

博士学位論文（東京外国語大学）
Doctoral Thesis (Tokyo University of Foreign Studies)

氏名	千葉 雄
学位の種類	博士（学術）
学位記番号	博甲第 334 号
学位授与の日付	2022 年 9 月 14 日
学位授与大学	東京外国語大学
博士学位論文題目	ドストエフスキー文学にみる内在性と超越性：ミハイル・バフチンのポリフォニー論と小林秀雄の洞察の実存論の比較研究

Name	Yu Chiba
Name of Degree	Doctor of Philosophy (Humanities)
Degree Number	Ko-no. 334
Date	September 14, 2022
Grantor	Tokyo University of Foreign Studies, JAPAN
Title of Doctoral Thesis	Immanence and Transcendence in the Literature of Dostoevsky: Comparative Studies in Mikhail Bakhtin's Theory of Polyphony and Hideo Kobayashi's Theory of Existence of Insight

ドストエフスキー文学にみる内在性と超越性：

ミハイル・バフチンのポリフォニー論と小林秀雄の洞察の実存論の比較研究

千葉 雄

目次

序論 本論文の課題と構成	003
(1) 本論文の課題	003
(2) 第一部・バフチン論の概要	005
(3) 第二部・小林秀雄論の概要	006
(4) 本論文の構成	008
第一部 バフチンのポリフォニー論	011
第一章 モノロギズムとディアロギズム	011
第1節 バフチンのモノロギズムとディアロギズムに関する定義	011
第2節 モノロギズムとディアロギズム：他者との関係における言葉	013
第3節 人間の日常的な現実であるディアロギズム	016
第4節 文学（著述）におけるディアロギズム	020
第二章 メタ言語学とドストエフスキー文学	030
第1節 散文の対話とメタ言語学のアプローチ	030
第2節 文学における言説のパターン	033
第3節 主人公の声の分析	036
第4節 作者と語り手による主人公への呼びかけの対話と主人公の内言	042
第三章 作者と主人公の対話的關係：ポリフォニー小説は民主主義国家か？	057
第1節 バフチンが理解するドストエフスキーの小説の特質：作者と主人公の間の自立的な 關係性	057
第2節 北岡誠司による「二重権力論」：ポリフォニー小説における作者と主人公の關係	059
第3節 専制的な体制のモノログ小説と民主主義体制のポリフォニー小説	061
第4節 バフチンによるポリフォニー小説における作者の価値観と作品世界	066
第5節 ポリフォニー小説における作者の主権の移譲	071
第四章 ポリフォニー小説の統合の原理：対話によるオーケストレーション	076
第一部の結び	078
(1) これまで論じたことのまとめ	078
(2) バフチンのポリフォニー論への疑問点	079
(3) ドストエフスキー文学とバフチンの言語論の現代的な意味	085
第二部 バフチンとの比較でみる小林秀雄のドストエフスキー論	088
はじめに	088
第一章 バフチンと小林秀雄の言語論——バフチンの『マルクス主義と言語哲学』と小林秀雄 の『様々な意匠』	096
第1節 小林秀雄の言語論にある「意匠」と「宿命」	097
第2節 バフチンの記号論と小林秀雄の宿命論：記号の連鎖と断絶	107
第二章 小林秀雄の批評にあるモノログの眼	109
第1節 小林秀雄のものを率直に見る眼	109
第2節 小林秀雄のモノログ①：作者と主人公の同化の契機——戦前の『罪と罰』論を中 心に	113
第3節 小林秀雄のモノログ②：自己解剖による作者の意識の透徹した眼	142

第三章 小林秀雄のドストエフスキー論にある断絶と超越性	160
第1節 「幻想的リアリズム」と小林秀雄の「露出過度の歪像」	160
第2節 小林秀雄のドストエフスキー論にある超越性：「デモン」と「形而上学的な予感」	167
第3節 小林秀雄のドストエフスキー論にある「断絶」	190
第4節 バフチンと小林秀雄の批評における「声」と「眼」	202
第四章 戦後の小林秀雄のドストエフスキー批評に登場する「対話」	219
第1節 戦後の『白痴』論における対話：レーベジェフとイヴォルギン将軍をめぐる「物」を介した対話	219
第2節 戦後の『罪と罰』論における対話：ラスコーリニコフとソーニャの「眼」による対話	223
終章 本論文の総括	231
はじめに：本論文のタイトルについて	231
第1節 本論文のまとめ	231
第2節 発話の連鎖する地上の対話の中にいかに真実の言葉が生まれるか	234
第3節 バフチンのポリフォニー論と小林秀雄の「形而上学的な予感」の対質	240
第4節 ドストエフスキー文学における「断絶」を架橋する「対話」の可能性	248
参考文献	251

序論 本論文の課題と構成

(1) 本論文の課題

本論文の目的は、今日かなり普遍的な支持を得ているように見えるミハイル・バフチン（Михаил Михайлович Бахтин, 1895-1975）のドストエフスキー理解の核心にあるポリフォニー論を、一時代の日本においてきわめて大きな影響を持ち、批評行為の範型のごとく奇妙なカノンとなっていた小林秀雄（1902-1983）のドストエフスキー論とをあえて突き合わせ、両者をあらためて比較検討することで、ドストエフスキー文学のひとつの解釈の可能性を模索することにある。

一般的にもバフチンの議論は、ロシアだけにとどまらず、世界各地のドストエフスキー研究を大きく変えていったが、それゆえにその変容はドストエフスキー研究の一種のパラダイム転換であったと断じていい。バフチンにとって、ポリフォニー（多声性）の概念が、ドストエフスキー文学を特徴づけている中心的な契機である。ポリフォニーは、主人公の自意識と他者のそれぞれの自意識が交錯したり、競合したり、結合したりする生の実践的地平を含意している。小説の登場人物（主人公）たちがこのように相互にポリフォニーを奏でるだけでなく、その対話に作者のドストエフスキー自身が入り込み、主人公たちとの対話的な関係——同意したり、反発したりという関係——を作り上げるのである。

日本の昭和の評論家である小林秀雄は、主人公であるラスコーリニコフやムイシュキン（Мисюкин）の自意識の問題を作者の血肉の問題、つまり実存のせっぱ詰まった問題として掘り下げていった。小林は、ドストエフスキーの小説の特徴の一つを登場人物たちの「自由と必然性」の問題として認識する。「声」という概念を使って明晰な論理によって分析するバフチンと、日本の言語に特有の感覚的で叙情的な表現によって批評する小林とのあいだには、大きな違いがある。小林秀雄のドストエフスキー論は、感覚的な表現が多く、レトリックの効きすぎた抽象的で不明瞭な批評だと見なされることもある。また、小林は原文のロシア語でドストエフスキー文学を読むことができなかった。当然この両者の比較が可能なかという問いはあるだろう。しかし、ドストエフスキーの文学には、教養の深さや言語の違いといったものを超えることを許す何かがあるように思われる。フランス語訳のドストエフスキーによる『地下室の手記』を読んだニーチェは、知人に宛てた書簡で、「たちまち血縁の本能の呼ぶ声を聞き、私の心は歓喜に踊った」と述べている。またマリリン・モンローは、ドストエフスキーの主要作品は全部読み、当時の最新の研究にも目を通していた。ドストエフスキーを愛読していると公言する彼女を揶揄した意地悪な記者のドストエフスキーに関する質問にモンローは適切に答えたという。彼女は、『カラマーゾフの兄弟』に出てくる、町の人たちから妖婦として見られていたグルーシェニカ（Грушеница）を自分に重ねていたようである。グルーシェニカと同じように、周囲の人間や男たちの視線との葛藤を抱えざるを得ない彼女のセックス・シンボルという立場が、ドストエフスキー文学にある自意識の問題や人間の不幸の問題への共感を彼女に覚えさせたのかもしれない。日本でも様々な立場の多くの読者が、「ドストエフスキー体験」と呼ばれる、主人公たちの作品内で経験したことを自分のこととして引き受けてしまう体験をしてきた。

もちろん批評という場合は、ドストエフスキーの文学から受けた体験や印象を自分の言葉として言語化しなければならない。しかし、「教養」の有無、読む言語の種類の違い、立場の違いを越えて、ドストエフスキーに「血縁」しているというニーチェの言葉は示唆的である。バフ

チンは、ひたすら形式を通してドストエフスキー文学を論じており、その際に自身の共感感情を見せることを極力避けているようにも思われる。しかし、バフチンにも、その奥には、ドストエフスキーとの彼なりの濃厚な「血縁」的な結びつきを感じさせるものがある。この濃厚な「血縁」的な結びつきは、小林の実存的なドストエフスキー読解にも見受けられる。小林のように人間の自意識や孤独にとらわれた人間の地獄を印象的に批評した者もそう多くないだろう。本論文では、両者のこの「血縁」を問題にしたいのである。

ちなみに、小林がドストエフスキー文学に本格的に取り組んだのは、戦前から戦後のまもない頃である¹。このドストエフスキーを批評していた時期は、バフチンは世界的に無名であったし、日本にも欧米にもバフチンによる著作の翻訳は存在しない。小林の論稿にもバフチンの名は登場せず、この時期の小林はバフチンについてまったく知らなかったであろう。お互いを全く知らなかった両者が、ドストエフスキー文学を舞台に批評をし、正反対のものを読み込み、またある部分では同じことを論じていることは、十分に比較するのに値するのではないだろうか。

このように本論文で明らかにしたいことは、ドストエフスキー文学のテキストの分析的な解明ではない。原文を読めなかった小林秀雄のドストエフスキーへの取り組みから厳密な読解を期待することは不可能である。また、批評家である小林の場合、色濃く小林秀雄という人間の匂いとその批評に立ち込めている。本論文で明らかにしたいのは、ドストエフスキーに取り組む上での両者の精神の態度である。その意味で、両者がドストエフスキーから何を受容したかということを知りたいのである。しかし、そこからかえって、ドストエフスキー文学というのが、何を人々に訴えかけているのか、世界に対して人間のどういった問題を提示しているのか、ということが浮かび上がってくるのではないだろうか。

バフチンは、ドストエフスキー論において、図式的なまでにモノログとダイアログという対抗的な関係を強調した。その戦略により、モノログを論じることにより対話に基づくドストエフスキー文学の特徴が明らかになり、ポリフォニー的な対話を論じることによりモノログの性質が逆に際立つようになった。これこそがまさに、バフチンがポリフォニー論で論じた互いにリフレクトし合う対話であろう。本論文では、この戦略を借りようと思う。つまり、バフチンの対話を論じることにより、小林のモノログの性質が炙り出され、そこから小林を論じることにより、バフチンのポリフォニー論の性質が逆照射されることを期待するのである。

第一部では、「モノログ」と「対話」というバフチンのポリフォニー論で対照されている二つのキー概念を提示しながら、バフチンのドストエフスキー論の特徴を検証した。バフチンはドストエフスキー文学のうちに「対話」の側面を見出し、自身の思想を形作っていった。それとは対照的に、小林はバフチンの論じる「モノログ」を徹底させたものをドストエフスキー文学に取り取っている。

第二部では、上記のバフチンの対話によるポリフォニー論と、小林のモノログの徹底されたドストエフスキー論を比較する。ここでは、小林の戦前戦後のドストエフスキー論をあえて再評価することを試みた。小林はたんにひとりの批評家としてではなく、日本の近代文壇のなかにあったある権威や権力システムの体現者のごときものとして、一時期はその特権的ともいえるべき評価を受けてきた。彼の特異で簡潔な、ある種の名人芸的な文章。またマルクス主義やリベラルが掲げる理念的なものに対して、あくまで個別の経験の側に寄り添っているかのよう

¹ 小林の本格的なドストエフスキーの作品論としては、戦前のものと、戦後の 1948 年に『罪と罰』、1952 年に『白痴』に関する批評がある。

な、それでいてヒューマニズムや情動的なものとは異質な乾いた語りのスタイル。これらは、一時期は日本の国語教育の範型として機能することで、いわゆる言い難い権威を持っていた。しかし、1970年代の柄谷行人を代表とする新世代の、非常に透徹したポストモダンのでフォルマリズム的な批評による、瀆神的とも見える批評によって、小林はいっきにそのアウラを吹き消された観がある。それ以後の日本文学における批評は、まったくその光景を変えてしまい、小林の批評は、彼のドストエフスキー論も含めて、一気に垣間見られなくなった。本論文では、そうした転換の必然性を理解しつつも、いまにいたるそのような批評をめぐる趨勢にあえて一定の違和感をいだいていることから出発している。つまり、小林のかつての仕事の一部をあえて救出的に読み直してみることはできないかと考えた。そのために、ポリフォニーのバフチンとモノローグの小林という二つの類型をあえて突き合わせてみようとした。

(2) 第一部・バフチン論の概要

第一部では、バフチンのポリフォニー論について論じた。バフチンは、ドストエフスキー文学における人間の「声」による「対話」(ダイアローグ)の意味について論じた。バフチンにおけるドストエフスキー解釈の原理とは、それぞれが自立した対等な声を持った登場人物たちの対話である。対話は、登場人物同士だけではなく、作者と登場人物の関係にも成り立つ。それがポリフォニー小説と定義されるドストエフスキー文学の特異性であると解釈された。当然、バフチンの対話と対極にある概念はモノローグである。

モノローグ小説は、作者の単一の視野から構築される。そこからそれぞれの素材や主人公の「声」が作品として統一されるのであり、作者の特権性と現前性においてそれぞれの異なった素材の意味が見出される。そこでは「個人の文体や語調の同一性、単一の世界と単一の意識の同一性に支配されてしまっている」ため、「素材の質的差異の問題は小説の構成自体には反映されていない」²。これに対して対話の原理に基づくポリフォニー小説の場合、それぞれの素材は十分にその質的差異が作品の構成に反映される。それぞれの素材は、それぞれの内的原理を持った異物性＝他者性が保持されながら、そのうえで統合されるのであり、モノローグ小説のシステムとは決定的に異なっている。あくまでも異質な素材同士が独自の原理や価値観を持ちながら、対話的な相互関係を結び合うのである。繰り返すならば、そこではドストエフスキーの題材に含まれるちぐはぐな諸要素が、それぞれ完全な権利を持ったいくつかの意識世界に分かれて存在している。「単一の視野の中に提示されるのではなく、いくつかのそれぞれ完全で等価な視野の中に提示される」。それぞれの世界、それぞれの独自の視野を持った様々な意識同士が、いわば第二次的なレベルにおけるポリフォニーによる高度な統一を得るのである [バフチン 1995: pp. 33-34]。

バフチンは、ドストエフスキーの芸術世界の中心に対話があり、しかも対話は手段としてあるのではなく、自己目的としてあるのは、自明の理であると述べている [バフチン 1995: p. 528]。対話的存在としての人間にドストエフスキーの芸術性の根幹を見すえ、さらに人間性の本質を認めるバフチン自身の理解には説得力がある。そこには、他者の声に対して即座に応答してしまう「声」の直接性(身体性と言ってもよい)が示唆されている。そこにはまた、人間が自立

² ミハイル・バフチン、望月哲男・鈴木淳一訳『ドストエフスキーの詩学』(ちくま学芸文庫、1995年)、32-33頁。[以下、バフチン 1995と略記] 原著は以下。M. Бахтин. *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва., Советский писатель. 1963.

した自由と多様性を持った存在であるというバフチンのドストエフスキー読解から生み出された思想の特質が示されている。

しかし、そのような対話が文学における作者と主人公の関係において成り立つということは、実際的に考えてありうるのであろうか。また主人公が作者から自立的な存在として対話しているとは、どういうことなのだろうか。現実世界に存在する作者と作者の創作する主人公が、本質的な意味で対話することは不可能である。なぜなら、対話というものは、実際に同じ場に立っていることが前提とされるからである。そうであるならば、バフチンがドストエフスキー文学の作者と主人公の間に成り立つ対話とは、比喩としての意味しかないのであろうか。例えば、E・H・カーは歴史における対話ということ論じているが、これはどう考えても比喩である。しかし、そのような比喩であれば、モノログ小説においても比喩としての対話は成り立つ。またそのような比喩的な対話関係では、主人公が作者から自立した存在には本質的な意味ではなれないだろう。

このような問いを出発点として、バフチンのドストエフスキー文学に見る対話というものがどういうものであるかということを検証した。モノログ小説とポリフォニー小説における作者の立場の根本的な違いは、ポリフォニー小説の作者による創作方法に関して、気遣いを持った呼びかけの対話という人間であることの原初的な態度しか認められていないという点にある。それ以外の創作方法を認めるモノログ小説においては、主人公の自立を束縛する。あるイメージに沿って主人公を創作したり、勧善懲悪の原理を主人公に当てはめることは、作者が主人公に対して行使できるが、主人公が作者に対して行使することは不可能である。しかし、対話的な呼びかけという人間が存在することの原初的な態度というものは、作者が主人公に対しても、主人公が作者に対しても行使できる態度なのである。ここにおいて作者と主人公の対等な関係が成り立ち、主人公が自立的な存在として描写されるのである。このように、ポリフォニー小説の作者は、対話的呼びかけという手段だけで創作することを、主人公と同じく、義務とし権利とすることにより、両者の間に自立的な対話を作品内に生み出しているのである。このような作者に課せられた義務と権利を民主主義の為政者に例えて、民主主義における為政者と市民との対話という比喩を使って、ポリフォニー小説における作者と主人公の対話というバフチンの論点を考察した。

(3) 第二部・小林秀雄論の概要

第二部では、小林秀雄のドストエフスキー論の特質と問題点を検討するが、第一部で見たバフチンとの比較の観点から取り上げてみた。

バフチンによれば、ドストエフスキーは、従来の自然主義小説やロマン主義小説などのモノログ小説とは一線を画す画期的なポリフォニー小説という文学ジャンルを生み出した。そして、バフチンは、従来の小説から分かつドストエフスキー文学の特徴を作者の徹底的な「対話」による創作方法に見ている。それに対して、小林は従来のモノログ小説との違いを十分に認めていながら、作者の徹底されたモノログの姿勢にその違いを見出している。「モノログ」と「対話」という二つのバフチンによる対抗的な概念を当てはめてみるならば、小林のドストエフスキー論は、「モノログ」の側面を徹底させた批評であろう。しかし、彼のドストエフスキー理解は、モノログを徹底させることによって、バフチンや小林の時代に広く見られたシェストフやE・H・カーなどによる「モノログ的」なドストエフスキー理解と一線を画すものとなった。戦前の批評において、小林は一世を風靡したシェストフなどの批評からはいち

早く脱却したドストエフスキー理解を示している。

バフチンは、そのようなドストエフスキー文学の特徴を声の次元における対話によって説明した。作品に登場するそれぞれの声は作者の声と対等であるがために、作品を秩序づける作者の全知全能の神のようなモノローグの視野が解体されるのである。また主人公に対して人間の内なる人間の声を導き出させる作者の対話的創作方法が、作者によって主人公に割り振られたモノローグ的なキャラクター像を解体させ、主人公を作者から自立的な存在とさせてしまうのである。そのような徹底された作品に登場する声の対話によって、一義的ではない豊穡な世界が生み出されたと、バフチンは説明するのである。

それとは対照的に小林は、作者のモノローグ的な態度が徹底された結果として、従来の小説から一線を画すドストエフスキー文学独自の特徴を生み出したと説明する。小林は、ドストエフスキーの創作方法に関して、自己とは何かという作者の実存的な問いや作者の言葉にできないような極限的な経験の自己告白こそが彼の創作の動機であると理解する。そしてそのような問いや経験を主人公に付与することにより、作者と主人公は同化した関係となる。小林によれば、作者ドストエフスキーの透徹した意識によってモノローグ的視野が徹底されることにより、モノローグ小説の作者の視野から生み出される整序された因果による世界が解体された。なぜなら、主人公の自意識から描かれるドストエフスキーの小説において、その作者の冴え切った眼と同化した主人公の意識から見た世界は、「露出過度の歪像」となった世界として映るからである。そこにおいて、「静観的リアリズム」によって整序されたモノローグ小説の世界から抜け出たドストエフスキー文学の世界が生まれたと理解するのである。

では、なぜこのようなバフチンと小林の読解の違いが生まれるのであろうか。本論文では、小林のドストエフスキー論で見せる徹底したモノローグの諸表象の根底にあるものは、バフチンの「声」というものがミュートになる局面をドストエフスキー文学に読み込んでいることにあると考えた。『罪と罰』や『白痴』において力を込めて小林が批評する「主調低音」とは、どれもこの声がミュートとなる「断絶」とも言える局面である。『白痴』論においては、主人公の世界との不協和、あるいは人間社会での不協和というものに重点が置かれている。『罪と罰』論では、殺人犯である主人公の孤独な実存に重きが置かれている。警察署で殺人後の主人公に憂愁の感覚が襲った場面にある、周囲の人間と対話してはならないという殺人犯の自覚を、小林は「主調低音」として論じる。さらに、ネヴァ川のパノラマを見ながら「啞と聾の霊」を感じる、過去や社会などの一切のものから切り離された主人公の内面の描写に、小林は注目する。小林がドストエフスキー文学に愛着を持って批評するのは、このような「断絶」の局面なのである。

そうした「断絶」をめぐる批評は、透徹した「眼」という批評に行き着く。「声」の消失した小林の批評するドストエフスキーの世界は、作者の見る「眼」が徹底された世界として批評される。その透徹された眼というものは、従来の自然主義小説などのモノローグ小説にあった整序されたパースペクティブが解体されてしまう。それは、言語や理性ではなく、透徹した「眼」によってその現前性が認められるのである。しかし、その「眼」というものは、見る人間の眼識によって見る世界の異なる対話不能な世界である。そこでは、同じ視野と同化するか、全く別の世界に生きるかしかない。なぜなら、そこでは同じ眼識によって見た経験のある者同士にしか了解し合えないからである。バフチンの批評にある「声」のメタファーは、意識や教養、階級に関係なく、誰もが直接的に反応し、応答し合う水平的な対話の場が生まれるのであるが、小林の批評にある「眼」のメタファーは、「眼識」を持った者にしか分からない、あるいは同じ眼を持った者にしか了解し合えないという意味合いがある。このような「垂直」や

「眼」を使った批評は、言葉によって誰でも了解可能になる水平的なあり方ではなく、それを経験した者にしか了解し得ないものであり、時空を超えた本来的なものとされる。

小林のドストエフスキー論において、そのような眼の徹底から、超越的な次元というものが拓けてくる。そこから生み出される批評は、現象（言語）の世界からの断絶への洞察であり、「近代の超克」論にあるような本質主義的な主張であり、戦後の『罪と罰』論に登場する主人公に与えられた声であるとする「デモン」（ソクラテスのダイモニオン）や形而上学的な領域の想定である。

ポストモダン的な解釈に立つ柄谷行人らの小林への批判は、まさにこのような超越的なものや本質主義的なものに対するものである。本論文では、この批判の重要性を十分に認める。しかしまた同時に、本論文においては、小林秀雄のドストエフスキー論のなかに、ポストモダン的な解釈以後の批評や解釈が持つ「超越的なもの」や「本質的なもの」に対する断念や冷やかさに対する違和感に、一定の説明を与えるための手掛かりがあるのではないかと考えた。また、小林のドストエフスキー論のなかにある一つの視座を取り戻すことによって、バフチン的な、あるいはコミュニケーション論的な読解の平板さに対して奥行きを見出すこともできるのではないかと考えた。この点についての考察が本論文の骨子である。

（４）本論文の構成

第一部におけるバフチン論の第一章で、モノロギズム（モノロジズム）とディアロギズム（ダイアロジズム）の概念の定義を行なった。この二つの概念の対抗関係が本論文を構成する骨格である。

第二章では、バフチンのドストエフスキー文学を解明する上で用いるメタ言語学を取り上げ、論を進めていく上での出発点とした。メタ言語学は、散文にある屈折した対話の言語を分析する枠組みを提示している。ドストエフスキー文学における言葉は、直線的・直接的に指示語と指示対象が一致した言葉ではなく、主人公の発話の中で指示対象に対してヘゲモニー闘争を起こすような屈折した言葉が多く占める。それは主人公同士だけではなく、作者と主人公の関係もこのような言葉による多声的な対話を行なっているということがバフチンのポリフォニー論の大きな特徴である。この章では、主人公同士の対話や主人公と語り手の対話に関するバフチンによる分析を提示した。

第三章では、バフチンの論じるドストエフスキー文学における作者と主人公の対話について論じた。そこでは、比喩としてではないバフチンの作者と主人公におけるドストエフスキー文学の対話の意味について考察した。その際、民主主義の比喩を使ってバフチンの対話を解明することを試みた。バフチンが想定するモノログ小説とポリフォニー小説の差異について、作者（為政者）と主人公（国民）の関係が専制政治である前者と、作者も主人公も同じ憲法の下に置かれている民主主義である後者という比喩を使って解明した。ポリフォニー小説の作者による、気遣いを持った呼びかけの対話という人間としての原初的なあり方を用いた方法が、主人公を自立的な存在として描写することを可能にする。なぜなら、対話的な呼びかけという人間が存在することの原初的な態度というものは、作者が主人公に対しても、主人公が作者に対しても等しく行使できる態度だからである。それ以外の方法をポリフォニー小説の作者が作品に持ち込めば、作者は主人公を縛ることになり、ポリフォニー小説としての構造を破壊することになる。このように、ポリフォニー小説は、作者や主人公や語り手らによる不断の対話の上に成り立つ構造を持っている。それは、民主主義国家が為政者や市民らによる不断の対話によ

って成り立つのと同じである。

第四章では、それぞれ自立した声を持つポリフォニー小説における統合のあり方を考察した。ここでは、モノログ小説のようなシステムではなく、総体としての対話の統合が図られていることを論じた。

第二部では、第一部のバフチンの議論を使って小林のドストエフスキー論と比較し、議論を進めていく。

第一章では、バフチンと小林が 1920 年代後半に論じた言語論の比較を通じて、それぞれの文学作品の創作や表現に関しての見方の違いを提示した。バフチンが言語による記号や発話の連鎖の中に芸術の意味を見出すのに対して、小林はそれらの連鎖の外に、あるいは断絶に、芸術の意味を見出そうとする。ドストエフスキー文学から対話を読み取るバフチンと、「断絶」を読み込む小林の違いは、このような初期の言語や言語表現に対する見方が根底にある。

第二章では、小林の対象と同化する眼による批評について論じる。小林の想定する、ドストエフスキー文学における作者と主人公の関係は、同化の傾向がある。そこでは、作者と主人公が同化しながら、作者の極限までいった観察の眼が主人公に付与され、その主人公の自意識を通して作品が描かれるというバフチンの対話とは異なるモノログの徹底が語られる。しかし、そのことによって、従来のモノログ小説にあった均整のとれた「静観的なリアリズム」を歪めた「露出過度の歪像」の世界となり、それこそがモノログ小説から分かつドストエフスキー文学の特徴を生み出す要素として小林は論じた。このようにして、バフチンの用語で言えば、対話とは対極にあるモノログを徹底することにより、従来の小説や批評にあったモノログ性から脱却している一面がある。

第三章では、このような「歪像」の写真となった小林の批評は、声に含まれる言語のような明晰なものによる批評ではないという点について論じた。小林は、多声的に響き合う「声」とは異なるものをドストエフスキー文学に読み取っている。その一つの批評のあり方が、バフチンの水平的な声とは対照的な、垂直的に降りてくる超越的な「デモン」の声への言及である。戦後の評論において、『罪と罰』の主人公ラスコーリニコフは、この声を担う存在として批評される。そして、そこから、戦前では顧みられることのなかったドストエフスキーの信仰の問題と真剣に取り組むようになった。さらに、これらのドストエフスキー文学に徹底したモノログを見る小林の批評の根底にあるのは、ドストエフスキー文学の中の声ミュートになる断絶の局面を読み込むためであるということ論じた。小林は、バフチンとは著しく対照的なものをドストエフスキー文学に読み込んでいる。バフチンの読み込んだ多声的な声が止む次元を小林は読み込むのである。しかし、そこに小林の読解の一つの可能性をこの章では論じている。

第四章では、そのような小林にも戦後のドストエフスキー評論において対話の側面が批評されていることを取り上げる。戦後の『罪と罰』論では、ラスコーリニコフとソーニャの「眼」を介した対話が論じられ、戦後の『白痴』論においては、イヴォルギン将軍とレーベジェフをめぐる財布という「モノ」を媒介とした対話が批評される。しかし、それらはバフチンの論じたような「声」を介した対話ではない。あくまでもそれぞれがそれぞれの世界に閉じこもる断絶した人間同士が、モノや視覚を通して、図らずも対話が生まれる様相を批評している。

小林のドストエフスキー批評は、モノログ的なものを徹底することにより、かえって一面的なモノログの批評から抜け出せている面がある。バフチンは、レッテル貼りや分類といった一面的な合理性では理解できない「人間の内なる人間」という深部が人間にはあり、だからこそその人間の内心へ呼びかける声による対話によって、その深部を引き出さねばならないと

考えた。そこには、「声」のバフチンと「眼」の小林ではアプローチは正反対であるが、一面的な合理的な手法では導き出せない人間の深部を見ていることでは共通していると思われる。そして、両者がドストエフスキー文学を舞台として思考を重ねていることには、偶然とは思えないのである。

終章では、本論文のタイトルにある「内在性と超越性」に関する説明を行なった。小林の評論は、バフチンのアプローチにはない知見と眼識をいくつか持っている。小林のドストエフスキーの小説へのアプローチは、「眼」によって開かれる次元や「デモン」の「声」などを聞き取る主人公を批評し、その垂直軸の形而上学的次元の存在を示唆しているという意味で、もっぱら主人公たちの対等な水平軸の対話とそこから生まれるバフチンのポリフォニー論に対して、一つのコントラストが見られる。そのため、バフチンの内在性に対して小林の超越性という位置づけを与えた。この両者が読み取るドストエフスキー文学における位相の違いは、人々の対話的側面を強調するバフチンと鋭い眼識でその対話が成立しない声がミュートになる断絶を見る小林とのコントラストを生み出す。それはまた終章の第3節で論じるようにバフチンのポリフォニー論の展開と小林の「形而上学的な予感」の指摘とのコントラストでもある。バフチンにおいては、あくまでも人間たちのポリフォニー的な対話にドストエフスキー文学の統合する原理を見出す。他方で、小林においては、主人公は自由な主体でありながらも背負わされる宿命や運命性という高次のモノローグの存在にドストエフスキー文学の特質を見ようとするのである。さらに、内言としての主人公に内在する声と人間各人に見られる超越的な「デモン」の声という批評する声の種類の違いをも生み出している。それらの違いは、どちらかと言うと、自由とポリフォニーの持つ人間的可能性を強調するバフチンと人間の宿命や運命性に巻き込まれた人間の実存に大きな比重をかける小林とのコントラストを生み出している。最後に、断絶を架橋する可能性のある対話として、神の恩寵や愛（アガペー）や赦しを基調とするドストエフスキー文学にある聖書やキリスト教からのモチーフの可能性に少し触れた。

第一部 バフチンのポリフォニー論

彼の創作の中心を占めたのは、意識し判断する《自我》の世界に対する関係に代わって、それら意識し判断する《自我》同士の相互関係の問題であった。

ミハイル・バフチン

第一章 モノロギズムとディアロギズム

第1節 バフチンのモノロギズムとディアロギズムに関する定義

議論を始めるにあたって、まずバフチンのポリフォニー論の主要概念であるモノロギズム（モノロジズム）とディアロギズム（ダイアロジズム）の定義を、彼自身の説明そして研究者たちの見解を中心に整理しておいた方がよいだろう。

ゲリー・ソール・モーソンとカレル・エマーソンによる共著『ミハイル・バフチン：散文学の創造』（1990）では、バフチンのディアロギズムを中心とする思想を「散文学」（*prosaics*）とし、その特徴を、日常性を持つ散文、反体系性（機械主義、厳格主義、体系主義に対する批判）、未完結性、開放性、脱中心化、教条主義や相対主義への批判、そして対話に位置づけている³。したがって、バフチンがその思想を形作る上で、対照してきたモノロギズムに関しては、これらとは反対の定義——つまり詩、理論主義（体系化・客体化）、自己完結性、閉鎖性、権力の中心化、教条主義、そして独話——が当てはまる。

北岡誠司によれば、モノロギズムとは、「作者は作中人物に対し、その『外にいる』外在可能性の特権をフルに活用し、作中人物にかかわるすべての要因を利用して、その全体を性格づけ、限定・特定化する」ものであるという。ここでの特徴づけは、完結・完了しえない未完の生を「倫理的に」生きるのが「作中人物」であり、これを「芸術形式」により完結・完成させるのが「作者」だ、という具合に、「内容」は「作中人物」に、「形式」は「作者」にと、それぞれ割りふる振り分けを前提にしている。北岡は、トルストイをモノログ小説の代表的な作家に位置づけながら、以下のように述べている。「（作者の声と並ぶ）第二の声は、トルストイの世界には [ついに] 出現しない」。「トルストイのモノログ的で稚拙な視点とその言葉とが、あらゆるところに、世界と魂との隅々にまで浸透し」、「すべてを唯我独“存” に従属させている」⁴。

ここでバフチンが想定する「作者」は、全知全能の神の位置にあるかのような作者である。つまり、モノロギズムの作者（たとえば、トルストイ）である。作中人物に対し作者は「超越的に外在する」位置にあり、作中人物の視野に対しても、作者の視野は圧倒的な「余剰性」、優越性をもつ [北岡誠司 1998: p.72]。

³ Gary Saul Morson & Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford, California: Stanford University Press, 1990, pp. 16-52. [以下、Morson & Emerson 1990 と略記]

⁴ 北岡誠司『現代思想の冒険者たち バフチン——対話とカーニヴァル』（講談社、1998年）、58-70頁。[以下、北岡誠司 1998 と略記]

これに対して、ドストエフスキーのポリフォニー小説においては、作者の言葉が、それと同等の価値と資格をもつ独自の言葉を持つ作中人物の言葉と対置される。このように、ドストエフスキーによるポリフォニー小説は、作者と作中人物との関係において、モノログ小説とはまったく異なる形式である。

阿部軍治は、モノログ小説とポリフォニー小説の定義に関して、以下のように述べている。

それは、作者の意識のモノログ的なただ一つの世界を描き出した作品ということになる。バフチンのポリフォニー論から類推すると、モノログ小説とはまた、作家がその創作において、人々の客体的な形象を創造することに精を出し、登場人物のための客体的な言葉を求め、表現力豊かで、ヴィジュアルで、完結的である作者の言葉を目指すような小説とすることができるであろう⁵。

ポリフォニー小説とは手短かに言うならたぶん、主人公の声が完全に自立的に響き、あたかも作者の言葉と対等であるかのように存在している小説と要約することができるであろう [阿部軍治 1997: p. 31]。

新谷敬三郎は、従来のモノログ小説とポリフォニー小説のそれぞれの特徴を鏡の例えを使って説明している。新谷によれば、モノログ小説とは、「作者の主観の遠近法によって作品は構成」される文学である。

鏡を持っているのは作者だけであり、彼は自分の鏡に映るモノをできるだけ忠実に言葉に置きかえれば足りたのである。そのとき言葉とは直接モノを指向する一方向性のもので、そうした方向性の厳しさのみが要求された。そこでスタイルといっても、それはもっぱら文章の修辞上の問題であって、対象、つまり自分の鏡に映った映像の言語による等価物を得る技術を意味したにすぎない⁶。

新谷は、そのような一方向的なモノログ小説の作者の鏡に対して、ポリフォニー小説は「合せ鏡の原理を応用した装置」⁷であると説明する。ドストエフスキーは、この「合わせ鏡」の原理を創作に持ち込むことによって、双方向の描写を可能にした。この「合せ鏡」の原理は、自意識により思考と行為のズレを生み出す主人公を描くには最適な手法である。主人公は、自己を他者の意識（鏡）を通して^{リフレクト}反省するのである。それは作者の一方方向の鏡によって描写するモノログ小説では、立体的には描くことができないものである。ドストエフスキーは、この原理を使うことにより、主人公の自意識の運動を生々しくリアルに描くことに成功した。「合せ鏡」の無限反射のように、常に他者を気遣う主人公の強い自意識の運動そのものを描いたのである。

⁵ 阿部軍治『バフチンを読む』（日本放送出版協会、1997年）、30頁。〔以下、阿部軍治1997と略記〕

⁶ 新谷敬三郎『ドストエフスキイと日本文学』（海燕書房、1976年）、124-125頁。〔以下、新谷1976と略記〕

⁷ ちなみに、この「合わせ鏡」という比喩は、小林秀雄がドストエフスキーの影響を受けたアンドレイ・ジイドの『贗金造り』を説明するために用いた比喩である。

この「合わせ鏡」の原理は、作者の直接的な鏡では作品世界が表現されず、主人公が作者の役割を兼ね備えていることを意味している。それは、躍動する主人公の自意識の鏡に作者がさらに鏡のように張り付いて描写することである。

その独創は客観的な三人称の叙述の体裁をとりながら、それが実は主人公のいわば私小説であって、その告白の相手に作者がなっているということだ [新谷敬三郎 1976: p. 126]。

それは、作者が常に主人公の意識を注意深く観察するという、主人公と作者の「合せ鏡」の関係を持つことである。

根本にあるのは主体と他者との関係である。ディアロギズムにある反システム（体系）主義/理論主義、日常性、未完結性という観点も、主体が自己の完結したシステムに対象である他者を閉じ込めるモノロギズムから脱却し、人間らしい日常的な未完結の対話的關係の中に他者をもう一人の主体としていかに位置づけるという課題が、それらの根底にある。

第2節 モノロギズムとディアロギズム：他者との関係における言葉

このような他者との関係における言葉の問題であるモノロギズムとディアロギズムは、モノログの語義にある「独話」ということに示されているように、バフチンのポリフォニー論の言葉を使うなら、「閉じられていて相手の返答を待つことのない言葉」ということになる。反対に、ダイアログの言葉とは、「他者の言葉への緊張した気遣い」に満ちた言葉となるであろう。つまり、両方とも、元来の意味は、他者との関係における言葉の問題ということになる。そして、バフチンによれば、ドストエフスキーの文学は、後者の言葉、つまり「他者の言葉への緊張した気遣い」に満ちた言葉によって成り立つ。それゆえに、バフチンは、他者との関係における言葉の重要性を強調するのである。バフチンは、ポリフォニー論をまとめた『ドストエフスキーの詩学の諸問題』（以下、『詩学』）で、以下のように述べている。

ドストエフスキーの作品では、他者の言葉への緊張した気遣いが欠如した言葉はほとんど存在しない。と同時に客体的な言葉もまた彼の作品にはほとんど存在しないのだが、それは主人公たちの発話からその客体性がすべて奪われてしまうような設定が施されているからである [バフチン 1995: p. 409]。

ドストエフスキーの文体の独自性とは、まさにこのような対話的に呼びかける志向を持った言葉に主導的な意味が与えられ、モノログ的に閉じられていて相手の返答を待つことのない言葉にはつまらぬ役割しか与えられていない、というところにあることを説明したいと思う [バフチン 1995: p. 131]。

バフチンは、ドストエフスキー文学が、このようなダイアログの言葉に満ちていることを以下のように述べている。

ドストエフスキーの主人公の自意識は不断に対話化されている。それはどんな場合にも外部に向けられており、自分自身、相手、第三者に対して、緊張した呼びかけを行なっている。自分自身および他の者たちに対するそうした生々しい呼びかけなしでは、自意識それ

自体も存在しない。この意味では、ドストエフスキーにおける人間とは呼びかけの主体である、と言ってもよい。そのような人間については語ることなど不可能であり、ただ呼びかけることができるだけである。ドストエフスキーが、それを描くことこそ自分自身の《最高の意味での》リアリズムの主要課題であると考えていた《人間の魂の深奥》は、こうした緊張した呼びかけにおいて初めて明らかにされるのである。内的人間を冷静沈着な中立的分析の客体として、彼を完全掌握し、観察し、理解することはできないし、彼と融合し、彼に感情移入することによってもまた、彼を完全掌握することはできない。そうではなくて、内的人間に接近し、その正体を暴き出すには——より正確には、彼に自らをさらけ出させるためには——彼と対話的な接触交流を持つ以外に手立てはないのである。そして内的人間を描くためにも、ドストエフスキーが理解していたように、彼と他者との接触交流を描く他はないのである。ただ接触交流においてのみ、人間と人間の相互作用においてのみ、《人間の内なる人間》は他者に対しても、その人自身に対しても、その正体をさらけ出すのである [バフチン 1995: pp. 527-528]。

ここで重要なのは、バフチンが、「内的人間を冷静沈着な中立的分析の客体」とすることによって人間の根本を把握できないと同時に、「彼と融合し、彼に感情移入すること」によってもまた把握できないと述べていることである。この文章からは、モノローグには、二つの側面があることが分かる。

一つの側面は、他者への気遣いに満ちた不断の対話の中に巻き込まれず、他者の声の届かない第三者の安定した立場に立って述べられる言葉である。そこでは、主体が対象である他者を一方向的・暴力的に客体化・分類化・物象化するのである。そのような例は「あいつは外国人だ」「あいつは赤だ／反動だ」などの単純なレッテル張りから、「この人間の行動はこういう精神像／病理に基づいている」などの心理学的分析・精神分析や、あるいはポリティカル・コレクトネスまで考えられる。つまり、主体が安定した特権的な位置から対象を「声なき奴隷」として自分の安定した引き出しの中に分類整理して従属させてしまう方向に向く。

モノローグのもう一つの側面は、「彼と融合し、彼に感情移入する」方向とバフチンが言うように、他者との融合同化の方向である。それは、共依存的な関係を結んだり、主観共同性としての我と汝が同化したりする関係である。あるいは、物言わぬ他者に対して無理矢理同化したり、押しつけがましく共感したりすることも当てはまるであろう。それらは、ドストエフスキーの初期の小説『分身』における主人公の自身の分身と最初に出会ったばかりの関係をはじめ、彼の多くの小説のモチーフにあるように、主体が相手に対して庇護者として押しつけがましく共感・同化しようとする方向である⁸。あるいはそれは、ドストエフスキーの主人公たちの多くが夢見る、他者と和解し、何のわだかまりも違和感もなく融合することへの夢想であるかもしれない。しかし、たいていの場合は、夢想で終わり、自分の夢想で丸め込めず制御でき

⁸ ドストエフスキーの初期の小説『分身』において、主人公と分身の最初の関係は、主人公が哀れな姿をして小心者の態度を見せる分身に対して同情し、親切に面倒を見る庇護者の役割を演じようとする。世間から疎まれていた主人公は、分身に対して何のわだかまりもない共感によって結びついた友情を夢想する。しかし、このような庇護者としての押しつけがましい親切というものが相手にとって一番自尊心を傷つけ、反発の心を起こすという心理は、ドストエフスキーの文学によくあるモチーフである。『分身』の場合でも、その翌日、同じ役所で勤めるようになった分身は、そのことを根に持っているのか、前日には見せなかった世渡りの上手な狡智と主人公に対する横柄な態度によって立場を逆転させるのである。

ない相手の声に直面し、結果としてポリフォニック（多声的）な場が拓けてしまうのである。

あるいは、主体が相手の同化を強いるのではなく、逆に同化されてしまう場合も考えられるであろう。神や天皇、あるいはオピニオンリーダー、DV をする配偶者や親に至るまでの権威ある者の言葉に対して、自分自身の声を放棄して、その声に融合するなどといった場合である。ドストエフスキーの文学で言えば、それは、『カラマーゾフの兄弟』に登場する全体主義を予見しているような「大審問官」物語のテーマでもある。このことは、それぞれの人間が自分自身の声を持っているというバフチンの認識にも関わる。人間は、自分自身の内心の声を持つために、機械のメカニズムや蟻塚の蟻のような本能だけの存在とはなることが出来ない。個として自立しながら、日々のパンと倫理的・良心的な意味づけ（生きる意味や方向）、そして他者や社会からの承認を見出さねばならない。それらが見出されない限り、自身の声を安定した地盤の上で保つことができないであろう。人間としての声を持つということは、自立と倫理的責任を背負わされた苦悩を持つことになる。大審問官は、そのような哀れな民衆に対して奇跡と神秘、権威で服従させて、人間の自由による重荷や苦しみを和らげようとする。その意味の根底には、誰かを共同で拝むことにより、自分に自由という重荷を負わせることになる内心の声を譲り渡したいという人間の根底に潜む願望がある。また、丸山眞男による戦前戦中の日本社会の分析を例にとれば、個人は、自分たち自身の内心の声を権威に委ね、責任を持った主体性の放棄を厭わないように仕向けられる天皇制の精神構造にも当てはまる。そうした体制は、神や天皇であろうと、時の権力者であろうと、オピニオンリーダーであろうと、自分自身の声を封殺してしまう暴力となる。それは対話というものを不可能にさせ、そのためにその人間の倫理的責任を負うことを不可能にし、人間の持っている価値を損ねる。これはモノログ主義の暴力であろう。どちらのモノログの場合も、人間が対話可能な自分自身の声を持っているという、バフチンの考える人間の尊厳を損ねている。

しかし、バフチンがドストエフスキー文学に見たものは、どれほど人間がこのモノログの声を渴望しようとも、人間が生きるということは、その人間の声をモノログに収めてしまうことができないということである。というのも、生きるということは、過酷な現実ではあるが、その生の中で人間が生きている限り誰にも譲り渡せない自分自身の声を持っているという現実があるからである。だからこそ、人間は倫理的責任を負った主体なのである。そしてこれこそが、人間の尊厳にとって重要な事実である。バフチンがドストエフスキー文学の中に見た大きな意義とは、作者がこのような対話というものの価値を文学の中で主観的に評価した（価値づけた）のではなく、客観的にその対話の現実を描写することができたということにある。言い換えれば、ドストエフスキー文学の価値は、ドストエフスキー自身が、他者をもう一つの主体（人格）として扱うことは素晴らしいことだとして評価し宣伝することで、対話を価値づけたということではない。そうではなく、その価値は、他者（主人公）をもう一人の主体として扱うという対話を作者自ら実践したということにある。すなわち、作者という神のような特権的な地位から対話を描き出し、それを価値づけたのではなく、主人公と同じレベルで、もう一つの主体として彼らと対話を始めたということである。以下は、バフチンのポリフォニー論のテーゼである。

それぞれに独立して互いに融け合うことのないあまたの声と意識、それぞれがれっきとした価値を持つ声たちによる真のポリフォニーこそが、ドストエフスキーの小説の本質的な特徴なのである。彼の作品の中で起こっていることは、複数の個性や運命が単一の作者の意識の光に照らされた単一の客観的な世界の中で展開されてゆくといったことではない。

そうではなくて、ここではまさに、それぞれの世界を持った複数の対等な意識が、各自の独立性を保ったまま、何らかの事件というまとまりの中に織り込まれてゆくのである。実際ドストエフスキーの主要人物たちは、すでに創作の構想において、単なる作者の言葉の客体であるばかりではなく、直接の意味作用をもった自らの言葉の主体でもあるのだ [バフチン 1995: p. 15]。

ここでバフチンのディアロギズムの思想を考える上で重要になるのは、ポリフォニー論の核となる「対話」（ダイアローグ）というものの概念についてである。バフチンは、ポリフォニー小説における作者と主人公の対話的關係について以下のように述べている。

ドストエフスキーの構想の中では、主人公とは自立した価値を持った言葉の担い手であって、作者の言葉のもの言わぬ客体ではない。＜中略＞ 彼 [筆者注：主人公] に対して対話的に向けられるのである。作者はその小説の全構成をもって、主人公について語るのではなく、主人公と語り合う。そう、それしかあり得ないのだ。ただ対話的な共同作業への志向のみが、他者の言葉を真剣に受け止め、一つの意味的な立場、もう一つの視点を表すものとして、それに近づくことを可能にするのである [バフチン 1995: p. 131]。

まず、バフチンの場合、モノローグ小説とポリフォニー小説での物語る方法の違いは、前者が対象「について語る」という対象を客体化するものであるのに対して、後者が対象「と語り合う」という現在進行形の完了しない対話のスタンスを持っているということである。バフチンの論じる作者と主人公の対話ということの意味は、対話可能な同じ次元に作者と主人公が実際に立って「語り合う」ということが前提とされている。

ドストエフスキーの小説においては、主人公についての作者の言葉は、そこに居あわせて彼（作者）の声を聞き、彼に応答することのできる人物についての言葉である。作者の言葉のそのような編成は、ドストエフスキーの作品にあってはけっして約束事的な手法ではなく、作者の無条件の最終的な立場を表しているのである [バフチン 1995: p. 130]。

このことは重要である。ポリフォニー小説の原理である「対話」は、バフチンが述べている通りに解釈するならば、作者と主人公は同じ次元の場において行う。その際、作者が主人公と、もう一人の主体として対話し始めるというのはどういうことであろうか。主人公は作者の観念の中にある以上、現実には生活する作者の横に席を並べることは不可能であり、主人公と作者が対話するとは荒唐無稽に聞こえる。そもそも創作物である主人公が主体的に自立するとはどういうことなのか。あるいは、バフチンの「対話」とは、誇張した比喩の表現でしかないのか。以下の行論ではこれらの疑問についても検討していきたい。

第3節 人間の日常的な現実であるディアロギズム

バフチンの「対話」（ダイアローグ）に関して、もう少し詳しく見ていこう。バフチンの対話は、何らかの理念や手段としてあるのではない。例えば、それは市民社会において市民らが集まり討議によって何らかの解決を見出す理念としての対話ではない。それはまた、何らかの目的のために利害を調整したり、譲歩して互いの利益を引き出すというような、戦略や手段と

しての対話ではない。また、対話のために、コミュニケーション能力を高めたり、社交的な場を作る必要もない。なぜなら生きるということがすでに対話に巻き込まれているからである。バフチンの対話は、もっと人間の現実に近いもの、というよりも人間の現実そのものである。人間が声を持っている限り、市民としての洗練された資質があろうがなかろうが、コミュニケーション能力があろうがなかろうが、孤独であろうがなかろうが、対話に巻き込まれている。対話は手段ではなく自己目的なのである。バフチンは、そのあたりを次のように説明している。

ドストエフスキーの芸術世界の中心に対話が、しかも手段としてのではなく、自己目的としての対話が位置しなければならないのは、自明の理である。そこでは対話は、事件の入口ではなく、事件そのものなのだ。対話は、いわば人間の既成の性格というものを暴き出し、現前させるための手段ではない。そうではなくて、人間はそこで自分自身を外部に向かって呈示するばかりか、そこで初めて、繰り返し言うておけば、他者に対してだけではなく自分自身に対しても、彼がそうであるところの存在となるのである。存在すること——それは対話的に接触交流することなのだ。対話が終わるとき、すべてが終わるのである。だからこそ、対話は本質的に終わりようがないし、終わってはならないのである [バフチン 1995: p. 528]。

ドストエフスキーの長編ではあらゆるものが、中心点としての対話へと、対話的対立へと収斂する。そこではすべてが手段であり、対話が目的なのである。一つの声は何も終わらせないし、何も解決しない。二つの声が生の最小単位であり、存在の最小単位なのである [バフチン 1995: p. 528]。

バフチンによれば、人間の生きている現実には、自己や他者に対して明示されたり、暗黙のものであったりする様々な声のやりとりに満ちた場所である。私たちには意識が介在していて、誰かの発した声や、暗黙のうちに受け取った声に対して即座に応答し、声に出そうが、心にとどめようが、新たな自分の声生まれる。口に出すにしろ、意識の中でとどめるにしろ、声には、同意したり、非難したり、承認する様々なトーンやニュアンスが身についている。さらに、自己の声が即座に直接的にそれらの自己に向けられた声に自分自身の声で応答してしまう。人間は、他者が発話するとき、表面に現れたそのままの声のトーン（声色、意味合い）を受け取ることもある。さらに人間は、相手の実際に発する表面的な声によって隠されている異なるトーン（声色、意味合い）の声やニュアンスを読み取り、相手の内なる声を先取りして受け取ることもある。そして彼は、それらの声に対して口に出すか意識の中にとどめるかは別として、即座に自分の声で応答してしまう。さらに、その応答した声に対してその本人自身も他者も別の声で即座に応答する。このような不断の対話を行っているのが人間の現実である。そしてそれに他者が応答し、また何らかの声を発す。それは他者との間だけでなく、自己内でも、何らかの想念に対して、同意や不同意、疑問や説得などの様々な自己の声が生まれ、それに対して即座に応答する。このように他者間でも、自己内でも、不断の声による対話というものが繰り返されている。ドストエフスキー文学の主人公、登場人物たち、物語の語り手、読者もまた、テキスト内の対話や議論や紛糾を通じて不断に対話のプロセスに巻き込まれていくのである。

バフチンは、「多声性」など「声」にまつわるメタファーを使っているが、「意識」や「言葉」などではなく、なぜこのメタファーを使うのであろうか。その理由は、ここで挙げたような他者の声に対して即座に応答してしまう声の直接性（身体性と言ってもよい）があるからだ

と思われる。

意識の度合いは、人によって異なり、人間同士の対話の場において意識は必ずしも対等ではないし、ずれが生じる。例えば、それは、『カラマーゾフの兄弟』での父親殺しの嫌疑にかけられたドミートリイと予審判事とのやりとりを見れば明らかであろう。このやりとりの中で、予審判事らは常に犯罪心理学を使って、ドミートリイの心理の分析を行って、有罪であると認識する。しかし、このときドミートリイは、それまでの自己と決別する自己の魂の蘇りを経験する途上にあった。そのような人間の魂の決定的に重要な瞬間を、安手の犯罪心理学を駆使する彼らにはまったく見抜くことができない。ドミートリイは、「魂の苦難の遍歴」から蘇りへと至る過程のただなかにあり、犯罪の嫌疑などを気にしている場合ではなかった。そうした容疑がかかっていることなど気にしない彼の率直さが、犯罪者の裏をかこうとするその予審判事らの心理学を間違った方向へと向かわせる。ここに、大きな両者の意識のずれと落差がある。このとき予審判事らとは異なって、心理学による人間を認識する手法など用い得ようがない無学の愛人グルーシェニカは、ドミートリイは本質的には殺人などしないという率直な信頼によって、彼は無罪であるということ洞察できたのである。このことは、人間や事象をある理論や枠組みを用いて把握しようとする洗練されたシステムチックなモノローグ的な知の問題点を示している。それはまた、相手への率直な信頼や直観、対話によって洞察する人間の知恵よりもはるかに劣るということを示す一つの例であるとも言えるかもしれない。

しかし、声は、意識のこうしたずれや、その見る深さによって違いの出る視野のずれを飛び越えて、相手に直接的に達する。それは思考を促す「言葉」の性質ではなく、直接的な「声」の性質によってそうなると言える。言葉は、その意味を理解する思考や経験の差によって、受け取る側に理解度や意味の違いが生じる。しかし、声それ自体は、それらの人間の思考や意識や経験のレベルや階層の差を度外視して直接的にその人格に達する。そして、その人格が即座に応答してしまう。例えば、ある皮肉っぽい人間が「君は頭がいいね」と言ったとする。受け取る側が、その言葉の裏の意味を考えようが無視しようが、その声に対して直接的に反応してしまう。受け取った側の言葉の理解度に関係なく、相手のなんらかの声を受け取り応答し、その声が発信者である相手に返ってくるのである。たとえ、その発信者の真意とは反対に、それを理解できず「ありがとう」と応答したとしても、発信者はそこでまたその声に対して再び応答せざるを得なくなる。そこに対話に参加している人間の意識や知性、教養の程度の違いに関係なく、声のやりとりがなされるという意味で、どのような人間にも平等（対等）な対話がなされているのである。このことは、このような声を持っている人間という存在であるからこそ、誰もが、なんらかの条件や資格を要求されずに、対等な対話に参加するのである。バフチンのこうした対話の概念は、指導者や知識人が民衆に対して自己内対話を促すために行ういわゆる生徒に対する教師としての対話ではない。それは人間の日常的な現実が示す対等な対話なのである。その点こそが、一定の教養と見識、コミュニケーションの能力が対話者に備わっていることが前提とされる市民社会における対話とは異なる理由である。

このような声の直接性による対話の次元をドストエフスキー文学の中にバフチンが見出したことは、大きな発見であり、彼のドストエフスキー批評の特徴をなす。バフチンのドストエフスキー論では、主人公の語る思想の内容についてはあまり分析されていない。そこではむしろ、一貫して主人公の発話の文体の分析がなされ、それによってそこに内在する声を解明することが試みられている。声というものが、人間にとって直接的なものであるために、人間の人格——バフチンがドストエフスキーから借用した言葉で言えば「人間の内なる人間」——と密接に結びついている。バフチンは、その声を分析することで、思想を語る人間の内奥にある本質

を浮かび上がらせることを試みているのである。その結果、彼は、そのような主人公たちの発話の文体という形式を掘り下げることによって、逆に彼らの思想や心理、形象などの内容を立体的に解明することに成功していると思われる。筆者の理解によれば、バフチンは、主人公の発話の文体という形式を分析することによって、かえって、主人公の置かれた状況、さらには主人公の生み出す思想や心理などの内容を、根底にある人格と結びついた奥行きのあるものとして指し示すことができたのである。

バフチンの対話は、他者を自分の都合のよいように消化してしまうことのできない、ゴツゴツとしたいびつな他者との対峙をめぐるものである。それは、モノローグのような自己完結した安定した立場に置かれることのない、心地よい声ではなく突き刺し肺腑をえぐる声との対話という過酷な現実でもある。ドストエフスキーの文学において明らかなように、それは、相手から嘲笑され、挑発されながら、論争し合う「闘争」の対話である。それは市民社会的な洗練された折目正しい対話とはほど遠く、それぞれが余裕のないところまで追い込まれ、乱暴なギリギリいっぱいのところまでなされる対話である。それにより、相手は用意してきた社交用の顔を保つことができる安定した地盤が崩され、日常では隠されていた内奥にある本性が明るみに出される。

また人間が生きることは対話であるという事実は、どんなに孤独な人間でも社会に存在する限り、他者の声に囲まれて生きているのである。どんなに孤独な人間であっても、世間からの彼に対する眼、あるいは彼のような孤独な人間に対する社会の眼というものを敏感に感じ取り、そこから様々な社会にある声が鳴り響いてくるであろう。それゆえに、生きている限りどんな人間も人間社会の対話の中に巻き込まれているのである。

バフチンは、どんな人間でも生きるとは、他者と遭遇し対話することであるという当たり前であるが、重要なことを教えているように思われる。ドストエフスキーの作品世界は多元的な世界である。この点について、バフチンは次のように述べている。「もしかりにその世界が全体として志向しているようなイメージを、あえてドストエフスキー自身の世界観にそった形で求めるならば、それは互いに融合し合うことのない魂同士の交流の場としての教会、罪人も義人もともに集う教会であろう」[バフチン 1995: p. 55]。このような対話の中では、ポリフォニー的な対話的思考を持った人間も、モノローグ的思考を持った人間もどんな人間も含まれる。ポリフォニー的な人間も、モノローグ的な人間であっても、教養がある人間も、教養のない人間も、意識の度合いの違いがありながら対等であるのは、このような声による対話があるからである。そして、その人間に関する経験的な事実と深い認識こそが、ドストエフスキーの作品の世界で、作者と登場人物、あるいは登場人物同士が対等な対話の関係が担保される要因なのである。

誰も、他者の内心の声を完全に支配することはできないし、誰も、自身の内心の声を完全に譲り渡すことはできない。そうであるならば、どんな支配的な関係にあっても、対等な対話は可能である。どんなに支配しようとも、相手の声を飼い慣らすことのできない他者性を持った声というものが支配者の意識に入る。そのため、人間は自分の声を、たとえどんなに声を持つことで過酷な状況に置かれるとしても、他者に譲り渡してはいけない。声を持つということは、人間の尊厳なのである。

たとえ、一方が他方を抹殺した場合であっても、殺人者に他者の声というものが鳴り響く可能性がある。『カラマーゾフの兄弟』では、ゾシマ長老のところを訪問した神秘的な客ミハイルが登場する。ミハイルは、昔ある貴婦人を嫉妬の故に殺してしまったのだが、そのとっくに忘却していた殺した貴婦人の血塗られた声が時がたって彼の良心に響き渡るようになった。あ

るいは、良心の呵責のない中であっても、殺した老婆の声が鳴り響く殺人後の『罪と罰』の主人公ラスコーリニコフのような場合もある。

意識や立場、教養、眼識、天と地、生と死の差を超えて声が浸透し合うという対話の現実が、どんな人間の間に関係をも対等にする。バフチンは、自らのポリフォニー論のテーゼで、ドストエフスキーの文学を「それぞれに独立して互いに融け合うことのないあまたの声と意識、それぞれがれっきとした価値を持つ声たちによる真のポリフォニー」[バフチン 1995: p. 15] と定義している。バフチンによって解明されたこうしたポリフォニー論において重要なのは、ドストエフスキーの作品世界の対話の現実が、人間の現実そのものであるということである。

誰も画一的に規定することのできない人間の他者性の現実が描かれているドストエフスキーの文学において、バフチンが述べているように、作者が主人公を「声なき奴隷たちを創作したのではなく、自らを創った者と肩を並べ、創造者の言うことを聞かないどころか、彼に反旗を翻す能力を持つような、自由な人間たちを創造した」のである [バフチン 1995: p. 15]。作者が主人公に対して、制御できず、予想できない存在として創作するというまったく新しい関係がここに生まれた。そういった他者性は、自分たちの客体的な説明や分類や教条主義的なレッテルには、収まりきれないものである。そのような人間の有様を描くには、対話的に呼びかけながら把握していくしかない。このように、バフチンのディアロギズムにおいては、客体に納めてしまう体系化や理論主義では捉えきれない、そしてそれに当てはめられない、人間の内に持っている可能性というものが対話によって導き出されるのである。他方で、異化を飼い慣らそうする、人間に備わっているモノログへの志向は、主体に対して物申し、異議を唱え、反旗を翻す他者としての人間を想定していない。主体に声を上げることのない、純粋なモノとしての他者との関係、すなわち「我—汝」ではなく「我—それ」の関係か、あるいは同化を意味する「我=汝」として、相手の声を認めない他者性の剥奪された関係か、いずれかがそこにあるだけである。

このような他者をすぐ客体化しようとする人間の習性から脱し、それを現実で生きたものとして捉えるためには、対象と自己を自己完結させない未完結の対話の中で把握することが大事になってくる。対話という手法を使って文学を描くことは、このような生きた人間の姿を、何らかの完結した定義や客体化によらず、様々な顔を見せる生きた人間の現実を表現することを可能にする。人間や物事を体系的な思考の枠組みの中で完結させないことが重要になってくる。ポリフォニー小説は、このような対話の原理を通じて、生きた人間をテキストの中に閉じ込めるのではなく、テキストの中で躍動させることを可能としたのである。

ここに、ディアロギズムの反システム性、未完結性の側面が浮かび上がってくる。ここで、このセクションの冒頭で挙げた、多くの研究者の一致するディアロギズムの諸特徴（対話、未完結性、反体系性、日常性）を使って、ディアロギズムの特徴を言い直せるように思う。ディアロギズムは、本来の人間の現実であり、原初的な活動である、と。ディアロギズムはまた、「日常性」から生まれる「対話」の生に根ざしており、人間に対して「完結」した定義を下す「システム」や「理論」的枠組みではない「未完結」の対話の過程の中で、人間を、とくに人間の内なる人間の可能性——人間各人のモノログには収まりきれない可能性——を開示するものである、と。

第4節 文学（著述）におけるディアロギズム

ここまで、バフチンのモノロギズムとディアロギズムに関する整理を行ってきた。ここから

は、そのような両者の定義が、テキストを扱うという広い意味での文学の著述の場面で、どんな問題をはらむかということを見たい。テキストの世界は、作者（著者）の権力の及びやすい世界である。作者が主人公の生きる世界を整序し形式を与えないことには、その作品世界はカオスであり、なんらまとまりのある描写をすることが出来ないことになる。これはのちに詳しく論じるテーマであるが、この無秩序や無政府状態を征伐するために、作者の「法秩序」（創作原理、形式の規則）によって、主人公の「法秩序」（主人公や作品世界の内的論理、内容の規則）が制定される。このような整序がなければ、文学作品は成り立ち得ない。どうしても、テキストの世界は、作者の対象に対する権力が及びやすい現場である。そこにおいては、独裁や専制的支配が敷かれやすい。それがバフチンの言うモノローグとしての言説である⁹。モノローグの考え方は、何らかの作者の側からの視野の枠組みに、主人公を押し込もうとする。しかし、幅広い意味での文学を書くためには、作者の側からの主人公などの対象に対する何らかの整序が必要である。作者による作品世界の整序の仕方こそが、従来のモノローグ小説とバフチンの論じるポリフォニー小説を分かち分岐点があると考えられる。

ポリフォニー小説の整序の仕方を考える上で重要な概念だと思われるのが、前に挙げたモーソンとエマーソンの共著『ミハイル・バフチン：散文学の創造』で触れられている総体/集合体 (aggregate) という考え方である。そこでは、バフチンの社会的実体を、構造やシステムではなく、この総体や集合体として捉えることに重きが置かれている [Morson & Emerson 1990: pp. 27-49]。彼らはバフチンと構造主義の考え方に区別を置くのであるが、そこでは、バフチンが社会的実体を完全に秩序化したものとして捉えることはできないと主張したと論じられている。システムや構造は、切れ目なく諸要素を関連づけるものである。モーソンとエマーソンによれば、システム論者は、「あらゆる部分集合が、他の部分集合と関連づけられる一連の相互関連を持つ実体」である構造やシステムとして社会的実体を捉える。これに対してバフチンの考える社会的実体とは、「部分的には相互関連があるかもしれないが、少なくともある実体や、複数の実体の集まったある部分集合は、相補的な一連の実体と相互関連のない」、総体/集合体 (aggregate) と呼ばれる「緩やかな形態」として理解する [Morson & Emerson 1990: p. 45]。モーソンとエマーソンは、このような、社会的実体を総体/集合体として捉える認識枠組みについて、以下のようにも述べている。

バフチンにとって、世界は集合し、離散する。個別の要素は、既存の総体 (aggregate) と相互作用するのである。そしてそれらの総体 (aggregate) は、今度は他の総体 (aggregate) との相互作用によって修正される。また個別の要素は継続して集合体 (aggregate) から離反し、新しく集合し、なお一層さらに思いがけない相互作用にとっての土台を形成する。未完結性は、個別の要素と同様に、全体を特徴づけている [Morson & Emerson 1990: p. 45]。

このモーソンとエマーソンが何気なく使ったこの総体/集合体 (aggregate) という概念こそが、バフチンの物事の捉え方の特徴を示しているとともに、ここでの私たちの議論にとっても非常に重要であると思われる。なぜなら、この総体/集合体という考え方こそ、バフチンのポ

⁹ クラークとホルクイストは、モノローグの信条体系の危険性を抑圧的な政治体制ないし宗教体制に導く傾向性に見ており、次のように述べている。「ディアロギズムは、そうした万事に浸透するモノロギズム [の専制] からの逃げ道を考慮するバフチンの試みなのである」 (Katerina Clark and Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, MA and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1984, p. 348. [以下、Clark and Holquist 1984 と略記])。

リフォニー論の根幹となるものであると考えられるからだ。バフチンのポリフォニー論の最初の方に提示されたポリフォニーに関するテーゼの文章では、以下のように論じられている。

それぞれに独立して互いに融け合うことのないあまたの声と意識、それぞれがれっきとした価値を持つ声たちによる真のポリフォニーこそが、ドストエフスキーの小説の本質的な特徴なのである。彼の作品の中で起こっていることは、複数の個性や運命が単一の作者の意識の光に照らされた単一の客観的な世界の中で展開されてゆくといったことではない。そうではなくて、ここではまさに、それぞれの世界を持った複数の対等な意識が、各自の独立性を保ったまま、何らかの事件というまとまりの中に織り込まれてゆくのである [バフチン 1995: p. 15]。 (太文字著者、下線筆者)

このポリフォニー論の核となるテーゼの中心にある、筆者が下線を引いた「何らかの事件というまとまりの中に」という表現は、原文のロシア語では、в единство некоторого событияとなっている。日本語で翻訳されている「まとまり」にあたる единство (イヂーンストヴァ) は、一つになる「統一」や「統合」といった含意があり、совокупность (サヴァクープノスチ) のような「総体」というような意味合いはない。しかし、единство (イヂーンストヴァ) にかかっている событие (サブィチエ) の属格 (生格) にあたる события は、事件や出来事という意味であるが、共に (со-) ある/存在する (быть) というニュアンスがある¹⁰。このことから、このポリフォニーのテーゼにある「まとまり」には、共に存在するものの統合というような総体/集合体のニュアンスがあると思われる。

また、ロシア語の総体にあたる совокупность (サヴァクープノスチ) は、ポリフォニー論のドストエフスキー文学における対話の分析の最後で述べられた、イタリック (日本語訳では太文字) の付与された重要な締めとなる文章で使われている。

以上で、対話の様々なタイプについての検討分析を終えることにするが、これですべてが汲み尽くされたわけではまったくない。それどころかそれぞれの対話のタイプが、ここではまったく言及することのできなかつた無数のバリエーションを持っているのである。しかしその構成原理は、いずれの場合も同一なのだ。いずれの対話にも、公然とした対話の応答と主人公たちの内的対話の応答との交錯、共鳴、あるいは遮り合いがあり、いずれの対話においても、一定のまとまったイデオ、思想、言葉の総体が、いくつかの融合することのない声たちを介して、それぞれに異なった響きの中に実現されているのである。こうしたイデオの総体そのものが、何か中立的で、自己同一的なものとして、作者の目指す対象となっていることは絶対でない。そうではなくて、作者が目指しているのは、テーマを多くの多種多様な声を介して実現させること、つまりテーマの原理的な、いわば取り消し無効の多声性、声の多様性ということに他ならない。ドストエフスキーにとって重要なのは、声たちの配置法そのもの、声たちの相互作用そのものなのである [バフチン 1995: pp. 558-559] (太文字著者、下線筆者)。

¹⁰ バフチンの『詩学』を訳した望月哲男は、訳註でこのことに関して以下のように述べている。「単一のものの内に複数の声を聞き取るというポリフォニー的な発想は、バフチン自身の用語法にも反映している。「事件」「出来事」を意味する『ソブィチエ』 (sobytie) という語も、語根への分解『ソ・ブィチエ』 (so-bytie) を介して、『共にあること』という陰の意味を持たされているように見える」 (バフチン 1995: p. 94)。

ここでは、下線を引いた「総体」という言葉が、原文では *совокупность* (サヴァクープノスチ) となっている。そして、その総体は、「いくつかの融合することのない声たちを介して、それぞれに異なった響きの中に実現されている」とバフチンが述べているように、まさにポリフォニーを示している。言葉の問題でしかないが、バフチンの論述からも、モーソンとエマーソンの使う総体/集合体 (aggregate) が大事な概念であることがわかる。

まず、モーソンとエマーソンによれば、構造やシステムとして社会的実体を捉える認識枠組みは、非常にモノローグ的である。そこでは、モノローグ的なシステムにとって不都合な要素、捉えられない要素が排除されてしまう。歴史叙述においては、歴史的事実が無数にある中で、歴史家の思考が選び出すある一定の因果関係に即した事実を取捨選択しなければならない。言わば、そのような因果関係から排除される、歴史における If や偶然性があってはならないのである。観念論においては、「意識一般」に適合しない、偶然的で個人的・個別的な意識は、叙述から排除されてしまう。結局、観念論は、意識を描写したり、それ「と語り合う」のではなく、経験した意識「について語る」のである。心理学においては、人間の心理を一定の枠組みに分類し、分析する。そして、モノローグ小説においては、主人公の客体的なイメージに沿う要素だけが描かれ、客体的な描写にとって不都合なイメージを与える要素は、排除されてしまう。モノローグ小説の場合、何らかの性格づけというものに沿った範囲で、主人公の言動を小説の中に置かなくては、読者はその小説に対して疑問を持ちながら読むことになるからである。作者は、想定される主人公の意識や言動の事象をこの整序の基準に従って取捨選択し、物語るのである。それなくしては、モノローグの文学においては、その物語はリアリズムの欠いた意味をなさないものになる。これらのモノローグの叙述、あるいはその認識枠組みに共通するのは、システムや構造があらゆる下位区分の実体と関連づけられるように、すべてのものが、作者の客体化する単一の視野に関連づけられるということである。モノローグ型の叙述の場合、どんなに対象の内的論理が制御できないような他者性を持ったものであっても、最終的には不定要素を整序して一貫した客体的な像を作り出せるものとして提示しなくてはならない。不定要素を描くとモノローグは崩壊してしまうのである。

このように、モノローグの叙述においては、対象「について語る」ことは出来ても、対象「と語り合う」という、まったく自分の意のままにならない相手との対話は、不可能である。E・H・カーがどんなに歴史とは過去との対話であると言ったとしても、叙述の段階では、事象「と語り合う」のではなく、事象「について語る」ものでなければ、歴史叙述は成立しない。事象と対等に生きた対話をしながらも、最後に、権力を振るい、事象を生け捕りにし、料理してしまうのである。事象と語り合っているのでは、結論が見えず、歴史叙述の形式においては、混乱が生じるだけである。読者に満足のいく叙述をするためには、起承転結が必要である。歴史家は、事象と語り合っているのでは役割を果たさず、その対話の先に、読者を納得させる因果的な説明の形に物語を整序しなければならない。歴史学において、因果関係を結ばない偶然性を考慮に入れないのはそのためである。

たとえ、テーゼに反駁したり、結論や結末に反する作者の思想に適合しない不定要素のようなものであっても、それは一時的であり、その反する声というものは、結末の方向に反する姿勢を取りながら、結末へと向かう意識を持っている。正反合の典型的な弁証法のような論理において、反があったとしても、それは止揚されて合に向かうための一つの契機、ないしは一つの過程と見なされ、全体を統合するために重要な一つのパーツという役割を担っている。それはまた、演劇において、役者が、演じることはできても、完全にその役の人間に成り切ること

ができないでいるかのようである。どんなに脚本家に刃向かい、反駁しているように見える役が与えられようとも、役者自身は、脚本家の意図する目的、監督の指揮する方向に意識が向いているのである。演劇の舞台において、すべての役者や舞台裏が、監督の指揮に切れ目なく関連づけられるように、これらのモノログの叙述のすべての要素は、作者の意図や視野に、切れ目なく関連づけられるのである。そこで、あらゆる不定要素は、排除される。たとえ、本筋や全体のテーマから外れる要素があったとしても、それは作者・監督の意図に従属するものであり、単なる叙述・演劇の箸休めか、趣向を少し変えて観客に気分転換して楽しんでもらうための、装飾アクセント程度の些細な役割や意義しか与えられない。モノログにおいては、そうでなければ、その叙述や劇は、分裂した互いに矛盾する複数の視野の前で観衆は焦点が合わず、混乱してしまうであろう。互いに矛盾をきたし説得力のある叙述にならず、破綻してしまうのである。モノログの整序の仕方は、客体化であり、何らかの序列による秩序化である。すべては、切れ目のない作者という単一の視野と意図によって構成される。

このような整序の仕方と根本的に異なるのがポリフォニー小説である。ポリフォニー小説では、その非本質的で、偶然的な不定要素というものを重要なものとする。バフチンの言うように、ポリフォニー小説においては、そこで繰り広げられる対話は完結した対話ではなく、現在進行形の未完結の対話の過程で描写されるものである。つまり、小説の全構成でもって、主人公「と語り合う」のである。しかし、だからといって、ポリフォニーが構成できるものは、すべて無作為の偶然的なものであるというわけではない。そこには、先程の総体/集合体としての緩やかなまとまりが構成されているのである。そこでは一連の実体とは、相互に関連づけられない不定要素が存在する。それらは、関連したりしなかったり、集合したり離反したりする、総体/集合体の中に存在するものであり、完結した構造やシステムの中では整序され省かれてしまうものである。総体/集合体は、集合したり、離反したりするそれらの要素の相互作用の一連の過程においてまとまりを得ているのである。

システムや構造に結びつけられるモノログ的な叙述では、無秩序な世界を征伐し、客体化による序列化をして整序することにより、秩序を与えようとするため、これらの不定要素は非本質的なものとして排除される。そこには、一つの理解や解釈の枠組みでは捉えられない、対象を客体的に捉えようとするモノログの枠組みからはこぼれ落ちるものがある。それは、歴史家が、「歴史との対話」の過程の中で姿を見せる、歴史の因果関係からこぼれ落ちる驚きに満ちた歴史事象の偶然性である。さらにそれは、観念論の意識一般からこぼれ落ちた、経験の過程の中で直面する個別的な意識であり、モノログ小説の主人公の客体的なイメージ（キャラクター）からあふれ出た、一定の心理学や人間類型のタイプによって分類しきれない本来の人間の持つ人間らしい可能性である。しかし、それらは、システムや構造の中に、すなわちモノログ的な叙述の中に最終的に取り入れることはできない。それは今まで見てきたように、その叙述の中で矛盾をきたすからである。

このような総体/集合体という認識は、まさにバフチンのドストエフスキー文学を捉える枠組みである。総体/集合体として捉えるアプローチは、ドストエフスキーの晩年の一連の長編小説へとつながる『地下室の手記』に対するバフチンや小林秀雄の批評で捉えているものでもある。『地下室の手記』とは、自身の精神的「地下室」へと世間から引きこもってしまった男の独白と回想による手記という設定で書かれた小説である。理念を持ちながらも現実によってそれが引き裂かれ、その理念の崩壊したシニシズムの中で生きる手記の書き手の男は、強力な理性主義批判を展開する。彼は、「水晶宮」が建てられるようなシステムにがんじがらめの世界を弾劾する。なぜならば、この「水晶宮」は人類の幸福を約束するものであるが、そこに実

現される理想的な世界は、幸福、理想、理性、利益、進歩の功利主義的な前提によって成り立つディストピアでもあるからだ。地下室の主人公によれば、人間は、我意を持つ自由な存在であり、システムによる快適さや幸福よりも、非合理的な自分を悲劇的な境遇にするかもしれない我意を自身の自由のために主張する存在である。これはこれで、バフチンのディアロギズムのシステム批判と似ていて興味深い。だが、バフチンや小林によれば、これらの思想を称揚するために、あるいは主張するためにドストエフスキーはこの主人公を描いたのではない。これらの思想を力強く主張したと思ったら、今度は想定される手記の読者のその主張に対する非難の声を先取りし、弁解がましくなり、自らの主張を捨ててまったく異なる思想を語り始める。なぜなら、彼はこの手記の読者が発するであろうあらゆる声を先取りしてしまい、様々な想定される声に応答し、高らかに前に述べた思想を宣言したかと思えば、今度は他者の声を意識して弁解がましくなってしまう。

バフチンによれば、ドストエフスキー文学の人間学において、「生きている限り、人間はいまだ完結しないもの、いまだ自分の最後の言葉を言い終わっていないものとして生きている」存在である。そのために、ドストエフスキーの主人公は「常に、彼を決めつけ、死人扱いするような他者の評言の枠を打ち破ってやろう」とする。主人公は、「すべて自己の内部の不完結性を感じ取り、自分を外見だけで決めつけようとするあらゆる定義を内側から突き破って、それを虚偽としてしまうような自己の可能性を感じている」のである [バフチン 1995: pp. 121-122]。

あるいは、小林秀雄によれば、それらの思想を作り出す主人公の言葉は、「彼の意識の当てどもない運動の微分点以上の意味を持っていない」。小林によると、この小説は「獨白というもの以外に、この世で何一つ出来るものがなくなつて了つた男」の手記である。だが、その思想はドストエフスキーの信奉するものでもなければ、独創的な価値があるわけでもなく、むしろそのような思想の観念的な形式を採りながら生理的痛みと化した自意識が、「苛烈な現実感に生動している」姿こそこの小説の根本提説なのだということになる¹¹。

小林は以下のように述べている。

それは、凡そ告白というものの限度を超えて、一種の叫喚の様なものとなり、又その事が、何が告白されているかという事よりも重要に思われる、そういう告白まで行ってしまったのである。この烈しい分析家は、分析の対象を見失い、分析力自体と化する。世界が、彼の抗議と疑いによって崩れようとする時、彼は、自分自身も同時に崩壊に瀕するのを覚える¹²。

バフチンもこの主人公に対して、小林と同じような見解を持っている。バフチンは、以下のような、小林と似た『地下室の手記』の主人公に対する分析を行っている。

《地下室の人間》は、自分のあらゆる明確な特徴を内省の対象とすることによって、それらを自らの内部で溶解させてしまっているばかりではなく、そもそも彼の内にはすでにそ

¹¹ 小林秀雄「『地下室の手記』と『永遠の夫』」（初出：『文藝』、1935年／小林秀雄『小林秀雄全作品6 私小説論』新潮社、2003年）、246-255頁。〔以下、小林秀雄 2003 orig. 1935a と略記〕

¹² 小林秀雄「『罪と罰』についてII」（初出：『創元』、1948年／『ドストエフスキイの生活』新潮社、2005年）、413頁。〔以下、小林秀雄 2005 orig. 1948 と略記〕

うした特徴も、はっきりとした定義も存在しないのである。彼について語るべきことは何もない。彼は生活する人間としてではなく、意識と夢想の主体として存在しているのだ。作者にとっても彼は、自意識に対して中立的な位置にあって、その人間像を完結させることのできるような、何らかの資質や個性の持ち主ではない。いや、作者の視線はまさに彼の自意識に、そしてその自意識の絶望的な非完結性に、無限の悪循環に向けられている [バフチン 1995: p. 105]。

まさしく、地下室の男の言葉は、架空の読者を意識した相手への言葉の響き（効果）としての作用しか果たさない。つまり、彼はあることを主張したかと思えば、それを翻し全く正反対の別のことを話し出す。こうして地下室の男は、常に架空の読者を意識した自意識の作用が言葉を紡ぎ出し、それに反応する効果と化した地下室の男自身の言葉を彼は信じているわけではない。読者は彼の思想や想念の渦巻いて素早く過ぎ去る様々な残像を目にしながらか、次第にくっきりと主人公の自我の動きの様（像）が浮かび上がってくるのを見るかのようである。それぞれの個別の思想や想念——それはそれでこの主人公から生まれる必然性を持っていて興味深いのではあるが——は、心理の「運動の微分点」以上のものではなく、それらの個々の点が動き回ることによって表現される全体によって、主人公の心理の動きが感得されるのである。明滅するそれらの思想や心理は、それらのプロセスの中で、総体/集合体として見ることができる。その総体/集合体によって、その残像を見るように、主人公の人格や自我が浮かび上がってくるのであり、ある特定の思想を表明しているその時点の主人公だけでは明らかにされない、その人の内なる人間が総体/集合体において現れてくるのである。

これらの、バフチンや小林によって捉えられた、ドストエフスキーによる主人公の描写の仕方は、今までの議論に結びつけられる。これまで、主人公の個別の思想や心理というものは、時に主人公が言葉によって示されたり、それとはまったく異なる個別の思想や心理というものが示されたりすることを見てきた。このようにそれらの思想や心理は、主人公の自意識の中で明滅する。個々の要素を全体の過程の中で見た時に常に浮かび上がってくるのは、主人公の常に作動する自我の像である。それは、個別の実体と関連づけられたり、されなかったりしながら、離散集合している総体/集合体と非常に似ている。それは、システムや構造にとって、本質的なものと非本質的なものがはっきり分かれ、本質的な実体が常に切れ目なくシステムや構造に関連づけられるあり方とは異なる。総体/集合体は、その離散集合の過程において、緩やかな集合体としての像（総体）を生み出していくのである。ここにおいて個別要素は、モノローグから排除されたものであっても、本質となる重要性を有する。それは、総体とのつながり（総体に遡れること）において重要なのである。あるいは、それら個別のものだけを総体から切り取ってその意味を考えたら、つまり作品世界の対話からそこに埋め込まれている主人公の思想を切り取って、ドストエフスキーの主人公の超人思想をニーチェに先立つ思想だと論じたところで、陳腐な意味しか浮かび上がってこないであろう。バフチンは、個々の思想や心理をモノローグ的に個別に切り取るのではなく、その思想や心理を他者との対話の中で描くことによって生かされるものとして考えた。対話の中での描写の重要性と意味を考えなければならないと彼が考える理由は、まさにこのためなのである。

しかし、そのような状況は、人間の現実なのではないであろうか。人間の实体とは、昨日考えていた自分と、今日考えている自分、そしてさらに今考えている自分とでは常に異なるものであり、それぞれの時の自我を見比べてみた場合、整然とされたものではなく互いに矛盾するものでもあるだろう。決して一方向に段階を踏んで進化していくものではない。また、さっき

「正」を考えていて、少し前に「反」ということを考えていて、今になって「合」を考えるようになったというストレートな論理構成は不可能である。現実には、常に不定要素が入り込む。それらの不定要素を削って、論理的に説明できる自己の思考へと整序し直したからこそ、そのような進化の図式や弁証法の論理を自分に見出すのである。実際の自己の場合、そのままの自我の現実には秩序だっておらず、混乱し散らかっているはずである。そこには、そのような整序から導き出される本質的な意味のある思想（正反合に当てはまる思想や進化のプロセスなどに適合する思想）があると同時に、非本質的な不定要素としての、整序し切れないこぼれ落ちた思想もあるわけである。例えば、高尚な哲学書を書きながら、ふとハンバーグが食べたいという空腹からハンバーグは人間を幸福にするという思想を導き出したとしても、それは哲学書からは排除される可能性が高いであろう。しかし、その人を構成している本質となるものは、高尚な思想であると同時に、その哲学書による整序からこぼれ落ちた、空腹の意識にもあるのだ。より正確に言えば、それは時に、高尚な思想がその人の本質となることがあって、空腹の意識はその人には非本質的なものであったとしても、別の時には、空腹の意識の方が、はるかに高尚な思想などよりも、その人の思想を形作る人格の本質であることもあるのだ。そして、それらの多様なそれぞれの時間において、本質であったり、非本質であったりするもの、つまり離散集合するものを残像としてみた時に、総体/集合体としての場が立ち現れる。このような意味での総体/集合体としての場こそが、常に変化するその人間の総体を形作っているのである。

モーソンとエマーソンは、バフチンの社会や歴史に対する思想に関して、次のように述べている。「バフチンによれば、歴史は無作為のものでも完全に秩序化されたものでもないものとして理解されなくてはならない。そのどちらも、本物の『生成』を許さないのである。社会的心理学的実体は完全に秩序化されることはあり得ないので、構造主義者の意味における構造の観点から、そういった実体を述べることは出来ないのである」[Morson & Emerson 1990: p.45]。歴史はまったく実体のない「無作為」(random)なものではないと同時に、「完全に秩序化された」(completely ordered)ものではない。歴史とは、何とでも解釈されるような無作為の偶発的な実体のない相対主義的なものではない。やはり厳然とした歴史的事実というものがある。しかし、それは一つのパースペクティブによって全てを把握できるほど単純なものではない。様々なパースペクティブによって姿を変えて見せる万華鏡のようでありながら、何とでも解釈できる実体のないものとして事実があるのでもない。それは人間にも当てはまる。それぞれの時の自己は、無作為の偶然的なもので、まったく自我という実体のないものではない。だからこそ、人間は、倫理的責任を負うことを免れることはできない存在なのである。しかし、それは完全に全体の自我に対して秩序化されているわけではない。一つの整序によって秩序化すると、必ず偶然的な不定要素があり、それらすべてを秩序立てたものとするわけにはいかない。しかしそのどれもがみな、それぞれの時においてその人の本質を構成するのである。

このことは、著述の主体である「作者」についてのバフチンの考え方にも関わってくる。これから詳しく見ていくように、ポリフォニー小説における作者は、従来のモノログ小説のように作品において全知全能の神のような位置にいたのではなく、登場人物たちと同じ平面に立って対話する存在である。そういう意味で、作者の位置は相対化されている。しかし、作品における作者の主体性は残される。ポリフォニー小説における作者は、登場人物や語り手や自身の声を配置しながら、それぞれの声をパロディ的に誇張したりレトリックを使ったりして、作品内を論争化させ対話を促進する、自由にテキストを創作する主体でもある。この点で、「作者の死」を論じたロラン・バルトにおける作者との違いがある。バルトと同じように、バフチンのポリフォニー論における作者は、神のような絶対的な位置にはいないが、バフチンにおい

ては、創作する作者は、テキストの織物の中に編み込まれる無意識的な存在ではない。ここがバルトやフォルマリズム、さらには構造主義的な文学批評と大きく異なる点である。バフチンにおける作者は、そのテキストにおいて全知全能な存在ではなく、テキストの内外のさまざまな声に囲まれ影響し合いながらその関係性の中で創作するが、パロディやレトリックを駆使して創作する自由な創造主体でもある。

バフチンの作者像には、人間の「声」に関するバフチンの考え方が反映されている。つまり、人間には自立的な声を持つために、作者といえども登場人物の声を従属させることができず、神のような特権的な地位にいることができない。しかし、だからと言って、作者にも声というものがあり、登場人物や語り手の声やテキスト外の声に作者の声が解消されるのではなく、自由な創作の主体でもある。この二重性がポリフォニー論を構成している。そしてそこには、バフチンの人間の声に対する認識が根底にある。つまり、人間はどんなにシステムや構造の関係性の中に置かれながらも、自立した創造的な声を持つという考え方が根底にあるのである。このように、ポリフォニー小説の作者は、モノローグ小説におけるような教条主義的な権力者でもないと同時に、ロラン・バルトの「作者の死」におけるようにテキストの相対性の中に埋没する存在でもない。責任ある自由な対話による創作主体なのである。

人間を構造やシステムではなく、離散集合を繰り返す総体/集合体として見なす、そのポリフォニー小説の特徴をここでまとめてみよう。

一つ目は、主人公の思想や心理、意識を、客体的に整序されたものとして描いてはいないということである。このことは、人間の思想も心理も、システムや構造との関連において整序（秩序化）して不定要素を閉め出すことを意味しない。そうではなく、人間の思想と心理を集合体として捉えるということであった。このことは、これまで主人公の総体としての自我について説明してきたことである。

二つ目の特徴は、ある主人公を肯定的に描き、別の主人公を否定されるものとして描く、あるいは、ある人物によって担われる思想は肯定的に、別の人物の思想は否定的に描くというような描き方は取らないということである。そうではなく、それぞれの主人公やその思想が、それぞれ十分な意義が与えられている。バフチンによれば、例えば『カラマーゾフの兄弟』において、ゾシマの思想がイワンの思想に反駁して勝利したとか、あるいはその逆というような主人公の思想の序列化をドストエフスキーは行っていない。すべての主人公の思想や人格が、作品を構成する上で重要な意義を持っている。それぞれが最大限の意義あるものとして描かれる。つまり、それぞれが作者の主人公に押しつけた思想や人格ではないということである。それぞれの主人公が、独自の仕方を受肉化されている。それゆえに、それぞれの主人公の人格と自意識を解明することを課題とするポリフォニー小説の中では、それぞれの思想は、主人公を開示する意義深い意味を担っているのである。

モノローグの場合、意義深い本質的な思想は肯定的に描かれ、意義の少ない思想は否定的に描かれる。モノローグ小説では、何らかの価値判断（理念・価値・説明）をして、序列化し、整序するのである。他方でポリフォニー小説は、作品の中で現実に起こる対話という素材を提供する。ポリフォニー小説の目的は、対話の価値判断（理念・価値・説明）を行うことにあるのではなく、各主人公には十分な意義が与えられながら主人公同士が対話する現象（ありのままの所与の現実）を描写することにある。この点において、モノローグ小説の目的や視野とはまったく異なるものを保持しているのである。

ポリフォニー小説のこの二つ目の特徴は、これから提示する三つ目の特徴と密接に関連している。それは、事件・出来事の総体としてのポリフォニー小説のあり方と関わる問題である。

バフチンによれば、ドストエフスキーは、対話というものを作者の表現したかった結論やプロット展開上の結末にもって行くための手段としては描いていない。それぞれの個別の要素（声）は、弁証法の論理や進化論的な図式などといった、作者の論理や視野の一つの構成要素となっているわけではない。そうではなく、それぞれが独自に応答し、発話する個性の与えられた受肉化された要素（声）の集まりなのである。バフチンによれば、ドストエフスキーの小説は、それぞれの主人公の声が対話に参加して事件/出来事を形作っていく。それは、何らかの解釈によって整序された事件ではなく、所与の事件そのものを小説の中で表現したということである。ここには、構造やシステムではなく、総体/集合体として捉えるバフチンの思想と関連がある。その事件/出来事の総体としての作品の一つのテーマは、ある解釈からは本質的な要素であったり、ある場合には本質的ではない。それは個々の地下室の主人公の思想から主人公の自我の総体がおぼろげに見えてくるように、様々な要素から事件の総体がぼんやりと浮かび上がってくるかのようなのである。解釈の光の当て方を変えれば万華鏡のように見え方が変わる豊穡さが、ドストエフスキーの作品世界にはある。ドストエフスキーの作品世界が一義的な見方だけを許さない豊穡な世界であるというのは、ある場合には本質的な要素が、他の見方からは非本質的なものとなるように、それぞれの要素を緩やかに抱擁する事件・出来事としての総体/集合体としての作品の構造を持っているからである。もちろん一流のどんな文学作品も、あらゆる見方が可能になるような豊穡さを持っているため、それはドストエフスキー文学だけではないのは言うまでもない。しかし、相反する解釈や多様な解釈が生まれ、時代によってその解釈がダイナミックに変わるようなドストエフスキー文学にその傾向が強いのだとしたら、それは総体/集合体という要素が他の小説よりも強いということを示しているであろう。

それは、モノローグ的な判断や見方を作者がひとり占めするのではなく、読者に任せてしまう傾向が、従来のモノローグ小説よりも強いということでもある。その対話を描くことにおいては、作者のモノローグ的な価値判断は相対化されている。先ほど、ドストエフスキーは、整序され物語られた事件ではなく、所与の事件そのものを描いたということがバフチンの主張ではないかと論じた。読者はしばしば、このようなドストエフスキーの対話の現象をモノローグ的に切り取り、価値判断を示す。だが、ドストエフスキーが描いたものは、所与としての人間の人格の本質であり、人間同士の対話としての事件の本質であったということである。それは、作者が作品の中で対話というものを価値づけ評価したのではなく、人間の対話の現実そのものを描写したというのが、バフチンの見解であるように思われる。

ポリフォニー小説の四つ目の特徴は、作者の主観的な価値観によって作品が整序されることはないということである。例えば、ある文学作品の作者の世界を見るパースペクティブに勧善懲悪の原理があるとす。主人公はこの原理に従い、善い者は幸運を得、悪い者は滅んでいくとする。そこでは、作者の恣意的な価値観や主観がそのまま作品の構造原理となっている。しかし、バフチンによれば、ドストエフスキーの小説は、対話に根ざした作品の構造原理が作品の素材の中で客観性を持ったものとして存立している。

対話のためには、それぞれの声がモノローグのような唯一の視野を持った全体に包摂され、モノや歯車、駒になるのではなく、その声は自立したものでなくてはならない。つまり、それぞれの声が独立した個人としての内的論理を持ち、独自に応答しあっていないなくてはならない。作者は、積極的に、主人公たちを対話に巻き込むために、作者自身の主張やテーマを、主人公や語り手の声として、主人公の意識の中に投げ込んでいる。それは主人公と作者の間にある作品世界の対話の構造の中で、その構造を恣意的に作者は侵犯することなく、主人公の意識には、恣意的にテーマを与えているのである。ここにおいて、作者は主体的に作品世界を動き回りな

がら、作品世界を論争化しながらも、その対話的な構造にしたがっているのである。こうして、「それぞれに独立して互いに融け合うことのないあまたの声と意識、それぞれがれっきとした価値を持つ声たちの真のポリフォニー」による対話は可能になる。

このようにして、ドストエフスキーは、対話としての現実を描くことができた。それは、人間の人格の価値を作者が評価したのではなく、人間のそれぞれの十全な意味を持った人格の現実を、描写したのであった。その文学構造（ポリフォニーの構造）により、主人公を作者から独立した現実生きる存在として扱うことができたというのが、バフチンのポリフォニー論の要点であろう。それは、人間を、システムや構造としての明確な領域が設定された実体として捉えるのではなく、多様な時間において離散集合しながら生成していく総体/集合体として捉えるということである。

第二章 メタ言語学とドストエフスキー文学

第1節 散文の対話とメタ言語学のアプローチ

それでは、ここから具体的にバフチンによるドストエフスキー理解の分析方法としてのメタ言語学に焦点を当てながら、彼の独自のドストエフスキー文学に対する解釈であると同時に批評であるポリフォニー論について見ていこう。ドストエフスキーの文学では、主人公や語り手、作者までもが、それぞれ対等な意識と声を持つ主体同士の関係として、互いが互いを意識し合い、公然の、あるいは暗黙の声による対話が繰り返し広げられ、その声の対話が小説を覆っているというのである。そこでは、主人公であろうが、作者であろうが、語り手であろうが、モノログとは異なり、自分の発話に対しての相手の反応や応答というものを意識し想定する対話が繰り返し広げられている。モノログ小説のような、他者に対する緊張した気遣いのない自己完結した言葉というものは、ドストエフスキーの小説にはほとんどないというのが、バフチンの見解である。そこには、語り手であっても、作者であっても、第三者的な立場にいる者は一人もいない。ポリフォニー小説の中では、情報を読者に与え、物語る役目を持った語り手でさえ、この対話の中に参加している。

ここでは、バフチンによるドストエフスキー文学の分析手法であるメタ言語学について主に考察する。メタ言語学とは、従来の言語学が把握することのできなかつた言語の対話的側面に光を当てることにより、小説などの散文の中での対話を明らかにする分析方法である¹³。なぜ、

¹³ ここでの「従来の言語学」とは、バフチンのメタ言語学を論じていた時代までの言語学という意味である。言語学はその後発展し対話的なものを捉える理論が生まれている。また、バフチンの批判した従来の言語学は、そもそも文芸のための言語学ではなく、言語のための言語学であるため、バフチンの批判は的外れであるという指摘もある。例えば、原口庄輔は以下のように述べている。

「まず指摘しておくべきことは、バフチンは言語学をかなり厳しく批判しているが、バフチンがやり玉にあげている言語学は、主として印欧語の比較言語学及び（アメリカ）構造主義言語学あるいは伝統文法までであり、最近の言語学の理論展開は視野にはいっていないということにも注意すべきであろう。構造主義までの理論が文芸研究に役に立たないというのは、二重の意味で当然のことである。一つは、これらの理論が、文芸（作品）の言語の分析を目的とするものではなく、純言語学研究のための理論だからである。第二には、この理論は、音声・音韻

バフチンのポリフォニー論を論ずるにあたって、最初に分析の方法に関して論じていくかという点、ドストエフスキーの文学の言葉は、この分析方法によって解明された他者の意識に満ちあふれた言葉で構成されているからである。それらの言葉は、様々な他者の意識によって屈折させられたパロディーや論争的な言葉、複声的な言葉などである。後に見ていくように、これらの言葉は、主人公同士の対話だけではなく、作者と主人公の関係や語り手と主人公の関係など、様々な局面において浸透している言葉である。それらの言葉にある対話的側面を分析するにあたって、メタ言語学によるアプローチは有効であった。

繰り返しになるが、メタ言語学は、言語の対話的な側面を捉えることができる。「人生は素晴らしい」、「人生は素晴らしい」という二つの文は、論理形式の面からいえば、一方は他方の否定であるという論理的な二つの異なる判断である。バフチンによれば、この二つの文、つまり二つの判断は、テーゼとアンチテーゼとして、ある主体の中において、生についての弁証法的立場を表明した文である場合には、対話関係は生じない。しかし、「もしもこれら二つの判断が、二つの異なった主体の二つの異なった言表に分与された場合には、両者の間には対話関係が生まれる」のである [バフチン 1995: p. 371]。

この両者の間に、あるいは両者に対して対話関係が生じ得るためには、この二つの判断が受肉されなければならない [バフチン 1995: p. 371]。

今度は逆に、「人生は素晴らしい」、「人生は素晴らしい」という繰り返しの文があるとする。論理的な観点から言えば、同一性となるであろう。また言語学的な観点からは、繰り返しとなるであろう。しかし、バフチンによれば、そこに対話的関係を見出せるのは、メタ言語学の観点だけである。言語学も、論理学も、そこに対話的関係を見出すことができない。

しかし、それは、もちろん二つの主体が実際に発話した場合だけに、対話的な関係があると言っているのではない。一人の著者や、話者が、他者の言葉を導入する場合にも対話的な関係は結ばれる。例えば、もし仮に「人間は物質がなくては生きられないよね。お偉いキリスト様は、『人はパンのみにて生きるものに非ず』なんておおせになるんだがね。立派な方の言うことは違うね。下々の者にとっては肥やしにもならぬ金言だ」というような発話があるとする。一つの主体の発話の中に、もう一つの主体の言葉（キリストの言葉）が存在し、発話の主体と

研究が中心で、統語論は実質的に句構造文法であり、意味論はほとんど手つかずの状態であったからである。

言うまでもないであろうが、純言語学は、文芸（作品）のための言語学ではなく、言語のための言語学であるというところを十分に理解しないで言語学を批判するのは、適切な批判とは言えない。ちなみに、バフチンの言語学批判は、この点の考慮がまったくなされていないという点で、そもそもの外れの面があると言わなければならない」。原口庄輔「バフチンの言語観」(阿部軍治編著『バフチンを読む』日本放送出版協会、1997年)、141頁。

筆者の力量では、メタ言語学と現代の言語学を比較し、人間の言語の対話的側面を解明する上で、どれほどバフチンのメタ言語学に意義があるかということ論じることは到底出来ない。しかし、本論文でメタ言語学を扱う目的は、言語学を批判したり、その言語一般への意義を解明するのではなく、ドストエフスキーの文学をバフチンがどのように理解しているかということ論じることにある。そのため、本論文では、あとで論じられるように、バフチンのメタ言語学によって解明することができる条件づきの屈折した言葉のあり方というもの、バフチンのドストエフスキー理解の鍵となるということを示すことにとどめることとする。

キリストの対話的な関係になっている。この場合、キリストの権威ある言葉をうまく利用して、パロディーのように使い、双方向に対話的な関係が生まれているのである。

次は、このような卑近な文例ではなく、より洗練されたバフチンの文章から対話的關係というものを考えてみよう。それは、スターリンが死んだ直後の時期に情動表出の表現の例として書かれたかなり意味深長な文章である。

「彼は死んだ」という文は、見たところ、一定の表情をみずからのうちに含んでいるように見える。「なんと嬉しいこと！」という文などは、なおさらそうである¹⁴。

バフチンが書いたものであるとか、スターリンが死んだ直後のソ連で書かれたものであるという文脈がなければ、「彼は死んだ」という言語表現と、「なんと嬉しいこと！」という表現との間に、何らかの関連があるかどうかは分からないであろう。それは、そういった文脈を読まなければ、ただの二つの情動表出の表現の並列された二つの例としてしか読者は読めない。この文章を、いくら言語単位で語や文を吟味する従来の言語学を使って分析してみても、いかにこの著者がスリリングなことを言っているのかは読み取れない。バフチンは、「文としては、それらはそうした表情を欠いており、中立的である」が、「発話のコンテキストによっては、『彼は死んだ』という文が、肯定的な、嬉しい、どうかすると狂喜の表情をすら示す場合もありうる」[バフチン 1988 orig. 1953: p. 162] と述べている。当然のことながら、言葉には、その言葉が実際に生きている対話の文脈というものがある。「彼が死んだ」ということの指し示す人間の死は、たいていは悲しい出来事である。しかし、その発話が悲しい表情を持ちながら発話されたのか、嬉しい表情によってなのかは、発話のコンテキストを見ないとわからないものである。バフチンのここでの情動表出の説明自体も、コンテキスト次第では、スターリンの死を喜ぶという、当時のソ連にとっては由々しき文章となる。ここでは、バフチンが身を持ってこのような言語における発話の意味を私たちに説明しているのだ。

ここに、従来の言語学が言語に対して、あるいは従来のドストエフスキーの文学研究がドストエフスキー文学に対して、不十分であったというバフチンの主張の根拠があり、その不十分な点を補足しうるのがメタ言語学であるという自負がある。つまり、言語学においては、言語の背景にある文脈を切り離して、言語の構造をいくら分析しても、対話的關係は捉えることはできない。それと同じように、ドストエフスキーのモノロギ的な研究において、いくら作者の描写した主人公の思想や心理をその作品の対話の文脈から切り取って、個別的に分析し、思想史的にニーチェに先立つ思想だとか、心理学や精神病理学の事例として解釈しようとも、その対話的な世界に生きる主人公をありのままに捉えることはできない。

ちなみに、先ほどのバフチンの危険な文章は、言語学的な意味での文として考えれば「表情を欠いており、中立的」でしかないのだが、発話として見た場合には、その発話者の情動（表情）をもつ言葉になるということを示す例として用いられている。北岡誠司によれば、バフチンは、言語学による対話的文脈を見ない中立的な分析というものを示しながら、自らの気持ちや主観的評価の混入を一切疑わせないように、あくまでも例文として扱いつける。

バフチン自身は自らの言説が一定のコンテキストの中でもちうる評価の態度（とりわけ政

¹⁴ ミハイル・バフチン「ことばのジャンル」（ミハイル・バフチン、新谷敬三郎ほか訳『ことば対話 テキスト——ミハイル・バフチン著作集 8』新時代社、1988年）、162頁。〔以下、バフチン 1988 orig. 1953 と略記〕

治的態度)を、かなり用心深く中立化しようと努めている。あたかも言語そのものが語っているかのように [北岡誠司 1998: p. 200]。

第2節 文学における言説のパターン

さて、メタ言語学の分析で明らかにされた、人間の言説のいくつかのパターンがある。バフチンは、人間の言説を以下のように分類しているので簡単に見ていこう。下のリストは、バフチンのまとめたものである。

- 〈I〉 話者の意味上の最終権威の表現として、直線的・直接的に対象を指示する言葉
- 〈II〉 客体的な言葉 (描かれた人物の言葉)
 - ①社会的典型を決定づける要素の優位な言葉
 - ②個人的性格を決定づける要素の優位な言葉
- 〈III〉 他者の言葉への志向性を持った言葉 (複声的な言葉)
 - ①一方向性の複声的な言葉…ex. 文体模写など
 - ②多方向性の複声的な言葉…ex. パロディーなど
 - ③能動的タイプ (投影された他者の言葉) [バフチン 1995: pp. 401-402]

