

埼玉大学教養学部 リベラル・アーツ叢書15

野中進 著

ロシア小説講義ノート

埼玉大学教養学部・人文社会科学科学研究科



埼玉大学教養学部リベラル・アーツ叢書15

ロシア小説講義ノート

野中進 著

埼玉大学教養学部・人文社会科学研究科
野中進 著

目次

はじめに	9
第一部 十九世紀のロシア小説	
ガイダンス	11
第一回 アレクサンドル・プーシキン『その一発』	14
近代文学とは何か	14
ロシアの近代化	16
『その一発』から	18
第二回 ニコライ・ゴーゴリ『外套』	24
近代ロシアとペテルブルグ	24
ロシア文学が描いたペテルブルグ	25
『外套』から	27
第三回 イワン・ツルゲーネフ『あいびき』	32
ロシア文学とリアリズム	32
作家の使命と才能	33
『あいびき』から	35
第四回 二葉亭四迷訳『あひゞき』（番外編）	41
ロシア文学と近代日本	41
二葉亭の小説	43
二葉亭訳『あひゞき』から	45

第五回	フョードル・ドストエフスキー 『貧しき人々』……………	50
	ロシア文学と「わたし」	50
	ドストエフスキー文学の現代性	52
	『貧しき人々』から	54
第六回	フョードル・ドストエフスキー 『カラマーゾフの兄弟』……………	59
	近代と信仰	59
	専制権力とドストエフスキー	61
	『カラマーゾフの兄弟』から	64
第七回	レフ・トルストイ 『戦争と平和』……………	68
	ロシア文学とナポレオン	68
	近代小説史上の『戦争と平和』の位置	70
	『戦争と平和』から	73
第八回	レフ・トルストイ 『イワンのばかとそのふたりの兄弟』他……………	78
	ロシア文学と国家	78
	トルストイと反近代	80
	『イワンのばかとそのふたりの兄弟』他から	83
第九回	アントン・チェーホフ 『可愛い女』……………	87
	ロシア文学とジェンダー	87
	チェーホフ — 長編小説を見切った作家	89
	『可愛い女』から	92
第十回	アントン・チェーホフ 『犬を連れた奥さん』……………	97
	ロシア文学と幸福	97
	成功と幸福、そして善	99
	『犬を連れた奥さん』から	102
第十一回	マクシム・ゴーリキー 『どん底』……………	107
	ロシア文学と民衆（再論）	107
	ゴーリキー 近代に殉じた作家	109
	『どん底』から	111
第十二回	夏目漱石 『三四郎』（番外編)……………	115
	後発国の思想問題	115
	近代文学のフォーマット	117
	『三四郎』から	118

第二部 二十世紀のロシア小説

ガイダンス 近代の超克と長篇小説の終わり……………	123
第一回 ダニイル・ハルムス『落ちて行く老婆たち』他……………	126
近代とアヴァンギャルド	126
ロシア革命と芸術の前衛	128
『落ちて行く老婆たち』他から	130
第二回 ヴィクトル・シクロフスキー『言葉の復活』他……………	135
文学と批評	135
マルクス主義批評とフォルマリズム	137
『言葉の復活』他から	140
第三回 ミハイル・バフチン『ドストエフスキーの詩学』……………	144
ロシア文学と対話	144
バフチンは謎めいた思想家だったか	146
『ドストエフスキーの創作の問題』から	148
第四回 アンドレイ・プラトーフ『ジャン』……………	153
ソ連における「成功と幸福」	153
プラトーフとソ連文学	155
『ジャン』から	157
第五回 アンドレイ・プラトーフ『帰還』……………	163
ロシア文学と戦争	163
プラトーフ文学の過去と現在	165
『帰還』から	168
第六回 ミハイル・ブルガーコフ『巨匠とマルガリータ』……………	173
諷刺文学の賞味期限	173
後発国にとっての諷刺の笑い	174
『巨匠とマルガリータ』から	177
第七回 ワシーリー・グロスマン『人生と運命』……………	182
二十世紀文学と「全体」	182
グロスマンはいかにして長編作家になったか	185
『人生と運命』から	187

第八回 アレクサンドル・ソルジェニーツィン 『イワン・デニーソヴィチの一日』
 192

ロシア文学と人間の尊厳 192
 ソルジェニーツィン 最後のインテリゲンツィア? 195
 『イワン・デニーソヴィチの一日』から 197

第九回 ワシーリー・シュクシーン 『狼たち』他..... 202

近代文学と田舎 202
 コルホーズのチェーホフ 204
 『狼たち』他から 207

第十回 セルゲイ・ドヴラートフ 『レーナ これは愛じゃない』.....211

ロシア文学と笑い 211
 作家と亡命 213
 『レーナ これは愛じゃない』から 216

第十一回 リュドミラ・ウリツカヤ 『ソーネチカ』..... 221

平等と差別 221
 ロシア文学と女性 223
 『ソーネチカ』から 225

第十二回 スヴェトラーナ・アレクシエーヴィチ 『戦争は女の顔をしていない』
 230

近代文学と「声」 230
 第二次世界大戦と長編小説 232
 『戦争は女の顔をしていない』から 234

結び ふりかえり 近代文学を読む意味..... 239

近代文学の終り? 239
 近代文学の効用 240

埼玉大学教養学部リベラル・アーツ叢書15

ロシア小説講義ノート

Faculty of Liberal Arts, Saitama University

Studies in Liberal Arts, vol. 15

Seminar on Russian Novels

by

Susumu Nonaka

Saitama University

Faculty of Liberal Arts

Graduate School of Humanities and Social Sciences

はじめに

本書は、筆者が2017-2019年に埼玉大学で行なった講義の内容をまとめたものである。2021年には新潟大学と戸田市民大学でも一部をお話する機会をいただいた。当時の学生・受講生・関係者の皆様にお礼申し上げる。

埼玉大学教養学部リベラルアーツ叢書は本来、本学部教員の研究成果を発信するために始まったもので、講義内容をまとめた本書のようなスタイルは異例である。しかし、本学部の研究成果だけでなく教育実績も世に出すことで、すでに15号を数え、本学部の顔となったりベラルアーツ叢書をさらに発展させられるのではないかと考えるものである。

本書を手にした方が、ロシア文学と近代文学全般への関心を多少なりとも持っていたいただければ、筆者としてこれ以上の喜びはない。

本書の原稿が完成し、上記の序文も書いた直後、突如としてロシア軍によるウクライナ侵攻が始まった。本来であれば、本書の内容に何らかの反映を試みるべきだったかもしれないが、時間的・能力的にかなわなかった。ウクライナの人々の苦しみはいまだ終わっておらず、今後事態がどう推移するかも見通せない。本書で取り上げる作家の何人かはウクライナ出身であり（ゴーゴリ、ブルガーコフ、グロスマンなど）、今回の戦争が道義的にも文化史的にもまったく間違っただけのことでは申し添えておきたい。

なお本書は、日本学術振興会の科学研究費補助金基盤研究（B）課題番号20H01246「二十世紀ロシア文学の発展に関する総合的研究：異化・越境・ポスト近代を鍵概念に」の成果報告の一環として刊行される。

2022年5月

著者

第一部

十九世紀のロシア小説

ガイダンス

皆さん、こんにちは。この授業では近現代のロシア小説についてお話します。第一部は十九世紀、第二部は二十世紀のロシア小説や批評を取り上げる予定です。残念ながら、十八世紀以前や私たちが暮らす二十一世紀はカバーできていません。

十九世紀から始めるのはいくつか理由があります。第一に、ロシア文学といえば十九世紀後半のリアリズム小説が世界的に有名なことが挙げられます。ドストエフスキーやトルストイの名前は作品を読んだことがなくとも聞いたことがあるでしょう。かつて日本では彼らの小説を読むことが教養の一部と見なされた時代がありました。今日ではそのようなことはありませんが、それでも『カラマーゾフの兄弟』の新訳が大ヒットするなど、ロシア文学への関心は今でもそれなりに根強いように思われます。

十九世紀から始めるもう一つの理由として、ロシアが本格的な近代化を経験したのが十九世紀であることが挙げられます。この点は本講義の主眼に関わるので、ここで簡単に説明しておきます。

ご存知の通り、ロシアは西ヨーロッパ（フランス、イギリス、オランダなど）に較べて、かなり遅れて近代化をスタートしました。中央ヨーロッパ（ドイツやオーストリアなど）と較べても遅れています。このことはロシアという国について語るときに欠かせない要素です。「遅れた近代化」はロシアの国家や社

会、文化、そして文学のあり方に決定的な影響を及ぼしました。

「遅れた近代化」はロシアだけに限ったことではありません。私たちの日本も同様です。お隣の中国や韓国・朝鮮もそうであり、他のアジア地域、アフリカ、中南米にも当てはまります。そうだとすれば、これらの地域——つまり世界の大半——には何らかの共通点があるのでないかと想定してもよいでしょう。すなわち、近代ロシアの経験は日本やその他の国々が経験したことと多かれ少なかれ似ているのでないかという仮説です。

この点で文学は興味深い観察対象となります。ロシアをはじめ多くの「近代後発国」が類似的な経験をしたとすれば、その類似性は文学作品にも表れているでしょう。別の言い方をすれば、十九世紀ロシア文学の特徴は、他の後発国の近代文学にも見出されるでしょう。その類似は偶然ではありません。というのも、近代後発国の作家たちは、外国の文学作品を読み、新しいテーマ（主題）やテクニク（手法）を学びながら、自国の近代文学を作り上げたからです。近代文学は、近代という時代（あるいはシステム）が世界に広がるのと同時に、各国に広まりました。国を越えてよく似たテーマやテクニクが見いだされるのは当然と言ってよいでしょう。

この授業で考えたいのは「近代と文学」という問題です。とくに近代後発国における文学の使命という話題が中心になるでしょう。近代化というレースに遅れて参加した国々ではどのような近代文学が生まれたか。それはなぜか。ロシア文学の特徴はどれくらい他の国々の文学にも共通するのか——具体的にはこうしたことをお話したいと思います。

近代とは何か？ それはいつ始まり、いつ終わったか？ という問いはあまりに大きな問題で、このガイダンスで答えを出すことはできません。ロシア小説を題材に近代とは何かを考えてみるという予告にとどめておきましょう。

一つだけ言っておきたいのは、近代という時代がすでに終わったにせよ、まだ終わっていないにせよ、現代を生きる私たちにも影響を与え続けているということです。いや、影響という言葉では足りない。近代は私たちの今の生活の基盤をなしていると言うべきでしょう。

したがって、近代文学を読むことは私たち自身の生活や思考方法を見直す作業にもなります。外国の小説を読むことからその作業を始めるのは遠回りすぎるでしょうか。しかし、他者に目を向けることは自分をふりかえるためのきっ

かけになります。意外と近道かもしれません。

読書ガイド

アンソニー・ギデンズ『近代とはいかなる時代か?』松尾精文・小幡正敏訳、而立書房、1993年。

白倉克文『近代ロシア文学の成立と西欧』成文社、2001年。

外川継男「明治維新前後の日本人のロシア観」、中村喜和、トマス・ライマー編『国際討論 ロシア文化と日本 明治・大正期の文化交流』彩流社、1995年、43-55頁。

乗松亨平「並行的他者との出会いのために」、『ゲンロン7』、2017年、40-43頁。

モレットイ、フランコ『遠読 〈世界文学システム〉への挑戦』秋草俊一郎他訳、みすず書房、2016年。

第一回

アレクサンドル・プーシキン『その一発』

皆さん、こんにちは。第一回目の今日はアレクサンドル・プーシキンの短編小説『その一発』を読んでみましょう。

作品の紹介に入る前に、いくつか前提的なお話をさせてください。この授業では最初にレクチャー、それから作品を読むという構成で進めていきたいと思っています。

近代文学とは何か

前回のガイダンスでもお話したように、この授業は近代文学、とりわけ「近代後発国の文学」をテーマとします。ですから「近代文学とは何か」という話題から始めましょう。

近代文学は、国や言語を越えた共通のテーマ群を持っています。たとえばお金、青春、恋愛、人生の選択、理想と現実の対立などは、どこの国の近代文学でもかならず出てくるテーマです。どうしてでしょうか。

一言で言えば、これらのテーマは近代化を経験するすべての国が会う社会問題だからです。ここでいう社会問題とは、多くの人々が考え、悩み、議論せずにはいられないような焦眉の問題というほどの意味です。

近代化とは多かれ少なかれ「強いられた」現象です。とくに後発国にとってはそうです。日本の近代化（ただし、ここでいう近代化とはあくまで「西欧型の近代化」を指します）を思い出してみましょう。それは黒船の大砲という暴

力によって始まりました。多くの場合、後発国はさまざまな状況に囲まれ、やむをえず近代化の道を歩み始めます。

ロシアの場合はどうでしょうか。たしかにピョートル大帝（在世1682-1725）は西欧の文物を好み、ロシアの西欧化を強力に推進しました。しかしその一方、彼に反対するロシア人は貴族にも民衆にも大勢いました。有名なのはピョートルの息子アレクセイです。皇太子である彼は一部の貴族によって反ピョートル、反西欧化、反近代化の旗頭に祭り上げられます。その結果、父親の疑いと怒りを招き、謀反の心ありとされ刑場の露と消えました。

近代後発国はまったくの自力では近代化をスタートできません。新しい理念や知識、制度や技術を先発国から受け入れる必要があります。つまり輸入です。そうして手にする新しいものは「舶来もの」の眩しさやありがたみがある一方、なじみにくさや反発心も引き起こします。

近代化への反応は人さまざまです。ある人々は近代の理念（自由、平等）、政治制度（民主主義）、豊かさ（資本主義、産業革命）、強さ（軍事力、科学）などに熱中します。他の人々はそうしたものは自国の伝統にそぐわない、異質なものだとして警戒します。そのため、近代後発国ではかならず革新派と守旧派の対立が起こります。近代化を積極的に進めようとするグループとそれを留めようとするグループの衝突です。ロシアの場合、ピョートルの改革を讃える「西欧派」とそれを批判的に見る「スラヴ派」が形成されましたが、こうした対立は多くの後発国で見られる現象です。

ただ注意したいのは、一つの社会が二つの陣営にきれいに分かれるわけではないことです。近代化への憧れと疑い、支持と拒絶は、一人ひとりの生活と心のなかにあったという方が正しいでしょう。近代化の圧力によって伝統的生活が否応なく変化する時代に生きる人々にとって、近代化を百パーセント受け入れることも、百パーセント拒絶することも現実的ではない。各人各様に、あるべき近代化と反近代化のバランスを取る必要があったでしょう。多くの人々は矛盾する感情、相反する評価を抱いて近代化に向き合ったのです。

そのような状態にある社会と人間を描くことこそ、近代文学に課せられた使命^{ミッション}でした。なかでも長編小説は、この使命にもっとも適したジャンルとして近代文学の主役の座につきました。長編小説の誕生が各国の近代文学史で重

要な出来事となるのはそのためです。長編小説こそ近代社会の自画像と見なされたのです。

後発国の作家たちは、先発国の物真似でない、自分たち独自の長編小説を書くように努めます。先発国の文学からさまざまな要素を吸収する一方で、自国の社会を描くための新しい主題と手法を開発しました。こうして長編小説というジャンルは、後発国に受け継がれることで多様な発展を遂げていったのです。

ロシアの近代化

ロシアの話に移ります。ピョートル大帝、そして彼の事業を受け継いだ妻や娘たち（十八世紀ロシアは女帝が多く「女帝の世紀」とも呼ばれます）はロシアの近代化を推し進めました。ちなみに、ピョートルは伝統的な「ツァーリ」の称号に代え「インペラートル」と名乗りました。どちらも皇帝を意味しますが、インペラートルの方が西歐的かつ近代的な響きがあります。ピョートルが近代的な帝国の君主たらしめた一例と言えるでしょう。ただし、ツァーリの称号も廃止されたわけではなく、インペラートルとともに用い続けられました。こうした点にも近代ロシアにおける「革新と伝統」の二重性が表れています。

さて、近代化を遂げるロシア帝国には大きく言って以下のような特徴がありました。

(1) 多民族性 帝国(Empire)とは君主によって統治される多民族国家であり、ヨーロッパではローマ帝国以来の伝統的な国家形態です。ロシアの場合、イワン雷帝(在位1533-1584)以降、国土が拡大し始め、それに伴い多民族化が進みました。十八世紀になると多民族性は「帝国のプログラム」として意識的、体系的に推し進められました。ピョートル大帝は北方戦争(1700-1721)で北の大国スウェーデンに勝利し、ドイツ系・フィン系住民の多く住むバルト海沿岸をロシア帝国に加えました。さらにエカテリーナ二世(在位1762-1796)は、西はポーランド、南は黒海、東はシベリアと国土を拡張、多くの民族を臣民に組み入れました。

世界にも例をみない多民族性は二十世紀のソ連にも、二十一世紀のロシアにも受け継がれました。それはいわば「帝国の遺産」であり、ロシアという国を理解しようとするときもっとも重要な点の一つです。

(2) 貴族文化のフランス化 「女帝の世紀」にロシアの貴族文化は急速にフランス化しました。衣服や食事だけでなく、貴族たちは日常会話さえフランス語で行うようになりました。フランス文化を文明の華のごとくありがたがる「おフランス」は日本だけの現象ではありません。ほぼすべての近代後発国で見られた現象と言ってよいでしょう。今回取り上げるプーシキンも、幼いころ両親とはフランス語で話し、生きたロシア語は農奴の乳母から学んだという伝説的な逸話があります。

(3) 官僚制と農奴制 ピョートル大帝は十四の官等からなる官僚制を作りました。身分にかかわらず優秀な人材を登用できるようにするためです。しかし実際には、上位の官等まで出世できるのは多くの場合貴族であり、ピョートルの意図は完全には実現しませんでした。また、官等の上下で人間の価値を量る風潮が広まり、文学作品でしばしば諷刺的となりました。

その一方、中世以来の農奴制が遅くまで残ったことは近代ロシアの大きな歪みでした。自由と平等は近代の中心的理念ですが、人間が品物のように売り買いされる農奴制は、どう言いつくろってもこれらの理念に反しています。啓蒙君主を自認したエカテリーナ二世や、一時は憲法制定に興味を示したアレクサンドル一世も、農奴制は廃止できませんでした。地主貴族の反対が強かったためです。農奴制が廃止されたのは、ようやく1861年、日本で言えば明治維新のころでした。

ロシアの官僚制と農奴制は、その由来からすれば「新しいものと古いもの」であり対照的です。しかしどちらの制度も「社会的上昇」の難しい社会を作り出したという点では共通しています。社会的上昇、すなわち立身出世です。個人が才能と努力によって立身出世できるということも近代的理念の一つです。しかし近代ロシアではその理念の実現は容易ではありませんでした。

ロシアの近代化に際しては文学者たちも大きな役割を果たしました。それは「新しいロシア語」の創造です。近代化を受け入れるためには新しい言語が不可欠です。新しい単語や構文、それどころか新しい文字や文法さえ定める必要があります。

言葉は技術や衣服と違って、ただ新しくすればよいというものではありません

ん。重要なのは、母語の伝統的特徴を生かしつつ新しい要素を組み込むことです。ロシアの文学者たちはフランス語やドイツ語を参考に新しい単語や構文を考案するとともに、あえて古い特徴（古語や文語的構文）も活かして近代ロシア語を創り出しました。この点でもプーシキンの功績が絶大であるとされています。

近代化を支える新しい言語の創造は、明治日本や清末の中国など、すべての近代後発国で取り組まれる大プロジェクトです。そこには学者や作家、ジャーナリスト、文部官僚などさまざまな人々が参加します。そうして創られるのが「国語」です。国語、すなわち「国の言葉」という概念自体、すぐれて近代的です。国語は近代化を軸とする新たな国づくりに欠かせないメディア（媒体）なのです。

国語という新しいメディアの保育室、あるいは実験室の役割を果たしたのが近代文学に他なりません。

『その一発』から

『その一発』はプーシキンの連作短編集『ベールキン物語』（1831）中の一編です。まず、あらすじを紹介しましょう。

〔あらすじ〕語り手の「わたし」は若い陸軍将校で、とある駐屯地で気ままな軍人暮らしをしていた。そこで退役軍人のシルヴィオという人物と知り合う。気難しく誇り高い射撃の名手だが、若い「わたし」は謎めいたこの人物にひかれる。ところがある晩、シルヴィオと別の将校のあいだで揉め事があり、軍人の「常識」として決闘を申し込むべきところ、シルヴィオはそれをしなかった。若い「わたし」は失望し、彼から遠ざかる。ある日、一通の手紙を受け取ったシルヴィオは、急遽出立の準備を始める。出発の直前、「わたし」を呼び止め、なぜあのとき決闘を申し込まなかったのか君にだけは話しておきたいと言う。それは若き日に受けた侮辱についての物語だった。その侮辱への復讐を果たすまで、わが身を危険にさらすわけにはいかなかったのだ。そして今、復讐の時は来た……。

数年後、「わたし」は軍を退役し、小さな領地で地主暮らしをしている。退屈な毎日。ある日、隣の広大な領地に、持ち主の若い伯爵夫妻が訪れたと聞き、

自己紹介に出向く。鷹揚で感じのよい伯爵と美しい妻を前に緊張する「わたし」。だが応接間の壁にかかっている一枚の絵に打ち込まれた二発の銃弾を見て、射撃話で口がほぐれる。射撃の名手としてシルヴィオの名前を出したところ、伯爵は驚愕し、彼との因縁について話し始める。シルヴィオは伯爵が結婚したと聞き、数年前の決闘で留保した「自分の一発」を撃ちに、この屋敷にやって来た。うろたえる伯爵を見て、「満足した」と言って立ち去ったという。シルヴィオの復讐は果たされたのである。その後、彼がどうなったか「わたし」は知らない。噂では、ギリシア独立運動に参加して戦死したとのことである。

日本ではプーシキンはドストエフスキーやトルストイ、チューホフほど知られていません。しかしロシアでもっとも尊敬される作家と言えば、まちがひなくプーシキンです。

プーシキンは、詩と散文の両方で近代ロシア文学の基礎を完成させた人です。今日使われているロシア語も、かなりのところまで彼のロシア語に基づいています。プーシキン以前と以後では、現代のロシア人にとって文章の読みやすさがまったく違います。それは漱石のいくつかの作品を読むときに、私たちが感じる文章の読みやすさと似ているでしょう。もちろん、漱石の文章には古いところもありますが、私たちが今日使っている日本語との「地続き感」があります。それと同じように、現代ロシア人もプーシキンのロシア語を「自分の言葉」として味わえるのです。

作品に入りましょう。ストーリーの軸は決闘です。ロシアの貴族社会では決闘の風習がありました。とくにプーシキンの時代（十九世紀前半）、決闘は貴族文化の華と見なされ、多くの男性貴族が決闘で命を落としました。プーシキン自身、三十七才の若さで決闘に斃れています。

もちろん、政府はこの危険な慣習を禁じました。しかし貴族たちは決闘をやめませんでした。なぜか。ソ連時代の文化史家ユーレイ・ロトマンによれば、ロシア貴族の飽くなき情熱の対象は決闘と賭博でした。というのも、決闘と賭博だけが彼らに「自由」の感覚を与えたからです。なぜそうした屈折したかたちでしか、自由という近代でもっとも重要な理念を実感できなかったのでしょうか。貴族といえども、個人の才能と努力だけで思うような社会的上昇を果たせる社会になっていなかったからです。彼らはピョートルの定めた官等表を少

しずつ昇っていくか、それが嫌なら自分の領地に引き込もるしかなかったのです。

『その一発』でも、退役して領地に戻った「わたし」の田舎暮らしの侘しさと先行きのなさがチラリと、しかし印象的に書かれています。かりに文才があって、評論や小説が書けたとしましょう。気の合う友人と雑誌を出してもいい。しかし政府の検閲に引っかかれば、雑誌は直ちにつぶされ、その後も検閲や司直の目が光ります。

こうした中、決闘と賭博が無聊に苦しむ貴族たちにささやかな自由の感覚を与えたのです。しかしそれは言うまでもなく、生命や財産を危険にさらす、刹那的な自由にすぎませんでした。

決闘はただの喧嘩ではなく、厳格なルールがありました。決闘は侮辱から始まります。侮辱された側は侮辱した相手に決闘を申し込むことができます。というより、申し込まないと体面を失いかねなかったのです（シルヴィオのように）。武器はたいていピストルでした。両者には介添人が付き、介添人が決闘の条件を話し合います。たとえば距離。何歩離れて打ち合うかは、命に直結する問題でした。『その一発』では十二歩とありますが、これは軍人であれば十分相手を殺せる距離でしょう。実際、若き伯爵はシルヴィオの帽子を打ち抜きます。伯爵には相手を傷つける気はなかったでしょう。一方のシルヴィオは「憎しみの感情が募るあまり、手元が狂わないか自信が持てない¹」と言うほどで殺す気満々です。ところが、家柄・財産・人柄・若さのすべてに恵まれた伯爵はのんきにサクランボを食べている。そこでシルヴィオは撃つのをやめ、自分の射弾の権利を留保したいと言います。楽天家の伯爵は受け入れます。シルヴィオは退役して田舎町に引っ込みます。復讐のチャンスを待つために。

そして、伯爵が婚約した（もちろんだれもが羨むようなお相手と）という報せを受け取ったシルヴィオは、「一つ拝見してやるのだ。あの時、死を目の前にしてサクランボを食べていたあの男が、結婚を控えた今、同じように無頓着に死を受け入れられるかどうかを！」と語り手の「わたし」に告げ、去ってい

¹ プーシキン『スペードのクイーン／ペールキン物語』望月哲男訳、光文社古典新訳文庫、2015年、99頁。

くのです。

ロマン主義っぽい。そうです！ これはいかにもロマン主義的な筋立てです。そもそも「シルヴィオ」というイタリア風の名前からして、ロマン主義的な異国情緒を醸し出しています。最後はギリシア独立戦争で戦死と、ロマン主義の大スター、バイロンをわざわざ思い出させるほどです。

しかし皆さんもお気づきでしょうが、これは明らかにパロディーです。パロディーとは、先行する芸術流派の主題や文体を用いつつ、そこに別の意味を込める文学手法です。プーシキンはロマン主義の小説を書いたのではなく、ロマン主義を使って『その一発』という作品を書いたのです。

では、ここにはどんな「別の意味」が込められているのでしょうか。簡単にいえば、「ロマン主義はもう古い。シルヴィオは去りゆく世代の象徴だ」ということです。だからといってシルヴィオを嘲っているわけではありません。いかにもロマン主義的な情熱のために貴重な月日を費やす主人公を描きつつ、去りゆく世代に哀惜の念を込めて別れを告げているのです。

作品の構成に目を向けてみましょう。全体がシンメトリカル（対称的）な構成を取っています。前半（第一章）では「わたし」とシルヴィオ、後半（第二章）では「わたし」と伯爵が会い、語り合う。そこで事件が起こるのではなく、事件について物語られる。語るのはもっぱらシルヴィオと伯爵で、「わたし」は聞き役です。「わたし」は作品構成的には語り手（narrator）ですが、ストーリー的には聞き役を務めています。

ところで、なぜシルヴィオと伯爵は「わたし」に話を聞いてもらいたがるのでしょうか。出発前のシルヴィオは、彼を避けていた「わたし」をわざわざ呼び止め、伯爵とのいきさつを話します——「君も気づいていると思うが、私は他人の意見など気にする質ではない。しかし君のことは好きだし、大事に思っている。だから君の頭に誤った印象を残しておくのは、やりきれないのだ²」。

一方の伯爵も、シルヴィオとのいきさつを「わたし」に話そうとします。恐ろしい出来事を思い出したくない若妻がどうかその話はやめてくれと言います

² 同上、94頁。

が、伯爵はこう答えます——「いや、何もかも話そう。この人は、自分の友人が私からどんな侮辱を受けたかを知っている。だから、あのシルヴィオが私にどんな仕返しをしたかも、知ってもらおうじゃないか³」。

なぜシルヴィオも伯爵も「わたし」に話を聞いてもらおうとするのか。「そうしないと物語が進まないからでしょ？」はい、その説明も間違っていない。しかしここでは別の説明を試みましょう。

おそらく、二人とも心にとがめるものがあったのでしょうか。シルヴィオは、彼に無礼なふるまいをした軍人に決闘を申し込まなかったことで、自分を慕ってくれていた「わたし」に面目なさを感じています。一方の伯爵は、シルヴィオが来襲したとき、彼に言われるがまま、もう一発撃ってしまったことを後悔しています。動揺しきっている伯爵の弾は、もちろん当たりません。しかし、片方だけ二度撃つというのは、決闘のルールの大重大な違反です。無理やり伯爵にそれをさせた時点でシルヴィオの復讐は成ったと言ってもよいほどです。伯爵はそれもシルヴィオの策略だったと「わたし」の前で自分を正当化したかったのでしょうか。

しかし、もう一段深い理由があります。彼らは各々、自分がどんな侮辱を受けたか、そしてそれをどう耐え忍んだか、だれかに聞いてもらいたかったのではないのでしょうか。そして二人の聞き役に選ばれたのが、どういうめぐり合わせか、この私だった——これが「わたし」が物語の底に隠したメッセージなのです。

作品を読み終えた私たちは、こう問うてもよいでしょう。シルヴィオと伯爵は「わたし」に話を聞いてもらった——自分たちの屈辱と忍耐についての物語を。では「わたし」は？ 彼はその後どうするのだろうか、と。これはけっして無理な読み方ではありません。古典主義的に整った構成のこの作品は、じつは開かれたままで終わっているのです。

これに似た読後感を与える小説としては、たとえば漱石の『ころ』が挙げられるでしょう。先生の長い手紙（遺書）を読み終えた「私」^{わたくし}は、その後、どうしたのでしょうか。作中には何も書かれていない。しかし読者は考えずには

³ 同上、107頁。

いられません。実際、さまざまな解釈が示されてきました。有名なのは、「つきつめられた孤独のまま、「奥さん」—と—共に—生きること」という小森陽一の説でしょう。奥さんと共に生きるという表現が意味深長に響き、大きな反響を呼びました。小森説に賛成するかどうかはともかく、こうした解釈も誘発するように作品が書かれていることは確かなのです。

このような作品構成は近代的自己の問題ともつながっています。それは自己完結できない「わたし」という問題です。近代人の自己は他者の傾聴と承認なしに完結することができません。他者の傾聴と承認とは要するに「うんうん」と親身に聴いてもらい、「それでいいんだよ」と言ってもらうことです。そうしてもらわないと「わたし」は落ち着けないのです。それが近代的自己であり、近代文学の主人公たちなのです。

読書ガイド

アレクサンドル・プーシキン『スベードの女王・ベールキン物語』神西清訳、岩波文庫、1967年。
アレクサンドル・プーシキン『スベードのクイーン／ベールキン物語』望月哲男訳、光文社古典新訳文庫、2015年。

小野理子『女帝のロシア』岩波新書、2004年。

小森陽一『「こころ」を生成する『心臓』』^{ハート}『成城国文学』1985年3月号、41-52頁。

第二回

ニコライ・ゴゴリ『外套』

皆さん、こんにちは。今回はゴゴリの『外套』という短編を読んでみましょう。本来ならばプーシキンの作品をもう一つ二つは読まないといけないのですが、授業スケジュールの関係上、先を急ぎます。まずは私の前口上、もといレクチャーをお聞きください。

近代ロシアとペテルブルグ

ペテルブルグはロシアが誇る美しい都市です。美しいだけでなく、近代ロシアを象徴する存在でもあります。新しい国づくりのためにピョートル大帝が沼地から、いわば無から創造した町です。最初は小さな要塞でしたが、やがて行政の中心、文化の華、美々しい帝都となりました。

悠然としたネヴァ川と小さな運河が縦横に編み込まれたような景観から「北のヴェネツィア」と呼ばれることもあります。けれども小さな宝石箱のようなヴェネツィアに較べると、ペテルブルグはその壮麗さと力強さからしてまったく異質な都市です。日本人の私はむしろ江戸を連想します。ご存知の通り、江戸も徳川家康が沼沢地帯を灌漑して創り出した都市であり、徳川体制の軍事・行政・文化の中心だったからです。

人工的に創り出された首都ペテルブルグはロシア人の心中に複雑な感情を呼び起こしました。一方ではピョートルの偉業への畏敬、近代化の讃美、ヨーロッパ列強としての誇りなど肯定的な感情です。他方、歴史を持たない「根なし

草」的な町、ロシアの近代化の浅薄さの象徴といった否定的評価も生まれました。

ペテルブルグはその名称も何度か変えてきました。建設当初はペテルブッフ、ピョートルグラードなどいくつかの呼称があったようですが、意味はどれも「ピョートルの町」です。ただしピョートルといっても、大帝本人のことでなく彼の守護聖人の聖ペテロを指しています。もちろん、大帝は「俺の町だ」と内心思っていたでしょうが。

十八世紀半ばにはペテルブルグ、正式にはサンクト・ペテルブルグ（サンクトは「聖」の意味）に落ち着きました。第一次大戦でドイツとの戦いが始まると、ペテルブルグという響きがドイツ風だという理由で、ロシア的なペトログラードに改称されました。1917年の十月革命後、ヨーロッパの干渉軍を恐れたレーニンは首都機能をモスクワに移します。これにより約二百年続いたペテルブルグの首都としての地位は失われました。その後も文化・学術ではモスクワと伍し続けますが政治的には比較になりません。1924年にレーニンが亡くなると、レニングラード（レーニンの町）と改称されます。ソ連を覚えている世代には懐かしい響きのする名前です。しかしソ連社会が混迷に陥った1991年の秋、住民投票が行われ、サンクト・ペテルブルグの旧名に戻ることが決まりました。ロシア革命が始まった当の都市で、その指導者の名前が捨てられたことは、ソ連崩壊の予兆にほかなりませんでした。

すっかり世界標準の巨大都市となってしまったモスクワに較べ、ペテルブルグは今でも古都の美しさを保っています。そうした点では京都にも似ています。江戸と言ったり京都と言ったりいいかげんですが、こういう連想に誘われる日本人は少なくないようで、小説家の安岡章太郎もそのロシア旅行記でレニングラードは京都と東京のどちらに似ているかという議論をしています。

ロシア文学が描いたペテルブルグ

近代文学とは自国の社会がどのように近代化しているか、その明るい面、暗い面をひっくりめて描くことを課題としていた。——これが本講義のテーゼ、つまり主張です。

だとすれば、ロシアの近代文学（とりわけ長編小説）がペテルブルグを舞台にすることが多いのは当然でしょう。どの国でも近代化の最前線は首都にあり

ます。首都は産業、文化、政治の諸機能が集中し、近代化の輝かしい面と悲惨な面が如実に現れます。ロシア文学には「ペテルブルグもの」と呼ばれる伝統的ジャンルがあります。

「ペテルブルグもの」の創始者はプーシキンです。彼の叙事詩『青銅の騎士』（1833）は帝都に住む小役人の物語です。若いエヴゲーニーは安月給のつましい生活を送りつつも、間近に迫った結婚に思いを馳せます。愛するパラシヤと幸せな家庭を築くことが彼に許された最大の夢なのです。ところがその年の秋、ペテルブルグを襲った台風と大洪水のため、パラシヤの小さな家は流されてしまい、エヴゲーニーは悲しみのあまり発狂します。理性を失ったまま帝都を徘徊していると、ふとネヴァ川沿いに立つピョートル像、有名な「青銅の騎士」に行き当たります。ちなみに、この像はエカテリーナ二世がフランスの彫刻家ファルコネに作らせた見事なもので、今でも多くの観光客が訪れます。

正気を失っているエヴゲーニーはピョートル像に毒づきます。お前がこんな町を、毎年のように洪水を起こす脆弱な町をつくったから、俺はこんな不幸に見舞われたのだと。作品ではそこまで書かれていませんが、おおよそそんなことを哀れなエヴゲーニーは君主像に訴えたかったでしょう。ところがその瞬間、青銅の騎士がギロリと彼をにらみます。そしてエヴゲーニーは一晩中、ペテルブルグ中を青銅の騎士に追い回されます。それが病人の幻想なのか、ペテルブルグという町そのものの幻想なのかは判然としません。いずれにしても「個人」は「国家」へのささやかな反逆さえ許されないのです。後日、エヴゲーニーは河岸に打ち寄せられたあばら家の中で死んでいるところを発見されます。それはきっとパラシヤの家だったのでしょ。彼は愛する娘の家を探し出し、そこで死んだのです。「個人」に許されたせめてもの慰めでした。

この見事な叙事詩には「ペテルブルグもの」のすべての要素が現れています。大都市の儂さと幻想性。国家と個人のアンバランスな力関係。小さな幸福を夢見る貧しい人々。そのささやかな夢も踏みにじられるとき、彼らは命を賭して反逆に出る。それでも国家には傷ひとつ付けられない。しかし本当に……？

この文学的伝統はロシア作家たちの想像力をとりこにしました。ロシアの近代化の歪みを描くために格好の筋立てだったからです。ゴーゴリ、ドストエフスキー、アンドレイ・ベールイなど、ロシア文学を代表する作家たちがペテルブルグを舞台に幻想的でありつつもリアルな物語を紡ぐこととなります。

『外套』から

プーシキンは詩も小説も戯曲も評論もすべてが一級品でしたが、ゴーゴリの才能は小説と戯曲に限られていました。しかし、この二つのジャンルで生み出されたゴーゴリ作品は最高級のものばかりで、プーシキンにも引けを取りません。今回取り上げる『外套』についてドストエフスキーがこう言ったという伝説があります——「われわれはみなゴーゴリの『外套』から出てきたのだ」。

まずはあらすじを見てみましょう。

〔あらすじ〕ペテルブルグに住む初老の小役人アカーキー・アカーキエヴィチは何のとりえもない九等官である。役所では清書係に甘んじている。もっと見栄えのする仕事を回されても「いやいや、清書をやらせてください」という有様。だから職場ではそれ相応の敬意しか示されない。要するに馬鹿にされている。そんな中、ペテルブルグの厳冬を前に長年着てきた外套があまりにボロボロであることにアカーキーは気づく。近所の仕立て屋ペトローヴィチは「もう直せない。新調なさい」と言うばかり。アカーキーは一念発起し、節約と貯金に励んで新しい外套を仕立てる。ペトローヴィチが腕によりをかけて作った外套は見事な出来ばえである。それを着ての初登庁の日、アカーキーは職場で祝福され、お祝いの会をやるとういう話になる。彼は気乗りしなかったが、断るわけにもいかず、その晩、上司の家で楽しいひと時を過ごす。ところがその帰り道、追剥に外套を奪われてしまう。失意のどん底に突き落とされたアカーキーは、警察や役所を回って外套を取り戻す手立てはないものかと陳情する。だが、ある役所のお偉方に厳しく叱責され、ショックのあまり寝ついてしまい、そのまま亡くなる。やがてペテルブルグには幽霊の噂が広まった。夜な夜な通行人から外套をはぎ取る幽霊の噂が。アカーキーを叱りつけたお偉方も幽霊に襲われ、命からがら逃げ帰る。それ以来、幽霊も出なくなったようだ……。

お気づきでしょうか、先ほど紹介した『青銅の騎士』とストーリーが似ています。ペテルブルグで暮らす弱者がいちばん大切にしているものを奪われ、夢見ていた幸福への手立てをなくす。国家は個人を助けてくれないばかりか、追い打ちをかけるように厳しく罰する。弱者は敗北する。だが彼らの悲しみと恨みは、わずかながらも人々の心に跡を残す、というものです。

その意味では、ゴゴリはプーシキンの作った「ペテルブルグもの」の型に従っただけと言えるかもしれません。しかし『外套』にはゴゴリ独自の要素もあります。

たとえば「笑い」です。主人公のアカーキーは哀れであると同時に滑稽な存在として描かれています。アカーキー・アカーキエヴィチという名前からして滑稽な響きがあります。「アカーキー・アカーキエヴィチ」と早口で言うと、「カーカ」という音が耳につきますが、これはロシア語で「うんち」の意味です。もちろん、偶然そうなのではありません。ゴゴリが念入りに主人公の名前を選んだことが草稿研究で分かっています。彼の散文は、音やリズムからしてコミカルに響くように組み立てられているのです。

その面白さを日本人読者に伝えたい、と工夫したのが浦雅春さんの落語訳です⁴。ゴゴリの文章のリズムを落語調で再現しようとしたものです。『外套』と落語という取り合せはけっして唐突ではありません。というのも、『外套』の文章はとんでもなく独特な話し言葉調^{スカーズ}なのです。それを「語り」の手法と名づけたのがボリス・エイヘンバウムという二十世紀の批評家でした。「語り」とは、作者とは違うタイプの「語り手」が出てきて物語る。その際、語られる内容だけでなく、語られ方にも面白みがあるという手法です。明治文学では漱石の『坊ちゃん』などが好例です。

前回の『その一発』でも語り手についてお話ししました。あの作品も、プーシキン本人とは明らかに異なる、さほど教養があるわけでない語り手が物語を進めています。シルヴィオと伯爵の話聞き終えた「わたし」はその後どう生きるのだろうかという問いかけを読者に残す工夫もありました。しかし『外套』の語り手は質的にはっきり別物です。プーシキンの語り手は理路整然と物語っていました。対してゴゴリの語り手は駄洒落、言い訳、脱線に次ぐ脱線と、それこそ落語家のように読者を煙にまき、面白がらせるのです。「こいつの言っていることは本当なのか？」という疑いさえ湧いてきます。プーシキンの語り手は信用できます。漱石の「坊ちゃん」も信用できるでしょう。しかしゴゴリの語り手の話は明らかに眉唾です。

⁴ ゴゴリ『鼻／外套／査察官』浦雅春訳、光文社古典新訳文庫、2006年。

これは「信頼できない語り手」と呼ばれる手法で、二十世紀の文学でしばしば用いられました。ヘンリー・ジェイムズ『ねじの回転』やマルセル・ブルースト『失われた時を求めて』のような有名な作品でも巧みに用いられています。ミステリーやライトノベルなどでもお馴染みですね。ゴーゴリは十九世紀前半にそれをやっていたのです。

『外套』は1842年に発表されました。ロシア文学界のリーダー的存在だった批評家、ベリンスキーは「ゴーゴリの作品でもっとも深いものの一つ」と讃えています。その後も、ロシア社会の底辺の人々を写實的に描いたリアリズムの古典という評価が一般的でした。

若い同僚たちにあんまり馬鹿にされて我慢できなくなったアカーキーが「ほっといてください。何だって皆さんは私をからかうんです」と言い返す場面も有名です。「私だって皆さんと同じ人間ですよ」という隠れたメッセージが読者の胸を打ったのです。こうしてゴーゴリ文学の本質は「人道ヒューマニスティック的」なリアリズムだという評価が確立しました。先ほどお話した「語りスカーズ」の手法が目されるようになったのはずっと後のことです。これは文学批評に関する興味深い現象で、一つの解釈が支配的になると、その支配がかなり長く続き、他の解釈が現れにくくなります。今でこそ「ゴーゴリの語り」なんて学生のレポートでも珍しくないテーマですが、エイヘンバウム以前にそれを指摘した人は皆無でした。

さて、ロシア・リアリズムの古典となった『外套』ですが、一つ問題がありました。最後に出てくる幽霊です。幽霊の存在を認めるには、この世界とは別のもう一つの世界、いわば「あの世」を想定する必要があります。しかしリアリズムとは基本的に一世界的、つまり「この世」だけで完結する世界観に則っています。要するに、幽霊とリアリズムは相性が悪いのです。

外套を奪われ、警察や役所にも力になってもらえず、たまたま虫の居所が悪かったお偉方にこっぴどく叱られて失意のうちに死んだ主人公が幽霊となる。夜な夜な外套を剥ぎに現れ、最後は当のお偉方に復讐した後、ふつつりと姿を消すというエンディングは幻想性と滑稽さを兼ね備えています。アカーキーを可哀そうに思う読者の心も慰められます。

しかし、あれは本当にアカーキーの幽霊だったのでしょうか？ たしかにお

偉方は「よくも叱り飛ばしてくれたな！ お前の外套をよこせ」と叫ぶアカーキーに襟首をつかまれ、生きた心地もしません。しかし話の前段として、このお偉方はアカーキーをあんなに厳しく叱らなければよかったという良心の呵責を感じていました。ちょうどその頃、外套を奪う幽霊の噂も町中に広まっていました。その相乗効果で、お偉方が吹雪の中、ありもしないものを見たという解釈も成り立たないわけではありません。

いちばん最後には「人間のものとは思えないでっかい拳固」をもった幽霊が登場しますが、これはもちろん幽霊でなく、ただの追剥です。たぶん、アカーキーもこの追剥にやられたのです。もしかしたら、追剥の一味が「仕事」をしやすくするために外套を剥ぐ幽霊（考えてみればおかしな話です）の噂を広めた、なんて解釈も可能でしょう。

何が言いたいかというと、ゴゴリにおける現実性と幻想性の境目のあいまいさです。リアリズムかと思えば幻想的エンディング、幻想かと思えば現実的解釈も成り立つ。この二重性が『外套』の尽きせぬ魅力の源でしょう。

「現実と幻想の境界」は近代文学の主題の一つです。というのも、人間の認識能力とその限界という問いは近代の知にとって根本的な重要性を持っていたからです。人間がどこまで正しく現実を認識できるかという哲学的問いを文学的主题に移し替えるとき、しばしば「現実と幻想の境界」が選ばれました。

ただ、その境界線を明確に引くか、それともあいまいにするかという点で、作家や時代、国によって差があるように感じます。ロシア文学の場合、現実と幻想の境界があいまいなまま終わるとというのが、ゴゴリ以来の特徴であるというのが私の感想です。たとえばドイツ・ロマン派のホフマンやティークなどと読み較べても、ゴゴリの描く幻想は現実との「地続き感」がずっと強いのが特徴です。これはなぜなのでしょう。

考えられる一つの理由は、ロシア社会の現実個人は個人の幻想よりずっと幻想的で不条理だと作家たちが感じていたからではないか、というものです。ドイツ・ロマン派や英国のファンタジー文学の場合、安定した市民社会の日常から幻想世界に入り込む（そしてうまくいけば戻ってこられる）というはっきりした二世界性が特徴です。対してロシアでは、国家と社会の現実があまりに不条理で（西欧社会を知っている貴族や知識人階級にとって、という意味ですが）、

社会の現実を描くだけで個人の幻想よりずっと不条理な作品世界が立ち上がるのです。『青銅の騎士』や『外套』はそのことを最初につかみ取った作品と言えるかもしれません。だからこそ「ペテルブルグもの」の原点となったのでしょう。

それにしても、こう見てくるとゴーゴリは色々な意味でプーシキンの弟子だったことが分かります。興味深いことに、その後のロシア文学はこの二人の文学をかならずしも直線的には受け継がず、むしろさまざまななしかたで彼らの作風に抗い、乗り越えるようにして発展していきます。

読書ガイド

ニコライ・ゴーゴリ『外套・鼻』平井肇訳、岩波文庫、2006年。

ニコライ・ゴーゴリ『鼻/外套/査察官』浦雅治訳、光文社古典新訳文庫、2006年。

青山太郎『ニコライ・ゴーゴリ』河出書房新社、1986年。

ウラジーミル・ナボコフ『ニコライ・ゴーゴリ』青山太郎訳、平凡社ライブラリー、1996年。

安岡章太郎『ソビエト感情旅行』新潮社、1964年。

第三回

イワン・ツルゲーネフ『あいびき』

皆さん、こんにちは。今日はツルゲーネフを読みます。ツルゲーネフはかつて日本では人気作家で、とりわけその叙情的散文が愛されました。彼の抒情性は現代の読者にも十分に伝わると思います。しかし、まずは私の講義にお付き合いください。

ロシア文学とリアリズム

ロシア文学といえばリアリズムと言うくらい、ロシアではリアリズムが重んじられてきました。なぜでしょうか。

十九世紀半ば、ロシアの文学や絵画で写実的な傾向が強まり、完成度の高い、独自の芸術作品が数多く生まれました。ツルゲーネフの清新な自然描写、トルストイやドストエフスキーの複雑な心理描写、画家イリヤ・レーピンの壮大な、しかし細部まで精密に書き込まれた歴史画などです。彼らの芸術は西欧でも注目されるようになり、ロシア人は自分たちの芸術に自信を深めていきます。そうした経緯からロシアでは「リアリズムこそ自分たちの芸術の本領」という見方が生まれたものと思われまます。

実際のところ、芸術流派と民族性のあいだにはつながりがあるのでしょうか。ロシア人はリアリズムが強い、ドイツ人はロマン主義に秀でている、フランス人は古典主義がもっとも似合っている、といった見方です。ついでに言えば、日本人は短詩形（短歌や俳句）や様式化された図像（浮世絵やマンガ）がす

ぐれているというのも同様の考え方でしょう。

言うまでもなく、これは偏った見方です。ヨーロッパに限っても、十八世紀以降、古典主義、ロマン主義、リアリズム（写実主義）、シンボリズム（象徴主義）……と、タイムラグはあるにせよ、水面に波が広がるようにこれらの流派が各国に広まっていきます。どの流派でも代表的な作家・詩人が出ています。ある民族を特定の芸術流派とイコールで結びつけるのは正しくありません。

その一方で、国ごとにとくに重要な役割を果たした芸術流派が存在するということは言えそうです。それは結局のところ、国力とつながりがあります。フランスがヨーロッパの政治的・文化的中心となった十八世紀、フランス文学で支配的だったのは古典主義でした。ドイツ人が対ナポレオン戦争後、民族の自覚に目覚めたとき、彼らを鼓舞したのはロマン主義でした。そのため、フランス史やドイツ史を考えると、それぞれ古典主義やロマン主義が特別な地位を占めるのです。

ロシアの場合、クリミア戦争（1853-56）の敗北後、新帝アレクサンドル二世の下、農奴解放など「大改革」を行い、国力を取り戻した1860年代、芸術の分野で前面に躍り出たのはリアリズムでした。激しいスピードで変化するロシア社会には描くべき出来事や傾向がたくさん生まれ、リアリズム芸術が大きく花咲く土台となりました。ロシア文学といえはリアリズムという見方が生まれたのにはこうした歴史的背景がありました。芸術流派の移り変わりはたんなるスタイルの交替ではなく、各国の社会の動きと結びついていることが分かります。

作家の使命と才能

イワン・ツルゲーネフ（1818-1883）はロシアの小説家として西欧で名声を得た最初の人物です。彼はフローベールやゾラ、ゴンクール兄弟などフランスの作家たちとも親しく交際し、ロシア文学をフランス文壇に伝えることでも功績がありました。

ツルゲーネフという作家を一言で特徴づけるとすれば、「長編小説を書いたかった作家」と言えるのでないかと思います。長編小説を書くことを周囲から求められ、本人もそれが自分の使命と信じて多くの長編小説を書いた。成功作も多く、名声も博した。しかし彼の本当の才能はそこにはなかった——そういう意味です。

こんなことを言うと、ツルゲーネフ研究者や一般のロシア人にも怒られるでしょう。『父と子』はどうなんだ！『貴族の巢』を読んだことがないのか！と。たしかに、どちらもツルゲーネフの長編小説のなかではすぐれた作品です。とりわけ『父と子』はロシア文学史上、例を見ないほど大きな社会的影響力を持ちました。あらゆる伝統的権威を否定する「ニヒリスト」、バザーロフの形象をめぐってロシア社会では数十年議論が続きました。『父と子』抜きにロシア近代史は語れないと言っても過言ではないでしょう。

それでもなお、ツルゲーネフの真の才能は長編小説にはなかったと言えるでしょう。たしかに『父と子』は今読んででも面白いですが、「近代ロシアを知るためには」という条件がついてしまいます。現代の私たちにとって、主人公たちが交わす議論は相当部分古びてしまっています。そこがドストエフスキーの小説と違うところです。

対してツルゲーネフの短編・中編は今でもみずみずしさを失っていません。たとえば『初恋』。若い読者には沼野恭子さんの新訳がお勧めですが⁵、昔の訳文で読むのもかえってフレッシュかもしれません。『アーシャ』や『ファウスト』なども作家の個性をよく伝えていきます。ちなみに『アーシャ』は二葉亭四迷が『片恋』という題で翻訳しています。

要するに、ツルゲーネフは短編タイプの作家だったのです。本人の自覚がどうであれ、生前の世評がどうであれ、もっと長い時間が経つと本当のものが現れます。ツルゲーネフの「本当のもの」、すなわち文学的才能は、長編でなく短編にありました。

では、なぜツルゲーネフは長編小説を書き続けたのでしょうか。彼は生涯、六本の長編小説を書きました。ドストエフスキーやトルストイよりも多い数字です。ツルゲーネフは何よりも長編作家でありたかったのです。なぜでしょうか。

当時のロシアでは、長編小説こそ作家にとってもっとも重要なジャンルだという考えが支配的でした。言いかえれば、長編小説の成功がもっとも大きな名声をもたらしたのです。ツルゲーネフのライバルたち、ドストエフスキー、ト

⁵ トゥルゲーネフ『初恋』沼野恭子訳、光文社古典新訳文庫、2006年。

ルストイ、ゴンチャロフなどはみな長編小説での成功を競い合いました。

なぜ長編小説がもっとも重要なのでしょうか。近代文学の使命という話を思い出してみましょう。自国の社会が近代化するようすを描くことこそ、近代文学の使命でした。とくにロシアや日本のような近代後発国では、近代化による変化のスピードや規模が著しい。新しい制度や思想が続々と入ってくる一方、古くからの慣習や価値観もまだ力を失っていません。自由や平等という近代的理念のために旧勢力と戦う者もいれば、その戦いに敗れ「現実との妥協」を選ぶ者もいたでしょう。伝統的な価値観に留まり、時代から取り残されていった者もいました。そうした社会と人々を描くことが近代文学の使命でした。

いや、描くだけでは足りない。われわれはどちらに進むべきか、その答えを示すことさえ求められました。だから多くの作家は「たんなる小説家」ではなく、「小説家にして思想家」、「小説家にして説教者」、さらには「小説家にして預言者」たらんとしたのです。

こうした要求に応じるには長編小説のジャンルがもっとも適していました。まず、分量が多いので社会のようすを細かに描くことが可能です。また、詩や戯曲に較べてジャンルのな約束事が少ないので、さまざまな内容を盛り込むことができました。平易な散文で書かれたため、多くの読者を得やすかった点も重要です。

すぐれた短編作家や詩人たちはどれほど読者に愛読されたとしても、「偉大さ」という点で長編作家たちに太刀打ちできませんでした。長編小説が近代文学の支配的ジャンルであるように、長編作家が近代作家の第一人者だったのです。

ツルゲーネフが長編小説を書き続けたのはロシア文学の第一人者でありたいという自負と野心ゆえでしょう。そしてそれは彼にかぎったことではありませんでした。

『あいびき』から

今回取り上げるのは『あいびき』という短編です。連作短編集『獵人日記』(1852)中の一編ですが、とても短いので掌編と呼んだ方が合っているかもしれません。しかし短いながらも、ツルゲーネフらしさのよく出た佳品です。後でお話するように、近代日本とも浅からぬ縁があります。まずはあらすじを見

てみましょう。

〔あらすじ〕 貴族の「わたし」は九月の昼下がり、白樺林の中にいた。狩猟の心地よい疲れと初秋の自然に包まれ、しばしの昼寝を愉しんでいた。目が覚めると、近くに農奴の娘がいる。だれかを待っているようだ。やがて屋敷づきの召使の男がやってくる。娘の純朴さとは対照的に、男の安っぽい気取りは鼻持ちならない。「わたし」は二人のあいびきをこっそり観察する。明日から主人についてペテルブルグに行く、という男の言葉に娘はショックを受けるが、それでも明るく振舞い、自分の気持を伝えようとする。だが男は小馬鹿にしたようすで「最後のお義理」を果たしている。耐えられなくなった娘は「せめて最後に、一言くらい優しい言葉をかけてくれてもいいのに」と迫るが、それも空しく男は冷たく立ち去る。我慢できなくなった「わたし」が姿を現すと、娘は吃驚して逃げ去る。アクリーナ（それが娘の名だった）が男のために作った青い矢車菊の花束を「わたし」は思い出に持ち帰る。

前回、前々回と「語り手」と「語り」についてお話してきました。『あいびき』でも語り手の設定が特徴的です。地主貴族の「わたし」がこっそり（他の地主貴族が「所有」する）農奴の逢瀬をのぞいている。この構図は近代文学の基本的なフォーマット（型）の一つです。すなわち「知識人が民衆を観察し、描く」というものです。

「民衆」は近代文学でもっとも重要な主題でした。民衆（近代初期では事実上、農民のことですが）こそ社会の大部分をなす層だったからです。それでいて「近代化の恩恵」を受けることが少なかった彼らは、近代化を享受する社会層（貴族や知識人、都市住民）との生活様式、知識、価値観の違いが加速度的に大きくなっていました。

以前お話したように、十八世紀、ロシア貴族の生活ではフランス化が進みました。食事や服装、趣味はもちろん、日常会話にさえフランス語を用いたのです。そんな彼らには、自分たちが「所有」する農奴たちはほとんど外国人のように見えたことでしょう。『あいびき』の農民描写にもそのような作者の視点が働いています。西欧文学の引き写しでない「自前の文学」を創り出そうとする後発国の作家にとって、「民衆」は描きがいのあるとともに描くのが難しい対

象でした。

『獵人日記』は大きな成功を取りますが、その最大の理由はロシアの民衆（農民）を描いていたからです。当時、皇太子アレクサンドル（後のアレクサンドル二世）が『獵人日記』を読んで感動し、1861年の農奴解放につながったという有名なエピソードがあります。物質的に貧しく、文化的にも遅れている民衆（農奴）がじつは自分たちと同じ人間性を持ち、幸福を求め、正義を待ち望んでいる。それもまたロシア社会の近代化の一面に他ならない。——これが『獵人日記』が社会に発信したメッセージでした。

