

破局を予見する言語 —ドストエフスキーとカフカを読むサロート—

水野雅司

はじめに

ナタリー・サロートは、1900年にロシアのイワノヴォでユダヤ系ロシア人の両親のもとに生まれた。1902年、両親の離婚を機に、母親とその再婚相手とともにイワノヴォからパリに居を移すが、年に1ヶ月は、父親とともにイワノヴォまたはスイスで過ごす。4年後には再びロシアに戻り、ペテルブルグで母親のもとで暮らす。1907年には、実の父親が、ロシア当局から政治的に「望ましからぬ人物」として危険視され、フランスに事実上の亡命を余儀なくされ、パリ郊外に小さな染料の工場を創設して新しい生活を築いてゆく。1909年、ナタリーはパリで父親とともに暮らしてゆくことを選択する。

幼少期の、こうした国境を越えた移動、複数の言語での生活、そして父親の亡命といった経験は、自分の住む世界についてのサロートの認識に少なからぬ影響を与えたにちがいない。そして、フランスへの決定的な移住以降も、第一次世界大戦、隣国ドイツにおけるナチスの台頭とヨーロッパ各地におけるユダヤ人迫害、ソ連におけるスターリニズムによる粛清、第二次世界大戦におけるフランスの敗北とそれに続くナチス・ドイツによる占領、レジスタンス、そしてショアー（ホロコースト）という同時代の混乱を、遠くから、あるいは当事者として立ち合ったサロートにとって、こうした、国家の暴力性が極限にまで達し、特定の民族や集団を根絶やしにしようとしたこの世紀の歴史はどのように映っていたのだろうか。

サロートは、現実の出来事やみずからの思想内容を直接作品に反映させるタイプの作家ではない。早くから彼女の才能を絶賛していたサルトルもその作品

における「社会的な内容の不在」を批判していたという¹。彼女にとって文学作品は、既成の言語では表現困難な対象を言語的に探求する場である。したがって、作品から、作者サロートの、国家や民族といった概念や、戦争や虐殺といった歴史的出来事についての考え方や意見を読み取ることは、間接的にならざるも他の作家以上に困難である。

サロート自身が述べているように、彼女の作品が目指しているのは、「わたしたちの意識の隅のほうへ極めて素早く逃れ去っていく、定義しがたい動き」²であり、それを新たな言語表現の創造を通して、可視化し、把握可能にすることである。そこには、「国家」「民族」といったカテゴリーが主題として登場する余地はなく、登場人物の意見が表明されたときでさえも、それはそのような言説や意識内容を通して心的な動きを表現するための舞台装置であり、口実にすぎない。トロピスムは下意識的な動きであって、それ自体が意見や思想を構成することはないからである。

とはいえ、例えば、占領下を舞台とした『見知らぬ男の肖像』において描かれる監視や尾行という状況が生み出す息苦しいまでの閉塞感に、密告や裏切りが蔓延っていた当時の時代の空気が反映されているということではできらう。しかし、それをもってただちにそこに舞台装置以上の意味を読み取ろうとすることは、作品の言語的な質を無視して、既成の言語で理解可能なメッセージへと翻訳してしまうという過ちを犯すことになるだろう。

では、サロートの作品は、歴史的な出来事とは無縁の、純粹に言語的・形式的な探求として捉えるべきなのだろうか。おそらく、ここで重要なのは、サロートが一貫して人間の捉えがたい心的な動き、トロピスムをその言語的な探求の「実質」³としているという事実である。言い換えれば、サロートの作品は言語に

1 Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute*, traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat et Aude de Saint-Loup, Flammarion, 2019, p.206.

2 『不信の時代』1964年版の序におけるサロート自身による「トロピスム」の定義。Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, in *Œuvres complètes* (以下 *O.C.*), Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1996, pp.1553-1554.

3 「トロピスムは私のすべての作品のいまなお生氣を保った実質 (la substance vivante) でありつ

よる人間の自己認識の一形態であり、対象となる心的な動きは、無時間的、非歴史的な本質というよりは、特定の歴史的・文化的条件のなかで形成されたものであると同時に、作品を構成する言語のなかではじめて把握可能となるものである。その意味で、作品化された「人間的現実」は、いかに抽象化され虚構化されたものに見えようとも、具体的な歴史的な文脈とともに解読することによって、その真の射程が理解できるように思われる。

こうした読解を試みるにあたって、手掛かりになるのは、サラートが1947年に発表した批評的テキスト「ドストエフスキーからカフカへ」の存在である。ここでサラートは、ドストエフスキーとカフカのテキストを特定の歴史的な現実と結びつけて読んでおり、きわめて例外的であるとはいえ、サラート自身がいわばそうした読み方を実践しているのだ。本稿では、「ドストエフスキーからカフカへ」における議論を辿りながら、サラートが作品の言語と歴史的現実とのあいだにどのような関係性を読み取っているかを確認し、サラート自身の作品にも同様の読みを適用することで、一見それが対象とはしていない歴史的な出来事とその作品とがある独特の関係を切り結んでいる可能性を探ってみたい。

ドストエフスキーからカフカへ

「ドストエフスキーからカフカへ」は、1947年という、第二次世界大戦の衝撃も冷めやらぬ時期に書かれたテキストであるが、その末尾近くでサラートは次のように述べている。

ある種の天才には予見の力が備わっていて、ドストエフスキーがロシア民族の巨大な同胞愛の飛躍とその不思議な運命を予感していたように、ユダヤ人としてドイツ民族の影の中に暮していたカフカも、ユダヤ民族をすぐそばで待ち受けていた運命を予見していた。ナチをしてあの類い稀な実験

づけている。」(同じく『不信の時代』1964年版の序), Sarraute, *L'ère du soupçon*, O.C., p.1554.

