



ドストエフスキーと「最初の暴力」：  
外国語の他者性と催眠術としての物語

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-06-22 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 萩原, 俊治 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.24729/00002864">https://doi.org/10.24729/00002864</a>

## ドストエフスキーと「最初の暴力」

### —— 外国語の他者性と催眠術としての物語 ——

萩原 俊治\*

#### はじめに

今では人文科学のさまざまな分野で用いられるようになっているバフチンのポリフォニー論とジラルルの模倣の欲望論は、もともとドストエフスキー論の中で使われている理論として名を知られていた。バフチンのポリフォニー論がそうであることについての説明は不要であるはずだ。バフチンのドストエフスキー論とはポリフォニー論であるからだ<sup>1</sup>。一方、ジラルルは模倣の欲望論をドストエフスキーの作品だけではなく、セルバンテス、スタンダール、プルーストなどの作品を理解するためにも使っている<sup>2</sup>。しかし、彼のこの作品論の中で模倣の欲望論がもっとも生彩を放つのは、ドストエフスキーの作品について述べているときだ<sup>3</sup>。模倣の欲望論はまるでジラルルがドストエフスキーの作品を読むことによって生まれたかのように思える。それほど模倣の欲望論はドストエフスキーの作品にぴったり当てはまっている。

どのように評価するのかは別にして、このバフチンとジラルルのドストエフスキー論が、二十世紀に書かれたドストエフスキー論の中で出色のものであることに異議を唱える人はいないはずだ。しかし、これまでこの二つのドストエフスキー論はドストエフスキー研究者によって別々に扱われてきた。私の知る範囲ではそうだ。なるほど、この二つの理論がドストエフスキーの作品をまったく新しい眼で読むことを可能にしてくれたことは確かだ。しかし、ドストエ

---

\* 大阪府立大学人間社会学部人間科学科

<sup>1</sup> ミハイル・バフチン、『ドストエフスキーの詩学』、望月哲男、鈴木淳一訳、筑摩書房、2006 (11刷)

<sup>2</sup> ルネ・ジラルル、『欲望の現象学』、古田幸男訳、法政大学出版局、1981 (2刷)

<sup>3</sup> ルネ・ジラルル、「ドストエフスキー — 分身から統一へ」、『地下室の批評家』所収、織田年和訳、白水社、1984、pp.49-158

フスキーの小説がもつポリフォニー性とその登場人物たちがもつ模倣の欲望がどんな関係にあるのか読者にはまったく分からない。つまり、その二つの理論がドストエフスキーの作品に対する新しい読み方を教えてくれたことは確かなのだが、その新しい読み方がお互いにどのような関係にあるのかは不明なままなのである。しかし、最近、私のいう「最初の暴力」という概念がドストエフスキーの作品全体を解く鍵ではないのか、また、その概念によってポリフォニー論と模倣の欲望論を結びつけることが可能ではないか、と思うようになった。それがこのドストエフスキー論を書き始めた理由である。

ただ、良い機会なので、ドストエフスキーの作品について論じる前に、これまで口を濁してきた問題について述べておこう。その問題とは、ドストエフスキーの作品のような外国文学も含めた外国語で書かれた文献について論じるときにつきまとう言語の壁のことだ。特に、日本語とロシア語やフランス語といった語族を異にする言語とのあいだにある壁のことだ。大半の外国文学者や人文科学者は語族を異にする外国語によって書かれた文献について論じるとき、あたかも、この壁が存在しないかのように振る舞っている。たとえば江川卓氏に代表されるように、そのテキストの背後にある意味をネイティブの研究者に代わって述べる日本人研究者もいる。

個人的なことを言えば、私はこれまで江川氏のドストエフスキー論に教えられるところがたくさんあった。彼が有能なロシア文学者であることに間違いはない。しかし、その一方で、私は彼のドストエフスキー論を読むたびに、本当にこんなことが許されるのだろうか、と思ってきた。もちろん、私は彼のドストエフスキー論すべてを否定するわけではない。私が否定するのは、彼がドストエフスキーの作品がもつ「謎」をロシア語原文にあたって解いている部分だ<sup>4</sup>。

そんな風にしてドストエフスキーの作品を考察すると、ロシア語が私たちに對してもつ他者性が失われてしまう。そんなことは許されるはずがない、というのが私の意見だ。江川氏のようにどうしてもそういう考察がしたいのなら、その前に一度ぐらいは日本語とロシア語のあいだに横たわるその高い言語の壁

---

<sup>4</sup> 江川卓、『謎とき『罪と罰』』、新潮社、1986／江川卓、『謎とき『カラマーゾフの兄弟』』、新潮社、1991／江川卓、『謎とき『白痴』』、新潮社、1994

について自分の見解を述べておくべきではないのか。そうでなければ、あなたのドストエフスキー論は悪い冗談みたいになってしまうのではないのか。そう私は江川氏に会ったとき言おうと思っていた。しかし、その機会も得られないまま、私が私事に翻弄されているあいだに江川氏は病に倒れ、まもなく亡くなってしまった。私の疑問は宙に浮いたままになり、私はその疑問を胸の奥深くに秘めたまますごしてきた。しかし、いつまでも黙っているわけにはゆかない。江川氏ほど徹底してはいないが、昔も今も、江川氏と同じような方法で外国文学を論じる人は多い。外国文学関係の学会誌などを眺めると、最近ますますそのような傾向が強まってきているように思える。だから、中途半端に終わってもいいから、この機会に言語の壁について私自身の考えを述べておこうと思う。私の知るかぎり、現在に至るまで、日本人の外国文学者や人文科学者の中で外国語の他者性について真剣に考えたのは森有正だけだ。ドストエフスキー論に入る前に、森有正の言葉を参照しながら、外国語の他者性について述べておこう。

## 翻訳で失われるもの

講義の準備など、必要があつて私はこれまで毎年ドストエフスキーの作品の翻訳を読み返してきた。なぜ翻訳で読むのかといえば、私の文学の講義を聴きに來る学生の大半はロシア語を読むことができないからだ。しかし、私自身、そうして読み返すたびに、ドストエフスキーの世界に引き込まれてしまう。このことが長いあいだ気になっていた。声なき声が私に次のようにささやく。こんなもの、しょせん翻訳であり、偽物ではないのか。こんな偽物のいったいどこが面白いのか。

しかし、今ではその声に対してきっぱりと、私たちのような非ロシア人にとって、翻訳で面白くないロシア語の小説など面白くない、ドストエフスキーの作品も翻訳で十分だ、と答えることができる。また、これをさらに一般化して、翻訳で読んで面白くない小説は、原文で読んでも面白くない、とすることができる。こんなことを言うと、何と乱暴なことを言うのか、というような反発を

多くの外国文学者から受けるかもしれない。だから、その理由を正確に説明しなければならない。そのためには、まず、詩や小説が翻訳されるときに失われるものについて述べよう。

詩や小説が翻訳されると、原作のもっていた語の響きやリズムが失われる。これについて説明は不要だろう。特に詩は語の響きやリズムが生命なので、翻訳されると原詩のもつ生彩を失う。しかし、語の響きやリズムといった物質的なもの以外に、翻訳では何が失われるのか。森有正の説明に耳を傾けよう。

森有正は六歳の頃からフランス人の先生についてフランス語を学びはじめ、フランス語教育で有名な暁星中学に入り、旧制東京高校と東大を経たあと、東大のフランス哲学の教師になる。そして、第二次世界大戦後すぐ、初めてのフランス政府留学生としてフランスに派遣される。森はこのとき初めてフランスに行く。当時は円も弱く、また船で一ヶ月ほどかかったので、フランスへの留学は容易ではなかった。誰もが驚いたのだが、彼は留学期限が過ぎても妻子の待つ日本に帰らず、東大助教授の職も辞し、結局は離婚し、そのままずっとフランスに居続ける。

