

共同研究

小説の序文

浅岡 宣彦, 木村 崇
秦野 一宏, 松本 賢一

今日では小説に序文が付くことはめったにない。それが多く見られたのは、散文小説が新ジャンルとして成熟していった時期である。ロシアでも同じ現象が生じた。一見英文学や仏文学の影響がこれに与っているように思われるが、それだけではすべてを説明できない。この特定の文学史的時空間には、序文を生みだした共通の内在的要因があり、その作用の結果として、ロシア文学にも先行するヨーロッパ諸文学と同様の現象が起こったのである。

当時の作家たちは実生活を縦横に再現できる散文小説に大きな可能性を予知した。ところがかれらの前に、絵空事に馴れた同時代の読者が立ちちはだかった。序文ではしばしば、実際にあったことを偶然知りえた「実在」の人物が、読者にそのままの形で情報を伝えるという断りがなされる。つまり、散文小説では創作の虚構性を一応疑わずに読まねばならない、というルールを読者に了解させようというのである。これは本来作品の中に構造化されていなければならないことでないのである。それが序文として独立したのは、当時の文学状況に様々の制約があったからに他ならない。この制約が解け、読者との間に散文小説の基本的な約束ごとが成立したとき、序文は必要なくなった。

プーシキンの創作は、叙事詩から物語詩、劇詩作品、散文作品という段階をたどった。レールモントフもかれときびすを接するようにして同じ道を歩んだ。1830年は、プーシキンの最初の完成散文作品『ベールキン物語』が創作された年であり、それと前後してゴーゴリの『ディカーニカ近郷夜話』第1部と2部が書かれた。1841年には『現代の英雄』が出る。ロシア文学史において重要な意義を持つこれらの作品には、みな序文が付されている。『地下室の手記』の出現はさらにその20年後である。なのにドストエフスキーはこれら先達が序文の中に込めざるをえなかったものを、形を変えてではあるが、なおも残している。ここに貫かれている文学的立場を〈序文性〉と名付け、これら代表的4小説における現れ方を分析して、この文学史上の現象を概観したい。

1. 『ベールキン物語』の序文

19世紀30年代はロシア文学の趨勢が韻文から散文へ転換していく節目にあたる。当時プーシキン「文学新聞」でヴァーゼムスキイと一緒に論陣を張って、「北方の蜜蜂」や「モスクワ・テレグラフ」のブルガーリンらと激しい文学論争を交わしていた。両陣営が論争していた問題の一つは啓蒙をめぐるものであった。『ベールキン物語』（以下、『物語』と略す）のエピグラムにフォンヴィーージンの『未成年』が引かれているのはそのためである。また平凡な主人公を選ぶ権利、主題を自由に選択する権利についてもしきりに論争されており、未完の物語詩『エゼールスキイ』にはそれが顕著に反映している。この物語詩で作者は「厳格な文学者」に対し、「14等官のエゼールスキイを主人公に選択するのがなぜ悪いのか」と反論して、自説の正当性を主張している。プーシキンは『物語』も、都会や地方に住む、いわゆる「小さい人間」と呼ばれる人々の話から筆を染めた。最初に書かれたのはモスクワに住む葬儀屋の生活であり、その次がエゼールスキイと同じ14等官の駅長の話であった。その次に書かれたのはコミカルなタッチの『賈百姓娘』で、この話の背景は地方の地主貴族の世界に変わる。『その一発』と『吹雪』にももはや葬儀屋や駅長のような「小さな人間」は登場しない。これらをまとめて『物語』として出版するさい、プーシキンは『その一発』と『吹雪』を『葬儀屋』と『駅長』の前に移した。これは、「厳格な文学者」や、作家の靈感を私物化しようとする「読者」から攻撃されるのは必至なので、あらかじめ回避したいという意図もあったとみられる。

『物語』に添えられた序文にはヤクボーヴィチが指摘する通り¹⁾、複雑なトリックが用いられている。刊行者 A. П. は読者（публика）に向けて物語集を刊行すると告げ、なかんずく「祖国文学の愛好者」（любители отечественной словесности）へは、彼らのもっともな好奇心を満たすためと称して、「実作者」なる人物についての略歴掲載を約束している。そこで問題の人物、故ベールキン氏に関する個人情報を得るべく努力がなされる。まず故人の縁者で遺産相続人の女性に問い合わせる。ついで彼女の助言によって、「尊敬すべき人物」というネナラードヴォの地主への照会がなされる。その結果序文は、当の地主から寄せられた返書紹介が中心になる。ヤクボーヴィチのいうこうした「階段状の構造」や、手紙を導入するやり方は、本来は真の作者を隠蔽し、架空の「作者」がいかにもしようだと思わせる効果を期待した手法のはずである。ところがどうしたわけかプーシキンは自ら、意図的に、この秘密を明かしている

