

テクストの多層構造
— 芸術テクストとしての『鰐』の分析 —

長野 俊一

1865年に雑誌《世紀》に発表されたドストエーフスキイの中編小説『鰐』は、作者の「意図」に反して、当時政治犯として流刑地シベリアにあったチェルヌィシェーフスキイの不幸な運命およびその私生活に対するアレゴリーないしはカリカチュアであると「曲解」され、ただちに《ゴーロス》（声）や《イースクラ》（火花）などの自由主義的、急進主義的ジャーナリズムの不評を買うことになる。作家は七年余り後の1873年、『作家の日記』の「個人的なこと」（《グラジダニーン》（市民）、1873年第3号）の中で、長い沈黙を破って自作の弁明に努めることになるが、すでに、『スチェパンチコヴォ村とその住人』でゴーゴリとその『友人との往復書簡抄』をパロディー化し、近くは、『悪霊』においてグラノーフスキイやトゥルゲーネフを戯画化した前科を持つドストエーフスキイにしてみれば、『鰐』に政治的アレゴリーや個人的誹謗中傷文を嗅ぎ出した同時代の批評界の素朴な反響それ自体が、いわば身から出た錆であったと言えなくもない。「... この卑劣な行為は私の仕業だとされていて、そのままある人びとの記憶には、疑いのない事実として残っているし、文壇に広まってゆき、読者大衆の中にも浸透して行って、すでに一度ならず私に不愉快な思いをさせたのだ。今はこのことについてたとえ一言でも語っておくべき時だ。まして、それは根も葉もないことなのに、現在でも通用しているからには」¹⁾ と言ってみたものの、『鰐』—アレゴリー説は、以後もさまざまな変奏を加えながら、今日までのこの小説の読まれ方を決定的に方向づけたのである。作家の妻アンナ・ドストエーフスカヤは日記にこう書き記している。「その後、私たちは鰐に関するフェージャ〔ドストエーフスキイのこと—長野〕の中編小説を読み始めました。サーシャはそれについて、これはチェルヌィシェーフスキイに向けて書かれたもので、ここに描かれている婦人はチェルヌィシェーフスキイの妻であると言いました」²⁾。

『鰐』から、政治的なものであれ芸術的なものであれ、諷刺や寓意を読み取ること、あるいはチェルヌィシェーフスキイやその後継者たちへの個人的な意趣返しとその文学的表現を引き出すこと、さらにはそこに60年代のイデオロギー論争の一端を垣間見ること—先行研究においてなされてきたこれらの試みは、たしかに一定の成果を挙げ、この小説の理解と解釈の一助となってきた。『鰐』をめぐるこれまでの批評史は、しかし、これが言語芸術作品、芸術テクストであるという当たり前の事実、ほとんど全くと言っていいほどわずかの関心しか払ってこなかった。従来『鰐』をめぐる批評は、「ゴーゴリの『鼻』を模した幻想的な物語」、「ユーモア小品」としての芸術テクストの特徴をないがしろにした上に成り立ってきたと言ってもあながち誤りにはならないだろう。

「これまでの『鰐』解釈の二つの異説はともに一面的である。第一の説はチェルヌィシェー

フスキイに対する悪罵を捜し求め、第二の説は、帰するところ、具体的なイデオロギー論争の対象と教条主義的意識の類型を捜し求めてきたのである。いずれの場合も、『鰐』の芸術的特質が無視され、充実した芸術的内容の特殊性が消失してしまっていた。あらゆる芸術作品、それもグロテスクな性質をもった作品と同じように、『鰐』は一時的なものと永遠的なもの、喜劇的なものと悲劇的なもの、リアリスティックなものとはファンタスティックなものとは複雑に合わさった作品なのである」³⁾。

ひとまず、このエリ・イエズイトヴァの基本的立場に依拠しながら、以下、主題構成にかかわるさまざまな位相、つまり、現実的なもの（チェルヌィシェーフスキイ事件とその裁判・流刑、イデオロギー論争など）と幻想的なもの（鰐に呑み込まれた夫の物語、「鰐の中からの手記」）、喜劇的なものと悲劇的なものの関係、およびそれらを支える手法としてのドストエーフスキイのパロディーの独自性を明らかにしてゆきたい。その際、ドストエーフスキイの同時代人たちが知る由もなかった作家の創作ノートが存在が、われわれにとっては貴重な判断材料になるであろう。

1. 「文学的たわむれ」としての『鰐』

まずは、作家自身の弁明の言葉に耳を傾けてみよう。

「一年半ほど経って〔チェルヌィシェーフスキイの逮捕・流刑からという意味 — 長野〕、私はゴーゴリの『鼻』を模したようなある幻想的なおとぎ話 фантастическая сказка を書こうと思いついた。私はまだ一度も幻想的なものを書こうと試みたことはなかった。それは純粋に文学的なたわむれ чисто литературная шалость であり、もっぱら笑いを誘うためのものであった。実際、いくつかの喜劇的狀況が頭に浮かび、それらを発展させてみたくなかったのである」[21, 26]。

