The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	小説の技術とモラル ： ミラン・クンデラの大江健三郎評
Author(s)	篠原, 学
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2023, 2022, p. 59-68
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/91709
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

小説の技術とモラル

——ミラン・クンデラの大江健三郎評——

篠原　学

はじめに

1975 年にフランスに移ってのち、ミラン・クンデラは今日までに 4 冊のエッセイ集を刊行している。『小説の技法』[1]、『裏切られた遺言』[2]、『カーテン』[3]そして『邂逅』[4]である。このうち最初のものが、クンデラがチェコ時代に書いたヴラジスラフ・ヴァンチュラについてのエッセイと同じタイトルを持つことはよく知られている[5]。クンデラの小説論における、小説の技術的な側面への言及の多さを考えると、この事実は象徴的なものと言えるかもしれない。クンデラが小説——具体的な作品であれ小説一般であれ——について何事かを語るとき、小説がいかにして書かれるかは、彼の関心の大きな部分を一貫して占めている。

自身が体得した技術を公にし、伝達可能なものとすることで、クンデラは若い書き手を育てようとしたわけではない。現実には、クンデラの小説論に影響を受けた小説家は数多くいるかもしれないが、クンデラの意図がその点にあったとはかならずしも言えないだろう。むしろクンデラは、技術について語ることを通して、小説というものに対する自らの考えを明らかにしようと努めているように見える。だからこそ、クンデラの小説を論じようとする複数の研究者がそこで用いられている技術に着目してきたのだし、またそうした研究の蓄積によって、クンデラの小説美学ともいうべきものが可視化されてきた[6]。

しかし、このような研究上のアプローチがその前提としているはずの作品と技術の関係は、クンデラ研究においてこれまで十分に問われてきたとは言い難い。技術を駆使することではじめて作品の制作が可能になるとしたら、そのようにして出来上がった作品は作者にとってどのようなものでありうるだろうか。定義上、作品とは作者の手になるものであるはずだが、「こうすれば書ける」と標榜する技術を駆使することで書かれた作品は、かりにそ

---

[1] Milan Kundera, *L'Art du roman*, Gallimard, 1986.
[2] Kundera, *Les Testaments trahis*, Gallimard, 1993.
[3] Kundera, *Le Rideau*, Gallimard, 2005.
[4] Kundera, *Une rencontre*, Gallimard, 2009.
[5] Kundera, *Umění románu: Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*, Praha, Československý spisovatel, 1960. タイトルの邦訳は『小説の技法——ヴラジスラフ・ヴァンチュラの偉大なる叙事詩への旅』となる。
[6] 該当する研究はかなりの数にのぼると思われるが、代表的な単著を 2 点挙げておきたい。Eva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal, L'Harmattan, XYZ éditeur, 1995. François Ricard, *Le Dernier après-midi d'Agnès : essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Gallimard, « Arcades », 2003.

の技術を用いたのが作者自身であるとしても、誰しもに利用可能であるという技術自体の性質において、完成以前からある部分で作者の手を離れているのではないか。以下では、『カーテン』第 3 部をなすエッセイ「事物の魂に向かうこと」[7]における、クンデラの大江健三郎評を検討することで、こうした問題について考えてみたい。大江の小説においてクンデラが評価しているものこそ、この作家の技術にほかならないと思われる。

1. 小説の統御をめざして

「事物の魂へ向かうこと」のなかで、クンデラは、大江健三郎の短篇小説「人間の羊」[8]に触れ、次のように述べている。

> 私がこの短篇について話すのは、ただ次のように問うためである。すなわち、外国兵とは誰かと。もちろん、戦後、日本を占領していたアメリカ人である。作者ははっきりと「日本人の乗客」と言っている。ではなぜ、兵士たちの国籍は示されないのか。政治的な検閲？　文体の効果？　そうではない。想像してみてほしい、小説全体を通して、日本人の乗客がアメリカ人の兵士に対決していると！　明瞭に発音された、このたったひとつのことばの力のもとで、小説は政治的なテクストに、占領軍の告発に帰してしまう。政治的な側面をうっすらとした暗がりのなかで覆い、光を小説家の関心を惹く主要な謎、実存の謎に集中させるためには、この形容詞を断念するだけで事足りる[9]。［傍点は原文イタリック］

