

「生前の遺稿」

——大江健三郎とミラン・クンデラの場合¹

阿部賢一

二人の小説家、二つの文庫

2023年、二人の小説家がこの世を去った。2023年3月3日、大江健三郎が88歳で、同7月11日、ミラン・クンデラが94歳で他界した。戦後日本文学を代表する作家と、チェコスロヴァキア出身の亡命作家とのあいだには没年を除けば接点はあまりないように思われるかもしれない。だが、この二人は「小説」の可能性を生涯探求しつづけた「文芸共和国」の住民であった²。そして何よりも、2023年、それぞれの資料を有するアーカイブが開設されたという点においても共通点が見出される。2023年4月1日、クンデラの出身地であるチェコ共和国のブルノのモラヴィア図書館に「ミラン・クンデラ文庫」³が開設され、同年9月1日、東京大学文学部内に「大江健三郎文庫」⁴が開設された。

日本とヨーロッパという異なる文脈で活躍した二人の作家の文庫が同年に開設されたことは注目に値する。というのも、ともに作家の存命中に文庫開設に向けた動きが始まっていたからだ。文庫（ライブラリー）という名を冠しているが、クンデラ文庫と大江文庫ではその内実が大きく異なっている。クンデラ文庫では翻訳書、書評などの刊行物が主に所蔵されているのに対し、大江文庫は刊行物に加えて、1万8千枚の自筆原稿等のデジタルアーカイブを有している。このように、この二つの文庫は所蔵物が根本的に異なっており、それは生前にアーカイブ化を許可した作家本人の意向が反映したものとなっている。

以下では、大江およびクンデラのテキストをめぐる考えを概観しながら、それぞれの

1 本稿は、2023年12月3日、成城大学国際編集文献学研究センター主催のシンポジウム「生前の遺稿」での報告原稿を大幅に改稿したものである。また、科研・基盤研究(C)「大江健三郎とミラン・クンデラ アーカイブと比較研究」(24K03811)の研究成果でもある。

2 両者ともに小説だけではなく、小説をめぐる論考を多数発表しているが、それぞれの小説観を示す言葉を以下に引用する——「小説は人間的な諸要素をその全体において活性化させる言葉の仕掛けであるが、その仕掛けによって活性化された人間は、単に文学の領域にとどまるのではなく、想像力ぐるみ戦略づけられて、未来の経験の全体に、マンの言葉を引けば未来の人間性そのものにむかっているのである」(大江健三郎『小説の方法』岩波書店、1978年)。「小説は近代の端緒からたえず人間に忠実に伴ってきた。この端緒から、「認識の情熱」(フッサールがヨーロッパ的精神性の本質とみなす情熱が小説にとりついて、小説は人間の具体的な生活を吟味し、これを「存在忘却」から保護して、「生活世界」に絶え間なく照明をあてることになった。この意味において、ただ小説だけが発見できることを発見することこそ小説の唯一の存在理由だ、と執拗に練りかえし述べたヘルマン・ブロッホを私は理解し、彼に賛同する。それまで未知だった実存の一部分でも発見しない小説は不道德であり、認識こそが小説の唯一のモラルなのだ」(ミラン・クンデラ『小説の技法』西永良成訳、岩波文庫、2016年、14頁)。

3 ミラン・クンデラ文庫のHP (<https://www.mzk.cz/studovny/knihovna-milana-kundery>)、2024年9月30日閲覧。

4 大江健三郎文庫のHP (<https://oe.l.u-tokyo.ac.jp/>)、2024年9月30日閲覧。

アーカイブの特徴との関係について検討していきたい。

ミラン・クンデラ (Milan Kundera, 1929-2023) の事例

1929年、ブルノに生まれたミラン・クンデラは、初めは翻訳家として、次いで詩人として頭角を表す⁵。三冊の詩集、一編の戯曲を発表したのち、初めての散文である短篇集『可笑しい愛』を1963年に発表する。1967年には初の長篇小説『冗談』を著し、1960年代のチェコ文学を代表する作家となり、以降、ヨーロッパ文学という文脈を強く意識する小説家として執筆をつづける⁶。1968年のチェコ事件以降、国内で出版の可能性が奪われた作家は、1975年に渡仏し、以降、2023年に没するまでフランスを拠点としたことで知られている。

