

黄色い十字路——『地下室の手記』のペテルブルグ

近藤 昌夫

Yellow Crossroads

[Резюме]

В повести Достоевского *Записки из подполья* много архитектурных образов, вызывающих воспоминания о Петербурге. Из них с образом зданий города крепче всего связано подполье. Почему герой, считавший свою дрянную, скверную комнату подпольем, напоминающим водную стихию Петербурга, продолжал там писать записки *По поводу мокрого снега?* Имеет ли это отношение к тому, что Достоевский прервал записки героя и представил их читателям как повесть?

Как мы уже разъяснили, записки в ранних произведениях Достоевского приводят их автора к психологическому возрождению. И человек в подполье тоже принимает решение написать записки, думая, что «от записывания действительно получу облегчения» и, веря, что отвяжется от одного мучительного воспоминания 40-х годов. В результате чего в 60-х годах из записок была создана повесть *Записки из подполья*.

Значит, для Достоевского записки представляют собой основу не только нового произведения, но и строительства нечто нового.

В этой статье мы пришли к выводу, что автор повести *Записки из подполья* собрался построить на полу Петербурга свой «хрустальный дворец».

キーワード：ペテルブルグ、手記、道化、床下、十字路

はじめに

シベリアから戻ったドストエフスキーが、ペテルブルグを舞台に書いた『虐げられた人たち——エピローグ付き4部構成の長編小説』（1861）は、主人公イワンの回想が、小説と手記という異なる形式をメビウスの輪のように結び、ペテルブルグ神話の再生力を明らかにしていた¹。回想が手記と小説という異なる形式に関わるのは、『死の家の記録（手記）』（1860-62）も同様である。ドストエフスキー自身のシベリア体験に基づく徒刑囚ゴリャンチコフの手記は、しばしば指摘されるように、「記録」としての客観性をいくら強調してもし過ぎることはないが、冒頭でシベリアを回想する「私」がゴリャンチコフの手記を紹介することで、小説であることが明示されている²。いずれの作品も、手記と小説とが相俟って、内容的にも

形式的にも単なるリアリティの演出を超えた固有の創造力を発揮しているのである。

ふたつの長編小説の手記には共通性がある。『死の家の記録』の「私」が手記を公にしたのは、10年間の獄中生活を記述した観察力に心奪われたからである。このことは、冒頭でシベリアを回想する「私」が、その風土と人間を賛美して止まないことと無関係ではない³。また、『虐げられた人たち』の手記の作者イワンは、自分の癒しのために手記の執筆を思い立ち、小説家として再生を果たした。ともに手記が心理的回復の母胎となっているのである。同じことが『地下室の手記』（1864）にも指摘できる。『地下室の手記』の「俺」が、とくに手記という「思い通りの形式」に執着したのは、昔の忌々しい思い出を手記にすれば、苦しみから解放されると信じたからだだった。

異なる点は、手記の作者である「俺」が、特定の個人ではなく時代の典型だということと、「俺」が書き続ける手記（「ぼた雪によせて」）を、作者ドストエフスキー自身が途中で切り上げ、ペテルブルグの「地下室」から生まれ出た同時代小説にしてしまうことである。

『死の家の記録』、『虐げられた人たち』によって自伝的、文学的再生を告げたドストエフスキーが、『地下室の手記』でみせる同時代性は、手記の心理的回復力や、手記と小説の相関関係からうまれる創造力、そして主人公が執着する産業変革期のペテルブルグとどのように関連しているだろう。小論では、物語の形式とペテルブルグの関連に注目してこの作品を読んでゆく。⁴

1. 手記と小説

『地下室の手記』はふたつの断章からなる中編小説である。作中の手記の作者は40歳になる元8等官の「俺」。第1節「地下室」では、病的に過剰な自意識のために苦悩する「俺」が、自分自身について、「今のわれわれ」について様々な見解を独白形式でまくし立て、「俺」のような典型が「われわれの社会に現れざるを得なかったことの原因」を読者に明らかにしようとする。第2節が「俺」の手記「ぼた雪によせて」である。それは16年前、すなわち24才のときの「俺」の屈辱的な思い出が赤裸々に綴られる、いわば懺悔話になっている。⁵

『地下室の手記』は、兄ミハイルと刊行した雑誌「世紀」に3回にわたって連載された。1864年のことである。物語内容の同時代性から、「われわれの社会」とは、アレクサンドル2世による農奴解放後の混乱期すなわち変動と開化の60年代ロシアのことであり、40になる「俺」とは、ニコライ1世による反動の40年代の生き残りだと考えられる。その「俺」が、20代の過ちを手記に懺悔し、憂いと苦悩を抱いて「われわれの社会」を批判するのは、批判の根拠にもとづく別の立場を明示し得ないからだ。時代を皮肉る「俺」の口調は激しく嘲笑的だが、社会にも自分にも嘘は赦さないという異様な熱気を帯びている。「俺」の気迫を増幅するのが小説の形式である。

この作品の構成上の特徴は、冒頭と結末に用意された作者ドストエフスキーの言葉が、手記を書く「俺」の物語を縁取っていることにある。第一節の題名「地下室」にアステリスクを付すとドストエフスキーは脚注で次のように述べる。

この手記の作者も、『手記』そのものも、むろん虚構である。にもかかわらず、こうした手記の作者のような人物は、そもそも我々の社会が形成された事情を考慮すれば、我々の

社会に存在する可能性は大いにある。いや、それどころか、むしろ必ずや存在するに違いない。私は、読者の眼前に、つい最近過ぎ去った時代の典型の一つを、通常より少し目立つ形で描出したいと考えた。それは、いまだ生き残っている世代の代表者の一人である。「地下室」と題された断章では、この人物が自己紹介をしつつ自己の見解を披瀝し、こうした人物が我々のあいだに現れたこと、そして現れざるをえなかったことの原因を、いわば明らかにしようとしている。次の断章では、いよいよこの人物の生涯にあったある出来事に関する彼の実際の『手記』が登場する。

フォードル・ドストエフスキー

このように、手記は虚構だと言明し、小説と手記というふたつの虚構の間にリアリティの落差を設けたドストエフスキーは、「われわれの社会」に現れた「過ぎ去った時代の典型」を「目立つ形」で描くと、手記を書き続ける「代表者」を置き去りにして物語を閉じてしまう。

もっとも、この逆説家の《手記》は、まだこれで終わったわけではない。彼は、抑えきれず、先を続けたのだ。しかし我々も、そろそろここで終えてもいいように思われる。

結びの言葉は脚注ではなく、手記を書き続ける「俺」と現実を共有している。小説冒頭で虚構に落差を設け、物語世界を外から俯瞰していたドストエフスキーは、「俺」の物語に踏み出したのである。その結果、書き続けられる手記「ぼた雪によせて」と、ふたつの断章からなる小説『地下室の手記』の境界は曖昧になってしまう。読者は、あたかも現実が虚構に侵犯されたかのような当惑を覚えながら、熱気を帯びた「俺」の独白を生々しく受けとめることになる。実話を強調するよく似た台詞をわれわれはすでにゴーゴリの『鼻』で知っているが⁶、『地下室の手記』は虚構と現実を区分する形式が物語内容を普遍化しているのである。それはまるで手記が小説の中に収められているこの作品のタイトルのようなものである。

手記の心的回復力が小説とともに生み出すものをみてゆこう。

2. 病める自意識の矛先とユートピアの願望

「俺は病んでいる」と口火を切る手記の作者は、腹を立て、意地を張り通してかれこれ20年になる。憂さ晴らしは、勤めていた役所で依頼人を虐めることだった。そんなことをするのは性悪のせいだと認めたとたんに、いや違う、自分には少なからず善良な部分もある、とあっさり前言を翻す。かといって善良な自分に恥じ入ったわけでもないし先回りした「俺」は、退屈しのぎに意地悪や癪癪持ちになって自分を慰めてみただけなのだと臆面もなく恥知らずを認めるのである。