のである。したがって、プーシキンが架空の「作者」を導入したのは、たんに検閲への配慮とか、予想される「敵陣営」からの攻撃に対して予防線を張るとかいった、カムフラージュ目的からだけではなかったと見るべきであろう。

序文は架空の「作者」ベールキンについての物語であるが、今は亡き彼自身の「生の声」はどこにも聞くことはできない。いわんや作品のどこにもベールキンは登場しない。作品から原作者の声を遠ざけ、複数の他者の声に語らせる手法は、すでに『書簡体小説の断章』でおなじみである。ベールキンは姿の見えない謎の存在である。だがもし『物語』に序文が付いていず、ベールキンという人物が紹介されなかったとしても、読者はひとつひとつの物語の中に、プーシキン自身とは別の、「陰の作者」がいるにちがいないという印象を持つはずである。それは『その一発』に登場する語り手 И. Л. П. 中佐だとか、『駅長』に出てくる語り手の9等文官 А. Г. Н. の姿にも、さらには、明らかに読者を念頭において話を運んでいく語りの中にも、感じ取ることができよう。この「陰の作者」の存在を文学的に形象化することこそ、『物語』に寄せられた序文にとっての最大の課題だったのである。

草稿をたどってみると、架空の「作者」ベールキンの形象の創作には微妙な動揺があったことに気づく。草稿Ⅰ（1829年）を『物語』の草稿であると仮定した場合、その主人公（Петр Иванович Д.）は、第二陸軍幼年学校で教育を受け、セレンギンスク歩兵連隊に入隊し、1822年に母親の死を契機に退役した人物となっている。性格は品行方正、控え目で親切とされており、デカブリストに近い人物像が浮かんでくる。ところが草稿Ⅱ（1830年）や『史話』、序文の完成稿では、多少の異同はあるものの、ゴリューヒノ村に生まれ、村の堂守から最初の教育を受けた人物、つまり啓蒙の恩恵に浴していない地方の素人文学愛好家の姿に変わっているのである。名前の方も Иван Петрович Белкин と改名されている。この変化は当然作品の「陰の作者」の存在にも影響を与えた。『葬儀屋』と『駅長』の「作者」と『賈百姓娘』や『その一発』、『吹雪』の「作者」との間に微妙な違いが見られるのはこのためなのである。「作者」として地方在住の素人文学愛好家を想定して書き出したのは、明らかに『賈百姓娘』からであって、『物語』に含まれるこれ以降の作品では、地方の地主貴族の世界が背景となる。これらの作品では主人公たちに、「小説じみた想像力」が付与されている。したがってこれら『賈百姓娘』以降の作品こそが本来のベールキン物語なのである。『葬儀屋』と『駅長』は執筆時期とは逆に『物語』の後半へ移されたが、その理由のひとつは、前述のとおり批評家からのあらぬ

攻撃をかわすことであった。いまひとつの理由は、序文で全作品の「作者」として紹介した故ベールキン氏の個性と、これら二作に読者が感じる「陰の作者」との間の違和感を軽減できると見たからであろう。

しかし一方、どの作品にも共通する要素もある。そのひとつは、読者の趣向に沿って、つまりは当時の読者のお気に入りの感傷主義的な、あるいはロマン主義的な筋立てやモチーフを巧みに用いて、読者に筋の展開をあらかじめ予想させておき、その上でその期待や予想を覆すような意外な方向へ筋を転換させてしまうやり方である。『物語』全体に共通しているこの「意外性」は『葬儀屋』の冒頭にあるとおり、「真実」(ИСТИНА)を尊敬するベールキンのリアリズム感覚を反映したものである。読者に興味を持たせておいて、まるで揶揄するかのように話題を転じてみたり、肩すかしを喰らわせたりする語り口が随所に見受けられる。そこには風刺的で現実的で辛辣なベールキンの視線が貫かれているのである。