を構想させ、それを実行することになるヒトラーのドイツ⁴の性格をカフカは見抜いていたのである。⁵

ここで興味深いのは、サロートがドストエフスキーとカフカの作品を、それらが直接対象としているわけではない歴史的出来事（スターリニズムによる粛清とナチス・ドイツによるユダヤ人の虐殺）に結びつけて読んでいるという点である。とりわけサロート自身がみずからの作品において特定の歴史的事件を主題とすることがないだけに、文学作品と歴史とをこのように結びつけるサロートの読者＝批評家としての姿勢には、サロートの作品を理解するうえでもきわめて重要なヒントが隠されているように思われる。

カミュあるいは「大画家のパレット」

タイトルが示すとおり、サロートがこの評論で中心的に扱っているのは、ドストエフスキーとカフカの作品である。しかし、サロートは冒頭のかなりの頁をカミュの『異邦人』に割いている。サロートがここでカミュについて論じているのは、時評的な観点からというよりも、カミュの登場によって、「状況の文学」が主流となり、文学における「心理的なもの (le psychologique)」の役割が著しく低下してしまったとする見方を再検討し、サロート自身の目から見た文学の伝統のなかに置き直すことで、みずからの創作行為のもつ理論的な意味

4 1947年にサルトル主宰の雑誌『レ・タン・モデルヌ』に掲載された際には、「ヒトラーのドイツ」および「ナチ」は、単に「ドイツ人」と表記されていた。この修正は「ドイツ人」というカテゴリーが最終的に不適切であると考えたためであろうが、この時期のサロートの憤りがきわめて直接的に表れた言い回しとして興味深い。アン・ジェファーソンが指摘しているように、当時「ドイツ人」に帰されていた人間の傾向は、サロートの作品のなかで国家や民族という枠組みを越えて探求されていく。Ann Jefferson, *op. cit.*, p.199.

5 Sarraute, « De Dostoïevski à Kafka », *L'ère du soupçon, O.C.*, p.1576. 和文の引用に際しては、白井浩司訳『不信の時代』（紀伊國屋書店、1958年）を使用させていただいたが、必要に応じて適宜修正を施した。

を確認するためである。そこには、自身の作品の革新性に対する自負もあったにちがいない。

ここでサロートは、カミュの『異邦人』について、主に、クロード＝エドモンド・マニーやロジェ・グルニエ、あるいはモーリス・ブランショに代表される当時の主流をなす『異邦人』の解釈に真っ向から異を唱えている。とりわけサロートが批判しているのは、ドストエフスキーの「心理小説」とカフカの「状況小説」を対立させたいうで、ムルソーを内面を欠いた不条理人として位置付け、『異邦人』をカフカの系譜に連なる「状況の小説」として読む立場である。

サロートは、『異邦人』という作品が、「いっさいの感情、いっさいの思想、あたかも魔法の杖でも叩かれたかのように完全に消し去られ」⁶ていることを指摘したうえで、それは見かけだけのことに過ぎず、仔細に読めば主人公の「内的虚無」の背後には豊かで鋭い感情生活の痕跡があることを強調する。

この異邦人は、表現力の激しい鋭さを持ち、また大画家のパレットの豊かさを持っている。たとえば、「彼女はにこりともせず骨ばった長い顔を傾けた。」…「空の青と白、それと一面のタールのねばねばした黒、喪服のくすんだ黒、車の黒い漆の色、こうした単調な色の中で、私はいくらか気が遠くなりそうになっていた。」…かれは詩人の深い眼をもって、光と影の微妙なたわむれや、移ろいゆく空の色合いを書きとどめる。かれは「溢るばかりの太陽が、風景を戦慄させていた」ことや「夜や花の匂いを」思い出す。かれは「嘆きが…沈黙から花が開くのものにも似て、ゆっくりと昇ってゆく」のを聞く。欠点のない趣味が、かれの言葉の選択を導いている。彼は「睡そうな岬」や「暗い風」についてわれわれに語る。⁷

サロートは、ムルソーの語りの特徴をなしている「表現力の激しい鋭さ」や「大画家のパレットの豊かさ」を指摘する。ムルソーの他者に対して見せる言動

6 *Ibid.*, p.1561.

7 *Ibid.*, pp.1561-1562.

にはある種の感情や思考が欠けているように見えるのに対し、その表現の仕方、語り口は、むしろ「大画家」や「詩人」のそれであり、見かけ上の内面の虚無を補って余りある感受性の鋭さを示している。実際、ムルソーの語りには、色彩や匂いといった感覚が外界の対象と結びついて詩的な効果を産んでいるのが観察できる。さまざまな黒のニュアンスが感覚に与える影響、「戦慄する」風景、「睡そうな岬」、「暗い風」といった言い回しに注目することで、サロートは、それが無感動、無感覚の人物のものではなく、万物の照応を感知する詩人のそれに近いことを示す。

同時にまた、ムルソーの洩らす「健全な人間ならば、かれらの愛している人間の死を、多かれ少なかれ祈ったことがあるものだ」という言葉を取りあげて、「これなどは、かれムルソーが、かなり進んだ切先を、立入禁止の危険区域にまで突込んだこと、しかもそういう必要が、かれの場合には疑いもなく他の誰の場合よりも頻繁に生じたということを示している」⁸と述べて、見かけ上の無関心・無感動の背後にある主人公の感情生活の深部を抉出してみせる。

このように、サロートの目から見ると、ムルソーの虚無的態度は作為的なものであり、それは内面の空虚ではなく、逆説的に「感受性の鋭さ」を証明するものである。カミュは「《心理的なもの》を、綿密な草取りによって根絶しようと努力した」が、最終的には「われわれの風土にあっては、《心理的なもの》なしに済ますことは不可能だ、という点を、一つの賭を通じてわれわれに証明しようと試みた」⁹のであり、その意味でムルソーをフランス版の「不条理人 (homo absurdus)」として捉える読みは、本質を見誤ったものであることをサロートは指摘している。

サロートは、このように、フランス小説における「心理的なもの」の伝統が、カミュの『異邦人』にも否定しがたく息づいており、その意味では、ドストエフスキーに代表される心理小説の系譜に属することを指摘しているわけだが、だからといって、カフカがそうした系譜とはまったく無縁であると主張している

8 *Ibid.*, p.1562.

9 *Ibid.*, p.1562.

