

# 〈語り〉としてのドストエフスキー「大審問官」——〈場面の型〉と〈表現の型〉

郡 伸 哉

## 1 はじめに

「大審問官」とは、ドストエフスキーの長編小説『カラマーゾフの兄弟』«Братья Карамазовы» (1879–80) の第5章5節でイヴァン・カラマーゾフが弟アリョーシャに語る物語のタイトルである。異端審問による火刑が行われる16世紀のセビーリヤ、そこにキリストが降り立つ。キリストは民衆のあいだを歩き、奇跡を行うが、やがて大審問官（異端審問官）がそれを見とがめ、牢に閉じこめる。大審問官はひとり牢獄に入っていく、キリストにむかって、明日はおまえを火にかけるといって、自分の考えを滔々と述べたてる。いわく、キリストが説いた「自由」は、ふつうの人間には耐えがたい重荷である、その重荷から人びとを解放し、一握りの支配者に彼らを服従させること、それによってのみ、彼らを物質的に満足させつつ、世界に統一をもたらすことができる……。

本稿ではこの「大審問官」の物語を〈語り〉としてとらえ、それを〈場面の型〉と〈表現の型〉の観点から考察したい。ただし物語の中核を粹取る部分をおもな対象とする。中核部分、すなわち大審問官が自分の考えを述べる部分の詳細な考察については稿を改めたい。

本稿の構成は以下のとおりである。2章では、論の前提となる〈場面の型〉と〈表現の型〉という概念について説明し、それをジャンルおよびプロットの観点から意義づける。3章では「大審問官」のジャンルの特徴と構成を確認する。4章では物語の要所でなされる引用の詩句のはたらきを考察し、5章では物語の中核部分の開始の場面を考察する。6章ではそれらを総合して、「大審問官」における〈幻想〉の役割と〈都市〉の形象について考察し、7章で総括する。

## 2 ジャンル・プロットと場面の型・表現の型

文学テキストにおける〈場面の型〉と〈表現の型〉を考えるにあたって、まず、〈ジャンル〉という概念に目をむけたい。その場合、文学上のジャンルだけでなく、言語表現のタイプとしてのジャンルも念頭においている。これに関しては、ミハイル・バフチンの〈ことばのジャンル〉という概念が参考になる。『ことばのジャンルの問題』«Проблема речевых жанров» という著作を覗いてみよう。

バフチンの言語観の根底には〈発話〉высказывание という概念がある。「ことばというものは、現実には、(その) ことばの主体である個々の話し手の具体的発話の形でのみ存在しうるのである」(Бахтин 1996: 172)。この〈発話〉のタイプが〈ことばのジャンル〉речевые жанры である。「〔……〕言語使用の各領域は、こうした発話の相対的に安定した諸タイプを作りだす。それをわれわ

れは、ことばのジャンルと呼ぶのである」(Бахтин 1996: 159. ゴシック体は原文で字間空け強調)。

バフチンは、〈ことばのジャンル〉の多様性を強調する一方で、それを1次的なもの2次的なものにわけ、すなわち、日常的コミュニケーションのことばのジャンルを1次的なジャンルとし、2次的ジャンルとは、小説・劇・学問研究など、「より複雑で相対的に高度に発達した組織だった文化的な(主として文字化された形での)コミュニケーション、すなわち芸術的、科学的、社会政治的等のコミュニケーション」のなかで生じるものだとし、それは「その形成の過程で、直接的なことばのコミュニケーションのなかで生じたさまざまな一次的な(単純な)ジャンルをとりこみ、手を加える」(Бахтин 1996: 161) という。

さらにバフチンはこう書く。「1次的ジャンルと2次的ジャンルの相互関係それ自体と2次的ジャンルの歴史的形成過程は、発話の本質に(そして何より、言語、イデオロギー、世界観の相互関係という複雑な問題に) 照明をあてる」(Бахтин 1996: 162)。

一方で文学の諸ジャンルについて、バフチンは、それは他のジャンルよりも研究されてはきたが、「文学的特質や文学ジャンル間の相違」という面からのことであって、「発話の特定の型」として研究されることはなかったと述べている(Бахтин 1996: 160)。

『ことばのジャンルの問題』は、それまでの言語研究を原理的に批判する新しい立場を打ち出すための綱領的な性質のものである<sup>1</sup>。その一方でバフチンは、他の著作のなかでは、文学上のジャンルに関して具体的かつ詳細に論じている。というよりも、彼の文学理論と作品分析のかなりの部分が、ジャンルの観点に基づくものといってよい。『ドストエフスキーの詩学の諸問題』における〈ポリフォニー小説〉の概念の提起も、同書や『フランソワ・ラブレーと中世・ルネサンスにおける民衆文化』における〈カーニバル性〉の考察も、古代以来の西洋の文学ジャンルを検討するなかで展開されたものである。『小説の言葉』でも、文学ジャンル論が重要な部分を占めている。また『小説の時空』は、ことばの観点とは異なる〈時空〉(クロノトポス)の観点からの文学ジャンル論といえる。

バフチンの思考のなかでは、言語と文学は連続している。〈発話〉は〈対話〉をとおして〈ポリフォニー小説〉に結びつき、〈ことばのジャンル〉は冒険小説やその源流となる古代のまじめな笑いのジャンルなどの〈文学ジャンル〉をとおして〈カーニバル性〉につながっていく。バフチンはまた、文学ジャンルが古層を保ちつつ更新していくという〈ジャンルの記憶〉という考えも述べているが、それも含めて、バフチンの〈ジャンル〉関連の諸考察には、言語と文学(さらに文化全般)の関連に探りを入れる際に参考となるものが多く含まれている。そのなかで、〈文学ジャンル〉を〈ことばのジャンル〉の観点からとらえるという発想は、文学作品における〈場面の型〉と〈表現の型〉を考察するという本稿の目的にとって、とくに有用なものだと考える。

ところで、文学のなかでも、小説などの〈語り〉 narrative の要素をもったジャンルにおいては、〈プロット〉が重要である。では〈語り〉のなかで、〈プロット〉と〈ことばのジャンル〉はどう関わるのだろうか。もし、主人公が別々の場面で(たとえば公的な場面と私的な場面で)異なることばづかいをしているとすれば、その違いは、異なる状況における〈発話〉の型の違い、つまり〈1次的なことばのジャンル〉の違いだととりあえず説明できるだろう。しかしそうした〈発話〉の特徴は、〈語り〉

のなかでは、特定の場面、つまりプロットを構成する特定の出来事の生ずる状況のなかで具体的に考えていく必要がある。すなわち、〈プロット展開上の特定の場面〉において、〈どういう人が、どういう人に、どういう場所・時・状況で、どういう動機・原因・目的のもと、どういう手段・方法で、どういう行為をするか〉という観点から〈発話〉を考えるとということである。ここにこそ、〈文学のジャンル〉の考察が〈ことばのジャンル〉の考察と交差する地点があるだろう。

このように、〈語り〉のテキストにおいては、特定の型のプロットを構成する出来事の型、すなわち〈場面の型〉が、それにふさわしい〈ことばのジャンル〉を一定程度規定する。その際の〈ことば〉には、〈語り手のことば〉も、〈登場人物のことば〉も含まれる。それらの〈ことば〉を、文学テキストにおける言語表現のタイプとしてとらえたもの、それをここでは（〈ことばのジャンル〉という一般的用語と区別して）〈表現の型〉と呼ぶことにする。以下、〈語り〉としての「大審問官」のテキストにおける〈場面の型〉と〈表現の型〉を考察したい。

### 3 「大審問官」の〈語り〉のジャンルと構成

#### 3.1 物語詩としての「大審問官」

まずは「大審問官」の話が、過去のどのような文学作品を意識し、どのようなジャンル意識のもとに作られているかを、作品テキスト（Д. 14: 224-37）のなかで確認しておく。

作者イヴァン・カラマーゾフは、「文学的序」と称する部分（Д. 14: 224-26）で、自分の作品を説明しながら過去のさまざまな作家名・作品名をあげている。これらの作家・作品と「大審問官」の関係については、すでに多くの研究がなされているし、直接言及されない源泉も追究されている。本稿がめざすことは、そうした作業と重なる部分もあるが、むしろ物語が語られる際に用いられる〈表現の型〉と〈場面の型〉に注目し、それをジャンルとプロットの問題と絡めながら考えることである。

まず「大審問官」は、作者イヴァンによって「物語詩」*поэма*と呼ばれている。その訳語が示すとおり、このジャンル名は、詩の形式で書かれた物語（したがって一定の長さをももつもの）をさす。内容的には、英雄の活躍を描くものや、ロマン主義的な愛や冒険を描くものから、風刺的なものまで、きわめて広い範囲を含む。

さらには、散文作品を物語詩と呼ぶこともある。ロシア文学のなかでは、ゴーゴリが小説『死せる魂』（1842）に「物語詩」という副題をつけているが、その影響は大きい。ドストエフスキーは、ゴーゴリを強く意識して、若いときに中編小説『分身』（1846）を書いたが、それに「ペテルブルグ物語詩」という副題を添えた。このように、このジャンル名称は、詩形式のものでなくても使われるが、その場合、物語を詩で展開するという、ジャンルの本来のあり方とその伝統が感じさせるような、一定の重みをこめようとしているのだろう。

「大審問官」についていうと、作者イヴァンは、「文学的序」と称する部分で、16世紀頃のヨーロッパやピョートル大帝以前のロシアでは、「詩作品のなかで天上の存在を地上に登場させる」ことがよくなされたと述べている。なかでも、『生神女の地獄めぐり』という「小物語詩」について、生神女

(聖母) が神に嘆願して、地獄の責め苦を毎年一定期間停止してもらおうという内容を紹介した上で、「おれの物語詩も、その時代に書かれたなら、こういう類のものになっていたろう」(Ⅱ. 14: 225) と述べている。まず、これが物語詩というジャンルが指し示す内容について明示的に述べられた事柄である。

イヴァンはまた、天国や地獄を舞台にした作品『神曲』を書いたダンテの名に2度言及している。1度目は、「おれは、ダンテのことをいってるんじゃない」(Ⅱ. 14: 224) で、これはイヴァンが問題にしている諸作品が16世紀あたりのもので、14世紀初頭の作である『神曲』のことを指しているのではないと断っていると考えられる。2度目は、『生神女の地獄めぐり』の内容を紹介する際に、「ダンテに劣らぬ描写と大胆さを備えている」(Ⅱ. 14: 225) と述べる場所である。これらは間接的な言及ではあるが、『神曲』といえば、上述したゴーゴリが「物語詩」と銘打った『死せる魂』を書いたときに念頭においていたものでもあり、その影響を大いに受けたドストエフスキーにとっても重要な作品である。「大審問官」の物語詩というジャンル規定の背後に『神曲』も考えておいてよいだろう。いずれにしても、物語詩というジャンル名は、まずは、天国や地獄の存在が登場するような、中世的・宗教的な内容との関わりで理解されることになる。