似たような傾向はアジアの近代文学にも見られます。魯迅『阿Q正伝』は日雇い農民の阿Qが清末期の中国社会の近代化の荒波に巻き込まれるさまを描いています。明治文学では長塚節『土』や島崎藤村『夜明け前』などが民衆を主題とした作品として挙げられるでしょう。この点、興味深いのは漱石です。彼は民衆というものをほとんど描かなかった、少なくとも主題としては取り上げませんでした。例外としては『坊ちゃん』くらいではないでしょうか。

『あいびき』に戻しましょう。この小説は「知識人が民衆を観察し、描く」という図式をほとんど教科書的に用いています。しかしこの図式には問題もあります。それは視線の一方方向性です。戸外の昼寝から目覚めた「わたし」は農民の娘（アクリーナ）を見出しますが、向こうはこちらに気づいていません。「わたし」は声をかけず、娘の容貌やようすを観察した上で、民衆的な純朴さを持つ好もしい娘だと判断します。他方、遅れてやって来た青年（ヴィクトル）は「わたし」に不愉快な印象を与えます。「これは、どこからどう見ても、若い金持ちの旦那に使われている増長した侍僕であった⁶」と決めつけます。その後の二人のやりとりも第一印象の下に描かれています。アクリーナはあくまで可憐で健気なのに対して、ヴィクトルはどこまでも鼻持ちならない高慢ちきです。

もちろん「わたし」は若い男女のこれまでのいきさつを何も知らない。それは「わたし」も自覚しています。それでも「わたし」は自分の見立ての正しさに疑念を抱きません。彼らがどういう人間で、なぜそうなのかを「わたし」は直

⁶ ツルゲーネフ『獵人日記』下巻、佐々木彰訳、岩波文庫、1958年、105頁。

ちに見て取り、その判断は揺るぎません。逆に、彼ら農奴が自分たち「旦那がた」をどう見ているかという疑問は「わたし」の視野に入ってきません。

このように、観察する「わたし」と観察されるアクリーナたちのあいだには一方向的な「見る／見られる」構図があります。つまるところ、この構図は貴族と農奴の絶対的身分差によって正当化されています。

どんなに民衆を巧みに、あるいは誠実に描こうと、この一方向性があるかぎり、ある種の限界があります。急速な近代化がもたらした上層階級と下層階級の断絶を再確認・再生産してしまうからです。そこで作家たちはその先を求めます。貴族や知識人が民衆によって見られ、呼びかけられることで新しい真実に目覚める物語を書こうとします。それによって階級間の融和が成り立ち、真の国民性が実現するのです。これはもう「今ある現実」の描写というより、「来るべき理想」の預言でしょう。近代後発国の作家たちがたんに小説家であることをよしとせず、説教者・預言者たらんとしたのには、こうした背景があります。

ロシア文学でこの課題にもっとも正面から取り組んだのはトルストイでしょう。彼の小説ではつねに民衆（農民）が描かれますが、彼らの智恵と良心に打たれた貴族が回心し、西欧的近代を捨てロシア的生に戻ってゆく——これがトルストイ文学の基本的構図です。彼の筆力はすごいので、感動する読者は多いのですが（私もその一人でした）、よく考えてみると無理な物語も多い。それでもトルストイは、自分がだれよりも民衆を理解し彼らの真実を描いているという自負がありました。

その点、ツルゲーネフは良くも悪くも頭のいい人で、そこまで行こうとはしません。あくまで自分の見た範囲で民衆を描いたのです。そこには民衆との心の交流はありませんが、彼はそれでよいと思ったのでしょう。『あいびき』の最後で、「わたし」はつまずいたアクリーナを助け起こそうとしますが、驚いた彼女は脱兎のごとく走り去ります。語り手の手許には、彼のために作られたのではない、素朴な花束が残るだけです。見る側と見られる側の逆転は起こりません。

『あいびき』は近代日本と縁が深いと申し上げました。ご存知の方も多いでしょうが、明治の作家、二葉亭四迷がこの作品を訳しています。二葉亭の翻訳

は同時代の文学青年たちに衝撃を与えたのですが、それにはいくつか理由があります。

まず、言文一致運動との関わりです。二葉亭の訳文は当時としてはきわめて新しい書き言葉で、近代日本語の形成に大きな役割を果たしました。

もう一つは自然描写です。比喩をまじえて初秋の白樺林を描くツルゲーネフの抒情的筆致は、明治の文学青年たちには新鮮でした。彼らは、自分たちでも日本の自然に叙情性を見出そうとしました。有名なのは国木田独歩の『武蔵野』（明34/1901）でしょう。細やかな自然描写を通じて、それを見る人間の心情をも描き出すという手法は二葉亭のツルゲーネフ訳から大きな影響を受けています。

そこで最後に『あいびき』の自然描写を見てみましょう。作品は空模様の描写から始まります。「空は一面に頼りない白雲に蔽われるかと思えば、不意に東の間、ところどころ雲ぎれがして、押し分けられた雲の背後から、美しい眼のように澄み切った穏やかな青空が現れる。私は座ってあたりを見まわし、耳を澄ましていた⁷」（読みやすさのため二葉亭訳でなく現代訳を用います）。その後、白樺林の描写が続きますが、林の中の光線の具合や、不意の小ぬか雨によって白樺の幹や葉がどんなふうに変色するか語られます。自然そのものというより、それが人間の目にどう映るかが重要なのです。

アクリーナとヴィクトルが現れ、彼らの表情や身なり、そして話し方が、同じく「わたし」の視点から描かれます。すでに述べたように、その描写は中立的なものではなく、一つ一つの細部が「わたし」の評価に貫かれています。

ヴィクトルが去り、アクリーナも行ってしまった後、ふたたび自然描写になります。「赤みがかった雑草の上にも、小草の茎にも、藁の上にも、いたる所に無数の秋のクモの糸が光っており、波打っている。私は立ちどまった……私はもの悲しくなってきた⁸」。

最後の段落で、話題はもう一度人間に戻ります。「私は家に帰った。けれども哀れなアクリーナの面影はいつまでも私の念頭を去らなかった。矢車菊はと

⁷ 同上、101頁。

⁸ 同上、114頁。

っくの昔に凋んでしまったが、今なお私の手許にしまってある……⁹」

つまり、この小説は「自然⇒人間⇒自然⇒人間」という構成になっているのです。具体的には「林⇒農民⇒林⇒農民」です。林と農民の描写を「わたし」の叙情が貫いています。いわば「大きな対象」が「小さな原理」によって描かれています。一国の自然や民衆に較べれば、それらを観察する個人の意識は小さい。しかし、その有限な立場から社会全体を描き、その秘められた可能性を示すこと——それが近代作家に求められた作業なのです。やや大げさに言えば、『あいびき』は近代文学のエッセンスを凝縮した作品です。明治の文学青年たちもそのことに気づいていたでしょう。

読書ガイド

イワン・ツルゲーネフ『獵人日記』（上・下）佐々木彰訳、岩波文庫、1958年。

イワン・ツルゲーネフ『初恋』沼野恭子訳、光文社古典新訳文庫、2006年。

乗松亨平『リアリズムの条件——ロシア近代文学の成立と植民地表象』水声社、2009年。

⁹ 同上、115頁。

第四回

二葉亭四迷訳『あひゞき』（番外編）

皆さん、こんにちは。前回、二葉亭四迷の『あひゞき』訳の話をしました。じつは二葉亭はこの小説を二度訳しています。新旧二つの訳を比較すると、面白いことも見えてきます。今回は番外編ということで、二葉亭訳を取り上げてみましょう。

ロシア文学と近代日本

明治時代にロシア文学を読んだ人々と現代の私たちとでもっとも違う点は何かと言えば、それは「同時代性」でしょう。たとえばドストエフスキーは1881年、ツルゲーネフは1883年に亡くなっています。つまり明治14年と16年です。チェーホフは日露戦争が起きた1904年（明治37）、トルストイに至っては1910年（明治43）年まで長生きしました。

二葉亭も『あひゞき』初訳の序で「このあひゞきは先年佛蘭西で死去した、露国では有名な小説家、ツルゲーネフという人の端物の作です¹⁰」という紹介を書いています。明治日本の読者たちはツルゲーネフやドストエフスキーの小説を同時代文学と受け止めていたのです。何といても、ここが私たち現代の読者と決定的に違う点でしょう。実際、私たちは何のために近代文学を読むの

¹⁰ 『二葉亭四迷全集』第二巻、筑摩書房、1985年、5頁。

かという問いは考えてみる価値があり、この授業の出発点ともなっています。ただそれに対する私の考えをお示しするのはもう少し先にしましょう。

さて、明治時代の読者にとってロシア文学は特別な意味を持っていました。ロシア文学が近代後発国の文学だったからです。この点、英文学やフランス文学とは事情が違います。これまでもお話してきたように、後発国の文学には先発国の文学にはない（あるいは目立たない）特徴があります。ここでは二点挙げましょう：

(1) 近代化への期待と懐疑 自由や平等の理念、近代科学の成果、高度な産業、文化的洗練、軍事的強さ——先発国が誇る「近代化の恩恵」に対して、後発国の知識人たちは憧れと称賛だけでなく、疑いと反発も感じました。先発国へのジェラシー、コンプレックス、逆にそれらをひっくり返して生まれるプライド、アイデンティティなどが後発国の文学の大きなテーマになります。これに合わせて「彼ら（先発国）はわれわれ（後発国）を意識しないが、われわれは彼らを意識せずにいられない」という後発国共通の自意識も描かれるようになります。

(2) 貧しい民衆（農民）の描写 近代化の恩恵を受けられず貧しさと無知の中で暮らしつつも、純朴さと人間性を失わない「民衆」を描くことは、後発国文学の最大の課題でした。「民衆」の形象には近代化の歪みが凝縮して表れる反面、民族の源流と秘められた可能性も描き出されたからです。「どんなに努力してもわれわれ（後発国）は彼ら（先発国）と同じようにはなれないし、なるべきでもない。われわれにはわれわれの道があるはずで、それを教えてくれるのが民衆だ」——これが後発国文学の目指した救済のストーリーでした。

この二つの主題を中心に、明治日本とアジア諸国の知識人たちはロシア文学を読みました。自国の社会をどう描くべきか、借り物でない真の国民文学をどう創るかという問いへの同時代的見本として読んだのです。

二葉亭の小説

二葉亭四迷（本名長谷川辰之助、1864-1909）は「くたばってしまえ」という自嘲から二葉亭四迷というペンネームを考えたとか、「文学は男子一生の仕事にあらず」という言葉を残して文壇を去ったとか、伝説的逸話の多い人です。私の敬愛する安井亮平さん（早稲田大学名誉教授、2020年没）によれば、二葉亭は「日本でロシアに係わる人が、文学、思想、歴史、経済、政治その他専門分野に関係なく、等しく直面する問題の原型を示す存在である¹¹」とのこと。生涯、ロシアと二葉亭に向かい合った碩学の言葉として重みがあります。二葉亭はどのような作品を残したのでしょうか。

文学に限れば、もっとも重要なのは小説『浮雲』（1887-1889）とロシア文学の翻訳、とりわけツルゲーネフの『あひゞき』でしょう。一度は捨てた文学に戻って発表した小説『平凡』や文芸評論、座談にも面白いものはたくさんありますが、『浮雲』と『あひゞき』の重要度には及ばないでしょう。極言すれば、この二編によって二葉亭の名は日本文学史上不朽のものとなったのです。

『浮雲』は作者がまだ二十代前半で書いた長編小説です。未完に終わりましたが、あらすじは以下の通りです。

〔あらすじ〕官吏の内海文三は叔父夫婦の家に下宿しているが、その娘のお勢と惹かれ合っている。ところが文三は役所の人員整理で職を失ってしまう。そこに割り込んできたのが、出世街道を突き進む同僚の本田昇である。抜け目ない叔母のお政は、一人娘の婚候補を文三から昇に見かえる。お勢本人も、理想ばかり語る気弱な文三をしだいに疎んじるようになる。昇の軽薄さと計算高さを知る文三は、お勢の身を案じ煩悶する。とにかく彼女ともう一度話をしてみよう、と思うところで作品は未完に終わる。

作品は全三編からなっていますが、進むにつれて文体と内容が急激に変わっていきます。文体はより分析的に、内容はより深刻になります。若い二葉亭が

¹¹ 安井亮平「日露戦争前後の二葉亭四迷とロシア」『日本近代文学大系4 二葉亭四迷集』角川書店、1971年、101頁。

書きながら進化していくようすが手に取るようにわかります。卓越したロシア語力で読み込んだロシア文学から吸収したものを自分なりの工夫と実験を加えて使っています。簡単などころでは登場人物の名前があります。「内海文三」という名はいかにも内向的で、書物に親しむ性格を表しています。逆に「本田昇」は上昇志向の強いキャラクターにピッタリです。叔母の「お政」は利に敏く、「政治的」に行動する人柄を表しています。そしてヒロインの「お勢」は、時の勢いに翻弄され、どちらに進んでいるか自分でも分かっていない女性像をイメージさせます。お勢の不安定さこそ近代化する日本社会の象徴です。

ヒロインが民族の将来を象徴するのは近代文学の一つのフォーマットで、ロシア文学でも好んで用いられました。今日でもロシアでしばしば上演されるアレクサンドル・グリボエドフの『知恵の悲しみ』(1833)という戯曲があります。長い西欧旅行から帰ってきたチャーツキーという若い貴族が、モスクワ貴族界の旧弊ぶりと俗悪さに呆れ、怒り狂うさまを描いた喜劇ですが、全編の鍵を握るのがヒロインのソフィアです。彼女はチャーツキーと相思相愛だったのに、彼の外遊中、父親の秘書である現実的・実利的なモルチャーリンに心変わりしてしまっています。西欧帰りのチャーツキーが語る理想は彼女にはチンプンカンプンで、彼がモスクワ貴族界を批判するのも意地悪にしか聞こえません。チャーツキーは周囲の無理解、とりわけ愛するソフィアの無理解と裏切りに絶望し、ふたたび外国に旅立ちます。ちなみに、ソフィアという名は「知恵」を意味し、いかにもアイロニカルです。

並べてみると『浮雲』と『知恵の悲しみ』は構図が似ています。定見のないヒロインを中心に、旧世代と新世代の対立、さらに新世代の中でも理想派と現実派の闘いがくり広げられます。そのあいだで迷うヒロインは、先が見通せない自国の近代化を象徴しているのです。

東京外国語学校でロシア語を学び、その後もロシア文学の翻訳と紹介に励んだ二葉亭は、近代後発国において文学はたんなる娯楽ではありえないことを理解していました。言いかえれば、「近代後発国の文学者」としての自覚をいち早く持っていたのです。二葉亭の生涯が示す「日本でロシアに係わる人が(……)等しく直面する問題の原型」とは詰まるところ、近代後発国の知識人としての自覚に関わるものでないかと思います。二葉亭は文学、政治、ジャーナリズムと「居場所」を転々としながら、この自覚を行動に移そうとした人でし

た。

二葉亭訳『あひゞき』から

始めに述べたように、『あひゞき』の二葉亭訳は二つあり、初訳は明治21(1888)年、改訳は明治29(1896)年に発表されました。どちらの訳文も、現代の私たちからすれば、古い日本語の印象を与えます。

しかし何度かお話したように、二葉亭の訳文は発表当時、とても新しい日本語として受け止められました。小説家の田山花袋は青年時代、『あひゞき』を読んだときの驚きを回想しています。

粗大な経書や漢文や国文に養われた私の頭脳や私の修養は、この細かい不思議な叙述の仕方をした文章に由って一方ならず動かされた。これが文章かとも思って惑った。しかしそういう細かい叙述法は、外国の文章の特長で、日本の文章は、これからは是非そうやって行かなければならないと思った私は、それから注意して、雑誌や新聞を見るようになった¹²。

若き花袋にもっとも印象を与えたのが「細かい叙述法」だったことが分かります。前回紹介した林の描写などが代表例です。

さて、『あひゞき』の初訳と改訳を読み比べると、多くの方が初訳の方に、読みにくいながらも独特な魅力を感じるようです。改訳の方は読みやすくなっており、現代日本語にかなり近づいているのですが、初訳の新鮮さが色褪せた印象を与えます。初訳と改訳のあいだで二葉亭のロシア語力や文学的経験は増していたはずですから、不思議なことではあります。

二葉亭の翻訳については多くの研究がありますが、現時点でもっとも信頼すべきものとして舂内裕子の『日本近代文学と『獵人日記』』(水声社、2006年)があります。第三章「二葉亭とツルゲーネフ」では『あひゞき』の二種類の訳文を詳しく比較検討しています。私が今回お話することは、多くの点で舂内さん

¹² 田山花袋『東京の三十年』岩波文庫、1981年、34頁。

の論に拠っていることをお断りしておきます。

大学の授業で『あひゞき』を読ませると、学生が興味を持つのはアクリーナとヴィクトルの会話の部分です。たとえば、待ち合わせの時間をはるかにすぎてヴィクトルが登場する場面を、初訳、改訳、現代訳(佐々木彰による)で読み比べてみましょう。

[初訳]「待ったか」ト初めて口をきいた、尚ほ何處をか眺めた儘で、欠伸をしな
がら、足を揺かしながら「ウー？

少女は急に返答をしえなかった。

「どんなに待ったでせう」ト遂にかすかにいった。

「フム」ト云つて、先の男は帽子を脱した。さも勿體らしく殆ど眉際よりは
へだした濃い縮れ髪を撫で、鷹揚に四顧して、さてまたソツと帽
子をかぶつて、大切な頭をかくして仕舞た。「あぶなく忘れる所よ。それに
此の雨だもの！」トまた欠伸。「用は多し、さうゝは仕切れるもんぢやない、
その癖動ともすれば小言だ。トキニ出立は明日になった……」¹³

[改訳]「待ったか？」と矢張何處か他處を眺めながら、足を揺かして欠び雑に云

ふ。

少女は急に返答を爲得なかつた。

「どんなに待つたでせう」、と漸う聞えるか聞えぬ程の小聲で云ふ。

「ふむ！」と男は帽子を脱つて、殆ど眉間から生えだした濃い髪^との毛の思切
つて渦を巻かした奴を勿體らしく撫で、大様に四方を顧眄して、さて又
密と帽子を冠つて、大切な頭を蔽して了つた、「危なく忘れる所よ。それ
にこの雨だもの！」と復た欠び、「用は多し、さうゝは仕盡れるもんぢやね
え。その癖動ともすれば小言だ。時にお立は明日だよ……」¹⁴

[現代訳]「どうだい、」と相変わずそっぽを向いたままで、片足をぶらぶらさせ

¹³ 『二葉亭四迷全集』第二巻、9頁。

¹⁴ 同上、178頁。

て、あくびしながら口をきった。「大分待ったかい？」

娘はすぐには返事ができなかった。

「ええ、大分待ってよ、ヴィクトル・アレクサンドロイチ。」と彼女は、しまいに、やっと聞き取れるくらいの声で言った。

「あ、そうかい！（彼は帽子をぬぎ、ほとんど眉のすぐわきから生えている、濃い、ぎゅっと縮らせた髪の毛をもったいらしくなでつけて、大様にあたりを見まわしたのち、用心深く自分の大事な頭にまたかぶせた。）すっかり忘れてしまうところだった。おまけに、ほら、この雨だろ！（彼はまたあくびをした。）仕事は山ほどある。そう何から何まで行きとどきやしない。それなのに小言をくらうんだからな。ときに、おれたちは明日発つよ……」¹⁵

二葉亭訳では、ロシア語原文や現代訳に比べて、アクリーナの可憐さ（「どんなに待ったでせう¹⁶」）とヴィクトルの横柄さ（「ウー？」「フム」¹⁷）が強調されており、私たちの注意もそこに行きがちです。ところが、この会話の場面はじつは当時としても定型的で、江戸末期に流行した人情本での男女のやりとりを二葉亭は参考にしています。

花袋の回想にもあったように、当時、驚きをもって迎えられたのは会話の部分ではなく、自然描写とその叙情性でした。花袋は次の一節を暗唱したことを記しています——「鳩が幾羽ともなく群をなして勢い込んで穀倉の方から飛んできたが、フト柱を建てたように舞ひ昇って、さてパッと一斉に野面に散った——ア、秋だ！」。最後の「ア、秋だ！」は明治の文学青年たちの胸に残った名調子でした。ロシア語原文では「秋の気配だ！（признак осени!）」と体言止めになっており、二葉亭は言い切りの力をうまく伝えています。一方、改訳では「秋に違ひない！」となっており、より説明的な分、表現のパンチが落ちていきます。

¹⁵ ツルゲーネフ『獵人日記』下巻、佐々木彰訳、岩波文庫、1958年、106頁。

¹⁶ ロシア語原文ではたんに「ずっと前からです、ヴィクトル・アレクサンドロヴィチ」。

¹⁷ 「ウー？」という問投語はロシア語原文にはなく、「フム」は“A!”。

さて、初内さんは「二葉亭はなぜ二十五編ある『獵人日記』の中から「あひゞき」を選んだのであろうか¹⁸」という問いを立てています。これは私たちにとっても重要な問題です。「民衆を描く」という近代文学の課題については前回お話ししましたが、初内さんは別の観点を示しているのです、それを紹介して終りにしましょう。

初内さんはまず、連作短編集『獵人日記』中、『あひゞき』がかならずしも重要度の高い作品でないことを指摘しています。たしかに『獵人日記』にはもっと有名な作品が何編もあり、二葉亭は当然それらも読んでいたでしょう。たとえば『シチグロフ郡のハムレット』は、近代ロシア文学における「余計者」の形象をいちやく描いた作品として有名です。「余計者」というのは、才能や意欲に恵まれているにも関わらず、活躍の場を得られない人物像のことです。ロシア社会の近代化の歪みを描く上で欠かせない主題でした。その重要性は二葉亭も分かっていたはずで、『浮雲』の内海文三の造形にも役立てられています。

その上でなお二葉亭が『あひゞき』を選んだ理由として、初内さんは三点挙げてます。(1) 欧文のリズムを参考に言文一致を進めようとしたこと、(2) 人情本とは違うあひゞきのあり方を知ったこと、(3) 悲恋ものに対する関心、です¹⁹。その上で、この短編が農奴の恋愛、つまり民衆の生活を描いたものであることは二葉亭にとってそれほど重要でなかったのではないかと彼女は述べています。

二葉亭は「農奴同士の恋愛」を描いているという「あひゞき」の価値には気付いていないのではないかと。二葉亭が惹かれたのは、日本の読者が予期する人情本的あひゞきのように展開しないその不思議さであったように思われる。人情本的表現と、新しい言葉とが入れ替わり立ち替わり用いられる会話の訳出に、その不思議さがかもし出されている。²⁰

¹⁸ 初内裕子『日本近代文学と『獵人日記』』、253頁。

¹⁹ 同上、254-255頁。

²⁰ 同上、254頁。

たしかに、二葉亭の第二長編『其面影』は悲恋もので、その種の作品を多く書いたツルゲーネフに気質的に近いものがあつたようです。実際、二葉亭訳にはツルゲーネフ訳ですぐれたものが多く、“I love you”を「死んでもいいわ」と訳したという話は有名です（ただし実際にはロシア語原文は“Бауа”「(私は)あなたのものよ」。「文学は男子一生の仕事にあらず」と言いつつも、悲恋ものが好きだったのでしょう。人間の思想(考え)と気質(好み)が一致しないことは二葉亭に限らず、よくあることです。

初内さんの研究に深い敬意を表した上で申し上げますと、二葉亭が民衆の主題の重要性に気づかなかつたという説は受け入れにくいように思います。二葉亭はロシア文学だけでなく政治評論もよく読んでいましたし、当時日本にいたロシアの革命家たちとの交際もありました。民衆という主題がロシア文学にとって持つ意義は十分理解していたはずで、若き二葉亭が『あいびき』を選んだ動機のうちには、たとえ無意識的にではあれ、民衆の主題の発見があつただろうと思われまふ。

読書ガイド

田山花袋『東京の三十年』岩波文庫、1981年

二葉亭四迷『二葉亭四迷全集』第二巻、筑摩書房、1984年。

初内裕子『日本近代文学と『獵人日記』——二葉亭と嵯峨の屋おむろにおける『獵人日記』翻訳の意義を通して』水声社、2006年

ヨコタ村上孝之『二葉亭四迷——くたばってしまえ』ミネルヴァ書房、2014年。

第五回

フョードル・ドストエフスキー 『貧しき人々』

皆さん、こんにちは。はやくもドストエフスキーまで来ました。ドストエフスキーは二十一世紀の今日でもなお「リアル」に、言いかえれば「わが身に引きつけて」読むことのできる作家です。まだ彼の作品を読んだことのない人にはぜひ挑戦していただきたい。ということで、二回にわたって取り上げます。

ロシア文学と「わたし」

近代においてもっとも大切な、もっとも中心的な概念は何か？ さまざまな意見があるところですが、私は「主観」でないかと思います。「自由」や「平等」といった理念よりも重要な、近代的思考のエンジンとも言うべき概念です。

ご存知の通り、デカルトは『方法序説』(1637)で「われ思う、ゆえにわれあり」という言葉を記しました。この「われ思う (Cogito)」こそ、近代的主観の誕生と言えるでしょう。「考えるから、存在する」というのは不思議な命題です。ふつうはその逆、「存在する (生きている) から、考えることもできる」となるでしょう。デカルトはそれをひっくり返して「われ思う」、すなわち意識なり主観が先にあるとしました。「ゆえにわれあり」、もっと言えば「ゆえに世界あり」ということです。人間主観の働きがあって初めて、世界も存在するのです。

粗い比喩になりますが、人間主観は万人共通のOS (オペレーティング・システム) に喩えられます。「われ思う」というOSが働くから、「世界」というプ

プログラムが立ち上がるのです。人類は同じOSを持っており、そのため共通の世界が立ち上がっているのだと考えられます。

近代は「客観重視」の時代だと思う人もいますが、むしろ逆です。人間の主観を出発点（原理）としたところに、近代的思考の最大の特徴があります。神（ないしその他の至高存在）が人間の「われ」を根拠づけるのではなく、「われ」が「われ」自身を根拠づけるのです。「自分で自分を支えるわれ」——これが近代的主観のモデルです。

一例を挙げると、カントは「人を殺すなかれ」のような道徳法則は何によって根拠づけられるかという問題を立てています。何が正しいかでなく、どうしてそれが正しいと言えるのかと問うたのです。神がいれば「神が禁じたから」と言えば済みます。しかし神をいったん括弧に入れ、人間の視点のみに立つとき、一体だれが「殺すなかれ」と言うのでしょうか。「純粹理性はもっぱらそれ自体のみで実践的〔行為遂行的〕であり、（人間に）普遍的法則を与える²¹」というのがカントの答えでした。言いかえれば「われ」が「われ」に命ずるのです。カントの証明が成功しているかどうかはともかく、近代的思考の真髄とも言うべき議論です。

「自分で自分を支えるわれ」というモデルは近代文学においても重要な役割を果たします。人間主観、意識、内面などの主題が開拓すべき原野として現れました。自意識、告白、想像力、幻想などのモチーフはこの開拓地に育ったものです。自分自身の思考によって自らの存在を根拠づけられる人間、「われ思う、ゆえにわれあり」と言える人間、つまりは「近代人」が近代文学の主人公となりました。

ではロシア文学の場合、どうだったでしょうか。ここでも後発国特有の現象が起きました。「われ思う、ゆえにわれあり」、大いに結構。しかし人間が自分自身を根拠づけることなど本当に可能か、という問い返しがなされたのです。ロシアでは西欧に較べて社会の世俗化（脱宗教化）が遅れていました。その分だけ神を括弧に入れるのは難しかったでしょう。自分で自分を支えるには、人間の意識はあまりに脆いものと見えたのです。

²¹ 『カント全集 7 実践理性批判／人倫の形而上学の基礎づけ』岩波書店、2000年、167頁。

スラヴ派と呼ばれたロシアの思想潮流では「全一性(ソボルノスチ)」という人間観が創られました。これは深遠な概念ですが、元になる「ソボル」という語が「集まり」や「大聖堂」を意味することから、集合性や宗教性と結びつきがあります。簡単に言えば「全の中の一」、「全体的調和における個々の人格」を示そうとする概念です。森安達也先生によれば、「個人が完全な自由と人格を保持しながら、全体の共同的生活に参画する²²」という理念です。その際、全体を統べるのは神であり、人間が人間だけで立つという考えは思い上がりでしかありません。

ソボルノスチの思想は文学にも影響を与えました。人間は個的存在か集団的存在か、自律的存在か他律的存在か、という問いがロシア文学の重要な主題となったのです。これはまさに後発国ならではの「近代との格闘」です。その格闘をもっとも激しく闘った一人がドストエフスキーに他なりません。

ドストエフスキー文学の現代性

ドストエフスキーについてはこれまでたくさんのことが語られてきましたし、これからも語られるでしょう。私としては、ドストエフスキーが「十九世紀の小説家のうち、もっとも二十世紀文学に影響を与えた作家」である点を強調したいと思います。ロシアだけでなくヨーロッパ、さらに世界全体に話を拡げてもそう言えるでしょう。ドストエフスキー以上に偉大な作家や、彼の小説より優れた小説は存在します。しかし二十世紀の世界文学への影響力という点でドストエフスキーを越える十九世紀の小説家はいないでしょう。

問題は、ドストエフスキー文学のどのような点がそうした影響力を持ったかです。この点についてもさまざまな議論がなされていますが、私の見るところ、近年では次の二点をもっとも有力のようです。

(1) 対話性　ドストエフスキーの小説に対話が多いことは、彼の作品を読めば、だれもが気がつきます。対話が多くて読みやすいという人もいれば、対話ばかりで訳が分からないという人もいます。

²² 川端香男里他監修『新版ロシアを知る事典』平凡社、2004年、428頁。

対話の多さをたんなる技法でなくドストエフスキー文学の根本原理と見なしたのがロシアの思想家、ミハイル・バフチン(1895-1975)です。人間の意識はそれ自身で自足・完結せず、他の意識との対話関係につねに巻き込まれており、私たちが「自分の心(内面)」と感じている領域もすでに他者の言葉に充たされており、それらとの絶え間ない対話こそ「わたし」であるという人間観を、バフチンはドストエフスキー文学から導きました。

こうした人間観がドストエフスキー文学の根幹にあり、彼の小説はそのように組み立てられているというのがバフチンの議論です。これはドストエフスキー論として画期的だっただけでなく、ドストエフスキー研究の枠を越え、さまざまな学問領域(言語学、社会学、教育学、人類学、精神医学など)に広がりました。ドストエフスキー文学が二十世紀、さらには二十一世紀も読まれ続けている一つの要因として、バフチンの「対話主義的」な解釈があるでしょう(バフチンについては後期の授業でも扱います)。

(2) 宗教性 ソ連時代、「ドストエフスキーとキリスト教」というテーマは研究しにくいものでした。ドストエフスキーは皇帝権力を支持し、社会主義を批判した「反動」と見なされていたのです。一方、キリスト教も取り上げにくいテーマでした。何しろマルクス主義は「宗教は民衆のアヘンである」と称していましたから。つまりドストエフスキーもキリスト教も「危ないテーマ」だったわけで、その組み合わせとなればなおさらです。

ソ連解体後はすっかり様変わりしました。ドストエフスキーについて論じるのは何の問題もない。またご存知の通り、ロシア正教会の復活も著しい。その結果、「ドストエフスキーとキリスト教」や「ドストエフスキーとロシア正教会」といったテーマは定番となりました。

以上はあくまで本国ロシアの状況ですが、ドストエフスキー文学が二十世紀文学に対して持った影響力の一つに、宗教性の深さが挙げられます。神の問題は近代文学にとって重要かつ困難な主題でした。人間の視点から、つまり人間ベースでものごとを究めようとしたのが近代です。そうだとすれば、神の問題を論じるときも、あくまで人間の視点から問いを立てなければいけません。それは要するに、神様をいったん括弧に入れてしまうということです。しかし括弧に入れてしまえるような神が本当の神と言えるのでしょうか？ この問題が後

半生のドストエフスキーを悩まし、作家として大成させたと考えられます。

かつて批評の神様と呼ばれた小林秀雄は、なぜドストエフスキーについて書くのをやめたのかという質問に「キリスト教が分からない」と答えたという有名な逸話があります。たしかにドストエフスキーの小説を読み続けていると、キリスト教の文脈や思想が気になってきます。日本人としての理解の限界を感じることもあるでしょう。

しかし「キリスト教徒でなければドストエフスキーを読んでも分からない」と言う人には「小説って何でしょう？」と質問したいと思います。近代の小説家は自分自身の信条（宗教、思想、政治上の）を述べるために小説を書いたのではありません。それならば論文を書けばよいので、実際、ドストエフスキーやトルストイは評論もたくさん書きました。

小説家は何のために小説を書いたか？ 何度もくり返して恐縮ですが、自国の社会が近代化するさまを可能なかぎり全体的に描くためです。そこでは宗教の問題も出てきます。近代化を押しとどめようとする守旧勢力の代表として、しかしまた、近代化のスピードについていけない主人公の支えとしても、宗教は描かれました。こうした宗教の二面性には、ロシア以外の近代後発国の作家たちも注目しました。

たとえば漱石の『門』を思い出してみましよう。主人公の宗助は自分がかつて犯した過ちに苦しめられた拳句、禪寺に逃げ込みます。ところが修行（入門者向けのごく易しいもの）に耐えられず、すぐに妻のもとに逃げ帰ります。その姿は読者の目に哀れにも滑稽にも映ります。しかし、急速に近代化する社会に生きづらさを感じる人間の一つの行動パターンとして、読者の共感も誘うのです。

その意味で、キリスト教をよく知らない読者でも、ドストエフスキーを読んでも分かることはあるはずですが、もちろん、日本人とロシア人では読み方はだいぶ違ってくるでしょう。しかし「違う読み方をする」のは「分からない」とは別のことです。違う読み方から新しい解釈の可能性も生まれるのです。

『貧しき人々』から

以上述べてきたことからすると、今回取り上げる『貧しき人々』はそれほど

すごい作品かな、と思われるかもしれませんが。ペテルブルグに住むうだつの上がない小役人（またしても！）の中年男性と薄幸の娘の往復書簡というのはいささか地味な設定です。

『貧しき人々』はドストエフスキーのデビュー作でした。ペテルブルグの工兵士官学校を卒業後、一年ほど勤めた役所を辞め（「役所勤めはジャガイモのように退屈です」という兄への手紙が有名です）、退路を断って書き上げた処女作が批評家ベリンスキーの絶賛を浴び、華々しいデビューを飾ります。その後、非常に苦勞するのですが、それはまた次回お話ししましょう。『貧しき人々』はそれなりに長い小説なので、ここでは「ワーリヤの思い出」という章を中心に取り上げます。

〔あらすじ〕 中年の官吏マカール・ジェーヴシキンは貧しい生活の中、薄幸の娘ワーリヤ（ワルワラ）を経済的に援助している。二人は近所に住んでいるが、実際に会うよりも手紙をやりとりすることが多く、その往復書簡がそのままこの小説となっている。

ある時、ワーリヤはジェーヴシキンの親切に答えようと、思春期のころの思い出をつづった回想をプレゼントする。ペテルブルグに出てくる前の楽しかった田舎暮らし。家族総出でペテルブルグに出てきた後の金銭的苦勞と寂しさ。家運を盛り返せないまま亡くなる父親。よんどころなくワーリヤは病弱な母と二人で、アンナという遠縁の女性が経営する下宿に身を寄せるが、彼女はワーリヤたちにひどく恩着せがましい。それに何やらいかがわしい稼業に手を染めているようだ。

ワーリヤは下宿でポクロフスキーという青年と知り合いになる。彼は貧しさと病気のために大学を中退せざるを得なかったが、アンナの下宿で勉強を続けている。ポクロフスキーには、役所を首になった酒びたりの老父がおり、時々息子を訪ねてくる。ワーリヤはこの父子と仲良くなり、お金を出し合って、ポクロフスキーの誕生日にプーシキン全集を贈る。淡い初恋。しかし青年の肺病が悪化し、ワーリヤの看病もむなしく亡くなる。老父は大声で泣きながら、墓場に向かう息子の棺桶を追う。ワーリヤは母を抱きしめ、この「最後の大切な友」を失うまいと思う。だが、その母も肺病で亡くなり、ワーリヤは天涯孤独の身となり、マカール・ジェーヴシキンと出会う。

今回、とくにワーリヤの回想を選んだのは二つ理由があります。一つは、話としてまとまりがよく、読みやすいことです。作品全体の中に置いたとき、このまとまりの良さはいささか異質です。というのも、『貧しき人々』は一見単純な作りのようでいて、じつはさまざまな手法や主題が組み合わされた作品です。二人の主人公の手紙は素朴な内容でありつつも、隠れた論争やすれ違いに充ちています。彼らの手紙を通してしかできごとが再現されないため、何が起きているのか読者によく分からないこともしばしばあります。それらはすべてドストエフスキーが意図的に仕組んでいるのです。

そんな中、ワーリヤの回想はそれ自体として完結しており、川の中の小島のようなまとまりを持っています。作品全体からすると、この章はすこし古い、センチメンタルな感じがしますが、その分すっきりした読後感を与えます。

この章に注目するもう一つの理由は、『貧しき人々』を訳した安岡治子の解説を読んでいて「うん、うん」と思うことがあったからです。この小説の最新の研究動向を詳しく紹介した後で安岡さんはつけ加えています——「けれどもその一方、さまざまな仕掛けや解釈などいっさい抜きにして、素直に主人公の声に耳を傾けながら、ジェーヴシキンやワーレンカ、それにポクロフスキー老人やゴルシコフ一家にも心を寄せて、思い切り泣かせてもらいたいような気もするのである²³」。

私が感心したのは、専門家・研究者としてこういう感慨を口にするのは勇気が要るからです。小説家が意図的にセンチメンタルに書いたものをそのままセンチメンタルに読んでしまっているのか、と突っ込まれそうなところです。しかし安岡さんの感想が的を射ていると思えるのは、センチメンタルさがドストエフスキー文学の重要な要素だということがあります。

たしかに晩年の長編小説群では、センチメンタルさは他の要素（社会的、思想的、宗教的テーマ）に中心的役割を譲ります。それでも『罪と罰』や『カラマゾフの兄弟』には、いたいけな子どもや情けない父親についてのセンチメン

²³ 安岡治子「訳者あとがき」、ドストエフスキー『貧しき人々』安岡治子訳、光文社古典新訳文庫、2010年、333頁。

タルなエピソードが少なくありません。ドストエフスキーの描く情けない父親——ワーリヤの父親、老ボクロフスキー、マルメラードフ(『罪と罰』)、ヴェルシーロフ(『未成年』)、老クラソートキン(『カラマーゾフの兄弟』)——と彼らを哀しくも愛する子どもたちに涙した読者も少なくないでしょう。

センチメンタルとは言いかえれば「度を越した真情(友情、愛、感激など)の吐露」であり、ドストエフスキーの人間描写の重要な要素をなしています。

ワーリヤの回想でもう一つ注目したいのは、「自分で自分について語る」という形式です。この形式は『貧しき人々』全体を規定しています。ジェーヴシキンもワーリヤも、手紙の中でいちばん語っているのは自分自身のことです。

そこで問題になるのが「自分自身について自分の言葉だけで語ることは可能か」という点です。先ほど触れた対話性の要素を思い出してください。他人の言葉に影響されることなしに、あるいはそれらに応答することなしに、自分自身について語ることはできないというのがドストエフスキーの洞察なのです。

一例をあげると、ジェーヴシキンがワーリヤに勧められてゴーゴリの『外套』を読む、というエピソードがあります。ジェーヴシキンは憤然とします——なぜ他人の生活をこんなに暴くように描くのかと。彼が怒ったのは『外套』の主人公アカーキーに自分自身の姿を見たからです(ジェーヴシキンもアカーキー同様、清書係でした)。「自分たちは世間からこんなふうに見られ、書かれているのか!」という衝撃が彼を襲ったのです。

だからジェーヴシキンは、自分についての「他者の言葉」を思い浮かべ、それに必死に反論します。「いや実際、清書屋だからなんだっていうんです! 清書屋のどこが悪いんですか! 《あいつは清書屋なんだよ!》《あのネズミみたいな木っ端役人は、書類の清書が仕事なのさ!》でも、何を恥じることがありますか? (……) 仮に誰も彼もが創作を始めたら、いったい誰が清書をするんです? こう訊ねたいですね。どうぞ答えてください²⁴」。

²⁴ ドストエフスキー『貧しき人々』安岡治子訳、光文社古典新訳文庫、2010年、112-113頁。この場面の分析については、バフチン『ドストエフスキーの創作の問題』桑野隆訳、平凡社ライブラリー、2013年、189-193頁。

こうした自意識の描写はゴーゴリにはありませんでした。ドストエフスキーの新機軸です。「他人に見られていることを意識し、他者の言葉に応答し続ける自意識」を主人公の心に埋め込むために、ドストエフスキーは使い古された「ペテルブルグもの」の設定を再利用し、主人公に『外套』を読ませるという手の込んだことをしたのです。二十代半ばの駆け出し作家の芸当とは思えません。天才はデビュー作から老成していると言いますが、ドストエフスキーによく当てはまる言葉です。

晩年のドストエフスキーはデビューのころを回想した文章で、ベリンスキーが「君は自分がどんなものを書いたか分かっていますか？ いや、君の若さで分かるわけがない」と興奮を隠さなかった、と書いています²⁵。批評家はしばしば、当の作家以上に深いものを作品に読む、あるいは読んだと信じることがあります。ベリンスキーがドストエフスキー以上に『貧しき人々』を深く読んだかは分かりません。しかし、若きドストエフスキーも自分が作家としてどう成長してゆくか知るよしもなかったのです。その意味では批評家の言葉は正しかったと、今や大作家である老ドストエフスキーは言いたかったのでしょうか。

というわけで、今回はもう一度ドストエフスキーを読んでみましょう。彼の最後の、そして最高の長編小説『カラマーゾフの兄弟』を。

読書ガイド

フォードル・ドストエフスキー『貧しき人々』木村浩訳、新潮文庫、1969年。

フォードル・ドストエフスキー『貧しき人々』安岡治子訳、光文社古典新訳文庫、2010年。

ドゥニ・カンブシュネル『デカルトはそんなこと言ってない』津崎良典訳、晶文社、2021年
高橋誠一郎『ロシアの近代化と若きドストエフスキー 「祖国戦争」からクリミア戦争へ』
成文社、2007年。

ミハイル・バフチン『ドストエフスキーの詩学』望月哲男他訳、ちくま学芸文庫、1995年。

²⁵ ドストエフスキー『作家の日記』川端香男里訳、『ドストエフスキー全集 第18巻』新潮社、1980年、300頁。

第六回

フョードル・ドストエフスキー 『カラマーゾフの兄弟』

皆さん、こんにちは。ドストエフスキーの二回目です。まずは私のレクチャーですが、ものがものだけに小難しい話が多くなります。しばらくお付き合いください。

近代と信仰

「近代と信仰（宗教）」というのはとても大きな問題です。最初に押さえておきたいのは「近代は信仰（宗教）を否定したのではない」という点です。西欧的近代の源泉の一つとしてマルティン・ルターらの宗教改革が挙げられることから、「近代＝反宗教」という図式の間違いが分かります。

しかし近代という時代は、以前とは異なるしかたで信仰や宗教を捉えるようになりました。社会全体が近代化するなか、宗教も近代化のプロセスに組み込まれていきます。それにより宗教は、主観や理性、個人、自由などの近代的理念と関連づけて考えられるようになります。

まず、近代においては「神から見た人間」でなく「人間から見た神」が重要になります。典型的な例は「理性による神の証明」です。デカルトやカント、その他多くの哲学者がこの問題に取り組みました。しかしこういう疑問が湧きませんか——「信じているなら、なぜ証明する必要があるのか？」。実際、デカルトもカントも神を信じていました。それでも神の存在を証明しようとしたのです。彼らが人間の立場から神を捉え直そうとしていたからです。

宗教の近代化の特徴として「信仰の内面化」も挙げられます。これも「人間から見た神」の図式から導かれます。人間から見た神、それはまず「われわれにとっての神」というあり方を取るでしょう。しかし「個人」の価値を掲げる近代において、それは「わたしにとっての神」に行きつきます。自分のすべてを見てくれる大文字の他者 (the Other) としての神です。そうした存在がいればこそ、報われずとも善を行い、目立たずとも自分の生に価値があると信じられるというのはすぐれて近代的な考え方です。

宗教の近代化のもう一つ特徴として「理性との和合」も挙げられます。あまりに理性とかけ離れた要素は信仰の内容から取り除く、あるいは目立たなくしようとする傾向です。この傾向は科学の進歩に合わせ、長い時間をかけて育ちました。「不合理ゆえにわれ信ず」という古い言葉があります。本来、信仰というのはそういうものでしょう。しかし、近代の成果である科学的知識を前に、そう言い続けることが難しくなってきたのです。近代宗教は理性との和合、別の言い方をすれば、科学との妥協を可能な範囲で図ってきました。

ロシアでは、「人間から見た神」や「わたしにとっての神」、「理性との和合」などの新傾向は内的というより外的に生じました。つまり西欧から入ってきたのです。その分、性急かつ限定的に（もっぱら貴族と知識人のあいだでのみ）新傾向は影響力を持ちました。そのため新しい考え方はしばしば極端な現れ方をしました。

『カラマーゾフの兄弟』には「来世がなければすべてが許される」という有名な台詞があります。キリスト教の説く永遠の生や来世の裁きがもしも存在しなければ、人間には現世の生しかない。だとすれば人間を究極的に律するものはなく、どんな行為でも許されるだろうという議論です。「人間から見た神」の論理を極端に押し進めればこうなるという一例でしょう。

言うまでもなく、ドストエフスキー自身がこう考えていたわけではありません。来世がなくとも（あるいは来世がないからこそ）、人間には許されることと許されないことがある、ということを経験しなかったはずはありません。しかし、もし信仰の問題を完全に人間の側からのみ立てるなら、こうした極端な思想も成り立ってしまうのでないか、と考えたのでしょうか。近代的思考を突きつめていくと、人間は自分の行動を律する他者 (= 神) を失ってしまう

という不安です。

前回お話ししたように、カントの道徳哲学は「人間の理性が自らに命令する」という形式を取ります。人間の自律性、つまり人間は判断においても行動においても自分自身を律することができる、という考えは近代思想のななめです。しかしその保証はどこにあるのでしょうか。ドストエフスキーの結論は、人間には自分を律する他者（神）がどうしても必要であり、どこまでも他律的な存在であるよりない、というものだったと思われまふ。

ただ見落としてならないのは、こうしたドストエフスキーの思索は「人間から見た神」をめぐる展開されており、その点ではまったく近代的であることです。後発国の知識人たちが近代の思想と闘い、「もう一つの選択肢」を示し得た（あるいはそう信じた）ときでさえ、多くの場合、近代の枠組を越えてはいないのです。彼ら自身そのことを意識していました。

専制権力とドストエフスキー

『貧しき人々』で華々しいデビューを飾ったドストエフスキーは時の人になります。文壇の花形だったベリンスキーやツルゲーネフとも親交を結び、意気揚々としていました。

ところが第二作『分身』以降、評価が芳しくなく、ドストエフスキーは悩み始めます。周囲との不協和音も目立つようになりました。

結局、反政府的な政治結社に関わったという嫌疑でドストエフスキーは逮捕されます。裁判所の判決は四年間のシベリア流刑でしたが、皇帝ニコライ一世は満足せず、死刑判決にしようとしています。こうした点に専制君主国家というロシア帝国の国体が表れています。皇帝権力は無制限であり、司法や立法の定める手続きさえ飛び越えることが可能なのです。

「近代のプロジェクト」の一つに立憲主義というものがあります。立憲主義とは、憲法と国会によって君主（統治者）の権力を制限しようとする考えです。憲法は君主（統治者）ができること／できないことを定めた「国家と社会の契約」であり、国会は君主（統治者）が定めようとする法律を国民の代表が審議する場です。立憲主義は政治の近代化における最重要アジェンダ（目標、指針）でした。

君主の側から先手を打って憲法を發布し、国会を召集することもあります。

ハプスブルグ帝国やプロイセン王国がそうであり、プロイセンに範を取った大日本帝国もそうです。大日本帝国憲法が明治22（1899）年に発布、その翌年には第一回帝国議会在が召集されたというのは、世界的に見ても速い対応と言えるでしょう。ちなみに、二葉亭四迷の『あひゞき』初訳が出たのが憲法発布の一年前、明治21（1898）年であることも意味深い符合でしょう。政治や言語などさまざまな分野で近代化が急ピッチで進んでいたことが分かります。

ひるがえってロシアとは言えば、専制君主国家という国体に徹底的にこだわりました。憲法については何度か案が出ましたが、すべて途中で潰えました。興味深いのは、ドイツの小国から皇太子妃としてロシアに来て、夫の死後、自ら皇帝となったエカテリーナ二世です。彼女はヴォルテールやデイドロと文通をするなどして啓蒙君主を任じていましたが、専制護持については一点のぶれもありませんでした。生まれも育ちも西欧人の彼女でさえ、ロシア皇帝としては専制を選んだのです。「何ものにも制限されない権力を一人の人間が行使する」という仕組みは現代ロシアでも機能しており、この国の近代化をめぐる問題の奥深さをうかがわせます。

さて、死刑判決を受けたドストエフスキーはどうなったか？ 死刑場に連れていかれ、銃殺に処せられる最初の数人が杭に結わえつけられたところで、突如恩赦が告げられ、シベリア流刑となりました。もちろんこれは演出で、恩赦はずっと前に決まっていた。ロシア皇帝のなかでいちばん人気のないニコライ一世の陰險な残酷さをほうふつとさせるエピソードです。死刑直前のようすをドストエフスキーは後年、『白痴』に描きました。文字通りの「生きるか死ぬか」を体験した人だけが書けるような文章であり、この箇所だけでも読む価値があるでしょう。

流刑先のシベリアでドストエフスキーは二つのものに出会ったと言われています。一つはキリスト教で、もう一つはそれを信じるロシアの民衆です。この出会いは後年の彼の文学に決定的な意味を持ちます。

『罪と罰』（1866）で文学的復活を遂げ、ふたたび人気作家となったドストエフスキーは政治社会評論にも情熱を燃やし、『作家の日記』という雑誌を始めます。ドストエフスキー一人が評論を書くという変わった形式の雑誌ですが、かなりの成功を収めました。晩年のドストエフスキーの創作の充実と生活の安

定は、二度目の妻アンナの賢明さに拠るところが大きいのですが、その前提として長編小説と評論がよく売れたことがあります。

『作家の日記』は日記と銘打っているので、作家の個人的心情が書かれているのかと期待して読む人が多いのですが(私もそうでした)、そうではなく、彼の政治や社会に関する立場をストレートに示した評論です。そしてその立場というのはかなり保守的、もっと言えばナショナリスティックなものです。たとえば黒海の支配権をめぐる敵対するオスマン帝国や西欧列強に対して非常に攻撃的です。帝国と皇帝権力のあり方についても支持する立場に立っています。「前科者」への当局の注意を振り払うためのカモフラージュという説もありますが、それにしては『作家の日記』の論調はあまりに真剣です。

考えてみたいのは、この種の保守化はドストエフスキーに特有の現象でなく、近代後発国の知識人の一つのパタンをなすのでないか、ということです。若いときに欧米に留学した後発国のエリートが後年、保守派の論客になるケースは日本でも珍しくありません。

「近代化のレース」で先を走る国々を実際にその目で見た後発国のエリートたちは何を思ったのでしょうか。自分たちもこのレースを走り続け、「追いつき追い越せ」の精神で突き進むか、それともそんなことは空しいと思いつめるか。そもそもこのレースには一つのゴール、一つのコースしかないのか。もしかしたら、複数のゴール、複数のコースがありはしないだろうか。だとすれば、どうして専制国家でいけないことがある。自分たちの国にはその道しかないのならば、それを突き進み、彼ら先発国に伍することができないか、試してどうしていけないだろうか？

社会思想家・評論家としてのドストエフスキーの選択はこうしたものでなかったかと私は想像します。くり返しになりますが、これは彼だけの選択でなく、後発国の知識人の一つのパタンを表しています。

では小説家としてのドストエフスキーは、自分の選択をどう表現したのでしょうか。これまたくり返しになりますが、自分の信条・思想をストレートに書くことが小説家の仕事ではありません。自分が信じるものさえ、芸術表現の素材としてしまえるところに、小説家の才能が現れるのです。

『カラマーゾフの兄弟』から

思ったとおり理屈っぽい話になりました。気分直しになるかどうか分かりませんが、『カラマーゾフの兄弟』のあらすじを「反逆」という章を中心にご紹介しましょう。

〔あらすじ〕好色で猜疑心の強い小金持ち、フョードル・カラマーゾフには三人の息子がいる。情熱的なミーチャ、冷徹なイワン、そして善良そのもののアリョーシャである。フョードルとミーチャは父子でありながら、一人の女性グルーシェンカを求めて争っている。イワンはその知性によって周りに一目も二目も置かせる存在。とくにフョードルの私生児（三人兄弟にとっても兄弟に当たる）と噂されるスメルジャコフはイワンに心酔している。アリョーシャは神の道に生きようと、ゾシマ長老のもとで修道僧の見習いをしている。物語後半、フョードルは何者かに殺され、容疑者としてミーチャが逮捕されるが……。

「反逆」の章は、イワンとアリョーシャが大衆酒場でかわす対話からなっている。人間の残酷さに興味があるというイワンは四つの「実話」を話して聞かせる。一つめはトルコ兵がブルガリアで行った虐殺、とくに残忍な子殺しについて。二つめは、スイスのとある山村で犬猫同然に育てられた孤児リシャルが長じて強盗殺人事件を犯し、死刑判決を受けたという事件。慈善家たちがリシャルにキリストの愛を教え、彼は神と社会の赦しを乞いつつギロチン台に上る。三つめは、ロシアの児童虐待の話。おもらしをした五歳の女の子が罰として一晩中、寒い便所に閉じこめられたり、鞭で打たれたりする。両親は裁判にかけられたが無罪になる。最後は、十九世紀初めにロシアの地主貴族が農奴の息子を猟犬にかみ殺させたという話。こうした子どもたちの苦しみには何の意味があるのか？ もし神の崇高な目的があるとしても、子どもの涙を代価とするような樂園を自分は受け入れないと語るイワン。それに対して「子どもたちの苦しみさえ、あがなうことのできる人がいる」と答えるアリョーシャ。それはキリストのことだろうと兄は言い、以前作ったという『大審問官』という叙事詩を語り始める……。

前回、ドストエフスキーの現代性という話をしました。児童虐待の主題はそ

の一例です。イワンが語る児童虐待の事例は、今もなくなるしないこの種の事件によく似ています。児童虐待のニュースで心胆寒からしめるのは、「しつけ」と称するサディスティックな念の入りようですが、そのサディズム的心理と快感をドストエフスキーは百五十年も前にとらえていました。人間の残酷さは自然界には見られないもので、まさにイワンの言うように「野獣は決して人間みたいに残酷にはなれないし、人間ほど巧妙に、芸術的に残酷なことにはできない」のです。

イワンがトルコ・スイス・ロシアの順で残酷話を並べているのは、もちろん意図的です。近代化の遅れた野蛮な「東」、近代化の進んだ「西」、そしてその間にいる自分たち、という構図でしょう。近代化——言いかえれば「文明」——の進み具合に関わらず、人間の残酷さに変わりはないという作家自身のメッセージでしょうか。二十世紀のさまざまな出来事を思い出すとき、ここでもドストエフスキーの慧眼を認めざるを得ません。

イワンの話は「子どもの苦しみの対価」という主題をめぐる展開します。子どもたちはなぜ苦しまなければならないのか。教会は言うだろう——そこには人知を超えた神の摂理が働いている。世界の終末にそれが明らかになり、至福の調和が実現するとき、迫害者と犠牲者が抱き合って許し合うのだ、と。だが、そんな調和は自分は認めない。なぜなら理由も分からず苦しんだ子どもたちの涙は償われないからだ。「どんな真理だってそんなべらぼうな値段はしない」、だから自分は理想の世界への入場券はお返りする。イワンのこの論理は、無神論ではありません。神の摂理を理解した上で、なおそれを受け入れないという「反逆」の論理です。

いや、すべての苦しみを償うことのできる存在が一人だけいる、なぜならその人自身、罪なくして万人のために苦しんだのだから、とアリョーシャが応じます。もちろん、キリストのことです。しかし、それに対してもイワンはすでに答えを用意しており、次章の『大審問官』で「パンと自由」という有名な議論をくり広げます。「パン」とは教会の命ずる通りに信じることで得られる心の安らぎです。対して「自由」とは自らの意志によって神を探し求める、不安とともにある信仰です。だが人類の圧倒的多数は「パン」を求め、「自由」に留まる者はごくわずかだというのがイワンの作意です。これも現代社会に迫る問いか

けであり、ドストエフスキーの現代性を示しています。

こういう対話篇を読んでいると、「やっぱりキリスト教を知らないと分からないな」と思う方もいるかもしれません。そこはちょっと待ってほしいのです。じつは、ここでは「文脈の二重化」ともいうべき現象が起きています。一方ではキリスト教的文脈で問いかけて議論がなされますが、他方、近代化の文脈でも読み解ける構造になっているのです。ドストエフスキーは第二の文脈も強く意識しています。