私たちには彼がなぜそのような行動をとったのかは分からない。なぜなら、私たちは森有正ではないからだ。彼に代わってその行動の理由を考えるのは傲慢というものだろう。私たちに分かるのは、彼が帰国しなかった理由としてまず挙げられるのが、帰国すれば、偽物のフランス語を使ってフランス文学を研究し続けなければならなくなる、と彼が思ったということだろう。彼は日記や著作などでそのことについて数多く触れている。たとえば、1967年4月19日の日記で彼は次のようにいう。

「ポール・ヴァレリイの日本訳が送られてきた。私は日本におけるフランス語教師の職を放棄したが、そうしてよかったと思っている。(中略) 私はそうすることによってフランス文学の冒瀆者であることを免れたのである。(中略) フランス語とはフランスという社会に生きる人々の生活の神経系統に外ならない。それは生きてゐる何かなのだ。それだから、私は、私にとって、フランス文学を研究する為に私が想像し得る唯一の道を選んだということが

できる。私は正しい道にある。」<sup>5</sup>（傍点原文のまま）

と、日本でフランス文学を研究する無意味さについて述べる。また、森は晩年、日本での講演でも次のようにいう。

「ある時は、今はそこまで極端に考えておりませんが、フランス語という言葉は日本語という言葉と、重ね合わせて〈仏和辞典〉や〈和仏辞典〉に表現されているような仕方ではフランス語を理解してはだめだ、フランス語というのは別の言葉で、日本語というのはまた別の言葉で、その二つの言葉は、重なり合う言葉ではなく、並んでいる言葉であり、単語でもそういうことがある、と考えました。」

「〈魚〉という言葉で言いますと、もちろん、英語では〈フィッシュ〉(fish)ですし、フランス語では〈プワソン〉(poisson)です。けれども、〈魚〉という言葉聞いたとき、フランス人と日本人は全く別のことを考えるのです。殊に日本では魚肉を主に食べている、ところがフランス、ヨーロッパでは牛肉を主に食べている。そうすると魚肉は牛肉の副食物のような感じを持っている。日本人は魚肉というものに対して、また別な考え方をもっている。〈魚〉と言った場合、日本では鯉や鮒や金魚を考えますが、ヨーロッパの人は別のことを考えているかもしれない。そういうような、科学的には同じく重なり合うと思う言葉でさえ、非常に違ったことを表すのです。」

「そこで私はあるときには、日本語という言葉とフランス語という二つの言葉があって、これは重なり合うのではなく、わきに並んでいるもので、その全体を、別のものとして覚えて、それを結びつけて使わなくてはいけない、つまり二倍の数の単語を覚えなければならない、また二倍の数の事柄を覚えなければならない、と考えるにいたりました。」<sup>6</sup>

最初の引用文で「今はそこまで極端に考えておりませんが」と森が言うのは、それは数字には森の言葉は当てはまらないということだ。あとでも述

<sup>5</sup> 森有正、『砂漠に向かって』、筑摩書房、1977（10刷）、pp.175-176

<sup>6</sup> 森有正、『光と闇 — 森有正説教・講演集』、日本基督教団出版局、1977、pp.104-105

べるように、数字は等質的なので言語の壁をすり抜ける。しかし、それ以外の言葉について言えば、森が言うように、フランス語は日本語ではない。フランス語とロシア語のように同じ語族に属しているのならばまだしも、フランス語と日本語は異なる語族に属しているので、きわめて高い言語の壁によって隔られている。急いで付け加えておかなければならないが、ここで私のいう「言語」とはソシュールのいう「ラング（言語体系）」のことであり、「言葉」とは、その言語体系の中で使われている個々の言語記号、すなわち「パロール」のことだ。

森有正が研究していたフランスの文学はもちろんフランス語から成り立っている。しかし、彼自身はそれまで日本において、「仏和辞典」や「和仏辞典」に表現されているような仕方でフランス語を理解していただけだった。「仏和辞典」や「和仏辞典」のフランス語とは、むりやり日本の事物や日本人の感覚に結びつけられたフランス語、つまり表面はフランス語の形をしているがその内実は日本語なのである。一方、フランス人の使うフランス語はもちろんフランスの事物やフランス人の感覚と結びついていて、どこまでもフランス語だ。

このため彼はフランスの文学を研究するためにはフランスに住み続け、本当のフランス語を学び直さなければならないと思うようになる。日本に帰ると、再び偽物のフランス語を使ってフランスの文学を研究しなくなってしまう。そんな滑稽なことは自分にはできそうにない。フランスの文学はフランス語から成り立っているのだから、やはりどうしても本当のフランス語で研究しなければならない、という結論に達した森は妻子の待つ日本に帰ることができなくなる。真の理由であるか否かはべつにして、これが、森自身による、日本に帰国できなくなった理由の説明だ。

ここで森有正が述べていることを言い換えると、ある言語を母語として使ってきた人々のあいだには、その言語に対する翻訳不可能な共通感覚あるいは常識（コモン・センス）、森有正の言葉で言えば「神経系統」が形成されているということだ。従って、森有正によれば、翻訳とは偽物だ。翻訳で失われるのは語の響きやリズムだけではない。その言語を母語とする人々がその言語に対してもつ共通感覚もまた失われる。

このことは慣れ親しんだ日本文学の外国語訳を読めば私たちにも容易に分かるはずだ。たとえば、私は学生の頃、語学学習のために川端康成の『山の音』や夏目漱石の『吾輩は猫である』のロシア語訳、竹取物語や伊勢物語の英語訳を読んだことがある。そこでは日本語の「神経系統」が無惨に切断された、私にとっては異様な世界が広がっていた。また、これも学生の頃、あるロシア人研究者が日本の学会で発表する西鶴に関する論文を日本語に翻訳したことがある。彼女は日本語がとてもよくできる人だったが、そこで描かれた世界は私にはまったく理解できない異様なものだった。私は自分がロシア人作家の作品についてこれから書く論文も、ロシア人から見ればそれと同様の奇怪なものになるのだろう、と、絶望的になった。

ところで、森有正によれば、偽物なのは翻訳だけではない。原語で読んで同じ事態が生じる。森はフランス語でジイドのドストエフスキー論を読んで次のようにいう。

「例えば、これは私の専門だけに関することですけれども、ジイドという人がドストエフスキーのことを書いています。今から十五年前にそれを読んで、〈なんてジイドという人は、ナイーヴな分りきったことをいう人だろう〉と思いました。自分のほうがよっぽどドストエフスキーを深刻に知っていると考えていたのです。ところが今読んでみると全然それが逆なのです。ジイドという人が、どれだけ深くドストエフスキーを観ているか。それはなぜかと言いますと、ジイドが表しているフランス語というものの、またその中に表れているフランス人の考え方というものが、全く私から逸脱していたために、そういうことが分からなかったのです。それを見て、やっぱり一国の文化を学ぶということは非常に恐ろしいことであり、そのためには、本当にある意味で一生をかけなければなかなか分からないものだということを、私は感じた次第であります。」<sup>7</sup>

これもよく理解できることであるはずだ。ここで森有正が言おうとしている

---

<sup>7</sup> 森有正、『光と闇 ― 森有正説教・講演集』、p.114



のは、日本語を母語とする私たちが日本にいるかぎり、語学に堪能で外国語の文献を容易に読むことができるとしても、その行為は翻訳で読むのとあまり変わらないということだ。その外国語は、表面は外国語の形をしているけれども内実は日本語なのである。日本語ではなく外国語で読むためには、その外国語の共通感覚が身体に浸透しなければならない。そのためには、その外国語が使われている場所に住み続け、その外国語を学んでゆかなければならない。そう森は言いたいのだ。言われてみれば当然のことなのだが、私たちの多くはふつうそんな風には考えない。日本にいても、私たちは原文で読んでさえいれば、外国語を読んでいると錯覚しがちだ。このため、外国文学の教師の多くが「翻訳なんてだめだ。テキストは原文で読まなければだめだ。」と学生に説教するのである。

