

言説のドラマ——『地下室の手記』

長 野 俊 一

T.トドロフはその『地下室の手記』論¹⁾の題辞として、ニーチェとジイドの余りにも有名な証言のあとに、G.スタイナーの「ドストエーフスキイの小説のうちで20世紀の思想と手法に最も大きな影響を与えたのは、『地下室の手記』である」という一節を掲げ、今世紀を特徴づけるドストエーフスキイ神話に占める『地下室の手記』、この類稀なる文学テキストの中心的位置を確認している。ドストエーフスキイの今日的な読みとは、「作家の〈思想〉と〈手法〉を、そのいずれをも不当に特権化することなしに、同時に見ることである」²⁾と主張するトドロフにとって、『手記』を文学形式の範囲内で哲学問題にすばらしい解答を与えた作品とみなし、そこにアリストテレス流の「思想」と「筋立て」の融合を認めたスタイナー説は、両者の批評的立場の明らかな相違にもかかわらず、テキスト理解のための貴重な分析視角を与えてくれるものであり、彼自身によるテキスト分析の出発点となった。

いうまでもなく、思想／手法と内容／形式との間に単純な類比関係を打ち立てることはできない。思想と手法は本来相互補完的であり、それぞれの仕方でも内容と形式のそれぞれに結びついている。また、形式に、テキスト諸要素間の相互関係および統一性という機能的・構造的な意味を付与するならば、それはたやすく内容を含みうるし、内容はつねに（暗示的であるにせよ）表現され、いかなる形であろうと伝達されるべきものである以上、それは必然的に形式を内包する。

思想と手法の境界領域に成立するドストエーフスキイの文学空間（『手記』

はその典型例)では、「抽象的なものと劇化されたものが一つになっている」³⁾のも、<書くこと>を徹底的に意識化し、さまざまなジャンルが交差する地点で独自の「新しい言葉」を追い求めていた作家にしてみれば、当然のことであった。ここから次のような評言までの隔たりはわずかに一歩であるが、その一歩の意味は深い。「フィクションとノンフィクション、<模倣的なもの>と<論述的なもの>との両立不可能性を克服しようとする意図もまた一つの<思想>であり、考慮されてしかるべきだ」⁴⁾。思想（論述的なもの）から物語（ミメシス）への変態、あるいはその可逆性、これこそドストエーフスキイの「最初の真の発見」⁵⁾であった。

では、『手記』において、伝統的ジャンルを破壊してまで「劇化されたもの」とは一体何なのか。ドストエーフスキイが舞台監督を務めるこの混沌として張り詰めたドラマの「主人公」は誰なのだろう。この問いに対する答えを探り出す過程で、『手記』のテキストを支えているいくつかの方法を明らかにしてゆきたい。

I

ドストエーフスキイは『未成年』創作ノートの随所で<一人称の語り> рассказ от Я ка, それとも<作者による語り> рассказ от автора ка, という二者択一の問題を考えめぐねている⁶⁾。最終的には、主人公=未成年（わたし）の手記 записки（『地下室の手記』と同じ）による一人称の語りを採用するに至るが、どの人物にどのように語らせるかという「形式の問題」は作者にとって「きわめて重要なこと」であり、ノートでも特に強調されている。作者は一人称の語りの利点をどこに見いだしていたのだろうか。ノートの記述は時に断片的ではあるが、しばしそれを追っていこう。

一人称の語りには「新鮮が多いし、未成年の人物像がより典型的に浮かび上がる…性格、個性、個性の本質をよりうまく処理できるだろう」。「未成年の立場からの叙述（一人称の語り）なら、自ずと興味を引くものになる。より独創性がある。性格がもっとよく表される……物語の布置がより独創的

になる。ある細部から他の細部への移動。「一人称のほうが独創的なのは、未成年が自分の発達や未熟さの程度に応じて、規則的に物語を進めていく作者には不可能な逸話やディテールへと実に素朴に跳び移ってゆけるからだ。「一人称にすれば、最も独創的な点である簡潔さ(独創的で統制がとれていないほどよい)と手記の気ままな性格がすっかり保持されるはずだ。「彼に対する未成年の感情は、一人称の語りによるほうが、より直接に、鮮明に、単純に(そして思いがけずに)表現できる」。