終始この調子で読者を挑発し続ける天の邪鬼は、誰を相手に意地を張っているのか自分でもわからないという。そして、相手の見えない病が医学なんぞで治るわけがないと、科学に対して背を向けるのであった。

このように、人一倍自尊心が強い「俺」は、高飛車に出たかと思えば自ら進んで非を認め、寛容なところを見せつける。だがたちまち屈辱感に苛まれ、激しく復讐心を燃やすのである。この繰り返しだった。「俺」によれば、「自身の屈辱をあまりにありありと意識しすぎる」と

屈辱は快楽に転じ、とどのつまり、八方塞がりの耐え難い状態に陥るのだという。せめて虫けらになりたい、命あるものになってみたいと願う「俺」だが、過剰な自意識のせいで何にもなれないのである。これが「俺」を苦しめる「意識過剰の法則」とその法則が導く無気力の無間地獄である。

原因は、不幸な19世紀に生まれ、地球上で最も人工的な都市ペテルブルグに住むせいだという。けれども「俺」はペテルブルグの「穴蔵」に引き籠もり、出て行く気配すらない。ペテルブルグに居座ることと同時代の典型である「俺」の病とはどのように関わっているのだろう。

ペテルブルグに執着する「俺」が最初に矛先を向けるのは、「杭と計算の都市」（ベリンスキー）の申し子「やり手タイプ」である。直情径行型で鼻息の荒い「やり手タイプ」に比べ、「俺」は遙かに賢明で繊細であり、4倍も自意識が強いものだから、自ら進んで悪者になってしまう。すると例によって、打ちのめされるほどの屈辱感から悪意にどっぷりと身を浸し、激しく憎悪の炎を燃やすことになる。復讐の妄想は進行して熱病となり、神経の図太い「やり手タイプ」にはわからない奇妙な快楽に転じてゆく。⁷

この屈折した自意識にとって何よりも腹立たしいのが、自然科学の結果あるいは数学や自然法則の類である。相手が不明なので一方的に屈辱感を味わうばかりだからだ。ここに「俺」と「やり手タイプ」の大きな違いがある。「やり手タイプ」は率直で意志が強いが、自然法則や公式と衝突するとたちまちお手上げである。「二、二が四」は公式なのだから反論の余地なしとすんなり引き下がってしまうのだ。だが「俺」は違う。相手が「二、二が四」であれ決して復讐の手をゆるめない。むしろ「二、二が四」などお為ごかしだ、気に入らないとまくし立て、論理の組み合わせ、屁理屈の堂々巡りによって果敢に立ち向かってゆく。そこに、「やり手タイプ」にはわからない、また別の自然法則があるのだと「俺」はいう。

ここで注意したいのは、「やり手タイプ」の自然法則あるいは人を見下す「二、二が四」が、出口を塞ぐ「石の壁」に喩えられていることだ。屈辱を快感に転化する「石の壁」とは、病の元凶である石の街ペテルブルグの、冷たい60年代の壁のことだろう。それゆえ「俺」は歯痛の快楽をもちだすのである。当時のペテルブルグには建物のあちこちに「歯科医ワグンハイム」の看板が下がっていた。強い自意識が味わう苦痛の快楽は、産業と科学の人工都市ペテルブルグの細部と関連づけられていたのである。

歯痛は放置すればいつまでもしくしくと疼く。この場合、敵の姿が見えないのに痛むという意識が、あるいは「ワグンハイム先生が何人かかっても自分は歯の奴隷だという」意識が、呻き声に悪意を込めることで痛みは快楽に転じるという。「血みどろの屈辱、誰から投げつけられているのかわからないような嘲笑ゆえにとうとう快楽の感覚が始まり、それがときには官能の絶頂を極めることさえあるのだ。」そして最後は、いつものように無気力に陥るか、抵抗するなら壁を叩き続けるかのいずれかになってしまう。

俺の敵意は、例の呪わしい意識の法則の結果、化学分解を起こしてしまう。見る見るうちに対象は消え失せ、論拠も蒸発し、罪を着せるべき相手はみつからず、侮辱は侮辱ではなくなり、誰を責めるわけにもいかない歯痛のような宿命となり、とどのつまりは、またしても同じ結論——つまり、壁をいやというほどぶん殴るしかなくなるのだ。

自意識の病とペテルブルグを結びつけた「俺」は、この悪意の呻きを「19世紀の教養人」の呻きに拡大解釈する。「進歩とヨーロッパ文明に毒され」、「大地と民衆の根源から隔絶された」人間の、家族全員や観衆に向けられた呻きとして一般化するのである。すると、60年代ペテルブルグを暗示する「石の壁」やワゲンハイムの看板が具体的な姿をかりて目の前に立ちはだかる。

先述したように、この作品が書かれた60年代のロシアは激動の時代だった。クリミア戦争の敗北によって立ち後れを自覚したロシアは工業化を進めた。工場労働者が必要になり、土地に縛り付けられていた農民が解放された。農奴を抱えていた地主貴族は、農民の土地への縛りを解消するといって、49年ローンで農民に土地を売却した。農民は買い戻し金を支払うために、都市で工場労働者として働かざるを得なくなった。これが1861年の農奴解放であり、「飢えと貧困への解放」ともいわれた。

「俺」は、そうした格差と貧困の時代に心安らかに生きて、「太鼓腹、三重顎、酒焼けした赤鼻」を晒しながら「勝ち誇ったように死んで行く」「ポジティブな人間」を醜悪だ、「おめでたい夢想家」だと罵倒し、利益優先のユートピア論を一蹴する。

「人間を啓蒙してやり、本物の正常な利益に目を見開かせてやれば、人間はすぐさま悪事を行うのをやめ、たちまち善良かつ上品になるはずだ。なぜなら、啓蒙され自分にとって本当の利益を理解すれば、善の中にこそ己の利益を見出すはずであり、自己の利益に反すると知りながらみすみす悪事を為すことが出来る者など一人もいないからだ。したがって、言わば必然的に善をなす事になるはずではないか」などと、最初に宣言したのは誰なのだ？ ああ、幼稚このうえない話だ！

ここで「俺」がやり玉に挙げているのは、チェルヌィシェフスキーが『何をなすべきか』の中で唱えた「合理的エゴイズム」だとされている⁸。「人類自身の利益のシステムで全人類を更生させるという理論」など論理のための論理であって「幼児の論法」だと息巻く「俺」は持論を主張する。人間は文明ゆえにいつそう質が悪く、忌まわしい残忍さを身につけてきたのだ。体系や理論に執着する余り、平気で真理をまげ、自分の論理を正当化してきたのが人間だ。人間にとって最も快適な利益は「強情」、「わがまま」であって、統計数学や経済学にもとづく合理的で有利な欲求ではない。「気まぐれ」や「妄想」こそ最も有利な利益であり、必要なのは自分勝手な「自発的欲求」なのだ。恣欲こそ全生活であって、意志というものは自然法則や算術と一致するものではないと「俺」は強い口調で繰り返す。

この世で人類が志向している目的というものはすべて、この達成への絶えざるプロセスにのみある。言い換えれば生そのものの中にあるのであって、目的自体の中にはないのかもしれない。目的とは、もちろん二、二が四、すなわち、公式に他ならないわけだが、二、二が四と言えば、君たち、これはもう生ではなく死の始まりではないか。

「石の壁」に始まり、「二、二が四」あるいはチェルヌィシェフスキーの「合理的エゴイズム」

の延長上に姿をあらわすのが「水晶宮」に喩えられる理性のユートピアである。「俺」は技術産業を背景にしたユートピア＝「水晶宮」がもし建設されたら、人間はピアノのキー同然になり、蒸溜器で次々と死産児が生産されることになるだろうと、未来の社会主義社会を暗示し、理性のユートピアなど中途半端な鶏小屋や大集合住宅と何ら変わらないと痛罵する。畳みかけるように、自分の宮殿はその程度の「水晶宮」と取り替えたりするものかと語気を強める「俺」は、また別の「水晶宮」を仄めかす。

