

ドストイェフスキー---小説の発想をめぐって

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 / 法政大学教養部紀要

(巻 / Volume)

14

(開始ページ / Start Page)

1

(終了ページ / End Page)

11

(発行年 / Year)

1970-03-31

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00005205>

ドストイェフスキー

——小説の発想をめぐって

近 田 友 一

周知のようにドストイェフスキーの後期の五大作にはすべて膨大なノートがのこされている。『カラマーゾフ』の創作ノートのみは、最終プラン決定後書かれたもので、フォーカスはデテールの仕上げ、組合わせにあり、ややその趣を異にするが、他の四篇のノートは彼の創作過程をかなり明瞭に語っていて、ドストイェフスキー作品の内奥の秘鑰をわれわれに示してくれる。

しかし、創作過程と創作の必然性とは、本来、全くの別物であって、いかなる詳細なノートも作家の創造の秘密に關しては殆ど語るところはないのである。

創造の秘密の解明——それは不可能にちかい。だが、シュストフ流に言えば、これほど研究者の欲望をそそる領域もまた、ないであろう。

小説家の頭脳の中の発想の微細な萌芽は極めて漠として混沌としたものであるはずであり、これを分析しようとすることは無謀のそしりを免れないが、あえて、比喩的に言えば、作家にはイメージが優先するタイプと「觀念」が

先行する型とがあるのではなからうか。勿論、両者は図式的に截然と分けられるべき性質のものではない。それはあくまで混合の割合の多寡の問題にすぎぬ。しかし、論理化出来ないイメージをふくらませてゆくのを得意とする作家と、一応論理化された「観念」にイメージを与えてゆく方を得手とする小説家の別だけは確かに存在する。そしてこのことは作家の精神を知るうえに微妙な意味をもつ。

ドストイェフスキーのイメージにも読者の脳裡に深く刻まれるものがいくつもある。

「君は大道芸人の歌が好きですか？」とラスコーリニコフは、一緒に並んで手廻し風琴のそばに立っている浮浪人風のあまり若くもない男を掴えて、いきなり話しかけた。男の方はキョトンとした目付きで彼を見つめながら、びっくりしたような顔をした。「僕は好きですよ」とラスコーリニコフは続けたが、それはまるで大道芸人のことを話しているのではないような調子だった。「僕はね、寒くて暗い、湿っぽい秋の晩——それはどうしても湿っぽい晩でなくちゃいけない——行人人の顔がみな青白く病的に見えるような時、手廻し風琴に合して唄っているのが大好きですよ。でなければ、いっそぼた雪が風もなく真直に降っている時でもいい、わかるでしょ？雪を通してガス燈が光っている……」(『罪と罰』二の六)

「そうだ、あのマイエルの家の壁は、いろんなことを伝えることが出来る！あの壁に私はいろんなことを書きつけた。あのよごれた壁に、私が語じていないようなしみは一つもないのだ。呪われた壁よ！とはいえ、ともかくにもあの壁は、パヴロフスクのありとあらゆる木立よりも私にとっては貴重なものだ。つまり、もしも今、あらゆるものに私が何の関わりもないというのでなかったならば、あの壁は何よりも貴重なものでなければ

ばならない筈だ」(『白痴』三の五)

「僕はついこのあいだ黄色いを見ましたよ。もう青いところは少なくなって、まわりが枯れかかっているんです。風に飛ばされたんですね。僕は十ばかりの頃、冬、わざと目をつぶって葉脈の青青とくっきりした木の葉を想像してみました。陽がきらきら輝いているんです。それから目をあけて見たとき、何だか本当にならないようでした。だって、実にいいんですものね」(『悪霊』二の一の五)

「僕は生活したい。だから、論理に逆っても生活するだけの話だ。たとえ、物の秩序を信じないとしても、僕にとっては、春、芽を出したばかりの粘っこい若葉が尊いのだ。瑠璃色の空が尊いのだ」(『カラマーゾフの兄弟』二の五の三)

しかし、これらのイメージに彼の小説の発想の胚種があったとは思われない。むしろ、その発想の基盤は、例えば、こういう「観念」であったであろう。

作者の思想——足下に大地のないことを意識した人間を表現すること。(『悪霊』創作ノート・手帖第二)

ここで小生の頭にあるのは、膨大な長篇で、題は『無神論』というのです。(中略)主人公はあるのです。我々の社会に属するロシア人で、相当の年配です。たいして教養があるわけではありませんが、無教養でもなく、位