「真理の値段」、「べらぼうな入場料」といったイワンの議論は近代のプロジェクトについても、キリスト教の教えと同じくらいよく当てはまります。近代は自由と平等を掲げ、文化的・物質的豊かさを約束しましたが、その恩恵を受け取れず貧しさに苦しむ人々はたくさんいました。彼らの犠牲の上に近代はその花を咲かせたのです。近代化の恩恵もまた「べらぼうな入場料」を人類に強いている、それでも近代万歳と言えるのか、とドストエフスキーは問いかけています。

一つの物語をしながら、同時に二つの読みに誘う、——一方では神学・哲学的文脈（神や自由の問題）、他方では近代批判の文脈（恩恵の不平等の問題）——、これがドストエフスキー文学の最大の発明だったかもしれません。哲学的な物語が世俗的な文脈で読み解け、逆に、世俗的な物語も哲学的な解釈ができるという意味での「文脈の二重化」です。

彼の小説が幅広い読者層を持つのも、この文学的発明のおかげだと思われまゝ。『罪と罰』や『カラマーゾフの兄弟』は、殺人事件をめぐるストーリーが展開するので、推理小説のように読めて取っつきやすい。他方、自我や信仰といった問題に悩む読者もイワンの哲学的議論やアリョーシャのキリスト的形象に心惹かれます。要するに、俗っぽくも高尚にも読めるわけで、この両面性こそドストエフスキー文学が持つ現代的魅力の秘訣でしょう。彼の作品がいわゆる正統派の文学にも、ライトノベル系の文学にも強い影響を及ぼしているのは注目すべき現象と言えるでしょう。

読書ガイド

フョードル・ドストエフスキー『カラマーゾフの兄弟』（全3巻）原卓也訳、新潮文庫、1978年。
フョードル・ドストエフスキー『カラマーゾフの兄弟』（全5巻）亀山郁夫訳、光文社古典

新訳文庫、2007年。

フョードル・ドストエフスキー『作家の日記』（全6巻）小沼文彦訳、ちくま学芸文庫、1998年。
井桁貞義『ドストエフスキイと日本文化——漱石・春樹、そして伊坂幸太郎まで』教育評論社、
2011年。

ヤコフ・ゴロソフケル『ドストエフスキーとカント『カラマーゾフの兄弟』を読む』木下
豊房訳、みすず書房、1988年。

高橋誠一郎『「罪と罰」の受容と「立憲主義」の危機』成文社、2019年。

第七回

レフ・トルストイ 『戦争と平和』

この授業も第七回となり、十九世紀もすでに後半に入っています。ドストエフスキーと来ればトルストイということで、西の横綱の登場です。今回は、代表作『戦争と平和』を少しだけ読んでみましょう。

ロシア文学とナポレオン

ヨーロッパの近代史でナポレオン・ボナパルト(1769-1821)ほど華のある英雄は少ないでしょう。近代文学においても、もっとも人気のある歴史上のキャラクターです。

フランス革命の申し子か、裏切り者か？ 一介の将校が革命軍の司令官になり、国民の英雄となり、ついには諸民族の皇帝にまでなりおおせた生涯は、そんな問いを突きつけます。生まれの身分でなく個人の才能と意志、そして天運によってヨーロッパの頂点に登り詰めたナポレオンはまさしく自由の理念の体现者であり、革命の申し子と呼ぶにふさわしい。その反面、皇帝、すなわち「諸王の王」の座に就いたのは平等の理念を踏みにじるもので、革命への裏切りと言われてもしかたありません。

いずれにしても、ナポレオンがいたからこそ、フランス革命とその理念が全ヨーロッパに影響を及ぼしたと考えてよいでしょう。彼の対外的勝利は革命の正しさの証として、多くの国々に改革と変化を強いることとなりました。近代の特徴の一つに「諸外国への波及力」がありますが、ナポレオンの遠征はその

始まりです。

ナポレオンの衝撃を最初に受け止めたのはドイツ人です。ゲーテやベートーヴェン、フィヒテなど当代を代表する芸術家や学者は、自分たちを倒した若き英雄から尽きせぬインスピレーションを得ました。ベートーヴェンが交響曲第三番「英雄 (Eroica)」をナポレオンに捧げたが、彼が皇帝の座に就いたことに怒って献辞を取り下げたというのは日本の小学生も教わるエピソードです。

また、哲学者フィヒテはドイツの敗北を受けて『ドイツ国民に告ぐ』(1808)を書き、なぜ自分たちは負けたのかと同胞に問いかけました。彼の答えは、フランス人は「フランス国民」として一つにまとまったのに、自分たちドイツ人はそうしなかったからだというものです。ご存知のように、三十年戦争(1618-1648)後、ドイツは多くの小国に分裂しました。ドイツ人が一つにまとまって「ドイツ国民」になること——それがこの敗北から学ぶべきことだとフィヒテは主張しました。その際、何をもって民族=国民(Nation)の基準とするのか、という問いに彼は画期的な答えを示します。ドイツ語です。言語こそが民族=国民(Nation)を創り出す。したがって統一的プログラムに基づくドイツ語の初等教育を広めることが急務である——こうした考え方は他の後発国にとっても大きな意味を持ちました。一つの民族が一つの国民をなす、いわゆる国民国家(nation state)の形成が「近代のプロジェクト」となるに当たって、いかにして民族=国民のアイデンティティを創り出すかが後発国のリーダーたちの共通課題となったのです。

「敗者の想像力」という言葉があります。戦いに敗れた者は勝った者より多くのことを考え、次世代につながる思想を生み出すという意味でしょう。『ドイツ国民に告ぐ』はまさにそうした敗者の想像力の書でした。

さて、ナポレオンの影響はドイツよりさらに東方に拡がりました。ポーランド人は彼を救世主として迎えます。ポーランドは歴史を誇る由緒正しい王国でありながら、十八世紀後半、ロシア、プロイセン、オーストリアに三度の国土分割を強いられ、国家として消滅してしまいました。国家再興はポーランド人の悲願であり、ナポレオンは「ワルシャワ公国」というかたちで応えます(1807年)。ポーランド人がナポレオンに命運を託し、1812年のロシア遠征に十万人もの将兵を差し出したのも、祖国の完全復活を勝ち取るためでした。

そのロシアはと言うと、ナポレオン率いる六十万の連合軍に、敗北と撤退を重ね、ついにはモスクワ占領まで許します。しかし広大な国土と厳しい冬、そしてロシア民衆のパルチザンの力で勝利を収めます。これは二十一世紀の今もロシア人の誇りです。

しかし、文明の華、近代の先達と仰いできたフランスに勝利したことは、ロシアにとってプラスだけではありませんでした。勝利者としてパリに乗り込んだとき、ロシアの将兵たちが目にしたのは、やはり彼我の大きな隔たりだったのです。その13年後の1825年、ペテルブルグで貴族による反乱（デカブリストの乱）が起きます。これは憲法や国会などの政治的近代化を求めた、ロシアで初の革命的試みでした。あっという間に鎮圧されてしまいました。

このように、ロシアに多くの傷跡と次世代への蠢きを残したナポレオンですが、文学への影響はどうだったのでしょうか。ロシア文学ではナポレオン・イメージが花を咲かせました。超人的意志、選ばれた人間、社会的規範を踏み越える実行力を持つ、強い「個人」を描くとき、しばしばナポレオン・イメージが用いられたのです。代表的なのはプーシキン『スペードの女王』の主人公ゲルマン、レールモントフ『現代の英雄』のペチョーリン、ドストエフスキー『罪と罰』のラスコーリニコフなどでしょう。

なぜロシア文学にとってナポレオン像は特別な意味を持ったのでしょうか？西欧的近代へのアンビヴァレンス（相反する感情）が集約される形象だからです。近代的理念を掲げ、我が物顔に乗り込んできたフランスに自分たちは勝利した。それは後発国コンプレックスを解消し、近代というものを相対化するのに役立ちました。しかし「敗者の想像力」があるように、「勝者の憂鬱」というものもあるでしょう。勝ってなお相手を羨ましく思う気持です。実際、1812年以降もロシア人のフランス文化への憧れは消えず、近代の影響も失われなかったのです。ナポレオンもまた、倒れた偶像である一方、近代の輝きを象徴する人物として、ロシア文学のなかで生き続けました。

近代小説史上の『戦争と平和』の位置

ドストエフスキーについて、二十世紀の世界文学にもっとも影響を与えた十九世紀の作家だと申し上げました。ではトルストイはどうでしょうか。

『戦争と平和』にしぼってお話すると、「十九世紀に書かれたもっとも偉大な

長編小説」と言えるでしょう。ロシア文学だけでなくヨーロッパ文学、世界文学に話を広げても通用する命題だと私は考えています。

「ああ、ロシア文学びいき!」という皆さんの叫び声が聞こえてきます。たしかに鼻眞目ではあるでしょう、何しろロシア文学の授業ですから。ただしご注意いただきたいのは、私の主張はたんなる文学的好みでなく、「長編小説とは何か」という議論に基づいていることです。この授業でお話してきた、「自国の近代化の諸問題を描く」という長編小説の使命を基準にすると、『戦争と平和』ほどこの使命に正面から取り組んだ作品は他に例がない、と申し上げたいのです。

そこまで言うならどんな小説だよ、と思われたことでしょう。そこでさっそく作品全体のあらすじをご紹介しますことにします。もちろん、小説の価値はあらすじで決まるわけではありませんが、まずは全体のイメージを持っていただくのがよいでしょう。

〔『戦争と平和』全体のあらすじ〕時は1805年のロシア。破竹の勢いでヨーロッパを制覇しつつあるナポレオンを食い止めようと、ロシアはオーストリアと組んで戦争の準備を進めている。戦地に赴くアンドレイ・ボルコンスキー公爵は、上流貴族界の花形でありながら、平凡な夫婦生活と社交界に飽き飽きし、ナポレオンのような名誉をひそかに夢見ている。彼の親友ピエール（ピョートル）・ベズーホフは大貴族の庶子（正妻でない女性が生んだ子）だが、父の遺言により一夜にしてロシアでもっとも裕福な貴族となり、絶世の美女エレン（エレーナ）を妻とする。この二人の男性を軸に物語は進む。

三帝会戦とも呼ばれたアウステルリッツの戦いはナポレオンの大勝利に終わる。アンドレイ公爵も戦場で倒れるが、奇蹟的に一命を取り留める。ようやく領地に帰りついたところ、若妻が初産で命を落とす場面に遭遇する。自分が求めていた名誉が空しいものに思え、軍を退役し、領地に引き込もる。

ピエールもまた妻との不和に苦しみ、人生の意味を求めてフリーメーソンに入会したりもするが、まだ迷いの中にいる。しかし彼は本来、明るく善良な人物なので、心ある人々には認められ愛されている。

アンドレイ公爵はナターシャ（ナターリヤ）・ロストワという若い女性に出会い、ふたたび生きる希望を持ち、官界でも活躍し始める。ところが、ナター

シャは若さゆえに別の男性と駆け落ち騒ぎを起こしてしまい、婚約は破談となる。

政治の世界はというと、アウステルリッツの戦い以後続いていた平和にふたたび暗雲がたちこめる。1812年、ナポレオンは六十万の連合軍を率いてロシアに進撃する。アンドレイはふたたび従軍し、戦地で重傷を負う。ナターシャと偶然再会し、彼女の過ちを許し、生と死を見つめつつ、この世を去る。

ロシア軍の総司令官クトゥゾフ將軍は、退却戦術を重ね、敵軍の体力を削ぐことに努める。彼は旧都モスクワをナポレオンに明け渡す。しかし講和要請には一切応じず、厳冬と食糧難に苦しむナポレオン軍を撤退に追い込む。ロシア軍は追撃に転じ、フランス軍を撃破してゆく。

一方、ピエールはモスクワ占領時にフランス軍の捕虜となり、撤退する軍に引き立てられ長い道を歩いていた。プラトン・カラターエフという一風変わった農民と親しくなり、彼の民衆的知恵や生き方に心を揺さぶられる。

ピエールはロシアのパルチザンに解放され、ペテルブルグに戻る。社交界でさんざん浮名を流した妻はすでにこの世になく、彼は親友アンドレイのかつての婚約者ナターシャと新しい家庭を築く。

アンドレイ公爵の忘れ形見、ニコレンカは叔母夫婦に育てられている。お父さんのような立派な人になるんだ、と少年が一人つぶやいているところで物語は終わる……。

すみません、長くなりました。これでもものすごく端折っています。複数の主人公と家族の物語があるときは並走し、あるときは交差しながら、十九世紀前半のロシア社会の「戦争と平和」を大スケールで描き出しています。

この作品は長編小説というジャンルの可能性を、後発国文学として最大限に発揮したものと言えるでしょう。近代的理念への憧れと疑い、民族＝国民(Nation)の自覚、先発国と後発国、貴族と民衆、都市と農村、個人と社会、成功と幸福などの思想軸が立てられています。

その結果、『戦争と平和』の世界観は全体として「保守的」なものになりました。ここでいう保守的とは、近代の「前に進もうとする力」に対して働く「留まろうとする力」のことです。二つの力は作用と反作用の関係にあります。ある国に近代が導入されるとき、かならずこの二つの力が発生します。トルスト

イは西欧的近代への称賛と批判のあいだで揺れつつも、最終的にはロシアがヨーロッパと同じしかたで近代化することはできないし、またすべきでもないという立場に立って、ロシア社会を描いたのです。

後発国の長編小説は、多かれ少なかれ「保守的」にならざるを得ません。作家たちは多くの場合、西欧的近代へのアンビヴァレンスを抱き、自国の近代化への疑問を持って小説を書くからです。もし近代化万歳であるなら、その人はそもそも小説など書かなかったでしょう。近代化を推進するための啓蒙や学問、実業に励めばよいのですから。

急激に近代化する社会のなかで生きにくさを感じる人々が小説を書き、そして読んだのです。

『戦争と平和』から

ここでは作品冒頭の場面を見ていきましょう。あらすじ続きですみませんが、限られた紙数でこの大長編の魅力を少しでもお伝えできればと思います。

〔第一章冒頭のあらすじ〕アンナ・シェーレルの夜会にはペテルブルグ上流貴族の選りすぐりだけが招かれる。貴族界の大立者ワシーリー公爵とその子どもたち。今を時めくアンドレイ公爵と若妻リーザ。大貴族の庶子ピエール・ベズーホフ。そしてフランス革命後、ロシアに亡命してきたフランス貴族の顔も見える。当然、話題の中心はナポレオンである。ピエールはナポレオンへの称賛を無邪気に語って亡命貴族たちの冷笑を買い、女主人をハラハラさせる。彼は庶子だったこともあり、社交界のルールをわきまえない「野生児」なのだ。だがアンドレイ公爵はピエールの善良さを愛し、彼にだけは気難しい心を開く。夜会の後、ピエールを自宅に招き、なぜ自分が華やかな社交界や身重の妻を置いて戦場に赴くのかを話して聞かせる。結婚などをして自由を手放してはいけない、と年下の友人に諭すのだった。

『戦争と平和』の昔の翻訳では、冒頭のアンナ・シェーレルの台詞がカタカナで記されていて読者は驚いたものですが、これは原文がフランス語であることを示しています。『戦争と平和』に登場する貴族たちはしばしばフランス語で話すのです。ナポレオンその人も登場しますが、もちろんフランス語で話しま

す。「フランス語で話している」という設定ではなく、本当に台詞がフランス語で書かれているのです。そのため原書では、フランス語が読めない読者のためにロシア語訳の注がついています。

外国語で始まる小説というのは珍しいと思われるかもしれませんが、じつは近代小説のフォーマットに則っています。お話してきたように、後発国は新しい理念や制度、技術を先発国から輸入するところから近代化をスタートさせます。その際、輸入した文物を理解するための外国語の知識や翻訳が重要な役割を果たします。近代化の推進者が多くの場合、精力的な翻訳者でもあるのはそのためです。有名な例としてはロシアのロモノーソフ、日本の福沢諭吉、中国の魯迅らが挙げられます。

「外国語を使って初めて表現できる思想や感覚」があるという発見は、後発国の知識人たちの共通体験です。彼らは自国語と外国語のあいだを行き来しつつ、新しい思想や感覚を見出し、言葉にしていたのです。

そのため、後発国の小説では外国語が出てくる場面がとても多い。そういう場面がまったくない小説の方が珍しいくらいです。『戦争と平和』でフランス語やドイツ語がちりばめられているのは、たんに「歴史的な本当らしさ」を出すためではなく、近代小説は多言語的であらざるを得ないというトルストイの洞察に基づいているのです。

さて、トルストイといえればかならず登場するのが「リアリズム」という言葉です。ツルゲーネフやドストエフスキーにも増してリアリズムを完成させた作家という評価が確立しています。しかし、具体的に彼の描写のどういう点が「リアリスティック」なのかということになると、これがなかなか難問です。『戦争と平和』の冒頭場面に関していえば、次の二点を指摘できるでしょう。

(1) 人間の顔立ち・表情の描写 登場人物の容姿・外見をこと細かに描く技法は、リアリズム小説が高度に発達させたものです。それ以前の芸術潮流、たとえばロマン主義や古典主義では、リアリズムほど細かい描写はほとんどありません。人間を描くときに、その容姿、とくに顔立ちや表情を細やかに描くべきだという考え方は比較的新しいものです。

『戦争と平和』の冒頭場面では、アンドレイの若妻リーザの口許の描写が有

名です。引用してみましよう——「薄いうぶ毛がかすかに黒ずんで見えるその可愛い上唇は、短くて歯とすれすれだったが、それだけに唇の開く格好は可愛く、また、たまには下へ延びて下唇と合わさる格好はますます可愛かった²⁶」。

こういうのが「トルストイ的リアリズム」の典型とされるのですが、考えてみると不思議な描写ではないでしょうか？ なぜ女性の口許を細かく描くと、描写がリアルになるのでしょうか？ この後もリーザが出てくるたびに口許の描写がくり返されますが、人間の描写を身体の一部ですませることに違和感を覚える読者もいるでしょう。

もう一つ例を挙げます。ピエールが社交界にはそぐわない(空気を読まない)熱弁をふるい、逆に周囲から突っ込まれて答えられなくなる場面です——「ムッシュ・ピエールは誰に返事していいかわからず、みんなを見回して微笑していた。彼の微笑は、ほかの人のそのように、何か含むところのある微笑ではなかった。彼の場合は反対に、微笑が浮かぶと同時に、たちまち真剣な、若干気難くさえ見える表情が消え去り、代わりに子供っぽく人なつこい、少々間の抜けた感じさえする、許しでも乞うような表情が現れるのだった²⁷」。

リーザの口許ほどの違和感はありませんが、ここでも「子供のような笑顔」によってピエールの人間性を表現しようとしています。このように、トルストイ文学では人間の顔立ち・表情の描写が重要な意味を持ちます。なぜでしょうか？

主人公の顔立ちは、いわばインターフェース(接続面)の役割を果たしていると考えられます。何と何のインターフェースかといえば、見る者(作者)と見られる者(主人公)、細部と全体、外面と内面を接続し、相互変換しています。顔立ちという一つの対象の描写に、同時に二つの面が現れているのです。

リアリズム小説を読むとは、結局、こうしたインターフェース的描写を読み解くということです。リーザの口許の描写が、彼女の精神的幼さや保護されるべき弱さにつながっていること、またピエールの子どもっぽい笑顔が彼の善良さ、魂の健全さにつながっていることの気づきが読者に求められています。こ

²⁶ レフ・トルストイ『戦争と平和』上巻、北御門二郎訳、東海大学出版会、1978年、7頁。

²⁷ 同上、23-24頁。

こにリアリズム小説を読むことの醍醐味、つまりは「面白さとしんどさ」があるのです。

(2) 善人・悪人の違いの明確さ 『戦争と平和』の冒頭場面を読むと、登場人物一人ひとりに対する作者の評価が明確であることに気がつきます。ピエールは善い人間であり、アンドレイはそれに次ぐ善良さと誠実さを持っています。それ以外の人物はほぼ全員、俗悪、さもなければ凡庸です。この後登場する人物たちも同様で、作者から見て「どれくらい善い人間か」が最初からはっきり示されています。しかもその評価はほとんどの場合変わりません。

もしリアリズムが「人間や事物を客観的に描く」芸術様式だとすれば、善人と悪人がこれほど画然と分かれているのはおかしくないでしょうか。現実でも善人と悪人の見きわめは難しく、見る立場によって評価も変わります。小説家も自分の好悪を抑制し、中立的に、ないし多様な観点から人間を描くべきではないでしょうか。

ところがそうではないのです。ツルゲーネフ『あひびき』を思い出してみると、あの短編でも語り手(=作者)は自分の評価を最初からはっきり、かつ異論を許さぬ調子で示していました。アクリーナは好ましい善良な娘、ヴィクトルはいけ好かない浅薄な若者という評価が下され、それに基づいて彼らの描写が続きました。その点、トルストイのリアリズムはツルゲーネフのそれに似ています。ドストエフスキーの場合も事情は変わりません。つまり、リアリズム作家たちは自分たちの主観的評価を固く信じ、それに基づいて人間や事物を描くのです。なぜそれが「リアリスティック」なのでしょう。

この問いは、近代における人間主観の問題とつながっています。近代人にとって主観こそが認識と行動の出発点です。言いかえれば、「わたし」を純粹に突きつめることが知的にも倫理的にも重要な要請となります。私たちが日々、「おまえはどう思うんだ?」とか「あなたがどうしたいかが大切よ」などと問い詰めたり、問い詰められたりしていないでしょうか。

このような意味で、トルストイたちが自分の主観的評価に徹して人間を描いたことはすぐれて近代的な戦略だったと言えるでしょう。彼らは、自分の主観が描写対象の客観と接続することを自らの芸術に課したのです。トルストイがピエールに与えた肯定的評価(=主観)は、ピエールのロシア性、つまりロシ

ア民衆との結びつき (=客観) と接続しています。彼の笑顔 (=外面) が彼の人間性 (=内面) と接続しているように。また、彼の人生 (=部分) がロシアの運命 (=全体) と接続しているように。

リアリズム作家は主観と客観、外面と内面、部分と全体のインターフェース (接続面) の集積体を作ることに創作的情熱を燃やしました。その集積体こそ、リアリズム的描写と呼ばれるものに他ならないのです。

読書ガイド

レフ・トルストイ『戦争と平和』(全3巻)、北御門二郎訳、東海大学出版会、1978-1979年。

レフ・トルストイ『戦争と平和』(全6巻)、藤沼貴訳、岩波文庫、2006年。

レフ・トルストイ『戦争と平和』(全6巻)、望月哲男訳、光文社古典新訳文庫、2020-2021年。

加藤典洋『敗者の想像力』集英社新書、2017年。

曹泳日『世界文学の構造 韓国から見た日本近代文学の起源』高井修訳、岩波書店、2016年。

番場俊『〈顔の世紀〉の果てに ドストエフスキー『白痴』を読み直す』現代書館、2019年。

第八回

レフ・トルストイ『イワンのばかとそのふたりの兄弟』他

『カラマーゾフの兄弟』『戦争と平和』と大物が続いたので、今回はトルストイの民話を読んでみましょう。民話といっても、さすがトルストイ。楽しく読めるだけでなく、味わい深い、考えるヒントをくれる作品がたくさんあります。

ロシア文学と国家

ロシア文学というと、政治的・社会的なメッセージ性が強いというイメージがあります。たしかに、国家権力の専横に抗い、自由と平等の旗頭に立つことはロシア文学が担った使命の一つだと言えるでしょう。

ロシア文学のこの使命について最初に考えた一人に批評家ベリンスキーがいます。彼は、ロシア社会の歪みを批判的に描く文学が育つことを求め、自分の文学批評によって作家たちを導こうとしました。ベリンスキーの後継者と目されたドブロリユーボフやチェルヌィシェフスキーらも、文学批評を通してロシア社会の後進性と国家権力の横暴を批判しました。彼らにとって文学とはたんなる芸術ではなく、社会問題を論じるためのメディアだったのです。

小説家について言えば、まさに今読んでいるトルストイ、革命派の旗手と讃えられたマクシム・ゴーリキー、世界が見守るなかソ連共産党と闘ったソルジェニーツィン、ロシアやベラルーシの権威主義体制を批判するアレクシエーヴィチなど、ペンの力で剣（国家権力）と闘う作家の系譜は今日まで続いていま

す。

その一方で、国家権力に批判的でない作家たちも存在しました。この授業でも取り上げたゴーゴリは『友人との往復書簡選』という書物でロシアの専制制度と皇帝権力を讃美しました（彼の友人だったベリンスキーは怒り、ロシア作家としての「正道」に戻るようゴーゴリを諭す公開書簡を書きました）。

また前にもお話したように、ドストエフスキーはシベリアから帰った後、『時代』や『作家の日記』などの保守系雑誌の発行に情熱を燃やしました。他にも詩人のチュッチェフや批評家のローザノフなど帝政に肯定的だった文学者は少なくありません。ソ連時代、そうした作家や作品は出版物や学校教材から注意深く取り除かれました。逆に今のロシアでは再評価され、たびたび引用されています。

「国家」の問題は、裏返すと「社会」の問題です。国家と社会の区別、両者の関係はどうあるべきかといった問題は近代において重要なテーマであり、近代化を経験する国々はそれぞれの答えを模索しました。

今日の日本でも、市民社会 (civil society) や公共性 (public) についての議論がしばしば行われます。これらの概念が意味するのは、政府に管理されない社会の自律的領域（具体的には経済活動や言論活動、地域社会など）です。市民社会や公共性について肯定的に論じる人々は、そうした領域が成長しネットワーク化することをもって日本の近代化の目安とします。これは西欧の近代化に範を取った考え方で、「近代の作用／反作用」という枠組でいえば作用のベクトルを表しています。

しかし、そもそも「国家」と「社会」を分けて考えるという前提自体、万人に共有されているのでしょうか。たとえば日本語には「くに」という言葉があり、その両方の意味を含んでいます。「国が決めたことだ」と言えば、政府が決めたという意味ですが、「日本という国では……」と言うときは、どちらかと言えば日本社会を指しているでしょう。国家と社会を区別すること自体、近代的な発想なのです。逆に言えば、その区別を受け入れないことも可能です。後発国の知識人たちはしばしばこの可能性の前に立ちすくみ、あるいは魅入られてきました。

話が抽象的になってしまったので、ロシア文学に話を戻しましょう。ロシア文学で「国家と社会」の主題を打ち立てたのは、またしてもプーシキンです。叙事詩『青銅の騎士』のあらすじは以前ご紹介しましたが、ピョートル大帝（青銅の騎士）が代表する「国家」と主人公エヴゲーニーが代表する「社会」が対置されています。ゴーゴリ『外套』ではアカーキー・アカーキエヴィチが役所のお偉方に無慈悲に叱り飛ばされ、失意のうちに死んだ（そして幽霊となって復讐した？）こともご記憶でしょう。

社会（市民）が幸せに平穩に暮らせるかどうかが国家権力（皇帝、役所）の一存にかかっているという点に、政治の近代化が遅れに遅れたロシアの現実がありました。この現実がロシア文学における「国家と社会」の主題の基本構図を決めています。

国家と社会の力のアンバランス、市民社会の自律性の未熟さなどの主題はロシア文学を通じて、多くの後発国の文学に広まりました。後発国の近代化は国家主導で進められることが多く、社会の自律的発展が遅れがちになるからです。日本の島崎藤村『夜明け前』、中国の魯迅『阿Q正伝』などはこの主題に正面から向かった作品と言えるでしょう。

トルストイと反近代

トルストイとレーニン。突飛な組合せに見えるかもしれませんが、そうではありません。まず、二人ともロシアのカザン大学で学びました（二人とも中退）。また、レーニンは『ロシア革命の鏡としてのレフ・トルストイ』（1908）という論文を書き、革命運動の観点からトルストイ文学を高く評価しています。この論文はソ連時代のトルストイの公式的評価の基盤となりました。また「ソ連文学の父」と称されたマクシム・ゴーリキーがこの二人についてすぐれた回想を書いています。ですので、ソ連時代に教育を受けたロシア人にとって、トルストイとレーニンという取り合せはごく普通のものです。

この二人の重要な共通点は「反近代」です。西欧的近代を疑い、これを否定しようとした激しさという点で、彼らを超える人はそうそういないでしょう。反近代という思い浮かぶのはジャン＝ジャック・ルソーですが、実際、トルストイはルソーから深い影響を受けています。

しかし、トルストイとレーニンの「反近代」の方向性は百八十度違います。

レーニンはいわば歴史の前方に跳躍することで西欧＝近代を飛び越えようとした。逆にトルストイは、後ろ向きに跳躍することで近代を飛び越えようとしたと言えるでしょう。近代の作用／反作用という図式でいえば、レーニンは極端な「作用」派、つまり近代化を暴力的に前進させることでそれを突破しようとした人であり、トルストイは同じくらい極端な「反作用」派、つまり近代の歩みにあくまで逆行しようとした人です。

晩年のトルストイは、近代化の経済的原動力である商工業を否定し、農業だけが人間の営むべき仕事だと説きました。科学や医学、高等教育の意義も否定しました。彼の考えでは、それらは人間に「生きる意味」を教えないからです。芸術も同様であり、彼はシェークスピアや彼自身の文学の意義も否定するに至りました。

トルストイは「生きる意味」や「死の恐ろしさ」について子どものように純粹に考え続けた人です。古今東西の宗教書、とくに聖書をくり返し読み、独自の宗教観にたどり着きました。それは一言でいえば、徹底的に合理化・道徳化されたキリスト教です。トルストイはモーセの十戒やイエスの山上の説教に最高道徳を見出し、一人ひとりがそれらを文字通り実践することを説きました。

他方、トルストイは聖書に記されている奇蹟を否定しました。キリスト教の中心的教義であるイエスの復活さえ信じませんでした。信じたかったけれども信じられなかった、あるいは信じないように自分に言い聞かせていたのかもしれない。合理主義的なところのあるトルストイは、イエスが行ったとされる奇蹟、たとえば貧者の結婚式のために水をぶどう酒に変えたり、七つのパンをちぎって数千人の空腹を満たしたという美しい奇蹟の物語を受け入れられませんでした。その意味ではトルストイもまた近代人だったのです。どんなに激しい反近代のふるまいも、結局は近代化の枠内にあり、近代の「批判」にはなっても「否定」にはならない一例と言えるでしょう。

トルストイ主義は大きな反響を呼びました。ロシア国内だけでなく、世界的

にも信奉者が現れ、彼の住むヤースナヤ・ポリャーナにはたくさんの人々が訪れました。日本からの訪問者としては徳富蘇峰、蘆花の兄弟が有名で、それぞれ回想録を著しています。

トルストイ主義を実践しようとする人々も現れました。日本の例としては、小説家の武者小路実篤が「新しき村」という共同体を作り、私有財産を持たず共同生活で農業をするという理想を実現しようとした。ただ、共同体の現実には追いつかず、武者小路自身が「新しき村」に定住することはありませんでした。しかし、この共同体が小さいながらも、二十一世紀の今日もまだ存続している（埼玉県入間郡）というのは驚くべきことでしょう。

インド独立運動の指導者、マハトマ・ガンジーもトルストイ主義から深い影響を受けた一人です。ガンジーが重んじたのは、「悪に対して暴力で抗しない」というトルストイの非暴力思想です。イエスの言葉（「だれかがあなたの右の頬を打つなら、左の頬をも向けなさい」マタイ5.39）からトルストイが導き出した思想です。ガンジーはそれをインド独立運動の「武器」にまで練り上げました。警察や軍が武器をもって詰め寄ろうとも、あくまで非暴力で不服従を貫くという戦術によって独立運動を勝利に導きました。トルストイ主義の受容がもっとも大きな成果を収めた例と言えるでしょう。

レーニンの社会主義とトルストイの思想は、二十世紀前半、近代後発国を中心に大きな反響と尊敬を勝ち得ました（もちろん、批判者も少なくありませんでしたが）。その最大の理由は、彼らの思想と実践が「西欧型の近代化とは別の道が可能だ」というメッセージになったことです。レーニンとトルストイの影響は、二十世紀の後発国の社会思想史を理解する上で欠かせない要素です。

しかし二十世紀後半から今世紀にかけて、レーニン主義もトルストイ主義も思想的影響力をほぼ完全に失いました。ソ連は消滅し、トルストイ主義の共同体もほとんどなくなりました。近代化を飛び越える前方へのジャンプも、後方へのジャンプも失敗したということです。どの国も、自分が元々いた場所から——近代化のレースで割り当てられた順位から——やり直さなければならないという事態に決着したのです。

今日、レーニンやトルストイを「思想家」として、つまり自分の思索や行動の指針として読む人はごくわずかでしょう。しかし、「近代化のコースとゴールは一つだけではないのでないか？ 別の道も可能ではないのか？」という問

いかけはまだ消えていないのではないのでしょうか。

この問いかけは、格差問題や環境問題によって世界が行き詰まりを見せている現代、ふたたび力を持ち始めているように思われます。

『イワンのばかとそのふたりの兄弟』他から

晩年のトルストイは、自分の思想を分かりやすく説くため、たくさんの民話や子供向けの物語を書きました。そのため、メッセージ性が強い、お説教くさい作品もあります。しかしさすがはトルストイというべきで、芸術的に優れた作品も少なくありません。なかでも今回読む二作品は、傑作として知られています。

『『イワンのばかとそのふたりの兄弟』のあらすじ』あるところにセミヨーン、タラース、イワンという三人兄弟がいた。セミヨーンは軍人、タラースは商人、イワンは農民だった。三番目のイワンはばかであった。だが彼はせっせと土地を耕し、幸せに暮らしていた。そこへ悪魔が現れ、三兄弟を誘惑しようとした。セミヨーンとタラースはあつという間に悪魔のたくらみにかかったが、イワンは以前通り、額に汗して働き、他人を羨んだり恨んだりすることがなかった。それどころか、王女の病気を治して、ばかの王様になった。悪魔は隣国の軍隊を攻め込ませたが、イワンたちが抵抗もせず泣いているので、隣国の兵隊たちは嫌になって帰ってしまった。悪魔が商業というものを教えましようと言って、イワンに取り入ろうとしたが、これもうまくいかず、ついに悪魔は滅んだ。それ以来、イワンの国では手にたこのある者だけが最初に食卓についてよいという風習がある。

『『人にはどれほどの土地がいるか』のあらすじ』あるとき、商家に嫁いだ姉と農家に嫁いだ妹が、どちらの方が幸せかという言い争いをした。それを聞いていた農民のパホームは考える。それは自分たちの暮らしの方が確かだ——土地さえあれば。もっと自分の土地が欲しい。そこに悪魔がつけこむ。パホームは地方に移り住み、以前よりずっと広い土地を所有する。しかし、隣人とのいさかいが絶えなくなる。そこで、さらに広い土地を手に入れようと、パホームは遊牧民族のバシキール人のところに行く。村長は「あなたが一日かけて回った土

地がすべてあなたのものになる。ただし日没までに戻ってこれなかったら、お金はすべていただく」という条件を出す。次の日、パホームは朝早くから草原を歩く。歩けば歩くほど良い土地が見つかるので、パホームは遠くまで歩いてしまう。気がつくと、日没までにスタート地点に戻れるかあやしい。彼は必死に走り、息絶え絶えになってたどり着く。村長は腹を抱えて笑っている。彼は悪魔だったのだ。パホームはあっと言って倒れ、息を引き取る。彼を葬るために下人が掘った土地の広さは、きっかり三アルシン（約二メートル）だった。

どちらも味わい深い作品ですが、^{トーン}調子はずいぶん違います。『イワンのばかとそのふたりの兄弟』はハッピーエンドで、トルストイの理想（農業と非暴力）がポジティブに描かれています。逆に『人にはどれほどの土地がいるか』では悪魔が勝利し、所有欲の悪が説かれています。ちなみに、後者のロシア語題は『人にはたくさん土地がいるか』ですが、日本では『人にはどれほどの土地がいるか』という題名が定着しています。作品のラストと呼応しており、名訳と言えるでしょう。

この二作品は芸術性が高いと申し上げましたが、具体的にどう高いのか。私の気づいた点を二つ指摘したいと思います。

(1) 細部のおかしみ 『イワンのばかとそのふたりの兄弟』ではところどころ、論理を越えたおかしみがあって、それが作品のメッセージ性とぶつかって面白い和音を出しています。たとえば、イワンは小悪魔から腹直しの木の根をもらったので、それでお姫様の病気を治そうとします。ところが、出がけに物乞いの女が病気で苦しんでいるのを見て、魔法の木の根をあげてしまいます。それじゃどうやってお姫様を治すんだ、と両親になじられたイワンは「なあに、いいよ!」と言って出かけます。どうなるのか? 「彼が王さまの宮殿について、車寄せの階段に一足かけたとたんに、姫の病気は治ってしまった²⁸。」それだけです。なあんだという感じですが、この呼吸が妙に面白いのです。悪魔にもら

²⁸ レフ・トルストイ『トルストイ民話集 イワンのばか 他八篇』中村白葉訳、岩波文庫、1966年、36頁。

ったアイテムを使うのでも神頼みをするのでもなく、善良さそのものによって人は救われるという思想が込められていますが、あっけない文章にはお説教を越えたおかしみがあります。

もう一つ。イワンはお姫様と結婚して王様になりますが、ばかなので、大臣や家来たちがそのことに気づきます。妻が「あなたのことをみんながばかだと申しております」と言うと、イワンは「そうか、よしよし！」と答えます。王女はどうするか？「イワンの妻は考えに考えた。彼女もやはりばかであった²⁹。」そして夫にならって土地を耕し始めるのです。ここでも「彼女もやはりばかであった」という文章の呼吸にクスツとしてしまいます。

(2) 意識の描き方 『人にはどれほどの土地がいるか』での主人公の意識の描き方には『戦争と平和』のそれに似たところがあります。人間は自分の意識する通りに行動できない、あるいは意識がかえって行動を邪魔するというモチーフをトルストイはしばしば用いますが、この民話でも巧みに使われています。パホームが日没までにスタート地点に戻れるかどうかギリギリで走っているさなか、「おれはあんまり欲をかきすぎた、もう万事おしまいだ」と後悔と焦りが頭を去来します。「……すると、なお悪いことに、こう思う恐れから、いっそう呼吸がきれてきた。」冒頭の「……」も原文にあるもので、細やかな工夫です。

必死に走っていると心臓がバクバク、足がガクガクしてきて、パホームは自分が死んでしまうのではないかと怖くなってきます。「死ぬのはこわいけれども、立ち止まることはできなかった」。この一文で一段落をなしており、読んでいて怖いような感じがします。大切な用事に遅れそうになって必死に走る経験はだれにもあるでしょう。それでパホームの恐ろしさがよく伝わるのです。

「真実は細部に宿る」という言葉があります。トルストイの民話でも、細部のおかしみや巧みさがあるからこそ、メッセージが生き生きとします。トルストイは文学を捨ててもなお、超一流の小説家であり続けたのです。

²⁹ 同上、39頁。

今日、トルストイの民話は「答え」としてでなく「問い」として読むべきだと思います。イワンのようにばか（善良、正直）であるだけで幸せになれると信じることは難しい。パホームを滅ぼした所有欲は、私たちの心にも根を下ろしています。私利私欲を捨てよと説くだけでは物事は解決しないでしょう。

それでも、これらの民話を読んでいると「人はどう生きればいいのか、どうすれば幸せになれるのか？」と問うことの大切さを思い出します。その点にこそ、トルストイの民話の今日的価値があるように思います。

読書ガイド

レフ・トルストイ『トルストイ民話集 イワンのばか 他八篇』中村白葉訳、岩波文庫、1966年。

法橋和彦『古典として読む『イワンの馬鹿』』未知谷、2012年。

徳富蘇峰「トルストイ翁を訪ふ」『トルストイ全集』別巻、河出書房新社、1978年、440-447頁。

徳富蘆花「ヤスナヤ、ポリヤナの五日」『トルストイ全集』別巻、河出書房新社、1978年、448-471頁。

ウラジーミル・レーニン「ロシア革命の鏡としてのレフ・トルストイ」『トルストイ全集』別巻、河出書房新社、1978年、63-67頁。

第九回

アントン・チェーホフ『可愛い女』

皆さん、こんにちは。いよいよチェーホフまで来ました。ドストエフスキー、トルストイの重い文学を通り抜けると、チェーホフの「軽さ」が何とも心地よく感じられます。ロシア文学というと「重い」という感想が枕詞のように出ますが、かならずしもそんなことはないのです。

ロシア文学とジェンダー

古今東西、性（ジェンダー、セックス）は人間の生と社会の核心的要素です。近代においても同様です。社会の急速な変化につれ、性の捉え方や意味づけも大きく変化しました。

ここでも「作用と反作用」の現象が生じます。つまり、性の捉え方をより新しくしていこうとする動き（作用）と、伝統的な性の意味づけを重んじる動き（反作用）です。数ある「平等」のなかでも、男女間の平等ほど議論と闘争が続いているものはないでしょう。民主主義や産業化と同様、男女の平等はその国でどれくらい近代化が達成されたかを表す重要な指標となりました。

さて、ロシア人と話していて気づくことの一つに、男女の関係や性差に関する考え方が比較的保守的だということが挙げられます。ある意味日本に似ている、ときには日本以上に保守的だと感じることもあります。たとえば、ロシアでは電車やバスでお年寄りに席を譲るのが普通ですが（その点、日本とは比べものになりません）、それでも若い女性が年配の男性に席を譲ることはあまり

ないそうです。初老の男性に席を譲ったらムッとされたと、モスクワに留学していた女性の韓国人が苦笑していたので、周りのロシア人にも訊いてみると「まあ、そういうものだ」とのことでした。また「母性」についても、現代日本より肯定的に語る傾向が残っているように感じます。女性はだれでも本能的に子どもを産みたいと思っているものだという言い方はする人はまだいます。

他方、ロシアの女性の社会進出は進んでいます。日本よりはるかに女性にとって働きやすい社会だと言ってよいでしょう。産休・育休のシステムもしっかりしています（これはソ連時代のよき遺産です）。ほとんどの女性が職業を持っており、専業主婦はごく少数派です。

ただそれでも「男には男の役割が、女には女の役割がある」という役割観はそれなりに強い。大組織のトップにいるのはほとんどの場合、男性です。性的少数者が住みにくいという点も日本と大差ないでしょう。フェミニズムというと「欧米のもの」として拒否反応を示す人も珍しくありません。

もちろん、どの社会も日々変化するものであり、上に述べたのはあくまで二十一世紀初頭の一男性外国人の観察にすぎません。皆さんがロシアの友人を持つことがあれば、まったく違う印象を持たれるかもしれません。とくに若い世代ほど新しい考え方に開かれている可能性が高いでしょう。

文学に話題を転じましょう。ロシア文学というと「禁欲的」という定説があります。禁欲的というのは、要するに性描写が少ないという意味です。トルストイ『アンナ・カレーニナ』は男女の不倫の物語ですが、ヒロインのアンナと愛人のヴロンスキーの関係の性的描写はありません（大学の授業でこの小説を講読したとき、二人の関係がずっとプラトニックだと思っていた男子学生がいました）。ソ連時代には性描写のタブー化はいっそう強化されました。

しかし近年、「ロシア文学＝禁欲的」の定説は見直しが進みました。たとえば晩年のトルストイは『クロイツェル・ソナタ』という中編小説を書いています。性愛の問題を真正面から扱った作品で、肉体の愛、結婚、出産などについて突きつめた、極端なまでの議論を展開しています。トルストイの「反近代」が全面的に出ており、今日読んでも思想的衝撃があります。当時は出版が許されず、宮廷勤めのトルストイの従叔母が皇帝アレクサンドル三世にかけ合っようやく出版できたといういわくつきの作品です。

一方のドストエフスキーは『悪霊』で少女凌辱のエピソードを書き、その章（「スタヴローギンの告白」）は雑誌編集者に掲載を断られました。十九世紀末になると、性の主題を扱う作家が多く現れ（デカダン派と称されました）、同性愛やサディズム／マゾヒズム、幼児愛など性の主題が一気に開花します。

ロリコン（ロリータ・コンプレックス）という言葉はだれでも知っていますが、その元となった『ロリータ』の作者ウラジーミル・ナボコフは亡命ロシア人です。アメリカに渡って英語で執筆したのが『ロリータ』でした。この長編小説にロシア文学の性愛の主題の伝統を見て取ることは十分可能でしょう。

今回読むチェーホフの『かわいい女』は1899年に発表されており、世紀末の真っ只中です。当時としてもかなり古い女性像を描いた作品でした。チェーホフはあえて古い女性観を持ち出してきて、オーレンカという不朽のヒロインを創造したのです。

チェーホフ——長編小説を見切った作家

アントン・チェーホフ（1860–1904）が、私たちがこれまで読んできた作家たちと違う点は、貴族出身でないことです。

チェーホフの祖父は農奴でした。才覚のある人だったようで、お金を貯めて、地主から自分の自由を買い取る（！）ことができました。父親は商人でしたが、チェーホフが十六才のとき、商売に失敗し、一家総出でモスクワに夜逃げをします。チェーホフは苦学してモスクワ大学医学部に入る一方、生活費を稼ぐために自分が書いたユーモア小説を新聞に売り込みます。これが彼の作家稼業の始まりでした。彼は医者としてのキャリアにも誇りを持ち続け、作家として名をなした後も農村医療などに携わっています。

チェーホフは元農奴の孫であることを隠しませんでした。祖父と同じように、才能と努力によって社会的上昇を果たしたことを誇りにしていたのでしょう。また、ロシアが社会的上昇の可能な社会になりつつあることにも期待を寄せていたでしょう。

社会的上昇が広く可能であることは近代社会の特徴であり、発展の鍵でもあります。身分にとらわれず、才能と努力によって富や地位を手に入れる個人が増え、社会の中間層（中流階級）を形成することで、近代社会はより豊かに、より安定的になるのです。

そのため、社会的上昇（立身出世）は近代文学の重要なテーマになりました。このテーマで有名な作家というと、英国の作家チャールズ・ディケンズの名前が上がるでしょう。彼の半自伝的長編『デヴィッド・コパフィールド』（1850）には、恵まれない幼年時代を過ごした主人公が、苦難に負けず、善良な人々に助けられ、勤勉に働いて社会的成功を収めるプロセスが肯定的に描かれています。

逆に、社会的上昇を否定的（ないし懐疑的）に扱おうとすれば、「成り上がり」ものになります。十九世紀のスタンダール『赤と黒』、二十世紀のフィッツジェラルド『華麗なるギャツビー』などの古典があります。立身出世／成り上がりは近代化の光と影を描き出すために有効なフォーマットでした。

チャーホフはどうかといえば、ロシアが社会的上昇の容易な社会になればよいと考えていたでしょう。その点、彼ははっきり近代主義者で、トルストイとは対照的です。しかしそのチャーホフにしても、このロシアで近代化を進めることの困難と矛盾は身に染みて分かっていました。その自覚が彼の創作の動機になっています。

何度もくり返して恐縮ですが、自国の社会が近代化するさまを描くのが近代文学の使命です。しかし後発国の場合、それはしばしば「自分の国がいかにも近代化できないか」を描くことと同義でした。チャーホフ文学は独特のユーモアやアイロニーが特徴的ですが、多くの場合、「どうしてロシアはこんなにも近代化できないのか」を笑いの種にしています。怒ってもしようがない、笑うしかないから笑おうという感じです。チャーホフは頭の良い人でした。

それまでの作家たちと違う、チャーホフのもう一つの特徴は、長編小説というジャンルをあきらめたことです。これは十九世紀から二十世紀にかけてのロシア文学の発展、さらには近代文学全般にとって重要な問題をはらんでいます。

大学生のチャーホフが生活費稼ぎのために書き捨てていたユーモア小説はしだいに注目を集めるようになります。経験を積んだ編集者や作家たちが「こいつはなかなか才能があるんじゃないか」と気づいたのです。そうするとあれこれ助言をしたくなるもので、チャーホフは先輩作家たちからいろいろ助言を受けるようになります。その中でもっとも彼を悩ませたのが「長編小説を書き

なさい」という助言でした。

以前もお話したように、長編小説というジャンルは近代文学でもっとも高い地位にありました。近代化の諸問題を^{トータル}全体的に描くためには長編小説がもっとも適していたからです。以前、ツルゲーネフのことを「長編小説を書きたかった作家」と呼びました。彼の真の才能は短編や中編にあったのに、がんばって長編小説をたくさん書いた（そして当時は大きな成功も収めた）。なぜか。長編作家の方が短編作家よりステイタスが高いからです。チェーホフに対して、作家として上を目指すなら長編小説を書きなさいと先輩作家たちがご親切な助言をくり返したのもそのためです。

実際、チェーホフも何度か長編に挑戦しています。しかし彼はわりと早い段階でこのジャンルに見切りをつけたようです。長編小説が自分には向かないことが分かって、短編や戯曲に新境地を切り開いていきました。頭の良い人だと申し上げるゆえんです。

ただ、チェーホフが長編小説を見切ったのは、たんに彼の頭の良さだけによるものではありません（それだとまるでツルゲーネフが頭が悪いと言っているみたいです）。じつは、チェーホフが作家活動を始めたころ（1880年代半ば）、ロシア文学は長編小説を書かなくてもよい時代に入りつつあったのです。どういふことでしょうか。

一つにはメディアの変化です。以前の作家たちは「分厚い雑誌」と呼ばれる総合誌に作品を発表していました。読者は貴族や知識人たちです。長編小説は連載ものであり、かつ一回分のページ数が多いので、「分厚い雑誌」には欠かせないラインナップでした。だから才能ある長編作家は引っぱりだこだったのです。

ところが、チェーホフがユーモア小説を書き始めた時代、週刊紙や新聞が広まり始めていました。都市部の識字率が上昇し、都市住民層が重要なターゲットになってきたのです。週刊紙や新聞では長い作品はありがたがられません。一回読み切りの短い作品の需要が高まりました。

もちろん、これだけで長編小説のステイタスがすぐに落ちたわけではありません。その後も長編小説は小説家にとって目指すべきジャンルであり続けます。しかしこのジャンルの「実際のな」強み（発表媒体、読者数、世評、原稿料など）はしだいに絶対的ではなくなっていくのです。

もう一つは、文学潮流がリアリズム（写実主義）からシンボリズム（象徴主義）に移りつつあったことです。これはロシアだけでなくヨーロッパ全体の現象です。シンボリズムの原動力となったのは詩の復活でした。シンボルと暗示を基調とした詩的表現が新しい世代の読者を得ました。人々はふたたび詩を書き、読むようになったのです。

シンボリズムの隆盛は小説にも影響しました。リアリズム作家たちが技を競い合った「細かい描写」はやや古びてしまい、逆に簡潔な描写や象徴的な散文が人気を博します。

こうした歴史的条件もあいまって、チェーホフは短編作家としての才能を十分に伸ばすことができました。もちろん、彼自身の努力と選択が大きかったことは言うまでもありませんが。

『可愛い女』から

この短編小説はチェーホフが三十代終りに書いたもので、作家として脂が乗った時期の作品です。傑作という評価の半面、ヒロインのオーレンカ像への反発も昔からあります。あらすじを見てみましょう。

〔あらすじ〕オーレンカ（オリガ）はその明るさと善良さによって誰からも愛される「可愛い女」である。彼女は田舎町の劇場経営者クーキンと結婚し、幸せな夫婦生活を送り、夫の劇場経営を助ける。ところが彼が急逝し、オーレンカは悲しみの淵に沈む。だがふとした縁で、信心深い木材商プストワーロフと再婚し、ふたたび幸せになる。彼女は愛する人と同化せずにはられない人で、再婚後は演劇のことは忘れ、材木の値段と敬虔な暮らししか頭にない。だが二人目の夫も亡くなる。オーレンカは屋敷の離れを貸していた獣医のスミールニンとよい仲になり、今度は家畜の話ばかりするようになる。だが彼も勤務の関係で町を去る。オーレンカは愛する者がいなくなり、老け込む。数年後、スミールニンが家族を連れて戻ってくる。オーレンカは彼の息子サーシャに夢中になる。両親に顧みられないサーシャの面倒を見ることが生きがいとなったオーレンカはふたたび喜びにあふれ、人々は彼女を見るとにっこりする。かわいいサーシャを奪われないことが、彼女のただ一つの願いである……。

皆さん、どう思われるでしょうか。オーレンカがあまりに男頼みの、「自分がない」存在のように書かれており、女性の自立という観点からすると疑問符がつく人物像でないでしょうか。実際、彼女への批判は少なくありません。ロシア文学者の原卓也は『オーレンカは可愛い女か』というそのものずばりの題のエッセイを書いています。また杉山秀子も『ジェンダーでみるロシア文学のヒロインたち』でフェミニズムの視点からオーレンカを厳しく批判しています。

たしかに、オーレンカは可愛いというより、お目出たい女性です。「個人」や「平等」などの近代的価値からすれば、否定的に見えてもしかたないでしょう。チェーホフにしても女性はみなオーレンカのようなものであるべきだとか、オーレンカみたい女がいちばん可愛いと考えていたわけではなく、アイロニカルな笑いが作品の基調です。

しかしその一方、オーレンカの人生には「七転び八起き」のようなところがあり、読者の心を励ますものがあるように思われます。たしかに、彼女の七転び八起きは意志と努力によるものでなく、愛と善良さによるものです。でもだからこそ、選ばれた強い人々だけでなく、だれにでも可能なのではないかと考えさせるのです。

獣医のスミールニンが去ってしまい、めっきり老け込み、笑いを失ったオーレンカの姿は「もう、だめか」と読者を不安にさせます。チェーホフの小説には若き日の理想を失って俗物になってしまう主人公がよく出てくるので、オーレンカもそうかと思ってしまいます。

ところがスミールニンは小さな息子を連れて戻ってきます。オーレンカは愛らしい少年に夢中になります。晩、授業の復習をしている彼を見つめているとき、彼女の「復活」が起こるのです。

「鳥とは」と少年は声を張りあげて読んだ。「陸地の一部にして四面水もてかこまれたるをいう。」

「鳥とは陸地の一部にして……」と彼女はあとについて言ったが、これこそ彼女が永年にわたる沈黙と、思いのうちにひそむ空虚とを破って、確信をもって口にした最初の意見だった。³⁰

私たちはここで「ワハハ！」と笑ってもいいのです。チェーホフもクスクス

笑いながらこの一節を書いたのではないのでしょうか。しかし少なからぬ読者は、彼女がよみがえって良かったという感慨も持つでしょう。たとえその復活がどんなに脆いものであろうと(気まぐれな母親がサーシャを迎えに来てしまえば、オーレンカの幸福は四たび滅びるのですから)。

なるほどオーレンカは女性ですが、好きな人や尊敬する人、仕える人に滑稽なほど同化してしまうのは、男でもよくあることです。そういう意味で、オーレンカの滑稽さも、生命力も、男女を問わない普遍的な主題であるように思われます。

もう一つふれておきたいのは「リアリズム的描写の変容」です。この小説では、描写というものがツルゲーネフやトルストイのそれとはまったく違います。オーレンカとサーシャの暮しぶりを描いた次の一文を見てください——「二時過ぎに二人揃って昼食をとり、晩になると二人揃って予習をしたり泣いたりする³¹。」

「予習をしたり泣いたりする」という表現に驚きませんか(原文はもっとシンプルで、直訳すると「予習をし、泣く」)。オーリャたちは何を泣くのでしょうか。勉強が難しいのでしょうか。二人だけで心細いのでしょうか。それとも、何か甘酸っぱい幸福感に浸されたのでしょうか。何も説明がありません。読者は「フーン」と思いつつ読み進めるしかないのです。

ここ数回、リアリズム的描写についてお話してきました。自然の描写、表情の描写、服装の描写、心理描写……、いずれにおいてもディテールがいかに細やかに、かつ全体との関連で描けているかが評価ポイントでした。

ただしそこでは「読者が描写を読み解けるか」も鍵になります。積み重ねられた描写を通してディテールを思い浮かべ、それらが作る全体像をイメージできることが、リアリズム小説が「作動」するための条件です。リアリズム隆盛のかけには、読者がこうした知的作業をしてくれることへの作者側の期待と要

³⁰ アントン・チェーホフ『可愛い女・犬を連れた奥さん 他一篇』神西清訳、岩波文庫、1967年、101頁。

³¹ 同上、104頁。

請がありました。

ところが「予習をしたり泣いたりする」という描写（これを描写と呼ぶなら）を読み解くためには、そうした知的作業は必要ありません。読者には別の種類の知的作業が求められています。それは何でしょうか。

簡単に言えば、「書かれていない部分を想像で補って読む」作業です。もちろん、ツルゲーネフやトルストイの描写でも「描き残し」はあり、そこは読者が想像で補って読まないといけません。だがそれは彼らが狙ってしたことではありません。逆にチェーホフは意識的に「描き残し」を作っています。読者にあれこれ想像させながら導いているのです。読者にはより能動的な読みが求められます。作者と読者のあいだには新しい関係性が生じています。

二十世紀にもっとも発展した芸術ジャンルは、言うまでもなく映画でしょう。映画の隆盛によってもっとも「割を食った」文学ジャンルはというと、まさにリアリズム小説です。映画では映像が細部を与えます。自然、表情、服装など可視的なディテールであれば、言語描写とは比較にならないほど多くの情報を与えられます。映像の圧倒的なディテール力に慣れてしまうと、長く続く言語描写を読んで全体を思い浮かべるといった知的作業が無意味、あるいは「割に合わない」と感じる読者が出てきても不思議はありません。逆に作家の側も、「いくらディテールを書き込んでも、読者はそれらをイメージしない（できない）のでないか」と案じるようになります。ようするに、作者と読者の信頼関係が揺らぎ始めたのです。

