

ドストエフスキイとウージェーヌ・シュー

—あるいは『虐げられし人々』の「時間」—

淵 上 克 司

『虐げられし人々』から『罪と罰』にいたる1860年代前半のドストエフスキイにとって最大の問題の一つは40年代の自己と60年代の自己の相剋であったと言っている。この小論の目的は『虐げられし人々』におけるウージェーヌ・シューとドストエフスキイの関係を再検討しながら、『虐げられし人々』におけるドストエフスキイの二つの時間の相剋を考察することにある。

「私がもし偶然のフェリエトニストではなく専門のフェリエトニストだったら、ウージェーヌ・シューと化して、ペテルブルグの秘密を描きたいと思う。私は恐ろしく秘密がすきなのだ。私は幻想的な人間であり、神秘的なものが大好きな人間なのである。正直に白状すれば、ペテルブルグは、何故か知らぬが、私にとって、いつも恐ろしいものだった。私はある出来事を覚えている。この出来事には何も特別なことはない。だが、この出来事が私の魂を震撼させたことは事実である。私は今、それを詳しく述べようと思う。」(『ペテルブルグの夢』, 1861)⁽¹⁾

この一節は本論の問題提起にとってきわめて特徴的である。というのは、このフェリエトンそのものが雑誌『時代』の同じ号に発表された『虐げられし人々』の注解となっているのみならず、この一節にはネヴァの幻、『貧しき人々』の発想という40年代の回想、および60年代の諸作品の草案の叙述が続くからである。つまり、この一節は1861年におけるドストエフスキイの二つの時間の相剋の縮図となっているのである。しかし、この有名な一節で、何よりも私たちを驚かすのは、この後に続く幻のペテルブルグのイメージの壮大さといわば二流作家シューの姿の奇妙なアンバランス、あるいは上の一節がドストエフスキイの創作史において占める重要性と、シューの『パリの秘密』が40年代のドストエフスキイの創作史において占める非重要性の奇妙なアンバランスではないかと思われる。

たしかに40年代のドストエフスキイにおいてウージェーヌ・シューの影響はいくつか指摘することができる。

まず第一に、1843年12月末のシュエー作『マティルダ』翻訳の試みである。『マティルダ』は、前年大評判となった『パリの秘密』の前作であり、ドストエフスキイの翻訳の試みはあきらかに『パリの秘密』の空前の人気に影響されている。だが、ここで重要なことは、この時期が上のフェリエトンに描かれた時期と一致することである。この時期ドストエフスキイは高利貸しからの初めての借金に苦しんでおり、彼が『パリの秘密』に惹かれたのも、悪辣な高利貸しを描いたその内容が一因となっていると推測することもできるし、あの幻のネヴァ体験もいくぶんかはこの体験と関連していると推測することもできる。

当然のことながら、『貧しき人々』発想の時期のこの『パリの秘密』体験は、『貧しき人々』そのものにも影響を与えている。以下その影響と考えられる点を二点挙げる。

一つは、ジェーヴシキンとヴァルヴァーラの愛の転回点に現れジェーヴシキンの自滅の始まりを用意する高利貸しマルコフの居住地 ヴィボルグの名である。というのも『ペテルブルグの夢』の幻のネヴァではその場面が他ならぬヴィボルグとされているからである。このことはこのジェーヴシキンの体験にドストエフスキイ自身の幻のネヴァ体験が、従ってまたシュエーの『パリの秘密』体験が何らかの形で反映していることを推測させる。

しかし、よりいっそう重要なのはブィコフ——この愛を金で買う男——の名である。この名はどこから来たのだろうか。ベリンスキーは『パリの秘察』に登場する悪徳高利貸しフェランについて次のように書いている。

「そのような（偽善的な）紳士は、そのうちに無数の寄る辺なき無実の涙と血を呑み込んだ威風堂々たる太鼓腹を持っている。そのような紳士の自己満足の表情を一見するとすぐに、この男が、貧民の無償の労働、みなし児の法的遺産を呑み込んだ大きな金庫を持っていることが見てとれる。牛（бык）のような巨大な体軀を持ったそのような男は、誰よりも口数多く倫理について語る。」（『「パリの秘密」論』、1844）⁽²⁾

もちろんドストエフスキイの命名法は単純ではない。とはいえ、まるで『貧しき人々』の要約のような上の一節に描かれるフェランの姿がブィコフ像とかなりよく一致することは確かである。当時ベリンスキーに心酔していたドストエフスキイが、ジェーヴシキンの愛を金の力で破壊するブィコフ——高利貸しマルコフの巨大な類縁——の命名に際してこのベリンスキー描くフェランのイメージに影響されたことは充分あり得ることである。

