

ある二重の修行の物語

——I・カルヴィーノの宇宙的アイロニーとM・クンデラの小説的笑い

マッシモ・リッツァンテ／陶山大一郎訳

ある音楽的な思ひ出

何年前か前、パリに降り立った時、私の文学的使命は嵐の海に見舞われた小舟のように揺れていた。理論の波がいくつも船倉の底を襲い、地平線は目に見えない一点にすぎず、その一点とても、漂いつつ身を持ちこたえるのに懸命であった私の視界には、むろんはいってこなかった。

それでも私が沈没することがなかったのは、イタロ・カルヴィーノの散文作品とミラン・クンデラの小説作品のおかげだった。

『小説の精神』（一九八六年）初版のクンデラは、カルヴィーノを散文作家ではなく小説家に分類している（が、一九九八年決定版ではカルヴィーノの名は小説家のリストから消えている）。クンデラによれば、小説家とは「自らの思想を重視しない。小説家は発見者であり、手探りしながら実存の未知の側面を開示しようとする者である」のに対して、作家とは「独創的な思想と真似のできない声を持つ。作家は（小説も含む）どのような形式をも用いることができ、書くものすべてが、彼の思考の痕跡を留め、彼の声に支えられているのであるから、その作家の作品の一部をな

すことになる」のだという。

「小説と音楽」と題されたクンデラの最後のセミナーのひとつでは、テープレコーダで数多くの音楽、とりわけペートーベンを、なかでもそのソナタを聞いたものだった。外のドアには、「ラジオ放送中。邪魔をしないで下さい」と書かれた掲示板さえ置かれてあった。休憩の間、私は彼に、カルヴィーノを読み、その価値を小説の歴史——いかなる小説家もその中で読まれるべきであるコンテクスト——のうちに把握することが、自分にはますます困難なものとなつてくると訴えた。彼はいくぶん陰険にそつげなく、おそらく私の考えは正しいのであり、それはたぶん源泉の差異の問題かもしれないと答えてくれた。彼は何を言いたかったのか？

散文作家の源泉は小説家のそれと同じではないということだろうか？ 楽音の波に呑み込まれつつ——セミネールはすでに再開していたのだ——私はクンデラが幾度となく表明したこと、すなわち「小説家はセルバンテス以外の誰にも弁明する必要はない」ということが、カルヴィーノにも

当てはまるのかどうか自問していた。形式と人物に関するカルヴィーノの概念は、小説家の概念だったのだろうか？
初めて読んだときから、カルヴィーノの作品は、登場人物たちを通じて実存の未知の側面を開示するというよりも、むしろ人間と宇宙との諸関係を発見することを目的としているものように思われた。

だとすれば、「散文」という言葉と「小説」という言葉はこの二人の作者にとって同じ意味をもっていたのだろうか？

月の側から

私は一九六二年に書かれたカルヴィーノのあの有名なエッセイ、『迷宮への挑戦』を思い起こす。そこで作者は次のように言明していた。文学が熱望しうるものとは「宇宙のイメージ」である。知の増殖によって人間が投げ込まれてしまった迷宮から出発して文学がなせることは、「たとえそれが一つの迷宮から別の迷宮への通路以外の何ものでもないとしても、出口を見つけだすための最良の態度を定義すること」だと。カルヴィーノによれば、たとえひとが迷宮と化したこの世界から抜け出すことができないとしても、人間には少なくとも自らの牢獄について「能うる限り詳細な」地図を描く義務があるのだという。私の心に浮かんでくるのはまた、『ゼロ時間』『邦訳『柔らかな月』』の最後の物語である。そこでのモンテクリスト伯はフアリア神父とともにイフ要塞に投獄され、その場所に関するあらゆる可能な計算をおこなった末に、逃亡するための唯一

の手段はおそらく「思考された要塞が実際の要塞と一致しない点を割り出す」ことかもしれないと結論づけていた。そうなれば、世界と思考とが一致しない点とは、知的な推論による構築が詩の視覚的直感と結びつき、科学的論理が詩的想像力に挑む、あの芸術的自由の空間に対応するものとなるだろう。

私はそんなふうにはカルヴィーノの科学への愛、ガリレオを先祖とする彼の作品を理解しようとしていたのだった。カルヴィーノにとって、ガリレオの散文のうちには、事物に関する綿密で、ほとんど触知しうるような記述と、事物に視覚的イメージを付与するその記述への詩的な参与との間の完璧な総合があると見えた。カルヴィーノはまた、厳密化と喚起とのそのような総合をレオバルデイの作品にも見ていた。

