

# 告白する身体

番 場 俊

1

身体はなぜ文学の問題になるのか？ とりわけ、小説というジャンルにとって？ この問いに対する答えは自明なようにも見える。われわれはなによりもまず身体であり、身体こそはわれわれにとっての最大の謎だからだ。文学はつねにこの両義的な対象に魅了されてきた。『身体の作業』のピーター・ブルックスが言うように<sup>1</sup>、身体をエクリチュールのなかに取り込むこと、そしてエクリチュールを身体に刻み込み、身体を一つの意味に変えることは、つねに文学の第一の関心事だった。精神分析の知見に依拠しつつ、彼は、とりわけ世界を「見る」ことを第一の課題とするリアリズム小説において、身体が登場人物と読者の欲望の焦点となることを検証していく。問題となるのは性愛化された女性の身体であり、西欧の伝統における見ることと欲望と知の衝動の結びつきである。ブルックスは18世紀の歴史家・小説家シャルル・ピノー・デュクロの次の言葉を引用しているが、それは一世紀の時を隔てて『善悪の彼岸』のニーチェと訝しあう。「女は嘘つきだと非難するくせに、男たちが〈真理 la Vérité〉を女性にしてしまった理由が私には分からない。解決しなければならない問題だ。彼らはまた、それは裸であり、裸であるのが当然だと言う。われわれがあんなに熱心に女たちを追いかけてまわしているのが〈真理〉に対する隠れた愛ゆえであることは間違いない。われわれは女たちから、〈真理〉を隠していると思われるものすべてを剥ぎ取ろうとする。そして一人に対する好奇心が満足させられ、幻滅が訪れると、別の女を追いかけて、もっと幸福になろうとする。愛と快楽と浮気は、〈真理〉を知ろうとする欲望がもたらす結果にすぎないのだろう<sup>2</sup>」。

ヴェールを剥ぎ取り、裸にして「見る」べき対象としての女性＝真理。しかし小説というメディアにとって、身体は表象される対象であるだけではない。それは表象する現実の身体に感染し、登場人物と作者と読者を媒介する力でもあるのだ。若き心理学者ヴィゴツキーほどこの問題に真正面から取りくんだ者はいない。「呼吸に対することばのリズムの影響について」(1926年)のなかで、彼は、従来の美的経験の心理学がことばの経験における運動感覚反応を無視してきたことを非難する。言語の経験は単なる意味の理解にとどまらず、身体の全体を巻き込んでいるのだ。とりわけ重要なのは呼吸である。彼がおこなった実験は驚くべきものだ。被験者に、まだ読んだことのないプーニンの短編「軽やかな息づかい」を音読させ、呼吸記録器で被験者の呼吸曲線を記録する。次に被験者に同じ短編を黙読させ(一行を読み終わるごとに指で机を叩いて進み具合を知らせてもらう)、同様の計測をする。最後に被験者に同じ短編が朗読されるのを聞かせ、その呼吸を記録する。実験データが少なく満足な結果は得られなかったが、それでも彼は、同一のテキストに対してほぼすべての被験者の呼吸曲線が同じ変化を示すこと、また、音読と黙読の際の呼吸

曲線がほぼ一致するのに対し、朗読を聞いたときの呼吸曲線は顕著な違いを示すことを観察している。テキストの言語構造はわれわれの身体にダイレクトに作用している。ヴィゴツキーは文学の心理的機制を次の三点に要約するのだ。「1. 作品のことばのリズムはそれに見合ったリズムと特徴をもった呼吸を引き起こす。[...]人は読む通りに呼吸する。2. あらゆる呼吸法とそのリズムには一定の情動の構造が呼応していて、詩を知覚する際の情動の基調色をつくりだしており、それは作品ごとに異なっている。「人は呼吸する通りに感じる」(ブロンスキー)。3. 詩の経験におけるこの情動の基調色は、創造のさいに作者が経験したものと一致するか、少なくともそれに似ている。文字に書かれていても、ことばには作者の呼吸のリズムが凝固しているからだ。詩の「感染性」はここに由来する。読者は詩人が感じた通りに感じる。同じ呼吸をするからである<sup>3</sup>」。

こうして、文学と身体をめぐる二つの問いのあり方を区別することができよう。あえて曖昧な言い方をすれば、「文学における身体」と「文学の身体」である。一方で、テキストのなかに表象された想像的な身体は、ヴェールを剥ぎ取って「見る」べき女性=真理として、われわれの欲望の対象となる。他方、作者と読者の現実の身体は、テキストの身体を介して感染しあい、一つの「文学の身体」を作りあげる。表象される身体と表象する身体。二つの水準は密接に結びついているが、両者を混同してよいわけではない。ヴィゴツキーのいささか乱暴な実験の功績は、「文学の身体」という問題の所在を、これ以上ないほど明瞭に指し示している点にある。表象され「見られる」身体の問題構成が、文学のみならず絵画や映画にも共通するものであることを考えれば、文学というジャンルに固有の身体の問題は、むしろこちらに求めなければならないとも言える。

しかし、これで小説の身体という問題の所在がただちに明らかになったわけではない。『芸術心理学』(1925年執筆)においてヴィゴツキーは、芸術を、社会的な諸力に貫かれた身体が、その危機の瞬間において自らのうちに鬱積した神経エネルギーを放出し、身体と外界との均衡を取り戻すための社会的な技術であると定義している<sup>4</sup>。情動の矛盾とカタルシスというただ一つの法則を引っさげて、クルイロフの寓話、プーニンの短編、プーシキンの韻文小説、シェイクスピアの悲劇を分析していくその手並みは鮮やかだが、アリストテレスの伝統的なジャンル論から出発する彼は、古典的な長編小説の分析をすっかり欠落させてしまっている。小説と悲劇との本質的相違を明らかにしようとしている箇所はあり、そこではドストエフスキーの名も挙げられているのだが、話はいつのまにか悲劇と喜劇の差異に横滑りしてしまう<sup>5</sup>。ヴィゴツキーの言い落としは、呼吸記録器では測定できない別の身体性の存在を暗示しているのだ。同様の事態は、「語り」の演技的な身体を鮮やかに描き出したエイヘンバウムの記念碑的論文「ゴーゴリの『外套』はいかに作られているか」(1918年)にも指摘できる。ドストエフスキーは「われわれはみなゴーゴリの『外套』から出てきたのだ」と言ったと伝えられるが、エイヘンバウムは、19世紀リアリストたちのゴーゴリだけは見まいと決意することによって、はじめて喜劇役者の擬態的な素顔を見出すことができたのである。逆に言えば、小説の身体は「語りのイリュージョン」では捉えることができない。1918年の同名の論文で彼は書いている。「小説は混成的な形式であり、まさしく文字文化によって生み出されている。小説は執筆されるのであって書きとめられるのではなく、まさしく読書のために書かれる。語り手の生きた言葉はこのどっしりと重たい塊のなかに沈んでしまい、声はきこえない。長々しい対話、事実のくどくど

