

博士論文

ウラジーミル・ナボコフにおける父の表象  
——「祖国」を追い求めた亡命作家——

Representation of Father in Nabokov's Novels:  
An Exile Searching for a Fatherland.

深澤 明利

2015 年

## 目次

### 凡例

序章	1
はじめに 1/ 先行研究 7/ 問い 11/ 考察方法 12/ 各章概要 28/ おわりに 30	
第一章 父との再会——『賜物』	32
はじめに 32/ 「もはやない」もの 36/ 「まだない」ものへの架け橋 43/ 「もはやない」と「まだない」の弁証法 56/ おわりに 63	
第二章 遠ざかるべき父との再会——『セバスチャン・ナイトの真実の生涯』	66
はじめに 66/ ナショナル・アイデンティティ・ディスオーダー 69/ <small>ポイント・オブ・ノー・リターン</small> 帰還不能点 78/ 「1冊の書物」としての世界 85/ おわりに 92	
第三章 「父としての旅立ち」の挫折——『ベンドシニスター』	96
はじめに 96/ 「熱烈な優しさが蒙りやすい苦痛」 100/ 「間違った父」 107/ 「テキストの父」としての「私」 112/ おわりに 126	
第四章 父としての旅立ち——『記憶よ、語れ』	129
はじめに 129/ パターン——「見ること」への惑溺 133/ 「見ること」に対す る疑念 143/ 父として「見ること」 152/ おわりに 157	
第五章 父の発見——『ロリータ』	159
はじめに 159/ 擬態としての父 161/ 「擬態としての父」の綻び 173/ 見出さ れた父 180/ おわりに 188	
第六章 父としての振る舞い——『プニン』	189
はじめに 189/ 嘲笑と同情 192/ 信頼できない語り手 204/ 「苦痛の歴史」 210/ おわりに 221	
結論	223
参考文献	230

## 凡 例

### (1) 底本

各章で取り上げるナボコフの作品はヴィンテージ版を底本としている。ただし、本論第二章で扱う『セバスチャン・ナイトの真実の生涯』はペンギン版を、第三章で扱う『ベンドシニスター』はヴァイデンフェルト&ニコルソン版をそれぞれ使用した。

### (2) 脚注・本文中の出典表記

基本的に MLA 方式を採用する。詳しくは次のとおりである。本文中の前後の文脈を考慮に入れたうえで文献表を参照すれば出典が明らかな場合、当該著書の頁番号のみを記したパーレンを引用末尾に挿入する。ただし、上下巻に分割されている著書の場合は、脚注において出典名および上下のいずれであるかを明記する。また、同一著者による複数の文献が存在する場合には、著者名のあとに出版年を記し、しかるのちに引用した頁番号を記す。さらに、同一著者による同一出版年の文献が存在する場合には、著者名のあとに出典名を記し、しかるのちに引用した頁番号を記す。なお、複数の頁にまたがる引用の場合、MLA 方式では重複する位の数字は省略してよいことになっている。だが、この方式に強い違和感を覚える者も多い。それゆえ、本論においては重複する位も明記する。

### (3) 引用

2 行以内の引用に関しては、鍵括弧を付して記す。3 行以上にわたる引用に関しては、ダブルスペースを用いて改行し、また 3 字下げて記す。その場合、出典は脚注ではなく、引用の直後のパーレン内に記す。なお、引用内の角括弧 ([ ]) における注記は本論筆者によるものである。

### (4) 翻訳

原文の翻訳はすべて本論筆者によるが、既訳のあるものについては、それらを適宜参照した。

## 序章

根をもつこと、それはおそらく人間の魂のもっとも重要な欲求であると同時に、もっとも無視されている欲求である。また、もっとも定義のむずかしい欲求のひとつでもある。人間は、過去のある種の予感をいただいている集団に、自然なかたちで参与することで、根をもつ。自然なかたちでの参与とは、場所、出生、職業、人間関係を介しておのずと実現される参与を意味する。人間は複数の根をもつことを欲する。自分が自然なかたちでかかわる複数の環境を介して、道徳的・知的・霊的な生の全体性なるものをうけとりたいと欲するのである<sup>1</sup>。

——シモーヌ・ヴェイユ『根をもつこと』

### はじめに

21 世紀はディアスポラの時代としばしば呼ばれる。亡命者、難民、故国放棄者、移民など、生国を離れて他国で暮らす、あるいは暮らさざるをえないひとびとが増加の一途を辿っているからである。いわゆるシリア問題はその最たる例である。ドイツは 2015 年中に 80 万人、フランスやイギリスは 2 万人ほどの難民の受け入れをそれぞれ表明している<sup>2</sup>。しかし、国連難民高等弁務官事務所によると、これは氷山の一角にすぎない。400 万のシリア難民の多くが、ヨーロッパと比較して相対的に貧しいシリア周辺の国々にすでに逃れており、また、シリア国内において移動を余儀なくされた、いわゆる国内避難民の数は 760 万人にのぼっているからである。シリアの人口はおよそ 2285 万人であるがゆえに、国民のおよそ半数が難民になっている計算になる。シリア難民のように政治的な理由によって移動を余儀なくされた難民ないし亡命者の数は全体で約 6000 万人におよんでいる。しかもここ数年は、1000 万人規模で増えつづけているという。他方、経済的な理由で他国へ移住するひとびと

---

<sup>1</sup> 『根を持つこと 〈上〉』 64. シモーヌ・ヴェイユ (1909-1943) は、ユダヤ系フランス人の思想家。大不況時には労働者階級とともに工場や農場で働き、スペイン内戦に際しては人民戦線政府を支持して戦争に参加し、またイギリスにおけるドゴール率いる自由フランス運動を死に至るまで支援した。1940 年には、ナチスの迫害を逃れて一時アメリカへ亡命してもいる。生前は無名であった彼女の遺稿の一部をまとめた『重力と恩寵』 (1947) がベストセラーとなり、一躍名を知られることになる。

<sup>2</sup> 2015 年 11 月 15 日現在、ヨーロッパにおける難民受け入れ問題は雲行きが怪しくなりつつある。11 月 13 日夜 (日本時間 14 日未明)、フランスのパリにおいて 120 人以上の死者を出した同時多発テロが起こったためである。フランソワ・オランド大統領は、イスラム過激派組織「IS」による犯行であると断定し、徹底抗戦の構えを見せている。今後、フランス国内における右派の高まりが予想され、難民や移民に対する排斥運動が懸念される。

も急増している。グローバルな資本移動の自由化および輸送手段の拡大・迅速化によって、労働力の移動が国境をまたいでいるからである。こうした広い意味でのディアスポラに関する研究は、それゆえ今日的な課題を含んでいると言えるだろう。本論は根なし草による小説について論じることになるだろうが、まずは根なし草としての小説から話を始めることにしたい。

もちろん、散文による小説の歴史をある程度は辿ることができる。その歴史は19世紀のヨーロッパにおいて始まったとひとまず言うことができるからである<sup>3</sup>。古代ギリシアに起源を持つ韻文による叙事詩や抒情詩といった、正統的と見なされている文学とは異なるものとして散文による小説は始まったのである。『エクリチュールの零度』においてロラン・バルトが言っているように、この歴史はエクリチュールの問題として浮上する。すなわち、ある任意の言語体系において、生得的に授かった選択不能な個性としての文体<sup>スタイル</sup>を持った個人が、意識的に選択しうる書記の形式こそエクリチュールである。19世紀中庸までの、バルトの言葉を借りれば、「ブルジョワジーの時代」(11)においては、「ブルジョワジーのイデオロギー的な単一性が単一的なエクリチュールを生み出し」(11)ていた。言い換えるなら、書物の読み書きに通じるブルジョワジーのあいだには、それとは意識されることなくある一定の形式が慣習として選択されつづけていたのである。この形式自体に懐疑を抱いた最初の著述家がギュスターヴ・フローベール<sup>4</sup>である。1852年4月24日づけのルイーゼ・コレ宛の書簡において、フローベールは散文が「生まれたばかりのもの」(51)だということを明言している。

ぼくは或る一つの文体を頭に描いています、素晴らしい文体、十年後にしろ十世紀後にしろ、誰かがいつかはきっと作り出すはずの文体、韻文のようにリズムを持ち、科学用語のように精確で、波打ちが、チェロの音色が、飛び散る火花が感じられる文体、頭のなかに小刀のように切れ入ってくる文体、そして軽快な追風に乘った小舟で滑走するように、思考が滑らかな表面を滑っていくように思われる文体を。散文は生まれたばかりのもの、これこそ思いを潜めねばならぬことです。韻文はとり

---

<sup>3</sup> ミゲル・デ・セルバンテスの『ドン・キホーテ』(1605)やサミュエル・リチャードソン(1689-1761)を近代小説の始祖とする定説も存在する。

<sup>4</sup> ギュスターヴ・フローベール(1821-1880)は、フランスの作家。リアリズム文学の始祖とされる。『ボヴァリー夫人』(1857)で有名。同作を紋切型風に要約すれば次のようになる。すなわち、ロマンチックな小説の愛読者である主人公のエンマは、結婚生活に満足できずに不倫し、散財した挙げ句、自殺する。

わけ古い文学の形式です。韻律の組み合わせはすべて為されてしまいました。が、散文のほうはそれどころではありません。(51)

「散文のほうはそれどころでは」ないという一節は、散文の形式的な規則は存在しないということを示している。つまり、形式的な規則の不在こそ散文の形式上の規則なのである。散文による小説に対する毀誉褒貶の主たる理由の一つがここにあるとも言えるだろう。その底抜けの自由さに未知の可能性を、新たな芸術的な経験を、来るべき歴史を見出すこともできるし、反対に、無政府状態を、形式の粗雑さを、不純さを、出自のいやしきを見出すこともできるからである。

散文による小説の起源とアイデンティティをめぐる議論はいまなおまびすしくつづいているが、19世紀のヨーロッパに端を発する小説のときならぬ隆盛によって、この文学上の異端者はいちおう市民権を得たと言える。それというのも、19世紀以降の文学史を埋め尽くそうとしているのは、ほかでもなく散文による小説だからである。すると文学的な異端者として生まれたはずの散文による小説は、その文学史においてまたもや正統と異端という尺度を自らに適用し始めるのである。

そもそも文学史とはどのような性質のものなのか。文学と呼ばれるテキストがある国に存在するのであればどこにでも、その国固有の文学史という制度を持っているし、あるいは持ちうるはずである。こうした文学史において高く評価されるのは、その国民国家の精神性を表象＝代理していると見なされるテキストである。そうしたテキストはしばしば、読まれるべきテキストとしてのしるし、すなわち正典の資格が与えられる。したがって文学史とは、文学という、いまだごく曖昧な定義しか持ちえていないこの言葉の領域、あるいは、この曖昧さが文学にまつわる数多くの言説を生み出していると言えこの言葉の領域における、正典の資格をめぐる闘争の場でもあるわけである。

先ほども間接的に触れたように、こうした文学史は国民国家という制度を前提としている。そして同時に、作品を書く作家において執筆言語と母国語との一致をはじめとした文化的な統一性が自明のこととされている。しかし、革命や戦争といった政治的な地殻変動を引き起こしうる大きな出来事や、労働力や資本や商品を大量かつ迅速に世界規模に流通させるグローバリゼーションといった事態のなかで、作家において執筆言語と母国語がかならずしも一致しないというケースも増えている。たとえば、亡命作家には、本研究で取り上げるウラジーミル・ナボコフや、日本では『悪童日記』で有名なハンガリー出身での

ちスイスに亡命したアゴタ・クリストフや、チェコ出身でのちにフランスに亡命したミラン・クンデラや、シリア出身のドイツの作家であるラフィク・シャミなどが挙げられる。もちろん、散文による小説に限定しないのであれば、たとえばここにルーマニア出身でフランスに亡命した思想家であるエミール・シオランやドイツ出身のアメリカの政治思想家であるハンナ・アーレントなどを含めることも許されるだろう。また、複数の文化的な背景を持つ作家も多く存在する。たとえば、ポストコロニアル文学という観点から言えば、インド出身のイギリスの作家である V・S・ナイポールや、インド出身の元イスラム教徒でいまはニューヨークに住むサルマン・ラシュディ、スリランカ生まれのカナダの詩人・小説家であるマイケル・オンダーチェなどが挙げられる。また、日本にゆかりのある作家たちのなかで、複数の文化的な背景を作品に充満させているものとしては、たとえば、長崎出身のイギリスの作家であるカズオ・イシグロや、アメリカ文学に深い愛着を持つ村上春樹や、ドイツに渡った多和田葉子や、幼少期にアメリカに渡って日本文学を溺愛しつづけた水村美苗や、日本語で創作をするユダヤ系アメリカ人であるリービ英雄などが挙げられるだろう。このような作家たちをどのような文学史が、どのような権利において、語りうるのかというのは、おそらくそう簡単に答えが出る問題ではないはずである。

ではこうした作家たちはどのように文学史によって扱われているのか。このことを考えてみるために、本論の研究対象であるナボコフの場合を見てみたい。ナボコフと言えば『ロリータ』、という図式はアメリカ文学史上において広く共有されている。文学史におけるナボコフの項には「独特の審美眼」を持った「ポストモダニズムの旗手」といった紋切型の言葉が連綿とつづられている。このような事態が生じている理由として次のような事実が考えられる。すなわち、日本においては日本ナボコフ協会という発足 15 年以上を誇る学会が存在していることから分かるように、日本におけるナボコフ研究者の数は決して少なくない。それにもかかわらず、彼らが文学史におけるナボコフの項を任されたことはただの一度も存在しないのである。こうした事態は単著ならまだしも、共著という形態においても生じている。なお悪いことに、こうした種類の批評は半世紀以上前の研究を律儀に反復しているのである。

もちろん、ナボコフに対する冷ややかとも言える扱いはゆえなきことではない。1960 年以降における、言語から構造へ、構造から歴史へという流れのなかで、1980 年代以降はカルチュラル・スタディーズがアメリカ研究に大々的に取り入れられ、人種・階級・ジェンダー・セクシュアリティというほとんど標語とも呼べそうな研究視角にひとつひとつの関心

が集まりつづけているからである。文学研究を含むアメリカ研究は伝統的に「政治的な正しさ」に重心を置く傾向がおそらく他分野と比較して強いため、この傾向はいっそう顕著だと言えよう。文学研究においては、非ヨーロッパ系の民族、非白人、女性、庶民などに着目し、従来西洋を代表する作品と見なされてきた価値基準を修正すべく読み直しが行われている。こうした流れのなかで、貴族階級出身の男性で、一見すると非歴史的な芸術至上主義者であり、しかも文学的な好みが保守的なナボコフの作品は、「異端」として軽視されても不思議はない。本研究はこうした広く流通したナボコフ像に修正を迫るものともなるはずである。

ではナボコフとはどのような背景を持つ作家なのだろうか。ナボコフの生涯を概観すると、彼は3度にわたる大きな移動を行っており、それゆえその生涯を4つの時期に大別することができる。これら4つの時期をそれぞれ、ロシア時代、ヨーロッパ時代、アメリカ時代、スイス時代と呼ぶことにしよう。各時代はいずれも20年弱におさまるという類似性を有しているということもつけ加えておく。以下、順を追って見ていくことにする。

ウラジーミル・ナボコフ (Vladimir Vladimirovich Nabokov, 1899-1977) は、1899年に帝政ロシアの首都サンクト・ペテルブルクに貴族の家庭の長男として生まれている。当時のロシア貴族の多くがフランス貴族であったのに対して、ナボコフ家はイギリス貴族の家系であった。ナボコフはロシア語よりも先に英語の読み書きに習熟し、その後ただちに、ロシア語およびフランス語も習得している。幼少期からのこうした多言語的な環境が、のちに英語の作家になることを容易にしているのである。やがてロシアにおけるナボコフの幸福な少年時代も1917年に起こったロシア革命によって終わりを告げ、クリミア経由で1919年にヨーロッパへ逃れることとなる。

自伝において語られているように、ケンブリッジ大学におけるナボコフの生活は、ロシアの作家になるための生活だった<sup>5</sup>。言い換えると、後に「言葉の魔術師」とも呼ばれることになるナボコフの「言葉の冒険」<sup>6</sup>が始まったのである。それまでも詩作を行っていたナボコフだが、「ロシアの」作家になるために本格的に取り組み始めたのはこのときである。つまり、「ロシアの」作家になろうとするナボコフの振る舞いは、ロシアが消滅してソヴィエトが誕生したときに本格化したのだとも言える。それは同時に、言語に対する異様なほどの執着の始まりでもあった。ロシアから持ち出した唯一の財産たるロシア語が周囲の環

---

<sup>5</sup> *Speak, Memory*, 261.

<sup>6</sup> *Speak, Memory*, 289; *The Gift*, 139.

境によって損なわれてしまうのではないかという「恐れは、はっきりと病的な」<sup>7</sup>ものになっていたからである<sup>8</sup>。彼は、本屋で偶然手に入れたダーリ編纂の4巻本の『現代ロシア語解説辞典』を毎日少なくとも10ページは読み、気に入った語や表現を書き留めつづけている<sup>9</sup>。ナボコフのこうした言語的潔癖症のうちに言語ナショナリズムを読み取ることもできるだろう。

ケンブリッジ大学での生活について詳述されているナボコフの自伝の第13章には、先述したように、「ロシアの」作家になろうとする試みについても詳述されている。だが毎晩遅くまでロシア語での詩作に耽っていたことが語られる挿話の直後の段落では、学友とサッカーをした思い出がやや唐突に始まる。ナボコフのポジションは、ロシアにおいては他のどのポジションよりも魅力的だとされているというゴールキーパーだった。彼はゴールキーパーを次のように表現している。「ゴールキーパーは孤独な鷹であり、神秘の人であり、最後の兵卒なのだ」(267)と言うナボコフは次のようにつづける。

私はサッカー・ゴールの保管者というより、秘密の保管者だった。私は [省略] 自分自身を、イギリスのサッカー選手に扮しているだけで、実際は、だれも知らない言葉でだれも知らない遠くの国のことを詩にしようとしている、現実を超えた、1人の異国の人間だと空想した。(268)

文脈を考慮すると、ここで言及されているゴールキーパーの姿は、ロシアの文学的遺産を引き継ぎ、保管しようとする、彼自身の文学的な矜持のメタファーであると考えられるだろう。実際、1962年7月中旬に行われたインタビューにおいて、自分が必要とするロシアとは、「文学、言語、そしてロシアの少年時代」<sup>10</sup>だと明言している。言い換えるなら、『賜物』の主人公にとって、文化的な遺産と言語こそ唯一の祖国<sup>11</sup>であるというウラジーミル・アレクサンドロフの指摘は、ナボコフにも当てはまるのである。

ナボコフはイギリスのケンブリッジ大学を卒業後、ベルリンに移住し、かの地においてロシア語による作家活動を本格化させている。ベルリン時代以降は詩から小説へと創作の

---

<sup>7</sup> *Speak, Memory*, 265.

