

## フォルマリストとバフチン： トルストイアンvsドストエフスキアの構図で

野 中 進\*

### トルストイアン vs ドストエフスキアン？

「フォルマリストとミハイル・バフチン」という構図はいくどとなく立てられてきた。両者の共通点と相違点は様々な観点から論じることができる。本論では「トルストイアンとしてのフォルマリスト」と「ドストエフスキアンとしてのバフチン」という観点で対比を行いたい。ただし、トルストイアンといっても宗教思想家・社会思想家としてのトルストイの信奉者という意味ではない。あくまで小説家トルストイへの態度だけが問題になる。

これまでくりかえし論じられてきたフォルマリスト vs バフチンという対比を、これまた（いや、それ以上に）くりかえし論じられてきたトルストイ vs ドストエフスキーという対比に重ね合わせて、さて何が言えるだろうか？トルストイの小説はフォルマリストの文学理論に何を与えたか？ドストエフスキーの小説はバフチンの文学理論に何を与えたか？簡単に言えばそうなる。だがひっくり返せばこうも言える：なぜフォルマリストはドストエフスキーをあまり論じなかったのか？なぜバフチンはトルストイをあまり論じなかったのか？そこには相性の悪さのようなものがあるのでないか。

フォルマリストたち（とくにシクロフスキイ）が独特なトルストイ論をくり広げたように、バフチンもまた独自のドストエフスキー論を展開した。そこから各々、軸となる概念を育てた。

\* のなか・すすむ

埼玉大学教養学部 准教授，ロシア文学・文化

すなわち、フォルマリズムの「異化」や「変形」、バフチンの「対話」や「ポリフォニー」である。

けれども、他の作家ではいけなかったのだろうか？ドストエフスキーの小説から異化概念を発見し、トルストイの小説から対話理論を導くことはあり得ない話だったろうか？いや、この二人でなくともいい。ツルゲーネフ、バルザック、ディケンズならどうだっただろうか？それでもフォルマリストとバフチンは各々の軸概念に辿りつけただろうか？

辿りつけたかもしれないし、辿りつけなかったかもしれない。それは空想に類する話だ。いずれにしても、この小説家たちとの対峙がなかったなら、異化や対話といった概念がまったく生まれなかったかもしれないし、生まれたにしても今ある概念とは違ったものになっただろうという空想はできる。

だとすれば、フォルマリストとバフチンの対比を、トルストイアンとドストエフスキアンという対比によって更新できないだろうか。また同時に、バフチンとフォルマリストの違いを手がかりに、トルストイ vs ドストエフスキーという定番の対比に何かをつけ加えられないだろうか。これが本論のコンセプトだ。

### 文学理論の偏り

文学理論家としてのフォルマリストとバフチンを比べると、旗頭になるのはかたや異化理論、かたや対話理論である。これは原理としての異化であり、原理としての対話だ。たんなる

文学手法としての異化や対話でなく、創造原理としての異化と対話が問題になっている。どちらが文学の原理として適切かをめぐって両者は衝突する。手法と手法ならぶつからない。原理と原理だからぶつかるのだ。

ドストエフスキーの作品には対話が多いということ。それはどんな読者にも明らかであり、バフチン以前の批評家たちもすでに指摘していた。ただし、それはドストエフスキーの得意な手法として注目されていたにすぎない。けれども、バフチンはドストエフスキーの対話をたんなる手法ではなく構成原理として論じた。つまり、彼の作品世界の一要素としてではなく、それを使って他のすべてを説明できる鍵（ドミナント）として取り上げたのである。

この「鍵」的性質こそ原理の特徴であり、文学理論の特徴である。文学理論にはつきものの偏りもこの「鍵」的性質から来ている。バフチンはドストエフスキーの作品世界の全要素を対話という鍵で開けてしまう。それはたしかに何らかの偏りだ。

同じことがフォルマリストとトルストイの関係についても言える。フォルマリストたちはさまざまな概念を編み出したが、もっとも有名なのは異化である。異化とは、ある出来事をその出来事のルールを知らない存在（部外者や子ども、外国人、さらに動植物など）の知覚を通して描く手法である。これは文学史上トルストイが初めて使ったものではないし、若きシクロフスキイが初めて発見したものでもない。だが彼はこの手法を原理に変えた。芸術の全要素を説明できる「鍵」に変えた。この点に論文「手法としての芸術」（1917）のショッキングな性質は由来する。