わけではない。むしろ、カフカもまた「ドストエフスキーの系譜に属」す「人間心理の偉大な洞察者 (un très grand psychologue)」であり、「その形而上学的な宇宙があればほどの力を持っているのは、この上なく精確かつ高度に複雑な心理学に基づいている」¹⁰ (傍点引用者) からであるといい、「ドストエフスキーからカフカへ」執筆時の意図が両者の連続性の確認にあったことを後年のミラノにおける講演でも改めて説明している。

ドストエフスキーあるいは萌芽的トロピスム

サロートは、フランスにおける心理小説の伝統から断絶した過激で現代的な作品と見做されていたカミュの『異邦人』を「心理的なもの」の系譜に置き直すことで、カミュが「フランス版カフカ」であるという見方を否定する一方で、カフカもまたこうした心理的なものの伝統の延長上に位置する作家であることをあらためて指摘する。ただし、カフカの場合、「[心理的な痕跡の] 草取りなどという厄介な仕事に赴かなければならない理由などなく、彼がわれわれを引っ張り回して歩く裸の土地には、草木一本、生えることはできない」¹¹ のであり、カフカの小説が真に例外的な性質をもったものであることを強調する。

ではどのような意味で、カフカの小説は例外的なのか。サロートは、「ドストエフスキーが入り口を開けたあの広大な土地の上に、カフカは一本の道を描き」、彼は「その道の上をただ一つの方向に向かって進み、端まで行き着いたのである」¹² と述べて、カフカがドストエフスキーを継承しながら、さらにその可能性を極限まで推し進めたという視点から考察を進めていく。

サロートは、まず『カラマーゾフの兄弟』を取り上げ、老カラマーゾフがゾシマ長老の前に進み出て卑屈かつ皮肉のこもった仕方で自己紹介する場面を数

10 1959年のミラノにおける講演。Nathalie Sarraute, *Portrait d'un écrivain*, Textes réunis par Annie Angremy, Bibliothèque nationale de France, p.23.

11 Sarraute, « De Dostoïevski à Kafka », *O.C.*, p.1563.

12 *Ibid.*, p.1564.

頁にわたって引用し、老カラマーゾフの心の動きを辿っていく。ここでサロートが注目しているのは、老カラマーゾフの語る思想や言説の内容ではなく、彼が話すときの声の調子、あるいは仕草や動作の特徴である。それは例えば、「自己卑下」、「作り笑い」、「無様なしな」といった、語る行為にともなって現れる他者に対する関係性のさまざまなニュアンスであり、「身をよじったり」、「一種の舞蹈病のようなもの」による「ばらばらの」動作や「大げさな身振り」¹³といった身体的な表現である。あるいは、「あなたは私がこんな風に嘘を吐き、道化た真似ばかりしるとお思いなされますか」¹⁴といった、自分の話し方や発話の内容についての絶えざる自己言及である。サロートは老カラマーゾフの発話のメッセージに関わる部分ではなく、コードあるいはメタメッセージに関わる部分¹⁵に注目することで、この登場人物のきわめて複雑で屈折した精神の動きを読み取っていく。

サロートはまた発話のより細部の特徴にも注目する。たとえば、老カラマーゾフについて、「彼はものをいうときには指小辞 (*diminutifs*) を使う」ことに注目し、それが「へりくだったものであると同時に攻撃的なものであり、ドストエフスキーの多くの作中人物にとってはなじみ深い、あの甘ったるくて毒のある短い言葉」¹⁶であると述べて、ロシア語の形態的要素の使い方が聞き手にどのような印象を与えるかを説明する。

このように、サロートがこの場面に読み取っているのは、言語記号の感覚的な属性であり、また発話に伴って表れる身体的で下意識的な反応である。そし

13 *Ibid.*, p.1566.

14 *Ibid.*, p.1565.

15 自分の話絶えず注意を引きつけようとするという意味ではヤコブソンの言う「接触 (交話的機能)」であり、また自分の話の内容に言及するという意味では「メタ言語的機能」である。このことは、後に述べるようにサロートの関心が、語る主体の主観的な意識内容や発話の明示的なメッセージではなく、意識の中心から外れた領域で繰り広げられる心的なドラマであることを示すものである。ロマン・ヤコブソン「言語学の問題としてのメタ言語」『言語とメタ言語』(池上嘉彦・山中桂一訳、勁草書房、1984年、101-116頁。

16 Sarraute, *op.cit.*, p.1564.

てその根拠となっているのはサロート自身のロシア語母語話者としての感覚である。

次に挙げるドストエフスキーの『永遠の夫』の作中人物についての指摘は、サロートがそうしたロシア語の感覚をどのようにフランス語の表現に置き換えているかという観点からも興味深い。

かれのしゃべることばはいつも甘ったるくて、ちょっとばかり人を馬鹿にしたようなところがあり、それでいておべんちゃらで、そこは卑屈でいて挑発的な指小辞やスूसーという歯擦音の多い接尾辞によっていやっらしく引き伸ばされたことばが入り混じっているが、こうしたものは当時のロシア語では一種の甘酸っぱい恭しさをあらわしていたものである。¹⁷

「指小辞」や「歯擦音の多い接尾辞 (suffixes siffants)」といった言語的特徴が、「あまったるい (douceux)」、「卑屈でいて挑発的 (rampants et agressifs)」あるいは「いやっらしく (servilement)」、「甘酸っぱい恭しさ (déférence âcre et sucrée)」といった、微細な感情的ニュアンスと結びつけられる。サロートがここで登場人物の独特の発話の仕方に関して、味覚 (douceux, âcre, sucré) や嗅覚 (âcre)、あるいは聴覚 (siffant) に関する表現を多用していることも重要である。ドストエフスキーの登場人物が読者に与える印象は、それがロシア語の単語や形態的要素の非意味的な特徴に依存している度合いが大きければ大きいほど翻訳が困難である。サロートはその翻訳困難な特徴を、感覚的・身体的な語彙を用いることで、フランス語に、言わば「転移」¹⁸しようとしているのである。

サロートは、ドストエフスキーの登場人物の心の動きが、その発話の内容で

17 *Ibid.*, p.1567.

