

亡命期のクンデラと世界文学

『笑いと忘却の書』における語りの視差^{パララックス}

須藤 輝彦

はじめに——世界文学の内と外

研究者としてミラン・クンデラという作家と向きあうとき、つねに忘れずにおきたいのは、小説を書くときのクンデラとエッセイを書くときのクンデラとの微妙な差異である。クンデラのエッセイを読むと、彼がチェコスロヴァキア——あるいは彼のいう「ボヘミア」——という「小国」出身の作家から、「文学を唯一の祖国」とする、ある意味で純粋潔白な文学的コスモポリタンへと漸進的に変化していったかのような印象を受けるかもしれない。それは少なからずクンデラ自身が意図したことでもあるだろう。ではしかし、彼の小説を読む場合はどうだろうか？ 小説作品中にも、エッセイのなかに見え隠れする文学的コスモポリタニズムへの希求が見て取れるだろうか？ いや、というより、そもそもコスモポリタンな小説とはいったいどんなものだろうか？ 私たちはこんな問いにぶつかることになる。

文学作品におけるコスモポリタニズムを内側から論じることで「ヨーロッパ的普遍主義」（ウォーラーステインなど）という陥穽に嵌まりこむのを避けるため、パスカル・カザノヴァやディヴィッド・ダムロッシュをはじめとする現在の世界文学論者の多くは、「流通と翻訳をとくに重視する」¹ 世界文学論を提唱・実践している。マルクスやエンゲルスはもちろん、（統整的理念という側面が強かったとはいえ）ゲーテにおいても、世界文学という概念はその萌芽期から世界経済にかかわる要素を多分にもっていた。このことを考慮すれば、彼らの試みは極めて妥当であると同時に正統的だといえる。しかし残念ながらこの方法には、世界文学作品をそれ自体として、可能な限りテキストに寄り添って読むことの意味を薄れさせてしまうおそれがある。言い換えれば、流通や翻訳など外在的な要素にのみ注目しては、テキストに内在し作品の「世界文学性」を捉えることはできない²。

本論で筆者が素描的に試みるのは、この世界文学というフレームを用いて、その内側と外側の双方から、あるいはそれらの間を往復しつつ、ミラン・クンデラの亡命後第一作である『笑いと忘却の書』を分析することだ。この作品のなかには、彼が亡命という危機のなかで掴んだ、すぐれて「世界文学的」な企図が読みとれる。ひとつは翻訳にまつわるもの、もうひとつは語りの視座にまつわるものだが、まずはクンデラと世界文学（論）との関係から考察してみよう。ついで『笑いと忘却の書』の分析に入り、最後に「世界文学と亡命」という広い視点から、論をふり返ってみたい。

1 クンデラと世界文学

1-1 クンデラの世界文学論——3つのコンテクスト

小説家ミラン・クンデラにとって、世界文学とはどのようなものだろうか？ クンデラの用いる〈世界文学 Die Weltliteratur〉という言葉は、それが原文でもつねにドイツ語で記されることからわかるように、ゲートに由来している。しかしクンデラは、実のところ、この概念について直接的には多くを語っていない。そもそも彼の文学観にとってより根幹的なのは、「ヨーロッパ独自の散文形式としての小説」という概念であり、またそれによって形づくられる（彼独特の、ヨーロッパの「半周辺」をも含めた）「ヨーロッパ小説」史であって、〈世界文学〉そのものではない。逆にいえばクンデラは、ゲートがそうしたように³、ヨーロッパ文学を「普遍的な世界文学」という言葉に安易に置き換え得るかたちで論じてはいない。クンデラがこの言葉の代わりにオリジナルなものとして使うのは、『裏切られた遺言』（1993）のなかで打ちだされた〈大きなコンテクスト〉という概念である。

クンデラによれば、^{ネーションステート}国民国家の枠内で芸術作品を解釈する〈小さなコンテクスト〉とは反対に、国民国家の枠に囚われず、その芸術の「超国家的な歴史」、すなわち国際的な体系のなかに位置づけようとするのが〈大きなコンテクスト〉である。彼の考えでは、「地理的な距離を置いてこそ、観察者はローカルなコンテクストから遠ざかり、そのことではじめて世界文学（Weltliteratur）という大きなコンテクストを見渡し、ある小説の美的価値、すなわちその小説が解明しえた実存のそれまで未知だった側面、見だしえた形式の革新性を現出させることができる」⁴。ただし、この大小ふたつのコンテクストのほかに、もうひとつのコンテクストが想定できるとクンデラは言う。

世界的な大きなコンテクストと国民的な小さなコンテクストのあいだに、一つの段階 [une marche] を想定することができる。これを中位のコンテクスト [context médian] と言うことにしよう。スウェーデンと世界とのあいだのこの段階はスカンジナビアである。コロンビアにとってはラテンアメリカである。ではハンガリーにとって、ポーランドにとっては？ 亡命のさなかで、私はこの疑問にたいする解答を述べようと努めた。[...]

中央ヨーロッパ。だが、それはいったい何のことなのか？⁵

まず指摘しておきたいのは、作家クンデラが自分自身を位置づけるさいの〈中位のコンテクスト〉は「中央ヨーロッパ」だと明言されていることである。さらに注意しなければならないのは、ひとつには、彼が〈中位のコンテクスト〉という考え方の必要に迫られたのが「亡命のさなか」だということだ。クンデラの言う「中央ヨーロッパ」はその後、文学の世界をもはみだして政治的な議論にも反響を呼びおこしたが、この概念が〈中位のコンテクスト〉とともに、クンデラ自身の亡命経験と切っても切れない関係にあったという

ことがはっきりと想定される。さらにもうひとつは、しかしながら、それが飽くまでひとつの「段階 *une marche*」(原語のニュアンスにもう少し寄り添えば「ステップ」とも訳せるだろう)に過ぎないものとされていることである。

このことはなにを意味するだろうか？ クンデラ公認の4つのエッセイ集においても、〈中位のコンテクスト〉の位置づけは複雑である。あるところでは、文化の多面性をしめす積極的なものとして提示されるが(「様々な中位のコンテクストの共存こそが、その文化の独創性を創り出すのだ」⁶)、しかしまた別のところでは、次のように言っている。

じっさい、プロッホ——ズヴェーヴォ——ホフマンスタールというコンテクストとプロッホ——ジョイス——ジッドというコンテクストの違いはなんだろうか？ [...] 最初のコンテクストは小コンテクスト、つまりローカルで、中央ヨーロッパ的なものである。第二のコンテクストは大コンテクストで、国際的、世界的なものである。プロッホはみずからをジョイスとジッドのかたわらに置くことによって、自作の小説がヨーロッパ小説のコンテクストのなかで認知されることにこだわったのだ。 [...]

[...] 作品の価値と意味はただ、国際的な大コンテクストにおいてしか評価されえないのだ。この真実は、比較的孤立しているどんな芸術家にとっても絶対的なものとなる。⁷

ここでは、あるひとつの国家に限定されないという意味では本来「超国家的 *supranational*」な枠組みであるはずの〈中位のコンテクスト〉が、たんにローカルなものとして捉えられている。「比較的孤立している芸術家」——亡命期のクンデラがこのカテゴリーに入ることに疑問の余地はない——にとっては、〈中位のコンテクスト〉すら「役不足」だと、クンデラは言いたいのだ⁸。

以上の考察から見てくるのは、一言でいえば、クンデラの拡大志向とでもいうべきものである。クンデラはそもそも、若い頃から強いヨーロッパ志向の持ち主だった。チェコ(スロヴァキア)文学史、〈小さなコンテクスト〉のなかにすっかりおさまってしまうような考え方、作品の書き方はしていなかった。先にも述べたように、クンデラ(の文学論)にとって中心的なのは、「ヨーロッパ独自の散文形式としての小説」という概念である。よく誤解される所だが、クンデラはもともとこの概念を正しく限定しており、彼は、たとえば近代以前、「ヨーロッパ小説」以前の日本や中国の「文学」を否定している訳ではない。しかし他方で、次のような問いも残る。引用部におけるように、クンデラがゲーテ・マルクス由来の〈世界文学 *Die Weltliteratur*〉を持ちだし、それとほとんど対応するかたちで〈大きなコンテクスト〉と言うとき、彼はそのことによって〈中位のコンテクスト〉、そしてその淵源であった亡命経験の可能性を覆い隠してしまっていないだろうか？ 国民国家と「世界」との隔たりは、そうやすやすと乗り越えられるものなのだろうか？ 筆者にはむしろ、この隔たり——中位性——のなかにこそ、世界文学の可能性があると思われるのだが、この問題についてはまた本稿の最後に論じたい。