（「俺」の）その水晶宮がでたらめでも、自然法則で禁止されていてもいい。また、思いついたのが、ただ自分が愚かだからでも、何か時代遅れの非合理的な習慣のせいだからでもかまわない。禁止されていようが、「俺」になんの関係があるというのだ。「俺」の願望に存在しているのであれば、あるいはより正確に言うと、願望が存在しているあいだは存在しているのであれば、同じことではないか。（拙訳、括弧内引用者）

「俺」もまたユートピアを望んでいるのだ。自分には「地下室」があるといっておきながら、「地下室なんて糞食え」、「無限循環の0はごめんだ」と言い放つ「俺」は、冷たい理性に束縛された「ユートピア」とは違う、まったく別の、生きいきとしたユートピアを渴望しているのである。しかしながらそれがどのような「水晶宮」なのかまだ明言できないために、怪気炎を上げているのである。

「俺」の切望するユートピアに関してわれわれが知りうることは、そのユートピアが「俺」を苛立たせ、苦しめる程度に実在していることと、「俺」がペテルブルグを出て行こうとしないことである。上の引用箇所にある「非合理的な習慣」とは、文明によって失われゆく人間性を回復させるもののことだろう。「二、二が四」など生きる能力の20分の1に過ぎないといい、精神的苦痛も身体的苦痛も快楽になるという今の「俺」は、苦痛を味わうことで生きている感覚を確かめているのである。「病んでいる」ことと同時に「非合理的な習慣」を自覚しているのは、死産児が心理的回復を得たのであり、「非合理的な習慣」と対立するペテルブルグが「俺」を出現させたのである。

ペテルブルグを相手に回すこの「非合理的な習慣」はどのように失われ、またどのように回復したのだろう。

3. 黄色い十字路

地下室で苦しむ「俺」には、自分を苛むペテルブルグの思い出が何百もある。「黄色く濁ったばた雪」を見て、若い頃の「恥ずべき行為」を思い出した「俺」は、その一部始終を手記に懺悔することにした。脳裏にこびりついて執拗に自分を苦しめる忌々しい思い出を書き留めれば、苦痛から解放されると思ったのである。題は「ばた雪に寄せて」とした。

アンツィフェーロフも、「湿った雪」はプーシキンから続くペテルブルグの象徴だといっているが⁹、「渴いた小雨と湿った雪」は自然派文学（ペリンスキーが命名した1840年代のロシア文学）の常套句で、ペテルブルグのわびしい風景描写には必ず用いられた¹⁰。自然派の新人ドストエフスキーも『分身』（1841）で新ゴリャートキン氏を「湿った、霧の深い、雨もよい、雪もよいの晩」に登場させている。また、手記のエピグラフとして引用されてい

るネクラースフの詩『迷いの闇の深い底から』（1845）——淪落の女を泥沼から救い出す救世主があらわれ、我が身の汚らわしさに気づいた女が、慟哭の声を上げる——も40年代ロマン主義の紋切り型（「救われた娼婦の話」）である。ドストエフスキーの嫌った黄色が「霧に閉ざされたペテルブルグそのもののイメージと重なる」ことなど¹¹、「俺」が題名を「ぼた雪によせて」としたのは、40年代の思い出をペテルブルグごと手記に封印しようとしたのだろう。

手記は、己を語るという意味では第1節の自問自答と変わらない。「俺」も、「これは形式、そう単なる形式の問題にすぎない」とあえて「形式」を口に出しているが、われわれはこの「形式」が心理的回復と結びついていることを『死の家の記録』や『虐げられた人々』ですでに知っている。

手記を読んでゆこう。

「俺」は自分が役所の「変わり者」だったと冷静に我が身を振り返る。被害妄想と虚栄心の塊だった「青二才」は、他人にも厳しかったので同僚を軽蔑し、自分ひとりが「臆病な奴隷」なのだとひどい自己嫌悪に陥っていた。苦しみの元凶は書物にあった。

俺たちは、生き生きとしたものが今やどこに生きているのやら、それはいったい何ものやら、どう呼ばれているのかさえ、知らないじゃないか。俺たちは、本を取り上げられたらお手上げだ。たちまちまごついて途方に暮れてしまう。

ここでいう書物とは、例えば『ネフスキー大通り』『狂人日記』『死せる魂』『検察官』『ペールキン物語』『仮面舞踏会』『現代の英雄』『平凡物語』など、30年代後半から40年代のロマン主義文学のことである。これらの書物に学んだロシアのロマンチストは、西欧のロマンチストと異なり、「すべての麗しく崇高なるもの」を保ち続けながら、同時にずる賢く如才ないのだという。「俺」たちが書物から吸収したものは、真人間と卑劣漢が矛盾なく同居するロマン主義的高慢だった。読書にどっぷり浸った夢想家は、現実と衝突するたびに憂鬱になり、淫蕩三昧の生活に溺れて自己嫌悪に陥るのだった。「俺」はそんなロシアのロマンチストを戯画化する。

あるとき「俺」は、喧嘩が原因で居酒屋を放り出された男が羨ましくなり、わざわざその店に立ち寄ってみた。喧嘩は始まらなかったが、「俺」は雲を突くような大男の将校に置物扱いされてしまう。これを根に持った「俺」は、2年間もその将校をつけ狙い、復讐のチャンス伺った。この間、相手を中傷する小説を書いて「祖国雑記」に送りつけたが、当時はまだ暴露小説というものがなかったために掲載されなかったという。惚れ惚れするような果たし状も書いたが、決闘は時代遅れだと思い直し、出すのをやめた。あの時もし出していたらと想像するだけで「血の気がひく」、と今の「俺」は当時を振り返る。

決闘で思い出す書物はプーシキンの『その一発』やレールモントフの『現代の英雄』だが、最大の影響はゴーゴリである。「俺」の馬鹿馬鹿しくせせこましい行動や執着心がもたらす笑いで気がつくのは、例えば『ネフスキー大通り』のピロゴーフや、『鼻』のコワリョフあるいは『狂人日記』のポプリーシチンなど、ゴーゴリの人物たちである。また、書くことそれ自体に没頭する変質ぶりは、『外套』のアカーキを彷彿させる。引き寄せられるように

ネフスキー大通りに通い詰める「俺」は、役立たずの「ハエ」にたとえられているが、狂い死にしたアカーキも「ハエ」以下の存在だった。

これらゴーゴリの道化たちが充填された「ロマン主義的高慢」にとうとう「復讐」のチャンスが訪れる。ある日「どんな官吏名鑑よりも案内所よりも確かな消息を与えてくれる」(ゴーゴリ『ネフスキー大通り』) ネフスキー大通りで件の将校を見かけたのである。「俺」の復讐とは、相手と出会っても道を譲らず、対等の立場を主張することだった。準備は周到だった。対等を重んじる「俺」は、給料を前借りして黒手袋と帽子、白い象牙のカフスボタンの付いたワイシャツを用意した。手こずったのは外套で、アライグマの毛皮の襟をドイツ製のビーバーの毛皮に変えたという（アカーキの外套の襟は猫の毛皮だったがビーバーの毛皮のように見えた）。準備は整った。

「俺」は何度も躊躇った。いざとなると気力が萎えてしまい、結局相手に道を譲るか、そうでなければ、まりのように吹っ飛ばされるかのいずれかであった。しかし「俺」はついに本懐を遂げる。確かに肩と肩とがぶつかり合い、「一センチたりとも譲らず」、まったく対等にすれ違ったのである。「俺」は、「公衆の面前で」大男の将校と己を「社会的に対等な立場に置いた」ことで、勝利の喜びを噛み締めるのだった。