階などもなくもないのです。ところが、不意に、かなりの年配になってから神の信仰を喪うのです。それまでずっとただ勤務生活ばかりして、軌道から飛出すこともなく、四十五の年まで、これといって変わったところもありませんでした（心理的な謎、——深い感情、人間、そしてロシア人）。神の信仰を喪ったことは、彼に非常な震撼を与えます（具体的に言うると、この長篇の事件と道具立はとても大がかりなのです）。彼は新しい世代、無神論者、スラヴ人、ヨーロッパ人、ロシアの無頼漢、隠者、僧侶などをたずねて放浪します。その間に、ジェスイツトで煽動者のポーランド人の罠にかかってひどい目にあうのです。そこから韃身教の底深く下りていって、遂にキリストと、ロシアの大地と、ロシアのキリストと、ロシアの神を獲得するのです（一八六八年十月二十六日付 A・マイコフ宛書簡）（傍点ドストイェフスキー）

七〇年十二月同じくマイコフ宛——

この『ザリャー』誌に予定している作品は、すでに二、三年もの間、小生の頭の中で成熟しつつあったものです。（中略）全巻をつらぬいている思想は、小生が生涯意識的にも無意識的にも苦しんできたもので——要するに、神の存在ということです。主人公はその生涯の間に、或は無神論者となり、或は信仰家となり、或は狂信者となり、或は分裂宗徒となり、更に再び無神論者となります。第二部の物語は全部僧院内の出来事です。小生の希望はあげて悉くこの第二部にかかっている次第です。

ドストイェフスキーは、自己の前に根元的な問題を据え、その問を小説という形式によって解いてゆこうとする観

念発想型の作家であったとみなすことが出来よう。

イメーシ優先型と観念先行型の他に、事件から発想してゆくタイプの作家もいる。その作品の小説としての次元は概して低いが、そこには娯楽としての小説の本来の要素が最も純粋な形で保たれている。ドストイェフスキーは本質的な観念先行型である同時に、事件発想型の長所を先天的に併せ具えた稀な作家であった。彼はこの天性のストーリー・テラーとしての資質を十二分に生かし、豊かな構想力を自在に駆使して、観念先行型の「観念小説」になりがちな危険性を巧みに避けている。彼は、内外の新聞記事や通俗小説を熱心に読んだと伝えられているが、観念と事件のブリッジの渡し方のまことに巧妙な小説家であったと言えるであろう。

ドストイェフスキーの観念とプロットの組合わせ方は、前期と後期とでは明らかに変化している。初期はカラムジンのセンチメンタル小説、ラードクリフ、ホフマンの怪奇小説等の、写しの傾向がつよい。いわば、そうした模写の枠組の中から逆にドストイェフスキーは彼自身の問題、「観念」を掴んでいたのである。処女作『貧しき人々』の主人公は女主人公にこう書いている――

何故あなたは、ヴァーリンカ、そんなに不仕合わせなのでしょう？ 私の可愛い天使！ 一体どこがあなたはみんなに較べて劣っているというのでしょうか？ 私の傍にいらっしゃるあなたは氣立がやさしくて美しくて学問もおおりになる。それなのにどうしてそんな不仕合わせな運命を背負わなければならないのでしょうか。こうして本当に立派な人が落ちぶれているのに、一方では幸福が自分の方から押しかけてくるというような人があるのは一体どうしたことなのでしょう？ わかっています。わかっています。ヴァーリンカ、こんなことを考えるのはよくないことで、それは自由思想というものです……罪です。ヴァーリンカ、こんな風に考えるのは罪です。

しかし、この場合こういう罪な考えがおのずと心にしのびこんでこずにはいけないのです。

「どうしたことなのでしょう」という言葉は極めてプリミチヴな形での世の、仕組へのプロテストであり、これは世界とは何かという間に発展する。第二作『分身』の幻視の中の「自分」は、真の自己とは何かという間につらなる。「白夜」の空想家は幻視の中で客体化された「自分」を見ようとはしていないが、空想の中で——自己への沈潜の中で「自分」を探索している。この意味で彼は『分身』のゴリャートキンの双生児とみられるからこれも同じ間に帰する。だが、いずれにせよ初期作品では本質的には問題は自覚されていず芸術家的直感が問題を支えている。従って、手法の上からみてもオーソドックスであり、特に意識的な工夫があるようにには感じられない。ただ、分身——第二のゴリャートキンの出し方には面白味があり、その面からみても『分身』は初期作品中最もオリジナルなものと考えてよいであろう。初期作品は、その内容も傾向も混沌としており、感性のみが鋭く新鮮に出ている。要言すれば、若年期の作家の感性と模索中の観念のからみ合いに初期作品独特の雰囲気があるものの、作家の感性が眼を上廻っているということであろう。感性と眼の一致は『死の家の記録』まで待たねばならない。『死の家の記録』は、作家の眼に事物が正確に見え、また、見ている作品であり、ドストイェフスキーの原点とみなすことが出来よう。ここで初めて彼は彼自身の素材を得、写し、の世界から脱却した。彼が生命がけで掴んだこの素材は当然異常であるが、その筆致は平静である——むしろ、異常にまで平静であると言ってもよい。死刑の「体験」——シベリヤ流刑とつながるドストイェフスキーの生涯の最大の危機から読者は彼の精神の、裂け目の生成を讀みとろうとするが『死の家の記録』にはこの種の彼の「観念」は全く語られていない。彼自身の心象は対岸の風景に映っているだけである——