1-2 亡命と裂傷

ミラン・クンデラの作家活動を現在の地点から眺めてみると、そこには、故国であるチェコ（スロヴァキア）からの明らかな剥離が2度見られる。ひとつは地理的なもの、もうひとつは言語的なものである。すなわち、75年の国外亡命と、95年、はじめてフランス語で書いた小説『緩やかさ』を出版したときのものだ。クンデラ研究の第一人者である François Richard を筆頭に、他の研究者の多くもこの2つを区切りとして3つの時期区分を提示しているが、飽くまで基本は執筆言語別の縦割りである⁹。

しかし、亡命という状況を広く捉えれば、クンデラのそれがスタートとするのは1970年前後だと考えることもできる。なぜなら、この年の初め、クンデラは41歳にして共産党から（2度目の）除名処分を受け、「チェコスロヴァキア作家同盟 Československý spisovatel」から脱退させられ、大学での職も追われ、作品をすべて禁書に伏されているからだ。国内での作品発表が叶わないことを知りつつ、クンデラはチェコスロヴァキアにとどまり、そこで71年に戯曲『ジャックとその主人』を書きあげ、さらに70年に脱稿した小説『生は彼方に』を73年にフランスで刊行する（チェコ語版の亡命出版は79年）。そして1975年、この年にクンデラはフランスから正式に招待され、チェコ政府から国外滞在の許可を得てレンヌ大学の客員教授となっており、これが「(国外) 亡命期」の開始年となる。

つまり肝要なのは、彼が「チェコ語の読者」を失い、書き手として〈小さなコンテクスト〉から締めだされたのは、国外亡命に先立って、全作品が禁書とされたときだったという点である。クンデラに〈中位のコンテクスト〉という枠組みの必要を感じさせたのは、この喪失、空虚に他ならない。それゆえ、筆者は禁書から(国外) 亡命までのこの時期を「内的亡命期」と呼びたい。ここで象徴的なのは、『生は彼方に』と『笑いと忘却の書』、つまり広義の〈亡命期〉に書かれた2つの作品が、チェコ語でありながら、「フランスの翻訳者のことを考えて」、いやむしろ「翻訳者のためだけに」書かれたと本人が語っていることだ¹⁰。

また注意すべきは、75年にチェコスロヴァキアを出国してからフランス語による小説執筆までにも、20年というかなりの時差があるということである。作家としては、チェコ語の読者がほとんどいないままチェコ語で書いた時期から、フランスにいながらチェコ語で書いた時期を経て、フランス語で書くまでに25年の「遅れ」があることになる。だから捉えようによっては、この〈亡命期〉はクンデラにとって、フランス語とチェコ語のあいだで書いた時期だとも言えるのだ。このような言語的移行期——遅れ——にあって、クンデラはなにを思っただろうか？ 彼はエッセイ集『裏切られた遺言』において、亡命状況一般について、ストラヴィンスキーに託して次のように言っている。

小説家、作曲家にとっては、みずからの想像力、固定観念、したがって根本的なテーマと

結びついている場所から遠ざかることは、一種の裂傷を引き起こしかねない。彼は自分の全力、芸術家としてのあらゆる術策を動員して、その状況の不利益を切り札に変えねばならないのだ。¹¹

裂傷を切り札に変えるためにクンデラが動員した「術策」とは、どんなものだったのか？ 1978年にフランスで初めて書かれた小説『笑いと忘却の書』を例に、検討してみよう。

2 『笑いと忘却の書』——^{バララックス}翻訳不可能性と語りの視差

2-1 この小説について

『笑いと忘却の書』は後の代表作、『存在の耐えられない軽さ』や『不滅』に（もしかしたらよりエレガントな仕方でも）結実するさまざまな小説技法が凝らされているという点で、重要な作品である。またこの小説は、クンデラにとって小説家として第二の生の始まりを告げる書だという意味でも見逃せない。というのは、彼自身が、前作『別れのワルツ』を自身の最後の小説だという気持ちで書いたと述べており、本作がその執筆中、小説家クンデラ最初期の作品『可笑しい愛』の繰り返しとなってしまいそうだったと語っているからだ¹²。フランスでのクンデラが、「ボヘミアの小説家」としての第一の生を、反復し、なぞるように書いたのが『笑いと忘却の書』だということは示唆的である。

2-2 翻訳不可能なものを翻訳すること——リートスト

クンデラが語った〈大きなコンテクスト＝世界文学〉は、ゲーテの影響下で打ちだされた、飽くまでも理念的な枠組みである。ただし彼が亡命者として経験した「世界文学」は、理念的なものではまったくない。言葉を換えれば、彼は昨今の世界文学論のように、——実作者として当然といえば当然だが——その流通過程に注目し、世界文学を経済の領域において考えることはしていない。より正確に言えば、クンデラは確実にこのような流通過程、経済的側面をみずから経験しているのだが、それを世界文学の実態としては語っていないのだ。その実態とは、亡命状況から生まれた、極めて個別具体的で、終わりのない翻訳≒書き直しという闘いである。それはおそらく、厳密な意味で超国家的なものではない。なぜなら、捉え方によっては、クンデラの「自己翻訳」は（少なくとも結果的には）、たとえばヴァルター・ベンヤミンが夢想したような「純粹言語」、時空間を超越した普遍的なテクストを目指したものでなく、ターゲット言語ごとに異なるテクストを生み出す可能性のあるものだからだ¹³。

さて、『笑いと忘却の書』の「第五部 リートスト」は、クンデラを翻訳という観点か

ら考えるうえで避けては通れない作品である。題となっている「リートスト litost」という、非チェコ語話者には耳慣れない言葉がその主題だ。語り手いわく、

「リートスト」とは、他の言語には翻訳できないチェコ語である。長く強調して発音される最初の音節は、捨て犬のうめき声を思わせる。この語の意味について言えば、それなしには人間の魂が理解できないほどだと私に思われるのに、他の言語にはいくら捜してもそれに相当する語が見つからない。(p. 199/199 頁¹⁴)

多くの論者が指摘していることだが、作者（的語り手）が読み手としてチェコ語話者のみを想定していると、このような文は出てきにくい。チェコ語の説明をする必要がないからだ。この点だけでも『ロリータ』冒頭のハンバート・ハンバートの語り、あるいはナボコフ自身の“poshlost”についての記述を思わせるが¹⁵、この引用部では、「リートスト」が「他の言語には翻訳できないチェコ語」とされていることが重要である。つまり、語り手はここで「翻訳できないものが翻訳される」ことを想定しているのだが、「リートスト」という概念だけではなく、この「第五部 リートスト」全体が「翻訳不可能性」からインスピレーションを得ており、物語を通して、登場人物ごとに視点をかえながら、この言葉の終わりのない説明＝「決定版」のない翻訳をしようとする試みだといえよう。

またおもしろいのは、この第五部には、「ゲーテ」や「ヴォルテール」、「レールモンフ」や「ボッカッチョ」など、ヨーロッパを代表する「詩人たち」（の名が冠された人物）が登場することだ。物語は、彼らの議論に主人公であるプラハの「大学生」が加わるという破格の展開となる。語り手「私」はヨーロッパという大きな窓をとおしてプラハで起こる出来事を語るのだが、この部に奥行きを与えているのは詩人たちが象徴するヨーロッパ（文学）なのである。この点に関して、クンデラは1984年から85年にかけて行われたインタビューで、「母国ではない場所で起きる出来事をフィクションで書こうとは思わないのか」という質問を受け、次のように答えている。