物語のあらすじを記しておこう。冬の夜バスに乗った「僕」は、後部座席を占めていた外国兵たちが連れていた東洋人の女性を、ふとした弾みで転倒させてしまう。激昂した外国兵は、バスの車内で「僕」の下半身を露出させ、羊のように四つん這いにさせる。何人かの乗客が「僕」と同じ格好をさせられるが、他の乗客はそれを黙って見ているよりなかった。外国兵たちがバスを降りたあと、事件を傍観していた教員ふうの男が、辱めを受けた同国人への連帯の意志を示し、警察への通報を促すが激しく拒絶される。教員はいったん諦めるも、バスを降り逃げるようにその場を離れようとする「僕」に追いすがり、被害を告発するよう執拗に迫る。交番に入り、しかし警官に住所と名前を告げることは頑なに拒む「僕」に、教

---

[7] Kundera, « Aller dans l'âme des choses » dans *Le Rideau*, *Op. cit*.

[8] 大江健三郎「人間の羊」『新潮』1958 年 2 月号。大江『大江健三郎自選短篇』岩波文庫、2014 年はクンデラが参照したと考えられるフランス語版の原著ではないため、本論文における参照・引用は、大江『死者の奢り・飼育』新潮文庫、2023 年（初版 1959 年、2013 年改版）に依拠した。クンデラが参照したと考えられるフランス語版は以下。Kenzaburô Ôe, « Tribu bêlante », traduit par Marc Mécréant, in *Anthologie de nouvelles japonaises contemporaines*, Gallimard, 1996. なお、大江の小説の読解に当たって、とくに次の論文を参考にした。高橋由貴「「人間の羊」における沈黙を囲む饒舌——大江健三郎と遅れてきた戦争（下）——」『日本文芸論叢』20 巻、2011 年、53-62 ページ。山田夏樹「大江健三郎「人間の羊」における語り手「僕」の問題性——ファンタジーから現実へ（上）」『学苑』935 号、昭和女子大学近代文化研究所、2018 年、1-9 ページ。

[9] Kundera, « Aller dans l'âme des choses », Art. cit., *L'Œuvre, tome II*, Gallimard, « bibliothèque de la pléiade », 2016, p. 1055-1056. これ以降、クンデラの著作からの引用は、すべてこのプレイアード版（tome I et II）から行う。

員は「犠牲の羊」になってくれと言う……

1958 年に発表された「人間の羊」は、大江健三郎の他のいくつかの初期作品と同様、占領下の日本の状況を克明に映し出している。しかし、この小説のうちに「実存の謎」を解き明かそうとする書き手の意志を認めるクンデラによれば、この小説はそれが映し出す歴史的現実には還元しきれないものを持っており、それゆえにこそ優れている。クンデラの考えでは、小説家にとって重要なのは、小説のなかで描かれ、告発され、解釈される歴史そのものではない。「歴史が小説家の関心を惹くとすれば、それは歴史が人間の実存をめぐる投光器となり、人間の実存に、予期していなかったその可能性に、光を投げかける」[10]からである。小説が描き出すある未聞の状況のなかで、それまでは見えなかった、「そのうしろのどこかに」[11]隠れていた人間の生のありようが突如明るみに出される。逆に、そうした「実存の一片たりとも発見することのない小説はモラルに反している」[12]。——この場合の「モラル」とは、作者が作品に負わせようとする教訓という意味でのそれや、ときに作品の善し悪しを測る物差しともなる宗教的または世俗的道徳観という意味でのそれとは根本的に異なっていよう。それら通常の意味でのモラルを、「小説のみが言いうること」[13]ではない、すなわち小説にとって本質的ではない、として宙吊りにすることが小説家のモラルなのであり、クンデラが若き日の大江に見出したのも、この通常とは異なるモラルへの感受性の強さにほかならない。

