

# 小説的思考における人称 = 人物概念の突破

——ミラン・クンデラの『存在の耐えられない軽さ』をめぐって

青柳悦子

## 目次

序：小説における人称

1. 創作者としての語り手の顕在——語り手と登場人物との相互依存
2. 登場人物をめぐる問い
3. 自由間接話法と人称の越境
4. 自己の非所有
5. 有責性の獲得——受動的選択による主体の誕生
6. 自己探求の内破

## 序 小説における人称

私たちが小説作品について述べる際に、もっとも頻繁に用いる分析概念として、三人称小説・一人称小説という言い方がある。

この常識化した区分法の不合理性を指摘したのはG・ジュネットである<sup>1</sup>。彼によれば、いかなるテキストも潜在的には一人称を用いる。つまりいわゆる「三人称」で書かれた物語であっても、語り手が物語内容にコメントをはさむようにして「私」を用いた文章をまぎれこませることがある。だから「三人称」小説といっても、語り手の一人称の言説が出てきてもおかしくはないのだ。

そこでジュネットは、語りの類型論を人称代名詞の使用法のうえに打ち立てる従来のやり方を撤廃して、新しい基準を提案した。それは、語り手が登場人物の一人を指して「私」と言うことがあるかないか、つまりは、語り手と登場人物との一致・不一致による分類法である。それによって、従来「三人称の」小説と呼ばれてきたものは「異質物語世界的な」物語言説、語り手が登場人物でもあるいわゆる「一人称の」小説は「等質物語世界的な」物語言説と命名され直した。

<sup>1</sup> ジュラルール・ジュネット 『物語のディスクール』花輪光・和泉涼一訳、水声社、1985年、p.287。

しかしこの新たな命名法は、なるほど合理的であるかもしれないが、果たしてそれほど有効であるだろうか。実際『物語のディスクール』以後も依然として、「三人称小説」「一人称小説」という用語は、小説分析のもっとも基礎的な分析概念として濫用されている。結局のところ従来の区分法をそのまま踏襲して名称だけを手直ししたジュネットの新語法は、ただ煩瑣なだけだという印象すら与える。

さらに重要であるのは、ジュネットの考え方は、語り手をあきらかに、ひとりの「人物=人格」としてみなすという立場<sup>2</sup>が窺われる点である。ドイツの文芸理論家ケーテ・ハンブルガーが、語り手を「人物化」してとらえることに早くから警鐘を鳴らし、「語り手」という用語が擬人化的表現にほかならないこと、「語り手」は「主体」としてではなくあくまでも「機能」として捉えるべきだと主張したことを思い起こしたい<sup>3</sup>。彼女によれば、フィクションの語りは、「実在的<私>-原点の不在」を出発点としている(p.107)とされる。それゆえにまた小説の言語は、通常のわたしたちの言語活動における論理や文法とは無関係に、「変動しつつ、ときに応じてあれこれの形式を採る」(p.138)ことができる——と、この慧眼の批評家はさまざまな小説のテキスト分析を裏付けとしながら、小説言語の微妙なあり方を掬いとうろとする指摘をおこなっていた。

小説作品の「人称」概念を疑問に付すことによって、言語主体としてのわたしたちの存在規定である「人称=人物」を突破する可能性を探りつつ、文学言語の特質と可能性を考える道が拓かれるのではないか。そう考えるわたしたちにとって、語り手の特異な存在様態と語りの人称の不確定な揺れとがたえず観察されるミラン・クンデラの『存在の耐えられない軽さ』<sup>4</sup>は、小説の存在理由そのものをも照らし出すきわめて多くの示唆を含んでいる。

<sup>2</sup> ジュネットの場合、バンヴェニストの発話行為論が、物語言説の分析の基礎にあるので、語り手をわたしたち現実界に生きる発話者と同等に捉える姿勢は確信犯的な強固さをもっている。

<sup>3</sup> ケーテ・ハンブルガー『文学の論理』(原著初版1957年、第3版1980年)植和田光晴訳、松籟社、1986年。

<sup>4</sup> 千野栄一訳、集英社文庫、1998年。以下本文中において『存在の耐えられない軽さ』からの引用は、この出典のページ数で表記する。なお分析にあたっては、クンデラ自身が監修にあたったフランス語版(*L'insupportable légèreté de l'être*, coll. folio, Gallimard, 1989)を随時参照した。