それでは、森のようにその外国語が使われている土地に移住し、生涯をかけてその外国語を学べば、その言語を母語とする人々がもつ共通感覚を身につけることができるのだろうか。この問いに対しても森は否定的だ。

「正直に申しますと、ぜんぜん筋を知らない新しい劇を、そのテキストを知らずに観に行きますと、半分分かったらいいほうなのです。今でもです。一七年間フランスにいて、フランス人と毎日しゃべり、手紙を書いたり、学校の講義を聞いたり、新聞を読んだり、一応フランス人と同じようにその中で生活していてです。半分分かれば非常にいいほうで、場合によれば三分の一しか分かりません。(中略)ところでこれもご参考までに申し上げますが、新しく(フランスに：萩原)来た若い方は、ひと月ぐらいでほとんど全部分かるようになる、というのです。ところがこれは非常に問題で、私が初めて来たときに分かったと思った状態と同じところにその方々がおられるので、だんだんそういう方々には芝居が分からなくなってくるということが起こるのだと思います。私はそういう状態がずっと続いております。」<sup>8</sup>

つまり、森によれば、フランス語のような日本語とは異なる語族に属する外

---

<sup>8</sup> 森有正、『光と闇 — 森有正説教・講演集』、p.102

国語をいくら勉強しても、フランス人並に分かるようにはならないということだ。森のように六歳からフランス人についてフランス語を学び、フランスに住み続けながらフランス語の学習を続けたとしても、結局、フランス語を母語とする人々のもつ共通感覚を身につけることはできなかった。つまり、家族を捨て、フランスに住み続けたのにも拘わらず、彼は結局、偽物のフランス語、つまりフランス語になりきれないフランス語を使ってフランスの文学を研究し続けたことになる。言うまでもないことだが、私たちの大多数は森有正ほどある外国語を習得するのに恵まれた環境で育ったわけではないし、自分が学習している言語が使われている土地に移住することもできない。従って、私たちは彼が身につけることができたほどにも外国語の共通感覚を身につけることはできないだろう。つまり、私たちは努力することによって外国語をある程度流暢に読むことはできるようになるが、それはその外国語を母語とする人々のもつ共通感覚を身につけて読んでいるわけではないので、結局、私たちは外国語の文献を原文で読んでも、翻訳で読んでいるのと変わらないことになる。

しかし、そんなことを言うけれど、生まれたときからバイリンガル環境で育てられた者は、二つの言語の共通感覚を身につけることができるのではないかと反論する人がいるかもしれない。しかし、そもそもバイリンガルの人物というものが空想的な存在なのだ。なぜなら、バイリンガルが可能だとすれば、その能力をもつ人は二つの共通感覚、森有正の言葉で言えば、二つの「神経系統」を持っていることになるからだ。このことは少し考えてみれば、いかに奇怪なことであるかが分かる。

ベルクソンによれば、諸瞬間の諸要素が浸透し合う質的な「具体的持続」が空間化されることによって、その諸瞬間の諸要素が併置される等質的な「記号的持続」が作り出される<sup>9</sup>。具体的持続から記号的持続が生まれるのであって、その逆ではない。なぜなら、人間であると同時に動物でもある私たちにとって、他の動物ももつ具体的持続の方がより基本的なものであるからだ<sup>10</sup>。その私たち

<sup>9</sup> ベルクソン、『時間と自由』、岩波文庫、2003（3刷）、p.284

<sup>10</sup> 萩原俊治、「物語はなぜ暴力になるのか」、『言語と文化』第4号、大阪府立大学言語センター、2005、p.299

の具体的持続から生まれた記号的持続と具体的持続が有機的に結びつき私たちの自我を作り出す。繰り返すが、ひとつの具体的持続からはひとつの記号的持続しか生まれない。従って、二つの記号的持続と結びつく具体的持続は二つなければならない。このとき、ひとりの人間の中に二つの自我が存在することになる。しかし、私たちは二つの自我を抱えて生きてゆくことはできない。生きてゆくことはあるいは可能かもしれないが、それはつねに「私って何？」という混乱、あるいは狂気の裡に生きてゆくことを意味する。従って、正気であれば、言葉そのままの意味でバイリンガルであるということとはあり得ない。私たちはひとつの言語と結びついたひとつの共通感覚をもつことしかできない。要するに、私たちにとって外国語の他者性はいつまでたっても失われない。

ということになれば、日本人である私たちにとって、外国語で書かれたものを読むとき、正確な翻訳でありさえすれば、それを翻訳で読もうと、辞書を引きながら原文を読もうと、辞書を引かないで原文をスラスラ読もうと、それはもう読むスタイルが違うだけであって、読みとっている内容について言えば、それは日本語なのであり、基本的に何も違いはないということになる。

さて、これで、詩や小説が翻訳されるとき、原作のもっている語の響きやリズム以外に何が失われるのかが明らかになった。つまり、私たち外国人にとっては何も失われないのである。というと、もちろん言いすぎになる。しかし、森有正みたいに外国に移住してある程度外国語の共通感覚を身につけることができる者は日本人としては少数派なので、日本人として生まれ、日本に住み続けている大多数の日本人にとっては何も失われないことになる。このような外国語のもつ厳然たる他者性こそ、森有正がその生涯をかけて明らかにしたことだ。

ばかばかしい、そんなことは少し考えてみれば、誰にも分かる。しょせん外国語は外国語なのであり、いくら努力しても、その外国語を母語とする人たちと同じような人間に私たちがなれるわけがない。そう言って、森有正の行為を嘲笑する人々がいるだろう。じっさい、私自身、これまでそんな風に森有正を嘲笑している人々のテキストを読んだこともあるし、面と向かって、私がそのように「愚か」な森有正を心から敬愛していることについて失笑されたことも

ある。しかし、森のその「愚か」とも言える試みがなければ、外国語が外国人並にできないことを私のような日本に住んでいる外国文学者はいつまでも悩んでいただろう。結局は当たり前のことを教えてくれただけかもしれないが、その当たり前のことを自分の生涯をかけて教えてくれた森有正に私は感謝する。そして、外国文学者としての私は、森有正の経験を参考にしながら自分に可能な仕事に集中することができる。その仕事とは何か。

当たり前のことを言うようだが、外国の文学を研究するのが外国文学者である。また、すでに明らかになったように、私たちの大半にとって小説を原語で読むのも翻訳で読むのも変わりはない。私たちはいくら努力してもその原語の共通感覚がネイティブ並に分かるようにはならない。従って、外国文学者の役割が江川卓氏の行ったような原作のテキスト研究ではないことは明らかだ。森有正のような現地移住者も含めて、私たちにそんなことはできない。それはその外国語を母語とする研究者の役割なのである。私が江川氏のドストエフスキー論に疑問を感じるのはこのためだ。

以上から、外国文学者の役割は次の三つに限定されるだろう。1) 外国人作家の紹介、2) その作品の紹介、3) 翻訳された作品の研究。3は外国語を知らなくてもできるだろうが、外国文学者の方が有利だとは言えるだろう。なぜなら、翻訳の語学的な誤りを修正することができるし、まだ翻訳されていない外国語で書かれた研究を参照することもできるからだ。しかし、それだけのことであり、いくら外国語に達者でも人間に不案内であれば、その作品研究は外国語を知らない研究者のものより劣ったものになるだろう。このことはロシア語を知らない森有正や小林秀雄などのドストエフスキー論が、彼らと同時代のロシア文学者のそれより優れたものであることから明らかだ。こんなことになるのは、何度も言うが、私たち外国人にとって小説を原語で読むのも翻訳で読むのも変わらないからだ。

