

ドストエフスキー：「死の家」から「地下室」へ

近田, 友一

(出版者 / Publisher)

法政大学教養部

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

法政大学教養部紀要. 外国語学・外国文学編 / 法政大学教養部紀要. 外国語学・外国文学編

(巻 / Volume)

81

(開始ページ / Start Page)

1

(終了ページ / End Page)

21

(発行年 / Year)

1992-02

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00004559>

ドストエフスキー

——「死の家」から「地下室」へ

I

近 田 友 一

『地下生活者の手記』の出現の仕方は類がない。妻マリヤの病状の悪化、アポリナリーヤ・スースロヴァとの葛藤、チエルニシエフスキーへの、或いは彼の「思想」への憤り、はじめての外遊後の認識の変化：…等々の誘因は種々考えられるにしても、その出現はやはり「突然」である。

シベリヤからの帰還後の創作が、『伯父様の夢』、『ステパンチコヴォ村とその住人』、『虐げられし人々』、『死の家の記録』とつづく「穏健な」作品群だっただけに尚更である。シエストフはそこに、かつての自分の姿、自分の思想に呪詛の言葉を投げつける作家の「信念の更生」をみたが、⁽¹⁾そう思わせるところは確かにあるにしても、彼が言うほど見事に割りきれないものがある。「信仰の更生」というものがあるとすれば、それはずるずると苦い認識を引きずってきた結果であり、発表の形だけが突然だったのである。

刑期満了後のドストエフスキーの第一声は一八五四年二月、オムスクから兄ミハイルに宛てた手紙である。「とうとうぼくはあなたに幾らか詳しく正確に話することができるようです」で始まる長文の書簡には出獄直後のドストエフスキーの率直な心情があらわれている。

……ぼくの魂、ぼくの信仰、ぼくの知性、ぼくの心がこの四年間でどうなったかは、言わないことにします。

話せば長いことですから。でも、ぼくが苦しい現実から逃れていつも自分自身に集中していたことは、その絵りをもたらしめました。これまで考えてもいなかったような数多くの要求と希望をいただいています。しかし、これはみな謎ですから、素通りします。(一八五四年二月二十二日付兄ミハイル宛書簡)^②

この手紙は『死の家の記録』を裏づける乃至は補完する重要な資料であるが、核心の部分はここに極まる。以後十年間ドストエフスキーはこの決意を忠実に守った。文壇復帰後もこの「戒律」に触れるような文章は一切かいていない。ドストエフスキーは頑に読者の期待をはぐらかしつづけたのである。彼は終生自分の背中に司直の眼が光っていることを忘れることはなかった。帰還直後であれば尚更である。ドストエフスキーは「安全無害な」作品によって観測気球をあげたのであろうが、『伯父様の夢』や、『スチニパンチコヴォ村とその住人』、『虚げられし人々』は決して人々の待っていたものではなかった。ドストエフスキーが読者の期待が何辺にあるか知らなかった筈はない。しかし、彼は素知らぬふりをしつづけた。『死の家の記録』はこの奇妙な「信念」の上に成り立った作品である。

おそらく、『死の家の記録』はこの流刑囚作家の作品として読者が待ち望んでいたものはないであろう。その題材の特異さ、作者の「信念の更生」、外面的にも内面的にもそこには再生したドストエフスキーが登場しなければならぬと人々は信じたに違いない。しかし、現実の作品は読者の思惑とは全く違っていた。ドストエフスキーは五四年の手紙の決意をこの作品にまで持ち込んだ。「素通りする」と手紙で兄に宣言したことは、この作品でも忠実に履行されたのである。

『死の家の記録』はこの「素通り」を作品の核として構成された作品である。極めてドストエフスキー的な素材を扱いながら、そこでは彼の体臭は稀薄である。ドストエフスキーと気質的に、むしろ体質的に合わなかったトルストイが『死の家の記録』をドストエフスキー第一の作として推輓したのは、逆にこの作品にドストエフスキー臭が薄いことを物語っているであろう。

『死の家の記録』は読者の関心を一つ一つ丁寧に外した感がある。どの事象、対象にも深入りすることなく、画

面は淡々と流れて行く。無焦点レンズのカメラを固定してオブジェを写しとろうとしたのが『死の家の記録』の方法である。獄舎の最初の印象も生活も、囚人達の生息も獄吏の様子も、素人芝居も、監獄内で飼われた生き物もみなこのレンズの前に現われては消えてゆく。そこでは傷ついた鷲のエピソードも、作者の内面生活に触れるかと思われる場面も等価におかれている。五四年の兄宛の手紙の文章と照応すると思われる言葉もただ事実を述べているだけである。

そういうことで、わたしは書物のない暮らしをしているうちに、いつとはなしに自己の内部に沈潜して行き、自分で自分に問いを発し、それを解決しようと努めたり、ときにそれに苦しんだりしたものだ……しかし、そんなことは一々話しつくせるものではない！（『死の家の記録』第二部十 出獄⁽³⁾）

これは作品の最後に近い部分だが、この調子は最初から変わらない——冒頭から作者の心情をおもわせる表現が点描されているが、それは決してそれ以上説明されも深められもしない。その点では『死の家の記録』の姿勢は終始一貫している。例えば、「最初の印象」と題する章にはこんな叙述がある。

その晩もう暗くなつてから、監房が閉らないうちに、私は柵のまわりを歩きまわっていた。重苦しい憂愁が心を圧えつけていた。こうした憂愁はその後、私の全監獄生活をつうじて味わたることがなかった。（『死の家の記録』第一部三 最初の印象⁽⁴⁾）