とはいえ、「おれの物語詩も、その時代に書かれたなら、こういう類のものになっていたろう」というイヴァンの仮定法を用いた発言は、逆にいうならば、現代、つまり19世紀に構想した物語詩だから、それとは違ったものだけということでもある。

イヴァンはこのあと、詩作品からの一定の長さの引用を3度行っている。それは、シラー『あこがれ』(1802)、チュッチェフ『この貧しき村々』(1857)、ポレジャーエフ『コリオラヌス』(1838) で、どれも19世紀の作品である。しかしこれらは、物語の筋が展開する前の状況説明のなかで言及するものである。では物語の本体部分、すなわちキリストが地上に降り立つときからあと(Ⅱ. 14: 226-37) についてはどうか。

物語が展開していくなかでも、3か所において、過去の詩作品の断片が引用されている。それらはおよそプーシキンの作品の詩句を(なんらかの変形を受けた形で) 指示していると考えられる。それらは、さきほどのシラーその他の詩の引用のような解説的役割のものではなく、物語の叙述のなかに引用符つきで組みこまれたもので、短いものではあるが、物語展開の重要部分に位置している。

そもそも「大審問官」は、イヴァンが「書いた」ものではなく、「考えて頭に入れた」もの(Ⅱ. 14: 224) で、それをアリョーシャに口頭で伝えているため、詩の形式で提示されてはいない。そうすると、物語の要所に位置する、引用符でくくられたこれらの詩の断片は、「大審問官」の物語詩としてのジャンル意識を反映したものと考えてよいだろう。あとで述べるように、そこに読みとれる物語展開のしかけからみれば、物語詩「大審問官」は、中世的なものというより、近代的なもの、とくにロマン主義的な物語詩を暗示しているようにみえる。

### 3.2 ナラティブ・スペースからみた「大審問官」

つぎに「大審問官」が小説『カラマーゾフの兄弟』のなかでどのような位置づけにあるかを、〈語り〉の面から確認しておきたい。

『カラマーゾフの兄弟』は、他の多くの長編小説がそうであるように、それ自体のなかに、さらにいくつかの物語（語り narrative）が入った作品である。それらは垂直的な入れ子の形でも、水平的に並立した形でも存在している。小説のなかで「大審問官」と名づけられた節は「プロとコントラ」という章に入っている。そこでは対立する立場を代表する形で、イヴァンが考えた物語詩「大審問官」と、アリョーシャがまとめた「ゾシマ長老の法話」が示される。後者では、ゾシマが信徒たちを前に信仰に関する考えを述べるだけでなく、自分の過去の体験も語り、その部分は、語りのなかの語りといえる。『カラマーゾフの兄弟』には〈ナラティヴ・スペース〉が重層的にいくつか存在する。

〈ナラティヴ・スペース〉というのは、Dancygier（2012）の用語で、本稿の範囲内では他の用語を用いることも可能であるが、今後、大審問官自身の語りを分析する際に有用となるとの考えのもと、これを用いることにする。Dancygier（2012）は、メンタル・スペース理論をもとに、認知言語学の立場から語りの理論を提唱している。この理論では、語りのいちばん外側に、すべての語りの基盤となる〈視点〉とそれを支える主体である〈語り手〉を想定し、その存在領域を〈物語視点スペース〉 story-viewpoint space (SV-space) と呼ぶ。そして、その内側にある語られる世界（登場人物たちの存在領域）を〈主要ナラティヴ・スペース〉 main narrative space (MN-space) と呼び、さらにそのなかに、必要に応じて（登場人物が自らの語りを展開するような場合に）、〈ナラティヴ・スペース 1, 2 ……〉 narrative spaces (NS1, NS2,..) を想定する。

「大審問官」の場合、語り手イヴァンや聞き手アリョーシャが存在する領域が〈主要ナラティヴ・スペース〉だとするならば、イヴァンが語る物語詩「大審問官」の世界や、ゾシマ長老の法話などの入れ子になった語りを、ナラティヴ・スペース 1、ナラティヴ・スペース 2 等々と呼ぶことができる。ここでは、物語詩「大審問官」が描きだす世界を、かりに〈ナラティヴ・スペース 1〉としておく。いまは論じないが、そのなかに、さらに下位の〈ナラティヴ・スペース〉が多数存在するとみることができる。

「大審問官」は、すでに述べたように、書かれた作品ではなく、構想したものが口頭で語られたものである。この構想かつ口頭ということから、〈主要ナラティヴ・スペース〉のなかでの〈ナラティヴ・スペース 1〉の存在様態は複雑になっている。〈ナラティヴ・スペース 1〉の構成を整理して示すと以下ようになる。

[1] 作者イヴァンによる作品の解説の部分。イヴァンは「文学的序」(Ⅱ, 14: 224)と呼んでいる。イヴァンはまず、「大審問官」を物語詩であると述べ、さらに、キリストが異端審問の盛んなスペインのセビーリャに降り立つという内容であること、そのことを過去の文学作品を挙げたり、引用したりしながら説明する。聞き手はアリョーシャ。

[2] この部分はさらに2つに分けられる。

[2-1] キリストがセビーリャの広場に降り立ち、そこで人びとと接触する場面についての、作者イヴァンによる解説を交えた語り。イヴァンは、「これは、おれの物語詩のなかでいちばんいい部

分のひとつになるだろう」(Ⅱ, 14: 226) といひながら、人びとのあいだを歩くキリスト、彼の行う奇跡、大審問官がキリストを捕らえて牢に閉じこめること、そして大審問官が牢のなかに降りていき、キリストと対面することまでを語る。〔1〕の連続としてもとらえられるが、物語についての解説というよりも、物語の要約的提示という様相を呈している。聞き手はアリョーシャ。

〔2-2〕 作者イヴァンが大審問官のことば(つぎの〔3〕)を語りおえ、最後に、「おれはこの物語詩をこんな結末にしたかったんだ」(Ⅱ, 14: 239) といひて、大審問官がキリストを解放するくだりを、ごく短く要約的に提示する部分。聞き手はアリョーシャ。

〔3〕 大審問官がキリストにむかって話す長い台詞(Ⅱ, 14: 227-37)。上記の〔2-1〕のキリストの降臨と〔2-2〕のキリストの解放の要約的語りのあいだにはさまれている。最初は「彼は……と言った」式の伝達節が何度か出てきて、アリョーシャとイヴァンの質疑応答も入るが、やがては大審問官のことばだけが長々と提示されるようになる。大審問官のことばの聞き手はキリスト。

以上のうち、〔1〕と〔3〕はイヴァンが3人称で語る。〔2〕は大審問官の台詞になっているので1人称の語りである。以上が物語詩「大審問官」という〈ナラティヴ・スペース1〉の構成である。

ただし、これら3つは、どれも明瞭に分かれた形では存在せず、段階的に移行していく。それは、〈ナラティヴ・スペース1〉に、〈主要ナラティヴ・スペース〉の登場人物たち(話し手イヴァンと聞き手アリョーシャ)の問答の描写が頻繁に入ってくることと関わっている。その部分は、物語内容の解説の役割も果たしている。

具体的には、〔1〕から〔2-1〕への移行は、イヴァンのアリョーシャへの語りのなかでいつのまにか移行する形になっており、〔2-1〕に入るとしだいに、語り手イヴァンは前面に出ず、客観的・無人称的な語りに近い形になっていく。また〔3〕も、最初のうちは、アリョーシャの質問とイヴァンの応答に遮られ、しばらくしてからやっと大審問官の語りが本格的に展開していく。ただ、いったん物語が軌道に乗ると、伝達節もあられなく、大審問官のことばだけが長く続いていき、語りとしての独立性が強くなっていく。

そして、これら3つのどの部分にも、聞き手の存在が明示されていることが重要である。物語詩という以上、書かれた作品(つまり不特定の読者を想定したしたもの)をめざす契機が潜在的にあるとしても、ここでは口頭の語りによって特定の1人だけに伝えられており、また〈ナラティヴ・スペース1〉の中心である〔3〕の大審問官のことばも、それに対応するかのよう、特定の1人だけに向けられていること、これらはずねに念頭においておかなければならない。

そのうえで、以下では、〔2〕のなかにはめこまれた〔3〕がどのように開始され、どのように終了するのか、つまり「大審問官」の中核をなす〔3〕の枠取りの部分を中心に考えたい。

## 4 南方の都市と愛の罪

### 4.1 ロマン主義的表現の型

上記〔2〕の要所におかれているのは、プーシキンの詩句の（変形を被った）短い引用で、それは3か所ある。筆者は以前この問題を論じたことがある（郡 2001）。そこで述べたことはここでの考察の前提となるので、それに新たな観点を加えた形で整理して示したい。まず詩句の引用が含まれた3か所は以下である。

〔A〕 キリストが地上に降りたつときの描写（以下の引用に際しては、詩句の引用が含まれる部分に下線を引いた。以後も同様）。

おお、もちろんこれは、彼が約束したあの降臨ではない、時の終わりに天の栄光のなかでなされる降臨、「東から西まで輝く稲妻のように」突然なされる降臨ではない。いや彼は、自分の子どもたちのまえに、ほんの一瞬でいいから、自分の子供たちのもとを訪れよう、しかもちょうど異端者を焼く炎の燃えさかる場所を訪れようと思ったのだ。限りない慈悲の心で、彼は人々のあいだをもう一度歩きまわるのだ、それより15世紀前の3年間、人々のあいだを歩きまわったときと同じ人間の姿で。彼は南の都市の「熱き広場」に降り立つ。そこではちょうど昨晚の「壮麗なアウト・ダ・フェ」で、国王や廷臣、騎士や枢機卿たち、宮廷のあでやかな女官たち、そしてセビーリャじゅうから集まった数多くの人々の前で、一度にほとんど百人もの異教徒たちが、大審問官をつとめる枢機卿によって、ad majorem gloriam Dei〔神のより高き栄光のために——ラテン語〕焼かれたのだ。その場所へ、彼は静かに、人目につかずあらわれる。だが——奇妙なことだが——誰もが、それが彼であるとわかるのだ。（Ⅱ, 14: 226.）

〔B〕 大審問官が牢獄に閉じこめられたキリストに会いに行くときの描写。

護衛たちは囚人を宗教裁判所の古い建物のなかにある狭くて暗い円天井の牢獄に連れていき、そこに閉じこめる。一日が終わり、暗く熱い、「息をとめたように静かな」セビーリャの夜がはじまる。あたりは「ローレルとレモンの匂いがする」。深い闇のなか、不意に牢獄の鉄の扉が開く。そして年老いた大審問官その人が、ランプを手にして、おもむろに牢獄に入っていく。（Ⅱ, 14: 227-28.）

〔C〕 大審問官がキリストとの対面の後、キリストを牢から外に放つときの描写。

老人は入り口まで行って、扉を開けて彼にいう、「行け、もう戻ってくるな、絶対に来るな……二度と、二度と！」そして彼を「都市の暗い広場」に放す。囚人は去っていく。（Ⅱ, 14: 239.）

これらプーシキンからの引用とそれがなされる場面との関連に注意をむける必要がある。そこで以下にあらためて、詩句の引用を含む文（上記引用で下線を引いた部分）だけを取りだし、ロシア語原文も添える。

[A] [キリストが地上に降り立つとき]

彼は南の都市の「暑き広場」に降り立つ。

Он снисходит на «стогны жаркие» южного города <...> (Д. 14: 226.)