ところで、翻訳されると小説から原語のもつ響きやリズムが失われるだけではなく、原作の中に保持されていた共通感覚も失われてしまうのだ。それなのに、この原作のもつ「神経系統」が断ち切られた翻訳小説を外国人である私たちは面白く読むことができる。しつこいようだが、これは原語で読む場合

も同じだ。テキストの内容について言えば翻訳を読んでいるのと変わりはない。従って、これからは「翻訳」という場合、そこには同時に日本人が原語で読む原作も含まれていると考えていただきたい。私たちはそのような翻訳された、あるいは翻訳されない外国の小説の何を面白いと思って読むのだろう。この問いに答えることは、結局、翻訳で読んで面白くない小説は原文で読んでも面白くない、という本稿の最初に述べた事態を説明することになる。

### 翻訳小説のどこが面白いのか

答から先に言おう。私たちが翻訳小説を面白いと思ったり思わなかったりできるのは、小説にはプロットというものがあるからだ。説明しよう。

小説『インドへの道』などで有名なフォースターはその講義で、物語を作っている「ストーリー」と「プロット」について次のように説明する。ストーリーは読者の「それからどうした？」という問いに、プロットは読者の「なぜか？」という問いに答える。作家らしい、じつに明快な説明だ。要するに、ストーリーとは時間とともに次々に起きてゆく出来事のことであり、プロットとはその出来事のあいだの因果関係のことだ。私はフォースターのこの定義を採用する。

フォースターが『罪と罰』を例に挙げているわけではないが、たとえば、ラスコーリニコフという貧乏学生が金貸しの婆さんを殺し、ソーニャという売春婦に説得されて自首する。そして、シベリアに流刑になって回心する。これが『罪と罰』の大きなストーリーだ。フォースターはふれていないが、このような大きなストーリーは当然、さらに小さいストーリーから成る。一方、プロットは、その出来事がなぜ起きたのか、たとえば、ラスコーリニコフはなぜ質屋の婆さんを殺したのか、という問いに答える。

このあと、フォースターはストーリーにしか興味のない人々を非難する。物語を読んで「それからどうした？」と問うしか能のない人々は、好奇心しかもっていない。「好奇心は人間の諸能力の中で最も低級なものの一つです。」フォースターによれば、ストーリーにしか興味のない人は愚鈍なのである。

「好奇心の強い人は大抵きまって記憶の悪い人ですし、真底は通例愚鈍なのです。口をひらけば〈あなたは何人兄弟です？〉などとたずねる人は思いやりのある人ではけっしてなく、一年経ってまた会うと、またもや口をだらりと開け、目を顔から飛び出させて、〈あなたは何人兄弟ですか？〉とたずねるでしょう。こんな人と友達になるのは困難だし、好奇心の強い二人の人がお互いに友達になるのは不可能です。好奇心だけではわれわれは少ししか進めず、小説の奥深くにはいることもできません — せいぜいストーリーまでしかいけません。プロットを理解しようと思えば、知性と記憶力をも加えねばならないのです。<sup>11</sup>」

フォースターの言う通りであるとすれば、どんな愚鈍な人間であっても、たとえば『罪と罰』を読み通す忍耐力さえあればストーリーだけは分かる。『罪と罰』のストーリーはそう面白いものではない。ストーリーだけ追えば、陰々滅々たるものだと言えるかもしれない。だから、授業でむりやり『罪と罰』を読まされた学生が愚鈍であるとすれば、その学生は、そんな気のめいる小説を読ませた教師を心底恨むだろう。フォースターの理屈からいえば、そういうことになる。

しかし、冷静に考えると、やはり読者と作者のあいだには相性というものがある。私が以前述べたように、読者の価値観や性格と作者のそれが余りにもかけ離れていると、読者はその作者の作品を楽しむことができなくなる<sup>12</sup>。従って、『罪と罰』をむりやり読まされてウンザリするのは愚鈍な学生だけではない。「知性と記憶力」を備えた学生であってもドストエフスキーと相性が合わなければ『罪と罰』に閉口する。たとえば、亡命人作家ナボコフは、未成年の頃ドストエフスキーに夢中だったのに、成人したあとは嫌悪感を覚えるようになる<sup>13</sup>。成人したナボコフに「知性と記憶力」がないとは誰にも言えない。

---

<sup>11</sup> E.M.フォースター、『小説とは何か』、米田一彦訳、1975（6版）、pp.108-109／E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, Penguin classics, 2005, p.87

<sup>12</sup> 萩原俊治、「誰がドストエフスキーを読むのか」、『大阪経大論集』第45巻第4号（通巻第222号）、大阪経大学会、1994、pp.111-163

<sup>13</sup> 萩原俊治、「誰がドストエフスキーを読むのか」、pp.154-156

もっとも、この点を除けば、フォースターの説明は正しい。私たちの中には、フォースターの言うような「知性と記憶力」のない人間——たしかに卑しい好奇心の持主である私もその候補者になりうるのだが——がたくさんいる。そんな人間にかかる、たとえば、文学作品はしばしば映画化され、箸にも棒にもかからない妙な代物にされてしまう。言うまでもないことだが、小説のプロットは言葉から成り立っている、ある小説が書き直されて映画のシナリオになれば、当然、小説の言葉は消え、小説のプロットも消滅する。フォースターのいう小説のいちばん「奥深く」面白い部分が跡形もなく消え失せるわけだ。こんなことをする映画製作者に知性と記憶力はない。その一例として、私が昔見た『罪と罰』が挙げられるだろう。これはソ連時代に映画化されたものだ。そこでは消滅した小説のプロットの代わりに効果音を安易に流したり、ラスコーリニコフ役の俳優に悲壮な顔をさせたりしていた。稚拙でウンザリしたが、映画で小説のプロットを再現するつもりなら、私が「プロットの影」と呼ぶものを映画独自の様式で再現しなければならない。

急いで付け加えておかなければならないが、私はこれまで『罪と罰』の「プロットの影」という風に述べてきたが、厳密に言うとするれば、これは『罪と罰』の「プロットの影」と言わなければならない。なぜなら、それはネイティブの人々が読むプロットではなく、日本人である私たちが読む翻訳されたプロットであるからだ。あとでも説明するが、プロットの影とは等質的な因果関係のことだ。それは異なった言語に翻訳されても変化しない。知性と記憶力のある映画監督なら、可能かどうかは別にして、原作のプロットの影を「映画言語」ともいうべき映画独特の様式で表現しようと努力するだろう。

ここでプロットの影を説明するとき用いる「等質的」という言葉、またその反対語である「質的」という言葉、これはベルクソンの用語だった。この二つの言葉についてはすでに説明した<sup>14</sup>。その説明を簡単に反復しておこう。

たとえば、羊の一頭一頭をかけがえのない「質的」な存在と見るとき、その羊は異なった存在なので数えることはできない。一方、その羊の一頭一頭をあ

---

<sup>14</sup>萩原俊治、「物語はなぜ暴力になるのか」、pp.293-317／萩原俊治、「非暴力を実現するために」、『人間科学：大阪府立大学紀要』No. 1、2005、pp.29-52