いいえ、（仮にもう一作書くことになったとしても、）例えばフランスを舞台にした小説が書けるとは思いません。ただ「小説をいかにして地理的に定めるか」というのは私の主要な美的ジレンマのひとつですし、解決しようとしている問題でもあります。（1969年にプラハで書いた）『生は彼方に』にしても、その舞台はもはやプラハだけに定められてはいません。確かに、主人公はプラハ出身で一度も街を離れません。しかしながら、小説の舞台装置は私の主人公の物語の舞台装置よりも大きいのです。[...] 私の小説はプラハで起こる出来事をおつかうだけではなく、1968年5月にパリで起きた出来事もおつかっていますし、（主人公の）ヤロミルだけではなく、ランボーやキーツやヴィクトル・ユゴーもおつかっています。技術的にいえば、小説の舞台は語り手の逸脱によってヨーロッパ全体へと拡大されています。ヤロミルの舞台はプラハですが、小説の舞台はヨーロッパなのです。¹⁶

クンデラが『生は彼方に』を書いていたとき、すでに彼が読み手として「フランスの翻訳者のことを考えて」いたと語っていたことを思いだしていただきたい。彼がこの小説のチェコ語版で「付記」として書いているように、69年の時点で『生は彼方に』が書きあげられていたのだとしたら¹⁷、クンデラには、じっさいに作品が禁書となるまえから——現実的に、あるいは予兆として——チェコ語読者の喪失が感じられていたということになる。そうであるならば、この時点で彼の「内的亡命」は始まっていたと看做してもいいのかもしれない。いずれにせよ、このときにはすでに語り手の自意識は「ボヘミア」だけに限定されるものではなくなりつつあり、そのことが小説世界に奥行きと広がりをもたせていた。次作『笑いと忘却の書』では、この傾向がさらに強められることとなる。

2-3 心はボヘミア、体はフランス——語り手の視差^{バララックス}

亡命者の遠近法^{パースペクティヴ}

クンデラ小説の大きな特徴のひとつとして、語り手が物語りを途中で中断し、そこに首を突っこむかたちで自身の考察を展開する点がある。クンデラのこの「出たがり」性——彼自身の言葉を使えば「逸脱 digression」——は〈亡命期〉においてとりわけ顕著であり、『笑いと忘却の書』におけるそれはクンデラ作品全体のなかでも一二を争うくらい過激である。頻度においても量においても前作『生は彼方に』を遥かに上回っているが、重要なのは、『笑いと忘却の書』の語り手がそれまでになかった、そしておそらくそれ以降にもない視座から読者に語りかけているということだ。一言でいえば、この小説の語りは、物語世界と語り手との固有の距離によって特徴づけられている。

1948年2月、共産党指導者クレメント・ゴットワルトは、プラハのバロック様式の宮殿のバルコニーに立ち、旧市街の広場に集まった数十万の市民に向かって演説した。それはボヘミアの歴史の一大転回点、千年に一、二度あるかないかの運命的な瞬間だった。(p. 13/6頁)

『笑いと忘却の書』は上記の文をもって始まるのだが、これは歴史小説の一部だといっても通りそうなものであり、極めて具体的な時間的距離の感覚を呼び起こす。この距離感、歴史と忘却のテーマと響きあい、「第一部 失われた手紙」を貫いており、「私」はたびたび「忘れられた」ボヘミアの歴史を語る「信頼できる語り手＝証言者」の役回りを演じる。

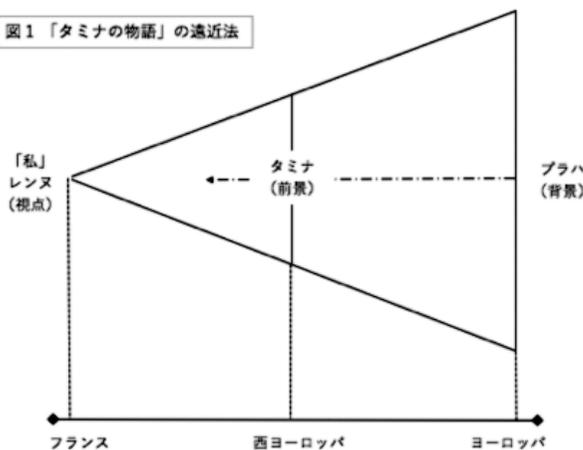
「第四部 失われた手紙」においても語り手は、主人公タミナについて「彼女は自分の国を知り尽くしていたのだが、私は彼女が言ったことが正しいと保証できる」(p. 161/159頁)と述べ、また第六部でもその「タミナを描く絵の背景」として、「目の前からあらゆる言葉が逃れ去ってゆく私の父親の沈黙、思い出すことを禁じられた百四十五人の歴史家たち

の沈黙、ボヘミアに響くそうした沈黙」(p. 262/267 頁)を描きくわえている。さらに、彼はみずからの語り的前提について、「みんなが知っているとは仮定できる歴史的な出来事はひとつとして存在しない。そこで私も、数年前に起こった出来事を、まるで千年も昔のことのように語らねばならないのである」(p. 21/15 頁)と述べているが、こうした語りの特徴は、チェコ語読者の喪失とそれに伴う読者意識の広がりによって説明できるものである。

語りの距離は、時間的なものだけではない、なんとこの語り手は、先に触れた「第五部 リートスト」において、「私は二千キロ離れたところから、[登場人物である]その詩人たちを眺めている」(p. 210/210 頁)と言うのである¹⁸。既に引用した第四部と第六部は、クンデラ本人と同じく「ボヘミア」から西ヨーロッパへ亡命してきた未亡人タミナについてのディストピア小説風の悲劇である(あわせて便宜的に「タミナの物語」と呼ぶ)が、ここで背景という言葉が出てくるのは、語り手が、タミナの向こうに、物語の直接の舞台ではなく「ボヘミア」を覗いているからだ。いわば「心はボヘミア、体はフランス」という状態が語りにも現れているわけだが、この奇妙な遠近法^{パースペクティヴ}について、第四部の冒頭で語り手は次のように言っている。

西ヨーロッパのある田舎町のある道を、彼女が下ってゆく姿が心に浮かぶ。そう、あなたもお気づきだろう。私が遠いプラハを実名で示しておきながら、話が実際に展開する町は名なしのままにしていることに。これは遠近法のあらゆる規則に抵触するが、それでもあなたは彼女を受け入れるほかない。(p. 130/135-136 頁)

図1 「タミナの物語」の遠近法



これまでに触れた要素を光学的な図に示すと、左(「図1」)のようになる。「私」を頂点とする三角形は語り手の「視野」を示し、底辺にあたるのはその断面図としての「物語の舞台」を表している。この場合、語り手の視野はフランスを始点とし、タミナのいる西欧を飛び超え、プラハを包みこむことによって全ヨーロッパ規模のものにまで広がっている。「私」はフランス(レンヌ)からタミナを

「見ている」のだが、そこでほんらい背景として現れるはずの「西ヨーロッパのある田舎町」は、匿名で語られることによってその特権的地位をプラハへ明け渡している。プラハは舞台として、「ある田舎町」をも越えてせりだして見えている、とも言えるだろう(このことが図上では破線で示される)。

このような特殊な遠近法は『笑いと忘却の書』の随所に見られるが、「逆さまの遠近法」とでもいえるこの世界観は、本書の語り手だけのものではないようだ。沼野充義が『徹夜の塊 亡命文学論』（作品社、2002年、267-268頁）で紹介している、ソ連からの亡命作家ジノヴォイ・ジニクの言葉を引用してみよう。

[...] 記憶の法則は遠近法とは逆さまで、過去にさかのぼればさかのぼるほど、細部が強烈によみがえるように思う。

[...] おそらく、百科全書派や政教分離を生んだヴォルテールの時代とともに、単一の理念の王国は終わりを告げたのだろう。[...] われわれは世界を二重のまなざしで、二重の眼鏡で——つまり遠近両用の眼鏡で眺め始めた。そして、二つの言語で同時に話すようになった。[...] だから、われわれは二つの世界を[...] 結び合わせようと試みながら、このひび割れを理解し、それと共に生きなければならない。亡命者においてこのひび割れの象徴、つまり家や、習慣や、儀式から離れてしまったことのシンボルは、実体を持ったものになる。¹⁹

