



Title	ミラン・クンデラの小説実践における「近代」
Author(s)	篠原, 学
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2022, 2021, p. 68-77
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/88394
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

ミラン・クンデラの小説実践における「近代」

篠原 学

本稿の目的は、ミラン・クンデラがその著作においてしばしば言及する「近代」なるものを、この作家が自身の小説とのあいだに築こうとする、作者と作品とのある特異な関係のうちに見出すことにある。作者が作品を前にどのように振る舞うのか、それは文学における権利ないし権力の問題であり、その作品のなかで何が語られているのかという主題の問題とは位相を異にしている。にもかかわらず、主題としての「近代」が、クンデラの作者としての振る舞いを何らかのしかたで規定しているとしたら、それはいったいいかなる論理においてなのか。

1

「近代」はクンデラ研究の初期からの重要な主題であり、数多くの論文・研究書のなかで論じられてきた。リーサ・スタインビーの『クンデラと近代』¹は近年におけるその達成のひとつと言ってよい著作だが、この書物においてそうであるように、「近代」はクンデラが小説のなかで——あるいは小説を通して——その可能性を探究すべきものとして定義される。そのことを確認するために、まずはこの概念についてクンデラが述べていることを整理しておこう。

『小説の技法』の巻頭に置かれたエッセイの表題「評判の悪いセルバンテスの遺産」における「遺産」とは、もちろん小説芸術のことである。クンデラによれば、小説芸術は『ドン・キホーテ』において始まるが、それはこの物語が「近代世界の誕生」を告げていることと同義である。クンデラの語る「近代」は、歴史学上の時代区分に正確な対応物をもっているわけではない。「中世」から「近代」への移行は、クンデラの議論においては、何よりもキリスト教的な世界観の揺らぎのなかに見定められる。「唯一の神の真理が何百という相対的真理に解体された。[...] こうして近代世界 (le monde des Temps modernes) が誕生し、その似姿にしてモデルでもある小説も、それとともに誕生したのである」²。すなわち作中人物としてのドン・キホーテとは、神なきあとで突如として露わになった世界の両

¹ Liisa Steinby, *Kundera and Modernity*, Purdue University Press, 2013.

² Milan Kundera, « L'Héritage décrié de Cervantès », *L'Art du roman*, dans *Œuvre, tome II*, Gallimard, bibliothèque de la pléiade, 2016, p. 707. 以下、クンデラの引用はすべてこの2016年の二巻本のブレイアード版から行い、Kundera, « L'Héritage décrié de Cervantès », *L'Art du roman*, II_707. のように略記する。

義性に直面した「近代人」にはかならない。そして彼の歩みは、そうした両義性として立ち現れた「近代」に随伴する小説芸術の最初の一步である、ということになる。

クンデラにおけるこうした「近代」をいささか雑駁に小説的近代と呼ぶことができるとすれば、それが補完しているのはまた別の近代のありよう、やはり雑駁な形容というほかはないが、デカルト的とでも呼びうる近代のありようである。同じエッセイのなかで、クンデラはフッサールの講演を引きながら、デカルトとともに始まった理性の時代としての近代が、その頂点に達した 20 世紀の初頭に「非合理的なもの」を出現させるに至った「逆説」について述べている。「非合理的なもの」とは、具体的には第一次大戦とそれに続く全体主義国家の台頭であり、世界の主人たらんとして理性を行使した人間は、自ら招来したにもかかわらずまったく制御不能なこれら「歴史」のただなかで無力な存在に転落する。

こうした議論はとくに目新しいものではなく、たとえば第一次大戦直後にヴァレリーが「精神の危機」と題しておこなった講演とも、認識の基本的な部分を共有している。クンデラの独創は、この「逆説」を出来させたのが近代のひとつのありようであるならば、この「逆説」を捉え、そのなかに生きる人間を忘却から救い出したのも、近代の別のありようとしての小説的近代である、という見方を提示したことにあるだろう。クンデラによれば、カフカ、ハシェク、ムーヅル、ブロッホといった中央ヨーロッパの小説家たちによって口火を切られた小説的近代の目下の最終局面は、彼がこのテキストを世に問うた 1980 年代においてもまだ終わってはいない。なぜならば、ロシアではいまだに全体主義の支配が続いており、人々は先に述べた「逆説」を現在進行形で経験しているからである。