<sup>8</sup> 1971年10月に行われたインタビューにおいても同様の発言を行っている (*Strong Opinions*, 189)。

<sup>9</sup> *Speak, Memory*, 265.

<sup>10</sup> *Strong Opinions*, 11.

<sup>11</sup> Alexandrov 1995, 144.

重心が置かれるようになる。長編小説にかぎって言えば、彼はヨーロッパ時代に8つの作品を創作している。この数はのちに彼が英語で書くことになる長編小説の数と同じであり、その意味でもこの作家を『ロリータ』の作者」として総括してしまうのは不適切と言わざるをえない。1934年、ユダヤ系ロシア人である妻ヴェーラとのあいだに一人息子のドミトリーを授かることになる。だが前年にヒトラーがドイツの首相に就任していることが示しているように、前途は多難だった。実際に、やがてナボコフは英語圏への亡命を計画し、執筆言語を英語に切り替えることになるからである。すなわち、「自然な熟語や、何の制約もない、豊かで、際限なく従順なロシア語」<sup>12</sup>を捨てて、「二流の英語」<sup>13</sup>で散文を書くという決断を下すのである。彼は1935年頃から自作を英語に翻訳し始め、1938年に英語による長編小説『セバスチャン・ナイトの真実の生涯』の創作を開始する。そして1940年5月20日、サン・ナゼール港からアメリカへ向けてフランスを発つことになる。父になることと英語の作家になることが足並みを揃えている点を強調しておこう。

アメリカにおけるナボコフはさまざまな大学において非常勤講師としてロシア語を教えるかたわら、ハーバード大学の博物館において蝶の研究にも取り組んでいる。1945年に市民権を獲得し、アメリカに帰化する。1948年にはコーネル大学の准教授に着任し、最初で最後の常勤職を得ている。1953年に書き上げた『ロリータ』が、1958年にヨーロッパから逆輸入される形でアメリカで刊行されると、またたくまにベストセラーになる。本の印税および映画の著作権によって経済的に豊かになったナボコフはただちにコーネル大学の職を辞し、息子ドミトリー——彼はハーバード大学のロースクールへの奨学金を蹴ってイタリアでオペラ歌手になろうとしていた——のあとを追い、ヨーロッパへと戻るのである。

ヨーロッパ滞在は当初は一時的なものとして計画されていたものの、結局、晩年をスイスで過ごすことになる。彼はスイスのレマン湖のほとりにあるモントルー・パレス・ホテルの最上階を借り、創作活動および自分のロシア語作品の英語への翻訳にとりかかっている。ではこうした多元的な背景を持つナボコフは、どのように受容されてきたのだろうか。

## 1. 先行研究

『ロリータ』の成功に伴い1950年代末に本格化されるナボコフ研究において、この作家はまず審美的な作家として受容されている。言い換えるなら、ナボコフの作品がいかに緻

---

<sup>12</sup> *Lolita*, 316-317.

<sup>13</sup> *Lolita*, 317.

密に計算されて構築されているかという点をもつば明らかにすることによって、芸術家としてのナボコフ像を際立たせるのがこの種の研究であるとも言えよう。その主たる着眼点は、文体や形式——仕掛け・字謎・脚韻・頭韻・アリュージョンなど——の問題にある。代表的な研究成果として、カール・R・プロファーの『ロリータへの鍵』(1968)や、アルフレッド・アップル・ジュニア編纂の『注解版ロリータ』(1970)などを挙げるができる。だが、ナボコフ文学を「芸術のための芸術」と明確に位づけた最初の批評家はおそらくエドモンド・ウィルソン<sup>14</sup>である。1948年11月15日づけの書簡において、「世紀末の芸術のための芸術」<sup>15</sup>という標語をナボコフは青年時代に継承したに違いないとウィルソンは批判的に述べているからである。

「芸術のための芸術」とは、政治や社会や倫理をはじめ一切の拘束や制限から無縁な芸術の自律性を説く芸術思潮である。リーランド・ド・ラ・デュランタイが詳細に論じているように、「芸術のための芸術」という言葉は、多方面にわたる著述を行ったスイス出身のフランスの作家であるバンジャマン・コンスタンによって1804年に生み出されている<sup>16</sup>。パリのサロンを経由したこの言葉は、フランスの哲学者ヴィクトル・クーザンによって1818年頃にパリの文学サークルで用いられ、のちにフランスのジャーナリストであるイポリット・フォルトゥールが1833年に新たな文学運動を記述するために用い、やがてその運動を率いることになるテオフィル・ゴーティエやシャルル・ボードレールといった詩人や小説家らによって普及することになるのである。

「芸術のための芸術」は、「目的なき合目的性」という言葉に由来している。イマヌエル・カントの『判断力批判』における「目的なき合目的性」をコンスタンが言い換えたものとしてこの言葉は生まれているからである。カントによれば、「美の判定は単なる形式的〔主観的〕合目的性、即ち——およそ目的をもたない合目的性を根底するもの」<sup>17</sup>である。言い換えるなら、対象自身のうちに何らかの目的を有しているわけではないにもかかわらず、あたかもそれを知覚する主体の欲求を満たすという目的のために存在しているかのように見なすことができる場合、こうした対象の様態を「目的なき合目的性」と呼ぶのである。1852

---

<sup>14</sup> エドモンド・ウィルソン(1895-1972)は、アメリカの批評家、小説家、詩人。とりわけ批評の分野で活躍した。代表作に、W・B・イェイツ、ポール・ヴァレリー、T・S・エリオット、マルセル・ブルースト、ジェイムズ・ジョイス、ガートルード・スタイン、ビリエ・ド・リラダン、アルチュール・ランボーといった作家や詩人を象徴主義に位置づけて分析を行った『アクセルの城』(1931)、南北戦争における戦争擁護の言説を析出した『愛国の血潮』(1962)などがある。

<sup>15</sup> *The Nabokov-Wilson Letters*, 238.

<sup>16</sup> Durantaye, 33-34.

<sup>17</sup> 『判断力批判 〈上〉』, 111.

年1月16日づけのルイーズ・コレ宛の書簡においてフローベールが語る「何について書かれたのでもない小説」についての一節は、カントの「目的なき合目的性」を理解するための支えとして読むことができる。

ぼくにとって美しく思えるもの、ぼくの書きたいもの、それは何について書かれたのでもない小説、外に繋がるものが何もなく、地球が支えられなくても宙に浮んでいるように、自身の文体の力によってのみ成り立っている小説、出来ることなら、ほとんど主題を持たないか少なくとも主題がほとんど目につかない小説です。(17)

「地球が支えられなくても宙に浮かんでいるように」、自律的に存在し、鑑賞者に快さを与えるのが「目的なき合目的性」を生じさせる「芸術のための芸術」にほかならない<sup>18</sup>。

審美的な作家としてのナボコフ像は、作家自身によって作られたパブリック・イメージでもある。インタビューや作品の序文などいたるところで、ナボコフは政治や社会に無関心であることを強調しているからである。たとえば、1964年版の『ベンドシニスター』に付された「序文」において、ナボコフは一切の「政治や経済」に関心がないことを次のように強調している。

私はいわゆる社会的批評が込められた文学（新聞雑誌の類の商業的な用語を借りて言えば「偉大な書物」）などには一度たりとも関心を覚えたことはない。私は「誠実」でもなければ、「挑発的」でもないし、「風刺的」でもない。私は道学者でもなければ寓話者でもない。政治や経済、原子爆弾、原始美術や抽象芸術、全オリエント、ソヴィエト・ロシアにおける「雪解け」の兆候、人間の未来など、完全にどうでも

---

<sup>18</sup> 芸術の自律性を重んじるフローベールの伝統は、19世紀末から20世紀初頭にかけてのフランス象徴主義を経て、1910年代半ばから1930年代にかけてのモダニズムに受け継がれることになる。ナボコフがヨーロッパ文学講義で扱う作家——ジェイン・オースティン、チャールズ・ディケンズ、ギュスターヴ・フローベール、ロバート・ルイス・スティーブソン、マルセル・ブルースト、フランツ・カフカ、ジェイムズ・ジョイス——のうち、スティーブソンをのぞく後半はみな、ここで言うフローベールの伝統に位置づける作家である。実際に、フローベールについての講義においてナボコフはここで言う伝統に意識的な発言を行っている。「フローベールがいなければ、フランスにマルセル・ブルーストはいなかったろうし、アイルランドにジェイムズ・ジョイスはいなかったはずである。ロシアのチェーホフはまったく違ったチェーホフになっていたはずだ」(Lectures on Literature, 147)。なお、ナボコフは20世紀における第一級の散文家として、ジョイス、カフカ、ブルースト、それからロシア象徴主義に属するアンドレイ・バールイの名を挙げている (Strong Opinions, 57)。

いい。<sup>19</sup> (xii)

引用部において明言されているように、同時代人の多くが関心を持つ政治的・社会的・経済的な問題に対して、わずかなりとも関心を抱いてはいないということをナボコフは強調している。それどころか、こうした問題意識を持つ文学作品を「時代から時代へと注意深く受け継がれている、巨大な石膏の塊でできた時事的な屑」<sup>20</sup> として一蹴してさえいるのである。

こうした好戦的な種々雑多な宣言をするナボコフをマイケル・ウッドは「<sup>マシダリシ</sup>宮廷官吏ナボコフ」<sup>21</sup>と呼んでいる。おそらく、「宮廷官吏」という表現は、ナボコフのインタビュー集である『強硬な意見』の序文における次の一節から取られている。すなわち、「[即興的なインタビューが2度にわたって失敗に終わったがゆえに] 最近では、宮廷官吏の扇の悠然たるひと吹きを確かなものにするため、私はあらゆる予防策を取ることにしている」(xv)。言い換えるなら、中国の宮廷官吏が自らを扇であおぐように落ち着き払ってインタビューに臨むために、あらゆる予防策を講じているとナボコフは言っているのである。ここでいう「予防策」とは、インタビューにおけるすべての質問事項をあらかじめ提出させ、回答を原稿にし、インタビューではそれらの原稿を互いに読み上げるよう手筈を整えることを指している。すなわち、インタビューという対話の形式が往々にして有している偶然性ないしアドリブをナボコフは完全に排除しているのである。シギー・フランクは次のように指摘している。

[宮廷官吏ナボコフは] 高慢で、うぬぼれていて、賢く、冷淡な作家で、とりわけ作家としてのキャリアの後半年に行われた、『強硬な意見』に収録されている、注意深く統制され手筈が整えられたさまざまなインタビューにおいて、エリート主義的で偶像破壊的な意見を王侯然とした高慢さで開陳している。(181)

---

<sup>19</sup> 引用部における「完全にどうでもいい」という箇所は、原文では“supremely indifferent”である。この表現は『アーダ』にも見られる。自殺した「ルセットの運命といった道徳的な問題など完全にどうでもいい」(Ada, 466) という一節がそれである。政治や社会や道徳といった、他者との関わりのなかで生じる問題を徹底して拒絶しようとしている点に両者の共通点がある。しかし、この過剰さは、同時にそうした問題に意識的であることをもほのめかしてはいないだろうか。

<sup>20</sup> *Lolita*, 315.

<sup>21</sup> Wood 1994, 22.

「宮廷官吏ナボコフ」は、スイス時代に構築されたものであるがゆえに、ウィル・ノーマンはこれを「スイス・ナボコフ」<sup>22</sup>と呼んでいる。いずれにせよその特徴は、「厳格な審美主義者、非歴史的な自己批評家、高慢な官吏、強硬な意見」<sup>23</sup>といった点にある。つまり、ナボコフは外的な状況に無関心な作家であると自ら喧伝し、かつ批評家もそのように見なしてきた面があるのである。

外的な状況に無関心なナボコフ像は、1990年以降に研究者の注目を浴びることになる形而上学<sup>24</sup>的な解釈によっても補強されてきた。形而上学的な解釈によれば、外的な状況の外側に、言い換えると、世界内現実の外部にある「異界」こそ「ナボコフの全作品の中心」<sup>25</sup>に位置する主題にほかならないからである。換言すると、ナボコフの妻ヴェーラに端を発する同解釈によれば、ナボコフの主要な関心は、「生と死を分かち境界の『向こう側』に属する質や状態」<sup>26</sup>、すなわち「異界」にあったというのである。つまり人間が存在するために必要な二つの条件、すなわち時間と場所を超越しようとする形而上学的な志向にナボコフ文学の要諦を見出していると言ってもいい。

## 2. 問い

だが本当にナボコフの文学作品は外的な状況に無関心なのだろうか。2000年以降のナボコフ研究における主たる問題関心の一つがこれである。すなわち、ナボコフ文学における歴史性が再考されているのである。歴史性と一口に言ってもその様態はさまざまである。たとえば、ダナ・ドラグノユーの『ウラジーミル・ナボコフとリベラリズムの詩学』（2011）は、ロシアのリベラルなインテリゲンチヤの思想史のなかでナボコフ文学を再考している。あるいは、トマス・カーシャンの『ウラジーミル・ナボコフと遊びの芸術』（2011）は、カント以来、西洋において芸術の源泉と見なされている「自由な遊び」がナボコフ文学の主

---

<sup>22</sup> Norman 2012, 130.

<sup>23</sup> Norman 2009, 2.

<sup>24</sup> ウラジーミル・アレクサンドロフは「形而上学」を次のように定義している。「ここで言う『形而上学』とはナボコフの信念を表す。その信念とは、すなわち、超越的で、非物質的で、非時間的で、慈愛に満ちた領域が存在することや、個人的な不死性を与え、かつ、日常生活のあらゆるものに影響を及ぼしてもいる領域が存在することに対するナボコフの確信を指す」(Alexandrov 1991, 5)。超越的でありながらも、地上の世界に影響を及ぼしてもいるこうした「領域」をアレクサンドロフは「異界」“Otherworld”と呼ぶ。本論においても、アレクサンドロフの定義に従い、「形而上学」という語彙を用いることとする。また、本論においてしばしば用いられる「超越性」は、アレクサンドロフの言う「異界」を指し、「超越性への志向」という表現は、「形而上学」を指す。

<sup>25</sup> Alexandrov 1991, 4.

<sup>26</sup> Alexandrov 1995, 566-567.

要な主題の一つであることを指摘することによって、倫理や形而上学といったシリアスな問題に取り組んだ作家であると——とりわけ西欧のナボコフ研究者によって——見なされているナボコフ像を再考している。あるいは、ウィル・ノーマンの『ナボコフ・歴史・時間のテクスチュア』（2012）によれば、ナボコフの形而上学は歴史をはじめとした決定論的に振る舞う時間概念に対して、あくまで個人の特異性を擁護すべく応答したものにほかならない。すなわち、ノーマンはナボコフの形而上学を歴史的に再文脈化しているのである。こうした研究はいずれもスケールが大きく、なおかつ従来のナボコフ像を大幅に修正しているという意味でインパクトも大きい。しかし、英語やロシア語を母国語ないしそれに準じたレベルで読むことができる研究者はしばしば作品の細部に込められた意味について詳細に論じない。それは彼らが作品の細かな読みを怠っているということの意味するのではなく、おそらく彼らにしてみれば、そうした細部はあえて取り上げるまでもないのである。実際に、うえに挙げた3冊の研究書のみならず、ナボコフに関する近年の研究書や論文の多くは、作品についての言及がきわめて少なく、ほとんどの紙幅が理論や背景的知識についての言及に費やされている。言い換えるなら、こうした書物や論文は、ナボコフについて論じているというよりも、ナボコフに関する諸々の事象について論じているかのような外観を呈しているのである。こうしたなかで、テキストにふたたび立ち戻ることは無駄ではあるまい。

### 3. 考察方法

ではテキストのどのような細部に着目すればよいのだろうか。議論を先回りして言えば、本研究はナボコフ作品における父親像に着目する。それというのも、ナボコフ作品における父親は、しばしば、構築主義的な意味における「祖国」の実践者、すなわち「祖国」のメトニミーとして描かれているからである。<sup>27</sup>つまり、こうした意味での「父」が作品においてどのように描かれているかを考察することによって、外的な状況に対するナボコフ作品のありようを明らかにしうるはずである。かりに「父」たろうとする姿を明らかにすることができれば、ナボコフ作品は外的な状況との結びつきを求めていると結論することが

---

<sup>27</sup>換喩（メトニミー）と提喩（シネクドキ）のそれぞれの厳密な定義はいまなお不明瞭なままにとどまっている。両者の境界は曖昧だからである。本博士論文では、いずれも「部分-全体」に関わる転義法でもある換喩と提喩の差異を、それが全体の「構成要素」に関わるものか、あるいは「類・種」に関わるものかという点に措定する。言い換えるなら、「xはyを形作る」のであれば、それは換喩であり、「xはyの一種である」ならば、それは提喩である。そのうえで、「祖国」という概念は、「祖国」に関する個人ないし集団の認識の総和である。それゆえ、「祖国」を「父」で表しうるとすれば、それは換喩である。

できるからである。ではナボコフにとって父や「祖国」とはどのような存在であったのだろうか。次に詳述したいのがこれである。

これまでの研究の蓄積によって、ナボコフがいかに父親から多くのものを継承しているかが明らかになっている。この点に関して、おそらく最大の仕事をなしているのがナボコフの伝記作家でもあるブライアン・ボイドである。日本の書物の規格でいうと B5 版に近いサイズの 2 巻本のこの伝記は、総ページ数が 1400 ページほどに上るという事実からだけでも大著であることが推測されるだろう。それだけではなく、存命だったナボコフの妻ヴェーラおよびその他のナボコフ家のひとびとによる全面的な協力を得て未公開の資料をも渉猟した同書は、4 つの大陸でさまざまな賞を受賞してもいる。すなわち、名実ともに決定版の伝記と呼ぶにふさわしいのである。本書においてボイドは、「自分の内に存する最良のものほとんどは父に由来するとナボコフはきわめて強く感じていた」<sup>28</sup>と書き記している。ではナボコフの父親とはどのような人物なのか、また、ナボコフは父親からどのような影響を受けているのか。この点についての議論に移りたい。

息子と同じく「ウラジーミル」という名前であるがゆえに、名前と父称をそれぞれイニシャルで表記することが研究上の慣例となっている V・D・ナボコフ (Vladimir Dmitrievich Nabokov, 1870-1922) は、著名な法学者であり、政治家であり、文学や絵画や演劇に精通した人物であり、鱗翅類の収集家であり、チェス・プレイヤーであり、運動選手でもある。彼は 9 人兄妹の 6 番目の子どもとして、1870 年に生まれている。兄妹のなかにはきわめて保守的な人物もいたものの、V・D・ナボコフは幼少期から抜きんでリベラルな思想を有していた<sup>29</sup>。ロシアの名門サンクト・ペテルブルク大学で刑法を専攻し優等で卒業した彼は、法律学校で刑法と刑事訴訟法を 8 年間教えている。しかし、1903 年には、皇帝を批判する反体制的な政治活動を理由に実質的に解雇される<sup>30</sup>。それから 3 年後の 1906 年、ロシア史上初の議会である第一ドゥーマにおいて、立憲民主党の議員候補のうち、サンクト・ペテルブルクで最高投票数を獲得して V・D・ナボコフは選出される。彼は死刑廃止法案を提案し、満場一致で可決されたものの、法案が国家評議会の承認を受ける前にニコライ二世がドゥ

---

<sup>28</sup> Boyd 1990, 398.