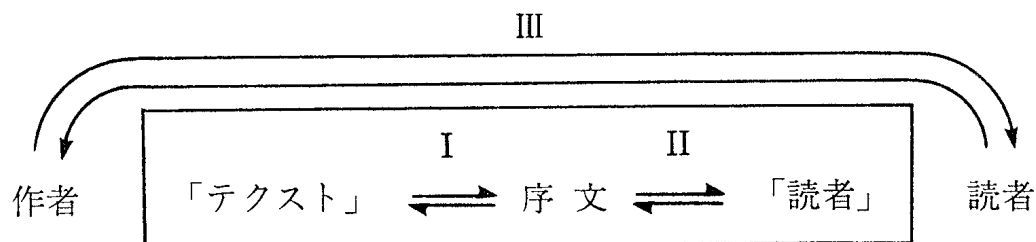
架空の作者の存在証明を行っている序文は、当時の文学論争を背景にしたブルガーリン一派からの攻撃をかわしたり、検閲の干渉を避けたりするために必要であったのだが、むしろ作品中に内在する「陰の作者」を文学的に形象化することの方に、その主眼があった。刊行者 A. П. はこの架空の作者の伝記的資料を要求する「祖国文学の愛好者」の中に、「啓蒙」の恩恵を受けていた両首都の文学者たち、つまり『断章』に描かれた読者とか、『エゼールスキ』にいう「厳格な文学者」に該当する「読者」を想定していた。このことは刊行者の、かれらに対する風刺的な語り口からも察せられるところである。これら尊大な文学者たちに対置させるように、「教養も乏しく、領地経営など実務能力の欠けたお人好し」として、言い換れば、『物語』のエピグラフで語られるミトロファン的人物として架空の「作者」ベールキンの形象が想定されている理由は何か。それはプーシキンが、『断章』における「平凡な詩人」のイメージと同じく、「作者」の姿を卑小化、矮小化することによって、これとは逆の存在である文学者たちに対する風刺効果を狙っていたからに他ならない。

2. 『ディカーニカ近郷夜話』の序文

『ディカーニカ近郷夜話』(以下『夜話』と略す)は第1部が1831年9月、第2部は翌年の3月に出版された。『物語』の出版が32年10月だから、『夜話』の第1部も第2部も『物語』と同期の小説といえよう。『物語』同様、『夜話』にも実作者の署名はない。前者でベールキンが物語の「作者」とされてい

るように、後者にはパニコーという人物が登場し、虚構の「作者」（物語の蒐集者）として振る舞うが、この一致は偶然ではあるまい。そこには“散文”という新たな事業に取り組む共通の姿勢が認められる。ひと言でいえば、一人の「私」に集束してしまう視点では現実的なものを捉えきれないという認識、これをプーシキンもゴーゴリも同時に持ったということである。ベールキンもパニコーも、実際の作者（その存在は序文において極力否定される）の視点を直接示す、代理の人物として設定されているのではないことに注目する必要がある。

このような観点から、パニコーの序文に焦点を定め、『夜話』の“散文”としての特徴を見よう。次の図を参照されたい。



ここでいう「テキスト」とは、語り手によって話された物語である。読者を二つに分けてあるが、括弧のついた「読者」はパニコーが自らに想定している読者であり、括弧なしの方は作者ゴーゴリの読者である。I, II, IIIと番号をふった矢印は、応答、対話を示している。そしてこの三つの場における応答、対話にこそ、散文『夜話』の最大の特徴があるのである。

まず、Iの例を検討しよう。「諸君はウクライナの夜を知っているだろうか。いや、諸君はウクライナの夜を御存知あるまい。^{なかぞら}中空からは月がのぞいている」^[2]（『五月の夜』）。以下、引用部分の後には詩情豊かな自然の描写が続く。昇曙夢はこの箇所を評して、「田園の閑かなる夜景を、いみじくも神々しき筆致もて描きしもの」と絶賛している^[3]が——また、そのような見方はロシアにおいても広くゆきわたっているのだが——それは序文の存在を無視した読み方であると言わざるをえない。というのも、第1部の序文でパニコーは、『夜話』に収められた話はみな、彼の「夜会」でウクライナの若者たちを聞き手として語られたものだと言っているからである。ウクライナ人に向かって、ウクライナの夜を知っているかなどと尋ねるのは、噴飯ものではないか。パニコーはさらに序文で、この語り手マカール・ナザーロヴィチについて、このよ

うに述べている。「よく目の前に指を一本突き立てて、その指先を眺めながら話し出す。——その話し方がいかにも凝っていて、巧妙であり、まるで印刷した本に書いてあるみたいなので」と。