それを取り戻すために、リアリズム文学は、大きくいって二つの方向に進んだと言えるでしょう。一つは、映像化しにくい対象、つまり目に見えないもの——心理の描写を究めていくことです。十九世紀末から二十世紀前半にかけての文学では内的独白や「意識の流れ」と呼ばれる手法が高度に発達しました。

もう一つの方向がチェーホフ的なものです。リアリズムが到達した細かい描写を見切り、「描き残し」を活かして読者の能動的な読みを誘発する文学です。この方向性もまた大きな可能性を二十世紀文学にもたらすこととなります。

読書ガイド

アントン・チェーホフ『可愛い女・犬を連れた奥さん 他一篇』神西清訳、岩波文庫、1967年。
アントン・チェーホフ『かわいい女・犬を連れた奥さん』小笠原豊樹訳、新潮文庫、1970年。

秋草俊一郎『アメリカのナボコフ 塗りかえられた自画像』慶応大学義塾出版会、2018年。
杉山秀子『ジェンダーでみるロシア文学のヒロインたち』新水社、2013年。
沼野充義『チェーホフ 七分の絶望と三分の希望』講談社、2016年。
原卓也『オーレニカは可愛い女か ロシア文学のヒロインたち』集英社、1981年。

第十回

アントン・チェーホフ 『犬を連れて奥さん』

チェーホフの続きです。ロシア文学びいきの私に言わせると、今回取り上げる『犬を連れて奥さん』は、近代文学の短編小説部門でベストスリーに入るような名作です。まずはいつものように私の前置きから。

ロシア文学と幸福

近代文学の主題ではいくつかの特徴的な対立があります。たとえばどんな対立があるでしょうか？ 少し考えてみてください……。

そう、いろいろ出てきますね——東洋と西洋、都会と田舎、青年と老人、男と女、成功と幸福、個人と社会、生まれと育ち、天才と凡人、理想と現実、学芸と実業、国家と社会、自由と服従、平等と差別、等々。

もちろん、これらの対立は近代だけに特有のものではありません。しかし、近代化が進むにつれ、より重要になり、新しい意味を持つようになった対立と言えるでしょう。たとえば「東洋と西洋」という対立は、近代以前と以後でまったく異なる意味を持つようになります。侵略／被害、支配／服従の関係が一方的になるにつれ、憧れとコンプレックス、蔑みとエグゾチズムが近代以後の「東洋と西洋」の特徴となります。

別の例を挙げると、青年と老人が折り合えないのは世の常ですが、近代においては変革をもたらす青年の側により多く光が当たるようになりました。「青年よ、大志を抱け (Boys, be ambitious!)」というクラーク博士の言葉は有名で

すね。これも明治日本にとって近代の匂いがする言葉でした。ただし現代では“Girls and boys, be ambitious!”と言うべきところで、また別の対立「男と女」が絡んできます。

これらの対立は近代文学でも重要な主題群となり、さまざまなフォーマットを生み出しました。そのことについては手を変え品を変え（あるいは代わり映えもせず）お話ししてきたところです。

今回、取り上げたいのは「成功と幸福」という対立です。ここでいう「成功」とはいわゆる富と名声です。あるいはそれらを得るための社会的上昇と言ってもいいでしょう。「幸福」というと難問です。ここではかりに「穏やかな反復」とさせてください。代表的なのは日常生活です。毎日が同じような、それこそ代わり映えのないくり返し。しかしそれを失ったとき、その大切さ、ありがたみをつくづく感じる——それが日常です。そうした意味で「穏やかな反復」こそ幸福そのもの、あるいは幸福の必要条件としておきましょう。

「成功と幸福」の対立もまたいつの時代にもあったでしょう。しかし近代においてこの対立は重要さを増しました。近代以前の社会では、身分や性別、出身地などによって各人の人生行路がある程度決まっており、「人生において望みうること」の幅がずっと限定的でした。江戸時代、農民の子が「剣士になりたい、学者になりたい、医者になりたい」と思っても、それがかなう可能性はほとんどなかった。というより、農民の子はそもそもそういう夢を思いつかなかったでしょう。だが明治になると？ まさに“Boys, be ambitious!”です。個々人の才能と努力、運によって「上」を目指すことが可能になり、そうした上昇を果たした人が「成功者」、さらには「偉人」として仰がれるようになります。

もちろん、そこにはまだ多くの制限があり、地主の息子と小作農の息子ではスタート地点がまったく違いました。男女間でも「人生において望みうること」の幅は別でした。それでも近代の「正のベクトル」はこれらの制限を外す方向に進みました。言いかえれば、より競争の激しい社会になっていったのです。そこで「幸福」の意味も問い直されることになります。

ロシア文学で「成功と幸福」のテーマをもっとも打ち出した長編小説というと、イワン・ゴンチャロフの『オブローモフ』（1859）が挙げられます。これは『アンナ・カレーニナ』や『罪と罰』とも並び称される傑作で、日本でも以前は

よく読まれました。

『オブローモフ』はとてつもない怠け者についての小説です。何しろ作品冒頭、目を覚ました主人公がベッドから降りるまで文庫本にして三百ページ近くかかるのですから。といっても怠け者の生涯だけが物語られるのではありません。この作品の主題は「成功という名のレース」に参加するか否かをめぐる若者の悩みです。

主人公のオブローモフはまだ三十を過ぎたばかりで、善良な性格と健全な知性に恵まれています。活動的な友人シュトルツ、彼を愛する娘オリガに励まされ、自分なりの「成功」を目指して踏み出そうとするのですが、結局、ペテルブルグの小さな部屋に引きこもる生活に戻ってしまいます。どうして踏み出せなかったのか。おそらく、オブローモフには「成功」の価値が信じられなかったのでしょう。友人のシュトルツは貴族ではない。だから「成功」、つまり社会的上昇の価値を信じ、それを勝ち取るために人生の荒波に飛び込んでいきます。しかしオブローモフはそれなりの家柄の貴族で、成功しなくても十分幸福に生きていける。つまり、これ以上の社会的上昇をせずとも穏やかな反復を続けていけるといふ「身分的直感」から逃れられなかったのです。

作品の最後、シュトルツの励ましにもオリガの愛情にも応えられなかったオブローモフは、献身的な女性アガーフィアに世話をされ、さびしい生を終えます。そのようすはたしかにわびしい。しかし彼は幸福な生を終えたとも言えます。穏やかな反復をかるうじて維持できたのですから。オブローモフの生を通して、作家ゴンチャロフは「成功と幸福」の対立を極限まで突きつめて描いたのです。

ゴンチャロフが『オブローモフ』を書けたのは、近代後発国の作家だったことが大きい。十九世紀半ばのロシアでは、近代的な意味での成功（＝社会的上昇）の価値がまだ広く共有されておらず、むしろ幸福（＝穏やかな反復）に留まろうとする人々が貴族階級でも農民階級でも大半でした。若きオブローモフの悩みは未成熟な近代ロシアの悩みに他ならなかったのです。

成功と幸福、そして善

幸福とは穏やかな反復のことである。それが言いすぎなら、幸福の必要條件は穏やかな反復である。今回、この話をさせてください。ロシア文学や近代の

問題を少し離れた話になるかもしれませんが。面倒な方は飛ばしていただいても結構ですが、できれば読んでください。ロシア文学を読んでいると、幸福とは何かという問題を考えさせられる機会が少なくありません。

人は金持ちでなくとも幸福でありうる——穏やかな反復を保てれば。孤独でも幸福でありうる——穏やかな反復を生きられれば。持病があっても、病状が穏やかな反復のうちに収まっているかぎり、幸福でいられる。幸福であるためには成功は（少なくとも大きな成功は）必要でない。幸福と成功は本来、別物なのです。

私ごとになりますが、私が「幸福と成功」の問題を考えるようになったのは、子どもができたときでした。「自分は息子に幸福を願うのだろうか、成功を願うのだろうか」という問いが浮かびました。ちょうどその頃、モスクワで暮らしていたので、ロシアの友人たちにも尋ねました。するとほとんどの人は「もちろん、幸福だよ」と答えます。たぶん、日本でも同じではないでしょうか。

ただ、私が下宿していた家のおばあさん（ナターリヤ・グレーボヴァといい、2021年に亡くなりました）だけはちょっと考えて、こう言ったのです——「息子だったら、成功だ」。率直な答えだと感じられました。

実際、もし親が自分の子に願うのが成功でなく幸福であるなら、どうして子どもにあれこれ求めるのでしょうか？ 受験やら就職やら出世やら結婚やら孫やら……。 「あなたの幸せを思って言ってるのよ。」 えーっ、嘘ばかり！ 成功でしょ、成功を求めているでしょ！——と皆さん、思ったことはありませんか。

私としては、まずは「幸福と成功は別物である」ことを認め、その上で両者の関係を考えるべきでないかと言いたいです。

トルストイは若いころ、こう書いています——「幸福になるための唯一の方法は善である」（『人は何のために書くか』）。私に言わせれば間違いです。幸福を別のもの（この場合は善）と同一視してしまう誤りです。

それでは善とは何でしょうか。これも永遠の難問ですが、あえて言えば「自分と他人の立場を取り換えて考えられること」が善の必要条件ではないでしょうか。この能力（ないし習慣）が道徳性の基礎を作るのだと思われます。

たとえば、自分の子どもが悪いことをするとします（友達のおもちゃを取っ

たり、ぶったり、砂をかけたり)。そういうとき何と言って論せばよいのでしょうか。皆さんだったら何と言いますか。考えてみて下さい。

つき詰めれば、二つしかないように思われます。一つは「そういうことをすると罰されるよ（おもちゃを買ってあげないよ、お父さんに怒られるよ、お巡りさんにつかまるよ、等々）」という論法です。もう一つは「あなたが同じことをされたらどう思う？」という問いかけです。大げさに言えば、法による支配と徳による支配です。

ご存知の方も多いでしょうが、イエスは「あなたがしてもらいたいと思うことは何でも人にしてあげなさい」と言いました。一方、孔子は「汝の欲せざるところ、人に施すことなかれ」です。「してもらいたいこと」と「してもらいたくないこと」の違いはありますが、「自分と他人の立場をひっくり返して考えよ」という点は同じです。道徳性、つまり善をなす能力というものは、自分と他人の立場を入れ替えられる想像力に由来しているのだと考えられます。

哲学者でもないのにこんな話をしてすみません。でも素人談義もたまにはいいでしょう。とにかく私が言いたいのは、幸福と成功と善は別物であって、三つのあいだには関係はあるけれども、けっしてイコールではないということです。

世の中には、善いことをしているのに幸福になれない人がいます。成功しているけれど善人とは言えない人もいます。成功していないけれども幸福な人もいます。三つの価値が別のものであるからです。それらは一つ一つ独立した価値なのです。だから「私は人に善いことをしているのに、報われない」と嘆く人には、こう答えるしかないのでしょうか——「あなたは善をなしたのに成功しなかったし、幸福にもなれなかったかもしれない。でもあなたは善い人です。善はそれ自体で一つの価値なんです」と。

しかしその一方、私たちは善をなす人を見ると、その人が成功を収め、幸福になればよいと思います。三つの価値をつなげたいと願うからです。その願いは自然なものでしょう。

カントは善と幸福を厳密に切り離して道徳哲学を築こうとしました。善はそれ自体が絶対的価値であり、幸福（現世ないし来世の）によって報われることを期待すべきでないという論理です。厳しい論理です。しかしそのカントにしても、最後には「最高善」という概念を持ち出し、善が幸福によって報われる

こと、すなわち善と幸福が合致する可能性について語ります。その可能性を保証するのが神の存在だということで、神の証明にまでなってしまうのですが、それはもちろん、証明でも何でもありません。はっきり言って詭弁です。それでも、カントのような賢人でさえ、善と幸福を結びつけようとしたと思うと、何となくホッとしませんか。

カントといえば、規則正しい生活をしていたことが有名です。毎日決まった時間に散歩をするので、近所の人が彼の姿を見て時計を合わせたとか、ある日とても面白い本に夢中になって散歩に遅れたなどの伝説的エピソードがあります。

こうした話を聞くと、私たちはクスッとしますよね。何か微笑ましいものを感じるのです。それは何でしょうか。

たぶん、多くの人は「カントって幸せな人だったんだな」と感じるとともに「カントって人間味もある人だったんだな」と思うのでないでしょうか。決まった時間に散歩をするというのはまさに「穏やかな反復」です。毎日決まった時間に散歩に行ったカントは、きっと幸せだったろうと想像します。しかし、その反復はときどき破られる——たとえば読書に夢中になることで。これもまた「穏やかな反復」の特徴です。強迫的な反復でなく、穏やかな、変更可能な反復こそ、幸福の必要条件なのです。だから私たちはカントの生活を微笑ましくも、羨ましくも感じるのではないのでしょうか。

実際、穏やかな反復が幸福の必要条件だとすれば、幸福になるためのヒントも見えてきます。それは「適切な習慣」を持つことです。ここで適切というのは「穏やかな反復を支えるような」という意味です。たとえば、毎日決まった時間に散歩に行く、毎朝お茶を飲む、通勤・通学中に少し本を読む、帰り路で決まったお店に立ち寄る、金曜日はカレーを食べる等々、ようするに多くの人がしていることです。私たちはどうすれば幸福になりやすいか、無意識ないし意識的に知っているのでしょうか。

やれやれ、長い脱線になりました。チェーホフに戻しましょう。

『犬を連れて奥さん』から

初めにも申し上げたように、この短編はチェーホフが書いたなかでも一、二

を争う出来ばえです。どこがそんなに優れているのでしょうか。例によってあらずじから始めましょう。

〔あらずじ〕モスクワから避暑地ヤルタに遊びに来たドミートリー・ゲーロフは「犬を連れて奥さん」アンナと知り合いになり、やがて深い関係になる。ゲーロフは女性関係の豊富な中年男なのに対し、アンナはまだ若い人妻だった。二人は避暑地のアヴァンチュール以上のものを感じながらも、それぞれの家庭に帰っていく。だが、ゲーロフ自身意外なことにアンナのことが忘れられず、とうとう彼女の住む地方都市に出かけていく。アンナもまたゲーロフのことを思い続けていた。気持を確かめ合った二人は、それ以来、二三个月に一度、モスクワで逢瀬を重ねる。二人とも、これは本物の恋だと思うが、ともに家庭も立場もある身であり、出口は見えない……。

避暑地で出会った男女が不倫の恋をし、いったん別れた後、真実の愛であることに気がつく、というだけの筋立てです。今どき、テレビドラマでもこの単純さはないでしょう。しかし、この短編には様々な工夫が凝らされていて、単純な筋立てに豊かなニュアンスと奥深さを与えています。その工夫なるものを二つだけ挙げておきましょう。

(1) 読者の予期の操作 この短編を読んでいて感じるのは、読み手の予期が良い方向に裏切られていくことです。「ゲーロフは世慣れぬアンナをひどい目に合わせるのかな」と思っていると、彼は真情のこもった愛で彼女に接する。それどころか、モスクワに帰っても彼女を忘れられず、遠方に会いに出かける。今度は「もしかしたらアンナは墮落しているか、あるいはゲーロフのことをすっかり忘れてるんじゃないか」という不安をもって読んでいくと、アンナは清純なままで、ゲーロフのことを一途に想っていた……。このように、偽りの愛に終わるかと思って読んでいくと、真実の愛だったという展開が快い読後感をもたらすでしょう。チャーホフは読者にかすかな不安を抱かせつつ、それを良い方向に、良い方向にと裏切っていくのです。

かといって、ハッピーエンドで終わるわけではなく、『可愛い女』同様、開かれた終り（オープンエンディング）になっています。ラストは何度読んでも

見事だと思うので、引用しておきましょう。

「どうしたら？ どうしたら？」と彼は、頭をかかえてきくのだった。「どうしたら？」

すると、もう少しの辛抱で解決の途が見つかる、そしてその時こそ新しい、すばらしい生活が始まる、とそんな気がするのだった。そして二人とも、旅の終わりまではまだまだはるかに遠いこと、いちばん複雑な困難な途がまだやっと始まったばかりなことを、はっきりと悟るのだった。³²

何がうまいかという、最後の段落の二つの文のつながりでしょう。二人で話していると何か良い答えが見つかる気がする、という意味の第一文に続けて、「そして二人とも……」解決まではまだずっと遠い道のりだと悟るのだった、と締めくくられます。論理的には、ここは逆接の接続詞（だが、しかし）でつなぐべきところでしょう。そこをあえて「そして二人とも……」と続けるところに表現の力が生まれています。

ロシア語原文を見ると、じつはこの二つの文はピリオドでなく、セミコロンの(;)でつながっています。それに続いて“и (イ)”という接続詞が来ますが、これは「そして」とも「でも」とも訳せる多義的な接続詞です。まさに多義的にチェーホフは終えようとしています。開かれた終りのその先を考えるよう、読者を誘っているのです。

冷静に考えれば、アンナとゲーロフの未来にそう多くの選択肢があるわけはありません。結局、関係をずるずる続けるか、別れるか、それとも今の家庭を捨てるかしかない。しかし作品をここまで読んできた読者には、三つ目の可能性は高くないと感ぜられるでしょう。開かれているようでいて、じつはそうでもない。それでも運命の岐路に立つ主人公たちへの同情と共感のこもったエンディングであり、「読者の予期の操作」の巧みさが光っています。

³² アントン・チェーホフ『可愛い女・犬を連れた奥さん 他一編』神西清訳、岩波文庫、2004年、38頁。

(2) 印象的な細部 この短編を魅力的にしているもう一つの要素として、印象的な細部が挙げられます。たとえば、ゲーロフとアンナが初めて男女の仲になったとき、自分の犯した罪におののくアンナをしりめに、ゲーロフはテーブルの上にある西瓜を「一きれ切って、ゆっくり食べはじめた」とあって、夏の昼下がり、いかにも気だるい感じです。

また、ゲーロフがアンナに会いに出かけ、劇場内で再会を果たす場面。二人は人気のなさそうな場所で気持を語り始めます。

少し上の踊り場で、中学生が二人たばこを吹かしながら見おろしていたが、ゲーロフにはそんなことはどうでもよく、アンナ・セルゲーヴナを自分の方へ引き寄せると、その顔や頬や手に接吻しはじめた。³³

煙草を吸いながら上から見ている二人の中学生、というのがいかにも利いています。どうしてかと言えば、この細部はストーリー展開上、何の意味もないからです。哲学者の中村雄二郎はチェーホフ文学を「ノンセンス」という概念で説明しましたが、こういう細部はいかにもノンセンスな感じがします。

他方、分かりやすい細部もあります。たとえばアンナのロルネット（柄付き眼鏡）が彼女の「公的な生活」のシンボルになっています。ゲーロフと結ばれるとき、彼女がロルネットをなくしたり、壊しそうになったりするのとは分かりやすいシンボル使用です。

分かりやすい細部と分かりにくい細部は、透明な部分と不透明な部分が入り混じったガラス細工のような作りです。不透明な部分は想像力を働かせて読み進めないといけません、またすぐに透明な部分が出てきて、読者を助けます。この巧みさこそチェーホフ的リアリズムの特徴と言ってよいでしょう。

読書ガイド

アントン・チェーホフ『可愛い女・犬を連れた奥さん 他一篇』神西清訳、岩波文庫、1967年。
アントン・チェーホフ『かわいい女・犬を連れた奥さん』小笠原豊樹訳、新潮文庫、1970年。

³³ 同上、32頁。

イワン・ゴンチャロフ『オブローモフ』上下巻、米川正夫訳、岩波文庫、1976年。
竹内洋『立身出世主義 近代日本のロマンと欲望（増補版）』世界思想社、2005年。
中村雄二郎『チェーホフの世界 私の方法序説』白水社、1979年。

第十一回

マクシム・ゴーリキー 『どん底』

今回はゴーリキーの『どん底』を読みます。この作品は戯曲で、かつ1902年に発表されています。ですので、「十九世紀のロシア小説」という枠からは外れるのですが、本講第一部の締めくくりにあふさわしい要素があるので、取り上げることにしました。

ロシア文学と民衆（再論）

ここまでのふり返りになりますが、近代において「民衆」（後発国では事実上、農民のこと）は重要な問題でした。産業化を進める上でも、民主主義を根づかせる上でも、民衆をどう「動員」するかが近代化の成否の鍵になったからです。資本主義を発展させるためには、多くの農民を農村から「引きはがして」都市に連れてくる必要があります。また、民主主義というからには、貧しく十分な教育を受けていない民衆にも、いずれは選挙権を与えなければならないという課題がありました。

ドイツ・ロマン派が発見した「民族性の源泉としての民衆」という定式は、後発国のあいだで強い支持を得ます。グリム童話は今でも人気がありますが、グリム兄弟は何のために民衆の童話や言い伝え、諺などを集めたのでしょうか。民衆の生活を知ることがドイツ民族の源泉にたどり着くことだと信じたからです。この信念は東ヨーロッパやロシア、さらにはアジアで広まりました。すべての後発国において、民話やことわざの収集を軸とする学問分野が近代

の始まりとともに成立しています。日本でも柳田國男らが民俗学を立ち上げ、「日本人とは何か」という問いに取り組みました。

しかし「民衆こそ民族の根幹」という信念ないしスローガンは、裏を返せば、貴族や知識人にとって民衆（農民）は縁遠い存在、すなわち「他者」だったことを意味します。その他者性を言い表すために、ロシア語ではスチヒーヤ（стихия）という単語があります。もともと「人間の力で治めがたい自然現象」を指す言葉です。たとえば嵐や洪水です。民衆を「スチヒーヤ」と呼ぶということは、彼らがいったん暴れ出したらどうなるか分からない、手がつけられないという恐怖を表しています。ステンカ・ラージンやプガチョフの反乱など、近代になってもたくさんの農民反乱が起きたロシアならではの表現です。

「民衆」へのアンビヴァレンス（相反する感情）は、ロシア近代文学の特徴です。すでに述べたように、ツルゲーネフは自分たち（貴族・知識人）と彼ら（民衆・農民）の埋めがたい距離を冷静に見きわめ、『あいびき』のような作品を書きました。対してトルストイやドストエフスキーは「自分は民衆のことを理解している」と信じ、「民衆と一体化する貴族・知識人」という物語を書きました。『戦争と平和』の大詰めで貴族のピエールが農民のプラトン・カラターエフと出会い、「人生でもっとも大切なこと」を学ぶというストーリーは近代文学のかがみと言ってよいでしょう。現実においてはツルゲーネフの認識の方が正しかったでしょう。しかし文学においてはトルストイの信念が勝利したのです。

チェーホフはどうでしょうか。彼は上の世代の民衆崇拜を冷ややかに見ていました。彼自身、農奴の孫だったからです。ということは彼もまた「自分がいちばん民衆を分かっている」と思っていたわけで、こうなるともう競争です。だれがもっとも民衆を理解し正しく描けているか、張り合っていたのです。

十九世紀後半、ロシアでもようやく貴族出身でない知識人が増えてきました。そうした知識人たちはさまざまな出自なので「雑階級人」と呼ばれました。ただそれでも、多くの場合、医者の子、教師の子、司祭の子、商人の子など、最低限の教育は望みうる環境で育ちました。前述したように、商家に生まれたチェーホフもモスクワ大学医学部を出ています。

そうした意味で、マクシム・ゴーリキーの登場は衝撃的でした。彼は職人の

子に生まれ、自分も幼いころから働きに出て社会の最底辺を見てきました。さまざまな職に就きながらロシア各地を転々とする一方、独学で文学や思想に親しみ、二十才すぎに詩や小説を発表し始めます。民衆の視点から民衆の現実を描く作家として大きな注目を集めます。ゴーリキーこそ「民衆、それは私だ」と言っているロシアで最初の大作家だったのです。

では、彼にとって民衆とはどのように描くべき対象だったのでしょうか。

ゴーリキー 近代に殉じた作家

マクシム・ゴーリキー（1868-1936）の本名はアレクセイ・マクシーモヴィチ・ペシュコフと言います。ゴーリキーというのはロシア語で「苦い、つらい」という意味の形容詞で、マクシムは父親の名前から取っています。回想『幼年時代』は父親の葬式の場面から始まりますが、作家の父マクシムはコレラに罹った幼い息子を看病する中、みずから病いに倒れたのです。自分のために早世した父への愛惜の念は、彼の創作と生涯を貫くモチーフとなります。

ゴーリキーはかつて世界的名声を誇る作家でした。その名声は社会主義国家ソ連の声望と結びついていました。革命運動の旗頭のように持ち上げられることの多かったゴーリキーはレーニンとも親交がありました。ロシア革命後はレーニンの強引さに戸惑いつつも、新国家建設への協力を惜しみませんでした。スターリンとはさまざまな確執がありましたが、詳しい内情が明らかになったのはようやく最近のことです。生前は「プロレタリア文学の偉人」、「社会主義リアリズムの先駆者」、「ソ連文学の父」などの名声をほしいまにしました。

作家の評価がその政治的・社会的立場に影響されるのはおかしいと思われる方もいるでしょう。たしかにそうです。しかし作家の評価やステータスが作品だけで決まるかといえば、そうでない方がむしろ普通でしょう。政治的立場、社会的発言、文学史上の役割なども重要なファクターとなるのです。

たとえば、近代日本文学における漱石のステータスはきわめて高い。しかし、たんに小説家として見れば、島崎藤村の方が上でないかと私は思います。『夜明け前』や『新生』ほどの作品が漱石にあるのでしょうか。文学的イメージーションという点では、（時代は下りますが）宮沢賢治の方が豊かでないでしょうか。今でも賢治の童話や詩は愛されていますよね。それでも、漱石のステータスは高く、藤村や賢治が漱石に並び称されることはありません。なぜでしょ

うか。

それは、日本の近代文学の成立における漱石の役割、いわば「役回り」が決定的だったからです。ここでいう「役回り」とは、彼の文学創作だけでなく、(当時日本で唯一の)帝国大学卒という学歴、日本の最初期の英文学者、国費による英国留学、帝国大学講師というキャリア、そしてそれを捨てて職業作家になったこと、弟子たちにエリートが多かったこと(漱石山脈)などを含みます。近代日本の「文学」と「作家」の社会的地位を確立したという点で漱石に匹敵する者はいないのです。

ゴーリキーに話を戻しましょう。今日、彼は読まれているでしょうか。答えはノーです。日本ではもちろん、世界的にも、母国ロシアでさえもほとんど読まれていません。社会主義やソ連との結びつきが強かった分、それらの解体にともなってゴーリキーの地位も失墜しました。

では、彼は教科書類に名前が載るだけの「歴史的大家」になってしまうのかといえば、そうとは限らないようにも思われます。短編、戯曲、回想録には今でも十分読む価値のあるものがあります。近年、日本で新しい翻訳が何点か続けて出たこともそれを示すものでしょう。

今回、ゴーリキーの作品を読み直してとくに印象に残ったのは『幼年時代』です。昔から評価の高い作品ですが、今もなお古びていないように感じました。その理由は、彼が「語るべきもの」を持つ作家だということです。ゴーリキーの「語るべきもの」とは民衆の生活の野蛮さです。彼はそれを憎み、いまだに多くのロシア人が野蛮な、非文化的生活を送っていることを悲しみます。その感情の強烈さが、薄暗い幼年時代の物語を照らし出すのです。

『幼年時代』の最後に印象的な一節があります。主人公の母親の再婚相手(彼女よりずっと若い、落ちぶれた貧乏貴族)が母親に暴力をふるうのを目撃して、アレクセイ少年はナイフで彼に切りつけます。印象的なのはその場面そのものではなく、その事件を思い出しながらゴーリキーが搾りだすように発する言葉です。

野蛮なロシアの生活の、あの鉛色のいまわしい現実を思い出しながら、わたしはときおりみずからに問いかける、いったいあれについて語る価値はあ

るのだろうか、と。そして新たな確信をもってみずから答える、価値はあるのだ、と。なぜならそれは、しぶとい、卑劣な真実だからだ。それはいまなお息の根をとめられてはいないのだ。それを記憶から、人間の魂から、重くするしい、恥ずべきわれわれの生活全体から、根こそぎ引きぬいてしまうためには、根もとまでそれを知らなければならない。これはそういう種類の真実なのだ。³⁴

この野蛮さから脱する手立てはあるのか——それがゴーリキーの問いでした。彼が文学の道に入ったのも、社会主義に近づいたのも、すべてこの問いの答えを見つけるためでした。そして彼が得た答えは、ロシアに「近代」を打ち立てること、近代化の恩恵を得られる人を少しでも増やすこと、だったので。彼がレーニンの政治的不寛容（政敵への容赦ない弾圧）に目をつぶってソ連建国に協力したのも、ロシアを近代化できるのは社会主義しかないと感じたからでしょう。

晩年のゴーリキーは、スターリンに利用され、ソ連作家同盟の創設や社会主義リアリズムの喧伝に一役も二役も買わされることになります。彼の政治的ナイーブさを嘯うのはたやすいですが、私としては「近代に殉じた作家」と呼びたいように思います。

『どん底』から

今回読むのは、ゴーリキーのもっとも有名な作品『どん底』の第二幕です。全体で四幕の劇ですが、第二幕がとくに面白いと思いますので、そこを中心にあらすじを紹介します。

〔あらすじ〕舞台は「どん底」と称される木賃宿。社会の最下層の人々が流れ込み、生きながらえる安宿である。ある日、そこにルカーという変わった老人がやってくる。微笑みを絶やさず、だれにでも親切な言葉をかけ、周囲の人々のささくれだった心を和らげる。アル中の「役者」には無料の療養施設がある

³⁴ ゴーリキー『幼年時代』、『世界の文学』中央公論社、第28巻、1966年、294頁。

から、そこで身体を直してから好きな演劇に戻ればよいと助言する。肺病で死にかけているアンナには、あの世に行けば神様がいて何の苦勞もないから、怖がらなくていいと慰める。泥棒だが気概のある青年ペーベルには、こんな巣窟に見切りをつけてシベリアに行け、そうすればまっとうな人生が開ける、と助言する。ペーベルが「じじい、お前は どうして嘘ばかりつくんだ」と責めると、ルカーは「じゃあ、お前はなぜそんなに真実を欲しがるのか」と問い返す。瀕死のアンナのための神だって「信じればあるし、信じなければないのさ」とつぶやく。ペーベルはルカーの言葉を信じかけ、愛するナターシャとの新生活を夢見るが、結局、殺人事件に巻き込まれ、逮捕される。ルカーは姿を消す。残った住人たちが「あのじいさんは面白いやつだった」と話していると、「役者」が首をくくったという報せが届く。

はっきりした筋のない劇なので、あらすじがまとめにくく、分かりにくいかもしれません。ルカーというおじいさんが狂言回し的な存在であることが分かっていただければ結構です。彼が「どん底」にやってきて、そこに住む人々の心を乱し、そして去っていく、というのがほぼすべての筋立てです。貧困の描写、恋愛、殺人などの要素はありますが、さほど面白いものではありません。面白さの中心はやはり、ルカーの謎かけによって人々の心に生まれるさざ波でしょう。その意味で、この老人は場の秩序を乱し、一時的であれ転覆する道化、トリックスターです。

トリックスターといえば、第二回で取り上げたゴーゴリの喜劇『検察官』が思い出されます。とある地方都市で、フレスタコフという軽薄な青年が検察官（正しくは役人たちの不正を調べる「査察官」ですが、日本ではなぜか「検察官」と訳されてきました）に取り違えられ、下にも置かぬ接待を受け、賄賂までもらう。フレスタコフは法螺を吹きまくって、上手いタイミングで逃げ出す、というロシアでもっとも人気のある喜劇です。

ルカー老人の役回りはフレスタコフのそれに似ています。ある場所にフラッとやって来て、その秩序をさんざん乱した後、かき消すようにいなくなる。残された人々は、けっしてより良い人間になるわけではない。しかし以前通りの生活が続けるかといえば、それは分からない、もしかしたら何かが変わるかもしれない、という例によってのオープンエンディングです。

もちろん『検察官』は喜劇で、『どん底』はどちらかといえば悲劇です。批評家のユーリー・トゥイニャーノフによれば、悲劇のパロディーは喜劇になり、喜劇のパロディーは悲劇になりうる³⁵。そうだとすれば、『どん底』は『検察官』のパロディーとして読み直せるのでないでしょうか。

なかば無理を承知でこんな解釈をひねり出したのにはわけがあります。『どん底』については、このルカーという人物をどう見るかが以前から問題になっていました。この戯曲を訳した木村彰一はルカーの言動を「慰めの嘘」と定義しています。ルカーの善意は疑いのないところだが、彼の言葉に頼ってはいは「どん底」の住人たちは真の幸福をつかめない。「慰めの嘘」は結局、だれにも救いをもたらさないというのです³⁶。

木村彰一は「慰めの嘘」に対して「救いの真理」を立てます。「救いの真理」とは何かといえば、作品の終りに出てくる人間賛歌です。サーチンという「どん底」の住人（彼もまたルカーに心をかき乱された一人ですが）がほろ酔い機嫌で一席ぶつ、『どん底』山場の名台詞です。

人間は自由なんだ……何をしたって、勘定は自腹だ、——信心しようが、しめえが、惚れようが、利口おろうが、みんなそうだ。人間は、なんでも自腹だ。だから——自由なんだ！……人間——これが真実ってもんさ！ 人間たあ、いったい何だ？……おめえでも、おれでも、やつらでもねえ……みんな違う！ そりゃあな、おめえも、おれも、やつらも、あのじじいも、ナポレオンも、マホメットも……みんないっしょくたにしたものなんだ！（指で空に人間のかたちを描く）わかったかい？ こいつあ——どえらいもんだ！ いっさいの始まりと終りが——この中にあるんだ。……いっさいが、人間のなかにあるし、いっさいが人間のためにあるんだ！ あるなあただ、人間だけで……あとはみんな——人間の手や脳みそが、こさえたものよ！ にん・げん！ こいつあ——すばらしいや！ 豪勢な音が、するじゃねえか！ にん・

³⁵ ユーリー・トゥイニャーノフ「ドストエフスキーとゴーゴリ——パロディの理論に寄せて」水野忠夫訳、『ロシア・フォルマリズム文学論集2』みすず書房、1982年、137頁。

³⁶ 『世界の文学』28巻、中央公論社、534頁。

げん！³⁷

かつて世界の何百万という人々がこの台詞に感動しました（私もその一人です）。先ほどゴリキーを「近代に殉じた人」と呼びましたが、この台詞も「自由」と「人間中心」という近代的価値をナイーヴなほど直截に表しています。

このナイーヴさこそ、『どん底』が世界中で上演された理由でしょう。とくに近代後発国では、自由や個人などの近代的価値を語ろうとして、こうした観念的で青臭い表現になってしまうことに逆にリアリティがありました。自国の近代化の遅さと歪みにもかかわらず、新しい理想に憧れる人々の心情が表れているからです。

サーチンの長台詞は「救いの真実」というより、近代化の恩恵にあずかれない最底辺の民衆が、近代について何を語れるかを描いたリアリズムと呼ぶべきでしょう。一杯機嫌のサーチンは「にん・げん！」と叫ぶしかない。しかし民衆が一瞬だけは本気で「にん・げん！」と叫ぶことも、ロシアの近代化のミクロな一コマだというのがゴリキーの伝えたかったことでした。同様の風景は、多くの後発国でありふれたものだったでしょう。だからこの台詞の幼稚さも観念性も、逆にリアルに響いたのです。

日本では『どん底』は長らく新劇の人気レパートリーでしたが、黒澤明監督も映画化しています。映画のなかでは江戸末期の日本が舞台になっていて面白いです。三船敏郎がペーベルを「捨吉」という名で格好良く演じています。

読書ガイド

マクシム・ゴリキー『どん底』、『幼年時代』（『世界の文学 28 ゴリキー／パーベリ』中央公論社、1966年所収）。

マクシム・ゴリキー『どん底』安達紀子訳、群像社、2019年。

マクシム・ゴリキー『二十六人の男と一人の女～ゴリキー傑作選』中村唯史訳、光文社古典新訳文庫、2019年。

ドーミトリー・ブイコフ『ゴリキーは存在したのか』斎藤徹訳、作品社、2016年。

³⁷ 同上、79頁。

第十二回

夏目漱石『三四郎』（番外編）

これで十九世紀篇は終了です。お疲れさまでした。ただ、番外編としてもう一回だけやらせてください。この授業でたびたび話題にした夏目漱石の小説を素材に、第一部のふりかえりをしたいと思います。ふりかえりなので、前にお話したことも出てきますがご容赦ください。

後発国の思想問題

2018年は明治維新百五十周年ということで、記念の催しが数多くありました。まだ最近のことですが、その後、コロナ禍などがあり、遠い昔のようにも感じます。

それはさておき、明治維新から百五十年ということは、日本が西欧的近代の道を歩み始めて百五十年ということです。わずか1.5世紀の間に、和服を洋服に着替え、侍はちょんまげを切って刀を捨て、西洋の科学を学び、鉄道を敷き、国が傾くような戦争を二度戦いました。日露戦争と第二次世界大戦です。どちらの戦争でもロシア（ソ連）が敵国となり、その結果が北方領土問題として今なお両国間に横たわっています。

そのロシアとは言えば、ピョートル大帝（在位1682-1725）の時代に本格的な近代化がスタートしました。ピョートルは、ロシアで伝統的なあごひげを剃らせたり、西欧視察の派遣団に自ら参加したりと、西欧の文物を熱心に取り入れました。その結果、北の大国スウェーデンとの戦い（北方戦争）に勝利

し、列強の仲間入りを果たします。その後も多くの戦争があり、フランス、トルコ、ドイツなど大国と勝ったり負けたりをくり返しました。とくに二十世紀は、今日のロシアのあり方に直結する二度の世界戦争がありました。第一次大戦ではロシア革命が起こり、三百年続いたロマノフ朝が倒れました。第二次世界大戦では、二千万もの死者を出しながらもナチス・ドイツに勝利し、アメリカと並ぶ超大国となりました。とくに後者の勝利は、現代のロシア人の国民的アイデンティティ、近現代史の見方などに決定的に影響しています。

近代後発国にとっての戦争（とくに国の命運をかけた大戦争）は、多くの場合、先発国との戦いです。日本にとってのロシアやアメリカ、ロシアにとってのフランスやドイツとの戦争のように。先発国との戦争に勝つことはきわめて大きな意味を持ちます。国際的地位がジャンプアップし、一等国や列強の仲間入りをする。後発国コンプレックスが払拭される。自分たちが行ってきた近代化の正しさが証明される、等々です。意外に重要なのが最後の点です。

後発国は、先発国とまったく同じやり方で近代化を進めるのではなく、後発国ならではの工夫をします。先発国と同じやり方をしている、彼らに追いつけないからです。多くの後発国では国家（政府）主導で産業化を進めます。憲法も、統治者側から与えることが多い（欽定憲法）。その一方、社会の急速な自由化を抑え込もうとするのも後発国の特徴です（ジャーナリズムや民権運動、社会主義運動の弾圧）。「伝統」の名の下に独自の統治体制を築くことも多い。ロシアの帝政や日本の天皇制はその例です。

こうした「上からの近代化」をどう考えるべきか。まさにそれが近代後発国の最重要の思想問題に他なりません。この問題を論じるためのメディアとなったのが長編小説です。たとえば、トルストイが『戦争と平和』を書いた動機は、フランスに代表される西欧に後発国ロシアが勝利したのはなぜかを考えるためでした。そして彼の出した答えは「保守的」なものです。ロシアが勝ったのは、近代化が成功したからではない。自分の国を守りたいという民衆（農民）の気持が強かったからだ、というのが彼の結論でした。それはロシア政府が進めてきた近代化の意義を否定、ないし小さく見積もるものです。

後発国の知識人が先発国に学んだ後、自国をふり返り、近代の前方に進む動きを良しとするか、それとも伝統的価値に留まる動きを良しとするかを考え、悩み、議論する——それはすべての後発国に共通する「近代化の風景」でした。

世界に先駆けてその風景を描いたのがロシアの小説家たちだったのです。

近代文学のフォーマット

前回、漱石のステイタスについてお話ししました。それはたんに漱石文学の芸術性だけでなく、彼が日本近代文学の成立において果たした役回りによるところも大きいという話でした。彼が生きた時代、学歴、職歴、有名な弟子たちなど、いわば「芸術外」の要素も大きな役割を果たしたのです。

じゃあ、作品は大したことないのかと言えば、もちろんそんなことはありません。『吾輩は猫である』、『坊ちゃん』、『夢十夜』、『草枕』、『三四郎』、『それから』、『こころ』、『道草』……と多彩な作風の小説を書いています。漱石文学が好きな人は、各々好きな作品があるでしょう。

この多彩さという点が重要です。漱石はわずか十年ほどの創作期間にじつにさまざまな文体やトーンの小説を書きました。作風の幅広さも、彼の文学的ステイタスを決めた要素です。近代ロシア文学の父とされるプーシキンも、抒情詩、叙事詩、短編小説、長編小説、戯曲、評論とあらゆるジャンルで重要な作品を残しました。また、喜劇性と悲劇性、抒情性と叙事性、幻想性と写実性など、あらゆるトーンを使いこなしました。プーシキンに続く作家たちはそのうちどれかを取り上げて、自分の出発点としたのです。だから後続の作家のうち、作品一つだけで見ればプーシキンの作品を凌駕するものがあるとしても、創作活動全体では彼を超えることはない。漱石についてもそれに近いことが言えるのでないかと思います。

これは、漱石やプーシキンの才能が多彩で幅広かった、というだけの話ではありません。彼らが「近代文学のフォーマット」を自国に導入したという点が重要です。後続の作家たちはそのフォーマットを活用し、発展させ、あるいは変形して、国民文学を作り上げたのです。

創作の才能は個々の作家のものですが、文学のフォーマットは共有可能であり、いわば近代文学の「コモンズ」です。そしてそのフォーマットは、漱石やプーシキンが独力で作ったのではなく、先発国の文学から学んだのです。

近代文学の使命は（皆さん、耳タコでしょうが）、自国の社会が近代化するようすを描き出すことでした。そのためにさまざまなフォーマットが考案されましたが、それらはある国特有というより、多くの国々で共通しています。

たとえば「列車のなかでの出会い」。これは近代文学の代表的フォーマットの一つでしょう。鉄道という近代の発明品のなかで、知らない人同士が同じ列車に乗り合わせ、話をする。そして後日再会したり、しなかつたりする——これは多くの国の近代文学で好んで使われたフォーマットです。長編小説の冒頭で用いられることも多く、今回読む『三四郎』やトルストイ『アンナ・カレーニナ』、ドストエフスキー『白痴』も列車の場面から始まります。人間が個人として偶然的にすれ違い、ときには運命的な出会いをする。それ以前は不可能なほど大量の人間が、遠距離を、高速かつ高頻度で移動する——これは近代社会の著しい特徴であり、作家なら当然使ってやろうと思うでしょう。

二葉亭四迷『浮雲』のところでお話しましたが、若い女性とその国の将来をシンボライズし、彼女をめぐる新旧世代、そして新世代のなかでも現実派と理想派が対峙するというフォーマットもあります。これも二葉亭のオリジナルでなく、グリボエードフ『知恵の悲しみ』を始め、類型の多いものです。『三四郎』のヒロイン、美禰子にもそうした面があります。

ここで気をつけたいのは、だれがだれの作品を読んだかという一対一対応の影響関係が重要ではないことです（もちろん、それも調べ始めると面白いのですが）。重要なのはより総合的かつ集団的な「波及」のプロセスです。後発国の若い作家たちは先発国の文学をたくさん読み、翻訳し、色々なフォーマットを発見しました。それは一人ないし少数の作家が行う作業ではなく、大勢の作家やグループが読書、翻訳、翻案、評論などを通じて行う総合的かつ集団的な作業でした。

ある国に近代文学が成立する時代には、かならずこうした共同作業が集中的に進みます。その意味ではプーシキンが、漱石が、魯迅がそれぞれの国の近代文学を創ったという言い方は正しくないでしょう。ただそれでも、共同作業における功績という観点から後世が作家たちを順位づけし、ステイタスも形成されていくのです。

『三四郎』から

今回『三四郎』を取り上げたのは、二つ理由があります。一つは、漱石文学としては明るく読みやすいことです。もう一つは後でお話するとして、まずは第一章のあらすじを見てみましょう。

〔第一章のあらすじ〕熊本の高等学校を卒業したばかりの小川三四郎が列車に乗って、東京に向かっている。帝国大学に進学するために上京するのである。初めての長旅で三四郎は奇妙な体験をする。見知らぬ若い女に頼まれ、途中下車した名古屋で同じ宿に泊まることになる。夫婦と間違われた彼らは同じ部屋をあてがわれ、一組の布団しか出されず、三四郎は甚だ困る。一枚の蒲団を手持ちのタオルで区切って、ことなきをえるが、翌朝、別れ際に「あなたは余っ程度胸のない方ですね」と女に言われ、衝撃を受ける。

車中で、今度は中年の不思議な男と話をし始める。男は色々な話をして三四郎を煙に巻くが、途中の駅で華やかな西洋人の一行を見かけたことから、日本と西洋の話になる。日本人はみすばらしい、富士山くらいしか自慢するものがない、と中年男。しかしロシアとの戦争にも勝ったし、これから発展するでしょうと三四郎が抗弁すると、「亡びるね」とにべもない。三四郎が啞然としていると、「熊本より東京は広い、東京より日本は広い、日本より頭の中の方が広いでしょう」と言う。三四郎はこれから自分が入っていく世界の広さを感じる。東京で二人は別れる。

どうです、なかなか面白そうですね。三四郎という青年が純朴で少々おめでたい、しかし誠実で、ユーモアも解する人物に描かれています。高校の国語の教科書で『こころ』の終りを読ませるより、『三四郎』の始まりを読ませた方がずっとよいのに、と思います。

それはさておき、『三四郎』を取り上げたもう一つの理由は、先ほどお話しした近代小説のフォーマットとのつながりです。この章ではどんなフォーマットや図式が用いられているのでしょうか。

- (1) 三四郎は熊本を出て東京に行く（地方vs中央）
- (2) 見知らぬ女に翻弄される（男vs女）
- (3) 中年男と話をする（青年vs老人）
- (4) 西洋人の一行に見とれる（東洋vs西洋）
- (5) 「日本より頭の中の方が広いでしょう」（現実vs思想）

これらの対立はもうお馴染みですね。これまで読んできたロシア小説でも重

要な働きをしていました。さらには、日本とロシアだけでなく、多くの国の近代文学で使われています。というのも、これらの対立は、社会が近代化するときかならず先鋭化する問題だからです。

「車内での出会い」というフォーマットについて言えば、『三四郎』では「地方vs中央」の対立と組み合わせられて用いられています。第二章以降、郷里の母親から手紙が来るというエピソードがくり返し出てきますが、これも「地方vs中央」の対立では定番のアイテムです。『罪と罰』でも、田舎から来る母親の手紙がペテルブルグに住むラスコーリニコフの心をかきむしり、犯罪計画の実行に向かわせるという筋立てです。

『三四郎』第一章のクライマックスは、髭の中年男（広田先生）の「日本より頭の中の方が広いでしょう。囚われちゃ駄目だ」という言葉ですが、「現実vs思想」という近代的対立をみごとに表現しています。現代だと「日本より世界の方が広い。グローバルだ、留学だ！」となるのでしょうか、近代では必ずしもそうではありません。近代においては人間の主観（思考）こそがすべてに先立つ原理であり、主観が働くから世界も立ち上がります。漱石が広田先生にこう言わせたのは、日露戦争後の浮ついた世相を批判するためだけでなく、「青年が近代的価値に触れる」という主題的意味があります。実際、『三四郎』は、一人の青年が急速に近代化する明治日本の中心に投げ込まれ、さまざまな対立軸に引っ張られながら自分と社会について考えるさまを描いています。「自国が近代化するさまを描く」という近代小説の使命からして、教科書的な筋立てと言えるでしょう。

第二章以降の話になってしまいますが、『三四郎』には他にも特徴的なフォーマットがあります。それらもやはり漱石独特とか日本固有というのではなく、多くの後発国の文学に見られるものです。二つだけご紹介しましょう。

(1) 外国語・翻訳 『三四郎』全編を通して、さまざまな外国語表現とそれをどう翻訳するかというエピソードが出てきます。たとえば、三四郎は大学の池で出会った美禰子の目の表情について voluptuous（肉感的、蠱惑的）という英語を使います（「ヴォラプチュアス！池の女のこの時の眼付を形容するにはこれより外に言葉がない」）。

自分の感覚・実感を表現するのに外国語に頼るとするのは不思議なようです

が、じつはすぐれて近代的な現象です。近代化の特徴として、複数言語性（多言語性）が挙げられます。近代化を進めるためには、それまで自国語になかった概念を、外国語（おもに先発国の言語）を頼りに翻訳・考案する作業が不可欠です。日本でも明治時代、「自由」や「哲学」、「民族」、「議会」など、今日ごく普通に使う多くの言葉が考案されました。ただし、それらの翻訳語は作られてすぐ定着したわけではなく、使用者一人一人が頭の中で翻訳作業をくり返し、かなりの時間をかけて社会全体に広まったでしょう。その際、言語間のズレを感じつつ、原語本来の意味に近づけようとしたり、逆に自国独自のニュアンスを与えようとする共同作業も起こります。三四郎や広田先生、友人、女性たちがいろいろな外国語表現を翻訳して悦に入ったり、心情を表そうとするのは、こうした共同作業を描いたものと言えます。

(2) 金の貸借り 作品の後半、三四郎と美禰子はお金の貸し借りのことで仲がこじれるとともに、おたがいの感情が深まります。この場面を授業で読むと、学生（とくに女子）が「三四郎、面倒くさいな～」というコメントペーパーをくれます。たしかに面倒くさい。お金が必要だから借りに行ったのに、いざとなると女性の美禰子に借りるのが面子に関わるのか、四の五の言って、彼女を怒らせてしまう。そのくせ、最後には借りる。ところが返す段になると、今度は美禰子がいろいろ言って、受け取ろうとしない。最後に三四郎が彼女に三十円を返すときは、二人は自分たちの別れを自覚しています。

なぜ、お金の貸し借りがそんなに重くなるのでしょうか。本来、金の貸し借りは市場経済の一要素でしかなく、銀行の融資を受けて事業を起こしたり家を買ったりするのは資本主義社会では普通の営みです。銀行の代わりに知人や親戚から借りても、きちんと借借書を作れば本質は変わらないはずですが。

しかし、実際にはそう簡単でないことを私たちはよく知っています。英語の諺でも“Lend your money and lose your friend”と言いますが、友人との金の貸し借りで感情のしこりができてしまったという経験を持つ人もいらっしゃるでしょう。友達とは金の貸し借りはするなと親御さんに教わった人もいることでしょう。

市場経済・資本主義が近代の柱の一つであるかぎり、近代社会に生きるすべての人は貨幣とつき合わざるを得ません。しかし、貨幣とのつき合いが、近代

以前の伝統的な価値観・生活様式とぶつかることがあります。いわば「ドライ」に、「ビジネスライク」に割り切れない局面が出てくるのです。

近代後発国ほどそうした局面が生じやすいと言えるでしょう。なぜなら、一方では国家が押し進める資本主義化と産業化、他方では伝統的社会に残る古い価値観や慣習がぶつかりやすいからです。そのため、後発国の文学では「お金をめぐる人間関係のこじれ」が主題となることが多い。たとえばドストエフスキーではほぼすべての主要作品でお金の問題が出てきます。漱石作品でも『こころ』では叔父に使われてしまった遺産、『道草』では縁を切ったはずの養父母からの金銭的援助の求め、というふうには貨幣の問題が深められていきます。

漱石文学では前期三部作、後期三部作という言い方があり、前期三部作は『三四郎』『それから』『門』とされます。この三作を読み較べると、後年の主要作品に至るような「漱石的な暗さ」が深まっていくさまが認められます。『三四郎』に見られる若々しさ、明るさは漱石文学ではあまり残らなかったわけで、その意味でこの作品の扱いはやや軽いのかもしれません。

しかしこの長編小説で、漱石は「近代と日本」、「日本と近代小説」という主題をさまざまな角度から扱っており、漱石文学の発展、日本近代文学の発展という点から見てとても興味深い作品と言えるでしょう。

また「漱石文学は暗い」という固定観念のある人にとって、『三四郎』の明るさ、若々しさは印象深いことでしょう。ぜひ全編読んでみて下さい。絶対に損をしない読書です。

読書ガイド

夏目漱石『三四郎』新潮文庫、1948年。

小森陽一『漱石を読みなおす』岩波現代文庫、2016年。

第二部

二十世紀のロシア小説

ガイダンス 近代の超克と長篇小説の終わり

皆さん、お久しぶりです。お休みはどうでしたか。

さて、本講第二部を始めるに当たり、導入的な話をさせてください。

十九世紀ロシア小説を扱った第一部もそうでしたが、二十世紀を扱う第二部も、講義回数と紙数の関係上、取り上げる作家と作品は限られます。しかも、私の文学的好みも入っていて、かなり偏った選択になっています。とても二十世紀ロシア小説を網羅するとは言えません。最初にその点をお断りしておきます。ただ、作品を選ぶに当たり意識した観点があるので、それについてお話しします。

第一は「近代の超克」という観点です。ご存知の方も多いでしょうが、「近代の超克」という言葉は太平洋戦争開戦を受け、1942（昭17）年に日本の一部の知識人が行った座談会の題名です。この座談会は太平洋戦争を正当化する議論を含んでいるとされ、戦後のもっぱら批判的に論じられました。日本の知識人がふだん体制批判的なことを語っても、いざとなると体制支持に回る典型例のように言われたりもします。また「近代の超克」というお題目ばかり威勢がよく、思想的内容に乏しいという批判もあります。たしかに、今読み返して面白い座談会かといえば、微妙です。

ただ、こういう問題提起は可能でしょう。近代の超克、すなわち「近代を乗り越える」、「近代を飛び越える」という問題意識は戦前の日本だけに特有の現象でなく、多くの近代後発国に共通するものでなかったか？ 閉塞感を漂わせ

始めた西欧型近代を乗り越え、世界史の新しいページを開くのは自分たち「遅れて来た者」だという高揚感には日本だけに見られたものではない。「近代の超克」という定式は二十世紀の後発国に共通する兆候ではなかったか。これが本講義第二部の作業仮説です。

ロシアでは1917年に二度、革命が起こりました。ロマノフ朝が倒れ共和制に移行した(二月革命)に続き、レーニン率いるボリシェヴィキ(後のソ連共産党)が暴力的に政権を奪取し(十月革命)、世界初の社会主義革命と称されました。社会主義とは何かを本格的に論じるのは私の手に余りますが、「資本主義の否定」や「国家制度の解体」といった基本思想からして、「近代の超克」的な試みだったと言えるでしょう。

『資本論』を著したマルクスとエンゲルスは、社会主義革命はイギリスやフランスのような先発国、いわば「近代の最先端」で起こると考えていました。資本主義が高度に発展し、資本家と労働者の階級闘争が激化する地域でこそ革命が起きるという図式です。いかにも発展論的であり、「先にスタートした者が先にゴールする」という先発国の論理に基づいています。

しかし二十世紀、社会主義体制が成立したのはロシア、中国、北朝鮮、キューバなどすべて近代後発国でした。これはどういうことでしょうか。これらの国々の革命家たちがマルクスから学んだのは、近代のレースを完走する方法ではなく、離脱する方法だったということです。レースを離脱し先行者を飛び越える——近代先発国を追い抜き、近代そのものを踏み越え、その先の段階(社会主義)にいち早く到達するという壮大なプロジェクトです。

一部の二十世紀ロシア文学では、こうした「近代の超克」的想像力が花開きました。そうした文学作品は他の後発国の二十世紀文学にも独自の影響を与えることになります。

もう一つ、この授業の後半で取り上げたいのは「長編小説の終わり」という問題です。第一部でお話したように、長編小説は「自国の社会が近代化しようすを全面的に描く」文学ジャンルとして大きな発展を遂げました。だとすれば、近代化が一段落し「わが国はもう近代国家だ」と考えるようになった国々で長編小説はどのような運命をたどるでしょうか。それまでの支配的地位を失い、他のジャンルに取って代わられる、あるいはそれらと同等のワンオブゼム

のジャンルにならないでしょうか。

まさしくその通りだ、というのが私の考えです。第二次世界大戦後の復興と植民地の独立運動を経て、近代化のプロセスが一段落する国が増えてくるにつれて、長編小説は支配的地位を失っていったのです。この現象はロシアでも起きました。二十世紀のロシア文学は豊かですが、それでもドストエフスキーやトルストイに匹敵する長編作家は現れませんでした。彼らほどの才能を持つ作家がいなかったからではありません。長編小説を書く（そして読む）必要性が減ったからです。社会の全体を描き出そうとする試みはくり返されますが、それはむしろ長編小説の終わりをはっきりさせ、他のジャンルの発展につながりました。

長編小説が終わるということは、近代文学が終わるということです。実際、終わったのです。世界文学はポスト近代文学、つまり現代文学の時代に入りました。それは近代文学とは異なる動機と主題をもつ文学です。この授業ではその問題まで踏み込めそうにはありませんが、タッチぐらいはして終わりたいと考えています。

読書ガイド

河上徹太郎他『近代の超克』富山房、1979年。

柄谷行人『近代文学の終り 柄谷行人の現在』インスクリプト、2005年。

塩川伸明『社会主義とは何だったか』勁草書房、1994年。

ユルゲン・ハーバーマス『近代 未完のプロジェクト』三島憲一編訳、岩波現代文庫、2000年。

第一回

ダニイル・ハルムス『落ちて行く老婆たち』他

今回取り上げるダニイル・ハルムス(1905-1942)は日本でも意外に人気があり、多くの翻訳が出ています。小説のみならず絵本も訳されており、二十世紀ロシア文学の「隠れた人気作家」と言えるかもしれません。