<sup>29</sup> Boyd 1990, 26.

<sup>30</sup> 1904 年 11 月 14 日、V・D・ナボコフは帝国司法学校に辞表を提出しているが、翌年 1 月 17 日に法務省の命令によって学校を追放されている。辞職を迫られた主な理由は次の 3 点である。すなわち、1903 年 5 月 10 日、キシニョフのポグロムに抗議する論文を發表したこと、「自由連合」“Union of Liberation” に加入したこと、およびゼムストヴォへの参加である。「ゼムストヴォ」は、議会制と市民的自由を要求する集団である。皇帝側はゼムストヴォを当局への挑戦と見なしていたのである。また、ナボコフも父の辞職をゼムストヴォに参加したためだと考えている。(Shapiro, 11)

一マを解散してしまう<sup>31</sup>。それからおよそ半年後、立憲民主党は税の不払いと徴兵の忌避を国中に呼びかけることによって政府に対する抵抗を示すべくヴィボルグ決議を採択する。これによって彼らは政治的権利を剥奪されてしまうのである。以後、ロシア革命後の一時を除いて、V・D・ナボコフは主としてジャーナリストとして活躍することになる。

先述したとおり、V・D・ナボコフが息子に与えた影響は計り知れない。<sup>32</sup>いまだ家父長制の色濃いロシアにあって、ナボコフが父親からの影響を強く受けていたとしても何の不思議もないだろう。たとえば、政治的な志向性においてもナボコフは父親に多くのものを負っている。1967年に行われたインタビューにおいて、ナボコフは自分の政治的な信条について父親のそれと重ね合わせつつ次のように述べているからである。「私の父は保守的なリベラルであり、私もまた保守的なリベラルと考えていただいて結構です」<sup>33</sup>。つまり、彼の政治的な信条は父親から継承されている向きが強いのである。シャピロが詳細に論じているように、具体的には「民主制、諸個人の自由、人権の至高性」(94)を擁護し、全体主義や検閲や反ユダヤ主義を非難するといった父の身振りを継承しているのである。ここで口にされている「保守的なリベラル」とは、チャールズ・ニコルも指摘しているように、個人主義に基づくリベラリズムであり、アメリカの保守とほぼ一致する<sup>34</sup>。ナボコフはリベラリズムを「父から受け継いだ何より尊い遺産であり、新たな言語と新たな生活へのパスポート」<sup>35</sup>と見なしていた。この点を理解するうえで重要な概念が「インテリゲンチヤ」である。

リベラルな政治制度の確立を目指したV・D・ナボコフは自らを「インテリゲンチヤ」の一員であると自認している。インテリゲンチヤとは、西欧における「知識人」よりも社会的には理想主義的であり、かつ専門的な知識は乏しいひとびとを指す<sup>36</sup>。ロシアにおけるインテリゲンチヤの歴史は、ピョートル大帝(在位1682-1725)によるロシアの近代化政策に端を発している。すなわち、ヨーロッパの文物を取り入れるために選り抜きの若者たちにヨーロッパ各地で教育を受けさせた結果、彼らは啓蒙主義に目覚めることになるのである。

---

<sup>31</sup> Boyd 1990, 34.

<sup>32</sup> 母親のエレーナ・イワーノヴナ・ナボコフ(Elena Ivanovna Nabokov, 1876-1936)もまたナボコフに多大な影響を残してはいるのだろう。だが、ガブリエル・シャピロによれば、「ナボコフに与えた彼女の影響を包括的に評価しうる物質的な証拠がほとんどない」(2)のために考察するのが困難であるという。シャピロのこの指摘の妥当性に関しては、稿を改めねばなるまい。

<sup>33</sup> *Strong Opinions*, 96.

<sup>34</sup> Nicol, 627.

<sup>35</sup> Dragunoiu, 81.

<sup>36</sup> *Speak, Memory*, 277.

この流れに拍車をかけたのが、ナポレオンによるロシア遠征に勝利した 1812 年祖国戦争である。戦争に参加したさまざまな出身階級のひとびとに初めて触れた理想主義的な上流階級の青年たちは、自らの祖国がいかにも不公平で、貧しく、無秩序であるかを知ったからである。戦争に伴う愛国的ナショナリズムによって国民的統一性が自覚されるとともに、アイザイア・バーリンの言葉を借りれば、若い上流階級の青年たちのあいだに「集団的な罪の意識」(239) が芽生えることにもなるのである。

啓蒙された貴族の将校たちが初めて直接行動に出たのがデカブリストの反乱である。彼らは専制君主制の廃止と農奴解放を求めて蜂起したのである。しかし、計画が杜撰であったため、同反乱は当局によって鎮圧されてしまう。この失敗はインテリゲンチヤに精神的な傷を負わせることになるものの、デカブリストの反体制的な機運はその後も面々と受け継がれ、やがてロシア革命を勃発させることになる。

インテリゲンチヤのさまざまな著述家——たとえば、チャアダーエフ<sup>37</sup>、ベリンスキー<sup>38</sup>、ゲルツェン<sup>39</sup>、ネクラーフ<sup>40</sup>、ドブロリュエボフ<sup>41</sup>、ミハイロフスキー<sup>42</sup>など数多く存在す

---

<sup>37</sup> ピョートル・ヤーコヴレヴィチ・チャアダーエフ (1794-1856) は、ロシアの初期西欧派を代表する思想家。主著に『哲学書簡』(1827-1831)がある。キリスト教はたんに個人の魂の救済を説く宗教ではなく、全人類にとっての地上の楽園を建設するための宗教であるとチャアダーエフは説く。こうした全人類の精神的な歴史過程において、ロシアは精神的な空白というほかない後進国であるとも彼は言う。初期のチャアダーエフ思想においては、ロシアのこうした孤立性ないし例外性が非難されているものの、後期においては、むしろそうした孤立性ないし例外性にロシアの使命が見出され、メシアニズムが展開されている。

<sup>38</sup> ヴィッサリオン・グリゴリーエヴィチ・ベリンスキー (1811-1848) は、ロシアにおける西欧主義を代表する文芸批評家。主著に『ゴーゴリへの手紙』(1847)などがある。ドイツ観念論から出発し、ヘーゲル批判を経て、社会主義および無神論に至る思想的過程を辿る。全体ないし普遍を強調するヘーゲルの弁証法が個人の苦痛や恥辱を犠牲にしていることを非難するベリンスキーの思想は、1860年代のロシア・インテリゲンチヤに多大な影響を与えている。

<sup>39</sup> アレクサンドル・イワーノヴィチ・ゲルツェン (1812-1870) は、ロシアにおける西欧派のなかでも抜きん出た西欧通の思想家・文学者。ロシアで初めて空想的社会主義を説いた人物でもある。ゲルツェンにとって社会主義は、自由や個人の尊厳やヒューマニズムといった西欧的諸価値を実現する最良の方法であるとともに、そのあり方のいかんによっては最も危険な方法でもあった。国家や社会や人類や理念によって、諸個人の人格が否定されるのではないかとゲルツェンは警鐘を鳴らしてもいる。

<sup>40</sup> ニコライ・アレクセーヴィチ・ネクラーフ (1821-1878) は、ロシアの詩人・編集者。しばしば「人民主義の詩人」とも呼ばれる。代表作に『だれにロシアは住みよいか』(1876)などがある。貴族の家庭に生まれ、下層階級の貧しい生活に対して少年期から同情し、専制政治に対する敵対的感情を抱く。また、チェルヌィシェフスキーをはじめとした急進派に代表される革命的民主主義の機関紙として『同時代人』などの雑誌の発行を手掛けてもいる。

<sup>41</sup> ニコライ・アレクサンドロヴィチ・ドブロリュエボフ (1836-1861) はロシアの評論家。チェルヌィシェフスキーに買われて『同時代人』誌の編集に参加。革命的民主主義の立場から、ベリンスキー以来のロシア・リアリズムの批評を継承した。

<sup>42</sup> ニコライ・コンスタンチノヴィチ・ミハイロフスキー (1842-1904) は、ロシアの社会思想家。ゲルツェンに始まり、ピョートル・ラヴロフによって発展された、人民主義的思想に取り組んだ。彼はゲルツェンやラヴロフと同様、プルドンの無政府主義的社会主義に強い影響を受けている。個人の自由を否定する全体主義に抗し、ロシア・マルクス主義と戦う。人民主義を非難するレーニンがやり玉に挙げたのがミハイロフスキーだった。ミハイロフスキーをはじめ、ロシアのインテリゲンチヤには人民主義を掲げるものが少なくなかったが、人民主義を否定するボリシェヴィキによって道半ばで終わった。

る——のなかで最も大きな影響力を持ったうちの1人であり、かつナボコフに深く関わっているのがニコライ・チェルヌィシェフスキー (1828-1889) である。チェルヌィシェフスキーの詳細については本論第一章において論じられることになるだろう。ここで確認しておきたいのは、「ニコライ・チェルヌィシェフスキー」という固有名詞もまたインテリゲンチヤの歴史に連なっているという事実尽きています。

急進的な改革派から穏健な保守派まで、インテリゲンチヤのなかにもさまざまな立場があったが、V・D・ナボコフは一貫して穏健な保守派であった。すなわち、彼は法制度改革をとおして代議制を確立し、立憲君主制を樹立することを目標としていたのである。階級や能力や職業や利害などによって生じる不平等を是正するには、イデオロギーや強権ではなく、民主的な法治システムを作り出すことが必要だと考えていたのである<sup>43</sup>。

父親と同様、ナボコフもまた自身をインテリゲンチヤの一員だと自認している。すなわち、ナボコフは、父親が属する雑階級的な知識人による連帯の網状組織に自身を重ね合わせているのである。あるいは、ロシアにおけるインテリゲンチヤの歴史に自らを位置づけているのだと言ってもいい。ケンブリッジ大学に入学して間もない頃にナボコフが行った、生涯で「最初で最後の政治演説」<sup>44</sup>にもそのことが窺える<sup>45</sup>。ケンブリッジに入学して6週間後の11月28日、ソ連の内政に対して不干渉の立場を取るヨーロッパの政策を支持する提案をした討論サークルの部外大会のことだった。ヨーロッパの援助を求める彼はV・D・ナボコフが英語で書いた記事を丸暗記して、それを頼りに18分50秒におよぶ演説をぶったのである。すなわち、父の演説を忠実に反復することによって、あたかももう1人のV・D・ナボコフであるかのように振る舞っているのである。

サイモン・カーリンスキーが言うように、ナボコフを含め史実を間近に経験した人間にとって、レーニンが人道主義者ではありえなかった<sup>46</sup>。この点、レーニンを心優しい人物と

---

<sup>43</sup> 当時のロシアにおいて、法治主義は左右両極から非難された。左翼にとって法治主義は社会改革上の障害物であり、スラブ派にとっては非ロシア的なものであり、皇帝派にとっては反体制的と映ったからである (Dragunoiu, 98)。

<sup>44</sup> *Speak, Memory*, 179.

<sup>45</sup> Boyd 1990, 169. この演説に関する詳細については同文献を参照した。

<sup>46</sup> 「ナボコフのように史実を間近で目にした人間にとって、レーニン——1891年の飢饉で飢えに苦しむ農民たちに食料を配給する救済組織の努力を妨害しようとすることによって21歳のときに政治的なキャリアを開始し(飢えに苦しむ農家の人間が多ければ多いほど、生き残ったものたちが革命を開始する可能性が高くなると彼は信じていた)、近代では前例のない無差別テロの波状攻撃をしかけることによって権力の綱を握りしめつづけた——を優しい人道主義者と見なすことは考えられないことだった。それから、ウィルソンがレーニンを文学的自由の擁護者として繰り返し表象しているのも理解できないことで、それというのも、皇帝のもとでかつて存在した以上に広範囲にわたる形で書物の検閲を復活させたのはやはり同じレーニンだったからだが、彼は1920年に禁書目録を発行し、1923年に妻のクラブツカヤに公共図書館から

捉えて『フィンランド駅へ』を執筆したエドモンド・ウィルソンとは立場を異にする<sup>47</sup>。ナボコフにとってレーニン、テロリスト以外の何ものでもなかったのである。

1940年のエドモンド・ウィルソン宛のナボコフの書簡のなかに描かれたレーニン像を見ればわかるように、ナボコフから見たレーニンの二面性は彼の文学に大きな影を落としている。

あの高圧的な愛想の良さ、あの緩められた両目 [省略]、あの少年のような笑顔など、伝記作家たちがきわめて愛情深く居ついているもろもろのものは、私にとってとりわけ嫌悪感を催させるものを形づくっている。私が『断頭台への招待』で用いたものこそ、あの陽気な雰囲気、その底に死んだネズミが横たわっている、あのバケツ一杯分の人間的な優しさのミルクにはほかならない。(The Nabokov-Wilson Letters, 38)

優しさ（「愛想の良さ、あの緩められた両目」、「少年のような笑顔」、「人間的な優しさ」）を装う残酷さ（「高圧的な」、「その底に死んだネズミが横たわっているあのバケツ」）、マイケル・ウッドの言葉を借りれば、「残酷さはしばしば優しさの仮面を被っている」<sup>48</sup>という二面性は、ナボコフの文学において繰り返し描かれている。たとえば、引用部に挙げられてもいる『断頭台への招待』において、死刑囚である主人公のキンキナトゥス・Cを歓待しようとしつつ弄ぶ看守のロディオンはその好例であると言えよう。

それだけではなく、アメリカ亡命後の1945年に著された書簡において、ナボコフは自分がロシアのインテリゲンチヤであることを明言してもいる。ナボコフによれば、亡命ロシア人には5つのタイプが存在する。すなわち、1) 財産が没収されたことに起因する恨みをボリシェヴィキに対して抱くひとびと、2) 亡命しているものの、ソ連政権に対して親近感を覚えているひとびと、3) とりたててこれといった考えを持たないひとびと、4) ひたすら私的な利害を追求することにしか関心のないひとびと、そして最後が「インテリゲンチヤ」である。

---

『反芸術的かつ反革命的な文学』の長いリストを禁書にするのを許容したのだったが、そのなかにはプラトン、カント、ショーペンハウアー、ニーチェ、トルストイを含んでいた（禁書は外国からの抗議と、もしも実行されたら自分はソヴィエト市民であることを放棄するとしてマクシム・ゴーリキイによる脅しによって棚上げにされた）(The Nabokov-Wilson Letters, 15)。

<sup>47</sup> もっとも、ウィルソン自身も晩年には、レーニンの神話化に加担してしまった非を改訂版『フィンランド駅へ』において認めている。彼が言うように、資料が決定的に不足していることが原因だった (The Nabokov-Wilson Letters, 16)。

<sup>48</sup> Wood 2009, 239.

5. 毅然として自由を愛するひとびと、彼らはロシアのインテリゲンチヤの古い守護者であり、言葉に対する、思想に対する、真実に対する暴力を、断固として軽蔑する。(cited by Boyd 1991, 85)

まずナボコフは「財産が没収されたことに起因する恨み」を持つ亡命ロシア人と自分を分かちことによって、ボリシェヴィキに対する嫌悪感が階級的な恩恵の喪失に由来するものではないことを示している。次に、「ソ連政権に対して親近感を覚えているひとびと」の存在を挙げることによって、ソ連政権に対する「親近感」など自分はいささかも持ち合わせてなどいないことをあくまでも強調する。そして、「とりたててこれといった考えを持たないひとびと」と自分を分かちことによって、自分には政治上の考えがあるということを示している。すなわち、非政治的な作家と見なされることも決して少なくないナボコフだが、この一節はそうした主張の反証たりうる内容を有しているのである。さらに、「ひたすら私的な利害を追求することにしか関心のないひとびと」と自分を分け隔てることによって、ナボコフがここで言及していることがら「私的な」領域におさまる事柄ではなく、「公的な」領域におさまる事柄であるということが示唆されている。言い換えるなら、ここでナボコフが指し示すインテリゲンチヤとは、「言葉に対する、思想に対する、真実に対する暴力」を「断固として軽蔑」しつつ、公的な次元に位置するリベラルな希望をあくまでも無償で追求する「守護神」なのである。

V・D・ナボコフが目指した民主的な法治システムの中心に位置する価値は個人の自由にある。同性愛者、前科者、浮浪者、ユダヤ人、政府によって政治的に危険だと目される人物といった、いわば政治的に周縁的なひとびとを法的に擁護するような制度を構築することは、彼の青年期からの悲願だったのである。ブライアン・ボイドも言うように、V・D・ナボコフが擁護した個人の自由という価値は西欧に由来するものである<sup>49</sup>。V・D・ナボコフは無批判的に西欧に追従することは拒否したが、はっきりと西欧派であり、スラヴ主義には断固反対している<sup>50</sup>。ボイドが言うように、「正義と民主主義の伝統という法における最も高い価値は西欧において発展したけれども、普遍的に有効なものであると彼は見なし

---

<sup>49</sup> Boyd 1990, 29.

<sup>50</sup> Boyd 1990, 29.