記憶としての祖国、そして言語の二重性という問題は多くの国外亡命者にとって本質的な事柄であり、ジニクの言葉は〈亡命期〉のクンデラ（とその語り手）にも非常によく当てはまる。『笑いと忘却の書』でも、「二つの世界」の「ひび割れ」は、語り手にとっての「越えられない距離」として現れている。

だがこの小説において、「逆さまの遠近法」、「二重のまなざし」は、時間や空間に留まるものではなく、価値観にまで及ぶ。主人公マルケータとその義母との関係を中心に描かれる「第二部 お母さん」を見てみよう。マルケータは、むかしは好きではなかったが、義父が死に、独りになって年老いて弱々しくなった義母の姿を「まるで大人が子供を見るようにお母さんを見るようになった。今や、マルケータのほうが大人で、そんなふうに大きな距離を置いてみると、義母が子供のように小さく無防備に見えてくる。つまり、役割がすっかり逆転してしまったのだ」（p. 51-52/44-45頁）。さらに語り手は続ける。

[...] たとえばある夜、隣の巨大の国が彼らの国に侵攻してきたことがあった。大変な衝撃、恐怖であり、長いあいだ、だれひとりそれ以外のことが考えられなかった。それは八月、庭には梨が実っていた。その一週間前に、お母さんは薬剤師に梨をもぎにくるよう招待していた。けれども、薬剤師はやって来ないばかりか、その言い訳さえもしなかった。お母さんはそのことで薬剤師を許さなかったのだが、カレルとマルケータはすっかり逆上してしまった。彼らは、みんながタンク〔戦車〕のことを考えているのに、お母さんは梨のことばかり考えているんですか、と言って避難したものだ。 [...]

ただ、戦車は本当に梨よりも重要なのだろうか？ 時が経つにつれ、その質問にたいする答えは、それまでの自分が考えていたほど明快なものではいなくなって、カレルはお母さんの見方に密かに共感を覚えるようになっていた。その見方では、前面に大きな梨が

あって、はるか後方のどこかに、人目を憚って今にも飛んでいきそうな、てんとう虫よりも巨きくはない戦車がいる。そう、実はお母さんが正しいので、タンクは束の間のものだけれども、梨は永遠なのだ！(p. 55/48 頁)

主人公の住む「西ヨーロッパのある田舎町」が「名なし」なのに「遠いプラハ」が「実名」であるのとちょうど同じかたちで、重大なものであるはずの戦車が虫のように小さくなり、梨が大きく前面に飛びだしてきているのがわかるだろう²⁰。この錯視的ともいえるダイナミズムの源となっているのが、本論にいう語りの「視差 parallax」——ウェブスター大学辞典の定義では「対象との同一直線上にない異なる二点から見たときの、対象の見かけのうえでの変位ないしは変容」²¹——である。この視差は、たとえば先の「タミナの物語」では、タミナから見える「ある田舎町」を中心とした世界と、「私」がプラハを背景として（時間的・空間的距離をおいて）見るその、「見え」の違いとして現れる。

語りの視差^{パララックス}——ボヘミアとフランス、過去と現在、ふたりの「私」のあいだ

「第三部 天使たち」は、短い分量ながら、『笑いと忘却の書』のうちでももっとも風変わりな構造を有している。物語の「地理」を定める地点は、イヨネスコの戯曲を題材としたサマー・スクールが開催される「地中海沿岸の小都市」とプラハであり、これら2つの都市が、語り手の「悪魔の笑い」と天使の笑い、や「輪舞」をめぐる考察によって行き来される。フランスでもボヘミアでもなく、第四部や第六部と同様、「名なし」の小都市が舞台に選ばれる点が興味深いが、さらに特異なのは、プラハを舞台としてこの部で中心的役割を果たすのが、通常の登場人物でなく、ミラン・クンデラ本人と思しき作者的語り手「私」であることだ(p. 104, 121/100, 116 頁)。彼はサマー・スクールの先生をしているラファエル夫人について語る。「彼女はこれまでの人生のあいだずっと、自分の手を貸して輪舞曲が踊れるような男女の輪を捜し求め」、政治や宗教、学問に関わるさまざまなグループを渡り歩いてきた。しかしその欲求が満たされることはなかった。だから彼女は、「少なくとも自分の生徒たちとは完全に相和して一体になりたいと思」い、「自分と同じ輪の同じダンスのなかでただひとつの体、ただひとつの塊になるよう、生徒たちに強要することにしたのだった」(p. 110-111/106 頁)。ひとしきりラファエル夫人を描写したあとで、語り手は思いだしたかのように自らの経験を語りだす。

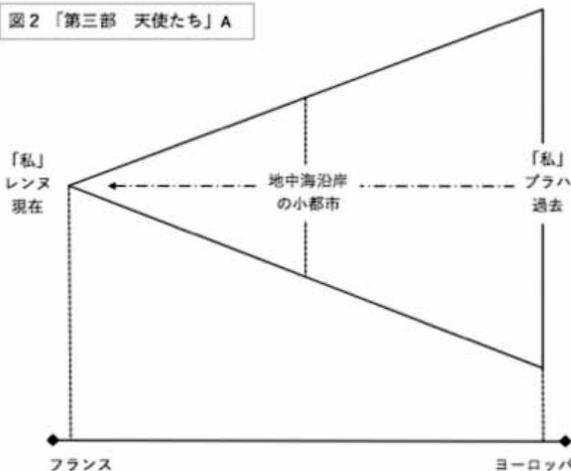
私もまた、輪のなかで踊ったことがある。それは一九四八年、私の国では共産主義者たちが勝利を得たばかりで、社会党やキリスト教民主党の大臣たちが外国に亡命していた。[...] 私はといえば、他の共産主義の学生の手をとったり、肩を抱いたりして、その場でツーステップ、前にワンステップ、一方に右脚をびよん、そして他方には左脚をびよん、といった具合だった。そんなことを私たちはほとんど毎月やっていた。[...]それからある日、

私は言うてはならないことを口にして、党から除名され、輪のそとに出なければならなくなった。

そのときに、私は輪のもつ魔力の意味を理解した。列は離れてしまっても、戻ることができる。しかし輪は閉じるので、いったん立ち去ると帰れない。惑星が輪を描いて動き、惑星から離れた石が遠心力によって容赦なく運ばれ遠ざかってゆくのは、偶然ではないのだ。惑星から引き離された隕石のように、私は輪のそとに出てしまい、今日でもまだ、落ちるのをやめていない。旋回のなかで死んでしまう定めの人々もいれば、墜落の果てにペしゃんこになってしまう人々もいる。そして、後者の人々（私もそのひとりだ）は、失われた輪への、遠慮がちな郷愁のようなものをつねに心のそこに宿している。それというのも、私たちはみな、万物が輪を描いて廻っている宇宙の住人なのだから。（p. 113-114 / 109-110 頁）

ふつうのいわゆる「作者的語り手」ならありえない「告白」、しかもクンデラ本人の伝記的事実と符号する「告白」。これは他の作品にはほとんどないほど感傷的であり、強い印象を残す文章である。ここにある「遠心力」とは言うまでもなく、中心からの距離に比例して強まる慣性力であり、「今日でもまだ」「私」を引き離すこの力は、したがって、語り手の「身体的」束縛・地理的限定を意味する「二千キロ」の距離——これが語りに「視差 parallax」をもたらす——があるからこそ生まれるものである。そして遠心力が強まれば強まるほど、プラハ＝輪の中心へとむかう向心力、「遠慮がちな郷愁」もまた、強まっていく。

図2 「第三部 天使たち」A



点線で記している)。この部を構成する9章のうち、「地中海沿岸の小都市」で完結するのは多く見積もっても4章しかなく、「語り手」の介入がまったくない章はわずか2章に過ぎない。つまり、この部で最も存在感のある「登場人物」は、間違いなく「ミラン・