した記述、複雑な筋——こうした条件のすべてが、小説をまさしく書物にしているのである<sup>6)</sup>」。

19世紀が小説の時代であったとすれば、20世紀は小説批判の時代であった。ヴィゴツキーとエイヘンバウムというこの二人の同時代人は、19世紀リアリズム小説が抑圧していた現実的な身体性を復権させようとしているのだ。おそらく、このような批判を可能にしたのは、メディア環境の変化に伴って1900年前後に生じた認識論的布置の変化であった。写真とグラモフォンが身体をリアルに記録しはじめ、精神物理学が身体を最新のテクノロジーに接続したとき、想像的な身体と言語と意味の統一は破壊されてしまったのである。キットラーはこの変異の最初の決定的な徴候として実験心理学者ヘルマン・エビングハウスの書物『記憶について』(1880年)を挙げている。自らの身体を実験台にしてエビングハウスが発見したのは、まったく無意味な音節の暗記とバイロンの『ドン・ジュアン』の暗記のあいだに、人が想像するほどの違いはないという驚くべき事実であった。「意味の王国」は瓦解し、「あらゆる意味に先行する示 差 性、裸の基本的なシニフィアンの存在」が浮かび上がってくる<sup>7)</sup>。ソシュールの革命が準備され、言語と身体ダイレクトな結合が、小説に死を宣告する。しかし、その結果、小説的身体の実定性は逆に見失われてしまった。

## 2

ヴィゴツキーとエイヘンバウムのいま一人の同時代人が、複製技術時代における人間の運命を誰よりも正確に予言しつつ、振り向きざま、小説の世紀を越えたはるかな過去へとノスタルジックなまなざしを注ぐ。「物語作者——ニコライ・レスコフの作品についての考察」(1936年)でベンヤミンは書いている。「物語作者は、私たちにとってすでに遠くなってしまったもの、そしていまなおさらに遠ざかりつつあるものだ。レスコフのような作家を物語作者として描くことは、彼を私たちに近づけるものではなく、むしろ逆に、彼との距離を大きくしようとするものである<sup>8)</sup>」。小説の前史をなす物語の伝統を引き継ぐレスコフは、19世紀文学史において孤立した存在であった(ゴーリキーの回想によれば、トルストイはあるときこう語ったという。「ドストエフスキーがあれほど読まれているのは不思議なことだ。なぜなのか、わけが分からない! [...] それに対してレスコフが読まれていないのは不当なことだ。本物の作家なのに<sup>9)</sup>」)。ベンヤミンは近代のジャンルとしての小説と物語を鋭く対比しているが、両者の違いは話の内容にも長短にも求められているわけではない。本質的に書物というありように依存し、その場で消費されてはすぐまた忘れられていく情報に接近していく小説と、遠くからやってくる知らせに端を発し、口から口へ伝わっていく経験を源泉とする物語。問題は物語る身体のあり方にかかわる。物語と小説のあいだで、言語／身体／真理の布置が変化しているのだ。

レスコフの物語「化粧の芸術家——墓のうへの物語」(1883年)が語っているのは、われわれがすでに失ってしまった身体と真理の関係である。1861年2月19日なる農奴解放のよき日を祝福しつつ、現在の語り手が回想するのは、はるか以前の1840年代、彼がまだ九歳だったとき、当時二歳であった弟の乳母リュボーフィ・オニーシモヴナが語り聞かせてくれた物語だ。彼女はしばしば幼い兄弟を三位一体教会の墓地に連れて行き、いつも同じ古い十字架のついた質素な墓のうえに座ると、色々な物語を聞かせてくれるのだった。残

唐で知られたカメンスキー伯爵家の、いったいどの代の頃の話であったのか、はっきりしない。若いリュボーフィは伯爵家の劇場の女優だった。カメンスキー伯爵の屋敷と附属劇場の建物が三位一体教会の墓場からよく見えたことを語り手は記憶している。「というのも、リュボーフィ・オニーシモヴナは、何か話したくなると、いつも同じ言葉で口を切ったからだ。「見てごらん、坊や、あそこを……ね、なんて恐ろしい」<sup>10</sup>」。

彼女は伯爵付きの理容師で芸術家肌のアルカーギーと恋におちる。アレクサンドル 1 世の御代であったか、それともニコライ 1 世の御代であったか、いずれにせよ陛下がオリョールに行幸されたとき、悲劇は起こった。舞台の主役に抜擢されたリュボーフィを見初めた伯爵は、芝居がはねたあとでリュボーフィに「純潔」の装いをさせ、自分の奥の間へ遣わすように命じたのである。「あなたの年齢ではまだ分からないでしょうけど」と乳母は言った、「これはなにより恐ろしいことだったのですよ。なにしろ私は、アルカーギーを想っていたのですからね」(225)。他方、アルカーギーもまた、伯爵の弟の策略によって、伯爵以外の顔を作ってはならないという禁を破ってしまっていた。追いつめられた二人は逃亡を企てるが、庇護を求めた僧侶の恥知らずな裏切りのために追っ手に捕らえられる。アルカーギーは責め苦を受けたあと兵隊に出され、リュボーフィは自殺未遂の挙句、精神病とみなされて家畜小屋に入れられてしまう。ショックで白髪になり、もはや舞台上に立てない足になった彼女は、三年間、仔牛の世話をして暮す。そんなある日、突然、窓から手紙が投げ入れられる。軍功を立てたアルカーギーが彼女の身請金をもって村に帰ってきたのだ。しかし彼女は翌朝恐ろしい知らせをうける。アルカーギーが金目当ての旅籠屋の主人に斬殺されたらしい……

その通りでした。この旅籠屋の主人がアルカーギー・イリイチを斬り殺したのよ……あの人は、ほら、ここに、わたしたちが座っているこのお墓に埋葬されました……そう、あの人は、いまでも私たちの下のところ、この土の下にいるのよ……坊やも、なんで私はあなたたちを連れていつもここに散歩に来るんだろうと思ってたでしょ……私はあそこは見たくないの。(彼女は陰鬱な灰色の廢墟を指さした。)でも、ここでこうしてあの人のそばに座っていたいよ。そして……ちよっぴり、ちよっぴりずつ、あの人の供養をするの……(239)

リュボーフィの物語はこのように終わる。そして現在の語り手は、夜ごと、あたりが寝静まってから起きだしては、親切なドロシーダおばさんに教わった「忘却の毒」ウォトカを、一口、また一口と啜るリュボーフィの姿を思い出すのである。