クンデラのテキストの扱いをめぐっては、大きく分けて三つの特徴がある。一つは、「不確実な最終稿」とでもいうべきもので、社会主義体制下あるいは亡命先での制約された出版環境に起因する。クンデラが亡命以前にチェコスロヴァキアで小説を公刊できたのは『可笑しい愛』と『冗談』の二冊だけである。それ以降の作品は、1969年以降の正常化の流れの中で公的な場での発表が制限され、地下出版や亡命出版というかたちでの発表に限定される。小部数あるいは国外出版物のため、流通に制約が多いため、読者層が限定されるという受容上の問題があるが、テキスト生成の観点から見れば、別の視点も指摘することができる。地下出版・亡命出版における編集作業の大半は、関係者がほぼ手弁当で行うものであり、しばしば編集に携わったのは素人であることがおおかった。そのため、プロフェッショナルな編集者、校正係が不在であり、推敲・校正作業が通常の出版プロセスに比べて不完全なものになってしまうのである。それゆえ、テキスト生成の面においても、最終稿にたどりつくプロセスが不完全なものになってしまうことが頻繁に生じている。その結果、地下出版あるいは亡命出版で版を重ねたとしても、そのたびに加筆・修正が行われ、実質的な「決定稿」が存在しないことが間々起きてしまったのである。

おそらくそのような不安定な出版環境にも関係があると思われるのが、次なる点、つまり著者による「作品」に対する序列意識である。『小説の技法』のなかで、クンデラは「作品 *œuvre*」について「草稿から作品まで、この草稿は跪いてなされるもの」という、ヴラジミール・ホランのこの詩句を私は忘れない。だから、[カフカの]『フェリーツェへの手紙』と『城』を同列に置くことを拒否する⁷と述べている。「作品」から「書簡」などの私信を排除するだけでなく、草稿と最終稿の絶対的な隔絶を強調し、草稿を「作品」と見なすことをけって認めない態度である。当然ながら、その姿勢は過去の自作

5 クンデラの翻訳の仕事については、拙著『翻訳とパラテキスト ユングマン、アイスネル、クンデラ』（人文書院、2014年）の第III部第1章「翻訳家クンデラ」を参照。

6 例えば、そのような意識は、次の引用から明らかである——「小説はヨーロッパの所産であり、様々な言語でなされていても、小説の諸発見はヨーロッパ全体のものだということである」（ミラン・クンデラ『小説の技法』西永良成訳、岩波文庫、2016年、15頁）。

7 ミラン・クンデラ『小説の技法』西永良成訳、岩波文庫、2016年、198頁。

を評価するという遡及的な側面を有し、初期の作品について厳しい評価を下す傾向にある。以下の引用は、クンデラの「作品」観を如実に示している。

作品番号 opus 作曲家たちのすばらしい習慣。彼らはみずから「価値がある」と認める作品にしか番号をあたえず、未熟な時期のもの、その場しのぎに書いたもの、あるいは習作には番号をつけない。ベートーヴェンの番号のない作品、たとえば「サリエリ変奏曲」は本当に出来の悪いものだが、私たちががっかりさせない。作曲家自身があらかじめ注意を喚起しているからだ。あらゆる芸術家にとっての根本的な問題、それほど仕事からみずからの「価値がある」作品を開始するかということだ。ヤナーチェクは四十五歳を過ぎてからしかじふんの独創性を見つけられなかった。それ以前の時期の作品で残されているものを聴くと、私は辛い思いをする。ドビュッシーは死ぬ前にすべての草稿、未完成のままに残したものをすべてを破棄した。作者がみずからの作品になしうる最小限の奉仕とは、その周りを掃除しておくことなのだ⁸。

クンデラもまた、音楽家同様に作品番号を付している。だがその営みは番号の付与によって作品群を整理するという性格と同時に、未発表、草稿に加え、再刊に相応しくない既発表作品についても一覧から削除するという側面も有している。生前にガリマール社のプレイヤード叢書で刊行された二巻本は、クンデラのそのような意図に基づいて作成されている⁹。既発表作品もまた順次加筆・修正を加えたが、プレイヤード叢書版が「決定版」と位置付けられている。またそのような作家の意向を反映してか、ブルノのクンデラ文庫においても、未発表の草稿は保管されていない。