第1部の序文ではまた、この「印刷文体」⁴⁾で語るマカルと、『イワン・クパーラの前夜』などを語るフォーマー・グリゴリエヴィチがあやうく喧嘩をしかけた話が伝えられている。フォーマーの語り口の特徴が徹底した俗語調であることを考えれば、このエピソードは、「テキスト」レベルでの「印刷文体」と口語文体の「喧嘩」や論争に目を向けさせる役割を担っていることが分かる。二人の物語を交互に並べた編集上の工夫がもたらした効果も忘れてはならない。第2部の序文では、マカルが「夜会」に来ている「皆」と仲違いして、追放されたことが知らされるが、このことによって、第2部は、マカルによって「印刷文体」で語られた物語とはすべて明らかに違った文体であるという、新たな読みの視点を与えられることになる。

これだけであれば、序文は「テキスト」を性格付けているにすぎず、パニコーは実際の作者であるゴゴリの傀儡に終わってしまうであろう。ところがこの序文に対して、「テキスト」からも反論がなされるのである。この点は十分に考えておかななくてはなるまい。

マカルの語る『ソロチンツィの定期市』の終わりの一場面、グルィツィコがパラスカと婚礼をあげるところを例に、考察しよう。楽士がバイオリンをさっとひと撫でするや、あらゆるものが調子を併せて一つに融け合う。「何もかもが旋回し、何もかもが踊る」。この、人々が一体化する光景は、パニコーの語る「夜会」の陽気な集いと二重写しになる。だが語り手マカルは、一つに融け合った民衆を別な眼差しで眺めるのだ。祭はいつしか遠い彼方へと消えてゆき、あたりは空虚と静寂につつまれてしまう。「美しく移り気な客である喜びというのも、ちょうどこんなふうに飛び去ってゆくのではないか。(……)とり残されたものはわびしい！／心は重く、悲しみに塞がれるけれど、慰める術はない」。——この一節は、パニコーやフォーマーから見れば、まさに「印刷文体」の見本で、わけの分からぬ代物であろう。パニコーたちには、民衆と一体化しきれぬ個人の悲哀など理解できない。結局、マカルは「夜会」からはじき出されてしまったが、ゴゴリははじき出す「我々」の側だけでなく、はじき出される「私」の側にも光を当てるのである。

次にⅡに移ろう。ここでは、「あなた方」と呼ばれる「上流社会」の「読者」と、パニコーを代表とする「我々」が言葉を交わす。最初に口火を切るのは

「読者」である。「いったい何だい、これは。『ディカーニカ近郷夜話』？（…）どこぞの蜂飼ふぜいまでがこんなものを出してくさる！」。これに対し、パニコーは「読者」を大酒宴の開かれる夜会に招待する。楽しい宴の中で、「あなた方」と「我々」は融合し、新たな「我々」となる。——これが第1部のパニコーの目論見であった（第1部では、マカールというよそ者も夜会に参加していた）。ところが、これは第2部の序文から察することができるのだが、「読者」は一人としてパニコーの誘いに応じなかったのである。この結果、パニコーはマカール（「私」）のみならず、「読者」（「あなた方」）と一体化することも拒否し、親しい村人たちだけで構成される「我々」の世界へ引き籠もるのだ。

さて、そこで重要になるのがⅢである。「読者」はパニコーから斥けられたが、実際の読者はゴゴリと決裂したわけではない。なぜなら読者は「我々」の中に籠もるパニコーを通して、ゴゴリと新たな対話を始めることができるからである。言い換えれば、「テキスト」＝序文＝「読者」——この全体を一つの『テキスト』とする読者をゴゴリは求めているのである。読者とは、彼にとって一方的な受け手ではなく、共同の創り手であった。『夜話』の序文は、この創り手からなる新たな『我々』という読者を生み出すためにも必要だったのである。

3. 『現代の英雄』の序文

『現代の英雄』（以下『英雄』と略す）には序文が二つある。第2版発行の際に、評論家や無教養な読者に「反論」するために載せたものと、ここでとり上げる、「ペチョーリンの日記」の前に置かれている作中の序文である。

『英雄』の最初の小説『ベーラ』が「祖国雑記」の1839年3月号に発表された時には、「士官のカフカーズ記より」という副題が付いていた。士官とは作中人物の一人として登場する語り手で、旅行誌を書き記しながらカフカーズを旅している「私」である。かれは『ベーラ』の終わりでマクシム・マクシムイチと再会することになると言い、また『マクシム・マクシムイチ』の出だしでは『ベーラ』が「思いがけないことに」『英雄』という連鎖小説の最初の環になってしまったと語る。つまりこの二つの作品は接合部分を有しており、『ベーラ』は入れ子になった連鎖のいちばん外側をなす小説なのである。このことから、『ベーラ』を構想したときルールモントフの頭には、複雑に組み合わさった全体の基本構想がすでにできあがっていたことが明らかになる。