る「等質的」な共通の特徴を備えた存在と見るとき、その羊を同じものと見ることができ、数えることも可能になる。質的なものとは反復不可能な一回きりのものだが、等質的なものとは反復可能なものだ。しかし、羊のような生き物がまったく同じ特徴を備えているということはありません。それらが「ほぼ」類似の特徴を備えているときを指して、私たちは等質的な特徴を備えていると言うのである。人間以外の動物は対象を主に質的にしか把握できないが、人間は対象を質的に把握すると同時に等質的に把握することができる。このため、私たちは目の前の羊の群れから等質的な特徴、つまり羊に共通の特徴を抽出し、目の前にいるのが羊の群れだという判断を下すことができる。

これと同様に、私たちは物語から等質的なさまざまな因果関係、つまりプロットの影を抽出することができる。羊の特徴と同じように、翻訳されてもこの因果関係が「ほぼ」類似のものになるとき、それは等質的なものであり、それがプロットの影なのである。つまり、私たちが原作を翻訳できるのも、またその翻訳を読んで楽しめるのも、私たちに原作からプロットの影を抽出する能力、すなわち、対象を等質的に把握する能力があるからだ。小説などの物語の翻訳でもっとも重要なのは、原作からできるだけ正確にプロットの影を抽出し、それを別の言語体系によって表現することだ。もっと詳しく説明しよう。

## プロットの影

ベルクソンが言うように、言葉そのものは等質的なものだ。たとえば、現実には質的なものとして存在する羊を羊と名付けることによって、それを反復可能な等質的なものに変えてしまう。しかし、次のような疑問をもつ人がいるかもしれない。たとえば、日本人である私たちが羊に対してもつ共通感覚と英国人がシープ（羊）に対してもつ共通感覚は異なる。従って、仮に日本語と英語のいずれにも堪能な人がいるとすれば、その人にとって「羊」と「シープ」は別のものになるので、「羊」と「シープ」はその相互の関係において質的なものになるのではないのか、と。しかし、繰り返すが、私たちが狂気に陥っていないかぎり、言葉そのままの意味でバイリンガルであるということはありません。



従って、日本人であると同時に正気である私たちにとって「シープ」というものは存在しない。存在するのは「羊」だけであり、それはやはり等質的なものである。森有正が失敗したように、私たちは自分の共通感覚が浸透した言語圏の外に出て、別の言語圏に入ることはできない。ベルクソンが言うように、言葉そのものはやはり等質的なものだ。

しかし、一方、言葉は読書の現場において質的なものでもある。読者なしにテキストが存在するわけではない。誰にも読まれないテキストはテキストではない。それは、ただの墨やインクの染み、あるいは電子信号などにすぎない。読まれて初めて、それはテキストになる。そのとき、そのテキストを読む読者は自らの生の持続の中で言葉に出会う。その言葉との出会いは二度と繰り返されない。なぜなら、読者が出会うその言葉の意味を拘束するのは、まずその言葉が置かれるテキストでの文脈であり、次に読者の過去負荷性（体験、性格や価値観、想像力<sup>15</sup>）、読書環境などである。要するに、同じテキストの同じ言葉を読んでも、読者がテキストから読み取る内容はさまざまに変わる。ひとつとして同じ質のものはない。読書の現場では、テキストの言葉は一回きりの質的な意味をもつ。

従って、羊と同様、テキストの言葉にも等質的な面と質的な面があることになる。すなわち、同じ言語圏の者が共有する等質的な意味と、読者がテキストの言葉と出会うときに析出される一回きりの意味だ。これを意味論の術語で言い直すとすれば、言葉の等質的な面が「デノテーション」（外示の意味）に、言葉の質的な面が「コノテーション」（共示の意味）にほぼ相当する。「デノテーション」と「コノテーション」について丸山圭三郎は次のように説明する。

「人は一般に、「病院」という語を聞いたり読んだりすると、その基本的な  
外示（デノテーション）ばかりか、それを核としてそこに付着する辺暈のご

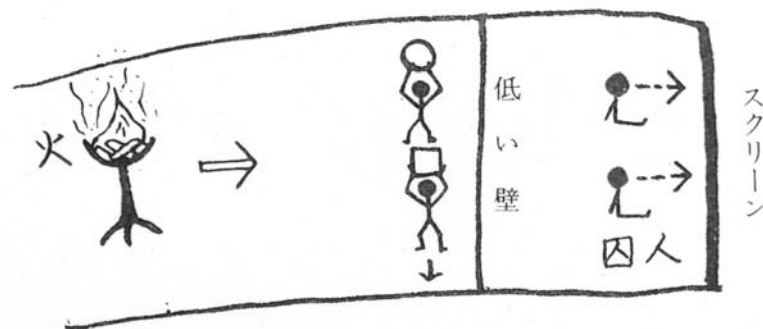
---

<sup>15</sup> 私のいう想像力とは次のようなものだ。「いまでも人々は想像力とはイメージを形成する能力だとしている。ところが想像力とはむしろ知覚によって提供されたイメージを歪形する能力であり、それはわけても基本的イメージからわれわれを解放し、イメージを変える能力なのだ。」ガストン・バシュラール、『空と夢』、宇佐見英治訳、法政大学出版局、1968、p.1

ときもう一種の意味を思い浮かべるのが普通であり、それは個人個人の生活体験や価値観次第でまったく異なる場合もありうるのだ。(中略)この語のまわりに付着している意味は、それが実現されるときの実質から生じるのではない。しかしまだにラングには沈殿していないのであるから、これを個人の次元にある共示（コノテーション）と呼ぶことができるであろう。」<sup>16</sup>

もっとも、以上は同じ言語圏に属する者同士のあいだで生じる出来事だ。異なった言語圏に属する者同士のあいだでは、それとは異なった事態が生じる。分かりやすくこの事態を説明するため、洞窟の比喩を使おう。プラトンが『国家』で述べた洞窟の比喩とは次のようなものだった。

#### 洞 窟 の 比 喩



まず深い洞窟のいちばん奥に、囚人たちがスクリーンに向かって座っている。彼らはまるで全身セメントで固められたみたいに頭も何も動かすことができず、ただじっとスクリーンを見つめることしかできない。どうしてそうなったのかは問わないでほしい。これは比喩なのである。その囚人たちの背後には低い壁があり、その壁に沿って、頭上高く物がかかげた人々が歩いている。この物は、

<sup>16</sup> 丸山圭三郎、『ソシュールの思想』、岩波書店、1981、p.251

この世にあるありとあらゆるもの（プラトンの真意を汲めば人間や動物であってもよい）であり、さらにその人々の向こうの高いところで火が赤々と燃えている。囚人たちには低い壁のために、物を運ぶ人々の姿は見え、物の影しか見えない。これが洞窟の比喻と言われるものだ。

いま人々によって頭上高く持ち上げられ運ばれている物を、A 氏という人物が読書の現場でテキストから読み取る一回きりの質的な意味だとしよう。すると、囚人たちがスクリーン上に見ている物の影が、別の人物 B 氏によって、A 氏がテキストから読み取ったであろうと推測される意味になる。これは次のようなことだ。つまり、当然のことだが、A 氏と B 氏があるテキストから読み取る一回きりの質的な意味（コノテーション）は異なる。また、B 氏は A 氏ではないので、B 氏には当然、A 氏がそのテキストからどのような意味を読み取っているかは分からない。それにも拘わらず、B 氏は A 氏がそのテキストからどのような意味を読み取っているのかを推測することはできる。どのように推測しようと、それは B 氏の自由だ。その B 氏の推測した内容が、囚人たちがスクリーン上に見ている物の影なのである。

いま仮に、この影が鮮明であればあるほど、B 氏の推測する意味が A 氏のテキストから読み取った意味に近いとしよう。二人の母語が同じ言語であれば、テキストの言葉の等質的な面（デノテーション）を共有するので、その等質的な面を手がかりにして思考する B 氏の推測、A 氏はテキストからかくかくしかじかの意味を読み取っているのだろう、という推測が的中する確率は高い。すなわち、その影は鮮明だ。たとえば、A 氏と B 氏が同じような文学的素養を持っている日本人であるとすれば、両氏が漱石を読むとき、B 氏は自分とほとんど同じ意味を A 氏が読み取っていると推測することができる。

