

## 三つのムーヴメント

マツシモ・リッツアンテ

翻訳 森元庸介

### クンデラのセミナーの頃

もう十〇年以上前のことですが、パリに着いたとき、わたしは暗く打ち沈みつつありました。とはいえ、運命は皮肉です。当時は一種の「放浪の哲学」めいたものがフランスからアメリカの東海岸までを席捲して、わたしは考えもなく熱に浮かされたようにそれを追っていた。残念ながら、わたしの絶望の面倒を見てくれるようなひとはもう誰もいなかった。

どうしてわたしはだめになってしまったのだろうかと考えました。それは緩慢ながらも苛酷なことでした。浅薄でひとを馬鹿にしたような、どうでもよいことについて考えていました。芸術作品の価値とは何だろうか、というようなことです。批評が現実と無縁のジャーゴンを使うのがどうしてなのか、わからなかった。ダニロ・キシュは、本物の作品というのはいずれも「人間の心にある時計仕掛け」なのだと言っています。批評がそれについてあれこれと規範を捻り出そうとするのがどうしてなのか、それがわからなかったのです。

ちょうどそうした時期にわたしを救ってくれたのがイタロ・カルヴィーノの散文、それから、クンデラによるヨーロッパ小説についてのセミナーでした。どんなふうに救ってくれたのか？

わたしは理論やイデオロギーの先入見を離れて作品を読むようになったのです。解放の経験でした。ふたたび呼吸することができるようになったわけですね。

一九八六年の『小説という芸術』初版で、クンデラは、カルヴィーノを散文作家ではなく小説家のリストに加えています（九八年の最新版では、カルヴィーノの名前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「自分の考えなどにあまり頓着しない。実存の知られざる面をこけつまろびつしながら明らかにしようとする」探索家のことです。これに対して、散文作家は「独自の考え、真似できない声音を持っている。（小説を含めた）どんな形式でも用いることができる、その書くものは、いつでもそこにかれの考えが刻まれ、かれの声の流れているから、かれの作品を為すのだ」という。

クンデラのもっとも後期のセミナーのひとつは「小説と音楽」と題されています。そこでわたしはクンデラに告白しました。カルヴィーノを読むのがほとんどんむずかしくなってきた、かれを小説の歴史にどう位置づけたらよいかわからないのです、と。どんな小説家を評価するにしても、この小説の歴史というものこそ、ありうべきただひとつのコンテクストです。クンデラはちよつと意地悪な感じでこう答えました

ね。きつと君は正しいのだろう、そして、もしかしたら出所のちがいの問題かもしれないね、と。どういう意味だったのでしょうか。散文作家と小説家の出所は同じではないのでしょうか。アリオスト、そしてかれの宇宙論的なアイロニーに対するカルヴィーノの愛は、ラブレールやセルバンテスに対するクンデラの愛と懸け離れたものだでしょうか。

よくわかつたのは、カルヴィーノとちがつてクンデラからすれば、小説というのはさまざまなジャンルのひとつなのではなく、音楽がそうであるように独立した芸術なのであって、そこには固有の歴史と美学があるのだ、ということでした。そればかりではありません。小説というのはかれにとつてひとつの回心、青年の抒情的な態度から実存に対する大人の眼差しへの回心なのです。抒情が廃墟となったところから生まれる眼差しです。

『生は彼方に』をつうじて、かれは詩の敵として知られるようになりました。けれどもかれ自身も韻文を書いたことがありますし、チェコの詩人についていつも愛情をこめて語ってきました（とりわけネズヴァル、ホラン、スカチェル、ブラトニー）。オクタヴィオ・パスと深い友情で結ばれていましたし、つい最近でも、オスカー・ミオシユについて文章を捧げています（ヨーロッパ文学の記憶からあまりに早々と消し去られてしまったミオシユは、フランス語で書いたリトアニア系の詩人です）。

しかしクンデラにとつては、小説に固有の詩というものが存在する。ただそれは、自分の自我に魅惑された詩人による詩ではありません。近代小説こそはかれにとつての「反抒情的な詩」であり、それは詩の敵ではなく、その始まりからして叙情