18 ヤコブソンは、詩的言語の特徴としてその翻訳不可能性を挙げ、唯一可能な置換えは「創造的転移」だけであるとしているが、こうした観点から見ると、サロートの作品は、ドストエフスキーの言語の特徴を継承し、発展させた「創造的転移」であり、サロートのフランス語にはドストエフスキーのロシア語が反響しているといえることができるだろう。ロマン・ヤコブソン「翻訳の言語学的側面について」『ヤコブソン・セレクション』(桑野隆、朝妻惠里子編訳)、平凡社、2015年、256頁。

はなく、ロシア語のちょっとした言い回しや言葉のはしばしにあらわれるニュアンス、あるいは発話に付随する身体的動きを通して表出されていることを指摘する。ここではロシア語の接辞の使い方や発声の仕方がその対話者（と読者）に対してどのような印象を与えるのかということロシア語母語話者であるサロートがリアルな感覚として知っているという事実が、サロートのドストエフスキー解釈において重要な役割を果たしている。言い換えれば、登場人物の語る思想内容や言説の意味的次元ではなく、ロシア人があることばづかいをするときにそれがどのような心の葛藤を反映し、どのような感情の機微を表現しているかといった、言語の実践的な感覚とでもいうべきものがサロートのドストエフスキー解釈の基盤をなしているのである。

このようにサロートを通してドストエフスキーを読むとき、登場人物の心の動きは、発話の内容にではなく、発話行為に付随する様々な特徴、たとえば特定の単語や音節を発音するときの抑揚の微妙な変化、身体的な動きなどに表れ、それが心理的なドラマを構成していることが理解できる。そしてそれは、まさにサロートが『トロピスム』以来、一貫して追求し、発展させてきたものである。次の一節は、ドストエフスキーがいかなる意味においてサロートの先駆者であるかということを理解させてくれる。

ここ〔老カラマーゾフの言動〕に見られるような滑稽な、大げさな身振りがなにを意味するか。〔中略〕これらの無秩序な跳ね回り方や、作り笑いがちょうど電流計の針が電流の微細な変動を拡大しながら跡づけてゆくのと同じように、厳密な正確さをもって、へつらいも思わせぶりもなく外部に指し示して見せるものがある。それは、かすかな戦き、臆病な呼びかけやかすかな後ずさりのごときもの、滑っていく軽い影、そうしたものの、微妙な、とらえ難い、束の間の矛盾した動きである。そしてこの動きの絶え間ない戯れこそ、人間関係すべての目に見えぬ横糸と、人間生活の本質そのものを形づくっているのである。¹⁹

19 Sarraute, *op.cit.*, p.1566.

サロートがドストエフスキーの作品の核心に読み取っているのは、「人間生活の本質そのもの (la substance même de notre vie) を形作る」、こうした「微妙で、とらえ難い、束の間の矛盾した動き」であり、ここには古典的な意味での「心理的なもの」の枠組みには収まりきれない「心的な力」の存在に対するサロートの方法的な意識がはっきりと示されている。ドストエフスキーの作品には、後にサロートが独自の仕方でもって発展させることになる、人間心理の微細な振動、主観的な意識の閾で働いている「屈性 (tropisme)」がすでに萌芽的なかたちで示されているのである²⁰。『トロピスム』や『見知らぬ男の肖像』あるいは『マルトロ』の説明として読んでもまったく不自然ではないこの一節は、サロートがいかにも多くをドストエフスキーの作品に、そしてロシア語という言語によって培われた感覚に負っているかを教えてくれる。

カフカあるいは動物化・非人間化

しかし、サロートのこうしたドストエフスキーの読解は、いまだカフカへと直結するものではない。というのも、ドストエフスキーの登場人物たちは、どれほど墮落し「憎しみとでも呼ぶほかはない感情」に捉えられていようと、「この感情はかれらにとっては対抗者に近づき、その心を捉え、愛する人を通してこれと抱擁をかかわす態度そのもの」であり、彼らの間には「必ず接触ができあがり」、「呼びかけはいつも聞かれ」、呼びかけに対する「応答は、それが愛情

20 発話の非意味的特徴に対するこうした感覚はサロートの作品においてきわめて重要な役割を果たしている。たとえば『トロピスム』の断章 XV における、Thackery や Vanity Fair (『虚栄の市』) といった英語の人名や書名を独特の抑揚で発音する老人の描写 (*Tropismes, O.C.*, pp.21-22) や、『見知らぬ男の肖像』における les voyelles grasseyantes... といった話し方に関する描写 (*Portrait d'un inconnu, O.C.*, p.62)、あるいは、『子供時代』の冒頭のエピソードの発話における zerreissen というドイツ語の響き (*Enfance, O.C.*, p.992)、あるいはまた、『ささいなこと』における c'est bien... ça... という言い方のニュアンスなど (*Pour un oui ou pour un non, O.C.*, p.1499)、精神の動きは、語の意味ではなく、シニフィアンを支えとした発話の仕方や声の調子のうちに、主体の意志とは異なった水準で発現し、発話行為はしばしば両立しえない意味的側面と感覚的側面に分裂してしまう。

のひらめきであろうと、許しの、争いの、あるいは軽蔑のひらめきであろうと、そのたびに得られる」²¹ からであり、カフカの絶対的な孤独に至ることはないからである。

ドストエフスキーとカフカを結びつけるのは、『地下室の手記』（以下『手記』）という「ドストエフスキーの物語中唯一の絶望的な物語」²² の存在である。この作品は、ドストエフスキーの人間に対する認識がもっとも極端かつ否定的なかたちで表現されたものであり、ドストエフスキーのなかでも『カラマーゾフの兄弟』や『罪と罰』などのその後の重要な著作への転機となる作品である。主人公はつねに他者との人間的な交流を望みながらも、それがかなわない場合には相手を不快にさせ、傷つけることもいとわない。サロートは主人公の「接触しようというこの恐い欲望」²³ が完全に断たれてしまう瞬間に彼の口から漏れる表現に注目する。

この『手記』の主人公は「彼の肩をつかんでなんの説明もせず無言のまま、まるで彼がいないかのようにどこかして行ってしまう将校」にとっては、単なる物体に過ぎないことを知っている。またあの「兎みたいな面」のズヴェルコフの目には「奇妙な昆虫」としてしか映っていないことも知っている。彼は群衆のなかに紛れ込もうとし、「最も忌まわしいやり方で通行人のなかにもぐりこんだとき」、自分は「昆虫のようなものだ」と感じる。彼は彼らのなかでは「一匹のハエ」、「汚らしいハエ」にすぎないのだ、ということをはっきりと意識している。こうした極端な状態には、彼はごく短時間しか留まらない — というのは、彼がすぐさま復讐に打って出るだろうし、自分の手の届くところに最も緊密に融合することがいつでもできる人々を容易に見いだせるだろうから。（たとえば、彼がすぐに苦しませることができ、彼のほうではあれほど愛され、憎まれるリーザがそれだ。）彼はこの極端な

21 Sarraute, « De Dostoïevski à Kafka », *O.C.*, p.1569.

22 *Ibid.*, p.1570.