しかし、二人が日本文学に造詣が深いとしても、異なる母語をもつのであれば、B 氏は A 氏が自分と同じように読み取っていると推測することはできない。また、A 氏と B 氏がフランス語と日本語のように異なる語族に属する母語をもつ場合、二人が同じように読み取っていると期待することはますます困難になる。というより、理性的に考えれば、このとき二人は同じテキストを読みながら、かなり異なった意味をそこから汲み取っていると見る方が自然なのである。

この場合、影はきわめて不鮮明だ。森有正はこのような事態について述べていたのだった。

しかし、そのようなテキストに等質的なものがあることも確かだ。たとえば、『罪と罰』を読んで、マルメラードフがなぜ妻のカチェリーナを怖がっているのか、そのカチェリーナがなぜ夫の死後、通りに子供達を連れ出して踊らせたのか、というようなプロットに関して文学愛好家のあいだで意見が大きく分かれることはないだろう。もし意見が大きく分かれるのならば、私たちはさまざまな日本人や外国人によって書かれた『罪と罰』論を読んでも理解できないだろうし、国際学会などでさまざまな母語をもつドストエフスキー研究者と『罪と罰』について意見を交換することもできなくなるだろう。

さらに、物語の範囲を人文科学の理論にまで広げるとすれば<sup>17</sup>、もし言語の壁を越える等質的なものがないとすれば、たとえば私たちがフロイトの作った物語を読んで議論することも不可能になるだろう。たとえば「転移」について議論することも不可能になる。しかし、実際は、言語の壁を越えて私たちは議論している。それがどこまで噛み合った議論になっているかはさておき、フロイトの作った物語に等質的なものがあることは確かだろう。

私見によれば、テキストの中の等質的なものは次の三つに分類できる。1 から 3 になるほど等質性が弱くなる。

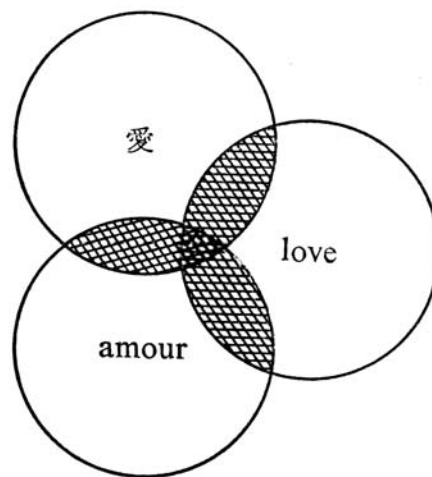
- 1) 数学や自然科学におけるテキスト
- 2) 物語におけるプロットの影（因果関係）
- 3) 物語におけるテキストの言葉

1 についての説明はもはや不要だろう。数学や自然科学のテキストは等質的なので言語の壁を越える。どのような言語圏の読者もそのテキストから同じ意味を読みとる。そこにはデノテーションしかない。また、そうでなければ数学や自然科学のテキストとは言えない。

---

<sup>17</sup> すでに述べたように、文字通りの物語だけではなく、人文科学の理論もまた物語だ。理論に私たちの想像力が加わることによって、それは時間の流れをもつ物語になる。たとえば、フロイトの転移理論は、私たちの想像力が加わることによってストーリーとプロットをもつ転移についての物語になる（萩原俊治「熊の親切、ウサギの迷惑 —— レヴィナスとマルクス」、『言語と文化』2号、大阪府立大学言語センター、2003、p.250）

また、3の物語におけるテキストの言葉は、森有正が述べているように、言語の壁を越えることができない。それは原文のテキストの影にすぎない。言語の壁を越えた瞬間、たとえば「愛」が「love」になるとき、原語である「愛」のもつ「デノテーション」（外示的意味）さえ失われる。従って、言葉の質的／等質的な面のいずれも言語の壁を越えることができない。しかし、いつでもそのデノテーションのすべてが失われるわけではない。丸山圭三郎が次のような図を描いて述べているように、たとえば、日本語の「愛」と英語の「love」、さらにフランス語の「amour」には共通のデノテーションがある<sup>18</sup>。



これは「愛」だけに当てはまる現象ではなく、それ以外の言葉、たとえば「牛」や「米」などにも当てはまる。この共通のデノテーション、つまり等質的な部分を手がかりにして、私たちは翻訳された物語のテキストを読んでゆく。もちろん、その読みにはネイティブの読みと比べて大きなズレや誤解が含まれるので、その自分の読みをネイティブが原文から読みとっているものとまったく同じであると思う読者がいるとすれば、その人は妄想に囚われている。

2については再びフォースターから引用しながら説明しよう。すでに述べたように、小説などの物語が面白いのか、面白くないかの決め手になるのは、そのプロットだった。彼のもはや有名になったプロットの例とは次のようなものだった。

<sup>18</sup> 丸山圭三郎、『フランス語とフランス人気質』、日本放送出版協会、1982、p.81

物語Ⅰ：The king died and then the queen died of grief.<sup>19</sup>

物語Ⅱ：王が亡くなられ、それから王妃が悲しみのあまり亡くなりました。<sup>20</sup>

物語Ⅰが原文で、物語Ⅱが翻訳だ。しかし、私たちの母語が日本語だとすれば、いずれのテキストも英語を母語とする人々が読んでいるテキストの影に過ぎない。従って、このテキストのストーリーやプロットについても厳密に述べるとすれば、「ストーリーの影」、「プロットの影」と呼ばなければならない。煩わしいけれど、言語の壁を越えことができるかのような妄想に囚われないため、しばらくはその厳密な言い方を採用しよう。

この例文では、“The king died”（「王が亡くなられ」）、“and then the queen died”

（「それから王妃が悲しみのあまり亡くなりました」）というのが「それからどうした？」という問いに答えるストーリーの影で、プロットの影である因果関係は“of grief”（「悲しみのあまり」）だ。プロットの影はこのように明快な場合もある。ドストエフスキーの作品でしばしばそうであるように、あまりにもポリフォニックなため特定できない場合もある。しかし、いずれにせよ、このプロットの影は言語の壁を越える。そうでなければ、私たちはなぜ王妃が亡くなったのか分からない。従って、このようなプロットの影は等質的なのである。

しかし、私たちがそのプロットの影による因果関係を理解できるような体験を共有していない場合、そのプロットの影は等質的ではなく質的なものになる。そして、このようなプロットの影は私たちには意味不明なものになる。要するに、個人間の体験の違い、文化の違いなどのために、ストーリーの影のあいだの因果関係を理解できない場合がある。

以上から、物語を作っている言葉と同様、プロットの影による因果関係にも等質的なものと質的なものがあることが分かる。これを、3のテキストの言葉について述べたのと同様に言うとしたら、プロットの影の等質的な面は「デノテーション的な面」、その質的な面は「コノテーション的な面」と言うことができるだろう。

もっとも、デノテーション的な面と言っても、言語にはいちおう言語間の等

---

<sup>19</sup> E. M. Forster, p.87

<sup>20</sup> E.M.フォースター、p.108

質的な意味を対照比較できる辞書というものがあるのに対し、プロットにはもちろん辞書はない。私たちの生は無限に多様なので、辞書は作れない。ウラジール・プロップのような試みもあるが、それは民話に限定したプロットについての類型学にすぎない。従って、プロットについて、先の「愛」についての集合図のようなものを描くことはできない。ひとつでも例外があれば、その基準は無効になるので、また例外がないと断定する根拠を私たちはもたないので、プロットのデノテーション的な面を分類するその基準を定めることができない。繰り返すが、私たちの生は無限に多様なのだ。