## 1. 創作者としての語り手の顕在——語り手と登場人物との相互依存

『存在の耐えられない軽さ』のきわだった特徴の一つは、——クンデラのほかの作品にもまして——語り手があからさまに登場し自己の見解を連綿と繰り広げることである。

小説はストーリーの提示からではなく、この語り手の、永劫回帰という問題を出発点とした形而上的考察から始まる。それは誰が語ったのでもない一般論として提示されるのではなく、「語り手」のパーソナルな考察であることをことさらに明示しながら<sup>5</sup> 展開される。人間の生を回帰という相と一回性という相のどちらにおいて見るのか、それを人生における重さと軽さという問題に置き換えた場合、わたしたちはどちらを選択すべきなのか、どちらを肯定的に価値づけるべきなのか、いやもともとわたしたちの人生において軽さと重さという対立はどういう様相をとっているのか、という問いが、語り手にとって切実なものとして展開された後に、初めて登場人物が提示される。

私はトマーシュのことをもう何年も考えているが、でも重さと軽さという考え方に光を当てて初めて、彼のことははっきりと知ることができた。トマーシュが自分の住居の窓のところに立ち、中庭ごしに向う側のアパートの壁を眺めて、何をしたらいいのか分からないでいるのを私は見ていた。(p.10) [強調拙論者]

この引用で明らかなように、「私」(＝語り手)は登場人物たちとは異なる水準に位置づけられている。「私」は物語世界内に生息し行動する人物ではなく、彼らを眺め<sup>6</sup>、思考の対象とする、別の次元の存在者として規定されている。「私がすでに第Ⅰ部で書いたように」、「私はこの小説の第Ⅲ部で……について話した」などと述べるこの「私」は、みずからが当の作品を執筆しつつある創作者であることを随所でことさらに強調している。またこの小説では、同じエピソード

<sup>5</sup> 「つい最近のことだが私は信じがたい感情にとらわれた。ヒットラーについての本をバラバラやっていたとき、何枚かの写真を見て、感動させられた。私に自分の少年時代を思い出させたのである。私が少年時代を過ごしたのは戦時中であった」(p.7-8)。

<sup>6</sup> 「眺める」という行為を可能にする本質的な距離に注目したい。『存在の』では、自分の創出した登場人物を外から眺めながら考察を展開する——それがやがて内的思考への侵入を引き起こすことになるが——というスタンスがたえず取りもどされ、人物たちは最後まで解き得ぬ謎としてわたしたちの前に存在することになる。作品終末部での以下の記述に注目のこと。「私には依然として目の前に、切り株に座り、カレーニンの頭をなで、人類の崩壊を考えているテレザが見える」(p.363)。

ードにたいする、視点を変えた反復的な語り方が特徴的であるが——それは「一度は数のなかに入らない」というテーゼへの、物語叙述レベルでの応答を形成している——、その際に語り手が「私はこの夢のことにもう一度話をもどしたい」あるいは「もう一度山高帽のことにもどろう」などと露骨に宣言することで、作品が出来事に依存するのではなく語り方に決定的に依存していること、そしてその一方でこの作品の語り手であるこの「私」は、今現在語りつつある者として存在しているということを明らかにしている。もっと言えば、この「私」は小説を創りなしていくという行為を通じてのみ現われうる暫定的な存在者であり、産出しつつある作品に依存して仮設的な生を得ているということである。彼は作品そのものおよびその登場人物と相互依存的な関係に立っているであり、言説以外の実体をもつ独立した「人格 = 人物」ではいささかもない。

## 2. 登場人物をめぐる問い

さきに引用した作品冒頭近くのトマーシュへの言及の箇所でもみたとおり、『存在の耐えられない軽さ』の語り手は、トマーシュという他者を通して自分の抱えている問いの探究をおこなう。もっと言えば、他者として眺められる人間の行動を通してしか展開することのできない思考があるのだ——それがまさにクンデラの言う「小説的思考」である<sup>7</sup>。『存在の』の登場人物たちはすべて語り手（作者と言ってもさして変わりがない）の根源的な問いによって生命を与えられている。第Ⅱ部冒頭ではあえて次のような暴露がおこなわれている。

もし著者が読者に、登場人物が本当にいたと信じこませようと努めるなら、それはばかげたことである。その人物は母親の身体から生まれたのではなく、二つの暗示的な文のうちの一つ、あるいは、一つの根本的状況から生まれたのである。トマーシュは *Einmal ist keinmal*. (一度は数のうちに入らない) という文から生まれ、テレザはおなかがぐうぐう鳴ったことから生まれた。(p.52)

