

博士論文

小説の自立

ミラン・クンデラという「作者」をめぐって

篠原 学

目次

序	6
第一章 小説と歴史	18
1 エッセイにおける歴史の捉え方	20
1-1 歴史からの自立	20
1-2 人間的な小説、非人間的な歴史	23
1-3 主語の問題	26
2 真実をめぐる	30
2-1 歴史家による批判	30
2-2 小説とアフォリズム	34
2-3 歴史への「復讐」	36
2-4 真実の開示	38
3 小説における歴史語り	41
3-1 歴史への拘泥	41
3-2 歴史と伝記的作者	42
第二章 運命への態度	45
1 『ジャックとその主人』——ディドロとの比較から見えてくるもの	46
1-1 書き換えという主題	46
1-2 不可知の物語と運命	48
1-3 運命を肯定する	50
1-4 作者が導入する時間性	51
1-5 偶然を待ち受け、迎え入れる	54
1-6 運命から小説へ	55
2 因果性からの解放をめざして——『不滅』を中心に	57
2-1 永劫回帰の思想	57
2-2 クンデラによる『詩学』読解	59
2-3 理性を欠いた理性	62

2-4	緊張と弛緩	63
3	小説の外へ出ること——「ジャック」と「その主人」について	65
3-1	永劫回帰と忘却	65
3-2	理想の読者	67
4	ミラン・クンデラという「作者」をめぐって	69
第三章 作者から読者へ		71
1	先行研究におけるクンデラの「作者」概念の位置づけ	72
1-1	コンテキストと作者	72
1-2	作者の死と再生	74
1-3	半死半生の作者	75
2	私の不可能な消滅をめざして——「エルサレム講演」とタミナの夢の読解	77
2-1	作者の権利放棄	77
2-2	コンテキストの抹消——タミナの場合	80
2-3	饒舌	83
3	ひとり生き延びる作者——バルトに照らしてクンデラを読む	86
3-1	起源への不可能な遡行	86
3-2	環を描く作者	88
4	演じられる政治——「ルーベンス」と「リュート弾き」の物語	91
4-1	テキストの記号学	92
4-2	検閲	95
5	他者	99
第四章 小説の技術		101
1	さまざまな技術	103
1-1	紋中紋	103
1-2	デウス・エクス・マーキナ	107
1-3	偶然の演出	109
1-4	自己検閲	112
1-5	フーガの技法	115

2	技術のための技術としての「変奏」——ふたたび、反復について考える	120
2-1	技術と反復可能性	120
2-2	変奏	123
2-3	テキストを書くということ	127
2-4	反復しつつ、偶然を待ち受ける	129
3	「こうでなければならない」	132
第五章 読むことの権利		134
1	「これ以外の仕方でもありえた」	134
2	かくも多くの齟齬——声を上げる読者	136
2-1	「政治」をめぐる齟齬	136
2-2	「文化」をめぐる齟齬	138
2-3	「恋愛」をめぐる齟齬	143
3	クンデラにおいて「美学」とは何か——小説論を駆動させているもの	147
3-1	小説の本質主義	147
3-2	作品の享受	149
4	テキストを取り巻く言説、読むことが作動させる権力	152
4-1	遺言契約	152
4-2	「歴史」からの逃避	155
5	ヨーロッパ的価値における包摂と排除	158
5-1	アジェラスト	158
5-2	ヨーロッパ、この小さな大陸	159
第六章 文学空間としてのヨーロッパ		161
1	クンデラとヴァレリー、それぞれのヨーロッパ	161
1-1	相対主義の限界と「われわれ」の共同体	161
1-2	拡散と凝集	162
1-3	「消え失せた葡萄酒」——凝集する精神	166
1-4	ヨーロッパとロシア	167
2	小説における民主主義と反民主主義——耳を塞ぐアニェス	170

2-1 「権利」における拡散	170
2-2 闘うことの拒否	173
2-3 反転する「親密さ」	175
2-4 アレントにおける「親密さ」	176
2-5 文学と「私的なもの」	178
結	181
書誌一覧	186

序

ミラン・クンデラの小説を、今、どのように読むべきなのか。

クンデラについての先行研究は、研究と批評が相半ばする状況を呈してきた。ここで言う「批評」とは、形式ないし内容の面で、学問的な要件を備えていない言説のことではない。対象についての判断を保留した、中立の立場からの言説をかりに「研究」と呼ぶとすれば、これとは対照的に、対象になんらかの、ときに否定的なものでもありうる判断を加え、評価を下していると思われる言説を「批評」と呼んでいるのである。

こうした「批評」と「研究」の混淆は、対象となるテキストを書いた文学者が存命中の場合には、とくにめずらしいものではないかもしれない。テキストへの同時代的な言及は、どうしても上に述べた意味での「批評」性を、その言説に付与することになるからだ。しかし、クンデラについての先行研究においては、テキストに対する「研究」的な言説と「批評」的な言説とのあいだに、深い溝が穿たれているように思われる。「研究」的な言説においては、クンデラ of テキスト、とくに小説が、作者の意図の実現として読まれ、解釈されるのに対して、「批評」的な言説においては、まさにこの作者を標的とした批判が展開されているのである。

具体的に述べてみよう。クンデラは『小説の技法』や『裏切られた遺言』等のエッセイのなかで、小説芸術とは本来どのようなものであるのか、また、個々の小説作品はどのようなものであるべきか、という小説論を語っている。その小説論のなかには、しばしば自作への言及も見られることから、これまでの研究には、クンデラが小説芸術について提示する観点を、彼自身の小説作品の読解に適用する、あるいは少なくとも、読解の基本的な指針とする方向性が存在した。代表的なものでいえば、クヴェトスラフ・フヴァチークの『ミラン・クンデラの小説世界』¹や、エヴァ・ル・グランの『クンデラ、あるいは欲望の記憶』²などが、こうした方向性をもった著作ということができる。

ただし、これらの著作が作者の視角に依拠しているからといって、その質に難があるわけではない。彼らの仕事がなければ、今日におけるクンデラ研究は現在の水準には達していなかっただろうし、そもそも、フヴァチークにせよ、ル・グランにせよ、クンデラが述べていることを同語反復的に再生産しているわけではなく、それぞれの一貫した問題意識にもとづいて、クンデラの文学を解明してきた。問題は、疑う余地のないこれらの仕事の独創性にあるのではな

¹ Kvetoslav Chvatík, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Gallimard, « Arcades », 1995.

² Eva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal / Paris, XYZ édition, L'Harmattan, 1995.

い。むしろ、研究者としての彼らの抑制された筆致が、クンデラがみずからの小説について語る、ある種の権力的な振る舞いを透明化していることに、問題があると言わなければならない。

当然のことだが、作家は自分自身の小説について、何を語ってもよい。だがそれは、小説の読者が、その小説について何を語ってもよい、ということではしかない。小説の作者もまた、それについて語る時にはひとりの読者になっているからだ。私たちはクンデラの小説を自由に論じることができる。クンデラはそれと同じ権利をもっているにすぎず、たとえクンデラの提示する観点に重要性があるとしても、それは、作者の読みが唯一正統的な読みである、ということではない。ロバート・ボイヤーズやノーマン・ポドレッツのような論者（彼らはかならずしもクンデラの研究者というわけではなく、それゆえにこそ、対象に対して、批評的な距離がとれているのかもしれない）はこうした認識のうえに立って、みずからの読みを特権化された規範として押し付けてくる作者に抵抗している³。

特筆すべきは、作者への抵抗は、テキストの論理を無視したところでなされているわけではない、ということである。ボイヤーズは、クンデラが小説の「自立」について述べていることに触れ、優れた小説は、作者がそれをどのように規定しようとしているかにかかわらず、自分が何であるかを知っているものだ、と述べている⁴。もしクンデラの言うように、小説が何の支えもなしに、そのみで完結しているのだとすれば、作者がその読みを方向づけようとして受容の場に介入する必要はない、というのである。たしかに、小説の自立を主張しながら、自分の小説については、それがどう読まれるべきかを語るクンデラの言動には、矛盾があるように思われる。だが、クンデラの視角に依拠して蓄積されてきた「研究」の言説において、その視角に内在しているはずのこの矛盾はほぼ不問にされてきた。

「批評者」たちは、先行研究の問題点をはっきりと指摘してきたわけではない。しかし、彼らの立場からすれば、表向き中立を謳っている「研究」は、テキストの読みの場において作者の権威を残存させ、再強化させる、偏りを帯びた言説でしかないだろう。そこで、「批評」の陣営は、この作者の権威を相対化すべく、クンデラの提示する観点がすべてではなく、別の読み方も可能であると示すことを、その戦略として選びとることになる。

先行研究におけるこうした方向性および方法の違いは、これまであまり前景化されることは

³ Robert Boyers, "Between East and West: A letter to Milan Kundera" in Peter Petro (ed), *Critical Essays on Milan Kundera*, New York: G. K. Hall & Co., 1999, p. 83- 105. および, Norman Podhoretz, "An Open Letter to Milan Kundera" in *ibid.*, p. 106- 116.

⁴ Art. cit., p. 84. "I have argued that successful novels know what they are, ...". (「成功している小説は自分が何であるかを知っている、というそのことを私は論じてきた」)

なかったが、近年になって、言説間の齟齬や矛盾にも光を当てた、総合的な作家像を描き出すとする研究が現れ始めている。マルチヌ・ボイヤール=ワインマンの『ミラン・クンデラを読む』⁵や、彼女が編者のひとりを務めた論文集『完璧な不同意——ミラン・クンデラの受容における逆説』⁶などが、その代表例として挙げられよう。本論文も、クンデラのテキストを、それを取り巻く言説との複雑な関係のうちで捉え直すことを目指している。この関係のなかで、作者もまた、適切な位置を与えられる。

本論文の意義を明らかにするために、日本での研究状況も概観しておきたい。

日本でクンデラ研究をおこなう場合、避けて通れないのが、クンデラのテキストを何語で読むのか、という問題である。本論文においては、クンデラのテキストはフランス語で読まれるということを、最初に断っておこう。

フランスへの亡命後、作品の執筆言語をチェコ語からフランス語へと徐々に切り替えていったクンデラには、オリジナルの言語がチェコ語の作品とフランス語の作品とがある。このうち、オリジナルの言語がチェコ語の作品——正確には、そのなかでもクンデラが作品としての価値を認めるもの⁷——は、著者とは異なる翻訳者によってフランス語に訳されてきたのだが、クンデラはこの既存の翻訳に満足せず、それを改訂することで、著者みずからが携わる「決定版」としてのフランス語テキストを生み出してきた。これらのフランス語テキストは、現在、プレイアード叢書の『作品』⁸のなかに収められている。

チェコスロヴァキアにおいては、クンデラの著作は、1968年以降の政権の「正常化」路線のなかで発禁処分を受けている。それ以降も、カナダの出版社がクンデラのチェコ語テキストを刊行していたとはいえ、フランス語の重要性は、クンデラの作品の受容において決定的なものとなっていた。こうした状況のなかで、クンデラ作品は、各国の研究者のあいだでも、フランス語やフランス語からの重訳で読まれてきた。こうした傾向については、クンデラ自身が、そのフランス語テキストにかんして「チェコ語テキストと同じ真正さの価値をもつ」⁹と述べて

⁵ Martine Boyer-Weinmann, *Lire Milan Kundera*, Paris, Armand Colin, 2009.

⁶ Marie-Odile Thirouin et Martine Boyer-Weinmann (éd), *Désaccords parfaits : paradoxes de la réception de Milan Kundera*, Grenoble, Ellug, 2009.

⁷ チェコ語で書かれた作品のなかで、クンデラが作品としての価値を認め、作品番号 (opus) を与えているものは、チェコ語テキストの成立順に、以下の通り。『可笑しい愛』(短篇小説集)『冗談』(長篇小説)『生は彼方に』(長篇小説)『ジャックとその主人——ドニ・ディドロへの三幕のオマージュ』(戯曲)『別れのワルツ』(長篇小説)『笑いと忘却の書』(長篇小説)『存在の耐えられない軽さ』(長篇小説)『不滅』(長篇小説)。

⁸ Milan Kundera, *Œuvre, tome I et II*, Gallimard, « bibliothèque de la pléiade », 2011.

⁹ たとえば『不滅』については、プレイアード版のコピーライトの記載として「この作品の翻訳は、作者

いることも、それを後押ししてきたと言えるかもしれない。

日本においても、クンデラの翻訳は、おもにフランス語テキストを底本としておこなわれてきており、その受容の経緯を、先行研究も反映している。とりわけ、クンデラ作品のフランス語テキストからの翻訳を手がけ、日本におけるクンデラの紹介者となってきた西永良成の、研究への寄与は大きい。西永には、『ミラン・クンデラの思想』と『小説の思考』という二冊のクンデラ論がある¹⁰。前者は、クンデラの小説のなかに現れる「笑い」や「性愛」、あるいは「個人主義」といったテーマを作品横断的に解説したものであり、後者は、主として各作品を論じたものである。いずれも、専門の研究者にとって示唆に富む内容をもっているだけでなく、クンデラの作品をこれから繙こうとする読者にとっても恰好の入門書となる著作だが、論者の視線はクンデラのテキストの内部に向かっている。そのため、言説相互の関係の網の目のなかで浮かび上がってくるテキストの相貌は、はじめから論の対象とされていない。

クンデラのフランス語テキストにもとづいた代表的な研究書としては、もうひとつ、工藤庸子の『小説というオブリガート ミラン・クンデラを読む』¹¹が挙げられる。『不滅』の読解を中心に据えたこの著作においては、クンデラの小説を「ヨーロッパ」という文化的な連続性のなかに位置づけようとする論者の姿勢が鮮明にされている。こうした姿勢をとることで、工藤は、クンデラがその遺産の継承者であろうとしている小説という芸術がいかなるものであるかを記述し、「ヨーロッパ小説」という座標系においてクンデラが占める位置を明らかにしているのだが、このような論述の方向性ゆえか、座標系の設定における作者の関与や、その権威的な身振りについては主題化していない。作者の問題にかんしては、テキストと作者の関係をめぐって考察が展開されているものの、その関係と、小説の自立というクンデラの主張とが齟齬をきたす可能性は、論点としては捉えられていないようである。

これらの著作に代表されるように、これまで、クンデラ研究と言えば、フランス的なコンテクストに重心を置いたものが支配的だったが、チェコ的なコンテクストに立脚した研究も徐々に現れてきている。赤塚若樹の『ミラン・クンデラと小説』¹²は、クンデラのチェコ語テキストとフランス語テキストの双方を対象として論じた包括的な研究書であり、クンデラ自身が多くを語らず、それまでの研究においても注目されてこなかったチェコ時代の足跡についても詳ら

により全面的に見直されたものであり、チェコ語テキストと同じ真正さの価値をもつ」(La traduction de cet ouvrage, entièrement revue par l'auteur, a la même valeur d'authenticité que le texte tchèque.) とある。

¹⁰ 西永良成『ミラン・クンデラの思想』平凡社、1998年。および『小説の思考』平凡社、2016年。

¹¹ 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。

¹² 赤塚若樹『ミラン・クンデラと小説』水声社、2000年。

かにしている。1950年代に、クンデラは詩人としてその文学的キャリアを開始したのだが、小説家であることに特別な意味を見出すようになった後年のクンデラにとって、「恐怖政治の抒情化」¹³の記憶に結びついたこの過去は、抑圧的にしか回顧されない。そこにあえて光を当てることで、亡命後のクンデラが自分自身にどのようなイメージを与えようとしているのかを明らかにした点に、この著作のひとつの意義がある。

『ミラン・クンデラと小説』は、チェコ的なコンテクストを重視することで、クンデラの作品における作者の振る舞いをかなりの程度まで可視化している。そこには、本論文の問題意識に通じるものがあるのだが、議論の方向性は大きく異なっている。赤塚の議論は、全体としては、クンデラの小説美学を、広汎な文化的・歴史的コンテクストのなかに置き直して意味づけようとするものであり、その方向性においては、(選択されたコンテクストには大きな違いがあるにせよ) 工藤の議論に近い。しかし、本文のなかで明らかになっていくように、本論文の筆者の視線は、読者がクンデラの小説美学について語ることで、その作者を期せずして賦活するような特殊な契機に向けられている。そのため、本論文においては、クンデラのテキストは、その小説美学を迂回して読まれることになる。

なぜ、美学についての語りが、作者にまつわる問題に関係してくるのか。小説のなかに見出される美は、まさしくテキストに内在したものであり、それゆえ作者という、テキストにとっての外部性とは接点をもたないのではないか——こうした疑問が、ただちに浮かんでくるかもしれない。だが、クンデラのテキストの論理のなかで、美学が特異な位置づけをもつのは、それがほかでもない、小説の自立の問題にかかわるからである。たとえば、カフカの小説について論じるとき、クンデラはそれをきわめて審美的に読もうとする。そこで強調されるのは、カフカの小説が、現実の政治や歴史的な出来事からは切り離されており、なおかつ、そのことに価値がある、という視点である。その価値が、クンデラが捉える小説の美にほかならない。つまり、クンデラの言う小説の自立とは、美学だけが純粹にテキストに内在する本質的な要素と考えられている事態を指しているのだが、そうした内部と外部の切り分けは、テキストそのものに自発しているのではなく、作者によってなされているのである。

したがって、クンデラの小説美学を一種の導きの糸としてクンデラの小説を読もうとするとき、読者はこの美学をそのようなものとして受け入れる限りで、そこに隠れたクンデラの作為を自然化する危険につねにつきまといわれている。本論文で意図されているのは、読者である私たちがその自然化の誘惑に抵抗して、美を本質化しようとする作者の手つきを炙り出すことで

¹³ Kundera, *Les Testaments trahis*, in *Œuvre*, tome II, p. 853. « la lyrisation de la Terreur »

ある。

しかし、そうは言っても、クンデラの小説を対象とした研究が、クンデラの小説美学を完全に無視するわけにはいかないだろう。クンデラの小説に限らず、文学作品は、その作者の意図が実現されたものとしての側面をかならずもっている。小説についてのクンデラの見解を参照することで、クンデラの小説のすべてが説明できるわけではむろんないとしても、両者のあいだには否定できないつながりがあると言わなければならない。

クンデラの小説美学をその小説の読解に適用するだけでは、両者の関係を単純化することになる。それでは、作者の問題も正しく見えてこないだろう。もっとも肝心なのは、テキストを明示的な作者の意図によって解釈し尽くさないよう、心がけることではないだろうか。作者の意図によるテキストの回収が可能と思える、その瞬間の論理に齟齬を見出すこと。本論文における私たちの目標を、そのように言い換えてもよいかもしれない。

本論文の第一章が歴史を論じるのも、クンデラのテキストが歴史に言及するとき、そのような齟齬を孕んだ瞬間が訪れるからである。小説の本質をその美に見ようとするクンデラにとって、歴史は本質的でないものとしてテキストの周縁に置かれる。しかし、特定の日付をもち、誰もが知っている現実の出来事を織り込んで展開するクンデラの小説は、まぎれもなく歴史のなかにつながり定められている。こうした小説が、どのようにして歴史を非本質化し、それとは異なる本質的領域を確保していくのが、第一章においては考察される。

小説『笑いと忘却の書』のなかで描かれる歴史は、作者であるクンデラ自身が生きたものでもある。したがって、この小説において歴史が非本質化されるとき、クンデラは、作家の伝記的事実の重要性を否定しながら、自分の経験を読者に提示しているとも言える。こうした振れた自分語りとしての一面をもった小説の作者とは、いったいいかなる存在なのか。

クンデラがどのような態度を取ろうとも、クンデラの小説は、作者の経験を読者に繰り返し想起させる。そのため、そこでは、作者の名前と結びついた歴史が、ほかには代え難い固有のものとして現れてくる。この意味で、歴史は受け入れるしかない運命的なものだが、それにもかかわらず、クンデラの造形する人物は、この運命的な歴史に抗おうとする。すでに起きたことは変えようがない。また、もしそれが起るべくして起きたことであるならば、そうした必然（通常はそれが「運命」と呼ばれる）から、人間は逃れようがない。第二章では、このような認識を物語の形式で表現したものとして、『ジャックとその主人——ドニ・ディドロへの三幕のオマージュ』を読み直すことにしたい。

この戯曲は、ディドロの『運命論者ジャックとその主人』にもとづいている。そのため、この戯曲が運命論的な含みをもつのは、ある意味でははじめからわかっていることである。しかし、本論文は、歴史の必然と小説における筋の展開の必然とのあいだに類比的な関係を仮定して、作者がみずからの小説を必然から逃れさせようとするさまに焦点を当てている。一貫性のある物語が、出来事の因果的な連鎖によって成り立っているとすれば、クンデラは、物語の内部で因果関係を破綻させようとする。起るべくして起る出来事というものはなく、すべては偶然に左右される。そうした物語を書くことで、クンデラは小説の次元で運命的な歴史に抵抗してみせるのである。

クンデラの小説においては、作者が伝記的な存在としての自己規定を放棄することが意図されている。すでに述べたように、クンデラの小説には、フィクションの形式を借りた自分語りとしての一面があり、その一面は、テキストをおのずと半自伝的なものにする。しかし、そこで語られる作者の経験は、テキストがそれに還元されるような情報としては、むしろ周縁に追いやられている。半自伝的であると同時に反自伝的でもあるこのような小説においては、伝記的な作者は、テキストの論理にしたがって、その現前を徐々に弱めていくことになる。

だが、ここに至って、私たちはふたたび、小説の自立とは何かを考えさせられる。読者である私たちが、クンデラの小説のうちで伝記的な作者の消滅を見届けたとしても、そのことは、クンデラのテキストが、作者から解放された場所で自由に読まれるということの意味してはいない。というのも、私たちは、伝記的な作者の消滅が作者によって意図されたテキストを、その意図のとおりには読まされているだけだと考えることもできるからだ。たとえ、そこに読者としての自由があるとしても、その自由を行使するためには、テキストの論理に忠実でなくてはならない。読者はテキストを自由に読んでいようつもりで、テキストをそのようなものとしてあらしめ、その論理を統べる作者の意志にしたがっているのである。

それならば、クンデラの小説は、やはりクンデラという作者から自立しているとは言えないのではないか。このように考えを進めるとき、私たちは、伝記的な作者と、テキストの生産者としての作者の関係をあらためて整理する必要に迫られている。第三章で、ロラン・バルトの「作者の死」が中心的に扱われるのはそのためである。先行研究では、バルトのこのエッセイのなかを示された「作者」をめぐる考えは、クンデラの小説における作者のあり方を説明できない、とされてきた。そして、クンデラの小説は、あたかも、バルトが述べたことの反例であるかのように見なされる。だが、クンデラをバルトに対置させ、「作者の再生」を唱えるだけでは、みずからの消滅を願いながら、その意図によってテキストのなかに生き延びてしまう、ク

ンデラにおける作者の多面性を捉えることはできないだろう。クンデラの小説において、作者は（小説のタイトルにあるように）「不滅」の存在であることを余儀なくされるのだが、その状態は安定したものではなく、死と再生のあいだを揺れ動いている。バルトのテキストを傍らに置いて、そうした揺れ動きを書きとめることが、第三章の趣旨である。

続く第四章では、作者を「不滅」のものとして残存させる小説の具体的な論理が解き明かされる。ここで鍵になるのは、技術と主体との関係である。クンデラの小説においては、作者は自分自身の死を成就させるために、体系化された技術としての技法に訴える。小説のなかにさまざまな仕掛けをほどこして、作者の支配を弱めようとするのである。しかし、本来技術というものは、何らかの効果を狙うことなしには用いることは不可能である。そのため、技術を用いようとするならば、テキストをある形で構想する、意図をもった主体であることを引き受けざるをえない。こうして、作者は絶え間なく回帰してしまう。

この作者を退けない限り、小説は自立することができないが、それは不可能にも思える。小説が作者から解放され、自立していると言うためには、小説が作者の意図せざるものとしてあるか、あるいは少なくとも、当初の意図を超える部分をもっていなくてはならない。それは結局、小説がなにかしらの意味で意図的でないものとして意図されている、ということである。物語においては、どれほど意外な展開も、最後には予定調和的な統一のなかに収まっていく。こうした統一をもたらす作者の主観性を振り切って、その外に出ていく小説を想像することは容易ではない。

だが、絶え間なく回帰する作者の同一性が、繰り返される死と再生の過程で次第に薄らいでいく、ということはあるまいだろうか。もしそうした事態が起りうるならば、作者の主観性は（ただちに縫い合わされるとしても）束の間破られるだろう。このような反復の技法としての「変奏」に着目して、クンデラにおける、作者であることの引き受けの問題を考えてみたい。

第五章と第六章では、議論の軸足は作者から読者のほうに移される。というのも、作者であることの引き受けが問われうる場所においては、読者であることの引き受けも、同様に問われうるはずだからである。

クンデラの小説が読まれる場において、作者と読者は、潜在的に敵対しあう関係のなかに置かれている。それは、小説の読者が、作者が作品の本質と考えるものを重要視しない可能性があるからである。クンデラの言う小説の自立にとって、美学の本質化は欠かすことのできない要件である。美学の本質化によって作品に美が内在することを前提とすることで、作者は、作品の内部と外部を切り分けるみずからの手つきを透明化する。しかし、読者はテキストの論理

に抵触しない限りで、美以外の観点を中心に小説を読むことができる。クンデラが非本質的なものと見なして周縁化した政治や歴史が、テキストの中心に引き戻されるのだ。

先行研究では、作者と読者は、クンデラの小説をどのように読むべきかをめぐって意見を戦わせてきた。このように、解釈の正統性をめぐる争いのなかで作者が重要な役割を演じているということ自体、クンデラにおける作者の強い現前を物語っている。別の視点に立てば、これは、読者が作者によって推奨されないテキストの読みを展開することで、そこに生じる圧力として、作者の介入的な振る舞いを顕在化させることができる、ということでもある。その意味では、読者こそが、作者の意図を打ち破って、小説を自立させることができる存在であるはずだが、クンデラは、そうした役割を読者に期待していないようである。この点に、クンデラの受容をめぐる最大の齟齬があると言わなければならない。第五章の議論は、この齟齬を記述することに費やされる。

クンデラには、作者と読者の関係はどのようなものであることが望ましいと考えられているのか。第六章では、小説の共同体として語られる「ヨーロッパ」に光を当て、クンデラが小説の作者としてどのような自己認識をもっているのかを明らかにする。クンデラにとって、小説は近代ヨーロッパの産物であり、人間中心的なものである。だからこそ、そこでは人格としての作者が強い意味をもち、作者と作品のあいだには一種の父子関係が設定される。そして、そのことが、作品に対して読者がもつ権利の制限を正当化している。小説の共同体としての「ヨーロッパ」は、近代的な空間であると同時に、権利の主張が許されない反民主主義的な空間でもあるのである。

この章では、クンデラにおいて、「ヨーロッパ」がそのような空間として思い描かれている理由を、おもに小説『不滅』を手がかりとして考察する。私たちはそこで、作者が生きた歴史の重要性にふたたび直面させられる。というのも、『不滅』を読んでいくと、クンデラにおける「ヨーロッパ」の表象には、チェコスロヴァキアにおける全体主義の時代の記憶が色濃く反映されていることがわかるからだ。パリを主要な舞台とするこの小説には、クンデラのそれまでの小説に見られたようなチェコ的な事象への言及がほとんどなく、表面的には、歴史は非本質的なものとして周縁に位置づけられているように思える。しかし、それはクンデラのテキストの論理が、小説のなかで歴史の重要性について語ることを作者に禁じている、ということかもしれない。こうした抑圧の可能性を示唆することで、私たちは最後に、クンデラにおける伝記的な作者の健在をたしかめることになる。

概略、このような議論の道筋を辿りながら、私たちは、小説と戯曲、そしてエッセイという、クンデラが書いた異なる種類のテキストのあいだを何度も往復することになる。このうち、エッセイの扱いにはとくに注意を要するだろう。小説や戯曲は、そこにどのような仕掛けがほどこされているにせよ、つまるところフィクションであり、たとえそのなかで作者が顔を覗かせているように思えることがあったとしても、私たちはそのようなメタ的な作者の現れに対して、ある程度の警戒心をもって臨むことができる。それに対して、エッセイにおいては、無条件に、作者が生声で語っていると思われがちではないだろうか。しかし、クンデラにおける作者の問題は、そのような自明性を疑うことでしか、問題として認識されないだろう。

そこで、クンデラのエッセイを読むにあたって、ポイントになると思われることを二点、予告しておきたい。一点目は、クンデラがそのエッセイのなかで小説について語る時、小説一般について語っているのか、個別の小説について語っているのか、あるいは理想的な小説のあり方について語っているのかが、判然としない場合が少なくない、ということである。この曖昧さは、クンデラの小説論の主語の曖昧さにつながっている。たとえば、現実への小説の「参加」(engagement)ということが語られるとき、それは、小説家が小説を書くことで現実に「参加」するということなのか、それとも、読者が小説を読むことで現実に「参加」するということなのか、あるいはそのどちらでもなく、小説そのものが現実に「参加」するということなのか、にわかには判断できない。

こうした曖昧さが意図的なものであるかどうかは、微妙である。クンデラは主語を曖昧にすることで、小説に対する、みずからの関与の痕跡を消し去ろうとしているのかもしれない。だが、それは端的に、自立した小説には、主語が必要とされる余地がないということかもしれない。クンデラのエッセイは、どちらの論理的解釈も、排除していないように思える。

もう一点は、クンデラが、しばしばまったく同じことを、ことばを変えて繰り返しているように思われることである。本論文の議論のなかで見ていくように、繰り返しは、それ自体がクンデラの小説の重要なモチーフであり、主題でもある。しかしエッセイにおける繰り返しが何を意味しているのかということになると、小説における繰り返しからの類推のみでは把握できない部分がある。

クンデラは、たんに自分が重要と考えることを、信念をもって何度も表明しているにすぎないのかもしれない。しかし、「前もって知られた真実への奉仕に「参加」する」¹⁴詩人は「贗の

¹⁴ Kundera, *L'Art du roman*, in *Œuvre, tome II*, p. 713. « « s'engage » à servir une vérité connue d'avance »

詩人」¹⁵であると言って憚らないクンデラの目に、既知の事象に留まり続ける自身の立場は停滞したものとは映らないのだろうか。この点にかんする限り、クンデラがみずからの主張を自分自身に適用しているとは思えないし、クンデラの思考は、そこに安住の地を見出している。だが、そのような安住こそ、作者の主張の恒常性を保証し、その主張を表現したものへと作品を作り変えてしまう元凶ではないだろうか。ここに、意図をもった主体である作者が永遠に回帰する理由があるのではないかと思われる。

以下の議論では、この二点を主に念頭に置いて、クンデラのエッセイを読み解いていくことになる。

最後に、扱われる作品について一言しておかなくてはならない。

対象となるのは、1979年にフランス語訳が刊行された小説『笑いと忘却の書』と、1993年に刊行されたエッセイ集『裏切られた遺言』、およびその間に初版が刊行されたクンデラの著作である。フランスでの刊行順に列挙すると、次のようになる。

『笑いと忘却の書』（小説、チェコ語で執筆）

『ジャックとその主人——ドニ・ディドロへの三幕のオマージュ』（戯曲、チェコ語で執筆）

『存在の耐えられない軽さ』（小説、チェコ語で執筆）

『小説の技法』（エッセイ集、フランス語で執筆）

『不滅』（小説、チェコ語で執筆）

『裏切られた遺言』（エッセイ集、フランス語で執筆）

このほかに、初期短篇集『可らしい愛』や、2006年のエッセイ集『カーテン』が言及されることもあるが、主題的に論じられるのは以上の著作である。

チェコ語のオリジナルテキストとしては1971年に脱稿している『ジャックとその主人——ドニ・ディドロへの三幕のオマージュ』を除けば、これらはいずれも、クンデラのフランスへの亡命後に書かれたものである。この間、クンデラは小説をチェコ語で執筆し、それを、作者自身が携わるかたちでフランス語に翻訳し発表する傍ら、エッセイははじめからフランス語で執筆した。このような作品成立の過程の背景にあるのは、作家があらたに獲得したフランスの読者に向けて、自分の作品をどのように送り届けるのか、ということにかんする戦略的な意識だ

¹⁵ Loc. cit. « un faux poète »

ろう。本論文が上記の著作群を対象とするのは、まさにこの意識に関心があるためである。

クンデラの小説を読むにあたってフランス語訳を用いるという選択には、本論文の筆者がフランス語を研究の言語としているという事情も関係している。だが、そうした個人的な事情とは別に、上に区切った時期のテキスト相互の関係を考察するうえでは、同一の言語のテキストのあいだに意図的に構築された照応関係を見ることに大きな意義があるのではないかと思われた、ということもある。もちろん、チェコ語のオリジナルテキストには、本論文の分析は届いていないだろう。それについては、稿をあらためて論じることにしたい。

本論文の射程は、クンデラの文学的な活動の全体から見ても、かなり限定されている。とりわけ、小説家になる以前の、詩人としてのクンデラにまったく言及できなかったことは、この限界を如実に示していよう。筆者として願うことができるのは、以下に展開される議論のなかに、この限界を押し開くための考察の一端が書き記されていれば、ということに尽きている。

それでは、本論に入っていくことにしよう。

第一章 小説と歴史

2002年にみすず書房から刊行されたミラン・クンデラの最初の長篇小説『冗談』の日本語版¹⁶には、この版のために日本の読者へ向けた序文が付されており、それは次の一節で始まっている。

かくも遠い国、日本の人々に、ヨーロッパの一小国で書かれたこの本が、何を語りうるであろうか。この問いは見当はずれであろう。私は尋ねられたことがある。「あなたの小説を理解するには、チェコスロヴァキアの歴史を知っている必要がありますか？」と。私は答えた。「いいえ、それについて知らねばならないすべてを、小説みずからが語っています。」

17

「ヨーロッパの一小国」とあるのは、直後に示されるようにチェコスロヴァキアのことである。『冗談』の完成は1965年¹⁸。「プラハの春」の到来を目前にしたこの国で、クンデラは小説家としての歩みを開始したばかりだった。そのわずか数年後に、自分の小説が国内の読者を失う未来を、彼はこのとき、いささかなりとも予見できたであろうか。いわゆる「正常化」路線のなかで政権によって弾圧され、チェコスロヴァキアでの生活の道を断たれたクンデラは、1975年、フランスに移り住み、それをきっかけとして、『冗談』は世界中のさまざまな「遠い国」で読まれるようになる。

クンデラがみずからをその末裔に位置づけているアリストテレス¹⁹は、『詩学』の第9章で詩作を歴史と対比し、詩作のほうに哲学的な、すなわち彼にとってはより深い意義を見出している。その理由は、歴史は個別的なことを語るのに対し、詩作は普遍的なことを語るからである²⁰。

¹⁶ ミラン・クンデラ（著）、関根日出男+中村猛（訳）『冗談』みすず書房、2002年。この版はチェコ語からの翻訳だが、『冗談』にはフランス語からの翻訳もある（西永良成訳、岩波文庫、2014年）。

¹⁷ 同書、「著者まえがき」、i ページ。小説の本文に先立って置かれた「著者まえがき」は、ページ番号がローマ数字で記されている。

¹⁸ 『冗談』の本文末尾に「1965年12月5日脱稿」（フランス語版では「Achévé le 5 décembre 1965.」）と記されている。

¹⁹ 『不滅』のなかで、クンデラは、『詩学』における「エピソード」概念に対するアリストテレスの批判を小説という形式にとっての本質的な制約として引き受け、それについての考察を展開している。本論文の第二章で詳しく論じる。

²⁰ アリストテレス、ホラーティウス『詩学・試論』松本仁助+岡道男訳、岩波文庫、1997年、43ページ。「なぜなら、歴史家と詩人は、韻文で語るか否かという点に差異があるのではなくて（中略）、歴史家はすでに起こったことを語り、詩人は起こる可能性のあることを語るという点に差異があるからである。したがって、詩作は歴史にくらべてより哲学的であり、より深い意義をもつものである。というのは、詩

かりに、小説という文学上の形式に、アリストテレスが悲劇や叙事詩のうちに見てとったような普遍性が認められるとすれば、その普遍性は、「遠い国」の読者に、空間的・時間的な隔たりを越えることを可能にするだろうか。

この問いに、クンデラはその通りだと答えるだろう。たとえ、ある小説のなかで語られていることがら、日本人には「ヨーロッパの一小国」の問題として（今日の日本人には、「ヨーロッパの一小国」の過去の問題として）疎遠に感じられたとしても、それは、読者にとって、その小説が理解しがたいということの意味しているのではない。もし、歴史についての理解が小説を読むうえで必要不可欠なものであったとしても、その理解は、知らねばならないすべてを「みずから語る」小説を読むことで、自然に補われうるのだから。

クンデラがここで述べているのは、ひらたく言えば、ある小説を読むときに、時事的なことと対照のなかでそれを読む必要はない、ということだろう。そうやってしまえば、クンデラはごく当然のことを述べているように思える。だが、この当然のことが、クンデラの小説観に分け入る扉なのだ。

1985年に書かれた「著者によるノート」には次のように書かれている。

今日では、時事性の反芻者も、プラハの春をロシアの侵攻と同様に忘れて久しい。この忘却のおかげで、逆説的にも、『冗談』は、それがこうありたいとつねに望んできたところのもの、すなわち小説に、ほかの何物でもない小説に、ようやく立ち返ることができるだろう。²¹

自国の歴史が忘却されることを、クンデラはもちろん、喜ばしいことだと思っているわけではない。それは、この一節に皮肉な調子を添えている「逆説的にも」(paradoxalement)の一語からも明らかだろう。しかし、皮肉な調子が込められているからといって、ここに書かれていることのすべてを文字通りに受け取るべきではない、ということにはならない。歴史は、「ほかの何物でもない」小説の、その純粹さにとって、一種の夾雑物のように捉えられている。あるいはこう言い換えてもよい。クンデラにとって、小説とは、歴史への参照とは別のところに、そ

作はむしろ普遍的なことを語り、歴史は個別的なことを語るからである。」

²¹ Kundera, *La Plaisanterie*, Gallimard, « folio », p. 462. « Or, aujourd'hui, les ruminants de l'actualité ont depuis longtemps oublié le Printemps de Prague ainsi que l'invasion russe. Grâce à cet oubli, paradoxalement, *La plaisanterie* va pouvoir redevenir enfin ce qu'il a toujours voulu être : roman et rien que roman. »

の価値を見出されるべきものなのだ。

本論文は、クンデラが「自立」と呼ぶこうした小説のあり方を十全に記述することに、目標のひとつを置いている。本章ではとくに、自立した小説がもはや依拠していないコンテクストとしての歴史に焦点をあてて、小説の自立という事態における、歴史からのこうした切断が何を意味しているのかを考えてみたい。

1 エッセイにおける歴史の捉え方

1-1 歴史からの自立

小説の自立とはなんだろうか。

『冗談』の「序文」からのさきほどの引用の直後には、この作品の受容のあり方にかかわる次のようなエピソードが紹介されている。1980年、クンデラの作品をテーマとするフランスのテレビ番組で、出演者のひとりが『冗談』を「スターリニズムへの一大告発」と呼ぶ一幕があった。クンデラはすかさずこう言ったという。「あなたのいうスターリニズムは勘弁してください。『冗談』はラブ・ストーリーなのです」²²。

「序文」の簡潔な記述からは、ここでの「スターリニズム」が具体的に何を指しているかはさだかではないが、クンデラの発言の真意は、小説を単一の思想やイデオロギーとの関連においてのみ語ることは、それがいかなる思想、いかなるイデオロギーであれ、牽強附会の誹りを免れない、ということにあるのだろう。小説をそのように思想的なものとの関連づけにおいて扱うことは、小説がテキストとしてもっている厚みを無視し、小説をそれ自身ではない、何か別のものの伝達手段と見なすことに等しい。それは、小説の自立という事態に抵触する読み方である。

小説の自立について、あるいは「みずから語る」小説というものについて、クンデラがはじめて雄弁に語った文章は、『小説の技法』に収められたエッセイ「そのうしろのどこかに」だろう。このエッセイはカフカの小説について述べたものだが、クンデラはそこで、カフカの小説の特質を明らかにすることを通じて、自分が理想としている小説のあり方がどのようなもので

²² 前掲書、「著者まえがき」、i ページ。『冗談』の英語版でも、序文のなかで同じエピソードが紹介されている。

あるかを描き出している。

クンデラによれば、カフカの小説と、20世紀に全体主義的な国家で起きたことのあいだには共通点がある。しかしそれは、カフカの小説が現実を予告していた、ということではない。「カフカのものは、社会学的もしくは政治学的な概念ではない」²³（傍点は原文イタリック、以下の引用においても同じ）からだ。人々はこれまで、カフカの小説を資本主義に対する批判として説明しようとしてきた。だが、クンデラによれば、カフカの小説は資本主義とは本質的に無関係である。同様に、「カフカのものは全体主義の定義にも対応していない。カフカの小説のなかに党はないし、イデオロギーもその語彙もない。政治も警察も軍隊もない」²⁴。こうして、小説の時事性への縮約を誘うものは、「カフカのものは」という本質の前で、次々に削ぎ落とされていく。

「カフカのものは」「人間とその世界の基本的な可能性を表しているが、その可能性は歴史的には限定されず、半永久的に人間についてまわる」²⁵。この歴史への言及はさりげないものだが、見過ごすことができない。資本主義や全体主義は、その時期を画定することができ、かつ、現実には起きた出来事の複合的な関係の所産であるという意味で、「歴史的に限定されている」²⁶。それに対して、小説が捉えることのできる人間の実存は「半永久的」であり、歴史が必然的にそのもとで現れる時代的な諸関係による限定を受け付けない。歴史は個々の事象として現れるかぎりつねに個別的だが、小説は普遍的である。それならば、普遍的なものである小説から個別的なもののみを取り出してよしとする態度は、テキストを無視し、小説をその本来的なありようから遠ざける態度である、ということになるだろう。

小説の自立とは、なによりもまず、歴史的な事象からの自立であり、その個別性からの自立である。『冗談』について、クンデラが「ラヴ・ストーリー」だと言ったとすれば、それは、「スターリニズム」は個別的だが、「ラヴ・ストーリー」は普遍的である、ということにほかならない。もちろん、それとは異なる立場をとることもできる（たとえば、小説の題材としての「恋愛」を、歴史的なパースペクティブのなかに置きなおすといった仕方）。クンデラへの公開書

²³ Milan Kundera, *L'Art du roman*, in *Œuvre, tome II*, Gallimard, « bibliothèque de la pléiade », 2011, p. 706. « Le *kafkaïen* n'est pas une notion sociologique ou politologique. » なお、本論文におけるクンデラのテキストからの引用は、その最初の執筆言語がフランス語であるかチェコ語であるかを問わず、フランス語版から行っている。また、引用箇所日本語訳は、とくに断りがないかぎりすべて筆者によるが、既訳があるものはそれを参照し、参考にした。

²⁴ Loc. cit. « Le *kafkaïen* ne répond pas non plus à la définition du totalitarisme. Dans les romans de Kafka, il n'y a ni le parti, ni l'idéologie et son vocabulaire, ni la politique, ni la police, ni l'armée. »

²⁵ Loc. cit. « Le *kafkaïen* représente une possibilité élémentaire de l'homme et de son monde, possibilité historiquement non déterminée, qui accompagne l'homme quasi éternellement. »

²⁶ Loc. cit. « historiquement déterminé »

簡「東と西のあいだで」を書いた批評家ロバート・ボイヤーズならば、クンデラが普遍的なものを見なしている「ラヴ・ストーリー」こそ、歴史的に限定された個別的なものだと反発するだろう²⁷。

しかし、ボイヤーズの主張は措いて、クンデラの述べるところをひとまず受け入れるとしても、その論旨には同語反復的な趣がある。小説を読むことで想起される歴史というものがあるとなれば、それは通常、固有名詞としての人物や事件によって記述できる時事的なものである（『冗談』を読むことで「スターリニズム」が想起される、というように）。ならば、小説の対概念としてあらわれる歴史は、普遍的な小説に対しては、その個別性においてつねに劣ったもの、非本質的なものであるよりないのではないか。そして、もし歴史が小説に対して本質的でない位置を占めるなら、小説は、なるほど歴史から自立していることになるだろう。それは理屈から言って当然である。

この同語反復的な構造の背後には、クンデラにおいては、歴史という観念が、それ自体、そこから自立したものとしてあるはずの小説を抜きには考えることができない、という問題がある。カフカの小説の「自立」についてクンデラが次のように語る時、小説は、それが小説であるための不可欠な他者として、歴史を必要としている。

全体主義国家の現実世界とカフカの「詩」との出会い、謎めいた何かをつねに保ち続けるだろうし、詩人の行為が、その本質そのものからして測り知れないものであり、そして逆説的であることを証し立てるだろう。つまりこういうことだ。カフカの小説の社会的、政治的、そして「預言的」な巨大な射程は、まさしく彼の小説の「非-参加」のうちに存している。すなわち、あらゆる政治的プログラム、イデオロギー的概念、未来学的な予知に対する全面的な自立のうちに。²⁸

この一節におけるサルトルの「アンガージュマン」への参照は、ほとんどあからさまと言ってよい。サルトルの「アンガージュマン」が、文学者がそこへ投げ出されている世界のなかで

²⁷ 本論文では、第五章でクンデラにおける「政治」と「恋愛」の関係を考察するさい、この公開書簡を取りあげる。Robert Boyers, « Between East and West - A Letter to Mian Kundera », in *Atrocity and amnesia : the political novel since 1945*, Oxford University Press, 1987.

²⁸ *Op. cit.*, p. 713. « La rencontre de l'univers réel des États totalitaires et du « poème » de Kafka gardera toujours quelque chose de mystérieux, et elle témoignera que l'acte du poète, par son essence même, est incalculable ; et paradoxal : l'énorme portée sociale, politique, « prophétique » des romans de Kafka réside justement dans leur « non-engagement », c'est-à-dire dans leur autonomie totale à l'égard de tous programmes politiques, concepts idéologiques, prognoses futurologiques. »

個々の「状況」を引き受けなおすことであるとすれば、クンデラの「非-参加」は——この場合の主語は文学者ではなく小説ということになるのだが——小説がそのようにして「状況」を引き受けることの拒否にほかならないだろう。

そう考えると、クンデラはサルトルの思想を顛倒させているようだが、憶断はできない。「非-参加」(non-engagement) というときの « non » に、「そうできるが、あえてしない」という意図的な回避のニュアンスを読み取るならば、「非-参加」は「状況」を前にしたひとつの選択でありうる。このとき、参加することの回避もまた「アンガージュマン」の一樣態であると言える可能性はあるだろう。

小説の自立は、それがもし、歴史を前にした小説の選択であるとすれば、小説と歴史の隔たりよりは、むしろ近接を物語っている。だからこそ、あえて参加しない、という選択が可能になるのではないか。

普遍的なものは個別的なものなしには普遍的なものとして観念しえないし、個別的なものは普遍的なものなしには個別的なものとして観念しえない。普遍性と個別性の、こうした一対のものとしての性格づけにおいて、小説に対置される歴史とは何なのか。そしてクンデラは、そもそも歴史について、どのような考えをもっているのだろうか。

1-2 人間的な小説、非人間的な歴史

小説と歴史というのは、いくぶんちぐはぐな取り合わせである。そもそもこのふたつを、概念として対をなすことのできる同一平面上に置くことはできるのだろうか。たとえば、フランス語では同じ単語で表される物語 (histoire) と歴史 (Histoire) であれば、対置されることにも納得がいく。しかし、小説は (通常、一貫した筋と語りとをもっているという意味で物語を内包しているとはいえ)、物語とはまた別種の概念である。

クンデラの考える小説と歴史の関係は、少々込み入っている。すでに見たように、それらは互いに相容れないだけでなく、もう片方の否定を、みずからの定義の不可欠の部分としているように思われるからだ。つまり、小説とは歴史ではない何かのことであり、歴史とは小説ではない何かのことである。両者はこの循環のなかで定義されている。

小説は普遍的だが、歴史は個別的である。これはアリストテレスの『詩学』にすでに現れている対照だが、クンデラにおいて、小説の普遍性の根拠をなしているのは、それが人間につね

にかかわっている、ということである。『小説の技法』によれば、小説は「不変のもの」²⁹としての「人間の可能性」³⁰につねに照準を合わせている。いっぽうで、歴史は「たえず変わりゆくもの」³¹であるため、「不変のもの」としての「人間の可能性」を偶然にしか捉えることができない。これは、人間の実存が歴史的な限定を受けないという、さきに見た主張の別様の表現である。

クンデラは、こう説明している。「たえず変わりゆくもの」としての歴史は、これまでになかった状況によって、いつの日か、ずっと前からそこにあった「人間の可能性」を「発見するだろう」（未来形で書かれている）³²。「詩人」（小説家）は、それを現在形において「発見するだけだ」³³。

小説も歴史も、「人間の可能性」を明るみに出すことに違いはない。しかし、歴史は個々の状況との偶然の照応のなかで、それを映してみせるにすぎない。流れ去る歴史が世界の前景をなしている仮象であるとするれば、「不変のもの」はその背後に隠れている本質なのだ。こうして、クンデラは小説と歴史の関係を、空間的な前後関係に移し替える。「不変のもの」、それはまさしく背後に、すなわち「そのうしろのどこかに」³⁴あり、いっぽう、歴史は個々の状況において「その手前」³⁵にある。そして、「手前」にあるものは、小説が捉えようとする対象とはならない。なぜならば、「発見」とは、定義上、背後に隠れたものを可視化する振る舞いだからである。

『冗談』の「著者によるノート」では、小説を歴史の個別的な事象に縮約しようとする読者は、「時事性の反芻者」（*rumineurs de l'actualité*）と呼ばれていた。ここには、変化することのない繰り返しや、停滞のイメージがまわりついている。仮象における停滞を打破し、本質の側へと突破すること。小説における「発見」とは、そのような「手前」から「うしろ」への運動にほかならないだろう。

このように、クンデラにおける小説と歴史の関係は、その中間に「人間」という第三の項を立てると明快に整理できる。この第三項への関与の仕方によって、小説と歴史はようやくその差異を際立たせる。「小説の歴史」を、歴史一般とは根本的に異なるものとしてそれに対置している次の文章も、これと同じ図式で理解することができる。『裏切られた遺言』に収められたエ

²⁹ *Ibid.*, p. 712. « l'immuable »

³⁰ *Loc.*, cit. « possibilité humaine »

³¹ *Loc.* cit. « le non-immuable »

³² *Ibid.*, p. 713. « découvrira »

³³ *Ibid.*, p. 712- 713. « il ne fait que découvrir »

³⁴ *Ibid.*, p. 713. « quelque part là-derrrière »

³⁵ *Loc.* cit. « là-devant »

ッセイ「パニユルジュがひとを笑わせなくなる日」のなかの一節である。

私は今、小説の歴史に加わることを宣言しているのだ。私の全小説は、歴史に対して嫌悪を剥き出しにしているというのに。歴史、この敵意ある非人間的な力、招かれても望まれてもいないのに、私たちの生に外側からのしかかり、破壊する力に対して。だが、この二重の態度に首尾一貫しないところなどない。というのも、人類の歴史と小説の歴史はまったくの別物だからだ。もし前者が人間に属しておらず、抵抗できない異質な力として人間に強いられてきたとすれば、小説の（絵画の、音楽の）歴史は、人間の自由から、その全面的に人格的な創造から、その選択から、生まれてきた。ある芸術の歴史の意味は、たんなる歴史のその対極にある。その人格的な性格からして、ある芸術の歴史は、人類の歴史の非人格性に対する、人間の復讐なのである。³⁶

クンデラによれば、歴史、すなわち人類の歴史は、人間に対して外部的なものとしてある（「外側からのしかかり、破壊する力」）。そこに、人間の意志を受け付ける余地はない。歴史に対して、人間は主体的にはたらきかけていくことができず、受け身の状態にある。それが、歴史が「非人間的」または「非人格的」である、ということの意味だろう。

しかし、人間と歴史とのこのような関係は、精神の自由な活動としての小説の領域、あるいはそれを含む芸術の領域にはあてはまらない。芸術の領域では、人間は自身の主体性を取り戻すことができるからだ。小説の歴史は、「ヘーゲルの言う人間の外なる理性」³⁷としての歴史ではない。小説の歴史は、「あらかじめ決定されてもいなければ、進歩の概念とも同一ではない」³⁸「全面的に人間的な」³⁹歴史である。そこでは、人間は決定論的な理性として力を振るう「非人間的な」歴史の支配を逃れて、みずからの意志を十全に発揮することができる。人間は、それゆえ、この芸術の（もしくは小説の）歴史において、歴史に復讐すると言えるのである。

³⁶ Kundera, *Les Testaments trahis*, in *Œuvre, tome II*, p. 758. « Je suis en train de faire la déclaration d'adhésion à l'histoire du roman, alors que tous mes romans exhalent l'horreur de l'Histoire, de cette force hostile, inhumaine qui, non invitée, non désirée, envahit de l'extérieur nos vies et les démolit. Pourtant, il n'y a rien d'incohérent dans cette double attitude car l'Histoire de l'humanité et l'histoire du roman sont choses toutes différentes. Si la première n'appartient pas à l'homme, si elle s'est imposée à lui comme une force étrangère sur laquelle il n'a aucune prise, l'histoire du roman (de la peinture, de la musique) est née de la liberté de l'homme, de ses créations entièrement personnelles, de ses choix. Le sens de l'histoire d'un art est opposé à celui de l'Histoire tout court. Par son caractère personnel, l'histoire d'un art est une vengeance de l'homme sur l'impersonnalité de l'Histoire de l'humanité. »

³⁷ Loc. cit. « la raison extra-humaine de Hegel »

³⁸ Loc. cit. « ni décidée d'avance ni identique à l'idée de progrès »

³⁹ Loc. cit. « entièrement humaine »

『小説の技法』(1986年)と『裏切られた遺言』(1993年)、そして『冗談』の日本語版「序文」(2002年)および「著者によるノート」(1985年)という、異なる時期に書かれたいくつかのテキストを読みながら、私たちは、これらのエッセイにおいて、クンデラが、小説と歴史の関係をどのようなものとして読者に提示しようとしているかを見てきた。そこで確認できたのは、クンデラにとって、歴史は小説から切り離されるべきものとしてあり、その切断は、両者が人間と結ぶ関係によって正当化される、ということである。小説においては、「人間の可能性」はつねに光を当てられているが、歴史においては、それは偶然にしか見出されない。また、小説は人間的であり、人間に主体性を回復させるが、歴史は非人間的であり、人間の主体性を失わせる。このような理由で、歴史は小説の非本質的な部分に位置づけられる。それが、小説の自立ということの意味である。

1-3 主語の問題

クンデラの論旨は明瞭だが、その明瞭さとうらはらの曖昧さも、ここには潜んでいる。主語の問題である。

小説の「非-参加」ということを述べた『小説の技法』においては、「参加」しうるのは、まずは小説そのものである。「カフカの小説の社会的、政治的、「預言的」な巨大な射程は、まさしくそれらの「非-参加」のうちにある」。「それらの「非-参加」(leur « non-engagement »)というときの « leur » は、複数形の「カフカの小説」(les romans de Kafka)を指している。小説は、みずからにとって非本質的な外部のコンテキストから独立したものとしてある。それは、小説が他者の力を借りずにおのずからあるということであり、そのことが、小説の自立の核心をなしている。

しかし、あらゆる個々の小説作品が、この意味で「自立」しているわけではない。「そのうしろのどこかに」はカフカの小説をめぐるエッセイであり、自立したものとしてある小説が、作家の固有名に結びつけられていた。だからこそ、「詩人」の役割が問題になる。そして、そこでは「参加する」(s'engager à)という動詞の主語が、小説から作者に入れ替わっている。「もし詩人が、前もって知られた真実への奉仕に「参加」するなら」とクンデラは書いている。おそらくクンデラの論理では、小説はおのずから「参加」することもしないこともできるのだから、小説家が主体的に「参加」する必要はない、ということなのだろう。だが、それはあくまでカフカの小説について言えることであって、作品としての小説を自立したものとしてあらしめる

のは、作者の天才性なのだ。

小説の自立は、したがって、作者中心主義的な観念である。優れた小説家の小説だけが、自立しているのである。そのことは、クンデラにとっておそらく自明のことがらであり、それゆえに、小説の自立について、小説にとっての他者にほかならない作者が語ることが、問題性を帯びた事態としては把握されていないのだろう。だが、もしクンデラの言うように、「それについて知らねばならないすべてを、小説みずからが語って」いるのであれば、作者は沈黙していればよいことになるはずだ。

「発見する」という動詞にも、これと同様の主語の曖昧さがつきまとっている。

もし「詩」がすでにそこにあるのなら、詩人に予見の能力を認めるのは非論理的だ、ということになる。詩人は人間の可能性を（「ずっと前からそこにあった」この「詩」を）「発見するだけだ」。歴史もまた、いつの日か、それを発見するだろう。（「そのうしろのどこかに」）⁴⁰

「人間の可能性」を「発見する」のは詩人、すなわち小説家である。しかし、歴史もそれを「発見」しうのなら、この動詞の主語が人でなくともよいことになりはしないだろうか。つまり、小説そのものが、おのずから、「人間の可能性」を「発見」することもありうるだろう。こうした曖昧さを引きずってか、次の箇所では、「発見する」の主語は書かれていない。「発見されるべき真実（それは自ら眩むようなものである）よりほかの真実に奉仕する詩人は、贗の詩人である」⁴¹。「発見する」のは小説家なのか、それとも小説それ自体なのか。このふたつ以外にも、こうした問いそのものから排除される主語がある。すなわち、読者が小説を読むことで「発見する」ということも考えられるのだが、その可能性ははじめから除外されている。

