

悲劇から神話へ

—— Вяч. イワノフのドストエフスキイ研究について ——

安 藤 厚

文献略号表

i) Вяч. Иванов の著作集成

- БМ: Борозды и межи. М., 1916.
ПЗ: По звездам. СПб., 1909.
РВ: Родное и вселенское. М., 1917.
ССИ: Собрание сочинений. Том 1. Bruxelles, 1971.
ССII: Собрание сочинений. Том 2. Bruxelles, 1974.

ii) Вяч. Иванов のドストエフスキイ研究

- ①: Достоевский и роман-трагедия. In: "Русская мысль", 1911, май-июнь. / БМ стр. 3—60.
②: Основной миф в романе 《Бесы》. In: "Русская мысль", 1914, апрель. / БМ стр. 61—72.
③: Лик и личины России. In: "Русская мысль", 1916. / РВ стр. 125—169.
④: Dostojewskij und die Romantragödie. Übers. v. D. Umanskij. Leipzig / Wien, 1922.
⑤: Dostoevskij als Denker. Dt. v. A. Kreslig. In: Neue Schweizer Rundschau, 40/41, 1931, pp. 123—134.
⑥: Dostojewskij. Tragödie—Mythos—Mystik. Autoris. Übers. v. A. Kreslig. Tübingen, 1932.
⑦: Freedom and the Tragic Life. A Study in Dostoevsky. Transl. by N. Cameron. London, (1952); N. Y., 1957.

今世紀はじめの約15年は、ロシアの芸術界全体を揺り動かした新傾向の影響のもとに、ドストエフスキイ研究にも新しい一歩がしるされた時代として記憶される⁽¹⁾。この小論の課題は、この時代の芸術界の動向に大きな影響を与えたが、わが国では知られることのすくなかった Вяч. イワノフの思想をドストエフスキイ研究の範囲で調べ、その歴史的意義を考えることにある⁽²⁾。

ヴァチェスラフ・イワノフ (1866—1949) は А. Блок, А. Бейль и

ともにロシアの後期象徴派詩人の代表者として知られる。20才でベルリンに留学して以来、半生をドイツ、スイス、イタリアなどですごし、全ヨーロッパを舞台に活動したが、1905年から24年までは故国に住んで、文化の全領域の革新の気運のなかでロシアの知識層のなかの新潮流のひとつの中心となった⁽³⁾。

イワノフの活動は多方面にわたり、公刊された仕事には詩集8巻、悲劇2編、古代研究の学問的労作3編のほか、多数の評論と翻訳がある。ドストエフスキイ研究は、純粹の翻訳を除いて、ロシア語とドイツ語で5編を数える⁽⁴⁾。

ドストエフスキイ研究の分野でのイワノフの功績は、古代ギリシャの宗教と悲劇の研究の成果をこの分野に導入して、ドストエフスキイの小説に「悲劇小説 (роман-трагедия)」という定義を与えたこと、その神話学的研究の道を拓いたことにある。

1) М. バフチンと Вяч. イワノフ

バフチンは、自分より前にドストエフスキイの小説のポリフォニイ性の発見に近づいた批評家として、第1番にイワノフをあげ、「ドストエフスキイの小説世界の構造的特質の根本を最初に手さぐりで発見したのは Вяч. イワノフだ」とするが、同時に、次のように批判もする。

「他者の《我》を客体としてではなく、もうひとりの主体として認めること、これがドストエフスキイの世界観の根本原理である。他者の《我》を認めること、《汝あり》を認めること、これが、イワノフによれば、ドストエフスキイの主人公たちが倫理上の独我論を克服するために解決すべき課題である。」

「このように、他者の意識を客体としてではなく、完全な権利をもった主体として認めることが、小説の内容（たがいにはなされた意識のカタストロフィ）を規定する倫理的宗教的要請である。」

「つまり、イワノフはこの原理が小説の内容において主題としてどのように屈折をとげているかを示しているにすぎない。」

「イワノフは、この世界観の根本原理がどのようにして世界を芸術によって見るための原理となるのか、小説ということばによって成立する全一体の芸術的な構成原理となるのかを、示しえなかった。」（強調は原文）⁽⁵⁾