文学理論は複雑な文学作品を統一的に捉えることを容易にする。それが理論の強みだ。広大で複雑な作品世界に分かりやすい見取り図を示

すこと―手法を原理に転じることのメリットはそこにある。だが、デメリットもある。原理にあてはまらない要素を軽視したり、無理に説明したりすることだ。フォルマリズムの理論はトルストイの文学の倫理性や宗教性にどれだけ迫れただろうか？そもそも、問いに立てることさえしなかったのではないか？一方、バフチンはドストエフスキーの暴力や性のテーマをきわめて弱くしか論じられなかったのではないか？暴力や性ははらむであろう、対話原理とは明らかになじまない面には目をつぶったのではないか？

こうしたメリット、デメリットをひっくり返して、フォルマリストとバフチンはそれぞれの文学理論を構築した。そのとき、それぞれの作業現場にトルストイとドストエフスキーがいたことはけっして偶然ではない。

### フォルマリストにとってのトルストイ文学

フォルマリストの中でもとくにトルストイアンと言えば、シクロフスキイとエイヘンバウムの名前が挙がる。シクロフスキイが異化について語る時、もっとも鮮やかな例示はいつもトルストイの作品からだった。馬の視点から人間社会を描いた『ホルストメール』や、初めて劇場を訪れたナターシャの視点からオペラの舞台を描いた『戦争と平和』を引き、「ルールを知らない観察者」という異化の基本パターンを示したのが名高い論文「手法としての芸術」である。これらの例はたんなる例示というより、まさにここで異化概念が「発見」されたと言ってよい。シクロフスキイはこの後もトルストイにたびたび立ちかえった。研究書『レフ・トルストイの長編『戦争と平和』の素材と文体』（1928）や評伝『レフ・トルストイ』（1963）などを書いた<sup>1</sup>。

エイヘンバウムについて言えば、邦訳がある

ので日本の読者にもなじみのある『若きトルストイ』（1922）の他、ライフワークと呼ぶべき『レフ・トルストイ』（全三巻、1928-1960）がある。政治的圧力のために「フォルマリズム」の名を否認した 1930 年代以降も、トルストイはレールモントフと並んで、エイヘンバウムの研究の中心テーマであり続けた。苦しい日々の支えでもあった。

シクロフスキイとエイヘンバウム以外では、ヤコブソンもトルストイと縁が深い。論文「リアリズムとは何か」（1921）や「言語の二つの面と失語症の二つのタイプ」（1956）で展開されたメトニミー論では、トルストイの描写が重要な例として引かれた。『アンナ・カレーニナ』のラストで主人公が自殺するとき、作家の描写が彼女のハンドバッグに固着することをメトニミー的原理の典型的な現れと解している。

フォルマリズム四巨頭の最後の一人、トゥイニャーノフだけはトルストイについて目立った仕事がない。逆に、「ドストエフスキーとゴーゴリーパロディの理論によせて」（1921）という論文を書いている<sup>2</sup>。この論文は、パロディの手法を精緻に理論化したものとして名高い。ただ、ここで取り上げられているドストエフスキーの作品は『ステパンチコヴォ村とその住人』という中編である。重要な作品ではあるけれど、後年の長編ほどというわけにはいかない。トゥイニャーノフが論じたかったのはドストエフスキー自身というより、パロディの現象である。

このようにフォルマリストと一括りに言っても、トルストイとの関係には濃淡がある。それを踏まえた上で、フォルマリズム理論とトルストイ文学の親和性（相性のよさ）のエッセンスとして二つの点を見てみよう。「脱神秘化の情熱」と「ゲーム的必然」である。

## 脱神秘化の情熱

フォルマリストとトルストイを「似たもの同士」—もちろん、ここで問題にするのは文学者としての資質や志向であって、人間的な性向ではない—にするのは脱神秘化の情熱だろう。格下げへの執着と言ってもよい。あるいは、約束ごとへの懐疑、ステレオタイプへの嫌悪、神話の破壊…。

例をあげてみよう。後期トルストイの中編『クロイツェル・ソナタ』は重苦しい小説だ。主人公のボズヌィシェフは「音楽とはいったい何なのですか？」と語り手の「わたし」に問いかける。そして自分でこう答える、「よく音楽は精神を高める作用をするなどと言われますが、あれはでたらめです、嘘ですよ！」：

音楽は確かに人間に作用する、それもおそろしく作用します。これは私の経験から言っても間違いありませんが、でもそれは精神を高める作用などではありません。音楽は精神を高めるのでも低めるのでもなく、ひたすら精神を興奮させる作用をするのです。（…）

私の説明によれば、音楽の作用はあくびや笑いと同じです—つまり眠くないときでもあくびをしている人を見るとあくびが出てくるように、また笑う理由もないのに笑い声を聞いているとつい笑ってしまうように、音楽も人のある状態に引き込むのですよ。<sup>3</sup>