いまでも私は、彼女の姿が眼に見え、彼女の声が聞こえるような気がする。[……] ごくり、ごくり、またごくり……胸の炭火を湿らせて、アルカーシャの供養をし、再び寢床に戻ってくる。さっと毛布にもぐりこみ、じきに静かに、静かに寢息をたてはじめる——フュー、フュー、フュー。寢入ってしまったのだ！

これほど痛ましくて、魂を引き裂くような追善供養を、私はこれまで見たことがない。(241-242)。

「下々の者には親切にしてやらなければいけませんよ。下々の者はいつも受難者なんですから」——教訓は、無論、ありふれたものにすぎない。しかし、われわれがそこから「一条の光明が力づくよく射している<sup>11)</sup>」ような感銘を受けるとすれば、それは、ここでリュボーフィの言葉の真理を保証しているのが個的存在を超えた伝承の確実性だからである。オリョールの古老たちは残虐だったカメンスキー伯爵のことをいまなお語り継いでいる。「私」も無信心なカメンスキー伯爵の逸話を祖母のアルフェーリエヴァと商人アンドロソフから聞いた(前者は実際にレスコフの母方の祖母であった)。1880年代に1840年代の出来事を語る「私」の記憶は確かだ(「いまでも私は、彼女の姿が眼に見え、彼女の声が聞こえるような気がする」)。だがいっそう感動的なのは、物語が世代を越えて伝わるであろうことに対する人々の確信である。リュボーフィは当時九歳の「私」が物語の細部までは理解できないことを知っている(「あなたの年齢ではまだ分からないでしょうけど」)。彼女の腕に抱きかかえられている二歳の弟は言うまでもない。だが彼女は、年端のいかない兄弟に農奴制下の恋の悲劇を物語ることに何の疑問も抱いていない。彼女は二人の幼い聞き手を信頼している。重要なのは理解ではなく、語り伝えるという行為そのものなのだ。ベンヤミンが言っているように、物語するという行為は、出来事を説明や理解から解き放つのである<sup>12)</sup>。

そして、世代を越えた「記憶」を、個的存在を超えた身体の連続性が保証する。「そう、あの人は、いまでも私たちの下のところ、この土の下にいるのよ」。

「墓のうへの物語 рассказ на могиле」という副題が語っているのは、物語る身体と物語られる身体がつながっていることの幸福なのだ。リュボーフィがそこにいるということだけでなく、アルカージもまたそこにいるということ、この二つの身体が身を寄せ合っているということが、物語の真実を証しする。そのとき、個人の身体は、私という存在を超えたものが真実を証しするための媒体となる。この私の言語も、この私の身体も、この愛の真実も、けっして私だけの所有ではない。物語は身体の現前を語るが、その身体は個人の身体ではないのだ。

小説が失ってしまったのは、このつながりであり、信頼である。ベンヤミンは書いている。「長篇小説作家は、他から隔絶してしまった。この、孤独のうちにある個人こそ、長篇小説が生まれる産屋なのである。孤独のうちにある個人は、自分の最大の関心事についてさえ、もはや他の範例となるように語るができず、誰かから助言をもらうこともなければ、いかなる助言を与えることもできない。長篇小説を書くとは、人間の生の描写において、他と通約不可能なものを極限にまで押し進めることにほかならない<sup>13)</sup>」。ドストエフスキー「おとなしい女——空想的な物語」(『作家の日記』1876年11月号)の語り手は、数時間前に自殺した妻の遺体が安置されているテーブルの傍らで、出来事の意味を自分に明らかにしようと焦りながら、こう叫んでいた。「女たちに独創性などない、これは——これは公理だ。今でさえ、今でさえ私にとっては公理なのだ。広間にあれが横たわっているからといって、それがどうしたというのだ。真理は真理なのだ。[...]繰り返して言おう、諸君があそこのテーブルのうえを指さしてみせたからといって、それがどうしたというのだ。あそこのテーブルのうえにあるもの、あれがはたして独創的だろうか。おお、おお！」<sup>14)</sup>

物語と名づけられてはいるものの、これはまさしくベンヤミンのいう小説の世界であ

る。長さが問題なのでも、一人称の語り手がいることが問題なのでもない。彼の告白は救いようもないほど孤立している。独<sup>モノローグ</sup>白的であるというのではない。彼の告白が眼に見えぬ裁判官たちとの緊張した対話的關係にあるというのは、バフチンの指摘にある通りだ（『ドストエフスキーの詩学の諸問題』）。だがその他者たちとの関係は、彼のうちなる「他と通約不可能なもの」を露わにするばかりである。ヴィゴツキーやベンヤミンのいま一人の同時代人でありながら、「小説」の経験を自らの思考の核にすえていたバフチンは書いている。「主人公が自分自身に出来事を解明しながら到達しなければならず、ついには実際に到達する「真実」とは、ドストエフスキーにとって、実際、おのれの意識の真実でしかあり得ない。それは自意識に中立的ではあり得ない。他者の口にのぼってしまえば、内容面では同一の言葉、同一の定義も、別の意味、別のトーンをもってしまい、もはや真理ではなくなってしまうだろう<sup>15</sup>」。語る身体は横たわっている。語られる身体は横たわっている。だがその妻の身体は、語る夫の「真実」をたえず突き崩していく役割しか演じていない。身体は真実の媒体であることをやめ、言語の傲慢を罰する一つの謎になってしまった。テーブルのうえの身体と、告白の自己発話と、告白の聴き手は、互いに指さすことをやめないまま、真理への関係をひたすら晦渋なものにしていく。

### 3

物語と小説のあいだで起こった身体と真理の關係の転位は、法と宗教の領域で起こった「告白＝告解 confession」の転位と軌を一にしている。フーコーは、1215年の第四回ラテラノ公会議において、信徒による年一回の告解の義務化と、神判への聖職者の関与の禁止が同時に決定されたことに注目し、そこに、西洋世界において告白が真理を産み出す技術として確立される端緒を見ている。

個人としての人間は、長いこと、他の人間たちに基準を求め、また他者との絆を顕示することで（家族、忠誠、庇護などの関係がそれだが）、自己の存在を確認してきた。ところが、彼が自分自身について語り得るかあるいは語ることを余儀なくされている真実の言説によって、他人が彼を認証することとなった。真実の告白は、権力による個人の形成という社会的手続きの核心に登場してきたのである。[...]西洋世界における人間は、告白の獣となった。

そこから多分、文学における変容も由来する。かつては、勇気や聖性の「試煉」をめぐる英雄的な、あるいは神秘的な物語に集中していた、語り・聞くという快楽から、告白という形式そのものが手の届かぬものとしてちらつかせている真実を、自己の深奥から、言葉の間に、立ち昇らせるという際限のない努力を使命とする一つの文学へと、人は移行したのである。<sup>16</sup>