ところがこれまた相当変わった文学であり、十九世紀ロシア文学のイメージを破ること、間違いなしです。

近代とアヴァンギャルド

アヴァンギャルドという言葉は耳にされたことがあるでしょう。この言葉からどんなことを連想しますか？ 過激さ、破壊、若さ、などでしょうか。実際、アヴァンギャルド芸術といえは、過激で破壊的な芸術が思い浮かびますね。

アヴァンギャルド(avant-garde)とはフランス語で「前衛」という意味です。本来は軍事用語で、主要部隊に先駆けて敵陣に攻め込む部隊を指しました。そこから政治や芸術の分野に転用されたと言われます。

『世界文学事典』(集英社)によれば、1910年代、絵画ではキュビズムや未来派、詩ではダダイズム、シュールリアリズムなどが自らを「芸術運動の前衛(アヴァンギャルド)」と称したところから、この言葉が芸術の最先端を指すのに使われ始めました³⁸。兼子正勝はアヴァンギャルドの主要特徴を三つ挙げています：(1) 一般大衆から突出していること、(2) 過去の秩序の否定・破壊を掲げていること、そして(3) 近代への異議申立て、です³⁹。

アヴァンギャルドの源流がフランスというのは、ある意味当然でしょう。近代都市のトップランナーと言うべきパリには「近代への異議申し立て」が生じる条件も萌していました。その条件をさらに育てたのは、「芸術と思想の都」を目指して各国からやって来た若い芸術家や作家（の卵）たちです。というのも、彼らが二十世紀初頭のパリで見たのは「先発国の倦怠と憂鬱」だったからです。どういうことでしょうか。

アヴァンギャルド芸術の登場以前、パリを含めヨーロッパ各地で支配的だった芸術流派はシンボリズム（象徴主義）です。シンボリストの詩人や画家たちは好んで「倦怠と憂鬱」を主題にしました。この主題は、近代後発国の隆盛に対する先発国の不安と結びついています。シンボリズムの次に登場したアヴァンギャルド芸術は、先発国の不安、その「倦怠と憂鬱」を逆転することで生まれました。アヴァンギャルド芸術の上述の三要素は、いかに攻撃的ではあれ、「先発国の倦怠と憂鬱」の裏返しという側面を否認ないでしょう。

話は続きます。世界各国からパリにやって来た若い芸術家や知識人たちは、その大半がやがて自国に帰ります。自分の国、つまりフランスに較べて大なり小なり「遅れた」社会に、パリで知ったアヴァンギャルド芸術を携えて。そのときアヴァンギャルド芸術は新しい段階に入った、と言えるでしょう。

後発国のアヴァンギャルド芸術はパリのそれとは違う過激さと魅力を獲得します。その過激さは、先発国の倦怠と憂鬱をまだ知らない若い社会において「近代への異議申し立て」を行うという後発国特有のねじれから発しています。「すでに実現したもの」への異議申し立てと「まだ実現していないもの」への異議申し立ては質的に違います。後者は前者の模倣や亜流ではありません。目の前に存在しない、頭の中だけにある近代と闘おうとする所作はドン・キホーテ的とも呼びうるでしょう。それがかえって、彼らのアヴァンギャルド芸術に独特なユートピア性や不条理さをもたらしたのです。

二十世紀初めの東欧や南欧では、未来派や立体派と呼ばれるアヴァンギャルド運動が起こりました。後発国で生まれたアヴァンギャルド芸術は、一世紀た

³⁸ 兼子正勝「アヴァンギャルド」、『集英社世界文学事典』集英社、2002年、8頁。

³⁹ 同上。

った今日もお観る者を驚かせ、想像力をかき立てます。なぜ彼らの前衛性は古びないのでしょうか。彼らが想像上の近代と闘っていたからではないでしょうか。想像上の近代は古びることがない。それと闘った芸術もまた古びないように思われます。彼らの過激で不思議な作品を見ると、私たちは問いかげざるを得ません。「彼らは自分の中のどんな近代と闘っていたのだろうか？」と。

ロシア革命と芸術の前衛

二十世紀前半のロシア人について考えるとき、「その人は1917年時点で何才だったか」という問いが意外と重要です。二度の革命とその後数年に及んだ内戦を経て、ソヴィエト連邦という世界に例を見ない社会主義国家が生まれました。1917年の時点で何才だったか——十才、二十才、四十才？——によって、個々人の人生行路が左右されるのが分かります。

今回取り上げるダニイル・ハルムス（本名ダニイル・ユヴァチョフ）は1905年生まれです。1917年には十二才、まだ少年でした。父親のパーヴェル・ユヴァチョフは元革命家で、サハリン島に流刑になったこともあります。しかし、息子が生まれたころには革命運動から離れ、保守主義者かつ熱心な正教信者になっていたと言われています。

ダニイルが青年期を過ごし、創作活動を始めた1920年代初頭、ロシア文化はどのような状況だったのでしょうか。それはまさにアヴァンギャルド芸術が最後の輝きを放っている時代でした。ロシア・アヴァンギャルドは第一次大戦の直前に誕生し、伝統的美学への挑戦と過激なパフォーマンスによって注目を浴びました。十月革命後、亡命する作家・知識人も多い中、アヴァンギャルド芸術家の多くは新国家建設に積極的に参加しました。その一つの理由は彼らの若さでしょう。多くはまだ二十～三十代で、革命、内戦、新国家建設と続く大変動を受け止める若さとエネルギーがありました。

アヴァンギャルド芸術家たちがソ連に残ったもう一つの理由として、自分たちの芸術的前衛性が社会主義という政治的前衛性とマッチするはずだという信念（ないし思い込み）がありました。芸術の前衛は政治の前衛に通ずるという彼らの夢想は、多くの場合、政治の側から拒絶されます。レーニンはアヴァンギャルド芸術を露骨に嫌いましたし、芸術の新潮流に一定の理解を示したトロツキーも、アヴァンギャルド芸術は「ブルジョワ的」だと決めつけました。ア

ヴァンギャルド芸術家たちが掲げたブルジョワ社会の批判だの、近代への異議申立てだのを、革命家たちは相手にしなかったのです。

トロツキーは『文学と革命』という本でこう述べています。アヴァンギャルド詩人たちは「過去と手を切れ、プーシキンを清算せよ、伝統を撲滅せよ」云々と騒ぎ立てる。だがこうしたスローガンは無意味である。「労働者階級は、文学的伝統と手を切る必要はないし不可能でもある。そういったものの圧迫などまったくこうむっていないからである。プロレタリアートは古い文学など知らないのであって、それに親しむことだけが必要であり、またプーシキンをものにし吸収する——そうすることによって次には乗り越えてゆく——ことだけが必要なのである⁴⁰」。

トロツキーが近代主義者であったこと、そうあらざるを得なかったことが分かります。近代への異議申立てとか、近代の超克などは他所でやってくれ、新国家建設が始まったばかりのわが国ではまず近代を根づかせなければならない。文学の場合、それは労働者がプーシキンを読めるようになることだと言うのです。

ここには後発国のアヴァンギャルド芸術の逆説性が表れています。たしかに、近代が未成熟な国で「近代への異議申立て」を行うことには一定の必然性と可能性があります。実際、「近代の超克」というスローガンが熱狂的に受け止められたのは、ロシアや日本、イタリアなどの後発国でした。先ほどもお話ししたように、後発国でこそ、近代との思想的対決がよりラジカル（急進的、根源的）たりえたとも言えるのです。

その一方、「近代の超克」のスローガンの中身について言えば、先発国である西欧の現実と理念との対決が主であり、これは近代が始まって以来、後発国がつねに腐心してきた問題にほかなりません。要するに、これまでもやってきたことを呼び名を変えてみただけという話になりかねない。トロツキーがアヴァンギャルド詩人たちに呼びかけたのは「そんな手品はやめて、ちゃんと近代化をやろう」ということだったでしょう。

詩人たちはその呼びかけにどう応じたのでしょうか。

⁴⁰ レフ・トロツキイ『文学と革命』桑野隆訳、岩波文庫、1993年、上巻177-178頁。

『落ちて行く老婆たち』 他から

第二部の初回ということもあって、いつもにも増して理屈っぽい話になってしまいました。お待ちかねの作品紹介に入りましょう。

ところが今回は、いつものようにあらすじを紹介することができません。要約が不可能かつ不必要なのです。いったいどんな作品でしょうか。とくに有名な二作品を全編引用してみましよう⁴¹。

『落ちて行く老婆たち』

ひとりの老婆が好奇心にかられて身を乗り出すうちに、窓から落ちて死んだ。

もうひとりの老婆が窓から顔を出して、階下の、墜落死した老婆を見ていたが、好奇心にかられて身を乗り出すうちに、やはり窓から落ちて死んだ。

その後、三人目の老婆が窓から落ちた。それから四人目が落ち、五人目が落ちた。

六人目の老婆が落ちたとき、私は彼女たちの様子を見るのに飽きてきて、マルツェフスキー市場に行った。その市場では、ひとりの盲人に手編みのショールがプレゼントされたという噂だったからだ。

『青いノート No.10』

赤毛の男がいた。その男には眼もなかったし、耳もなかった。髪の毛もなかった。だから、仮に赤毛と呼ばれているだけだった。

その男は話すこともできなかった。と言うのも、口がなかったからだ。その男には鼻もなかった。

それどころか、腕もなかったし、脚もなかった。それに腹もなかったし、背中もなかったし、背骨もなかったし、内臓もなかった。その男には何もなかったのだ！ だから、誰の話をしているのか、よくわからない。

もうこの男の話をするのはやめた方がよさそうだ。

⁴¹ 以下、ハルムスからの引用は、ダニール・ハルムス『ハルムスの世界』増本浩子、ヴァレリー・グレチュコ訳（ヴィレッジブックス、2010年）に依る。

皆さんはこれらの作品を読んでどう思いますか？ どう考えたらいいか、分からないような作品ではないでしょうか。

ハルムスの文学を特徴づけるために次のような言葉が用いられてきました。ナンセンス、不条理、超意味……。どの言葉でも「意味」が問題になっています。センスも条理も「意味」のことですから。ハルムス文学の特徴として、意味が存在しないとかが、意味を超え出ているという点に注目が集まるのです。

その他、ハルムス文学の特徴としてよく挙げられるものに、笑い、グロテスク、ディスコミュニケーション（コミュニケーションの断絶）、神秘主義などがあります。これらの概念はすべて正しいのですが、ハルムス文学を初めて読むときに感じる驚きや解放感を完全には説明できていないようにも感じます。だからこそ、ハルムスを読む人は自分の説を立てざるをえないのでしょう。私たちもやってみましょう。

ハルムスの他の作品には「世界は、相互に関係をもたないばらばらな事象のかたまりとして、私たちの目の前に姿を現す⁴²」という一文があります。彼の文学を読み解く一つの鍵があるように思われます。

前学期、近代の主要思想として「人間主観の中心性」についてお話しました。デカルトの「われ思う、ゆえにわれあり」ですね。「われあり」というのは「世界あり」と読み替えられるのでないか、人間主観というOSが働くからこそ「世界」というプログラムが立ち上がるという議論でした。

しかし、これはあくまで「近代の見方」でしかありません。もしも人間の主観が機能しなかったら、それでも世界は存在するのか、そしてそれはどんな世界なのか、という問いは残ります。あくまで人間主観から始めるかぎり、近代はこの問いに答えるすべを持たないのです。

「世界は、相互に関係をもたないばらばらな事象のかたまりとして、私たちの目の前に姿を現す」というハルムスの言葉は、この問いに答える試みと言えるでしょう。『落ちて行く老婆たち』では、理由も脈絡もなく墜落し続ける老婆たちとそれを眺めている「私」が書かれています。できごととできごとのあいだに論理的連関を見出すことが人間主観の働きだとすれば、「私」はそれを放

⁴² 同上、234頁。

棄した観察者です。

「こんな人間は現実には存在しない！」と言われるかもしれませんが、しかし、あまりに激しいできごとに遭遇したとき、思考が麻痺し、眼前で起きていることを意味づけられないことは、ままあります。その意味ではハルムスの描写も十分「リアル」ではないでしょうか。人間主観がフリーズしたとき、「いつもの世界」は立ち上がらないでしょう。そこには「相互に関係をもたないばらばらな事象のかたまり」が残るのではないのでしょうか。

『青いノート No.10』はさらに謎めいた作品です。おそらく、ハルムスは「実体と属性」や「全体と部分」といった人間主観の基本的範疇（カテゴリー）に揺さぶりをかけているのでしょう。というのも、人間主観はあらゆる実体は何らかの属性（性質）を持つこと、そしてまた、あらゆる全体は何らかの部分から成っていることを前提に働きます。逆に言えば、「いかなる属性も持たない実体」や「いかなる部分からも成り立たない全体」は主観にとって存在しえません。それでは、赤毛も口も腕も内臓もない「赤毛の男」はそもそも存在しないのでしょうか。「もうこの男の話をするのはやめた方がよさそうだ」という最後の文は「赤毛の男」の非在を結論づけているのでしょうか。

ここで思い出されるのは、二十世紀の哲学者ワイトゲンシュタインの有名な言葉「語りえぬものについては、沈黙せねばならない⁴³」です。二人とも、語りえない対象について沈黙を指示しています。人間主観が作り上げる「諸要素が連関づけられ、意味づけられた世界」の外部への禁欲的な、だが抑えがたい志向が感じられます。彼らの文学と哲学に宗教性ないし神秘性があると言われるのはこのためでしょう。

多くのハルムス論がそうであるように、私の説明もあまりに理屈っぽく、作品の面白さに釣り合っていませんね。もちろん、説明が作品の面白さに釣り合わないのは十九世紀の小説でもそうです。ただ違うのは、トルストイやチーフホフの小説が理屈っぽい説明をしなくとも味わえるのに対して、ハルムスの文学は面白いのは面白いとしても、何らかの説明を考えずにはいられないという

⁴³ ルードヴィッヒ・ワイトゲンシュタイン『論理哲学論考』野矢茂樹訳、岩波文庫、2003年、149頁。

点です。チェーホフの『可愛い女』でオーリヤは本当に可愛いのか、ああいう生き方でよいのか云々と議論するのは、正直言えばいささか野暮でした。しかし、墜落する老婆たちや何も持たない赤毛男の物語が何を言わんとしているか考え込むのは「正しい」読み方だと言えるでしょう。ハルムスの作品はそれ自体が問いかけ（謎）の構造を持っていて、読者はその答えを探すように仕向けられるのです。

ハルムスが問題にしているのは近代的思考の枠組そのものです。その意味で、彼の文学はアヴァンギャルドの最後の輝きであり、ポストモダンの先駆者とも呼べるでしょう。その反面、「近代を疑う」ことは後発国では伝統的と言ってもよい態度です。近代を破壊してその先に行こうとする革新的態度が、よく見ればロシアの知的伝統に根ざしている、という逆説がここに生じます。ハルムスに限らず、ロシア・アヴァンギャルドの芸術家たち（詩人のマヤコフスキーや画家のマレーヴィチなどがとくに有名です）が前衛的でありながらも深くロシア的だと見られるのはそのためでしょう。近代を飛び越えるには「前方へのジャンプ」と「後方へのジャンプ」があるとトルストイの回でお話しましたが、この二種類のジャンプはじつは区別しにくい。二十世紀、いくつかの後発国で試みられた「近代の超克」的運動の曖昧さ、ないし二重性は、近代を前向きに乗り越えようとするのか後ろ向きに乗り越えようとするのか、運動の唱道者たち自身、しばしば理解していなかったことに由来するように思われます。

今回読んだハルムスの二作品は1937年に書かれましたが、当時のソ連では発表できませんでした。こうした文学は社会主義建設を害するものとして排除されたのです。ハルムスは発表の場を求めて、思想統制が比較的緩かった児童文学に携わりました。

ドイツとの戦争が始まった1941年、ハルムスは政治的理由で逮捕され有罪判決を受けますが、精神病院に収監されます（死刑を免れるために精神病を装ったという説もあります）。ドイツ軍に包囲されたレニングラードの病室で亡くなりました。1960年、「名誉回復」がなされました。名誉回復というのは、国家がかつての判決の誤りを認めて罪状を取り消すという公的な手続きです。1956年のスターリン批判後、何百万という生者と死者に対してこの手続きが

行われました。

ハルムスは1960年代に再発見され、ソ連だけでなく多くの国々で読者を得ました。近代文学の終わりが感じられ始めていた時代にハルムスの過激さがマッチしたのでしょうか。二十一世紀もなお、彼の作品は読まれています。言いかえれば、彼の問いかけ（謎）はまだ有効であり、私たちにとって近代が終わっていないことを暗示しているのかもしれない。

読書ガイド

ダニイル・ハルムス『ハルムスの世界』増本浩子、ヴァレリー・グレチュコ訳、ヴィレッジブックス、2010年。

ダニイル・ハルムス『ハルムスの小さな船』井桁貞義訳、長崎出版、2007年。

ダニイル・ハルムス『ズディグル アプルル ハルムス 100 話』田中隆訳、未知谷、2010年。

ダニイル・ハルムス『シャルダムサーカス』田中隆訳、未知谷、2010年。

ダニイル・ハルムス『ヌイピルシテュート』田中隆訳、未知谷、2011年。

ダニイル・ハルムス『ウィリーのそりのものがたり』たかはしけいすけ訳、セーラー出版、1996年。

桑野隆『夢見る権利 ロシア・アヴァンギャルド再考』東京大学出版会、1996年。

佐藤正則『ボリシェヴィズムと〈新しい人間〉 20世紀ロシアの宇宙進化論』水声社、2000年。

レフ・トロツキ『文学と革命』（上・下）、桑野隆訳、岩波文庫、1993年。

第二回

ヴィクトル・シクロフスキー 『言葉の復活』 他

皆さん、こんにちは。今回と次回は文学理論なるものを読んでみましょう。二十世紀は「文学理論の世紀」と呼んでいいほど多くの文学理論が生まれました。それらの理論は文学の枠を越え、他の芸術や学問分野にも影響を与えました。そして「文学理論の世紀」の発祥の地はなんとロシアなのです。

文学と批評

文学と批評の関係は複雑です。そもそも文学批評とは何をする営みでしょうか。何のために人は文学批評を書いたり、読んだりするのでしょうか。

文学批評には二つの役割があるとされます。一つは、「すでにある文学」を批評することで、「記述的批評」と呼ばれます。すでに存在する作品を分析し、説明し、評価することがその役割です。

もう一つは、「まだない文学」のための批評であり、どういう作品が書かれるべきかを論じる批評です。こちらは規範（ルール）を示すという意味で「規範的批評」と呼ばれます。

この二つはおおよそ「読み手のための批評」と「書き手のための批評」に区別できるでしょう。良質な記述的批評は、ある文学作品にどんな特徴があるか、どの部分がすぐれているか、文学史上どのような影響力を持ったか、などを読者に説明し、より深い理解に導きます。他方、規範的批評は、どのような作品を書くべきかについて（おもに新進の）作家たちに示し、時代に合った新しい

文学を育てようとするのです。

文学批評というと「読み手のための批評」、つまり記述的批評の方が主流だと思われるかもしれませんが、『ハムレット』論や『戦争と平和』論など「古典」の批評は記述的批評ですし、人気作家の新作についての書評や最新の注目作品を紹介する文芸時評なども、基本的に記述的批評です。これらの批評は「すでにある文学」の評価形成において重要な役割を果たします。

しかし、規範的批評の役割も大きい。詩をどう書くべきか、どのような構成の戯曲を書くべきか、どのような主題の小説を書くべきか、などについて批評家が作家たちに指示するという関係性は、文学史上しばしば生じました。とくに近代は古典主義、ロマン主義、リアリズム、シンボリズムなど、さまざまな文学潮流が誕生しました。勢いある芸術潮流の誕生には指導的批評家（ないし批評家集団）が必要です。彼らが、文学は何のためにあるか、どのような作品が書かれるべきかを新進作家たちに説きます。そうすることで同じ文学観、主題、手法を共有する作家たちが育つのです。もちろん、彼らが書く作品は玉石混交でしょう。しかし、二流三流の作家もたくさん出るから文学潮流が勢いを持つという面も見逃せません。少数精鋭では文学潮流は大きくならないのです。

規範的批評の重要な特徴は、批評の信頼性が「批評家個人の権威」ではなく、より一般的なもの、たとえば思想や世界観の権威に基づいていることです。分かりにくいですね、どういうことでしょうか。

記述的批評の場合、批評家に求められるのは何よりも鑑識眼です。文学作品に表れた新しいもの、重要なものを捉える鑑識眼が批評の信頼性につながります。そのような鑑識眼は思想や世界観から生まれるものではなく、ある種の才能と言っていいでしょう。詩や小説と同様、記述的批評を書くのにも才能が要るのです。

しかし規範的批評の場合、批評家の鑑識眼や才能が規範（ルール）を作るのかといえば、そうではありません。それを作るのは思想や原理です。小説家は何かを書くべきか、詩人は何を歌うべきかについて、思想や原理に基づくプログラムがあり、それらの権威が規範的批評の信頼性を支えるのです。

その意味で、マルクス主義は強力な規範的批評の原理となりました。マルク

ス主義と文学批評という不思議な取り合せだと思われる方もいるかもしれませんが、二十世紀の世界文学の発展はマルクス主義批評の影響力を抜きに語れません。マルクスが「解明」した経済法則にしたがって、資本家階級が減び、労働者階級が勝利する社会が実現するという「歴史的必然」を、芸術的説得力をもって描き出せというのが、マルクス主義批評家が作家たちに示した規範(ルール)でした。

この強力な規範の下にソ連文学は誕生しました。小説家や詩人たちは「社会主義リアリズム」という文学プログラムに則って創作するよう求められました。たとえ個々の批評家が繊細な鑑識眼を持たず、良質な記述的批評をしない場合でも、作家たちは「社会主義リアリズム」自体には疑いをさしはさむことができませんでした。なぜならこのプログラムは、「科学的真理」でありソ連の国是でもあるマルクス主義に基づいていたからです。

しかし、ハルムスやこの後登場する作家たちの小説を読めばお分かりになるように、真に才能のある作家はどうしても規範というものを踏み越えてしまうものです。規範の内部にとどまっているつもりでも、いつの間にか外部に出てしまっている。そこに彼らの天才と苦難がありました。

マルクス主義批評とフォルマリズム

1920年代のロシアでは二種類の批評理論が勢いをもちます。どちらも世界的、かつ長期的な影響を持つこととなりました。

一つはマルクス主義批評です。マルクス主義批評の強力な武器は「上部構造一下部構造」という図式です。今日ではほぼ忘れ去られた図式ですが、二十世紀のかなり後半まで、一部の知識人のあいだではマジックワードのような威力を誇っていました。

簡単に言えば、上部構造とは政治や文化の領域であり、それが下部構造、つまり経済の領域の上に乗っかっている、という図式です。それで何が言えるかというと、下部構造が上部構造を決定するということです。たとえば民主主義という政治形態は「近代のプロジェクト」の一つであり、近代化を行うすべての国において喫緊の課題です。しかし、実際に民主主義の実現を可能にするのは資本主義の発達と中流階級の成長です。資本主義が発達するから王政から民主主義への移行が起こるのであって、その逆ではない。同様に、哲学や芸術の

発展もその社会の経済体制や経済力によって決まるという議論です。

この図式の強みは、決定論的な議論に持ち込めることです。ある作家の個性や文学作品の価値を最終的にその時代の経済体制に還元してしまうのは、たしかに乱暴な議論ですが、非常に強い「説明力」を有しています。プーシキンの文学を研究する人は、詩人の才能や個性、時代背景、文学潮流などさまざまな要因を調べます。難しいのはそれらをどう統合するかです。だがマルクス主義批評は、プーシキンの時代のロシアの経済体制（農奴制の後進性、資本主義の未発達など）という万能解を与えてくれます。批評家はそこに議論を収斂させればよい。先ほども述べましたが、ある理論が広い影響力を持つには、それが凡庸な作家や批評家たちにも使いこなせる便利なツールであることが重要なのです。

もちろん、マルクス主義批評が凡庸な批評家のためだけにあったわけではありません。上部構造（文化）と下部構造（経済）の関係について精緻な分析と理論構築を行った一流の批評家、理論家もいました。1930年代のソ連でもっとも著名なのは、ハンガリーから亡命してきたジェルジュ・ルカーチ（1885-1971）でしょう。イタリアのアントニオ・グラムシ（1891-1937）、フランスのルイ・アルチュセール（1918-1990）、日本の蔵原惟人（1902-1991）など、ソ連以外にもマルクス主義批評の可能性を追求した思想家たちがいたことは記憶に留めておきましょう。

1920年代のソ連で発展したもう一つの文学批評がフォルマリズムです。今回取り上げるヴィクトル・シクロフスキーはフォルマリズムの創始者です。

フォルマリズムとはその名の通り、文学のフォルム（かたち、形式）に着目する批評方法で、もともとは反対派からつけられた蔑称でした。これはよくあることで、フランス絵画の印象派が批評家たちの悪口だったことは有名ですね。ただ、「印象派」という名称がその毒を早々になくしたのに対し、「フォルマリズム」はソ連時代、危険なレッテルであり続けました。このレッテルを貼られることは、研究者生命や芸術家生命に関わる事態になりかねなかったのです。

フォルマリズムはアヴァンギャルド詩とともに生まれました。未来派詩人たちの革新的な詩を歓迎し、その新しさを説明するために若い批評家たちによっ

て書かれた一連の論文——それがフォルマリズムの始まりです。彼らの論文そのものもその新しさと過激さによって注目されました。

シクロフスキーが発明した「異化」という概念がすべての始まりだったと言ってよいでしょう。シクロフスキーの友人たちはコロンブスの卵的なこのアイデアを発展させ、精緻な理論を構築しました。ロマン・ヤコブソンやユーリー・トゥイニャーノフ、ボリス・エイヘンバウム、ウラジーミル・プロップといった若い研究者たちが以前とは大きく異なるアプローチの文学研究を始めました。

その際、彼らの武器になったのは言語学です。フェルディナン・ド・ソシュールの学説は革命前からロシアの学界で紹介されていました。ソシュールの弟子たちが編んだ『一般言語学講義』に出てくるシニフィアン／シニフィエ、共時的／通時的、システムや構造といった概念がフォルマリズムの議論の土台になっています。

同時期にソ連で花開いたマルクス主義批評とフォルマリズムには共通点と相違点があります。

共通点は、どちらも「科学的批評」を目指した点です。批評の信頼性が、批評家の鑑識眼やセンスでなく、確かなグランドセオリー（マルクス主義や言語学）に基づくべきだという信念は両者に共通しています。文学に科学性や法則性を見出そうとする態度は、明らかに自然科学から刺激を受けています。

両者の相違点はと言うと、マルクス主義批評が「経済一元論」を掲げたのに対し、フォルマリズムは文学の「自律性」、つまり経済や政治に還元されない文学独自の法則性を探求した点にあります。文学には文学独自の法則性があり、それは経済にも政治にも、さらには思想や哲学にも規定されないというフォルマリストたちの主張は挑戦的でした。だがそれだけ魅力的でもあったのです。

マルクス主義批評がソ連以外の国々でも発展したように、フォルマリズムも後年、世界的影響力を持つことになります。ソ連を出国していたヤコブソンがチェコスロヴァキア、北欧、アメリカと移動するにつれ（ユダヤ系の彼はナチスの手から逃れなければなりません）、フォルマリズムの理論を各地で広めたからです。とくにフランスの人類学者クロード・レヴィ＝ストロース

(彼もまたナチスを逃れ、アメリカにいました)との交流から構造主義が誕生した、というエピソードはあまりにも有名です。

シクロフスキー『言葉の復活』他から

ヴィクトル・シクロフスキー (1893-1984) は革命の起きた1917年、24才でした。すでに独り立ちした視点で新しい国家と社会の出現を受け止められる年齢です。実際、彼は革命と内戦にも参加しています。政治的にポリシェヴィキに反する立場だったため、ベルリンに亡命していたこともあります。しかし友人のヤコブソンがコスモポリタンのキャリアを歩んだのに対し、シクロフスキーは1923年にソ連に帰国します。その後も政治的な苦勞が絶えませんでした。が、逮捕や粛清は免れました。

今回取り上げる論文は『言葉の復活』(1914)と『手法としての芸術』(1917)です。一つは大戦、もう一つは革命の年に書かれており、まさに戦争と革命の産物です。

『言葉の復活』はマニフェスト的なスタイルで、日本語訳で7頁程度の短いものです。『手法としての芸術』はより学術的な体裁で、『言葉の復活』で示した着想を発展させています。

論文のあらすじを紹介してもあまり意味がないので、主要概念にしばってお話しましょう。

(1) 異化 シクロフスキーが後世に名を残したのはこの用語／概念を作ったからだと言ってもよいでしょう。多少大げさに言えば、「オストラニエーニエ (остранение)」という一つの造語からフォルマリズム批評が始まり、二十世紀という「文学理論の世紀」も始まったのです。

異化とは、その名の通り「不思議なものにすること」を意味します。シクロフスキーによれば、詩人の使命は言葉の異化を行うことです。新語・造語を使い、文法を破り、不正確なアクセントで発話することで、詩人の言葉は日常の言葉を離れ、理解困難なものになります。言葉が言葉によって不思議なものになる——それが詩の言葉の存在理由なのです。

もっと分かりやすい異化もあります。たとえば、「吾輩は猫である」と猫が語り始め、見慣れた人間の日常生活を不思議なもののように物語るのも異化で

す。シクロフスキーが挙げている例はトルストイの『ホルストメール』という短編で、馬が語り手です。動物でなくとも、外国人、子ども、「空気が読めない」人などを用いてこのタイプの異化ができます。それがたんなる技法ではなく、文学の本質に関わることだという主張がシクロフスキーの「発明」でした。

(2) 直視／再認 では、何のために詩人たちは異化を行うのでしょうか。私たちが日々の生活の中であまりに見慣れてしまい、見なくなっているものをふたたび「見える」ようにするためです。私たちはものごとを直視することを忘れ、再認するだけになりがちですが、それをもう一度直視に引きずり戻す、つまり、それを初めて見たときのフレッシュな感覚を取り戻させるために異化があります。ここにはシクロフスキーの独特な芸術観、とくに「新しさ」を重視する態度が見て取れるでしょう。

(3) 内容と形式(素材と手法) シクロフスキーはフォルム(形式)の重要性を語り、それで「フォルマリスト」と呼ばれたとお話しましたが、それだけでは十分ではありません。文学・芸術を論じる際にフォルムを重視するのは当然であり、「内容と形式」は昔から論じられてきた問題です。シクロフスキーの斬新さは「内容と形式」という二分法そのものを解体しようとした点にあります。

「内容と形式」の代わりに彼が立てたのが「素材と手法」という二分法です。「素材と手法」は目的論的な関係にあります。素材が手段で、手法が目的です。例を挙げると、『大きなカブ』という日本でもよく知られたロシア民話があります。カブを抜くために次々に家族を呼んでくる、それが終わると動物を呼んでくるというお話ですが、「反復」の手法がこの民話を成り立たせています。おじいさんやおばあさんは反復の手法を成り立たせるための素材です。孫、犬、猫、ネズミまで出てきてカブが抜けるのが通例ですが、もっと多くの親戚や動物を呼んできても話は続けられるでしょう。物語の構造を決定するのは手法であり、素材ではないのです。

こうした手法と素材の関係が民話だけでなく、他の文学ジャンル(叙事詩や小説)にも見られると考えたところに、シクロフスキーの独創性と極端さがあります。

(4) 文学の自律性(文学性) 「素材と手法」の二分法は文学の自律性という問題につながります。素材が交換可能であり、手法こそが文学の眼目だというのは、文学が文学たるゆえんは手法にあるというのに等しい。そして手法は異化の法則によって進化すると、シクロフスキーは考えました。文学を取り巻く社会情勢や作家の思想などは作品の素材になるだけであって、手法の進化には影響しないのです。

文学が文学である条件、それをフォルマリストたちは「文学性 литературность」と呼びました。「文学に関する学問が対象とするのは文学ではなく、文学性、すなわち、ある作品をして文学作品たらしめるものなのだ⁴⁴」というのはヤコブソンの定式ですが、フォルマリズムの態度をよく表しています。文学が文学であるための「必要条件」を見つけようとしており、いわば「引き算」式の考え方です。余計なもの(交替可能なもの)を引いていって最後に残るもの、それが「文学性」だということです。いろいろな要素を足していって十分条件を見出そうとするのとは反対の行き方です。

「引き算」式の一例ですが、フォルマリズムの一人トゥイニャーノフは「詩の言葉とは何か? 散文とどこが違うのか?」という問いを立てました。古来、論じられてきた問題ですが、彼の答えは「分かち書き(行ごとに分けて書くこと)」というものでした。あまりにあっけない、つまらない答えのようですが、彼はここから多くの興味深い論点を導いています。彼が「分かち書き」という一点にまで絞り込んだのは、従来重んじられてきた諸要素(リズム、韻律、イメージ性等)をすべて捨象(引き算)したからこそできたことです。

急ぎ足でシクロフスキーたちの議論をまとめてみました。上述の四点はどれも反論可能であり、実際、多くの反論がなされてきました。無傷で残っているテーゼは一つもないと言ってよいでしょう。

それでも、彼らの議論は二十世紀の世界文学で大きな影響力を持ちました。その理由はいくつか考えられるのですが、これまでお話した「科学性への志向」

⁴⁴ ロマン・ヤコブソン「最新ロシア詩」松原明訳、『ロシア・アヴァンギャルド6 フォルマリズム：詩的言語論』桑野隆・大石雅彦編、国書刊行会、1988年、48頁。

と「文学の自律性」に加えて、もう一つだけお話して終りにします。

それは文学創造における「新しさ」の重視です。異化にせよ、直視／再認の考えにせよ、新しく書く、新しく見るという点に文学の存在理由があるとされます。初期のフォルマリズムは未来派詩人との連帯を強調しましたが、その後も「文学進化における新しさ」を作品評価の物差しにしました。たとえばトルストイを論じるときも、彼が当時の文学システム内でどのような「新しさ」を創造したかという点に着目しました。

いわば「くり返すな、新しくあれ!」というのがフォルマリストの作家たちへのメッセージだったのです。その意味で、ロシア・フォルマリズムも規範的批評の一面を持っていたと言えるでしょう。

「新しさの称揚」はフォルマリズムだけでなく、二十世紀の文学と芸術の全般的傾向です。文学や芸術はつねに自らを刷新しなければならない、同じことをくり返してはならないという要請がモダニズム、アヴァンギャルドとますます強まり、芸術家たちを「新しさの競争」へと追い立てました。新しさを追求し続けるか否かが純粋芸術と大衆芸術を分ける指標となりますが、これは二十世紀以前にはなかった現象です。

こうした二十世紀芸術の傾向をいち早く定式化した点に、シクロフスキーとフォルマリズムの「長い影響力」の理由があったと考えられます。

読書ガイド

ボリス・エイヘンバウム『若きトルストイ』山田吉二郎訳、みすず書房、1976年。

ユーリー・トゥイニャーノフ『詩的言語とはなにか ロシア・フォルマリズムの詩的理論』水野忠夫・大西祥子訳、せりか書房、1985年。

ロマン・ヤコブソン『ヤコブソン・セレクション』桑野隆編訳、平凡社ライブラリー、2015年。
桑野隆・大石雅彦編『ロシア・アヴァンギャルド6 フォルマリズム 詩的言語論』国書刊行会、1988年。

貝澤哉・野中進・中村唯史編『再考ロシア・フォルマリズム 言語・メディア・知覚』せりか書房、2012年。

佐藤千登勢『シクロフスキー 規範の破壊者』南雲堂フェニックス、2006年。

第三回

ミハイル・バフチン 『ドストエフスキーの詩学』

今回も文学批評を読んでみましょう。フォルマリズムの好敵手とも言われるミハイル・バフチンの著作です。フォルマリズム同様、バフチンも文学研究の枠を越え、さまざまな分野で影響力を持ちました。それどころか、彼の対話主義は二十一世紀になってその真価を発揮しつつある、とさえ言えるかもしれません。

ロシア文学と対話

近代における主観の重要性については何度もお話しました。デカルトの「われ思う、ゆえにわれあり」が表すように、「自らを根拠づける人間主観」は近代の中心的テーゼです。神でも自然でもなく主観こそが人間を根拠づけるのです。デカルトの言葉は「われ思う、ゆえに世界あり」とも読み替えられます。主観(我)が客観(世界)に先行する。これが近代的思考の基本軸です。

しかし、主観主観といっても人間は一人じゃない、と思われる方もいるでしょう。人間の数だけ主観や自我はあるんじゃないか、そうしたら世界も複数のになってしまう、客観という言葉の意味が成り立たなくなるのでないか、と。

この問題を回避するために立てられたのが「人間の主観は同一モデルである」という前提です。「人間主観=OS」の比喻でいうと、人間はみな同じOSを持っている、だから同一の「世界」が立ち上がるのです。たまたOSに故障があったり別バージョンだったりすると、みなと同じ世界が立ち上がらないこともあ

りえます。そうした人は「不良品」や「型遅れ」と見なされ、排除や管理の対象になります。人間主観は一つのバージョンでなければならないのです。

これに対し、二十世紀に重視されるようになったのが「主観の複数性」です。人間の主観が一つだという保証はない、むしろ主観は根本的に複数のであり、その点にこそ意義があるという考えです。

もし主観が複数のであるなら、主観と主観の関係が重要な問題となります。二十世紀、間主観性や共同主観、コミュニケーションや対話などの概念が影響力を持ったのはこのためです。これらの概念を手がかりに、主観や自我、個人、自由、責任といった近代の主要概念の組み換えが試みられました。

こうした流れの中、言葉（言語）への強い関心と新しいアプローチが生まれました。主観と主観、自我と自我をつなぐものとして言葉（言語）ほど重要な媒体はありません。複数の主観のあいだを行き交う言葉は、どのように意味の同一性を保つのでしょうか。私がある意図と意味を込めて発した言葉が、その通りに聞き手／読み手に受け取ってもらえるという事態（コミュニケーションの成功）は何によって担保されるのでしょうか。こうした問題に二十世紀の哲学と科学、そして芸術は取り組みました。

ロシア文学の場合、近代的価値観に対する疑いを一つのモチベーションにしておき、「自らを根拠づける主観」というモデルにも反論や別の選択肢^{オルタナティブ}が提示されてきました。以前も触れましたが、「全一性（ソボルノスチ）」というスラヴ派の理念によれば、人は一人一人孤立した個的主観ではなく、集合的・調和的な統一をなしています。その統一のなかにあつてこそ、人間は真の人格たりうるという思想です。「個」よりも「和」を重んずるこうした考え方は日本人にも分かりやすいでしょう。それはロシアと日本、その他の後発国が西欧型近代の人間観に対して抱く共通の感覚だと思われます。

革命前のロシアでは宗教哲学ルネサンスというべき現象が起きました。十九世紀のスラヴ派の後継者を任じつつ、同時代の西欧哲学（新カント派、生の哲学、現象学など）も批判的に吸収し、独自の哲学を展開する哲学者が多く現れました。今回読むミハイル・バフチンも、この宗教哲学ルネサンスの薫陶を受けています。彼の文学論は宗教哲学的な文脈を持つと言われており、その点、フォルマリズムと異なります。

その一方、主観や意識の見直しが別の方面からも起きていたことを忘れてはいけません。それはもちろん、マルクス主義です。「上部構造—下部構造」の図式を思い出してください。主観や意識はどちらに入るのでしょうか？

もちろん、上部構造ですね。人間主観も下部構造（経済）によって規定されます。マルクス主義で用いられた「イデオロギー」という言葉はこのことを指しています。人間の意識や思想はその人の階級的あり方、つまり下部構造（経済）におけるあり方に規定されており、そうした階級規定的な意識をイデオロギーと名づけました。

こうしてマルクス主義は、人間主観を「認識と実践の玉座」から引きずり下ろしました。人間の認識も実践も「われ思う」ではなく、「われあり（経済的・階級的に）」から発することとされたのです。これはマルクス主義がなしとげたもっとも永続的な「革命」だったかもしれません。

興味深いことに、バフチンの著作、とくに彼の友人たち（「バフチン・サークル」と呼ばれます）の著作には、こうしたマルクス主義的な立場も現れています。すなわち、彼らは一方ではロシア宗教哲学、他方ではマルクス主義という二つの知的文脈に属していたのです。バフチンの「対話主義」が、近代的主観のテーゼに対する重大な修正、ないしオルタナティブになりえたのは、この二重の文脈性によるのでないかと考えられます。

バフチンは謎めいた思想家だったか

バフチンとフォルマリストたちは同世代で、たとえばシクロフスキーとは同時期にペテルブルグ大学（当時はペトログラード大学）で学んでいたはずですが、「学んでいたはず」というのが妙ですが、バフチンの生涯には不明な点が多く、本人は大学で学んだと言っているけれども、その記録が見つからないのだそうです（そういうことを熱心に調べる学者がいるのです）。バフチンは身体が弱かったので、正規生でなく科目履修生だったのではないかという説もありますが、正確なところは分かっていません。

バフチンはロシア革命のとき、二十二才でした。シクロフスキー同様、すでに自立した価値観と判断力で社会情勢を捉えていたでしょう。兄のニコライが反ボリシェヴィキの白軍側で内戦に参加したのだから、なおさらです。ちなみに、ニコライは数奇な人生を送った人で、内戦後、西欧に亡命し、フランスの

傭兵部隊に入ります。除隊後、ソルボンヌ大学で学び、さらに英国のケンブリッジ大学で古典文学の学位を取りました。その後、同大学の講師となり、古代ギリシア語を教えています。同僚の哲学者ウィトゲンシュタインと親しかったとも言われています。

バフチンは、兄ニコライに較べれば外的事件の少ない生涯を送りました。それでも1928年、非合法の宗教的組織に関わった罪で逮捕され、中央アジアのカザフスタンに流刑されています。刑期終了後もモスクワやレニングラードなどの大都市に帰ることが許されなかったため、地方都市で高校や大学の教師をしながら著述を続けました。当然、大半の著作は未発表のままでした。

事態を大きく変えたのは1956年のスターリン批判です。ソ連社会に自由な雰囲気が強まり、人々は封印されてきたもの、そして新しいものを求めるようになりました。

当時、モスクワで文学を専攻する大学院生や若い研究者たちが一冊の本を手にします。三十年近くも前に出たドストエフスキーについての研究書です。彼らはその内容の新しさに衝撃を受けるとともに、その筆者がまだ存命で、サランスクという田舎町に住んでいることを知り、会いに出かけます。彼らは、バフチンの博覧強記ぶりや革命前のロシア文化の香りに魅了されるとともに、彼の未発表の原稿や未公刊の学位論文の内容に驚嘆します。コージノフやボチャロフ、アヴェリンツェフといった若い研究者たちの尽力で、バフチンの著作が次々と発表され、ソ連国内のみならず世界的にも注目を集めるようになりました。

バフチンの友人だったヴァレンチン・ヴォローシノフ、パーヴェル・メドヴェージェフらの主著（『マルクス主義と言語哲学』、『フロイト主義』、『文芸学の形式的方法』など）もじつはバフチンが代筆したものだということも出て、一時は底が見えないほどスケールの大きな思想家の様相を呈しました。

ただし、この代筆説は「物的証拠がない」という反論が欧米の研究者から出て、現在では「バフチン・サークル」というまとめ方をするのが通例です。実際、『マルクス主義と言語哲学』などはバフチンのドストエフスキー論と似た議論を含んでおり、バフチンが文字通り代筆したのではないとしても、何らかの影響関係があったと見てよいでしょう。その点ではフォルマリズムと似ています。どちらも、議論を重ねつつ自分たちの思想を育てたグループなのです。

バフチンは兄ニコライと違い、生涯一度も外国に行くことはありませんでした。同年代のシクロフスキーやヤコブソンと較べても、このことは目立ちます。もしバフチンがもう数年早く生まれていれば、間違いなくドイツに留学したことでしょう。上の世代のロシアの学者たちが皆していたように。

しかし興味深いのは、バフチンがソ連に留まり、さらに流刑や地方暮らしを強いられ、世界の最新の学問動向から数年ないし十数年、遠ざけられたことで、逆に新しい思想を生み出したようにも見えることです。彼は文学的趣味でも思想的立場でも、新しさよりは伝統的なもの、オーソドックスなものを良しとしました。フォルマリストたちへのライバル意識も知的気質の違いから来ていたように感じられます。

アヴァンギャルドやフォルマリズムが「近代の超克」を目指したのに対し、バフチンは西欧的近代を重んじた人でした。彼は近代を深く掘り下げること、その源流にある中世・ルネサンスに至り、そこからひるがえって、近代的主観を越えるための「対話主義」に到達したように思われます。

『ドストエフスキーの創作の問題』から

細かい話になりますが、バフチンのドストエフスキー論は二つの版が存在します。初版は1929年に出た『ドストエフスキーの創作の問題』で、バフチン名義で出た最初の本でした。出版直前、バフチンは宗教的組織に関わった罪で逮捕されていたので、本が出たのは僥倖としか言いようがありません。もう一つのドストエフスキー論は、彼が「再発見」された後、増補改訂された『ドストエフスキーの詩学の問題』で、この本がバフチンの名を世界的なものにしました。ですのでバフチンのドストエフスキー論というと、後者の『詩学』がよく知られています。ただ、今回読む箇所は初版にも増補版にもあります（どちらも日本語で読めます）。

前回同様、キーワードを見ながらバフチンの議論を追ってみましょう。

(1) ポリフォニー バフチンのドストエフスキー論の中心概念です。ポリフォニーというのはもともと音楽用語で、「各声部がそれぞれ平等の重要性を持ち、各々の水平的な旋律線を重視しながら、相互に和声的関連をもって重ねられる音楽の形態」(『大辞林』第三版)とあります。日本語では「多声音楽」や

「複音楽」となります。なお、『大辞林』では「ポリフォニー」の二つめの意味として「ミハイル・バフチンの文芸批評理論の用語。独語（モノローグ）に対して対話（ディアローグ）を強調するテキスト論の言葉。対話原理」とあり、バフチンの概念が日本社会ですでに市民権を得ていることがわかります。

さてバフチンは、ドストエフスキーの長編小説はポリフォニー小説であると主張します。少し長くなりますが引用しましょう——「自立しており融合していない複数の声や意識、すなわち十全な価値をもった声たちの真のポリフォニーは、ドストエフスキーの長編小説の基本的特徴となっている。作品のなかでくりひろげられているのは、ただひとつの作者の意識に照らされたただひとつの客観的世界における複数の運命や生ではない。そうではなく、ここでは、自分たちの世界を持った複数の対等な意識こそが、自らの非融合状態を保ちながら組み合わさって、ある出来事という統一体をなしているのである⁴⁵」（強調はバフチンによる）。

ドストエフスキー論の根幹をなす一節ですが、いろいろ疑問が浮かびませんか？ 文学作品において「複数の対等な意識」が可能だろうか？ ドストエフスキー文学は本当にそうなっているだろうか？ かりにドストエフスキーがそうだと、他の作家はどうだろうか？ 等々です。

なかでも、文学作品で「複数の対等な意識」を描くことが可能かという第一の疑問は多くの読者が持つものです。主人公（主要登場人物）たちが対等というのみならず、作者と主人公も対等な立場にある、というのだからなおさらです。どんな文学作品でも作者と主人公のあいだには越えがたいレベルの差、すなわち「描く者（主体）／描かれる者（客体）」の区別があるというのが私たちの暗黙の前提でないでしょうか。ドストエフスキー文学はこの前提を廃棄した、とバフチンは述べているのです。別の言い方をすれば、ドストエフスキー文学はほとんど現実そのものだと主張しているように聞こえます。文学と現実のつながりの重視はバフチンの基本姿勢であり、文学と現実の切断を試みたフォルマリズムと対照的です。

⁴⁵ ミハイル・バフチン『ドストエフスキーの創作の問題』桑野隆訳、平凡社ライブラリー、2013年、18頁。

(2) 二声的な言葉 ドストエフスキーがポリフォニー小説を世界で初めて(この点にも多くの反論がありました)創造しえた理由の一つに、彼が「二声的な言葉」の卓越した使い手だった点をバフチンは挙げます。二声的な言葉とは何でしょうか。じつは、私たちが日常使っている言葉のほぼすべてがそうです。

「今日はいいい天気だね」というありふれた言葉を口にするとき、私たちは何を行っているのでしょうか。今日の天候を記述している? 好天への喜びを表現している? それもあるでしょう。しかし、それと同じくらい、あるいはそれ以上に重要なのは、そう話しかける相手の反応です。「そうだね! 晴れて良かったね!」と応じてくれるか、何をありきたりなという調子で「ふふん」といなされるか、あるいは、適当な話題で済ませたい相手が「はい、そうですね」と世慣れた対応をしてくれるかを予期しながら、私たちは「今日はいいい天気だね」と言わないのでしょうか。私たちの発話は「応答の予期」に大きく規定されています。感情的な発話はもちろん、客観的・中立的に見える発話でさえ、ほぼつねに他者の応答を先取りして組み立てられています。他者の応答を予期せずにものごとを記述する言葉はないのです。

バフチンによれば、ドストエフスキーは言葉の二声性にきわめて敏感な作家で、それが彼の作品の特徴にもなっています。ドストエフスキーの語り手は、主人公やできごとについて第三者的に語るのではなく、当の主人公たちに語りかけるように叙述を行っている。そのため、ドストエフスキーの主人公は「自分がどう語られているか」を意識しつつ発話し行動しているというのです。これも不思議な主張です。まるで主人公たちには作者や語り手の声が聞こえているような具合で、幻聴のような話です。たしかにドストエフスキーの主人公たちは「自分たちがどう語られているか」を過剰なまでに意識しています。そして私たち自身、程度の差はあれ、そのように生きています。目の前の対話者はもちろん、そこにいない他者の言葉をも意識せずに話し、書くことはできません。このような意味で、ドストエフスキーの創作世界と私たちの現実の生は接続しているのです。

(3) 対話原理 バフチンはドストエフスキー文学のあらゆるレベルに対話性を見出しました。主人公同士で交わされる世界観的な対話(第一部で読んだイワン・カラマーゾフとアリョーシャの対話など)がある一方、主人公の意識

(内面)に充ちているミクロな対話もあります。

バフチンは、ドストエフスキーの対話をたんなるテクニクとしてでなく、原理として捉えています。対話性はドストエフスキーの作品の原理であるとともに、私たちが日々使う言葉の原理でもあります。言葉は安定した体系や構造からなるのでなく、日々生成する無数の対話の集積体だというのがバフチンの言語観でした。この点でも、言語や文学の体系性・構造的性を重視したフォルマリスト、とくにヤコブソンと対照的です。

バフチンの対話原理は世界観的な意味も持っています。「われ思う、ゆえにわれあり」と言うとき、そこには一つの主観(意識)、一つのOSしか想定されていない。だから一つの共通の世界が立ち上がります。しかし主観(意識)がそもそも複数的で、かつその「意識たち」が孤立するのでも分断されるのでもなく、(望むと望まざるとにかかわらず)終りなき対話に巻き込まれているとすれば、単一の世界など立ち上がるはずがありません。複数世界的であることこそ、世界の基本的なあり方になるでしょう。

こうした考え方は「真理」や「真実」の意味も変化させます。バフチンはこう述べています——「断っておくが、単一の真理という概念そのものから、唯一で単一の意識が必然的であるということにつながってくるわけではけっしてない。単一の真理が複数の意識を必要とすること、それは一つの意識の枠内に原則的に収まりえないこと、それはいわば生来社会的で出来事的なものであり、さまざまな意識の接点上に生まれるものであることを仮定し、考えてみることも、十分可能である。すべては、真理やそれが意識にたいしてもつ姿勢をいかに考えるかにかかっている⁴⁶」と。これはある意味、感動的な言葉ではないでしょうか。

ポリフォニーと対話の概念は、文学研究の枠を越え、さまざまな分野で注目されています。文学以外の芸術ジャンル(演劇、詩、映画など)はもちろん、他の学問分野——社会学、人類学、教育学、宗教学、精神医学、経営学など——でも検討や応用がされています。

⁴⁶ ミハイル・バフチン『ドストエフスキーの創作の問題』桑野隆訳、平凡社、105頁。

バフチンの対話主義が広く受け入れられた背景としては、「ポリフォニックな世界把握」を目指す傾向が各分野で強まっていることが考えられます。ただ一つの立場（視点）から対象／できごとを記述するのではなく、複数の立場（視点）に立ち、それらが同等の重みで対話的關係に入るような記述を行おうとする姿勢です。もちろん、これは「言うは易く行うは難し」の典型でしょう。いかに他者の立場（視点）を受け入れようとしても、自分のそれを無化することはできません。また自他の異なる価値観が対話的關係に入るとしても、そこに「答え」は見つかるのか、たんなる相対主義や堂々巡りになってしまうかという不安もあります。

それでも、バフチンの対話主義は「われ思う、ゆえにわれあり」の牢獄を（少なくともその一角は）つき崩したと評価できるでしょう。「われら語り合う、ゆえにわれと汝あり」という論理と倫理は、近代的思考の枠を乗り越えるために参照され続けています。彼の思想が今世紀においてこそ真価を発揮しているというのはこのような意味です。

読書ガイド

ミハイル・バフチン『ドストエフスキーの詩学』望月哲男・鈴木淳一訳、ちくま学芸文庫、1995年。

ミハイル・バフチン『ドストエフスキーの創作の問題』桑野隆訳、平凡社ライブラリー、2013年。

ミハイル・バフチン『ミハイル・バフチン全集』全7巻+別巻、水声社。

桑野隆『増補 バフチン』平凡社ライブラリー、2020年。

桑野隆『生きることとしてのダイアログ：バフチン対話思想のエッセンス』岩波書店、2021年。

第四回

アンドレイ・プラトーフ 『ジャン』

今回はアンドレイ・プラトーフ（1899–1951）という作家を取り上げます。前に読んだハルムスほどではありませんが、やはり世界観や文体にきわめて特異なものを持っています。それが作家の文学的才能によるものか、それとも彼の生きた時代によるものかを考えたいと思います。

ソ連における「成功と幸福」

第一部の後半、近代文学における「幸福と成功」の主題の重要性についてお話ししました。自由と平等という近代的価値の普及によって幸福と成功の捉え方は大きく変わり、個々人が自らの天分と努力によって成功をつかみ取るべしというストーリーが社会的に力を持ちました。たとえば「天は人の上に人を作らず、人の下に人を作らず」という福沢諭吉の言葉はこのストーリーを近代日本に広めるためのスローガンだったと言えるでしょう。万人が平等で自由である以上、各人努力して各々の成功と幸福を目指すべきだ、というのが福沢の意図でした。

近代小説のフォーマットのうち、「成功と幸福」に関わるものは色々あります。「純朴な青年が努力を重ね、苦難を乗り越え成功を勝ち取る」、「天分豊かな青年があまりに大きな野心のために失敗し、悲劇的な結末を迎える」、「青年が成功を目指して都会に旅立つが、最後は故郷と家族のもとに帰り、ささやかな幸福に満足する」、「若い女性が男女差別に屈せず、成功を得ようと闘う」

等々です。

ソ連ではどうだったか。ソ連型社会主義では「自由と個人」について根本的な見直しが進みました。「自由と個人」の現実的土台（下部構造）と言うべき私的所有制度が否定されたからです。先祖から受け継いだ財産はもちろん、自力で築いた富でさえ、ソ連国家は私的所有を認めませんでした。土地と農作物、工場と製品——こうした財は個人に帰属すべきものでなく、集団で共同所有すべきだというのが社会主義の基本思想であり、ソ連社会の土台となりました。社会主義国家の建設が二十世紀最大の実験と呼ばれたのも無理からぬところです。

そのため、「成功と幸福」についても見直しが行われました。目指されるべきは個々人の成功と幸福でなく、集団の成功と幸福でなければならぬ。要するに「チームとしての勝利」です。人は力を合わせ、集団的な成功と幸福を目指すべきである——簡単にまとめれば、これが社会主義の考え方です。

社会主義、さらにその先にあるとされた共産主義の理想を信じた人々にとって「集団的な成功と幸福」は個人的なそれより優れたものでした。その優位性はたんに道徳的なものでなく、人類の発展という観点からもそうだという信念があった点が重要です。人類の発展史上、「より進んでいる」ことがソ連社会が「近代の超克」を果たした証なのです。自分たちは昔ながらの集団主義に戻ったわけではなく、近代の個人主義を乗り越え、「新しい集団主義」を完成させつつある——社会主義建設に身を捧げた人々はそのことを信じていました。プラトーフもその一人だったのです。

難しい話になってしまったので、軽め話題に振りましょう。皆さんは「一人はみんなのために、みんなは一人のために（One for all, All for one）」という言葉聞いたことがあるでしょう。この言葉、好きですか？

私が思い出すのは、ソ連の映画監督セルゲイ・エイゼンシュテインの代表作で映画史上にその名を残す『戦艦ポチョムキン』（1925）です。この無声映画のクライマックスで「一人はみんなのために、みんなは一人のために」という言葉が画面いっぱい映し出されます。この言葉は日本でもテレビドラマなどでときどき見かけます。とくにスポーツものや学園もののように、集団性やチームスピリッツが主題になるジャンルで好まれるようです。

注目してほしいのは、このメッセージが目的志向型・課題達成型であることです。たんに「和を以て貴しとなす」、「仲良きことは美しきかな」と言っているのではなく、大きな目標を実現するために「一人はみんなのために、みんなは一人のために」動け、働け、戦え、と呼びかけているのです。その意味では、これもまた「近代の洗礼」を受けた考え方だと言えるでしょう。