文学的回想である「個人的なこと」の中には、歴史的出来事に関する作者の事実誤認が散見されるが（例えば、チェルヌィシェーフスキイとの出会いの日付、当時流布していた檄文の名称などに関する記憶違い）、上の発言はわれわれにとって作者の韜晦もしくはカムフラージュとして片づけることのできない重要な意味を帯びている。そのことを、いまわれわれが目している『鰐』のテキスト（決定稿）の周縁に位置するサブ・テキストを参照しながら確認してゆこう。

当初、『鰐』が《世紀》誌に発表されたときには、『異常な出来事、またはパッサージュにおけるパッサージュ。しかるべき年齢の、しかるべき外貌をしたある紳士が、パッサージュの鰐に生きたまま跡形もなくそっくりと呑み込まれ、その結果何が生じたかについての真実の物語。セミョーン・ストリジョーフ提供』という冒険小説の伝統をパロディー化した題名に脚注が付され、そこでは物語が「ユーモア小品」шутка と呼ばれていた — 「このユーモア小品は、今年度の《世紀》発行に関する広告の中でわれわれが触れ、年度末には同誌に掲載が予定され

ている同じ作者の長編小説とはいささかの関係もない」[5, 344]。架空の提供者ストリジョーフという姓もまた、サルトウィコフ・シCHEDリンがドストエーフスキイを揶揄した呼び名ストリージ(岩燕)をもじったものであり(当時の読者には既知の事実であった)、地口を逆手にとり、言葉そのものと戯れる作者の諧謔精神の発露を見ることができる。さらに「編集部のまえがき」では、件のストリジョーフ氏から原稿が持ち込まれ、その原稿にドストエーフスキイ本人の署名を付して発表されるに至った経緯が、ふざけた調子で語られる。「...もし、この作品が読者の気に入られれば、ドストエーフスキイ氏が書いたものだと考えられて、氏にとっても好都合であるし、もし気に入られなければ、自分が書いたのではないと言いさえすればよいのだから」[5, 344]というわけだ。編集部としては、突拍子もない出来事を扱った「このほとんどありそうにもない物語」を信じる他ないが、義務として表明しておくなら「もし、万が一、この話がすべて真実ではなく嘘であるとしたら、かつて某コヴァリョーフ少佐の顔から、ある朝、本人の鼻が逐電して、その後制服を着、羽根飾りの付いた帽子を被ってタヴリーチェスキイ公園やネフスキイ大通りを闊歩したあの誰もが知っている事件を除いて、我が国の文学において、これほどまでに荒唐無稽な嘘はこれまでなかったであろう」[5, 345]と、ゴーゴリの『鼻』が引き合いに出されている。暗示引用もしくは引喩は処女作『貧しき人びと』以来、ドストエーフスキイのお手のものであり、作中人物を先行作品の主人公たちに譬えて、滑稽味を際立たせる手法もまた彼の文体模倣 *стилизация* の基礎をなしていた。実際、ドストエーフスキイは『ペテルブルグの夢』(1861年)の中で、自分自身の初期作品群を回想しながら、こうした創作方法の種明かしを行っている。

ドストエーフスキイが『鰐』においてゴーゴリから引き継ごうとしていた文学的手法とは、いわゆる「涙を通しての笑い」でも、また社会批判の武器としての諷刺でも、ましてや『友人との往復書簡抄』における説教者の役割でもなく、D. Fanger の用語を借りれば、ロマンティック・リアリズム⁴⁾と呼ばれる幻想的な物語の構成方法であった。彼が範とすべき小説として『鼻』を思い浮かべたとき、それはプーシキンが次のように評した『鼻』であったに違いない。《同時代人》に掲載するにあたって、プーシキンは「『鼻』への注」という一文を寄せている。「エヌ・ヴェ・ゴーゴリは、このユーモラスな小品 *шутка* を発表することに長い間同意しなかったが、われわれは作品にたくさんの思いがけないもの、幻想的なもの、愉快なもの、独創的なものを見出したので、氏を説き伏せて、その原稿がわれわれに与えてくれた満足感を読者とも分かち合えるよう許可を得た次第である」⁵⁾。さすがにプーシキンというべきか、ゴーゴリ文学の本質を言い当てた洞察である。ここで用いられている *шутка* という用語を、ドストエーフスキイが『鰐』初版に付した自注で使用(あるいは借用?)したのは偶然ではあるまい。ここには文学的伝統がいかに継承されていくかについての、「文学的系列の進化」におけるダイナミズムを認めることができるだろう。

「編集部のまえがき」で繰り返し強調される『鰐』のジャンル規定 — 「極め付きのたわごと」 *отъявленная дичь*、「ありそうにもない話」 *невероятный рассказ*、「でたらめ」 *вздор*、「煙にまかれたような話」 *мистификация* は、明らかに、『鼻』という「ばかげた話」

