

悪魔のヴォードヴィル：『悪霊』における悪魔の戦 略

清水, 孝純
九州大学：名誉教授

<https://doi.org/10.15017/1905863>

出版情報：Comparatio. 21, pp.1-35, 2017-12-28. Society of Comparative Cultural Studies,
Graduate School of Social and Cultural Studies, Kyushu University

バージョン：

権利関係：

悪魔のヴォードヴィル ——『悪霊』における悪魔の戦略

清水孝純

はじめに

『悪霊』はいわゆるその五大小説のなかでも、特異なものであり、他の四大小説に比べて見ても、様々な点で大きな差異を持つ。それが内包する具体的な人物像の多様性、またその人物像の叙述の特異性、さらに構造的な複雑さ、語りの特性、なによりも小説の通時的というよりは、既に過去の出来事と化した事件を構造的に再構成したかのごとき年代記という特性、ドストエフスキーはこの小説におけるほど観念に憑依された群像の混沌として豊穣極まりないドラマを構想したことはない。

一九世紀ヨーロッパ社会の大きな変動の波の中で揺れるロシアという国を一地方都市にいわばモデル化したといえる演劇的空間、それは戯画化された空間、さらにいうならば「悪魔によるヴォードヴィルの空間」に他ならない。ここで悪魔とは、悪霊化したニヒリズムであり、悪魔によるヴォードヴィル空間とは、悪霊化したニヒリズムによってこの縮図としてのロシア社会が翻弄されてゆく劇的空間だ。その展開は恐ろしく悲劇的だが、しかし別の視点から見ると喜劇として見えて来る。別の視点、つまりこの空間を演出する悪魔の視点である。勿論古典的悪魔は何処にも姿を見せない。ニヒリズム

ムといういわば悪霊的観念によって人々に混沌と破滅をもたらす間接的支配だ。舞台のうえでの悲劇が深刻であり、それが人間破壊にいたればいたるほど、この姿をみせない黒い演出者は快哉を叫ぶというものだ。

その破滅と人間破壊の戦略の恐るべきはそれが人間精神の中核に働きかけるといふ点だ。悪魔は人間精神の中核に、ニヒリズムという否定の恐るべき憑依を埋め込んだ。既成観念の完全否定という観念の憑依によって、社会の有機体としての組織のなかにひびが入る。神への信仰は地上に投げ捨てられ、聖なるものは拒否され、善悪の判別は無化され、一切は許されるというニヒリズム、不思議なことにこの恐るべき観念は、若い魂を一举に虜にして止まない。なぜならニヒリズムは1+1=2の論理に蝕われていて、その論理のくだす絶対的なものとして現象する共時的な判断を前にして、この否定の論理の前にはてもなく屈するのだ。柔らかな、新鮮な魂ほど、こうした否定の観念に無防備なものはない。社会は実に様々な悪、矛盾に満ちているが、ニヒリズムはそれをゴルディアスの結び目を解いたアレクサンドロスのように、一挙に解決するだろう。その点で悪魔ほど人間性に精通したものはいない。その誘惑は巧みであり、人間の本性もつとも望むところのものを利用し、破壊へのみちを敷設する。人間のうちの善なるものも、愚劣で嘲笑すべきものとして現象するだろう。こうしてニヒリズムはより独立心の強い、自負にあふれた個性に巧みにすりより、その自我の深部に憑依する。ひとたび憑依するや、それはあたかもその自我の一部に溶解し、既成のもの一切の否定は彼自身のうちから発されたものごとく現象

する。これが悪霊的ニヒリズムの支配によるものとは想像もつかない。じつは、既成の一切のものの対する絶対否定のニヒリズムとは破壊の道にまかれた造り毒花だ。

ドストエフスキーの五大小説のうち、『悪霊』はもつとも戯画化性の強い作品である。またもつとも多彩な観念が様々な階層の人物にとりついて、ほしいままに跳梁する、複雑極まりないポリフォニーの世界である。悪魔のカーニヴァルとでもいいたい、この奇怪な、狼雑な、そして深刻極まりないこの世界を、どうとらえるべきか。いかにも恐るべき悲劇だが、しかし悲劇にしては、アリストテレスいうところのカタルシスはそこにはない。というのも、いわゆる悲劇が主人公のうえに降りかかる不可知な、大きな運命の手の翻弄によつて惹き起こされるとしたら、ここにはそうした悲劇性はない。むしろここでの悲劇性は終末論的ともいふべきもの、いわば否定と破壊の悪霊による社会崩壊の戯画像というべきものだ。まずはこういう、巨視的な視点にたちつつ『悪霊』の世界の特質を見てみよう。

I 『悪霊』の特質

1 感情移入することの出来る人物の欠如

スタヴローギン

まず『悪霊』という小説の持つ感触ともいふべきもの、われわれ読者が抱く漠然とした印象は、他の四大小説に比べて、なにかしら根本的に違うのではないか、ということだ。それが何かということだが、結局『悪霊』を論ずるといふ事になると思うのだが、たとえば

その感触の違いが何処から来るか。といえ、まずは素朴な印象として、我々読者を深い感情移入に惹きいれる登場人物がいまいといふことがあげられるだろう。おそらくは作中において最も魅力的と思われるスタヴローギンにしても、たしかに魅力的な人物ではあるが、ラスコーリニコフ、マイシユキン公爵、ドミートリー、あるいはイワンに比べても、読者を深い共感に惹きいれるという点では、異質な人間像として目に映るのだ。もつともスタヴローギンに惹かれるひとは少なくともないだろう。鷗外はスタヴローギンに興味をもち、レールモントフの『現代の英雄』のペチョーリンにその原型を見ていたが、このペチョーリンにはバイロン風のロマンティックな背光があつた。しかし明晰極まりない意識家のスタヴローギンに、そのようなロマン主義的な背光はないといふべきだろう。もつともそこに倒錯したロマン主義的英雄を見ることもできる。鷗外が強く惹かれ、その影響のもとに『灰燼』の主人公を創つたのはそのためだったかと思う。この極北的ニヒリストにも、徹底して自分の理性に一切をかけ、それを持ち続けるという意味では、独特な、変形した、永遠への憧れはあつたといえるかもしれない。地下室人の血をもつともよくひく、しかも肉体的には強靱な欲望の持ち主でもあり、その欲望にたいしてさえ極めて明晰な意識を有し、肉体的欲望の蠢動にまでくまなく監視の目を注いでいるので、もはや自然的な欲望の発露などというものは彼のうちでは枯死しているといつてもいいだろう。いかなる感情も意志によつてコントロールすることが出来る、それどころか最も激しい憤激をも耐えて、平静を保つことの中に無限の快感を得るといふ、怪奇な感性のこの男に読者が感情移入する

ことは困難ではないだろうか。もつともそこがたまたまなく魅力的という読者もいるかもしれない。それはそれでよい。そこには、謎めいたこの人物の特異な幻想性への感動という、感情移入とは別の、憧れというか、或は驚異というか、倒錯したものではあれ、壮大なるものへの畏敬というか、畏怖を伴う賛美といったものによる。ただこれはここにいう感情移入による人物把握とはいうまでもなく、異なるものだ。

スタヴローギンはその内面を殆ど現わさない。読者に与えられる彼の言葉は断片的であり、なによりも読者の感情移入を許すようなものはない。告白が二つ、チーホン僧正のもとでの告白と、遺書としてダーシャに与えたものがあるが、この告白を読んでみても、具体的にスタヴローギンを内面から理解するにはほど遠いような気がする。チーホンの告白の中で語られるマトリョーシャ問題にしても、いったいマトリョーシャにたいして、スタヴローギンがどのような感情を抱いているかは不明だ。チーホンも指摘するように、このような小娘を相手にすること自体大体滑稽なことであり、そこにスタヴローギンが性的欲望を感じたかどうかもわからない。さらになぜ彼は、マトリョーシャの縊死を予感しつつ、その死をみ届けるような行爲に出たのか。

ドストエフスキー自身はその作品の中で、いかに虐げられた少女に対する激しい共苦の念のほとばしりを描き続けたことか。この従来の作品の中で少女の扱いと、このスタヴローギンにみる少女に対する態度とは全く異なったものだ。最後に彼自身縊死することになるが、それがマトリョーシャの幻影に憑かれてのことであつたに

せよ、いったい彼の心の中にマトリョーシャにたいして深い哀憐の情を抱いていたとは想像できない。それは彼がドイツを旅行中、マトリョーシャに似た少女の写真を手にするが、そのままホテルに忘れて、以後思い出すこともなかったというエピソードにも端的に現れている。哀憐を限りなくかきたてずにはおかない、虐げられたるものへの共苦の感情の欠如、それは足の不自由なマリア・レビヤートキナにたいする態度にも現れている。彼女との結婚については、スタヴローギン自身の説明がある。極端に不釣り合いなものの結合に一種倒錯した快感を抱いたというのだが、レビヤートキン兄妹の殺害を命ずるのは、他ならぬ彼だ。こうした人間としての貴重な感情の欠如、それがスタヴローギンだ。そのような非情な行動の背後にどのような思想が、また心理が、感情が働いているかわからない。しかもスタヴローギンはその卓抜した知性、豊富な体験に基づく世界認識においてそうした自己認識をもっているはずだ。

いまは『悪霊』という小説世界の感触の、他の四大小説との違いについて人間像を中心として問題としてきた。人物に感情移入するような人物がいらないということの一例としてもっとも重要なべき主人公ニコライ・フェヴオドロヴィツチ・スタヴローギンに就いて述べたのだが、もう一人の主人公ともいふべき、ステパン・トロフイーモヴィツチ・ヴェルホーヴェンスキーについても同じ事が言えると思う。

ステパン・トロフイーモヴィツチ・ヴェルホーヴェンスキー

人生のある時期、その学識と進歩的思想によって社会的栄光を浴

びたこともあつたステパンだが、過去の余光によつて生きている初老のこの男、いまはワルワラ夫人の居候という立場にあつて生活をしている。しかし彼にはなにかしら素朴な少年のような純粋さがあつて、ドン・キホーテ的滑稽さもときには見せるのだが、しかしドン・キホーテの持つ強い魅力にはかけているといわざるをえない。というのも彼はワルワラ夫人のもとでは受動的な生き方、もっぱらワルワラ夫人の意志に應ずるようになつて生きていたのだ。結末におけるスチュエパンの信仰への復活は深く感動的であるにせよ、やはり感情移入によつてその生き方に引き込まれるといった魅力にはかける。

キリーロフ、シャートフ

或はキリーロフ、シャートフに傾倒する人は少なくないかもしれない。椎名麟三はそのひとりだつたし、また三島由紀夫もキリーロフに傾倒していたと思う。熱血漢のシャートフを愛する人も多いだろう。しかし、ここで問題としているのは、人物の魅力的かどうかではなくて、人物がどれほど内面的に読者をひきこむように書かれているかという問題なのだ。たとえば、ラスコーリニコフをとつてみても、いかにその内面に就いて豊富にかたられているか、理解されるだろう。マイシュキン、ドルゴルーキー、アリオシヤについてはいうまでもない。彼らの魅力はその内面が読者の前に豊かに展開されるからだろう。恐らくひとつは語りの問題が其処にかかわっているためかと思う。

『貧しき人々』のヂェーヴシキンやパクロフスキー、またその老

いた父親は読者の強い共苦の情を喚起するが、それというのも語りがそれらの人物自身の告白であるとか、また其れに寄りそう語りであるかということによるだろう。語りの力が強くなるのは告白体だろう。その点では『パミラ』『クラリツサ』『新エロイズ物語』から始まつて『若きウエルテルの悩み』を経て、『貧しき人々』に至る小説が語りによつて強い共感を呼び覚ますのは偶然ではない。これらはいずれも書簡体の小説だ。書簡体は告白のより強化されたものだ。書簡という一種の密室空間の語りは、真实性を高め、また読者はそれを自分個人への語りとして読むだろう。読者自身秘密を語られたもののように、共苦の情に捉えられるだろう。『若きウエルテルの悩み』が多く目の自殺者を出したことはよく知られている。ここでは年代記という、主観を避けて事件の客観的事実の記録に重点が置かれると、語り手自身が断りを入れているので、感情移入によつて読者を惹きこむことには不適當な語りといわなければならないだろう。

2 殺人事件の頻発

『罪と罰』『白痴』『カラマゾフの兄弟』においてはひとりの人間の被害に実に多くのインクが流されている。とういうのもその殺人は深く主人公の運命と関わるものであり、主人公にとっては運命の試金石ともいふべきものになつてゐるからだ。それにたいして、『悪霊』では、五大小説中もつとも殺人事件が多く、しかもそれらは、非情に継起する事件として叙述されるにすぎない。勿論、それらの事件はそれぞれに深い現実に根差したものはあるが、そのよ

うな深みにたつての考察はなくて、もっぱら即物的な描写に終始する。事件は客観的に扱われて、そこに解釈もなくこれらの事件は、実は連鎖的に関係しあっているのだが、その連鎖はピョートルという悪霊的存在によっていかに操られているか、という記述に終始する。以上のことは構想自体に基づくものだろうが、その点でも、他の四大小説とは異なる。

3 登場人物の多様性

この小説においては、共時的にロシア社会全体が、スクヴォルシニキーという地方都市に縮図化されている。そこでは、上は為政者たる知事から、さまざまな職業のもの、さまざまな階級、ドストエフスキーの小説には稀なことだが、工場労働者集団、さらには脱獄囚にまでいたる各階層の人間が登場する。いわばバルザックの人間喜劇を縮約した如き作品といってもいいのではないかという気もされる。バルザックのこの雄大なパノラマ的作品群が当時のフランス社会の壮大な全体像の再現だとすれば、これは当時のロシア社会の戯画的記録であり、縮図なのだ。

4 語りの特徴とステパンの人間像

ところで、既にふれたように『悪霊』は年代記であり、過ぎ去った事件を第三者たるアントン・ラヴレンチェヴィッチ・Gが語るという、いわば記録なのだ。このG氏はステパンの親友として、彼自身この町で起きた事件、謎に満ちた事件だったが、いまやすべてが明らかになった時点で、その事件のいわば真相を語るといふものだ。