『ベーラ』はもうひとつの特殊な機能を担っている。『ベーラ』の出だしの

段落で語られる旅行記紛失の件は、マクシム・マクシムイチの話という一種の「発見文書」を提示する口実になっている。語り手はずっと後になって、『ペーラ』が「旅行記」ではなく、旅行中に聞いた話をそのまま記すふりをした、「粋小説」仕立ての作り物だということをわざと漏らす。レールモントフはこういう種明かしを楽しんでおり、序文をわざわざ用意して「発見文書」の实在性をしきりに強調しようとする傾向とは趣を異にした、むしろそのパロディ化に傾いたやり方をとっているのである。

同年11月、単行本では最後に来る『運命論者』が同誌に発表される。本文の前に序文があって、ペチョーリンは手記を残しており、マクシム・マクシムイチがそれを語り手の「私」に譲ったとしている^[6]。これはその時点では未発表だった『マクシム・マクシムイチ』の筋立ての実質的な骨組みをなすものである。この序文は虚構の存在である「私」によって書かれた体裁になっている。この虚構性は、ベールキンやパニコーとは人称こそ違え、それらの形象の虚構性となんら変わるところはない。この虚構の「私」は、あたかも实在のレールモントフであるかのように振る舞うが、これは話のリアリティを強調するための手段というより、「リアリティを強調しているように見せる手段」と見るべきであろう。

『運命論者』を脱稿した段階ではすでに『マクシム・マクシムイチ』も書き上がっていた。現存するノートには切れ目なしに『マクシム・マクシムイチ』の直後に『運命論者』が清書されている。その後には『公爵令嬢メリー』が続く。このノートにはこの三作品しか書かれていない。「ペチョーリンの日記」への序文の原稿は別の紙に鉛筆書きされてノートの最初のページに貼り付けられている。

翌1840年2月、今度は『タマーニ』が「祖国雑記」に掲載される。ほとんど同時に単行本の『英雄』も出版許可になった。単行本に載った「ペチョーリンの日記」の序文は、ペチョーリンが死んだので、預かっていた日記を公然と自分の名前で公表できるようになったと語る。これは当時の序文の典型で、「出版の動機付け」と「本当の作者の隠蔽」にあたる。次に序文はある個人の内面の秘密を公にする気になった自分の側の理由を述べる。これは表面的には「発見文書の实在性」の強調だが、一方ロマン主義的な、「個人への傾倒」でもある。序文は日記の内容の誠実さ、まじめさを強調し、「どんなちっぽけな人間の魂の物語・歴史であれ、おそらくは民族全体の物語・歴史よりも好奇心をそそり、有益であろう」と主張している。「円熟した知性の自己観察」の結果と

してのそれなら、とりわけそうだというのである。そこで序文は斬って返す刀でルソーの『告白』を、友人たちに読んで聞かせたという「欺瞞性」ゆえに非難する。またいわく言いがたい理由があるので全部は公表しないと断るが、これも序文の常套で、「断片性」と呼ばれるものである。

レールモントフははじめから序文を置こうと考えていた訳ではなかった。原稿の中にある『マクシム・マクシムイチ』の最後の段落を見ると、レールモントフは「ペチョーリンの日記」を公表する別の動機付けを考えていたことがわかる。それによれば、ペチョーリン自身日記の出版を考えていたらしいこと、日記なのに読者への呼びかけさえあり、また一部脱落があるので内容的につながらないなどとして、他人の著作物を勝手に公表する行為と、その公表文書の「断片性」の正当化を図ろうとしている⁽⁶⁾。改竄はしない、変えたのは主人公の名前だけだ、とも断っている。しかし最終的にはこの部分が全部削除され、代わりに独立した序文が書かれた。ペチョーリンの日記が読者を想定していたとしたら、ルソーの『告白』と同じ欺瞞性を帯びることになる。そこで「発見文書公表」の動機付の変更が必要になったわけである。レールモントフは、読者を想定しない著作物という、小説とは両立しがたい性格の文書を小説中に導入するために、結局そのつなぎとして序文を採用することに踏切ったのであった。

第2版の『現代の英雄』の冒頭の序文でレールモントフは「あらゆる著作物において序文などというものは、始めに置かれる物ではあるけれど、同時に最後の物だ」として、序文はないほうがよいという意味のことを言っている。