23 *Ibid.*, p.1568. キャサリン・マンズフィールドの『日記』からのサロートによる引用。

状態のなかに、進退きわまった一瞬しかいないが、この瞬間を、いつ果てるともわからない悪夢の大きさにまで拡大すれば、それはまさしくカフカの主人公たちがのたうちまわる、出口のない世界そのものとなろう。²⁴

社会から疎外された主人公は、自分が他者と同等の存在ではなく、人間以下のもの、動物的な存在にまで貶められていることを自覚し、その状態から脱して優位な立場を勝ち取ろうとして他者に攻撃を加える。サロートは、こうした、他者からの承認を拒絶された人間の心的状態に、ドストエフスキーとカフカをつなぐ「一本の道」を読み取る。

『手記』の語り手＝主人公のこの一時的な極限状態が、動物的な形象によって表現されている点も示唆的である。動物のイメージはカフカにおいてと同様にサロートの作品のなかでも際立った言語的特徴であり、ドストエフスキーとカフカを結びつけるこの動物的な状態は、したがって、両者とサロートとの関係を考えるうえでもきわめて重要な意味をもつ²⁵。

『手記』においては、語り手＝主人公がときに陥る他者との交流が絶たれた状態は、自分が動物や昆虫のような存在に貶められるという経験として、あるいはまた他者を「兎みたいな面」という言い方で見下すことで自分の優位な立場を確保しようとする身振りとして語られている。『手記』の語り手＝主人公は、一種の鏡のゲームを演じており、相手をさげすむことと自分自身を卑下することは、他者との関係性のなかで「電流計の針」のように揺れ動く。動物の比喻は、ドストエフスキーにあっては、対人関係のなかで繰り広げられる承認をめぐる戦いにおいて劣位に位置することを意味している。ただし、『手記』の場合、一時的に「動物」になりさがったとしてもやがて「反撃」に出る機会は巡ってくる

24 *Ibid.*, pp.1573-1574.

25 例えば、『見知らぬ男の肖像』における「あらゆる種類のくねくねした (rampants et mordants) 小さな欲望が、まるで小さな蛇のように、まむしやうじ虫のからみあいのように、彼女たちのなかでとぐろを巻いていた。」(三輪秀彦訳) など。Portrait d'un inconnu, O.C., p.57. サロートにおいて、人間の行動を支配しているのは、主体の意志や人間的感情ではなく、意識化しがたい反射的な動き＝トロピスムであること示すために、動物的語彙、非人間的語彙が多用される。

るが、カフカの世界ではほとんど一方的に主人公が動物化し、あるいは最初から動物として登場し、その立場は交換不可能な非対称な関係性として固定化してしまう。

サロート自身は直接論じてはいないが、『変身』、『巢穴』、『ある犬の研究』といったカフカの動物譚においては、動物あるいは昆虫であるという事態は、他者との関係性のなかでほとんど即物的な経験として描かれ、そこでは承認をめぐる戦いを通して劣勢を立て直す可能性ははじめから断たれている。例えば、『手記』の主人公が経験する「奇妙な昆虫」という表現を介してカフカの『変身』を読むとき、動物（昆虫）であることは、厳然たる、動かしがたい所与の現実であり、それゆえ反撃も逃避もできない、まさしく「出口なし」の状況として語られていることが分かるだろう。ちょうど、二次元の世界の住人が高さという次元を知らず、それゆえ、「登る」とか「降りる」というような語彙をあらかじめ奪われているように、カフカの動物譚の主人公たちは、「人間」であることを奪われ、「動物」であることの限られた可能性のなかでみずから置かれた現実を理解し、「研究」しようとするのである。しかも、主人公である動物が告白しているのは、「自分の研究が、彼をほかの皆から孤立させ絶望させこそすれ、何の結果ももたらさなかったので、あきらめて研究を放棄せざるをえなかったということである。」²⁶

サロートがカフカの『審判』について述べているのもこれと別のことではないだろう。

この世界では、進めばいつも誤った方向に行き、手を伸ばせば「空をつかみ」、触れるものはみんな抜け出し、一瞬つかまえておぼろげに触ると、相手は突然形を変えたり逃げだしたりし、呼びかけはいつも惑わすもので、こっちで呼んだときには答えない。この世界で「他人」とは、「一言も言わずに、それでいて力まかせに」あなたを外につきだす人たちである。〔中略〕あなたの前で、まるで物のことを話しているような口ぶりであなただけのことを

26 マルト・ロベール『カフカのように孤独に』（東宏治訳）、平凡社、1998年、32頁。

話したり、「馬でさえも反応を示すような」あなたの動きを、「まるで猫が行ったり来たりしているのを眺めるように」観察する連中のことである。²⁷

カフカの世界にあっては、他者と自分が同等であることは自明のことではないし、同等であるべきだという了解もない。なぜ世界はこのように出来ているのか、なぜ他人がそのような態度をとるのか、といった問いがいつか答えられるという保証もない。サロートは、カフカの描く世界がドストエフスキーの『手記』の世界と地続きであることを示すと同時に、ドストエフスキーにあっては瞬間にすぎないものが、カフカの作品ではそれが「悪夢の大きさにまで拡大」されており、カフカの異様な言語的世界はそのような「瞬間」における「心的な現実」の詳細な報告であることを明らかにする。

カフカの登場人物たちの他者と接触しようという絶望的な努力とそれが迎える過程は、いつもきわめて詳細な細部を伴って語られるが、それが異様で理解を拒んでいるように見えるのは、そのような他者の行動を説明する言葉を登場人物たちや語り手が持っていないからである。人間が動物を扱うときの気紛れや恣意、あるいは一方的な愛情が、動物にとって自明ではないように、カフカの登場人物たちにとっても他者の行動は描写はできても説明はできないのである。しかも、その他者は、こちらを監視し、致命的な影響を与えうる存在である。そしてサロートがここでとり挙げている『審判』の場合、その他者たちはそれぞれが孤立した個人ではなく、全体としてシステムを形成し、その権力によって主人公の命運を握っているのである。ヨーゼフ・Kは自分が「逮捕された」ことは告げられても、それがどのような理由によるのかは理解できないし、そのためどうすれば審問を避けられるのか、そもそも自分が無罪であるのかすら確信が持てない世界に住んでいるのである。