まず、第一タイプの言葉〈I〉は、話者が対象を直線的・直接的に指示する言葉である。「パンは、人間の生きるエネルギーの源だ」と純粋に言い切って明言していれば、第一タイプの言葉と言える。そこに何らかの疑いや他者に対する意識や視線を介入させてしまえば、それは第三タイプの言葉〈III〉のいずれかとなる。第一タイプの言葉は、創世記の物語でアダムが初めて世界を命名したように、指示語と指示内容が純粋に結びついた関係にある「処女の言葉」であると言えよう。その後、人間の言説は、様々な他者の声や視線、解釈に満ちあふれ、人間の手で汚され、歪められた言葉となっていく。そのために、人間はある言葉を言う時に、それを他者の言葉だとして意識しながら発話してしまう。もしその言葉に、他者の意識が入り込んでいて、それが文体にまで現れていたとしたら、それは第三タイプの言葉である。

しかし、話し手が、誰かの言った言葉を使ったとしても、「模倣」しただけであり、その言葉を他の人のものだという何らかの痕跡を残さず、最終的なその言葉の権威(権利)を自分のものであるとして純粋に自分の言葉として言い切っていけば、バフチンによれば、第一タイプの言葉であるという。

ちなみに先ほど例に挙げた聖書に書かれているキリストの「人はパンのみにて生きるものに非ず」という言葉は、第一タイプの言葉とは言えない。なぜなら、「『人はパンだけで生きるものではない。神の口から出る一つ一つの言葉で生きる』と書いてある」¹⁵ という新約聖書のマタイ伝で描かれた悪魔の誘惑へのキリストの応答として書かれているからである。ここでは、旧約聖書に記されている神の権威ある言葉を、キリストが自分の方向づけに沿って引用している。そこには、神の言葉を信奉し同意しながら使うという対話的な関係性があり、これは、後に述べる第三タイプの①「一方向性の複声的な言葉」の「文体模写」である。

また、もしある人が「人はパンのみにて生きるものに非ず」というキリストの言葉をキリストの言葉であるという痕跡を見せずに、自分の言葉として模倣したのであれば、それは第一タ

¹⁵ 『聖書 新共同訳』(日本聖書協会、1988年)、4頁。

イブの言葉になるであろう。そこにキリストに対する同意や信奉、あるいは当てこすりなどのニュアンスが少しでも含まれれば、それは第三タイプの言葉となる。

第二タイプの言葉〈Ⅱ〉は、他者の発話を何らかの評価を入れずに示す言葉である。例えば、「イエスは、『人はパンのみにて生きるものに非ず』と言っている」などの発話である。これが、「イエスは、『人はパンのみにて生きるものに非ず』と言っているんだとよ」となると、第三タイプの言葉となる。ここにおいて、イエスの言葉と発話者の言葉には対話的な関係が生まれる。なぜなら、発話者は、イエスの言葉に非難のニュアンスを持ち込み、問題化しているからである。

ドストエフスキー文学やバフチンの分析にとって重要なのは、この第三タイプの言葉である。このタイプには様々なヴァリエーションがある。そのいくつかの例を見て行こう。第三タイプの言葉は、他者の声や意識が入り込み、文体にも影響を与えている言葉である。このタイプの①「一方向性の複声的な言葉」の一つの例である「文体模写」に関しては、先ほどイエスの「人はパンのみにて生きるものに非ず」の聖書からの引用として示した。それは、例えばキリストや神などの他者の声と自分の声が共存しながら、自分の意図する方向へと両方の声を向けているため、一方向性を持っているのである。聖書の言葉を自分の声と同意していることを示しながら自分の言葉としているように、元の言葉を他者のものとして示しながら、自分の意図と同じ方向性を持っているのである。

しかし、これが②「多方向性の複声的な言葉」となると、この他者の声と自分の声は一致しなくなる。この典型的な例はパロディーの言葉である。パロディーは他者の権威ある言葉のその権威ある形式を利用して、貧相な内容に貶めることにより、発話者の意図を達成するのである。例えば「研究者は、パンのみにて生きるものに非ず、パンによって生きなくてはならないんです」と言った場合、イエスの言葉の権威を形式的に使いながら、それを当てこすって貶め反対の意図を表現しているのである。なぜなら、イエスの本来の発話ではアクセントを置いている「神の言葉」が来るはずの箇所で、「パン」というイエスの否定したはずの言葉が置かれているからである。

しかし、この多方向性の複声的な言葉において、他者の声は、自分とは異なる方向に向きながらも、その自分と異なる方向にいることを発話者は利用して、制御しているという意味で、発話者の意図の下に置かれている。次に見る③「能動的タイプ（投影された他者の言葉）」は、もはや発話者の意図によって自分の発話が制御できていない言葉である。そこには、他者の意識や声満ちあふれていて、自分の声と論争をしている。それは、弁証法のように、自分とは反対の声を、自分の結論という終着駅へと向かうための、一時的な一つの方向、一つの契機として置かれているのではない。

あるキリスト教徒が、社会主義者を前にして以下のように言ったとする。「キリスト者は、偽善者ではありません。パンに頼って生きていないだけなんです。パンだって大事ですが…。パンなしで生きられないことぐらい心得ています…。人はみんな言います「なんたって、あんたらは『人はパンのみにて生きるものに非ず』でしょ！」と。人はパンなしには生きられないことぐらい私だって承知していますよ！それはもっと違う意味なんです。パンのみ、そう、パン「のみ」にて、というのが重要なんです…」。

なんとも稚拙な文章ではあるが、これは、バフチンがドストエフスキー文学の分析をする際に、『貧しき人々』から例として引用した下級官吏の主人公の書記の仕事への他者の「ただ清書しているだけでしょ」という非難を意識した発話にある「清書」を取り出してキリスト者の

「パン」に置き換え、「文体模写」¹⁶した文である。ここには、文体模写やパロディーのように、話者は自分の意図に沿って他者の声を制御できていない。そこでは、二つの声がそれぞれのアクセントを持ちながら、その発話者のヘゲモニーを他者の声が脅かしているのである。この場合、キリスト教徒は、キリスト教の「パン」に対する他者の考え方への非難のトーンを持った声が常に発話を遮り、干渉させられている。ここには、発話者の「パン」という一つの指示内容を示す言葉の中に、キリスト教の考え方を非難するアクセントを持つ他者の声と、それを擁護しようとするアクセントを持つ話者の声とが、パンをめぐるその発話のヘゲモニーを獲得しようと、闘争が行われているかのようである。その言説は、冷静さと自信を持って発話する安定した地盤をもはや失い、内的に論争化される舞台となっているのである。そのために、その言説は、自分の意図するものをストレートに指示するのではなく、条件づき¹⁷のものになっている。ここには、他者の「パン」にまつわる声を文体模写やパロディーのように自分の発話の意図に制御することができずに、他者の言葉が投影されているのである。

ここまでが大雑把ではあるが、ポリフォニー論で書かれているバフチンのメタ言語学による言説論の概要である。

このような第三タイプの条件づきの多声的な言葉を駆使することによって、ドストエフスキーは、作品世界に対話の原理を持ち込んだ。バフチンによれば、ドストエフスキーの文学作品の中には、主人公によるこのような他者への気遣いに満ちた第三タイプ〈Ⅲ〉③「能動的タイプ（投影された他者の言葉）」の言葉が溢れている。主人公たちや語り手の立場も、第一タイプの言葉のような、自信を持って宣言するような英雄的な、聖者的な、肯定的に描かれる主人公というものは存在せず、すべての主人公や語り手の語りが他者への気遣いに満ちた条件づきの発話になっていると言えるであろう。そのことは、ドストエフスキーの登場人物たちが、自分自身の真実の声というものを自分の発話を歪めてしか、指示内容や思想を条件づきのものとしてしか発話できないということを示している。

たしかにこのような主人公の発話というものは、様々なヴァリエーションで無数に配置されており、主人公同士が人格にまで浸透した声による対話を行なっている芸術的な深みがある。しかし、それはむしろ人間の日常的な発話であり、主人公同士の対話ということだけでは、従来の小説と比べて量的な差はあったとしても、その文体に質的な違いや新しさというものはな

¹⁶ ここで、バフチンの分析を真似たことを示し、その権威を使っているので、第一タイプの「模倣」ではなく、第三タイプの①「文体模写」であろう。もしそこに、少しでも滑稽に表現する意図が混入していて、元の文章と異なる方向性を私が持っていたら、第三タイプの②「多方向性の複声的な言葉」によるパロディーの言葉となるであろう。そして「稚拙な文章ではあるが」と断り書きを入れている私のその後の説明は、「稚拙な文章である」という読者の嘲笑する、非難する声を予想して先取りし、その声が私の発話を干渉させて、私もそのことを重々承知していますよということをわざわざ伝える断り書きとして入れて条件づきのものとしたのであれば、今議論の話題である第三タイプの言葉の③の要素をうっすらと（完全にではないが）持っているとも言える。しかし、ここではこのキリスト教徒が、唯物論者によるキリスト教がパンを軽視していることへの非難を常に意識し、その発話に食い込んでいることさえ伝達できればよしとしよう。

¹⁷ 「条件づきの言葉」とは、自分自身の言表の全体や一部分、あるいは個々の語に対して、発話者が距離を置く言葉である。かつては無条件の真剣な言葉だったものに対して、新しい目的がその内側からその意味を支配し、文体模写やパロディー、内的な対話化されたものとさせるのである。それは複声的な言葉である。

いであろう。ドストエフスキーの文学にこの種の対話的な発話が多いとしても、ドストエフスキーの主人公に限られる発話ではないようにも思われる。ドストエフスキー文学の特異性は、それはまさにバフチンが分析してきたことであるのだが、このような他者を意識した内的論争が、主人公同士の間だけに及ぶのではなく、作者と主人公の間にも存在するという点にある。つまり、作者の創作にある表現方法が、第一タイプや第二タイプではなく、第三タイプの他者（主人公）への気遣いの言葉、それも③の言葉のような自身の地盤が掘り崩されるような気遣いで満たされているのである。このように、作者であっても、主人公に対して第三者の立場から総括的に客体化するというアプローチが取れないことにより、作者の地盤が掘り崩され、その地位が相対化され、主人公が相対的な自立性を持つことができるようになるのである。

第3節 主人公の声の分析

ドストエフスキーの主人公による逃げ道の言葉と自分本来の最終の言葉

ドストエフスキーの主人公は、自分自身の最終的な言葉が、他者の定義や嘲笑や非難によって傷つかないように、相手から隠そうとして逃げ道の言葉を使っている。自分自身の真剣な最終的な言葉が嘲笑され、非難されることは、自分自身の人格を攻撃されたに等しく、痛いところを突かれたことになる。なぜなら、その言葉とは主人公にとっての人格と結びついた真剣なものであり、それが他者の嘲笑に曝されることは、大きな恥と脅威となるからだ。例えば、本物の友がいない孤独にあるということがその人の最大の懸念であり、あらゆる彼の意識と努力がそのことのために向けられていたとする。それは例えば、ドストエフスキーの『地下室の手記』の主人公の場合に当てはまり、まさに、小林の批評のテーマである。しかし、人と場合によっては、その人が黒人であるとか、ゲイであるとか、障害者であるとか様々なものが考えられるであろう。あるいは、それとは違って、信仰とか、思想とか、誰かへの愛の告白や思いを託した詩とか、その人の支えとなり、その人を規定する、それがなくては生きられないものが想定されるかもしれない。その場合は、その人にとって傷つけられたくない神聖なものである。それら最終的な言葉は、その人の一番の危惧や関心事であり、人格に関わるその人の持つ言葉である。それらの言葉は真剣であるが故に、それらが他者の視線に曝され、あだこうだと勝手に秤で量られて定義されたり、嘲笑されたり、非難されたり、レッテルを貼られたりすることを極度に恐れ、それらに反発するのである。そのような防御本能はドストエフスキーの主人公たちに共通する特徴であるが、その恐れから自身の発話を歪めてしまう。そこから「逃げ道」の言葉が生まれてくる。最終的な言葉への相手のあらゆる嘲笑や非難、レッテルといったものを先回りして予想して、相手の応答を先取りし、自分自身と直接的に結びつくその最終的な言葉が傷つかないように、本心ではない（最終的な言葉から一歩手前の）言葉によってカモフラージュして、逃げ道を作っておくのである。

逃げ道を用意すること——それは、自分の言葉の最終的で決定的な意味を変化させる可能性を、自分のために確保しておくということである。もしも言葉がそうした逃げ道を確保しているとすれば、それはその言葉の構造に反映されずにはおかない。そうしたあり得べきもう一つの意味、つまり確保された逃げ道は、影のようにその言葉につきまとうからである。逃げ道を持った言葉は、それ自体の意味では最終的な言葉であるべきであり、そうだと詐称しているのであるが、実際的には最終一歩手前の言葉に過ぎず、その言葉の後に

条件づきの最終的ではない終止符を打つに過ぎないのである [バフチン 1995: p. 480]。

主人公が隠そうとするこの最終的な言葉は、主人公にとってその真剣度を示さないようにするため、一面「他者の意見、他者の評価に対する主人公の完全な無関心を表現すべきもの」という装いを持つ。だが、実際はそうではない。それを自分の真剣なものであると表明することは、直接的・直線的な率直さを見せることになり嘲笑を招くからこそ、無関心を装うのである。例えば『地下室の手記』の主人公は、久しぶりに会う厚かましく思われている同級生に対して無関心を装うのであるが、人一倍相手の動向を気にし、下僕のように気にして、相手が自分に関心を示さないことにやきもきしている。彼の保持する率直な最終的な言葉は、相手を気にしていて、自分をもっと尊敬して友達でいてくれというような声である。だが、このようなナイーブな声は、相手に馬鹿にされ、嘲笑されやすいため、また拒絶された場合、面目を保てないために、第一タイプの直線的・直接的な言葉、モノローグ的な言葉として発話することができない。逆に、相手にまったく関心がないということを装う声を発しようとする。無関心であるという誰の声にも影響されない自己完結したモノローグ的な（第一タイプの）声を装う。しかしながら、この声は、当然真の声ではないために、相手に対する怯えるような関心から逃れ得ず、条件付きの第三タイプの声となってしまうのである。そのために、地下室の主人公は、約束の食事の待ち合わせの時間より早く現地に着くと、そこでの会食を待ちわびていたように同級生の目に映るため、わざと遅れて到着したようなふりをする。

このような、自分の最終の言葉から遠ざかろうとする逃げ道を用意する試みは、嘘、仮面、道化、分身といったドストエフスキーの主人公特有の現象を生み出していると言える。それらは真の自分自身の声が、他者に対して、あるいは自分自身に対して、見せないようにするための回避策と考えられる。それらは、真の自分自身とは遠い、仮の自分というものを生み出すことにより、他者との関係や、他者からの自尊心を保とうとする試みである。そういった、真の自分自身や自分の声から遠ざかったものを演じたり、夢想したりすることは、ドストエフスキー文学のテーマである。

ドストエフスキーの主人公には、真の自分自身の声（最終の言葉）への志向性や憧憬がある。自分の真の声というものをモノローグ的な安定した地盤において表明することが、主人公たちの夢見ることである。北岡誠司は、「まさしく最後の言葉こそ、あるいはより正確には、最後の言葉に向かおうとする傾向こそ、作者には、主人公を構想する上で必要だった」[北岡誠司 1998: p. 86] と述べている。そのように、主人公のこうした最後の言葉への志向性が、その人物を構成する所与の原理として与えられていると言える。主人公の夢見最後の言葉へ向かうには、「他者と和解し」、「自分自身についての真実に接近し」なければならない [バフチン 1995: p. 520]。他者の意識にさいなまれ、自分自身の声を自信を持って発話せず逃げ道の言葉を使う彼らには、非常に困難な道である。このような他者の問題と自己不信の問題は、ドストエフスキー文学の本質的なテーマであるように思われる。もし、ドストエフスキーの主人公が他者への気遣いというものがなく、自己貫徹できるようになったら、ドストエフスキー文学は、ポリフォニー小説ではなく、モノローグ小説となるであろう。

イワン・カラマーゾフにおける声の分析

バフチンによれば、ポリフォニー小説とは、正確には長編小説で書かれる主人公同士のそれぞれ確固とした人格を持った者同士の対話が描かれている小説である。そういう意味で、それ以前の『地下室の手記』を含めた中編小説はポリフォニー小説ではない。その内容面は、卑屈

な下級官吏などの心理を取り上げたもので、長編のように複雑で深いテーマはない。しかし、ポリフォニー小説である長編小説に見られる基本的な構成要素のすべては、すでに中編小説に存在するものであり、その新しさは、主人公と主人公の間にある対話が複雑になっているという点と、そこで描かれるものがより深いものに掘り下げられている点だけだというのがバフチンの見解である。

ここでは、その複雑化した対話の一例として、バフチンのイワン・カラマーゾフ（『カラマーゾフの兄弟』の中の一人の主人公）の父親殺しをめぐる弟のアリョーシャと下男であるスメルジャコフ、さらにはイワンの alter ego としての悪魔との対話についての分析を紹介しよう。それは、イワンの父親殺しに関する彼の良心の問題を明らかにした見事な分析である。

バフチンによれば、イワンは、父親殺しに関して、二つの声を持っていて、両者が互いに干渉し合いながら交錯し合っている。イワンの中で両方の声による内的な対話が行われていくが、それらがアリョーシャとスメルジャコフの呼びかけに呼応しているというのがバフチンの見解である。それは、バフチンが示しているように、「いいかい、僕はいつだって親父を守ってみせるよ。でも、僕の望みについては、今度の場合、完全な自由を確保しておきたいね」というイワンの発言に表れている。バフチンによれば、この発言に見られる「イワンの意志が内的対話において分裂している姿」は、例えば次のような二つの声に分裂していることになる。

- 1) 「僕は父親殺しを望んではない。もしも父親殺しが起こるとすれば、それは僕の意志に反して起こるのだ。」
- 2) 「しかし、僕は、父親殺しがこうした自分の意志に反して起こることを望んでいる。なぜなら、そのとき僕は内面的にはその殺人に加担しておらず、いかなる点でも自分自身を責めずに済ますことができるからである。」

イワンの言葉は、このような同じ言葉を指し示しながら、二つのアクセントを持っている分裂した声であり、スメルジャコフは、イワンのこの別のアクセントを持つ第二の声こそ、イワンが直線的・直接的に指示する自信を持って発話されたモノローグ（第一タイプの言葉）の首尾一貫した声として受け取るのである。そして第一の声を、犯行のアリバイだけではなく、良心のアリバイをも保持しようとするための、自分に嫌疑のかからない戦略的な条件づきの逃げ道の言葉として聞き取るのである。

スメルジャコフが見抜くのは、より正確に言えば、はっきりと聞き取るのは、この対話の二番目の応答に他ならないが、彼はその応答の中に埋め込まれた逃げ道を自分勝手に解釈してしまう。つまり彼はその逃げ道を、自分が犯罪の共犯者であることを示す証拠を何一つ彼に与えまいとするイワンの欲求として、自分を摘発し得るあらゆる直接的な言葉を回避しようとする《賢い人》の、したがって、ほのめかすだけで話を通じさせることができるがゆえに「ちょっと話をするだけでもおもしろい」《賢い人》の、外面と内面双方の極度の用心深さとして理解するのである [バフチン 1995: p. 543]。

このスメルジャコフが、「《賢い人》はちょっと話しをするだけでもおもしろい」という謎めいた暗号の対話が行われる場面は、非常な深遠さをたたえた対話である。ここでは、このイワンの二つの声が、いかに周りの人間と複雑に対話しているかということを見ていく。

スメルジャコフは、イワンの発話の中に、彼が自信を持ってない首尾一貫しない不安定さ、自

分の思想や信念も含めた何も信じていけないイワンの自己不信を理解することができていない。例えば、イワンの「すべては許される」という思想も、「天命を受けた自信満々の教師の言葉」[バフチン 1995: p. 546]としてスメルジャコフは受け取るのである。しかし、イワンの声は分裂していて、「その説得力のある自信たっぷりの調子は、自分自身を説得するためのものであって、自分の見解の他者への確信に満ちた伝達のためのものではまったくない」[バフチン 1995: p. 546] のであり、殺人後、そのことを知ったスメルジャコフは、イワンへの失望と、自身の行為への絶望とによって自殺してしまう。このイワンの思想の「肉弾」としての役割を果たそうとするスメルジャコフは、イワンの第二の声を指導者の声として聞き、そこに含まれている彼の意志に聞き従ったとも取れるし、逆にイワンからの指令としてではなく、彼の第二の声を巧みに引き出し、言質を得て共犯者に仕立てた上で実行したとも読み取れるのではないだろうか。バフチンはスメルジャコフの動機に関して前者のものとして捉えている。しかし、私見でしかないが、おそらくここには人間の心の非常に繊細で微妙な問題があり、その両方の意志としての声が、スメルジャコフの中にも複雑に対話的に交錯していたのではないかと思われる。どちらの意志も真実であり、どちらか一方だけだったわけではないのではないかと思われる。

それは、イワンにも言えることである。「意志に反して起こることを望んでいる」とは、バフチンの的を射たイワンの声だと思われる。表面に上ってくる意志としては、父親殺しを望んでいない、あるいはそのように意志したい。しかし、その意識の仮面をかぶりながらも、深層心理の本質的な声の中で、殺人を望んでいるのである。声であるために、深層心理とも呼べないかもしれない。これは人間の心の真なる状態である。何でも字義通りのもの、頭の中の論理や意識に上る心理だけが人間の本質ではない。人間の自我は、意識して思考している自我よりも巧妙な詐欺師である。自分が殺人を望んでいるという意識を他者に対して隠蔽するだけではない。自分自身に対しても見事に隠蔽するのが人間である。イワンは、犯行のアリバイだけではなく、良心のアリバイにおいても潔白であることを望む。そのため自分自身に対しても、その死を望む声を隠蔽するのである。そのためにイワンは、一方の声を直線的・直接的な第一タイプ（モノローグ）の声とすることはできない。どちらも条件づきの声になってしまうのである。

アリョーシャは、イワンとの父親殺しに関する対話の中で、以下のように述べている。

「じゃ、だれが犯人だ、お前の考えだと」なにか明らかに冷たく彼はたずねた。その質問の口調にはどこか傲慢なひびきさえあった。

「犯人がだれか、兄さんは自分で知ってるでしょう」心にしみるような低い声で、アリョーシャは言い放った。

「だれだ？ 例の、気のふれた白痴の癲癩病みとやらいう、たわごとか？ スメルジャコフ説かい？」

アリョーシャはふいに、全身がふるえているのを感じた。

「犯人がだれか、兄さんだって知っているでしょうに」力なくこの言葉が口をついて出た。彼は息を切らしていた。

「じゃ、だれだ、だれなんだ？」もはやほとんど狂暴にイワンが叫んだ。それまでの自制がすべて、一挙に消え去った。

「僕が知っているのは一つだけです」なおもほとんどささやくように、アリョーシャは言った。「お父さんを殺したのは、あなたじゃありません」

「《あなたじゃない》！ あなたじゃないとは、どういうことだ？」イワンは愕然とした。「あなたがお父さんを殺したんじゃない、あなたじゃありません！」アリョーシャがしつかりした口調でくりかえした。

三十秒ほど沈黙がつづいた。

「俺じゃないことくらい、自分でも知っているさ、うわごとでも言ってるのか？」青ざめた、ゆがんだ笑いをうかべて、イワンが言い放った。アリョーシャに視線が釘付けになったかのようにだった。二人ともまた街燈のそばに立っていた。

「いいえ、兄さん、あなたは何度か自分自身に、犯人は俺だと言ったはずですよ」

「いつ俺が言った？……俺はモスクワに行ってたんだぞ……いつ俺がそんなことを言った？」すっかり度を失って、イワンがつぶやいた。

「この恐ろしい二ヶ月の間、一人きりになると、兄さんは何度も自分自身にそう言ったはずですよ」相変らず低い、はっきりした口調で、アリョーシャはつづけた。だが彼はもはや、さながら自分の意志ではなく、何かさからうことのできぬ命令に従うかのように、われを忘れて話していた。「兄さんは自分を責めて、犯人は自分以外のだれでもない心の中で認めてきたんです。でも、殺したのは兄さんじゃない。兄さんは思い違いをしています。犯人はあなたじゃない、いいですね、あなたじゃありません！ 僕は兄さんにこのことを言うために、神さまに遣わされてきたんです」

どちらも沈黙した。この沈黙はまる一分もの長い間つづいた。二人とも立ちどまり、終始相手の目を見つめていた。どちらも蒼白だった。突然イワンが全身をふるわせ、アリョーシャの肩をぎゅっとつかんだ（『カラマーゾフの兄弟』第四部第十一編第五章）¹⁸。

ここに、アリョーシャとの対話の意味が浮かび上がってくる。アリョーシャは、第二の声の存在を知りながらも、イワンの第一の声は彼自身の真剣な声でもあるということを理解しているために、イワンを殺人者ではないとするのである。そしてアリョーシャは第二の声による反発を予想しながら、第一の声に対して、呼びかけているのである。

イワンの内的対話の一番目の応答はスメルジャコフの耳には入らず、イワンの第一の声は本当は父親殺しなどまったく望んではいないのだということを、彼は最後まで信じないのである。ドストエフスキー自身の構想では、この声は真剣そのものなのであり、この声こそがアリョーシャに——彼自身イワンの内なる第二の声、すなわちスメルジャコフの声をしかと知っているにもかかわらず——イワンを正当化する根拠を与えてくれるのである [バフチン 1995: p. 544]。

アリョーシャは、イワンの複雑に絡み合っているこの二つの声に分け入っていく。つまり、「父親が殺されることを望まない」という第一の声と、「父親を殺したい」という隠された第二の声をめぐって、イワンが、彼の良心のレベルで殺人に関わっているか、それとも無罪なのか、ということで葛藤しているその内心に呼びかけるのである。その呼びかけの声に対する「他人の口から発せられた自分自身の心の奥深く秘めた言葉」、つまり自分は父親を殺したいという願望があった第二の声の言葉の存在が、「イワンに反抗心とアリョーシャに対する憎し

¹⁸ ドストエフスキー、原卓也訳『カラマーゾフの兄弟 下巻』（新潮文庫、2004年）、234-236頁。

み呼び起こすが、それは、それがまさしくイワンの痛いところを衝いたからであり、それがまさしく彼の問いの答えに他ならないから」であるとバフチンは分析する。まさにそれが、イワンの内心の葛藤している内的な対話に呼応するのである。イワンは、「自分の内面の問題に対する他者の口出し」をしたアリョーシャの言葉を、全面的にはねつけるしかない。しかし、アリョーシャはそのことを重々承知で、イワンの内心の対話の第一の声、「父親が殺されることを望まない」という声の真剣さに呼びかけるのである [バフチン 1995: pp. 536-537]。

アリョーシャはそのことをよく心得ているが、それでも彼は、イワンが、この《深遠な良心》が自分自身に、遅かれ早かれ必ずや「俺が殺したんだ」という断定的な答えを突きつけるだろうことを予見しているのである。そうなのだ、自分自身に対しては、ドストエフスキーの構想によれば、イワンはそれ以外の答えを与えることはできないのだ。そしてまさしくそのときにこそ、アリョーシャの言葉は、他ならぬ他者の言葉として役立つはずなのである [バフチン 1995: p. 537]。

このことは、他者としてのアリョーシャの呼びかけと、イワンの悪夢の中に登場する alter ego としての悪魔の呼びかけが、イワンの内的対話に影響し、それぞれの呼びかけに応答しているのである。バフチンによれば、「悪魔はイワンの内的対話の中に、愚弄嘲笑と絶望的な断罪のアクセントを持ち込む」のであるが、他者であるアリョーシャは、イワンの内的対話の中に「イワンが自分自身との関係においてはもちろん絶対に口にすることのできない、愛と和解の調子」を持った「他者のアクセントを持ち込む」のである。アリョーシャの発話と悪魔の発話は、双方とも同じようにイワンの言葉を反復しながらも、その言葉には、まったく正反対のアクセントが付与されている。一方がイワンの内的対話のある一つの応答を強調すれば、もう一方は他の応答を強調するのである [バフチン 1995: p. 538]。

ドストエフスキーの対話において衝突し、論争しているのは、二つの首尾一貫したモノローグ的な声ではなく、二つの分裂した声（少なくとも一つの声は分裂している）なのだ。一方の声の開かれた応答が、他方の声の隠された応答に答えているのである。一人の主人公に対して、それぞれがその第一の主人公の内的対話の正反対の応答に結びついているような二人の主人公を対置させること——これがドストエフスキーにとってもっとも典型的な組み合わせなのである [バフチン 1995: pp. 538-539]。

ここまでの説明は、バフチンの分析を簡略化した説明であるが、このことから、いくつかのことが浮かび上がってくる。

一つ目は、このような自信を持って発話する第一タイプのモノローグの言葉ではなく、第三タイプの言葉でしか発話できないことの意味である。主人公たちは、自分自身の最終の言葉（真の声）を指示内容と直線的・直接的に結びついた第一タイプの言葉として発話できず、他者を意識した第三タイプの留保と逃げ道を持った言葉で発話しなければならない。「神がいなければ、すべては許される」というイワンの思想は、神という道徳的な価値の源泉がなければ、道徳や良心、法律などすべてが相対的なものになり、それらを支える基盤が失われるため、それらを犯しても許されるといという、相対主義によるニヒリズムの思想である。スメルジャコフは、それをイワンの一貫したモノローグの発話と受け止め、そこから父親殺しの言質を取る。しかし、実際にイワン自身は世界に幻滅し、欺瞞の世界の中で生きざるを得ない中で、自己の

思想をも信じられていないのである。直接的にニヒリズムの思想すら表明することのできないイワン、彼の信じるもののない「神なき時代」のニヒリズムから由来する度重なる条件づきの言葉は、このように自分自身の真の声（思想）を見出すことができないままである。スメルジャコフの聞き取ったモノログの発話は、イワンが自分自身にその思想を納得させるための見せかけの第一タイプの直線的・直接的なモノログの発話であった。ドストエフスキーの主人公たちは、第一タイプの直線的・直接的なモノログへの志向を持ちながら、その途上にいる人物たちである。

二つ目は、人間とは一義的なレッテルや分類には収まりきらない、様々な可能性を持った複雑な多面体であるということである。人間には一義的なそれらの定義が当てはまるほど単純な生き物ではない。ドストエフスキーの主人公が条件づきの言葉になるのは、そういったレッテルや物象化というものには収まりきらない自分自身の可能性を認識しているからでもある。

生きた人間を、当事者抜きで総括してしまうような認識の、もの言わぬ客体に帰してしまうことは許されない。人間の内には、本人だけが自由な自意識と言葉という行為をもって解明することのできる何ものかが存在しており、それは人間の外側だけを見た本人不在の定義ではけっして捉えきれないものなのである。『貧しき人々』において初めてドストエフスキーは、いまだ不完全で曖昧な形ながら、人間の内部にあってけっして完結しない何ものかを示そうとした。それはゴゴリその他の《貧しき官吏たちの物語》の作者のモノログ的な立場からは示し得ないものだった。つまりドストエフスキーはすでに処女作において、将来の主人公に対する根源的に新しい立場を手探りし始めていたのである[バフチン 1995: p. 121]。

三つ目として、上記二点のような特徴を持つ、両義的で多面体である主人公たちは、一つの客体的な定義から捉えるモノログの手法では描ききることができないということである。彼らは常に呼びかけるポリフォニー的な対話の手法によって描かれることにより、その多面体の様々な様相が総体として描かれるのである。そのようなものを描き出すことができるポリフォニーの手法であるからこそ、自立的な人間として主人公がモノログ的に決めつける定義に反抗しだすのであり、モノログの手法では、型にはまった人間しか生み出すことができない。どんなに自由に振る舞う人間を描写しようが、モノログ小説の主人公は作者との関係においては従属している。作者の許しを得なければ、自由に振る舞うことができないという意味で、型にはまった人間なのである。しかし、バフチンによれば、ドストエフスキーの主人公は、そういった平面のレベルでの自由な人格だけでなく、その自立的な人格が作品の内容の平面から立体像として突き抜け、作者との関係においても自立的な存在なのである。

第4節 作者と語り手による主人公への呼びかけの対話と主人公の内言

バフチンによれば、作者は主人公に対して気遣いを持った呼びかけの対話を行なっている。メタ言語学で分析される条件づきの言葉（多声的な言葉）は、作者と主人公の関係においても成り立ちうるのである。ここからは、作者と主人公の対話、ならびに語り手と主人公の対話というものを見ていく。

ポリフォニー小説における作者

ここでポリフォニー小説における作者の定義を踏まえておこう。バフチンは、作者と主人公の対話の意味に関して、生身の作家であるドストエフスキーが行った実際の具体的な創作方法としては論じていない。そこで論じられているものは、出来上がった作品の形式や構造から類推される主人公と対話する「作者」であり、創作の際、経験し思索する現実の生身の「作家」ドストエフスキーが、どのように具体的に創作したかということは論じられていない。

ドストエフスキー研究者の望月哲男は、バフチンのポリフォニー論における作者の位置づけについて重要な指摘をしている。バフチンの論では、「ドストエフスキーという人格のメタ・レベルに想定する」、すなわち経験し思索する生身の個人としての作家ドストエフスキーとは別のレベルに存在する、「作者」というものを前提としている。その「作者」は、個人としてのドストエフスキーの思想、世界観、信仰、経験、知識（それまで受けてきた教養や思想）などを、作品の中で相対化されたモチーフとして吸収（対話化）していくという高次の統一した創作意図（芸術思想）を持った創作の主体として設定されているというのだ。そのため、ドストエフスキー文学の特徴である（文体上、ジャンル上、思想展開上の）パラドックスや不統一性、多義性などが、すべて対話という次元で結び付けられる「作者の創作意図の実現として説明してしまうメカニズムを提供」している。望月によれば、「作家の個的世界観と芸術的世界観の連関を説明するかわりに、作者という別人格の世界観の中に全てを解消してしまった観」があり、「特殊ドストエフスキー的あるいは特殊ロシア的と見える題材選択、テーマ設定、論理展開上の特徴を、すべてポリフォニックな世界観を表現する小説という方法のための偶然的素材と読みかえ」てしまう。そして、望月は「作家ドストエフスキーが抱えていた様々な具体的課題と、彼の多義的でポリフォニックな小説との関係が、そこからは見えてこない」と指摘している。このようにして、このメタ・レベルの「作者」としてのドストエフスキーの設定は、具体的な創作過程のプロセスの多くの部分が見えにくくさせるという弊害もある¹⁹。

ポリフォニー論の中で、ポリフォニー小説の作者が「ドストエフスキーの人格のメタ・レベル」に設定された存在として想定されているという望月の見解は示唆的である。実際の生身のドストエフスキーの思想やモチーフさえも相対化された対話の素材としてしまう。そのように、個別の作家の生身の思想と対話という作者の創作における芸術思想の位相の違いを区別して論じたのがポリフォニー論の根幹を成しているであろう。しかし、そこから導き出されるポリフォニーという芸術思想というものは、十全な価値を持ったドストエフスキーの思想であるだろう。なぜなら、人間の言語による「意識」を重視するバフチンの考え方とは多少異なってしまいが、芸術家としてのドストエフスキーは、生身の作家としての「意識的」なレベルだけではなく、メタ・レベルの「作者」ドストエフスキーが想定されうるような「無意識的」なレベルにおいても創作していると考えられるからである。そもそも文学だけではなく、なんらかの一流の思想が書かれたテキストは、作者の意識するものや想定するものをはるかに超えたものが表現されている可能性がある。だからこそ、古典は何度も読み返され、その度に新たな意味が生み出され続けるのであろう。そもそも創作とは、大工が図面通りに建物を建てていくのとは異なる作業ではないかと思われる。全ての創作が意識的であるとは限らない。その創作を通じて、作家の意識を超えた世界観が表現される事は十分ありうることはないだろうか。私見ではあるが、その意味で、バフチンのドストエフスキー文学から抽出した「対話」という思想は、「作家」であるドストエフスキーにとってそこまで意識的なものではなかったのではないかと

¹⁹ 望月哲男「パラドックスとポリフォニー」（木下豊房・安藤厚編著『論集・ドストエフスキーと現代 研究のプリズム』多賀出版、2001年）、373-376頁。

思われる。だからと言って、無意識的に出来上がったポリフォニーという対話の構造を軽視することはできない。たとえ無意識的であったとしても、作家としてのドストエフスキーの世界観であることには違いないからである。そもそも人生を生きる人間一人の世界観とは、意識的に言語で作りに上げられた思想よりも、もっと広大で深遠な領域であるのではないだろうか。それは、ドストエフスキーの主人公が、一面的なそのキャラクターの内奥に、はるかに多面的で深い人格というものを持っていることと同じである。

望月の指摘で重要なのは、ポリフォニー論における作者が、生身のドストエフスキーを含めて主人公や語り手などのあらゆるアクターのモチーフを「吸収（対話化）していくという高次の統一した創作意図（芸術思想）を持った創作の主体」であるという見解である。ポリフォニー小説における作者とは、対話のプロデューサーなのだ。別の登場人物や語り手の声だけではなく、生身の作家としてのドストエフスキーの声も含めて、それらを主人公の意識や作品に投げ込み、対話をプロモートしている。バフチンのポリフォニー論においては、作者と語り手の区別がいまいちはっきりとしない。しかし、主人公と対等に対話する作者と、主人公にけしかけたり情報を配置する語り手は別の存在として考えなければならない。この望月の見解を用いると、語り手は、この対話を生み出す作者とは異なる別の存在、別の人格であり、作者は語り手よりもメタ・レベルに存在することになる。作者は、そのメタ・レベルにおいて、生身の作家や語り手、登場人物たちの声が交響された対話を演出するのである。それは、モノローグ小説の作者のようなすべてを見渡せる視野を持った立場にあるということではない。作者は、登場人物や語り手たちと同じ立場で作品の次元に存在しながら、あらゆるところに偏在し、語り手や登場人物たちの声、そして時として作家としてのドストエフスキー自身の声を配置して対話をプロモートしているのである。

『マルクス主義と言語哲学』での分析：語り手による疑似直接話法の叙述

ここからは、作者と語り手の対話についてのバフチンの考察を見ていく。その際に、『マルクス主義と言語哲学』（1929）でなされた分析を参照する。この文献は、初版のバフチンのドストエフスキー論が出版された頃の文献であり、私見でしかないが、バフチンのポリフォニー論についての、特にバフチンの論じる作者と主人公の対話や語り手と主人公の対話を考察する上での、重要な注釈となる文献である。この文献の第三部第三章では、著者のコンテクストにおける他者の言葉の位置づけと著者の言葉と他者の言葉の対話ということが論じられるが、その主な具体例として取り上げられているのはドストエフスキーの小説の叙述である。そして、ここでは、文学における著者によって他者の言葉を導入する際の文体としての間接話法や直接話法に関する分析が行われているが、それはポリフォニー論で論じられる作者と他者の言葉としての主人公の言葉、さらには語り手と主人公の関係性を考察する上で重要な材料となるのである。

しかし、ここには厄介な問題も存在する。この『マルクス主義と言語哲学』は、V・N・ヴォロシノフ名義で出版されているのである。彼はバフチンが主導したバフチン・サークルの一員で、バフチンが先導しながらそのサークル内では活発な議論が繰り広げられていた。それがバフチンの書いたものであるということを根拠づけるものはたくさんあるのだが、ヴォロシノフによっても手を加えられている側面もあり、果たして作者をバフチンに限定していいのかという問題がある。しかし、筆者には、この『マルクス主義と言語哲学』では、バフチンの根幹となる対話やポリフォニー（多声性）やモノローグというものが別の用語でもって論じられており、ポリフォニー論と同じ発想を持った思想が語られていると思われる。であるからこそ、

ポリフォニー論の注釈になりうるのである。たとえヴォロシノフの手が加えられていたとしても、やはりバフチンの思想や発想がここで論じられているのを疑うことができないように思われる。

『マルクス主義と言語哲学』を翻訳した桑野隆は、これらのバフチン名義ではないがバフチンの思想が表明されたいくつかの文献は、バフチンの思想というものがバフチン・サークルで繰り広げられた対話から生まれたものであり、「わたしのいう『バフチン』は、『バフチンとその仲間たち』と置き換えてかまわない」²⁰と述べている。そして、桑野は、翻訳した『マルクス主義と言語哲学』の訳者あとがきで、以下のように述べている。

わたしとしては、すでに述べたように、本書全体を「バフチン」としてあつかっている。わたしの見方からすれば、バフチンがここで強調している〈イデオロギー・記号〉や〈社会的交通〉、〈社会的相互作用〉、〈発話〉は、バフチン当人名の著作で強調されている〈対話〉、〈ポリフォニー〉、〈多言語〉、〈生成〉、〈出来事〉等と矛盾なくむすびついており、それぞれを切り離す必要は感じられない [バフチン 2019: p. 283]。

本論文では、ヴォロシノフ名義のこの著作の内容とバフチンのポリフォニー論の内容を切り離さないで考えていきたい。

それでは、『マルクス主義と言語哲学』で論じられている間接話法と直接話法に関するバフチンの考察を見ていこう。バフチンによれば、ロシア語は「時制の一致がなく、仮定法もさほどは活かされていないために、ロシア語の間接話法は独自性がなく」、「ロシア語では直接話法が圧倒的に優勢である」。「分析は間接話法の魂である」[バフチン 2019: p. 195]とするバフチンは、「ロシア語の歴史においては、理性の力に自信をもった客観的な『著者のコンテクスト』が他者のことばの対象指示的構造を分析し解剖してその間接的伝達の複雑で興味ある変形をつくりだしたような、デカルト的合理主義の時期は存在しなかった」。しかし、そのために、かえって「著者のことばと他者のことばの相互作用や相互浸透が極度に容易」になり、対話的になっている。そこでは、著者の言葉と他者の言葉にはっきりとした境界を設けて他者の言葉を著者のコンテクストの中で従属させる「発話の権威主義的・合理主義的教条主義」が乗り越えられているのである [バフチン 2019: p. 191]。

間接話法には、そのような「発話の権威主義的・合理主義的教条主義」的な「対象分析的」なもの他に、客体的な分析的傾向がいくぶんか抑えられた「言語分析の変形」がある。それは、著者のコンテクストの中に他者の言葉（発話）が、その「特殊性、主観性、典型性などが明瞭に感じとられるように導入される」間接話法である。バフチンによれば、標準ロシア文語史上で合理主義的個人主義の時期がほとんど存在せず、また時制の一致が曖昧なため、間接話法の中でも「対象分析の変形にくらべて言語分析の変形が圧倒的に優位」である。このような間接話法は、他者の発話の情動表現的イントネーションが保たれている [バフチン 2019: p. 202]。その例として、バフチンはドストエフスキー文学のいくつかの事例を紹介している。そのうちの一つの事例は、ドミートリイ・カラマゾフの父親殺しの裁判でスメルジャコフを養育したカラマゾフ家の下僕であるグリゴーリイが法廷で証言することを説明する語り手による叙述の言葉である。ここでは、グリゴーリイの証言を説明する間接話法の語りの中に、太文字のよ

²⁰ ミハイル・バフチン、桑野隆訳『マルクス主義と言語哲学』（未来社、2019年）、281頁。
[以下、バフチン 2019と略記]

うに信心深く頑固だが純朴なグリゴリーのスメルジャコフに対する情動表現のイントネーションが持ち込まれている。

なくなったスメルジャコフのことを聞かれると、グリゴリーは十字を切りながら、なかなか腕のある若者だったが、愚か者で、**病気もちのひがみ屋で、何より不信心者だった**、彼に不信心を教えこんだのは、フョードルと長男だ、と語った。（ドストエフスキー『カラマーゾフの兄弟』、江川卓訳、集英社）[バフチン 2019: p. 199]

ここには、語り手の説明する叙述の中にグリゴリーの情動的な表現が感じられる。

間接話法と純粋な直接話法の間位置するのが、「疑似直接話法」（自由間接話法）である。バフチンによれば、疑似直接話法は、「イントネーションの相互交換、いわば著者のコンテクストと他者のことばとのあいだの相互伝染がおこなわれている」。それは、「なかば語りで、なかば他者のことばであることを特徴とし」、「他者の発話の境界は極度に弱ま」っている [バフチン 2019: p. 206]。その例として、バフチンはドストエフスキーの『白痴』における主人公ムイシキンの癲癩の発作の場面を挙げて、以下のように述べている。

この変形の典型的な例は、ドストエフスキーの『白痴』における、てんかんの発作を前にした公爵ムイシキンの状態の描写——すなわち、この作品の第二部第五章のほぼすべて——である（ここにはまた疑似直接話法のみごとな例もある）。そこでは、公爵ムイシキンの直接話法はつねにムイシキン自身の世界のなかでひびいている。著者はムイシキンの視野の枠内で語っているからである。このばあい、なかば他者（主人公）、なかば著者の統覚的背景が、他者の発話のためにつくりだされる [バフチン 2019: p. 206]。

バフチンは、先ほどの間接話法の言語分析的変形のパターンや「疑似直接話法」のようなものと、「代理直接話法」とを区別する。「代理直接話法」とは、「著者そのものが前面にでてい」て、「著者は主人公を代表して、いわば主人公の代わりに話す」ものである。例えば、プーシキンの『青銅の騎士』には以下のようなコサックの死の場面がある。

槍にもたれてコサックたちが
川の暗い流れをみつめている——
そのそばを、闇のなかに黒々と
かの悪党の武具が流れて行く……
何を考えているのか？コサックよ。
過ぎし日の戦のことを思っているのか？
……
さようなら、自由のコサックの村よ、
父祖の家よ、静かなるドンよ、
戦争よ、美しいおとめらよ！
ひそやかにしのび寄る敵は岸に着き、
矢筒から矢を取りいだす——
さっと飛んだ——そしてコサックは
血潮をあびた丘の上から倒れ落ちる

[バフチン 2019: pp. 215-216]

ここでは、語るができないコサクに代わって、語り手が彼の故郷に別れを告げる心境を語っている。「著者は自分の主人公の代わりに立ち、主人公が述べるかもしれなかったり述べるはずであったりすることを、主人公の代わりに語ったり、その状況にかなっていることを述べている」のである [バフチン 2019: p. 216]。著者と他者の言葉としての主人公の間にある境界は、疑似直接話法と同じく、曖昧なものになっている。しかし、疑似直接話法とは異なり、「イントネーションの方向がおなじであること、すなわち著者のことばと主人公の（潜在的であれ義務的であれ）代わられたことばのイントネーションが同一方向に向かっていることを前提としており、それゆえここではいかなる干渉も生じない」 [バフチン 2019: p. 217]。このように、両者の違いは、疑似直接話法などの場合、著者の言葉と他者の言葉の間に干渉が起こっているのに対して、代理直接話法の場合は、著者の言葉と他者の言葉が同一の方向に向けられ、干渉が起こっていないことにある。

ロシア語ではこのことばの干渉という現象は、間接話法の言語分析的変形において——間接話法による伝達の範囲内に個々の語や表現だけでなく他者の発話の表情に富んだ構成も保たれているという比較的まれなばあい——、部分的に生じうる可能性がある。前記の四番目の例 [『白痴』からの引用]、つまり間接話法のなかに直接話法の（実際、弱化した）感嘆文的構成が移っているものがそうであった。その結果得られたのが、半狂乱のヒロインの興奮したヒステリックなイントネーションと、著者の分析的伝達の落ち着いた事務的で叙述的なイントネーションのあいだの不協調である。このために、ふたりの主人につかえ、同時にふたつのことばに関与する、この文章のシンタックス上の外観の特殊な歪みも生じてくる。しかし間接話法の基盤上では、ことばの干渉という現象は、安定した分명한シンタックス的表現を得ることはできない。イントネーションの方向が異なるふたつのことばの干渉的混交の（フランス語における）もっとも重要でシンタックス上のパターンをもつケースは、疑似直接話法 [自由間接話法] である [バフチン 2019: p. 212]。

疑似直接話法のパターンの例として、バフチンはまたドストエフスキーの作品を挙げている。『忌わしい話』では、以下のように叙述されている。

そのころの冬の、ある明るい、寒さの厳しい晩、といってももう十一時をまわっていたが、ペテルブルグ区のある**立派な**二階建ての家の、気持のよい、しかも豪華に装飾された部屋に三人のきわめて**立派な**男たちがすわって、**まことに興味ある**テーマをめぐる**充実した**すばらしい会話を交わしていた。この三人の男は、いずれも将官相当の高官だった。彼らは小さなテーブルを囲んで、それぞれ、**豪華な**やわらかい安楽椅子にすわり、話の合間に、ゆったりと、**気楽に** [気持よさそうに] シャンパンのグラスを傾けていた。（工藤精一郎訳、新潮社） [バフチン 2019: pp. 208-209]

太文字の言葉は、「みずからの安逸や持ち家、自分の地位、身分を舌なめずりして味わっている高官の意識、つまりようやくにして世に出た二等文官ニキーフォロフの意識」が反映されている。バフチンによれば、この語り手の文章が一見すると俗悪で単調なのは、「俗悪さと単調に徹したさきの断片の形容句」がこの人物の意識を反映したものであるからだ。しかも、こ

の語り手のどぎついほど単調さと俗悪さを誇張する言葉の配置は、語り手や作者の皮肉や嘲笑のトーンが感じられる。これらの形容句や言葉の中で語り手の声と登場人物の声が干渉を起し、言葉が多声的に響くのである。そして、語り手のトーンが強調されればされるほど、主人公の単調で俗悪な人格が浮かび上がってくるのであり、単調で俗悪であればあるほど、語り手や作者の嘲笑や皮肉のトーンが倍化される。語り手と主人公の言葉や意識の境界は曖昧になってはいることは確かだが、ここにある語り手と主人公の関係、あるいは作者と主人公の関係は、主観共同のような完全に融合した「同化」ではない。互いが互いにそれぞれのアクセントのある声を持ちながら「対話」している関係なのである。これこそが、ドストエフスキーが作品で主人公同士や作者と主人公の間に用いる言葉である。

しかしそれらはかれ [筆者補足：ニキーフォロフ] にのみ属しているわけではない。話を進めているのは語り手なのである。語り手は、「高官たち」といわば連帯しており、かれらの鼻息をうかがい、万事かれらの意見を守り、かれらの言語で話す。にもかかわらず、挑発的におおげさにいい、かれらの発話のすべてを著者の皮肉や嘲笑にさらしてしまう。著者は、語り手を媒介役にして、月並みな形容句で主人公を皮肉り嘲笑する。これによって、前記の断片のイントネーションの複雑な遊び——声にだして読んでもほとんど伝えることのできないイントネーションの遊び——がつくりだされている [バフチン 2019: pp. 210-211]。

しかし、このような作者による客体化の影がさらに大きくなり、作者のイントネーションが主人公の言葉のイントネーションを征服してしまうと、他者の言葉が著者によって物象化された「物化された直接話法」となる。

[筆者補足：疑似直接話法と] おなじような傾向のもうひとつの変形は、物化された直接話法と名づけることができる。このばあい、著者のコンテキストは、(著者による)主人公の客観的定義づけが主人公の直接話法に濃い影を投げかけるようにつくられている。主人公の客観的描写を充たしている評価や情緒が、主人公の言葉の上に移る。他者の発話の意味の重みは低くなり、その代わりにそれらの性格学的意味、それらの色彩的豊かさや生活上の典型性が強まる [バフチン 2019: p. 207]。

バフチンによれば、それは、演劇の舞台で喜劇的役回りの登場人物に対して、喜劇的な衣装やメーキャップを装わせ、またそのような道化の態度を役者が取ることによって、「その者の言葉の意味を理解するよりも前にすでに笑う準備をしている」と似ている。そこでは、作者は、主人公にそのような役回りを強いているのである。バフチンによれば、「ゴーゴリや『自然派』の直接話法はこのようなケースが多い」。また、逆に、ドストエフスキーの処女作『貧しき人びと』では、主人公の発話は、「この物化された他者の発話」から声を持った主人公自身の発話へとよみがえらせようとしているという [バフチン 2019: p. 207]。

『マルクス主義と言語哲学』では、言語哲学思想の二つの潮流を紹介しているが、両方とも言語が個人の発話によるものであり、その個人としての発話が間主体的な社会性を持つことを見落としていると論じている。第一の潮流は、ヴィルヘルム・フォンボルトが基礎を据え、フォスラー学派が発展させた「個人主義的主観論」の立場である。言語は個人の主観や心理の中で創造されると考え、言語を体系として捉えることに批判的である。第二の潮流とは、ソシュエ

ルの言語哲学などに代表されるバフチンが「抽象的客観論」と称する言語に対する考え方である。バフチンによれば、第一の潮流とは逆に、「規範的に同一な言語諸形態の体系」を重視し、言語を個人化してしまう個人の発話などのパロールの側面を社会的なものではないとして軽視する。彼らにとって、「個人のことば行為 [筆者補足：発話] は、言語の見地からすれば、規範的に同一な形態の偶然的な屈折や変化あるいはたんなる歪曲にすぎない」[バフチン 2019: pp. 72-94]。バフチンによれば、言語とは、第二の潮流の識者たちが論じるラングにあるような「規範的に同一な言語諸形態の体系」という抽象的なものではなく、具体的で個人的なものの積み重ねである。しかし、それを第一の潮流の識者たちが主張するような個人の主観に閉塞するものとして考えてはならない。バフチンは、言語を間個人的・間主体的な交通の産物と考え、それは社会に根差すものであると主張するのである。

1950年代に書かれた「ことばのジャンル」(1952-1953)という論稿では、人間が、発話する際、その対話がなされる場や置かれている立場、状況などの文脈に即した一定の発話のジャンルの中で言語を使っているということを解明している。私たちは、対話する際に、一つ一つの言葉の意味や文法的な構造を理解しながら発話したり相手の発話を聞き取ったりしているのではなく、相手や自分の発話を一定のジャンルに落とし込んで対話をしている [バフチン 1988 orig. 1953: pp. 115-128]。例えば、挨拶の場では、紋切り型の発話がなされる。この時、発話者は、その文脈に合った一定の発話のジャンルを選択してその型通りに、あるいは少し自分らしくスタイルを出して変形させながら発話をしているのである。バフチンによれば、このジャンルを文脈に合わせて選択し発話するということは、より自由な会話の場合でも、複雑にはなっているが、結局同じであり、自分流に変形させながらジャンルを反復しているのである。

われわれは一定のことばのジャンルでもって話す。つまり、われわれの発話はすべて、〔発話の〕全体を構築するための比較的安定した一定の類型的形式をもつ。われわれは話しことば(ならびに書きことば)のジャンルの豊かなレパートリーをもつのである [バフチン 1988 orig. 1953: p. 148]。

バフチンは、誰とでも論争したり、講演したり、社会問題について堂々と発言する学者が、世間的な会話では、おし黙ったり、不器用な発言を行なったりする場合をあげて、それは学術的な発話のジャンルは習得しているが、世間的な会話のジャンルのレパートリーをわがものにし、淀みなくそのジャンルを発話する能力を欠いているためであると説明している [バフチン 1988 orig. 1953: pp. 152-153]。結局、発話の場では、語彙に関する知識やその意味の正確な把握、あるいは言語の厳密な使い方だけが意識され問題になるのではなく、その文脈に合う発話のジャンルの選択の適切さと円滑さも求められるのである。

他人のことばを耳にするとき、始めの数語でもってそのジャンルを予測し、その一定の容量(つまりことば全体のおおよその長さ)、一定の構成を予測し、その結末の見当をつける。つまり、始めからことば全体の感触をつかむわけで、そのうえで初めて、このことば全体は、ことばのプロセスのなかで分化するのである。もしも、ことばのジャンルというものが存在せず、われわれがそれをもたなかったならば、もしも、ことばのプロセスのなかで初めてそれを創り出さねばならず、個々の発話を自分の意志で初めて構築せねばならぬとしたならば、言語コミュニケーションというものはほとんど不可能だったであろう [バフチン 1988 orig. 1953: pp. 149-150]。

書き言葉の文章においても同じである。後から分析的に逐語的に読むことはあっても、読者は、今まで読んできた経験から一定のレトリックや表現のパターンによるジャンルを使って文脈を読み込むことで書物を読むことができるのであり、書く方も自分の書くテーマに沿ったジャンルのパターンの文章を選択しながら執筆するのである。

そこでは、発話する前から社会に存在する一定の発話のジャンルを聞く方も話す方も選択し、それを模倣したり、自分の独自のものとしてパロディー化させ屈折・変形させながら対話をしているのである。バフチンによれば、人間の言語には、発話する人間の使う言葉のように個人的なものでありながら、社会的なものとしてのジャンルが存在し、言語学が論じるような抽象的で客観的な「規範的に同一な言語諸形態の体系」が存在するのではない。バフチンの考える言語は、かなり変形自在な弾力性のある柔軟なものであり、同じ日本語でも対話がなされる集団によっても異なるものである。また、言葉のジャンルも一定の規範としては存在するが柔軟なものであり、あるジャンルの言葉を他のジャンルの文脈の中で使って組み合わせることにより、パロディー的に個人のアクセントやスタイルを付与した発話にすることができる。例えば、紋切り型の公式的な挨拶の言葉のジャンルを、打ち解けた言葉のジャンルを使う会話の中に持ち込むことにより、その公式的な挨拶のジャンルの言葉がアイロニカルな、あるいは滑稽な意味合いを持つようになる。バフチンによれば、言語とは、抽象的で客観的な体系として存在しているのではなく、一定の集団の中にいる個人同士の具体的な発話の連鎖の中で共有されながら生まれるジャンルとして存在するものであり、このように、バフチンは一貫して言語を間主體的なものとして考えているのである。どんな発話も先行する何らかの発話——目の前にいる誰かの発話だけではなく、社会的な言説や歴史上の発話なども含まれる——を前提としているために、これらの他者の発話を引用したりパロディー化させる形で、ジャンルを反復するのである。

話者の誰もが、程度の差はあれ、みずからも返答者なのである。というのも、彼は宇宙の永遠の沈黙を最初に破った話者ではないからで、彼は自分の使用する言語が体系として存在するのを前提とするだけでなく、先行するなんらかの発話——自分や他人の発話——をも前提としており、それらと、彼の所与の発話はなんらかの仕方に関係しているからである（それらに依拠する、それらと論争する、あるいは単に聴き手がすでにそれらを承知しているのを前提にする、といった具合に）。どんな発話も、他のさまざまな発話がつくる非常に複雑な連鎖の一環なのである [バフチン 1988 orig. 1953; pp. 132-133]。

バフチンの言語論において重要なことは、バフチンが言語というものを他者との関係性の中に位置づけている点である。それは第一章で見えてきたように、バフチンの中心的な概念であるモノロギズムやディアロギズムが他者との関係をめぐる言語の問題であることと通底している。『マルクス主義と言語哲学』における話法の分析も、このような他者の言葉と話者の関係において考察されている。

バフチンが『マルクス主義と言語哲学』で論じている間接話法の対象分析的な言葉は、モノロギ的な言葉であろう。それは主体が対象である他者の言葉に対して、権威的で合理的に分析し、自分のコンテクストに従属させてしまう。そこでは、従属された他者の言葉のイントネーションを帯びた声というものがかき消されてしまうのである。

先ほど提示した「物化された直接話法」もモノロギ的な言葉である。それは、対象となる

他者の言葉の特徴を、美しく、あるいはげげげしく、ある場合には滑稽に見せる化粧や衣装を施して誇張し、「フットライト」を当てて主体が演出させる。それは、主体があらかじめ対象を分類し、レッテルを貼り付け、対象の声を封殺しながらわかりやすいものとして消化してしまう。近代人は、このようにして未開人を博物館の展示の標本やカタログとして収め、物象化してきた。

このようなモノローグの言葉に対して、バフチンがドストエフスキー文学の言葉を例にして対照させるのは、対話的な言葉である。言語分析的な間接話法は、他者の言葉のイントネーションを分解してしまう分析的な傾向を持つ間接話法であっても、他者の情動的なイントネーションが入り込んだ言葉の表現である。さらに、疑似直接話法は、発話者と他者の言葉の声のそれぞれのアクセントやイントネーションがぶつかり合い干渉を起こしている。これら対話的な言葉には、主体となる発話者（作者や語り手）の声も、そこに取り込まれる他者（主人公）の声も、それぞれの独自のアクセントやイントネーションを持って響き合っている。その点において、発話者の声も他者の声も同化して、個が消されてしまうことはない。疑似直接話法は、両者の境界がかなり曖昧にはいるが、完全に融合してしまわないのである。第一章で見てきたように、融合＝同化の関係も、客体化し従属させてしまう関係と同じように、モノロギズムなのである。

しかし、バフチンが『マルクス主義と言語哲学』で取り上げた言語分析的な間接話法も疑似直接話法も、メタ言語学で論じた第三タイプの③「能動的タイプ（投影された他者の言葉）」のように、発話の中で主体の地盤を掘り崩すような他者の言葉ではないように思われる。そのような発話者にまで及んでくる他者の言葉は、ポリフォニー論の作品分析の中ではじめて解明されたものである。先ほどの『マルクス主義と言語哲学』で例に挙げたドストエフスキーの『忌わしい話』では、言葉の中で語り手の声と主人公の声が干渉を起こし多声的に響いているが、その主体の発話の地盤を掘り崩し、脅かされるほどには、他者としての主人公の声は響いていない。語り手による皮肉や嘲笑のトーンによって主人公の単調さと俗悪さが誇張されるが、主体である語り手の発話の地盤は安定しているのである。肺腑を抉るような呼びかけが相手の意識に入り込み、その地盤を掘り崩してしまうような対話のあり方は、この後に見ていくポリフォニー論での語り手の役割の分析で取り上げられている。ポリフォニー論では、それぞれの声はより自立的なものとして分析されているのである。

ポリフォニー論での語り手の分析

ここで、バフチンがポリフォニー論で論じた、ドストエフスキーの作品における語り手の役割についても見ておこう。バフチンによれば、ポリフォニー小説における作者は、主人公に対して別の主人公や語り手の言葉を「アクセントをずらしたり、（挑発的に、論争的に、アイロニカルに）変化させたりしたうえで提示」[バフチン 1995: p. 523] して、対話を持ちかけ、主人公の声を引き出すのである。

バフチンはそのような語り手の役割の一例を、初期の中編小説『分身』に出てくる語りの分析を通じて説明している。主人公は出世の野心が人一倍強いが小心者であるゴーゴリ風の小役人である。彼はドストエフスキーに典型的な自意識家であるが、他者から独立していたいという気持ちと他者の矢面に立ちたくないという気持ちとの自意識の葛藤にある。四等官の長官の令嬢に求婚しようとして、呼ばれてもいない舞踏会へ乗り込むが、全員から追い出されるという破局を迎え、その葛藤の中でもう一人の自分（分身）の幻覚が現れ、精神の平衡を失っていくという物語である。

以下は、『分身』のその時の語り手の叙述である

それより私は、このきわめて真実なる物語の唯一にして真の主人公たるわがゴリャートキン氏の身の上に話を移すことにしよう。

ほかでもない、いましもゴリャートキン氏は、控えめに言っても、きわめて奇怪な状況に身を置いていたのだった。読者諸君、彼もまたこの場にいたのである、つまり、舞踏会の場そのものにはないが、ほとんど舞踏会の場にいたも同様だったのである。諸君、彼はべつにどうということもなく、いつもの彼と変りはなかったが、しかしこの瞬間の彼は完全にまっすぐな正道に立っているとは言えなかった。彼がいま立っていたのは、言うも奇怪なことながら、ベレンジェーエフ家の裏階段の通路であった。もっとも、彼がここに立っているからといって、どうということもない。勝手にそうしていただけである。彼は、諸君、その片隅に、さして暖かいとはいえぬが、その代りできるだけ薄暗い場所を選んで、ばかでかい戸棚と古びた衝立で半ば身をかくし、がらくたや、古道具や、こわれ物などの間にちぢこまって、時機到来のときまで、差しあたりは局外の傍観者として、ことの成行きを見守っていたのである。いまのところは、諸君、彼はもっぱら観察をこととしていた。だが、諸君、彼は入ろうと思えばいつでも入れた……どうして入れないことがあろう？ 一歩踏み出しさえすれば、入って行けた、しかもたいそうすんなりと入って行けたのである²¹。[『分身』、第四章]

バフチンによれば、この『分身』の語り手の叙述構造において観察できるのは、二つの声の遮り合いという現象と、二つの応答の融合という現象である。つまり、今まで見てきた疑似直接話法のように、語り手と主人公の間に言葉の干渉を起こしているのだ。この引用の叙述には、自立と平静を装うゴリャートキン自身の言葉がちりばめられてはいる。だがそうした言葉は、語り手によるゴリャートキンに向けられた嘲笑と非難のアクセントを帯びた挑戦的な言葉と干渉し合い、見かけの平静さを失っていく。それは語り手との対話ではあるが、語り手の言葉は主人公の意識の中だけで起こる内言としての声でもあり、この小説は主人公の意識を舞台とした対話劇でもあるのだ。バフチンによれば、このように、叙述の愚弄的な調子は、「知らぬ間にゴリャートキン自身の発話の中に移行してしまう」のである。「どうして入れないことがあろう？」という問いは、「ゴリャートキン自身のものではあるが、相手を苛立たせ、挑発するような語り手のイントネーションとともに与えられている」。しかしこのイントネーションといえども、実際にはゴリャートキン自身の意識の中で、彼の第二の声として鳴り響いている。したがって、バフチンによれば、「作者は本質的に、調子も、声も、フレーズの構造もいっさい変化させることなく、どこにでも括弧をつけることができるはず」である [バフチン 1995: pp. 445-446]。

ただ、いまのところ、——と言ってももう二時間の余になるが、彼は寒い通路の戸棚と衝立の間に、がらくたや、古道具や、こわれ物のたぐいに囲まれて立ちつづけ、自分を慰めるよすがにもと、いまは亡きフランスの国務相ヴィレルの金言、『時機を待つ分別あれば、万事はおのずと到る』という一句を引用していたのだった。ゴリャートキン氏がかつてこの一句を目にしたのは、いまの場合とはおよそなんの関わりもない本の中でだったが、そ

²¹ ドストエフスキー『ドストエフスキー全集1』（新潮社、1978年）、180頁。[以下、ドストエフスキー 1978 と略記]

れがいま実に折よく頭に浮んできたのである。この一句は、第一に、いまの彼の境遇に実にぴったりしていたし、第二に、すでにまる三時間近くも暗くて寒い通路で、首尾よい大団円を待ちあぐねている人間の頭には、どんな考えが浮ぶか知れたものでないだろう。すでに述べたとおり、まことに折よくフランスの元国務相ヴィレルの金言を思い出したゴリャートキン氏は、すぐ引きつづいて、どうした加減か、かつてのトルコ宰相マルツィミリスと、うるわしの辺境伯夫人ルイーザのことも思い出した。この二人の話も彼はかつてあるものの本で読んだのだった。つづいて彼の頭に浮んだのは、ジェスイット教徒は目的さえ達することができるなら、あらゆる手段を用いることを自分たちの信条にさえしているという一事であった。このような歴史的考証でいくぶんかは意を強うしたゴリャートキン氏は、ジェスイットそも何するものぞ？ と自問自答をはじめた。だいたいジェスイットなんて、どいつもこいつも大馬鹿者で、やつらをやりこめるくらいわけではない、だから、たとえ一分間でも食器室がからになったら（この食器室のドアが、じかに裏階段の通路、すなわち、現にゴリャートキン氏がいるところへ通じているのである）、さっそくにも、ジェスイット輩などものともせず、さっさと出て行ってやる、まずは食器室から喫茶室に入り、次には、いまカルタ遊びが行なわれている部屋に入りこんで、それからまっすぐ、いまポルカを踊っている広間へ出て行ってやるのだ。＜中略＞ そのようなわけで、諸君、いましも彼はひっそりと時機を待っていた、すでにきっかり二時間半も時機を待っていたのである。どうして待たずにいられよう？ かのヴィレルでさえ侍ったではないか。『だいたいヴィレルなんぞなんの関係がある！』とゴリャートキン氏は考えた。『ヴィレルがなんだ？ それよりなんとかその……うまいこと忍び込む手だてはないものか？……えい、このだんまり役者め！』とうとうゴリャートキン氏は、かじかんだ手で凍えた頬っぺたをつねりながら、こうつぶやいた。『この間抜け野郎、裸んぼ野郎め——だいたい名前からして間が抜けていやがる！……』もっとも、いまの場合、自分で自分にこんな悪態をついたのは、何かの拍子につい口がすべったというだけで、これといった目算があつてのことではなかった [ドストエフスキー 1978: pp. 181-182]。 [『分身』、第四章]

ここでは、バフチンの解説を待つまでもなく、語り手が主人公に対してけしかけ、自意識を刺激していると同時に、その主人公の応答が語りの中に紛れ込んでいることが分かる。ここでは、すべて主人公の意識の中で起こることではあるが、主人公が自分で語りかけているのか、語り手が話しかけているのか、境界が曖昧になっている。語り手は、主人公の意識の運動を追って叙述しながらも、軽快に主人公の意識にけしかけるように呼びかけてその意識の運動を促進している。主人公がこのような語り手の嘲笑的な語りのトーンを敏感に感じ取ることにより、苛立たされ、主人公の意識が駆動していくかのようなのである。

このように、作者はここで語り手の叙述の声を使って対話をプロモートしているのである。作者の能動性は、ポリフォニー小説の描かれる視野である主人公の意識に対して、他の登場人物の声やドストエフスキー自身の思想や声、語り手の声や情報を投げかけることによって作品内の対話を促進している。語り手はここで、主人公の言葉を身に着けて主人公の内面に入り込み、いわば主人公の内言としての役割を果たしている。

このような語り手の役割に関して、バフチンは以下のように解説している。

このやりとりは確かに、ゴリャートキンの自分自身との内的対話の応答が二つに分裂したものに他ならず、一方の応答は叙述の中に入り込み、もう一方の応答はゴリャートキンの

もとにとどまっているのである。ここで生じているのは、先に観察された現象、すなわち、二つの応答が融合しつつ遮り合うという現象とは正反対の現象である。しかしその結果はまったく同じで、ここにもまたあらゆる付随現象を伴った二つの声の遮り合いの構造が現象しているのである。活動舞台もまた同様に、一つの自意識であるが、ただその自意識の中で権力を掌握しているのは、自意識に根を下ろした他者の言葉なのである [バフチン 1995: pp. 447-448]。

バフチンによれば、語り手は、主人公の言葉を身に着けて主人公と対話するほかに、無味乾燥な情報提供だけの議事録的な言葉として語られることもある。しかし、その場合でも、そこには評価や裁きなどの価値観を持った作者の絶対的な声が支配することはない。そして、それらの情報提供としての言葉は、読者の視野に入ると同時に、そこに居合わせた登場人物たちの視野にも置かれる。語り手の声は、登場人物たちの自意識に置かれることにより、彼らが意識の中で評価したり、裁いたり、判断したりする声を生み出す下地（材料）として機能するのである。

語り手による主人公の促しと人間の自立性

人間が主体的な声を持つということは、他者や社会との声による対話の中に巻き込まれるということである。ポリフォニー小説においては、作者が語り手や他の登場人物などの様々な声を主人公に内言としてけしかける。バフチンによれば、ドストエフスキーの小説においては、作者の「構想そのものが、あらゆる構成要素の間の全面的な対話作用を要求している」のである。そして、「そこではあらゆるものが主人公の肺腑をえぐり、彼を挑発し、問いつめ、さらには彼と議論したり愚弄したりするのでなくてはならない。すべての要素が、主人公自身に向かった働きかけとなり、すべてが不在の対象に関する言葉ではなく、そこにいる人間についての言葉、つまり《第三者》の言葉ではなく《第二者》の言葉として感じられるのでなくてはならないのである」[バフチン 1995: p. 132]。人間がこのような苦悩を持つのは、自立的な声を持つ存在であるが故である。人間が声を持つということは、自分本来の声へと向かおうとすることを意味する。この志向性がなければ、人間は動物のように本能として生きるだけの自分自身の声を持たない存在となり苦悩しないのであり、ドストエフスキーの主人公たちの発話も多声的に歪むことはない。

北岡誠司が「まさしく最後の言葉こそ、あるいはより正確には、最後の言葉に向かおうとする傾向こそ、作者には、主人公を構想する上で必要だった」[北岡誠司 1998: p. 86] と述べているように、ドストエフスキー文学の課題は、このような自分本来の声である最後の言葉へと向かおうとする主人公を描くことにある。しかし、主人公がその本来の最後の言葉へと辿り着くためには、自身の内外の声と調停しなければならない。なぜなら、主人公に対して嘲笑的に、挑発的に向けられる、内言としての語り手の声や他の登場人物たちの声は、主人公に逃げ道の言葉を用意させ、最後の言葉を遠ざけてしまうからである。

だが、この言葉が可能なのは、ただ他者との実際の対話の場において他にはないのである。概して声たちの和解や融合は、一つの意識の枠内においてさえも——ドストエフスキーの構想とその基本的なイデオロギー的前提に従うなら——モノローグ的行為であることはあり得ず、それどころかそれは、主人公の声が一つの合唱に参加することを前提としているのだ。だが合唱に参加するためにはまず、人間の本当の声を遮り、物真似をしてからかう、

その人自身の虚構の声たちを粉碎し、黙らせてしまわなければならないのである [バフチン 1995: p. 522]。

この合唱は、言うまでもなくそれぞれの声が自立したポリフォニーによる合唱²²である。主旋律の声を引き立てるためにそれぞれの声が配置されるホモフォニーや、すべての声の一つの主旋律になるユニゾンではあり得ない。ホモフォニーやユニゾンの合唱は、ドストエフスキーの主人公たちが思い描くモノローグの夢であった。ホモフォニーとは、自身が主旋律として、一方的に相手を従属させる関係、あるいは主旋律を引き立たせるためのパートとなり、相手に黙って従属する関係である。あるいは、ユニゾンは、なんのわだかまりもなく他者や集団と同化してしまう関係である。しかし、それは自分自身の声を放棄しているに等しい。全体主義や様々なイデオロギーによるユニゾンやホモフォニーの合唱の中に参加することにより、真の声を獲得したと人間は錯覚する。『カラマーゾフの兄弟』で真の自分自身の声を見出せないイワン・カラマーゾフは、「大審問官」の主張する全体主義的な世界観を描いた。物語の中で大審問官は、キリストが人々を従わせるために必要なパンや人生を意味づける神秘や権威というものを提示した悪魔の誘惑を退けたことに対して非難する。キリストは、人間をそれらのものによって隷属させて従わせることを嫌い、自由によって従うことを願った。しかし、それは自由の重みに耐えられない人間の苦悩を増やすだけだったと大審問官は糾弾する。イワンの物語る大審問官は、権威者が人々から自由を制限することにより、生活を保障するパンを与え、生きる意味や倫理的な意味を人間に与えることを可能にする、全人類が共同で跪拝する全体主義的な蟻塚を考えた。この共同の跪拝によって自分自身の声を譲り渡すユニゾンやホモフォニーの合唱こそが、人間の渴望するものであるというのだ。

知恵の木の実を食べたことにより自意識が芽生え、裸であることを意識した人間が、楽園から追放され、自分で生きる糧を探し回り、生きる意味や倫理的な意味を自分自身で考えないでいられた神との関係から離れたときに、初めて人間は苦悩を知ったが、また文明へと開かれていったことを「創世記」の神話は物語る。人間が声を持ちながら生きるということは、非常に過酷である。自身の内外の声に曝されるからだ。それは、19世紀のロシア帝国の時代において、政治犯としての立場に置かれながら、生活を監視され、手紙や出版するものも検閲される中にいたドストエフスキーや、ソ連のスターリン時代に、自身の思想や信条のために逮捕され流刑に処されたバフチンは、このことが身に染みていたに違いない。しかし、ときにある形式や言葉の仮面に隠れながらも、したたかに自身の声を執筆において多声的に響かせた彼らの著作は、世界の人々が読むものとなった。ドストエフスキー文学とそこからバフチンが人間の声として読み込むものの根底にあるものは、この創世記における失楽園から大審問官の物語の土台となる新約聖書のマタイ伝のキリストに対する悪魔の誘惑に至るまでのユダヤ=キリスト教の伝統にも流れている、人間の自由と必然の問題である。バフチンは、ポリフォニー論における作者と主人公の関係をキリスト教的な神と人間の関係における人間の自由の問題を発想の源

²² バフチンの「ポリフォニー」という用語は、「多声性」とも訳されるが、元来はドストエフスキー文学にある対話の構造を分かり易く説明するために音楽用語から取り出された比喻である。例えば、ソプラノが主旋律をなし、他のパート（バスやアルト）が同じリズムで伴奏の役割をなし、和声的に響かせる、ホモフォニー（和声音楽）と対比される音楽様式概念である。ポリフォニーでは、各声部が旋律だけではなく、リズムをもそれぞれ独立して持ちながら、全体の調和が保たれる。音楽におけるホモフォニーからポリフォニーへの転換が、モノローグ小説からポリフォニー小説への転換と類似するという意味でこの比喻が用いられた。

としていた面がある²³。

さらにバフチンは、作者や語り手の主人公に対する能動性を、内在的な人間の意識に関わるキリスト教における神の能動的な働きかけとのアナロジーとして考えている側面もある。「ドストエフスキー論の改稿プランによせて」という覚書で、バフチンは以下のように述べている。

作者は奥深い能動性を持っている。しかし彼の能動性は特殊な対話的性格をになっているのである。望みどおりに彫塑し、形式を与えることができるような死せる物、黙した素材に対する能動性と、他者の、生きた十全な権利を持った意識に対する能動性とは別のものである。それは質問し、挑発し、応答し、同意し、反駁する能動性であって、即ち対話的な能動性である。それは非=意味的な論拠によって他者の声を完結させ、物化し、因果論的に説明し、死滅させ、抑圧するような種類の能動性に劣らず能動的である。ドストエフスキーは、他者の声をしばしば遮ることはあっても、決してそれを抑圧したり、「自分から」——即ち〔他者とは〕別の、自分の意識によって——終わらせることは決してない。これは、言うならば、神が人間に対して持つ能動性である。神は（内在的發展の中で）人間自身に徹底的に自己を開示させ、自己自身を裁かせ、自己自身を論駁させる。これはより高次の能動性である²⁴。

ここに、人間が声を持つということのもう一つの側面がある。人間と同じく、ドストエフスキーの登場人物たちはあくまでも自由な主体である。しかし、バフチンによれば、その自由な主体の意識には、「（内在的發展の中で）人間自身に徹底的に自己を開示させ、自己自身を裁かせ、自己自身を論駁させる」神の存在のようななんらかの能動的な存在の促しがある。それは、主人公を自分自身の最後の言葉へと向かわせるために必要な促しである。

小林は、戦後の『罪と罰』論において、それを主人公に垂直的に降り注ぐ「デモン」（ソクラテスのダイモニオン）の声として批評した。

ラスコオリニコフを駆り立てた「デモン」は、否定的な破壊的な意志ではなかった。充た

²³ バフチンの研究者である伊東一郎によれば、バフチンはポリフォニー小説における作者と主人公の関係を神と人間の関係のアナロジーで考えていたようである。2022年1月23日に開催された「ドストエフスキーの会」の例会におけるレジュメには、以下のような報告者の伊東の文章が記されている。

「小説において作家が登場人物を主体として造型しようとする時、その人物は作家の創作の対象であり、客体であるはずなのに、主体としての『声』を持つことになり、作者に対して抵抗し、自己主張をする。そこに作者と登場人物との対話的關係が生まれる。ちなみにこの作者と登場人物とのパラドクシカルな關係は、おそらくバフチンにあっては神と神の被造物たる人間の關係に重ね合わされている（神と自由の問題）。」

伊東によれば、バフチンは『詩学』において「ゲーテのプロメテウス」の比喩を使って、「（ゼウスがしたように）声なき奴隷たちを創作したのではなく、自らを創った者と肩を並べ、創造者の言うことを聞かないどころか、彼に反旗を翻す能力を持つような、自由な人間たちを創造した」と述べているが、これはキリスト教をあからさまに語るできないソ連の状況の中でギリシャ神話を代わりに用いたことによる。

²⁴ ミハイル・バフチン「ドストエフスキー論の改稿プランによせて」（ミハイル・バフチン、新谷敬三郎ほか訳『ことば対話 テキスト——ミハイル・バフチン著作集8』新時代社、1988年）、246-247頁。[バフチン 1988 orig. 1961 と略記]

される事のない真理への飢渴であった [小林秀雄 2005 orig. 1948: p. 474]。

そのような小林の批評する「デモン」は、主人公に働きかける人間の良心の促しとも読み取れる。戦後の『罪と罰』論において、このドストエフスキーの小説を以下のように述べている。

これは犯罪小説でも心理小説でもない。如何に生くべきかを問うた或る「猛り狂った良心」の記録なのである [小林秀雄 2005 orig. 1948: p. 462]。

神であろうと、良心であろうと、内言であろうと、無意識であろうと、デモンであろうと、自由な主体である人間にも、なんらかの促しをする声を与える語り手の存在があるのだろうか。バフチンと小林は、ドストエフスキーの主人公には、そのような存在があることを論じているように思う。第二部では、そこに小林の「デモン」の声とバフチンの「ポリフォニー」（多声性）の声との間に対話ないし対論を試みた。そして、終章では、ドストエフスキーの主人公の自由と必然の問題をめぐって、この小林の論じる超越的な形而上学的領域とポリフォニー小説の構造の領域との対質を試みる。

第三章 作者と主人公の対話的關係：ポリフォニー小説は民主主義国家か？

第1節 バフチンが理解するドストエフスキーの小説の特質：作者と主人公の間の自立的な関係性

バフチンは、ポリフォニー小説では、主人公同士の関係だけではなく、作者と主人公の関係にも、相手をもうひとりの主体として扱う対話の関係があると論じている。しかし、主人公同士の関係であれば理解できるが、創造者である作者と創作物である主人公との明らかな次元の異なる立場の違いがありながら、本当に対等な対話が可能なのかという疑問は当然起こるだろう。作者と主人公が対等な対話的關係であるとは、何を意味しているであろうか。それが単なる比喩であり、創作過程において、主人公を想像（創造）する上での自己問答としての対話ということであれば、話は分かりやすい。作者の創作の過程で、当初の想定にあった主人公のイメージが覆り、主人公が作者の思い通りにならないような顔を見せ始め、作品における構想が大幅に変わっていく、あるいは破綻していく。このようなことは、創作の中でよく起こることであり、一流の作者であれば誰でも経験することであろう。そして、対話ということがこの種の比喩でしかないのであれば、それは何も文学の創作に限ったことではなく、学問研究においても同じことが言える。歴史家の E・H・カーが「歴史とは歴史家と事実との間の相互作用の不断の過程であり、現在と過去との間の尽きることを知らぬ対話」²⁵ であると述べた。このように、研究者は、研究対象との不断の対話をしながら、客体となる対象が制御することのできない新しい顔を見せ始めるということをよく経験する。研究の中で繰り広げられる対象との対等で真剣な対話は、学問の基本的な姿勢である。もしこの「対話」というバフチンの概念がこのような比喩以上のものであるならば、ポリフォニー小説における作者と主人公の関係とは、いったいどういったものなのであろうか。

そのことに関して、まずはバフチンの説明を見てみよう。バフチンは、作者の創作物である

²⁵ E・H・カー、清水幾太郎訳『歴史とは何か』（岩波新書、1962年）、40頁。

主人公が作者にとって自立的な存在であるというパラドックスへのわれわれの疑問に対して答えている。長い引用になるが、以下はこのテーマに関するバフチンの重要な見解であるので、そのまま引用しておきたい。

ここで一つのあり得べき誤解に対して、あらかじめ断わっておかなければならない。ひょっとして、主人公の独立性ということは、かれが結局は一つの芸術作品の一要素としてしか提示されておらず、したがって始めから終わりまで作者によって作られた存在であるということと矛盾するのではないか、と考える人があるかもしれない。しかしそのような矛盾は、実際には存在しない。筆者が主人公たちの自由という場合、それはある芸術構想の枠の中での自由を言っているのであって、その限りでは自由な主人公も、客体化された不自由な主人公と同じように創作されているのである。しかし創作することは勝手にこしらえることではない。どんな創作作品も、それ自身の法則によって統一を保っていると同時に、そこに用いられた素材の法則によってまとまりを得ているのだ。つまりあらゆる創作行為は、自らの扱う対象とその構造によって規定されており、自由勝手は許されない。だからそもそも創作者が勝手にこしらえることは何もないのであって、かれはただ対象自体の内に含まれているものを開示してみせるだけなのだ。ある確かな思想に到達することは可能だが、その思想にも自らの論理があるのであり、それを勝手にこしらえること、つまり始めから終わりまで作り出すことはできないのだ。同様に芸術的な人物像も、それがいかなるものであれ、こしらえものではない。それにも自分の芸術的論理と独自の法則性があるからである。自らにある課題を課す人は、その課題の法則性に従わなければならないのだ。

通常のリアリズム小説やロマン主義や古典主義の主人公がこしらえものではないと同じく、ドストエフスキーの主人公もこしらえものではない。ただどの人物にもそれなりの法則性が、論理があって、作者の芸術的意志の枠内に納められた場合でも、それは作者の恣意によって侵犯されることはないのである。一人の主人公を選び、彼の描写の主調音を選んだとき、作者はすでに自分の選んだ対象の内的論理に縛られているのであって、彼はその論理を自らの描写の内で解明すべき務めを負うことになる。自意識の解明と描写のための唯一の手段は、ひたすらそれに問いかけ、挑発しながら、しかも相手をあらかじめ決定し完結させてしまうようなイメージを作らないでおくことである。そのような対象化された像なるものには、まさに作者が目的として設定したものが欠落しているのであるから。

つまり主人公の自由は、作者の構想の一部をなすものである。主人公の言葉は作者によって作られるものであるが、作者はそれを他者の言葉、すなわち主人公自身の言葉として、それ自体の内的論理と自立性を究極まで展開する力を持つものとして創造するのである。結果として主人公の言葉が作者の構想を逸脱することはない。逸脱するとすればそれはただ単にモノローグ的な作者の視野から逸脱するだけのことである。ただしモノローグ的視野の破壊ということ自体も、まさにドストエフスキーの構想に入っているのだ [バフチン 1995: pp. 133-134]。

バフチンは、まず主人公の自立性は、作者による構想の枠の中での自由であるということ断っている。そういう意味では、ポリフォニー小説の自由な主人公も、モノローグ小説などによる客体化された不自由な主人公も作者の創作したものである。しかしバフチンの主張で重要なことは、主人公が創作物であることと「こしらえもの」であることを区別していることであ

る。この場合の創作物と「こしらえもの」の違いの意味するところは、あらゆる創作物は、「それ自身の法則によって統一を保っていると同時に、そこに用いられた素材の法則によってまとまりを得ている」のであり、「こしらえもの」のように、作者が恣意的に芸術的な統一を無視して主人公を作るのではないということである。バフチンも述べているとおり、論文である著者の思想を論じる際に、一度立てた一定の方法や論理、仮説を恣意的に変えてしまえば、それは論文とは言えない。ちょうどそれと同じように、芸術作品にもその「芸術的論理と独自の法則性」があり、自らのその設定した芸術課題の法則性に従わなくては、その作品の芸術的なリアリズムは破綻するであろう。そのような課題を課した芸術作品では、主人公の描写において、「一人の主人公を選び、彼の描写の主調音を選んだとき、作者はすでに自分の選んだ対象の内的論理に縛られているのであって、彼はその論理を自らの描写の内でも解明すべき務めを負うことになる」のである。もしこれを守らず、恣意的に何の説明もなく描写の原理と主人公の内的論理を変えてしまったら、作品は破綻する。自然主義小説などのように、主人公の描写は、あらかじめ設定された主人公のイメージに適合した階級や、生まれ、習慣に沿ったものとして言動が置かれなければ、読者はその主人公に対して明確な焦点を当てることが出来ず、主人公像は不安定になるであろう。また、家庭小説の主人公が、冒険小説の主人公のように、貴族の屋敷での生活を飛び出していきなり勝手気ままに行動しはじめたら、読者は混乱するのである。

このように作者は、主人公や作品世界に対して一定の緊張関係を持っているのである。だからといって、この緊張関係において主人公が自立的になるわけではない。そのような緊張関係だけでは、先ほどの歴史学における対話、あるいは研究者の手続きとあまり変わるところはない。バフチンによれば、ポリフォニー小説では、自意識の解明と描写を目的とし、主人公を描く唯一の手段としての対話を用いることにより、「主人公の言葉は作者によって作られるものであるが、作者はそれを他者の言葉、すなわち主人公自身の言葉として、それ自体の内的論理と自立性を究極まで展開する力を持つものとして創造する」[バフチン 1995: p. 134] のである。なぜ自意識の解明と描写を目的とするポリフォニー小説が、作者の創作物である主人公を究極までに自立させることになるのか、ここでは明確にされてはいない。

第2節 北岡誠司による「二重権力論」：ポリフォニー小説における作者と主人公の関係

北岡誠司は、ポリフォニー論で展開される作者の創作物である主人公が自立しているというこのような一見すると矛盾に見える主張について多くのバフチン批判者が問題にしたことであるとして、このことの意味を考察している。彼は、先ほど引用した箇所も含めたバフチンの一連のポリフォニー論での説明では不十分であると述べている。バフチンの言及したことは、あらゆる芸術作品は主人公に対して作者が恣意的に侵犯することはできないということであり、それぞれの緊張関係の中で主人公の内的論理が保たれる以上、たしかに創作において主人公が構想内で自立する可能性があることは示されている。しかし、なぜ「自意識の解明と描写」を目的とするポリフォニー小説の創作原理が、その他のモノログ小説とは異なり、主人公に相対的な自立性を許すのかということに関して、十分説得的には説明されていないようにも思われる。

北岡によれば、主人公が自立性を持つということに対する批判の反論・反証は、ドストエフスキー論ではなく、それ以前に書かれた『作者と作中人物』において、十分に説得的に語られているという。それは、作者と登場人物の「二重権力論」とでもいうべき考え方である。

芸術的な全体のうちには二つの権力と、それらのつくりだす二つの、互いに制約しあう法秩序が存在する²⁶。

バフチンによれば、この二つの権力とは主人公の規則と作者の規則であり、それぞれ作品における内容の規則と形式の規則に対応する [バフチン 1999: p. 357]。北岡によれば、前者の主人公による内容の規則は「作中人物の生が、認識上も倫理上も意味の自律性をもち、行為する意識が意味づけのきまりをもつ」「作中人物の法秩序」である。後者の作者による形式の規則は「美学的観点から見ればカオス」であるこの作中人物の世界に、芸術的形式を付与し整序する「作者の権力・作者の法秩序」である [北岡誠司 1998: p. 78]。

北岡の解説によれば、登場人物たちが生き行動する作品世界という内容に形式を付与するのは、作者の機能である。作者は、「美学的観点から見ればカオス」である登場人物の世界に、芸術的形式を付与し整序する。つまり、「作中人物の生が、認識上も倫理上も意味の自律性をもち、行為する意識が意味づけの決まりをもつ」登場人物の世界の内的論理に、作者のそれを整序する内的論理が向き合っているというのである。北岡は、その二つの「法秩序」が「互いに規制しあっている」ということから、二つの秩序の次元は異なると指摘する。そして彼は、一方の「作品の内容を支配する作中人物の」内容としての「権力・法秩序・規則」と、他方の「作品の形式を支配する作者の」創作手法としての「権力・法秩序・規則」とが「まったく同等の資格で平行関係にあるかのように述べられている」という点に注目し、この対等な関係はまさにポリフォニーの作者と主人公の関係に当てはまると指摘する [北岡誠司 1998: p. 78]。そして、北岡は、バフチンの言葉を引用しながら、その意味を以下のように説明している。

作者は「作中人物を〈作る〉ことはできない」。「作中人物を自分の内部から産み出すこともできない」。「作中人物を据え、これに形を与える作者の創造行為に対してすっかり自立性を失った状態で、作中人物を作者が“考え出す”ということもありえない」。「芸術家としての作者は、作中人物を自らの純粋に芸術的な行為とはかかわりなしに、所与として、“予め見いだす”のである」 [北岡誠司 1998: pp. 78-79]。

しかしバフチンがここで念頭においているのは、現実の世界に、作中人物のいわゆるモデルや原型を「経験的に」見つけるということではない。「われわれがここで念頭におくのは、可能な作中人物である」（可能世界の住人としての作中人物）。「他者たる人間として与えられている」という所与、「まだ芸術的には造形されず、まだ [文字どおりには] 作中人物にはなっていない」「人間＝他者」としての所与である [北岡誠司 1998: p. 79]。

しかし、この説明からは、主人公が自立的であるということは、明らかにされていないのではないだろうか。先のバフチンの引用から見たように、主人公、あるいは登場人物の内的論理が作者の恣意性によって侵犯されないのは、モノローグ小説においても同じである。「作中人物を〈作る〉ことはできない」とは、今までのバフチンの論述から見てきたように、作者が自由勝手に恣意的に主人公を「こしらえる」ということができないと言っているにすぎず、ポリ

²⁶ ミハイル・バフチン「美的活動における作者と主人公」（ミハイル・バフチン、伊東一郎・佐々木寛訳『ミハイル・バフチン全著作 第1巻』水声社、1999年）、357頁。〔以下、バフチン 1999と略記〕

フォニー小説だけではなく、芸術作品の創作全般に当てはまることである。また、ここで北岡が述べているこのような「人間＝他者」としての所与と向き合う対等な対話的關係という説明では、先ほど引用した E・H・カーの歴史学の「対話」とどれほど違いがあるだろうか。文学を芸術として取り組む作者なら誰でも、このような「他者たる人間」としての登場人物を想像しながら遭遇し、小説を書くのではないだろうか。

主人公の作者から自立しているという問題にとって重要なのは、主人公の内的論理（法秩序）と作者の内的論理（法秩序）が対等であり互いに侵犯しないということにあるのではない。結局、『作者と作中人物』で述べられていることと、ポリフォニー論の先ほど引用した箇所の前半部で述べられている芸術創作全般に当てはまることとは、同じことを言っているのではないだろうか。

ここで決定的に重要になるのは、ポリフォニー論の核となる対話（ダイアログ）という概念である。それは、先ほどのバフチンの文章の後半で述べられている通り、「自意識の解明と描写」を目的とする場合には「唯一の手段」である、「ひたすらそれに問いかけ、挑発しながら、しかも相手をあらかじめ決定し完結させてしまうようなイメージを作らないでおく」という対話である。そして「対話」という言葉を、比喻ではなく文字どおり受け取るのであれば、相手と共通の場に作者も主人公も立っていることが前提になるであろう。バフチンも以下のようにその対話について述べている。

ドストエフスキーの小説においては、主人公についての作者の言葉は、そこに居あわせて彼（作者）の声を聞き、彼に応答することのできる人物についての言葉である。作者の言葉のそのような編成は、ドストエフスキーの作品にあってはけっして約束事的な手法ではなく、作者の無条件の最終的な立場を表しているのである [バフチン 1995: p. 130]。

バフチンが想定する作者と主人公の対話は、比喻によるものではなく、両者が「そこに居あわせて」の対話なのである。

第3節 専制的な体制のモノログ小説と民主主義体制のポリフォニー小説

はじめにここで確認しておきたいことは、第一章で見てきたように対話（ダイアログ）とは、人間が生きる所与の現実であるということである。バフチンが対話とは対極にあるものがモノログであり、ドストエフスキーの文学とはそのようなモノログの小説ではなく、対話的なポリフォニー小説であるということを解明したのであった。しかし、対話が日常的な人間の生きる現実であれば、モノログ小説に対話はないのであろうか。その点に関して、まさに阿部軍治が以下のような問いを出している。

しかし、ここで大きな疑問が起こってくる。バフチンが述べるように、ポリフォニー小説の最重要な要件として対話性があり、また、われわれの生と人間存在が本質的に対話的であり、生きた言葉がすべからく対話的ないしは内的対話性に貫かれているとするならば、それならなにゆえにこのポリフォニー性はドストエフスキーの小説にのみ言うことができ、トルストイやプーシキンやその他の作家たちの作品には言えないのか、という疑問である。バフチンの多くの説明にもかかわらず、この疑問は相変わらず残るところである [阿部軍治 1997: pp. 50-51]。

この問いに答えるためには、様々な他者や自己の声に囲まれた、人間の生きる現実の所与としての対話と、その現象としての対話を切り取って現実の対話そのものを文学の形式においてテキストの中で示す手法としての対話（「ポリフォニー的芸術思考」[バフチン 1995: p. 565]）を区別して考えなくてはならないであろう。

現実の対話をテキストの世界で表現するのは、非常に困難な作業である。なぜなら、現実の中で生きる人間の立場と比べて、自身のテキストの世界の中で著述する著者の立場は、はるかに大きな権力を持つことになるであろうから。テキストを書くという性質上、著者とその世界の対象との権力関係は不可避なものであろう。モノログ小説では、それらの日常の対話の現実には飛び交う声たちを無視して作家の一つの意識によって切り取ろうとする。モノログとは、他者の応答を顧慮に入れない言葉である。

日常に生きる人間にはそのようなモノログを志向する者は数多くいるであろうし、政治や宗教、その時代や場所での権威者の権力によって強いられるモノログ的關係は、現実のどこにでも存在するであろう。しかしほとんどの場合、彼らは厳密な意味でモノログを貫徹することに失敗するであろう。モノログによって自己貫徹しようと試みても、日常生活においては他者の視線や声が入り込んでくる。自己だけの内的対話に他者の声が入り込んでいくことにより、モノログを志向する人間にもポリフォニーの世界、対話的な場が現出してしまうのである。人間は孤独を守ることではできず孤独を曝すことしかできないとは小林秀雄の認識である。だが、そのようなモノログの内的対話においてもポリフォニーのような対話的な世界が出来上がるというのが、人間の存在自体が対話的であるとバフチンが言う意味である。

しかし、そのような現実と比べて、作者一人の意識によって造り上げられる小説や論文、事務的な指示書、命令書などのテキストの世界では、はるかに容易にモノログが可能となる。作者の観念の世界である自身のテキスト世界において、存在する意識は一人になることができ、他の自立的な声を抹殺することができる。そこでは、自分自身が王となり支配する空間とすることが可能であり、そうなりやすい。テキストの世界で権力者となる作者は、あらゆる声を認める、民主的な政治を敷くこともできるが、あらゆる声を封殺し自身の声に従属させる独裁政治・専制政治を敷くことも可能になり、自分だけが王として唯一存在し、他者（国民）のいない独我論的世界を築くこともできるのである。このように作者の観念が支配するテキストの世界において、他者（主人公や様々な想定上の声）と王様である作者は対等になることが出来ず、モノログが貫徹されていく。人間が何かを物語るあらゆるテキストの世界は、その作者の権力が振るわれる一つの国であると言っているからである。それは作者が主権者としてテキスト世界に君臨するモノログ的権力の及びやすい国である。

このことは、北岡誠司の先ほどの議論で提起した、バフチンの初期の論考にある「二重権力論」という発想が明らかにしている。北岡は、バフチンの初期の作品から着想を得た権力や法秩序というメタファーを使って、作者と主人公の関係について論じている。作品世界には、作者と主人公の二重の法秩序があるということであった。主人公の法秩序は「作中人物の生が、認識上も倫理上も意味の自律性を持ち、行為する意識が意味づけのきまりをもつ」とある通り、作者でも介入できない内的論理を持ったものであるが、「美学的観点から見ればカオス」である。前者の世界に「芸術的形式を付与し整序する」のは「作者の権力・作者の法秩序」である。作者が主人公の生きる世界を整序し形式を与えないことには、その作品はカオスであり、作者はなんらまとまりのある描写をすることが出来ないことになる。この無秩序や無政府状態を征伐するために、作者の「法秩序」（作者の創作原理）において、主人公の「法秩序」（主人公

の内的論理)が制定される。後者を前者の秩序によって叙述の形式を与えて整序しなければ、文学作品となることは出来ない。どうしても、テキストの場においては、作者の対象に対する権力関係がたやすく及びやすい場所である。そこにおいては、独裁や専制の政治が敷かれやすい。それがバフチンの言うモノログとしての言説である。もちろん現実の政治と同じく、著作するという事は、公表しようがしまいが、自己内外の様々な声に曝される場であるため、完全な独裁や専制は不可能であるかもしれない。ドストエフスキーの『地下室の手記』の主人公は、ハイネを引いて、人間は自分自身に嘘をつく者であるため、真実の告白の手記など不可能だと述べている。このことは、テキストの場において自己や他者の声に、著述する主体が曝されていることを示しているであろう²⁷。思えば、このようなモノログの貫徹とは、ドストエフスキーの多くの主人公が渴望するものである。おそらく主人公の観念の世界をテキストの世界のようにモノログ的に貫徹する絶対的な自我を持ち得たら、そこには、ポリフォニー的世界ではなく、主人公によるモノログ的な世界が生まれたであろう。しかし、ドストエフスキーのリアリズムの世界では、主人公はモノログを志向するのであるが、常に他者の声に曝され、遮られ、モノログを中断せざるを得ないのである。このことは、全体主義を予見しているような大審問官物語の原動力となるドストエフスキーの人間理解に示されている。つまり、人間は様々な他者や自己の声に曝されて苦悩しているが、そこから脱却するためには、自分が独裁的な王様となるまで自我を絶対化させるか、権威のある他者に自分の声というものを譲り渡し、それと融合し、他者の声に曝されないようにするか、いずれかであろう。その時に初めてモノログの世界が現出する。そのような世界は、対話の鳴り響く現実世界では容易ではなくとも、一人の人間の観念を作業場とする文学(テキスト)の世界では可能になってしまうのである。このように、現実とテキストの世界での原理の違いが、現実の対話というものをテキストの世界で表現することの困難さを生み出す。

ではなぜ、モノログ小説では困難である現実の対話をテキストに持ち込むことがポリフォニー小説において可能となるのであろうか。このことに答えるためには、ポリフォニー小説における作者と主人公の対話の関係という、この節の課題に取りかからなくてはならない。

北岡の二重権力論では、作者と主人公にそれぞれ、法秩序が与えられていることが想定されている。そしてそれは、互いの法秩序が侵犯し合わない対等な関係であった。しかしそれは、バフチンの論述を検証してきたように、あらゆる芸術作品に共通するものであり、そこからは主人公は作者から自立することにはならないであろう。例えば、精神病理学の観点から、主人公が心理学的因果法則によって描かれる小説があるとすると、そこでは、作者の描写する原理は、精神病理学的な心理を持った主人公の内的原理(法秩序)というものを、作者は描写する上で侵犯しないであろう。そのような心理学的因果法則によって描写されていた人間が、作者の都

²⁷ ここでは、主人公は、以下のように述べている。

「たんに思い出すだけでなく、書きとめようとさえ決心したいまとなつては、せめて自分自身に対してぐらい、完全に裸になりきれるものか、真実のすべてを恐れずにいられるものか、ぜひともそれを試してみたいと思う。ついでにいつておくが、ハイネは、正確な自叙伝なんてまずありっこない、人間は自分自身のことではかならず嘘をつくものだ、と言っている。彼の意見によると、たとえばルソーはその懺悔録のなかで、徹頭徹尾、自己中傷をやっているし、見栄から計画的な嘘までついている、ということだ。ぼくはハイネが正しいと思う。ぼくにはよくわかるつもりだが、ときには、ただただ虚栄のためだけに、やりもしないいくつもの犯罪をやったように言いふらすこともあるものだ」(ドストエフスキー、江川卓訳『地下室の手記』新潮社、2013年)73-74頁。

合により病理学の外に置かれる心理を描いたら、作品の中で主人公は矛盾する。しかし、それでは主人公はあくまでも作者が描写の鋳型に嵌め込まれているようなものであり、作者から自立的な存在であるとは言えない。このように、作者と主人公それぞれの法秩序が互いに干渉せず対等であるということだけでは、モノログ小説を打ち破ることはできない。

この権力というメタファーを借りるのであれば、ポリフォニー小説とは、北岡が説明してきたように、二重の法秩序が拮抗しているのではなく、為政者（作者）であっても、臣民（主人公）と同じ法の下に置かれる民主主義体制のような権力を考えた方がいいのではないだろうか。この比喩を使って論じたいことは、民主主義体制における、憲法とその支配下にある為政者や国民との関係性が、ポリフォニー小説における、創作原理とその作者や主人公との関係性のアナロジーとなり、それこそがモノログ小説と分かちポリフォニー小説の構造であるという点にある。その特徴は、二点ある。

第一点目は、為政者である作者は、その国民である主人公に対して、主人公の意識の前に作者のテーマやモチーフ、そして他者の声を配置する、すなわち対話的に呼びかけるという権力行使（著述）だけしか許されないという法律（創作原理）に作者が縛られているという点である。この点では、北岡の論じる「二重権力論」やバフチンの述べる芸術作品は「こしらえもの」ではないという議論にあった芸術作品全般の作者と変わりはない。どんな作者であっても自身の一定の創作原理には従うものである。そこまでは、ポリフォニー小説の作者も、モノログ小説の作者も同じである。

モノログ小説とポリフォニー小説が異なるのは、第二点目である。それは、北岡の論じるような、作者と主人公の二つの法秩序が拮抗している「二重権力」ではなく、作者（為政者）も主人公（国民）も同じ憲法の下に置かれているという点なのである。主人公は、作品内で、他者との気遣いに満ちた呼びかけの対話を不断に行なっている。その主人公に課せられた呼びかけの「対話」という権利と義務の法律に、作品内の為政者である作者も縛られている。そして、それ以上の権力行使というものを作者が行うことは、ポリフォニー小説の法の下では認められていないのである。それは、作者も主人公も、いわば同じ民主主義の対話の共通の場に存在する、ひとりのプレイヤー（市民）であるということだ。このことがポリフォニー小説において決定的に重要なのである。ここにおいて、作者と主人公の対話の共通の場が生まれることになったのである。創作の面で言えば、このことは、ポリフォニー小説における作者は、主人公に対して、同じ土俵に立った対話的なアプローチによってしか、主人公を描くことができない。対話というのはこのような共通の場があって初めて可能になるものであろう。民主主義体制における為政者は、国民と同じ法秩序の下に置かれるため、例えば絶対王政下の国王のように、税金が免れたり、国民の法律の外に置かれていたり、宮殿に住むことができたりする特権というものはない。作者という特権的な法秩序と主人公の法秩序が異なるモノログ小説においてはそれが可能であった。モノログ小説では、作者は、明らかに主人公をバルコニーのような高いところから見下ろし、客体化しながら描写する。そして、自身の創作の原理に当て嵌めて主人公を創作する。その主人公は、生き生きと作品内で動き回るとしても、主人公を一定の人物として整序する作者の原理の中でのリアリズムである。