しかし、奇妙なことに『分身』以後のドストエフスキイの作品からは、『パ

リの秘密』の痕跡はきれいに消えてしまう。もちろん40年代の作品がいずれも「ペテルブルグの秘密」を描いたものだと言うことはできる。とはいえ、60年代の諸作と比較した場合、それは比喩以上のものではない。では、ドストエフスキイは何故『ペテルブルグの夢』において『パリの秘密』にその作品史の原点に擬するほどの重要な位置を与えたのだろうか。おそらくその答えは『ペテルブルグの夢』冒頭部、彼が真のフェリエトニストの使命について書いた部分に探ることができる。

「しかし、フェリエトニストとは果たして戦慄的な町のニュースをただ並べたてるだけの存在だろうか。いや、真のフェリエトニストはすべてを自分自身の眼で眺め、自分自身の思想で検証し、自分の新しい言葉を発すべきである。」^[3]

これを『ペテルブルグ年代記』（1847）の類似の部分と比べてみよう。

「しかし、諸君、私はフェリエトニストである。だから諸君に、最も新鮮なニュースを語ることに、戦慄的なニュースを語ることに私の任務である。」^[4]

1861年のフェリエトニストと1847年のそれを隔てるもの、それは自身の体験性に対する絶対の信頼と自覚である。

ドストエフスキイのこの体験性への信頼と自覚は、言うまでもなく彼の流刑体験、および二度目のペテルブルグ生活の体験、より正確に言えば、これらの体験の上に立って自らの40年代を検証せんとする新しい時間的パースペクティブから生まれている。そしてこの歴史的視点の上に立って初めて『ネヴァの幻』におけるシューの名への言及が理解される。なぜならそれは、1861年、二度目のペテルブルグ生活一年を経過したドストエフスキイにとって、この新しいペテルブルグ生活の本質が、流刑生活の本質と、そして40年代のペテルブルグ生活、つまりドストエフスキイがシューの『パリの秘密』に感受した生活の本質と同じであったことを物語っているからである。シューは60年代のドストエフスキイの前に流刑の歳月の霧をとおしてその無意識の底からその姿を現わすのである。シューの名が幻想性と結びつくのも、『パリの秘密』そのものとその読書体験の幻想性はもちろんのこと、この回想的時間構造もおおいに力を貸しているのである。

さて、『虐げられし人々』の構造は、『ペテルブルグの夢』の時間構造を、シューの名も含めて、そのまま踏襲している。

『虐げられし人々』の構造の大きな特徴——後の長編小説の構造の原基ともなるべき特徴——は、ダブル・プロットである。その主旋律は、語り手イヴァン——ナターシャ——アリョーシャの三角関係（嫉妬のテーマ）、及びナター

シャ——イフメーネフの父娘関係（「罪と罰」のテーマ）、副旋律はヴァルコフスキイ——ネリーの母——フューフェルクーヘンの三角関係（嫉妬のテーマ）、ネリーの母——スミスの父娘関係（罪と罰のテーマ）である（この主旋律にはナターシャ——アリョーシャ——カーチャの三角関係、アリョーシャ——ヴァルコフスキイの父子関係が並行する）。この主副旋律と副旋律の間には14年の時間間隔が設定されている。このことは当然、この時間構造が61年のドストエフスキイ自身の新しい時間的パースペクティヴを反映していることを示していると考えていいだろう。余談ながら、『虐げられし人々』における「幻想的」という表現はすべてこの主旋律の背後から副旋律が響いて来る時のみ（スミットの登場、ネリーの登場等）使用されている。

『虐げられし人々』の中でシュエの名が言及されるのは、ヴァルコフスキイの私立探偵であり、かつ同時にイヴァンの旧友でもあるマスロボーフによってである。

「ヴァーニャ、僕はあの詐欺師について君に注意しておきたい。あいつの影響から君を守りたいのだ。あいつと関係する者は誰もあいつの毒牙を免れることはできないのだ。だから、充分注意すること。僕の言いたいことはそれだけだ。これは『パリの秘密』どころじゃないんだぜ。そんな生易しいものじゃないんだ。」⁵⁾

この発言でまず注意すべきことは、それが、ヴァルコフスキイがナターシャの前でその仮面を脱ぎ捨て、愛を金で買う男というその本性をむきだしにしたまさにその直後に、つまり『虐げられし人々』における主旋律と副旋律の交響がその劇的な頂点に達したまさにその時になされていることである。このことはシュエの名が『ペテルブルグの夢』におけると同様、ドストエフスキイの新しい時間的パースペクティヴのまさに中心に位置していることを改めて示している。