小説の自立をめぐるクンデラが紡ぎ出すことばは、それが言おうとしていることと、その主張のされ方のあいだにずれを孕んでいる。自立した小説が置かれるのは、小説そのものが中心にあるのではなく、作者が中心に存在しているような言説空間である。そこには微妙な矛盾があるはずだが、この矛盾が書き手に意識されているかどうかの判断は難しい。だが、いずれ

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 712- 713. « Si le « poème » est déjà là, il serait illogique d'accorder au poète la capacité de *prévision* ; non, il « ne fait que découvrir » une possibilité humaine (ce « poème » qui est là « depuis très très longtemps ») que l'Histoire aussi, à son tour, découvrira un jour. »

⁴¹ *Ibid.*, p. 713. « le poète au service d'une autre vérité que celle qui est à *découvrir* (qui est *éblouissement*) est un faux poète. »

にしても、「参加する」あるいは「発見する」という動詞に対する主語の曖昧さは、この矛盾を映し出していると言えるだろう。

『小説の技法』のなかには、著述家のクリスチアン・サルモンとの対話が二篇収められている。そのうちのひとつ、「小説の技法についての対話」のなかで、サルモンはクンデラに「あなたが歴史を扱う方法はどのようなものですか」⁴²と尋ねている。これに対するクンデラの回答は、当然ながら、彼自身の小説の自立について語るものになっている。この回答において興味深いのは、クンデラが、自分の小説が自立しているさまを、彼自身が作者として意図したものとして描き出していることである。こうした作者の構えにおいて、小説の「自立」は二重の主語をもっているはずだが、クンデラにとっては、そこに矛盾はないのである。

以下、クンデラの回答を概観しておこう。サルモンの問いに対して、クンデラは歴史の扱いにかんする四つの原則を挙げている。

第一に、小説のなかでは、あらゆる歴史的な状況は「最大限に切り詰めて」⁴³扱われる。クンデラにとって、歴史は抽象的な舞台を脚色する「舞台装置」⁴⁴のようなものである。

では、そのような「舞台装置」に選ばれることになるのは、どのような歴史的状況なのだろうか。クンデラが取り上げるのは、小説の登場人物にとって、その「実存を露わにする状況」⁴⁵である。これが第二の原則である。

『冗談』の登場人物であるルドヴィークは、大学時代、恋人に送った絵はがきに書きつけた「冗談」がもとで、大学を追放される。彼はこう書いたのだ。「楽天主義は人類のアヘンだ。健全なる精神というの間の抜けた匂いがする。トロツキー万歳」⁴⁶。

『冗談』には、1948年以降のチェコスロヴァキアの状況がある程度詳しく描かれているが（党の運営など）、それは、そうした細部が、それ自体で意味をもっているからではない。というのも、クンデラにとって、小説は時事性のルポルタージュではないからだ。『冗談』において歴史の記述が意味をもつのは、それが「どのような状況下でも隣人を死に追いやることのできる存在」⁴⁷としての、ルドヴィークにとっての「人間」の定義を導くのに必要だからである。ルドヴィークの「根源的に人間学的な経験」⁴⁸は、たしかに、歴史の特定の局面に根ざしている。しか

⁴² *Ibid.*, p. 662. « ...quelle est votre façon de traiter de l'Histoire ? »

⁴³ *Loc. cit.* « avec une économie maximale »

⁴⁴ *Loc. cit.* « scénographe »

⁴⁵ *Loc. cit.* « une situation existentielle révélatrice »

⁴⁶ Kundera, *La Plaisanterie*, in *Œuvre, tome I*, Gallimard, « bibliothèque de la pléiade », 2011, p. 214. « L'optimisme est l'opium du peuple ! L'esprit sain pue la connerie. Vive Trotski ! »

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 662. « un être capable dans n'importe quelle situation d'envoyer son prochain à la mort. »

⁴⁸ *Loc. cit.* « expérience anthropologique fondamentale » « anthropologie » は、通常は「人類学」と訳す

し、党の役割や恐怖政治の背景といった「歴史それ自体」⁴⁹を書くことは私の関心をひかない、とクンデラは述べている。

その理由が、歴史記述にかんする第三の原則で述べられている。いわく、「史料編纂としての歴史は社会の歴史を書くのであって、人間の歴史を書くのではない」⁵⁰。クンデラが書くのは、そこからこぼれ落ちた「人間の歴史」である。たとえば、1968年の「ロシア軍」⁵¹によるチェコスロヴァキアへの軍事侵攻に続く数年間、人々に対する恐怖政治に先立って、公的に組織された犬の虐殺がおこなわれたこと。これは、歴史家や政治学者にとっては重要性をもたない事件だが（クンデラはそう述べている）、「人間学的な意義はきわめて大きい」⁵²。クンデラは、このエピソードひとつから、『別れのワルツ』の「歴史的風土」⁵³を構想したという。

第四の原則は、もっとも根源的なものである。すなわち、「歴史はそれ自体が実存的な状況として理解され、分析されなくてはならない」⁵⁴。これは、小説のなかに描かれた歴史は、たんなる背景に留まるのではなく、語り手の考察によって、小説の本質的な部分に組み込まれるべきだ、ということである。

「プラハの春」を率いた改革派の指導者、アレクサンデル・ドゥプチェクは、ブレジネフとの会談のあと、国民に語りかけるラジオの演説で、とぎれとぎれにしか声を出すことができなかった。『存在の耐えられない軽さ』に盛り込まれたこの「歴史的」エピソードは、クンデラによれば、人間の「弱さ」⁵⁵を明るみに出すものである。弱さ、それは人間の実存のきわめて一般的な範疇である。小説の登場人物のひとり、テレザは、当初、ドゥプチェクの弱さを耐え難く感じる。しかし、彼女も不実な恋人トマーシュの前では、ブレジネフを前にしたドゥプチェク同様、弱い存在である。彼女はみずからの弱さに陶醉し、弱い者たちの街、プラハに戻っていく。この筋立てにおいて、歴史は、それ自体が人間学的状況になり、実存的状況になるのである。

のが妥当であろうが、ここでは、「*l'homme*」（人間）とは何かという問いに答える学問、という意味で用いられているので、「人類」と訳した「*humanité*」が、『裏切られた遺言』では「人間」とは異なる意味合いを付与されていることも考慮して）「人間学」とした。

⁴⁹ Loc. cit. « *l'Histoire elle-même* »

⁵⁰ Loc. cit. « *L'historiographie écrit l'histoire de la société, non pas celle de l'homme.* »

⁵¹ 正確には WATO（ワルシャワ条約機構）軍である。沼野充義は、クンデラが1968年のプラハへの軍事侵攻の主体を「ロシア」と書くことにふれて、クンデラの反ロシア感情ともいうべきものを指摘している。（「クンデラはどうしてドストエフスキーが嫌いなのか」『ユリイカ』第23巻第2号、1991年、150-157ページ。）

⁵² *Op. cit.*, p. 662. « *une signification anthropologique suprême* »

⁵³ Loc. cit. « *climat historique* »

⁵⁴ *Ibid.*, p. 663. « *l'Histoire doit en elle-même être comprise et analysée comme situation existentielle.* »

⁵⁵ Loc. cit. « *faiblesse* »

以上が、クンデラの回答である。四つの原則を貫いているのは、歴史はそれ自体としては小説にとって非本質的である、という基本的な認識である。時事的な事象は、「舞台背景」としては必要とされても、クンデラが小説をその発見に捧げようとしている「実存的」真実とは異なるものと考えられている。

ただし、歴史はある重要性をもって小説のなかに描かれる場合、語り手の考察によって、真実を露わにするものへと変容させられる。時事性は小説によって本質的なものとはなりえないが、歴史は「人間の可能性」を偶然「発見する」ことはある。その限りで、歴史を通して本質的なものに至る回路は、小説のなかに、可能性としてはつねに開かれているとも言える。

このように、クンデラがサルモンに答えて語っていることは、ここでも、小説の自立にほかならない。だが、この小説の自立は四つの原則に支えられており、その原則は、まぎれもなく作者クンデラの意図を反映している。要するに、クンデラは、「私は自立した小説を書いた」と言っているのだが、それは書かれた小説がたまたま自立していたということではなく、作者の操作の結果として自立しているということである。小説の自立について語る文脈で、クンデラは、「詩人の行為」は本質からして「測り知れない」(incalculable)と述べていた。だが、クンデラのことばに露呈しているのは、計算可能性そのものではないだろうか。

自立した小説において、小説家の、すなわち作者の役割とは何だろう。『小説の技法』において、詩人は何かを「予見」するのではなく、「人間の可能性」を「発見するだけだ」と考えられていた。だとすれば、小説家は、小説に固有の論理のなかで「人間の可能性」が開示されるのを、ただ目撃するだけではないだろうか。ただその視線の運動のためだけに、作者はそこに呼び出されているのではないか。小説の自立を、作者によって意図されたものとして語るクンデラは、そのような主観的ならざる作者のあり方を否定しているように見える。だが、クンデラがそのことでジレンマを抱えている様子は微塵もない⁵⁶。

2 真実をめぐる

2-1 歴史家による批判

⁵⁶ エッセイにおけるクンデラの語り口には、小説家は自分の小説の本質的な部分をことばにすることができる、という自信が漲っている。本論文は、まさにその自信とテキストの論理とのあいだの懸隔に照準を合わせている。

小説の自立をめぐる作者の介在という問題は、本章の最後でもう一度そこに立ち返り、検討することにしたい。ここから先は、歴史を非本質的なものとして周縁に位置づける小説の論理がどのようなものであるかを、もう少し詳しく見ていこう。

まずは、クンデラの小説観を相対化する視座を与えるものとして、歴史家ピーター・ゲイによるクンデラへの批判を見てみよう。

歴史についてのクンデラの理解には、一種独特なところがある。それはおそらく、歴史とは何かを定義しようとするさいのクンデラが、小説の領分を侵すまいとつねに気を配っていることに起因している。クンデラは、歴史も小説も、それぞれの仕方で人間にかかわっていることを認めるのだが、小説の役割を、純粹に小説に固有のものに見なしたいがために、歴史という概念の広がりそのものを、かなり限定しているように思える。

小説との錯綜した関係は別にしても、クンデラの歴史観はひとつの見方でしかなく、今日においては、ステレオタイプと化している感も否めない。とりわけ、歴史を非人間的なものと位置づけ、人間の精神的な活動に対立させるときのクンデラは、人々の生活文化や、そのなかで育まれる集合的な記憶が歴史を形成すると考える、社会史的な視点の登場以前に身を置いているようにも思われる。

もちろん、クンデラの歴史観を論評することが私たちの目的なのではない。だが、クンデラが歴史を仮象的な時事性として描き出し、歴史記述における事実への注力を停滞のイメージのもとに提示することには、多くの歴史家が反発を覚えるのではないだろうか。ピーター・ゲイはそうした歴史家のひとりであり、クンデラの主張のなかに、小説家の傲慢とも言うべきものを看取している⁵⁷。

『野蛮な報復——『荒涼館』、『ボヴァリー夫人』、『ブッデンブローク家の人々』』（邦題は『小説から歴史へ——ディケンズ、フロベール、トーマス・マン』）の終章で、ゲイは、歴史記述が対象とする事実を何らかの真実の下位に位置づけるアリストテレスと、現代におけるその継承者としてのクンデラを批判している。その批判の内容を見ていくことで、クンデラにおける本質主義的な小説観が、クンデラの歴史理解と不可分のものであることを、あらためて確認しておこう。

⁵⁷ クンデラに対するゲイの批判を理解し、それをもとにクンデラのテキストにおける歴史の問題を考察しようとするさい、踏まえておく必要があった「事実」の地位をめぐる歴史哲学上の論点については、以下の書物が適切にしてコンパクトな見通しを与えてくれた。野家啓一『歴史を哲学する——七日間の集中講義』岩波現代文庫、2016年。

ゲイがこの著作で扱っているのは、「フィクションにおける真実と歴史におけるフィクションの地位」⁵⁸に関する問題である。彼はこの問題が一筋縄にはいかないものであることを認めながら、「起ったこと」という意味での事実、基本的にはただひとつしかない、という立場を明確にしている。歴史家にとっては、事実がすなわち真実にはかならない。それでは、フィクションは真実を欠いたものとして、ゲイによって退けられているのだろうか。かならずしもそうではない。ゲイによれば、フィクションのなかには、歴史家にとっての真実とは異なる種類の真実があり、歴史家は、それゆえ小説に学ぶこともある、というのである。

ゲイは歴史学者でありながら、フィクションの側にも真実があることを認めている。しかもその立場は、フィクションのなかの、事実と合致した部分のみを認めるといった表面的なものではない。彼は、フィクショナルな真実とも言うべきものを想定し、そのような真実を内在させたフィクション、すなわち、描かれたことが事実としては起ってはいないにせよ、事実を鮮明に照射しているフィクションを、積極的に評価している（彼がこうしたフィクションの例として挙げるのは、ガブリエル・ガルシア＝マルケスの『族長の秋』である）。

ゲイも述べているように、ここではもちろん「真実」や「事実」といったことばをどう定義するかが重要になる。その定義次第で、相反する主張が同時に可能になるといった事態も生じうるからだ。しかしゲイは、「真実」ということばの定義にあえて幅をもたせることで、フィクションに対して、歴史家の立場からすれば譲歩した態度を取っているように見える。その彼がクンデラを批判するのは、みずからの譲歩を拒絶するような「真実」と「事実」のヒエラルキーを、クンデラが設定しているためである。事実とは異なる種類の真実は認めることができても、事実より高次の真実は認めることができない。それがゲイの立場である。

ここでは、ゲイの主張を理解するために、彼自身の立論に即して、事実をめぐる実在論的な立場と相対主義的な立場の対立を振り返っておく必要があるだろう。この対立のなかに、クンデラも位置づけられているからだ。

実在論の立場においては、事実の存在は疑うことのできない与件である。実在論者はこう主張する。「たとえ正確な観察を阻むものや、自己欺瞞を誘うものがあるとしても、誰の精神からも独立して、現実の世界が存在する」⁵⁹。そこでゲイが挙げているのは、森のなかで一本の木が倒れたとして、それを見ている者がいよいよいまいと、木が倒れたという「事実」に変わりは

⁵⁸ Peter Gay, *Savage reprisals: Bleak house, Madame Bovary, Buddenbrooks*, New York, W. W. Norton & Company, 2003, p. 150. « position about truth in fiction and fiction in history »

⁵⁹ Loc. cit. « ...for all the obstructions to accurate observation, all the inducement to self-deception, there is a real world out there, independent of anyone's mind »

ないという（やや常套的な）例である。

これに対して、实在論を支持しない相対主義者は、「森のなかで一本の木が倒れたとして」という仮定そのものが、ほかでもない観察者としての实在論者の存在を前提にしなければ成立しないのではないかと、言うことで疑義を呈するかもしれない。これはゲイが挙げている名前ではないが、たとえば『世界制作の方法』におけるネルソン・グッドマンのように、明確に反实在論の立場をとる哲学者であれば、基盤となる唯一の世界は存在せず、統一的な「世界」と見えるものは、その記述にほかならない世界の無数のヴァージョンから構成されているにすぎない、と言うだろう⁶⁰。しかしゲイは、このような相対主義的な世界の認識を、少数のプラグマティストの言い分として退けている。外界はれっきとして実在するし、事実は実在する、そして真実とは、そうした実在する事実以外の何物でもない、というわけである⁶¹。

实在論と相対主義のこのような対立のどの地点に、クンデラは位置づけられるのか。クンデラにおいては、歴史家が扱う事実の地位は、小説において発見されるべき真実に対して低く見積もられている。これは、アリストテレス以来、「古くからあるまともな考え方」である。いっぽう、相対主義者は、事実の実在という前提に異議を申し立てる。こちらは、「新しく転覆的な考え方」である。そして、両者には、「(歴史を司る女神) クリオの信奉者に対する辛辣さ以外の共通点はない」⁶²。すなわち、クンデラも相対主義者も、事実の軽視という点では、实在論者に等しく批判されるべきなのだ。

ゲイは实在論の立場にもとづいて、クンデラにおける「真実」と「事実」のヒエラルキーを解除してみせる。たしかに、偉大な小説家が、歴史家には考えつかないような仕方で人間についてのすぐれた洞察を展開することはある。だが、それは、歴史家が科学的な方法で接近する対象を、小説家が直観によって捉えるだけのことである。真実は、クンデラが考えているように事実とは異なる地平にあるのではなく、事実と同じ地平の延長上に、事実そのものとしてある。ゲイの主張を要約すると、そういうことになるだろう。

⁶⁰ 以下を参照のこと。ネルソン・グッドマン『世界制作の方法』菅野盾樹訳、ちくま文庫、2008年。とりわけ第一章「言葉、作品、世界」に、ここで述べたようなグッドマンの見解は凝縮されたかたちで表現されている。

⁶¹ ゲイはこのエピローグで、自分の立場は「批判的实在論」(critical realism)にあるとしているが、ここでの彼の主張は、事実が「あった」ことを、事実の記述から完全に独立したものとして、したがってまた、記述者のとる視点(どこから語るか、という視点)からも完全に独立したものとして自明視している点で、「素朴实在論」の立場に近いように見える。したがって、「实在論」(realism)と「相対主義」(relativism)というゲイにおける二項対立そのものが、そもそも一定の単純化を免れていないと思われるのだが、私たちはひとまず、ゲイが設定した枠組のなかで考察を進めていくことにしたい。

⁶² *Op. cit.*, p. 151. « It is from this Realist position that I want to confront two critiques of historians' claims to truthfulness, one very old and very respectable, the other very new and very subversive. They have nothing in common except their severity with the devotees of Clio. »

ゲイのような歴史家の視点からクンデラの主張を検討することの意義は、クンデラの言う小説の自立において、歴史が恣意的に矮小化されていることを、その批判が浮き彫りにしてくれることにある。それはまた、クンデラの本質主義的な小説観が、歴史との格闘によって練り上げられたものであることを物語ってもいよう。歴史は、クンデラがそれとの対決のなかで、小説家としての自己形成を果たしてきたものである。その意味で、歴史は小説にとって、逆説的な重要性をもっている。

そこで、この重要性をもった歴史が、クンデラ自身の小説において、どのように非本質化されているのかを、次に見ることにはしたい。クンデラの小説において、歴史はどのように前景化し、事実とは異なる水準の真実を、背後に匿うことになるのか。

2-2 小説とアフォリズム

主題の次元では、歴史はクンデラの小説のなかに大きな場所を占めている。個々の歴史的出来事が言及されることはもとより、歴史という観念そのものについての考察が展開されることも少なくない。ここではとりわけ、『笑いと忘却の書』の第一部「失われた手紙」を取り上げてみたい。それは、特定の日付をもち、歴史のなかにつなぎとめられたこの物語が、歴史を書くことそれ自体を主題としているからである。

第一部「失われた手紙」は、「クレメンティスの帽子」のエピソードからはじまっている。1948年2月、プラハの人々は、共産党一党支配を確立したチェコスロヴァキアの首相、クレメント・ゴットワルトの演説を聴くために、旧市街の広場に集まっていた。おりしも、広場には雪が降っており、バルコニーに立つゴットワルトは無帽だった。そこで、時の外務大臣、ウラジミール・クレメンティスは、自分が被っていた毛皮のトック帽をゴットワルトの頭に被せてやる。

同志のトック帽を被って演説する指導者の写真を、党はプロパガンダに利用した。しかしその四年後、謀反の罪に問われたクレメンティスは処刑され、歴史のあらゆるページから抹消される。それ以来、宮殿のバルコニーに立つゴットワルトの写真に人々がクレメンティスの姿を見ることはなく、かつてクレメンティスが立っていたところには、宮殿の壁が写っているだけとなる。クレメンティスはその写真からも姿を消してしまったのだ。ただひとつ、ゴットワルトの頭のうえに毛皮のトック帽を残して。

このエピソードは、小説の冒頭で、その全篇をつうじて追究される「忘却」という主題を導入する役割を果たしている。たとえ人々が、強いられた忘却によってクレメンティスを忘れて

しまったとしても、その帽子のように、忘却に抵抗する何物かがつねにある。この小説の語り手は、あたかも、その何物かを掬いとりようとするものこそ小説である、と言っているかのようだ。「権力に対する人間の闘いは、忘却に対する記憶の闘いである」⁶³。語り手は、この小説の登場人物のひとり、ミレックにそう言わせている。

だが、こうしたアフォーリズムとともに小説が始まることは、クンデラの小説観にとってある危機を孕んでいる。アフォーリズムによって小説を代表させることは、小説をその要約可能性のもとに差し出すことにほかならない。そして、もしかりに、『笑いと忘却の書』を「権力に対する闘い」の書物であると主張する読者が現れたら、クンデラはその主張を、一面的な小説の読みにもとづくものとして批判するだろう。なぜならば、そうした主張は、クンデラの小説のうち、個々の状況への「参加」を見ているからだ。

しかし現実には、このアフォーリズムは、あたかもクンデラの小説の核心を射抜くものであるかのように、しばしば単独で引用されてきた⁶⁴。それはおそらく、このアフォーリズムが、クンデラが小説において達成しようとする普遍性の水準に達しているためでもあるだろう。「権力」「人間」「忘却」「記憶」——こうしたことば遣いは、どのような状況にもあてはめることができるという意味で、まぎれもなく普遍的なものだろう。その意味で、このアフォーリズムに収斂していくようなものとして『笑いと忘却の書』を読むことは、誤りとは言いきれないばかりでなく、促されてもいるかのようだ。

見落としてはならないのは、このアフォーリズムが、語り手ではない、登場人物のひとりによって言われている、ということである。たとえその人物が、どれほど作者に近く、つまりは「クンデラ的」であるとしても、その類似をもって、複雑な小説世界をひとりの人物の思想の表現と見なすことはできない。むしろこのアフォーリズムは、物語の展開のなかで大きく揺さぶられており、その振幅は、小説におけるメッセージの単一性という観念に対する疑義を映し出している。この意味でなら、このアフォーリズムは、たしかに『笑いと忘却の書』を代表していると言えるだろう。

アフォーリズムは、真実の一種の表現形態である。だが、もしこの小説における真実が、この

⁶³ Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, in *Œuvre, tome I*, « bibliothèque de la pléiade », Gallimard, 2011, p. 932. « ...la lutte de l'homme contre le pouvoir est la lutte de la mémoire contre l'oubli. »

⁶⁴ たとえば、大江健三郎においてそうである。大江の小説『さようなら、私の本よ！』には、老境にある作家、長江古義人が、自分が若い頃とっていたノートに、セリーヌの小説『夜の果てへの旅』の読解の手がかりになることばとして、このアフォーリズムを書きつけているのを見出す、という場面がある（講談社文庫、2009年、287ページ）。また、井伏鱒二をめぐる講演「井伏さんの祈りとリアリズム」でも、大江は、『黒い雨』について語る文脈で、このアフォーリズムに言及している（『あいまいな日本の私』岩波新書、2014年、134ページ）。

アフォリズムによって言い尽くされているとしたら、小説はその時点で完結してはいなくてはならない。クンデラの述べるところにしたがえば、「前もって知られた真実」は、詩人にとって奉仕すべきものではないからである。この小説における真実は、それゆえ、このアフォリズムとは別のところに求められなくてはならない。

そもそも、小説における真実を、アフォリズムの形式で言うことはできない。クンデラにおいては、「ただ小説のみが言いうること」(『小説の技法』)⁶⁵のために、小説は書かれている。ここでも、「言う」という動詞の主語が「小説」であることに注意しなくてはならない。真実は、誰かが代わって言うことのできないものとして観念されているのである。

特定の日付をもち、特定の状況のなかで展開する「失われた手紙」の物語は、ミレックがそのなかに囚われている歴史が小説においてもつインパクトを、少しずつ弱めながら進んでいく。「舞台装置」として必要とされた歴史が、小説の論理のなかで、徐々に本質的なものに場所を明け渡していくのである。この漸次的な変化を記述するために、「失われた手紙」の物語を辿ってみることにしよう。

2-3 歴史への「復讐」

「失われた手紙」において語られるのは、ミレックの私生活である。その私生活は、語り手によれば、凡庸なものである。だがそれは、ミレックの私生活だけが凡庸であるということではない。今日においては、どのような私生活も凡庸なのである。語り手は言う。かつて、歴史は人々の冒険の「背景布」⁶⁶をなしていた。しかし、出来事がすぐさま忘れられる今日——この小説が発表されたのは1979年のことである——、歴史は物語の背景をなすに足る恒常性をもたえず、それ自体が「私生活のおなじみの凡庸さ」⁶⁷を遠景に置いて、その前面で演じられる冒険になってしまった。

ここには、歴史を「たえず変わりゆくもの」と見なすクンデラの考えが反映されている。ミレックの私生活が凡庸なものでしかないのは、こうした歴史の前で、人間が主体性を奪われていることの、物語における表現と言える。だとすれば、ここで問われるべきは、ミレックはどのようにして歴史に「復讐」し、主体性を取り戻そうとするのか、ということだろう。しかし

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 662. « la seule raison d'être du roman est de dire ce que seul le roman peut dire. » (「小説の唯一の存在理由は、ただ小説のみが言いうることを言うことにある」)

⁶⁶ *Op. cit.*, p. 936. « toile de fond »

⁶⁷ *Loc. cit.* « la trop familière banalité de la vie privée »

その前に、ミレックが「復讐」すべき歴史が、そもそもどのようなものであったかを確認しておこう。

ミレックの物語は、1971年をその現在時として展開する。ミレックは、フサーク政権のもとで盤石化しつつあった「正常化」路線への抵抗運動に身を投じている。運動の記録を自宅に保管しているミレックを、友人は不用心だと言って非難したが、ミレックは、「身を隠すことは自分に罪があるように感じさせる、そうなっては敗北のはじまりだ」⁶⁸と答えて譲らなかった。しかし彼は、結局は友人の忠告を入れて、活動の記録を人目につかない場所に移動させることにする。と同時に、かつての恋人、ズデナに送った手紙も、この機に取り戻し、破棄してしまおうと考える。そこから、ミレックの私生活の物語は始まっていく。

ミレックがズデナの恋人になったのは、25年前のことだった。彼らは恋人であり、共産党の同志でもあった。しかし、次第に党から離れていったミレックとは対照的に、ズデナは党への傾倒を強め、その思想に同化していった。そうしたなかで、1968年の「ロシア軍」によるプラハ侵攻という決定的な事態が起る。ズデナは戦車の到来を喜んだ2パーセントの国民に属していたのに対し、ミレックは自分の信念を曲げることを拒否し、職場を解雇され、監視の対象となるのである。

ミレックは、自分がかつてズデナの恋人だったことを、過去の過ちとして否定したがっている。そこにはもちろん、政治的な選択の問題がかかわっている。語り手がのちに明らかにするように、ミレックの過去へのこだわりには公言できない理由がある。だが、ズデナとの関係がミレックに羞恥を惹き起すのは、若き日の自分が選択を誤ったことを、その思い出が彼に突きつけるがゆえでもある。

過去を否定するということ。しかし、それは個人史の規模において、歴史を改竄することではなくて何だろうか。最初に登場してきたとき、権力と闘い、かつその記録を保管しているミレックは、忘却に抵抗する記憶の側に身を置いている。そのミレックが、ズデナとの過去を自分の人生から抹消しようとするのである。ちょうど、党がクレメンティスの存在を歴史から抹消したように。冒頭のアフォリズムは、ここで早くも揺さぶられている。

こうして、歴史に対する「復讐」が企てられる。それは二重の意味で「復讐」である。第一に、事実を歪め、歴史を改竄することになるという意味で。第二に、自分の人生の「作者」として、主体的に生きることになるという意味で。ミレックはみずからを小説の作者に擬える。それは、小説を書くことが、歴史に奪われていた主体性を、精神的に取り戻すことであるから

⁶⁸ *Ibid.*, p. 932. « Se cacher est se sentir coupable, ce serait le commencement de la défaite. »

だ。以下の一節には、後年『裏切られた遺言』のなかで展開されることになる、作家の歴史理解の萌芽が見出される。

彼は、彫刻家が自分の彫像に対して、あるいは小説家が自分の小説に対してもっているのと同じ関係を、自分の人生に対してもっていた。小説家の不可侵の権利、それは自分の小説に何度でも取りかかれるということである。もし冒頭部分が気に入らなければ、小説家はそれを書き直すか、削除するかすることができる。しかしズデナの存在は、ミレックが作者の特権を行使することを拒んでいた。ズデナは、小説の最初の数ページに執拗に留まり、消えてくれなかった。⁶⁹

それゆえ、ミレックはズデナのもとに赴く。しかし、ミレックが下手に出れば出るほど、ズデナは態度を硬化させ、手紙の返却を拒む。彼女はクレメンティスの帽子のように忘却に抵抗し、かつての恋人による歴史の改竄を阻止するのである。

ミレックの「復讐」を頓挫させたもの、それは、彼が直面した事実の動かし難さである。歴史を書くことと小説を書くことの根本的な違いが、ここにある。小説とは異なり、フィクションとしてあることが許されない歴史記述においては、起ったこととしての事実は、そのつど新しい仕方で意味づけられ、解釈されることはあっても、それを覆したり、なかったことにしたりはできない。どれほど目を背けたくなるような事実であっても、それが事実である以上は受け入れるしかない。

事実を争点として歴史に「復讐」することは不可能である。歴史への「復讐」は、事実とは地平を異にする真実の次元でなされる。だがそれを企てるのはミレックではなく、この小説の作者、クンデラである。

2-4 真実の開示

ミレックは、小説の作者が作品の冒頭を書き直すように、自分もまた、人生を書き直したいと願う。だがミレックは、小説家の仕事を誤解している。いかに小説家でも、事実を変更する

⁶⁹ *Ibid.*, p. 939. « Il avait avec sa vie le même rapport que le sculpteur avec sa statue ou le romancier avec son roman. Le droit in tangible du romancier, c'est de pouvoir retravailler son roman. Si le début ne lui plaît pas, il peut le récrire ou le supprimer. Mais l'existence de Zdena refusait à Mirek cette prérogative d'auteur. Zdena insistait pour rester dans les premières pages du roman et ne se laissait pas effacer. »

ことはできない。小説家は、事実から真実へと争点をずらし、歴史よりも重要なものがあると言うことで、普遍的な価値を作品に与えるだけである。小説のなかで歴史への「復讐」が可能であるとしたら、それはこのような意味においてであるほかない。それは、ミレックが企てたような、歴史を意のままにしようとする「復讐」とは別のものである。

クンデラに特有のこうした論理のなかで、ミレックは作者であることから失格させられる。さきほど触れたように、ミレックがズデナとの過去を抹消しようとすることには、ある公言できない理由がある。その理由をあくまで秘匿したいがために、自身の過去についての彼の語りは、きわめて不完全なものになっている。彼は自分の過去を一貫した物語として描くことができない。それは端的に、ミレックが作者としては無能力であることを示している。

では、誰がミレックの物語の作者となるのか。もちろん、クンデラが作者なのだ。この作者は、小説のなかに語り手として現れ、ミレックの語りを不完全なものにしている秘密を暴露する。その秘密が、小説における真実へとつながっていくのである。

ミレックにとって、ズデナとの関係は過去の過ちとも言うべきものである。しかし、この過ちは、たんに政治的で、時事的であるというだけに留まらない。「彼にとって、ズデナが罪のある存在となったのは、それとは別の意味で重大なあることのためである。ズデナは醜かったのだ」⁷⁰。これが、語り手の暴露する秘密である。

ズデナはその醜さゆえに、「罪のある」(coupable) 存在と見なされ、ミレックの人生から退場することを求められる。なぜなら、過去の恋人の醜さは、ミレックの考えでは、新しい恋人を遠ざけるものだから。「女たちは美しい男を求めるのではなく、美しい女をもっていた男を求める。そのため、醜い恋人をもつことは、致命的な過ちである」⁷¹。つまり、女たちは他者の欲望を欲望している、というのである。このことを、ミレックは経験則として知っており、だからこそ、ズデナとの関係を躍起になって否定しようとする。

ミレックは、クンデラの小説にしばしば登場する、ドン・ファン的な人物である。ドン・ファンは、ヨーロッパ文学のなかにさまざまなヴァリエーションをもつ、一種の類型であり、女性遍歴を重ねたあげく、最終的には死によって、それまでに犯した罪を償わされる（多くの場合、石像に罰されて死ぬ）。

女から女へと渡り歩くドン・ファンにとって、女は交換の対象であり、交換価値しかもたな

⁷⁰ Loc. cit. « C'est d'une chose autrement grave que Zdena s'était rendue coupable envers lui. Elle était laide. »

⁷¹ *Ibid.*, p. 940. « Les femmes ne recherchent pas le bel homme. Les femmes recherchent l'homme qui a eu de belles femmes. C'est donc une erreur fatale d'avoir une maîtresse laide. »

い。ある女の価値は、その女と関係をもつことによって、自分が次にどのような女と出会うことができるかによって決まる。こうした観点からすれば、女の交換を阻害するズデナが、ミレックにとって「罪のある」人物であることは明白である。しかし、彼はその「罪」を口にすることができない。自分がズデナに近づいたのは、彼女を利用して党内での地位を固めようとする政治的野心からだ、という嘘をつくのである。

ミレックの嘘を暴くことで、語り手は、小説における真実が匿われるべき空間を、物語のなかに導き入れている。この空間の手前にあるのは政治的・時事的な事象であり、背後にあるのは恋愛の問題である。そして、クンデラの小説にとって、本質的な重要性をもつのは後者である。『冗談』はスターリニズムを告発する書物ではなく、「ラヴ・ストーリー」であるとされていた。それと同じ意味で、『笑いと忘却の書』も「ラヴ・ストーリー」としての自己規定をもっている。

語り手は、時事性から切り離されたこの恋愛のなかに、実存的な真実を見出している。

そうだ、そういうことなのだ。ミレックは真実を認めなくて済むように、自分が出世主義者だと公言するまでになっている。その真実とは、彼には美しい女に近づく勇気がなかったから、醜い女と寝たということである。ミレックは自分自身から見て、ズデナほどの女にも値しなかった。この弱さ、この貧しさこそ、彼が隠している秘密である。⁷²

「弱さ」(faiblesse)あるいは「貧しさ」(dénouement)。こうした一般性をもつ語彙が、クンデラにおいて、実存の範疇をなすものと考えられていることは、確認したとおりである。ここでは、物語の舞台となっている歴史は、個々の状況としてはすでに意味を失っており——すなわち、非本質化されており——、実存的な分析に供されている。

物語の冒頭で、ミレックは次のように言うことで、みずからの罪に言及していた。「身を隠すことは自分に罪がある (coupable) ように感じさせる」。党に対するこの有罪性は、しかし、次第にその政治的意味を希薄にし、まずはドン・ファンに対する女の有罪性に、次いで、臆病な青年の有罪性へと置き換えられる。こうした論理展開において、「失われた手紙」の物語は、歴史を周縁に置くクンデラの本質主義的な小説観を体現したものになっていると言えるだろう。

⁷² *Ibid.*, p. 941. « Oui, c'est ainsi : Mirek va jusqu'à se proclamer arriviste, afin de ne pas avoir à avouer la vérité : il avait couché avec un laideron parce qu'il n'osait pas aborder les jolies femmes. À ses propres yeux, il n'avait pas mérité mieux qu'une Zdena. Cette faiblesse, ce dénuement, c'est le secret qu'il cache. »

3 小説における歴史語り

3-1 歴史への拘泥

「失われた手紙」をこのように読むとき、私たちはクンデラの小説を、その小説観に結んで読むことに同意している。こうした態度は、テキストの論理がそれを整合的であると認める限りで、正当なものと言えるだろう。だが、もしクンデラが、小説を書くことを通して、みずからにとっての歴史の重要性を低減させようとしているのだとしたら、クンデラの小説は、まさにそのようなものとして読まれることで、作者の意図をテキストの論理として諾われ、自立の契機を失っていくとは言えないだろうか。だとすると、私たちはある面ではクンデラの意図に適う小説の読み方をしており、別の面では、その意図に反する小説の読み方をしていることになる。

ピーター・ゲイによるクンデラに対する批判を検討する文脈で、私たちは、クンデラの本質主義的な小説観においては、歴史が恣意的な仕方でも時事性へと切り詰められ、矮小化されていることを指摘した。そしてそのことは、小説にとって、歴史がむしろ重要なものであることを物語っていた。もし歴史が、いっけんするとクンデラの小説がそう見せているように、本当に重要でないとしたら、歴史の忘却が、逆説的にも『冗談』が小説であることを可能にした、という論理は成り立たないだろう。

時事的な事象の継起的な展開として理解された歴史は、たしかに、クンデラが小説をつうじて肉薄しようとする人間の経験の核心には触れていないかもしれない。だが、歴史には、人間がつねにそのなかで生きている、全体的な状況としての側面もあるのではないか。クンデラの小説の登場人物たちが生きているのは、歴史のこの側面である。ミレックの物語が政治的なものなのか、それとも恋愛にかんするものなのかを問うことは、少なくとも彼自身にとってはあまり意味のあることではない。どちらが欠けても、その体験の固有性は失われてしまう。

クンデラが歴史を非人間的なものとして意味づけ、人間的な芸術としての小説に対置するとき、彼はこのような歴史の全体性を捨象し、きわめて一面的な仕方でも歴史を見ている。その一面性が自覚的なものであるかどうかは定かではないが、そこには、クンデラ自身がどのような歴史を生きてきたのかという、体験の個別性が影を落としているように思われる。クンデラに

とって、歴史が非人間的なものであるとすれば、その歴史とは歴史一般のことではなく、20世紀のチェコスロヴァキアの歴史であり、大国のはざままで存亡の危機に晒されてきた中央ヨーロッパの歴史なのではないだろうか。

もしそうであるなら、歴史に深く囚われているのは、ほかでもないクンデラである、ということになる。『笑いと忘却の書』においては、クンデラはみずからの考える「小説」の作者として、歴史を正面から、ありのままに記述するのではなく、実存的な意味のもとで捉えようとしていた。だが、そのような本質主義的な構えを取ることで、クンデラは、ミレックがそうしているように、自分自身が生きてきた来歴としての歴史から逃れようとしている、とも言える。そうでなければ、クンデラが繰り返し歴史を主題化し、それに抵抗するミレックのような人物を描き続けることに、合理的な説明がつかない。

どのような小説も、ある程度は、作者の語ることばに即して理解することができる。クンデラの小説も例外ではないが、その「程度」を誤り、エッセイと小説を、あたかも地続きのものであるかのように読んでしまうとき、読者は小説における作為を自然なものとして受け取りかねない地点に立っている。だが、小説という複雑な語りの形式において、作者がみずからの主張をエッセイにおけるような明確さで提示することができると思うのは、素朴にすぎるだろう。小説のなかで言われていることは、まさにクンデラ自身がそう述べているように、「ただ小説のみに言いうること」なのではないだろうか。それならば、作者のことばが小説テキストの論理に沿うように思えるとき、私たちはむしろ、その整合性が何によって支えられているのかを問うべきである。そうした問い直しによって、私たちははじめて、小説の読みを方向づける作者の力を可視化することができる。そして、今私たちが可視化しようとしているのは、みずからの来歴を小説の周縁に置くことで、自立した小説における、伝記的な作者の現前を弱めようとしているクンデラの姿である。

3-2 歴史と伝記的作家

私たちがここで扱っているような作者の問題は、いわゆる歴史小説全般において、問題性を帯びたものとして現れるわけではない。作者の問題と歴史の問題が交差するのは、とりわけクンデラの小説のように、そこで描かれた歴史が作者の生きた歴史に重なり、それゆえ小説のなかに伝記的作家が呼び出されるような場合だろう。1948年の政変を語ることから始まり、小説が執筆されている現在の時点までを時代背景とする『笑いと忘却の書』がまさにそうした小説

であり、物語のなかに書き込まれる現実の出来事のひとつひとつが、フランスに亡命する以前のクンデラの状況を、具体性を伴う仕方で想起させるものになっている。だが、それは一種の誘導なのであって、この小説の論理のなかで、歴史が非本質的なものとして位置づけられるとすれば、それは、読者の目を、最終的にはこうした状況から逸らし、小説という芸術を、政治的な告発の書物や、亡命知識人の手記であることから救い出すためである。この点で、小説が歴史から自立していることと、伝記的な作者から自立していることは、同じひとつのことである。問題は、作者が小説をそのようなものとして書き著し、読者がそれをテキストの論理として諾うとき、小説が作者の意図のうちに回収され、作品の父たる作者に従属してしまう、ということにある。これが、本論文の中心にある問題意識であり、本章の議論は、こうした作者の様態を炙り出すためにおこなわれた。

伝記的な作者と作品の父たる作者の関係は、この章では取り上げなかったクンデラの別のテキストにももつづきながら、より詳細に検討されなくてはならない。だが、それはのちの章に譲ることにして、ここでは、歴史についての章の締め括りとして、『笑いと忘却の書』における歴史と伝記的作者の関係について、もう少し掘り下げておきたい。

『笑いと忘却の書』は、歴史を前景に配しながら、読者の視線をたえず背後へと誘う、特異な小説である。歴史は提示されるが、周縁に置かれる。そのため、小説が作者の生きた現実を読者に想起させるとき、その現実もまた、提示されながらも周縁に置かれる。この構造が、自分の過去について語ろうとして別のことを語りだす、振れた自伝のような趣を小説に添えている。第一部の「失われた手紙」において、ミレックが過去を語ることに失敗するのは、この意味で、小説の内容を正確に予告している。

言うまでもなく、『笑いと忘却の書』は小説であり、自伝ではない。だが、伝記的作者を小説のなかに読み込むということそのものが問題になっているときに、それが自伝ではないことを理由に、この問題を等閑視するのは適切ではないだろう。じっさい、『笑いと忘却の書』においては、語り手の「私」が「ミラン・クンデラ」の体験を自分のこととして語る断章が物語のなかに多数挟み込まれており、小説と自伝の境界は故意に曖昧にされている。

赤塚若樹は、こうしたジャンルの混淆のなかに「自伝的なモチーフ」が導入されることの意味を、次のように説明している。「[...] クンデラは、作品に自伝的なモチーフを導入することによって、現実とフィクションの疑わしく、あやうい関係をしたたかに利用し、チェコの歴史

を一方では考察し、他方では美的対象としてとらえなおそうとしている」(傍点は原文)⁷³。『笑いと忘却の書』においては、歴史は主題的に扱われ、論じられるいっぽうで、実存的な真実の探求という文脈のなかにも置かれている。そうしたことが可能になるのは、小説における自伝的な要素の突出が、フィクションに現実を嵌入させているからだ、というわけである。

伝記的な作者は、小説における歴史の地位が真実を前に相対的に低下していくにつれて、その現前性を弱めていく。だが、そのことは、伝記的な作者が本来無視できない重要性をもっていることを、逆説的に露呈させている。その重要性を裏づけるように頻出する自伝的な語りの生々しさが、小説のなかに現実としか言いようのないものを浮かび上がらせる。『笑いと忘却の書』における伝記的な作者は、そうした不安定な現前を課せられている。

クンデラは、自分の小説が時事的な事象に縮約されることをおそれて、伝記的な作者としては、読者の前から姿を消そうとする。しかし、『笑いと忘却の書』が示しているのは、作者が生きてきた歴史は、クンデラの小説においては、その重要性を否定できないものとしてある、ということにほかならない。もちろん、クンデラがチェコスロヴァキア出身であるとか、亡命の経験をもっているといった来歴の情報によって、クンデラの小説が汲み尽くされるわけではない。そのような「歴史」がさしたる重要性をもたないのは当然だが、いっぽうで、人間の生の全体性としてあるような歴史が否定できないのも、自明のことではないだろうか。

ミレックにとって、自分の過去は引き受けるしかないものだった。同様に、クンデラにとっても、過去は引き受けるしかないものである。小説の自立を主張するクンデラにとって、伝記的な作者としてそこに留まらざるをえないことは、しかし、一種のジレンマであるほかはないだろう。このジレンマを、クンデラという作者はどのように生きることができるのか。すでに起ったこととして、書き換えることのできない過去への態度が、『ジャックとその主人——ドニ・ディドロへの三幕のオマージュ』を扱う次章で、文学的な主題として考察される。

⁷³ 赤塚若樹『ミラン・クンデラと小説』水声社、2000年、380ページ。

第二章 運命への態度

この章では、戯曲『ジャックとその主人——ドニ・ディドロへの三幕のオマージュ』（以下、『ジャックとその主人』と略記）を読むことを通じて、クンデラにおいて、逃れられない過去と向き合うことが、どのような文学的テーマをなしているのかを考察する。

当然ながら、人間は自分の過去を否定することができない。これはきわめて一般的な物言いだ。だが、本章で跡づけるクンデラの思考は、この一般的な認識を起点として展開される。クンデラの小説論は、つねにこうした一般性との接点を保っている。そのことは、クンデラの小説論が大きな射程をもつことの証である反面、読者がそれに反駁することを難しくしているものでもあるだろう。

小説家にとって、実体験としての過去はみずからの小説とどのような関係を結んでいるのだろうか。『存在の耐えられない軽さ』には、「小説は作者の告白ではなく、畏となった世界における人生がどのようなものであるかを探求することである」⁷⁴という一節がある。自伝ではないフィクションとしてある小説は、作者の体験の個別性のなかに回収されるものではなく、より普遍的な人生の探求に捧げられている。しかし、この小説の語り手は、同じ箇所「私の小説の登場人物は、実現しなかった私自身の可能性である」⁷⁵とも言っている。だとすれば、作者の体験は、小説における実存的探求の起点として、欠くべからざるものではないか。

この意味で、クンデラの小説は反自伝的であると同時に、半自伝的でもある。こうした小説における伝記的な作者の地位は、おのずときわめて不安定なものとならざるをえないが、そのことは、フィクションとしてあるはずのクンデラの小説が、現実起きたことのインパクトから自由ではないことを示している。「失われた手紙」のミレックは、過去を書き換えようとして失敗する。作者としてのクンデラは、ミレックが抵抗していたそうした事実性とは異なる次元で歴史を扱おうとしていたが、その試みもまた、最終的には、事実の打ち消し難さを確認することに帰着しているように思える。

こうして、すでに起きてしまったこととしての過去をどのようにして書き換えるかということが、クンデラの文学上の主題となる。『笑いと忘却の書』において見出されたこの主題は、『ジャックとその主人』では、より明確な形をとって提示されることになる。

⁷⁴ Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, in *Œuvre, tome I*, p. 1319. « Le roman n'est pas une confession de l'auteur, mais une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde. »

⁷⁵ Loc. cit. « Les personnages de mon roman sont mes propres possibilités qui ne se sont pas réalisées. »

1 『ジャックとその主人』——ディドロとの比較から見えてくるもの

1-1 書き換えという主題

『ジャックとその主人』が最初に刊行されたのは1981年、フランスでのことだが、チェコ語で書かれたオリジナルテキストは1971年に脱稿している⁷⁶。この時点では、クンデラは『笑いと忘却の書』の執筆にまだ着手していない。にもかかわらず、私たちがこの戯曲に『笑いと忘却の書』の主題の展開を見出そうとしているのは、執筆の時期がいつであれ、この戯曲が『笑いと忘却の書』のあとにフランスの読者のもとに届けられているということに、ある意義が認められるからである。

赤塚若樹が作成した年譜⁷⁷によれば、クンデラの著作がチェコスロヴァキアで発禁処分となったのは1970年のことである。1971年に書かれた『ジャックとその主人』が、その後10年間も刊行されなかったことにはこのような事情があったからだが、こうした経緯のあとでようやく出版されることになったこの戯曲は、読者にしてみれば、作家の来歴を必然的に想起させるものだったのではないだろうか。もしそうだったとすれば、クンデラにとっては、この戯曲をどのようなイメージのもとに読者に届けるか、ということがひとつの懸案となったはずだ。より具体的には、伝記的な作者の影を、テキストが読まれる場から後退させることが必要だったと考えられるのである。

とはいえ、新規に執筆される小説とは異なり、すでに完成しているテキストを、フランス語訳において改変するわけにはいかない。そこでクンデラがとったのは、この戯曲のフランス語版のために、新たに「序文」を付すという方法だった。「ある変奏曲への序文」と題されたその文章は、作品が執筆された経緯を個人的な体験の述懐も交えて説明したあと、この戯曲をどのように読めばよいのかという、その「読みどころ」を示している。この「序文」が、読者にとっての指針を与えているのである。

書き換えという主題は、そのなかで、とくに重要なものとして語られている。『ジャックとその主人』は、ディドロの小説『運命論者ジャックとその主人』を戯曲に書き換えたものだが、

⁷⁶ 戯曲の末尾に「プラハ、1971年7月」(«Prague, juillet 1971»)とある。

⁷⁷ 赤塚若樹『ミラン・クンデラと小説』405-425ページ。

クンデラに言わせれば、それは単なる「書き直し」(rewriting)ではないという。ここで言う書き直しとは、文学作品の書き直しであると同時に、文化そのものの書き直しである。

『リーダーズ・ダイジェスト』の流行は、私たちの時代の奥深くにある傾向を忠実に反映しており、いつの日か、過ぎ去った文化全体が完全に書き直され、その書き直しの背後で完全に忘却されるだろうということを、私に考えさせる。偉大な小説の、映画や演劇への翻案は、独自の『リーダーズ・ダイジェスト』にほかならない。⁷⁸

『リーダーズ・ダイジェスト』は、要約された記事からなるアメリカの雑誌の名前だが、ここではそれは、文化そのものの要約という時代の「傾向」に結びつけられている。クンデラが「過ぎ去った文化」というとき、彼の念頭にあるのは、人間の文化のうちの、とくに「芸術の歴史」(『裏切られた遺言』)をなすものであり、シェイクスピアやトルストイの名前がここでは挙げられている。こうした作家たちの「偉大な小説」は、クンデラによれば「絶対的に要約不可能」⁷⁹なのだが、それは、「偉大な小説」は、その核心として「ただ小説のみが言いうること」(『小説の技法』)を保持しているからである。それゆえ、そうした小説を映画や戯曲にしてしまうと、核心を取り逃がしたものになる。「もしある小説の意味が、その小説の書き直しのあとまで生き延びるとすれば、それは、その小説が平凡な価値しかもたないことの間接的な証拠である」⁸⁰。要約することは、要約不可能なものがない、という態度を取ることであり、この態度のもとで、芸術家たちが作り上げてきた文化は変質させられ、忘却させられる。それが、クンデラがここで言おうとしていることである。

クンデラが述べていることは、彼自身の戯曲についても適用されうる。そこで、この「序文」では、クンデラの『ジャックとその主人』が、ディドロの小説の「要約」であることをいかに免れているかを、テキストにもとづいて示すくだが、このあとに続いている。それは、この戯曲のひとつの読み方として興味深いものだが、私たちが目を向けるのは、このようにしてひとつの解釈が規範化されるときに、故意にか、あるいは無意識にかはどうあれ、言い落とされ

⁷⁸ Kundera, « Introduction à une variation » in *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot en trois actes*, in *Œuvre, tome II*, p. 569. « La pratique du reader's digest reflète fidèlement les tendances profondes de notre temps et me fait penser qu'un jour toute la culture passée sera complètement oubliée derrière son *rewriting*. Les adaptations cinématographiques et théâtrales des grands romans ne sont que *reader's digest sui generis*. »

⁷⁹ Art. cit., p. 570. « absolument irréductibles »

⁸⁰ Loc. cit. « si le sens du roman survit à son *rewriting*, c'est la preuve indirecte de la valeur médiocre du roman. »

ているものごとの側面である。

「序文」において提示される『ジャックとその主人』の解釈は、とりわけこの戯曲の構造に着眼したものであり、この構造のなかで、クンデラの本質主義的な小説美学がどのように実現されているかが、そこでは語られている。だが、そもそも、このような形で作品の美学的な側面を中心化する態度そのものが、歴史を周縁に位置づけるテキストの論理的な布置を密かに決定している。この「序文」においては、「書き直し」とは異なる仕方で文化を書き換えることの重要性は、あくまでクンデラの小説論の内側で意味づけられており、書き換えという主題が、クンデラにとって、あるいはクンデラという伝記的的作者にとって重要である理由を問うことは、困難にされている。

そのため、私たちとしては、この戯曲における書き換えという主題を、過去の書き換えという文脈で捉えなおしてみたい。そうすることによって、この戯曲を、伝記的作者的な位置づけという共通の問題意識のもとに、『笑いと忘却の書』に接続することができると思われる。

戯曲の第三幕で、ジャックと主人は次のようなやりとりを交わしている。

主人：お前は私たちの物語を書き直した奴のことを、人が信じると思うのか。私たちが本当は何者であるかを知るために、「テキスト」を覗き込むとは思わないのか。

ジャック：旦那様、私たちの物語以外にも、いろんなものが書き直されてきたんです。かつてこの地上に起きたあらゆることが、もう何度も書き直されてきました。そして、本当は何が起きたか確かめようなんて、誰も思いませんでした。人間の歴史はあんまり頻繁に書き直されちまって、人々はもう自分が何者だかわからないんですな。⁸¹

さしあたっては、このやりとりの含意を、過去の書き換えという文脈において読み取ることが、私たちの目標になるだろう。そのために、まずはこの戯曲を、ディドロの小説と比較しつつ、読み進めてみよう。

1-2 不可知の物語と運命

⁸¹ Kundera, *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot en trois actes*, in *Œuvre, tome II*, p. 616. « Le Maître : Tu pense que l'on croira celui qui a réécrit notre histoire ? Que l'on ne va pas regarder dans le « texte » pour voir qui nous sommes vraiment ? - Jacques : Monsieur, on a réécrit bien d'autres choses que notre histoire. Tout ce qui est jamais advenu en ce bas monde a déjà été réécrit des certaines de fois et personne n'a jamais songé à vérifier ce qui s'était passé en réalité. L'histoire des hommes a été réécrite si souvent que les gens ne savent plus qui ils sont. »

『ジャックとその主人』は、ディドロの小説『運命論者ジャックとその主人』を下敷きにしている。これは間違っただけではないが、しかしこのように言うとき、「下敷きになっている」ということばが何を意味しているのかが、ただちに問題となるだろう。以下の考察は、この問いに対する応答としてある⁸²。

ディドロの小説では、運命論の主題は「天上の書」という比喩において導入される。「ジャックは言っていました。隊長は、この地上で私たちに起ることは、善いことも悪いこともみな天上にそう書かれているのだ、と言っていましたと」⁸³。こうした運命論は、全知の神の前で、人間はいかにして自由でありうるか、という神学上の自由意志の問題を踏まえているものと思われるが、ディドロの小説の地の文において、それが伝聞の伝聞（「～と言っていた、と言っていた」）という形式で表されていることは、この一節から、なにか首尾一貫した思想を読み取ろうとする読者を戸惑わせる。

伝聞という形式は、起源に対する問いを含んでいる。語り手は、ジャックが見聞きしたことを「彼はそう言っている」ということのみを根拠として報告しており、語り手として、その真偽に対する責任を放棄している。それゆえ、ジャックの語る運命論は、全知の神の存在をほめかすものでありながら、それ自体がふたしかさのなかで宙吊りにされており、全知というあり方への疑義を帯びてしまっている。

別の箇所では、語り手は読者にこう呼びかけている。「今このときも今後においても、私は次のことをあなたに繰り返し申し上げます。すなわち、ジャックとその主人の対話において、真実を虚偽と、虚偽を真実と取り違えることのないように、慎重であっていただきたいと」⁸⁴。ここで語り手が表明しているのは、ジャックとその主人の対話に真実と虚偽が含まれているとしても、それは自分にはどうすることもできない、ということである。こうした態度を取ることに、語り手は、単に全知ではないばかりか、ふたりのあいだで交わされる物語を、一種の運命として受け入れている。

⁸² ディドロの『運命論者ジャックとその主人』について、本節で展開される以下の考察は、田口卓臣『ディドロ 限界の思考——小説に関する試論』（風間書房、2009年）のとくに第一部第III章、および入不二基義『あるようにあり、なるようになる——運命論の運命』（講談社、2015年）の、この小説を論じた「エピローグ 運命に乗る」に負うところが大きい。

⁸³ Denis Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, présentation par Barbara K. - Toumarkine, Flammarion, édition avec dossier, 2006, p. 41. «...Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut.»

⁸⁴ *Ibid.*, p. 98. «Je vous le répète donc pour ce moment et pour la suite : soyez circonspect si vous ne voulez pas prendre dans cet entretien de Jacques et de son maître le vrai pour le faux, le faux pour le vrai.»