ポリフォニー小説においては、あくまでも作品世界にポリフォニーという民主主義のルールの下での制限された権力行使（著述）をするということ以外には、国民である主人公と同じく、一市民であり、対話の一プレイヤーである。その権力行使は、主人公が他の主人公や時に語り手や作者に呼びかけているのと同じように、作者が主人公に呼びかけるということのみが許されている。為政者と一般市民とではそれぞれの政治的な活動が異なるように、著述の権力を持

っている作者と登場人物ではそれぞれの「呼びかけ」のやり方と種類は当然異なる。主人公の声による他者への呼びかけは作者のテキストを通じて表現されるものであり、作者は、対話のプロモーターとして、主人公に対して、作者や主人公、語り手などの論点や声を投げかけることや、内心の思想や声を引き出すためのギリギリの状態におくプロットを仕掛けることによって呼びかけている。（この作者の具体的な役割については、次節以降で見ていく）。しかし、民主主義において市民がデモや選挙を通じて政治の場に対話が成り立つように、作者と主人公の間には、このような創作を通じてそれぞれ独自の意識と世界観によって展開される声を持った者同士の対話が成り立つのである。より具体的に言うと、作者の対話的な呼びかけとは、作者は主人公に対して題材やテーマを配置すること、つまり、他の主人公や語り手の声や視点を選択して主人公の意識に投げ入れることであり、それ以外のことは作者に許されていない。バフチンは、そのことに関して以下のように述べている。

しかし構想段階においても、[筆者補足：作者の作品を描写する] 支配的イデオの機能は独特なものである。つまりそれが大きな対話の枠外にはみ出して、対話をまとめてしまうことはないのだ。支配的イデオが司るのは単に題材の選択とその配置（「叙述の話題の選び方」）だけであり、選ばれる素材とはすなわち他者たちの声、他者たちの視点である [バフチン 1995: pp. 203-204]。

バフチンによれば、ポリフォニー小説において、作者の創作の原理とはこの方法によるものであり、作者の客体的な視野によって作品を総括する創作原理は存在しないのである。その呼びかけという権力行使の範囲を逸脱し、主人公を縛るようになれば、民主主義の為政者が議会や国民の声を無視して民主主義の根幹を壊すように、ポリフォニー小説の構造を壊すことになる。ポリフォニー小説の作者の権力行使は、この民主主義体制のような構造の範囲内での行使なのである。

作者が能動的に作品世界や主人公に対話を仕掛けて、論争化させることと、主人公の自意識から主人公を自立的に描くこととは、矛盾していると考えられるかもしれない。一見すると、作者が何らかの能動性を持って作品を描写することは、そこに作者の意図が持ち込まれ、その意図に作品世界が支配されてしまうために、主人公が作者から自立するのを妨げているように思われる。また主人公が自立的になるためには、作者は主人公や作品世界に対して積極的に関わるのではなく、あくまでもそこから身を離し、中立的な立場に立つことが求められるようにも思われる。しかし、ポリフォニー小説における作者の能動性とは、ポリフォニー小説の構造の中での作者の能動性であり、作者はその対話の原理を崩すことのない範囲で積極的に自身の思想や声を持ち出し対話化して著述しているのである。つまり、これは主人公に作者の思想や論点を投げかける呼びかけを行うというポリフォニー小説の構造における能動性である。作者は作品世界の至る所に顔を出し、主人公に論争をふっかけ作品内の対話を過熱させるが、決してそれはポリフォニーという一定の形式に関与し侵犯する能動性ではない。バフチンによれば、この作者の能動性があるからこそ、ポリフォニー小説が維持され、モノローグに陥らないのである。

それは、民主主義国家において、為政者が民主主義の枠組みの中で権力行使を行うようなものである。民主主義の為政者が積極的に権力行使をするが（そうしなければ、民主主義の国家が運営されない）、それは民主主義体制のルールの下に行われているのと同じである。理想的で健全な民主主義国家においては、為政者による民主主義のルールに基づく権力行使が、議会

や市民社会での活発な市民同士や市民と権力者の対話の議論を呼び起こし、それが為政者に反映され、また行使を行っていくということが民主主義国家を作り上げていく。それと同じように、ポリフォニー小説においては、作者の呼びかけが作品内の対話を活性化させ、その活発になった不断の対話がポリフォニー小説を作り上げていく。

しかし、バフチンはこのような対話的な関係を保つことの難しさを述べている。

緊迫した意味上の関係を持ちながら、距離を保とうとするのは至難の業である。しかしこの距離は作者の構想に含まれている。なぜなら距離のみが主人公の描写の本当の客観性を保証するからである [バフチン 1995: p. 131]。

ポリフォニー小説の創作は、民主主義の運営と同じように、継続する未完の開かれた対話のプロセスの中に存続を保っている。現実の政治における理想的な民主政治の実現と同じく、ポリフォニー小説の創作は、困難な常に未完の対話の作業である。

第4節 バフチンによるポリフォニー小説における作者の価値観と作品世界

ここまで、北岡の権力というメタファーをヒントに、非常に抽象的なポリフォニー論における作者と主人公の対話ということの意味を考えてきた。ここからは、具体的にバフチンの論述を見ながら、検証してみよう。

バフチンは、ポリフォニー論の中で、ヴァチェスラフ・イワーノヴィチ・イワーノフ (Вячеслав Иванович Иванов 1866-1949) のドストエフスキー批評に対して、初めてドストエフスキーの芸術世界の構造の根本的特性に触れた研究だとして評価した。まずバフチンは、イワーノフの議論に関して、「ドストエフスキーのリアリズムを、(客体の)認識に基礎をおいたリアリズムではなく、《洞察》に立脚したリアリズム」であるとまとめている。それは、ドストエフスキーの世界観の原理を、「他者の《我》を客体としてではなく、もう一つの主体として認めること」にしたという点で、他者を客体として捉える「認識」ではなく、「汝」として捉える「洞察」として理解するという点である [バフチン 1995: p. 22]。この「汝」として人間を扱う間主體的な人間存在への「洞察」こそが、ドストエフスキーの文学世界の原理であるという点でバフチンはイワーノフを評価するのである。

他方で、バフチンはイワーノフの不十分な点も指摘している。バフチンによれば、イワーノフの思い描くドストエフスキーの創作の課題は、「他者の《我》を承認し、《汝あり》と認めること」によって、いかに「主人公たちが自己の倫理的唯我論を克服し、孤立した《観念論的な》意識のあり方を越えて、他者を影のごとき存在から本当の現実的存在へと変貌させる」ことが出来るかという点にあった。そして、バフチンによれば、イワーノフは、「ドストエフスキー作品における悲劇的な破局の根本には、常に主人公の意識の唯我論的な孤立の問題、すなわち彼が自らの世界に閉じ込められてあるという問題が存在する」と主張する。つまり、イワーノフにおいて、他者を客体とするのではなく、「完全な権利を持った主体として承認すること」が、作品世界の「倫理的・宗教的な公準」と理解されているのである。それは、「小説の内容におけるこの原理のテーマ論的解釈」であり、「他者の《我》を主人公が承認すること(もしくは承認しないこと)、それがドストエフスキーの作品のテーマだ」 [バフチン 1995: pp. 22-23] ということがバフチンのイワーノフの主張に対する理解である。おそらくこの点に関するイワーノフとバフチンの相違は、両者の依拠するドストエフスキーの対話モデルに関する理

解の違いに由来しているとも認識できよう。一方でバフチンにとってポリフォニー的な未完結の対話のモデルであるの対して、他方、イワーノフにとってそれは最終的に判決を出さざるを得ない神の法廷弁論として認識されているからである [Ivanov 1952: p. 19]。

いずれにせよ、このようにバフチンは、イワーノフの議論を認識した上で、このような作者による倫理的なテーマを設定したということであれば、他のモノログ小説に多く取り上げられているテーマであり、そこには何ら新しいものはないと論じる。バフチンはむしろ、このような他者をもう一つの主体として認めるという作者の世界観が、作品の内容を規定しているのではなく、作品の形式を規定しているということが、本質的に重要なことであり、そこにドストエフスキー文学の革新があると主張する。

イワーノフは、ドストエフスキーの世界観のこうした原理が、いかにして世界に対する芸術的なヴィジョンの原理となり、小説という言語世界の芸術的構造の原理となるかを説明していない。だがそもそもこの原理が文学研究者にとって重要なのは、それがまさに具体的な文学作品の構造原理として現れるからであって、抽象的な世界観の倫理的・宗教的な原理としてあるからではない。いわば文学の構造原理としてあるからこそ、この原理は具体的な作品という経験的な素材の中に、客観的なものとして示され得るのである [バフチン 1995: p.23]。

バフチンの批判は、「他者の《我》を客体としてではなくもう一つの主体として承認すること」という作者の世界観を、イワーノフが、作者が作品世界をモノログ的に意味づけるテーマとしてしまったことにある。作者の課題が、いかに主人公が相手を汝とする間主体的な関係を実現するかというテーマになってしまった。それは、作品世界や主人公に作者の「倫理的・宗教的な公準」を押し付けることになる。極端に言えば、そこではその公準に合格する者（他者を汝と認めることができる者）はその悲劇的な人生から逃れることができ、その公準にそぐわない者（唯我的な観念の世界にとどまる者）は救われないとされるような、ドストエフスキーを神として、彼が大きな権限を持って主人公や世界を価値づけるモノログ的な世界としてしまったようなものである。バフチンは、ドストエフスキー文学の革新性は、他者をもう一つの主体として承認する間主体的な人間の関係のあり方を、いかに作品の中で主人公が実現するかという作者のテーマ面の課題としたのではなく、いかに作品の中で客観的に描くかという描写の課題とした点にあると主張する。つまり、他者をもう一人の主体として扱うことの意義がテーマとして表明されたのではなく、そのような対話的な関係に置かれる人間の現実が描写されたというのだ。イワーノフの見解のようにテーマ面の課題と考えたときに、その文学は、創造者（作者）の主観的な価値観（「倫理的・宗教的な公準」）に沿って作品世界の原理が構築されるのであって、「具体的な作品という経験的な素材の中に、客観的なものとして示されることはない。バフチンによれば、他者をもう一つの主体として扱うその世界観の原理は、「抽象的な世界観の倫理的・宗教的な原理」としてではなく、「具体的な文学作品の構造原理」として成り立っているからこそ、その客観性が与えられる [バフチン 1995: p. 23]。

こうしてイワーノフは、ドストエフスキーの基本原理の深遠で確かな定義（＝他者の《我》を客体としてではなくもう一つの主体として承認すること）を発見しながら、その原理をモノログ化してしまった。つまりそれをモノログ的に定式化された作者の世界観に閉じ込め、作者のモノログ的な世界意識の視点から描かれた世界の内在的テーマと

してのみ把握したのである [バフチン 1995: p. 24]。

バフチンは、イワーノフに続いて、作者の世界観が描写の課題ではなく、テーマ面の課題になってしまったという同じ批判をアスコリドフに向けている。アスコリドフは、ドストエフスキーが主人公の「人格」というものを重んじている点を高く評価する。アスコリドフにとってドストエフスキー文学における課題とは、すべてを物象化し平準化する環境に抗う、自由を持った人間の尊重されるべき人格の価値をいかに主人公の人生の中で実現できるかという点にある。しかし、バフチンの批判は、アスコリドフが終始問題にしているのが「人生そのものにおける人格の発現の方法」であって、「人格を芸術的に見る方法」や、それを「小説という一定の芸術構成の制約の中で描き出す方法でもない」という点にある。つまり、これはイワーノフへの批判と同じで、人格というものをある客観的な芸術の構成の形式によって描写するのではなく、いかにそのような人格を持った人間が自己の実現を達成できるかというテーマ面の課題としてしまったということ批判する。バフチンによれば、作者であるドストエフスキーの課題は、主人公が他者や環境によって物象化されることのない内面の自立性をいかに実現するかというテーマ面ではなく、「一定の芸術的手段によって」自立性を持つ主人公の人格というものをいかに客観的に描写できるかということにある。つまり、その主人公の「人格」が作品の環境に対していかに自立的であるかということだけではなく、作者に対しても自由で自立したものであるとして描かれているということが重要なのである。バフチンは以下のように述べている。

アスコリドフが正しく指摘するように、ドストエフスキーの主人公たちは驚くほどに内面の自立性を持っているが、それは一定の芸術的手段によって初めて可能となったのである。その自立性とは、何よりもまず小説の構造自体の中で主人公たちが作者との関係において持っている自由さと自立性である。より正確に言えば、通例人物を外側から枠づけ、完結させてしまおうとする方向に働く、作者による定義との関係における自由さのことである [バフチン 1995: pp. 27-28]。

バフチンによれば、「ドストエフスキーの独自性は、彼が人格の価値をモノローグ的に宣言したといったことにあるのではない」。彼の文学の独自性は、バフチンによれば、もっぱら「人格としての人間を客観的・芸術的な仕方で見出すことができたこと」にある。人格を「抒情化することも、そこに自分の声を混入させることもなく、しかもそれを物象化された心理学的事象におとしめることもなく、別の、他者の人格として表現し得たことに」ドストエフスキーの意義があるというのだ。ドストエフスキーの革新性は、「他者の人格を芸術的な形象として描くこと」であり、「数多くの人格が相互に融け合わぬままに、ある種の精神的な事件の総体として一つにまとまっている様を芸術的に描くこと」にある [バフチン 1995: p. 27]。

アスコリドフもまたドストエフスキーの芸術世界をモノローグ的に受け取り、その世界の主調音をモノローグ的な教説にすり換え、そしてそうすることによって主人公たちをその教説の単なる絵解きの地位におとしめてしまった。アスコリドフは、ドストエフスキー作品の本質が人間の内なる人間、および内なる人間同士を結びつける事件に対する、まったく新しいヴィジョンとその表現にあることを正しく見抜いていた。しかし彼はその事実の説明を、作者の世界観のレベル、および主人公たちの心理のレベルに移し換えてしまった [バフチン 1995: p.28]。

バフチンは、イワーノフのドストエフスキー論への批評が、作者の他者をもう一つの主体として見なす世界観が、作者の作品におけるテーマ面の価値観として主人公に押しつけてしまっていると批判する。アスコリドフへの批評においても、バフチンが指摘することは、人間とは他者によって物象化されない自立性を持つという尊重されるべき人格であるという作者の世界観を、いかにその自立性を実現するかというテーマ面の課題としてしまったことへの批判である。この両者への批判に共通するバフチンの認識は、ドストエフスキーが何らかの価値観を主人公の世界にテーマとして押し付けるのではなく、作品の客観的な素材として描いたという点にある。

ここでバフチンのこのような見解に対して疑問に思うことは、イワーノフの指摘する「倫理的・宗教的な公準」としての内容を規定する作者の世界観の捉え方と、バフチンの主張する対話による作品の構造原理とが、果たして作品における客観性に関してどのような違いを生み出すのかという点である。

例えば、仮にある作者が勧善懲悪こそが世界を構成する原理であるというリアリズムの下、勧善懲悪の原理を文学作品の構造原理として打ち立てたと仮定する。その場合、それが作者の「抽象的な世界観の倫理的・宗教的な原理」であったとしても、それは作者自身の世界を理解する一つの世界観である。それが、バフチンの考えるドストエフスキーの世界観——他者をもう一人の主体として、あるいは人格として認める対話——にその作品を構成する形式の原理として打ち立てることと何がそんなに異なるのだろうか。後者は客観的であり、前者は客観性を持ちえないと言っているのだろうか。勧善懲悪の原理が、作者の人生経験から生まれる世界の真実であり、そのような世界観が彼にとってのリアリズムであった場合、それを客観性のある作品の構成原理として提示することは出来ないであろうか。さらに言えば、世界を理解するためには、何らかの価値観や枠組みを持って世界を見なくては、その意味を見出すことはできないように思う。そうであれば、世界は歴史的に見れば、最終的には、善い者が生き残り、悪い者が懲らしめを受け滅んでいくということにリアリズムを感じる世界観と、人間の世界は対話でできているという世界観は、あくまでそれぞれの作者が世界を見た時の一つの価値観ないしは一つの枠組みであって、前者に客観性がなく、後者に客観性があるとはどうして言えるのであろうか。そのあたりをバフチンは十分に説明し切れていないように思われる。

また、それは今までの議論からすれば、ドストエフスキーの作品がバフチンの言う「こしらえもの」ではないと同時に、勧善懲悪の世界観を原理としている作品も「こしらえもの」ではないのではなかろうか。北岡によれば、作中人物の規則と作者の規則の二つの法秩序があり、それはそれぞれ作品における内容の規則と形式の規則に対応する。後者は、「美学的観点から見ればカオス」であるこの作中人物の世界に、芸術的形式を付与し整序する「作者の権力・作者の法秩序」である。であるとするならば、勧善懲悪という世界観が、作品世界を描く枠組みとして、その原理によって一貫性が与えられていることが想定されうるのではないだろうか。そうであるとするならば、そのような作者の世界観は、作品の内容を規定する主観的な「倫理的・宗教的な公準」であるのではもはやなく、作品の中に客観的に存在する描写の形式となり、作品の構成原理となると言っているのではないだろうか。作者がその世界に勧善懲悪という原理以外の作者の恣意性を持ち込まない限り、それは作者の主観的な「こしらえもの」ではなく、そこに一貫した作品世界の客観性が存在するわけである。勧善懲悪という原理であったとしても、作者の主観性を超えて作品の形式の原理になり得るのであり、そこに客観性があるかどうかは作者がリアリズムという点で読者にどれだけ説得性をもちえるのかという点にかかってい

る。このことは、イワーノフの突き止めた、他者をもう一人の主体として認めることがドストエフスキーの作品世界の公準となっていて、それは芸術課題でもあるという指摘に関しても同じことが言えるであろう。

このようにポリフォニー論の論述におけるバフチンの主張は、主人公の自立性や作者と主人公の対話というテーゼに関する説明において一貫していないように思われる。そこが、バフチンのこの点に関する議論を難解なものにさせているのではないだろうか。バフチンのここでの議論にあるような、問主体性や人間の人格という作者の思想や世界観が、「文学の構造原理」として示されていることが問題なのではなく、もっと別なところに問題があるように思われる。

ここからは筆者の見解であるが、バフチンの本來說明したかったことは、第一に作者と主人公の対話的關係ということである。それはまた第二点として、作者の形式としての「文学の構造原理」が、作者が描写する主人公や作品世界だけではなく、作者自身にも適用されるという点にあるように思われる。つまり、それは、権力のメタファーで先ほど議論したように、為政者としての作者も国民としての主人公も含まれる同じ法秩序の下で、為政者としての作者が著述（権力行使）を行っているということである。このような共通の場に置かれた対等な関係になって、はじめて作者と主人公は比喩的ではない本物の対話ということが可能になるのである。

この対話の原理は、内容や結果を規定しない、所与の原理となっている。そういう意味で、イワーノフの解釈には作者の倫理的・宗教的な価値観が入っており、テーマ論的な原理となっている。それに対してバフチンの見解は、主人公の言葉を、作者も他の主人公も、もう一つの主体の声として扱うという客観的な形式の原理となっている。このことの意味は、その原理が主人公を縛るだけではなく、作者をも縛る原理として存立しているということである。ここにポリフォニー論の核心があるのではないだろうか。作品世界の中で主人公だけがプレイヤーになっているのではなく、作者もプレイヤーとして存在しているということである。「こしらえものではない」の箇所、バフチンが述べていたことは、主人公と描写の内的論理を作者が自由勝手に侵犯しないという意味で、緊張関係にあるということであった。しかし、ここで言われているのは、その描写の対象である主人公の内的論理に、作者自身も巻き込まれているということである。つまり、他者への気遣いや相手の言葉の先取りといった対話の現象（主人公の内的論理）が、作者にまで及ぶということである。これはモノログ小説には絶対あり得ないことである。モノログ小説においては、作者が主人公や作品世界に対して行使する整序は、作者自身には適用されることはない。作者が、主人公をこういう主人公像のキャラクターとして描くと決めたら、そのように従って主人公を客体化するが、作者は自分をその主人公と同じ客体化の規則に従わせることは原理的にあり得ない。作者は自由に創作する主体であるからであり、客体化されたフィクションの世界に生きる人間ではないからである。何らかの自分の作家としてのキャラクターを決めてその範囲で創作するということは、語り手に割り当てることができたとしても、作者にその役割にきっちり当てはめて創作するということはできない。ものすごく単純化してしまえば、勸善懲悪の世界観によって色づけられた作品世界で、作者が主人公に悲劇的な人生へと導かれる運命を与えるその作品世界の原理が、創作する実際の作者の人生にまでは及ばないのである。しかし、他者をもう一つの主体として対話的に呼びかけを行うというポリフォニーの原理は、創作するという実際の作者の行為においても、フィクションの世界にいる主人公においても、等しく適用される原理なのである。ポリフォニー小説においては、共通の原理によって、作者と主人公がくぐられ、共通の対話の場に置かれるという事態がこのようにして起こってしまうのである。それがこの小説の革新性の根幹である。

先ほどのモノログ小説の世界では、作者が恣意的に作品世界や主人公の内的論理をいじく

れないからといっても、そこに主人公の作者からの自立性があるかという別問題である。主人公は、仮に作者が勧善懲悪の原理を前提としていれば、それに縛られざるを得なくなる。それは主人公の自由を奪うものである。なぜなら、主人公はこういった作者の倫理にとっては悪と映る行為をすれば、悲劇的な運命が待っているからである。このようにして作品世界の内的原理は守られながら、主人公は、作者の原理を強いられるのである。ドストエフスキーの作品においては、主人公はこういった作者の抽象的な価値観・倫理観の原理を押しつけられることはない。なぜなら、描写の（整序の）原理となるものは、主人公の自意識から描き、それに対話的に呼びかけることが求められ、作者といえどもこの原理に従わなくてはならない。つまり、作者によって主人公を縛る規則が、現実世界に実際に生きる作者でも適用可能な無理のない生きる所与の現実の規則なのである。このことが、主人公を自立した自由な存在にする。このことは、互いに密接不可分な二重の意味がある。一つは、主人公にとって、現実の人間が生きるのと同じようにまったく無理のない原理であるということ。そして二つ目は、この原理に作者も巻き込まれているということ。この同じ意味の表裏一体の面が主人公の自立性を生み出しているのである。表裏一体というのは、もし作者がこの原理に従わず、恣意的に主人公を創作したら、主人公は「無理のない原理」だけではなく、より窮屈な原理が与えられてしまうであろう。そして逆に、もし主人公に対話的な呼びかけの原理（それは人間の存在することの最も根源的な原理）以外の原理で縛られていた場合、その同じ原理で作者を縛ることはおそらくできないであろう。このようにして、主人公は生きた人間のように生き生きとした人間として描かれるようになる。これが、モノローグの「～について語る」ではない、ポリフォニー小説の「～と語り合う」ということの整序の意味である。

作者といえども、主人公との他者の気遣いに満ちた不断の対話の中に投げ込まれているのである。それは、主人公が巻き込まれている対話に作者も巻き込まれているのである。この対話の内的論理の圏内が作者にまで及ぶということが、主人公と作者を対等に行っているのである。イワーノフの主張した、主人公が他者をもう一つの主体として扱い、自身の唯我論的世界をいかに抜け出すかという主人公に作者が課したテーマ論的な課題は、作者にも設定されるのではなく、作品世界だけに付与される。しかし、ポリフォニー小説において、他者を汝として扱う対話による作品の構造原理は、作者をも規定できるものである。そしてさらに言えば、これは倫理的・宗教的な公準という価値観ではなく、それは作者も含めた作品内の所与の原理として、客観的に存立することができるものだ。つまり、作者も作品内の対話に巻き込まれているのである。

先程の論述の繰り返しになるが、ポリフォニー小説における作者の能動性とは、ポリフォニー小説の構造の中での作者の能動性であり、作者はその対話の構造原理を崩すことのない範囲で積極的に自身の思想や声を持ち出し対話化して著述しているのである。バフチンによれば、この作者の能動性があるからこそ、ポリフォニー小説が維持され、モノローグに陥らないのである。それは、比喻を用いるとすれば、民主主義国家において、為政者が民主主義の枠組みの中で権力行使を行うことと同じである。そして、民主主義国家の中での持続的な対話の過程において民主主義が維持されるように、ポリフォニー小説はこのような不断の対話の中において保たれるのである。

第5節 ポリフォニー小説における作者の主権の移譲

前節まで、バフチンの主張するポリフォニー小説における作者と主人公の対話的關係を民主

主義における為政者と市民との関係に擬えて論じてきた。ところで、西欧の近代的な民主主義国家への道が開かれるためには、世界の創造主であった神から全権を委ねられていたという想定の下に与えられていた教皇や国王の権力を市民の手に渡さねばならなかった。教皇によって嚴重に管理保管されていた、絶対的な権威や権力、知識、道徳といったものが、宗教改革や市民革命（フランス革命など）を経て世俗の市民の手に渡った。それと同じように、民主主義国家としてのポリフォニー小説を成り立たせるためには、為政者としての作者の主権を主人公も含まれる市民に移譲させ、国民主権としなければならない。作者が権威や権力を占有していれば、作品世界を作者のモノローグ的な支配に従わせることを意味し、主人公の自立性を阻害する。例えば、作者が弁証法の原理を作品全体に持ち込めば、主人公は正反合の原理を体現する駒とならねばならない。作者が知を独占すれば、主人公の形象や作品世界の意味づけ、作者の作品世界に投入するイデオロギーやモチーフの意味など、主人公の預かり知らぬものを作者一人で握ることになる。そのことは、「もの自体」を見る眼で作品世界を意味づける作者の視野にすべてが関連づけられることになる。作者が一手に道徳を管理することができれば、主人公の行為の最終的な意味づけを独占し、作者の倫理的・宗教的公準が作品世界に及ぶことを意味する。このように、権力、知、道徳という作者が独占していたものを主人公に明け渡さなければ、作者のモノローグが崩れて民主主義国家としてのポリフォニー小説の道は開かれない。

モノローグ的な作者が、作品とその中に描かれた世界に最終的な統一性を与える目的で、自分のために留保していたすべてのものを、ドストエフスキーは自らの主人公に譲り渡し、それをそっくり彼の自意識の契機としたのである [バフチン 1995: p. 106-107]。

このように、いわば国民主権となったポリフォニー小説において、作者に残された権力行使は、ただ主人公の意識に対して呼びかけの対話を配置することだけである。このようにして、作者が作品世界に移譲したものは、以下のようなものである。

- 1) 作者の描く主人公像
- 2) 作者が作品世界を描くための構成原理
- 3) 作者の描く作品の世界像
- 4) 作者の作品に持ち込むイデオロギー（テーマやモチーフ）

作者の主権の移譲①：作者の描く主人公像

まず一つ目の作者の描く主人公像から見ていこう。ドストエフスキーは、「小景」というエッセイの中で、街を歩く民衆の親子を見ながら人間観察を行なった際の想念について書いている。街を歩く親子の様子から、作家の想像が膨らみ、親子の家族や親戚に関する空想から始まり、最近死んだと想像する子供の母親まで勝手に空想しながら、子供を預ける彼女の姉妹のことなどと次々と想像を膨らませながらついには物語に仕立て上げてしまう。これこそが、ドストエフスキーの創作のあり方ではないかと考えられる。ドストエフスキー研究者である番場俊は、このエッセイの場面を取り上げ、以下のように述べる。

顔から物語へ、物語から顔へ、そしてまた物語へ……。だが、こうした際限のない往復運動は、ドストエフスキーにおいて、われわれが『隅の窓』 [筆者注：ホフマンの作。両足

を失った作家が屋根裏部屋から望遠鏡で群衆を眺め、語り手に「真にものを見る眼」の手解きをする。しかし、彼らが見ていたものは結局、彼によって都合よく物象化された民衆の姿でしかない。]に見たような安定した秩序を保ってはいない。『地下室の手記』においてひたすら悪循環に陥っていく語り手の独白は、一瞬のまなざしのうちになされた「通りすがりの女」への感情移入が、背後から聞こえてくる〈声〉の介入によって破綻をきたした地点（『白夜』）から始まっていたのである。ドストエフスキーにおいて〈顔〉と〈物語〉はたえずずれつづける²⁸。

ここでは、作者の作り上げる物語のイメージが、物語の対象となる人物の他者性を持った「声」というものによって突き破られ、そのイメージを覆し、新たな主人公像が生まれる。そしてその主人公像も新たな主人公像へと作り変えられていく。このような作者のイメージである主人公像とそれを突き破る対象の声の相剋によって物語が作り上げられていく緊張感のある現場がドストエフスキーの創作の場所であった。ここでは、作者が常に主人公への気遣いをもって「速記者」のように主人公の意識の前に張り付いている。このようにして、従来のモノローグ小説においては作者が占有していた主人公像をめぐって、ポリフォニー小説では作者が主人公とヘゲモニー闘争を繰り広げるのである。

作者の主権の移譲②：作者が作品世界を描くための構成原理

このようなポリフォニー小説による作者の注意深い主人公への気遣いのために、主人公の自意識の内的論理が作者の描写のモノローグ的な原理によって支配されたり、侵犯されたりすることはない。ポリフォニー小説においては、作者が作品世界を描くための構成原理も作者が占有するものではないのである。

バフチンによれば、ポリフォニー小説では、「あらゆる論理上の因果律は、個々人の意識の枠内にとどまるものであって、彼らの間の出来事レベルの相関関係を支配するものではない」[バフチン 1995: p. 21]。このことは、作者であっても、登場人物たちの間の出来事のレベルを、作者の用いるいかなる論理——例えば、哲学的論理、心理学的論理、精神病理学的論理、プロット進行上の作者の論理など——によっても拘束し、支配することはできないということの意味する。例えば、作者が精神病理学的に説明しながら、その主人公を精神病理学の一典型にはめ込み、その論理に縛られて行動したり、あるいは主人公の行動をその心理学的論理によって説明しようとしたりはしないのである。また、作者が、弁証法などの哲学の論理を主人公の自意識の内的論理を侵犯してまで作品世界に適用することはない。

ドストエフスキーの作品において、論理上の因果律が用いられるのは、あくまで主人公の個々人の意識の枠内であり、その意識同士の相互作用のレベルを超えて作者の論理がそれぞれの登場人物の言動を拘束し、出来事を支配することはない。この芸術構造は、主人公の自意識の内的論理を作者の論理によって自由勝手に押しつけることを許さない。バフチンによれば、弁証法や、心理学的因果律といった作者の側から作品世界を客体化する論理によって、主人公同士の相互関係や、全体の小説内の出来事、プロットの展開を支配することはない。あくまでも、それぞれの主人公の個々の自意識の内的論理が維持され、その個々の原理の相互作用（対話）によって、全体の事件や出来事が展開していく。彼らの個々の意識が、作者の小説創作上

²⁸ 番場俊「ミハイル・バフチンの風景」（『ミハイル・バフチンの時空』せりか書房、1997年）、67-68頁。[以下、番場俊 1997 と略記。]

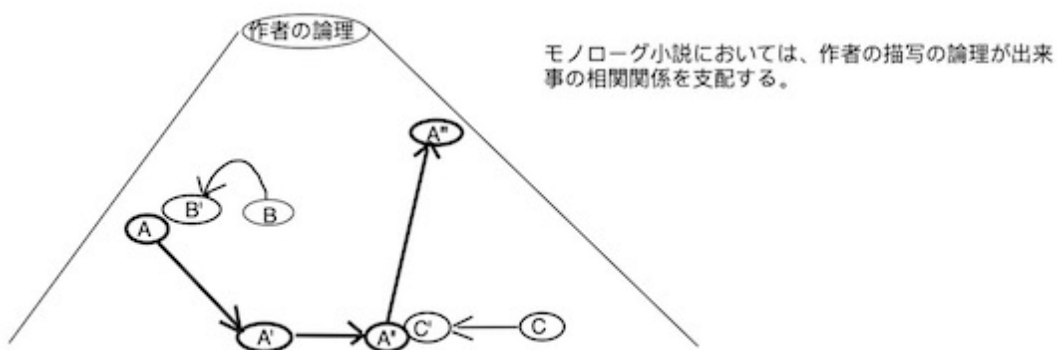
の原理や展開に従属したり、それに引きずられたりすることはない。

ドストエフスキーの世界には、弁証法も二律背反も確かに存在する。実際彼の主人公たちの思考は、時として弁証法的であり、あるいは二律背反的である。しかしあらゆる論理上の因果律は、個々人の意識の枠内にとどまるものであって、彼ら間の出来事レベルの相関関係を支配するものではない。ドストエフスキーの世界は本質的に個の世界である [パフチン 1995: p. 21]。

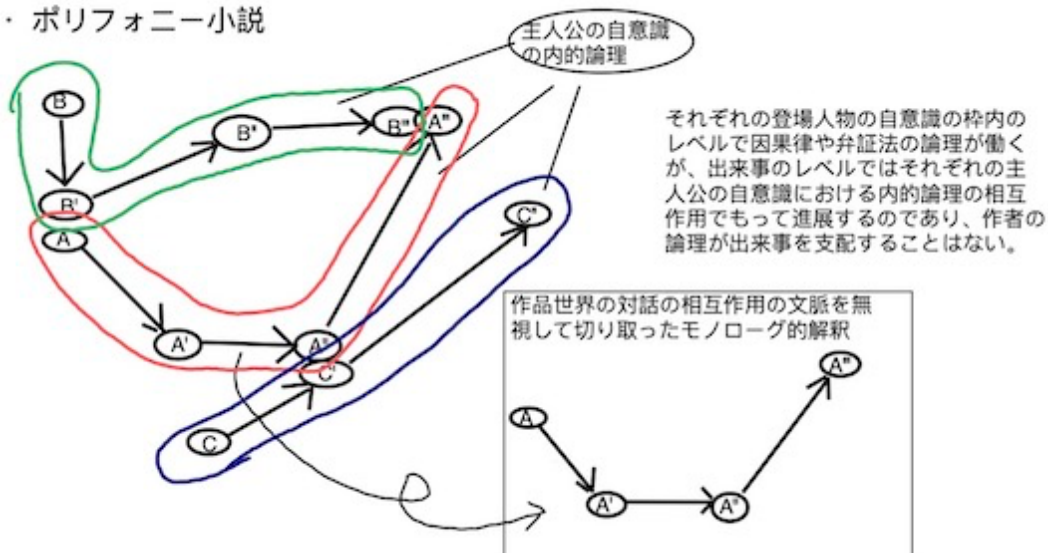
<図解>

図解：
モノローグ小説とポリフォニー小説における論理上の因果律の
作品内における作用の違い

・モノローグ小説



・ポリフォニー小説



例えば、『カラマーゾフの兄弟』の小説内において、自然児であるドミートリイの即自的な思想が、近代の知性的な無神論者イワンという対自的存在によって止揚され、アリョーシャという即かつ対自的な思想となるというような弁証法の論理を作者のプロットの中に見る解釈が

ある²⁹。しかし、バフチンによれば、ドストエフスキーの構想の中で、作者の論理を主人公の意識の内的原理を無視して押しつけるということはない。そうではなくて、それぞれの兄弟の受肉化された声や思想、人格の中でこそ、こういった論理が描かれるのであり、それぞれの内的論理を持った受肉化された声同士の相互作用が、事件となって小説の中で展開されていくのである。

この受肉した具体的な意識を通して響く全一的な人間の生き生きとした声の中でこそ、論理系列は描かれる事件の総体に参加するのである [バフチン 1995: p. 21]。

作者の主権の移譲③：作者の描く作品の世界像

このような主人公の自意識の内的原理が侵犯されないことにより、従来のモノログ型の小説では、作者の視野から登場人物や作品世界を描写するのであるが、ドストエフスキー文学では、登場人物の視野から他の人物や作品世界が描かれるという転換が起こった。ここに、三つ目の作者の描く作品の世界像も主人公の意識に移譲されたのである。バフチンは、これを「小規模のコペルニクス的転回」と呼んでいる。バフチンによれば、ゴーゴリが従来の小説の手法と同じく主人公の特徴や現実を外側から描くのに対して、ドストエフスキーの初期の小説では、ゴーゴリのモチーフを使いながらも、「主人公は何者か」ではなく、「主人公が自分自身をいかに意識しているか」、「世界を意識しているか」という主人公の内面に主眼が置かれ、主人公の自意識から作品世界が映し出されるように描かれている。主人公の特徴や生活する現実も、主人公の自意識を媒介とした二次的な現実として描写されるのである。

ドストエフスキーは、作者や語り手を、かれらの視点やかれらがあたえている描写、主人公の特徴づけや定義づけの総体ともども、主人公そのものの視野へと移し、そうすることによって、主人公の完結した現実全体を主人公の自意識の素材に変えてしまった [バフチン 2013: p. 76]

バフチンによれば、処女作『貧しき人々』から始められたこの主人公の自意識を基調とした作風は、晩年の長編小説『カラマーゾフの兄弟』まで本質的には変わらない。

作者の主権の移譲④：作者の作品に持ち込むイデオ（テーマやモチーフ）

ポリフォニー小説では、主人公の個別の思想や作品のテーマやモチーフである作者のイデオもまた、作者の専売特許ではなくなってしまった。バフチンによれば、モノログ小説では作品を構成するために保持していた作者のイデオも、主人公に公開され、作品内でそれぞれの論争の争点となっている。ドストエフスキーの小説では、作者が作品に持ち込むテーマやモチーフなどのイデオは、主要な登場人物の視野に入るものとしていわば作品の中央に開かれた形で

²⁹ 例えば、唐木順三は、「詩と哲学の間」という論稿で、以下のように述べている。

「さういふニヒリストにとって常に氣にかかってやまないのは、現實にキリストといふ人間が存在したといふ疑ひえない事實である。或はキリストをまなぶ人物が眼の前にあるといふ事實である。ゾシマやアリョーシャの存在がイワンの氣にかかるのである。二重性の即自的なあらはれが長兄ドミトリイであるとすれば、次兄イワンはその對自化である。さうして末弟アリョーシャは、對自を経た即自であるといつてよい」。唐木順三「詩と哲学の間」（『唐木順三全集第十八巻』筑摩書房、1982年）、386頁。

置かれ、作品内の対話の素材となっているのである。

例えば、『カラマーゾフの兄弟』のエピグラフには新約聖書におけるイエスの「一粒の麦」のたとえが載せられているが、この死と再生のテーマは、この小説の中で様々な主人公の保有するテーマとなっている。そのテーマはドストエフスキーの人生を賭けた問いであろうが、それが作品の中で作者の専売特許とはなっていない。バフチンによれば、ドストエフスキーは自身の作品に持ち込むモチーフを自分のところで占有しないで、それぞれの主人公の意識に明け渡し、対話化させている。この「一粒の麦」のモチーフもそれぞれの主人公が作品の中を生き抜きながら独自に解釈し、それぞれのアクセントに付け替えられたそれぞれの意識の中で描写される。そこでは、作者も巻き込んだ主人公たちによるそのテーマの意味をめぐるヘゲモニーの闘争の様相を帯びているのである。

第四章 ポリフォニー小説の統合の原理：対話によるオーケストレーション

バフチンのポリフォニー小説に関する視座は、作者のモノローグ的な単一の視野によって作品とそこに見られる様々なテーマやモチーフを統一することを拒否している。だが、そうなる作品においてはそれぞれの場面や断章が個々バラバラに存在しているだけになってしまうのではないかという疑問が生ずるであろう。というのも、作者自身あるいは主人公ひとりの単一の視野によって、作品の中のそれらの場面や断章、出来事や言説が統一されることは否認されているからである。バフチンはドストエフスキーの文学について以下のように述べている。

実際ドストエフスキーの本質的な対話性は、けっして彼の主人公たちの外面的な、構成的に表現された対話に尽きるものではない。ポリフォニー小説は全体がまるごと対話的なのである。小説を構成するすべての要素の間に対話的關係が存在する。すなわちすべてが対位的に対置されているのである [バフチン 1995: p. 82]。

バフチンはドストエフスキー文学の根本原理を「究極的な全体にわたる対話性」に見ている。それは、単一的な意識によってすべての要素が関連づけられるのではなく、個別の要素がそれぞれの自立性を持ちながら対話し合うということである。「彼の小説は、複数の他者の意識を客観的に自らに受け入れる単一な意識の全体像として構築されているのではなく、いくつかの意識の相互作用の全体としてあるのであり、その際複数の意識のどれ一つとして、すっかり別の意識の客体となってしまうことはないのである」 [バフチン 1995: p. 37]。ここがモノローグ小説とポリフォニー小説との違いである。

ドストエフスキーの小説には、様々な素材が盛り込まれている。ドストエフスキーの文学では、高尚な哲学的議論がなされるかと思えば、その思想が犯罪行為に結びついたり、宗教的なモチーフが下劣な話題と結びついたり、相容れないちぐはぐなモチーフが共存して描かれたり語られたりする場合が多い。バフチンによれば、同じように異質な素材が盛り込まれているフローベールの『ブヴァールとペキューシェ』では、「内容的にきわめて異質な素材」を作者は統合するのであるが、その統合の仕方はポリフォニー小説と全く異なる。それらのバラバラの素材は、モノローグ小説においては、作者の視野によって統一されているのであり、その視野においてそれぞれのバラバラの素材は意味が見出される。作者の統合するモノローグ的視野である「個人の文体や語調の同一性、単一の世界と単一の意識の同一性に支配されてしまっている」ため、「素材の質的差異の問題は小説の構成自体には反映されていない」のである [バフ

チン 1995: pp. 32-33]。ポリフォニー小説の場合、それぞれの素材は十分にその質的差異が作品の構成の中で保持される。それはそれぞれの素材がそれぞれの異物性＝他者性を持った独自性を保持しながら統合されるのであり、モノログ小説の作者の視野によるシステムにすべて素材が包摂されるのではない。そうではなくて、その異質な素材同士がそれぞれ独自の原理や価値観を持ちながら、対話的な相互関係を結び合うことにより統合されているのである。これこそが、まさに第一章で論じた、システムではなく総体/集合体として捉えるバフチンの思想にある統合なのである。

バフチンは以下のように述べている。

実際はドストエフスキーの題材に含まれたちぐはぐな諸要素は、いくつかの世界、それぞれ完全な権利を持ったいくつかの意識世界に分かれて存在している。すなわち単一の視野の中に提示されるのではなく、いくつかのそれぞれ完全に等価な視野の中に提示されるのである。したがって個々の題材そのものがじかに一つにまとめられるのではなく、そのそれぞれの世界、それぞれ独自の視野を持った意識世界同士が、いわば第二次的なレベルにおける高度な統一を、ポリフォニー小説としての統一を得るのである。こうして小唄の世界が賛歌の世界と結びつく。スメルジャコフの視野が、ドミートリーやイワンの視野と結びつくのだ。こうした多世界性のおかげで、個々の題材はそれぞれの独自性と特殊性を極限まで展開しながら、しかも全体の統一性を乱さず、それを機械的なものと化してしまうこともないのである。これはあたかも異なった計時システム同士が複雑な統一体にまとまったアインシュタインの宇宙のようである [バフチン 1995: pp. 33-34]。

ここでは、バフチンは視野を使って説明しているが、これを声で説明するとどうなるか。声の比喻で言うと多文体的で、多アクセント的である。バフチンが視野の比喻で示しているものは、主人公の意識であろう。それぞれの声には、それぞれの意識があり、意識と声は違うものである。それぞれの意識を取り結ぶものが声であり、そこにおいて、それぞれの登場人物の意識は、声を媒介として重なり合うのである。その声をモノログ的に認識すると、多文体的・多アクセント的な言葉となる。しかし、その背後にはそれぞれ世界観を持った意識（視野）が存在し、その意識のパースペクティブにおいて考えたときに、視野という眼の領域の比喻を使うことになるのであろう。

しかしこの視野は、ドストエフスキーの作品において必ずしも等価であるとは限らない。またスメルジャコフの視野がドミートリーやイワンの視野と結びつくというのが、視野というメタファーは基本的にそれら相互の視野の対話はなされないはずである。相互関係はない。なぜなら、スメルジャコフがどのようにイワンを見ていようが、イワンが彼を見ている視野を想像していようが、本質的にその視野はイワンと共有できないであろうから。イワンを見るスメルジャコフの視野と、スメルジャコフの見るイワンの像を見るイワンの視野とは等価ではありえない。そういう意味で、視野は等価ではなく、眼力によって差異があり、意識の程度によっても見え方が違うと言える。この視野のギャップは、魂の蘇りの途上にあるカラマーゾフの兄弟の長兄ドミートリーと最新の犯罪心理学を駆使する予審判事とのやり取りに見られるもので、その結果、ドミートリーは無罪であるのにもかかわらず有罪になってしまう。そういう意味で、「いくつかのそれぞれ完全に等価な視野」というバフチンの表現は正確さを欠いているであろう。視野には奥行きがある。観る人の眼力によっても、想像力によっても、見え方が変わってくるため、他の人と等価であることは、可能ではないように思われる。そこには、他

人に対して鈍感な人や優越意識を持った高慢な人は、相手の視野を想像できないだろう。これが声という次元だった場合は、本質的に等価でありうる。この視野の次元を飛び越えていき、同等の地平で対話がなされるのは、声である。声は、この視野の限界を突き破っていく。視野の違いのある人間同士でも、声に対しては、直接的に何らかの自分の声を発してしまう。視野においては、間接的であり、ゆがみが出る。他方、声においては直接的であり、誤解を含んだ対話であっても、自分の声というものは素直に音声として、あるいは頭の中で発せられる。しかし視野においてはこのような直接性はない。なぜなら相手の視野を直接見ることはできないからである。相手の声は暗黙のものであっても直接的であるのに対して、相手の視野は直接見ることができないということは重要である。だからこそ相手の視野を意識することにおいて、声よりも一テンポおいて想像するしかない。声と比べてのこの視野（意識）のテンポの遅さが、ドストエフスキー文学の面白さを生み出すものでもある。

第一部の結び

結びとして、①これまで論じたことのまとめ、②バフチンのポリフォニー論に対する疑問点、③バフチンの言語論と現代的な意味という三つの内容について簡単に触れてみたい。

(1) これまで論じたことのまとめ

まず最初にこれまでのまとめを述べておきたい。本論文の冒頭で、バフチンのポリフォニー論に関して、反システム、日常性、未完結性というキーワードを提示した。バフチンの思想には、すべての要素が互いに関連し合い一つに統合されるシステムではなく、あらゆる要素が集合したり離散したりしながら緩やかな統合を形成する総体/集合体という発想がある。そして、人間の日常的な現実である対話をする人間同士の間から、未完で現在進行形の生成の途上において、総体/集合体としての、真理、事件/出来事、歴史、さらには言語が生じてくる。そのような総体/集合体を表現した文学作品がポリフォニー小説である。作者、語り手、登場人物のそれぞれの声がポリフォニーとしての総体/集合体を生み出し、作品の中での事件/出来事となるのである。

その総体/集合体としての作品の中では、誰も第三者的な立場にはいない。誰もその外からすべてを関連づけさせる視野を持っているわけではない。バフチンによれば、それは作者も例外ではない。作者は作品内のあらゆるところに遍在し、作品内を論争の場とするためにあらゆるアクターの呼びかけの声を配置するのであるが、それぞれの声を意味づける作者だけの持つ視野、それぞれの声を引き立て役として従属してしまう主旋律としての作者の声は存在しない。

この総体/集合体のあり方は、作者の主人公の描写の仕方にも当てはまる。人間は複数性を持った多面体であるという認識がドストエフスキーにはある。そのような精神の多面体である実際の人間は、一元的なモノログの定義には収まりきらない。万華鏡のような多面体のダイヤモンドに対して不断に様々な角度から光を当てることによってしか全体の輝きを把握することが出来ない。それと同じように、モノログのように一カ所に当てた光は A から生まれた A' という規定された一つの外面的な側面でしかなく、他の B や C という人間の内なる人間の可能性を開示させることはできないのである。対話的にアプローチすることにより、ABC という様々な顔が見え、その規定された ABC のもっと奥に躍動する人間の自我を見ることが出来る。そういう現実の多面体的な人間を捉えるためには、その人間の内外の様々な声を投げかけ

る能動的な呼びかけによって引き出された様々な声の総体/集合体として把握することが肝心である。それらの声は、互いに相矛盾するものであり、一定のイメージには収まりきらないものであるかもしれない。しかし、それでも主人公が一貫しているのは、様々に屈折し反響する声を総体/集合体としての自我を描くからである。

しかし、そのようなポリフォニーの反響は、ドストエフスキーの文学の枠内だけに収まるものではないだろう。文学史の中に交響したポリフォニー小説は、ドストエフスキーの解釈史において、また他の文学への影響において、波紋のように反響を響かせた。作者が主人公の意識に様々な呼びかけの声を投げかけることにより、様々な声が響くように、様々な解釈の声をドストエフスキー文学に投げかけることにより、その文学から様々な声が反響する。ドストエフスキーの文学は、時代によって、読む人の立場によって、様々な解釈、時に互いに相反する解釈を生み出している。

ドストエフスキーの解釈は、時代とともに変わってきた。日本におけるドストエフスキー文学の受容史だけに限ってみても、明治期の心理描写に注目された読解、大正期の白樺派などによるヒューマニズム的な解釈、シェストフの解釈を受容した戦前戦中の昭和のニヒリズムによる解釈、戦後に登場したキリスト教的な読解など、時代によって、また読み取る人間によってドストエフスキー文学は様々な顔を見せてきた。ダイヤモンドの乱反射のように、読者の様々な声に応答してきたのがドストエフスキー文学である。シェストフらのモノローグ的な読解からの呼びかけは、単声的に響いた。そして、その文学を最大限多声的に響かせた読解がバフチンのポリフォニー論であろう。これから第二部で詳細に論じていくが、その声のミュートを聞き取ったのは小林秀雄である。このように解釈者の呼びかけに対して、様々な顔、様々な声、様々な光を見せるドストエフスキーの豊穡な文学こそは、まさにポリフォニー小説という名にふさわしい。小林秀雄は、その解釈の呼びかけによって響く多声的な声の総体/集合体としてのドストエフスキー文学を、彼らしく視覚的表現によって見事に評している。

ドストエフスキーも、夥しい評家の群れに取巻かれ、各種各様に仕止められた。その多様さは、殆ど類例がない。読んでみて、それぞれ興味もあり有益でもあったが、様々な解釈が累々と重なり合うところ、あたかも様々な色彩が重なり合い、それぞれの色彩が、互に他の色彩の余色となって色を消し合うが如く、遂に一条の白色光線が現れ、その中に原作が元のままの姿で浮び上って来る驚きをどう仕様もない [小林秀雄 2005 orig. 1948: pp. 399-400]。

小林によるこの一色に集約されるイメージのある光の余色（補色）というメタファーを使ったドストエフスキー文学への理解が、バフチンによる多声的に反響（拡散）していくイメージのあるポリフォニーという比喩とは正反対にありながら、総体/集合体として捉えるという点において奇妙に重なり合う部分があるように思われる。

(2) バフチンのポリフォニー論への疑問点

バフチンのポリフォニー論への疑問点を二つここではあげてみたい。

一つ目は、ドストエフスキーの主人公だけが、自立的な存在なのだろうかという点である。トルストイの主人公は作者にとって自立的な存在ではないのか。一流の作家であればあるほど、作者のきっちりとした構想の中に主人公や作品世界をすべて制御することは困難になり、主人

公が作者から独立して勝手に口を聞き、行動するということは当然あるのではないかという疑問である。その際、ドストエフスキーの文学以前にポリフォニー小説のような形式の作品があるのかという点を検証するのは、筆者の知識と能力を超えている。しかし、ポリフォニー小説にある作者の主人公に対する対話的な姿勢は、一流の文学作品であれば、どの作品でも用いられる方法であろう。

一つだけ言えることは、第三章でも論じたことだが、ドストエフスキーは、日常にある気遣いを持った現実の対話というものを作品のテキストのレベルにスムーズに持ち込んだということである。テキストの世界において、主人公と現実の対話をするように、気遣いを持って主人公を自立的な存在として表現することは、非常に難しい作業である。それは、第三章で論じてきたが、テキストの権力性というものが対象との対話を不可能にさせる傾向がある。しかし、ドストエフスキーは、そのような人間の現実の対話をテキストの世界に持ち込み、表現することによって、作品の中で主人公の自立性を生み出した。ポリフォニー小説のモノログ小説との違いとは、この人間の気遣いを持つ対話の現実をどれだけスムーズにテキストの世界でも表現できるかという点にあるのではないだろうか。その際、著作の主体である作者ないしは語り手であってもテキストの権力性（モノログ性）を排除し、いかに登場人物たちとの気遣いを持った呼びかけ合いができるかということが焦点となる。もしドストエフスキーが、バフチンの言うように、それに成功しているとすれば、二つの要因が考えられる。一つは、『詩学』の後半の第五章で――初版では第二部で――バフチンが分析する主人公や語り手の発話の文体である。そして、二つ目の要因は、『詩学』の前半で――初版では第一部で――バフチンが展開した作者と主人公の関係にある気遣いの姿勢である。

一つ目であるが、現実の対話をテキストにそのまま移すためには、やはり表現の問題は重要であろう。いくら作者が主人公に対して対話の姿勢を持ち、作者の観念の中で主人公が自立的な存在として思い描いていたとしても、文学でそれを実現するためには最終的にテキストに落とし込まねばならず、それを適切に表現する文体がなければ文学の中ではそれを描写することはできない。逆に言えば、たとえ作者の創作に臨む姿勢が主人公や作品世界に対して対話的ではなかったとしても、言語表現や文体によって、ある程度主人公を生き生きと立体的な像として描写できるかもしれない。このように作者の技術的な問題は重要である。『詩学』の第五章で分析されているように、主人公や語り手の発話は他者の意識が反映された文体となっている。本論文の第二章で詳細にメタ言語学や疑似直接話法に関して論じたので、ここでは繰り返さないが、そのようなドストエフスキーの文体は、バフチンの例としてあげる従来のモノログ小説よりもはるかに対話的要素を持ち込むことができた。しかし、それは、全く質的に新しい文体を生み出したというよりは、量的な差であろう。バフチンが論じている、メタ言語学によって分析された対話の条件づきの言葉や疑似直接話法などは、他の文学にも見られるものであり、その文体に決定的な質的な違いというものはないように思われる。それは、バフチン自身がポリフォニー論の後に書かれた『小説の言葉』で、小説などの散文をポリフォニー小説のような対話の言葉を使った文学として位置づけていることからもうかがわれる。しかし、そういった対話的な文体が隅々まで行き渡ることによって、対話の現実をテキストの世界で表現することを容易にし、主人公の意識が浮かび上がってくるような自立性を生み出したのではないだろうか。

テキストに対話を持ち込むことができた二つ目の要因は、作者の主人公に対して向ける気遣いの姿勢である。番場俊の議論を第三章で紹介したが、ドストエフスキーは作者のイメージとしての物語と主人公の声が絶えず相剋しながら、それを作品に持ち込んで創作した。バフチン

の言うように、主人公の自意識に張り付く「速記者」のような気遣いがそこにはある。

しかし、このような気遣いというものは、どの一流の作家にもあるのではないかという疑問も浮かんでくる。結局のところ、バフチンの論じる作者の対話の姿勢というものは、質的な違いではなく、量的な差に過ぎないのであろうか。筆者には、ドストエフスキーの気遣いを持った手法には、量と質の両方があると思われる。つまり、たしかにそれは量的な差ではあるのだが、その量の差が作品において質的な差を生み出したのである。

バフチンは、なぜドストエフスキーの主人公は自立的に描かれるのかというポリフォニー論の出発点となる問題提起の箇所、J・マイヤー＝グレーフェによる以下の言葉を載せている。

いったいかつて『感情教育』〔フローベール〕の中の無数の会話の一つに自ら参加しようと思立ったような者がいるだろうか？ しかるにラスコーリニコフとは我々は議論を交わす。いや彼のみではなく、どんな端役ともだ [バフチン 1995: pp. 14-15]。

このように、ドストエフスキーの主人公たちが、従来の文学の主人公とは異なり、生き生きと躍動するように描かれているのは事実であるように思われる。それでは、作者の気遣いの対話の量的な差から、モノログ小説とポリフォニー小説の質的な違いが生み出されるとはどのようなことか。それは、写真と動画、あるいは絵画とアニメーションの違いの比喻として例えられるかもしれない。この比喻が有効であるとすれば、従来のモノログ小説は、写真や絵画などの画像である。そこでは、主人公は固定され、きっちりとした構図の中で配置される。それは、作者のイメージや構図の枠内に主人公が嵌め込まれている。それに対して、ポリフォニー小説の作者は、主人公に向けて呼びかけの対話をしながら、その自意識の動きを寸分漏らさず捕らえようとする。それは、対象を何枚ものコマとして撮影するビデオカメラのような気遣いである。一枚の写真や絵画の連続が動画やアニメーションを生み出すように、主人公に対する作者の気遣いの対話のきめ細かさが、従来のモノログ小説の作品とは異なる質の作品になったとは考えられないか。しかし、元は一枚の画像であることに変わりはない。その対象である主人公への創作方法が、質的に異なるのではない。モノログ小説でも主人公に対して対話的な姿勢というものはある。ポリフォニー小説とモノログ小説の違いは、対象である主人公への気遣いの対話的な姿勢の量が異なるのである。しかし、コマとしての画像が一定の量に達してパラパラとめくっていくと対象が写真ではあり得ない動きを生み出すのと同じで、作者の主人公への気遣いのきめの細かさが一定量を超すと主人公が自立的に動き出すように見えてくる。主人公に対する気遣いを持った対話的な姿勢というものは、モノログ小説の作者も同じように持っているだろう。そこに質的な違いはない。しかし、その気遣いが不断になされる量の差となった時に、従来の小説とは異なる質の作品が出来上がった。そう考えられないか。

ポリフォニー小説の作者は、主人公に対して常に気遣いを持った対話的な関係を保つ。主人公に対して様々な呼びかけの声を投げかけながら、その意識を寸分漏らさず捉える気遣いを持っている。それは、ダイヤモンドに様々な角度から光を当てながら、様々な様相を見せる総体として捉えようとする鑑賞者のようである。それは、主人公をモノログの写真ように捉えるのではなく、常に躍動する自意識を捉えるために、ビデオカメラを回しているようなものである。つまり、作者の速記者のような気遣いから描写されるそれぞれの主人公の顔をコマとして連続で捉えながら、その動きの総体を捉えているのである。そこでの主人公は、モノログの写真の構図から脱け出してまるで自立的に動いているかのように自意識が躍動するのである。写真の連写によって捉えるビデオカメラのような作者の不断の気遣いが、モノログの構図か

ら主人公の像を映像として浮かび上がらせる。それは以下のようなバフチンの言及にも示されているように思われる。そこでは、ドストエフスキー文学の特徴を同時性と共存ということに見出して以下のように述べている。

すべてを共存するものとみなし、あらゆるものを時間相ではなくあたかも空間相において、同時並列的に把握し、提示しようとするこの頑固な志向から、彼は必然的に一人の人間の内面的な諸矛盾やその内的発達の諸段階をも、空間において劇化しようとする。すなわち主人公たちをして彼らの分身、悪魔、もう一つの自我、戯画像などと談話させるのである（イワンと悪魔、イワンとスメルジャコフ、ラスコーリニコフとスヴィドリガイロフなど）。主人公たちがペアとして登場するというドストエフスキーによく見られる現象も、彼のこの特性によって説明される。端的に言えば、ドストエフスキーは一人の人物の内に含まれる矛盾した要素のそれぞれから、二人の人物を作り出すことによって、その矛盾を劇化し、広く展開しようとしているのである。この特性はドストエフスキーの集団シーンへの嗜好にも現れている。すなわちしばしば現実的な意味でのもっともらしさを犠牲にしてまで、一つの場所一つの時間にできるだけ多数の人物、できるだけ多数のテーマを寄せ集め、一瞬の時間に可能な限り質的に多様な要素を集中させる手法である [バフチン 1995: p. 58]。

写真と異なり、動画は瞬間のうちに主人公のあらゆる動作や表情を詰め込む。まさに「一瞬の時間に可能な限り質的に多様な要素を集中させる手法」なのである。そこには相反するものが詰め込まれ、その総体においてその人物の動きを確認する。バフチンは、「事件の破局的な速度、《竜巻のような運動》といわれる彼のダイナミクス」も、このような共存や同時性において生まれてくるのだと論じている。そして興味深い文章を残している。

ダイナミクスや速度とはこの場合（いやどんな場合でもそうだが）時間の勝利ではなく時間の克服のことである。なぜなら速度こそ時間の内において時間を克服する唯一の手段だからである [バフチン 1995: p. 58]。

時間は固定化された過去のそれぞれの瞬間の場面へと人間や事象を押し流していく。しかし、ダイナミクスや速度は、その何もかもを過去に押し流す時間に抗おうとする。「一瞬の時間に可能な限り質的に多様な要素を集中させる」動画こそは、写真としてアルバムに収められる過去の瞬間を不断の現在へと蘇生させるのである。このようにして過去が現在に生きるものとなる。それはダイナミクスや速度が、過去の瞬間に収めてしまう時間を克服したということである。

このことは、対話ということの本質と密接な関係がある。バフチンによれば、ポリフォニー小説における主人公は未来の可能性に開かれた存在である。ポリフォニー小説では、主人公は作者から自立した存在であり、作者にとっても予測不能な内的な声を持っている存在として想定されている。ポリフォニー小説の作者にとって主人公は、対話によって新たな声が引き出される可能性のある存在である。

未来の声＝イデオを聞き取り、いわば現在の対話の中にすでにそれらのために用意されている場所を予見しようとする。ちょうどすでに進行中の対話の中に、まだ発せられてい

ない将来の反論を予測することができるのと同じように。かくして現在という平面の上で、過去と現在と未来が出会い、議論したのである [バフチン 1995: p. 185]。

これは今という時間において、作者が主人公に対して不断に対話をしているからこそ未来の可能性に開かれた存在となるのである。コマの連続としての動画として捉えられた不断の気遣いによる対話が、過去や現在としての形象にとどまらず、時間を克服し、未来へと開かれた存在となる。つまり、過去の形象に対してビデオカメラのような作者の不断の対話的な呼びかけと気遣いが向けられることにより、過去を克服して現在に生き始め、さらに次の現在である未来へと開かれた存在になるのである。過去の歴史となった写真に対して想像力を働かせ、不断の気遣いを向けるとき、その写真は過去から解放され、生き生きとした息遣いを持った写真として現在に蘇って見えてくることがある。この不断の気遣いによって、ドストエフスキーはモノログに固定されないポリフォニー小説を生み出しているのである。それが常に未来の可能性に開かれた現在進行形の対話による創作というものである³⁰。

しかし、このことは、どちらが優れているかという問題ではなさそうである。アニメーションが元は一枚の絵画であるのと同じように、モノログ小説もポリフォニー小説も両方に芸術性やリアリズムがある。そして表現できるものは、両者で異なる。しかし、バフチンが言うように、ポリフォニー小説という一つのジャンルが生まれることにより、文学の世界に表現方法の幅が広がったのは事実である。

バフチンのポリフォニー論への疑問点の二つ目は、本当にポリフォニー小説という対話の形式や作者による対話的な手法が、あのような文学を生み出したのかという点である。バフチンの場合、ポリフォニー小説という文学の形式が、最初から作者の対話的な創作方法を前提として理解されている。作者の気遣いの姿勢も主人公の意識をうまく浮かび上がらせる文体も、根源にあるのは、ポリフォニーの形式を生み出すドストエフスキーの創作の方法であるというよりも、強烈な自意識を持ったドストエフスキー的な主人公というモチーフを掘り下げていった結果ではないのか。地下室の人間や自意識家や夢想家や道化などの人間の自意識の問題、さらには主人公の自由の問題、そして神と人間の問題などといったモチーフを掘り下げていった結果としてあのような対話的な形式が生まれたとは言えないだろうか。ポリフォニー小説の対話の形式が先にあったのではなく、上記のようなモチーフの構想が先あって結果として対話の形式を持つポリフォニー小説が生まれたとは考えられないだろうか。

バフチンによれば、そのドストエフスキーの小説とは、主人公同士も、主人公と語り手も、主人公と作者も、気遣いに満ちた対話で満たされた構造である。作者の気遣いを持った対話の姿勢がそのような構造を生み出した。しかし、その気遣いを持った方法も、主人公の自意識というモチーフを掘り下げ、いかにそのような主人公をリアルに描き出すかという課題があったからではないだろうか。筆者の理解では、ドストエフスキーのあのような自意識を持った主人

³⁰ しかし、この動画の比喩では、主人公と他の登場人物との対話的な関係において主人公が描写されることを捉えることができない。動画はあくまでも一つのカメラの視点から描かれるものである。バフチンの論じるポリフォニー小説は、VR (Virtual Reality) の技術による動画として考えた方がいいかもしれない。対象に対して 360 度カメラを設置し撮影することにより、その動画の視聴者は、視点を変えるごとに違った角度から対象を見ることができる。そのことにより、視聴者はその世界に降り立ったように動画の世界に没入できるのであり、それは作者や読者と主人公が同じ場に立って対話をするというポリフォニー小説の定義により近い比喩であるかもしれない。

公の創造は、主人公の自意識に関する作者のモチーフが先にあり、それを掘り下げた結果として、ポリフォニーという対話の形式が生まれたのではないかと思われる。ドストエフスキーは、最初からポリフォニー小説という対話的な創作の構想があったのではなく、それは結果論ではないのか。このことは、第二部で、小林の批評との比較の中でより詳細に取り上げたい。

ドストエフスキーが創作する上で、モチーフが先か、形式が先かという問題は、バフチンのドストエフスキー論におけるポリフォニー論とカーニバル論の関係性や位置づけにも関わる。バフチンは、初版のドストエフスキー論（『ドストエフスキーの創作の諸問題』）においては、主にポリフォニー論と呼ばれる今まで見てきたドストエフスキー文学の特徴について論じていた。再版のドストエフスキー論（『詩学』）において、カーニバル論という、初版以後のバフチンの研究の成果が盛り込まれ、ポリフォニー論からは少し角度の変わった分析が加わった。

バフチンのドストエフスキー論におけるポリフォニー論とカーニバル論の不整合に対する指摘があるが、筆者には、バフチンの『詩学』で論じられたポリフォニー論とカーニバル論は、互いに補完し合うものであると思われる。ポリフォニー論は、いわば車のエンジンの構造について論じたようなものである。しかし、そこでは、そのエンジンの構造を駆動する燃料の成分に関してはあまり論じられていない。それを論じたのがカーニバル論である。つまり、ポリフォニー小説という構造に適合するモチーフについて、カーニバル論によって詳しく論じられたのである。このように、作品構造・作品原理の分析であるポリフォニー論という骨格に対して、カーニバル論によってそれに適合する作品のモチーフの解明が肉付けされた。付け加わったカーニバル論は、ドストエフスキーの作品の内容を論じたのではなく、その文学ジャンルとしての形式論である。しかし、それはドストエフスキーがそのようなジャンルから作品に取り入れた文学的なモチーフの解明でもある。

ポリフォニー論という骨格だけでは、なぜあのような豊饒な作品の世界が生まれたのかを説明し尽くすことはできないであろう。例えば、ポリフォニー論によって、フォードル・カラマーゾフという道化を声の次元まで彼の自意識を掘り下げることにより精緻な分析をすることが可能になった。しかし、そこで提示されたポリフォニーという形式から必然的にそのような道化が生まれることまでは導き出せなかったであろう。フォードル・カラマーゾフのようなスキャンダラスな場面を演出する道化がなぜ生まれたかということは、そういった道化という素材に適した土台がポリフォニーの構造にあったということしか言えない。カーニバルという文学史のジャンルから取られたモチーフとなる要素の内容分析が行われたことによって、ポリフォニー小説という対話の形式の中に、なぜ道化やトリックスターが跋扈し、変転の激しい、そして豊饒な、対話的な世界が生み出されたかという点を論じることができた。

一般車のエンジンを不具合なく動かすためには、軽油、重油、ハイオク、レギュラーガソリンと様々な燃料がある中で適切なものを選択しなくてはならない。これと同じように、ポリフォニー小説の構造を生かすためには、この構造に適合するモチーフ（主人公の個人的・社会的特性やその思想や心理、シチュエーションや舞台となる場所）を配置しなくてはならない。もし、適合するモチーフが配置されなければ、ポリフォニー小説の構造は機能不全を起こしてしまう。主人公の自意識を基調とした作風であるポリフォニー小説は、主人公の強烈な自意識がないことには成立しないであろう。他者のレッテルや物象化から抜け出し、自分自身であろうとする姿勢を持った自意識家である主人公であるからこそ、あのポリフォニー小説の形式が成り立ったのである。

ポリフォニー小説を規定する形式的な構造を論じたのがポリフォニー論であれば、それを駆動するモチーフが論じられたのはカーニバル論である。私見でしかないが、むしろ作家として

のドストエフスキーが創作において意識するのは、ポリフォニー的な対話の構造というよりは、このカーニバル的な要素やその雰囲気ではないかと思われる。もちろんそれは、意識的にカーニバルの要素をメニッペアなどのカーニバル文学から取り入れたと言っているのではない。それは必ずしも意識的なものではなく、バフチンの言うように「ジャンルの記憶」として引き継がれたものであろう。しかし、カーニバルとしては明確に意識しなくとも、カーニバル的なものをそれまで読んできた文学の形象から知っていて、それを意識的に表現しようとしたとは言えるのではないだろうか。

私見でしかないが、ポリフォニー的な「対話」の構想というものが作者の意識に先にあったのではない。彼が創作する上で意識的であったのは、むしろモチーフの方であり、人間の自己意識の問題やその哲学、ロマン主義的な要素、リアリズムの要素、キリスト教的な神と人間の関係や隣人愛の要素、ロシア正教の思想やその中のソボルノスチ (соборность)³¹ などの思想といったものであっただろう。そしてその中に、カーニバル的な要素も含まれている。それらを掛け合わせて描いていった結果としてポリフォニー小説という「対話」の形式が生まれたのではないだろうか。しかし、だからと言って、無意識的に出来上がったポリフォニーという構造を軽視することはできない。無意識的であったとしても、上記の様々な要素を組み合わせた作家としてのドストエフスキーの世界観であることに違いないからである。

これもまた私見でしかないが、バフチンのドストエフスキー研究に与えた大きな意義は、バフチンの主張する対話によるポリフォニーの形式の発見というよりも、主人公の発話を声の次元まで分析することにより、主人公の人格や思想、心理という作品の内容に対する豊かな解釈をもたらす可能性を与えたということにある。それは自意識の葛藤や社会からの物象化の現実、に喘ぐ主人公たちの葛藤、社会や他者から認められたい、人間として扱われたいという欲求、またそれらからの自立への欲求、真の価値ある支えとなるものを喪失している人間の状況、社会において立場や役割が与えられず、根なし草として境界に追いやられた人間の状況、そしてそれらの主人公たちの個人的な主観の現実と彼らの思想 (イデオ) や心理、言動との密接な関連性、さらにそのような中でどうやって他者と向き合っていくかという主人公の課題、そういった内容面を解明したことにバフチンの最大の貢献があるのではないか。そして、そのような経験こそまさに現代の我々の経験している現実なのである。

(3) ドストエフスキー文学とバフチンの言語論の現代的な意味

最後の三つ目のテーマに移りたいと思う。それは、言葉というものが条件づきにならざるを得ない「神の死」の時代に生まれたドストエフスキー文学の意味についてである。ドストエフスキーの文学では、主人公の信奉するどんな思想や理想も、自信を持って語ることができるような真実の言葉として語るができない消息を示している。それは、理想、真理、真実、事実というものが、絶対的なものではなく、条件づきのものになってしまう「神なき時代」の様相を示唆している。それは、作品の中で、事実や真理ということも絶対的に客観的なものでもあり得ず、ドストエフスキーの世界では、誰かのニュアンスやトーン、アクセントを通じたものとしてしか表現され得ない。このことは、主人公の真実であろうと、思想であろうと、心理

³¹ ソボルノスチとは、ロシア正教の考え方にある、自由な諸個人が相互の愛によって結ばれた信仰による全一的で有機的な統一体 (教会) という概念である。19 世紀のスラヴ派のアレクセイ・ホミャコフの宗教哲学の中心概念でもある。

であろうと、また客観的な現実であろうと、すべて、主人公の主観を通して伝えられた二次的な現実として表現されるというその芸術構造によるのである。それは、作者のもの自体を見る視野からすべてが客体化され、客観的な事実として提示されるモノローグ小説の世界との大きな違いである。

バフチンによれば、人間の言葉は他者の文脈や意味づけが染みついている言葉である。

彼〔人間——筆者補足〕は言葉を他者の声を介して、他者の声に満たされたものとして受け取るのである。言葉は他者のコンテクストの中から、他者の意味づけにどっぷりとつかった形で、彼のコンテクストの中に入ってくるのである。彼自身の思想が見出すのは、すでに他者の思想が生息している言葉なのである [バフチン 1995: p. 407]。

バフチンの言うように、アダムの楽園の時の事物に命名したような、無垢なものではなく、墮罪後の言葉は、様々な人間の意識や言説、解釈の手垢がついたものである。

話者のことばの対象は、その対象がどんなものであれ、その発話のなかで初めてことばの対象になるのではないし、その話者が初めてそれについて語るのでもない。その対象はいわば、すでに非難され、反駁され、説明され、さまざまに評価されており、その対象の上でさまざまな観点、世界観、思潮が交叉し、一致を見、また背馳しているのである。話者は、無垢ないまだ名前をもたぬ対象のみを相手にして、最初にそれらを命名する聖書の中のアダムなのではない [バフチン 1988 orig. 1953: p. 178]。

そのためバフチンは「創作する者の最終的意味決定権が、直線的で屈折していない無条件な作者の言葉の中にじかに自分をさらけ出すことができるような歴史状況など、ごくまれにしかあり得ない」というのだ。そのような「自分自身の《最終的な》言葉」を表明する直線的な無条件の言葉を持たないのであれば、「どんな創作意図も、どんな思想も感情も体験も、他者の言葉、他者の文体、他者の方法を媒体として屈折せざるを得ない」のである。そして、そのような条件づきの言葉が支配的な時代には、直線的、無条件な、屈折化されない言葉は、低く見なされるのである [バフチン 1995: pp. 407-408]。

もしもある時代に、何がしかの権威を持った安定した屈折媒体がある場合には、そこでは条件づきの言葉が何らかの形で、何らかの程度において、支配的地位を占めるであろう。またそうした媒体がない場合には、複数の方向性を持った複声的な言葉、すなわち様々な形のパロディーの言葉、あるいは特殊なタイプの半ば条件づきの、半ばアイロニカルな言葉（後期古典主義の言葉）が、支配的な地位を占めるであろう。そうした時代、特に条件づきの言葉が支配的な時代には、直線的で、無条件な、屈折化されない言葉は、野蛮で未熟で粗野な言葉とみなされるのである。そこでは文化的な言葉とは、権威ある安定した媒体を通して屈折させられた言葉のことなのである [バフチン 1995: pp. 407-408]。

またここには、ポスト・トゥルースとも言われる現代という時代状況を考えてみたとき、あらゆる言葉が手垢にまみれた時代の中で、指示語が指示内容を直接的に指示することの困難な状況がある。事実や真実というものが見当たらず、あらゆるものが歪曲化され、パロディー化され、戯画化されてしまう。言葉が真実を示すものではなく、ただの効果としての役割し

か与えられなくなる。

しかし、バフチンはこのような言葉が条件的になる世界を、悪いものだとは見なしていない。むしろ、それが人間の本来のあり方であり、モノローグの世界を脱却する肯定的なものとして見ているように思われる。いつの時代にも、権威のある言葉というものは存在し、強権的な体制下では「権威を持った安定した屈折媒体」が存在する。その権威とは、体制であったり、思想的・文化的言説を生み出すものであったり、父親であったりと、政治的・社会的なものから個人的なものまで、様々なものがあるだろう。人間がこのような権威を媒介として発話している。しかし、このような人間を規定する絶対的な権威がありながら、それらに人間は素直に同化することはできず、何らかの留保や条件づきのもの、屈折したものとして、発話をする。そのような多声的な発話を人間がすることの根底には、それぞれの人間が自立的な声を持っているという事実がある。この内心の声をもち、自分自身の声を時の権威に完全に譲り渡すことができないからこそ、自分本来の真の声を得る可能性がある。それこそがどのような時代においても人間には倫理的な責任があるという理由である。

人間をモノローグ的に扱う経済や政治の体制の中で世界の人々の様々な声が日々聞こえてくる。その中には、モノローグに絡め取られた暴力的な怒号も聞こえてくる。あるいは嘲笑的な他者を物象化するような声も聞こえてくる。それら私たちも含めた一般民衆の言葉は、非常にモノローグ的な声として聞こえてくることもある。知識人であろうが、民衆であろうが、それぞれの人の身の回りにある一定の「ことば（発話）のジャンル」を身に纏って発話するしかないからだ。知識人は、社会にある事象や人々を客体化する彼の周りの学問の概念の範囲で言葉を使い、民衆は世間に漂っている、あるいは流行している権威のある言葉によって表現する。小林秀雄の言うように、人間の言葉は、それが公共的なものになり自身の精神内部を表現するためには、なんらかの「意匠」を纏わざるを得ないのである。しかし、それらの人間の言葉は、一見モノローグのようであって、よく聞いてみると多声的に響いている。特に生活者である一般民衆の声は、経済や政治のモノロギズムによる抑圧の現場に置かれた生活の中から紡ぎ出される言葉であるため、モノローグ的な言葉の奥に悲鳴にも似た多声的な声の響きがある。為政者や知識人は、自身のモノローグ的な高みの地盤に安住するのではなく、その言葉の奥の声に耳を傾ける必要がある。なぜなら、それら人間の屈折した多声的な声とは、モノローグ的な権威に対する人間の創造性を持った抵抗の一つの表れであると言いうるからである。ドストエフスキー文学の意義の一つは、このような多声的な声を持つ人間の尊厳を描いたことにあるのではないだろうか。

第二部 バフチンとの比較でみる小林秀雄のドストエフスキー論

風景は見て見て見過ぎられて歪んだのである。言わば露出過度の歪像なのだ。

小林秀雄

私には何か神と神格に関わりのあるもの（ダイモニオン）が生じるのです。そしてそれこそは、訴状においてもメレトスが茶化して書いたところのものなのです。それは子供の時以来私につきまとい、ある種の音声として生じるのですが、それが生じると時にはいつでも、それが何であれ、私がまさに行おうとしていることを私に止めさせようとするのです。それに対して、けっして何かをするように促しはしないのです。

ソクラテス

はじめに

小林秀雄は、奈良に住んでいた青年時代に訪れた博物館でのとある経験について語っている。

博物館の、当時の僕の言葉に従えば、日本で一番美しい室で、或る日有名な百済観音を見上げてみると、ふとこれは実に猥褻な感じだと思った。ボオドレエルの日記のなかに、「痩せた女ほど猥褻だ」という文句があって、実にその文句の感じだと思うとそれは非常に強い感じになり、思わずニヤニヤしていると、突然自分のニヤニヤしている顔がはつきり解った。凡てが消えて、往時の健全な意味を悉く剥奪され、ガラス箱のなかに抽象化された歴史の残骸の、グロテスクというより他形容の仕様の無い木偶の群れに、僕は囲まれていた。僕は、嫩草山に逃げ出した³²。

ここで語られている出来事は、人間が誰でも経験する何気ない一幕である。見る存在から見られる存在への転換は、宮沢賢治の『注文の多い料理店』で描かれている。料理を食べようとして『山猫軒』に入った人間の客たちは、実は彼らを食べようとする山猫の視点に気づくのである。店に入った客たちは、料理を食べられるのではなく、山猫に食べられる料理として見られていた。この見る存在であった者が実は見られている存在であったという転換こそ、この物語のミソである³³。しかし、この見る存在から見られる存在への転換というものは、一人の人間の中でも起こりうる。先程の小林の経験がまさにそうであった。百済観音を見ていた自己が、突然自己を見る自己の視点の介入により、見られる自己へと転落する。ここに、小林のドストエフスキー文学との接点があるように思われる。それは自己を常に他者の意識によって見なけ

³² 小林秀雄「感想」（初出：『日本評論』、1941年／小林秀雄『小林秀雄全作品 13 歴史と人間』新潮社、2003年）、177頁。

³³ 宮沢賢治「注文の多い料理店」（『宮沢賢治全集 8』ちくま文庫、1986年）、40-51頁。

ればならないという自意識の問題である。常に他者から見られる自己をいつも感じているという感覚は、ドストエフスキー文学を構成する重要な要素である。しかし、そこに小林以外の他者が介在していないのは、ドストエフスキー文学にモノログを見る小林らしい。自身のモノログの中で鳴り響く対話が、外から自己を見る自己意識によって鳴り止むというこの瞬間と似たようなドストエフスキーの物語を批評したのは、バフチンである。しかし、それは、一人の人間の中の対話ではなく、人間同士の声の鳴り響く対話の中で起こる物語である。それは、バフチンがドストエフスキー文学におけるカーニバルの典型的な作品として批評した短編『ボボーク』である。この短編は、墓地を訪れた主人公が腰をかけて思索していた際に、墓の下から埋葬された死者たちの対話の声が聞こえてくるという物語である。この物語の最後の方で、仏像の前で卑猥なことを考えていた小林と同じように、幽霊たちの猥雑なカーニバル的対話が外部にいる他者の介入によって静まるという場面がある。以下は、その場面に対するバフチンの批評である。

この死者たちのカーニバルの《王》として登場するのは、（本人の自己評価によれば）「似非上流社会のろくでなし」のクリネヴィチ男爵である。ここで、アナクリシスとその用法に解明の光を投げかけてくれる彼の言葉を引用しよう。彼は、（レベジャートニコフによって再話された）プラトン・ニコラエヴィチ哲学の道徳的解釈などうっちゃって、こう宣言するのである。

「もうたくさんですよ。その先も全部ナンセンスに決まっていますからね。大事なものは、二カ月か三カ月生きて、とどのつまりはボボークだってことです。皆さんにはこの二カ月をできるだけおもしろおかしく過ごされるようお勧めしますが、そのためには皆さん、考え方を変えなくちゃいけません。皆さん！どうか何も恥じないことにしましょうよ！」 [同前]

死者たち全員の支持を得た彼は、自分の考えをもう少し展開させてこう言っている。

「でも今しばし嘘はつきたくありません。僕の望みはそれだけです。だってそれは大事なことですからね。地上に暮らしては嘘をつかないなんて不可能です。人生と嘘は同義語なんですからね。でもここでは、おもしろ半分には嘘をつくななんてやめましょうや。畜生め、墓場にだって何がしかの意味はあるってもんですからね！みんなで声を出して自分の身の上話を語り合い、何も恥ずかしがらないことにしましょう。まず僕が先陣を切って自分のことを話すとしましょう。僕はですね、皆さん、肉食動物の生まれでしてね。そうした本音の部分はみんな、あっちの上の世界じゃ腐った紐でゆわえて押し込められていたんです。紐なんてくそくらえ、この二カ月は破廉恥きままりない真実の中に生きていきましょうや！裸になりましょうや、すっ裸にね！」
「すっ裸になろう、すっ裸に！」とみんなが異口同音に叫び始めた。 [同前]

死者たちの対話は、しかし、カーニバルのように不意に中断されてしまう。

とそのとき、僕は思いがけずくしゃみをした。くしゃみは突然、偶然に起こったものだったが、その効果は絶大であった。何もかもが墓場さながらに沈黙し、夢のように

消え去った。そして正真正銘の墓場の静寂が訪れた。〔同前〕〔バフチン 1995: pp. 281-282〕

百済観音の木偶が置かれている場所と死者の墓が置かれている場所という、同じ厳粛で静かな場所で、卑猥な対話が繰り広げられ、他者が介入することにより一瞬にしてその対話が鳴り止む。このように同じ物語の構造を持ちながら、小林が語ったものは一人の人間のモノローグによる対話の中での出来事であり、バフチンの批評したものは人間間の対話の中での出来事であるという違いがある。それだけではなく、対話が中断するのは、小林は眼による介入であり、バフチンが批評したものは声の介入である。この二つの物語は、同じ人間の自意識の作用が描かれながら、ちょうどバフチンと小林のドストエフスキー批評のスタイルの違いを示している。

清水孝純は、この小林による百済観音の体験について、「自意識の介入が、一切のものから意味を剥奪し、自我は奇怪な存在の『木偶』性とでもいうべきものなかに墜落するという過程の回想に他ならない」³⁴と論じている。小林の研究者であり、その後ドストエフスキー文学の研究へと領域を移した清水は、「小林秀雄とドストエフスキー」（1963）で、小林のドストエフスキー論にある自意識の問題について論じている。清水によれば、小林の批評は「ドストエフスキーの文学での最も中心的、かつ独創的な主題は、自意識の演ずる劇にある」ということに集約する〔清水孝純 1980: pp. 54-55〕。清水は、小林が論じているものは、「あらゆるものから無を叩き出し死を呼び、孤独の地獄に人をひきずりこむ鋭敏な自意識に他ならず、生きるとは、その魔にたえることに他ならず、『如何に生きべきかを問う』とは、『如何にして他人にめぐり合うか』という問いの謂である」というのだ〔清水孝純 1980: p. 61〕。

清水によれば、小林の『未成年』を論じた批評では、主人公ドルゴルキーが自意識過剰の青年らしく、「美しい愚かさ、ぎごちなさを以て現実に対していて、事件は悉く、彼の錯誤に充ちた行動によってひきおこされる」ことを突き止めている。清水は、このような主人公の行動に対して二つ見方が可能であると論じている。一つは、小林秀雄の解釈の方向であり、「ドルゴルキーが真に自意識過剰の青年であるがゆえに、事件を引き起こすのだという見方」がある。もう一つは、E・H・カーらによる解釈であり、「ドルゴルキーは、いわば一種のひきまわし役なのであって、その錯誤は、事件の展開の為に要請されたいわば技巧上のものとする見方」である。そして清水は以下のように述べている。「ドストエフスキーの小説においては、語り手乃至主人公が同時にひきまわし役であるという構造がいたる所にみられるのであって、この場合にも、そのような構造の所在をみてとれるのである」。そして清水は、小林のように生身の主人公の自意識を描いたリアリズムを見る見方よりも、技巧上の引き回し役としての主人公を置く見方が正しいのではないのかと論じている〔清水孝純 1980: pp. 54-55〕。

しかし、バフチンの見方から考えると、清水によるここでの解釈、並びにカーの解釈は、モノローグ的だということになる。それに対して、自意識というものを中心に置いていている小林の解釈は、清水らの解釈よりもバフチンに近いものがある。この清水の論稿の中で、カーやジイドらのドストエフスキー解釈と対照させることにより、小林のドストエフスキー論を明らかにしようとしている。しかし、本来であれば、主人公の自意識の構造に視点を置いたバフチンのポリフォニー論と対照させるべきであっただろう。もちろんこの論稿が書かれた同じ年に初めてバフチンのポリフォニー論が英訳され、1968年に日本語訳が出たことを考えれば、

³⁴ 清水孝純『小林秀雄とフラン象徴主義』（審美社、1980年）、9頁。〔以下、清水孝純 1980と略記〕

それは不可能であるのだが。

本論文では、カーやシェストフなどの当時流行していたモノローグ的な読解から距離を置きながらも、ドストエフスキー文学のモノローグの側面を徹底して批評した小林のドストエフスキー論を、バフチンと比較しながら明らかにしていく。本論文で明らかになることは、小林の徹底したモノローグ的な読解が、カーやシェストフらの従来のモノローグ小説の延長でドストエフスキー文学を捉える見方から脱却し、その意味ではバフチンに近づきながらも、バフチンとは正反対に、声の対話が鳴り止む「断絶」の側面を読み込むこととなったという点である。

すでに、小林のドストエフスキー論とバフチンのポリフォニー論を比較した研究はいくつかある。日本で初めてバフチンの著作（『詩学』）の翻訳を出し、早くからバフチンを日本に紹介してきた新谷敬三郎は、「不断の歯痛——小林秀雄とドストエフスキイ」（1970）で、バフチンがポリフォニー論で論じた内容と小林の言語表現の問題を比較している。新谷によれば、ドストエフスキーの文学的实践を言語表現の面から意味づけたのはバフチンである。新谷は、そのバフチンの議論を導入しながら、小林の精神の「内部で行われる劇とその不確実なる言語表現とのあいだに横わっている誤差、その断絶の経験」について論じている。新谷は、「そこが彼のドストエフスキイと出会った場所なのだが、その経験の残響が主調低音をなしている」と述べている [新谷敬三郎 1976: p. 132]。

新谷によれば、従来の多くの作家が描写の鏡の写りをよくするように自身の描写する言葉を磨き、言葉の透明性へ向かおうとしていた時期に、ドストエフスキーは言葉の不透明性の認識から、モノへの透明な言葉を放棄し、他者の意識や声が入り混じる、屈折した言葉を文学の中で生み出していった。このことに関しては、第一部で、ポリフォニー論の中にある屈折した「条件づきの言葉」として見てきたからここでは繰り返さない。しかし、この言葉に溢れている一つの典型的な作品である『地下室の手記』の主人公に対する新谷の批評だけ載せておこう。

彼の口にする言葉はすべて他人の使ったか、あるいは使うであろう言葉で、それをあるいはもじり、あるいはその先を越して、その声色を真似て相手にぶっつけたり、という具合で、そこには直線的にモノを指向する言葉や自分の内部を直接的に対象化し観念化する言葉など、ひとつもない。彼の言葉は誰か目のまへの相手や他の人物や想像上の読者やそれらの複合体の言葉を指向し、そのなかで屈折してモノを映し出す。「そこにあるのは呼びかけの言葉、対話的にひとの言葉と触れ合う言葉、言葉にむかう、言葉についての言葉だけである。」（バフチン『ドストエフスキイ論』） [新谷敬三郎 1976: p. 109]。

このように、指示語が指示対象と純粹に一致した安定した地盤にあるモノローグ的な言葉は、ドストエフスキーの小説にはほとんど見当たらない。また、自己の経験している精神内部を言葉に表現しようとしても何かしらの余剰ができてしまうような言葉で溢れている。共同体や社会集団などがそれぞれ自足し閉鎖的で堅固なものであった時代には、従来のモノローグ小説でもリアリズムを保持することができた。しかし、20世紀以降、様々な集団に属する人間が混じり合い、社会の変化のスピードが急速に上がり、大戦のようなセンセーショナルな出来事が頻発するようになった。従来のモノローグ小説のリアリズムでは、そのような20世紀の人間の経験に言葉が追いつかなくなってしまったのである。その時に、言葉がモノと純粹な関係にあるのではない屈折した言葉を文学に持ち込んだドストエフスキー文学が、見直されるようになった。

いずれにせよ、このような本来万能ではない言語によって書くという行為は、常にある「知

性の犠牲」を要求する不正確さがある。あるものを表現しようと「言葉にすると、すべては何か嘘になってしまう」という、モダニティを経験した小林秀雄と同じ認識を、すでに 19 世紀に持ち、その中での新しいリアリズムを追求しようとしたのがドストエフスキーであった。

問題は言葉に絶望して、しかも、その言葉を唯一の表現手段としなければならぬ作家であるとは一体どういうことなのか、という点にある。ドストエフスキーはこの絶対的な背理そのものを動機として、しかもその動機を無遠慮に作品のなかに持ちこんだ、あるいは持ちこまざるを得なかった小説家である [新谷敬三郎 1976: p. 114]。

小林は、この地点において、ドストエフスキー文学を読み取るのである。新谷はそのことを以下のように述べている。

[筆者補足：小林がともに戦前に批評したヴァレリーの『テスト氏』とドストエフスキーの『地下室の手記』の主人公は、]「正確といふ烈しい病」に悩んでおり、常に或る「知性の犠牲」を要求するところの書くという行為、文学を信用していないのである。そして小林秀雄はちょうどこの共通点に立っているという自覚、それは現代文学のもっとも基本的な性格であるが、そこから自分の文学を始めた一人である [新谷敬三郎 1976: p. 111]。

そして新谷は、そのような小林の批評の仕事の動機が文壇へのデビュー作「『様々なる意匠』以来、一貫して実は言葉の問題、表現論」であると結論づけている。ここにおいて、小林とドストエフスキー、そしてバフチンが共通の地盤に立つのである。新谷によれば、この地盤の上にいた小林は、ドストエフスキー文学にある多声的なものを確かにつかんでいた。しかし、それがバフチンのような方向へは行かなかった。初期の頃の小林の文学作品である『X への手紙』(1932) は、『地下室の手記』に似たようなポリフォニックな作品であり、戦前に書かれた『地下室の手記』論でも当時一世を風靡したシェストフのようなモノローグ的な読解から早くも脱却している。新谷は、戦前の小林のドストエフスキー文学に対する認識がポリフォニックな一面を見るときは炯眼を持ちながら、十分にその意味が理解されなかったこともあって、その後の小林のドストエフスキー論がその方向に行かなかったことは惜まれると述べている³⁵。

おそらくその方向に行かなかったのは、十分に世間から理解されなかっただけでなく、小林のドストエフスキーの読解の関心が対話が鳴り止む地点にあったからだと思われる。そこにこだわった小林は、バフチンと正反対のものを論じることとなった。

宮川康子も「小林秀雄とドストエフスキー」(2010) という論稿で、バフチンのポリフォニー論と比較しながら、小林のドストエフスキー論を論じている。しかし、彼女は新谷のバフチンとの類似性を見る見解とは異なり、小林のモノローグ性を見出すためにバフチンを用いている。この論考で宮川が「歴史と交差する小林の『私』の問題」を念頭に置きながら問題にしているのは、小林の評論の中にある眼によるモノローグ性である。それは、バフチンの論じる声にある応答による対話的關係とは対極にあるものである。宮川によれば、「対象を知るには、ただ相手の懐に飛び込んで、相手の内側から直に知るしかない」という小林の批評は、「言葉を媒介としない『あれはああいうやつだ』という母親の理解を目指す」ものであった。死児を

³⁵ 新谷敬三郎「バフチンとドストエフスキー」(『ユリイカ 詩と批評 特集=ドストエフスキーその核心』vol. 6-7 (青土社、1974年))、191頁。

見つめる愛情を持った母親の眼で、ドストエフスキーの伝記を書くと言った小林による批評の姿勢は、「対話とは対極にある、自己確信のモノローグ」でしかない。このように、小林の批評する戦争にただ耐えた民衆にしる、批評の対象となる歴史上のドストエフスキーという人物にしる、声を持たない黙った存在としてしまう。そして、その表象のあり方が、「個人の記憶を、そのまま一国の歴史へと無媒介に繋げてしまう」小林の歴史表象の離れ技を達成してしまっただとする³⁶。

本論文と関係のありそうな小林秀雄のドストエフスキー論に対する宮川の論点は、主に三つある。

一つ目の論点は、『私小説論』でジイドのような小説——その奥にはドストエフスキー文学も念頭にある——を論じる際に、メタファーとして「鏡」を使う小林の批評にあるモノローグ性である。宮川によれば、このような「鏡」のメタファーこそは、「同一化され固定化された他者の像」を映し出すことを示すものであり、「絶え間なく自己の解体と変容をもたらすような他者との出会いを語っているようには思えない」[宮川康子 2010: p. 105] と論じている。ここに宮川は小林のモノローグ性を見るのである。

二つ目は、小林の「眼」による批評にあるモノローグ性である。小林は、『ドストエフスキーの生活』（1939）において、「死児を見つめる母親の愛情の眼」を、ドストエフスキーの伝記を書くための方法とすると述べている。宮川は、このような小林の批評に出てくる「眼」の特徴に、対話とは対極にある同化によるモノローグ性があると論じている。

最後に三つ目として、宮川は、これらのモノローグ的な観点から解釈される小林のドストエフスキー論は、対話によって構成されるドストエフスキー文学とは異質なものであると論じている。宮川によれば、ここにドストエフスキーへの取り組みに挫折し、『本居宣長』論へと向かっていった必然性がある。

本論文では、小林のこれらのモノローグ性を十分に認めた上で、しかし、小林の批評はそのようなモノローグ性だけに収まるものではないということを論じていく。そのことを論じる上で、重要となるのが宮川のこれら三つの論点である。ここでは簡単にこれらの宮川の三つの論点に反駁しながら、これから進めていくための土台となる議論を提示してみよう。

一つ目は、「鏡」のメタファーについて、延長にはドストエフスキー文学があるジイドの文学に当てはめた小林のモノローグ性への批判であるが、宮川はこのような鏡をバフチンの解明したドストエフスキーの声による対話とは異質のものであると論じている。

宮川の批判を検証するために、その小林の論述を見てみよう。小林によれば、ジイドの『贋金造り』は、「当時彼の周囲で流行していた心理的手法或は感覚的手法から何んの影響も蒙っていないと思われるほど素直な手固いリアリズム」の手法で描かれている。そのリアリズムとは、「丁度僕等が、実際の世間であって、世間の無数の切口に出会っている様に」、「読者は読みながら無数の切口に出会う」というものである³⁷。そのようなジイドの「純粋小説」を以下のように小林は論述している。ここはバフチンのポリフォニー論と比較する上で重要な文章なので、少々長くなることを恐れずに引用する。

³⁶ 宮川康子「小林秀雄とドストエフスキー」（『京都産業大学日本文化研究所紀要』第 15 号、2010 年）、101-121 頁。[以下、宮川康子 2010 と略記]

³⁷ 小林秀雄「私小説論」（初出：『経済往来』、1935 年／小林秀雄『小林秀雄全作品 6 私小説論』新潮社、2003 年）、178 頁。[以下、小林秀雄 2003 orig. 1935b と略記]

例えば現実のある事件は決して小説のなかに起る様に起らない、どんなに忠実に作者が事件を語っていようと。事件が起ったとは、事件を直接に見た人、間接に聞いた人、これに動かされた人、これを笑った人等々無数の人々が周囲に同時に在るという事だ。事件は独りで決して起らない。人々のうちに膨れ上り鳴りひびくところに、事件は無数の切口をみせる。エドゥアルに言わせれば、在来のリアリズム小説は、この無数の切口に鈍感だったのである。ある普遍的な思想は一つの切口しか持っていない様に見える。だが、実際はこの思想を無数の色合いで受けとる無数の人間がいればこそ、思想は社会に棲息する事が出来るのである。例えば、公式的な思想を楽しむ人間は、そういう色合いで思想を受けとるにふさわしい癖なり趣味なり馬鹿さ加減なりを捨てては生きる術がないからだ。小説の登場人物等は、作者によって好都合な性格を持たされ、ある型の情熱を、心理の動きを持たされるが、すべて拵え事に過ぎない。人間は実際にはそういう風に生きていない、というより寧ろそういう風には生きられない。他人が僕について作る像が無数であるに準じて、僕が他人について、或は自分自身について作る切口は無数である。結果は、僕等は自分をはっきり知らない様に他人をはっきり知らない。又知らない結果、社会の機構のなかで互に固く手を握り合っていて孤立する事が出来ない。

この様な現実を、作者は鏡を全く入れないでそのまま表現したい、少なくとも実際の現実の呈している無数の切口を暗示する様に鏡を入れたい。その為には、作中の様々な事件も思想も人物も確定した形に按排し配置されてはならない。めいめいが異った色合いの鏡を持って、相手を映している様に描かれねばならぬ。ジイドは「贗金造りの日記」のなかで面白い事を言っている。「去り行く人物は背後から観察し得るのみだという事実を呑込む事が肝要である」と。では作者自身の鏡はどうなのか。作中の諸人物がめいめいの鏡をもって相手を映している様に描くとは、諸人物を作者一人の鏡に映る様には描くまいという事だ。では全小説機構を統制する作者の思想の鏡はどうなのか、その鏡は確定した単一の切口を見せざるを得ないではないか。

ここでジイドは或る装置を発明した。先ず「贗金造り」という全く同じ小説を書いている小説家エドゥアルを小説のなかに中心人物として登場させ、これに本人の鏡を持たせる。彼にはジイドという作者を彼の鏡に映す権利がある。そこでジイドは手ぶらで立っている自分の姿がはっきり映されて了うから「贗金造りの日記」というものを書き、この小説制作についての作者の日々の感懐を述べてそこに自分の鏡を置いて、エドゥアルの鏡に対する。作者の姿は消え小説自体がのこるという仕掛けである。こういう装置によって、読者は、創造的な現実の最も純粋な姿に接する。ここにジイドの純粹小説の思想がある [小林秀雄 2003 orig. 1935b: pp. 178-180]。

この文章を見てバフチンのポリフォニー論が想起される。上記の文章のはじめで「人々のうちに膨れ上り鳴りひびくところに、事件は無数の切口をみせる」と論じられている作品内での事件としての出来事の問題などは、まさにバフチンのポリフォニー論のテーゼにある事件としての総体である。また、「ある普遍的な思想は一つの切口しか持っていない様に見える。だが、実際はこの思想を無数の色合いで受けとる無数の人間がいればこそ、思想は社会に棲息する事が出来るのである」という作品における思想の描かれ方は、まさにポリフォニー小説における様々な登場人物の見方を通して描かれるイデオのあり方である。事件そのものを描くためには、「作中の様々な事件も思想も人物も確定した形に按排し配置されてはならない」というのは、まさにモノログ小説からの脱却を示している。ドストエフスキー文学の影響を強く受け

たジイドの作品に関して、非常にポリフォニー的に捉えていることがうかがわれる。そして、このすぐ後にドストエフスキーの『罪と罰』への言及がなされているように、これらのジイドの小説への見解の土台にはドストエフスキー文学への理解がある。もちろんこのような見解には、その前に書かれた横光利一の「純粹小説論」の助けも借りているであろう³⁸。しかし、横光に触発されながらも、このようなポリフォニー的な要素を嗅ぎ当てていた小林の嗅覚の鋭さは特質に値するであろう。おそらくこの共通の認識の地点は、ドストエフスキーの作品における主人公の自意識の問題を、作者の創作方法や形式の面から深めていったバフチンと、作者の実存の問題として掘り下げていった小林が正反対の方向から掘り当てた地点であろう。

さて、この文章の後半に出てくる鏡に関するメタファーがモノローグ的であると宮川は批判した。面白いことに、新谷敬三郎による前述の論考では、宮川とは対照的に、この小林による鏡のメタファーを使ってバフチンのポリフォニー論を説明している。新谷によれば、小林が使った鏡のメタファーは、一方向に固定された鏡ではなく、合わせ鏡である。そして、ドストエフスキーの描写の仕方とは、双方向に向かい合ったこの「合せ鏡の原理を応用した装置」であった。それに対して、従来のモノローグ小説の作者の描写とは、作者が鏡を一枚持ち、描写の対象に対して一方方向に鏡を向け、鏡の写りをよくするように自身の描写する言葉に磨きをかけるようなものである。その際、鏡に映るものが一切ぶれないように、その方向をガッチリと固め、視野のぶれないの構図を作ることがリアリズムの表現であるとされた。このようなモノローグ小説の描写とは異なる、ドストエフスキーの考案した「合せ鏡」の原理は、まさにこのような自意識により思考と行為のズレを生み出す主人公を描くには最適な手法である。主人公は、自己を他者の意識（鏡）を通して反^{リフレクト}省し合うのであり、それは作者の一方方向の鏡によって描写するのでは、立体的には描くことができないものである。新谷によれば、ドストエフスキーは、この原理を使うことにより、主人公の自意識の運動を生々しくリアルに描くことに成功した。こうして、「合せ鏡」の無限反射のように、常に他者を意識する主人公の強い自意識の運動そのものを描くことに成功したのである。

宮川は、小林の鏡のメタファーが「同一化され固定化された他者の像」を示すモノローグであると論じているが、互いにリフレクトし合う「合わせ鏡」として考えなければならない。小林のこの「合わせ鏡」は、「他者を完全に内面化し、我有化したいという欲望」[宮川康子 2010: p. 105] によるものではない。この鏡は、他者と同化して自分を語るモノローグとしての鏡ではなく、「絶え間なく自己の解体と変容をもたらすような他者との出会い」[宮川康子 2010: p. 105] の可能性を示す鏡なのである。

しかし、小林のこの鏡のメタファーと小林の批評の型を見たときに、バフチンのポリフォニー論とは異なる響きがあるのもたしかである。宮川は、小林が「視覚的な像を結ぶ鏡というメタファー」[宮川康子 2010: p. 108] が使われていることに注目する。そして、宮川は、「小林は『お前は何者か』と他者に問うのではなく、見ることを前提としている。あるいは見るのがすなわち問うことなのである」と述べている。ここには応答する者の声にあるような能動性が排除されてしまっているというのだ。宮川が指摘するのは、この小林のメタファーや小林の他の批評にあるものが、眼にある受動性の側面の比重が大きく、声にある能動的な側面の比重が

³⁸ 新谷敬三郎は、前述の文献で、横光利一の「純粹小説論」は、バフチンのポリフォニー論と同じ発想を持って書かれていると論じた。新谷によれば、横光の難解な「第四人称」というような言葉もポリフォニー論のバフチンによる発想と同じものを作家の視点から考察したものである。

小さいという点である。

その点は、小林の批評が眼による同化の傾向があるという宮川の二つ目の論点につながっていく。宮川は、小林の眼による視覚の表現が対象に対する同化の傾向を生み出していると論じている。『ドストエフスキーの生活』の序文では、ドストエフスキーの伝記を書く方法として、死児を見つめる愛情のある母親の眼というものが持ち出されている。そこでは、「言葉を媒介としない『あれはああいうやつだ』という母親の理解を目指す」ことになる。そして、以下のように宮川は述べている。

しかし子供への無条件の愛と承認に基づく母親の理解と、そこから発せられた「あれはああいうやつだ」という最後の言葉は、ただ邪念を無くし、相手の懐に飛び込んでいけば得られるものだろうか。どこまで相手の内部に入り込んで行けるか、同じ嵐の体験をなぞって、空白の眼にまでたどり着けるかは、批評家の直観の鋭さにかかっている。小林的に言えば、そこが「批評家としての自己告白」となる所以であろう。だが、このようなドストエフスキーの読みには、やはり一方的に他者を同一化しようとする一種の我有化の暴力が潜んではいないだろうか。おそらく思春期の子供にとって、このような母親の理解は耐え難いものになり得る。まして他人が「お前は誰か」という問いの結論として、「お前はこういうやつだ」と最後の言葉を吐いたとしたら、決してそれは承認できるものではないだろう [宮川康子 2010: p. 119]。