かれら〔他者たち〕は単なる歯車であって、神秘的な一つの組織の中心の歯車まで無限の階梯をなしている。その中心の歯車だけが、なんだか知ら

27 Sarraute, *op.cit.*, p.1574.

ない理由によって、あなたに生存権を与えたり拒絶したりする力を持っている。それからまたあの官吏たち。そのどんな下っ端の奴でも、「哀れな野郎、下の下の世界にだらしく埋もれてしまった…影」にしかすぎないあなたに対しては無限の権力をふるうのである。²⁸

マルト・ロベールの指摘によれば、カフカの作品を貫いているのは、支配階級の言語であるドイツ語の文化と、父親が押しつける「十分に保存されていない」ユダヤ教の「わずかばかりの残存物」とのあいだで引き裂かれた「癒えることのない傷」である。そしてカフカがみずからに課した仕事は、その状況を「今すぐにも利用できる姑息な手段によって自分の葛藤を解決することではなく、見えないふりをしたり、逃避したり、無理にイデオロギー選択をして雲散霧消させ、もっと悪いことになれあいになったりする危険に陥らぬように、自分の矛盾を正面に見据え徹底的に考えること」²⁹である。

合理的な理由もなしに告発されること、最下位に置かれること、「無限の権力」によって生存を左右されること、こうした記述がヨーロッパのユダヤ人の運命に対応していることは明らかである。カフカはナチスの時代を直接体験したわけではないが、カフカが暮らした当時のプラハでは反ユダヤ主義による迫害がたびたび起きていた。ただ「ユダヤ人」であるという理由によって加えられる集団の暴力と権力による恣意的な抑圧の不合理性はカフカにとって、受け入れ難いものである一方で、きわめて身近なものでもあった³⁰。そしてカフカはその生の状況を、その独特な言語的な世界として提示したのであり、その一見奇怪きわまる世界も、サロートが示すように、ドストエフスキーの『手記』の「瞬間」

28 *Ibid.*, pp.1574-75.

29 マルト・ロベール, 前掲書, 55頁.

30 例えば、1897年のプラハの反ユダヤ暴動では、3日間にわたって組織的にシナゴグの襲撃、ユダヤ商店の略奪、ユダヤ人への攻撃が繰り返された。カフカの父親が経営する商店は略奪を免れたが、それは襲撃者たちが彼をチェコ人であると思い込んでいたからであるという「言い伝え」をエルンスト・パーヴェルが紹介している。エルンスト・パーヴェル『フランツ・カフカの生涯』(伊藤勉訳)、世界書院、1998年、44-45頁.

を無限に拡大したものとして見るとき、それはカフカの置かれた「心的な現実」の新たな言語の創造による認識の試みであり、それが、そのような現実から将来帰結しうる様々な可能性のひとつを言い当てていたとしても不思議ではないだろう。ここで言う「言い当てる」とは、現在と未来の結果との因果関係というよりは、現在の状況と可能な未来の帰結とのあいだの論理的関係であり、それゆえに人間の心的現実の言語的探求としてなされるのである。カフカが未来の可能性を「予見」しえたとすれば、それはカフカが自身の置かれた状況についてそのような探求を徹底的に推し進めたことの結果である。

ここでサロートがしているのは、『審判』の記述を、可能なかぎり即物的に読むことであり、それが歴史の現実ときわめて正確に符合していることを示すことである。サロートの読解は、カフカの言語を詳細にわたって辿りながら、それが最終的に、人間的なものの終焉を描いていることを示す。

この世界では、ことばは通常の意味と効力を失い、無罪を証明しようとするれば罪状を証明することになり、称賛も「無実な人を罪にさそい込もうとする」罠となる。「人はすべてを」、自分自身の質問さえ「誤って解釈し」、自分自身の行動さえわけがわからなくなり、「もはや抵抗したんだか、屈従したんだか見当がつかなくなる。」また、鏡を失ってしまった人のように、自分の顔の見分けがつかなくなり、あたかも自分自身からかけ離れ、距離ができてしまったみたいで、無頓着で敵意を持つようになり、光も影もない凍えた空虚となってしまふ。いつでも身近な相手を目指して伸びてゆき、これに絡みつき、はずれたり、立ち直ったり、ゆるんだり、触れあったり、結びあったりするこうしたかすかな触手は、この世界では、用の無くなった器官のように、萎縮し、消滅してゆく。³¹

カフカが置かれた状況はカフカに「ドストエフスキーが瞬間的にしか留まらなかった地点に」留まることを強いる。そこで有罪を宣告された者は、悪意によっ

31 Sarraute, *op. cit.*, pp.1575-1576.

てというよりは、システムの機械的な展開によって、人間であることを否定され、人間的な感情すら失い、自分の手の届かないところにいる存在によってもたらされる「避けがたい運命」を受け入れるしかなくなってしまう。

かつては人の目を忍んだ貪るような愛撫の従順さ、暗示にかかりやすさは、無生物の他愛のなさ、「避け難い運命」を前にしての絶望的な受動性に変わってしまった。人が逆らわずにしたがう死でさえも、その人自身ずっと前から「生命を失なった者」でしかなかったのだから、類い稀な悲劇という性格を喪失していた。殺人はもはや最高の抱擁でも、最高の絶交でもない。それは「お偉方たちが」とり行う、細かい点までお膳立てのできた、軽い吐き気を催させる、ちょっとばかり醜悪な、ありきたりの儀式の一部にすぎない。かれらは手袋をはめ、ひげをきれいに剃って、モーニングと山高帽といういでたちで、デリケートで冷やかな礼儀を身につけた物腰で、おたがいに長々と「席順を決める挨拶」を交わす。この儀式に、いけにえとなる人間も精いっぱい参加しようとするのだが、最後には「いけにえの顔の真近までかがみこんで、ほっぺたをくっつけ合いながら眺めているお偉方たち」の目の下で、「犬のように」のどを切られて死んでゆくのだ。³²

ドストエフスキーにあっては「最高の抱擁」「最高の絶交」でありえた「殺人」が、カフカにおいては「ありきたりの儀式の一部」になってしまったと述べて、サロートは、カフカが彼自身の生きていた時代の文化的・歴史的條件から出発して言語的探求を推し進めることによって、はからずも時代の狂気を可視化し、一つのヴィジョンとして作品化したことをカフカの表現を詳細に辿りながら示している。こうしたサロートの読解は、カフカの奇怪な物語を難解な寓話としてではなく、字義どおりの読みがカフカの置かれた状況を照らし出すマルト・ロベールの解釈を先取りするものだろう。

32 *Ibid.*, p.1576.