左の「図2」を用いて、まずは語りの回想、自分語りの構造を説明しよう。先の「図1」と同様、語り手の視界が三角形であらわされているが、前述したように、この第三部の舞台は「地中海沿岸の小都市」とプラハである。しかしこの部の重心も、実は「前景」にあたる「地中海沿岸」には置かれていない（図上では便宜的にヨーロッパ圏として扱っているが、そもそも「地中海沿岸」という表現が極めて曖昧なので、

クンデラ」である。したがって前景にあるサマースクールでの物語は、ほとんど「舞台」における「スクリーン」としての役割を果たしていない。それはいわば半透明なのであり、だからこそここでは、過去と現在、ふたりの「私」を結びつけつつ引き離す力——向心力と遠心力——が、それ自体として、よりはっきりと露出される。

遍在する天使たちの笑い——世界から／への眼差し

しかし、それだけではない。「私」の眼差しはさらに遠くまで届いている。引き続き、彼の言葉に耳を傾けてみよう。回想は第三部のもうひとつの主題、「天使たちの笑い」の方へ引きよせられる。

「1968年、ロシア人が私の国を占領してからしばらくして、私は職場を追われた」。そんな「ロシア軍のブラックリスト」に載った「私」に、寛大にも、ある利発で内気なRという女性編集者が仕事を与えてくれた。彼女が担当する「途方もない発行部数を誇る若者向けの雑誌」に新しく星占いの欄が設けられたので、偽名を使って「私」にそれを書いてほしいとのことだった(p. 103-104/98-99頁)。「私」は喜んでこの仕事を引き受けた。毎月さまざまな星座についてでたらめな文章を書きなぐっているうちに、雑誌の編集長であり、プラハとモスクワでマルクス＝レーニン主義を学んだ共産党幹部でもあるRの上司に、個人的に星占いをするよう頼まれるまでになった。「私」は彼が「相当数の私の友人たちの生活を破滅に追いやってくれ」た張本人だと知っていたので、内心ほくそえみながら、千コルナの報酬をもらい、仕事をこなした(p. 106/101頁)。

1971年12月。雑誌に最後の記事を書いてから1年後、「私」はRからある手紙を受けとった。それは著者としての「私」の身元が発覚したことを知らせる手紙だった。「私」は彼女に会いにプラハ郊外のアパートへ行き、話を聞いた。星占いの記事を「クンデラ」が書いていたことを知った警察は、Rを尋問し、調書に署名させた。「その二日後、編集長は彼女を呼び出し、即刻彼女を解雇すると告げた」。彼女は「じぶんの人生を台無しにしまった」のである(p. 122/117頁)。

「ねえ、あなた」と、喉が締めつけられるような声で彼女が尋ねた。「彼ら、あなたが星占いの謝礼に受け取った千コルナのことを知っていると思う？

——心配しなくていいさ。モスクワで三年間マルクス＝レーニン主義を勉強してきた男がね、星占いをやってもらっているだなんて、決して認めるわけがない」

彼女はふふんと笑った。そしてその笑いは、ほんの半秒ぐらいのものだったとはいえ、救済のかすかな約束のように私の耳には響いた。というのも、まさしくそんな笑いこそ、[...] 私が聞きたかった笑いだったからだ。そんな笑いこそ、私が報酬として想像していたものなのだ。しかし、その笑いはどこからもやってこなかった。なぜならその間に、世界のどこでも天使たちがすべての決定的な位置、すべての司令本部を占拠していたからだ。 [...]

彼らはどこからでもその冷やかな眼で私たちを眺め、その眼差しが私たちから快活なかつぎ屋の楽しい衣装をはぎ取り、哀れな詐欺師としての私たちの正体を暴いた、[...] まわりのみんが人類の未来のために闘っているときに、取るに足らぬ事柄にかまけている私たちの正体を。私たちは、私たちを靴底で踏み潰すのがふさわしい虫けらに変えてしまう、彼らの眼差しの重みを肩に感じていた。(p. 123/118-119 頁)

「私」がそれによって「救済」されること期待した「笑い」とは、「どこか邪悪なところがあるが」、「恵みのように、人をほっとさせる部分もある」「悪魔の笑い」である(p. 108/103 頁)。しかしそんな笑いは押し殺され、決して「私」の耳には届かない。対立する「天使の笑い」——「真面目な笑い、冗談を越えた笑い」(p. 102/96 頁)——が、代わりに「世界」中を支配しているからだ。

R との再会をつうじて、「私は最終的に、自分が不幸の使者であり、愛する人々に害を及ぼしたくないのなら、彼らのあいだに交じっていけない、ただ自分の国から出てゆくしかないのだと理解した」。

しかし私には、R との出会いに言及する、別の理由がある。[...] 私たちは、借りたそのアパートのソファに並んで座っていた。タンクに流れ込むシューという水の音がトイレからきこえてきた。突然私は、彼女とセックスしたいという狂暴な欲望、もっと正確に言えば、彼女をレイプしたいという狂暴な欲望を覚えた。[...]

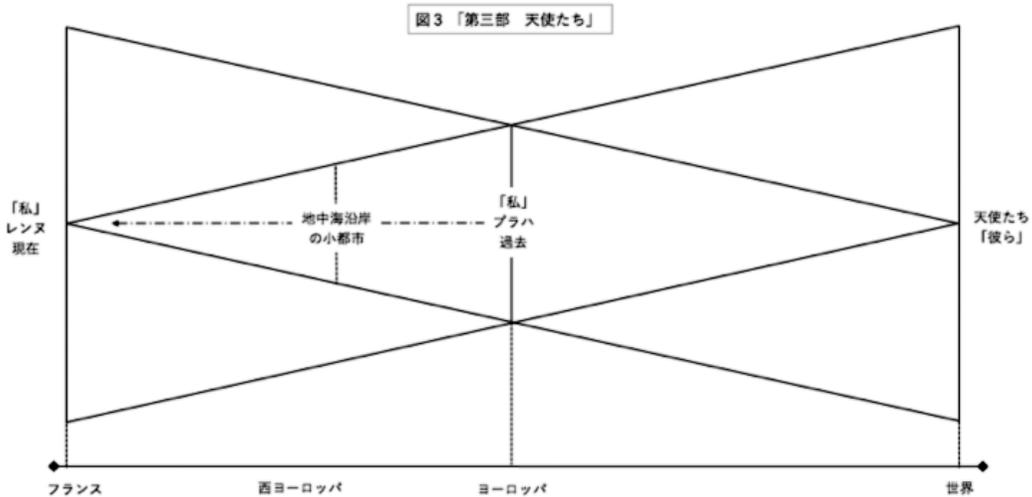
しかし私には、私をじっと見つめる、不安にみちたふたつの眼 [...] が見えた。そしてその眼が不安にみちていればいるほど、彼女をレイプしたいという、不条理で、愚かしく、破廉恥な、不可解で実現不可能な、私の欲望がますます大きくなった。(p. 129-130/124-125 頁)

語り手「私」はアパートの外に出たあとも、自身が覚えた「途方もない欲望以外のことが考えられずにいた」。彼は思う。

R をレイプしたいという非常識な欲望は、もしかすると、転落の真っ最中になにかに縋ろうとする、必死の努力にすぎなかったのかもしれない。というのも、連中に輪から追い出されて以来、私は落ちることをやめておらず、今でもまだ落ちているのだから。現在、連中がすることと言えばただひとつ、もう一度私を後押しし、この世の荒涼とした空間のなかで、もっと遠く、もっと遠く、もっと自分の国から離れたところに落ちるようにすることだけだ。そして、この世の荒涼とした空間のなかには、私のどんな言葉をもその合鐘カリヨンで覆い隠してしまう、あの天使たちの恐ろしい笑い声が響いている。(p. 131/126 頁)