そうではあるが、おおよそのことは言える。つまり、明らかに言語の壁を越えて類似のものが存在するだろうと推測できるものは等質的になりうる。たとえば、人類が共有するであろうと推測できる心理（「彼女は悲しみのあまり亡くなった」など）、自然現象（「雨が降りだしたので、干していた作業着をあわてて取り込んだ」など）、物理・化学現象（「長いこと履いていたので靴に穴があった」など）など。一方、デノテーション的であるとしても、明らかにある言語にだけ存在するローカルな現象は言語の壁を越えない。たとえば、文化的現象（「年末になったのでお歳暮を贈った」など）、地域学的知識（「京都なので冬は底冷えがする」など）、地理的知識（「私は奈良近辺に住んでいたので興福寺にはすぐ到着した」など）、音韻的現象がプロットに影響するとき（朔太郎の詩など。たとえば、「天景」の冒頭、「しづかにきしれ四輪馬車」：「しづかにきしれしりんばしゃ」と「し」の音を持つので、馬車は「しづかにきしる」。また、四分の二拍子の強弱拍で「しづかに/きしれ・/しりんば/しゃ・・・」と読めば、強拍の「し」「き」「し」「し」が、四輪馬車の静かに軋みながら進む情景を読者に想像させる）など。

さて、これで、私たち外国人にとって、なぜ翻訳で読んで面白くない小説は原文で読んでも面白くないのか、という理由が明らかになった。ネイティブの読む原作と私たちの読む翻訳の橋渡しをしてくれるのは、2のプロットの影と3のテキストの言葉のいずれもデノテーション的な面だ。この2のプロットの

影が私たちに興味深いものであるか否かで、私たちは翻訳あるいは原文を面白く読めたり読めなかったりする。

また、これで私のような外国文学者はどんな風に外国文学を研究すればよいのかもほぼ明らかになった。外国文学者の役割は次の三つだった。1) 外国人作家の紹介、2) その作品の紹介、3) 翻訳された作品の研究。この3の内容が明確になったということだ。何度も言うように、私たちは母国語以外の言語で書かれたテキストをネイティブのように等質的／質的に理解する能力を持たない。すなわち、私たち外国人の読者には、そのようなテキストの言葉とその言葉の背後にある共通感覚について語る資格はない。従って、江川卓氏の行ったような、原文の背後にある「謎」を探るという試みじたいがナンセンスなのである。

「翻訳された作品の研究」とは、正確に言えば、プロットの影とテキストの言葉のいずれも日本語と共有する等質的な面（デノテーション的な面）によって了解可能になった翻訳（あるいは原文）から、私たちにも了解可能な話題だけを取り上げて論じることだ。これを平易に言い直せば、私たちは翻訳（あるいは原文）を読んで分かることだけを論じておればいいということだ。それ以外のことはネイティブの研究者に委ねなければならないし、私たちにはそれしかできないはずなのである。また、このような節度さえ守りさえすれば、私たちは外国文学を読みながら、日本人だけのあいだでしか通じない話題を取り上げて論じてもいいし、日本人以外の者とも共有できる話題を取り上げて論じてもいいだろう。それは論じる者の自由だ。しかし、学術研究ということになれば、当然、日本人以外の者とも共有できる話題を取り上げて論じるのがいいのに決まっている。具体的には、自分の論文をその外国文学のネイティブも含めた様々な母語をもつ研究者に読んでもらい、批判を仰ぎながら研究を積み重ねてゆくことになる。

ということで、大騒ぎしたわりには平凡な結論しか出なかったのが残念だが、これで外国語の他者性についての議論は閉じることにする。

ところで、以上から、これから私が述べてゆくドストエフスキー論にほとんど問題はないと言えるだろう。なぜなら、私はそこでポリフォニー論や模倣の



欲望論、そして私のいう「最初の暴力」論を中心に据えて述べてゆくことになるからだ。以下で詳しく述べるように、ポリフォニー論をはじめとするそれらの理論は言語の壁だけではなく、時代の壁をも越える理論だ。

## 催眠術としての物語

細かい議論に入る前に、まずドストエフスキーの作品全般の催眠術的な特徴について述べておかなければならない。ベルクソンは次のようにいう。

「芸術の技法のなかには、通常は催眠状態を得させるための技法が、緩和され洗練され、言わば精神化された形式で、再び見出されるであろう。(中略) 詩の魅力はどこからくるのだろうか。詩人とは彼の心のなかで感情をイメージへと発展させ、イメージそのものをリズムに適した言葉へと生育させて、感情を読み取れるようにするひとのことだ。目の前をこれらのイメージが通り過ぎるのを見て、私たちの方は、それらのイメージがその言わば情動的等価物であったような感情を体験することになるろう。しかし、これらのイメージは、リズムの規則的な運動なしでは、私たちにとってさほど強力に理解されることはないだろう。私たちの心をあやし、眠らせたあげく、夢のなかでのように自分を忘れさせて詩人とともに考えたり見るようにさせるのは、リズムなのである。」<sup>21</sup>

ベルクソンは小説については触れていないが、言語芸術のひとつである小説もまた一種の催眠術であることに変わりはない。私たちは小説を読むとき一種の催眠術にかけられる。また催眠術にかけられないと読み続けることができなくなり、小説を放り出す。

ベルクソンがここで述べているような詩の魅力は、他の言語に翻訳されると失われる。それは、すでに述べたように、詩の魅力の大半が語の響きやリズムにあるからだ。一方、これもすでにフォースターを引用しながら述べたように、

---

<sup>21</sup> ベルクソン、pp.27-28

一部の小説を除き、小説の魅力は詩的な部分ではなくストーリーとプロット、つまり物語にあるので、催眠術的な効果ということになれば、それは当然、物語のもつ催眠術的な効果ということになる。

この物語がもつ催眠術的な効果によって、私たちはドストエフスキーの作品を夢中になって読む。それは催眠術なので、物語の語り手と読者とのあいだにあらかじめ信頼関係（催眠術でいう「ラポール」）がなければならない。あらかじめ読者に信頼されていなければ、ドストエフスキーは読者に催眠術をかけることはできない。文学者たちの「ドストエフスキーの小説は面白い」という噂は、ドストエフスキーと読者とのあいだに信頼関係を作るのにある程度役立つだろう。また、ドストエフスキーと相性の合う読者は容易にドストエフスキーを信頼するだろう。

催眠術にかかると、私たちはドストエフスキーという催眠術師の言うことを信じるようになる。それは斎藤稔正によれば「催眠状態は意識の変容状態であり、そのために生じる種々の変化が被暗示性を高めている」<sup>22</sup>からだ。また、ここでいう「意識の変容状態」あるいは「変性意識状態」（*altered states of consciousness*）とは、苫米地英人によれば「感覚がいつさい遮断された空間に長時間いたとき、意識が変形して、夢を見たり酩酊したような感覚に襲われたりする」<sup>23</sup>ことでもある。ドストエフスキーの読者にとってこのような事態はおなじみのものだ。ドストエフスキーの作品を読んでいるとき、私たちは酩酊状態に陥る。

しかし、読者とドストエフスキーのあいだに一応信頼関係が成立し、相性も合うとしても、ドストエフスキーが下手な催眠術師であるとすれば、読者を変性意識状態に追い込むことはできない。ドストエフスキーはどんな方法で読者を追い込んでゆくのか。ドストエフスキーの愛読者ならすぐ分かるように、ドストエフスキーはきわめて精緻に組み立てられたプロットによって読者を変性意識状態に追い込んでゆくのである。しかし、残念ながら、いくらドストエフスキーの愛読者がそう言い張っても、それは回答にはならない。なぜなら、そ