こうした語り手の態度は、この小説を貫く運命論と無関係ではありえない。そこでは、物語を語ることは、知り得ないものとしての運命を生きることにほかならない⁸⁵。あるいは次のように言うこともできるだろう。すなわち、『運命論者ジャックとその主人』は「天上の書」についての地上の書物であり、すでにそう書かれているものとしての運命を、ほかでもない、書くという仕方でも思考しようとする書物であると。

1-3 運命を肯定する

クンデラの戯曲とディドロの小説の共通点は、書くことをめぐるこうした入れ子構造において、不可知のものとして現れる物語が運命に擬えられることである。クンデラの戯曲においても、幕開けの直後、第一幕の第一場で、ジャックが「天上の書」のことを話題にのぼらせている。

ジャック：旦那様！ 人は自分のすることに責任をとることができるのでしょうか。隊長は言っていました。この地上で私たちに起ることは、善いことも悪いこともみな、天上にそう書かれているのだと。あなた様は、書かれたことを消す方法をご存知でしょうか。教えてください、旦那様。私に私でないことができるのでしょうか。誰かほかの人間であることが。そしてもし私が私であるならば、私がするのは別のことをすることが、私にできるのでしょうか。⁸⁶

引用部の直前の会話では、ジャックが、自分を助けてくれた男の妻を寝取ったことがほのめかされている。その振る舞いを咎める主人に、ジャックは上のように答えるのである。

ジャックの語る運命論においては、責任という観念が無化されている。自分がどのような罪を犯したとしても、それは天上に書かれ、あらかじめ決まっているのだから、自分にはどうすることもできない、というわけである。ジャックの物言いは極論めいているが、たしかに、あ

⁸⁵ 田口卓臣は、この小説における語りの多声性や身体性（語り手や聞き手が身体をもった存在であること）に着目し、それらが物語にもたらしている「遅延」や「迂回」が、物語そのものに運命的な相貌を帯びさせていることを指摘している（田口、前掲書、第一部第III章）。

⁸⁶ Op. cit., p. 578. « Jacques : Monsieur ! Est-ce qu'on est responsable de ce qu'on fait ? Mon capitaine disait : tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas est écrit là-haut. Vous connaissez un moyen d'effacer ce qui est écrit ? Dites-moi, Monsieur : est-ce que je peux ne pas être ? Est-ce que je peux être un autre ? Et si moi, je suis moi, est-ce que je peux faire autre chose que ce que je fais, moi ? »

る行為に対する責任は、その行為が、逆らうことのできない他者の強制によってなされた状況では、問うことができないだろう。責任という観念は、行為における意志の介在を前提にしている。

ディドロの小説においても、これとほぼ同じやりとりが、ジャックと主人のあいだで交わされている。主人はジャックに、「お前の理屈で行くと、良心がとがめるので罪を犯さない、ということもなくなってしまう」⁸⁷というのだが、ジャックは、それもそう天上に書かれているからにはしかたがない、と答えて、行為の責任をあくまで否定している。

この箇所では、運命論は悪事の責任逃れに利用されており、ジャックと主人のやりとりもどこか滑稽なものになっている。だが、その滑稽さのなかにある論理は明瞭である。運命によってすべてが決められているのなら、人間に選択の余地はなく、そこに自由はないはずだ。しかし、ジャックはそれを逆手にとって、何をしてもよい、という自由を見出している。運命論においては、すでに起ったことと、これから起ることのあいだには差異はなく、それはすべて起ると定められている。そうした運命への肯定的な態度が、ここには現れている。

1-4 作者が導入する時間性

クンデラは、ディドロの小説に運命へのこうした態度を読み取り、それを自分の作品の主題として追究している。そこでは、ディドロの運命論は、物語の展開に即して、徐々に変容を被っていく。

運命論に訴えて自分の行為を正当化しようとするジャックに対して、クンデラが描くジャックの主人は、次のような疑問を提出している。

主人：どうにもこんがらがってしまうな。お前が下司なのは、天上にそう書かれているからなのか。それとも、お前が下司だということを天上の彼らが知っていたから、そう書かれているのか。どちらが原因で、どちらが結果なのだろう。

ジャック：知りませんよ、旦那様。しかし私のことを下司扱いしないでください。⁸⁸

⁸⁷ *Op. cit.*, p. 46. « Mais en raisonnant à ta façon, il n'y a point de crime qu'on ne commît sans remords. »

⁸⁸ *Op. cit.*, p. 578. « Le Maître : Il y a quelque chose qui me chiffonne : est-ce que tu es un salaud parce que c'est écrit là-haut ? Ou est-ce que c'est écrit parce qu'ils savaient, là-haut, que tu étais un salaud ? Quelle est la cause et quel est l'effet ? - Jacques : Je ne sais pas, Monsieur, mais ne me traitez pas de salaud. »

ディドロの小説では、この場面は、次のようになっている。

主人：私は空想してみるのだが、これは天上にそう書かれていたから、お前の恩人が妻を寝取られたということなのだろうか。それとも、お前が恩人から妻を寝取るからこそ、天上にそう書かれていたのか。

ジャック：その両方が互いの隣に書かれていたんですよ。あらゆることが一度に書かれたんです。それは少しずつ繰り広げられていく大きな巻物のようなものです……⁸⁹

両者を比較してみると、そこには一見して明らかな違いがふたつある。まず、クンデラの戯曲では、「天上の書」の書き手の存在が「彼ら」という形でほめかされている。また、ディドロの小説におけるジャックの回答は、クンデラの戯曲では省略されている。

この二点は関連している。「彼ら」というからには人間であるほかはないが、人間はあらゆることを一度に書くことができないからだ。あらゆることが一度に書かれるとすれば、それは通常の意味での記述ではありえない。歴史のはじまりから終わりまでを一望することのできる神だけが、「永遠の現在」において、あらゆることを一度に書くことができる。そうした時間の外の時間においてはものごとの後先というものはなく、原因と結果はその区別を無効にし、相容れないはずの因果関係が併記される（「互いの横に書かれる」）ことにもなるだろう⁹⁰。

さらに、「彼ら」という複数形は、「あらゆることが一度に書かれる」という、神による記述の一回性に罅を入れてしまう。かりに「天上の書」が複数の書き手の協働によって書かれるのだとしたら、それは、それぞれの書き手が互いに異なる時間のなかで書いているということの意味しているからだ。「彼ら」の複数性は視点の複数性であり、時間の複数性である。

「天上の書」の書き手は人間なのか、神なのか。「この地上」にしか存在することのできない人間はそれを知る術をもたないが、自分たちの運命が神によって決められているという考えを受け入れることはできても、神を騙る人間によって決められているという考えを受け入れるの

⁸⁹ *Op. cit.*, p. 46. « Le Maître : Je rêve à une chose : c'est si ton bienfaiteur eût été cocu parce qu'il était écrit là-haut ; ou si cela était écrit là-haut parce que tu ferais cocu ton bienfaiteur ? - Jacques : Tous les deux étaient écrits l'un à côté de l'autre. Tout a été écrit à la fois. C'est comme un grand rouleau qu'on déploie petit à petit... »

⁹⁰ 入不二基義は、「あらゆることが一度に書かれ」「少しずつ繰り広げられていく」この「大きな巻物」に「無時間性と時間性の相容れなさ」（入不二、前掲書、338 ページ）を見て取り、ディドロの小説においては、その拮抗のうえに「天上の書」が置かれていると指摘している。

は難しいだろう。ディドロの小説の論理を読み込むことで、クンデラがみずからの主題として見出したのは、この隔たりだったのではないか。

クンデラの戯曲におけるジャックとその主人は、「天上の書」の書き手をめぐって、その微妙な立ち位置を窺わせる、次のような会話をしている。

主人：よく自問してみるのだが、ジャック、私たちはよき発明品なのだろうか。お前は、私たちを発明した者はうまくやったと思うかい。

ジャック：その「者」というのは誰ですか、旦那様。天上にいる誰かのことですか。

主人：この地上の誰かが私たちの物語を書くだらうということは、天上にそう書かれていたのだ。私はそいつが、物語をうまく書いたのかと自問しているわけさ。少なくとも、そいつには才能があったのだろうか。⁹¹

「私たちを発明した者」とは、文字通りに読めば、造物主のことだろう。しかし、それは「地上の誰か」とすると主人は言う。ジャックとその主人にとっては造物主であり、なおかつ「地上」にいる者はひとりしかいない。作者である。このように解釈すると、主人のことばは、登場人物がみずからのフィクション性を自覚していることの表現であることになる。

注意しなくてはならないのは、主人はジャックの問いにかならずしも答えているわけではない、ということである。メタ的な構造への言及には終わりが無い。ある物語を誰かが書くということがすでに書かれ、決定されているとしたら、「誰かが物語を書くことがすでに書かれ、決定されている」というそのことも、メタ性のひとつ上の次元ですでに書かれ、決定されていることになるからだ。ジャックはここで、私たちを発明したのは誰か、と尋ねているが、主人はその問いをメタ的な構造のなかで先送りにしてしまう。「天上」はこの構造の極限にあるものとして、無限に遠のいて行く。

ディドロの小説においても、語り手や作者の地位は、さきほど見たような語りの遊戯的な仕掛けのなかで問い直されている。しかし、ディドロの小説における「天上の書」が「大きな巻物」であるならば、そこでは起源を問うことが可能になるような時間性は、はじめから否定されている。ある出来事がすでに書かれており、その書かれているということも、すでに書かれ

⁹¹ *Op. cit.*, p. 592. « Le Maître : Je me demande souvent, Jacques, si nous sommes de bonnes inventions. Tu crois qu'on nous a bien inventés ? - Jacques : Qui, « on », Monsieur ? Celui qui est là-haut ? - Le Maître : Il était écrit là-haut que quelqu'un ici-bas écrirait notre histoire et je me demande s'il l'a bien écrite. Est-ce qu'au moins il avait du talent ? »

ていたのだ……というときの、二度目の「すでに」に含まれる時間の経過は、そこでは原理的にありえない。

こうして、クンデラの戯曲には、「天上の書」の地上における書き手として、デイドロの小説では明確な像を結ばなかった作者が現れてくる。だが、この「作者」はどのような存在であり、クンデラの戯曲における運命論の展開に、どのような影響を与えているのだろうか。

1-5 偶然を待ち受け、迎え入れる

作者の存在がほのめかされたことを受けて、クンデラの戯曲では、運命は何者かによって書き換えられるものとして捉えなおされていく。第二幕から第三幕にかけての物語の展開を見よう。

第二幕は、ド・ラ・ポムレー夫人とデ・ザルシ侯爵の恋物語を、宿屋のおかみがジャックとその主人に語り聞かせるという劇中劇の構造をとっている。この恋物語は、デイドロの小説のなかの「オリジナル」に沿って展開していくのだが、最後に思いがけないことが起る。ジャックがデ・ザルシ侯爵の役を演じて、宿屋のおかみが用意した筋書きを変更するのである（その結果、物語の結末は、デイドロの小説における「オリジナル」と同じものになる）。

この物語において、ド・ラ・ポムレー夫人は、自分を捨てた恋人、デ・ザルシ侯爵への復讐を企てる。夫人はある美しい母娘を侯爵に紹介し、侯爵がその娘を娶うよう仕向ける。夫人のもくろみどおりに侯爵が娘を娶ると、夫人は母娘が売春を営んでいたことを侯爵に告げる。驚愕し、妻となった娘を遠ざけようとする侯爵を見て、夫人は哄笑する。ジャックが物語に介入するのはこのときである。彼は侯爵になりかわって娘を赦し、ふたりは幸福になるのである。

介入の瞬間、ジャックとおかみは次のようなことばを交わす。

ジャック：ご用心を、パトロンさん！ これは物語の結末ではないかもしれませんよ！

おかみ：間違いなくこれが結末です。なんであれ、あえてそこに付け足そうなどとなさらないで。⁹²

しかし、ジャックはおかみのことばを無視して物語を書き換える。そしておかみにこう言う

⁹² *Ibid.*, p. 612. « Jacques : Attention, patronne ! Cela ne peut pas être la fin de l'histoire ! - L'Aubergiste : Bien sûr que si. Ne vous risquez pas à y ajouter quoi que ce soit. »

のである。

ジャック：[…] おかみさん、あなたに言っておかなくちゃならないのは、ふたりはとても幸福だったってことですよ。だってこの世界にはたしかなことなんて何もなくて、物事はまるで風が吹くみたいにその意味を変えちまうんですから。そして風は絶え間なく吹いてる。あなたはそれすらご存知でない。風が吹けば、幸福は不幸に、復讐は報償に変わっちゃう。尻軽な娘さんも、誰にも劣らぬほどの貞淑な奥方になりまさあ。⁹³

ジャックは、そう決まったものごとなどない、と言っているように思える。だが、彼は運命を否定しているのではない。ジャックがここで語っているのは、むしろ、運命の不可知性の認識である。すべてが前もって書かれ、決まっているとしても、人間はそれがどのように決まっているのかを知ることができない。だからこそ、人間の目に、世界は風のひと吹きによって左右される偶然そのものとして立ち現れてくる。これも、すぐれて運命論的な考え方である。

運命に対しては、偶然を待ち受け、迎え入れるような態度で臨むしかない。それがジャックの教えである。こうした運命論によって、「この地上」の人間は重々しい運命から逃れることができるかに思われる。だが、この可能性は、第三幕の幕が上がると、急速に萎んでいく。

1-6 運命から小説へ

第三幕になると、戯曲の雰囲気は一変する。舞台のうえには何もなくて、一行が引き連れていた馬もいなくなっている。混乱する主人に、ジャックは、私たちの物語も書き直されたのだと告げる。

主人は激昂し、物語を書き直した「作者」を罵倒する。

主人：お前は私たちの物語を書き直した奴のことを、人が信じると思うのか。私たちが本当は何者であるかを知るために、「テキスト」を覗き込むとは思わないのか。

⁹³ *Ibid.*, p. 613. « Jacques : [...] Et je dois vous dire, Madame l'Aubergiste, qu'ils ont été très heureux. Parce qu'il n'est rien de certain en ce monde, et les choses changent de sens comme souffle le vent. Et le vent souffle sans cesse et vous ne le savez même pas. Et le vent souffle et le bonheur se change en malheur et la vengeance en récompense, et une fille légère devient une femme fidèle à laquelle nul ne peut se comparer. »

ジャック：旦那様、私たちの物語以外にも、いろんなものが書き直されてきたんです。かつてこの地上に起きたあらゆることが、もう何度も書き直されてきました。そして、本当は何が起きたか確かめようなんて、誰も思いませんでした。人間の歴史はあんまり頻繁に書き直されちまって、人々はもう自分が何者だかわからないんですな。

ジャックの主人が言う「テキスト」とは、もちろん「天上の書」のことである。しかし、通常の書物を読むように「天上の書」を読むことはできなかったはずだ。ディドロの小説においては、「天上の書」は、一度に書かれたことが少しずつ繰り返り広げられていく「巻物」であるとされていた。だとすれば、すでに書かれたことが、人間にとっては一回限りの展開のなかで開示されていくのを眺めることこそ、「天上の書」を読むということの意味であり、それは、運命のもとで生きるということにほかならないだろう。何かをたしかめるために、「天上の書」を遡って読む、と言うことは矛盾している。

「天上の書」は、起源にある「テキスト」として、時間のなかに置き直されている。その結果、ジャックとその主人が生きる運命は、作者によって書かれたもの、すなわち小説となる。それは、区切られた時間のなかで、ものごとが強制的に結末をつけさせられるということの意味している。

第三幕で、ジャックの主人は、サン=トゥアンの騎士の奸計にはまり、罪を着せられる。以下は、主人が捕えられる直前の、ジャックとサン=トゥアンの騎士の会話である。

サン=トゥアン：従者は主人がお好きというわけか！ この冒険が奴にとってどんなふうにな遂されるか、よく見ておけ！

ジャック：今このとき、ご主人様は幸せで、私もそれに満足してるんです！

サン=トゥアン：まあしばし待て！

ジャック：私が言っているのはね、ご主人様は今このとき幸せなんだから、それ以上のことは何もいらないうことなんです。ある瞬間に幸せであるということ以上に、私たちは何を求めることができるでしょうか。

サン=トゥアン：奴にはこの一時の幸福が高くつくだろうさ！⁹⁴

⁹⁴ *Ibid.*, p. 623. « Saint-Ouen : Toi, un domestique, amoureux de ton maître ! Regarde bien comment cette aventure va s'achever pour lui ! - Jacques : Pour l'instant, il est heureux et je m'en réjouis ! - Saint-Ouen : Attends un peu ! - Jacques : Je dis qu'il est heureux pour l'instant et qu'il n'en faut pas davantage. Que pouvons-nous demander de plus que d'être heureux un instant ? - Saint-Ouen : Il le

「今このとき」に留まるべきだと主張するジャックに対し、サン＝トゥアンの騎士は「しばし待て」と言い、物語をさらに展開させようとする。作者によって書かれる小説の時間はいずれ終わる。そのことは両者に了解されており、そのうえで、ここでは、その時間をいつ終わらせるかの綱引きがおこなわれているのである。

また、ここでは、「一時の幸福が高くつく」というサン＝トゥアンの騎士のことばが、因果性の表現となっていることも見逃せない。ジャックの主人が捕えられるのは「風が吹いた」からではない。そのような偶然は否定され、すべてが因果関係の鎖によって繋がれる。幸福には対価を支払わなくてはならない。無償の行為というものはないのである。

この第三幕においては、運命論が退場し、小説が現れる。小説とは、終わりのある時間のなかで、出来事が因果性に支配された空間のことである。その空間では、人間は偶然に身を任せることができない。因果関係のなかには必然的なものしかないからだ。

『ジャックとその主人』における「テキスト＝小説」は、運命を前にした人間の自由を否定するようなものとしてある。これは皮肉なことである。クンデラは小説によって、起きてしまったこととしての過去を乗り越えようとしていたはずである。にもかかわらず、小説においては、起きてしまったことは何であれ、起るべくして起きている。そして、小説の世界を、そのような必然として構築するのは、ほかでもない作者なのである。

2 因果性からの解放をめざして——『不滅』を中心に

2-1 永劫回帰の思想

すべてが必然的に起る世界のなかで、人間はいかにして生きることができるだろうか。これはニーチェ的な問いである。ニーチェが『悦ばしき知識』や『ツァラトゥストラはこう言った』のなかで語っている永劫回帰の思想とは、運命をどのように肯定するか、ということに対するニーチェなりの回答であると言えるからだ。

ここで永劫回帰をもちだすのは唐突にすぎるだろうか。だが、小説『存在の耐えられない軽さ』は次のように始まっており、この思想に対するクンデラの深い関心を窺わせる。

payera cher, cet instant de bonheur ! »

永劫回帰というのは謎めいた概念で、この概念によって、ニーチェは多くの哲学者を困惑に陥れた。ある日すべてがすでに生きられたとおりに反復され、この反復自体も際限なく反復されると考えたら！ この途方もない神話は何を言おうとしているのだろうか。⁹⁵

ヨルン・ボイセンはこの箇所に触れて、クンデラにおけるニーチェへの言及は、ニーチェの精神や方法に対してかならずしも忠実なものではないが、ニーチェがクンデラに影響を与えていることには疑いを入れる余地がない、と述べている⁹⁶。この見解に同意しつつ、私たちとしては、クンデラの問題意識を、『ツァラトゥストラはこう言った』における永劫回帰の思想に接続してみたい。

ニーチェは『ツァラトゥストラはこう言った』第三部のなかで、永劫回帰の思想を、永遠に続く「道」と瞬間としての「門」、というイメージで語っている。「道」は過去から未来へと続いており、その途中にある「門」は現在という瞬間を表している。過去と未来というふたつの永遠が背中合わせに接している地点が現在である。

ここでは、時間は直線的に観念されている。ツァラトゥストラの連れている小人は、時間は円形であると言う。だが、ツァラトゥストラは、あくまで直線的な時間をモデルとして永劫回帰を語ろうとする。直線的な時間においては、一度起きた出来事は永遠に過ぎ去ったままである。ならば、この不可逆的な時間のなかでは、ふたつの永遠は交わらないのだろうか。ツァラトゥストラは小人にこう言っている。

そしてすべてのものごととはかたく結び合わされており、そのため、これから訪れるすべてのものごとを——ということはそれ自身をも——この瞬間は引き連れているのではないだろうか。⁹⁷

⁹⁵ Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, in *Œuvre, tome I*, p. 1141. « L'éternel retour est une idée mystérieuse et, avec elle, Nietzsche a mis bien des philosophes dans l'embarras : penser qu'un jour tout se répétera comme nous l'avons déjà vécu et que même cette répétition se répétera encore indéfiniment ! Que veut dire ce mythe loufoque ? »

⁹⁶ Jørn Boisen, *Une fois ne compte pas - Nihilisme et le sens dans L'insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera*, Museum Tusulanum Press, Njalsgade, Danemark, 2005, p. 20.

⁹⁷ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra, Ein Buch für Alle und Keinen*, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München, 2016. „Und sind nicht solchermassen fest alle Dinge verknotet, dass dieser Augenblick *alle* kommenden Dinge nach sich zieht? Also -- sich selber noch?“ 氷上英廣訳『ツァラトゥストラはこう言った（上・下）』（岩波文庫、1970年）も参照した。

« verknoten » は、「結び目 (knot) を作る」「結び合わせる」ということであり、おのおのの瞬間がそのように結び目を作って固定されているとしたら、現在は過去や未来から切り離されて生きられるのではなく、現在が生きられるときには、過去も未来も、同時に、一挙に生きられる。それゆえ、一方向的で、戻ることのない時間は、一瞬ごとにその全体を繰り返している。

この瞬間の連結を因果性によるものと見れば、ある瞬間から別の瞬間への移行は必然的なものとして起る、とすることができる。それは運命の表現である。永劫回帰の思想は、運命を永遠という時間の幅で捉えたときに、その必然性を反復という形で乗り越えることができる可能性を示している。

小説におけるクンデラの試みがニーチェに接近するのは、クンデラがこの可能性を追究するときである。小説は、出来事の必然的な継起としてあることを、どのように超えていくのだろうか。『不滅』における試みを見てみよう。

2-2 クンデラによる『詩学』読解

アンドレ・ジッドは、『法王庁の抜け穴』の登場人物、ラフカディオに、見知らぬ男を列車から突き落とすという、動機もなければ意味もない殺人を行わせている。いや、動機がなく、意味がないということが、ラフカディオによる殺人の動機であり、意味である⁹⁸。ラフカディオの意図は、ものごとの因果性によっては説明がつかない無償の行為を実現させることにあったからだ。それは、この小説を書いたジッドの意図でもあっただろう。

物語の展開のなかで、ラフカディオは、自分の殺した男が、ある仕方で自分の人生にかかわりをもっていたことを知る。この筋書きは、物語のなかでは行為の無償性は完全には保持されないということを示しているのだろうか。それはこの小説のひとつの解釈でしかないが、ラフカディオによる殺人が、出来事の因果的な連鎖としてあるよりない小説という形式への、一種の抵抗の試みという側面をもっていることはたしかである。

小説の因果性をめぐるこのような問題意識を、クンデラもまた、固有の文脈のなかで引き受けている。小説は、それをひとつの構築物として提示する作者によって、その内部から偶然的な要素を排除される。この作者は伝記的な作者というよりは、作品の父としての作者、作品を

⁹⁸ マルタン・リゼクは、クンデラの『別れのワルツ』に登場するヤクブを、『罪と罰』のラスコーリニコフとは対照的な「軽さ」を備えた殺人者であるとしたうえで、ヤクブの人物造形に『法王庁の抜け穴』のラフカディオの「反響」を聴き取ることができると指摘している。Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ? - Images de l'écrivain, écrivain de l'image*, L'Harmattan, Paris, p. 486.

しかるべき構築物としてあらしめる理性的な存在としての作者である。こうした作者が小説を統御している限り、小説は因果性の支配を逃れられない。作者は自分の作品である小説に、主観的な整合性をつねに与えようとするからだ。

『不滅』の第六部「文字盤」の半ば過ぎにさしかかったところで、語り手はそれまで語っていた「ルーベンス」と「リュート弾き」の物語を中断し、「エピソード」という概念について語り始める。「エピソード」をめぐるこの考察は、第六部の主たる物語から見れば「エピソード的」な重要性しかもたない。ここには入れ子構造があり、そもそもこの第六部の物語自体、小説全体から見れば「エピソード的」な重要性しかもたない。しかし、小説において、通常は重要ではないと見なされているからこそ、クンデラはそれに重要性を見ているのである。

「エピソード」は、アリストテレスの『詩学』に見られる概念であり、クンデラによれば、「前に起ることの必然的な帰結でもなければ、いかなる結果を生むこともない」、出来事の「因果的な連鎖の外にある」ものである⁹⁹。「エピソード」は、詩作の観点からは省略可能な「偶然」であり、アリストテレスの理論のなかでは低い地位しか与えられていない¹⁰⁰。なぜなら、「詩人（作者）の仕事は、すでに起こったことを語るのではなく、起こりうることを、すなわち、ありそうな仕方であるいは必然的な仕方である起こる可能性のあることを、語ることである」¹⁰¹からだ。

『不滅』の語り手は、アリストテレスの立場を、次のような比喻で説明している。

マットレスに馬の毛がぎっしり詰まっているように、人生にもエピソードがぎっしり詰まっている。だが詩人は（アリストテレスによれば）マットレス製造業者ではないのだから、自分の語る話からあらゆる詰め物を遠ざけなくてはならない。たとえ現実の人生が、おそらくはそうした詰め物だけでできているとしても。¹⁰²

⁹⁹ Kundera, *L'Immortalité*, in *Œuvre, tome II*, p. 251. « N'étant pas une conséquence nécessaire de ce qui le précède et ne produisant aucun effet, l'épisode se trouve en dehors de l'enchaînement causal qu'est une histoire. » 「エピソードは、前に起ることの必然的な帰結でもなければ、いかなる結果を生むこともないものであり、因果的な連鎖、すなわち物語の外にある」

¹⁰⁰ ただし、アリストテレス、ホラーティウス『詩学・試論』松本仁助+岡道男訳（岩波文庫、2010年）では、*epeisodion* は「場面」と訳されており（第17章）、訳注では、これは「（筋とは直接関係のない部分という意味での）「挿話」ではありえない」（188ページ）とされている。この指摘は、クンデラによる『詩学』の読みに抵触するが、因果関係にもとづく出来事の展開を重視するアリストテレスにとって、偶然が劇のなかから排除されるべきものであることに変わりはなく、クンデラの論理の骨子には問題がないと思われる。

¹⁰¹ 同書、43ページ。

¹⁰² *Op. cit.*, p. 251. « La vie est aussi pleine d'épisodes qu'un matelas l'est de crins, mais le poète (selon Aristote) n'est pas un matelassier et il doit écarter de son récit tous les rembourrages bien que la vie réelle ne soit, peut-être, composée que de tels rembourrages. »

小説が人生を素材としているとしても、人生がそのまま小説になるわけではない。というよりも、人生はそれが小説として成り立つときには、統一を意識した作者の視線によって、すでにその構成要素を選り分けられている。それは、小説が物語としての筋をもつ以上、避けられないことである。

人生から小説を作ろうとする場合、小説家は、さまざまな出来事のうちに、因果関係の連鎖を形づくるものだけを選択的に記述していく。選択される出来事よりも、選択されない出来事のほうが、その数は多い。それらは整合的な記述のなかには場所をもたない、偶然的なものに見なされる。それが「エピソード」である。

「エピソード」が小説において排除されるべきものと考えられるのは、それが小説の美的な統一性を損なうからである。あるべくしてあると言えないもの、なぜそこにあるかが説明できないものは、端的に、余分なものに見なされる。

しかしそれは、この余分のなかにも、小説を因果性の支配から解放するものがある、ということである。興味深いのは、『不滅』の語り手が、ニーチェのように「永遠」を志向することで、出来事を「エピソード」たらしめるような時間の制約を解除しようとすることである。ある有限の時間のなかでは「エピソード」として現れるしかなかった出来事も、さらに時が経てば何らかの出来事を招く原因となるかもしれず、それゆえ、ア・プリオリに「エピソード」である出来事というものはない、というのである。

もし私たちの人生が、古代の神々の生のように永遠であったなら、エピソードという概念はその意味を失ってしまうだろう。というのも、無限のなかでは、あらゆる出来事は、もっとも看過されてしかるべきものさえ、いつの日か何らかの結果の原因となるだろうし、物語へと育っていくだろうから。¹⁰³

『ジャックとその主人』において、サン＝トゥアンの騎士がジャックに「待て」と言っていたのは、ある行為の結果が生じるだけの時間を物語に導き入れたかったからにほかならない。彼はそのようにして、偶然が偶然のままに留まることに否を拒否したのであり、物語のなかでは無償の行為はありえないということを示したのである。

だが、『不滅』の語り手は、さらにその先まで行っている。すべての行為が、潜在的には何ら

¹⁰³ *Ibid.*, p. 252. « Si nos vies étaient éternelles comme celles des dieux antiques, la notion d'épisode perdrait son sens, car dans l'infini tout événement, même le plus négligeable, deviendrait un jour la cause d'un effet et se développerait en histoire. »

かの結果を招くとしても、その結果が、潜在的にはまた別の出来事の原因となりうる以上、この連鎖に終点はない。物語は終わるとしても、そのつど確定性を欠いたオープン・エンドで終わる。無限に引き延ばされた時間が、その内側に有限の時間しかもたない物語を抱え込むことに矛盾はないが、その無限の時間を貫く因果性は人間が認識できないものであり、もはや、偶然そのものとしてある運命と変わるところがない。あらゆる行為は神の目から見ればつねに有償であるだろうが、この地上においてはときに有償であり、ときに無償である。『不滅』のこの箇所では語られているのは、運命としての「天上の書」の顕現にほかならない。

2-3 理性を欠いた理性

小説に課せられた因果性と、運命の偶然性は相容れない。だが、このふたつを和解させることに、『不滅』におけるクンデラの企みは捧げられている。

「偶然」と題されたこの小説の第五部には、作者である「ミラン・クンデラ」が、登場人物のひとり、アヴェナリウス教授と偶然をめぐって議論を戦わせるという、メタ・フィクショナルな節がある。その話題にのぼるのは、ある少女が高速道路で自殺を試みたというニュースであり、彼らの関心は少女の自殺の動機へと向けられる。

語り手であり、登場人物でもある「ミラン・クンデラ」は、高速道路での自殺といった「無分別な恐慌」¹⁰⁴を引き起すのは「理性を欠いた理性」¹⁰⁵以外にないと言う。それに続く語り手の台詞を読んでみよう。

ラテン語に由来するどの言語でも、^{レゾン} «raison» (ratio, reason, ragione) という単語はふたつの意味をもっている。それは原因を意味する以前に、考える能力を意味しているんだ。原因としての ^{レゾン} raison も、つねに合理的なものとして認識されるだろう？ 合理性が明瞭でない ^{レゾン} raison は、なんらかの結果を引き起すことは不可能だと思われているんだ。ところがドイツ語では、原因としての ^{レゾン} raison は ^{グント} Grund といって、この単語はラテン語の ^{ラティオ} ratio とは何の関係もない。それはまず土壌を意味し、そこから基盤を意味する。ラテン語の ^{ラティオ} ratio の観点からすると、道路にしゃがみこむという少女の振る舞いはばかげたもの、籠が外れた、^{レゾン} raison のないものに思えるね。でもそれにはやはり ^{レゾン} raison があるんだよ。つまり、基盤、

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 197. « horreur déraisonnable »

¹⁰⁵ *Loc. cit.* « une raison dépourvue de raison »

グルント レゾン グルント
Grund としての raison がね。我々ひとりひとりの奥底には Grund が書き込まれていて、それこそが我々の行為の恒常的な原因であり、我々の運命がそのうえで成長していく土壌なんだ。僕は自分の登場人物ひとりひとりのうちにその ^{グルント} Grund を掴もうとしているんだけど、それにはメタファーの性格があるという確信を強めているところなんだ。¹⁰⁶

劇において、人物の行為は、出来事の継起的な展開が因果関係によって緊密なものとなるにつれて、統一性をもったものとして現れてくる。このとき、行為の統一性は、物語の次元における筋の統一性に支えられており、統一性をもった筋は、行為のよきミメシス（再現）たりうる。これが『詩学』における「行為」についての考え方であり、そこに、『法王庁の抜け穴』でジッドが構想したような無償の行為が介在する余地はない。無償の行為は、たとえ継起的な出来事の展開のなかに置かれたとしても、再現性を欠いた個別的なものである以上、むしろ統一を妨げるからだ。

語り手とアヴェナリウス教授の議論では、行為の統一性と筋の統一性の連絡は断ち切られている。筋の統一は、原因と結果を結びつける理性（raison）によってもたらされる。だが、行為の理由（raison）は合理的（rationnel）でない、ということもありうるのだ。たとえ因果関係に従っていないとしても、「グルント」にもとづいた行為は一貫している。理性による統一が水平方向の統一であるとするれば、「グルント」によるそれは垂直方向の統一である。

登場人物の行為を、垂直方向に一貫したものとして描き出すこと。そしてその「根」にある「メタファー」を把握すること。それが、小説を運命と和解させるひとつの方法である。

2-4 緊張と弛緩

小説を運命と和解させるもうひとつの方法は、小説における筋を弛緩させることである。

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 197- 198. « Dans toutes les langues qui proviennent du latin, le mot raison (*ratio*, *reason*, *ragione*) a deux sens : avant de désigner la cause il désigne la faculté de réflexion. Aussi la raison en tant que cause est-elle toujours perçue comme rationnelle. Une raison dont la rationalité n'est pas transparente paraît incapable de causer un effet. Or, en allemand, la raison en tant que cause se dit *Grund*, mot qui n'a rien à voir avec la *ratio* latine et qui désigne d'abord le sol, puis un fondement. Du point de vue de la *ratio* latine, le comportement de la fille assise sur la route semble absurde, démesuré, sans raison, pourtant il a sa raison, c'est-à-dire son fondement, son *Grund*. Tout au fond de chacun de nous est inscrit un *Grund* qui est la cause permanente de nos actes, qui est le sol sur lequel croît notre destin. J'essaye de saisir chez chacun de mes personnages son *Grund* et je suis de plus en plus convaincu qu'il a le caractère d'une métaphore. »

けれどね、僕が残念に思うのは、これまでに書かれた小説はどれも、行為の統一性という規則にあまりに従順だということなんだ。つまり、それらはどれも、行為と出来事の、ただひとつの因果的連鎖にもとづいているということだよ。そういう小説は狭い通りのようなもので、その通り沿いに、登場人物が鞭で追い立てられていく。劇的な緊張、それは小説にかけられた呪い以外の何物でもないよ。それはすべてを、それこそもっとも美しいページや、もっとも驚くべき場面や観察でさえも、大団円に至るたんなる段階のひとつに変えてしまうんだから。先行するあらゆるものごとの意味が、そこに集約されていくんだ。小説は自分自身の緊張の火に貪り食われて、藁束のように燃やし尽くされてしまうのさ。¹⁰⁷

『不滅』の語り手にとって、因果性は小説に緊張を強いるものであり、その緊張を緩めることが、小説の美を際立たせると考えられている。語り手はここでは、美学的な見地から因果性を相対化しようとしている。これに対して、アヴェナリウス教授は、「どうも君の小説は退屈なんじゃないかと心配になるよ」¹⁰⁸と、やはり美学的な見地から意見を述べる。ふたりの立場は対照的であり、語り手は弛緩の側に、アヴェナリウス教授は緊張の側に立っている。

語り手は、自分の立場を擁護して、次のように言う。

それじゃあ、大団円に向かう熱狂的な競走でないものは、すべて退屈だと見なさなくちゃならないの？ このじつにみごとな鴨の腿肉を味わいながら、君は退屈してるっていいのかい？ 君は急いでどこかの目的地に行こうとしているのかい？ その逆だよ。君はこの鴨ができるだけゆっくりと君のなかに入ってゆき、その味わいが永遠に続くようにと望んでいるだろう。小説は自転車競走に似るべきじゃない。むしろたくさん料理が出てくる饗宴のようなものでなくてはね。[...] ¹⁰⁹

¹⁰⁷ *Op. cit.*, p. 198. « Pourtant je regrette que presque tous les romans écrits à ce jour soient trop obéissants à la règle de l'unité d'action. Je veux dire qu'ils sont tous fondés sur un seul enchaînement causal d'actions et d'événements. Ces romans ressemblent à une rue étroite, le long de laquelle on pourchasse les personnages à coups de fouet. La tension dramatique, c'est la véritable malédiction du roman parce qu'elle transforme tout, même les plus belles pages, même les scènes et les observations surprenantes, en une simple étape menant au dénouement final, où se concentre le sens de tout ce qui précède. Dévoré par le feu de sa propre tension, le roman se consume comme une botte de paille. »

¹⁰⁸ *Loc. cit.* « ...je crains que ton roman ne soit ennuyeux. »

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 199. « Faut-il, alors, trouver ennuyeux tout ce qui n'est pas course frénétique vers le dénouement final ? En dégustant cette exquisite cuisse de canard, est-ce que tu t'ennuies ? Te hâtes-tu vers le but ? Au contraire, tu veux que le canard entre en toi le plus lentement possible et que sa saveur s'éternise. Le roman ne doit pas ressembler à une course cycliste, mais à un banquet où l'on passe quantité de plats. »

語り手が述べているのは、小説の筋において因果的な連鎖をなしている環のひとつを、その環の個別性において見よ、ということにはかならない。第六部におけるアリストテレス読解を踏まえて言えば、それは、ある出来事を「エピソード」としてではなく、それ自体の重要度において発見せよ、ということでもある。統一的な筋のなかでは、ある部分は別の部分の伏線になっている。しかしその伏線を機能させることは、小説を競走のように、急いで消費されるものにしてしまう。

鴨の味わいの永続とは、小説における物語の消費を、瞬間ごとの微分的な享受の経験に開くことのモチーフだろう。『ジャックとその主人』では、「今このとき」に留まり、主人の「一時の幸福」を永遠化しようとするジャックが、こうした経験に身を委ねている。「エピソード」についての考察では、因果的な必然は、無限の時間のなかで偶然へと反転させられていたが、ここでは逆に、瞬間のうちに留まり続けることで、出来事がそれを原因とする結果に逢着することが、果てしなく遅延される。もちろん、この遅延はアキレスと亀のパラドックスのようなものであり、いずれは「対価の支払い」という決算の時を迎えてしまう。だが、一度しか訪れない瞬間を、その一回性のままに反復しようとするこうした態度こそ、ニーチェ的な意味での運命の肯定にもっとも近いとも言える。

3 小説の外へ出ること——「ジャック」と「その主人」について

3-1 永劫回帰と忘却

『ジャックとその主人』の第三幕で、登場人物がそのもとに置かれる「テキスト＝小説」には、偶然の関与する余地がない。だが、過去や未来が必然の結果としてあるとしても、人間の目から見て、そこに偶然を読み込む余地がなければ、運命を肯定することはできない。ディドロの小説における運命論はそのようなものとしてあったはずだし、クンデラの戯曲はその思想をたしかに受け継いでいた。

いっぽう、『不滅』では、因果性に支配された小説という形式のなかに、「天上の書」を取り戻すための努力が語られていたのだと、そのように理解することもできる。その努力とは、もちろん、作者にとっての努力である。作品の父として、その構造や意味作用を統御する作者は、

小説を、必然的な因果性のもとに著してしまう。アリストテレスに逆らって小説に「エピソード」のための場所を与え、小説と運命を和解させようとしても、それは容易なことではない。

とはいえ、『不滅』において、クンデラはアリストテレスを深く読解することで、筋の統一と行為の統一を切り離し、また、「エピソード」の時間性を破算させる具体的な方途を提示していた。その思考を経たあとに、もう一度『ジャックとその主人』を読み直すことで、私たちは、「小説＝テキスト」に運命を呼び戻そうとする作者の姿を、この戯曲のうちに目撃することができるのではないだろうか。

戯曲の末尾近くで、ジャックの不在を嘆き悲しむ主人のことばには、私たちが跡づけてきたクンデラの問題意識が集約的に表現されている。

主人（誰もいない舞台に入っていく。不幸せそうな様子で、ジャックを呼ぶ）：ジャック！
私のジャック！（周囲を見回す）お前がいなくなってから、舞台はこの世界のように無人で、この世界は空っぽの舞台のように無人だ……お前があああの鞆と小刀の寓話をもう一度私に語ってくれるなら、私は何も惜しみはしない。あれは下品な寓話だった。だから私は、あれをはねつけ、否認し、無効だと宣言してやるのだ。お前がやり直せるように。そのたびごとに、あたかもそれがはじめてであるかのように、あれを語れるように……ああ、私のジャック。サン＝トゥアンの物語も、なかったことにできたらいいのに！ だが、お前のみごとな物語は取り消すことができても、私のまぬけな冒険は取り消すことができないのだ。私はまぎれもなくここにいて、お前はいない。そしてお前が、その魅力的なまでに雄弁な唇を、ほんの少し、自然に動かすだけで呼び起してみせた、あの最高の尻もない……
[...] ¹¹⁰

サン＝トゥアンの騎士に騙された自分の過去を「なかったこと」にしたいと望む主人は、かつての恋人との関係を否認しようとする『笑いと忘却の書』のミレックを、私たちに思い出させ

¹¹⁰ *Op. cit.*, p. 630- 631. « Le Maître, entre sur la scène vide ; il a l'air malheureux et il appelle Jacques : Jacques ! Mon petit Jacques ! (Il regarde autour de lui.) Depuis que je t'ai perdu, la scène est déserte comme le monde et le monde est désert comme une scène vide... Qu'est-ce que je ne donnerais pas pour que tu me racontes de nouveau la fable de la Gaine et du Coutelet. C'est une fable dégoûtante. C'est pourquoi je la rejetterais, je la nierais, je la déclarerais nulle et non avenue afin que tu puisses la recommencer et la raconter chaque fois comme si c'était la première fois... Ah, mon petit Jacques, si je pouvais renier aussi l'histoire de Saint-Ouen !... Mais si tes belles histoires sont révocables, ma stupide aventure est irrévocable et j'y suis bel et bien et j'y suis sans toi et sans ces culs superbes que tu évoquais du seul mouvement naturel de tes lèvres délicieusement disertes... [...] »

る。もちろん、過去を取り消すことはできない。主人が騙された過去は小説的な因果性にもとづいており、いくら取り消そうとしても同じ形で回帰し、反復されるだろう。『存在の耐えられない軽さ』では、そのことは、こう表現されている。「永劫回帰する世界においては、ひとつひとつの仕草が耐え難い責任の重みをもつ」¹¹¹。主人は小説に充満する因果性を耐え難い「重さ」と感じ、風が吹けば結末が変わってしまう、偶然性に富んだジャックの物語を、懐かしい「軽さ」として思い出している。

だが、小説においてこのような「軽さ」に触れることが可能になるのは、因果性によって出来事が二度、三度と同じ形姿のもとに現れる、その反復自体が忘却されることにおいてでしかありえない。「そのたびごとに、あたかもそれがはじめてであるかのように」ジャックが物語を語ることは、その物語を「はねつけ、否認し、無効だと宣言」した主人が、そのことを忘れつつ何度もそうしているのではなければ不可能である。主人のことばには論理的な矛盾があるのだが、おそらくは、この矛盾を生きることでは、小説の外を夢見ることはできない。そうした夢として、ジャックの物語はある。

3-2 理想の読者

もし、ジャックと主人のそれぞれに「グルント」を見出すことができるとすれば、ジャックの「グルント」は物語の「語り手」であり、主人の「グルント」はその「聞き手」である。この二人組は、物語が何度も新しく書き換えられるための単位のような存在であり、両者はそれゆえ互いを必要としている。語り手だけ、聞き手だけがいても、物語は成立しない。

その運命論的な語り口によって因果性を解除するジャックは、小説を「弛緩」させようとする作者、クンデラが、そうありたいと願う語り手の姿を示している。では、ジャックの主人は、読者がそうありたいと願う、あるいは読者にそうあってほしいと作者に期待されている、聞き手の姿を示しているのだろうか。

ジャックの主人は、この戯曲のなかで、物語が因果関係の連鎖として現れてくるような伏線を機能させない、特権的な聞き手として振る舞っている。いや、機能させない、という言い方では、ジャックの主人に何か意図があるかのように聞えてしまう。だが、そこにはいかなる意図もない。ジャックの主人は、単に伏線を読むことができない聞き手なのである。

¹¹¹ *Op. cit.*, p. 1142. « Dans le monde de l'éternel retour, chaque geste porte le poids d'une insoutenable responsabilité. »

第三幕で、サン=トゥアンの騎士が、ジャックの主人に恋人の部屋の鍵を渡すとき、第一幕でのサン=トゥアンの台詞「私の親友が彼女と寝たら、それはあたかも私がそうしたかのようだ」¹¹²を記憶している観客は、物語がこの伏線を回収しようとしていることに、否応なく気づかされる。ジャックもまた物語の先を読み、危険を察知するが、ジャックの主人は、サン=トゥアンの騎士の甘いことばに乗せられてしまう。ジャックの主人には伏線が伏線として見えておらず、観客にとっては見え透いたサン=トゥアンの騎士の奸計を、まったく新しい「冒険」として、嬉々として生きてしまうのである。

ジャックの主人は、伏線を読むこともできなければ、物語の先を読むこともできない。それはつまり、彼が因果性をそれとして認識できない、ということである。彼がそれを認識するのは、すべてが明らかになったあとである。

第一幕でジャックの物語を聞く主人は、ジャックがついに友人の恋人を我がものにしようとするとき、こう叫んでいる。

主人（ジャックに向かって叫ぶ）：裏切り者！ 極悪人！ こうなることを、私は予期しておくべきだった……¹¹³

この条件法（*J'aurais dû m'y attendre.*）は、そうできてしかるべきであったのに、それができなかった、という悔恨の表現である。この「読めなさ」ゆえにジャックの主人は痛い目に遭うのだが、彼の台詞は、たとえばミステリ小説において、探偵の推理によって真相が明らかになる最後の瞬間まで犯人がわからなかった読者の、悔しまぎれのひとことのようなようでもある。そして、ミステリ小説にとって理想的な読者とは、この悔しがる読者なのだ。このような読者だけが、謎に翻弄されたあげく、新鮮な驚きとともに本を閉じることができるのだから。

ジャックの主人において、「そのたびごとに、あたかもそれがはじめてであるかのように」物語を聴く態度は、サン=トゥアンの騎士に嘲笑されるような「愚かさ」や、読者としての無能力として現れる。だが、その無能力は、つねに新しい輝きを放つ物語を読むことのできる、優れた資質でもある。ジャックはサン=トゥアンの騎士にこう言っていた。

ジャック：いくつかの点では、私のご主人様はおそらく愚か者なんでしょう。でもね、私

¹¹² *Op. cit.*, p. 582. « si mon meilleur ami couche avec elle, ce sera comme si c'était moi. »

¹¹³ *Op. cit.*, p. 584. « Le Maître, criant à l'adresse de Jacques : Traître ! Scélérat ! J'aurais dû m'y attendre... »

はあの方の愚かさのなかに、あなたの知性のなかにはいくら探っても見つかりっこないよ
うな、好ましい知恵を見出したんです。¹¹⁴

ジャックの主人に対するこうした「評価」を見ると、クンデラの小説が理想としている読者は、じつは、ジャックの主人がそうであるような、小説を読むことができない読者なのではないかと思われてくる。もし、読むことに躓くことで、作者が意図したテキストの構造の外側に立てるのならば、そうした読者こそが、小説の緊張を緩めることのできる存在である、と言える。

語り手と聞き手が不可分の関係にあったように、作者と読者も不可分の関係にある。だとすれば、小説における作者の企みがどのようなものであれ、それを最終的に実現させるのは、読者の関与を措いてないはずである。クンデラの小説において、読者はどのような役割を果たしているのか。また、どのような役割を果たすことが期待されているのか。この点については、次章以降でさらに深く追究してみたい。

4 ミラン・クンデラという「作者」をめぐって

クンデラの小説においては、すでに起ってしまい、変更がきかない過去に、どのように向き合うのかということが、つねに問われている。第二章の議論によって明らかになったのは、クンデラが、この問いを運命に対する態度の問題として捉え直し、小説の主題としたときに、ほかならぬ小説が、その因果性において運命と衝突するものとして見出される、ということだった。こうした観点から、私たちは、小説において運命を肯定する方途を、『ジャックとその主人』や『不滅』などの作品のうちに探し出すことになった。

「天上の書」が「作者」によって書かれた「テキスト」にすり替えられる『ジャックとその主人』の物語の展開において、小説が因果性に支配されているのは、そこに作品の構造や意味作用を統御する父としての作者がいるからにほかならない。第一章で、私たちは、クンデラの作品の受容において、伝記的な作者が問題性を帯びたものとして現れてくるのを見たが、その位置づけを問い直す過程で浮かび上がってきたのは、むしろ、作品の父たる作者の問題性だっ

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 623. « Jacques : À certains égards, mon maître est peut-être bête. Mais j'ai trouvé dans sa bêtise une aimable sagesse que je chercherais en vain dans votre intelligence. »

た。これらの作者は、もちろん、いずれも「ミラン・クンデラ」という名前をもっている。だが、この両者は、一方を追究することが、いつのまにかもう一方を追究することに置き換わっているような錯綜した関係を、互いに対して切り結んでいるように思われる。そこでは、伝記的な作者の影を弱めようとするクンデラの身振りが、作品の父たる作者の現前を際立たせ、そうした作者から作品を解放しようとする努力が、起きてしまった過去を肯定する運命論的な態度に道を開く。第三章では、クンデラにおけるこの複雑な作者のあり方を記述することに、議論の焦点が結ばれる。

第三章 作者から読者へ

彼は、彫刻家が自分の彫刻に対して、あるいは小説家が自分の小説に対してもっているのと同じ関係を、自分の人生に対してもっていた。小説家の不可侵の権利、それは自分の小説に何度でも取りかかれるということである。もし冒頭部分が気に入らなければ、小説家はそれを書き直すか、削除するかすることができる。しかしズデナの存在は、ミレックが作者の特権を行使することを拒んでいた。ズデナは、小説の最初の数ページに執拗に留まり、消えてくれなかった。¹¹⁵

第一章でも引用した、『笑いと忘却の書』第一部の一節である。ニナ・ペリカン・ストラウスは、「ここでクンデラが表明しているのは、自分の人生や文学が何者かに影響されることへの不安ではなく、みずからの手になるページから彼自身が抹消されることへの不安なのだ」¹¹⁶と述べている。テキストの表面的な論理においては、作者は自分の作品を自由に書き換える権利をもった存在として捉えられており、ミレックにもそう理解されている。ストラウスの指摘は、そこを顛倒させて、むしろ作品の書き換えを阻む者こそが作者である可能性を示唆している。

自分の小説を書き換えるのも、それが他者によって書き換えられるのを阻むのも、テキストに対する権利の行使であり、これらの権利を独占的にもつ存在が、通常は作者と呼ばれる。したがって、この一節において、ミレックとズデナのどちらが作者なのかと問うことには、それほど意味がない。彼らはそれぞれ異なる角度から、作者であることを演じさせられているだけである。

ストラウスの指摘の重要さは、それが、クンデラにおける作者とテキストの錯綜した関係を炙り出していることにある。ストラウスが力点を置いているのは、『ジャックとその主人』の第三幕で、「テキスト」の書き手として現れる作者のあり方であり、この作者のもとでは、テキストは、いくら書き換えようとしても、それに対する作者の権利を再認識させ、強化させることにしか寄与しないものとしてある。

しかし、作者が作品に対する権利を主張することの裏側には、その権利が脅かされることへ

¹¹⁵ Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, in *Œuvre, tome I*, Gallimard, « bibliothèque de la pléiade », 2011, p. 939.

