

ドストエフスキーとチャーホフ

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)

57

(開始ページ / Start Page)

43

(終了ページ / End Page)

66

(発行年 / Year)

1986-01

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00005224>

ドストエフスキーとチェーホフ

I

近 田 友 一

『死の家の記録』はドストエフスキーの作品の中でも異質のものである。重い異様な題材が淡彩に仕上っている。元政治犯としての官憲への配慮が深刻な材料を殊更淡泊に扱わせた面もあるが、何よりもこの作品では作者の眼が異常な執念をもっていないことにその理由があろう。このことは、例えば、第二作『分身』などと較べてみると明らかで、『分身』の偏執的なファンティックな眼とは全く無縁である。ドストエフスキーぎらいのトルストイが『死の家』をドストエフスキーの全作中第一のものと推したのも偶然ではない。

『死の家の記録』ではドストエフスキーはあくまで自在に働く眼をもちながら、彼自身はその自在に働く眼を意識していない。いわば、作者は虚になっている。眼に映ったものだけをありのままに純粹に描く。描こうとする自分はその時点では消えていて事物が自ら現われている。自ら焦点が定まり、そのまま事物が描かれるという理想的な描き方をドストエフスキーはしていたことになる。ながい流刑生活後の虚脱感が、彼固有の執拗なエネルギーを醸成出来ずにいたのであろうか。ドストエフスキーの奔騰する情感が制御されているというよりも、本来みられな

い。これはドストエフスキーの作品には稀有なことである。例えばこんな描写――

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、人氣のない自由な曠野、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てしのない眼路のかぎり、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。底知れぬ蒼窮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何かやっているキルギス女がみえてくる。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、忽ち蒼窮の中に消えてゆき、また再び、幽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』の第二部第五章)⁽¹⁾

「死」の世界を通りぬけてきたドストエフスキーがオムスクの監房でどう変貌したか、シュェストフの、いわゆる「信念の更生」が、当然語られて然るべきこの作品で、作者は注意深くこの問題に触れることを避けている。この箇所は、文章全体の中でも珍しく形而上的世界に近づいた場面である。しかし、ドストエフスキーはそこには深入りせず、いわば「虚無」を流すような形で処理してしまっている。これはむしろ、チェーホフにちかい世界であろう。だが、この時点からドストエフスキーはヴィジヴルな世界の根柢にある「世界」を「金色の光」以来改めて意識するようになる。それは「信念の更生」よりも深い意味をもっているかも知れない。イルトゥイシ河畔で彼がみたものは、それまで彼が目にしてきた風景とはどこがちがっている。それが何なのか彼には判然としない。セミヨ

ノフスキーの練兵場でみたあの教会堂の丸屋根の“金色の光”とどこかでつながっているような気もする……想念がまとまらないままドストエフスキーは、その風景を目にしたとおり描いた。きわめて自然に、ナイーヴにかかれているのはこの故である。そこには作者の思い入れも主観も入りこむ余地がない。ただあるがまま、そのままに描かれ、自然が現成している。主客未分化の意識の中でイルトゥイシンの対岸が描かれている。ここで作家は無意識のうちに実在の一端に触れている、あるいは、実在の根柢に在る“無”を表現していると言ってもよいかも知れない。最もドストエフスキーらしからぬ方法で彼が無意識のうちに希求していた「世界」をいとも自然に描いてしまったことになる。

以後暫くの間この「世界」はドストエフスキーの視界から消える。彼が「信念の更生」を語り始めた『地下室の手記』以降、作家は論理で「世界」を捉えようとする。ドストエフスキーがこの第二の出発点を意識した時、論理による「世界」の解明が必要であり、また、可能であるようにおもわれた——イルトゥイシンの“向う側の世界”を脳裡にいただきながら、生の意味を求めて論理の領域をドストエフスキーは極限にまで拡大しつづける……

セミョーノフスキー練兵場でみた“金色の光”——死を通してみた“向う側の世界”は、ドストエフスキーの眼を変えてしまった。片方に、不可視、不可解の世界をかかえながら彼は現実の世界を認識してゆこうとする。

ドストエフスキーが巧まずして描いたイルトゥイシンの河畔の光景は、その後の彼の文学の深化に重要な意味をもっている——『死の家の記録』の意味は『地下室の手記』に劣らず重いのである。

II

イルトゥイシンの河畔の描写がチェーホフ的であるにせよ、同一の風景をチェーホフが写したとしたら、彼の描写にはドストエフスキーのような一種の雰囲気がつきまとうことはないであろう。それはあくまで明澄であり、明解である。現実には確として存在している世界としてそれはかかれ、それ以上でもそれ以下でもない。そこからのヴァイヴレーションは一切生じない。対岸をのぞむ流刑囚のベンシズムはイルトゥイシンの流れとともに流れ去ってゆく。

おそらく、そういう描写のみがチェーホフには似つかわしい。ドストエフスキの最もチェーホフ的な場面もチェーホフが描けば、およそ異った「感じ」になるであろう。それは二人の作家の世界観に深くかわっている。

ドストエフスキは偶然に、突然見舞われた「死」から一つの啓示を受ける。それは彼の存在の内奥に深くかわり、十七歳の「原音」に共鳴し、彼は「世界」を意識するようになる。

二十代前半に咯血して以来、死を正確に認識し、擬視しつづけたチェーホフは、死を生物の不可避の、必然の變化として何よりも形而下的に受けとめようとする。彼は意識が肉体を離れて形而上の世界——彼の認識では「曖昧な」世界——に飛翔することを極度に嫌った。それは自然科学者としての彼の認識から逸脱した行為であり、荒唐無稽の隣に位置するものであった。人は鬼神を語ってはならない。これが彼の認識の原点であり、また、終結点でもあった。いわゆる「物自体」の世界は慎重に敬遠され、格納される。彼の文学の方法論はこの世界観を忠実に反映している。チェーホフは彼自身の方法論をかたく守ろうとした。このことは、小説という形式を形而上学の場にしようとした十九世紀ロシア文学の中では困難な道であった。ドストエフスキの文学を「傲慢で慎しみがな」と評したチェーホフの言葉は、そのまま、自分の方法論に対する自戒のそれでもあった筈である。何事にも「意味」を見出そうとすることをロシア人の病と断ずることによって彼はその方法論を確立し、自己の文学を確かなものにしようとした。それは彼の資質に由来するものであると同時に、チェーホフの文学の出発点に宿命的に定められた道程でもあった。