バフチンの批判は彼の文学研究の方法の根本に根ざしている。彼はイワノフに作者の世界観が作品のなかにことばとして、形式としてどのように実現されているかを説明するように求める。彼自身のドストエフスキイ研究は、世界観から形式へ、思想からことばへと展開される。これは、イワノフの比喩的な図

式にしたがえば、天から地へのディオニュソス的下降運動、理念から作品の表現にむかう作者の精神の運動の方向だ。

一方、イワノフの研究の構成は、①では第1章が「形式の根本原理」、第2章が「世界観の根本原理」、⑥では第1部「悲劇研究の視座」、第2部「神話学の視座」、第3部「神秘学の視座」と、いずれも、形式→世界観、あるいは芸術→神話→形而上学という、イワノフ自身の図式によれば、地から天へのアポロンの上昇運動、作品から作者の理念にむかう小説の読者の精神の運動の方向の展開になっている⁽⁶⁾。

イワノフはドストエフスキイの小説の「形式の根本原理」として「悲劇小説」という定義を、「世界観の根本原理」として「直観的洞察に基づいて《汝あり》^{リアリズム}を認める 実在論」をたてる。イワノフにおいて、このふたつの観点は論理的に緊密に結びつけられているが、バフチンはその後者だけを認め、前者は「新しい文学形式をすでになじみの文学的志向に要約しようとする試みの典型」としてしりぞける⁽⁷⁾。

この両者の対立の構図がわたしたちの考察の手がかりとなる。しかし、ここでは、まず、バフチンがイワノフを批判しながらも、ローザノフからシェストフに至る「哲学的モノローグ化」の道を歩んだ批評家とは区別していることに注目しておきたい。彼が、ドストエフスキイの小説のポリフォニイ性、主人公の意識の対話性という自分の観点の中心命題を、ほとんど直接にイワノフの「世界観の根本原理」に結びつけていることは意味深い。イワノフの仕事は、小説の形式と世界観とを統一的構想で把握したはじめての研究として、バフチンの研究に深くつながっている。これだけでも、ドストエフスキイ研究の歴史のなかにイワノフの仕事が占める位置は大きいといわなければならない。

2) 『ドストエフスキイと悲劇小説』

イワノフのドストエフスキイ研究のなかでは、⑥がもっとも大きく、理論的完成度も高いが、ここでは、ロシアにおけるドストエフスキイ研究の発展に寄与するところがもっとも大きかったと考えられる、①を中心に分析を進める。

(文献略号表 ii) 参照)

i) 「形式の根本原理」

イワノフは、ドストエフスキイの創作は、そこで小説が「精神の悲劇」になった点で、小説の歴史に新時代を開いたとする。最古、最高の叙事詩『イリア

ス』は構想、事件の展開、パトスなどの点で内面的には悲劇である。この原始の悲劇のパン種は、『オデュッセイア』で早くも衰弱してしまった。以来、英雄叙事詩は衰微する一方だったが、小説と呼ばれる叙事詩的文学形式は、逆に、次第に力を増してゆき、ドストエフスキイの小説に至って純粹の悲劇の形式を獲得した。

「悲劇小説」とは、純粹に叙事詩的な小説の歪曲ではなく、叙事詩本来の権利の回復、その豊饒化である。なぜなら、叙事詩は、元来、音楽と舞踊による宗教劇、仮面劇と未だ分化していない状態の混淆的な原始芸術から生まれた芸術で、抒情詩の場合のように、物語の設定や登場人物、事件の進展など一切が歌い手の口から直接に語られる叙事的、報道的な芸術と、一切が登場人物の口を通して語られ、詩人の作りだした目にはみえない悲劇の舞台のうえの仮面の人物の口から語られたように聞こえる、登場人物の直接話法の独白と対話によって展開される模倣的、劇的な芸術との雑種なのだから⁽⁸⁾。