ところで、この言葉の出典はどこでしょうか。気になる人は多いようで、ネット上でもよく話題になっています。アレクサンドル・デュマの長編小説『三銃士』というのが定説です。またしてもフランス起源ですね。

しかし『三銃士』は、出版当時(1844)はいざ知らず、今日では子ども向けの小説として読まれます。ということは「一人はみんなのために、みんなは一人のために」も、正義と名誉のために刎頸の友と力を合わせるという感動的な、しかし子ども向けの物語に似つかわしい言葉になってしまったのでないでしょうか。

「われわれは近代を乗り越えた！」と喜び勇んでも、周りを見回すと、自分たちはまだ近代の枠内において、先発国はずっと先を行っているという苦い感覚を、後発国は幾度となく味わいました。

ソ連が解体して久しい今日、『戦艦ポチョムキン』を見直すと、疑いやアイロニーを感じずにこの言葉を受け止めることのできた時代と人々を思い出さざるを得ません。かつてそこに属していた人も(私を含めて)まだ大勢いるはずです。

プラトーフとソ連文学

アンドレイ・プラトーフ(本名アンドレイ・クリメントフ)は1899年、ヴォロネシというロシア中部の町で生まれました。革命のとき十八才であり、自分の青春を新国家建設に捧げようと思うことのできた世代でしょう。彼は労働者の家庭に生まれたので、なおのことそうでした。

プラトーフは十代のうちから詩や評論、小説を発表し、地方都市の文壇で知られるようになります。とくに才能が表れたのは小説で、ソ連文壇の大御所、ゴーリキーにも注目されます。労働者出身ということもあって祝福されたデビューを切りました。

ところが、プラトーフの作品はしだいに発表を断られるようになります。

彼の特異な言語感覚と世界観がソ連の公式文学の枠に収まらなくなってきたのです。彼の短編小説を読んで激怒したスターリンが編集者を呼びつけて厳しく叱責したという伝説的逸話もあります。当然ながら、この出来事のあとプラトーフは長い間、作品を発表できませんでした。しかし、多くの詩人や作家のように逮捕されなかったのは不幸中の幸いと言えるでしょう。

『ジャン』、『チェヴェンゲール』、『土台穴』などの代表作は生前、発表されませんでした。原稿は妻と娘が守り抜き、1956年のスターリン批判後（「雪どけ」の時代）、そしてソ連末期のペレストロイカによりやく公刊され、母国と世界の読書界を驚かせることになります。

おそらく皆さんにとって不可解なのは、なぜソ連では文学がそれほど政治問題化したか、ということではないでしょうか。前に読んだハルムスの作品にしても、政治家にすれば頭を振って放っておけばよいような代物じゃないか、と思われたことでしょう。

近代社会の一つの特徴に「生の諸領域の分離と自律」と呼ぶべき傾向が挙げられます。たとえば、政治と経済は別の領域であり、国家（政治）は社会の経済活動になるべく関与すべきでないというのが自由主義の主張です。また、政教分離や三権分立は、近代社会の成立に決定的役割を果たしました。政治と教会、行政・立法・司法を切り離し、たがいに介入させないことで、各領域が自律性を保つようにしたのです。このシステムの土台にあるのは、各領域が自律的に機能することによって一つの権力が人間の生の全体を管理できないようにする思想です。諸領域がそれぞれの価値とルールに則って機能することで、一つの領域が他を支配できないようにするのです。

近代の中心的理念である自由も「諸領域の分離と自律」によって守られています。たとえば、表現の自由は政治の領域と言論の領域を切り離すことによって実現します。近代とはこうした「分離と自律」を社会全体に行き渡らせ、ネットワーク化するプロジェクトだったと言えるでしょう。

しかし、ソ連はこのプロジェクトを否定しました。これも「近代の超克」の一例です。レーニンは「文学の党派性」という原則を打ち出しました。それによれば、ソ連文学は党派的でなければならない。すなわち社会主義を支持し、社会主義建設に貢献しなければならないのです。社会主義に反対するのはもち

ろん、中立的・脱政治的であることも認められません。なぜなら、いかなる言論や芸術も何らかの政治的立場を持つからです。すべての芸術家は、自分の芸術活動がどんな政治的立場に拠っているか自問しなければならず、また共産党によってチェックされなければなりません。芸術の自律性、ましてや「芸術のための芸術」などナンセンス、それどころか有害なのです。

この思想を押し進めると、家庭内や友人間のおしゃべりであっても、政治的に問題があれば、国家機関に通報すべきだということになります。いかなる政治性も持たない(政治的責任を免ぜられた)「私生活」など存在しないからです。要するに、生のすべての領域が政治性によって統一されるべきだという思想です。

たしかに、これは息苦しい思想です。ソ連の文学や思想の自由な発展を妨げた大きな要因だと言えるでしょう。

その一方で、人間の生には何らかの統一的原理があるはずだという考え方は、今日でもなくなっていないように思われます。たとえば、今の日本では、差別的発言は、たとえ酒席であれ友人間であれ許されないという考えが定着しつつあります。一昔前なら「酔っていたから」とか「私的な場での発言だから」などの釈明で見逃された言動も、社会的非難を受けることが多くなりました。私生活であれ、経済活動であれ、芸術作品であれ、どんな領域でも差別は許されないという考え方も十分党派的であり、政治的です。反差別においては党派的・政治的であってよいとわれわれが考えるとしたら、それは反差別が「真理」だと信じているからでしょう——万人が従うべき統一的原理だと。

ソ連においては社会主義がそのような「真理」の座にありました。この点こそ、ポスト社会主義の世紀を生きるわれわれにとって想像困難(ないし想起困難)なことでしょう。プラトーフの小説を読むときも、彼がそうした社会と人間を描こうとしていたことに留意する必要があります。

『ジャン』から

これは文庫本で180頁ほどの小説で、短編と呼ぶには長く、長編と呼ぶには短い、いわゆる中編に属します。中編小説というジャンルは定義するのが難しいのですが、短編小説に較べると、描かれるできごとの時間的・空間的広がりがあります。逆に、長編小説とは違って、主人公は一人、描かれるできごと

基本的に一つです。まずはあらすじを見てみましょう。

〔あらすじ〕ロシア人の父と中央アジア出身の母をもつナザール・チャガターエフは、孤児としてソ連国家に育てられる。モスクワの大学を卒業後、共産党の指令を受け、故郷に戻り、「ジャン（魂）」と呼ばれる最貧の集団を救い、彼らの中に社会主義を建設するという任務に取り組む。しかしジャンの人々はあまりに貧しく、人間的な暮らしがどうあるべきかについての考えもない。チャガターエフはかつて自分を捨てた母ギュリチャタイ、老人スフィアン、純真な少女アイドゥイムらに少しずつ助けられながら、ジャンの人々の命を守るため、苛酷な自然と闘う。彼の献身とソ連政府の支援によってようやく最低限の生活を取り戻し、定住生活を始めたジャンの人々。だがある日、チャガターエフが気付くと、彼らはふたたび砂漠の四方八方に去っていくのだった……。

プラトーフは、1934年のトルクメニスタン出張の取材を踏まえて、この小説を書きました。当時、作家たちがソ連の各地に出張し、社会主義建設が成功を収めているようすを描いたのです。『ジャン』もそのような構想の下、書かれた作品でした。

しかし『ジャン』は出版が認められず、作家の死後十五年たった1966年ようやく発表されました。翌年にはすでに日本のロシア文学者、原卓也が翻訳しています。プラトーフの独特な文体を伝える名訳です。

この小説の主題は二つあります。一つは「幸福」です。極限の貧しさのなかで生きる人々を描きつつ、「人間にとって幸福とは何か」という近代ロシア文学の伝統的テーマを扱っています。もう一つは「民衆」です。近代化の恩恵から取り残されていた民衆を物質的・文化的に豊かにすることはソ連政府にとって喫緊の課題でした。共産党は民衆を幸福に導く使命がある、言い換えれば、何が幸福かを彼らに教える資格があると自認していました。極貧のジャンの人々を救うために共産党から派遣されるチャガターエフは、まさにこの信念を体現する人物像です。

『ジャン』の描写は「グロテスク・リアリズム」と呼ばれる筆致でなされています。一例を挙げると、ジャン民族の飢餓が極限に達したとき、チャガターエフはわが身を餌にして捕らえた大鳥を彼らに食べさせます。

人々はみな鳥のまわりに集まり、おっとりとおぼろげに眺めていた。彼らは食物を期待することを忘れてしまったのだ。そこでアイドゥイムは、タガンのぬぎすてたズボンの中からナイフをとり、鳥を裂いて、細かな肉片に刻みはじめた。食べることのできる者にはすべて、鳥肉を少しずつ与え、自分は分け与える前に、どの肉片からも血と汁を吸いとった。みなはその肉片を丸呑みし、骨を残らずしゃぶり、むしりとった羽毛をすすったが、腹はみたされず、いっそう食欲がましただけだった。⁴⁷

食物への執着を徹底的に描くところに現れるグロテスクさや、悲惨な世界を何でもないことのように描く奇妙な筆致は、深澤七郎の『楡山節考』(1956)などを連想させるものがあります。

『楡山節考』もそうですが、物質的にも文化的にも極貧の生のグロテスクな描写は、逆に民衆の精神的豊かさを浮かび上がらせませす。「民衆こそ真の幸福を知っている」というモチーフは近代小説の中軸をなしています。その意味で『ジャン』は教科書的な近代小説と言ってもよいでしょう。

次に引用する場面でチャガターエフは、隣の草小屋から聞こえてくるある夫婦の会話を聞くともなく聞いています(知識人が民衆の会話を盗み聞くというのもツルゲーネフ以来の定番です)。夫婦は自分たちには何の財産もない、唯一あるものと言えば自分たちの身体だけだと話しています。

二人は口をつぐんだ。チャガターエフはたまった耳垢をほじり、夫婦の寝ている辺りからまだ何か言葉がきこえはしないかと、さらに耳を傾けた。

「あたしたちは、ろくな財産じゃないね」女がつぶやいた。「あんたは瘦せてて弱いし、あたしときたら胸はしなびてて、身体の中の骨は痛むしさ……」

「おれはお前の骸骨だって愛すだろうよ」夫が言った。

そして二人はびたと沈黙した。おそらく、唯一の幸福を両手でつかまえるために、抱擁し合ったのだろう。

⁴⁷ 『プラトーフ作品集』原卓也訳、岩波文庫、1992年、171-172頁。

チャガターエフは、たとえ貧しい形でとはいえ、故郷に住む二人の人間の間ですでに幸福が存在していることに満足しながら、何かつぶやき、にっこりして、寝入った。⁴⁸

チャガターエフはジャン民族を救済し、彼らの幸福を実現しようとするのですが、他方、彼らは幸福の何たるかを知っており、それをすでに持っているのではないかという予感にも導かれています。これは十九世紀の作家たち、とりわけトルストイが開発したロシア小説のフォーマットであり、プラトーノフにも引き継がれているのです。

ところで、『ジャン』のテキストには深刻な問題がありました。それはエンディングに関するものです。「あらすじ」で見たように、ジャンの人々はせっかくのチャガターエフの貢献とソ連政府の援助にもかかわらず、定住地を捨て、三々五々、かつて放浪していた砂漠へ去っていきます。それを見て、チャガターエフはため息をつき、苦笑します。「なぜなら彼は、自分一人の小さな心と、偏狭な思想や意気ごみから、古代世界の地獄の底である、ここサル・カムシユの辺境に、真の生活を作りだそうと思っていたからだ。だが、どうすればより幸せになるかは、当人たちの方がよくわかっていた。彼らが生き残るのを助けてやっただけで十分なのであり、あとは彼ら自身に地平線のかなたで幸福をつかみ取らせるがいいのだ……⁴⁹」。

このエンディングは「幸福が何かを知識人よりもよく知っている民衆」という近代小説のフォーマットに見事にかなっています。

ところが、このエンディングは『ジャン』の本当の終りではなかったのです。1966年、ソ連で初めて発表されたとき、作品はたしかにここで終わっていました。しかしその後出た版では、さらに四つの章が続きます。チャガターエフは四散したジャン民族を呼び戻す決意をし、砂漠や町を放浪します。ところが、その間にジャン民族は自主的に定住地に戻っており、共同生活を再開して

⁴⁸ 同上、120頁。

⁴⁹ 同上、222頁。

いました。安堵したチャガターエフは少女アイドゥイムを連れてモスクワに戻ります——彼女に（かつて自分が受けたような）よい教育を与えるため、そして亡妻ヴェーラの連れ子クセーニヤに再会するために。こちらの版は次のように終わっています。長旅の疲れで寝入ったアイドゥイムを眺めながら、「チャガターエフがクセーニヤの手を自分の手の中に握ると、彼女の心臓の遠いせわしない鼓動を感じた。あたかも彼女の心臓が彼を助けようと飛び出そうとしているようだった。そしてチャガターエフは、人間への助けはただ別の人間からのみやってくると確信した⁵⁰」。

私の訳は冴えませんが、これもこれで感動的なエンディングです。しかし、翻訳者の原卓也は「書き加えられた四つの章はいかにもプラトーフらしくなく、なんとか検閲をパスさせて読者の目に触れさせたいという作者の必死の思いによるもの⁵¹」と判断して1966年版を用いたと解説で述べています。

ところがその後の草稿研究によって、ジャン民族が散り散りになるところで終わる版は作家本人が用意したものでなく、1966年、別の人物（おそらく編集者）が作ったものと判明しました。文献学的に言えば、1966年版はもはや使うべきではありません。次に『ジャン』が翻訳されることがあれば、チャガターエフがモスクワに戻る版が使われるでしょう。それは作品の印象を大きく変えるはずです。

なぜ1966年版の編集者たちは、原稿を途中で切って、存在しないはずのエンディングを「捏造」したのでしょうか。おそらく、『ジャン』という作品をスターリン批判後のソ連社会に受け入れやすいものにしたかったのでしょう。スターリン批判後、人々は今までより寛容な社会主義を求めています。『ジャン』の中で出てくるスターリンの名前がレーニンに替えられたり削られたりしたのも、「スターリン時代の小説」という印象を弱めるためだったでしょう。

死後十数年経ち、ソ連社会に忘れ去られていたプラトーフをどのような作家として復活させるかは、彼の原稿を長年守ってきた遺族や友人たちにとって重要な問題でした。彼らはプラトーフを「スターリン時代の刻印が押された

⁵⁰ 『プラトーフ作品集：幸せなモスクワ；ジャン』モスクワ、2010年、234頁。

⁵¹ 『プラトーフ作品集』原卓也訳、335頁。

作家」として蘇らせたくなかったのでしょう。

ここで、私の読書体験をお話しさせてください。私は1985年に大学に入ってから、プラトーフという作家の存在を知りました。当時、ゴルバチョフ書記長のペレストロイカ政策が始まっており、ソ連社会の自由化への期待が世界的に高まっていました。また、以前は出版できなかった文学作品が次々と発表されており、プラトーフへの関心もふたたび高まっていたのです。最初は原卓也訳で、次にロシア語原文で『ジャン』を読んだとき、たしかに最後の四章には「付け足し感」、あるいは「妥協の産物」めいた印象を受けました。原さんの言う通り、ジャンの人々が思い思いに散っていくエンディングの方が自由な感じでよいと思いました。

しかし1991年にソ連が解体し、さらに十数年たってこの作品を読み返したとき、かつて感動した1966年版のエンディングがどことなく中途半端なように感じたのです。その感じを一言で言えば、チャガターエフがモスクワに戻らないとプラトーフの世界は完結しない、ということです。「一つの党とモスクワ」は、スターリン時代を生きたプラトーフにとって乗り越えがたい世界の枠組だったのです。いかに特異な才能を持つ作家とはいえ、彼もまた時代の子でした。

皆さんはどちらのエンディングに興味を持たれたでしょうか。次回もプラトーフを読んでみたいと思います。

読書ガイド

アンドレイ・プラトーフ『プラトーフ作品集』原卓也訳、岩波文庫、1992年。

アンドレイ・プラトーフ『土台穴』亀山郁夫訳、国書刊行会、1997年。

プラトーフ『不死 プラトーフ初期作品集』工藤順訳、未知谷、2018年。

第五回

アンドレイ・プラトーフ『帰還』

皆さん、こんにちは。プラトーフの二回目です。私はこの作家と浅からぬ縁があるので、皆さんにももっと知ってもらいたいと、もう一作取り上げることにしました。今回読む『帰還』は『ジャン』のグロテスクな世界とは違う、人情味のある佳品です。

ロシア文学と戦争

人類はつねに戦争、すなわち人間同士の大規模な戦いをしてきました。戦争は文学の重要な主題をなし、詩人や作家たちは戦争の栄光と悲惨を描いてきました。

戦争と縁が深いジャンルとしては、古くは叙事詩が挙げられます。叙事詩とは自民族の英雄や半神、神々について韻文で物語る、口承文学のジャンルです。多くの民族が叙事詩を持ち、自文化の基礎としています。民族の誕生と成長の過程では、かならず民族内や民族間の戦いが起こります。その戦いの記憶を民族全体で共有し、次世代に伝えるために叙事詩という口承文芸が生まれたのでしょう。

近代文学では長編小説が支配的ジャンルになります。長編小説でも戦争は重要な主題です。なぜか？ 一つには、戦争はその規模と影響の大きさゆえに、その全体を描くには長くならざるを得ません。複数の主人公とストーリーラインを用いる長編小説は戦争を描くのに適しています。

また、以前もお話したように、近代において戦争の結果は「近代化の物差し」となりました。戦争の勝利は近代化が成功した証、逆に敗北は失敗の証という論理です。敗者は、敗北から立ち直るために近代化を再加速させなければなりません。

多くの戦争を戦った近代ロシアはこのことをよく知っています。もっとも手痛い敗北を喫したのはクリミア戦争(1853-56)でしょう。黒海の支配権をめぐりロシアはトルコ(オスマン帝国)との戦いを二世紀にわたって続けましたが、ロシアの膨張を恐れた英仏がオスマン帝国を支援しました。黒海沿岸の拠点セヴァストポリが陥落し、ロシアは大敗を喫します。皇帝ニコライ一世は失意のうちに急逝し、跡を継いだ息子のアレクサンドル二世は大改革を決意します。いわば近代化のリスタート(再出発)です。ロシア帝国の積年の課題だった農奴解放もついに実現しました。「解放皇帝」はもう一つの長年の課題、憲法制定にも取り組みます。しかし1881年、彼の改革を生ぬるいと見る若い革命家たちによって暗殺されてしまいます。跡を継いだ息子のアレクサンドル三世は革命家たちとの交渉を拒否し、憲法制定の流れはふたたび数十年、途絶えます。「もし1881年にアレクサンドル二世が暗殺されていなければ」という禁じられた歴史の「もし」を考えてしまうのも無理からぬところです。

ここには後発国の統治者のジレンマが現れています。皇帝や王が近代化を進めるのは、もちろん、自国を富ませ強くするためです。彼らは、できることならその目的だけを追求したいでしょう。しかし、近代化のプロセスは富国強兵以外の要素も呼び起こします。民主主義、言論の自由、身分制の廃止などです。アレクサンドル二世が改革を進めたために革命運動が盛んになったのはたしかに皮肉ですが、後進国にとってはほとんど必然的な現象にほかなりません。

1860年代のロシアは「大改革時代」と呼ばれますが、この時代にツルゲーネフやトルストイ、ドストエフスキー、ゴンチャロフなど多くのすぐれた長編作家が登場したのは偶然ではありません。ピョートル大帝以来、近代化がふたたびロシア社会の喫緊の課題となり、「自国の社会が近代化するさまを描く」ことを使命とする近代文学も活気に充ちました。なかでも長編小説は描くべき素材を豊富に得たのです。

逆に、近現代のロシアにとって輝かしい戦勝と言え、ナポレオン戦争、そして第二次世界大戦の勝利です。ロシアではナポレオン戦争のことを「祖国戦争」と呼び、対ナチス・ドイツ戦争を「大祖国戦争」と呼びます。ロシアが近代化のレースに加わって以来、つねに先を走っていた二大国、ロシア人の憧憬と反発の対象であり続けたフランスとドイツに勝利した喜びと誇りを伝えて余りある呼称です。

『戦争と平和』はナポレオン戦争を描いた長編ですが、「なぜ自分たち、遅れたロシアが進んだフランスに勝利できたか」という問いに答えるためにトルストイはこの作品を書きました。彼の出した答えが「祖国を守ろうとするロシア民衆の心」という保守的な、しかし近代文学としては典型的なものだったことは以前お話ししました。

一方、対ナチス・ドイツの戦勝の理由については、スターリンの偉大な指導、共産党による社会主義建設の正しさというのが「政治的な正解」でした。しかし、本当にそれだけだろうかという問いかけも、戦後のソ連社会でくり返さなされました。とくにスターリン批判後、1960年代の戦争文学や映画はその問いかけを基調としています。日本でも、ある年代より上の映画好きの方は『人間の運命』（1959）や『誓いの休暇』（1959）、『ぼくの村は戦場だった』（1962）などのソ連映画を覚えておられるでしょう。これらの作品では「ふつうの人々」の目線から戦争の悲惨さが描かれ、世界的な共感を呼びました。

今回読むプラトーフの『帰還』も、勝利の意味について問いかけた作品です。発表直後、激しい政治的バッシングを受け、それでなくとも不連続きだったプラトーフの作家生命にとどめを刺されたのも、作品の含む問いが鋭すぎたせいでしょう。

プラトーフ文学の過去と現在

前回お話ししたように、プラトーフは生前、作品発表の機会に恵まれず、大量の原稿を残して亡くなりました。それを守ったのは作家の妻と娘です（二人ともマリヤという名でした）。

作家や思想家の死後、その原稿を家族が守り続けたというのは、ソ連時代、よくあったことです。ハルムスもそうですし、次回読むブルガーコフも、妻たちが夫の才能を信じて原稿を守りました。彼女たちを支え、原稿の発表を手助

けする作家や研究者も多くいました。こうした人々こそ、二十世紀ロシア文学の守り手だったと言えるでしょう。今日では作家の家族も亡くなっていることが多く、重要な作家の原稿類（日記や手紙なども含めて）が国立の文書館や研究所に保管され、作品集の編纂や学術研究の基礎資料となっています。こうした点ではロシアは日本よりずっと進んでいます。

ソ連という時代を理解するためには、「国家」だけでなく、「社会」にも目を向ける必要があります。ここで「社会」というのは、国家の法や命令によって作られたのでない、市民たちの自発的ないし慣習的なネットワークのことで、国家と社会を分けて考える態度は十九世紀ロシアでも重要でしたが、ソ連時代、さらに強まります。

一口にネットワークといっても多種多様でした。家族が逮捕されラーゲリ（収容所）送りになった人々が情報を分かち合うというレベルから、発表できない文学作品を回し読みする、政治的アネクドートを友人間で話す、非公開の展覧会や集会（芸術や宗教に関する）を催す、知人間で物々交換を行うなどのレベルまで、社会生活の各方面で自発的な網が張りめぐらされていました。

余談になりますが、私の敬愛するロシアのおばあさん、ナターリヤ・グレーボヴナが話してくれたのは、ペレストロイカ以前でも自分は『ドクトル・ジバゴ』や『ロリータ』などを読んでいた。文学好きの友人が本やタイプ原稿を回してくれるので、一晩で読んで返したり、あまりに長いものは職場の管理人に頼めば（もちろんウォッカ一瓶をつけて）、コピーしてくれたというのです。ソ連時代、タイプライターやコピー機が国家の厳格な管理下に置かれていたというのは有名な話ですが、管理するのは人間だったのです。

これらの行為は「国家への抵抗」と呼ぶにはささやかなものです。実際、大半の人は、国家に抵抗するためでなく、たんに「必要だから」、「面白いから」そうしていたでしょう。とはいえ、大なり小なり危険を伴う行為だったことも確かで、だからこそ人々の生活に「国家」と異なる次元を切り開いたのです。その次元でもっとも大切なのは「目の前の人への信頼」だったと思われます。

これもロシアの友人からの受け売りですが、「職場や公共機関で何か難しいことをしてもらいときは、規則や権利を盾にとっても駄目だ。担当者その人に頼み込み。その人の善良さに訴えかけろ」と言われたことがあります。どれくらい広く当てはまる話かは正直分かりません（皆さんは真似をしないでくださ

い)。ただ、このように自国の社会慣行を捉えるロシア人がいること自体、特徴的だと思ったのは覚えています。

脱線はそろそろ切り上げて、プラトーノフに戻りましょう。彼の作品を読んでいていちばん不思議なのは、社会主義建設と共産主義の理想に対する態度です。

若き日のプラトーノフは革命を熱烈に支持し、共産主義の理想を主題とする詩や評論を書きました。ソ連作家は文学作品を書くだけでなく、本物の労働者でもなければならないという信念の下、治水技師として働いたこともあります。その一方、二十才すぎに共産党を除名されており、独特な思想の持ち主だったことがうかがえます。

彼の長編『チェヴェンゲール』（待望の邦訳が2022年に出版）については、あらすじを紹介させてください。主人公のサーシャ（アレクサンドル）・ドゥヴァーノフは幼いころ、漁師の父親が「魚の世界を知りたいから」といって入水自殺をした後、孤児として育ちます。青年になり、ポリシェヴィキ（共産党）に入党したサーシャはロシア各地を回り、数々の奇人変人と知り合います。なかでも、ポーランドの革命家ローザ・ルクセンブルグを崇め、彼女の墓前に参るために「プロレタリアの力」号という駄馬に乗る革命の騎士コピオンキン（ドン・キホーテを意識しています）が最良の同志です。

物語の後半、サーシャは、すでに共産主義（社会主義の最高段階）が実現している町があるという話を聞き、探しに出かけます。彼とコピオンキンはチェヴェンゲールという町にたどり着きます。そこは人々は何も労働せず、「太陽だけが労働をする」という不思議な町でした。サーシャはここで暮らし始めますが、間もなく不思議な軍隊が襲ってきて、チェヴェンゲールは壊滅します。サーシャはコピオンキンの遺した「プロレタリアの力」号に乗って一人故郷に戻り、かつて父親が入水した湖に自分も身を投げます。

あらすじだけ聞くと、救いのない話のように思われたかもしれませんが、実際に読んでみると、独特な抒情性と幻想性に充ちており、不思議な読後感をもたらす傑作です。

サーシャが歴史中に見る社会主義化された村々のようす、共産主義が実現した町チェヴェンゲールなどは幻想的かつグロテスクで、スターリン時代のソ連

で出版するのは不可能でした。それでも、いくつかの章が文芸誌に発表されており、編集者たちのあいだで高く評価されていたのでしょう。プラトーフはソ連文壇の大御所ゴーリキーに原稿を送って、出版のあっせんを頼んでいます。かつてこの新人作家の才能を讃えたゴーリキーも、「議論の余地なく見事な作品だが、出版はできないだろう」と返事せざるを得ませんでした。

重要なのは、『チェヴェングール』が社会諷刺や体制批判の意図をもって書かれた作品かということ、明らかにそうではないということです。

プラトーフより一世代上にエヴゲーニー・ザミャチン(1884-1937)という作家がいます。代表作は『われら』(1927)という長編小説で、これははっきり反ソ連的意図を持っています。全体主義的ユートピアがアンチユートピア(ディストピア)に転じるさまを描いた傑作で、ジョージ・オーウェルの『1984年』(1949)と並び称されます。

しかし、こうしたアンチユートピア文学はソ連崩壊後、以前ほど読まれていないようです。批判対象であるソ連社会自体が消滅したために、批判の刃が私たちの心に届きにくくなったのでしょう。

それに対して、『チェヴェングール』は今でも読者の心を騒がせます。おそらく、この小説がユートピア的であるとともにアンチユートピア的でもあるという両面性を持つからでしょう。スラヴ文学研究者の沼野充義はこの種の両面性を「メタユートピア的」と呼びました⁵²。メタユートピア的世界では、ユートピアへの希求とアンチユートピアへの不安が、吸う息と吐く息のように同時に息づいているのです。

『帰還』から

これは戦後間もない1946年に発表された短編小説です。戦時中、プラトーフは従軍作家として戦地に赴き、短編小説やルポルタージュを発表しました。あいかわらず特異な文体で書かれていますが、彼が祖国防衛と反ファシズムの大義に身も心も捧げていたことは明らかです。発表もされ、かなりの評判になっています。

⁵² 沼野充義『ユートピア文学論』、作品社、2003年、77-78頁。

『帰還』は、一人のソ連兵が家族のもとに帰るさまを描いたもので、プラトーフの「戦争もの」を締めくくる作品です。あらすじを見てみましょう。

[あらすじ] 独ソ戦が終わり、軍曹アレクセイ・イワノフも除隊になり、妻と二人の子が待つ家庭に急いでいる。ところが、列車を待つ駅舎で、やはり故郷に帰ろうとしている若い娘マーシャと会い、深い仲になってしまう。マーシャの故郷で三日を過ごした後、イワノフはようやく家族の待つ町に帰りつく。妻リュエバ、息子ペトルーシカ、娘ナースチャは三者三様に喜ぶが、イワノフはちぐはぐなものを感じる。妻はおどおどしたところがあるし、十二才のペーチャは妙に大人びた口を利く。ナースチャは父親を覚えておらず、なつくのに時間がかかりそうだ。子供たちの会話から、自分が不在の間、セミヨンという中年男が出入りしていたことを知ったイワノフは、夜中、リュエバを問いただし、責める。目を覚ましたペトルーシカは涙ながらに母を弁護するが、イワノフは出ていく決心をする。翌朝、動き出した列車から町をぼんやり眺めていると、二人の子どもが走って追いかけてくるのが見える。最初は分からなかったが、それはペトルーシカとナースチャだった。イワノフの心の中で何かはじける。彼は列車から飛び降り、家族とともに暮らす道を選ぶのだった。

この短編は「ソ連兵とその家族を侮辱するもの」として激しい非難を浴び、プラトーフの作家生命は絶たれました。しかし、このあらすじ（あるいは作品そのもの）を読んで、「どうしてこの程度の内容で政治的パッシングを受けたのか」と訝しく思われる方も少なくないでしょう。

実際、この作品はハッピーエンドですし、イワノフも妻も弱いところを持ちつつも誠実な人間として描かれています。復員兵がふたたび幸せな家庭を築けるかというのは普遍的なテーマで、古今東西の文学でお馴染みです。性描写がきわめて抑制的である点もソ連文学の規範を守っており、登場人物の感情や思考の描写も穏やかで、『ジャン』や『土台穴』を読んだ人には物足りないくらいかもしれません。

イワノフの身勝手さ（自分は若い女性兵と関係を持っておきながら、妻を責める）は平凡であり、その分、最後の彼の「目覚め」は感動的ではありますが、十九世紀的リアリズムの枠内に収まっています。

そうした中、異彩を放っているのが息子のペトルーシカでしょう。夜中の夫婦喧嘩に割って入り、戦争中は銃後の暮しも厳しく、母親は物質的にも精神的にも苦しみながらイワノフを待っていたのだから、少しくらいのこと（他の男性に心を許す）は大目に見ないといけないと言って、近所の同様の例を父親に話して聞かせる十二才の少年はどう見ても可愛くありませんし、現実離れている気がします。しかし、きわめてプラトーフ的です。彼が描く子どもはつねに奇妙で可愛くありません。

子どもの可愛らしさ、「子どもらしさ」というものは多くの場合、大人の視点が結ぶ像にはかなりません。子ども自身は懸命に生きています。内戦期を青年として過ごしたプラトーフは子どもたちをよく見ていたでしょう。戦災と飢餓の中、「子どもらしさ」を失った子どもたちがそれでも必死に生きるさまをプラトーフはリアルに描こうとしたのだと思われます。

もう一つお話ししたいのは、この短編もまた「幸福」をテーマとしていることです。除隊したイワノフは、家族が心待ちにしているにもかかわらず、軍で顔見知りだったマーシャと行きずりの関係を結んでしまう。家に帰った後も、家族になじめず、妻リュエバの小さな裏切りを責め立て、いったんは彼女と子どもたちを捨てようとする——この筋立てには「幸福に慣れる」ことの難しさが表現されています。

幸福の物質的条件が整っていても、私たちはそれをすぐに活かせるとは限りません。幸福の実質である「穏やかな反復」に入るには一定の時間がかかるからです。言いかえれば、幸福にも「慣れる」必要があります。

『帰還』のラストは、人が「幸福に慣れる」ために時間が必要であることを描いています。引用してみましよう。

倒れて力つきた子どもたちの痛みを見まい、感じまいとして、イワノフは目を閉じ、自分も胸の内が熱くなったのを感じた。まるで、彼の内に閉じこめられ苦しんでいた心が、これまでの一生、永いことむなしく鼓動してきたのに、今ようやく、温もりと震えとでその全存在を充たし、自由の世界にとびだしたかのようなだった。これまで知っていたすべてのことを、彼は突然、ずっと正確に現実的に思い知った。これまでは自尊心と、自分自身の関心と

いう障壁ごしに人生を感じてきたのだが、今ふいにむきだしになった心で触れたのだ。

彼はもう一度車室のステップから、列車の最後尾の、遠ざかった子供たちを眺めた。今ではもう、それが自分の子どもたちであるとはっきりわかっていた。ペトルーシカとナースチャだ。車室が踏切を過ぎてゆく時、二人はきっと彼の姿を目にし、だからペトルーシカがわが家へ、母のもとへと彼をよび招いたのに、彼はよそごとを考え、自分の子供とも気づかず、無関心に二人を眺めていたのだ。⁵³

列車を追って走る二人の子どもの描写を読んで、ペトルーシカとナースチャだとすぐに分からない読者はいないでしょう。イワノフが最初気づけなかったというのが不自然なほどです。ただ、これは「幸福に気づく（慣れる）のには時間がかかる」という作者の思想を表していると思われます。

この問題は、たんに個人だけでなく、ソ連全体にも関わるものでした。というのも、国家が国民に「幸福の条件」を与えさえすれば、彼らは直ちに幸福になるはずだ、ならなければおかしい、という前提が為政者側にはあったからです。スターリンの有名な演説の題名『生活が良くなった、生活が明るくなった』（1935）はこうした国家側の論理を示しています。

この国家側の論理に立てば、ジャンの人々がいったん散ってからまた戻ってきたり、イワノフが一度は家族を捨てようとしてから改心することは、不要な回り道です。不要というより危険です。なぜならジャンの人々は二度と戻ってこなかったかもしれず、イワノフも列車を降りなかったかもしれないからです。正義と理性に基づく計画があっても、人間の生がその通り進むとはかぎらないことは、社会主義にとって危険な不安定要素なのです。

『帰還』が政治的バッシングを受けたのはプラトーフがこの秘められた国家の不安をえぐり出したからだと言っても、けっして大げさではないでしょう。

⁵³ プラトーフ『プラトーフ作品集』原卓也訳、329-330頁。

読書ガイド

アンドレイ・プラトーフ『プラトーフ作品集』原卓也訳、岩波文庫、1992年。

アンドレイ・プラトーフ『チェヴェンゲール』工藤順・石井優貴訳、作品社、2022年。

ミハイル・バフチン『叙事詩と小説（ミハイル・バフチン著作集7）』川端香男里他訳、新時代社、1982年。

沼野充義『ユートピア文学論——徹夜の塊』、作品社、2003年。

第六回

ミハイル・ブルガーコフ 『巨匠とマルガリータ』

皆さん、こんにちは。今回は『巨匠とマルガリータ』という長編小説を読みます。例によってつまみ食いな読みになりますが、それでもきっと面白さが伝わるでしょう。これまで読んできたのとはずいぶん毛色の違う作品です。

諷刺文学の賞味期限

近代精神は理性を重視しました。理性によって現実の諸問題を明らかにし、現実をより良いものにすること——これが近代の「正のベクトル」です。今ある現実満足せず、それに批判的視線を向けることこそ、近代人に求められる生き方です。ここにも主観（理性）が客観（現実）に先行するという近代的原理が現れています。

文学における現実批判というと、有名な手法の一つに諷刺があります。諷刺とは何か？『世界文学事典』（集英社）を見ると「人間の愚かさを笑うためさまざまな主題を扱った詩」とあります。また『大辞林』では「他のことにかこつけるなどして、社会や人物のあり方を批判的・嘲笑的に言い表すこと」と定義されています。なるほど、いくつかのキーワードが見つかりました。愚かさ、笑い、かこつける、批判的などです。

ヨーロッパ文学の古典ではイソップの寓話がお馴染みでしょう。たしかに、あれは動物にかこつけて人間の愚かさを笑っていますね。『酸っぱいブドウ』などは一度聞いたら忘れない話です。手の届かない目標（高いところになってい

るブドウ)を見上げて「あのブドウは酸っぱい」と負け惜しみを言う狐は、私たち人間の姿です。

近代文学でも諷刺は重要な役割を果たしました。理性による現実の批判という近代的ベクトルは、諷刺と相性がよかったです。ジョナサン・スウィフト『ガリヴァー旅行記』(1726)は今でこそ子どもの読み物ですが、本来、当時の英国の政治や社会を諷刺した、大人向けの小説です。しかし今ではもっぱら小人国と巨人国の部分が、子どもの想像力を育てる教材のように扱われています。

ここには上記の辞典で指摘されていない諷刺文学の特徴が見て取れます。一つは諷刺の「賞味期限」の問題、もう一つは「設定の面白さ」です。

賞味期限とは次のようなことです。作中で批判されている対象がすでに過去のものになってしまった場合、諷刺の面白さが半減する、さらにはそもそも何が笑われているのか分からなくなります。読者の側に「そう、そう！ その通り！」というリアクションがないと、諷刺の笑いは生まれません。近代ヨーロッパ文学を代表する諷刺作品(ヴォルテール『カンディード』、モンテスキュー『ペルシャ人の手紙』など)は、今読んでも笑えません。諷刺対象の思想や制度がはるか昔のものになっており、現代の読者には笑いを共有できないのです。

では、諷刺作品は時間が経つとかならず面白さを失ってしまうのかと言えば、そうとは限りません。「設定の面白さ」という要素があるからです。『ガリヴァー旅行記』の小人国と巨人国、あるいは「吾輩は猫である」と猫が語り始めるなど、設定それ自体の面白さです。これはシクロフスキーの回で取り上げた「異化」の効果にはかなりません。見慣れた日常をズラした視点から見直すという異化は、諷刺作家たちの得意手法でした。諷刺の内容が古びても、手法は発動するのです。文学でもっとも重要なのは内容(素材)ではなく、形式(手法)だと喝破したシクロフスキーは正しかったのでしょうか。

後発国にとっての諷刺の笑い

十九世紀のロシア文学でも、諷刺は重要な手法でした。プーシキン、ゴッリ、ツルゲーネフ、トルストイ、ドストエフスキー、チューホフらはみな諷刺の刃を使いました。では諷刺性が彼らの文学の中心的要素かといえば、そうではないでしょう。彼らにとって諷刺とはあくまで一つの要素、一つの手法

でしかありませんでした。例外的存在としてはサルトウイコフ＝シチェドリン(1826-1889)という小説家が出て、この人は「諷刺こそわがジャンル」と自負していたでしょう。しかし彼のような根っからの諷刺作家は、いわゆる「大作家」のレベルでは少数派でした。

なぜ近代ロシア文学において諷刺は中心的ジャンルにならなかったか？簡単に言ってしまえば、「大作家」たちは自分の文学的使命はもっと高いところにある、と信じていたからです。「自国の社会が近代化するさまを描く」という使命をもつ近代文学にとって、政治・社会制度の遅れや不合理を笑う諷刺はたしかに有用性が高い。その一方、後発国の作家たちは、近代的理念や近代化の現実に相矛盾する感情を抱いていました。そのため、自国の後進性を笑おうとしても、その笑いは屈折せざるを得ませんでした。西欧的近代の物差し、つまり「他人の物差し」で自分を測るジレンマがあったからです。「諷刺する自分はどちら側にいるのか——笑う側か、笑われる側か？」というジレンマです。

ゴーゴリの戯曲『検察官』には「お前たち、誰のことを笑っているんだ？自分のことを笑っているんだぞ！」という有名な台詞があります。後発国の諷刺はこの自問自答から逃れられないのです。作家たちは、いつかは諷刺を捨て、より重要な課題に取り組みなければなりません。自分たちなりの近代化、自分たちの道をポジティブに示す、という課題です。それをもっとも愚直にやったのはドストエフスキーとトルストイでしょう。近代ロシア文学における両者のステータスは、彼らにまがりなりにもこの文学的課題を果たしたことから来ています。

さて、「お前たち、誰のことを笑っているんだ？自分のことを笑っているんだぞ！」というゴーゴリの台詞ですが、私はこの元がホラティウス『風刺詩』の一節「君は何を笑っているんだ？名前を変えれば、君の話をしているんだよ」ではないかと考え、調べたことがあります。二十世紀初頭のミヘリソンという学者もそう書いているのですが、彼以外にこの説を見たことがありません。ロシア最新のゴーゴリ全集の注釈にもホラティウスの詩句への言及はありません。

ゴーゴリがホラティウスから引いたという証拠がないので、あくまで推測の域を出ないのですが、十九世紀ロシアでのホラティウスの知名度を考えれば、

十分ありうることだと考えられます。

私がこの説にこだわるのは、漱石の『三四郎』でもこのホラティウスの詩句が使われているからです。『三四郎』を読んだことのある方はご記憶でしょうか？

そう、与次郎の「ダーターファブラ」です。大学生たちの食事会で氣勢を上げる与次郎は「ダーターファブラ」という不思議な文句をくり返して笑いを取ります。場は大いに盛り上がり、「ダーターファブラのために乾杯しよう」という声さえ上がります。三四郎は訳が分からず、帰り路、「ダーターファブラとは何のことだ」と聞くと、与次郎は「希臘語だ」と答えます。

ところがこれはギリシア語でなくラテン語です。先ほどの「君は何を笑っているんだ？ 名前を変えれば、君の話をしているんだよ (Quid rides? Mutato nomine de te fabula narratur)」の一部 (de te fabula) を、日本語風の発音でお調子者の与次郎は連呼していたのです。「希臘語だ」という与次郎の返事が“it's Greek to me.” (チンプンカンプンだ) に引っ掛けた言葉遊びなのもクスリとさせます。

なぜ漱石がホラティウスの詩句を使ったか、考えてみる価値があるでしょう。この場面は若きエリートたちの集まりを描いています。彼らは日本の将来を背負って立つ気概に充ちています。大学では西欧の学問を学び、その高みから自国を見下ろしています。そのようすは学生たちの会話にも描かれています。三四郎の隣に座った色の白い上品そうな学生は、三四郎が熊本の五高出身だと知ると、「私の従兄弟がいますが、ひどいところだそうですね」と悪意なく言い、三四郎も腹も立てずに「野蛮なところですよ」と応じています。

そこで、トリックスター的な与次郎が「ダーターファブラ」とやり出します。彼は「選科生」という身分 (主人公の三四郎は「本科生」) で、周囲より一段下という設定も利いています。与次郎がホラティウスの詩句の正しい意味を知っていたとは考えにくく、同級生たちに皮肉な謎かけをしているわけではないでしょう。周りの学生たちもどれほど意味が分かって笑っていたのでしょうか。「お前の話だ (de te fabula)」という文句を聞いて哄笑する若きエリートたちの囃には、漱石のソフトなアイロニーが感じられます。君たちが (そしてかつての自分自身が) 思っているほど、日本の近代化は易しい道ではないよ、という作者の呼びかけを聞き取ろうとするのはうがちすぎでしょうか。

またしても長い脱線になってしまいました。今回の小説に行きましょう。

『巨匠とマルガリータ』から

『巨匠とマルガリータ』は、おそらく、ソ連時代の長編小説で現代ロシア人にもっとも愛されている作品でしょう。なぜか。読みやすく面白からです。まずは冒頭場面から紹介していきましょう。

〔第1, 2章のあらすじ〕 1930年代のモスクワ。公園の池のほとりで高名な文芸批評家と駆け出しの詩人が話し込んでいる。そこへ奇妙な男がやって来る。外国人の紳士の風体で、上手なロシア語を話す、ソ連が無神論を国是とすることを知って狂喜するなど、何やら胡散臭い。神がいなければだれが世界を統治するのか、と問う外国人にソ連の批評家は胸を張って「人間自身が」と答える。だが怪しい外国人は、それは無理だ、人間はほんの先のことさえ予知できない。現にあなたも自分がいつ、どうやって死ぬかご存じでないと言い、批評家の間近な死を予言する。

第2章は2000年前のエルサレムが舞台。ヨシユア（イエス）がローマ総督ピラトの前に引き出されている。ユダヤの民衆のあいだで流言飛語を広めた罪で訴えられたのである。ピラトはみすばらしい奇妙な青年にどことなく心を惹かれ、哲学談義めいた話を始める。あなたは賢い人間だが自分の殻に閉じこもっているのが残念だ、と青年に言われても、怒りもせずに聴いている（周りの部下たちは啞然とする）。あなたを朝から苦しめている片頭痛はもうすぐ直ります、と青年が言うと、本当に痛みが消えてしまったのも奇妙である。ヨシユアを救ってやりたいと思い始めたピラトだったが、訴追記録のなかにローマ皇帝に関する彼の発言があることを知り、立場上、有罪にせざるを得ないと観念する……。

面白そうな出だしでしょう。この小説は、1930年代のモスクワを描く章と紀元30年ごろの古代エルサレムの章が交互に出てくる、いわゆるパラレル・ストーリーの形式を取っています。パラレル・ストーリーは、複数の主人公とストーリーから成る長編小説ではしばしば用いられます。たとえば、トルストイの『アンナ・カレニナ』でもアンナとリョーヴィンという二人の主人公の

ストーリーが交互に物語られています。その点では珍しい手法ではありません。

しかし、『巨匠とマルガリータ』の平行・ストーリーは二千年の時空を越えて進み、かつ、一人の小説家の人生と彼が書いた小説の作品世界という奇妙な関係にあります。トルストイがロシア社会を全体的に描くために用いた平行・ストーリーとは明らかに異質です。ブルガーコフの平行・ストーリーは二十世紀的だと言えるでしょう。

作品冒頭に登場する奇妙な外国人というのはじつはサタンです（名はヴォランド）。彼と無神論について議論を闘わせた批評家ベルリオーズは、ヴォランドの予言通り、公園近くの道にこぼれていたヒマワリ油に足を滑らせ、走ってくる路面電車の前で転び、首を切断されるという悲惨な最期を遂げます。ヴォランドと手下の悪魔たちはスターリン時代のモスクワで、さまざまな騒ぎを引き起こします。彼らは年に一度、世界各地で夜会を開くのですが、そのときかならずマルガリータという名の人間の女性を女主人にする決まりがあり、モスクワでもこの名前を持つ美しい女性に白羽の矢を立てます。ところが、彼女は精神病院に閉じこめられた失意の小説家（「巨匠」と呼ばれます）を愛していました。夜会の女主人役を引き受ける代わりに、マルガリータはヴォランドに巨匠を救い出してもらいたいと思います。

一方、ローマ総督ピラトはヨシュアを有罪にはするものの、なるべく軽い罰で済ませようとします。しかしヨシュアを憎むユダヤの大司教カヤファが認めず、ピラトはやむを得ず、十字架の磔の刑を執り行います。そのことで悩むピラトは、ヨシュアを密告したイスカリオテのユダを部下に殺させるなどしますが、それらはすべて、私たちが知る福音書の物語とは大きく違います。

じつは、このピラトの物語は巨匠が書いた歴史小説なのです。その小説は批評家たちに酷評され、出版できなかつたため、巨匠はうつ病になってしまい、入院生活を送っていました。しかし——ここが作品の肝ですが——、巨匠が書いたこの物語こそヨシュア（イエス・キリスト）の真実の生涯であり、ヴォランドもそれを認めます。うつに苦しむあまり原稿は焼いてしまったと巨匠が言うと、ヴォランドは「原稿は燃えない」という名台詞を吐き、巨匠に彼の原稿を返してやります。

作品の終盤、悪魔たちに救い出された巨匠とマルガリータは、死後の世界に向かって（スターリン時代のソ連に彼らの住むべき場所はなかったのです）飛翔する途中、今も自分を責めているピラトを地上に見出し、「お前は自由だ！」と叫びます。自分の創造者たる巨匠の言葉によって、ピラトも二千年の苦しみから解放され、ヨシュアとの再会を果たすというところで長い物語は幕を閉じます。

私のまずい要約をお聞きいただいてもお分かりのように、このパラレル・ストーリーはまったくリアリズム的なものではありません。村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』やライトノベルにも通じるようなポップさがあります。

ピラトの物語、ヴォランダの尊大と憂鬱、光（神）と闇（悪魔）の対立などの宗教的モチーフも『巨匠とマルガリータ』には散りばめられていますが、それらはかならずしも思想的に深いものではありません。この小説の魅力は別のところから発するように思われます。

ミハイル・ブルガーコフ（1891-1940）はロシア革命のとき、二十六才でした。彼の家系には聖職者が多く、叔父のパーヴェルはロシア正教会の司祭として日本にいたこともあります。ブルガーコフ自身はキエフ大学医学部を卒業し、外科医になりました。革命後の混乱期、医学を捨て、文筆に転じます。デビュー作『白衛軍』（1923-25）は、反ボリシェヴィキの白軍の人々を描いたすぐれた長編ですが、「敵」を同情的に描いたと批判されました。

それでも、彼の才能はゴリキーを始め、多くの文学関係者の認めるところとなり、作家としての地歩を築いていきます。

ブルガーコフの才能がもっとも現れたのは諷刺作品と戯曲でしょう。中編『犬の心臓』は、モスクワに住む高名な外科医が人間の下垂体を犬に移植したら、「犬人間」のような奇妙な生き物ができあがるというSF仕立ての諷刺作品です。「新しい科学」や「新しい人間」などのソ連の思想風潮を諷刺しており、軽いタッチで面白く読めます。戯曲について言うと、私はブルガーコフの才能は散文より戯曲にあったのではないかとさえ思います。彼の描く会話はとても生き生きしていますが、小説の地の文（語り手による叙述部分）はやや平凡です。

彼の戯曲は日本語に訳されているので、ご興味のある方は彼の小説と戯曲を読み比べてみて下さい。

諷刺と会話という二つの強みを兼ね備えているのが『巨匠とマルガリータ』です。モスクワのストーリーは、スターリン時代のソ連社会を諷刺しています。また、生き生きした会話——ピラトとヨシユアの対話、ヴォランドと手下の悪魔どもの掛け合い——は作中もっとも魅力的な部分です。

この二つの魅力をさらに際立たせているのが幻想的、というよりファンタジー的と言った方がよい、コミカルな非現実性です。ヴォランドの手下にベゲモートという悪魔がいますが(サタンに直接つかえるのだから位は高いでしょう)、彼はオイル・コンロを抱えた巨大な猫という姿で人間界に現れます。もちろん、しゃべります。人を食った調子のおしゃべりな巨大猫がモスクワのあちこちで騒動を起こすエピソードは、単純に笑えます。このベゲモートがヴォランドのチェスのお相手をする場面がありますが、チェスの駒たちが生きているというディテールも幻想的というよりファンタジー調で、『鏡の国のアリス』や『ハリー・ポッター』の同様の場面を思い出させます。

ハルムスの文学でも笑いは重要でしたが、笑いの質がまったく違います。ブルガーコフの場合、不条理や神秘性とは関係のない、分かりやすいファンタジーが生む笑いなのです。悪魔目線で描かれたスターリン時代のモスクワという設定も諷刺とよく合っています。

最後に、この作品の魅力をもう一つ挙げておきましょう。それは巨匠の苦悩に表れた自伝的要素です。公式批評家たちの敵意や無理解のせいで作品を思うように発表できない苦しみはブルガーコフ自身のものでした。彼は晩年、失明の不安におびえながら、発表の当てもなく(悪魔の一味がモスクワを闊歩するなどという小説は出版不可能でした)、妻のエレーナに支えられ、『巨匠とマルガリータ』の原稿を十数年書き続けたのです。ヴォランドの「原稿は燃えない」という言葉は名台詞以上の重みがあり、だから今のロシアでも生きています。巨匠とマルガリータがこの世を離れるとき、二人は思い出の詰まった家具や本、そして大切な原稿さえ燃やしてしまいます。そのとき二人が発する「燃えろ、燃えろ、過ぎ去った日々(の生活!)」「燃えろ、苦しみ!」という叫びは作者の自伝的文脈と共鳴し、強い響きを発します。この自伝的描写によってブルガ

ーコフは自分の諷刺性を乗り越えた、とさえ言いたい気がします。

「自国の社会の近代化するようすを描くのが近代文学である」という私たちの仮説からすると、『巨匠とマルガリータ』はポスト近代的な小説です。たしかにソ連社会への諷刺はあります。しかし、軽妙な政治諷刺や社会諷刺をしても、その先に何が来るべきかについてはブルガーコフは語れなかったし、語る気もなかったでしょう。諷刺性は作品の二次的要素に過ぎず、だからこそ、ソ連解体後も『巨匠とマルガリータ』は古びませんでした。それどころか、ファンタジー性や軽い笑いによって、大衆的な人気をかちえたのです。

二十世紀文学の世界的傾向として、前衛文学と大衆文学のあいだに広大な中間領域が形成されたことが挙げられます。芸術性と大衆性の両方、言い換えれば「深さ」と「近づきやすさ」を合わせ持つ「中間小説」が広い読者の支持を得るようになったのです。今日、『巨匠とマルガリータ』は中間文学の古典という地位を得ています。その意味で、すぐれて二十世紀的な作品だと言えるでしょう。

読書ガイド

ミハイル・ブルガーコフ『巨匠とマルガリータ』（上・下）、法木綾子訳、群像社ライブラリー、2000年。

ミハイル・ブルガーコフ『巨匠とマルガリータ』（上・下）、水野忠夫訳、岩波文庫、2015年。

ミハイル・ブルガーコフ『犬の心臓・運命の卵』ヴァレリー・グレチュコ他訳、新潮文庫、2015年。

ミハイル・ブルガーコフ『ブルガーコフ戯曲集』（全2巻）、村田真一他訳、東洋書店新社、2018年。

大森雅子『時空間を打破する——ミハイル・ブルガーコフ論』成文社、2014年。

野中進「何を笑っているんだ？自分のことを笑っているんだぞ！」再論——世界文学的アプローチの試み『Slavistika』（東京大学文学部スラヴ語・スラヴ文学専修紀要）35号（2020）、359-371頁。

第七回

ワシーリー・グロスマン 『人生と運命』

皆さん、こんにちは。今回はグロスマンという作家の長編小説を取り上げます。全体を紹介するのが難しいほどの大長編なので、ここでは、スターリンの電話によって主人公の運命が決まる「さわり」の章を読むことにします。まずは私の前置きにお付き合いください。

二十世紀文学と「全体」

皆さんの耳にはタコができていそうですが、近代文学は「自国の社会が近代化するようすを全体的に描く」ことを自らの使命としていました。だからこそ長編小説が支配的ジャンルになったのです。

しかし「全体的に描く」とは、具体的にはどう行うのでしょうか。どんなに長い小説でも、一つの社会の全体を描くには無理があります。『戦争と平和』、『カラマーゾフの兄弟』、『失われた時を求めて』、『魔の山』、『ユリシーズ』、『静かなドン』、『チボー家の人々』、『夜明け前』……、いわゆる「大長編」を挙げると切りはありませんが、どれを取っても、文字通りの意味で「社会の全体」を描いた作品は一つもありません。長編作家はかならず何らかの工夫をしています。

代表的な工夫としては、複数の主人公を立て、複数のストーリーラインを組み合わせるという構成があります。逆に、一人の主人公、一つの場所、一日にしぼって描くことで、社会全体を浮かび上がらせようとする工夫もあります。

どちらも「部分によって全体を表す」という原理を用いています。

そもそも長編小説はなぜ長いかというと、たくさんのディテールを書き込んでいるからです。主人公の顔の造作や着ている服、家族構成、趣味や習慣などを細かく書き込むことで、主人公の「全体」を描き出す。主人公の「全体」はさらに社会の「全体」を指し示す。これが多くの長編作家の工夫ですが、見ようによってはトリックです。

このトリックの有効性が信じられているあいだは、長編小説の地位は安泰でした。しかし「部分→全体」の図式に疑問符がつくようになると、長編小説の優越性に対する不安が生じます。どれだけディテールを書き込んでも「全体」にたどり着かないのでないか、という不安です。

この不安がさらに高まり、小説が社会の「全体」を描き出すことなどそもそも可能なのか、あるいは必要なのか、という問いかけまで進めば、それは近代文学の揺らぎと言ってもよいでしょう。二十世紀に起きたのはまさにそうした事態なのです。

二十世紀文学は、二つの新しい「全体 (total)」に遭遇しました。一つは総力戦 (total war) であり、もう一つが全体主義 (totalitarianism) です。この二つの「全体」をどう描くかは近代文学にとって試金石となりました。

私の仮説は、この二つの「全体」の化合物ともいべき第二次世界大戦を描く試みを通じて、長編小説の支配的地位は失われたというものです。どれほど多くの主人公とストーリーラインを組み合わせても、「部分→全体」の図式によって第二次世界大戦とそれを戦った社会の全体を描くことは不可能でした。これによって「長編小説の時代」が——さらには近代文学そのものも——終わりを告げたのでないか。これが残りの授業で考えていきたい仮説です。

二十世紀、各国がその資源 (人的、財政的、産業的、精神的) の大半をつぎ込んで戦う「総力戦 (total war)」という戦争の形式が生まれたことはご存知でしょう。それまで人類はそういう戦争のしかたを知りませんでしたし、かりに知っていたとしても実行不可能でした。

総力戦はまさに近代の産物です。国内の人間、武器や食物を短期間に集め、必要な場所に輸送することは鉄道網の発達がなければ不可能です。また、それ以前の戦争とは桁違いの量の弾薬を生産し、新兵器 (毒ガス、戦車、戦闘機、