つまり年代記というものが、事実の、ともあれ記録でなければならぬ以上そこに主観は原則として許されない。G氏も語っている。「目論見の全体を織りなしているいつさいの矛盾を先回りして説明するのを見合わせ、ただ単なる物語の記述者として、すべての事件を実際おこったのと同じ形で描き出すに止めておく。」

しかしG氏という記録者は実際に事件に立ち会ったという、いわば当事者でなければ、わからない機微にわたる語りも可能とする特権は持っている。とくにそれが効力を発揮しているのはステパンの描写においてだ。これは親友という特権が十分生かされる語りだからだ。つまりこの小説は年代記という体裁をとっているにせよ、ステパン氏などは、その内面もかなり描かれているといえよう。しかし、それではステパンという人間像は共苦の感情を読者に喚起するかという点、どうもそうはいえないのだ。というのも、ステパンの人物としての作中の役割のありようにかかわっているからではないか。つまり彼は作中では彼独自の生き方を持っていない。そこにおけるのアイデンティティをかけるといった情熱、或は観念を生きるということはない。ワルワラ夫人が彼を作ったというが、彼の運命、或は彼の実生活上に持ち上がる事件は、ワルワラ夫人によって導かれ、惹起されたものだ。かつては、彼にも時代をリードする志を持った時代もあった。しかし時代の流れの中で、彼は取り残されてゆく。そしてスタヴローギンの家庭教師としてワルワラの家に入るが、結局は居候として生きており、かつての社会的活躍の余光のなかで自尊心を育てている人間となっている。その彼も一度はワルワラ夫人への求愛の衝動にかられたことがあったが、厳しい

ワルワラ夫人の拒絶にあつて、それも彼の心底深く隠された情熱となつてゐる。というわけで、彼の情熱はカルタとシャンパンとポール・ド・コックとトックヴィルだ。ステパンの運命が動きだすというのも、ワルワラ夫人がそういう彼を社会的にも復帰を果たしやうという強固な意志を持つたことによるものである。

5 『悪霊』の眞の主人公

以上『悪霊』の文学空間の他の四大小説との感觸の差異の大いなることの例を主人公を中心に、人物造形において見てきたわけだが、元來作品における主人公は作品全体のプロットの推進力であるはずのものが、この小説ではそういう役割を負っていない。何故かと考へて見ると、じつはこの小説に於いて眞の主人公は、人間ではない。ニヒリズムという、否定と破壊の精霊、悪霊ではないかという考へに行き着く。人間の社会に現れた、この暗黒の精霊、この精霊によつて人々がいかなる運命をたどるかが、此の小説の主題だとしたら、他の四大小説の世界との感觸の差というものの意味が見えて来る。

ラスコーリニコフはシベリアの監獄生活の中で熱病にかかり、夢を見る。それはアジアの奥地からやつてきた旋毛虫のような恐ろしい伝染病に人々が襲われるという夢で、その伝染病の原因は理性と意志とを兼ね備えた微生物だつた。それによつて、人類は滅び、ある人々だけが生き残るといふ夢で、ラスコーリニコフがその自己絶對化の偏執觀念から覺醒する転機となる。

『悪霊』では人々に憑依するのはニヒリズムという否定と破壊の精霊なのだ。いわばこの精霊がペストのように人間集団に襲ひ掛か

る、『悪霊』はその黙示録的終末の様相の物語なのだ。ラスコーリニコフでは理性と意志を持つた微生物は、ここではより恐るべき憑依者、ニヒリズムという否定と破壊の悪霊に成長したのだ。時代の推移に伴うニヒリズムの変化、その人間の魂への浸蝕の深化、拡大を示すものだろう。さらに上述の感觸の差異のなかで述べた、死者の数の多さだ。それも自殺、他殺という殺伐たる死だ。まさに黙示録の様相、社会の終焉とでもいふべき、切迫した雰囲気にも包まれてゐる。しかも、そのような凄惨な悲劇的事件の頻発にもかかわらず、そこには奇妙な滑稽さが全編通じて、底流してゐることは奇怪なことではないか。このような奇怪な滑稽さはどこからくるか。年代記の記述という文体上の特質から言つて、登場人物にたいする感情移入の欠如に結局は起因するかと思うのだが、滑稽さはいたるところに発見されるだろう。スタヴローギンが恐るべき爪を現わしてひとびとを驚愕させた、鼻をつまむとか、耳を嘔むとか、人妻と踊つてゐるさなか、いきなり接吻するとか突拍子もないできごとは、話者の緊張した筆致にこだわることなく、虚心に見れば、なんとも滑稽な仕草ではないか。あのスタヴローギンが老県知事の耳にかみついてゐるといふ凶柄など抱腹絶倒ものではないか。酔っぱらいの退役軍人レビヤートキンなどは、滑稽な道化的存在の最たるものだが、それが歌う油虫の歌などは、滑稽さの極みだ。社会の倫理的パラダイムはゆらぎ、その崩壊し行くパラダイムの割れ目から、さまざまな笑いを誘うグロテスクが噴出して来る。ここでは自殺も同情をそそる事件というよりは、ひとびとの好奇心をかきたてる珍事となる。

これは文体という点に着目してみれば、バベルの塔の崩壊によって、言語の混乱が始まった如き現象が描かれているということになる。

6 言葉もそこでは混乱し、憑依的な自己主張の言葉が氾濫する

このニヒリズムの伝播してゆく世界では、多彩な言葉が氾濫し、まさにポリフォニックな混沌の世界へと社会は崩落してゆく。この点でモチュールスキーの『悪霊』での言語技術にかんする指摘は正鵠を射ているといふべきだろう。

『悪霊』はこれ以上ないほどの文体上の効果の上に構築されている。登場人物それぞれが自分の文体を持っているので、各人物を比較、対立させることによって、作者は自分の物語の生地の上に複雑な模様を描くことができるのだ。彼らの表現力を強めるために、無色中立の「年代記」という背景が選ばれている。個性を持たない語り手が、議事録風の乾いた文体、精確さで事件を叙述して行く。それぞれの登場人物は、特有の言葉づかい、独特の話しぶりで、この「年代記」に自分自身のことを書き加えて行く。「こう記した後、具体的にステパン・トロフィーモヴィチは「フランス語とロシア語との混合語、地主らしい抑揚、上品な地口が特徴」であり、キリーロフは「その奇妙な、誤った語法で規定されている。」マリア・チモフェエヴナは、その民衆的、修道女ふうの言いまわしの醸し出す民話的な光で示されている。チャーホン主教は、教会スラヴ語的語法の厳格な壮麗さによって、シャートフは予言者の炎のような靈感によって、ピョートル・ヴェルホヴェンスキーは途切れ途切れで、「ニヒリス

ト気取りの」、ことさらぞんざいで卑俗な半畳によって示されている。レビヤートキンは居酒屋詩人の酔ったあげくの感傷で、シガリョーフは学者用語の魂の抜けた重苦しさによって、スタヴローギンは「人類共通語」の無定形で人工的な性格によって示されている。これらさまざまな言語スタイルとリズムのぶつかり合い、からまり合いが、この小説の文章に複雑な対位法をなしている。」(松下裕、松下恭子訳『評伝ドストエフスキー』、筑摩書房、五二二ページ)

まさにポリフォニーの世界だが、各自がそれぞれの文体で話すというのは、そこに正常な対話の存立を許すというものではないのではないか。デイスクルの違いには、そこに対話の弁証法を通してより深く相手を理解しようとするには不都合なものがあるのではないか。『罪と罰』のラスコーリニコフとポルフィリー、あるいはソニヤとの対話のごとき、反論飛び交う激しいやり取りは、『悪霊』の世界には不在だ。対話にはならない対話。それが『悪霊』という小説の対話の特質ではないか。それというのも、それらの声の多くが既成価値の大胆な否定、破壊の観念につかされた激しい自己主張の言葉だからではないか。そこに相手の反応など顧慮する余裕などはない。いわばこうした言葉の群れが雑然と混沌のうちに遊び戯れる時、否定と破壊の霊に囚われた魂の群れの乱舞する、一種ゆがんだ万華鏡を覗くとも思われ、そうした妄動する言葉の乱舞に笑いがこみあげて来る。しかもその言葉の乱舞の中から、恐るべき破壊が進んでゆくのをを見る時、この文学空間は一体いかなるものかという問いの前に立たざるを得ないだろう。

II 『悪霊』的世界の演出者

1 憑依するニヒリズム

この奇妙な滑稽さに満ちた空間が、次第に否定の精霊によって崩落してゆくのは、ニヒリズムが『悪霊』の主人公だということとかわる。『悪霊』においてドストエフスキーは、ニヒリズムをその極点に於いて捉えた。『悪霊』において主人公はニヒリズムという悪霊に他ならない。『白痴』もまたニヒリズムが主人公とは言えたが、しかしそこではニヒリズムはまだ隠れた主人公だったかと思う。イッポリトを除いてほかの登場人物はニヒリズムに侵食されてはいるものの、なお他の情熱に囚われている。作品中唯一人ニヒリストといえるイッポリトにしてみても、自殺未遂後彼はかなり積極的に彼を取り巻く人間関係の中に入ってゆくのだ。ナスターシャ・フィリツポーヴナとアグラヤといういわば恋敵同士を対決させる手引きをするのもイッポリトなのだ。というのも、イッポリトの若さは、なおニヒリズムを徹底させるには生命力に富んでいたとすべきだろう。『白痴』においていわば隠れた主人公ニヒリズムが、俄然主人公としてその恐るべき姿を現すのは『悪霊』においてだ。姿だつて？ニヒリズムに姿があるのか？ あるいは？ あるいは？ あるいは？ 人間にとりつくものであつて、形あるものではあり得ない。やはり一種の精霊といふべきもの、否定する精霊、つまり悪霊なのだ。しかし悪霊の恐るべきところは、その憑依の巧みさといえるだろう。悪霊に憑かれ乍ら、悪霊による憑依を疑うどころか否定の力を自身のうちから得たものとして振る舞う。その否定の行使において、懷疑遂

巡はない。否定と破壊の精霊はひとたび人間にとりつくや、自己増殖を始める。その前に懷疑遂巡は手もなく退けられるだろう。こうして憑かれたものは、群れをなし、そこに否定のユートピアをつくる。この暗黒の楽園、否定が放恣な姿を取って、観客を楽しませるこの喜劇的世界、そこでは背徳的なもの、醜悪なもの、思い切つて野卑下劣なものが、高貴なるもの、聖なるもの、純潔なるものと入れ混じり、それを汚辱して、妖しげに人の眼を魅了する。これこそ悪魔の演出による喜劇的世界といふべきものか。

2 『悪霊』における世界戯画化の性質

通常の喜劇が、例えば『タルチュフ』『知恵の悲しみ』『検察官』のごとき、人間社会を風刺、批評するのに対して、ここでの風刺性、批評性は極めて皮肉なものになつてゐる。なぜなら、一般的に喜劇が人間の、また人間社会の悪、矛盾、愚かしさにたいするプロテストに、笑いの焦点を合わせるのに対して、否定の精神悪魔の演出するこの喜劇空間では、悪、矛盾、愚かしさ、すなわち社会的に否定されるべきものこそ歓迎すべきものとして演出されるからだ。いうまでもなくそれは、悪魔の奸計であつて、その歓迎として現象するものは究極的な破壊への巧みな誘惑にすぎない。しかしそれは自負に満ちた人間には見えない。この悪魔の奸計は、いわゆる麻薬と呼ばれるものの、人間破壊のメカニズムを思い起こしてみるだけで十分だろう。言い換えれば、ここではプロットは二重に仕掛けられてゐる。人間社会において進行するプロットと、それを操る悪魔によつて操られるプロットと。

理性的にして純粹否定の靈に囚われたものの、既成の社会通念に對する嘲笑、罵倒、冷笑、破壊自身がプロットを構成する。観客を樂しませるのは、その否定の、あるいは嘲笑の鋭い刃で、観客の日常性に馴れ、そこから生まれた倦怠感に特別なリフレッシュメントを浴びせる否定の快樂だ。いわばこれが否定のユートピアであり、否定の樂園といふべきものだ。ここには一種グロテスクな感覚も潜む。否定によつて、一挙に裸形にされた現実は見慣れない何かだからだろ。

モチューリスキーは『悪靈』に演劇的性情を見ているが、これは悲劇でもないし、また喜劇ともいえないだろう。ヴォードヴィル、それも「悪魔のヴォードヴィル」というのが最もふさわしいものではないだろうか。悪魔の演出による否定と破壊が勝利するヴォードヴィル。ヴォードヴィルとは笑いに徹底した軽い喜劇だが、笑うの言うまでもなく悪魔だ。悪魔には人間たちが否定と破壊の中で自滅してゆく光景ぐらい、笑いをもたらすものはないだろう。言うまでもなく、そこには神にたいするルサンチマンの感情が渦巻いている。一体なぜ、ある意味では表層的に笑いを作り出し、不倫さえもその種にしてしまう気晴らしのこの軽喜劇が、悪魔によつて利用されることになるのか。ここには皮肉を愛する、悪魔の逆説的意志がある。ニヒリズムとは、その悪魔の逆説的意志の現れに他ならないのだ。この現れの畏怖的な本質に触れた時、その逆説的意志の表現は「悪魔のヴォードヴィル」として現れるだろう。