しかしながら現実の将校は自分が仇敵にされていることなどつゆ些かも知らない。「俺」はまるで幽霊となって有力者に一矢を報いたアカーキのようである。40年代ロマン主義文学が現実と衝突して露わになるのは、悲しい喜劇だということを「俺」は大げさに演じて見せたのである。

最も汚辱にまみれた「俺」の思い出も、文学的陶醉と現実における自己嫌悪の堂々巡りの中で起きたことだった。あの時も「俺」は、書物が与えてくれる安穩とした夢に3ヶ月も耽り、「信仰と希望と愛」に充たされて目の前の「活動の地平」に踏み出したのだった。「それこそ白馬に跨り、月桂冠を頭に頂かんばかりにして、不意に、白日の下」、人類との抱擁願望に胸膨らませて昔の同級生シーモノフを訪れたのである。

知った顔が集い、栄転する友人の送別会の相談をしていた。主賓とは犬猿もたざらずといった間柄だったし、発起人には不倶戴天の敵もいた。嫌われ、煙たがられているのを百も承知で「俺」は自分もと参加を表明する。主賓を打ち負かして臆病者でないことを証明し、みんなから愛されたい、最後は主賓と親友の契りを結びたいと夢見たのである。と同時にそんなことは無用だと思う覚めた自分もいて「俺」は苛立った。こうして、文学的夢想と現実とに翻弄されながら「送別会」に出かけた「俺」は、好んで自分を貶め、大恥をさらして屈辱のどん底に陥るのであった。¹²

泥酔した「俺」をそのまま残して彼らは怪しげな場所「モードショップ」に繰り出した。かっとなった「俺」は、給仕にチップを渡していたシーモノフから強引に金を借りると、遅れて後を追いかけた。馬車に揺られる「俺」は、決闘だ、シベリア送りだと激しく息巻く。だがそのいっぽうで、これはプーシキンの『その一発』やレールモントフの『仮面舞踏会』の「引き写し」だと知り抜いていたので、「モードショップ」に到着して彼らの姿がなかったときには欣喜雀躍せんばかりであった。

「俺」はリーザという娼婦を相手にネクラースフの詩を演じてみる。詩が現実と衝突し、40年代の戯画化はシリアスな喜劇へと発展してゆく。

蒸溜器すなわち 40 年代のロマン主義文学から発生した「俺」は、不意に「なんらかの目標が《現れた》」のを感じ、リーザを相手に紋切り型の家庭の幸福について、役者のように感情たっぷりに物語り、その涙を勝ち取ろうとする。「絵に描いたような光景だろう、そうだ、こういう名画でこそ君の心をつかんでやらなくちゃいけない！」と「俺」は満足する。ところが、「本を読んでいるみたい」と痛いところを突かれた「俺」はかっとなり、芝居にのめり込んでゆくのだった。「俺」は、愛を勝ち取るための「魂を身体もろとも奴隷にしまった」女たちが、健康も、若さも、美貌も、希望も無条件に奪われ、お払い箱にされる悲劇について意地悪く切々と説き始める。恥知らずにも娼婦の悲運をふたたび「本をよんでいるみたい」な口調で話して聞かせたのは、そのほうがむしろ効果的だと感じていたし、じっさい「俺」が怖じ気づくような効果があらわれたのだった。

女は俯せに横たわっており、枕を両手で抱きかかえたまま、その枕に顔を強く押し付けていた。女の胸は張り裂けそうだったのだ。まるで引き付けでも起こしたように、若い全身を震わせている。胸を詰まらせている嗚咽が、女を締め付け、八つ裂きにし、不意に号泣、絶叫となって外へ飛び出しそうになる。

「俺」はあまりの効果にうろたえてしまい、かける言葉もなかったが、全身の震えを押さえながら帰り支度に取りかかり、自分の住所を書いた紙をリーザに渡した。暗い面持ちだったリーザは、信頼しきった眼差しを「俺」に向けて、かつて自分が立派に愛されたことを示す「たったひとつの宝物」すなわち一通の恋文を見せるのだった。生気を失っていたリーザは、まるでネクラースフの詩にある娼婦のように愛によって甦ったのである。

その翌日、性懲りもなく一枚上手のところをみせつけようとした「俺」は早速学友に謝罪の手紙を認める。だが、手紙を書いている間もリーザのことが頭から離れない。もし彼女が本当にやってきたらと気が気でない。「哀れに歪んだ、不必要な笑み」が繰り返す。「俺」はふと考える。

なんてわずかな言葉で、本当にわずかな言葉で、本当にわずかな牧歌詩で（しかもその牧歌詩たるや、偽りの、本から引き写しの、作り物なのに）、人の心をたちまち己の思い通りのほうへ向けることが出来るものか！

たちまち夢が始まる。彼女が号泣しながら「足元に身を投げ出すと、あなたは私の救い主で、私はこの世でいちばんあなたを愛している」と告白し、「俺」も「今やもう君は、俺のものだ。俺の創造物だ。君は清らかで美しい！ 君は——俺の美しい妻だ」とそれに応えるのである。

そしてネクラースフの引用。

ためらわずに、心安らかに入っておいで、
正々堂々と、この家の主婦なのだから！

ところが例によって「俺」はたちまち嫌気が差してくる。

ちょうどその時、召使いのアポロンがあらわれていつものように傍若無人に振る舞ったものだから、「俺」は我を忘れて大声で「人殺し！」と繰り返す、相手の肩につかみかかった。次の瞬間ドアが開いた。リーザだった。

身請けの相談にきたリーザにたいして「俺」は深く恥じ入り、自分は悪党だ、虫けら以下だと涙ながらに弁舌をふるう。あのときは、友人に侮辱された腹いせに八つ当たりし、「書物のような」話し方で君を弄んだのだ。さも君を不幸な境遇から救い出さんばかりの口ぶりだったが、自尊心を傷つけられるとたちまち居直って、冷酷にも娼婦の悲惨な運命を話して聞かせたのだ、と。ところが惨めな道化はこう続ける。

復活をもたらすはずの救い主が、かつての英雄が、疥癬病みのむく毛のいぬころみたいに、自分の下男に飛びかかって行き、しかも下男にせせら笑われているんだからな！ それにさっき、まるで恥をかかされたみたいに、君の前で耐え切れずに流した涙のことで、決して君を赦せやしない。それから、今、こうして君に告白していることで、決して君を赦しはしない。

無限に続く思索を自然法則だという「俺」が、けっして赦さないとヒステリックに繰り返す、手も足も出ずに苦しむ様子は、許すも許さないもない自然法則を相手にもがいているかのようである。15年経ってもまだ、「哀れに歪んだ、不必要な笑みを浮かべたリーザを思い描く」「俺」は、この時、愛という自然法則を相手にしていたのである。

「俺」の様子をじっと見ていたリーザは、「俺」を愛していたので、「俺」が不幸な人間であることをたちまちのうちに悟って心から憐れみをかける。彼女は歓喜のあまり熱く「俺」を抱きしめた。しかし、愛は闘争と支配だという「俺」は、残酷にも彼女の真心を踏みにじってしまうのだった。わかっていながらリーザの愛を受け入れられない「俺」は、彼女に嫉妬心すら覚え、40年代ロシアの慣習に従ってリーザと情交をかわし、その手に金を押し込むのである¹³。これも書物からの引き写し、「頭の仕業」だった。もちろん話はこれで終わらない。金を放り出して足早に出て行ったリーザを追って「俺」は階段を駆け下り、表に出た。

静かだった。ぼた雪が降りしきり、ほとんど垂直に空から降って来る雪は、歩道も人気がない通りも、綿帽子で覆っていた。通りかかる人も誰一人いず、何の音も聞こえなかった。街灯が物憂げに虚しく瞬いている。俺は、二百歩ほど走って十字路まで来ると、立ち止まった。