要するに、一人称の語り、〈わたし〉の立場からの物語においては、語り手=主人公が独創の自由を保障され、固有の視点を獲得して、「気ままに」世界との関係を築きうるといふことだ。〈わたし〉は、規則的に правильно つまり芸術的統一という秩序に縛られて物語を進めていく作者から自立し、自律的に(無秩序に)みずからのテーマを選び取ってゆく。最終稿の「序文」で、〈わたし〉は「文学者ではないし、文学者になりたいとも思わない」と宣言している。こうして選ばれた〈わたし〉は、M.パフチンのいわゆる「世界と自分自身に対する特別の視点としての主人公、自分自身と周囲の現実との関係における人間の意味的、価値判断的立場としての主人公」⁷⁾の紛れもない一員である。『未成年』もまた地下の世界を描いているが、「共通の規範に対する信仰が消滅してしまった」(同創作ノート)無秩序の世界、あるいは「精神的無秩序」を描出するには、この方法が一番ふさわしい、すくなくともドストエーフスキイにはそう思われた。『未成年』が草稿段階では『無秩序』と題されていたことも、ここで思い起こしておこう。『未成年』と『地下室の手記』の思想的親近性については、すでに幾度となく指摘されていて⁸⁾、ここで改めて繰り返す必要もないが、『手記』の具体的な分析に移る前に、今後の議論の重要な手掛かりになるはずの、ドストエーフスキイ自身の矜持に満ちた〈地下の発見〉にまつわる有名な一節を同じ創作ノートから引いておきたい。

「わたしはロシアの多数者の真の姿をはじめて引っ張り出したこと、その奇形的、悲劇的な特徴をはじめて暴き出したことを誇りにしている。その悲劇は、彼が自分は奇形だと意識しているところにある」と述べ、つづいてロシ

ア文学史に煌星のように居並ぶヒーロー群像——シルヴィオ（『その一発』）、ペチョーリン（『現代の英雄』）、ボルコンスキイ（『戦争と平和』）、レーヴィン（『アンナ・カレーニナ』）、サクス（『ポーリンカ・サクス』）、シュトルツ（『オブローモフ』）、ピエール・ベズーホフ（『戦争と平和』）、ムラーゾフ（『死せる魂』）たちが表現したものが「けちくさい自尊心の叙事詩以外の何物でもない」として一刀両断に切り捨て、さらに言葉を継いでいる。「地下の悲劇を引き出したのはわたし一人だけだ。この悲劇は苦悩、自責、よりよいものを意識しているのにそこに到達できないこと、そして肝心なのは、これら不幸な人間たちが、みんながこうなのだから更生する必要などない」と明瞭に確信していることなどのうちにある。何が更生を目指す人びとの支えとなりうるのか。報いだろうか、信仰だろうか。誰からも報いは期待できないし、信仰の対象もない。ここからもう一步踏み出せば、そこは極限の墮落、犯罪（殺人）だ。秘密だ」〔XVI,329〕

確かに、地下の悲劇は暴かれ、地下室人（『手記』の無名の主人公をこう呼ぶことにしよう）の奇形ぶりは読者の眼前に晒された。だが、その方法はいまだ明らかにされてはいない。

II

『地下室の手記』以前にも、手記（または記録）や回想録やメモワールや書簡体小説などの諸ジャンルを駆使して、ドストエーフスキイは<わたし>＝語り手に物語を託してきた。処女作『貧しき人びと』から『冬に記す夏の印象』までの全作品19編中、一人称の語りが12編にも及ぶことを考えると、この手法は彼の得意とする常套手段であって、ことさら『手記』における語り的手法を言挙げする必要などないにも思われる。だが、本当にそうであろうか。『手記』以前の<わたし>は機能として限定されている。これらの<わたし>の大多数は程度の差こそあれ、局外者・観察者の位置から事件や出来事を報告あるいは説明する役割を引き受けているにすぎない。彼らは自分自身や自分を取り巻く周囲の現実との対話的關係に参入しない。自分