*

チェーホフの出発点には『貧しき人々』も『幼年時代』もなかった。彼の文学とのかかわりは生活の必要から始まった。滑稽小説の投稿は彼には大事な生活手段の一つであった。当時の文壇の老大家グリゴロヴィッチの思いがけない激励をうけて滑稽小説から純文学の世界に転身した彼は、先覚たちによって「なにもかも書き尽された」と観じ、自分の小説の場を「擲手」——「平凡」と「日常性」に設定した。それは巨大な「Pro et Cont

「ra」小説の看過していた重要な一点であり、そこにわずかに可能性が残されているとチェーホフは信じた——「人々が食事をとる。この間にも彼らの幸福がつくりあげられ、また、彼らの生活が崩れてゆく」。「傲慢な」Prolet Contra「小説の対極に謙虚な「日常性」の小説をおいた彼は、形而上学の世界に踏みこむことを過度に警戒した。事実と虚構を峻別し、作家は事実にとどまるべきであるというのが彼の信念であった。八八年の『燈火』はチェーホフの文学観をよくあらわしている。

周知のようにこの作品は、一夜宿を乞うた「私」の前で、かつての自称ニヒリスト、中年の技師と鉄道学校の学生がニヒリズム論議をたたかわせるという構成になっている。技師は、「人間の最高極に位置する思想」——虚無思想をいきなり人生の「始発点」に据えることに今日の人間の倨傲と不幸を認めた。進歩も学問も芸術も思想そのものすらないような「結氷点」に立ちながら、一方では、人間は自然の法則によって日常生活を営まねばならぬという背理的な事実が技師のニヒリズム否定の根拠になっている。学生は有史以来試みられてきたこの虚無と日常性のすりかえの論理に説得されもしなければ、関心すら示さない。

翌朝、もう馬に乗ってから技師や学生の顔やあたりの景色などを眺めながら「私」は考えた——「この世のことは何一つわかりはしない」。

この判断の「放棄」は様々な議論をよびおこした。在来の小説で作者の「解決」に慣れ親しんできた読者は、この作品の結語に「逃げ」を認めた。チェーホフは作中人物の客観性と判断拒否の両面にわたって弁明しなければならなかった。

……ほくには、神、ベシミズムなどといった問題を解決しなければならぬのは小説家ではないという気がします。作家の仕事は、誰が、どういう風に、いかなる環境のもとで神或はベシミズムについて話したか、また、考えたかを描くだけです。芸術家は、自分の作中人物や彼らが語ることの裁判官ではなく、ただ公平な証人になるべきです。……物をかく人間、とりわけ芸術家は、かつてソクラテスが、また、ヴォルテールが告白し

たように、この世のことは何一つわからないということをもう白状してもよい頃です。(一八八八年五月三十日スヴォーリン苑)³⁾

ここではチェーホフは、彼方の世界へ自我を透入させることによってではなく、超越者と自己を明確に区別することによって主体性を確立してゆこうとしている。「わからない」というのは単なる逃げではなく、「物自体」の世界に触れることをきびしく戒めることによって妄想と虚構を作り上げることがを斥けたということであり、その無意味さを確認したということである。それは彼の自然科学者としての自明な方法論でもあった。

この哲学は、小説の手法では、判断の主体たる「私」の介入する形式を避けること、「私」を消去した小説をかくことを意味していた筈だが、実際には『燈火』の後チェーホフは反対の道を辿ってゆく。半年後の八八年十月から再度の咯血が始まり、翌八九年六月同病の兄ニコライを喪う。チェーホフは兄の死に自分の姿を重ねてみている。現実のシチュエーションの重大な変化から翌七月の『退屈な話』は、「私」の問題を真正面から問う作品となった。

『私の名声と私』の原題が語っているように、この作品でチェーホフは、高名な老教授の日常的自己の本来の自己へのかかわり方を主題としている。教授の日常生活を支えていた一切のものが余命半年の彼の眼にはみな虚構にうつる。生の意味と思われていたものは、すべて相対的であり、生の意味を支える絶対的な何物もない。名声や地位はおろか、自然科学によっても形而上学によっても教授の心の空虚さはみだされぬ。その真因は、存在の意味を根元で支え確たるものにしていない筈のもの——「共通の観念」とか「生ける人間の神」とかいうべきもの——が欠如しているためである。「それがないということとは、つまり、何もないということ」なのである。

何ものにも救いを見出せなくなった老人をチェーホフが描いたことは異とするに足りない。問題は自己の存在を根源的に問うテーマにまでチェーホフが踏みこんだことにある。死を目前にした主人公の姿は、兄の死後いよいよ不治の病を自覚し、死を覚悟したチェーホフ自身であり、死を契機として彼は存在そのものの意味を問い始める。これはこれまでの彼の哲学とも小説作法とも背反する。老教授は養女カーチャの「どう生きたらよいか」という問

に、「わからない」と困惑して答えるが、この「わからない」は『燈火』のそれとは明らかに異なる。『燈火』ではただつき放した「わからない」であつたが、この「わからない」は主人公に内在化している。内在化した「わからない」は作者のバランスを崩し、「物自体」の世界に踏みこまないという彼の哲学を裏切つてしまった。ニコライ教授の執拗な実存の追究は、作家の思想の限界を超えた。おそらく、『退屈な話』は彼の最初の腹案からは逸脱したのになつた筈であり、そこにチェーホフの危機が露呈している。

ニコライ教授は救いを求めにきたカーチャに逆にもたれかかろうとするが、彼女はすげなく斥ける。「何処へ」というニコライの間に、「クリミヤへ……つまり、コーカサスへ」とだけ答える。何処へでもよい、ただ脱れられさへしたら……