読者はついにこの「憂愁」について知ることはない。同一の刑罰でも「監獄向き」の人間とそうでない人間とそれが同じに感じられるだろうかという想念がその「憂愁」の中味のように作家は言おうとしているが、このとってつけたような「想念」をそのまま信じる者はいないであろう。読者は直感的にその「憂愁」の重味を悟るのである。ドストエフスキーは「憂愁」の内容に踏みこむことを極度に警戒している。それは当時の作家には手に余る問題

だったのであろうか？ ドストエフスキーを逡巡させたものが何なのかは所詮推測の域を出ない。しかし、抑制された調子を作家があえて採ったことは——その余りにも計算された冷静さは尋常ではない。題材が異常であればあるほどその冷静さは只物ではなく映るのである。

後年『作家の日記』でネチャーエフ事件に言及して「われわれペトラシエフスキーの徒には、かたり”や”化けもの”は一人もいなかった」とその思想の正当性、それへの確信を主張しているが、オムスク時代のドストエフスキーがそう思っていたかどうかは疑わしい。むしろ極度の「思想」不信に陥っていたのであろう。一切の事象についての意味づけを死の家のドストエフスキーは徹底的に嫌った——すべてはただそこに在るだけと考える以外苦難の日々を過ごし難かったからである。無私の眼のようにみえる作家の『死の家の記録』での視点は彼の当時の心情から必然的に生れたものであろう。

すべてを流してゆくこと、一ヶ所に立ち止まらず意味を問わないこと——これが死の家におけるドストエフスキーの信条だったのであろうか。意味を求める病からドストエフスキーはのがれていた。それがまた監獄で生き残る最大の知恵の一つであったろう。何としても生きのびてペテルブルクに帰らなければならない——この想いがオムスクでのドストエフスキーを支えていた。

ドストエフスキーは全く思いもかけない形で死と”でくわした”。死の顔を正面からまじまじと見てしまった。教会の丸屋根に反射する「金色の光」は彼の全身を震憾させた。彼が信奉した思想もその前では色褪せてみえた。ドストエフスキーは絶対の場で思想の空しさを認識した。

『死の家の記録』の「抑制された調子」と評されるトーンは、単なる抑制ではない。作家の眼の、流刑前とは違った覚悟によるのである——事象を眺める眼が根底から変わってしまったということであろう。眼があつて対象を捉えるのではなく、対象自体が彼の眼をとおして自ら現われてくるのである。作家はただ事物の熟成を待ち、それを虚飾なく描きさえすればよい。作家が表現するのではなく、事物そのものが実相を頭わす。そこには『貧しき人々』、『分身』や、『白夜』の饒舌はない。作者が語るのではなくして、事象が語るのである。

とはいえ、私が煉瓦運びを愛したのは、その作業のおかげで体力がつくためだけではなかった。さらに、この仕事がいルトゥイン河畔で行われたからなのだ。また私がこの河畔のことをしばしば口にするのは、ただただそこからのみ、神の世界、清らかな明るい遠方、人気のない自由な曠野、その荒涼たる風景が不思議な印象をあたえた曠野をのぞむことができたからである…。

私はしばしばこの荒涼として果しのない眼路のかぎりをも、ちょうど囚人が自分の監房の窓から自由に憧れるように、見入ったものである。そこにあるありとあらゆるものが私にとって尊く可憐であった。底知れぬ蒼空に明るく輝く熱い太陽も、対岸のキルギスから流れてくるキルギス人たちの遠い唄のひびきも。ながいことじつとみつめてみると、そのうちに、どこかの遊牧民の粗末な、くすぶった天幕みたいなものが見えてくる。小屋のほとりに立ちのぼる煙や、そこで二頭の羊の世話をなにかしているキルギス女が見えてくる。これらはすべて貧しく、粗野である。しかし、自由である。しばらくすると、青く澄みきった大気のかなかに一羽の鳥影が眼に入ってくる。ながい間じつとその飛びかけるさまを見送っていると、それは水面をさっと掠めて、忽ち蒼空の中に消えてゆき、また再び、かすかに閃く一点となって姿をみせる…：春まだ浅い頃、岸辺の岩の裂け目にふと見出したしおれかけた哀れな草花、それすらなぜとはなしにいたく私の心にとまるのであった。(『死の家の記録』第二部五 夏の季節)

ドストエフスキーはツルゲーネフのように自然描写を得意とし、またそれを必要とした作家ではないが、その数少ない自然描写の中でもこのいルトゥイン河畔の描写は独自の趣きをもっている。それを凝視しているのはドストエフスキーであってドストエフスキーではない。作者も主人公すらもそこでは消失し、対象そのものが現成している。遊牧民の粗末な、くすぶった天幕、小屋のほとりに立ちのぼる煙、羊の世話をしているキルギス女——それは単なる風景ではない。作者がゆくりなくも言った「神の世界」なのかも知れない。その対象を前にしては一切の判断も意味づけも停止し、無力化する。ドストエフスキーはこの景色に魅入られ、彼の「観念」は霧散する。ドストエフスキーはオムスク監獄にいる間中、このいルトゥイン河畔に幾度となく自分の「思想」を曝しに来たことであ

ろう。白日の“神の光”の下でフリーエの思想も、「虐げられし人々」への共感も改めて問われたのである。

オムスクの監獄はドストエフスキーが一度“無”になった場所である。「死」を透過して彼は「この世ならぬ地獄」——「死の家」で等身大の自分を見据えたに相違ない。一切の誇張も虚飾も剥ぎ取られ、裸の存在としてそこに投げ出されている自分を認識せざるを得なかったろう。