челуха を模倣し、そこで物語られる「異常な出来事」もまた、「とてつもなく奇妙な事件」（『鼻』）のパロディーであった。『鰐』は「だが、いずれにせよ、つらつら思うに、この事すべての中には、実際なにかがある。誰がなんと言おうとこのような出来事はこの世に起こりうるのだ。めったにないことではあるが、それでも起こることは起こるのだ」⁶⁾と、人を喰ったような調子で語り手が『鼻』の物語を語り終えるところから始まるのである。

言うまでもなく、ドストエーフスキイはゴーゴリの作品を模した荒唐無稽の物語を構想するに際して、手本をそのまま引写したわけではない。鼻の「消失と出現」の物語をパロディーの素材としながらも、それを屈折・展開し、官吏（コヴァリョーフ少佐も八等官の官吏であった）の「失踪と帰還」の物語へと書き直している。『鰐』の創作ノートには、鰐に呑み込まれた官吏が、のちに、無事鰐の腹の中から這い出てくることを示す記述が残されている。このメモから判断するかぎり、「個人的なこと」において、『鰐』のあら筋を振り返ったのち、「ここまでがこの戯作 шутовский рассказ の第1部である。それは未完である」[21, 28]という作者の言葉に偽りはないものと思われる。いや、明らかに作者は当初、鼻の「消失と出現」のプロットを下敷きにして官吏あるいは夫（「鰐に呑み込まれた夫について」という創作ノートのメモを参照）の「失踪と帰還」という物語の全体構想を練っていたのだ。そのことを決定的に証拠立てるメモが残されている。官吏が鰐の腹の中に「滞在」していたのは「2週間」であった。決定稿（作者のいう「第1部」）では最初の2日間の出来事が物語られることになるのだが、そこでは、「本1865年1月13日、午後0時半．．．」というように、ドストエーフスキイとしては異例の明確な日付で物語が始まっている。一方、『鼻』もまた「3月25日のこと．．．」と語り出され、コヴァリョーフの鼻が持ち主の顔に再び出現するのは、「4月7日のことであった」と、余り意味のないはずの日付が明記されていたのをここで思い起こしておこう。鼻が逐電していたのはきっかり2週間であった。それに思い至れば、創作ノートにある「2週間」が俄然重要な意味を帯びてくるはずである。これだけでも十分であろうが、他にも二つの作品を繋ぐメモが存在する。「公序良俗取締局 Управа благочинияに働きかける必要あり」[5, 322]というメモがそれだ。公序良俗取締局とは、他ならぬコヴァリョーフ少佐が逐電した鼻の搜索願いを出さんとしていったん足を向けたものの、結局行くのを思い止まった例の公安警察のことである。

かくして、『鰐』のドストエーフスキイはゴーゴリから出発していることは明らかである。いや、むしろ『鰐』でも、と言った方がより正確かもしれない。すでに、その文学活動の出発点からドストエーフスキイはゴーゴリと衝突を繰り返し、その影響と格闘しながら自己の創作の独自性を確認してきたのである。兄ミハイール宛の手紙で⁷⁾、ある時は『九通の手紙に盛られた小説』を『訴訟』と引き比べ、またある時は『分身』を『死せる魂』になぞらえていたドストエーフスキイにとって、ゴーゴリは継承すべき遺産であるとともに、闘争し、克服しなければならない伝統であった。継承すべき遺産とは、ゴーゴリの「リアリズム」の独自性、つまり「仮面の手法」 прием маски（ユーレイ・トゥイニャーノフ）と呼ばれる人物造形の技法であり、現実的なものと幻想的なもの、あるいは真実と虚偽との境界を曖昧に見せる「錯綜の手

法」 прием путаницы (エリ・イエズイトヴァ)であるが、すでに述べたように、『鱈』の作者はその遺産を直線的に継承するのではなく、自己の文学世界に見合った形にいわば「修正」しながら引き継いだのである。「あらゆる文学遺産の継承とは、なによりもまず闘争であり、古いもの全体の破壊であり、かつ古い要素の新たな建設なのである」⁸⁾ — このことは『鼻』と『鱈』との関係にも妥当するであろう。

もっぱら笑わせるための「文学的たわむれ」として構想されたドストエーフスキイ版「異なる出来事」の物語は、それにもかかわらず、喜劇的状况の中に悲劇的モチーフを導入し、さらにその悲劇的モチーフの上に喜劇的モチーフを重ね合わせるという離れ業を演じてみせてくれる。そこに、衆愚の知恵、凡俗の知恵としてのリアリズム、おのれの鼻先より遠くは目に入らないリアリズム⁹⁾をはるかに超えたドストエーフスキイのファンタスティック・リアリズムが成立する。作家には、自然派 натуральная школа (ドストエーフスキイもこの系列の作家として出発した)の生理学的オーチェルクでは現実を捉えきれないという思いがあり、現実内に在する幻想性と異常性を余す所なく捉える方法を発見して初めて、普遍的なもの、永遠的なもの、つまり人間精神の汲み尽くせない深淵を明らかにできるという確信めいたものがあつたのである。そして、その方法こそがドストエーフスキイのいわゆるファンタスティック・リアリズムであつた。

2. パロディーか誹謗文か?