すべてのものに対する「無関心」のなかで教授は存在感を喪う。自己解体してしまつたニコライからのがれてチェーホフは、カーチャ同様、生活を建て直す必要を——彼の「クリミヤ」を探す必要を感じる。

III

チェーホフのサガレン行の目的は、「違った生活」を希んだことの中にある。宿痾を背負い、死を凝視しながらのサガレンへの片道数千キロの行程を考えれば、狂気にもちかいこの行為は、「サガレン島の囚人の健康状態の調査」などという表面的な目的を消し去つてしまふようにもみえるが、それはまさしくチェーホフが希んでいた「違った生活」を彼にもたらずものでもあつた。そのプロセスもその結果も彼の回生に力をかした。

出発すると間もなく、チェーホフののぞんだ「違った生活」は向うから疾駆してくる三台のトロイカとなつてやつて来た——

「あ、衝突する！」思ういとまもあらばこそ、凄まじい音がして馬が黒い一つの塊りに変り、頸木が倒れ、ほとくの旅行馬車が棒立ちになり、ほとくは地面にはね飛ばされ、その上へスニーカーがいくつも落ちてきた。

しかもこれで全部じゃない。……第三のトロイカが飛んで来た。……勿論、もし、ぼくが旅行馬車の中で眠っているか、第三のトロイカが第二のトロイカの直後を走ってきたのだったら、ぼくは療兵か首無し騎士となつて家へ帰還したことでしょう。(一八九〇年五月十六日 M・P・チェーホヴァ宛)⁴⁾

サガレン行は、チェーホフが招きよせた「違った生活」の堆積のうえに成っていた。その想像を絶するきびしい自然の中では人間は存在感を喪失している。とまなどない——一瞬のうちに存在そのものが消去されてしまう。存在の喪失など絵空事と化する世界——人間の独断的な妄想が消しとんでしまう世界をチェーホフは体感した。大自然の中におかれた人間のスケールは彼の想像をはるかに超えた。ここでは人間は草や虫にもひとしい存在であった。そのうちのめされた心境の中でチェーホフは紛れもない自然の一存在物としての人間を確認した——素直に人間を物に化してみる眼を得た。勿論、この眼はユーモア作家としての出発の当初から彼本来のものであったが、サガレンにおいて作家は自己の天稟の意味を悟つたのである。

「地獄のような」サガレンは計算以上のものを彼に与えた。ドストエフスキの「金色の光」にも比すべき重大な転機をチェーホフにもたらした。彼が作家として出発の当初意図していながら、『退屈な話』で崩れかけた信念——「Pro et Contra」小説との訣別、作中人物と他人になること——の回復、それ以上に彼自身の人間としての回生をチェーホフはサガレン行の苦行の中で果した。『退屈な話』の懷疑から漸く脱け出た荒涼たる地点でチェーホフは確実に脱皮し、作家として蘇生する。大仰に考えることなく、人間も自然の一存在物としてみることに、ただ素直にみることに、またまを何の主観もまじえず率直に描くこと——ここにチェーホフは自分の小説の方法論の確立を認めた。帰途インド洋上で材を得た小篇『グーセフ』はこの認識の実践である。

戦地で病を得て送還された無期帰休兵グーセフは、船中で仲間がつきつきと死んでゆくのを見守りながら最後まで生き残っていたが、ついに生命が尽き、帆布で人参のような形にくるまれて水葬される。

パイロット・フィッシュの後から別の黒い体が現われる。これは鱯だ。勿体ぶった渋々の様子で、グーセフなど気にもとめぬ風に下を潜って泳ぎ寄る。グーセフは仰向いたまま鱯の方へ沈む。すると鱯は腹を返して温かな透明な水に甘えながら、ものうげに口をあけて二列の歯並びを見せる。……鱯は一寸尻を弄ってみて、さも厭そうに下から口を当てて用心深く歯を加えると、帆布は頭から足まで真縦に裂ける。錘の鉄棒が一本抜け出てパイロット・フィッシュ達を脅かし、鱯の横腹に当り、みるみる底へ沈んでゆく。そのとき、天の方では、日の沈む側に雲がむらがっていた。その一つは凱旋門に似ていて、後のはライオンに、三番目のは鉄に似ている。……雲のうしろから幅の広い緑色の光が射して、空のなかばまでとどいている。暫くすると、この光に紫色の光が来て並ぶ。その隣には金色のが、それからばら色のが。……空はやがて柔かなライラック色になる。この魅するばかりの華麗な空を見て、大洋ははじめ顰め面をする。が間もなく海面も優しい、悦ばしい、情熱的な——とても人間の言葉では名付けようもない色合になる。(『グーセフ』⁽⁵⁾)

チェーホフはこの作品ではじめて自分の鯨脈に行き当たった。『グーセフ』ではグーセフも、素性の知れない男パーヴェル・イヴァーヌイッチも、黒い鱯も、凱旋門に似た雲も全く同等に扱われている。その結びつきも偶然であり、特定のものに重点がおかれてもいない。一つの対象を中心に据えた構成法をとってもいない。全く恣意的な並列法がそこでは使われている——それはこの世がそうであるような無意識、無目的な形である。小説の枠をはずしてしまおうとすべては現世の中に散逸してしまおうであらう。

『グーセフ』は無主人公の小説というよりもむしろ、無人称の小説なのである。作中の個々の存在がそれぞれ一個の物であるように、それらを集合した作品自体が一つの確たる存在でなければならぬ。チェーホフが目指したのは、小説が小説として成立し得る極限の地点——現実の世界と境を接し、その先は小説ではなく現実になってしまふような一点に他ならない。チェーホフは確かなモノを創るという行為——一個の实在を客観的に存在させるといふ行為の中に自己を消去することによって実存の確立を希ったのであらう。

IV

ドストエフスキーもチェーホフも「死」をくぐりぬけて新しい境地に出た。イルトゥイン河畔もインド洋もこれまでの二人の文学にはなかった描写である。

イルトゥイン河畔の風景を描きながらドストエフスキーは、「そこからのみ神の世界が見えた」と何気なく書いた。その時作家はこの「神の世界」がその後それほど重味をもつてくるとは、おそらく、思わなかったであろう。処刑場の「金色の光」以来、彼の脳裡に住みつき始めていた向う側の世界、その幻は、点滅しながら継続し、六年後『白痴』のムイシキン公爵の回想に姿をあらわす……真昼のスイスの山中、眼下に幽かに公爵の住んでいる村がみえる。時も音も跡絶えて世界に自分だけがいるように感じる一瞬――