「人間の羊」を引き合いに出しながら、小説家のモラルとは何かをめぐって展開されるクンデラの議論は、小説においてあることばを別のことばに置き換えることが、たんに物語の雰囲気を左右するだけにとどまらない重要性を持っていることを示している。「アメリカ兵」と書く代わりに「外国兵」と書くこと、あるいはフランス語において « américain »（「アメリカ人の」）という形容詞を選ばず « étranger »（「外国人の」）という形容詞を選ぶこと[14]は、その選択がなされた地点を中心としてテクスト全体に波紋を広げ、小説の意味の場を変容させる。大江が「人間の羊」において「外国兵」と書くことにじっさいどの程度意識的であったかはわからないが（同年に発表された「不意の唖」[15]「戦いの今日」[16]においても、占領軍の兵士は「外国兵」と表現されている）、クンデラの小説論を理解することのみを目的としてこの大江評を読むのであれば、大江自身の意図が不明であることはそれほどの支障をきたさないはずである。より重要なことは、先に見た小説におけるモラルの要請に応えるためには、小説家は今自分が書きつつある小説の意味の場に不断に生じる変容を統御できなくてはならない、ということだろう。もしその変容を統御できなければ、ある場合に小説

[10] Kundera, « Aller dans l'âme des choses », Art. cit., in *Ibid*.
[11] Kundera, « Quelque part là-derrière » dans *L'Art du roman*, *Op. cit*.
[12] Kundera, « Aller dans l'âme des choses », Art. cit., in *L'Œuvre, tome II*, *Op. cit.*, p. 1050.
[13] Kundera, « Aller dans l'âme des choses », Art. cit., in *Ibid.*, p. 1054.
[14] この二つの選択は等価ではない。大江の日本語テクストでは、兵士はほとんどすべての箇所で「外国兵」となっているが、先に挙げたフランス語版では、« étranger » という形容詞抜きで単に « les soldats » と表記されることが多い。
[15] 大江「不意の唖」『新潮』1958 年 9 月号。
[16] 大江「戦いの今日」『中央公論』1958 年 9 月号。

が「政治的テクスト」となるとしても、小説家はそれを防ぎようがないからだ。その内容がいかなるものであれ、モラルはモラルである限りにおいて、何らかの状態の実現を可能にする能力を、モラルが期待される人間に要求する。クンデラの小説論において、小説家が何よりもまず技術的な主体として現れざるを得ないのは、そのためである。

2. 作者と作品との関係において

自作に対するクンデラの評価を、大江は好意的に受け止めたようである。新聞紙上に連載したコラムを収録した作品『定義集』[17]において、大江はクンデラの解釈に共感を寄せ、『カーテン』のうちに、クンデラから自分へ向けられた「小説家同士の呼び掛け」[18]を確認したと述べている。続けて、クンデラのいう「本質的なもののモラル」について語るのだが、このとき大江が引用するのは『カーテン』の第 4 部「小説家とは何か」[19]の一節である。この一節は、クンデラにおける小説の技術とモラルとの結びつきについて考察するうえで、重要な示唆を含んでいると思われる。大江が「(中略)」とした箇所も含めて、あらためて訳出してみよう。

> 作品とは、ある美的な計画にもとづく長い仕事の成果である。
>
> もう一歩進んでこう言ってみよう。すなわち、作品とは、小説家が人生の総決算の刻に承認するものであると。書き手の短い人生の時を超えて、文学は読み継がれる。ある種のとめどない増殖によって、文学が自分の首を絞めているのはそういうわけだ。まず隗よりはじめて、小説家ひとりひとりがあらゆる二義的なものを排除し、自分のために、また他の人々のために、本質的なもののモラルを説くべきなのだ[20]。［傍点は原文イタリック、下線部は大江による引用では省略された箇所］