〈彼女はどこへ行ったのだろう。それに、何のために俺は彼女を追いかけているんだ？ いったいなんのためなんだ？ 彼女の前に倒れ伏し、後悔のあまり号泣し、彼女の足にキスをして、赦しを請うつもりか！ 俺は、まさにそれを望んでいたのだ。（中略）〉

無論この気持ちもまた真心でないことは、すでに無間地獄に苦しんでいた24歳の「俺」はよく承知していた。つまり「俺」の手記はまだこの先も続くのである。しかしドストエフスキーはここで物語を切り上げる。なぜだろう。

地下室の人間の言葉は「完全な呼びかけの言葉」であり、「際限なく続く内的発話の文体」

だというバフチンは、ドストエフスキーがここで物語を閉じたのは、「まさに主人公の手記の中に埋め込まれた内的な無限性に向かう傾向を前面に押し出す」ためだと指摘している¹⁴。しかしながら、リーザがヒロインとなり、「俺」が、「四日前のあの晩、俺の前にいた彼女と丁度同じように、辱められ、打ちのめされた存在」に転落してしまったことを、手記と小説の相関関係に照らして考えると、ドストエフスキーが十字路の場面で「俺」の手記を切り上げたのは、手記の「内的な無限性」をペテルブルグと小説に有機的に結合させたとも考えられるだろう。つまりドストエフスキーが、降りしきる黄色い雪を被ったまま「俺」を十字路という両義的な場所に付ませたのは、「俺」を埋葬し、60年代に蘇らせようと考えたのではないだろうか。十字路は、生と死、此岸と彼岸、聖なるものと邪なるものが交わる境界であり、自殺者が埋葬される場所でもある。すべてをわかっていながら、自ら書物の死産児となった「俺」は、ある意味では自殺者といえるだろう。手記「ぼた雪によせて」に添えられたネクラソーフのエピグラフは、読むと「大声で泣きたくなる」とチェルヌィシェフスキーが高く評価した作品であり、『何をなすべきか』の主人公キルサーノフの性格付けとなった詩だという¹⁵。60年代に懺悔し、チェルヌィシェフスキーを批判する「俺」には相応しい墓碑銘である。

手記を書く今の「俺」は当時を振り返っている。あのときはリーザの恥ずかしげな声に隠れた本心が見抜けなかった、羞恥心の強い清純な乙女が、わざと嘲笑という仮面をかぶっていたのがわからなかった、と。今の「俺」はあの頃と違って愛は闘争ではなく、リーザを蘇らせた力だということをよく承知している。しかし「俺」が今望んでいるのは40年代の書物が説く愛や「美しく崇高なるもの」ではない。新たな「水晶宮」なのだ。

ドストエフスキーは新たな「水晶宮」を願望する典型をどのように造形したのだろう。

4 床下の道化とペテルブルグ

先述したように、ドストエフスキーは冒頭の脚注で「俺」のような典型を「目立つやり方」で描写したと述べている。際だった「やり方」とは、ナボコフも繰り返しているように、「語り口」と道化芝居だろう。¹⁶

読者は、アイロニー、悪意、見栄、嘲笑、こけおどし、自己卑下、冗談、滑稽、愁訴など、様々に自分を語る激しい語気に辟易しつつ、その勢いに飲まれてしまう。

俺は今、四十だが、四十といえば全生涯だ。もう大変な本物の年寄りだ。四十を過ぎて生きるなんざ、みっともないし、最低だ、人の道にもとる！ 四十過ぎて生きるなんて、いったいどんなやつだ？ 正直に誠実に答えてくれ。俺が答えてやるよ。それは愚か者としてでなしさ。俺はあらゆる年寄りに、敬うべき、銀髪の馥郁たる芳香を放つすべての老人に面と向かって言ってやる。全世界にずばりと言ってやるんだ！ 俺がこんなことを言う権利をもっているのは、俺自身が六十まで生きながらえるからだ。七十まで、いや八十までも、長々と生きるからだ！ ちょっと待った！ ひと息つかせてくれ.....。

おそらくあんた方は、俺が笑いを狙っているとでも思っているんだろう？ ところが、それも間違いさ。

このように「俺」は読者を挑発し、反論を先取りして屁理屈で混ぜっ返す。道化芝居も冴え渡る。たとえば友人の送別会で「俺」は次のような肩すかしを食わせる。

〈今こそ、こいつら全員に酒瓶を投げつけてやれ〉と、俺は考え、酒瓶を手にとると……自分のコップをいっぱい満たした。

口では「いろいろ演じて見せるし」、頭の中は「夢みたいな空想で膨らむ」「俺」は、理由もなく苛立っては相手かまわず突っかかり、しまいには本気で腹を立てて何度も大恥をさらす。その姿は抱腹絶倒、噴飯ものである。だが「俺」は、泥酔し、醜態をさらしても決して冷静さを失うことがない。この大きな振幅が迫真の悲喜劇を見せてくれるのである。自問自答する名優の自己分析に耳を傾けてみよう。

おまえは生を渴望しているが、切実な生の問題を混乱しきった論理で解決しようとしている。おまえのとんでもない言説は、実にしつこく、かつ図々しい。それでいて同時に、おまえはなんとおどおどしているのか！ おまえはでたらめを口にしては、それに満足している。厚かましいことも口にするが、同時にのべつ幕なしにそのことでびくびくしては赦しを請うている。おまえはなににも怖れていないと言い張るが、そのくせ我々の見たところ、人におもねってばかりいる。歯ぎしりをしていると言うが、同時に我々に大笑いしてもらおうと、さかんに洒落をとばしている。その洒落があまり気が利いていないのは、自分でもわかっているくせに、どうやら文学的価値には大いにご満悦のようだ。ひょっとすると、本当に苦しみを味わったこともあるのかもしれないが、自分の苦しみに何の敬意も払おうとしない。実にくだらない虚栄心のために、せっかくの己の真実を大勢の人目にさらす見世物にして汚してしまっている……おまえはたしかに何かを言いたいのだろうが、臆病ゆえに、最後のひと言を隠している。なぜなら、それを言い切るだけの決断力がなくて、あるのはおっかなびつくりの図々しさだけだからだ。お前は自意識がご自慢だが、二の足を踏んでばかりいるじゃないか。それというのも、おまえは頭は働いても、心が悪徳で曇っているからだ。清らかな心なしには完全な正しい意識はありえないものだよ。それにしても、おまえはなんてしつこくて強引なんだ、なんて見栄っ張りなんだ！ 嘘、嘘、嘘で塗り固めているじゃないか！

このように「俺」は様々な役を演じ分けている。特徴を集めてみると、攻撃性、間抜け、とんま、洒落、悪徳、饒舌、おどけ、空想癖、辛らつな批評、執着、暴飲暴食、風刺、毒舌、憎悪、憤怒、嘲笑、自惚れ、淫欲、追従、際限なき見栄、小心、臆病、羞恥、呪詛、怠惰……と実に様々だ。これらの特徴を一人で演じ分ければ道化になる。職業として、「あらゆる麗しく崇高なるもの」がわかる怠け者と大食漢が羨ましいと皮肉る「俺」は、何でも演じ分けられるので何にもなれない喜劇役者なのである。立場の反転を繰り返すのも道理である。旧友の前に白馬に跨る王のごとく登場すると、惨めに醜態を曝して笑いものになる。召使いのアポロンに対し、ナポレオンのように腕組みして主人面してみても、「俺」のこめかみは汗でべっとりと濡れ、顔色は真っ青だ。アポロンのほうが「マケドニアのアレクサンダー大王」のように

誇り高く、主人の「俺」をネズミのように見下しているのである。娼婦のリーザにも憐れみをかけられ、救い主の役から転落してしまった。ドストエフスキーが「アンチ・ヒーローのあらゆる特性」を集めたのは、「あべこべの世界の始まりを恭しく宣言する」、カーニヴァルの道化に倣ったのである。豊饒祈願の祭礼に欠かせなかった道化は、笑いや暴力などの特徴から、権力を罵倒する人物として読み替えられ、型ができた。