このことから、「小説家」クンデラの使命は全体主義に対する抵抗である、とひとまずは言うことができるのだが、その抵抗は、個々のイデオロギーなり政治的立場なりを主戦場としたものであるよりは遥かに、全体主義の精神ともいうべきものに対する小説的近代の擁護としての色彩を帯びる。「全体主義の「真理」は相対性を、懐疑を、問いかけを排除するがゆえに、私が小説の精神と呼ぶものとけっして相容れない」³とクンデラは述べている。容易に想像されるように、「小説の精神 (esprit du roman)」の対極にある全体主義の精神は、ロシアないし東側諸国の専売特許ではない。クンデラ曰く、西側の自由主義陣営においても、複雑な世界を「あれかこれか」の二者択一へと還元し、裁きを下そうとする性急さ——クンデラが挙げている例では、『アンナ・カレーニナ』において、アンナとカレーニンのどちらが正しいのかを知ろうとする性急さ——はますます広がっている。そうした性急さは、小説芸術がその出現を言祝いだ相対的真理の場を唯一の真理の場、すなわちかつてのキリスト教的世界へと逆戻りさせるだろう……。

ここに、クンデラがフランスへの亡命後も小説を書き続ける理由がある。クンデラが小説を書くのは、安全な場所からロシアを批判するためではない。洋の東西を問わずあらゆるものを単純化し、唯一の真理を君臨させる「還元の渦巻 (tourbillon de la réduction)」⁴に

³ *Ibid.*, II_713.

⁴ *Ibid.*, II_715.

抗して、真理の複数性を保持する小説的近代を守り抜くためである。

「評判の悪いセルバンテスの遺産」のなかで「近代」をめぐる展開される議論は、概ね以上のように要約できる。研究上の力点は、そこに示されたクンデラの認識が、彼の小説作品のなかにどのように結実しているのかを示すことに置かれた。それらの研究は、人々の日常を描くクンデラの小説が、その小説世界の深部でいかに「近代」の問題系に繋がれているかを解き明かすものであり、クンデラの小説作品および小説の理念についての知見を豊饒化することに貢献してきた。しかし本稿が書かれるのは、先行研究に賛同するためでも、これに対して異を唱えるためでもない。

2

それがどのようなものであれ、作家が明示的に何ごとかを述べていることがらを自らの主題として選択する研究者は、作品と作家の言説との距離を意識せざるを得ない。クンデラ研究に限らず、あらゆるモノグラフィ的研究はそれを本質的な要件としているようにも思われるが、そこで気をつけなくてはならないのは、作品を作者のことばに従属させない（クンデラのことばでは、「還元しない」）ようにすることだろう。スタインビーの『クンデラと近代』もこの陥穽に自覚的であり、クンデラの小説をその「近代」観の反映として読み解きながら、同時に小説のなかに、作者が予期していなかったであろう論理が作動する瞬間を捉えようとする周到さを見せている。彼女はこう書いている。「研究者の課題は、たんに作者の思想を拾い上げ、体系化することではない。むしろ彼女ないし彼は、作者の注意が取り逃した、もしくは作者が自明だとみなして言及しなかった作品の側面ないし繋がりを指摘することで、作品をよりいっそう理解可能なものとしなくてはならない」⁵。

本稿の筆者にとって興味深いのは、スタインビーがその議論の本題に入る前におこなったこのまっとうな指摘のなかに、クンデラという「作者」にかかわる「近代」の問題が集約的に表現されているように見えることである。なぜこれが「近代」の問題となるのか？それは、もし研究者がたんに作者の思想を体系化するだけなら、その体系のもとで解釈される作品は、作者の思想を絶対的な・唯一の真理として回帰させる場となるほかはないからである。これは、作者という「近代の登場人物」（バルト）もまた、中世のキリスト教的世界における神の座を占めうるということにほかならない。20世紀後半の文学理論は、その認識をひとつの基礎として構築されており、スタインビーがここで示した見解も、当然その事実を踏まえていると考えられる。

後述するように、クンデラ自身は「作者」にかんする20世紀後半の理論的言説とはかならずしも折り合いがよくない。だが、先に挙げたカフカをはじめとする中央ヨーロッパの作家たちをオーウェルと同列に論じてはならないと釘を刺すクンデラが危惧している事態

⁵ Steinby, *op. cit.*, p. 19.