自身について語ることがあっても、自分自身と語ることではない。ブーバーの用語を借りて筆者なりに言うなら、彼らは認識の対象とのかかわりにおいて、「われ—それ」の関係に搦め捕られていて、「われ—われ」関係を含む「われ—なんじ」の関係に入ってゆけないということだ。ましてや、自分の創造者である作者との間に、二つの独立した意識相互間の対話関係を結ぶことは不可能である。彼らは、したがって、往々にして世の良識を代表する毒のない常識的な語り手になるか、作者の声の代弁者になるか、そのいずれかであった。作者と語り合うことも論争することもなく、作者との紐帯を断ち切れずにいる<わたし>たちであった。例えば、『白夜』の夢想家に端的に表れているように、これら<わたし>たちはロマンティシズム(「すべての美にして崇高なるもの」)に首までどっぷりと浸かった、未だモノロジックな世界の住人であった。

ところが、『手記』の<わたし>には方法論的な躍進がある。この<わたし>は自分自身と世界を対象化するだけにとどまらず、みずからも対象化されて(作者によって)いる。『手記』の序文、正確には脚注、はこう書き出されている。「この手記の筆者も『手記』そのものも、いうまでもなく、頭で作られたものである」。作者フォードル・ドストエーフスキイはテキストへの脚注にわざわざ自分の署名まで添えて、それが「頭で作られた」 *вымыслены* ものである、つまり「フィクション」であると明言しているのだ。この冒頭の一文はテキスト戦略の概況説明briefing、文学的マヌーヴァ、フォルマリストが好んで用いた術語でいうなら「手法の露出」として読まれなければならない。その意味で、次の引用も場違いではないだろう。「現代小説は書くことに対する作者の意識的な態度、芸術行為の<虚妄性>をわざと暴き出すことに基盤を置いているのである。現代の小説家は王様が裸であると言い、<虚構的な>動機づけを排除することによって職業上の手法をさらけ出す。文学産出に対するこの皮肉な態度は、作家の歴史的自覚、文学史がもつ論理に対するある種の反応から生まれている。たとえば、「天性の」小説家は、自分が芸術形式の異化作用に対する歴史的要求に応えているとも知らずに人物や事件を創作する。狡猾なモダニストは自分の歴史的役割を意識して

別の行き方を取る。文学の現状を分析し、最大の効果をあげるようにその作品を設計する。たんに、従前のしきたりから逸脱するだけでなく、それがしきたりにすぎないことを明らかにする。文学の創造過程そのものを剥き出し、芸術形式を改めて異化して、モダニストは文学の歴史のもつ論理を再確認するのである」⁹⁾。ドストエーフスキイはここで、偶然発見された実在する人物による実在する手記の転載者もしくは編集者という役回り（例えば『死の家の記録』の「序文」をみよ）を放棄し、自己意識そのものと化した地下室人の自虐性溢れる告白のテキストを「真実らしさ」で装うことをあらかじめ断念しているかのようだ。しかし、この「真実らしさ」はあくまでも伝統的な文学的慣習の上に成り立っている約束ごとにはすぎず、仮に、この告白のテキストを自叙伝形式にしてみたところで事情は変わらないし、「真実らしさ」を突き抜けることはできないだろう。ルソーがいい例だ。「…せめて自分自身に対してぐらい、完全に裸になりきれものか、真実のすべてを恐れずにいられるものか、ぜひともそれを試してみたい。…ハイネは正確な自叙伝なんてまずありっこない、人間は自分自身のことでは必ず嘘をつくものだ、と言っている。彼の意見によると、たとえばルソーはその懺悔録のなかで、徹頭徹尾、自己中傷をやっているし、見栄から計画的な嘘までついている、ということだ。ぼくはハイネが正しいと思う」と、地下室人は書く。ドストエーフスキイはもちろんのこと、「不幸な19世紀に生まれ合わせ、そのうえ、地球上でもっとも抽象的で人為的な都市ペテルブルグに住むなどというどえらい災難を背負い込んだ知的人間」である地下室人、この〈書物の人〉もまたハイネの『告白』Geständnisseを読んでいた。『手記』のちょうど十年前にハイネは、「自分で自分の性格描写をするということは、単に非常に困難な仕事であるだけでなく、また不可能な仕事でさえもなかるうか。…誠実の最良の意志をもってしては、なんびとも自分自身について真実を語ることができない。またこのことには、今日まで誰も成功しなかった…ジュネーヴ人ジャン・ジャック・ルソーも。…彼はみずから真理と自然の人と呼んだが、結局、同時代人よりもはるかに欺瞞的で不自然だった。…彼も、世間の目には本当の自分の姿よりもつねに他の者として現れたいという、われわれ人間の生来