ていた」<sup>51</sup>。こうした立場はやがて彼の息子にも受け継がれることになる<sup>52</sup>。西欧派のひとつひとつにとって、ロシア的であることと西欧的であることとは、必ずしも矛盾しないのである。アメリカの大学での講義用原稿において、プーシキン<sup>53</sup>は「ロシアの最高の精髓にして、最も西欧的な詩人」<sup>54</sup>であるとナボコフが記していることからそのことは明らかである。ロシア的であることと西欧的であることが共存している状態に理想を見出しているとも言える。

個人の自由という価値は、ロシアの歴史において特殊な立場にあった。それというのも、ロシアでは伝統的に個人よりも全体が優先されていたからである。これはインテリゲンチヤとて例外ではない。西欧のロマン主義とヘーゲルに強い影響を受けていたがゆえに、統一的な有機体としての国民はやがて完成された精神へと到達するという思想が彼らに刻印されていたからである<sup>55</sup>。ニーナ・フルシチョワは次のように指摘している。

個人的な達成や成功を、意識的に、秩序立てて、忍耐強く積みあげてゆくことは、ロシア的な諸価値、すなわち、無限に手厚い歓待、限りない情熱、普遍的な愛といったものと、幾世代にもわたって葛藤を繰り返してきた。(10-11)

私的なものと公的なものとのあいだのこうした緊張関係は、とりわけ 19 世紀以後におけるロシア文学とロシアの生活における主要な問題だった<sup>56</sup>。言い換えるなら、農民共同体、社会主義コミュニオン、ロシア正教会、皇帝や政党に対して、個人は盲目的に服従するほかはなかったのである。

個人の自由の擁護を掲げる V・D・ナボコフの姿勢は、ユダヤ人問題に対する彼の反応に

---

<sup>51</sup> Boyd 1990, 29.

<sup>52</sup> Boyd 1990, 29.

<sup>53</sup> アレクサンドル・プーシキン (1799-1837) は、ロシアの詩人。韻文小説『エヴゲーニイ・オネーギン』(1823-1831)、中編小説『スペードの女王』(1833) などの代表作がある。プーシキンはロシア文学において初めて口語を取り入れた近代文章語を生み出し、ロシア文学におけるリアリズムを確立した人物である。彼の代表作である韻文小説『エヴゲーニイ・オネーギン』(1825) は、ナボコフにとって特権的な作品だった。浩瀚な注釈を付して本作の英訳を行ったことからそのことが伺えるだろう。

<sup>54</sup> Boyd 1990, 41. また、1941 年 10 月にウェルズリー女子大学のペンドルトン・ホールで行われた公開講演において、ナボコフは「西ヨーロッパの作家としてのプーシキン」と題する発表を行ってもいる (Boyd 1991, 36)。政府によっていくどとなく遠方に送られたプーシキンを亡命者として紹介し、亡命という状況は偉大な作家につきものであり、とりわけロシアの作家においては自然な状態でさえあるとナボコフは語っている (Boyd 1991, 36)。

<sup>55</sup> パーリン, 239; 359.

<sup>56</sup> Boyd 1990, 23

端的に示されている。V・D・ナボコフは反ユダヤ主義を糾弾しつづけたからである。とりわけ 19 世紀後半のロシアにおける反ユダヤ主義は、政府および民衆のいずれにも広く浸透しており、1881 年春のポグロムでは、100 を超えるユダヤ人コミュニティが襲われている<sup>57</sup>。政府は民衆に広がる反ユダヤ感情を統治のために利用し、「主要民族」たるロシア人に対してユダヤ人が何らかの危害を及ぼしていないかどうかを調査させている。その結果、「主要民族」が満足な教育を享受していないことが報告され、ユダヤ人の学校が閉鎖されることになる<sup>58</sup>。それだけではない。ユダヤ人は高等学校に進学する人数が制限され、最大で 25 年に及ぶ兵役を逃れる者には重税が課されていたのである<sup>59</sup>。ユダヤ人に対する一連の抑圧の結果、1897 年の国勢調査では 518 万 9401 人いたユダヤ人の半数が他国へ移住している<sup>60</sup>。20 世紀に入ってからポグロムは断続的に行われ、1903 年から 1909 年までに、600 件に及ぶポグロムが報告されている<sup>61</sup>。V・D・ナボコフは 1903 年 4 月にキシニョフで起きたポグロムを非難する声明を『プラーヴォ』紙に掲載している。V・D・ナボコフは、暴力行為を阻止するための措置を政府が怠ったことを非難したうえで次のように述べている。

このように当局はその必要がなくなったあとでようやく自らの義務を果たし始めたのである。彼らの刑事上および文官上の責任問題が持ち上がるのかどうかわれわれには分からない。だが啓蒙された社会の前で、また歴史の前で、彼らが道徳的な責任を免れることはないだろう。亡くなった人間の命や、破壊され略奪された家族たちすべての重みが彼らにのしかかっているのである。(cited by Shapiro, 232)

反ユダヤ主義に対する V・D・ナボコフの姿勢は、ブライアン・ボイドも言うように、息子のナボコフにも受け継がれている<sup>62</sup>。ユダヤ人との結婚は当時のロシア貴族においては避けるべき事態であったにもかかわらず、ナボコフは人種的なためらいなど見せることなくユダヤ人女性ヴェーラ・スロニムと結婚していることにもそのことが窺える。また、V・D・ナボコフの父であるドミトリー・ナボコフからその孫のナボコフに至るまで脈々と受け継がれてきた反ユダヤ主義に抵抗する伝統がアメリカへ亡命するナボコフを救ってもいる。

---

<sup>57</sup> コーエン, 43.

<sup>58</sup> コーエン, 43.

<sup>59</sup> コーエン, 43.

<sup>60</sup> コーエン, 42-43.

<sup>61</sup> コーエン, 43.

<sup>62</sup> Boyd 1990, 27

それというのも、ニューヨークに本部が置かれているユダヤ人救済組織 HIAS (Hebrew Immigrant Aid Society) を統括していたヤコフ・フラムキンが、V・D・ナボコフに対する感謝の念をこめて、船室のチケットを半額でナボコフに提供しているからである<sup>63</sup>。

ナボコフが父親から継承したものは、政治的ないし社会的信条だけでなく、文化的な嗜好にも及んでいる。『セバスチャン・ナイトの真実の生涯』における語り手 V. の言葉を借りれば、「ロシアの家庭の精神的な優雅さと西欧文化の最上の富を混ぜ合わせた、知的に洗練された雰囲気」(10) のなかで育まれたナボコフは、文学や鱗翅類やチェスやスポーツといった様々な領域において父と関心を共有しているからである。しかも、ナボコフはこうした遺産を十全に身につけうる能力に恵まれ、同時にその能力を惜しみなく開花させる意思も持ち合わせていたことを指摘しておきたい。そしてその才能が何より発揮された場こそ文学という言葉の領域にほかならない。

「私は大きな図書館が備わった家庭におけるごく普通のトリリンガルの少年でした」<sup>64</sup> という、1964 年に行われたインタビューにおける彼自身の言葉どおり、ナボコフは幼くして多言語使用者だった。10 歳から 15 歳までの 5 年間に、ロシア語・英語・フランス語で読んだ書物の総量は「私の人生のほかのどの 5 年間よりも」多いにちがいないと、先に挙げたインタビューのなかでナボコフは語っている<sup>65</sup>。すなわち、自己を形成する思春期を、ナボコフは濃密な多言語的な環境において過ごしたのである。

こうした多言語性は、文学的な好みにも反映されている。父親<sup>66</sup>と同様、ナボコフは、プーシキン、シェイクスピア、フローベールを愛読し<sup>67</sup>、14-15 歳までには、トルストイ、シェイクスピア、フローベールの全作品をそれぞれの原語で読破していたからである<sup>68</sup>。これらいずれの作家も、その作品の総体はきわめて分厚いがゆえに、少年ナボコフの読書量は並大抵のものではないということが了解されるだろう。幼くして多言語的な環境に浸かり

---

<sup>63</sup> Boyd 1990, 521.

<sup>64</sup> *Strong Opinions*, 43.

<sup>65</sup> ウェルズ、ポー、ブラウニング、キーツ、フローベール、ヴェルレーヌ、ランボー、チャーホフ、トルストイ、ブロークなどにもこの頃から親しんでいた (Boyd, *Russian Years*, 91)。ここに挙げた作家からも分かるように、ナボコフの文学的な関心は、主として、ロシア文学、イギリス文学、フランス文学の「正典」にあったと言えるだろう。アメリカ文学では、ポーのほか、メルヴィル、ホーソーン、エマソンなど、いわゆる「アメリカン・ルネサンス」期の作家を愛読した (*Strong Opinions*, 64)。

<sup>66</sup> V・D・ナボコフはロシアにおけるさまざまな文学関連の活動を行ってもいる。たとえば、1909 年から 1912 年まで、V・D・ナボコフは文学基金の書記兼会長代理、また 1912 年から 1914 年までは同基金の会長を務めている。それだけではなく、1912 年から 1914 年まで、V・D・ナボコフは、全ロシア文学協会の会員でもあった (Shapiro, 98)。

<sup>67</sup> Boyd 1990, 91.

<sup>68</sup> Boyd 1990, 91.

ながら成長していったナボコフは、成人してから受け入れ国の言語を習得した作家たち——アゴタ・クリストフやミラン・クンデラやE・M・シオランなど——とはこの点で異なるのである。1971年10月に行われたインタビューにおけるナボコフによる発言——「言語的には、[省略][執筆言語の]切り替えに耐えることは可能でした」<sup>69</sup>——は、ナボコフが享受した文化的な背景のなせる業であろう。しかし他の作家と同様に、執筆言語の切り替えは「感情的には」<sup>70</sup>耐え難いものだったのである。執筆言語の切り替えに伴うさまざまな困難についてはのちに改めて論じることになるだろう。

しかし、ナボコフと彼の父親はつねに文学上の関心を共有しあっていたわけではない。父親とは異なり、ナボコフはロシア象徴主義<sup>71</sup>の詩人に強い関心を抱いていたからである。実際に、1949年1月4日づけのエドモンド・ウィルソン宛の書簡において、「私はあの時代の産物である。あの雰囲気の中かで私は育った」<sup>72</sup>とナボコフは述べている。西欧文学においてはロマン主義ないし新ロマン主義と呼ばれるものに等しいロシア象徴主義は、家父長制的で共同体主義的なロシアの伝統に対する反動として隆盛した。ブライアン・ボイドによれば、象徴派は3つの特徴を有している。「第一に、社会に対する個人の優越。第二に、芸術の自律的な価値 [省略]。第三に、感覚的な世界を超えた、より高次の現実を指し示すという芸術家の役割」<sup>73</sup>である。つまり、個人の優越や芸術の自律性を唱えることによって、共同体的な価値観に疑義を呈しているわけである。それゆえ、あくまで個人とその自由を擁護しようとする彼の政治的ないし社会的な信条と符合する文学思潮であるとも言えるだろう。

先述したように、ナボコフとその父親は鱗翅類への関心も共有している。のちに鱗翅類の研究において業績を残すことになるナボコフが幼くして熱を上げた蝶の採集は、18世紀に西ヨーロッパからロシアにもたらされている<sup>74</sup>。20世紀の世紀転換期のロシアに広く行き渡っていた鱗翅類に対する関心がV・D・ナボコフを捕えることになるのは1883年8月17

---

<sup>69</sup> *Strong Opinions*, 190.

<sup>70</sup> *Strong Opinions*, 190.

<sup>71</sup> プーシキンが活躍した19世紀をロシア詩の「金の時代」と呼ぶ。数多くの優れた作品が生み出されたからである。一時的な不作の時期を越え、19世紀末から1917年にかけてふたたび一群の傑作が生み出されることになる。この時代を「銀の時代」と呼ぶ。「銀の時代」を先導したのがロシア象徴主義運動である。ウラジーミル・アレクサンドロフに代表される形而上学的な解釈は、ロシア象徴主義に見られる神秘性がナボコフ作品にも見られることを証明することによって、ナボコフをロシア文学の系譜に位置づけることに狙いがあるのである。

<sup>72</sup> *The Nabokov-Wilson Letters*, 246.

<sup>73</sup> Boyd 1990, 93.

<sup>74</sup> Shapiro, 181.

日のことである<sup>75</sup>。この情熱は、彼の長男に継承され、ナボコフは 1910 年にはすでに昆虫学に関する雑誌を「とりわけ英語とロシア語のものを、食欲に読み漁っていた」<sup>76</sup>。

鱗翅類に対するナボコフの関心は、彼の文学観にも大きな影響を与えている。そのことは、彼の好奇心を最も掻き立てたのが擬態現象という、一種のミメーシスにあったということにも表れていると言えるだろう。ナボコフによれば、擬態のなかには、捕食者の目を逃れる目的を超えて、はるかに精妙かつ贅沢の域に達しているものがあり、それらは、自然淘汰や生存競争といった、功利主義的な観点のみでは説明がつかない。彼にとって擬態現象は、「魔術の一形態」<sup>77</sup>であり、「複雑な魅惑と欺瞞の遊び」<sup>78</sup>だった。鱗翅類がナボコフの文学においていかに重要な位置を占めているかということに関するより詳細な議論はのちの章に譲ることにしたい。

V・D・ナボコフが手ほどきしたチェスもまた、ナボコフの生涯にわたる関心の一つである。天才チェス・プレイヤーの生涯を描いた『ディフェンス』（初出 1930 年、英訳 1964 年）や、『詩とプロブレム』（1970）と題された書物——39 編のロシア語の詩とその英訳、1940 年以降に英語で直接書かれた 14 編の詩、18 問のチェス・プロブレムを所収——を出版していることからそのことは明らかである。『詩とプロブレム』の序文において、「[チェス]プロブレムはチェスの詩」（15）であると述べていることから分かるように、彼にとってチェス・プロブレムおよび芸術作品を創作することには共通性が存在している。ナボコフは言う。チェス・プロブレムは「あらゆる価値ある芸術を特徴づけているのと同じ美德を作者に要求する。すなわち、独創性、発明の才、簡潔さ、調和、複雑さ、見事なまでの不誠実さである」<sup>79</sup>。それだけではなく、プロブレムと芸術の共通性は、自然界における擬態にも通じている。1962 年 7 月中旬に行われたインタビューのなかでナボコフは、「秀逸なコンビネーションは錯覚的な要素をつねに含んでいるべき」<sup>80</sup>だと語り、また、同インタビューにおいて、「あらゆる芸術は錯覚的であり、自然も同様である」<sup>81</sup>とも述べていることからそのことは明らかである。つまり、発見者に驚きを与えるような「錯覚」こそここでいう共通性にほかならない。また、芸術作品とチェス・プロブレムは、ともに作者と読者

---

<sup>75</sup> *Speak, Memory*, 75.

<sup>76</sup> *Speak, Memory*, 123.

<sup>77</sup> *Speak, Memory*, 125.

<sup>78</sup> *Speak, Memory*, 125.

<sup>79</sup> *Strong Opinions*, 15.

<sup>80</sup> *Strong Opinions*, 12.

<sup>81</sup> *Strong Opinions*, 11.

(解答者) とのあいだの戦いであると見なしている点にも共通性がある。自伝においてナボコフは次のように語っている。

チェス・プロブレムにおける勝負は実際には白と黒のあいだで起こっているのではなく、作者と空想上の解答者のあいだで起こっているということは理解しておかねばならない（一流のフィクション作品における本当の衝突が登場人物間ではなく作者と世界のあいだで起こっているのと同じである）。 (290)

つまり、チェス・プロブレムはナボコフの関心の対象であるだけでなく、文学の創作に影響を与え、自然観と相まって彼の芸術観を構成する要素でもあるのである。

テニス、サッカー、サイクリング、ボクシング、クロケットといったスポーツに対する嗜好もナボコフ父子は多くのものを共有しているが、ここではとりわけテニスについて触れておきたい。ナボコフ父子がいずれも幼少期から親しんだテニス<sup>82</sup>は、ナボコフの作品において最も頻繁に描かれるスポーツの一つだからである。ロナルド・ブッシュが指摘しているように、小説におけるテニスはしばしば登場人物の性格づけに用いられる<sup>83</sup>が、『ロリータ』ほどテニスをもっとも意義深く用いられているのは稀である<sup>84</sup>。『ロリータ』第2部20章におけるロリータのストロークがしばしば議論の俎上にあげられている理由がここにあるのである。

リチャード・ローティも指摘しているように、ナボコフは文学的にも政治的にもその他の面においても、転向といったものをほとんど経験していない<sup>85</sup>。それどころか、少年時代に抱いた信念や関心が年を経るにつれてますます強くなっていくのである。自らの信念や関心を努力によって改善しようとするメリオリズムもまた、ナボコフが父から継承したものにほかならない。ブライアン・ボイドは次のように指摘している。

文化は人間をより人間的にするために発展していき、さらに深く発展させつづけることもでき、芸術はこの過程において重要な役割を果たしてきたし、またこれからも果たしつづけるだろうという文化的なメリオリズムの強烈な意識をナボコフは父

---

<sup>82</sup> Shapiro, 200.

<sup>83</sup> Bush, 266.

<sup>84</sup> Bush, 269.

<sup>85</sup> Rorty, 155.

から吸収している。(Boyd 2011, 191)

すなわち、ナボコフは自らの信念や関心のみならず、そうした物事に対するあり方も V・D・ナボコフから継承している、あるいは少なくとも V・D・ナボコフと共有しているのである。

これまで見てきた政治上の信念や価値、あるいは文化的な志向性などは、亡命者としてのナボコフの祖国を考えるうえで重要な要素をなしている。それというのも、祖国という概念は、国家と領土と民族が分かちがたく結びついた本質主義的なものだけでなく、そうした制約を受けることなく形成される構築主義的なものでもありうるからである。ハワード・パールマターの議論を簡潔に要約してロビン・コーエンは次のように述べている。

[本論で言う構築主義的な祖国は] 場所を共有するコミュニティではなく、利害関係、共通の意見や信念、好み、(国境を越える) エスニシティや宗教、料理、医薬品の消費(西洋医療と民間医療)、ライフスタイル、ファッション、音楽を共有するコミュニティである。(276)

言い換えるなら、国民国家を軸とする縦のつながりによって形成されるコミュニティが本質主義的な祖国であるのに対して、国境を越えた横のつながりによって形成されるコミュニティが構築主義的な祖国であると言えよう。レイチェル・トローズデールの言葉を借りれば、「共有された知的立場」<sup>86</sup>こそが構築主義的な祖国を開くのである。そのうえで、あくまで構築主義的な意味で用いていることを示すために、本論は祖国という言葉に鍵括弧を付すことにしたい。本博士論文の題目にある「祖国」という語もこの意味で了解されたい。

特筆すべきことに、ナボコフにとって、「祖国」を成すさまざまな要素を自らに与え、あるいは自らと共有する V・D・ナボコフとの紐帯の根幹にあるのは、家族愛というよりも友情である。次に引用する自伝の一節がそのことを端的に示している。名誉を汚されたとして決闘を申し込んだ父の帰りを、少年ナボコフは不安と恐怖のなかで待ちわびている場面である。

そしてこうしたすべての背後に、きわめて特別な感情の深淵があり、私は嵐のよう

---

<sup>86</sup> Trousdale 2009, 100.