空母、核兵器等々)を開発できたのも近代の科学技術の「賜物」にほかなりません。このような戦争をヨーロッパは第一次大戦で——日本は一足早く日露戦争で——初めて経験しました。

他方、全体主義についてですが、これも近代の産物であり、かつ「近代の超克」を謳った思想であるという点で、二十世紀文学と抜き差しならない関係にあります。

全体主義という用語はさまざまな意味で使われるので、例によって事典で確認しておきましょう。『岩波哲学・思想事典』によれば、全体主義には次のような特徴があります⁵⁴。

(1) 内面的な支配 「全体主義」という概念が使われるようになった際、それ以前の専制政治や独裁政治とどこが違うのかが問われました。相違点の最たるものは「内面的な支配」でしょう。ヒトラーやスターリンに熱烈な拍手を送り、忠誠を誓った人々の多くは、やむを得ずそうしていたわけではなく（もちろんそういう人もいましたが）、進んでそうしていたと言われます。全体主義が目指したのは、暴力による外面的支配ではなく、世界観による内面的支配、つまりは「大衆の自発的・能動的な服従⁵⁵」でした。

(2) 指導者と党の前衛性と無誤謬性 一つの党とそれを率いるカリスマ的指導者は国家機関（政府や国会）より上位にあり、政治的前衛として国民を導きました。また、スターリン時代、たとえ自分が逮捕されても、共産党とスターリンを信じ続ける共産党員が多かったことは有名です。彼らはこう自分に言い聞かせたと言われます——「党は絶対に正しい。自分の逮捕は何かの間違いだ」と。

⁵⁴ 廣松渉他編『岩波哲学・思想事典』岩波書店、1998、960-961頁。斎藤純一「全体主義」の項目。

⁵⁵ 同上、961頁。

(3)「敵」の合法的殺戮 ナチズムのユダヤ人殺戮、スターリニズムの敵対的階級の殲滅が、合法的、体系的、さらには「科学的」、「道徳的」に行われた点に、それ以前の虐殺との違いがあります。それらは人種理論や階級理論に基づく行為として、法的にも道徳的にも義しい行為とされました。

以上三つの条件をすべて満たす政治体制がナチズムとスターリニズムにはありません。第二次世界大戦の主戦場の一つは独ソ戦(1941-1945)ですが、まさに全体主義の二大巨頭の戦いでした。

グロスマンの『人生と運命』はこの二つの主題——第二次世界大戦と全体主義——を扱っています。両者の「全体」に迫り、それによってソ連社会の「全体」をも描き切ろうとした点で、近代文学の王道を行く長編小説です。同じような狙いの長編小説としては、ジャン＝ポール・サルトルの『自由への道』があります。どちらの作品も題名からしてすごい。作家の意気込みが伝わってきます。

サルトルの『自由への道』が未完に終わったのに対し、グロスマンの『人生と運命』は最後まで書き切られており、「長編小説の終わり」という仮説を考える上で重要な作品と言えるでしょう。

グロスマンはいかにして長編作家になったか

ワシーリー・グロスマン(1905-1964)は、これまで登場したなかで最も若い作家です。ロシア革命のときまだ十二才ですから、まったくの子どもでした。母親のエカテリーナは裕福なユダヤ人家庭の生まれで、フランス語教師をしていました。彼女に連れられてワシーリー(ユダヤ名ヨシヤ)は六才から八才までスイスで過ごしています。この経験が作家の成長に何らかの影響を残したことは確かでしょうが、しかし全体としては、新国家ソ連の青年として成長します。キエフとモスクワで化学を学んだ後、ドンバス(ウクライナ東部の炭鉱地域)の技師になりました。

技師として働く一方、文学創作にも携わり、労働者についての小説を発表します。これまでたびたび名前が出てきたゴリキーの評価を得て、順調な作家デビューを果たします。1930年代のグロスマンの作品(おもに短編)は「社会主義リアリズム」の枠内にすっぽり収まるものでした。

社会主義リアリズムとはソ連公認の文学様式であり、「現実を革命的発展において描く」ことを作家たちに求めました。言いかえれば、現実をあるがままに、しかし社会主義的理想に基づいて描くことを求めており、ダブルバインド(相矛盾する二つの指示)的な要請でした。ソ連の現実をリアルに描こうとすれば、当然、批判すべき点も出てきます。批判もある程度まではよろしい、しかし度を越せば、それは社会主義的理想を見失った悪しき文学描写となってしまいますのです。そうした作品は「ナチュラリズム(自然主義)」というレッテルを貼られ、排除されました。

二十代、三十代のグロスマンの文学は「社会主義リアリズム」の枠内に収まっていた。もしそのままであれば、文学史に名を残す作家にはならなかったでしょう。彼にとって決定的転機となったのは独ソ戦(1941-1945)です。この戦争は多くのソ連人にとってそうだったように、グロスマンから多くのものを奪い、かつ与えました。

まず、母親を失いました。ウクライナ地域のベルディチェフというユダヤ人町にいたグロスマンの母は、ドイツの占領軍によって収容所に送られました。『人生と運命』の主人公シュトルームが同じ経緯で母親を失くします。もっと早くモスクワに呼び寄せていれば、という主人公の激しい後悔も自伝のエピソードでした。

また、ソ連人の一体性という理想を失いました。グロスマンはこの戦争で初めて「自分がユダヤ人である」という事実を突きつけられ、その意味を深く考えさせられたと言われます。

ソ連は多民族国家というあり方をロシア帝国から引き継ぎました。百を超える民族から成る世界最大の多民族国家です。当然ながら、ソ連では民族問題は重視され、様々な政策がとられました。しかしソ連人にとってもっとも重要なのは「どの階級に属するか」であって、「どの民族に属するか」ではありません。ロシア人、ウクライナ人、ユダヤ人、グルジア人、チェチェン人……などの区分は「ソ連人」という上位概念に吸収され、社会主義の下、真の「民族の友好」を実現すると信じられました。若きグロスマンもこの信念を疑いませんでした。

しかし、ナチス・ドイツによるユダヤ人虐殺によって、グロスマンはユダヤ人としてのアイデンティティを強く意識するようになりました。さらに深刻だ

ったのは、反ユダヤ主義をナチス・ドイツだけでなくソ連のなかも見出したことです。『人生と運命』では反ユダヤ主義が主要テーマの一つです。反ユダヤ主義と全体主義という点から見て、ナチズムとスターリニズムは合わせ鏡の関係にあるのではないかという疑念が描かれています。これはグロスマン自身にとって衝撃的な、苦しい主題だったでしょう。

その一方で、グロスマンが戦争から得たものもありました。それは作家にとっていちばん大切なもの、つまりテーマです。彼は従軍記者として激戦地スターリングラードに赴き、ドイツ軍によって壊滅した都市、ソ連軍と住民の決死の抵抗、そして都市奪回と戦局の転回について多くのルポルタージュと小説を発表しました。それらはグロスマンに作家としての名声をもたらすとともに、さらに大きなテーマを与えました。彼はスターリングラードの戦いを主軸に、第二次世界大戦のソ連の「全体」を描こうとしたのです。

グロスマンは『人生と運命』の執筆にほぼ十年を費やし、1960年に完成させます。しかし発表はかきませんでした。それどころか、反ソ連的な作品として原稿をKGBに押収されます。「この本を出版できるのは250年後だろう」と言われたそうです。作家の絶望は察するに余りあります。数年後、グロスマンは亡くなりました。しかし、友人に託していたもう一部の原稿が西側に持ち出され、『人生と運命』は1980年、スイスで出版されます。「原稿は燃えない」というヴォランダの言葉は正しかったのです。

『人生と運命』から

この小説はとても長いので、ここではごく一部しか紹介できません。大長編らしく何人かの主人公がいますが、中心人物の一人がユダヤ系物理学者のヴィクトル・シュトルームです。作品のクライマックスの一つである第3部第42章を見てみましょう。

[第3部42章のあらすじ] スターリングラードの攻防が山場を迎えた頃、疎開中のシュトルームは母の死、妻との不和、同僚の妻マリヤへのプラトニックな恋など充たされない思いを抱えつつ、原子核に関する画期的な論文を完成する。専門家たちのあいだで称賛の声が高まる。ところが「欧米の研究との関係が強すぎる」とか「あまりに観念的である」といった筋違いな政治的批判をす

る同僚も現れる。シュトルームの非妥協的な性格も災いし、教授会で（形式的ではあれ）謝罪しなければならない事態に追い込まれた。彼はそれを拒み、自宅で不安な日々を過ごす。不安が焦燥になり、焦燥が絶望に変わり始めたころ、突然、電話のベルが鳴る。電話の主はスターリンその人だった。彼はシュトルームに「あなたの研究は大変興味深い」と告げる。彼の研究は原子爆弾の製造に役立つものだったのだ。スターリンの電話はシュトルームの完全勝利を意味した。彼を追い落とそうとした研究所幹部や同僚たちは明日にも手のひらを返すだろう。彼は研究所を、いやソ連を代表する物理学者となるだろう。だが、喜びと勝利感に浸りつつも、シュトルームは何かある不安を拭い切れないのだった……。

この章はとてどもドラマチックです。スターリンの電話によって主人公の運命が大きく変わるのは、ギリシア悲劇の「機械仕掛けの神 (deus ex machina)」を思い出させる手法です。この場面が説得力を持つのは、スターリンが実際に科学者や作家たちに電話をかけることがあったという史実に基づいています。ただし、スターリンから電話がかかってきたのは政治的に弾圧された人々の0.00...1%であり、残りの99.99...%の人々は破滅から逃れられませんでした。だからこそ、この場面は説得的であると同時に劇的なのでしょう。

スターリンの電話や非公式な場での発言が都市伝説的に広まるのは、この時代の特徴でした。シュトルームもそうした逸話を思い出しながら、たった今かかってきた電話の意味について、妻と興奮して話します。一人の人間を描きながら、社会全体を描くという換喩（メトニミー）的描写はグロスマンが得意とするところでした。グロスマンの心理描写は分析的かつ写実的で、二十世紀の文学としてはやや古い感じがしますが、成功した場面では正確さと力強さが際立ちます。

スターリンの電話がかかってくる直前のシュトルームは、政治的に追いこまれた状況にありました。そうした場合、公の場で自分の「政治的過ち」を認め、自己批判を行うのがわが身と家族を救う方法でした。それをしなければ、職場からの追放や逮捕の危険があったのです。

しかしシュトルームは自分の研究に自信を持ち、自己批判はしないと決意します。研究所を追放されても構わない、別の職場を探すなり、場合によっては

兵隊になればいさと家族に話します。ふだんは我を張り合うことの多い妻と娘も彼を支えます。

それでも、シュトルームは悶々と日々を過ごします。そのようすを描いた部分を引用しましょう。

午前中は仕事が恋しかった。研究所に行きたいととくに強く思った。この時間帯には、自分が誰にも必要のない愚かで才能のない人間に思えた。(……)

昼食前になると、生き生きと陽気になった。しかし昼食が終わるとすぐに、漠然としたうんざりするような憂鬱な気分襲われ、なにも考えられなかった。

夕闇が濃くなりはじめると、強い恐怖がやってきた。今やヴィクトルは、森の中で日暮れを迎えた石器時代の未開人と同じように、暗闇を怖がった。(……) ほら、通りで自動車の音がするぞ。呼び鈴がなるぞ。部屋の中で長靴のきしる音がするぞ。隠れる場所はどこにもない。そしてとつぜん、底意地の悪い、陽気な、どうにでもなれという気持ちになった。⁵⁶

行き場のない人間の心理が時間帯によって変わっていくさまが、正確な筆致で捉えられています。こんな一日を過ごしたことがある、と思う読者もいることでしょう。

さて、スターリンの電話によって大勝利を収めたシュトルームは、自分を迫害してきた上司や同僚が明日にもすり寄ってくることを確信します。実際、そうなります。ところで、そういう状況に置かれた人間はどう感じるものでしょうか？

皆さんも、何かちょっとした成功を収めたとき、それまで冷淡だった人が急に愛想良くしてきたという経験はありませんか？ そんなとき、どう感じますか。「調子のいい奴らめ！」と心中で罵りつつも、やっぱり嬉しいのでないでしょうか。彼らの誉め言葉を笑顔で受け取ってしまわないでしょうか。シュトルームもそうするのです。かつての迫害者たちが差し出す手を握り、「彼らもそ

⁵⁶ グロスマン『人生と運命』齋藤絨一訳、みすず書房、2012年、第3巻、234-235頁。

んなに悪い人じゃなかったのだ」と自分に言い聞かせます。これも人間心理を鋭く衝いた描写です。

この後、シュトルームはどうなるのでしょうか。それもとても面白いので、お話して締めくくりにしましょう。今や研究所で、最高待遇を受けることとなった彼は、ある日、研究所の幹部たちに呼ばれ、一枚の文書への署名を頼まれます。それは欧米の研究者たちを非難する、政治的内容の文書でした。「有名なあなたがサインしてくれるととても助かる」と言われ、彼はためらいつつも、サインしてしまいます。研究所からの追放や逮捕の恐怖に追いこまれていたときは頑張り抜いた彼が、成功と名声を得た今、いともあっさりと体制の声に従うのです。

ところが、彼が小心者と軽んじていた同僚のソコロフ（その妻マリヤとシュトルームはプラトニックな恋愛関係にあります）は、恐怖と心臓発作で苦しみつつも、その文書にサインしませんでした。マリヤはシュトルームにこっそり電話してきて、彼に感謝します。臆病だった夫がついに勇気を出してくれた。あなたのおかげだ、と。シュトルームを崇めるように愛するマリヤは、彼がサインしたとは夢にも思いません。シュトルームが亡き母に祈りつつ、この試練に耐えようとするところで彼の物語は終わります。

『人生と運命』はきわめて多視点的な作品です。シュトルームの視点と物語だけでなく、彼の妻リュドミーラ、彼女の妹エヴゲーニヤ、エヴゲーニヤの前夫の共産党員クリモフ、エヴゲーニヤの現在の恋人でスターリングラードで戦う将校ノヴィコフ、ノヴィコフの下で戦うソ連兵たち、ドイツの収容所で生きるロシア人たち、そのロシア人を苛むドイツ人将校たち、ガス室に送られるユダヤ人たちなど、無数の人々の物語が網の目のように組み合わせられています。彼らの人生は彼ら自身の視点から描かれており、ポリフォニックな構成になっています。

では、この大長編が独ソ戦とそれを戦い抜いたソ連社会の「全体」を描き切ったかといえば、やはりそうとは言えないでしょう。おそらく、そこがナポレオン戦争（祖国戦争）を描いた『戦争と平和』と異なる点です。もちろん、『戦争と平和』も本当に1812年のロシアの「全体」を描いているかと言えば、そんなことはありません。そんなことはできるはずがない。しかし文学というの

は、読者にそう思わせてしまえば勝ちなのです。

第二次世界大戦はあまりに規模が大きく、また比較的最近のことであるため、どれほど長い長編でも、「全体」を描けていると読者に信じさせるのはほぼ不可能です。こうして第二次世界大戦後の小説家たちは、「全体」という目標を放棄しなければならない、あるいはこれまでとは違うやり方で「全体」に迫らなければならないという問題意識を持つことになります。

読書ガイド

ワシーリー・グロスマン『人生と運命』（全三巻）、齋藤紘一訳、みすず書房、2012年。

ワシーリー・グロスマン『万物は流転する』、齋藤紘一訳、みすず書房、2013年。

ワシーリー・グロスマン『システィーナの聖母』ワシーリー・グロスマン後期作品集、齋藤紘一訳、みすず書房、2015年。

ワシーリー・グロスマン『トレプリンカの地獄』ワシーリー・グロスマン前期作品集、赤尾光春・中村唯史訳、みすず書房、2017年。

第八回

アレクサンドル・ソルジェニーツィン 『イワン・デニーソヴィチの一日』

今回は中編小説を読みます。これはある無名作家のデビュー作ですが、文字通り、世界を揺るがす作品となりました。一編の小説がこれほど大きなセンセーションを引き起こしたことはない、と言えるほどの衝撃を世界にもたらしたのです。

ロシア文学と人間の尊厳

人間を尊ぶ態度、人間は尊い存在だという考えは古今東西にあります。とくにどの国から広がったというのでもなく、世界のあちらこちらで生まれたものでしょう。

この考えを根拠づけようと、さまざまな物語や説明が作られました。有名なのは、旧約聖書『創世記』の冒頭でしょう。「神はご自分にかたどって人を創造された」(新共同訳1.27)。「主なる神は、土(アダマ)の塵で人(アダム)を形づくり、その鼻に命の息を吹き入れられた」(同2.7)。全能の神が「自分にかたどって」、かつ「鼻に命の息を吹き入れ」て人を創ったという二点が、人間が尊い存在であることの根拠となります。他の動物同様、土から作られた被造物ではあっても、人間は神との特別な「近さ」を持つのです。

近代について言えば、フランス革命の人権宣言(「人間と市民の諸権利の宣言」1789年)に代表されるように、「人権」という概念が生まれ、人間の尊厳を説明するための根拠となりました。宗教的枠組によらずに人の尊さを根拠づけ

ようとする点、また民族や身分でなく「個人」を単位とする点に、近代的人権の特徴があります⁵⁷。

この場合、神との近さや特別な共同体への帰属によるのではなく、また能力や年齢、性別によるのでもなく、ただ一人の個人であることをもって人間は尊いことになります。これは画期的思想であり、近代が後発国をもっとも驚かした点です。というのも、ほとんどの後発国では身分制が残っており、人間の尊さを身分によって区別するのが当然でした。貴族が農奴の人間性を尊ぶ、武士が農民の人間性を尊ぶということは考えられなかったのです。しかし、個人の概念に基づく近代的人権は、その考えられない壁を突き崩しました。

その一方、神や共同体を捨象し、能力や年齢を不問にして、人間の尊さを語ることに、ある種の当惑ないし反発があったことも否めません。先発国の植民地支配などの「理想と現実の乖離」はもちろんですが、たんに思想のレベルだけでも、完全に納得しきれないものを感じた人はそれなりにいたことでしょう。「一人の個人であることによって人間は尊い」という思想はそれほど新しいものでした。

ここでいつものように脱線させてください。今回は、私が教師としていかに未熟かという懺悔話です。2010年代半ば、日本では「子どもの権利」に関する条例がいくつかの地方自治体で否決されることが続きました。新聞でそれを読んだ私はなぜ否決されるのか不思議に思い、授業中、話題にしました。するとある学生が、「子どもは大人たちに養育される未熟な存在だから、人権を制限されて当然だ」という意味の発言をしました。今思い出しても恥ずかしいのですが、その瞬間、私はあっけにとられてしまい、正面から答えることができなかったのです。適当なことを言って、その場を取り繕ってしまいました。その学生には今でも申し訳ないと思います。

私の失態はそれとして、皆さんだったらこの意見にどう応答しますか。賛成でも反対でもよいので、ご自分の意見を考えてみてください。私も、今では自分なりの説明がありますが、それは書かずにおきましょう。

⁵⁷ 『岩波哲学・思想事典』岩波書店、1998年、813-814頁。樋口陽一「人権」の項目。

この出来事をふり返って思うのは、「一人の個人であることによって持つ人権」という思想は、二十一世紀でもなお、完全な説得力を有していないのかもしれないということです。それは「遅れた人々」がいるからではありません。個人であるがゆえに万人に等しく与えられる人権という思想には、何らかの脆弱性があるからではないでしょうか。それは近代そのものの脆弱性につながります。もっと強い概念、強いストーリーによって人間の尊厳を語りたいと考える人々がいてもおかしくないのです。

第一部でゴリキー『どん底』を読んだとき、サーチンのぶち上げる人間賛歌（「にん・げん！ こいつあ——すばらしいや！ 豪勢な音が、するじゃねえか！」）を読みました。どんなに貧しく能力がなくとも、自己決定する個人として生きるかぎり人間は尊ばれるべきだという、近代肯定の言葉です。ただし、その直後に「どん底」の住民の一人が自殺し、サーチンが「せっかくの酔いがさめちまった」と毒づいて劇が終わるところは、近代の理想への後発国の屈折した心理を表しています。

近代的な人間賛歌を書いたゴリキーがソ連という国家を受け入れ、「社会主義リアリズムの父」となったのは皮肉なことです。というのも、ソ連では人権や人間の尊厳の根拠について、集団的原理（党派性・階級性）に回帰したからです。しかし、これはソ連に限ったことではなく、別の集団的原理（民族・人種）に基づいて自分たちの優越的尊厳を語った他の後発国にも共通する傾向です。「近代の超克」を試みた国々でもっとも疑われ、解体されようとしたのが「個人」の概念だったと言えるでしょう。

ソルジェニーツィンの『イワン・デニーソヴィチの一日』が発表されたとき、その衝撃はもっぱら、ソ連文学で初めてラーゲリ（収容所）の実態が描かれたことにありました。と同時に、人間の尊厳という主題があらためて取り上げられた点に、十九世紀ロシア文学の伝統を見出した読者もいました。この小説では、苛酷な収容所で近代的人権を奪われても、なお人間は尊厳に値するかという問いが立てられていました。そして、先発国では想像しがたい答えが示されていたのです。

ソルジェニーツィン 最後のインテリゲンツィア？

アレクサンドル・ソルジェニーツィン(1918-2008)はロシア革命後に生まれ、二十一世紀まで生きた作家です。これまで見てきた作家たちとは、はっきり別世代に属しています。私たちもよく「戦後生まれ」や「震災後生まれ」、「平成生まれ」などの線引きで世代を分けますが、ロシアでも「革命後生まれ」や「戦後生まれ」、「ソ連崩壊後生まれ」などは重要な世代の指標です。

ソルジェニーツィンは、ソ連時代の作家でその名をもっとも世界に騒がれた人物でしょう。デビュー作『イワン・デニーソヴィチの一日』(1962)は世界的話題作となり、ソルジェニーツィンは1970年、ノーベル文学賞を授与されます。デビューして八年でノーベル文学賞を取ったのは、おそらく史上最速でしょう。ただし、当時すでにソ連政府との関係が悪化していたソルジェニーツィンは授賞式への出席を断念せざるを得ませんでした。そのまま国外追放になる恐れがあったからです。彼は愛国者であり、亡命の意思はありませんでした。

先ほど述べたように、『イワン・デニーソヴィチの一日』は二重の読まれ方をしました。一つは、ソ連がそれまで公にしなかったラーゲリの実情を描いたという政治的ないしジャーナリスティックな読まれ方です。もう一つは十九世紀ロシア文学の伝統への注目です。日本の批評家、小林秀雄も「[この]作品はスターリン時代の監獄で得た作者の経験の上に立っているとともに、明らかに、ゴオゴリヤドストエフスキイの貴重な文学的遺産の上に立っていた⁵⁸」と評しています。彗星のように現れた作家を解釈するために、どちらの要素も重視されました。

では、この二つの要素は有機的に結びついたかと言うと、そうはなりません。「二人のソルジェニーツィン」はしだいに分裂を始め、その分裂は読者たちの目に留まるようになりました。

「伝統的なロシア作家」としてのソルジェニーツィンを代表する作品としては『マトリョーナの家』という短編があります。自分より周りの人々を大切に
する農婦の生と死を描いた佳品で、「文学的なソルジェニーツィン」が好きな

⁵⁸ 小林秀雄「ネヴァ河」『新訂小林秀雄全集』第5巻、新潮社、1978年、275頁。

読者が真っ先に挙げる作品です。

その一方、彼はソ連政府と共産党を糾弾し、その「罪」を暴く作品を発表するようになります。この系列の代表作は『収容所群島』(1973-76)です。ラゲリについての長大なルポルタージュかつ百科事典というべき大作です。当然、ソ連国内での発表は不可能で、国外で出版されました。二百人以上の人々の証言と情報提供を基に書かれた作品で、もはや主人公もストーリーもありません。収容所システム、そしてそれを動かすソ連国家の「全体」を描き出すため、ソルジェニーツィンは長編小説のジャンルに見切りをつけたのです。この意味で、彼はすぐれて二十世紀的な作家だったと言えるでしょう。

その後のソルジェニーツィンについてかいつまんでお話すると、1974年、ついに国外追放となり、ドイツ、スイスを経てアメリカに渡りました。アメリカでは民主主義の唱道者としての役割が期待されましたが、パーモント州の片田舎に引きこもりました。彼の目には、アメリカ社会はあまりに物質主義的だと映ったようです。興味深いことに、彼は日本への関心が深く、1982年には来日もしています。講演やテレビ出演の他、お忍びで日本各地を旅行しました。日本は近代化を進める一方、伝統文化と旧来の価値観を大切にしていると称賛しています。近代後発国同士の心理的連帯と見てもよいでしょう。

ソ連崩壊後の1994年には念願の帰国を果たします。直接モスクワに飛ぶのではなく、わざわざウラジオストクからシベリア鉄道で広大な祖国を横断するソルジェニーツィンは、さながら凱旋する預言者のごとく熱狂的に祖国に迎えられました。この時が彼の名声の絶頂だったでしょう。

2000年、大統領に就任したウラジーミル・プーチンがソルジェニーツィンを訪問します。会談後、老作家は若き指導者を絶賛しました。1990年代、政治的・経済的に混乱をきわめたロシアを立て直すには強力なリーダーが必要だという信念に基づくものかもしれませんが、人心をつかむのに長けたプーチンに手玉に取られたようにも見えました。

ソルジェニーツィンは「正義と真実のためには国家との闘いを恐れない」というロシア・インテリゲンツィアの伝統を意識して行動した人です。インテリゲンツィアについては色々な定義があり、ロシア特有の現象と言われたり、左翼的であることが条件だと言われたりしますが、私の考えでは、どちらも違い

ます。インテリゲンツィアはロシア特有の現象というより、「後発国における知識人のあり方」のロシア版と見るべきでしょう。また、左翼的（革命的）であることも、インテリゲンツィアの必要条件ではありません。むしろ一定の保守性——西欧型近代の価値観をすべては受け入れず、自国の道を模索するという意味での保守性——こそがインテリゲンツィアの必要条件です。したがって、スラヴ派の知識人たちもインテリゲンツィアに含まれます。

ソルジェニーツィンはまさにこの意味で二十世紀のインテリゲンツィアでした。私としては「最後の」という形容辞をつけたいほどです。というのも、彼以後の二十一世紀の知識人にとって、「ロシア独自の道」を語ることが困難になっているように見えるからです。これについてはまた後の章でお話しましょう。

『イワン・デニーソヴィチの一日』から

この作品は中編小説なので、主人公は一人しかいません。ストーリーラインも一本です。そのため、あらすじも簡単にまとめられます。

〔あらすじ〕コルホーズ農民のイワン・デニソヴィチ・シューホフは十年の刑期で収容所に入っている。彼は独ソ戦の開戦翌日に徴兵され、前線で戦った。だが、ドイツ軍の捕虜になったせいで、戦後、反逆罪の判決を受けたのだ。今朝、彼は微熱があり、屋外での労働を免除してもらえないか、医療班に掛け合うが、駄目だった。彼の班は建設中の発電所の壁塗りを命じられた。シューホフたちは協力し、思いがけず作業がはかどる。囚人の生活でもっとも大切なのは食事だが、この日のシューホフはついていて、豪華な差し入れのあった囚人の手伝いをしたお礼に、収容所の晩飯を譲ってもらい、二人分食べることができた！ 囚人仲間から質のよい煙草を買うこともできた。故郷の家族のことや刑期のことは考えるが、もう思い悩むというほどでもない。悩んでもしかたのないことだから。今日は全体としてよい日だったと思いつつ、シューホフは眠りにつくのだった。

『イワン・デニーソヴィチの一日』の文体的特徴は、主人公の生活を淡々と描く点にあります。出来事は主人公の視点で語られており、読者は農民のシュ

ーホフに見える世界を読むことになります。シューホフは囚人生活のさまざまな面について自分なりの考えを持っていますが、それらは基本的に一時の物思い以上には深められていきません。しかし、読者は異世界の住人であるシューホフの物思いを読みながら、いろいろなことを考えさせられます。これは一種の異化効果と言えるでしょう。囚人のものの見方が、読者の常識を揺るがすのです。

たとえば、「自由」について囚人はこんなふうを考えます。

囚人は、考えることさえ自由でない。いつも心はおなじ思いに帰り、何度もおなじことを反芻する。マットレスに隠したパンは見つからないだろうか。今晚、医療部へ行ったら、作業免除にしてくれるだろうか。⁵⁹

日が暮れてから、収容所の門をくぐるときほど、囚人が寒さにふるえ、腹をへらしているときは、ほかにない。こんな場合、晩飯の柄杓一杯のスープ、くちびるが焼けるほど熱い、実の入っていないスープは、囚人にはまるで早天の慈雨なのである。だから囚人は、がぶりと、むさぼるようにスープを飲む。このとき、柄杓一杯のスープは自由よりも貴重であり、過去のあらゆる生活よりも、いかなる未来の生活よりも貴重なのだった。⁶⁰

シューホフは、何も言わずに、天井を見つめていた。ほんとうに、今では、自由の身になりたいのかどうか、自分でもよくわからなくなっている。初めの頃は、熱烈に自由にあこがれ、もう何日経った、あと何日残っていると、毎晩のようにかぞえたものだった。だが、やがて、それにも飽きてしまった。そのうちに、ここを出ても、家には帰れず、依然として追放の身でいなければならないことが、だんだんわかってきた。ここと娑婆と、どちらが暮らしよいのだろう。どうもわからない。⁶¹

⁵⁹ ソルジェニーツィン『イワン・デニソビッチの一日』小笠原豊樹訳、河出書房新社、1970年、47頁。

⁶⁰ 同上、163頁。

⁶¹ 同上、213-214頁。

いつの世も、自由は人間にとって大切なものでしょう。とりわけ近代は、自由を「人間の尊厳」の基本要件に掲げました。しかし、シューホフたちはその自由を奪われています——ドイツ軍の捕虜になったからというシューホフには理解しがたい罪状によって。

名前もまた、人間の尊厳とかかわりが深いものでしょう。人は、だれしも自分の名前があり、名前を間違えられたり、忘れられたりすると、ムッとします。逆に、名前も名乗らずに通知をよこすお役所風メールなども「人を馬鹿にしている」と感じますよね。名前を呼ぶ、名前を名乗るということは人間の尊厳にかかわる事柄です。

しかし収容所では、囚人たちは名前でなく番号で呼ばれます。シューホフは III 854 という番号です。実際、この作品は当初、『III854』という題名でした。かつてザミャーチン^{シシャー}は『われら』というアンチユートピア小説で、住民がアルファベットと数字で呼ばれるユートピア国を描きましたが、ソ連の収容所でそれは日常でした。

しかし、そのことについてもシューホフはこう言うのです。前にいた北方の収容所と較べながら、「いやあ、なんといっても……ここはまだ平和だと思うよ。(……) 仕事があつても、すまなくても、夕方になりゃ帰れるだろう。それにパンの分量も百グラム多いしさ。ここなら人間が生きていかれる。特殊ラゲリといったって、名前はどうでもいいじゃないか。番号札がそんなに苦になるかい。たいした問題じゃないよ、番号札なんぞ⁶²」。

自由と名前を奪われても生きていける方がよい、とシューホフは言います。そして作者は、そう語るシューホフを批判的には描いていません。ソルジェニーツィン自身、そうした世界で八年もの時をすごしたからでしょう。

では、収容所に生きる人々に尊厳はあるのかと言えば、ソルジェニーツィンは「ある」と答えています。それが、この作品に強いメッセージ性を与えているのです。

『イワン・デニーソヴィチの一日』のどんな場面に「人間の尊さ」は描かれて

⁶² 同上、84頁。

いるでしょうか。一例として、囚人仲間への信頼と憐みの描写を見てみましょう。その日の晩、シューホフは、偶然手に入れた鉋の破片を、看守に見つからないようにマットレスの中に隠します。金属片を石で研げば便利なナイフが作れるからです。囚人が刃物に類するものを持つことは禁じられていますが、生活上の便利さには代えられません。

[寝台の] 上段の近所の連中、つまりバプチスト教徒のアリョーシカや、通路のむこうのエストニア人の二人組は、シューホフを眺めていた。しかし、この連中は信用がおけるから大丈夫だ。

べそをかいたフェチュコフが、バラックに入ってきた。すっかり背をまるめている。くちびるに血がついている。きっと、晩めしのことで、また殴られたのだろう。だれの顔も見ず、涙を隠そうともせず、フェチュコフは通路を歩いて行って、上段の寝床に入り、マットレスに顔を埋めた。

思えば、きのどくな男である。きっと刑期の終りまで体が保たないだろう。どうしてもここの生活に適應できないのだ。⁶³

シューホフは鉋の破片を隠すところを何人かの囚人に見られていますが、「この連中は信用がおけるから大丈夫だ」と簡単に済まします。一方、彼はフェチュコフという男を好きませんが、それでもべそをかいているのを見て可哀そうに思います。これらは同胞への信頼、同胞への憐みと呼んでいいでしょう。ただし、その信頼や憐みは、個人と個人のあいだに生まれる意志的・主体的なものというより、集団的・共同体的な——ここでは「ラーゲリ的」な——ものです。つまり、シューホフでなくとも、だれが信用できてだれが信用できないかくらいは分かる（そうでなければラーゲリでは生きていけない）し、大の男がべそをかくのを見れば、普段は嫌いな相手でも憐れに思う。そうした感情を抱き合うことが、生命以外のすべてを奪われた人間の最後の尊厳のしるしだ——ソルジェニーツインはそう伝えたかったのではないのでしょうか。

晩年のソルジェニーツインは、ロシア性ということ語りすぎる傾向があり

⁶³ 同上、195頁。

ましたが、このデビュー作では、シューホフがどの民族の囚人とも分け隔てなくつき合うようすを描いています。「諸民族の友好」はソ連の掲げるスローガンの一つでした。それは政治的イデオロギーにすぎない面もありましたが、真実の理想も含まれていました。そうした理想を主人公に託したという点で、ソルジェニーツィンもまたソ連的作家だったと言えるでしょう。

読書ガイド

アレクサンドル・ソルジェニーツィン『イワン・デニーソヴィチの一日』木村浩訳、新潮文庫、1963年。

アレクサンドル・ソルジェニーツィン『イワン・デニソビッチの一日』、小笠原豊樹訳、河出書房新社、1970年。

アレクサンドル・ソルジェニーツィン『イワン・デニーソヴィチの一日』染谷茂訳、岩波文庫、1971年。

RFラジオ編『日本よ何処へ行く：ソルジェニーツィン滞日全記録』、原書房、1983年。

岩本和久「ソルジェニーツィンの、あるいはロシア文学の終わり」、野中進他編『ロシア文化の方舟 ソ連崩壊から二〇年』東洋書店、2011年、83-90頁。

第九回

ワシーレイ・シュクシーン『狼たち』他

戦争、収容所と重いテーマが続いたので、今回と次回は、軽めの、ユーモアのある小説を読みましょう。ただ、外国文学の笑いを理解するのは意外と難しいところもあります。笑いは文化的なものだというのが私の持論です。

近代文学と田舎

イソップの寓話には『田舎のネズミと都会のネズミ』という有名な話がありますね。また『源氏物語』には、政敵に追われた光源氏が都落ちをする「須磨」「明石」の巻があります（須磨や明石は今の感覚では京都のすぐ隣りですが）。古今東西、都会と田舎の違いは人が気にするものの一つなのでしょう。

近代に入ると「都会—田舎」「都市—農村」「首都—地方」の構図はさらに重要性を増します。とくに首都は、政治・経済・文化の中心としてその国の近代化の牽引役となり、かつ近代化の恩恵をもっとも享受できる場所として国民の注目を浴びます。

当然、文学でも首都は特権的舞台になります。英文学のロンドン、フランス文学のパリ、ロシア文学のペテルブルグ、日本文学の東京などが代表例です。自国の近代化を描くという近代文学の使命から言って当然のことと言えるでしょう。

大筋としてはこうですが、考えなければいけないこともあります。まず、田舎（農村、地方都市）の文学的役割です。近代文学では田舎を舞台にした作品

も多い。日本文学では漱石『坊ちゃん』や川端康成『雪国』などがすぐに浮かびます。宮沢賢治のイーハトーブのような想像上のトポス(場)も、地方性を強く帯びており、「地方もの」のグループに入れてよいでしょう。ロシア文学においてもツルゲーネフ『獵人日記』に始まる農村を描く流れは重要です。

ただ忘れてならないのは、こうした「地方もの」「農村もの」は首都や都会との対比を意識していることです。近代文学に描かれる農村や田舎町は、多くの場合「反都市」、「反近代」のためのトポスです。近代への疑い、反発、オルタナティブ等を表すために作家たちは田舎を描いたのであり、ただ田舎が好きだったからではありません。

したがって、長編小説では都会だけ、田舎だけが描かれていることはむしろ少なく、両方書き込まれることが通例です。そのため「夢と野心に充ちて首都に出る青年」、「田舎の母からの手紙」、「都会に住む主人公と農村に住む主人公」「夢破れて故郷に帰る青年」などのフォーマットが考案され、さまざまなプロットの下地となりました。

さて、ソ連という国家の主役は労働者と農民でした。この二人の主役は対等とされました。しかしソ連史をひもとくと、現実はそうでなかったことが分かります。労働者は農民よりつねに上位にいました。言いかえれば、都市は農村の上位にあったのです。

1920年代末から30年代にかけてスターリンは農業集団化を急速かつ容赦なく進めました。農業集団化とは、各農家が持っている農地や家畜をコルホーズ(集団農場)に供出させ、集団的財産とさせる政策です。そうすることで組織的で集約的な農業を推進しようとした。都市部への食糧供給を安定させることは政府にとって最重要課題だったのです。

しかし、農業集団化は農民たちの激しい反発を招きます。自分の手塩にかけて育てた「俺の農地」「わたしの牛」「わが家の収穫」などはそう簡単に手放せるものではなかったのです。「みんなの農地」「みんなの牛」「コルホーズの収穫」では納得がいかないのです。マルクス主義は私的所有を人間が乗り越えるべき「悪」ないし「低い段階」と見なしました。しかし、どうもそうではないようです。農業集団化に反対する農民が、自分の牛や馬を殺して食べてしまったという記録も多数残っており、どうしても我慢できなかった農民たちの心情が伝わ

ってきます。

当然、共産党は過酷な対応をしましたが、農民たちのあまりの抵抗に、いったんはスターリンが引いたほどです。このときのようすを独自の筆致で描いたのがプラトーフ『土台穴』です。この小説では労働者たちが農村に出かけ、農業集団化を拒む農民たちに激しい暴力を加えます。最後は、大勢の農民を大きな筏に載せて川に流してしまいます。初めて読んだときは「さすがプラトーフ、想像力がぶっ飛んでいる」と驚嘆しましたが、そうしたことが実際に行われた記録があると知って、二度驚いたものです。

ソ連時代を通して、農業集団化は着々と進み、農民は個人や家族単位で農業を営むことをやめ、コルホーズ員として集団的に働くこととなりました。ソ連政権は、これを農業の新しいあり方として国内外に喧伝しました。私ぐらいの世代（1960年代生まれ）だと、社会の教科書でコルホーズ（集団農場）やソフホーズ（国営農場）について学んだ方も多いでしょう。

ただし、革命前のロシアでは、農村を単位とする共同体的農業が主流で、個人農は少数派でした。これは農奴制が十九世紀後半まで残ったことの結果ですが、ある意味、ソ連の集団農場はロシアの伝統的農村の「先祖返り」と言えなくもありません。西欧的近代を乗り越えたつもりで、むしろ昔に戻っているという後発国の典型的パターンをまたしてもくり返していたのです。

コルホーズのチェーホフ

ワシーリー・シュクシーン（1929–1974）は「コルホーズのチェーホフ」だというのが私の持論で、よくロシアの友人に意見を求めるのですが、あまり賛成してもらえません。でも、軽い筆致と巧みな語りで「ふつうの人々」のドタバタを描くシュクシーンの短編を読んでいると、チェーホフとの連想に誘われます。

シュクシーンは革命後の生まれで、独ソ戦にも参加していません（まだ十才ちょっとの少年でした）。けれども安楽な子供時代を送ったかと言えば、そうではありません。彼は中央アジアに近いアルタイという地方の農村に生まれましたが、父親が1933年、農業集団化に抵抗した罪で逮捕、銃殺されています。また、祖父は独ソ戦に従軍し、戦死しています。母マリヤに育てられたシュクシーンは技術学校を卒業後、コルホーズや工場などで働きつつ各地を転々とし

ます。徴兵され、三年ほど海軍にもいました。その後いったん帰郷しますが、1953年、映画学校に入るためモスクワに出ます。息子の上京のため、母親はなけなしの牛を売ったそうです（この時代には農民にも一定の私的所有が認められていました）。

モスクワの映画大学を卒業したシュクシーンは監督・俳優業でキャリアを積む一方、二足のわらじで書いていた短編小説も発表されるようになります。シュクシーンの人気を全国的なものにしたのは、彼が原作を書き、監督・主演も務めた『あかいカーリーナ』（1974）という映画です。カーリーナというのは白い花と赤い実をつける低木で、白樺と並んでロシア人に愛される植物です。

『あかいカーリーナ』は、シュクシーンらしさだけでなく、1970年代のソ連社会の雰囲気をよく伝える映画です。物語は、監獄帰りの元泥棒エゴールが、囚人時代に文通をしていた若い農民女性リュエバのところに身を寄せるところから始まります。前科者ということでリュエバの家族や隣人は警戒し、小競り合いもありますが、少しずつエゴールを受け入れていきます。エゴールもまた、リュエバに支えられ、農村の暮しに溶け込もうと努力します。しかし、かつての泥棒仲間たちがやって来て、彼を殺してしまいます。エゴールと親しくなった農民がトラックで追いかけて、彼らの車に体当たりするところで物語は終わります。

学生時代、私は授業でこの映画を見せられたのですが、「よく分からない」と感じる部分と「よく分かる」と感じる部分がありました。分からなかったのは、たとえば、監獄にいる人と文通をする若い女性という設定です。ロシア人の先生は「こういうことはロシアでは珍しくなかった」と説明してくれましたが、どれくらいの方がそういうことをしていたのか、正確な数字は分かりません。ただ、ドストエフスキーも書いていますが、ロシアの民衆は政治犯であれ刑事犯であれ、囚人を「不幸な人」と呼び、憐れむ伝統があったと言われます。それでも、ただの文通相手がいきなりやってきて居ついてしまうのは困るだろうな、と小市民の私は思ったものです。たしかにロシア人は今でも、遠くから来た友人知人をよく家に泊めます。泊まる方も二、三週間は平気で泊まるようです。

逆に「よく分かる」と感じたのは、人情の描き方です。同時期の日本でも『幸福の黄色いハンカチ』（1977）という映画がありますが、人々が自分の感情をス

トレートにおつけ合う、しかし相手を思いやりながら、という人間関係の描き方が似ているように思いました。それが「国民性」の近さによるのか、「同時代性」によるのかは難しいところですが、文学でも映画でも、国を越えた類似性というものはあるように思います。

さて、小説家としてのシュクシーンですが、「農村派」と呼ばれる文学潮流に位置づけられます。農村派とは、ロシアの農村や農民を描いた作家たちを指しますが、1970年代以降のソ連文学で重要な役割を果たします。前回取り上げたソルジェニツィンが先駆者とされます。シュクシーン以外に、ヴァレンチン・ラスプーチン、ワシーリー・ベロフ、ヴィクトル・アスターフィエフなど力量のある作家が次々と現れました。彼らの多くは活動拠点を地方に置きましたが、それもこのグループの特徴でした。ソ連では、社会的成功を収めるためにはモスクワないしレニングラードという「中央」に出てくるのが普通だったからです。

農村派はたんに文学集団にとどまらず、思想集団でもありました。彼らを結びつけたのは「ソ連型近代」への批判です。都市と工業の発展に重きを置くソ連政権を批判し、ロシア的伝統への回帰を掲げました。開発のための自然破壊への反対運動を行うなど、ソ連におけるエコロジー運動の始まりともなりました。

ラスプーチンに『マチョーラとの別れ』という中編があります（安岡治子さんの翻訳があります）。シベリアのアンガラ川のダム建設のために水没するマチョーラという村の最後の数日を描いた傑作です。若者たちは村を捨て都会に移り住むのをよしとしますが、老人たちは諦めがつかず、逡巡と抵抗を続けます。最後に一目、村を見ようと老人たちが乗り込んだボートがアンガラ川を流されていくラストシーンは、ソ連の見通せない将来を象徴しています。老人たちを主人公にしているのも、近代文学のフォーマットを外した工夫です。

当時のソ連学界では、スラヴ派をめぐる論争が起きていました。スラヴ派については以前お話ししましたが、ロシアの近代化に対する「反作用」、つまり西欧化をよしとせず「ロシア独自の道」を目指した十九世紀の思想潮流です。スラヴ派はソ連時代、「保守反動」として低い扱いをされていましたが、1970年代に再評価の動きが出てきました。農村派の台頭もこれと無関係ではありませ

ん。社会全般に「ロシア的なもの」の再発見の気運が高まっていたのです。

農村派の作家たちは社会的発言も多く行い、ペレストロイカ期やソ連崩壊直後は、政界に進出する人も現れました。ただ、多くの作家は政治の世界に失望し、文筆に戻りました。

シュクシーンは、農村派が社会的影響力を持つ前に亡くなったので、政治的な色づけはされませんでした。また次節で見るように、彼の作品は社会的メッセージの強いものではなく、ユーモアとペースによって読者を笑わせたり、ほろりとさせるものが多い。その点、同じ農村派の作家たちとは肌合いが違います。いわば尊敬されるより愛される存在だったわけで、そこもチェーホフと似ているんじゃないか、と私は思っています。

『狼たち』他から

シュクシーンの短編はコルホーズを舞台にしたものが多く、ソ連時代の農民の暮しが描かれています。一つ一つがとても短いので、ここでは三つの短編『ペーチカ・クラスノフは語る』、『ある老人の死にざま』、『狼たち』のあらすじを紹介しましょう。

〔『ペーチカ・クラスノフは語る』のあらすじ〕ぎっくり腰の治療のため、黒海沿岸の保養地に出かけていたペーチカが帰ってきて、近所の人々に土産話をする。海水浴場、チェーホフ博物館、レストラン、豪華汽船など、ふつうのコルホーズ農民が見たこともないものばかりである。ところが、客が帰った後、妻のゾーヤが「水着姿の女の話ばかりして」と怒り出し、ペーチカもいささか調子に乗りすぎたと反省する。妻の怒りが静まるのを待つのと、一服するため外に出たペーチカは、夜闇に沈んだ村を眺めながら、華やかな保養地のようすを思い出して、一人ほほえむ。

〔『ある老人の死にざま』のあらすじ〕コルホーズのとある老人が自分の死期が近いことを悟る。隣人のエゴールや老妻が慰めるが、老人は取り合わず、自分が死んだらどうすべきか妻に言い残す。部屋の隅にだれかが座っているのが見える。晩にエゴールが様子を見に来たとき、老人はもう息を引き取っていた。エゴールは、じいさんは死神が来たのが分かっていたんだと言う。

『狼たち』のあらすじ] コルホーズ農民のイワンのところへ舅のナウムが来て、森に薪を取りに行こうと言う。二人はそれぞれの橇を馬に引かせて出かける。ところが、森から五頭の狼が姿を現す。機転の利くナウムはすぐに橇を引き返して逃げる。遅れたイワンの橇には狼が追いつき、大切な馬が喰われてしまう。イワン自身は助かったが、なぜ自分を置いて逃げたと怒って、舅を追いかける。ナウムは村まで逃げおおせ、民警（警官）に来てもらって備える。若い民警はイワンに同情しつつも、彼の頭を冷やすため、村の留置所に連れていく。

どうでしょうか。いずれもストーリーの発展がほとんどなく、一つ（せいぜい二つ）の場面で完結する短編らしい短編です。ストーリー自体もあっさりした、罪のないもので、重苦しい読後感はありません。具体的にどこも明示はされていませんが、相当な田舎（おそらくシユクシーンの故郷のアルタイ地方）の農村の暮しが描かれています。

しかし、実際に作品を読んでみると、これがなかなか気が利いているのです。素朴なようでいて、テクニク的に洗練されています。とくに巧みなのは、いわゆる自由間接話法の使い方です。皆さんは英語の授業で、直接話法と間接話法というのを勉強したことがあるでしょう。「ペーチカは『おれは……』と思った」というのが直接話法、「ペーチカは、彼は……と思った」というのが間接話法、というわけで、一つの話法を他の話法に書き換える練習をさせられましたよね。

自由間接話法とは、その二つの話法をミックスしたようなもので、形式的には「ペーチカは……だった」となります。しかし、内容的にはペーチカ自身の視点から描かれており、読者はペーチカの視点から物事を眺める感じになります。たとえば次のような場面です：

ペーチカは玄関前の階段へ出て、その段に腰を下ろした。思いがけない妻との口喧嘩で彼は気分を害してはいなかった——彼女ゾーヤはああいう女なのだ。火薬みたいにぱっと燃え上がるが、すぐにおさまる。それにいつまでも根に持つほどのことは何もないのだ。(……)

夜。よろい戸がときどき軋んでいる——よろい戸はいつでもああやっ

きどき軋むのだ。白樺の葉がかすかな音を立てている。ふと静かになったかと思うと、また急に、なにかわからないが、せき込んで囁きだす……また黙る。すべて馴染みのことだが、それでもなぜ心がわくわくする。

ペーチカはいい気持だった。⁶⁴

語り手による叙述(地の文)と主人公の視点が小刻みにスイッチし、かつ混じり合っているのがお分かりでしょう。いささかおめでたい、視野も広くない主人公の視点を通して、妻のようすや農村の夜が描かれています。読者は主人公の視野の限定性を感じつつも、それを通して描かれている対象を眺めるのです。いわば、主人公の主観の動きとそれが捉える客観を同時に、かつ二重に見ている感じになります。

これは映画におけるカメラの役割と似ています。カメラが登場人物の誰かの視点と一致すると、観客はそのことに気づき、その人物の視点で出来事を眺めます。映画の仕事をしていたシュクシーンは、文学作品でも視点の働きに意識的だったのでしょう。

シュクシーンの短編にはロシアの伝統的な生活が書き込まれています。『ある老人の死にぞま』では、死期の近い夫に老妻が塗油式を勧めます。塗油式というのはキリスト教の儀式です。夫は妻の勧めを断りますが、それでも老夫婦はたがいに許しを乞い、許し合います。これもロシア正教の伝統であり、老人は昔ながらのやり方で死んでいくのです。

『狼たち』では、自分を置いて逃げた舅を殴ろうとするイワンを民警が制して、村の留置所に連れていきます。しかし二人きりになったとき、民警は突然、「むこうでやれなかったのか？」と聞くのです。追いつけなかったんだ、と答えるイワンに「それじゃあ……今となっては手遅れだ、こうなったらだめだ」と言い、留置場でチェスでもしようとなだめます。近代社会において警官は「社会の安寧を守る国家権力」の象徴ですが、ここでの民警の言動はその枠

⁶⁴ ワシーレイ・シュクシーン『日曜日に老いたる母は…』染谷茂訳、群像社、1983年、40頁。

を越えており、農村共同体の論理が混じっています。気持はわかるがこらえる、というムラ的な論理と心情です。

シुकシーンや農村派の小説は1980年代、日本でかなり多く翻訳されました。当時、ソ連への熱狂や夢はもはやありませんでしたが、この謎めいた超大国がどうなっていくのかという関心は強かったのです。農民の暮らしを描き、伝統的価値を掲げる作家集団の登場は、驚きをもって迎えられました。社会主義革命から半世紀が過ぎてなお、民衆的伝統が息づいていることは「ロシア的なもの」の根強さを感じさせました。また、以前は遅れたものと見なされていた伝統的価値の側から変革の動きが現れたことで、ソ連が変動の時期に入るのでないかという予感もありました。実際、1980年代に入ってソ連は大きく変わり始めます。

読書ガイド

ワシーリイ・シुकシーン『日曜日に老いたる母は…』 染谷茂訳、群像社、1983年。

ワシーリイ・シुकシーン『頑固者』 染谷茂訳、群像社、1984年。

ワシーリイ・シुकシーン『あかいカーリーナ』 島田陽訳、恒文社、1979年。

ヴァレンチン・ラスプーチン『マチョーラとの別れ』 安岡治子訳、群像社、1994年。

第十回

セルゲイ・ドヴラートフ『レーナ これは愛じゃない』

皆さん、こんにちは。今回も、軽めのものを読んでみましょう。前回のシュクシーンと違って、ドヴラートフは都会派の作家です。ロシア文学の笑いに私たちは近づけるでしょうか。

ロシア文学と笑い

私が敬愛するロシア文学者、安井亮平さんがよく話されたことの一つに、〇〇教授という世界的に著名なロシア人学者のエピソードがあります。安井さんがモスクワにいるとき、〇〇教授の講演を聞く機会がありました。テーマは「文学と笑い」でしたが、〇〇教授は日本にも触れ、「日本の文学には笑いが無い」と言ったそうです。講演後、安井さんは彼のところに行き、「あなたは間違っている。日本文学には笑いの伝統がある。俳句にしても、近代文学にしても……」と話し始めたところ、「わかった、わかった。今度、二人で話そう」とかわされてそれっきりだったそうです。安井さんはこの話をするたびに、「いいかげんな男ですよ！」と憤然としめくくったものです。

私は私で、こういう経験があります。ロシア人はアネグドート（政治的、社会的小話）が好きで、酒席などで興が乗ってくると「面白いアネグドートを聞かせてやろう」となることが多い。そのたびに私はドキッとします。笑えないからです。まず、アネグドートはちょっと早口（彼らにとってはナチュラルなスピード）で話すので、私のリスニング力ではついていくのが大変。俗語や新

語が出てくるのでなおさらです。なので「ふーん。……どういうこと？」と聞き直さざるを得ず、まずこれで白ける。やっと話の内容が分かって、やっぱり笑えないのです。面白くないとは言えないので、「へえ、面白いね」とこわばった笑顔を浮かべると、「日本人はユーモア感覚がないなあ」という目で見られます……。

こんな経験を通じて私が考えたのは、外国語や外国文化の勉強でいちばん難しいものは「笑い」でないか、ということです。涙や怒りはより普遍的で、言葉や文化の壁を越えて比較的容易に分かり合えます。しかし、笑いは文化性が高く、その文化にかなり通じていないと、分からない要素が多い。「笑うのは人間だけだ」と言われますが、笑いはそれだけ知的、かつ文化的な行為です。文化的とは言いかえれば相対的ということです。

ここまでお話してきたように、近代日本は同じ後発国のロシアの文学に大きな影響を受けてきました。しかし、日本人が十分理解しきれなかった要素もあり、その一つがロシア文学の笑いです。ツルゲーネフの情緒性やドストエフスキの思想性、トルストイの倫理性などは強い共感を得ましたが、彼らの文学の「笑い」は日本であまり注目されてこなかったように思います。小説家の後藤明生が『笑いの方法 あるいはニコライ・ゴゴリ』という本を書いたのは、さすが同業者と言うべきでしょう。『外套』を落語風に訳した浦雅春さんも「ゴゴリの笑い」を日本の読者に伝えようとしたのです。

ロシア文学は、ソ連時代にも笑いを忘れませんでした。私たちが読んできたハルムス、ブルガーコフ、シュクシーンを思い出しても、そのことはお分かりいただけるでしょう。いや、プラトーフでさえ、ロシアの子供たちに読んで聞かせると笑うそうです（作品にもよるでしょうが）。ソ連時代、国民的人気を誇った諷刺作家やユーモア作家としては、ミハイル・ゾーシチェンコ、イリヤ・イリフとエヴゲニー・ペトロフ（彼らの合作『十二の椅子』はとくに人気が高い）などがいます。スターリン時代にもこうした作家が活躍していたことは、ご記憶いただきたいところです。

また、忘れてならないのは映画です。ソ連時代は「だれもが観る映画」というものがあり、エリダル・リャザーノフやレオニード・ガイダイなどが監督した作品は国民的人気を誇り、今でも愛されています。

日本でも、『鶴は飛んでいく』や『誓いの休暇』など1960-70年代の戦争もの、あるいはアンドレイ・タルコフスキーやニキータ・ミハルコフのような芸術的映画は人気がありましたが、笑いの映画はほとんど知られていません。涙より笑いの方が文化の壁を越えにくいという例です。

ソ連時代、笑いは特別な意味を持っていました。自由との結びつきです。政治的、経済的な自由が制限されたソ連社会において、笑いはいわば自由の最後の砦だったのです。それは個人的というより、集团的・共同体的な笑いです。家族や仲間内の笑い、広場や列車での行きずりの話し相手との笑い、そして軍隊やラーゲリでの笑いなど、場を共にした人間たちの笑いです。その笑いは場の外側にいる者には伝わりにくいのです。

作家と亡命

セルゲイ・ドヴラートフは1941年、ロシア中南部の都市ウファーに生まれ、1990年、ニューヨークで亡くなっています。彼がソ連を出国したのは1978年ですから、亡命先のアメリカで十年余を過ごしたことになります。出国の経緯は、今回取り上げる短編『レーナ これは愛じゃない』にも描かれています。

ドヴラートフを日本で最初に紹介した沼野充義さんはこう書いています。「厳密に言えば、法的にはこれは「移住」だが、実態としては「亡命」と言ってもいいだろう⁶⁵」。どうしてこうした説明をするかと言えば、1970年代末からソ連ではユダヤ系住民の国外移住が認められ始めていた背景があります。ドヴラートフは父親がユダヤ人だったので、彼の出国は法的には移住だが、実態としては亡命だったという意味です。