『鱈』が、ドストエーフスキイの最大の論敵の一人チェルヌィシェーフスキイの個人的運命に対する一種の落首として受け止められた理由は、作家自身の次の説明で要約されていると考えてもいまいだろう。

「いったいアレゴリーはどこに存在するというのか? それはもちろん、鱈がシベリアを表しているということだ。うぬぼれの強い軽佻浮薄な官吏はチェルヌィシェーフスキイ、ということだ。彼は鱈の中にうっかりはまり込むが、それでも依然として全世界に教を垂れるという希望を抱いている。意志薄弱な彼の友人、彼が意のままに操っているこの男は、チェルヌィシェーフスキイの当地の友人たち全体のことだ。「未亡人まがい」の自分の立場を嬉しがっているなかなか美人だがおつむのちょっと弱い官吏の妻は、それは... だが、こんなことはそれこそ汚らしいことなので、かかずらうつもりはないし、アレゴリーの解説を続ける気持ちもない。(ところが、アレゴリーがすっかり根づいてしまったばかりか、たぶん、まさに最後に仄めかしたことさえも根づいてしまったのである。私はその疑いようのない証拠を握っている)」[21, 28-29]。

弁明はさらに続く。「かつての流刑囚であり徒刑囚であつた私が、別の<不仕合わせな人>の流刑を喜んだと思われたのだ。それどころか、この機に乗じてさも嬉しそうな誹謗文を書いたというのである。だが、いったいどこにその証拠があるというのだ?」[21, 29] — ドスト

エーフスキイは躍起になって誹謗文説を否定しているが、では、『鰐』のテキストからそのような説（たとえ素朴極まる直線的表面的解釈だとしても）が生み出される余地はまったくなかったのだろうか？ テキストの少なくとも一つの層は、明らかにチェルヌィシェーフスキイ事件、チェルヌィシェーフスキイ裁判を題材とした文学的パロディーに浸されているのではないだろうか？

現代の研究者の中には、「ドストエーフスキイが『鰐』において、余りにも毒々しくチェルヌィシェーフスキイを嘲笑したことは明白だったので、後になって作者は昔の当てこすりを否認したほどである」¹⁰⁾ と、「個人的なこと」の弁明の真意をまったく度外視して未だに誹謗文説を唱える者もいるが、19世紀の読者ならともかく、『鰐』創作ノートを手掛かりにできる今では、そのような見解は検証に耐えない。

他の研究者たち、例えばエリ・ローゼンブリュームやイエ・キーニコは『鰐』の創作ノートおよびヴァリエーションを子細に分析した結果、この小説における論争の対象は多様で広範囲に及んでおり、60年代のありとあらゆる社会現象・文学現象がドストエーフスキイの視野に入っていたと主張している。彼女たちによれば、《現代人》や《ロシアの言葉》などの急進派の論客だけではなく、《ロシア報知》、《モスクワ通報》、《祖国雑記》、《声》といった保守陣営から自由主義陣営にいたる当時のジャーナリズム全体が論敵として想定されているのである。ローゼンブリュームは、「『鰐』はチェルヌィシェーフスキイに向けられたパンフレット（諷刺文）ではなく、そこではチェルヌィシェーフスキイの政治的・個人的運命の諸状況が暗示されていないにもかかわらず、また、諷刺の矢はさまざまな傾向の新聞・雑誌に向けられているにもかかわらず、物語の中心を占めるのは、《現代人》との論争、それも主としてチェルヌィシェーフスキイの思想との論争である」¹¹⁾ と述べている。つまり、ローゼンブリューム説はあくまでも『鰐』を60年代のイデオロギー論争という文脈の中に位置づけ、なにか、ドストエーフスキイ対チェルヌィシェーフスキイという枠組みの中でこの「ユーモア小品」を読み解こうとしているのだ。その論拠として引かれるのが次のようなイヴァン・マトヴェーイチの口舌である。

「…いまこそようやく暇を見つけて、全人類の運命の改善を夢想することができるのだよ。鰐の中から、真実と光明がいまに飛び出してくるんだ。きっと新しい経済諸関係の独自の新理論を発明して、その理論を誇るときがくるだろう。これまでは勤務や社交界の俗悪ななぐさみややらで暇がなくてできなかったんだ。すべてを転覆させて、新たなフーリエになってみせるよ」[5, 194]。

キーニコは同じ箇所にも、「未来社会の社会・経済的基礎付けと幻想的な光景を内容とする」チェルヌィシェーフスキイの長編小説『何をなすべきか』への暗示を認めている。同女史はさらに、創作ノートの中の次のような一節 — 「いまこそぼくは感じるんだ、これ（鰐の中にあること）はぼくのノーマルな状態だと。一切の偏見から遠く離れているいま以上に仕合わせで心安らかだったことは、これまで一度もなかったよ」[5, 330]という主人公の言葉に、例の「生き生きした生」живая жизнь もしくは「土壌」почва から切り離されたロシア知識階級の