ドストエフスキイの小説は、いずれも、構想自体が本質的に悲劇的である。作家はかつての小説の幸福なストーリー中心主義を最大限に利用しているが、彼が詳細に描く外部の諸事件は小説の根本的事件を支える論理の鉄鎖をなしている。この根本的事件の領域でアフラ・マズダとアーリマンがふたたび闘いをまじえ、破局的な黙示の成就、新たな最後の審判の実現が起こる。

ドストエフスキイの小説は、悲劇的破局にむかって急展開するカタストロフィ的な小説である。彼の小説は内部構造がむかしの悲劇よりもはるかに複雑になり、小説のなかの個々の事件もそれぞれ小さなカタストロフィをもっている。このため、彼の小説はひどく緊張していて、読者に喜びや楽しみの余裕を与えない。読者は「悲劇の浄化」のなかに喜びを見出す前に、地獄をくまなく巡らなければならない。

ギリシャ悲劇は浄化によって解決されねばならなかった。この浄化は、古代には、神への奉仕の秘跡にあずかり、神秘の体験の頂上をきわめた魂に与えられる聖化、安堵として純粹に宗教的に理解された。アリストテレスはこれを、宗教的要素を排除して、悲劇の効果、恐怖と共感の治療効果によるカオスからの魂の解放と理解した。ドストエフスキイの小説は読者に魂の底からの恐怖と苦悩の共感をもたらすが、最後には、かならず、浄化をもたらす⁽⁹⁾。

ドストエフスキイの小説には、内面的なものはすべて行動（事件）のなかに現わされなければならないという舞台芸術の原則が支配している。悲劇を根拠づけている二律背反は、二律背反的行動のなかに具現されなければならない。

二律背反的行動とは、ギリシャ悲劇が扱った神々と英雄たちの世界ではたいいていの場合に、また、ドストエフスキイの小説が関係する、人間の世界、社会的秩序のなかでは例外なしに、犯罪として現われる。この作家はカタストロフィとしての犯罪を三つの平面で説明する。つまり、犯罪は、第1に人間のころのなかで神と悪魔が闘っているという個人の意志の形而上学的二律背反に、第2に人間の心理の具体性に、第3に外的な事件の具体性によって条件づけられる。このうち、第2と第3の平面で、ドストエフスキイは具体的な現実を裁判記録のような文体で詳細に描写する。ところが、この煩瑣な現実描写が叙事詩的な巨大な象徴性をもっていて、読者の前に第1の平面での自由と宿命との二律背反、神につくか、刃むかうかという神秘の二律背反を展開してみせる。

以上、イワノフは悲劇の形式上の特徴を、イ) 内面の二律背反を具現する外的事件、主として犯罪の物語、ロ) カタストロフィにむかって展開する物語、ハ) 苦悩の共感と恐怖とによって魂に浄化をもたらす物語と理解し、この意味でドストエフスキイの小説を「悲劇小説」と定義する。彼はここで、主に、アリストテレスの悲劇観のルネサンス以来の解釈の伝統に依拠しているが、彼の意図はドストエフスキイの小説がこのような伝統的解釈による悲劇の規準を形式的に満たしていることを示すことにあるわけではない。むしろ、この作家の小説の錯綜した、重苦しい事件の連鎖の象徴的な意味、小説の根底に横たわる「形而上学的二律背反」を鮮明に取りだすことに主眼がある。したがって、彼の分析は必然的にこの二律背反の内容の分析に進む。

ii) 「世界観の根本原理」

イワノフは続ける。世界に対する個人の関係は、客観を主観の一部とみなし、他者を支配、あるいは利用の対象とする素朴観念論、法と道德の諸原理をつくりだした素朴实在論をへて、純粹観念論に到達した。純粹観念論においては認識されるものはすべて客体であり、相対的なものとされる。自分自身だけが一切の規範の源泉となり、個人は孤独のなかで絶望するか、己が無根拠に居直って祝宴をはる。

ドストエフスキイは「高い意味の^{リアリズム}实在論」の立場に立つ。この实在論は認識(познание)ではなく、直観的洞察(проникновение)に基礎をおく。直観的洞察とは意識の外延的拡大ではなく、自己同一の中心そのものに起こるある種の移動、一種の主体の超越(transcensus)である。他者の《我》を客体とし