¹¹⁶ Nina Pelikan Straus, « Erasing History & Deconstructing the Text: *The Book of Laughter and Forgetting* », in Aron Aji (dir), *Milan Kundera and the Art of Fiction: Critical Essays*, New York & London, Garland, 1992, p. 256. « It is not anxiety of influence, whether literary or genetic, that Kundera expresses, but an anxiety about his own erasure from the page he writes. »

の不安が付きまとう。クンデラがチェコ語で執筆した小説のフランス語版に「チェコ語テキストと同じ真正さの価値」を与えるとき¹¹⁷、あるいは『ジャックとその主人』の上演に際して、テキストに対する「最大限の忠実さ」を求めるとき¹¹⁸、テキストを手元に置き、管理しようとする作者の身振りは、かえってその権利のふたしかさを脆くも露呈させていないだろうか。

本章では、クンデラという作者におけるこうした葛藤を表面化させ、その葛藤が、小説のなかにどのように映し出されているのかを明らかにしたい。

1 先行研究におけるクンデラの「作者」概念の位置づけ

1-1 コンテキストと作者

『笑いと忘却の書』のさきほどの引用箇所、ストラウスは、「無歴史的な」(a-historical) 読解に対する、作者の抵抗を見て取っている。

「無歴史的」というのは、過去を否認し、書き直そうとする歴史への態度であり、この態度こそ、『笑いと忘却の書』において暗に攻撃されているものである、とストラウスは分析する。彼女の見方では、この小説において、抹消に抵抗する過去の位置を占めているのは作者である。

ストラウスはこう述べている。「現実世界はテキスト相互的な環をなしての踊りを超えて存在する。現実世界は、その否定としてはたらく抽象化によって置き換えられたときのみ、超越される。これがクンデラの主張である」¹¹⁹。これには少し補足が必要だろう。『笑いと忘却の書』の第三部「天使たち」には、1948年以降のチェコスロヴァキアで、共産主義者たちが手を取り合い、「環」をなして踊る場面がある。この「環」のモチーフは、小説全体を通じてたびたび現

¹¹⁷ プレイアード版の一卷巻頭には、「1985年から87年にかけて、この巻に収められた作品の翻訳は著者により全面的に見直され、以後、チェコ語テキストと同じ真正さの価値をもつ」(« Entre 1985 et 1987, les traductions des ouvrages contenus dans le présent volume ont été entièrement revues par l'auteur et, dès lors, ont la même valeur d'authenticité que le texte tchèque. ») 旨、記されている。二巻に収められた『不滅』についても同様の記述がある。

¹¹⁸ 『ジャックとその主人』には、序文のほかに「演出上の注意」ともいうべき文章が付されている。そこには、「この戯曲をひそかに貫いているのは18世紀と20世紀の(その精神における)対立であり、この対立を理解可能なものとし、またその均衡を保つために、テキストは最大限の忠実さで遵守されなければならない」とある。Kundera, *Jacques et son maître - hommage à Denis Diderot en trois actes*, in *Œuvre, tome II*, Gallimard, « bibliothèque de la péiade », 2011, p. 576. « La confrontation du XXe et du XVIIIe siècle (de leurs esprits) traverse discrètement toute la pièce. Pour la garder intelligible et équilibrée il faut respecter le texte avec la plus grande fidélité. »

¹¹⁹ Art. cit., p. 250. « Kundera insists that a real world beyond intertextual circle dancing exists and that it can only be transcended by substituting for it an abstraction which serves to deny that real world. »

れる重要なものなのだが、ストラウスはこれを、テキストを閉じた「環」と捉え、その完結性の外部に目を向けない「脱構築」的な文学批評を暗に指し示すものと解釈している。この小説の冒頭で、共産主義者は歴史の改竄者として登場してくる（「クレメンティスの帽子」のエピソード）が、「脱構築」的な文学批評も、テキストから現実世界の痕跡を消し去り、それをひたすら内在的に読み解こうとする態度において、歴史を否定し、忘却を促す側に立つものとして捉えられる、というのである。

ストラウスはこう述べている。「脱構築とは、ジェフリー・ハートマンが『脱構築と批評』（1984年）の序文で述べているように、「文学における力を、その意味を具現化されたいかなる概念にも同一視することを拒み、このようなロゴス中心的あるいは（ロゴスの）権化を中心に据えるパースペクティヴが、私たちが芸術について考える仕方にとれほど深く影響してきたかを示す」ものである」¹²⁰。

テキストにおいて、何が重要であり、何が重要でないかといったことを含めた、その意味作用を決定しているものをテキストの「力」(force)と呼ぶとすれば、作者とは、書かれた文章としてのエクリチュール (écriture) を「作品」(œuvre)としてみずからに帰属せしめるような「力」の名にほかならず、それはまさしく、文学の領域で脱構築が標的にしていたロゴス的な主体であっただろう。この「力」のもとでは、テキストはそこに込められた作者の意図や思想につねに関連づけられており、その関連づけを裏切ったり、逸脱したりする方向でのテキストへのアプローチは禁じられている。脱構築的な批評においては、「作品」が本来的にその内部に位置づけられている歴史的なコンテキスト自体が、相対化されるべきものと捉えられているのである。作者とは、そのような歴史的コンテキストにテキストを繋ぎとめる錨にほかならない。

ストラウスの読解では、『笑いと忘却の書』においては、歴史的コンテキストの相対化は非現実的な抽象へと帰着する。たとえば、小説の第六部で、タミナという人物が亡命者としての過去から解き放たれて「重さを失った世界」へと連れ去られるのは、このような非現実的な抽象の一例であると解釈される。タミナは、重さの喪失という非現実的な事態に完全に身を委ねきることができずに、取り戻された身体の重みによって落下する（「天使たち」のボートに乗ることができずに溺死する）。ストラウスによれば、これは第一部のミレックが現実から遊離した過去の改竄を行おうとして失敗したことの反復であり、テキストは、非現実から現実へのこうし

¹²⁰ Art. cit., p. 256. « ... “Deconstruction”, as Geoffrey Hartman puts it in his preface to *Deconstruction and Criticism* (1984), “refuses to identify the force of literature with any concept of embodied meaning and shows how deeply such logocentric or incarnationist perspectives have influenced the way we think about art”... »

た回帰を反復することで、コンテキストの錨としての作者の抹消不可能性を徴づけている、と考えられるのである。

1-2 作者の死と再生

このような作者のあり方は、当然ながら、かつてロラン・バルトが「作者の死」ということばで語っていた事態を、私たちに思い出させる。バルトはそのエッセイで、マラルメからヴァレリー、プルーストを経てシュルレアリスムへと至る流れを、作者に対する言語の自律性の探求という文脈に位置づけたうえで、構造主義の刻印を受けた「作者」を、エクリチュールに対して、それを書いたという以上のいかなる関係ももたない「書き手」(scripteur)として提示してみせた。それは「私」というものが、言語学的にはただ「私」と口にする存在以上の何かではないことと並行関係にあり、その「私」が発話行為(énonciation)の生起と同じ時間のなかにしかないのと同様に、「書き手」はエクリチュールの生起と同じ時間のなかにしかない。その意味で、「あらゆるテキストは永遠にいま、ここで書かれる」¹²¹のであり、あたかも父親がその子よりも先に存在するように、テキスト以前に存在し、テキストをつうじて何かを表現するという作者のあり方は、経験主義や合理主義、そして宗教改革以降の個人主義に根ざした「近代的な人格」¹²²として歴史化される。テキストは、いまや「作者」がその父たるような「作品」であることに留まってははいない、というわけである。

バルトがここで述べている「書き手」は、たしかに「無歴史的な」存在である。「作者」に代わって「書き手」が登場してきた「テキスト」という場に、エクリチュールのなにかしらの「起源」¹²³を問うことを可能にするような時間は流れていない。この時間の切り離しにおいて、エクリチュールは、それを産出した外部のコンテキストに対する参照能力を失い、「環」のなかに閉じこもる。このようなテキストの閉鎖性を、「忘却」というクンデラの主題に接続するのが、ストラウスの議論の要点である。

だが、全体主義国家における歴史の改竄と、「作者の死」という構造主義的な言説との類比的な接続に根拠はあるのだろうか。この問いには、前章で取り上げたヨルン・ボイセンの著作が答えを用意している。「作者の死」や、それを理論的な前提とする「ポスト構造主義的な批評は、

¹²¹ Roland Barthes, « La Mort de l'auteur », in *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Seuil, « points », 2000, p. 66. « tout texte est écrit éternellement ici et maintenant »

¹²² Art. cit., p. 64. « un personnage moderne »

¹²³ Art. cit., p. 63. « origine »

全体主義的とは言えぬまでも、ユートピア的なものとして理解することができる。そしてクンデラの目には、ユートピアという観念そのものが、あらゆる全体主義の核心にあって、取り返しがつかないほどに信用を失墜させている¹²⁴というのである。

ボイセンは続けて言う。「言説の匿名性が規範化し、[...] 個人が未分化の群衆のなかに溶解した社会を現実に生きた小説家が、時代錯誤的な作者の観念にこれほど執着したとしても、それを理解するのは難しくない¹²⁵。これはつまり、バルトが歴史化し、相対化した作者の概念は、クンデラにおいては、全体主義によって窒息させられていた個人主義に結びついている、ということである。クンデラの小説（とくに『存在の耐えられない軽さ』）のなかに作者が現前してくるのは、「テキストを読み、書くことが、個人の意見を持ち、それを表明することと同義である¹²⁶」ようなテキストの個人主義において、作者が「再生¹²⁷」したことの現れである、とボイセンは捉えている。したがって、こうした作者の観念を「時代錯誤的」(anachronique) であると彼がいうとき、この形容詞は、今日の批評的傾向の一部をなすものとのあいだにずれがあるという以上の否定的な意味合いを帯びているわけではなく、むしろ、歴史的コンテキストへの繫留を失って空転し続けるテキストという虚無的な光景の乗り越えを示している。

1-3 半死半生の作者

ストラウスとボイセンに共通しているのは、クンデラにおいては、作者はいささかも「死んで」などいない、という態度を明確にしていることである。どのようなテキストも、作者の人格と無媒介に結びつけられるわけではない。それはバルトの言うとおりで、かといって、歴史的、社会的な同時代性を捨象してテキストを読もうとしても、それにはやはり限界がある。こうした認識が、クンデラにおいては、小説の主題の次元にまでかかわっていることを示したのが、彼らの指摘の意義だろう。

しかし、これには大きな異論はないにせよ、いくつかの点で留保がつけられる。まず、歴史

¹²⁴ Jørn Boisen, *Une fois ne compte pas - Nihilisme et sens dans L'Insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera*, p. 66. « La critique post-structuraliste ne se comprend pas totalitaire mais comme utopique. Or, aux yeux de Kundera, la notion même d'utopie, au cœur de tout totalitarisme, se trouve irrémédiablement disqualifiée. »

¹²⁵ *Ibid.*, p. 66- 67. « Il est facile de comprendre qu'un romancier qui a réellement vécu dans une société où l'anonymat du discours est devenu la règle, [...] où l'individu s'est fondu dans l'indifférenciation de la masse, soit tellement attaché à la notion anachronique d'auteur. »

¹²⁶ *Ibid.*, p. 67. « ...lire et écrire est synonyme d'avoir et d'exprimer une opinion individuelle. »

¹²⁷ *Ibid.*, p. 65. « résurrection »

的なコンテキストの重視という点では、第一章で見たとおり、クンデラは曖昧な態度をとっているものの、少なくとも表面的な身振りとしては、小説にとって外部的なコンテキストをかたちづくる時事性から、「小説」という理念や、その理念を体現したものとしてある彼自身の小説を、できるだけ遠ざけようとしている。小説のなかで歴史的な事象に言及するときにも、クンデラはコンテキストへの配慮からそうするのではない。むしろ、実存の探求という小説の企図のなかで、その企図に合うよう、コンテキストをずらしながら言及するのである。

クンデラの小説に、歴史的な事象は頻出してくる。そこにおいて、歴史が重要であることに疑いを入れる余地はまったくないが、その「歴史」が何を指しているかは、容易には決定できない。この点で、クンデラが「無歴史的な」読みを否定しているというストラウスの議論は、クンデラにおける「歴史」の多面性や、それに対する両義的な態度を十分考慮していないのではないかと思われる。

また、ストラウスもボイセンも、「作者の死」におけるロラン・バルトをクンデラの仮想敵として想定しているが、「作者の死」において述べられていることをクンデラが一様に否定するかどうかということになると、疑わしいと言わざるをえない。たしかにクンデラは、批評理論全般に、それほど信頼を寄せていないように見える。だが、彼のテキストは、バルトが言った意味での「書き手」にも重要な場所を与えている。永遠そのものであるような「いま、ここ」で書かれ、それゆえその「起源」を問おうとすることが必然的に頓挫させられてしまう「テキスト」のあり方は、『ジャックとその主人』において、運命としての本来的な偶然性ゆえに「作者」という人格的な存在を容れなかった「天上の書」に、十全に表現されているのではないだろうか。

ストラウスやボイセンと私たちの見解の相違は、結局は、互いがクンデラの作品をどのように読んでいるのかという解釈の相違にすぎない。だが、ストラウスやボイセンの解釈は、クンデラのテキストからまさにその作者の主張を取り出そうとするあまり、テキストの意味を一元的に決定することに拘りすぎている。クンデラのテキストは、相反する立場や主張が、他方を決定的に退けるには至らないままに衝突し続けることを、その「力」の源泉としているのではないか。「作者」や「テキスト」といった概念も、それらが主題としての重要性をもっているのであればなおさら、この衝突の運動を免れてはいないのだ、というのが私たちの一貫した立場である。

2 私の不可能な消滅をめざして——「エルサレム講演」とタミナの夢の読解

2-1 作者の権利放棄

1985年にエルサレム賞を受賞したときの記念のスピーチで、クンデラは次のように述べていた。

エルサレムの名を冠し、ユダヤ的＝世界市民的な大いなる精神が刻印されたこの賞を今日受賞することに、私は深い感銘を受けています。私がこの賞を受け取るのは小説家としてです。作家ではなく、小説家なのだということを強調させてください。フローベールによれば、小説家とは、自分の作品の背後に消え去ることを望む者です。自分の作品の背後に消え去ること、それは公人としての役割を放棄するということを意味しています。とはいえ、少しでも重要性のあるものごとは何であれ、フローベールの意図とは反対に、作品を作者のイメージの背後に消し去ってしまうマス・メディアによって耐え難いほどの照明をあてられた舞台のうえを通っていかねばならない今日、これは容易なことではありません。誰もが完全には逃れることのできないこうした状況のなかで、フローベールの観察は、私には、ほとんど警告のように思えます。公人としての役割を引き受けることで、小説家は、自分の作品を、自分のしぐさや宣言、立場取りのたんなる補遺と見なされる危険に晒すことになるのです。しかし小説家は誰かのスポークスマンではありませんし、私としてはこの主張をもっと押し進めて、小説家は自分自身の思想のスポークスマンですらないと言いたいところです。トルストイが『アンナ・カレーニナ』の最初の異稿を粗描したとき、アンナは共感することのきわめて難しい女性であり、その悲劇的な最期は彼女にふさわしく、納得のいくものでした。小説の決定稿はがらりと変わったものになりましたが、私はトルストイが自分の道徳的な思想をその間に変えたのだとは思いません。むしろ彼は、それを書くさなかに、自分個人の道徳的な信念とは異なったことを語る声を聴き取ったのです。私なら小説の知恵とでも呼びたいものを、彼は聴き取りました。真の小説家は、皆、この個人を超えた小説の知恵を聴くものです。そしてそのことは、偉大な小説が、いつもその作者よりほんの少し頭がよいということを物語っています。自分の作品より頭がよい

小説家は、職業を変えたほうがよいでしょう。¹²⁸

国際的な文学賞を受賞したことへの謝辞として語られた、普遍的な小説芸術への惜しみない賛辞、といったところだろうか。その論旨はきわめて明快で、いっけんして、ここにはいかなる謎も澱みもない。だが、この平易さにこそ、クンデラのテキストの決定不可能性がある。

作品の背後に消え去りたいと願うとき、小説家はみずからの手になる作品からその手を離そうとしている。それはつまり、「私が書いた」からには「私のもの」であるといった、作品に対する所有と帰属の関係を、作者みずから断ち切りたい、ということだろう。この訣別の結果、作者の思想のスポークスマンであることをやめた小説は、作品から引き出すべき唯一の意味としてそのメッセージを語る「神たる作者」¹²⁹への死刑宣告そのものであるような、自立した「テキスト」なのではあるまいか。

だが、バルトへのこの意外な接近は、まさにその接近が、作品に場所を譲ろうとする作者の去り際の姿を強く印象づけながらなされるがゆえに、そのような権利放棄の身振りにおいて、「作者」と「作品」との父子関係を再強化している、とも言える。もしかりに、「その作者よりほんの少し頭がよい」ものとしてみずからの作品をほめそやす小説家がいたとしたら、そのような作者は、我が子を人前に立たせようとする父親以外の何者にも似ていない。

フローベールがどう感じていたかは別として、クンデラは、作品の背後に消え去りたいという望みを口にしながら、そう口にする自分自身の痕跡が消されてしまうことは、かならずしも望んでいないように思われる。クンデラがこの一節においてはからずも写し取ってしまったの

¹²⁸ Kundera, *L'Art du roman*, in *Œuvre, tome II*, p. 739- 740. « C'est avec une grande émotion que je reçois aujourd'hui le prix qui porte le nom de Jérusalem et l'empreinte de ce grand esprit cosmopolite juif. C'est en romancier que je le reçois. Je souligne, *romancier*, je ne dis pas écrivain. Le romancier est celui qui, selon Flaubert, veut disparaître derrière son œuvre. Disparaître derrière son œuvre, cela veut dire renoncer au rôle d'homme public. Ce n'est pas facile aujourd'hui où tout ce qui est tant soit peu important doit passer par la scène insupportablement éclairée des mass media qui, contrairement à l'intention de Flaubert, font disparaître l'œuvre derrière l'image de son auteur. Dans cette situation, à laquelle personne ne peut entièrement échapper, l'observation de Flaubert m'apparaît comme une mise en garde : en se prêtant au rôle d'homme public, le romancier met en danger son œuvre qui risque d'être considérée comme une simple appendice de ses gestes, de ses déclarations, de ses prises de position. Or, le romancier n'est le porte-parole de personne et je vais pousser cette affirmation jusqu'à dire qu'il n'est même pas le porte-parole de ses propres idées. Quand Tolstoï a esquissé la première variante d'*Anna Karénine*, Anna était une femme très antipathique et sa fin tragique n'était que justifiée et méritée. La version définitive du roman est bien différente, mais je ne crois pas que Tolstoï ait changé entre-temps ses idées morales, je dirais plutôt que, pendant l'écriture, il écoutait une autre voix que celle de sa conviction morale personnelle. Il écoutait ce que j'aimerais appeler la sagesse du roman. Tous les vrais romanciers sont à l'écoute de cette sagesse supra-personnelle, ce qui explique que les grands romans sont toujours un peu plus intelligents que leurs auteurs. Les romanciers qui sont plus intelligents que leurs œuvres devraient changer de métier. »

¹²⁹ Barthes, *Art. cit.*, p. 67. « l'Auteur-Dieu »

は、最後の瞬間まで現前することへの執念を燃やす作者の姿であり、その「しぐさ」だったのではないだろうか。彼は「公人」であることを渋々ながら引き受ける。そして、光に照らされた舞台のうえで、「私を見ないでほしい」と訴えるのだ。しかしこれは、「(私を見ないでほしいという) 私の訴えを聞いてほしい」という訴えでもあり、発話内容と、発話に伴う行為遂行的な意味とのあいだにあるずれが、この訴えを聞く者に二重の命令を課すのである。

「公人」としての小説家が光に照らされた舞台のうえで相対することになるのは、小説家の一挙手一投足に視線を注ぎ、小説家が口を開き、なにごとかを話しはじめるのを待ちわびている「観衆」にほかならない。その観衆に向かって、小説家は、私を見、そのことばを聴くのではなく、私の本を読んでほしい、つまりは私の読者になってほしい、と呼びかけるのだが、そう呼びかけるためにこそ、雄弁な身振りで観衆の目に現前するよりない小説家が、この自己矛盾に引き裂かれるようにして後ろ向きにその舞台から去っていったとしても、それはやむをえないことかもしれない。しかし、小説家の分裂した身振りは、小説家が残していった「作品」の読者となるべき者が、そのために観衆であり続けることを余儀なくされるような呪縛、あるいは遺言とはならないだろうか。「私の読者になってほしい」という呼びかけは、「(私の読者になってほしいという) 私の身振りを見届けてほしい」という、発話内容と相容れない行為遂行的な意味において、呼びかけられた者を読者であり観衆であるような存在へと、やはり分裂させてしまうのではないか。

マス・メディアの発達と、それによる世界の視覚的把握の全面化が今日という時代の所与として、「私」の不可避的な現前がその作品を読者なき場所に置き去りにするというのであれば、小説家に残された道は、モーリス・ブランショがそうしたように、作者としての徹底的な不在を目指すこと、ただテキストに冠された名前としてのみ存在しようとする以外にはないのではないか、とも思われる。ブランショの死後、私たちがその「顔」を知っているかどうかは別にして、ブランショのテキストにおいては、作品の背後に消え去りたいと願うフローベールの意図は聞き届けられ、おそらくは成就されてもいただろう。しかし、ルイ・アラゴンの推薦で、冷戦構造の「東側」に出自をもつ作家として国際的に認知されることになったクンデラには、ブランショが切り拓いた道を進むことははじめから許されなかった。それはクンデラが、80年代に世界的なベストセラー作家となったためばかりではない。彼の出自そのものが亡命作家としての「イメージ」となり、その背後に作品を匿うだけの奥行きを、作品受容の場に与えてしまったのである。

そこでクンデラは、みずからの名前が呼び覚まし、活気づけてしまうさまざまな歴史的コン

テキストへの参照を、インタビューやエッセイにおいて——つまりは彼自身の名義で——否定しなければならない苦境に陥ってしまう。その様子は、クンデラが、おそらくは多少の戯画化をまじえて示してみせた、次のやりとりのなかにも見ることができるだろう。「クンデラさん、あなたは共産主義者ですか——いいえ、私は小説家です」「あなたは反体制ですか——いいえ、私は小説家です」「あなたは左翼ですか、右翼ですか——そのどちらでもありません、私は小説家です」¹³⁰こうして、クンデラはおおよそ考えうる限りのコンテキストから小説を切り離していくのだが、その結果として、彼が最終的に、小説家として「小説の歴史」に参加することは、クンデラの小説が、みずからを位置づけるためのコンテキストを欲していることの表れではないだろうか。

2-2 コンテキストの抹消——タミナの場合

『笑いと忘却の書』は、その第四部にも「失われた手紙」というタイトルを与えている。この第四部における「失われた手紙」とは、亡命者であるタミナが、チェコスロヴァキアの義母の家に置いてきた手帳と手紙のことであり、そこには、彼女が亡き夫とともに過ごした日々が綴られている。今、タミナは「西側」にいて、過去の記憶を失いつつある。そこで彼女は、この手帳と手紙を取り戻し、休らうことのできる「家」を建てたいと願う。

彼女が手帳をほしがっているのは、彼女が自分の帳面のなかに組み上げたままの出来事の脆い骨組みを、壁を備えた、住むことのできる家にするためだ。というのも、記憶のなかの不安定な建造物が不器用に建てられたテントのように崩れ落ちたら、タミナには現在という見えない点、ゆっくりと死に向かって進んでいくこの虚無しか残されていない、ということになってしまうから。¹³¹

タミナの置かれた状況は、亡命という経験における根源的な異郷性を表している。亡命者は

¹³⁰ Kundera, *Le Testaments trahis*, in *Œuvre, tome II*, p. 853. « Vous êtes communiste, monsieur Kundera ? - Non, je suis romancier. » « Vous êtes dissident ? - Non, je suis romancier. » « Vous êtes de gauche ou de droite ? - Ni l'un ni l'autre. Je suis romancier. »

¹³¹ *Op. cit.*, p. 1006. « Elle veut avoir ses carnets pour que la fragile charpente des événements, telle qu'elle l'a construite dans son cahier, puisse recevoir des murs et devenir la maison qu'elle pourra habiter. Parce que, si l'édifice chancelant des souvenirs s'affaisse comme une tente maladroitement dressée, il ne va rien rester de Tamina que le présent, ce point invisible, ce néant qui avance lentement vers la mort. »

故郷を喪失するが、喪失された故郷は亡命者の心のなかでなおも生きられ続けるため、亡命先が安住の地となるわけではない。しかし心のなかの映像は時間の経過とともに細部を欠落させ、その輪郭も不鮮明になっていく。この忘却による二度目の喪失こそがより深い、決定的な喪失であり、タミナはその瀬戸際にいる。

タミナの過去が「家」として形象化されていることは、それが彼女にとってかけがえのない、固有のものであることを第一に意味していよう。しかし、この固有性は、他人の目に触れさせるわけにはいかないという私秘性でもある。「壁」は建物に堅牢さを与えると同時に、視線を遮るものでもある。タミナは、鍵をかけて閉まっておいたはずの手帳の存在が、義母に知られていたことにさえショックを受ける。ましてや、不用意に義母に郵送させ、中身を警察に改められることには我慢がならなかった。「警察の役人が私生活に鼻を突っ込んでくるなど、タミナには容認しがたいことだった」¹³²のである。

このように、タミナの話は、その手紙を読まれたくないということをめぐる展開するのだが、その手紙を「西側」にいて取り戻そうとするタミナの振る舞いが、彼女自身を、周囲の人間にとっての読むべきテキストに変えてしまう。彼女の協力者として名乗りをあげるユゴーは、タミナの亡命者としての来歴に謎めいた雰囲気を感じ取り、彼女の存在を、その身体を、「読む」ことの誘惑に駆られる。この欲望のうちで、ユゴーはみずからが読みえないタミナの「手紙」について、それを彼女の来歴に還元するような読みを披露するのである。

タミナはユゴーという青年に、自分はボヘミアに「書類の入った小包」を残してきたのだ、と告げる。小包はビビという別の友人がブラハへ旅行をするさいに回収することになっている。だが彼女は、つい先刻動物園で見た駝鳥がその物言わぬくちばしで何事かを自分に語りかけ、警告しているように感じ、小包に何かが起こるのではないかという不安に駆られたのだ。

「それは政治的な文書なんですか」とユゴーが尋ねた。

タミナはもう長いこと自分に言い聞かせてきた。もし彼女がここにいる人々に自分の人生にかんする何かを理解してもらおうと思うのなら、自分はそれを単純化しなくてはならない。いったいどうしてこれらの私的な書簡や日記が警察に差し押さえられるおそれがあるのか、彼女はいかなる理由でそれらにかくも執着しているのか。こうしたことを説明

¹³² Loc. cit. « ...Tamina ne pouvait accepter l'idée que des fonctionnaires de la police fourrent le nez dans sa vie privée. »

するのは極度に難しかった。彼女は言った。「ええ、政治的な文書です」¹³³

「単純化」してはいるものの、タミナは嘘をついているわけではない。警察 (police) にあらためられ、押収されかねないものが政治的 (politique) でないはずがない。全体主義のもとでは、個人の私生活にかんするものはすべて、潜在的には政治的であると言い募ることもできる。

だが、こうしたことばの細かいニュアンスは、ユゴーには伝わらない。彼女はそれを自覚しつつ、また、それをなかば望みさえして、小包のなかにあるのは政治的な文書だと答えているようにも見える。ユゴーの問いと、それに対して、おそらくはほとんど間を置かずに発話されているタミナの返答が、比較的長いパッセージをあいだに挟んでいることが、瞬間的なタミナの判断がそこにあったことを窺わせる。

タミナの「書類」の私秘性には触れずに、つまりは私秘性を保ったまま、自分にとってのその重要性を伝えること。そのために、あえて核心を取り逃がすような言い方に、表面上は妥協してみせること。この場面でタミナが見せる一瞬の逡巡のなかにある、こうした微妙な演技性を、そのように言うてみることもできるかもしれない。

いずれにしても、ユゴーには「政治的」ということばの意味が、タミナの秘密のちょうどそのまわりを滑っていくような仕方で伝わる。ユゴーはタミナに、「ビビはそれが政治的な文書だと知っているんですか」と尋ねる。タミナが首を横に振ると、そのほうがいい、とユゴーは言う。「ビビにはそれがまったく取るに足らない、凡庸なものだと思わせておいたほうがいいですね。たとえば、あなたの恋文とかね。うん、彼女にはあなたの小包のなかに入っているのはラブレターだと言っておいてください！」¹³⁴

こうして、ユゴーは奇しくもタミナの小包の中身を言い当て、「政治的」ということばをめぐる齟齬は表面化しないままやり過ごされてしまうのだが、このすれ違いは、クンデラと読者との、そうありえた関係を示したものとしても読むことができる。クンデラは、自分の小説が政治的であると言うことに同意することもできただろう。だが、彼はそうせずに「極度に難しい」説明をおこなうほうを選んだのだ。

¹³³ *Ibid.*, p. 1014. « Des documents politiques ? » demanda-t-il. / Tamina était depuis longtemps convaincue que si elle voulait que les gens d'ici comprennent quelque chose à sa vie, il fallait qu'elle la simplifie. Il eût été extrêmement difficile d'expliquer pourquoi cette correspondance privée et ces journaux intimes risquaient d'être saisis par la police et pour quelles raisons elle y tenait tellement. Elle dit : « Oui, des documents politiques. »

¹³⁴ *Loc. cit.* « Bibi doit être persuadée qu'il s'agit d'une chose tout à fait insignifiante, banale. Par exemple, de votre correspondance amoureuse. C'est ça, dites-lui qu'il y a des lettres d'amour dans votre paquet ! »

2-3 饒舌

「ラヴレター」を「取るに足らない、凡庸なもの」だと言って憚らないユゴーは、タミナの「テキスト」の正当な読者とはなりえない。だが、その烙印を押されたことにユゴーは気づかず、そればかりか、タミナの来歴から彼女の「イメージ」を作り上げてしまう。「彼は、安い給料で働いている女給という人物の背後に、外国人女性としての、また未亡人としての謎めいた経験を見た」¹³⁵。この認識が、物語の末尾では次のように変わる。「彼には、タミナが自分の境遇を濫用しているように思われる。彼女は亡命者としての、また未亡人としての過去という高みに立っている。彼女は摩天楼のような高慢さの高みにいる。そしてその高みから、他人を見下ろしているのだ」¹³⁶

タミナとクンデラを二重写しに見るとき、この小説の読者は、自分をユゴーに重ね合わせるだろう。そして自分はどのようにクンデラのテキストを読むべきかと自問することになる。とはいえ、ことさらに読み方を探す努力をしなくとも読めてしまうのがクンデラの小説であり、その読みやすさ、与しやすさが、かえって読者を困惑させる。読者として、あきらかに何かを問われているのに、テキストそのものは、読むことにまつわるいかなる不都合も感じさせないのだから。そしてクンデラは、自分の小説の読者に、その読みが正しいとも間違っているとも教えはしない。もちろん、「作者」としてのクンデラが、ある小説の読まれ方にその小説のなかで言及できないのは、時系列上、当然のことである。ここで言いたいのは、「テキスト」のなかに、「テキスト」とともに生まれてくる「書き手」としてのクンデラが、テキストを読むことについて何事かを語りながら、同時にその読者に対しては何も言わないということなのだ。

こうして、『笑いと忘却の書』の読者は、自分たちがどのような読者になればよいのか、クンデラのテキストをどのように読めばよいのかを、困惑しつつもひとつの問いとして引き受けるのだが、そこへ至ってようやく開かれたかに思えた読者のための場所は、手を離れようとする作品をつなぎとめておこうとするかのような「作者」の身振りによって、ふたたび閉ざされる。ミレックの物語においてもそうしたように、タミナがうまく語れないことを、全知の神として語りにやってくるのである。

¹³⁵ *Ibid.*, p. 1012. « ...derrière le personnage de la serveuse mal payée, il voyait l'expérience mystérieuse de l'étrangère et de la veuve. »

¹³⁶ *Ibid.*, p. 1031. « Il trouve qu'elle abuse de son sort. Elle s'est juchée sur son passé d'émigrante et de veuve comme sur le gratte-ciel d'un faux orgueil du haut duquel elle regarde les autres. »

その夜、タミナは駝鳥の夢を見た。駝鳥たちは柵に向かって立っていて、そのすべてがいっせいに彼女に話しかけていた。彼女はおびえていた。催眠術にかけられたように、彼女は身動きもできずに、無言のくちばしを眺めていた。彼女は唇を引きつらせたようにしっかりと閉じていた。というのも、彼女の口のなかには金の指環が入っていて、彼女はその指環のことが怖かったのだ。¹³⁷

これはあからさまに暗示的な夢である。動物園で駝鳥を見たときから、タミナはそこに何か読み取るべき意味があると感じ取っていた。それが、今度は解かれるべき謎として、夢に現れてきたのである。

だが、この謎は提示されるや否や、ただちに解き明かされる。あたかも、謎が出現したからには、私がそれを解消しなくてはならない、とでも言うかのよう。この謎を解く「私」は、無力を装っているが、小説世界の「神たる作者」以外の何者でもない。彼は問う、「私はなぜ、口のなかに金の指環を入れたタミナを想像するのか」¹³⁸と。彼は答える、「私に何ができるだろう。ともあれ私はそんなふうには彼女を想像するのだ」¹³⁹と。

語り手の「私」は、自分の想像をトーマス・マンの小説の一節に結びつける。マンの小説の主人公は、ある日、借りていた部屋で「軽やかで澄みきった、金属的な音」を耳にする。それはまるで「銀の壺のなかに落ちる金の指環のような」¹⁴⁰音だった。語り手は、マンがこの音を鳴らしたのは、美をそれと気づかせるための沈黙を、そこに生み出すためだったのではないかと推察する。というのも、「美はそれと気づかれるには最小限度の静寂を必要とする」¹⁴¹からだ。金の指環が立てる音は、その「静寂の音叉」¹⁴²にほかならない、という。

この推察をタミナの夢に敷衍する語り手は、タミナがその夢のなかで金の指環を口に入れているのは、「みずからの体によって、そのなかで静寂を守ろうとしている」¹⁴³のだと結論する。

¹³⁷ *Ibid.*, p. 1021- 1022. « Cette nuit-là Tamina rêva des autruches. Elles se dressaient contre la clôture et lui parlaient toutes à la fois. Elle en était épouvantée. Elle ne pouvait pas bouger, elle observait leurs becs muets, comme hypnotisée. Elle gardait les lèvres convulsivement serrées. Parce qu'elle avait un anneau d'or dans la bouche et qu'elle avait peur pour cet anneau. »

¹³⁸ *Ibid.*, p. 1022. « Pourquoi est-ce que je l'imagine avec un anneau d'or dans la bouche ? »

¹³⁹ *Loc. cit.* « Je n'y peux rien, je l'imagine ainsi. »

¹⁴⁰ *Loc. cit.* « ...une note légère, limpide, métallique ; comme d'un anneau d'or tombant dans un vase d'argent. » なお、トーマス・マンのこの小説は、「衣装戸棚」(*Der Kleiderschrank*)である。

¹⁴¹ *Loc. cit.* « ...la beauté, pour être perceptible, a besoin d'un degré minimal de silence... »

¹⁴² *Ibid.*, p. 1023. « ce diapason du silence »

¹⁴³ *Loc. cit.* « Ce silence, elle veut le protéger par et dans son corps. »

もし口を開けば、そこから静寂がこぼれ落ちてしまう。だからこそ、彼女は自分の経験を整然としたことばで語るができずに、「テキスト」の周囲に齟齬と誤解を張りめぐらせてしまう。

それならば私が語るしかない、と言わんばかりにそこへ介入してくる語り手は、しかし、タミナに代わって語ることで、みずからの「指環」は取り落としてしまっているのではないだろうか。語り手はこのとき、全知の神として小説世界を統べる「作者」であり、それゆえに、ほとんど宿痾のように、テキストのなかにある秘密を暴いていく。彼は「真実」を「発見」することに憑かれている……

この「作者」が生きざるをえない矛盾、それは、静寂という美について語りつつ、その宿命的な饒舌によって、みずからはそこから遠ざかるほかないということにある。彼は自分がそうはなりたくないと思うもの、すなわち「めいめいが自分のことを語るためにやってきた」¹⁴⁴ 駝鳥たちに似通ってしまう。作品の背後に消え去ることができずに、むしろ作品への権利を主張しながら、雄弁であることを引き受けるのだ。

こうした作者の葛藤は、第四部の冒頭に、すでに示されていた。

私は計算してみたことがあるのだが、ここ地上では、一秒間にふたりか三人のフィクション上の人物が新たに洗礼式を受けている。私が聖ジャン=バプティストの数えきれない群衆に加わることにいつもためらいを覚えるのは、そのためである。だからといって、どうすることができるだろう。自分の登場人物に、私はどうしたって名前を与えなくてはならない。そこで今回は、私のヒロインが私のものであり、私にだけ属している（私は彼女に、ほかのどのヒロインよりも惹き付けられている）ということをはっきり示すために、どの女性もいまだかつてもったことのない名前で彼女を呼ぶことにしよう。すなわち、タミナと。私は想像する。彼女は美しく、背が高い。歳は三十三、プラハ出身であると。¹⁴⁵

登場人物の命名にためらいを見せる「クンデラ」は、読者のいない世界を憂えつつ、みずからもまたひとりの「作者」となることで、そうした世界の創出に加担しようとしていることの

¹⁴⁴ Loc. cit. « Ils sont venus, chacun pour lui parler de soi. »

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 999. « J'ai calculé qu'à chaque seconde deux ou trois nouveaux personnages fictifs reçoivent ici-bas le baptême. C'est pourquoi j'hésite toujours à me joindre à cette foule innombrable de saints Jean-Baptiste. Mais qu'y faire ? Il faut bien que je donne un nom à mes personnages. Cette fois-ci, pour montrer clairement que mon héroïne est mienne et n'appartient qu'à moi (je lui suis plus attaché qu'à nulle autre), je vais l'appeler d'un nom qu'aucune femme n'a encore jamais porté : Tamina. J'imagine qu'elle est belle, grande, qu'elle a trente-trois ans et qu'elle est de Prague. »

ジレンマに苛まれている。にもかかわらず、いや、だからこそ、というべきなのか、彼はタミナの自己への帰属を強調し（「私のものであり、私にだけ属している」）、作品の父たる「作者」を演じながらも、その振る舞いが自己矛盾として露呈してくるようなタミナの物語を「作品」として提示したのではあるまいか。

3 ひとり生き延びる作者——バルトに照らしてクンデラを読む

3-1 起源への不可能な遡行

このような読解において、私たちはクンデラのテキストをバルトのテキストの傍らに置いて読んでいる。それは、バルトのいう「作者の死」が、先行研究においてそう考えられているほどには、クンデラのテキストの論理によって否定されていないと思われるためである。私たちが第一章で見たクンデラの「小説の自立」という考え方自体、バルトの論旨の核心に呼応する部分をもっている。

「作者の死」の後半部分の議論のなかで、バルトはテキストの解読はもはや無益である、と述べている。解読しうるのは、作者の意図の顕現としてあるような「作品」のみである。そのような意味の単一性から解き放たれた「多様なエクリチュールにおいては、じつのところ、すべては解きほぐされるのであり、解読されるものなど何もない」¹⁴⁶。また、「エクリチュールの空間は走破されるのであり、貫通されるのではない」¹⁴⁷。なぜならば、テキストは読まれることで意味をもつものとして賦活されるが、その「意味」は、解きほぐしてしまえば何も残らない、起源を欠いた織物の表面でたえず消えゆくほかないものとして生起するからだ。つまり、この「表面」の裏側には何もないのである。

いっぽうで、クンデラは「そのうしろのどこかに」においてこう述べていた。カフカの小説に実現されている「非-参加」について語る直前の箇所である。

書くことは、したがって、不変の何か（「詩」）がその背後で陰のなかに隠されている障壁を打ち壊すことを意味している。だからこそ（この驚くべき、突然の暴露のおかげで）

¹⁴⁶ Art. cit., p. 68. « Dans l'écriture multiple, en effet, tout est à *démêler*, mais rien n'est à *déchiffrer*. »

¹⁴⁷ Loc. cit. « L'espace de l'écriture est à parcourir, il n'est pas à percer. »

「詩」は私たちの前に、何もよりもまず自らも眩むようなものとして姿を現すのである。¹⁴⁸

ここでの「詩」とはジャンルとしてのそれではなく、クンデラが小説の精髓と考えるものにほかならない。小説はこのような「詩」を発見する営みとしてあり、それゆえにこそ、「障壁」によって、その「手前」と「背後」とに空間化されていなくてはならない。そのような空間としての小説を読むことが「貫通」でなくて何だろうか。読者が探し出すべき「詩」とは、たとえば作者の意図といったものがそうであるような、その人格への参照を包含する何かではないとしても、「社会や、歴史や、魂や、自由といった、作者として実体化されるもの」¹⁴⁹として発見される起源であることに変わりはない。そして、それは「テキスト」をほどいてしまうのではなく「解説」することによってはじめて読者に得られるのである。

したがって、「そのうしろのどこかに」においては、バルトが「テキスト」について述べていることが、ほとんど真っ向から否定されている。だが、エッセイのなかでクンデラがどう言っているとしても、『笑いと忘却の書』という小説の論理が示しているのは、このような真理の発見装置としての小説の存在意義の問い直しであり、テキストを「解説」することの不可能性なのだ。

語り手によるタミナの夢の解釈において、「金の指環」は静寂のメタファーにはほかならなかった。このとき夢は、正しい意味をそこから取り出すことのできるテキストとして「私」に扱われている。このような「解説」の実践において、「私」は「作者」であることを誇示するのだが、この「作者」は、まさにそれを語ってしまうことで、語りえないものを取り逃がしている。「金の指環」は、「私」がそれを言語化することで、その「私」自身のことばの喧噪に、すなわちテキストのなかに消え去ってしまう。それはたしかに生きられた過去の形象であり、ストラウスが「歴史」と呼び、バルトが「作者としての実体化」と呼ぶものを表しているが、しかしテキストの意味として取り出そうとすれば、雲散霧消するほかない「実体」である。それはテキストを解説しようとする視線、その背後へと貫通しようとする視線を拒むことでしか、あると言うことができない。

私たちが、エッセイにおけるクンデラのことばの裏を読もうとするのも、クンデラが「作者」として自分自身の小説について語るときに、その明晰なことばのうちに取り逃がされるものが

¹⁴⁸ *Op. cit.*, p. 712. « Écrire 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*. »

¹⁴⁹ *Art. cit.*, p. 68. « l'Auteur (ou ses hypostases : la société, l'histoire, le psyché, la liberté) »

あると思われるからにはほかならない。「ただ小説のみが言いうること」は、その小説の作者にも、それとして言いえない謎であるはずだ。その謎を解明するとき、クンデラは「自立」した小説をその父として介添えする者として現れるよりない。そしてこの矛盾は、それがクンデラによって意識されているかどうかはともかく、クンデラのテキストの論理そのものである、その「書き手」には意識されている。それはつまり、クンデラのテキストが、彼が「作者」であることに対して感じているかもしれない無意識的な抵抗を映し出している、ということである。

「障壁」の背後に見出された「詩」、陰のなかから躍り出た「詩」は、「目も眩むようなもの」(éblouissement)として現れる。その眩しさは、解読され、暴かれた「詩」が、白日の光のもとに晒されたことで感知されるものだろう。だが、このような認識の運動には終わりが無い。なぜなら、どのような眩しさにも、私たちの視線は慣れてしまうから。解読されることで光のなかに現れ出た「意味」は、それが新たに獲得した可視性によって、それ自体がひとつの読むべきテキストとなり、背後に意味を匿ってしまう。こうして、テキストを「貫通」しようとする視線は、無限に後退していく起源をどこまでも追いかけてやうとするが、皮肉にも、テキストの「意味」はその最初の表面ですでに取り逃がされている。「金の指環」の煌めきは、口腔への光の侵入によってそれとして見定められることで、逆説的にも消え失せてしまう。いかなる光も差し込まない暗闇のなかでのみ、その煌めきは保持される。それはまさしく、夢においてしか想像することのできない光景ではないだろうか。

3-2 環を描く作者

アリストテレスの『詩学』の観点からすれば、作品は統一的な構造体として現れようとする。それは作品が、内部に偶然的な要素をもたない、ということであり、したがって、内在的な論理の外側にあって参照されうるいかなる事象やコンテキストからも自立している、ということである。こうした自立的な作品のありようは、クンデラにおいては、小説の「非-参加」ということばで、そのカフカ論のなかで語られていた。カフカの小説の射程は、「政治的プログラムやイデオロギー的概念、未来学的予知」といったものからの「自立」のうちにある。クンデラはそう述べていた。

ただし、「小説の自立」という事態が作品の完結性によって支えられているのだとしたら、小説は、それが自立していると言えるためには、作者からも自立していなくてはならないことになる。作者の介添えを必要としている小説は、その構造のみによって機能しているとは言い難

いからだ。そこで、小説の自立を謳いながら、つねにその防衛戦を展開しているクンデラのテキストを、どのように読むのかが問題となるのである。

クンデラにおいては、作品の完結性は、その作品が作者の影響を免れたものとしてあることの指標ではない。むしろ、因果的な連鎖が完全なものに近づけば近づくほど——つまり、小説がそれのみで完結し、コンテキストからの「自立」の度合いを高めていくにつれ——、作者は偶然を排除する理性的な存在としてテキストの起源の位置に見据えられてしまう。そのためクンデラは、ふつうそう考えられているのとは反対に、偶然を積極的に作品のなかに取り入れることで、いわば「運命論」的な相貌のもとに、作品を作者の支配から解放しようとする。こうして偶然を抱えることになった作品は、合理的な説明をある部分でかならず逃れ去るものになる。『不滅』では、そのある部分は理性なき理由としての「グルント」に関連づけられていたが、これは、クンデラが『小説の技法』において「ただ小説のみに言いうること」と呼び、『裏切られた遺言』においては「人間の可能性」や「実存」と呼んでいたものに対応している。それが、クンデラのテキストのなかに、言い尽くすことのできない謎を呼び込んでいる。

私たちがクンデラとバルトとの接点を問い直したのは、このような文脈においてである。単一の起源へと収斂していくことのないバルト的な「テキスト」においては、テキストの「意味」と見えるものは、あくまでその表面で、かりそめに生起しているにすぎない。クンデラのテキストがそれをめぐって織りなされている、偶然的で、なおかつことばにされない謎は、そのようなテキストの解きほぐしのあとになおも残る異質な外部性であり、「底」をもたないはずのテキストの表面に、その背後を穿ってしまう。

いっけんすると、これは論理矛盾のように思える。クンデラは因果的・合理的なテキストの結構そのものに起源としての作者が現れてくる契機を見ており、だからこそ、偶然を抱え込んだ「天上の書」に類似したものとして——もっと言えば、小説らしからぬ現実そのものとして——自身の小説をあらしめようとしたはずである。だがそのような偶然はテキストの表面では解消しえないために、それを「解説」しようとするまなざしの前で、テキストに奥行きを与えてしまう。その意味の空間のみを見れば、そこにはたしかに、バルトの言う「テキスト」とは相容れないものがある。「作者の死」におけるバルトを、クンデラの仮想敵とする先行研究が捉えているのも、クンデラのテキストのこの側面ではないだろうか。

しかし、こうした矛盾が生じるのは、テキストを「解説」しようとするまなざしが、偶然そのものとしてある運命に作為を読み込んでしまうからにほかならない。『ジャックとその主人』において、「天上の書」は、それを書いたのは誰かという問いを發した瞬間に、人間が自分の本

来的なありようをたしかめる (vérifier) ための真正の「テキスト」(ジャックとその主人が口にするこの「テキスト」は、もちろん、バルトの言う「テキスト」とはまったく異なっている) にすげ替えられ、遡行不可能な起源の位置に後退させられていた。テキストを読む者にそれを「貫通」させるのは、テキストの謎を、あくまで因果的・合理的な結構のなかにあるものと見なし、理性的な存在としての作者に帰着させようとする意志なのだ。このような意志のもとでは、テキストは必然的に作者の思想や経験を直接に反映したものとして現れざるをえない。『冗談』は「反スターリニズムの書」ということにもなるだろうし、それは極端な例だとしても、クンデラの小説は亡命という経験の証言として読まれることになるのである。

小説を読むのではなくそのコンテキストを読んでしまう者は、クンデラの整理によれば、読者ではなく観衆である。観衆はテキストを「読む」のではなく「見て」いるのであり、その視線によって隠れた真実を暴き立てようとするのだが、この視線の先にあるのは彼ないし彼女を欺くイメージであり、イメージはつねにその背後へと、あたかもそこに真実があるかのような装いのもとに、視線を誘導する。そこに、果てしない誤解と無理解の連鎖が始まるのである。

クンデラのテキストは明晰であり、平明である。それゆえ、私たちの視線は透明なテキストを「貫通」するようにして、その背後にあると感じられる経験の核に向かっていく。だがそれはテキストの誘惑なのだ。いや、そのような核はたしかにあるのかもしれない。ただそれは、私たちの視線の一步先でつねに取り逃がされる。

きわめて両義的なのは、このような取り逃がしの運動を実践することこそ、クンデラのテキストにおいて構造化されている「観衆」の役割なのではないかと思われることである。おそらく真の矛盾は、クンデラが小説を読むことの意義を「真実の発見」という文脈に位置づけながら、その「発見」自体が挫折を余儀なくされることにある。この矛盾をそのままに生きることによって、私たちは失格した読者として核心に触れるのではないか。あるいはクンデラのテキストは、もしそれを「読む」ことができるとしたら、そのようなかたちでしか読まれえないのかもしれない。

だが、かりにそうであるなら、クンデラが折にふれてこぼす読者の不在への嘆きは、自家撞着的な煩悶のようにも聞こえる。もし私たちがクンデラのテキストにその観衆としてしか招き入れられていないとしたら、読者の不在という事態を生じさせているのはほかならぬ作者であり、この作者の矛盾したあり方であるとも思われるからだ。

一般論として言えば、作品と作者との関係は、前者の后者に対する自立を示すものでありながら、同時に両者の結びつきを否定しがたいものでもある。これは互いに衝突する二面性のよ

うだが、佐々木健一によれば、「ともに作品の存在についての文化的了解から派生して」¹⁵⁰おり、作品の構造にとって本質的である。そうでなければ、ある作品が開示している個性的な世界が、その作者の名を冠して、「バッハの世界」、「セザンヌの世界」、「ジロドゥの世界」などと呼ばれることはありえない。そのような固有名詞を、自立したものとしてある作品が受け入れるのは、「作品の内なる精神的世界が、創作主体の精神に由来するとしか考えられないからである」¹⁵¹。

作品の背後に消え去ろうとする伝記的作者と、テキストの意味作用を統御する者としてそこに現前しようとする作者。それらのあり方は相反するものでありながら、いずれも現実の作家たちがそうありたいと願い、望んできたあり方であるのかもしれない。クンデラのテキストにその両方が現れているとしても、それは何ら不思議なことではないだろう。

クンデラにおいて特異なのは、この二様のあり方が環をなすように繋がっていることである。作者は現前するかと思えば消え去り、消え去ったかと思えば回帰してくる。その明滅においてしか、ミラン・クンデラという作者は私たちに見届けられないのだが、それは結局のところ、作者がテキストを、そのひとり芝居の舞台にしているということではないか。テキストは作者がこの舞台のうえで描き出す環そのものであり、その観衆である私たちは、読者としてはその環の外側へと構造的に疎外されている。

だがこの環としてのテキストは、その無意識において、読者に会うことの可能性を夢見ているとは言えないだろうか。『ジャックとその主人』においても、語り手と聞き手双方の関与によって、物語は活気づけられていた。であるならば、小説を活気づけるのも、作者と読者双方の関与を措いてない。そしてこの戯曲においては、「真実」を見通すことのできない無力な読者たるジャックの主人こそが、反復される物語を一時的な相のもとに蘇生させる環の破れ目をなしていたのだ。

しかしそれは、『ジャックとその主人』が戯曲であるがゆえに、そのテキストが小説の読者の姿を映し出していた、ということかもしれない。テキストそのものが読者を疎外する環としてあるほかない小説において、読者はどのように呼びかけられ、希求されているのだろう。『笑いと忘却の書』において、その答えは示されていないように思える。

4 演じられる政治——「ルーベンス」と「リュート弾き」の物語

¹⁵⁰ 佐々木健一『作品の哲学』東京大学出版会、1985年、214ページ。

¹⁵¹ 同書、215-216ページ。

4-1 テクストの記号学

ここまでに見てきたような『笑いと忘却の書』におけるイメージの問題系をさらに発展させたものとして、『不滅』の一節を読むことにしよう。

『笑いと忘却の書』や『存在の耐えられない軽さ』とは異なり、『不滅』の物語はチェコスロヴァキアではなくフランスで繰り広げられており、そのため、『不滅』のなかには、チェコスロヴァキアの歴史に関係する事象がまったくと言ってよいほど現れてこない。先行研究においては、この変化は、クンデラの小説世界に重大な帰結をもたらしたと考えられている。たとえば赤塚若樹は、「クンデラの文学に輝きをあたえているものは、チェコの歴史と彼がそこで生きた経験的現実、あるいはもしこういってよければ、チェコの歴史的現実がもたらす具体性なのではないだろうか」¹⁵²と述べ、『不滅』をそれまでの作品ほどには評価しない姿勢を明確にしている。

赤塚が言うように、『不滅』においては、「チェコの歴史」や生きられた「経験的現実」、そして「チェコの歴史的現実がもたらす具体性」はたしかに欠落している。それゆえこの小説においては、作者の名前が喚起する歴史的コンテクストをそこに読み込むことが、それまでの小説に比べて、自明ではなくなっている。しかし、もしそうだとすれば、コンテクストに注意を逸らされることのない読み手は、ようやく「観衆」ではない、小説の「読者」となることができるのではないか。

以下に引用するのは、『不滅』の第六部「文字盤」の一節である。この第六部は、クンデラが「エピソード」についての考察を展開する箇所であり、そこで中心化される「ルーベンス」と「リュート弾き」の物語も、この小説全体から見れば「エピソード的」なものであることは、前章で確認したとおりである。

「リュート弾き」が本名ではなくあだ名であることは明白だが、「ルーベンス」もあだ名である。「ルーベンス」は、かつて画家になることを目指していた画商であり、彼は高校の頃に描いた教師のカリカチュアが級友のあいだで評判になり、このあだ名を得たのだった。いっぽう「リュート弾き」とは、「ルーベンス」がかつて出会い、再会した女性に付けたあだ名である。再会したとき、「ルーベンス」は彼女の名前を忘れていたが、そのことを隠すために、昔からリュート弾きと呼んでいたのだと言い、とっさに思いついたこのあだ名で彼女を呼ぶことにする。そ

¹⁵² 赤塚若樹『ミラン・クンデラと小説』、251 ページ。

それは彼女が、見たところ「リュートのように繊細で、優雅で、やさしかった」¹⁵³からであり、彼はこの女性のことを、ほとんど何も知らなかった。

彼女について、彼は何を知っていたのか。ほとんど何も。彼は自分が彼女をテニスコートで見かけて（たぶん彼は二十七歳で、彼女は十歳下だった）、ある日ナイトクラブに招待したことをぼんやりと思い出した。当時、人々のあいだでは、男女が互いに一步の距離を保って、身をくねらせ、それぞれの腕を代わる代わる相手のほうへと差し伸べるダンスが流行っていた。彼女が彼の記憶のなかに刻まれていたのは、この動作によってだった。彼女の何がそれほど奇妙だったのか。彼女がルーベンスを見ていなかったという、そのことがとりわけ。それでは彼女はどこを見ていたのか。虚空を。踊り手たちはみな、両腕をなかば曲げ、代わる代わる前方に差し伸べていた。彼女もまたその動作を行っていたのだが、そのやり方が少しばかり異なっていた。彼女は片腕を前方に差し伸べながら、それに曲線を描かせていた。右手で、左へ向かう曲線を。左手で、右へ向かう曲線を。あたかも、円を描くこの動作の背後に、彼女が自分の顔を隠したいと望んでいたかのように。あたかも、自分の顔を消したいと望んでいたかのように。当時、このダンスは比較的破廉恥なものと考えられていた。それはあたかも、若い娘が自分の破廉恥さを隠しながら、なおかつ破廉恥に踊りたいと欲望しているかのようなようだった。ルーベンスはその魅力の虜になった。あたかも、これほど柔和で、これほど美しく、これほど興奮させるものを、一度も見たことがなかったかのように。¹⁵⁴

つまりリュート弾きは背後に隠れようとしているのであり、ここでも同じひとつの動作が反復されている。おそらくは、彼女と同じダンスを作者も踊っている。彼女は顔を覆い、「一步の

¹⁵³ Kundera, *L'Imortalité*, in *Œuvre, tome II*, p. 244. « ...parce qu'il la trouvait délicate, élégante et douce comme un luth. »

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 244- 245. « Que savait-il d'elle ? Peu de chose. Il se rappelait vaguement l'avoir aperçue sur un court de tennis (peut-être avait-il vingt-sept ans, elle dix de moins) et l'avoir invitée un jour dans une boîte de nuit. On pratiquait alors une danse où l'homme et la femme restent à un pas l'un de l'autre, se tortillent et lancent chaque bras tour à tour en direction du partenaire. C'est avec ce mouvement qu'elle s'était inscrite dans sa mémoire. Qu'avait-elle de si étrange ? Ceci surtout : elle ne regardait pas Rubens. Où donc regardait-elle ? Dans le vide. Tous les danseurs fléchissaient à demi les bras et les lançaient en avant tour à tour. Elle aussi effectuait ce mouvement, mais d'une manière un peu différente : en lançant un bras vers l'avant, elle lui faisait décrire une courbe : vers la gauche avec le bras droit, vers la droite avec le bras gauche. Comme si elle avait voulu dissimuler son visage derrière ces mouvements circulaires. Comme si elle avait voulu l'effacer. La danse était alors tenue pour relativement impudique, et c'était comme si la jeune fille avait désiré danser impudiquement tout en cachant son impudeur. Rubens fut sous le charme ! Comme s'il n'avait jamais rien vu de plus tendre, de plus beau, de plus excitant. »

距離」のなかに隠れようとするのだが、そのしぐさはルーベンスを魅惑し、その視線を惹き付けてしまう。ちょうど、「私を見るのではなく、私の本を読んでほしい」という作者の訴えが、「私の言うことを聴き、したがってほしい」という訴えとなって聴き取られるように。私たちの読解は、この二重の命令が、リュート弾きの身体においてはどのように演じられているのかを知ることに向けられている。

リュート弾きはなぜ顔を隠そうとするのか。それは、顔がイメージだからであり、なおかつ、そのイメージの背後に他者が「私」を認める表面だからである。「顔」と題された第一部には、この小説のヒロインであるアニェス（じつは彼女がリュート弾きなのだが、それは第六部の末尾で明かされる）と、その夫ポールとが、顔をめぐって思弁的な会話をする場面がある。ポールにとって、顔は、それなしでは自他の区別がつかなくなるような、唯一無二の自我に結びついたものとしてある。ポールはアニェスを愛しているが、それは彼がアニェスの顔を愛しているということにほかならない。

しかしアニェスは、まさにそのようなポールに苛立ちを覚える。というのも、彼女にとって顔とは人格の記号にすぎず、この記号は人格と恣意的にしか結びついていないからだ。彼女は夫に向かって言う。「あなたは顔をつうじて私を知り、顔として私を知っているけど、ほかのやり方ではけっして知らなかったじゃない。私の顔が私じゃないかもしれないなんて思いもしなかったでしょ」¹⁵⁵

「私」と「私の顔」は切り離しがたく結びついており、ほとんど一對のものとして観念されている。だが、「私」がその顔である必然性はどこにもない。「私」はある顔をたまたま「私の顔」として引き受けているだけであり、にもかかわらず、一度引き受けられてしまうと、それは二度と変更できない。アニェスにはそれが理不尽なことと感じられる。

こうした「顔」に対する考え方は、言語を差異の体系として捉えるソシュールの思想を思い出させる。ソシュールにおいては、言語には差異しかないと考えられている。たとえば «*arbre*» というフランス語は、木を意味するものとして了解されている。しかしそれは、«*arbre*» という記号のなかに、木という意味が含まれているということではない。記号の体系の内部では、«*arbre*» は «*arbitre*» や «*marbre*» とは異なる、という差異しかない。それは、言語とその指示対象とのあいだには、慣習的な使用のなかで規定されてきた恣意的な結びつき以外のものはない、ということでもある。

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 31. «*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.*»

顔が言語のような記号の体系としてあるならば、その顔と慣習的に結びつけられているにすぎない自我は、その体系のまったき外部にあると言わなければならない。このとき顔は、たんに自我を覆い隠すマスクであるだけでなく、その自我を外部的なコンテキストとして参照させるテキストである。したがって、アニェスが暗に語らされているのは、テキストをつうじてコンテキストを読むことにまつわる、諸々の——私たちがこれまで見てきたような——問題なのだ。

ポールと会話をしているときのアニェスは混乱しており、彼女の台詞に論旨の厳密な一貫性を辿ることは難しい。また、アニェスが「顔」について語っているようでじつはテキストについて語っているのだとしても、クンデラの「テキスト」観がそこに十全に表れていると言うことはできない。しかしそうであっても、アニェスの台詞が開示している「顔」と「テキスト」の相同性を、リュート弾きの顔を隠すしぐさについて考えるよすがとすることはできるだろう。何といってもふたりは同一人物なのだから。

リュート弾きとの再会から数年後、ルーベンスは「絵画記号学」¹⁵⁶を学んでいるという女子学生に出会う。この学問は、ルーベンスに「強い奇妙さの印象」¹⁵⁷を与える。絵画の愛好者である彼には、絵画を記号として見るというのがどういうことなのかがわからないのだ。ルーベンスにとって絵画は記号以上のものである。何かを指し示すものである以前に、絵画は絵画であり、絵画そのものとして享受されなくてはならない——はっきりとそう書かれているわけではないにせよ、おそらくそれがルーベンスの考えである。彼はリュート弾きとのダンスにおいては、リュート弾きの身体という「テキスト」の、もっと官能的な読解を見せる。彼らは記号への抵抗を共有している。だがそれはどのようにであるのか。

4-2 検閲

『不滅』のテキストにおいて「絵画記号学」が正確に指しているものを同定することはできないが、それが第一部の「顔」をめぐる議論に、そしてこの議論がおそらくは表してたであろうソシュールの言語学にまでつうじるものであるならば、ルーベンスは絵画の表面を任意の意味に恣意的に結びつけるような記号的実践を拒否している。彼が馴染めないのは、表面としてのみある絵画という概念、その表面で差異だけが戯れているような絵画という概念である。こ

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 254. « sémiologie de la peinture »

¹⁵⁷ *Loc. cit.* « une forte impression d'étrangeté »

うした概念理解においては、絵画の作者は、自立した体系の外部にあるコンテキストの一部をなすものとして、その記号的実践の場から追放される。それは、アニェスの顔が、アニェスの存在を体系の外部に置いていたのと同じことである。

ルーベンスは、ピカソやブラック、ミロといった 20 世紀前半から中葉にかけて活躍した画家たちの作品に強く惹かれている。それは、こうした画家たちの作品には、作者と現実との緊張をはらんだ関係が表れており、そこに、現実と格闘する作者の喜びに満ちた筆づかいがあると、彼には感じられているからだ。ところが、それよりもっとあとの時代、つまり彼と同時代の画家たちの筆になる絵画には、ルーベンスはいかなる喜びをも見出すことができない。彼は索漠たる思いに捉えられながら、自分が愛してやまない画家たちの時代はもう過ぎ去っていたことを知るのである。「絵画記号学」は、おそらくこのような新しい時代の絵画を象徴するものとして、『不滅』のテキストに書き込まれている。この新時代の絵画に作者は不在であり、ルーベンスにとってはそれゆえに、絵画を鑑賞する経験のうちの享樂的なものが欠如しているのである。

リュート弾きをまなざすことでルーベンスが高揚を感じているのは、したがって、リュート弾きの身体において、表面としてのテキストに奥行きを取り戻すダンスが演じられているからにはほかならない。リュート弾きが顔を隠し、その身体そのものを隠そうとすると、ルーベンスの視線はそれを追いかけるように奥へ奥へと導かれる。リュート弾きがその身体を隠そうとすればするほど、それを暴き立てようとするルーベンスの欲望は高まっていく。この関係は、私たちにとっては、隠された「真実」の「発見」という文脈において読まれるべきものである。