太陽はさんさんと輝き、空はあくまで蒼く、こわいような静けさです。そんなときです。どこかへ行きたいという気持ちになったのは。もしそのまま真すぐに、ぐんぐんどこまでも歩いて行ってあの地平線と空が接している向う側まで行けたら、そこでは、一切の謎が解き明かされていて、われわれの生よりも千倍も力強く活気にあふれた新しい生を見出すことが出来るのだ、とそう思われたのです。ナポリのようなあんな大きな町が絶えず目に浮かびました。そこにはいつも宮殿と、ざわめきと、どよめきと生命があるのです。(『白痴』第一篇第五章)⁽⁶⁾

ドストエフスキーは現実の世界をとおして実在を描き、その根柢に在る超越者に迫ろうとする。このエピソードは『白痴』の中では一見軽く扱われているようにみえるが、作家がこの作品に挿入した意味は深いのである。

周知のように、『白痴』はドストエフスキーの重要な個人的体験が最も数多く語られている小説であり、それと不可分に宗教の問題が本格的に入ってきた作品でもある。その中心は言うまでもなくIPPOLITOの「告白」であ

り、それが一つの極をなしているが、その対極にあるのがマイシキンの回想である。回想があつて「告白」はそれとの牽引関係の中で重味をおびてくる。マイシキンは直覚によって現実の世界から不可視のそれに迫ろうとし、イッポリートは論理によって生の意味を確かめようとする。一方でマイシキンが見ようとした世界を希求しながら、他方でイッポリアートの論理を追うという形でドストエフスキーは物語を展開している。マイシキンの「地平線と空が接している向う側」の「一切の謎が解き明かされている」世界が茫漠としているのに対してイッポリアートの焦点は明確に定まっている。彼が超越者に問うているのは無意味の意味である——「一切の謎が解き明かされて」いな世界に住む人間にとっては、無意味ともみえる人間の存在の「させられ方」の意味である。余命二、三週間と診断されているイッポリートは、偶然の生と死を得心することが出来ない。彼の十八年間の「存在」を支配していたのは超越者の恣意だけではないのか。何の必然性もなく自分だけが他の人々にさきがけて短い生涯を了えねばならないという「被選別者」の意識が彼の憤怒を増幅させてゆく。たとえ「宇宙のハーモニー」とか、「なんとかのプラスチックのため」に彼の生命が必要であり、彼はその「宇宙の組織について少しも知るところがない」にしても、一つの事実だけは厳然として存在しているとイッポリートは主張する。

いったん「われ有り」という自覚を与えられた以上、世の中があやまちだらけであるうと、また、そのあやまちなしには世の中が成り立って行けまいと、そんなことはほくにとつてなんのかかわりもありはしない。…もし、ほくが生まれない権利をもっていたら、こんな人を馬鹿にしたような条件では、必ずや存在をがえんじなかつた違いない。(『白痴』第三篇第七章)

イッポリートは彼一個の死を問題にしなから、彼の実存は人間存在全体の実存にまで拡げてゆく。「人間は宇宙の孤児」というのは十七歳のドストエフスキーの認識であり、ドストエフスキー文学の「原音」ともいべきものだ。が、「宇宙の調和」からも疎外され、生死の必然性も知ることを得ない存在の「させられ方」——問のみあつて

答のない問題を意識せざるを得ない人間の宿命をドストエフスキーはIPPポリートでかいている。

人間の存在が恣意的な、偶然のものであるならば、その存在は本来無意味なのではないかというIPPポリートの疑問は、ほとんど同じ発想でチェーホフの一人物によってくり返される。

『グーセフ』から二年後チェーホフは精神病院に材をとった中篇『六号室』をかく。特異な一人の患者に興味をおぼえ、しばしば病室を訪れているうちに自分も狂人とされ、監禁されてしまう医師ラーギンの感懐はそのままIPPポリートの言葉とかさなる。

もし、人間の脳の中樞やひだ、視覚、言語、自意識、天才などが、最後には土中に入って地殻と共に冷却し、その後数百万年の時を意味も目的もなく地球と一緒に太陽の周囲をめぐるっていなければならぬ運命だとしたら、それらのものはみな一体何のためにあるのだらう？ もし、冷却させ回転させるだけのためなら、その高尚な、殆ど神の如き英知をもった人間を無から引き出しておいて、まるで嘲弄するように、もう一度土にかえさせる必要などどこにもない筈である(『六号室』第七章⁽⁸⁾)

この表現がIPPポリートのパロディであり、それを狂人の頭脳に宿らせたとところにチェーホフの皮肉があると思われるのは易しい。確かにチェーホフは文学者としての出発当初は、自己の文学の場の確認と方法論の確立のために、『Prolet Contra』小説を真正面から批判し、否定したが、ラーギンの表白はそれほど単純なものではなからう。むしろ『グーセフ』をかいて脱皮し、それまでとは明らかに異った次元に出てきた筈のチェーホフが再度形而上の問題に触れてきたことに意味がある。

『グーセフ』で自己を作品の中に消去する方法論を確立したが、その後のチェーホフの道程は必ずしも平坦ではなかった。どちらかと言えば、『ブレ』の方が大きかったかも知れない。このことは『決闘』をはじめとして一見以前の作品と似通った一連の小説をかいていることからしても自明であろう。『決闘』の「一歩後退二歩前進」の

テーマは、そのままチェーホフ文学の展開にも当てはまる。チェーホフは同一地点に舞戻っていたのではない。例えば、『決闘』の結び——「誰もまことの真実を知る者はない」を『燈火』の「この世のことは何一つわからない」と符合させて考えるのは自由だが、それ以上に作家の姿勢の不変性を信ずるのは速断にすぎよう。『燈火』の感想は作者自身の姿勢の明確な表示であったが、『決闘』では、チェーホフがこの言葉をラエフスキーとともに小説の世界に封入し、客観化しようとした意図がうかがえる。そこには作家の意識的な区別があり、『グーセフ』以後のチェーホフの立場があらわれている。