[B] [大審問官がキリストに対面する直前]

一日が終わり、暗く熱い、「息をとめたように静かな」セビーリヤの夜がはじまる。あたりは「ローレルとレモンの匂いがする」。

Проходит день, настает темная, горячая и «бездыханная» севильская ночь. Воздух «лавром и лимоном пахнет». (Д. 14: 227.)

[C] [キリストを解放するとき]

そして彼を「都市の暗い広場」に放す

И выпускает его на «темные стогна града». (Д. 14: 239.)

それぞれの引用符のなかとその周辺の表現をあわせてみると、3つの個所の表現がたがいに密接に関連していることがわかる。

- [A] と [B] の共通性：〈南方の都市〉（「熱い」「暑い」「南の」「ローレルとレモンのにおいがする」）<sup>2</sup>
- [B] と [C] の共通性：〈夜の都市〉（「暗い」）
- [A] と [C] の共通性：〈都市の広場〉（「広場」*стогна, стогны*——これは古語・詩語<sup>3</sup>であり、これらの場面が物語の枠であることを目立たせるはたらきもしている）

つぎに [B] と [C] の引用が指示すると考えられるプーシキンのテキストを、その周辺も含めて示す（直接関わる部分に下線を引き、その部分のみ原文をそえる）

- ① [[B] に対応] プーシキンの戯曲『石の客』（1830）で、ラウラがドン・カルロスにむかっているセリフ（この直前、ラウラは愛人ドン・カルロスにむかって刹那的な愛のことばを述べる。このセリフの直後にドン・ファンがあらわれ、ラウラはドン・カルロスを捨ててドン・ファンの首に飛びつく。ドン・ファンはドン・カルロスと剣を交え、殺す）。

こっちにきて——バルコニーを開けてちょうだい。なんて静かな空でしょう。暖かい空気はそよとも動かない——レモンとローレルの匂いがする夜よ、明るい月が深く暗い青空に輝いてる



——夜警たちは長く伸ばした声で「晴天！」って叫んでる……。

<…> Недвижим теплый воздух — ночь лимоном / И лавром пахнет <…> (П. 7: 148.)

(和訳は行分けせずに示し、下線部のみロシア語原文を示した。以下同様。)

- ② [[B] に対応] プーシキンの詩小説『エヴゲーニー・オネーギン』に加えるものとして書かれた「オネーギンの旅、断章」(1830) から<sup>4</sup>

だがもう遅い。オデーサは静かに眠る。そして物いわぬ夜は、息をとめたように静かで、暖かい。月がのぼった。透明な軽いとぼりが空を覆う。一切が沈黙している。ただ黒海だけがざわめいている……。

И бездыханна и тепла / Немая ночь. (П. 6: 205.)

- ③ [[A] [C] に対応] プーシキンの抒情詩『思い出』(1828) (全体を行分けせずに掲げる)<sup>5</sup>

人びとにとって昼の喧騒が静まり、都市の物いわぬ広場が、半透明の夜のとぼりと、昼の労働をいやす眠りに覆われるとき、そのときわたしには、静けさのなか、苦しい覚醒の時ははじまる。なすこともない夜ゆえに、心のへびの噛み傷がいっそう激しくうずき、思いがわきたち、憂いにひしがれた頭には、重苦しい思いの数々がひしめく。思い出は無言のまま、わたしの前に長い巻物をひろげていく。そこに書かれたわが人生を読んで、わたしは嫌悪を覚え、震え、呪う。そして、激しく嘆き、苦い涙を流す。だがわたしは、巻物の悲しい箇所を消し去りはしない

<…> И на немые стогны града / Полупрозрачная наляжет ночи тень / И сон, дневных  
трудов награда <…> (П. 3: 102.)

まず、ここに示されたプーシキンの3つのテキストをふつうに読んだだけでも、それらが共通の雰囲気をもった表現であることがわかる。一般に、文学テキストに引用がある場合、それがどこからの引用で、その内容とどうかわかるかといった問題がまず探究されるが、いまの場合、個々の引用だけに目を奪われず、表現自体の共通性とその〈型〉としての役割を考えることが重要である。

これら3つのテキストは、ひとことでいうなら、これから緊張に満ちた出来事が展開するシグナルとなるような表現である。そしてその出来事が展開する場所は、〈静かな夜の都市〉という共通要素をもっている。以前の拙論(郡 2001)では、それを〈南国の夜の愛の罪〉の物語と表現した。具体的にはつぎのように説明できる。

- ・『石の客』の舞台はマドリッドであるが、そこでは愛を謳歌するドン・ファンが最後には地獄に落ちていくという筋をもつ。そのなかで、愛の放縦とその結果の殺人という出来事を導く役割をするのが上記の引用部分である。

- 『思い出』では、静かな夜の始まりとともに、苦い思い出が想起され呵責に苦しむことを暗示するのが上記の表現となっている。この詩のテキストから直接に、これが愛の罪の思い出を歌ったものと読みとれるわけではないが、その読み方は十分に成りたつし、さらにプーシキン最初の伝記(1855)を書いたアンネンコフ(その伝記はドストエフスキーも読んだと考えられる)がすでに、この詩のあとに添えられていた詩句について、プーシキン自身のオデーサ時代の愛の体験と関わっている可能性を述べている。オデーサは、当時のロシア帝国のなかの南の都市で、ロシアにおいて一般に南方とみなされていた。
- 「オネーギンの旅、断章」は、断章ゆえ、その後の展開はないが、やはり波乱に富んだ物語の開始を強く示唆する詩句ということができる。そしてこの引用部分が描くのは南方の都市オデーサである。

問題にしたいのは、これら指示対象の個々の内容よりも、これらに共通する〈表現の型〉である。この型は、これらの作品だけにみられるものではなく、とくにプーシキンの物語詩の多くにみいだされる。それは、『カフカースの虜』(1822)、『バフチサライの泉』(1824)、『ジプシー』(1827)といった「南方の物語詩」と呼ばれる一連の作品や、それ以前の『ルスランとリュドミーラ』(1820)、それ以後の『ポルタワ』(1829)などである。それらの作品にはおおよそ、南方のどこか(カフカース、クリミア、ベッサラビア、オデーサなど)で展開する愛とそれに絡んだ殺人が描かれ、その中心的出来事が展開する直前に、いま問題にしている風景描写が出てくるのである。

こうした風景描写は、ロマン主義的な物語の表現パターンということができ、プーシキン以外のロシアやヨーロッパの作家たちの作品にも多くみいだされるであろう。源泉として『オシアン』(舞台は北方だが)やその影響を受けた詩人たちが考えられるが、ただ、ロシア文学におけるプーシキンの存在は大きく、ドストエフスキーもプーシキンをきわめて高く評価していた。そしてプーシキンは、物語詩のジャンルにおいても大きな存在で、14編の物語詩を書いていて、その多くは、彼が名声を得る上で大きな役割を果たした。

もっとも、「大審問官」の引用の指示対象のうち、『思い出』は抒情詩であり、『石の客』は詩形式の戯曲であり、「オネーギンの旅、断章」は、詩小説『エヴゲーニー・オネーギン』の最後の章として意図されたものの断章である。つまりそれらは詩ではあるが物語詩の詩句とはいえない。これらの詩句は、狭義のロマン主義的物語詩の詩句というより、それに代表されるような、〈南方の愛の罪の物語〉を描きだす際の〈表現の型〉とみたほうがよいだろう。このようにみれば、プーシキンの詩句の引用がどれも変形を被っていることと、そこからくる曖昧性は、むしろ積極的な意味をもつことになる。

これまでの論点を整理しよう。

- 「大審問官」のなかの3か所の引用の詩句は、物語を枠取る位置で使われている(キリストがセビーリャに降り立つとき、大審問官がキリストと対面するとき、大審問官がキリストを牢か

ら広場へ放つとき)。

- 3か所の引用は、プーシキンの〈南方の愛の罪の物語〉を始動させるための〈表現の型〉と考えられる。
- 「大審問官」の物語詩というジャンルの特徴を、物語展開部のなかで具体的に示しうることがこれらの詩句である。

この3点から、つぎのようにいえるだろう。「大審問官」の物語詩というジャンル規定は、「文学的序」においては、キリストが地上に降りてくるという内容に対応したもの、すなわち天国・地上・地獄を行き来するような中世的・宗教的な物語詩との関わりで理解されるものだったが、物語展開部に入ると、一転して、ロマン主義的な物語詩のトーン、とりわけプーシキンの〈南方の愛の罪の物語〉の色合いを帯びてくる。この転換は、物語詩というジャンル名にこだわらずに読んででもわかることである。この理解を補強する重要な事柄が存在するが、それについてはあとでみる。

## 4.2 愛欲の物語と権力の物語

とはいえ、ここで当然ひとつの疑問がわいてくる。「大審問官」で展開される内容は、〈南方の愛の罪の物語〉ではまったくない、それなのになぜそれを暗示する設定を用いたのか。ジャンルの特徴が指示する事柄と実際に展開される内容に齟齬があるのではないか。筆者としては、そこに齟齬はなく、ドストエフスキーの人間観・社会観、および彼のプーシキンにたいする根本的理解がそのつながりを支えていると考えている。さらに、これからみるもうひとつ別の〈表現の型〉も、その考えを補強すると考える。このうち前者についてまず述べたい。

これも以前の論文で書いたことなので、その内容に補足しながら述べる。すでに述べたように、「大審問官」におけるプーシキンを指示する詩句は、プーシキンの創作における〈南方の愛の罪の物語〉の開始を告げる〈表現の型〉を指示するものだとするならば、それをさらに、プーシキンの創作全般に対するドストエフスキーの見方のなかで考えると、そこに未完の小説『エジプトの夜』(1837)という作品が浮かんでくる。というのも、ドストエフスキーが高く評価したプーシキンの作品のなかでも、〈南方の愛の罪の物語〉を描く作品の頂点ともいえるのが『エジプトの夜』なのである。

『エジプトの夜』は、ペテルブルグに來ているイタリアの即興詩人が、「クレオパトラとその愛人たち」というテーマ(複数のテーマのなかからくじで選んだテーマ)に沿った詩を即興で朗誦する話である。その内容は、クレオパトラが大勢の集まる宮殿の宴会で、命と引き換えに、自分の愛を買いとる者はいないかと提案し、3人の男がそれに応じるというものである。そこに入れられると想定される詩の一部を以下に行分けなしで示す<sup>6</sup>。

さて日はすでに暮れ、金色の角をつけた月がのぼる。アレクサンドリアの宮殿は甘い影に覆われた。(II. 8: 276.)