——実はこの表現はキリーロフが自殺直前ピョートルに語った言葉なのだ。

3 なぜヴォードヴィルか

V・N・ザハロフの『ドストエフスキー 美学・詩学要覧』(チェリヤービンスク、メタル、一九九七年)をばらばらめくっていたら、「モチーフとしてのヴォードヴィル」という項目に出会った。ザハロフはロシアにおけるヴォードヴィルの展開について述べたあと、ドストエフスキーの文学においてヴォードヴィルがモチーフとして使われた作品をいろいろ挙げてゐる。『他人の妻とベッドの下の夫』『伯父さまの夢』『スチエパンチコフ村とその住人』などが、興味深いことには、『悪靈』で、自殺直前キリーロフがピョートルに言った言葉、世界は「悪魔のヴォードヴィル」という表現に注目していることだ。キリーロフはここで何故ヴォードヴィルという言葉を使ったのか。ちなみにこのキリーロフのヴォードヴィルという表現を邦訳ではどう訳しているか。米川訳では喜劇となつてゐるが、やはり小沼訳のようにヴォードヴィルと訳すべきかと思う。「悪魔の喜劇」でも十分わかる。しかし元来喜劇は人間社会の愚劣・欠陥に對して鋭い批評をもつて挑むものである以上、それは根本的にはポジティブに世界を描こうとするものだろう。しかし悪魔という否定の靈にとつて、そのような高度の意味に於ける倫理性などは問題になるはずもない。いうまでもなく悪魔にとつては、人間社会の愚劣・欠陥こそ人間破壊のこよなき手掛かりであり、足掛かりなのだ。むしろその愚劣・欠陥をこそ逆に賛美することを通して、いっそうそれを拡大し、終局的には破壊へと導くことこそ、その狡猾極まりない戦略なのだ。この悪魔の戦略にふさわしい喜劇の様式こそヴォードヴィルといえるのではないか。だからこそキリーロフは自殺直前

この表現によって、世界が悪魔によって手玉に取られているという憤激を口走ったのだ。

4 キリーロフはなぜこのような表現をとったのか

このキリーロフの最終的な世界認識は、それまでのキリーロフの世界認識の総括といってもよいだろう。『悪霊』のなかのニヒリスト群像のなかで、ニヒリズムともつとも理論的に積極的に対峙したのはキリーロフだろう。「いまここに」という永世願望は、死を超える人神の観念を生み出し、絶対的な自由と善悪の彼岸に立つ、独特な超越思想を創造したのがキリーロフだった。彼はそれまでニヒリストたちとはつかず離れずの関係だったが、しかしピョートルには激しい嫌悪を抱いていた。キリーロフは、ピョートルの悪霊性をもつとも感知していた人間だったろう。キリーロフがこの表現を、使ったのは、シャートフ殺害のあと、ピョートルがキリーロフのもとを訪れ、キリーロフに一切の責任を負うという遺書を書く契約の実行を迫ったときだ。キリーロフはなかなかピョートルの期待にすぐに応じようとはしない。しかし、ピョートルの巧みな誘導に、つぎのようなアネクドットを語り出す。

ゴルゴダの丘でキリストは磔刑される。キリストが死後、共に処刑された死刑囚の一人を連れて、死後の世界を探してゆくが、あるはずの世界を結局見出せなかったというものだが、そこからキリーロフはこの地球という遊星の法則は、「悪魔のヴォードヴィル」だと一種熱狂のうちに叫ぶのだ。

キリーロフはニヒリスト群像のなかでもキリストを深く愛し、純

潔な人柄の技術者だ。アイコンにロウソクを捧げたりしている。その彼はニヒリスト群像の中で、スタヴローギンに決定的なニヒリズムの洗礼を受け、彼独自のニヒリズム超克の人神論を打ち立て、自殺によってその理論の絶対化を宣言している男だ。その点で、スタヴローギン同様ほかのニヒリストとは違う。ピョートルのこの最後の訪問の時に、シャートフの暗殺を彼は知った。キリーロフはシャートフの人柄を最もよく知っていた人間だった。そのような人間の暗殺は彼の容認できるはずのものではなかったろう。しかし、全ては許されるという理論を徹底してきた彼が、そこに私憤を発動することは考えられないが、しかし彼はそこに悪魔の嘲笑を改めて実感として感じたのではないか。そこから彼の常日頃考えて来た、アネクドットをここでもち出したのだ。彼にはニヒリズムこそが悪魔の間支配のあらわれと感知したのだ。彼が人神思想を打ち出したのも、その悪魔の嘲弄を超えんとする強い意志からだ。にちがいない。親友のシャートフ殺害によって、ますます悪霊の跳梁に憤激した彼は、シャートフ殺害にかかわったニヒリスト達を、いわば悪霊に操られるものとして捉えるその表現によって断罪したといつてよい。

5 「悪魔のヴォードヴィル」演出者の執念

しかしこのヴォードヴィルの演出者はどうしてキリーロフのそのような暴露攻撃にもひるむものではない。それは、「ヨブ記」において、最初の悪魔による試練でヨブが財産一切を失ったとき、ヨブは神を呪うことなく、逆に神を称えるが、サタンは神にさらに肉体的試練を下す許しを求めるのだ。このヴォードヴィルの演出者はその

ように、キリーロフをも自分の支配の中に取り込もうとする。その戦略に乗せられ、キリーロフも結局は遺書を書き、事件の責任を一身に背負うと書くことになる。その場面は、緊張感漲る数ページだが、ピョートルはキリーロフに人神論を巧みに語らせ、恐るべき自分の昂揚と興奮の中で、見事書かせることに成功する。世界を「悪魔のヴォードヴィル」と捉えた認識者キリーロフ自身そのヴォードヴィルの、悪魔によって操られる出演者の一人であることを認めるはずはない。しかし、ピョートルという骨がらみの悪霊的人間の巧妙な誘惑術に陥ったというべきか。この誠実で純潔なキリーロフにして、このように自分の自我主義のもつとも高い、誇るべき極点を逆手にとられて、まんまとしてやられる。しかし最後の自殺実行の場面はなお恐ろしく、しかも滑稽な場面だ。キリーロフは薄暗がりの中近づいてきたピョートルの指にかみつくのだ。ここにキリーロフの最後の抗議があつたとみていい。

6 ピョートルとスタヴローギン

ピョートルはスタヴローギンをも取り込もうとする。スタヴローギンは勿論応ずるはずもないのだが、しかし彼の下意識には、ピョートルに応ずるところがある。スタヴローギンはこの小説空間において最大のニヒリストであることはいままでもなく、ほかのニヒリストたちと共通するところはない。かれは他のニヒリスト達を、いきいきとした希望を持って運動していると皮肉っているが、スタヴローギンの激しい理性はそのような、行動を厳しく拒否する。彼はニヒリズムの不断の行使のなかにあつて、否定自体を生きるしかな

い。いわばスタヴローギンとはニヒリズムに死刑執行された存在なのだ。いいかえれば、彼はもつとも深くニヒリズムの悪霊に憑依された存在といふべきものだ。ここに彼独特の道化性が出現する。それは内面に憑依した悪霊性を隠蔽する仮面に他ならない。通常の間は、彼の人間的巨人性に畏敬の念を払うだろうが、聖なる感情の持ち主はそれを直覚する。この醜悪な一面、それはリーザが、或はあの脚の悪いユローディヴァアのマリアが感知していたものだ。

一方、それを現実化しようと奔走するのがピョートルだ。ちょうどメフィストーフエレスがファウストに仕えるように。しかしそれはメフィストーフエレス同様スタヴローギンにある時点で逆に支配しようという計算からのものにほかならない。

ピョートルこそこの否定と破壊の霊に憑かれた人間集団のなかでも、もつとも悪霊的人間だ。かれはいわばメフィストーフエレス、それは彼の外貌からもうかがわれるものだ。ドストエフスキーはこの道化的悪魔を、ほとんどすぐ悪魔を連想させるといっていい露骨な描写で飾った。これは現実の当時のニヒリストたちの誰とも似ていない。一般的にはピョートルを、かの有名なネチャーエフのモデルとしてとらえ、实在のこの過激な革命家との比較において論じることが多いが、この『悪霊』という徹底的に戯画化された文学空間の人物を、实在の人物と比較して、ピョートルを遙かに劣等の存在といつても始まらない。それより、この人物像が如何に描かれているかに留意し、ドストエフスキーの想像力の豊かさを楽しんだ方がよい。

それは二十七歳ぐらいの若者で、中背より少し高く、かなり長い

髪はうすく白っぽい、口ひげ、頬髯はちよぼちよぼ、身のこなしはさばけていて、変人のように見えるが噂ではその言動は作法に適合して、話ぶりもその場にあっている。外貌は「後頭が少し長めになって、まるで両脇から押し潰されたような具合なので、顔までが妙にとがって見えた。」(米川正夫訳)

語り手は、一見したときの印象と実際との差異に注目している。病気からの回復期にあるような印象だが、病気などしたことはない。やたらに動き回るが、急いでいるわけではない。どんな状況のもとに置かれても平然としている。非常に強固な自己満足の性質を持っているが、自分では気が付かない。早口で自信に富んでいて、言いよどむなんてことはない。思想は明瞭で、さっぱりしている。発音は驚くばかり明晰、ふるい分けられて、いつでも役に立つように用意してある。綺麗にそろった大振りな豆粒の様に言葉はまき散らされる。初めは気に入るが、嫌気がさしてくる。というのも、ちゃんと用意の出来た南京玉のような言葉が鼻についてくる。病気からの回復期云々とあるのは、なんとなく來所が地獄という暗い陰湿の地底であることを感じさせるのではないか。

「非常に自己満足の性質を持っているが気が付かない」は悪霊的特質といえよう。『ファウスト』でのメフィスト・フェレスを考えて見れば判る。この悪魔はファウストの誘惑に成功する、従って神との賭けに勝利することに絶大の自信があるのだ。しかしそれは所詮自己満足で、賭けにおいて神はファウストを救済することになる。悪魔は賭けにおいて敗北する。悪魔の自信とは結局は、自己満足に他ならないのだ。その言葉の特質も、その自己満足と見合っている。

彼の言葉は一方的に発言され、極めて柔軟性に富み、臨機応変しかも自分の意志を貫徹させるべく、常に準備されている。その驚くべき流暢さは、逡巡懷疑をいささかも有しないがためだ。また幻惑することに効果的だからだ。このピョートルとの間に真の対話はなりたつはずはない。それは常に二重性を持つ言葉、嘲笑を背後に偲ばせた、巧緻に裏打ちされた言葉だからだ。破滅への誘導にひきこむ言葉であり、相手によって自在に変貌する言葉だ。このようなディスクールと誠実な対話の成り立つことはないだろう。

ピョートルは、このロシアの『ファウスト』のメフィスト・フェレスとして黒い戦略をもって他のニヒリスト群像を支配しようとするものだ。究極的にはスタヴローギンを支配の帝王に祭り上げることによって、逆に彼を支配することを目論んでいる恐るべき策略家なのだ。

『悪霊』第二編8の「イヴァン王子」の章でピョートルが打ち明けるのは、そのスタヴローギン支配の巧妙な策略だ。ピョートルは金を請求しようとして、それを拒否し出て行ったスタヴローギンを追って、地面に叩きつけられるが、また追う。仲直りをしようとして立ち上がったとき、ピョートルの顔は一変、それは祈るような、哀願するような顔に変わっていたというのだ。一体なんだって僕が君にとって必要なかかと聞くスタヴローギンに、ピョートルのいう未来像は恐るべきものだ。それは新しい混乱時代を現出するというものだ。彼は言う。シガリョーフ主義は賛成だが、寶石屋の店に飾るべきものだ、理想だ、僕はある偶像を愛する、それが君ニコライだ、君は恐ろしいアリストクラートだ、人間の命を犠牲にすることなど

平気だ、君は指揮官であり太陽だ、僕は第一歩を考え出した、初に混乱時代を現出する、人民の只中に没入する、こう言つて彼は混乱時代創出の策略を口走る。

「実のところ、僕は策士なんです。社会主義者じゃありません、はは！ ねえ、ぼくはそういう連中を、すっかり勘定して見ましたよ。子供らといつしよになつて、かれらの神や揺籃を笑う教師、これはもうこつちのものです。殺された者より殺した者のほうがより多く発達している。また金を獲るため殺人を犯さざるをえなかったのだ、などといつて教養ある犯人を弁護する弁護士、これも確かにこつちのものです。実際の感覚を経験するために百姓を殺す学生もこつちのものです。なんでもかでも犯人を釈放しようとする陪審員、これもまったくこつちのものです。自分の自由主義がまだ不十分ではないかと、法廷でびくびくしている検事も、同様こつちのもの、ええ、こつちのものです。そのほか、行政官吏、文学者、なかに仲間がたくさんあります。うんとたくさんあります。しかも、そういう連中は、自分でもそのことを知らないのです。また別の方面からいうと、学生や馬鹿どもの従順さ加減は、もう極度に達しました。教師連中は胆汁の入った袋を押し潰されてしまったのです。いたるところ名譽心が方図もなく発達して、野獣のような食欲心のさかんなこと、今までかつて聞いたこともないくらいです……ねえ、ぼくらがほんの出来合いの思想で、どのくらい成功をかちうるか、きみはともわからないでしょう？ ぼくが立った頃には、リトレエの、犯罪は精神錯乱なりというテーゼが猖獗を極めていたが、こんど帰つて来て見ると、もう犯罪は精神錯乱どころか、最も健全な

常識なんです、ほとんど義務です、少なくとも潔白な反抗です。『だつて、発達した人間じゃないか、もし金が必要だったら、どうして人を殺さずにいられるものか！』というふうですからね。しかし、これなんぞはまだ生やさしいほうなんです。ロシアの神も安ウオートカの前にはもう尻ごみしていますよ。(中略)われわれは破壊を宣傳するのです……それはなぜ？ というやつが、また実に魅力に富んだ問いでね！が、それにしても、少々小手だめしをしておかないりや、こいつは必要ですよ。われわれはまず火事を道具に使います……伝説を道具に使います……こうなると、どんなやくざな集団でも役に立ちますよ。ぼくはあなたにこういう集団の中から、いかなる砲火の中にも突進して行つて、しかもそれを光榮とし、いつまでも感謝するような、殊勝な人間をさがし出してあげます。まあ、こうして混乱時代が始まるんです！ この世界がかつて見たこともないような、大動揺が始まるんです……ロシアは一面濛氣にとざされ、大地は古い神を慕つて号泣する……さあ、そこである人物を登場さすのです……だれだと思えます？」