レオバルデイが喚起する月はガリレオが記述する月と結びき、後者はヒッポグリフに跨がったアストルフォの宇宙的冒険と結びつく。ガリレオが好んだ詩人はまさに「宇宙的で月のような詩人」、アリオストであった。アストルフォの飛翔から、英雄たちが絨毯や鳥、船に馬乗りになって神祕に溢れた別の世界へと向かう移動までの距離は、ほんのわずかしかない。

私は、おとぎ話と民衆伝来の物語に対するカルヴィーノの愛をもそのように理解しようとしていた。私は彼のことを、発音することのできない名を冠した彼の登場人物の一人のように想像していた。つまり、カルヴィーノ自身が『世界の記憶とその他の宇宙喜劇』『柔らかな月』九篇』のあ

るコントの終わりて語っているように、私たちの惑星に偶然落ちてきたものの、いつも月に対する負債を、「存在するものの存在しないものに対する」負債を意識した者として。

世界を見ること、この迷宮の「能うる限り詳細な」地図を明確に描くこと、それも月の側にいながら。カルヴィーノの散文技法の切望は、とくに六〇年代初頭からは、そのようなものだったと私には思われた。世界を見ること、すなわち事物と存在を綿密に描写すること。世界の「能うる限り詳細な」地図を描くこと、すなわち文学をあらゆる知が交易会と化すこと、方法や専門分野、モデルなどの数を増すことによつて、散乱した世界の鏡を再創造すること、そしてあるイメージや特定の記述から出発して解釈の可能性の目録を作成すること。あるいは逆に、ある一般的な情報や科学的公準、人類学的カテゴリーから出発して、ひとつのイメージや特定の事物、特定の個別的な歴史「物語へ」ともどること。

私はそのようにカルヴィーノの作品の百科全書的理想を理解しようとしていたのである。

しかし月の側に留まりつつ世界を見るとは何を意味するのだろうか？ もしかしたら次のようなことかもしれない。人間を宇宙の一要素、それも必ずしも特権的ではない要素として考えること、また宇宙がそれを通じて諸形式を組織してゆく数多くの機会の一つとして捉えること。そして知識の無限なモデルと、それ自体百科全書であり、絶えず結合可能な諸要素の沈殿物とみなされる個人の経験を結ぶ橋として、散文を捉えること。

月の側に留まるということは、さらにまた無限の切望、つまり人間と全体との、特定の形式と諸形式の多教性との、人間的なものとそのでないものとの調和への欲望を、言葉をもたないものに同一化し、それに「言葉を与え」ようにする欲望をも秘めている。この欲望は古くからポエジーに備わっていたものであり、カルヴィーノは、ヴァレリーやクノー、ボルヘスといった最も近い師たちに倣つて自ら散文の詩人となることによつて、その欲望を散文のうちに入れている。自らの視覚的想像力、幻想的精神によつて、各々の要素が全体の一部分であると同時に自立的な有機体であるような、つねに簡潔な構成の形式によつて、レトリックの使用域の多様性によつて、一つ一つの章や文、語に付与された重要性によつて、そして人間を「歴史」ではなく世界に向き合わせようとするその宇宙的使命によつて、カルヴィーノは散文の詩人となるのである。

現代のアストルフォの書

しかしながら、カルヴィーノ自身がそうしているように、「存在しないもの」、無限なもの、「書かれなかつた世界」、絶えず生じては解体するものを、「存在するもの」や「書かれた世界」を私たちに与えてくれる、つねに必要な地平として考えるなら、作者には、そして諸形式の連続性を物語ろうとする作者の欲望には、次の二つの問題が提起される。

第一の問題はカルヴィーノによつて次のように定義されている。「ある個別の物語が、それを横断しへ条件づけられている他の物語を内包し、さらに全世界に広がっているその

他の物語を内包している場合、どのようにその個別の物語だけを取り出すことができるのだろうか？」

カルヴィーノが選り取った形式上の解決とは組み合わせの技法であるが、彼はこの技法を六〇年、七〇年代のバリの構造主義者たちやウリポのサークルのうちで見いだす前に、ガリレオを読んでいるときに発見していた。「ガリレオによれば、アルファベットは人類のもつとも偉大な発明であるという。なぜなら、わずか二〇ばかりの記号を組み合わせたことで、宇宙の多様な豊かさのすべてを説明できるのだから」。どのように「宇宙のイメージ」を構築するにしても、わずかな数の要素で事は足りる。これはおとぎ話や民衆物語の法則でもある。このようにして科学の論理とポエジーの視覚的想像力は人間の運命に向けられた眼差しと結びついてゆく。