第三の特徴として、チェコ語版とフランス語版という二つの決定版の問題である。1975年の渡仏以後も、クンデラはチェコ語で小説の執筆を行っていたが、世界的な流通を見れば、翻訳に多くを依存していた。だがその翻訳もしばしば満足いくものではなく、翻訳の確認作業に多くの時間を費やし、最終的にはフランス語訳をチェコ語の原典と同等の「決定版」と見なすことを認める。生前に刊行されたプレイヤード叢書二巻本にはフランス語訳およびフランス語で執筆された作品が同様に収録されている。一方、チェコ語版は、体制転換後の1991年以降、ブルノのアトランティス社から刊行されるようになった。このアトランティス版は、ガリマールのフランス語版とは異なり、「著者あとがき」、批評家による「解説」が付されるなど、時差を埋める工夫が施されている¹⁰。近年、フランス語で刊行された小説『ほんとうの私』『無知』もチェコ語に翻訳されるなど、プレイヤード叢書の作品との対応が取られつつある。だがチェコ語版のみで刊行されている作品（戯曲『プターコヴィナ』）もあり、これについては、フランス語

⁸ 同書、199頁。

⁹ Milan Kundera, "Œuvre. Tome I" Trad. du tchèque par Marcel Aymonin et François Kérel, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011; "Œuvre. Tome II" Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2017.

¹⁰ この点については、拙著『拙著『翻訳とパラテキスト ユングマン、アイズネル、クンデラ』(人文書院、2014年)の第III部第4章「真正版」という概念、あるいは小説の変容」を参照。

や他の言語に翻訳されておらず、チェコ語しかテキストが存在しない作品となっている。よって、フランス語版（プレイヤード叢書）と、チェコ語版（アトランティス版）は、翻訳上の問題とは別に、収録作品が若干相違が見られ、両者は同質ではない。

このように、クンデラ作品において、「作品」とは何かをめぐる問題は、社会史的な情勢、作家個人の美学的問題、さらには複数の決定版の関係という三つの問題が複雑に絡み合っている。その小説を論じるためには、まずどの「テキスト」を扱うべきか、その妥当性はという点にあるのか、論者はつねに自問することが求められている。

大江健三郎（1935-2023）の事例

大江健三郎の事例を扱う前に、クンデラとの関係について簡単に触れよう。一見すると、クンデラと大江の関係はそれほど深いものではないと思われるかもしれない。しかしながら、両者の関係は深く、とりわけ、クンデラに対する大江の評価は熱を帯びたものである。『新しい文学のために』の議論は、クンデラの『笑いと忘却の書』から始まっているほか、随時、エッセイなどでクンデラの名前を言及している¹¹。なかでも、最後の小説となった『晩年様式集』の終盤でクンデラに言及しながら、次のように述べている。

もう自分でみきわめることのできない将来について話すより、先行された仲間たちが、どのように人生のしめくくりを、あなたが幾度も書いているクンデラのいう「作品」に達成されたか、若い人たちに伝えてください。（『晩年様式集』講談社文庫、2016年、405頁）。

大江が「人生の締めくくり」、そして作家としての総括を語る文脈で、最後に参照したのが「クンデラ」であったのである。

以下では、大江文庫の設立の経緯を振り返りながら、大江健三郎における「テキスト」の特徴について検討を加えていきたい。

まず、2018-2019年、『大江健三郎全小説』（全15巻、講談社）が刊行され、その際、出版社の垣根を超えて自筆原稿等が収集され、その際、原稿の保管先について関係者間でぎろんがなされ、最終的には、母校の東京大学文学部に受け入れ先となり、2021年1月、大江健三郎氏と東京大学人文社会系研究科研究科長のあいだで、原稿の寄託に関する契約が締結された。残念ながら、2023年3月3日に作家は他界したが、同年7月、大江健三郎氏の著作権継承者と東京大学人文社会系研究科研究科長のあいだで、原稿の利用に関する契約が締結され、2023年9月1日、大江健三郎文庫は正式に開設された。

大江健三郎文庫は、森昭夫氏が寄贈した関連図書、同じく森氏が提供した『大江健三

11 例えば、大江はクンデラの評論集『カーテン』の読了後、「小説家同士の呼び掛けを確認しました」（『定義集』朝日新聞出版、2016年、296頁）と述べている。またクンデラの大江評についての論考として、篠原学「小説の技術とモラル ミラン・クンデラの大江健三郎評」、『言語文化協働研究プロジェクト』2022年、59-68頁がある。