てではなく、もうひとりの主体として認めることを可能にするような主体の状態である。„Ты еси“（汝あり）、„Es, ergo sum.“（汝あり、ゆえに我あり）がその象徴である。

「直観的洞察に基づく実在論」の立場は、唯一の神という要請をふくんでいる。人が意志と理性をあげて「汝あり」と呼びかける相手たる絶対的な諸実在のうちでも第一の真実在は、唯一の神であるから。また、この立場は、キリストという要請をふくんでいる。この立場は愛の行為、個別化の原理の克服の努力であるが、キリストこそは、贖罪によって、分割の原理、孤独の呪い、罪と死の世界に対する勝利を実現する者であるから。

ドストエフスキイは外部の人間と内部の人間の決定的な区別、ショーペンハウアーのいう経験的に知覚される人間と形而上学において直観的に知覚される人間の区別を自分の内的体験によって知っていて、これを他の作家にはない鮮明さで小説のなかに描きだした。先に述べたこの作家による人間の生の説明の三平面のうち、下位の二平面、外的事件の平面と人間の心理の平面とは経験的領域に属している。ここに起こる事件と心理とは複雑をきわめる。ところが、第3の平面、形而上学の領域にはもはや複雑さはない。神をとるか、悪魔をとるか、あるいは、存在につくか、非存在につくかの決定的な選択があるだけである。この第3の平面での決定的な選択の悲劇を伝達し、顕現させるために、下位の二平面の悲劇が必要とされる。この作家は形而上学の裁判官、天の予審判事で、経験的領域での犯罪のなかに形而上学的な犯罪を探す。この追及の結論は地上の罪の追及の結論とは異なることがある。殺人者スメルジャコフはイワンの分身で意志をもたず、形而上学的な性格を欠くために、殺しても、罪ありとはされない。かえって、イワンが、殺してはいなくても、直観的洞察の領域の意志における不信仰のため、罪ありとされる。

悲劇は深く実在論的な、つまり神秘的な世界観の土壌なしには成立しない。悲劇は罪の観念に基礎をおいているが、罪の観念は神秘的実在を前提とするのだから。ドストエフスキイの悲劇は人間の魂の諸実在の間で、つまり、人間の神的原理と、神から離れた被造物の法則との間で展開される。

ギリシャ人は悲劇の罪に三つの神秘の根源を考えた。第1に、人間は運命の測りがたい意志によって罪をおう（オディプスの運命）。第2に、ある神を他の神よりも愛したことが罪とされる（ヒッポリュトスは処女神アルテミスに忠実を尽し、アフロディテの誘惑を拒んだために亡んだ）。第3に、この世に生まれたこと自体が罪の根源とされる（ソポクレスの「逆児で生まれた」アンチ

ゴネ)。ドストエフスキイはその小説で恋の情熱がすべてを呑みつくす（ロゴージン、ドミトリイなど。ギリシャ人の第2の根源）、あるいは、託身自体に罪がふくまれている（ムイシキン。第3の根源）という考えを展開したが、さらに、ギリシャ人の第1の考え、測りがたい運命が人間を罪に定めるという考えを、神と悪魔との間の、超感覚の領域での、人間の魂の支配をめぐる闘争が人間の罪の根源だという考えにまで高めた。

以上、イワノフは「悲劇小説」と「直観的洞察に基づく実在論」というふたつの基礎的な概念から出発し、罪の観念を媒介として、神と悪魔が闘っている「形而上学」の世界へ進む。「直観的洞察に基づく実在論」とは他者を《汝》として発見すること、究極的には、第一の真実在たる唯一の神を《汝》として発見することだ。この立場に立って、形而上学的意志において神に「然り」というかどうか、人間の罪を決定する。人間に課せられたこの決定的な選択を行動（事件）のなかに具現する芸術が悲劇で、ドストエフスキイの小説はこの意味で「悲劇小説」と定義される。