カルヴィーノは、無限で普遍的な語りのストックを借用し、すでに用意されている諸形式を組み合わせることによって、物語装置を創りだすに至るのであって、この装置にあつては、物語の有限で可視的な部分はずねに無限で不可視の物語の連鎖に関係づけられることになる（私は「宿命の交わる城」や「見えない都市」、「冬の夜ひとりの旅人が」などのことを想う）。彼の関心を惹くのは、ある一つの物語ではなく、あらゆる物語から生じる語りの魔力、それぞれの物語の人類学的な中核から発する威光である。私はさらにこう付言しよう。カルヴィーノの関心を惹くのは、語りの潜在的な力のおかげで、存在しないものに対する彼の負債のすべてを垣間見させてくれるような、一つの形式、

存在レベルでの部分を創造することである、と。潜在的な装置を始動させるのは、またしても宇宙的で月のようなアリストのアイロニーなのだ。そしてカルヴィーノの形式の基礎となっているのは、科学の冒険、数学・幾何学的な世界の無限の組成と分解へのガリレオ的好奇心と結びついている、つねに可能な幻想的冒険への快楽なのである。

時が経つにつれカルヴィーノの真の主題的な固定観念となつてゆく第二の問題、私はそれをアストルフォの書の問題と呼ぶことにする。この問題を提起しているのは、またしても作者自身である。「魔法の書が閉じこめていた言葉の力とはどのようなものなのか？ 言葉は世界を変えることができるのか？ それとも、言葉には世界を消し去り、それ自体世界となつて、書かれなかった世界の全体性を自らの全体性に取って代える力があるのだろうか？」アストルフォの冒険が可能となつたのが、アトランテの魔法の書によつてであつたことを忘れないようにしよう。ひとたびこの書を手にするだけで、アストルフォは翼の生えた馬に跨がり、月へと赴く力を得ることになるのだ。しかし、さらに悪魔的な魔術師のせいでも、この書はアストルフォが月から世界を眺める助けとはならず、逆にこの世を消し去つてしまふのだとすれば、何が起きるのか？ 記号・言葉・名前の繁茂が地上を覆い、アストルフォの冒険は、世界の無限の解釈の森を横切るパロマーの不安で破滅的な探究へと変貌するのである。

作品構築の形式的モデルが、いまだアルファベット、つまり書かれなかつた世界の潜在的な無限の豊かさを説明し

うるわずかな数の文字の組み合わせであるなら、現代のアストルフォにつねにつきまとう危険、誘惑とは、書物の魔術的な力のおかげで、自らの生、感情、経験を生きようとすることである。

世界は一冊の書物ではないが、書物と同じ仕方で見ることが出来る。そこから、知の百科全書に収められた諸項目から出発して個々人の実存の名称を解釈しようとする現代のアストルフォの誘惑が生じることになる。

『ジャガーの陽の下で』では、ある夫婦がメキシコへと旅立つ。彼らの観光休暇は、この国の料理を知りたいという欲望に影響されているようである―しかしこの欲望は別の欲望、こちらは一見するところ「休暇中」のようなエロティックな欲望を隠している。物語の終わりでは、何度も試食をしたのに、二人はまだ食卓についている。gordias pellicadas con maneca「バターを添えた小さな輪切り料理」が運ばれてくる。夫はそれを食べるように食べるが、そうしながら彼には、妻の肉体のエロティックな芳香を味わっているように思われてくる。しかし彼は、自らの自我と小さな輪切りと妻との間に第四の項、「小さな輪切りという名前」が入り込んでくることに気づく。「gordias pellicadas con maneca」という名前こそ、私が何よりも味わい、吸収し、我が物としたものであった。食後になってもまだ、その名前の魔法が私に働き続けたほどに：「ホテルの部屋に戻ると、夫婦はそれまで犠牲になつていた呪縛を断ち切り、再び愛を見出す。しかし具体的な小さな輪切りからではなく、その名前から生じたこの愛とは、いったい何なのだろうか？

それは身体と書物とを分ける境界の消滅であり、個人的な趣味に対する料理の、感覚に対する文化の、知恵に対する科学の勝利である。

『ジャガーの陽の下で』の旅行者、投票立会人、フビライ・ハンとマルコ・ポーロ、パロマーらは、その他多くの者たちと同様、あの現代のアストルフォという同一の形象のヴァリアントである。ずっと昔からの冒険の騎士であり、別の世界の発見を希求しているが、記号の組み合わせの魔法にかけられ、書物の読書に取り憑かれてしまい、その書物がなければ自分の冒険は今後もはや不可能になると確認したい気になるような、そんなアストルフォのヴァリアントなのである。

卑俗なもの

クンデラのセミネールでカルヴィーノに関する発表をした当時、私は同世代の多くの者たちと同様、私がアレキサンドリア症候群と呼んでいた病気を病んでいた。この病いの症状はどのように現れていたのか？ それは二通りにであった。一方でまず私は、どんな作品も一つのテキスト、つまり記号の集合に還元しようとする高度に理論的な大学教育のせいで、芸術の個人的な次元を完全に見失っていた。他方、小説、詩、ニュース、マンガ、映画、さらには私自身の夢や無意識の生、恋愛関係や性的関係に至るまで、あらゆるものをテキストとして読むことが可能だったために、世界は一つの巨大な原リテキストと化していた。生のテク