だが、すでに何度も見てきたように、「底」を取り戻したテキストのあり方が、クンデラにおいては無条件に肯定されているわけではない。白日のもとに引き出された「真実」は、それが何であれ、その可視性において別の真実を深部に囲い込むからだ。この視線の運動に終わりはない。まさにその果てしなさにルーベンスは魅了されているのだが、それは彼が尽きることのないファンタスムを生きているということでもある。先に引用したダンスの場面では、あの短い一節のなかに「あたかも～かのようにだ」(comme si) という形式が四度も使われている。この四度の反復のなかで、所与の現実を「あたかも～かのようにだ」という仕方で二重化している視点は微妙にずれていっているものの（それはルーベンスの視点から、徐々に語り手の視点に移っていく）、この反復は、ここで述べられていることのすべてが、リュート弾きの身体という「テキスト」を前にした、ルーベンスの妄想である可能性を強く示唆している。

いや、妄想というより、それは一種の読解である。ルーベンスから視線を逸らし、虚空を見つめるリュート弾きは、「私はあなたの身体を読まない」と言っており、だからあなたも私の身

体を読まないでほしい、と訴えかけている。このようにしてリュート弾きはルーベンスの目から読むべき「テキスト」を隠そうとするのだが、ルーベンスはその訴えを退け、「テキスト」を読むのである。

もう一度、さきほどの引用を見てみよう。「当時、このダンスは比較的破廉恥なものと考えられていた。それはあたかも、若い娘が自分の破廉恥さを隠しながら、なおかつ破廉恥に踊りたいと欲望しているかのようだった」。顔を隠すとき、リュート弾きは読まれることの拒絶を示している。したがって彼女のしぐさはそれ自体が「恥じらい」(pudeur)の表現なのだが、ルーベンスにはその表現が、リュート弾きの意図とは正反対の意味で伝わってしまう。つまり、「破廉恥さ」(impudeur)の表現として。

なぜこのようなことが起るのか。それは、真実というものがつねに隠されているからである。もし、若い娘の身体に破廉恥さが表れていないとすれば、それは彼女がその破廉恥さを隠しているためなのだ。破廉恥さの不在は、こうして逆説的にもその存在の証明となる。

『ジャックとその主人』におけるジャックの主人が、現れの背後にある狡知を見抜けないお人好しの読者として描かれていたのとは対照的に、ルーベンスは、現れにおいては不在のものをその背後に見てとってしまう。その意味で、ルーベンスはテキストがこちらを欺くのではないかと極度に警戒している読者である。彼がテキストにおいて理解するのは、そのテキストが表面的に述べているのとは反対のことである。彼はデノテーションの背後には、かならずコノテーションがあるはずだと信じて疑わない。彼はテキストから、肯定と否定とに分裂したメッセージを受け取るのである。

読者としてのルーベンスをこのように理解するとき、さきの一節に穿たれた二度の「alors」がにわかに意味を帯びてくる。この「当時」は、物語の論理のなかでは、ルーベンスとリュート弾きが出会った過去を指しており、その出会いの舞台は20世紀後半の(おそらく)スイスなのだが、この物語の時間と空間は「ルーベンス」と「リュート弾き」というバロック的な記号によって曖昧にさせられている。そしてこの曖昧さのなかで、まったく別の時空がそこに読まれる可能性も開示させられているのである。

『笑いと忘却の書』の第一部「失われた手紙」の物語は、ミレックの逮捕と投獄によって終わっている。家宅捜索に訪れた秘密警察に向かって、ミレックの息子は、「ここには憲法に違反するものなどない」¹⁵⁸と言う。それに対して、秘密警察は、「何が憲法に違反し、何がそうでな

¹⁵⁸ Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, Gallimard, « folio », 2002, p. 45- 46. « Il n'y a rien là-dedans qui soit contraire à la constitution. » この会話はプレイアード版では削除されているが、『不滅』が書かれ

いかは裁判所が決める」¹⁵⁹と答える。ルーベンスのテキストへの態度は、この秘密警察のテキストへの態度と正確に同じものである。彼らは同じことを言っている。すなわち、「このテキストのなかに違反がないとすれば、それはあなたが違反を隠している証拠なのだ。私はあなたが隠した違反を見出すだろう」と。

こうして、この一節のなかにある « *alors* » は、それを読む私たちをチェコスロヴァキアの歴史というコンテキストのなかへと送り届ける。このコンテキストにおいて、ルーベンスはテキストを検閲する読者として私たちの前に姿を現す。「当時、このダンスは比較的破廉恥なものと考えられていた。それはあたかも、若い娘が自分の破廉恥さを隠しながら、なおかつ破廉恥に踊りたいと欲望しているかのようだった」。そして「ルーベンスはその魅力の虜になった」。この「魅力」とは何だろうか。それは、恥じらう娘を装った嘘つきの魅力なのだ。「恥じらい」を装うことこそ「破廉恥」である。この「破廉恥さ」に魅せられたルーベンスは、リュート弾きの破廉恥な欲望を告発している。

だが、それはそのような仕方でもルーベンスがテキストを読んだということかもしれない。リュート弾きが本当は何を欲望していたのかは、『不滅』のテキストからは読み取ることができない。彼女はただ率直に、裏も表もなく、自分の感じている「恥じらい」を表明しただけかもしれない。なぜなら、「恥じらい」を隠すことは、自分に罪がある (*coupable*) ように思わせるから。活動の記録を保管することに致命的にも拘っていたミレックとまったく同じように、彼女は公明正大であろうとしたのかもしれない。だが、もしそうだとすれば、彼女はその率直な「恥じらい」の表出において、みずからの罪悪感に見合う罰を与えられたのだ。

クンデラが現代の批評理論を毛嫌いしていることに触れて、工藤庸子は、「抽斗のなかにしまわれた創作ノートから私的なメモのたぐいまで、すべてを白日のもとにさらし、こともあろうに作家の意志により編纂された書物を解体し、草稿から決定稿までを同列にみなして執筆順にべたべたとならべ、どこかに秘匿された情報はないか、屑籠の中身まで検閲するような」¹⁶⁰批評の振る舞いが「ときとして秘密警察に似ている」¹⁶¹ことを指摘している。工藤が述べているような視線の暴力性を、クンデラはたしかに、自覚的に小説のなかに描いていると思われる。ただし、クンデラはこの視線の暴力性を批評の側にのみ見ているわけではない。クンデラのテクス

た時点では決定版とされていたフランス語テキストに依拠し、フォリオ版を参照した。

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 46. « L'homme à lunettes répondit que c'était au tribunal de décider ce qui était contraire ou pas à la constitution. »

¹⁶⁰ 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、17-18ページ。

¹⁶¹ 同書、18ページ。

トの論理にしたがって、「真実」を「発見」しようとする読者の視線のなかにも、この暴力性は浸透している。クンデラはそうした読者の視線を受け入れたうえで、なおもそのような仕方でもテキストが読まれることの可能性に賭けているのではないか。

ここへ来て私たちは、私たち自身がクンデラのテキストに書かれていないことにもとづいて、そのテキストを読んでいることに気づかされる。私たちはルーベンスと同じ口調でこう言っている。「あなたのテキストに、チェコスロヴァキアの歴史を想起させるものは何もない。それはあなたが、この歴史への参照を隠蔽しているからだ。私たちはその痕跡を見つけるだろう」。そして私たちはテキストに穿たれた二度の「*alors*」に、その痕跡を見たのである。

私たちはクンデラがまったく考えていなかったことを述べているのだろうか。そうかもしれないし、そうではないかもしれない。その決定不可能性そのものにおいて、クンデラは現前している。少なくとも表面的な次元においては、彼のテキストからは歴史的コンテクストに結びつくものは排除されている。それはこの歴史的コンテクストへの参照が、そこに本当にないかもしれないし、あるかもしれない、ということである。このとき私たちの読みの地平に兆してくるのは、彼が「*censure*」（検閲）という語そのものをこの一節から削除する自己検閲を行ったのではないか、という疑いである。この語は一度削除されたあとに、私たちの視線のもとでふたたび炙り出される。もしそのような私たちの役割自体がこのテキストのなかに構造化されているとすれば、クンデラはこの作品において、生きられた歴史を、テキストに直接書き込むのでも、参照させるのでもなく、テキストが読まれることのうちに再演してみせたのではないだろうか。

以上は私たちの解釈であり、解釈の域を出るものではない。しかし、私たちがその可能性を浮き彫りにした作者における自己検閲は、精神分析的な意味における「検閲」、すなわち無意識のかたちを変えた表出にほかならず、こうしたきわめて入り組んだダンスを踊りながら、クンデラは読者に向かって、我知らず手を差し伸べているのではないかとも思われる。とすれば、私たちはその誘いに応じて踊ってみただけなのかもしれない。

5 他者

本章の結論は両義的なものにならざるをえない。

『不滅』においては、読者がテキストの表面的な論理の裏をかくような仕方でもそれを読むこ

とによって、テキストは、作者が言いえない謎を読者に委ね、その環としてのありようから開かれていく。このとき、テキストを支配することから解放された作者は、ようやく背後に消え去ることを許されるかのようだ。

しかし、もしそうだとしても、作者がそのようなかたちでみずからの消失を企図し、作品においてそれを実現した、と言うことはなおも可能である。いかにテキストの裏をかこうとしても、テキストは作者によって構築された論理に沿って読まれるよりない以上、表面的な意図を裏切るかに見える読者の振る舞いも、テキストのなかに「内包」されていると見なすことができるからだ。自由に踊ったつもりの読者が、そうとは知らず、作者の振り付けのとおりには踊っていた、ということも十分考えられる。

おそらくはこういうことだ。作者の主観性は、読者の側から、あるいは作者自身の側から、それを逸脱し、突破しようとするいかなる試みも、ふたたび包み込むようにして用意した軌道のうえに乗せてしまう。だとすれば、私たちが問うべきは、読者のための場所というよりは、他者のための場所なのではあるまいか。どのようにしても回帰してくる作者以外に、何者がテキストのうちに場所を占めうるのか。それとも、その可能性は閉ざされているのか。これらの問いに答えようとする中で、私たちの議論は、クンデラのテキストが、ひいてはクンデラの文学的営為そのものが、いかなる仕方で公共性をもつのか、と問うことに収斂していくだろう。

第四章 小説の技術

作者は作品にとっての父であることから逃れようとして、作品のなかに、その構造にとって異質な偶然を書き込もうとする。『不滅』に対する私たちの読解においてそうであったように、その偶然のなかで、読者が一定の役割を果たすこともある。そのようなとき、作者はみずからの子である作品を残して姿を消す宿願を果たすかのようだ。

しかし、テキストがそのように読まれ、納得されるとき、そこではもともと異質なものであった偶然が、構造のなかでしかるべき場所に収まっている。そうでなければ、読解が破綻してしまう。整合性を求める読解によって、偶然が開いた構造の破れ目は縫い留められ、偶然を縫い物のひとつの模様へと変える。そこでは、作品に混入された異質性が薄められ、失われて、結局のところ、父たる作者の回帰を迎え入れてしまうのではないか。これが、前章における私たちの結論だった。

もちろん、どのような作品の構造も、それを作るのは作者だが（「作者」ということばの一般的な定義からしてそうであるはずだ）、それが現れるのは読者の関与においてである。そうであるなら、作者が用意した構造が、読者の関与によって変化したとしても、それは読むことの必然的な結果というべきだろう。しかし、私たちがここで問題にしたいのは、そうした構造の変化そのものが、作者の意図に含まれている可能性である。

前章で私たちが依拠したロラン・バルトのエッセイから、その末尾に近い部分を引こう。テキストは多様なエクリチュールからなる、と言ったあとで、バルトは、読者とはいかなる存在であるかということについて、こう述べている。

しかし、その多様性を集める場所がある。そしてその場所とは、現在までそう言われてきたように作者なのではなく、読者である。読者とは、エクリチュールがそれによって作られているあらゆる引用が、ただのひとつも失われることなく書き込まれる空間そのものである。あるテキストの統一は、その起源のなかにではなく、その宛先のなかにある。だがこの宛先はもはや人格的なものではありえない。読者とは、歴史も、伝記も、心理学ももたない人間である。読者とは、書かれたものがそれによって構成されているあらゆる痕跡を、同じひとつの領域に集めておく、あの誰かにすぎない。¹⁶²

¹⁶² Roland Barthes, « La Mort de l'auteur », in *La Bruissement de la langue*, Seuil, « points », 2000, p. 69. « ...mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a

たとえテキストの意味作用の重心が「起源」ではなく「宛先」のほうへ移っていったのだとしても、それはもちろん、読者は自分の好きなようにテキストを読むことができる、といった事態を意味しているのではない。ここで言われているのは、テキストの潜在的な構造は、読者がそれを読むことによってひとつの統一として浮かび上がる、ということだろう。

そもそも、バルトのいう「読者」は、かくかくしかじかのやり方でテキストを読みたい、といった意志をもつ者としては想定されていない。この読者はテキストの意味作用が担われる「場所」であり「空間」であって、「人格的な」(personnel) 存在ではないのだから。このことは、同じエッセイにおいて、「近代的な人格」としての「作者」が、「永遠にいま、ここで書かれる」テキストの「書き手」(scripteur) へと非人格化されていたことと相補的な関係にある。バルトは作品をその起源から解放することで、その作品があった場所に、それにかかわる者が構造的に内包されてあるような「テキスト」を見出したのだ。

しかし、この構造自体がメタ・フィクショナルに言及されているクンデラのテキストにおいては、読者は構造を統べる者として現れる作者を現実の作者に重ねてしまうよう促されているとも言える。そして、その限りで、伝記的な作者の位置づけも曖昧なままに留まってしまう。クンデラの読者は、テキストを構造化している主体としての作者を、こうした曖昧さを断ち切ることでできないものとして見出すことになる。だが、その曖昧さは、結局のところ、この作者がミラン・クンデラというひとりの人物であることに由来している。

とはいえ、そのような作者としてあるみずからを消え去らせるためにこそ、この作者は偶然を作品のなかに書き込もうとしたのではなかったか——とそのように問うとき、作者をめぐる私たちの議論は同じところを廻っている。この循環は、構造がどのようにしても作者の主観性を突破できないがゆえのものである、とすることができるだろうが、そもそも作品に偶然を書き込もうと意図するかぎりにおいて、作者のこの主観性ははじめからいささかも揺らいではないのではないか。

しかしこれは、技術というものが必然的に抱え込む難題でもある。いかなる技術も一定の効果を狙うことなしに使用されることはありえない。そしてその効果を期待することにおいて、

dit jusqu'à présent, c'est le lecteur : le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture : l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, mais cette destination ne peut plus être personnelle : le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie ; il est seulement ce *quelqu'un* qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit. »

作者の主観性は裏書きされ、強化されることはあっても、弱められることはないと思われる。だとすれば、主観性を突破しようとする技術というものからして、語義矛盾でしかないのだろうか。そう言いきってしまうのでは、クンデラの振る舞いはまったくの徒労に終わるということにもなりかねないが、クンデラにとって、技術の問題が危機的なものとしてあることは間違いない。クンデラが技術について、みずからの口で、あるいは語り手や登場人物の口を借りて述べていることばの分量からしても、クンデラにおける小説と技術の関係を詳しくみておくことには、相応の意義があるはずだ。

1 さまざまな技術

1-1 紋中紋

これから見るのは、クンデラにおいて、作品を作者の支配から、したがってまた、作者を、作品を支配することの支配から解き放つための、具体的な技術である。クンデラは「技術」(technique)ではなく「技法」(art)ということばを使っている。だが、すでに方法化され、創作の現場で活用されることが期待されているという意味での「技法」を、ここではあえて「技術」として捉え直すことで、私たちはそれを、これまで取り組んできた作者の問題に接続することができるだろう。

第一の技術は、偶然の導入である。小説『不滅』に、その作者として登場する語り手「ミラン・クンデラ」は、友人のアヴェナリウス教授に、小説は「自転車競走」よりも「饗宴」に似ていなくてはならない、と語ったあとで、こう続けている。

第六部が待ち遠しいよ。僕の小説に新しい人物が出てくるんだ。そしてこの第六部の終わりでは、彼はやってきたときと同じように、痕跡を残さず消えていくんだ。彼はなにごとの原因にもならないし、どんな結果ももたらさない。そこが僕は気に入っているのさ。それは小説のなかにある一篇の小説になるだろう。そのエロティックな物語は、僕がこれまでに書いたもののなかでいちばん悲しいものになるだろうね。君も読んだら悲しい気持ち

になるよ。¹⁶³

この台詞は、小説はどうすれば因果関係の連鎖としてあることから逃れることができるか、という文脈で発されている。小説のなかの小説というのは、美学的には「紋中紋」(mise en abyme)と呼ばれるものであり、これは文学的な事例にかぎってもかなり古くから認知されている。たとえば、クンデラが「小説の歴史」のなかでもっとも重要なものと見なしている『ドン・キホーテ』にも「紋中紋」は見られる。また、20世紀ではジッドの『贗金づくり』も、「紋中紋」による小説の一例ということが出来る。ただしクンデラにおいては、「紋中紋」は因果関係に囚われない小説のあり方を模索するための技術として用いられている。

小説は、それがひとつの完結したあり方を示しうるように、行為や出来事の因果的な連続から成り立っている。これは、アリストテレスの『詩学』においては、劇作はそのようなものであるべきだ、という理念として語られたが、この理念を受け継いで発展してきた小説というジャンルにとって、それは逃れがたい規則をなしているとクンデラには考えられている。そもそも何かを語るという振る舞いが、ばらばらのものとしてある出来事を一本の線で繋ぐことを意味している以上、語られた出来事はつねに因果関係のなかに収まるよりないし、その限りで、因果的統一を支配している作者がそこにはつねに在ると言わねばならない。

だが、語られた出来事がおしなべて別の出来事の結果としてあり、さらにはそれが、また別の出来事の原因となるとすれば、小説のなかの小説、すなわち紋中の紋もまた、物語としてあるほかない以上、完結した因果的統一として現れるはずだ。それでは、この技術が因果関係の外部を志向しているとのように言うことができるのか。

因果関係の綻びは、ふたつの物語世界の結び目に現れる。クンデラは小説の完結性を逆手にとっている。さきほどの引用箇所ではやがて来ると予告されていた第六部の途中で、クンデラはアリストテレスの「エピソード」という概念に触れながら、「エピソード」と見えるものは、無限の時間のなかではかならずなにごとかの原因となる、と述べていた。小説は「エピソード」を排除しようとするが、「エピソード」がそれとして現れるのもまた、はじまりと終わりのある、小説の時間の有限性においてなのだ。クンデラは、この有限性のなかに別の有限性を挿入する

¹⁶³ Kundera, *L'Immortalité*, in *Œuvre, tome II*, p. 199. « J'attends impatiemment la sixième partie. Un nouveau personnage va surgir dans mon roman. Et à la fin de cette sixième partie, il s'en ira comme il était venu, sans laisser de trace. Il n'est la cause de rien et ne produit aucun effet. C'est justement ce qui me plaît. Ce sera un roman dans le roman, et l'histoire érotique la plus triste que j'aie jamais écrite. Même toi, elle t'attristera. »

ことによって、そこに因果関係の鎖の切れ目を見ようとしている。第六部の新しい人物（それはルーベンスのことである）は、「やってきたときと同じように、痕跡を残さず」、ということつまり、彼の物語がその一部をなしている小説を、その物語とは別の因果性に支配された時間へと移行させて「消えていく」のである。

本論文が主題的に扱う作品群のなかには含まれないが、たとえば初期小説『生は彼方に』においても、こうした紋中紋の技術は採用されている。そこでも、小説の第六部だけが、ほかの部とは異なる主人公の愛の物語を語っている。また、いっけんすると短篇集のような外観を備えている『笑いと忘却の書』においては、接点がないかに見える複数の人物の複数の物語が、主題の次元で緩やかな統一をなしており、全体として「紋中紋」的な小説になっている。語り手は次のように言う。「これはタミナについての小説であり、タミナが舞台を降りているときにはタミナのための小説である。彼女は主要な登場人物にして主要な観客であり、ほかのすべての物語は、彼女自身の物語の変奏として、鏡のなかにあるかのように、彼女の人生に合流する」¹⁶⁴。この一節の書き手が紋中紋を意識しているのは明白だと思われる。というのも、作品を鑑賞する私たちの視覚が鏡合わせの空間のなかに捉えるものこそ、本来の美学的意味における紋中紋の図であるからだ（たとえばヤン・ファン・エイクの〈アルノルフィーニ夫妻像〉が典型的である）。

絵画における紋中紋は、鑑賞される画面がまさに見られていることを強調することによって、鑑賞者の視線を画面構成のなかに取り込んでいる。この技術を文学に転用したものが自己言及的な語りであり、クンデラはこの語りを利用することで、みずからの小説のメタ・フィクション性を洗練させていったのではないかと思われる。だが、それは、自身が作者として作品とのあいだに結ぶ関係そのものを、このメタ・フィクション性によって揺さぶろうとしてきた過程でもあっただろう。『不滅』の第六部は、この過程のひとつの到達点を示すものである。

だが、『不滅』の第六部は、たとえその完結性において独立した「紋」としての地位に留まるとしても、小説のなかで意味をもつ部分として読まれる限りにおいて、「物語を理解不能にすることなく省略可能な」¹⁶⁵「エピソード」とはなりえない。そもそも「リユート弾き」と「アニエス」は同一人物であり、その一致が意味をもつこととして語られている時点で、「小説のなかの

¹⁶⁴ Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, in *Œuvre, tome I*, p. 1078. « 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 et se rejoignent dans sa vie comme dans un miroir. »

¹⁶⁵ *Op. cit.*, p. 251. « ...il peut être omis sans que le récit devienne incompréhensible. »

小説」の時間は、すでに開かれてしまっているとも言える。

この開かれは、テキストのなかには次のように書き込まれている。第六部の終わりで、ルーベンスはリュート弾きに電話をかけるが、応答したのは、彼には聞き覚えのない女性の声だった。

彼は少しおどおどした口調で尋ねた。「……夫人とお話しできますか」と、夫の姓を告げた。

「はい、わたくしですが」とその声は言った。

そこで彼は、リュート弾きのファーストネームを口にした。その女性の声は、お尋ねの女性は亡くなりました、と答えた。

「亡くなった？」

「はい、アニェスは亡くなりました。失礼ですがどちら様でしょう」

「友人です」

「どなたか伺ってもよろしいですか」

「いいえ」彼は受話器を置いた。¹⁶⁶

「リュート弾き」が「アニェス」であることはここで明かされる。同時に、この一節は、「リュート弾き」の物語の結末でもある。ひとりの女性が「リュート弾き」という私的な名前と呼ばれることをやめて、まず夫の姓という社会的な名前と呼ばれ、最後にその固有名であるファーストネームと呼ばれる。この段階的な呼称の変更は、「ルーベンス」による、彼と「リュート弾き」との無時間的なファンタスムが解消され、小説の登場人物が現実の時間に復していくさまを表している。

そして、この現実の時間とは、言うまでもなく、小説の外にある小説の時間、紋中紋の外側の「紋」の時間である。それは、「ミラン・クンデラ」がアヴェナリウス教授と意見を戦わせる時間であり、この語り手がアニェスというヒロインを造形した時間でもある。「そのとき私の頭にアニェスという単語が浮かんだ。アニェス。私はこの名前をもった女性に会ったことがない」

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 270. « Il demanda sur un ton un peu hésitant : « Pourrais-je parler à madame... », et il donna le patronyme du mari. / « Oui, c'est moi. », dit la voix. / Il prononça alors le prénom de la luthiste ; la voix féminine lui répondit que la femme qu'il appelait était morte. / « Morte ? - Oui, Agnès est morte. Qui la demande ? - Un ami. - Puis-je savoir qui vous êtes ? - Non », et il raccrocha. »

167. つまりアニェスとは、現実世界にいかなるモデルももたない、この語り手だけに属するヒロインである。ならば、第六部の末尾で「リュート弾き」が「アニェス」に戻ることは、この第六部を含めた小説の全体に、造物主としての作者が遍在していることを示していると言えるのではないだろうか。

したがって、あくまで名を名乗らずに受話器を置くルーベンスは、このふたつの時間のあいだの交信を途絶させる存在と見なすこともできる。彼は無名のまま、あだ名のままに生きようとする。だがここではすでに紋中紋の内側の紋様はぼやけ、外側との境目が曖昧になっている。

1-2 デウス・エクス・マーキナ

クンデラにおいて、作品に偶然を導入することでその完結性を崩そうとする試みが完全な成功に至らないのは、ひとつには、偶然と必然を操作する作者の手つきが露呈されているせいだろう。『不滅』の第五部で、語り手は偶然を導入すると宣言し、あまつさえそれによって期待される効果まであからさまに語っている。だが、彼が期待しているのは、まさに彼自身がそれを語ることで損なわれてしまうような、計測不可能な効果ではないだろうか。

もちろん、語り手の饒舌はそれ自体が一種の遊戯的な仕掛けなのであって、そこに過剰な意味を読みとろうとしても仕方がない、という立場をとることもできる。だが、そこに作者の韜晦があるのはたしかなことと思われる。この作者は、こうもあけすけに作意を語ることで、いったい何を隠しているというのだろうか。

アリストテレスの『詩学』第15章では、人物の性格をどのように描写すべきか、という問題が扱われる。いくつかの指針を示したあとで、アリストテレスは、性格においても、必然的なこと、あるいはありそうなことが追求されなくてはならない、と主張する。さらに、あることが起きたからには、それによって必然的に生じること、あるいは少なくとも蓋然的に生じると思われることが、それに続かなくてはならない。デウス・エクス・マーキナ (deus ex machina) の概念がもちだされるのはこのときである。

したがって筋の解決もまた、筋そのものから生じなければならないことは明らかである。

その解決は、『メーデイア』におけるように、また『イーリアス』のなかの船出のくだりの

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 6. « Et le mot Agnès surgit dans mon esprit. Agnès. Jamais je n'ai connu de femme portant ce nom. »

ように、機械仕掛けによるものであってはならない。しかし機械仕掛けを用いる必要があるとすれば、それは劇の外のことがら、すなわち人間が知ることのできない過去の出来事か、あるいは予言や報告を必要とする未来の出来事についてである。というのは、神々が全知全能であることをわたしたちは認めるからである。しかし劇の出来事のなかにはいかなる不合理もあってはならない。それが避けられない場合には、ソポクレスの『オイディプス王』におけるように、悲劇の外におくべきである。¹⁶⁸

ここで「機械仕掛け」と訳されているのが、デウス・エクス・マーキナである。デウス・エクス・マーキナは、宙吊りのような仕掛けで舞台に現れる神を指している。しかし、舞台上に顕現するのではなくとも、作品に結末をつけるために、筋を追うだけでは知りえない事実や、筋のなかに収まらない偶然がもちだされるような場合にも、デウス・エクス・マーキナの存在は認められる。この場合の「デウス」とは、因果関係の連鎖としてある劇（物語）に対する超越性である。

神は全知全能だが、人間はそうではない。劇の時間は有限であり、劇のなかに流れている時間も有限だが、これは、人間には知りえないことがある、という認識から帰結された表現の形式と行うことができる。だからこそ、アリストテレスはデウス・エクス・マーキナを「劇の外」においては認めている。劇の内部に超越性が降りてくるようにして一挙に解決を与えることは、筋の統一という原則に反するからだ。

こうしたことを踏まえて、クンデラは、アリストテレスの逆を行っている。というのも、クンデラの意図は「劇的緊張」に貫かれた物語を弛緩させることにあるため、デウス・エクス・マーキナを小説のなかに置くことによって、その外、すなわち因果関係の外を小説に志向させるのである。この点で、デウス・エクス・マーキナは紋中紋と同様の効果をもたらすが、デウス・エクス・マーキナは、作品の完結性よりも、むしろその開かれのほうに力点を置いている点で、紋中紋とは異なっている。

佐々木健一は、デウス・エクス・マーキナによる幕引きを類型化し、そのなかには「劇展開そのものに介入するものであるが、劇を終息させるような形で作品を結ぶのではなく、滞った展開を解放し、新たな劇展開を始めることによって、作品を開きつつ終わらせる」¹⁶⁹「ばねとしてのデウス・エクス・マーキナ」があるとしている。『不滅』の第六部で、「ルーベンス」と「リ

¹⁶⁸ アリストテレス、ホラーティウス『詩学・詩論』60ページ。

¹⁶⁹ 佐々木健一『作品の哲学』東京大学出版会、1985年、165ページ。

ュート弾き」の物語がアニエスの物語へと解消されて終わっているのも、こうした開かれとしての幕引きである。

ただし、デウス・エクス・マーキナは、ある意味では作中において超越性を名指すことであるため、神としての作者をそこへ呼び戻してしまうおそれがある。それゆえ、クンデラのデウス・エクス・マーキナは「機械仕掛け」であること、つまりは装置であることが、ことさらに露呈されていなくてはならない。『ジャックとその主人』においては、この「デウス」は全知全能にはほど遠い存在だった。それは「神を騙る作者」として、「天上の書」ならぬ「テキスト」を何度でも書き直す。その改稿によって物語に出来た偶然を、はたして偶然と呼びうるだろうか。

ジャック：俺はたった今、あるへぼな詩人を、なんてへぼな詩人なんだと罵ったところだね。そしたらこの通り。奴は自分のへぼな詩を訂正するために、お前さんを急いで送ってよこしたんだ。なあビーグル、お前に言うておくがな、詩人のなかでいちばんへぼな奴だつて、自分のへぼな詩にこれ以上めでたい結末を思いつくことはできなかつただろうよ。¹⁷⁰

だが、もし登場人物に（あるいはその役を演じている俳優に）不満をこぼされて慌てて結末を変更する作者がいるとしたら、アリストテレスはそのような作者をこそ「へぼ詩人」と断罪するに違いない。しかしこの「へぼ詩人」こそが、クンデラにおけるデウス・エクス・マーキナなのだ。その「機械仕掛け」は、それをあやつる人間の不器用な手つきを透かしてみることを許すがゆえに、笑いを誘う。

『ジャックとその主人』においては、全知全能の神としての作者、バルトのことばで言えば「神たる作者」（l'Auteur-Dieu）は一貫してパロディー化されている。そこにクンデラの戦略はあると思われるのだが、それはクンデラのテキストに判断しようのない両義性を与えている当のものでもある。

1-3 偶然の演出

¹⁷⁰ Kundera, *Jacques et son maître - hommage à Denis Didrot en trois actes*, in *Œuvre, tome II*, p. 629. « Jacques : Je viens d'engueuler un mauvais poète d'être si mauvais poète et voilà qu'il s'empresse de t'envoyer pour corriger son mauvais poème et je te le dis, Bigre, même le pire des poètes n'aurait pu inventer une fin plus joyeuse à son mauvais poème ! »

このように『ジャックとその主人』を再読することで明らかになるのは、偶然を取り入れる、ということが、作者にとっての偶然をいささかも意味していない、ということである。登場人物はそれを偶然と受け取るかもしれない。だが、作者はつねに意図的に偶然を導き入れるのであって、この操作の意識を忘却しない限り、作者の主観性はけっして乗り越えられることがない。

それは不可能なことに思える。ここで求められているのは、反復していることを忘れてしまうような反復にほかならないからだ。『ジャックとその主人』において、ジャックの主人はこうした反復をなしうる人物として描かれていたが、それは彼が読者であるからまだしも考えられることであって、自分が意図しておこなっていることを、作者が偶然の結果と思い込むことはまずないと言ってよい。たまたま起きたことの偶然性は、一回目においてしかない。もう一度その偶然を起そうとする意識は、自分自身に欺かれている。

この点に、技術と主観性の切り離しようのない結びつきがある。

「この絵はね、私は駄目にしちゃったんだよね。カンバスのうえに赤い絵の具を垂らしちゃって。最初は憤慨したものだけど、でもこのしみが私の気に入るようになりはじめたの。なぜなら、これはいわば裂け目だから。この作業現場は本物の作業現場じゃなくて、作業現場が騙し絵として描かれた、ただのひび割れた古い舞台装置のようじゃない。私はこの裂け目が面白くなって、それを大きくしたり、背後に見えるものを想像したりするようになったの。そんなわけで、私は自分にとってはじめての連作を描いて、それに〈舞台装置〉という名前をつけたんだ。もちろん、誰にも見せるわけにはいかなかった。学校を放校処分にしてしまうからね。手前には、いつも完璧に写実的な世界がある。そして背景には、舞台装置の布が引き裂かれてその背後が覗いたみたいに、何かほかのもの、謎めいていたり、抽象的だったりする何かが見える」

彼女はそこでことばを切って、こう付け加えた。「手前にあるのはわかりやすい嘘だった。背後には理解不能な真実があった、ということね」¹⁷¹

¹⁷¹ Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, in *Œuvre, tome I*, p. 1190. « « Ce tableau-là, je l'avais abîmé. De la peinture rouge avait coulé sur la toile. Au début, j'étais furieuse, mais cette tache a commencé à me plaire parce qu'on aurait dit une fissure, comme si le chantier n'était pas vrai chantier, mais seulement le vieux décor fendu où le chantier était peint en trompe l'œil. J'ai commencé à m'amuser avec cette fissure, à l'agrandir, à imaginer ce qu'on pouvait voir derrière. C'est comme ça que j'ai peint mon premier cycle de tableaux que j'ai appelé Décors. Évidemment, il fallait que personne ne les vît. On m'aurait fichue à la porte de l'école. Devant c'était toujours un monde parfaitement réaliste et, en arrière-plan, comme derrière la toile déchirée d'un décor de théâtre, on voyait quelque chose d'autre,

『存在の耐えられない軽さ』の第二部で、サビナが学生時代に描いた絵をテレザに見せる場面だが、歴史的背景について、若干の補足をしておきたい。サビナが学生だった頃は、リアリズム以外の絵を描くことは「社会主義の転覆」¹⁷²と見なされ、禁じられていた。これは、1948年以降のチェコスロヴァキアで、ソ連がスターリンの時代から唯一公式に認めていた芸術表現・思想としての「社会主義リアリズム」が文化政策として採用された事態を指している。もともと20世紀初頭のモダニズム芸術の運動としてあったロシア・アヴァンギャルドを否定するかたちで現れた社会主義リアリズムにおいては、抽象的な芸術表現は労働者の現実からかけ離れた、大衆にとって難解なものに見なされ、断罪された。いっぽうで、社会主義の建設を目指して工場で働く労働者を写実的に描くような絵が奨励されたのである。サビナが学生時代に描いたのも、そうした画題をもつ絵だった。サビナはこの絵を、あえて教授以上に写実的に描こうとするが、誤って、そのうえに赤い絵の具を垂らしてしまう。

真実はずねに隠れたところにある。サビナの語ることばは、小説家のそんな信念を代弁したものであるかのようだ。ここでも私たちは「じっさい、もし詩人が、「そのうしろのどこかに」隠された「詩」を探すかわりに、前もって知られた真実（おのずから与えられ、それゆえ「手前に」ある真実）への奉仕に「参加」するなら、彼は詩に固有の使命をそのように放棄しているのだ」という『小説の技法』のなかの一節に戻っていくことになるのだが、「表層と深部」というこのクンデラのモチーフの出所が、全体主義と芸術の関係をめぐる省察であったことを示している点で、サビナの語ることばは固有の意義をもつものと言えるだろう。

しかし、サビナのことばをこうした文脈へと接続するならなおさらのこと問われなくてはならないのは、キャンバスという表層の背後に深部を発見したことの驚きは、それが方法化したときにも持続しうるのか、ということである。すでに見てきたように、真実を暴き立てようとするまなざしはあらゆるものを貫通してその奥へ進もうとする。その果てしなさから見れば、現れの背後に真実がある、と繰り返し述べることは、むしろ可視性の表面での視線の停滞と映るのではないだろうか。

赤い絵の具のもたらした思わぬ効果に味をしめたサビナがこのモチーフで連作を描いてしまうとき、彼女は最初の発見を予定調和的に反復しているにすぎないようにも思われる。そしてこのとき、偶然が果たした役割は忘れられている。サビナの連作は、テレザが見てとったよう

quelque chose de mystérieux ou d'abstrait. » / Elle s'interrompt, puis elle ajouta : « Devant c'était le mensonge intelligible, et derrière l'incompréhensible vérité. »

¹⁷² « subversion du socialisme »

に、どれも「ふたつのテーマ、ふたつの世界の同時的な出会い」¹⁷³を描いている。だが、私たちの関心は、そうした偶然的な出会いがどのように演出されるのか、という点にある。

このような「出会い」は、ロートレアモンの「解剖台のうえでのミシンと雨傘の偶然の出会いのように」¹⁷⁴美しい、という一節を思い出させる。ブルトンは、この一節を念頭に置きながら「驚異的なもの」(le merveilleux)の美しさを語り、クンデラも後年の『出会い』のなかでそれに言及しているが¹⁷⁵、ブルトンがこの「驚異的なもの」の美を作り出すために自動記述のような非操作的な——というのは、操作を行っている主体としての意識を極力排除した——方法に拠らざるをえなかったことは、方法的に偶然を統御することの困難を如実に物語っているのではないだろうか。この困難は、少なくともサビナには意識されていないように見える。

1-4 自己検閲

意識的な操作を行いつつそのことを忘却することがもし可能であるとすれば、そこでは心的な防衛機制としての無意識への抑圧がはたらいているとしか考えられない。こうした忘却が起きているところでは、主体が自己の行った操作について語る言語、すなわちテキストは、すでに検閲されたものとして現れてくるだろう。なぜならば、言語というものは、無意識へと抑圧されたのちに回帰してきたものの、前意識的な検閲を経た姿だからである。そして今この場合の「主体」とは、テキストとともにしかあることのできない存在、すなわちその構造を統べる「作者」のことなのだ。

『夢解釈』のフロイトによれば、検閲を逃れることができるのは夢だけである。夢においては、無意識の願望が歪曲されることでこの検閲を潜り抜け、意識の領域にのぼってくる。それゆえ、夢を解釈することで、その願望を取り出すことができると考えられるのである。『笑いと忘却の書』の第四部でタミナが金の指環と駝鳥たちの夢を見たとき、語り手が引き受けていたものこそ、夢の解釈者、すなわち分析家の役割にほかならない。

だが、タミナの夢の解釈が、あるいはむしろその解釈可能性が示しているのは、小説において分析することができるのは、登場人物の心理でしかない、ということではないだろうか。テ

¹⁷³ *Op. cit.*, p. 1190. « la rencontre simultanée de deux thèmes, de deux mondes »

¹⁷⁴ Isidore Ducasse, Le comte de Lautréamont, *Les chants de Maldoror - Poésies I et II*, Flammarion, 1990, p. 289. « comme la rencontre fortuite sur la table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie »

¹⁷⁵ Kundera, « Beau comme une rencontre multiple », in *Une Rencontre*, in *Œuvre, tome II*, p. 1117-1130.

クストの構造そのものとしてある「作者」の精神分析を行うことは、原理的に不可能なはずだ。なぜならテキストは、つねに検閲済みであるから。私たちはその検閲の跡を探すことでテキストそのものを二重化する以外に、夢を解釈するようにそれを解釈するすべをもたない。

『カーテン』所収のエッセイ「事物の魂に赴く」のなかで、クンデラは大江健三郎の1958年の短篇小説「人間の羊」に言及している。2005年に発表された『カーテン』を私たちが取り上げるのは、そこでクンデラが語っているのが、大江の小説におけるある種の検閲だからである。

私は大江健三郎の（1958年に書かれた）「人間の羊」という短篇小説を思い出す。日本人ばかりの夕方のバスのなかに、外国軍に所属している酔っぱらいの兵士の一団が乗り込んでくる。兵士たちは乗客のひとりである学生を脅迫しはじめる。彼らは学生に、ズボンを下げて尻を見せるよう強いる。学生は自分のまわりで抑えた笑いが起るのを聞く。だが兵士たちは、このたったひとりの犠牲者では満足せず、乗客の半数に同じようにズボンを脱ぐことを強制する。バスは停まり、兵士たちは降りていく。ズボンを脱がされた者たちはふたたびそれを身につけるが、ほかの乗客たちは自分たちの及び腰から目覚め、辱めを受けた者たちに、警察へ行って外国兵の振る舞いを訴え出るよう求める。彼らのうちのひとりである教員が、学生にしつこく付きまとう。教員は学生と一緒にバスを降り、学生の家まで付いていく。そして、学生が受けた辱めを公にし、外国兵を告発するために、学生の名前を知ろうとするのである。ふたりのあいだの憎しみの閃光によって、すべてが終わる。卑怯さの、恥辱の、そして正義への愛のもとにまかり通るサディスティックな厚かましさの、見事な物語というほかない。しかし、私がこの短篇小説のことを話すのは、ただ次のように問うためだ。すなわち、この外国兵とは誰なのかと。もちろん彼らは、戦後、日本を占領したアメリカ人だ。作者は「日本人の」乗客と名指しで話しているのに、なぜ兵士たちの国籍は示さないのか。政治的な検閲のためだろうか。それとも文体の効果を狙ってか。そうではない。想像してみしてほしい。短篇小説の最初から最後まで、日本人の乗客がアメリカ人の兵士と向かい合っていると！ このたった一語がはっきりと口に出されるだけで、短篇小説は、その力のもとで政治的なテキストに、占領者の告発に、還元されることになるだろう。この形容詞を放棄しさえすれば、政治的な側面はうっすらとした暗闇に覆われ、光は、小説家が抱いている主要な謎、すなわち実存的な謎に焦点を結ぶ。¹⁷⁶

¹⁷⁶ Kundera, *Le Rideau*, in *Œuvre, tome II*, p. 989- 990. « Je me souviens de la nouvelle de Kenzaburo Oé, *Tribu bêlante* (écrite en 1958) : dans un autobus du soir, plein de Japonais, montent une bande de

大江のテキストにおいて、アメリカ人の兵士がそう名指されず、ただ「外国兵」と呼ばれていることについて、クンデラは、それは政治的な検閲ではないという。しかし、語句の言い換えを現になされたものとして指摘し、なおかつそれがなされた意図を、テキストを政治的なものにしたくないという、政治的な配慮に結んで説明しているクンデラは、まぎれもなく大江のテキストに政治的な検閲を見て取っている。

クンデラはここで、「政治的」ということばをかなり狭い意味で使っている。日本が連合国軍によって占領されていたことや、その後も米軍が駐留したことは政治的でも、それをめぐって日本人どうしが対立することは政治的ではないのだろうか。事件を公にすることを拒否する「学生」に向かって、「教員」が「犠牲の羊になってくれ」¹⁷⁷というとき、そこにうごめいている権力の関係は政治的なものとは言えないだろうか。

小説のある側面が「政治的」であるということは、クンデラにおいては、その側面に小説に固有のもの、小説にとって本質的なものがないということを意味している。政治とは、いわば「手前」にあるもののひとつにすぎないのだ。それゆえに、政治はその奥にあるものから区別されていなくてはならない。「うっすらとした暗闇」のなかから見出される真実は、それがいかなるものであれ、政治的と呼ばれることはない。

しかしまさにこの点が、微妙な操作性を感じさせる。この「暗闇」は、テキストのなかにあるひとつのことばを検閲によって削除し、言い換えること——あるいは、そのことばが削除され、言い換えられたと見なすこと——で、はじめて生じている。だとすれば、見出されるべき真実は、それを見出そうとする者の光学的な操作によって、はじめて深部へと匿われることに

soldats saouls, appartenant à une armée étrangère, qui se mettent à terroriser un voyageur, un étudiant. Ils le forcent à se déculotter et à montrer son derrière. L'étudiant perçoit les rires retenus autour de lui. Mais les soldats ne se satisfont pas de cette seule victime et contraignent la moitié des voyageurs au même déculottage. L'autobus s'arrête, les soldats descendent et les déculottés renfilent leur pantalon. Les autres se réveillent de leur passivité et obligent les humiliés à aller dénoncer à la police le comportement des soldats étrangers. L'un d'eux, un instituteur, s'acharne sur l'étudiant : il descend avec lui, l'accompagne jusqu'à sa maison, veut savoir son nom pour rendre publique son humiliation et accuser les étrangers. Tout finit par un éclat de haine entre eux. Magnifique histoire de lâcheté, de pudeur, d'inscription sadique qui veut passer pour amour de la justice... Mais je parle de cette nouvelle seulement pour demander : qui sont ces soldats étrangers ? Bien sûr, ce sont des Américains qui, après la guerre, occupaient le Japon. Si l'auteur parle, nommément, des voyageurs « japonais », pourquoi n'indique-t-il pas la nationalité des soldats ? Censure politique ? Effet de style ? Non. Imaginez que, pendant toute la nouvelle, les voyageurs japonais soient confrontés à des soldats américains ! Sous la puissance de ce seul mot, clairement prononcé, la nouvelle se réduirait à un texte politique, à une accusation des occupants. Il suffit de renoncer à cet adjectif pour que l'aspect politique se couvre de légère pénombre et que la lumière se focalise sur la principale énigme qui intéresse le romancier, l'énigme existentielle. »

¹⁷⁷ 大江健三郎「人間の羊」『大江健三郎自選短篇』岩波文庫、2014年、188ページ。

なりはしないだろうか。だが、それでは順序が逆になっている。本来は、まず言いえない何かがあり、次にそれが見出されるはずだ。大江のテキストを読むクンデラのテキストにおいては、この順序が顛倒されているにもかかわらず、そのことは忘却されているように見える。そして、語の削除という、ある意味では単純な技術を駆使しさえすれば、真実は発見されると考えられるのである。

こうした文脈においては、クンデラが小説に寄せる信頼は、なかば以上は、技術の万能性に対する信頼である。技術を用いる作者は、何よりもまず、その効果を計算し、予測する主体であらざるをえない。だが、同時に、クンデラにおいては、その主体性から逃れる方法が模索されているのである。

クンデラによる大江論がやはり両義的であることを免れていないことは、そこで語られた技術を、クンデラ自身が十分に利用しているとは言い難い点に露呈している。テキストが政治的な文書に還元されることをこれほど懸念しているクンデラが、1968年の出来事について語るとき、プラハに侵攻した「兵士」や「戦車」に「ロシア（人）の」という形容詞を決まって——小説においてもエッセイにおいても——付けるのはなぜなのか。「最近でも、彼女はロシアの戦車の到来を歓呼して迎えた2パーセントの国民に属していた」¹⁷⁸（『笑いと忘却の書』）。「ロシアの戦車によって自分の国が占領されてから十日ほどして、彼はそのことを理解した」¹⁷⁹（『存在の耐えられない軽さ』）。「路上で、野原で、森のなかで、いたるところでロシア人の歩兵が野営をしていた」¹⁸⁰（「ある変奏曲への序文」『ジャックとその主人』序文）。

もちろん、クンデラにとってこれは削除することのできない固有名詞なのだ、という答えはありうるし、おそらくそうなのだろう。しかし、だとしたらなおさらに、「アメリカ（人）の」という形容詞の検閲について語るクンデラのテキストが、そのことを忘れてるように見えるのは示唆的であると言わなくてはならない。私たちが今直面しているのは、検閲について書かれたテキストそのものが、すでに何らかの自己検閲を経ているかもしれないという事態である。

1-5 フーガの技法

¹⁷⁸ *Op. cit.*, p. 939. « Ces derniers temps, elle faisait partie de ces deux pour cent de la nation qui avaient accueilli avec joie l'arrivée des chars russes. »

¹⁷⁹ *Op. cit.*, p. 1160. « Il le comprit une dizaine de jours après l'occupation de son pays par les chars russes. »

¹⁸⁰ *Op. cit.*, p. 564. « Sur les routes, dans les champs, dans les forêts, partout campaient des fantassins russes. »

『小説の技法』に収められた二篇の対話のうちのひとつ「創作の技法についての対話」のなかで、クンデラはみずからの小説の「テーマ」について次のように語っている。

テーマは、ひとつの実存的な問いかけです。こうした問いかけは、結局のところ、特定の語、語＝テーマを試練にかけることなのですが、私にはそれがだんだんとわかってきました。私が主張したいのは、小説は、いくつかの基本的な語のうえに建てられているということです。それはシェーンベルクの「音列」のようなものです。『笑いと忘却の書』の「音列」は次のようなものです。すなわち、忘却、笑い、天使たち、「リートスト」、境界。小説の過程のなかで、この五つの主要な語は、分析され、探求され、定義され、再定義され、そうして実存のカテゴリーへ変容させられます。家が柱のうえに建てられているように、小説はいくつかのカテゴリーのうえに建てられています。『存在の耐えられない軽さ』の柱はこうです。重さ、軽さ、魂、身体、大行進、糞、キッチン、同情、目眩、力、弱さ。¹⁸¹

シェーンベルクにおける「音列」とは、アルノルト・シェーンベルクの十二音技法の鍵となる概念だが、シェーンベルクとの対比は、少なくともこのテキストから推し量るかぎりには、それほど厳密なものではないと思われる。ここでクンデラが述べているのは、小説においては、特定のテーマが対位法における旋律のようにさまざまな展開を見せながら発展していくということだろう。

クンデラがこれ以外の箇所でも小説について語っていることとの整合性を考えたとき、重要になるのは、小説における「テーマ」が固定したものではなく、可塑的なものとして考えられていることである。真実の発見という文脈からすれば、小説という「試練」を経るまでもなく明らかかなことを、小説が扱う意味はないからだ。そのような小説は、思想やイデオロギーの表現であることへと還元され、その限りで自立性を失っている。

だが、問題は、ここで述べられているようなテーマの変容の過程を、俯瞰的に見通すことの

¹⁸¹ Kundera, *L'Art du roman*, in *Œuvre tome II*, p. 692- 693. « Un thème, c'est une interrogation existentielle. Et de plus en plus, je me rends compte qu'une telle interrogation est, finalement, l'examen de mots particuliers, de mots-thème. Ce qui me conduit à insister : le roman est fondé tout d'abord sur quelques mots fondamentaux. C'est comme la « série des notes » chez Schönberg. Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, la « série » est la suivante : l'oubli, le rire, les anges, la « litost », la frontière. Ces cinq mors principaux sont, dans le cours du roman, analysés, étudiés, définis, redéfinis, et ainsi transformés en catégories de l'existence. Le roman est bâti sur ces quelques catégories comme une maison sur des piliers. Les piliers de *L'Insoutenable Légèreté de l'être* : la pesanteur, la légèreté, l'âme, le corps, la Grand Marche, la merde, le kitsch, la compassion, le vertige, la force, la faiblesse. »

できる作者がいることである。小説が時間的な芸術であることに鑑みれば、読者はこの変容の過程をたどることで、真実の発見を目の当たりにすることができるかもしれない。しかし、作者はどうだろうか。この変容の過程を原理的に一回的なものとして体験できない作者は、変容を遂げるテーマそのものをあらかじめ知っていたということになりはしないだろうか。だとすれば、小説は、ほかのすべてのものから自立することはできても、作者からは自立できないことになる。

これに対しては、作者も小説を書くなかで、あらかじめ知っていたことの修正を余儀なくされ、新しい認識に導かれることはあるはずだ、という反論はありうるだろう。それはたしかに考えられることだが、だとしても、最終的には、小説は調和的なものとして提示されるしかないのだから、そこにおいて、作者はテキストの破れ目を——サビナの例で言えば、キャンバスの裂け目を——縫い繕ってしまっている。

小説家が、自分の小説のテーマを「ことば」として言うことはつねに可能である。しかし、そこにいささかのためらいも見せることのないクンデラ、その「ことば」を言い淀むことのないクンデラは、構造を統べる主体としての作者に対して小説が従属することのうちに、問題性を見ていないように思える。しかし、このような作者による支配こそ、クンデラの小説がさまざまな技術を駆使してそこから逃げようとしているものにほかならない。だとすれば、この対話におけるクンデラの明快な口ぶりが示すものは、そのことの忘却なのだろうか。

それを決定することは不可能だが、クンデラがここで語っているような小説のあり方について、その可能性を突き詰めて考えた小説家が、クンデラ以前にもいた。『贗金づくり』のアンドレ・ジッドである。

すでに述べたように『贗金づくり』は「紋中紋」的な小説であり、エドゥアールはこの小説のなかに、小説「贗金づくり」を書こうとしている人物として登場してくる。エドゥアールは、いまだ書かれざるこの小説について語るなかで、人間 (les hommes) よりも観念 (les idées) に惹かれると言い、その意図を次のように説明している。

誤解をしないでほしいのですが、私がやってみたいのは、さしずめ〈フーガの技法〉のような何かなんです。音楽において可能だったものが、文学においては不可能だなんて理屈はないでしょう……¹⁸²

¹⁸² André Gide, *Les Faux-monnayeurs*, Gallimard, « folio », 2010, p. 187. « Ce que je voudrais faire, comprenez-moi, c'est quelque chose qui serait comme l'Art de la fugue. Et je ne vois pas pourquoi ce qui

これに対して、女医のソフロニスカは、音楽は数学的な芸術であり、バッハのこの退屈な代表作においては、情念や人間性が追放されている、と反駁する。また、かつてエドゥアールの恋人だったローラは、「人々はもうずいぶん前にフーガの病から立ち直って」¹⁸³おり、人間の情動は別のすみかを探し求めてきたと言う。

この場面では、小説論の裏側で、ボリスという精神疾患の少年をどのように治療するのか、ということが問題になっている。ソフロニスカは、彼の治療には幼少期に受けた精神的外傷の発見が不可欠である、という立場をとる。しかし、外傷的体験は本人には思い出すことができないため、「その原因を白日のもとに、つまり視野のなかに引き出すために覆いの背後を探す」¹⁸⁴ことが自分の役目なのだと言ふ。ソフロニスカはこうした考え方を小説にも適用し、観念と知的に戯れるだけの小説においては、登場人物は「ピロティのうえに建てられた、土台も地下もない」¹⁸⁵建造物と変わるところがないと言う。

エドゥアールとソフロニスカの意見の対立においては、ソフロニスカの見解のほうがクンデラの小説論に近いようにも思える。ソフロニスカもまた、クンデラと同様、人間的な真実を視覚的に発見することに、小説の意義を見出しているからだ。ソフロニスカは、明晰なまなざしの重要性を強調する。「光線が汚染された水を浄化するように、明晰なまなざしは意識を澄みきったものにするとは私と思っています」¹⁸⁶

しかし、『不滅』の第六部における「ルーベンス」と「リュート弾き」の物語に現れていたのは、このような視線がもつ暴力性にほかならなかった。そして、その暴力性を意識しているのは、ソフロニスカに「あなたはあの少年から、何か恥ずべき暴露を期待しているということですか」¹⁸⁷と尋ねるエドゥアールのほうである。

ソフロニスカの言う「土台」(fondation) や「地下」(sous-sol) も、『不滅』の語り手が述べていた「グルント」(Gründ) との類似性を思わせるが、『不滅』の語り手が考えていた「グルント」は「メタファーとしての性格をもつ」ものであり、ある人間の形成にとって固有の意味をもつ

fut possible en musique serait impossible en littérature... »

¹⁸³ *Ibid.*, p. 188. « ...on a été guéri de la fugue pour longtemps »

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 175. « ...c'est derrière cet abri que je la cherche pour la ramener en plein jour, je veux dire dans le champ de la vision. »

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 177. « La plupart de vos personnages semblent bâtis sur pilotis ; ils n'ont ni fondation, ni sous-sol. »

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 175. « Je crois qu'un regard clair nettoie la conscience comme un rayon de la lumière purifie une eau infectée. »

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 176. « Serait-ce à dire que vous attendez de ce petit quelques révélations impudiques ? »

外傷的なものであるよりは、むしろその人間にとって真に固有のものとは言い難い観念的な何かである¹⁸⁸。

ソフロニスカがそう考えているのとは異なり、エドゥアールにとっては、人間と観念とは、それほど対立しあうものではない。エドゥアールにとって、観念とは、風が葦をなびかせるときの風のようなものであり、人間は風になびく葦である（これはもちろんパスカルの『パンセ』を想起させる）。エドゥアールは、自分にとっては「葦よりも風のほうが重要だ」¹⁸⁹と言うのだが、葦のなびきがなければ風が吹いたことに気づかないように、観念は人間から独立して存在することはできない。それは悲壮なことだとエドゥアールは言う。

さきに引用した〈フーガの技法〉をめぐる一節は、この直後にある。エドゥアールが書こうとしているのは、外傷的な体験が忘却されている深部へと降りていくような小説ではない。むしろ、そのような垂直方向のベクトルを放棄したところで、さまざまな観念が行為や出来事の絡み合いのなかで複線的に展開していく小説である。それは、観念を対位法における旋律とするフーガなのだ。

フーガとしての小説というこのような考え方には、サルモンとの対話においてクンデラが語っているテーマの「試練」としての小説という考え方にかなり近いものがある。だが、きわめて大きな差異は、エドゥアールにおいては、このような小説の「構想」を立てることの不可能性が自覚されていることである。

こうしたジャンルの本にとっては、構想は本質的に許容されないことを理解すべきでしょう。前もって何かを決めてしまったら、何もかも膿ものになってしまう。私は現実が私にそれを書き取らせるのを待っているんですよ。¹⁹⁰

だからエドゥアールはただの一行も小説を書くことができない。それは、「私」の主観性が、フーガにおける旋律の予期せぬ変容をあらかじめ覆い尽くしてしまうことを避けるための、やむをえない選択なのだ。エドゥアールは「現実が私に小説を書き取らせる」ことを「待つ」と

¹⁸⁸ マルタン・リゼクも、エドゥアールの展開する小説論と『不滅』の語り手が展開する小説論との類似に着目している。リゼクは、『不滅』の語り手には、人間の「しぐさ」が人間以上に固有のものと考えられていることを指摘し、そこにエドゥアールとこの語り手との共通点を見て取っている。Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ?*, p. 482- 484.