生理作用に喩えることで音楽を格下げしている。これはトルストイ的脱神秘化の典型である。格下げの手法はトルストイの作品の多くの要素に見いだすことができる。彼のすぐれた直喩はしばしば格下げ的である。次の例は『アンナ・カレーニナ』から：

傾向にせよ見解にせよ、オブロンスキーが

自分で選択するのではなく、相手のほうから彼のところへやってくるのだったが、それはちょうど帽子やフロックコートの形を自分で選択せずに、ただ人々が身につけているのを選ぶのと同じ理屈であった。(…)

そういうわけでリベラルな考え方が彼の習慣になっていたわけだが、彼がリベラルな新聞を好むのは、ちょうど食後に葉巻をふかすのを好むのと同じで、読んでいると頭にもやっと軽い霧がかかるような感じがするのが好ましかったのである。<sup>4</sup>

もちろん、すべての登場人物がこの調子で描かれているわけではない。だが登場人物の思想や行動の真の動機を、本人が考えるのとはまったく別の次元に見出す手法はトルストイが手放すことのなかった「作者の特権」である。

そんな彼にとって格下げの最大の標的は、社会の約束ごととそのものだった。なぜならそれは作りごとの嘘だから。死期の近づいたイワン・イリイチを家族が囲んでいる。一見、和やかな雰囲気だ。何しろ、望みのない病人に沈鬱な顔を向けるのは失礼ではないか。だがイワン・イリイチは家族の取りつくろう偽善に我慢できなくなる。ある瞬間、みんなが彼の怒りに気づき思わず沈黙する。だれもその沈黙を破れない：「みな怖くなったのだ—なにかの拍子に突然うわべの嘘がはがれて、ありのままの事実がむき出しになってしまうことが」<sup>5</sup>。

社会の約束ごとは嘘偽りである。嘘が破れた瞬間に垣間見えるもの、それが「ありのままの事実」、リアルだ—これがトルストイのリアリズムである。それは否定のはたらきである。否定すべき対象があって初めて発動するメカニズムなのだ。だからトルストイには否定すべき嘘、解体すべき約束ごとが欠かせない。彼がルールというものに異常なまでのこだわりを

示したのもそのためである。エイヘンバウムの『若きトルストイ』を読むと、学生時代のトルストイの日記が無数の時間割や計画で埋め尽くされていたことが分かる<sup>6</sup>。規則や計画は次々に変更され、日々書き換えられていった。彼に必要だったのは規則の内容ではなく、規則そのもの、規則を立てること自体だったとエイヘンバウムは言う。規則を立てては違反する、プログラム通り行動できずに新しいプログラムを立てるといった心理的なブランコ運動はトルストイにとっては苦しみであり快感でもあったろう。つけ加えれば、これは若きトルストイにかぎったことでなく、晩年の宗教的なトルストイにもあてはまることだ。

さて、トルストイについての以上の特徴はほぼそっくりシクロフスキイの異化理論にも見いだされる。異化と自動化は人間の知覚が宿命づけられた往復運動、ブランコ運動である。どんなに新奇な形式であっても、時がたてば受け手は慣れてしまう。芸術家にできることは、究極的に新しい形式を創出することでなく、異化と自動化のブランコを動かし続けることである。

今あるルールや約束ごとを破壊して、その向こうに垣間見えるもの。それを「事物」と呼んでも、「リアルな生」と呼んでもいい。ただし、それは結果ではなくプロセス、実体ではなく関係である。否定のプロセスそのものがリアルさの根拠であり、結果だけを保存することはできない。立ち止まることができないという点でトルストイのリアリズムとシクロフスキイのフォルマリズムは同型的である。

## 系の固有性

現実をいくつかの系に分けて考えるという態度でも、フォルマリストはトルストイに親和性を示している。フォルマリズムという系とは、同一のルールに支配される場である。分かりや

すい例はゲームやスポーツだろう。チェスにはチェスの、サッカーにはサッカーのルールがあり、定跡（戦術）がある。

日常生活はというと、いくつもの系から成り立っている。たとえば、ロシア貴族の社交界には *comme il faut*（振舞や言動の申し分なさ）というルールが存在した。これは社交界に出入りする者にとって絶対のルールであった。けれども別の系、別の観測地点から見れば？たちまち、その愚かしさ、根拠のなさがあらわになる。『戦争と平和』のピエールのように、*comme il faut* がどうしても飲み込めない人間にとって社交界とは不可解な、愚かしい空間でしかなかった。

系はつねに複数的である。系と系のあいだの移動が新しい「見え」、新しい意味を生み出す。同一系内にとどまるかぎり、同一内容の記号が反復されるだけで、新しい意味生成はない。別の系に移動する（させる）ことによって、滑稽になるか高尚になるかの保証はないが、とにかく新しい意味生成が起きる。