スト的読解から出発して諸々の出来事を解説しようとする固定観念のせい、あらゆる実存的な探究が霧散してしまっていた。私が自らの肉体のうちで生きていたのは、現代のアストルフォの誘惑であった。私は精巧な細工を施された盃さながら、あの理論的精神の冒険に彫琢されていた。たとえそれが、私がカルヴィーノの登場人物のように、月にまでよじ登ってその甘い乳を味わえなかっただけのことだったのだとしても。不幸にして私には宇宙論的な使命はなかったのだ！

カルヴィーノの散文の芸術は上手に科学に跨がって、不可視なものを可視化し、自らの征服を宇宙的で月のようなアイロニーによって眺めることができたのだが、科学の人間化を標榜するそのような出会いは、人間的形式のもっとも固有で、もっとも個性的な番人である芸術を消し去ってしまうもののように私には思われた。一見したところカルヴィーノは、書物に世界の代わりとさせる誘惑へと落ち込まないために、自らの現在の諸々の傷から遠く離れた世界に向かって個人を投げ出しつつ、〈歴史〉の自然化に身を投じたかのようにであった。そうしながら彼は登場人物たちを極度に形式化したために、その登場人物たちは「クンデラが定義したような―実存のいくつかの主題を検証することを目的とする「実験的自我」ではなく、百科全書的自我、つまり宇宙の構築と破壊という無限の可能性の模範的な形象なのではないかと、私には思われたものだった。私は彼らは地球に住んでいるが、小説の登場人物の方はそれよりずっと慎ましい者たちだ、彼らは卑俗なもの惑星に

住んでいるのだから、と考えたのだ。クンデラが断言していたように、小説はラブレールとセルバンテスとともにこの世に誕生して以来、叙事詩の英雄を永遠に低俗な世界、「散文の世界」、日々の具体的で身体的な実存の世界へと送り返してしまっただけである。小説の登場人物の実存的冒険は理論的・百科全書的な精神からではなく、ユーモアの精神から生まれたのだ。そしてこれは私にとって根本的なことなのだ、小説の構成要素の一つはまさしく理論・百科全書的精神に対する執拗かつ不敬な戦いなのである。小説は個人的経験や、個人の不真面目で、批判的で、自由な創造的創意を経ることのないどんな知をも、その始まりから徹底的に疑問視してきたのである。

パニエルジュは「私は結婚すべきか、すべきでないか？」という自らの問いかけから生まれる。彼は初歩的でもあれば決定的でもある自らの問いかけそのものである。彼はあらゆる学者たちに相談するが、誰も彼に答えを与えることができない。最後になっても、彼には相変わらず自分が何をなすべきなのか分からないのだが、それまでの間に、彼の問いかけのもつ道化的な力によって当時の知のすべてが滑稽なものとしてしまおう。ドン・キホーテは自らの読書から生まれた存在である。読んだものをあまりにも信じてしまおうので、自らがそうではないもの、すなわち遍歴の騎士と自分を同一視することになるのだ。セルバンテスは、読むものを真に受け取るこの人物によって、それまで支配的であった学識と文学の慣習の真面目さを破壊することができる。

パロマーは彼の時代の理論的精神から生まれる。彼もまた科学の書物を読むことから創造される。見るものすべてが非物質化し、その堅固さを失って、記号と化する。しかし彼は具体的なもののこの喪失を徹底化せず、自らの実存的カテゴリーを抽象的カテゴリーの星空へと投射する。パロマーは科学的思考の論理をショートさせることができるのだが、この思考の不真面目さを表現するには至らない。彼は自由を付与された登場人物とは程遠く、知識の可能性の目録という自らの唯一の条件から決して自由にはなれない。彼は描写できない場合には、百科全書に当たってみるのであり、現代のアストルフォの誘惑に屈してしまう。そして死ぬまでこのように続いてゆくのだ。たしかにアイロニーはあるにはあるが、それは事物を「月の側から」眺めようと熱望する者、有限と無限を、書かれた世界と書かれなかった世界を比較する者、カルヴィーノ自身が『アメリカ講義録』の最後で述べているように、個人の、自分自身のもつ限界づけられた観点から抜け出して、「言葉をもたないもの、槌の上に佇む鳥、春の木や秋の木、石、コンクリート、プラスチックなど」に語らせようとする者の宇宙的なアイロニーである。