3) 悲劇の本質とディオニュソスの原理

イワノフは「悲劇小説」という定義によってドストエフスキイの小説の審美的であると同時に宗教的な本質を強調する。一方、バフチンはこのような定義を否定し、かわりに、「ポリフォニイ小説」という定義を提出して、この作家の小説を形而上学的理解から解放し、純芸術的に把握する。この点で両者の立場は正反対だが、両者のドストエフスキイの小説の本質の理解には類似点も多い。イ)「悲劇小説」、あるいは「ポリフォニイ小説」という形式上の定義は、ともに、「直観的洞察に基づいて他者を《汝》として認める実在論」という共通の世界観の規定と密接に結びつけられている。ロ) ドストエフスキイの小説世界の構造の特徴を両者は「多声的 (многоголосый)」というまったく同じことばで要約している⁴⁰⁾。ハ) イワノフが悲劇の本質としてあげる「ディオニュソスの原理」とバフチンが「ポリフォニイ小説」の内実を規定しているとする「カーニバル的世界感覚」とはよく似た形式と内容をもっている。このうち、ハ) についてはさらに多少の説明が必要と思われるので、以下、イワノフの悲劇観をディオニュソスの原理という観点から調べる。

i) 『悲劇の本質』

ニーチェが『悲劇の誕生』でアッティカ悲劇を「アポロンのなもの」と「ディオニュソスのもの」とのふたつの原理で説明したことはよく知られている。これにならって、イワノフは『悲劇の本質』で悲劇の基本構造をつぎのように説明する⁽⁴⁾。

アポロンは統一の原理で、プラトンのいう《1》(^{モナス}μοναδ, *μονάς*) を本質とする。これはすべてを結びつけ、ひとつにする秩序と和合の神、分裂した諸形式を包括的な最高形式へ、流れゆく生成を不動の存在へ高める上昇の神である。一方、ディオニュソスは神話のなかで八つ裂きにされた苦悩する神とされている通り、ピタゴラス派のいう《2》(^{デュアス}διαδ, *δυάς*) によって象徴される多数化の原理である。この神は分裂の神で、下降によって神としての充足と全一性を犠牲にしてあらゆる形式をみだし、諸形式に狂乱と充満の歓喜を浸みわたらす。古代の説では1は男性数、2は女性数とされるが、この神は女たちがあやす赤子、その花婿、その渴望と崇拜の対象、その犠牲となる者等、女たちの神として知られる。

悲劇はディオニュソスの芸術、この神への奉仕の祭儀の変形で、芸術における《2》の完全な展開という宗教的かつ審美的な本質をもつ。つまり、悲劇とは行動(事件)と情熱の弁証法を描く、内的に弁証法(対話)的な芸術である。叙事詩や抒情詩に固有のモノローグ性は《2》の完全展開には適さない。《2》の芸術の目的はテーゼとアンチテーゼを具体的に表現すること、観客の前にヘーゲルのいう生成(Werden)を展開してみせることにある。悲劇の過程は《2》の「止揚」、ないし廃絶によって解決される。それは、《2》が具体的な個人に体现されている芸術のなかでは、個人が以前とまったく別の人間になるか、死ぬかを意味する。つまり、《2》の芸術はカタストロフィ的芸術である。この芸術のパトスは平静な魂を恐怖させる亀裂の直観、ごく近接しているが決してひとつになることのないふたつの領域の間にぽっかり口を開けた深淵の体験のなかにある。

《2》は矛盾の根源的統一を前提とする。統合の契機をもたない単純な敵対は《2》の芸術を作りださない。悲劇のなかで衝突するのは、相互に無関係の対極的な力ではなく、もともとひとつの全一的存在のなかで結ばれていたふたつの力である。

以上の説明にならえば、ドストエフスキイの小説もディオニュソスの芸術、《2》の芸術という意味で「悲劇小説」と定義される。彼の小説も《2》の完全な展開を本質とする弁証法（対話）的な小説である。小説のなかの事件と心理の弁証法的展開が形而上学の世界の弁証法的対立を象徴し、それによって基礎づけられている。

ii) 『ニーチェとディオニュソス』

ディオニュソスの芸術とはディオニュソス体験にあずかる芸術、ディオニュソス神話を具現する芸術だ。イワノフはディオニュソスとはなにかを、『ニーチェとディオニュソス』で、つぎのように説明している¹²⁾。