中世法制史について語る資格は筆者にはないが、西欧で800年頃から13世紀初頭にかけて隆盛を極めた神判（火審、水審）が、絶対的な他者（神）が真理を顕現する媒体として身体を位置づけていたと推測することはできる。私の真理を証しするのは私ではなく他者なのである。興味深いことに、神判は代理の者に受けさせることもできた<sup>17</sup>。真理が顕現される身体は個人の身体ではないのだ。告白の歴史と神判の歴史は12世紀に交錯する。両

者の矛盾が明らかになってくる。有罪者が真に悔い改めて告白していたならば、神判を受けたとしても神はその無罪を顕現するはずではないか<sup>18</sup>？そしてついにラテラノ公会議が自己と真理との関係を逆転する。私の真理を言わなくてはならないのはこの私なのだ。真理は個人の深奥のうちに位置づけられる。以後、西欧の人間は、すべてを告白せよという強迫観念のもとで生きていくことを余儀なくされるだろう。権力の対象としての個人が告白の制度とともに形成される。ルソーにはじまる近代の告白文学の歴史は、権力と真理と個人の布置の歴史的要義のなかにあるのである。

フーコーを引き継いだピーター・ブルックスの刺激的な書物『告白の困難』は、告白と身体の関係に関するいくつかの興味深い逸話を紹介している。アト・ランダムに二つほど引用してみよう。一つは告白する身体の変容とも言うべきものだ。16世紀半ばに聖カルロ・ボロメオが考案したカトリック教会の告解室は、告白の言語行為から視覚を排除した。「いまや最も内密で個人的なディスクリールが顔の同一性をもたない耳に向けて発せられ、罪の赦しは個人性をもたない声によって告げられる<sup>19</sup>」。身体は告白から分離される。だが、水面に映った像がナルシスの自己認識を阻んでしまったように<sup>20</sup>、告解室というテクノロジーによって身体から切断された声は奇妙ななまめかしさをもって反作用を及ぼし、われわれを感覚麻痺に陥れてしまう。声が新たな身体性を獲得するのだ。いま一つは証拠としての告白と身体との分離である。ブルックスは、証拠としての血液の強制採取は自己負罪拒否特権を保証した合衆国憲法修正第五条の侵害にはあたらないとした1966年のシュマーバー判決に対する反対意見を引用している。「合衆国が人間から血液を採取し、その内容から有罪判決を下すことは認めるのに、生命のない書類の強制的な作成を禁じるとは、奇妙な価値の順位のつけ方ではないか<sup>21</sup>」。自発的に告白せよというダブル・バインディングな呼びかけと、証拠としての身体への強制は、奇妙に矛盾することなく並び立っている。自由な意志の行為としての告白と、身体語る真理が、かくも乖離してしまった社会にわれわれは生きているのである<sup>22</sup>。

20世紀初頭、身体に関する知がロシアの裁判制度の根幹を揺るがす。前世紀末以来、西欧の法学者・心理学者たちは、証拠として用いられる証言が不完全であり信頼に値しないものであることを実験によって証明しようとしていた。1902年、先に触れたエビングハウスの弟子であり、後のヴィゴツキーの論争相手であり（『思考と言語』1934年）、知能指数IQの提唱者としても知られるドイツの心理学者ウィリアム・シュテルンの論文「証言の心理学」がロシア語訳され、両首都の法曹界にセンセーションを巻き起こす。1860年代の「大改革」期の申し子であり、ドストエフスキーやトルストイとも交流があった法律家コーニによれば、彼らの議論は概ね次のようなものであった（「記憶と注意」1911年）。あらゆる証言は、かつて証言者が「注意」を向けたものを描き出し、伝達しようとする「記憶」の努力にもとづいている。だが注意はいつも肝腎なものを見逃してしまうし、記憶は時間の経過とともに薄れてしまう。彼らによれば「ほぼすべての証言の内部には一種の潰瘍があり、証言者の意志に反して、証言者が意識すらしないうちに、少しずつ供述の統一性を蝕んでいくのだ<sup>23</sup>」。いかなる善意の証言であってもその価値をそのまま信じるわけにはいかないし、長時間にわたる審理において素人陪審員たちが集中力を維持できるわけもない。間違いを少なくするためには、少なくとも重要な証言について、法廷で専門家が心理テストをおこなう必要がある。実を言えば、ウィーンのベネディクト教授が示唆しているよ

うに、職業裁判官たちと陪審員たちの代わりに、医師と精神科医と人類学者と心理学者からなる混成チームに裁判を担当させたほうがよいのだ。実験心理学が発達した今日、陪審裁判の命運は尽きた……(79-86)。だがここで、60年代のリベラルな精神に忠実なコーニは、陪審制に対する強固な支持を表明する。「いたるところで「敵の復讐と味方の中傷」に耐えてきた陪審裁判は、新たな脅威である理論的危険にも耐え抜くだろう。そしてまだこれから先も長い間、単なる機関にとどまらず、社会的な法の正義の学校 школа общественного правосудия でありつづけるだろう」(87)。

1864年の司法改革における「社会的な法の正義」の理念とは何であったのか。コーニは「刑事裁判の道徳的基礎」(1902年)において、裁判制度の歴史的変遷を、いわゆる自由心証原則——証拠の証明力の判断を裁判官の自由な心証(=内的確信 внутреннее убеждение)に委ねる原則——の観点から整理している(37-38)。そもそも心証を必要としない神判が廃止され、証拠としての自白が重視されるようになると、自白を得る手段としての拷問が一般化し、「先入観にとらわれた心証の時代」がやってくる。続いて法定証拠主義が導入されるが、有罪判決に必要な証拠の要件を事前に法が定めておくこの制度においては「裁判官の心証は束縛されている」。1864年の改革における弾劾主義の導入によって、はじめて「裁判官の心証の自由」が確立される。裁判官と陪審員は「理性の指示と良心の声」以外には左右されない。実際、罪の自白にさえ左右されないのだ。英国と異なり、ロシアをはじめとする大陸の法体系においては、被告が有罪答弁をしても審理は終了しない。なぜか。「自白した者は憐れにも誤解しているかもしれないし、罪人をかばおうとしているかもしれない。自分の行為の評価を間違っており、つまり自分の真の利益を理解していないのかもしれない<sup>24</sup>」からだ。法廷は彼の言葉を引きつづき吟味し、彼自身の無知を明らかにしなければならない。言い換えるなら、真実は、告白の主体の意識でも、弾劾の声高な断言でも、専門家の科学的知見でもなく、それらすべてを包みこむ法廷の声の交錯のうちに聴きとどけられねばならないとされているのである。