第二に注意すべきことは、『パリの秘密』へのこの言及が、直接的にはヴァルコフスキイ（父）のネリー（娘）にたいする犯罪を指していることである。なぜなら、『パリの秘密』のテーマは、『虐げられし人々』と同様、父親による娘の殺害をめぐるヒューマニズムとエゴイズムの闘争であるからである。

『パリの秘密』の舞台は、主人公である神のごとき英雄ロドルフが、パリはシテの魔窟フェーヴ（豌豆——Fève）街で、一人の可憐な娼婦フリユール・ド・マリイ（俗語で処女を意味する）を、暴漢の手から救うところから始まる。ロドルフは孤児マリイの親が実は存命であることを知りその探究に乗り出

す。ロドルフのこのヒューマニスティックな英雄的冒険とそれに敵対する悪の世界の争闘がこの大長編の主たる筋をなしている。

もちろん、実はこの聖なる娼婦マリイの父親が他ならぬロドルフ自身であったというその結末を知る時、この大伝奇冒険小説がいささか荒唐無稽であると言うことはできるし、そのヒューマニズムが若干センチメンタルであると言うこともできる。しかし、このいささかの荒唐無稽さが新聞の連載小説という新機軸によって相殺されたこと、そのセンチメンタリズムが大衆の人気を呼んだことはともかく、シュエットの筆がそのドラマティックな本領を發揮するのは、悪の描写、苦悩の描写においてである。鬼婆シュエットによる幼児マリイの虐待（『虐げられし人々』のブブノヴァの場面に対応）を始めとする残虐な悪の描写、苦悩の描写は、かつて医者であったシュエットの経歴にもよるのだろうか（奇しくもドストエフスキイの父親と同じである）、幻想的と言えるまでの残忍な肉体的リアリティに満ちている。例えば、シュエットの相棒ボスによる、酒場「血染めの心臓」の地下室でのロドルフ殺害の試み、ロドルフによるボスの処刑、貧しき宝石師モレルの悲惨な生活、その娘ルーズの凌辱、モレルの発狂等々。ここでシュエットが描いて見せる社会の深層——大都市パリの貧民窟の悲惨——は、バルザックやユーゴーの描く舞台のはるか下層に位置するし、そのリアリティも問題意識もはるかに尖鋭である。ベリンスキイはシュエットをゴゴリと比較しつつ、「シュエットの描くパリはまったくの地獄である。」^[6]と語っている。

『パリの秘密』の善の世界の主役がロドルフであるとすれば、その悪の世界の主役は、『貧しき人々』に既にその影を落としていた悪徳公証人フェランである。シュエット、ボスなど大都市パリの底辺に蠢く悪人たちの犯罪はすべて、その背後で糸を引き、物語りの進展とともに大都市パリの闇の底から徐々にその巨大な姿を現す彼の犯罪に合流する。悪徳公証人フェランは幻想的大都市パリの悪の化身である。

大都市の悪の具現としてのフェランの像はヴァルコフスキイのそれと酷似している。

フェランの第一の特徴は、偽善（仮面）である。

「世間は彼の中に公平無私の人間、敬虔で偉ぶらず、自らの高潔さに喜びを感じ、忠誠を誇りとし、宗教に至福を見出す人間を見ていた。」^[7]

しかし、その偽善的仮面の下に隠された真のフェランは、金のためには殺人も辞さない金銭欲の亡者、エゴイストであり、かつ獣的性欲の権化である。

「フェランは、吝嗇である。しかもただの吝嗇ではなく、自らの手腕、偽善、

大胆さを頼みにいかなる危険も辞さないそうした吝嗇である。術策に富み、残酷で、エゴイストの彼は、ただ一つの欲望しか持っていない。それは性欲である。この欲望がかれの血を沸き上がらせる時、彼はまるで野性の獣となる。』^[8]

彼の金銭欲の端的な表現は、貧しき宝石細工師モレルからの手形詐欺であり、その獸的性欲の最大の現れは、モレルの娘ルイーゼの凌辱である。(モレル父娘は『罪と罰』のマルメラードフ父娘を連想させる。また黒人娘セシルに対するフェラン欲情の分析には、『地下室の手記』に通ずるものがある)。