の弱点についていえば、やはりその人間的本性に忠実だった。彼の自画像は虚偽である。驚嘆に値するほど見事に完成されてはいるが、それでも輝かしい虚偽である。……われわれのすべてが、運命がわれわれを塗り付けた色以外の他の色で、人びとの前に現れたいのだ。ありがたいことに、わたしはそれを理解している。それゆえ、わたしはここ、この本のなかで、自分自身を描かないよう気をつけよう」¹⁰と書いていたのである。地下室人がハイネをも超えようとしているのは明らかだ。『手記』は彼にとって、自分の言葉（それは半ば他者の言葉でもある）の意味の深みへ下ろされた測深器となる。こんなふうにより自己を、さらには自己について書くという行為を意識化できる自律的なくわたしを創造すること、作者とくわたし（語り・書く主体）との紐帯を断ち切って、双方を対話の場に引き入れること、これこそがドストエーフスキイの文学的戦略であった。脚注に付された自署がそのことを雄弁に物語っている。「自己意識はすでにそれ自体で、芸術的世界のモノローグ的統一を壊すのに十分なものであるが、この場合、自己意識としての主人公は表現されるのではなく、つまり作者と一体になることも、作者の声の拡声器になることもなく、まさに描写されていなければならない。したがって、主人公の自己意識のアクセントが真に客観化され、作品そのものの中で、主人公と作者との距離が保たれていなければならないのである。主人公とその創造主とを結び付ける臍の緒が切れていなければ、われわれの前にあるのは作品ではなく、個人的ドキュメントである」¹¹

III

地下室人が自画像を描こう、自己を最終的に規定しようとして逡巡し、結局その試みがいつも失敗に終わるように、彼の言葉の一つ一つ、その言説、そして『手記』そのものも自己完結することはない。彼は形式的にも論理的にもいかなる結論にも到達しえない。また、その能力を奪われているがゆえに、彼の物語行為は挫折せざるをえない。

「ぼくは病んだ人間だ…ぼくは意地の悪い人間だ。感じの悪い人間だ。思う

に、これは肝臓が悪いんだ」と、多重点にかかにもパセティックな調子を込めて手記を始めた四十男は、医者にかからぬ理由をあれこれ説明した挙げ句、「医者にかからぬのは、憎らしさからだ。といっても、ここのところは、恐らく諸君のご理解をいただけぬ点だろう。まあいい、ぼくには分かっているのだから」と、言つてのける。「憎らしさ」 злость の説明はなされぬままに、彼の言葉は次の話題（テーマ）を引き寄せる。злость の意味は安定性を欠いたままで、もはや完結することはない。知的で辛辣な饒舌家である地下室人は、みずからの形式論理の糸をどこまでも手繰って行くけれども、最後の言葉は保留しておく。「最後の言葉が自分の側にある」¹²⁾ことを彼は承知しているのだ。それに、彼の言説はことごとく論争的性格を持っていて、つねに外部への指向性に貫かれている。〈わたし〉の言葉は、他者の言葉、すなわち〈あなた〉や〈かれら〉の言葉に侵されており、決して閉じられることがなく、絶えず他者の言葉の応答を予想しているのである。ドストエーフスキイの小説（『地下室の手記』のこと）には「それ自体およびその対象だけで充足している言葉、つまりモノローグ的な言葉はひとつもない」¹³⁾といわれる言葉の在りようがここにはある。しかも、それが地下室人の人物像と『手記』の全体像の上に二重焼き付けされている。「ぼくは意地の悪い人間だ」と自己紹介したはずの主人公が、舌の根も乾かないうちに「あれは自分で自分を中傷した言葉である。憎らしいから中傷してやったまでだ。じつをいえば…本質的には決して意地悪になれたためしがないのだ…ぼくは意地悪どころか、結局、何者にもなれなかった。意地悪にも、お人好しにも、卑劣漢にも、正直者にも、英雄にも、虫けらにも」と、言い放つ始末である。地下室人の言説は開かれた言葉、したがって不安定な言葉の上に、同じく開かれた不安定な言葉を積み重ねてゆき、自己増殖を繰り返しながら、悪無限の軌道を突っ走るが、ドストエーフスキイの主人公もまた、彼みずからの言説と同様に、その非完結性、非閉鎖性、非決定性によって生きているわけである。地下室人の言説の最も力強くても最も独創的な特徴は、「言語的なものとメタ言語的なものとを自由に混ぜ合わせ、それらを互いに対立させ、メタ言語の領域での無限後退を追求しようとする傾向である」¹⁴⁾、『手記』のドラマは「発話のドラ