周知のとおり、「犬」とは、あらゆる時代の、あらゆる土地における反ユダヤ主義者の伝統的な侮辱の言葉である。この侮辱語をカフカは言葉通りにとり、このようにもっぱら文字通りに用いて論理的な状況のなかに置いてみる、するとこの状況が、この語の驚くべき愚かしさと、それが侮辱される者にもたらす深刻な結末とを同時に暴露するのである。³³ (傍点引用者)

『審判』をこのように、字義通りに辿った後、サロートはそれが実際に起こった出来事のいかに近いところまで迫っていたかを示す。

[...]そして二千人も裸の身体が(服は『審判』でもそうであるように、前もってわきにとりのけられ、きちんとたたんである)、お偉方たちの目の下でのたうちまわるガス室の実験。かれらはバンドをきっちりとしめあげ、長靴を光らせ、勲章をかざりつけて視察という名目でやってきたのである。そして席順を守って挨拶を交わしながらガラス張りののぞき窓にかわるがわる近寄ってここから観察する。³⁴

サロートは、カフカの作品を「心理的なもの」の伝統のなかでドストエフスキーを継承するものとして捉えることで、それが人間の「心的現実」のある極限的な状況の言語的探求の試みであることを示す。カフカの作品と歴史的現実との符合は、「ドイツ民族の影の中に暮していた」カフカが、人間の「心的な現実」の様態を言語的な表現として「超人的な勇気で」³⁵ 推し進めたことの帰結である。

33 マルト・ロベール、前掲書、32頁。また、ハンナ・アレントは『暗い時代の人々』のなかのベンヤミン論において、ベンヤミンとカフカに共通した「粗野な思考」の特徴として、「ことわざや慣用語におけることばを文字通りの意味にとる手法」をあげ、それが言語による「現実への不思議に魅惑的で魔術的な接近」を可能にするものであることを指摘している。ハンナ・アレント『暗い時代の人々』(阿部斉訳)、河出書房新社、1986年、205頁。ことわざや慣用語への独特の偏愛・拘泥は、サロートの作品にもあてはまる特徴である。

34 Sarraute, *op.cit.*, p.1576.

35 *Ibid.*, pp.1576-1577.

「ドストエフスキーからカフカへ」は、ショアー（ホロコースト）という未曾有の出来事に対するサロートによる文学的な応答として読むことができる。ドストエフスキーとカフカという二人の作家を取り上げることで、このテキストは、サロート自身の、言わばロシア的起源とユダヤ的起源からみずからの文学的姿勢を説明すると同時に、文学作品がその言語的探求を通してある種の「現実」を言い当て、予見する仕方を具体的な読みを通して指し示しているという意味で、特別な重要性をもったテキストである。

そして、サロートのこうした読み方は、ドストエフスキーとカフカから「心理的なもの」の探求を受け継いだサロート自身の作品にも適用可能であることを示唆しているように思われる。

潜在状態における破局、サロートの言語

「予見する (préfigurer)」という語は、「あらかじめ示す (présenter à l'avance)」という意味と同時に、「将来実現されるものの、そのすべての特徴を持っている (avoir tous les caractères d'une chose à venir)」（*Le Grand Robert*）という意味を持つ。すでに見たように、カフカの作品が、ある歴史的出来事を「予見」していたとすれば、それは、ある特定の時代の、特定の集団のなかに置かれた人間の心的な現実を、それが孕む潜在的可能性を可視化しうるような水準にまで、言語的な探求を推し推めていたことを意味する。

サロートが、ドストエフスキーやカフカの作品を特定の歴史的現実と結びつけて読んでいるのは、この意味においてである。現在という「瞬間」のなかには、実現される以前の多様な可能性が萌芽状態で重なり合っており、言語による現実の探求によって、そのような可能性が認識可能な状態で可視化される。それは、既成の言語による現実の描写ではなく、直観や漠然とした予感というかたちでしか把握できない非言語的な現実を、新しい言語の創造を通して名づける作業である。あるいは名づけることのできない「何か」、既成の言語においては「無」でしかないものを言語によって感知可能にする作業である。

そのような意味で、例えば、『トロピスム』の断章Vの情景、一人の女性が

部屋のなかで「大きな空虚 (un grand vide)」を感じ取り、「その不吉な沈黙のなかで何かが炸裂し、彼女に襲いかかるのを待つかのように」、「ベッドの端で身動きせず、じっと待機している」だけの描写は、現実のなかで胚胎しつつある脅威が具体的な形を取って出現する直前の「心的な現実」のリアルな表現として再読しうるように思われる。こうした一種の崩壊感覚を、それが書かれた1930年代という時代の空気の表現として読むとき、そこに記された「ぞっとするほどの悪寒と、孤独感と、なにかしら不安なものが準備されている敵意にみちた世界」という表現に、ある種の「予見性」を感じないことは難しい。この断章の「彼女」は、自分がたてるちょっとした「物音」や「わずかな動き」が、「クラゲを棒の先でつつくと、それが突然身振るいし、身をもたげ、また身をまるめる」ように「彼ら³⁶への合図」となり、「挑発」となってしまうことを恐れ、「不動のまま、身をまるめて、待機する」³⁷。こうした描写を現在から振り返って見るとき、それは漠然とした存在論的な不安の表現というよりも、むしろ切迫した現実的脅威の予感であり、そして実際に、数年後、サロート自身のナチス占領下での潜伏生活のなかで、隣人から密告され、逮捕される直前に逃亡することで九死に一生をえるというかたちで実現することになる³⁸。

アルノー・リクネールがサロート作品の重要な特徴の一つとして「何も起きない」ことを挙げ、「ある意味では、表面的には何も生じず、何も起き」ておらず、「出来事（とその語り）よりも、それらが人物によって生きられる仕方のほうが重要」³⁹であると指摘しているように、この断章における、一見すると平穩無事

36 この「彼ら (eux)」という人称代名詞が誰を指すのかも明示されておらず、原理的には、きわめて抽象的な脅威の表現とも、具体的な集団に対する恐怖として解釈することも可能である。

37 Sarraute, *Tropismes*, O.C., pp.8-10. 訳出にあたっては、菅野昭正訳「トロピスム」『現代文学13人集2』（新潮社、1965年）を参照させていただいたが必要に応じて適宜修正を施した。

38 この経験は、ラジオドラマとして書かれた戯曲『嘘』のなかで本筋とは一見無関係なエピソードとして取り上げられているが、密告という他者の破壊を意味する行為が何の特別な重要性をもたないかたちで日常のなかに置かれているということ自体が、サロートの描く世界がカフカの世界と地続きであることを示しているように思われる。

39 Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute*, coll. « Les Contemporains », Seuil, 1991, p.76.