フーコーは、19世紀に告白が科学的言説に組み込まれたときに生じた、告白の聴き手の機能の変化に注意を促している。「告白に対して、彼の権能は、単に告白がなされる前にそれを強要したり、口に出して語られた後で、裁決を下すことだけではない。告白を通じて、そして告白の隠れた意味を解釈することによって、真理の言説を構成することなのである。もはや告白を一つの証拠ではなく一つの表徴<sup>シニョ</sup>に仕立てること」。告白の真理は依然として語る主体の内部に位置づけられているが、その真理の探究は間主観的な解釈のゲームとなる。それは「彼自身にも隠されており、少しずつ、しかも問う者と問われる者が共に参加する告白の作業によってしか光のなかに立ち現れては来ないようなものを、対象とすることになったのだ<sup>25</sup>」。法廷における自白に関して事態はよく似ているように思われる。精神分析における自由連想法と同じように、裁判における自由心証原則は、被告人の自白に関する判断をいったん宙に吊り、被告人と裁判官のあいだに新たな解釈の空間を打ち立てなければならないのだ。もちろん、精神科医の寝椅子と法廷がまったく同じだなどと言っているわけではない。最大の違いは、後者のゲームには前者とは比較にならないほど多くの雑多な参加者がいた点であろう。ロシアで新しい裁判が開かれたとき、少なからぬ知識人たちが危惧したのは、陪審裁判と民衆の広場とカーニヴァルとの類似だった。ムーラフは書いている。「陪審裁判では諸言語が混合される。特殊な専門用語に満ちた法



律の公式言語、医学の専門家たちの言語、ときに文盲のこともあった証人たちの言語、弁護と告発の際にしばしば用いられた凝った文学的な文体、それらがすべて一緒に聴かれたのである。結果は法の異言語混淆であり、裁判のテキストは小説テキストのように読まれると言ってよい。そしてバフチンにとっては、小説テキストこそ、カーニヴァルの諸特徴を継承する第一級の文学形式なのである<sup>26)</sup>。

「記憶と注意」のコーニは書いていた。「裁判にとっては、証人がなにを証言しているかだけでなく、いかに証言しているかも重要なのであり、なにか抽象的な人間が見たり聞いたりしたことが重要なのではなく、固有の特徴と独自性をそなえた特定の人格の証言が必要なのである」(110)。「社会的な法の正義の学校」は、こうしてバフチンの言う小説の多声的空間と交差する。「小説のなかの人間は、本質的に、語る人間なのだ」(「小説の言葉」<sup>27)</sup>)。言葉の根源的対話性を主張しつづけたバフチンが、地下室の男や「おとなしい女」の語り手の独白の分析にあれほどの頁を費やしていたことは示唆的である。小説の主人公は孤独であり、彼は「他と通約不可能な」真理を自ら引き受けなければならない。だが自己が他者との関係を断ち切ろうとすればするほど、他者との関係の不可避性はいっそう露わになってくるのだ。若き日のバフチンは、純粋な自己との関係としての「自己総括としての告白 самоотчет-исповедь」が徹底したときに開かれる「神が占めるべき場」を見つめようとしていた(「美的活動における作者と主人公」<sup>28)</sup>)。J. M. クッツェーも書いているように「告白に対するドストエフスキーの批判は、明らかに、真理を語ることはほとんど恩寵に近いのではないかと考えさせるところまで進んでいる<sup>29)</sup>」。だが、小説が真に「神に見捨てられた世界の叙事詩<sup>30)</sup>」であるならば、自分自身であれという命令と、自分自身であることの不可能という矛盾は、最後まで解消されることはない。

整理しよう。真理が他者の顕現の場である身体から切り離されたとき、告白する個人が自己の深奥の真理との関係で定義された。だが告白は自己の所有にとどまったわけではない。19世紀において告白は人々が解釈すべき記号として差し出される。そのとき自己の真理は、他者との関係のなかで自己自身にとっての謎になってしまうのだ。だが、20世紀の初頭にコーニが恐れていたのは別のことである。テクノロジーに接続された身体が終わりのない対話を断ち切ろうとしている。レスコフが信頼していた身体とは違う身体が、告白をめぐるゲームの規則を変えようとしている。

#### 4

トルストイの晩年の中編『クロイツェル・ソナタ』(1889年執筆)は、かつてない<sup>モノローグ</sup>独白的な作品である。いわゆる「回心」後のトルストイの独断が別の見方を禁じているためではない。この作品がロシアの読書界に巻き起こした騒動は、あらゆる性愛を断罪して絶対的純潔を説くトルストイの主張が、実際にはきわめて説得力に乏しかったことを示している<sup>31)</sup>。不気味なのはむしろ、先のクッツェーが困惑げに指摘しているように、トルストイが作品の解釈にほとんど無関心であったようにみえる点だ<sup>32)</sup>。読者からの疑問に答えるために書かれた「あとがき」も主人公の主張を要約して繰り返すのみであり、トルストイはほとんど説得を放棄しているようにみえる。まるで、性に関する自分の教えが理解されるかどうかは、ほとんど問題でなかったかのようなのだ。『クロイツェル・ソナタ』の主人公は音楽の効果に関して次のように語っていた。「確かに作用を及ぼします。恐ろしい作用

を及ぼします。自分に関してですが。でも、魂を高めるわけでは全然ありません。魂を高めるのでも低めるのでもなく、ただ魂を刺激する作用を及ぼすのです<sup>33</sup>。『クロイツェル・ソナタ』とはほぼ同時期に構想された論文『芸術とはなにか』（1898年）でもトルストイ自身が認めている。「感染が強ければ強いほど、内容はさておき、芸術としては優れている<sup>34</sup>」。『クロイツェル・ソナタ』の読者の感想もほとんど同じようなものだった。内容に関する賛否がどうであれ、その効果は圧倒的だった。『クロイツェル・ソナタ』は、なによりもまず、19世紀の末に小説の身体に起こった出来事として理解されるべきなのである。

実際、語り手は冒頭から主人公ポズヌイシェフの異様な身体について繰り返し語っている。「この紳士の一風変わった点は他にもあって、ときおり咳払いとも、あるいは笑いかけでふっとやめたともつかない奇妙な音を発するのだった」(133)。引き続きわれわれは鉄道の車中で、嫉妬のあまり妻を殺した男の告白を聴くことになるが、「暗いので彼の顔は見えず、列車のがたがたいう震動音の向こうから、確かな心地よい声がきこえるだけだった」(143)。たてつづけに飲んだ濃いお茶が効いたのか、「彼はますます興奮していった。声はますます歌うような、表情豊かなものになってきた。彼はひっきりなしに姿勢を変え、帽子を取ったかと思うとまたかぶり、私たちの座る薄闇のなかでその顔は異様に変化していた」(147)。彼は列車の車内灯を蔽ってしまう。「ちょっと失礼。私はこの光が嫌なんです、覆いをしてもいいですか」(157)。この作品に対する反応として「『クロイツェル・ソナタ』について」(1890年執筆)を書いたレスコフは、自らの不義を告白する女主人公を登場させ、こうしたポズヌイシェフの異様とも滑稽ともつかぬ身振りをパロディー化している。「彼女が部屋の明るい場所を避けて影のなかにとどまろうとしているように見えたことが私を驚かせた。[...]私にランプの前の肘掛け椅子に座るように言うと、彼女はランプの笠にかかっている丸い緑のタフタ織りを無遠慮にずらし、光がすべて私に向いて自分の顔は暗くなるようにして、テーブルの反対側に腰かけた<sup>35</sup>」。