『戦争と平和』を書くさい、トルストイが数多くの歴史資料を利用したことはよく知られている。だがシクロフスキーによれば、トルストイはそれらの資料を忠実に使ったのではなく、はげしく変形して使った。彼にとっては歴史資料それ自体が重要だったのではない。資料を歴史の系から文学の系に移動させることで起こる、新しい意味生成が重要だったのである。

### ゲーム的必然

どんなゲームにもルールがある。ゲームの内部にいる者にとってルールから発生する一連の必然性が生じる。たとえば、将棋で頭金<sup>あたまきん</sup>という詰め方がある。玉の頭に相手の金を打たれて詰み、という状況はプレイヤーが誰であろうとまったく関係なく成立する。人間が指そうと、コ

ンピュータが指そうと、宇宙人が指したとしても、同じことになる。こうした同一性をゲーム的必然と呼んでみることにしよう。

トルストイの小説について言われる「息詰まる感じ」、「自由のなさ」などの感想は、ゲーム的必然とつながりがないだろうか。死を目の前にしたイワン・イリイチの絶望的な状況が一つ一つ分析され、「そうでないこともありえた」可能性が一つ一つ潰されていく。そして作品のクライマックス、というよりむしろ、「それ以外ではありえなかった」ことが証明されるアンチ・クライマックスがやってくる。

この感じをドストエフスキー研究者でありトルストイ翻訳者でもある望月哲男氏が面白い比喻で説明している。トルストイの長編小説は複数の物語が同時進行するようで、争点がいくつもあるという意味で囲碁に似ているイメージがあったが、後期の短編などを読むと、むしろ一つの争点をとことん追及する将棋のように見える。それも『クロイツェル・ソナタ』や『イワン・イリイチの死』などになると、すでに終わった将棋の感想戦をしているような感じさえする。ただし、その感想戦がなかなか熱い感想戦だという気がする。望月氏はいう？。

この比喻に便乗すると、後期トルストイの中短編は感想戦というより、むしろ詰め将棋でないだろうか。詰め将棋はただ一つの正解手順がなければならない。正解手順とは違う詰め方（余詰め）のある詰め将棋は不完全である。作者は余詰めがないように細心の検討をしなければならぬ。トルストイもまた、「そうでないこともありえた」可能性、たとえばイワン・イリイチが家族と和解し、安らかに死ぬ可能性を数え上げ、一つ一つ検討し、そしてつぶしていく。イワン・イリイチはこのように死ぬしかなかった、というふうには作品は終わる。トルストイはまさに詰め将棋作家のように、あるいはデミウ

ルゴス（世界製作者）のように創作する。トルストイのリアリズムというときのもう一つの意味、それはゲーム的必然による迫真と説得力である。

一方、『戦争と平和』や『アンナ・カレーナ』では複数の物語が並行して進む。複数の物語系列のあいだを行き来することで読者には、中短編にはない広がりや自由さが与えられる。もし『アンナ・カレーナ』をアンナとヴロンスキーだけの物語、リョーヴィンとキティだけの物語に分解して作り直したらどうなるだろう。広がりや自由さは失われて、中短編に見られるゲーム的必然があらわになるだろう。この二つの系をもっとも自由に行き来するオブロンスキーこそ作中もっとも生き生きした形象なのも、彼がアンナやリョーヴィンほどゲーム的必然に支配されていないためなのかもしれない。

複数の系のあいだの移動、そしてゲーム的必然という考えはフォルマリストの随所に見られる。トゥイニャーノフの『詩の言語の問題』は、散文の系と詩語の系の違いで言葉の意味がどう変わるかを論じている。またプロップの『魔法昔話の形態学』（1927）に代表されるように、あるジャンルのプロットが固有の法則性をもつことはフォルマリズムの発見である。

### バフチンとドストエフスキー

何らかのドストエフスキー体験なしにバフチンの対話理論が生まれなかったこと、少なくともあのままの姿で生まれなかったことは想像に難くない。1920年代前半のフォルマリズムの華々しい活躍を尻目に、若き日のバフチンは体系的な哲学の構築に取り組んでいた。体系はついに完成しなかったが、残された論文「芸術と責任」（1919）、草稿「行為の哲学によせて」（1920-1924）、「美的活動における作者と主人公」（1920-1924）からその概要はうかがえ

る<sup>8</sup>。

その特徴は、科学／芸術／生活という三領域を厳密に分けたことにある。そして、各領域の原理を「われ」と「他者」というカテゴリーから立てようとした。まず、科学はこれらのカテゴリーを必要としない：「理論の世界は、わたしの唯一の存在という事実、ならびにこの事実がもつ道徳的な意味を、「あたかもわたしが存在していないかの如くに」原理的に捨象することによって得られたもの」<sup>9</sup>である。つまり、科学によっては唯一的な「われ」を考察することはできない。