極限状態の人間の思考を表現するものとして、きわめて切迫した文章が続いたが、本論

との関係でまず指摘しなければならないのは、この一連の引用部に至って、語り手＝登場人物の「私」が、「見るもの」とすると同時に「見られるもの」ともなっているということだ。誰によって見られているのか？ 2つ前の引用部にもあるように、それはこの第三部の題であり、「世界の」「すべての決定的な位置」を「占拠」している存在、「天使たち」である。「私」とRは文字どおり、「彼らの眼差しの重みを肩に感じていた」。以上のような関係を図示すれば、次のようになる（図3）。



この図を見ればわかるように、第三部の奇妙な語りの構造的特徴は、天使たちの視野が語り手「私」の視野をちょうど反転させたものとなっており、これらふたつの視野が交差する部分の断面積が最大となる点に過去の「私」が位置し、「舞台」上でいわば両面スクリーンとして機能しているというところにある。このスクリーンがなければ、2つの視線は像を結ばず、彼らはお互いを見ることはできない。現在のレンヌにいる語り手「私」が過去のプラハにいる「私」をとおして天使たちを見ているのとまったく逆のかたちで、「天使たち」ひとりひとりが過去の「私」越しに現在の「私」を見ている。そして彼らの視線は遠心力となって過去の「私」をプラハから弾きだそうとし、さらに現在の「私」をも、今いる場所から「もっと遠く」へ押しだしている。

言い換えれば、天使たちは、世界中に遍在し、語りによって生まれる時間的な隔たりをもこえて、いわば「神の視点」から現在の「私」を見ている。この普遍＝抽象化に対応するように、天使たちは、「私」を離職へと追いこみ、党から追いだした「彼ら」——決して具体的に名指されない——と重ねあわされる（引用部で「連中」と訳出される部分も、原語では三人称複数の「彼ら（仏語版では ils、チェコ語版では省略された oni）」であり、天使たちもしばしばそう置き換えられる²²。それは現在の「私」の視野にも影響を及ぼす。

つまりこの天使たちは世界の概念とともに普遍化されているのだが、「彼ら」を見、「彼ら」に見られることによって、語り手の眼差しもまた、ヨーロッパを越え「世界」へと広がり、その「普遍性」に触れている。

ここにいう「世界」や「普遍性」はしかし、語り手「私」が自分の物語において積極的・主体的に価値づけしようとしたものではなかった。それは、いわば帝国主義的な語り手が善きものと前提した概念では少しもなく、むしろ語りの条件としての「視差」のうちに否応なく表出してきたもの、天使たちの眼差しとともに不可避なかたちでやって来たものと考えべきである²³。

プラハにいる過去の「私」は、「天使たち」の「重い眼差し」を感じることはできても、彼らの姿を捉えることはできなかつただろう。彼は天使たちに飛ばされないように、必死にRに縋りつくことしかできない。彼がかろうじて目にしたのは、Rが「私をじっと見つめる、不安にみちたふたつの眼」だけだった。過去の「私」は天使たちに背後から見つめられてたのであり、故国から引き離されながらも、大きな距離＝視差を置いて向かいあい、彼らの笑いを見つめているのは現在の「クンデラ」である。

おわりに——亡命と世界文学

「はじめに」において、筆者は文学作品のコスモポリタン性についての素朴な問いを提示した。コスモポリタンな小説とは——そんなものがあるとすれば——どのようなものだろうか？

「コスモポリタン」という言葉が生まれたのは、「お前はどこから来たのか／どこの出身か？」という問いに対して、犬儒派の哲学者ディオゲネスが、「私は世界市民[kosmopolites]だ」と答えたことに由来するとされている。この言葉の意味については数えきれないほどの注釈がなされてきたが、伝統的な理解では、コスモポリタニズムに肯定的な論者も否定的な論者もある程度合意する点がある。それは、「人類全体の善にたいするコミットメントとしてのコスモポリタニズムは、それ以外のあらゆる些細なコミットメントに優先され、局所的な価値観[values of locality]に対する習慣的なデタッチメントを作りだす」ということだ²⁴。一言でいえば、コスモポリタニズムは、——ディオゲネスが出自についての質問に直接答えず、ある意味ではぐらかしたことに象徴されるように——地方性や出身地にたいする何らかの否定をともなうものと見做されてきたのである。

本論で筆者が〈亡命期〉と呼んだ時期——すなわち亡命から仏語による小説執筆までの「(外的) 亡命期」に、禁書から亡命までの「内的亡命期」を足したもの——に、クンデラが作品の翻訳をめぐる多くのトラブルを抱えていたことは、よく知られている。自作の翻訳をフランス語や英語で読んでみて、そのあまりの「変貌ぶり」に衝撃を受けたというのだ。以後彼はできる限り翻訳のプロセスに介入することになるのだが、この問題は、た

だクンデラが完璧主義者だからだとか、そのような次元にあるのではない。というのも、この時期の小説家クンデラにとって、翻訳とは文字通り死活問題だったからだ。ゲーテが「もう私の『ファウスト』をドイツ語では読みたくない」と言ったの有名だが、〈亡命期〉のクンデラからすれば、本になって市場に出回るものとしての「世界文学」市場においては、翻訳しか存在しない、翻訳でしか読めない状況だったのだ。

それゆえ、多和田葉子が言ったように「世界文学はまず翻訳文学だ」²⁵とするならば、〈亡命期〉のクンデラは強制的な「世界文学化」を被ったと考えることもできる。昨今の世界文学論を牽引する論者のひとりであるパスカル・カザノヴァは、『世界文学空間』(1999)で、クンデラのような「小国」出身の作家が、「世界文学空間 La republique mondiale des lettres」という厳しい「聖別 consécration」の場に参入するさいに抱えるジレンマを、次のように説明している。

「翻訳された」作家である彼らは、自国の読者から分断されはするが己れに文学的存在を与えてくれる言語への翻訳と、不可視性つまり全面的に国民文学生活に埋没してしまうことになる文学的存在を余儀なくされる「小」言語への隠棲との間の選択を迫る、劇的な構造的矛盾に見舞われる。このきわめて現実的な緊張のせいで、大文学言語へ改宗した多くの詩人たちは、自国においてまさしく「裏切り」の避難を浴びることにもなるのだが、そのために彼らの多くは、美学的解決と言語的解決とが分かちがたく結びついた解決策を模索することを余儀なくされる。二重翻訳、あるいは自己書き換えは、こうして、文学的命令と国民的「義務」とを和解させるひとつのやり方となる。²⁶

クンデラは〈亡命期〉に、この「劇的な構造的矛盾」と「きわめて現実的な緊張」に始終晒されていた。母国チェコ(スロヴァキア)にたいしてアンビヴァレントな態度をとるクンデラを「裏切り者」扱いする人間はいまでも後を絶たないし、彼自身このテーマを、まさにカザノヴァの文章の流れに沿うかのように、作品のなかでも主題化してきた。言語面では「周縁から中心へ」というコースに綺麗に従っており²⁷、理論面でもじっさいに国家的な「小さなコンテクスト」を否定してしまう人間ミラン・クンデラは、このような意味では、たしかに「コスモポリタン」である。

本論で分析した『笑いと忘却の書』は、上記のようにある意味で極端な「世界文学的」状況から生みだされた小説だった。しかしながら、これは「コスモポリタン」な小説ではまったくない。翻訳の問題を作品に昇華しつつも、この小説の語り手は母国をいかなるかたちにおいても否定しておらず、必ずしも「ボヘミア」が直接の舞台になっていないときでさえ、作品はそれが発する磁場のなかで形成されている。大きく言えば、それはフランスにいる語り手がボヘミアを語るときに、またボヘミアから亡命した語り手がボヘミア以外のことを語るときに生まれる「視差 parallax」のうちに、「世界」からの眼差しを捉えかえす試みだった。

さて、すでに「はじめに」でも触れたように、昨今の世界文学論は基本的に作品の流通に着目するものだが、ディヴィッド・ダムロッシュはイギリスのユーモア小説家 P.G. ウッドハウスについて語る時、世界文学を内側からも分析しつつ、こう述べている。