顔を失って痙攣する身体が発する声の快楽——それがあの暗い告解室を思わせるのは事実だとしても<sup>36</sup>、ポズヌイシェフと語り手の身体がともに繋がれていたのは一つの新しいメディアである。鉄道は19世紀が発明した告白の新しい手段＝乗物 vehicle なのだ<sup>37</sup>。妻の不貞の疑いに苛まれて出張先から急ぎ戻るときの焦燥感を思い起こしながら、ポズヌイシェフは語っている。

「この八時間の列車での移動は、私には一生忘れられない恐ろしいものでした。列車に座るなり、家に着いた自分の姿をありありと想像してしまったためか、鉄道が人に興奮するような作用を及ぼすためか、とにかく列車に座るやいなや、私は自分の想像を抑えきれなくなって、嫉妬を掻きたてるような光景を、異常な鮮明さでひっきりなしに描き出しはじめたのです。[...]私は檻のなかの獣のようでした。跳びあがって窓に近づいてみたり、ふらふら歩きまわって列車を急かせようとしてみたり。でもあの車両は、座席といい窓ガラスといい、私たちがいま乗っているこの車両とまったく同じように震動していましたよ……」

するとポズヌイシェフは急に立ち上がり、何歩か歩くと、また腰を下ろした。

「ああ、こわいんですよ、私は鉄道の車両がとても恐いんです。恐怖にとりつかれてしまうんです。ああ、なんて恐ろしい！」(198-199)

鉄道が引き起こしたのは、なにより身体の抽象化であり、知覚の現実喪失なのである<sup>38</sup>。身体は運動の速度から取り残されて行き場を失い、前景を失って夢幻的な絵巻物となった風景はいたずらに想像力を刺激する。機械的な振動によって生み出された性的な興奮は、フロイトが鉄道不安と呼んだものを引き起こす<sup>39</sup>。トルストイ自身が書いている。「鉄道と旅の関係は、売春宿と愛の関係と同じです。便利ですが、非人間的なまでに機械的で、死ぬほど単調です<sup>40</sup>」。あらゆる興奮が鬱積している。歩行から切り離された身体の興奮が、過剰な想像力が、性的興奮が、そして、暗闇のなかで顔を失った「歌うような」声<sup>41</sup>が。充足を阻止された過剰な興奮は、しかし、主人公が呪詛する資本主義社会の原理そのものであった。まず食事。「私たちは肉や野鳥を2フントずつ、それにあらゆる興奮作用のある食物や酒類をとっていますが、それはいったいどこへ行くんでしょう。官能の過剰ですよ」(151)。そして「あの呪われた音楽」(191)。ボズヌイシェフはこう語る。

音楽は私に自分自身の真の状態を忘れさせ、私をどこか別の、自分のものではない状態に運び去ってしまうのです。音楽の影響を受けると、実際には感じていないことを感じたり、理解できないことを理解したり、できもしないことができるような気になるんですよ。私はこれを、音楽はあくびや笑いのように作用すると説明しているんですがね。[...] クロイツェル・ソナタを書いたベートーヴェンにしても、彼は自分がどうしてこんな状態になったかを知っています。この状態が彼を一定の行為に駆り立てたのですから、彼にとってはこの状態に意味があったのですが、私にとってはなんの意味もありません。だから音楽は刺激するだけで、解決してはくれないのですよ。勇壮なマーチが演奏されて兵隊がそれに合わせて行進すれば、音楽は目的を達したことになります。舞曲が演奏されて私が踊ったら、音楽は目的を達したことになる。ミサが歌われて私が聖体を拝領しても、音楽は目的を達したことになる。ところが刺激があるだけで、刺激されても何もすることがないのです。だから音楽はときに実に恐ろしく、ぞっとするような作用を及ぼすのです。中国では音楽は国家の事業とされていますが、それも当然ですよ。(193)

妻のピアノと誘惑者のヴァイオリンが奏でたベートーヴェンのソナタのプレスト、そこで呼び覚まされ、阻止された官能こそがすべての原因だったのだ。「はっきりしていたではないか。あの晩、すでに二人のあいだには何の障害もなく、二人とも、とくに妻の方など、起こってしまったことの後の羞恥みたいなものすら感じていたのだ」(196)。だが、密通の現場で短剣を握りしめるボズヌイシェフを支配していたのも、その同じプレストなのだ。「私がわが身を追い込んで、ずっとクレッシェンドを続けていた気分は、そのまま上りつめていかねばなりませんでした。狂気にもそれなりの法則があるのですよ」(206)。彼は殺害の瞬間をこう語っている。「コルセットと、さらに何かの瞬間的な抵抗があり、そのあと短剣が柔らかいもののなかにめりこんでいくのが分かりました」(207)。殺人は起こってしまった性行為の再演なのである。妻の不貞と、夫の殺人は、ただ一つの法則によって支配されている。充足の規準がはっきりしておらず、より強い刺激を求める欲望に際限がない世界においては、性行為と殺人は一つに重ねあわされてしまうのだ<sup>41</sup>。

身体を過剰に刺激し、精神を麻痺させてしまうクレッシェンドの法則。だが、濃いお茶

を過剰に飲み、煙草をひっきりなしに吸い、旅の娼婦たる鉄道に揺られながら、いや増しに増す興奮のクレッシェンドのなかで語りつづける語り手の現在も、同じ法則で支配されていると言わねばならないのではないか。「あの車両は、私たちがいま乗っているこの車両とまったく同じように震動していましたよ」(199)。物語の最後では、ご丁寧にも、ポズヌィシェフが警察に連行された時刻と彼の物語が終わる時刻の一致、妻への最後の言葉と列車での別れの言葉の一致（「赦してくれ／さようなら *прости(те) / прощайте*」）が示されている。物語行為と物語内容はぴったりと重ね合わせられている。車両の物語行為は殺人＝性行為を再演している。つまり、語り手は妻を二度殺しているのである。