道化は、せむしでなければなりません。せむしに加えて、おんどりのくちばしのような形の巨大なかぎ鼻がつけられました（おんどりは、けんか好きのシンボルです）。頭には、とんがり帽子です。（中略）このように、道化は、たくさんのシンボル——奇形、奴隸的身分、愚妹、狂気——を自分のなかにとりこみました。その衣服は、召使いや奴隸の服です。さらに、道化の手には棍棒（わら束のこともあります）がありましたが、これは、不変の否定的資質のひとつ——乱暴です。人間の理想のうら返された形象、アンチ・ヒーローができあがりました。¹⁷

なるほど「俺」も、プーシキンやゴーゴリの道化たちのように、道化の三つの条件——「心的偏奇」「肉体的奇形」「衣装」（W・ウィルフォード）——を満たしている。表情の卑しい阿呆面を晒し、チビで痩せていて精力の強い「俺」は、「せむしか小人みたいに疑り深くて怒りっぽい。」また普段から、落ちぶれてだらしない貧相な身なりを気にしているが、仇敵の将校を「屈服させた」ときは、事前に黒手袋と帽子を新調し、外套にドイツ製のビーバーの毛皮を縫いつけるなど、服装に細心の注意を払っている。同級生の送別会に出席するときもズボンの膝の黄色い染みが気になって仕方なかった。

ドストエフスキーはこうして造形した一個の道化によって、60年代ロシアの社会と人間の姿を明らかにしようとしたのである。なぜなら道化には、時の王や権力を笑い、罵倒し、虚勢を張っては転落し、自らおどけた王となることで社会の秩序を刷新する役割が与えられているからである。

40年代のおどけた王は、引きつけを起こしそうになるほど自分を苦しめるロマン主義の愛を喰い、道化に転落した。だが不死身の道化は再び王になろうと60年代ロシアで気炎を上げはじめたのである。60年代のおどけた王によると、ロマン主義の書物から発生した自分たちの世代は、いまや抽象的な存在を目指し、血肉を持つ人間であることに苦痛を感じる「死産児」なのだという。

俺たちは、本を取り上げられたらお手上げだ。たちまちまごついて途方に暮れてしまう。どちらへ付けばいいのか、何を守るべきか、何を愛し、何を憎み、何を尊敬し、何を軽蔑すべきか、何一つわかりやしない。俺たちは、人間であることさえも——本物の自分固有の肉体と血液を持った人間であることさえも、重荷に感じている始末だ。これを恥じて屈辱だとみなし、なにやらいまだかつて存在したことのない普遍的な人間なるものになろうとしている。俺たちは死産の児だ。

だが40年代のロマン主義に抵抗した「俺」には自負がある。20代の昔から「あらゆる麗し

く崇高なるもの」とはまったく逆の、「切実な生の問題」に引き裂かれていた「俺」は、苦痛に快感を覚える強い自意識のせいでペテルブルグに埋葬された点が他の死産児とは違うのだ。この意識は、「普遍的な人間なるもの」を目指す「合理的エゴイズム」など、子供だましだと一蹴するほど確かな生の感覚に基づいている。その生々しい感覚に基づいて「俺」はまた違う宮殿を願望しているのである。「俺」は、「万一の用心に、医師ワゲンハイムの看板まで出ている広大なアパート」のためには煉瓦ひとつ運ぶつもりはない。だが、ペテルブルグを土台にしてチェルヌィシエフスキーの「水晶宮」とは違う建築物を願望しているのである。

なるほど「俺」は、自意識過剰なネズミを産み落とす化学実験装置の蒸留器や、直情型「やり手タイプ」が精神的安らぎを得る「石の壁」（自然法則）、「歯科医ワゲンハイム」の看板など、何か建築物を連想させる様々な比喩を用いて時代と社会を批判している。ここで、「俺」が口角泡を飛ばして捲き立てている場所「ポドポーリエ」に目を向けてみよう。

「地下室」と訳されている「ポドポーリエ」は床下を指すロシア語である。ドストエフスキーはなぜ「俺」の薄汚い部屋を床下に喩えたのだろうか。ロシアでは、床下はネズミがうまれ、活発に走り回る場所である。プーシキンの『吝嗇の騎士』に「父親に俺を息子扱いさせろ！床下で生まれたネズミではなく」とあるが¹⁸、「俺」は自分のような、蒸溜器から発生した自意識過剰の人間のことを、「悪臭の染み着いた不快な床下で永遠の憎悪にどっぷりと浸かる」ネズミに喩え、下男ペトルーシカを「ネズミ殺し」だと言っている。また、ロシアのお伽噺では床下は頭のとがった悪魔が隠れる場所である。宗教画で地獄の門を、鰐や鯨のほか得体の知れない巨大な化け物の口であらわすことは希ではない。堰を切ったように喋り続けるペテルブルグのアンチ・ヒーローにとって、床下ほど相応しい場所はないのである。それにしてもなぜ「俺」はこれほど喋り続けるのだろうか。

「床下」に居座る前に「俺」は別の場所にいた。もうひとつ下の地下室である。地下室「ポドヴァル」は第二部に出てくる。本を読んでいるようだとリーザに指摘された「俺」は娼婦の行き着く先といえば地下室だと繰り返す。

いや、リーザ、どこか地下室の隅っこで、さっき話した女みたいに、肺病で早いところ死んじまった方が、そのほうが君には幸せさ。（中略）君は、死にかけなのに、地下室でいちばん臭い隅っこに押しやられるのさ。暗いしじめじめしている。そんなとき、ひとりぼっちで横になって、君はあれこれ何を考えるのだろうか？（拙訳）

すでに見たように、生きながらに埋められる墓穴に転落したのは俺のほうだった。あてつけにセンナヤ広場の地下室から運び出されるお棺の話をした「俺」だったが、逆にリーザに哀れみをかけられて王から道化に転落してしまったのだった。その「俺」が今こうして喋り続けるのには理由がある。

しかしながら、いいかね、これは俺の確信だが、我々床下の住人は、轡を嵌めて拘束しておかなければいけない。床下の住人は、床下で40年間沈黙を守り続けることも出来るが、いったん外へ出てしまったら、それこそ堰を切ったように、喋って、喋って、喋りまくる

からだ ... (拙訳)

「俺」が喋るのは、ネズミ穴を開けて 40 年代の地下室から 60 年代の床下に這い出たからなのだ。ナボコフは、この作品の「題は『床下から出た回想記』あるいは『ねずみ穴から出た回想記』であるべき」だと指摘しているが¹⁹、「俺」が止めどなく喋るのは、今や床下からも出ようとしているのである。『死の家の記録』や『虐げられた人々』の手記と小説の關係に照らしても、ドストエフスキーが、手記「ぼた雪によせて」を途中で切り上げ、小説『ねずみ穴から出た手記』にしたのは、単に「内的無限性」を明らかにするためだけではなかったのである。

じめじめとした床下から、やはりじめじめと湿った黄色い雪が降る、地獄のようなペテルブルグを見上げ、「俺」は今、生きたいともがき苦しみ、「二、二が四」が象徴する冷たい石の壁、あるいは石の街ペテルブルグの床を下から叩いている。「床下」の、とどまるところを知らないお喋りは、ワゲンハイムの看板が並ぶペテルブルグの読者には、まるで歯痛の呻きのように不快な閉塞感を与えたことだろう。地下から這い上がってきたネズミに、この街は「二、二が四」に象徴される石棺だ、死の街だと繰り返されれば、同時代の読者はまるで自分も棺の中に閉じ込められているような閉塞感を味わったことだろう。「俺」はリーザに向かって、ヴォルコヴォ墓地では「水の中にお棺を入れるんだ」と話して聞かせるが、沼沢地に建造されたペテルブルグは、大地から切り離された死産児たちを載せ、巨大な石棺が海に浮かんでいるかのようである。