この詩句が、ここまで述べてきた〈愛の罪〉の出来事を示唆する〈南方の都市の夜〉という型に則ったものであることはあきらかである。ところで、ドストエフスキーは、『エジプトの夜』を高く評価する論文を書いている（『ロシア報知』への返答1861）。それによると、この作品でプーシキンは、「古代ローマの生活の一モメント」を提示し、それによって絵の全体が推し量られるようにすることを自らの靈感の課題とした。「そしてプーシキンはそれを達成した、芸術的な完璧さで達成した。その完璧さは、われわれの前に詩芸術の奇跡としてあらわれている」（Д. 19: 133）。そして、この作品に描かれるのは、崩壊寸前の社会、感覚の刺激を求めるだけの社会である。それを代表するクレオパトラは、獲物の血をなめる「ハイエナ」であり、「獣の類」であり、「交尾のときに雄を食うといわれる雌グモ」である。「当時、どんな人びとのもとに、われらの神の贖罪者がやってきたかがわかる」（Д. 19: 136-137）。

キリストがあらわれるにふさわしい状況を、プーシキンは、都市アレクサンドリアの夜のクレオパトラをとおして「完璧に」描きだした、とドストエフスキーは理解するのである。〈南方の愛の罪の物語〉の極みといえるだろう。

重要なのは、肉欲を満たすためには死をも厭わない人びとと、異端審問による大量の火刑が、ともにキリストがそのもとにあらわれるべき状況であることとらえられていることである。クレオパトラと大審問官は、この人間性を喪失しきった社会を象徴する者という意味で同列の存在といえる。そして、歯止めのない情欲と、自由を徹底して排除する権力、これらを同列にとらえる見方は、じつは「大審問官」のテキストのなかにもみいだすことができる。

大審問官は、人類を支配するために必要な力だと自らが考える「神秘」、すなわち人びとから自由を奪い、ただひたすら信じて従わせる「神秘」についてこう述べる。「そしてわれわれは、獣に乗って杯を掲げる。杯には『神秘！』と書かれるだろう」（Д. 14: 235）。これは、『ヨハネの黙示録』第17章1-5節に出てくる「大淫婦」のことをさしている。すなわち、「赤い獣にまたがっている一人の女」がいて、「その額には、秘められた意味の名が記されていたが、それは、『大バビロン、みだらな女たちや、地上の忌まわしい者たちの母』という名である」というくだりである。これは、キリスト教を迫害するローマ帝国を意味するものとされるが、大審問官はこの比喻を、みずからの権力の本質の説明に用いているのである。ここで「秘められた意味の名」にあたることばは、ロシア語訳（シノド版）でも教会スラブ語訳でも、тайна「神秘」となっている。大審問官はこの「神秘」ということばを、人びとを支配し、世界を統一する力の象徴として使っている。

さらにドストエフスキーは、『プーシキン演説』（1880）のなかでプーシキンの諸作品をとりあげて評したあと、こう述べている。

そして古代世界である。『エジプトの夜』である。これら地上の神たちである。民衆の上にその神々として座し、民衆の精神とそこそこざしを軽蔑し、もはや民衆を信じもせず、そして実際、孤独な神々となり、孤立のなかで正気を失い、死を前にした退屈と憂愁のなかで、おのれを幻想的な獣じみた行為によって、虫たちの淫欲によって、雄グモを食べる雌グモの淫欲によって慰める者たちである。（Д. 26: 146.）

ここに述べられる「地上の神たち」の姿には、「大審問官」に示される支配者像（民衆を自由に値しない存在として扱う権力のありよう）との共通性がはっきりと読みとれる。

ここでもうひとつ重要なことが指摘できる。この『プーシキン演説』のなかでドストエフスキーは、プーシキンをロシア人のもつ「全世界性と全人類性」を体現する人物として称揚する。その際、具体的作品を挙げて説明するが、そのなかで『石の客』についてはこういっている。「プーシキンの署名がなければ、これを書いたのがスペイン人でないことは、けっしてわからないだろう」（Ⅱ. 26: 146）。これを含めた諸作品への言及の最後に、上にみた『エジプトの夜』に関する評価が述べられるのである。そしてそれらすべてをふまえて、ドストエフスキーはつぎのようにまとめる。

いや、はっきりといおう。プーシキンほどに全世界的な感応性をもった詩人はいなかった。そして問題は、ただ感応性だけにあるのではない。問題は、その驚くべき深さ、おのれの精神が異国民の精神になりきること、ほとんど完璧な形で、したがって奇跡的な形でなりきることにあるのだ。というも、ほかのどこにも、世界中のどんな詩人にも、こうした現象があらわれることはなかったからである。（Ⅱ. 26: 146.）

このことを念頭におくならば、さきほどからみてきた「大審問官」のプーシキンの詩句にあらわれた、異郷を舞台とするロマン主義的な〈南方の愛の罪の物語〉への示唆には、これから異国の舞台で異国の精神を、プーシキンの「全世界性」を受け継いで描きだそう——そういう姿勢を読みとることができるだろう。

## 5 牢獄の暗闇と情念の奔出

### 5.1 ゴシック小説的設定

つぎに注目したいのは、キリストを閉じこめた牢獄に大審問官が入っていくときの描写である。それは、上でみた〈南方の愛の罪の物語〉のシグナルとなる引用のすぐあと（およびすぐ前）の描写である。以下にそれを、問題にしたい部分に下線を施して示す。

護衛たちは囚人を宗教裁判所の古い建物のなかにある狭く暗い円天井の牢獄に連れていき、そこに閉じこめる。一日が終わり、暗く熱い、「息をとめたように静かな」セビーリャの夜がはじまる。あたりは「ローレルとレモンの匂いがする」。深い闇のなか、不意に牢獄の鉄の扉が開く。そして年老いた大審問官その人が、ランプを手にして、おもむろに牢獄に入っていく。ひとり中に入り、扉にはすぐに鍵がかけられる。彼は入り口のそばに立ちどまり、長いあいだ、一分か二分のあいだ、相手の顔を見つめている。それからやっと静かに近づいていき、ランプを机において語りかける。〔……〕（Ⅱ. 14: 227-228.）

「古い建物」の「狭くて暗い円天井の牢獄」、その「深い闇」のなかで「扉が開く」、男が「ランプを手に」中へと入っていく、ランプの光のもと一対一の対面が行われる——こうした設定はどこか既視感を伴う。物語展開のひとつのパターンだと感じさせる。

ドストエフスキー全集（ロシア語）の注釈は、対立する思想の持主が牢獄で対面するという「大審問官」の設定に影響をあたえた可能性のある作家として、ヴィクトル・ユゴーをあげている。そして、ユゴーの作品には思想的対峙がしばしばみられること、とくに詩集『諸世紀の伝説』のなかの「ヴェチカンのキリスト」、『レ・ミゼラブル』、『九十三年』などがそうであること、なかでも『九十三年』には、牢獄での対話の場面が2か所あり、相反する思想が対置されることを指摘している（D. 15: 463）。

『九十三年』の2か所というのは、具体的には、第3部7編の第1章「先祖」と第5章「牢獄」である。前者では、王党派のラントナックが牢獄に囚われ、ギロチンにかけられるのを待っている。そこに革命派の隊長ゴーヴァンがあらわれ、ラントナックを牢から出し、かわりに自らが囚人となる（敵対者でありながらその人道的・自己犠牲的な行動に心打たれ、また血のつながりもあるという背景がある）。2つ目の場面では、囚人となったゴーヴァンのもとに彼の人生の師である革命派のシムールダン（精神上の親子としてゴーヴァンと深い絆で結ばれながら、彼の処刑執行を宣言した者）が訪れる。2つの場面のどちらにおいても、暗闇の牢獄のなか、ランプの光のもと、2人の人物が対面し、囚人である片方は処刑を控えている。そのうち1つ目の場面では、ひとりだけがしゃべり、もうひとり最後は「あなたは自由です」のひとつだけ発して相手を牢から外に出す。2つ目の場面では、双方が自分の思想を語りあい、翌日には、一方が処刑を命じ、他方は処刑される。処刑を命じた方は処刑執行と同時にピストル自殺をする。

『九十三年』は、フランス革命を舞台とした話であり、革命をめぐる思想的立場の違いが問題になっている。「大審問官」で問題になるのも思想的立場だとすれば（そして大審問官が述べる事柄のなかには、近代の革命思想や革命運動への批判も含まれているとするなら）、こうした場面設定の類似は注目される。とりわけ1つ目の場面は、一方だけが自分の思想を延々と語る点（「大審問官」とは逆に囚人側が語るのだが）、また相手が囚人を解放するという点（解放して自らが囚人になりかわる点で大いに異なるが）などからみて、より類似した状況設定だといえるだろう。

ところで、『九十三年』という作品には、ゴシック小説的な要素が多くみられる。作品では「ゴーヴァン塔」ないし「ラ・トゥールグ」といわれる城塔（9-12世紀に建てられたというロマネスク様式の架空の塔）が重要な役割をはたしているが、その位置、外観、内部構造、そこでくりひろげられてきた出来事など、この建物がかもしだす恐怖の雰囲気には、ゴシック小説の色合いが濃厚に感じとれる。いま問題にしている対面の場面も、この塔の地下牢が舞台なのである。つまり、〈地下牢の闇での一対一の対面〉は、ゴシック小説に典型的な設定なのである。

ただ、こうした舞台で展開するのは、近過去の実際の出来事であるフランス革命をめぐる事柄である。一方、ユゴーのなかには、ゴシック小説的性格がより強く、舞台設定において「大審問官」により近い作品がある。それは、ユゴーが若い時期に書いた『ノートル＝ダム・ド・パリ』（1831）である。

時代は15世紀後半、中心舞台はゴシック様式の教会である。そしてこの小説は、ドストエフスキーが作家としての自己形成期に読んで大きな影響を受けた作品なのである。

同書第8編4章「すべての望みをすてよ」をみてみよう。司教補佐クロード・フロロは、ロマの娘として育ったエスメラルダに激しい情欲を抱く。彼女は魔女として審問にかけられ、死刑を宣告され、牢に閉じこめられる。それは「トゥールネル裁判所の『牢獄』の中に掘られた地下牢」（ユゴー 2016 [下]：182）である。フロロはこの地下牢に入っていく、一人でエスメラルダと向きあい、彼女にたいして自分の過去と現在の思いを延々と話す。そのときの情景描写は、基本的にエスメラルダの視点からとらえられたものになっている。エスメラルダは、あるとき、一筋の光がさすのを感じ、戸が開く音を聞く。