このイルトゥイン河畔の風景ではドストエフスキー自身が点景になっていて、すでに自然になってしまっている。景色は彼の中を通りまた元に戻って行く。彼もその景色の中に入り、また出てくる。この自然の透過性はドストエフスキーが透明な存在としてそこにいることを意味している。蒼穹の中に閃く鳥は、ドストエフスキーの象徴である。

『死の家の記録』をドストエフスキーは自分の過去の思想の総点検の場としてかいてはいない。少くともそこに触れることを避けている。ただ、彼が意識的に「意味」の世界から離れようとしたことはみてとれる。行動にも觀念にも事象にも意味をもたせようとすることは、結局無意味なのではないか。『死の家の記録』はこの覚悟のうえに立ってかかっている。その描写が彼一流の粘着度をもたず、淡彩に仕上がってしまったのはこの故であろう。

ドストエフスキーが読者の期待を承知していなかったわけではない。この題材をとうとうと取りあげた時、彼にはそれなりの覚悟があったのであろう。ただ彼の獄中での「信念の更生」をなまの形で人々の前に差し出すことをしさえすれば、読者は「はぐらかされた」想いをしなくて済んだであろう。だが、ドストエフスキーはこの選択をあえて拒んだ。彼は、人間をとらえている「意味」とは何かを原点に立ち戻って考えたかったのか。一切のものを「意味」から解放すること、そこからまた、新しい出発点を見出すこと、これが『死の家の記録』をかこうとした作家のモチーフであろう。

その点からみると、この作品でもっとも高名な個所はどういうことなのだろうか。

この壁の中でどれほどの青春が徒に葬られたことか、どれだけ偉大な力がここで空しく滅び去ったことか！
本当に何もかも言ってしまうなければならない。じつにこの人たちは並外れた人間ばかりだった。もしかした

ら彼らはおそらくわが国の民衆全体の中でもっとも才能豊かな、もっとも力強い人々なのかも知れないのだ。だが、その逞しい力が徒に滅びたのだ。アブノーマルに不当に、永久に滅びたのだ。しかし、それは誰の罪だろ！ 一体誰の罪なのだろう！ (『死の家の記録』第二部十 出獄)

シエストフの指摘を俟つまでもなく、徒刑囚を「国民の中でもっともすぐれた人」と呼び、少々逸脱気味ではあるが、ここに作者のウエイトがかなりかかっていることは疑いない。作品全体の構成上からみると、自己の思想に触れるかと思われる部分には固く口をとざし、「自由」にかかわるそれになると、途端に雄弁になる。自由が生の基本であるということをもドストエフスキーはオムスクの四年間で身を以て学び、これが以後の彼の思想の根底になるが、この問題に深入りしてゆくと、彼の精神の奥底に触れざるを得ず、自ら立てた方針にはずれる……今はまだ思想以前の段階であり、意味を問うことの意味を考えているとすれば、そこまで行くべきではないという抑制がドストエフスキーにはあったのであろう。自由の問題も身ぶりは派手だが、いわば表面的な形で述べられているにすぎなからう。自由の問題は両刃の剣であり、本格的に取り上げるべきかどうか作者がかなり迷った形跡がある——『死の家の記録』の未定稿には自由の問題に入りかけた個所がある。

パンが何だろう！ パンは生きるために食べているが、生活というものはない。試みに宮殿を建て、その中に大理石、絵画、黄金、極楽鳥、空中庭園その他あらゆるものを設けて……それから自分の中へ入ってみたまえ。それだったらおそらく君は、決してその宮殿から出たいなどという気をおこさないだろう！ 多分君は全くその中から出なかつたかも知れない。何もかも揃っている。余り欲を出すなという譬えもある。が、フイとつまらないことが原因になることがある。その宮殿に扉がめぐらされて、君がこう言われたとする——「何もかもおまえのものだ。十分に楽しむがいい。しかし、ここから一步も外へ出てはならんぞ！」すると、請け合っておくが、君はその瞬間自分の楽園を棄てて扉を乗り越えたくなるに相違ない。のみならず、こうした栄華、こうした享楽が君の苦痛をなお一層生々しくするのだ。他ならぬこの栄華ゆえにむしろ忌々しくさ

なるだろう。(『死の家の記録』第二部第一章の未定稿)⁷⁾

ドストエフスキーが決定稿でこの文章を削除した意味はそれほど浅くはない。この問いは必然的に人間の存在の形を追う問題に辿りついてしまう。『死の家の記録』の最大の問題が「自由」でありながら、ドストエフスキーはあえて踏み込むことを避けた。改めて読んでみると、未定稿として残された部分が妙に浮き上って全体のトーンとそぐわないように感じられるのは、この作家の「迷い」に原因があるのであろう。一見、統一されているように見える『死の家の記録』の構成は、ドストエフスキーの思索、想念を思わせる部分と、「自由」をめぐっての長広舌の部分に分裂しかけている。この作品の最後の高名な一節はそのぎりぎりのバランスの破綻を示しているのかも知れない。

II

ドストエフスキーは『死の家の記録』と『地下生活者の手記』の間に『冬に記す夏の印象』という奇妙な作品をかいている。ペテルブルク帰還後の翌々年、六二年の六月、ドストエフスキーは最初の外国旅行を試みた——ベルリン、パリ、ロンドン、ジュネーヴ、ミラノ、ウイーン等々を巡って八月末首都に帰って来たが、その時の旅行記が『冬に記す夏の印象』と題されて『時代』に掲載された。