このように、自分の部屋を床下に読み替えることで、病んだ強烈な自意識は、技術産業に傾いて行くアンチ・ユートピアとしてのペテルブルグの床を下から叩き続けているのである。

おわりに

この作品は、メタフィクショナルな構造が『虐げられた人々』や『死の家の記録(手記)』とよく似ている。『死の家の記録』とは表題も対照的である。手記と小説という形式を、また「地下室」と「床下」という空間を区別してこの物語を読んできたわれわれは、主人公の「俺」に不死身のアンチ・ヒーローの特徴があり、その再生が、形式にも空間にも反映されていること、そして「俺」が歴史的、政治的、社会的に甚だしく異なる、40 年代と 60 年代の両方を否定し、新たな宮殿を求めていることに注目してきた。その結果、「俺」が、「地獄」と形容されたシベリアの「死の家」とも、『虐げられた人々』の「死の床」とも空間を共有している薄汚い部屋で、止めどなく喋り続けているのは、そこから出ようともがいているからだし、どうやら出口をみつけたらしいということも明らかになってきた。²⁰

ここで「俺」と心理的特徴を共有し、「社会的重要性においてこの上なく重要な」地下室人的タイプとされるゴリャートキンの物語『分身』(1841)まで遡ってみよう²¹。『分身』のペテルブルグにも「俺」の手記のタイトルとなった湿った雪が降っていた。²²

「産業の時代」のペテルブルグの産物であり、そのペテルブルグから追い出されるゴリャートキン氏は、名が「ヤーコフ」、父称は「ペトローヴィチ」である。名字のゴリャートキンは「裸ん坊」の意味で、ヤーコフは旧約神話のヤーコフ、つまり双生児の兄エサクの踵につかまっていたうまれた弟の名である²³。ペトロの街ペテルブルグを父にもつ主人公が、短靴(パシマーク)

を苗字にもつゴーゴリ『外套』のアカーキィを意識した名前であることはいうまでもないだろう。ゴーゴリの、「糞のように踏みにじられる汚れ無き人」沓履運五郎（江川卓）をドストエフスキーの主人公は、素足の踵で踏みつけにすると、バシマークならぬカレーキ（巡礼用の靴）を履き、貧しいラザロのようにペテルブルグを旅立ったのだ。巡礼者は「カレーキ・ペレホージェ」と呼ばれる。ゴリャートキン氏の向かった先はゴーゴリの『死せる魂』のチチコフも巡った地獄あるいは「死の家」だった²⁴。ゴーゴリが『神曲』を意識して『死せる魂』を構想したものの未完に終わったことと、ゲルツェンやネクラソフが『死の家の記録』にダンテの地獄を見たことは偶然ではないだろう。

R・ジラルルによれば、『地下室の手記』の「主人公のかつての姿と現在の姿との距離には」、「それ以前の作品との距離が反映している」という²⁵。ジラルルは明言していないが、その「距離」を冥界の道のりと重ねてみることができるだろう。われわれは、床下と地下室、小説と手記を区別して『地下室の手記』を読んできたが、ジラルルのいうように『地下室の手記』と『分身』が「同じ一つの真理を表現するための二つの試み」²⁶だとすれば、『分身』は冥界下りの入り口に当たる作品と位置づけられるだろう。「俺」が学生時代を振り返り「ぞっとする懲役のような年月」だったというのも、この「距離」のリアリティを教えてくれる。²⁷

「懲役のような年月」は役所勤めを始めてからもまだ続いた。『分身』の下男ペトルーシカのように主人を見下す『地下室の手記』のアポロンは、「俺」と「化学的に融合しているかのような」存在であった。「俺」の化合物アポロンは、「殻」あるいは「箱」ともいふべき借間の付属品で、追い出すのに7年もかかった。今は死者を弔う詩編読みで、ネズミ殺しと靴墨作りが仕事である。「俺」が靴墨を作ってもらうのは、冥界廻りを終えた「地下室人」ヤーコフ（踵）氏が、カレーキを脱いで今は靴を履くようになったからだろう。つまり16年前に、リーザにあらわれたロマン主義の「愛」に葬られた「俺」は、その後7年かけて「ネズミ穴」をあけ、8年目に地下室から出てきたのである。それからさらに7年の間、「俺」はリーザの「哀れに歪んだ、不必要な笑み」を思い出しながら、とめどなく喋り続けて8年目を迎えたのだ。

ベルジャーエフはドストエフスキーについて、「みずからの作品において自己開示をなし得た作家の一人である」と指摘しているが²⁸、この年月とドストエフスキー自身の「死からの復活」の時間が一致していることは興味深い。1849年12月、身分を剥奪され死刑を宣告されたドストエフスキーは、1857年に貴族の称号を回復し、1864年に『地下室の手記』を発表した。ドストエフスキーの物語に自伝的要素が強く働いていることを考慮すれば、『死の家の記録（手記）』、『虐げられた人たち』から『地下室の手記』に至る「手記」は、『分身』に始まった冥界巡りの距離と出口の広がりに対応しているといえるだろう。

それではドストエフスキーによって60年代ロシアに呼び出された不死身の道化は、どのような「水晶宮」を建設しようというのか。

リーザを愛していた「俺」が、「愛」で蘇ったリーザに嫉妬したのは、自分が40年代の「愛」では蘇られなかったからだろう。「俺」が願っているのは、ロマン主義の「愛」よりも強く、「二、二が四」よりも20倍も強い自然法則であって、死産児を蘇らせることのできる力である。「地下室なんかくそ食らえ」と言い放ち、もう「床下」からは書きたくない、合理や論理は死に等しいと激しい口調で繰り返す「俺」にはそれが何かわかっている。

周知のように、『地下室の手記』は第1部10章が検閲によって削除された。これなら印刷

されない方がよかったとドストエフスキーが怒りをあらわにした問題の箇所には、「信仰とキリストの必要性」が導き出されていた（1864年3月26日兄ミハイル宛）²⁹。『冬に記す夏の印象』（1863）の中でドストエフスキーは、技術産業の幕開けを告げたロンドン万国博覧会の目玉「水晶宮」に黙示録的世界を見ているが³⁰、「俺」は合理主義でも、また私利私欲の信者を集めるバール神の宮殿でもない、信仰とキリストによって導かれる「水晶宮」を構想していたのである。

この作品は、「ドストエフスキー的世界の縮図」（ナボコフ）であり、思想的、哲学的に見て後期の大作の「哲学的導入部」（モチューリスキー）とされているが、ドストエフスキーが細い線で縁取った『地下室の手記』の外枠は、「願望の形式」であり、また別の「水晶宮」の土台なのである³¹。この土台の上にドストエフスキーは後期の宗教的大作を建造していった。

例えば「似たもの同士」のリーザと「俺」の延長線上に、『罪と罰』のソーニャとラスコーリニコフが誕生する。R・ピースはいう。

彼女と地下室人の関係は『罪と罰』のソーニャとラスコーリニコフの关系到やや似ていて、地下室人の長話にたいするリーザの反応は、さらにもう一つの示唆的な照応を思いださせる。すなわち、「リーザはまるで斧で切り倒されたかのようにイスに倒れこんだ。」³²

形式とペテルブルグに焦点を当ててこの物語を読んできたわれわれは、ここでは主人公の再生と関わる土台の具体的な建設場所を指摘するにとどめておこう。ドストエフスキーの新しい主人公が口づけした場所は他にもない、「俺」が不浄で薄汚い「黄色い雪」³³の日に埋葬された十字路だった。