文学の「ある種のとめどない増殖」とは、作者自身が美的な探求の成果として承認した「作品」に、作者の死後、一般の読者や批評家、研究者たちが無数の関連するテクスト——書簡や手帳、日記など——を纏いつかせ、「作品」を埋没させる状況を指している。フローベールの書簡は、どれほど生き生きとフローベールの文学観を明かすものだとしても「作品」ではないとクンデラは言う。それはクンデラにおいて、書簡が「作品」の完結した単一性の外部に位置付けられているということである。「作品」というものを「ある美的な計画にもとづく長い仕事」（un long travail sur un projet esthétique）と定義するとき、クンデラの力点は反復される不定冠詞の « un » に置かれているように見える。クンデラにとって、「作品」とはあくまで制作における集中と持続とによってその輪郭を定められたものであり、その意味で、作者がそれに専心した時間のなかで生命を与えられている。

---

[17] 大江『定義集』朝日文庫、2016 年（kindle 版）。
[18] 大江「いま小説家のなしうること」同書。
[19] Kundera, « Qu'est-ce qu'un romancier ? » dans *Le Rideau*, *Op. cit*.
[20] Kundera, « Qu'est-ce qu'un romancier ? », Art. cit., in *L'Œuvre*, *tome II*, p. 1075.

そのため、ある種の伝記的アプローチにおいては「美的な計画」の理解を補完するためにこそ参照されるべき書簡や日記が、クンデラにはこの計画に照らして二義的なものと見做されることになる。クンデラがここで特別なニュアンスで用いている「作品」とは、それを制作する作者との関係のうちにつねに引き戻されるようなものだが、その作者というものもまた、作品を制作する時間のうちにしか存在しない。こうした循環構造は、けっして「増殖」しえないものだろう。この構造の内側にいる作者は、その意味作用を予測しながら作品を構築していく純粋に理性的な主体であって、伝記的なアプローチによって豊饒化または細密化される作者とはその種類を異にしている。物語論の語彙では、現実の作者である後者に対して、前者は「内包された作者」[21]ということになるだろうが、本論文の議論の枠組においては、これはしかるべき計画を遂行するための技術の使用者と言い換えられる。クンデラにおいて、小説の技術は二義的なものであることを免れているが、それは、作品と作者との関係がこのようなものとして措定されているからである。

本論文の冒頭に掲げた技術の利用可能性をめぐる問いが、クンデラの小説論との関連で意味を持つのも、このような文脈においてである。ここまで見てきたように、クンデラの小説論において、技術は小説家にモラルを問うさいの前提となる制作者の能力を保証するものであり、同時に、作者の作品に対する関係を統御のそれに限定する理路の要ともなっている。それはクンデラの小説論における作者と作品とのいわば紐帯を担うものだが、技術が少なくとも理論上は万人に利用可能であることは、この紐帯を緩めはしないのだろうか。このように問いかけることで、本論文の筆者が問いのための問いを捏造しているわけではないと言い募ることができるのは、本論文が検討してきた大江評においてクンデラが着目していた技術、ある形容詞を別の形容詞で置き換えるという技術こそ、一見すると誰にでも真似できる平易な技術に思えるからである。

クンデラが提唱している小説家のモラルは、ある小説家の作品のなかに「小説のみが言いうること」があるかどうかを見極めようとする。これはつまり、その作品を対象とするいかなる言説も、作品が示し得た、あるいは示し得なかった「実存の謎」を作品から抽出し、再構成することはできない、ということを意味している。「実存の謎」は、小説以外の仕方では語り得ない。そのことが、小説を、何よりもまず制作の営みに帰すべき根拠となるのである。ならば、これとは著しい対照をなす技術の語りやすさは、小説という美学的形式を、まさに技術をふるうことを通して自身に帰着させようとする、小説家という者にとっての蹉跌となることもありうるのではないか。この諸刃の剣のような技術の性格を、どのように捉えたらよいのだろうか。

3.　制作とその痕跡

言うまでもないことだが、技術は持っていればかならず使わなくてはならない、というも

---

[21] Wayne Booth, The Rhetoric of Fiction, *The University of Chicago Press*, 1961, 1983 などを参照した。