な日常の瞬間も、破局の予兆に彩られた世界として生きられている。

伝統的な心理描写のなかでは単なる「無 (rien)」あるいは「些事 (riens)」にしかすぎないものに独特の表現を与えたという意味で、サロートの作品は言語による現実の認識を更新するものである。そしてそこに表れるヴィジョンは、リクネールが言うように、現実の世界の堅固さを崩壊させてしまう。

かすかなひび割れが生じ、それが怪物的なクレバスにまで拡大し、頁を繰るごとに、作品は、言葉の厚みと日常の平穏な不動性の陰に隠されていた恐るべき深淵を徹底して垣間見させる。⁴⁰

サロートによるドストエフスキーとカフカの読解において、言語表現と歴史的現実との符合は、偶然的なものではなく、作品の本質的な要素である。人間の心的な現実、ドストエフスキーにおいては、登場人物の主観的な意識内容や語りの明示的なメッセージを攪乱する、発話行為の非意味的特徴として、またときに一時的な動物化として表現され、その動物化を引き継いだカフカにあっては、比喩としてではなく即物的に固定化した動物的状态のうちに人間的現実の矛盾と不条理が新たな相貌の下に浮かび上がる。ドストエフスキーの『手記』の「瞬間」を、カフカが「悪夢の大きさにまで拡大し」たように、サロートもまた、心的な状態を「瞬間」として切り取り、それが行為として現実化する以前の下意识における相互に矛盾した動きの束として、潜在的な状態で重ね合わせることによって描き出すことで、瞬間のなかに潜在する破局の可能性を拡大して可視化するのである。

おわりに

サロートは、「ドストエフスキーからカフカへ」の末尾で「誰もカフカの横にじっとしていることもできなければ、その先に進むこともできない。人間の土

40 *Ibid.*, p.63.

地に住んでいる者ならばただその道を引き返すだけである」⁴¹と述べて、カフカの絶対的な孤独を強調している。しかし、サロートもまた、カフカ以降の、ヨーロッパを席卷し、人間的な価値の終焉を告げるかのような未曾有の危機の時代を生き抜いた作家である。サロートの作品における平穩無事な日常と破局が重ね合わされた描写は、「瞬間」に潜む「危機」の予兆を可視化し、日常のなかにある〈災厄〉の種子をあらかじめ告発するものとして、サロートが生きた時代の、ハンナ・アレントの言葉を借りるなら「暗い時代」の現実に対応したものとして、サロート以前にはそのようなかたちで名指されていなかった「心的な現実」を、言語的探求によって認識可能にする試みとして読むことができる。そして、サロートの作品においても、そのような現実とは、しばしば人間主義的な語彙を脱ぎ捨て、動物的・非=人間的な形象によって描かれる。そこには、平穩な日常の相貌の下に、「人間的なもの」の終焉の兆しが閃いている。

もちろん、サロートの作品は、そのような「暗い」現実だけを指し示そうとしているわけではない。サロートの「発明」した言語を通して見るのが可能になる「現実」は、より多様であり、より豊穡であると言えるだろう。しかし、サロートは、「人間の住まない土地 (l'inhabité)」⁴²に足を踏み入れ、これまで誰も見たことのない光景を、誰も耳にしたことのない声を、言語の破壊と創造を通して可視化し、聴取可能にしようとしているという意味で、カフカと同じように、国境や民族を超えた辺境の作家であり、カフカと同じように「絶対的な孤独」のなかで書く作家である。そこではフランス語もまた異化され、言語は一国語の枠を超えて、再創造されていく。サロートはドストエフスキーの後継者であると同時に、紛れもなくカフカの同伴者である。

(附記)

本研究は、学習院大学外国語教育研究センター 2020 年度研究プロジェクト「近代国民国家の創設と『辺境』をめぐる比較研究」による研究成果の一部である。

41 Sarraute, « De Dostoïevski à Kafka », *O.C.*, pp.1576-1577.

42 Sarraute, *Enfance*, *O.C.*, p.992.

Écriture et catastrophe — Nathalie Sarraute, lectrice de Dostoïevski et de Kafka —

MIZUNO Masashi

Dans son essai « De Dostoïevski à Kafka », Nathalie Sarraute lit quelques-uns des livres de ces deux auteurs (*Mémoires écrits dans un souterrain* et *le Procès* entre autres) comme une préfiguration du destin des sociétés dans lesquelles ils vivaient (les grandes purges staliniennes et la Shoah).

En suivant la lecture de Sarraute, qui remet leurs œuvres dans la lignée du « roman psychologique », nous pouvons constater que celle-ci trouve dans le langage de Dostoïevski des mouvements qu'on peut appeler « tropismiques », à travers lesquels on peut observer un drame psychique qui pourrait aboutir à « l'immense élan fraternel ». Elle considère aussi que « le monde sans issue où se débattront les héros de Kafka » n'est autre que « le point extrême » où se trouve le héros de *Mémoires* même si c'est seulement pour « un instant acculé » et que le langage de Kafka est une recherche logique de cet univers. Sarraute montre que les recherches langagières menées par ces deux auteurs sur la réalité humaine développent une perspicacité singulière envers le comportement collectif de la communauté où se trouvait chacun d'eux.

Chez Sarraute, chaque instant de vie, malgré son apparence paisible, est soutenu par un pressentiment catastrophique. De la même manière que Sarraute lit Dostoïevski et Kafka, nous pourrions lire certaines descriptions de Sarraute comme une dénonciation des embryons de crise potentielle qui reflètent le contexte historique.