チェーホフの方法論がクロード・ベルナルの『実験医学序説』を念頭においていたであらうことは容易に察せられるが、チェーホフは『実験小説論』の作者以上に、ベルナルのいう「自然界の写真師」の忠実な実践者であった。「断じて事実の埒外に出てはならぬ」というベルナルの教えを彼は奉じていた。だが、中期以降この「写真師」の意識は微妙に変化している。チェーホフの「ブレ」とみえるものは、おそらく、この変化の表現なのであろう。『六号室』のラーギンの懷疑は、それ以上展開もされず、深化もしなかったが、ラーギンの表白は、作家のこの変化と無関係ではない。彼は『六号室』をかくことによって『退屈な話』とはちがった意味で「Pro et Contra」の領域に入ってしまった。あるいは、「事実の埒外」に出してしまったと言ってもよい。『グーセフ』の方法論は方法論として、もう一つ別のチェーホフが姿をあらわし始めてきたということでもあろうか。それは『燈火』、『退屈な話』とはちがったふくらみを彼の小説にもたらしめている。

例えば、九四年の掌篇『学生』は、チェーホフの小説のこの微妙な変化を語っている。この作品には筋というものはない。ある夕方、「山しぎ撃ちの婦りみち、「後家の畑」の傍を通りかかった宗教学校の学生ペリコポーリスキーが後家の母娘と雑談しながら焚火にあたって……彼はふと使徒ペトロのことを思い出す。あの晩もきつと今夜のように寒い晩だったにちがいない。彼は二人にペトロのことを話す——最後の晩餐、主の予言、ペテロの三度の否定。老婆は泣き出し、娘の顔は重苦しく引きつる。学生は別れをつけて闇の中を歩きながら想いにしずむ……老婆が泣いたのは彼の話術のためではない。ペテロが彼女に身近なために彼女がペテロの心に起ったこと

に感動したからである。

歡喜が突然彼の心に波立ちはじめたので、彼は一分間、息をつくために立ち止ったほどである。過去は——と彼は考えた——次から次へと流れ出す絶え間ない事件の連鎖で現在と結びついている。そして彼には、自分はたった今、その連鎖の両端を見たのだという気がした。——一方の端に触ったら、他の端がゆらいだように思われた。(『学生』)

この作品の味は、時の感覚にある。学生がゆくりなくも想像した九百年前の情景が不思議な情感をともなっており、追ってくる。「一方の端」と「他方の端」は同時につらなり、過去と現在は瞬時にしてつながる……。それはこの作家にも過去から現在、未来につらなる時間の縦の流れが時々姿をあらわすということである。九九年の『犬を連れた奥さん』のオレアンドの海岸の場面も類似の時間感覚をあらわしている。

オレアンドでは二人は教会からほど遠くないベンチに腰かけて、海を見下しながら黙っていた。ヤルタは朝霧のむこうにわずかに見え、山々の頂には白雲が動かずにかかっていた。樹々の葉はそよともせず、蟬が鳴き、下の方から聞えてくる単調でうつろな海のざわめきが、われわれを待っている平安や永遠の眠りについて語っていた。まだヤルタやオレアンドもない頃から下の方ではあのようにざわめき、今も鳴り、われわれがこの世にいなくなった時でも、同じように無関心にうつろに鳴り渡っているだろう。この不変性のうちに、そしてわれわれ一人一人の生死についての完全な無関心のうちに、おそらく、われわれの永遠の救いのしるし、地上におけるたえまない生命の運動のしるし、たえまない完成のしるしが隠されているのだろう。夜明けの光でひじょうに美しく思われたうら若い女と並んで坐りながら、海や山や雲や広い空などのこの童話のような情景に魅せられて、心のなごんだグロフは考えた。生存の高い目的とか、自分の人間的価値などということを忘れて

しまった時には、この世のすべてのことは、われわれ自身で考えたり行なったりしている以外のこと
は、もし思いをこらすならば、ほんとうはなんと美しいものであるか、と。(『犬をつれた奥さん』第二章)⁽¹⁰⁾

ほんの遊びのつもりで始めた何度目かの恋をグーロフは時の流れの中に、夜明けのオレアンダの悠久の大自然の中においてみる。人間の営為を自然の中で眺めることよって一人の色好みの中年男にすぎなかったグーロフもこれまでの恋愛遊戯とはちがった趣で女をみるようになる。人間が時の流れを意識する瞬間が重大な意味をもつことをチェーホフは、一見奇異にみえる場面設定のうちにさえ折りこんでいる。

太古から遠い未来につらなる時の流れの一点に渺として漂う人間存在が意識されている。それは『学生』で、ペテロの夜が一瞬にして現在に流れこみ、大過去と現在がつながり、学生がイエスの時代を体験する時間感覚と同次元のものである。おそらく、かつてのチェーホフは『学生』の幻覚も、『犬をつれた奥さん』の時間と存在の感覚も書かなかつたであろうし、また、興味もなかつたであろう。

「ロシアでは目高さえ哲学を語る」と言い放ってきびしく自戒していた形而上学の領域にチェーホフは踏みこんでいる。これは単に作品の綾というようなものではない。太古から未来永劫につづくであろう浪のざわめき、人間の思考行動の結果以外のすべてのものもつ美しさを——人間の相対的世界を超えた絶対世界を彼は表現しようとしている。

一方で『グーセフ』のような無人称小説を確立しながら、他方では彼が忌避しつつつけてきた形而上の世界に触れる小説をかき始めたことに中期以降のチェーホフの面白味もまた存在する。

『学生』から四年後にかかれた短篇『職務の用事』もチェーホフのこの形而上的性向をみるうえで看過し得ない作品である。予審判事レイジンは郡医と一緒に、自殺した郡会の保険代理人の青年の検死に赴く。吹雪の道を長い間さまよいながら夕方近く郡会の宿泊所にたどりつき、老百人長が二人を迎える。郡医と知己の地主の屋敷に一泊した彼は、宿泊所で聞いた老百人長の愚痴を思い出す。郡会の事務の使い走りをしているこの恵まれない老百姓