外国について「新しいことで、まだ知られていない、話されてもいない何を私は話したらいいのだろう」という書き出しで始まるこのエッセイはその「謙虚な」前置きとは裏腹にかなり勝手放題のことを言っている。『死の家の記録』とは異なるドストエフスキー本来の饒舌がここでは再び戻ってきている。これは旅行記でありながら、その国の風物については余り触れるところがない。ロシア人の教師としての、「魂の故郷」としての西欧人及びヨーロッパに初めてじかに触れたドストエフスキーが、ドイツ、フランス、イギリス等の人々をめぐってその人種的な特殊性を軸において、作家個人の感想、感懐を自由に展開したものである。内容は第六章に分れているが、以後の作品とのつながりを考えると、第五章のパール神、第六章のブルジョア試論が重要であらう。

人間の一つの新しい営為が作家の興味をそそる。時代のイベントとしてロンドンの万国博覧会がドストエフスキの視点の中に入った。

左様、博覧会は驚くべきものだ。諸君は全世界から訪れたこれら無数の人々すべてを一つの群に統一した恐ろしい力を感じる。諸君は巨大な思想を意識するだろう。そこでは何かが到達された、そこには勝利がある、凱歌があると感じる。それどころか、もう何かこわいような気がし始めさえする。諸君がいかに独立不羈であろうとも、なぜかそら恐ろしくなってくる。ひょっとしたら、これが実際に、到達された理想ではあるまいか？——と諸君は思う。「これでもう最後ではなからうか？ これこそ本当に△一つになった羊の群▽ではないだろうか。事実、これを完璧な真実と受けとって、全く沈黙してしまうようになるのではあるまいか？

これはみなおごそかで、勝ち誇ったように傲然としているので、諸君は息苦しくなりかけてくる。(『冬に記す夏の印象』第五章 パール神)

ドストエフスキーはつねに目的は過程の中にあるという想念をいだいていた。到達されたと思った瞬間にその目的は幻想に変わる。人間が究極的に到達すべき目的は存在しないのではないかとこの考えが彼の発想の根底にある。この文章は彼のこの思想の最初の表白だが、蟻塚を築き、集まろうとする人間の行為の合理的にみえる不合理性と、その空虚さを指摘している。水晶宮はその目立ち易さゆえに人々を魅惑するが、目立ち易さ自体がその偽隣性を示しているのではなからうかと作家は思う。人間がそう簡単に目的を設定し、獲得出来れば、生の妙味はなくなってしまう。どうしてそう安易に目的を定めることが出来るのか、そう信じられるのか。ドストエフスキーが万国博覧会を機に感知したことは、究極にはそこに至る。ただ、この旅行記ではドストエフスキーはこの問題をこれ以上深めてはいない。彼の日頃の想いがたまたま表面化しただけのことであろう。第六章で触れた自由の問題も大体これと軌を一にしている。或いはもっと軽いかも知れない。しかし、後年の発想の芽は見出せるであろう。

しかし、駄目だ。こうした打算（生活が保証される代りに一般福祉のためにほんの少し個人の自由を犠牲にするよう求められること）のうえに立って人間は生きることを欲しない。ほんの少しでも苦しいのだ。人は、愚かにも、そんな所は牢獄だ、自分で好きなようにするのが一番だ、それこそ完全な自由なのだから——といつも思ってしまうものだ。（『冬に記す夏の印象』第六章 プルジョア試論）

当時ドストエフスキーが考えていた「自由」は二種類あったのではないか。一つは『死の家の記録』の未定稿で述べているように寸毫でも不自由を意識した途端に失われる「自由」の感覚。もう一つは我意の犠牲にもとづく協調的な——いわば、相対的な「自由」である。パリでドストエフスキーが感想を懐いたのは後者の方であろう。死の家以来、ドストエフスキーは「自由」ということについては神経過敏になっている。火傷した直後の皮膚に触れるように忽ち反応する。『冬に記す夏の印象』も旅行記でありながら、このテーマに少しでもかかると単なる旅行記でもヨーロッパ論でもなくなる。

引用した文章はドストエフスキーが触れる気もなく触れた個所なのかも知れない。感覚的に反応し、思索的には深められていない。断片的にかかっているようにみえるのはこのためであろう。ただ、この問題が出獄以来ドストエフスキーの脳裡を離れなかったのは疑う余地がない。彼の重要なテーマは瞬時表面に姿をあらわし、また、消えてしまった。『冬に記す夏の印象』が注意を惹くのは、このうたかたのように現われては消えたテーマ故である。この主題が当時ドストエフスキーの脳裡に絶えず去来していたとはいえ、それはまだ星雲状態にも近いものであつたらう。『冬に記す夏の印象』の中に『地下生活者の手記』のブレリユードを逆行して見ようとする論者もいるが、それは過大評価である。『地下生活者の手記』が『罪と罰』の序曲になっているような関係はそこにはないし、ないのが当然なのだ。『冬に記す夏の印象』は異色の作品であることは確かだが、作品がもっているもの以上の何かを見ようとすることは慎まなければならぬ。

『死の家の記録』と『地下生活者の手記』の唯一の共通点は、いずれも「手記」の筆者についての作家のコメントが付されていることである。周知のように前者は、妻殺しの歴で十年の刑期を勤め上げた元第二類の徒刑囚ゴリャンチコフの手記であり、後者は「極めて近い過去の世代に属し、その出現に必然性」のある架空の人物のそれである。何のためにこのわざとらしい操作が必要だったのか詳らかではないが、作家と手記の筆者との間に距離を置こうとし、また、それが破綻していることだけは明白であろう。