また私がこのイルトゥイシ河岸のことをしばしば繰返して口にするのは、ただただそこからのみ神の世界、明るく清らかな遠方、人気がない自由な曠野、その荒涼たる風景が不思議な印象を与えた曠野をのぞむことができただからである。(中略)私はしばしばこの荒涼として果しのない眼路の限りを、丁度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。底知れぬ蒼空に炎々と光り輝く太陽も、キルギスの岸から運ばれてくるキルギス人の遠い唄のひびきも。長いことじっとみつめてみると、しまいにはどこかの遊牧民の貧しいくすぶった仮小屋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、そこで二頭の羊を相手に何かごそごそやっ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。(中略)春まだ浅い頃、岸の岩の裂け目にふと見出した貧しい日蔭の草花、それすらなぜとはなしに私の心にとまるのだった。この徒刑生活第一年の憂愁は全く耐え難いものであった。

この作品の成立過程を詳細に調べてみると作家の意図は必ずしも決定稿のようなものではなかったことが看取される。「死の家」を語った文章の中に問題意識が皆無なことは奇異な感じを読者にいだかせるが、未定稿には彼自身の精神の問題に踏み込んだ形跡があり、その種の「思想」をドストイェフスキーが意識的に取除いたことよって現在の透明な作品がのこる結果になったと判断せざるを得ない。ドストイェフスキーを逡巡させたものは、やはりその問題自体の大きさであろうが、作者の発想そのものが大きくふくらんでゆく力に欠けていたことも否めない。それは未だ極めて体感的、「密着」的なものであった。未定稿の一節――

試みに宮殿を建て、その中に大理石を絵画を黄金を極楽鳥を宮中庭園を、ありとあらゆるものを置いて見給え。そしてそこへ入って見給え。諸君はそこから決して出ようとはしないで好らう。(中略)だが、突然、宮殿が柵で囲まれ、こう言われたとする——「みんな君のものだ。楽しむがいい！ただ、そこから一步も出てはいけません！」。すると、その瞬間に諸君は自分の楽園を棄て、柵を越えようと思うのは必定だ。(中略)然り、ただ一つのものがないのだ——自由だ！意のままに振舞えるその自由だ。人間は全くこんなものではないのだ！

この『死の家の記録』からはみ出た部分は、『夏象冬記』を通り、三年後の『地下生活者の手記』において初めて地表に出てくる。『地下生活者の手記』はチエルヌイェフスキーの『何をなすべきか』に刺激され、その反論として書かれたという定説があるが、自由の問題の原形はすでに『死の家の記録』のヴァリアントの中にある。オムスクの獄中でドストイェフスキーが追究したであろう根元的な問題——「観念」が地表に出現してくるためには、三年の歳月と傾向的作家の政治小説という刺激剤を必要としたということであろう。

ドストイェフスキーはこの特異な作品で、自分とは何かという問を定着させた——終生の彼の問が最も端的な形で顕在化しているのである。このキイ・ノオトはつとに冒頭の部分から響く。

それにしてもちやんとした人間が心から満足しながら話すことが出来る話題というのは、そもそも何だろう？
答——自分自身のことである。では、ひとつ私も自分の話をしよう。

ドストイェフスキーは、私々というものの意識を対象化することによって——私々を意識という一点で捉えるこ

とよつて描いていった。自己とは何かということは、現代で生きられる条件は何かということであり、生とは何か、世界とは何かという問につらなる。ドストイェフスキーのキイ・ノオトはここで出揃う。この作品の発想には、「卑劣漢」という言葉が一つの核をなしている。生の根柢が一切消失した地点で尚生きつづけようと決意する時、人は自己を「卑劣漢」として意識し、そこから出発する以外にはない。ここにドストイェフスキーの基本的姿勢がある。問題の出し方は極めて直截である。壁——絶対者に代る絶対者——を信じるか否か。信じないとすれば、どう壁を超克してゆくか——壁と自己との複雑な相関、対立関係がそのままテーマとなる。『地下生活者の手記』に至つてドストイェフスキーの観念先行型の作家としての面目は初めて全面的に姿を現わす。