---

<sup>22</sup> 斎藤稔正、『催眠法の実際』、創元社、2002（9刷）、p.33

<sup>23</sup> 苫米地英人、『洗脳原論』、春秋社、2006（5刷）、p.9

れはドストエフスキーはきわめて精緻に組み立てられたプロットを作ったので、きわめて精緻に組み立てられたプロットを作ったのだ、と述べているのに過ぎないからだ。

その同語反復を打ち破るため、たとえば『罪と罰』から大小すべてのプロットを書き抜こうとしても、それはできない。なぜなら、ドストエフスキーの愛読者なら誰にも分かるように、またバフチンも指摘しているように、ドストエフスキーの作品におけるプロットを固定的に捉えることは不可能であるからだ。或る人物がある行動を取った原因についてドストエフスキーはポリフォニックに描く。

一方、ドストエフスキーの愛読者でない者は、ドストエフスキーよりも巧みにプロットを組み立てることのできる作家ならたくさんいると思うだろう。チャーホフ、モーパッサン、トルストイ、フローベール……。冷静に考えれば確かにそうなのだが、ドストエフスキーの愛読者はそのような比較を許さない。彼らはドストエフスキー以上に精緻にプロットを組み立てる能力をもっている作家はこの世界に存在しないと確信している。私自身そうだし、例は挙げないが、多くの熱狂的なドストエフスキー論を読めばそのことは明らかだ。従って、問題なのは、ドストエフスキーの愛読者たちはなぜそんな風に確信してしまうのかということだ。つまり、問題なのは、ドストエフスキーの作品においてプロットがどのように精緻に書かれているのかという客観的な事実が問題なのではなく、ドストエフスキーの愛読者はなぜドストエフスキーの作品こそ世界で一番精緻なプロットをもつものであると確信してしまうのかということなのである。じつは、ここにこそドストエフスキーがおそらく無意識の裡に仕組んだ恐るべきトリックがある。そのトリックがドストエフスキーの愛読者にそんな風に思わせる。江川卓氏になぞ解きシリーズを書かせるほどドストエフスキーの作品を完璧なものと思わせたのも、このトリックなのである。

## ドストエフスキーのトリック

そのトリックとは、ドストエフスキーの作品に登場する主要な人物が一部の

例外を除き、ことごとく催眠術にかかった人物であるということだ。また、ドストエフスキーの愛読者が子供のようにありのままの自分をさらけ出すと同時に、相手の声に耳を傾ける人々であることだ。ドストエフスキーはこの二つの事態の相乗作用を利用してトリックを仕掛けている。

すでに私が明らかにしたように、ドストエフスキーの作品ともっとも相性の合う読者とは、知的でありながら、大人になっても、子供のように現在中心的な時間を生きることができる人だった<sup>24</sup>。彼らは子供のように容易に相手に感情移入してゆくことができる。このため、ドストエフスキーの作品に登場する人物にも容易に感情移入してゆくことができる。ところが、その主要な登場人物たちが催眠術にかけられた人々なのである。彼らをドストエフスキー研究者たちの言葉を借りて「夢想家」と呼ぶことも、バフチンの言葉を借りて「イデオの人」と呼ぶことも可能だ。しかし、私はドストエフスキーのトリックを明らかにするため、彼らを催眠術にかけられた人々と呼ばなければならない。この催眠術にかけられた登場人物に感情移入する読者もまた、登場人物とともに催眠術にかけられる。要するに、ドストエフスキーは子供のような読者を登場人物もろとも催眠術にかけてしまう。このため読者は物語のプロットをきわめて精緻なものと錯覚し、物語に巻き込まれてゆく。じつに単純なトリックだ。しかし、子供のように現在中心的な時間を生きることができる読者は、このトリックを見抜くことができない。というより、見抜いていても、喜んで引っかかってしまう。それほどこのトリックは現在中心的な時間を生きることができる読者にとって魅惑的なのである。一方、あまり子供のように現在中心的な時間を生きることができない読者はトリックに引っかからないので、こんな小説がどうして面白いのかと思うだけだ。このトリックに引っかかることができる人々こそ、世界をポリフォニックに把握することができ、ドストエフスキーの小説のもつポリフォニー性を十分に味わうことのできる人々だ。また、彼らこそドストエフスキーの描いた模倣の欲望や最初の暴力を私たちの世界のうちにも見ることのできる人々なのであり、私たちの世界にあふれる暴力を廃絶する能力をもつ人々なのである。とまで言うと、ドストエフスキー論の枠をはずれ

---

<sup>24</sup> 萩原俊治、「誰がドストエフスキーを読むのか」、p.148

る神懸かり的な物言いと誤解されかねないが、ドストエフスキーの作品がそのような希望を抱かせることも確かだ。次稿からそのことについて述べてゆこう。

(2007 年 1 月 7 日受理)

**Dostoevsky and “The first violence”  
—— the otherness of foreign languages and narratives as hypnotism ——**

Shunji Hagihara

Before analyzing Dostoevsky's work, I have described the difficulty that arises when we treat the literature written in the language different from our mother tongue, i.e., Japanese. Some Japanese scholars, including those who are renowned, have come to neglect the difficulty involved with treating such literature.

Dostoevsky wrote his work in Russian, while our mother tongue is Japanese. Russian belongs to Indo-European languages, while Japanese doesn't. There are high walls between Japanese and Indo-European languages. Therefore, for instance, American or French readers tend to understand what a Russian writer writes more easily than Japanese do. Consequently, a Japanese doesn't pay too much attention to the otherness of the foreign language when he researches a foreign writer who wrote in the language that belongs to Indo-European languages, like the Russian language.

From my point of view, when a Japanese researches the foreign literature written in the language of the Indo-European languages, his role is limited to the following three points: 1) introduction of foreign writers, 2) introduction of their work, and 3) research of translated work. A scholar whose mother tongue belongs to Indo-European languages might think it strange that the role of Japanese scholars is the researching of translated work. However, when a Japanese, like me, who keeps living in Japan, reads in the original a foreign literature of which language belongs to Indo-European languages, it makes no difference whether he reads it in the original or reads its translation.

To illustrate it, I have introduced the story of the recollection of Arimasa MORI, who was a famous scholar of French philosophy in Japan. He continued learning French

from a French teacher since he was a child. When he became an associate professor of Tokyo University, he went to France to study French philosophy. But, to the astonishment of everybody, he didn't come back to Japan and discarded his family in Japan. He continued to stay in France until his death for the purpose to study French philosophy more perfectly. However, as he publicly mentioned, after all, he was not able to wipe out the otherness which the French language had to Japanese. That is, he was not able to acquire French's common sense. Such tragedy of Arimasa Mori shows clearly the following: the great majority of Japanese scholars of foreign literature, which are written in Indo-European languages, don't have the ability to research these writings. It is because, in continuing to live in Japan, they have studied foreign languages to research foreign literature. They cannot understand the common sense of such foreign languages.

Therefore, I state that it is necessary for them to give up the ambition to discuss such foreign literature in the original. From my point of view, they should discuss the problem that can be shared with the readers whose mother tongues are both Japanese and the other languages. In other words, they should discuss the problems which exceed the wall of the language. In order to explain such problems in detail, I have used two pair concepts, i.e. Bergson's quality/qualitative and semantic concepts denotation/connotation. From my point of view, only the quality aspect (i.e. denotational aspect) of a story goes beyond the wall.

After finishing such a long preface, at last, I will begin to discuss Dostoevsky's work. In beginning to talk about Dostoevsky, I point out that Dostoevsky is a kind of hypnotist, and that the majority of characters who appear in Dostoevsky's work are put under hypnotism. I will state in detail the nature of hypnotism employed by Dostoevsky in my following analysis.