『物語』や『夜話』からほぼ10年遅れて書かれた『英雄』は、この点で先達を乗り越えようとしたのである。しかし、それはできなかった。ジャンルとしての約束ごとがまだ確立されていない段階で、散文の小説には欠くことのできない〈序文性〉自体を、独立の作品に仕立てて内部構造に取り込もうとする試みは、『ペーラ』においてはほぼ完全に実現できたが、『マクシム・マクシムイチ』に至って難問に直面し、挫折したのである。レールモントフは結局『マクシム・マクシムイチ』の最後の段落を削除し、新たな方針のもとに『公爵令嬢メリー』を執筆した。削除した部分に替わる序文がいつ書かれたかは分からないが、『公爵令嬢メリー』を書き終え、『運命論者』を最後に置き、当初は予定していなかった『タマーニ』を日記の冒頭に入れるというような配置を考慮したとき、やはり序文が必要だという考えに至ったのであろう。

レールモントフはこの後の散文小説では、できるだけ人格性を希薄にした語

り手を作ることに専心する。『英雄』では、かれは散文小説の約束ごとがまだ確立していない段階で出てきた序文の不自然さを何とか克服しようとし、〈序文性〉自体の作品構造化を図ろうとした。『ペーラ』や『マクシム・マクシムイチ』はその試みである。だからある意味では『英雄』においては、「ペチョーリンの日記」までのすべての作品が序文だといってもよいのである。『英雄』はロマン主義的なものとリアリズム的なものを混在させた、非常に面白い小説だが、〈序文性〉を読者との約束ごと昇華させようとして、ついにそれを果たせなかった、ロマン主義克服のための「実験小説」でもあったのだ。

4. 『地下室の手記』の序文的注釈の成立について

ドストエフスキイは第二作『分身』の失敗を自覚し、1866年の最終的な改訂まで、数度にわたって改作を試みている。その中で注目すべきは、1859年10月9日付兄宛の書簡で、『分身』を「完全に書き換えて、序文を付けて発行しようと思います」⁷⁾と伝えていることである。むろん、この場合まず重視されるべきは作品の内容そのものの書き換えであろうが、1859年秋のドストエフスキイにとって、序文を付けるということが、『分身』改作のためのキイ・ポイントであったことは疑い得ない。

ドストエフスキイが『分身』につけようとしていた序文は、おそらく作者と主人公、もしくは作者と語り手が同一視されることを防ぎ、かえってそのような主人公や語り手の架空性を強調すべきものであったと推測される。さらに、これはドストエフスキイに特有のことであるが、ここで言う序文は対読者の装置として用いられるだけではなく、作者自身の創造的主体を確立するための道具立てとしても意識されていたであろうとも考えられる。

このことを理解するためには、『分身』が失敗作であるということの意味について考える必要がある。周知のごとく『分身』は、架空の語り手を設定しながらも、わずかな部分を除けば、主人公ゴリャードキンの言動の三人称的な叙述によって成立している。ところがゴリャードキンの人物像はドストエフスキイの自己省察の賜物であり、多分にデフォルメされ戯画化されてはいるものの、ドストエフスキイの精神的自画像なのである。『分身』執筆期のドストエフスキイが兄に書き送った「僕は今、紛れもないゴリャードキンです」という言葉も、彼の自己発見の言葉として読むべきであろう。自尊心と自意識が異様に強く、一方で権威に対しては卑屈で、被害妄想に駆られ易い夢想家——自身の中に見いだしたこのようなゴリャードキンの性格を、自分とは距離を置いた作

品世界の中に対自化し、これを徹底的に笑い飛ばすことによって超克しようと、ドストエフスキイは企てたのである。

しかしながら、ドストエフスキイのこの目論見は失敗に終わった。自己の「分身」にほかならないゴリャードキンを、第三者である語り手の視点を通して徹底して対象化するためには、非常な緊張の持続が要求される。だが、三人称形式に未だ慣れないドストエフスキイは、この緊張を持ちこたえることができなかったのである。小説の筋が展開し、ゴリャードキンの運命が切迫すればするほど、ドストエフスキイはこの「分身」を突き放せなくなっていくが、このために、本来「第三者」であったはずの語り手の視点が、しだいにゴリャードキンの視点と重なり、ついには庇護者にさえ変容してしまう。語り手の視点の不安定さは、単に作品構造を破綻させるに留まらず、作者が自己の内部にあるものを対象化、あるいは普遍化して読者に供することの失敗、つまりは創造主体の確立の失敗を物語るものでもあった。

ドストエフスキイが『分身』失敗の理由をこのようなものとして自覚していたとするならば、1859年に彼が構想していた『分身』のための序文は、作者である自分と主人公ゴリャードキンとを繋ぐ紐帯を断ち切り、作者・語り手・主人公の個別性を明らかにするためのものであったという推測は十分に成り立つであろう。そしてこの推測は、次のような事情によっても裏付けられる。