では、芸術は？芸術の原理は「われ」と「他者」の関係をモデルに作者と主人公の関係をつくる点にある。作者は主人公に対して、一回的なわたしが一回的な他者に対して取りうるような位置を取ることが求められる。その関係をバフチンは「美的完結」と呼ぶ。なぜなら、作者は主人公自身が見ることのできない要素—たとえば主人公の生前や死後、表情や背中、心理的無意識など—をも用いて主人公の像を完結させるからである。

面白いのは、この美的完結の立場を取ると、トルストイには高い評価が与えられるが、ドストエフスキーはそうでないように考えられることだ。事実、ドストエフスキーは「美的活動における作者と主人公」で特別な地位を与えられていない。

最後に、生の領域である。これは一回的な行為の世界であり、できごとの世界である。唯一的で未完結の「われ」が立ち現れるのはこの世界だ。わたしが見るわたし、内側から意味づけられたわたしの行為、他者との関係も開かれたまま、未完のプロジェクトとして生きられてゆく、できごととしての生。この領域を記述することがバフチンの最終目標だった。そして彼の構想はここで頓挫した。理論にも芸術にも依ら

ずに、どうやって生を記述するつもりだったのか。彼は現象学に望みをかけていたようだが、結局、うまくいかなかった。

### ドストエフスキー的転換はあったか？

このように、初期のバフチンは芸術と生活を原理的に分けて考えていた。生活とは不断に生成する一回的なできごとなのに対して、芸術とは美的に完結されたできごとの像であるとされた。

ところが、こうした区別は『ドストエフスキーの創作の諸問題』（1929）で事実上、ご破算になった。本書でバフチンは、ドストエフスキーの方法とは作者が主人公を完結しないことだと述べている。さらに、ドストエフスキーにおいては作者と主人公が対等な対話的關係をつくるというポリフォニー小説論も展開される。この驚くべき主張（どうして創造者たる作者と被造物たる主人公が対等でありうるだろう？）の真意を理解するためには、バフチンがドストエフスキーの作品に直接「できごと」の世界のモデルを見ていると考えるしかない。つまり、バフチンのドストエフスキー体験において芸術と生活は統一されたのである。彼にとっては、カントのコペルニクス的転換にも比すべき大きな転換点だったと推測される。

近年は、十九世紀末から二十世紀初頭にかけてのロシア宗教思想の研究が進み、バフチンの解釈にも影響を及ぼしている。それによれば、近代西洋哲学の批判から発したロシア宗教思想の流れこそ、バフチンの思想的基盤である。彼のドストエフスキー論は、ロシア宗教思想を「文学の主人公やジャンル・言葉の次元へと変換したものにほかならない」<sup>10</sup>という解釈さえある。

いずれにせよ、バフチンにとって芸術と生、美と道徳のあいだの厳密な区分は、ドストエフスキー論において乗り越えられたと考えてよい

だろう。その十年前に彼が掲げた課題は達成されたのである：「芸術と世界は同じものではないのだが、しかしわたしのなかで一つにならなければならない。わたしの責任の統一のうちで一つにならなければならない」<sup>11</sup>。

### 論争相手としてのトルストイ？

以上、バフチンにとってのドストエフスキーの意義の一端にふれた。問題はトルストイとの関係である。

全体としては、バフチンがトルストイに対して無関心だったり無理解だったりしたことはない。草稿「美的活動における作者と主人公」や1920年代に彼の個人教授を受けたラヒル・ミルキナの講義ノートを読むかぎり、そうだ。また、評判の悪い彼の二つのトルストイ論にしても、ソ連体制への無原則な妥協をうかがわせる部分はどこにもない<sup>12</sup>。当時の政治的な制限内で自分なりのポジションを打ち出そうとしている。彼のドストエフスキー論とのつながりも指摘できる。

だがそれにしても、この二つのトルストイ論は面白くない。そのことが問題なのだ。単純に面白くないから、マルクス主義への妥協だったとか「ジョーク」だったという正当化が必要になるのでないかと勘繰りたくなるほどだ<sup>13</sup>。

「バフチンはトルストイと相性が悪い」説のとどめは、彼のドストエフスキー論そのものである。ドストエフスキーは対話的でトルストイはモノローグ的という有名な構図は、どう見ても後者に分が悪い。だが、トルストイ文学がモノローグ的という烙印を押されて終わる代物でないことは明らかだろう。悪く言えば、バフチンは自分のドストエフスキー論のためにトルストイをだしに使っている。現在ロシアで刊行中のバフチン著作集の編者は「トルストイは、バフチンの論争的な底意を作り出す主要人物の一