『死の家の記録』のコメントは長いもので、「序詞」一章を成している。刑期満了後の貴族ゴリャンチコフのシベリアでの生活、その人となり、「私」と故人とのかかわり、そして「私」の有に帰した故人の十年間の徒刑生活を記録したノート、そのノートの文章の公表……と手が込んでいる。そのうえノートは「発狂状態でかかれたものに相違ない」とまで「私」は断言している。本文をよめば、徒刑囚が冷静な政治犯であることは明らかなのに、何をこうまでして序言を付したのであろうか。当時のドストエフスキーが官憲の眼を必要以上に意識し、恐れていたのは当然だが、それにしてもこの序言はすっきりしているとは言えない。作家はそんなことは充分承知のうえで、たとえ底の割れる序詞でも付けることによって元徒刑囚としての誠意を示したのであろうか。今『死の家の記録』をよむ限り、検閲への過度の顧慮が——形式だけでも恭順の意を示しておこうとするドストエフスキーの微妙なかけひきが、不自然ともみえるコメントをかかせたように思われる。

これに比して『地下生活者の手記』の序言は形式は同じでも内容には大きな隔りがある。「手記」の筆者は、滅びゆく一世代の代表者であり、現実根差してはいるが、あくまで誇張された「架空の人物」であることをドストエフスキーは公言している。シェストフは、このコメントの方が「架空」なのであり、ドストエフスキーはこの好ましくない思想と全く無関係なのだということを自他に納得させたのだと評している——「無関係」「架空」を強調すればするほど、それは逆のことを証明しているのだとシェストフ一流のレトリックで言っているが、たしかに『地下生活者の手記』の注記には『死の家の記録』の序詞以上に不可解なものが残る。地下室の住人の勝

手気儘な「暴言」のあと、「だからこそキリストが必要なのだというキリスト讚美を後の部分につけたのだが検閲で削られてしまったのだ」と作家自身釈明しているが、本当にその通りなら、少しは検閲を気にしていたのかも知れない。しかし、公平に考えて、否定的な部分より、「キリスト」の方が削られるというのもおかしな話で、この言いつ分はあまり信用がおけない。してみると、この序言の性格は、『死の家の記録』のそれとはやはり異質なものである。

『地下生活者の手記』の出現は突然であった。その変貌はドストエフスキーには必然であっても読者には全く唐突にうつる。読者には或る程度固定したドストエフスキー像があり、その中で「安心して」ドストエフスキーをよむ。読者をつかむことにかけては、処女作以来、抜け目のなかったドストエフスキーがこのことを気にしなかった筈はない。彼は彼自身吐露したかった思想と過去の自分のイメージの落差に悩んだに相違ない。序言はこのギャップへの、いわば「緩衝帯」として用意されたものであったことは充分考えられるのである。しかし、読者はドストエフスキーが考えていた程お人好しではない。ドストエフスキーの中に何か大きな変化が生じたことを、いよいよ作家が「信念の更生」を語り出そうとしていることを敏感にとらえている。ドストエフスキー自身唐突な告白を危惧して序言を付けたが、読者はむしろそれまでの作家の沈黙を怪訝に思い、その時期の至ったことを当然と受け止めたに違いない。

IV

『地下生活者の手記』は、第一章で殆どそのモチーフは語られている。人間が「何か」であるということは、その存在の形をもつことであり、存在の意味をもつことである。果してそれは可能なのであるか——この根本的な問いを地下生活者は自分につきつけている。かつてこういふ問い方をドストエフスキーはしたことがなかった。彼は将来を囑望された新進作家であったし、その作品は確信にみちたものであった。自分は何者であるかという問いは、第二作『分身』でその兆を示すものはかかれたが、最後までは追求されず、表面的な、現象的なものとして終った。『地下生活者の手記』で作家は突然この根本的な問いを出してきたのである。『死の家の記録』では意識し

て避けてきたもの、踏み込むことを恐れていたもの、固く沈黙を守ってきたものが地表に噴出してきたのである。

『地下生活者の手記』の面白さは、予期されながらなかなか現われず、また突如として現われたその出現の仕方に負うているところもある。作品の出現の形も、叩きつけるような文体も意表外であり、それはまた、作家の抑制の限界をすでに超えていたことを示している。

わたしは単に悪人ばかりでなく、何ものにもなれさえしなかった——悪人にも善人にも、卑劣漢にも、清廉な士にも、英雄にも、虫けらにもなれなかった。賢い人間は本気で何かになることは出来ない、ただ馬鹿だけが何かになるばかりだという悪意にみちた、何の役にも立たない慰めで自らを苛々させながら、今やわたしは自分の片隅で生きながらえているのだ。そうだ、十九世紀の賢者は精神的に、もっぱら無性格な存在たるべき義務があるのだ(『地下生活者の手記』第一部地下の世界 一)

自分の存在の意味を確信しないかぎり、人は「何か」であることも、「何か」になることも出来ない。ドストエフスキーはオムスク監獄の寝板の上に横たわりながら、自分は何者であるか、幾度となく問うたことであろう。今は「徒刑囚」であるということが——それ以外に考えなくてもよいということが、彼の最大の救いになっていたのかも知れない。囚人という人間として零の存在にまで墮ちてドストエフスキーは、或る意味では純粹な立場で改めて自分の存在を見直したのであろう。刑期を終え、徒刑囚という「身分」がなくなった自分は何者なのか、どういう存在の形をとればいいのか、流刑の間中ドストエフスキーは考えつづけたに相違あるまい。『死の家の記録』の主人公は「時には自分自身に集中して行き、自ら問いを作って解いたりしてみたりしたが、そんなことは到底かきつくせるものではない」と言っているが、それはこんな意味のことであったのかも知れない。彼がこれまで信奉してきた思想も彼を支えるに足りないとしたら、「虐げられし人々」への愛も本質的にはこの問いに答えるものではないとしたら、他に何があるのかとドストエフスキーは改めて問う。ある思想、ある事象に意味を求め、見出そうとすること、そのこと自体が無意味なのであろうか。