に対する闘いなのです。抒情的な眼差しは世界と融け合おうとしますが、そうすることで世界を観察して分析し、理解することをあきらめてしまう。

クンデラはしばしば言います。「わたしを決定しているのはふたつの忠実さ、すなわち近代芸術と小説という芸術への忠実さである」と。かれは小説という近代の伝統の全体を正当なものだと主張します。ラブレールとセルバンテスに始まり、想像力に満ち溢れたラテン・アメリカの文学に至るまで（ガブリエル・ガルシアマルケスの『百年の孤独』、カルロス・フエンテスの『テラ・ノストラ』はかれのセミナーでしょっちゅう引かれていました）。クンデラにとつて、そうした想像力は「バロックというトラウマ経験」のおかげで、中欧ヨーロッパの想像力とごく近いものであると感じられていました（そして当のマルケスは、カフカがいなければ、二〇世紀ラテン・アメリカの小説は存在しなかっただろうと述べていなかったでしょうか）。

けれども、近代という概念がすでにして過去のことからのように思われます。

「芸術」という概念もそうです。誰もが見知っているように、芸術がデータとなつて荒れ狂うように生産・消費・カタログ化された結果です。プレスティッシモ、つまり全速力でわたしたちは現在時をアーカイヴ化しながら生きていますが、クンデラはこれと反対の立場を取っており、先人たちと対話するということに忠実です。クンデラは、アジェラスト——というのはラブレールの言葉ですが、つまり笑うことを知らない、そして喜劇的なものと相容れないひと——に対して闘います。この闘いの同志としてクンデラはゴンブローヴィチを挙げるのですけれ

ども、そのゴンブローヴィチと同じようにクンデラにとって、近代小説とは「新しい発見によつて、受け継がれた道を前に進む」ことを意味するのでした。「それがまだ可能であるかぎり、その受け継がれた道がまだあるかぎり」。

では、クンデラは「現在」ということに反対しているのでしょうか。わたしにはわかりません。わたしにわかるのは、かれが自分で言うところの「反現代的なモダニズム」が、未来についての幻想を提供するそなえのない世界ともはより相容れないものだ、ということです。かれは自分を過去の孤児だと思つている。もつと正確に言えば、かれは、過去ときっぱり断絶するのでなければモダンではない、といったような偏狭でイデオロギー的な発想と闘つている。過去の孤児であるクンデラ。かれは、(とりわけフェリーニがそうだと思うのですが)近代という時の終わりを生きた実に数少ない芸術家たちと歴史的に未曾有の状況を共有している。かれは未来の孤児でもあるわけです。クンデラは、芸術をめぐるかれの考え、そしてかれ自身がおこなつていることが消え去ろうとしているのを意識しています。また、わたしたちを待ち受けているのが「芸術以降の」世界、ミューズ嫌い、芸術の敵に支配される世界であるだろうことを意識しています。クンデラのセミナーに出てからというものの、わたしは、ひとつの秘密を受け継いだような気がする。ただ、わたしにはその解読コードがよくわからない。おかしな遺産相続者です。相続者なのだけど見習いでもある、と言ふべきでしょうか。しかし、わたしは次のことを学びました。個人ひとりひとりの独自性は、対話と模倣においてのみ明らかになるのだ、と。人間は他人を模倣せずにはいられません。先

人たちを、そして同時代人たちを模倣せずにはいられません。それこそがクンデラの小説美学の核心なのではないか、と問うてみましょう。

クヴェトスラフ・フヴァチーク、ならびにかれの師たちに対する小さなオマージュ

三〇年以上も前から、文学批評の言語はどんどんソフィスティケートされて——というのは、作品の言語との対話を失つてしまったからです——そのために、「パラレル・ワールド」というのと同じ意味で)パラレルな註釈になつてしまいました。自閉した世界になつたのです。ロシア・フォルマリズムやチェコの構造主義は、芸術の自律性や固有性を擁護することを始めたわけですが、数十年を経たのち、逆説的なことにも、それが批評のテクストを自閉的に擁護するものになつてしまいました。作品が口実になつてしまったのです。もつと正確に言えば、障害物になりました。批評にとつて、作品の伝統は長い障害物競走となり、この競争において個々の作品は乗り越えるべき障害物なのだというわけです。

クンデラの小説を読み始めたころ、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』という本がわたしを退屈から救い出してくれました。フランソワ・リカールの書いたものを知ったのはもつとあとのことでした。フヴァチークは、自分の師にあたるひとびとにこよなく忠実な態度を示し、批評の現在から離れ、クンデラの作品と対話をしながら、それ