宮川は、まさに小林の同化によるモノローグ性を言い当てている。たしかに、小林のドストエフスキーへの批評は、小林と対象の関係に、あるいは批評する作者と主人公の関係に、同化の傾向がある。しかし、そこには離脱の契機もあり、「同化と離脱」というアンヴィバレントな関係として考えるべきではないかと思われる。そこでは同化の関係にありながらも、完全に同化するのではなく、離脱の側面もあるのではないか。そのことに関して、第二部第二章で詳しく論じるつもりである。

三点目は、そのようなモノローグ的なあり方は、全面的に対話が浸透するドストエフスキー文学の特徴ではないという指摘である。たしかにドストエフスキーの小説は、様々なレベルで対話的な要素が浸透している。しかし、ドストエフスキー文学は対話がすべてであろうか。対話の成り立たない「断絶」の局面もドストエフスキー文学にあるのではないか。そして、小林はその対話の絶えた「断絶」を読み込んでいるのではないか。また、宮川は「ドストエフスキーの作品には一度決められた最後永久に変わらない決定的な言葉はない」とも論じているが、バフチンの言うような常に他者との応答の中で変化する言葉だけが、ドストエフスキー文学を構成しているのであろうか。この点に関して、ロシア文学の研究者であるニーナ・パーリナは、バフチンのポリフォニー的な構造を踏まえながらも、主人公の声には序列的な関係があると論じている。そして、そこには対話的な言葉の中にも、発話の連鎖の対話を超越する「権威ある言葉」の存在を見出そうとしている。彼女の研究を踏まえながら、この点についても終章で検証する。

第一章 バフチンと小林秀雄の言語論——バフチンの『マルクス主義と言語哲学』と小林秀雄の『様々な意匠』

バフチンと小林秀雄は、同じ時期に言語に関する同じような問題を考察していた。1929年、

バフチンは、自分の名ではなくヴォロシノフ名義で『マルクス主義と言語哲学』を公刊したが、その年に政治的な理由で流刑判決を受けた。当初の判決では、死を覚悟せざるを得ないソロフキ強制収容所に送られることとなったが、その後、妻や周りの人間たちの尽力がありクスタナイ市への流刑に軽減された [Clark and Holquist 1984: pp. 140-145]。同じ年に、小林は「様々な意匠」が『改造』の募集した懸賞評論の二等に入選して載せられたことにより、華々しい文壇デビューとなった。二人を天国と地獄のように両極端な運命に分けたこの 1929 年という年に出版された両者の文献では、あまり比較されることはないが、奇妙にも同じような記号を内包した言語による表現の問題が扱われている。両者を比較してみるとそれぞれの違いがある。そして、この言語論の違いこそがドストエフスキー読解の違いを生み出しているように思われる。

なお記号や象徴の問題は、M・ハイデガー、H-G・ガダマー、P・リクールなどの解釈学の展開において進展している。また、記号と象徴を同義語的に理解する小林の議論は、こうした解釈学の現代的知見においては時代遅れとなっている。そのことを念頭に置いた上で、この節では、両者の言語論の比較を行い、今後の議論を進める上での出発点としたい。

第1節 小林秀雄の言語論にある「意匠」と「宿命」

新谷敬三郎は、前述の通り、人間の精神「内部で行われる劇とその不確実なる言語表現とのあいだに横わっている誤差、その断絶」の地点において、小林はドストエフスキー文学と出会ったと論じた。ドストエフスキー論が本格的に展開される前に書かれた「様々な意匠」では、文芸作品や文芸批評における公共性を帯びた言葉の「意匠」が論じられている。ここでの言葉の「意匠」とは、言葉のデザインであり、言葉を着飾らせて描写するということである。「意匠」においては、レトリックなどを駆使して生み出される言葉のイメージの効果が問題となる。このことは、ドストエフスキー文学の言葉が主人公の思想（イデオ）などをモノローグ的に口に移させ表明させるためのものではなく、画家のように、主人公の思想（イデオ）を像として描写することに重きが置かれているというバフチンによる認識と通ずる [バフチン 1995: pp. 183-187]。

彼の創作においてイデオは芸術的描写の対象となり、ドストエフスキー自身は偉大なイデオの芸術家となったのである [バフチン 1995: p. 183]。

小林によれば、言葉は個人の内面を表すものである反面、公共性を帯びた社会的な側面を持つものでもあり、人々にイメージを喚起する、言葉の「意匠」の側面が重要になってくる。しかし、言葉のこの後者の側面が人間の内部と外部に誤差を生み出す。小林は、「様々な意匠」で以下のように述べている。

神が人間に自然を与えるに際し、これを命名しつつ人間に明かしたという事は、恐らく神の叡智であったろう。又、人間が火を発明した様に人類という言葉が発明した事も尊敬すべき事であろう。然し人々は、その各自の内面論理を捨てて、言葉本来のすばらしい社会的実践性の海に投身して了った。人々はこの報酬として生き生きとした社会関係を獲得したが、又、罰として、言葉は様々な意匠として、彼等の法則をもって、彼等の魔術をもって人々を支配するに至ったのである。そこで言葉の魔術を行わんとする詩人は、先ず言葉

の魔術の構造を自覚する事から始めるのである³⁹。

人間の言葉は、人類最初の人間にあったような純粋さはない。人間の数が増え、社会関係が出来上がってくることにより、あらゆる言葉が人間の手垢にまみれたものとなった。この認識は、バフチンにもある。

その対象はいわば、すでに非難され、反駁され、説明され、さまざまに評価されており、その対象の上でさまざまな観点、世界観、思潮が交叉し、一致を見、また背馳しているのである。話者は、無垢ないまだ名前をもたぬ対象のみを相手にして、最初にそれらを命名する聖書の中のアダムなのではない [バフチン 1988 orig. 1953: p. 178]。

小林がここで述べている、社会関係を獲得するために捨てられた人々の各自の「内面論理」とは、この論稿の芸術論の言葉に即して言えば、人間各自が持っている「宿命」である。小林の「宿命」とは、運命的に作家に背負わされた創作上の課題であり、それこそが作家の創作における真の目的である。小林によれば、論理的な言葉による形象によって生み出される文学の芸術家の「宿命」は、創造の「理論」として表れざるを得ない。「様々なる意匠」で、小林は以下のように述べている。

芸術家にとって目的意識とは、彼の創造の理論に外ならない。創造の理論とは彼の宿命の理論以外の何物でもない。そして、芸術家等が各自各様の宿命の理論に忠実である事を如何ともし難いのである [小林秀雄 2002 orig. 1929: p. 142]。

しかし、そのような「宿命」を持った作家も、結果として世に出る作品は、言葉の「意匠」を身に纏わざるを得ない。小林によれば、作品に効果を生み出す「意匠」は、「宿命」とは本質的に異なるものである。この小林の論じる「宿命」と「意匠」のギャップの根底にあるものは、新谷の議論にあった、精神内部で起こるものと表現、さらには公共的な領域に作品として流通させる表現との誤差や断絶である。つまり言語表現の問題なのである。

芸術家の使う言葉は、科学者の使う言葉のように純粋な言語ではない。例えば、水というものを科学者は H₂O として処理するが、文学者にとっての水という言葉は、様々な幅の広い意味合いの陰影がある。対象を指し示す言葉は一つであったとしても、その言葉が指し示す対象は、無限に異なったものとしてこの世に存在する。さらに言葉は、様々なニュアンスや文脈を帯びていて、あらゆる記号や象徴として使われる。月という言葉を使いながら、うさぎの餅つきというお伽噺を物語ることもできれば、SF 小説を作り上げることもできる。「月とスッポン」のように比喻として使うこともできる。科学者の使う言葉が誰にでも同じように見えるために簡素な線描で書かれる科学のスケッチのようなものであるとしたら、文学者の言葉とは見る人に様々な連想を呼び起こすような画家による陰影をつけたデッサンのようなものである。小林は、「様々なる意匠」で以下のように述べている。

フロオベルはモオパッサンに「世に一つとして同じ樹はない石はない」と教えた。これは、自然の無限に豊富な外貌を尊敬せよという事である。然しこの言葉はもう一つの真実を語

³⁹ 小林秀雄「様々なる意匠」（初出：『改造』、1929年／小林秀雄『小林秀雄全作品1 様々なる意匠』新潮社、2002年）、146頁。〔以下、小林秀雄 2002 orig. 1929 と略記〕

っている。それは、世の中に、一つとして同じ「世の一つとして同じ樹はない石はない」という言葉もないという事実である。言葉も亦各自の陰翳を有する各自の外貌をもって無限である。虚言も虚言たる現象に於いて何等の錯誤も含んではないのだ。「人間喜劇」を書こうとしたバルザックの眼に、恐らく最も驚くべきものと見えた事は、人の世が各々異った無限なる外貌をもって、あるが儘であるという事であったのだ [小林秀雄 2002 orig. 1929: pp. 147-148]。

バフチンも「意味の多重性は語の本質的特徴である」[バフチン 2019: p. 156] と論じているように、小林と同じく、この言葉というものに豊富な陰影を見ている。全体主義のソ連に置かれていたバフチンが言語に見出した希望は、「人の世が各々異った無限なる外貌をもって、あるが儘である」言葉の可能性であり、またその無限の外貌を表現できる言葉の可能性である。彼は、この言葉に内在する弾力のある豊穡な伸縮性に社会のモノローグを脱却する可能性を見出したのである。『マルクス主義と言語哲学』では、言葉のこの弾力性を利用してマルクス主義の形式を隠れ蓑としながら、このような言語の可能性が論じられている。バフチンによれば、言語は変化しやすく弾力性のある記号であって、自己同一的な信号ではない [バフチン 2019: p. 100]。言葉でなされる人間同士の対話は、話し手が聞き手に対して話した言葉の同一の意味を再認するというような信号のプロセスではない。話し手の言葉は、具体的なコンテキストによって、様々なニュアンスや意味の幅を持つものである。小林が述べているように、世の中に一つとして同じ言葉がなく、「言葉も亦各自の陰翳を有する各自の外貌をもって無限」なのである。バフチンは、言葉に内包されている記号について考察しているが、彼の考える言葉の記号とは、階級闘争の舞台である。

記号に反映されている現実、そこにただ反映されているだけでなく、屈折させられている。現実をイデオロギー的記号のなかでこのように屈折させているのは、ある記号的集団の枠内におけるさまざまな方向の社会的利害の交差、つまり階級闘争である。

階級は、記号的集団、つまりイデオロギー的交通のためにおなじ記号を使用する集団とは一致しない。たとえば、同一言語をさまざまな階級がもちいる。このため、それぞれのイデオロギー的記号のなかで多方向のアクセントが交差している。記号は階級闘争の舞台となっている。

イデオロギー的記号のこのような社会的アクセントの多様さは、記号のきわめて重要な契機である。実際、このようなアクセントの交差によってはじめて、記号は生き、動き、発達する。張りつめた社会闘争から除外され、いわば階級闘争の範囲外にでた記号は、かならず衰え、アレゴリーへと退化し、文献学的理解の対象となり、もはや生きた社会的理解の対象とはならない。生きた社会的アクセントの衝突の舞台たりえないこのような死せるイデオロギー的記号に、人類の歴史の記憶は満ちている [バフチン 2019: p. 38]。

バフチンによる上記の「交通」という用語は人間と人間の間に生まれる対話を意味し、水平的な対話の中で響き合う多声的な声の舞台として「階級闘争」というマルクス主義的な言葉が使われている。しかし、支配階級はそれをモノローグ的に鎮め、言葉を一定の公式的な意味にしか解釈できないものにしようとすると論じられている。

支配階級は、イデオロギー的記号に超階級的な永遠の性格をそえ、そのなかでおこなわれ

ているもろもろの社会的評価の闘争を鎮め、内部に追いやり、記号を単一のアクセントのものにしよとする [バフチン 2019: p. 38]。

このように、言葉の内包する豊富な可能性を閉じ込め、モノローグを強いるのもまた言葉の役割である。モノロギズムの世界にある言葉の特性は、バフチンの直面したソ連の公式的な見解のように、言葉を類似品や派生商品、偽ブランド品として売り出すことを禁止する場合もあり得るし、以下に見る小林の見解のように、商品として売り買いされる抽象的な同一性の形態に埋もれていく場合もある。両方ともに、言葉の持つモノロギズムの側面なのである。小林秀雄は、芸術家の精神内部の創造の過程と、それを言語として表現して社会に流通させなければならないことの背反を以下のように論じている。

人の世に水が存在した瞬間に、人は恐らく水というものを了解したのであろう。然し水をH₂Oをもって表現した事は新しい事である。芸術家は常に新しい形を創造しなければならない。だが、彼に重要なのは新しい形ではなく、新しい形を創る過程であるが、この過程は各人の秘密の闇である。然し、私は少くとも、この闇を命とする者にとって、世を貨幣の如く、商品の如く横行する、例えば、「写実主義」とか「象徴主義」とかいう言葉が凡そ一般と逕庭ある意味を持つという事は示し得るだろう [小林秀雄 2002 orig. 1929: p. 146]。

ここでは、社会という公共の場へと流通させるためには、作品や批評の言葉は、何らかの「意匠」を纏わなくてはならない。しかし、それは必ずしも創作の過程で作家の精神内部にあったものであるとは限らず、また商品のように作品が売り買いされる中でその創造の意味が歪曲される可能性がある。

さらに、この記号としての言語には、様々な意味やニュアンスの陰影を内包した幅の広さやあらゆるものを連関させる性質がある。そのような言語に対して、バフチンはモノローグを脱却する可能性を見出す。バフチンは、このような言葉に内包している記号の連環について以下のように述べている。

記号に対置しているのは記号であり、そもそも意識は記号として具体化されてはじめて実現され現実のものとなりうるが見落とされている。記号を了解するという事は、その記号を他のなじみの記号に関係づけるということであり、言い換えれば、了解は記号に応答するわけであるが、それはやはり記号によってなのである。記号から記号へ、またあたらしい記号へとつづく、イデオロギー的生成物と了解のこの連鎖は、連続した単一のものである。ある記号的な、またしたがって物質的な連環から、べつのやはり記号的な連環へと連続して移ってゆくのである。どこにも断絶はなく、この連鎖はどこまでたどろうとも、記号として具体化されていないような非物質的な内的現実のなかに没するようなことはない [バフチン 2019: p. 18]。

このような記号の特徴を内包する言葉は、社会や歴史の中での人間の発話の連鎖を生み出していく。これが、バフチンが「交通」や「対話」の概念を使って論じるものである。バフチンによれば、意味が生じる人間の世界は、この記号の連環の世界である。生物学的な個体ではなく、社会的な個人として人間を成り立たせているのは、この記号によるのである。この記号の

世界を人間が持てなくなれば、人間はただ有機体の器官による生理的な現象としてしか生きざるを得ない。

逆に小林は、人間がこの言葉の記号が生み出す象徴の世界から抜け出す地点に、文学による芸術の創造の可能性を見出そうとする。「様々なる意匠」では、批評家の視点から、その可能性を論じている。

芸術家達のどんなに純粋な仕事でも、科学者が純粋な水と呼ぶ意味で純粋なものはない。彼等の仕事は常に、種々の色彩、種々の陰翳を擁して豊富である。この豊富性の為に、私は、彼等の作品から思う処を抽象する事が出来る、と言う事は又何物を抽象しても何物かが残るという事だ。この豊富性の裡を彷徨して、私は、その作家の思想を完全に了解したと信ずる、その途端、不思議な角度から、新しい思想の断片が私を見る。見られたが最後、断片はもはや断片ではない、忽ち拡大して、今了解した私の思想を呑んで了うという事が起る。この彷徨は恰も解析によって己れの姿を捕えようとする彷徨に等しい。こうして私は、私の解析の眩暈の末、傑作の豊富性の底を流れる、作者の宿命の主調低音をきくのである。この時私の騒然たる夢はやみ、私の心が私の言葉を語り始める、この時私は私の批評の可能を悟るのである [小林秀雄 2002 orig. 1929: p. 139]。

ここで述べられている文学の芸術家たちの豊富性とは、言葉の象徴の持つ豊富さを意味している。小林によれば、この「作者の宿命の主調低音」を聞き取れなければ、批評家が作品から抽出する「作品の有する象徴的価値なるもの」は、「澆漓たる思想感情の波をもって吾々を捕える」「感動が冷却し晶化した」ものに過ぎない。それは、「様々な問題或は様々な問題の解決の可能性を発見し得る」ことはできても、作品から抽出された「可能性の一形式に過ぎない」のである [小林秀雄 2002 orig. 1929: p. 150]。その根底には、象徴によって導き出せない作者の「宿命」がある。

「様々なる意匠」より前に書かれた、彼のボードレール論である「『悪の華』一面」(1927)では、逆に作家の創作の視点からこの言葉の象徴について語っている。少なくともこの頃の小林は、象徴と記号の間に明確な区別を置いていない。小林によれば、「象徴という高等言語は勿論様々な陰翳を含んでいるであろうが」、「畢に最上なる記号という圏内を一步も出る事は出来ない」ものである。「最上な記号を劣等な記号から区別する為には、記号が内的必然性を持っているか持っていないか生きた記号であるか死んだ記号であるか、とかいう事より説明仕様があるまい」⁴⁰。しかし、解釈学では、ハイデガー、ガーダマー、リクール以降、記号 (sign) と存在論的深みと意味を持つ象徴 (symbol) を区別する。小林の論じるこの頃の「象徴」には、このような認識はなく単純な概念としてしかない。いずれにせよ、創作の根底にあるのは、小林の言うところの最上の記号としての象徴ではないというのだ。

象徴とは畢に芸術の独占する宝玉ではない。たとえ芸術家とは最も透明なる状態に於いて、最も熾烈に象徴というものを意識するものであるとしても彼の最も深刻な苦悩は、かかる安易なる境域に、求むべくもない [小林秀雄 2002 orig. 1927b: p. 124]。

⁴⁰ 小林秀雄「『悪の華』一面」(初出：『仏蘭西文学研究』、1927年／小林秀雄『小林秀雄全作品1 様々なる意匠』新潮社、2002年)、123-124頁。[以下、小林秀雄 2002 orig. 1927b と略記]

小林は、「すべての形種の芸術はそれぞれ自身の裡に感覚の世界と言葉の世界とを持っている」と述べている。小林によれば、文学の芸術家は最初この感覚の世界にいたのであるが、文学は言葉という厳密な意味の世界において表現するため、やがて作家の強烈な自意識が「美神」と小林が呼ぶこの感覚の世界を捕えて「自身の心臓に幽閉せんとする」[小林秀雄 2002 orig. 1927b: p. 125]。作家の「理論の眩暈をもって美神という実質を獲得」⁴¹しようとする。

この時意味の世界は魂に改宗的情熱を強請するものとして出現する。僕は信ずるのだがこれは先きに一目的に過ぎなかった芸術を自身の天命と変ぜんとするあらゆる最上芸術家が経験する一瞬間である。すべての存在は蒼ざめてすべてのものが新しく点検されなければならぬ [小林秀雄 2002 orig. 1927b: p. 125]。

作家は、芸術における美の世界をあらゆる言葉によって象徴させようとする。この時に作家は、「象徴の森」を彷徨することになる。ボードレー論では、小林は以下のように述べている。

詩人が認識の悲劇を演ずる時、彼ははじめて「象徴の森」を彷徨するのである。この時仮面を着ていないものは唯彷徨という事実のみしかない。彼の素朴なる實在論的夢が破れた時、彼の魂の空洞はあらゆる存在の形骸で満たされるのだ。彼には図式を辿って考えることは了解出来ない。対象を定めて考える事は了解出来ない。何故なら彼の魂は最初に於いて充満しているからだ。彼にとって考えるという事は全意識の自らの発展である。この意識の夢ではあらゆる因果反応は消失して全反応の恐ろしく神速な交代が殆ど不動とも見える流れを作る。眼前に現れた X という自然はそのまま忽ち魂の体系中に移入される。彼は彼の魂が持つだけの大きさの自然という象徴をもつ。現実とは此等無数の象徴の要約として辛くも了解出来るものとなる。あらゆる存在が象徴となった時、自然という実質は消失するから唯一であった甲という存在も無数となる事が出来るし、甲という存在を乙という存在に合する事も出来る。魚から海を引く事も可能であろう。ダイヤモンドで犬を微分する事も可能であろう。ランボオが「イルミネーション」(Les Illuminations) に於いて定著したものはかくの如き無機的陶醉である。この純粋な数の世界に住んで詩人は彼の魂を完全に計量し得べきものと感じないか！ 彼はこの計量の欺瞞的遊戯を繰返しつつ、この欺瞞的遊戯の為に刻々と剥奪されて行く彼自身の姿を最後の具体的確実として追跡する。この絶望的追跡は「悪の華」の中で無類の美しさを以って歌われた [小林秀雄 2002 orig. 1927b: pp. 126-127]。

清水孝純は、ここに出てくる「眼前に現れた X」とは、「人間にとって永遠に認識不可能なものという観点から、いわば眼前にあって意識内に影を落す自然をこうよんだものであると思われる」[清水孝純 1980: p. 35] と述べている。小林は、このとき詩人の「魂は最も正しい忘我を強請され」、「一種の虚無を得る」と述べている。小林によれば、文学の創造は、意識的に言葉の象徴を扱うところからではなく、このような忘我の状況から生まれるのである。

⁴¹ 小林秀雄「芥川龍之介の美神と宿命」(初出：『大調和』、1927年／小林秀雄『小林秀雄全作品1 様々な意匠』新潮社、2002年)、118頁。[以下、小林秀雄 2002 orig. 1927a と略記]

この時突然彼が遠く見捨てて来た卑俗なる街衢の轍の跡が驚く可き個性をもって浮び上って来る。先きに意の儘に改変さる可きものとして彼の魂の裡に流動していた世界は、今如何んとも為難い色と形とをもって浮び上る。かくして彼を取り巻いて行くものは既に象徴的真理の群れではない。現実という永遠な現前である。＜中略＞ 嘗てXという象徴世界が彼の魂そのものとなり今一種の虚無となって終熄せんとする時Yが現前するのである。一種の虚無である、だが虚無ではない。Xは生存を続けねばならない。ここにXは思索するという獲得の形式を捨てて創造という消費の形式に変わるものである[小林秀雄 2002 orig. 1927b: pp. 128-129]。

非常に分かりづらい文章であるが、ここでは、作家の思索の中で言葉の記号によってなされる表象の世界に、小林の述べる「最上の記号」としての象徴の領域の外にある「現実という永遠な現前」として、ただ純粹にもものを見る眼を獲得したということであろう。そして、これらの創作の過程にあるすべてを支えているものこそが、文字による象徴の芸術の創作の根底にある作家の創造の理論である「宿命」だというのだ。

小林が言葉の記号ではなく創作の根底にある作者の「宿命」が作品を生み出すと論じるのとは対照的に、バフチンは「構想はつねに（たとえ失敗した創造であれ）創造よりも劣る」と述べている。なぜなら、表現されるものは、外部への表象として「イデオロギー的素材に具現されていないときの内部発達の段階ではあいまいなものであり、イデオロギーとして具現化される過程においてはじめて、明確になり分化し定着しうる」からである。そのため、なんらかの形で表現されるものが人間の精神内部にしか存在せず、外部の表現の「コンテクストに固定されていない考えは、いまだ漠とした未完成な考え」でしかない。この見解は、象徴によって生み出される「意匠」ではなく、その創作の根底にある「宿命」を創作の本質とする小林の考え方とは正反対の見方である。

バフチンによれば、人間の精神内部の活動を生み出す「内的心理の現実とは、記号の現実」であり、「記号という素材の外部では心理は存在しない」。記号がなければ、「生理的過程や、神経系統での過程は存在するが、主観的心理は存在しなくなる」のである。主観的心理は、生理的な有機体としての人間と外部世界という物質的な現実領域の境界線上のような場所に位置している [バフチン 2019: p. 42]。そして、以下のようにそのことを述べている。

ここにおいて有機体と外部世界は出会う。ただしこの出会いは物理的なものではなく、有機体と世界は記号のなかで出会う。心理的体験とは、有機体と外部環境の接触を記号であらわしたものにほかならない。まさにそれゆえに、内的心理は事物として分析することはできないのであり、記号として了解し解釈するしかないのである [バフチン 2019: p. 42]。

ここに小林の見解との大きな違いがある。小林は、記号の外にある、作者の創作の根底にある「体験の純粹な現実」として、作者の運命性でもあり身体性でもある「宿命」というものを見出すのである。バフチンによれば、外部との接触である体験が人間の精神内部において意味をなすのは、記号が媒介しているからである。人間の内部で「体験は記号となってあらわれざるをえない」。なぜなら、「意味は記号にのみ属するのであり、記号の外の意味とは虚構である」からだ。バフチンによれば、「意味とは記号の関数であり、したがって（純粹な関係であり関数である）意味を、記号の外に存在するなにか特殊な独立した事物のようにみなすことはできない」のである。

記号とは個別的な物質的事物であるが、意味は事物ではない。また記号からはなれて存在する独立した現実のように記号から孤立させることはできない。それゆえ、もし体験が意味を有し、それが了解され解釈されるならば、それは実在する記号としてあらわれているはずである [バフチン 2019: p. 46]。

このようにバフチンによれば、人間の体験は記号の外にあるのではなく、あらゆる人間の体験は記号によって表現可能なのである。

強調しておくが、体験は記号によって表現されうる（ほかの者たちのために体験を言葉や、顔の表情、あるいはなにか別の方法によって表現しうる）だけではない。（他人のための）こういった外へ向けての表現のほかに、体験は体験している本人にとっても記号という素材のなかにのみ存在するのである。この素材の外では、体験そのものはまったく存在しない。この意味で、あらゆる体験は表現可能である。つまり潜在的表現である。あらゆる考え、感情、意志の動きが表現可能である。表現可能というこの契機を体験から切り離してしまえば、体験の本質そのものが失われてしまう [バフチン 2019: p. 46]。

そこでは、「有機体のなかで進行するすべてのものが体験の素材となりうる」のである。「器官の活動や過程のすべて」、「つまり呼吸、血液循環、身体の動き、内言、顔の表情、外部からの刺激（たとえば光の刺激など）にたいする反応等など」の「すべてのものが記号的意味を獲得し、表現可能となる」 [バフチン 2019: p. 47]。

ここにおいて、言葉が人間の精神内部に大きな役割を果たす。それらの身体の諸反応の記号を発達した心理の中で意味づけるには、「身体の外の社会的環境における外的表現の過程において形式をおび精密化され区別されうるような」言葉を獲得しなければならない。そのため、「心理の記号的素材となっているのはもっぱら言葉——内言——なのである」 [バフチン 2019: p. 47]。

内面生活の基礎であり骨子となっているのは言葉である。言葉を排除すれば、心理は極度に減少してしまうであろうし、のこりの表現運動のすべてを排除すれば、心理はまったく消え失せてしまうであろう [バフチン 2019: p. 47]。

バフチンは、ディルタイらの見解に対して一定の評価をして、精神内部の運動（体験）と自分自身に対するものも含めたその表現とが、記号によってつながっていることを認める。しかし、バフチンは、彼らが心理とイデオロギーを同一の分母に収めてしまい、その間に境界があることを認めない点において批判的である。バフチンは、ディルタイとは異なり——それはまた心理とイデオロギーを明確に区別する「機能心理学」の見解とも異なり——心理とイデオロギーは不即不離の関係にあり、両者とも記号という共通の領域にありながら、そこに境界があると主張している。

バフチンによれば、「心理」が個人の領域に、「イデオロギー」が社会の領域にあるというような単純な区分けはできない。なぜなら、心理とイデオロギーの両者は、記号によってつながっており、個人と社会の両方の領域に顔を出すものであるからだである。記号がすでに社会的な特徴を帯びているために、記号によって生み出される「心理」は社会的なものでもある。

この社会的な記号がなければ、「心理」はただの生理学的な反応としてしか存在しないことになる。「イデオロギー」も人間の外部にただ浮遊して存在するのではなく、人間の「心理」の内部において意味づけられなければ、存在することはできない。そもそも人間の個人の精神活動がなければ、「イデオロギー」はこの世に存在し得ないのである。

心理的実現がイデオロギーに充たされることによって生きているのとおなじように、イデオロギー的記号も心理として実現されることにより生きている。心理的体験とは、外的なものとなる内的なものであり、イデオロギー的記号とは、内的なものとなる外的なものである。心理は有機体のなかで治外法権をもっている。それは個体の有機体に浸透した社会的なものである。イデオロギー的なものすべても社会的・経済的領域では治外法権を享受している。というのも、有機体の外にあるイデオロギー的記号はみずからの記号的意味を実現するために内面世界にはいらねばならないからである [バフチン 2019: p. 64]。

人間の心理の領域にある内言（内的記号）が外的なイデオロギー的記号に変換されることによって、心理に内在する生物学的・伝記的要因による規定から解放され、主観的なものが客観化され、人間の思考にとっても意味づけられるものとなる。またこの時に、社会でも流通可能な公共性を帯びる表現となることができるのだ。心理がイデオロギーの記号に変換される場合も、逆の場合も、質的な変換はなく、量的な移動だけであるというのが、バフチンの主張するところである。外言のような他者に向けた発話は、心理の領域からイデオロギーの領域へと移っている。また意味を帯びたイデオロギー的な記号による外言が心理の領域へと移され、内的記号に変換されることもある。人間は自分の気持ちを論理的に説明することができれば、ある他者の論理的な発言に対して言葉にすることができず、涙や汗などの生理的な反応として応答することもある。

バフチンが批判する、ロマン主義と結びつく個人主義的主観論者による表現理論は、この心理による内的記号（内言）とイデオロギー的外的記号の差異を強調する。それはつまり「表現されるもの（内的なもの）と他の者たちのため（あるいはことによると自分自身のため）のその外的客観化」の差異に質的な違いを認めるのである。バフチンが例をあげるその代表者がフォスラー学派であった。バフチンによれば、彼らは「表現されるものが表現と関係なく生じ存在しうること、またそれがあるかたちをとって存在したあと別のかたちへ移ること」を前提としている。彼らにとって、「本質的なものすべては内部に」あり、表現するための「外的要素は、内的要素の容器、精神の表現となってはじめて本質的なものとなりうるというわけである」 [バフチン 2019: pp. 125-128]。バフチンは、このような見解に対して批判的である。表現されるものとそれを外的に客観化するものとの間には、質的な差はない。今まで見てきたように、記号という同じ素材の交換である。バフチンが論じるのは、記号が連鎖していく量的な変換である。「内的体験とその表現のあいだに飛躍はない。また現実のある質から他の質への移行もない。体験からその外的表現への移行は同一質の範囲内でおこなわれるのであり、量的移行である」。

体験——表現されるもの——とその外的客観化は、すでに見たように、おなじ素材からつくりだされている。記号的具体化を欠くような体験は存在しないのである。したがって最初から、内的要素と外的要素の根本的な質のちがいは問題となりえない。そればかりか、組織し、かたちをあたえる中心は内部（つまり内的記号なる素材）にではなく、外部

にある。表現を組織するのは体験ではない。その逆に、表現が体験を組織し、それに形式と方向性をあたえるのである [バフチン 2019: p. 128]。

小林秀雄の『様々なる意匠』で論じたことの根底にある「意匠」への違和感とは、その言葉の意匠というものが、巨大な力を生み出す可能性を秘めたものでありながら、当初の体験とは異なったものへと鑄造されてしまう、さらにはそれが公共の領域で貨幣のように流通されてしまう過程において変質してしまう言葉の魔術性なのではないだろうか。それは、言葉の「意匠」を纏ったときに、体験なども含めた人間の精神内部にあるものにある、眼で直接見るような純粹性が保たれないことへの危惧である。

小林も、文学の創作は言葉が「意匠」に変換されることによってしか創造されないという意味では、バフチンと同じ認識を持っている。作者の創作の根底にある「宿命」も「意匠」を纏った作品という結果において示されるほかない。小林は、バフチンが批判した個人主義的主観論者の表現理論にあるような「創造的で表現を組織化するようなすべての力は内部にある。外的なるもののすべては、内的要素による操作のためのたんなる受動的な素材にすぎない」というような単純なことを主張しているのではないだろう。小林は、「意匠」にも一定の意味を見出し、作品も批評も「意匠」という形がなければ創作物は生み出されないということを確認している。形式が内容を生み出すことについて、「アシルと亀の子 I」では以下のように述べている。

終りに私は明瞭に言うておく、芸術は或る種の物的な形の意識的な創造であり、形式以前に内容はないという事は、今から百年前、エドガア・ポオが身をもって語った真実である、と⁴²。

また、小林は「様々なる意匠」で以下のように述べている。

私はただ、彼等が何故にあらゆる意匠を凝らして登場しなければならぬかを、少々不審に思う許りである。私には常に舞台より楽屋の方が面白い。この様な私にも、やっぱり軍略は必要だとするなら、「搦手から」、これが私には最も人性論的法則に適った軍略に見えるのだ [小林秀雄 2002 orig. 1929: pp. 135-136]。

この文章は、小林が「意匠」を不審に思いながらも、自身も批評する上で軍略として、「搦手から」という「意匠」を纏わざるを得ないことを示している。

しかし、小林の主張は、創作の根底にある「宿命」や作者の精神内部にあるものと、創作の結果である「意匠」は質的に異なるものであるという点にある。そのため、精神内部の「あらゆる体験は表現可能」であるというバフチンの見解には、小林は承伏できないであろう。文学の活動は、象徴による言葉の「意匠」となって表れずにはおれない。だからと言って、作家の精神内部にある表現されるものが、——小林が最上の記号でしかないと定義する——言葉の象徴によってすべてが表現可能だとは限らない。伝達不可能な体験や精神というものを認めようとするのである。「様々なる意匠」では、以下のように小林は述べている。

⁴² 小林秀雄「アシルと亀の子 I」（初出：『文藝春秋』、1930 年／小林秀雄『小林秀雄全作品 1 様々なる意匠』新潮社、2002 年）、189 頁。

象徴とは芸術作品の効果に関して起る問題であって作者の実践に関して起る問題ではないのである [小林秀雄 2002 orig. 1929: p. 150]。

小林は、「ランボオ I」（1926）で以下のように述べている

あらゆる天才の作品に於けると同様ランボオの作品を、その [筆者補足：象徴による] 豊富性より見る時は、吾々は唯眩暈するより他能がないが、その独創の本質を構成するのは、決して此処にないのである。例えば、「悪の華」を不朽にするものは、それが包含する近代人の理智、情熱の多様性ではない。其処に聞えるポオドレエルの純粹単一な宿命の主調低音だ。

創造というものが、常に批評の尖頂に据っているという理由から、芸術家は、最初に虚無を所有する必要がある。そこで、あらゆる天才は恐ろしい柔軟性をもって、世のあらゆる範型の理智を、情熱を、その生命の理論の中にたたき込む。勿論、彼の錬金の坩堝に中世錬金術士の詐術はない。彼は正銘の金を得る。ところが、彼は、自身の坩堝から取出した黄金に、何物か未知の陰影を読む。この陰影こそ彼の宿命の表象なのだ。この時、彼の眼は、痴呆の如く、夢遊病者の如く見開かれていなければならない。或は、この時彼の眼は祈禱者の眼でなければならない。何故なら、自分の宿命の顔を確認しようとする時、彼の美神は逃走してうから。芸術家の脳中に、宿命が侵入するのは必ず頭蓋骨の背後よりだ。宿命の尖端が生命の理論と交錯するのは、必ず無意識に於いてだ。この無意識を唯一の契点として、彼は「絶対」に参加するのである⁴³。

ここで小林が述べているのは、創作というものが記号と記号の連鎖によって意味を生み出すような意識的なものではないということである。作品という黄金にかかっている「陰影こそ彼の宿命の表象なのだ」と論じているように、作者の「宿命」は、言語による記号から導き出せるものではなく、記号によってはっきりとさせられるものではない。「宿命」という記号の連鎖として意識することのできない領域との接点に、言葉による文芸芸術の創作は行われるというのだ。

第2節 バフチンの記号論と小林秀雄の宿命論：記号の連鎖と断絶

バフチンによれば、同じ体験でも、体験する者の「全体的な社会的立場」や「いかなる社会的見解において自覚されるか」によって決定的に異なってくる。それは、どのイデオロギー的な社会的在庫の中からその体験をどのように意味づけるかによって変わってくるからである。バフチンによれば、発話する人間は誰かに向けて発話しているのであるが、その潜在的な聞き手は二つの極に区別できる。それは、〈わたし・体験〉と〈われわれ・体験〉と呼べるものであり、「体験はこれらのあいだで、あるときは一方へ、またあるときは他方へと向かいながら、自覚され、イデオロギー的にかたちをおびる」[バフチン 2019: p. 133]。小林の「宿命」を考える上で重要と思われるのが、この〈わたし・体験〉である。その概念について、バフチンは以下のように説明している。

⁴³ 小林秀雄「ランボオ I」（初出：『仏蘭西文学研究』、1926 年／小林秀雄『小林秀雄全作品 1 様々なる意匠』新潮社、2002 年）、88 頁。

本来、〈わたし・体験〉は壊滅へと向かう。つまりそれは限界に近づくにしたいが、動物の生理学的反応に近づき、みずからのイデオロギー的形式またしたがって自覚度を失ってゆく。体験はこの限界に向かうことにより、社会的定位の能力や萌芽を完全に失い、またそれゆえに言語的形相をも失ってしまう。個々の体験や一連の体験は、この限界へと近づき、イデオロギー的明瞭さと形式を失い、意識が社会的に根づけないことを証明してゆく [バフチン 2019: p. 133]。

〈わたし・体験〉とは、社会的コンテクストや意味づけが停止し、体験する者の「生物学的・伝記的要因」が全面に出てくる。バフチンによれば、「日常生活のイデオロギーの下層では、生物学的・伝記的要因が重要な役割を演じているが、発話がイデオロギー的体系に根づくにしたいが、その意義は低くなってゆく」。体験や表現（発話）の深層では生物学的・伝記的要因が作用しているとしても、意識的なレベルではこれらの説明の役割はごくかぎられている。意識のレベルでは、「客観的社会学的方法がここでは全権をにぎっている」のである。しかし、小林が「宿命」による創作に見出すものは、この記号の連鎖が断絶し、記号による意味づけが停止した地点である。小林によれば、作家は創作の根底を記号や言語が消失した忘我的な状況において自身の「宿命」と遭遇する。

小林によれば、ほとんどの批評家が作品の——小林によれば最上の記号としての——象徴ばかりを見て惑わされているのは、「彼等が詩人の脳髄を見て詩人の全身を見ない」 [小林秀雄 2002 orig. 1927: p. 125] からである。「或る詩歌に充満した様々の影像に驚嘆して彼等が詩人の秘密を求めてその魂の全体系を隈なく搜索仕様とも、彼等が出会するものは様々の記号の曜眩たる変容と転位とのみであろう」。「象徴を実現するという事は象徴以外の何物かではなければならない」 [小林秀雄 2002 orig. 1927: p. 125]。小林によれば、批評はこの創作の根底にある「宿命」を見なければならぬ。ここにおいて、バフチンと小林は決定的に異なる。小林にとって、象徴としての「意匠」と創作の根源にある「宿命」は質的に異なるものである。小林は、精神内部の思索や体験としての「宿命」とその表現としての「意匠」を記号の連鎖によって同質的につながったものとしては考えていない。

「詩人の脳髄を見て詩人の全身を見ない」ということの意味は、意識的なレベル、知的なレベルにある脳髄による記号ではなく、詩人の全身であり全人生の運命でもある、「宿命」を見よということである。宿命とは、「或る人の大脳皮質には種々の真実が観念として棲息するであろうが、彼の全身を血球と共に循る真実は唯一つあるのみだという事である」 [小林秀雄 2002 orig. 1929: p. 138]。全身や血球などの言葉は、「宿命」が作家の脳内だけではなく身体的なものであることを示している。ここに、生物学的・伝記的要因が重要な役割を演じるバフチンの〈わたし・体験〉において小林は芸術的な意味を見出そうとするのである。それは記号の連鎖の外に置かれる地点であり、物の現前性に近づく地点である。前述のボードレー論では、小林は、「象徴の森」による虚無から創造の転換について、以下のように述べている。

この時突然彼が遠く見捨てて来た卑俗なる街衢の轍の跡が驚く可き個性をもって浮び上って来る。先きに意の儘に改変する可きものとして彼の魂の裡に流動していた世界は、今如何んとも為難い色と形とをもって浮び上る。かくして彼を取り巻いて行くものは既に象徴的真理の群れではない。現実という永遠な現前である [小林秀雄 2002 orig. 1927b: p. 128]。

バフチンと小林の思想の著しい対照をなしているのは、人間の思考や創作をバフチンが記号の連鎖の中で意味づけるのに対して、小林はその記号の連環の果てに、その外部から、あるいは連環が断絶した局面において考察するのである。バフチンは、ポリフォニー論において、主人公の思想や心理、言動を、主人公の内なる声や他者の声との連環の中で意味づける。しかし、第二部第三章で詳しく見るように、小林の場合は、ドストエフスキー文学の中のその連環が断絶した局面——声がミュートになる局面——において批評するのである。あるいは、主人公に内包されている声に関して、バフチンのような他者との多声的な声のやりとりではなく、人間の水平的な対話がなされる世界に形而上学的な領域から降り注ぐ「デモン」として批評するのである。それは、記号によって発話が連鎖する世界に外からその連鎖に影響を与える声である。

バフチンによれば、「個の有機体の痛みにたいする純粋な反応としての動物の叫び声」には、間個人的な社会的アクセントはない。それは「まったくの自然現象である。叫び声は社会的雰囲気や念頭においていない。それゆえにそこには記号化の萌芽すらない」。小林は、このような人間の声とならないような記号や意味が失われるような地点において、ドストエフスキー文学を考察する。それは、ドストエフスキー文学から記号を持った発話の連鎖による「対話」を見出すのとは対照的である。小林は、あらゆる意味が剥奪されたものをただ率直に見る眼というものを論じ、あらゆる意味作用が喪失した一つの身体となったような人間の置かれた状況を批評する。それは、上記のバフチンが述べているような痛みに対する純粋な反応としての叫び声にしかならないような地点である。それこそが、私たちが小林のドストエフスキー批評において検証する「断絶」（声のミュート）の局面なのである。

第二章 小林秀雄の批評にあるモノローグの眼

第1節 小林秀雄のものを率直に見る眼

小林秀雄は、『ドストエフスキイの生活』というドストエフスキーに関する伝記的な作品の序文に「歴史について」という序文を載せている。この「歴史について」は、戦争の時代である昭和 14 (1939) 年に書かれた。そこでは、死んだ子供を見る母親の愛情の眼ということが論じられている。

小寺の瓦に歴史を感じる人間は、二つの能力が存在するという。それは、「人間を自然化しようとする能力」と「自然を人間化しようとする能力」である。「人間を自然化しようとする能力」から見た場合、人間は類型的な存在か、パーセントの材料を構成する存在でしかない。小林は、「自然を人間化しようとする能力」に重きをおく。自然の一部でしかない小寺の瓦などの「在るが儘の史料」から歴史を読むのも、この能力なのである⁴⁴。

この能力には史料を自然の破片として感ずる事が出来ないのである。それなら、史料を自然の破片と観ずるもう一つの能力に対する或る能力があるわけで、古寺の瓦を手にする人間は、その重さを積る一方、そこに人間の姿を想い描く二重人なのである [小林秀雄 2005 orig. 1939: p. 10]。

⁴⁴ 小林秀雄「歴史について」（初出：『文藝』、1939年／小林秀雄『ドストエフスキイの生活』新潮文庫、2005年）、10-11頁。〔以下、小林秀雄 2005 orig. 1939 と略記〕

この「自然を人間化する能力」を持つ、死んだ子供を見る母親の愛情のある眼は、人間をある類型やパーセントにとどめ置かない。母親に死んだ子供が何かの病気の社会の何パーセントかに入ると説明したとしても無駄であろう。

子供を失った母親に、世の中には同じ様な母親が数限りなくいたと語ってみても無駄だろう。類例の増加は、寧ろ一事件の比類の無さをいよいよ確かめさせるに過ぎまい。掛替えのない一事件が、母親の掛替えのない悲しみに釣合っている。彼女の眼が曇っているのだろうか。それなら覚めた眼は何を眺めるか [小林秀雄 2005 orig. 1939: p. 14]。

そして、小林はこの母親の眼を重視して、ドストエフスキーの伝記に取り掛かるのである。

立還るところは、やはり、ささやかな遺品と深い悲しみとさえあれば、死児の顔を描くに事を欠かぬあの母親の技術より他にはない。彼女は其処で、伝記作者に必要な根本の技術の最小限度を使用している。困難なのは、複雑な仕事に当たっても、この最小限度の技術を常に保持して忘れぬ事である。要するに僕は邪念というものを警戒すれば足りるのだ [小林秀雄 2005 orig. 1939: p. 22]。

小林は、このように相手に同化して洞察するような直接的な眼、あるいは率直にものを見る眼というものを志向する。小林秀雄が「様々なる意匠」において「意匠」を論じたのには、言葉における象徴や記号にある効果ではなく、その創作の根底にある「宿命」を見ようとするがためだ。それは象徴（記号）からは導き出せない。小林は、率直に見る眼をもって見ようとする。人間を類型化によるパターンとして捉えることは、バフチンにおけるモノロギズム的な人間の捉え方であろう。バフチンは人間に内在する声を聞き取るによりモノロギズムを克服しようとするが、眼で克服しようとする小林と対照をなしている。

「逆説というものについて」（1932）という論考では、効果（レトリック）としての逆説と真実を言い表した逆説とを区別する。

意地悪くものを見て意地悪く表現するより、率直にものを見て率直に表現する方が遙かに難かしいが、率直にものを見て必然的にその表現が逆説的になるという事には、もっと大きな困難がある。例えば「心の貧しきものは幸いなり」というキリストの言葉は、驚く可き率直が、極端な逆説となって現れた典型であり、又真の逆説の困難を語るお手本みたいなものだ⁴⁵。

ここに率直に見るといことが語られている。逆説は、言葉を弄するのではなく、その真実がこの世では逆説としてしか表せないことを示している。ここに本質を見ることと言葉を弄することの違いが示されている。率直なものとして存在するが、それを理性による論理を内包した言葉で表現すると逆説として表現せざるを得ない。理性で考えるとおかしな夢だが、しかしその現実感を夢の中で直覚している。小林は、このような言葉にすると歪像とならざるを得ないが、実際に直覚しているものをドストエフスキー文学に見る。このように、小林においては見るということが重要な位置を占めている。そして、芸術とは、見ることであると語られてい

⁴⁵ 小林秀雄「逆説というものについて」（初出：「読売新聞」、1932年／小林秀雄『小林秀雄全作品4 Xへの手紙』新潮社、2003年）、50-51頁。

る。

人間は現実を創る事は出来ない、唯見るだけだ、夜夢を見る様に。人間は生命を創る事は出来ない、唯見るだけだ、錯覚をもって。僕は信ずるのだが、あらゆる芸術は「見る」という一語に尽きるのだ [小林秀雄 2002 orig. 1927a: p. 117]。

このような小林の直接的に見る眼を「形而上学」でしかないとして正面切って批判したのは、柄谷行人である。柄谷は、「古代なら古代へ、すぐに直観的に迫れると思っている」ことが小林の間違いであると述べている⁴⁶。そして、柄谷は、対談の中で、中上健次が「交通のレベル、あなたが「小林秀雄論」で言ってる、片仮名ふっているな、知（サイアンス）、科学とだいたいイコールで結べるような知性の部分、これすらも〔筆者補足：小林には〕ない」と述べたのに対して以下のように述べている。

それはたとえば、「真贋」なんていうのもそうだけれども、要するに正しいか間違っているか、というところで真理を考えている。これはハイデッガーが言っていることだけれども、そういう真理概念ができたのは、プラトンからなんだよね。ギリシャ語の原意では、それは存在するものの「隠れなさ」ということだけど、プラトンにおいて「正しさ」ということに転換している。小林秀雄は根本的にプラトニストなんだ。永遠なるアイデアを求めている。彼は自分の書いたものをけずり書き加えて、どれもこれも同じようなものにしてしまう。「正しい」ことしかいおうとしない。だから、読むと退屈なんだよ。彼は永遠であるような文章を刻もうとしているわけだけど、テキストの永遠性があるとしたら、それが多義的で読みかえ可能だということにこそあるんだ。＜中略＞彼は永遠たらんとしているけれども、そんな文章はテキストにならない。なぜなら、一つの意味しかないんだからね。読みかえせもしない。どれを読んでも同じなんだから。彼のテキストは意識的に管理されている。われわれが昔の作品を読むときに、正しいとかまちがっているとかで読みやしない。まちがっているとしても、まちがい方そのものに意味があるんだ。ところが、小林秀雄の作品はそうではない [柄谷行人/中上健次 1979: pp. 35-36]。

ここで「テキストの永遠性があるとしたら、それが多義的で読みかえ可能だということにこそある」という柄谷の議論は、まさにバフチンの「対話」の発想であろう。

柄谷は、このようなプラトニズムの発想から生み出された小林の「宿命」に対して「交通」という概念を持ち出して全面的に批判している。学問上の真理の発見も、歴史上の「交通」の相互作用によって偶然に見出されたもので、その発見に歴史的な必然性というものはない。唯一日本のものと考えられているものや伝統も、朝鮮や中国やインドなどとの偶然的な「交通」の産物でしかない。

歴史には「目的」も「意味」もない、「必然」も「中心」もない、それらはいつもあとから意味づけられたイデオロギー・形而上学だということ、そう考えたときに、「分業」と「交通」という視点がでてきたんですね [柄谷行人/中上健次 1979: p. 20]。

⁴⁶ 柄谷行人、中上健次『小林秀雄をこえて』（河出書房新社、1979年）、34頁。〔以下、柄谷行人/中上健次 1979と略記〕

中上が、日本語はマイノリティの言語であるが、第二次世界大戦でもし日本がアメリカを占領していたら、日本語をアメリカの学校で教えることになっていたと述べ、「歴史の偶然性」について論じている。それに対して、柄谷は、ただ「偶然だけど、事実としてそうであった」ということに「宿命」を見出しそれを必然的なものとするのが小林であると応答する。柄谷によれば、「小林秀雄が結局言いたいことは、おれはその〔筆者補足：偶然的な〕事実性を信じる」と言っているのに過ぎない。中上による小林の思想は「思考の固着」であるという見解に対して、柄谷は「僕が最近読みたいのは、何でもいいから情報データがある本です。どんなにつまらないものでもいい、とにかく情報が入っていればいい」と述べている。

ところが、この『本居宣長』には何の情報もない。それは問題じゃなくて、小林秀雄の思索のあとをたどることが大切だ、なんていうバカな奴がいるかもしれないけど、冗談じゃない。本を読むのはこちらが考えるためであって、こちらを考えさせないものはだめなんだ。僕はその点で、小林秀雄が遠まわしにやっつけている現代の国文学者や歴史学者のほうがまだしも読んで面白いね。彼らは怪しげなところで怪しげに考えているんだ。しかし、科学というのはそういうもんじゃないか [柄谷行人/中上健次 1979: p. 38]。

二人は、小林秀雄の批評にある「歪像」の危険性を感じている。その危険性は、なんら科学的な実証性というものの裏付けがなく、言語や理性の論証を必要とせず、明晰にすることができないが、そこに事実存在するものの言語にできない絶対的な印象を示そうとする点にある。小林秀雄は、荒唐無稽ではあるが、そこに存在する深い真実ということを問題にしている。それこそが、小林によれば、ドストエフスキーの死刑体験や流刑体験や癲癩の体験にある荒唐無稽な絶対的にそこに存在する深い真実であった。そこにあるものは、言語や理性などを使った対話が不能なほどその実存に密着する、徹底されたモノローグ性である。

小林のこの人間の経験や共同性というものに対する考え方は、合理的に言語で水平的に共有できるものではなく、垂直的な実存において把握されるものなのである。そのため、この垂直に立たされている者は、時空を超えて同じ理解に立ち、その者同士は了解し共同性を作ることができる。戦後の『白痴』論で、ドストエフスキーが監獄で聖書を読んだことの意味について考察がなされている。

世にも憐れな暮しをしている農夫の親子が、足枷をして労役するドストエフスキーを憐んで施しをした。彼は、施された一銭玉を大切に身につけていた。彼の聖書熟読の経験とは、そういう囚人が、一人の異様な死刑囚に出会ったという事であった。これは瑣細な事ではない。詩人の思想というものは、彼一人のものでなければならぬ体験の深化であり、拡大であり、再構成であるより他はないからである。そして彼のそういう努力は、他人に訴え、他人を共感させる、作品という現実の働きの生産に行きついて終る。ここから詩人の思想を抽象しようとしても空しいのだ。批評家の抽象や分析の能力は、作品との共感の強化、意識化による純化の為に、寧ろ逆に使用されねばならぬ。靱てもう一つ大事な事がある。「罪と罰」の終末で、作者は、ラスコオリニコフを、苦しい黙想の裡に、シベリヤの曠野に遣した。そして、時が歩みを止め、アブラハムの時代は、この最新式の殺人者にとっても過ぎ去ってはいないと注意した。福音書が監獄で開かれた際も、時はやはり消えたであろう。これは単なる比喩ではない。もし時代を超えて直ちに過去に推参する詩人の直覚力がなかったなら、古典とは何物であろうか。人間の心は自然に還り得る様に歴史にも還り

得るのだ。古典は、各時代に新しく見直されるからこそ存続するというのは本当であるが、或る新しい見方は、或る旧い見方から決して生じやしない。もしそういう事であるなら、古典は解釈の重畳の下に埋れて死に絶えるであろう。詩人が古典を蘇生させるのは、予め新しい見方を持っていて、それで見たとか、見方にいろいろ工夫を凝らしたとか、そんな風に考えてはいけないと思う。古典という原物が、その昔、今は死んで了った人々により、今は変って了った様々な生活条件の下に、たった一回限り歌われた、或は語られたその喜びや悲しみの、在ったがままの強度を、直かに感得出来ればこそ、詩人はその無私な驚きから、新しい彼自身の言葉を吐く事が出来るのであろう。時が消える感動だけが過去を未来に本当に結びつける。ドストエフスキーが、聖書を見た眼もそういう眼であった事は疑いない様に思われる。聖書は講壇や祭壇で開かれたのではない⁴⁷。

上記の小林の文章にあるような「古典」や「真理」に対する考え方には、危ういものがあり、もちろん問題性も多い。しかし、例えば、「聖書」のような信仰を記した書物が、ある宗教的経験をした者には、教養や時空の差異を超えて共有される経験として存在し、信仰のない人間にとっては、合理的な言語の説明では完全に理解できないというようなものが人間の世界にはあるようにも思われる。聖書を実証的に分析することは重要であろう。また、ジェイムズの『宗教的経験の諸相』は、宗教的な経験を現象学的に解明することによってそれを克服しようとしている。そのような試みは非常に重要であるだろう。しかし、それでも言語や合理性の限界というものがあり、共有できないものが人間という存在の深さであるようにも思われる。そこが、小林的批評のかなり危うい側面でありながら、しかし、人々を魅了するものでもあるのではないか。

このような眼というものが、小林秀雄の超越性と断絶という局面を生み出す。ドストエフスキーの批評では、「デモン」という超越的な声が論じられている。さらには、「言語の停止状態」となる「断絶」の局面を小林はドストエフスキー文学から読み取っている。本章では、まずそのような小林的批評にある眼のモノローグ性を論じていく。

第2節 小林秀雄のモノローグ①：作者と主人公の同化の契機——戦前の『罪と罰』論を中心に

作品の題材の熱量と作者の冷たいプラン

戦前の『罪と罰』論で、小林秀雄はこの作品の画材（題材）の持つ熱量とそれを描く作者のプランの冷静さあるいは冷徹さというものを対照して論じている。

「罪と罰」を読むものは、客観的小説の所謂冷たさを感じない、丁度映画の観客の心を動かしているものに酷似した、見ている画に対する一種無意識な同情を強いられるのが普通であるが、この作品の熱っぽさ、烈しさにかかわらず、作者のプランは冷たい、恐ろしく冷たいのである⁴⁸。

⁴⁷ 小林秀雄「『白痴』についてⅡ」（初出：『中央公論』、1952年／小林秀雄『小林秀雄全作品19 真贋』新潮社、2004年）、196-197頁。〔以下、小林秀雄2004 orig. 1952と略記〕

⁴⁸ 小林秀雄「『罪と罰』についてⅠ」（初出：『行動』『文藝』、1934年／小林秀雄『ドストエフスキーの生活』新潮文庫、2005年）、348頁。〔以下、小林秀雄2005 orig. 1934と略記〕

上記の言葉は、作者ドストエフスキーが作品を一人称で書くか、三人称で書くか、試行錯誤している『罪と罰』の創作ノートと未定稿を参照しながら綴られた小林の文章である。ロシアの哲学者ベルジャーエフは「ドストエフスキーは、われわれを拉してディオニソス的大旋風の火と燃える雰囲気の中にひきおろす」⁴⁹と述べているように、ドストエフスキーの小説の世界は、熱狂した登場人物たちの饗宴である。読者はドストエフスキーの作品を読みながら、主人公と登場人物たちが熱狂しながら作品世界を駆け抜けていくのを目撃し、その火炎の旋風の巻き起こる作品の世界の住人になったかのように取り憑かれて読むのである。しかし、そのような作品の熱量に対して、それを執筆する作者はそこから一步引いた、人間に対する冷静な観察眼とプランでもって創作していると小林は言うのだ。作者は、決して作品世界の熱狂の中にいるわけではない。

小林のドストエフスキー論には、常に主人公を論じながら、それを描き出す作者の主人公に対する眼というものを意識しながら論じているところがある。「ラスコオリニコフの立場からドストエフスキーを描いた」⁵⁰と中村光夫が述べているように、主人公に成り切った小林の眼から見た作者の眼差しとは、小林にとっては冷たいものであった。戦後の『罪と罰』論の中で、そのような作者と主人公の関係を意識しながら批評する小林の文章がある。

突如として、僕は、ラスコオリニコフという人生のあれこれの立場を悉く紛失した人間が、そういう一切の人間的な立場の不徹底、曖昧、不安を、とうの昔に見抜いて了ったあるもう一つの眼に見据えられている光景を見る。言わば光源と映像とを同時に見る様な一種の感覚を経験するのである [小林秀雄 2005 orig. 1948: p. 477]。

この文章では、この燃えさかる作品の映像とそれを写し出す光源との温度差というものを論じているが、そのような作者のプラン（構想）の冷たさに「逆説」を捉えている。

この冷たさには、彼独特の烈しい逆説的な面貌がある事がわかるであろう [小林秀雄 2005 orig. 1934: pp. 349-350]。

作者の側の「逆説的な面貌」を見た小林の戦前の評論で描き出される主人公は、「道化」として批評されている。殺人者としての深刻な実存を背負った生真面目な主人公を「道化」と評するその批評こそ逆説的である。小林お得意の「逆説」のレトリックを駆使したこの「道化」という言葉の中に、小林の論じる作者の「逆説的な面貌」が映し出されている。そして、たしかにドストエフスキーの文学には、このようなイロニーや逆説による屈折があるように思われる。バフチンがドストエフスキー文学と対照させるジャンルであるモノローグ小説のような直線的・直接的な言葉では、主人公は描写されないのである。

以下の文章では、熱狂する画材に対する作者のプラン（構想）の冷たさを宿している作品を生み出す作者の「逆説的な面貌」を持った精神から三つの逆説が生み出されていることが論じられている。

⁴⁹ ニコライ・ベルジャーエフ、斎藤栄治訳『ドストエフスキーの世界観』（白水社、2009年）、23頁。

⁵⁰ 中村光夫「小林秀雄の『罪と罰』」（初出：「素直」、1949年／『中村光夫作家論集1』講談社、1957）、228頁。〔以下、中村光夫 1957 と略記〕

二律背反的なリアリズムは、いずれ爛熟すべきこの作家の制作方法であったというよりも寧ろ持って生れたこの作家の精神の相ではあるまいか、精神の身振りではないのか。無邪気にまで達した無私、奇怪にまで達した正確、愛にまで達した残酷、これらの言葉は彼の同じ精神の動きを形容する別々の言葉ではないのか [小林秀雄 2005 orig. 1934: pp. 352-353]。

小林によれば、ここで挙げられている三つの逆説——無邪気にまで達した無私、奇怪にまで達した正確、愛にまで達した残酷——は、創作において「逆説的な面貌」を持つ作者の精神の相ないしは精神の身振りから生み出されたものである。本論文では、小林がドストエフスキーという精神の動きを形容する言葉であるとするこれら三つの逆説を小林のレトリック以上のものとして重視し、考察してみたい。その理由は一つ目として、この三つの逆説こそ小林のドストエフスキー論の総体を構成する大きな要素だからである。そしてもう一つには、小林のドストエフスキー論にあるこれらの逆説によって生まれる諸表象の根底には、バフチンが発見したドストエフスキーの作品内の対話の「声」というものが消失する「断絶」への小林の眼差しがあるからである。

戦前の『罪と罰』論までの批評を扱う本節では、この三つの逆説のうち「無邪気にまで達した無私」と「愛にまで達した残酷」を扱うことにする。なぜなら「奇怪にまで達した正確」とは、戦前の『罪と罰』論の後に書かれた戦前の『白痴』論以降に主に批評される要素であるからだ。そのため、戦前の『白痴』論以降のドストエフスキー論を扱う次節でこの逆説を論じる。

議論を先取りすると、本節で扱う二つの逆説を解明するにあたって、ドストエフスキーの研究者である木下豊房がドストエフスキーの創作方法として論じた「同化と離脱」という作者の対象である主人公との関係性のモデルを借用した。この「同化と離脱」という概念を使って木下はバフチンの対話モデルを説明しているのだが、バフチンの対話よりもむしろ小林のモノローグを説明するのに有効な概念ではないかと考えたからである。そして、一見するとバフチンと似たような側面のあるこの「同化と離脱」のモデルを参照することによって、バフチンと小林の比較というものが明確になるように思われる。したがって本章では、上記三つの逆説を論じることを通して、小林のドストエフスキー論にある、バフチンの対話とは対照的なモノローグの一つの側面をあぶり出すことを目的とする。そのモノローグの側面が本節のタイトルになっている「同化」の側面なのである。そして、一方的な同化ではなく、「同化と離脱」のモデルによって説明しようとするのは、一方的な「同化」の傾向だけではなく、そこに「離脱」の側面にある一定の客観化があるからである。この「同化と離脱」こそが、小林のドストエフスキー論の特徴となっている。

では、まず木下豊房の「同化と離脱」のモデルを見ていくことから始めることにしよう。

戦前の『罪と罰』論の特徴：「同化と離脱」モデル

「ドストエフスキー体験」というような、ドストエフスキー文学を読んだ者に共通する特有の読書体験というものがある。冒頭に引用した小林の文章で、ドストエフスキー文学には「丁度映画の観客の心を動かしているものに酷似した、見ている画に対する一種無意識な同情」というものを読者は強いられると述べられているが、それはまさに、無意識のうちに読者が主人公の小説内で体験しているものと同じ体験をして、熱狂した感覚に襲われるという経験を示唆している。木下は、他の作家を読む場合には起こることのない、このような「ドストエフスキー体験」というものに関して、ドストエフスキー文学の虚構の中で登場する「その虚像に自分

自身の実像がぴったり重なり合ったとき、実態の本質に触れた思いに穏微な満足を感じる」⁵¹ ことであると解釈する。木下は、「ドストエフスキーの精神世界と自分 [筆者補足：読者] のそれとが共有する磁場こそが問題」なのであるとして、以下のように述べる。

この磁場、つまり送り手と受け手の双方に類型する精神様式の存在が、この作家と読者の精神世界の共鳴関係を決定しているのである。ドストエフスキーの形象や観念を借りて、体験的におのれを語るがごとくに虚像について語るのではなく、ドストエフスキーを多少とも歴史上の文学的個性として対象化しようとするならば、彼我双方に類型する精神様式と精神的状況の考察が少なくとも前提的に必要とされるだろう [木下豊房 2002: p. 132]。

この磁場を作り出す精神様式、あるいは精神的状況の一つとして木下が提起するのが、橋川文三の議論から借用した「ロマン的イロニー」の精神様式である。このようなロマン的イロニーは「閉塞状況の中での抑圧された自我の夢想や主観的な跳躍は、ロマン主義のひとつのパターンを示している」という。このようなロマン主義の内面的分裂は、「『シエストフの現象』を伴いつつドストエフスキーが受容されたこの時期の精神的基盤に、とりわけ『地下室の手記』以降のドストエフスキーの世界に共通するロマン的イロニーの発生根拠」があると木下は指摘している [木下豊房 2002: pp. 134-135]。

木下の説明によれば、ドイツロマン主義が使う「ロマン的イロニー」のもともとの意味は、芸術家の精神的態度で、自我を絶対化しながら、「無限の精神的自由と客観世界に優越する主観の恣意的な措定・否定の自由を容認するもの」である。しかしそこには、「超越的、あるいは普遍的な確固たる行動原理に裏付けられたものではなく」、むしろ反対に、政治的な不自由や閉塞抑圧状況の中で、「無力な自我の、心情的反抗、あるいは過剰な自意識の現れであって、終局的には自己自身へ向けられた暴力、自己破壊へと転じ、内面の深刻な虚無から逃れるためには、奴隷的な屈従にさえも喜んで甘んじるといったアンビバレンツな構造をもつもの」である [木下豊房 2002: p. 139]。

そのような精神的な土壌を生み出す契機となる社会状況として、一つには、「人間を物化、アトム化し、個性を平均化して、自意識にとって強い閉塞感、疎外感を生み出す大衆化状況の中での主情的・ロマン主義的な自我の復権の衝動」というものがある。そしてもう一つには、「たとえば転向や社会全体の価値の転換など、いわば理想や旧来の倫理的、伝統的な観念といった個人の行動の内面的根拠に動揺が生じて、個人が赤裸々な自我に直面し、自意識の過重に苦しまなければならなくなった状況での、ロマン主義的な自我の救済」という契機がある [木下豊房 2002: pp. 137-138]。

ドストエフスキーの作品には、たしかに「ロマン的イロニー」と言うべきものがあって、それが一定の読者との結びつきを深める契機となっているように思われる。そのロマン的イロニーは、一方で風船のように膨れ上がる観念の世界を持ちながらも、それと隣り合わせに、その肥大化する風船を刺そうとする針のような現実を意識しているようなものと表現できるかもしれない。しかしそのようなロマン的イロニーだけではなく、その針によって風船が破裂しぺちゃんこになってしまったところに、ドストエフスキー文学のニヒリズムの問題が始まるように思われる。

⁵¹ 木下豊房『ドストエフスキー その対話的世界』（成文社、2002年）、131頁。〔以下、木下豊房 2002 と略記〕

これから小林の戦前の『罪と罰』論を見ていく中で、木下の議論で重要だと思うのは、このような読者の共感を誘うロマン主義的な熱量を持った主人公の精神様式に対して、作者が方法としてのイロニーを用いて創作しているという指摘である。題材がロマン的イロニーということだけでは、ドストエフスキー文学に限られたことではない。木下は、バフチンのポリフォニー論の創作における対話の理論を踏まえながら、ドストエフスキーの作品には「二重化したイロニー」が見られると指摘している。つまり、主人公という「題材としてのロマン的イロニーの精神様式に対する、方法としてのソクラテスのイロニーという関係」[木下豊房 2002: p. 149]の対峙がそこには見られると主張する。「ソクラテスのイロニー」とは、「理想主義（哲学的ロマン主義）に対してイロニー的な態度をとる主人公に向けられた作者のイロニー」にほかならない。そしてこうした多少とも複雑な「二重化したイロニー」の構造こそ、ドストエフスキー文学に特有のものであると木下は述べている [木下豊房 2002: p. 149]。

この二重化したイロニーに関して、別の論稿では、以下のように述べている。

ここではっきり確認しておかなければならない重要なことは、ロマン的イロニーの精神性に興味をもち、題材としてとりあげるということと、それを様々なバリエーションにおいて対象化し、徹底的に展開して、リアルに描き出すこととは、まったく別個の事柄に属するという点である。なぜなら、前者は、主としてロマン的イロニーの精神体験にかかわる問題であり、後者は芸術方法にかかわる問題だからである。ロマン的イロニーを題材とし、内容に盛りこんだ作品は、ドストエフスキーをもって初めとするわけでも終りとするわけでもない。では、ドストエフスキーの独創はどこにあるのかといえば、それは彼の芸術方法とその理念にあると考えられる。ロマン的イロニーの精神性を没主体的に受けとめて、それを自由という名の、精神の自己享楽の一形式と見なすか、それとも、一定の歴史的、社会的条件のもとで、人間の弱き心が遭遇せざるをえない分裂した意識の苦しみ、精神の悲劇として自覚するか、そこに、芸術家の方法意識の根底的な問題が横たわっていると思われる。ドストエフスキーの場合は、明らかに後者だった⁵²。

木下のここで述べている、ロマン的イロニーの精神性に対して「様々なバリエーションにおいて対象化し、徹底的に展開して、リアルに描き出す」方法こそが、イロニーの題材に向かい合う作者のイロニーである「ソクラテスのイロニー」である。まさにここで述べられていることは、バフチンのポリフォニー論にある作者の手法に関しての的確な解釈であろう。木下によれば、「ロマン的イロニー」こそ、時代の精神史としても、自身の個人史としても、ドストエフスキーの経験した馴染みのある精神様式であった。「様々なバリエーションにおいて対象化」とは、そのような相反する様相を見せる精神の多面体であるイロニー的な存在に対して多面体として描写するポリフォニーの方法である。

そのような手法に関して、「同化と離脱」という対象に対する作者のアンビバレントな態度を示唆するものであると他の箇所では言及されている。だが、この「同化」が持ち出されることにより、バフチンがポリフォニー論で言及したこととは相容れなくなるように思われる。この場合、「同化」とは、「ロマン的イロニー」という題材を持った主人公に同化する作者の態度である。そのような作者と「同化」したイロニーの主人公に対して、方法として「離脱」する

⁵² 木下豊房『近代日本文学とドストエフスキー 夢と自意識のドラマ』（成文社、1993年）、221-222頁。

作者のイロニーが向き合っているという。木下によれば、この「同化と離脱」という両義的な創作態度こそが、バフチンのポリフォニー論で論じられているドストエフスキーの対話的な創作方法なのである。

バフチンはドストエフスキーにおける作者の主人公に対する態度に、真剣かつ徹底的な「対話的姿勢」を指摘する。これは客体化を拒否する自意識達を描くための必須の要請であるが、相手を「汝」として立て、自分をして自らを開かせることがねらいだとすれば、その対話性は、比喩的にいえば、ソクラテスのイロニーの性格を帯びざるをえない。というのは、対話の相手に同調、同情、同化しつつ、同時に相手との距離を（場合によっては一八〇度の）とるという両義的な立場は、本質的にはイロニーに他ならないからである [木下豊房 2002: p. 153]。

「ソクラテスのイロニーは哲学的方法であり、相手との対話的な共同作業のなかで、真理についての主体的な地平を切り開く目的をもつもの」である。それを、作者と主人公の関係をめぐる議論の中で使うのは、「対象に対する『同化』と『離脱』という両義的な精神態度を示すのに便利な比喩だから」であると木下は説明する [木下豊房 2002: p. 153]。

木下は、この「同化と離脱」のモデルを論証するため、夏目漱石の「間隔論」を持ち出している。そして、そこで論じられる「批評的作物」をモノログ小説に、「同情的作物」をポリフォニー小説に当てはめて考察している。さらに木下は、夏目漱石の「人情」、「非人情」の問題を「芸術家の対象に対する同化と離脱（距離の確保）の問題」として考えている。そして、人を汝と見なす「同化」だけではなく、この「同化と離脱」の往還運動こそが、バフチンの説明し切れていないポリフォニー小説の対話の根幹をなすものであると論じている [木下豊房 2002: p. 171]。しかし、これらの漱石やソクラテスさらにはブーバーを介したポリフォニー論に対する「同化と離脱」のモデルによる解釈は、それでも論証しきれていないように思われる。なぜなら、バフチンの対話とは、自立した人格同士の間「距離」を持った対話であるからだ。汝が自立している「我—汝」ではなく、「我=汝」のような「同調、同情、同化」した関係は、バフチンの対話ではなく、モノログ的な関係である。また漱石の「間隔論」に関して、「批評的作物」をモノログ小説に位置づけることは可能であろう。さらに漱石の「間隔論」での論述は、未完結の描写や作者や主人公が作品内に主人公と並んで立つなど、ポリフォニー小説のあり方と似ている部分はある。しかし、「著者の自我を没し」、作者と主人公の「間隔を短縮するを得べく、短縮の結果として0の結果を得る時、作家は変じて篇中の人物と化する」という漱石の「同情的作物」の作者のあり方とは、作者と主人公の「同化」の傾向があり、前に述べたように、バフチンのそれぞれが自立して距離を持った対話とは異なるのではないかと思われる⁵³。第一部第二章の語り手による疑似直接話法の箇所でも論じたが、同化融合の関係は、バフチンのポリフォニー論にある作者（語り手）と主人公の対話的な関係ではない。バフチンがドストエフスキー文学にみる対話の原理とは、それぞれが独自のアクセントとトーンを持ちながらなされる対話である。同じ言葉を舞台とするが、別々に独立したそれぞれのイントネーションが響き合うのである。

木下の「同化と離脱」の原理を論理的に厳密に展開していけば、ポリフォニー的対話の手法からは逸脱したものになるであろう。なぜなら、木下が「同化」を定義して用いる「主観共同

⁵³ 夏目漱石『漱石全集 14 巻 文学論』（岩波書店、2017 年）、391-417 頁。

性」は、バフチンの議論で言えば、対話の契機ではなくモノローグの範疇に入るからである。バフチンの対話とは、「主観共同」というような同化ではなく、自立した声を持った者同士の対話である。自分のモノローグに収めてしまう「主観共同」ではなく、完全な別人格を持った自立したもう一つの主体として向き合う間主体的な対話の関係である。そのため、バフチンの考える作者と主人公の関係には、主人公が作者の対話的な呼びかけに対して気遣いを感じていると同時に、作者も主人公に対して呼びかけることによって見せる他者としての顔に対して気遣いを持っていると言えるであろう。そのような関係こそ自立した声を持った主体同士の対話的な関係である。そのことに関しては、第一部第三章で論じてきた。

木下は、「同化と離脱」というあり方は作品の内容や主題にも深く関わっているとして、以下のように述べている。

ドストエフスキーの場合、この問題は作者の主人公に対する距離、漱石のいう「形式的間隔論」にとどまらず、作品の主題と深くかかわっている。〈中略〉それは〈われ一汝〉と〈われ一それ〉の往還、つまり同情、憐憫 (сострадание) から他者化、客体化への転化と、また逆にその状態からの〈われ一汝〉の人格体へのよみがえりという人間学の問題と理解すべきである。ドストエフスキーの小説の世界でいえば、〈われ一汝〉の主観共同性にあこがれ、その関係性を演じるのは空想家である。しかし彼は同時に自意識家であって、自己を他者の目で見るという自意識の機能 (自己の他者化) から自由ではない [木下豊房 2002: p. 158]。

木下はドストエフスキーの主人公が、主観共同の夢想をする空想家でありながら、他者の眼で自己を見る自意識家であるという相反する面があり、それがポリフォニー的なあり方の両面 (それぞれ「同化と離脱」) であると述べている。しかし、ここで語られている「〈われ一汝〉の主観共同性へのあこがれ」とは、バフチンの「我と汝」の対話ではなく、主人公の「我=汝」として融合するモノローグへの憧れである。そして、現実の声を持った他者との対話の中で、そのようなモノローグ的な主観共同の夢想に失敗することが、ドストエフスキーの主人公をポリフォニーの対話の場へと引き入れるのではないかと思われる。ここで語られている〈われ一それ〉とは、主人公が他者の声の鳴り響く対話の場に置かれるということであり、決して木下の論じているようなモノローグではない。木下の「それ」と定義するものは、対象に対する呼びかけの「声」であり、相手の肺腑を抉ることによって内なる声を引き出そうとするポリフォニー小説の作者による対話の手法でもある。それは主体となる人間と相手が互いに自分の声を持って他者として向き合う (対話する) ということの意味である。むしろ、木下が「対話」的關係と称し価値をおく「主観共同」としての「汝」というあり方の方がモノローグに位置づけられるのではないか。

しかし、この「同化と離脱」という対象に対する態度は、バフチンのポリフォニー論ではなく、ドストエフスキーの文学を考える上で、さらには小林のドストエフスキー論を考える上で興味深い視点である。

この「同化と離脱」は、小林秀雄の「創造的批評」における「模倣」と「実験」 (再現・演技) という考え方に非常に近くにあるように思われる。小林の批評における「模倣」とは、古典などの対象を批判的に摂取するのではなく、それを書いた作者を信じて、その「宿命」 (その作者の実存) に倣いながら親密に付き合い、その出会いを通してそれを感受する能力を持つということである。そこに、想像力によってその対象に倣い模倣するという無作為的な同化が

生まれる。そして、それを自己の中で作為的に再現（演技）し、実験することによって、模倣した人間の独創的な新しい批評が生まれるというのである⁵⁴。このような批評の例として、戦後の『罪と罰』論を挙げることが出来るであろう。小林はこの評論で、主人公の内部世界に住み込み、それを理解しようとする。そして、それを受容しながら、今度はそれと距離を置き自己の中で実験（再現・演技）する。これは、まさに木下の議論の「同化と離脱」の作用であろう。つまり、無作為的な模倣は「同化」の契機であり、それを自己の中で作為的に再現（実験・演技）するのは「離脱」の契機である。小林は、戦後の『罪と罰』論で、以下のように述べている。

彼を知る難かしさは、とどのつまり、己れを知る易しさを全く放棄してう事に帰するのではあるまいか。彼が限度を踏み超える時、僕も限度を踏み超えてみねばならぬ。何故か。彼の作品が、そう要求しているからだ。＜中略＞僕は背後から押され、目当てもつかず歩き出す。眼の前には白い原稿用紙があり、僕を或る未知なものに関する冒険に誘う。そして、これは僕自身を実験してみる事以外の事であろうか [小林秀雄 2005 orig. 1948: pp. 400-401]。

この方法は、批評家自身の主観とテキストから一旦距離を遠ざけ、分析的に実証的に研究する手法とは全く異なる。中村光夫は、小林の『罪と罰』論を「自分をすっかり捨てて、この小説の世界に現実に生きて見るといふ、もっとも素朴な読者が陶醉の瞬間にやることを、意識的に継続する」[中村光夫 1957: pp. 226-227] 私小説的批評であると論じている。

小林さんは舞台上に上がっている。そしてラスコオリニコフと同じ場所に立って、幕の陰から観客に見えない糸で主人公を操る作者の手つきを見ようとする [中村光夫 1957: p. 227]。

このように、小林は同化することにより、対象の声を聞き取ろうとするのである。さらに、小林は、この「同化と離脱」を『罪と罰』の作者と主人公の関係にも当てはめているように思われる。このように、小林にとって、作者と主人公の関係は非常に近い関係であり、作者の実存を分かつのが主人公であった。そして、その主人公を小説世界で引き摺り回しながら実験をかけるわけである。これこそが「同化と離脱」である。

こうした「同化と離脱」による作者の主人公に対する創作のモデルから、バフチンの発見したドストエフスキー文学の作品内における対話というものを考えてみることも可能ではなかろうか。つまり、「対話」というドストエフスキー文学の特徴を生み出すドストエフスキーの創作方法として、作者の主人公への想像力によってその意識と同化し、その意識を通して主人公の内外に鳴り響く声というものを想像（創造）し、内的対話が生みだされていくような「同化と離脱」の創作方法を想定できるのではないか。つまり、ドストエフスキーの鋭い自意識を持った主人公たちの内面に作者が住み込みながら、その鋭敏な意識を通して他者との対話的な関係を創作していくのである。この仮定は、バフチンのポリフォニー論とは正反対の方向から考えてみるということである。バフチンは、対話という創作方法や形式というものが先にあり、内容が出来上がったと考えている⁵⁵。

⁵⁴ 佐藤雅男『小林秀雄 創造と批評』（専修大学出版、2004年）、26頁。

⁵⁵ バフチンは、以下のように述べている。

「ドストエフスキーは意識を主たる活動としているような人間、つまり生活のすべてを自己と

しかし、「同化と離脱」モデルから考えていくと、ポリフォニーという対話の形式や対話による創作方法が最初から作者の念頭にあったのではなく、夢想家や地下室の人間などの形象にある人間の自意識の問題という内容を深く掘り下げていった結果として、そのような対話的な小説が生まれたとも仮定できるのではないだろうか。あらゆる内外から主人公を規定してくるものに対して自由であろうとするドストエフスキーの主人公の自意識の問題や葛藤、あるいはロマン主義的イロニーのような精神様式という内容面を掘り下げていった結果、あのような作者のモノログには収まらないポリフォニーという形式が生まれたのではないだろうか。地下室の人間などのドストエフスキー的な主人公の形象やそこから生まれる問題が最初に作者の念頭にあり、その形象を持った主人公の自立しようとする自意識に入り込み、その意識を想像（創造）し、物語を編んでいったとも考えられるのではないか。そのような作者の主人公への創造力（想像力）という基本的な創作方法によって、作者と自立した主人公の対話的關係という成果を結果的に生み出したとも考えられるのではないか。ポリフォニー小説のような特徴を持ったドストエフスキー特有の作品が出来上がったのは、そのような何の変哲もない基本的な想像力による創作方法の強度と深さが通常の作家よりもはるかに卓越していたことに由来するとも考えられないか。そこに、主人公の自意識を作者の実存として内容面から掘り下げていった小林の批評と、主人公の自意識の自立性をポリフォニーという作者の構想によって保証されているとするバフチンの批評との対話がなり立つのではないか。そのことを小林の批評を見ていくことによって検証してみよう。

主人公ラスコーリニコフの殺人動機

小林の戦前の『罪と罰』論では、殺人犯である主人公ラスコーリニコフは、徹底してイロニー的存在として批評されている。「作者は終りまで偏見にこの斧の一撃の真意を解明しようと努めているのではなかろうか」と述べて、小林の評論でもその殺人動機の解明に向けられるが、その動機もイロニーを含んだものである。探偵としてラスコーリニコフの殺人の動機を探ろうとするポルフィーリイは、この殺人事件を現代的な「空想的な事件」と述べている。主人公ラスコーリニコフの殺人の動機は、何らかの生活や金のためとか、思想的な実践であるとかいったわかりやすいものではない。また、当の本人が自分の殺人の意味を捉えあぐねているようにも見える。小林によれば、多くの評論家がこのような事件の空想性ということに躓いた。ラスコーリニコフのような男には殺人が出来ないと皮肉ったクロボトキンや、真の主人公はスヴィドリガイロフであるとする J・M・マリなど、「ラスコーリニコフの架空性に飽き足りなかった評家」たちを尻目に、小林は評論家のつまづきの石となる事件の空想性にこそ「この小説の語る一番大きな観念乃至は思想の根柢がある」と論じる。小林は、事件の動機が主人公が論文で書いた超人思想に基づいた犯罪哲学の実践にあったという解釈を退ける。小林は、主人公の編み出した思想はニーチェの超人思想に先立つものであったかもしれないが、それを信奉して思想実践したとするにはその結果があまりにも「低脳児の様な行為」であったと論じてい

世界を意識するという純粋な機能に集中させているような人間を捜し求めていた。そこで彼の創作の中に《夢想家》や《地下室の人間》が出現するのである。《夢想性》も《地下的性格》も人間の社会的・性格論上の特徴ではあるが、しかしドストエフスキーの芸術的主調音に見合うものである。肉としての存在になりきっていない、あるいはなり得ない夢想家や地下室の人間の意識は、ドストエフスキーの創作上の課題にとってきわめて好適な土壌であり、それゆえ彼はあたかも描写のための芸術的主調音と、描写対象の生きた個性の主調音とを、一つにすり合わせるかのようなことができたのである」 [バフチン 1995: p. 104]。

る [小林秀雄 2005 orig. 1934: p. 366]。

小林によれば、主人公の犯行の動機は、金銭のためでもなければ、将来のナポレオンになるための実践や思想の実験というようななんら実際的なものではない。ロマン的な反逆者としての犯行とは対極にある、イロニー的な動機による殺人であったと解釈されるのである。

一般に精緻な理論の情熱は屢々愚劣な行為を生むが、注意して読むと、ラスコオリニコフにあっては事情は一段と道化している。彼を馳って行為に赴かしたものは、理論の情熱というよりも寧ろ自ら抱懐する理論に対する退屈なのだ、理論を弄くりまわした末の疲労なのである [小林秀雄 2005 orig. 1934: pp. 368-369]。

小林によれば、主人公の真の悲劇は、空想を試みるための殺人の実験が失敗に終わったことにあるのではない。そうではなく、孤独を強いられ観念の世界に閉じこもり、行き場を無くした中で失敗を予感しながら、水に溺れそうになり息苦しさに我慢できずに口を開けるように、脅迫的に殺人が行われたことの無意味さにある。

予め見抜いていたればこそ、知っていたればこそ、この現実的な行為に、彼は何等の手答えも感じなかった。事件の真の架空性、その真の無意味さは夢を試みようとして行われた行為であったという処にはなく、寧ろ夢を試みようとした行為が、少しも夢を破壊してはくれなかったという処にあるのだ [小林秀雄 2005 orig. 1934: p. 370]。

「同化と離脱」の小林秀雄と現在進行形の対話のバフチン——「無邪気にまで達した無私」をめぐって

小林の戦前の評論の中では、そのような主人公ラスコオリニコフが一貫して「道化」として批評される。この「道化」という批評にこそ、小林がドストエフスキー文学における作者のイロニーを見出していることを示していると思われる。

まず題材としての殺人を犯してしまった主人公も、イロニー的な存在として批評されている。小林の評論で描く殺人者の主人公ラスコオリニコフは、木下の「ロマン的イロニー」として定義した精神様式に非常に近いものである。小林が「道化」と批評するラスコオリニコフは、追い詰められた行き場のなさから脱出したいという切迫感から、自分では信じてもない欺瞞であるとする思想や信条にすぎり、それに賭けるという「奇跡の強請」をする姿を露呈する。「道化」という意味合いは、そのようなイロニー的な存在として一貫して批評される。であるからこそ、一見、本当に信じているようにモノローグ的に表明される、反逆児のロマン主義的な態度やその殺人理論なども、そこには自己不信や行き場のなさを脱却したいがために、自信を持ったモノローグの思想や言動にしがみついたのである。小林によれば、彼は、断固とした口調や言動で自分の信じていない思想や信条を表明して、「奇跡の強請」をするという屈折した欺瞞のイロニー的な道化を演じるのである。ラスコオリニコフを主人公とすることに物足りなさを感じた当時の批評家たちに対して、むしろこのみずばらしい大学生という英雄的ではないイロニー的な存在である主人公にこそ、作者の深い着想があったと小林は主張するのである。それが戦前の小林の『罪と罰』論の特徴であり、彼の評論家たちから自らを区別する自負でもあった。そのようなイロニー的な存在は、閉塞状況の中での抑圧された自我によるロマン的な夢想や主観的な跳躍を示す「ロマン的イロニー」の精神であろう。小林は殺人前の主人公の心情を以下

のように批評している。

この時のラスコオリニコフの心を、いかにも率直な独白体で作者は描き出している、ああ、何んといじらしい嫌悪の情だとも言いたげに。ひねくれた正義感、傷ついた理想感、というよりも寧ろ正義に痛めつけられ、理想に傷ついた犯行直前の彼の心の生みな姿を、いかにも率直にさらけ出して見せている [小林秀雄 2005 orig. 1934: pp. 356-357]。

このようなロマン的イロニーの存在である主人公に対して、作者はイロニー——木下の言葉で言えば「ソクラテス的イロニー」——を用いて描写している。これこそが、本章冒頭で紹介した熱狂する画材に対する作者のプラン（構想）の冷たさとしての「逆説的面貌」なのである。そのことをこれから見ていこう。

まずは「無邪気にまで達した無私」という逆説から見ていこう。「無邪気にまで達した無私」とは、作者が主人公に対して作品世界を引き摺り回す「精神的な拷問」を行うことによってギリギリの状態に置かれた主人公の呻吟から生まれた無私の告白である。小林によれば、ドストエフスキーはそのような無私にまで達した告白を主人公の呻吟から引き出すことにより、主人公の個別的な主観性と作品における客観性を保持する「二律背反のリアリズム」を実現しようとした。

「主観の極限まで行こうとする性向と、客観の果てまで歩こうとする性向とが、いつも紙一重で触れ合っている様な、そういう危険なリアリズム、二律背反的なリアリズム」に関して、以下のような戦前の『罪と罰』論での文章がある。

処がここにこの作を主人公の告白体で書こうとするプラン並びに未定稿がある。だが主人公を冷酷に客観化して描こうとするのが作者の希望ならば、この告白は断じて告白者の主観的なものにとどまってはならぬ。だから告白は「極限まで行かねばならぬ」、主観的な独白がその無私の故に、その極限に於いて、客観的事実に触れ合わねばならぬ。併し誰がこんな非人間的な告白に堪えられるか。堪えられはせぬ。だが、ラスコオリニコフの様な男になれば可能ではあるまいか。恐らく彼ならやるだろう。処がたとえ公平無私、殆ど告白とは言えない程の告白を彼がなし得たとしても、依然として告白でなければならぬ、廿三歳の肉体をもったラスコオリニコフの手で書かれた告白でなければならぬ [小林秀雄 2005 orig. 1934: pp. 351-352]。

このようなあくまでも主人公の個人的な主観的なものでありながら、それが主人公や主人公の置かれた状況を客観的に作品内で示す作品における客観性にも及ぶ告白というものを、小林はドストエフスキー文学の「二律背反のリアリズム」と呼んでいる。小林の見立てによれば、二律背反のリアリズムとは、完璧には『未成年』で実現するのであり、『罪と罰』ではその萌芽を示すにすぎない。『罪と罰』よりも後に書かれたドストエフスキーの『未成年』に対する『罪と罰』論よりも前に書かれた小林の批評（「『未成年』の独創性について」1933年）では、以下のように『未成年』におけるこのリアリズムの実現が述べられている。

どの場面をとり上げてもいい、諸人物は思想のように普遍化されて生き、思想は肉体のように個別化されて生きている一種悽愴なリアリティを感ずるであろう⁵⁶。

⁵⁶ 小林秀雄「『未成年』の独創性について」（初出：『文藝』、1933年／小林秀雄『小林秀雄

作者は青年を捕えて瞬時もはなさない、瞬時もこの小説がドルゴルウキイの手記であり、作者或は他の誰の手記でもない事を忘れない。これは青年の徹底した客観化である。私は青年の本性というものをこれ程強く深く描いた小説を他に知らない [小林秀雄 2003 orig. 1933: p. 252]。

このような「二律背反のリアリズム」を実現するには、作者と主人公の距離が決定的に重要になってくる。木下の「同化と離脱」の議論は、夏目漱石の「間隔論」を参照していることからわかる通り、作者と主人公の距離の問題である。このようなあくまでも主人公の主観的な告白でありながら客観性と結びつくリアリズムを実現させるには、作者と主人公の距離ないしは関係性の問題が重要であると小林は考えた。「無邪気にまで達した無私」——つまり、素直で偽らない主人公の主観的な告白が、私的な感情にとらわれない客観性を帯びるまで主人公の呻吟が極まる——という逆説には、木下の論じる「同化と離脱」という方法としての作者のイロニーが介在している。

バフチンもこの作者と主人公の距離の問題をポリフォニー小説における重要なポイントに置いている。

芸術世界のモノローグ的な単一性を解体するためには、主人公像の造形における芸術的主調音としての自意識がありさえすれば十分なわけだが、しかしそれには条件がある。それは自意識としての主人公が単に描写され、作者と混じり合って作者の声の代弁者となっているのではなく、実際に形象化されていなくてはならないということである。つまり主人公の自意識のアクセントが実際に客観化され、作品自体の中に主人公と作者の距離が示されていなければならないのだ。もしかりに主人公とその創り手の間の紐帯が切り離されていないとしたら、我々の目の前にあるのは作品ではなく、個人の履歴書に過ぎない [バフチン 1995: p. 106]。

バフチンによれば、モノローグ小説から脱却するには自意識から描かれることが大事であるのだが、その作者と主人公の関係に紐帯が切り離された一定の距離がなくてはならない。主人公の主観から描かれるロマン主義小説は、主人公の意識が基調になることはできるかもしれないが、そこには作者と主人公は同化して距離がない。バフチンは、「作者の世界観 [筆者注：ここでの議論の場合では「ロマン主義的精神性」]における人格の情念から発したものが、じかに彼の主人公たちの生への情念に反映し、そこから改めて作者のモノローグ的な結論に回帰するというパターン」 [バフチン 1995: p. 26] としてロマン主義小説を定義しているが、それはドストエフスキーのとった手法ではないという。逆に、自然主義小説では、作者と主人公の間に主体と客体の距離があるが、主人公の自意識が芸術描写の基調となっているわけではない。主人公の自意識を芸術的主調音とする場合、常に作者と主人公の間に融合するのでもない作者が主人公を客体化するのでもない対話可能な距離がなくてはならないのである。

ここで重要なことは、作者と主人公との間になんらかの屈折、ないしは距離が存在するのであり、作者は主人公の精神を直線的・直接的（モノローグ的）に表現しているのではないという点にある。ここで、木下が想定するロマン的イロニーに対する作者のアプローチには、二種

全作品4 『Xへの手紙』（新潮社、2003年）、247頁。[以下、小林秀雄 2003. orig. 1933と略記]

類あると認識されている。その第一のアプローチは、「ロマン的イロニーの精神性を没主体的に受けとめて、それを自由という名の、精神の自己享楽の一形式」としてその熱狂の中で描写する立場である。これに対して第二のアプローチは、「一定の歴史的、社会的条件のもとで、人間の弱き心が遭遇せざるをえない分裂した意識の苦しみ、精神の悲劇として自覚」して、イロニーを「様々なバリエーションにおいて対象化し、徹底的に展開して、リアルに描き出す」という方法である。前者がモノログ的な描写であるとしたら、後者はドストエフスキーのポリフォニー的な方法であろう。第一のアプローチのモノログ的な方法では、「ロマン的イロニーの精神性を没主体的に」主人公の主観と同化して描写するため、題材の一面性だけしか切り取ることができない。これに対して、ロマン的イロニーという精神の多面的な存在に対してダイヤモンドに光を当てるように、様々な呼びかけの対話を仕掛けることによって見せる様々な面を引き出すことができるのである。作者が主体的・能動的に対話のプロモーターとなって描写することにより、精神の自己享楽と奴隸的な屈従というような分裂した様々な面を見せるロマン的イロニーをリアルに描くことができる。それは自己享楽の面を一面的に切り取るのではなく、それらが明滅する一定の時間の総体/集合体のうちに捉えることを可能にするのである。

この作者と主人公の距離は、小林の批評においても重要な要素となる。小林は、戦前の『罪と罰』論において、作者が主人公の主観から見た世界を描きながら、それを「主人公の物語」ではなく、「作者の物語」としたということを強調する。作者が没主体的に主人公の主観を語る「主人公の物語」ではなく、作者の主体的な働きかけがなされる「作者の物語」としてこの作品を見ているのである。そのことをよく示しているのは、以下の小林の文章である。

作者にはラスコオリニコフという男が実によくわかっていた。而もこの人物が未聞の人間典型であるという自信も持っていた。併し作者はこの自信に酔ってこの新しい人物を創造するだけでは満足出来なかった。「主人公の物語」にはしたくなかったのだ。作者にはこの男がわかり過ぎていた、この男が現実の世界で他所の人々に出会って演ずる痛ましい喜劇がわかり過ぎていたのだ。だから作者自らラスコオリニコフの冷酷な監視人となって、世の中を曳摺り廻してみたかった。即ち「作者の物語」とする事が先ず決定的な事だった [小林秀雄 2005 orig. 1934: p. 351]。

この文章で重要なのは、作者は主人公のことを「わかり過ぎていた」ほどに作者と主人公は近い距離にあるということだ。「重要な事は、告白体という困難な道からこの広大な作品を書こうと努めたほど、ラスコオリニコフという人物が作者に親しい人物であったという事である」と小林は述べている。それは、過去の自分をその未来の自分が親しみを持って見ている関係にある。戦後の『罪と罰』論ではあるが、小林は「僕は、ラスコオリニコフという人生のあれこれの立場を悉く紛失した人間が、そういう一切の人間的な立場の不徹底、曖昧、不安を、とうの昔に見抜いて了ったあるもう一つの眼に見据えられている光景を見る」 [小林秀雄 2005 orig. 1948: p. 477] と述べている。ここに同化の契機があり、作者は主人公との距離はかなり近い関係にある。しかし、その関係性に距離を取ろうとする「離脱」の契機がある。上記の文章では、「主人公の物語」ではなく「作者の物語」にして、「作者自らラスコオリニコフの冷酷な監視人となって、世の中を曳摺り廻してみ」ることがドストエフスキーにとって重要であったと論じられている。第一部で詳細に見てきたことであるが、バフチンの議論で言えば、「ドストエフスキーが自分の主人公たちから、そのぎりぎりの限界にまで達するような自意識の言葉を搾

り取ろうとして、彼らに対して行なう一種の精神的な拷問」[バフチン 1995: p. 111] という対話的呼びかけによって相手の「人間の内なる人間」としての顔を曝け出させる方法である。小林の批評する「作者自らラスコオリニコフの冷酷な監視人となって、世の中を曳摺り廻して」みる「作者の物語」とは、バフチンのポリフォニー論における主人公に対して積極的な働きかけをする作者の役割と一致している。主人公の主観を余裕のない極限的な状況に追い込ませ、その極限状況において絞り出された「無邪気にまで達した無私」となった告白によって、客観性が得られると言っているのだ。

ラスコオリニコフは、生身の肉体を持った個別的な人間であるため、その生身の人間の口から発せられた告白は、その人間の告白であるという必然性がなければならない。小林はそれを、「たとえ公平無私、殆ど告白とは言えない程の告白を彼がなし得たとしても、依然として告白でなければならぬ、廿三歳の肉体をもったラスコオリニコフの手で書かれた告白でなければならぬ」と表現している。しかし、実際に生きるリアルな人間は、自意識や自尊心や虚栄心や人間社会が強いる役割としての「性格」など、夾雑物の混じった意識を持った存在である。そのような人間が、いきなり作者の口を持ったかのように「無私の告白」をするのでは、リアリズムは成り立たない。なぜならば、その主人公がその状況で口にしたという必然性がなければリアリズムは壊されるからである。そのような「無邪気な」告白をしている人間から、夾雑物が取り除かれた無私の告白をさせるためには、その人間の「肺腑をえぐり、彼を挑発し、問いつめ、さらには彼と議論したり愚弄したり」[バフチン 1995: p. 132] して、日常の表向きの仮面を剥がし、人間の内奥にある声明らかにされなくてはならない。一面的な主人公の主観から語られる、「主人公の物語」ではそれは難しい。小林によれば、「作者自らラスコオリニコフの冷酷な監視人となって、世の中を曳摺り廻す」す「作者の物語」においてのみ、それが可能となるというのだ。「だから告白は『極限まで行かねばならない』主観的な独白がその無私の故に、その極限に於いて、客観的事実に触れ合わねばならぬ」のである。このようにして、主人公から「無邪気にまで達した無私」の告白を引き出すことによって、「二律背反のリアリズム」を実現させることが可能になるのである。作者が主人公と「同化」しながらそこから他者化させるかのように引き離すという「同化と離脱」こそが、まさに小林の考える作者と主人公の関係性のモデルである。

小林秀雄の「同化と離脱」のモデルによって作者と主人公を考えることは、主人公を立体的に描くことができたドストエフスキー文学の特徴を見出すことを可能にした。作者と主人公の距離に関して論じてきたが、『罪と罰』の主人公のようなイロニー的存在に対して、その主観と作者が同化して描くのでは、一面的な側面しか見せることはできないであろう。作者はこの人物を、「自由という名の、精神の自己享樂の一形式」として表現するのではなく、その多面体であるイロニー的存在から「離脱」して距離を作ることにより、様々な顔を見せる多面体の総体/集合体として描写しようとしたのである。イロニー的存在を引き摺り回すことによって、様々な声を発するように仕向け、一面的なものではなくその総体としてのイロニーを描写すること、それが、小林の見た『罪と罰』の作者ドストエフスキーのリアリズムであり、それを見出したところに小林の自負がある。

そのことを示す、ドストエフスキーの主人公の心理を描く芸術手腕に関する小林の論述がある。その文章は、主人公が犯行前に、殺人によって現状を打開したいという殺人への誘惑に取り憑かれていた主人公が、沈みゆく太陽を見て祈り、犯行前に化膿した腫れ物が潰れたようにその殺人の計画を放棄しようとして決意する場面と、その直後に、犯行を計画していた金貸の老婆と同居する妹リザベータの不在を知り、犯行の決意が生まれるアンヴィバレントな主人公の心

理が描かれている場面に関するものである。

若し燦爛として沈み行く太陽の姿が彼に祈りの言葉を強いたとすれば、祈りとは彼にとって何を意味したか。若しリザヴェエタの何気ない一言が彼に殺人を強いたとすれば、殺人とは彼にとって何を意味したか。ここにこの主人公の心理構造の頂がある。惟うに超人主義の破滅とかキリスト教的愛への復帰とかいう人口に膾炙したラスコオリニコフ解釈では到底明瞭にとき難い謎がある。少くともこの主人公の口を通して強いられた、人生観乃至は倫理観をもつてこの主人公の性格を規定しようとしたり、又これらを直ちに作者の思想に結びつけようとしたりする仕事は、殆ど見戯に類すると考える [小林秀雄 2005 orig. 1934: pp. 358-359]。

作者の「驚くべき心理造型」によって描き出された小林の批評しようとしているラスコオリニコフという「存在様式」とは、そのようなロマン的イロニーの主人公の存在を「作者の物語」によって引き摺り廻すことによって相反する姿を見せる、「道化」としてのイロニーの総体である。作者が「沈み行く太陽」を主人公の前に置くことによって祈りが生まれ、「リザヴェエタの何気ない一言」を置くことによって殺人が生まれる、そのアンビバレントなイロニー的な道化を一面的ではなく、多面的な総体として描いていることを小林は見出している。小林の戦前の『罪と罰』論で批評される「道化」とは、一貫してイロニー的な主人公である。様々な試練にかけイロニーが生み出す相反するものを引き出し、その総体において描写すること。そこにイロニーを総体として描き出す作者の手腕があり、「ここにこの主人公の心理構造の頂がある」というのだ。第一部では、様々な光に当たりながら、その総体としてダイヤモンドの姿が浮かび上がってくるような、対話的な呼びかけによって様々な思想や心理が飛び出してくる主人公の自我の総体をドストエフスキーは描き出したと論じた。バフチンとの比較で言えば、バフチンの認識している主人公の自我の総体/集合体というものを小林は的確に捉えている。「超人主義の破滅とかキリスト教的愛への復帰とかいう人口に膾炙したラスコオリニコフ解釈」、「この主人公の口を通して強いられた、人生観乃至は倫理観をもつてこの主人公の性格を規定し」、「これらを直ちに作者の思想に結びつけようとしたりする」という主人公の一面にしか焦点を当てない批評に対するここでの批判は、ドストエフスキー文学をモノローグ的に解釈する批評へのバフチンによる批判と通ずるものがあるであろう。それを可能にしたのは、「同化」という一方向から描写するのではなく、また自然主義小説のような外部の観察器具と作者が化するでもない「同化と離脱」として、作者と主人公の関係を認識しているからであろう。

そのようなモノローグ的な解釈の一つの例として、シェストフの『悲劇の哲学』が入るであろう。戦前の『罪と罰』論には、戦前に一世を風靡しシェストフのこの論の受容とそこからの脱却を見ることができる。少し、立ち止まって、小林秀雄によるシェストフの受容とそこからの脱却に関して見てみよう。それは、小林秀雄がドストエフスキーを受容した時代背景に関わるものである。

大正 14 (1924) 年に治安維持法が成立し、昭和 6 (1931) 年に満州事変が起こる時代背景の中で日本は戦争へと突っ走っていくことになる。この時代、国家はプロレタリア運動への大きな弾圧を加え、それによる転向者が続出し、プロレタリア運動が瓦解していった。プロレタリア文学運動の理念に挫折しながらもその運動が残した「いかに生きるべきか」という問いに目覚めた人々は、後戻りはできない状態の中で取り残されていく。こうした時代的背景におい

て、ドストエフスキーを論じたシェストフの書籍が昭和9年に翻訳され、この時代の雰囲気「シェストフ的現象」とまで形容されるほど広まった。それは、理念やイデオロギーの崩壊、政治不信を経験した世相を反映して、精神的空白・不安の精神状況によって出来たエアポケットに見事フィットしたのである。

シェストフによれば、ドストエフスキーの文学に描かれる宗教的理念や政治的理念の一切は虚偽である。ドストエフスキーの文学の作風や思想が『地下室の手記』を前後して大きく思想が転換したと見るシェストフは、そこに信念の更生があったのだと主張する。それは、以前持っていた人道主義的理念との決別である。『地下室の手記』の主人公のどす黒い我意は、作者による人道主義的な理念を持っていた過去の否定であり、失意と絶望の表明であると解釈された。そしてシェフトフによれば、悲劇の哲学はまさにここから始まるのである。希望は永遠に滅びたが、人生は存在している。このようにして、ニーチェとドストエフスキーの思想から不安の哲学、不安の文学を抽出し、理論・論理・科学などを機械論的合理主義として否定し、彼らの持つ非合理性を強調した⁵⁷。そして、このようなシェストフの主張にこの時代の社会がマッチしたのは、人々の持っていた価値が崩壊したこの時代であった。

昭和9(1934)年4月、小林秀雄は『文藝春秋』でシェストフについて論じている。この時代に流行したシェストフの『悲劇の哲学』について、「最近われを忘れて通読したただ一つの文學的論文」と評し、シェストフの毒について、「僕には彼の毒をうすめる力がない。はっきり答えなくてはならぬ、何も彼も君のいう通りだと。いま時こういう醜怪な本を読ませてくれた訳者に御礼を言って置こう」と述べている⁵⁸。