ヴァルコフスキイもまた仮面をその最大の特徴とする。イヴァンが最初にヴァルコフスキイに出会った時の印象はほかならぬ仮面の印象であったし、ナターシャの前で、イヴァンの前で、彼がその仮面を脱ぎ捨てる場面は『虐げられし人々』の一つのクライマックスをなしている。そして事実、ヴァルコフスキイ自身、その仮面を脱ぎ捨てるのが最大の喜びだとイヴァンに語るのである。

そして仮面の下に隠された真のヴァルコフスキイもまたフェラン同様、エゴイズムの、金銭欲の、獸的性欲の、権化である。彼は、その主旋律においてはナターシャと自分の息子アリョーシャの愛をその金銭欲から破壊し、副旋律においてはネリイの母の愛を金で破壊する。彼は『虐げられし人々』の主副旋律においてその登場人物のすべてと関係する唯一の人物であるが、その関係はすべて愛(生)を金銭(死)で破壊する関係である。

しかし、ヴァルコフスキイとフェランの類似がその頂点に達するのは両者の最大の犯罪、つまり娘殺しにおいてである。

『パリの秘密』において、ロドルフのかつての妻サラは再婚のためというエゴイスティックな動機からその娘マリイの遺棄を企てる。サラはマリイをフェランに預ける。しかし、フェランはその養育料 150,000 フランを着服、偽の死亡証書を作成して法律上マリイを亡き者にしたうえで彼女の殺害をシュエットに頼む。マリイはシュエットの虐待に耐え兼ね、パリの下町を放浪、ラザロ監獄で少女時代を過ごす。10年後、シュエットは、出獄後不幸にも娼婦となっているマリイを発見、フェランを脅迫する。偽の死亡証明書作成という大犯罪の発覚を恐れたフェランはマリイの殺害を企てるが失敗、ロドルフによって殺害される。彼はマリイの第二の親たるべき存在でありながら、こうして二度も娘の死を凶る。これこそこの悪徳公証人の無数の犯罪の中でも最大の犯罪であり、『パリの秘密』の最大のドラマである。

『パリの秘密』において父娘関係と言う時、人は当然ロドルフとマリイの関係を思い浮かべる。もちろん、この父娘関係は『虐げられし人々』に反映され

ている。イヴァンとネリイの幻の父娘関係、その疑似恋愛関係はロドルフとマリイの父娘関係、疑似恋愛関係を想起させる。またロドルフの娘喪失が、彼の父親殺しの罪に対する罰として描かれていることは、特にドストエフスキイにおいては意味深長である。しかし、ヴァルコフスキイとネリイの関係という時間問題になるのはフェランとマリイの疑似父娘関係である。シューはそのコントラストの偏愛から、ロドルフとマリイの関係を、フェランとマリイの関係に対比させ、この二つの父娘関係の対比によって、そのヒューマニズムとエゴイズムの闘争を最も鋭く描きだしているのである。少なくともこの作者の意図が同時代にははっきり見えていたことはマックス・シュティルナーの評言に見ることができる。⁹⁾ 付言すれば、ヴァルコフスキイの名はヴォルク (ВОЛК=狼) に由来するが、フェランもまた、その金銭欲、獣的性欲を象徴するものとして le loup なるあだ名を付されている。

ウージェーヌ・シューの『虐げられし人々』への影響と言う時、普通挙げられるのは、ジャンルの問題、コントラストの偏愛、マリイ像のネリイ像への影響(娼婦像、子供への愛)、舞台としてのペテルブルグの魔窟などである。またこれ以外にも細部においては多くの影響を指摘することもできる。¹⁰⁾ もちろん、それらは『罪と罰』に繋がるものとしてきわめて重要である。しかし忘れてならないことは、『パリの秘密』のテーマが、『虐げられし人々』と同様、父親による娘の殺害をめぐるヒューマニズムとエゴイズムの闘争であることである。上の『虐げられし人々』におけるシューへの言及は、まさしくこの娘殺しの罪こそが『パリの秘密』と『虐げられし人々』を結ぶ軸であることを確認していたのである。シューがその『パリの秘密』において勃興する初期資本主義の大都会の社会的深層を発見したとすれば、ドストエフスキイは、そこに描かれたこの愛(生)を金(死)で破壊するエゴイズムの犯す最大の犯罪を通じて、現代のバビロンたる¹¹⁾ ペテルブルグの社会的心理的深層を再発見したのである。父と娘の「罪と罰」——それは『虐げられし人々』のテーマ——嫉妬の罪と罰——の核であり、後の『罪と罰』へと発展していく。