を構造美学の光のもとで解釈します。「美学」であつて「理論」とは言いません。ヤン・ムカジヨフスキーが言うように、「芸術の進展に意味を与える」のは、ほかならぬ美学的な価値であるからです。

フヴァチークは、小説の「言語的、主題的、芸術的な構造」、「世界のイメージ」、「語りの戦略」といったことを論じていますが、価値という大きな問題を避けることは決してありません。価値を持つと認められる作品だけが芸術の歴史を構成するのです。そればかりではありません。フヴァチークによれば、「ある小説作品の芸術的な質」はその「フィクショナルな性格」にかかっています。このフィクショナルな性格は、テクストの外部にある真理や資料的な意味での真理に還元することのできないものです。あらゆる芸術作品がそうであるように小説は、すべてが形式であると同時に内容であるような構造物です。だからそこでは、全体を非フィクショナルな言語へ還元してしまうことはできない。クンデラならばプロツホにならつて、小説はただ小説に言えることだけを言うのだ、と言うはずで、フヴァチークは、これに加えて、「小説による創造は与えられたしじかかの要素や、主題、テーマ、ジャンルをつうじた操作なのではなく、問いであり、探究であり、発見であり、「経験された世界」と「意味の世界」のあいだを揺れながらの新たな意味の創造」なのだと言っています。

フヴァチークの本にはさらにべつの偉大な概念があつて、これを忘れてはなりません。「美的機能」というのがそれです。この点について、ムカジヨフスキーは一九四二年のある論攷で、人間が世界に対して「いつでも新しくある国々を訪れる異

邦人の態度」を保つことができるのは美的機能のおかげなのだと言っています。フヴァチークは加えて言います。「小説とは一個の芸術作品なのであり、その主たる機能は美的機能であり、構造的なコンセプトが美的機能を「異化効果」、つまり人間の実存の新たな側面の開示に結びつけるのだ」と。半世紀を経て、師と弟子が出会います。こうした芸術家の態度、つまり世界における異邦人としての位置がなければ、オストラネニー、すなわち異化効果というものはまったく意味がなくなつてしまう。

これまた忘れてはなりません、美的機能というのは芸術作品の主要ではあるけれども、あくまでひとつの機能にすぎないものであつて、ほかにたとえば認知的機能といったものがあります。だからといって芸術家の小説世界が自律的でないということにはなりません。ヤン・パトチェカという哲学者がいます。フツサルについての大偉大な解釈者です、ムカジヨフスキーの同時代人でした。かれは一九六九年の『今日における意味』という本で、次のように書いています。「作家というのは、生を、つまり全体と部分における生の意味を明らかにする者のことである。客観的なアプローチ、心理学や社会学、歴史学といったものに加えて、その具体的な働き、具体的な現象のうちで生というものを掴み取るまったく別の方法があるのだ」と。

一方でパトチェカ、ムカジヨフスキー、クンデラやフヴァチークの芸術作品についての考え方。もう一方で六〇年代から七〇年代にフォルマリズムや構造主義の受容から生まれたいろいろな理論。両者のちがいはもっぱら「生の世界」に対して開かれているかどうかということにあります。クンデラやフ

ヴァチーク、そしてかれらの師にとつて、芸術作品の固有性を擁護することは、美学を言語学に還元することではありません（二〇世紀後半の文学理論は、そうやって西洋の伝統の一切に属するコーパス、つまり言葉の織り成す身体をこれ以上ないほど滅茶苦茶に切り刻みました）。それはまた「生の世界」を記号の世界にしてしまうことではないし、芸術家の自由をご破算にすることでもない。芸術家というのは、なるほど「生の世界」によつて枠を嵌められているかもしれない。この世界は実際の機能に支配されているわけですから。けれども美的機能も独自の役割を果たしているのであつて、だから芸術家はなおやはり、パトチェカのいうように「全体と部分における生の意味」を把握するうえで、それぞれにさまざまのヴァリエーションを生み出すことができるのです。