自分が何者でもなく、何者にもなり得ないということに彼は不安と怖れをいだいている。地下生活者が出した問題は、おそらくドストエフスキーの中で、時を経るに従っていよいよ大きく確たるものになって行ったのである。それは彼のこれまでの信条を根底から揺がすものであった。この問いを何とか超えなくては、人間としても作家としてもこの先一步も動けないという立場にドストエフスキーは追いつめられていた。『地下生活者の手記』は、この模索の軌跡である。地下生活者が地下室Ⅱ穴蔵に通れたように、ドストエフスキーもまた「穴蔵」に追い込まれていた。しかし、自分が何者でもないということは、全く自由な自分の判断において決められることである。何者であるか「は人に決めてもらうことでは絶対にならない。例えば、科学的合理主義というものは、勝手に「思想」の方から人間を規定することである。自由な自己の裁量において自分は何者でもない」と決定することの方がはるかに大事であり、人間的なのだ。地下生活者は信じる。何者であろうと何者でなからうとそれは自分自身の判断において決めることで、向うの方から規定してくれることなど大きなお世話なのだ。人間は社会の構成員として一つの理想的な社会を形成する目的に向かって進んでいるのだということになれば、それは立派な「何者」かになるであろう。だが、そこに価値を認めないとすれば、事は違ってくる。地下生活者が自由を「生の基本」と考えるということは、お仕着せの「何者」かであることを拒否するということである。「何者」でもなければ、それはそれでよい。お仕着せの「何者」かよりましなのだ。梓の中で思考すること、梓の中に入って自足してしまうこと——それは人間の存在の形ではないと主人公は考えている。自分の自由を少しでも束縛するものに過敏に反応するのはこのためである。

『死の家の記録』ではドストエフスキーは、その想念の内容に触れることを峻拒した。一切の事象に興味を求め、何を作家は彼自身に禁じた。『地下生活者の手記』では更に意味そのものを否定している。「何者でもなく、何者にもなれない」ということは、「何か」であることの根拠も、「何か」になることの理由もないということである。それは現実にはどういふことなのか——それを作家はこの作品で描こうとしている。主人公が穴蔵の中に閉じこもるといふことは、地上では生の根拠が失われているということであり、穴蔵の絶対的自由の中で「何者でもない、何者にもなれない」といふ存在の形を確認しているということである。妥協して生の根拠を考え出すこと、

相対的なものを絶対的根拠と信じることに、その偽瞞の上に現世の——地上の生活は成り立っている。それに対する拒否の形が「穴蔵」なのである。

『地下生活者の手記』の主人公は、表面的には二二が四は自然科学の結論であり、反抗不能な「石の壁」だと言っている。それは否定すべからざる科学的合理主義であり、人間の生の一切の根拠を解き明かす万能の力をもっている。その「説明」に得心が行かなければ、地上の生活を退くしかない。否、退くことによってその「思想」を絶対認めないという姿勢を示すべきなのだというのが地下生活者の論理である。

こうした石の壁は本当に鎮静剤か何かで、実際平和をもたらず一種の呪文が封じ込まれているかのように思われているが、それはただこの石の壁が二二が四であるというそれだけの理由からなのだ。おお、愚かなこと、実に愚かなことだ！ 一切を理解し、一切を意識すること、すべての不可能事や石の壁——もし妥協が忌しく思われたら、その不可能事や石の壁のどれ一つとも妥協しない、それこそが大事なのではないか。(『地下生活者の手記』第一部地下の世界 三)

地下生活者の「石の壁」が二二が四、自然科学の結論を意味しているだけでなく、カントの「物自体」をも意味していることを夙に指摘したのはシニストフである。自然科学に「神」に代る者を求め、人類の永遠の問いをも委ねようとするのは、人の愚鈍さでもあり、怠慢でもある——「鎮静剤」とはそういうことであろう。しかし、人類最高の英和も「物自体」という便利な概念を発見して、難問はすべてそこに押し込んでしまった。永遠の問いはみな「物自体」の中に片付けられ、人々は「物自体」に抛り処を求め、慰撫をおぼえ、何となく安心する。今、「石の壁」は十九世紀の「物自体」となり、何も解決しないが、解決出来たような錯覚を人類に覚えさせている。ドストエフスキーはそこに「石の壁」の最大の罪を認めている。「石の壁」は十九世紀の「物自体」であるとドストエフスキーは信じた。つまり、そこに問題が至ると、すべての思索は熄むのである。そうした相対的な「解決」を解決と認めないならば、依然として緊張し、緊迫した姿勢で、「石の壁」を否認しつづけるしかないであろう。

「とんでもない」と大声で人々は叫び出すだろう。「反抗なんか出来やしませんよ。これは二二が四なんですからね！ 自然はあなたの意向なんかやがやしません。自然はあなたの希望がどうであらうと、その法則があなたの気に入ろうが入るまいがそんなことは与り知らぬことです。あなたは自然があるがままに、従ってその結果をもすべて受け入れるべきなのです。壁は、つまり、壁なんですよ……しかしか云々」。えいじれつたい、わたしには何故かこれらの法則や二二が四が気に入らないというのに、自然律だの算数だのに何のかわりがあるというのだ。むろん、わたしはこんな壁を額でぶち抜けやしない。実際、ぶち抜く力なんてないとしても、しかし、わたしは絶対この壁と和睦はしない。何故とって、わたしのそばに壁があって、しかもわたしに力がないという只々それだけの理由なのだ。(同前)⁽¹²⁾