しかし、ヴァルコフスキイの告白、つまりそのむきだしのエゴイズム、獣的性欲、仮面性等々は、もちろんフェラン像と一致しているとはいえ、言うまでもなくその心理的分析の深みは決定的に異なっている。ドストエフスキイがヴァルコフスキイの内に発見した心理的深層は、より根本的には彼のシュー体験と『虐げられし人々』の間に横たわっている決定的な体験つまり流刑体験から生まれている。

「それは陰鬱な物語りであった。それは、ペテルブルグの重苦しい空の下で、この巨大な都市の暗い、人知れぬ路地で、利害が衝突し、陰にこもった放蕩がはびこり、秘かな犯罪の咲き誇るこの巨大な大都市の只中で、生命が荒れ狂い、頑ななエゴイズムの荒れ狂うこの巨大な大都市の只中で、無意味で異常な生のこの恐るべき地獄の只中で、あまりにもしばしば、人知れず行われる陰鬱な秘密の物語の一つであった。」⁽¹²⁾

『虐げられし人々』のこのパセティックな一節を、『死の家』の次の有名な一節と比べてみよう。

「この壁の中でどんなに多くの青春が葬られたことか。どれだけ偉大な力がここで空しく滅び去ったことか！ 実にこの人たちは並はずれた人間ばかりだった。彼らはおそらく我が国の民衆全体の中で最も才能ゆたかな、最も力強い人々なのではあるまいか。しかし、その逞しい力がいたずらに滅びたのだ。変則に、不当に、二度と再び帰ることなく滅びたのだ。が、それは誰の罪だろう！」⁽¹³⁾

この二つの節はそのヒューマニスティックなトーンでみごとな交響をなしている。『虐げられし人々』のペテルブルグは「死の家」とぴったり重なりあい、前者の「虐げられし人々」(ネリイ、ナターシャ等)は「死の家」の民衆と重なり合う。語り手の外界に対するあくまで受動的で無私な態度も一致している。唯一の違いは、前者の「罪」(ヴァルコフスキイ)に対応するものが、『死の家』には欠けていることにある(それが両者の色彩の違いを生み出している)。ドストエフスキイは『死の家』ではその多様な民衆像にまぎれてついに一つのタイプとして描くことのなかった民衆の陰の側面をヴァルコフスキイのうちに表現しているのである。ヴァルコフスキイの告白はドストエフスキイが民衆の内に読み取ったその心理の負の深層であり、彼はこの民衆の負の側面を通じて、かつての彼自身の『パリの秘密』体験を想起するのである。彼の現代のバビロンの社会的心理的深層の再発見は、何よりもまずフェラン——流刑の民衆の心理の負の深層——ヴァルコフスキイを通じて行われたのであり、前述のジャンル、娼婦像、子供像、ペテルブルグの魔窟の発見等は、ヴァルコフスキイへの注視の深化に比例してその暗い背後から彼の体験性を伴いつつリアルに浮かび上がってくるのである(『ペテルブルグの夢』における「幻のネヴァ」、『貧しき人々』の発想の描写も同じ構造を持っている)。

しかし、『虐げられし人々』の時間構造はドストエフスキイの40年代の彼をはるかに超える独自性をあらわにする。というのは、この「ペテルブルグの秘

密」の主副両旋律のいずれにも登場する人物は唯一その表の主役ヴァルコフスキのみであり、この両旋律の奏でる音楽をすべて聴きうる人物はその裏の主役イヴァン唯一人である、言い換えれば、『虐げられし人々』の二つの時間を生きる唯一の人物はヴァルコフスキ、その二つの時間を追体験する唯一の人物はイヴァンだからである。ドストエフスキはこのような形で自分の新しい時間的パースペクティヴを二人の登場人物に賦与し、たんに民衆の心理的深層をヴァルコフスキの内に描いただけではなく、ヴァルコフスキの告白を通じて、イヴァンを他者としての民衆の心理的深層を発見する者として、かつそれによって彼自身の心理的深層を発見する者として描いたのである。かくしてイヴァンは、ヴァルコフスキの時間の共有者となり、かつその罪の共有者（分身）となる。ヴァルコフスキとイヴァンの接近が一見無動機に行われるのは、ドストエフスキ自身がその時間と罪の意識を彼らと共有していたから（分身）である。

ヴァルコフスキと共有されるイヴァンの罪——それは具体的には精神的な妻殺しとして現われる。彼は愛するナターシャがヴァルコフスキに蹂躪されるのに対し何らなすところなく彼女の破滅を甘受する。この罪はまた同時に民衆に対する罪でもある。なぜなら、苦悩の快楽を告白するナターシャは、未成の娼婦ネリイと同様、「虐げられし」民衆の典型だからである。彼の「病気」はこの精神的な妻殺害、民衆殺害（「土壌」からの乖離）という罪に対する罰の肉体的な現れである。