これは小説の「低俗」な眼差し、パニエルジュやドン・キホーテの住まう卑俗なるものの惑星のユーモアあふれる発見に比して、まったく異なるパースペクティヴである。

知の冒険

新参者につきもの熱狂を感じながらカルヴィーノの作品を読んでいた時、私は五〇年代末までの作品、すなわち『不在の騎士』（一九五九年）の出版の頃まで彼が書いたものと、『ある投票立会人の一日』（一九六三年）や『レ・コスミコミケ』（一九六五年）以降に書かれたその後の作品との間に一種の断絶があると指摘する批評に、時折同感を覚えることがあった。ところで、この断絶は作者の青年期の終わり、そして彼自身の政治参加の終わりと勝ち誇る（歴史の歩みへの信頼の喪失の時期と重なっていた。といってもカルヴィーノは、その経歴の当初においても、イデオロギー的に何かしらの政治的信条や文学流派を選び取ることはまったくなかった。彼が歴史を信じたのは、青年期、すなわち想像力の無限の権能に対する彼の愛、どんなに危険な状況でも冒険や波乱を好む彼の嗜好——『くもの巣の小道』の主人公の少年ピンが想起される——、人間的経験の範例的なモデルとしての英雄に対する彼の忠誠——『ぼくらの祖先』三部作が思い起こされる——などのためである。しかしながら人は、自身の青年期の終わりよりも歴史の終わりの方を容易に受け入れてしまう。とりわけ青年期が単なる伝記的な所与でなく「文学的価値」、すなわち作品を恒久的な始まり、形式の絶えざる更新、さらには世界が語りの無限の力の試練にかけられる賭けとして構想する仕方そのものでもある場合には。このようなわけで、私は『くもの巣の小道』のカルヴィーノと、『宇宙喜劇』なカルヴィーノ、あるいは『宿命の交わる城』での「結合的」なカルヴィー

ノヤ『冬の夜ひとりの旅人が』での「超小説的」なカルヴィーノとの間に、今日もはや断絶を見い出せないのである。

変化したのは冒険に対するカルヴィーノの愛ではない。実際には、あらゆる歴史的な展望と形式の独自性への信頼が消え去るや、冒険が知の冒険となっただけのことである。それでは、「知の迷宮」と化した世界の中で、どのように冒険の永遠の方向に意味を与えることができるのだろうか？

カルヴィーノの答えはこうである。知を冒険に変貌させることによって。

カルヴィーノの芸術的な偉大さは、六〇年代以降、神話や民衆の語り、叙事的小説、旅行記など、散文ジャンルのあらゆる多様性——それにはガリレオやルネサンス期の哲学者たちの散文も含まれる——によって豊かにされた冒険の方向に意味を、彼以前には想像不可能であった領域——コスモロジーから人類学、物理学から言語学までの現代の知の領域——に移したことでと私は理解していた。想像不可能というのは、抽象によってしか理解できないものだったから。カルヴィーノは概念や公式、記号しか見えなかった場において、視覚的イメージを想起させる詩的能力によって見る可能性を私たちに授けつつ、知の迷宮の中への冒険を与えてくれた。さらに彼はそれとは逆のこともした。タロットカードから出発して、物語の迷宮を作り上げたのである。彼は視覚的想像力によって象徴的な想像界に挑んだ。この遠大な企てには楽観的な側面、ユマニスト的で普遍的な跳躍が窺われた。ルネサンスの諸価値と科学技術による現代

世界との結合は可能であるとカルヴィーノは考えていたのである。いや、それ以上である。『アメリカ講義録』の中でカルヴィーノは、ルクレティウスやオウィディウスらの古代の知と現代科学の知とを関連づけているばかりでなく、この二人の作者の作品を、彼自身の散文の概念や彼には大切な二〇世紀作家たちにもっとも近いモデルとして、また新たな千年紀に実現されることを彼自身が望んだ文学的価値にもっとも近いモデルとしているのである。しかしながら古代人と現代人が、ルクレティウスとポンジュが、オウィディウスとクノーが、ダンテとボルヘスが、ともにその役を演じることのできるこの輝かしい舞台の裏には、いつも不安げで引きつったパロマーの顔が見えていた。それは、その畏にかかった解読者の眼差しが、どんなチーズも「文明史の資料」へと変えてしまい、その実存が宇宙の組成と解体の行使へと切り詰められ、知の網がなくては自らの生を実験することが存在論的に不可能であり、人間の内側を消し去る意志を携え、すべての事物を外側から眺めようとする無限の欲望、「すべては言語である」ために決して満たされることのない欲望をもった、そんなパロマーの顔が。

『パロマー』の世界は私たちの世界そのものである、と私は認めていた。それは知の肥大化のもたらす魅惑的な力によって魅了された世界であり、そしてパロマーとは、自らの実存的主題から切り離された、形式的な探究による以外には、自らを更新できないことを悟った人間の条件を範列的に表す形象である。