郎書誌・稿』（三巻本、森昭夫編、能登印刷、2002年）をもとにしたデータベースなどの設備があるが、その中核となっているには、大江が寄託した約1万8千枚の未発表の自筆原稿・校正刷である。その大半はこれまで発表されてこなかったきわめて貴重な資料である。とはいえ、クンデラの「作品」観に共鳴していた大江はなぜ未発表資料をアーカイブに託す決断を下したのだろうか。大江とクンデラの「作品」観は異なるものだったのだろうか。

2007年、「大江健三郎文学館」開設の予定はあるかと尋ねられた大江は、次のように答えている。

絶対にありません。この間、「吉行淳之介文学館」というところから、そこにある私の吉行さんあての葉書を雑誌に発表するといわれ、原稿もすべて焼くといってられた、あれだけの人が、と驚きました¹²。

このように「文学館」の開設については強く否定している。ただ、ここでの「文学館」は、作品ではなく、作家を顕彰する施設に対する違和感に由来するものかもしれない。

その一方で、大江はクンデラ同様、既発表作品について随時加筆・修正を行ってきただけでなく、「全集」に収録する作品の選定にも積極的に関与してきた。例えば、『日常生活の冒険』（初出：『文學界』1963～1964年、単行本：1964年）が、『大江健三郎小説』（全十巻、新潮社、1996年）に収録されなかったことについて、「作品としてしっかり書けていない、と当時活字になったものを読みかえしては感じていました。そうしたものについては、全集版からのぞきました。『日常生活の冒険』など、愛好して下さる読者はいまもあるようなのですが、技法、人物のとらえ方など、小説の基本レヴェルを満たしていない」¹³と述べている。

しかしながら、最終稿以前の未発表原稿を公表した前例がある。『文学ノート 付＝15篇』（新潮社、1974年）では、執筆のプロセスを明かすエッセイ6篇に加え、長篇小説『洪水は我が魂に及び』（新潮社、1973年）の最終稿に収録されなかった「創作ノート」15篇が収録されているからだ。この創作ノートは、小説『洪水はわが魂に及び』を執筆している作家の「意識＝肉体」について書いた「臨床報告」という性質のものとなっている。なかでも「消すことによって書く」と題された章は、大江の執筆手法を明かすものとなっている。「作家」は単に「書く人」であるだけでなく、同時に「読む人」でもある。「読む人」は第一稿を「黒ぐろと塗りつぶしては、その脇に新しい文章を書きくわえてゆく」。その作業は第二稿、第三稿、第n稿と続いてゆく。「そこで「読む人」としての作家は、見知らぬ他人がそれを読むにあたって、かれの自然な呼吸を妨げられる苦しみをあじわうことはないか、これは他人にとっても生きた「文体」であいるるか、それを検討して、「書き手」たる作家自身に、文体の再建を要請することが必要となるであろう。それらの、こきざみに繰り返されるひとつつながりの作業全体が、小説

12 『大江健三郎 作家自身を語る』聞き手・構成＝尾崎真理子、2013年、新潮文庫、388頁。

13 同書、65-66頁。

の書きなおしである」¹⁴。このように、本書に収録されている文章は、自身の執筆のプロセスを分析、解析する証言となっている。

では、そのような証言は、誰に対してなされているのだろうか。大江は次のように述べている。

このノートを書く作業は、長篇をくりかえし方法的に整備するために、僕自身にとって有効であった。そしてそれが単に僕ひとりのためのみにとどまらず、これから新しく小説を書く人びとのために、また作家の意識＝肉体に深くかかわりながら小説を批評しようとする人びとのために有効であることを、僕は希望する¹⁵。

まずは作家本人が方法論を整備するという目的があったと述べている。1957年にデビューを飾った大江が十数年のキャリアを経て、さらに次なる段階へと進むために自己分析を行ったものとも言える。だが、興味深いのは、そのような個人的な視点だけではなく、「これから新しく小説を書く人びと」「小説を批評しようとする人びと」と次世代の書き手、批評家を意識している点である。このような視点には、文学作品は先人たちの作品の引用によってなされるという作家の文学観とも呼応するものであろう。