語り手の妻殺しの罪とその罰としての病気、事件後病院での手記という設定は、イヴァンを再び『死の家』の語り手と結びつける。『死の家』では「病院」の章のアクーリカの夢と交響しその決定的重要性を暗示していたこの「罪と罰」の問題が『虐げられし人々』で前面に押し出されるのは、『死の家』が、言うならば空間的視点からの流刑の描写であるのに対し、『虐げられし人々』は時間的視点からの流刑体験の叙述だからである。この嫉妬の罪（逆に言えば「博愛」）「土壌」喪失の罪と病気（罰）の問題は以後、『いやな話』、『地下室の手記』、『罪と罰』を貫いて現われる問題である。

しかし、イヴァンにおいて重要なことは、彼がゴリャンチョコフと違って、手記執筆後も生き続けることである。「作家」イヴァンにとっては『虐げられし人々』の執筆そのもの、その「罪と罰」の世界の描写そのものが、その「罪と罰」の世界からの再生、新たな誕生を意味するのである。このイヴァンの姿は、言うまでもなく『虐げられし人々』において40年代の自己と60年代の自己の相

剋を通じて新たな出発、再生を図っていたドストエフスキイ自身の姿でもある（このイヴァンとドストエフスキイの関係をプルースト、及び『罪と罰』のラスコーリニコフとドストエフスキイの関係と比較してみるのは興深い）。因みにドストエフスキイが直接流刑の自画像を与えているのはスミットである。

「鍛冶屋」というその名はドストエフスキイ自身の足枷を暗示しているし、聖書を使ってネリイを教育するその姿は、アレイに対する彼自身の姿を想起させる。作品冒頭での彼の死こそドストエフスキイの、40年代の彼自身の魂の死の象徴であり、死に行くネリイの目に浮かぶ冷酷な彼の姿⁽¹⁴⁾は、ドストエフスキイの究極的な罪の意識の反映なのである。

さて、ドストエフスキイの新しい時間的パースペクティヴから生まれたこの「作家」ドストエフスキイの姿勢は『虐げられし人々』の作品史的構造にも反映している。というのは、その主旋律は、『貧しき人々』等のヴァリエーションであり、その副旋律は、シュー及びディケンズ⁽¹⁵⁾（オムスク監獄の病院で読まれた）を下敷きとしているからである。つまり『虐げられし人々』においては、ドストエフスキイの40年代の作家体験を反芻した主旋律の奥深くから、その始まりと終わりをなす二つの現実体験読書体験の記憶を湛えた副旋律が響いて来るのである。このことは、『虐げられし人々』においてドストエフスキイがその全作家体験を、流刑で得た新しい時間的パースペクティヴから、シューの記憶を原点として、再検討していることを示している。

その意味で注目に値するのは、『時代』誌1861年第2号のドストエフスキイの次の一文である。

「我が国の批評家は、40年代以来、バルザック、ユーゴー、スーリエ、シュー等に対して、あまりにも過少評価である。その責任はベリンスキイにある。彼らは当時の我が国のあまりにもリアリスティックな批評の狭い尺度には合わなかったのである。」⁽¹⁶⁾

ここで重要なのは、なかでもベリンスキイの特別の憎悪の的となったのがシューであること、そしてそのシュー批判が、「幻想的」の一語に要約されることである。⁽¹⁷⁾なぜなら、この語はまさしく彼の『分身』批判の語でもあるからである。ドストエフスキイとベリンスキイの後年の仲違いの原因の一つは、他ならぬこの「幻想的リアリズム」に対する見解の相違であり、それはまたドストエフスキイの『分身』改作に対する執念を生み出した原因でもあった。

このことは、『虐げられし人々』の執筆に際して、『貧しき人々』の路線の深化と、『分身』的主題の新たな表現方法の模索がドストエフスキイの念頭にあ

ったであろうことを推測させる。『虐げられし人々』の表題が『貧しき人々』に酷似し、かつ『虐げられし人々』の中で『貧しき人々』執筆の思い出が語られ、そのテーマが形を変えて繰り返されるのもそのためである（ついでに言うならば、『虐げられし人々』におけるベリンスキイへの言及がいささか冷淡なものも、おそらく同じ理由による）。一方、『分身』と『虐げられし人々』を比較して見るならば、前者の失敗の原因が、語り手＝ズボスカールの第三者の視点から、一人の登場人物の魂の分裂という時間的問題を、分身という空間的な形で描写するという手法上の問題にあったのに対し、後者では、ドストエフスキイは彼自身の魂の分裂を、その新しい時間的パースペクティブを反映した幻想的時間構造、及び登場人物の分身関係的空間構造のうちに表現しようとしていることが見てとれる。このような形で彼は40年代の自らの作家としての「挫折」（『虐げられし人々』の当初の副題はおそらくドストエフスキイのこの意識を反映している）を一応克服したのである。『虐げられし人々』においてシェーの名が幻想性とともに関及される理由も作品史的にはそこにある。