「何者」でもなく、「何者」にもなれないということは、「石の壁」を擬視し、拒否しつづけていることである。生の相対的根拠を根拠として認めないということである。

地下生活者はその絶え間ない饒舌にもかかわらず、確たる存在感を得ることが出来ない。むしろ、しゃべりまくることによって逆に存在感を失って行く……その焦りが更に饒舌をよぶという無限の循環形式。これがこの作品の形である。生の根本的な目的そのものが失われたなかで、感覚だけ取り戻そうと思ってもそれは難しかろう。

地下生活者の存在感は他ならぬ歯痛である。彼があれ程歯痛にこだわって一章を埋めているのは、歯が痛んでいる間だけ紛れもない存在感を獲得しているからである。彼が穴蔵に籠って「観想的惰性に沈む」のも、「不合理な生への意欲」に——その自由な人間性の発現の中に意味を認めるのも、存在感を回復しようとする渴望が根底にあるからであらう。

『地下生活者の手記』の図式は、科学的合理主義に対する観想的ニヒリズムの対決とみられているが、その本質は主人公の生の存在感の喪失である。「何者」でもなく、「何者」にもなれないということは、現象としてあるのではなく、これまでの神学、形而上学を否定し、さらに自然科学を軸とした新しい価値体系を認めないことに由来する。何も頼るべきものがないなかで存在感は必然的に失われる。退屈、拱手傍観——自分の中にも外界にも存在

感を稀薄にする要素はみちている。ただ歯痛だけが地下生活者に彼の生きている感覚をあたえるのである。歯痛は「何者でもなく何者にもなれない」彼の精神の苦痛の象徴である。

どうにもならない「石の壁」を腕み返すことよって、穴蔵にもぐって「自虐の快感」に浸ることよって地下生活者は存在感を得ようとする。生の目的を失いながら、なお、存在感を得ることは可能かというテーマにむかって作品全体が収斂して行く：

V

『地下生活者の手記』の第二部「べた雪の連想から」も短篇小説の形で同じテーマを追っている。ここにかかれているのは不合理な生への意欲、他者との結びつきによる蘇りの希求である。

仲間外れにされていることを百も承知しながら借金してまで厭わしい旧友の送別の宴に出席した地下生活者の行為は、「不合理な生への意欲」以外の何物でもない。自分の行為の愚劣さを知りながらあえて行動する主人公は、そこに「生の発現」を見ているわけではない。冷静に考えれば、ただただ無意味なのである。しかし彼は、自分の説明のつかない不合理な行動を自覚することよって、その屈辱の痛みを心底から味うことよって、存在感を意識しようと試みる。穴蔵にもぐって「自虐の快感に浸る」というのと共通する感覚がそこにはある。

他者を求めることの無意味を知らながらなお求めようとする性向がドストエフスキーの人物達には初期の頃からある。この構図は『地下生活者の手記』でも反復され、踏襲されている。第二部のズヴェリコフの送別宴への出席、その後のリーザとの出会いも同じ形である。

予期したとおり、一人仲間外れにされた主人公は連中のあとを追って娼家に行き、そこでまた一人取り残されているリーザを買う。地下生活者はおしゃべりの中に「気晴し」を求め、娼婦を相手に饒舌になる。孤独な二人を一層孤独がつつむのを恐れるかのように彼はしゃべりつつける。それが「本を読んでいるような」陳腐なことであり、らちもないことであっても饒舌の中に、その行為の中に彼は一つの意味を見出している。それはリーザへのブ

リッジであり、彼はそこに一縷のつながりを感じている。「芝居」が芝居でなくなり、地下生活者自身が自分の言葉に酔ってくると、リーザも錯覚にとらわれて感動を示す。彼は全く自分でも思いもかけず彼女に住所をかいた紙片を渡してしまふ。地下生活者は彼の見栄が本心を裏切ったことを後悔するが、むしろ、それが本心なのである。他者との接触、結合の欲求は彼の潜在的な希求として心底にありつづける。表面的には意識してそれを否定しているだけだ。「孤高な」穴蔵生活は彼のあえて望んだことではない。彼はいやいやながらそこへ追い込まれたのである。

穴蔵へ籠ろうとする彼の形而上的な拒否の姿勢と、他者と結びつこうとする脱穴蔵の形而下的な要求が彼の中でせめぎ合っているのが、地下生活者の存在の形である。その矛盾の中で彼の穴蔵生活は継続して行く。

地下生活者が恐れ、心の奥底ではかすかに期待していたとおり、リーザが訪ねて来る。斥けながら求める地下生活者の生の形がこの一場に象徴されている。穴蔵に籠ることによってギリギリの最後の自由な空間を守り、彼は自分の存在感を確かめようとしている。自分が「自分が何者でもなく、何者にもなれない」ことを深く認識することによって、彼は自己の実存を確立している。一切の事象を否定するマイナスのエネルギーを持続することによって彼はこれまで生きてきた。他者を求めることはこの形を放棄することであり、彼が穴蔵から出なければならなくなる新しい形式を地下の住人は本能的に恐れた。リーザが地下生活者の精神構造を知るわけがない。しかし、この地点で彼女は彼を殆ど理解したのである。彼の不安も願望もリーザは正確にとらえている。作者は、地下生活者が「不仕合せな人間だということを知った」と短くかいている。

リーザも愛の中に「救いと更生」を求めて彼を訪れたことを地下生活者は知っている。だが、彼の穴蔵に孤り籠ろうとする姿勢が、リーザの愛を素直には受け取らせない。彼の分裂した存在の形がリーザを求めながら、また、それと同等の、乃至はそれ以上の力で彼女を斥けようとする。他者を求めながら求め得ない、斥けながら斥けきれない錯綜した心理がリーザに五ループリ札を握らせることになる。その時点でリーザは他者ではなく、物であることを地下生活者は自分に納得させようとしている。彼はリーザを辱しめることによって、彼女の愛を斥けることによって、穴蔵生活と自己の実存を保全しようとする。