のではない。フランス語版『ジャックとその主人』[22]の序文で、クンデラは 1968 年のソ連によるプラハ侵攻の直後に出会った兵士たちのことを « fantassins russes » [23]（「ロシア人の歩兵」）と書いているし、『存在の耐えられない軽さ』[24]の登場人物トマーシュが同じ年に目にするのも « chars russes » [25]（「ロシアの戦車」）である。これらの箇所は、クンデラが『カーテン』を書いた時点より後の 2016 年のプレイアード版でも変更されておらず、したがってそこでは――『カーテン』における記述を踏まえて――チェコ人の市民がロシア人の兵士と「対決」していると言えなくもないのだが、だからといって、クンデラが「政治的なテクスト」を書いたと非難することは誰にもできないだろう。小説におけることばの選択に作家の生きた思想が関わってくることは自明であるとして、そもそもこれらの「作品」の「美的な計画」には « étranger » （「外国の」）もしくは « soviétique » （「ソ連の」）という形容詞の代わりに « russe » （「ロシアの」）という形容詞を書き込むことが適していたのだと考えるならば[26]、この形容詞を選ぶことにクンデラの技術は発揮されたと見做すこともできる。

この反例が端的に示しているのは、技術はいかにたやすく模倣されようとも、その使用において作者の美的感覚や現実認識を動員し、作品のうちにそれらを刻印せざるを得ないという、当たり前と言えば当たり前のことである。それは、技術が適用される文脈、クンデラのことばで言えば「美的な計画」を準備するのが作者その人であるからにほかならない。クンデラの語る技術を習得しても、クンデラのように小説を書くことはできない。技術は一度それとして取り出されてしまえばもはや誰のものでもないが、技術の使用は、それにより作られつつあるものと作者との、つねに新しい関係を切り開いていくだろう。制作とは、そのような関係の場に対して与えられる呼び名でないとしたら、いったい何だろうか。

ここにおいて、本論文の議論は尽くされたと見ることもできる。ただし、上記の見解が技術一般に対して妥当しうるとしても、クンデラの小説論における技術の位置付けとそのあり方が解明されたわけではない。以下ではクンデラの大江評に立ち戻って、そこで語られる技術の固有性はどこにあるのかを、二つの観点から記述してみたい。クンデラの小説論を扱うなかで技術を俎上に載せることは、そのときはじめて意味を持つはずである。

一つ目の観点は、書かれたものの痕跡という発想である。クンデラは『カーテン』の第 3 部「事物の魂へ向かうこと」において「人間の羊」を論じるさい、このテクストに現れないアメリカという国名が、単に忘却されていたのではなく、小説家のモラルに照らして選択されなかったという仮説に依拠している。この仮説はとりたてて不自然なものではないが、第 4 部の「小説家とは何か」で展開される「本質的なもののモラル」をめぐる議論と併せて考

---

[22] Kundera, *Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes*, Gallimard, 1981.
[23] Kundera, « Introduction à une variation » préface de *Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes,* in *L'Œuvre, tome II*, *Op. cit.*, p. 630.
[24] Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Gallimard, 1984.
[25] Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, in *L'Œuvre*, *tome I*, *Op. cit.*, p. 1167.
[26] クンデラのテクストになぜ「ロシア」という固有名詞が現れるのかという問題については、以下の論文がクンデラの歴史認識との関連で深く考察している。沼野充義「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』1991 年 2 月号、150-157 ページ。

えるといささか奇異に感じられるところがあり、痕跡をめぐる思考を触発せずにはいない。

「小説家とは何か」において、文学研究における伝記的なアプローチが書簡や日記といった二義的とされるテクストへの拘泥のために却けられていることはすでに見た。しかし、続く箇所で生成論的手法までもが次のように否定されていることに対して、読者の多くは驚きを禁じ得ないだろう。

> 研究者たちの軍勢は、これ［引用者補記：本質的なもののモラル］とは正反対のモラルに導かれて、全体という至高の目的を抱擁するために、自分たちに見出しうるありとあらゆるものを積み上げる。全体とはすなわち、草稿や削除された段落の山のことだが、それ以外にも、作者は認めることを拒んだが、「ヴァリアント」という不誠実な名のもとに研究者が「校訂版」に加えた章も山のようにある。もしこれらのことばにまだ何らかの意味があるとしたら、こうしたことは、作者の書いたものなら何でも価値がある、作者によって等しく認められているということを意味しているのだろう[27]。