が、クンデラにとってはオーウェルの小説がその典型にほかならない「作者＝神」の再来でなくて、いったいなんだろうか？

しかし、彼らの小説を社会的・政治的予言として、つまりは先取りされたオーウェルとして読んではならない！ オーウェルが私たちに言っていることは、エッセイでもパンフレットでも同じように（あるいはもっとずっとうまく）言いうるだろう。反対に、これらの小説家たちは「ただ小説のみが発見しうることを」を発見する。彼らは実存のあらゆるカテゴリーが「最後の逆説」の条件下でどのようにしてその意味を突然変えるかを示すのである⁶。

クンデラがオーウェルに与えるかくも手厳しい評価には多くの疑問が呈されている⁷。だがそのことは、今は措きたい。ここで確認しなくてはならないのは、むしろ、クンデラが（不当にも、ということになるのだろうが）オーウェルをひとつの悪例として、近代とは何かを語っているということである。ここにはクンデラのいう「近代」の二重の意味が露呈している。というのも、クンデラが問題にしているのは、ここでもやはり、私たちが前節でその概要を確認した小説的近代なのだが、この一節においては、それがあるジャンルの意識、小説なら小説に固有の表現を追求しようとする作り手の意識に結びついて現れているからだ。この意識は美学の領域における「近代的なもの」とされ、モダニズムと呼ばれる。クンデラのいう「近代」とは、したがって、小説的近代と美学上のモダニズムとの混淆体としてある。

この混淆体において、小説が「ただ小説のみに発見しうることを」を発見しなくてはならないのはなぜなのか？ もし小説において言われていることがエッセイやパンフレットという別の媒体でも言えるとしたら、そこでは伝達すべき何かは作品に先立って存在していることになる。その「何か」とは、作者が作品に込めるものであり（作品に先立つのは作者しかいないのだから！）、それを理解することが作品の意味を正しく掴むことであるような唯一の真理にほかならない。そのため、小説的近代に殉じようとする者は、小説がその「何か」を有するような事態を回避しなくてはならない。最終的に書き上げられた小説が何らかの真理を体現しているということはあるだろう。しかし、それは作者によってあらかじめ知られていた真理であってはならず、小説を書くことを通してはじめて見出された真理でなくてはならない。クンデラが別の箇所で「発見すべき真理より他の真理に奉仕する詩人は偽の詩人である」⁸と述べているのはそのためである。

⁶ Kundera, *op. cit.*, II_711.

⁷ 代表的なものとして、以下の研究がある。Silvia Kadiu, *George Orwell – Milan Kundera : Individu, littérature et révolution*, L'Harmattan, 2007. カディユはそこで、クンデラの小説は、クンデラが考えている以上にオーウェルの小説と多くの共通点をもっており、したがってまた、クンデラの小説の理念は、クンデラの小説に劣らず、オーウェルの小説においても実現されていると論じている。

⁸ Kundera, « Quelque part là-dérrière », *L'Art du roman*, II_779.

小説の作者が唯一の真理の守護者たる神となることに対してクンデラが抱くこのような警戒心を、私たちは、ジッドの『贗金づくり』に登場する、小説のプランを作ろうとしない小説家のなかにも認めることができる⁹。彼は言う。「プランなどというものは、この種の書物においては本質的に容認できないということをわかっていただかなくては。あらかじめ何かを決めたら、すべてが狂ってしまうでしょう。私は現実がそれを私に口述してくれるのを待っているんです」¹⁰。小説家のことばとしてはいささか奇異に響きもするこの言明を耳にしている者のなかに精神科医が含まれていることは偶然ではない。小説家は自らが保持する真理を作品のなかに込めるのではない。むしろ、小説家は他者のことばを書きとるだけの存在であり、その意味で「私」であるよりは他者、あるいは「一個の他者」としての「私」である。