しかし、その後、希望や幸福、良識、真理、正義、思想などは皆虚偽であることを『地下室の手記』以降のドストエフスキーは自覚してしまったとするシェストフの毒は、小林の中で薄まり、ドストエフスキーの『地下室の手記』のもっと奥の部分を見るようになる。小林の見方によれば、『地下室の手記』の主人公の口から出る言葉や思想といったものは、「この人間の流動する心を定着する微分点以上の意味はな」い。本質的なものは、「観念的焦躁が、歯痛の如き生理的な痛み化している」自我の動きにあり、それを生々しく描く作者の描写にあるとする [小林秀雄 2003 orig. 1935a: pp. 251-253]。『地下室の手記』の主人公の思想を作者の信念更生の物語とするシェストフの見解が流行るこの時代の日本の状況においては、卓越した『地下室の手記』の見解であった。小林はこの論稿で、思想や心理を生み出す総体/集合体としての主人公の自我の動きを的確に捉えている。

しかし、バフチンと小林の想定する作者と主人公の関係は決定的に異なる側面がある。それは小林の「道化」という批評が内包している作者と主人公の間にある絶対的な立場の差である。小林はそのような主人公の姿を「道化」と評した。小林の見た『罪と罰』主人公の姿は、信じてもない奇跡にしがみつくとしかできないロマン的イロニーとしての哀れな「道化」の役回りを作者に強いられる姿である。なぜその滑稽な演技を強いられるかという、木下がソクラテスのイロニーと呼ぶ「同化と離脱」という作者が主人公の現実に置く精神的拷問を強いられるからである。作者によって強いられた「精神的拷問」とは、小林の批評によれば、「傷つけるのを依然として止めない」現実である。現実との「自然な不協和音」である。

⁵⁷ シェストフ、近田友一訳『悲劇の哲学』（現代思潮社、1968年）、54頁、87-88頁。

⁵⁸ 小林秀雄「レオ・シェストフの『悲劇の哲学』」（初出：『文藝春秋』、1934年／平野謙、小田切秀雄、山本健吉編『現代日本文学論争史・下巻』未来社、2006年）、36頁。

ラスコオリニコフは生活上の失敗から孤独に逃げたのでもなければ、ある生活上の確信から孤独を得たのでもない。彼と現実との間には殆ど生れ乍らのと形容したい様な、いかにも自然な不協和があるのだ。彼にとって孤独はあらゆる意味で人生観ではない、人生にのぞむ或る態度たる意味はない。彼は孤独の化身なのである [小林秀雄 2005 orig. 1934: pp. 393-394]。

このようにして作者の強いる現実からこの「道化」としての役回りが強制される。「傷つけるのを依然として止めない」現実にはただ耐え忍ぶだけの存在だからである。そのように受難を耐え忍ぶ小林の殺人者ラスコオリニコフは、自身の犯した犯罪に対して倫理的な責任ある主体になりようがなかった。それは声を持った存在としてではなく、ただ現実痛めつけられる哀れな作者の「心理の俘囚」としての「道化」であるためである⁵⁹。バフチンの論じるものとの決定的な違いは、作者の側に「視野の余剰」があるかないかの違いである。「視野の余剰」とは、作者が作品世界や主人公を創作するために持ち、作品世界や主人公を意味づける視野である。作品世界に生きる主人公の視野にはその余剰がない。主人公は、作者の持つ神のように作品世界を眺める視野を持ち得ず、作品世界の置かれた場の中で動き回る。作者の「視野の余剰」が大きいとされるモノローグ小説には、この決定的な作者と主人公の置かれている立場の違いがある。バフチンによれば、ドストエフスキー文学では、作者にこのような「視野の余剰」というものが認められていない。作者が保管している作品に持ち込むモチーフやイデオロギイは、主人公にも明け渡されるために、呼びかけの対話をするによってしか創作することができないとされる。小林のドストエフスキー文学に想定する作者と主人公の関係では、あくまでも作者の方に「視野の余剰」がある。そして、主人公には「視野の余剰」を持つ余裕などはなく、作者の余剰を持った眼の前で、ギリギリのところで活動している。それは、あらかじめその実験がどういう意味を持つのかというパースペクティブを持つ科学者と、まったくその状況がどうなっているか知るよしもない、「視野の余剰」を欠如したモルモットの関係のようである。

小林秀雄の批評における作者と主人公の関係は、過去の自分をその未来の自分が親しみを持って見ているような近い関係である。そこには、作者の側に「視野の余剰」がある。主人公はその視野から描かれるのである。しかし、バフチンの想定する作者と主人公の関係は、現在進行形の対話的關係である。ポリフォニー小説において、作者は主人公の声を聞き取るのであるが、完全な別人格を持った主人公だからこそ、未来への可能性に開かれた存在となる。ドストエフスキー文学における主人公の姿は、作者自身であるとよく言われる。バフチンの論じる

⁵⁹ この道化としての「心理の俘囚」という表現は、戦後の『罪と罰』論に登場する言葉である。「成る程、主人公は、まるで奇怪な心理の俘囚の様に、作者に引摺り廻されているのだが、もしそれだけのものならば、ラスコオリニコフは単なる惨めな男か道化者か或は精神病学の一症例を出まい。ラスコオリニコフの物語が、紛う事のない悲劇として現れるのは、其処にもう一つ、大事な要素が加わるからである。」 [小林秀雄 2005 orig. 1948: pp. 432-433]

この批評にある、主人公ラスコオリニコフに加わる「もう一つ、大事な要素」とは、「声」を持った存在となるということである。それは、「デモン」（ソクラテスのダイモニオン）という形而上学的な領域からの声である。主人公が、声を付与された存在として戦後において批評し直されることにより、「罪と罰」という表題の倫理的な側面が批評されるようになった。本章の第3節では、戦前の『罪と罰』論以降、対話ではなく、徹底されたモノローグの側面が強調されることによって、「声」が付与された存在として批評されるようになったことを論じていく。

作者と主人公の関係は、そのように主人公に自分自身を分有していたものだったとしても、それぞれが自立した一定の緊張のある対話的な関係である。なぜなら、ポリフォニー小説では、主人公は作者から自立した存在であり、作者にとっても予測不能な内的な声を持っている存在として想定されているからである。ポリフォニー小説の作者にとって主人公は、対話によって新たな声を引き出される可能性のある存在である。たとえ主人公が、作者自身のイメージから作られていたり、過去や同時代の人物や思想をモデルとした存在であったとしても、現在や過去に閉じこもっているのではなく、未来への可能性に開かれている存在なのである。対話によって未来の可能的な声を内包している存在なのである。

同時代の対話の中に、ドストエフスキーは過去の様々な声＝イデオ―つい最近の（一八三〇～四〇年代の）ものも、もっと遠い時代のものも含めて―の間の不協和音を聞き取っていた。彼はまた、すでに述べた通り、未来の声＝イデオを聞き取り、いわば現在の対話の中にすでにそれらのために用意されている場所を予見しようと努めた。ちょうどすでに進行中の対話の中に、まだ発せられていない将来の反論を予測することができるのと同じように。かくして現在という平面の上で、過去と現在と未来が出会い、議論したのである [バフチン 1995: p. 185]。

芸術家ドストエフスキーは、一定の状況の変化が生じた場合、あるイデオがどのように発展し、活動するか、その将来の発展や変貌が、いかに意外な方向をたどり得るかといったことを、しばしば洞察しようとしてみせた。その作業のために、彼はイデオを対話的に交錯し合う複数の意識の境界線上に置いた。彼は現実においてはまったく疎遠で、互いに無関心なイデオや世界観を一箇所にまとめ、論争させた。彼はいわば互いに離れてあるイデオを点線で延長し、それらが対話的に交わる点にまで導いたのだ。こうして彼は当時においてはまだ疎遠なイデオ同士の、将来における対話的出会いを予測した。彼はイデオ同士の新たな結びつきを、新たな声＝イデオの出現を、さらに世界的対話における声＝イデオ間の距離の変化を予見した。それゆえにこそ、ドストエフスキーの作品に響いているロシアの、そして世界の対話、すでに生きている声＝イデオと、まだ生まれたばかりで未完成の、新しい種々の可能性をはらんでいる声＝イデオとを含んだ対話が、今日に至るまで彼の読者の理性と声を、その崇高で悲劇的なゲームの中へと誘い続けているのである [バフチン 1995: pp. 186-187]。

このようにポリフォニー小説における主人公は、対話の中で常に新たな可能性に開かれている存在である。ダイヤモンドに光を当てていくと、異なった角度から発せられる反射光が生じるように、主人公の自意識に呼びかけ、隠れていた声を引き出される。その声は、「視野の余剰」のない作者が主人公を目前にして初めて聞く声である。別人格である主人公の自意識の内的論理が作品内の対話によって生み出した声である。主人公は作者の傀儡として融合してしまうことはない。バフチンの対話的關係とは、常に対象を客体化するのでも、融合するのでもない、主人公の自立を保つ距離が想定されている。

私の内部に対話への志向があるときにのみ、私の言葉は他者の言葉と緊密な関わりを持つ。しかも同時に私の言葉が他者の言葉と一つに融合してしまうこともないし、相手の言葉を飲み込んで、その意味を自らの内に融かし込んでしまうこともない。つまり相手の言葉は

言葉としての独立性を完全に保っているのだ。緊迫した意味上の関係を持ちながら、距離を保とうとするのは至難の業である。しかしこの距離は作者の構想に含まれている。なぜなら距離のみが主人公の描写の本当の客観性を保証するからである [バフチン 1995: p. 131]。

小林の批評する主人公は、このような常に新たな可能性に開かれている声を持った存在としては想定されていない。少なくとも、ポリフォニー小説の想定する主人公と比べて、小林の批評する主人公は、未来に開かれた存在というよりは、作者の過去の方に軸足がある存在である。小林の批評する主人公は、作者の側に「視野の余剰」があるために、ポリフォニー小説のように作者にとって予測不能な顔を見せる存在ではなく、作者が「とうの昔に見抜いて了った」存在なのである。戦前の『罪と罰』論において批評された主人公は、作者の「二律背反のリアリズム」を実現させるために、「心理の俘囚」として作品内を動き回らされ、哀れな「道化」を演じさせられる存在でしかないのである。

戦前の『罪と罰』論における主人公に対する「道化」という批評の意味——「愛にまで達した残酷」をめぐる

ここまで、「無邪気にまで達した無私」の告白によって実現する「二律背反のリアリズム」をめぐる小林秀雄の批評を「同化と離脱」モデルを通して見てきた。「無邪気にまで達した無私」に関して、作者が主人公に対して作品世界を引き摺り回す「精神的な拷問」を行う「作者の物語」によってギリギリの状態に置かれる主人公の実存として説明した。それによって作者は「二律背反のリアリズム」を実現しようとしたのである。これからは、「同化と離脱」の生み出す逆説の別の側面、「愛にまで達した残酷」について見ていこう。今まで見てきたことは、作者のリアリズムを実現するための創作する「方法」としてのイロニーであった。これから見ていくのは、作者の創作する「精神的態度」としてのイロニーである。

主人公ラスコーリニコフは、作者に引き摺り回されたことによって、ロマン的イロニーという題材としてリアルに描き出されている。そのような作者に現実からの拷問を強いられた哀れな主人公ラスコーリニコフを、小林は「道化」と呼ぶ。しかし、『罪と罰』を読んだ者は、主人公のラスコーリニコフを「道化」と評することに違和感を感じるであろう。「道化」と言うには、あまりにも深刻な暗いトーンを背負っている。ドストエフスキー文学には多くの道化やトリックスターが登場するが、これらの人物達のタイプにはこの主人公は当てはまらない。ラスコーリニコフは道化と呼ぶにはあまりにも深刻で生真面目な大学生である。そして、彼は、殺人犯という深刻な実存を背負っている。彼の言葉を道化の地口とするには、あまりにももの悲しい音色が響いている。そのような彼を、一般的な意味での「道化」として規定することはできないであろう。

小林が主人公を「道化」と批評する意味には、作者の「離脱」する態度に小突き回される哀れなイメージが付いてまわる。小林は、この主人公の深刻な悲劇的な実存を背負った喜劇の「道化」という両義性について論じた。そこには、作者が非常に主人公と近い関係でありながら、突き放そうとする、主人公ラスコーリニコフに対するアンビバレントな態度を小林は読み込んでいる。小林は次のように述べている。「作者にはこの男がわかり過ぎていた、この男が現実の世界で他所の人々に出会って演ずる痛ましい喜劇がわかり過ぎていたのだ。だから作者自らラスコーリニコフの冷酷な監視人となって、世の中を曳摺り廻してみたかった。即ち『作者の物語』とする事が先ず決定的な事だった」。ここでは、主人公の「痛ましい喜劇」に対して共感しながら、「冷酷な監視人となって」突き放すという、作者ドストエフスキーの主人公

に対するアンビバレントな態度を小林は見る。

木下はソクラテスのイロニーから抽出した「同化と離脱」という概念を使いながら、イロニー的对象を総体として鮮やかに導き出すドストエフスキーの手法を説明した。小林の批評も、そのような手法としてのイロニーや逆説性（「無邪気にまで達した無私」）を「同化と離脱」モデルにおいて読み取っていることを見てきた。しかし、小林は手法の面だけではなく、このような主人公のイロニーである道化に対して、自身の経験として共感しながら、彼を突き放して描写する作者の精神的態度としても「同化と離脱」モデルのイロニーとして読み取っているように思われる。前掲の文章⁶⁰で小林も論じているように、「作家の制作方法」としてだけではなく、「作家の精神の相」ないしは「精神の身振り」としての主人公に対する作者のアンビバレントな態度や心情が浮かび上がってくる。これが逆説的面貌のもう一つである「愛にまで達した残酷」というアンビバレントな創作態度が想定されているのである。小林の「愛にまで達した残酷」という表現には、自分と同じものを背負っている主人公に対する作者の自嘲や自己虐待であったり、作者が昔の自分の姿である主人公に対して痛ましさを郷愁や苦々しい思いで眺める態度のようなものが含まれているのではないか。それは「同化」した主人公に対して、「離脱」した態度で望むというアンビバレントな心情や態度である。それこそが、「愛にまで達した残酷」の意味であろう。

深刻で悲劇的な実存を背負った主人公に対して喜劇の役者と評する「道化」という小林の批評の両義性が示しているものは、ドストエフスキー文学における作者の主人公に対する態度の両義性ではないだろうか。そのようにして描写された主人公は、人に笑われる道化という役割を、作者に無理に強いられている、可哀想なほど、欺瞞にしがみつくしかない真剣さを持った主人公の哀れな姿がここに映し出されている。このような「道化」の中に、イロニー的な笑いというものが含まれているであろう。それが小林の批評する「道化」の意味ではないだろうか。ドストエフスキーによれば、ドン・キホーテのような喜劇的な人物は、「他人から嘲笑され、己の価値を知らないところに読者は共感し同情する」。そこでは「読者に共感を呼び覚ます技術」によって「美しい人物」が描かれ、そこにこそ「ユーモアの秘密がある」とドストエフスキーは述べている。本人はいたって真剣であるドン・キホーテは、喜劇的人物として人を笑わす役割を付与されているのである。ただし、ドン・キホーテの場合、そこには空想の面白さもあり、喜劇のように声を上げて笑わせる一面がある。しかし、これに対して『罪と罰』のラスコニコフが背負っている「道化」としての喜劇は、決して声だかに人を笑わせる道化ではない。そしてそのような道化の中に、バフチンの「希釈された笑い」という概念に類似したものを小林の批評は想起させる。

しかし、バフチンの想定する「希釈された笑い」と小林が「道化」と評したことの意味する、主人公に対して「笑い」を起こそうとする作者の創作態度には微妙なズレが生ずる。それこそが、作者と主人公の関係にポリフォニー的な対話的關係を読み取るバフチンと似て非なるものである「同化と離脱」モデルの作者と主人公の関係を見る小林との大きな違いが示されているのである。そのことをこれから見ていこう。

⁶⁰ ここで再び載せておこう。

「二律背反的なリアリズムは、いずれ爛熟すべきこの作家の制作方法であったというよりも寧ろ持って生れたこの作家の精神の相ではあるまいか、精神の身振りではないのか。無邪気にまで達した無私、奇怪にまで達した正確、愛にまで達した残酷、これらの言葉は彼の同じ精神の動きを形容する別々の言葉ではないのか」[小林秀雄 2005 orig. 1934: pp. 352-353]

ソクラテスのイロニーとバフチンの「希釈された笑い」

「ソクラテスのイロニー」をドストエフスキーの用いた作者の手法を説明する概念に使った木下は、その概念を主に真理を切り開く対話的な手法において論じている。木下は以下のように述べている。

既成の秩序を否定して、つねに「初め」の可能性をもたらす「否定的自由」の享樂と結びついたメニッペアやカーニバルとは違って、ソクラテスのイロニーは哲学的方法であり、相手との対話的な共同作業のなかで、真理についての主体的な地平を切り開く目的をもつものであった [木下豊房 2002: p. 153]。

そして、ポリフォニー論でバフチンはソクラテスの対話には言及しているが、そのイロニーについては注目していないと述べている。しかし、これらのソクラテスのイロニーをめぐるバフチンのポリフォニー論との関係性に対する木下の認識は、バフチンの場合とはズレているように思われる。ソクラテスのイロニーに関してバフチンが触れていないとするのは正しくない。ソクラテスの対話だけでなくイロニーに関して、私たちの議論にとって重要となる箇所ですっきりと言及している。しかも、上記の木下の認識とは正反対に、その概念をカーニバルとの関連で論じている。以下はそのバフチンの言葉である。

《ソクラテスのアイロニー》——それは希釈されたカーニバルの笑いのことである [バフチン 1995: p. 266]。

この「希釈されたカーニバルの笑い」 [筆者注：箇所によっては「希釈された笑い」と呼ばれ、本論文では「希釈された笑い」に統一] とは、何であろうか。このバフチンの概念こそ、戦前の小林の「道化」であるラスコーリニコフを考える上で非常に重要になると思われるのである。バフチンによれば、「カーニバル的哄笑」が、「希釈された形においてでしかないが、ドストエフスキーの全創作を貫くものである」 [バフチン 1995: p. 324] と述べている。そして、それについて以下のように概念化している。

希釈された笑いという現象は、世界文学においてきわめて重要な意味を持っている。希釈された笑いは直接の表現を失っており、いわば《声となって響かない》が、その痕跡は人物像や言葉の中に残っていて、そこに推測される。ゴーゴリをもじって言えば、《世間には見えない笑い》である。我々はドストエフスキーの作品の中でそれに出会う [バフチン 1995: p. 358]。

バフチンは、笑いに関して「現実に対する特定の、とはいえ論理的な言葉には翻訳不可能な、美学的態度」と定義する。そして、彼によれば、近代において希釈されることになる、「カーニバルの笑い」とは、「一面的な真面目さの中に絶対化されたり、硬直化したりすることを許さない」ものである [バフチン 1995: p. 330]。重要なのは、バフチンが笑いを絶対的で硬直化された一面的な真面目さというものを相対化するための「現実を芸術的に見て理解する特定の方法」、ないしは「芸術的な形象、プロット、ジャンルを構成する特定の方法」として定義していることである。バフチンによれば、本来のカーニバル的笑いが、近代文学に移されカーニバル化したときに、変形をこうむり、その中で「希釈された笑い」というものが生まれた。

カーニバルの形象と笑いは、文学に移植される時、それぞれ固有の芸術的・文学的課題に応じて多かれ少なかれ変形をこうむることになる。しかし、その変形の程度や性格がどうであれ、両義性と笑いはカーニバル化された形象中にとどまっている。それでも特定の条件、特定のジャンルにおいては、笑いが希釈されてしまう場合もまたあり得る。その場合、笑いは依然として形象の構造を規定し続けるのだが、笑い自体は最小限まで希釈されてしまうので、あたかもそこでは描かれた現実の構造の中に笑いの痕跡は目にしても、笑い自体は耳にしないかのような結果になるのである [バフチン 1995: p. 331]。

カーニバルの笑いは、ドストエフスキー文学も含めた、18～19世紀のカーニバル化された文学になると、その笑いの声量はかなり抑えられ、「笑いは大体において非常に希釈されていて、アイロニーやユーモア、あるいは何か他の希釈された笑いの形式に変質しているのが常」 [バフチン 1995: p. 332] となるのである。しかし、そのように希釈された場合でも、「思想を抽象的で教条主義的（モノログ的）な硬直状態の中にけっして佇立させることのない正真正銘の（修辭的ではない）対話性の中に残っている」のである [バフチン 1995: p. 331]。

ドストエフスキーの後期の二作品（後期最初の作品『おじさんの夢』と中編『ステパンチコヴォ村とその住人』）は、カーニバル化が表面に出た作品であるが、そこでは広場の陽気な笑い声のこだまするように、カーニバルの笑いが聞き取れる。以後、バフチンよれば、「コミカルな要素が後退し、ほとんど限界ぎりぎりまで希釈されている」 [バフチン 1995: p. 330]。長編小説では、最小限度まで笑い声は抑えられ、なかでもその典型例が、小林が「道化」と評したラスコーリニコフが主人公である『罪と罰』だという。

これに続くドストエフスキーの長編小説群では、笑いはほとんど最小限度まで希釈されている（特に『罪と罰』） [バフチン 1995: p. 332]。

小林の論じた道化ラスコーリニコフも笑い声の起こらない喜劇役者である。しかし、その背景はあまりにも陰鬱な色調であると思われるかもしれない。そこに笑いというものが入り込む余地がないように感じられるかもしれない。しかし、バフチンによれば、そのような色調の中でも笑いは起こり得る。

カーニバル化された文学における希釈された笑いは、作品内部が暗い色調に覆われてしまう可能性をけっして排除しない。したがってドストエフスキー作品の暗い色調も、別に驚くには当たらない。それが作品の最終的な言葉というわけではないからである [バフチン 1995: p. 334]。

『罪と罰』とは喜劇ではないが、殺人者の実存という深刻なものを背景として何か深刻さの中にある人間の滑稽さがある。そこに、人間同士の邂逅が生み出すもの悲しいが美しい物語がそこに織り込まれ、深刻で暗い背景を持ちながらただ単にそれをモノトーンにはさせないものがある。そのひとつの手法として、その悲劇的なモノトーンを両義的に相対化する効果を生み出す「希釈された笑い」があると考えられる。希釈されているとは言っても、カーニバルの両義的な笑いという側面は残されるのである。そのようなバフチンの「希釈された笑い」の理解は、第一部で少し触れたヴェチャスラフ・イワノフが、「叙事詩的で悲劇的な思想家」 [Ivanov 1952: p. 12] としてのドストエフスキーの特質を描き出したのとは対照的である。ドス

トエフスキー文学の中に見られる生の悲劇には、崇高さの感覚を失わせることはない生における「悲劇的浄化」があるとするイワーノフの見解に対して、バフチンは批判的である。バフチンによれば、ドストエフスキー文学のカタルシスは、「悲劇的浄化」ではなく、「両義的な笑いの浄化」なのである。それは、「世界ではまだ何一つ最終的なことは起こっておらず、世界の、あるいは世界についての最終的な言葉はいまだ語られておらず、世界は開かれていて自由であり、いっさいは未来に控えており、かつまた永遠に未来に控え続ける」という意味合いの浄化である [バフチン 1995: p. 333]。

思えば、ドストエフスキー文学は、そのテーマや背景の陰鬱な色調の暗さに対して、道化や興味をそそる思想や心理、感動的なエピソードなど様々な仕掛けを取り入れることによって、決して読者をその陰鬱な暗いトーンにうんざりさせない工夫がなされている。例えば、『悪霊』などは、何人もの自殺や他殺による死体を生み出す陰惨な物語である。だが、人間的なユニークさを持った元教授であるステパン・ヴェルホブンスキーを中心に物語が展開され、また裏で様々な陰謀を企むピョートルを中心とする革命組織についても、おそらくは作者の体験も織り込まれたであろう組織のリアリティーを持たせながら、どこかコミカルなカルカチュアの描写となっている。そのために、それらの暗いトーンが相対化されている。そのようにして、暗い色調のモノトーンとなることを避けているように思われる。ドストエフスキー文学には、読者を楽しませるこのようなエンターテインメント性があり、作者はカーニバルやスキャンダラスな場面、スリリングな場面、感動的な場面など様々な要素を作品に投げ込み対話化させるのである。それによって、陰惨で深刻で暗い色調で覆われた「一面的で教条主義的ないかなる真面目さ」というものも、絶対化（モノログ化）されないように工夫されているのである。今までの繰り返しのようになるが、最後にドストエフスキー文学における「希釈された笑い」が作者のモノログ的な立場や作品のモノログ性を相対化させ、未完結の対話に投げ込む役割に関するバフチンの文章を載せておこう。

希釈された笑いが一番大事な、決定的ともいえる自己表現を獲得するのは、作者という究極的な立場においてである。この立場は、一面的で教条主義的ないかなる真面目さも排除し、どんな視点にしる、どんな生や思想の極にしる、それが絶対化されることを許さない。あらゆる（生や思想の）一面的な真面目さ、あらゆる一面的なパトスは登場人物たちにあてがわれるのであって、作者はそうした一切合財を小説の《大きな対話》の中で衝突させるとともに、その対話を開かれたままに放置して、最終的なピリオドを打とうとはしないのである。ここで注意しておかなければならないのは、カーニバル的世界感覚もまたピリオドというものを知らず、いかなる最終的な結末に対しても敵対しているということである。そこでは、いかなる結末も新たな始まりに過ぎないのであって、カーニバル的形象は何度でも蘇るのである [バフチン 1995: pp. 332-333]。

笑いといろニーについてのバフチンと小林秀雄の違い

バフチンの「希釈された笑い」と小林の「道化」に含まれる笑いの間には、微妙なズレがある。「同化と離脱」のモデルを内包している小林の「道化」には、バフチンの議論にあるような作者を相対化させる意味合いはない。むしろ、作者の立ち位置は、主人公を高い所から眺める位置に置かれている。このバフチンとの相違は、「同化と離脱」というモデルそのものがこのズレを内包している。

木下は、漱石の「寫生文」というエッセイにある親や大人が子供を見る態度こそ「同化と離脱」の態度であると論じている。

漱石は〈われ一汝〉の主観共同性が時間・空間的な網の中では〈われ一それ〉の客体化に転じざるをえないという宿命を先取りすることによって、あえて非人情の立場を宣明し、それが「神に尤も近き人間の情」である「憐れ」という高次の立場とは矛盾しないことを了解していたのかもしれない。漱石の非人情論は自然主義的な客体化の立場とは無縁であって、のちに「寫生文」というエッセイで、写生文家の対象にたいする態度を、「大人が小供を視るの態度」、「両親が児童に対するの態度」としたのも、理由のないことではない。「寫生文家の人間に対する同情は叙述されたる人間と共に頑是なく煩悶し、無礼に号泣し、直角に跳躍し、一散に狂奔する底の同情ではない。傍から見て気の毒の念に燃えぬ裏に微笑を包む同情である。冷刻ではない。世間と共にわめかない許りである」と漱石はのべる。こうして漱石の場合、「同情」、「憐れ」は、〈われ一汝〉と〈われ一それ〉、すなわち同化と離脱の往還を踏まえながらも、創作家の態度として、離脱による対象への距離の確保を志向する [木下豊房 2002: p. 158]。

ここで、「同化と離脱」のモデルが、漱石の「大人が小供を視るの態度」や「両親が児童に対するの態度」というものを例に挙げているが、そのような作者と主人公の関係を小林はドストエフスキー文学に見ている。つまり、そこにあるものは、作者は子供時代の自分に諭すような主人公との「教師と生徒の対話」⁶¹なのである。作者は主人公に対して達観した位置で見ている。それが離脱である。そして、また同化して痛みを分かち合う。

ところで、寫生文家の叙述とは対極にあるものとして漱石が挙げている「叙述されたる人間と共に頑是なく煩悶し、無礼に号泣し、直角に跳躍し、一散に狂奔する底の同情」を持つ「わめく」態度とは、バフチンの想定するポリフォニー小説における作者の位置づけの方に近いだろう。それこそは、不断の気遣いを持った対等な対話なのである。この点からも、「同化と離脱」の作者と主人公の関係性のモデルがバフチンのポリフォニー論において論じられた関係と異なることが示されているように思う。もちろん、ポリフォニー論における作者は、形式上の「作者」であり、生身の「作家」ドストエフスキーが創作しながらわめいているとは思えない。この「作者」と「作家」の違いについては、第一部第二章で少し触れたためここでは繰り返さない。

この漱石の「寫生文」にある親と子の関係の例えから、正岡子規やフロイトらの考察を通して「ユーモア」を論じたのが、柄谷行人である。柄谷は、正岡子規の死生観を取り上げるのである。死を感じるには二つの感じ方があるということ、子規は『ホトトギス』で述べている。それは主観的に死を見る感覚と、客観的に死を見つめる感覚である。「死を主観的に感ずるといふのは、自分が今死ぬる様に感じるので、甚だ恐ろしい感じ」を持つということである。そ

⁶¹ バフチンはこのような「生徒と教師の対話」をポリフォニー的な対話ではなく、モノローグの範疇に入れている。

「哲学的モノローグ主義の土壤においては、意識同士が本質的に作用し合うことは不可能であり、それゆえに本質的な対話もあり得ない。本来観念論は意識同士の認識上の相互作用のあり方を一種類しか知らない。それはつまり真理を知り、自分のものとしている人間が、無知で誤った考えを持っているものに教えること、つまり教師と生徒の間の相互関係であり、したがって教育的な対話に限るのである。」 [バフチン 1995: p. 167]

して、「客観的に自己の死を感じるといふのは変な言葉であるが、自己の形体が死んでも自己の考は生き残ってゐて、其考が自己の形体の死を客観的に見てをる」感覚であるという。

客観的の方はそれよりもよほど冷淡に自己の死といふ事を見るので、多少は悲しい果敢ない感もあるが、或時は寧ろ滑稽に落ちて独りほゝゑむやうな事もある。（『ホトトギス』明治三四年二月）⁶²

柄谷は、そのような死生観を持った子規の『死後』という作品について、以下のように述べている。そしてそれを「ユーモア」として定義している。

この『死後』という題から、読者が彼岸とか霊界というようなものを予期するならば、見事に裏切られるだろう。これは死後、自分の死体がどう処理されるかという話だから。棺は窮屈だし、土葬は息苦しい、火葬は熱い、水葬は泳げないので水を飲みそうだ、ミイラも困る、というような話が延々と書かれているのである。この「態度」はユーモアと呼ぶべきものである [柄谷行人 2008: pp. 88-89]。

このような子規の「ユーモア」を漱石の大人が子供を見る対象とのあり方と結びつけて、柄谷はフロイトの「ユーモア」の定義を持ち出している。

興味深いことに、漱石が写生文に関して述べたことは、フロイトがユーモアにかんして指摘した「精神態度」と完全に合致している。《誰かが他人にたいしてユーモア的な精神態度を見せるという場合を取り上げてみると、きわめて自然に次のような解釈が出てくる。すなわち、この人はその他人にたいしてある人が子供に対するような態度を採っているのである。そしてこの人は、子供にとっては重大なものと見える利害や苦しみも、本当はつまらないものであることを知って微笑しているのである》（『ユーモア』、「フロイト著作集」第三巻、人文書院）。フロイトは、ユーモアの例として、月曜日絞首台に引かれていく囚人が「ふん、今週も幸先がいいらしいぞ」と言った例をあげている。しかし、子規が『死後』で書いていることも、ほとんどそれと同じである。

晩年に喉頭癌の手術を幾度も受けながら平然と仕事を続けたフロイトと、結核で病床にありながら活発に思索＝詩作をつづけていた子規に共通するのは、このようなユーモアである。フロイトの考えでは、ユーモアは、自我（子供）の苦痛に対して、超自我（親）がそんなことは何でもないよと激励するものである。それは、自分自身をメタレベルから見おろすことである。しかし、これは、現実の苦痛、あるいは苦痛の中にある自己を――時には（三島由紀夫のように）死を賭しても――蔑視することによって、そうすることができる高次の自己を誇らしげに示すロマン的イロニーとは、似て非なるものだ。なぜなら、イロニーが他人を不快にするのに対して、ユーモアはなぜかそれを聞く他人をも解放するからである。フロイトは、先に述べた囚人がとった態度が彼自身にとって快であるとしても、なぜそれが関係のない聞き手にも快感を与えるのか、という問いからはじめている [柄谷行人 2008: pp. 89-90]。

⁶² 柄谷行人『日本近代文学の起源 定本』（岩波現代文庫、2008年）、88頁。[以下、柄谷行人 2008 と略記]

このような作者の視野こそ、木下の述べている主人公の「ロマン的イロニー」に対する作者の「ソクラテス的イロニー」というものであろう。主人公のロマン的イロニーという題材をそのまま作者が没主体的に主人公と同化して描くのではなく、そこから一步引いて、一段高いところから屈折させて描くのである。注目したいのは、小林やここでの笑いとはバフチンの笑いの大きな違いは、「視野の余剰」の有無の違いである。作者と主人公の関係の中に「視野の余剰」があるかないかの違いである。前にも述べた通り、それは、あらかじめその実験がどういう意味を持つのかというパースペクティブを持つ科学者と、まったくその状況がどうなっているか知るよしもない、「視野の余剰」を欠如したモルモットの関係のようである。それは、実験台となる主人公を「引き摺り回」しながら「精神的な拷問」という実験によって様々な側面を引き出そうとする作者と主人公の関係なのである。もちろん、そこにはこのような作者と主人公が「離脱」しているだけではなく、「同化」という契機があり、まったくの実験の観察ではなく、「自己虐待」のようなイロニー的な屈折がある。

柄谷の論じた正岡子規の例で言えば、「死を主観的に感ずるといふのは、自分が今死ぬる様に感じるので、甚だ恐ろしい感じ」を持つ自己に対して、「視野の余剰」を持った自己は、「多少は悲しい果敢ない感もあるが、或時は寧ろ滑稽に落ちて独りほゝゑむやう」[柄谷行人 2008: p. 88]に客観的に自らの死を見つめられる境地にある自己なのである。それは大人になって昔に比べれば達観してしまった自分が、何も見えていなかった、過去の自分、あるいは子供時代の自分に対して、自嘲を感じたり、哀愁と郷愁や共感を感じる心持ちである。作者と主人公は同じように同化した関係にあるが、一方は高みから相手を見て、他方は自分の身の回りだけしか見ることができず、その範囲で精一杯な生活を送っている。

そこに立場の違いは歴然としていて、石に躓く人間を他者が笑うのであるが、躓く人間は必死であり、それを見て笑う人間には視野の余剰があるが故の笑いを介した関係に似ている。フロイトは、以下のように「ユーモア」という精神態度について述べている。

誰かが他人にたいしてユーモア的な精神態度を見せるという場合を取り上げてみると、きわめて自然に次のような解釈が出てくる。すなわち、この人はその他人にたいしてある人が子供に対するような態度を採っているのである。そしてこの人は、子供にとっては重大なものに見える利害や苦しみも、本当はつまらないものであることを知って微笑しているのである（柄谷行人 2008: p. 89 に引用されている）

小林は、主人公の孤独の心象風景を描いた『罪と罰』の文章に対して以下のように述べている。

僕にはこの二つの文章がラスコオリニコフ創造の核心を語るものの様に考えられる。作者が主人公に一番烈しい愛情を燃しているのは惟^{たゞ}うにここではあるまいか [小林秀雄 2005 orig. 1934: p. 372]。

このような「愛にまで達した残酷」という作者のイロニーを、「道化」という批評を通して小林は論じている。小林がドストエフスキーの精神態度として形容した「愛にまで達した残酷」というイロニーの態度をもう少し掘り下げるために、小林の戦前の『罪と罰』論と同じ年である 1934 年（昭和 9 年）に書かれた河上徹太郎著「心理の敗北——『悪霊』のスタヴローギンについて」を取り上げてみたい。

その論稿は、プロレタリア運動の瓦解などが起こった理念崩壊の状況が色濃く浮き出ている。

『悪霊』で描かれている旧世代の貴族の婦人であるワルワーラ夫人とユリヤ夫人に対して、「この二人の持ち続けてゐる二十年代〔筆者補足：1820年代〕の感傷が如何にして六十年代〔筆者補足：1860年代〕の虚無思想に発達したか、その必然性が精妙な論文を読むよりも明かにわかるであらう」⁶³と、河上は述べている。河上によれば、『悪霊』においてドストエフスキーが重要なものとしたのは、「ニヒリスト達の思想ではなく、思想に食はれたニヒリスト達の姿だ」〔河上徹太郎 1977 orig. 1934: p. 46〕と述べている。

そのような発想の下に書かれた『悪霊』の手法について、これは「相対化した諧謔」〔河上徹太郎 1977 orig. 1934: p. 44〕であると述べている。その例となる場面として河上が取り上げるのが、県知事の妻であるユリヤ夫人——彼女は革命組織の「悪霊たち」に利用されたのだが——の見栄で企画された夜の文学の祭りである。この祭りの最中に川向こうの家々で火事が起こる場面がある。川向こうに住む人々も含めた祭りの参加者は、陰謀めいたその火事を祭りの舞踏会が催された屋敷で見ることになる。河上は、その祭りに集まった川向こうの民衆たちがパニックを起こすという陰惨で悲劇的な場面を作者による諧謔であると見なした。「この人心動揺の極度の状態を描いた中に一種のユーモアが支配してゐて、気の弱い読者も大様な微笑を以てうなづき乍ら物語を辿ってゆくことが出来るのである」〔河上徹太郎 1977 orig. 1934: p. 44〕。一般的な眼で見れば、この場面は、読む者に悲痛な憂いを感じさせるはずである。というのも、娘の晴れ舞台のためにこの催しで着る衣装を無理にも奮発して参加した民衆の家族の狂乱が見られたからである。このような悲劇にもかかわらず、河上がこれを諧謔として受け止めることができたのは、彼が生きた戦争を目前に見る昭和のこの時代の非常にシニカルな社会的な雰囲気があったと言えるだろう。

『罪と罰』では、妹の家族を救うために犠牲を払う結婚に対して主人公は猛烈に反対する。しかし、そこには、学費が払えず退学せざるを得ない境遇の学生である主人公が自分で家族を養えるはずもない立場に置かれているという苦しい心境がある。自身の立場に自嘲を込めながら母と娘を非難する場面を引用しながら、以下のように小林は批評している。

この時のラスコオリニコフの心を、いかにも率直な独白体で作者は描き出している、ああ、何んといじらしい嫌悪の情だとも言いたげに。ひねくれた正義感、傷ついた理想感、というよりも寧ろ正義に痛めつけられ、理想に傷ついた犯行直前の彼の心の生みな姿を、いかにも率直にさらけ出して見せている〔小林秀雄 2005 orig. 1934: pp. 356-357〕。

これはプロレタリア運動の瓦解や当局の締め付けの強化などを経験した当時の知識人が主人公に共鳴する部分だったのではないだろうか。小林が主人公ラスコオリニコフを「道化」と評した批評には、親が子を見る微笑だけではなく、このようなシニカルな笑いの側面も含まれているように思われる。主人公ラスコオリニコフのように痛めつけられている心情があるからこそ、一見、深刻な悲劇のモノトーンに見える主人公の実存を真剣深刻に受け取るよりは、相対化させる作者の眼を感じ取るようになるのである。

この河上の批評を取り上げたのは、深刻なトーンを諧謔的な笑いに変えてしまうことの中に、イロニーがあるからである。確かにこのようなイロニー的な笑いは、一面的で教条主義的な真

⁶³ 河上徹太郎「心理の敗北——『悪霊』のスタヴローギンについて」（初出：『行動』、1934年／河上徹太郎『わがドストイエフスキー』河出書房、1977年）、44頁。〔以下、河上徹太郎 1977 orig. 1934 と略記〕

面目さ、深刻さというものを相対化する効果があることも事実である。小林はこのような暗いモノトーンを相対化させる「希釈された笑い」の要素を『罪と罰』からたしかに読み取っていた。小林は、ロマン的イロニーの題材を持つラスコーニコフに対して「道化」と逆説的に評したのは、この作者の相対化させるイロニーの態度（「希釈された笑い」）を感じ取ったからである。それは、「ひねくれた正義感、傷ついた理想感、というよりも寧ろ正義に痛めつけられ、理想に傷ついた犯行直前の彼の心の生みな姿」というようなシニシズムが生み出したものであるが、そのような精神態度から悲劇のモノローグ的なトーンを相対化させるものを見出している。そこには、作者の過去の痛ましい自分の分身である主人公と同化し同情し愛着を感じながらも、世の中を引き摺り回して、そのような痛ましさにシニカルな自嘲を感じる自虐的な心情というものを読み込んでいる。それこそが作者の「逆説的面貌」にある「愛にまで達した残酷」という小林の批評の中に、筆者の読み取る「同化と離脱」のイロニーなのである。

しかし、バフチンと小林の解釈の間には、ずれがあることも否めないように思われる。小林が「希釈された笑い」という作品における現象を『罪と罰』に感じ取りながらも、バフチンとは異なるものとして解釈しているのではないだろうか。なぜなら、バフチンにとって「希釈された笑い」とは、作者という究極的な立場を相対化させる手法と見なしているのに対して、小林の「道化」という批評の中にある笑いは、作者が主人公の一段上に立った関係に基づくものであるからだ。そこにはバフチンの笑いとは異なり、作者/読者と主人公との間の歴然とした立場の差というものがある。このような諧謔による笑いは、バフチンのカーニバル的な笑いとは異なる。漱石が述べている「大人が子供を視る」微笑にしろ、陰惨なものに笑いを生じさせる諧謔にしろ、主体が高い位置から対象を眺める立場の差が前提となっていることに変わりはないからである。バフチンの「希釈された笑い」は、「一面的で教条主義的ないかなる真面目さも排除」と同時に、その作者の究極的な立場を相対化するものである [バフチン 1995: p. 332]。ここに、小林とバフチンが想定する作者と主人公の関係の決定的な違いがある。主人公を「道化」として描いたと批評する小林の想定する作者と主人公の関係性は、バフチンの思い描く作者と主人公の関係性とは明らかに異なる。バフチンの「希釈された笑い」とは、作者の規定する暗い悲劇のトーンを背負った主人公をポリフォニック（多声的）な対話によって描き出すことによって、新たな主人公の一面が示されるがために生まれるものである。そのことによって、作者のモノローグ的視野が相対化される。作者の視野が相対化され余剰をなくした同じ平面に立った上での対話によって成り立つものなのである。河上の論じたような諧謔の笑いや過去の自分ないしは子供に対しての微笑や自嘲は、明らかに「視野の余剰」がある。

バフチンによれば、それらの「視野の余剰」をなくすものは、他者としての「声」に対する対話的姿勢が求められる。それは主人公に十分な声を認めるということである。そしてその声に対してポリフォニー的な対話を仕掛けることである。それは「フットライト」を破壊することである。「フットライト」とは、バフチンの言葉であるが、中世のカーニバルの広場の演劇においては、フットライトはなかった。

なぜならカーニバルはそのイデオの面から言えば全民衆のための普遍的な催しであり、すべての人が無遠慮な接触に入るべきだったからである [バフチン 1995: p. 259]。

そこでは見ると同時に見られるということが起こる場であり、誰もが声を上げ応答し合う場であった。フットライトができたのは、近代においてである。フットライトは、一方的に見せるもの、一方的に見られるものを作り出す。バフチンによれば、フットライトは声による対話

を阻害するものなのである。またフットライトの光は、役者を異なった存在として魅せるものでもある。視野の余剰を持った作者と視野の余剰の欠如した主人公の関係は、フットライトに当てられる主人公とそれをただ一方的に見る作者、あるいは読者の関係の構図がある。小林の「同化と離脱」モデルにおける、作者が創作する主人公には、彼自身の「声」というものが制約されているのである。

ここまでのまとめ

ここまで、バフチンの様々な概念を使いながら、バフチンと小林を比較してきた。少し議論が混み合ってしまったので、ここで整理してまとめておこう。

ここまで論じてきたのは、バフチンとの比較で浮き彫りにされた、小林の批評における「同化と離脱」モデルとバフチンの「対話」モデルとの違いである。「同化と離脱」というモデルは、バフチンの「対話」モデルとは背反する面がある。それは、作者と主人公の立場の決定的な違いである。

ドストエフスキー文学には、作者と主人公の間に一定の距離がある。小林の批評における「同化と離脱」の作者と主人公の関係のモデルにも、作者と主人公の間に距離なしは屈折が想定されている。それこそが、冒頭で紹介した作者の「逆説的な面貌」である。バフチンの論じるポリフォニー小説も距離というものが大事になってくる。しかし、バフチンのポリフォニー小説と異なるのは、小林のモデルに「同化」の傾向がある点である。それは、木下が「同化と離脱」のモデルを「相手に同調、同情、同化」する関係と規定しているように、「主観共同」の関係性であり、バフチンによる「相互主体」的な対話の関係とは異質なものである。バフチンもドストエフスキー文学が主人公の意識から描かれる作風であることを論じているが、そこには作者と主人公の同化した関係性はない。バフチンの想定する距離とは、主人公が別人格として作者との紐帯が切れている関係である。バフチンと決定的に異なるのは、小林の想定する関係とは、同化の契機を伴った、逆説、ないしはイロニーの関係の距離であり、そこには作者の側の絶対的な「視野の余剰」というものが存在する関係であることだ。それは、例えば子供に対する親、あるいは子供の頃の自分に対する大人になった自分のような関係にある、作者の側に「視野の余剰」が存在する関係である。それこそが「同化と離脱」の作者のイロニーとしての関係であり、小林において「道化」という批評に焦点化されている。

それは、小林の批評する作者の主人公に対する手法と精神態度の二つの側面において見られる。

一つ目の手法の側面とは、作者の「同化と離脱」という相反する作者の主人公への働きかけによる創作方法である。「二律背反のリアリズム」を実現するために作品内を「引き摺り回され」、滑稽な演技を強いられる哀れな「道化」として批評されている。そこには、「同化と離脱」という相反する契機を伴った創作方法を用いる作者の逆説、あるいはイロニーを用いた方法がある。それは、同化により、作者の主観が付与された主観的な告白でありながら、離脱の局面において、「精神的な拷問」（バフチン）をかけることにより、その告白に客観性が付与され、そこから主人公の「無邪気に達する無私」の告白を引き出すことになった。しかし、ここにおいてはバフチンと小林との違いが鮮明になる。というのは、バフチンの場合、作者が主人公に呼びかける対話によって、主人公は作者にとって予想もしなかった顔を見せ始めるのである。そこには一定の緊張関係がある。バフチンの想定するドストエフスキーは、呼びかける主人公の反応への気遣いを持っている。それが、主人公を「道化」としてしまう小林の批評する作者ドストエフスキーには存在しない。あくまでも作者は、主人公たちに対して「道化」を

強い関係であり、そこに声を付与された対等な関係ではない。小林の評論にはこのような作者の気遣いというものが想定されていないように思われる。それは、主人公の自立した「声」というものを作者が想定していないからである。気遣うとは、相手を声を持った主体として認めるということである。相手が声を持っているということは、こちら側も安定した地盤には立っていない、その声に励まされたり、脅かされたりするということである。それは、作者の主人公に対するイメージが常に主人公の声によって解体されるということである。小林の想定する主人公は、バフチンがドストエフスキーの主人公に見た「自らを創った者と肩を並べ、創造者の言うことを聞かないどころか、彼に反旗を翻す能力を持つような、自由な人間」[バフチン 1995: p. 15]ではないのである。ここでは、主人公は「声」を持った存在としては、戦前の議論では想定されていない。主人公はあくまでも作者のリアリズムを実現させるための素材に過ぎない。

もう一つの、精神態度の側面でも「同化と離脱」という逆説性やイロニーがある。それは「愛にまで達した残酷」と小林が呼ぶ逆説を生み出す、作者の主人公に対するイロニーの精神態度である。小林は、作者は主人公に同化しながら、自虐的に精神的な拷問をかける精神態度を読み取るのである。そこでも、作者と主人公は対等な関係ではない。

第3節 小林秀雄のモノログ②：自己解剖による作者の意識の透徹した眼

戦前と戦後の『罪と罰』論の変遷：「声」のない、作者の「心理の俘囚」としての「道化」から「デモン」の声を担ったラスコーリニコフへ

小林の戦前の『罪と罰』論には、バフチンのポリフォニー論で解明されたような、自立した声を持った自由な主体としての主人公の姿はない。小林の批評する主人公は、痛ましいまでに「作者の物語」によって生み出された現実に耐える受動的な存在でしかない。そのため、戦前の『罪と罰』論の結末は、ただ与えられた現実の苦難に受動的に耐える主人公の姿として批評されている。「孤独を労わる術を知らない」主人公は「現実が傍若無人にこの中を横行するに委せ」、「ただこれに堪え忍ぶ」[小林秀雄 2005 orig. 1934: p. 395] だけである。作者によって強いられた「精神的拷問」とは、その「傷つけるのを依然として止めない」現実である。戦前の批評において、主人公の悲劇の原因は彼自身のうちにはない。作者が強いた痛めつける現実の前にただ受動的に耐え忍ぶしかないのである。戦前の批評においては、小説の題名である「罪と罰」という倫理的な意味は消失せざるを得なかった。彼は、大きな受難をただただ引き受けるしかない「罪もなければ罰もない」、「無垢な」殺人者なのである。ここにおいて、『罪と罰』という小説のタイトルの意味は無視されている。

「罪と罰」とは何処にも罪は犯されていない、誰にも罰は当たっていない [小林秀雄 2005 orig. 1934: p. 393]。

戦後の『罪と罰』論では、声を持った存在として主人公が批評されるようになる。作者の「心理の俘囚」でしかない戦前の主人公像に、戦後になって「デモン」（ソクラテスのダイモニオン）という形而上学的な「声」が付け加わるのである。小林の戦前の「道化」としてのラスコーリニコフ像からの戦後の論への変遷は、以下の戦後の『罪と罰』論の文章からも確認できる。

この作を、作者自身「犯罪心理の計算報告」と呼んでいる。成る程、主人公は、まるで奇怪な心理の囚人の様に、作者に引摺り廻されているのだが、もしそれだけのものならば、ラスコオリニコフは単なる惨めな男か道化者か或は精神病学の一症例を出まい。ラスコオリニコフの物語が、紛う事のない悲劇として現れるのは、其処にもう一つ、大事な要素が加わるからである。それは、彼の不幸の原因は、深く彼自身の裡に隠れているという事だ。彼の破滅は、何等外的な力によるのではなく、彼自ら身の破滅を望み、言わば、これを創り出すのに成功したからである。彼の裡には、他力を借りず自己たらんとする極端な渴望があり、既に定められたもの、与えられたものを否定し、一切を自力で始めようとするその強い性向は、遂に外的存在のみならず自分自身の存在の必然性も拒絶して、精神の可能性の世界に閉じこもるに至る。彼はこの世界の主人となった時に、観念が観念を追うこの空しい世界には、凡そ主人と呼べる様なものは存しない事に愕然とする。彼の自己紛失は、彼の自己たらんとする同じ力によって行われるのである [小林秀雄 2005 orig. 1948: pp. 432-433]。

ここでは、戦前の論からの訣別が示されている。ここで述べられている「まるで奇怪な心理の囚人の様に、作者に引摺り廻されている」「惨めな男か道化者」であるという主人公の姿は、戦前の「道化」を強いられたラスコオリニコフの姿である。戦後の議論の特徴は、主人公ラスコオリニコフに対して作者の強いる現実に痛めつけられるのを堪え忍ぶ哀れな「道化」と見なす観点が大幅に後景に退き、声を与えられた——それはバフチンの主人公の自立した声とは異なる「デモン」という形而上学的な声であるが——主人公という面が強調される。主人公に付与された「デモン」とは、作者が規定するあらゆる主人公に関する所与の必然性を悉く否定し、真実の自己であろうとする声である。それは作者の創作に臨む前提となる実存の声でもある。この論稿の最後の章である<4>において、「デモン」を担った存在として主人公が批評されている。そのことは、この主人公が「声」を持った存在として想定されていることを示している。それと共に、戦後の『罪と罰』論の最後の文章がロマ書の「信仰によらぬことは罪なり」という言葉で締め括られる。小説の表題の「罪と罰」の意味が新たに見直されるのである。

「露出過度の歪像」の世界——戦前の『白痴』論以降の「同化と離脱」

戦後の『罪と罰』論では主人公が形而上学的な「声」を持った存在として批評されているが、その作者と主人公の関係は「同化」の傾向がある。この「デモン」という批評に関しては第三章で詳しく見ていくが、この声には作者の人生上の実存的な声が内包されている。戦前の『白痴』論以降の評論において小林が議論しているのだが、ドストエフスキーの創作に関して、自己とは何かという作者の実存的な問いや作者の言葉にできないような極限的な経験の自己告白こそが彼の創作の動機であると指摘される。小林によれば、主人公とはその作者の実存的な意識が反映された存在である。ここに小林の主人公に対する批評の「同化」の側面がある。

それはとくに、戦後の『罪と罰』論に示されている。小林によれば、処女作『貧しき人々』以来、ドストエフスキーは、作者の徹底された意識が付与された主人公の「主観を透して眺められた世界を」その「主観を通じて語らせるという小説形式」に固執した作家である。その点では、主人公の自意識から作品世界が描かれているというバフチンの見解と一致する。バフチンは、ゴゴリと変わらないモチーフを主人公の意識からすべてが描かれるように作り変えたドストエフスキーの変革を「小規模のコペルニクス的転回」と呼んでいる。一人称の告白の形

式に固執したドストエフスキーは、『罪と罰』の前に書かれた『地下室の手記』で「処女作のデヴシュキンの告白は、遂に行くところまで行った」と小林は述べている。それは、「告白というものの限度を超え」てしまっているというのだ。

この烈しい分析家は、分析の対象を見失い、分析力自体と化する。世界が、彼の抗議と疑いによって崩れようとする時、彼は、自分自身も同時に崩壊に瀕するのを感じる。彼の毒舌がばら撒く雑然たる諸表象は、彼の意識の当てどもない運動の微分点以上の意味を持っていない [小林秀雄 2005 orig. 1948: pp. 413-414]。

小林によれば、このように行くところまで行った告白は、「その最も烈しい純粋な形で坐礁」し、作者の「計画通り見事に暗礁に乗り上げた」のである。そこそが、一人称の世界を捨てた『罪と罰』の出発点であった。小林によれば、『罪と罰』になって初めてそれまでの一人称小説による主人公の主観の狭い世界から抜け出して三人称の広い世間に出るのであるが、ここでは「『私』は消え」、「作者の自己の疑わしさが、そのまま世界の疑わしさとして現れた」のである。

公正な観察者なぞが代理人として、作者のうちに現れる余地はなかったという意味である。人と環境或は性格と行為との間の因果関係に固執する、所謂自然主義小説の世界は、もっと深い定かならぬ生成の運動に吞まれ、人間の限定された諸属性が消えて、その本質の不安定や非決定が現れ、信仰や絶望の矛盾や循環が渦巻く。ここに現れた近代小説に於ける世界像の変革は、恰も近代物理学に於ける実体的な「物」を基礎とした従来の世界像が、電磁的な「場」の発見によって覆ったにも比すべき変革であった [小林秀雄 2005 orig. 1948: p. 416]。

小林は、「作者の自己の疑わしさが、そのまま世界の疑わしさとして現れた」地点が、中編小説『地下室の手記』から長編小説の最初の作品である『罪と罰』へと踏み込んだ場所だと論じている。その意味するところは、作者による世界や自己のあらゆる因果を問う意識が主人公の主観に反映され、その狭い自己告白の世界から広い世間へ出て行った『罪と罰』において、その主観に反映された世界は疑わしいものとなって作品世界が描かれたということである。このように、作者の徹底したモノローグ的な自己解剖や観察の烈しさは、主人公の主観に反映され、その主観を通して描かれる作品世界の因果的な構成をも掘り崩すものであった。そして、そのような自己や世界を見る観察の徹底は、ドストエフスキーの極限的な体験——死刑体験や流刑によって接触した民衆や聖書熟読や持病の癲癩などによる体験——から生み出されたと、戦後の『白痴』論では論じられる。

このような創作における作者のモノローグの徹底が、主人公との「同化」から「離脱」へと展開される。その「離脱」の局面において、主人公は外部から規定されるあらゆるものから「離脱」していく。その根底にあるのは、「他力を借りず自己たらしとする極端な渴望」である。その渴望は、「既に定められたもの、与えられたものを否定し、一切を自力で始めようとするその強い性向」を生み出し、「遂に外的存在のみならず自分自身の存在の必然性も拒絶」してしまう声を主人公に持たせるのである [小林秀雄 2005 orig. 1948: p. 433]。それは、戦前の批評にあった、作者のリアリズムを実現する素材であった主人公への方法としての「離脱」とは異なるものである。それはより作者のモノローグが徹底されたことを意味する。そのことを

これから見ていくことにしよう。

バフチンによれば、作者が主人公を客体的に描く自然主義小説も、作者の主観が主人公を借りてその情動を描くロマン主義小説も、等しくこのモノログ小説の範疇に入る。なぜなら、客観的に描かれるにしろ主観的に描かれるにしろ、どちらの場合も、作者のモノログ的な視野によって整序された「幾何学的遠近法」（柄谷行人）を通して描かれるのであり、それを乱す不定要素は極力排除されるからである。たとえその整序されたモノログ的な視野からはその構図にはそぐわない異質な要素があったとしても、アクセントとしてそのモノログ的視野の構図によって異化され、取り込まれてしまうのである。むしろそういったアクセントとなる異質な要素は、その作品をユニークなものにするため重宝される。民衆、狂気、犯罪、ロマンスなど様々なアクセントとなる題材が採用される。しかし、その構図を根本から歪めてしまうほどには、その異質性＝他者性は認められていない。

バフチンは、ドストエフスキーが「対話」を徹底させることによりこの遠近法のパースペクティブの構図を打ち破ったと見る。バフチンによれば、ドストエフスキー文学は、作者の対話的な創作方法によってポリフォニック（多声的）な場が生み出され、そこに飛び交う声によってこの作者のモノログ的な視野に亀裂が入る。そのようにして、作者の描写の中に、作者の単一のモノログ的な視野には収まらない主人公の顔（「人間の内なる人間」）が浮かび上がってくるのである。換言すれば、作者が主人公に対して作者のモノログに絡め取られない複数の声を持つ自立した存在としてみなしながら創作しているということである。それは、モノログのあり方と異なり、創作主体である作者が異質である主人公の他者性を十分に認めるということである。その他者性が作者のモノログの視野の構図に取り込まれることはない。そしてそこから描写された世界とは、作者によって客体化された因果的關係によって結び合わされた世界とは異質の世界であった。

日野啓三は、戦後の小林のドストエフスキー作品への理解が、戦前よりも深まっていると論じている。戦前のドストエフスキー論では、「眺め下ろす超越的な高みの視点からの『観察』の効果が信じられてい」たため、「世界を人間と対立させ、人間を文学者の眼の前に置く主客対立的な十九世紀的な考え方から、評者自身が完全に脱け出ていな」かったが、戦後の批評においてだいぶ乗り越えられているという⁶⁴。

十九世紀の機械論的科学主義を越えた視点から、ドストエフスキーという十九世紀文学を越えた存在を捉えている点で、彼のドストエフスキー文学の捉え方は正しく現代的である [日野啓三 1969: p. 174]。

「世界を人間と対立させ、人間を文学者の眼の前に置く主客対立的な十九世紀的な考え方」とは、前節で見てきた、作者の側に「視野の余剰」のある主人公との関係性も含まれるであろう。日野の述べている「十九世紀の機械論的科学主義」の視点から描かれた文学とは、まさにバフチンの論じている従来のモノログ小説である。

「声」という概念を持ち出して説明したバフチンとは対照的に、小林は一貫して作者のモノログ的な「眼」が研ぎ澄まされることにより、従来の遠近法を使ったモノログの視野が崩壊し、ドストエフスキー文学が成立していったと論じている。小林はバフチンとは逆に、作者

⁶⁴ 日野啓三「小林秀雄とドストエフスキー」（『國文学』、1969年）、174頁。〔以下、日野啓三 1969と略記〕

の体験から生み出された、極限的な意識による徹底した自己解剖という作者のモノローグにその文学の特性を生み出す根拠を見るのである。それが、戦前の『白痴』論から論じられていることは、以下のような文章からも確認できる。

彼の眼が冴えれば冴えるほど、彼の眺める風景は悪夢に似て来た。そういう場所だ、彼の創作という冒険作業が行われたのは⁶⁵。

戦前の『白痴』論において、小林はドストエフスキーについて「気味の悪いほど冴え返った観察家」であったと論じるのだが、「観察に於いても限界というものを知らなかった」作家だと評する。そこでは、ドストエフスキーの「解剖は聡明な計量によるのではなく、生活の荒々しい衝動によって限界を越える、越えた処に現実はその尋常の意味を失い、自己は性格的規定を失う」[小林秀雄 2003 orig. 1934: p. 166] という孤独が論じられている。それによって「尋常な客観描写が不可能」になってしまうというのだ。小林によれば、その部分こそが、バルザックやフローベル、トルストイらの「静観的リアリズム」——バフチンの言葉で言えば、従来のモノローグ小説におけるリアリズム——から分かつものであった。見事な客観描写を生み出す彼らは、「必ず観察の限界というものを心得た」人間であった。それを知らなかったドストエフスキーは、生活上の苦悩を強いられるのであるが、それこそが彼の文学を独創的なものにさせた小林は見る。しかし、そのような人間から生み出された「限界を踏越えて観察された現実」は、均整のとれた「静観的リアリズム」を崩壊させてしまう [小林秀雄 2003 orig. 1934: pp. 163-165]。しかし、ドストエフスキーの限度を超えた観察によって静観的なパースペクティブが崩壊したことにより、ものを直接的に見る眼に近づいたというのが小林の見解である。それは、第二部第一章で見てきたように、記号を通さずにもものを率直に見る眼というものである。そうすることで、従来のリアリズムでは整序されない「奇怪にまで達した正確」という逆説が生まれたのである。

限界を踏越えて観察された現実は、無論整然たる描写に適しない、いや限界を踏越えて観察するという事が既に描写という概念自体を壊す様に働く。彼の描いた格外的な風景に、何等虚妄の影がないのは、風景が彼の空想によって誇張されたものでもなければ装飾されたものでもないのによる。風景は見て見て見過ぎられて歪んだのである。言わば露出過度の歪像なのだ [小林秀雄 2003 orig. 1934: p. 165]。

このようにして日野の指摘した「十九世紀の機械論的科学主義を越えた視点」を獲得したのは、バフチンのように対話の方向をドストエフスキー文学に見たからではなく、モノローグ的な眼で「見て見て見過ぎられ」た限度を超えた観察のために、モノローグ小説における観察にある主客の関係を掘り崩すまでになったからである。このような小林の批評に共通するのは、人間の常識的な眼が取り持つモノローグ小説の「幾何学的遠近法」を歪めるほど冴え切った眼によって見過ぎられた「露出過度の歪像」である。

戦後の『白痴』論では、『白痴』に登場するイッポリートの思想を小林が代弁して、常識的な知覚と覚醒された知覚というものを対照させている。小林によれば、常識的な知覚とは「合理的な知覚」であり、「実際的な生活行為に便利な世界のうちに生きる」ために、世界に対し

⁶⁵ 小林秀雄「『白痴』について I」（初出：『文藝』、1934年／小林秀雄『小林秀雄全作品5「罪と罰」について』新潮社、2003年）、166頁。〔以下、小林秀雄 2003 orig. 1934 と略記〕

て実際的な態度を取って接するものである。しかし、小林によれば、このような「実際的な態度に飽き足らず、これを超えて世界の意味に近附こうと努める時、私は合理的な知覚の混乱を覚え、世界が謎の様な相貌を帯びて感じられる」のである。そして、これこそが、合理的な知覚によって対象を丸め込もうとする「私の意識に対する世界の抵抗」なのである。ここで小林が述べている「私の意識に対する世界の抵抗」こそが、バフチンの議論にある「声」と同じ作用をもたらすものである。しかし、小林は、バフチンの声による現象の世界での対話と違って、あくまでもモノローグの徹底において考える。観察主体に他者の「声」が入り込むというよりは、観察する主体のモノローグ的な「眼」を徹底させ、冴え切らせることにより、物自体としての世界に近づこうとするのである。「私の意識に対する世界の抵抗」とは、人間の意識が覚醒することによって初めて得られるのである。常識的な「合理的知性」にまどろんでいるうちは、「私の意識に対する世界の抵抗」を受けない。

世界とは本当のところ何なのであるか、私は知りたくない。併し、世界はその秘密を無償で私に明かしはしまい。少くとも世界に固有な性質が、自動的に機械的に私の意識に伝達されて、私の意識を満たし得るとは、私の意識の我慢出来ぬ事である。覚醒時にも夢は到る処にある。申し分なく行為しながら、意識は眠り、世界は消えている人もある。眠った様に動かず、烈しい内観のうちに世界を見ている人もある [小林秀雄 2004 orig. 1952: p. 243]。

バフチンのように双方向的・多方向的な対話によるのではなく、一方向的な「眼」によるモノローグを徹底させることにより、モノローグ小説の「幾何学的遠近法」が歪み、物自体に近づいた世界が現出する。そこには、観察において、対象となる世界が主体に影響を与えることはないし、観察する主体が対象に影響を与えることはない。互いに変化することはない。

このような作者のあらゆるものを解剖していく観察眼が付与された主人公は、あらゆるものから自立的であろうとする主人公自身の自意識が与えられた存在となる。作者から「声」が付与された主人公は、戦前と比べて明らかに自立的な存在として想定されるようになった。それは、作者の主人公を規定する主人公の外的必然性（作者の主人公に与える形象や性格、環境的因果）を拒絶して真の自己であろうとする「デモン」を持った存在として批評されている。

ラスコオリニコフを駆り立てた「デモン」は、否定的な破壊的な意志ではなかった。充たされる事のない真理への飢渴であった。彼の絶望は、其処から来るからこそ、癒し難いのである。彼は、日常の嘖事を侮蔑し、個々の事物の価値を知ろうともしないのだが、又、真理が一定の形を持ってやって来れば、もう彼には不満であり、それを乗り越えようとする。あらゆる所与は忽ち課題と変ずる [小林秀雄 2005 orig. 1948: p. 474]。

戦後の『白痴』論でも、主人公は一定の自立した存在として批評されている。ドストエフスキーが『白痴』を創作した際の批評で以下のように述べている。これはバフチンのポリフォニー論を思わせるような文章である。

最初の一切のプランを棄てたとは、作者が予め規定した性格を持ち、作者の計算に従って行動する様な人物を断念したという事であった。言葉を代えれば、憚り乍ら、作中人物の言行に関しては、残る隈なく承知しているという様な作者の特権的態度が、この場合ほどドストエフスキーに滑稽に思われた事はない、そんな態度では到底現す事の出来ぬ主題に

衝突した、そういう事だ。＜中略＞ 自分の信念を彼に託して了った以上、彼〔筆者補足：『白痴』の主人公ムイシュキン〕は何をしようが自由だ。この人間が、一個の人格として完成するという様な事は疑わしい事かも知れない。だがそれも彼の自由だ。これが、ムイシュキンという人物が、作者の創作の動機或は理由そのものとなったという意味である [小林秀雄 2004 orig. 1952: pp. 220-222]。

しかし、ドストエフスキー文学において主人公が自立的であることについて小林が考える理由は、作者がバフチンの言うように作品内に対話を持ち込んで創作しているからではない。作者の経験や実存から生み出された透徹した眼の観察による「露出過度の歪像」をどのように作品において表現するかという課題である。しかし、以下のような文章を見ると、バフチンとある部分で重なりながらも、それは小林の眼を徹底させたモノローグであり、バフチンの声による対話的な作者の姿勢とは異なることがわかる。

ムイシュキンという彫像が立ち、彼は動かず、諸事件の時間が結ぶ因果の鎖とは、よくよく見ればこの彫像の顔であり、手足である事に気附くであろう。「時は、もはやなかるべし」、この時、読者は、彫刻家ドストエフスキイの制作の動機の間近かにいる。そして、彼が、あれこれのモデルなぞ全く当てにせず、鑿を振り上げて眩くのを聞くであろう、私には強い予感がある、それで充分だ、計画も要らない、計算も要らない、と [小林秀雄 2004 orig. 1952: pp. 225-226]。

ここでは、作者の創作におけるモノローグの姿勢が語られている。なぜなら、それぞれの登場人物が自立した声を持って存在する作品の中の対話において、主人公が形作られるのではなく、主人公は、作者の言葉にできない経験や観念をモノローグ的に文学という舞台上主人公に焦点化させようとしているからである。計画や設計図もなく大理石にむかって鑿を彫っていく彫刻家にドストエフスキーが例えられているという意味で、モノローグ小説にあるようなきっちりとした枠組みを持っていない。しかし、鑿によって像を生み出す彫刻家という比喩は、自身の経験や観念をモノローグ的に彫り上げていくことを意味し、他の登場人物たちとの自立的な相互関係の中に主人公を位置づけるというポリフォニー的なあり方は考慮にはない。他の登場人物たちは、この彫像を彫り込み輪郭を生み出すための道具にしか位置づけられていないのである。戦前の『白痴』論ではあるが、以下のようなムイシュキンのあり方はそのことを示しているであろう。

成る程「白痴」の外観は波瀾に富んでいるが、底はまことに静かな小説だ。ムイシュキンは身動きしない。彼は、金属の各様な品位が定められる試金石に似ている。周囲の人々が、彼に擦り附けるとりどりの条痕によって彼の本質は徐々に明かされて行く。このところ作者の沈着な抑制には驚くべきものがあるのであって、ムイシュキンが身動きもせず、周囲から痛めつけられて次第にその輪郭を明らかにして行く様を眺めて、そこにこの人物に対する作者の烈しい愛著を感じない読者はあるまい。ムイシュキンは観察されて描き出された人物ではない。作者の信念が、或は愛情がこの人物を客観化したのである [小林秀雄 2003 orig. 1934: pp. 206-207]。

小林の考える作者の課題とは、それは言葉にすることができないモノローグ的な作者の自己

告白を作品において焦点化（結晶化）させるということであった。それは、第二部第一章で論じた「宿命」と「意匠」の関係にあるように、「宿命」を象徴（記号）によって出来上がった作品に焦点化するということである。作品の象徴から「宿命」を抽出できないように、作者の自己告白は、限度を超えているためにモノログ小説のような直接的な整序立った言葉によって表現することはできない。それは、戦後の『白痴』論で論じられるが、ドストエフスキーの創作とは、作者の死刑体験や持病の癲癇野発作の経験、そして流刑での民衆との接触の体験や聖書熟読の体験といった言葉で伝達不可能な「決して人前に持ち出せぬ話題」を小説において焦点化することである。そのような体験を通して観察の度を越した「冴え切った眼」で見たものを主人公に付与し、そこから作品世界を描くことによって、モノログ小説のような整序された言葉による世界としては表現されない。小林は、戦後の『白痴』論で以下のように述べている。

これは、描写の或は観察の対象としての人生が後退し、作者が、人生観上の信念に関し、全的な告白を迫られたという事になるのだが、悪い事には、その内容は、「決して人前に持ち出せぬ話題」であったし、これを持ち出せる様に工夫する事などは、全く問題ではなかった。そして、これは深い体験というものに特有な性質なのだが、作者の体験は、この信念の伝達不可能性こそ、この信念の価値或は普遍性の最も深い根拠である様に思われたのである。そういう次第なら、直接な告白という形式は、勿論、滑稽だ。作者は、残された唯一の道を選んだ。告白が不可能なら不可能でよい。だが、そういう孤独人も、社会に生活する以上、他人達との或る現実的な交渉に這入らざるを得まい。これは、彼が意識するにせよ、しないにせよ、自己という課題を実際に試みる事になるだろう [小林秀雄 2004 orig. 1952: p. 221]。

ここに、バフチンと同じく、小林のドストエフスキー理解がモノログ小説を超えたものであるという認識にあるのだが、その根本的な理由として、バフチンは作者の対話的な姿勢に見るのに対して、小林はこのように作者によるモノログの徹底に見るのである。このように両者は、ドストエフスキーの文学における言葉がモノログ的な言葉ではないという共通の理解に立ちながら、正反対のものを導き出している。小林によれば、そのような言語によって伝達不可能な作者の実存というものを、主人公に背負わせて作品世界という世間を歩かせることにより、表現したのがドストエフスキーの作品であった。戦後の『白痴』論では、以下のように述べている。

其処に、彼の伝達不可能な告白は、その全的な意味を現すと見る他はあるまい。それなら、先ずそういう人間を案出してみる事だ。彼の不透明な本性は、彼が実際に世間に生きることによって、彼自身にも他人にも明らかになって行くであろう [小林秀雄 2004 orig. 1952: p. 221]。

そのようなドストエフスキーという作者の実存を背負った主人公は、前節で論じた「同化と離脱」の延長である。結局、小林の批評は、作者のモノログとしての自己告白という範囲で主人公は考えられているのであり、主人公は自立していようとも作者と同化した関係にある。しかし、それは日本の「私小説」のような作者と同化した関係ではない。「自意識の実験室」という仮構を設定して、そこから主人公が自意識を持った存在として作者から「離脱」してい

く。作者の徹底した観察眼と実存を背負った存在として、作品内を歩かせるのである。そして、作者の極限までいった観察によって得られたモノローグ的な実存は、あまりにも度を越しているために、作者のモノローグ的な計画や構想に収まりきれないのである。ここにおいて、主人公は、あらゆる因果的な規定を飛び出し、自立的に見える存在となる。これこそが、戦前の『白痴』論以降に登場する「奇怪にまで達した正確」という逆説にある、モノローグの徹底によって生まれた主人公の自立性なのである。日野啓三の論じた「眺め下ろす超越的な高みの視点からの『観察』の効果が信じられていた」「十九世紀の機械論的科学主義を越えた視点」を獲得したのは、作者のモノローグを徹底的に読み込んだためなのである。

小林の想定するドストエフスキーの創作とは、「象徴の森」に迷い込んだ虚無から創造が生まれる時に「人間の魂は最も正しい忘我を強請される」と述べ、また文学の作品という「象徴を実現するという事は象徴以外の何物かではなければならない」と論じたボードレール論の延長である。それは、言葉にできない「歪像」としての経験や内面を言葉の象徴（記号）の芸術において焦点化するということであった。

特に戦後において、小林はこの「同化と離脱」における自立性を主人公に見出しているように思われる。そして、戦後の『罪と罰』論において、主人公の「デモン」の声が批評される。しかし、そこには本質的な対話は生まれない。それには、戦後の『罪と罰』論で批評される「デモン」という声の性質が関係している。「デモン」は形而上学的領域から垂直的に降りてくる声である。それは水平的な関係において多方向的に向けられるのではなく、上から下へ一方向的に向けられる声である。それはバフチンの声のように多声的には響かない。主人公ラスコーリニコフは、このデモンの声の発する方向に対して問うたり声を向けたりすることはできない。それは「権威ある言葉」であり、本質的な対話が生まれるものではないのである。

ドストエフスキー文学における「同化と離脱」を批評する小林秀雄の「同化と離脱」による手法

戦前の『白痴』論以降、特に戦後の批評において、作者のモノローグの徹底が主人公に声を持たせ、多少とも主人公を自立的な存在とさせた。戦前の『未成年』論や『罪と罰』論では、「二律背反のリアリズム」の実現ということが作者の課題とされ、作者のリアリズムの範囲内で考察されている。その課題はモノローグ小説の課題とあまり変わらないものであった。しかし、戦前の『白痴』論から、そして戦後の『罪と罰』論と『白痴』論では特に、そのようなモノローグ的な枠組みが解体される様相が批評されるようになる。小林の批評する、「同化と離脱」による作者の創作は、さらにモノローグが徹底されることにより、主人公が自立的な存在となったのである。

このような作者の「同化と離脱」による方法によって生み出された創作を、さらに「同化と離脱」の手法によって取り出そうとする小林の批評がある。それは、以下のような戦後の『罪と罰』論の文章においても示されている。

彼を知る難かしさは、とどのつまり、己れを知る易しさを全く放棄してう事に帰するのではあるまいか。彼が限度を踏み超える時、僕も限度を踏み超えてみねばならぬ。何故か。彼の作品が、そう要求しているからだ。彼の謎めいた作品は、あれこれの解き手を期待しているが故に謎めいているとは見えず、それは、彼の全努力によって支えられた解いてはならぬ巨きな謎の力として現れ、僕にそういう風に要求するからである。僕は背後から押され、目当てもつかず歩き出す。眼の前には白い原稿用紙があり、僕を或る未知なものに

関する冒険に誘う。そして、これは僕自身を実験してみる事以外の事であろうか [小林秀雄 2004 orig. 1952: pp. 400-401]。

小林は、ドストエフスキーの極限的な体験——死刑体験や持病の癩癩の体験、そして流刑による民衆との接触や聖書熟読の体験——による伝達不可能な「人前に持ち出せぬ話題」の自己告白こそが彼の創作の動機であると理解する。バフチンは、生身の「作家」の生活とポリフォニー小説の「作者」の創作を分けて考えている。しかし、小林は生身の作家の言葉にできない「歪像」としての経験が、創作において焦点化されたものが作品であったと考える。その作者の経験や意識が付与された存在こそがそれぞれの主人公であった。そして、この経験に根ざした作者の創作する上での意識に密着することによって、批評しようとしたのである。ここに、形式から論じていったバフチンと、徹底的な作者の実存的な経験を問題にした小林とが、対照的な批評の方法を用いていることが示されている。

「露出過度の歪像」として経験された世界を作品において焦点化（結晶化）しようとしたドストエフスキー文学を作者の実存に遡って焦点化しようとした小林秀雄の批評。それは、「こうして私は、私の解析の眩暈の末、傑作の豊富性の底を流れる、作者の宿命の主調低音をきくのである」と「様々なる意匠」で論じられた真の批評の実現である。

では、作者の「露出過度の歪像」を、どのように小林は批評において焦点化させていったのか。これからそのことを見ていこう。

バフチンと小林秀雄による批評の比較：コマを集めた動画と「露出過度の歪像」の写真

ここで、小林が「露出過度の歪像」の写真という比喩を用いてドストエフスキー文学を説明していることに注目したい。この小林の比喩を敷衍して使うと、モノログ小説は、構造がピシッと決まったピントの合った写真である。作品世界の主人公像や世界像は、決まった構図の中で固定化され、撮影者である作者のモノログの視野の中にきっちり焦点が定まって収まっている。一人称小説か三人称小説かの違いは、写真に映る主人公をカメラの前の構図の中でそのまま写すのか、主人公の視野を映し出した鏡を持たせてそれを写すのかの違いだけである。しかし、この構図からは主人公の躍動する自意識というものを捉えることができず、自立的ではない存在として主人公がこの構図の中に嵌め込まれている。主人公はあくまでも作者の主人公を想定するイメージの範囲内に置かれているのである。

バフチンも小林もこのモノログの構図から逸脱したものがドストエフスキー文学であるという認識においては共通している。しかし、その逸脱の仕方、モノログから抜け出す作者の創作方法に関する認識において異なる批評、いや正反対の方向から批評している。

第一部で論じたため、ここでは繰り返さないが、それは不断の気遣いを持った作者による対象である主人公を捉える姿勢こそが一面的なモノログ小説を脱却する要因であったとバフチンは論じる。それは例えるなら、モノログ小説のように主人公を写真ように捉えるのではなく、常に躍動する自意識を捉えるために、ビデオカメラを回しているようなものである。第一部では、作者の気遣いの対話の手法の量的な差が質的な作品の違いを生み出したということはこの比喩で説明した。元は、モノログ小説と同じ一つの写真や絵画としての画像が、コマとして連続することにより、画像とは質的に異なる動画となるのである。

これは単なる比喩でしかないが、モノログ小説や小林の批評との比較においては有効な比喩である。なぜなら、「幾何学的遠近法」によってきっちりと構図の出来上がったモノログ小説からどのようにドストエフスキーの小説が逸脱しているかという点においてバフチンと小

林の両方の批評の特徴が明確に示されているからだ。

それに対して、小林のドストエフスキー文学に見るものは、本人が表現するように、カメラのシャッターを長く切る「露出過度の歪像」の写真である。主人公の躍動する自意識に対していわば細切れのシャッターを切るビデオカメラのバフチンとは正反対に、シャッターを長く押し、対象となる主人公の動きを歪像として捉えるのである。バフチンの批評で論じられているような立体的な動きを見せる主人公ではなく、あくまでもモノログ小説と同じく写真である。しかし、そこには「幾何学的遠近法」によって整序されたモノログ小説の構図ではなく、主人公の自意識の動きが歪像として表現されている。ここでもう一度小林の文章を載せておこう。

限界を踏越えて観察された現実は、無論整然たる描写に適しない、いや限界を踏越えて観察するという事が既に描写という概念自体を壊す様に働く。彼の描いた格外的な風景に、何等虚妄の影がないのは、風景が彼の空想によって誇張されたものでもなければ装飾されたものでもないのによる。風景は見て見て見過ぎられて歪んだのである。言わば露出過度の歪像なのだ [小林秀雄 2003 orig. 1934: p. 165]。

ドストエフスキー文学がモノログを逸脱する要因として小林が考えるものは、不断の対話による創作に見るバフチンとは異なり、透徹したモノログ的な眼、モノログ小説よりも徹底された作者のモノログなのである。それは「見て見て見過ぎられて歪んだ」風景であり、「何等虚妄の影」もないもの自体へと近づこうとする眼の徹底であった。まさに、モノログの徹底によって、モノログ小説の構図を崩壊させたと考えるのである。

小林によれば、そのような「彼の描いた格外的な風景」は、柄谷行人が論じる「風景」という概念にあるような近代人の主観的な眼による虚妄ではない。しかし、どのようにそこに客観性が保証されるのであろうか。バフチンは、「声」という人間の言語を内包した明晰なものによってモノログの構図を解体した。そのようにモノログ的な言語の透明性というものを喪失した地点をドストエフスキー文学に見るバフチンの批評では、指示語と指示対象が一致するような透明な言語というものは想定されていない。そこに声というものを持ち込んで解明するバフチンは、しかし言語（現象）の世界にとどまって批評している。言葉にならない情動や欲動ではなく、知的な言語が内包された声において分析されるからである。バフチンの批評を動画として例えたことの意味は、モノログ的な言語の透明性が保たれていなくても言語（現象）の世界の中にまだあるということである。どんなにモノログの構図から外れようが、被写体となる主人公は現象の世界の像としてしっかりとカメラに写っている。そこでは、動画となっても現象（言語）の世界に焦点は定まっているのである。

それに対して、小林の「歪像」は主人公の輪郭が歪み、それはもはや現象の世界を映し出しているのではない。それは言語を介さない触覚的な感覚によって、感じ取られるものである。そのような歪像を現象の中の現実ではなく、比喩的形象の現実として捉えるのである。戦後の『白痴』論では、以下のように述べている。

世界に対しても、自己に対しても、覚め切った事は嘗てなかったと知った。と同時に、世界や自己が、この時ほど不可解な姿を現じた事はなかったと知った [小林秀雄 2004 orig. 1952: p. 206]。

「露出過度の歪像」という小林の表現には、焦点を結び現象（言語）の世界にとどまるもの

ではない。それは明瞭に語るができないものであり、理性によって理解することができないのであるが、鮮やかな写真の印象として記憶されるものである。小林の見るドストエフスキーの創作とは、そのような歪像となった作者の体験によるパースペクティブを作品の中で焦点化させることであった。それは言語によるのではなく、人間の心像において焦点を結ぼうとすることである。

襲いかかる様々な事件を解決するのが厭わしいのは、確かに、ムイシュキンにその能力がない為だが、たとえ彼にはエヴゲニイの様な事件の〔筆者補足：合理的な〕解説の仕方が不可能だったにせよ、事件の真相は直覚している。癲癇発作の道筋を彼の肉体が知悉している様に、彼は身をもって事件の進行を感じている。彼の発作は、あたかも彼が白痴の様な素直さで堪えて来た諸事件が、彼のうちに重畳し、事件自らその無秩序に堪えかね、一症例となって発現するが如き観を呈している [小林秀雄 2003 orig. 1934: p. 203]。

小林にとってドストエフスキー文学とは、このように直覚していながら、道筋立てて説明ができない経験を表現することである。まさに、「白痴」のように言語や理性と絶縁するしかなかった。

この意識は、傍観者の公正な理解に対しても、絶縁体の様に沈黙するが、これを対象化し明瞭化しようとする彼〔筆者補足：『白痴』の主人公ムイシュキン〕自身の反省に対しても、やはり一種の絶縁体となっている [小林秀雄 2004 orig. 1952: p. 225]。

ここに、第二部第一章で見てきように、表現を記号の連鎖の範囲内で捉えようとするバフチンと、記号から外れた地点に創作の根底を見ようとする小林の違いがある。

そのような批評の一例として、戦後の『罪と罰』論における予審判事ポルフィーリイの殺人事件の容疑者が主人公ラスコーリニコフであるという直覚がありながら、論理的証拠を示せないでいることへの批評を取り上げてみたい。

小林によれば、ラスコーリニコフの殺人の行為を合理的に解釈する評論家たちの試みは失敗する。なぜなら、ラスコーリニコフの動機は、思想的な実践でも、金銭のためでも、新しいナポレオンになるためでもないからだ。ラスコーリニコフは、実際の動機を欠いた「空想的な」殺人の犯人であることを、探偵であるポルフィーリイは直覚する。しかし、この「空想的な事件」には、動機に関する因果的な説明を可能にする証拠が見当たらない。小林によれば、「ポルフィーリイは、実際の動機を全く欠いた、この殆ど無意味と見える一事件の意味を看破する。事件は空想的であるが、起った事は、確かに起ったのであって、犯人は確かに空想的人物に相違ないが、そういう犯罪者が現れて来るといふ事は、少しも空想的な事ではない」。

彼は、ラスコーリニコフこそ正銘の犯人と直覚しているが、どう苦心してみても証拠が掴めぬ。いろいろ謎を掛けてみるが、相手は口を割らぬ。口は割らぬが、そのしどろもどろの言葉、顔面の痙攣、卒倒、あらゆるものが口をきく。いや、いかにも自然に平静に見える言動にも、その自然さ平静さの故に、深く巧まれた何ものかの臭いがする。最初に直覚があるとは恐ろしい事である。先ず直覚しない聡明は、何事もなし得ぬものである。ポルフィーリイの直覚は、動かせぬ確信に育つ。だが証拠はない、いま物的証拠は何一つない。すべては夢だ。それにしても、何んと忌わしい鮮やかな夢だろう。いつまで見続けねばな

らぬのか。ああ、毛筋ほどの証拠さえあれば [小林秀雄 2005 orig. 1948: p. 423]。

小林によれば、ポルフィーリイは、「自分の扱う事件が、事件というより寧ろ『頭脳の夢』である」と自覚する。「証拠とは何か。そちらの方が夢かも知れぬ。判事とは何か、これも夢かも知れぬ」 [小林秀雄 2005 orig. 1948: p. 424]。

なぜ主人公の殺人に実際的な動機という因果的証拠が見つからないかという点、小林によれば、それは主人公の「何も彼も夢だと観じた頭脳の悪夢」であるからだ。「人物の架空性、事件の架空性」という作者の着想に対して合理的解釈をする評論家たちがつまずくのは、ポルフィーリイが洞察したのと同じく、主人公が観念の世界に覚め切った男の「頭脳の夢」であるからだ。

何も彼も夢だと観じた頭脳の悪夢に、覚める期があるのであろうか。これが、極めて難解な全篇の主題を成す。何故夢は主人公に、老婆が未だ生きていと告げるのか。複雑な観念の世界で覚め切っていると信じているこの人間には、老婆の死という単純な事実が、どうしても腑に落ちないからである [小林秀雄 2005 orig. 1948: p. 427]。

小林によれば、頭脳の観念の中では覚めきっている主人公は、現実の事件という事実の実感が湧かない。観念の中で生きる主人公は、殺人という固定観念に付き纏われているのであり、その観念を壊して抜け出そうとして殺人を執行したのであるが、失敗に終わる。観念の世界で生きる主人公は、「行為の必然性を侮蔑し、精神の可能性をいよいよ拡大してみると、行為の不可能性という壁に衝突するというパラドックス」に陥るしかなかった。観念の邪魔者のない可能性の世界では主人である主人公も、現実の世界で生きるためには、その可能性の一つにならねばならない。そのことを侮蔑するわけであるが、観念の可能性の世界では、現実に何の足場のない可能性で終わる虚しい場所である。現実の何者かにならねばならぬということは、強迫観念として主人公を襲う。その強迫観念が主人公を殺人へと赴かせる。しかし、それは結果を得るための殺人という実験ではなく、失敗を予感しながらやむに止まれず行った凶行であった。

頭脳の観念の中で覚めきっている主人公という小林の批評は、第一章で扱った戦前に小林が論じる「象徴の森」である。記号はさらに別の記号を呼び、あらゆるものが可能となる。しかし、そのような記号の連鎖は、バフチンとは異なり、小林によれば、「観念」の悪夢でしかない。小林は、このように観念の眼には鮮やかだが、現実にとって不明瞭なラスコーリニコフの「悪夢」と化したこの殺人者の主人公の心象風景を批評している。

小林が戦後の『白痴』論で論じているものは、死刑や癲癇のような極限的経験による意識の恐ろしい透徹性の感触により、「自己表現を絶する根底からの自己理解」をもたらすという逆説の作者による経験である。しかしその鮮やかな感触とは対照的に、理性による知覚からはこぼれ落ちてしまうものでもある。小林によれば、そのような「人前に持ち出せぬ話題」の自己告白こそが、ドストエフスキーの創作ということであった。このように、小林の論じるドストエフスキーの癲癇や死刑の極限的な経験とは、アブノーマルな経験ではあり、言語を使った知的な操作によって理解することは不可能な荒唐無稽なものである。しかし、触覚として鮮やかにあるものであった。そしてそれは、どんな理性による論理的説明にも収まり切らないであぶれ出てしまうような経験であった。戦後の『白痴』論で、小林は、ドストエフスキーのそれらの経験について言及している。小林は以下のように述べている。

深い決定的な意味を持つ経験の例に洩れず、ドストエフスキイの場合も、成る程、経験は、突如として彼の上に襲いかかる様な性質のものであったが、彼は、恰も進んでこれを欲した様に、これに対し、外的条件の強迫に対して、何処まで己れを失わずにいられるか、発狂を以って脅す外物に抵抗して、精神或は意識は、その本来の力によって、どの様な自己集中に達し得るか、そういう風に彼は経験した。そういう強い自覚とともに、経験の強度と鮮度とは保存され、彼の裡に生きていたのであり、彼は、事後、自分の経験を、様々な条件の下に生じた一種の意識として理解し去る事は出来なかったし、又、これを思い出という影の国に送り込んで了う事も出来なかったのである。そんな風に、彼の経験の形式を想像してみる事は難かしくないが、その内容に立入ろうとすると殆ど言葉に窮する。ただ、倫理的自覚としても、或は認識論的な意識としても、まことに異様な一種の啓示を、彼が経験した事を、ムイシュキンの話から直覚するだけである。恐らく、其処には、彼が癡癡で経験する一種の意識の場合（これは後で触れねばならぬのだが）と類似した問題があるのであって、彼が、死刑囚は何も彼も知っていると言点を附する時、彼は意識というものの絶対性を言っているのである。＜中略＞ 彼は、其処に何か根源的な視点の存する事を疑わなかったが、そういう自覚或は意識からは、合理的などの様な倫理学も認識論も生れ得ないという事も疑えなかった。彼に力が足りないのではない、それは本質的なパラドックスであり、心中にこれを抱く孤立者の苦痛だけを糧として生きている、という事が彼にはよく解っていた [小林秀雄 2004 orig. 1952: pp. 206-207]。

理性的な後付けの説明によっても追いつくことができない、明徹な意識を持ちながら不明瞭にしか語ることができない経験である。まさに、悟性によって貨幣交換する一般真理ではない、小林の論じる「人前に持ち出せぬ話題」となってしまう経験である。意識では冴え切っているのであるが、それを言葉にすると嘘となってしまうような経験である。主人公ムイシュキンは、エパンチン家の邸宅の応接間で令嬢たちに、他人から聞いた死刑の体験を話す。「ムイシュキンは、作者の経験談に無条件に共感し」て熱を込めて語るのものであるが、「聞き手は怪訝な顔をして、どうしてそんな妙な話を持ち出すのかと聞く」始末となる。

彼は「或る種の話」を、勢い込んで人中に持ち出した時、曠野の中に唯一人で立っていた [小林秀雄 2004 orig. 1952: p. 205]。

小林の論じる「決して人前に持ち出せぬ話題」とは、このような人前では了解されない言語を絶した極限的な経験に関する話題である。小林によれば、それとは対照的に、ドストエフスキイが「真理よりもキリストと共にいたい」と述べている「真理」とは、人前で話題にできるが、誰とでも代替可能な理性の形式によって貨幣交換するような表層的なものである。

真理とは、人中に持ち出しても恥をかかぬ話題以上の何物であるか、と叫びたかったに相違ない。＜中略＞ 君達は、真理という共通の話題を楽しんでいるがよい。君自身のかけ代えのない実質を売って、理性だとか悟性だとかいう、誰とでも代理可能な形式を買うのは、一体引合う取引なのか。君等はみんなペテンにかかっている [小林秀雄 2004 orig. 1952: pp. 207-208]。

ここで、小林が資本主義的な貨幣交換の取引のようなものとして、これらの「真理」を表現しているのは興味深い。ここに、売文稼業としての文を売り買いする批評家である小林のモダニティの経験が刻印されているのではないだろうか。

ここで少しだけ寄り道して、小林秀雄とモダニティの影響について少し考えてみよう。小林秀雄は、世の中にあるあらゆる表象が商品としての「意匠」をまとっていることに対して危惧を感じている。「様々な意匠」では以下のように述べている。

諸君の脳中に於いてマルクス観念学なるものは、理論に貫かれた実践でもなく、実践に貫かれた理論でもなくなっているのではないか。正に商品の一形態となって商品の魔術をふるっているのではないか。商品は世を支配するとマルクス主義は語る、だが、このマルクス主義が一意匠として人間の脳中を横行する時、それは立派な商品である。そして、この変貌は、人に商品は世を支配するという平凡な事実を忘れさせる力をもつものである [小林秀雄 2002 orig. 1929: p. 153]。

しかし、その商品の魔術にかかったのは、小林も例外ではない。ハルトゥーニアンによれば、資本主義の運動は、常に商品として目新しいものを見出しながら、それらを商品という抽象的で同一な形態へと物象化してしまう。すべてを商品形態の価値交換の原理へと変えていきながら、また不均等、不統一や差異を生み出していく。あらゆる表象が資本主義のプロセスにより商品の形態を身にまとうことになった。そのことによって、あらゆる表象が商品の形態となり、永続する絶え間ない変化と何の具象性にも根差さない社会的抽象化に飲み込まれる「表象のアポリア」に知識人は直面する。ここには、近代化に抗い、「民衆」、「江戸後期」、「古典」、「民間宗教」といった日本的な過去や文化、思想に具体的で安定した永続的な表象を求めるモダニストたちの試みが始まる。しかし、歴史性や事実性を無視し無媒介に表象するという意味で、結局商品の表象と同じく——現代でも日本の伝統的な食や芸術や文化などが日本の内外で商品形態として表象されているが、それと同じく——近代資本主義のプロセスと同じ表象でしかなかった。そして、近代を超克しようとした戦前からの日本の知識人の試みは、結局近代に超克されてしまう結果に終わった。このハルトゥーニアンの見出した皮肉こそが、「近代の超克」ならぬ、「近代による超克」なのである⁶⁶。

ハルトゥーニアンは、このような商品やモダニティの両義性をバフチンは捉えていたと論じている。ハルトゥーニアンによれば、日本のモダニティの押し寄せた日本の戦前の「街頭での生活は、欲望をたえまなく外化し、人々があたかも大きな劇場の終わりなき舞台にたっているかのようなファンタジーを醸成」した。そこでは、商品の力を借りて、民衆でも「異なった主体を演出する」ことができたのである。ハルトゥーニアンは、このような日本のモダニティの光景に関して、バフチンを思い起こしている。

[筆者補足：モダニティは] 日本の大衆にとってかつては想像できなかったほどの新しい存在と経験の形態を生み出した特別な時間であるという主張がなされた。この点からみると、近代の諸力にあらわれている確固とした楽観主義が、カーニバルの雰囲気、(まねるとはいわないまでも) 呼び起こしたのである。ここで思い出されるのは、日常生活が、

⁶⁶ ハリー・ハルトゥーニアン、梅森直之訳『近代による超克——戦間期日本の歴史・文化・共同体』上・下 (岩波書店、2007年) [以下、ハルトゥーニアン・上 2007、ハルトゥーニアン・下 2007 と略記]

いかにユートピア的な渴望へと爆発しうるかを概念化したミハエル・バフチンである。それは、こうしたバフチン的な屈折を生み出した一九二〇年代のソヴィエトロシアの経験であった [ハルトゥーニアン・上 2007: pp. 185-186]。

しかし、カーニバル的な活力の場を生み出し、社会に新しい主体の可能性を生み出した商品は、あらゆるものを商品形態の交換に還元し、人間や社会の関係を物象化してしまうという両義的なものであった。「街頭は、生活を習慣化された存在へと同質化・平準化し、街頭が可能としたその差異や異質性を、常に解体する存在」でもあった。このようなモダニティの両義性は、ドストエフスキー文学におけるモノローグ的要素とポリフォニー的要素との相剋を思い起こされる。そのような新しい可能性や斬新さや魅力を生み出しながら、すべてが商品価値に換算される同質性・均質性をも生み出す商品の両義性に関して、ハルトゥーニアンはバフチンのカーニバル論と結びつけている。

一九二〇年代にソヴィエト連邦で生み出されたバフチンのカーニヴァル論は、社会関係を物化する一方で、新しい可能性を生み出すことができるような商品のアナロジーとして読むことができる。別言すれば、階層的な権力とルーティンによって構成されてはいるが、瞬間的・爆発的に反転しうるような日常性のイメージである。こうした反転は、日常性の差異であり、それは、近代、すなわち蓄積の再生産としての資本主義によって隠されてはいるが、いつでも現実化しうるものでもある [ハルトゥーニアン・上 2007: p. 338]。

モダニティはこのような様々な大衆文化を生み出した。バフチンとは対照的に、小林は「近代の超克」論において、アメリカニズム型の資本主義的な商品の軽薄さについて論じている。そして、本来、商品のように流通するような軽薄なものではない、人間の真実というものが売り買いされるのに苛立つのである。その一つのメディアが、誰にでも簡単に理解できるアメリカ映画であった。そういう大衆的なメディアと対極にあるものが、小林が人間の深い真実や経験を語る媒体と考える、高級文化であるヨーロッパの文学や日本の古典なのである⁶⁷。このような小林のモダニティの経験による言語表現の危機の問題が、ドストエフスキー受容に大きく影響を与えている。そして、それをバフチンの「声」とは対極に、古典を見る「眼」によって克服しようとしたのである。小林は、固定的で不動の永遠のものを意味する「高級で精神的な文化」と「永遠の同質性のなかでの永遠の新しさによって成り立つ世界、街頭の大衆によって消費される商品の世界を指し」示す「低級で大衆的で物質的な文化」を区別する [ハルトゥーニアン・下 2007: pp. 12-13]。このことは、小林によるドストエフスキー文学の位置づけがバフチンのそれとは全く正反対の関係にあることを示している。バフチンの『小説の言葉』では、「高級文化」の生み出した「詩」と「庶民文化」の生み出した「散文」との相違を論じているが、ドストエフスキー文学は後者に位置づけられる。「散文」としての小説は、固定化された不自由なものではなく、あらゆるものをパロディー化する自由で対話に開かれた文学のジャンルである。この「散文」に対する考え方に、ドストエフスキー文学を高尚な「高級文学」として固定化し不自由なものにさせない、バフチンの対話の思想の大きな魅力がある。それは、本来小説というものが、誰かの手によっても独占されるようなものではなく、誰にでも開かれているものであり、民衆の広場でなされる遠慮なしの掛け合いのように、自由で開かれた対話の

⁶⁷ 河上徹太郎、竹内好編著『近代の超克』（富山房百科文庫、1979年）、243-270頁。

空間においてなされる人間の自由な創造力の生み出したものであるという見方がある。それに対して、小林の発想にある日本の古典や西洋文学に対する考え方は、「高級文化」としてお仕着せのものにしてしまう非常に不自由なものである。ここに、小林の思想の限界がある。

話を言葉にできない経験の問題に戻そう。戦後の『白痴』論では、ゴッホの精神病を論じながら、それをドストエフスキーの癲癩の病気に当てはめ論じている。小林によれば、幻覚を患い狂気と正気の間を彷徨ったゴッホは、自己の経験を問い続け苦しむ。「問いに答えられる限度で答えている医者、いつも親切で正しく、これに異議をとる理由はない」のであるが、「正気と狂気との交替に堪える経験者の苦痛は、誰とも分つ事が出来なかつたし、経験者には答えられる限度という様なものはなかつた」のである。

彼は、眼が冴えて眠られない。病室の鉄格子越しに外を眺める。「ああ湿った、融けかかった雪が降っているのだよ。僕は夜中に起上り、田舎の景色を眺めた。自然がこんなに心を締めつける様な感情に満ちて見えた事は、決して決してなかつた事であった」。彼には、自分の意識が、何処まで、何に対して、冴えるのか、言う事が出来なかつた [小林秀雄 2004 orig. 1952: p. 216]。

眼が冴えながら理性や言語では滞るといふこの触覚を小林はことさら大事にする。それは、まさに言語や声から「断絶」する体験なのであるが、言葉で説明するのではなく、その眼で見たものによる印象を提示し、小林が触覚したものを読者は感じ取れと言っているかのようである。「声」という概念を使い、明晰な論理によって分析するバフチンと日本語に特有の感覚的で叙情的な表現によって批評する小林とのあいだには、大きな違いがある。人間の自意識や孤独という地獄を抱えたドストエフスキーの主人公の心象風景は、独特の感触で批評されていると読者は感じる。しかし、彼の叙述において、不明瞭な印象を説明なしに押しつけられることにうんざりする読者も多い。ここには、「理性だとか悟性だとかいう、誰とでも代理可能な形式」である言葉には、人間は分かり合うことが出来ないという小林の「哀しみ」と「孤独」がある。誰もが反応し誰もが反発する水平的な共通の場を生み出す「声」という批評を使うバフチンと、その人の眼識によって見え方が変わる垂直的な「眼」による批評を多用する小林。水平方向の「対話」の中で明らかにされてくるとバフチンが考える「真理」とは、小林の場合には、「人中に持ち出しても恥をかかぬ話題以上の何物であるか」となってしまう。そして彼は、ドストエフスキーの死刑執行の体験や癲癩の体験など、言葉によって貨幣のように交換可能ではない「口に出せば嘘としかならない様な真実」というものに重きを置くのである。

第三章で詳しく見ていくが、言語の論理による説明が破綻している小林のドストエフスキー批評も多くある。バフチンはドストエフスキー文学の声の次元を発見することにより、その批評は明瞭なものとなっている。声というものが言語を内包しているがために、人間の知的な把握に基づくものであるからだ。しかし、小林の批評は不明瞭な印象を読者に押し付ける。そこには、言語を介した説明ではなく、触覚となる印象を介した批評であるからだ。声を分析したバフチンと異なり、眼や触覚によってその印象を読者に確かめさせようとするのである。それは理性的な説明はできないが、はっきりとした印象として触覚している、小林の批評するムイシュキンやラスコーリニコフなどの意識と同じようなものを読者に体験させようとしているかのようである。言語やコードから断絶したものをドストエフスキーの文学に見ようとする小林の批評自体がそれらと断絶している傾向にある。それはバフチンの批評との著しい違いである。バフチンも小林も共に音楽の用語を使ってドストエフスキー文学を説明している。バフチンは、

ポリフォニーという表現によって、ドストエフスキーの主人公の声は複数あることが含意されるが、声の複数性だけではなく、その声同士が和声のように一つの音に融合させられるわけではなく、それぞれが融合せず自立しながら、対話しあっていることを示そうとした。またただ声がばらばらに複数あるのではなく、対話をなし、作者の一つの視点からではない、高次の統一をなしているということもこの概念の中に含意されていると思われる。

小林は「主調低音」という言葉をよく用いる。それは主人公の触覚となった孤独の感覚を表現する言葉である。それは作品の底を流れている重低音ないしは音階の定義に入らない轟音のように批評されている。合理的なドレミの音階に慣れ親しんだ耳には触覚として伝わる音である。人間の理性によって分析できる音階のある音楽のうちにある「ポリフォニー」に対して、小林の「主調低音」は知的な把握によって制御できない悪夢と化した触覚としての表現である。

このような「露出過度の歪像」となった視野から描写されたとするドストエフスキー文学に対する小林の批評の特徴をここでまとめておこう。

一つ目は、理性を介した実証的・分析的な手続きや合理的な論証では発見できない真理や現実という、通常のリアリズムとは異なるリアリズムの実現をドストエフスキー文学に見ている点である。小林は「言葉にすれば嘘となるしかない真実」というような表現をしてこのことに言及するが、水平方向の次元にある心理学や一元的な歴史主義、自然主義小説などの因果的なシステムに対して、宇宙線の素粒子のように垂直的に降り注ぐ「デモン」のイメージはまさにこの特徴によって生み出されるものである。

二つ目の特徴は、一つ目にあるリアリズムを支える作者の実存を重要視する点である。理性や言葉というもので表現できない極限までいった観察や自己解剖による作者の告白を作品の中で果たしたという認識が小林にはある。戦後の『白痴』論では、作者の死刑体験や流刑の体験、あるいは癲癩という精神病の体験というような極限的な経験を論じ、それは「人前に持ち出せる話題」のような誰でも了解可能な体験ではないものとして重要視する。

三つ目として、言語で表現できない、理性による思考にとっては荒唐無稽なものであるが、虚妄なのではなく、意識にとっての事実の絶対的な現実性というものを論じている。それは、もはや戦前の『罪と罰』論まで論じられた「二律背反のリアリズム」の客観性ではない。むしろ、そのような客観性を保障する合理的な枠組みを飛び越えた直接的な眼による物自体に近づくようなものとして批評している。言語では表せないが感覚としては真実を直覚するのである。冒頭で論じた、小林における言語表現への不信はここに反映されている。

四つ目は、「眼」を媒介とする批評である。この点において、バフチンのような対話する人間の間で真理が生まれるとする物事の見方とは著しい対照をなす。それは一人の人間の眼識によって見ることができるとするものであり、同じ眼識を持ったもの同士でしか分かり合えないという孤独を内包している。