は、自殺した不幸な青年とどこか共通点があるようにルイジンには思える。それは彼らがルイジンの夢に一緒に現われ、芝居の中のように奇妙な歌をうたっていたからである——「歩け、歩け、歩け……君は暖かい柔かい所にいる。けれどわしらは極寒の中、吹雪の中、深い雪の中を歩く。安らぎも知らず喜びも知らず……。この世の重荷を、おのが命の重荷も君が命の重荷もなべて背負いて……」

ルイジンは結局、彼らだけでなく、あらゆる人々の間に「目にみえない、重要な必然的なつながり」が存在しているのではないかと考える。ただ平生、人がそれに気付かないだけであって、「一つの共通の理念」がこの世界にはあると思うようになる。一人の青年の奇妙な自殺、老百人長の虐げられた生活を目撃したことを契機としてルイジンはこの想念を展開してゆく。

この人生では、最も荒涼たる僻地であってさえ、何一つ偶然ではなく、一切が一つの共通の理念につらぬかれ、すべてのものが一つの精神、一つの目的をもっている……不仕合わせな、疲れきって自ら生命を断った、「ドクトルのいわゆる「神経衰弱症患者」にしても、一生涯毎日每人から人へ歩いて過ぐすあの老百姓にしても——それは、自分の存在を偶然と考えている人にとっては偶然であり、人生の断片であり、片や、自分の生涯をもそうした全体の一部と考え、そのことを理解している人にとっては、奇蹟的だが同時に合理的な、或るオルガニズムの一部なのである。(『職務の用事で』)

チェーホフは、主人公の「心の底に久しくひそんでいた考え」が今はっきりと彼の意識の中に浮きあがってきたとかいているが、この地点は『退屈な話』とはかなり隔る。『退屈な話』のニコライ老教授の「共通の観念」の欠如の苦い認識がここでは否定されている。ルイジンは「共通の理念」の存在を信じ、人間を世界に結びつける必然を確信している。サガレン以前のチェーホフとはここで明らかに変貌している。それはあくまで自然の一存在物としてしか——それ以上でもそれ以下でもなく——人間をみることができなくなった作家の一つの到達点なのである

う。広大な自然の中に渺たる人間を置いた時、抽象的なニヒリズムは消しとぶ。自然の中に他の存在物と等しくとりこまれた人間の姿がチェーホフの脳裡に焼付き、そこからすべての存在物同志をつなぎ、その存在物と世界をつなぐものという観念があらわれたのかも知れない。自分の存在は地上に偶然生み落された断片ではなく、この空間を充している不断の生命の一部であるという思想は別に目新しいものではないが、かつて「死後は墓の上に山ごぼろが生えるだけ」と言つて憚らなかつたチェーホフの信念としてみるとまた違った趣がある。『退屈な話』では必ずしも明確でなかつた「共通の観念」とか「生ける人間の神」とかいった表現が、ここに至つて、チェーホフの意味しようとしていたところが判然としてきたのも皮肉である。人間同志がつながり、人間と世界がつらなるという信念は、永続する生命の観念とかさなる。唯物論者でありつづけたチェーホフを單純にみれば、それはおよそ容認したい観念だが、チェーホフの人間の生への透徹した眼は、單なる合理主義の枠をこえている。『三人姉妹』のトゥーゼンバッハはサリョーンヌイとの決闘に赴く直前、木立を見て呟く。

なんと美しい木立だろう。ほんとにあの木立の周囲には、すばらしく美しい生活がなくてはならないはずだ。
……ほら、あの木は枯れている。けれどもやはり、ほかの木と一緒に風に揺られている。ちょうどあんな風に、もしほくが死んでもやはり、なんらかの形で生活に加わつてゆくような気がする(『三人姉妹』第四幕)

執拗に人生の意味を問うマーシヤに、「今、雪が降っている。それに何の意味がありますか？」と冷然と答えたトゥーゼンバッハは、その思考形態としては「人參は人參であつて、それ以上は何もわからぬ」とクニッペルに言い切つたチェーホフの考え方にちかひ。そのトゥーゼンバッハが末期の眼で見たものは、「雪」とも違い、「人參」ともちがう。彼が木立にみたのは他ならぬ彼の生命であらう。その木立の美しさに打たれた時、トゥーゼンバッハははじめて生命の眞の姿を見た。木立は神の世界であり、彼はその実在の表現としてそこに在る。チェーホフがトゥーゼンバッハをおして描いたものは他ならぬこの実在であり、そこに宿る永遠の生命である。この瞬間におい

てチェーホフは唯物論者から離れ、宗教的世界に近付いている。生きている木と枯れた木は、生命の表と裏の比喩であろう。人間の生は、遠い過去から永劫の未来へ明滅しながら限りなくつながつてゆく。ある時は生にみえ、ある時は死にみえる。しかし、その本質は変わらない。本来、生もなく死もない。表現としての生、表現としての死があるばかりである。トゥーゼンバッハにもサリョーンヌイにも生としてあらわれ、また、死としてあらわれる。木立の美しさだけがそこにある。トゥーゼンバッハの眼が虚心に実在を映した時、チェーホフは芸術家として一つの極点に達した。

V

ドストエフスキーは二つの側から生命の問題を眺めている。一つはイッポリートから、他の一つはゾシマから。イッポリートの思考の中心にあるのは、不死——イエスの復活の問題である。ホルバインの絵に表わされたイエスの凄惨な姿は、“復活”など考えられない程の衝撃を観る者に与える。人間の中で最高の人間ともいえるべきイエスさえ復活しないとしたら、並の人間の永生などということは到底考えられず、人間は超越者と何の関係もたない偶然の存在にすぎない。或る時間だけこの世に意味もなく投げ出された哀れな生き物に他ならない。人間は存在の意味を求めながら、答を得られないまま、宇宙の調和からも疎外された存在として自らの生を全うしなければならぬ。宇宙の最高意志となんらのかかわりもたず、何のためともわからない「屈辱的な」存在の“させられ方”をして生きることの空しさにイッポリートは背立ち、深く傷つく。ドストエフスキーがイッポリートを登場させた意味は、何よりもその問題設定の直截性にある。プリミティヴとまで言えるほどの率直な問題の立て方をするには、余命二、三週間の十八歳の若者がドストエフスキーには必要であった。イッポリートには作家の根源的な懷疑が語られている。ドストエフスキーの原音ともいふべき「人間は宇宙の孤児」という認識はつとに十七歳の手紙にあらわれているが、いうならばこの若年の認識に忠実だったところにドストエフスキーの深化があり独創があった。『貧しき人々』の作者としての名声も、ペトランシェフスキー会も、セミョーノフスキー練兵場も、オムスクの