な涙をどっと流してしまわないよう、何とかそこを回避しようとしていたのだが、これは父に対する敬意の基礎をなす優しい友情のためだった。われわれの完璧な調和の魅力、われわれがロンドンの新聞で試合経過をたどったウィンブルドンの試合、われわれが解き明かしたチェス・プロブレム、私が現代のマイナーな詩人について言及するときまって勝ち誇ったように父が朗誦するプーシキンの弱強格、こうしたものためだったのである。われわれの関係は、素朴なナンセンス、滑稽にゆがめられた言葉、ほのめかされた抑揚の明示された模倣、幸福な家族の秘密の暗号である私的な冗談のすべてによって特徴づけられていた。(191)

もはや明らかだろう。先述した構築主義的な「祖国」を形成する要素（スポーツ、チェス、文学など）が、父子関係という「縦のつながり」に、「優しい友情」によって結ばれる「横のつながり」を呼び込んでおり、そこにおいて「完璧な調和」が生じているのである。つづく六つの章において見ていくように、こうした「横のつながり」の探求がナボコフ文学の一つの主題になっており、父という形象はその端的な表れなのである。それゆえ、先述したように、ナボコフ文学における父は、「祖国」の実践者であり、それゆえメトニミーなのである。

ナボコフとその父のように、葛藤や軋轢がほとんどないように見える父子関係は文学史上においてきわめて稀なケースであると言えよう。ガブリエル・シャピロが指摘しているように、イギリスの詩人ロバート・ブラウニング、イギリスの批評家ジョン・ラスキン、アメリカの小説家ヘンリー・ジェイムズ、アルゼンチンの小説家ホルヘ・ルイス・ボルヘス、アメリカの小説家ジョン・アップダイクなどの場合、父親は息子にとっての模範であり、息子の創作活動の発展に寄与してもいるのだが、ナボコフほど根本的で長くつづく影響を受けているわけではないのである<sup>87</sup>。

これとは反対の例であれば枚挙にいとまがない。たとえば、自分が父親になることさえ断固拒否していたフローベール<sup>88</sup>の場合、進学先からそこで学ぶ学問まで勝手に決めてしまう父親は、がんじがらめの規則をうえから押しつける存在であり、これが原因でフローベールは発作を起こして昏倒し、若くして隠棲することになるのである。また、フランツ・カフカの場合、父親のヘルマンは不条理なほど高圧的に振る舞う恐怖の対象でありつづけ

---

<sup>87</sup> Shapiro, 3.

<sup>88</sup> フローベール 1968, 105.

ている。父親に対してルサンチマンを抱いていたこうした例の最たるものがフョードル・ドストエフスキーだろう。彼の作品はしばしば「父親殺し」の文学と呼ばれるからである。ドストエフスキー文学における「父親殺し」の主題を最初に論じたのはフロイトである。フロイトによれば、ドストエフスキーがしばしば経験した癲癇は、原因不明の死を遂げた「非常に冷酷な」<sup>89</sup>父親に破壊欲動を抱いてしまったことに対する罪責感によるものである。言い換えるなら、彼は父親を殺害したいという欲求と、そうした欲求を抱くこと自体に対する道徳的な負い目を同時に抱くのである。そのうえで、こうした伝記上の父子関係は作品にも投影されている。すなわち、『カラマーゾフの兄弟』において、カラマーゾフ家の父フョードルの殺害をスメルジャコフにそそのかし、結末部に向かうにつれて徐々に精神を病んでいくイワン・カラマーゾフがそれである。裁判の証言台におけるイワンのセリフ——「だれだって父親の死を望んでいるんだ」<sup>90</sup>——は、ソフォクレスの『オイディプス』以来、綿々と書き継がれてきた「父親殺し」の主題を端的に言い表している。

これまでの議論からも分かるように、『オイディプス』以来、文学作品における「父」はしばしば、ある共同体における「正統」や「正常」や「権威」や「法」や「掟」を表象＝代理する比喩として描かれてきた。『カラマーゾフの兄弟』における父フョードルは、家長であるだけでなく、ロシアの君主制をも表していると考えられることからもそのことは明らかである。言い換えるなら、生物学的な生産＝再生産に関わる縦のつながりを持つ父と子は、「持てるもの」と「持たざるもの」という、ある階層内の上下関係を含意しているのである。1960年2月7日づけの全米美術文芸協会役員宛の書簡において、協会のメンバーになることを丁重に断りつつ、ナボコフは「社会的には、私は障害者です。それゆえ、ものを考えて過ごしてきた全生涯を通じて、私は何かに『属すること』を拒否してきたのです」<sup>91</sup>と言っているのだから、彼がこの意味での「父」たりえないことは明らかである。すなわち、亡命者であるがゆえに、社会における正規の構成員たりえないことをナボコフは「障害者」という比喩を用いて語っているのである。「優しい友情」によって結ばれたナボコフ父子は、こうした階層性を解体している点を見逃さずにおきたい。

他方、ナボコフ文学においても、伝記的な父子関係が作品に影響を与えている。1922年3月28日にV・D・ナボコフが射殺された事件は、ナボコフの作品に明らかに影を落として

---

<sup>89</sup> フロイト 2010, 300.

<sup>90</sup> ドストエフスキー, 381.

<sup>91</sup> *Selected Letters*, 310.

いるからである。たとえば、ナボコフの一人息子であるドミトリーが指摘しているように、V・D・ナボコフが凶弾に倒れた日以降、ナボコフの詩において「神」という語彙が用いられなくなっている<sup>92</sup>。あるいは、自伝『記憶よ、語れ』を取り上げる本論第四章において詳しく見るように、本作はV・D・ナボコフの死を中心に構成されている向きが強いのである。それだけではなく、ナボコフ作品における主人公の父子関係はあくまでも「完璧な調和」を見せてもいるのである。また、みな一様にとりたてて問題を有してはいないナボコフの主人公の父親たちは1人残らず死んでもいる。

しかし、瑕疵の見当たらないこうした父親の息子たる主人公たちは、日常的に用いられる意味における父であることはきわめてまれであり、かりに父であったとしてもその資格が剥奪されて物語の幕が閉じるか、あるいはそうした姿が明示的に書かれることはない。いずれにしても、日常的に用いられている意味における父は不可視なのである。言い換えるなら、主人公の実父が父の模範であるのに対して、主人公自身は、父たりえないような人物で横溢しているのである。

では各作品における父親の機能を考察し、それらを主題論的に跡づけていったらどうなるか。そしてもしもその跡づけの果てに、ナボコフ作品における主人公が少しずつ「祖国」と結びつけられた父親たろうという身振りを示しているというのであれば、そうした身振りは社会的たらざるをえない。言い換えるなら、外的な状況を志向していると思えることができるのではないだろうか。

本論において主として扱うテキストは、ナボコフが執筆言語の切り替えを検討し始めた1930年代末頃から、アメリカを後にする1950年代末までの長編の作品である。それというのも、「自然な熟語や、何の制約もない、豊かで、際限なく従順なロシア語」<sup>93</sup>を捨てて、「二流の英語」<sup>94</sup>によって散文による小説を書くことは、新たなアイデンティティを構築することにほかならず、そこには新たな「祖国」を構築しようとする試みが反映されていると考えられるからである。ナボコフにとっての「祖国」が、彼のアイデンティティと不可分のものであることを想起されたい。

具体的な議論に先立ち、各章の概要をまとめておくことにしよう。

---

<sup>92</sup> Nabokov, Dmitri. <http://www.webcitation.org/5ICWhQ9ey>

<sup>93</sup> *Lolita*, 316-317.

<sup>94</sup> *Lolita*, 317.

#### 4. 各章概要

第一章ではナボコフがロシア語で最後に書いた長編小説である『賜物』を扱う。本作は「父との再会」を主題にした作品とも言う。若き芸術家である亡命ロシア人フョードルの父コンスタン・キリーロヴィチは冒険旅行の末に行方不明になり、その生存の見込みを信じるものはいない。その意味でこの父子が生身の肉体を向き合わせることは起こりえないわけだが、話はこれにとどまらない。父への哀惜の念から、フョードルは父の伝記執筆に取り掛かるからである。しかしこの執筆はふいに頓挫し、フョードルは新たな著作に取り掛かる。この新たな伝記の執筆によって作家としての成熟と名声を得たフョードルは、夢のなかで父との再会を果たす。それゆえ、本作は「父との再会」を主題にしていると見なしうるのである。

第二章ではナボコフが初めて英語で書いた長編小説『セバスチャン・ナイトの真実の生涯』を扱う。本作もまた「父との再会」という主題を扱っている。しかし、「父との再会」への過程は、『賜物』とは様相を異にしている。その主たる理由は、ナボコフが執筆言語をロシア語から英語に切り替えたという伝記的な事実にあると考えられる。実際、本作においてセバスチャンはロシア語と英語のあいだに引き裂かれることになるからである。すなわち、ロシア人の父に代表されるロシアおよびロシア語と「離別」したセバスチャンは、イギリス人の母に代表されるイギリスおよび英語への同化を目指して「探求」する。だが、この「探求」は結局「挫折」する。そして、ロシア人女性ニーナとの恋愛を経て、ロシア語へと「回帰」しつつも病に倒れることになるのである。つまり、最終的にロシア語への帰還を望んでいるような身振りを示しているセバスチャンは、英語とロシア語のあいだ、あるいはアングロ・サクソンのものとロシア的なもののあいだに宙吊りにされることになるのである。言い換えるなら、英語作家セバスチャンは、父からは逃れることができないと知りながらも、なおかつ父から遠く離れていかざるをえないのである。こうした物語を語り手 V. は英語によって書き著すことによって、アングロ・サクソンのものとロシア的なものを止揚しているのが本作であるとも言えよう。

第三章ではディストピア小説『ベンドシニスター』を扱う。本作は「父としての旅立ち」に失敗する物語として読みうる。それというのも、妻に先立たれ、まだ幼い一人息子とともに独裁国家で暮らす主人公クルークは、第二の「祖国」を求めて亡命を目論むものの、結局、革命政権に銃殺されてしまうからである。ナボコフの長編小説としては、本作は父親という身分を持つ主人公が初めて現れる作品でもある。この父たるクルークは、新たな

生活を開始すべき土地、より正確に言えば、革命政権樹立前の祖国と等しく自由な国を探し出さねばならない。それゆえ、第二の「祖国」をクルークが探し出し、そこへ「帰還」することができなければ、物語の論理的な帰結として、彼は父という資格を剥奪されざるをえない。そして実際に事態はそのように運ぶのである。『ベンドシニスター』における父とは、第二の「祖国」の探索者たることを宿命づけられた人物として描かれているのである。

第四章では自伝『記憶よ、語れ』を扱う。本作は小説ではないものの、『ベンドシニスター』と同様、「父としての旅立ち」という主題を扱っている物語として読みうる作品である。それというのも、度重なる改版にもかかわらず、アメリカに亡命する直前までを扱うという作品の大枠はあくまでもかたくなに堅持されているからである。すなわち、アメリカにおける新たな生活への旅立ちという挿話によって閉じられるという体裁へのこだわりのなかに、「父としての旅立ち」という主題がきわだっているとも言える。ところが、自伝におけるナボコフの生涯におけるアメリカは、読者の目にはほとんど不可視の場所であり、大西洋の向こう岸に存在するにちがいないものでありつづける。つまり、自伝におけるアメリカでのナボコフは、疑いようもなく実在しているはずのものでありながら、なおかつ不在でありつづけるものなのである。しかし、ロシア時代やヨーロッパ時代が英語によって書かれているというまさにその事実によって、ナボコフの「旅立ち」の成功が示唆されつづけてもするのである。

第五章では『ロリータ』を扱う。本作は「父の発見」として読みうる作品である。ロリータの養父である語り手ハンバート・ハンバートは、彼女の苦痛を認識しつつも無視しつつづける。だが、結末部において、自分のあるべきであった姿としての父を発見する挿話が語られているのである。すなわち、ハンバートはロリータにとっての良き養父であるべきだったことが発見されるのである。エドワード・サイードによれば、「養子縁組」は、高度モダニズムに頻出する形象である。すなわち、生物学的な生産＝再生産のサイクルに参入できない「養子縁組」という形象は、新たな社会的な紐帯を模索するものとして描かれているのである。『ロリータ』はこの意味での「養子縁組」を発見する物語なのである。

第六章では『プニン』を扱う。本作は「父としての振る舞い」が主題的に扱われていると言いうる。それというのも、主人公プニンは少年ヴィクターの父にほかならないからである。しかしながら、プニンとヴィクターとのあいだには血のつながりはない。すなわち、実の子でもなく、養子でもない他人の子どもの父としてプニンは描かれているのである。

しかも、ヴィクターがプニンを父と見なしていることをプニンは知らず、プニンがヴィクターを自分の子どもと見なしていることをヴィクターは知らない。言い換えるなら、双方向的な情動から成るこの親子関係はあくまでも読者のなかにおいてのみ生じるのである。そのうえで、本作の結末付近において、父としてのプニンは、「苦痛の歴史」についての授業を構想する。すなわち、歴史の残酷さから目をそらしつづけてきたプニンが、いわば歴史へのリベンジを試みようとするのである。言い換えるなら、プニンはふたたび歴史へ参入しようとしているのだとも言える。これこそが本論で言う「父としての振る舞い」にほかならない。

### おわりに

「父との再会」から「父としての旅立ち」をへて、「父の発見」をし、「父としての振る舞い」をなす主題的な展開からも分かるように、「父」は徐々に可視的たろうとしている。しかし、結論を急ぐことはせず、具体的な議論に入っていくことにしたい。

## 第一章 父との再会——『賜物』

### はじめに

六つの章からなる本論において、最初に取り上げる作品が『賜物』<sup>1</sup> (ロシア語の原題 *Dar*、英語版タイトル *The Gift*、雑誌初出 1937-38年、原書単行本 1952年、英訳版 1963年) である。ナボコフがロシア語で最後に書いたこの長編小説は、ロシア語時代の集大成とも言える質量を誇っている。本作がロシア語で書かれたナボコフ作品のうちでもっとも大著であり、完成までにはほぼ5年の歳月が費やされていることからそのことは明らかである。また、ベルリンにおける亡命ロシア人を描いた本作を考察することによって、のちの章で扱うことになる作品——アメリカにおける亡命ロシア人を描いた『プニン』など——をより相対的に捉える視点を与えてもくれるはずである。

本章では、『賜物』において父子の再会はいかにして果たされるのかを明らかにする。言い換えるなら、本作最終章において主人公フォードルが夢のなかで父と再会するという挿話はどのような物語上の布置におさまるものであるかを明らかにすることが本章の目的である。亡命ロシア人フォードルが行方不明の父コンスタンと夢のなかで再会を果たすのは、彼がチェルヌィシェフスキーの伝記を上梓したのちである。チェルヌィシェフスキーは、本国内外のロシア人によって神聖視されている人物である。つまりどのような政治信条を抱いているにせよ、ロシア人であれば誰でも敬意を抱かずにはおれない人物としてチェルヌィシェフスキーは描かれているのである。このようなチェルヌィシェフスキーを批判することによって、本国内外のロシア人に共通する身振りを退け、フォードルは自らを孤高にして正統なロシア人として浮上させるのである。言い換えるなら、正統なロシアを見出すことと、父との再会を果たすことは、足並みを揃えつつ描かれているのである。つまり、父との再会は、失われたロシアをふたたび見出すことを意味するのである。では失われたロシアは、ベルリンという異国においてどのように立ち現われうるのか。言い換えるなら、

---

<sup>1</sup> 筆者の言語的な事由により、『賜物』はロシア語原文ではなく英訳版を底本とする。英訳版を底本として論じることが可能である理由を以下に示す。『賜物』の英訳版は、ナボコフの「責任」(*The Gift*, Foreword) 訳である。自作の翻訳に際して、ナボコフは、逐語訳を旨としていた (*Strong Opinions*, 296)。また、ナボコフによる自作の翻訳を研究したジェイン・グレイソンによれば、改作と呼びうるほど自由に翻訳されたものは相対的にかなり少数であり、『賜物』もやはり大きな変更点はないという (Grayson, 9)。それゆえ、英訳版には、原文との意味の隔たりや、経年による作者自身の変化の反映は大きなものではないと考えられる。また、英訳版を用いて論じることが、まれなことではない。なお、『賜物』の序文からの引用の頁番号を記していないのは、本文に頁番号が割り振られていないためである。‘Foreword’ とのみ記されたほかの注に関しても同様である。

過去や現在や未来は、フョードルにおいてどのように結ばれうるのか。すなわち、『賜物』における父との再会を考察することは、フョードルの時間意識を考察することと関わって  
もいるはずである。過去や現在や未来がふたたび意義深く交わり合っこそ、失われたロ  
シアはベルリンという異国において見出されうるはずだからである。本章はこの点を巡り、  
物語の進行に即して議論を進めていくことになるだろうが、本節では、『賜物』の執筆の背  
景および亡命者の時間意識を確認することにしたい。

『賜物』は作家としてのアイデンティティが揺らぐさなかに執筆されている。それとい  
うのも、ナチスの台頭に伴う亡命ロシア人のコミュニティの荒廃によって、作家は読者を  
失いかけていたからである。つまり、ロシア語で書く作家というアイデンティティを支え  
るはずの読者が減少することによって、アイデンティティの基盤がぐらつき始めていたの  
である。本作の執筆開始時点においてすでにこうした徴候が垣間見える。『賜物』執筆の準  
備を開始したのとほぼ同時期に当たる 1933 年 1 月、アドルフ・ヒトラーがドイツの首相に  
就任しているからである。ヒトラーは就任後間もなく、ゲルマン民族至上主義の旗印のも  
と、ユダヤ人排斥・反共産主義を喧伝している。ナボコフの妻ヴェーラはユダヤ系ロシア  
人であったがゆえに、とりわけ危険が迫っていたと言える。言い換えるなら、亡命ロシア  
人のコミュニティが徐々に荒廃してゆくさなかに『賜物』は執筆されたのだとも言える。