### 小説によるフーガ

数年前に『本当のわたし』が出版された際、クンデラはこう言っていました。『不滅』でソナタ形式、つまり「互いがコントラストを作るような複数のムーヴメントから成る大形式」を思う存分に使い尽くしたから、『緩やかさ』以降では、フーガの技法へと移行したのだと言っています。『緩やかさ』には——いや実際は『ほんとうの私』や『無知』でもそうなのです——この変化が確認されます。作品が短くなり、ただひとつの核を軸に最初から最後までが展開してゆく。小さな節に分けられ、けれどその節は、つねに変奏されながら立ち戻ってくる

モティーフによつてつながれている。そうやって全体に音楽性がそなわります。クンデラは『裏切られた遺言』で、プロツホにことよせながら、それまでと比べた場合の二〇世紀の小説技法のオリジナリテイのひとつがこの独自の要素だ、と言っています。

フーガにはふたつの大切な特徴があります。ひとつは対位法による構成です。複数の声部、つまりポリフォニーということですから、これがまったく同じ価値を帯びながら、模倣の原理にしたがつて入れ替わってゆきます。ということとはまた——これが第二の特徴ですけれど——主題は単一であるわけです。なるほど、バッハにしても、こうした特徴から離れて複数の主題から成るフーガを作ったことがあります。また、フーガは調性を持たないのだから、ひとつひとつが独立した作例なのだと言つたひともいます。なるほど、フーガは調性が規則化される前に生まれ、バロック期に頂点へ到達したのですね。そうだとすれば、クンデラの最近の三作品はどれも「小説によるフーガ」の独立した作例なのだと言いたい気持ちはわたしにもありますが、しかし本質的なのは、フーガという音楽モデルの本質となる特徴がいましがた挙げた三作のいずれにも見受けられるという点です。

たとえば『緩やかさ』冒頭の短い章を読んでみるだけで十分です<sup>1</sup>。作家と妻のヴェラは、田舎の城館ホテルで夕食をとつて、一晚を過ごそうとしています。運転しながら作家は一台の車が「さながら猛禽が雀をねらうように」あとをつけてくるのに気づいて、全速でまこうとします。隣に座るヴェラは言います。「フランスでは、五〇分にひとりが交通事故で死んでいる

のよ。見てごらんさい、わたしたちの周囲を走っているこの無謀な連中を。「……」この連中、ハンドルを握ると、どうして怖さ知らずになるのかしら」。作家は返事をしようとも思うのですが、かれの返事はひとつの考察へ変化していつて、わたしたちの世界が抱えるスピードへの欲望に説明がつけられるかもしれない、と思う。「速さは、技術革新が人間に贈った忘我の形式だ」。それから三〇年ほど昔に出会った「エロチスムの幹部党员といつてもいいような」アメリカ人の女のことを思い出します。オルガスムを心から信奉していた女性です。彼女にとつては、できるかぎりすばやくオルガスムに達するのでなければならなかつた。そうやつて「愛と世界の唯一真の目的である忘我的な激発に到達」しなければならぬと思つていた。それから問いかけます。「なぜ、緩やかさの快楽が消え去つてしまつたのだろうか」と。バックミラーを見てみると、あいかわらず同じ車が映つていて、こちらを追い越そうと躍起になつているようです。そうして作家の思考は、パリから田舎へと向かうもうひとつの旅のことへと転じてゆきます。ヴィヴァン・ドゥノンによる一七七七年の小説『明日はない』の主人公T夫人とシュヴァリエがおこなつた旅行です。馬車で旅する二人が見えてくる。「ふたりをとりまくいわく言いがたい官能的な雰囲気が、まさに調子の緩やかさから生まれる」と。

ここにはのつけからフーガの形式があります。緩やかさという主題 (*soggetto*)、反対物であるスピードを介してではありまされど、それが第一声部、つまりヴェラによつて提示されます。フーガという形式に特有の原則である重ね合わせをつうじて、ヴェラの声は模倣されます。この場合は沈黙した声ですが

作家の声のみずからの考察をつうじて第一声に答えているのです(同じ主題が別の調べ、別の声部によつて移されることを音楽用語では応答 (*risposta*) と呼んでいます)。それから、アメリカの女による第三声部が作家を媒介しながら入り込んできて、今度は対位法的な主題 (*controsoggetto*) によつて同じテーマを奏でる。それを支配しているのは「快楽」という主題ですが、これもまた反対物である、まるで官能の欠けたセックスをつうじて示されます。このとき、作家の声が再び登場して、ただひとつの音楽的といつてよい小さな問いかけによつて主題と対主題を同時に鳴らします。「緩やかさの快楽はどうして消え去つてしまつたのだろうか」。この問いかけに導かれて、作家は別の時代、別の旅、緩やかさと快楽——小説によるフーガの主題と対主題であるわけですが——それらが別の重みを持つて別の役割を演じていた旅のことを考える。この時点から小説の終わりに至るまで、主題は対主題に付き添われることとなります。