ディオニュソスにはさまざまな顔がある。歴史のはじまりに現われるとき、この神は《神の子》、父の王座の継承者、ティタンたちに八つ裂きにされる苦悩の神である。《英雄》の顔をとるとき、この神は神人（богочеловек）として、歴史のなかで大地の母から生まれてくる。古典期の哲学・神学説に現われる《新ディオニュソス》は地上に降臨する慰めの神である。一般民衆の信仰にとっては、この神は殉教者の死をとげる神、死の胎内深くに隠されている生、死の国からの喜ばしい帰還、《復活》と《転生》の神である。要するに、存在（Сущий）が本来の姿を離れて聖変化をとげ、多様な顔をもつ非在（Ничто, *μὴ ὄν*）となった、その犠牲と苦悩のうちに現われる神的全体がディオニュソスである。

犠牲となる者、復活する者、慰める者など神話のなかでこの神に与えられる述語は多様だが、その現われの場はいつも共通のひとつの体験群からなっている。すなわち、この神は秘祭のなかで、激しく脈動し、身体を刺し貫く痛みと思いがけない喜びに震動し、死の憂愁に息をひそめ、最後に躍動のうちに復活する。ディオニュソスの原理はこの神秘のディオニュソス体験のなかでだけ完全に姿を現わす。この神はあらゆる述語を許容するが、同時に、一切の述語を拒絶する。この神はさまざまな表象で描写し、さまざまな定義を与えることができるが、究極的には、それはなにか《что》の形式ではその本質は明らかにならない。ディオニュソスという概念のなかでAと非Aは同一とされ、その秘祭のなかで犠牲となる神と犠牲を捧げる祭司とはひとつになっているのだから。美や詩の本質がことばによる解説には要約できないように、ディオニュソ

スの本質もそれが内的体験にどのように現われるか《как》の形式でしか語れない。

ディオニュソスの本質は秘祭のなかで直接に体験されるしかないものだが、ことばのなかでは、多様な顔をもつディオニュソスの神話としてとらえられる。この神話の構造は『悲劇の本質』ではつぎのように説明されている⁽¹³⁾。

元来ひとつのものが相争うふたつの力に分かれるという考えは、ディオニュソスの秘跡の根本思想である。この神にはふたつの顔がある。第1の顔は神話の語る神、秘祭の行為を通して神秘の聖変化をとげた犠牲の獣として現前する苦悩する神、ディオニュソス自身である。第2の顔はこの神への奉仕者、すなわちこの神自身の名（バックス）で呼ばれる犠牲を捧げる者、あるいはこの神の敵対者（супостат, ἀντιστάτης）すなわち、神の子を八つ裂きにしたティタンたちのように盲目の狂気にとり憑かれたこの神の敵、ないし、トラキアのリュクリュゴスのようにこの神の永続的な第2の位格（ипостась, ὑπόστασις）として現われる敵などである。この第2の顔のもっとも代表的な形態は、この神にもっとも緊張度の高い宗教的含蓄の豊かな崇拜と奉仕を捧げる酒神信女たち（мэнада, μαῖνας）である。したがって、この神の第2の顔は、主として、女性の顔である。

酒神信女はディオニュソス宗教の最古層であり、ディオニュソス体験の原型である。ディオニュソスの芸術、悲劇の起源もここにある。ディオニュソス秘祭から悲劇への発展の過程で、酒神信女そのものは芸術の舞台から閉め出されて密教化したが、ディオニュソス崇拜の女性原理は、悲劇の中心に立つ女主人公（クリュタイメストラ、カサンドラ、アンチゴネなど）あるいは女性の合唱隊（『救いを求める女たち』のダナオスの娘たち、『縛られたプロメテウス』のオケアノスの娘たち、解放されたプロメテウスをかこむティタンたちとその妻たちなど）として現われ、悲劇の本質部分を構成している。