マであり、そこには<これ>という現前の言説、<かれら>という不在の言説、いつでも話し手に変身する<あなた>という聞き手、最後に発話主体の<わたし>といった永遠の主人公たちがいる…そして、このドラマの発話は安定性、客観性、非人称性の一切を失う¹⁵⁾とトドロフが述べているが、正しい指摘であろう。

地下室人は近代合理主義を生み出した理性を批判し、自然の法則つまり自然科学や数学の公理 ($2 \times 2 = 4$)、彼のいわゆる「石の壁」を拒絶し、理性が描き出す文明史観 (バックル、マルサス)、人間観 (ルソー、ダーウィニズム、チェルヌィシューフスキイ)、未来社会像 (水晶宮)¹⁶⁾に痛罵を浴びせかけ、人類一般の利益という美しいシステム建設に勤しむ活動家たちを嘲笑して、それら理性万能主義に、ときには自分の利益を度外視してまで破壊と混沌を愛する人間の「恣欲」 хотенье を対置する。それというのも、「人類がこの地上において目指しているいっさいの目的もまた、目的達成のためのこの不断のプロセス、言い換えれば、生そのもののなかにこそ含まれているのであって、目的それ自体のなかに存在していないのかもしれない。目的ということなら、むろん、二二が四、つまり方程式以外のものではありえないが、しかし、よく考えてみれば、諸君、二二が四というのは、もう生ではなくて、死の始まりではないだろうか…人間は本当に捜し当てること、発見することは、断言するが、何か怖がっている様子だ…人間は到達を好むくせに、完全に行き着いてしまうのは苦手なんだ」との絶望的な認識があるからである。そして、この絶望的な認識の終着駅が、「意識的な惰性」であり、地下室礼賛であった。ところが、これもまた最後の言葉ではなかった——「一番よいのは決して地下室ではなくて、ぼくが渴望していながら決して見いだせない何か別のものであるということ、二二が四ほどにははっきりと知っているんだ！地下室なんか糞食らえ！」。さらに続けて彼は叫ぶ、「諸君、誓って言うが、ぼくはいま書きなぐったことを、一言も、本当に一言も信じていないのだ」。他者の中の (半分は自分の中の) 自画像を汚しつづけ、壊しつづけることによって、他者 (半分は自分) の意識の支配から逃れ、究極の<わたし>に言葉の力によって辿り着こうとする、完結をみない無限後退の試み

がここにはある。

対立と反駁をつねに想定し、他者の言葉に向けてつねに開かれた言説（対話性）、自己充足を知らない言葉によって綴られた『手記』は、終止符を打たれることがない。脚注にF.ドストエーフスキイと署名した作者とは明らかに異なる語り手（「われわれ」の一人）¹⁷⁾が、この「断片」あるいは「断章」ОТ-РЫВКИを故意に中断しないかぎりには。

「ドストエーフスキイはカオスを描くための数多くの実験を試みた。彼がとりわけよく用いた技法は、首尾一貫した物語を語ることに失敗した物語を語ることであった。この失敗はそれ自体、秩序あるヴィジョンの届かない世界を最もよく示している。通常、そうした物語の語り手となるのは、その歪んだ性格がロシア社会の崩壊を映し出している人物である。この人物はみずからの創作を通じて自分の生活に筋道の通った説明を与え、その意味を理解しようとして書くのだが、自分自身および自分の世界を把握できないがために、彼が創造するのは完成した作品ではなく、書き出しと同じく、突然、曖昧な形で終わる手記や断片なのである」¹⁸⁾