しかしながら実存的主題の円環の外側においては、私た

ちは知の網目に捕われた魚のようになってしまふと私は考えた。そこで私たちに残されているものといえば、様々な知の結合力によつて各々の事物が記号となり、それが可能ならゆるる記号と結びつくことができるような網へと、この網目を変貌させる名人芸しかない。カルヴィーノの「あらゆる事物を結びつける網」としての小説という概念には、つねに現代のアストルフォの魅惑が隠されていた。魔法の書に浸り続けようとする現代のアストルフォの誘惑が。

枠組みと主題

一九五九年から一九六八年の間、ヨーロッパのもう一つの地方、ボヘミアで、クンデラは最初の短編小説を執筆していた。『微笑を誘う愛の物語』と題されたその作品集は、一九七〇年にフランス語で出版された。クンデラが選んだ戦略は「小さな形式」の戦略、「小さな構成というシヨパンの古い戦略」と彼が呼ぶものであった。この作品集に収められた七つの短編と六〇年代および七〇年代初頭のカルヴィーノの作品、たとえば『宿命の交わる城』や『見えな都市』との間には、ある種の類似、美学的類縁性があるかもしれないことに私は気づいていた。まったく異なる題材について、私はいたるところに歴史／物語を語ることに同一の快樂、冒険への同一の嗜好、同一の源泉を見い出していったのである。その源泉とは口頭伝承、ボツカチオ、ルネサンス期の物語であった。再び見い出されたこの作り話の快樂は啓蒙時代の哲学的コントの持つ知的省察への嗜好と結びついており、この省察にはさらに二〇世紀の語り手

のアイロニカルな距離、フィクションに対する遊戯的な意識が加味されていた。また言語学的観点から見ても、この二人の作家が選択したものは一致しているように思われた。それは正確さ、明晰さ、透明性、軽やかさ、あらゆる叙情性の拒否、一文一文、一語一語への執拗な取り組みなどである。

それにもかかわらず両者には根本的な差異があった。

短編集の挑戦とは、この技法の起源以来、多様性と統一性とを組み合わせようとすることである。ヨーロッパの伝統の偉大なモデルである『デカメロン』では、作品の統一性は何よりも形式的なものである。この統一性はある枠組みに従っており、その内部で登場人物であり話し手でもある人々が物語を語る。読者はそれぞれ、数多くの道のりに沿つて移動できるし、筋書きに捕われて、誰が語り手なのかを易々と忘れてしまうこともできる。だが、読者はそれでも同一の空間につねに住まっている。それは登場人物たちが毎日集まる空間である。このことはカルヴィーノの『宿命の交わる城』や『見えな都市』にも当てはまる。これらの作品では、デカメロンのモデルにおけるように、枠組みが物語の多数性に統一性を与える要素となっている。とはいえカルヴィーノの作品ではつねに、枠組みの内部に嵌め込まれた物語が予め定められた反復的な同一の形式を帯びている。たとえばマルコ・ポーロの旅行物語は、このヴェネツィア市民と皇帝の対話とが交互に取って代わる。城を訪れる人々のそれぞれの物語はいつも説話的なタロットカードの配置によつて定められているのだ。カルヴィー

ノは自らの建築をより合理的で組織的なものとするために、古典的な枠づけの形式を「枠づけされた」セリー状の戦略によって複雑化しているのである。

カルヴィーノの形式とは、ボツカチオの形式とその演繹的精神の無限の活用である。この偉大な先駆者が、限定的で有限な人間の時空間の内部で物語の無限の素材をはじめて組織化することができたのは、この演繹的精神によつてであった。

『微笑を誘う愛の物語』では、短編集の統一性は形式的なものではない。またそれは枠組みによつて実現されてもならず、何よりも主題的なものとなっている。つまり唯一の主題に関する七つの変奏曲なのである。「シヨパンの古い戦略」は、クンデラが「変奏曲のベートーベンの戦略」と呼ぶもう一つの古い戦略と交差している。クンデラの小説的変奏の技法は、ある主題を段階的に探究するものとして、つまり実存的な問いかけとして考えられており、その問いかけに対する理解と可能な返答はつねに仮定的なままにとどまっています。汲み尽くしがたい。それぞれの短編は自律的で独自の形式を保持しながらも、それと同時に一つの不変の問いによって他の作品と結び合わされている。つまり、愛から真面目な精神を奪ったならば、愛はどのようなものとなるのか、という問いである。このような特殊なケースにおいて、クンデラの形式的構築は「デカメロン」のモデルをも転覆させる。「シンポジウム」と題された短編では、一団の話好きが集って愛の諸相について語り、意見を交わしているが、この短編は作品集の中心に置かれているのだ。