見ると、角灯が一つ、手が一本と、二人の男の腰から下の部分が見えた。（ユゴー 2016 [下]：186.）

光が目をさしたので、エスメラルダは目を閉じる。

また目を開いてみると、扉はまたもとのように閉まって、大型の角灯が階段の段のところに置いてあり、男がただ一人、目の前に立っていた。聖職者の着るフードのついた袖なしの黒い外套が、その男の足まで垂れて、同じ色の覆面で顔を隠していた。（ユゴー 2016 [下]：186.）

このあとフロロは、神への奉仕に幸福を感じていた自分が、どのようにしてエスメラルダの美しさ——「神も、聖母マリアよりもこの娘のほうを好まれたであろう」（ユゴー 2016 [下]：194）とみずからがいうほどの美しさに打ちのめされたかを、エスメラルダ自身にむかって語る。彼は、自分は「宿命」にとらわれたのだという。彼女は天使だ、ただし地獄の天使であって、これは「悪魔の落とし穴」なのだ、そして「おまえは地獄から来た者だ、このわたしをほろぼすために来たのではないか」と考える（ユゴー 2016 [下]：195-96）。このように、フロロは、エスメラルダに対する情欲を抑えられずにいる一方で、頭ではそれを悪魔の仕業だと考える。その後、入り組んだ筋の展開を経て、エスメラルダの絞首刑は執行され、それをみていたフロロはノートル＝ダム聖堂からカジモドに突き落とされて死ぬ。

このような、聖職者が肉欲に溺れるという話は、ゴシック小説やその影響を受けた小説にしばしばみられる。ホフマンの『悪魔の霊酒』もそのひとつである。こうした設定の源泉は、おそらくイギリスのゴシック小説の代表作のひとつ、マシュー・グレゴリー・ルイスの『マンク』（1796）だろう。肉欲の虜となった修道院長アンブロシオは、アントニアという女性（最後に彼の妹であることがわかるのだが）を地下の墓所に閉じこめる。そして、そこにひとりで行っていき、アントニアに自分の感情を吐露し、愛を求めて拒まれ、レイプする。彼がこの墓所に入っていく際、暗闇ゆえ当然ではあるが、ランプを手に行っていることも述べられている（第3巻4章）。アンブロシオも最後には、ル

シファーによって空から崖に落とされ、苦しみののちに死ぬ。

ゴシック小説を構成するモチーフとして、荒廃した屋敷、秘密の部屋、血族の秘密、破戒僧、烈しい情欲、暗闇、幻視、迫害、監禁、死などなどが挙げられるだろうが、そうしたもの組みあわせでなりたつプロット構成要素（作品全体のプロットを構成する出来事＝場面）のひとつとして、〈聖職者が、ランプをもって、一人で牢へと降りていき、中に入って扉に鍵をかけ、暗闇のなかでランプの光だけに照らされて、幽閉されている相手と一対一で向きあい、自分の思いを吐露する〉という設定が、『マンク』と『ノートル＝ダム・ド・パリ』にみられる。そして「大審問官」もこの設定を用いているのである。それらの諸作品では、信仰に邁進する過去と、邪道に墮した現在が対比されるが、その点も「大審問官」は受けついでいる。

『マンク』ではアンブロシオが肉欲にとらわれ、邪悪な道に入りこむ際に悪魔のはたらきがあることが示されている。『ノートル＝ダム・ド・パリ』では、フロロ自身が自らの墮落を悪魔のせいだと考える。一方、大審問官は、情欲にとらわれて悪魔に屈したのではなく、崇高な「自由」の教えを自ら捨て、盲目的服従による社会の統一をめざして異端者を火刑にする現在がある。この点が大いに異なるが、しかし〈歯止めなき情欲〉と〈自由を抹殺する権力〉が、ドストエフスキーの世界では、人間性の否定に導くという点で同列のものであることはさきに述べた。

くわえて、つぎのこともいえる。「大審問官」で悪魔の誘惑を受けるのは、大審問官ではなく、福音書に描かれるキリストである。キリストは誘惑を即座に退ける。大審問官は、はじめはそのキリストの説く「自由」を奉じていたが、やがてそれを捨て、悪魔の側についたわけであるから、彼は間接的に悪魔の誘惑に屈したということになる。その意味で、大審問官はフロロやアンブロシオと同列の〈悪魔の誘惑に屈した聖職者〉ということができる。

なお、『マンク』や『ノートル＝ダム・ド・パリ』に出てくる肉欲に溺れる聖職者は、カトリックのそれであり、それはゴシック小説のお定めりの設定である。その点も「大審問官」は（肉欲という点を除いて）受け継いでいる<sup>7</sup>。また『ノートル＝ダム・ド・パリ』のおもな舞台は、1482年のパリの司教座大聖堂で、ゴシック様式の建築である。一方、「大審問官」の舞台は16世紀のセビーリャで、キリストが降り立つ広場に面する建物は、やはり司教座大聖堂で、ゴシック様式の建築である。そしてエスメラルダは、魔女として宗教裁判にかけられて牢に閉じこめられたのである。カトリックの聖職者が宗教裁判の囚人と対話するという設定も「大審問官」と共通する（『マンク』の場合は、アンブロシオ自身があとで審問にかけられる）。

『ノートル＝ダム・ド・パリ』は、出版後、ロシアでもすぐに話題になり、プーシキンなどもすぐに読み、ロシア語訳（部分訳）も同年（1831）のうちに出了。それは即座に売り切れ、当時の読書界で話題になった（Вацуро 2002: 466）。『ノートル＝ダム・ド・パリ』のいま問題にしている場面も、多くの読者の脳裏に印象づけられたと想像される。ヴァツロ（Вацуро 2002: 494）は、レールモントフの未完の小説『ヴァディーム』（«Вадим» 1832-34 執筆、1873 公表）のなかでヴァディームがオリガに告白する場面が、『ノートル＝ダム・ド・パリ』の問題の場面に近いことを指摘している（ただし男女間の関係のありようは大きく異なり、聖職者の性的・宗教的逸脱といった要素もない）。



こうした環境のなかでドストエフスキーも『ノートル＝ダム・ド・パリ』に出会ったと考えられる。ドストエフスキーは、工兵学校で学んでいた16歳のとき、兄ミハイル宛ての手紙（1838年8月9日付）で、読んだ本を列挙するなかにユゴーを挙げている。また1862年には、自分が発行する雑誌『ヴレーミャ』に『ノートル＝ダム・ド・パリ』のロシア語訳（初めての全訳）を掲載した。その際、自ら序文を書き、そこでユゴーを高く評価している（J. 20: 28-29）<sup>8</sup>。

## 5.2 囚人にむけた情念の奔出

つぎに、これらの作品における〈一対一の対面〉の場面の特徴を考えると、主人公たちが向きあう相手は、彼らにとって、きわめて重要な人物であり、強く引かれながらも、退けたくもある相手である。フロロはエスメラルダに魅せられながらも、彼女を地獄からきた存在とみなしている。彼女を自分のものにしようとするが、それがかなわなければ苦しみと死に追いやる。大審問官は、キリストの「自由」の理念に引きつけられるが、それを人間の不幸の原因として退け、自分は悪魔の側にいると認め、目の前にあらわれたキリストを処刑するという。

ユゴーの『九十三年』の場合は、神か悪魔かといった宗教的対峙のかわりに、革命をめぐる革命派と王党派の対立があるということになる。ただ、革命の側が行うギロチン刑の決定と執行の過程は、宗教裁判による死刑のそれと同質性をもつといえるし、そのことは作品のなかでも暗示されている。第3部6篇1章には、「裁判官が死刑執行人の働きぶりをじきじきに見に行くというのは、1793年の恐怖政治が、フランスの最高法院やスペインの宗教裁判を見ならってつくった習慣なのである」（ユゴー 2000：329-30）と述べられている。

『ノートル＝ダム・ド・パリ』と「大審問官」に話を戻すと、両者にはもちろん大きな違いもある。フロロと違って、大審問官は最後には自らキリストを解放する。他方、キリストはいっさいしゃべらないが、エスメラルダはことばを発し、身をもって抵抗もする。しかしここで問題にしたいのは、〈場面の型〉である。〈場面の型〉は、そこで発せられる〈表現の型〉をも左右する。

『九十三年』の2つの場面の〈表現の型〉に関していうと、第1の場面では、一方の側だけが自分の思想的立場を述べるという点では「大審問官」に近いが、覚悟の上の処刑を前にした囚人の述懐であり、第2の場面では、処刑を執行する側と執行される側の深い愛で結ばれた会話であるため、それらの〈表現の型〉は、「大審問官」の〈表現の型〉からはかなり離れたものである。そこで、大審問官のことばと『ノートル＝ダム・ド・パリ』のフロロのことばを、〈表現の型〉および、それに伴う〈思考と行動の型〉の観点から比べてみよう。

フロロは、神に仕える信仰生活に幸福を感じていたこと、しかしあるときエスメラルダの美しさに打ちのめされ、情欲にとらわれていった経緯を語る。最初のうちは出来事を比較的冷静に、第三者的に語る。まずはエスメラルダについて3人称で叙述し、やがて2人称での叙述に転じていく。「ある日のことだ。[……] 一人の女が踊っていたのだ。[……] 神も、聖母マリアよりもこの娘のほうを好まれたであろう。」「ああ！ 娘よ、それはおまえだったのだ。」「おまえの歌は、踊りよりもさらに魅力があった」（ユゴー 2016 [下]：194-97）。やがてエスメラルダに対する自分の心の反応と行動を語

りはじめる。

おまえの歌が、いつまでもわたしの頭のなかでうたいさざめくのが耳にはいり、おまえの足がいつでもわたしの聖務日課書の上を踊りまわっているのが目についた。また夜になるといつでも、夢にお前の姿が、わたしの肉体の上を這いまわるのを感じて、どうしても払いのけることができないのだった。〔……〕わたしは玄関のところでおまえを待った。まちの隅でおまえを待ちぶせた。わたしの塔の上からおまえを見はっていたこともあった。(ユゴー 2016 [下]:198-99.)