¹⁸⁹ *Op. cit.*, p. 187. « ...mais tout de même le vent importe plus que les roseaux. »

¹⁹⁰ *Loc. cit.* « Vous devriez comprendre qu'un plan, pour un livre de ce genre, est essentiellement inadmissible. Tout y serait faussé si j'y décidais rien par avance. J'attends que la réalité me le dicte. »

いう。たしかに、預言を書きとめるように小説を書くことができるなら、その小説は「私」の主観性を逃れることができるかもしれない。しかし、そのように言うエドゥアールが小説を書けずにいるということが、そうした試みが現実的には困難であることをこのうえなく雄弁に物語っている。「書く」と「待つ」とは、やはり両立しえないだろう。「待つ」ことにおいて主体的であることをほどこいてしまった作者は、もはや作者とは呼ぶことができない。問題は、主体的であるほかない作者が、そのことを、どのように意識的に忘れることができるか、ということである。

2 技術のための技術としての「変奏」——ふたたび、反復について考える

2-1 技術と反復可能性

ここまで、自分の小説を「その作者よりほんの少し頭がよい」ものにするために、クンデラが駆使してきた技術のいくつかを検討してきたが、その結果として得られたのは、いかなる技術を用いても操作主体としての作者を完全に抹消することはできないという、ある意味では予想された結論だった。とりわけ、クンデラが技術について語るとき、技術は方法化された「技法」として現れる。そのように何かを方法化することこそ、主体を強く呼び戻してしまう。とはいえ、方法化に至らない一回限りの技術を、可能性としてでも考えることはできるだろうか。技術はそれが用いられる限りは、かならずある目的のための方法となるのではないか。

技術は操作的であることを免れず、したがって方法的であることを免れない。クンデラのテクストは、表面的にはそのことに問題性を感じていないように見える。むろん、そうでなければ、『小説の技法』といったタイトルをもつ書物が書かれることもなかったはずだが、しかし、方法化された技術は、予定調和的な「発見」を繰り返すことにしか役立たないのではないか。クンデラにおいて、この技術の問題をどのように考えたらよいのか。

私たちはクンデラの語る小説の「技法」(art)を「技術」(technique)として論じてきたが、語源に遡れば、「art」と「technique」はもちろん同じものである。ギリシャ語のテクネー(techne)は、ラテン語においてはアルス(ars)であり、これらはいずれも「芸術」でもあれば「技術」でもあるような「術」を意味していた。現代における、英語やフランス語のアート、アール(art)が「芸術」と訳されることもあれば「技術」と訳されることもあるゆえんである。

プラトンは、テクネーを自然の模倣としての「ミメーシス」に関連づけることで、このことばのなかにあった「技術」と「芸術」の区別を明確なものにした。自然は天上的なアイデアの現実世界における現れだが、芸術作品はその自然を模倣することで、アイデアからさらに遠ざかる。このためプラトンにおいては、模倣のためのテクネー、すなわち芸術作品を作り出す技術は、真実からの距離ゆえに否定的なものとして扱われる。『国家』のなかで引かれている例を挙げれば、職人の手になる寝椅子は、芸術家が描く「寝椅子と見えるもの」に比べて、より真実に近いのである¹⁹¹。

アリストテレスになると、ミメーシスは「かならず起ること」や「ありそうなこと」を再現するものとして、より肯定的に評価されるようになる。『詩学』は、歴史よりも詩作（文学）のほうに普遍的な価値を見ていた。クンデラも、アリストテレスのこうした見方を受け継いでいることは、すでに確認したとおりである。

『ニコマコス倫理学』では、テクネーは制作にかかわるものとして、たんに何かを行うこと、すなわち実践することとは異なる次元で捉えられる。

すべての技術はものを生ぜしめること（ゲネシス）にかかわっているのもであって、技術をはたらかせる（テクナゼイン）というのは、やはり、「あるとあらぬとの可能な、そしてその端初^{アルケー}が制作者に存していて作られるものには存しないような事物」である何ものかが、いかにすれば生じうるかについて考究（テオーレイン）するというところにほかならない。¹⁹²

アリストテレスはこのように述べて、テクネーがロゴス的な主体としての制作者から切り離せないことを明らかにしている。この始源としての主体が存在しないところで、テクネーが自然に何かを作り出すということはない。この見地に立てば、「技法」を語ることで小説とのあいだに技術的なかわりを結ぼうとするクンデラの小説論において、作者を消し去ることが不可能であることは、なかば自明の理として了解されるだろう。

しかし、だからといって、技術によって自分を消し去ろうとする作者の主体的な振る舞いに意味がない、ということにはならない。たしかに、技術はそれのみでは運用できないが、始源としての作者が消え去ったあとでも、読者がそれに代わることは可能だからである。第三章で、

¹⁹¹ 『国家』のなかのミメーシスにかんする議論は、第10巻の前半部分に展開されている。筆者が参照した岩波文庫版（プラトン『国家（下）』藤沢令夫訳、岩波文庫、2011年）では338-379ページ。

¹⁹² アリストテレス『ニコマコス倫理学（上）』高田三郎訳、岩波文庫、1993年、222ページ。

私たちは、バルトの「作者の死」とクンデラにおける「作者」概念の接近の軌跡を追いかけたが、メタ・フィクショナルな語りによって、作者を構造のなかの一点に置き換えたクンデラのテキストは、バルトの語る「テキスト」がそうであるように、その意味作用を読者に向かって開くような仕方で預けている。だからこそ、私たちの『不滅』の読解は可能だったし、クンデラもまた、自分のテキストについては語りえないことを、大江のテキストについては読者として語りうるのである。

そうした読者の介在のあとでも、テキストの変化した構造において、その意味作用を統御する作者は回帰してくる。だがその作者は、テキストが読まれる前とは、厳密には異なる存在である。作者は技術を運用する主体としてイデア的な同一性のもとに回帰してくるのだが、その同一性は、ロゴス的な主体が統御できない読みの一回性において、徐々に弱められていくと言えるからだ。もちろん、クンデラの小説においては、読者がテキストに構造化された作者の意図をなぞっている可能性を否定できない。それゆえ、この「読み」が一回的なものとはなりえずに、イデアを同一性のままに反復する可能性も否定できないのだが、そうした強い現前を示す作者が、たとえば『ジャックとその主人』におけるジャックの主人のような、こちらの意図したとおりにはテキストを読んでもくれない読者を待ち望んでいることも、またたしかである。

ニナ・ペリカン・ストラウスは、『笑いと忘却の書』のテキストの論理が批判し、否定しようとしているものとして、テキストに対する脱構築的な態度を挙げていた。その見解はある程度の説得力をもっていたし、私たちの議論が現在定位している文脈においても、技術の担い手たるクンデラの「作者」が脱構築的な思考の標的としてのロゴス的な主体であることに鑑みて、一定の正当性があると言わなくてはならないだろう。しかし、テキストの背後に消え去ることを望み、そのためにテキストにはたらしかけることではからずも現前してしまう作者の矛盾したありようを考えると、脱構築的な思考に対するクンデラの位置取りも、おのずと定め難く、矛盾をはらんだものになるはずだ。

クンデラのテキストにおいて、作者の用いる技術が「技法」として方法化されているというとき、そこでは何が起っているのか。方法として反復されることで、一回的なものとしての偶然は裏切られ、取り逃がされることになるが、この技術の反復可能性を前提としなければ、始源としての制作者以外にはその技術を運用できる者がいないことになってしまう。つまり、テキストがどこへも開かれなくなってしまう。作者がテキストに対して技術的な関係を結ぶことで、テキストの意味作用は始源としての作者へ繰り返し送り返されるのだが、それはこの意味作用が反復のなかで始源から遠ざかっていくことの原因なのだ。

ここで言う「反復」は、ジャック・デリダが「*itération*」と呼ぶ反復にほかならない¹⁹³。「署名 出来事 コンテキスト」でデリダ自身が語っているところによれば、この単語のなかの *itér-* はサンスクリット語で「他」を意味する *itera* に由来しているという。「*itération*」は、同一性が他なるもの、他者へ向かって開かれていくような反復である¹⁹⁴。

「署名 出来事 コンテキスト」¹⁹⁵は、オースティンの言語行為論を考察の対象としたテキストであり、デリダはそこで、始源としての「私」に発したことばがその宛先たる受け手（聞き手、読み手）に届けられ、効力を及ぼすような「コミュニケーション」のあり方を、エクリチュールの観点から脱構築しようとしている。きわめて大きな射程をもったデリダの議論をここで手短かに要約することなど到底できないが、私たちの議論に深くかかわる以下の点のみを取り出しておきたい。すなわち、エクリチュールを構成しているいかなる記号も別の文脈で引用することが可能であり、したがって、「私」と受け手とがそのなかにある特定のコンテキストにおいて、その一回きりしか機能しないと思われる記号も、反復することが可能である、ということ。その反復可能性があるからこそ、一回的な意味はそれとして同定されうるのだ。

エクリチュールは、コンテキストのなかで決められた「私」や、決められた受け手以外の第三者が、そのコンテキストの消滅を超えて———ということはつまり、「私」の死も、受け手の死も超えて———読みうるものでなくてはならない。デリダの考えでは、そうした主体の消滅（書く主体の消滅であると同時に、読む主体の消滅でもある）は、任意のコンテキストに繫留されることがなくとも読解可能であるはずのエクリチュールに、はじめから書き込まれているということになる。

「署名 出来事 コンテキスト」でデリダが反復可能性について述べていることをかりにこのように整理できるとすれば、デリダの考えるエクリチュールは、偶然の一回性と回帰する作者の主観性とのあいだを揺れ動くクンデラのテキストがそのようでありたいと願うひとつのあり方を描き出しているのではないかと思われてくる。クンデラにおける「変奏」の技術は、小説が、このようなエクリチュールに近づくためのものとしてある。

2-2 変奏

¹⁹³ デリダにおける「反復」および「反復可能性」（*itérabilité*）を理解するにあたっては、高橋哲哉『デリダ 脱構築と正義』（講談社学術文庫、2015年）の第三章「言語・暴力・反復」に助けられた。

¹⁹⁴ それゆえ、以下の日本語訳では「*répétition*」（「反復」）とは区別して、「反覆」の訳語が当てられており、その意味が訳注で説明されている。ジャック・デリダ『有限責任会社』高橋哲哉+増田一夫+宮崎裕助訳、法政大学出版局、2002年。

¹⁹⁵ Jacques Derrida, « Signature, événement, contexte », in *Limited Inc*, Galilée, 1990.

「変奏」は、クンデラについての先行研究がもっとも重視してきた概念のひとつである。ここではおもに、この概念が小説の主題の次元で、あるいはクンデラの小説美学にかかわるものとして、クンデラの小説にとってどのような重要性をもっているかを明らかにすることに焦点が当てられてきた¹⁹⁶。ここではその知見を踏まえ、あくまで上に述べたような技術の問題の核心に触れるものとして、この概念を取り上げてみたい。

クンデラにおける「変奏」は、その呼び名から推察されるように、音楽上の形式である「変奏曲」の文学的な転用である。『笑いと忘却の書』の第六部では、この小説を構成しているすべての物語はタミナの物語の「変奏」であるとされていたが、それはすなわち、この小説を一曲の変奏曲として見たときに、タミナの物語が変奏曲の基本的な旋律を提示する「テーマ」の位置を占めているということ、そしてその他の物語はこの「テーマ」の変奏としてあるということの意味している。

同じ第六部のこれに先立つ箇所、小説の語り手はベートーヴェンにおける変奏曲という形式について、それを交響曲の形式と対比させて語っている。ただし、その対比だけを抽出するのでは、この「技術」の小説的意義は損なわれてしまう。変奏曲についての考察は小説のなかの独立した部分としてあるのではなく、物語に嵌め込まれているからだ。

テキストにおいて、ベートーヴェンの変奏曲として念頭に置かれているのは作品番号 111、1822 年のピアノソナタ第 32 番である。これは二楽章構成のピアノソナタであり、その第二楽章が変奏曲形式で書かれている。つまり、この第二楽章においては、ソナタ形式が作曲家によって放棄されているのだが、それは、この曲を最後に、ベートーヴェンがソナタ形式から離れていったことを意味している。これ以降、ピアノソナタは書かれず、翌 1823 年には、晩年の傑作とされるディアベリ変奏曲が作曲されている。

語り手にとって、この最後のピアノソナタは、亡き父親との最後の日々の思い出に繋がるものである。語り手の父親は、あるとき語り手を部屋に呼び、この曲の開いた楽譜を見るように語り手に言う。音楽家の父親は、この曲にかんして「何か重要なこと」を語り手に告げようとするのだが、病でことばを失った「父のメッセージはまったく理解不能なことばで構成されて

¹⁹⁶ たとえば、エヴァ・ルグランの以下の著作が、クンデラの小説における「変奏」の美学的な意義と主題としての重要性を集中的に論じている。Eva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, XYZ éditeur, Montréal, 1985. また、日本語の先行研究としては、博多かおる「クンデラの小説と音楽——『存在の耐えられない軽さ』における音楽的手法と「変奏」の概念」(『ふらんぼー』34号、東京外国語大学、2008年、68-93ページ)がある。

いた」¹⁹⁷ため、語り手はその「重要なこと」が何であるのかわからない。

父親の死後、語り手は、父親がまだ健康だった頃に、自分があまり多くのことを質問せず、それゆえ知り得たはずのことを取り逃がしてしまったと思い、後悔する。語り手は、父親を失うことに平気でいられた自分に良心の呵責を覚える。ところがその呵責が、父親が言おうとしていた「重要なこと」を、語り手に「突然」¹⁹⁸理解させるのである。交響曲との対比はこのあとに出てくる。

私はそれをある比較によって自分に説明してみようと思う。交響曲は音楽における叙事詩である。それは言ってみれば、外的世界の無限を貫いて、あるものごとから別のものごとへ、遠くへ遠くへと導いていく旅に似ている。変奏曲もまた、一種の旅である。ただし、その旅は外的世界の無限を貫いて導いていくのではない。人間は無限大の深淵と無限小の深淵のあいだで生きているという、パスカルの思想を知っている人もいるだろう。変奏曲における旅は、このもうひとつの無限の内部、あらゆるものごとのなかに隠れている内的世界における無限の多様性の内部へと導いていく。¹⁹⁹

交響曲が叙事詩に擬えられるなら、変奏曲は何に擬えられているのか。もちろん、小説に、である。「小説の技法についての対話」のなかで、クンデラは小説の歴史を「自我」(moi)の探求という観点から語っている。小説は自我にかかわっている。「自我とは何か。自我は何によって把握できるのか。これはそのようなものとしての小説が土台とする根本的な問いのひとつである」²⁰⁰。そしてクンデラの見方では、ディドロの小説とともに、外面的な行動が自我を明らかにすることがなくなったとき、内面の探索が始まるのである。このように、クンデラにおいて「外面」と「内面」が問題になるときは、それらは叙事詩と小説とに対応づけられている。クンデラの小説にイメージの問題系が入り込んでくるのも、このことと無関係ではない。

¹⁹⁷ *Op. cit.*, p. 1074. « ...son message se composait de mots tout à fait incompréhensibles »

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 1077. « brusquement »

¹⁹⁹ *Loc. cit.* « Je vais essayer de m'expliquer par une comparaison. La symphonie est une épopée musicale. On pourrait dire qu'elle ressemble à un voyage qui conduit, à travers l'infini du monde extérieur, d'une chose à une autre chose, de plus en plus loin. Les variations aussi sont un voyage. Mais ce voyage-là ne conduit pas à travers l'infini du monde extérieur. Vous connaissez certainement la pensée où Pascal dit que l'homme vit entre l'abîme de l'infiniment grand et l'abîme de l'infiniment petit. Le voyage des variations conduit au-dedans de cet *autre* infini, au-dedans de l'infinie diversité du monde intérieur qui se dissimule en toute chose. »

²⁰⁰ *Op. cit.*, p. 654. « Qu'est-ce que le moi ? Par quoi le moi peut-il être saisi ? C'est une des questions fondamentales sur lesquelles le roman en tant que tel est fondé. »

こうして内面に関連づけられた「小説＝変奏曲」は、内的世界に「隠れている」ものの発見という役割を担う。「変奏曲という形式は、集中が極限まで高められる形式である。この形式のおかげで、作曲家は本質的なことしか話さなくて済むし、事物の核心にまっすぐに赴くことができる」²⁰¹。だが——ここが重要と思われるのだが——変奏によって、その「核心」は最終的にそれとして得られるのかと言えば、そうではない。むしろ核心は取り逃がされる。なぜなら内面は無限だからである。「タミナは彼女の愛という無限を失い、私はパパを失った。自分の作品の完成を求めて内面へ赴けば、誰しもが自分の作品を失うことになる。そこではけっして端まで行くことができない」²⁰²。

しかし、「まっすぐに」(droit) 進むことができるのに、なぜ「端」(le bout) まで行くことができないのか。それは変奏が、定義上、最初のテーマの差異をはらんだ反復だからである。だからそれは、本来は「まっすぐに」ではなく、螺旋状に(en spiral) 進むものだろう。変奏曲においては、すべての変奏のもとになるテーマがあり、そのテーマは反復されることでつねにそれとして、同一のものとして確認されるのだが、その確認そのものは、同一性よりもむしろ差異をつうじてなされる。もしもテーマが完全に同じものとして、つまりはまったく同一性のままに反復されてしまったら、そこでは変奏されているということ自体が気づかれまいだろう。ジャックの主人ならば、それを新しい旋律として聴きうるかもしれないが、それでは変奏が技術としてあることの意味は、少なくともなくなってしまう。

変奏という形式での反復においては、同一性を確認するために書き込まれた差異が同一性を徐々に弱めていく。反復のなかで、同一性は他へ向かって開かれていく。そのことが、テーマを豊かにし、一回的なもののコンテクストにおいて閉じた意味を潜在的な多義性のなかに置き直すのだが、それは変奏の目的でありながら、同時に核心を取り逃がすことでもある。

したがって、変奏においては、そこに現れた豊かさや多義性が手放しに寿がれるというわけではない。かといって、核心にあるものの同一性が直接に取り戻されることもありえない。核心に迫ろうとすることが、それを必然的に取り逃がすことであるような他性へと向かう運動として、変奏はあるからだ。「変奏をひとつ経るごとに、ベートーヴェンは冒頭のテーマからますます遠ざかっていく。顕微鏡で見る花のイメージは実物の花とは似ても似つかないが、最後の

²⁰¹ *Op. cit.*, p. 1077. « La forme des variations est la forme où la concentration est portée à son maximum ; elle permet au compositeur de ne parler que de l'essentiel, d'aller droit au cœur des choses. »

²⁰² *Ibid.*, p. 1078. « Tamina a manqué l'infini de son amour, moi j'ai manqué papa et chacun manque son œuvre parce qu'à la poursuite de la perfection on va à l'intérieur de la chose, et là on ne peut jamais aller jusqu'au bout. »

変奏ともなれば、それ以上に冒頭のテーマには似ていない」。

いったいなぜ、このような運動が技術として企図されなくてはならないのか。それは、一回的なものは失われるしかない——すなわち、「一回は数のうちには入らない」(une fois ne compte pas)——ことが、エクリチュールとしてのテキストがもつ反復可能性において、意味されるのではなく、演じられるようにするためではないだろうか。一回しか訪れないことは、一度起きてしまえばあとは永遠に取り逃がされたままだが、その取り逃がしをテキストが反復することによって、ふたたび経験として生き直されるだろう。

現実世界において経験されたことの核心は、それを「作品」(œuvre)として完成させようとする人間の意志において、逆説的にも、その固有性を弱められ、取り逃がされる。現前するかと思えば消え去り、消え去るかと思えば現前する作者との絆を断ち切るこのできないクンデラのテキストにおいても、それは変わらない。クンデラのテキストは、作者に固有の反復不可能な「作品」であることと、そうした固有の帰属を解かれた反復可能なエクリチュールであることの、そのどちらにも徹しきれない。そこから、テキストの揺らぎが生じているのだが、『笑いと忘却の書』においては、この揺らぎを舞台として、過去を手元に置くことに失敗する人間たちのドラマが演じられているのである。

変奏はクンデラの技術のなかでも特別なものである。それは、紋中紋やデウス・エクス・マーキナといったほかの技術が逢着している問題、すなわちその方法化という問題を乗り越えるための技術であり、そのために技術をめぐる省察を動員するメタ・テクニカルな技術と言えるだろう。

2-3 テキストを書くということ

この箇所で見落としてはならないのは、変奏についての語りが嵌め込まれている物語において、テキストを書くということがどういった行為であるのかが明らかにされていることである。その物語とは、語り手とその父親との物語である。『笑いと忘却の書』においては、語り手はこの小説の作者として登場してくるため、これはクンデラと、音楽家であったその父親の物語だと言うこともできるかもしれない。ニナ・ペリカン・ストラウスのような論者であれば、そのような「作者＝語り手」の現れを、脱構築的な読解に抵抗するコンテキストへの錨として意味づけるだろうが、クンデラにおける作者がそう一義的なものでないことはすでに見てきたとおりである。

ここにはフィクションの罫がある。「作者＝語り手」の地位を必要以上に強調することは、小説というフィクショナルなものの中に現実を見出すことにつながるだろうが、この現実もフィクションの中に描かれたものであり、テキストにおいて、それが「現実」として提示されているという以外に、それを信じる理由はない。もちろん、そのように現実とフィクションとの境目を曖昧にすることにこそ、クンデラの小説のメタ・フィクショナルな構造は捧げられている、ということもできるし、赤塚若樹が論じているように、小説のなかに不意に現れる「私」の迫真性が、突出したものとして読者の目に映る、ということもまたたしかである²⁰³。しかし、メタ・フィクショナルな構造のなかでようやく迫真的なものとして現れる何かを現実と接続するにあたっては、いくら慎重になっても慎重すぎるということはないだろう。

クンデラの小説において、作者の主観性が問題になっていることは間違いない。だが、構造のなかに書き込まれた「作者＝語り手」をそのような作者と同一視することは、現実の作者を強調することにおいて、構造の操作主体としてある作者の姿を見えにくくしてしまうおそれがある。ここでは、あくまでテキストの論理のなかで、語り手である「私」の物語がどのように一回的なものを思考することへと結ばれていくのかを見ることにしたい。それは、語り手の物語を、ミレックやタミナの物語と同列に置きながら、同時に、そこに何か一回的なもの、固有のものを見て取るということである。

したがって、私たちの視角においては、語り手の物語は、ミレックの物語やタミナの物語の変奏としてある。それは、どの物語も経験の核心を取り逃がすことを反復しているという、主題的な次元においてそうであるだけではない。ある謎が現れたとき、語り手が、ただちにそれを説明しに訪れるという解決の構造も、そこでは反復されている。語り手は、小説の第一部では、ミレックの口に出せない真実を彼に代わって明らかにしていたし、第四部では、タミナを不安にさせる夢をあますところなく解釈していた。そして第六部では、自分自身の物語の解釈者として現れて、謎に答えを与えようとするのである。

しかし、小説をつうじて繰り返されるこの解釈の身振りは、イデア的なものの同一性がそのつど確認され、強化されるような反復ではない。というのも、この最後の解釈においては、謎の解決は、それまでのように、語り手がその特権的な地位ゆえにすでに知っていることにもとづいてなされているのではないからだ。語り手は、父親を永遠に失ったことの後悔と良心の呵

²⁰³ 『笑い・忘却の書』における自伝的なモチーフの意義について、赤塚は次のように書いている。「この小説の「ことば」がたんなるフィクションの枠組みを越えて、固有のリアリティを獲得するのは、自伝的なモチーフをとおして、作者が生きた歴史的現実が作品に投影されているからにちがいない」（『ミラン・クンデラと小説』379ページ）。

責のなかで、父親が言おうとしていた「重要なこと」に突然 (brusquement) 気づくのである。このような真実の開示の非合理性において、「作者よりも頭がよい」小説が顕現している。技術によってテキストと目的的な関係を結ぶ作者による統御を離れて、小説は論理を超えた直覚のなかで、「目も眩むような」真実の、予定調和的でない発見をなしとげるのである。

そもそも、語り手の父親が言おうとしていた「重要なこと」とは何だったのか。語り手は、それを変奏曲という形式と、固有のものを取り逃がす人生との類似に求めるのだが、父親が本当に何を言いたかったのかは、父親が死んでしまった今となってはたしかめようがない。いや、存命中でさえ、父親はそれを言い表すことばをもたなかったのだから、この「重要なこと」は、謎として提起された時点ですでに永遠に知り得ないものになっていた、と言うべきだろう。語り手は、深い後悔のなかで「重要なこと」は知り得ないということを理解し、またそれを知り得ないということこそ「重要なこと」の内実だと理解したのである。このような、ずれを含んだ謎の引き受けを、どのように理解すべきだろうか。

それはおそらく、こういうことではないか。語り手は、理解不能なことばで語られた他者の夢に、みずからの願望をその意味として与えたのだ。

テキストを書くということは、構造を統べる主体であることをおのれに課すということである。それゆえ、作者はこの構造の内部にはなく、テキストを書くことそれ自体において、自己に固有の経験の核心を果てしなく取り逃がしていく。その意味では、書くということが、すでに一種の「変奏」にほかならないとさえ言えるだろう。

だが、自分自身には語れないことも、他者になら語れるかもしれない。ただしその語りは、パラフレーズされることなく、あくまで他者の語りのままに聞かれなくてはならない。他者の語りを、聞き手が理解可能なことばで言い換えた瞬間に、語りの他者性は失われるからだ。そのため、テキストにおいて、この他者の語りは空白として現れることになる。父親のメッセージが「理解不能なことばで構成されていた」のは、そこに語り手にかんする秘密の暴露 (révélation) が含まれている以上、そうあるよりしかたのないことだったのだ。

その暴露を「私はそれを知り得ない」という仕方で引き受けるとき、作者はテキストを書くことにおいて負わされる主観性と和解している、とは言えないだろうか。作者はこのとき、みずからの手になるテキストを、まさしく彼自身が書くしかないものとして引き受け、運命と和解したのではないか。

2-4 反復しつつ、偶然を待ち受ける

『笑いと忘却の書』において、変奏の意味を見出した語り手は、作者であることの限界を垣間見ている。こちらに向かって語りかけてくる他者のことばを、書き得ないままに書き、その意味を知り得ないままに知るとき、作者はほかならぬ作者自身が書くテキストのなかに、ある他性を抱え込むことになる。

音楽における変奏曲は、主題を反復することで、そこから次第に離反していくような過程としてある。そのような反復しつつの離反に、私たちは作曲家の主観的な操作を見出しがちである。変奏曲は、作曲家が主題を反復させつつ、その反復を主題から徐々に離反させることで紡がれていくのだ、というように。げんに私たちは、同一主題の変奏曲が、作曲家ごとに際立った個性をもつ作品として生まれてくることを知っている。同じパガニーニの旋律を主題としても、ブラームスによる変奏とリストによるそれ、あるいはラフマニノフによるそれは、まったく異なっている。

しかし、そのような各変奏曲の個性は、主題が同一であるがゆえに認識できるという面もある。同じ主題から出発し、その旋律の制約を課されたなかで異なる展開を見せる点に、私たちは個性を見出すのではないか。

当然のことながら、変奏はこの制約から自由であることはできない。というよりも、その制約のなかで、はじめて変奏における自由が可能になるのである。変奏は、それがどれほど意外な「跳躍」として聴こえるときでも、主題の論理に厳密にもとづいている。作曲家は、主題の論理を読み込み、深く追究することによって、独自の作品を作り上げるのである。ちょうどクンデラが、ディドロの小説の論理を深く追究することで、独自の戯曲を書いたように。

したがって、変奏において主題との差異を生み出すものは、主題の論理に対する忠実さにほかならない。この忠実さの要請に従わない変奏曲は、新奇なものではあるかもしれないが、もはや変奏曲とは呼ぶことができない。このことは、変奏曲が二重に他性を受け入れる形式であることを示している。それは、他者の旋律を主題として引き受けるだけでなく、この他者の論理に忠実であろうと努めることで、書くことにおける主観性の発露を抑制するのである。この意味で、変奏においては、書くことのうちで読むことが実践されていると言える。これは自然に納得できることではないだろうか。テキストの論理構造に忠実であることのなかに、読むことの自由があるのだから。ロラン・バルトが「作者の死」を締めくくるにあたって書いていたのも、このことにほかならなかった。

私たちは先に、ジッダの『贖金つかい』でエドゥアールが語る小説論のなかから、書くこと

と待つことの相克を同じ主観性の文脈で取り出したが、クンデラにおける変奏は、まさしく、書くことのなかに待つことを導き入れる技術である。主題の論理にこちらからはたらきかけてそれを改変してしまうのではなく、その論理を模倣し、反芻し、反復することで、論理が熟してくるのを待つこと。テキストがそれを忠実に読むことに応えて、まったく新しい形姿を閃かせるのを待つこと。変奏は、そのような仕方ですら待つことを可能にする技術であり、技術であるがゆえの操作性を断念するための技術である。

『ジャックとその主人』の序文で、クンデラが、みずからの戯曲を、ディドロの小説のたんなる「脚色」(adaptation)ではなく「変奏」であると述べていることも、こうした文脈において理解されるべきだろう。「これは私自身の戯曲であり、私固有の「ディドロについての変奏」である」²⁰⁴。他者のものである主題に依拠している以上は、そこに固有性はないと考えるのが普通だろう。しかしクンデラの戯曲は、「私はディドロをこのように読んだ」というその読みを示すことにおいて、やはりクンデラに固有のものなのである。

イラン・スターヴァンスは、ディドロの小説とクンデラの戯曲との関係を考察するにあたって、ホルヘ・ルイス・ボルヘスの短篇小説『ドン・キホーテ』の著者、ピエール・メナール』を引き合いに出している。ボルヘスの創作した 20 世紀の架空の作家、ピエール・メナールは、セルバンテスの『ドン・キホーテ』を一字一句違えずに書き直す。セルバンテスのテキストは、それによってまったく新しい意味を帯びてくる。それはなぜか。「ふたつの歴史的な時期において書かれることで、同じ文が自動的に異なるパースペクティヴをもつ」²⁰⁵ためである。セルバンテスがいる以上、ピエール・メナールの『ドン・キホーテ』はオリジナルなものではありえない。「にもかかわらず、メナールは、すでに知られているテキストを書き直すという非論理的な課題を引き受け、そうすることで、『ドン・キホーテ』に異なる意味を与えたことにおいて、オリジナルなのだ」²⁰⁶とスターヴァンスは書いている。

スターヴァンスがピエール・メナールについて述べていることは、ディドロの小説を「書き直した」クンデラについてもあてはまる。もちろんクンデラの戯曲は、ディドロの小説を一字一句書き写したものではない。もしそのように完全に書き写してしまったら、何も書いていないことになる。しかしクンデラは、ディドロのテキストの論理をなぞるように読むことでその

²⁰⁴ *Op. cit.*, p. 571. « ...c'est ma propre pièce, ma propre « variation sur Diderot » »

²⁰⁵ Ilan Stavans, « Jacques and His Master : Kundera and His Precursors », in Aron Aji (ed), *Milan Kundera and the Art of Fiction*, 1992, p. 84. « Written in two historical periods, the same sentences automatically acquire different perspectives. »

²⁰⁶ *Loc. cit.* « Nevertheless, Menard is original in that he takes upon himself the *illogical* task of rewriting a known text, and in doing so, *Don Quixote* acquires a different meaning. »

意味を更新させようとしており、そうすることによって、他性を待ち受ける契機を、書くことのなかに置こうとしたのである。

『ジャックとその主人』の第三幕、「テキスト」の書き直しによって自分たちの馬を失ったジャックの主人は、こう叫んでいた。

主人：すでに書かれたことをもう一度書いて平然としているような奴らはみんな死んでしまえ！ 串に刺されてとろ火で焙られてしまえ！ 去勢されて耳を切り落とされてしまえ！ おお足が痛い。²⁰⁷

「序文」では、クンデラは、自分の戯曲がこうした書き直しを免れた「変奏」であることは自明であるかのような書き方をしている。だが、変奏はその内側に、かならず逐語的な反復を含むものである。それは、同一性がなければ差異が認識できないのと同じことである。クンデラは、「すでに書かれたことをもう一度書く」という、ジャックの主人の逆鱗に触れかねない身振りにおいて、ディドロのテキストを裏切るのではなく、むしろ尊重している。

『ジャックとその主人』を書いたクンデラによって裏切られた者がいるとすれば、それはこの小説に対して「私が書いた」という関係を結んでいるディドロだろう。とって、私たちは何も、クンデラがディドロの意志を（あるいは「遺言」を）裏切ったと言いたいわけではない。クンデラは、テキストへの忠実さにおいて、ディドロの遺産を正当に継承している。クンデラが裏切っているのは、テキストという構築物を覆う主観性としての「作者」ディドロである。

3 「こうでなければならない」

書くことの主観性からテキストを解放しようとして、クンデラはさまざまな技術に訴える。だが、技術を駆使する限りにおいて、テキストに「作者」は何度でも回帰してしまう。あたかもメビウスの環を辿るかのように、クンデラの企図は自縄自縛に陥らざるをえない。

クンデラはしかし、『贖金つかい』のエドゥアールのように書くことを諦めるわけではなく、書くことのうちでその主観性が破られるのを待とうとする。そこで要請されるのが「変奏」の

²⁰⁷ *Op. cit.*, p. 616. « Que périssent tous ceux qui se permettent de réécrire ce qui a été écrit ! Qu'ils soient empalés et brûlés à petit feu ! Qu'ils sont châtrés et qu'on leur coupe les oreilles ! J'ai mal aux pieds. »

技術であり、クンデラはこの技術によって、テキストへの技術的な統御そのものを統御しようとする。このような仕方では、クンデラは技術の主体であることをどこまでも引き受ける。

どのような作者も、望むと望まざるとにかかわらず、テキストに対しては操作主体であるしれない。クンデラはそこから逃れようとするが、そのことの失敗を経て、そうした主体であることを自らの望みとして意志のもとに置くのである。

『存在の耐えられない軽さ』の第一部で、スイスに亡命し、チューリッヒの病院に勤務しているトマーシュは、テレザを追ってプラハに戻る決意をする。彼は病院の院長に事情を説明せず、ただ「こうでなければならぬ」(Es muss sein.)とだけ言う。語り手によれば、それは、ベートーヴェンの最後の四重奏曲のモチーフである。

そのうえ、このほのめかしは、彼が想像していたより当を得たものだった。というのも、院長は音楽の愛好家だったから。穏やかな微笑を浮かべて、彼はベートーヴェンのメロディーを口ずさみながら静かに言った。「Muss es sein ?」こうでなければならぬのか。

トマーシュはもう一度言った。「ええ、こうでなければならぬのです ! Ja, es muss sein !」

208

そうあるほかはないものに「こうでなければならぬ」と言うこと、あるいは、時間の因果的な必然のなかで動かし難いものをみずからの意志として繰り返すこと。こうしてこの小説の第一部は、冒頭に掲げた「永劫回帰」の思想の物語における帰結を見出すのだが、トマーシュに劣らず、クンデラもまた、こうしたニーチェ的と言えぬ態度を取ることによって、偶然に先回りし、ために一回的なものの輝きに触れることのできない作者としてあることのニヒリズムを克服しようとしている——クンデラのテキストを、そのように読むことはできないだろうか。

私たちの読解が正しければ、『笑いとう忘却の書』以降のクンデラのテキストは、そこに書かれてあることのすべてを貫いて、「こうでなければならぬ」(Es muss sein.)というメッセージを発している。だが、それを聴き取ることができるかどうか、聴き取る者がいるかどうかはまた別の問題である。そこに、この小説家のテキストが公共的でありうるための条件がある。

²⁰⁸ *Op. cit.*, p. 1166. « Cette allusion était d'ailleurs plus opportune qu'il ne l'imaginait, car le directeur était mélomane. Avec un sourire serein, il dit doucement, imitant de la voix la méldie de Beethoven : « Muss es sein ? » Le faut-il ? / Tomas dit encore une fois : « Oui, il le faut ! Ja, es muss sein ! » »

第五章 読むことの権利

作者という存在の地位をめぐって、クンデラのテキストが見せる葛藤は、それを読む者にとっては何のような意味をもつのか。この葛藤に照準を合わせることで、私たちはクンデラのテキストに、表面的な論理の明快さ、平明さをかいくぐるように複層化していく構造を見出し、また、その構造に沿って進むことで、予想もしていなかった仕方で歴史が再演される文学空間のなかに投げ込まれることにもなった。

だが、こうしたことは、あくまでテキストを読むさいの実利にかかわることがらであって、読者がクンデラのテキストからどれほどの豊かさを引き出し、享受しうるかということと、作者であることの自己承認の身振りをどのように受け止めるかということは、また別の問題である。後者は、テキストという意味の場において、作者と読者がどのような関係を結んでいるのか、という問題に直結するものであり、本章における私たちの関心はこの問題に注がれている。

1 「これ以外の仕方でもありえた」

テキストを読むことの実利と権利の問題を別個に考えることは、おそらくどのような作家のテキストを読む場合にも妥当性をもつことだろうが、クンデラのテキストにおいては、その構造自体が、こうした態度を要請している。たとえテキストを、その裏をかくような仕方でも読んだとしても、そうした「深読み」の可能性までもが構造のなかに書き込まれ、潜在的な方向として与えられているとすれば、テキストを読むことの自由はどこにあるのか。この素朴な問いが検討される余地が、クンデラのテキストにはあると思われる。

読者は構造から自由になることはできない。まったく的外れな読解や、読んだそばから物語を忘れてしまうような読解においては、あるいは自由でいられるのかもしれない。だが、そのような読解は、もはや読解と呼ばれることの臨界点に達していると言わなくてはならない。逆に、テキストの裏をかくような読み方であっても、テキストの論理に忠実であろうとするかぎり、読者は構造を一貫したものとしてあらしめる理性の力を強く感じ取るはずである。

いっぽうでは、そのような構造の制約のなかにこそ、読むことの自由があるのだ、と考えることもできる。構造はそれ自体が読者の足場であり、踏み越えることのできない境界を画しながら、その内側での振る舞いを保証してもいるからだ。他者のテキストの「変奏」がある意味

で確固たるオリジナリティをもつと言えるのも、テキストを読むことのうちで、このような、制約のなかでの自由が最大限に発揮されているからにほかならない。

テキストが理性的な存在としての作者の支配下に置かれているということは、裏を返せば、作者がテキストの構造に縛られているということを意味している。そして、そのような構造を前提とするならば、読者もまた、その構造のなかでしか存在しえないことになる。そのことは、読者が受け入れるしかない与件であり、読むことの具体的な実践においては、この与件はほとんどの場合、それと意識されることなく受け入れられているだろう。にもかかわらず、私たちがクンデラの小説を読むとき、そこに遍在する作者を感じてしまうのはなぜなのか。ひとつには、それは、テキストのメタ・フィクショナルな性質のゆえであるだろうが、そのことを言うだけでは、おそらく十分ではない。

与件としてあるはずの構造との絆に作者が自己承認を与えるとき、そこでは、「こうでなければならぬ」(Es muss sein.) という言明の背後に、「これ以外の仕方でもありえた」(Es könnte auch anders sein.) という言明が伏在している(ちょうど、『存在の耐えられない軽さ』において、「Es muss sein.」と言ってブラハに戻っていったトマーシュが、そのすぐあとで、「Es könnte auch anders sein.」と考えて自分の選択を後悔したように²⁰⁹)。後者の言明を口にする可能性のないところでは、前者の言明を口にする可能性もない。そうでなければ、承認は成り立たない。

したがって、作者の自己承認の身振りを許すかぎりにおいて、与件は与件としてあることを揺さぶられ、構造は、それにかかわる者が「はい」«Oui.» や「いいえ」«Non.» を言うことのできる選択可能なものとして現れる。この選択可能性は、制約のなかでの自由とは異なる自由、制約のなかでの自由の外側で、構造そのものを拒否する自由を読者に提示している。もちろん、最終的には、どのような読みも構造に回収されるよりない。しかし、いずれ和解することになるのだとしても、読者は、いったんはこの構造に背を向け、逡巡し、葛藤することを、権利として許されている。

とはいえ、読者はこの根源的な自由を享受するためには、なんらかの仕方で構造の足場を踏み越えることを覚悟しなくてはならない。それは、論理的でないことを読者がみずから可能性として許すことである。たとえば、『笑いと忘却の書』の語り手が、父親のメッセージを理解不能なことばの奥から取り出したとき、語り手の「読解」は、(父親が言いたかったことという「正解」があるはずだ、という意味で) 誤読と言えれば誤読であるだろう。しかしこのような誤読が可能性としてすら排除されてしまっていたなら、構造に対して誤り得ないみずからの理性

²⁰⁹ Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, in *Œuvre*, tome I, p. 1169.

的なあり方に、語り手が承認を与えることもまた、できなかつたはずだ。

しかし、クンデラの読者は、そのような根源的な自由へと踏み出すことを、ほかならぬ作者によって禁じられている。クンデラが小説について語る時——自分自身の、また別の作家の個別の作品について語ることもあれば、小説一般について語ることもある——、そこにはつねに、「私の小説は（も）このような仕方を読まれることが望ましい」と語りかけてくる作者が存在している。そこで推奨される、テキストを読む仕方はさまざまであり、このあと詳しく見ていくことになるのだが、ひとことで言えば、この小説家は、テキストの「本質的な」部分に目を向けるよう、読者に求めている。それは一見すると正当な要求であるようにも思えるが、テキストにおいて何が本質的で、何がそうでないのかを決めるのがクンデラであるとすれば、構造を踏み越えようとする読者の根源的な自由は、この要求において奪われていると言うしかない。そのような権利を、なぜ作者がもっているのかと問いなおす権利が、読者の側には与えられていなくてはならないだろう。

2 かくも多くの齟齬——声を上げる読者

2-1 「政治」をめぐる齟齬

クンデラがテキストの読み方をこのような仕方では指示するとき、その指示は、テキストの外から、読むことへの介入としてなされる。だが、こうした介入の身振りこそ、小説の自立を妨げるものではないか。読者がそのように反発するとき、そこには、クンデラのテキストを読むことをめぐる齟齬が生じている。

ロバート・ボイヤーズは、「成功している小説」は、作者がそれをどのように定義するかにかかわらず「自分が何であるかを知っているものだ」²¹⁰と言い、作者の介入を拒絶している。

クンデラに対する公開書簡の形式で書かれた「東と西のあいだで——ミラン・クンデラへの手紙」において、ボイヤーズは『冗談』や『笑いと忘却の書』を一種の「政治小説」(political novel)として捉え、これらの小説のなかで政治的な出来事がいかに大きな役割を果たしているかを論じている。こうした読みの方向性は、小説の価値を、外部的なコンテキストには解消できない

²¹⁰ Robert Boyers, « Between East and West : A Letter to Milan Kundera », in Peter Petro (ed), *Critical Essays on Milan Kundera*, G.K. Hall & Co., New York, 1999, p. 83- 105, p. 85. « ...they know what they are »

「本質」のなかに見出そうとするクンデラの小説観とは、言うまでもなく、相容れないものである。クンデラにとって、政治的なコンテクストは、おのずから明らかな既知のことがらに属している。そして、既知の真実を繰り返すだけの小説は、「自立」ではなく「奉仕」(servir, service)の語彙で語られることになる。

ボイヤーズは、こうしたクンデラの考えを理解したうえで、あえて政治的な観点を強く打ち出した読解を展開してみせる。クンデラの小説は、クンデラ自身が言うほど単純な仕方では、政治的なコンテクストから自立しているわけではない、ということを示すのである。こうしたアプローチをとることで、ボイヤーズは、クンデラの小説が、むしろその作者から自立している可能性を示唆している。

ボイヤーズは、「政治小説」という呼称がもつ、ある種の暴力性について次のように述べている。「自立的な作品を、あたかもひとつの伝統やカテゴリーに属するものであるかのように扱うことには危険がある。ジャンルの概念は、しばしば、書物を飼いならし、その本自体であるよりも、別の書物により似たものにしてしまうはたらきをもっている」²¹¹。つまり、ある小説を「政治小説」「思想小説」「歴史小説」といったサブジャンルのなかで語ろうとすると、同じ括りのなかで分類される別の小説との類似が強調され、その結果、小説がもっている固有の部分が見えなくなる、というわけである。これはまさしく、クンデラが政治的なコンテクストを遠ざけようとする理由であるように思われる。しかし、この論理をもう一步敷衍すれば、小説を「ラヴ・ストーリー」として語ることも、同様の陥穽に陥ることになるはずだ。クンデラは恋愛を（政治とは異なり）普遍的なものを見なしているが、かりにそれに同意するとしても、『冗談』が「政治小説」ではなく「ラヴ・ストーリー」であることを強調するクンデラは、自分自身の小説をそのような仕方でもカテゴリー化し、「飼いならしている」(domesticate)と言えらるだろう。

ボイヤーズは、よく知られたこのエピソードに触れて、自分には、クンデラが本心から『冗談』をラヴ・ストーリーだと言ったとは思えない、と言う。ボイヤーズによれば、クンデラは「登場人物がどのように恋に落ちるかよりも、彼らの想像力をかたちづくる力のほうに、より強い関心を抱いている」²¹²。この「力」こそ、登場人物がそのもとで生きている政治的な状況の影響力にはかならない。

ボイヤーズは、クンデラの作品のなかには、「私的な関係が公的な問題ほどには重要でないこ

²¹¹ Art. cit., p. 84. « There are dangers in treating an autonomous work as if it belonged to a tradition or a category. The concept of genre often serves to domesticate a book. »

²¹² Art. cit., p. 86. « ...you are interested less in how characters fall in love than in the forces that shape their imaginations. »

とを示すものは何もない、それは自分も受け入れている」²¹³と断ったうえで、「小説において、ある関心事を、必要に応じて別の関心事に優先させなくてはならない場合があると主張しても、それは中傷ではない」²¹⁴と述べて、政治的な事象に力点を置くみずからの立場を正当化しようとする。ボイヤーズは、小説の論理を無視して、それを政治的なものに縮約しようとしているのではない。そうではなく、政治的な事象を、クンデラの小説がつねにそれをめぐって物語を展開させる「重要な秘密について考える鍵」²¹⁵と見なすこともできるのではないかと提案しているのである。

それゆえ、ボイヤーズの読解は、「政治小説」としての対象のカテゴリー化に立脚したものでありながら、テキストの固有の論理に沿ったものとなる。彼は、クンデラのテキストにおける政治的な事象に着目することで、テキストの論理がより鮮明になるような読解を提示してみせる。そして、テキストに書き込まれたあらゆるものごとが政治との関連のなかで意味をもつことに、クンデラの小説における「政治的な迫力」²¹⁶を見てとるのである。

このように、ボイヤーズは、クンデラのことばにさからって、クンデラの小説の自立を語っている。「野心的な作品は、互いに相容れないさまざまな言説を動かすかもしれないが、私たちがその「企図」を妥当な仕方でも要約できるように、それらを一時的にまとめあげてみせる」²¹⁷。小説のなかには、政治も、思想も、歴史も、あらゆるものが流れ込んでいる。しかし、それは小説の「自立」を脅かすものではない。こうした言説の多様性は、読者が小説を読むことで、テキストの統一的な意味作用のうちに回収されていくからだ。ボイヤーズは、こうして、読者の「読む仕方」を規定しようとするクンデラの振る舞いが、読者の能力にかんする杞憂にもとづいていることを示すのである。

2-2 「文化」をめぐる齟齬

次に、ボイヤーズの議論と問題意識を共有しているものとして、やはり公開書簡として、ボイヤーズの「手紙」と同じ論文集に収められている、ノーマン・ポドレッツの「ミラン・クンデ

²¹³ Loc. cit. «I accept that there is nothing in your work to suggest that private relations are any less important to you than public issues, ... »

²¹⁴ Loc. cit. «...it is no slander to contend that a given novel has a job of work to do that necessarily prioritizes these concerns rather than those. »

²¹⁵ Art. cit., p. 85. « the key to a consideration of important secrets »

²¹⁶ Art. cit., p. 98. « political thrust »

²¹⁷ Art. cit., p. 84. «...though ambitious works may set in motion various incompatible discourses, they do achieve a provisional unity that allows us to summarize their “project” in a plausible way. »

ラへの公開書簡」²¹⁸の内容を見てみよう。

ポドレツの議論は、クンデラの小説のアメリカでの受容に焦点を当てたものである。クンデラの小説が、フランスでの受容の初期に「反体制」あるいは「反スターリニズム」のレッテルを貼られていたことはすでに述べたが、ポドレツによれば、それはフランスにおいては、反共産主義的であることが「知識人たちのあいだでファッションとなっていた」²¹⁹からである。しかし、冷戦構造のなかで、長年に亘ってソビエトと対立してきたアメリカでは、事情が異なっていた。『笑いと忘却の書』の英語版が出版された 1980 年当時のアメリカにおいて、反共産主義的であることは時代遅れの態度と考えられていたとポドレツは言う。反共産主義者は、「かつて存在していたものの、とうの昔に過ぎ去っている何者かの亡霊」²²⁰に怯えているにすぎないと見なされていたのである。

ただし、文学に通じた人々のあいだでは、反共産主義的であることはたんに「パラノイア的」であるだけでなく、ソビエトの脅威を誇大に吹聴するがゆえに、危険でもあると考えられていたという。「ソビエトが世界を支配しようとしているという考えは、あなたにとっては自明のものだろうが（私にとってもそうである）、それにもかかわらず、議論するにも値しない、まったくばかげたことだと見なされている」²²¹とポドレツは語っている。こうした風潮のなかで、ソビエトを脅威として見ることは、「パラノイアを助長し、核戦争のリスクを高める」²²²と考えられていたという。

こうした状況のなかで、ポドレツは、クンデラの『笑いと忘却の書』が、アメリカでは好意的に受け入れられないのではないかと危惧していたというのだが、その予想は覆されることになった。それは、人々が「文芸（art）的な作品」としてのクンデラの小説に感銘を受けるあまり、反共産主義を「看過した」か「無視した」せいであるかもしれない。だが、そもそもクンデラは、その出自ゆえに反ソビエト、反共産主義であることを「許されていた」（have a license）と、ポドレツは指摘する。アメリカでの好意的な反応は、この亡命作家への共感によるところが大きかった、というのである。「文学に対する自分たちの愛が、政治的、イデオロギー的な立場の違いを超越しうる」²²³ということが、行動によって示されたのである。

²¹⁸ Norman Podhoretz, « An Open Letter to Milan Kundera », in Petro (ed), *op. cit.*, p. 106- 116.

²¹⁹ Art. cit., p. 111. « ...anti-Communism may lately have come into fashion among intellectuals »

²²⁰ Loc. cit. « the ghost of something that may once have existed but that has long since passed away »

²²¹ Loc. cit. « The idea that seems self-evident to you (and to me), namely, that the Soviets are out to dominate the world, is regarded as too patently ridiculous even to be debated »

²²² Loc. cit. « ...feed Soviet paranoia, thereby increasing the risk of an all-out nuclear war »

²²³ Art. cit., p. 112. « their love of literature also transcends political and ideological differences »

ポドレッツの観察が正しければ、クンデラのアメリカでの受容はかなり捻れたものだったことになる。アメリカの読者は、クンデラとは異なる現実認識をもち、それにもとづいてクンデラを受容するのだが、最終的には、小説を「政治」や「イデオロギー」から自立したものと見なすクンデラと、価値観を共有している。ここには、典型的なコミュニケーション不全があると言すべきだろう。

さらにポドレッツは、この捻れの責任は、クンデラにもあると言う。

『ニューヨーク・タイムズ』の「ブック・レビュー」で、あなたはこう言っています。「私がラヴ・ストーリーを書いたとして、そのなかに、スターリンにかんする記述が三行あったとしましょう。人々はこの三行のことだけを話して、そのほかの部分は忘れてしまうか、そのほかの部分を政治との関連づけにおいて、あるいは政治のメタファーとして読むでしょう」。しかしアメリカでは、ふたたび、ほとんど逆のことが起きています。あなたは共産主義下のチェコスロヴァキアについての本を書く。そこには恋愛についての三行が含まれている。すると誰もがこの三行について語り、共産主義下のチェコスロヴァキアは「自由な世界」（もちろん引用符が必要です）の生活のメタファーなのだと言います。224

つまりポドレッツは、「西側」と「東側」の対立という、現実認識の信憑性を意図的に弱めようとする政治的な主張に、クンデラの小説が利用されており、しかもクンデラ自身が、その利用に無自覚に手を貸していることを指摘しているのである。

クンデラが恋愛と政治を秤にかけるとき、普遍的な価値を与えられるのは恋愛のほうである。しかし、ポドレッツの考えでは、クンデラの小説において恋愛が重要なのは、恋愛（あるいは性愛）が、「ほかのすべてのものが政治化されたなかで、比較的手つかずのまま残されている唯一のプライバシーの領域」²²⁵だからである。恋愛は、クンデラを利用しようとする読者が考えているような意味で非政治的なものではない。にもかかわらず、この対比には、現実の政治的事象の重要性を否認するような論理がつねにはたらいっている。

²²⁴ Art. cit., p. 113. « “If I write a love story, and there are three lines about Stalin in that story,” you tell the *New York Times Book Review*, “people will talk about the three lines and forget the rest, or read the rest for its political implications or as a metaphor for politics.” But in America, once again, the opposite more nearly obtains: you write a book about Czechoslovakia under Communism containing three lines about love and everyone talks about those three lines and says that Czechoslovakia under Communism is a metaphor for life in the “free world” (in quotation marks of course). »

²²⁵ Art. cit., p. 114. « ...remained relatively intact when everything had become politicized »

ポドレツは、恋愛と政治というこの対立の背後に、文化と政治というより大きな対立を捉えている。この場合の文化とは、西欧の文化、とりわけ文学と音楽のそれであるとポドレツは言う。「誘拐された西欧——あるいは中央ヨーロッパの悲劇」²²⁶のなかで語られているように、クンデラにとって中央ヨーロッパとは、西欧の精神文化的な故郷である。「音楽の都」ウィーンを中心に数多くの音楽家が活躍し、20世紀においてもシェールンベルクやバルトーク、そして（クンデラと同郷の）ヤナーチェクといった作曲家を輩出してきた中央ヨーロッパは、文学の領域ではとりわけ20世紀に入ってから、カフカやムージル、ブロッホ、ゴンブローヴィチといった小説家たちの作品の揺籃の地となってきた。

クンデラは、この中央ヨーロッパが、大国による小国の支配という地政学的な理由によって「東欧」に組み入れられている——文化的にはまぎれもなく「西欧」であるものが「誘拐」されている——ことに抵抗する。「ロシア」という政治的な主体は、ヨーロッパに文化的な亀裂を走らせただけではない。社会主義リアリズムという、一種の文化的全体主義によって、中央ヨーロッパの多元的な文化そのものを破壊したのである。そこに、クンデラが文化を語るさいに、政治的事象の重要性を否認する動機がある。

文化に対するあなたの愛は、あなたが自分の作品の政治的な次元を否認することに二重の動機を与えています。あなたはそれを「心ない政治化」から守りたいと願っている。同時に、反政治的であることは、「いまや地図のうえから消えてしまった」チェコスロヴァキア、そしてその他の国々の殺された精神を忘れずにいるひとつの方法なのです。²²⁷

したがって、クンデラにおいては、文化について語ることは、それ自体、反政治的な身振りとともになされるよりない。このポドレツの指摘は、クンデラの小説観において、政治的なものが普遍的な価値を認められることがけっしてない理由を、説得力のある仕方で示していると思われる。

問題はおそらく、「文化か政治か」というかたちで、この両者が相互に排他的なものとして、読むことの規範を構成することにある。そうした規範化において、クンデラの小説の文化的な

²²⁶ Kundera, « Un occident kidnappé, ou la tragédie de l'Europe central », in *Le Débat*, 27 (novembre), p. 3- 22.