<sup>7</sup> クンデラは、——彼の意見によれば——小説家としては傑出していたがエッセーにおいてはまったく能力を発揮できなかったロベルト・ムージルを、それがゆえに高く評価して、特殊なものとしての「小説的思考」の存在を語っている。人間には、抽象的な議論として展開できるような思考とは別に、小説＝物語（ロマン）のかたちをとって展開するほかはない思考、「具体的な人物たちの具体的な行動に培われることを必要とするような思考」があるのだという。小説の存在理由はここに求められる。

小説の登場人物たちは、赤ん坊のように意味なく世界に産み落とされるのではなく、わたしたちの生を困難にする解きえぬ謎（この作品では、たとえば人間の生の一回性、心と身体の不和、など）をめぐる問いかけ（テーマ）から生み出され、その問いかけを進展させるために呼び返され生き続けさせられるのである。

だから『存在の』の語り手が、登場人物たちをめぐる、文字どおりたえず問いを発するのは必然的なことなのだ。この作品にはそうした疑問文が頻出する。「なぜトマーシュはすぎきっぱりと警察の男の提案を拒否しなかったのだろうか?」、「彼女の前でこれほどまでに確信がないのはどうしてなのであるか?」、「あれあれ、それでも二人の考えに似ている何かがあるのだろうか?」（後ろ二例はサピナとフランツについて）、などなど。

読み手のなかには、ほかならぬ自分が登場人物たちを創出したことをあからさまに宣言するこの語り手が、彼らについてまるで何も知らないかのように問いを連発するのをいぶかる人もいるかもしれない。しかしクンデラの小説では、むしろ、わたしたちが、少なくとも語り手が、次々と問いを見出しそれについて思索をめぐらせるためにこそ登場人物たちは存在するのだ。

### 3. 自由間接話法と人称の越境

こうした一見奇妙な、登場人物たちをめぐるたくさんの問いは、さらに、登場人物たちの内言と思われる多くの問いと並列されることによって複雑さを増していく。語り手はそれぞれの登場人物たちが内面で発したと思われる疑問文や、逡巡しながら展開される彼らの内的思考を、引用符なしでそのまま報告する。以下は自称「技師」との不自然なアヴァンチュールの後、恐怖の念におそわれたテレザをめぐるテキストである。

どうしてそんなことにテレザは気がつかなかったのだろう?! そういえばあの住居は変で、あの人間にはまったくふさわしくなかった!

なぜあのエレガントな服装の技師があんなみすばらしい住居に住んでいたんだろう? そもそも技師だったのだろうか? もし技師であったなら、どうして午後の二時に仕事が休めるのだろうか? それにどうしてソフォクレスを読むだろうか? いや、あれは技師の本棚なんぞではなかった! (p.207)

『存在の』の特徴は、作中人物のこうした内言と語り手の思考とが、質的な

差異を伴わない連続したものとして展開される点にある。右の引用はさらに次のようにつづく。

あの部屋はどちらかといえば現在逮捕されている貧しい知識人の没収された住居に似ていた。テレザが十歳だったとき、彼女の父親が逮捕され、蔵書も含めて、住居が没収された。住居が何の目的に使われたか、誰が知っているであろうか。

いつのまにか文章は、語り手の介入を大幅に含んだ叙述スタイルに移行している。しかしそれがいくぶんかは——あるいはもしかしたら全面的に——テレザの思考、あるいは無意識の精神活動の反映でもあると思われることから、わたしたちはこの文章を語り手のみに帰属させることは無理であるように感じる。

とりわけ、さきの引用の最初の文に注意したい。「どうしてそんなことにテレザは気がつかなかったのだろう?!」これはいったい誰の発した疑問文なのであろうか。ここにあらわれているのは語り手による疑問なのか、テレザ自身の疑問なのか。

一般に小説文体の分析上、作中人物の内言などを時制と人称だけを語りの現在に合致するように移行させて提示する語り方を「自由間接話法」という。しかしクンデラのテキストにみられる作中人物の言葉（ないし内言）と語り手の言葉との融合は、通常の間接話法のあり方を大きく逸脱していると言える。自由間接話法はふつう、三人称の語りの体制を表面的に維持しつつも作中人物の思念をよりリアルに再現するための破格的な手法として補助的に用いられるものであるが、クンデラの小説言語は、小説的思考の本来の様態である他者との意識融合を言語化するための必須の手段としてこの技法を拡大して活用し、作品の全体にわたって徹底的な開発を試みているのである。