人」(強調は原文)<sup>14</sup>だと説明する。影の主演として、彼のドストエフスキー論や小説論で幅を利かせているというのである。

これがバフチンにとってのドストエフスキー vs トルストイの基本構図である。逆に、フォルマリストの場合、そもそもこういう対比が立てられていない。彼らにとっては、ドストエフスキー vs トルストイという対比そのものが伝統的すぎて、立てるに値しなかったかもしれない。

### パラレリズムと対話

前に述べたように、フォルマリストたちは「複数の系のあいだの移動」を重視する。Aという系のaという項がBという系に移動させられることでa'に変形する(形態的にも機能的にも)。たとえば、歴史資料に現れる「事実」が『戦争と平和』に移動するさいにこうむる変形。また、私信や日記のような「私生活の書きもの」を文学作品に取り入れることで生まれた新しい文体(シクロフスキイのローザノフ論)。こうした要素が文学を進化させる推進力になる。

そう考えれば、フォルマリストがパラレリズム(並行法、対句法)という手法にとくに注目したのも頷ける。パラレリズムによって長編を組み立てたトルストイとの親和性も、納得がいくのではないか。

面白いのは、逆にバフチンがトルストイのパラレリズムについて何と言ったかだ。ドストエフスキー論の第二版(1963年)でのトルストイの『三つの死』についての分析が有名である。この短編はモノローグ的手法の典型例として、いわば槍玉にあげられている。作中で描かれた三つの死、すなわち貴族夫人の死、御者の死、そして御者の墓の十字架を作るために切り倒された木の死。この設定のどこが問題なのか？

ここには内的な結びつき、意識と意識の結び

つきは存在しない。死んでゆく貴族夫人は御者と木の生と死を知らない。それらは彼女の視野にも意識にも入ってこないのだ。そして御者の意識には、地主貴族夫人も木も入ってこない。それぞれの世界を持った三人の登場人物の生と死は、単一の客観世界の内に並列されて、**外面的には接触しさえもするのだが**、彼ら自身は互いのことを何も知らず、互いが互いの心に映ることもない。彼らは閉ざされた声なき存在であり、互いの声も聞かず、応えることもない。彼らの間には対話的關係などないし、またあり得ようもない。<sup>15</sup>(強調は原文)

これは『アンナ・カレーニナ』のような長編にもほとんどそのまま当てはまる。いったい、あの小説で二人の主人公、アンナとリョーヴィンが何回出会い、言葉を交わしたか、覚えておられる読者はいるだろうか？(答えは最後に書いておこう)

バフチンは『三つの死』が若いころから気になっていたようで、ミルキナの講義ノートにもこうある:「この短編はパラレリズムによって構成されている。しかしそのパラレリズムの動機づけはやや外面的だ: 貴族夫人が死に、農民が死に、木が死ぬ」<sup>16</sup>。ここでは、パラレリズムという用語をはっきり使い、かつそれに基づいた作品構成に不満をもらしている。

フォルマリストならばこういう批判はしなかっただろう。彼らにとっては、パラレリズムはそれ自体で文学的意義がある。動機づけ、つまりストーリー上無理のない根拠づけはない方がかえって効果的だ。なぜなら、動機づけなしに露出された手法は前景化され、読者の知覚を引きつけるから。よく知られた「手法の露出」の考えである。

他方、バフチンにしてみれば、パラレリズム



と対話ではまったく別である。トルストイはモノログ的でドストエフスキーは対話的だという定式は、トルストイはパラレリズムでドストエフスキーは対話だという定式に書き換えられる。複数の系のあいだの移動と変形、そしてそれによる新しい意味生成—これがパラレリズムである。対して対話とは、向かい合う主体と主体のあいだに起こる一回的なできごとである。バフチンにとってこの二つは似て非なるもの。パラレリズムは複数の系さえあれば、何と何のあいだにでも成りたつ。歴史資料と文学作品のあいだでも、人間と動植物のあいだでも。だが対話はそうでない。主体を認めなければ対話は起こらない。これがドストエフスキーとトルストイのあいだに、そしておそらくはフォルマリストと自分のあいだに、バフチンが引いた境界線だった。

### 嘘と真実

トルストイとドストエフスキーを対比するとき参考になるのが「嘘と真実」の扱いだろう。トルストイにとって嘘とは基本的に社会的約束ごとのことである。真実とはその嘘がはがれ落ちる瞬間、かいま間見えるものである。