²²⁷ Art. cit., p. 114- 115. « Your love of culture, then, gives you a double incentive to deny the political dimension of your work. You wish to protect it from the “mindlessness of politicization” and at the same time to be antipolitical is a way of *not* forgetting the murdered spirit of Czechoslovakia and the other countries of Central Europe which have now “disappeared from the map.” »

側面に着目する読者が、その政治的な側面を自動的に括弧に入れようとするとき、この対比を根幹において活気づけていた、中央ヨーロッパの経験をめぐる作家の思索は忘却されている。そしてクンデラは、自覚的にであれ無自覚にであれ、みずからのテキストの読みを方向づけるイニシアチブにおいて、そのような忘却に対する責任を免れているわけではない。

「文化か政治か」という二者択一的な発想にもとづく政治の否認は、クンデラ自身が別の作家の小説を読むテキストのなかにも見受けられる。『裏切られた遺言』に収められたエッセイ「パニユルジュがひとを笑わせなくなる日」のなかで、クンデラは、サルマン・ラシュディの『悪魔の詩』が巻き起こした事件²²⁸に触れて、小説は「道徳的判断が停止される領域」²²⁹であると述べている。クンデラによれば、ラシュディが『悪魔の詩』を書くことでイスラム教を攻撃したと考えるのは、小説という「相対性」の芸術²³⁰に対する無理解から来る「政治的」読解にもとづいている。クンデラは、この無理解を、イランが非ヨーロッパであること、あるいはイスラム教における神権政治が非ヨーロッパ的なものであることに帰している。しかし、こうした排除の論理を作動させる「ヨーロッパ」は、クンデラにおいて、すでに「心ない政治化」を経て、規範化されたものになっているとは言えないだろうか。

工藤庸子が指摘しているように、クンデラの戦略は、ラシュディの小説をまったく非政治的に、美学的に分析してみせることにあると言わなくてはならない²³¹。しかし、そうした分析の前提そのものがある種の閉鎖性を伴って立ち現れてくるとき、作家は、自己を肯定し、自己自身に充足する「ヨーロッパ」に、みずからの小説の理念を投影しているのではないか。ここには、クンデラのいう「中央ヨーロッパ」、あるいはそれをひとつの核とする「ヨーロッパ」の公共性の限界が覗いている。

この問題については、章をあらためて検討することにしたい。ここでは、フェティ・ベンスラマが、クンデラによるラシュディ読解に触れて述べていることを確認するだけに留めたい。ベンスラマは、政治的なものとの確執を経て、ついにそこから距離をとることに成功した文学が、その自立性をみずからの不変の本質であるかのように錯覚するとき、文学が「至高性」を

²²⁸ 1989年、サルマン・ラシュディは、前年に発表した小説『悪魔の詩』によってイスラム教を攻撃したかどで、当時イスラム教の最高指導者だったホメイニ師により死刑宣告を受けた。

²²⁹ Kundera, *Les Testaments trahis*, in *Œuvre, tome I*, p. 752. « territoire où le jugement moral est suspendu »

²³⁰ 『小説の技法』の冒頭に置かれたエッセイ「不評を買ったセルバンテスの遺産」のなかで、クンデラは小説を「たがいに矛盾する多くの相対的な真実」(un tas de vérités relatives qui se contredisent) の場と位置づけている。

²³¹ 工藤『小説というオブリガート——ミラン・クンデラを読む』231ページ。

失った、安全なものになっていることを指摘する²³²。この指摘は、小説の自立について思考するクンデラが、みずからの理念にときにドグマ的に囚われてしまうことの傍証たりえているように思われる。

2-3 「恋愛」をめぐる齟齬

クンデラにおいて普遍的な価値を認められている恋愛（もしくは性愛）もまた、読者からの異議申し立てに遭っている。クンデラの言うように、恋愛が普遍的なものだとしても、彼の小説に描かれた恋愛が普遍的なものになっているかどうかは、また別の問題である。

クンデラの小説は、しばしばフェミニズムからの批判に晒されてきた。クンデラの描く恋愛において、女性はきわめて消極的な役割しか与えられておらず、ときとして、ただ支配されるだけの存在である（『冗談』のヒロイン、ルツィエがそうであるように）。異性の審美的なまなざしのもとで、その容姿に「醜さ」や「衰え」のレッテルを貼られるのも、ほとんどつねに女性の側である（『笑いと忘却の書』におけるズデナが典型的である）。また、女性はその知性の欠如ゆえに（『冗談』のヘレナ）、もしくは逆に、高い知性をもっているがゆえに（『存在の耐えられない軽さ』のサビナ）、男性の考えを理解しない他者として現れる。ジョン・オブライエンは、クンデラの小説において、フェミニストの不興を買ってきたこうした性差別的な（sexist）女性表象の一覧を、『ミラン・クンデラとフェミニズム——危険な交わり』²³³において提示している。

クンデラ自身は、みずからの小説のなかに見られるこうした女性表象の偏りをどう捉えているのだろうか。ジョーダン・エルグラブリーとの対話²³⁴から窺われる限りでは、クンデラは、それに対して語るべきことばをもちあわせていない。この対話のなかで、エルグラブリーは、クンデラの描く女性が、男性に比べて低い教育的・知的水準にあることを指摘しているが、クンデラは、それには同意しない、と答えている。続けて、エルグラブリーは、ジョルジュ・バタイユにおけるエロティシズムの概念に対するクンデラの見解を問い、さらに、クンデラの小説のなかで性行為が果たしている役割について質問するが、クンデラは、そうした質問に答える

²³² フェティ・ベンスラマ『物騒なフィクション——起源の分有をめぐる』西谷修訳、筑摩書房、1994年、28-29ページ。

²³³ John O'Brien, *Milan Kundera & Feminism: Dangerous Intersections*, Hampshire and London, Macmillan, 1995.

²³⁴ Jordan Elgrably, « Conversation with Milan Kundera », in Petro (ed), *op. cit.*, p. 53- 68.

ことの困難を語って、唐突に対話を打ち切っている。

ジョーダン、私にも自分が答えたいと思う質問と、答えたくないし、答え方のわからない質問があります。合理的なものと非合理的なものの両方が、書くことには参加しているんです。合理的なものというのは、小説の美学や、この美学の文学の歴史のなかでの位置づけとか、そういったことです。そういう質問であれば、簡単に答えられますよ。でも小説の内容そのもの、人物とか、オブセッションとか、エロティシズムとか、こういったことには、私も小説の過程のなかで、小説の過程によってしか、取り組むことができないんです。私の小説のなかで、なぜ女性たちがそうあるような仕方であるのかを、あなたにどう言ったらいいのか、私にはわかりません。性行為が私の小説のなかで果たしている役割がなぜそれほど大きいのかを、あえて説明しようとも思いません。こうしたことがあるのは無意識の、非合理的なものの領域であって、私にとって非常に親密な領域です。小説家には、自分自身の小説についても、そこを越えてそれ以上先は理論化できない限界というものがあります。そこからは、どうやって沈黙を保つか知らなくてはなりません。私たちはその限界に達したようです。²³⁵

この回答は、クンデラが（自作のものに限らず）小説について語る時、なぜその美学的な側面についてだけ集中的に語るのかを明らかにしている。クンデラにとって、小説の美学的な側面は、それを語ることが自分自身についてなにごとかの秘密を洩らすことにはつながらないような、意識された側面なのだ。しかし、小説を書くことには、無意識も関与してくる。だからこそ、構造との関係においては意識的であるほかない主体が、どのようにしてみずからの書くもののなかに無意識を導き入れるか、ということが問題になるのである。

それゆえ、クンデラが自作における女性の表象や恋愛の問題について、小説を離れたところでは説明できない、と答えているのは、理解できないことではない。そもそも、それについて

²³⁵ Art. cit., p. 68. «Dear Jordan, there are questions which I like to answer, and there are others that I neither wish nor know how to respond to. Both the rational and irrational participate in writing. The rational, this is the aesthetic of the novel, the way in which the aesthetic is situated in the history of literature, and so on. Well, here are questions I speak of with ease. But then, there is the true content of the novel: the characters, the obsessions, the eroticism... Voilà, you have things which I know how to deal with only in and by way of the novel. I don't know how to tell you why the women in my novels are the way they are. Neither would I venture to explain why it is that the act of love-making plays such a great role in my work. Here is the realm of the unconscious, of the irrational, a realm quite intimate to me. There is a limit beyond which the novelist can theorize no further on his own novels and whence he must know how to keep his silence. We have reached that limit. »

は語りたくないという作家から、それ以上、どのようなことばを引き出すことができるだろうか。ましてや、その話題は、個人の「親密な」部分 (intimacy, intimité) にかかわるといふのだから。

しかし、小説家がこのような率直な態度表明をおこなうことにおいて、美学的なものが、小説の語りうる部分として切り離され、特権化されるという事態は、指摘しておかなくてはならない。もちろん、クンデラには、小説の一側面だけを語る権利があるだろう。しかし、ある小説が、美学的な言説にのみ接近を許すようなテキストとして観念されるときには、そのような小説、作者の介入を反映したものとして読まれるよりない。テキストをめぐる言説の空間において、もっとも大きな影響力を行使するのが作者のことばであるような場合には、ならさらそうである。

読者は小説について何を語ってもよいはずだ。しかし、クンデラの小説においては、あるものと別のものごとのあいだに、それを語ることに對する抵抗の度合の落差がある。クンデラの読者にとって、もっとも語りにくいものごとは政治であり、政治的事象に関連づけられた歴史である。それに比べれば、恋愛 (性愛) について語ることは、まだ許容されている。しかし、恋愛 (性愛) と美学のあいだにも、やはり線引きがなされており、その線を引いているのは作者なのだ。

こうしたことを言うことで、私たちはなにも、クンデラのセクシズムを暴き立てようというのではない。クンデラが女性について、どのような考えをもっているかを知ることが、私たちの目的ではないからだ。しかし、クンデラの小説がそのなかで読まれる言説の場において、女性について語ることへの構造的な抵抗が存在することは、強調しておいてもよいと思われる。

クンデラの小説の論理を辿っていくと、私たちはそこでも、女性について語ることの難しさに直面する。たとえば、『笑いと忘却の書』のミレックは、ドン・ファン的な登場人物だが、ドン・ファンはクンデラの小説の重要な美学的モチーフであり、セクシズムよりも「本質的」なものと思われている。

ドン・ファンは、どのような意味で、クンデラの小説の美学的なモチーフなのだろうか。短篇集『可笑しい愛』に登場するドン・ファン的人物、ハヴェルは、今日におけるドン・ファンの変容を、次のように語っている。かつて、ドン・ファンは「偉大な征服者」²³⁶だった。しかし、「誰も抵抗せず、あらゆることが可能であり、あらゆることが許されている領野において、ど

²³⁶ Kundera, *Risibles amours*, in *Œuvre*, tome I, p. 86. « Grand Conquérant »

のように征服者であることを望むことができるだろうか²³⁷。今日では、ドン・ファンは「偉大な収集家」²³⁸になってしまった。クヴェトスラフ・フバチークは、この箇所注目して、クンデラの小説に登場する人物の類型として「遅かった時代のドン・ファン」という類型を提示している²³⁹。

「偉大な征服者」の子孫は、なぜ「偉大な収集家」になったのか。それは、今日においては冒険が不在だからである。ドン・ファンは慣習や法を侵犯する「主人」(maître)だった。しかし、「偉大な収集家は、額に汗して、慣習や法を従順に適用する」²⁴⁰「奴隷」(esclave)にすぎない。この対比は、小説という形式が、冒険のない日常生活を舞台として発展してきたという文学史的な流れを踏まえている。『ドン・キホーテ』においてさえ、騎士道物語におけるような冒険は、パロディとしてしかありえなかった。小説にとって冒険は、その誕生の瞬間から失われており、それゆえノスタルジーの尽きせぬ源泉となる。ドン・ファンのモチーフは、こうした美学的文脈を構成している。

ドン・ファンは、クンデラの小説における恋愛(性愛)と美学との結び目であり、クンデラの小説のなかで、女性の「征服」のパロディが演じ続けられるトポスを形成している。このトポスにおいては、美学的な要素に言及せずに、あくまでフェミニズムの観点に留まってドン・ファンを論じることが難しくされている。

それだけではない。フェミニズムは、こうした美学的文脈において否定的な価値を付与されている。『笑いと忘却の書』の第七部「境界」には、海岸での上半身のヌード(いわゆる「トップレス」)に賛成するクレヴィス一家という家族が登場する。この一家は「進歩的な思想」をもっているのだが、それは彼らが慣習や法の侵犯者であることを意味しない。「進歩主義的な思想の最良のものは、その同志がオリジナルであることを誇りに感じる程度程度の挑発を含んでおり、しかし同時に、大勢のライバルたちを集結させるがゆえに、自分が孤独な例外でしかないのではないかというおそれが、数多くの意気揚々とした騒々しい賛同の声によってただちに掻き消されるようなものである」²⁴¹。進歩主義はそれが支持を得ている限りにおいて、非

²³⁷ Loc. cit. « ...comment voulez-vous être un conquérant dans un territoire où personne ne vous résiste, où tout est possible et où tout est permis ? »

²³⁸ Loc. cit. « Grand Collectionneur »

²³⁹ Kvetoslav Chvatik, « Naissance du prosateur, ou : un don Juan de l'époque tardive », in *Le monde romanesque de Milan Kundera*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Gallemard, « Arcades », 1995, p. 50- 67.

²⁴⁰ *Op. cit.*, p. 87. « Le Grand Collectionneur ne fait qu'appliquer docilement, à la sueur de son front, la convention et la loi »

²⁴¹ Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, in *Œuvre, tome I*, p. 1109. « La meilleur possible des idées progressistes est celle qui renferme une assez forte dose de provocation pour que son partisan puisse se

順応主義的な装いをまとった順応主義でしかない、とこの語り手は言っている。

この論理において、女性の解放を謳う権利運動は、それが標的にする慣習や法を無意味化してしまうために、それを侵犯することをもはや不可能にする。だが、クンデラの小説においては、このような侵犯への欲求こそが、登場人物の行為の動機をなしている。『笑いと忘却の書』においても、『不滅』においても、女性の身体は、衣服によって覆われているからこそ、男性の視線をその奥へと誘い込む欲望の装置としてあった。もちろんそれは、男性によって作られた、一種の性愛的なファンタジーでしかない。しかしこのファンタジーは、小説家にとってもっとも重要な「真理の発見」という文脈にも息づいている。そこでもやはり、隠れているものを白日のもとに晒すことに、小説の意義があるのだ。

こうして、クンデラの小説において、女性の表象について語ろうとすることは、小説の美学的な側面によって、どこまでも阻害されてしまう。

3 クンデラにおいて「美学」とは何か——小説論を駆動させているもの

3-1 小説の本質主義

「政治」、「文化」、「恋愛」……これらをめぐる読むことの齟齬を検討することをつうじて明らかになったのは、あらゆるテキストと同様、クンデラの小説も、それを取り巻くさまざまな言説の力関係のなかで読まれるしかないという事実である。そのような読むことの場合においては、読者が作者に従わざるをえない、というのではない。作者のことばもまた、それを発した者の意図を越えて、テキストを読む仕方、読む方向を構造的に規定していた。だからこそ、(たんに作者に反発すれば済むことではないという意味で)自由に読むことは困難なのである。

同時に、このことは、クンデラがそう考えているような意味で小説がコンテキストから「自立」していることはありえない、ということを示してもいる。カフカの小説の自立について、クンデラはあたかも、その自立がカフカの小説の本質的な、不変の部分であるかのように語る。しかしじっさいに起きていることはその逆であって、小説の自立を強調する身振りが、コンテキストとの関係を覆い隠しているのではないだろうか。「自立」の本質化は、それ自体がコンテ

sentir fier d'être original, mais qui attire en même temps un si grand nombre d'émules que le risque de n'être qu'une exception solitaire est immédiatement conjuré par les bruyantes approbations de la multitude victorieuse. »

クストからの絶え間ない切断なのだ。

このことは、クンデラの語る小説の自立、ないし「非-参加」の主語が曖昧さを免れていないことと無関係ではない。サルトルのアンガージュマンにおいて、文学的な創造行為をつうじて現実に「参加」するのは作家にほかならなかった。しかしクンデラにおいては、小説がおのずから「非-参加」の状態にあるのか、それとも作家の（あるいは読者の）視角において「参加」させられていないのかが、曖昧にされている。

しかしこれは、おそらく意図的な曖昧化ではないだろう。クンデラはオーウェルやソルジェニーツィンの小説には「自立」を見出さないが、それはあくまで、書かれたテキストに即した判断であるからだ。したがって、クンデラは、「自立」している小説はおのずから「非-参加」の状態にあるのだ、と答えるに違いないが、こうした小説観そのものが、小説と、それを取り巻く言説との切断の契機が忘却されたうえにしか、成り立たないだろう。つまり、クンデラにおいては、小説は自立したものとしてあるはずだ、という信念のもとに小説が見られているのだが、その視角の主観性は忘れられ、自立という事態が本質化させられているのである。

しかし、そのようにして想定される「本質」は、現実のテキストが見せる多様さのごく一部を切り取ったものでしかないようにも思われる。政治は本質的ではなく、女性の表象も本質的ではない。本質的なものと非本質的なものとのこうした無数の線引きの結果、残るものは何だろう。

『裏切られた遺言』のなかで、クンデラは、小説家であることの意味をこう語っていた。

[...] 私にとって小説家であることは、いくつかある「文学的なジャンル」のひとつを実践すること以上のことだった。それはひとつの態度であり、知恵であり、立場だった。特定の政治、宗教、イデオロギー、道徳、集団への同一化を排除する立場だった。それは意識的で、執拗で、熱狂的な非-同一化、逃避や受動性ではなく、抵抗、反抗、反逆と見なされる非-同一化なのだ。²⁴²

だが、小説家であることがこれほど徹底した「意識的な非-同一化」(non-identification consciente)

²⁴² *Op. cit.*, p. 853. « C'est pourquoi être romancier fut pour moi plus que pratiquer un « genre littéraire » parmi d'autres ; ce fut une attitude, une sagesse, une position ; une position excluant toute identification à une politique, à une religion, à une idéologie, à une morale, à une collectivité ; une *non-identification* consciente, opiniâtre, enragée, conçue non pas comme évocation ou passivité, mais comme résistance, défi, révolte. »

なのだとしたら、小説家であることの定義は、ただほかの何者でもない、ということのうちには、求めることができなくなるのではあるまいか。聖別化された小説は、もはや何に似ることも許されていない。

いっぽう『小説の精神』においては、小説は「唯一の絶対的な真実」²⁴³ではなく「たがいに矛盾する多くの相対的な真実」²⁴⁴を前にした「不確かさの知恵」²⁴⁵をもつものとされる。しかしクンデラは、「これでもあり、別のものでもある」という仕方で相対性を認めているというよりは、「これではなく、別のものでもない」という否定的な仕方で、あらゆる絶対性への帰着を回避しているように見える。だから、クンデラが小説の「自立」を力を込めて語れば語るほど、小説の領分は痩せ衰えていく。そして最後には「ただ小説のみが言いうること」(ce que seul le roman peut dire)が残される。だがそれが何であるかは言い得ないのだ。もしそれを言ってしまったら、小説を絶対的なものに帰着させ、そこへ還元することになる。

ここには、「不確かさ」に耐えることの困難がよく表れている。クンデラが相対性の芸術としての小説を擁護しつつ、結局は否定的な絶対性としての「小説」という観念に行き着いてしまうのは、「こうでなければならない」(Es muss sein.)が「これ以外の仕方でもありえた」(Es könnte auch anders sein.)を呼び覚まし、それゆえにこの前者の言明がなおも言い募られることになるジレンマを、逆側から辿っているようにも思われる。

3-2 作品の享受

『裏切られた遺言』のなかで、クンデラは、これまでカフカの小説のまわりに積み上げられてきた言説を「カフカ学」(kafkologie)の名のもとに呼び、その傾向を五つに分類している。

第一の傾向として、「カフカ学は、文学の歴史(ヨーロッパ小説の歴史)という大きなコンテキストのなかでカフカの本を研究するのではなく、ほとんどもっぱら、伝記的なミクロなコンテキストのなかでカフカの本を研究する」²⁴⁶。そこでは、カフカの小説の登場人物はカフカに同一視され、「伝記は作品の意味を理解するための主要な鍵となるが、より悪いことに、作品の唯

²⁴³ Kundera, *L'Art du roman*, in *Œuvre, tome II*, p. 641. « une seule vérité absolue »

²⁴⁴ Loc. cit. « un tas de vérités relatives qui se contredisent »

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 642. « la sagesse de l'incertitude »

²⁴⁶ *Op. cit.*, p. 775. « ...la kafkologie examine les livres de Kafka non pas dans le grand contexte de l'histoire littéraire (de l'histoire du roman européen), mais presque exclusivement dans le microcontexte biographique. »

一の意味は、伝記を理解するための鍵であるとされる」²⁴⁷。

第二の傾向として、「カフカ学者の筆のもとでは、カフカの伝記は聖人伝となる」²⁴⁸。その結果、作品から切り離されたところで、カフカの人生はさまざまに意味づけられる。「聖人伝といってもさまざまな種類がある。宗教的なものもあれば、世俗的なものもある。カフカはみずからの孤独の殉教者である等。極左主義的なものもある」²⁴⁹。

第三の傾向として、「カフカ学は美学の領域からカフカを体系的に立ち退かせる」²⁵⁰。クンデラが「美学」というときには、そこに本質的なものと非本質的なものとの切断がはたらいている。この場合、思想や哲学が、非本質的なものとして槍玉にあげられている。「カフカ学は、カフカの小説がキルケゴールと、ニーチェと、そしてそのほかの神学者たちとのあいだに結ぶ関係を、倦むことなく研究する。小説家や詩人は無視されている」²⁵¹。

第四の傾向として、「カフカ学は現代芸術の存在を無視している」²⁵²。「現代芸術」(l'art moderne)とは、カフカと同じ時代に生き、20世紀前半にその才能を開花させた「偉大なる革新家」たちの芸術である。すなわちストラヴィンスキー、ウェーベルン、バルトーク、アポリネール、ムーゼール、ジョイス、ピカソ、ブラック。ここには、クンデラがみずからのその流れのなかに位置づける「中央ヨーロッパ」の芸術家たちの名前を見とることができるし、ピカソとブラックは、『不滅』のルーベンスが愛した画家である。

第五の傾向として、「カフカ学は文学的な批評ではない」²⁵³。文学的な批評は、クンデラによれば、「その作品によって明らかにされた、それまで未知であった実存の側面や、作品がそれによって芸術の進化の方向を変えた美学的な刷新」²⁵⁴に注意を集中させる。だが、「カフカ学は注釈である」²⁵⁵ことで、カフカの小説のこうした美学的な意義を捉え損ねている。注釈者は、カフカの小説の各々の部分にアレゴリーを見出し、作品を、それとは無関係のものに関連づける仕方を読む。宗教的なアレゴリー、精神分析的、実存主義的、マルクス主義的なアレゴリー、そ

²⁴⁷ Loc. cit. « La biographie est la clé principale pour la compréhension du sens de l'œuvre. Pis : le seul sens de l'œuvre est d'être une clé pour comprendre la biographie. »

²⁴⁸ Loc. cit. « ...sous la plume des kafkologues, la biographie de Kafka devient hagiographie »

²⁴⁹ Loc. cit. « Différentes sortes d'hagiographies : religieuses ; laïques : Kafka, martyr de sa solitude ; gauchistes »

²⁵⁰ Loc. cit. « ...la kafkologie déloge Kafka systématiquement du domaine de l'esthétique »

²⁵¹ Loc. cit. « Elle examine infatigablement ses rapports à Kierkegaard, à Nietzsche, aux théologiens, mais ignore les romanciers et les poètes. »

²⁵² *Ibid.*, p. 776. « ...la kafkologie ignore l'existence de l'art moderne »

²⁵³ Loc. cit. « La kafkologie n'est pas une critique littéraire »

²⁵⁴ Loc. cit. « les aspects jusqu'alors inconnus de l'existence dévoilés par l'œuvre, les innovations esthétiques par lesquelles elle a infléchi l'évolution de l'art »

²⁵⁵ Loc. cit. « ...la kafkologie est une exégèse »

して政治的なアレゴリー。こうしたものをカフカの小説に読み込むことは、クンデラにしてみれば、小説の「本質」である美学的な側面から遠ざかることにほかならない。

この第五の傾向についての記述は、ふたたび『不滅』のルーベンスのことを、私たちに思い出させる。ルーベンスはその女性遍歴の途上で出会った若い娘が、大学で「絵画記号学」(sémiologie de la peinture)を学んでいると知り、当惑させられる。ルーベンスにとって、絵画は参照や指示といった記号的なはたらきを超えた何かであり、彼はピカソやブラックの絵を前にして、その絵の意味を考えたり、分析したりといったことはしない。彼はただ、作品そのものを享受するだけである。

文学についても、これと同じことが当て嵌まる。注釈を施すのでなく、ただ作品そのものを読むこと。それは、大学において「学知」や「論」(-logie)の対象として扱われることから、文学を救い出すための方法である。ルーベンスのように、あるいはジャックの主人のように、作品に心躍らせる者が、よき読者なのだ。

『不滅』の第二部には、ゲーテとヘミングウェイが死後に出会い、会話をする場面がある。ヘミングウェイはゲーテにこう言っている。

人は自分の人生を終わらせることができます。でも、自分の不滅を終わらせることはできません。ひとたび不滅があなたを捉え、へりに乗せたら、あなたはもう二度とそこから降りられません。たとえ私のように脳細胞を焼き切っても、あなたは自殺したまま、へりに留まるのです。これは恐怖ですよ、ヨハン。これは恐怖です。私は橋のうえで横たわって死んでいました。すると、自分のまわりに四人の妻たちが屈み込んでいるのが見えました。彼女たちは私について知っていることを書いているのです。彼女たちのうしろには私の息子がいて、彼も書いていました。それからガートルード・スタイン、あの魔法使いのばあさんもそこにて、書いていました。私の友人たちもみんなそこにて、私について聞くことができたあらゆる悪口、あらゆる誹謗中傷を語っていました。そのうしろでは、マイクを向けられた百人ほどのジャーナリストが押し合いへし合いしていました。そして、アメリカ中の大学で、教授たちの軍団が、こうし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たのです。²⁵⁶

²⁵⁶ Kundera, *L'Immortalité*, in *Œuvre, tome II*, p. 71- 72. « L'homme peut mettre fin à sa vie. Mais il ne peut mettre fin à son immortalité. Une fois qu'elle vous a pris à bord, vous ne pouvez plus jamais redescendre, même si vous vous brûlez la cervelle, comme moi, vous restez à bord avec votre suicide, et c'est l'horreur, Johann, c'est l'horreur. J'étais mort, couché sur le pont, et autour de moi je voyais mes

不滅の (immortel) 存在となった作家は、死後も脚光を浴び続ける。作者を照らし出すこの光の陰で、作品は忘却されていく。それが小説『不滅』のひとつのテーマなのだが、この場面で重要なことは、大学における文学研究もまた、この忘却に一役買うものとして描かれていることである。この描写には誇張もあるだろうが、だとしても、この一節には、クンデラを対象とする研究者に、自分はクンデラの小説の「本質」を捉え損ねてはいないだろうかと自問することを促すものがある。作品を読み、ただひたすらにそれを享受すること。こうした「読むことの快楽」が「学知」や「論」においては抑圧されていることを、『不滅』は告発している。

しかし同時に、読むことの快楽を語る権利が、なぜ読者にではなく作者にあるのかと問うことも可能である。なぜ読者には、読むことの快楽のうちで、作者の用意した快楽しか許されてはいないのか。このような作家は、読者がテキストに出会うことを、その出会いの偶然を、あらかじめ損なっているとは言えないだろうか。

4 テクストを取り巻く言説、読むことが作動させる権力

4-1 遺言契約

クンデラによれば、「カフカ学」を創始したのはカフカの友人であったマックス・ブロートである。カフカの死後、その作品を公刊し、知らせめることに精力を傾けたブロートの存在がなければ、カフカは今日においても人々に認知されていなかっただろう。しかし、その紹介の仕方には偏りがあった。ブロートは、カフカの小説よりも、カフカの人生や、その宗教観を反映したアフォリズムを重視した。「思想の人であったブロートは、形式に対する情熱の何たるかを知らなかった。その小説（二十篇ばかりの）は悲しくなるほど慣習に囚われており、そしてとりわけ、彼は現代芸術をまったく理解していなかった」²⁵⁷。

quatre épouses accroupies, écrivant tout ce qu'elles savaient de moi, et derrière elles était mon fils qui écrivait aussi, et Gertrude Stein, la vieille sorcière, était là et écrivait, et tous mes amis étaient là et racontaient tous les cancans, toutes les calomnies qu'ils avaient pu entendre à mon sujet, et une centaine de journalistes, micros braqués, se pressaient derrière eux, et dans toutes les universités d'Amérique une armée de professeurs classaient tout cela, l'analysaient, le développaient, fabriquant des milliers d'articles et des centaines de livres. »

²⁵⁷ *Op. cit.*, p. 774. « ...homme d'idées, il ne savait pas ce qu'est la passion de la forme ; ses romans (il en a écrit une vingtaine) sont tristement conventionnels ; et surtout : il ne comprenait rien du tout à l'art

カフカは生前、自分の小説が焼却処分されることを望んで、その原稿をブロートに託した。しかしブロートは、友人の「遺言」を裏切った。もちろん、この裏切りのおかげで、カフカの作品は人類の「遺産」になった、と言うこともできる。だが、カフカはみずからの意に反して「不滅」にさせられたのである。「カフカ学」において、学知の対象となったカフカは光のなかに引き出され、その作品は、たんにそれを読み、享受するのとは別の仕方消費されることになる。「カフカ学」が展開するのは「いつも同じ言説、同じ思索」²⁵⁸であり、「カフカ学」はカフカの作品との接点を失ったまま、そのまわりを空転している。

もっとも、ブロートの功罪はクンデラのテキストが語り尽くしており、それをここで繰り返すことにあまり意味はないだろう。私たちが今問おうとしているのは、文学において遺言を語ることが何を意味しているかである。

遺言は通常、死後に遺るもの、すなわち遺産の分配や譲渡にかんする、生前の契約である。契約である以上、遺言は法的な関係を前提としており（遺産となるものの所有権や、代理人、および相続人の法的身分）、なおかつ法的な効力を発生させる（代理人は遺言を履行しなければならない）。これを踏まえて言えば、カフカが自作原稿の焼却をブロートに依頼したとき、その原稿に対するカフカの権利が確認され、かつ、その権利にもとづく行為の委任がなされているため、遺言は成立したとすることができる。

カフカのケースがわかりやすいのは、遺産となるものに対して行使される権利が所有権に限定されているためである。カフカが自作原稿に対して所有権をもっている、すなわちその法的な所有者であることには疑いを容れる余地がない。しかし、そもそも芸術家が自分の作品に対して結びうる法的関係とはどのようなものだろうか。所有権は認めることができるだろうが、一度出版されれば、作品は多様な権利関係のなかに置かれることになる。小説の場合、著作権は著作者である小説家に認められるが、出版社にも著作権があり、翻訳者がいる場合には、翻訳者も権利がある。そして読者にも一定の権利がある（とりわけ作品を購入した場合には所有権がある）。こうした多様な権利関係のなかのどの部分を遺言によって規定することができるかは、複雑な問題である。

もうひとつ、遺言が権利者の死によって効力を発生させるという別の問題もある。権利者の生前は、委任という手段によらずとも権利の行使が可能だからである（法的な無能力者が代理人を立てるといった特殊なケースは、今は考慮の外に置いてよいだろう）。このことは、遺言に

moderne. »

²⁵⁸ Loc. cit. « toujours le même discours, la même spéculation »

において定められる権利が、権利者の生前においても行使されうる種類のものであることを前提にしている。生前において行使し得ない権利を、遺言によって第三者に委任することはできない。

ここまで、カフカの遺言をめぐるクンデラのテキストを読みつつ、遺言という行為について基本的なことを確認してきたが、今私たちが真剣に検討しなくてはならないのは、『裏切られた遺言』というクンデラのテキストそのものが、クンデラ自身の小説という「遺産」にかんする遺言としてある可能性である。もちろん、遺言は契約を結ばなければ成立しないのだから、たとえクンデラのテキストが遺言としてあったとしても、署名もサイン（捺印）もしない読者が、遺言をそれとして賦活することはありえない、ということもできるだろう。しかし、文学においては、ただテキストを読むだけで成立する契約というものがある。たとえばフィリップ・ルジュヌヌのいう「自伝契約」²⁵⁹がそうであり、自伝の読者は、そこに書かれてあることを、まさに自伝として、つまりは作者＝語り手による真実の語りとして、読むことに同意するのである。小説においてはフィクションが語られ、エッセイにおいては作者の思想が語られる、といったジャンルにかんする通念も、本来は読む者がそれに同意していなければ成り立たない。こうした契約の概念をもちだすのは唐突に思われるかもしれないが、『裏切られた遺言』も、契約について語ることから始まっていた。ラブレーの『第四の書』において、パニユルジュの振る舞いが道徳的に非難されないのは、それが小説だからである。あるテキストを小説として読むということは、それを「道徳的判断が停止される領域」として読むことに同意する、ということである。よって、ラシュディの『悪魔の詩』がイスラム批判であるとして断罪される時、人々はこの作品を小説として読んでいないと言うべきなのだ……これが、ラシュディの小説を擁護するクンデラの論理である。この観点からすれば、クンデラに対するベンスラマの批判は、クンデラにおいて自明視されている契約が、クンデラの考える「ヨーロッパ」を超えて、普遍的に妥当するものではないことを示したと言えるだろう。

したがって、クンデラのテキストが遺言であるかどうかを決めるのは、最終的には、テキストの対する読者の態度である。たとえば、意図的であるにせよ、そうでないにせよ、クンデラが小説の多様な側面のあいだに引く無数の線に導かれるように、クンデラの小説の政治的な側面について語ることを避け、美学的な側面についてのみ語りとうとする読者は、クンデラのテキストを遺言として聞き届けていると言えるだろう。誤解がないように付け加えておかねばならないが、私たちは、なんとしても作者の言うことに反対することに文学的な価値を見出してい

²⁵⁹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, « Poétique », 1975.

るわけではない。すでに述べたように、作者と読者は、テキストを挟んで一対一で向かい合っているわけではない。テキストを取り巻く言説の空間はもっと込み入ったものであり、その錯綜する力関係を、片手に収まる数の因子に単純化することはできない。

上のような「従順な」読者の問題性は、彼または彼女が、みずからが従順である相手を言説空間に呼び出していることにあり、じっさいには遺言ではないかもしれないテキストを、それによって遺言にしていることにある。したがって、クンデラのテキストが遺言として読者の「読む仕方」に介入的に機能するとき、クンデラにその責めを負わせることはできない。ただし、クンデラのテキストが、遺言的に読まれることを許すような構造をもっているのは、本章におけるこれまでの議論からもたしかなことである。

これまでにあまり指摘されたことはなかったように思われるが（筆者が見たかぎりでは、ということである）、遺言はクンデラにとってきわめて重要なモチーフではないだろうか。それは「私」の死後の「私の作品」の処遇について語るものであり、遺産としてのテキストは、たとえば「私」が死んでも——つまりは作者が消え去っても、「作者の死」を迎えても——「私」に帰属しつづける。遺言は「不滅」をかいくぐって死にゆこうとする作者の身振りであり、この身振りによって作品だけが生き延びることができる。しかし、その身振りには、作品を統御する者としてあり続けたいという作者の願望が色濃く滲み出ている。

変奏の技術によって作者の主観性を乗り越えようとするとき、クンデラは、自分の小説がデリダ的なエクリチュールに近づいていくことを夢見ていたと言える。だが、『不滅』のルーベンスが、ピカソやブラックにおける現実と作者の格闘に心を惹かれていたように、クンデラにとっても、生き生きと現前する作者の姿は、尽きることのない芸術の魅力の源泉なのではあるまいか。この両極へ向かうベクトルがあるからこそ、クンデラは死後における生を、遺言として語ることにこだわっているのではないだろうか。遺言とは、自らが死において断念するはずの主観性の一部を、あらかじめエクリチュールに送り届けることにほかならない。それは、変奏がテキストに招き入れる他性を、最後に作品から締め出すものだろう。遺言と変奏は、こうした相反する運動としてあり、その衝突地点に、クンデラのテキストはみずからの場所を定めている。

4-2 「歴史」からの逃避

ウラジミール・パポウジェクの論文「私の本のなかで、君の家にいるときのように振る舞わ

ないでくれたまえ——ミラン・クンデラにおける作者の権利」²⁶⁰は、クンデラのテキストから、作品を手放したくないと願う作者の姿を浮き彫りにしてみせている。この一風変わったタイトルは、『裏切られた遺言』に収められたエッセイ「きみ、そこはきみの家ではないのだよ」(« Là, vous n'êtes pas chez vous, mon cher ») にもとづいている。このことばは、ストラヴィンスキーが指揮者のエルネスト・アンセルメに宛てた手紙のなかに書いたものである。アンセルメはストラヴィンスキーの〈カルタ遊び〉の数小節を削除して演奏しようとしたのだが、ストラヴィンスキーは、アンセルメには自分の作品に対するそのような権利はない、と言ったのである。

パポウジェクが着目するのは、クンデラがテキストの「完全さ」(intégrité) に対して示す執着である。パポウジェクは、クンデラにおいては、テキストの完全さが「人為的な構造の決定的なもの」(artefact définitif) と考えられているのではないかと問いかける。彼は私たちと同じように、構造を統べる理性としての作者を問題にしているのだが、とりわけ、この作者の位置を現実の意志的な主体であるミラン・クンデラが占めようとするときに生じる事態に分析の照準を合わせている。

私の見たところ、クンデラはあたかも、テキストを通じて、創造者の具体的な実存にかんする何かしらの決定的な真実を打ち立てようとしているかのようであり、彼においては、その人格が、時の風化作用から、歴史から、あるいは言語学的なコードやそのエピステモロジー、そしてその言説的な戦略から、自分自身を守ろうとしているかのようだ。²⁶¹

たしかに、クンデラは、自分の作品を「完成」させることに並々ならぬこだわりを見せる。既存の翻訳が満足できる水準になかったという事情から、80年代以降のクンデラは、すでに発表された作品も含めて、「決定版」を世に送り出すことを念頭に置いて、執筆活動を続けてきた。その集大成が、2011年のプレイアード版の刊行である。

パポウジェクは、こうした「完成」へのこだわりのなかに、クンデラという「人格」の意志を見ようとする。それは、作品をつねに手元に置いて管理したい、という意志である。作品は、

²⁶⁰ Vladimir Papouzek, « Ne vous comportez pas dans mes livres comme chez vous : Le droit de l'auteur chez Milan Kundera », traduit du tchèque par Marie-Odile Thirouin, in *Désaccords parfaits : La réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, Marie-Odile Thirouin & Martine Boyer-Weinmann (ed), Ellug, Grenoble, 2009, p. 205- 214.

²⁶¹ Art. cit., p. 206. « À mon sens, c'est comme si Kundera voulait établir à travers le texte une quelconque vérité définitive sur l'existence concrète du créateur, comme si chez lui, la personnalité voulait se protéger de l'influence dissolvante du temps, de l'Histoire ou encore de codes linguistiques, de leur épistémologie et de leur stratégies discursives. »

ひとたび完成し、手を離れてしまえば、あとは歴史に委ねるしかない。つまり、作者が望まぬ読まれ方を受け入れざるを得ない。だからこそ、作品は完成することのないよう、無限の彫琢を重ねていく。歴史から逃れるために、完成を先送りにするのである。ニナ・ペリカン・ストラウスやヨルン・ボイセンは、歴史的コンテキストの錨としての「作者」に注目していたが、パポウジェクの主張はそれとは一線を画している。パポウジェクの議論においては、歴史はむしろ、作者が作品をそこからできるだけ遠ざけようとするコンテキストを形成している。

次に、パポウジェクは、クンデラが「大きなコンテキスト」と呼ぶものに言及する。これは、2005年の『カーテン』に収められたエッセイ「世界文学」(«Die Weltliteratur»)のなかでクンデラが提起している概念である。クンデラは言う。芸術作品を位置づけるにはふたつのコンテキストがある。ひとつは「小さなコンテキスト」で、これは国民の歴史である。もうひとつは「大きなコンテキスト」で、これは芸術の超国民的な歴史である²⁶²。クンデラは、この「大きなコンテキスト」のなかでしか、現代芸術はその価値(美学的な価値)を正しく理解することができない、と主張する。ラブレーはバフチンによってもっともよく理解されたし、ドストエフスキーはジッドによって、イプセンはジョージ・バーナード・ショーによって、ジェイムズ・ジョイスはヘルマン・ブロッホによってもっともよく理解された。このような例を挙げて、クンデラは、国家の枠を超えた芸術の継承という契機を強調する。

パポウジェクは、この「大きなコンテキスト」のなかにクンデラがとくに位置づけているヨーロッパの作家たち(パポウジェクが挙げるのは、ムージル、ブロッホ、ラブレー、セルバンテス、フィールディング、カフカである)の作品は、さまざまな言語に翻訳され、変容を被り、「しばしば矛盾する多様な言説を横断して」²⁶³きたという。「こうしたことの複合体が作品の位置を文学的なカノンのなかに定めたのであり、この位置は作品の本質の果実ではない。それは言説的な実践の果実であり、おそらくは、起点となったテキストが、時の流れのなかで別の言説、別のモデルを生成する能力の果実でもある」²⁶⁴。

それゆえ、「大きなコンテキスト」について語ることは、「文学に費やされてきたパロールの空間を一定程度可視化する」²⁶⁵ことはあるにせよ、同時に「その空間を空洞化する」²⁶⁶。「大き

²⁶² Kundera, *Le Rideau*, in *Œuvre, tome II*, p. 967.

²⁶³ Art. cit., p. 209. « à travers une multitude de discours, souvent contradictoires »

²⁶⁴ Loc. cit. « C'est ce complexe qui a fixé sa place dans le canon littéraire. Celle-ci n'est pas le fruit de l'essence de l'œuvre, mais d'une pratique discursive, peut-être même de la capacité du texte de départ de générer d'autres discours et d'autres modèles au cours du temps. »

²⁶⁵ Loc. cit. « ...garantit une certaine visibilité à l'espace de parole consacré à la littérature »

²⁶⁶ Loc. cit. « ...ils le vident aussi. »

なコンテキスト」には芸術家の名前しかなく、そこでは作品を取り巻く言説がそれに与えた影響が完全に無視されているからだ。

パポウジェクの指摘は、クンデラにおいては、それについて語ることに抵抗を感じさせるもののなかにこそ、テキストに豊かにするものが隠れている可能性を示唆している。たとえば政治について、恋愛について、女性について読者が語ることによって、クンデラのテキストは、作者の手を離れ、それが位置づけられるべき言説の多様性のなかに、正しく復していくのではないか。少なくとも、「小説は自分が何であるかを知っている」と書いたボイヤーズは、そのことに気づいていただろう。

5 ヨーロッパ的価値における包摂と排除

5-1 アジェラスト

小説の「自立」を擁護しながら、それを支える手を片時も離すことのないクンデラにとって、読者の自由や、読むことの権利といった観念は、自分とテキストのあいだに不安定に維持されている絆に、予想できない変化をもたらす不確定要素でしかないのかもしれない。しかし、そうであるならなおさらに、作品に対する、あるいは言説の場そのものにおける父権的な構えを解いて、多様な読みを受け入れることで、構造を統御することへの不安に満ちた強迫は解消されるはずである。その意味では、構造の抵抗に逆らって、語りづらいこと（語りえないことではなく）を語ろうとする読者こそ、作者によってその不在を嘆かれ、待望されている読者なのではないか、とも思われるのだが、つねに「美学」の周囲を回り続ける作者の饒舌は、そうした突破口そのものを覆い隠してしまっている。

クンデラのテキストを取り巻く言説空間において、読者は権利主体としてあることが想定されていない。自らの権利を主張する読者は、ただ作品を、虚心坦懐に享受するよう促される。本来は、多様な言説のなかに作品を置いて読むことが、その豊かさを最大化することにつながるだろう。しかし、そう考える者は、小説の美学的な価値を理解することのない「クンデラ学者」(kunderologue) になっている。

「クンデラ学者」に欠けているもの、それはユーモアである。ユーモアこそが、小説芸術を理解するための鍵なのだ。「エルサレム講演」のなかで、クンデラは「ユーモアのセンスのない

者」を意味するラブレの造語「アジェラスト」(agélaste) について次のように語っている。

小説家とアジェラストのあいだに可能な平和というものは存在しません。神の笑いを一度も聞いたことのないアジェラストたちは、真実は明瞭で、すべての人間は同じことを考えているはずだ、そして自分たちはまさしく自分たちが考えているような存在だと、確信しています。しかし、人間が個人になるのは、まさしく、真実のたしかさが失われ、全員一致の他者の同意が失われることによってです。小説、それは各々の個人の、想像上の楽園です。そこは誰も、アンナもカレーニンも、真実の所有者ではない領域であり、しかし誰もが、アンナもカレーニンも、理解される権利をもっている領域なのです。²⁶⁷

この一節がユートピア的な希望を語るもののように響くとすれば、それはかならずしも「楽園」ということばのせいだけではないだろう。この「楽園」から、アジェラストは追放されている。そこでは誰もが理解される権利をもっているという。だが、その権利をあえて主張しなくてはならない人間は、環の外にいるのである。

ユーモアは、それを理解する「われわれ」と理解しない「彼ら」のあいだに、越えがたい線を引く。その線の「こちら側」、すなわちテキストの側にいる「われわれ」が読むことの排他的な共同体を作りあげるとき、そこには「全員一致の他者の同意」しかないのではあるまいか。そもそも、こうした包摂と排除の論理を振りかざすことのどこにユーモアがあるというのだろうか。

5-2 ヨーロッパ、この小さな大陸

読むことの共同体、それはクンデラにとってヨーロッパそのものにほかならない。誰もが理解される権利をもっている、包摂と排除のヨーロッパ。「この想像上の空間は近代ヨーロッパとともに生まれました。それはヨーロッパのイメージであり、あるいは少なくとも、私たちがヨーロッパに見た夢です。その夢は何度も裏切られましたが、それでも、この小さな大陸をはる

²⁶⁷ *Op. cit.*, p. 741. « Il n'y a pas de paix possible entre le romancier et l'agélaste. N'ayant jamais entendu le rire de Dieu, les agélastes sont persuadés que la vérité est claire, que tous les hommes doivent penser la même chose et qu'eux-mêmes sont exactement ce qu'ils pensent être. Mais c'est précisément en perdant la certitude de la vérité et le consentement unanime des autres que l'homme devient individu. Le roman, c'est le paradis imaginaire des individus. C'est le territoire où personne n'est possesseur de la vérité, ni Anna ni Karénine, mais où tous ont le droit d'être compris, et Anna et Karénine. »

かに超えた友愛のなかで、私たち皆をひとつにするのに十分なほどに強いものです」²⁶⁸。

私たちは今ここの「ヨーロッパ」について知らなくてはならない。作者の権利について、そしてもちろん、私たち自身の権利について語るために。

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 744. « Cet espace imaginaire est né avec l'Europe moderne, il est l'image de l'Europe ou, au moins, notre rêve de l'Europe, rêve maintes fois trahi mais pourtant assez fort pour nous unir tous dans la fraternité qui dépasse de loin notre petit continent. »

第六章 文学空間としてのヨーロッパ

最後にヨーロッパについて語ることが、クンデラにおける小説の自立と作者の関係をめぐる私たちの議論に、どのような着地点を与えるのか。

クンデラにおいて、ヨーロッパとは、小説の自立という事態に結びつけられた精神的な空間であり、この空間と、現実のヨーロッパとのあいだには断絶がある。そのため、クンデラがこの理念的な場について語るときには、その陰画である現実のヨーロッパが、つねに本質的でないもの、美的でないものとして意味づけられる。こうした意味づけは、自立した小説という観念において、歴史が非本質的なものとして周縁に置かれていたことの延長上にある。

だが、この理念としてのヨーロッパは、クンデラの生きてきた歴史の影響を受けており、みずからが否定するところの現実のヨーロッパに、逆に規定されている。それを示すことで、ヨーロッパと小説をめぐるクンデラのテキストに、伝記的な作者が回帰していることを確認することが、本章の議論の目的である。

1 クンデラとヴァレリー、それぞれのヨーロッパ

1-1 相対主義の限界と「われわれ」の共同体

クンデラにとって、ヨーロッパはたんなる地理的な名称ではない。ヨーロッパとは、小説という芸術が開く相対的な場、すなわち「誰もが理解される権利をもっている」場の原理として、この場を司り、賦活する精神の別名である。

しかしこのヨーロッパは、人々が小説を読むことでかけられる篩のようなものでもある。相対主義はそれに同意できない者を排除する。真実は絶対的で、ただひとつしかないと信じているアジェラストに、相対主義者は「私の言うことは正しいが、あなたの言うことも正しい」と言うことはできない。なぜならそのような相対主義的な真実の定義を、アジェラストは拒否するだろうから。こうして、小説の価値（それはクンデラにおいて、とりわけ美学的な価値だった）を理解できないアジェラストは、理解される権利をもつ「誰も」から除外される。

クンデラが「ヨーロッパ」に夢見たという相対主義、共通の世界における合意の原理としての相対主義が包摂と排除を作動させてしまうのは、その原理自身が相対主義的であると言うこ

とを可能にするような他なるものを内側にもつことの難しさから来るひずみではないだろうか。「エルサレム講演」のクンデラにおいて、相対主義は、それが意味していることとはうらはらに、絶対的な真実として自らを差し出している (s'offrir) ように見える。それは、クンデラの考える「小説」が「ふたしかさ」に耐えることができずに、「あらかじめ知られた (おのずから与えられ (qui s'offre elle-même) 「手前に」ある) 真実」を囲い込んでしまっていることの証であるとも読める。

クンデラがみずからの小説観の根幹に据える相対主義は、その論理の内部にこうした相反するベクトルを抱えながらも、表面的にはそれを取り繕ってしまう。その機構を見極めることが、テキストが読まれる空間において読者を選別し、「われわれ」という読むことの共同体を立ち上げる「ヨーロッパ」の全容を捉えることにつながるだろう。

1-2 拡散と凝集

「エルサレム講演」では、小説がその場を開く相対主義は、真実の複数性を言祝ぐための場でもあった。しかしその複数性は、「われわれ」の単一性 (unité) と表裏一体のものである。それは「私たちの小さな大陸をはるかに超えた友愛」のなかで「私たち皆をひとつにする (unir)」。真実の複数性は、空間的な広がりの中で拡散するかと思われたところで、「われわれ」の単一性に凝集する。

これとよく似た「一」と「多」の運動を、たとえば前章で見た、『裏切られた遺言』のなかの一節にも見てとることができるだろう。「私にとって小説家であることは、いくつかある「文学的なジャンル」のひとつ (un « genre littéraire » parmi d'autres) を実践すること以上のことだった。それはひとつの態度 (une attitude) であり、知恵 (une sagesse) であり、立場 (une position) だった。……」これ以降も幾度も繰り返される不定冠詞 (un, une) によって、小説家はみずからのありうべき姿を次々に提示していくのだが、それは結局、ひとつの「非-同一化」へと行き着く。何者かであることに対するこの拒否において、他性は否定され、「多」は「一」へと収縮する。

こうした拡散と凝集の運動は、クンデラにおける、小説の本質主義的な捉え方と無縁ではないだろう。歴史的な実在論における「事実」と同様、小説はすべての意味がそこから派生し、かつそこへと収斂していくようなイデア的な核としてある。だからこそ、小説を書くことは「非-同一化」の態度に結びつけられていたのだし、この「非-同一化」において、小説はあらゆる外部的なコンテクストから「自立」することができると考えられていた。小説は政治から自立

し、歴史から自立している。そうした小説を位置づけることが可能な唯一のコンテキストは、小説自身が作り出すコンテキストにほかならない。それは、いくつかの特別な固有名詞だけを構成要素とするコンテキストである。セルバンテス、ディドロ、フローベール、カフカ、ムージル、ゴンブローヴィチ……そこに、小説家以外の芸術家の名前を付け加えることもできる。すなわち、ヤナーチェク、バルトーク、ストラヴィンスキー、ピカソ、ブラック、ミロ……。これらの名前からなるコンテキストは、『裏切られた遺言』では「小説の歴史」（「芸術の歴史」）と呼ばれており、『カーテン』では「大きなコンテキスト」と呼ばれていた。

この「大きなコンテキスト」への関連づけにおいて、小説はきわだって本質的なものとして現れる。『カーテン』に収められたエッセイ「事物の魂へ赴く」（クンデラはこのエッセイのなかで、大江健三郎の「人間の羊」について語っていた）のなかには、次のような記述がある。

小説はその国民の言語を超えて、みずからを世界に向かって開く（詩においては、ヨーロッパがそのリズムに脚韻を加えて以来、詩行の美しさを他の言語に移植することはもはやできなくなった。それとは異なり、散文で書かれた作品の忠実な翻訳は、困難だが可能である。小説の世界のなかでは、国境というものは存在しない。ラブレールを引き合いに出してきた偉大な小説家たちは、ほとんど全員、それを翻訳で読んだ）。²⁶⁹

小説の世界に国境はない、とクンデラが言うとき、そのことばは、この作家の「中央ヨーロッパ」への愛着を私たちに思い起させる。国境は現実の政治的な諸力のなかで地政学的に決定されてきたものにほかならず、その画定は、ときに文化的な破壊を伴っていた。そもそも、歴史のなかで何度も引き直され、ときにはそれが囲っている領土の名前を地図のうえから抹消されることもありうる線を、なぜ、普遍的なものである小説が受け入れなくてはならないのか。小説は、国民の歴史という「小さなコンテキスト」のなかでのみ語られることに甘んじているわけではない……上の一節には、クンデラのこうした思いが表れているように思える。

ただし、これには翻訳という別の問題が絡んでいる。この一節は、これまで、クンデラの小説がチェコ語ではなく、おもにフランス語で読まれてきたことに対する、作者としての事後的

²⁶⁹ Kundera, *Le Rideau*, in *Œuvre, tome II*, p. 985. « ...il s'ouvre au monde au-delà de sa langue nationale (depuis qu'en poésie l'Europe a ajouté la rime au rythme, on ne peut plus transplanter la beauté d'un vers dans une autre langue ; par contre, la traduction fidèle d'une œuvre en prose est difficile mais possible ; dans le monde des romans il n'y a pas de frontières d'États ; les grands romanciers qui se réclamaient de Rabelais l'ont presque tous lu en traduction). »

な承認を語るものでもある。もしクンデラの小説が何語にも翻訳されず、チェコ語を理解する読者のもとにしか届けられなかったとしたら、クンデラの小説は、少なくとも、今あるようなものとしてはないだろう。とりわけクンデラの場合には、亡命先のフランスで、フランスの読者に向けて、フランス語で作品を届けるということが、1980年代以降の作家としての重要な仕事となっており、本論文において見てきたように、そのことが、クンデラの小説の論理にも深い影響を与えている。作品の翻訳は、作家が生活の糧を得るために必要だっただけでなく、その文学的形成にも大きな役割を果たしたのである。

しかし、ここではさきの引用部に表れている、翻訳論の論理に注目したい。クンデラは、詩においては翻訳不可能なものがあると言う。それは、詩の場合、言語の形式的な側面の、とくに音にかんする部分が固有の重要性をもっているからだ。脚韻はある言語に固有のものであり、それを別の言語に移し替えることは、近似的にはできるかもしれないが、完全に等価であると言えるような仕方では不可能である。

いっぽうで、散文の作品、すなわち小説やエッセイの場合には、テキストの音は、詩におけるほど作品の固有性にかかわるものではないため、「忠実な」翻訳は、困難だが可能である。しかし、この「忠実さ」は何に対するものなのか。

翻訳という営為を支えているのは、ある言語のなかのひとつのことばは、別の言語のなかのひとつのことばに対応づけることができる、という考え方である。この対応づけはかならずしも一対一になされるわけではないし、そこには意味のずれがある。というのも、ふたたびソシュールに倣って言えば、言語は示差的な体系であるからだ。フランス語の«chien»と日本語の「犬」は、それぞれ異なる体系のなかで特定の位置を占めており、しかも、それらは体系の外部に、同一の指示対象をもつ、というわけでもないからだ。

だが、そうした意味のずれを認識できるということは、翻訳においては、異なる言語に属するふたつのことばのあいだに、ずれを含んだ意味の重なりを見出すことができる、ということでもある。もっと端的に言えば、テキストを構成していることばの背後にある意味の同一性が、翻訳の前提になっているのである。

これは、クンデラのテキストの翻訳に固有の事象ではなく、翻訳という行為一般について言えることだろう。したがってクンデラは、ある意味ではここでも妥当なことを述べているのだが、しかしこの文脈で言及されている翻訳可能性は、「大きなコンテキスト」のなかで継承される、小説の価値そのものの翻訳可能性である。小説の価値は、テキストの「意味」と同じように、翻訳においても同一性が保たれるものと考えてられている。

あるいは「世界文学」(« Die Weltliteratur ») のなかの次の一節。

私はこうしたことによって、ある小説を判断するのにその小説の原語の知識はなくても済ませられると言いたいのだろうか。もちろん、それが私の言いたいことなのだ！ […] もし、ヴィトルド・ゴンブローヴィチやダニロ・キシユの本が、ポーランド語やセルビア・クロアチア語を知っている者の判断にのみもっぱら依存していたなら、彼らのラディカルな美学的な新しさは、決して発見されなかつただろう。²⁷⁰

ここでは、ポーランド語やセルビア・クロアチア語を知っている人間の数が少ない、ということが問題なのではない。クンデラが言おうとしているのは、もしある小説が、翻訳を超えてその価値を生き延びさせることができないとしたら、その小説は普遍性を獲得していない、ということだろう。そのような小説は「小さなコンテキスト」のなかに過不足なく収まり、翻訳されること自体を、ことさらに必要としないはずだ。

詩においては、作品の固有性はことばそのもののなかにあった。これに対して、小説においては、作品の固有性はことばのなかにはない。ことばはむしろ、小説において固有の価値をもつ、何か別のものの器であるにすぎない。そしてこの器は、限りなく透明であることが求められる。もし言語の違いによって、作品を受容する経験に差が生じてしまったら、原語の知識がなくても済ませられるということにはならないからだ。したがって、翻訳が「忠実」でなくてはならないというのは、ひとつの言語の個別性のなかに小説を閉じ込めてはならない、ということでもある。

しかし、言語がそのような意味で透明であることが、はたしてできるのだろうか。もし小説の価値が、異なる言語間での意味のずれすらも含まない、まったく同一性のままに翻訳可能であるとしたら、そのような価値は、そもそもどのような言語によっても言い表されていないというべきではないだろうか。クンデラは、こうした言い得ないものに「実存」という名を与えていた。クンデラの小説は、つねにこの実存のまわりをめぐる。翻訳をめぐる、ここでクンデラが述べていることばが示しているのは、翻訳という拡散の経験を耐え抜くこの実存を、小説の「本質」として再確認する論理にはかならない。

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 968. « Est-ce que je veux dire par là que pour juger un roman on peut se passer de la connaissance de sa langue originale ? Bien sûr, c'est exactement ce que je veux dire ! [...] Si les livres de Witold Gombrowicz et de Danilo Kis avaient dépendu uniquement du jugement de ceux qui connaissaient le polonais et le serbo-croate, leur radicale nouveauté esthétique n'aurait jamais été découverte. »

翻訳を生き延びることができるのは、小説の本質だけである。ひとつの言語から別の言語へ、さらにまた別の言語へと翻訳されるなかで、作品が他へ向かって開かれていくそのときにも、この本質だけは薄められることなく凝集したまま伝達されていく。それは、クンデラが小説のなかに描いてきたイメージでもある。たとえば、『笑いと忘却の書』のなかで、タミナが口に入れていた金の指環は、彼女が口を開かない限り——つまり、ことばを発しない限り——その輝きを失うことはない。小説の本質とは、この指環のようなものではないだろうか。

1-3 「消え失せた葡萄酒」——凝集する精神

本質的なものの拡散と凝集。それはポール・ヴァレリーが、「消え失せた葡萄酒」²⁷¹のなかに形象化していたものでもある。大洋に注がれた葡萄酒は、一瞬、薔薇色の煙を立ちのぼらせて消えていく。葡萄酒は希釈され、海は「透明さ」を取り戻すのだが、そのとき波が酔い、潮風のなかに「もっとも奥深い形象」²⁷²が躍り出るのを、詩人は見る……。

この数年前、第一次大戦の直後に書かれた「精神の危機」²⁷³において、ヴァレリーはヨーロッパ精神の「拡散」とヨーロッパの地位の低下について、同じ比喩を用いて語っていた。ヨーロッパという「小さな岬」が、その物質的・資源的な乏しさにもかかわらず世界を率いてきたのは、そこに住む人々の質、すなわち精神の卓越によってであった。しかし戦争は、この精神的卓越があらゆるものの破壊に帰着することを明らかにした。「知」(savoir)と「徳」(devoir)が、それ自身の帰結として災厄をもたらしたのである。

ヴァレリーにとって、ヨーロッパ精神は固有にして、かつ普遍的なものである。文明は世界のさまざまな場所に興った。しかしヨーロッパは、「すべてがそこにやってきて、すべてがそこから出てくる」²⁷⁴特異な結節点であり、例外的な場所である。この例外性ゆえに、ヨーロッパはそれがもっている資源の乏しさという不利な条件を克服することができた。精神は、物質的な資源とは異なり無尽蔵であり、なおかつ、地域的な限定を超えて普及することができる。この文化的伝播が、ヨーロッパを普遍的なものにした。

ヴァレリーは、ここに逆説を見出している。ヨーロッパの精神がヨーロッパを超えて広がり

²⁷¹ Paul Valéry, « Le Vin perdu », 1922.