それはイヴァン皇子、あなただといつてピョートルはスタヴローギンを深い驚愕のなかに陥れる。そして明日にでも金はもらわずにマリアのかたをつける、リーザを連れてゆく、僕等のアメリカになつてくれますね、三日猶予を与えますといつてピョートルは立ち去る。

このピョートルの表明こそ、もつともよくその悪靈性を示したものだらう。

III ヴォードヴィルとは何か

ところでここでヴォードヴィルについて簡単に紹介しておこう。

一九六二年モスクワのソヴィエト百科全書社刊の『文学小百科事典』第一巻の当該項目ではまずヴォードヴィルを「演劇の一種、面白い奸策とか、アネクドートのテーマによつてなされる対話、あるいは事件が、音楽的、歌謡的な詩の対句を伴つて演ぜられる軽い喜劇」と定義してから、そのフランス十五世紀での発祥、フランスでの推移、ヴォードヴィルの劇としてのジャンルの確立、フランス革命を経てのジャンルとしての変遷、やがて一八三〇年代から一八五〇年代にかけて絶頂期を迎え、欧羅巴にも広がつてゆくが、十九世紀後半にはオペレッタに押されて、凋落してゆくという。ロシアに関しては、ヴォードヴィルは十九世紀最初の十年代に、十八世紀オペラからナショナルな、歴史的な、現代的なテーマを取り入れて入つてきた。当時のヴォードヴィル作家としてシャホスキー、グリボエドフ、フメルニツキー、およびその作品が紹介されている。デカブリストの潰滅（一八二五年）後、政府はヴォードヴィルを奨励した。社会問題から関心をそらすためだ、空疎なヴォードヴィルの氾濫に、ゴゴリ、ペリンスキーは批判的だったが、ただペリンスキーはジャンルとしてロシアの発展を期待していた。進歩的社会思想の発達とともに、ヴォードヴィルは民主的傾向を持つようになる。コーニ、ソログープ、グリゴリーエフ、カラトウイギン、フォードロフ、レンスキー、および彼らの作品が挙げられている。一八三〇—一八四〇年代には、現代社会の醜悪面を風刺暴露したヴォードヴ

イルが出て来る。そこでは地主、商人、反動的ジャーナリストを保護する貴族的メセナ、官吏などがやり玉に挙げられている。四〇年代には自然派の影響のもとに笑いよりは、同情をかきたてるものになっていった。そこには若き日のネクラソフもいた。しかし現実的風俗劇に近接してゆくことで、ヴォードヴィルはジャンルとしての特徴を失つて行き、十九世紀後半には消失してゆくことになる。ただチェホフひとりこの喜劇形式に関心を寄せ、いくつかの一幕物のヴォードヴィルを書いた。「熊」「プロポーズ」「披露宴」「タバコの害について」「創立記念祭」で、そこでこれらの作品に見られるヴォードヴィルの特徴が示されている。「逆説性、事件の急激な進行、大団円の意外性」というものだ。

なおこれは余談だが、ヴォードヴィルの本家たるフランスでも、とても人気を集めたのが、オーギュスタン・ユーージェーヌ・スクリーブ、ユーージェーヌ・ラビツシュ（一八一五—一八八八）という作家だ。今回ラビツシュの代表作の一つ「人妻と伊太利の麦藁帽子」（原題 *Un chapeau de paille d'Italie*, 1852）というのを翻譯（梅田晴夫訳、世界文学社、1948）で読んでみた。いや、なんとも馬鹿馬鹿しいものだが、笑わせることは笑わせる。そしてところどころ歌謡が入つて気分を昂揚させるというものだ。

これは結婚を前にヴァンセンヌの森を散策していた主人公の金利生活者が、そこで思いがけない珍事に遭遇し、その珍事に崇られて翻弄された、結婚に至るまでの一日をとりあげたものだ。実にさまざまな滑稽な錯誤と、頓珍漢な会話の連鎖、予想外の展開によつて笑わせる。頻繁にはさまれる戯れ歌がその場の緊張した雰囲気

気をやわらげて滑稽を一層面白く味付けする。

ところで実はこの作品の眞の主人公は、タイトルにもあるイタリアの麦藁帽子なのだ。なぜこんな他愛のないものが主人公なのか。ヴァンセンヌの森を主人公が散策している時、その馬が木の枝にかかっていた麦藁帽子をたべてしまった。それはある有夫の女が、恋人との逢瀬のためにかけていたもので、主人公の家まで二人が押しかけて責任をとらせようということから、主人公が同じ麦藁帽子を求めて狂奔することになるのだ。女の夫は恐ろしい焼き餅やきで、女は恐怖におびえている。主人公の家で恐怖から暴力を振るい始める。そこで主人公が新妻を家に迎かい入れるためには、もとの帽子とそっくりのものをみつけなければならぬ。逢引き中の女の帽子が馬に食べられるという滑稽が、姦通の発覚という重大事に結びつけられている所がヴォードヴィルなのだろう。

フランス語の瀟洒な、繊細な、機知にとんだ表現とはよくマッチするのがこの軽喜劇なのだ。亭主を寝とる女たちをめぐって、しつちやかめつちやかの人間関係が常に予想を超えて、思わぬ結末に終わるといふのがヴォードヴィルのポエティカといえるかとおもう。勿論ここでは夫をコキユにするということあげつらうなどというのは野暮の骨頂だ。これはロシア的な純朴なところには向かないと思われそうだが、意外にロシアにもこれが入ってきて、多くの作家によって書かれ上演されたということについては、文学小百科によって既に述べた。

IV ドストエフスキーとヴォードヴィル

1 『他人の妻とベッドの下の夫』

ところでドストエフスキーには早くからヴォードヴィルへの関心はあった。のみならず、それを作品化してきてもいる。それはザハロフもいのように、一連の初期作品に現れている。

ペトロパヴロフスキー要塞監獄に収監されていたとき書いたという「小さな英雄」の中でも、ある邸の家庭演劇で、その主人がスクリーブの劇の主役を演じたという件が出て来る。つまりかなりはやくから、ドストエフスキーはフランスのこうした軽喜劇にも親しんでいたのだ。のみならず、自分でもそのような作品を書いている。いまそのうちの一つ、映画にもなっている『他人の妻とベッドの下の夫』をとってみようか。

これは寝とられ男が、その現場を捕らえようと見張っている。そこにひとりの青年が通りかかる。かれは青年に女性を見なかったかと聞く。青年は立ち去るが戻ってきて、誰かを待っている様子。同じように何かしら見張っている気配。寝とられ男は、自分は頼まれて友人のために浮気妻を見張っていると告げるが、勿論嘘だ。実際には青年の相手は、この寝とられ男の妻だったのだ。やがて妻が男と連れだつて出て来る。出て来たところを、青年が声をかけると、彼女は連れの男を夫といって嘘を言う。其のあと寝とられ男が姿を現すと連れの男にこれは夫といって、夫の腕の中に飛び込む。こうして、女は見事三人の男を手玉に取るのだ。

翌日寝とられ男は、劇場へオペラを見に出かける。妻が自分の上の机敷にいるのを見つける。他の場所に行っているはずだった。彼は妻の情人らしい男をさがすが、よくわからない。彼の上に折りた

たんだ付文が降ってくる。どこからきたかわからないが、それは女が情人に逢引きの場所を伝える付文だった。彼は劇場を飛び出し、付文の教える場所に急行し、三階に上り、その家の閨房に押入り女を見つけるが、女は彼を強盗とおびえる。その夫の声が聞こえると、不思議なことに、その見知らぬ細君は寝とられ男をベッドの下に隠す。ところが、そこに先客がいたというわけだ。やがて夫が、入って来る。狎がベッドの下の男に吠え掛かる。寝とられ男は、犬を絞め殺す。ベッドの下の先客は隙を見て表へ脱出するのだが、寝とられ男は夫につかまってしまい、かれは夫婦を相手に、弁明を努める。そこで彼は滑稽な話術の駆使でなんとか切り抜け、家に戻ると、妻は病気で寝て居る。彼がポケットを探ると、狎の死骸が出て来る。妻が夫を追及し出す。作者は、そこから新しい物語が始まるというて終わる。

この小説は別々に発表された二つの小説が一つにまとめられたものだが、二つを結びつけるものはなにかと考えて見ると、寝とる男と、寝とられる男の滑稽という主題が浮かんでくる。女の臨機応変の知恵のしたたかさはいずれも共通するが、それはいずれにしても付随的なもので、二つの物語の大部分を占めるのは男たちの物語で、そのやりとりは全く滑稽なものだ。特に嫉妬に振り回される男が逆に他人の閨房で浮気妻の浮気の現場に立ちあい、思いがけず寝とる側の男と立場を同じくするというのは奇抜な発想ではないか。皮肉な話だ。そして浮気な人妻を潔癖の女性と違ってその夫に弁護する羽目に陥る。ドストエフスキーはこの永遠の三角といわれている男女の関係を男の側に絞って、それを喜劇化したのだ。

これはあの美しい『白夜』とは全く正反対に位置するような作品といえるだろう。ここでは、寝とる男も寝とられるし、滑稽な立場へと陥る。ここでは女は罰せられないし、またその行為を倫理的にどうこういうこともない。つまり、ここでは真の苦悩とか懷疑はない。あつたとしても、笑いを強化し、より面白く味付けするものとして扱われるに過ぎない。ここで地下室の主人公がヴォードヴィルについて述べていることを想い出すことも無駄ではないだろう。

「苦痛というやつは、たとえば、ヴォードヴィルなどにはご採用にならない。それはわたしも承知している。」(米川正夫訳『地下生活者の手記』I・9)これは水晶宮では全く苦痛や懷疑は許されないうことを言いたいわけば前座に発言されたものだが、これはヴォードヴィルにたいするドストエフスキーの見解を端的に現わしたものだだろう。

しかし既にふれておいたように、他者の苦悩を共にするという深く浸透性に貫かれた愛を説くドストエフスキーにして、このようなアンティポードがあるとは、不可解という人もあるかもしれない。しかし、そこにドストエフスキーの世界の巨大性があるというべきだろう。言い換えれば、この『他人の妻とベッドの下の夫』という様な作品は、中世の狐物語、或はルネッサンスの『デカメロン』の世界を連想させる。そういえば、バルザックにも『コント・ドロラティック』というのがあつた。『貧しき人々』でジェーヴシキンがどうやらひそかに楽しんでいらしいフランス十九世紀の大衆的人気作家ポール・ド・コックなどでは、そうした不倫こそその大衆魅了のポエティカのモチーフなのだ。狐物語に関していえば、兄ミハイ

ル・ミハイロヴィッチ・ドストエフスキーがゲーテの『ライネッケ・フックス』を翻譯していることを、思い出すだけで十分だろう。これらの作品の主人公は機知の権化といふべきものだ。それは不倫を達成するために、騙すべき相手の弱点をつかんで、臨機応変に奸策を遂行するのだ。時に自分の策が自分に跳ね返って馬鹿を見たりする。騙すものも、騙されるのだ。そこに相手に対する共苦とか同情などは不要だ。それは一種遊びの空間として、閉ざされた、自足した空間だといえる。

ところでこのドストエフスキーのヴォードヴィルの小説は新しい事件に発展するというところで終わるが、時代を経て、それは『永遠の夫』として浮上するのではないかと思う。

以上は流刑以前の作品だが、ドストエフスキーはシベリアからペテルブルグに戻り、作家活動を始める。その出発点といふべき作品がいずれもヴォードヴィルをモチーフとして内包していることは面白いことだ。

2 『伯父さまの夢』

『伯父さまの夢』は小説をヴォードヴィルにしたような作品とモチュールスキイは書いている。「モルダーソフ市年代記より」の副題が付けられているが、この小説の語りの特質を示しているものだろう。語り手がいて、それがこのモルダーソフという地方都市を舞台にした記録を記すという点で、『悪霊』と共通する。これはことに注意する必要があるだろう。

主人公はKという老公爵だが、この地方の勢力家マリアの邸に転

がり込んできて滞在している。その財産目当てに、マリアが自分の娘ジーナをこの老公爵と結婚させようという策略をめぐらす。ここに公爵の自称甥という青年があらわれて、ジーナに言い寄る。このような状況のなかで、マリアが自分の策略をいかに貫徹させるか、ジェズイットもどきの弁論を駆使するところが実に面白い。老公爵は、過去の威光と、膨大な財産を継いでいる点でマリアに狙われたのだが、甚だしい高齢を、恐ろしく人為的な技巧で覆い隠して、若さを演出している、なんともグロテスクな存在だ。しかも彼は、精神的にはかなり呆けていて、ぼんやりした記憶の中に生きている人物で、ただ女性の美しさにはなお心を奪われるという貴族的欲望の持ち主だが、反面実に他人を容易に信用する、無垢な人間なのだ。しかし彼は莫大な資産の持ち主だ。

こうしてこの小説はこの善良なる、他人を疑う事のない人間の、その財産をめぐって、公爵の義理の娘マリアが才知の限りを尽くして公爵を自分の娘ジーナと結婚させようという策略によって、そのプロットが構成されている。そのようなプロットを押し進めてゆくのがこの女性のジェズイットばりの論理だ。それは何が何でもその意志貫徹させずには止まないという不屈の意志から出て来る論理であり、詭弁の連続なのだ。米川正夫はそこに『カラマゾフの兄弟』の大審問官の源を見ているくらいのものだが、要するところこの女性の意志こそがこの閉鎖された空間を真に支配する意志といえるだろう。公爵の自称甥なる青年が現れて、これがジーナに惚れ込み、夫人の策略を妨害するわけだが、その妨害も何のその、マリア夫人はその驚くべき狡猾な弁論で乗りこえる。しかし最後の所で公

爵の突然の死によって万事が一挙に崩壊する。甥と名乗った男も実は詐欺漢でそこを逃れてゆくことになるのだ。ところがこの作品は、そこでは終わらない。三年後どうなったか、いわばエピローグといったものが付記される。青年は相変わらずの道楽三昧に過ごし、やがてもっとも遠隔の地方のひとつに出張を命じられ、そこでの最高の権力者の舞踏会に出て、オネーギンさながらジーナと再会する。