ふいにソーニャの言葉が思いだされた。『十字路へ行って、みなにお辞儀をして、大地に接吻なさい。あなたは大地にたいしても罪を犯したのです。それから世界中に聞こえるように言いなさい、私は人殺しです！』とこの言葉を思いだしたとたん、彼の全身はがたがたとふるえだした。この間からずっと、とりわけこの数時間はとくにはげしく、彼を抑えつけてきた出口のない哀傷と不安があまりにも大きかったせいだろうか、彼はこの新しい、なんの欠けるところもなく充実した感覚の可能性に、文字通り身をゆだねた。その感覚は、ふいに、発作のように、彼を襲った。心の底に、ひとつの火花のように燃え立つと見るまに、それは火のように燃えあがって、彼の全身をとらえた。彼の内部のいっさいが一時にやわらげられ、涙が目にあふれてきた。立っていたそのままの姿勢で、いきなり彼は大地に倒れ伏した……。

広場のまんなかにひざまずいて、彼は地べたに頭をすりつけ、歓喜と幸福にむせびながら、この汚れた大地に口づけした。立ちあがって、もう一度お辞儀をした。（江川卓訳）

人間は、合理的利益ばかりでなく、自分で選択できるならば、破壊や殺人さえ厭わないという「俺」の「利益」とラスコーリニコフの論理は一致し、老婆は殺害された。そして「俺」が、リーザの足にキスをして、赦しを請いたいと願った死者の十字路は、再生の十字路に反転し、

『罪と罰』を支える土台となるのである。

註

『地下室の手記』からの引用は、明記していない限り、安岡治子氏の訳文（光文社版）を使用した。記して謝意を表す。拙訳はアカデミー版 30 巻全集に拠った。

- 1 拙論「『虐げられた人たち』と緑のクリスマス」『スラヴィアーナ』日本スラヴ人文学会第 1 号（通算 23 号）、2009 年を参照されたい。
- 2 中村健之介は、『死の家の記録』のドストエフスキーは、「珍しくも、平衡感覚のすぐれた腕の確かな職人のようにさえ見える」と述べ、観察と洞察の合致したフィクションの完成度を強調している。中村健之介『ドストエフスキー・作家の誕生』みすず書房、1979 年。
- 3 この作品は、記録と芸術作品の接点にある特殊なジャンルだという工藤精一郎は、ドストエフスキーにとって『死の家の記録』は、「民衆との端的な接触による信念甦生の場」を描いたのだと述べている。新潮社版『ドストエフスキー全集 5』解説。
- 4 R・ピース『ドストエフスキー『地下室の手記』を読む』（のべる出版）には、思想面の解釈を中心に、80 年代後半までの論攷が網羅されているが、ペテルブルグと関連する批評は収められていない。特にペテルブルグとの関連で『地下室の手記』に言及しているのはアンツィフェーロフだろう。アンツィフェーロフによれば、プーシキンに遡るペテルブルグの「水の自然」に注目したドストエフスキーは、水と湿り気がペテルブルグの実体であり、『地下室の手記』でも湿った雪が登場人物の苦悩や体験を反映しているという（『ドストエフスキーのペテルブルグ』）。しかしながらここではそうした象徴の意味を明らかにするのではなく、都市や建築をより即物的・物理的に作品解釈に導入し、ペテルブルグとこの作品との有機的関連を明らかにしてゆく。
- 5 ドストエフスキーは当初「時代」誌のために『告白』という長編を用意したが、「時代」誌が廃刊になり、改題した。
- 6 拙論「ピエロ・ブルク」（『ALBA』東京外国語大学比較文学研究室、2003 年）を参照されたい。
- 7 モチュールスキーは、「この逆説的な主張は、ドストエフスキーの真の心理的発見である。意識のなかで倫理面と美学面とのすり替えが行われている。屈辱は苦痛であるが、屈辱を『あまりに鮮明に意識すること』は快楽となりえる」と説明している。K・モチュールスキー（松下・松下訳）『評伝ドストエフスキー』筑摩書房、2000 年、275 頁。
- 8 アカデミー版の注によると、『地下室の手記』の構想は『何をなすべきか』よりも早く、同時代の功利主義的な思想全体をさしているのだろうと指摘している。
- 9 Анциферов Н.П. Непостижимый город. Л., 1991. С. 209
- 10 アカデミー版注による。
- 11 原卓也『ドストエフスキー』講談社現代新書、1981 年、21 頁
- 12 R・ピース（池田・高橋訳）『ドストエフスキー『地下室の手記』を読む』のべる出版、2006 年、150 頁。
- 13 「娼婦の高い精神的資質」は『地下室の手記』で問題にされ、キリスト教を介して『罪と罰』のソーニャに引き継がれてゆく。工藤精一郎『ロシア文学裏ばなし』中公新書、1990 年。
- 14 M・バフチン（望月・鈴木訳）『ドストエフスキーの詩学』筑摩書房、1995 年、485 頁。
- 15 井桁貞義『ドストエフスキー』清水書院、1989 年、81-82 頁
- 16 「この人はロシア文学の宿命によってロシア最大の劇作家となるべく選ばれたように見える」というナボコフは、『地下室の手記』に触れ、「単語や句の反復、憑かれたような語調、百パー

- セント陳腐な一つ一つの言葉、俗悪な街頭演說的雄弁などが、ドストエフスキーの文体を構成する諸要素の特徴である」と指摘している。V・ナボコフ（小笠原豊樹訳）『ロシア文学講義』TBSブリタニカ、1982年、149頁。
- 17 E・コーレンベルク（大井数雄訳）『人形劇の歴史』晩成書房、1990年、51-52頁。
- 18 A・L・ベームは、ドストエフスキーはプーシキンのこの一文からタイトルを連想したのだろうと述べている。（アカデミー版注）
- 19 ナボコフ『ロシア文学講義』146頁。
- 20 江川卓『ドストエフスキー』岩波新書、1984年、53頁
- 21 アカデミー版注によると、『地下室の手記』執筆後、ドストエフスキーは『分身』の改作に従事しており、両者に「内的結びつき」があったという。中村健之介『ドストエフスキー・作家の誕生』40頁も参照されたい。
- 22 両者の有機的な関連についてはジラルールも指摘している。「どちらの作品も、主要場面は、秋から早春の夜会を舞台にして展開する。べた雪が降り、ひどく寒いと同時に、やたら暖かい。じめじめして、健康によくない、どっちつかずの、要するに二重の季節である。」R・ジラルール（鈴木晶訳）『ドストエフスキー』法政大学出版局、1983年。
- 23 江川卓『ドストエフスキー』50頁
- 24 拙論「キリスト降誕都市」『都市と芸術の「ロシア」』水声社、2005年を参照されたい。
- 25 ジラルール『ドストエフスキー』48頁
- 26 同上、44頁
- 27 ドストエフスキーは『作家の日記』の中で、「四年間の徒刑生活は思えば実に長い学校であった」（1873年）と回想している。
- 28 N・ベルジャーエフ（齊藤栄治訳）『ドストエフスキーの世界観』白水社、2009年、34頁。
- 29 アカデミー版注を参照されたい。
- 30 1851年のロンドン万国博覧会は会場建物にちなんで水晶宮博覧会とも言われた。1854年にシドナムに移築される。「この巨大な宮殿の中でひしめき合う人々を見て、諸君は、ここで何かが最終的に成就されたのだ、何かが成就され、終了したのだと感じるだろう。これは何やら聖書めいた光景である。何やらバビロンのようでもあり、目のあたりに成就されてゆく黙示録の預言のようでもある。」（新潮社版『ドストエフスキー全集 6』）
- 31 ベルジャーエフは、『悪霊』『カラマーゾフの兄弟』において展開される思想が、すでに「俺」の思想に「ほの見えている」と指摘している。『ドストエフスキーの世界観』98頁。
- 32 ピース『ドストエフスキー』167頁。ナボコフはリーザを「ソーニャの姉」と言っている。
- 33 ドストエフスキーは雪に象徴性を与えている。ナボコフによれば、彼は黄色を「汚れた」、「薄汚れた」白とみなしていたという。V. Nabokov, *Lectures on Russian literature* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980), p. 119.