反復はテキストの内部にとどまらなかった。当時の批評家ヴィクトル・ブレーニン<sup>42</sup>は、検閲によって出版を差し止められた『クロイツェル・ソナタ』の草稿が筆写や石版刷によって広まっていった様子を、次のように述べている。「人々が集まってきて、一人が原稿の写しからこの物語を朗読するのを聞く。当然ながら、朗読の直後、いわば熱気も冷めやらぬうちに、聴衆のあいだで意見の交換がはじまる。こうした意見の交換が熱心な議論のかたちをとるのも当然の成り行きである。真面目な文学作品は、読者たちがそれを一緒に経験することで、より大きな効果をおさめるといふこと、少なくとも、こうしたやり方のほうが、「自分の書斎で」直接書物を読む通常のやり方よりも好ましいということに注目しないわけにはいかない<sup>42</sup>」。

エンゲルスタインが端的に指摘しているように、この物語が最初に受容されたときの状況は、物語そのものの構造を繰り返していたのである。1893年に発表されたミャソエードフの絵画『光と影のあいだ、あるいは新たな真理』が描き出しているように、人々は暗い客間に集まり、笠をかけたランプの光のもとで朗読されるこの物語に聴き入ったのだ。違いはそこに女性もいたことである。エンゲルスタインは書いている。「男性の欲望が引き起こす破滅的な帰結についての物語が、夫の観点から別の男性に向けて語られる。男女とりまぜた聴衆のなかでこの物語に聴き入った現実の女性たちは、トルストイに私的な手紙を書くことで、女性を排除したこの意見交換＝取引<sup>43</sup>に介入した。個人の秘密に関わる問題に人々の注意を向けてくれたことに感謝して、彼の見解の正しさを裏づける自らの家庭の不幸を引き合いに出す者もあれば、結婚の愛に対する彼の陰鬱な意見に反対する者もあった。だが、ひとたび議論の場が客間や私信から印刷物の頁上に移動すると、発言者のほとんどすべてが男性であった<sup>43</sup>」。

もはや見紛うべくもない。意見は様々だったが、身体的作用は一つだった。告白する者と告白を聴く者を等しく衝き動かす同一の力がテキストの内部と外部を貫いており、この感染が同じ告白の状況を複製していたのである<sup>44</sup>。女性の排除について特に強調するのはやめておく。フェミニズムからの批判は正当なものだが<sup>45</sup>、刊行された幾通かのトルストイ宛の私信を読む限り、『クロイツェル・ソナタ』という出来事の熱烈な参加者はむしろ女性であったし、物語の状況を女性の視点から語りなおそうとした試みも当時すでに少なからず見られた<sup>46</sup>。なにより、われわれがここで問題にしたいのは男女の恋愛観の違いではないのだ。冒頭で引いたヴィゴツキーは、ブーニンの短編「軽やかな息づかい」(1916年)を分析しながら、女学生の呼吸と墓地をわたる風と作者の主題構成の曲線が生み出す「ただ一つの出来事」について語っていた<sup>47</sup>。その言い方を借りれば、『クロイツェル・ソナタ』は、告白する身体、語られる身体、告白を聴く男女の身体が生み出す「ただ一つの出来事」

だったのである。19世紀が抑圧してきたリアルな身体の単一性が再び浮上してきたのだ。だがその復活してきた身体は、「化粧の芸術家」で寄り添う二つの身体となんと違っていただろう。トルストイが描き出す身体の抽象性は、資本主義下における商品のそれである。娼婦のみならず貴族の客間の娘たちも商品であり、人間の足の拡張であったはずの鉄道メディアは人間を根こぎにして商品と一緒に運ぶ。そして、より強い刺激を貪りつづける身体はけっして充足を知らない。

レスコフの物語『『クロイツェル・ソナタ』について』の女主人公は、かつて罪の告白のために二度も訪れたことのある作家ドストエフスキーの埋葬に震撼され、長年にわたる不実のすべてを夫に告白してしまおうとするが、レスコフその人と思しき語り手に説得されて思いとどまり、愛人との関係を絶つ。数年後、語り手が外国の湯治場で彼女に再会したとき、悲劇は起こった。最愛の息子がジフテリアと見られる病気で急死し、感染を恐れた当局によって箱に詰められ、沼深く沈められてしまったのである。病気の息子を避けつづけた夫は一躍時の人となるが、罪の意識に苦しめられた女主人公は、九日目、夫の体操用のウェイトを持って、ふいに姿を消してしまう。

三、四日搜索が続けられた後、彼女はきっとあの沼に身投げしたのだらうと言う者が出てきた。後でこの憶測は確かめられたようだが、話によると、彼女の遺体はいったん水面に浮き上がってから、また沼のなかに吸い込まれたらしい。<sup>48</sup>

『クロイツェル・ソナタ』の喧騒にレスコフが対置したのは、告白への強迫を断ち切り、何の書き置きも残さずに息子の後を追ったヒロインの「静けさ тишина」であった。その死にはほとんど中世の水審を思わせるところがある。「底に沈むと無罪と見なされ、水面に浮いたままだと有罪と認められた（この試練は、水は汚れなき要素であって不浄なものを受け入れないとする異教的観念によって説明される）<sup>49</sup>」。ドストエフスキーとトルストイという二人の告白の巨人にはさまれて、その死はひとときわ胸をうつ<sup>50</sup>。

## 註

<sup>1</sup> Brooks, P., *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard Univ. Press, 1993.

<sup>2</sup> *Oeuvres complètes de Duclos*, Paris, 1820-21, t. 9, p. 424. Cited in Brooks, *Body Work*, pp. 13-14.

<sup>3</sup> Выготский, Л. С., “О влиянии речевого ритма на дыхание”, Корниров, К. Н., ред., *Проблемы современной психологии*, Л., ГИЗ, 1926, с. 172-173. なお、本稿では、引用文中の強調は特に断らない限りすべて原文のものである。

<sup>4</sup> Выготский, Л. С., *Психология искусства*, М., Педагогика, 1987, с. 237.

<sup>5</sup> Там же, с. 221.

<sup>6</sup> Эйхенбаум, Б. М., *Сквозь литературу: Сборник статей*, Л., Academia, 1924, с. 153.

<sup>7</sup> Kittler, F. A., *Discourse Networks 1800/1900*, trans. M. Metteer, Stanford Univ. Press, 1990, p. 209.

<sup>8</sup> ヴァルター・ベンヤミン『エッセイの思想』（ベンヤミン・コレクション2）、浅井健二郎編訳、ちくま学芸文庫、1996年、284頁

<sup>9</sup> Горький, М., *Полное собрание сочинений: Художественные произведения в двадцати пяти томах*, т. 16, М., Наука, 1973, с. 299.