ジーナはいまやその総督の若妻として光彩を放っている。彼の暗示にも傲然として一顧だにしない。ジーナの母のマリアにも会うが、マリアもほとんど相手にしないというので、彼は侮辱に沸き立つ。一晚ねむり、よそへ出張を命じられたので、立ち去ることにする。

彼はやがて遠く離れた駅逓に着いたとき、まったく別の考えによって頭が占められ、健康になったというところで終わる。

興味深いのはこの老公爵がかつてヴォードヴィルを作ったことがあるということだ。このことがこの知的にはなにかしら茫漠とした、さだかならぬ男の記憶のなかに残り、ヴォードヴィル作成の思い出だけは心になお煌めいているといえるのだろう。ヴォードヴィルでは常識を常に外した荒唐無稽なプロットを持つが、そのひとつに年齢の極度に離れた男に若い美女を結び付けようという、画策がある。この小説でも夫人が養女を老公爵に結び付けようと、その狡知の極を尽くす。そこが見どころなのだが、老公爵にはそれが現実か夢か区別がつかない。彼のこころのなかに養女に対する愛が目覚めるといっても、かつてのヴォードヴィル制作の思いがよみがえってきたからだろう。いかえると、この作品はヴォードヴィルの作者が、いつの間にかその世界に入り込んだという話だといつてもい

いかもしれない。マリアの策略は老公爵の死で挫折するが、エピローグでは、それが見事な達成を見たわけで、ヴォードヴィルの世界の完成といえる。ただドストエフスキーは最後に偽の甥をしてその世界を一種反世界として批判させたところは、ドストエフスキーのこのジャンルへの見解の現れたところだ。

なお『悪霊』のステパンをダーシヤに結び付けようというヴァルヴァーラ夫人の策略もこのプロットの応用といえるのではなからうか。『伯父さまの夢』は年代記という共通点からしても、のちに巨大な『悪霊』の世界へと発展する萌芽を内包している興味深い作品なのだ。

3 『ステパンチコフオ村とその住人』

『ステパンチコフオ村とその住人』だが、一般的に演劇としては同じころ作られた『伯父さまの夢』より遙かに充実しているといわれている。というのも、『伯父さまの夢』はヴォードヴィルの性格がより強いからだろう。よりリアリスティックな手法で描かれているが、それでもヴォードヴィルのプロットは内包されている。

ここではフォマー・オピースキンとロスタネフ大佐の間で行われる愛の取引を主題とする。オピースキンは居候だが、女性たちの盲目的な敬愛を恣にしている。ロスタネフは実に無垢の謙抑な性格で、オピースキンをこれまた敬愛している。一家はこのオピースキンの絶対的な支配のもとにおかれているが、天才を自負するこの男は、そんな才能など持ち合わせない、身振りだけの天才、つまり一種の道化、しかも支配する道化なのだ。ムイシュキン公爵の前身ともい

えるロスタネフ大佐は実は、家庭教師のナターリヤを愛しているのだが、オピースキンを始め女性たちは金銭的な打算から、タチヤーナをロスタネフに押し付けようとしている。ところでこのタチヤーナは、現実離れして幻想を追いかけ回すという狂女なのだ。というのも、突然叔父の莫大な遺産が転げ込んだため、頭がおかしくなつたというものだ。しかし既に述べたように、計算づくからこの女をロスタネフ大佐に結びつけようというのが一家の女たちの計画なのだ。ロスタネフは、その謙抑な性格から、この計画を受け入れるつもりでいる。彼はそこで甥を呼び寄せて、ナターリヤと結婚させようとする。問題はこの甥の到着から始まる。よそ者としてこの閉鎖的空間に入ってきた甥は、万事が逆転しているその空間を精神病院かと思う。その奇怪な人間関係の背後に隠れている真実を感知して、ロスタネフ大佐の心を覚醒へと導く。結末は、ロスタネフ大佐がナターリヤを愛していたということに気づき、オピースキンと激しく争い、その人柄からは想像できない暴力をオピースキンに振るう。そこでオピースキンは憤然としてそこを飛び出して、たち去るふりをするが、それは虚栄心のとつたポーズにすぎず、結局戻つて来る。ロスタネフ大佐も戻ってきたオピースキンを迎え入れる。そして、改めて自分とナターリヤの結婚の承諾をこわごわ求める。所が、予想とは全く反対にオピースキンはその結婚を祝福してめでたし、めでたしで終わる。

ここでは万事が転倒していたのだ。そういう中で予想外の出来事がおこり、予想外の決着を得る。これこそヴォードヴィルの手法を内包している所以だ。甥がその閉鎖的空間を精神病院と感じたのは

なぜか。それはひとえにオピースキンという存在の支配の特質による。オピースキンとは何者かといえは、居候なのだ。しかしロスタネフは天才として尊敬しているが、実はなんら具体的な天才としての功績を顕してはいない。そのくせ、天才の身振り、気取りは御大層なものなのだ。一家はこの仮面的天才の前にびくびくしてひれ伏している。いわば他者としてそこに入り込んだ甥には万事が先入見なしでありのままに見えるので、その閉鎖的空間が世間一般の家族とは思えず、精神病院と思われてきたというものだ。

さて、こう見て来るとこの作品における滑稽な効果はなに由来するかは明らかだろう。通常の社会通念が容赦なく踏み破られ、反転され、それを当然としていきている。モリエールの『タルチュフ』のいわばロシア版だが、しかしこの世界には批評はない。ゴーゴリにたいする風刺を見出す評家も多いようだが、作品の内部の構造に注目するならば、オピースキンという偽天才、カリスマ的存在の滑稽さ、それにふりまわされる取り巻き連の滑稽と、ロスタネフ大佐の柔和な、無垢の人格のもたらす寛容さが、この世界を明るく、陽気なものにしている。こうしてロスタネフはナスターシャと共に自分の領土に愛にみちた世界を作ることになる。といったように、このユートピア世界は完全な善意に終始して幕を閉じる。これこそ地下生活者のいう苦悩とは無縁の世界、ヴォードヴィル世界といえるだろう。

4 『死の家の記録』

このシベリアの厳しい流刑生活の日常を描いた記録と、笑いの連

続にみちみちたヴォードヴィルと一体なんの関係があるのかと思う人も多いかもしれない。しかしドストエフスキーの卓抜な人間考察は、この相反するがときふたつのなかに、きわめて深い真実を見出したといえるのだ。心からの笑いこそ、悲惨な現実を超えさせる偉大な生命的力を持つという真実。われわれはその好例を、漱石の『猫』に見るだろう。ドストエフスキーの場合、現実の悲惨さは遙かにスケールの大きいものだ。しかも最低の人間条件に置かれた集団の悲惨だ。いわば極限状況における集団の生命のダイナミズムにかかわる、ある意味で哲学的な問題をほらむ、実に二十世紀に連続する真実といえる。

『死の家の記録』第一部の十一「芝居」は囚人の手による演劇上演の叙述であり、いかに囚人たちがそれを企て、考え、演出したか、また観客たる囚人たちがいかにそれを熱狂的に見たかが語られる非常にいきいきとした章だ。第一部はこれが終章になっている。このことは、第二部の終章が「出獄」となっているのに見合っているように端的にいおう。その劇はいずれもヴォードヴィルではなかったかということだ。まず、第一の演しものは、『フィラートカとミロシカ』というP・F・グリゴリーエフ作のヴォードヴィルで、一八三一年アレクサンドル劇場初演のもの。ペリンスキーは「アレクサンドル劇場」という文でそれを滑稽で、面白いと批評している。ドストエフスキーはこれを再三見たという。次は『ケドリール』という演し物だが、ドストエフスキーはおそらくはじめて見たのではないだろうか。「なにか『ドン・ファン』みたいなところがあった、すくなくとも大詰めには主人と下男が、悪魔のため地獄へさらわれて行

くのである。一幕完全に上演されたが、それはあきらかに断片であつて、始めと終わりは台本が紛失してしまったものらしい。そこには意味もなければ、筋も通っていないかつた。」と書いている。それからドストエフスキーはかなり詳しく、面白く内容を要約している。

第一の芝居の場合には、筋の要約はなく、囚人役者たちを、自分のみた劇場でのプロの役者との比較に立った批評を述べていた。それは第一の芝居はよく知られているからだろう。この『ケドリール』は『ドン・ファン』の従者レポレロに当たるケドリールを主人公にした、滑稽を前面にだしたヴォードヴィルになっている。主人というのがかつて悪魔の助けで窮境を脱したことがあつた、その悪魔との契約が切れる時、二人が泊まった旅籠屋には悪魔がでるとその主人が言う。果たして、悪魔が出て来て、レポレロの主人をさらって地獄に引張つてゆく。いっぽうレポレロは大飯食いで臆病者、悪魔は怖い、食意地は張っている。そのちぐはぐな下男根性が、ことごとくに笑いを醸す。主人が悪魔に連れ去られる時も、おびえてテーブルの下に隠れるが、酒瓶を持って行くことを忘れない。主人がケドリール助けてくれと叫ぶのだが、彼は鶏肉の皿とパン、酒をかかえてテーブルの下にかくれている。主人がいなくなつたとき、はいだして「旦那は悪魔にさらわれちゃつたよ……」と叫ぶ。「見物の歓喜は果てしがないくらい」とドストエフスキーは記している。しかしケドリールの幸福もつかの間、引返してきた悪魔にさらわれてゆく。其の悲鳴がいつまでも聞こえてくる。こうなると、見物は有頂天だ。

つづいての出し物は無言劇だが、内容はやはりヴォードヴィルと

いっていいだろう。浮気な女房の話。亭主の留守に粉屋がくる。彼が農婦を抱こうとすると、書記がやってくる。粉屋をテーブルのしたにかくしたところ、またぞろドアが叩かれる。書記を長持ちにたくす。やってきたのは、婆羅門僧、これがでれでれしはじめると、今度は亭主の戸を叩く音。僧を戸棚の蔭に隠す。亭主が入ってきて次々と男らを痛めつけ、いよいよ女房の番になって彼女は逃げ出す。これまた大喝采を博すのだ。さらに狂言が二、三あったがそれは「すべで滑稽であり、擲りならぬ愉快なものばかり」だったという。

ドストエフスキーは最後に芝居の四人に与えた感動を記している。「わたしたちはみんな上機嫌で、散りじりになり、役者を褒めたり、下士に感謝したりする。争論の声など聞こえない。一同は例になく満足した気持ちで眠りにつく。——何がそれほど嬉しいかと思われぬくらいである。しかし、これはわたしの空想から生まれた幻ではない。これはほんとうなのである、真実なのである。ほんのいつとき、これらの貧しい人々に思いのまま生活をさせ、人間並みに楽しませ、わずかながらも、監獄ばなれのした時をあたえたところ、ひとびとはたとえ一時のことにもせよ、精神的に人が変わったのである。」しかし記録の主人公は、その夜中ふと目を醒まし、周囲の暗い光のなかに悲惨な仲間の姿をみて、それが悪夢の続きではなく紛れもなく現実であることを確認し、もう何年かの辛抱と考えて、枕に頭を横たえるのだ。芝居のもたらした、現実の悲慘を越えさせる愉快と、現実との激しい落差、記録の主人公が否応なく対面せざるを得なかったのはその恐るべき落差だったといえる。皮肉に言えば、芝居見物の快樂は現実の悲慘を一層強めるかもしれないのだ。ここ

にひとつの大きな問題がある。

これはこの記録の自由、解放を叫ぶ結尾の感動と、序詞に見られるその後の主人公の生き方との落差と響き合っているのではないか。このことはヴォードヴィルというものに対する批評をドストエフスキーが持つことを促すことになったのではないか。『伯父さまの夢』においてその批評が結末に暗示されていることをみたが、そのことを踏まえて、改めてこの作品を見て見ると実はこれはいわばヴォードヴィルのパロディなのではないか。

5 『永遠の夫』

『白痴』と『悪霊』の間に書かれたこの中編傑作もまたヴォードヴィルの構造の作品となっている。これは『悪霊』を考える上で、興味深いヒントを与えてくれる。

これは、先にも触れておいたことだが、『他人の妻とベッドの下の夫』の最後に新しい事件とある、数年後の小説化といえる。

かつての情人だった夫が喪章をつけて、主人公の前に現れ、主人公に友情の復活を求めて来るが、主人公にはなぜ男が突然やってきたかわからない。男はリーザという少女を連れてきている。主人公はこの男の妻と深い関係にあったのだが、この夫はそのことをしらなかつたはずだ。この主人公の情人だったという女は、完全に夫を尻にしいていて、自分の行動には口を挟ませないという専制的な女だった。女は多情で、情人をつぎつぎに換える。主人公も新しい男の出現で捨てられることになった。そういういきさつを男は知らない。従って、女が死んでしまった今となって、男とじぶんとは関係

がないのに、なぜやってきたか。ただ女が別れる際、女が妊娠したことを自分につげ、別れる理由としたことを想い出し、男の連れ子が、ひよっとしたらその時の子、そして自分の子かもしれないという疑惑に捉われるのだが、男はその話は何となく避けている。男は熱い友情を求めて接吻までするのだが、なにやら自分がコキュサレたかどうか、知っているような、知っていないような、主人公は曖昧模糊たる感情の中に置かれることになる。このようななかで連れ子のリーザがどうやらいじめにあっているらしいということもわかる。主人公はリーザを知人のある家庭に連れて行く。そこには六人の娘がいて、その三番目の女学生に例の男は結婚したいという欲望から首飾りをプレゼントするがはねつけられる。リーザは熱病で死ぬ。夜中、主人公が寝ている所を、例の男がカミソリで襲うが、主人公は手に傷を負う。男を取り押さえ、朝男と別れることになる。やがて男から手紙が来る。そこに男の妻の主人公宛ての手紙が同封されてあった。そこで主人公は男の秘密を知る。二年後、たまたま駅に停車中、主人公は男を発見する。男は若妻を連れており、しかも彼女には若い軽騎兵が付いていた。「永遠の夫」は健在だった。