フロイトはそれを無意識と呼んだ。『贗金づくり』が発表されたのは1926年。それに先立つ1924年には、ブルトンが『シュルレアリスム宣言』において、精神分析の応用の可能性を念頭に置きつつ小説批判をおこなっていた。仮に『贗金づくり』のジッドに、この若きシュルレアリストの著作に応答する意図があったとすると、上のエドゥアールのことばは、意識的な作品制作のあり方を乗り越えようとする小説家の苦心を吐露したものと響く。小説という形式を放棄することなく時代の要請に応えようとする——「純粹小説」の理想へと歩んでいったジッドの意図を仮にこのように代弁できるとすれば、そこに小説を脱皮させようとするモダニズム的な意志を見てとることもあながち間違っていないだろう。クンデラの小説的近代は、こうして別種の近代性たる小説のモダニズムにも接近する。

3

本稿の筆者の見立てでは、クンデラの「近代」は1920年代における危機に対処する小説のあり方を20世紀後半に現出させている。この遅れゆえに、クンデラは「作者」をめぐる同時代の理論的言説とある部分で共振しながらも、それとの齟齬を生じさせずにはおかない。クンデラは「還元の渦巻」に抗して小説的近代に踏み留まるのみならず、「近代の登場人物」としての「作者」の死にも同意できずに、「いかにして意図せずに作るか」という制作の問題に踏み留まるのである。クンデラはこの意味ですぐれて近代的な作者である。その姿は、『不滅』の次の場面における「ルーベンス」（学生の頃絵がうまかったためにこうあだ名された人物）にも重なっている。少し長くなるが段落全体を引用する。

ある日ニューヨークで、彼は現代美術館を訪れた。二階には、マティス、ブラック、

⁹ マルタン・リゼクはその著書『クンデラはどのようにクンデラとなるのか？』（Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ?*, L'Harmattan, 2001.）において、クンデラがジッドから大きな影響を受けた可能性を示唆している。リゼクによれば、そもそもジッドはソヴィエト連邦に対する態度やそのセクシュアリティゆえに、チェコスロバキアにおいてセンセーショナルに受け止められた作家であるという。

¹⁰ André Gide, *Les Faux-monnayeurs*, Gallimard, « folio », 2010, p. 185.

ピカソ、ミロ、ダリ、エルンストが展示されていた。ルーベンスは魅了された。キャンバスに振るわれた絵筆のタッチが、熱狂的な喜びを表していた。あるときは、現実には女性が牧神に襲われるように、壮大な暴行を受けていた。またあるときは、牡牛が闘牛士に立ち向かうように、画家に立ち向かっていた。しかし、上の階に行くと、そこにはより最近の絵があり、ルーベンスは砂漠のなかにいるようだった。喜びに満ちた絵筆の跡などどこにもなかった。快樂の跡などどこにもなかった。闘牛士も牡牛も消えていた。キャンバスは鈍重かつシニカルな忠実さで現実を模倣しているか、さもなければ、現実を追放してしまっていた。二つの階のあいだには死と忘却の河、レーテーが流れていた。ルーベンスはそのとき、自分が絵画の道を断念したのは、たんに才能や辛抱強さが足りなかったという以上の深い理由からだったのだと悟った。すなわち、ヨーロッパの絵画という文字盤のうえで、時計の針が午前零時を指していたのだ¹¹。

「ルーベンス」が遅ればせながら気づいたのは、ヨーロッパの絵画はすでにその歩みを止めていたということであり、絵画がそれと手を携えて進歩していた「近代」(絵画的近代)は終わったということである。たんに終わっただけではない。時計の針は午前零時に戻ったのであり、「近代」などあたかもはじめから存在しなかったかのように、絵画は突如としてその歴史の外に置かれたのである。そう、この挿話は「評判の悪いセルバンテスの遺産」における小説的近代をめぐる議論を、絵画史の文脈で辿り直したものにほかならない。