それにしても、彼はなぜ書くのか？「もし読者のためでないとしたら、頭のなかで思い起こすだけで、なにも紙に移すまでのことはないではないか。「こんなものを書きはじめてのが、そもそも間違いだったようにも思われる。少なくとも、この物語を書いているあいだ中、ぼくは恥ずかしくてならなかった。してみれば、これは文学どころか、懲役刑みたいなものだったわけだ。だいたい、たとえば、ぼくが片隅で精神的な腐敗と、あるべき環境の欠如と、生きた生活との絶縁と、地下室で養われた虚栄に満ちた敵意とで、いかに自分の人生をむだに葬ってきたかなどという長話は、誓って、面白いわけがない。小説ならヒーローがいるが、ここにはアンチ・ヒーローの全特徴がことさら寄せ集めてあるようじゃないか」という意識を引きずりながら、それでも書くのはなぜか。この問いに答えるには地下室人自身の声を聞くしかないだろう。彼にとって、『手記』を書くことは「自分自身に対してぐらい、完全に裸になりされるものかどうか」を試みるという過酷な仕事（これはすでに見たように、文学的パロディーの試みといえなくもない）でもあり、心

の癒し（「書くことで解放感 *облегчение* を得る」）でもあった。未成年にとって、手記が「自分を育て直す」 *перевоспитать себя* 契機でありえたように、地下室人にとっても『手記』は一種のセラピーたりえたはずだ¹⁹⁾。「大地 *почва* と国民的根源を捨て去った」レトルト人間、＜書物の人＞がすぎるものとしては、言葉以外にはなかったはずだから。

IV

「つい最近の時代に特徴的であったタイプの一つ」、「いまなおその余命を保っている世代の一代表者」である地下室人は、＜すべての美にして崇高なるもの＞（バーク、カント、シラー）への皮肉な屈折した関係からも窺い知れるように、40年代のロマンティシズムを批判しながらも、その残滓をぶざまに引きずっている自分自身に苛立ちをおぼえている。「ほくは引き返し、彼女のほうに歩みより、＜お嬢さん＞と呼びかけようとした。もしこの呼びかけがロシアの社交界を描いた小説のなかで何度となく繰り返されたものであると知りさえしなければ、きっとそう呼びかけたに違いない。ただその一事がほくを押しとどめた」—『白夜』の夢想家の行動を規制するのは、テキストの幻影だ。「どこか人の近づきたい隅っこにへばりついて、まるで白昼の光線を避けるようにしてそこに身を潜め、引きこもったら最後、蝸牛みたいに自分の巣にぴったりとくっついてしまう」夢想家の嫡出子である地下室人もまたテキストの幻影に怯えつづける。中心から追放され（官僚機構からはじき飛ばされた彼の地下室＝床下 *подполье* は、市のいちばんはずれにある）、マージナリティーを運命づけられた主人公は、＜わたし＞を世界の中心に復権させるため「むちゃくちゃに」空想するが、それはとりもなおさず、間テキスト性 *intertextualité* への没入を意味した。空想のなかでは「すべてが……芸術へと移り変わって幕となるのが決まり」であり、「芸術とは、詩人、小説家たちから剽窃してきた出来合いの美的な生活のこと」である。地下室での「彼の主な仕事はフィクションの追求である」²⁰⁾。そして、彼の悲劇はこの「仕事」を地下室の外の現実世界、つまり非文学的な *литературный* 世界にまで

持ち込む、いや持ち込まざるをえなかった点にある。現実とフィクション、非文学的生活と美的生活は衝突せざるをえない。「間テキスト性の虜」²¹⁾は十分そのことを意識しているにもかかわらず、それでも現実からの切り返しに出会うと苛立ちを隠せない。都会の壁の中でほとんど窒息しかけている半病人の都会人（『白夜』の夢想家）がナースチェンカに、真面目くさった様子で「まるで書いたものでも読むように」自分のことを話し、彼女から「まるで本でも読むようなしゃべり方」を指摘されるが、地下室人もまた、売笑婦リーザとのやりとりのなかで、そっくりそのまま同じ経験を繰り返している。