小林のドストエフスキー批評の方法は、「こうして私は、私の解析の眩暈の末、傑作の〔筆者補足：象徴の〕豊富性の底を流れる、作者の宿命の主調低音をきくのである。この時私の騒然たる夢はやみ、私の心が私の言葉を語り始める、この時私は私の批評の可能を悟るのである」という「様々な意匠」で語られた批評の方法と同じである。批評の中で、ドストエフスキー文学のうちに見出そうとするのは、言葉の象徴に還元できない「歪像」となる文学作品の次元である。それは批評家としての小林が、作者や主人公の「見て見て見過ぎられて歪んだ」「露出過度の歪像」に言葉を介さないで同化するほど接近し、そこから批評の表現へと離脱していく「同化と離脱」による批評なのである。

第三章 小林秀雄のドストエフスキー論にある断絶と超越性

第1節 「幻想的リアリズム」と小林秀雄の「露出過度の歪像」

前章の最後に提示した小林の批評の四つの特徴からもわかるように、小林は、自意識の極まった果てに生まれる言語と断絶した地点というものに特別の関心を持ち、それをドストエフスキー文学から読み込もうとする傾向がある。バフチンも指示語と指示対象が一致するような透明な言語というものをドストエフスキー文学に想定していない。そこに声というものを持ち込んで解明するバフチンは、言語（現象）の世界にとどまって批評する傾向にある。言葉にならない情動や欲動ではなく、知的な言語によって媒介された声において主人公は対話していると見る。声の分析を用いることによって、バフチンは、主人公の人格や意識と心理や思想とのつながりを明瞭にしようと試みた。

このようなバフチンの分析に対して、その間主体的な対話の原理を心理学や精神分析学の説明によって補足しようとしたのがマルコーム・V・ジョーンズである⁶⁸。ジョーンズは、ドストエフスキー文学における主人公の分析に関して、心理学や精神分析学による人間の情動や欲動への分析でうまく説明できるところを、バフチンは声の分析だけに頼ることによってかえって見えにくくさせていると論じている。ジョーンズは、バフチンによる言語を内包する声の分析によって、主人公の知性の部分の精神活動については解明されたが、人間の情動や欲動による、言語では不確かな部分がバフチンの研究では抜け落ちてしまっているというのだ。ジョーンズによれば、バフチンが、主人公同士や作者と主人公、あるいは主人公と読者など間主体的な対話の領域を発見したのはドストエフスキー研究にとって大きな成果である。ジョーンズは、バフチンの発見したその領域に人間の情動の部分の扱った心理学的な説明を導入することによって、さらなるドストエフスキーの小説の解明を試みている。

小林を論じるにあたってジョーンズの研究を参照する理由は、小林による前述の特徴のある批評をバフチンとの関係において位置づけることの助けとなると思われるからである。小林は、心の底で鳴り響く主人公の孤独の感覚を「主調低音」として表現した。そこでは、声のような言語的なものではない人間の精神が批評されているという意味で、ジョーンズが解明しようと試みる主人公の情動や欲動の領域に近いものがあるように思われる。さらにジョーンズは、ドストエフスキー文学と心理学的な説明との親和性を示すために、ドストエフスキーのいわゆる「幻想的リアリズム」(fantastic realism)と呼ばれる芸術的な物の見方とそれに対する様々な解釈の類型を提示している。「幻想的リアリズム」とは、実証的・分析的で合理的な手続きによっては発見できない、世界や人間に関するなんらかの深層にある現実を示す概念である。これに対する解釈の類型と小林の批評を比較することは有意義である。なぜなら、この「幻想的リアリズム」というドストエフスキーの発想こそが、前述の特徴を持つ小林のドストエフスキー批評の源泉になっているようにも思われ、小林の批評を位置づけるのに役立つからである。それでは、これからジョーンズの研究を少し覗いてみよう。

ジョーンズによれば、バフチンは「幻想的リアリズム」と彼のポリフォニーの理論との関係性を明らかにしなかったが、彼の理論や著作を参照することによってこのドストエフスキーの考えるリアリズムの解明が進む可能性がある」と論じている [Jones 1990: p. 22]。ドストエフスキ

⁶⁸ Malcolm V. Jones, *Dostoevsky after Bakhtin: Readings in Dostoevsky's Fantastic Realism*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1990. [以下、Jones 1990 と略記]

一は、「幻想的リアリズム」という言葉は一度も使っていない。しかしそのような用語の概念が生まれるような発想を持った言及がなされており、またそのような物の見方が実際に小説にも反映されているように思われる。ジョーンズは、「幻想的リアリズム」にまつわるドストエフスキーの論述を提示している。以下の五つの文章は、その箇所である。

- 1) 小生は現実とリアリズムについて、わが国のリアリストや批評とはまったく違った観念を持っているのです。小生のリアリズムは、彼らのそれよりもっとリアルなのです。われわれロシア人一同が最近十年間、われわれの精神的発達の中で経験したことを話しただけでも、はたしてわがリアリストたちは、「そんなことは空想だ！」と叫びださないでしょうか。ところが、それこそ原始からの、本当のリアリズムなのです！<中略> 彼らのリアリズムでは、実際に起こったリアルな事実の百分の一も、説明することはできません。ところが、われわれは自分のリアリズムで、事実の予言さえしました。そういうことがまありました⁶⁹。
- 2) 大多数の人がほとんど幻想的なもの、例外的なものを見なしているものが、小生にとっては時として現実の真の本質をなすのであります。現象の日常性や、それに対する公式的な見方は、小生に言わせると、まだリアリズムではありません。むしろ、その反対なくらいです。毎号の新聞を見ても、きわめて現実的な事実と、きわめて奇怪な出来事の報道が載っています。わが作家連にとっては、それは幻想的なものです。また彼らは、それを相手にしません。ところが、それが現実なのです。なぜなら事実だからです。<中略> はたして小生の幻想的な『白痴』が、現実、——しかもきわめてありふれた現実ではないでしょうか！まったく今こそ大地からもぎ放されたわが国の社会の階層に、こうした性格が当然生じるべきなのです。これらの社会層は現実において、幻想的なものになりつつあるのです⁷⁰。
- 3) ロシアにおいては、真理はほとんど常に、完全に幻想的な性格をもっている。実際、人間たちは結局のところ、人間の頭が勝手に、たっぷりとやたらに嘘をまぜ合わせたもののほうが、何でもかでも、真理よりもはるかに自分たちにわかりやすい、ということにしてしまったのである。そしてこれは世界中どこでも同じなのだ⁷¹。
- 4) まあ、これは幻想的な物語としましょう。しかし、芸術における幻想的なものにも限度と、法則があります。幻想的なものは現実的なものと、密度に触れ合わなければなりません。あなたはほとんどそれを信じるほどでなくてはなりません。芸術のほとんどすべての形式を書き残したプーシキンは、『スペードの女王』を書いています。これは幻想的な芸術の頂点です。ヘルマンは本当に幻影を見たのです。しかも、彼の人世観に一致した幻影です。にもかかわらず、小説の終わりでは、つまり、読み終わった後には、どう決定したらいいかわからなくなります [ドストエフスキー 1959: p.494]
- 5) 完全なるリアリズムにおいては、人間の内なる人間を見出すことが目標となる……私は心理学者と呼ばれるが、それは誤りだ。私はただ最高度の意味でのリアリストに過

⁶⁹ ドストエフスキー、米川正夫訳『決定版 ドストエフスキイ全集 第17巻 書簡(上)』(河出書房、1960年)、420頁。[以下、ドストエフスキー 1960と略記]

⁷⁰ ドストエフスキー、米川正夫訳『決定版 ドストエフスキイ全集 第18巻 書簡(下)』(河出書房、1959年)、13頁。[以下、ドストエフスキー 1959と略記]

⁷¹ ドストエフスキー『ドストエフスキイ全集 17 作家の日記1』(新潮社、1979年)、169頁。

ぎない。つまり私は人間の心の深層の全貌を描こうとしているのだ⁷²。

ジョーンズによれば、「幻想的リアリズム」に関する解釈には、二つの大きな見方がある。一つは、このリアリズムを超越的な、あるいは日常よりも高次の領域にあるものとして想定し、芸術家の特権化された眼によって見る現実であると解する見解である。もう一つの見解には、そのように限られた人間だけが特権的に見て表現できるものではなく、人々の間で発見されるものであるというものがある [Jones 1990: pp. 3-5]。この二つの対照的な見方は、それぞれ小林とバフチンの批評に当てはまるように思われる。前者は特権的な眼を持つことによって見ることができるとあり、後者は人々の対話の間に真理が浮かび上がってくるものである。

前者、つまり特権的な作者の眼というものを想定する立場では、チャールズ・テイラーが言及する「表現（出）主義」（expressivism）との類似を見る見方がある。この立場は、「真理は実験科学の表層的な手続きや合理的な論証では発見されない」のであり、「人間の魂の深奥への芸術的直観による洞察」を通して発見されるものであるという見解に立つ。そのため、リアリズムは、些細な日常性の中の習慣的な物の見方や、実証主義的な方法によっては見出されないものであると考えるのである [Jones 1990: p. 3]。

この点は小林の眼の見方に非常に近い見解である。小林は、ドストエフスキー文学を解釈するにあたって、評論家による実証的・合理的な説明ではなく、深い実存に置かれた者の眼、あるいは率直にものを見る眼というものに重きを置く。

ジョーンズによれば、表現主義の根底にあるのは、潜在的な霊的な生命のうちにそれぞれの人間は置かれているという認識である。作者の言語と芸術とは、このような真実を表現する特権的な手段であり、外的な圧力に起因する逸脱やアブノーマルな状況がその自己表現を脅かしているが、統合や全一的なものへの情熱的な要求があり、高次の人間の精神の発展段階へと進んでいく。ヘルダーは、人間の真理を人間の内奥に発見する。他方で、フィヒテ、シェリング、ヘーゲルは、人間の真実を、宇宙的な主体やすべての自然の根底にある霊的原理へと個人の発展が結びつく形而上学的な体系のうちに見出す。しかし、ジョーンズによれば、フィヒテやシェリングやヘーゲルらの表現主義とドストエフスキーが決定的に異なるのは、ドストエフスキーの「幻想的リアリズム」が、精神のより高次元次元への発展を伴うものではなく、逸脱やアブノーマルや誤った発展であり、それは祖国の土壌から切り離された根なし草のロシアの都市に暮らす知識人たちの持つものである点にある [Jones 1990: pp. 5-7]。

ここで、戦後の『白痴』論で小林が論じた、ドストエフスキーが主人公ムイシュキンに分け与えた癲癩の発作の体験に関する文章が思い浮かぶ。そこでは、主人公が癲癩の発作の時に経験する異常な恍惚感にある直裁的な感覚が論じられている。

ムイシュキンを当惑させたのは、この経験の異常な鮮明さであった。その時は勿論、後になって冷静に反省してみても、その裡に、何等曖昧なものも、病的なものも認められず、それは、ただ「自己意識の異常な緊張、自己意識であると同時に、最高の程度に於ける直截的な自己直観」であるとしか考え様がなく、この一瞬間を評価するとすれば、「この一瞬間の為には一生を投げ出しても惜しくない」と思わざるを得ない、そういう点であった。そこで、彼は、「極めて逆説的な結論に達せざるを得なかった。一体この感覚が何か

⁷² ドストエフスキー、米川正夫訳『ドストエフスキイ全集 第19巻 創作ノート』（河出書房新社、1950年）、313頁。

の病気ならどうしたと言うのだ。病的であろうとアブノーマルであろうと、問題ではない」と。作者は、この問題の持つ不思議な深さによく気附いていた。そして「しかし、マイシュキンは、自分の議論の弁証的な面には、力を入れようとはしなかったのである」と記するに止めている。作者は、マイシュキンをそういう人柄に仕立てたかったからだ。マイシュキンは、理窟が上手ではない。併し、次の様な点に留意したい。彼は、体験から何か貴重な一つの結論を得たわけではない。彼は、「逆説的な結論」を固執したり主張したりしているわけではない。結論は言わば体験の連続なのである。それは、彼の様な体験様式が、精神現象と生理的過程との間に仮定された、様々な尤もらしい関聯性の全崩壊を、彼にはっきり感知させたという事なのだ [小林秀雄 2004 orig. 1952: pp. 217-218]。

ここでは、このような病気の体験の異常性が、主人公の中で弁証法的な理屈の契機に回収されるのではなく、直裁的な経験として表象されていることが論じられている。小林の論じる、冴え切った眼によって触覚された体験は、なんら弁証法的な論理の思惟に収まり切るものではない。人間の精神の発展の段階の契機というよりは、合理的思惟などあらゆる精神的発展運動から逸脱する、より直裁な経験なのである。それは、実証的・分析的な知性によって把握できないものであると同時に、いかなる論理構造のシステムにも回収され得ないものである。

この小林の直裁性は、バフチンの声の概念と奇妙に一致する。バフチンにとってドストエフスキーの主人公の声もいかなる進化論や弁証法の図式にも収まらないものである。バフチンの議論では、このシステムに収まらない「声」の直裁性が、あらゆる論理的な構成を逸脱し、主人公の自立性を生み出すと説明される。

バフチンは、このようなドストエフスキーのリアリズムが、作者一人の特権的な眼によって獲得されたものではなく、人間同士（主人公同士、作者と主人公、作者と読者、主人公と読者など）の間に生まれるものであると主張した。バフチンの議論を敷衍させれば、高次の意味でのリアリズムである「幻想的リアリズム」とは、究極的には対話する人々の間から生まれるものである。バフチンのポリフォニー論にあるような、様々な主体の声が入り込む対話的なドストエフスキー文学の構造により、その叙述の視点は、そのフィクションの世界を読む読者の統合されたパースペクティブを転覆させる。読者もそこに住んでいる主人公たちも、世界と世界観との間にはずれが生じるのである。ジョーンズによれば、それによって、ドストエフスキーの世界では、主人公も語り手も読者も「常に分裂と再統合のプロセスに置かれるようになる」。「生きた世界のように、ドストエフスキーの主人公は、究極的に私たちの一面的な把握から逃れる存在となる」のである。ドストエフスキーの文学が幻想的であるのは、このようにして「意味」というものが、単なるテキストの消失する地点へと後退していくからである。幻想的リアリズムに共通するものは、人間の知覚というものが、以前のように現実との安定した関係の中に存在しないということである。そこでは、内的な一貫性を持った原理による客観的な世界が消失し、流動的でくりかえし転覆される掴み所のない精神の現実が現れるのである [Jones 1990 : p. 15]。

このような「意味」というものが単なるテキストの消失する地点へと後退していく様は、小林のドストエフスキー批評にも存在する。作者の直裁的な経験から生み出される自己告白として創作されたとする主人公の主観は、言葉や論理に回収されないものとして批評されるからである。小林によれば、作品においてこの作者の経験や意識が付与された主人公の主観は、あらゆる言葉の象徴から逸脱したものとして表現される。

バフチンは作者の主人公との声による対話的關係を見ることによって、反対に小林は主人公

との眼による同化的関係を見ることによって、自然主義文学などにあるモノローグ的に規定する機械論的因果から抜け出した存在として主人公が批評されるのである。小林の悪夢となった「歪像」の世界も、合理的知覚による統合された世界が崩壊する様相を示している。しかし、その転覆された世界とは、あくまでも作者のモノローグ的な意識や眼が極限まで高められた結果として現れる世界である。それとは対照的に、バフチンが批評する、統合された合理的世界が転覆されたドストエフスキーの世界とは、間主体的な対話的關係において崩壊していく。ここにバフチンと小林の間の著しい相違がある。ドストエフスキー文学の同じ様相を論じながら、まったく違うものを見る。バフチンが対話を見ることによって、人間の豊穡さが持つ自立的な可能性に着目する一方で、小林は作者の実存的体験に基づくモノローグの眼の徹底によって、悪夢と化した人間の世界を論じる。

すでに指摘したように、ジョーンズは、バフチンの理論ではうまく補えることのできない部分を補完する心理学的なアプローチの可能性について論じている。

強烈な熱狂の追求や高められた意識、神経症的な葛藤の中心的な役割、イデオロギイ的態度は感情という心の姿勢と密接不可分であるという見解、これらすべては、心理学的な用語における説明が求められ、必要とされている。同様に、バフチンの論じた間主体性も、ある種の心理学的理論が根底になくしては適切には把握できない [Jones 1990: p. 16]。

なかでもジョーンズが注目するこれらの心理学的なアプローチは、人間個人の心理を解明するものではなく、主体となる人間同士の関係の中に浮かび上がってくる心理に対する研究である。本論文で注目したいのは、エリザベス・ダルトンの『白痴』をめぐるテキストが読者の感情面に与える影響について論じた研究である。ジョーンズの説明によると、彼女がドストエフスキー文学に発見したものは、読者の危ういバランスの上に読解する感覚である。

その行為は危ういバランスの上にある。それは、危険な一貫性をちょっと超えるか、超えないかというところで、感情が知的な形式との連関を失い、何か想像することもできない直接的な「^{なま}生」の状態の中にみずからを表している一種の混乱の渦や裂け目のようなものである。そこにおいては普通の首尾一貫した言述や態度が狂乱や無感動へと道を譲るのである。実際にこの小説は、こうした事態をムイシュキンの癲癇の経験——それはある意味で『白痴』における主人公たちの情動的な経験の原型であるのだが——の中で示している [Jones 1990: p. 18]。

これは小林が批評するものと近い感覚にあるように思われる。「感情が知的な形式との連関を失う地点」とは、まさに小林の言語の断絶であり、「何か想像することもできない直接的な『^{なま}生』の状態」という触覚として感じるしかないものである。そして、ダルトンと同じように、それを癲癇や死刑の体験のような作者の極限的な体験によって意識されたものとして考えている。ダルトンと小林の認識は、声による対話が響くドストエフスキー文学にも、言語を絶する深い断層があることを示している。それは声のような明晰さのない、不明瞭な人間実存の一面を示しているのである。

ダルトンによれば、『白痴』における感情の絶頂や暴力的な対立の重要な場面において、読者は制御を失ったような状態で作品世界に引き入れられる。その読者の体験については、以下のように指摘されている。

絶頂となった感情や暴力と直面する重要な場面で、読者は一種の制御を失う状況に巻き込まれてしまう。主人公たちの自我は、抑圧された衝動の襲撃の下で、通常では経験できないエネルギーや幻想に引き渡される。そしてそれを把握する知覚や感情の可能性の大きな拡張を経験する [Cf., Jones 1990: p. 18]。

それは、混乱の中での自我の分裂、意識の喪失、癲癇の発作のような感覚である。ダルトンによれば、このような読者の感覚とは、心理学的な説明でなされる、イドの残忍な力と超自我の復讐を通しての消失による心理学的な理論で説明できるようなものである。そのような興奮した読者の体験の衝動は、美学的経験としての読書体験をも壊してしまう。そして、「呼び覚まされた不安は、この本は『耐えられない』、『誇張された』、『馬鹿げている』ということを見出すことによってそれ自体保護するであろう読者の自我の防御に揺さぶりをかける」のである [Jones 1990: p. 18]。

さらには、暴発するようなその力を用いて、読者を駆り立てる重要な場面は、「プロットの支配を逃れるように脅かし、ナラティブの一貫性を混乱させ、支離滅裂なものへと投げ入れる」。ダルトンは、このような小説の構造におけるプロットの形式の危険な喪失は、主人公の自我がギャンブルのようなコントロールを喪失した状況と類似の関係にあると論じている。とりわけ、死刑の極限的な物語を語り、癲癇の異常な経験をする主人公ムイシュキンがそうであるというのだ [Cf., Jones 1990: p. 18]。これは、作者の実存の付与された主人公の極限化された意識によって、整序された作品構造が崩壊していく様を論じた小林の議論と——もちろん小林は彼女のように精緻に議論しているわけではないが、その発想が——似ていて興味深い。

ダルトンは、特に『白痴』における夢想的な場面に注目している。彼女によれば、『白痴』においては、癲癇や死刑の体験のような主要な場面だけではなく、多くの小さな場面でも、この夢想的な様相を呈している。ジョーンズは、このような夢想的な場面こそが「幻想的リアリズム」を指し示しているものであると論じている [Jones 1990: p. 19]。そして、ジョーンズは、この夢想とは、心理学ではフロイトの夢分析で試みられているように、人間の言語とのつながっているという心理学の認識に着目し、バフチンとの接点を見ようとする。

人間は知的な言語よりも感情に重きがあり、バフチンはそれを見過ごしていると、ジョーンズは主張する。

とりわけドストエフスキーの主人公たちに関するバフチンの議論は、「受肉化された思想」や「人格と不可分の自己発展の思想」として繰り返し言及されるが、文学の登場人物同士の間にも、作者と読者の間にも、欲動や感情の説明がほとんどなされていない。だが、我々は、ドストエフスキーを読むとき、生きられた経験における私たちの関係と同じように、発話はただ単純に言語的な応答や合理的な種類の沈黙を呼び起こすのではない。人間はまた主体的な自我の承認や不承認から起こる感情的な反応も呼び起こすのである。あるいは、おそらく私たちは以下のように言うべきかもしれない。発話はしばしば最初に感情的な反応をも呼び起こすのであり、言語的な応答は二番目である、と。これらの発話は、強烈な応答や直感的あるいは個人的な自我の知識に関する、直接的な観察や直観的な読解によるものというよりはむしろ、書かれた言語（対話的な言語であったとしても）という媒体を通して小説の中で私たちに伝えられる。このことは、理論的にも実践においても重要である。しかし、生きられた経験によるこれらの記録がしばしば創作上のナラティブに

において報告され、言及さえされ、またそうでない場合でも、その後の対話を動機づける。それゆえに、この創作上のナラティブの重要性も誇張されてしまうことが起こり得る。生きられた経験と創作（フィクション）の読解の双方において、人々への私たちの知覚が常に混乱され、再定式化されるのである。ドストエフスキーはこのプロセスを描写する巨匠であった。そしてバフチンの説明は、その理解の一つの土台を据えたのだった。しかし、私には、疑いもなく、バフチンの心理学は、現代のいくつかのタイプの心理学がかなり容易に提供できる感情の相互作用の理論を欠いているし、それを必要としているように思われる [Jones 1990: p. 26]。

ジョーンズによれば、バフチンがドストエフスキー文学の中で発見した、二重化された声や対話的な言説は、しばしばドストエフスキーによって「他の人間との感情的な生活の統合や安定性を侵害する」ものとして表現されている。であるならば、現実の人間が経験する情緒的な側面が十分に検討されない限りは、「ドストエフスキーを正当に評価したり、その文学へのバフチンの読解の潜在的な可能性を十分に見ることはできない」と論じている。

ドストエフスキーにおける感情と言説の間の密接な関係は、幻想的リアリズムにおける心理学的な要因を十分に重視することがその理解にとって不可欠であることを意味している [Jones 1990: p. 27]。

ここまでのところをまとめてみよう。

小林が批評する、作者の限度を超えた観察の眼が付与された主人公の主観から描かれる世界は、「露出過度の歪像」の世界として作品に現れる。戦後の『罪と罰』論では、ドストエフスキー文学における実体的な「物」の世界が解体される様相を以下のように表現している。

彼の世界には、二つの烈しい運動が行われている。一つは、哲学精神によって追求される「観念」の運動で、その運動は秩序ある知識や教養の限界を超えて、殆ど論理の糸を見失うほど烈しいものとなり、名付け難い感覚や感情や心理として経験され、奇怪な行動となって爆発する。一つは残酷な観察家によって分析される「現実」の運動であって、常識との間に取結んでいた自明とみえるその現実性の組織は、見る見る崩壊し、分析の極まるどころ、それは一つの疑わしい混沌たる観念を形成し、天使や悪魔を招く様に見える [小林秀雄 2005 orig. 1948: p. 405]。

そこに因果的で客観的なパースペクティブなど存在し得なくなる。ドストエフスキーの小説においては、従来の小説では、秩序だった世界だったもの——作者の視野の遠近法を軸として描かれていた作品世界——は解体され、不安定・非決定となった世界として立ち現れるのである。それは、実体的な「物」の世界を喪失してしまった世界である。この戦後の批評で一貫しているのは、心理学や一元的な歴史主義、自然主義小説などの因果的なシステムとしてのモノログの解体である。このような「物」という実体がなくなってしまった世界を、これらの文章は示している。

一方で、観察によって分析される「現実」の運動が「天使や悪魔を招く様に見える」とあるように、その背後に小林は現象では捉えられない形而上学的領域が広がっていることを示唆している。その部分もバフチンと大きく異なるところである。小林は、作者の自己の疑わしさが

世界の疑わしきとして現れたと述べている。この戦後の『罪と罰』論において、主人公が形而上学的領域から垂直的に降り注ぐ「デモン」の声を持った存在として批評される。小林の批評する「露出過度の歪像」となった世界は、もはや主人公の輪郭を留めず、焦点の定まった現象（言葉）の世界から逸脱し、超越的な次元が映し出される様相を呈するのである。

表現主義の論じているものは、一面的な合理主義や実証主義に回収されない人間の深い次元があるという認識である。しかし、表現主義の立場の多くが、精神的発展の弁証法における一つの契機として逸脱が語られるのに対して、小林はそのような知的な解釈に還元され得ないアブノーマルな「断絶」の状況を語ろうとする。そこでは、言語的な説明とも断絶するのである。この論理に回収されないという認識において、バフチンにおける主人公の声の議論と奇妙に一致する。主人公の声とは、作者の弁証法や進化の図式の論理に回収され得ないものである。しかし、バフチンによれば、そのような人間の深奥の部分というものは、小林が論じるように一人のモノローグ的な眼のパースペクティブによって発見されるものではない。主体と主体の声による対話の過程において、その間から徐々に明らかにされていくものであるからだ。その部分は小林と決定的に異なる。小林はあくまでも対話ではなく、モノローグにおいてドストエフスキー文学を見るのである。

さらに、ドストエフスキー文学には知的言語に回収されない情動的な部分——知的言語に住みついている断層——が存在することを、ジョーンズの論述や心理学的なアプローチの研究から見えてきた。その部分こそが、小林の焦点を結ばない「歪像」としての批評の根底にあるものではないだろうか。そして、ジョーンズや心理学的アプローチは、このようなバフチンの声の分析の明晰さからはこぼれ落ちる人間の不明瞭さ、不確かさというものがドストエフスキー文学にはあることを示している。その不明瞭なものこそ、言語によって焦点を結ばない、言葉との断絶の局面にある小林の「歪像」として表現されるものなのである。

小林がドストエフスキー文学に見るものは、このような声の対話の失われた「断絶」である。それは、言語を通して表現することができない「声」の失われた世界であった。小林の批評にあるモノローグの徹底も、このような断絶の側面をドストエフスキー文学に読み込むことによるのではないだろうか。第3節以降では、この断絶の側面についてももう少し詳しく見ていきたい。

第2節 小林秀雄のドストエフスキー論にある超越性：「デモン」と「形而上学的な予感」

バフチンと小林秀雄の「声」の違い

小林は、作者の実存に密着して批評したことによって、バフチンとは異なるドストエフスキーの世界を論じることができた。彼は、作者によって経験された、信仰や民衆の世界、キリストという存在、流刑体験によりロシアの根底に接した体験、死刑体験に密着して論じている。それは、作家の生活と芸術の関係を論じる原初的な方法であるが、そのモノローグの極限においてドストエフスキーを掴んでいるように思われる。それはドストエフスキーに同化しながら密着し、そこに作品を理解しようとする「同化と離脱」のモノローグの徹底された批評である。しかし、そのことがかえって深みを生み出している。それはドストエフスキー文学を「露出過度の歪像」と論じているように、合理性や言語では捉えられない触覚となった部分を小林が論じているのではないだろうか。それは、外側から声によって呼びかける距離のある対話ではなく、ドストエフスキーという人物に極限まで密着し同化したところから導き出される批評であ

る。そこから超越的なものが生み出される。それはポストモダン以降の批評や解釈では導き出せないものである。「同化と離脱」による「歪像」は、戦後の『罪と罰』論において登場する、主人公に担わされた「デモン」という批評に焦点化されている。「デモン」は、合理的な枠組みでは焦点化されない、まさに形而上学的領域からの声である。それはバフチンが論じるような現象の世界の声ではない。ロシアの民衆や聖書の野人たちが聞き取った声として、戦後の『白痴』論で論じられるが、それは焦点のあった言語（現象）の世界では捉えられない荒唐無稽なものである。バフチンの対話の手法というものは主人公から対話によって現象の声として聞き取るものであるが、小林のそれは作者に徹底して同化することによって捉えられるものであった。

戦後の『罪と罰』の批評において、「デモン」の声が付与された存在として主人公が批評されるようになったことは、第二部第二章第3節の冒頭で述べた。それこそが小林のドストエフスキー理解の深化を示し、また小林の「歪像」としてのドストエフスキー批評が結晶化したものである。超越的な領域から降り注ぐ「デモン」の声を担う存在として主人公を論じた小林の批評には、以下の文章に示されているように、形而上学的な次元というものが存在する。現象の世界に存在する「声」の次元でドストエフスキー文学を捉えるバフチンには、そのような領域は想定されていない⁷³。

「犯罪心理の計算報告」を書いた人は、単なる心理学者ではなかった。ラスコオリニコフの様な、言わばその人格というものが危機に瀕し、殆ど一個の複雑な心理現象と化して了った様な人間でも、この世に生きている限り、全く魂を紛失して了うわけにはいかぬ。或る異様な生の統一が、彼を捕えて離さない。ラスコオリニコフの心理学的予感の背後には、自分の運命について、一種形而上学的予感ともいべきものがある——そういう風に、彼は描かれているのである [小林秀雄 2005 orig. 1948: pp. 433-434]。

そのような超越的な次元からの「声」を担った主人公を批評した戦後の『罪と罰』論では、明らかに主人公を倫理的な存在として扱うようになった。ここからは、主人公に背負わされた超越的な次元からの声である「デモン」という批評の意味、そしてこの戦後の『罪と罰』の締め括りの言葉として置かれた新約聖書のロマ書の「信仰によらぬことは罪なり」の意味について考察していく。

ソクラテスは、生涯彼にまわりついてきた「デモン」（ダイモニオン）に関して、以下のように述べている。

私には何か神と神格に関わりのあるもの（ダイモニオン）が生じるのです。そしてそれこそは、訴状においてもメレトスが茶化して書いたところのものなのです。それは子供の時以来私につきまとい、ある種の音声として生じるのですが、それが生じると時にはいつでも、それが何であれ、私がまさに行おうとしていることを私に止めさせようとするのです。

⁷³ バフチンはヴェチャスラフ・イワーノフの形而上学的な領域を想定するドストエフスキー文学への批評に対して、以下のように述べている。

「そればかりか彼は、自らの考えと結びつける形で、露骨に形而上学的かつ倫理的な一連の主張を提示しているが、それらはドストエフスキーの作品という素材をいかに検討しても、客観的に証明し得ない類のものなのだ」 [バフチン 1995: p. 24]。

それに対して、けっして何かをするように促しはしないのです⁷⁴。

古典古代のギリシア哲学の研究者である岩田靖夫によれば、「この語は、『ダイモ的な』(daimonios) という表現よりは、『なにかダイモンのようなもの』という実体の不明性のニュアンスを表している」⁷⁵ものである。さらに、上記のソクラテスの言葉では、このダイモニオンの語を「なにか神的なもの」(theion ti) と言い換えられている。そのことに関して、岩田は以下のように述べている。

このような表現によって、ソクラテスは、人生の重大な岐路でかれを襲う、かれの自由にならないこの超越的な力が、どこから来てどこへかれを導くのか、その実体が何であるのか、それを正確には知らない、と言っているものと思われる [岩田靖夫 2014: p. 200]。

岩田によれば、禁止(諫止)の声であるダイモニオンは、不明瞭さを持ったものである。なぜなら、積極的に「……を為せ」というような具体的な内容を持った命令ではないからだ。そこに、ソクラテスが自身の理性によってその禁止(諫止)の意味を合理的に解釈する余地が生まれる。「具体的な行為の状況において、ソクラテスはつねに全き自由と自己責任のもとにおのが行為を発意し、その妥当性を理性的に考察し、それを実行に移したのであり、そこには外部から特定の行為の実行を迫る命令的(権威的)強制などは存在しなかった」のである。そこに、超越的な声を聞く場に置かれながら、その声に縛られて他律的な存在となるのではなく、あくまでも人間の側の自由が確保されるのである [岩田靖夫 2014: pp. 200-201]。まさに、小林秀雄がソクラテスのダイモニオンについて論じた論稿で、「ソクラテスはダイモンの俘囚ではない。寧ろダイモンがソクラテスの意識を目覚ますのである」⁷⁶と述べている通りである。

岩田によれば、「ソクラテスは自分を神のしるしの解釈者と位置付けている」のであるが、ここにこそ、「ソクラテスにおける神秘性と合理性の基礎」がある。つまり、「ソクラテスの思索のそこには常にダイモニオンの制止があったという点では、かれはつねに超越的なものに接触している神秘家であったのであり、同時に、占い師として、この制止の意味をどこまでも解釈し抜こうとするかれの止むことのない合理的活動のうちに、理性主義者としてのソクラテスが現れている」のである [岩田靖夫 2014: pp. 211-212]。

しかし、哲学者を「しるしの解釈者」と見なす考え方は広く、「ギリシアにおける知者の本質的なあり方と連続していた」[岩田靖夫 2014: p. 212]。その一人がヘラクレイトスである。彼の論じる、デルフォイの神殿で巫女を通して語られた神託は、不明瞭な音声であったが、哲学者はこのようなロゴスの謎解きの役割を担っている。少し長くなるが、以下に岩田のヘラクレイトスの解説を引用しよう。

そして、実は、哲学者も、あるいは人の心のうちに、あるいは自然のうちに現れる神の言葉を解読する者として、この神官と同じ位置にいる、とギリシア人は伝統的に理解してい

⁷⁴ プラトン、三嶋輝夫・田中享英訳『ソクラテスの弁明・クリトン』(講談社学術文庫、1998年)、55-56頁。

⁷⁵ 岩田靖夫『増補 ソクラテス』(ちくま学芸文庫、2014年)、200頁。[以下、岩田靖夫2014と略記]

⁷⁶ 小林秀雄「悪魔的なもの」(初出:「講座現代倫理」、1958年/『小林秀雄全作品 21 美を求め心』新潮社、2004年)、285頁。[以下、小林秀雄2004 orig. 1958と略記]

たのである。先のヘラクレイトスの断片は、神が明瞭には語らないこと、しかし隠しもしないこと、そして、ただ「しるし」のみを与えていることを語っている。この「しるし」は、見うる者のみが見ることができ、聞きうる者のみで聞くことができる。そして、ヘラクレイトスは、多くの人々を聞く耳をもたざる者として、これに対して、自分自身を聞く耳をもつ者として、位置づけているのである。「このロゴスが現に存在しているのに、人々はいつまでもそれを了解できない。ロゴスを聞く以前においても、聞いた即刻後においても。なぜなら、万物はこのロゴスにしたがって生起しているのに、人々はこのロゴスを経験したことがないものようであるからだ」。万物がそれにしたがって生起するこのロゴスは、断片三一では、「万物を支配する神」と言い換えられているから、伝統的宗教の神が存在者の存在原理へと変身したものであることは、明らかだろう。

<中略> そして、アポロンがその神意をあからさまには語らず、謎として人々に示したように、ロゴスもまた本来人間がその指示を解き明かさなければならぬ謎であり、哲学者はこの謎解きの役目を担って存在しているのである。ロゴスが完全に、人造品、人間の創作と化して、その謎めいた奥行き、その超越的性格を失えば、それと同時に哲学者もまたその役割を失って、枯死する他はないだろう [岩田靖夫 2014: pp. 213-214]。

アポロンの神殿の巫女は、不明瞭な音声で託宣を伝えたという。超越的な声がすべてを明るみにしない謎があるからこそ、謎解きをする人間の自立性が確保される。と同時に、超越的な声も、透明な言葉によらないことにより、超越者としての神秘が保持され権威が保たれる。つまり、超越的な声が透明で明瞭な言語でないことにより人間が理性によって吟味する自由が保持されると同時に、理性によってすべてが解明され超越者が地上に引きずり下ろされことが防がれるのである。岩田は注で以下のように言及している。

ヘラクレイトスのロゴス、ハイデガーの存在、ヤスパースの超越者などは、全て顕現（明るみ）であると同時に隠蔽（暗闇）である。これらの究極根拠は、もしもそれが全面的な肯定に転じたとすれば、人間の自己主張の単なる変装にすぎなくなり、尤もらしい嘘話へと退化する。究極根拠はどこまでも否定を本質としていなければならない [岩田靖夫 2014: p. 336]。

ロゴスが人間の言語や理性によってすべてが解明されてしまえば、世界のすべてが人間の理性に通分されてしまう。この世界に超越的な神秘がなくなれば、純粹理性によるあてもない出口のないドクサとなってしまふであろう。それこそが、『罪と罰』の主人公ラスコーリニコフが流刑地シベリアで見た理性による旋毛虫の悪夢である。そして、このドクサに陥って抜け出せずに殺人を犯したのは、まさに主人公ラスコーリニコフ本人ではなかったか。彼の思想は「人間の自己主張の単なる変装にすぎなくなり、尤もらしい嘘話へと退化」してしまった。『罪と罰』のエピローグを批評した戦後の小林による『罪と罰』論の<4>では、ニーチェ、カント、ソクラテス、パスカルを並べながら、この問題を論じたのである。そして、ドストエフスキー自身が『地下室の手記』以来、創作の中で問い続けたのがこの問題であった。岩田は、ソクラテスの思想の営みを評して以下のように述べている。

ソクラテスのこの自律には時折ダイモニオンからの否定的な制御がかかったのである。これは何を意味するか。それは、ソクラテスの自律が、その理性主義が、その反駁の対話に

よる倫理の基礎付けが、無制限の内在的自立性をもたないこと、逆に言えば、どこまで進んでもソクラテスの理性的基礎付けが「ソクラテスの単なるドクサの限界内」を超越できないこと、それ故に、そのドクサが底の見えない深淵の上に宙吊りになっていること、を、思い知らされるということであろう [岩田靖夫 2014: p. 201]。

このすべてが明るみに出れば「尤もらしい嘘話/自己主張」となってしまうというこの「しるし」の問題を、別の角度から、いや対照的に考察したのがバフチンである。彼は言葉に内包されている「記号」というものが、階級闘争の舞台となっていると考えていたことは、すでに第二部第一章で見てきた。桑野隆によれば、バフチンは「ひとつの記号にひとつの意味、それも既成の意味しか見出さない立場に徹底して批判的であった」。バフチンの論じる「記号」に人間が触れるということは、「信号」のような「同一性の再認ではなく、能動的な了解、新たな意味づけ」であり、「信号とは異なり、記号には、使用者が能動的に介入する余地がつねに残されている」のである。「世界は、規範を反復する不変の世界ではなく、絶えまなく意味生成をつづける未完成の動的な世界」なのである⁷⁷。

この点において、バフチンは、小林の「デモン」、さらにはヘラクレイトスのロゴス、ハイデガーの存在、ヤスパースの超越者などに共通する「全て顕現（明るみ）であると同時に隠蔽（暗闇）」という「しるし」と捉える理解を共有していない。たしかにバフチンも、言葉というものを「記号」として考えており、「信号」のような透明な言語として考察しているのではない。しかし、そのことは岩田がヘラクレイトスを論じるように、巫女の不明瞭な声による神託によるロゴスということとは異なる。むしろ、言葉が透明でなくなるのは、それぞれ明瞭すぎるほど聞き取れる様々な声による多声的な「階級闘争の舞台」となることによる。バフチンによる「交通」という用語は人間と人間の間にも生まれる対話を意味し、水平的な対話の中で響き合う多声的な声の舞台に言葉がなることにより、言語が透明ではなくなるのである。発想はポリフォニー論と同じである。一方、岩田の解説したヘラクレイトスの論じる神託は、不明瞭な音声として伝えられる。そして、その神託の「しるし」は、「見えるものには見える、聞こえるものには聞こえる」が、多くの人々が聞き取れない不明瞭さがある。その不明瞭さこそが、聞き取ることができる一部の人間（知者）を「しるしの解釈者」とさせるのである。しかし、バフチンの「記号」は、誰でも聞き取れる多くの声が集まることによって不明瞭となっている。バフチンも「究極根拠は、もしもそれが全面的な肯定に転じたとすれば、人間の自己主張の単なる変装にすぎなくなり、尤もらしい嘘話へと退化する」ということは認めるであろう。しかし、それはロゴスの神秘的・超越的な不明瞭さの影（暗闇）が人間の理性によってすべて明るみに出されるからではなく、ロゴスが「階級闘争の舞台」、「多声的な対話」の舞台ではなくなるからなのだ。それは、ソビエトの公式的な見解のように、単声的な声によってなんの影もないものになってしまうからである。

支配階級は、イデオロギイ的記号に超階級的な永遠の性格をそえ、そのなかでおこなわれているもろもろの社会的評価の闘争を鎮め、内部に追いやり、記号を単一のアクセントのものにしよとする [バフチン 2019: p. 38]。

そのような疑問に付されることのない単声による対話不能な「権威的な言葉」というものは、

⁷⁷ 桑野隆『バフチン カーニヴァル・対話・笑い』（平凡社新書、2011年）、75-76頁。

バフチンにとっては「人間の自己主張の単なる変装にすぎなくなり、尤もらしい嘘話」でしかないのである。

ここに、ドストエフスキー文学をめぐって「デモン」という超越的な声を批評した小林とポリフォニック（多声的）な「声」を批評したバフチンが大きく分かれる地点がある。バフチンは、一人の人間の意識の中に鳴り響くの「デモン」の声ではなく、人間同士の対話の間に鳴り響く「多声的」な声をドストエフスキー文学に想定するのである。バフチンが一貫して述べていることは、人間の思想というものが一人の人間の観念（個人意識）を舞台とするのではなく、人間と人間の間での対話（交通）において生起するものであるということだ。この対話的關係があって、人間個人の意識は生まれる。ポリフォニー論では以下のように述べている。

自分自身および他の者たちに対するそうした生々しい呼びかけなしでは、自意識それ自体も存在しない [バフチン 1995: p. 527]。

旧約聖書の「神を畏るるは知恵のはじめ」とあるような、人間個人の意識が超越的なものとの接触によって目覚めたり真理がもたらされたりするのではなく、人間同士の対話的關係において人間の意識や真理が生じる。これこそがバフチンの一貫した考え方である。

小林は、このようなバフチンの人間同士の対話的な次元においてドストエフスキー文学を考えるというよりは、主人公の意識のモノローグにおいて考える傾向にある。ヘラクレイトスや小林においては、ロゴスの不明瞭さは、バフチンの声と比較するならば、眼の不明瞭さでもある。その不明瞭さに小林の眼の次元にあるような眼識がものをいう世界となる。「しるし」は、「見えるものには見える、聞こえるものには聞こえる」ものであり、大多数には見ることができないが、一部の人には見える。小林におけるその人間とは、知者ではない。知者は自分の知性の枠組みに頼りすぎて見ることができず、むしろ深い生活に根ざした実存的な経験を持った一般民衆こそ、見える人間として想定されている。小林の『罪と罰』論でも、批評家が知性によって考えることで見落としているものを、一般読者は率直な読解によってかえって素直に見ることができることを論じている。

再び言うが、読者はじっと息をこらしている、主人公の心理の動きの必然性のうちに閉じ込められて。読者は、兇行の明らかな動機も目的も明かされてはいない。そんなものが一体必要か。そんな事はどうでもいい事ではないか。よくなくっても後の祭りだ。殺されて了ったのではないか。現に私はこの眼で見た。そうだ、見る事が必要なのである。だが、評家は考えてしまう [小林秀雄 2005 orig. 1948: p. 419]。

このように小林は、批評のレトリックの面において、ソクラテスの「無知の知」の身振りをするのである。

小林は、それぞれの主人公の唯一無二の「声」（バフチンの言葉では、主人公の「自分本来の声」）というものを人間の持つそれぞれの孤独な「宿命」や実存として捉える。それは、「僕等は、めいめいの自己の裡に、彼 [筆者補足：ソクラテス] の『デモン』の破片を見附けるといふ事」ができるわけであり、「デモン」は特別な人間に与えられるものではなく、理性のように万人のうちに存在するものであると小林は考えている [小林秀雄 2005 orig. 1948: p. 465]。しかし、小林によれば、それが、必ずしも理性のように万人に同じものとして眼に映るとは限らないし、誰でもその声を聞くとは限らない。めいめいにその人独自の「デモン」とい

うものがあるのであり、万人に共通するものではない。

万人に同じ真理を明かす思想などというものは、この世にない。大小説を読むには、人生を渡ると大変よく似た困難がある [小林秀雄 2005 orig. 1948: p. 421]。

小林は、戦後に「罪と罰」を論じた後の『白痴』論で、ドストエフスキーの死刑によって銃の前に立たされた経験というものを「決して人前に持ち出せぬ話題」であるとして、その極限的な体験というものを特権化する。それに対して、貨幣のように誰とでも交換可能で流通できる「真理」や「思想」というものを見下すのである。

俺は一人で、決して他人達ではないのだから「われわれ現代人は」とか「われわれの世紀は」だとか、馬鹿な口はきかない事にする。君達は、真理という共通の話題を楽しんでいるがよい。君自身のかけ代えない実質を売って、理性だとか悟性だとかいう、誰とでも代理可能の形式を買うのは、一体引合う取引なのか。君等はみんなペテンにかかっている [小林秀雄 2004 orig. 1952: pp. 207-208]。

もちろん「真理」をスムーズに貨幣交換しているだけの関係は、結局何もわかり合えていないという逆説的な真実もあるだろう。それは、孤独を経験した者が同じ経験を共有する人間に対して、了解し合える本物の「他者」を見出すが、何にでも代替可能な貨幣のような話題を交換している社会的・社会的な人間が実は一番孤独であるという逆説もあるだろう。しかし、この文章自体が小林のモダニティの経験に由来するものである。つまり、それは、何でも商品の形式の表象に置き換わったモノとモノの関係によって引き起こされる近代人の孤独である。

バフチンの批評にある「声」は、意識や教養、階級に関係なく、誰もが直接的に反応し、応答し合う水平的な対話の場を生じさせる。バフチンにとって、言語というものが、真理（価値）を市場に乗せ流通させる貨幣のような媒体ではなく、市場の競りのように人間同士の間で真理（価値）が浮かび上がってくる声の掛け合いの場である。

このような小林の考える人間の経験は、合理的に言語で水平的に共有できるものではなく、垂直的な実存において把握される傾向がある。そのため、この垂直に立たされている者は、時空を超えて同じ理解に立つことができる。しかし、ここには当然危うい面がある。

このように「声」をあくまでも人々の対話という平面で捉えようとするバフチンと「声」の垂直的次元としての形而上学的意味を承認する小林では、見解が異なる。しかし、人間が「声」を持つという事実には、これら両方の側面が存在すると言えるのではないだろうか。人間はそれぞれに本来の「声」というものを持っているから、それぞれ孤独を抱えた実存というものがある。しかし、それが「声」であるからこそ、他者の権威ある声に融合したり従属したりする、ユニゾンやホモフォニーとなるのではなく、真の「対話」というものの可能性が開けてくるとも言える。それは小林の言うような人前に持ち出せる話題を理性によって貨幣交換するような「対話」ではなく、その人を揺るがすほどの実存的な「対話」というものなのである。本章第3節では、この小林の実存が、声の深い「断絶」の局面にあることを解明する。しかし、この小林のドストエフスキー文学を批評する声の鳴り止む「断絶」の側面こそは、ドストエフスキー文学に存在する、「断絶」を架橋するさらなる対話を明るみに出す契機となるものではないだろうか。そこにこそ、ドストエフスキー文学にある現代における宗教性の可能性があるのではないか。このことを終章で簡単に考察してみたい。また第四章では、小林の戦後の評論にお

いて、それぞれのモノローグに閉じこもり断絶している人間同士の間には、凶らずも声によらない「対話」というものが生まれる様相を批評していることを取り上げる。

ドストエフスキー文学は、初めからポリフォニックな対話的なもの開かれていたから、あのようなポリフォニー小説は生み出されたのであろうか。そこには主人公のモノローグ的な精神性があるからこそ、そしてその破綻があるからこそ、ポリフォニック（多声的）な場に拓かれてしまうのではないか。主人公のモノローグがあつてこそ、主人公が自己の内外で複数の声による対話が成り立つのではないか。

それと同じように、ドストエフスキーの場合、近代のモノローグ性が存在するからこそ、ポリフォニー小説という対話的な文学が生まれたのではないだろうか。近代のモノローグに収まり切らない主人公の逸脱が露わになるのは、そのようなモノローグ的思考の支配の前提があつてこそである。他者からのモノローグ的な物象化があるからこそ、主人公の発話はモノローグからポリフォニック（多声的）なものになるのであり、自身の言葉や思想の表明を安定したものにしたというモノローグへの志向があるからこそ、闘争的なポリフォニックな場が拓けてしまうのである。それは、カーニバルにおいても同じである。生真面目でしかつめらしい厳しいモノロギズムの現実があるからこそ、カーニバルの陽気な相対性が生まれる。バフチンの「対話」には、常にモノローグという影がつきまとうのである。

小林秀雄の「デモン」：社会や歴史の水平的な次元に垂直的に降りてくる超越的な「声」

しかし、その両者は、それぞれ別の違う方向から進みながら、一面的な合理主義や実証主義や自然主義から抜け出す地点をドストエフスキー文学に見出すのである。バフチンは、レッテル貼りや分類といった一面的な合理性では理解できない「人間の内なる人間」という深部が人間にはあり、だからこそその人間の内心への対話的な呼びかけによって、その深部を引き出さねばならないと考えた。そして、それこそがバフチンのドストエフスキー文学に見た作者の創作方法であった。小林においても、この戦後の批評で一貫しているのは、心理学や一元的な歴史主義、自然主義小説などの機械論的な因果関係によるシステムへの批判である。小林によれば、ドストエフスキーの主人公がそのようなモノローグやシステムの機械論的な因果から抜け出すのは、作者の「自己とは何か」という実存的な問いが込められた超越的な「デモン」の声を聞くからである。その声があるからこそ、小林秀雄のラスコーリニコフは、作者のモノローグ的に規定してくる必然性には収まらない存在になれたのである。それは、多声的な声の鳴り響く地上での対話の中から主人公の内面が引き出されるバフチンの解釈とは対照的である。「声」のバフチンと「眼」の小林ではアプローチは正反対であるが、一面的で合理的な手法では導き出せない人間の深部を見ていることでは共通していると言える。

小林の戦後の『罪と罰』論では、主人公が社会的・歴史的な存在として水平的な機械論的な因果律の世界に置かれながら、その世界や人間を垂直方向に貫く「デモン」の存在が語られている。

重要なのは、如何に生くべきかという問題を、彼〔筆者補足：ソクラテス〕が自己とは何かという奇怪な問題の中心に置いたという事であり、彼の自己には「デモン」が棲んでいた事であり、又、若し見ようと努めるなら、僕等は、めいめいの自己の裡に、彼の「デモン」の破片を見附けるという事である。

何故彼の教説が古くなり、彼の魂が新しくなるという不思議な事が起るのか。恐らく、僕等の現在は、僕等の未来と過去とが出会う単なる地点ではない。僕等はただ、誰も彼も

を一様に押し流す歴史の流れに身を任せているのではないのである。ヘゲル風に考えるにせよ、マルクス風に考えるにせよ、一元論的歴史主義というものの裡には、如何に生きべきかという問題は、本当には決して現れ得ない様に思われる。何故かという、この問いは、自分自身の歴史的社会的存在さえ、外から与えられた物件の様なよそよそしい姿と映ずる、そういう意識の深处から発する他はない様に思われるからである。言わば、歴史の流れの方向に垂直に下りて来て、僕等を宇宙線の様に貫く運動に、僕等は常に曝されているのであり、この運動が、僕等の内部で「デモン」の破片として検証されるのには、僕等の意識の裡に日常は隠されている極めて鋭敏な計器による他はない様に見える。社会生活にあって、個人が己れを失うとか見附けるとかいう事は、極めて瑣細な、殆ど無用な事柄に属する。個人がそういう問題に出くわす危険を、社会はよく承知しているからだ。社会生活の惰性が作る定常軌道から離脱して、自己の中心に還るのには、苦しい努力が要る [小林秀雄 2005 orig. 1948: pp. 465-466]。

小林によれば、あらゆる必然性やシステムに絡め取られないで自分の声で問うという姿勢というものは、まさに『罪と罰』の主人公ラスコーリニコフに見出される態度であった。人間は、他者の声、自分の役割や立場を強いるもの、自分を因果的に規定する先天的な性質や生まれ、環境などといったものに取り巻かれている。しかし、小林の批評した主人公ラスコーリニコフは、自分自身や世界に関するあらゆるものを問う姿勢を生み出す「デモン」の声が与えられた自立的な存在であるため、自身を規定するあらゆるものから脱却しようとする。小林によれば、「如何に生きるべきか」、「自己とは何か」という「デモン」の問いは、人間を「歴史的社会的存在」として抽象的存在にするシステムを打ち破ってしまう可能性を持っている。そのような声を持った主人公は、あらゆるモノロギ的必然性を突破しようとする。その声があるからこそ、戦後の小林のラスコーリニコフは、作者のモノロギ的に規定してくる必然性（作者が押し付ける形象や性格）には収まらない存在になれた。「一元論的な歴史主義」として小林が示す階級や出自などの「歴史的社会的存在さえ、外から与えられた物件の様なよそよそしい姿と映ずる」ようになるのである。小林の批評する「デモン」は、この宇宙線のように実体的な「物」を貫いて運動する素粒子のようなものである。素粒子は、実体的な「物」を基礎とした旧来の近代物理学では捉えることができない。というのも、素粒子は物体をすり抜けるため、旧来の物理学の枠組みでは計測できないからである。ちょうどそのように、「デモン」は形而上学的領域に属しており、心理学的・哲学的な因果という実体的なものによって人間を捉えて説明しようとする文学においても、通常はうまく描写し認識することができないものであるかもしれない。

小林は、ドストエフスキーの文学に形而上学的な領域を認めている。終章では、この小林の論じる超越的な領域とバフチンの論じるポリフォニー小説の構造との対質を試みる。バフチンは、ポリフォニー論における作者と主人公の関係をキリスト教的な神と人間の関係における神と自由の問題を発想の源としていた面がある。そこに小林の「デモン」とバフチンの「ポリフォニー」との間に対話ないし対論ができるのではないだろうか。

そのようなモノロギ的なシステムに対抗して、「自己とは何か」という問いに立ち返りながら哲学をした思想家として、小林はニーチェ、カント、ソクラテス、パスカルという思想家の名前を挙げている。そして、小林によれば、ドストエフスキーの思想と共通する彼らの思想こそが、単に合理的なシステムだけに依拠するのではなく、「デモン」という超越的な声と交差する地点で思考をして生み出されたものである。

小林は、パスカルを論じながら、彼が「自己とは何か」という縛れるしかない問いの中で思考しようとしたことを示す。あらかじめ、答えられるような問いを用意する一般的な知識人とは、「彼等の憂い顔が、多くの人々に何を語ろうと、彼等是一種の充たされ、満足した人種」であり、「いつも課題に取巻かれている振りをしているが、実は、課題を狡猾な冷静な微笑によって、所与に変ずるのが彼等のやり方」なのである。小林によれば、自己を問うパスカルはそのようなものとは関わりがない。

これは、一般真理認識に於いて、邪魔物として否定し去らねばならぬものを、自己認識に於いては、悉く回復しなければならぬと覚悟する事ではあるまいか。何故、思想家という奇妙な異端者は、謎から解決に向う道をひたすら進み、還って来ようとはしないのか、と彼は強く訝っている様に見える。例えば、僕を知るのは僕であって、僕という心理学者ではない。僕という心理学者にとって、僕は、様々な心的要素に解体されて現れる、即ち、やがて心理学的システムとして解決しようが為の手段として現れる。だが、僕は、僕にとって、何かの手段である筈はない。僕は、僕にとって、いつも個性という形式の下に統一された謎、そのどの様な解決も、断片的解決と感ぜざるを得ない様な全体的謎として現れる。この様な自己の姿が、いつも生き生きとして眼前にあるが為には、或る種の知的努力が必要である。というより、謎の現実性をいよいよ痛切に経験する、という事が、少くとも人間に関しては真に知る事である。そういう知性の道を辿って、始めて知的努力という様な事が言えるのであろう。矛盾が知性の無罪を証明する完全なアリバイとなる様なそういう知性の道には、計算はあるだろうが努力はあるまい。パスカルが、「呻き乍ら求める人しか自分は認めない」と言う時、彼は、こういう言わば解決が謎への手段である様な知性の断乎たる逆用を言っているのであって、恐らく単なる文飾ではない [小林秀雄 2005 orig. 1948: pp. 468-469]。

ここにはバフチンの観念論に対する批判と呼応する部分があろう。すなわち、バフチンは、個人の意識の単一性を否認し、その複数性を擁護している。モノローグ的な傾向を持つ観念論は、認識上の個別化現象を誤謬以外には認めない。これに対して彼は、第一部でも確認したように、複数の——いや無数の——意識が経験的人間には存在することを認識している [バフチン 1995: pp. 165-166]。小林は、「一般真理認識に於いて、邪魔物として否定し去らねばならぬものを、自己認識に於いては、悉く回復しなければならぬと覚悟する事ではあるまいか」と問うている。バフチンも同じように、観念論によって排除されるものとは、個人的・個別的な「無数の経験的な人間の意識」であり、「認識上非本質的なもの」であり、両者に共通するのは、「有意義なるものをすべて一つの意識の内に集め、単一のアクセントで縛り、自己や個人の個別的な問題を「偶然的で非本質的なもの」としてしまうモノローグ的システムに対する批判である。しかし、ここでも両者が異なるのは、そのようなシステムと対照させるものを、バフチンが対話の原理に置くのに対して、小林は「自己とは何か」を問う「デモン」というモノローグに求める点である。

そこで、彼 [筆者補足：パスカル] は、「汝自身を知れ」という古い命題の自然の法則によっても当為の法則によっても汲み尽し難い泉を汲み、彼自身の「デモン」に出会う [小林秀雄 2005 orig. 1948: p. 469]。

このように、システムに依拠しないで自分で考えるということは、この水平的な次元に垂直的に降りてくる「デモン」と交錯する地点で思考するということである。岩田は、ソクラテスにおける超越的なダイモニオンと理性による合理的な彼の思考との関係性を以下のように述べている。

それだから、ダイモニオンの禁止に襲われた時、その意味は常に再びソクラテスの理性によって考察され根拠付け直されなければならなかったのであり、こうして、ダイモニオンの力の影の下に営まれたソクラテスの哲学は、理性による根拠付けと、まさにその営みの絶え間なき挫折——ダイモニオンの禁止によって顕わになる自己の理性的確信の頼りなさの自覚——の、徒労とも見える繰り返しである他はなかったのである。ダイモニオンの禁止がソクラテスに啓示するもの、それはソクラテスの哲学がどこまで歩みつづけても、あるいは、歩みつづければ歩みつづけるほど、ドクサの流砂から脱出できないということである。かれはそのことを知り抜いていた。だから、かれは死ぬまで無知を語り続けたのであり、人間にとっての知とはこのことを自覚すること、すなわち、「人間の知恵は無(ouden)に等しい」ということを自覚することだ、と言いつけて死んだのである [岩田靖夫 2014: p. 204]。

小林は、パスカルの「呻き乍ら求める人しか自分は認めない」と書かれた『パンセ』の精神と偉大なものを感じし志向しながら卑劣な存在でしかない人間の苦悩を吐露した 17 歳のドストエフスキーによる兄への手紙との類似性を指摘して以下のように論じている。

一八三八年と言え、ドストエフスキーの十七歳の時であるが、誰がこれを少年の日の気まぐれと読もうか。非凡な芸術家が、自己の仕事の本質的な方法を予感するのは、屢々驚くほど早いものである。これは殆ど全くパスカルの「パンセ」の発想法ではないだろうか。この「呻き乍ら求める」作家は、非常に早くから自分のどうにもならぬ流儀に気付き、それから逃れようとはしなかった。彼は彼の流儀で言うのだ、「発狂する計画がある」と [小林秀雄 2005 orig. 1948: p. 471]。

こうしたパスカルの観点から見ると、まさに人間とは、偉大なものを志向する超越的なものと接しながら、卑小で卑劣な存在でしかない。まさに人間は、ソクラテスのように、「理性による根拠付けと、まさにその営みの絶え間なき挫折——ダイモニオンの禁止によって顕わになる自己の理性的確信の頼りなさの自覚——の、徒労とも見える繰り返し」の場に置かれているのである。

しかし、その苦悩を与える「デモン」という超越的な声が人間に与えられることにより、人間が地上の存在を越える可能性を持っている。「デモン」は、人間の水平的な次元に分け入る声であり、理性によるドクサに楔を入れる。「デモン」による諫止を受けなければ、「どこまで進んでもソクラテスの理性的基礎付けが『ソクラテスの単なるドクサの限界内』を超越できない」 [岩田靖夫 2014: p. 201] のである。小林の認識は、システム的なモノローグを作り上げる理性によってどこまでも突き進んでも、そのドクサを超えることはできないという点にある。それこそがラスコーリニコフの殺人という意味であった。理性の範囲内だけで思考すれば、やがて殺人にも至る。それはラスコーリニコフの監獄で見た旋毛虫の夢である。超越的な声による正しい導き手がないことには、人間は理性の限界内を超えることはできず、そのモノロー

グを突破した正しい判断をすることができない。それこそが、小林の考える『罪と罰』の主人公ラスコーリニコフの殺人の意味である。ラスコーリニコフは、アジアの奥地で発生しヨーロッパへと向かった前代未聞の伝染病に全世界の人々が犠牲になるという夢をシベリアの流刑地の病院で見る。病原体は理性と意志によって構成される旋毛虫である⁷⁸。

小林によれば、この夢は人間の理性が万能ではなく危ういものであるということを物語っている。小林は、これが主人公の「心の底に常にあった烈しい倫理的問い」だったと論じる。この問いを生み出すものが「デモン」であり、「この飢渴は、当然、理性への反撃を含む」のである。

理性という機能だけが、他の様々な機能の様に危険に曝されず、安全でなければならぬ理由はない。誰に、新しい旋毛虫が笑えようか。理性がこの世に発生したのが、偶然アジアの奥地であったとしても、誰にかまた文句の付けようがある。情熱が人を嘔む様に、理性も亦人を傷つける [小林秀雄 2005 orig. 1948: p. 474]。

あらゆるものが人間の言語や理性によってすべてが解明されてしまえば、世界のすべてが人間の理性に通分されてしまう。純粋理性によるあてどもない出口のないドクサの世界となってしまうであろう。小林によれば、そのようなドクサに陥ってそこから抜け出そうとして殺人を

⁷⁸ その夢に関して、ドストエフスキーは以下のように描写している。

「彼は大齋期の終わりと復活祭の一週間を、ずっと病院で過ごした。そろそろ回復しはじめてから、彼は、熱が出てうなされていた間の夢を思いだした。病気の間に彼はこんな夢を見た。全世界が、アジアの奥地からヨーロッパへ向かって進むある恐ろしい、前代未聞の疫病の犠牲となるさだめになった。ごく少数の、何人かの選ばれた者を除いて、だれもが滅びなければならなかった。顕微鏡的な存在である新しい旋毛虫があらわれ、それが人間の体に寄生するのだった。しかもこの生物は、知力と意志を授けられた精霊であった。これに取りつかれた人びとは、たちまち憑かれたようになって発狂した。しかし、それに感染した人ほど人間が自分を聡明で、不動の真理をつかんでいると考えたことも、これまでにかつてなかった。人間はかつてこれほどまで、自分の判断、自分の学問上の結論、自分の道徳的な信念や信仰を不動のものと考えたことはなかった。いくつもの村が、いくつもの町が、民族が、それに感染して発狂していった。みなが不安にかられ、おたがいに理解しあえず、だれもが真理の担い手は自分ひとりであると考え、他人を見ては苦しみ、自分の胸をたたいたり、泣いたり、手をもみしだしたりした。だれをいかに裁くべきかも知らなかったし、何を悪と考え、何を善と考えるかについても意見がまとまらなかった。だれを罪とし、だれを無実とするかもわからなかった。人びとはまったく意味のない憎悪にかられて殺しあった。おたがいに相手を攻めるために大軍となって集まったが、この軍隊はまだ行軍の途中で、突然殺し合いをはじめ、隊列はめちゃくちゃになり、兵士たちはたがいに襲いかかり、突きあい、斬りあい、嘔みあい、食いあった。町々では一日中警鐘が乱打され、みなが呼び集められたが、だれがなんのために呼んだのかはだれも知らず、ただみなが不安にかられていた。みなが自分の考えや、改良案をもちだして意見がまとまらないので、ごくありふれた日常の仕事も放棄された。農業も行なわれなくなった。人びとはあちこちに固まって、何ごとか協議し、もう分裂はすまいと誓うのだが、すぐさま、いま自分で決めたこととはまるでちがうことをはじめ、おたがいに相手を非難しあって、つかみ合い、斬合いになるのだった。火災が起り、飢饉がはじまった。人も物もすべてが滅びていった。疫病はますます強まり、ますます広まっていった」。

(ドストエフスキー、江川卓訳『罪と罰 (下)』岩波書店、2000年、396-397頁。)

犯したのが主人公ラスコーリニコフである。そして、小林はこの夢の印象に苦しむ主人公を以下のように論じている。

ラスコーリニコフが夢を見る都度、夢は人物について多くの事を読者に語って来た筈だが、当人が夢から何かを明かされた事はない。この痛ましい意識は、あんまり多忙であった。病院で見たあの奇怪な夢が、今は彼の心の裡にももの淋しく、悩ましく反響して、消えないのである。これは、どうした事であろう。彼には訝る事しか出来ない。何もかも正しかったと彼は考える。何も彼も正しかった事が、どうしてこんなに悩ましく苦しい事なのだろうか。生きるとは確かに不正に甘んずる事であり、彼は生きる事を止めたのであろうか。だが、彼には死ぬ事が出来ない。彼は叫ぶ、「運命が悔恨を送ってくれたら!」、何んと不思議な罪人であろう。良心に照して「善悪の彼岸」に住んだ人間が、「善悪の此岸」を懐しむとは、何んという不思議だろう [小林秀雄 2005 orig. 1948: pp. 475-476]。

小林によれば、理性の論理によって犯罪哲学を構築し善悪の彼岸にいる主人公であっても、不正に甘んずることができず悔恨を欲して苦しむのは、「デモン」が理性のドクサに突き刺さるからである。そしてそれは人間の可能性でもあるのだ。

ラスコーリニコフを駆り立てた「デモン」は、否定的な破壊的な意志ではなかった。充たされる事のない真理への飢渴であった [小林秀雄 2005 orig. 1948: p. 474]。

この「デモン」とは、人間の良心の声と解釈してもいいだろう。岩田靖夫は、ソクラテスの「デモン」を現代的な意味として考えた場合、本来的自己へ立ち戻れと呼びかけるハイデガーの「良心の呼び声」(Ruf des Gewissens)として考えられるのではないかと提起している [岩田靖夫 2014: pp. 202-203]。小林も、この『罪と罰』という小説について以下のように述べている。

これは犯罪小説でも心理小説でもない。如何に生くべきかを問うた或る「猛り狂った良心」の記録なのである [小林秀雄 2005 orig. 1948: p. 462]。

しかし、小林は、「デモン」ということの意味により超越的なニュアンスを見ているようにも思われる。ソクラテスについて論じた別の論稿で以下のように述べている。

この世界を万能な理性に頼ったり、或は経験的知識に頼ったりして、安易に始末をつけることを許すまいと決意したのである。その時、彼は、ダイモンの禁止の声を聞いたのかも知れない。何故なら、そういう道をとる方が正しいという証明は誰にもすることは出来ないのだから。＜中略＞ そういう信に生きることが、生きることであって、ただ生きることでは充分ではないのである。自己を語ることは容易である。自己を超えた精神と対話が始まらなければ、生きる深い理由には至れない。ソクラテスは、そういう普遍的な対話劇を、善の或は徳の劇と呼びたかったのである [小林秀雄 2004 orig. 1958: p. 291]。

小林は、あらゆる自己を規定してくる必然性に対して拒絶し、理性の枠内だけに安易にとどまって思考するのを「諫止する」超越的な声を聞いた者のうちにカントを数える。小林は、カントは理性主義的な啓蒙主義者であるという一般的な見解に異議を唱える。

理性の徹底した自己批判という様な発想を生まざるを得なかった彼の精神は、驚くほど柔軟な感じ易いものだったに相違なく、その良心の奥底には、到底人には語り難い憧憬があったに相違ない。その事は、彼の思想のシステムが出来ただけ頑強な堅固なものでなければならなかったという事とは、自ら違った事柄である。「物自体」は、彼の認識能力の彼方にあったのではなく、実はこちら側にあったのかも知れないのだ。彼が、彼の思想のシステムから細心に取り除いた一切のものも亦、彼以外の誰の思想であったか。哲學家というものは、いつも人がよすぎるものである [小林秀雄 2005 orig. 1948: p. 464]。

小林によれば、カントは徹底的な理性批判によるシステムを作り上げたが、理性を超えてた「物自体」は彼のうちにあった。それは「デモン」を持つということだ。カントは、『実践理性批判』において、「我々はその物を思念すること長くかつしばしばなるにつれて、常にいや増す新たな感嘆と畏敬の念とをもって我々の心を余すところなく充足する、すなわち私の上なる星をちりばめた空と私のうちなる道徳的法則である」⁷⁹という有名な言葉を残している。カントは小林の論じるドストエフスキーやパスカルの経験したような、偉大なものに押し潰される悲劇は論じないが、そのような道徳的法則を持つ人間の可能性を偉大な天空と同列に置いて考える。小林は、カントの論じるそのような人間の内なる偉大なものが、「デモン」と交錯する地点にあると考えた。

これが小林がドストエフスキーに読み取ったモノローグ小説を超える地点である。「デモン」という超越的な声を持つからこそ、自然主義小説では主人公を規定する地上のあらゆるもの——生まれや環境、先天的・後天的なその人間の性質——に縛られた因果を抜け出すことができる可能性を持つのであり、それこそがメカニズムから抜け出す人間の尊厳である。小林は「悲劇について」(1951)で、そのような人間について以下のように述べている。

外的必然に屈服すれば人間は一個のメカニズムとなるでしょう。内的自由が全能ならば人間は神になるでしょう。ところが人間は、そのどちらでもない。この中途半端な人間の状態を肯定するならば、進んで、この現実の状態は、必然とか自由とかという図式的な区別を超えたもっと深い状態であると信じた方がよい様です⁸⁰。

このドストエフスキー文学にあるモノローグからの脱却する地点に関して、小林とは対照的に論じたのがバフチンのポリフォニー論である。それは、「デモン」のような超越的な声との対話ではなく、地上にある人間同士の「ポリフォニー」的な対話、それは無遠慮な人間同士の対話である。バフチンは、それによってモノローグから脱却する人間の可能性が生み出されるのだとする。バフチンによれば、主人公の殺人の理由もその地上の声による対話の中に巻き込まれていることによるのであり、そこから抜け出し新たな人間の可能性を持つのもその声の対話に参加していることによるのである。

暗闇に一人身を横たえていたときのラスコーリニコフの眩きの中には、すでにすべての声が鳴り響いていたし、ソーニャの声まで鳴り響いていたのである。そうした声たちの真っ

⁷⁹ カント、波多野精一・宮本 和吉・篠田英雄訳『実践理性批判』（岩波文庫、1979年）、284頁。

⁸⁰ 小林秀雄「悲劇について」（初出：『演劇』、1951年／小林秀雄『小林秀雄全作品 19 真贋』新潮社、2004年）、53-54頁。

ただ中で彼は自分を捜し求め（犯罪も自分を試すためのものであった）、自分のアクセントの置きどころを見出そうとしていたのだ [バフチン 1995: p. 502]。

しかし、モノローグ的な知性に対する批判をドストエフスキー文学から学ぶことにおいては両者同じ地点にある。小林は戦後の『白痴』論で以下のように『白痴』のムイシュキンを評している。

ムイシュキンは承服せざるを得ない。貴方の言う事はみんな正しい、みんな自分が悪かったのだ、と答える他はない。併し、そう言い乍ら、エヴゲエニイの観察の中に、言わばしっくりあった容器の中に閉じ込められる様に閉じ込められるのが、何故だか知らないが、息苦しいのである。微に入り細を穿つエヴゲエニイの説明は、入念に仕立て上げた着物の様にムイシュキンをつつむ。彼の裸の肉体はこれに堪え難い。何か其処に全く納得し難いものがある。だが、彼には言葉が見附からぬ。彼は、思わず「あなたには、事件の全貌がわかっていない」と拙い抗言をする。抗言に力を得たエヴゲエニイは、いよいよ雄弁になり、ムイシュキンは窮地に追い込まれて、もはやしどろもどろの言葉しか吐けない。「白痴」とは外見に過ぎず、実は賢すぎる人間だ、と看破したエヴゲエニイという観察家は遂に「可哀そうな白痴め」と独語するより他はなくなる。ムイシュキンの裡には、彼と生活上の深い交渉に這入らぬ人々の観察や批評を、たとえエヴゲエニイの場合の様な同情ある正しい観察や批評さえ、空しい雄弁に化してう何ものかがある。この何ものかは作者からの直伝であって、ムイシュキン自身、これをよく意識している。だが、言葉にして言い出すには、この意識はあまり彼自身であり過ぎる。エヴゲエニイに問い詰められて、当惑するムイシュキンに作者は代って答える、「この時、言うに言われぬ哀愁が彼を満たした」と。この意識は、傍観者の公正な理解に対しても、絶縁体の様に沈黙するが、これを対象化し明瞭化しようとする彼自身の反省に対しても、やはり一種の絶縁体となっている [小林秀雄 2004 orig. 1952: pp. 224-225]。

バフチンは、カーニバルにある無遠慮な接触や近代的な知にとって荒唐無稽なものに、モノローグを超え出る可能性を見出した。バフチンはカーニバルを論じることによって、ソビエトの公式的な民衆像に対して暗に挑戦した。バフチンはそこに、笑い笑われるカーニバルの何をも相対化する陽気な人間の生命力や可能性を見た。民衆の世界とはこのような無遠慮な接触である。このような世界観に対して、現代的な知性や道徳を身につけた眼から見れば、性的で下品な身体性を持ち、全体主義へつながる危うい全体性があるという見方も可能であろう。ドストエフスキーの作品も性的でスキャンダラスな無遠慮な接触や、ロシア人によるポーランド人やユダヤ人に対する無遠慮の嘲笑が描かれている。しかし、そのようなものを批判する「彼と生活上の深い交渉に這入らぬ人々の観察や批評を、たとえエヴゲエニイの場合の様な同情ある正しい観察や批評さえ、空しい雄弁に化してう何ものか」がドストエフスキー文学には存在する。それはモノローグ的な知性や道徳の一面性に対する抵抗でもあるのだ。小林によるこの見解に対して、バフチンの言葉を使って言い換えれば以下のようになるのではないか。「彼と生活上の深い対話に這入らぬ人々の観察や批評を、たとえエヴゲエニイの場合の様な同情ある正しい観察や批評さえ、空しいモノローグに化してう何ものかがある」、と。バフチンはバフチンなりに、小林は小林なりに、そのようなドストエフスキー文学の特徴を見ているのである。

戦後の『罪と罰』論の最後「信仰によらぬことは罪なり」の意味

小林秀雄は、主人公の「デモン」について論じた後、戦後の『罪と罰』論の最後は以下のような文章で終わる。少し長いが重要なので載せておこう。

ラスコオリニコフは、労役の合い間、丸太の上に腰を下し、荒寥とした大河を隔て、遙か彼方に拓る草原を眺める。太陽は漲り、遊牧民の天幕が点在していて、かすかな歌声が聞えて来る。「そこでは、時そのものが歩みを止めて、さながらアブラハムとその牧群の時代が、未だ過ぎ去っていない様であった」。併し、自然は、ラスコオリニコフの精神を静める様な神話を語ってはくれない。彼は苦しい黙想に沈む。彼の心に何が起きたか、作者は書いていない、もはや書く術がないところまで主人公を引張って来て了った。ラスコオリニコフの心の中で、彼の夢が反響する様に、今は、読者の心の中で、ラスコオリニコフという作者の夢が反響する時である。時が歩みを止め、ラスコオリニコフとその犯罪の時は未だ過ぎ去ってはいないのを、僕は確める。そこに一つの眼が現れて、僕の心を差し覗く。突如として、僕は、ラスコオリニコフという人生のあれこれの立場を悉く紛失した人間が、そういう一切の人間的な立場の不徹底、曖昧、不安を、とうの昔に見抜いて了ったあるもう一つの眼に見据えられている光景を見る。言わば光源と映像とを同時に見る様な一種の感覚を経験するのである。ラスコオリニコフは、独力で生きているのではない、作者の徹底的な人間批判の力によって生きている。単にラスコオリニコフという一人の風変りな青年が、選ばれたのではない。僕等を十重廿重に取巻いている観念の諸形態を、原理的に否定しようとする或る危険な何ものかが僕等の奥深い内部に必ずあるのであり、その事がまさに僕等が生きている真の意味であり、状態である、そういう作者の洞察力に堪える為に、この憐れな主人公は、異様な忍耐を必要としているのである。主人公の心理や行動、或は両者の連続や不連続、それは、それだけで、既に十分に異様に見えるが、才気ある作家達の模倣を許さぬものではない。併し、残酷な心理学が、到る処で心理学的可知性を乗り超える、この作者の思想を才気ある者が模倣するわけには行かぬ。丸太の上に腰を下して黙想するラスコオリニコフは、その心理を乗り超えたものの影である。

ラスコオリニコフは、監獄に入れられたから孤独でもなく、人を殺したから不安なものでもない。この影は、一切の人間的なものの孤立と不安を語る異様な（これこそ真に異様である）背光を背負っている。見える人には見えないであろう。そして、これを見て了った人は、もはや「罪と罰」という表題から逃れる事は出来ないであろう。作者は、この表題については、一と言も語りはしなかった。併し、聞えるものには聞えるであろう、「すべて信仰によらぬことは罪なり」（ロマ書）と [小林秀雄 2004 orig. 1952: pp. 476-478]。

「立場を悉く紛失した人間」である黙想するラスコオリニコフの深刻な孤立と不安の暗闇に、パッと仄暗く輝く光のようにこの最後ロマ書の言葉で置かれている。この最後の言葉の意味とは何なのであろうか。

ここで、小林のドストエフスキー論における神や信仰のテーマに関するこれまでの論者たちの議論を見てみよう。

小林のドストエフスキー論には、ドストエフスキーの抱いていた神が現れないという評価は、桶谷秀昭の「ドストエフスキー論をめぐって」（1975）に見られる。桶谷は、「心理を乗り超えた者の影」というような言葉で何が片付いたというのかと批判的に小林の戦後の『罪と罰』

論を論じる。そして、心理学的可知性を乗り越えた作者ドストエフスキーの思想とは、小林が戦前から飽きる程繰り返してきたことではないかと問う。小林は、もう何を論じても意識の絶対性という同じ言葉の繰り返しではないかと。桶谷は、戦後の『罪と罰』論が結局はドストエフスキー文学から神を捉え損ねた「尻すぼみ」であると結論づける⁸¹。

逆に、村松剛は、小林が神の存在を捉えていると論じる。しかし、それは「沈黙する神」である⁸²。村松は、戦後の『白痴』論について、「ヨブ記」の不条理な苦難が与えられて神に訴えかけながらも、神からの返答がない無垢のヨブの苦悩や神から見捨てられたようにも見受けられるイエスの十字架の最後との類似性を見ながら論じている。そして、「さらに戦後のドストエフスキーの作品論（『罪と罰』については昭和二十三年）と辿ってゆくと、そこには一つの歴史観の形成過程がうかび上る。のちにいたるほど、宗教的なものへの接近が、色濃く感じられるのである」と述べている。

また小林のドストエフスキーの中に見る信仰に関して論じたものもある。佐古純一郎は、小林の自己を信じるという信仰とは、「信仰ではなく信念にすぎぬ」⁸³と論じている。プロテスタントの信仰を持つ佐古は、ただ神やキリストを信じてそこに無力な自己を委ねるキリスト者の姿勢とは異質なものを小林の「信仰」の中に感じ取ったようである。

佐藤泰正は、戦後の『罪と罰』論の最後に置かれたロマ書の信仰についての言葉に関して、以下のように述べている。

敢て言えば「罪と罰」論末尾の一句こそ、彼のドストエフスキー論の総量をになうものであり、さらに言えば、書かるべきであったドストエフスキー論の一切をも含めて、その最後に置かるべき一句とも言うべきものである。「信仰について」の一文は、この「罪と罰」論末尾の一句に付された注ともみるべきであり、裏返せばそのドストエフスキー論のすべてが、この小文の索引ともなる [佐藤泰正 1971: p. 458]。

佐藤の言及する「信仰について」という論稿で小林は、以下のように述べている。

自己はどんなに沢山の自己でないものから成り立ってあるか、本当に内的なものを知った人の眼には、どれほど莫大なものが外的なものに映るか、それが恐らく魂といふ言葉の意味だ⁸⁴

佐藤泰正は、このような言葉が戦後の『罪と罰』論を「顧みて語られたとしても不思議ではあるまい」と述べている [佐藤泰正 1971: p. 470]。そしてその『罪と罰』論の最後は、「すべて信仰によらぬことは罪なり」というロマ書の言葉で締められている。佐藤によれば、小林の

⁸¹ 桶谷秀昭「ドストエフスキー論をめぐって」（『国文学 解釈と鑑賞 特集・小林秀雄の道程』昭和五十年八月号、至文堂、1975年）、25-31頁。

⁸² 村松剛「神の沈黙——自我を超えるもの〈その三〉——」（『文学界』、1964年）、121-124頁。

⁸³ 佐藤泰正「小林秀雄・その一側面——二つの『罪と罰』論をめぐって」（『国文学研究』、1971年）、457頁。〔以下、佐藤泰正 1971と略記〕

⁸⁴ 小林秀雄「信仰について」（初出：「信仰は人類を救い得るか」、1950年／小林秀雄『小林秀雄全作品 18 表現について』新潮社、2004年）、27頁。〔以下、小林秀雄 2004 orig. 1950と略記〕

「自己を信ずる」という信仰は、自己の内なる「デモン」を信じるということであった。自己の中にある、自分本来の声を、密接に絡み合っている内外のあらゆる虚偽の声から、分離しそれを世界や自己の中で位置づけること、これこそが小林の「信仰」であった。そのためにはあらゆる自己にからまったものを問うていかななくてはならない。ここから、あらゆるものを問うという姿勢が生まれるのである。小林は「自己はどんなに沢山の自己でないものから成り立っているか、本当に内的なものを知った人の眼には、どれほど莫大なものが外的なものに映るか」と述べているが、佐藤によれば、その意味するところは、「沢山の自己でないもの」をふるい落とし、自己であろうとすることであった。佐藤によれば、小林の「信仰」とは、そのような問い続ける中で、自分自身の本来の声をみつけるということであった。それは、人間の中にある「デモン」に忠実になるということである。この「デモン」とは、世界や自分自身の真実を見出すことのできる「声」である。佐藤はそのような「デモン」に関して以下のように述べている。

人間の「奥深い内部」にあって一切の観念を否定しつくす力、その「危険な何もの」かが生の原理であるならば、観念ならぬ我々の生そのものを汲みつくし、これを肯定しつくすものもまた、この力以外のものではあるまい。生きるとは、この根源の力を信じることにはほかなるまい [佐藤泰正 1971: p. 470]。

この戦後の『罪と罰』論の最後に引用された「信仰によらぬことは罪なり」という言葉は、自己を信じるという「信仰」という単純で楽観的にも見えるものに尽きるのであるかという疑問が浮かぶ。なぜなら、この小林の引用した最後の言葉は、そのような楽観的なニュアンスにさせない「一切の人間的なものの孤立と不安を語る異様な（これこそ真に異様である）背光を背負っている」からである。もう少し違う意味があるのではないか。そのことをこれから考察してみよう。

前章で、言語の論理による説明が破綻している不明瞭な「歪像」の印象を受ける小林のドストエフスキー批評が多くあると論じた。その一つが以下の戦後の『罪と罰』論の文章である。それはまさに小林がこの文章の最後で述べている「触覚」による批評である。

あの「壮麗なパノラマ」の謎は解けたのだろうか、それとも一層深まったのだろうか。彼は知らない。併し、あの「華やかな画面」の裏側に、凡そ人間の命には無関心な或る醜悪な怪物の存在を感じ、その謎めいた印象の解釈を、己れが信じられぬままに、将来の為に保留したという事は、恐らく彼が自分の運命を予感したという事に外ならなかったのである。哲学者は、答えられる様にしか問わぬものだが、この「地下室の手記」の嫡子には、凡そ答えなど期待しない様な兇暴な一つの哲学的問いが燃えている。何故、怪物は人間の発明品であってはならないか。何故、自然の法則とは人間にとって可能的必然性に過ぎぬと考えるはいけないか。何故、人間に必然な可能性という全く別な何ものかが勝利を得てはいけないか。――やがて、この自分の狂気をよく知った狂人にふさわしい痛ましい行為が行われた事は、読者が見られた通りである。彼は、自分の愚行に決定的に嘲笑されるのを感じた。だが、それは確かに、彼が怪物を解決せず、怪物の方が彼を解決した事であったか。まさしくそういう事であったか。彼は知らない。若し彼が知っているなら、僕はあんな長い引用を必要とはしなかつただろう。今、彼の裡に現れたものは、観念でも意識でもない、それは嘗て経験した事のない悩ましい触覚であった。恐らく、作者は、読者の思

想の裡にも、同じ触覚が現れる事を期待しているのである [小林秀雄 2005 orig. 1948: pp. 439-440]。

本来、「必然な可能性」とは論理矛盾であり、意味をなさないはずである。しかし、この表現は、ラスコーリニコフが運命の必然性に翻弄され痛めつけられながらも、その運命の中で自己とは何かを問い、自由を得ようとする事の人間の可能性の意味が含意されている。ここには、人間を規定してくる運命に翻弄されながらも、またその運命の必然性に巻き込まれながらも、その中でいかに人間の自由な可能性を見出せるかという人間の自由と必然の問題がある。ラスコーリニコフは、機械的に悪魔にジリジリと引きずられる運命の中で行った殺人の中に、自分の状況を打開する絶望的な可能性を見出そうとした。そのような観念の中にある絶望的状况の出口を見出そうとしたのが、殺人の決行ということであったと小林は論じている。そのような主人公の絶望的な必然性の中にある人間の可能性というものが意味されているであろう。小林は、理性による論理ではない、直観的な印象を与える表現によって主人公の実存を提示しようとした。まさに小林自身が、決して論理的な説明の言葉ではない印象的な批評において「読者の思想の裡にも、同じ触覚が現れる事を期待している」のであろう。これと同じように、小林は、「信仰によらぬことは罪なり」という言葉の中に、「信仰」という奇跡の可能性でもなければ罪に陥らざるを得ない人間の絶望的な必然の状況を見出したのではない。

先ほど 17 歳のドストエフスキーの手紙とパスカルの『パンセ』を比較している小林の論述を紹介した。その前の箇所、小林は「人間は考える葦である」という有名な言葉について論じている。

人間に考えるという能力がある御蔭で、人間が葦でなくなる筈がない、従って、考えを進めて行くにつれて、人間がだんだん葦でなくなって来る様な気がして来る、そういう考え方は不正であり、愚劣である、人間は脆弱な葦が考える様に、まさしくその様に、考えなければならぬ。これが、パスカルの言葉の真意である [小林秀雄 2005 orig. 1948: pp. 466-467]。

「呻きながら求める人しか自分は認めない」と言ったパスカルが、人間が壮大なことを考える能力がありながら、卑小で卑劣な葦であるという矛盾にこそ人間の苦悩があると論じて、小林は以下のように述べている。

ただ「葦」であるには「考え」がありすぎ、ただ考えるには「葦」であり過ぎる。僕という存在は、僕という観念を超え、又、その逆でもある。こういう人間が置かれた在るがままの状態を直視し、生活人として、その中に溺れる道もとらず、思想家として、そこから逃れようとしなかつたところに、パスカルの驚くべき性格があるように思われる。「人間とは一体、何んという怪物であるか。何んという珍奇、妖怪、混沌、何んという矛盾の主、何んという驚異か。万物の審判者にして愚鈍なる蚯蚓。真理の受託者で曖昧と誤謬の泥溝。宇宙の栄光でもあり廃物でもある。誰がこの縛れを解くのか」。これが、「パンセ」を一貫する主題であるが、縛れがただ次第に解ける様に考えて行くやり方は、「シクロイドの問題」にはよいだろうが、怪物に対しては駄目であると悟った時、彼は寧ろ縛れの裡に止まるのをよしとした、いや、考えて行けば行くほど何も彼もが、いよいよ縛れてくる、そういう考え方を進んで採用したとさえ僕には思われる [小林秀雄 2005 orig. 1948: pp. 467-

このような理性やシステムに安住しない「デモン」は、人間に呻きを与える。もし、モノローグ小説の主人公のように、社会的歴史的な存在として、生まれや環境、性格がその主人公を規定するのであれば、このような呻きは起こらない。しかし、小林によれば、人間一人一人には「デモン」が存在するところに人間の悲劇がある。このような人間の呻きが書かれているのが、小林の『罪と罰』の最後で引用した「信仰によらぬことは罪なり」という言葉が生まれた「ロマ書」である。

善をなそうと思う自分には、いつも悪が付きまわっているという法則に気づきます。「内なる人」としては神の律法を喜んでいますが、わたしの五体はもう一つの法則があって心の法則と戦い、わたしを、五体の内にある罪の法則のとりこにしているのが分かります。わたしはなんと惨めな人間なのでしょう。死に定められたこの体から、だれがわたしを救ってくれるのでしょうか⁸⁵。

これは、小林秀雄がパスカルとドストエフスキーから読み取った呻きであろう。

ラスコーリニコフと同じく「立場を悉く紛失した者」である、シベリアに流された民衆の囚人たちは、様々な理由から罪人となっている。その中には、犯罪をしなければ食いつないでいくことができない社会から追い詰められた境遇の者もあったであろう。また、犯罪に赴かなければならない自身の性質を背負わされた者もあったであろう。ドストエフスキーの『死の家の記録』では、そのような罪を犯さざるを得なかった民衆たちが描かれている。家族のために身を売ったソーニャの一家とは、まさにそのような社会から箒で掃き出されたような存在である。そして、そのような境遇からアルコール中毒になり仕事をふいにしたソーニャの父親は以下のように述べている。

貧は悪徳ならず、こいつは真理ですよ。いや、もっと真理なのは、飲んだくれは善行ならず、ですか。しかし、貧乏もですよ、洗うがごとき赤貧となると、こいつはもう悪徳なんですな。ただ貧しいというだけなら、人間本来の高潔な感情も持ちつづけていられる。ところが、貧乏もどん底になったら、そうはいきません。貧乏のどん底に落ちた人間は、棒で追われるのじゃない、箒でもって人間社会から掃きだされる。つまり、屈辱を思いきり骨身にこたえさせろという寸法ですな。いや、それが道理なんですわ。なぜって、貧乏のどん底に落ちると、私など、まず自分で自分はずかしめにかかりますからな。そこで酒場なんです！⁸⁶

社会的な因果であろうと、生得的な因果であろうと、人間とはそのような必然性や運命性を背負った存在である。しかし、人間にはそれをよしとしない「デモン」を持った存在でもある。そこに人間の苦悩がある。

そのようなマルメラードフが、罵声の飛ぶ酒場で、信仰による救いについて語る箇所がある。

⁸⁵ 「ローマ信徒への手紙」（『聖書 新共同訳』日本聖書協会、2010年）、283頁。

⁸⁶ ドストエフスキー、江川卓訳『罪と罰（上）』（岩波文庫、1999年）、31頁。〔以下、ドストエフスキー 1999と略記〕

おれたちを哀れんでくださるのは、万人に哀れみをたれ、世の万人を理解してくださったあの方だけだ、御一人なるその方こそが、裁き人なんだ。その御一人が裁きの日にいらして、おたずねになる。「意地のわるい肺病やみの継母のために、年端も行かぬ他人の子らのために、おのれを売った娘はどこかな？ 地上のおのれの父親を、ならず者の酔っぱらいの父親を、そのけだもののような所行もおそれず、哀れんでやった娘はどこかな？」そして、こうおっしゃる。「来るがよい！わたしはすでに一度おまえを赦した……一度赦した……いまは、おまえが多くを愛したことにめでて、おまえの多くの罪も赦されよう……」そして、うちのソーニャを赦してくださる、赦してくださる、おれにはもう、赦してくださることがわかっているんだ……さっき、あの子のところへ行ったとき、おれはそれを胸に感じたんだ！……こうして、みなのを裁いたうえで、赦してくださる、善人も悪人も、賢い者も従順な者も……そして、すっかりみな番がすむと、われわれにもお声をかけてくださる。「おまえらも出てくるがよい！酔っぱらいども、弱虫ども、恥知らずども、おまえらも出てくるがよい！」そのお声で、われわれ一同も、恥ずかしげもなく、出て行って並ぶ。すると、こうおっしゃる。「おまえらは豚にもひとしい！けだものの貌と形を宿しておる。だが、おまえらも来るがよい！」すると、賢者や知者がおっしゃる。「主よ！この者たちをなにゆえに迎えますか？」すると、こういう仰せだ。「賢者たちよ、知者たちよ、わたしが彼らを迎えるのは、彼らのだれひとりとして、みずからそれに値すると思った者がいないからじゃ……」そう言われて、われわれに御手をのぼされる……われわれはその御手に口づけて……おいおい泣いて……なにもかも合点がいく！ そのときにはすっかり合点がいく……いや、みながわかってくれる……カチェリーナも、家内もわかってくれる……主よ、御国をきたらせたまえ！」

そう言うとき彼は、精も根もつき果てたというように、がっくりと椅子に腰をおろし、もうだれの顔も見ようとせず、まるで自分がどこにいるかも忘れたように、深い物思いに沈んでしまった。彼の言葉はある種の感銘を与えたらしく、しばらくは沈黙が支配したが、やがて先ほどの笑いと罵声がぶりかえした。

「理屈こねたな！」

「大きく出たぜ！」

「よう、お役人！」

など、など [ドストエフスキー 1999: pp. 53-54]。

「おまえが多くを愛したことにめでて、おまえの多くの罪も赦されよう」というソーニャが赦される理由となる箇所は、新約聖書のルカ伝にある「罪深い女」、つまり娼婦がイエスの足を涙で濡らし自身の髪でぬぐい、接吻し香油を塗る場面で、イエスがこの女に語った言葉が典拠になっている。このような女の振る舞いを許したイエスに対して、そこに居合わせたパリサイ派の人間たちは、もし預言者であれば知るはずで、「罪深い女」なのにこんなことさせることを許していると内心軽蔑していた。それに対して、罪と借金を重ね合わせ、少ない借金を見過ごしてもらった人間と多くの借金を帳消しにもらった人間を例に出し、どちらが貸した人を愛し感謝するだろうかと問うた。そして、「この人が多くの罪を赦されたことは、わたしに示した愛の大きさでわる」と述べた。この言葉が典拠となっているのである。

そして、以下のように描写されている。

そして、イエスは女に、「あなたの罪は赦された」と言われた。同席の人たちは、「罪ま

で救すこの人は、いったい何者だろう」と考え始めた。イエスは女に、「あなたの信仰があなたを救った。安心して行きなさい」と言われた⁸⁷。

ここで注目すべきは、イエスが女に対して、もう罪を犯すなと教え諭したり、娼婦をやめろとは決して言っていないことである。罪を赦されたからといって、生活のパンが毎日保証されるわけでもあるまい。明日また客を取らなければ、生活を続けることはできないであろうし、このまま生涯客を取り続けなければならないかもしれない。それこそは、自身が体を売らなければ家族の生活が成り立たなくなる状況に置かれているソーニャの状況そのものである。これからは罪の中で生きていかざるを得ないし、悲しみと絶望の日々は続いていく。それでも「あなたの罪は赦された」のである。その証拠こそが、罪が赦された喜びと感謝で胸がいっぱいになり、他者に対して愛を示す行為へと向かった点にある。それは、社会では一定の評価と地位を得て自分たちは娼婦よりも立派な人間であるという誇りを持っていたその場に居合わせた他の人間たちと決定的に違うところである。ソーニャの中に、家族や周りの人間やラスコーリニコフに対する深い愛情の発露が見えるのも、このような信仰の経験が元になっているであろう。その愛の姿勢が主人公ラスコーリニコフを救うのである。

しかし、パンの問題や社会の問題の根底にある構造的な問題をどうにかしないことには、何も解決しないのではないかという主張は当然あるだろう。「人はパンのみによって生きるにあらず」と悪魔の誘惑を退けたイエスに対して、パンを人間に保証しなければ何も解決しないと糾弾したのは、『カラマゾフの兄弟』のイワン・カラマゾフの創作した物語に登場する大審問官である。大審問官は、人間の自由を制限してでも、科学による国家を作り上げ、パンを行き渡らせて、この問題を解決しようとする。

イワンとアリョーシャの会話の中から、このキリストと大審問官の対話の物語がキリストによる大審問官への接吻で終わることがわかる。これは、この小説に登場するゾシマ長老の「罪あるがままの人間を愛しなさい」という言葉にあるような、罪ある人間であっても、その人間存在への承認であり、意識せずとも持たざるを得ないその苦悩への同情である。イワンは、大審問官が「今のキスは胸に残って燃えているのだが、老人は今までどおりの理念に踏みとどまる」のであると述べている。信仰の希望を見出せないイワンの物語であるから当然である。しかし、この大審問官に与えられたキリストの接吻によって甦った者がいる。ルカ伝の「罪深い女」は、そのキリストの愛と人間の罪を赦すキリストの天の命のパンに出会った。それは、大審問官が糾弾するように、奇跡の力を持つ神の子でありながら人間に対して生活を保障するパンを与えて救おうとするのではない。しかし、その女に示されたものは、物質的なパン以上のものであった。経済的な状況から救われるのではないが、精神の甦りによって救われる希望が与えられた。その先には、ドストエフスキーの思想にもあり、マルメラードフが語ったような万物の復活の希望がある。そういうものが、ドストエフスキーの描く「信仰」ではないだろうか。

そのような人間が信仰によって救われるとはどういうことであろうか。ここで、唐突ではあるが、もっぱら明治大正の日本でキリスト者として生きた知識人である内村鑑三の言葉を載せておこう。

多くの人は、何か自己において資格を作りて後、救いの門戸に受け入れられようと計る。

⁸⁷ 『聖書 新共同訳』（日本聖書協会、1988年）、117頁。

従って自己の無資格を痛歎哀哭する <中略> 遺伝による悪事、先天的の病患、後天的の諸悪、知識の徳行と品性と不足、自己の上に積み重なりし罪悪の深重——いずれもこれわが救いの妨げとなるものではない。ただの信仰によりて救われる⁸⁸。

ここでは、自然主義小説では因果律として主人公を必然的に規定していた、生まれや階級、環境、先天的な性格、さらにはその人の道徳性などといったものとは関係なく与えられる「信仰」という人間の可能性と希望というものが語られている。それは人間の歴史や社会の必然性の前には絶対的な絶望にある人間の「必然の可能性」なのである。そして、「信仰によらぬことは罪なり」というロマ書の言葉が、ロシアの底辺の民衆が生息するシベリアの流刑地に場所を移した『罪と罰』のエピローグの小林の批評において登場するのである。それは、罪から救われる道はただ「信仰」にしかないという、運命に翻弄された人間の絶望の中の可能性、絶望の中の希望である。小林のこの戦後の批評は、上記のキリスト者の内村の希望の言葉よりもはるかに絶望の度合いが大きい。またドストエフスキーの描いた、ラスコーリニコフに訪れた最後の場面の「復活の曙光」に関して、小林は否定的にしか批評していない。しかし、戦前の奇跡の強請を欺瞞的にする「道化」として批評されるような主人公に対する滑稽さは戦後にはない。そして、そのドストエフスキーの描いた絶望的な「信仰」というものに真剣に向き合おうとする姿勢が見られる。

「信仰」は、作者のドストエフスキーが民衆との接触や聖書熟読の体験をした流刑生活の中で芽生えたものである。その体験に関しては、この『罪と罰』論の後の『白痴』論の中で考察が深められている。このようなロシア民衆の信仰について、小林は真剣に考えているように思われる。

シェストフは、作家の言及する「信念の再生」の物語に関して、『地下室の手記』で語られる哲学的啓示とする。しかし、小林は、そのようなシェストフの見解からは脱却し、ドストエフスキーの流刑地での民衆との接触によって知った民衆の信仰と精神性への回帰であると論じている。戦後の『罪と罰』論では、以下のように小林は述べている。

ドストエフスキイが言いたかった信念の再生とは、彼が明記している通り、「民衆の最低の段階」まで自ら下ってみて悟るところがあった、彼の言葉で言えば、「国民的根元へ、ロシヤ魂の認識へ、国民精神の是認へ立帰る」についての「非常に非常に長い年月の間に、漸次に育って来た」信念である [小林秀雄 2005 orig. 1948: p. 403]。

小林によれば、ドストエフスキーは、不可測な社会の底辺で暮らす民衆と過ごしたシベリアの監獄での生活が彼に聖書を身近なものとした。そこで出会った民衆たちとは、「尋常な社会生活から追放された」 [小林秀雄 2004 orig. 1952: p. 198] 不可測な人間たちである。戦後の『白痴』論では以下のように述べている。

アブラハムからキリストに至る、聖書中の重要諸人物が、ペトロオフやオルロフ [筆者補足：ドストエフスキーが流刑地で実際に出会った囚人たちを元にして描いた『死の家の記録』に出てくる囚人] より異様な人物でないと言えようか。ドストエフスキイが獄中に持込んだ福音書が、そういう風に、彼に聖書を読まず道を開いたと想像してはいけない

⁸⁸ 内村鑑三『ロマ書の研究』（教文館、2002年）、76頁。

か。〈中略〉 社会人としての一切の特権を奪われた彼の眼に見られて、長年の歴史が聖書に附した特権的な意味が悉く脱落し、聖書という謎が裸になる様を想う。時は消えたのである [小林秀雄 2004 orig. 1952: p. 200]。

戦後の『罪と罰』論で小林は、戦前では無視されたソーニャがラスコーリニコフに聖書を読み聞かせる場面を批評する。ソーニャの信仰が荒唐無稽なもので、「必然な可能性」のような絶望的な希望であることがここで批評されている。

何故、ソオニャには、聖書を読んで聞かせる事が、そんなに辛い事なのか。お前にだけは打明けよう、人には話すな、と聖書は彼女に話し掛けていたに相違ない。世間は、決してそんな風には話し掛けてくれなかった。世間は、自分から何も彼も奪って了ったが、自分の持っている最後のものまで曝け出せと言うのだろうか。曝け出された秘密は、荒唐不稽なものとして、風の様に消えるだろう。公開しても生きている秘密、自分にそんなものを支えて立つ力はない。ある筈がない。ラスコオリニコフは、「お前もやっぱり踏み超えたのだ」と言うが、自分に何が踏み超えられただろう。追詰められて川に落ちただけなのだ。自分は死んでもよかったのだが、自分を当てにしている家族があったので、一本の藁を掴んだ。それが神様だったとは神様だけが御存知の事だ。ああ、リザヴェエタがいてくれたら。これがクリスティアンと呼べるであろうか——作者は慄える手で傍点を附する [小林秀雄 2005 orig. 1948: pp. 445-446]。

このように批評した小林は、絶望から生まれる民衆の信仰というものを見ようとする。「曝け出された秘密は、荒唐不稽なものとして、風の様に消えるだろう」とあるように、理性的な解析に曝されると消えてしまうものである。小林は、このような理性的な正しさによって消し飛んでしまうしかない、人間の内奥にある真実を見ようとする。それは危ういものでもあるが、言語や理性では示され得ないものを洞察する眼の力である。小林は、そのような眼でドストエフスキーの「信仰」を見ようとした。小林の好みのドストエフスキーの信仰に関する言葉は、以下の書簡の言葉のようなものである。

もし誰かが私に向かって、キリストは真理の外にある、正真正銘、真理はキリストの外にある、と証明するものがあっても、私はむしろ真理よりもキリストと共にあることを望むでしょう [ドストエフスキー 1960: p. 95]

第3節 小林秀雄のドストエフスキー論にある「断絶」

ドストエフスキー文学に「断絶」の局面を見る小林秀雄の批評

バフチンは、多声的な対話をドストエフスキー文学から読み取る。バフチンによれば、ドストエフスキー文学はあらゆるところで声によるこの対話がなされている。対照的に、小林が力点を置いて批評する場面の多くは、この声が消滅する地点である。『罪と罰』や『白痴』において小林が力を込めて批評する「主調低音」とは、どれも多声的に響き合う声がかき消されミュートとなる「断絶」の局面である。『白痴』論においては、主人公の世界との不協和、ある

いは人間社会での不協和というものが重点に置かれている。小林がドストエフスキー文学に愛着を持って批評するのは、このような「断絶」の局面であるのだ。

戦前の『罪と罰』論では、殺人後の主人公ラスコオリニコフが、大家に対する借金の催促で呼び出された警察署での場面が批評されている。ここで、主人公は異様な孤独に襲われるのであるが、この場面は、小林が何度もドストエフスキーを論じながら立ち戻った場面ではないかと思われる。

小林の引用した文章を見てみると、「若し彼に少しでも考える気が起ったら、勿論彼は、一分前には、自分がどうして彼等とこんな話が出来たか、その上自分の感情まで披瀝するような事が出来たかと、驚いたに違いない」とある。一分前の主人公は、警察署の人たちと過去の婚約話などについて会話し、自分の感情を披瀝するごく一般の人間社会で成立する対話の世界にあった。しかし、彼にふと孤独の感覚に襲われる。人間としての当たり前であるそのような対話の態度をしてはいけないという「孤独」、自分は人々と声を交わすことは不可能であるという自覚が突如として起こったのである。「これが皆自分の兄弟や姉妹であって、警察の警部達ではないにしても、今後は、生涯のどんな機会に於いても、こうした態度に出てはならないという事を、明らかに感じた」。このように「心は空虚になって了った」主人公は、「前よりも一層無関心に、軽蔑的にな」った警察署の人間の「思わくなど全然気にかからなくなって了った」のである。「彼の心をこんなに急に転換させたのは、イリヤ・ペトロヴィッチに聞かせた自分の打ち明け話の卑しさでも、またそれに対する警部の勝利感の卑しさでもない。ああ、今彼にとって、自分の卑しさや、他人の野心や、二等警部や、独逸女や、告訴や、役所など、そんなものが何んであろう！」とある。そういう卑しさや人からの嘲笑や軽蔑という人間の声を多声的にさせるあらゆる対話というものが、「全然気にかからなくなって了った」のである。「それが意識とか、理解とか言うよりは、寧ろより多く感覚」であったとある通り、それは声のような言語的なものというよりも、触覚的な感覚として存在する孤絶であった。それこそが、小林の批評する「主調低音」というものであると思うのだが、声がミュートになる局面である。それは、主人公が「これまでの生涯に於いて経験したあらゆる感覚の中で、最も直接的な、最も苦しい感覚」であった。