1859年の秋から翌春にかけて、ドストエフスキイは『虐げられた人々』と『死の家の記録』の二長編に着手している。この二作品はそれぞれイヴァン・ペトローヴィチとゴリャンチコフといった架空の人物の、一人称による手記の体裁をとっているが、前者には文壇に出た頃のドストエフスキイが、後者には流刑時代のドストエフスキイが投影されており、ゴリャードキンの場合とはやや趣を異にするものの、やはり作者の「分身」であると言える。そこで注意すべきは、作者ドストエフスキイが、これら二人の架空の手記の筆者を自分と区別するために用いている方法である。ベールキンの名と父称を受け継いだと思われるイワン・ペトローヴィチは、小説の冒頭ですでに死を予感しており、過去を回想しながら書き続ける手記も、ベールキンの小説と同じく窓の目貼りに使われるだろうと考えている。また『死の家』では、手記の筆者ゴリャンチコフの知遇を得、彼の死後、遺された手記を入手する「私」なる人物が設定され、その人物の手になる前書き部分が付けられている。

『分身』に序文を付することを構想していた時期に、このような構成の小説を二編も手がけているということは、この序文が作者と主人公もしくは語り手

の別を明らかにする機能を担うべきものであったということを十分に示唆している。

『分身』に序文を付けると伝えていた10月9日付の書簡で、ドストエフスキイは『告白』という小説の構想を打ち明けている。この小説は結局執筆されなかったが、1862年の末になって、同じ『告白』という題の下に構想された小説が、後の『地下室の手記』である。この小説の冒頭に付せられた注釈は、機能的には、これまでその性質を推測してきた序文と同じものであると言える。

1859年に構想された『告白』は、普通『地下室の手記』とは無関係であるとされているが、1847年初頭の兄宛の書簡で、ドストエフスキイが『分身』のことを「告白」と性格付けていることを思えば、『告白』と仮題される小説は、『分身』と同じく、その語り手もしくは主人公が、作者の「分身」であるような小説であろうということ、したがって、創作主体の確立の不完全という、『分身』執筆時と同じ危険を伴うものであったろうということは容易に推察できる。そして実際に、1862年の『告白』すなわち『地下室の手記』の主人公は、多くの点でドストエフスキイ自身を思わせる人物であり、それゆえにこそ作者は、冒頭の序文的注釈の中で、手記もその書き手も架空のものであると強調し、主人公と自分が同一視されることを防ごうとするのである。そしてこの手続きがあるからこそ、作者の「分身」である地下室人は、一人称で存分に語り得るのだといえる。

ドストエフスキイはこの序文的注釈の中で、語り手兼主人公の架空性を強調すると共に、それにもかかわらず、手記の内容も書き手もリアルなものであり、ロシア社会の歴史的必然性の産物であることを断言している。『分身』について付せられることのなかった序文は、17年の歳月を経て、注釈という形で『地下室の手記』に付せられたとき、主人公のタイプとしての普遍性の強調という、もう一つの機能をも併せもつことになった訳である。そしてこのことは、ロシア知識人の運命を深く洞察し得たという、ドストエフスキイの強い自負をありありと示しているのだと言える。

こうして19世紀ロシア文学の前期から中期にわたって四つの小説を概観しただけでも、散文芸術が誕生するときの苦悩がありありと見えてくる。小説が虚構であり架空の世界を扱うものだということが基本的に了解され、この約束ごとの範囲内で真迫性あふれるものから荒唐無稽なものまで、あらゆるヴァリエーションの散文作品が実際に書かれるようになるためには、作者はどのように

振る舞えばよいのか、読者はどのようにかまえて読むべきなのかといった、今日では忘れ去られている諸問題をひとつずつ解決しなければならなかった。その努力がその後のロシア文学の発展を促したのである。

では〈序文性〉が存在した理由は、作者と読者の了解未成立という歴史的条件だけであったかという、かならずしもそうではない。〈序文性〉にはロマン主義の発生に共通する原因もあるように思われるからである。「作者の否認」や原作者から読者を遠ざけるための「階段状の構造」、「架空の作者の実在性の強調」などは、一見リアリティの追求のようにも見えるが、かえって読者の疑惑を深め、謎めいた印象を与える結果になることもある。もっともらしい「文書発見の経緯」や、発見文書の一部しか公表できない理由にこだわる「断片性」は、ロマン主義の大きな特徴である「神秘性への傾斜」と、文学的気分としてはほとんど同列にある。ロシア文学には、他にも序文のついた小説がたくさんある。この現象を、ロマン主義との関係も含めて研究する課題が残っている。（文責 木村 崇）

注(1) См.: Д. Якубович. Предисловие к “Повестям Белкина” и повествовательные приемы Вальтера Скотта. В сб. статей: Пушкин в мировой литературе. Гос. изд-во, 1926.