特徴、すなわちドストエーフスキ自身「土壌主義」の立場から徹底的に批判し、一年ほど前にはあの「地下室の逆説家」が毒々しく噛みついた書齋派知識人の特徴をかぎつけている。彼女にとってもやはり、「『鱈』は《世紀》誌の時代にドストエーフスキが繰り広げていた社会的・文学的論争の顕著なドキュメント」[5, 351]を超えるものではなかった、と言わざるをえないだろう。

『鱈』をイデオロギー論争の一環としてのみ捉える限り、文学的パロディーあるいは「文学的たわむれ」としての特徴は浮かび上がってこない。創作ノートのメモから、『鱈』をチェルヌィシェーフスキに対する個人攻撃の書だと断定する明白な証拠を見つけ出すことができないのと同じように、創作ノートと決定稿のいずれからでも、作者の主たる論敵がチェルヌィシェーフスキであると特定しうる決定的な要素を捜し出すことはできない。「錯綜の手法」を駆使したテキスト（織物）のどこをどうほぐせば、クラエーフスキ、ザーイツェフ、ピーサレフ、カトコフらを相手にした論争とチェルヌィシェーフスキを相手にしたそれとを峻別できるのだろうか。ヴェ・トゥニャーノフが言うように、その作業は困難であるばかりか、実際問題として不可能である。『鱈』が当時のイデオロギー論争を顕著に反映していることは否定できない事実であるが、それは多層を成すシュジェートの一つに過ぎないのである。それに、はたして、創作ノートにしる決定稿にしる、そこには「チェルヌィシェーフスキの政治的・個人的運命が暗示されていない」と言い切れるだろうか？ 例えば、創作ノートにある長編小説『いかに？』[5, 326]は『何をなすべきか？』を暗示しているし、「ぼくにとって必要なのはただ煙草だけだ、他のものはすべてつまらない」[5, 331]というメモは、まぎれもなく特別な人間ラフメートフの明らかなパロディーであるし、さらには、「彼は自分がソクラテスであることを信じたい」[5, 337]とは、チェルヌィシェーフスキその人を念頭に置いたものである等々、この種の断片的な記述は枚挙に暇がないほどノートに溢れている。『鱈』の作者ドストエーフスキにとって、チェルヌィシェーフスキの政治的・個人的運命は揶揄・誹謗の対象ではなかったにしる（それすら実証するのは難しいが）、少なくともパロディーの素材としてあった。そして、ジャンルもしくは手法としてのパロディーは、悲劇と喜劇という伝統的ジャンル規定の破壊を目指していたのである。そこにこそ、ドストエーフスキが「今まで一度も試みたことがなかった」という幻想的な物語としての『鱈』の独自性があるのだ。その意味で、『鱈』創作ノートの「悲劇的なものは喜劇的なものと同様滑稽である」(5, 328)というアフォリズムには、最大級の注意を払ってしかるべきだろう。まさしく、「悲劇的に展開された題材を覆っている、文体模倣とパロディーの織りなすこの薄い織物が、ドストエーフスキのグロテスクな独自性を形成しているのである」¹²⁾。ここで、『ドストエーフスキとゴーゴリー — パロディーの理論に寄せて』(1921年)から、トゥニャーノフの次のような卓見を紹介するのが時宜にかなっているだろう。

「…私の見解〔『スチェパンチコヴォ村とその住人』の主人公フョマ・オピースキンがゴーゴリ本人のパロディーであり、その言葉が『友人との往復書簡抄』のパロディーであるという見解 — 長野〕に関して一つの注釈をつけ加えておかなければならない。それは、『友人

との往復書簡抄』に対するドストエーフスキイの敵意によってはそれに対する彼のパロディーが少しも説明が付かず、また同様に、ゴーゴリへの態度によってはゴーゴリの性格に対するパロディーも解明されないということである。〈中略〉パロディーの素材は任意なものでありうるし、ここでは心理的前提は必然的ではない¹³⁾。

われわれも、トゥイニャーノフの驥尾に付して、心理的前提 — ドストエーフスキイとチェルヌィシェーフスキイという文学的・社会思想史的テーマにおいては、それはそれで興味の尽きない問題ではあるが、この問題の解明自体は本稿の目的ではない — に拮めとられることなく、このテーマを文学的パロディーの側面から、テキストにできるかぎり密着して検討していこう。