だが、「人間の羊」の制作段階でアメリカという国名が削除されたことを証拠立てるものは、草稿以外にはあり得ないのではあるまいか？　この一節を読む限りでは、草稿に戻って裏付けを得ることに、クンデラは関心がないと言わなくてはならない。『ジャックとその主人』におけるジャックのことばを借りて言えば、「この地上で起きたことはもう何百回も書き直されたので、現実にはどうだったのか、遡って確認しようと思う者はいない」[28]のである。クンデラは完成した作品だけを見て、ある単語の可能性としての削除を論じている。本質的なのは「作品」だけなのだから、そうすべきである。

とはいえ、生成論的な視座をこのように放棄してしまうと、作者の「長い仕事」、すなわち制作の営為そのものを閑却することにもなりかねない。おそらくはこの点にクンデラの考える「作品」の逆説があり、注意深い整理を要するものと思われる。こう考えてはどうだろうか。すなわち、制作という行為は、自らの関与の痕跡を「作品」から消し去ることをもって、ようやく完全に遂行されたことになると。この推論の根拠は、クンデラが 1985 年にエルサレム賞を受賞したさいのスピーチで、「小説家とは、フローベールによれば、作品の背後に消え去りたいと願う者である」[29]と述べていることにある。この「小説家」は、クンデラのスピーチでも、第一に伝記的アプローチによって姿を現す作者として了解されているが、加えて、制作主体の理性的活動もここに含意されている可能性がある。

以上を踏まえてクンデラによる「人間の羊」の読解に立ち戻るならば、そこで行われてい

---

[27] Kundera, « Qu'est-ce qu'un romancier ? », Art.cit., in *L'Œuvre*, *tome II*, *Op. cit.*, p. 1075.

[28] Kundera, *Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes*, in *Ibid.*, p. 682. ここでジャックと主人が話題にしているのはテクストの恣意的な書き換えであり、テクストの生成過程における改稿は、本来それとは別の問題として考えられなくてはならない。しかし、この戯曲に通底する、テクストがもともとの作者の手を離れていくことへの不安は、制作という営みが、最終的にはかならず、完成した作品を手放すことを作者に強いることへの不安と、きわめて似通っているように思われる。

[29] Kundera, « Discours de Jérusalem : le roman et l'Europe » dans *L'Art du roman*, in *Ibid.*, p. 805.

るのは、完成した「作品」から可能性としてのヴァリアントを想像することであると言うことができる。その想像の目的は、「作品」と、そのようでもあり得たヴァリアントとを比較して、前者に軍配を上げること以外ではあり得ない。小説におけることばの選択という技術について語ることで、クンデラは完成した「作品」を顕揚し、そのことを通じて、その完成に捧げられた作者の労苦を、消し去られた制作の痕跡として浮かび上がらせようとしているのではないか。

『存在の耐えられない軽さ』のなかで、トマーシュは自分の人生を左右する選択を肯定しようとして „Es muss sein!“ （「こうでなくてはならない」）というドイツ語のことばを繰り返す[30]。だが、その選択の直後に、彼は „Es könnte auch anders sein.“ （「違ったようでもあり得た」）と後悔する[31]。トマーシュの物語が、別の生の可能性を排除することができずに、この両極を揺れ動く人間の実存を活写したものだとすれば、この揺れ動きは、技術というものを中心に据えたクンデラの小説論において、完成した「作品」と制作途上に出現したかもしれないヴァリアントとのあいだでも反復されているのではないだろうか。そうした揺れ動きがあるがゆえに、クンデラは自分の小説に最終的な承認を与えることをためらい、飽くことのない改稿によって「作品」の完成を先延ばしにしてきたのかもしれない[32]。それについて臆断することは許されまいが、いずれにしても、問題となっている小説の技術について語るクンデラの振る舞いには、その技術が小説に及ぼしている効果とは別の次元で、おのれの労苦の結晶を「作品」として肯定しようとする作者の意志が潜んでいるように思われる。