だが「書き直し」は大江文学において単なる執筆手法の一つとなっているだけではなく、作品を形作る一つの要素ともなっている。大江が自己引用の多い作家であることはよく知られている。既発表作品の題名や作品の一部を引用するだけではなく、それらの表現をすこしずつずらしつつ新しい作品世界で新たな基底音を鳴らしていることはしばしば見受けられる。だがそれだけではなく、既発表作品に対する加筆・修正という営みを、作中で実践してみせる点は、大江文学において特徴をなしている。例えば、『懐かしい年への手紙』（1987年）では、『個人的な体験』（1964年）の結末がハッピー・エンディングであるという批判に対して、作家「Kちゃん」が敬愛するギー兄さんから同箇所について削除する提案の手紙が送られてくる。その箇所を引用しよう。

秋のおわりだった。^{バード}鳥が、脳外科の主任に退院の挨拶をして戻ってくると、赤んぼうを抱いた妻を囲んで、特児室の前に鳥の義父と義母が微笑しながら待ちうけていた。

「おめでと^{バード}う、鳥、きみに似ているね」と義父が声をかけた。「そうですね」と鳥はひかえめにいった。赤んぼうは手術して一週間たつと人間に近づき、次の一週間で、^{バード}鳥に似てきた。「頭のレントゲン写真を借りてきましたから、帰ってからおみせしますが、頭蓋骨の欠損は、ほんの数ミリ程度の直径のもので、いま現にふさがりつつあるそうです。脳の実質が外に出でしまっていたのではなくて、したがって脳ヘルニアではなくて、単なる肉瘤だったんですね。切りとった瘤のなかにはピンポン球みたいに白く硬いものが三箇はあっていましたそうです」――

14 大江健三郎『文学ノート 付= 15 篇』新潮社、1974年、139頁。

15 大江健三郎『文学ノート 付= 15 篇』新潮社、1974年、7頁。

「手術が成功して本当によかった」と饒舌な鳥の言葉の切れめを狙って義父はいった。「手術が永くかかって輸血をくりかえしたとき、鳥(バード)は幾度も自分の血を提供したので、とうとうドラキュラに咬まれたお姫様みたいに青ざめましたよ」と上機嫌でめずらしくユーモラスに義母がいった。「鳥は獅子奮迅の活躍でした」¹⁶

この地の文は、『個人的な体験』からの引用であるが、それに対する削除がこの作品における新しい要素となっている。これについて、作家は「日本の古典にある「見せ消ち」の手法をもじってやりました」¹⁷と述べているように、「見せ消ち」の手法が用いられている。つまり、大江文学において先行テキストへの介入は、他者および自身のテキストの「引用」とあわせて、自身のテキストへの削除という二つのレベルで行われているのである。そのように考えていると、大江にとって、未発表原稿もまた「作品」の一部と捉えてもよいという視点があったのではなかろうか。それゆえ、未発表原稿、校正刷といった「テキスト」も閲覧の可能性が許されたのではないだろうか。

著者の「作品」観を反映するアーカイブ

これまで概観したように、ミラン・クンデラと大江健三郎の小説観はある呼応を見せながらも、そのアーカイブの様相は全く異なっている。クンデラ文庫は未発表の原稿は一切なく、その代わりにチェコ語、フランス語の「決定版」、さらには翻訳を多数所蔵している。複数の「決定版」を軸としながらも翻訳を通して広がっていく小説の世界をあたかも体現しているかのようである。それに対して、大江文庫は、大江本人が「見せ消ち」という手法を取り入れたように、未発表の自筆原稿・校正刷を多数所蔵し、自己引用を含めた大江文学の特徴を示すものとなっている。

クンデラ文庫、大江文庫ともに、作家が没する年の開設となったが、その準備は両作家の生前中に進められており、その「アーカイブ」のあり方は作家の意向を強く反映したのものとなっている。それゆえ、大江健三郎およびミラン・クンデラの「生前の遺稿」とは、作者それぞれの「テキスト」の考え方を改めて提起するものとなっていると言えるだろう。

¹⁶ 大江健三郎『懐かしい年への手紙』講談社文芸文庫、1992年、463頁。

¹⁷ 『大江健三郎 作家自身を語る』聞き手・構成＝尾崎真理子、新潮文庫、109頁。