さきに掲げた引用でも顕著であるように、クンデラのテキストでは、すでに三人称表現・一人称表現という区分が有効性を失っていることに注意したい。テキストにあらわれる三人称の名詞（たとえば先の引用中の固有名詞「テレザ」）は語りの体制の決定的な指標とはならない。ジュネットの区分で言う「等質的」（自分にまつわる話を語る）と「異質的」（自分と無縁の話を語る）のどちらかの体制に帰属させることも不可能である。『存在の』では、他者（登場人物）の経験が、語り手にとって——ひいては読者にとって——自分のものではないのに自分がすでに深くコミットしているようなものとして提示されて

いるのである。人称の壁は越境されているのだ。

登場人物の内言と語り手の思考との相互浸透は作品の随所で観察される。いくつか例をみることにしよう。

死期が近づいた犬のカレーニンが、夜明けの三時にトマーシュとテレザを起こしてしまったシーンのテキストは、言表主体の画定不可能性が読者を物語に吸引する力となることを、みごとに証している。

犬が二人をおこしたのは夜明けの三時だった。尾を振って、テレザとトマーシュを踏みつけた。二人に荒々しくあきることなく身体をすり寄せてきた。

こんなこともこれまで一度もなかった。二人をおこすなんて！ いつでも二人のうちどちらかが目を覚ますまで待って、そのあとやっと思いきって飛びかかった。

しかしこのときは、夜中に突然意識が回復したので、自制することができなかったのだ。どんなに遠いところからもどってきたのか誰が知っていようか！ どんな怪物と戦ったのか誰が知っていようか！ 今、家において、一番身近な人を目にしたとき、自分のものすごい喜び、帰還と再生の喜びを伝えねばならなかったのである。(p.357)

ここにはテレザの内言（「二人をおこすなんて！」——ただし「二人を」les deux という三人称表現が用いられていてテレザの内的思考が直接無媒介的に示されているのではないことに注意したい）と、そのテレザを俯瞰し、テレザには達しえぬ観点からこの事態への考察を展開する語り手の思考とが、不分明な相互浸透をみせながら提示されている。これによって読者は、テレザやあるいはカレーニンへの直接的な感情移入と、不完全な生のなかでもがく彼ら登場人物を見据える語り手の視点への同化を同時に体験し、いっそう抜きさしならない哀切の感覚に浸されることになる。

登場人物の直接的な内的独白、自由間接話法による語り手と人物の意識の混淆、語り手による媒介的要約、語り手のみに帰されるべき超越的考察、物語世界内の出来事の客観記述——それらが境界なしに接合され重なり合うこの作品の独特の文体を、もっとも典型的に、そして魅惑的に示しているのが作品の終末近くの次の箇所である。もはやとりかえしのつかないトマーシュとテレザの人生がさまざまなレベルにおいて仮想的に反問されるこの一節以上に、人間の生の悲劇性と喜劇性を凝縮させた文章はほかにない。場面は、昔日の有能な外科医としての面影を失ってすっかりやつれたトマーシュがおんぼろのトラック

をぎこちなく修理しているところ。テレザはその姿をやや離れたところから眺めやっている。

テレザはいつも心の中で、彼女をちゃんと愛していないとトマーシュのことを非難した。自分の愛は非の打ちどころのないものとみなしながら、彼の愛は単なる優しさともなした。

今になって公平でなかったことが分かった。もし本当にトマーシュを大きな愛で愛していたら、彼と外国にとどまるべきであったであろう！そこでならトマーシュは満足できたし、あそこでならトマーシュの前に新しい世界が広がった！それなのに彼女は彼のもとから逃げ出した！それは彼の邪魔にならないようにという雅量の広さでそうしたと確信していたのは真実である。しかしその雅量の広さというのは単なる言いわけではなかったろうか？実際には彼女はトマーシュがあとを追ってもどってくることを知っていた！テレザは彼を先へ行けば行くほどより低いところへ呼び寄せた。まるで妖精たちが村の者たちを沼地に、そこでおぼれるように誘うかのようなのである。田舎へ引越すという約束を彼から引き出すために胃けいれんのときを利用したのである！彼女はなんとずる賢いことができたのであろう！彼女を愛しているかどうか何度も何度も試すかのように彼を呼び寄せ、とうとう今こんなところにいるようになり、彼は髪が灰色になり、疲れきり、手はもう二度とメスをとることもできないほどこわばっていた。

もうここからはどこへも出て行くことのできないところに二人はいた。ここからどこへ行くことができようか？外国へはもう出て行くことを許されない。ブラハへもどる道はもう見つからず、そこでは誰も二人に仕事を与えることはない。他の村へ行くには、何の理由もなかった。