地下室人は「いつも一人だった」、片隅にへばりついて「たいていは本を読んでいた」。思索の訓練はテキストを相手に行われる。テキストが現実（仮想現実と呼んだほうが適切だろうが）の代わりをし、現実を侵犯し、ついには現実と化した。間テキスト性によって練り上げられた言葉は、「生き生きとした生」живая жизнь の間主観性を前にして、ただただとまどい、凝固するばかりだ。それは現実処理能力を欠き、失語症を呈する。「だいたいぼくらは、現在生きたものがどこに生きているのか、それがどういうもので、何と呼ばれているかさえ、知らない始末ではないか。ぼくらから書物を取り上げて裸にしてみるがいい、ぼくらはすぐさまごついて、途方に暮れてしまうだろう。どこにつけばよいか、何を指針としたらよいかも、何を愛し、何を憎むべきかも、なにを尊敬し、何を軽蔑すべきかも、まるで分からなくなってしまうのじゃないだろうか」。この悲痛な声こそ、現代に通じる『手記』のモチーフであった、と考えてよいだろう。

地下室人が身をもって示している〈正常〉からの逸脱とは、次のような彼の性向である。「彼は偏った間主観性の苦しみから逃れて、避難場所を間テキスト性の世界に、夢と空想とフィクションと哲学的思索の世界に求める。この世界では、すでに経験されたことやこれから経験されるであろうことに対する〈書かれたもの〉の力を意識する結果として、彼はますます（といっても、バフチンなら抜け路²²⁾が用意されていると言うだろうが）、話し言葉による直接的な対話よりも〈エクリチュール〉への信頼を強めてゆく。すなわち、社会的に方向づけられた対話から産みだされる内的説得力のある言説よりも、

流行の文学や哲学の権威ある言葉（および彼自身によるその批評）への信頼、さらには、暴力的な逆転に晒され、手記の結末部にみられるように、故意に中断する以外には終結しようのない言説への信頼を強めてゆくのである」²³⁾

『手記』第二部は「ほた雪にちなんで」と題されているが、この題そのものが40年代の自然派の文学テキスト（感傷的ロマンティズム）を暗示しており、題詩として巻頭を飾るネクラーフの詩の意図的な省略と原詩の最終二行の皮肉な使用法と相まって、第二部の主調音となっている。地下室人のロマンティズムとの関係は、それを批判し、それに反発しながらも、それに呪縛されているという彼自身のディレムマを示している。そのロマンティスト批判はほとんど自己否定につながるものであった（ここに、『手記』のパロディー文学としての価値がある。もちろんこの賛辞は作者ドストエーフスキイに捧げるべきものであるけれども）。地下室人の行為についていえば、実際の行動を伴わない夢や空想（彼にとっては立派な行為である）の場合は、彼はほぼ完全にロマンティズムの影響下にあり、つねに勝利者として現れるのに対して、ロマンティズムに則って（というのはロマン主義文学テキストに則して、と同義である）現実に行動しようとする彼の目論見はことごとく失敗し、つねに敗者として現れる。三つの事件—撞球場での将校との一件、旧友たちとの送別会、リーザとの出会い、そのすべてで彼が同じ行動パターンを反復しているのがいい例だ。勝者／敗者、英雄／虫けら、高慢／卑下、主人／奴隷……、これら両極のあいだを往還する地下室人は、一瞬たりとも自分自身と一致することがない。それは間テキスト性にかんじがらめにされているせいである。自分自身の言葉あるいは言説（純粹な形でそんなものが存在するとは考えられないが）によって外部の世界との関係を保つ機能が麻痺してしまった<書物の人>が迷い込んだ袋小路、もっぱら他者のテキストを媒介にして、辛うじて現実との接触を図ろうとしつつも、ついにはテキストの力に屈してしまうしかない知的な人間の悲劇、それもまたドストエーフスキイの誇るべき<地下の発見>であった。