²⁷² « les figures les plus profondes »

²⁷³ Valéry, « La Crise de l'esprit » in *Œuvres, tome I, établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, « Pléiade », 1957, p. 988- 1000.* ポール・ヴァレリー『精神の危機 他十五篇』恒川邦夫訳、岩波文庫、2012年併せて参照した。

²⁷⁴ Art. cit., p. 995. « Tout est venu à l'Europe et tout en est venu »

うということ、それは誰もがヨーロッパ的であり、この精神の恩恵に浴することができるということを意味している。民主主義は文化的卓越を失わせる。ヴァレリーが危惧したのは、精神の本来的な平等性によって、ヨーロッパがふたたび物質的、数的な支配を受け入れることを余儀なくされる未来だった。

そこで、拡散されつつも、その普遍的な固有性を失うことのない「精髓」(génie)²⁷⁵が消え失せた葡萄酒の比喻で語られることになる。薔薇色の煙が立ち消え、完全に拡散したかに思われた水のなかに「ほの暗く、純粋な葡萄酒の幾滴かがかたちをなす」²⁷⁶、そうした「純粋さ」は物理現象としてはありえないものだが、「知的・社会的な物理学」²⁷⁷においてはありえないことではない、とヴァレリーは書いている。

拡散に対置された「精髓」。ヴァレリーがヨーロッパに対して抱いているこのヴィジョンは、クンデラにも共有されている。「エルサレム講演」のなかで、クンデラはこう言っていた。ヨーロッパは「小さな大陸」でしかない。だが、その精神は「小さな大陸」を「はるかに超えて」おり、「私たち皆をひとつにする」。クンデラがヨーロッパに見ているのは、どこまでも広がりゆく固有性であり、ヨーロッパは地理的な限定を超えて、ヨーロッパであることを保持し続ける。それが、クンデラにおいても、ヨーロッパが「精髓」としてあるということの意味である。

1-4 ヨーロッパとロシア

クンデラは『小説の技法』の冒頭に置いたエッセイ「セルバンテスの不評を買った遺産」を、フッサールのいう「生活世界」(die Lebenswelt)への言及からはじめている。

かつてデカルトによって「自然の主人にして所有者」にまでもちあげられた人間は、人間を超越し、凌駕し、所有するさまざまな力(技術の、政治の、歴史の力)の前で、一個のたんなる物になる。これらの力にとっては、人間の具体的な存在、その「生活世界」はいかなる価値ももたなければ、いかなる興味も引かない。それはあらかじめ陰にされ、忘れられている。²⁷⁸

²⁷⁵ 「精神の危機」における、このような、拡散に抵抗する「精髓」の捉え方については、次の論文に教えを受けた。鈴木啓二「触媒としての外部——ヨーロッパ的「精髓」の回帰をめぐる」石井洋二郎+工藤庸子編『フランスとその〈外部〉』東京大学出版会、2004年、3-26ページ。

²⁷⁶ Art. cit., p. 999. «...se former des gouttes de vin sombre et pur»

²⁷⁷ Loc. cit. «la physique intellectuelle et sociale»

²⁷⁸ Kundera, *L'Art du roman*, in *Œuvre, tome II*, p. 639- 640. «Élevé jadis par Descartes en «maître et

このような状況で小説に負わされる役割は、陰にされた (éclipsé) 「生活世界」を白日のもとへ引き出し、光をあてることである。ここには、クンデラにおいて、歴史が小説の歴史にとって「復讐」されるべきものである理由がはっきりと表れている。同時に、「政治」や「技術」(ここでは科学技術のことだろう)も、「生活世界」を明るみに出そうとする小説とは真っ向から対立するものとして、その外側に置かれる。それらの「力」を、人間を疎外する理性としてみずからの外部に放擲することで、いかなるコンテクストにも還元できない、純粋な小説という観念が現れる。

ここでクンデラが語っている「人間」とは、ヨーロッパの人間にほかならない。クンデラにとって、理性とは、何よりもまずヨーロッパ的なものであるからだ。近代とは、「デカルト的理性が中世から受け継いだ価値をひとつずつ蝕んだ」²⁷⁹時代である。「しかし、この理性が全面的な勝利をおさめた瞬間に、世界を奪取するのは純粋に非合理的なもの(みずからの意志しか望まない力)である」²⁸⁰。というのも、理性の勝利によって、ヨーロッパがもっていた共通の価値は失われてしまっているからだ。

ヘルマン・ブロッホの小説『夢遊病者たち』(*Die Schlafwandler*)のなかで「価値崩壊論」として展開されることになるこの逆説を、クンデラは「最終的な逆説」²⁸¹と呼ぶのだが、この逆説は、ブロッホのみならず、カフカやハシェクといった「中央ヨーロッパ」の作家たちの小説が共通して感知していたものだった、とクンデラは分析する。クンデラの見方によれば、「中央ヨーロッパ」の作家たちはその作品のうちに「非合理的なもの」を結晶化させることに成功したのであり、だからこそ、この「大きなコンテクスト」の末裔を自認するクンデラにとって、整合的な構造としてある小説のなかに、その理性と相補う非合理性を導き入れることが、重要な課題となるのである。その課題は、小説という精神の領域で、西欧文化のなかにある中央ヨーロッパを再発見するものにほかならない。

クンデラがヴァレリーに接近しているのは、この点においてである。クンデラにおける「中

possesseur de la nature », l'homme devient une simple chose pour les forces (celles de la technique, de la politique, de l'Histoire) qui le dépassent, le surpassent, le possèdent. Pour ces forces-là, son être concret, son « monde de la vie » (*die Lebenswelt*) n'a plus aucun prix ni aucun intérêt : il est éclipsé, oublié d'avance. »

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 644. « ...la raison cartésienne corrodait l'une après l'autre toutes les valeurs héritées du Moyen Âge »

²⁸⁰ Loc. cit. « Mais, au moment de la victoire totale de la raison, c'est l'irrationnel pur (la force ne voulant que son vouloir) qui s'emparera de la scène du monde »

²⁸¹ *Ibid.*, p. 645. « paradoxes terminaux »

央ヨーロッパ」は、それ自体が地理的、あるいは地政学的な広がりを超えたものとして現れる同質性だが、このような同質性は、ロシアという、作家によってつねに名指される外部との接触によって、それへの防御として凝集したものと言うことができるからだ。文化の破壊者であるロシアによって政治的な「東欧」へと編成された「中央ヨーロッパ」は、その文化の純粹さを美学として結集させることにおいて、政治的なものを拒否し、力による支配を是認する歴史に復讐するのである。

もちろん、ロシアにはクンデラの敬愛する作家、トルストイがいる。ドストエフスキーも、その作品の「風土」はクンデラにとって異質なものであるにせよ²⁸²、「大きなコンテキスト」の一翼を担う作家である。しかし、これらの作家たちは、政治的な主体としてのロシアに関するものではない。ロシアにおける「国民の歴史」、すなわち「小さなコンテキスト」との関連において語られる文化的様態は、「相対性、懐疑、問いかけを排除する」「全体主義的な大文字の真実」²⁸³によって特徴づけられる。

しかし、共産主義のロシアにおいても、何百、何千という小説が膨大に印刷されて出版され、大成功をおさめているのではないか。そのとおり。しかしこれらの小説はもはや存在の探求を拡張していない。それらは実存のいかなる新しい区画をも発見しない。それらはすでに言われたことを確認するだけである。さらに言えば、誰かが言うこと（言わなくてはならないこと）の確認のなかに、それらの存在理由、それらの栄光、それらのものである社会のなかでの有用性があるのである。何ものも発見しない限りにおいて、それらは私が小説の歴史と呼んでいる発見の継続に参加していない。それらはこの歴史の外に位置づけられる。あるいは、それらは小説の歴史の終焉のあとの小説なのだ。²⁸⁴

こうして、「共産主義のロシア」における小説は、小説の歴史の「外」へと切り離され、「小

²⁸² Kundera, « Introduction à une variation », in *Jacques et son maître - hommage à Denis Diderot en trois actes*, in *Œuvre, tome II*, p. 564. « Ce qui m'irritait chez Dostoïevski, c'était le climat de ses livres »

(「ドストエフスキーにおいて私を苛立たせたもの、それは彼の書物の風土だった」)

²⁸³ *Op. cit.*, p. 647. « La Vérité totalitaire exclut la relativité, la doute, l'interrogation »

²⁸⁴ *Loc. cit.* « Mais est-ce qu'en Russie communiste on ne publie pas des centaines et des milliers de romans en tirages énormes et avec un grand succès ? Oui, mais ces romans ne prolongent plus la conquête de l'être. Ils ne découvrent aucune parcelle nouvelle de l'existence ; ils confirment seulement ce qu'on a déjà dit ; plus : dans la confirmation de ce qu'on dit (de ce qu'il faut dire) consistent leur raison d'être, leur gloire, l'utilité dans la société qui est la leur. En ne découvrant rien, ils ne participent plus à la succession des découvertes que j'appelle l'histoire du roman ; ils se situent en dehors de cette histoire, ou bien : ce sont des romans après la fin de l'histoire du roman. »

大きなコンテキスト」のなかにもみ位置づけられるものとなる。ここでクンデラがロシアについて述べていることは、彼が小説について述べていることのちょうど裏返しである。「全体主義的な大文字の真実」は、唯一の絶対的なものであるがゆえに、実存の区画を「拡張」することなく、膨大な数の「印刷＝複製」(tirage)のなかで、小説本来のあり方を希釈し、拡散させていく。いっぽう、「大きなコンテキスト」としての「ヨーロッパ」の小説は、地理的・地政学的な広がりを超えて、他言語のもとでも生き延びるその翻訳可能性そのものにおいて、凝集された精髓を現すのである。「ロシア」においては凝集から拡散へ、「ヨーロッパ」においては拡散から凝集へ。クンデラにおける「小説」は、つねにこの論理を呼吸している。

このように、クンデラの「ヨーロッパ」は、「ロシア」をその対蹠点として必要としている。だが、この対立の図式は、それ自体が、中央ヨーロッパがロシアの力の前に服従させられたことへの復讐としてあり、それゆえ、集合的な体験の外傷としての側面をもっている。クンデラにおいて、固有名として語られ続ける「ロシア」は、すでに外傷化している。だからこそ、クンデラの小説において、その外傷的記憶を言語化するような政治的読解は忌避されているのではないだろうか。ここから見えてくるのは、クンデラの小説観の形成において否定することのできない、現実の歴史の重要性である。

2 小説における民主主義と反民主主義——耳を塞ぐアニェス

2-1 「権利」における拡散

ウラジミール・パポウジェクは、クンデラのいう「大きなコンテキスト」が「文学に費やされてきたパロールの空間」を「空洞化する」と述べていたが、「大きなコンテキスト」を構成する名前が限られていることは、小説の拡散と凝集という文脈からすれば、ほとんど必然的なことである。小説は大量生産することのできないものである。複製された小説は、絶対的な真実というイデア的なものを、他へ向かって開く力のない「書き直し」であり、それは自覚的な「変奏」とは区別されている。「書き直し」においては、小説のもつ発見的な機能は、すでに知られていることを繰り返す、「手前」における停滞へと墮落している。複製された小説は、小説とは似て非なるものなのだ。

この意味で、クンデラが拒絶しているものは、小説における民主主義である、ということが

できる。マス・メディアの発達によってあらゆるものが可視化されるようになった今日では、隠れたものを暴露することは小説家のみにも与えられた特権ではなくなっている。誰もが他人の生のうゑに視線を投げかけ、その生の内面を覗き込もうとする。こうして、小説だけが担っていた「真実の発見」という役割は、それ自体がひとつの技術、ひとつの「精神」として伝播することで、小説の優位性を失わせてしまったのである。それはあたかも、ヨーロッパが「数に比例した力を、軽率に与えてしまった」²⁸⁵（「精神の危機」）かのようなものである。それぞれの状況のなかで思考しているクンデラとヴァレリーが、もっとも深い部分で通底すると思われるのは、この反民主主義的な態度においてである。

『笑いと忘却の書』においては、読者がいないことに対する嘆きは、誰もが作者になりうる時代への呪詛として鳴り響いていた。じっさい、この小説を嚆矢として、読者の不在は、クンデラの小説の基本的なモチーフとなっていくのだが、これは、クンデラのフランスへの亡命以前には際立ったかたちで現れてこないものである。フランスに亡命したクンデラは、それまでとは比較にならないほどの数の読者に迎えられることになったが、彼が「西側」の文化的な状況のなかに見出したのは、民主主義という、圧政とは正反対のものなかで、終焉に向かっていく小説の姿だった。

このようなクンデラの認識は、彼がチェコスロヴァキアを小説の舞台として選択し続けることの意義の低下につながっているのではないと思われる。『不滅』以降のクンデラは、みずから考える「ヨーロッパ」とはすでに別のものになっているヨーロッパ、拡散したヨーロッパにおいて、その小説的想像力を発揮することになる。

このような観点に立つことで、パリを舞台とする小説『不滅』は、「ヨーロッパ」の小説をめぐる民主主義と反民主主義の相克としての相貌を露わにする。たとえば第一部「顔」のなかの、アニェスがパリの大通りを騒音に苛まれながら歩く場面。耳を塞いで歩くアニェスに、ひとりの男が自分の額を指で叩いて「お前は狂っている」というサインを送る。アニェスはその男を殺したいと思う。

彼女は道を歩き続けたが、この男を頭のなかから追い払うことはできなかった。同じ騒音に取り囲まれていながら、男は、アニェスが耳を塞ぐいかなる理由もなければ、おそらくはいかなる権利さえもないと、彼女に知らせることが必要だと判断したのだ。あの男は、彼女のしぐさが違反していると通告してきた。彼女を非難したのは平等の化身であり、そ

²⁸⁵ Art. cit., « *Nous avons étourdiment rendu les forces proportionnelles aux masses.* »

れは、皆が耐えなくてはならないことを、個人が耐えるのを拒否することを認めていなかった。私たち皆が生きている世界に対して同意しないことを彼女に禁じたもの、それは平等の化身だった。²⁸⁶

誰もが耐えている騒音に対して、耳を塞ぐことはできない。その振る舞いは「権利」として認められていない。なぜならば、世界の法の前では皆が「平等」だからである。アニェスは騒音の「ピックハンマー」²⁸⁷に身体を刺し貫かれながら、幼い頃、父と過ごしたスイスの山々の静寂に、限りないノスタルジーを覚える。だが、この騒音と静寂は何を意味しているのか。

『笑いと忘却の書』の語り手は、「美は、それと気づかれるには最小限度の静寂を必要とする」と語っていた。この静寂は、誰もが自分のことを語りたがる世界にあって、自分だけはそれに加わらないことで得られる。タミナは口を閉ざし、アニェスは耳を塞ぐ。それらはいずれも、美を取り囲み、窒息させる言説に対する防衛の仕草にほかならない。彼女たちはいずれも、身体に穿たれた孔を塞ぐことで、「騒音」の流入や流出をせき止めているのであり、その「騒音」の洪水のなかで、各々が信じ、心の拠りどころにしている美が拡散するのを防いでいる。この観点からすれば、「権利」を基盤とした民主主義は、その拡散的な性質において、まぎれもない美の破壊者である。

小説の複製によってであれ、「カフカ学」的な「注釈」によってであれ、小説を言説によって取り囲み、埋没させることは、小説の精髓を拡散させることである。クンデラにとって、テキストを取り巻くパロールの空間は、まさしくパポウジェクが看破したように、見通しよく「可視化」されていなくてはならない。そうでなければ、「ほの暗く、純粹な葡萄酒の幾滴か」が私たちをなしたとしても、誰もそれに気づくことができないからだ。

『不滅』が舞台とするヨーロッパは、クンデラがノスタルジーを覚える「大きなコンテクスト」としての「ヨーロッパ」なのではない。それは、みずからがフランス革命において創始した「権利」にふたたび目覚めたヨーロッパである。『不滅』では、この目覚めをもたらしたものは、共産主義下のロシアの圧政であり、それを告発したソルジェニーツィンであるとされてい

²⁸⁶ Kundera, *L'Immortalité*, in *Œuvre, tome II*, p. 23. « Elle poursuit sa route sans parvenir à chasser cet homme de son esprit : alors qu'un même bruit les assiégeait, il avait jugé nécessaire de lui faire savoir qu'elle n'avait aucune raison, peut-être même aucun droit, de se boucher les oreilles. Cet homme l'avait rappelée à l'ordre que son geste avait enfreint. C'était l'égalité en personne qui lui avait infligé un blâme, n'admettant pas qu'un individu refusât de subir ce que tous doivent subir. C'était l'égalité en personne qui lui avait interdit d'être en désaccord avec le monde où nous vivons tous. »

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 22. « marteaux-piqueurs »

る。

かくして、ソルジェニーツィンのおかげで、「人権」という表現は私たちの時代の語彙のなかにその場所を取り戻した。[...] だが、西欧では、私たちは強制収容所の脅威のもとで生きているわけではなく、どんなことでも言ったり書いたりすることができるため、人権のための闘いは、人気を博すにつれてその具体的内容のいっさいを失ってゆき、ついには、あらゆるものに対する万人に共通の態度、あらゆる欲望を権利に変形する一種のエネルギーとなった。世界というものは人権のひとつになり、すべてが権利に変えられた。²⁸⁸

ソルジェニーツィンが非難されるべき者として呼び出されているのは、『不滅』の語り手の考えでは) 彼が小説に告発という政治的な役割を負わせたためであり、そうすることによって、「ヨーロッパ」的な「小説」の精神とは矛盾する民主主義を、ほかでもないヨーロッパにおいて再開させたためである。ヨーロッパはそれ自体が人権のひとつとなり、権利を主張する声の喧噪のなかで、「小説」のことばはそれとして聞き分けられなくなり、やがて黙殺される。

クンデラが読者に望んでいるのは、おそらく、物語を聞くような態度で小説を読むことである。『ジャックとその主人』の第二幕では、ジャックと主人は、宿屋のおかみが語るデ・ザルシ侯爵とド・ラ・ポムレー夫人の恋物語を、酒を飲み、陽気に語り合いながら聞いていた。クンデラにおいて、小説が読まれる場は、こうした、ともに愉しむこと (*convivialité*) の空間であることが望まれている。そのような空間で、政治について大真面目に議論することは、いわば無粋な振る舞いなのだ。

しかし、これはものごとの表面でしかない。政治的な話題が禁止されているのは、それが作者の外傷を刺激するからであり、クンデラにおける、この祝祭的な文学空間は、そのことを隠蔽するためにある。

2-2 闘うことの拒否

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 116- 117. « Ainsi, grâce à Soljenitsyne, l'expression « droit de l'homme » a-t-elle retrouvé sa place dans le vocabulaire de notre temps ; [...] Mais comme en Occident on ne vit pas sous la menace des camps de concentration, comme on peut dire ou écrire n'importe quoi, à mesure que la lutte pour les droits de l'homme gagnait en popularité elle perdait tout contenu concret, pour devenir finalement l'attitude commune de tous à l'égard de tout, une sorte d'énergie transformant tous les désirs en droits. Le monde est devenu un droit de l'homme et tout s'est mué en droit : ... »

クンデラの小説において、権利に対する抵抗はどのような文学的形象をまとっているのだろうか。『不滅』においては、その抵抗はヒロインの死という形をとる。

物語の中盤で、アニェスは父との思い出に導かれるようにフランスを離れ、スイスへと赴く。このとき、彼女はたんに自然のなかに身を置きたいと思っているのではなく、生きている限りは権利を主張せずにおれない人間というものから離れたい、そのような人間たちの世界から死によって離脱したいと考えている。アニェスにおける、このような自死の願望は、今日のヨーロッパに対する嫌悪を動機としており、それゆえ、この願望を分析することが、私たちの議論においては重要となる。

先行研究においては、アニェスの死はどのように解釈されているのだろうか。フランソワ・リカールは、アニェスの行動原理を「闘い」(la lutte) に対する拒絶に見てとり、そこに『不滅』という小説の、ひとつの文学史的な達成を見出している²⁸⁹。リカールはまず、小説に古典的な定義を与える著作としてヘーゲルの『美学』を参照し、「世界との衝突」という、伝統的な小説の型に言及する。小説の主人公にとって、世界は障害として現れる。人間はそこで、「意味や成就や充実を渴望する存在の欲望と、彼が投げ出されてある墮落した宇宙との」²⁹⁰対決を演じるのであり、この対決を描く小説は、ルカーチが定式化してみせたとおりの「神なき世界の叙事詩」²⁹¹となる。

リカールは、このような伝統的な型にあてはまる小説を「闘いの小説」と呼び、クンデラの『不滅』はそれに代わる型を提示していると主張する。アニェスはこの小説の「ヒロイン」と言ってよい人物だが、世界との「衝突」や「対決」は彼女が望むものではない。「別様に言えば、彼女は彼ら〔筆者注：人間たち〕の宇宙に属し、彼らの冒険を信じることをやめただけではない。彼女は自分自身の冒険、すなわち、自分がもはや抱いていない企図と欲望を実現するために闘う必要性をも、信じなくなったのである」²⁹²。だからこそ、彼女はヒロインとしては退場するしかない。それは、小説のなかで彼女が死ぬことを意味している。

こうして、リカールは、『不滅』における「権利」をめぐる省察が、クンデラの小説観と呼応した部分でこの小説作品の構造を規定していることを明るみに出している。だが、リカールの

²⁸⁹ François Ricard, *Le Dernier après-midi d'Agnes : Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Gallimard, « Arcades », 2003, p. 15- 30.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 16. « ...entre le désir de l'être assoiffé de sens, d'accomplissement, de plénitude et l'univers dégradé dans lequel il est jeté »

²⁹¹ *Loc. cit.* « l'épopée d'un monde sans dieux »

²⁹² *Ibid.*, p. 23. « Elle a cessé, en d'autres mots, non seulement d'appartenir à leur univers et de croire à leur aventure, mais aussi de croire à sa propre aventure et à la nécessité de lutter pour que s'accomplissent des projets et des désirs qu'elle n'a plus. »

ように、アニェスの振る舞いを文学史的に解釈することは、その視角を支えている作者の「大きなコンテキスト」を裏書きするだけであり、そのようなコンテキストを設定する作者を、分析の外に置いてしまうだろう。

『不滅』におけるヒロインの死を、私たちの議論の文脈において、どのように考えたらよいだろうか。本章の短い考察を締め括るにあたって、ひとつの観点を提示してみたい。

2-3 反転する「親密さ」

「平等の化身」たる男への殺意が毒のように身体をまわっていくのを感じるアニェスは、父ならばこんなときにどうするだろう、と考える。たとえば、今にも沈もうとしている船の乗客たちが、我先に救命ボートに乗り込もうとしているようなとき。父はほかの乗客と争おうとはせず、船に留まり、死んでいこうとアニェスは想像する。アニェスには、父が争いのために誰かを憎むことができるとは思えなかった。

憎しみの罟、それは憎しみが私たちをその敵にあまりに緊密に縛りつけることである。ここに、戦争の猥雑さがある。互いに流される血の親密さ、目と目を合わせ、互いを刺し貫くふたりの兵士の淫蕩な近さがある。アニェスにたしかなことと思われるのは、まさにこうした親密さを父が嫌悪していたということである。船上での混雑は、溺死したたほうがましだと思わせるほどの不快感で父を満たしたのだ。殴り合い、踏みつけ合って、相手を死に送ろうとする人々との身体的な接触は、澄みきった水のなかでの孤独な死よりもはるかに悪いものに彼には思われたのだ。²⁹³

いっぽうには、物理的な「近さ」(proximité)によって表される密集した状態があり、もういっぽうには、孤独な死という離散した状態がある。この対比において、存在が凝集したものとして現れるのは、しかし後者の離散状態においてである。この一節が喚起するイメージのなかで、水の「純粹さ」(pureté)は、誰のものともつかない血が混じり合う「親密さ」(intimité)の

²⁹³ *Op. cit.*, p. 24. « Le piège de la haine, c'est qu'elle nous enlace trop étroitement à l'adversaire. Voilà, l'obscénité de la guerre : l'intimité du sang mutuellement versé, la proximité lascive de deux soldats qui, les yeux dans les yeux, se transpercent réciproquement. Agnès en est sûre : c'est précisément cette intimité qui répugnait à son père : la bousculade sur le bateau le remplissait d'un tel dégoût qu'il préférer se noyer. Le contact physique avec des gens qui se frappent, se piétinent et s'envoient l'un l'autre à la mort lui paraissait bien pire qu'une mort solitaire dans la pureté des eaux. »

対極にある。アニェスの父は、その死によって水の「純粋さ」をいささかも損なうことがない。それはほんのいつとき「薔薇色の煙」を立てることさえない。だがそれゆえに、このイメージはアニェスにとって忘れがたいものとなり、彼女を死に駆り立てる動因となる。

この一節の論理を捉えることは、しかし、見た目以上に難しい。というのも、いっけんすると「親密さ」こそが、存在の凝集した形態のように思われるからだ。「*intime*」というフランス語には、「親密な」「緊密に結ばれた」という意味のほかにも、「私的な」「個人的な」という意味がある。たとえば「*journal intime*」といえ、それは私的な日々の記録、すなわち日記のことである。このように「*intimité*」は、誰にも知られることのない個人の内奥を指すことばでもある。

ところが、この一節においては、「親密さ」は「猥雑さ」(*obscénité*) や「淫蕩な」(*lascif*) といった性的なニュアンスをもつ語彙に結びつけられており、しかもそこでは、存在の内奥がもっているはずの強固な凝集性がぼやけて、他者との輪郭が曖昧になっている。そればかりか、内奥は流れる血として大気に触れることで裏返しにされ、露出している。このような内部から外部への反転には、何か意味があるのだろうか。なぜ、アニェスにおいては、「親密さ」はこのような特異なイメージとして現れているのだろうか。

私たちが手がかりとするのは、「親密さ」についてのハンナ・アレントの考察である。

2-4 アレントにおける「親密さ」

アレントは、『人間の条件』²⁹⁴の第二章「公的領域と私的領域」のなかで、近代の「親密さ」(*intimacy*) の発見の過程を跡づけている。

アレントによれば、「親密さ」の最初の探求者はジャン=ジャック・ルソーである。ルソーが「親密さ」を見出したのは、国家の抑圧に対する反抗を通してではなかった。ルソーの反抗は、「社会というものが人間の心を耐え難いような仕方で歪めること、人間のもっとも内奥の地域へのその侵入」²⁹⁵に対してなされた。したがってここでは、私的な領域はたんに公的な領域と対立しているだけではなく、その中間に社会という領域が広がっているのである。この社会が成

²⁹⁴ Hannah Arendt, *The Human Condition*, with an Introduction by Margaret Canovan, second edition, The University of Chicago Press, 1998. ハンナ・アレント『人間の条件』志水速雄訳、ちくま学芸文庫、2014年併せて参照した。また、「親密さ」の理解にあたっては、中山元『アレント入門』ちくま新書、2017年を参照した。

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 39. « against society's unbearable perversion of the human heart, its intrusion upon an innermost region in man »

長していくなかで、「親密さ」は発見されたとアレントは論じる。

アレントは現代における公的領域と私的領域の関係を考察するにあたって、古代ギリシャのポリスに遡っている。ポリスにおいては、公的領域と私的領域は明確に区別されていた。公的領域は、自由な市民がポリスの運営のために公的な「活動」を行う場であり、これに対して私的領域とは、成人男子である市民が家長であるような支配の場、すなわち家庭である。公的領域とは異なり、ここには自由はなく、その構成員が生きていくための「労働」が行われた。

公的領域と私的領域のこのような性格の違いは、したがって、大きく言えば、政治と経済の違いに対応している。家庭はギリシャ語では «oikia» であり、これは経済 (economie) の語源になっている。それゆえ、ポリスにおいては、政治と経済は完全に別個のものだった。経済的に支障を来さないことが、政治という公的な「活動」に参加するための前提をなしていたのである。「個人の生活と種の生存に関連づけられた「経済的なもの」は、何であれ、定義上、非政治的な家庭の問題だった」²⁹⁶。

こうした区別において、私的であることは、公的領域への参入の資格を奪われた (deprived) 状態である。この「奪われている」という意味が、プライバシー (privacy) ということばの本来的意味である。それが、今日理解されているような、守るべきものとしての意味に変化したのは、公的領域と私的領域のあいだに、中間的な「社会」が広がっていった近代においてのことであるとアレントは言う。

アレントの言う「社会」とは、資本主義の勃興によって新たに到来した、産業と消費の空間と考えることができる。この社会において、人々は消費者となり、そのことによって、かつては家庭のなかにあった経済をその外にもちだしてしまう。その結果、公的領域においても、経済が大きな関心事となる。公的領域も私的領域も、ともに「社会」によって侵食され、経済が全面化していくのである。

「人間のもっとも内奥の地域」への社会の「侵入」という事態は、このような文脈において理解されなくてはならない。「親密さ」は、社会のなかで生きることになった人間が見出した「私的なもの」であり、だからこそ、それは今日的な意味でのプライバシーであると同時に、社会における他者との緊密な結びつきでもある。「親密さ」は、もっとも奥深いもの、誰の目にも触れてはならないものでありながら、そのような私秘性をごく近い他者との関係においてすでに開いている、両義的な概念なのである。

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 29. « whatever was “economic” related to the life of the individual and the survival of the species, was a non-political, household affair by definition. »

2-5 文学と「私的なもの」

「親密さ」をめぐるアレントの議論を『不滅』の理解のために援用するのは、それほど的外れなことではないはずだ。というのも、『不滅』のなかに描かれたパリこそ、アレントが言った意味での「社会」の今日における姿であるからだ。そこでは、私的なものと公的なものが互いを区別できないような仕方で一体となって現れてくる。

『不滅』の語り手は、「人権のための闘い」は、「あらゆる欲望を権利に変形する」と言っていた。それは、本来声高に口にされるべきでない私的なものが、あたかも「はじらい」(pudeur)を振り捨てるかのように、公的な場で権利として主張されるということではないか。そこでは、隠されたものがない、というだけでなく、隠されるべきことが、もはや何もないのである。存在はその内奥をさらけ出さなくてはならない。だからこそ、アニェスが耳を塞いで「親密さ」の反転に逆らったとき、「平等の化身」が彼女を罰するためにやってくるのである。

耳だけではない。「顔」そのものが、内部と外部の境面として、両義的な「親密さ」を演じている。顔は他者の視線に晒されることで、その背後に存在の「内奥」の部分、すなわち「私」という存在の固有性を匿う表面となる。しかし「内奥」は、表面に穿たれた孔においてすでに他者の視線の侵入を許してしまっており、その意味で、はじめから外部に露出させられている。アニェスが夫であるポールに「私の顔が私ではない」可能性について語る時、彼女は「私」の固有性が最終的には可視性として現れ、露出せざるをえないことの痛みを訴えている。

彼女は心に決める。いつの日か、この醜さの襲撃がいよいよ耐え難いものになったら、どこかの花屋でわすれな草のひと茎を買おう。たったひと茎のわすれな草。頭に小さな花をつけたか細い茎。彼女はそれをもって通りへ出て、自分の顔の前にかざし、そのうえに視線を固定するだろう。この美しい青い点という、彼女が愛することをやめた世界から守っておきたい究極的なイメージ以外のものを、何ひとつ見ないようにするために。彼女はそうしてパリの通りを行くだろう。人々はじきに彼女を知るようになり、子どもたちは彼女のあとを追いかけて、からかい、物を投げつけるだろう。そしてパリじゅうが彼女を呼ぶだろう、わすれな草をもつ狂女と……²⁹⁷

²⁹⁷ *Op. cit.*, p. 20- 21. « Elle se dit : un jour, quand l'assaut de la laideur sera devenu tout à fait insupportable, elle achètera chez une fleuriste un brin de myosotis, un sel brin de myosotis, mince tige

アニェスが「美しい青い点」に視線を集中させるとき、アニェスの顔は、この極限的な凝集の代償として、他者とのあいだにもはやいかなる「親密さ」も演じることのない廃棄された面として、過剰なまでに外部化される。それはまた、顔が顔であるがゆえの傷つきやすさ (vulnérabilité) が、彼女の身体全体を覆っているということを意味してもいる。彼女は投石される。わすれな草をもつ狂女は、こうして一種の聖性を獲得し、ここではない世界のために死んでいくのである。

クンデラもまた、小説の精神の凝集を夢見ながら、ここではない「ヨーロッパ」、どこでもない「ヨーロッパ」のために書くだらう。小説とは、作家が愛することをやめた権利の空間としてのヨーロッパにあって、保護しなくてはならない「か細い美」にほかならない。

全体主義の圧政を生きたクンデラには、「私的なもの」は、まだ捨て去ることのできない価値としてあるのではないか。そこでは、個人の私生活は、そのことば本来の意味で「奪われて」いた。クンデラもあらゆるものを奪われた。書くことを奪われ、生活の糧を奪われ、市民権までも奪われた。この最後の剥奪は、亡命後の 1979 年のことである。このとき、「私的なもの」、秘密にしておくべきものを、権利という「公的な」語彙によってやすやすと明け渡してしまうヨーロッパは、彼の目にどのようなものとして映ただらうか。

クンデラは、ヤナーチェクについて論じた「一家の嫌われもの」(『裏切られた遺言』) というエッセイのなかで、「親密さ」(intimité) を、相互に監視し合い、妬み合う、隠微な権力の場としての「家」に結びつけている。「親密さ」は、いっけんすると連帯の基礎となるものに思えるが、全体主義の社会においては、そこへも権力が浸透していた。だからこそ、クンデラは「国民」という小さなコンテクストの外に出ようとする。

しかし、「親密さ」がそのようなものとしてクンデラに捉えられているのは、「私的なもの」の脆さがつねに脅かされていた全体主義国家での経験が、政治とは接点をもたないかに思える彼の審美眼そのものを、深い部分で規定しているからではないだらうか。「公的なもの」と「私的なもの」の区別がもはや破綻した「西側」においては、そうした中間的な圏域における「親密さ」の問題性は想像されえなかつただらう。私たちはここに、クンデラにおける伝記的な作

surmontée d'une fleur miniature, elle sortira avec lui dans la rue en le tenant devant son visage, le regard rivé sur lui afin de ne rien voir d'autre que ce beau point bleu, ultime image qu'elle veut conserver d'un monde qu'elle a cessé d'aimer. Elle ira ainsi par les rues de Paris, les gens sauront bientôt la reconnaître, les enfants courront à ses trousses, se moqueront d'elle, lui lanceront des projectiles, et tout Paris l'appellera : *la folle au myosotis...* »

者の今一度の回帰を目撃している。その作者は健在だが、クンデラの小説観を自覚しえないところで規定しており、それゆえ作者自身には死角となって、ますます言及されないものとなる。

読むことの権利に、クンデラがいささかの譲歩も見せないのは、彼にとって、小説が「私的なもの」の価値を体現し、代表するものとしてあり続けているからだろう。小説は、「実存」のあらたな側面の発見という大きな目的をもつものでありながら、それを読むことにおいては、あくまで私的な愉しみに捧げられていなくてはならない。そうした考えは読むことの民主主義に反しており、クンデラは、あるいは時代に逆行しているのかもしれない。しかし、クンデラの反近代性は、それを選ぶことの歴史的必然のなかで選び取られたものであり、まさにこの選択が反復される地点において、小説について、またヨーロッパについて語るクンデラのことばは、生々しい現実と背中合わせになっている。

結

テキストを読むことは、そこに鑿められた記号を活性化させることである。だが、どのようなテキストにも、それが読まれるさいにおのずと意識される論理の流れというものがある。小説においては、その流れは通常、物語の筋によってもたらされる。読者はこの筋を無視して、テキストの記号を無軌道に拾い上げていくことはできない。とりわけ、一度目の読書においてはそうだろう。すでに読んだことのある小説をもう一度読む場合には「斜め読み」をすることもできるが、それは、筋が頭に入っているから可能になることである。

テキストの意味作用は、読者がそれを読むことで開始される。だが、テキストの記号は、読者がそれを活性化させる前に、ある意図に即してしかるべく配置されている。そうでなければ、小説が筋をもったものとして読まれることはありえない。そこで、この意味作用の起源をどこに求めるのか、ということをめぐる、さまざまな見解が提起されてきた。そのなかで、ロラン・バルトが提起した見解は、テキストにはいかなる起源もないというラディカルなものであり、「作者の死」というエッセイの表題とともに記憶されることになった。文学研究から伝記的な作者の影を追い払うことを推奨するこの立場は広く受け入れられ、これにより、小説を作者が生きた現実に還元することなく読もうとする態度が、正当性を与えられた。

だが、小説を読むとき、読者は伝記的な作者のことをつねに気にかけているわけではない。そもそも、テキストの意味作用が、伝記的な作者から独立していることは自明である。問題は、バルトの見解に同意して伝記的な作者を厄介払いしたとしても、そうすることによって、テキストの意味作用が読者の手に委ねられるわけではない、というところにある。テキストのなかにある記号は、読者にとって自分以外の誰かが用意したものであり、その誰かとは、作者以外ではありえない。そして、この「作者」は、伝記的な作者とは別の存在である。

アントワヌ・コンパニオンは、「作者の死というトポスにおいては、伝記的または社会学的な意味での作者、つまり歴史的なカノンのなかにある場所をもつ作者と、解釈の基準としてのその意図、ないし意図性という解釈学的な意味での作者が混同されている」²⁹⁸と指摘している。本論文が対象とする作家、ミラン・クンデラは、まさにこの混同を炙り出すような「作者」として、そのテキストに姿を現す。

²⁹⁸ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Édition du Seuil, « Points », 1998, p. 58. « Dans le topos de la mort de l'auteur, on confond l'auteur au sens biographique ou sociologique, au sens d'une place dans le canon historique, et l'auteur au sens herméneutique de son intention, ou intentionnalité, comme critère de l'interprétation. »

クンデラは、エッセイにおいて、また小説のなかでも、独自の小説論を展開している作家である。その多岐にわたる主張の核となるものが、「小説の自立」という考え方である。これは、小説が現実の歴史や政治に依存しない固有の価値をもっている、という考え方であり、この考え方のもとでは、小説は、外部にあるコンテキストから切り離されて、それのみで読まれるべきものとなる。そのため、クンデラにおいては、伝記的な作者は、小説にとって本質的でないさまざまなコンテキストを引き入れる存在として、その読みの場から遠ざけられることになる。

ところが、こうしたコンテキストの切断は、小説の読み方にかかわるものであるため、ほかでもないクンデラの小説の読者にとっては、「小説はこのように読むべきだ」と主張する作者が、読みの場に介入してきているように感じられる。この場合の「作者」とは、小説の自立について語る、エッセイのなかのクンデラだが、この作者は、メタ・フィクショナルな構造をもった、その小説のなかにも浸透している。このとき、クンデラの小説は、コンパニオンが言うところの「意図としての作者」をそのなかに現前させた、主観的な意味の場として現れる。

小説の自立について語り、またそれをみずからの小説において実践しようとするクンデラは、いっぽうでは、伝記的な作者としての自身のあり方を否定し、もういっぽうでは、作品に意図を反映させようとする主観的な作者として振る舞っている。事態を複雑にしているのは、互いに異なるこれらの「作者」が、最終的には、ミラン・クンデラというひとりの人物に帰着する、ということである。本論文における私たちの議論は、このひとりの人物がいかなる多面性をもった「作者」であるかを、テキストの論理に即して記述するためにおこなわれた。

第一章では、クンデラが小説の自立について語るときの、伝記的な作者の位置づけが問題とされた。自立した小説というのは一種の観念である。この観念においては、小説にはそれに固有のものと、そうでないものがあるとされる。小説に固有でないものの代表は歴史である。もし歴史を小説に固有のものとして認めると、小説は時事的なことがらの報告と変わるところがなくなってしまう、というのがその理由である。

だが、このような見方は、クンデラにおける、歴史というものの一面的な理解にもとづいている。その一面性の理由を問うことで、私たちは、クンデラの小説において、歴史がもっている逆説的な重要性を明らかにすることができた。この歴史の重要性は、歴史を小説のコンテキストとして運んでくる伝記的な作者の重要性でもある。伝記的な作者は、それを抹消しようとするクンデラの意図とはうらはらに、小説のなかに戻ってくる。それが、第一章の結論となった。

この結論を受けて、第二章では、否定することのできない歴史との関係において、クンデラ

の小説がどのようなものでありうるかという問題が、考察の対象となった。クンデラにおける歴史の重みは、すでに生じてしまったものごとの重みである。この重みの前で、クンデラの登場人物が見せるさまざまな態度に焦点をあてて、私たちは、クンデラの戯曲や小説を読み直した。

過去の重みから自由になるためには、起るべくして起きたものごとの必然性に対して、なんらかの態度をとることが必要になる。クンデラはそこで、ディドロの運命論や、ニーチェにおける運命の肯定に着想を得て、小説のなかで、それを実現する方途をさぐろうとする。ところが、作者の意図の反映としてある小説は、因果性にもとづいた整合的な構造であることから逃れられず、それ自体が、一種の必然として現れてしまう。こうして、第二章では、みずからの主観性にさからって、この構造を何らかの仕方で緩めようとする作者の姿が、浮き彫りにされることになった。

第三章では、クンデラにおける伝記的な作者と意図としての作者の関係が、バルトのテキストを傍らに考察された。先行研究では、クンデラの小説は、バルトの「作者の死」に対する反証であるかのように捉えられてきたが、そうした了解においては、バルトの主張も、クンデラの小説も、ともに単純化されている。じっさいには、クンデラの小説は、ある部分ではバルトが述べたことに即した作者のあり方を示しており、また別の部分では、バルトの主張と衝突を起している。こうしたことの読解において、クンデラにおける作者の揺らぎを見ることが、第三章の目標となった。

作者が揺らぎを抱えた存在であるいっぽうで、読者はクンデラの小説において、どのような役割を負っているのか。このことが問題となるのは、作者が揺らぎを見せるとき、その意図に導かれて小説を読む読者は、この揺らぎに巻き込まれながら小説を読むほかはなくなるからである。ある意味では、読者は作者の揺らぎを見届けるだけなのだが、その見届けにおいて、クンデラの小説は、豊かなコノテーションを示すことになる。それは、作者が後退したテキストにおける意味作用を、読者が補完していることの表れである。

しかし、そうした読者の参加によって、テキストが意外な意味を閃かせることがあるとしても、その意外性は、テキストの意味作用を統御し、整合性を与える作者によって、予定調和的に回収されることになる。第四章では、このような作者としてあることを、クンデラがどのように逃れていこうとしているかに、議論の焦点があてられる。そこで私たちが目撃することになったのは、さまざまな技術を駆使して作者であることから逃れようとするクンデラが、その技術ゆえにテキストに対する主観性として回帰してしまう、というジレンマだった。

小説を自立したものにするためには、伝記的な作者だけではなく、その意味作用を統御する意図としての作者も、そこから手を引かなくてはならない。だが、みずからの構築物であるテキストに作者として君臨することから、クンデラは逃れられない。ここには出口がないかに思えるが、主観性の絶え間ない回帰のなかで、ふと自分が別の存在になっているといった、他なるあり方を想像することはできる。そうした他性を待ち受けるための技術として、クンデラにおける「変奏」を意味づけることが、第四章の眼目となった。

第五章では、小説の自立を本質主義的な事態として自然化することで、その背後に隠れていこうとする作者の振る舞いが可視化されることになった。小説の自立という観念は、小説がおのずから何ものかであると言うことで、そこに介在している作者の姿を透明にする。だが、クンデラの小説には、読者を特定の方向へと導こうとする作者がつねに存在している。そうした誘導にさからってクンデラを読もうとする読者は、作者の介在を、読むことへの抵抗として感じ取ることになる。作者はテキストの意味作用を統御することはできても、作品の受容を統御することはできない。第五章で記述された読むことをめぐる齟齬は、そのことを証明していた。

この章のもうひとつの目的は、クンデラの小説を、それをめぐる諸言説が形づくる関係のなかに置き直すことだった。小説の自立は、コンテキストからの切断を前提としているため、この観念においては、作品を取り巻く言説の力は、それについて思考することのできない外部に置かれている。だが、作者が特権的な言説の主体として現れているのを見るためには、この言説空間をあるがままに描き出さなくてはならない。それは、小説の自立を、一種の静的な事態として見るのではなく、そのようなパフォーマンスとして見る視点を、分析のなかに導入することだった。

こうした分析から明らかになったのは、クンデラが小説の自立に結んで語る、理念的な場所としての「ヨーロッパ」が、読者の権利を制限する、読むことの排他的な共同体である、ということだった。クンデラの「ヨーロッパ」においては、なぜ、読者の権利が制限されているのか。第六章では、その理由を、ヴァレリーやアレントのテキストを手がかりとして考察した。

クンデラの「ヨーロッパ」は、小説の自立に、その根拠と支えを与えている精神的・文化的な場所である。したがって、それは現実のヨーロッパとは別のものである。現実のヨーロッパは、むしろ、それと対置されることにおいて、つねに否定的な意味づけを与えられている。だが、そうした意味づけは、クンデラが精神的・文化的な領域を、そのような仕方で防衛している、ということの意味している。だとすれば、クンデラは、現実のヨーロッパから離れていこうとするその身振りにおいて、それに深く囚われていることを露呈させていると言えるのでは

ないか。現実の歴史は、クンデラにとって外傷化したものを含んでおり、それゆえ、クンデラのテキストにおいては、政治について語る事が巧妙に回避されているのではないか。こうした読解の可能性を示すことで、ふたたび伝記的な作者の重要性を確認して、第六章は閉じられた。

クンデラのテキストにおいては、伝記的な作者も、意図としての作者も、現前してくるかと思えば後退させられ、後退させられたかと思えば現前してくる。そのように不安定な自身のありように対して、クンデラはそれを制御しようとするのだが、ほかでもないその制御の意志において、意図としての作者を強く回帰させてしまう。そのことは、小説の自立にとって致命的な事態であり、テキストにおいては、論理的な矛盾として現れる。

他方で、クンデラは、伝記的な作者の重要性を否認することにも失敗している。小説の自立を、クンデラはいたるところで、繰り返し主張している。だがそれは、強迫的な反復とも言うべきものであり、そのような主張が隠蔽しようとする外傷的記憶を、逆に浮かび上がらせてしまう。この宿命的な構造において、クンデラのテキストは、現実の歴史に背を向けながら、はからずも、それについてなにごとかを語り続けるものとなる。

したがって、読者が受け取るクンデラのテキストは、つねに極度に平明であり、かつ、つねに極度に複雑である。クンデラのテキストは、表層における平明さが、深層における複雑さを覆い隠すようなものとしてある。それをどのように読むかはもちろん読者の自由であり、読者は表に現れたことばをなぞるだけでもよいし、背後にある矛盾へと進んでもよい。だが、その選択は、作者の葛藤にどの次元で承認を与えるか、ということに直結している。そのことは、銘記されねばならないだろう。

書誌一覧

1

クンデラのテキストについては、以下を底本とし、参照した。

Milan Kundera, *Œuvre, tome I et II*, Gallimard, « bibliothèque de la pléiade », 2011.

この中に収められたクンデラのテキストは、以下。

Risibles Amours (nouvelles)

La Plaisanterie (roman)

La Vie est ailleurs (roman)

La Valse aux adieux (roman)

Le Livre du rire et de l'oubli (roman)

L'Insoutenable légèreté de l'être (roman)

(以上、tome I)

L'Immortalité (roman)

La Lenteur (roman)

L'Identité (roman)

L'Ignorance (roman)

Jacques et son maître - hommage à Denis Diderot en trois actes (pièce de théâtre)

L'Art du roman (essais)

Les Testaments trahis (essais)

Le Rideau (essais)

Une Rencontre (essais)

(以上、tome II)

なお、ここには含まれていない小説もある。

La Fête de l'insignifiance, Gallimard, 2014.

また、本文中で言及したエッセイのうち、以下のものもこれには含まれていない。

« Un occident kidnappé, ou la tragédie de l'Europe central », in *Le Débat*, 27 (novembre), p. 3- 22.

2

クンデラについての先行研究。

【単著・欧文】

BOISEN, Jørn, *Une fois ne compte pas, nihilisme et sens dans L'Insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera*, Museun Tusculanum Press, university of Copenhagen, 2005.

BOYER-WEINMANN, Martine, *Lire Milan Kundera*, Paris, Armand Colin, 2009.

CHVÁTÍK, Kvetoslav, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Gallimard, « Arcades », 1995.

FRANK, Søren, *Migration and Literature, Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjaerstad*, Palgrave Macmillan, 2008.

LE GRAND, Eva, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal / Paris, XYZ édition, L'Harmattan, 1995.

MAIXENT, Jocelyn, *Le XVIIIe siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, PUF, 1998.

NEMCOVA BANERJEE, Maria, *Paradoxes terminaux : les romans de Milan Kundera*, Gallimard, « NRF », 1993.

O'BRIEN, John, *Milan Kundera & Feminism, Dangerous Intersections*, Hampshire and London, Macmillan, 1995.

RICARD, François, *Le Dernier après-midi d'Agnès, essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Gallimard, « Arcades », 2003.

RIZEK, Martin, *Comment devient-on Kundera ? Images de l'écrivain, écrivain de l'image*, Paris, L'Harmattan, 2001.

SCARPETTA, Guy, *L'Âge d'or du roman*, Grasset, « Figures », 1996.

WIRTH, Jason M., *Commiserating with Devastated Things, Milan Kundera and the Entitlements of Thinking*, Fordham University Press, New York, 2016.

WOOD, Michelle, *Translating Milan Kundera*, Clevedon, Multilingual Matters, 2006.

【単著・和文】

赤塚若樹『ミラン・クンデラと小説』水声社、2000年。

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。

西永良成『ミラン・クンデラの思想』平凡社、1998年。

西永良成『小説の思考』平凡社、2016年。

【共著・欧文】

AJI, Aron, (éd), *Milan Kundera and the Art of Fiction: Critical Essays*, Garland Publishing, 1992.

BOYER-WEINMANN Martine et THIROUIN Marie-Odile, (éd), *Désaccords parfaits. Paradoxes de la réception de Milan Kundera*, Grenoble, Ellug, 2009.

BLOOM, Harold, (éd), *Milan Kundera*, Philadelphia, Chelsea House Publishers, 2003.

PETRO, Peter, (éd), *Critical Essays on Milan Kundera*, New York: G. K. Hall & Co., 1999.

3

クンデラについての論文（本論文で言及したもの）。

【欧文】

BOYERS, Robert, « Between East and West : A Letter to Milan Kundera », in PETRO.

ELGRABLY, Jordan, « Conversation with Milan Kundera », in PETRO.

LODGE, David, « Milan Kundera, and the idea of the author in modern criticism », in PETRO.

PAPOUZEK, Vladimir, « Ne vous comportez pas dans mes livres comme chez vous : Le droit de l'auteur chez Milan Kundera » in BOYER-WEINMANN.

PODHORETZ, Norman, « An Open Letter to Milan Kundera », in PETRO.

STAVANS, Ilan, « Jacques and His Master : Kundera and His Precursors », in AJI.

STRAUS, Nina Pelikan, « Erasing History & Deconstructing the Text : *The Book of Laughter and Forgetting* », in AJI.

【和文】

博多かおる「クンデラの小説と音楽——『存在の耐えられない軽さ』における音楽的手法と「変奏」の概念」（『ふらんぼー』34号、東京外国語大学、2008年）。

4

文学作品（本論文で言及したもの）。

【欧文】

DIDEROT, Denis, *Jacques le Fataliste et son maître*, présentation par Barbara K. - Toumarkine, Flammarion, édition avec dossier, 2006.

DUCASSE, Isidore (Le comte de Lautréamont), *Les chants de Maldoror - Poésies I et II*, Flammarion, 1990.

GIDE, André, *Les Faux-monnayeurs*, Gallimard, « folio », 2010.

GIDE, André, *Les Caves du Vatican*, Gallimard, « folio », 2010.

【和文】

大江健三郎『あいまいな日本の私』岩波新書、1995年。

大江健三郎『さようなら、私の本よ！』講談社文庫、2009年。

大江健三郎「人間の羊」『大江健三郎自選短篇』岩波文庫、2014年。

5

理論的な著作および論文。

【欧文】

ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities, reflections on the origin and spread of nationalism*, Verso, 2016.

ARENDT, Hannah, *The Human Condition*, with an Introduction by Margaret Canovan, second edition, The University of Chicago Press, 1998.

BARTHES, Roland, « La Mort de l'auteur », in *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Seuil, « points », 2000.

BOOTH, Wayne C., *A Rhetoric of Irony*, The University of Chicago Press, 1974.

BUTOR, Michel, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, Gallimard, 1971.

CHATMAN, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, 1978.

- COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie, Littérature et sens commun*, Édition du Seuil, « points », 1998.
- COMPAGNON, Antoine, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, 2005.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, Seuil, « poétique », 1987.
- De MAN, Paul, *Aesthetic Ideology*, University of Minnesota Press, 1996.
- DERRIDA, Jacques, « Signature, événement, contexte », in *Limited Inc*, Galilée, 1990.
- GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et Méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Seuil, 1976.
- GAY, Peter, *Savage reprisals: Bleak house, Madame Bovary, Buddenbrooks*, New York, W. W. Norton & Company, 2003.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Seuil, « poétique », 1987.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1961.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Ironie*, Flammarion, « champs », 2011.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, « Poétique », 1975.
- LODGE, David, *The Art of Fiction*, Viking Adult, New York, 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Also sprach Zarathustra, Ein Buch für Alle und Keinen*, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München, 2016.
- RENAN, Ernest, *Qu'est-ce qu'une nation ?*, Flammarion, « champs », 1997.
- RORTY, Richard, *Contingency, irony, and solidarity*, Cambridge University Press, 1989.
- ROUSSET, Jean, *Le Mythe de Don Juan*, Armand Colin, Paris, 2000.
- SAID, Edward W., *Representations of the Intellectual*, the 1993 Reith Lectures, Vintage, 1994.
- SAID, Edward W., *Reflections on Exile and other literary and cultural essays*, Granta Books, London, 2001.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, « folio », 2004.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, 2012.
- TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres, La réflexion française sur la diversité humaine*, Éditions du Seuil, 1989.
- TODOROV, Tzvetan, *L'Homme dépaycé*, Seuil, 1996.
- TODOROV, Tzvetan, *La Littérature en péril*, Flammarion, « champs », 2014.
- VALÉRY, Paul, « La Crise de l'esprit » in *Œuvres, tome I*, établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard,

« Pléiade », 1957.

VALÉRY, Paul, *Regards sur le monde actuel et autres essais*, Gallimard, « folio », 2009.

【和文（翻訳を含む）】

アリストテレス『ニコマコス倫理学（上）（下）』高田三郎訳、岩波文庫、1993年。

アリストテレス+ホラーティウス『詩学・詩論』松本仁助+岡道男訳、岩波文庫、2010年。

入不二基義『あるようにあり、なるようになる 運命論の運命』講談社、2015年。

グッドマン、ネルソン『世界制作の方法』菅野盾樹訳、ちくま学芸文庫、2011年。

佐々木健一『作品の哲学』東京大学出版会、1985年。

鈴木啓二「触媒としての外部——ヨーロッパ的「精髓」の回帰をめぐって」石井洋二郎+工藤庸

子編『フランスとその〈外部〉』東京大学出版会、2004年。

高橋哲哉『デリダ 脱構築と正義』講談社学術文庫、2015年。

田口卓臣『デイドロ 限界の思考——小説に関する詩論』風間書房、2009年。

中山元『アレント入門』ちくま新書、2017年。

野家啓一『歴史を哲学する 七日間の集中講義』岩波現代文庫、2016年。

ハイデッガー、マルティン『技術への問い』関口浩訳、平凡社ライブラリー、2013年。

プラトン『国家（上）（下）』藤沢令夫訳、岩波文庫、2011年。

ベンスラマ、フェティ『物騒なフィクション 起源の分有をめぐって』西谷修訳、1994年。

ルカーチ、ジェルジ『小説の理論』原田義人訳、ちくま学芸文庫、1994年。