小林は、「主人公の一種の自覚、一種異様な孤独感を描いている」[小林秀雄 2005 orig. 1934: p. 371] この場面について、戦前の批評で、「ラスコオリニコフ創造の核心を語るもの」であり、「作者が主人公に一番烈しい愛情を燃しているのは惟うにここではあるまいか」と述べている。おそらく小林も、この場面の「主人公に一番烈しい愛情を燃している」のであろう。そして、以下のようにこの場面の孤独を批評する。

漠然とした孤独の想いは、事件をきっかけとして明らかに痛みを感じずる感覚と化して彼の心貫いた。この暗い孤独感はラスコオリニコフにつき纏って決して離れない。彼がこの己れの心の内奥の空虚を覗き込むのを怖れている様に、作者も亦主人公の最も怖れているこの深淵を覆いつつみ、これを全編の一種無気味な主調低音と化そうと骨を折っている。だがこの音に聞き入る読者にとっては、音はあんまり高すぎる、鮮やかすぎる。殆ど全編のドラマはこの音に浮ぶ架空な現象に過ぎぬ。そんな奇怪な感じすら僕は抱くのである。ラスコオリニコフの心を吹きまくる空虚な風に触れて、彼の言行は悉くその意味を失って了う ^{おもむき}概がある。母や妹に対する怒りも、ルウデンに抱く嫌悪も、ポルフィイリイへの挑戦も、この寒風に吹きまかれる樹々の叫びに過ぎぬ [小林秀雄 2005 orig. 1934: pp. 373-374]。

ドストエフスキー研究者の芦川進一は、このラスコーリニコフの警察署での場面への小林の批評について、「この時ラスコーリニコフの味わった孤独を彼ほど深く感じ取り表現した評者はそう多くはないだろう」⁸⁹と述べている。ここには、他者とのかわりにも、自分とのかわりにも、何ら人間らしい声というものが響かないのだ。おそらくこの情景・心象風景が、小林秀雄の『罪と罰』論の出発点であり、彼の批評はこの周りを常に巡回していたのではないだろうか。

『罪と罰』への批評でバフチンが取り上げるのは、同じく主人公の内面の描写を取り上げた批評であるが、小林が選ぶのとは対照的な場面である。母親からの手紙が来てそれを読んだ後の独白の場面であるが、小説の中で描かれた様々な人々との対話によって得た声が、ラスコーリニコフのアクセントに置き換えられながら、自己の思考に入り込んでいるのである。以下は、バフチンの批評である。

ラスコーリニコフのモノローグ的な言葉が人を驚かすのは、それが極度なまでに内面的対話化されていること、および彼が考え話すすべての対象に対して、生き生きとした個人的な呼びかけを行なっているということである。ラスコーリニコフにとってもまた、ある対象を考えるということは、その対象に呼びかけるということに他ならない。彼は現象について考えるのではなく、現象と語り合うのである。

彼は自分自身に対しても同じように呼びかけ（時には、他者に対するように「お前」で呼びかける）、自分を説得したり、苛立たせたり、摘発したり、愚弄嘲笑したり等々といったことをしている [バフチン 1995: pp. 394-395]。

バフチンの見るドストエフスキー文学では、主人公のモノローグ的な内面であっても、その内外で声が鳴り響いている。バフチンと小林とでは、選び取る場面もその批評も著しく異なるのである。

もう一つ、批評でたびたび引用された小林のお気に入りの場面を紹介しよう。ネヴァ川のパノ라마を主人公ラスコーリニコフが殺人後に眺める場面である。このパノ라마は、主人公が大学に通っていた頃に何遍も立ち止まって見てきた光景である。その度に、「ある一つの漠とした、解釈の出来ない印象に驚愕」を感じていた。「いつもこの壮麗なパノ라마が、何んとも言えぬうそ寒さを吹きつけて来るのであった」。そこから漠然と「啞と聾の霊」を感じるのであるが、その実体はその時はわからず、「その解釈を将来に残して置いた」。しかし、殺人後、この場所からこのパノ라마を眺めたときに、こうした過去の「古い疑問と怪訝の念を、はっきり思い起した」。そのことを思い起こすだけでも、「奇怪なあり得べからざることに思われた。まるで、以前と同じ様に考えたり、つい先頃まで興味を持っていた同じ題目や光景に、今も興味を持つ事が出来るものと、心から考えたかのように……」。なぜなら、彼はその過去と殺人後の現在は全くつながりのないものであったからだ。この殺人後のネヴァ川のパノ라마の場面では、「どこか深いこの下の水底に、彼の足元に、こういう過去の一切が――以前の思想も、以前の問題も、以前の印象も、目の前にあるパノ라마全体も、彼自身も、何も彼もが見え隠れに現れた感じられた……彼は自分が何処か遠い処へ飛んで行って、凡百のものが見る見る中に消えて行くような気がした……」 [小林秀雄 2005 orig. 1948: pp. 434-436]。そのような過去

⁸⁹ 芦川進一『『罪と罰』における復活 ドストエフスキイと聖書』（河合文化教育研究所、2007年）、39頁。 [以下、芦川進一 2007 と略記]

とは、人々から嘲笑されたり、社会的なバッシングに曝されたり、いじめられたり、差別されたり、憎悪や軽蔑を持たれたりといった声の鳴り響いていた昔の思い出ではないだろうか。殺人というものが、そのような過去から断絶させてしまった。そのような本来辛い経験すら過去の思い出とさせてしまうような、人間の声からの断絶を経験した人間の心情がここで表現されている。嘲笑や軽蔑のような声の鳴り響く世界は、まだ人間社会である限り人間とのつながりはあるように思われる。なぜなら、人から嘲笑されたり、社会からバッシングを受けたりする経験は、人間の声を通じて、まだ人と人がつながり合っているからである。そこにはまだ人間同士の呼びかけ合う声というものが存在し共同性がある。それは、たとえ物象化されたモノとモノとの関係であったとしても、まだ人間社会である限りそういったものは保持されるように思われる。そこには、自己へ向けられた声がある。嘲笑という行為の中に、自己の滑稽さ（ユーモア＝humor）という人間味への承認がある。軽蔑には、自己に対する蔑みという忌まわしいものではあっても人間として認められるということである。憎悪や殺意は、その人が他者の人間として存在するということをも認めるものである。

しかし、バフチンの「声」が消失する瞬間というものを、小林はドストエフスキー文学に想定しているように思われる。それは誰かにのけものにされたとか、モノとして扱われたということではない。警察署での主人公ラスコーリニコフの襲った孤独の触覚は、自分の存在自体がもはや存在してはいけなく、人間社会に自分が存在すること自体が、人間社会を支える人間性と背反するというような事柄であると思うのだ。「どこか深いこの下の水底に、彼の足元に、こういう過去の一切が――以前の思想も、以前の問題も、以前の印象も、目の前にあるパノラマ全体も、彼自身も、何も彼もが見え隠れに現れた様に感じられた……」とあるように、以前あった「声」は現在では鳴り響かないのだ。遠い思い出としてしか鳴り響かない。このような、バフチンの論じる「声」が消失する「断絶」の瞬間というものが、ドストエフスキー文学にはあるのではないだろうか。この批評で引用された殺人者の主人公の実存は、まさにそのような「断絶」の局面に立たされた場面であろう。その一つは、ドストエフスキーの言葉で言えば、殺人などの「罪」という局面である。一方の人間がもう一方の人間を亡き者にするということは、「断絶」である。バフチンの声による対話の理論では、死者の血塗られた声として殺人者の心に残るという意味においてここにつながりを見ることができないかもしれない。しかし、それはすべての人間が復活する終末のようなパースペクティブにおいて見た場合に言えるのであって、地上においては明らかに断絶である。そこにおいては、他者とのかわりにも、自分とのかわりにも、何ら人間らしい声というものが響いていない。（自己が他者とは話すことが許されない、存在が否定された存在として自己を認識することも含めて）「断絶」というものは、自分が声をかけてはいけなく、あるいは、声というものがいかなるものにも翻訳不可能（対話不能）になるという状態なのだ。そのような人間の一人が『カラマーゾフの兄弟』のスメルジャコフであるように思われる。スメルジャコフは、地上の生活と絶縁しようとした存在――ゾシマはそのような自殺者に対して祈りを捧げている――であり、存在自体が排除されている者――「スメルジャコフ」という名前自体が臭気を放っているイメージがあり、彼と周りには不協和がある――、存在しようがしまいが無関心に置かれた者、自己の存在が世界や人間の共同性を腐す者である。語り手からも否定的に描かれるという小説の構成の上でもスメルジャコフという存在は否定されているのである。『カラマーゾフの兄弟』の中では善人として評される愛の人であるアリョーシャでさえ、スメルジャコフに対しては冷たい。おそらく、この設定自体が作者の意図的に設定したものであり、この小説にはそれを超えた対話のあり方を示したかったのではないかとも思われる面がある。スメルジャコフに対してあまり関心

を示してはいないが、小林のドストエフスキーに対する批評は、おそらくこのような「断絶」の情景・心象風景の周りを旋回しながら紡ぎ出された諸表象であると思われる。

前に紹介した、日野啓三の「小林秀雄のドストエフスキー」（1969）では、以下のように小林のドストエフスキー論が分析されている。

ここで先きあげた「罪と罰」の三つの場面〔筆者補足：先ほど挙げた警察署の場面とネヴァ川の場面、そして小説の終盤に訪れる日常的な景色が自分の馴染みのないわからないものになるという主人公の体験〕——小林秀雄が最も力をこめて指摘している三つの場面に注意してほしい。そこではすべての主人公は佇立するか座りこんでいる。動きを止めた主人公の言いがたい想念の深みと、世界の謎とがひとつの強烈なイメージとして現れてはいても、存在性一般の存在は、茫々と示唆されてはいても、逃れがたく主体的でしかありえない存在の最も異様で、滑稽で、愚劣な宿命は発現されていない。この宿命の自覚が、ドストエフスキーにおいては「死の家の記録」と「地下生活者の手記」の間に起こり、「罪と罰」以下の諸作はその異様で滑稽な主体性の自己運動に他ならないと私は思うのだが、あとで「カラマゾフの暗い獣的な力」と名づけられるその主体性の根源にまで、小林秀雄の「触覚」は踏み入っていないように思われる。

時間を止めた世界の光景と、彼は同化できる。だが動きまわる人物たちを前にするとき、小林秀雄の眼は初期のあの「観察」の眼となり、背後から人物たちを照明し透視してしまう。流刑場に坐りこむラスコーリニコフの黙想の中へは入りこめるが、シベリアまでついてゆくソーニャの不条理な行動は関心の外だ [日野啓三 1969: p. 178]。

小林が取り上げるこの三つの場面こそ、バフチンが論じなかった声がミュートになる瞬間の「断絶」であると思うのだが、バフチンの論じたポリフォニー的な、そしてカーニバル的な描写に関しては小林はあまり取り上げていない。上記の日野の見解から分かるように、小林の取り上げるドストエフスキー文学の場面は、声の消えた場面なのである。バフチンとは異なり、一貫して小林の関心はこのような「断絶」の瞬間にあるのだ。

日野啓三は、実際のドストエフスキーの作品が、厚塗りの油絵のごとく「原語の文章は美しくもなければ名文でもなく重苦しく喘ぎつづけるような暗い迷路的な文章」と述べている。それに対して、小林の批評するドストエフスキーの作品は、「形が整いすぎ」ていて、「水墨画」のように静かで動きがない醒めた作品であると論じている。ドストエフスキーは「いわば憑かれて夢見る」のに対して、小林は「醒めて見る」ものだという。そして、そこに「東洋的存在論」があるのではないかと述べている [日野啓三 1969: pp. 173-180]。

しかし、これは必ずしも小林のドストエフスキー論を適切に捉えているようには思えない。小林が批評しているものは、透徹した透明の世界ではなく、小林自身が述べているように「歪像」となった悪夢であるからだ。それは音のなくなった世界ではなく、轟音によって人間の声がかき消された世界である。その轟音によってバフチンの言語論にあるような記号の次元が消え去るのである。

日野がドストエフスキー文学の油絵の描写に対して、小林は水墨画のように批評したと論じているが、柄谷行人は、子規と漱石の「写生」という概念は油絵のようなものとして考えるべきだと述べている。柄谷によれば、江藤淳の見解と異なり、このような油絵ではなく、「写生」を近代文学の「『自然科学的な』言語」として捉えたのは、高浜虚子である。柄谷によれば、虚子は「幾何学的遠近法」の構図を用いる自然主義文学の影響を受けている。それに対して、

正岡子規と夏目漱石の「写生」は、このような幾何学的な整序による文学に対抗するものだった。それらの文学の描写は、モノローグ文学の描写のようなモノへの直接性ではなく、言葉を多様化させるものであった。柄谷によれば、そのような子規の「写生」の意味は、油絵の絵画から見習った。

要するに、子規にとって「写生」において大切なのは、ものよりも言葉、すなわち、言葉の多様性であり、その一層の多様化であった。そのことを理解していたのは、多種多様な言葉をふんだんに使った漱石だけである。一般に、写生文は、平板な言葉による「写生」という方向に受けとられた。それを促進したのが、もともと小説家を目指していた高浜虚子なのである。そして、それは島崎藤村らの「写生」と同じことになる。したがって、言葉を「無限に一種透明な記号に近づく」ことにさせたのは、子規ではなく虚子であり自然主義者であった [柄谷行人 2008: p. 84]。

この比喻を使ってみると、「写生」において大事なものは、言葉という多様な色を持つパレットから様々な色を取り出して描いていく方法である。それに対して、幾何学的遠近法を生み出す自然科学的なリアリズムの方は、自然科学による動植物のスケッチのように、単色であり、同じタッチのデッサンである。そして、このような対比のイメージから考えると、バフチンのポリフォニーやカーニバルの要素は、声のパレットから様々な声色を取り出して描いた油絵に似ている。バフチンによれば、ドストエフスキー文学は、文体や言語自体は、それぞれ同じであるから言葉のパレットではないが——例えば様々な地方の言語を取り入れ、人物によって言語を使い分けたりというような描写はしていない——、様々な声色の響く声のパレットで描いている。無限に一種透明な記号に近づく生物学のデッサンのようなモノローグ小説の描写のあり方ではなく、バフチンの理解するドストエフスキー文学は、様々な声色によってごたごたに色付けされたものである。必ずしも、遠近法の構図は使っていない。柄谷が指摘する言葉が「無限に一種透明な記号に近づく」虚子による「写生」とは、バフチンの前述の「階級闘争の舞台」としての記号論とは対極にあるものである。

しかし、バフチンと対照させる小林の批評しているものも、「無限に一種透明な記号」ではない。小林の塗りたくっているものは、言語にすることができないような触覚として感じ取られる「歪像」である。そして、小林の批評が示すものは、ジョーンズの言うように、バフチンの声では捉えられない次元の何かがドストエフスキー文学にはあるということである。

多声的な「対話」を聞き取るバフチンと声がミュートになる「断絶」を見る小林秀雄

前節まで本論文では、小林の戦後の『罪と罰』論を見てきた。その最後の批評は、声が消えたような主人公ラスコーリニコフの黙想の場面である。

彼は苦しい黙想に沈む。彼の心に何が起ったか、作者は書いていない、もはや書く術がないところまで主人公を引張って来て了った [小林秀雄 2005 orig. 1948: p. 476]。

小林はこの主人公を「立場を悉く紛失した人間」と批評する。小林によれば、世界だけでなく自分自身の実体を規定する立場というものを悉く紛失した人間である。小林は声の鳴り止む地点においてこのような主人公を批評する。バフチンもドストエフスキーの主人公をこうした確固とした生活の立場から逸脱した存在として批評する。興味深いことに、「断絶」において

批評する小林とは対照的に、バフチンは声の鳴り響く境界上に置かれた人間であると批評するのである。

バフチンによれば、ドストエフスキーの主人公たちは伝記小説のようなモノローグのプロットから外されてしまった人間である。

伝記小説のプロットがドストエフスキーの主人公にふさわしくないのは、その種のプロットは主人公が社会的・性格的に規定されていて、完全に生きた肉体をまとった人間であることを拠りどころとしているからだ。主人公の性格と彼の人生のプロットとの間には、深く有機的な統一性がなくてはならない。その統一性の上に伝記小説が生まれるのである。主人公と彼の周囲の客観世界とは、同一の素材で作られている必要があるのだ。しかるにドストエフスキーの主人公は、その意味では肉体を与えられていないし、また与えられるべくもない。彼にはまともな伝記的プロットがあり得ないのだ。主人公たち自身も、受肉してまともな人生のプロットに参入することを、空しく夢み、渴望している。いわゆる《夢想家》やイデエから生まれた《地下室の人間》や《偶然の家庭の主人公》が、肉体を持った人間たることを切望するというテーマは、ドストエフスキーの重要なテーマの一つである [バフチン 1995: pp. 211-212]。

伝記小説のようなモノローグ型の小説では、主人公は社会的・性格的に規定されたプロットに身を纏っていて、実体的な世界に存在している。しかし、バフチンによれば、ドストエフスキーの主人公たちは、こうした役割のある生活（プロット）から外され、境界に追いやられた存在である。なぜそのようなプロットある生活を身に纏えないかといえば、ドストエフスキーの主人公たちは、境界に追いやられた存在であり、声の鳴り響く世界に身を置いているからである。この点は、小林の見解と著しい対照をなす。ドストエフスキーの登場人物たちは、「危機と急転が生じる境界（ドアのそば、入り口、階段、廊下等々）、および破局とスキャンダルが生じる広場（通常それを代替するのは客間や広間、食堂である）に集中させ」られてしまう。そのような「上階、下階、階段、敷居、玄関、踊り場は、危機や根本的な交替、予期しない運命の変転が生じ、決断が下され、禁断の境界線が踏み越えられ、蘇生や破滅が起こる《点》の意味を与えられている」のである [バフチン 1995: pp. 290-291, 340]。そして、「トゥルゲーネフ、トルストイ、ゴンチャロフ等々の長編において伝記的生活が営まれ、出来事が生起する客間の室内にせよ、食堂、広間、書斎、寝室の室内にせよ、いずれ敷居の失念された室内」というものはドストエフスキーの小説には存在しないのである [バフチン 1995: pp. 342-343]。

ドストエフスキーは何はさておき屋敷や家、部屋、アパートを舞台に家庭・家族を描く作家では断じてない。敷居から遠く離れた生活用の内部空間では、人は伝記的時間の流れの中で伝記的生活を送っている。つまり人はそこで生まれ、幼少年期を過し、結婚し、子供を生み、老い、そして死んでいくのである。ドストエフスキーはこうした伝記的時間をも《跳び越えようとする》 [バフチン 1995: p. 341]。

このような境界線上こそ様々な声が鳴り響く場であり、人間がポリフォニックな対話の場に投げ出される場所である。そしてそのような場に、ドストエフスキーは無遠慮に人間を詰め込む。

ドストエフスキーの世界ではあらゆる人間、あらゆる事物がお互いを知り合い、お互いについて知り合わなければならない、接触関係を結び、一堂に会して面と向かい合い、お互いに話し合いを始めなければならない。すべてがお互いに反映し合い、お互いに対話的に照明を当て合わなければならない。それゆえに互いにばらばらなもの、遠く隔たっているものはすべて、空間的・時間的な一つの《点》に集合させられなければならない [バフチン 1995: pp. 355-356]。

このようなバフチンの主人公に対する見方は小林と著しい対照をなすであろう。小林は主人公を境界線上ではなく「断絶」に立たされた者として見る。境界線上は人間の声が届く場所にあるが、断絶はもはや届かない世界である。小林において、『罪と罰』の主人公ラスコーリニコフの立場の悉く紛失していくのは、声の鳴り響く場に置かれているからではなく、断絶の局面に立たされているからである。声が鳴り響いたとしても、水平的な人間同士のポリフォニックな対話ではなく、垂直に降りてくる超越的な「デモン」である。それは、本章第2節で引用した『罪と罰』のエピローグの丸太に座り黙想する主人公ラスコーリニコフへの批評を見れば一目瞭然であろう。

バフチンは、『罪と罰』において「敷居およびその代替物が、事件が生起する基本的な《点》となっている」ことに注目する。

上階、下階、階段、敷居、玄関、踊り場は、危機や根本的な交替、予期しない運命の変転が生じ、決断が下され、禁断の境界線が踏み越えられ、蘇生や破滅が起こる《点》の意味を与えられているのである [バフチン 1995: p. 340]。

まず主人公ラスコーリニコフ自身が「実際敷居の上で暮らしている」とバフチンは述べる。彼の狭い「棺桶」のような部屋は、直接階段の踊り場に面し、いつも人の出入りがある。そして、ソーニャの家族であるマルドラードフ一家の暮らす住居もまた、敷居の上にあり、「直接階段に面している通り抜け自由な部屋の中に住んでいる」。そして、「隣の部屋に通じるドアの敷居の上では、ラスコーリニコフとソーニャの語らいが行なわれる（ドアの反対側ではスヴィドリガイロフが盗み聞きしている）」のである [バフチン 1995: pp. 341-342]。

この長編では、人間の運命、体験、イデオのすべてが、それぞれ存在の境界線ぎりぎりの地点まで押しやられて、まるでいまにもその対蹠的存在に移行してしまいそうであり（とはいえもちろん、それは抽象的、弁証法的な意味合いにおいてではない）、すべてが極限まで、その限界まで引き寄せられているのである。そこには安定し、それ相応に自足し、通常の伝記的な時間の流れに身を任せ、その流れの中で成長できるだろうようなものは何一つない（ラズミーヒンとドゥーニャにそうした成長の可能性があることを、ドストエフスキーは小説の末尾で示唆しはするが、もちろんそれを描いてはいない。そうした生は、彼の芸術世界の外のものなのである）。そこではすべてが、交替と生まれ変わりを要求しており、すべてが、完結することのない移行の瞬間の中に描かれているのである。

特徴的なのは、『罪と罰』の舞台となっている場所そのものが、つまりペテルブルグそのものが（この都市の小説中における役割は大きい）、いまにも霧さながらに消散し、跡形もなくなってしまうような、存在と非在、現実と幻想の境界線上にあるという事実である。ペテルブルグもまた、それ相応の安定のための内的基盤を奪われているかのようであ

って、瀬戸際に立っているのである [バフチン 1995: pp. 335-336]。

小林はこのような声の鳴り響く境界というものを批評していない。それぞれがそれぞれの閉じた世界に安住しているのではないが、断絶している。小林は、戦前に主人公ラスコーリニコフとソーニャの間の対話の場面を批評するがラスコーリニコフにとってソーニャは、「好都合の鏡」以上のものではない。主人公はあくまでも独我論的な世界に閉塞している存在である。

彼はソオニャに出会ったというよりも寧ろソオニャという女が彼の創作なのである。彼に対して多少でも己れを主張しようとする悉くの個性が、彼に我慢が出来ない時、この貧弱な、無学な、卑屈とみえるまで謙譲な一人の人間に、彼は己れの本性を映すに最も好都合な鏡を見付け出したのだ [小林秀雄 2005 orig. 1934: p. 376]。

戦後の批評において、この二人の対話がよりクローズアップされるが、それはバフチンにあるような声の対話としては批評されていない。声ではなく視覚を介した対話として批評されている。このことに関しては、第四章で論じる。

バフチンは『白痴』のムイシキンに関して、生きた肉体のないかのような生活の接線上に置かれていることを論じている。

いわばムイシキンは、生活の中に完全に入りきることも、肉体としての存在になりきることも、人間を限界づける生活上の制約を受け入れることもできない。彼はあたかも生活圏の接線上にとどまっているかのようなのである。彼にはまるで、生活上の一定の場所を占めるのに（そのことによってその場所から他人を締め出すのに）必要な生きた肉体がないかのようなのであり、したがって彼は生活の接線上にとどまっているのである。しかし、他ならぬそのことによって彼は、他人の生きた肉体越しにその奥底にある《我》を《洞察する》ことができるのである。ムイシキンのこうした日常生活的諸関係からの切断性、彼の個性と行動のこうした不断の場違いさは、一貫したほとんどナイーブな性格を帯びており、彼はまさしく《白痴》に他ならないのである [バフチン 1995: pp. 348-349]。

ここでも、小林の批評との著しい対照をなす。バフチンとのこの対照を示す文章が、小林の戦後の『白痴』論にある。そこで小林は、『白痴』の基本のモチーフが「ラスコーリニコフの内部と外部の断絶」の延長であると論じている。

作者の考へていた白痴といふ観念には、初めから一つの決定的な意味があり、これはノオトの中で、一貫して変らない様に思はれる。作者は、既にラスコオリニコフに於いて、極端に内省的な人間の行動が如何なるものであるかを、^{つぎ}真に描いた。ラスコオリニコフの様に、自分の裡に餘り深く這入り込み、言ひ難い苦しみをひそかに抱く様になった人間に現れる内部と外部との断絶、そこに作者の白痴の概念の基底がある。ラスコオリニコフを外側から観察する事は極めて難かしい。彼は、一番伶俐な時に、一番馬鹿に見えるかも知れない。ただ、ラスコオリニコフの全努力は人目を避けようとする処にあった。彼の唯一の行爲は、人知れず行はれた行爲であった。若し彼の様な不透明な内部を持った人間が、明らさまな行爲によって周囲の人達を驚かせる様に生活したら、作者の白痴の観念は完成するだらう [小林秀雄 2004 orig. 1952: p. 182]。

バフチンのムイシュキンは、人間同士の生活圏の境界上に存在し、人間同士の対話の中で生息するので、自身の生活の場所というものを確保できない。「他人の生きた肉体越しにその奥底にある《我》を《洞察する》」のであり、そういう意味で生活から断絶した「白痴」なのである。一方、小林のムイシュキンは、内部が外部と断絶した極端に内省的な人間なのである。この外部からは不透明な内部を持った人間が、外の世界で生活するときに、「白痴」とならざるを得ないのである。両者とも大人の人間の日常生活に身を置けない「白痴」の姿を批評するのであるが、バフチンはあまりにも彼の外部である人間同士の間で生息するが故にそうであるのに対して、小林はあまりにも彼の内部にありすぎるがためにそうなるのである。両者は、同じ小説の主人公ムイシュキンの「白痴」を批評しながら、正反対な方向へと解釈しているのである。

小林にとって、主人公ムイシュキンは、「聾の様に啞の様に苦しんだ」存在である。『白痴』という全音楽の基音の一つの場面として「断絶」の場面を取り上げ、以下のように批評している。

凡そ用意というものを知らぬムイシュキンは、聞き手の用意の有無などには全く無関心である。彼は淡々たる調子で語る。「僕のいたその村に、滝が一つありました。あまり大きくはなかったが、白い泡を立て乍ら騒々しく、高い山の上から細い糸のようになって、殆ど垂直に落ちて来るのです。随分高い滝でありながら、妙に低く見えました。そして、家から半露里もあるのに、五十歩くらいしかないような気がする。僕は毎晩その音を聞くのが好きでしたが、そういう時によく激しい不安に誘われたものです。それから又、よく真っ昼間にどこかの山に登って、大きな樹脂の多い老松に取巻かれながら、ただ一人で山中に立っていますと、やはりそうした不安が襲って来ます。頂上の岩の上には中世紀頃の古い城の廃趾があって、遥か下の方には、僕のいる村が見えるか見えないくらいに眺められる。太陽はぎらぎら光って、空は蒼く、凄い様な静けさが辺りを領している。そういう時です」。これは、言わば「白痴」という全音楽の基音の一つであって、再読する読者には、これがもう序奏のうちから鳴っている事に気附く。この同じ基音は、作中に屢々現れる。これが現れる時、ムイシュキンを中心とする物語の劇的な進行は、突然、断層の様なものにぶつかって静止する様に見える。事件の渦中であって、人々との紛糾した交渉に堪え難くなると、ムイシュキンの心中に滝と城とが現れるからだ [小林秀雄 2004 orig. 1952: pp. 226-227]。

このように、バフチンと小林では、それぞれドストエフスキー文学を見る相が対極にある。まったく違うものを読み取っている両者は、互いの見解が断絶しているように見えながら、同じモノローグ小説から脱却したドストエフスキー文学の特徴を捉えている。

ドストエフスキー文学には、湿ったぼた雪の場面がいくつか登場する。それは、小林がドストエフスキー文学で愛着を持って批評する場面の一つである。『地下室の手記』の最後の破局的な場面を迎えた主人公が見た光景がこの湿ったぼた雪であった。この主人公は、とあることから知り合った娼婦のリーザという女性が家に訪問する。彼女は、彼の精神的な不幸を知って彼を受け入れ同情するが、主人公はそのような彼女を凌辱してしまう。この場面こそ、バフチンの声消失するような断絶の場面のように思われるのであるのだが、彼の家から無言で出て行った彼女を主人公が追って外に出て見たものがぼた雪であった。以下は、戦前に書かれた小

林の『地下室の手記』論の最後の文章である。

「静かだった。雪は殆ど垂直に降って、歩道にも、荒涼とした街路にも雪の敷物がしかれていた。通行人の影もなく、何んの物音も聞えなかった。陰気臭く、果敢無い様に街灯がちらついていた。二百歩許りを四つ辻まで走り、立停った。彼女は何処へ行ったか。何んの為に自分は後を追って来たか」

ラスコオリニコフは見知らぬ浮浪者に話しかける。「僕は、手風琴に合わせて歌っているのを聞くのが好きなんだ、水っぽい雪でも降っているような時、それも風が無くて真直ぐに降っているような時、雪を通して向うの方には、瓦斯灯の灯がちらちらしている」

何故雪が真直ぐに降る事を語らねばならなかったのか。人の言葉をすべて語り尽した人間がそれを眺めた事があったからである [小林秀雄 2003 orig. 1935a: pp. 256-257]。

小林は、言葉の限界を知っている作者が、眼の直接性に訴えた場面であると解釈する。それは、バフチンの声というものが静まっている場面である。この『地下室の手記』からの湿っぽいぼた雪の連想で、『罪と罰』のラスコーリニコフが殺人後に街を彷徨う場面で主人公が語るぼた雪が批評されている。この『罪と罰』の場面で、街頭で流しの歌を聴いていた主人公は、同じく歌を聴いていた見知らぬ通行人に、無遠慮にぼた雪が降っているような時に流しの歌を聞くのが好きだと話しかける。江川卓訳の『罪と罰』でその前後を確認してみよう。

少女は流し芸人らしくひび割れた、けれどなかなか気持のよい張りのある声で、店のものが二カペイカ銅貨を投げしてくれるのを心待ちにしながらロマンスを歌っていた。ラスコーリニコフは、二三人の聞き手と肩を並べて足をとめ、しばらく聞いてから、少女の手に五カペイカ銅貨をにぎらせた。少女は、歌のいちばんさわりのところで、ふつりとぶち切ったように歌うのをやめ、オルガン弾きに向かって、『もういいわ!』と乱暴に叫んだ。そしてふたりは、次の店のほうへのろのろと去って行った。

「あなたは流しの歌が好きですか？」ラスコーリニコフは、彼と並んでオルガン弾きのそばに立っていた、もうかなりの年の閑人らしい男に向かって、突然話しかけた。相手は呆気にとられて目をむいた。「ぼくは好きですよ」とラスコーリニコフはつづけたが、その様子は、流し芸人の話をしているようにはとても見えなかった。「ぼくは好きですね。寒くなって、暗い、じめじめした秋の晩、いや、ぜひともじめじめしてなくっちゃいけない、通行人がみな青白い、病人じみた顔をしているとき、手まわしオルガンにあわせて歌をうたうのを聞くのが。いや、もっといいのは、ぼた雪が、風もない日、まっすぐに、ほんとうにまっすぐに降ってくるときだ。どうです？雪をとおしてガス燈がちらちらしている……」

「いや、どうも……失礼します……」ラスコーリニコフの質問にも、その奇妙な様子にも度肝をぬかれたらしく、男は口のなかでそうつぶやくと、道の向こう側へ渡って行った [ドストエフスキー 1999: pp. 317-318]。

両方とも荒涼とした場面であるが、こういう場面こそ小林が関心を示すのである。主人公は、その状況の脈略もその表情や態度との整合性も取れない話を一方的にする。通行人は、怪訝そうな表情を浮かべてその場を失礼する。互いに対話が成り立っていないのである。ラスコーリニコフは自分の世界にいて、自分の世界しか見えていない。通行人にとって彼の言葉は理解不

能である。ラスコーリニコフは、自分のぼた雪の情景しか眼に入らず、相手は彼の世界を理解することができない。また流し芸人の少女も人に聴いてもらおうとするよりも金を稼ぐ自分の世界にしかいない。

ここに断絶がある。このような小林の批評の根底には、バフチンがドストエフスキー文学に多声的な「声」を聞くのとは対照的に、声の鳴り響かない「断絶」を読み取るのである。それこそが、バフチンのポリフォニーと小林のモノログとに分けるものであった。

しかし、この場面を評する小林の批評ももはや言葉による説明と断絶している。ただ主人公が絶望の果てにものを見た眼に広がるものをただ引用しているだけである。新谷は、このドストエフスキーの視覚的な映像としての言葉によって描写された場面に対する小林の批評に関して以下のように述べている。

小林秀雄もまた違った意味で引用の名手である。が彼はみだりにその引用を解説しない。原文章をそのまま読者に投出す。彼にとっては、その文章が喚起する映像だけが大切なので、それを言葉にすると、すべては何か嘘になってしまう。だが彼がドストエフスキイの作品に読みとったものは明瞭だ。それは一言にしていえば、純粋行為とその現実における可能性の問題であり、それはまた言葉という行為の意味の問題でもある [新谷敬三郎 1976: p. 112]。

新谷の述べている「純粋行為」とは、自分の精神内部がそのままの通りに行為に移すということ——つまり、ジイドの「無償の行為」——である。人間には、自意識が介在するため、人間内部と言動として現れる外部は等価なものではない。それは、言葉を行為とする作家や批評家も同じで、純粋な言語というものが見つからない以上、精神内部を完全に表現する純粋な著述はあり得ない。言葉にすると嘘になるというのは、そのような意味合いがある。小林の映像としての言葉は、言葉で説明するのではなく、その眼で見たものによる印象を提示し、小林が触覚したものを読者は感じ取れと言っているかのようなのである。「声」という概念を使い、明晰な論理によって分析するバフチンと日本語に特有の感覚的で叙情的な表現によって批評する小林とのあいだには、大きな違いがある。人間の自意識や孤独という地獄を抱えたドストエフスキーの主人公の心象風景は、独特の感触で批評されていると読者は感じる。しかし、彼の叙述において、不明瞭な印象を説明なしに押しつけられることにうんざりする読者も多い。ドストエフスキー研究者である芦川進一は、そのような小林の評論の魅力と危うさの双方について以下のように述べている。

小林独自の見事な洞察力の切れと言うべきか。この時 [筆者補足：この場面は、前に紹介した主人公が警察署へ借金の催促で呼び出された場面] ラスコーリニコフの味わった孤独を彼ほど深く感じ取り表現した評者はそう多くはないだろう。このような鋭利で颯爽とした心象風景の抽象的主観的把握が小林のドストエフスキイ論の特徴と言えよう。しかしそこには同時に常にある種の暴力も潜んでいるように思われる。「空虚な風」「暗い孤独感」そして「憂愁」、これらこそ主人公の心を支配する「主調低音」であると一度彼が宣言するや、その「主調低音」を聞き取れない者は文学を味わう力のない馬鹿者か、ドストエフスキイを決して理解できない門外漢であるかのような疎外感に襲われる。戸惑い怯えた読者はラスコーリニコフの「孤独」が生まれた具体的なコンテクストなど関係なく、その「主調低音」と主人公の青年を追い求めてひたすらペテルブルクの街をさ迷うしかない。

このようなカリスマ的で絶対主観的な切り口の提示、人間存在の絶対孤独の抽象的把握と提示こそが小林の真骨頂である。しかしこの姿勢が教えてくれることの大きさと共に、敢えて繰り返すが、抽象の持つ暴力性と言うべきものも小さくはないのではないか [芦川進一 2007: pp. 39-40]。

これは、小林に対する評価としての的を射たものであろう。「『主調低音』を聞き取れない者は文学を味わう力のない馬鹿者か、ドストエフスキイを決して理解できない門外漢」であるとすする暴力には、「理性だとか悟性だとかいう、誰とでも代理可能な形式」である言葉では、人間は分かり合うことが出来ないという小林の「哀しみ」と「孤独」がある。誰もが反応し誰もが反発する水平的な共通の場を生み出す「声」という批評を使うバフチンと、その人の眼識によって見え方が変わる垂直的な「眼」による批評を多用する小林。水平的関係の人間同士の「対話」の中で明らかにされてくるとバフチンが考える「真理」とは、小林の場合には、「人中に持ち出しても恥をかかぬ話題以上の何物であるか」となってしまう。そして彼は、ドストエフスキイの死刑執行の体験や癲癩の体験など、言葉によって貨幣のように交換可能ではない「口に出せば嘘としかならない様な真実」というものに重きを置くのである。

第4節 バフチンと小林秀雄の批評における「声」と「眼」

柄谷行人の「風景」論

このような小林の「眼」に刃向かったのが柄谷行人である。「眼」は、自身の欲望や固定観念によっていかようにも映るものである。柄谷によれば、眼で見る「風景」に関して、誰でも同じものを見ていると思うが、それは近代人の作り出した制度であり、「明治二十年までの日本人は、『風景』なんかみていなかった」と論ずる。そのため、「ものをみる眼の制度性を疑わないかぎり、過去なんかいくら見たって見てない」のである[柄谷行人/中上健次 1979: pp. 44-46]。

たとえば『奥の細道』にしても、芭蕉は、べつに風景を見に行っただけじゃない。彼は過去の文学の上でしかものをみていなかった。すると、「風景」になれた眼で、芭蕉を読んではだめなんだ。同じ「人間」がいてははいかん。小林秀雄にとっては、それがみな同じなんだ。まったく白樺派的センスだね。それがけっしてみないのは、われわれにとって自明であるような、「風景」、「表現」、「自己」、「人間」というようなものが制度なんだということだ。誰も制度と思っていないけど、制度なんだ [柄谷行人/中上健次 1979: p. 44]。

柄谷は、絵画の「幾何学的遠近法」の構図を用いる技法は、そのまま近代文学にも当てはまると論じている [柄谷行人 2008: pp. 19-23]。柄谷によれば、自然主義小説のようなリアリズムの小説も、主観性を重んじるロマン主義的な小説も、一つの同じパースペクティブを持った描写技法で構成されている。近代文学は、近代の人間が近代的な「幾何学的遠近法」によって作為的に生み出された「風景」の構図で描かれる。その構図は、固定化された視点を持つ一人の人間から統一的に把握される遠近法である。

近代文学の起源に関して、一方では、内面性や自我という観点から、他方では、対象の写実という観点から論じられている。しかし、これらは別々のものではない。重要なのは、このような主観や客観が歴史的に出現したということ、いいかえれば、それらの基底に新たな「象徴形式」（カッシーラー）が存在するということである。そして、それは確立されるやいなやその起源が忘却されてしまうような装置である [柄谷行人 2008: p. 24]。

絵画から文学を見ると、近代文学を特徴づける主観性や自己表現という考えが、世界が「固定的な視点をもつ一人の人間」によって見られたものであるという事態に対応していることがわかる。幾何学的遠近法は、客観のみならず主観をも作り出す装置なのである [柄谷行人 2008: p. 23]。

つまり、バフチンの論じるモノローグ小説は自然主義文学とロマン主義文学両方に当てはまるが、そのモノローグ小説に共通する、思考と行為（言葉）の乖離のないモノへの直接的な言葉の純粹さという幻想は、近代の生み出した固定した視点から整序された統一的な「風景」が生み出したのである。柄谷によれば、その構図自体が作為的なものであり、周囲の外的なものに無関心であるような「内的人間」inner man において、はじめて見出されたものである。その例として、カントの指摘した自然の崇高さという感覚を挙げている。

カントの指摘において重要なのは、崇高は主観（理性）の無限性に根ざしているのに、それが対象物の側に見出されてしまうという転倒である。私は、風景が実際の対象（美的な）を斥ける、またはそれに対してまったく無関心な「内的人間」によって見出されたと述べた。国木田独歩が示すのはそのような転倒である。だが、本当に重要な転倒は、崇高が対象の側にあると考えるときに生じる。いいかえれば、人々はそれが不快な対象であったことを忘れて、それ自体が美であると思いはじめるのである。そして、人々はそのような風景を描く。それがリアリズムと呼ばれる。しかし、それはもともとロマン派的な転倒のなかで生じたのである [柄谷行人 2008: pp. 34-35]。

その転倒は見慣れているものにも起こる。柄谷は、ロシア・フォルマリズムの理論家シクロフスキーの考察を使って、リアリズムの本質は、親和的な（見慣れた）風景の非親和化であると主張する。つまり、「見なれているために実は見ていないものを見させる」ということである。知識人にとっての民衆もこのように理解されるであろう。民衆というものは昔から見慣れた（親和的な）者として存在していたが、一度その民衆を異化して、非親和化させると、それが知識人にとっての「風景」となる。

リアリズムとは、たんに風景を描くのではなく、つねに風景を創出しなければならない。それまで事実としてあったにもかかわらず、だれもみていなかった風景を存在させるのだ。したがって、リアリストはいつも「内的人間」なのである [柄谷行人 2008: pp. 35-36]。

ロマン主義的なものを否定するリアリズムの実践そのものがロマン主義的なものであるというような、絶え間ない非親和化の運動のジレンマである、「ロマン派のディレンマ」に現代人は絡め取られているというのが柄谷の認識である。それは、親和的なものの非親和化、そしてそれが定着することによる再親和化のプロセスを辿る。柄谷によれば、リアリズムもこの構図

を抜け出すことができないし、近代的自我もこの構図において発見されたという。

柄谷によれば、小林秀雄の批評も「ロマン派のディレンマ」、「客観」に至ろうとすることの不可能性、「客観」に至ろうとしながら「自意識」（主観）の球体に閉じ込められているというジレンマを示しているという。

むしろ大衆・平凡な生活者が純粋な「風景」として見出されたのは、昭和期的小林秀雄においてである。マルクス主義にとってのプロレタリアートもまた一種の「風景」であった。それは現実の労働者とは異なる、あるいは、それを斥けるところに見出される観念なのである。一方、それに対して、小林秀雄は、観念やイデオロギーにたぶらかされない、したたかな生活者を考えた。このようなイメージは反ロマンティックであるとしても、やはりロマン派的な風景にすぎない。プロレタリアートが実在しないならば、そのような大衆もまた実在しないのである。この点では、吉本隆明のいう「大衆の原像」も同様であって、それはまさに「像」として存在するだけである。

小林秀雄の批評は「ロマン派のディレンマ」を全面的に示している。彼にとっては、「時代意識は自意識より大き過ぎもしなければ小さ過ぎもしない」（「様々な意匠」）。いいかえれば、われわれが「現実」とよぶものは、すでに内的な風景にほかならないのであり、結局は「自意識」なのである。小林秀雄がたえずくりかえしてきたのは、「客観的なもの」ではなく「客観」にいたろうとすること、「自意識の球体を破碎する」ことだったといえる。だが、そのことの不可能性を小林秀雄ほど知っていた者はいない。たとえば、彼の『近代絵画』は風景画論であり、さらにそこにある「遠近法」から脱しようとするはてしない認識的格闘の叙述である。だが、小林秀雄だけでなく、『近代絵画』の画家たちもまた「風景」から出られなかったのであり、日本の浮世絵やアフリカのプリミティヴな芸術に彼らが注目したことすら「風景」のなかでの出来事なのである。だれもそこから出たかのように語ることはできない。私がここでなそうとするのは、しかし風景という球体から出ることではない。この「球体」そのものの起源を明らかにすることである [柄谷行人 2008: pp. 39-40]。

バフチンは、ドストエフスキー文学の中にある複数の声を発見した。風景となった自意識の織り成す景色、風景となった民衆、風景となったユートピア——それはバフチンの言葉ではモノログなのであるが——というものに他者の声を聞き取ることにより、主観から抜け出し客観性のある「現実」というものに引き戻すことができた。それは「声」を持った人間存在の現実である。「声」と対話するということが、他者の異質性・異物性という物質のように観念に馴染みのないものにぶつかることにより、観念の閉鎖を超えるからである。しかし、それでは、柄谷は満足しないかもしれない。彼は、「内心の声」も近代の制度から生まれものであると論じ、声に客観性を見出していない⁹⁰。柄谷によれば、近代人は、あくまでもこの風景から抜け出せないのである。

⁹⁰ 「そこには、まるで『真の自己』なるものがあるかのような幻影が根をおろしている。この幻影は、『文』が二次的なものとなり、自分自身にとって最も近い『声』——それが自己意識である——が優位になったときに成立する。そのとき、内面にはじまり内面に終るような『心理的人間』が存在しはじめるのである」（『日本近代文学の起源 定本』（岩波現代文庫、2008年）、75頁）

番場俊「ミハイル・バフチンの風景」

「ミハイル・バフチンの風景」という論稿で、番場俊は「生涯を通して〈声〉と〈まなざし〉のあいだで動揺しつづけた」バフチンにおける声と眼をめぐるディスクールの揺れという問題を取り上げている。視覚的なイメージは、物語の対象となる他者を、主体の作り上げるモノログに従属させてしまう。そのようなイメージは、本来声を持つはずの対象の他者性を奪ってしまうのである。このような視覚によるイメージは、バフチンの声とは対照的なものであり、柄谷行人が『近代日本文学の起源』で取り上げた先ほどの「風景」と同じものである⁹¹。番場によれば、バフチンの思想にある「声」は、そのような眼によるイメージを打ち破る。

番場によれば、バフチンの声による対話の本質は、バフチン自身の言葉で言えば「フットライトの破壊」である。番場がバフチンの思想の揺れの中で問題にしているのは、「まなざし」、「フットライト」、「風景」、「光」などで表現される、眼による視覚的なイメージが、本来バフチンの主張する、声を持った他者性の問題をかえって見えなくさせているという点である。このような眼による表現の意味するものは、「フットライト」に象徴されるように「前に置かれ=表象され=上演される」（представиться）、「表象=再現=上演」（представление）、「それぞれ英語の present itself/representation」としてのイメージである [番場俊 1997: pp. 61-64]。なぜ、このような「フットライト」を破壊し、視覚を奪うことが、バフチンの本来的な意味での「対話」にとって重要なのかということに関して、以下のように番場は説明している。

「フットライトの破壊」とは、何よりもまず〈参与〉に対立する〈鑑賞〉の態度の批判、表象=再現=上演（predstavlenie）の批判を指し示すものであった。〈鑑賞〉は世界を固定したイメージの中に閉ざしてしまう。作者と主人公との関係を動態化し、両者の序列を問題にする（「ポリフォニー論」）ためには、言葉をイメージへの従属から解放し、表象の圏域から離脱させなければならない。ドストエフスキーの「地下室の男」の発する「呼びかけの言葉」は、フットライトを破壊することによって、主体を物象化してしまう「判断の言葉」に抗う [番場俊 1997: p. 61]。

「フットライトの破壊」は、フットライトによって生み出された「『私と他者』という〈まなざし〉の想像的な場」に亀裂を入れる。このようにして、表象=代表作用が動揺し始めた地下室の男は、「おれはひとりだが、やつらはみんなぐるだ」と考え、「他者=代表者との無限の内的対話」に入っていく。バフチンは、地下室の男の悪循環が「ついには自らの基盤そのものを掘り崩していくさまを明らかにする」のである [番場俊 1997: p. 62]。

番場によれば、バフチンの『フランソワ・ラブレーの作品と中世・ルネサンスの民衆文化』において、この視覚的対話への揺れを見るのであるが、「硬直化した世界のヒエラルヒーを転倒する〈カーニヴァル〉の民衆の祝祭的なエネルギーを鮮やかに描き出すためには、本来は「フットライトの破壊」が必要であった。「フットライトの破壊」によって、言葉が表象作用の磁場から解放されるとき、主体は「カーニヴァルの笑い笑われる現実的な関係」に参加するため、「民衆」という固定化したイメージではなく、動態的な声による対話によって民衆と遭遇するのである。しかし、番場によれば、バフチンはたびたびこの論考で、「民衆」を全体として定義するために、個と全体という固定化した視座を生み出すフットライトに依拠せざるを得なかった。この『ラブレー論』においてバフチンは、「言語的視覚」と呼ぶフットライト

⁹¹ 実際、この番場の論稿も「ミハイル・バフチンの風景」という題名である。

を密かに導入してしまった。「広場の民衆の狂宴の中にあつて盲目となることをすすんで引き受けながら、その暗黒に耐えかねて一つの幻影を産みだして」しまったというのだ [番場俊 1997: pp. 59-65]。

この眼の方向への揺れは、特権的な「バルコニー」という立ち位置に至る。ストリブラス／ホワイトの「見ることと触れること、欲望と汚染。これらの矛盾した概念が、十九世紀の文学と絵画におけるバルコニーの象徴的な意義の基礎にある。バルコニーからは、人は見ることはできて、触れられることはできなかった」[番場俊 1997: p. 66] という言葉通り、カーニヴァルに魅了されながら高いところから見下ろし、その対象に触れる＝汚染されることはなく、ただ一方的に見る＝欲望するのである。眼によるこのような特権は、まさにモノローグ的視座ということであろう。

近代西欧において、カーニヴァルのグロテスクな身体は単に排除されたわけではない。それはむしろブルジョワジーの意識の中で再領土化され、再固有化され、昇華されて、ブルジョワジーがそこから身を引き離しつつも魅了される、あの「別の光景」として定着されていったのである [番場俊 1997: p. 66]。

番場がこの論考で問題としているのは、中世・ルネサンスの民衆を私たち現代人が見る場合のような、本質的に他者との関係で「誤訳」を通してしか理解できないということである。そのような断絶のある中で、バフチンのテクストに付きまとう「光」（視覚＝イメージによる対話）というものは、「翻訳＝移行の失敗を忘却せしめるこの幻覚の強迫的な反復」なのではないかということ番場は提起する。

問題なのは、ここで〈光〉が対話―交通を保証するもののように見えながら、実際にはその可能性そのものを掘り崩してしまっているということだ。ここで交通の条件となる差異は消されてしまうからである。そのとき「移行」の問題は、いかなる跳躍も、いかなる失敗の可能性もない「連鎖」の問題へとすり替えられてしまう [番場俊 1997: p. 69]。

視覚によるイメージは、このように、知識人にとっての民衆という断絶のあるものが埋まるように錯覚してしまう。それはゴツゴツとした異物感のある他者というものをうまく変形させ、滑らかな触り心地のいいものにする。バフチンの記号論にある記号の連鎖や対話理論にある発話の連鎖も、声から生まれる連鎖であるよりも、この視覚による連鎖に由来するものであるというのが番場の主張である。

番場は「バフチンの思考のもっとも重要な源泉であり、同時にそのもっとも強力な抵抗でもあったドストエフスキー」[番場俊 1997: p. 67] について述べ、そのよう眼のイメージによる陥穽に対してドストエフスキーは抵抗していたと論じている。番場は、「顔から物語へ、物語から顔へ、そしてまた物語へ」という際限のない往復運動によって、ドストエフスキーにおいて〈顔〉と〈物語〉はたえずずれつづけると述べている [番場俊 1997: pp. 67-68]。これは、声と視覚的イメージの往還と言い換えることができよう。

作田啓一の小林秀雄論：「純粹経験」と「詩的メタファー」

しかし、果たして「声」が記号や発話の連鎖による言語的交通を断絶するものなのであろうか。また、「眼」というものが近代人の欲望にかなう「風景」だけを作り出すものなのであろう

うか。そのことについてこれから考察しながら、小林の「断絶」というものを解明していきたい。その前にもう少し回り道を許して欲しい。それは、作田啓一の「ドストエフスキー論をめぐって」という論稿である。この論稿では、ドストエフスキー論をめぐって、小林の批評に伴う危うさと意義が論じられている。

作田は、番場が指摘したような眼の危うさと同じものを小林の批評に見出している。作田は、小林の批評が「詩的なメタファー」という「自由自在に動くメタファーの車に乗って、とんでもないところまで移動する」ものであると述べている⁹²。そして、作田によれば、小林は、ドストエフスキー論で、この詩的メタファーに乗せながら、「純粹経験」というものを論じた。「純粹経験」とは、作田によれば、西田幾多郎から借用した概念であり、小林の批評が概念化せずあらゆる表象を生み出していった元になる実存的体験である。作田は、小林秀雄の多くの批評にある命題は以下の二つのものが基本にあると論じている。

- 1) 自己分析を徹底してゆくと、ついには自己とは何かがわからなくなるところまでゆく。確立した自我なるものを信じている連中の個人主義は、自己分析の不徹底の上に成り立っている。この不確かな自我に依拠する近代の秩序はいずれは崩壊するだろう。そこから、超近代の到来の予感が生まれてくる。
- 2) 自我の解体はまた〈純粹経験〉の瞬間に実感される。外界から区切られたものとしての日常的自己の境界はその時消失してしまい、外界と自己との融合が起こる。

作田によれば、この二つの命題は異なった時間軸に存在し、前者は歴史的・水平的な時間軸に属する。なぜなら、自己意識の徹底は、近代化が徹底されることにより生まれるものであるから。後者はアウグスティヌスの回心の経験など、超歴史的・垂直的な時間軸に属する。作田が指摘するのは、「小林の決定的な誤謬はこの二つの命題が異なった時間軸に属していることを認めようとしなかった点」にある。

そのため、彼の議論は第一の命題から第二の命題へ、あるいは第二の命題から第一の命題へと、自由自在に移行する。彼にとっては両命題に共通する自我の解体だけが関心事であった。しかし、そのために、歴史に対する責任の問題が、彼の視野から完全に抜け落ちてしまったのである⁹³。

作田によれば、小林の「純粹経験」にポジティブな定義を与えることなく、伝達不可能な実存としてしまったため、「知性の普遍化機能」と「歴史的因果関係」を無視した。このことで、それは「どんな歴史的状況の体験としても翻訳可能なものとなってしまった」のである。「伝達不可能な〈純粹経験〉は、自由自在のメタファーの車に乗って、あちこちの状況に移動してゆく」ようになった。「その置き換えはあまりにも自由なので、歴史的文脈を考慮したアナロジーの主張というよりも、むしろ詩的メタファーの表現」である。そして、作田は以下のような結論を述べている。

強調しておかなければならないが、超歴史的な〈純粹経験〉を重視することと、歴史的、因果論的文脈を無視することとのあいだには、本来的にはなんら必然的な連関はない。そ

⁹² 作田啓一「ドストエフスキー論をめぐって」、143頁。

⁹³ 同上論文、138頁。

れはただ小林の心の中だけで連関していたにとどまる。この連関を断ち切ることにしよう。そうすれば、〈純粹経験〉が自由自在に動くメタファーの車に乗って、とんでもないところまで移動するようなことはなくなるだろう。またそうすることで、〈純粹経験〉の神聖さが傷つけられるようなことは決してないであろう。私がそのようなことを考えるにいたったのは、反面教師としての小林のおかげである⁹⁴。

ここで論じられている〈純粹経験〉という小林の実存的経験こそ、今まで見てきた「断絶」というものであろう。作田のいう「詩的メタファー」とは、番場の眼を馴れさせる「光」（視覚＝イメージによる対話）であり、その妖艶な光に照らされて、あらゆるものの差異が解消され、「翻訳＝移行の失敗を忘却せしめるこの幻覚の強迫的な反復」となり、「そのとき『移行』の問題は、いかなる跳躍も、いかなる失敗の可能性もない『連鎖』の問題へとすり替えられてしまう」。

ここに小林の批評の危うさと意義がある。意義とは小林が執拗に追いかけた——作田が〈純粹経験〉と呼ぶ——「断絶」の局面であり、危うさとは「詩的メタファー」にあるようなそれを表象する際の問題である。その危うさは、「近代の超克論」において、歴史性や事実性を無視して無媒介に古典や伝統を表象するあり方として現れる。しかし、それは小林の「眼」による思考の問題なのであろうか。番場の論じる「移行の問題」が「連鎖の問題」にすり替えられるのは、「眼」だけの問題なのか。「声」にも同じような連鎖はないのか。そして、「眼」というものは、結局あらゆるものを近代人の都合の良いものに変えてしまう「風景」の装置でしかないのだろうか。「風景」のほかに、「眼」によって見えてくるものはないのだろうか。

本論文で問題にしたいのは、小林の批評における「眼」ということの意味である。ある経験を通して、眼が本来的なものに開かれるということは、人生の中にはあるように思われる。それは、容易に「風景」やロマン的なものや言葉の形象を借りた幻想に変質してしまう可能性がある。しかし、世界の裂け目を見てしまような瞬間が人間の経験にはある。実際に、それが哲学になり、宗教になり、文学になってきたのではないか。それは、小林の場合、「自意識の球体から飛び出る」瞬間だったのかもしれない。それら全てが、モノを自意識の構図において見る近代的な眼であると言い切れるのか。小林の批評の危うさは、理解できる。眼によってあらゆるものが見たいように見えてしまう。しかし、「眼」でなければ把握できないものはないのか。ドストエフスキーの「断絶」の局面において、小林は何かが見えたのではないか。

作田の議論は、小林の眼の両義性を物語っているように思われる。一方に、妖艶な光に照らされたものを見る眼となり、その「詩的メタファー」という「光」に乗ってあらゆるものが見えてきてしまった。そのような小林の批評の危うい一面がある一方で、作田は小林の危うい諸表象の根底には「純粹意識」という重要なテーマがあると論じている。それこそは、「断絶」ではないだろうか。「眼」によって「断絶」を見ることができた。ここに眼の両義性がある。

さらに言えば、「声」というものがその近代人の幻想を果たして打ち破るものなのであろうかという疑問もある。「声」を聞き慣れた耳が、底にある深い断層の歪みの声にならない音を聞き取れなくなるということがありうるのではないか。「幻想的リアリズム」に関するジョーンズの議論において、バフチンの「声」の分析がドストエフスキー文学を明晰に読むことを可能にしたのと同時に、心理学なら容易に解明される主人公の情動の部分を見えにくくさせる面を見てきた。ここからは、眼と声のそれぞれの両義性を見ていく。

⁹⁴ 同上論文、143頁。

ミハイル・ルイクリン「言語文化における意識」：言語的視覚と「まなざし」

そのために、ミハイル・ルイクリンの「言語文化における意識」（1990年）という論稿を考察の手がかりとしたい。ルイクリンは、バフチンの思想をスターリニズムによる全体主義と結びつけるところまではしないが、「三〇年代の前半に書かれたバフチンの『ラブレー論』は、勝ち誇る集団的原理への不断の讃歌のように響くのだ」と述べている。ルイクリンによれば、バフチンの『ラブレー論』は「集団化の結果形成された巨大な移動する大衆に対する、直接の、痛みをともなった反応」であり、「規範的な民衆観の枠組みのうちに民衆をとどめ、ことばのなかにそれを『幽閉する』のを助け」た書物である⁹⁵。

当時の言語文化の外的現実となっていたのはことばなき暴力の全体性だったのだが、バフチンの考えの中ではそれは暴力なきことばの全体性にすり替えられる。意識とことばをあらゆる領域を包括する全体的なものとして表象することは、テロルを不可視のものに、したがって、なかったこと、起こらなかつたことにしてしまうことを意味していた [ルイクリン 1997: p. 208]。

バフチンの理論をこのような全体性と結びつける議論はかなり強引なように思われるが、本論文であえて取り上げるのは、バフチンを論じながら視覚をめぐるふた通りのあり方が提示されているからである。それは、一つには、「風景」を見る「言語的視覚」である。そしてもう一つは、本源的なものを見る「まなざし」である。

ルイクリンによれば、バフチンは、「民衆」の身体を「言語的視覚」によって表象することにより、「陳腐な可視性」に陥り、ソ連の全体主義のテロルを不可視なものにしてしまった。

陳腐な可視性はそれらの身体を脱聖化するのと同じ効力を持つ。こういった身体の不可視性を保証するのは、この文化における全面的な言語的視覚の支配であって、この視覚はあらゆるものを見ることができののだが、それには、この視覚が何ものもその個別性において見ることがせず、具体的な身体的発現の還元不能性に注意を向けないという条件がついている。世界のたえまないお喋りは、その魔術的な呪文へと変貌し、ディスクールは、おのれに関していかなる外部をも知らないことばとなる [ルイクリン 1997: p 207]。

これは今まで見てきた「眼」の陥穽であるが、番場の議論とは正反対に、「フットライトの破壊」こそがそうさせてしまったとルイクリンは主張する。番場は、ルイクリンのこのような見解に批判的である。番場によれば、むしろフットライトによって生み出された「眼」の生み出す「言語的視覚」にこそ問題がある。バフチンの対話は「フットライトの破壊」によって可能になるのであり、「フットライトの破壊は、カーニヴァルの描くユートピア的世界像を、ある程度現実の力にする」 [番場俊 1997: p. 61] からである。

言葉が表象作用の磁場から解き放たれ、「私」がカーニヴァルの笑い笑われる現実的な関係のただなかに入っていくとき、個と集団という固定化した視点は意味を失う。「フットライトの破壊」は、「私と他者」という〈まなざし〉の想像的な場に亀裂を入れ、表象＝

⁹⁵ ミハイル・ルイクリン、番場俊訳「言語文化における意識」（『ミハイル・バフチンの時空』せりか書房、1997年）、207-208頁。 [以下、ルイクリン 1997と略記]

代表作用 (predstavlenie) は動揺し始めるのだ [番場俊 1997: pp. 61-62]。

しかし、フットライトを破壊した世界は、闇の中で声だけが鳴り響く世界である。そこでは、言語を内包した声が頼りとなる。この声に依存することが、「言葉にむかうロシア文化の伝統的な志向、その非視覚的性格」[ルイクリン 1997: p. 209] を生み出してしまうのであり、ルイクリンは、そこにバフチンの対話理論の問題点を見出している。ルイクリンによれば、バフチンの理論において、意識それ自身は実際には発話の連鎖としての「交通の集団的身体の関数」でしかなくなってしまう。無意識の領域を認めないバフチンの理論では、「発話の連鎖」の関数となった個人は、連続した他者との発話の生み出す自己意識の運動の中にしか存在せず、なんら個人として世界の中で根拠を持った存在ではなくてになってしまう。

「私は意識する、なんとなれば別の者が意識しており、また別の者が、さらには四番目の者も意識しているから」といったタイプの発話の連鎖は、ハイパーリアルなものとなった世界のなかに根拠づけの基礎を持ち込むことなく、無限に続けていくことができる。このように事態が進行していけば、自己意識を持つことができるのは無限に拡大する交通の身体だけになる。個人的な自己意識の行為がこの鎖を断ち切ることができる点は存在せず、意識は他者の言語行為（ブーバーの大いなる他者のことばでも、サルトルの対他存在のことばでもない、無数の「主体たち」のそれぞれが発することば）によって生みだされるしかない。「私」は集団的な他者の声の関数になり、それぞれの「私」は他者のことばに操られる。意識の所在を特定の個人に帰することはできず、必然的にそれはどの語る主体にも認められる [ルイクリン 1997: p. 211]。

このような「発話の集団的連鎖」は、バフチンが自身の対話の理論を引き出したドストエフスキの『地下室の手記』を見ればわかるであろう。この小説では、主人公の絶え間ない自己意識の運動が描かれ、主人公の思想や心理はこの中心にある自意識の運動の諸表象でしかない。主人公にとって言葉は、意識する他者に応答するための効果としての意味しかなく、常に自己意識の運動に巻き込まれてしまう。そのような主人公をバフチンは以下のように批評している。

《地下室の人間》は、自分のあらゆる明確な特徴を内省の対象とすることによって、それらを自らの内部で溶解させてしまっているばかりではなく、そもそも彼の内にはすでにそうした特徴も、はっきりとした定義も存在しないのである。彼について語るべきことは何もない。彼は生活する人間としてではなく、意識と夢想の主体として存在しているのだ。作者にとっても彼は、自意識に対して中立的な位置にあって、その人間像を完結させることのできるような、何らかの資質や個性の持ち主ではない。いや、作者の視線はまさに彼の自意識に、そしてその自意識の絶望的な非完結性に、無限の悪循環に向けられているのである [バフチン 1995: p. 105]。

番場はここにこそバフチンの思想の可能性を見出すのであるが、ルイクリンは逆にここにこそバフチン理論の危うさを見る。ルイクリンがバフチンの声による対話モデルに批判的であるのは、現実や真理などが発話の連鎖（多声的な声の共鳴）の中にしか生じようがなく、「『現実』そのものが、『交通』の諸形式、または、同じことだが、言語行為の表現の連鎖のうちにあっというまに飲み込まれてしまう」ことにある。「言葉さえあればたらふく食わせてやるこ

ともでき、言葉自身の環境を放棄しないで、どんな物理的作用でも及ぼすことができる」ということになってしまう。「いかなる現実もこのように理解された言葉に対して外的であることはなく、どのような外部であれことばを通して首尾よく構成」されてしまうのだ [ルイクリン 1997: p. 216]。バフチン（ヴォロシノフ）は、以下のように述べている。

事実、われわれは言葉を発音したり言葉を耳にするわけではない。耳にしているのは、真か偽か、善か悪か、重要なことか重要でないことか、愉快なことか不愉快なことか等である。つねに言葉は、イデオロギーや日常生活の内容や意味で充たされている [バフチン 2019: p. 103]。

愉快/不愉快と同じように、言葉の発話連鎖（多声的な声の響き）の中で真偽や善悪を耳にするのであれば、「真理は発話の集団的連鎖に先行するものではなく」なり、「主体としての発話の集団的連鎖の随伴現象」となってしまう [ルイクリン 1997: p. 210]。

さらには、このような発話の連鎖の外にあるものは、不可視のものになる。「世界のたえまないお喋りは、その魔術的な呪文へと変貌し、ディスクールは、おのれに関していかなる外部をも知らないことばとなる」のである。ここから脱落するものは非言説的前提であり、外部にある権力構造や「ヒエラルヒー（発話の場の地位、位階、空間的構造）の存在が否定されて」しまう。それこそが、ルイクリンの主張する、『ラブレ論』にあるテロルを不可視にしてしまうバフチン思想の危うさなのである。バフチンによる対話の枠組みでは、「言葉の役割は法外に大きくなる。実際、言葉は自分に対するいかなる外部も知らない。文化のあらゆる記号は言葉によって形成された意識の統一のうちに入っていく。『非言語的な記号は、ことばにかこまれ、そこに浸っており、そこから完全に隔離されたり切り離されたりするようなことはない』」のである。「このような概念の枠組みのなかでは、意識はその『記号的、イデオロギー的内容』に完全に依存している。そこから外れてしまったならば、残るのは『意識によって照らされていない、むきだしの生理的行為』だけである」 [ルイクリン 1997: p. 210]。このことに関しては、第二部第一章で、バフチンの言語論を見てきた。このことは、そこで取り上げた『マルクス主義と言語哲学』に示されている。

了解じたいもなんらかの記号的物質（たとえば内言）のなかにおいてのみおこなわれるということが、観念論だけでなく心理主義によっても見逃されている。記号に対置しているのは記号であり、そもそも意識は記号として具体化されてはじめて実現され現実のものとなりうるが見落とされている。記号を理解するということは、その記号を他のなじみの記号に関係づけるということであり、言い換えれば、了解は記号に応答するわけであるが、それはやはり記号によってなのである。記号から記号へ、またあたらしい記号へとつづく、イデオロギー的生成物と了解のこの連鎖は、連続した単一のものである。ある記号的な、またしたがって物質的な連環から、べつのやはり記号的な連環へと連続して移ってゆくのである。どこにも断絶はなく、この連鎖はどこまでたどろうとも、記号として具体化されていないような非物質的な内的現実のなかに没するようなことはない [バフチン 2019: p. 18]。

バフチンの理論は、無意識の領域を排除する。「存在するのは『交通-発話-内言』のサイクルだけであり、そこでは内言が十分に無意識のかわりをつとめて、空無を埋め合わせる代用品

に」なる。精神分析学では、無意識はたえず言語のうちにあらわれるのであるが、バフチンの理論はこのような言語と無意識の結びつきを認めない。バフチンの理論では、意識と言語の結びつき——^{ボクサンス}良識——を全体的なものにしようとするため、「現実と外延を等しくするものにしてしまおうと」するのである。そのため、「言葉によって形成された意識に対する外部を認めず」、「言語行為が全体的なものであるのは、ただ、言語行為がそれに類比的な無尽蔵の行為に対して開かれているために、そのいかなる外部も思い描くことができないからにすぎなく」なってしまう [ルイクリン 1997: p.212]。

内容面は完全に表現面に覆われている。事物には、発話自身の連鎖によって抹消されてしまふことがない独立した連鎖を持つ権利がない。＜中略＞ 非言語的な現実はことばを通して構成されるのだから、言葉はあらゆる別のものの代わりをすることができるだけだ [ルイクリン 1997: pp. 212-213]。

ルイクリンによれば、記号や声の連鎖によって、『ラブレ論』は民衆というものを知識人の言語に閉じ込めてしまった。そのようにして、誤った全体性をそこから抽出することになったという。

すべてが意識-交通によって捉えられ、特殊なやりかたで「人間化」されている。つまり、すべてが言語行為の無限の鎖に接続されているのだ。主体たちに帰せられた発話の無限の鎖という水準における世界の脱人間化と、個々の話者という別々の環の水準における、やはり不可避的なその「人間化」という二つの水準がたえまない戯れを繰り返しているのである。ことばに対する所有権は個人的なものだが、しかしそれはまた……あらゆる者に降りかかり、そこからは逃れられないものでもあるのだ。得られるのは可変項なき自由である [ルイクリン 1997: p. 216]。

しかし、果たしてバフチンの思想がその発話の無限連鎖にとどまっているのか疑問である。少なくともポリフォニー論を見る限り、『地下室の手記』の主人公の「無限の悪循環」に人間が置かれていること自体が重要だと言っているのではない。そのような悪循環にあるということが逆説的に人間が自由で自立した主体であり、またどんな人間も他者との対話の中に置かれているということの証左であるということを示していることが重要なのである。そのような人間同士の対話の中からこの主人公とは異なり、新たな「真理」が見えてくる可能性がある。

またバフチンになんらかの全体性があるとしたら、それは全体主義的なものとはなんら関係のないものであろう。第一部でバフチンの思想は、システムではなく、総体/集合体であると論じてきた。バフチンに全体性や統合の論理があるとしたら、この総体において考えなければならないであろう。そして、その発想の源は、ソ連の全体主義などではなく、ロシア正教の「神と人への愛によって結ばれた自由な統一体」としてのソボルノスチ (соборность) や全体との関わりにおいて存在するロシアの個人 (личность) という考え方と関係があるように思われる⁹⁶。

⁹⁶ バフチンとロシア正教との思想の関連性を指摘する研究は、ロシア本国などでも多くある。(桑野隆『バフチンと全体主義——20世紀ロシアの文化と権力』(東京大学出版会、2003年)、15-21頁。)

バフチンの思想は、ただ発話の集団的な連鎖（多声的な響き）の中だけにあるのではなく、それが人々の間に真理を見出すものでもある。ポリフォニー論でも、多声的な対話を論じただけでなく、主人公が自分自身の本来の声へと向かおうとする過程にある、自由で自立的な、そして他者との対話的な人間としてのあり方というものを最終的な問題にしている。また、バフチンの示している声による多声的な対話——ルイクリンの言葉では「発話の連鎖」——ということも人間の生きる世界のただ一つの側面であり、バフチンはそれだけが絶対的なもののだとは言っているわけではないだろう。むしろ、そこを出発点として、人間同士の活発な対話によってバフチンの見えていなかった新たな真理を見出し、いこうという姿勢こそが、バフチンの対話の思想にとって重要なのである。

ルイクリンはバフチンを言語中心主義の思想家として考えているようであるが、そうではないだろう。ルイクリンの批判の対象である先程の文章で扱われているのは、記号の連鎖であり、言葉の連鎖ではない。バフチンは、何もすべてが言葉によって置き換えられるということを主張しているのではない。音楽作品や映像や画像、あるいは宗教的儀式や身振りなどを言葉で完全に表現することは不可能であるということは、バフチンも認めている。

こういったことを否定すれば、きわめて俗っぽい合理化や浅薄な単純化を招いてしまうであろう。けれどもそれと同時に、これらすべてのイデオロギー的記号は、言葉に取り替えることはできないにもかかわらず、ちょうど歌が伴奏に伴われるのとおなじように、言葉に依拠し伴われている [バフチン 2019: p. 25]。

バフチンの声という概念が、言語に関係するものではあるが、それだけではない人間存在の根源にあるものだからだ。しかし、バフチンの理論の認識から当然こぼれ落ちるものが出てくる。ルイクリンは、人間の無意識的な欲望というものがこの絶え間ない発話の連鎖の中で消えてしまうと述べている。

精神分析の仮説とは異なり、欲望もまた、ただことばの集団的構造を通してのみ、また「作者を持つ」発話のたえまない交換によってのみ根絶される。作者が全体的なるもの——すなわちことば——に対して全面的な力を行使する文化においては、主体が消滅する可能性そのものが出口を塞がれるのだ。無意識は「言葉を恐れる」。われわれは「内言においてすら」おのれの無意識の欲望を認めず、それゆえ「そうした欲望にはいかなる出口もない」 [ルイクリン 1997: p. 212]。

本章第1節の「幻想的リアリズム」に関するジョーンズの研究で、主人公の欲動や情動の部分について、心理学や精神分析学では簡潔に論じられるところを、バフチンの理論で捉えると難しくなることを見てきた。そのようなバフチンの理論では捉えることができないものが出てくる。それは当然のことであろう。バフチンと小林を本論文で突き合わせたのは、同じドストエフスキー文学から両者が読み取っているものが異なるその差異に注目したからである。そして、ルイクリンの議論を考察したいのは、その二人の読み取っているものの違いというものを明らかにするためである。ここからはさらに、ルイクリンの議論を通してその違いに焦点を当ててみたい。

ルイクリンによれば、このような「発話の連鎖」としてのバフチンの対話モデルを越え出た場所では、言語は外部にさらされている。そのような発話の連鎖としての「主体を消去するこ

とによってはじめて、言語は、おのれに固有な視覚性、すなわち、言語に対する外部にとどまりつつも言語を貫いているものに接近することができるようになる」という。ここで、ルイクリンが「固有な視覚性」という言葉を使っているように、「眼」の問題を持ち出しているのは本論文にとっては重要である。

ルイクリンは、バフチンによる「発話の連鎖」の対話理論では真理というものがその発話の言葉の連鎖の効果から付随的に生じるものであると論じている。そのような声の対話に対して、「まなざし」というものをルイクリンは重要視する。「まなざし」に開かれなくては、言葉と内容は垂直的に結ばれない。

バフチンのアプローチのなかにその規範があらわれた言語文化においては、言葉と内容面の垂直的な結合は弱まっており、この枠組みのなかで真理はことばの内部の問題になる。視覚は全体的な言語的視覚として与えられるが、還元されて、特殊な、特定された形態をとっている。つまり、独特な個体化行為としての視覚は、ここではただ否定的に、脅威としてしか存在してはいない。言語的視覚はまなざしを開くことはないのである [ルイクリン 1997: p. 216]。

ルイクリンは、ここで二つの視覚の次元を示している。一方は、「言語的視覚」であり、それは柄谷行人の「風景」や番場俊の「まなざし」、あるいは作田啓一の「詩的メタファー」のようなもので、その視覚によって対象を都合の良いものにして消費/消化してしまう。しかし、他方で、そのような「言語的視覚」ではない視覚がある。それは、「可視的ではあるが言語化されない領域」[ルイクリン 1997: p. 208]を見ることが出来る「まなざし」である。ルイクリンによれば、それはバフチンの声による対話では、開けてこない領域である。なぜなら、声も含めた言語では把握できないが、眼によっては認識できるような領域だからだ。バフチンの「フライトの破壊」によって、その「可視的ではあるが言語化されない領域」が消失してしまう。その領域は「言語の停止状態」のような状況において開けてくるものである。

主体は、バフチンの理解においては、ことばのなかに、つねに、意識している主体、自らの発話の作者として参与する。そうした主体にとってもっとも恐ろしいのは、自分のことばが、交通のなかにある他の主体のことばと連結せずに、「ことばそのもの」にとどまってしまうことである。こうした場合に起こるのが、バフチンにとってはもっとも恐ろしいものだが、形而上学にとってはもっとも価値のある事態、すなわち言語の停止状態（stasis）だ。言語の停止状態は、それによって本源的なもの、すなわち文化と言語とを根拠づける基礎としての思考行為そのものが無媒介的なかたちで顕現してくるという理由から、すでにプラトニズムにおいて特権的な状態とみなされていた。つまりバフチンの理解する主体は、反省哲学の主体が、「両親からではなく」（デカルト）、おのれ自身の努力から生まれてくる、まさしくその地点で死ぬのだ。形而上学がおのれの基礎をつかみとるその場所で、対話哲学は死ぬのであり、逆に、言語文化の集団的主体が生まれ出てくる地点において、先験論は存在をやめるのである。一方の生が他方の死を代償にかちとられる宿命的な境界、個人の身体と集団的身体との境界、これこそ両者が互いに触れあう唯一の点なのだ。

ミハイル・バフチンの哲学の重要性は、この宿命的な邂逅点を神学から解き放って世俗化し、それを文化に内在化したことにある [ルイクリン 1997: pp. 210-211]。

「言語の停止状態は、それによって本源的なもの、すなわち文化と言語とを根拠づける基礎としての思考行為そのものが無媒介的なかたちで顕現してくるという理由から、すでにプラトニズムにおいて特権的な状態とみなされていた」とある。柄谷行人は、永遠なるものを求める小林秀雄は、プラトニストであると批判している。

たとえば、ベルグソンが真に対決したのはプラトンだといってよいが、そのベルグソンに傾倒した小林秀雄はまったくのプラトニストなのである。彼は、ちょうどプラトンがイオニア自然哲学者らのアナーキックな進化論的なヴィジョンにおびえたように、諸科学におびえている。プラトンの超越論的なロゴスは、彼らの認識を排除するところに成り立っている。中村雄二郎は、小林秀雄がデカルトにしたがっていうコモン・センス（常識）は、たえず組みかえられる諸感覚や諸関係のシステムを統合化するものとしてのコモン・センス（共通感覚）を抑圧するところに成立するというのだが、その意味で、「常識」について語るとき、小林秀雄は、近代哲学あるいは西洋形而上学の布置をすこしも“出て”はいないのだ [柄谷行人/中上健次 1979: p. 115]。

このことは、『罪と罰』の主人公の保持する「デモン」を批評した戦後の『罪と罰』論で見えてきたが、その超越的次元の発想の根底には、「言語の停止状態」である「断絶」があるだろう。そして、それをドストエフスキー文学に読み込むのである。それは、モノローグが徹底された小林の「断絶」の地点において、バフチンの多声的な「対話」がやみ、バフチンの多声的な「対話」が鳴り響く地点で、モノローグの「断絶」が消失するかのようである。

まとめ

たしかにルイクリンのバフチンの声を言語中心主義的なものとする見方には、同意することはできない。しかし、バフチンの理論では捉えられないもの、そこからこぼれ落ちるものがあることもうなずける。そして、人間の現実には、「可視的ではあるが言語化されない領域」というものがある。それは声であっても届かない領域ではないだろうか。

番場俊によれば、生涯<まなざし>と<声>で揺れ動いたバフチンが最終的に到達した批評がドストエフスキーの短編である『ボボーク』への批評である。それは、肉体ももはや消え失せ声しか鳴り響かない幽霊たちの集う墓場の物語である。そのバフチンの批評は以下のものである。

ドストエフスキーの『ボボーク』では、事件の参加者は境界線上に（生と死の、嘘と真実の、理性と狂気の境界線上に）立っている。そこでは、彼らは《天と地を前にして》鳴り響き、主張する声として登場する。そしてそこでは、象徴的な中心イデオも聖史劇的である（実際、エレウシスの密儀風である）。なぜなら、《現代の死者たち》は、地面に捨てられはしたが、死ぬことも（すなわち自分自身を脱却し、自分自身を超越することも）できなければ、また更新された存在として復活することも（すなわち実りをもたらすことも）できない、実りなき穀粒である、というのがその中心イデオだからである [バフチン 1995: p. 294]。

番場はここに、カーニバルならぬ、ドストエフスキーが文学で果たしたカーニバル化に「断

絶」を読むバフチンの姿を見る。

彼がドストエフスキーとともに自らを見出すのは根底的な断絶の場であり、そこで文学へのカーニヴァルの反映といった事態はもはやあり得ないのだ [番場俊 1997: p. 72]。

それは「身体なき声」である。「あらゆる方向性を失った時間、どこにも局在化することのできない非-場」なのであって、「そこでは人間はけっして固有の身体を持つことができず」、「ただ幽霊の声がはてしない相互浸透を繰り返すだけ」である。

幽霊、故郷を喪失した不気味なものたちの〈声〉の相互浸透。近代におけるディスクールの運命を反復しながら、バフチンがドストエフスキーとともに自らを見出す〈場〉とはここなのだ [番場俊 1997: p. 74]。

しかし、そこにはまだ人間の声がある。声が相互に浸透している。身体はなくとも、声を持つ限り人間でいられる。また、この『ボボーク』という短編は、カーニバル的な要素が多い。幽霊たちが嘲笑したり、忍び笑いをしたり、冗談を言ったり、歓喜の声を上げたりと対話が続く。たとえ死体となり身体が腐っていくとしても、声によって相互につながっているのである。しかし、この声すら響かない「断絶」の局面がこの地上には存在するように思われる。

バフチンは、あくまでも人間の現実、生活の現実における「対話」というものを重視する。人間社会に生きるとは、罵声や嘲笑が鳴り響く厳しい生活の現場に置かれるということである。たとえ、地の果てまで追放された人間でも、地上で生きる以上はこの生活の現場で、生きる糧を得なくてはならない。それは、シベリアへ流刑となったドストエフスキーが向き合わざるを得なかった流刑生活の現実であったであろう。一人になれない監獄はドストエフスキーにとって苦悩だったようである。ドストエフスキーの描いたヤクザな人間や売春婦や民衆たちは、罪や苦悩や貧困、社会や他者からの蔑む眼に曝されるような現実にあっても糧を求めて生活しなければならなかった。そして、それらの問題を芸術に昇華したり、哲学によって意味づけたり、夢想や観念に逃避することのできない、現実の生活の場において解決を求めなければならぬ。その人と人との営みの中で、問題を抱えながらも生きていくほかない。そこには、『罪と罰』の娼婦ソーニャのように、彼女の稼ぐ糧がなければ破滅するしかない家族を支えながら、自殺に逃避することも許されない厳しい現実がある。また、その現実の中で、現実の厳しさを相対化させる、カーニバル的な創意工夫というものも人間の重要な創造的な側面であろう。それは現実が深刻であるからこそ、カーニバルのような陽気な相対性の世界を必要とする。

北岡誠司は、『ラブレ論』などでも論じられた不作法な発話ジャンルや内輪の打ち解けた発話ジャンルなどに関して、そこに話し手と聞き手の能動的な応答関係が成立しなければならないと論じている。

敬語をつかうジャンル・文体も、不作法な発話ジャンル・文体も、内輪の打ち解けた発話ジャンル・文体も共通して「きわめて鮮明に開示する」点がある。それは「文体とは、話し手がその聞き手をどう感じどう理解するか、その一定の感じ方・理解の仕方により決まり、また、話し手が聞き手の能動的な応答的理解をどう先取りするか、その先取りの仕方により決まる」という点である [北岡誠司 1998: p. 221]。

そして、北岡は以下のようなバフチンの言葉を引用している。

話し手が、他者とその発話（現にある発話と先取りしうる発話）とにしめす態度・関係を考慮にいれないなら、発話のジャンルも、発話の文体も、理解はできない [北岡誠司 1998: p. 221]。

カーニバルは、あくまでもしかつめらしく生真面目な公式の文化に対する無礼講としてその文化の文脈の中に存在している。ポリフォニー論で論じられるドストエフスキー文学の対話は、主に闘争の対話である。相手の肺腑を抉るほどの遠慮なしの嘲笑や罵声の声飛び交う。しかし、どんなに罵倒や嘲笑の「声」が鳴り響く現実が過酷なものであったとしても、その声を通して人間が繋がりを持っている。そこには互いが能動的に応答し合う共通の地盤がある。そこには、話し手と聞き手の間に「声」という「共通言語」——必ずしも一般的な意味での言語ではない——があることが前提とされるのである。話し手は、いかに聞き手が応答するか、どのように理解するかという先取りを理解でき、聞き手も話し手の発話ジャンルがどういったものであるかということを理解する、発話ジャンルの理解の共通の土台というものを前提となっている。

しかし、ドストエフスキーの文学では、このような「共通言語」の断絶という局面が、登場することは否めないように思われる。例えばそれは、地下室の手記における主人公と主人公が陵辱してしまったリーザとの破局の場面や『罪と罰』の殺人後の主人公の「断絶」の局面などである。バフチンの批評にないものは、この「断絶」である。何もかもが笑い笑われる「カーニバル劇」のからくりの舞台に亀裂が入って劇が再開不能になるほどの「断絶」である。しかし、そこには、そのような包容力を持った対話性（真剣な眼差しを笑いに変え、すべてをカーニバル劇としてしまう包容性・豊穰性）とは対極の局面、深刻な実存というものが顔を見せる。ドストエフスキー文学の中には、この二つの局面が存在しているように思う。「対話」の次元と「断絶」の次元である。

ここで、小林がドストエフスキー読解において、「断絶」を読み込んだ根底にあるものを少し考察してみたい。筆者は、修士論文「日本におけるドストエフスキー受容史——明治中期から昭和後期まで——」において、ドストエフスキー文学における日本の受容史を扱った。ここでは、ドストエフスキー文学を受容した知識人たちが、それぞれの置かれた時代や社会の中で、その文学から何を読み取り、どのような背景がその文学を読ませたのかということ論じた。以下の文章は一部、その議論を土台としたものである。

『ドストエフスキイの生活』の序文になった「歴史について」（1939）では、「歴史は繰り返す」として事件を類型化する歴史家の視点と、事件によって掛け替えのない我が子を失った「母親」のまなざしとを対照させている。

子供を失った母親に、世の中には同じような母親が数限りなくいたと語ってみても無駄だろう<中略>掛け替えのない一事件が、母親の掛け替えのない悲しみに釣合っている。彼女の眼が曇っているのだろうか。それなら冷めた眼は何を眺めるか [小林秀雄 2005 orig. 1939: p. 14]。

小林は、「愛児のささやかな遺品」を前にして、悲しみが深まれば深まるほど自分の子供の顔が明らかに見えて来るという母親の日常の経験について述べている。そしてそうした母親の

悲しい経験から生まれる心というものこそ、歴史に関する根本の智慧・技術であると彼は主張する。そのような「母親の技術」とは正反対の方向に働く、性質を異にする技術がある。その正反対の技術は、「人間を自然化しようとする能力」であり、母親にとっての「愛児のささやかな遺品」を歴史家の史料として冷徹に分析・観察するいわば実証的な方法である。それは「自然は僕等に疎遠になればなる程、僕等の理解に好都合な世界として現れる」方法にほかならない。そこにこそ歴史的イベントを類型化・客体化する作用が働くのであるが、そのような類型化によってイベントの起こってしまった重みが軽くなるわけでも、母親の悲しみが軽くなるわけでもない。

これは、この類型化の問題は、歴史の問題だけではなく、リアリズムの問題、個と普遍の問題という小林の問題意識にもつながり、さらにそれはドストエフスキーの問題意識につながっていくように思われる。小林は、シュエストフを論じた論稿で以下のように述べている。

何故に作家のリアリズムは社会の進歩なるものを冷笑してはいけないのか。作家のリアリズムとは社会の進歩に対する作家の復讐ではないのか。復讐の自覚ではないのか。人間文化の持つ、強烈な一種のアイロニーではないのか。現存するあらゆる愚劣、不幸、苦痛を未来の故に是認することを肯ぜぬリアリズム精神の上に、果して社会の進歩が築かれ得るか⁹⁷。

この文章は、『カラマーゾフの兄弟』の中で、イワンが「大審問官の物語」を語る前に、アリューシャに発した問いが元にある。イワンは、罪のない無垢な子供が、なぜ虐待を受けたり苦しまなくてはならないのかという心情から神の世界を否認する。そして、未来の人類の幸福と平和と和解の終末の万人の復活による永久調和の建物を子供の償われぬ虐待された犠牲の上に建てることに承認できるか、というアリューシャへの問いを発するのである。

小林の「歴史について」には、戦争の時代において、そのような身近にある取り返しのつかない人間の死へ着想があったと思われる。その死が、果たして社会の中で再生するのだろうかという切実な問題があった。そして、その取り返しのつかなさ、人間の犯してしまった罪の取り返しのつかなさも含まれるであろう。

ここにはドストエフスキーの提起した罪や人間の死という切実な問題がある。ドストエフスキーは、キリストの贖罪というものの中に、そして終末の万人の復活というものの中に、希望を託したのではないと思われる。そこには、ドストエフスキーの幼き息子の死という切実なものがあった。その息子は親と同じ癲癩の発作によって亡くなるのである。

小林秀雄の「歴史について」では、冒頭に以下のパスカルの言葉を載せている。

最後に、土くれが少しばかり、頭の上にばら撒かれ、凡ては永久に過ぎ去る [小林秀雄 2005 orig. 1939: p. 8]。

このパスカルの言葉のように人間は意味もなく死んでいくのか。人間の犯した罪の結果を贖うことはできるのか。この不条理な世界になんらかの意味があるのか。そして、「ささやかな遺品と深い悲しみとさえあれば、死児の顔を描くに事を欠かぬあの母親の技術」 [小林秀雄 2005 orig. 1939: p. 22] によって、ドストエフスキーの伝記を書くのである。小林の断絶と超越

⁹⁷ 小林秀雄「レオ・シュエストフの『悲劇の哲学』」（平野謙、小田切秀雄、山本健吉編『現代日本文学論争史・下巻』未来社、2006年）、44頁。

性には、そのような問題が根底にあるように思われる。

これらの問題の中に、声による対話では架橋し得ない「断絶」の側面があるように思われる。ルイクリンが『ラブレー論』に感じる違和感とは、カーニバル的な一体性、共通言語の成り立つ対話の連続性である。そして、そのような連続するつながりが切断される局面というものが人間の世界にはたしかにある。その一つが、ルイクリンのバフチン批判の源泉にあるであろう、ソ連の全体主義が生んだテロルである。この局面において、どんな声も鳴り響かなくなる「断絶」がある。それはどんな声によっても架橋できるものではない。ルイクリンの『ラブレー論』への違和感は、そこで論じられる一体性によってそのような「断絶」を見過ごしてしまうことへの危惧ではないだろうか。

その「断絶」の局面において、小林がエピローグの「丸太の上に腰を下ろして黙想するラスコオニコフ」の「心理を乗り越えたものの影」という批評を行なった。この批評では、戦前の「道化」と評したような「希釈された笑い」すら鳴り響かないのである。小林のドストエフスキーから読み取った「断絶」の局面は、声という人間の「共通言語」が成り立たなくなってしまう世界の様相を示している。

ドストエフスキーの実存的な経験には、カーニバルというジャンル（形式）では到底語りつくせないものがあっただろう。それは小林の言うように、「心は血が流れるまで、思い案じねばならず、血は深い意味を生ずるまで流れねばならぬ」[小林秀雄 2005 orig. 1948: p. 405]ものであったのだろう。その実存的な経験が創作の中で屈折を経ながら作品として焦点化したと小林は考える。流刑を経験した、バフチンに、この血が流れていなかったとは到底思えない。形式というものによって身を隠さねばならなかったその境遇によって、その形式の仮面を利用して真実を語りつくした⁹⁸。その機知に富み、たくましく、老獪な姿勢というものが彼の書物にみなぎっている。そして、モノローグ的な現実には置かれた人間に対してその人間の人間としての創造的な可能性を見出した転倒の中にある勇氣と創造力を持つバフチンの方が、日本の昭和の文壇の中で生きた小林よりも、同じく流刑を経験し生涯、政治犯として監視され続けられながらカーニバル文学などを使って真実を語ったドストエフスキーの姿勢にはるかに近く、深刻だったという逆説が成り立つかもしれない。

第四章 戦後の小林秀雄のドストエフスキー批評に登場する「対話」

第1節 戦後の『白痴』論における対話：レーベジェフとイヴォルギン將軍をめぐる「物」を介した対話

小林秀雄の批評にも戦後になって主人公同士の対話がクローズアップされる。しかし、それはバフチンのような多声的な声による対話ではない。その批評では、物や視覚を媒介とした声によらない対話である。あくまでも断絶したそれぞれの世界に住む人間同士が、図らずもその

⁹⁸ ソ連で抑留された経験を持つ内村剛介は、「唯物論的二十世紀において、ソビエト・ロシアにおいて、いま宗教をまともに語るにはどのような『方法』がありうるかをバフチンは自らの存在において証したのである」と述べている。「そのときそこでドストエフスキーの創作方法のみ（某点=内村）を論ずると称してじつは新たに自己の思想、存在の思想を語ってみせたのである」。（内村剛介『人類の知的遺産 51 ドストエフスキー』講談社、1978年）、349-351頁。

ような媒介を経て対話が成り立つ様相を、戦後の小林は批評している。そのことをこれから見ていこう。

戦後の小林の『白痴』論では、主役のムイシュキンやロゴージン、ナスターシャだけではなく、脇役にも批評の眼が向けられている。大岡昇平は、この小林の批評について、「副人物を形づくる、いわば作品の『生地』と、主題との関連が明らかにされた例は私の知る限り外国にもない」⁹⁹と述べている。

小林は、『白痴』に登場するいじけた道化である脇役のレーベジェフについて、他人には話せない秘密を抱えた孤独な人間として批評している。小林によれば、レーベジェフは「非常に傷つき易い鋭敏な良心を持った人間」であり、彼の秘密はその彼の弱さにある。

彼は止むなく、自分の秘密と戯れ、道化師たる技術を、われ知らず身につけて行った、そういう男である [小林秀雄 2004 orig. 1952: p. 253]。

彼が隠し持っている大事な秘密とは、「彼の目には、先ず大概の人間が青二才に見えるのみならず、彼の考えによれば優れた人間とか成功した人間とか言われている連中は、皆、強い、つまり人間の弱さに関して冷淡な鈍感な人間なのだ」という考えである。そして、「ここんところ（と心臓を指してみせる）何もかも収めております。が、まあ、何んと言っても卑劣な人間でがす。卑劣の為に一生を台無しにしてしまいました」と言う彼の言葉は、「要するに、一生を台無しにしてしまった様な人間など、彼に言わせれば、みんな人で無しだ」ということを意味している。そこで彼はそのような「人で無し」の前で平気で破廉恥な嘘をつき、泥棒をし、詐欺を働くのである。そして小林は彼の言葉を代弁する。彼は「内心こんな事を言っている様に見える。勿論、俺がこんな事をやるのは、他にこれという才能のない男の生活上の必要からだ、本当の理由は、お前達に対する面当てだ、それが、憚り乍らお前達の様な紳士面をした下司根性には見抜けまい、俺は卑劣な人間だ、と公言する時の、俺が内心深く押し隠したぞくぞくする様な喜びの感情が見抜けまい、と」 [小林秀雄 2004 orig. 1952: pp. 251-252]。

レーベジェフの裡では、この悲しい秘密がいつも内攻している。この悲しみを救ってくれる程の大きな力が世間にあるとは、彼は信じていない [小林秀雄 2004 orig. 1952: p. 252]。

死期が迫ったことに憤慨し自殺を試みた青年イッポリートのような青二才ではなく、世馴れた道化である。「何も部屋に一人で閉じこもる事はない。こっちも嫌らしく生きてやる算段をすればいいのだ。元来やくざな性分に生れついていたし、あんまり世間も俺につらく当たったから、御蔭で俺は、そういう術を身につけた」と、小林は批評の中でレーベジェフに独白させ、彼の「自ら閉ざした心は、もう外に向って開こうとはしない」と批評する [小林秀雄 2004 orig. 1952: pp. 260-261]。

レーベジェフには、もう一人相棒がいる。彼もレーベジェフと同じく嘘つきの道化である。しかし、彼はレーベジェフと異なりお人好しであり、小林によれば、レーベジェフにある「鋭い邪悪な自意識が欠けている」。

何時の間にか、將軍は、堂々たる押出しで、客の前に現れて、美談や武勇談の花を咲かせ

⁹⁹ 大岡昇平「作品の生地と主題を“人物になり替わり独白する”独自の方法で」（「読書新聞」第529号、1964年6月8日）。

ている。勿論、話が一番感動しているのは、話し手自身である。イヴォルギンの内部も亦無秩序なのであるが、彼にはレエベジェフの様な鋭い邪悪な自意識が欠けている [小林秀雄 2004 orig. 1952: p. 261]。

しかし、彼らは自分の閉ざされた世界にいる孤独な人間である。彼らは同じ孤独の星に生まれながら通じ合うことがない。

レエベジェフは、この誰にも相手にされない老いぼれの内心の不安や混乱を見透して、其処に、われ知らず純粋な愛著^{あいちやく}の湧くのを覚えているのであるが、相手は、いつも居丈高に構えていて、下劣な小役人なぞ相手にしないのが気に入らない [小林秀雄 2004 orig. 1952: pp. 261-262]。

しかし、このような自己の孤独を抱えている二人のそれぞれの閉ざされた世界の間、図らずも財布という物を介して思わぬ対話が生まれることを小林は批評する。

事の成り行きはこうである。レーベジェフのコートのポケットから財布が紛失する。レーベジェフは、その犯人がイヴォルギン将軍であると確信しているが、何食わぬ顔で彼と相談しながら一緒に犯人探しをする。レーベジェフは、犯人が自分で盗んだ金を使い込む勇気がなく、そのうちに白状することがわかっている。翌日にイヴォルギン将軍は、奇妙なやり方で白状する。財布が部屋の椅子の下に落ちていたのである。レーベジェフは、知らぬふりをしてその財布をそのままにし、これ見よがしに財布がよく眼につく位置に彼を座らせる。すると、さらに翌日になって、財布は床の上からレーベジェフのコートの中に戻っていた。「いつの間にかポケットの底に大穴が開き、財布は、そこから滑り込んで、フロックの裾で膨らんでいた。レエベジェフは、フロックに着替えると、将軍を誘って酒場に行き、裾の脹らみを見せびらかし乍ら、将軍と酒を飲む。憤怒と羞恥とに混乱した将軍は、ムイシュキンの許に現れ、レエベジェフの様な下劣な人間とは絶交したと言う」 [小林秀雄 2004 orig. 1952: pp. 262-263]。

或る日財布がポケットから紛失し、翌日は椅子の下に現れた、疑い様のない事は、そういう事実だけである。この事実にただ一人の人間が関係を持って、事件は忽ち疑わしいものとして現れざるを得ない。イヴォルギン将軍が、盗んだという事が判明する。だが、この変人には、どんな目的があり、どんな動機があったかは、誰にもはっきり理解出来ないとしたら、出来事は、甚だ難解なものとなるだろう。更に、椅子の下に財布が現れたのも、将軍の仕業と判明すれば、これはもう結局何が判明したのやら解らない様なものだ。レエベジェフとイヴォルギンとの間を、財布が行ったり来たりする。ここに生ずる笑いは一種グロテスクなもので、ユウモアとは呼び難い。まるで財布が、俺は一体何んの為に行ったり来たりしているのか、と口を利いている様である。作者は、変人が描きたかったのではない。二人は変人ではない。これらソクラテスならぬ凡人は、世間に見離され、一生を台無しにした、という痛い代償を払って、めいめいの自己に面接しているのである [小林秀雄 2004 orig. 1952: p. 267]。

「めいめいの自己に面接している」孤独な二人の間を財布が行き来する。小林によれば、互いに動機もわからずに、ただ財布が行ったり来たりする物を介した対話が繰り広げられるだけである。お人好しのイヴォルギンと狡猾なレーベジェフとの間には、互いに相手の世界をわか

り合わずにただ財布だけが行ったり来たりする「対話」が繰り返される。

嘘つきの彼らの言葉は世間からの信用を失っている。「將軍は白状したのだし」、レエベヂェフは、自分の悪事を「毎日白状している」。「この二人の嘘付きは、良心に照らして、もう何にも白状するものがない。而も、それ故に、彼等は『啞の様に聾の様に苦しむのである』」[小林秀雄 2004 orig. 1952: p. 269]。小林によれば、この二人の言葉は、他の登場人物たちからも、さらには読者からも信用が置かれていない。

彼等は、世人の信用を失墜し、止むなく眼を自分の孤独の内側に向けた。そんな厄介な事を、彼等は、決して進んで欲したのではない。誰もめいめいの裡に持ちながら、誰も見たがらぬ、或は適宜に覗いて済んでいる、人間の深い特性、汲み尽せぬ意識、限らない内面性の前に、彼等は、追い詰められ、引据えられたと言っている。彼等は混乱して、もう自分を信ずる事が出来ない。イヴォルギンの空想は、徒らに、彼の英雄や怪物を発明し、レエベヂェフの分析は、嘘と本当とははじめの附かぬものだという発見に衝突するだけである [小林秀雄 2004 orig. 1952: pp. 267-268]。

この二人の嘘つきの白状する言葉は、信用のおけるものではない。小説というのは、主人公の言葉を信用しなければならないが、ここにはそのような「紙幣の様な外的な信用価値」というものが存在しない。小林は、「ここに作者ドストエフスキイの芸術一般という社会信用制度に関するアイロニーを感じ取ってもよいのである」と小林は述べる。ここでの「芸術一般という社会信用制度」とは、小説における主人公の言葉の信頼に基づいて描かれる自然主義小説のエピソードである。そこでは、「観察者に都合な或る種の観点を語るに過ぎない」がために、「在りそうな事だけが在り、起りそうな事だけが起る」のである。しかし、小林は「『人生は、現実的であればあるほど、いよいよ信じ難いものになる』とレエベヂェフは作者に代って言う」のだと論じる [小林秀雄 2004 orig. 1952: pp. 266-268]。

小林によれば、彼らは読者に対しても言葉の信頼を失っている。

誰もレエベヂェフを真面目に相手にはしない。これは一応解り切った話であるが、レエベヂェフの方でも、世間というものを真面目に相手にしていないという事になると、この方は、まことに厄介な話になるのであって、読者は、レエベヂェフという男の性格に関し、全く雲を掴む様な想いがするのである [小林秀雄 2004 orig. 1952: p. 260]。

そしてこの二人が置かれているのは、「啞の様に聾の様に苦しむ」孤独である。

イヴォルギンは、小説家の様に嘘を付き、レエベヂェフは、俳優の様に仮面を被る。だが、何故、小説家の様にであり、俳優の様にであって、彼等は小説家でも俳優でもないのかと質問してみる事も興味ある事だろう。諸君は、彼等に不足しているのは才能ではない、読者と見物とである事に気附くであろう [小林秀雄 2004 orig. 1952: p. 268]。

彼等には、世間と断絶して、何処に逃げて行く処もない。彼等は、彼等を見離れた世間に、必死ですがり付き乍ら、自己を表現しなければならぬ [小林秀雄 2004 orig. 1952: p. 268]。

世間からも、他の登場人物からも、読者からさえも、孤絶している二人の間に不気味に行き来する財布を介して対話が生まれる。ここで批評された異様な対話の中に、人間の「断絶」の

不気味な様相が示されている。しかし、この行き来を生み出したのは、イヴォルギン将軍の孤独を理解したレーベジェフの相手への好奇心であった。

だが、本当を言えば、貴方や私の様な因果な人間は、決して楽にはならない。私が、こうして、財布を拾わずに貴方に見せびらかすのも、貴方への満腔の同情、言葉を代えれば、純粋な好奇心によるのですがすよ [小林秀雄 2004 orig. 1952: p. 269]。

第2節 戦後の『罪と罰』論における対話：ラスコーリニコフとソーニャの「眼」による対話

ラスコーリニコフに対するソーニャの「眼」

ここではもう一つのまったく異なる「対話」のあり方を見ておこう。それは何度か本論文でも取り上げたが、『罪と罰』の殺人犯ラスコーリニコフに娼婦ソーニャが聖書を読み聞かせ、主人公が自分の犯行を告白する場面、エピローグの主人公の復活へとつながる重要な場面である。しかし、小林秀雄の戦前の『罪と罰』論では、この主人公と女性の邂逅の場面に本質的な対話を見出していない。

彼はソオニャに出会ったというよりも寧ろソオニャという女が彼の創作なのである。彼に対して多少でも己れを主張しようとする悉くの個性が、彼に我慢が出来ない時、この貧弱な、無学な、卑屈とみえるまで謙譲な一人の人間に、彼は己れの本性を映すに最も好都合な鏡を見付け出したのだ [小林秀雄 2005 orig. 1934: p. 376]。

主人公ラスコーリニコフにとってソーニャは、「己れの本性を映すに最も好都合な鏡」ではない。主人公はあくまでも独我論的な世界に閉じこもる存在であり、生きる場所の異なるこの女性の世界に入り込む余地がない。そこに対話が生まれないのである。戦後になってこの二人の邂逅が再び批評されるが、そこに初めて対話が生まれる。しかし、それはバフチンの多声的な声の響き合う対話とは異質な、主人公が老婆と一緒に巻き添いにした妹リザヴェータの恐怖の表情を介した視覚による対話なのである。別々の世界に生息する断絶した二人が、図らずも自身の世界を越えて対話が生まれる様相を批評するのである。

そこには眼による対話とでも言うべきものがあるが、これから小林の戦後の『罪と罰』論における批評のレトリックの面から見ていこう。なぜなら、このレトリックを使った批評によって小林がいかにかこの別々の世界にいる両者に対話が成り立つかということを表示しているからである。レトリックの面から見てみると、小林の批評にはいくつかの声が登場する。主人公ラスコーリニコフとソーニャの対話の場面では、小林による批評の語り声というものが、この二人の対話を演出するための役者になって登場している。戦後の『罪と罰』論における小林の批評の声を分析してみると、戦前の『罪と罰』論よりも、小林自身が様々な役者を演じ分けながら老獪に批評していることがわかる。

小林の評論には、小林の自我を中心にいくつかの声が登場しているように見える。例えば、以下のような戦後に『罪と罰』を論じた文章がある。この文章は、一般的に、『罪と罰』を初めて読んだ時の印象は青年の心を掴むのであるが、それは印象のまま残り、内容の方は忘れ去

られ、中年になれば今更『罪と罰』でもあるまいと相手にされないことに対して論じたものである。

「罪と罰」という作品は忘れられ、作品から与えられた感動だけが記憶に残る。四十五歳にもなれば、今更「罪と罰」でもあるまいという事になる。世間を小説風に見ることから始めて、小説を世間風に見る事に終る、どうもこれが大多数の小説読者が歩く道らしく思われるが、そういう読者の月並みな傾向の犠牲者として、ドストエフスキくらい恰好な大作家はいない様である。彼くらい、少年や青年に傾倒し、作中、彼等に最も重要な役を振当て、その熱烈な演出に成功した作家はいない。と言うのは、彼の作品ほど、青年向読物という仮面がよく似合う作品はあるまいという意味だ。彼の素面には、どんな深い仔細が隠されていたか。これは、常識で武装した世の大人達には関係のない事柄だ、又、ドストエフスキよりトルストイの方が大人びた小説家だと思い込んでいるわが国現代の作家達の小説常識にも。ドストエフスキの翻訳にかけては、吾が国は、恐らく世界一である。という事は、ドストエフスキにからかわれている事にかけても世界一だという事になるかも知れない [小林秀雄 2005 orig. 1948: p. 398]。

ここには、いくつかの声の形で登場する人物たちがいる。まずその一つは、『罪と罰』を「青年向読物」と見なす「常識で武装した世の大人達」と「わが国現代の作家達の小説常識」を含めた常識的な読者による「今更『罪と罰』でもあるまい」という声である。そこには、「青年向読物」の適齢期が過ぎても真剣に読んで論じようとする小林秀雄の姿勢に対する嘲笑の響きが感じられる。しかし、実は「青年向読物」というのは仮面であり、その奥には、そのような仮面によって犠牲になったことを一向に気にせず、この小説の「深い仔細」を隠し持っている作者ドストエフスキの素面があるという小林の声を示唆することによって、形勢が一気に逆転する。何もわかっていないのは常識家の方であり、彼らの無知が露わにされることにより小林の面目が保たれる。また、彼らの犠牲者である作家に同情し、同時に、その作家とこの仮面の秘密を共有していることへの誇りの響きがやや感じられる。そしてそれらの日本においてなされた小林と常識家の声のやり取りを何も動じず達観しなら、小林らのいる昭和の日本の背後にある 19 世紀のロシアから終始眺めている作家ドストエフスキのからかいの声が前面に出てくる。このように、よく聴いてみると小林の文章の背後に潜在的な様々な声が存在する。そして、小林はそれらの声を演出しながら、自身もその劇の中で観衆である読み手にとっては痛快な役者を演じる小林のレトリック（演技）が見えてくるだろう。

ついでにもう一つこのような批評における小林のレトリックを見てみよう。

ラスコオリニコフという人間の創造の由って来る所以、罪とは何か罰とは何かというこの作の深い主題、そういうところに、この作が発表された当時の「ロシア通報」の読者の誰が、はっきりと想いを致したであろうか、これは疑わしい事だ。恐らく、「罪と罰」という一つの巨きな思想が理解されたわけではなかった。「罪と罰」という血腥い事件が、ペテルブルグに突発し、人々は何んとは知れぬ新しい恐怖に捕えられ、恐怖は忽ち伝染した。では、大成功は、罹病者等の心の迷いと誤解とに基いたか。そうかも知れぬ。然し、若し、病人中一番重態だったのは、実は作者自身であったという事だったら、どういう事になるだろう。真の恐怖を知っていたのは作者自身であった、彼は自ら思い切って曝け出した思想が現実の人殺しの形をとって、眼前に生きている事を確め慄然とした、若しそういう事

だったら。これは難題であるが、こういう難題に出会わぬあらゆる思想問題は雲をつかむ。思想の世界で、本当の病人、思想の毒を呑み、而も癒される事を欲しない病人は極めて少ないが、夥しい藪医者達の論争は絶えないものだ [小林秀雄 2005 orig. 1948: p. 399]。

『罪と罰』に隠されている「一つの巨きな思想」という秘義は一般読者には理解されているわけではないが、主人公の殺人犯ラスコーリニコフの模倣犯が現れ、彼らのうちにこの小説の表面的な理解の上に恐怖の声が広がった。この小説の大成功は、そこに秘められている深い思想も知らない浅い読者たちの無理解によるものである。また、小林は、このドストエフスキーの小説の事件の凄惨さに慣らされシニシズムの毒を幾分か持つ小林の評論の読み手たちが、当時の小説の読者とその表層的な凄惨さを真に受けるナイーブな単純さに対して笑っている隠れた声を想定している。それを横目に、一番小説の主題知り尽くしている作者が一番重症で恐怖していたという逆説の声を発し、読み手には思いがけない衝撃を与える。

このように、明らかに戦後の小林によるドストエフスキーについての批評では、様々な声が登場する対話の舞台となっている。それは、戦後の『白痴』論でも同じである。メタ言語学では、第一タイプのモノローグの言葉で批評していた小林の評論は、戦後において明らかに第三タイプの対話的な言葉で批評されている。また、このような戦後の小林の批評には、時代劇のようなある一定のパターンがあり、役者の顔もおなじみの顔が揃う。そこに登場する役者は、素人の読み手たち、常識家たち、中途半端な賢者たち、権威ある評論家、時代の流行に乗った浅薄な「リアリストと自称する五カペイカ銀貨懷疑派」たち、そして彼らの浅薄な小賢しさに対して彼らが本当は無知であることをわからせるために、彼らの定説と常識を覆し、無知を知らせる痛快なソクラテスの役者を演じる小林秀雄である。

話を主人公とソーニャの対話に戻そう。この場面の批評に登場するいくつかの声を分析して、この二人の対話の場面を小林がどう批評しているかを見てみよう。

小林によると、ラスコーリニコフとソーニャは、「二人とも絶体絶命の場所に追いつめられて生きている人間で、他人に解る様な言葉の持合せがない」。

ラスコーリニコフは、ソーニャの生活を意地悪く批判し、発狂を言い、自殺について語るが、彼女を驚かす事は出来ない。ソーニャは、彼の言う理窟は理解しないが、発狂についても自殺についても、彼女の流儀で既に充分悩んで来たに相違ない。而も、彼の言葉を残酷だとも意地が悪いとも感じていない。ラスコーリニコフは苦しい想いで、それを直覚する。何故世の中には、こんな不幸があるのかという彼の疑問に応ずるもっと大きな疑問の如く、ソーニャという女が眼前に立ちただけで、彼はどうする事も出来ない [小林秀雄 2005 orig. 1948: p. 442]。

ここでは、ラスコーリニコフの意地悪く残酷な声は、ソーニャの生活の苦しきさによって相殺されている。そのようなソーニャの淡々とした応答は、ラスコーリニコフに「何故世の中には、こんな不幸があるのか」という彼の元から持っている疑問の声と合わさり、さらなる大きな疑問の声へと増幅される。ここでの批評は、「ソーニャという女が眼前に立ちただけで」や「苦しい想いで、それを直覚する」など、声というよりも、眼や洞察といったものによる対話であることが読み取れる。重要なのはこの先である。単純だが物悲しく美しいこの二人の対話に小林の声が登場する。

突然、ラスコーリニコフに奇怪な動作が起る。彼は全身をかがめて、ソーニャの足に接吻

する。驚く彼女に「お前に頭を下げたのではない、人類全体の苦痛の前にお辞儀をしたのだ」と彼は言う。彼は道化ているのか、それとも真面目なのか。口に出せば嘘としかならない様な真実があるかも知れぬ、滑稽となって現れる他はない様な深い絶望もあるかも知れぬ。ともあれこの自分の狂気をよく知っている廿三歳の狂人には似合った言動であるか。併し、ソオニャには、そんな事はどうでもよい。そういう曖昧な問題は、一切彼女には存在しない。彼女は見抜いて了う。この人が何を言おうと何を為ようと、神様は御存知だ、この人は限りなく不幸な人だ、と。これが、彼女の人間認識の全部である。ソオニャの眼は、根底的には又作者の眼であったに相違ないと僕は信ずる [小林秀雄 2005 orig. 1948: pp. 442-443]。

この殺人者と娼婦の対話の中に、ラスコーリニコフの「奇怪な動作」に対して少々シニズムが混在した小林の驚きの問いの声が加わる。「彼は道化ているのか、それとも真面目なのか」。そこには、先ほどのラスコーリニコフがソオニャに対するのと同じ様な何か相手を意地悪く探るようなトーンを持った小林の疑問の声でもある。「口に出せば嘘としかならない様な真実」や「滑稽となって現れる他ない様な深い絶望」という道化と真面目の入り混じった表現は、表面的な意識の上では、あるいは表面上の効果の上では、道化的だが人間の魂の深奥は真面目で絶望的であるとでも取ればいだろうか。いずれにせよ小林は、この様な心理学的解剖をしようとする問いの声をラスコーリニコフに向けるのである。

しかし、そのあと、それまでの対話に転調が起こる。仮想上¹⁰⁰のこの対話において、ソオニャの声は、小林の分析的な複雑な声を遮ってしまう。小賢しい心理分析による問いを発するような複雑さは、この声にはないが、単純なだけに力強いラスコーリニコフのもっと大事な内奥の魂の次元を洞察する声である。「この人は限りなく不幸だ」と。そして、その声の背後には作者の作品の根底にある声が響いている。小林が「眼」と表現するところをバフチンの「声」で言い換えてみたが、根底には対話というものが響いていると思われる。小林のラスコーリニコフに問いかける呼びかけの声が入ることにより、彼とソオニャの声の位相の違いが強調される。そのことにより、作品の中の主人公同士の対話がより立体的に見え深く理解できるようになる。そして、ここで生み出された対話的批評は、見事にきわめてドストエフスキー的な世界観の枠内で行われている。

前述の小林の心理学的好奇心に満たされた声は、道化か真面目かという分析的問いである。それは、人間をあらかじめ設定していた人物像の類型に分類するようなものであり、バフチンのポリフォニーと対極にあるモノローグの捉え方である。ドストエフスキーは同時代の心理学に対して否定的であるが、それはバフチンによれば、観察者が対象に対して対話の関係になく、表面的な性格や特徴を客体化し、あらかじめ決定されている決まり切った人物像として対象を扱い、その人の内奥にある人格の可能性というものが引き出されないからである。そして、ドストエフスキーはそれとは対照的な登場人物の内面をその人物に対する「呼びかけ」の対話によって描いているという。たしかにドストエフスキーは、例えば主人公が他の人物の肺腑をえぐる挑発、愚弄、問いかけ、議論などによって、その人物の心理的にギリギリの切羽詰まった言動が引き出され、日常では表れない自己の内面が開示されることがよくある。

¹⁰⁰ この場面の対話は、実は原作では順序が異なっていて、小林が批評の中で創作した対話である。小林の奇行と呼ぶラスコーリニコフの言動の後に、ソオニャがこのように相手の不幸を見抜くのではなく、ただただ驚いているだけである。「この人は不幸だ」という独白が生まれるのは、聖書のラザロの復活を彼に読み聞かせた後である。

しかし、このような対象を客体化する一見ドストエフスキーの嫌うような小林の問いはさらに屈折している。「口に出せば嘘としかならない様な真実」というような言葉は、割り切られるものではない。バフチンのポリフォニー論にあるドストエフスキー的な未完結性・不確実性・未決定性が含まれている複雑さを持った問いである。しかし、それを超えるソーニャの単純ではあるが苦悩を通った深い洞察のある——小林とは異なる位相の——声が、小林の声を遮ってしまう。その際、小林はレトリックによる役者を演じている。その演出された小林の声が入り込むことによって、ソーニャの洞察が一層引き立つようになっている。小林は、別の箇所、このソーニャの洞察を「これは大事な事だが、恐らく読者より深く見抜くと附言しても差支えない」と述べている。このことは、「彼はソオニャに出会ったというよりも寧ろソオニャという女が彼の創作」であるとした、戦前の論からの深化でもある。戦前の「創作」から移行した「出会い」という主題の響きは、様々な転調を繰り返しながら大きくなっていく。

ここまで小林の表現したものをバフチンの「声」の原理にすべて代替して見てきたが、この場面をすべて声による対話で論じるのには、一面、少々無理を感じるのも事実である。それは、明らかに対話のすべてを覆うようなソーニャによる転調は、声とは何か質的に違うものを感じるからである。また、「この人は限りなく不幸な人だ」というソーニャの心の声は述べられているのであるが、小林は「ソオニャの眼」と表現している。そして、その背後に作者ドストエフスキーの眼がある、と。この「ソオニャの眼」は、それまでの声の交錯していた対話とは違う位相にある。「ソオニャの眼」は、『ドストエフスキイの生活』の序で述べられている母親の眼と同じものであると言えるが、ラスコーリニコフの秘密を見る眼である。その眼は、ラスコーリニコフのただ客観的事実・心理的事実（殺人を犯した事実やその動機）としての秘密以上の深奥にある、秘密を見抜く眼になる。その眼が殺人者を和ませる。そしてそれは作者の眼である。小林は、エピローグでもこの作者の眼について論じている。

それぞれ別の世界にいるラスコーリニコフとソーニャの視覚を介しての対話

この翌日に主人公は犯行をソーニャに自白するのであるが、この二人の交渉の場面を論ずる小林の評論は戦前からの深化を見せる。

ドストエフスキーは、この主人公の犯行の自白の場面が、犯行の時と似通った状況にあることを強調するのだが、小林もこの点に注目しその理由を考察する。小林は、自白の場面の前の主人公の「特色ある心理描写」に着目し、犯行と同じ心理状況にあることを読み取る。それは、犯行を自白するためにソーニャを訪問する直前のラスコーリニコフの心理で、「なぜ告白しなければいけないのか」という疑問を抱えながら、「この疑問は、実に奇怪なものであった。何故なら、彼はそれと同時に、単に言わずにはいられないのみならず、たとえ一時にもせよこの瞬間を延ばす事は不可能なのを、はっきり感じていたからである。しかし、彼は何故不可能なのか解らなかった。ただそう感じただけである。そして、この必然に対して、自分が全く無力であるという悩ましい意識が、殆ど彼を圧倒するばかりであった。もうこの上考えて苦しみたくはなかったので、彼は急いで扉をあけ、ソオニャを見た」というドストエフスキーの心理描写である [小林秀雄 2005 orig. 1948: pp. 446-447]。

小林の説明によると、主人公は「彼の生きる悲しみが、もう一つの生きる悲しみを求めた、命が命を求めた」ために、ソーニャという人間に惹かれたということになる。そういった生きる悲しみの中にある主人公は、「心を開くべき相手を感じながら、実は相手を感じず、感じ自体を感じず」という心理状態にある。打ち明けるための明確な動機はなくとも、生きる悲しみがどうにか打開したいという切迫感からソーニャに打ち明けようとする [小林秀雄 2005 orig.