1992/12/20

注

- 1) Tzvetan Todorov. 'Notes from the Underground', "Genres in Discourse". Trans. by C. Porter, Cambridge Univ. Pr., 1990.
- 2) 同上, p.73.
- 3) George Steiner. "Tolstoy or Dostoevsky: An Essay in the Old Criticism". New York, 1971. (邦訳『トルストイかドストエフキーか』, 中川敏訳, 白水社, 1971, 232頁)。
- 4) Todorov T., 前掲書, p.77.
- 5) 同上
- 6) Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений в 30-ти тт., т. 16, Л., с. 56-105 を参照。以下, ドストエーフスキイのテキストからの引用は, すべてこのアカデミー版30巻全集によるが, 煩雑を避けるため, 必要な場合に限って, 巻数と頁数をそれぞれローマ数字とアラビア数字で示すことにする。なお『手記』の訳文については, 参照の便を考慮して, 江川卓氏訳(新潮社版)を借用した。但し, 引用の都合上, 適宜筆者が変更を加えた箇所もある。
- 7) М. М. Бахтин. «Проблемы поэтики Достоевского», Изд. 4-ое. М., 1970, с. 54.
- 8) 「未成年アルカーヂーは, 基本的な性格において『地下室の手記』の主人公である, 誰からも認められず何者にもなれなかったあのくやしいくわたし>にきわめて近い性格を持っていると言える。アルカーヂーは<地下室>の男と同じく, 持たざるがゆえに醜いほど求めずにはいられない<アンチ・ヒーロー>なのである」。中村健之介『ドストエーフスキイ人物事典』, 朝日新聞社, 1990, 355頁。
- 9) Peter Steiner. "Russian Formalism: A Metapoetics", Cornell Univ. Pr., Ithaca, London, 1984, p.60.
- 10) Heinrich Heine. "Geständnisse", Sämtliche Werke, Band 2, München 1969, pp.745-747.
- 11) Бахтин М. М. 前掲書, с.59.
- 12) 同上, с.61.
- 13) 同上, с.267.
- 14) Todorov T. 前掲書, p.79.
- 15) 同上。
- 16) 水晶宮をめぐるドストエーフスキイとチェルヌィシエーフスキイの論争については, 拙論「ドストエーフスキイとチェルヌィシエーフスキイ: <水晶宮>とその周縁」, 外国語・外国文学研究, 第4号, 1980, 53-66頁を参照。

- 17) 脚注ではくわたし>=作者が語るのに対して、エピローグでは、「とはいえ、この逆説家の『手記』はまだここで終わっているわけではない。彼は我慢できずにさらに先を続けた。しかしわれわれは、もうこのあたりで止めておいてよかろう、と考えるものである」と、<われわれ>が語り、明らかな作者像の転換がみられる。
- 18) Gary S. Morson. "The Boundaries of Genre: Dostoevsky's Diary of a Writer and the Tradition of Literary Utopia", Univ. of Texas Pr., Austin, 1981, pp.9-10.
- 19) 1864年3月26日付けの兄ミハイール宛の手紙で、ドストエーフスキイは興味尽きない事実を伝えている。「ぼくの論文〔『手記』第一部を指す〕のことでひとつ苦情を言わせてもらいます。恐ろしい誤植です。あんな形で載せるくらいなら、最後から二番目の章(最も重要で、思想そのものが表現されている章です)は全く掲載しないほうが良かったのです、文章がずたずたにされ、辻褄が合わなくなっています。が、どうしようもありません。検閲の豚どもとよきたら、ぼくがすべてをあざ笑い、ときにはこれ見よがしに神を冒瀆しているところは通して、こうしたすべてのことから信仰とキリストの必要性を結論として導き出している箇所は削ってしまうんだから」〔X XVIII(II), 73〕。この手紙と、最初の妻マリヤの遺体をおさめた柩を前にして記された同年4月16日付けの覚書を突き合わせてみれば、『手記』セラピー説も俄然信憑性が高まってくるように思われる。
- 20) Richard Peace. "Dostoyevsky: An Examination of the Major Novels" Cambridge Univ. Pr., Cambridge, 1971, p.14.
- 21) Malcolm V. Jones. "Dostoyevsky after Bakhtin: Readings in Dostoyevsky's Fantastic Realism", Cambridge Univ. Pr., Cambridge, 1990, pp.65-72を参照。
- 22) バフチンのいう「抜け路」 лазейка とは、「自分の言葉の最後の決定的な意味を変更する可能性を自分に残しておくこと」(前掲書, c.271)である。なお地下室人自身、この語を『手記』の中で(第二部第二章)たった一度だけ使用している:「ぼくには万事につけて、いともお上品な抜け路が用意されていたのだ」。
- 23) Jones M. V. 前掲書, p.62.