神よ、トマーシュが彼女を愛していると、テレザが信ずるためにここまで来る必要が本当にあったのであろうか？

とうとう車輪を車にもとのように取りつけることができた。(p.389-390)

「詩は行為のなかにではなく、行為の解釈のなかにある<sup>8</sup>」という言葉どおり、ここでのポエジーは、人生の意味を探ろうとして探り当てることのできないテレザの苦悩と、そのテレザへの「共=感」によってテレザの愛と絶望を引き受けながら二人の生の解釈を試みる語り手の問いかけの、二重の解釈行為の重ね合わせのなかにある。

<sup>8</sup> クンデラ『小説の精神』金井裕・浅野敏夫訳、法政大学出版局、1990年、p.188。

ここで、この小説で「同情」という概念が論じられていたことを思い出したい。語り手＝クンデラによれば「同情」は受難の共有 *com-passion* ではなく感情の共有（日本語ではまさに「共感」）であるべきだと言う。不幸を共有するだけではなく、他の人と、喜び、恐怖、痛みなどあらゆる感情を共に感じることとしての「同情」は、「感情の持つイマジネーションの最大の能力」を示すものであり、「感情の持つテレパシーの芸術」を意味する。それは「感情の階層での最高の感情」である（p.29）。小説＝物語とはまさにこの「感情の持つテレパシーの芸術」以外のなにものでもない。

#### 4. 自己の非所有

クンデラの小説は一見伝統的である。人物たちの内面が存分に解剖され、一方で彼らの行動が歴史的現実の枠内に安全に収められながら、結局のところ骨格の見通せる筋を形成する。ここには読者をたじろがせるような前衛の気配は感じられない。しかし『存在の』が旧弊で退屈な作品に終わらないのは、こうした物語性のただなかで、わたしたちにとって深刻な意味をもつような認識の開示が賭けられているからにほかならない。

「ヨーロッパ文学」の系譜のなかにみずからを位置づけ、現代における小説の存在理由を深く問い続けているクンデラは、あるインタビューに答えながら、作家としての自分の賭けの前提をなす事態を明快に説いている<sup>9</sup>。彼によればあらゆる時代のあらゆる小説がすべて「自我」*le moi*（自分、自己）という謎への関心を抱えている。重要なのはその次に惹起される、その「自我」は「何を通して把握できるか」〔強調拙論者〕という問題である。この問題にたいする回答のしかたによって、クンデラは小説の歴史におけるさまざまな傾向を識別する。ヨーロッパ初期の小説家たちにとっては、行動こそ「自己」の根拠であり証であった。個々の人間をほかならぬその人たらしめているのは行動である、つまり「行動は行動する人間の自画像」であるという考え方が 14 世紀のボッカチオやダンテの創作活動の根底にあり、またピカレスク・ロマンや冒険小説を支えていることは明らかだろう。

ところが、クンデラの敬愛する 18 世紀のディドロ（『運命論者ジャックとその主人』の著者としての）になるともはや、人間は自分の行動において自分を

<sup>9</sup> 「小説技法についての対談」、『小説の精神』所収。なおフランス語版原著も参照した。Milan Kundera, *L'Art du roman*, Gallimard, 1986.

確認することが不可能になる。行動と自分とのあいだに裂け目が生じ、行動を通した自分の姿がまるで自分自身に似ていないという事態に陥る。クンデラによればこの「行動の逆説的性質」こそ、小説の偉大な発見のひとつである。『存在の』の登場人物たちが劇的な歴史的場面に遭遇し、またそれぞれに痛切な個人的な体験を経ながらも、そのこと自体によって彼らの生の輪郭が画定し各人の本質が明らかになったようには書かれていないのはそのためである。彼らの行動の意味は行動主体である彼らには見えていない<sup>10</sup>ということがたえず——ときには皮肉にときにはせつなく——解析され、反復的な語りによって、人間の行動の意味がけっして一つに限定されることはないことが明かされる。行為は当の行為主体によって不可避的に誤解されつづける。そしてまた、自己の本質をもっとも端的にあらわすはずの枢要な事柄は自己の意志とはまったく逆のかたちで捻じ曲げられて実現する（身体不随となったフランツが彼自身の最期の希求とは裏腹に、もっとも嫌悪する妻のもとに送り返され、死してなお本意なシナリオを被せられて埋葬されるというエピソードはその典型である）。