3. ドストエーフスキイとチェルヌィシェーフスキイ

『鰐』決定稿の副題「異常な出来事、またはパッサージュにおけるパッサージュ。しかるべき年齢の、しかるべき外貌をしたある紳士が、生きたまま跡形もなくそっくりパッサージュの鰐に呑み込まれ、その結果何が生じたかについての真実の物語」ならびに「おーい、ランベール！ ランベールはどこだ？ きみはランベールを見たかい？」（原文フランス語）という出典不明の謎めいたエピグラフは、これから語られる物語の内容を暗示するとともに、類語反復をこれ見よがしに用いたゴーゴリ譲りの高雅な文体をもじることによって、そもその最初から、鰐に呑み込まれた紳士の悲劇的な物語を喜劇調で覆い、地口（「パッサージュにおけるパッサージュ」）が滑稽さ、笑いを誘う仕掛けになっている。だが、それにしても、なぜパッサージュなのか？ パッサージュは当時ヨーロッパで流行していた遊歩廊式のアーケード街のことであり、そこには種々の商店はもとより、カフェ、レストラン、玉突場、芝居小屋、見世物小屋、さまざまな展示会場、回転画やのぞきからくり、コンサート会場、講演会場などが立ち並び、爛熟した文化を誇る猥雑な歓楽街の雰囲気醸しだしていた。ドストエーフスキイはこのパッサージュ・ホールで何度も自作の朗読を行っているし、小説の中で触れられているラヴロフの「哲学の現代的意義について」という講演会（1860年）が開かれたのも同じホールであった。チェルヌィシェーフスキイもまた、同ホールで経済学にかんする公開講演を行う計画があったが、実現しなかった（1861年¹⁴⁾）。パッサージュ・ホールでしばしば文学の夕べを催していた「文学基金」のメンバーであったドストエーフスキイとチェルヌィシェーフスキイにとって、いわばこの場所は共通の場であったと言ってもいいだろうが、ここで重要なのはそうした史実としてのパッサージュではなく、パロディーの素材としてのパッサージュ、文学的シンボルとしてのパッサージュである。

『鰐』の読者には、パッサージュはまだ記憶に新しい場所であったに違いない。

「パッサージュへ！ — と喪服の婦人が言った。だが、今はもう彼女は喪服を着ていなかった。鮮やかなバラ色のドレス、バラ色の帽子、白いケープを身につけ、手には花束を持ってい

る。彼女は一人で馬車にゆられて行くのではなく、モソローフと一緒に。そのモソローフはニキーチンと並んで馬車の前部に腰掛けている。馭者台にはさらに別の若者の姿が見える。そして、婦人の隣には三十歳くらいの男が坐っていた」¹⁵⁾。

言わずと知れた『何をなすべきか?』のエピローグである。革命の嵐を予感させる「舞台装置の転換」と題されたこの長編小説の最終章にはバラ色の期待感が横溢しており、1865年という具体的な年代まで書き込まれていた。そこでは、革命を祝う祭典が華やかに繰り広げられるはずであった。ところが、チェルヌィシエーフスキイ夫妻（「三十歳くらいの男」に作者像を重ね合わせて読まなかった読者はおそらくいなかったであろう）が勇んで駆けつけようとするそのパッサージュで、「さる尊敬すべき紳士」 некий почтенный господин の身の上に「前代未聞の珍事」 неслыханное приключение [5, 323]が、それも1865年に出来ることになる。

ドストエーフスキイは「幻想的なおとぎ話」を編むに当たって、チェルヌィシエーフスキイの生涯における決定的な瞬間、つまり彼の逮捕・裁判・流刑という世紀の大事件をパロディーの素材に選んだ。『鰐』初版では、前述の「編集部のまえがき」に続いて、「無名の作家のドストエーフスキイへの手紙」と題する短信が添えられていて、そこでは無名の作家（ちなみに、ここで用いられているのは捏造者をも意味する сочинитель）が、この異常で突拍子もない出来事は「独創性によって貴殿の《世紀》ばかりでなく、われわれの世紀全体をも豊かにしうる」[5, 346]の是非掲載、公表してほしいと願い出るようになっていた〔下線部＝長野〕。そして、この冒頭の短信は、物語の結末部で語り手と事件の観察者との二役を兼ねるセミヨン・セミョヌイチの抱く感慨と見事に呼応している — 「だが、こんなにも注目すべき独創的な出来事であることを考えれば、私には自分の散文的な感想など伝える権利がないように感じるのです」〔同上〕。ドストエーフスキイは「個人的なこと」の中で、チェルヌィシエーフスキイ訪問の顛末を物語ったあと、「そののち、チェルヌィシエーフスキイの逮捕が、そして彼の流刑があった。彼の事件についてはまったく何一つ知ることができなかった。今に至るも知らない」[21, 26]と書いているが、それは、彼がロシアの19世紀を特徴付けるこの大事件に関する情報を何一つ入手しえなかったことを意味するのでも、ましてや、この事件に無関心でいたということの意味するのでもない。ドストエーフスキイならずとも、当時のロシア国内で、革命的民主主義者の領袖に対する秘密裁判や非公開審理について、一体誰が公に論及しえたであろうか。「何一つ知ることができなかった」という時、彼は仮面を被っていたのだ、それも二重の仮面を — 『作家の日記』の社会政治評論家としては検閲に対して、『鰐』の戯作者としては読者に対して。

ドストエーフスキイの創作方法の最大の特徴の一つにジャンルの混淆 контаминация と言うべきものがある。彼は小説書きとして、フェリエトニスト（雑文書き）として、評論家として、新聞記事や政治的パンフレットといわず、広告、三文小説、へぼ詩、公文書から風説に至るまで、ありとあらゆる種類のテキストを自作に取り込んだ。『鰐』もまたそうしたジャンルの混淆の所産である。かつてチェルヌィシエーフスキイは、B. T. A. ホフマンとゴーゴリを比較して、前者はファンタスティックな出来事を自分で考案し、独力で発見した、他方、後者は「小ロシ