フランソワ・リカールが『文学自体に抗する文学』（一九八五年）で見事に述べているように、このシンポジウムは「かつてはへ枠づけする」物語の位置を占めていたのに、今やその他の短編の中央にへ枠づけされて」おり、「デカメロン」に収められた数多くの短編全体を外から支えていた（へ枠組み）は、作品集の中心、その源、要になり、ここでは内側からその一貫性と統一性を支えている。全体のこのような主題的な組織化は、そのうえさらに個々の形式の独自性をも保持している。カルヴィーノが予め形式的な母型を定めて、それを自らの創意で満たしていたのに対し、クンデラの方は形式的構成をも一つの創意とみなす。それぞれの短編の形式は何らかの制約によつて決定されるのではない。というのも、クンデラの課す唯一の制約——彼の文学的遺言——とは、予め定められた形式的制約という原則を破砕することなのだから。

二人のボツカチオ

二人のボツカチオはクンデラのボツカチオとは異なる。

事実、カルヴィーノが近代小説のこの偉大なる先駆者と出会うのはアリオストを通してなのである。つまりイタリ・アルネサンスへの回帰、範例的な物語と運命の錯綜への回帰、迷宮のような語りへの回帰、叙事的小説の宇宙的なアイロニーへの回帰を通じてである。クンデラがボツカチオに達するのはラブレールやセルバンテスの登場人物たちの笑いと「低俗なもの眼差し」によつてである。クンデラ

にとつて、ボツカチオ風の「小さな形式」とラブレレーやセルバンテス風の「大きな形式」との間に存在論的な差異はない。カルヴィーノの方は枠組みを特権化する。つまり、彼がボツカチオに認めるのはその形式的な新しさだけなのだ。彼はボツカチオの短編に来るべき小説の起源を見出しはしない。カルヴィーノの賭けは、形式と知の無限な多様性を一つの枠組みへと包含すること、それも文学をその多様な出会いの場と化しつつそうすることにある。彼の作品はすべて、無限の語りの可能性を限定しようとするさらに徹底した形式的意志に取りつかれている。この固定観念は、あらゆる物語の潜在力を守るために必要なだけでなく、現代の読者という共同体に直面した無名の口承の物語作家を守り続けるためにも必要なものなのだ。カルヴィーノにすれば、私たちは物語の息子という身分において現代の読者なのである。

クンデラは別のボツカチオの方を好む。つまりベストで荒廢したフィレンツェの町を後にする一〇人の登場人物たちのボツカチオ、ラキス・プロギディスが「小説の征服」(一九九七年)において小説の「大いなる裏切り」と呼ぶもののボツカチオの方を。それはまず倫理的な裏切りである。共同体が危機に瀕しているのに、その共同体から離れてゆくのだから。また美的な裏切りでもある。ベストやその現実だけではなく、他の多くのことも語られているのだから。それはベストが現実のすべてではないからであり、またひとがこの災禍の被害を受けた男女の実存的主題を探究できる唯一の枠組みでもないからである。

ボツカチオの有名なりアリズムとは、実存のもっとも凡庸な問題に直面すればどんな現実でも相対化される、という根本的な発見をした点にある。『デカメロン』以来、小説家はもはやこのことを決して忘れることはないであろう。つまり、最悪の状況においても、女性の処女性に関心を抱くティンダロのような人物や、人間にとつてもっとも刺激的な動物はガチョウであることを、まだ童貞の息子に説こうとするフィリップ・バルドゥッチのような人物が存在するということである。

マルチンの書

ある時私は、カルヴィーノの組み合わせの技法とクンデラの構成の技法とを隔てる距離をそっくり把握した。

私はこう思ったのだ。前者は散文のもつ、あらゆる知を組み合わせるといふ無限の潜在性に基づくものであり、後者は逆に、あらゆる知を散文という試練にかけるという挑戦に立脚しているものだ。したがって、カルヴィーノによる散文概念は、クンデラによる小説概念を排除するものだった。カルヴィーノによる散文概念は言語学的なものであり、「エクリチュール」であった。「エクリチュール」は、潜在的に無限なジャンルの多様性のおかげで、既存の形式というアルファベットから出發して、世界についての「能うる限り詳細な」地図を描くこと、そしてこの可視的な世界と不可視なもの、名前を持たないもの、いまだこの世界の地図に位置づけられることのないものとの諸関係を発見することができるようになった。カルヴィーノにとつての

理想的な書物とは、フビライ・ハンの地図なのだと思われた（フビライ・ハンの地図はパロマーの百科全書のヴァリアントであると同時にアストルフォの書のヴァリアントでもあり、カルヴィーノによれば、これは世界を内包しうるものであるという）。それは数多くの利点をもっているが、とりわけこの地図が「いまだ形も名前もない町の形を開示する」という利点がある。