このあたりまでは、過去の自己を冷静に振りかえりながら語っているといえる。ただし、「聞け」、「聞いてくれ」、「おまえは知っているか？」ということばが何度もはさみこまれる(ユゴー 2016:192-203)。〈語り〉としてみれば、これは自分と相手の関係の経緯を相手に語る〈2人称の語り〉である。こうした自分の過去を知ることを相手に求める意図をもった〈語り〉は、しばらくは客観的な分析を伴う過去の描写という形で進んでいく。しかしそのうちにそれは、現在の自分の感情を伝えることばへと移行していき、やがて懇願にまでいたる。「おお！ 娘よ、わたしを哀れんでくれ！」「お願いだ、おまえも愛情をもっているならば、このわたしをしりぞけないでくれ！ ああ！ わたしはおまえを愛しているのだ！」そして一緒に逃げようと提案する。「お願いだ！ おまえが地獄から来たならば、わたしはおまえとそこにいっしょに行こう。〔……〕おまえの行く地獄は、わたしにとっては天国だ。」「よいか、あすだぞ！ 絞首台の日は！ おまえの刑は！ さあ、逃げるのだ！」これに対し、エスメラルダはフロロを突き飛ばす。「あっちへ行け。汚らわしい。絶対いやだわ！」フロロは角灯を手にとり、階段をのぼって牢から出ていく(ユゴー 2016 [下]:204-09)。

このようにフロロの語りは、まずは過去の事柄、すなわちエスメラルダとの遭遇とそれ以後の自分の心中の変化の冷静な描写から始まるが、やがて現在の自分の心情の吐露となり、最後には提案・懇願へと移っていく。重要なのは、冷静な分析のことばも激しい懇願のことばも、すべてエスメラルダに向けられていることである。最初のあたりでフロロはこういつている。「わたしは、今までどうしても自分自身にも言いにくかったことを、今こそおまえに話して聞かせてやろう」(ユゴー 2016:192)。エスメラルダが彼のなかに引きおこした事態をめぐるすべてを、今ここで彼女にむかって語りつくそう、そうすることで自分にも明確にできるだろう、そういう強い意志が、この場面でのフロロの長いことばのなかにこもっている。

聖職者が囚人のもとを一人で訪れるという設定は、こうした激しい情念にとらわれた自己を告白するというプロットの開始を告げるものなのである。この〈場面の型〉を「大審問官」も用いているということになる。そして「大審問官」のなかでこの〈牢獄の暗闇での情念の奔出〉のプロット開始を告げる〈表現の型〉が、さきにもみたロマン主義的な〈南方の愛の罪の物語〉の物語開始の〈表現の型〉とならんで示されるのである。

大審問官についてイヴァンはこういつている。「ここで問題なのは、老人には、すべてをいいつくす必要があったということだ」(Ⅱ, 14: 228.)。そして大審問官も、フロロのように、過去の出来事を

冷静に分析しながら語りはじめる。彼の場合、過去の出来事というのは、まずは、自分がかつて奉じていたキリストのことばとふるまいであり、それがその後の人類の歴史にもたらした悲惨である。それを語るなかで大審問官は、キリストを責めることばを口にする。「それともおまえには、数万の偉大な強き者たちだけが大切だということか？」(Ⅱ. 14: 231.)。そして、「ヨハネの黙示録」のことばを念頭にこう述べる。「だが思いだすがよい、彼らはせいぜい数千人で、神のような者なのだ。他の者たちはどうなるのだ？」(Ⅱ. 14: 234.)。つまり、「自由」という重荷に堪えられない大部分の人間のことは考えられていないというのである。そして自分たちはそれを考えているのだという。非難の感情は高揚し、目の前にいるキリストに向かって挑戦的なことばを吐き、自分は悪魔の側にいる、と口にする。

何のためにおまえはいま、われわれの邪魔をしにやってきたのだ？ どうしてそのおとなしい目で、黙って、思いに満ちたまなざしをわたしにむけるのだ？ 怒るがよい、わたしはお前の愛など欲しくはないのだ、わたし自身、おまえが好きではないからだ。〔……〕われわれの神秘を、わたしがおまえから隠そうとしているとでもいうのか？ おまえは、その神秘を、ほかならぬわたしの口からききたいのだろう、それなら聞くがよい。われわれはおまえの側にはいない、やつの側にいるのだ、これがわれわれの神秘だ！」(Ⅱ. 14: 234. ゴシック体は原文イタリック。以後も同様)

このあと、大審問官は、自分たちの事業の見通しを語る。そこでは、使われる文のタイプも、義務的モダリティを表す文、そして未来時制の文へと移っていく。

おお、この事業はいまのところまだはじまったばかりだ。だが、たしかにはじまったのだ。完成までにはまだ長く待たねばならない、まだ地上は多くを苦しみぬかねばならない。だがわれわれはやり遂げるだろう、カエサルとなるだろう、そのときにはもう人々の全世界的幸福について考えはじめるだろう。(Ⅱ. 14: 234.)

やがて未来形の文が連続する。

われわれのもとでは、みなが幸福になり、もはや反乱を起こすことはないだろうし、おまえの説く自由のもとでなされたように、いたるところで殺しあいがあることもないだろう。おお、われわれは彼らにわからせてやる、おまえたちが自由になるのは、自分たちの自由を放棄し、われわれに服従したときだけだと。どうだ、われわれのいうとおりになるか、それともわれわれが嘘をついたことなるか？(Ⅱ. 14: 235.)

最後には、一転して、自分が「自由」の理念を捨てた経緯を語る。文の時制は過去である。

いいか、わたしも荒野にいたことがあるのだ、わたしもイナゴと木の根を食べていたのだ、おまえが人びとにむかって祝福した自由を、わたしも祝福しようとしたのだ、わたしもおまえの選良のひとりになろうとしたのだ、強く猛き者のひとりとなって「数を満たす」ことを強く願ったのだ。だがわたしは我に返り、こんな狂気の沙汰に仕える気はなくなった。わたしは戻って、おまえの偉業を正した者の一群に加わった。(Ⅱ. 14: 237.)

ここに述べられる、かつての「自由」への思いは、大審問官はもう捨てたはずなのだが、じつは、最初の方で「自由」を重んじるキリストを語るなかにも響いている。たとえば、「あなたたちを自由にしたい」とあれほどくりかえし語ったのはおまえではなかったのか？」(Ⅱ. 16: 229)。あるいは「石をパンに変えてはどうか」という悪魔の最初の誘惑を退けたことについて、「だがおまえは人間から自由を奪うことを望まず、この提案を拒んだ。なぜなら、もし服従がパンによって買われたとすれば、そこにどんな自由があろうかとおまえは考えたからだ」(Ⅱ. 16: 230)。さらに神殿の屋根から飛び降りよという第3の誘惑について、「おお、もちろんおまえはそこで、神として誇り高く、みごとに振る舞った」(Ⅱ. 16: 233)。また荒野でイナゴと木の根を食べて何十年も飢えをしのいだ者たちについて、「だからおまえも、もちろんこれら自由の子ら、自由な愛の子ら、おまえの名のもとに行なわれる自由でみごとな自己犠牲の子らを、誇りをもって指さすことができる」(Ⅱ. 16: 234)。

こうしたことばからわかるように、大審問官のなかで「自由」は単純に否定されているわけではない。大部分の人間にとって「自由」という理想はあまりに高すぎて達成できず、実際には人間の苦悩を増す元凶となっているというのである。この事情を自分の観念のなかで合理化するために、彼は、自分の行っていることを「おまえの偉業を正す」ことだと称するのである。

フロロはエスメラルダにむかって「愛している」という。それにたいし大審問官は、キリストにむかって「おまえが好きではない」という。正反対のようであるが、じつは、どちらも相手に愛憎両面の感情を抱いている。フロロは、魔女の魅力にとりつかれたブルーノ・ダスティという神学者が、その魔女を火であぶり殺すことで立ち直った話に言及している(ユゴー 2016 [下]: 200)が、大審問官も、はからずも出会ったキリストを火あぶりにすることで、キリストと彼の説く「自由」という断ちがたい誘惑を、地上から、同時に自分の心のなかから葬り去ろうとしているといえるだろう。

フロロも、大審問官も、相手が現在の自分を形作った決定的な存在と認識しており、どのようにしてそうなったかを縷々語る。一方は情欲に抗することができなかった経過を、他方は自由がいかに人間を不幸にしたかの論理的道筋を。どちらも、2人称を用いた訴えかけのことばであり、一方は自分の信仰から情欲への心の変化を、他方は自由の理念から支配と隷属の思想への変化を語る。そしてどちらも、おのれの語りを相手に聞いてもらいたくてたまらず、冷静な分析をしながら、そのことばには強い情念がこめられている。そして両者のことばは、相手にたいする愛憎の揺れ動きを含んでいる。すでに述べたように、『ノートル＝ダム・ド・パリ』のエスメラルダは相手に受け答えをする。一方、「大審問官」では、キリストはことばを一切発しない。しかしその存在感は、大審問官のことばのなかにははっきりと刻まれている。たとえば、「おとなしい目で」見ている(Ⅱ. 14: 229, 234)とか、「おまえ

にはもうすべてわかっている。おまえの目にそれが読みとれる」(Д. 14: 234) などと知っている。また、「知っているか？」や、「思いだすがよい」などの疑問文や命令文を何度も用いる。主人公にとってきわめて重要な、激しい愛憎の対象となる者が目の前にいることが、話す側の心理に影響し、用いる言語に反映するのである。長編小説のなかにはさみこまれた、緊張に満ちた2人称の語りという〈表現の型〉、それを支える〈場面の型〉がここにはみられる。

もちろん「大審問官」は、この〈場面の型〉と〈表現の型〉を用いつつ、そこにきわめて独自の内容を盛りこんでいる。これらの型が一般に担うような個人の情欲や野心という内容に替えて、自由と支配・服従をめぐる思想的・社会的問題を据えている。しかし、それら別々にみえるものが、じつはドストエフスキーにとって、人間性に対置される動物性の問題という共通性をもつことは、4.2 で述べたとおりである。

## 6 幻想と都市空間

### 6.1 都市の広場

ところで、「大審問官」におけるゴシック小説的要素を問題にするなら、ゴシック建築のことも考えてみる必要があるだろう。ゴシック小説という名称は、物語の舞台が、城を代表とするゴシック様式の建築であったことからきている。若き日に工兵学校で製図などを学んだドストエフスキーは、建築のなかでもゴシック建築にとくに関心を抱き、創作ノートに多くのゴシック式の建物の線画を描き残している。ドストエフスキーの線画を詳細に研究したバルシュト(Баршт 1996: 145–65)は、ゴシック建築がドストエフスキーの美学に果たした意義を論じ、その観点からゴシック小説、とくにユゴー『ノートル＝ダム・ド・パリ』がドストエフスキーにあたえた影響の大きさを指摘している。そして、建築と文学は、ドストエフスキーにおいて、たがいに手を携えて進むものだったと述べている。