彼女は去った。わたしは物思いに沈んで部屋に帰った。たまらなく重苦しい気持だった。

わたしは彼女の坐っていた椅子のそばのテーブルのわきに立ち止まり、意味もなく目の前を見つめていた。一分ばかり経ったとき、わたしは不意に愕然と身を慄わせた——まん前のテーブルの上にわたしは見つけたのだ……一言で言えば、揉みくちやになった青い五ループリ札を、ついさっき彼女の手に握らせたまさにそのものを見つけたのだ。これはあの札だった。他の札がある筈もなかった。他に札など家中になかったのだ。してみると、彼女は、わたしが隅っこへ飛びのいたその瞬間に掌からテーブルの上にはおり出したのだ。

どうしたことだ？　彼女がこうするというのを、わたしも期待してよかったのではないか。期待することが出来たのだろうか？　否、わたしは徹底的なエゴイストで、実際に人間を尊敬することなど全くなかったもので、彼女がこうするかもしれないということを想像することも出来なかったのである。これにはわたしも我慢しきれなかった。ほんの一とき経ってから、わたしは気違いのように、大急ぎで衣服を着て、間に合ったものだけを身につけて一目散に彼女の後を追って駆け出した。わたしが表へ駆け出したとき、彼女はまた二百歩と離れていなかった。

あたりは静かだった。雪は霏々として殆ど垂直に降りながら。歩道にも、もの淋しい車道にもクッションを敷きつめていた。往来の人は一人もなく、物音一つ聞こえなかった。街燈は侘しげに空しくまたたいていた。わたしは二百歩ばかり走って十字路のところまで駆けつけたとき、歩みをとめた。いったいどっちへ行ったのだろうか？　そして何のためにわたしは彼女を追っているのだろうか？　（『地下生活者の手記』第二部「⁽¹³⁾雪の連想から」⁽¹⁴⁾）

地下生活者は立ち止る。他者を求めながらここに至ってもなお彼は逡巡している。あたりに人影はなく、「雪は霏々として殆ど一直線に降っている」だけ。ドストエフスキーはこの情景で地下生活者の心象を表現している。他者を求めることも穴蔵に坐しつづけることも難しい主人公の存在の空虚さはそのまま人間存在の空虚さにつながる。存在の喪失をリーザによって埋めようとした地下生活者は、逆に、一層深い喪失感に陥る……

ドストエフスキーは存在感の喪失に悩む男を描くことによって、自己の精神の奥底の虚の部分のもっとも深い一点に達した。その地底からいかにしてはい上がるか、がこの作品を書き上げた時点で早速次のテーマとして浮上してきたのである。そこから有害無益な金貸しの老婆を殺して存在感を得ようとする青年の物語が構想されてくる。「何者でもない」ことに悩む元大学生は地下生活者と同じモチーフを受け継いでいる。ただ彼は「何者でもない」ことに苦しみながら、「何者かになろう」としている。この地点から『罪と罰』は二人の主人公に分裂する。「何者かになろう」とするラスコーリニコフと「何者でもない」ことに徹しようとするスヴィドリガイロフと。

スヴィドリガイロフは地下生活者の「何者でもない」部分をもっと徹底させた人物である。彼は地下生活者よりはるかに生の存在感の喪失に苦しんでいるが、それをやむを得ないこととしてそのまま受け止めている。ドゥニャに復活の希望をつなが、どこまで彼が本気で考えていたのかわからない。この不可解な人物は生も死もあまり劇然と区別のないところで生き、そして死ぬ。

地下生活者の存在感の喪失はスタヴローギンで極まる。彼の「仮面をおもわせる」美しい顔は、生の感覚の喪失を象徴している。『悪霊』ではリーザもダーシャもスタヴローギンの「他者」でありながら他者であり得ない。他者が必要とするエネルギーはスヴィドリガイロフより小さく、弱い。生へのあり余る力を持ちながら、それはまた、死へのそれとして大きく逆転して行く。その逆転の軌跡が『悪霊』という巨大な長篇を形作っている。

ドストエフスキーは地下生活者を突如表舞台にのせたことで、その後の道を拓いた。『死の家の記録』の沈黙からみれば、作家の行為は余りにも唐突だが、彼にとつてはもはや猶予はならなかったのであろう。賭けにも似た『地下生活者の手記』の発表が、その後の大道につながるドストエフスキーが予知していたかどうか、それはわれわれの知るところではない。作者は『罪と罰』の終詞をこの作品の結びにも記そうと思えば記せたであらう——「そこにはもう新しい物語が始まっている。——ひとりの人間が徐々に更生して行く物語。新しい現実を知る物語が始まりかかっていたのである。しかし、本篇のこの物語はこれでひとまず終った。」

注

- (1) レフ・シェストフ『悲劇の哲学』「スキフイ」出版所 ベルリン 一九二二年
- (2) ドストエフスキー三十巻本全集 第二八巻第一分冊(八番)一八三二～一八五九 一七二頁 「ナウカ」出版所
 レニングラート 一九八五年
- (3) 同前全集 第四卷(八)死の家の記録 二二〇頁 同前 一九七二年
- (4) 同前 四二頁
- (5) 同前 一七八頁
- (6) 同前 二三一頁
- (7) 同前 二五〇頁
- (8) 同前全集 第五卷(八)短篇と中篇 一八六二～一八六六・賭博者 六九頁 同前 一九七三年
- (9) 同前 八一頁
- (10) 同前 一〇〇頁
- (11) 同前 一〇六頁
- (12) 同前 一〇六～七頁
- (13) 同前 一七七頁