以上、イワノフは、悲劇の構造を、ディオニュソス体験をその核心とするディオニュソス神話の新しい具体化として理解する。ディオニュソスとは女性たちによって奉仕される神自身であり、同時にその奉仕を捧げる酒神信女たちだ。この奉仕の秘祭全体がディオニュソスの原理の発動、ディオニュソス体験で、ここに、さまざまな顔をとって現われるディオニュソスの神話の起源がある。ディオニュソスは秘祭の狂乱と混沌のなかで神秘の《как》として体現される

ばかりでなく、神話のなかでさまざまな述語をとる。さらに、悲劇のなかで一層複雑化した多様な姿をとって現われる。

ドストエフスキイの小説もこの「ディオニュソスの原理」にあずかる芸術という意味で「悲劇小説」と定義される。彼の小説も、原初のディオニュソス崇拜の神秘の《как》、酒神信女たちの奉仕の狂乱と歓喜のディオニュソス体験を、神話として体現している。たとえば、『悪霊』のびっこ女マリヤとスタヴローギンの関係のなかに、ディオニュソスの女性原理の姿を変えた現われが見られる。マリヤは「母なる大地」(Мать-Земля)、ロシアの「大地の魂」(Душа земли)を象徴的に体現する半狂女で、スタヴローギンを「栄光の公爵」、¹⁴⁾「輝やく鷹」として待望する。ところがスタヴローギンが目の前に現われると、これは待ち焦がれた公爵ではなく、けがらわしい僭称者だと見ぬく。マリヤを通してスタヴローギンの隠された形而上学的意志、神への根本的背反が暴露される¹⁴⁾。

4) 「ディオニュソスの原理」と「カーニバル的世界感覚」

バフチンはドストエフスキイの小説のジャンル上の特徴の起源を「ソクラテスの対話」、「メニッポスの諷刺」など古典古代末期からヘレニズム時代の「真面目な茶番」に求める。また、このジャンルの特質はローマのサトルヌス(Saturnus)の祭に由来する「カーニバル的世界感覚」に貫ぬかれていることにあるとする。ドストエフスキイの小説はアッティカ喜劇からヘレニズム時代の「茶番」の芸術をへて中世の民衆文学に至る滑稽、猥雑を志向する芸術の延長線上に位置づけられる。

イワノフはドストエフスキイの小説に至る芸術の発展の起源をディオニュソス秘祭から雄ヤギのディテュランボスをへてアッティカ悲劇に至る発展にみる。この発展の過程はつぎのように理解される。イ) 原始のディオニュソス崇拜の純粋に宗教的な要素は雄ヤギのディテュランボスにおいて合唱隊が男性のものになり酒神信女たちが密教化したのにもなって、舞台の上からは追放された。ロ) デイオニュソス崇拜の猥雑な要素はすべて雄ヤギのディテュランボスをへてサテュロス劇に受けつがれた。ハ) デイオニュソス神話の崇高な部分が悲劇の構想のなかに受けつがれたと。

ここでも、ふたりの観点は正反対のように見えるが、「カーニバル的世界感覚」と「ディオニュソスの原理」との間には似たところが多い。たとえば、カーニバルの王の戴冠と奪冠として現われるカーニバル的世界感覚の核心は死と再生のパトスにあるとされるが、ディオニュソス秘祭はまさに神の死と再生の行為

だ。また、カーニバル劇の理念は、すべての人が身内として出会うカーニバル広場の全民衆性、普遍性にあるとされるが、ディオニュソス体験の核心は秘祭の狂乱のなかでの神との合一、個別化の克服にある。

両者のギリシャ以来の芸術の発展の過程の理解の構想は楯の両面のように表裏一体をなしている。サトルヌスとディオニュソスは、一方がローマ起源、一方がトラキア、マケドニア起源と、いちおう別個の神だが、その祭儀と神話は神の死と再生の再現、狂乱あるいは銘酹のなかでの神および他者との同一化という共通の形式をもっている。アッティカの喜劇と悲劇はディオニュシア祭というひとつの枠の中で組み合わされて上演された。