の「死の家」も、セミパラチンスクの国境守備隊勤務もドストエフスキーのこの認識を深めとすれ、変えはしなかった。イッポリートはこの「原音」の最も忠実な確認者であり、真摯な再生者であった。死を前にしてニコライ教授は「何も無い」を確認したが、イッポリートは、「宇宙の調和」からはずれた存在——世界に自分の居るべき場をもたない存在としての人間を認識する。教授は「共通の観念」も「生ける人間の神」もないとしたが、イッポリートは超越者の存在を認める——その絶対者が人間とかかわりをもつか、もたないかという点に彼の論理の焦点がある。彼の関心はもっぱら人間の存在の形——存在の「させられ方」にある。おそらくドストエフスキーは、「何も無い」という考え方は終生もたなかった作家であろう。ただ、どういう形で人間は超越者にかかわっているのか、その形しかあり得ないのかというような問い方をしつづけた思索者である。ドストエフスキーの論理を単純化し純粹化してゆくとイッポリートに辿りつく。

ギリシヤ正教の秘蹟は特にその不死に対する信仰にあるから、イッポリートがそこを焦点にしたのは当然のことである。ドストエフスキーの「Pro et Contra」は信仰が論理かということになるが、最終的には、不死をめぐるその信を問うことになる。

『カラマーゾフの兄弟』にはヨハネ福音書の「一粒の麦」が題銘として掲げられているが、作家が親から子へ伝える生命の流れを一つの持続する生命として尊重していたであろうことは疑いを容れない。ドストエフスキーの子供への愛着は、イヴァンの挿話やクロネベルク事件⁽¹³⁾についての文章をみるまでもなく明らかであり、それが根本のところ、持続する生命の永遠の流れへの深い関心にかかわっているであろうことは想像に難くないが、それとは別に、いわば「本格的な」永生の問題がドストエフスキーの最大の関心事として脳裡を去らなかつたことも十分看とれるのである。だからこそ、バーゼルでみたホルバインの『イエス・キリストの死』が徹底的に彼を震撼させたのである。

ギリシヤ正教への深い信仰にもかかわらず、ドストエフスキーの近代人として感覚は、不死に対するイッポリートの認識と合致する。不死は最も認め難い観念であり思想である。その意味では、近代人としてのドストエフスキ

ーの信仰は、ギリシャ正教からは、ずれてくる。ゾシマの「神秘」の体感はずしも正統な正教的なものでもない。ゾシマの信仰を支えているのは「他界」との接触感である。彼の信仰も思想もすべてこのうえに築かれている。流刑囚ドストエフスキーがゆくりなくもイルトゥイシ河畔でみたものは、十七年の歳月をへだててゾシマのなかに蘇っている。

ゾシマは現世をすべて神の世界の表現とみている。それは実在の表現であり、森羅万象に宇宙の生命がこめられている。夭折した八歳年上の兄マルケールが死の床で小鳥にまで宥しを乞い、「天国はそれを自覚した時点で直ちに実現する」と言った言葉を理解出来なかったゾシマ少年も、軍隊での従卒アフナーシイとの邂逅を契機として僧籍に入ってから、兄の信仰に深く共感するようになる。僧院修理の寄附金あつめに全国を行脚していた折、とある河のほとりで舟曳きの出稼ぎに来ていた農家の青年に会おう。二人は夜明けまで川面を眺めながら語りあかす。

明るい、静かな、暖い七月の夜で、広々とした川面からは水蒸気が立ちのぼり、われわれの気分を爽やかにしてくれた。かすかに魚が跳ね、小鳥たちは沈黙し、すべてのものが静かに気高く、万物が神に祈りをささげていた。寝ないでいたのはわれわれ二人、私とその若者だけであった。われわれは神の世界の美しさとその神秘について語り合った。一本一本の草、一匹一匹の小さな昆虫、一匹一匹の蟻、黄金色の蜜蜂、知性をもっていないすべてこれらのものが、驚くばかりおのれの道を心得ていて、神の秘密を証明し、自らその秘密をたゆみなく行っているのである。(『カラマーゾフの兄弟』第六篇第二章B)⁽¹⁴⁾

すべては超越者の自己表現であり、一切の実在の中にその生命がこめられていると捉えるとき、ドストエフスキーの不死に対する考え方はギリシャ正教と微妙にずれ始めている。それは、その意味では、人格神の信仰たる正教の世界を超えている。ゾシマはこの世は他界の表現と信じたが、それは他界とこの世との生命の循環を意味する。森羅万象はすべて生命をもち、この世に存在し、また、他界に消えてゆく。それは現われ、消えてゆくように見え

るが、宇宙の生命の流れは変わらない。この世で表にあらわれ、他界で蔭に入る光と影のようなものであり、生と死は一つのを別の面からみたにすぎないのではないか。この形で人間は他の存在物と同様、他界——超越者とながり、接触感を得ている。ゾシマの生命観は、イッポリートの論理の次元とは異質の次元でその展開をみせている。「すべてのことは大海のようなものであって、悉く流れ集まり、相接しているが故に、一端に触れば世界の他の一端にひびく」とゾシマは言う。ゾシマの中心思想は連鎖であり、存在物も生命もすべて円環のように無限につながっている。イッポリートの論理はドストエフスキーの本音でありながら、なお、ドストエフスキーはイッポリートの論理からすれば「虚構」ともみえるゾシマの信に賭けようとする。『作家の日記』の「大熊星」の挿話はドストエフスキーの境位を見事に物語っている——