- <sup>10</sup> Лесков, Н. С., *Собрание сочинений в одиннадцати томах*, М., Худож. лит., 1956-1958, т. 7, с. 222.  
以後、このテキストからの引用は頁数のみ本文中に示す。
- <sup>11</sup> 神西清「あとがき」、レスコーフ『真珠の首飾り 他二編』神西清訳、岩波文庫、1951年、212頁
- <sup>12</sup> ベンヤミン「物語作者」、296頁
- <sup>13</sup> 同書、292頁
- <sup>14</sup> Достоевский, Ф. М., *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, Л., Наука, 1972-1990, т. 24, с. 15-16.
- <sup>15</sup> Бахтин, М. М., *Собрание сочинений в семи томах*, М., Русские словари, 1996, т. 6, с. 65-66.
- <sup>16</sup> ミシェル・フーコー『知への意志』（性の歴史Ⅰ）、渡辺守章訳、新潮社、1986年、76-77頁
- <sup>17</sup> ロバート・バートレット『中世の神判——火審・水審・決闘』竜崎喜助訳、尚学社、1993年、23, 25頁
- <sup>18</sup> 同書、123-124頁
- <sup>19</sup> Brooks, P., *Troubling Confessions: Speaking Guilt in Law and Literature*, The Univ. of Chicago Press, 2000, p. 101.
- <sup>20</sup> マーシャル・マクルーハン『メディア論——人間の拡張の諸相』栗原裕・河本仲聖訳、みすず書房、1987年、43-44頁
- <sup>21</sup> Schmerber v. California, 384 US 761. Cited in Brooks, *Troubling Confessions*, p. 29.
- <sup>22</sup> 日本では、強制的な血液の採取に関しては「令状なき採血を拒みうる」とする一方（岩沼町救急病院採血事件、仙台高等裁判所、昭和47年1月25日）、被疑者の尿の採取のような行為であっても、自然排出された尿の差押えなど「身体を毀損するなどのことの全くない」場合には、「法律上いわゆる黙秘権が保障されている被疑者本人の供述を求める場合とは異なり、右尿をアルコール度検査の資料とすることを被疑者に告知してその同意を求める義務が捜査官にあるとは解せられない」とした判例がある（玉川警察署留置場採尿事件、東京高等裁判所、昭和49年11月26日）。
- <sup>23</sup> Кони, А. Ф., *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 4, М., Юридическая литература, 1967, с. 78.  
以後、このテキストからの引用は頁数のみ本文中に示す。
- <sup>24</sup> Викторский, С., “Сознание подсудимого”, *Юридический вестник*, 1891, т. 9, кн. 1, с. 59.
- <sup>25</sup> フーコー『知への意志』, 87, 86頁。強調引用者。
- <sup>26</sup> Murav, H., *Russia's Legal Fictions*, The Univ. of Michigan Press, 1998, p. 62.
- <sup>27</sup> Бахтин, М. М., *Вопросы литературы и эстетики*, М., Худож. лит., 1975, с. 145.
- <sup>28</sup> Бахтин, *Собр. соч.*, т. 1, с. 210-211.
- <sup>29</sup> Coetzee, J. M., “Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky”, *Doubling the Point: Essays and Interviews*, Harvard Univ. Press, 1992, p. 287.
- <sup>30</sup> ジョルジ・ルカーチ『小説の理論』原田義人・佐々木基一訳、ちくま学芸文庫、1994年、108頁
- <sup>31</sup> Møller, P. U., *Postlude to the Kreutzer Sonata: Tolstoj and the Debate on Sexual Morality in Russian Literature in the 1890s*, trans. J. Kendal, E. J. Brill, 1988.
- <sup>32</sup> Coetzee, “Confession and Double Thoughts”, p. 258-259.
- <sup>33</sup> Толстой, Л. Н., *Собрание сочинений в двадцати томах*, М., Худож. лит., 1960-1965, т. 12, с. 193.  
以後、このテキストからの引用は頁数のみ本文中に示す。
- <sup>34</sup> Толстой, *Собр. соч.*, т. 15, с. 180. 強調引用者。
- <sup>35</sup> Лесков, *Собр. соч.*, т. 9, с. 33.
- <sup>36</sup> Møller, *Postlude*, p. 37.

- <sup>37</sup> Baehr, S. L., "The Troika and the Train: Dialogues between Tradition and Technology in Nineteenth-Century Russian Literature", Clayton, J. D., ed., *Issues in Russian Literature before 1917: Selected Papers of the Third World Congress for Soviet and East European Studies*, Slavica Publishers, 1989, p. 97, n. 5.
- <sup>38</sup> ヴォルフガング・シヴェルプシュ『鉄道旅行の歴史——19世紀における空間と時間の工業化』加藤二郎訳、法政大学出版局、1982年
- <sup>39</sup> 「性欲論三篇」、『エロス論集』中山元訳、ちくま学芸文庫、1997年、136-137頁
- <sup>40</sup> トゥルゲーネフ宛書簡、1857年4月。Толстой, *Собр. соч.*, т. 17, с. 158. トルストイと鉄道については、前掲 Baehr のほか、次も参照のこと。Альтман, М. С., "'Железная дорога' в творчестве Л. Н. Толстого", *Slavia* 34, 1965.
- <sup>41</sup> トニー・タナー『姦通の文学——契約と違犯』高橋和久・御興哲也訳、朝日出版社、1986年、131頁
- <sup>42</sup> 『新時代』<sup>ノーヴェイ・グレーミヤ</sup> 5045, 1890年3月16日付。Cited in Møller, *Postlude*, pp. 96-97.
- <sup>43</sup> Engelstein, L., *The Keys to Happiness: Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia*, Cornell Univ. Press, 1992, pp. 219-220.
- <sup>44</sup> 『クロイツェル・ソナタ』の執筆のきっかけの一つがモスクワのトルストイ邸でのこのソナタの演奏であったこと、また、この小説の成功でこの曲の楽譜が飛ぶように売れたことも付け加えておいていいだろう (Møller, *Postlude*, p. 100)。
- <sup>45</sup> アンドレア・ドウォーキン『インターコース——性的行為の政治学』寺沢みずほ訳、青土社、新版1998年、第1章
- <sup>46</sup> Жданов, В. А., "Из писем к Толстому", *Литературное наследство*, 37-38, М., АН СССР, 1939, с. 381-386.
- <sup>47</sup> Выготский, *Психология искусства*, с. 153.
- <sup>48</sup> Лесков, *Собр. соч.*, т. 9, с. 49.
- <sup>49</sup> "Суд Божий", *Энциклопедический словарь*, СПб., Брокгауз и Ефрон, 1890-1907.
- <sup>50</sup> 本稿は平成17-19年度文部科学省科学研究費補助金（課題番号17720044）および平成17年度新潟大学プロジェクト推進経費による研究成果の一部である。