こうしたなかでナボコフは英語作家に転身する道を模索し始める。すなわち、アイデン  
ティティの変容を自ら選択する道を考慮し始めるのである。1933 年 4 月 29 日、亡命ロシア  
人の批評家グレープ・ストルーヴェ宛の書簡において、「私の年来の夢は英語で書いた本を  
出版することです」<sup>2</sup>とナボコフが書き綴っていることからそのことは分かる。

しかしながら、ロシアの作家になることを学生時代に誓ったナボコフにとって、英語作  
家への転身は容易なことではない。それゆえ、散文の執筆言語としてのロシア語を捨て去  
り、英語を選択することは、アイデンティティを根幹から揺るがすような事態を選択する  
ことにほかならないのである。すなわち、ナボコフにとって執筆言語の切り替えは、自己  
矛盾に自らを追いやることに等しいとも言える。

もちろん、フローベールのように、たとえ作家が望むほどに裕福ではなくとも、年金に  
よって生涯生計を立てることが容易であった作家であれば、自作を出版することなど度外  
視してひたすら文体の彫琢に打ち込むという選択肢もありうるだろう。だが、読者がいな

---

<sup>2</sup> 「私が置かれている状況は悲惨で、ありていに言って、ここ数ヶ月、ますます悪くなる一方です。フラ  
ンスの出版社が私の小説を出版する話は、ずるずると先延ばしになっています。[省略] 私の年来の夢は英  
語で書いた本を出版することです」 (cited by Boyd 1990, 401)。

いという事態はナボコフにとって致命的であったように思われる。作家業に伴うわずかな原稿料や講演料もまた生活費の不可欠な一部をなしていたからである。それゆえ、ナボコフが貴族階級の生活をしていたのは、あくまでも生涯における最初の17年ほどだったという事は強調されてしかるべきだろう。作家としてのナボコフはあくまでも労働者だったからである。そのため、ロシア語で書きつづけるという選択肢は取りにくくなっていたと考えられる。ただでさえ苦しい家計をさらに圧迫するに違いない、望みの希薄な選択肢をあえて選ぶのは困難だからである。

この時期のナボコフは、作家としてだけでなく、成人男性としてのアイデンティティの変容をも経験しつつあった。1934年5月10日、ナボコフ夫妻は一人息子ドミトリーを授かっているからである。すなわち、ナボコフは夫としてだけでなく父としてのアイデンティティを得ることになるのである。子供の将来を案じたはずのナボコフ夫妻にとって、政情が不安定なベルリンを脱け出し、より安全な場所に移住することは、さらに切迫した問題になりつつあったとも言える。言い換えるなら、息子の誕生によって、ナチズムに対するナボコフの不安と怒りは助長されつつあったと言ってもよい。それゆえ、ヒトラー政権を批判しているディストピア小説『断頭台への招待』の執筆がドミトリーの誕生と足並みを揃えているのは偶然ではあるまい。

英語作家への転身の可能性を考慮に入れていたナボコフが、英語圏における職を本格的に探し始めるのは息子の誕生から2年経ってからのことである。すなわち、1936年9月、ドイツ在住の全ロシア人亡命者の登録を亡命者管理局長であるビスクプスキイが開始するという事件がナボコフを動かすこととなるのである。実際に、翌年の1937年1月18日、ナボコフは、ベルリンを発ってパリへ向かっている。そして同年12月、かの地において『賜物』の最終章に着手し、その翌年の1月に本作を完成させる。以来、ナボコフは、散文による小説の執筆言語を英語に限定し、ロシア語を用いなくなるのである。

では、政治的にも、社会的にも、言語的にも、地理的にも、ナボコフにとっていわば転換期と呼びうる時期に書かれた『賜物』において、主人公の亡命ロシア人はどのように描かれているのだろうか。後続する三つの節においてこの点を詳述することになるが、それに先立って、亡命者の時間感覚について触れておく。

---

<sup>3</sup>ドミトリーの誕生のわずか一ヶ月半後にあたる1934年6月24日、ナボコフは『賜物』の第4章の執筆を一時中断し、『断頭台への招待』を執筆し始めている。『断頭台への招待』については本論第四章でさらに詳しく述べる機会があるだろう。

序章において論じたように、現在のナボコフ研究においていまなお大きな影響力を有しているものの一つに、ウラジーミル・アレクサンドロフが定着化させた、形而上学的な作家像がある。こうした作家像は、ジュリア・クリステヴァ<sup>4</sup>が提唱する亡命者の2種類のうちの一つに重なる。彼女は次のように言う。

失われた場所に対する思慕の抱き方のいかんによって、あらゆる国家、職業、階級、性別の根なし草のひとつとを2種類に分類することができる……この二つのカテゴリーは両立不可能である。一つは、もはや存在しないものと決して存在することのないはずのものとのあいだの分裂に焼き焦がされるものたちである。[省略] もう一つは、超越者たちである。過去もなければ現在もない、だが彼方はある [省略]。(21)

クリステヴァによれば、亡命者には2種類の類型しか存在しない。そのうちの一つは、失った祖国に対するノスタルジーと、いつの日か記憶のなかの祖国を忠実に再現したいという夢とのあいだで引き裂かれるひとつとである。「もはやない」ものに取り憑かれたひとつとであると言えるだろう。もう一つは、過去も現在もかなぐり捨ててひたすら彼方を目指すひとつとである。言い換えれば、歴史的に構築された自らのナショナリティやエスニシティを脱ぎ捨て、非歴史的な存在であることを目指すひとつとである。「まだない」ものを目指すひとつとであるとも言えるだろう。そのうえで、これら二つの亡命者の類型は「両立不可能」とクリステヴァは言う。すなわち、亡命者のこうした2類型に共通しているのは、現在を、ジャン＝ポール・サルトルの用語で言えば「<sup>シチュエーション</sup>状況」を捨象することによって自らの現実性を保持していることである。だがこれから見るように、『賜物』における主人公の亡命ロシア人は、「両立不可能」であるはずのものを両立させるのであり、そのとき失われたロシアを異国の地ベルリンにおいてふたたび見出すことになるだろう。

## 1. 「もはやない」もの

『賜物』の前半部における主人公フォードルは、自らの過去に深く囚われている。先述したクリステヴァの類型で言えば、「もはや存在しないものと決して存在することのないは

---

4 ジュリア・クリステヴァ (1941-) は、ブルガリア生まれのフランスの批評家・小説家。とりわけフェミニズム論や記号論の論者として有名である。彼女は、ブルガリア出身のユダヤ系である自分をフランスにおける「異邦人」と位置づけている。本論で引用した『異邦人』(1988)は、著者自身を含む「異邦人」のいわば系譜学を試みた書物と言えるだろう。

ずのものとのあいだの分裂に焼き焦がされるもの」として描かれているのである。本節の目標は、まずこの点を確認したうえで、フォードルにとって現実の持つ意味を明らかにすることである。論を先回りして言えば、物語序盤におけるフォードルにとって、現実的なのは過去であり、翻って非現実的なのは「いま・ここ」にある現実である。言葉を換えて言うと、生身のフォードルが生きるベルリンでの生活は無きものに等しく、反対に、失われた祖国ロシアに関する記憶はあまりにも生々しくあるがゆえに現に存在するもののように経験されるのである。あたかも歴史が止まっているかのような、亡命者フォードルのこうした経験を、以下で詳しく見ていくことにしたい。

そもそも『賜物』とはどのような物語なのか。まずはこの点から始める必要があるだろう。あまりにも多くの要素が入り乱れている本作の見取り図を提示するのははばかられるのだが、物語の様式という観点からいうと、『賜物』は一種の教養小説<sup>5</sup>であると言いうる。本作の主人公である亡命ロシア人フォードル・ゴドゥノフ＝チェルディンツェフがやがて亡命ロシア人社会の文壇において広く認知される存在へと成長してゆくさまが描かれているからである。1900年にロシアの貴族の家庭に生まれたフォードルは、詩人であるだけでなく、チェス・プロブレムや鱗翅類の愛好家でもある。彼はロシア革命を機にヨーロッパへ亡命し、やがてベルリンに移住することになる。物語の起点はおおよそ1925年かその翌年である<sup>6</sup>。本作は、当該の年から数えて3年間におよぶ、ベルリンにおけるフォードルの生活を描いている。その間にフォードルは、伝記を1冊出版し、自分の文学的才能を認める恋人ジーナと出会い、ついには『賜物』自体とおぼしき作品を構想するにいたる。

物語の冒頭部において、フォードルは、50篇ほどの12行詩を収めた処女詩集（『詩集』）を最近出版したばかりのしがたない詩人として登場する。すぐにも世界は自分の才能を認めることになるだろうと彼は信じて疑わない。ここで言う彼の世界とは、「ペテルブルクやモスクワやキエフを立ち去ってきた数百人の文学愛好者」(9)によって構成されたものである。すなわち、フォードルはきわめて限定された世界で生きる詩人であると言えよう。しかも、物語の冒頭部におけるフォードルは、こうした限定された世界においてさえほとんどその名を知られていない詩人である。ではこうした限定された世界とはどのようなものであるのだろうか。

---

<sup>5</sup> 教養小説は、主人公の人間形成の過程を描いた作品。

<sup>6</sup> 『賜物』沼野充義訳、7. 注2を参照。なお、同訳書はロシア語原文の邦訳である。

当時の亡命ロシア人社会は内向的で閉鎖的な傾向があった<sup>7</sup>。つまり、いわば外界から孤立し、内輪だけで完結しているような共同体だったのである。それというのも、彼らの共同体の構成員の数は決して多くはないものの、辺りを囲む受け入れ国のひとびと——フォードルの場合で言えばドイツ人——との交流をせずに自足的に共同体を維持しうるほどには十分な数の亡命ロシア人がいたからである。共同体の構成員たちの多くが、「もはやない」ロシアに対する郷愁を抱いており、しかも 1925 年前後における亡命ロシア人はいまだ帰国の望みを捨ててはいなかった<sup>8</sup>。つまりフォードルが属しているきわめて狭く限定された世界とは、現実社会とのつながりがなかなば断たれた、記憶の共同体なのである。その共同体は「いま・ここ」にあるベルリンにありながらも、「もはやない」ロシアに対する郷愁が横溢しているという意味で記憶の共同体なのである。いずれにせよ、フォードルは、郷愁の気配の濃厚な共同体で生きる青年であると言えよう。

自作の処女詩集に対するフォードルの自己言及は、詩作と脚注から主として構成されるナボコフの後期作品『青白い炎』(1962)を連想させる形でなされている。詩集への言及は、ヴィンテージ版の原書でおよそ 20 頁 (9-30) にわたっている。その語りの形式は、そのままでは意味が取りにくいように思われる詩作の一部が断片的に引用され、それに対する注釈とでも呼ぶべきフォードルの叙述がその都度加えられている。フォードルの注釈から判断すると、詩が主題的に取り上げているのは、祖国ロシアに対するノスタルジーである。なお、ここで語られている挿話のうち、少なくとも六つはナボコフの自伝において語られる挿話と合致している<sup>9</sup>。それゆえ、フォードルのノスタルジーには、ナボコフ自身のノスタルジーが反映していると指摘することができる。つまり、フォードルの詩集の主題の一つは、ナボコフの自伝の言葉を借りて言えば、「失われた少年時代に対する異常に肥大した感覚」(73)にほかならない。ワーズワースであれば、「ほのめかされた不死性」<sup>10</sup>と呼ぶかも

<sup>7</sup> 1920 年代初頭におけるドイツだけで 50 万人、1930 年代初頭のパリだけで 40 万人の亡命ロシア人がいたという。それゆえ、外部との交流なしに、自閉的な文学世界を築き上げることができたのである (諫早 1996, 242)。当時の亡命ロシア人社会の内向性および閉鎖性についての議論は、諫早 1996 を参照した。

<sup>8</sup> 諫早 1996, 239。

<sup>9</sup> 自分が生まれて間もないころの記憶から死に際の際の感覚を類推しようとする試み (*The Gift*, 11; *Speak, Memory*, 19-21)。長椅子とクッションで作ったトンネルでの遊戯 (*The Gift*, 14; *Speak, Memory*, 23)。少年時代からつづく不眠症 (*The Gift*, 16; *Speak, Memory*, 108-109)。病で熱に浮かされているときに、頭のなかで膨張する数字 (*The Gift*, 21; *Speak, Memory*, 36-37)。病から回復しかけたときに、街の雑貨屋でファーバー社製の非売品の大きな鉛筆を購入する母の姿を透視したこと (*The Gift*, 22-4; *Speak, Memory*, 37-39)。視覚的刺激に対する鋭い感受性を有していること (*The Gift*, 27; *Speak, Memory*, 6)。

<sup>10</sup> ウィリアム・ワーズワース (1770-1850) はイギリスのロマン派の詩人。自然を美しく謳いあげた詩を数多く残している。引用は、「幼年時代の回想がほのめかす不死性」から。同作において、過ぎ去りし幸福な少年時代の感覚をまだかすかに覚えている詩人は、そこに生命を超えた不死性を知覚し、ふたたび世界と

しれない。つまり、フォードルは、記憶の共同体の構成員にふさわしく、あくまでも過去にまなざしを注いでいるのである。

ではもっぱら過去にまなざしを注ぐフォードルの現実感覚とはどのようなものであるのだろうか。それは現実と非現実が逆転するような事態であるとひとまず述べておく。たとえば、次のような場面を見てみよう。雨が降り出したベルリンの夕べについてフォードルは次のように語っている。「雨が降り始めたようだった。雲で覆われた空は重々しく、われらの北方のモミにととてもよく似合っているあの夕暮れが、家の周りで暮色を深めていた」(10)。一見するとこの一節は、ベルリンのありふれた夕暮れの一風景を描いているにすぎない。すなわち、雲が垂れ込めた空から雨がぽつぽつと降り始め、家々を覆う夕暮れの薄暗い色合いが次第に色濃くなってゆくという一風景である。しかし、引用文における「われらの北方のモミ」に注意したい。前後の文脈から明らかなように、この「われらの」は「祖国ロシアの」と同義である。すなわち、フォードルが目にしていないベルリンの雨空は、ロシアの北方のモミが広がる風景を喚起させるものとして描かれているのである。言い換えるなら、祖国に関する記憶は、フォードルの認識のフィルターとして作用しているのである。

これまでの議論からも明らかなように、フォードルの現実感を構成するポジとネガは、一般的な場合と比較して、反転している。もう一つ例を挙げよう。家庭教師先へ行くために電車の駅へと向かう道すがら、フォードルは、ロシア時代の記憶を回想する。より正確を期すならば、記憶を回想するというより、記憶を生き直すといったほうがよいかもしれない。それというのも、フォードルには現実のベルリンの風景はほとんど見えてはおらず、かわりに記憶のなかのロシアの風景が生々しく見えているからである。記憶のなかのモミの前を通り過ぎたとき、前方に「白い小さなしみがあちこち動いている明るい空間のなかを、くすんだ黄色をした大きなしみがこちらに近づいてくるのがかすかに見え」(80)る。現実の風景に焦点が合っていないため、前方の光景が「白い小さなしみ」に、また、路面電車が「黄色をした大きなしみ」にしか見えていない。彼にとって、視覚的に鮮明に映るのは過去の光景であって、現在のそれではないのである。

実在と空想が反転した現実感の持ち主は、ナボコフ作品に繰り返し現れる。たとえば、ナボコフの処女作『マーシェンカ』<sup>11</sup> (初版ロシア語原題『マーシェンカ』1926年、英訳版

---

の調和を取り戻そうとする。

<sup>11</sup> ナボコフの処女長編小説『マーシェンカ』は、ヴェーラ・スロニムと結婚した直後の1925年の春に書

『メアリー』1970年)を見てみよう。本作の舞台は1924年のベルリンであり、主人公のガーニン(20代半ば)は亡命ロシア人である。つまり『賜物』に近い物語設定がなされている。ガーニンにとって亡命生活は「白昼夢」(52)であり、この白昼夢を構成する人々は、自分を含めて、すべて実体を失った「亡霊」(52; 62; 67)である。他方、記憶のなかの世界こそ「真実の生活」(52)であり、自分の実体はロシアにいとガーニンは感じている。「彼自身はロシアにおり、まるでそうした記憶を、あたかも現実であるかのように、ふたたび経験していた」(55)と語られていることからそのことは明らかである。あたかもベルリンにおける日常生活のなかで、記憶のなかにある世界が、いまなお流れているかのようである。したがって、「それはたんなる回想ではなく、ベルリンにある彼自身の影が生きている生活よりもっとはるかに現実的で、はるかに熱烈なもの」(55-56)なのである。

『賜物』に話を戻す。これまでの議論からも明らかのように、フォードルの現実感は、「いま・ここ」ではなく、「もはやない」過去に係留されている。しかしながら、ここで言う過去はしばしば年代的に特定するのが難しいものでもある。それというのも、経年による忘却によって、徐々に記憶が薄れてゆくからである。フォードルは言う。

ああ、過去の断片を一つにまとめ上げることはもはやできない。私の記憶のなかで  
いまだすくすくと育っている事物の関係や繋がりをすでに忘れ始めており、その結果  
絶滅に追いやっているのである。(18)

つまり、ここで言及されている「過去の断片」としての記憶は、互いを結びつける因果関係を欠いている。言い換えるなら、フォードルにとって過去は、なかば非時間的なイメージなのであり、その意味で神話的とも呼びうるものなのである。だがそれにもかかわらず、そうした記憶は「いまだすくすくと育っている」。つまり、因果関係を欠いた「過去の断片」