ウッドハウスの華々しい国際的成功は、文化に対する彼の複眼的視野と深くつながっていた。[...] 当時のイギリスやアメリカの生活の具体的現実と深く結びついてはいるものの、これらの文化は外から見て^{アウト・オブ・プレイス}いるかのように描かれているのだ。外国人読者に向けてここまで巧みに書くことができた理由の一つは、彼自身が自分のいた環境のいずれにもまったく馴染めなかったことにある。コスモポリタンや世界市民とはほぼ正反対に、ウッドハウスはどこへ行こうと根源的な意味で場^{アウト・オブ・プレイス}違いで、本来なら我が家のようにくつろげるはずのエムズワース卿の地、イングランドでもそれは変わらなかった。²⁸

「複眼的視野」をもって「外から見て^{アウト・オブ・プレイス}いるかのように」描くこと。語り手として「場^{アウト・オブ・プレイス}違い」な場所に身を置くこと。これは文字通り『笑い^{アウト・オブ・プレイス}と忘却の書』の作者的語り手が実践したことである。このような企図が——少なくともクンデラにとって——、亡命という経験から生まれてきたということは、疑い得ないように筆者には思われる。「コスモポリタン」な小説家が、「コスモポリタン」な小説を書くとは限らない。「世界文学空間」で認められた作家が、つねに「世界文学性」の高い作品を書いているとは限らない。文学とは、そのような場なのではないだろうか。

最後にもう一冊だけ、別の書物を挙げておきたい。2016年に韓国の批評家曹泳日^{ジョ・ヨンイル}が出版した『世界文学の構造』は、クンデラと柄谷行人という意外なペアを一応の理論的骨子としており（それだけでも筆者にはとても興味深いのだが）、亡命と世界文学との関係についてもすこしだけ触れている。

近代文学の始まりとともに誕生した超国家的な世界文学は、終始一貫、民族文学と緊張関係を維持してきました。もちろんそれが国民国家（民族文学）によってずっと抑圧されてきたのが事実ですが、完全に消滅したのではなく、帝国主義文学の形を帯びはしましたが、それなりに自らの存在感を、[カノンというかたちで] ある目録形態に育ててきたのもまた事実です。

すなわち現実的にそれは、圧倒的な民族文学の時代に、国家（民族文学）に背を向けた作家たちや、自発的に内部的亡命を選択した作家たちによって、少なからず実体化され、そしてまさに彼らによって生産された文学は「世界文学」に対する要請を一層強力なものにしてきたと言えます。²⁹

ここで曹が書いていることは、十分に展開されているとはいえないが、喚起的だ。引用文には、よく見れば前段と後段のあいだに飛躍がある。「超国家的な世界文学」は、「国民

国家（民族文学）によって「抑圧」されながらも、「目録」として自らの存在を確保してきた。がしかし、それは「現実的に」は、亡命作家によって「実体化」されてきた。言葉を換えれば、曹はここで世界文学とは目録というただの形式であり、その内容の少なくない部分がじつは「亡命」文学だと言っているのである。

この言葉をクンデラのほうへ突き返してみると、どうなるだろうか。「1」で論じたように、クンデラはいつしか「亡命」に土台をおいた〈中位のコンテクスト〉を、〈小さなコンテクスト＝国民文学〉から〈大きなコンテクスト＝世界文学〉へのたんなる「ステップ」としか見做さなくなり、世界文学論の文脈におけるその意義は曖昧なものとなった。しかし曹が言うように、「超国家的な世界文学」というものが空虚な形式＝カノンに過ぎないのであれば、クンデラがなすべきだったのは、〈大きなコンテクスト〉へと急いで昇華してしまうことではなく、国民国家（民族文学）との緊張関係のなかで、〈中位のコンテクスト〉、亡命者の位相にとどまることだったのかもしれない。じっさい、カフカやゴンブローヴィッチなどクンデラが影響を受けた多くの中欧作家はそうしてきた。永井荷風や金子光晴などの日本文学の「内的亡命者」のなかにも、そのような力学が感じられる。それを帝国主義的なものに限定してしまうと、ナショナリズム＝近代国民国家が文学に及ぼす力——遠心力と向心力のふたつ——を見誤ることになる。

注

1. ディヴィッド・ダムロッシュ『世界文学とは何か?』秋草俊一郎ほか訳、国書刊行会、2011年、18頁。
2. 作品に内在した世界文学性を探ることは無論、ゲーテやマルクスの意図を踏み越えることを意味するがゆえに、困難な挑戦である。だがじっさいこの試みは、〈他者性〉といったキーワードでこれまででも為されてきたし、本論もそれと無縁ではない。
3. 「われわれはヨーロッパ文学、いや普遍的な世界文学ということをあえて宣言したのだが […]」ゲーテ「ベルリンでの自然科学者たちの会合」小岸昭訳、『ゲーテ全集』第13巻、潮出版社、1980年、100頁。
4. Milan Kundera, *Le rideau*, Gallimard, coll. « folio », 2005, p. 49-50. [ミラン・クンデラ『カーテン』西永良成訳、集英社、2012年、45-47頁。] なお、以下、太字強調はすべて引用者による。
5. *Le rideau*, p. 61. [『カーテン』、57-58頁。]
6. Milan Kundera, *Une rencontre, Œuvres II*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2011, p. 1124. [ミラン・クンデラ『出会い』西永良成訳、2012年、113-114頁。]
7. Milan Kundera, *Les testaments trahis*, Gallimard, coll. « folio », 1993, p. 289. [ミラン・クンデラ『裏切られた遺言』西永良成訳、集英社、1994年、286頁。]
8. 以上のように「中位のコンテクスト」がもつ価値は両義的だが、この両義性はクンデラのいう「中央ヨーロッパ」についても当てはまる。2009年の国際シンポジウムに寄せられた「Závěr 結論、結語」という題の文章で、彼は次のように述べている。

[フランスに亡命した] 私のまわりにいた全てのの人々にとってボヘミアは、当時東ヨーロッパと呼ばれていた地域以外のなにものでもなかった。われわれのロシアへの帰属は彼らの目になにか完全に自然なものと同映なのだ。だからこそ私は「中央ヨーロッパ」という概念のなかにボヘミアの状況を理解する基本的な鍵を見たのだった。80年代のはじめに、ここからあなた方が言及したあの長い考察「誘拐された西欧」を生み出した。[...] 論文にはかなり満足してはいるが、しかしこのことは、それが私にとって単なるその場しのぎのテキスト [příležitostný text] だということに、いっさいの変更を加えない。

(Milan Kundera, „Závěr“, in *Evropan Milan Kundera*, Rada pro mezinárodní vztahy, 2010, str. 79.)

「誘拐された西欧」(1983)とは、ほんらい(少なくとも)文化的には西側に帰属しているはずの中央ヨーロッパを、「ロシアに誘拐された」ものとする事で、「スラヴ的なもの」からチェコスロヴァキアを切り離そうとする試みだが、これが「その場しのぎの」、場当たり的なテキストとされていることに目を向けよう。この発言からは次のようなことが考えられる。つまり、中央ヨーロッパとは飽くまで西ヨーロッパに向けてチェコスロヴァキアの置かれた状況を説明するためにもち出してきた概念だということであり、フランス人、あるいは晴れて「ヨーロッパの作家」となり、中欧をその一部として包みこむ「小説の歴史」という確固とした視座に立った現在の彼から見れば、このテキストはあまりに政治的であり、その意味で中欧そのものが「過渡期的」なフレームワークだったということだ。

9. François Richard, *Le dernier après-midi d'Agnès*, Gallimard, 2003, p. 37-41.
10. Milan Kundera, « Rencontre avec Milan Kundera », *Le Monde* (23 janvier 1976), p. 16.
11. *Les testaments trahis*, p. 114. [『裏切られた遺言』、110頁。]
12. *Ibid.*, p. 195-196. [前掲書、191頁。]
13. クンデラの翻訳についての主要な研究書としては、赤塚若樹『ミラン・クンデラと小説』(2000年、とくに第3章)や Michelle Woods の *Translating Milan Kundera*(Multilingual Matters Ltd, 2006)がある。両者ともこの問題につ