1948: p. 446]。

小林によれば、主人公の殺人の動機に明確な理由が見当たらない。思想の実践や出世のためでもない。小林の解釈によると、自意識家であり、観念の中に閉じこもる空想家でもある主人公は、他力を借りずに自己であろうとするあまり、行為することによって自己の可能性を限定することを拒否し、精神の自由な世界に閉じこもるようになった人間である。観念の世界では、殺人を計画することも、ナポレオンを夢想することも自由である。「彼はこの世界の主人となった時に、観念が観念を追うこの空しい世界には、凡そ主人と呼べる様なものは存しない事に愕然とする」。そのような虚しい観念の世界にある自己は可能的自己の姿に過ぎないため、現実の世界で何者かにならなければならないという切迫感があった。そのような切迫感が、信じてもない観念の世界で作上げた殺人思想を、空しい結果になると予感しながら、実行に移してしまう。それが小林の主人公による殺人の解釈である。その動機のない点において殺人と自白は類似するのだという。

彼の問いの真意は、彼が正当な動機が何処にも見附からぬ自白という新しい行為に迫られているという事に他ならない。事態は犯行の場合に酷似している。彼は再び犯罪を行わなければならないか。まさにその通りなのである [小林秀雄 2005 orig. 1948: p. 448]。

そして、以下のような評論をする。

幸い彼の手には斧がなかった。だが、斧とは何か。血とは何か——ソオニヤに自分の心を分とうとして、自分の心の空しさが、ラスコオリニコフに現れる。打明けようとして、彼自身が「秘密」になるのである。こういうヂレンマの苦しみに堪えかねて、一步を踏み出すという事、それが嘗ての彼の犯行の型ではなかったか。人と心をつつとは、人から心をつたれる事に相違なく、人に心を与えるとは、人から心を貰う事に相違ないのである。ラスコオリニコフは、ソオニヤから何物も貰おうとは思っていない。その故にこそ彼は空しく「秘密」なのであり、己れを人に与えようとして、己れを人に強いるのである。斧の代わりに「秘密」は人の心を殺すに足りるであろう [小林秀雄 2005 orig. 1948: pp. 448-449]。

なぜソオニヤから何物も貰おうと思わないかという、自分に対する彼自身の秘密が自分の前に全心を曝し出さねばならなかったからである。ソオニヤに犯行を一方的に打ち明ける主人公には、殺人という「己の空しさに直面しなければならぬ予感」があった。殺人と同じように自白も空しい結果に終わる予感があった。「人と心をつつとは、人から心をつたれる事に相違なく、人に心を与えるとは、人から心を貰う事に相違ないのである。ラスコオリニコフは、ソオニヤから何物も貰おうとは思っていない」と小林が述べているように、その告白とは、ソオニヤから何も求めることをしない一方方向のまさにバフチンの言うモノローグがあり、自分の秘密を一方的に相手に与えて己を強いることである。それはまさに小林の戦前の『罪と罰』論において解釈された、ソオニヤを「己れの本性を映すに最も好都合な鏡」として捉え、物言わぬ他者としてしか彼女を認めることのできない主人公の独我論の状況である。しかし、ここから小林の評論の中にソオニヤとの対話を取り込まれることにより、戦前のラスコオリニコフ像が打ち破られる。それは戦後の小林の辿り着いた洞察の深化である。さらに重要なのは、そこでの対話は言葉や声によるものではなく、眼によるものである。

己の空しさに直面しなければならない予感のある主人公は、ソーニャに対して「刺す様な憎悪の念」を持って眺めるが、「悩ましいほど心づかいに充ちた」ソーニャの視線に合うことによって、いよいよ自白する番だと感じる。ドストエフスキーは、「この瞬間は、ラスコオリニコフの感覚のうちで、彼が老婆の後に立ち、斧を環から外しながら、もう《一刻の猶予は出来ぬ》と感じた瞬間に、恐ろしいほど似通っていた」という表現を使う。小林は、これを「己を人に強いる」（バフチンの言葉を使えば）モノローグの自白をしようとする主人公の暴力であると解釈する。しかし、ここで思いもよらぬことが起こる。以下は、小林の言葉である。

ラスコオリニコフが全く無意味だと嫌厭の念をもって考えた自白という行為から、彼自身にとって、又読者にとってもと云ってもいい様に思われるが、或る思いも掛けぬ意味が生じている様が見られる。リザヴェエタの幽霊が出たのである。（注意して置きたいが、ラスコオリニコフがリザヴェエタの事を本当に思い出すのはこの時が始めてであり、又この時限りである。）彼は彼女の恐怖を、まざまざと感ずる。ところで、つづいて第二の意味が生ずる様に見える。リザヴェエタの恐怖は、実はソオニャから貰ったものであり、ソオニャの恐怖は、彼自ら与えたものである。どうしても人と心を分ち得ないと考えている人間が、思いも掛けぬ形で人と心を分ち合う有様が見られる。彼はソオニャに或る秘密を打明けたのではない。彼自身が「秘密」だった筈だから。彼は、全心を曝し出さねばならぬ、誰の前に？ 己れの前に。彼は、この行為の機縁となったソオニャを「刺す様な憎悪の念」をもって眺める。己れの空しさに直面しなければならぬ予感が彼にあるからである。だが、彼は間違った。己れの空しさのなかには、リザヴェエタの幽霊が立っていた。恐怖がラスコオリニコフとソオニャを一人にする。真実不思議な事ではあるのだが、恐怖が愛でないと誰に言い得ようか。場面は、一種の犯行に始まり一種の自白に終る [小林秀雄 2005 orig. 1948: pp. 450-451]。

ここでの小林が評論しているのは、言葉や声による対話ではない。いわば眼の視覚を介した対話である。声によって対話が成り立つには、互いの応答を理解する共通の言語が必要である。バフチンの声は、言語中心主義的なものではなく、人間が存在することの根源にある身体的なものである。目配せも声になりうるであろうし、沈黙も声になる。しかし、ここで小林が批評しているのは、互いが互いを理解できない世界に存在する両者が、眼に見るものを介して対話がなされたということである。声はさまざまな人間の孤独を架橋し、社会の中の対話へと引き入れていく。しかし、そのような声というものが断絶した世界というものを小林はドストエフスキー文学から読み取った。そして、そのような世界が異なる他者を理解してしまうのは、ソーニャの眼であった。さらには、主人公が殺したリザヴェエタの恐怖の表情を介して、主人公とソーニャは心を分かち合った。ここに戦前の独我論的な主人公として批評した小林の戦後における達成がある。

何度か本論文で言及したドストエフスキー研究者である木下豊房が、国際ドストエフスキー・シンポジウムで「ドストエフスキーの創作における言葉なき対話」と題して報告した際に、「出席していたポーランドの女性の研究者が、言葉を使わないで、どうして対話が成立するのか、と問いかけてきた」という。その時の経験から「言葉なき対話」について以下のように考察している。

これは私にはあまりに素朴な質問と思われる反面、明晰な論理の世界に住むヨーロッパ人

との、彼我の違いが感じられて、たじろがされたのであった。「言葉なき対話」とは、いかにも日本人的な表現ではないか、と。しかしあらためて考えてみると、ドストエフスキーの作品世界には、言葉なき対話とも、直感的な洞察とも、感触ともいえる場面が実に沢山あって、それが小説の大きな魅力を形づくっているのは確かだと思われるのである [木下豊房 2002: p. 8]。

このように、ドストエフスキーの対話のすべてが、言葉や声によるものではないのではないのか。そして、批評の中で小林は、断絶を架橋する対話というものを小林なりに見出そうとしたのである。

終章 本論文の総括

Our indiscretion sometime serves us well,
When our deep plots do pall; and that should learn us
There' s a divinity that shapes our ends,
Rough-hew them how we will.

William Shakespeare, HAMLET

はじめに：本論文のタイトルについて

この終章では初めにこれまでの議論を振り返り、本論文のタイトルを「ドストエフスキー文学にみる内在性と超越性：ミハイル・バフチンのポリフォニー論と小林秀雄の洞察の実存論の比較研究」とした理由を簡単に説明しておきたい。

本論文のメインタイトルを「ドストエフスキー文学にみる内在性と超越性」とした理由は、今まで論じてきたように、一方でバフチンのポリフォニー論が、専ら主人公たちの基本的な対等性に基づく水平軸において展開されているという意味で「内在性」の理解と議論に終始する傾向がある。他方で小林の場合は、水平軸における主人公の対話や反発やかけ引きと共に、主人公の内面の実存的な苦悩や願望、またそこから生まれる「形而上学的予感」を示唆する「超越性」への垂直の「眼」や「声」の重要性が議論されているからである。

本論文では、バフチンのポリフォニー論を多様な角度から明らかにすることを一つの重要な課題としている。その課題は、全部で四章から構成されている第一部「バフチンのポリフォニー論」で試みている。次に四つの章から構成されている第二部には、「バフチンとの比較で見る小林秀雄のドストエフスキー論」という題目を付けた。筆者は、バフチンのドストエフスキー読解と対比し比較する目的の下に、日本の昭和の文学評論家、小林秀雄のきわめて実存論的なドストエフスキー文学の読解を理解しようと試みた。筆者が小林秀雄のドストエフスキー文学の評論をバフチンの仕事と比較検討しようと考えた理由は、その内容とスケールにおいてはるかに見劣りするものの、彼の評論が、バフチンのアプローチにはない知見と眼識をいくつか持っていると考えたからである。小林のアプローチは、ドストエフスキーの小説における垂直な「眼」や「デモン」の「声」などに着目し、その垂直軸の形而上学的次元の存在を示唆しているという意味で、もっぱら主人公たちの対等な水平軸の対話とそこから生まれるバフチンのポリフォニー論に対して、一つのコントラストが見られる。ここに、ドストエフスキー文学が従来の主体と対象の関係がきっちりとしていたモノローグ小説を超え出る地点を、地上の声の対話の連鎖に置くという意味で内在性に見るバフチンと、形而上学的な領域や断絶に置くという意味で超越性に読み取る小林という対比を示そうとした。そのため、バフチンの内在性に対して小林の超越性という位置づけを与えた。

第1節 本論文のまとめ

バフチンと小林は、言葉をめぐる問題について考察しながら、異なるものを論じている。本

論でも論じたように、バフチンにとって言葉の記号は、階級闘争の舞台である。このような言葉に対するバフチンの捉え方は、小林と著しい違いを見せる。小林は、1940年に書かれた「文学と自分」で、以下のように述べている。

文学者は、長い人間の歴史の脂や汗に塗れているそういう言葉の形をしかと感じているのであって、歴史の脂や汗を拭い去って了ったら言葉はもはや言葉ではなくなる、それはただ推理の具と化するのであります。こう考えて来れば、伝統のない処に文学はないという屢々言われる言葉の意味も根本のところからお解りだろうと思う。言葉は毎日太陽に照らされ、風に吹かれ、生活に揉まれ、人々の膏血に塗れ、極めて緩慢な変化を受けつつ、生きて来た、また生きて行く。＜中略＞言葉も亦紅葉の葉の様に自ら色づくものであります。＜中略＞人情という言葉が美しくないか、道徳という言葉は美しくないか。長い歴史が、これらの言葉を紅葉させたからであります¹⁰¹。

ソ連の全体主義の時代と戦争に突入する昭和の時代という生きた場所の違いもあるだろう。もちろん両者の表現の仕方には、厳しい時代を背景としたレトリックもあるのだろうが、それ以上に両者の言語観は著しく異なる様に思われる。

バフチンは、同時代の人間たちの掛け合いの声の中から真理というものが顔を出す。小林の場合は、長い年月変わらずに育まれた伝統のようなものに真理の重みを認める。バフチンにおいて、真理は様々な人々が解釈し声を発していくその間から生まれるものである。小林は、そのような表層の解釈では、びくともしない現前とした姿を真理に見る。その違いが、まったく異なったドストエフスキー読解を生み出している。

第一部の四つの章では、「モノロギズム」との対比の中でバフチンの「対話」ないし「ディアロギズム」について論じた。バフチンの理解によれば、モノロギズムとは「閉じられていて相手の返答を待つことのない言葉」であるのに対して、対話の言葉とは、「他者の言葉への緊張した気遣い」に満ちた言葉ということになる。

ドストエフスキー文学の対話の側面を徹底的に読み込んだのがバフチンならば、対話の声が消滅するモノログを徹底的に読み込んだのが小林である。そのことに関して、第二部第三章で比較してきた。『罪と罰』の主人公の独白的な心理描写であっても、対話的な場面を批評するバフチンと「断絶」の場面を批評する小林との違いがある。また、第二部第四章では、両者の批評する対話の場面も、声に着目するバフチンと眼による視覚的なものにこだわる小林の違いがあることを見てきた。両者を単純に類型化すれば、声によるバフチンと眼による小林ということになる。しかし、それはあくまでもそれぞれの批評全体を見た類型であって、バフチンにおいても批評における声と眼の間の揺れがあり、小林においても初期の作品や批評では、ポリフォニックなものへの理解があることは、これまで見てきた通りである。

しかし、そのような異なるものを両者は読み取りながら、両者ともに従来の小説や従来のドストエフスキー読解にあったモノログ性を抜け出している。小林はモノログを徹底して読み込むことによって、かえってモノログ小説の枠組みで捉えることから脱し、主人公が一定の自立性を持った存在として想定されるようになった。もちろん、バフチンのように明晰にそれを論じたのではないが、戦前の『罪と罰』論から戦後の『罪と罰』論への変遷には、モノロ

¹⁰¹ 小林秀雄「文学と自分」（初出：『中央公論』、1940年／『小林秀雄全作品 13 歴史と文学』新潮社、2003年）、147頁。

ーグをより徹底して読み込んだことによって読解の深化がうかがえる。

バフチンと小林が読み取るドストエフスキー文学における位相の違いは、人々の対話的側面を強調するバフチンと鋭い眼識でその対話が成立しない声がミュートになる断絶を見る小林とのコントラストを生み出した。さらに、内言としての主人公に内在する声と人間各人に見られる超越的な「デモン」の声という批評する声の種類の違いをも生み出している。

バフチンは、ポリフォニー論では以下のように述べている。

単一の真理は複数の意識を必要としている。そもそも真理は一つの意識の枠に納まり得ないもの、いわば元来が事件をはらむもの、様々な意識の接点に生まれてくるものなのだ [バフチン 1995: p. 166]。

第二部の「はじめに」で論じた宮川康子は、「ドストエフスキーの作品には一度決められたが最後永久に変わらない決定的な言葉はない」とも論じている。このことは、ドストエフスキーの作品において、言葉も声も、発話の連鎖の中で、常に登場人物たちのアクセントやイントネーションによって付け替えられていくということである。

『地下室の手記』の主人公は、不断に他者の応答を先取りし、他者の非難や嘲笑に対する逃げ道を残しておこうとする。このようにして、世間や他者との無限の内的対話の悪循環に陥っていく中で、この主人公にとって自分自身や世界は捉えがたいものになってしまう。「逃げ道は主人公たちのあらゆる自己規定を不安定なものにするので、自己規定の中の言葉は自分の意味に固定化されることがなく、一瞬ごとに、まるでカメレオンのように、その調子を、その最終的な意味を変えようと身構えているのである」 [バフチン 1995: p. 483]。

世界を定義する際にも逃げ道を用意してしまう結果、彼は二つの声の狭間であって、自分と自分の世界を見出せないでいるのである [バフチン 1995: p. 487]。

このようにして、地下室の主人公の言葉は、言葉が純粹に対象を指示する関係ではなく、ただ言葉が他者へと向かう効果だけが目的となる。言葉は、真理を指し示すためのものではなくなり、他者に対する効果としての言葉でしかなくなってしまうのである。小林が「様々な意匠」で論じた「意匠」に対する警戒は、人々の消費する意欲を掻き立てる効果としてしか存在しない商品の言葉にあらゆる表象が成り下ってしまったという経験に由来する。

ドストエフスキーの主人公たちは、このような無限の悪循環に陥っている。ここからは、自分自身や世界の真実に近づくことはできない。しかし、バフチンは、そのような無限地獄に陥る主人公の意識に介在する他者の存在というものに着目し、それが近代のモノローグを超え出ていくものであると考えた。地上で起こる永遠に未完の対話の中で、その響きから、対話する人間同士の間から、自分自身や世界の真実が生じてくる。第一部で見えてきたように、どんな人間でもその対話の中に巻き込まれているのであり、誰もが参加できる対話の中で真理が存在する。そこには、知識や知恵の差、階級や生まれの差、生得的なものや環境の差など一切関係なく、すべての人々が参加し、それらの声の総体として真理がおぼろげに浮かび上がってくるのである。それは、バフチンがドストエフスキー文学から見出した大きな発見であり、大きな意義を持っている。

しかし、ドストエフスキーの文学から読み取れるものはそれだけなのだろうか。本論文では、このことを出発点として、小林秀雄がドストエフスキー文学の中に「断絶」や「超越性」を読

み取っていることを論じてきた。そしてそのような「断絶」や「超越性」を読み込むことによって、小林の中では、作品の中にあるものが浮かび上がっているように思う。それは、ルイクリンが述べているように、人間の現実にある「可視的ではあるが言語化されない領域」というものである。そのような触覚を頼りに、小林はドストエフスキーの批評を続けていてように思われる。

以上のことを踏まえながら、三つの論点をこれから考察して、この論文を締め括りたい。

一つ目は、バフチンはドストエフスキー文学に発話の連鎖による対話を見出したが、そのような世界に置かれた主人公はどのようにして自分自身や世界に対する真実の言葉に辿り着くのか、あるいは発話の連鎖の中でそれらの言葉は見出せないのかという点である。

二つ目の論点は、様々な声の鳴り響くポリフォニー小説の中にも対話だけではない秩序が成り立っているのではないかという点である。ここでは、ポリフォニーによる対話の原理を論じたバフチンのポリフォニー論と形而上学的な領域を想定する小林の『罪と罰』論の対話を試みる。この異なる構造を持つ二つの論が重なり合う地点をここで見極めてみたい。

最後に三つ目の論点として、「断絶」を架橋する対話としてのドストエフスキーの宗教的なモチーフの意義について若干触れてみたい。

第2節 発話の連鎖する地上の対話の中にいかに真実の言葉が生まれるか

自分自身の真実の声

小林の「デモン」とは、「真理への飢渴」の声である。ドストエフスキーの主人公たちには、自分本来の真の声への志向性がある。第一部で見てきたように、誰でも人間には、そのような人間の内心の真の声というものが存在する。それは、世の中にある様々な声に囲まれる中で、他者の声から干渉を受けたり、他者の権威に融合してしまったり、逃げ道を持ったもう一つ別の自分の声によって隠蔽したりする。そのことによって、ドストエフスキーの主人公の多くが、自分本来の真の声というものを見失っているのである。しかし、それは他者の声に囲まれた社会に生きる私たち人間の現実でもあろう。バフチンは、主人公が自身の声を分裂させずに他者と和解しながら自身の声を保持するには、他者との対話の合唱に参加するしか術がないとして、以下のように述べている。

だが合唱に参加するためにはまず、人間の本当の声を遮り、物真似をしてからかう、その人自身の虚構の声たちを粉碎し、黙らせてしまわなければならないのである [バフチン 1995: p. 522]。

この自分自身の真の声にたどり着くとき、はじめて主人公は世界を獲得し、世界とも和解するのである。ドストエフスキーの主人公たちの自意識の問題は、彼らの世界観の問題と密接に結びついている。ドストエフスキーの主人公たちは、真の声を獲得したときに、本当の意味で、自分自身の生を意味づけ、世界を意味づけることができるのであろう。

恐らく（そしてドストエフスキーの構想は実際そういうものなのだが）、本質的に問題なのはただ言葉だけなのであり、主人公は自分自身にたどり着いて初めて、自分の世界にたどり着くこともできるのである [バフチン 1995: p. 488]。

聖者伝的な言葉

さてどのようにして真実の言葉を見出していくのかという上記の一つ目の問題については、バフチンによれば、ごく稀にそのような自分自身の真の声に近づく場合がある。それは聖者伝的な言葉である。バフチンは、それを次のように説明している。

聖者伝的な言葉——それは人目を気遣わず、自分と自分の対象だけを静かに充足させている言葉である。しかし、ドストエフスキーにおいては、この言葉ももちろん文体模写されている。モノローグ的に確固として、自信に溢れた主人公の声というものは、実際彼の作品には一度も出てはこないが、ごくまれな場合には、そうした声に向かおうとするある種の傾向がはっきりと感じられることがある。ドストエフスキーの構想によれば、主人公が自分自身についての真実に接近し、他者と和解し自分本来の真の声を獲得するとき、彼の文体と語調は変化し始めるのである [バフチン 1995: p. 520]。

ニーナ・パーリナは、この「聖者伝的な言葉」こそが、ドストエフスキーが『カラマゾフの兄弟』を構成する上で重要な言葉であったと考える¹⁰²。パーリナが、バフチン以上に、「聖者伝的な言葉」に着目する理由は、ドストエフスキー自身が、彼の時代のロシア社会において民衆全般に幅広くこの「聖者伝的な言葉」が共有されていた事実による。ドストエフスキーは、一八七七年の『作家の日記』で、次のように述べている。「ロシア全土に聖者伝の地引がどんなに広くひろがっているのか、信じられるだろうか。・・・その精神が普及しているのである。それはなぜなのか？ そのわけは、聖者の生涯につい男女の語り手がとても多いからである。・・・私自身子供時代に、読書を覚える以前に、そうした物語を聴いた。その後、監獄でならず者達の所でも聴いた。ならず者たちも聴き入ってため息をついていた。これらの物語は書物によってではなく、口伝えで覚えたものである。聖者伝のこうした物語や、聖地めぐりの物語には、ロシアの民衆にとっては、いわば、改悛と浄化のようなものが込められているのである」¹⁰³。

この「聖者伝的な言葉」がドストエフスキー文学において意味することは、一つには、そのような自分自身の真の声に近い言葉であっても、他者を考慮に入れないモノローグ的な言葉ではなく、他者との対話の中で生み出される言葉だということである。それは、「聖者伝的な言葉」を身につけて発話する場合でも、その言葉に完全に融合したり、自分の言葉を同化させたりするのではなく、自立した関係性においてこの言葉を発話するということを意味する。ここでバフチンが述べているように、聖者伝的な言葉は、バフチンにとって文体模写の対話の言葉

¹⁰² Nina Perlina, *Varieties of Poetic Utterance Quotation in The Brothers Karamazov*, Boston, University Press of America, 1985, pp. 70-87. [以下、Perlina 1985 と略記]

¹⁰³ ドストエフスキー、川端香男里訳『作家の日記3』（新潮社、1979年）、140頁。木下豊房「ロシア民衆の宗教意識の淵源 正教思想の伏水脈『ヘシュカスム（静寂主義）とドストエフスキー』」（『現代思想』総特集 ドストエフスキー生誕二〇〇年 [責任編集 亀山郁夫・越野剛・番場俊・望月哲男]、第49巻第14号、2021年12月）、207頁。木下豊房「[特別寄稿] ロシアのキリスト像の探究」（亀山郁夫・望月哲男・番場俊・甲斐清高編『ドストエフスキー——表象とカタストロフィ』名古屋外国語大学出版会、2021年11月）、291-296頁、参照。ここでは木下の訳を採用した。

である。それは、主人公にとって絶対的なモノローグの言葉とはならない。一定の賛意や同意はあるとしても、いかようにも主人公の中で自身のアクセントに付け替えられる言葉である。

二つ目の意味は、この言葉を使うのはゾシマ長老やアリョーシャらの信仰者であろうが、「聖者伝的な言葉」に同意しながら、主人公が自身の発話にパロディーのような歪みがなく引き入れているということである。バフチンによれば、「人目を気遣わず、自分と自分の対象だけを静かに充足させている言葉」であり、「人間の本当の声を遮り、物真似をしてからかう、その人自身の虚構の声」の干渉の少ない言葉なのである。

ニーナ・パーリナの研究：ポリフォニー小説における声の序列

パーリナはこの点に着目し、聖者伝的な言葉を自身の発話に引き入れる主人公の声が、作品内の声の序列の上位にあると論じた。このように彼女は、主人公が典拠とする思想や言葉に対する「声」のパロディー化や歪曲化の度合いによって、主人公にとって真実の声に近いのか、それとも自身や他者を説得するためだけの歪められた真実に遠い言葉にとどまるのかということ进行分析し、バフチンの解明したポリフォニーという多元的な価値の世界に序列があることを論証しようと試みた [Perlina 1985: pp. 88-117]。

パーリナは、ドストエフスキーの『カラマーゾフの兄弟』において、主人公が発話するイデオロギエやモチーフのほとんどが、何らかのテキスト外の世界文学およびロシアの思想や文学、宗教など幅広い典拠からの引用であることを解明した。そして、主人公は、それらの典拠を「内的に説得的な言葉」として自分の発話に引用することにより、自身の思想を補強する。しかし、主人公は、その引用する言葉や思想を自身の言葉とすることができずに、パロディーや猿真似、滑稽化したものとして発話するのであり、それが自分自身の真の声から遠いことが示されている。主人公たちは、自分自身の思想を表明するために、それぞれテキスト（この場合は『カラマーゾフの兄弟』）の外部にある典拠から言葉を引き出して正当化しようとする。一方において、主人公の直線的・直接的な発話という意味での真実の言葉があり、他方で、典拠からの引用がパロディー的に屈折される言葉もある。その屈折の度合いによって、主人公が抱いている思想が、真実の思想なのか、逃げ道やアリバイでしかない虚偽の思想なのかが明白になる。そのことにより、パーリナは、ドストエフスキーのポリフォニー的で多元的な価値の作品世界にも主人公によって声の序列というものがあることを証明しようとするのである。つまり、元の典拠をパロディー的に屈折させて引用する発話というものは、作品世界の声の序列の下位に位置づけられ、歪みなく発話している場合は、「権威ある言葉」として上位に位置づけられていることになる。

マルコルム・V・ジョーンズによる神の最初の言葉からの伝言ゲーム

マルコルム・V・ジョーンズは、ニーナ・パーリナが「権威ある言葉」というバフチンの用語を使って序列化を見出そうとすることに批判的である [Jones 1990: p. 181]。彼女は、キリスト教の信仰を持ったゾシマやアリョーシャの言葉を「権威ある言葉」として強調する傾向にある。他方でジョーンズは、そのようなゾシマやアリョーシャの言葉を脱構築することにより、「内的に説得的な言葉」と結びついたものにしなければ、そのキリスト教的な言葉は現代において何ら説得的な言葉になり得ないという見解を持っていた。パーリナとジョーンズの用いるバフチンの「権威ある言葉」とは、政治や宗教や文化の権威が人間に有無を言わずに人間を従わせる規則や規範としての言葉である。そこには、対話を不可能にさせる政治権力の公式的な言葉や宗教権力の道徳的な戒律にあるような、有無を言わさぬドグマの言葉という意味合い

がある。そういう意味で、バフチンはこの言葉を批判的に捉えているように見える。それに対して、「内的に説得的な言葉」は、バフチンにおける対話の言葉なのである。しかし、その言葉は、「権威ある言葉」にある「権威性を失っており、いかなる権威によっても支えられず、しばしば（世論や公式的学問、批評などによる）公認性やさらに合法性をさえ欠くことがある」。他方で、「権威ある言葉」は、他者を対話によって説得する力を失い有無を言わずその権威を振り上げるのである¹⁰⁴。このように、ジョーンズは、パーリナが「権威ある言葉」だけの特権化させ序列の上位に置いていることを批判するのである。「権威ある言葉」も対話によって人を説得させる言葉とならなければならない。それぞれの主人公がそれぞれ自身の思考の中で意味づけながら対話する言葉ではなくてはならない。ジョーンズによれば、今日、キリスト教的詩学の十分な説明は、脱構築の趨勢と十全に向き合う必要がある。そしてジョーンズはみずからの一連の著書や論文で、その必要性を強調してきたと述べ、次のように主張する。

『カラマーゾフの兄弟』のテキストは、それ自体のキリスト教的詩学を脱構築する必要がある。その理由は、その見地が圧倒的に真実であるだけでなく、現代においてキリスト教的詩学の十分な説明は初めにこの脱構築のプロセスの力を承認するところから開始しなければならないと考えるからである [Jones 1990: p. 182]。

そして、ゾシマやアリョーシャによる信仰者の「権威ある言葉」を対話の説得的な言葉にしなければならないという彼の考え方は、バフチンの考えるところでもある。バフチンは以下のように述べている。

言葉の権威も、その内的説得力も、他者の言葉のカテゴリーとしては、その両者の間には深刻な相違があるにもかかわらず、権威的であると同時に内的説得力を持つ一つの言葉の中に統合されうる [バフチン 1996: pp. 159-160]。

さらにジョーンズは、上記のパーリナの議論も踏まえながら、人類史的なパースペクティブからドストエフスキー文学をめぐってこの問題を捉えようとする。彼はそれを人類史的な伝言ゲーム (Chinese Whispers) に例えている [Jones 1990: pp. 164-190]。それは以下のような意味合いがある。この人類の伝言ゲームにおいて、人間は「神の初めの言葉」 (God's whisper) のアクセントを付け替え、パロディー化し、滑稽化していく。それに否定的なアクセントや嘲笑的なアクセントに付け替えていく人類史の中で、元の言葉の真実と権威が歪んでしまう。そのようにして、人類は世界の真実の言葉を見失ってしまっているのだ。そのようにして、墮罪後の人間は真の声を見失っている。

ジョーンズは、「権威ある言葉」から「内的に説得的な言葉」へと進んでいく人類の歴史を見ている。その歴史の過程において、人間の墮罪と現代のニヒリズムの状況があり、そこを通っているドストエフスキー文学は部分的にそのニヒリズム的状況の反映であるために、「内的に説得的な言葉」にとどまらざるを得ない。他方、パーリナは、それとは逆に、ゾシマ長老やアリョーシャの言説が、元となる典拠の分析を通じて、ヒエラルキーの梯子の頂点に位置する「権威ある言葉」へと高められていることを指摘する。ジョーンズは、最初の世界の始まりの時点において、「権威ある言葉」と「内的に説得的な言葉」が結びついた神の最初の言葉であ

¹⁰⁴ ミハイル・バフチン、伊東一郎訳『小説の言葉』（平凡社、1996年）、159-164頁。〔以下、バフチン 1996 と略記〕

ったが、その後の、蛇による嘘が混じり込む墮罪（創世記3章）の世界の歴史の中で、その原初の「権威ある言葉」が、伝言ゲーム（Chinese Whispers）のように、歪められていったという比喩を使ってドストエフスキーの小説を説明する。こうして彼は、その過程のただ中にドストエフスキーの文学を位置づける。

脱構築主義などに依拠してニヒリズムの威力を考慮するジョーンズの読解が、人類の創世→墮罪→再創造という救済史を借りて、「権威ある言葉」を語っているのは非常に興味深い。パーリナの方は、聖者伝やプーシキンの典拠に依拠しているのだが、ジョーンズのパースペクティブの方がより巨視的で人類史的な問題を指し示しているために、現代のニヒリズムをも考慮する力強さを持っている。ここにおいて、上記の「現代においてキリスト教的詩学の十分な説明は初めにこの脱構築的プロセスの力を承認するところから開始しなければならない」というジョーンズのドストエフスキー文学をめぐる立場が垣間見られる。

パーリナの議論との違いはどこにあるのであろうか。ジョーンズの述べる「神の初めの言葉」（God's Whisper）の伝言ゲームのような『カラマーゾフの兄弟』の作品外で想定される原初にある「権威ある言葉」は、パーリナにおいても前提とされている。それを、ジョーンズは救済史による人類史的な観点から考察するのに対して、パーリナは、間テクスト性（intertextuality）の観点から捉えている。

パーリナの「権威ある言葉」には聖書や聖者伝だけでなく、ロシア文学やフォークロア、そして世界文学の真髄となる諸作品も含まれる。それは、人生の真理と知恵の言葉という意味合いがある。しかし、あくまでもドストエフスキーの小説世界では、歪んでしまった「内的に説得的な言葉」としてしかどの主人公の発話もあり得ないとするジョーンズに対して、パーリナは、その（パロディー化などの）歪みの少なさによって、元の「権威ある言葉」にある真実と権威が保持される可能性を示唆している。ジョーンズは、アリョーシャやゾシマを重視するキリスト教的読解では不十分であると考え、彼の理解するところによれば、イワンや大審問官によるニヒリズムなどを重視する現代の世俗的な読解により脱構築することによってしか、「内的に説得的な言葉」は「権威ある言葉」と結びつかない。そして、そのときにこそ、バフチンが述べる、稀ではあるがその可能性のある「権威ある言葉」と「内的に説得的な言葉」の結合ということが起こると述べている [Jones1990: pp. 181-182]。ジョーンズは、歪められたキリスト教的読解を脱構築することによって、「権威ある言葉」と「内的に説得的な言葉」の結合による再創造の可能性を見ている。その時に、原初の素朴な「神の言葉」としての「権威ある言葉」と、「内的に説得的な言葉」が結びついた、現代でも通用する言葉になる可能性を見ているように思われる。

まとめ

これらのパーリナやジョーンズの発想の根底にあるのは、ドストエフスキーの文学では、はじめから言葉が作品の中で主人公に与えられているというバフチンの認識である。「自分自身の声を見つけ出し、それを他者の声たちの間に正しく位置づけ、ある声とは結合させ、またある声とは対立させること、あるいは見分けのつかぬほどに融合している他者の声から自分の声を分離すること——これが小説を通じて主人公たちが解決しようとする課題である」[バフチン 1995: p. 499]。しかし、バフチンによれば、その場合、見つけ出そうとする自分自身の真の声とはすでに作品の中に置かれていて、主人公の課題はただその声を自分自身の声として選択し、自身の発話の中で歪みなく正しく位置づけることなのである。声や言葉が新しく生成して新しい意味を帯びるということは、ドストエフスキーの文学にはない。一番最初に与えられた

言葉の量は不変なのである

これらの言葉同士の位置関係や組み合わせは、小説のあらゆる内的、外的な事件の展開のプロセスにおいて様々に変化するのだが、しかし一番最初に与えられたその量は不変なのである。だから、そもそもの最初から何らかの恒常的な、内容的に一定不変の意味の多様性が与えられており、その中でアクセントの交替が生じているだけなのだ、と言っても差し支えあるまい [バフチン 1995: pp. 499-500]。

このことは、ドストエフスキーの小説においても、最初の言葉が与えられ、それを主人公たちがアクセントを自分自身のものに付け替え、自身のイントネーションにして発話している声の連鎖の中で、主人公が自分自身の真実の声や言葉を見出そうとしていることを意味する。パーリナとジョーンズが問題にしていることを我々の文脈に引き寄せるなら、バフチンの論じるこのような地上での発話連鎖の中で、いかにして真実の言葉がありうるかということである。パーリナとジョーンズは、それぞれこのことに関して異なる見方をしている。ジョーンズは、世界の初めには真実であった言葉は、人間の墮罪の歴史において、すべての言葉はその真理をなくしていると論じる。そのため、ドストエフスキーの文学の中で一見特権化されているように見えるゾシマ長老やアリョーシャの言葉もこの墮罪後の言葉であることは免れない。それだからこそ、ニヒリズムの蔓延る現代の言葉との対話の中で真理を見つけて行かなくてはならない。パーリナよりもバフチンに近い見方であろう。パーリナは、ドストエフスキーの小説の言葉は、発話の連鎖する中であっても、「権威ある言葉」を引用することにより、その真実は保持されると考える。パーリナは、聖者伝的な言葉やプーシキンの言葉などの中に真実の言葉はあり、それをパロディーとして歪めることなく主人公が発話する場合は、声の序列の上位にある真実の声となる。このように、二人は、対話の続くドストエフスキーの小説においていかに主人公が自分自身や世界の真実の声や言葉に辿り着くかということを論じた。しかし、両者ともに、真実の言葉としての「権威ある言葉」を主人公の対話の外部に置いているのは示唆的である。パーリナにおいては、権威ある言葉を主人公たちの対話の起こるテキストの外部に位置づけ、ジョーンズにおいては、それを比喩的に人類史の初めにあると想定された神の初めの言葉 (God's Whisper) に置いている。

小林において「権威ある言葉」は、超越的な次元から来る「デモン」である。この「デモン」とは、世界や自分自身の真実を見出すことのできる「声」でもある。

ラスコオリニコフを駆り立てた「デモン」は、否定的な破壊的な意志ではなかった。充たされる事のない真理への飢渴であった [小林秀雄 2005 orig. 1948: p. 474]。

自己の外的必然性まで問うた小林のラスコオリニコフは、「デモン」の「声」を持つということによって、あらゆるものを問うという姿勢が生まれるのである。「自己はどんなに沢山の自己でないものから成り立っているか、本当に内的なものを知った人の眼には、どれほど莫大なものが外的なものに映るか」 [小林秀雄 2004 orig. 1950: p. 27] と述べているが、その「沢山の自己でないもの」をふるい落とし、自己であろうとすることであった。それは、人間の中にあるながら超越的な次元と接する「デモン」に忠実になるということである。それは、小林の批評する主人公ラスコオリニコフにとっての「権威ある言葉」である「デモン」の「声」を、「内的に説得的な言葉」による自己の問う「声」と結びつける試みであったのではないか。

第3節 バフチンのポリフォニー論と小林秀雄の「形而上学的な予感」の対質

バフチンの「対話」と小林秀雄の「形而上学的な予感」

二つ目の論点は、様々な声の鳴り響くポリフォニー小説の中にも対話だけではない秩序が成り立っているのではないかという点であった。ここでは、ポリフォニーによる対話の原理を論じたバフチンのポリフォニー論と形而上学的な領域を想定する小林の『罪と罰』論の対話を試みる。

バフチンはドストエフスキー文学の根本原理を「究極的な全体にわたる対話性」に見ている。それは、単一的な意識によってすべての要素が関連づけられるのではなく、個別の要素がそれぞれの自立性を持ちながら対話し合うということである。

バフチンと小林の決定的な違いは、バフチンがその文学の原理を対話に見るのに対して、小林は形而上学的領域を予感していることにある。その主人公の自意識の内的な原理の自立性と併存しながら、人間の陥る宿命や運命という高次のプロット/モノローグというものを見るのが小林である。ラスコオリニコフがたまたまセンナヤ広場で高利貸しの妹の不在を知ったり、大学生の功利主義的な話を聞いたりというような偶然的なものの継起によって殺人事件が起こされる。そこに偶然性の背後にある奇妙な必然性の中に人間の運命性（宿命）を見るのである。小林は、主人公の心理現象としての原理の背後に形而上学的な世界が広がっていることを述べている。

作者は、ラスコオリニコフに、こんな事を言わせる。「婆さんを殺したのは悪魔だ、俺ではない、俺は、一と思いに、永久に自身を殺して了ったんだ」。「犯罪心理の計算報告」を書いた人は、単なる心理学者ではなかった。ラスコオリニコフの様な、言わばその人格というものが危機に瀕し、殆ど一個の複雑な心理現象と化して了った様な人間でも、この世に生きている限り、全く魂を紛失して了うわけにはいかぬ。或る異様な生の統一が、彼を捕えて離さない。ラスコオリニコフの心理学的予感の背後には、自分の運命について、一種形而上学的予感ともいべきものがある——そういう風に、彼は描かれているのである [小林秀雄 2005 orig. 1948: pp. 433-434]。

ここには、バフチンと小林のドストエフスキー文学に見る位相の違いが表れている。小林は、ドストエフスキー文学が作者のモノローグから脱却していることを見ながらも、その自立的な主人公を高次のモノローグが支配していることを予感しているのである。

ここで考察したいのは、バフチンが論じた主人公を自立的な存在として描くのを可能にした作品世界の対話の原理を保持したまま、高次にまとめ上げる何らかの秩序というものが存在するのではないかという点である。そのことに関して、清水孝純は、このようなポリフォニー的なドストエフスキーの世界にもそれぞれの声を包摂する何らかの秩序というものはあるのではないかと論じている。

この『カラマーゾフの兄弟』においても、それぞれの情熱は、振幅いっぱい振動しつつ、他者とかかわり合いながら自らを貫く、それはいかにも混沌をきわめているかにみえるが、しかも、そこに、ある大いなる秩序が感じられるのである。小説空間は、いわばポリフォニックな声の巨大な混合として響いているのだが、しかし、その混沌を深部において導きつつ、究極的に秩序を表出していくなんらかの声の所在が感じられるとっていいのであ

る¹⁰⁵。

その秩序というものに関して、清水は、ダンテの『神曲』を持ち出しながら、「僕の子感する秩序なるものは、それらの表層をより深部で結びつけているもの、あるいは、深部の秩序に向けて焦点を結んでいるものなのである」[清水孝純 1998: p. 5] と述べている。小林の先ほどの「形而上学的予感」という表現も、この深部にある秩序というものを感じ取った上での議論ではないだろうか。その小林のドストエフスキーの作品を触知している部分というものの可能性を、ここでうまく掬い出してみたい。

ドストエフスキー文学における偶然性と作者の恣意性

伝記小説のようなモノローグ型の小説では、主人公は社会的・性格的に規定されたプロットに身を纏っていて、実体的な世界に存在している。伝記小説におけるプロットでは、「家庭的な要素、人生の浮沈や伝記的な要素、社会階層や階級的要素などが、筋立ての一部始終を完全に規定する堅固な基盤となっている」ために、偶然性というものは排除される。「主人公は一人の具体的な人間、人生のある特定の場所にいる人間としてプロットに参加するのであり、自分の階級や階層、家庭状況、年齢、実人生上の目的といった、具体的で堅固な殻にくるまれている」[バフチン 1995: p. 216]。伝記小説の主人公たちの相互関係は、あらかじめ設定されたプロットによって決められた役割（父と子、夫と妻、愛する男と愛される女、ライバル同士など）に応じて、展開される。主人公は作者の決めたプロットに沿って、他者と出会い、対話し、活動する。そのような小説において、プロットは「単に主人公たちのまとった衣装であるにとどまらず、彼らの肉体であり精神でもある」。

しかし、ドストエフスキーの主人公たちは、こうした役割のある生活（プロット）から外され、境界に追いやられた存在である。冒険小説の主人公と同じように、ドストエフスキーの主人公にとってプロットとは、ただの「主人公を包む衣装」であり、「しかも彼が好きだけ着がえることのできる衣装」なのである。冒険小説風のプロットは、現実の確固たる状況——家庭状況、社会状況、伝記的状況——に従うのではなく、むしろそれらに逆らって発展してゆく。そのため、例えばその主人公が貴族であるということは、たまたま置かれたその人の状況に過ぎないのである。例えば、貴族であっても、屋敷に収まっているのではなく、冒険小説の主人公のように偶然的な例外的な状況に置かれる。ドストエフスキー文学においては、「プロットが人物を例外的な状況に置き、彼の内面を開示し挑発して、異常で思いがけないシチュエーションの中で彼を他の人物たちと出合わせ、衝突させる。それはみなイデオロギイおよびイデオロギイの人間、すなわち《人間の内なる人間》を試練にかけることを目的としている」[バフチン 1995: p. 218] のである。

ドストエフスキーの主人公たちは、身にあらゆることが起こりうるし、彼はどんな人間にもなり得るのである。

彼らは偶然性の海にいたのである。彼にはまともな伝記的プロットがあり得ないため、肉体が与えられていないような存在である。主人公たち自身も、受肉してまともな人生のプロットに参入することを、空しく夢み、渴望している。いわゆる《夢想家》やイデオロギイから

¹⁰⁵ 清水孝純『交響する群像——「カラマーゾフの兄弟」を読む I』（九州大学出版会、1998年）、3-4頁。[以下、清水孝純 1998 と略記]

生まれた《地下室の人間》や《偶然の家庭の主人公》が、肉体を持った人間たることを切望するというテーマは、ドストエフスキーの重要なテーマの一つである [バフチン 1995: p. 212]。

逆に言えば、作者の確固とした視野から描かれるモノローグ小説においては、このような偶然性は起こりにくい。すべては作者の固定的な視野に主人公が収まるため、主人公に自由や偶然性が付与されることはあり得ないのである。彼らは、きっちりと作者が規定するイメージや原理に沿って行動する必然性が与えられている。そのような原理によってモノローグ小説のリアリズムは生まれるのである。ドストエフスキーの主人公の偶然性は、このようなモノローグ的な必然性を乗り越えようとするからこそ生まれるのである。

このドストエフスキーの小説における偶然性という問題について、横光利一が戦前の「純粹小説論」で提起している。彼はドストエフスキー文学における偶然性というものが「通俗小説」のようなものに陥る危険性があるのに、なぜ、芸術作品としてリアリズムを持つのかということ論じている。横光利一は、ドストエフスキーの作品が、通俗小説にある偶然性によって物語が進行するために、下手をすれば作者の意図が見え透いた低俗な「感傷性」に陥る危険性があると論じている。しかし、そのような彼の作品が、純文学のような芸術性（リアリティー）を持っているのは何故なのかという問いを発している。

ラスコーリニコフの殺人は、センナヤ広場で高利貸しの妹の不在であることを知ったり、大学生の功利的な話を聞いたりするという、偶然的なものの連続によって起きたという印象も受ける。だが、彼の殺人は偶然性の連鎖に関わらず、そこに必然性が働いているようでもある。このように、ドストエフスキーの作品は、偶然的な出来事が続いていく形で、物語が進行していく。一見すると、横光が言うように、低級な通俗小説となりそうでありながら、それぞれの読み手にリアリティーを感じさせる。それは一体何に由来するのであろうか。横光はその答えとして、バフチンのポリフォニー論のような主人公の自意識を通して一貫しているからだという結論を出す。横光によれば、人間の内部と外部の中間に「自意識という介在物があって、人間の外部と内部を引き裂いているかのごとき働きをなしつつ、あたかも人間の活動をしてそれがまったく偶然的に、突発的に起こって来るかのごとき観を呈せしめる」¹⁰⁶ という自意識の原理によって、描写されているからだと説明する。

横光が最初に問題にしていたのは、作品においては偶然性として起こるものの中に、作者の恣意的な意図が露骨に入り込みやすいということであった。たしかに、作品において偶然性が多くなると、作者の恣意性が発揮されやすくなるということには一理あるであろう。作者の側から見れば、このような偶然性というものを利用して、作者の恣意性というものが発揮され得る。ポリフォニー論において、主人公の自立的側面を発見したのは重要である。しかし、そのような偶然性に置かれた主人公に対する呼びかけの恣意性の中に、リアリズムを感じさせる作者の努力を見ることが同時に重要ではないだろうか。

主人公の声にある内在性と超越性：内言としての声と「デモン」の声

さらに、主人公の意識のレベルでも作者のこのような恣意性が働いている可能性がある。バフチンによれば、主人公の意識の前に作者は様々な声やモチーフとなる話題を置きながら、呼

¹⁰⁶ 横光利一「純粹小説論」（横光利一『定本横光利一全集第13巻 評論 随筆』河出書房新社、1982年）、243頁。

びかけの対話を行うことしか、作者の創作方法は許されていない。あくまでも主人公は作者から自立的な存在である。しかし、主人公の自立的な意識から描かれることを守れば、主人公の意識の前に置かれる作者の呼びかけの「声」というものは、作者の恣意的なものであって構わないことになる。第一部における『分身』の語り手の役割に関するバフチンの分析において、主人公の意識に語り手の言葉が混じり合いながら、積極的に主人公の意識の中で対話が促されているのを見てきた。主人公の意識にとっては偶然的に浮かび上がってくる内言としての「声」も、作者の恣意性が働く可能性がある。このように主人公の自立的な意識や思考に、作者の恣意性が働いた呼びかけの声の選択がなされる。そこに、主人公が自立的な自己を問う彼自身の声でありながら、作者が恣意的に生み出した運命に引き摺り回されるという形而上学的な次元が開けてくるのである。

第一部第二章の4節で、ポリフォニー小説では、作者が語り手や他の登場人物などの様々な声を主人公に内言としてけしかけていると論じた。そこで詳しく論じたから繰り返さないが、主人公は自身の意識の中の声（内言）でありながら、語り手が主人公の内面にけしかける声でもあり、主人公にとって内在的な自身の声でもありながら、語り手が囁きかける超越的な声でもある。それを何と呼ぼうとも——つまり、神であろうと、良心であろうと、内言であろうと、無意識であろうと、デモンであろうと——、自由な主体である主人公に対して、外からなんらかの促しをする声が主人公に与えられているのである。

そしてさらにバフチンは、作者や語り手の主人公に対する能動性を、内在的な人間の意識に関わるキリスト教における神の能動的な働きかけとのアナロジーとして考えている側面もあることを論じた。第一部第二章の4節で引用したが、「ドストエフスキー論の改稿プランによせて」では、以下のようなことを述べている。人間と同じく、ドストエフスキーの登場人物たちはあくまでも自由な主体である。しかし、バフチンによれば、その自由な主体の意識には、「（内在的發展の中で）人間自身に徹底的に自己を開示させ、自己自身を裁かせ、自己自身を論駁させる」神の存在のようななんらかの能動的な存在の促しがある [バフチン 1988 orig. 1961: pp. 246-247]。それは、主人公を自分自身の最後の言葉へと向かわせるために必要な促しである。

この人間の精神に内在しながらも、外からの超越的な促しのあるという声というものは、まさに小林秀雄の「デモン」であろう。主人公に付与された、作者の実存的な問いである「デモン」は、モノローグ的に主人公を規定するものを乗り越えようとする。小林の言葉では、「真理が一定の形を持ってやって来れば、もう彼には不満であり、それを乗り越えようとする」のである。つまり、「デモン」は、自己を規定しようとするレッテルや定義づけを虚偽として捨て去ろうとする。『罪と罰』の主人公ラスコーニコフは、「デモン」の「声」を持ち、あらゆるものを問う声が与えられたからこそ、「立場を悉く紛失した人間」となる。主人公ラスコーニコフは、小林によれば、「独力で生きているのではない、作者の徹底的な人間批判の力によって生きている」のである。その作者の人間批判の力とは、「僕等を十重廿重に取巻いている観念の諸形態を、原理的に否定しようとする或る危険な何ものか」であり、それは「僕等の奥深い内部に必ずある」「デモン」である。

彼の裡には、他力を借りず自己たらしとする極端な渴望があり、既に定められたもの、与えられたものを否定し、一切を自力で始めようとするその強い性向は、遂に外的存在のみならず自分自身の存在の必然性も拒絶して、精神の可能性の世界に閉じこもるに至る。彼はこの世界の主人となった時に、観念が観念を追うこの空しい世界には、凡そ主人と呼べ

様なものは存しない事に愕然とする。彼の自己紛失は、彼の自己たらんとする同じ力によって行われるのである[小林秀雄 2005 orig. 1948: p. 433]。

小林の見た主人公ラスコーリニコフは、自己とは何か、いかに生きるべきかという問いをとことんまで追求した結果、自己を規定する必然性を失い、偶然性の海の中をうろつく。それは逆に言えば、主人公が「声」を持つことによって自立的な存在に仕立て上げられながら、偶然的な状況によって主人公を作者がその声を通して引き摺り回されているとも言えるのであろう。

小林は、このような作品における偶然性と作者の恣意性に関して触れている。その文章では、物語の終盤に、悪い人物として描かれている——ただし彼に関する悪行の情報は全て噂である——スヴィドリガイロフという人物のところに主人公ラスコーリニコフが向かうのであるが、このときにももの弾みで主人公が殺してしまっても、おかしくないということを述べている。

心理の必然性、行為の必然性、何んというやくぎな言葉だろう。ラスコーリニコフというこの極めて不安定な存在にとっては、一切が偶然である。従って作者はどの様な必然性を彼に附与しても差支えない。勿論、これは仮定というより、半ば戯言であろうが、言わばそういう不安状態のうちに、主人公を掴んで離さぬ為に、作者はどれほどの努力を必要としているかを想い見るがよい [小林秀雄 2005 orig. 1948: p. 457]。

このことは、作品の偶然性の中に存在する作者の恣意性という問題を提起している。小林は、このような点に「形而上学的な予感」というものを見ているのである。ここに自立的な主人公の招き入れた偶然性の中に必然が立ち現れてくる。そのような高次の必然性は、システムやギリシャ悲劇のプロットによる必然性ではない。小林の宿命論は、ギリシャ悲劇の宿命ではなく、近代の個人というものを経た上での「宿命」であり、主人公が自立的であろうとすることにより生まれる必然性である。

小林は、「芥川龍之介の美神と宿命」において、作家の創作について論じている。

世には様々な宿命がある。サン・バッドの冒険から都会の闇黒に顔を出して消えてゆく一盲人の生涯に至るまで。だが人間にとって行動が偶然に満ちているように思索も又偶然に満ちているものだ。吾々は思索した影像を整理することは出来るが、意識の水平線上に星の如く現れる影像そのものをいかんともすることは出来ない。彼は理論を發明し、理論に發明されながら進まねばならぬ。一作家の宿命とはこの精神の宿命である [小林秀雄 2002 orig. 1927a: p. 118]。

まず、「人間にとって行動が偶然に満ちているように思索も又偶然に満ちているものだ」とある。作者にしる、思想家にしる、一見主体的に作品や思想を創作しているように見えて、ある人とたまたま対話したとか、ある経験にたまたま思索の途中で出会ったとか、実に偶然的なことが多い。人間は思索するのであるが、内言として与えられる邪念やインスピレーションをどうすることもできない。宿命を意識の水平線上（つまり無意識との境）に星の如く現れる影像を整理することはできるが、それが現れることをどうすることもできないのである。そして、「彼は理論を發明し、理論に發明されながら進まねばならぬ」ということの中には、人間の行為の自立性と受動性（運命性）が述べられている。このような偶然性があるからこそ、宿命が

宿命として芸術家を捕らえるのである。

この「宿命」とは、戦後の『罪と罰』論で登場する「デモン」のようなものであろう。このデモンという形而上学的な領域からの声によって、「自己とは何か」「如何に生きるべきか」という人間の自立的な内的な声生まれるのである。しかし、同時に、そのように内言として与えられた声は、作者が常に主人公に呼びかけ、自意識を刺激する「声」である。その主人公に呼びかける声とは、作者が恣意的に主人公の意識の前の置かれる声であり、主人公にとってはあくまで偶然的な声として受け取る。

フロイトによれば、人間は無意識の領域から言語を媒介として、前意識を通して、意識の領域に及ぼし、精神の活動を行っている。作者としてのドストエフスキーは、まるで主人公の精神活動に対して、無意識と意識を言語を媒介としてつなぐ前意識の役割を語り手に担わせているかのようである¹⁰⁷。あるいは、宗教的観点から見れば、ドミートリイ・カラマゾフが「人間の心は神と悪魔の戦場だ」と言ったように、悪魔の悪念や邪念と神のインスピレーションを人間の意識に投げ込む神と悪魔の双方の役割を、語り手の声による主人公の内言を通して、作者が担っているようにも見える。

ここに、ドストエフスキー文学には、モノログ小説よりも高次のモノログやプロットの存在があり、作者の恣意性＝作品における偶然性としての主人公の運命の筋書き（プロット）が、主人公の自意識の原理を作者の論理が侵犯しないというポリフォニーの構造の中で、支配しているのではないか。小林は、そこに「形而上学的な予感」として、主人公の「宿命」を感じ取っている。しかし、そのためには、その必然性を読者にリアリティを感じさせながら、作者は創作しなければならない。ここに、ドストエフスキーの洞察した、人間の深層心理や無意識の領域、さらには宗教的なモチーフがあり、それらがこの必然性のリアリズムを作り上げているかもしれない。

ドストエフスキー文学における高次のモノログと小林秀雄の「宿命」

小林の『罪と罰』で批評する「デモン」は、『オイディプス王』などに代表されるギリシャ悲劇において、作者のモノログのプロットによって、破滅が運命づけられている身動きが取れない主人公の「ダイモン」ではない。主人公の自由や自立というものが多少とも発揮されながら、そしてそうであるからこそ主人公に聴こえ、支配する「デモン」の形而上学的な「宿命」の声なのである。自立性を持ちながらも運命に巻き込まれる。

戦後の『罪と罰』論が発表されてから7年後の1955年に、小林は「ハムレットとラスコオリニコフ」という論稿を発表している。そこでは、『罪と罰』、『ハムレット』、ギリシャ悲劇を論じながら、人間の運命と自由の問題を取り上げている。この論稿は、戦後の『罪と罰』論におけるこの運命と自由の問題を補完する重要な文献である。この論稿では、主人公ラスコオリニコフが、ハムレットやギリシャ悲劇と比較されることによって、『罪と罰』論で論じられた「デモン」にある「形而上学的予感」ということの意味がより明確になっている。

ゲーテは、「この世の関節が外れて了つた。なんの因果だ。これを直す役目を押しつけられ

¹⁰⁷ このフロイトの前意識とバフチンのポリフォニー論にある作者の主人公への対話的呼びかけとの関連性については、バフチンのポリフォニー論の文脈の中で断片的に書かれていたフロイトの前意識に関するマルコルム・V・ジョーンズの指摘 [Jones 1990: p. 19] から、着想を得ている。バフチンはフロイトなどの心理学に対して批判的であるが、この書では、ドストエフスキー文学の心理学との親和性を一つの大きなテーゼとして掲げ、バフチンのポリフォニー論の再解釈を試みている。

るとは」というハムレットの台詞をハムレット劇のライト・モチーフであると述べた。小林は、ゲーテがハムレットの悲劇をよく洞察していたと評し、以下のように付け加えている。

この世の関節が外れて了ったのではない。彼とこの世とをつなぐ関節が外れて了ったから、彼には、この世がさういふ風に見え出したのである¹⁰⁸。

このように、自己とは何かという問いに掻き立てられる「デモン」を持ったことにより、実体のある「物」の世界を失った戦後の『罪と罰』の主人公ラスコーリニコフへの批評と同じことがここで述べられている。つまり、自己とは何かと問い、自己であろうとする内省が、この世のあらゆる実体的な因果を崩壊させてしまったのである。それは第二部の第二章で論じてきたことである。

一方で、ギリシャ悲劇の主人公は、「関節の外れた世の中なぞ見た事はなかつた」と小林は述べる。なぜなら、「エディポスは、國家とか家族とかいふ強固に結ばれた関節のうちの一関節なのである」からだ。そして、以下のように述べる。

彼は、一関節として、現在の、実際の事態に處し、出来るだけはっきり欲し、考へ、実行する。彼には、孤立した内省の侵入する餘地なく、たゞ生活の苦痛で充實してゐるだけだ。「生ける神の手に落つるは、恐るべきかな」といふ言葉に、ギリシャ悲劇は集約される。とケルケゴールは言つてゐる。運命は未来にある死ではないし、考へられる必然性でもない。運命は生きてゐる。現在の生活のうちに生きてゐる必然であるからこそ、これを逃れる術はないのである [小林秀雄 1966 orig. 1955: p. 375]。

小林は、ハムレットとギリシャ悲劇をこのように論じた後で、ドストエフスキーの『罪と罰』のラスコーリニコフについて論じている。小林によれば、この主人公は、ハムレットのように、この世との関節が外れた存在でありながら——つまり内省する近代の人間でありながら——、ギリシャ悲劇の主人公のように、「生ける神の手」に落ちた存在であるという。

彼の悲劇は甚だ手の込んだものだが、彼も亦「生ける神の手」に落ちてゐる。作者は、彼と多量の血を分つてゐるが、ドストエフスキーはラスコーリニコフではない [小林秀雄 1966 orig. 1955: p. 377]。

ここには、作品世界の神である作者という生ける実在である作者の生み出す運命は、「現在の生活のうちに生きてゐる必然」として主人公に迫るのである。そして、エリオットは「ハムレット」に関して、主人公の内面の感情と外面の行為との不一致を論じているのであるが、小林によれば、このような不一致というものは、『罪と罰』の主人公ラスコーリニコフにはない。

作者の企図したところは、エリオットの所謂「ハムレット」の内的な感情と外的な行為との一致を徹底的に追求する事にあつたと思われる [小林秀雄 1966 orig. 1955: pp. 375-376]。

つまり、彼の行為は、彼の自立的な内的世界との連関の必然性を持ちながらも、「生ける神

¹⁰⁸ 小林秀雄「ハムレットとラスコーリニコフ」（初出：『新潮』、1955年／小林秀雄『ドストエフスキー』講談社、1966年）、374頁。〔以下、小林秀雄 1966 orig. 1955 と略記〕

の手」に落ちた運命の必然性にも支配されているということを小林はここで述べているのである。ここでは、ギリシャ悲劇のように運命に完全に支配され、その確固とした世界の「関節」の中で主人公が行為をするのではなく、主人公の内的自立性が保持されながらも、それが運命の必然に支配されているというドストエフスキーのリアリズムを述べているのである。小林の想定するラスコーリニコフを支配する形而上学的な運命とは、ギリシャ悲劇の宿命ではなく、近代の個人という考え方を経た上での「宿命」なのである。

それは、ギリシャ悲劇にあるような運命のモノローグ的なプロットとは大きく異なる。なぜなら、ギリシャ悲劇では、あらかじめ決められた運命上のプロットから人間同士が結びつけられるのであるが、ポリフォニーの構造を持ったドストエフスキー文学の場合、あくまでも主人公たちの自意識の原理から構成されながら、その作者の呼びかけの作品における偶然性/作者における恣意性によって、主人公たちが引きずり回されるのである。戦前の『罪と罰』論の作者に引き摺り回される道化という批評は、戦後において運命論になっている。その運命論とは、主人公が自立的でありながら、高次の次元で引き摺り回されているのである。

小林の戦後の『罪と罰』論で論じられた、「可能的必然性」や「必然な可能性」という表現は、ラスコーリニコフの運命の必然性（宿命）に翻弄され痛められながらも、その運命の中で自己とは何かを問い、自由を得ようとするこの意味が含意されている。ここには、運命に翻弄されながらも、いかに人間が自由でいられるかという人間の自由と必然の問題がある。自由であろうとするからこそ運命的な必然性に支配される、人間の「宿命」に関して、以下のように述べている。

人間の歴史は、必然的な発展だが、発展は進歩の方向を目指しているから安心だと言うのですか。では、人類に好都合な発展だけが何故必然なのでしょう。歴史の必然というものが、その様な軽薄なものでない事は、僕らは、日常生活で、いやという程経験している筈だ。死なしたくない子供に死なれたからこそ、母親の心には子供の死が必然な事がこたえるのではないですか。僕らの望む自由や偶然が、打ち碎かれるところに、そのところだけに、僕らは歴史の必然を経験するのである。僕らが抵抗するから、歴史の必然は現れる、僕らは抵抗を決してやめない、だから歴史は必然たることをやめないのであります¹⁰⁹。

人間はあくまでも自由な主体である。しかし、その自由というものが「宿命」の必然とぶつかるところに、人間に対する小林の認識がある。人間が自由であればあるからこそ、「宿命」というものが見えてくるのであり、また「宿命」という働きかけがあるからこそ人間が自立的であろうとする自由が生まれる。これは、小林の想定するドストエフスキーの小説における、「形而上学的な予感」にある必然性/運命性であろう。「デモン」を持った人間は自立的であることを望むために、低次の必然性で収まるわけにはいかない。人間は、あらゆる生活上の習慣や役割、主人公で言えばプロットや与えられた形象に収まるような存在ではない。小林の戦後の主人公ラスコーリニコフは、「デモン」の「声」を持つことによって、人間を規定するあらゆるモノローグ的な必然性というものを拒絶する。彼は、そのような自立した自由を持つ存在でありながら、そうであるからこそ形而上学的な運命の高次の必然性が顔をのぞくのである。このことは、外部からの呼びかけの促しがあるからこそ人間に意識が生まれるのであり、その

¹⁰⁹ 小林秀雄「歴史と文学」（初出：『改造』、1941年／小林秀雄『小林秀雄全作品 13 歴史と文学』新潮社、2003年）、217-218頁。〔以下、小林秀雄 2003 orig. 1941 と略記〕

ような自立的な意識が外部の必然性と抗おうとするというバフチンのドストエフスキー文学から得た認識とアクセントの置き所は異なるが通底する。「僕らが抵抗するから、歴史の必然は現れる、僕らは抵抗を決してやめない、だから歴史は必然たることをやめないのです」[小林秀雄 2003 orig. 1941: pp. 217-218]。

小林の『カラマゾフの兄弟』の評論では、以下のような言葉で締め括られている。

恐らく作者は読者を罫にかけて置いて悲し気に眩くのである、君等にはミイチャを信ずる力がない、と。それは兎も角、あの時、神様が自分を守って下さった、というミイチャの言葉に偽りはないのだ。どうしてあの時、父親を殺さなかったのか、彼には解らなかった。予審の際、彼の言葉を全く信用しない人々の前で彼が陳述した通り、「どうした訳か自分でも解らないが、いざという時、窓の傍から飛びのいて、塀の方に逃げ出した」のである。棒線を止めてあからさまに書いたとしても、作者にはこれ以上の事は書けなかった筈だ。そして、検事や判事は作者さえ信じないであろう。不思議な作品である。殺すも殺さぬも物のはずみであつた。ミイチャの魂の問題に触れぬ以上、作者が故意に伏せたものは殆ど無意味な一行為であつた。凡ての人々の好奇心は、この一点に集中され、魂の探偵について作者に協力するものはなかった。彼は、「罪と罰」で一度取り上げた問題を、再び満身の力で取り上げる¹¹⁰。

ここでは、作品における偶然性、作者の恣意性が語られている。これはまさに、小林秀雄が『罪と罰』論で語ったことである。ドストエフスキー作品における偶然性の連続がなぜに読者にリアリズムをもたらすかという問題である。バフチンは、それを一貫した主人公の自意識という総体から描かれるからだと説明している。しかし、そこには、「命の力には、外的偶然をやがて内的必然と観ずる能力が備わっている」¹¹¹と小林が述べているような、運命を感じる人間の能力があり、それこそがドストエフスキーの偶然性の連続にリアリズムを読者が感じる要因になっているのかもしれない。そこに「運命」というポリフォニーのリアリズムとは別のリアリズムがドストエフスキーの作品に働いている可能性がある。

第4節 ドストエフスキー文学における「断絶」を架橋する「対話」の可能性

例えば、「断絶」を考える上で、唐突ではあるが、以下のようなアーレントのアイヒマンへ向けられた言葉を考察してみたい。

議論を進めるために、君が大量虐殺組織の従順な道具となったのはひとえに君の逆境のためだったと仮定してみよう。その場合にもなお、君が大量虐殺の政策を実行し、それ故積極的に支持したという事実は変わらない。というのは、政治とは子供の遊び場ではないからだ。政治においては服従と支持は同じものなのだ。そしてまさに、ユダヤ民族および他のいくつかの国の国民たちとともにこの地球上に生きることを拒む——あたかも君と君の上

¹¹⁰ 小林秀雄「カラマゾフの兄弟」（初出：『文藝』、1941年／小林秀雄『小林秀雄全作品 14 無常という事』新潮社、2003年）、124頁。

¹¹¹ 小林秀雄「モツァルト」（初出：『創元』、1946年／小林秀雄『小林秀雄全作品 15 モツァルト』新潮社、2003年）、96頁。

官がこの世界に誰が住み誰が住んではならないかを決定する権利を持っているかのように——政治を君が支持し実行したからこそ、何人からも、すなわち人類に属する何ものからも、君とともにこの地球上に生きたいと願うことは期待し得ないとわれわれは思う。これが君が絞首されねばならぬ理由、しかもその唯一の理由である¹¹²。

ここで論じられているのは、人間社会という共同の場を破壊し、その人間社会では生きる場というものが与えられなくなった、大きな罪を犯した人間の姿である。「何人からも、すなわち人類に属する何ものからも、君とともにこの地球上に生きたいと願うことは期待し得ない」存在となった人間とは、人類からの同情や愛情の最後の一滴をも枯らしてしまっただけの人間である。そしてそこには、ナチスのシステムによって無機質的に殺されていったユダヤ人らの想像を絶する深刻で過酷な状況がある。ここには、バフチンの「声」というものが成り立ちえない「断絶」というものがあるのではないだろうか。アイヒマンについて、アーレントが宣告する状況だけを純粹に取り出した場合、そういう人間はまさにドストエフスキーの「断絶」の局面に立たされているのではないか。

このような断絶の局面において、以下の『カラマーゾフの兄弟』の聖職者であるゾシマ長老の言葉が異なる響きとして聴こえるように思われる。

限りない神の愛をすっかり使いはたしてしまうくらい大きな罪など、人間が犯せるはずもないのだしね。それとも、神の愛を凌駕するほどの罪が存在しうるとでもいうのかな？¹¹³

兄弟たちよ、人々の罪を恐れてはならない、罪あるがままの人間を愛するがよい、なぜならそのことはすでに神の愛に近く、地上の愛の極致だからである。神のあらゆる創造物を、全体たるとその一粒一粒たるとを問わず、愛するがよい。木の葉の一枚一枚、神の光の一条一条を愛することだ。動物を愛し、植物を愛し、あらゆる物を愛するがよい。あらゆる物を愛すれば、それらの物にひそむ神の秘密を理解できるだろう¹¹⁴。

おそらく世俗化された神なき現代に生きる人々には、このような素朴な宗教の言葉に対して、あまりにも凡庸で陳腐と感じる者もいるかもしれないし、いかがわしく感じる者もあるかもしれない。しかし、前述のドストエフスキー文学の「断絶」の中にあつた人間がこの言葉に接したとき、違った意味合いを持つように思われる。それは人類や世界から存在を否定された存在の全肯定である。そこに、バフチンの「声」というものによってひと続きになっている対話ではなく、「断絶」というものを架橋する対話というものの可能性がドストエフスキー文学にあるのではないだろうか。

しかし、20世紀以降の歴史の現実を見た中で、このようなゾシマの教説は現代においても成り立ちうるのであろうかという疑問は当然起こる。前述のアイヒマン、あるいはナチズムの起こした人種の抹殺を前にして、このような言葉は人間の罪に対してあまりにも楽観的ではないか。そこには、簡単に架橋することのできない、楽観的な完結が許されない、不断の緊迫した対話を必要とするであろう。

¹¹² ハンナ・アーレント、大久保和郎訳『イェルサレムのアイヒマン——悪の陳腐さについての報告』（みすず書房、1994年）、214-215頁。

¹¹³ ドストエフスキー、原卓也訳『カラマーゾフの兄弟 上巻』（新潮文庫、2004年）、122頁。

¹¹⁴ ドストエフスキー、原卓也訳『カラマーゾフの兄弟 中巻』（新潮文庫、2004年）、141頁。

しかし、戦争直後に自身の両親や兄弟を殺したナチス兵の捕虜に対してパンを恵んだり、看護したりといった、ロシアの一般民衆の敵に対する「赦し」という現象が生まれた。その根底には、ドストエフスキーも論じているが、罪人に対して「不仕合せな人」と呼んで憐れみ、恵みを与えるという、民衆に根づいていた信仰から生まれる愛の伝統があるだろう。

おそらく、ドストエフスキー文学の宗教性に何らかの意義や可能性を見出せるものがあるとしたら、ドストエフスキー文学に登場する「断絶」というものを契機とした場合であるように思われる。そこから見たときにこそ、最後の小説『カラマーゾフの兄弟』でテーマとなる、大審問官へのキリストの接吻や「一粒の麦」や神の愛（アガペー）の問題が浮かび上がってくるように思われる。小林秀雄のドストエフスキー文学に読み込んだ「断絶」は、バフチンの「対話」をさらに深めていく可能性を秘めているのではないだろうか。

参考文献

(1) ドストエフスキー文献 (邦訳書)

- 『ドストエフスキー全集』全 28 巻・別巻 4 巻 (新潮社、1978-1980 年)
ドストエフスキー、江川卓訳『地下室の手記』 (新潮社、2013 年)
ドストエフスキー、江川卓訳『罪と罰』上・中・下 (岩波文庫、1999、2000 年)
ドストエフスキー、木村浩訳『白痴』上・下 (新潮社、2004 年)
ドストエフスキー、江川卓訳『悪霊』上・下 (新潮社、1971 年)
ドストエフスキー、原卓也訳『カラマーゾフの兄弟』上・中・下 (新潮文庫、2004 年)
ドストエフスキー、川端香男里訳『作家の日記』1・2・3 (新潮社、1979 年)
ドストエフスキー、米川正夫訳『決定版 ドストエフスキイ全集 第 17 巻 書簡 (上)』 (河出書房、1960 年)
ドストエフスキー、米川正夫訳『決定版 ドストエフスキイ全集 第 18 巻 書簡 (下)』 (河出書房、1959 年)
ドストエフスキー、米川正夫訳『ドストエフスキイ全集 第 19 巻 創作ノート』 (河出書房、1950 年)
ほか

(2) バフチン文献 (邦訳書)

- バフチン 1988. 『ミハイル・バフチン著作集・全 8 巻』 (新時代社、1988 年)
バフチン 1988 orig. 1953. ミハイル・バフチン「ことばのジャンル」 (ミハイル・バフチン、新谷敬三郎ほか訳『ことば 対話 テキスト——ミハイル・バフチン著作集 8』新時代社、1988 年)
バフチン 1988 orig. 1961. ミハイル・バフチン「ドストエフスキー論の改稿プランによせて」 (ミハイル・バフチン、新谷敬三郎ほか訳『ことば 対話 テキスト——ミハイル・バフチン著作集 8』新時代社、1988 年)
バフチン 1995. ミハイル・バフチン、望月哲男・鈴木淳一訳『ドストエフスキーの詩学』 (ちくま学芸文庫、1995 年)
バフチン 1996. ミハイル・バフチン、伊東一郎訳『小説の言葉』 (平凡社ライブラリー、1996 年)
バフチン 1999. ミハイル・バフチン「美学活動における作者と主人公」 (ミハイル・バフチン、伊東一郎・佐々木寛訳『ミハイル・バフチン全著作・第一巻』 (水声社、1999 年)
バフチン 2007. ミハイル・バフチン、杉里直人訳『ミハイル・バフチン全著作・第 7 巻 フランソワ・ラブレーの作品と中世・ルネサンスの民衆文化ほか』 (水声社、2007 年)
バフチン 2013. ミハイル・バフチン、桑野隆訳『ドストエフスキーの創作の問題』 (平凡社ライブラリー、2013 年)
バフチン 2019. ミハイル・バフチン、桑野隆訳『マルクス主義と言語哲学』 (未来社、2019 年)

(3) 小林秀雄文献

- 小林秀雄 1966 orig. 1955. 小林秀雄「ハムレットとラスコオニコフ」 (初出：『新潮』、1955 年／小林秀雄『ドストエフスキイ』講談社、1966 年)
小林秀雄 2002 orig. 1926. 小林秀雄「ランボオ I」 (初出：『仏蘭西文学研究』、1926 年)

- ／小林秀雄『小林秀雄全作品1 様々な意匠』新潮社、2002年)
- 小林秀雄 2002 orig. 1927a. 小林秀雄「芥川龍之介の美神と宿命」(初出：『大調和』、1927年／小林秀雄『小林秀雄全作品1 様々な意匠』新潮社、2002年)
- 小林秀雄 2002 orig. 1927b. 小林秀雄「『悪の華』一面」(初出：『仏蘭西文学研究』、1927年／小林秀雄『小林秀雄全作品1 様々な意匠』新潮社、2002年)
- 小林秀雄 2002 orig. 1929. 小林秀雄「様々な意匠」(初出：『改造』、1929年／小林秀雄『小林秀雄全作品1 様々な意匠』、新潮社、2002年)
- 小林秀雄 2002 orig. 1930. 小林秀雄「アシルと亀の子I」(初出：『文藝春秋』、1930年／小林秀雄『小林秀雄全作品1 様々な意匠』新潮社、2002年)
- 小林秀雄 2003 orig. 1932. 小林秀雄「逆説というものについて」(初出：「読売新聞」、1932年／小林秀雄『小林秀雄全作品4 Xへの手紙』新潮社、2003年)
- 小林秀雄 2003. orig. 1933. 小林秀雄「『未成年』の独創性について」(初出：『文藝』、1933年／小林秀雄『小林秀雄全作品4 Xへの手紙』(新潮社、2003年)
- 小林秀雄 2003 orig. 1934. 小林秀雄「『白痴』についてI」(初出：『文藝』、1934年／小林秀雄『小林秀雄全作品5 「罪と罰」について』新潮社、2003年)
- 小林秀雄 2003 orig. 1935a. 小林秀雄「『地下室の手記』と『永遠の夫』」(初出：『文藝』、1935年／小林秀雄『小林秀雄全作品6 私小説論』新潮社、2003年)
- 小林秀雄 2003 orig. 1935b. 小林秀雄「私小説論」(初出：『経済往来』、1935年／小林秀雄『小林秀雄全作品6 私小説論』新潮社、2003年)
- 小林秀雄 2003 orig. 1940. 小林秀雄「文学と自分」(初出：『中央公論』、1940年／『小林秀雄全作品13 歴史と文学』新潮社、2003年)
- 小林秀雄 2003 orig. 1941a. 小林秀雄「カラマアゾフの兄弟」(初出：『文藝』、1941年／小林秀雄『小林秀雄全作品14 無常という事』新潮社、2003年)
- 小林秀雄 2003 orig. 1941b. 小林秀雄「歴史と文学」(初出：『改造』、1941年／小林秀雄『小林秀雄全作品13 歴史と文学』新潮社、2003年)
- 小林秀雄 2003 orig. 1941c. 小林秀雄「感想」(初出：『日本評論』、1941年／小林秀雄『小林秀雄全作品13 歴史と人間』新潮社、2003年)
- 小林秀雄 2003 orig. 1946. 小林秀雄「モオツァルト」(初出：『創元』、1946年／小林秀雄『小林秀雄全作品15 モオツァルト』新潮社、2003年)
- 小林秀雄 2004 orig. 1950. 小林秀雄「信仰について」(初出：「信仰は人類を救い得るか」、1950年／小林秀雄『小林秀雄全作品18 表現について』新潮社、2004年)
- 小林秀雄 2004. orig. 1951. 小林秀雄「悲劇について」(初出：『演劇』、1951年／小林秀雄『小林秀雄全作品19 真贋』新潮社、2004年)
- 小林秀雄 2004 orig. 1952. 小林秀雄「『白痴』についてII」(初出：『中央公論』、1952年／小林秀雄『小林秀雄全作品19 真贋』新潮社、2004年)
- 小林秀雄 2004 orig. 1958. 小林秀雄「悪魔的なもの」(初出：「講座現代倫理」、1958年／『小林秀雄全作品21 美を求める心』新潮社、2004年)
- 小林秀雄 2005 orig. 1934. 小林秀雄「『罪と罰』についてI」(初出：『行動』『文藝』、1934年／小林秀雄『ドストエフスキイの生活』新潮文庫、2005年)
- 小林秀雄 2005 orig. 1939. 小林秀雄「歴史について」(初出：『文藝』、1939年／小林秀雄『ドストエフスキイの生活』新潮文庫、2005年)
- 小林秀雄 2005 orig. 1948. 小林秀雄「『罪と罰』についてII」(初出：『創元』、1948年／『ドストエフスキイの生活』新潮社、2005年)
- 小林秀雄 2006 orig. 1934. 小林秀雄「レオ・シェストフの『悲劇の哲学』」(初出：『文藝春秋』、1934年／平野謙、小田切秀雄、山本健吉編『現代日本文学論争史・下巻』未来社、2006年)

ほか

(4) その他の文献

*英語文献

- Clark and Holquist 1984. *Katerina Clark and Michael Holquist, Mikhail Bakhtin* (Cambridge, MA and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1984).
- Coates 1999. Ruth Coates, *Christianity in Bakhtin: God and the Exiled Author* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).
- Ivanov 1952. Vyacheslav Ivanov, *Freedom and the Tragic Life: A Study in Dostoevsky* (New York: The Noonday Press, A Division of Farrar, Straus and Giroux). *orig. Russian, 1910s.
- Jones 1990. Malcolm V. Jones, *Dostoevsky after Bakhtin: Readings in Dostoevsky's Fantastic Realism* (Cambridge and New York: Cambridge University Press).
- Morson & Emerson 1990. Gary Saul Morson and Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics* (Stanford, California: Stanford University Press).
- Pattison and Thompson (eds.) 2001. *Dostoevsky and the Christian Tradition*, eds. George Pattison and Diane Oenning Thompson (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).
- Perlina 1985. Nina Perlina, *Varieties of Poetic Utterance: Quotation in The Brothers Karamazov* (Lanham, MD: University Press of America).

ほか

*日本語文献

- 芦川進一 2007. 『『罪と罰』における復活 ドストエフスキと聖書』 (河合文化教育研究所、2007年)
- アシンバーエワ 2021. 「われらが永遠の同時代人」 (桜井厚二訳) 『現代思想』 (総特集 ドストエフスキー生誕二〇〇年 [責任編集 亀山郁夫・越野剛・番場俊・望月哲男]、第49巻第14号、2021年12月)
- 阿部軍治 1997. 阿部軍治『バフチンを読む』 (日本放送出版協会、1997年)
- 新谷敬三郎 1974. 「バフチンとドストエフスキ」 (『ユリイカ 詩と批評 特集=ドストエフスキーその核心』 vol. 6-7 (青土社、1974年))
- 新谷敬三郎 1976. 新谷敬三郎『ドストエフスキと日本文学』 (海燕書房、1976年)
- アーレント 1994. ハンナ・アーレント、大久保和郎訳『イエルサレムのアイヒマン—悪の陳腐さについての報告』 (みすず書房、1994年)
- 岩田靖夫 2014. 岩田靖夫『増補 ソクラテス』 (ちくま学芸文庫、2014年)
- 内村鑑三 2002. 内村鑑三『ロマ書の研究』 (教文館、2002年)
- 内村剛介 1978. 内村剛介『人類の知的遺産 51 ドストエフスキー』 (講談社、1978年)
- 大岡昇平 1964. 大岡昇平「作品の生地と主題を“人物になり替わり独白する”独自の方法で」 (『読書新聞』第529号、1964年6月8日)
- 桶谷秀昭 1975. 桶谷秀昭「ドストエフスキー論をめぐって」 (『國文学 解釈と鑑賞 特集・小林秀雄の道程』昭和五十年八月号、至文堂、1975年)
- カー 1962. E・H・カー、清水幾太郎訳『歴史とは何か』 (岩波新書、1962年)
- カント 1979. カント、波多野精一・宮本 和吉・篠田英雄訳『実践理性批判』 (岩波文庫、1979年)
- 神山宏 2004. 神山宏『小林秀雄とドストエフスキー』 (文芸社、2004年)
- 亀山郁夫 2007. 亀山郁夫「解題・『父』を『殺した』のだれか」 (ドストエフスキー、亀山郁夫訳『カラマゾフの兄弟 エピローグ別巻』、光文社文庫、2007年)
- 亀山郁夫 2021a. 亀山郁夫「『大審問官』の作者はだれか？」 [フォーキン氏報告へのコメント④]」 亀山郁夫・望月哲男・番場俊・甲斐清高編『ドストエフスキー—表象とカタストロフィ』 (名古屋外国語大学出版会、2021年11月)
- 亀山郁夫 2021b. 亀山郁夫「瓦解と再生のヴィジョン—ドストエフスキー『未成年』にお

- ける『境界』の想像力」 『現代思想』 (総特集 ドストエフスキー生誕二〇〇年 [責任編集 亀山郁夫・越野剛・番場俊・望月哲男]、第49巻第14号、2021年12月)
- 唐木順三 1982. 「詩と哲学の間」 (『唐木順三全集第十八巻』筑摩書房、1982年)
- 柄谷行人 2008. 柄谷行人『日本近代文学の起源 定本』 (岩波現代文庫、2008年)
- 柄谷行人/中上建次 1979. 柄谷行人・中上健次『小林秀雄をこえて』 (河出書房新社、1979年)
- 河上徹太郎 1977. 河上徹太郎「心理の敗北——『悪霊』のスタヴローギンについて」 (初出:『行動』、1934年/河上徹太郎『わがドストイェフスキー』河出書房、1977年)
- 河上徹太郎/竹内好 1979. 河上徹太郎、竹内好編著『近代の超克』 (富山房百科文庫、1979年)
- 北岡誠司 1998. 北岡誠司『現代思想の冒険者たち バフチン——対話とカーニヴァル』 (講談社、1998年)
- 木下豊房 1993. 木下豊房『近代日本文学とドストエフスキー 夢と自意識のドラマ』 (成文社、1993年)
- 木下豊房 2002. 木下豊房『ドストエフスキー その対話的世界』 (成文社、2002年)
- 木下豊房 2021a. 木下豊房「ロシアのキリスト像の探究」 亀山郁夫・望月哲男・番場俊・甲斐清高編『ドストエフスキー——表象とカタストロフィ』 (名古屋外国語大学出版会、2021年11月)
- 木下豊房 2021b. 木下豊房「ロシア民衆の宗教意識の淵源 正教思想の伏水脈『ヘシュカスム(静寂主義)』とドストエフスキー」 『現代思想』 (総特集 ドストエフスキー生誕二〇〇年 [責任編集 亀山郁夫・越野剛・番場俊・望月哲男]、第49巻第14号、2021年12月)
- 桑野隆 2003. 桑野隆『バフチンと全体主義——20世紀ロシアの文化と権力』 (東京大学出版会、2003年)
- 桑野隆 2011. 桑野隆『バフチン カーニヴァル・対話・笑い』 (平凡社新書、2011年)
- 越野剛 2021. 越野剛「二重のシンボルとしてのテキスト」 [フォーキン氏報告へのコメント②]」 亀山郁夫・望月哲男・番場俊・甲斐清高編『ドストエフスキー——表象とカタストロフィ』 (名古屋外国語大学出版会、2021年11月)
- 佐藤雅男 2004. 佐藤雅男『小林秀雄 創造と批評』 (専修大学出版、2004年)
- 佐藤泰正 1971. 佐藤泰正「小林秀雄・その一側面——二つの『罪と罰』論をめぐって」 (『国文学研究』、1971年)
- 作田啓一 作田啓一「ドストエフスキー論をめぐって」
- シュストフ 1968. シュストフ、近田友一訳『悲劇の哲学』 (現代思潮社、1968年)
- 清水孝純 1980. 清水孝純『小林秀雄とフランス象徴主義』 (審美社、1980年)
- 清水孝純 1998. 清水孝純『交響する群像——「カラマーゾフの兄弟」を読むI』 (九州大学出版会、1998年)
- ソポクレス 1999. ソポクレス、藤沢令夫訳『オイディプス王』 (岩波文庫、1999年)
- トルストイ 1972. レフ・トルストイ『戦争と平和』一・二・三・四 (新潮社、1972年)
- 中村光夫 1957. 中村光夫「小林秀雄の『罪と罰』」 (初出:『素直』、1949年/『中村光夫作家論集1』、講談社、1957年)
- 夏目漱石 2017. 夏目漱石『漱石全集14巻 文学論』 (岩波書店、2017年)
- 原口庄輔 1997. 原口庄輔「バフチンの言語観」 (阿部軍治編著『バフチンを読む』日本放送出版協会、1997年)
- ハルトゥーニアン 2007. ハリー・ハルトゥーニアン、梅森直之訳『近代による超克——戦間期日本の歴史・文化・共同体』上・下 (岩波書店、2007年)
- 番場俊 1997. 番場俊「ミハイル・バフチンの風景」 (『ミハイル・バフチンの時空』せりか

- 書房、1997年)
- 番場俊 2021. 番場俊「象徴から問いへ」〔フォーキン氏報告へのコメント③〕 亀山郁夫・望月哲男・番場俊・甲斐清高編『ドストエフスキー——表象とカタストロフィ』（名古屋外国語大学出版会、2021年11月）
- 日野啓三 1969. 日野啓三「小林秀雄とドストエフスキー」（『國文学』、1969年）
- 広藤玲子 1964. 広藤玲子「小林秀雄論（Ⅲ）——〈見る〉ことをめぐって——」（広島女子大学文学部紀要（21）、1986年）
- フォーキン 2021a. パーヴェル・フォーキン「ドストエフスキーの『信仰告白』からみた『カラマーゾフの兄弟』」（番場俊訳） 亀山郁夫・望月哲男・番場俊・甲斐清高編『ドストエフスキー——表象とカタストロフィ』（名古屋外国語大学出版会、2021年11月）
- フォーキン 2021b. パーヴェル・フォーキン「使徒としての務め、その現代性をめぐって」（赤淵里沙子訳）『現代思想』（総特集 ドストエフスキー生誕二〇〇年〔責任編集 亀山郁夫・越野剛・番場俊・望月哲男〕、第49巻第14号、2021年12月）
- ブーバー 1978. マルティン・ブーバー、田口義弘訳『我と汝・対話』（みすず書房、1978年）
- プラトン 1998. プラトン、三嶋輝夫・田中享英訳『ソクラテスの弁明・クリトン』（講談社学術文庫、1998年）
- プラトン 1998. プラトン、岩田靖夫訳『パイドン——魂の不死について』（岩波文庫、1998年）
- フロイト 1977. ジークムント・フロイト、高橋義孝訳「ユーモア」（『フロイト著作集』3、人文書院、1977年）
- ベルジャーエフ 2009. ニコライ・ベルジャーエフ、斎藤栄治訳『ドストエフスキーの世界観』（白水社、2009年）
- 丸山眞男 1964. 丸山眞男「超国家主義の論理と心理」（丸山眞男『増補版 現代政治の思想と行動』、未来社、1964年）
- 丸山眞男 1961. 丸山眞男『日本の思想』（岩波新書、1961年）
- 宮川康子 2010. 宮川康子「小林秀雄とドストエフスキー」（『京都産業大学日本文化研究所紀要』第15号、2010年3月）
- 宮沢賢治 1986. 宮沢賢治「注文の多い料理店」（『宮沢賢治全集8』ちくま文庫、1986年）
- 村松剛 1964. 村松剛「神の沈黙——自我を超えるもの〈その三〉——」（『文学界』、1964年）
- 望月哲男 2001. 「パラドックスとポリフォニー」（木下豊房・安藤厚編著『論集・ドストエフスキーと現代 研究のプリズム』多賀出版、2001年）
- 望月哲男 2021. 望月哲男「聖と俗・未来の凶像——フォーキン氏の論考の整理と若干の展開〔フォーキン氏報告へのコメント①〕」（番場俊訳） 亀山郁夫・望月哲男・番場俊・甲斐清高編『ドストエフスキー——表象とカタストロフィ』（名古屋外国語大学出版会、2021年11月）
- 望月哲男、越野剛、沼野充義、番場俊、亀山郁夫 2021. 「〔討議2〕二〇〇歳のドストエフスキー」（『現代思想』総特集 ドストエフスキー生誕二〇〇年〔責任編集 亀山郁夫・越野剛・番場俊・望月哲男〕、第49巻第14号、2021年12月）
- 山城むつみ 2010. 山城むつみ『ドストエフスキー』（講談社、2010年）
- 横光利一 1982. 横光利一「純粹小説論」（横光利一『定本横光利一全集第13巻 評論 隨筆』河出書房新社、1982年）
- ルイクリン 1997. ミハイル・ルイクリン、番場俊訳「言語文化における意識」（『ミハイル・バフチンの時空』せりか書房、1997年）

渡辺京二 2000. 渡辺京二『新編 小さきものの死』(葦書房、2000年)
日本聖書協会訳『聖書』(新共同訳、日本聖書協会、1988年)
ほか