この小説の構成の見事さについては定評があるが、それはその骨格にヴォードヴィルの構造を内蔵しているからだと思う。この小説には、五大小説にみるごとき大きなスケールはない。専ら、過去の情事という極めて個人的な、内的な秘密の問題、しかもいまは死んでしまった女に翻弄された男同士の、なんとも微妙な愛憎いれまじる再会の対決に話は集中している。さらにいうならば、この小説の真の主人公は寝とられ男の、なんとも怪奇で複雑なルサンティマン

の感情、それも微妙に暗示されては、ひっこむといった、震える細い、しかし強靱なゼンマイバネのごとき感情の流れだ。主人公の眼にはこの喪章をつけた男の動作はいかにも滑稽だ。彼はこの男を道化、それもカジモド（ユーゴーの『ノートルダムのくる男』）とあだ名する。そこにこの小説の滑稽さがあり、ヴォードヴィルの所以だが、その滑稽さは決して男のルサンティマンの激しさを減退させるものではない。しかも戦慄的なことは、その男の意識を超えて、その感情が突如噴出することだろう。ドストエフスキーはこの点で、ヴォードヴィルの構成をとりいれながら、通常のヴォードヴィルをこえる喜劇形式を創出したといえる。言い換えるならば、表層の徹底した滑稽なプロットの流れと、深層のルサンティマンの暗黒の感情の流れの深層の、二重性を持つ喜劇形式だ。

このような構成上の特色は、すでに述べて来た作品群にも現れていたものだ。ただこの作品においてそれが極めて明確に意識され、いわばポエティカとして定着したということであり、『永遠の夫』という作品の完成度の高さとは、結局その手法の成熟にほかならなかつたということだ。

ところでこのことは、『悪霊』におけるヴォードヴィルの構造を考える上でも大きなヒントを与えるだろう。

6 これらは実はヴォードヴィルのパロディか？

この作品でドストエフスキーはヴォードヴィルのパロディを書いたのではないか。それはセルバンテスが当時流行の騎士道物語のパロディとして、『ドン・キホーテ』を書いたこと同じ発想だ。ドン・

キホーテは騎士道物語に読みふけた挙句自分をその主人公と思ひこみ、田舎娘を意中の憧れの貴婦人として、その世界に入り込んでゆく。その想像力に染め上がった幻想と果敢に立ち向かうキホーテは滑稽極まりない。しかし最後に、その死に臨んで、ドン・キホーテは、自分の狂想から覚醒し、自分はドン・キホーテではない、通常の人間として息を引き取ることになる。ところで彼の狂想とは彼が騎士道物語に憑りつかれ、そのあまり一挙にその世界に飛び込んでゆくというものだが、一体なぜこのような現象が起こるのか。文学には想像力によって創造された世界を、読者が現実に体現してみようという衝動に駆らせる不思議な力がある。それは文学の偉大な力であるとともに危険な力でもある。ゲーテの『若きヴェルテルの悩み』などその典型的な例だ。その書簡体小説の主人公の自殺に倣って自殺者が多く出たので、ゲーテがそれに警告を發したことはよく知られている。いずれにせよ、文学が強い感染力を持った場合、それによって呼び覚まされた感動、あるいは共感のあまりにも激しい時、その感情を現実に発現することで感情を処理しようとするものなのかどうか。セルバンテスはとにかく主人公をして囑目する現実を想像力によって騎士道物語の一場面として読みこむということで、その狂想を笑いに供した。そこにこの作品のパロディ性がある。読者はこの主人公の狂想の愚かしさを笑う。

問題はこうしてこの愚かしい主人公が読者の深い共感を呼ぶのだろうか。ドストエフスキーのこの滑稽な主人公にたいする愛情はよく知られている。ツルゲーネフも亦オマーヂュを捧げている。おそらくその点にこの人物を説くカギがあるのかと思う。面白いことに

ドン・キホーテの死の床で、サンチョパンザはドン・キホーテと共に再度、遍歴の旅に出ようと口説くのだ。いわばリアリストとして、たえずキホーテの錯誤を注意し続けて来たサンチョが、である。この地上の原理たる存在サンチョが究極的に愛したのはキホーテの狂想だったというわけだ。

こう考えて来ると、ドン・キホーテなるものの核が見えて来るのではないか。パロディを超えて、読者に伝わってくるのは、その理想に対する献身の無垢というものではないだろうか。自分を笑いのにさらすという否定を通して、無垢は自己を提供するのだ。それは共感を呼び起こす。人間は本来無垢への郷愁をもっている。そのような深い部分の郷愁をそれは呼び覚ます。ドン・キホーテを我々が愛するのはそのためだ。

ところでドストエフスキーが一連の小説でヴォードヴィルをパロディ化したということにも、おなじような事情が働いているといえるのではないか。『伯父さまの夢』も最後は、偽の甥のこの世界からの覚醒、健康で自由になったという自覚で終わる。その中心たる公爵は突然死を遂げ、三年後若者は遠隔の地方でマリア母娘と会う。その状況についてはすでに記した。そこで母娘の冷然たる態度に出逢い、そこから逃れ新しい任務につく。ここでヴォードヴィルの世界（若者には気違い病院とも見えた）が一種狂想の世界であったとここで告げているといつていい。狂想の世界、そこでは夫人の意志、どこまでも彼女の野心を遂行しようという意志のもとに人間関係の奇想天外な組み合わせ策略され、夫人はそれに没頭している。その展開の奇抜さのなかに興味を掻き立て、読者の興味をひきずる面白

味がある。それはモリエールの喜劇に見出されるような人性の愚かしさの剔抉とか、ゴッゴリのロシア社会に内在する悪の告発による笑いの創出などではなく、クロをシロといいくるめる詭弁の面白さ、あり得るはずもない夢を実現させようという狡知が障害を次から次へと打ち破ってゆく見事さ、これらが通常のヴォードヴィルだったならば、意外な結末でめでたしで終わるのだが、ドストエフスキーは、ひとまず公爵の突然の死によって、マリアの策略の崩壊を示す。しかしエピソードで母娘が見事金と名声を獲得することによって、マリアの野心は見事に達成された。だが、偽の甥が其処を去って、三つ目の旅籠屋で、全く別の考えを持ち、けんこうで自由な人間としていわば復活するというのはどういうことか。

策略が見事成功する世界、それは結局苦悩、懐疑を排除する世界に他ならなかったのだ。この詐欺漢はマリアの成功の中に、苦悩、懐疑を排除する意志、それは自由をも排除する意志を見たのだ。男は最後にマリアの作り出した世界に大きなノーを突き付けた。

先に述べたことだが、ドストエフスキーは『地下室の手記』のなかで、ヴォードヴィルでは苦悩や懐疑は許されない。それは水晶宮でも同じことだ。なぜなら、苦悩とか懐疑は否定である。水晶宮とは否定はいれられない。しかし何故ドストエフスキーはここで水晶宮の完全なる世界をヴォードヴィルにたとえたのか。

ヴォードヴィルの面白さには、人間の真の苦悩などは無用である。寝とられ男をコケにするというのは、ヴォードヴィル常套のプロットだが、この場合夫の苦悩などへの配慮などは棚上げにされて、騙すことをめぐるのあれやこれやの珍事を連続させ、終わりにめで

たしで終われば万事事足りりというのが、ヴォードヴィルのポエティカなのだ。ドストエフスキーはこれを水晶宮との関連でとらえた。懐疑や否定は水晶宮にとつては水晶宮の死を意味する。地下室の主人公は、そこから水晶宮においては、人間が真の人間たることを止めるとして、苦悩を説く。この地下室の主人公の逆説を今ヴォードヴィルにおいてみるならば、懐疑や否定を許さないヴォードヴィルにおいて、真の人間は死んでいる。それでそこに現実の人間を登場させたかどうか。こうしてドストエフスキーはヴォードヴィルをリアリズムによって小説化することで、パロディ化したのだと思う。それも単なるパロディ化ではなくて、先に述べたように、表層にヴォードヴィルの世界を置き、深層にそれを実際には支配する暗い情念世界を置くことで、いわばヴォードヴィル世界の笑いのユートピアを見返す構造を創出したのだ。

このように見て来て前に聳え立つのが、ドストエフスキーにおけるヴォードヴィルの動機を内包する『悪霊』という巨大な作品だ。キリーロフの言葉「悪魔のヴォードヴィル」という視点から一体どのような風景が現れるのだろうか。

V 『悪霊』に内包されるヴォードヴィル的特色

1 『ステパンチコウヴォ村とその住人』や『伯父さまの夢』

での策略

ヴォードヴィルのポエティカをもう一度振り返ってみたい。そこにはある突飛もない策略、奸計によってプロットが進められてゆく。

『スチエパンチコーヴオ村とその住人』では主人公ロスタネフ大佐が、自分の母親の將軍夫人が持ち上げて、尊敬を捧げるフォマー・オピースキンを中心とするひとびとに、タチヤーナという女性との心にもない結婚を持ち掛けられている。というのも相手の財産目当ての為だ。ロスタネフが真に愛するのは、家庭教師のナターリヤだが、母親に従順で謙抑な彼はその策略を受け入れざるを得ないと思っっている。そこに青年がやってきて、その策略を覆すという話だった。この、將軍夫人の権勢を後ろ盾に天才ぶりを演じて、絶対的な人々の尊敬を勝ち得ているのが、かつてはその居候だったフォマーなのだ。やってきた青年は大佐の甥だが、かれはそこでは万事価値が逆転しているところから、そこをロンドンのペドラムと考えるのだ。結局この青年の活躍で、ロスタネフはナターリヤと結ばれて終わる。ここではロスタネフが一度だけ真実の顔を見せるが、そのあともフォマーへの崇拜は続き、結局はヴォードヴィルの解決で終わる。

『伯父さまの夢』でもマリヤ・アレクサンドロヴナが矢張り財産目当てで娘ジーナを老公爵に結びつけようという策略を持ち、そのためのとうとうと弁ずるのだ。さて『悪霊』にもそのような策略が存在することに気づく。

2 『悪霊』における策略

まずはステパンとダーシャの結婚の提案だ。これはまったく意外の提案だったと語り手自身もいっているくらいものだ。実はステパンにとっては、ワルワラ夫人こそ、生涯をかけて愛した女性だ

ったのだが、それは彼のこのころの奥深く隠されたものだった。ワルワラ夫人がなぜこのような提案をもちかけたか。それはわからない。夫人がステパンの将来を考えてということが理由らしいが、本意は不明だ。なにしろ二十歳ぐらいの娘と五十歳ほどの初老といつてもいい男との結婚には無理があるが、ワルワラ夫人の論理は強引で、ダーシャもステパンも説服させられる。ところがこの話が、ピョートルによつて、「他人の罪業」と結婚かと皮肉られることで、ステパンのころにおそるべき疑問の雲が広がり出す。後に、ワルワラ夫人はステパンを見限るといふ、冷酷な態度に出ることになるが、それというのものもこの不可解な提案から始まったともいえるのだ。さらに後に詳述するようにステパンに対するワルワラ夫人の態度が百八十度の転換し、夫人はステパンをいわば捨てるのだ。このまったく奇怪な変化は恐らくピョートルの画策によるものだろう。ワルワラ夫人までが新しい時代思想の信奉者に変節させられて、ステパンを放浪へ、やがて死へと追いやることになる。

『悪霊』では策略はピョートルによつて巧妙に、様々な形で、様々な処に張り巡らされているのだが、その策略は自分の父親でさえも平然とその網にかけて、破壊にまで追いやるという冷酷な計算によつて貫かれている。これこそまさにニヒリズム、否定と破壊の精霊による人間破壊の策略だといえよう。

ニヒリズムがじわじわと浸透してゆくプロセスのドラマ、人間破壊のドラマ、戦慄的なドラマでありながら、なるほどとおもわせるのはその誘惑術の巧みさだろう。

その人間破壊の最前線に立つのはピョートル・ヴェルホーヴェン

スキーだ。悪魔のヴォードヴィルの演出者だ。ヴォードヴィルは笑いの創造において、笑いを妨げる否定的なもの、懐疑的なものは排除されねばならない。いうまでもなく笑うのは悪魔だ。悪魔にとつては否定と破壊が広まれば広まる程、笑いは完全なものになるだろう。まずは旧世代から始めて、若い世代、さらには階級を超えて、なによりも否定と破壊の精霊の拡大を策略することだ。狂信者は大いに歓迎、無垢な、論理の魅力、うぶな反抗に簡単にのめり込む若い世代も亦歓迎。虚栄心にあふれ、自己主張を、アイデンティティと思いこむ若者もまた結構。ところでそういう悪魔の目論見にたいしては、真実を見抜くもののほど厭なものはない。真実を見抜くもの、またニヒリズムと誠実に対決しようというもの、あるいは道化的存在、ユローディヴァアヤといった人間は、欺瞞の手にはのらない。これらの人間には、自己顕示のプライドなど不要だからだ。しかしそれでは悪魔のヴォードヴィルは完成しない。そこにピョートルの邪魔者排除の強い執念がある。多くの他殺者がでるのも彼の画策による。レビヤートキン兄弟の殺しもそのような策略からだろう。シヤートフ暗殺もそうだが、それはピョートルが、シヤートフがニヒリズムを超えて、民族の中に神を見出そうとする情熱を憎んだからだし、またかつてシヤートフの侮辱を受けた報復という、悪霊的ルサンティマンの感情も働いているという。いずれにせよ、シヤートフには神の存在を問いつける真摯さがあつた。こういう人間は悪魔のもつとも苦手とするものなのだ。キリーロフも同じ手ごわい敵なのだが、こちらはうまいことに、自殺の理論をうちたてるといふところに、いわば自己破滅のうまみがある。しかしキリーロフはその

自殺によって結局はピョートルの策略の網にかかったのだろうか。ここはなかなか問題のあるところだろう。ドストエフスキーは恐るべき迫力を以て、キリーロフ自殺決行の場面を描いている。