4. 「暗がり」で見えてくるもの

二つ目の観点は、明暗のモチーフである。「人間の羊」の「外国兵」が「アメリカ兵」とはけっして書かれないのは、小説の政治的な側面を「うっすらとした暗がり」のなかで読者に見えなくするためであった。この「暗がり」のなかで、読者ははじめて、歴史的現実の背後にある「実存の謎」へと誘われる。だが、なぜ暗さが鍵になるのだろうか？

手前にあり見えやすいものから、背後にあり見えにくいものへの視線の誘導は、クンデラの小説論ないし芸術論においてたびたび反復される。たとえば『小説の技法』の第 5 部「そのうしろのどこかに」では、クンデラは「書くことは、詩がその背後で陰のなかに隠れている障壁を壊すことだ」[33]と書いている。また『存在の耐えられない軽さ』では、画家のサビナが自らの絵を前に「手前には理解可能な嘘があり、背後には理解不能な真実がある」[34]と語っている。こうした空間的配置において辺りを暗くすることには、見ようとしなくても目に入ってくるものを見えなくする効果がたしかにあるだろう。しかし、遠くにありよく見えないものは、さらに見えにくくなってしまうのではないか。

---

[30] Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, in *L'Œuvre*, *tome I*, *Op. cit.*, p. 1166.
[31] Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, in *Ibid.*, p. 1169.
[32] ここには、クンデラが翻訳家の手になる自作の既存のフランス語訳に満足できず、自ら翻訳を改訂しなくてはならなかったという事情も関わっており、事態は単純ではないことを付け加えておく。
[33] Kundera, « Quelque part là-derrière », Art. cit., in *L'Œuvre*, *tome II*, *Op. cit.*, p. 778.
[34] Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, in *L'Œuvre*, *tome I*, *Op. cit.*, p. 1190.

ここでは「暗がり」と訳したが、« pénombre » は「薄明かり」でもあり「薄暗がり」でもある。クンデラのいう「実存の謎」とは、こうした暗さに目を慣らすことでしか見えてこない、微弱な光を放つものなのではないだろうか。明るすぎる場所では、その輝きは失われてしまう。ちょうど、『笑いと忘却の書』[35]の登場人物タミナが、夢のなかで口腔に隠し持っていた金の指輪のように[36]。これとは対照的に、『不滅』[37]のヒロイン、アニェスが白昼の街路で捧げ持つ一本の青い勿忘草は、「見えるか見えないかの美の究極の痕跡」[38]としてしか知覚されることがない。氾濫する光のなかでは目に見えない輝き、喧騒のなかでは聞き取ることのできない静寂——そのような捉え難い美に対する作家の鋭敏な感性が、この « pénombre » の一語には表れている。

この単語は、「人間の羊」の読解を通してクンデラに着想された可能性がある。「夜ふけの鋪道に立っていると霧粒が硬い粉のように頬や耳たぶにふれた[39]。／Tandis que dans la nuit déjà fort avancée je faisais le pied de grue au bord de la chaussée, les gouttelettes de brouillard me picotaient le front et le oreilles comme des grains de poussière[40].」「しかし、街灯が淡く霧を光らせている路地の曲りかどで、僕は背後から逞しい腕に肩を摑まえられたのだ[41]。／À un détour de l'allée où un lampadaire éclairait faiblement le brouillard, une poigne vigoureuse s'abattit de derrière sur mon épaule[42].」いずれの場面も、« pénombre » と言うほかない暗がりに浸されている。こうした細部を持つ大江のテクストに触発されて、クンデラの美意識を端的に言い表すことばが発見されたのだと考えることもできる。