「自分」の行動は「自分」を表わさない、行動は「自分」に属さない<sup>11</sup>、というこの逆説が現代のわたしたちが直面している状況を考える鍵であり実はその突破口にもなることを、大澤真幸の刺激的な論文を通じてわたしたちは確信することができる<sup>12</sup>。大澤は、クンデラと同じ関心を〈身体の非所有〉という概念で社会学的に考察している。これまで賞揚されてきた「自由」という概念は「身体の私的所有」を前提としている。たとえば、わたしたちには自分の稼いだ金で買った物を自分の所有物とみなし「自由に」使用した処分することが許されている。その対象物が自分の私的所有物とみなされるのは、それが自分の労働によって獲得されたものであり、つまりは自己の身体が生み出したも

<sup>10</sup> クンデラは人間の自己把握の不可能性を「霧のなかの道」という比喩で語っている。人間は「霧のなかの道を進む者」である。人は自分の置かれている「歴史的意味＝方向も未来の流れも知らず、みずから自身の行為の客観的な意味さえも知らずに、まるで霧のなかを進むようにそれぞれの人生を歩む」（『裏切られた遺言』西永良成訳、集英社、1994年、p.271-272）ただし、霧のなかであって闇のなかではない。人間は完全に盲目ではなく、視野の利く限りでは自由をもち、みずから判断を下し、周りの事物を楽しむことさえして進んでいくのだ。

<sup>11</sup> 『冗談』のルドヴィークも、『不滅』のなかのアニエスの夫ポールやローラの恋人ベルナル（とくに彼の「完全ロバ」のエピソードを参照）も、自己と自己のイメージとの解消不能な断絶に苦悶しながら生きている。なお、人間は自分自身に一致することがないというこの基本思想のみならず、クンデラとミハイル・バフチンとのあいだには、人間の根源的な対話性、異質なものの衝突・混淆を肯定するポリフォニーの思想など、きわめて多くの点で共振をみることができる。

<sup>12</sup> 「自由の牢獄——リベラリズムを越えて」季刊『アステイオン』No.49、1998

のであるからだ。自分の身体を通じて産出・獲得された物は私的財産であるとする資本主義のごくあたりまえの大原則は、自由市民社会の理論的基礎を築いた17世紀イギリスの社会哲学者ジョン・ロックが明らかにしているとおおり、「身体の自己所有」を究極の根拠としている。

しかし果たしてそうなのであろうか。各人の身体を各人のもっとも特権的な私的占有物とみなすこの考え方が実は不自然であることは、自分の臓器を売るという行為や自分の身体を売る（売春）という行為がひきおこす嫌悪感、ドーピングなど危険な薬物摂取への倫理的抵抗、あるいはまた無制限な自殺の自由を認めることにたいする躊躇などのかたちで、わたしたちはすでによく知っているのではないか。

『存在の』でテレザは「心と身体の和解しがたい二重性」にたえず苦しんでいる。クンデラの作品では、多くの中心人物（とりわけ女性たち）がく身体<の非所有>を前提として生きていて、小説はそこから出発する困難を子細に掘り下げていく。そうした人物たちの周囲には身体<の自己帰属>を信じて疑わない者が対比的に配置される。『存在の』ではテレザの母<sup>13</sup>が、『不滅』では主人公アニエスの妹ローラが、『ほんとうの私』ではシャンタルの義姉がそうである。彼女たちにとっては自己の行動は自己の証そのものであって、そのあいだに穿たれた裂け目は隠蔽されている。自分の身体と行動を通じて自己像の獲得に成功している（と思っている）彼女たちは、自己陶醉を自己正当化に直結させて暴君的なふるまいをみせる。

大澤真幸の言うとおおり、身体<の自己所有>という前提の崩壊によって浮上してくるのは、自己の身体が最初からいくぶんか「他者」に所属している、という事実である。テレザが自分の身体を自分のものであるというよりも母親の身体<の延長>であるように感じ違和感と嫌悪を覚えているというエピソードは、こうした自己の根源的な他者帰属を表わすわかりやすい例であり、そうした前提はテレザ（あるいは『不滅』のアニエス、さらには『ほんとうの私』のシャンタル）の他者依存的にとられかねないほどの、自己性のなかに他者を組み込んだ生き方として延長される。自己<の非所有>は、こうして他者との関係に身を開かせるばかりではない。それはまた安易に予想されるように、責任回避といった自己放棄の方向に人間を向かわせるのでもなく、むしろ他者の世界のなかでの

<sup>13</sup> 『生は彼方に』のヤロミルの母親は、テレザの母親の一層強烈な変種であり、自己同一型人間のあらゆる特性がこの凶暴で善良な母親を通じて見据えられている。