ドストイェフスキーは形而上学の問題を慮することなく小説という形式に盛った。その形式が第三者に破綻ともみえるような形をとつたとしても、それは内容から規定される当然の結果であり、彼の果した小説変革の意味もそこにあることが必要であろう。その意味において、形式としての小説自体に対するドストイェフスキー自身の意識は、かなり稀薄であつた筈であり、彼自身の勝手な主題の展開によつて結果として既成の形式を打ちこわしていったといふことであろう。ドストイェフスキーが小説としての在来形式を破つたといふことは、元来、小説の主題とならなかつたことを主題としたということに他なるまい。

ドストイェフスキーの文学は、本来、問であり、可能性の探求であるとも言えるが、この問の文学の性格は、『地下生活者の手記』で明確な形をとっている。いふなれば、問とそれに対する答の試行錯誤のプロセスが一つの作品を形成するのである。

『地下生活者の手記』では私の私への問であつたものが、『罪と罰』以降では問が複数になり、複雑になつてくる。『罪と罰』の創作ノートには、主人公の回想形式、法廷での告白形式、日記形式の三つの一人称形式に執着し、

試作した挙句、三人称の手法に踏切るまでのプロセスが詳細に語られ、この複数化した問の方法についての検討が綿密に行なわれている。一人の人間の自己への問と他者への問、その他者に問われる自己、また他者の他者自身への問——からドストイェフスキーのダイナミズムが生れてくる。更に主人公達の問の上に作者の問がオーバーラップする。例えば、ラスコトリニコフの問、スヴィドリガイロフの問があり、彼等を描く作者がいる。作家自身の問は人物の操作の仕方の中にある。

一切を問に化し、問そのものも問に化する。ドストイェフスキーの人物の「抽象性」と評される原因の一半はここにもある。それは作家と読者との「現実」に対する考え方の差であろう。ドストイェフスキーにとって、思想とは現実そのものに他ならなかったから、思想を素材にして小説を書くというのは自然なことであり、どう問を出してゆくかがそのスタイルを決定したのもここから自明の理であろう。文学とは問の永久運動だということをドストイェフスキーほど徹底して考え、実践した作家はいない。対立した人物達の複数化した問——その答がまた問と化するという無限の連続。問が創作衝動でもあり、テーマでもある。問のプロセスが一つの作品を形成する。

こういう形でテーマを提出し、作品を構成したことは、十九世紀という時代の限界を考えると破天荒なことであり、こうしたところにドストイェフスキーが二十世紀の文学、今日のわれわれの問題意識につながるころがあると思われる。ドストイェフスキーの作品が十九世紀のリアリズム小説とは手法、テーマの上で格段に異っていたことは論をまたない。彼の小説では、解体された私、解体された人間を基点として一切が展開されている。既述した如く、ドストイェフスキーは小説という「容器」自体の改革を特に意識していたふしはみえないが、その内容から必然的に革新してしまったということであろう。

二十世紀文学の特徴として、形式自体への疑問とあわせて形而上学——存在論への接近を挙げることが出来ようが、

ドストイェフスキーは本源的な意味で、自己、生、世界という問を問題にしたからこの点でも結果として現代小説に近いものになってしまった。複数の主人公にいくつもの可能性を負わせ、これを追求するというパターンは、後期ドストイェフスキー文学の基本的な方式であり、それはそのまま現代小説のそれにつらなる。ただ、ドストイェフスキーにおいては、問題の出し方が神を対極にしているので存在論的な意味では疑問があるかも知れないが、しかし、また、それによって彼が十九世紀的な世界観の枠内にのみとどまっていたと考えることも出来ない。ゾシマ長老の「この世界の一端に触れば他の世界の端に通じる」という発想、キリーロフの「時が停止する絶対調和の瞬間」などは微妙なニュアンスを含み、ドストイェフスキーが緒をつけた問題は現代の存在論にもつながるものをもっている。ドストイェフスキーの発想にはつねに観念が先行し、その観念に忠実であったところに彼の独創があった。「卑劣漢（『地下生活者の手記』）」から「おかしな人間」（『作家の日記』）に至る道程は、その観念の軌跡であり、その軌跡はつねに問いかけによって描かれたのである。