周知のように、ドストエフスキイは後年『虐げられし人々』を否定した。しかしA. グリゴリーエフのヴァルコフスキイ批判に対するドストエフスキイの返答（1864）¹⁰⁴は単純ではない。というのは、まず第一にはそこで彼は作品の意図として、ポエジーを持った二人の人物の描出ということを語っているのだが、ドストエフスキイは、『時代』誌においてはこのポエジーという語をプーシキンに関してしか、言い換えれば民衆的という意味においてしか使っていないからである。すでに見たようにヴァルコフスキイは彼の民衆体験の只中から生まれたのであってみれば、このポエジーを持った人物とは一人はまさにヴァルコフスキイに他ならないのである（ドストエフスキイがヴァルコフスキイの後裔たる地下室の住人を「民衆的」と呼んでいることを思いおこしてもいいだろう）。第二には、彼は、グリゴリーエフをハムレットになぞらえながら、同時にグリゴリーエフは魂の分裂を知らなかったと反論しているからである。ドストエフスキイは自らの魂の分裂に絶大なる自信と愛着を持ち、『虐げられし人々』の真の課題はまさにその魂の分裂の描写であったと語っているのである。彼が『虐げられし人々』を否定したとしても、それは『虐げられし人々』の時間空間構造およびテーマを原基として生まれた『いやな話』、『地下室の手記』の成功に対する自信から生まれているのである。

1861年以後、シェーの名はドストエフスキイの発言からまったく姿を消す。とは言え、そのことは必ずしもシェーのドストエフスキイへの影響が完全に消

滅したことを意味しはしない。⁽¹⁹⁾ 何よりも重要なのは『パリの秘密』の諸人物像が『罪と罰』のそれ——たとえばソーニャ、マルメラードフ、リザヴェータ、ルージン、スヴイドリガイロフ、アリョーナ・イヴァーノヴナ等——に影を落としていることである。ラスコーリニコフの「良心の許しを得た殺人」という思想でさえ、ロドルフの行動思想の深化という観点から見ることにもできる。⁽²⁰⁾ とはいえもちろん、『罪と罰』以降におけるシュエの影響は『虐げられし人々』の残照であり、『虐げられし人々』におけるようにその作品構造全体に関わることは二度とない。それは一つには、それ以後、シュエをきっかけとして同じく40年代の記憶の底から蘇って来るユーゴー、バイロン、バルザック等の影がシュエのそれを覆いつくしたからであり、また一つには、『いやな話』、『地下室の手記』、『罪と罰』と続くドストエフスキイの作品の時間空間構造の発展深化が、『虐げられし人々』のその底にあったシュエの影を時間の流れの奥深く沈めてしまったからである。とはいえ、シュエが『虐げられし人々』を通じてドストエフスキイの40年代の自己と60年代の自己の相剋の、彼の過去と現在の相剋の、口火を切ったことは事実である。

註

ドストエフスキイの引用は現行のアカデミー版30巻全集に、シュエの引用は、Eugène Sue, “Les Mystères de Paris”, en 8 tomes, 1922, Paris, Ed. Flammarion. による。ドストエフスキイが読んだ Строев の縮約版がいかなる形のものかは判明しないが, “Les Mystères de Paris”, Ed. E. Jaloux, 1944. および, “Les Mystères de Paris”, Librairie Arthème Fayard. 1954. を見るに、『パリの秘密』の縮約版には二つの系統があるようである。そのいずれも、筋の流れを伝えるという制約のために原本のヒューマニスティックな叙述を短縮し、その結果、それに反比例してフェランを中心とする悪の世界の描写が前面に押し出され、その印象が強調されている。

- (1) Достоевский, XIX, стр, 68.
- (2) Белинский, VII, стр, 438.
- (3) Достоевский, XIX, стр, 67.
- (4) Достоевский, XVIII, стр, 15.
- (5) Достоевский, III, 335.
- (6) Белинский, VII, стр, 403.
- (7) Sue, III, p. 91.
- (8) Sue, III, p. 92.
- (9) マックス・シュティルナー, 『唯一者とその所有』, 現代思潮社, 1982, p. 207. また当時のパリの公証人組合はフェランの描写の残虐さに憤慨し、『パリの秘密』上演に際してその表現を緩和するようシュエに要求している。