クンデラにとっては、散文とは言語学的形式の多様性ではない。なぜなら散文は単に韻文で書かれていないばかりでなく、生の具体的で、日々の、身体的な性格をも意味しているのだから。クンデラにとっての散文とは一つの世界、小説なくしては秘められ隠されたままであるかもしれない世界なのだ。この意味で、小説はあらゆる知を散文という試練にかけ、パニエルジュが実存的な問いかけをする際のあの「低俗なもの」の眼差しをその知へと向ける。この眼差しのおかげで、小説の登場人物は自らの実存的テーマから出発して知の百科全書の諸項目を検証し、抽象的な概念を彼の個人的な言語に翻訳する。この翻訳が、既得のあらゆる知を疑問に付し、その見かけの意味を曖昧なものにして、その不真面目な側面を曝露するのである。

それではクンデラにとっての理想的な書物とは、どのようなものとなるのだろうか？

「永遠の憧れの黄金のリング」と題された『微笑を誘う愛の物語』の短編では、語り手は友人のマルチンを喫茶店で待っている。この友人は大胆かつ手練の女たらし、ナンパの達人である。語り手はドイツ語で書かれたエトルリア文

化に関する分厚い本を読み耽っている。この貴重な作品を図書館で借り出すのに随分と時間がかかったものだから、それを「後生大事に」両手にかかえている。彼はマルチンの遅刻を喜んでさえいる。その間にこの神聖な物の頁を繰って、古代文化に思いを馳せることができるのだから。語り手がまだ深い瞑想に没頭していると、マルチンが彼のテーブルに近づいてきて、「コーヒーカップを前にして坐っている娘のテーブルの方に向って雄弁な身ぶりやしかめっ面をみせながら」彼に声をかける。語り手は恥ずかしく思う。あまりにも本に没頭していたので、その娘に気づかなかったからだ。マルチンからみれば許しがたい行為！ それでもマルチンは友人だ。娘に近づくために、語り手からドイツ語の分厚い本を取り上げて、「いたって自然に」彼女の袋の中に滑り込ませ、次の土曜日に会う約束をする。語り手があれほど長い間待ち焦がれていた欲望の対象は消え去ってしまう。彼はそのことに腹を立てるが、突然、「すばやく広げられた」欲望の翼に乗って飛び立ってゆく。

語り手の欲望の対象、それは本当にドイツ語の分厚い本だったのだろうか？ あるいはその存在に気づかなかった娘なのか？ エロティックな冒険を開始せずに読書に耽っていたのは、人生と女性に対する経験不足からだったのか？ それとも、彼にとって精神の冒険はエロティックな冒険と同じぐらい価値を持っているのか？ またさらに、エトルリア文化に関する本がかくも容易に私たちの視線を美しい女から逸らしてしまうのなら、エロティックな欲望とは何なのだろうか？ 遊戯なのか？ 書物的な模倣なの

か？ 放蕩喜劇の結末の、アマチュア蒐集家による最後の行為なのか？

散文の世界においては、人間のアイデンティティが一つの問題となる。文化の神聖な事物のアイデンティティもまた然り。この領土にあつては何一つ真面目に受け取られることはない。欲望も、愛も、古代人の太古からの知さえも。クンデラの理想とする書物、モデル中のモデル、彼の原^{II}小説、それはどの章も、どの文も、どの単語も真面目でないような小説ではないだろうか？

あとがき

今日、パリでの修行を思い起こすとき、私にはいつも同じ情景を再び生きている感覚がする。ビストロのテーブルに腰掛けてコーヒーカップを前にし、手には本を二冊、一冊は左手に、もう一冊を右手に持つている情景が。私は一冊目には自分のあらゆる可能性の目録を探し求める。二冊目を読みながら、私はたとえ無限の可能性が自分に対してが開かれていようと、いまこの瞬間に目の前にあるのは舌が焼けるように熱いコーヒーカップだけであることに気づく。私は待たなければならぬ。この待機は宇宙的なものだ。実際私は、取りたてて誰を待っているというわけでもない。ただカップを持つて一人きりだ。この待機の間、私は自分を取り巻く世界、不可視で無限の微粒子によって形作られたこの可視的で有限な世界の目録づくりを断念することはできない。だが同時に、隣に腰かけて来た見知らぬ人の声を聞かぬわけにもいかない。「もう少し右の方に！」

右手の本は左手に持つているものよりずっと重いですよ。もしあなたが現代の文学的価値について、仏陀のように完璧な天秤のようになりたいのなら、それをもう少し持ち上げねばならない！」

最初の修行時代からずっと、私の使命はカルヴィーノの宇宙的アイロニーとクンデラの小説的笑いの間で揺れている。