単一主題という構造をベースにした模倣という手法をつうじて、人物はそれぞれ主題と対主題のいろいろな側面を探つてゆきます。T夫人、シュヴァリエ、ベルック、ポントヴァン、イマキュラータといった人物たちは、フーガに於ける各声部と同様に、みな同じレヴェルに位置していて、そこにヒエラルキーはありません。主役や脇役といったことはなくて、全員がポリフォニックに主題を構成しているのです。他方で、緩やかさというものが、フーガのように人物のあいだをたえず逃げ去りながら、いくつもの側面、ときには予期しようもない側面を見せてゆきます。小説によるフーガの美的な挑戦はここにあります。さまざまな人物、実存をめぐるさまざまな状況のあいだ

を無限に逃げてゆくただひとつの核、主題、問いかけを軸としながら、その本質を絶えず探し求めながら、世界の全体についての本質的なイメージを引き出そうとすること。

けれども、これとは別の大切な側面もあつて、こちらは『緩やかさ』に固有のもので。模倣の原則に即して入れ替わつてゆく声部、あるいは人物のポリフォニーに加え、四つの形式的な可能性のポリフォニーがあつて、そこにもやはりヒエラルキーというものが一切ありません。クンデラが『小説という芸術』で記した四つのことから対応しています。まずは思想です。小説の冒頭がそうあるようにエッセイスト風の考察をつうじて、小説の認識論的な境界を拡大するものです。それから歴史的な時代区分を衝突させること（ラクロの一八世紀と作家の生きる二〇世紀）。また想像力。これはふたつの時代の出会いから生まれて、小説は本当らしさというレジームを超えてゆきまします。そして最後に全体を組み立てるゲーム。小説によるフーガを動かす原理はストーリーではない。残りの全体を支配する中心的な物語ではなく、あらゆる形式的な可能性が同等の価値、同等の自由を持つポリフォニックな「従属の不在」がそこにある。では、何がこうした形式をクンデラに選ばせたのでしょうか。フーガという音楽形式と、小説の歴史にあつて未聞である「小説によるフーガ」のあいだにはなるほどアナロジが成立するけれども、そればかりでなく、どんな美学的な要請がこうした形式を「選ばせた」のでしょうか。

なるほど、クンデラが音楽の歴史と小説の歴史をともに知悉しているということはあるでしょう。一七—一八世紀の小説の自由さと一九世紀の小説の計算された厳密さを調和させよう

とする意欲があるでしょう。「小説によるフーガ」というのはまさしく一体となつたポリフォニーの形式、綿密に計測された建築物なのであつて、そのとき、構造についてあらかじめ熟考したからといって小説の即興的な性格が破壊されるといふわけではありません。

けれども、わたしがクンデラのセミナーから学んだことへ立ち返らねばなりません。人間とは対話である、というのがそれです。人間は他人を模倣せずにはいられません。先人たちを、そして同時代人たちを模倣せずにはいられません。その独自性は、対話と模倣においてのみ明らかになるのです。フーガにおけるように、それぞれの声が他の声を模倣し、応答し、それを継続してゆくのです。すべての声は人間の存在という大いなるポリフォニーの奏楽に与つている。互いに離れた世紀をさえ貫いて同じひとつの主題を、つねに移ろいゆく形式のうちで明らかにしながら。繰り返し、繰り返し、明らかにしながら。

#### 訳者付記

本稿は二〇一二年六月三十日、東京外国語大学総合文化研究所の主催でおこなわれたシンポジウム「ミラン・クンデラ 主題と変奏」におけるマッシモ・リッツァンテ氏（トレント大学）の発表原稿の日本語訳である。当日は、とくにクンデラにおける登場人物の問題を中心に、会場との質疑がなされたことを付記する。

注

1 以下、引用については次の日本語訳から拝借した。『緩やかさ』西永良成訳、集英社、一九九五年、七一〇頁。