キリーロフはなかなか自殺しようとはしない。様子を見に近よつたピョートルは奇怪なキリーロフの姿を見る。それは暗黒の中に、戸棚と壁のあいだに硬直して佇立するキリーロフの姿で、まるで自分が消えてなくなりたいたいともいうように見えたというものだ。ピートルを構えて近寄つたとき、左の小指に噛み付いた。ピョートルはそこを飛び出す。やがてピートルの音が聞こえた。この小指は後になって痛み、ピョートルをなやませるが、キリーロフの最後の瞬間の感情の闇は深く難解だ。ただこの場面を表面的に見ると、いかにも滑稽ではないか。いわばグロテスクに伴う滑稽さ、悪魔にはどことなく滑稽さが伴うというのも、その自己満足とルサンティマンによるものかと思う。

こう考えると、キリーロフが悪魔の策略に載せられたかどうかの答えも見えてこよう。

足の悪いレビヤートキナと、スタヴローギンとのかかわりぐらい興味深いものはないだろう。知力贅力ともに優れた美男子で傲慢なスタヴローギンと体の不自由な狂女との組み合わせ、これくらいヴォードヴィルの逆説に富んだ主題はないのではないか。彼女がピョートルの策略の達成に於いて大いなる邪魔者だったという事はわかるが、この兄弟暗殺を、フェージカに金をやつて暗にそそのかすスタヴローギンの気持ちは難解である。またシヤートフ暗殺を、仲間血の結束を図るためにといつて、暗示するがごとくスタヴローギ

ンの気持ちも不明だ。『悪霊』ではスタヴローギンが主人公だが、それは言うまでもなくその人物の巨人性による。巨人性とは、彼の体験の豊かき、知力の鋭く深く、一切に行き渡ろうとする貪欲さ、いふならばファウストの巨人性というものだろうが、ただ一点最も重要な核、人生の意味がそこで焦点を結ぶはずの絶対的な核を欠いている。彼はニヒリストだが、それは最も徹底した意味でのニヒリストだ。かれのうちにあつてニヒリズムは不断に機能するニヒリズムというべきものではないかと思う。ニヒリズムはきわめて逆説的の観念であつて、ニヒリストであるという途端、彼はみずからニヒリストたることを否定することになる。いわば無意味の、灰色の世界に投げ出され、のたうち回らざるを得ない苦悩の中に置かれた人間それが、スタヴローギンだ。このような人間にとつては、ピョートルのごときニヒリストにして行動家は軽蔑すべきものにほかならないだろう。ピョートルは、それは充分承知しているが、ピョートルはそういうスタヴローギンをもまた自分の策略の網にかけようという魂胆を持っている。

スタヴローギンと悪霊との関係はなにか謎めいている。彼は決闘のあとダーシャと会い、こんなことを話す。「ぼくはこのごろ幻覚ばかり見てるんだよ。ある小悪魔がきのう橋の上で、ぼくの戸籍上の結婚の束縛を取りのけて、下手なぼろを出さないようにするために、レビヤートキン大尉とマリア殺せといつて、ぼくにさんざんすすめるじゃないか。」これが真実の打ち明け話かどうかはわからない。すぐあとに、幻覚ではないといつている。ダーシャはスタヴローギンがニヒリストの仲間に巻き込まれているというと、彼は笑いたくて

たまらないんだという。ここにはスタヴローギンと悪霊とのかけ合いの関係が暗示されているようにも思う。悪霊を逆に試そうと云う不遜な、彼独特の傲岸さが其処から透けて見えて来るかと思う。

3 破壊の網をいかに広く打つたか

さきに引用したピョートルの言葉にある、混乱時代招来のために、ピョートルの打つた投げ網の広さと巧緻は面白いものだ。ゴーゴリが『検察官』で使つた思い込みという人間の欠陥を巧みに利用し、また人間の貪欲さはいわずもがな、虚栄心、支配欲など、対象によつて柔軟にその弱点を捉えて対応してゆくのだ。上は県知事から、下は脱獄囚と、対象とするのはこの小社会を構成する様々な階層の縮図ともいえるものだ。特に県知事にたいする画策は見事なものであり、ピョートルは県知事を自分の意のままに操り、結局破滅へと追いやつてゆく。

新知事のフォン・レムプケーはドイツ人、妻のユリア夫人には頭があがらない。彼は志がかなわなないときには、紙細工の劇場とか教会をつくつて自らを慰めるといふセンチメンタリストだ。小説も書いている。将を射んと欲せばまず馬を射よ。ピョートルはユリア夫人を取り込む。野心家の彼女は、ピョートルを国家的大陰謀の密告者として考へていた。何時かその陰謀が暴露され、中央政府の讃辞を受け、昇進、さらに愛もつて青年たちを瀬戸際で引きとめる方法といったものがユリア夫人の頭の中に憑依の如く入り込んだ。いわばピョートルの言動にそれを匂わせるものがあつた。こうしてピョートルはユリア夫人の全幅の信頼を得て、夫のレムプケーを掌状

に載せる奸計に移る。ピョートルはレムプケーの小説を預かり、それを紛失したなどといって、この県知事の肝を冷やす。県知事が、檄文の秘密なコレクシヨナーときいて、其れを借りてもつていってしまう。県知事の心の、いずれも内密な自負にかかわるものをピョートルは驚掴みにして県知事支配に利用する。

ユリア夫人には若い世代に対しての同情的な思い入れがあり、そこで彼女は県内の貧しい保母を経済的に援助するという触れ込みで娯楽デーを計画する。昼は文学講演会、夜は舞踏会、そこに文学カドリールを挟む。

『ファウスト』ではファウストによって、幼児殺しの罪に追いやられたグレーチヘンの悲惨を忘れさせようと、メフィストーフエレスはファウストを悪魔の祝宴に連れ出す。いわばファウストがグロテスクな饗宴のなかに魂を忘れさせている中に、グレーチヘンの運命は破滅へと導かれているのだ。『悪霊』においても、プロットに重要な意味をもつ、このロシアの『ファウスト』版ワルプルギスの夜といたい祝祭がしかけられている。この娯楽デーがそれに相当するといっているのではないか。この祝祭を機にステパンの運命も大きく変わり、ワルワラ夫人がステパンを見棄て、ステパンは放浪者として街道に歩み出て行くことになるのだ。

祭りとはたびたび延期され、婦人社会では軽佻の気分が漲って来る。ユリア夫人のサロンを中心の一つのグループが形成される。福音書売りの女の袋に外国製のポルノが忍ばせられ、観工場で聖書を出すと、ポルノと一緒に散乱したので逮捕され、女は留置場へ入れられるという騒ぎも起きる。ポルノを入れたのはリヤムシンという青

年だったが、彼は「普仏戦争」をいわばピアノで演奏して見せる。

これはフランスの国歌ラ・マルセイーズを弾いているうち、そこに忍び込んだ、ドイツの俗謡「愛しのオーガステイン」の猥雑なメロディがフランスの勇壮たるメロディをついに駆逐するというものだ。「普仏戦争」のパロディだが、戦争もこの『悪霊』という逆転した文学空間では笑いへと転換される。醜悪な冒流事件の発生が相継ぎ、聖母誕生寺の塀の門際のマリアのイコンの厨子が壊され、ガラスのなかに二十日鼠が入れられていた。セミヨーン・ヤーコヴレツヴィッチという奇怪な予言の聖者の出現。ひとびとが訴えると、それに応じて突飛な指図をするのだ。砂糖をやれというのがご託宣だ。そこに行く途中一行はピストルの自殺者の見物に立ち寄る。それは十九歳の青年で自殺の理由は金を使い果たしたためだという。一行は自殺の現場に立ち会う。ある男がいう、ロシアでは縊死やピストル自殺が頻発するのは、根が切れたか、足元の床がわきへ滑りぬけてしまったからだという。

こうしたなかで、ステパンとヴァルヴァーラ夫人との会談がスクヴァレーシニキイで実現する。ここで先にも触れた夫人の変貌がおこる。驚いたことには二十年このかた見慣れた夫人とは異なっていたというのだ。夫人はステパンにいわば引導を渡す。毎年三千里ブリ贈る、あなたはどこに住んでもいい、この土地でもよいがこの家ではいけない。友情なんかは体裁のいい飾り言葉に過ぎない。までいう。夫人はすっかり新思想の宣伝者と化してしまっていた。ことごとく二人の意見は対立した。夫人はみなステパンを攻撃しているという。文学会でのテーマを聞かれて、ステパンは人類の理

想としてのシスチンのマドンナについて話すと答える。カルマジノーフについても二人の見解は正反対だ。夫人は国家的人物というのにたいして、ステパンは時代遅れの女の腐ったような奴という。

ステパンは袋をとって出て行き、どこかの塀の下で飢え死にする、自分の姫にたいする騎士のように美しく生涯を終えたいとまで思っただ。

ここで「自分の姫」とはいうまでもなくワルワラ夫人のことだ。ここにはかの「憂い顔の騎士」の面影が落ちてゐるが、反面やや滑稽の気味もあるようだ。

4 ヴォードヴィル空間の転換点としての祭

ヴォードヴィルが予想外のプロットの進行によつて笑いを一貫させるものであつたとしたら、祭りこそそうした重大な役割を負つてゐることになる。上に述べたワルワラ夫人の驚くべき変節とでもいいたいステパンに対する、友情を弊履のごとくはき捨てることなどもその先駆的現象にほかならない。これはそれまでの夫人の毅然とした、貴族的姿勢からして全く考えられない変節ではないだろうか。語り手は「全体に、夫人はまるで人が変わったようだった。以前の冒すべからざる威厳を備えた貴婦人（これはステチェパン氏の言い草なので）の面影はなくなつて。ごくありふれた、気まぐれな、社交界の婦人になり切つていた。しかし、それはただそんなふうに見えるだけかもしれない。」と記しているが、この記述は事件の終わった後のものと考えれば、やはりワルワラ夫人も悪霊に憑かれたひとりでつたということとは、間違いないだろう。なによりも夫人にとつ

てステパンは、深い愛情の対象だつたはずだ。この祭りを契機にワルワラ夫人はチエルヌイツェフスキーの信徒と化した如き言動に走る。なるほど日頃夫人は、ステパンがポール・ド・コックに読みふけり、カルタにうつつを抜かしていることに苦情を呈していたということはあるが、それは全く別の問題だろう。とすれば、夫人の変節はヴォードヴィル空間独特の予想外の転換として捉えるしかないのではないか。このような変節がなぜ起きたかについては、語り手によつて直接的には説明されてはいない。しかし、その変節がピョートルの暗躍によるものであることはあきらかだ。

ワルワラ夫人は、ユリア夫人の女性家庭教師の救済案をきつかけに、ユリア夫人に心服してしまふ。そのユリア夫人はすっかりピョートルに丸められてしまつてゐる。ピョートルは、父親ステチェパンのところへやつてきて、ワルワラ夫人とステチェパンとの関係について、驚くべき侮辱の言葉を吐く。ピョートルは二人の友情について、「泥水の吐き合いっこ」と夫人に言つたという。夫人は、ステチェパンの長年の手紙も見せた。さらに養老院にいれるように夫人にすすめたから体裁のいいところへいれてくるだろう、激高する父親にさらに激しい侮辱の言葉を浴びせ、呪うステチェパンを尻目に、「馬鹿馬鹿しい理屈は抜きにして、事実、事実、事実と、こういうふうにしたのみますよ」と捨て台詞をして去つてゆくのだ。ピョートルの二人の友情に関する言葉は、ワルワラ夫人の「体裁のいい飾り言葉」に見合つてゐる。ピョートルの言葉を、自分の言葉のようにいう、ワルワラ夫人もまた悪霊に憑かれたといわざるを得ないだろう。ピョートルの祭りを大きな破壊への転換点にする準備的策略は

着々と進む。そういう観点に立つて恐らく祭りを見る必要があるかと思うが、祭り自体大きな山場を作っているのです、ここでは祭りについては稿を改めたいと思う。

VI 『悪霊』におけるヴォードヴィルのドラマの帰趨

以上みてきたように、『悪霊』において、ヴォードヴィルの構造、それも悪魔のヴォードヴィルというべきドラマが内包されていることは明らかに見て取れることかと思う。しかし正確に言うならば、それは単に悪魔の支配意志がそのまま実現するものとして内包されているのではなく、やはり人間の永遠を求める意志との激しい葛藤の中に置かれたものなのだ。先にふれたキリーロフが、ピョートルの巧みな話術と誘導によって、約束の遺書を書くが、それは悪魔の策略に屈したという事なのか。ドストエフスキーはいかにもそのように書いてはいるが、実際に自殺を執行するまでの、このうえなく張り詰めた時空の中で展開される默劇の中で、自殺によって自らを神とするキリーロフの凄まじい情念と、生命力の葛藤を描くことで、ピョートルの卑俗さを嘲笑しているのだ。キリーロフがピョートルの指にかみついた行為の中に、悪霊的なものに対する限らない軽侮と憤激が奔出しているといえるのではなからうか。

このキリーロフの自殺はスタヴローギンに深い衝撃を与えたに違いない。それは遺書の語るところだ。しかしスタヴローギンは彼なりにやはり、そのニヒリズムを最後まで貫き、マトリョーナの幻覚によって、自己断罪を下して終わることになる。

VII 『悪霊』における「悪魔のヴォードヴィル」の大団円

ピョートルの策略はかなり成功するのだが、しかし自己の行った行為の重みを耐えきれなかったリヤームシンの自供からはじまり、悪霊的ニヒリストのレギオンは一網打尽の結果に終わり、悪魔のヴォードヴィルは瓦解し、幕を閉じる。これは悲劇で終わつたかにみえるが、ここにヴォードヴィル特有の逆説的解決が仕掛けられていたといえそう。ステパンは放浪の旅に出、そこで聖書売りの女ソフィアとであり、改めて聖書の中に自分への批評を見出す。そしていわば、生涯はじめて真実の生に目覚め、生きるということそれ自体が既に喜びだという真実の生き方へと還帰するので。このヴォードヴィルの演出家たる悪魔は結局逆手を取られたことになるだろう。ワルワラ夫人も覚醒し、聖書売りのソフィアを家に呼び、共に聖書売って歩こうと誓う事になる。スタヴローギンは縊死を遂げる。それは自分のようなものが生きているのは良くないという自責の念からだ。この行為は悪霊的人間の自己否定ということ、彼はその無明の闇の放浪の末に挿んだ一条の光だったとも言えそう。パスカルという両極端は一致するという神秘を目の当たりにする感を持つのだが、どうであろうか。ところで悪霊は死んだかといえ、ピョートルはするりと逃げおおせたのだ。悪霊もまた不死であるといわねばならぬだろう。