責任ある主体の出現を可能にするのである。

### 5. 有責性の獲得——受動的選択による主体の誕生

大澤は、自己がもともといくぶんか他者に属しているということを認めることが、現代のさまざまな閉塞を突き破る糸口になることを、家族・児童問題の専門家である評論家芹沢俊介の論文「イノセンスの壊れる時」<sup>14</sup>を援用しながら、説得力をもって語っている。芹沢のこの論考では、子供がもともとイノセンスに浸された存在であること（自分の名前も、性別も、環境も、あるいは自分の出生そのものも自分の選択したものでない以上、自分には責任がない——イノセントである）が繰り返し確認される。その前提に立って芹沢は、そうした自己のイノセンスを子供はまず周囲の人々に十分に認めてもらい、子供自身も得心したうえで、まさにその、自分には責任がない事柄を子供が自分のものとして引き受け直すこと（「イノセンスの破壊」）が、子供の健全な成長に不可欠であると、孤児などの例を挙げながら主張している。

『存在の』でもまさにこの無垢の責任を引き受ける、というイノセンスの自発的な破壊が、作品を支える重要なテーマを構成している。「そうしなければならないのか？」Es muss sein? という問いに確信をもって答えられないままテレザとともに生きることを選び続けるトマーシュの選択こそが、逆説的にも絶対的な愛と呼びうるものの存在を暗示している（テレザが自分のもとに「籠に入れて流されてきた」という比喩の反復、亡命先のチューリッヒからの常軌を逸したとも言える帰還、など）。自分に責任のない事柄を自分の根源に据えるという決断こそが真に人間的な行為であることを、この小説は訴えているのだ。

なかでももっとも象徴的なのは、トマーシュから自己の使命そのものであった医師の職を奪い去る、あの新聞記事をめぐるエピソードである。トマーシュの書いたある文章（大幅な削除による改竄を被って新聞に掲載されたもの）が反体制的とみなされ、トマーシュはその文章の撤回を上司の外科部長に要請される。それを拒んだトマーシュはブラハの大病院を去って田舎の診療所の医者となるが、そこでもなお訪れた内務省の男にこの記事の撤回声明文の発表を迫られ、それを承諾することのできないトマーシュは医師の職業そのものを捨てざるをえなくなる。ところで問題のその記事とは、『オイディプス王』の物

<sup>14</sup> 芹沢俊介『現代＜子ども＞暴力論 増補版』春秋社、1997年、所収。

語に触発された、「責任」というものについての考察である。この文章の中でトマーシュは、自分ではそれと知らずに父を殺し母を犯したことを知ったオイディプスが、その無垢（知らなかったのだから）の「罪」の責任をとってみずからの目を刺し、王国を離れて放浪の旅に出たことを挙げ、チェコで起きた弾圧の場合もその手先となった者たちが「知らなかった」を理由に無垢を主張することはできないのではないかと問いかけたのだ。トマーシュは、まさにこの無垢の責任をとるという主張を曲げることを拒んで、最底辺の労働者（窓の清掃人）に転落し、結局は片田舎の農場のトラック運転手として死ぬことになる。

大澤の論文では、この無垢の責任をとるという行為に、無制限の自由（いきすぎたりベラリズム）という牢獄からの解放の可能性が託されている。本来自分自身のものではないのに不可避的に自分が背負わされているもの（とりわけ困難）をあえて自分のもんとして選択し直すという行為、つまり選択の自由のないところでおこなう「受動的選択」こそ、人間が責任ある自由な主体となる唯一可能な道であることを大澤は雄弁に論じている。この自由の牢獄の状況は、『存在の』では、「人生の罭」という比喩でも語られるとおり、「未経験の惑星」にほかならない各個人の生として設定されている。作品冒頭からすでに人間の逃れえぬ条件として示されていたようにわたしたち個人にとって人生は一度きりであるので、わたしたちはみな稽古なしでいきなり本番に臨む役者たちのようであり、つねに「未経験＝経験不可能」*inexpérience* の事態に、つまりは無制限の可能性に直面させられている。そうした状況では何を選択すべきなのか判断のつけようがない。だからわたしたちはたえず根拠なしの選択を、おそらくは選択ならざる選択、押しつけられたものの選び直しという受動的な選択をおこなうほかはないのだ。オイディプスをめぐるエピソードは（くだんの主張をトマーシュが最後まで放棄しなかったことは）、そうしたトートロジカルな選択こそが、まさに人間の尊厳を示すもっとも崇高な行為であること（そしてトマーシュの生がそこへ向けられているということ）を、あますところなく物語っている。