- いての非常に詳細な分析であり、筆者がここでつけ加えることはあまりない。前者の赤塚は自身の研究者としてのクンデラ研究者との、さらにはクンデラとのやりとりを含め翻訳の問題を検討している。後者の Woods は翻訳概念を書き換えや受容を含むものと拡大したうえで、結論としてクンデラ作品においては「すべてが翻訳」だと述べる。どちらの研究においても、クンデラの翻訳における「オリジナル」の概念、またそのオリジナル、あるいは「決定版」を元にした翻訳の「真正さ」の概念が問いに伏されているところが興味深い。
14. 以下、『笑いと忘却の書』からの引用には、このように (p. / 頁) というかたちで、左に仏語版 (Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, traduit par François Kérel, Gallimard, coll. « folio », 1978) の、右に邦訳版 (ミラン・クンデラ『笑いと忘却の書』西永良成訳、集英社、2013年) の頁数を付す。
15. ウラジミール・ナボコフ『ニコライ・ゴゴリ』青山太郎訳、平凡社、1996年。
16. Jordan Elgrably, "Conversations with Milan Kundera," in Peter Petro, *Critical Essays on Milan Kundera* (pp.53-68), 1999, p. 58. 傍点強調は原著者による (イタリック)。
17. Milan Kundera, „POZNEÁMKA AUTORA“ in Kundera, *Život je jinde*, Atlantis, 1973, str. 363.
18. 『笑いと忘却の書』が短編集ではなく「ひとつの小説」であることも、各部の語り手「私」が「クンデラ」という名の同一人物だろうという考えを補強する。
19. Zinovii Zinik, "Emigratyia kak literaturnyi priem," *Sintaksis*, No. 11(1983), p. 168. 沼野充義訳。
20. このような前景-後景の逆転によって引き起こされる価値の反転は、『存在の耐えられない軽さ』の冒頭、語り手がヒトラーの写真に感動する次の件にも現れる。「そう昔の話ではなく、私自身も信じられないという感覚をおぼえながらこんな事実に驚いた、ヒトラーに関するある本の頁をめくっていたとき、彼の数葉の写真をまえに私は感動していたのである。その写真が自分の幼年時代のことを思いださせてくれたのだ。私は戦争中に幼年時代を過ごし、家族の者たちが何人もナチスの強制収容所で死を迎えていた。だが、自分の人生の過ぎさった時代、もう二度ともどってこない時代を思いださせてくれたこのヒトラーの写真に比べれば、彼らの死などなにほどのものだったろうか？」Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, la traduction française revue par l'auteur, Gallimard, « folio », 1989, p. 14. [ミラン・クンデラ『存在の耐えられない軽さ』西永良成訳、集英社、2008年、7頁。]
21. メリアム=ウェブスター大学辞典 (最終閲覧日: 2017年11月10日) <https://www.merriam-webster.com/dictionary/parallax>
22. 以上のような眼差しの分析は、ジャック・ラカンの精神分析と相性が良い。たとえば彼は次のように述べている。「しっかりと捕らえなくてはならないのは、眼差しはあらかじめすでに存在しているということです。つまり、私は一点だけから見ているのに、私は私の存在においてあらゆる点から見られているのです」。また、「我われを取り巻き、まずは我われを視られる存在にしてしまうこの眼差し、それは姿を現さない眼差しです」(ジャック・ラカン『精神分析の四基礎概念』小出浩之ほか訳、岩波書店、2000年、95, 99頁)。「私の存在においてあらゆる点から」、「姿を現さ」ずに見つめる眼差し。それは神学的には実体をもたないとされる天使たちにこそ相応しいものである。なお、本論の3つの図も『精神分析の四基礎概念』を参考に作られたが、当然ながら細部とその意味合いはラカンの理論と必ずしも一致しない。「スクリーン」や「眼差し」といったラカンの語彙についても同様である。
23. ラカン派哲学者のスラヴォイ・ジジェクは視差について語る時、観察の位置の変化によって引き起こされる主体の視点の「認識論的な」変化が、つねに客体そのものの「存在論的な」変化を反映していることを強調する。この変化とは「わが構成した絵のうちに、わたし自身も包摂される」という循環現象を意味する (スラヴォイ・ジジェク『パララックス・ビュー』山本耕一訳、作品社、2010年、35頁)。つまりそこにおいて、「私は私が見つめているところの光景 [絵画] に捕らえられてしまい、それとの距離を失ってしまう」(スラヴォイ・ジジェク『否定的なもののもとへの滞留』酒井隆史・田崎英明訳、筑摩書房、2006年、378頁)。本論の文脈で補足す

れば、この第三部においては、特定の時空間に限定された語り手（観察主体）としての「クンデラ」と視点人物としての「クンデラ」のふたつの視線がプラハにおいて重なることで強い視差が生まれ、ほんらい安定しているはずの物語のトポス（客体）を「両面スクリーン」として機能させることになり、そこから「語りの現在」すら呑みこむ天使たちの眼差しを呼び入れてしまう事態が起きる、ということである。

24. Bruce Robbins and Paulo Lemos Horta, *Cosmopolitanisms*, New York University Press, 2017, p. 2.

コスモポリタニズムについての議論は90年代以降ふたたび活発となり、多種多様な立場から再構築された。そのなかで、「コスモポリタニズム」という概念自体も、良くいって複数化、悪くいえば安易に多元化（マジックワード化）した観があり、偏狭な地域主義への一般的反対という点を別にすれば、その定義についての中心的潮流を特定することすら難しいという現状がある（それゆえ本論では「伝統的」な定義に依拠した）。詳しくは、引用した *Cosmopolitanisms* の“Introduction”や、デヴィッド・ハーヴェイ『コスモポリタニズム』（作品社、2013年、とくに第4章）を参照。

25. 多和田葉子『エクソフォニー』、岩波書店、2012年、99頁。

26. パスカル・カザノヴァ『世界文学空間』岩切正一郎訳、藤原書店、2002年、326頁。

27. クンデラの執筆言語の転換に関しては、沼野充義「総論 ディアスポラ論」（塩川伸明・小松久男・沼野充義編『ユーラシア世界2』、東京大学出版会、2012年）を参照。

28. 『世界文学とは何か』、329頁。傍点強調は原文通り。

29. 曹泳日『世界文学の構造』高井修訳、岩波書店、2016年、29頁。

Kundera in Exile and World Literature

The Narrative Parallax in *The Book of Laughter and Forgetting*

SUDO Teruhiko

In this paper, I analyze Milan Kundera's first novel in his exile, namely *The Book of Laughter and Forgetting*, from the perspective of world literature. After reviewing his three "Contexts"—Kundera's own "world literature theory"—, I point out how his exile experience required him a new strategy as a novelist toward a new life in world literature.

The Book of Laughter and Forgetting is an important work, not only because it is his first "exile novel," but also because it is crafted with remarkable arts that readers can see in his later representative works such as *The Unbearable Lightness of Being and Immortality*. The most significant characteristic of this novel is the singular perspective from which the narrator tells stories. Surprisingly enough, in this novel, "I" as the narrator/author says that he sees and describes his characters (in Prague) from 2000 kilometers away (from Rennes, France). To him, Prague, which is supposed to be a mere background, is coming beyond the actual stage where the story sets.

From this "reversed perspective"—or the peculiar narrative condition of being physically in France but psychologically in Bohemia—, in part 3, the narrator "I" recollects his own memories in Prague. What emerges here is a strong "centrifugal force" that tears him away "still today" from Prague. This force is overlapped with the gaze of the "angels," who look at him "from everywhere" and "govern all over the world." In other words, the present "I" touches the "world" through the heavy gaze of the angels resting on the shoulders of the past "I." *The Book of Laughter and Forgetting* as a whole can be interpreted as an attempt to grasp the look from "world," through the parallax that is made when the exile narrator in France narrates stories rooted in/inspired by Bohemia. So this is not at all a "cosmopolitan" novel, since it is woven in the strong magnetic field of Bohemia, even when the story is situated elsewhere.