では、「ルーベンス」が見出した絵画的近代とはいったいなんだったのか？一言で言えば、それは画家の現実との格闘であり、絵画における制作そのものの主題化である。ピカソの筆になる「牧神」や「闘牛」は、「ルーベンス」の目には、それらを描く画家の苦しみを再帰的に表現したものと映る。ちょうどジッドの小説が、その紋中紋の構造のうちに、小説を書きつつある作者の姿を映してみせたように。したがって、「ルーベンス」の「近代」にはたったひとつの条件しかない。作者がそこにいることである。「ルーベンス」はこの意味での「近代」に留まったために、画家として時代に適応できなかったのである。

それはクンデラその人の経験した齟齬でもある。近年のクンデラ研究には、作者の振る舞いの権力性を捉えようとする傾向が比較的強くあり、そこでは「作者」をめぐる理論的言説、とりわけバルトやフーコーのそれが議論の前提をなしている場合が往々にしてあるのだが、本稿の筆者には、そこにはズレがあるように思えてならない。クンデラにおける作者の問題はモダニズム的な制作の問題にほかならず、批評理論によって「作者」という審級が徹底的な批判に付される時点にまで、クンデラの問題構成は至っていない。クンデラの作者としての振る舞いを擁護するにせよ批判するにせよ、あるいは中立的に記述するだけであるにせよ、クンデラと同時代の批評理論を援用しようとするのであれば、逆説的だが、パラダイムの違いを意識しなくてはならないだろう¹²。

¹¹ Kundera, *L'Immortalité*, II 239-240.

¹² このことに十分意識的でない研究として、筆者自身の博士論文を挙げておきたい。篠原学「小説の自立

とはいえ、言うまでもないことだが、クンデラのこの遅れを批判的に問題にすることはできるし、できるのでなくてはならない。この遅れが何を原因とし、また、クンデラの著作に何をもたらしたのかも、同様に問われうるのではなくてはならない。そのような多様な問いのなかでしか、クンデラの小説実践における「近代」は、私たちの目に十分な明瞭さをもって現れてこないだろう。それは今後の課題というしかないが、この小論を締め括るにあたって、クンデラにおける制作の問題が彼のテキストに与えたある質について確認することで、ここまでの議論を文体論的な考察に接続しておきたい。

4

クンデラにおける制作の問題とは、小説が近代的な意味での「小説」であるため、つまりは唯一の真理の場であることを免れるために、いかにして作者が意図によってそれを統べるのではないしかたで作品を作ることができるのか、という問題である。ジッドの作中人物は、「他者（現実）のことは口述筆記すること」にその方法を求めていたが、クンデラが提示する解決策は奇しくもこれに似通っている。『小説の技法』の掉尾を飾るエルサレム賞の受賞講演（1985年）のなかで、クンデラは『アンナ・カレーニナ』のプランの変更に触れて、次のように述べている。

トルストイが『アンナ・カレーニナ』の最初のヴァリエントを粗描したとき、アンナは反感をそそる女性で、彼女が悲劇的な最期を遂げるのも当然でやむを得ないと思えるほどでした。小説の決定稿はこれとはまったく異なっていますが、私はトルストイがその間に自分の道徳的な考えを変えたのだとは思いません。むしろ彼は、小説を書いている途中で、個人の道徳的な確信とは異なる声を聞いたのだと申し上げたい。私としては、彼が聞いたものを小説の知恵と呼んでみたいように思います。真の小説家は皆、個人を超えたこの知恵に耳を傾けているものです。偉大な小説がその作者よりいつも少しだけ頭がいいのはそのためです¹³。

ある知恵が「個人を超えている (suprapersonnel)」というのは、たんにその知恵が個人の思想や信念に反するというのみを意味しているわけではないだろう。この形容詞が含意しているのは、作者が作品と取り結ぶ関係そのものがパーソナルな次元を超えているということであり、「私」ならざる他者が作るという制作の別の次元がそこに開かれるということである。そのとき作者は、この他者の口述筆記をおこなう「書き手」にすぎない。作者はあるしかたで作品を作ろうと意図してそれを手がけるのである以上、何らかの真理の保持者であることを免れない。だが、小説を書くことにおいて到来するこの他者のことは

ミラン・クンデラという「作者」をめぐる」東京大学、2017年。

¹³ Kundera, « Discours de Jérusalem : le roman et l'Europe », *L'Art du roman*, II_806.