アの民間伝承（『ヴィイ』）や巷間に流布しているアネクドート（『鼻』）を文字通り語り直している」¹⁶⁾と述べたが、ドストエーフスキイはここでもゴーゴリの伝統の後継者であった。チェルヌィシェーフスキイ事件の公文書についてはともかくも、事件に纏わる流言・風説は作家の周りに溢れていたのである。『悪霊』の中で、ヴァルヴァーラ・スタヴローギナ家の集まりにおける話題の一つとして、「昨日の誰その流刑、パッサージュのとあるスキャンダル」[10, 22]が挙げられているのは、ドストエーフスキイがその種の風説にいかに通暁していたかを示す間接的な証拠にはなるだろう。鰐に呑み込まれた官吏とチェルヌィシェーフスキイ事件をつなぐパロディーの素材は豊かに存在していた。二三例示しておこう。

『鰐』発表の二年ほど前、ペテルブルグ市内にエヌ・ウーチンの宣伝ビラ「教養階級へ」がばらまかれた。そこには、こうあった。「今や肝要の問題は、この政府がどれだけ多くの数の罪のない犠牲者を呑み込もうと поглотит しているか、という点にある。．．誠実な人間ならそのような不自然な状況の неестественного положения 無関心な観察者であってはならないし、またあることはできない」¹⁷⁾。また一年前には、『現代人』の雑報欄「わか社会生活」で、シチェドリが、ユートピア的理想の実現を夢見ながらも、その達成に向けて实际的な行動を起こさないニヒリストたちを「悔い改めない九等文官に他ならない。一方、九等文官は悔い改めたニヒリストだ」¹⁸⁾と揚言した（『現代人』、1864年、第1号）。ここで、次のような事実、つまり政治犯チェルヌィシェーフスキイが審理の過程で、提出文書に「九等文官チェルヌィシェーフスキイ」と署名していることを思い起こしておこう。

さて、官吏イヴァン・マトヴェーイチとその妻エレナ・イヴァーノヴナは、パッサージュに展示されている鰐の見物に出掛け、夫妻の友人である語り手セミョーン・セミョーヌイチが同行するところから物語は語りだされる。冒頭から、主人公を待ち受ける悲劇的な運命が予告される — 「私にとって忘れがたきこの朝ほど上機嫌であったイヴァン・マトヴェーイチを、私はこれまで一度だって見たことがなかった。われわれは、まこと、おのれの運命をあらかじめ知らぬものだ！」。見世物小屋に入ってから同じ予告が繰り返される — 「このように、すべてが順調に進んでいたのに、何一つ予見することはできなかった」。そして、次の瞬間、突然パッサージュが生起する — 「私が目にしたのは、鰐の恐ろしい顎に胴体を横喰わえにされ、すでに空中に水平に持ち上げられ、必死に両足をばたつかせている不幸なイヴァン・マトヴェーイチであった」〔下線部—長野〕。

目の前で起こった「異常な事件」を語り手はこう書き留める。

「だが、詳しく描写しておこう。というのは、私はその間中じっと立ちつくして、目の前で生じた一部始終の過程 процесс を、かつて覚えがないほどの注意と好奇心でじっくり見届けることができたからだ」〔同上〕。process の持つ秘められた意味は明らかだろう。「過程・経過」を意味するこの語は、「訴訟・審理・裁判」という意味をも内包する。process の秘められた、もう一つの意味との「たわむれ」が、イデオロギー論争とは異なる、テキストの別の層を形成するのである。しかも、作者はそのことを読者に印象づけ、再確認させるために、主人公の運命が決した直後を狙って、語り手に、「この一部始終の過程の間、エレナ・イヴ

ァーノヴナの興奮ぶりがいかに強烈であったか、それを言い表そうなんて考えもおよばない」(同上)と言わせている。そして、ドストエーフスキイは「不幸なイヴァン・マトヴェーイチ」がパロディー化された人物であることを語義のレベルであらわにしてみせる。「不幸な囚われ人」 несчастный узник、「暗闇」 темница、「破滅した夫」 погибший мужなどは、チェルヌィシェーフスキイその人と彼の存在空間を暗示している。エレナ・イヴァーノヴナが立て続けに発する「割いて、割いて、割いて！」という言葉を受けて語り手が解説する地口(「割く」と「鞭打つ」の掛け詞)もまた、当時の読者には容易に《現代人》誌上での体罰論争を連想させるものであった。イヴァン・マトヴェーイチが呑み込まれる時に、その鼻からずりおちる眼鏡、あるいは繰り返し強調される彼の甲高い金切り声、彼の妻のコケティッシュな態度、これら楽屋落ちのディテールも読者の笑いを誘ったに違いない。ドストエーフスキイは、いわば手の内をすっかり見せることによって、悲劇的な事件を喜劇的に展開しているのだ。