VIII 『悪霊』このドストエフスキー風黙示録変奏曲

こうして見て来ると、『悪霊』の全貌が開示されてくるのではないだろうか。これは「悪魔のヴォードヴィル」を内包する黙示録的世界なのだ。黙示録とはアンチ・キリスト出現の終末の様相の中で眞の信仰を守り抜いたものだけが生き残る峻烈な闘争をあらわしたものだ。『悪霊』はそのドストエフスキーの変奏曲だといってよい。この作品においてぐらい、ドストエフスキーが芸術的完成を見せた作品はないし、そのことによって鮮やかな現代性を持った作品はない。それというのも、ドストエフスキーがなによりもこの小説を一つのまとまった芸術作品として創るという意志を持ったことによる。攻撃的パンフレットにすぎないとか、傾向的だとか言う批判は問題にはならない。これは実は社会主義批判でさえもないのではないか。大体ピョートルは社会主義建設など目指すものではない。破壊こそ彼の目的といっている。あえていうならば、大審問官のごとき絶対支配をこそ目指したといつていいだろう。モデル問題もいろいろあるが、それを行つても始まらない。ピョートルの原型にネチャーエフを見るのはよいだろうが、しかし『悪霊』では現実とは全く異なつた自立した悪霊性に憑かれた人間として現れている。このニヒリズムの悪霊性こそもつとも現代的問題ではないか。ヒトラー、スターリン、いずれも悪霊化したニヒリズムから出ている。そう考えれば、『悪霊』のもつ予言性の大きさ、深さには目を奪われると云つても過言ではないだろう。ここであらためてキリーロフの言葉に帰つて、その意味を考えて見る。

「悪魔のヴォードヴィル」、否定と破壊の精霊による人間社会の遠隔操作という悲喜劇。精霊は一たび人間に憑依するや、その人間は否

定と破壊の情熱と意志とを自分のなかから湧いて出たかのように思ひこみ、既成の社会秩序、制度、倫理を一举に否定する歓喜を体験することになり、その自我は恐ろしく膨張する。この小悪魔の群れはレギオンとなつて黒いユートピア建設に赴く。勿論かれら人間はそれが悪魔の遠隔操作によるユートピアとは思はずはない。悪魔からすれば、こんな面白い観物はない。人間による既存社会の否定破壊が完全であればある程、完全なヴォードヴィルが創出される。邪魔者は消せ。しかし最大の邪魔者は、ニヒリズムを超えてゆこうとする者たちだろう。

キリーロフはどこから『悪魔のヴォードヴィル』というような発想を得たか。単にそのニヒリズムによる認識によるものではないだろう。仲間のニヒリストらの交友のなかで彼はその認識をそだてて来たものに違いない。彼がニヒリストの仲間をどのように見ていたか。彼はピョートルを激しく嫌つていた。それはピョートルの悪霊性を本能的に感知していたからだろう。その点ではシャートフも同じだ。この二人はスタヴローギンからいわばニヒリズムの洗礼を受けた。その点でははつきり他のニヒリスト群とは異なる。他のニヒリストたちのニヒリズムがどこからきたかについては、ドストエフスキーは書いてはいない。それらの人物たちは登場してきたときには、既にニリストとして登場する。彼らの特徴はその必ずしも一般的なニヒリズム観を持っているわけではない。スタヴローギンは、ドーシャにあてた遺書の中で、いわゆるニヒリストたちを意地悪い眼でみていた。彼らが希望に満ちているのがうらやましかつたと皮肉り、かれらと自分とは何ら共通するところはないといっている。

しかしキリーロフとシャートフは異なる。これは、彼らがスタヴローギンにいわばニヒリズムの洗礼を受けたことと関わるのではない。スタヴローギンは他のニヒリストとは異なるニヒリストだ。ロシア人はニヒリズムを一旦信奉するとなると、それを神にするという。『悪霊』でもフェヒナー、モレッツシヨットという形而上的唯物論者を神として礼拝する士官が出て来る。考えて見ると可笑しなことではないだろうか。

しかし、キリーロフやシャートフにおいてはニヒリズムは遙かに徹底したものになっている。ニヒリズムの上に生きて行くことはできない。その点でキリーロフもシャートフも一致している。シャートフはロシアの民衆と大地のなかにニヒリズム超克の活路を見いだそうとし、キリーロフは人神思想によって、生の全面的肯定、時が止まるという体験によって驚くべき思想を獲得する。このふたりの思想の原点にいるスタヴローギンこそニヒリストのだが、一体真のニヒリストというものなど表現できるものだろうか。キリーロフは不死の信仰を失って人間は生きて行くことはできないといったが、これはニヒリズムのジレンマを的確に現わしている。ジレンマとは、生命を持たされている人間が、その生命を否定するというジレンマだ。生を否定する、例えば自殺によってそれを実行したとする。その途端ニヒリズムも死ぬ。死ぬことによって、ひとつの判断が下されることになる。つまりニヒリズムはもはやニヒリズムではなくなる。いいかえれば、真のニヒリストは、そのニヒリズムを持ち続けなければならない。いわば意味を持たないまま生きつづけなければならない、不条理へと執行された存在なのだ。スタヴローギンこそ

そのような真のニヒリズムによって執行された存在なのだ。周知のようにスタヴローギンという名前は、ギリシャ語の *strangoo* 「スタウロス。十字架からきている。Lidelle と Scott の *Greek Lexikon* の当該項目を見ると、比喩的意味では *voluntary suffering* (自ら苦悩を求めること) として、マタイ、ルカ福音書のキリストの「自分の十字架をもとめよ。」という言葉をあげている。こうしてみると、スタヴローギンという名前にはニヒリズムをその十字架として負ったものという意味が込められているということになるだろう。このことは、かなり奇妙なことだ。ニヒリズムとはいえ、ともあれ苦悩を負い続けるという意味では、キリストの教えに従っているということになるからだ。しかもスタヴローギンの場合、そのジレンマは極限的なものだったといつていいだろう。明晰な意識と美貌、驚くべき強壯な肉体に恵まれたことは、当然のことながら、埒を超えた奔放な生命行動へと突っ走る背徳へと彼を導くことになるだろう。

パスカル的にいえば *divertissement* (気晴らし) の世界への没入である。彼はサドも顔まけの背徳の世界にあったという。アルコールにしても、耽溺したのではない。彼が耳を引っ張り、あるいはかみついたり、人妻に接吻したりしたのも、白い熱病だと云うが、これは過度の飲酒によるものだというのが、恐らくその点でも極端のものではなかったろうか。ただスタヴローギンという人物を描く際に、その様な過去の具体的な描写はない。ただ噂というようにものによって暗示されているに過ぎない。彼の人間関係の核心は常に曖昧で、ぼやけていて謎めいている。マトリョーシャ問題にしても、彼がその死にたいしてどのような感情をもつか、わからない。足の

悪いマリアの死についても、スタヴローギンの反応は不明だ。ただ確実に言えることは、マトリョーシヤの夢に出て来る映像である。

ということは、この奇怪な、極度に明晰な意識を持たされたニヒリストにとって最後にその意識の彼岸にあるもの、いかに明晰な意識をもつても夢で襲ってくる、幻影には立ち向かえない。それこそ彼のニヒリズムへの挑戦者に他ならなかったという事だ。マトリョーナの夢は、彼がエーゲ海の美しい風光の夢の中に出現する。この明晰な意識の極限を生きるニヒリストが、一方でユートピア的夢を見、一方で過去の悪行の夢を見る。この夢がスタヴローギンに最終的な自殺の決断をさせたことに間違いがないだろうが、ただそれが悔恨によるものとはとても思えない。この極めて謎めいたニヒリストとの本音を知ることが非常に困難だ。

本音を告白しているかのように見えるダーシヤへの遺書にしても、真の心情はなお影を潜めているかに感じられる。ここでは、「わたしのようなものは自殺しなければならぬ、けがらわしい虫けらのように、地球の表面から掃き捨ててしまわなければならないのだ。」と記す。このような認識がどこからきたのか。傲岸不遜のこのニヒリストにしてこのような告白があるうとは、彼は自殺を怖れている。彼はキリーロフの自殺を批判する。キリーロフの自殺は彼の宏量 (великодушне [ヴェリカドゥーシエ] の米川訳) による。キリーロフは健全な判断力 (расчетлив [ラスドク] の米川訳) を失ったので、それで宏量たりえた、自分はどうしても判断力を失うことはできない。したがってあれほど観念に没頭することはできない。自分は自殺を怖れている。それは欺瞞を重ねることだという理由か

らだ。欺瞞に欺瞞を重ねることはできない。自分は自殺はしない。こう彼は遺書に記す。

ここで宏量という言葉が繰り返して使われていることは、この言葉の理解には、従ってキリーロフの自殺と宏量との関係を具体的に把握するには、重要だろう。米川訳で宏量と訳されている言葉はロシア語で великодушне [ヴェリカドゥーシエ] だが、その形容詞は великодушный [ヴェリカドゥーシヌイ] で、おなじ告白の中でダーシヤの形容にも使われていることは注目すべきことではないだろうか。この告白の終わりの短い部分にはヴェリカドゥーシエが実に五回 (ダーシヤの形容をふくめると六回) も繰り返されている。この語の意味は十九世紀ダリー辞典によれば「人生の有為転変を甘受し、あらゆる屈辱を許し、常に好意を抱き、善を行う能力」とある。

これは人間としての愛と関わるものである。キリーロフには大きな愛があった。それによって、彼は人神論をうちたてる。キリーロフの人神論とはニヒリズムの相対性の泥沼を脱して、人間に絶対の基盤を求めさせるものだ。そこにおいて人間にはすべてが許される。勿論いかなる悪を行うともよい。ただいけば一切の行為の可能という絶対の自由を獲得したものは、悪を行う事はない。これが人神思想だが、しかしそれを言い出したものは自殺しなければならぬ。それがなぜかは、キリーロフは語らないが、明らかにキリストの殉教を踏まえていよう。

死という絶対との合体によって最初の主張者は聖化される。これがキリーロフの宏量による、自殺というものだった。スタヴローギンにとって、まずそのような宏量さは、理性の認める所ではない、

なぜならそれほど人間を愛することはできない。さらにカントに純粋理性に立脚すれば、やはり超越的なものをしのびこませる観念をキリーロフほどに信じることはできない。さらに、前にも記したように自殺は欺瞞を重ねることだという。

この告白は興味深い。自分をけがらわしい虫けらとした、自己卑下と響き合う自己認識といえるだろう。スタヴローギンはそれまでの人生をここで振り返り、欺瞞といっているのだ。汚らわしい虫、欺瞞にみちた自分の人生、このような認識をもたらしたものの何か。

つまりスタヴローギンはここにおいてはじめて、彼を憑依していた悪霊的なものから解放されたのではないだろうか。最終的に真なる自己、いわば人間の中の人間に立ち戻ったのだ。彼は自分の一切は浅いものだった。じつに確たるものがなかったと記している。感情にせよ、欲望にせよ浅薄なものだったと告白する。彼は善も悪も同等に演出できたが、そこに感情はいっさいなかったという。実にニヒリズムのよって断罪された存在、それがスタヴローギンに他ならなかった。此の彼を覚醒に導いたものはやはり一連の彼のおかしてきた行為の結果としての多くの死、就中マトリョーシヤの自殺があったろう。マトリョーシヤの夢だけは、彼の理性を超えたもの、かれの理性では統御不可能な、恐るべき体験だった。彼は、マトリョーシヤの回想も理性によって支配できると思っていたが、夢は恐るべき衝撃力をもって彼のもとを訪れたのだ。しかもそれはエーゲ海の美しいユートピア的楽園のただなかに、突如現出した暗黒の一点、それは一挙にこの美しい楽園を崩壊させるものだったはずだ。しかもこの暗黒の一点とはスタヴローギンの醜悪な犯罪の犠牲者のあの

世からの告発にほかならなかったのだ。ここで『おかしな男の夢』で、夢の中でやはり楽園の世界を墮落させ、それがおのれの罪とわかって、十字架にかけてくれと叫んだ男のことを思い出す。夢だからこそ、理性の緊縛から解放されて、その感触はストレートに主人公を襲ったのだ。この主人公のその叫びはスタヴローギンの魂の叫びだったろう。皮肉なことに、この夢のもたらした衝撃こそ、彼の人生にとつての初めての確実なものだったといえる。この確実さを前にして、かれは理性の悪霊的憑依をふりはらい、彼は自己の人生を欺瞞の連続と把握するに至ったのではないか。

彼は理性を信条に生きてきたわけだが、理性とは結局彼を欺瞞に陥れるものという覚醒に至り着いた。こうして彼はマトリョーシヤの縊死を追うかのごとく縊死を遂げる。この死は汚らわしい虫としての死である。彼は、キリーロフのようなピストル自殺ではなく、ユダの死を遂げることによって、最後までそのニヒリズムを貫いたのだ。これはニヒリズムの悪霊性への彼の究極の告発というべきものかと思う。

スタヴローギンはニヒリズムの極限に自分を追いつめることを通して、神をカツコに入れた人間理性というものの世界をとことん追求することで、無限の卑下にいたりつき、自らに磔刑を下したといえる。やはりロシアのファウストというに足る巨大な個性、自負に富んだ人間にとつて真に卑下することは困難きわまりない、スタヴローギンこそこの逆説を徹底的に生き抜いた人間として、宇宙の無限点のかなたで神に迎えられる存在と転換するのではないか。パスカルはいう。両極端は一致する。

スタヴローギンの謎は、人間存在の謎であり、また宇宙そのものの謎だ。その謎の前に妥協することなく立っている、それが沈黙のスタヴローギンではないか。