沼野さんがこういう断りを入れたのは、日本語では「移住」と「亡命」というとだいぶ違うものとして受け止められるからでしょう。「亡命」という言葉は政治的理由による外国への移住を指します。しかし、ロシア語では「移住」も「亡命」も эмиграция (emigration) という同じ単語で表します。どちらを指すかは、文脈によって明らかだということでしょう。

⁶⁵ セルゲイ・ドヴラートフ『わが家の人々——ドヴラートフ家年代記』沼野充義訳、成文社、1997年、206頁。

実際、ソ連末期になるにつれ、両者の境界はあいまいになっていきました。ドヴラートフのようにユダヤ系であるという理由で出国が許可されるケース、ベレストロイカ末期に何らかの理由で出国できたケースなど、さまざまでした。

それでも、ソ連崩壊の前と後では、эмиграцияの意味は根本的に変わりました。ソ連時代にソ連を去った人々は、祖国に帰れる可能性はほとんどないと覚悟していたでしょう。しかし1990年代以降、外国に移住するロシア人は好きなきに故郷に帰り、親戚や友人と旧交を温めることができます。

日本で二十年以上暮らすヴァレリー・グレチュコさんによれば、ソ連末期から崩壊直後にかけて数百万人に膨れ上がった移住者（グレチュコさん自身その一人でしたが）が移住を決断した理由は、大きく分けて三つあったそうです。一つ目は経済的なもので、ソ連末期の恒常的な物不足や1990年代の経済混乱に見切りをつけて西側での安定と成功を求めた人々がいます。二つ目は政治的理由で、ソ連（あるいは現在のロシア）の政治体制に嫌気がさして出ていく人々。そして三つ目が、グレチュコさんの表現では「形而上的理由⁶⁶」です。彼はそれをこんな風に説明しています。

客観的な情報源がまったくなかったので、ソ連人の頭には「外国」という未知の世界に対して途方もない、ほとんど神話的とでも言うべき観念ができあがっていた。鏡の向こうの魔法の世界には不可思議な「外国人」が住んでいる。もしそこへ行けたら、人生は魔法のように一変するかもしれない……。⁶⁷

グレチュコさんも指摘する通り、この感覚は明治初期の日本人が欧米に対して抱いたものと似ているかもしれません。

ロシア人の出国先としてはアメリカ合衆国、西欧、オセアニアの他に、イス

⁶⁶ ヴァレリー・グレチュコ「ロシアはいくつある？ 外国に住むロシア人たち」、野中進他編『ロシア文化の方舟 ソ連崩壊から二〇年』東洋書店、2011年、306頁。

⁶⁷ 同上。

ラエルが目立ちます。帝国以来の伝統で、ロシアにはユダヤ人が多かったことの結果です。また近年は、日本を含めアジア諸国で暮らすロシア人も増えています。

作家の創作活動にとって移住はどれくらい大きな意味を持つか。これは一概には答えにくい問題です。

そもそも作家は言葉を生業にするので、「移住のリスク」が大きい。それは、画家、音楽家、スポーツ選手、自然科学者などと較べるとよく分かります。こうした分野では使用言語による制約が比較的少なく、外国語を用いて活動することはさほど難しくないでしょう。それに比べて作家、とりわけ詩人にとって創作言語を切り替えることは死活問題です。かといって、母語での創作に留まっていると、新たな読者層が得られません。

しかし近年、グローバル化の進行に伴い、世界的に移民が増えています。それに呼応して、移住先の言語で執筆を行い、成功を収める作家も現れています。たとえば日本ではカズオ・イシグロや多和田葉子が有名です。その場合でも、カズオ・イシグロのように十才前に英国に行き、英語が主言語となるケース、多和田葉子のように日本の大学を卒業後ドイツに行き、作家としてデビューし、ドイツ語と日本語で執筆活動を行うケースなど、さまざまです。移民文学の多様性は今後さらに強まるでしょう。

ドヴラートフはと言えば、三十七才で出国したこともあって、創作言語を切り替えることはしませんでした。しかし彼の短編は英語に翻訳され、『ニューヨーカー』など一流文芸誌に掲載され、ロシアの亡命作家としては異例の成功を収めました（同世代の亡命者でドヴラートフより大きな成功を収めたのは詩人のヨシフ・ブロッキーで、1987年にノーベル文学賞を受賞しました）。

ドヴラートフの作品でもっともすぐれているのは、連作短編集『わが家の人々』や『かばん』のようにソ連を舞台にした作品です。ソ連社会の日常と不条理がユーモアをもって描かれています。亡命先のアメリカを舞台にした小説も書きましたが、あまり成功しているとは言えません。亡命／移民作家にとって問題になるのは言語だけではないことがうかがえます。

『レーナ これは愛じゃない』から

これは連作短編集『わが家の人々』(1983)中の一編で、作者とおぼしき主人公が妻となる女性と出会い、家庭を作っていく話です。

〔あらすじ〕「ぼく」は作家志望のジャーナリストだが、ソ連の文芸界では思うように作品を発表できない。友人や女性たちとの酒宴で憂さを晴らしている。ある晩、レーナと名乗る見知らぬ女性が「ぼく」の家に泊まる。奇妙な成り行きで、彼女は「ぼく」の家に住むようになり、やがて娘も生まれる。だが、妙に冷静沈着な妻が、じつは「ぼく」にはよく分からない。1970年代、ユダヤ系ソ連人の出国が始まると、レーナは移住すると言い出し、娘を連れてアメリカに行ってしまう。「ぼく」もついに出国を決意し、母親と一緒にアメリカに渡る。レーナと娘のアパートに着いた「ぼく」が「ここにいてもいいか」と聞くと、レーナは「もちろんよ。もしもあなたが、わたしたちのことを愛しているのなら」と答える。二十年も夫婦生活をしていて今さら愛なんて……と思いつつ、何となくホッとする「ぼく」だった。

あらすじだけまとめると何となく間が抜けていますが、作品そのものは軽妙な文体とユーモラスな会話で面白く読めます。彼の小説がアメリカで成功したのも、ロシア文学らしからぬ「軽さ」が気に入られたのでしょう。

とはいえ、ただ軽いだけではありません。前回のシュクシーン同様、いろいろな工夫が凝らされています。何点か挙げてみましょう。

(1) 連作短編と主人公の形象 『わが家の人々』は、主人公の一族についての物語という体裁を取っています。十二章から成っていますが、各章の独立性が高く、事実上、連作短編といってよいでしょう。

連作短編という形式は、ツルゲーネフ『獵人日記』以来、近代ロシア文学で重要な役割を果たしてきました。連作短編は、いわば長編小説の「裏メニュー」です。長編小説と似たようなことを、別のやり方で書こうとする作家がしばしば用いたのが連作短編の形式です。長編小説の場合、複数の主人公、複数のストーリーラインをまとめる緊密な構成が求められます。しかし、もっと「ゆるやかな全体」のなかで社会や主人公の生を描きたいと思う作家もいます。人物

と出来事をゆるやかに結び合わせることで、より現実らしさを目指すのでしょう。

ただそうはいつでも、連作短編にも、複数の短編を束ねる「構成原理」は必要です。『わが家の人々』では「ほく」の一族の物語というのがそれです。次作の『かばん』では、アメリカの生活に慣れた主人公が古いスーツケースにしまってあった古着（スーツや帽子、女物のストッキングなど妙なもの）について、一つ一つ物語り、レニングラード時代を回想するという体裁です。短編と短編をつなぐのは、形式的にはそれらの古着ですが、主題的には「ほく」のソ連時代の破滅的な、しかし自由な暮しです。

二十世紀後半、近代文学における長編小説の中心性は大きく揺らぎます。それに応じて、作家たちは他の形式やジャンルの可能性を模索します。ドヴラートフの連作短編はその一例と言えるでしょう。

(2) アネグドートと不条理 ドヴラートフの小説には、ドヴラートフ本人のような主人公が登場することが多く、描かれている内容が自伝的だと思う読者も多いでしょう（私もそうでした）。しかし、別の作品では別のしかたで「ほく」と妻になる女性が会ったりしており、創作的要素も多分に含まれているようです。それらのエピソードはしばしばアネグドート風に、つまり小話的に語られます。

一口にアネグドートと言っても、その効果はさまざまです。普通は笑いや諷刺でしょう。ドヴラートフの場合、「不条理な笑い」、あるいは「笑える不条理」が特徴です。たまたま「ほく」の家に泊まったレーナ（二人のあいだには何もありませんでしたが）が次の朝、アパートを出るとき「六時ごろ帰るわ」と言い残すのを聞いて、主人公はこんなふうに話を続けます：

こんな出来事が思い出される。ほくは友だちと公衆浴場を出て、歩いていた。すると警官に呼び止められた。ほくたちは緊張して、たずねた。

「何ですか？」

警官は言った。

「アフマートワの『数珠』がいつ出版されたか、覚えていないかね」

「一九一四年ですよ。出版社は『ギベルボレーイ』、サンクト・ペテルブル

グ」

「ありがとう。もう行ってよろしい」⁶⁸

ほぼ初対面の女性が「六時ごろ帰るわ」と言って出ていくシチュエーションが、ソ連政権に迫害された女流詩人について警官に質問されたのと同じくらい不条理だ、というオチです。警官とのやり取りは明らかにアネグドート風で、実際にそんなことがあったとは考えにくい。作者も、読者がアネグドートとして受け止めることを狙っているでしょう。

とはいえ、レーナとの出会いとその後の夫婦生活がそうであるように、この警官とのやり取りにも「もしかしたら、本当にあったことかも」と思わせるものがあります。何しろ、多くの人が証言するように、ソ連社会は不条理なことが多々ありましたから。アネグドートの醍醐味も真偽の境目のきわどさにあったのでしょう。

『レーナ』に続く『カーチャ』（娘を主人公にした短編で『わが家の人々』の最終章）で「ぼく」はこう言います——「ソヴィエト国家との闘いにおける唯一の武器は、不条理なのだ……⁶⁹」。これも半分は冗談のように言われています。だが残りの半分は真剣です。毒を以て毒を制するように、不条理な現実を生きるには不条理な想像力が必要だったとドヴラートフは考えます。

(3) 二つの世界という主題 レーナが出国を決意すると、意外にも「ぼく」は反対します。自作を国内で発表できず、西側で少しずつ有名になり始めていた小説家にとって絶好の機会であるにもかかわらず。

ぼくはどうにかして、反論を試みた。祖国とか神を引き合いに出し、社会的な圧力が強いほうが人間にとっていいこともあると主張し、ソ連の言語や色彩の多様さについて語った。白樺のことまで口走ってしまった。これだけは自分でも一生許せない……。⁷⁰

⁶⁸ 同上、167頁。

⁶⁹ 同上、189頁。

⁷⁰ 同上、179頁。

「国を捨てる」ことが理屈じゃない、ということをもドヴラートフ流に語った一節です。レーナと娘がアメリカに去った後、内務省に呼び出され、出国するよう促された場面では、「ぼく」はもう少し真面目な考察をします。

ぼくは状況を見極めようと試みた。世界には二つの現実的な極がある。明白で、親密で、息が詰まりそうな「ここ」と、未知の、半ば幻想的な「あそこ」。「ここ」には、敵と味方のまっただなかでの苦しい生活、その見渡すこともできないほどの広がりがある。「あそこ」には、妻一人しかいない。彼女のかき乱されることのない冷静さの、ちっぽけな島だけだ。⁷¹

先ほど紹介した、移民の「形而上的理由」を思い出された方もいるでしょう。向こう側の世界には何があるか分からない。だからこそ行ってみたいというのが、ロシア移民の第三の理由だったとグレチュコさんは書いていました。ドヴラートフの主人公も幻想的な彼岸に思いを馳せます。

すれ違いの多かった妻との再会は、「ここ」と「あそこ」の境界が乗り越えられたことを意味します。アメリカに来てレーナはとくに浮かれもせず、以前通り冷静に、手堅く暮らしているようです。「ぼく」は「ぼく」で、あいかわらず破滅的な、自由な生き方を続けます。そのようすはドヴラートフの「アメリカもの」に描かれています。しかし前にも述べたように、それらは「ソ連もの」ほど成功していません。どうしてなのかは分かりませんが。

ソ連解体後、外国で暮らすロシア人は珍しくなくなりました。「ぼく」のような逡巡の果てに、あるいはレーナのように思い切りよく外国に移住するロシア人が数百万単位でいます。しかもその数百万人は、ロシアとの関係を絶たれてしまうのではなく、自由な行き来を続けています。まして今ではインターネットもあります。

こうした状況は今日のロシア社会に重要な影響を及ぼしています。「ここ」と「あそこ」の対比がロシア人にとって現実的な意味を持つようになったのです。

⁷¹ 同上、182頁。

グローバリゼーションがポスト近代の世界の主傾向だとすれば、「ここ」と「あそこ」の関係が現実的なものになることは「ポスト近代度」の目安になるでしょう。こうしてロシアもついにポスト近代に突入したのです——かつて夢見ていたのとは違うしかたで。

読書ガイド

セルゲイ・ドヴラートフ『わが家の人々 ドヴラートフ家年代記』沼野充義訳、成文社、1997年。

セルゲイ・ドヴラートフ『かばん』ベトロフ＝守屋愛訳、成文社、2000年。

後藤明生『笑いの方法 あるいはニコライ・ゴーゴリ』中央公論社、1981年。

沼野充義『徹夜の塊1 亡命文学論（増補改訂版）』作品社、2022年。

野中進、三浦清美、ヴァレリー・グレチュコ、井上まどか編『ロシア文化の方舟 ソ連崩壊から二〇年』東洋書店、2011年。

ビョートル・ワイリ、アレクサンドル・ゲニス『亡命ロシア料理（新装版）』沼野充義他訳、未知谷、2014年。

第十一回

リュドミラ・ウリツカヤ 『ソーネチカ』

皆さん、こんにちは。今学期も終りが見えてきました。今回取り上げるのは、女性作家です。じつは、この授業で女性作家が登場するのは初めてです。何たる意識の低さ！ とはいえ Better than never とも申しますので、ご容赦ください。

平等と差別

近代というプロジェクトはすでに終わったか、それともまだ進行中かについてはしばしば議論が交わされます。当然、その答えは国や地域によっても異なるでしょう。

授業中、「近代のプロジェクトは終わったと思いますか」と学生に質問すると、男女平等という点ではまだ終わっていない、少なくとも日本ではそうだ、という回答が目立ちます。当然というべきか、そうした意見は女子学生により多く見られます。

平等は、近代の最重要理念の一つでありながら、もっとも実現困難なものです。とくに性差の平等はいまだに問題になることが多い。最近、日本でも男女間の平等に関する世界ランキングが120位だとか130位だとか毎年のように話題になりますね。

世界で一律に順位付けを行うのは、「平等の理念は普遍的である」という前提があるからです。上位の国ほど理念の実現に近づいていると評価される。か

つ、すべての国がつねに上を目指さなければならない。これこそ近代化のレースの原理であり、いったん組み込まれると競争から降りることができないのです。

こういう話をしていると、そもそも差別って何だという話になります。ここでは本格的に論ずる用意がありませんが、一つだけお話したいことがあります。それは「差別と区別」の問題です。差別の話をしていると、「差別はいけませんが、区別はよい」という議論がしばしば出てきます。差別はいけませんが区別はよい（あるいはやむを得ない）、なぜなら正当な根拠に基づいているから、という論理です。

これに関して二つの点に留意しましょう。まず、「差別」も「区別」も discrimination という同じ英語の訳語だということです。これまでも、nation が「国民」と「民族」に、emigration が「亡命」と「移民」に訳し分けられるなどの例がありました。元来一つの言葉が二つの方向に枝分かれして、最後には異なる概念になるプロセスは珍しくありませんが、翻訳によって多くの概念を作ってきた後発国ではそのプロセスが見えにくくなることがあります。「差別はいけませんが、区別はよい」という主張も、そのプロセスを併せて考えると、かならずしも明確ではないように思われます。

二つ目は「正当な根拠」ですが、ご存知の通り、男女差についても歴史上、さまざまな「正当な根拠」が示されてきました。宗教上の根拠だったり（イヴがアダムをそそのかした、生理中の女性は穢れているから鳥居をくぐってはいけない）、医学上の根拠だったり（男性と女性は身体的なつくりが違う、脳のはたらきが違う）、そういう「正当な根拠」を挙げる人は、「だから時として男女間に差を設けることは、差別でなく区別だ」と主張します。しかし、そうして挙げられる「正当な根拠」が疑わしいこと、あるいはとうに論破済みであることは少なくありません。

この問題について私は次のような定義を考えてみたのですが、どうでしょうか。「〇〇に関する扱いの差は（不当な）差別ではない、（正当な）区別だ」という考えを〇〇主義とする、というものです。たとえば「性に関する扱いの差は差別ではない、区別だ」という考えは性主義（sexism）。「人種に関する扱いの差は……」という考えは人種主義（racism）。「年齢に関する……」は年齢主義

(ageism)。「学歴に関する……」は学歴主義。「出身学校……」⇒学校主義。「生まれ……」⇒身分主義。「容貌……」⇒容貌主義。

ここまで賛成できますか？ だとすると、さらにこうなります。「能力に関する扱いの差は差別ではない、区別だ」という考えは能力主義。「人間と動物の扱いの差は……」は人間主義、「クジラと牛・豚の扱いの差は……」はクジラ主義。「動物と植物の扱いの差（動物を食べるのはいけないが、植物を食べるのはよい等）……」⇒動物主義。「生命と非生命の扱いの差……」⇒生命主義

能力によって人を区別（差別）することがいけないと言っているのではありません。ただ、そうお考えだとしたら、あなたは能力主義者だということです。能力によって人と人のあいだに線を引き、かつそれを正当だと考えているからです。

現代社会では能力主義を称揚する人、または「ある程度はやむを得ない」と考える人は少なくないようです。しかし、かつて性主義や人種主義についてそう考えた人も多かったのです。時代が変わって、性主義や人種主義は批判の対象となりました。いつの日か、能力主義も時代遅れにならないと言い切れるでしょうか。個々人の能力を、人と人を区別する「正当な根拠」と見なすことをやめる日は来ないでしょうか。実際、なぜ能力の優れた人が能力の劣る人よりも優先されないといけないのでしょうか。「私は人よりも能力が劣っていますが、平等に扱ってください」という抗議は無効でしょうか。

例によって脱線から始めてしまいました。能力主義の再検討の必要性については、世界的な哲学者マイケル・サンデルが本を書いているので、そちらも読んでみて下さい。

ロシア文学と女性

近代文学において女性は重要な役割を担いました。言うまでもなく、書く女性（作家）として、そして書かれる女性（主人公）としてです。

まず、作家としての女性については、十九世紀ヨーロッパにおいて女性作家がとくに重要な役割を果たした国として、英国が挙げられるでしょう。ブロンテ姉妹やジェイン・オースティン、ジョージ・エリオット（本名メアリー・エヴァンズ）抜きに、十九世紀の英文学は語れないでしょう。また、彼女たちの小説は現代でも人気が高い。「小説を読むのが苦手だ」という学生にはオーステ

インの『高慢と偏見』がお勧めです。こういうのん気な（悪い意味でなく）恋愛小説は、ロシアには生まれ得ませんでした。

フランスでもジョルジュ・サンドが有名です。彼女の作品は十九世紀ロシアでも高く評価され、若き日のドストエフスキーも翻訳しました。

十九世紀末から二十世紀初め、ロシアでも重要な女性文学者が続々と現れます。「銀の時代」と呼ばれ、すぐれた象徴派詩人が活躍しましたが、アンナ・アフマトワやマリナ・ツヴェターエワは二十世紀ロシア詩を代表する女性詩人の双璧です。また、小説でもジナイダ・ギッピウスやアナスターシャ・ヴェルビツカヤなどの人気作家が性愛と生殖、女性の「成功と幸福」などについて話題作を発表しました。残念ながら、彼女たちはソ連時代、政治的に不遇で、その作品は公的な文学史から排除されました。本格的な再評価が始まったのはソ連末期以降です。

しかし、女性文学の伝統はソ連時代も地下水脈のように生き続け、今日の女性文学の隆盛を用意した、という評価も可能かもしれません。実際、現代ロシア文学はリュドミラ・ウリツカヤ（1943-）やタチヤーナ・トルスタヤ（1951-）、リュドミラ・ペトルシェフスカヤ（1938-）、そしてノーベル文学賞を受賞したスヴェトラナ・アレクシエーヴィチ（1948-）といった女性作家たちを抜きに語ることはできません。彼女たちはみな、第二次世界大戦前後に生まれ、スターリン時代、雪どけ期、「停滞の時代」と呼ばれたブレジネフ期、変革の希望と不安に充ちたペレストロイカ期、そして国家の解体に至る「後期ソ連」を生きた世代です。彼女たちの作品も、基本的にはこの半世紀から中心的題材を得ています。

「書かれる女性」について言えば、近代文学においてヒロインが重要な役割を果たしていることは、これまでもお話してきました。とくに長編小説では「その国の将来を象徴する存在としてのヒロイン」というフォーマットが好まれました。旧世代の男と新世代の男、現実的な男と理想的な男——かならず四人出てくるわけではありませんが、図式的にはこうなります——のあいだで戸惑うヒロインの姿に、近代化の荒波にもまれる自国の行方に関する作者の思想や迷いが託されます。

ここで気がつくのは「選ぶ／選ばれる」と「能動性／受動性」がねじれている

ことです。ふつう、選ぶこと（選択）は能動的行為というイメージがあります。しかし、近代小説のヒロインたちは受動的ポジションに置かれています。彼女たちは選んでいるようでいて、実際は選ばされているのです。これは、近代化の途を選んだように見えて、実際には選ばされた後発国と同じ構図です。

こういう疑問が湧きませんか？「どうして逆ではいけないのか？」つまり、活動的・能動的なヒロインたちのあいだで男が揺れ動くというフォーマットはなかったのか？「選ぶ／選ばれる」の非対称性の逆転、あるいは「選び合う」という対称性は存在しなかったのかという疑問です。

近年のフェミニズム系文学研究はそうした作品に光を当ててきました。古典ではソポクレス『アンティゴネー』、シェークスピア『マクベス』、イブセン『ヘッダ・ガブラー』など、強い女性、男性に選択を迫る女性を描いた作品が現代的視点から再評価・再解釈されています。

ソ連期のロシア文学ではどうだったかと言えば、ヒロインたちの選択肢は事実上ありませんでした。社会主義以外の近代化の道がなかったからです。有名なヒロインとしては『巨匠とマルガリータ』のマルガリータや、パステルナーク『ドクトル・ジバゴ』のラーラなどがいます。しかし、二人とも受動的存在であり、近代文学のフォーマットから踏み出していません。一般論としては、文学的ヒロインの新しい可能性を開拓できなかったことがソ連期のロシア小説の弱点だった、と言えるでしょう。

1980年代後半、大きく揺らぎ始めた（そこには社会主義再生の可能性もあったのかもしれませんが）ソ連体制は1991年、ついに解体し、人類史の実験が終りを告げます。ロシアはふたたび、西欧的近代化（資本主義や民主主義を軸とした）を初めからやり直さなければいけないことになりました。近代化というレースを別コースで走り終えていたはずなのに、もう一度、最後尾からスタートしなければならない徒労感（とともに一抹の期待感も）は、1990年代を生きたロシア人でなければ分からない感覚かもしれません。

社会主義という唯一の答えがなくなり、西欧的近代がふたたび複数の選択肢を示したとき、ロシア文学はどのようなヒロインたちを描いたのでしょうか。

『ソーネチカ』から

『ソーネチカ』はウリツカヤの名を西欧で有名にした中編小説で、ソーネチ

カという平凡な女性の一生の物語です。

〔あらすじ〕ソーネチカは度を越したほどに読書好きな女性で、少女時代からすべての情熱を物語を読むことに注いできた。今は図書館で司書として働き、満ち足りた日々を送っている。しかし戦争中、疎開先でロベルトという中年の男性と知り合い、結婚する。ロベルトは画家で、若いころフランスで活動していたが、1930年代初めに帰国し、逮捕され、ラーゲリで五年過ごした経験があった。パリ時代の彼の作品は後に世界的に有名になるが、それは本人のあずかり知らぬところである。ロベルトは純真なソーネチカとの暮しに癒される。娘を生んだソーネチカは、司書の仕事をやめ、子育てに励みつつ、夫の創作を助ける。実際、ロベルトの創作意欲はよみがえり、第二の全盛期を迎えていた。

ところが、娘の親友ヤーシャが彼らの家に身を寄せたところから、穏やかな生活は崩れていく。ロベルトは彼女と関係を持ち、家を出て行く。しかし、ソーネチカは夫と愛人を恨むことなく、家族全員に尽くし続ける。夫が死んだ後も娘とヤーシャを慈しみ、愛する読書を続けるのだった。

ソーネチカ（ソフィアの愛称）は善良で、私心のない女性です。家族に献身的である一方、人生と運命に対して受動的です。わが身に起こるすべてのことを耐え忍び、だれを責めることもしません。記者の沼野恭子さんは「『平凡な女』の一生を描いた『非凡な物語』といえるのではないだろうか⁷²」と解説しています。

今どき、こんな小説は時代遅れだという向きもありますが、実際に読んでみると、不思議な魅力を持っています。主人公の善良さと清らかさ、語り手のアイロニカルな、しかし登場人物たちを裁かない語り口が絶妙なバランスを作っています。

善良で受け身な女性の一生というのは、近代文学の一つのフォーマットであり、モーパッサン『女の一生』やチェーホフ『かわいい女』などが思い浮かび

⁷² リュドミラ・ウリツカヤ『ソーネチカ』沼野恭子訳、新潮社、2002年、137頁。

ます。これらの小説の共通点として、ヒロインがすぐに結婚し、結婚生活（の幸福と破綻）が物語の主要部分となることです。これと対照的なのが、ジェイン・オースティンのように、筋立ての中心が恋愛にある小説です。ヒロインの幸せな結婚は作品のエンディングを意味します。読書の楽しさという点では後者に軍配が上がるでしょうか。しかしレフ・トルストイは英国の小説家たちについてこう述べたそうです——「彼らは主人公たちが結婚するところで終わる。だが長編小説というものは、結婚までに起きたことより結婚後に起きたことを書かなければならない」⁷³。なかなか含蓄のある言葉ではないでしょうか。この点、「女の一生」ものはトルストイの基準にかなっています。

「女の一生」もののもう一つの特徴は「女性性」というテーマです。女とは何か、女性らしさや女性の本質とは何かといった問いかけがなされることです。今日、こうした本質主義は時代遅れとされがちですが、近代においては重要な思考法でした。

実際、『ソネチカ』を読んでいると「女とは……」という文章が何度も出てきます。たとえば——「女の本性とはじつに逆説的で、奪っていかうとする者には気前よく与えるくせに、与えようとする者からは残酷なまでにとことん奪おうとするものである⁷⁴」。「女性特有の目というのは、未来を見通すといわれる第三の「神秘の瞳」と同じく、きわめて早い少女のころに開かれるものだが……⁷⁵」。

もちろん、これらの考察は一種の「紋切型」として語られており、アイロニカルな性格のものであります。その一方、アイロニーとは、他者の言葉によって自分の真意を伝えようとする手法であり、そこで用いられる他者の言葉は意味機能を失くしていません。つまり「女の本性とは～」や「女性特有の～」という使い古された表現は、そうした語り方を許す世界観と時代（それらはもはや過ぎ去りつつあるのですが）をふたたび立ち上がらせませす。明かされることのない作

⁷³ 息子セルゲイの回想『「アンナ・カレーニナ」における実人生の反映』による。

⁷⁴ ウリツカヤ『ソネチカ』、14頁。

⁷⁵ 同上、17頁。

者の真意との距離を測りながら、私たちはこれらのありきたりな言葉の上を、踏み石のように渡っていくのです。

ソーネチカは家族の裏切りや無理解を許し、最後まで彼らを愛し守りますが、このような女性像がウリツカヤの理想だったとは考えられません。しかし、彼女がソーネチカを否定的に描いているとも読めません。ソーネチカという女性像そのものがアイロニカルに創られているのです。「忍耐強い、献身的なロシア女性」という伝統的イメージがソーネチカとともに葬られつつ、甦ろうとしている——こうした両義性がこの小説の芸術的強度を生み出しているように思われます。

ウリツカヤは『ソーネチカ』以後、中・短編だけでなく、長編小説も書くようになります。長編小説では、家族や民族を主題としつつ、スターリニズム、独ソ戦、ソ連解体後のロシアなどの「全体」を描こうとしています。なかでも『通訳ダニエル・シュタイン』（2006）は、数奇な運命をたどったユダヤ人ダニエル・シュタインを主人公としつつ、多くの登場人物に彼の人生について語るというポリフォニックな構成を突き詰めた意欲作です。複数の立場から、ホロコースト、イスラエル建国、ユダヤ人とパレスチナ人の共生の可能性など、第二次世界大戦とその後の世界の「全体」に迫っています。

おそらく、ウリツカヤの本来の才能は短編や中編にあります。『ソーネチカ』のナイーヴなようにアイロニカルな、しかし主人公への慈しみに充ちたストーリーテリングこそ、ウリツカヤ文学の最大の魅力でしょう。それに較べると、長編小説では複雑な構成が勝ちすぎ、「よく書けている意欲作」という印象に留まるようです。

それでも、ウリツカヤが長編小説を書き続けるのはなぜでしょうか。彼女の長編小説を貫くもの——それは「ロシアではいまだに近代が終わっていない」という信念であると思われます。

ソ連解体後の1990年代、ロシア文学の表舞台に華々しく登場したのは、ポストモダニズムです。とくにウラジーミル・ソローキンとヴィクトル・ペレーヴィンはロシア・ポストモダニズム文学の双璧として国内外で注目されました。彼らの文学を論ずるのは私の手に余りますが、ポストモダニズムを標榜する（あるいはそう呼ばれる）のは、彼らの文学がもはや近代（モダン）を問題に

していないことを示唆しています。

それに対して、ウリツカヤはいまだにロシアの近代を描こうとしています。だから長編小説というジャンルに向かうのでしょう——矛盾と困難を抱えつつ近代化の途を歩むロシアの「全体」を描くために。

近年、ウリツカヤは、民主主義を支持し、プーチン体制に批判的な知識人としても注目を浴びています。ロシア・インテリゲンツィアの伝統を継ぐ人物と言ってもよいのかもしれませんが。ただし、彼女は「ロシア独自の道」を語るのではなく、西欧的なポジション（民主主義や人権問題への関心において）に立つという点で、近代のインテリゲンツィアというより、現代のリベラル派知識人と呼ぶ方が適切なように思います。インテリゲンツィアの重要な特徴である、近代へのアンビヴァレントな態度がウリツカヤにはありません。民主主義や人権といった近代的価値は揺るがぬ前提となってます。

現代の西欧派とも言うべきこうした立場は、ロシア社会でかならずしも広い支持を得ていません。プーチン政権に批判的な人々にしても、ロシアがどうあるべきかについて一枚岩でないのです。欧米とは違う道の可能性を信じるロシア人はいまだに少なくないように思われます。

読書ガイド

リュドミラ・ウリツカヤ『ソーネチカ』沼野恭子訳、新潮社、2002年。

リュドミラ・ウリツカヤ『通訳ダニエル・シュタイン』（上・下）、前田和泉訳、新潮社、2009年。

リュドミラ・ウリツカヤ『女が嘘をつくとき』沼野恭子訳、新潮社、2012年。

リュドミラ・ウリツカヤ『緑の天幕』前田和泉訳、新潮社、2021年。

岩本和久『トラウマの果ての声——新世紀のロシア文学』群像社、2007年。

マイケル・サンデル『実力も運のうち——能力主義は正義か？』鬼澤忍訳、早川書房、2021年。

ガリーナ・ドットキナ『夜明けか黄昏か——ポスト・ソビエトのロシア文学について』荒井雅子訳、群像社、2018年。

沼野恭子『アヴァンギャルドな女たち——ロシアの女性文化』五柳叢書、2003年。

野中進「差別語のメトニミーの原理について：または能力主義をめぐる学生たちとの対話」『埼玉大学紀要（教養学部）』58(2)、2023年、87-103頁。

第十二回

スヴェトラナ・アレクシエーヴィチ 『戦争は女の顔をしていない』

みなさん、こんにちは。ついに最終回まで決まりました。ここまでお付き合いいただきありがとうございます。もう一息、がんばりましょう。

近代文学と「声」

近代文学とは結局のところ、何だったのか？ それまでの文学と較べて、本当に違っていたのか？ そして本当に終わったのか？ 二十一世紀文学がもはや近代文学でないとすれば、どこが違うのか？ — この講義を締めくくるに当たって、こうした問いに一定の答えを示すべきですが、それは容易なことではありません。

ここでは「声」というものについて考えてみましょう。近代において人間の声はたんなる物理的・生理的現象でなく、人間の主体性のしるしとして理解されてきました。英語でvoiceと言え、発言権や投票権のことも意味します。日本語でも「声を上げる」や「人の声を奪うな」といった表現には主体性の概念との結びつきが見られます。

声は個人的なものとは限りません。私たちは「声を合わせる」こともできます。以前お話した、スラヴ派のソボルノスチ（全一性）やバフチンのポリフォニーなどはその点に着目した概念です。ここで強調されるのは「声を合わせる」ことで一人ひとりの声がかき消されるのでも画一化されるのでもなく、より豊かな個性と意味を得るという主張です。他者との関係性において表れる個性、

それを彼らは「人格 личность」と呼びました。

近代文学、とくに長編小説では、人間の声はどう描かれたでしょうか。主人公の声は、彼／彼女の主観・思考・個性・尊厳を表すものとして重要な役割を果たしました。主人公の声は、創られ描かれるものであるとともに、自立した、オリジナルなものであることが求められます。すなわち、彼らの声は受動的であるとともに能動的である必要があるのです。そうした二重性を湛えた声こそ、芸術的に説得力のある主人公が生まれる条件です。言い換えれば、作者の思い通りに動く主人公ではなく、作者の構想を越える言葉を発するような主人公が長編小説には必要なのです。

では、作者自身の声はどうでしょうか。それは小説内でどのような役割を果たすべきでしょうか。近代文学では大きく分けて二つの方向性があったと考えられます。一つは、作者が自分の声を強く、明瞭に響かせようとする方向性であり、読者は「作者のポジション」をはっきり聞き取れます。もう一つは、作者が自分の声を隠そうとする——あるいは「響きを小さくする」——方向性です。読者はいわば耳を澄ませ、かすかに響く「作者のポジション」を聞き取る必要があります。

全体としては、近代文学を通して第二の方向性が優勢になったと言えるでしょう。作者はより多くの自由を主人公に託し、自分のポジションが見えにくいように、聞き取りにくいように、書くようになりました。ある思想が作中で示されているときも、それが作者のポジションからどれくらい離れているか、読者は考えて読まないといけません。そのために近代文学はさまざまな手法を発達させました。本講でも扱ったパロディー、信頼できない語り手、自由間接話法、ポリフォニー、アイロニー等々です。

しかし、どんなに手法が複雑になっても「作者の声」がなくなってしまうわけではない、という点が重要です。

バフチンはポリフォニー概念を提唱したとき、作者（ドストエフスキー）の声がなくなるのではないと強調しました。作者の単一の声作品世界を支配することをやめ、主人公たちの声と同じ地平で呼び交わすようになるのだ、というのです。創造者（作者）と被創造者（主人公）が対等になるという、驚くべき主張でした。

しかし、二十世紀文学はまさにこの方向に進んだと言ってよいでしょう。作

品世界はより対話的に、ポリフォニック（多声的）になる、だが作者の声は消えてしまうのでも、責任が小さくなるのでもない。それは主人公たちの声と呼び交わしながら、読者に聴き取られることを待っています。「作者—主人公—読者」のあいだには新しい関係性が生まれるのです。

第二次世界大戦と長編小説

スヴェトラナ・アレクシエーヴィチ（1948-）は2015年、ノーベル文学賞を受賞しています。ノンフィクション作家としては初の受賞ということで話題になりました。ご存知の通り、ノーベル文学賞では「変わり種」が時々あり、最近では2016年のボブ・ディランが記憶に新しいところです。古いところでも、歴史家のモムゼン（1902年）、哲学者のベルクソン（1927年）、政治家のチャーチル（1953年）などが有名です。

いずれにせよ、アレクシエーヴィチの作品を論じるとき、ジャンル論は重要な位置を占めます。彼女の作品は独特かつ一貫した方法で書かれているからです。近代文学と長編小説の終りという観点から言っても、興味深い事例です。

今回取り上げる『戦争は女の顔をしていない』（1985）は独ソ戦を題材としたものですが、アレクシエーヴィチはそれ以外にもアフガニスタン戦争、チェルノブイリ、ロシア社会の自殺問題などを扱っています。彼女の作品の特徴として、描く対象の大きさ、「全体性」が挙げられます。

周知の通り、第二次世界大戦はその広がりや破壊規模において人類が経験した最大の戦争です。この戦争に較べれば、第一次大戦も「世界大戦」というより「欧州大戦」にすぎません。そのため、ヨーロッパでは第一次大戦を主題にした長編小説が数多く書かれました。プルースト『失われた時を求めて』、トーマス・マン『魔の山』、ロジェ＝マルタン・デュ・ガール『チボー家の人々』、ヘルマン・ヘッセ『デミアン』、ショーロホフ『静かなドン』などが思い浮かびます。ちなみに『静かなドン』は、ロシア革命と内戦を描いていますが、ロシア革命そのものが第一次大戦の産物なのでこのグループに含めてよいでしょう。

これらの作品では、古い秩序の崩壊、「ヨーロッパの時代」の終焉などが基調になっています。実際、第一次大戦では三つの帝国（ロシア、ハプスブルグ、

ドイツ)が滅び、かつヨーロッパと深い関係にあるオスマン帝国も倒れました。それでも第二次世界大戦に較べれば、ヨーロッパという地域と文脈に限定された戦争です。だから長編小説というジャンルでその「全体」に迫ることが、まだ可能だったのです。

それに対して第二次世界大戦は、その広がりや規模があまりに大きい。また、ナチズムや植民地問題、核戦争など人類規模の問題が出現し、長編小説というジャンルではその全体を捉えることが不可能になりました。おそらく、そのせいでしょう。第二次世界大戦を題材とした長編小説は無数にありますが、世界的評価を得た傑作は、第一次大戦の場合と較べて少ないように思われます。

日本では井伏鱒二『黒い雨』が有名ですね。原爆の被害を描いた長編小説で、日本文学史上の傑作と呼んでよいでしょう。とはいえ、原爆被害の巨大さからすると、一家族を中心とした筋運びではこの悲劇の「全体」を描き切れていないように感じるのも事実です。また、この作品の舞台の「外側」、つまりアジアのことを考えると主題的な狭さを認めざるを得ません。

同様に、第二次世界大戦に参加した多くの国々で、それぞれの傑作長編があります。ただ、それらが一国の文脈を越えて、世界中で読まれているケースはそれほど多くはありません。この戦争の意味するところが国によってあまりに違うからです。第二次世界大戦の文学を読むための世界的文脈はまだ存在しないように思います。

長編小説に対して、第二次世界大戦の主題で大きく発展した芸術ジャンルが映画でしょう。世界的に有名な作品も数多くあります。戦闘シーンの映像的迫力、分かりやすい人物描写や筋立てによって広い観客層を獲得しました。もう一つ重要なのは、たとえば二時間の映画は、ストーリー的には短編小説程度の内容(情報量)しか含みえないことです。その点では映画は、長編より短編・中編に近い芸術ジャンルだと言えるでしょう。そもそも「全体」を描くことを目指さないジャンルであるがゆえに、第二次世界大戦というあまりに巨大な主題に逆に合っているのです。

第二次世界大戦後、長編小説は支配的ジャンルであることをやめ、数あるうちのひとつ(ワンオブゼム)のジャンルになります。他のジャンル(演劇、ノンフィクション、映画、テレビドラマ、ジャーナリズムなど)との新しい関係性

のなかで文学全体が変容を遂げます。そのような「ポスト長編小説」時代にアレクシエーヴィチの文学は生まれました。彼女は新しい方法で、戦争や時代、社会の「全体」を描こうとしています。近代文学の使命を意識しつつも、それを現代文学の枠組で果たそうとしているのです。

『戦争は女の顔をしていない』から

印象的な題名をもつこの作品は、独ソ戦で戦った女性兵たちのインタビューをまとめたものです。なので、あらすじというものはありません。作者（アレクシエーヴィチ）は、インタビューのようすや自分の気持を言葉少なに説明するだけです。

なぜ女性兵たちの証言なのでしょう。ソ連軍に女性兵がいたことはよく知られていました。ソ連時代の戦争文学や戦争映画にも女性兵はかならず登場します。にもかかわらず、アレクシエーヴィチはこう書いています——「女たちが語ってくれたことにはとてつもない秘密が牙をむいていた。(……) 女たちの戦争は知られないままになっていた……⁷⁶」。その衝撃から本書を書き始めた彼女述べています。

女性兵については、ある種のステレオタイプが存在しました。たいていの戦争文学・戦争映画では、女性は衛生兵か通信兵です。女性が銃や大砲を撃ち、白兵戦に突入する場面はほとんどありません。しかし、アレクシエーヴィチは証言を集める中、実際に戦闘を行った女性兵の多さに気づきます。彼女たちは戦後、自分たちの戦闘体験を黙っていた、あるいは黙らされていたのです。アレクシエーヴィチが彼女たちの証言を集めることを嫌がる（あるいは妨害する）男性たちも多かったそうです。また、元女性兵たちも、自分の体験を語ることに強いたためらいや拒否反応をしばしば示したと、アレクシエーヴィチは書いています。

知り合いでもない人の家に、時とすれば一日中座り込むこともあった。お

⁷⁶ スヴェトラナ・アレクシエーヴィチ『戦争は女の顔をしていない』三浦みどり訳、群像社、14頁。

茶を飲んだり、最近買ったばかりのブラウスを勧められるままに着てみせたり、髪形や料理のレシピの話をしたり、お孫さんたちの写真を一緒に眺めたり、それで初めて……どれだけ時間がかかるか分からないのだが、突然、ふっと、待ちかねていた瞬間が訪れる。判で押したような、わが国の鉄筋コンクリートでできた記念碑のような常識を離れて、自分に帰っていくときが。自分の奥に入っていく。戦争をではなく、自分の青春を思い起こす。自分にしかない人生の一部を。その瞬間をとらえなければならない。⁷⁷

実際、この本には厳しくむごい話ばかりでなく、ほほえましく明るい話も少なくありません。兵士間の友情や恋愛。「中佐」という言葉が出てこず「おじさん！」と上官に呼びかけてしまう（当然、叱られる）話、訓練の休憩中に野花を摘んで自分たちの銃を花輪で飾る（やっぱり叱られる）話など、若かりし女性兵たちの純朴さが伝わってきます。

祖国を守りたいという気持ちから志願した彼女たちの情熱は印象的です（女性は徴兵がありませんでした）。とくに重要なのは、独ソ戦の勝利の揺るぎない価値です。どんなに大きな犠牲と幻滅があっても、祖国防衛の勝利の尊さには一点の曇りもありません。

第二次世界大戦の勝利は、今日でもロシア人の誇りであり、その価値にいささかでも疑いを差しはさむことは社会的タブーです。たしかに、戦争についての語りと表象は時代を経るごとに変化していますが、勝利の栄光そのものは今後も揺るがないでしょう。元女性兵たちの話からは、そのことも感じさせられます。

『戦争は女の顔をしていない』を文学作品と呼ぶのか、もしそうだとしたらどのような意味で文学作品なのか、という問いが立てられるでしょう。先ほど申し上げたように、私は「ポスト長編小説」時代の文学だと考えています。その根拠は、一つには「全体」への志向性、もう一つは「声」への注目です。

アレクシエーヴィチはインタビューを通して、知られざる事実を再現しよう

⁷⁷ 同上、15-16頁。

とするだけでなく、元女性兵たちの「声」を甦らせようとしています。彼女たちは自分の「声」を奪われてきたという思いがアレクシエーヴィチにはありません。戦後、自分たちは不公平な扱いを受けてきた。妻として選ばれず英雄としても讃えられなかった無念さ。しかもその気持を公の場で、あるいは身近な人々にさえ、言葉に出せなかった不合理。こうしたものが彼女たちの「声」に込められています。

アレクシエーヴィチは、この作品に関する検閲官との対話も書き記しています。検閲官（もちろん男性）は主張します——たしかに戦争中は問題もあった。だが、後世には英雄的な手本を示すべきであって、あなたがしているように戦争の醜さばかり探すのは間違いだ。真実は現実そのものにあるのでない。「真実というのは我々が憧れているものだ。こうでありたいと願うものなのだ⁷⁸」。これはまさに社会主義リアリズムの発想です。ソ連末期までそれが生き残っていたことがうかがえます。

検閲官はこうも言います——「あなたの小さな物語など必要ない、我々には大きな物語が要るんだ。勝利の物語が⁷⁹」。この検閲官は、アレクシエーヴィチが息を吹き込もうとしている「小さな物語」を恐れているのでしょう。彼の恐れる「小さな物語」とは女性たちの「声」にほかなりません。

アレクシエーヴィチはたくさんの声のどれか一つを作品の中心に据えているわけではありません。より個性的で自由な声もあれば、公式的立場の影響を脱していない声も収められています。どちらが正しいかという議論は、表立ってはされていません。それでも「作者の声」は控え目ではあれ響いており、前者の声たちにより大きな共感を示しています。それは読者にもはっきり伝わります。「作者—主人公—読者」のつながりが作品の統一性を生み出しています。

バフチンのポリフォニー論に話を戻すと、人々が生きる多面的な現実をその多面性のままに描き、一人ひとりにとっての現実の意味を同じ重さで伝えようとするとき、「呼び交わす対等な声たち」というモデルが私たちを惹きつけます。アレクシエーヴィチの文学もまたポリフォニックだと言ってよいでしょ

⁷⁸ 同上、32頁。

⁷⁹ 同上、35頁。

う。ただそれでも、そこには何らかの統一性があります。小さな物語、小さな声たちが集まって指し示す方向性がたしかにあり、それが検閲官を恐れさせたのです。その方向性に最終的に責任を負うのは、やはり作者の声ということになるでしょう。作者の責任は残っているのです。

前回、ウリツカヤの社会的な態度表明について述べましたが、アレクシエーヴィチも西欧的近代の側に立っています。彼女はベラルーシ国籍ですが、ロシア同様、ベラルーシも民主化のための闘争が続いています。

アレクシエーヴィチはルカシェンコ大統領に対しても、プーチン大統領に対しても批判的態度を取っています。そのせいもあるのか、彼女に対して嫌悪を示すロシア人も少なくありません。そうした一人に私は次のような話をしたことがあります——私（野中）はアレクシエーヴィチの『チェルノブイリの祈り』を読んだとき、同じような本が福島についても書かれるべきだと感じた。この作品ではチェルノブイリ原発事故にさまざまな仕方に関わった人々（避難民、復興作業員、医療従事者、遺族など）のたくさんの「声」が伝えられている。こういう本が福島についても求められているし、きっと書かれるだろうと。

アレクシエーヴィチが作家である以上、まずは作品の意義を論じるべきだと伝えたかったのですが、分かってもらえたかどうかは分かりません。近代ロシアでは作家が作家以上の存在になってしまうのが常でしたが、それは二十一世紀も続くのかもしれない。

読書ガイド

スヴェトラナ・アレクシエーヴィチ『戦争は女の顔をしていない』三浦みどり訳、群像社、2008年。

スヴェトラナ・アレクシエーヴィチ『チェルノブイリの祈り 未来の物語』松本妙子訳、岩波書店、1998年。

スヴェトラナ・アレクシエーヴィチ他『アレクシエーヴィチとの対話：「小さき人々」の声を求めて』岩波書店、2021年。

結び

ふりかえり 近代文学を読む意味

最後までお付き合いいただき、ありがとうございます。今回はいわゆる「ふりかえり」というものをします。前学期（本書第一部）も含めてふりかえりたいので、例によってくり返しが多くなりますが、最後と思ってお付き合いください。

近代文学の終り？

近代から近代後期、ポスト近代、現代へと進むにつれ、「自国の社会が近代化するさまを描く」という近代文学の使命にはいくつかの限界が見えてきました。

一つには、二十世紀後半になると、先発国でも後発国でも、近代化がある程度進み、社会発展が次の段階に入る国が増えてきたという状況が挙げられます。そうした国々では、近代化の諸問題について考え、議論する必要性が以前よりも弱まります。たしかに、自由や平等などの理念の実現は不十分な場合が多く、それに関する取組や闘争は続いています。ただそれでも、「近代化に一定のめどがついた」と人々が感じ始めた社会では、「わが国で近代化は可能か、別の道はないのか」などの問いを描いていた近代文学が少しずつ縁遠くなっているでしょう。それは現代のロシア人がトルストイを読み、日本人が漱石を読み、中国人が魯迅を読むときに感じているものです。現代の読者には近代化とは別の問題がアクチュアルになっているのです。

第二に、グローバリゼーションが挙げられます。「自国の社会の近代化を描く」という使命から明らかなように、近代文学とは本質的に国民文学です。つまり、「自分の国」が基本的な枠組になっています。たしかに外国との交流（旅行や戦争）はしばしば用いられるモチーフですが、それでも作品の主たる舞台は自国であるのが普通です。

しかしグローバリゼーションの進行によって、文学における「自分の国」という枠組はかつての重要性を失いました。それを如実に示すのが、移民文学の世界的隆盛です。移民が使用言語を取り替え、移民先の社会を描くときに現れる「自分の国／他人の国」の揺らぎは、近代文学がほとんど扱わなかった主題です。移民文学が捉えたその揺らぎこそ、グローバル化が進む現代社会を描くのに不可欠な主題だと言えるでしょう。近代文学がナショナルな文学だとすれば、現代文学はグローバルな文学です。

映像文化の発展も重要です。二十世紀以降、もっとも発展した芸術・情報メディアは映像（写真、映画、テレビ、動画等）です。長編小説が近代文学の中心的ジャンルになった理由の一つに「平易さ」が挙げられます。分かりやすい散文で書かれ、入手しやすいメディア（雑誌・書籍）に発表されることで、長編小説は多くの読者を得ました。しかし、映像の平易さは桁違いです。文章を読むのが苦手な人にも親しみやすく、映画館に行ったりテレビをつけたりネットにつながるだけでアクセスできます。また主題的にも、長編小説が必ずしも成功しなかった第二次世界大戦という重要な主題で、独自の発展を遂げました。二十一世紀の今日、文学と映像の競争の結果は明らかと言わざるを得ないでしょう。

このようにして、近代文学とその中心的ジャンルの長編小説は、二十世紀後半、芸術と社会における特権的地位を失いました。この授業ではロシア文学を例にその図示を試みました。他国の文学でも同じような趨勢が示せるだろうと考えています。

近代文学の効用

こういう、ある意味で悲観的な結論になると、皆さんは反問されるかもしれません。「もしそうなら、私たちはいったい何のために近代文学（自国の文学はまだしも、外国文学まで）を読むのか？ 読んで何の得があるのか？」——これ

は大切な問いです。

「得」というと露骨ですが、実際、何らかの効用やモチベーションがなければ、読書をするのは難しい。私たちの人生には、他にも楽しいこと、しなければいけないことがたくさんあります。

私はよく学生にこう話します。「一日20分は読書しよう。一日20分本を読めば、三日で1時間、かりに一年で60日さぼったとしても100時間読める。十年で1000時間になる。十年で1000時間読書した人と、100時間しかしなかった人では歴然とした差が出るよ」と。しかし、しばらくして聞いてみると「できません」という答え。「どうして?」「忙しくて」「……」。どんなに忙しくても一日に20分の時間が作れないとは思えません。でも、結局、モチベーションがないと読書はできないのです。文学のように実用性に乏しい読書はなおさらです。

文学の効用について、「文学作品を読むと昔の人々の暮しや文化が分かる」という説があります。実際、ツルゲーネフやトルストイを読むと、ロシアの地主貴族の暮しぶりが思い描かれます。また、岡本綺堂の『半七捕物帳』を読めば、西欧的近代が少しずつ入ってきていた江戸末期のようすが彷彿とします。しかし、昔のことを知りたければ歴史書を読めばよいとも言えるでしょう。

「文学を読むと想像力が養われる」と説く人もいます。たしかにそうです。言葉だけをたどって、人間の心理や性格、都会の暮しや自然の美しさを思い描くにはかなりの想像力を要します。文学作品を読むことはそうした言語的想像力を養うよい訓練になるでしょう。

しかし率直なところ、映像文化がこれだけ発展した今日、言語的想像力はどれくらい必要なのでしょう。言語描写をたどってディテールを思い浮かべる能力と、映像が提供するディテールを鑑賞する能力を天秤にかけたとき、どちらがより重要かは意外と難しい問題でしょう。後者を選ぶ人々が増えているのが現代の傾向であり、それを嘆くだけでもしかたないように思います。

この点で特徴的なのがファンタジー文学です。トールキンの『指輪物語』を読んで、そこに描かれている想像上の種族や動物、自然や国々を思い浮かべるのは意外と難しい。ファンタジー文学を愛読する人はそれなりに限定されているでしょう。その種の言語的想像力が豊かな人、ないし鍛えられた人でないと『指輪物語』や『ナルニア国物語』はなかなか読み通せないものです。しかし、

それらの映画版は言語的想像力がなくとも楽しめます。CG技術の発展のおかげで巨人や竜が向こうから迫って来てくれるのです。映画の発展によってもっとも割を食ったのがリアリズム小説だとすれば、もっとも得をしたのがファンタジー小説だと言えるかもしれません。

なぜ、五十年前、百年前、二百年前に書かれた小説を読むべきなのか。読むとどんな得があるのか。この授業から導かれる一つの答えはこうです——「近代について考え直すことができる」。近代というプロジェクトが終わったかどうか議論が分かるとしても、百五十年ほどの猛スピードの近代化を経て今の日本があることは事実です。現代を生きる私たちの内にも「近代化の残滓」が潜んでいるのではないのでしょうか。それも後発国特有の近代化の残滓が。

『三四郎』第一章で、広田先生がどうも西洋人は美しい、それに引き換え、われわれは憐れだなあと三四郎に言うとき、広田先生はアイロニーの話法で話しています。それでも、彼の言葉には西洋人（白人）に対する近代日本人の典型的な心情が示されています。こうした心情は私たちのなかで根絶されたでしょうか。

『罪と罰』のラスコーリニコフは、ペテルブルグのネヴァ川を眺めていて、帝国の近代化のために造られたこの都をはかない幻影と感じます。ロシアの近代化の「根なし草」性を嘆くロシア人は今日でもいます。彼らの嘆きは私たち日本人にとって理解不能でしょうか。

広田先生やラスコーリニコフの感慨がまったく分からないという人は、もしかしたら、もう近代文学を読む必要はないのかもしれませんが。少なくとも近代文学本来の役割において読む必要はないでしょう。

逆に、もし広田先生やラスコーリニコフの感慨に何か感じるものがあるなら、それはあなたにも「近代化の残滓」が——しつこいようですが後発国の近代化の残滓が——残っているということです。その残滓はどれくらいの量でしょうか。小説を読むと自分自身のことが分かる、と言えるのであれば、一つにはこうした意味においてでないかと思われます。

こういうお話をすると、皆さんはある程度納得してくださる一方、「それだけ？」とお感じにもなるのではないのでしょうか。近代とは何か、自国と自分自身

にとっての近代化の意味について考えるヒントになる。それも悪くはない、でもそれだけ？ と。

はい、私も声を大にして言いたい。それだけではない！ と。得や効用も大切ですが、作品そのものの面白さ — それより強い読書のモチベーションはありません。だから、この授業では、今の日本でも面白いと思ってもらえそうな作品を選びました。そのため、文学史的には偏ったところが出てしまいましたが、ロシア小説の面白さと幅広さが皆さんに伝わることを期待しています。

(終り)

著者プロフィール

野中進（のなかすすむ）

1967年神奈川県生まれ。埼玉大学教養学部・大学院人文社会科学部研究科教授。博士（学術）。ロシア文学・文学理論が専門。著書に『秘められた比喻——アンドレイ・プラトーフの文体の詩学』（ロゴス社〔セルビア〕、2019）、訳書にエルヴィン・ナギ『革命記念日に生まれて——子どもの目を見た日本、ソ連』（東洋書店新社、2020年）、共編著に『ロシア文化の方舟——ソ連崩壊から二〇年』（東洋書店、2011）、『再考ロシア・フォルマリズム——言語・メディア・知覚』（せりか書房、2012）など。

埼玉大学教養学部 リベラル・アーツ叢書15
ロシア小説講義ノート

著者——野中進

発行——埼玉大学教養学部・人文社会科学研究科
〒338-8570
埼玉県さいたま市桜区下大久保255
電話 048-858-3042
ファックス 048-858-3685

印刷——松籟社
〒612-0801
京都府京都市伏見区深草正覚町1-34
電話 075-531-2878
ファックス 075-532-2309

2022年 5月31日 発行

2023年12月31日 改訂

ISBN 978-4-9910139-5-9

Faculty of Liberal Arts, Saitama University
Studies in Liberal Arts, vol. 15

Seminar on Russian Novels

by

Susumu Nonaka

Saitama University
Faculty of Liberal Arts
Graduate School of Humanities and Social Sciences

2022

ISBN 978-4-9910139-5-9



9784991013959

ISBN978-4-9910139-5-9

Faculty of Liberal Arts, Saitama University
Studies in Liberal Arts, vol. 15

Seminar on Russian Novels

by

Susumu Nonaka



Saitama University
Faculty of Liberal Arts
Graduate School of Humanities and Social Sciences