を新たな真理として書きとることによって、作者は作品に対する支配から自らを離脱させることができるのである。こうして、小説は無事「近代」の圏域に留まる。

しかし、ここで言われていることは「言うは易く行うは難し」の典型ではないか。「作者より頭のいい小説」を書くということ、それは「私」が意図したものに、その意図を越えさせるということである。なるほどそれは他者のことばの口述筆記によって可能なのかもしれないが、その他者が「私」によって偽装された他者ではないと誰に言い切れるのだろうか。あるいは次のように問うこともできる。たとえ制作の過程で意図を出し抜くことができたとしても、その結果として完成した作品は、おのれを在らしめた意図を遡及的に構成してしまうのではないだろうか。したがって、作者はこの他者の声（「個人を超えた知恵」）を聞き取ったあとでは、遡及的なしかたで意図が構成され、唯一の真理の場が回帰してくることのないように、自らが再び意図することのない存在に変容することを余儀なくされる。それはすなわち、魅了される存在になる、ということである。ピカソの絵のなかで画家自身に出会った「ルーベンス」がその再帰性に「魅了（enchanté）」されていたことを思い起こそう。「私」が作ることの根幹にある理性を一時的に停止させる、そのために魅了され、恍惚となること——それはクンデラ自身が述べているように「脱自（ex-tase）」の体験であり、「自己の外に出ること」¹⁴を意味している。魅了されることは「個人を超える」こととの条件なのである。

こうして、クンデラにおける制作の様態は限りなく自己完結的なものとなる。「私」が作ることのうちに他者を導き入れるために、「私」の脱自的体験がほかならぬ「私」自身によってプログラムされる。どちらを向いても「私」しかいない。先行研究がしばしば問題にしてきたように、クンデラの小説論に読者のための場所がないと感じられるとすれば、それはこのことと無関係ではないだろう。読者の関与、もっと言えば他者としての関与によって解消されるべき問題が、作者の双肩にのしかかっている。おそらくはそこに、クンデラの作品をめぐる作者と読者の「不信」の根があるのではないかと思われる。

だが、それについてはいずれ稿を改めて論じることにして、ここでは、クンデラが魅了されるスタイルについての省察へと、最後にもう一步、議論を進めるとしよう。『裏切られた遺言』のなかのエッセイ「作品と蜘蛛」の冒頭で、クンデラはニーチェのスタイルとヘーゲルのスタイルを比較して、自分を惹きつける（séduire）のは前者であると述べている。クンデラは、ニーチェが『善悪の彼岸』において「私は思考する（je pense）」という命題に示した懐疑、「思考はそれが望むときにやってくるのであり、主語の「私」が「思考する」という動詞の限定辞であると言うのは事実を捏造している」¹⁵のではないかという懐疑を、自らのオブセッションである制作の問題に関連づけようとする。

「思考が私たちのもとにやってきたじっさいのあり方を歪めないこと」。私はこの命

¹⁴ Kundera, « Improvisation en hommage à Stravinski », *Les Testaments trahis*, II_870.

¹⁵ Kundera, « Œuvres et araignées », *Les Testaments trahis*, II_912.

令を並外れたものと思う。そして私は、『曙光』以降のニーチェのすべての書物において、すべての章が一段落で書かれていることに気づく。それは思考が一息で言われるため、哲学者のもとに、思考が素早く踊りながら駆けつけたときに示した姿で固定されるためである¹⁶。

制作の問題において重要なのは、作者に再び意図する時間的な余裕を与えないことであり、そのための速度をエクリチュールは獲得しなければならない。思考が「素早く踊りながら (rapide et dansante) 駆けつけた」姿を「固定する」。この言い回しのうちに、クンデラがいかなるジレンマの解消を期待しているかはもはや明らかだろう。ここで称揚されているのは、「私」がその速度に追いつくことのできない、躍動するスタイルとしての断章形式である。