- (10) なかでも重要なのは、「病氣」の問題である。後にロドルフ夫人となるダルヴィル公爵夫人の夫は癲癇を隠して彼女と結婚し、夫人とその子に対する罪の意識から自殺する。フェランの性欲もまた癲癇にかなりよく似た「病氣」のせいに帰され、その恐ろしいまでの苦悶の様子が描かれている。第二にシュエーのヒューマニズムの根底にある子供への愛情である。『虐げられし人々』末尾のネリイの幸福とそれに続く死は、『パリの秘密』末尾のマリイの幸福とその死に類似している。またその裁判論、監獄の描写にはドストエフスキイのそれと通じるところが多い。付言すれば、ドストエフスキイは『ステパンチコヴォ村とその住人』において間接的にだがシュエーを民衆作家の代表と語っている。
- (11) 死の象徴たるヴァルコフスキイの名はヴォルコヴォ墓地を連想させ、死の都市ペテルブルグのイメージを生み出している。またエレミヤというスミットの名は『エレミヤ書』を想起させる。ドストエフスキイはこの名を通じてペテルブルグを、バール神の支配するバビロンと同化させようとしているのではないかと思われる。
- (12) Достоевский, III, стр, 313.
- (13) Достоевский, IV, стр, 232.
- (14) これは『虐げられし人々』におこなわれる「幻のネヴァ」の唯一の直接的な反映である。
- (15) 後の『未成年』におけるディケンズ『骨董品店』のイメージは原文とかなり異なり、都会的である。ここにはシュエーの『パリの秘密』の記憶が混在しているように思われる。
- (16) Достоевский, XVIII, стр, 90.
- (17) Белинский, VII, стр, 438.
- (18) Достоевский, XX, стр, 134.
- (19) たとえばドストエフスキイのアン・ラドクリフ——このある意味でのシュエーの先駆者——の回想がなされるのが、『虐げられし人々』完成直後であることは意味深い。
- (20) マルクスは、その『聖家族』においてこのような観点からロドルフの行動を捉え、シュエーを批判している。

Достоевский и Эжень Сю—или, “время” в романе
“Униженные и оскорбленные”

カズシ フウチカミ

Эта статья ставит целью пересмотреть отражение творчества Сю в романе Достоевского “Униженные и оскорбленные” и через это пролить новый свет на проблему конфликта его “я” 40-ых и 60-ых годов в этом романе.

1) В фельетоне “Петербургские сновидения” имя Сю стоит в центре новой

временной перспективы Достоевского. Здесь Достоевский вспоминает его “Парижские тайны” через переживание каторги.

- 2) Эта новая временная перспектива Достоевского отражается и в двойной временной структуре “Униженных и оскорбленных”, и здесь имя Сю ставится в её центре.
- 3) Валковский, как олицетворение зла, во многих отношениях напоминает Ферана, скрытого героя-эгоиста “Парижских тайн”. С социологической точки зрения Феран является одним из важнейших прототипов Валковского (связывающей обоих темой является убийство дочери отцом).
- 4) Но сопоставление “Униженных и оскорбленных” и “Мертвого дома” показывает, что, в более основном, в психологическом плане, Валковский вышел из среды каторжного народа. Он представляет собой мрачную глубину каторжного народа, и Достоевский раскрывает психологическую глубину “униженных и оскорбленных” людей через него.
- 5) Оригинальность временной структуры “Униженных” можно увидеть и в двойничестве отношений Валковского и Ивана. У них общие психологические преступления. Болезнь Ивана не что иное, как наказание за это преступление (психологическое убийство невесты, потеря “почвы”).
- 6) “Униженные и оскорбленные” являются временным изложением каторжного переживания Достоевского, и при этом важно то, что болезнь Ивана приводит его не к смерти, а к перерождению. Этот образ Ивана символизирует самого Достоевского в 1861 году.
- 7) Новая временная перспектива Достоевского показывает и то, что, в “Униженных”, он пересматривает всю свою прошлую писательскую и читательскую деятельность, начиная с Сю, “Бедных людей”, и кончая Диккенсом. С точки зрения развития его творчества, можно сказать, что в “Униженных” у Достоевского было три задачи: а) углубление гуманизма “Бедных людей”, б) искание новой формы выражения темы “Двойника”. в) и тем синтезировать реалистическое и фантастическое в одно.