悲劇的なものと喜劇的なもの、現実的なものと幻想的なものがない混ぜになった小説世界の創出に際して、夢が巧みに利用される。そこではすべてが起こりうる。起こったことと起こりうべきこととの境界が曖昧なままだ — 「実のところ、時折私は、こうしたことすべてがなにか怪物じみた夢のような気がしたものだ。ましてや、事件が怪物に関するものであっただけに..」。 「それにしても、これは夢ではなく、正真正銘の疑いのない現実であった」。ドストエーフスキイは日常のありふれた光景の背後に、しばしばファンタスティックな要素を見出している。例えば、「しかし、ここで不意に別の光景がわれわれの目に浮かんだ。それは幻、夢、夢想、なんと呼んでもかまわないが、それがわれわれの目に浮かんだことは事実である」[20, 35] というように。それに、ドストエーフスキイにとっては、都市ペテルブルグそれ自身が、空中に浮遊した夢のような空間であった(『弱い心』、『ペテルブルグの夢』、『罪と罰』、『未成年』などを参照)。そして、そのようなペテルブルグの幻想性が凝縮された文学的トポスとして、パッサージュを、鱈の見世物小屋 зверинец を位置づけることも可能であろう。そこは、何か起きてても不思議でないカオスが支配する場である — 「これは夢だ! こんなことは耐えられない! こんな見世物小屋 зверинец にいられるもんか!」(「デリケートな問題」)[20, 48]。

『作家の日記』で、ドストエーフスキイは芸術の本質的な課題をこう規定する — 「... 実際に起きた出来事は、その偶然性の異常さが余すところなく描かれたならば、ほとんどつねにファンタスティックな性質、ほとんどあり得ないような性質を持つものだ。芸術の課題は、日常生活の偶然性ではなく、その偶然性に宿る共通のイデー、多様極まる類似した生活諸現象から、鋭い眼力で見出され、正確に取り出されたイデーである」(「仮装した人」)[21, 82]。 「未完」に終わったとはいえ、『鱈』は紛れもなく、こうした構想力によって生み出された幻想的な作品であった。そして、チェルヌィシェーフスキイあるいはチェルヌィシェーフスキイ事件というモチーフは、単にイデオロギー論争のための政争の具としてあるのではなく、この幻想的な悲喜劇を方法的に支える文学的パロディーの素材、それもきわめて重要な素材の一つであった。

注

- 01) Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 тт. М., 1972-1990. т. 21, с. 24.
以下、同アカデミー版ドストエーフスキイ30巻全集からの引用は、本文中の〔 〕内に
該当箇所の巻数と頁数を示す。
- 02) Литературное наследство 86. Ф.М.Достоевский: Новые материалы и исследования. М.,
1973, с. 235.
- 03) Иезуитова Л.А. Повесть Достоевского «Крокодил». В кн: «От Пушкина до Белого».
Санкт-Петербург, 1992, с. 200.
- 04) Fanger D. Dostoevsky and Romantic Realism: A Study of Dostoevsky in Relation to
Balzac, Dickens, and Gogol. Chicago & London, 1965 を参照。
- 05) Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 16 тт. т. 12, М., 1949, с. 183.
- 06) Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 7 тт. т. 3, М., 1977, с. 63.
- 07) 兄ミハイール宛の手紙、1845年11月16日(露曆)付、および1846年2月1日(同前)付を
参照。例えば、後者の手紙で、ドストエーフスキイは処女作『貧しき人びと』における文
体の独自性を誇らしげに語ったのち、こう書き送っている — 「ぼくの中に新しい独創的な
流れを見出す人びとがいます(ベリンスキイ他)。それは他でもありません、ぼくは総合
ではなく分析でいく、つまり深く分け入り、原子に分解しながら全体を発見する、という
ことです。ゴゴリはいきなり全体を捉えようとするから、そのために、ぼくほど深みが
ないのです」。
- 08) Тьянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь. Петроград, 1921. ただし、ここでの引用は以下の
リプリント版によった。Достоевский и Гоголь. Prideaux Press, Letchworth-Herts-
England, 1975, p. 6.
- 09) Литературное наследство 83. Неизданный Достоевский. М., 1971, с. 212.
- 10) Robert L.V. The Rhetoric of an Ideological Novel. Literature and Society in Im-
perial Russia 1800-1914. W.M.Todd III ed., Stanford Univ. Press, 1978, p.192.
- 11) Литературное наследство 83. с. 46.
- 12) Тьянов Ю.Н. 前掲書, p. 26.
- 13) 同前、p. 29.
- 14) Чернышевская Н.М. Летопись жизни и деятельности Н.Г.Чернышевского. М., 1953, с.
210.
- 15) Чернышевский Н.Г. Что делать? из рассказов о новых людях. Л., 1975, с. 344.
- 16) Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений в 16 тт. т. 3, М., 1947, с. 115.
- 17) Дело Чернышевского. Саратов, 1968, с. 52-53.
- 18) Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений в 20 тт. т. 6, М., 1968, с. 234.