ニーチェのスタイルがそうした舞踏的なものである一方で、ヘーゲルのそれは体系的なものである。クンデラによれば、人はヘーゲルの驚のような思想ほどにはそのテキストに魅惑 (fasciner) されない、なぜならば、ヘーゲルにおいては、思想の躍動は体系化を志向するスタイルによってたわめられているからである。その結果、「ヘーゲルの『美学』は、一羽の驚が、あらゆる隅々を覆い尽くすべく巣を張りめぐらす何百匹もの英雄的な蜘蛛と協力して作り上げた作品という印象を与える」¹⁷ことになる。体系化を目指す作り手の意識 (蜘蛛) は思考の運動 (驚) を麻痺させる。そこに、魅了された理性が冷静さを取り戻し、「私」が真理を携えて再び作品を統御しにかかる余地が、生まれるのである。

クンデラが二人の哲学者のスタイルに下した評価にどの程度の妥当性があるかは、筆者には判断できない。だが、そのことはここではさして重要ではない。重要なのは、この際立ったスタイルの対照によって、クンデラの小説テキストが徐々に断片化の度を高めていく理由が説明できるように思える、ということである。

5

しかし、ここまで辿ってきた議論を敷衍すれば、この「舞踏的なもの／体系的なもの」という区別は相対的なものでしかない、と言うこともできる。クンデラが自身の小説テキストをいかに断片化させようとも、まさにそのようなものとしてテキストを差し出そうとする意志が、断片の集積それ自体を一個の意図された体系として見ることを可能にするからである。してみると、クンデラの試みは、意図によって意図を欺こうとする不可能事であることを、はじめから運命づけられているのだろうか？ まさしくその通りであると思われるのだが、そのことはむしろ、この不可能事に沈潜することにこそ、クンデラという遅れてきたモダニストの面目躍如たるものがあるということを物語っているのではないだ

¹⁶ *Ibid.*, II_912-913.

¹⁷ *Ibid.*, II_913.

ろうか。

吉田朋正の「エピソードな構造——〈小説〉的マニエリスムとヒューモアの概念」¹⁸は、クンデラについての研究論文ではないが、クンデラにおける「散文家」と「小説家」の区別、すなわち「あらかじめその意味を知る何か」のために書く者と「あらかじめその意味を知りようがない何か」を作り出そうとする者の区別を議論の出発点としている。吉田はこの区別を、目的論的なものと無目的的なもの、ないし鳥瞰的なものと水平的なものとの読み替えながら、創造的精神のこの二つのタイプが、アイロニーとユーモア、使用価値と交換価値といった二元的な「世界の様相」のうちに見て取れることを指摘して行くのだが、この議論において見逃してはならないのは、無目的的なもの、水平的なものにおいて経験される偶然性が、じっさいには「小説家」的な精神によって演出された偶然性の模造にすぎず、したがってそこには目的論的なものが否定なく介在している、という点であろう。なぜ作品には真の偶然性が存在しえないのか。その答えは至って単純であり、人間の神の創造行為を真似ることしかできないからである。

このことは、「近代の登場人物」である作者の宿命にほかならない。クンデラはその小説実践において、自らのテキストを体系的なものに対する舞踏的なものとして、つまりはあえて全体の見通しが悪いものとして構築＝断片化しようとする。すでに繰り返し見てきたように、このような構えのもとでは、作者は作品を統べるおのれの意図を排除することができない。だがそれはたんなる失敗なのではなく、この失敗を飽かず試行し続けること自体が、頑として作者であり続けようとするクンデラの、このうえなく近代的な小説実践なのである。

ここで当座の結論を得たこの小論を、私たちは、文学における主題の問題と権利ないし権力の問題とはどのように交差しうるのかと問うことから始めたのだった。これについて本稿が明らかにし得たことがあるとすれば、それは、クンデラにおいては「近代」というものがたまさかに両者の問題系の絡み合いのうちにあった、ということではなかったと思われる。すなわちクンデラにおける「近代」とは、それを主題として紡がれる言説の輪郭におのずと紋中紋的に浮かび上がってくる、定かならぬ紋様以外の何物でもない。最後にささやかな展望を述べるのが許されるとすれば、この機構を解明することが、クンデラという作家の特異性を示すことに繋がるはずである。

本研究は JSPS 科研費 JP21K19983 の助成を受けたものです。

¹⁸ 吉田朋正『エピソードな構造——〈小説〉的マニエリスムとヒューモアの概念』彩流社、2018年、3-55ページ。