ドストエフスキイの小説はこの「茶番」、喜劇への志向と、悲劇への志向を統合しているところに特色がある。イワノフはこれを猥雑への発展と崇高への発展の両方の可能性をはらんだ原始の宗教的芸術的混沌の全体を指し示す「ディオニュソスの原理」という理念によって把握した。バフチンはイワノフとは逆の一面を強調しながら、同じようにドストエフスキイの小説をギリシャ以来の芸術の伝統のなかに位置づけた。この点でバフチンはイワノフに多くを負っているといわなければならない。

イワノフのドストエフスキイ研究の最後の構想(⑥)の第3部「神秘学の視座」の領域はこの小論ではほとんど検討されないまま残った。この領域でのイワノフの仕事は機会があれば、稿を改めて論ずることとしたい。

注(1) この時代に、Д. С. Мережковский, Л. Толстой и Достоевский.— Жизнь и творчество. СПб., 1901—1902; Л. Шестов, Достоевский и Нише—Философия трагедии. СПб., 1903; В. В. Розанов, Легенда о великом инквизиторе. СПб., 1906; А. Л. Волынский, Книга великого гнева. 1901; Царство Карамазовых. 2-е изд. 1904; Достоевский. СПб., 2-е изд., 1909などが現われた。前代以来のナロードニキ的な立場からの批評としては、たとえば、А. М. Скабичевский, История новейшей русской литературы—1848—1903 гг. 5-е изд. СПб., 1903 参照。

(2) これまでにイワノフの著作の邦訳としては、「世界批評大系」第2巻（筑摩書房、1974年）428—443頁『悲劇の本質について』灰谷慶三訳があるだけと思われる。

(3) イワノフの生涯、創作、思想については、自伝 Автобиографическое письмо. In: Русская литература XX века (1890—1910), под ред. С. А. Венгерова. М., 1917. Том 3. вып. 8. стр. 81—96 / ССII стр. 5—22 のほか、И. Дешарт, Введение к Собр. соч. Вяч. Иванова. In: ССI стр. 7—227; С. Tschöpl, Vjačeslav Ivanov—Dichtung und Dichtungstheorie. München, 1968; J. West,

Russian Symbolism—A study of Vyacheslav Ivanov and the Russian symbolist aesthetic. London. 1970; С. Аверанцев, Вячеслав Иванов (Вступительная статья к “Стихотворениям и поэмам” Вяч. Иванова. (Библиотека поэта). М., 1976) など参照。

- (4) イワノフの著作と研究文献の目録は前掲 Tschöpl と West に詳しい。
イワノフのドストエフスキイ研究は略号表にあげた①—⑦。②は БМ では①の Экскурс として掲載。④は①の、⑦は⑥の翻訳。⑥は①—③をもとに著者自身がドイツ語で書き下したものを基礎にしたドイツ語版。
- (5) М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского. изд. 3-е. М., 1972. стр. 14—15.
- (6) イワノフは、この下降運動と上昇運動を “a realioribus ad realia” の運動と, “a realibus ad realiora” の運動と説明している。②, БМ стр. 61.
- (7) Бахтин, 前掲書, стр. 16.
- (8) Платон, 『ポリテイア』, 394 С.
- (9) Аристотелес, 『^{カタルシス}Поэтика』, 第 6 章。
アリストテレスの「浄化」の概念についてはルネサンス以来さまざまな解釈がおこなわれた。(岩波版アリストテレス全集第17巻の注, 146—147頁参照。) イワノフは伝統的な「治療効果」説をとっている。
- (10) Бахтин 前掲書 стр. 459. Вяч. Иванов ①. БМ стр. 15.
- (11) О существе трагедии. БМ стр. 233—255./ССII стр. 190—202.
- (12) Нише и дионис. ПЗ стр. 1—20./ССI стр. 715—726. なお, イワノフのギリシヤ神話観について詳細は Эллинская религия страдающего бога. In: Новый путь, 1904, янв., февр., март, май, авг. (гл. IV まで。以下 Вопросы жизни, 1905. に掲載—この分筆者未見), Дионис и прадиионисийство. Баку, 1923. (1921年バクー大学歴史・哲学学部に提出の博士論文。イワノフはこれにより古典文献学博士の学位を取得した。) を参照。
- (13) О существе трагедии. 第 5 章以下。
- (14) ②。