(2) 『ディカーニカ近郷夜話』からの引用は Гоголь Н.В. Полн собр. соч. в 14-ти томах, т. 1, М.-Л., АН СССР, 1940, стр. 103-316 に拠る。

(3) 昇曙夢『露国文豪ゴーゴリ』, 春陽堂, 1904年, 19頁。

(4) “печатный слог” —— この表現はベリンスキイが、1844年に或る二流作家の文章を揶揄した折りに用いたもの。おそらく、パニコーの言葉に由来するものだろう。См.: Белинский Б. Г. Собр. соч. в 9-ти томах, т. 7, М., “Худож, лит-ра”, 1981, стр. 437.

(5) См. Отечеств. записки, т. VI, № 11, отд. III, стр. 146-158.

(6) См. Лермонтов М. Ю. Сочинения в 6-ти томах, М. -Л., 1957, стр. 570.

(7) Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти, т. 28-I, стр. 350.

О предисловиях к беллетристическим произведениям

Н. АСАОКА, Т. КИМУРА
К. ХАТАНО, К. МАЦУМОТО

В наше время повести или романы с предисловиями бывают довольно редко. Это явление было характерно в переходный период от лиро-эпических жанров к прозаическим, причем не только в России, но и в Англии, Франции и других странах. Тут должна быть какая-то общая причина, побудившая тех или иных писателей того времени осознать необходимость предисловий к новым опытным жанрам.

Обнаружив широкие изобразительные возможности в прозаической форме, писатели тем не менее чувствовали, что надо как-нибудь оговориться о реальности происходящего или действительности вымышленных образов в воссозданных мирах. Публика того времени еще не была достаточно воспитана, чтобы воспринять мнимое поэтическое представление как таковое, изображаемое в прозаических произведениях. Она часто путалась между реальной действительностью и фантазией, не решив, к которой из них следует отнести художественную истину. И сами писатели затруднялись ориентировать творческий субъект в структуре произведения. В предисловиях к беллетристическим произведениям в переходный период четко отражены все эти заблуждения и поиски. Одним словом, не была установлена «прозаическая условность», о которой готовы договориться писатели и читатели. Интересно, что в результате этого в процессе поиска отношений автора-текста-читателя, которые были характерны предисловиям того времени, писателям пришлось найти в читателях «соавторов» своих повестей.

Если рассмотреть вопрос конкретнее, то станет ясно, что опыты русских классиков без исключения достигли новой степени вышесказанной «условности» в историко-литературном диапазоне. Возьмем А. С. Пушкина. Предисловие к «Повестям Белкина» может напомнить традицию предисловия В. Скотта, параллельность которых подробно анализировал в свое время Д. Якубович. Но самой важной задачей для Пушкина являлась индивидуализация сказа в каждом рассказе, которая не могла быть осуществлена без опыта создания образа мнимого писателя Белкина, обособленного от самого Пушкина. А Н. В. Гоголь создал в предисловии к «Вечерам на хуторе близ Диканьки» и образы читателей или слушателей рассказов и тем самым попробовал вести внетекстуальные диалоги с настоящими его читателями. Предисловие к «Журналу Печорина» появилось позднее, когда М. Ю. Лер-

монтов считал невозможным воплотить в рассказе «Максим Максимыч» структуральную мотивировку по поводу «публикации случайно найденного чужого текста». Такая же мотивировка была удачно вмонтирована в первой в романе повести «Бэла». А это означает, что все элементы, составлявшие обычно предисловия, Лермонтов был намерен превратить в отдельные повесть и рассказ, и что этот опыт частично провалился. Спустя лет 20 после Лермонтова Ф. М. Достоевский все еще брался за задачу, мучившую его предшественников. Эта задача сводится в конечном счете к установлению творческого субъекта, о чем красноречиво говорит примечание самого автора в повести «Записки из подполья», которое появилось в результате долгого поиска художественно совершенного и независимого от автора рассказчика после неудачи повести «Двойник».

Таким образом в истории литературы вопрос о предисловиях имел совсем немаловажное место, но тем не менее он и сегодня еще не достаточно изучен. Так, например, вопрос об отношении предисловия к романтизму остается открытым, и он является следующей задачей исследования.