だがドストエフスキーではこうした「嘘と真実」が問題になるのではない。『カラマゾフの兄弟』でゾシマ長老が信者を戒める：「大切なのは、嘘を避けることです。どんな嘘も、とくに自分自身に対する嘘は。自分が嘘をついていないか観察し、一時間ごと、いや一分ごとに、自分の嘘を見つめるのです。そして相手が他人であれ自分であれ、人を毛嫌いするという事は避けなさい」<sup>17</sup>。これはどう見ても、社会的約束ごとの抗争を問題にしているのではない。

簡単に言ってしまうと、ドストエフスキーの「嘘と真実」には精神分析的なものがある。自分はあることを知っているのに知らないと思

ること、それが嘘である。その嘘が暴かれるためには、自分との対話、他者との対話を介するほかない。その過程をもっとも鮮やかに描いたのがイワン・カラマゾフとスメルジャコフの対話だろう。フォードルの殺害に関して、イワンはスメルジャコフにずっと謎をかけられているような気がしてならない。だが、真実は最初からイワンのなかにあったのだ。そのことを認めざるを得なくなる瞬間、イワンの嘘は暴かれ、真実が明らかになる。

「実行したと？じゃあ、ほんとうにおまえが殺したのか？」イワンは思わずぞっとした。脳みその何かが、まるでびっくりとしたかのようで、彼は悪寒で小さく全身を震わせはじめた。そこでようやくスメルジャコフも、今さらながら驚いた様子で、相手の顔をまじまじと見やった。どうやら、イワンのあまりに真剣な驚きように、あらためてショックを受けたものらしかった。

「それじゃあ、ほんとうに、何もご存じなかったんで？」にやりと顔をゆがめて、彼はうさんくさそうにつぶやいた。<sup>18</sup>

だからこうも言えるだろう。トルストイの場合、嘘は打ち砕かれなければならない。ドストエフスキーでは、嘘が真実にならなければならない。『カラマゾフの兄弟』のエピローグで「一瞬、嘘が真実になった」という章題があるのは偶然でない。

### フォルマリストとバフチンが見落としたもの

バフチンの晩年の弟子セルゲイ・ボチャロフの回想にはドストエフスキーをめぐるやりとりが残されている。晩年のバフチンが好んだ話題の一つに「ドストエフスキーは単純 (naive) でない」ことがあった。たとえばゴーゴリの『友

人に送る書簡からの抜粋』はひどく単純だ。トルストイにもそういうところがある。だがドストエフスキーはそうでない。一つの結論に固執せず、ただ探求のみがあった。「でも『作家の日記』のドストエフスキーは単純じゃなかったでしょうか？」とボチャロフ。「うんまあ、でも単純だったとしても、冷笑的な単純さだったのだよ」とバフチン。このやりとりは1972年、つまりバフチンが七十七才のときにあったそうだ<sup>19</sup>。この「うんまあ Mmda」が苦しくて面白い。

最初に述べたが、文学理論とは多かれ少なかれ偏ったものだ。ポリフォニー小説論がいかにも魅力的であろうと、近代小説はおろかドストエフスキーの全体もおおうことはできない。だが、理論の方ではそれを認めようとしめない。それでバフチンの「うんまあ」も出てくる。たとえば、ドストエフスキー文学の性愛、悪や暴力のテーマ。ボチャロフも突いたナショナリズムの問題。それらをバフチンのドストエフスキー論は説明しきれているだろうか？

フォルマリストも同様だ。彼らの異化理論はトルストイのリアリズムがいかにも「変な」リアリズムかを明らかにした。一言でいって、それは「歪める」リアリズムだった。けれどもトルストイの中にも歪められずに現れる美しいもの、ナイーヴなものがある。たとえば『アンナ・カレーニナ』のリョーヴィンとキティの結婚式。最初のうちは、二人とも結婚式のしきたりに戸惑って、気持がしっくり来ない。だが式が進むにつれて、二人はしだいに落ちついてきて、リョーヴィンは深い幸せを感じる。この場面の見事さは「約束ごとが崩れてリアルが見える」という図式だけでは尽くせない気がする。幸福とは何かについてトルストイがどう考えていたのかにまで考えを致さなければ、作家の真意に近づけたことにはならないだろう。

もちろん、フォルマリストたちもバフチンも

分かっていたはずだ。一つの文学手法に着目し、それを創作原理に仕立て上げることでひじょうに多くのものがクリアに説明できる半面、同じくらい多くのものが抜け落ちてしまうことを。思想的メッセージや世界観といったものをいったん括弧に入れ、手法の原理化による文学理論の構築を優先したところに、両者の共通点がある。それは1910-20年代のヨーロッパ文芸批評が迎えた新たな段階だったと考えられる。