バルシュト(Баршт 1996: 151)はまた、ドストエフスキーの作品は、当時からゴシック小説的なものと受けとられていたと述べ、その例として、ドストエフスキーに批判的だった同時代の批評家ミハイロフスキーの批評を紹介している。そこでミハイロフスキーは、エゴイズム・罪悪感・贖罪の渴望を折りあわせた驚愕的な世界を描くドストエフスキーには、14–15世紀のヨーロッパを材料とした作品を書くのが最適だろう、と皮肉をこめて提案したということである。

パリのノートル＝ダム大聖堂はゴシック建築であり、「大審問官」の舞台となったセビーリャの大聖堂も世界で有数のゴシック様式の建築物である。とはいえ、大審問官とキリストが対面する牢は、この大聖堂ではなく、「宗教裁判所」(直訳すると「神聖裁判所」)で、異端審問が行われる場所であろう)のなかにあると書かれている。ユゴーの『ノートル＝ダム・ド・パリ』の問題の場面も裁判所の牢獄が舞台であるが、それは異端審問という背景から来ているわけである。『ノートル＝ダム・ド・パリ』では、作品全体のなかでノートル＝ダム大聖堂が象徴的意味合いを担っているが、「大審問官」においては、セビーリャの大聖堂自体はほとんど問題にされていない。

「大審問官」では、大聖堂よりも、その前の広場がより大きな役割を担っている。その広場で、前

日に大量の火刑が行われたのであり、そこにキリストが降り立ち、そこで人々と接し、奇跡を行い、そこで大審問官に見とがめられ、捕縛されるのである。この物語詩の描写の主眼は、セビーリャの特定の建築や建築様式であるよりも、広場に象徴されるセビーリャの都市空間と、そこで生じる出来事と考えるべきだろう。

その観点からみると、テキストのなかで「広場」*стогны* ということばが重要な役割を担っていることが注目される。物語の枠取りをしている2か所（キリストが地上に降り立つとき、大審問官がキリストを外に放つとき）におけるプーシキンの引用ないし暗示において、この「広場」ということばが引用符に入れられて用いられていることは、きわめて重要である。この単語は、単数形で「通り」という意味を表すが、複数形で「(一つの)広場」を表すことができる。古語・雅語であるが、これは、個々の広場、たとえば大聖堂前の広場とか、その他の特定の広場というのではなく、都市の屋外の空間を意味するものとして使われていると理解すべきだろう（古語・雅語であることが、この非具体性を支えているといえる）。キリストが「広場」に降り立ち、大審問官がキリストを牢から「広場」に解放したというのは、キリストがセビーリャの都市空間に降り立ち、そこを歩き回って人びとと接し、牢に閉じこめられたあと、ふたたび都市空間に出ていった、ということなのである。

ここでドストエフスキーの文学全般において、都市の描写がきわめて大きな要素となっていることを思い出す必要がある。彼は多くの作品で、都市、とりわけロシア帝国の首都サンクト・ペテルブルグを舞台にし、その広場、街路、建物内の階段、部屋で生じる出来事を描いた。そして彼は、プーシキンにおけるペテルブルグの描写とそこに住む人間の描写を高く評価していた。たとえば、『未成年』（1875）の主人公アルカージーは、「地球上でもっとも散文的にみえるペテルブルグの朝は、世界で一番といえるほど幻想的なものだ」とし、こうした朝にこそ、プーシキンの『スペードの女王』の主人公ゲルマンという、「おどろくべき、完璧にペテルブルグ的なタイプ」の「奇怪な夢想」が生まれると述べている（Д. 8: 113）。

## 6.2 幻想の都市・墮落の都市

プーシキンの『スペードの女王』（1834）は、ゴシック小説的要素が詰まった小説でもある。カード賭博で必ず勝てるという3枚のカードの秘密が現実存在すると考えたゲルマンは、カードの幻影になされる。幻影のなかにはゴシックの門も出てくる。やがてゲルマンは、カードの秘密を老伯爵夫人が知っているという話を耳にし、秘密を聞きだそうと、夜中に伯爵夫人の寝室に忍びこむ。そして夫人に秘密を明かすよう、一方的なことばを連ねて懇願する。夫人のほうは、「あれは冗談でした」というだけで、ゲルマンがついにピストルをとりだして脅すのを見ると気を失い、そのまま死んでしまう。その後ゲルマンは、死んだ伯爵夫人が彼の元にあらわれてカードの秘密を明かしたと思い、その秘密を使って賭けに挑むが、大敗を喫する。そのとき、カードに描かれたスペードのクイーンが彼に目配せをしたのを目にし、ゲルマンは狂気に陥る。

ゲルマンの行動を支えるのは、彼のあくなき自己追求であるが、彼の相貌はナポレオンを思わせるといわれている。富の追求は権力の追求に重ねられる。そして秘密を得られぬまま伯爵夫人の寝室を

出ていくとき、ゲルマンは、裏口の階段を下りながら、むかし、若き日の伯爵夫人のもとに、この階段を使って、「いまではとくに墓で腐敗している、若き幸せ者が忍びこんでいった」のだろうと想像する(II. 8: 245)。

これも、〈暗闇の対面での情念の奔出〉を描く際の〈場面の型〉の一変種とみえるし、その際、賭博で勝つ秘密を聞きだすための侵入が、女との密会のための侵入と重ねられている点も注目される。〈暗闇での情念の奔出〉という〈場面の型〉は、そのときどきで、愛欲、権力、富の追求といった内容を入れることができるわけである。

プーシキンの〈幻想性〉を高く評価するドストエフスキーのことは、上に述べた『未成年』以外にもみつけることができる。たとえば、ある手紙(1880年6月15日付、ユーリヤ・アバザ宛)のなかではこう書いている。「われわれに、ほとんどすべての芸術形式をあたえてくれたプーシキンは『スペードの女王』を書いたのです——幻想的芸術の極みを」(II. 30 (1): 192)。

4節で述べた、「大審問官」におけるプーシキンの作品とその〈南方の愛の罪の物語〉への示唆も、広くみるなら、こうしたプーシキンの「幻想的芸術」を受け継ぐ物語を展開するのだというシグナルととらえることもできるだろう。そして、プーシキンの描く〈南方の愛の罪の物語〉はどこかの都市を舞台としているが、『スペードの女王』もまた都市サンクトペテルブルクを描く作品なのである<sup>9</sup>。

ゴシック小説的要素に話をもどすなら、ユゴー、プーシキン、ドストエフスキー、いずれにおいても、ゴシック小説的要素は、都市を舞台にした物語で用いられている。ロシア文学にも、ゴシック様式の城や西欧のどこかの土地を舞台にしたゴシック小説はあるが、プーシキン、ゴーゴリ、ドストエフスキーなどにおいては、ゴシック小説的要素は、〈幻想〉ということを通して〈都市〉ペテルブルグの描写につながっていくといえるだろう。

「大審問官」における〈幻想〉の問題についていうならば、イヴァンの物語詩を聞くアリョーシャは、物語が始まったとき、イヴァンにたいして「とてつもない幻想」なのかと尋ね(II. 14: 228)、終わったあとには「ただの幻想です！」と興奮して叫ぶ。イヴァンは「おまえは幻想だというのが、それで結構だ！ もちろん幻想だ」と応答する(II. 14: 237)。物語の幻想性を、物語の前後でわざわざ話題にしているわけだが、ドストエフスキーが、文学における〈幻想〉の役割に積極的な意味をみだしていたことからすると、「大審問官」の物語もまた、〈幻想の物語〉として積極的にとらえていると考えてよいだろう。そしてその〈幻想の物語〉は、ここでもセビーリャという〈都市の物語〉として展開するのである。

ドストエフスキーが描くペテルブルグは人間の欲望の渦巻く都市である。では外国の都市はどうだろうか。ルポルタージュ『冬に記す夏の印象』(1863)のなかで、ドストエフスキーは、自らが訪れたパリやロンドンを描写している。そこでは、これらの都市にうごめく群衆を「家畜の群れ」と呼んで、パアル神(旧約聖書で否定的に扱われる偶像神)の崇拝者たちにたとえ、こう書いている。「これは、何か聖書の光景のようなもの、バビロンに関する何か、目の前で実現しつつある「黙示録」の予言のようなものだ」(II. 5: 70)。

ここにあるバビロンという古代の都市名は、4.2でも述べた「ヨハネの黙示録」第17章5節に出て

くる「大いなるバビロン」、すなわち当時のローマというキリスト教に敵対する墮落の都市ないし国家を意味する比喩として用いられているものを指す。ここで、さきほどみた大審問官のことは、すなわち「そこでわれわれは、獣に乗って杯を掲げる、杯には『神秘!』と書かれるだろう」が、「大いなるバビロン」を示唆していたことが思いだされる（ただし「大いなるバビロン」ということば自体が「大審問官」のテキストには出てくるわけではなく、大審問官のことばがそれを間接的に指示しているということである）。

ここでさらに、「大審問官」の用いる「バベルの塔」の比喩にも注目したい。大審問官はキリストにむかってこういう。「おまえの神殿のあった場所には、新たな建物が建てられる。おそろしいバベルの塔がふたたび建てられる」(Д. 14: 235)。神に挑戦する人間の傲慢のシンボルとして用いられる「バベルの塔」は、バビロンに建てられたという考えが一般に流布しており、ロシア語では「バビロンの塔」Вавилонская башняと呼ばれている。この比喩とヨハネの黙示録にいう「大いなるバビロン」Вавилон великийは、少なくともロシア語においては、同じ古代都市に由来するものと受けとれる。

上の引用で大審問官はキリストの「神殿」と「バベルの塔」を対比させているが、ここで「新たな建物」として建てられようとする「バベルの塔」は、革命や社会主義思想がめざす社会の比喩である。大審問官は、自分より数世紀あとに起こることを未来形で語っているのである。そして新たな「バベルの塔」の企ては、相互の殺しあいが終わってしまうと大審問官は説く。「そこでわれわれは、獣に乗って杯を掲げる。杯には『神秘!』と書かれるだろう」ということばは、まさにこの文脈で出てくるのである。ここでいう「神秘」は「大いなるバビロン」を指示しているわけだから、大審問官は、「大いなるバビロン」である自分たちこそが、「バビロン（バベル）の塔」を完成させる、といているわけである。この意味で、「大審問官」のレトリックにおいて、〈墮落の都市〉は、女というメタファーで表されると同時に、建築物というメトニミーで表されている<sup>10</sup>。

ここでもうひとつ、別の古代の都市として、アレクサンドリアのことも考えなければならない。プーシキンが『エジプトの夜』で描こうとしたクレオパトラの行為を、キリストがあらわれるにふさわしい墮落の極みであるとドストエフスキーがとらえていたことはすでに述べたが、その舞台はアレクサンドリアである。

こうしたことの一切を考えあわせるなら、ドストエフスキーはセビーリャという都市を、バビロン、アレクサンドリア、パリ、ロンドン、ペテルブルグと並んで、人類の墮落を映しだす幻想都市として描きだそうとしていたと考えることができる。「大審問官」とユゴーの『ノートル＝ダム・ド・パリ』のつながりも、先述のゴシック小説的要素にくわえて、都市の観点からとらえることができるだろう。