## 6. 自己探求の内破

クンデラはさきに採りあげたインタビューの続きで、小説の歴史的諸段階の説明を試みて、行動を通して「自我」を探究することに見切りがつけられたあと、目にみえない内面の生を探る時代が到来したと述べている。約言すれば心

理小説の時代である。その頂点に位置するのがブルーストとジョイスである。通常現代文学の最高峰と賞揚されるこの二人の巨匠を、クンデラはこともなげに切り捨てる。彼らの試みは不首尾に終わった。内面の生において自我を捉えようとする方向はすでに限界につきあたっていている。しかしその限界が明らかにされたことが快挙なのであって、それによって小説は自身の可能性の限界を突き破る新たな探究を開始することになったのである。これ以後の段階に位置する作品のみがクンデラにとってはおそらく「現代」文学と呼びうるのであろう。

その現代文学の模範的作家は、クンデラによればカフカを措いてない<sup>15</sup>。カフカの自我の考え方はまったく思いがけないものだったとクンデラは言う。『審判』のKをほかならないKにしているもの——それは、容姿でも経歴でも名前でもない（それらについて読者にはなにも知らされていない）。また、記憶でも好みの傾向でも固定観念でもない。それは彼の行動でもなく（行動範囲はおそろしく狭い）、内的思考でもない（小説が絶えず追いかける彼の内的思考はほとんど状況への反射的反応にすぎない）。クンデラは、カフカの革新に最高の敬意を表しながら、現代小説の置かれた状況と課題について以下のように喝破する。

ブルーストにとって、人間の内面世界は私たちを驚嘆させてやまないひとつの無限、ひとつの奇跡でした。しかしカフカの驚きはここにはありません。彼はどんな内的動機が人間の行為を決定するのかとは問いません。それとは根底的に異なる問いを提出するのです。外的決定要因が圧倒的に強くなった結果、内的動機の意味がもはやなくなった世界にあって、人間にどんな可能性が残されているのか、という問いです。かりにKに同性愛の傾向があったり失恋をあげわったとして、実際にそれがどれほどKの運命と態度を変えたでしょうか。ちっとも変えやしないのです<sup>16</sup>。

ここには孤立したものとしての「内面世界」を探究することの——すくなくとも現代においての——無効性が宣告されている。人間は、それ自体で自立し

<sup>15</sup> カフカが、ドイツ語で生きる外国人としての困難を抱えながらチェコのプラハで執筆し続けた越境者であったことを考えると、彼と亡命作家となったクンデラとのあいだには、より一層の親縁性を読みとらずにはいられない。

<sup>16</sup> クンデラ『小説の精神』、p.30。

た各個人の内面世界を足場に生きているのではない。自閉的世界としての内面の探究は、わたしたちの生の現実にもはやなにももたらさない。

行動による自己の把握も、内面の探究による自己の探索も行き詰まった後で、いかにしてなお小説が可能なのか。というよりは、なにゆえにまだ小説が有効でありうるのか。その答えがクンデラの作品によって示されている。行動も内面もその主体である個人の自己を解明しはしない。しかし小説とはもともと他者の行動と内面を読者に提示するものであった。すなわち他者の行動と内面を媒介とすることによって、言い換えれば自己の生のいくぶんかを他者の生と融合させることによって、人間の自己探求の場が拓かれることを典型的に示す場が小説なのである。小説というものの存在とその読書を通じてわたしたちがすでによく知っているとおりの、他者を「理解」する作業のなかでこそ自己は生きられ確認される。

自己を他者と不可分の存在として生きるレッスンが、人称の境界を無効とするような『存在の』の他者融合的な語りによって、わたしたち読者に差し出されていたのである。

しかしながら主人公たちの結末のない物語（テレザとトマーシュの死は、小説のなかばですでに予告され、そこへ向けて作品は収斂する運動をみせながらも、結局二人の最期の場面は空白のまま描かれずに終わる）は、それでもなお「自己」というものがけって包括的に把握されえないこと、つまり虚構内人物を媒介とした人間のありようの探索もまた不完全な模索に終わらざるをえないことを示している。だがこの限界を明らかにすること自体がすでに大きな発見であり「認識の一大快挙」にほかならないことは、「究極の恋愛小説」というキャッチフレーズを呼び寄せずにはいない、この作品のもたらす抵抗しがたい感動が証立っているのではないだろうか。