---

き始められ、1926年のはじめに脱稿、その年の内に亡命系の出版社であるスローヴォ社から出版されている (xi)。1970年に『メアリー』と改題されて出版された英訳版への前書きからも明らかのように、ナボコフはこの作品に特別の愛着を感じていた。ナボコフは言う。「ロシアが異様に遠く、生涯を通じて郷愁が狂おしくつきまとっているために、公衆の目にたびたびさらしている、胸を突き刺すような心の痛みを感じながら、私は、自分の処女作にたいする愛着という感傷的な刺し傷を告白することに何のためらいも感じない」(xii)。そのうえで、『マーシェンカ』の翻訳にあたっては、ほとんど改訂を施していないとナボコフは述べている。数少ない改訂点の一つが、物語上では名前しか出てこないヒロイン・マーシェンカがメアリーという名前に変更されていることである。しかし主人公を含むほかのほとんどの亡命ロシア人の登場人物はロシア人の名前のままである一方、メアリーだけがアングロ・サクソンの名前であるのは不自然な印象を与えもする。英語版からの邦訳を行った大浦暁生は、以上のような判断から、ロシア語版のタイトルどおり『マーシェンカ』としている (195)。なお、本論においても、英訳版『メアリー』に依拠しつつも『マーシェンカ』と呼ぶことにしたい。

としての記憶は独自の現実感を伴いつつあると言ってもよい。すなわち、直線的な時間軸から抜け落ち、あくまでイメージとして浮遊する記憶に浸ることによって、フォードルはますます「いま・ここ」という歴史的な時間から逸脱せざるをえない。フォードルにとって記憶は、過去の「正しい」イメージというより、主観的なイメージだとも言える。

「もはやない」ものに対するフォードルの執着を助長する要因として、亡命ロシア人社会を取り巻く状況を挙げることもできる。これから見るように、フォードルはベルリンに対して無関心であるだけでなく、不快感を覚えているからである。すなわち、ベルリンは不快な場所であるがゆえに、フォードルは記憶のなかの快いロシアに執着するのである。フォードルがベルリンの路面電車に乗っている場面にも、そうした不快感は見られる。フォードルは、路面電車のなかで、「濡れた窓の外を過ぎていくどうしようもなく見慣れた、どうしようもなく醜い通り、そしてとりわけ、この町の乗客たちの足と脇腹と首に対して」(80)、「ぼんやりとして、邪悪で、重苦しい憎悪」<sup>12</sup> (80)を抱いているからである。「憎悪」の矛先が乗客たちの「足と脇腹と首」に向けられているという事実は、フォードルが日常的に視線をやや下げていることを示唆している。言い換えるなら、フォードルは日常的にドイツ人の顔を視界から排除しているのである。その理由は二つ考えられる。まず、引用部からも明らかなように、ドイツおよびドイツ人に対してフォードルが嫌悪感を抱いていることである。次に、監視されているのではないかという不安をフォードルが抱いていることである。すなわち、「従属することになれてしまっているので、われわれはどこにいても監視の影を見つけてしまう」(54)という一節からも分かるように、ベルリンにおける亡命ロシア人は、つねに誰かに監視されているのではないかという不安を拭い去ることができない。すなわち、下方に向けられたフォードルのまなざしは、「監視の影」を不用意に見出すのを妨げているのである。言うまでもなく、ドイツ人が亡命ロシア人を実際に監視していたのかがここでの問題なのではない。「見られている」という感覚さえあれば、ミシェル・フーコーを引くまでもなく、監視は成立するからである。フォードルにとってベルリンは、できるだけ心理的な距離を取っておきたい場所なのである。

フォードルと同様、ナボコフもまた、受け入れ国ドイツと亡命ロシア人のあいだに支配と従属という関係を見出している。ビザや身分証明書の発行や延長手続きをするたびに誰

---

<sup>12</sup> ドイツに対するフォードルの嫌悪感は、当時のロシア人亡命者が一般的に抱いていた感情と同様であるとナボコフは明言している。「ドイツ人に対するフォードルの態度は、ロシア人の亡命者たちが「原住民」(ベルリン、パリ、あるいはプラハの)に対して抱いていた、残酷で不合理な嫌悪感をおそらくあまりにも典型的に反映している」(*The Gift*, Foreword)。

が「真の主人」(276)で誰が「身体のない捕囚者」(276)であるかを思い知らされたとなボコフが自伝において書き記していることからそのことは明らかである。結局のところ、ドイツは亡命ロシア人に対して政治的な避難所を「しぶしぶ」(276)与えていただけなのである。言い換えれば、ドイツは父権的な温情に則って亡命者を生かしていたにすぎない。いわば彼ら亡命者は自らの自律性がつねに脅かされている存在であるとも言えるだろう。つまり自己の存在を所有することさえできないという感覚を拭えないのである。

このようなベルリンにあっては、フォードルにとって家もまた、心の安らぐ場所ではない。実際に、フォードルが間借りしている部屋は、彼にとってやはり「嫌悪」(7)の対象であり、「おそろしく下劣な倦怠」(7)を催させてもいる。「倦怠」“bored”とは、『オックスフォード現代英英辞典』によれば、「現在の活動に夢中ではない、あるいは関心を欠いているために疲労やいら立ちを感じる」状態を指す。自分の部屋に対してフォードルは、どんな親しみやくつろぎも感じるができないばかりか、「疲労やいら立ち」さえ禁じえない。フォードルは、「家」と呼ぶべき物理的な空間をまったく持たないのである。

しかしながら、「愛着を持たない、煉瓦造りの家」(144)であるにもかかわらず、それを引き払うときには、フォードルは「微妙な悲しみ」(144)を感じる。だが、

いとしいものたちと別れるときのように心臓が張り裂けるわけではない。まるで立ち去る場所のふるえるきらめきを、涙のなかにしまって連れて行こうとするかのように、涙をこらえながら、うるんだまなざしがあちこちをさまようこともない。(144)

「いとしいものたち」のなかに祖国ロシアが含まれると考えられる。つまり、祖国ロシアのような「いとしいものたち」と別れるときには涙ながらの感情の高ぶりを催さずにはおれないのに対して、ひたすら「倦怠」を生むばかりの「愛着を持たない、煉瓦造りの家」を引き払うときにはそうした感情の高ぶりといったものは生じないのである。問題は、感情の高ぶりが生じないにもかかわらず、「微妙な悲しみ」を覚えずにはおれないという点にある。その理由として、愛着を持たない部屋を後にするときの感情と、「いとしいものたち」との別れにともなう感情は、程度においては甚だしく異なるが、「別れ」=喪失という点において、両者は質的に共通していることが挙げられる。つまりフォードルは喪失に対してきわめて敏感な感性の持ち主であることをこれらの挿話は語っているのである。同場面における次の一節も同様である。

息吹を添えて生き返らせることもなく、ほとんど気に留めることもないままに、いま置き去りにしようとしているものたちに対する憐れみを、精神の最良の一隅において感ずるのだ。すでに死んでいるこの財産目録がのちに記憶のなかで蘇ることはないだろう。(144)

いま引き払おうとしている部屋に対してフォードルが「憐れみ」を抱いている点を見逃さずにおきたい。リチャード・ローティも指摘しているように、「憐れみ」は、ナボコフの作品を読み解くうえで欠かすことのできない重要な概念だからである<sup>13</sup>。コーネル大学でチャールズ・ディケンズ<sup>14</sup>の『荒涼館』(1852-53)について論じた際、他者の苦痛を憐れむ感情にナボコフがことさら学生の注意を促していることからそれは明らかである。ナボコフによれば、「憐れみ」を抱くことができる人間が登場する点に、ディケンズ作品の特質がある。そうした「憐れみ」は、ホメロス<sup>15</sup>作とされる『オデュッセイア』(前8世紀頃)やセルバンテス<sup>16</sup>の『ドン・キホーテ』(1605-1615)には見られないとナボコフは言う<sup>17</sup>。したがって、「現代人は総じてホメロスの人間、[省略]あるいは中世の人間よりも優れている」(87)と彼は結論するのである。人間性や文学を考える際に、ナボコフが「憐れみ」という尺度を重視したという点をここでは確認しておきたい。

『賜物』に話を戻すと、先に挙げた引用部における「いま置き去りにしようとしているものたちに対する憐れみ」とはどのような事態を意味するのだろうか。議論を先回りして

---

<sup>13</sup> Rorty, 154-55.

<sup>14</sup> チャールズ・ディケンズ(1812-1870)はイギリスの小説家。代表作に『オリバー・ツイスト』(1838)、『クリスマス・キャロル』(1843)、『デイヴィッド・コパフィールド』(1849-1850)などがある。ディケンズ研究者の小池滋によると、この作家の評価の歴史的な変遷は次の三つの時期に区分することができる。第1期は、1920年頃までである。この時期は、ディケンズ作品におけるエンターテインメント性や社会改革的な側面が称賛された。第2期は、1920年代から第二次世界大戦後までである。この時期は、19世紀の文学を否定して新しい潮流を作り出そうとする若い世代の論者によって、芸術至上主義的な立場からディケンズはこっぴどくこき下ろされた。第3期は、1950年代後半頃から始まる。この時期は、ディケンズをより冷静かつ客観的に捉え直そうとする動きが高まったという。ディケンズの『荒涼館』についてナボコフが論じたのは、1950年代初頭のことである。したがって、第3期の前夜に当たる。ナボコフが目にしたのは、本作における社会改革的な側面ではなく、構成や主題や文体といった側面である。つまり第3期に当たる批評をすでに行っているのである。それゆえ、ナボコフの『荒涼館』論には、彼独自の考えが色濃く反映していると考えられる。(小池、16-21)

<sup>15</sup> ホメロスは、生没年不詳のギリシアの詩人。『オデュッセイア』と並んでギリシアの叙事詩の双璧を成す英雄叙事詩『イリアス』の作者であるとも言われる。

<sup>16</sup> ミゲル・デ・セルバンテス(1547-1616)はスペインの小説家。一般的に、近代小説の始祖とされる。近代小説は、出来事と出来事のあいだの蓋然性を明示する点にその特質があると言われる。

<sup>17</sup> *Lectures on Literature*, 87.

言えば、それはフォードルと「いま・ここ」のあいだに紐帯が生まれつつある事態であるとひとまず言うておく。どういうことか。「憐れみ」 “pity” とは、ふたたび『オックスフォード英英辞典』を引くと、「他者の苦痛や災難によって引き起こされる共感や悲しみの情」を指す。「他者の苦痛や災難によって引き起こされる共感や悲しみの情」であるからには、「自己」と「他者」の少なくとも2者が存在しなければ「憐れみ」は生じえないはずである。ではここで言う「自己」と「他者」とはそれぞれ何を指すか。言うまでもなく、それらはいずれもフォードル自身である。すなわち、ベルリンに対して無関心な「他者」としてのフォードルが「息吹を添えて生き返らせることもなく、ほとんど気に留めることもないままに、いま置き去りにしようとしている」部屋に対して、「自己」たるフォードルが「共感や悲しみの情」を抱いているのである。そのうえで、ここで言う「自己」とは、引用部における「精神の最良の一隅」にほかならない。言い換えるなら、「自己」としてのフォードルが「他者」たるフォードルを非難しているのだとも言うるし、総体としてのフォードルが罪の意識を感じているのだとも言うる。ここで言う「罪の意識」とは、「いま・ここ」をないがしろにしていることに対する後ろめたさだと言い換えてもよい。すなわち、この「憐れみ」こそ、ベルリンにおける現実の生活と亡命ロシア人フォードルを結びつけるかすかな紐帯にほかならない。

そのうえで、ここで言う「紐帯」をフォードルが感じ取り、やがて『賜物』のなかに書き込んでいるという事実は指摘しておかなければならないだろう。ではフォードルはどのような経路をへて『賜物』を構想するに至るのだろうか。換言すると、ノスタルジーを甘く謳いあげていた亡命ロシア人の詩人は、いかにして散文による小説家になるのだろうか。

## 2. 「まだない」ものへの架け橋

前節では、「失われた少年時代に対する異常に肥大した感覚」が、フォードルの現実感にいかに関与しているかということについて考察した。クリステヴァによる亡命者の2分類に即して言えば、「もはやない」ものに囚われている亡命者としてのフォードルを見てきたわけである。しかし、フォードルは「もはやない」ものに執着しつつも、「憐れみ」を経由して「いま・ここ」との紐帯をかすかに感じていることもすでに述べたとおりである。

しかしながら、次節において詳述する結末部におけるフォードルは、もう一つの亡命者の類型、すなわち「まだない」ものを志向する亡命者に含みうるように見える。このことは次に引用する一節からも明らかである。「様々な (言葉の、感情の、世界の) 障害を越え

て、私は無限を探し求めているのであって、そこではすべての、そう、すべての線が一つになる」(329)。すなわち、「言葉」や「感情」や「世界」といった「障害」を乗り越えようすることは、もはや人間であることさえ否定する身振りにほかならないのであり、その意味で、フォードルが「まだない」ものを志向しているのはあまりにも明白である。では、そこにおけるフォードルは、クリステヴァの言う2類型に難なく収まるような人物であるのだろうか。この点については次節において改めて触れることとする。

本節では、「もはやない」ものへの郷愁から「まだない」ものへの志向へとつなぐ、いわば架け橋となっているものが、芸術的・文学的な「才能の成熟」(327)であることを明らかにする。この問いへの鍵となるのが、フォードルが執筆した2冊の伝記である。1冊は、未完に終わった、フォードルの父に関する伝記である。もう1冊は、チェルヌイシェフスキーに関する伝記である。以下、この2冊の伝記を、とりわけ『賜物』第4章がまるごと割かれているチェルヌイシェフスキーの伝記を中心に見ていくことにしたい。

フォードルの父コンスタン・キリーロヴィチは、ロシアでは有名な探検家であり、鱗翅類の研究者でもある。彼は1860年に生まれ、1918年に中央アジアへ探検旅行に出かけたきり行方不明となり、妻をのぞく誰もが生存は絶望的だと考えている。1876年にペテルブルクの中学校を終えた彼は、高等教育をイギリスで受け、のちにケンブリッジ大学で生物学を専攻している。主要著作は、鱗翅類に関するものが二つと博物学に関するものが一つある。1885年から1918年のあいだに、彼は8回もの大探検旅行を敢行し、とりわけアジアの調査に取り組んでいる。

フォードルにとって父コンスタンは、模範的な存在である。次の一節からもそのことは明らかである。

「父は」とフォードルは当時を回想して書いている。「私に多くのことを教えてくれただけでなく、彼のやり方の規則に従って、声や手を鍛えるように、私自身の思考を鍛えあげてくれたのである」(127)

「多くのことを教えてくれただけでなく」「私自身の思考を鍛えあげてくれた」というのだから、フォードルが父を師として仰ぎ、自分をその愛弟子に見立てていることは明白である。すなわち、父の遺産を継承する者としてフォードルは自己を位置づけているのである。

それだけではなく、フォードルは、父コンスタンをロシアの精髓と見なしてもいる。ナ

ボコフと同様、プーシキンをロシア文学の至宝と見なしているフォードル<sup>18</sup>が、自分と父とプーシキンを重ね合わせようとしていることからそのことは明らかである。すなわち、父親の伝記を書く前にフォードルはプーシキンを耽読し、「プーシキンで力をつけ、プーシキンを吸いこ」み (97)、やがて「プーシキンは彼の血のなかに入」 (98) り、「プーシキンの声と父の声が溶け合」 (98) うまでに至るのである。フォードルは、プーシキンに連なる芸術家として自らを位置づけているだけでなく、そこに「父の声」を融和させてもいるのである。「吸いこ」む、「血のなかに入」れる、「溶け合」うといった、余すところのない同一化を示唆する表現がなされていることにもそのことが窺える。また、ここでの同一化が身体的な合一を強調している点も見逃せない。それというのも、フォードル＝父＝プーシキンの三位一体的な、身体的な同一化の強調はこの箇所だけに留まらないからである。

たとえば、それは A・N・スホシチョーコフという人物の著書『過去の記録』における一節にも見られる。このなかで彼はプーシキンについて述べつつ、ことのついでにフォードルの祖父についても触れている。プーシキンについて論じつつ自分の祖父についても述べていることを「意義深いこと」 (98) だとフォードルは明言したうえでスホシチョーコフの文章を引用している。その冒頭にはこう書かれている。

脚をつけ根から切断された人間は、存在しないつま先を動かしたり、存在しない筋肉を伸縮させたりしているかのように長いあいだ感じるものだという。したがって、ロシアは今後ともプーシキンが生きているかのように感じつつけることだろう。(99)

フォードルは、自分の祖父に関するスホシチョーコフの評言に対しては早計として反論しているものの、プーシキンに関する評言に対してはとくに注記を付していない。つまりフォードルはスホシチョーコフの評言に無言の同意を与えているように見えるのである。したがって、上記の引用部をフォードル自身の考えと重なるものとして読むことが許されるだろう。ではそのように読むとどうなるか。

引用部においてスホシチョーコフは、幻肢痛を隠喩として用いている。幻肢痛とは、<sup>ファンタム・ペイン</sup>身体の一部を失った人間が、当該の部位は「もはやない」にもかかわらず、「まだある」かのように感じることによって生じる痛みを指す。つまりスホシチョーコフは、ロシアを一つの有機体とみなしたうえで、亡くなったプーシキンを幻肢に見立てているのである。こ

---

<sup>18</sup> *Strong Opinions*, 13; *The Gift*, 72.

うした考えにフォードルが無言の同意を与えていることは先に見た。このような観点に立てば、父コンスタンの伝記執筆は、フォードルにとって、プーシキンと父という「もはやない」ものを蘇らせようとしているとも言える。

そして父の伝記の執筆をとおして、フォードルとコンスタンは再会を果たしたかのように見える。フォードルによる父の伝記に関してジュリアン・コノリーが指摘しているように、伝記の対象——この場合で言えばコンスタン——は3人称で書かれるのが慣習的であるのにもかかわらず、フォードルは1人称複数形「われわれ」だけでなく、1人称単数形「私」をも用いて父親を描いているからである<sup>19</sup>。この点をコノリーよりも詳細に考察することにしたい。

「父のキャラバンが旅支度をしている様子を私はいま想像している」(116) という一節をもって父親の探検旅行が本格的に描写され始める。旅支度をする「父」とその姿を想像する「私」が律儀に書き分けられている点に注意を促しておきたい。「キャラバンが山々へ入っていくのを私は見ている」(116) という一節も同様である。だが、「私は前方にある峰々を見ている」(116) という一節における「私」が誰を指しているのかはにわかには判別しがたい。しかし、その二つあとの段落の冒頭において次のように語られている。

私がつりわけ明晰に思い描くことができるのは——この透明で変わりやすい舞台装置にあって——我が父にとって何より重要でありつづけた仕事であって、その目的のためにこそ彼はこのとんでもない旅を企図しているのである。(117)

読まれるように、鱗翅類の採集という「何より重要でありつづけた仕事」を行う「父」と、それを「とりわけ明晰に思い描く」「私」がやはり書き分けられているがゆえに、前出の引用部における「私」もまたフォードルを指していると考えるのが妥当であろう。そこから二つ目の段落の冒頭部において、「キャラバンとともに天山山脈を横切りながら、私はいま宵の訪れを目にしている」(118) とあるように、「私」と「キャラバン」の距離がやや縮まっている。「キャラバンとともに」「私」もまた旅をしているかのように描かれ始めているからである。

「私」と「父」を同一化するような傾向は、「われわれ」という1人称複数形が用いられることによってますます強まる。たとえば、「山々で一夏を過ごしたあと [省略] われわ

---

<sup>19</sup> Connolly 2005, 145.