自殺者ウェルテルは自分の生を終らんとするにあたって、その書置きの最後の数行にもはやこの後「美しい大熊の星座」を見ることができないのを惜しんでこれに別れを告げている。ああこの一筆の中に当時真生活に入りかけたばかりのゲーテの姿がどれほど反映していることであらう！ 一体どういふわけでこの星座が若きウェルテルにとってそれほど尊かったのか？ 彼は星座を見る度毎に、自分はこの星に対して決してアトムでも無でもないということ、この無数の不可思議な神の奇蹟の一切も自分の想いより高いものでも自分の意識より高いものでもなく、自分の魂の中におさめられた美の理想より高いものではないということ、つまり、その奇蹟も自分と同等のものであって、存在の無限に彼を近づけてくれるものであるということ、これを自覚したからである。(『作家の日記』一八七六年一月号第一章一)

VI

森羅万象を実在のあらわれとして、その根源に在る超越者の自己表現としてみることに、その表現の美しさに素直

に打たれること——ドストエフスキーは晩年にいたって漸くこの境地に達した。決闘直前のトゥーゼンバッハの末期の眼にも同じような景色が映る。チェーホフは彼に同じ世界を見させているのであろうか。確かにチェーホフも——かつて哲学を「目高の論議」と呼び、人參に人參以上のものを求めることを禁じた唯物論者も晩年には形而上的な世界に足を踏み入れてくる。『桜の園』第二幕終りちかくのト書で「突然何か天から落ちたように遙かな物音が聞える。それは弦が断れた音でやがて悲しげに薄れてゆく」と書いたとき、彼は何を考えていたのであろうか。曖昧なもの神秘的なものをあれほど斥けたチェーホフが挿入したこの音は何なのか。ここでチェーホフは明らかに変化している。

しかし、チェーホフは、トゥーゼンバッハにドストエフスキーに近い世界を見させながら、ぎりぎりのところで彼自身は反転する。永遠の生命も超越者の表現たる実在も、結局は「虚構」ではないのか。惺めてみれば、また、惺めた時の現実がある。最後の一点ではチェーホフは自然科学者の眼をもち、合理主義者の世界観をいただく。彼の根柢には鬼神を語らない素朴なマテリアリストがいる。

チェーホフが戯曲に傾けたエネルギーもこれと無縁ではない。「信念」に反して形而上的な方向、断れた絃の音的な方向に傾くのを彼はドラマをすることによって防ごうとする。

『三人姉妹』までは、その内容ではくり返し人生の意味が問われているが、それはあくまで材料であり、ドラマは「意味」とは別の地点に成立している。逆説的に言えば、「意味」を語らせることによってこの危険ともみえる「虚構」の世界——「意味」の世界に安全弁をあげたのかも知れない。不思議な弦の音があるにせよ『桜の園』は、全体としては、それまでとはちがったチェーホフの到達した地点を十二分に表現している。過、現、未の三世代の移ろいを描くことによって——時間の流れにのって現われ消えてゆく人々の動きを凝視し表現することによって作家は彼の到りついた境地を示している。『グーゼフ』で自然の一存在物としての人間の生死をみつめたチェーホフが同じ眼で自然な世代の交代をみている。時の流れの中に登場し退場してゆく人間——そういう存在としてチェーホフは他人も自分もみている。そうした自然の流れを内容とした作品を彼は作るうとした。チェーホフが希んでい

たのは、作者の恣意のない自然な作品——ただ道端に転っている石のような作品であらう。

チェーホフは戯曲を書くことによって再び『グーセフ』の世界に戻り、それをつきぬけた。描写や説明を尾裾骨のようにもつ必要もなく、俳優の肉体によって容赦なく客観的に成立する世界は、別の確かな“存在”である。チェーホフのドラマへの執心はこの確実な“遮断”にあった。『グーセフ』で彼が目指した無人称小説的世界の完成——自分の存在が解体され曖昧であるならば一つの確固たる存在物を自ら創ることによって実存の確立をはかりとしたチェーホフの決意は、彼の形而上的表現への“ブレ”とは別に作家の中に確かに存在していた。形而上的宗教的可能性に触れながら、結局はそれとは一線を画した無神論的な明澄な世界にチェーホフは達し、『グーセフ』的視点の手法でそれを作品化しようとした。特定の人物への執着も、“意味”にかかわる内容もたず、時間を主題としたこの最後の戯曲は、チェーホフの決意の見事な達成を物語っている。

明滅しながら循環してゆく生命に一つの到達点を見出したドストエフスキーと、抽象的世界にのぞみをつながらず、自己を消し去ることによって確かな一つの存在物を創り出すことを希ったチェーホフと、“死”を契機として深化した二人の文学は、双曲線のように一点で接し、また、遙かにへだたたってゆく。

注

- (1) V・バザノフ他編 ドストエフスキー三十巻本全集 第四巻 一七八頁 「ナウカ」出版所 レニングラート 一九七二年
- (2) 兄ミハイル宛一八三八年八月九日付書簡
- (3) V・エルミローフ他編 チェーホフ十二巻本著作集 第十一巻 二二〇～二頁 「フドージュストベンナヤ・リチュエラ トゥーラ」出版所 モスクワ 一九六三年
- (4) 同前著作集 四一九頁
- (5) 同前著作集 第六巻 三六四頁 同前一九六二年

- (6) 同前ドストエフスキー全集 第八卷 五二頁 同前 一九七三年
- (7) 同前全集 三四四頁
- (8) 同前チエーホフ著作集 第七卷 一四三～四頁 同前 一九六二年
- (9) 同前著作集 三七八頁
- (10) 同前著作集 第八卷 三九五頁 一九六二年
- (11) 同前著作集 三八五～六頁
- (12) 同前著作集 第九卷 五九四頁 一九六一年
- (13) 『作家の日記』一八七六年十二月号第二章一～六
- (14) 同前ドストエフスキー全集 第十四卷 二六七頁 同前 一九七六年
- (15) 同前全集 第二十二卷 六頁 同前 一九八一年