### トルストイアン vs ドストエフスキアン！

というわけで、この対比は依然不滅である。フランスの小説家マルタン・デュ・ガールとアンドレ・ジイド。ロシアの異色の思想家レオンチェフとローザノフ。いずれも言い争いのような面白い議論を手紙で交わしている。それから、ナボコフは何であんなにトルストイを持ち上げて、ドストエフスキーをこき下ろすのだろうか。彼自身の小説はどう見てもドストエフスキーへの親和性が高いようだが。ナボコフのドストエフスキー問題は一筋縄ではいかないようだ<sup>20</sup>。ロシア象徴主義の父メレシコフスキーの『トルストイとドストエフスキー』、越境の思想家ジョージ・スタイナーの『トルストイかドストエフスキーか』も重要な作品だ。

それにしても、なぜ「トルストイとドストエフスキー」だけがVS（対決）の盛り上がりを見せるのだろうか。「トルストイとチェーホフ」や「プーシキンとドストエフスキー」だと落ちついたアカデミックさを漂わすのに。たぶん、理由は「フォルマリストとバフチン」の場合と同じだろう。同時代に生きたこと、同じ文学的課題にぶつかっていたこと、そしてほとんど正反対の答えを見いだしたこと…。

トルストイアンとドストエフスキアンを比べることは、トルストイとドストエフスキー自身を比べることと同じくらい面白い作業である<sup>21</sup>。

【後記】本稿は 2011 年度後期の文化科学研究科授業「文学理論Ⅱ」の講義内容の一部を加筆・修正したものである。積極的に討論に加わってくれた受講者諸君に感謝したい。

- 
- 1 たしかに、シクロフスキーはドストエフスキー論も書いている。『ドストエフスキー論 肯定と否定』水野忠夫訳、勁草書房、1966 年。だが、これは 1957 年に出た本であり、当時彼はすでに六十四才であった。この年齢で初めてドストエフスキーについての本を出すということ自体、両者の「相性の悪さ」を物語っていないだろうか。
  - 2 ユーリー・トゥイニャーノフ「ドストエフスキーとゴーゴリーパロディの理論に寄せて」水野忠夫訳、水野忠夫編『ロシア・フォルマリズム文学論集 2』せりか書房、1982 年、131-200 頁。
  - 3 レフ・トルストイ『イワン・イリイチの死／クロイツェル・ソナタ』望月哲男訳、光文社文庫、2006 年、286 頁。
  - 4 『アンナ・カレーニナ』第 1 巻、望月哲男訳、光文社文庫、2008 年、22-24 頁。
  - 5 『イワン・イリイチの死／クロイツェル・ソナタ』116 頁。
  - 6 エイヘンバウム『若きトルストイ』山田吉二郎訳、みすず書房、1976 年、16-34 頁。
  - 7 望月氏との私的会話から。
  - 8 『ミハイル・バフチン全著作 第 1 巻』伊東一郎・佐々木寛訳、水声社、1999 年に所収。
  - 9 「行為の哲学によせて」、『ミハイル・バフチン全著作 第 1 巻』29 頁。
  - 10 貝澤哉「対話化されるアイデア」、『引き裂かれた祝祭—バフチン・ナボコフ・ロシア文化』論創社、2008 年、124 頁。
  - 11 「芸術と責任」、『ミハイル・バフチン全著作 第 1 巻』15 頁。
  - 12 「トルストイの劇作品について」(1929)、「トルストイの『復活』について」(1929)、『ミハイル・バフチン全著作 第 5 巻』伊東一郎他訳、水声社、2001 年に所収。
  - 13 「この評論は、ジョークを隠すための仮面だったのかもしれない」。クラーク、ホルクイスト『ミハイル・バフチンの世界』川端香男里、鈴木晶訳、せりか書房、1990 年、200 頁。
  - 14 Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т.2. М., 2000.

C.595.

- 15 バフチン『ドストエフスキーの詩学』望月哲男・鈴木淳一訳、ちくま学芸文庫、1995 年、143 頁。
- 16 Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т.2. С.240.
- 17 『カラマゾフの兄弟』第 1 巻、亀山郁夫訳、光文社文庫、2006 年、151 頁。
- 18 同上、第 4 巻、318 頁。
- 19 Бочаров С.Г. Об одном разговоре и вокруг него // Новое Литературное Обозрение. №2 (1993). С.71.
- 20 秋草俊一郎「ナボコフのドストエフスキー嫌い」、大江健三郎他『21 世紀ドストエフスキーがやってくる』集英社、2007 年、296-300 頁。
- 21 『アンナ・カレーニナ』でアンナとリョーヴィンは何回顔を合わせて話をしているか？一回である。あの長い作品を通して、二人は終わりの方で一度会うだけ。しかも深みのある対話をするわけではない。ラスコーリニコフとスヴィドリガイロフ、アリョーシャとイワンの対話を思い出してほしい。長編の作りがまるで違う。