もう少し穿った見方をすれば、ここに読み取るべきは、光から闇へ、闇から光への急激な転換によって物語が駆動されるジョージ・オーウェルの『1984 年』[43]——クンデラはこの小説を「政治的なテクスト」と見做している[44]——に対する批判なのかもしれない。« pénombre »ということばは、クンデラという作家に関して重要な多くのことを露呈させている。この一語のうえに、『カーテン』という作品を、また『カーテン』に至るまでのさまざまな作品を制作した作者が、消し難くとどまっている。これこそ特異な痕跡なのである。

おわりに

本論文が問題にしてきたのは、クンデラの小説論において技術が語られることの意味で

---

35 Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, Gallimard, 1979.
36 Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, in *L'Œuvre*, *tome I*, *Op. cit.*, p. 1021-1022.
37 Kundera, *L'Immortalité*, Gallimard, 1990.
38 Kundera, *L'Immortalité*, in *L'Œuvre*, *tome II*, *Op. cit.*, p. 284.
39 大江「人間の羊」『死者の奢り・飼育』前掲書、162 ページ。
40 Ôe, « Tribu bêlante », in Anthologie de nouvelles japonaises contemporaines, Op. cit., p. 533.
41 大江「人間の羊」『死者の奢り・飼育』前掲書、190 ページ。
42 Ôe, « Tribu bêlante », in Anthologie de nouvelles japonaises contemporaines, Op. cit., p. 553.
43 George Orwell, *Nineteen eighty-four*, London, Secker and Warburg, 1949.
44 クンデラはオーウェルの『1984 年』に一貫して否定的な評価を下しているが、先行研究ではクンデラとオーウェルの文学性の近さも指摘されている。とりわけ以下のものがある。Silvia Kadiu, *George Orwell - Milan Kundera : Individu, littérature et révolution*, Paris, L'Harmattan, 2007. 次の拙稿で詳しく触れた。篠原学「小説と政治的なもの——ミラン・クンデラ『存在の耐えられない軽さ』を再読する——」『言語文化研究』48 号、2022 年、93-112 ページ。

ある。技術は本性上語りうるものであり、伝達が理想的な水準に達していれば、模倣という手段によって誰もが利用可能なものとなる。技術を語ることは、それゆえ自己に固有のものを他者に譲り渡すことに通じており、小説論のなかで技術の比重が大きくなればなるほど、作者と作品の密なつながりを想定することは難しくなると考えられる。ところが、制作という営みに焦点を当てたクンデラの小説論においては、作者は何よりもまず技術的な主体として現れ、技術をふるうことによって作品をおのれのものとする。のみならず、そうした技術との関係がモラルに適ったものとして歓迎され、推奨されるのである。この齟齬を炙り出したのが、本論文の議論の前半部分である。

後半の議論は、この齟齬を、技術使用における作者の現前についての一般的な考察によって解消することからはじめられた。そのうえで、議論の標的はクンデラが語っている技術の固有性へと移っていったのだが、明らかにされたのはむしろ、クンデラが技術を語ることの固有性であった。より正確に言えば、「人間の羊」への論及のなかでクンデラが語っている技術は、そこにクンデラの葛藤なり美意識なりが投影されるところに固有性があるのであり、クンデラはこの技術を語ることを通して、はからずも自分自身を詳らかに見せてしまう。

このことが示唆しているのは、モラルについて語り、それゆえ技術についても語らざるを得ないクンデラのテクストが、作者の存在の不安ともいうべきものにたえず付き纏われている、ということではないだろうか。不安があるからこそ、それを否認しようとして、思いがけず作者が強く現前してくる[45]。クンデラにとって技術とは、そうした心理的トポスなのだと思われる。

本研究は JSPS 科研費 JP23K12136 の助成を受けたものです。

[45] クンデラはフローベールに倣って、小説の作者として作品の背後に消え去りたいと願うのだが、そう願うあまり、かえって作品への現前を強めてしまう。それゆえいっそう消え去りたいと願うという、この堂々巡りこそが、クンデラの小説論の根底にある運動ではないか。以下の拙稿でも論じたが、議論を精密化する機会を、いずれあらためて持ちたい。篠原学「小説の自立——ミラン・クンデラという「作者」をめぐって」（博士論文）、東京大学大学院総合文化研究科、2017 年。