最後に、セビーリャが「大審問官」の舞台として選ばれた意味については、ドン・ファン伝説との関わりも考えておく必要があるだろう。「大審問官」で引用される詩句がとられたプーシキンの戯曲『石の客』は、ドン・ファンを主人公とする作品である。この戯曲では、舞台はマドリッドとなっており、セビーリャではない。しかしドン・ファン伝説の舞台は、この伝説を文学化した最初のティルソ・デ・モリーナの戯曲『セビーリャの色事師と石の招客』(1630)ではセビーリャである。プーシキン自身はこの作品を読んでいなくとも、それについての知識はあったと考えられる (Багно 2004:



136)。またそれと別に、プーシキン作品のエピグラフは、モーツァルトの歌劇『ドン・ジョバンニ』(1787)からとられており、この歌劇の舞台はセビーリャなのである。プーシキンは、ドン・ファンとセビーリャの結びつきを知りつつ、あえて自分の作品で別の都市を舞台にしたのであり、そのことにドストエフスキーが気づかなかったとは考えられない。

そしてここで、ドン・ファンが愛欲の権化として伝説的形象であるなら、クレオパトラもまた、19世紀に西欧で流行したテーマ〈ファム・ファタール〉のリストの一角を占める存在だということをおこす価値がある。ドン・ファンとクレオパトラは、この時代の芸術的形象のなかで、刹那的・退廃的愛欲を代表する男と女なのである。

おそらく、「大審問官」の舞台と、そのテキストが引用する作品の舞台が一致しているかどうかは、あまり大きな問題ではないだろう。セビーリャの都市空間、その都市のゴシック建築とゴシック的幻想、その都市に生まれたドン・ファン伝説、そしてその都市で猛威を振った異端審問——そういった、この都市に関わるあれこれの要素が、〈墮落の都市〉という文学的イメージを構成するのに一役買っていると理解するのがよいだろう。

## 7 おわりに

「大審問官」を〈語り〉としてとらえるという目標のもと、本稿では、「大審問官」のテキストの構成を確認したうえで、そこにみられる〈場面の型〉と〈表現の型〉に注目した。まずそれを、ジャンルとプロットの観点から考察した。ジャンルに関しては、文学上のジャンルを〈ことばのジャンル〉の観点から考えることで、〈語り〉のなかの〈場面の型〉と〈表現の型〉の関係がみえてくる。それらの〈型〉は、〈語り〉においてはプロットと深く絡みあっている。すなわち、プロットを構成する個々の〈場面〉は、〈場面の型〉をとおして構想され、〈表現の型〉をとおして提示される。

「大審問官」の場合、それらの〈型〉は、プーシキンの一定の場面に代表されるようなロマン主義的な〈南方の愛の罪の物語〉の開始を告げる〈場面の型〉・〈表現の型〉であり、さらにまた、ユゴーの一定の場面に代表されるような、ゴシック小説的な〈暗闇の牢獄での対面と愛憎に引き裂かれた情念の奔出〉の開始を告げる〈場面の型〉・〈表現の型〉であった。

さらに、それらの〈型〉は、広くみるならば、〈幻想の都市〉を描く型ともなっている。ドストエフスキーにとって〈幻想の都市〉は、愛欲も権力欲も含めた人間の欲望が極限にまで達した〈墮落の都市〉でもある。

以上のことを本稿では論じた。ただし、扱った対象は、おもに大審問官とキリストの対面が行われる前後の部分であり、対面の場面、すなわち大審問官が延々と語る部分については、部分的にしか考察しなかった。この部分の全体を〈語り〉としてとらえること、とくにレトリックと論理に注意を払いながらそれを考察することがつぎの課題ということになる。

## 文献

### 作品テキスト

Достоевский, Ф. М. (1972–1990). Полное собрание сочинений в 30 т. Л.: Наука.

ドストエフスキーの著作からの引用に際しては、“Д. 卷数：頁数”を示す。

Пушкин, А. С. (1937–1959). Полное собрание сочинений в 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР.

プーシキンの著作からの引用に際しては、“П. 卷数：頁数”を示す。

共同訳聖書実行委員会 (1987) 『聖書 新共同訳 旧約聖書続編つき』日本聖書協会。

ユゴー, ヴィクトル. (2000) 『九十三年』辻昶訳 (ヴィクトル・ユゴー文学館 6), 潮出版社。

ユゴー, ヴィクトル. (2016) 『ノートル＝ダム・ド・パリ』(上・下) 辻昶・松下和則訳, 岩波文庫。

ルイス, マシュー・グレゴリー. 『マンク』国書刊行会。

### 研究文献

Багно, В. Е. (2004) Дон Жуан. // Пушкин: Исследования и материалы. СПб.: Наука, Т.18–19, 132–38.

Баршт, К. А. (1996) Рисунки в рукописях Достоевского. СПб.: Формика.

Бахтин, М. М. (1996) Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 томах. М.:

Русские словари, Языки славянских культур. Т. 5. 159–206.

Вацуро, В. Э. (2002) Готический роман в России. М.: Новое литературное обозрение.

Дементьев, В. В. (2015) Теория речевых жанров и актуальные процессы современной речи. // Вопросы языкознания, 6, 78–107.

Дубровская, Т. В. (2014) Речевые жанры «осуждение» и «обвинение» в русской и английской лингвокультурах. Пенза: Изд-во ПГУ.

Жиляков, С. В. (2015) Жанровая проблема после М. М. Бахтина: онтологические заметки. // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования, Т.1, 1 (3), 79–84.

Касаткина, Т. А. (2015) Священное в повседневном. Двусоставный образ в произведениях Ф. М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН.

Dancygier, Barbara. (2012) *The Language of Stories: A Cognitive Approach*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dementyev, V. (2016). Speech Genres and Discourse: Genres Study in Discourse Analysis Paradigm. *Russian Journal of Linguistics*, 20 (4), 103–21.

O'Malley, Patrick R. (2006) *Catholicism, sexual deviance, and Victorian Gothic culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

郡, 仲哉. (1999) 『プーシキン——饗宴の宇宙』彩流社

郡, 仲哉. (2001) 「「大審問官」とプーシキン」『論集・ドストエフスキーと現代——研究のプリズム』多賀出版, 259–74.

### 注

1 この基本的立場を受けついでさまざまな研究がその後なされてきており、〈ことばのジャンル〉という概念は、ロシアでもそれ以外の国でも、言語学とその周辺の諸分野（文体論、談話研究、言語教育等）において重要な役割を果たしている（Дубровская (2014), Жиляков (2015), Дементьев (2015), Dementyev (2016) 等を参照）。

2 「暑い」「熱い」と仮に訳しわけた жаркий と горячий は、一般に、前者は外気について、後者は物について用いられるが、ここではどちらも、直接には外気の温度の高さを意味している。このうち [A] 「暑き広

- 場」については、南方の都市の話であること、そして愛欲の物語が展開することとの関連にくわえて、火刑の行われる場所であることとの関連も考えられるだろう。「暑さ／熱さ」のこうした比喩的理解は、あとで述べるような、愛欲の放逸と権力の濫用を相同的にとらえる見方からしても不自然ではない。
- 3 本来、前者 *стогна* が単数形、後者 *стогны* が複数形だが、〔C〕では単数形を複数形として用いている。
- 4 全集の注では、これについて触れられていない。郡 (2001: 265-66) で指摘した。Касаткина (2015: 321-22) も指摘している。
- 5 このプーシキンのテキストは〔1〕よりも〔3〕に近いといえるが、〔3〕自体がすでに変形を被っているので、〔1〕はその変形の程度が大きいということもできよう。いずれにしても、*стогна*, *стогны* という非日常的な単語を使っているため、これらが使用された〔1〕と〔3〕の関連は強く印象づけられる。
- 6 プーシキンの死後に残された原稿においては、クレオパトラの詩は空白のまま置かれており、そこに別に残された詩が入られると考えられている。これに関しては、やや込み入った事情があり、詳細は、郡 (1999: 212-23) を参照。
- 7 肉欲という点は受け継いではいないが、それは、信仰の世界から悪魔の世界へと移っていく道筋が異なるだけともいえる。たとえば、『マंक』のアプロシオは、聖母マリアに深い思いを抱く信仰熱き人間だったが、マチルダという修道士がじつは女だと明かし、その姿が聖母マリアを思わせたことが、アプロシオを性的に墮落させ、アントニアの凌辱に彼を導き、最後には悪魔の餌食にする (マチルダはルシファーが送りこんだ存在であることが後でわかる)。このように、性的逸脱は宗教的逸脱と一体のものとして描かれるのである (Patrick R O'Malley (2006: 39-46) 参照)。『ノートル＝ダム・ド・パリ』のフロロに関して、エスメラルダのことを、「神も、聖母マリアよりもこの娘のほうを好まれたであろう」と考えたことが墮落の道を転げていくきっかけなのである。「大審問官」の物語自体に性的逸脱の要素はないが、すでに述べたような〈愛の罪の物語〉という型を用いた提示にくわえ、6.2 で述べるように、大審問官自身が用いるレトリックのなかにも、性的逸脱によって宗教的逸脱を語る比喩がある。
- 8 ユゴーがドストエフスキーに与えた影響に関しては、全集の注釈を参照 (Д, 20: 272-78)。なお「大審問官」でも、『ノートル＝ダム・ド・パリ』のなかで聖母マリアが登場する劇が上演される話への言及がある (Д, 14: 225)。
- 9 ドストエフスキーは、〈幻想性〉の観点からユゴーをも高く評価している。ドストエフスキーは自分の短編『おとなしい女』(1876)に「幻想的短編小説」という副題をつけているが、その前置きで、ヴィクトル・ユゴーの『死刑囚最後の日』(1829)が、死刑直前の主人公が1人称で語るという設定にしていることを高く評価し、ユゴーや自分の作品における〈幻想〉の文学的価値を力説している (Д, 24: 6)。
- 10 建築の比喩ということというなら、ユゴーこそ建築を作品の中心的シンボルに据える作家である。『ノートル＝ダム・ド・パリ』でも、『九十三年』でも、建築は歴史的・社会的シンボルとしてあらわれている。興味深いのは、『九十三年』で、ゴーヴァン塔と、そのそばに建てられたギロチンについて、前者は君主制、後者は革命を表すものだと述べられ、後者は前者の「娘」だとも述べられていることである (第3部7編6章「だが、日はほる」)。『九十三年』のユゴーが革命を、ギロチンという一種の建築物をもちいた小説的想像力によって近過去の的にとらえたとするなら、大審問官はそれを、建築物の比喩を含んだ黙示録的イメージによって未来予見的に示した形になっている。