れのキャラバンは峡谷を抜けて岩石砂漠へと東に向かった」(119) という一節にもそのことは明らかである。ここではもはや「私」と「父」は書き分けられてはおらず、両者の境界は不分明になっているからである。このことは時制を考えてみても分かる。すなわち、「私」と「父」を書き分ける文章においては、「私はいま想像している」といった形で、フォードルの動作には現在形が用いられ、「父」の動作には過去形が用いられている。それに対して、「われわれ」の動作は過去形で統一されているのである。つまり、フォードルは「父」と同じ時間を共有しているのであり、その意味でも「私」と「父」の距離は縮まっていると言える。「南山の山々では春がわれわれを出迎えてくれた」(120) という一節にしろ、「南の斜面で、われわれはすでに最初の興味深い蝶に出くわしていた」(121) という一節にしろ、「われわれは何度も山の背を通り過ぎた」(121) という一節にしろ、事態は同様である。

そして父の思考の形跡を辿ろうとフォードルがあれこれ自問する次の段落において、「私」と「父」の書き方にまたもや変化が生じる。両者は同一化するのである。「凍てつく川を通過していたある冬の日、遠くのほうで黒い物体の群れがあたりを一行になつて進んでいるのに私は気づいた」(122) という一節からもそのことは明らかである。「キャラバン」全体を指す1人称複数形「われわれ」ではなく、伝記の主題たる「父」のみを指す1人称単数形「私」が用いられているからである。この「私」がフォードルではないことは明らかだろう。それというのも、フォードルはここで描かれている景色を実際に目にしたわけではないからである。「私は初老の中国人を見た」(122) という一節にしろ、「私が子供たちをさらってしまうという噂」(122) という一節にしろ、「我がコダック」(123) という句にしろ、「私は覚えている」(123) という一節にしろ、事態は同様である。すなわち、フォードルは自分こそ父にほかならないとでも言うかのような書きぶりで伝記を書き進めてゆくのである。先述したフォードルとコンスタンとの再会とは、こうした1人称における父子の融合にほかならない。

だが伝記執筆はだしぬけに頓挫する。父親に関する伝記が未完に終わった主な理由は、フォードルが、伝記というジャンルに備わる困難を発見したことにある。フォードルは、母の忠告どおり、「正確な情報」(96) に留意して調査を開始し、また、執筆を行っている。すなわち、父の著作や関連する資料を渉猟し<sup>20</sup>、「単語的的確さとそれらの語の結びつきの

---

<sup>20</sup> 『賜物』を翻訳した沼野充義による浩瀚な脚注が示しているように、フォードルの父親の伝記を書くにあたって、ナボコフは実在する紀行文や研究書を入念に調査している。それゆえ、フォードルの父親のキャラバンが目にしたとされるいくつもの光景についての叙述は、実在する紀行文や研究所から採られたものであり、大部分が事実に基づいている。

非の打ちどころのない純粹さ」(97)に神経をとがらせて著述したのである。言い換えるなら、綿密な調査によって得た正確な情報をもとに、1人称複数形や1人称単数形を用いるという飛躍を行っていたのである。だがこの飛躍は結局のところ空しいものでしかないということをフォードルは実感する。つまり、父親や博物学者たちが自らの著作に込めた「生きた経験」(139)を蘇らせることは原理的に不可能だと悟るのである。それゆえ、父子の再会は果たされてはいなかったのである。

伝記に対するフォードルのこうした態度は、ナボコフのそれに通じている。伝記というジャンルが孕む欺瞞性をナボコフは指弾しているからである。『賜物』が執筆された1930年代は、ヨーロッパ中で伝記が流行した時代でもある<sup>21</sup>。おそらくこうした状況を鑑みてだろう、『賜物』を脱稿したのとほぼ同時期にあたる1937年1月に、ナボコフは、プーシキン没後100周年を祝ったエッセーのなかで次のように語っている。

他人の人生の完全な実体を想像し、精神のなかでそれを蘇らせ、無傷のまま紙のう  
えに映し出すことなど可能だろうか。私は懐疑的だ。ある人間の生の物語を走る光  
を輝かせるにつれて、思考それ自体は生を変容させてしまうということを避けるこ  
とはできないからである。(cited by Connolly 2005, 144-145)

伝記を書けば、主題となる人物の生を変容させてしまうことは不可避であるとナボコフは言う。換言すれば、主題となる人物の特徴を捉えることはできるかもしれないが、その人物と同一的ではありえない。そのずれに気がつくことなく、さも本当らしく叙述しつづければ滑稽にも映るだろう。したがって、ナボコフにとって伝記とは、そもそもパロディの一類型なのである。フォードルが敬愛してやまない父親の人生を変容させることは、「不敬」(139)に当たると考え、執筆を断念した理由がここにある。では父が行方不明であるがゆえに生身を向き合わせる再会はほとんど望むべくもなく、1人称のうちに自分と父を融和させようとしても結局は空しく筆をおかざるをえないフォードルにとって、いかにして父との再会は果たされうるのであろうか。

父に関する伝記執筆を断念したフォードルは、パロディを企図した伝記を創作することになる。それに先立って、恋人のユダヤ系亡命ロシア人ジーナに対して次作の構想をフォ

---

<sup>21</sup> Dolinin, "The Gift.", 154.

ードルは次のように打ち明ける。すなわち、「あの馬鹿げた伝記小説」(200)の形式を取る予定である次作を「パロディの境界にあるかのようにすべてを留めておきたいんだ。[省略]でも、他方には、真面目なものの深淵がなければならない」(200)。すなわち、パロディという形式が持ちうる批評性に「真面目なもの」、「自分自身の真実」(200)を込めることを狙っているのである。

フォードルの新たな伝記の主題はチェルヌィシェフスキーである。繰り返しになるが、チェルヌィシェフスキーは、ロシアにおける社会主義への道を模索し、農民の武装蜂起による解放を説いた、最も過激な思想を持つインテリゲンチヤの1人であり、ソ連国内だけでなく亡命ロシア人からも偶像のように称えられている<sup>22</sup>。いわばロシアの精神的な父のような存在なのである。

『賜物』における亡命ロシア人たちもチェルヌィシェフスキーに対する賛辞を惜しまない。たとえば、チェルヌィシェフスキーと同姓同名の人物は彼を「全人類に対する崇敬、自由の礼賛、平等の理念——つまり諸権利の平等」(197)に引きつけて語っている。また、批評家モルトゥスの言によれば、彼は「自由主義ロシアの申し子のうちでも、最も清廉で勇敢な人物の1人」(307)であり、「われわれの意識のうちに内面化したもの」(307)である。このようなチェルヌィシェフスキーを批判するフォードルの執筆した伝記が、同時代のロシア人全員を敵に回すような筆禍を起こすのは必然なのである。あるいはこう言い換えてもいい。すなわち、チェルヌィシェフスキーの伝記を書くことによって、フォードルは空間上だけでなく、思想ないし精神上の亡命者にもならざるをえないという意味で、二重の亡命者になることは不可避なのである。

つけ加えておかねばならないのは、チェルヌィシェフスキーの伝記のパロディを書いているからと言って、フォードル / ナボコフはチェルヌィシェフスキーの伝記的な事実を歪曲しているわけではないということである。当該の伝記を執筆していた1934年4月26日に、ナボコフは、亡命ロシア人の詩人ウラジスラフ・ホダセヴィチに宛てた書簡のなかでこう漏らしている。「この紳士について書かれた膨大な量の書物を読まなければならず、しかもそのすべてを自分流に消化しなければならなかったために、胸やけがしています」<sup>23</sup>。つまり彼は、伝記的な事実を基に独自の解釈を行っているのである。

結果として、フォードルの執筆する伝記は、自分の解釈を前面に押し出すような形にな

---

<sup>22</sup> Boyd 1990, 398.

<sup>23</sup> Boyd 1990, 406.

り、ほとんど小説のように読めてしまう物語へと結実している。この点が通常の伝記と異なっていると言えよう。たとえば、チェルヌィシェフスキーとともに『同時代人』誌の思想的方向を決定していたニコライ・ドブロリューボフが登場する場面を見てみよう。「さあ、彼がやって来る [省略] 粘膜が炎症を起こしているような、打ち明け話でもするかのような小さな声で言う。ドブロリューボフです」(259)。「さあ、彼がやって来る」という文章には現在形が用いられており、書き手および読者があたかも登場人物と同じ次元にいるかのように描かれている。「ペルリーヌ製の小さなレースを着飾った一歳の少女を抱きかかえたトゥチコーフ=オガリョーフが、居間をとおって、晴れた庭へと歩いている」(261) という一節にせよ、1862年5月16日に始まる「ペテルブルクの大火」を描写した箇所における「そして突然——オレンジと黒が混じった背景に——ある光景が浮かぶ。帽子を手で押さえながら走っているドストエフスキーがさっと通り過ぎてゆく」(267) という一節にせよ、事態は同様である。

この伝記をとおして、フォードルが強調するのは、芸術における、「一般化に対する細部の優越」<sup>24</sup>である。つまりこういうことである。唯物論者であるチェルヌィシェフスキーは想像力よりも「対象そのもの」(242)を尊重しているつもりでいる。だが、フォードルによれば、チェルヌィシェフスキーにとっての「対象そのもの」は、「彼ら [チェルヌィシェフスキーを含む唯物論者] の認知をはるかに超えている」(243)。つまりチェルヌィシェフスキーが扱っているのはもっぱら一般化されたものにすぎず、「対象そのもの」の細部はすっかり消えてしまっているというのである。たとえば、チェルヌィシェフスキーは、「鋤とロシア鋤を区別できなかつたし、ビールとマデイラ酒を混同した」(243)。すなわち、「対象そのもの」を知らずして、「対象そのもの」について語るという、「恐るべき抽象」(243)を行っているというのである。言い換えるなら、チェルヌィシェフスキーは物質の優位を説いているにもかかわらず、実際には観念論に終始しているとフォードルは言うのである。チェルヌィシェフスキーに対するこうした批判のうちに認められるのは、事物の細部を注意深く観察しようとする、フォードルの認識論である。この点において、フォードルは、チェルヌィシェフスキーよりも唯物論者に近づいていると言えるだろう。

一般化されたものではなく、事物の細部や特異性こそ重要だという考えは、ナボコフの作品に出てくる多くの登場人物によって共有されている。たとえば『絶望』(1936)に登場する凡庸な画家アルダリオンもまたしかりである。語り手ヘルマンは、友人であるアルダ

---

<sup>24</sup> *Lectures on Russian Literature*, 373.

リオンの肖像画を描こうとするが、顔の「類型」(40)を押さえることができないために筆が進まない。するとアルダリオンは言う。「どんな顔もユニークですよ」(40)。アルダリオンの例が示唆しているのは、特異性を尊重しようとする志向性は、ナボコフ文学にあって、真の芸術家が身につけているべき、才能とは別の条件であるということである。言い換えるなら、芸術的な才能を欠いた人物としてアルダリオンが描かれることによって、特異性を尊重しようとする姿勢の道徳的な側面が際立っているのである。人間の顔を類型化して把握することは可能だと主張するヘルマンに対して、アルダリオンは次のように言う。

あなたは次に中国人はみな似ているじゃないかと言うのでしょうか。でも忘れていませんか、お分かりでしょう、芸術家が知覚するのはまず何より事物のあいだの違いなんです。類似に気を留めるのは俗物ですよ。(41)

すなわち、ナボコフ作品における真の芸術家は類似性や共通性ではなく差異を見出すことのできる人物なのである。それゆえ、彼らが生み出す芸術とは、社会主義や全体主義や消費主義におけるイデオロギーやニーズに奉仕する芸術とは相いれないものである。序章において見たように、個人よりも全体が尊重されてきたロシア文化において個の優越という立場を取るナボコフにとって、こうした芸術観は論理的な当然の帰結であるとも言えよう。

細部を重視するナボコフの姿勢は、文学作品の執筆のみならず、作品を読む際にも顕著に前景化している。作家・批評家・教育者・読者として、ナボコフは文学作品における細部の重要性を繰り返し唱えつづけているからである。1962年6月5日に行われたインタビューにおいて、「芸術家、また学者として、私は一般化よりも特異な細部を、理念よりもイメージを、明らかなシンボルよりも漠たる事実を」<sup>25</sup>好むとナボコフが言っていることからそのことは分かる。また、1956年、エドモンド・ウィルソン宛の書簡においてナボコフは次のように書いている。

私が思うに、アメリカの読者が高校の時分から任意の書物における一般的な観念を探し出せと教えられている時代にあって、批評家の義務とは、学生たちの注意を独特の細部、類まれなイメージに向けさせることであり、というのもそれがなければ、芸術も、天才も、チャーホフも、恐れも、優しさも、驚きも存在しえないからだ。(The

---

<sup>25</sup> *Strong Opinions*, 7.

すなわち、文学理論のような「一般的な観念」ではなく、まずは「独特の細部、類まれなイメージ」に学生の注意を促すことこそ「批評家の義務」であるとナボコフは言うのである。この一節は文学を志す学生たちをいかに啓蒙すべきかという問題について論じられているがゆえに、文中における「批評家の義務」という文言を「教育者の義務」と読み替えても構わないだろう。

先の引用部の言葉どおり、ナボコフはコーネル大学の学生に向けて次のように語っている。

本を読むとき、細部を丁寧に扱い、愛でるべきである。明るい日が差したささいな事柄が愛情を込めて収集されたあとであれば、一般化という馬鹿げた行為をしても具合の悪いことは何もない。もしも既成の一般概念とともに読書をするれば、それは的外れな地点から読書をするということであり、書物を理解し始める前にそこから遠く隔たってしまうことになる。(Lectures on Literature, 1)

この引用は実際に教室で発せられた言葉とほとんど同一である。それというのも、ナボコフはジョークまで書き込んだ講義用の原稿をまるで即興で話しているかのように読みあげるといふ授業のスタイルを取っているからである。その原稿を作家の死後に編集者がまとめたものの一つが先ほど引いた『ヨーロッパ文学講義』である。読まれるように、ナボコフは一般論を禁じているわけではない。細部が「収集されたあとであれば、一般化という馬鹿げた行為をしても具合の悪いことは何もない」という一節にもそのことは明らかである。ナボコフが繰り返し説いているのは、物事の筋道が逆転しているという事態の不合理さにほかならない。すなわち、抽象論が先んじて、具体論がそれに追従するのであれば、それはほとんど決定論的な趣を有してしまう。現代の生物学をナボコフが知っていればおそらく意見を変えていただろうと言われているダーウィニズムにせよ、フロイトのリビド一論にせよ、マルクスの史的唯物論にせよ、ナボコフがいたところで非難しているのもみな決定論に対する反発が根源にある<sup>26</sup>。

これまでの議論からも分かるように、フョードルは抽象化すること自体を批判している

---

<sup>26</sup> Norman 2012.

わけではない。そうではなく、対象をつぶさに観察することなしに抽象化することを批判しているのである。言い換えるなら、本国内外におけるロシア人たちに共通する精神性として、フォードルは、これまで見てきた一般化や決定論的な性質を見出しているのである。

ではフォードルはチェルヌィシェフスキーをどのような筆致で描いているのだろうか。この問いに対する答えとしては、ひとまず主題論的な筆致で描いていると言っておく。より具体的に言えば、各挿話間に反復的に表れる事物を繋ぎ合わせることによって視覚的なイメージを強調しつつ、その意味するものを印象づけるのである。たとえば、「近眼の主題」(214)を見てみよう。チェルヌィシェフスキーは幼少のころから近眼だった。それゆえ、ものをよく見るために、胴縁・銀縁・金縁など、さまざまな眼鏡をかけている。しかし、先述したとおり、フォードルに言わせれば、「恐るべき抽象」をするチェルヌィシェフスキーには、どれだけ反復的に眼鏡を変えようとも、ものがよく見えないのである。こうした主題を積み重ねることによってフォードルはチェルヌィシェフスキーを描きあげているのである。

アレクサンドル・ドリーニンによれば、複数の主題を展開させながら一つの作品を織り上げていくこうした手法は、プーシキンの形式美に連なるものだという<sup>27</sup>。しかし、1930年代の亡命ロシア人社会においては、形式美を追求するプーシキンよりも、内容を追求するチェルヌィシェフスキーが高く評価されていた。その内容を一言でいえば「絶望」である。どうということだろうか。

20世紀のロシアの亡命文学は三つの時期に区分することができる<sup>28</sup>。すなわち、ロシア革命直後の1920年代から約20年間栄えた第一次亡命文学。第二次世界大戦中および直後の第二次亡命文学。それから1970年以降の第三次亡命文学である。ナボコフは第一次亡命文学の世代に属する。それゆえ、以下、第一次亡命文学に絞って議論を進めていくことにしたい。

第一次亡命文学は、1924年までの第1期とそれ以後の第2期の二つの期間に分けることができる。第2期は、ソヴィエト政権の樹立を機に、亡命先と本国との交流が途絶えてしまう点に特徴がある。また、第2期の1930年前後には、ロシアへの帰還の見込み<sup>29</sup>は絶望的だ

---

<sup>27</sup> Dolinin, "The Gift.", 143.

<sup>28</sup> 諫早 1996, 239. 亡命文学の区分については同文献を参照した。

<sup>29</sup> 英訳版の『キング、クイーン、そしてジャック』（初出1928年、英訳版1968年）の序文において、ナボコフもこの点に言及している。「[本作が出版された1928年当時]28歳のときだった。断続的に6年間、私はベルリンに住んでいた。数多くのほかの知識人たちと一緒にあって絶対的に確信していたのは、来たる10年間のいつか、歓待し、悔恨した、花咲き乱れるロシアに、われわれはみな帰っているだろうというこ

と見なされるようになり、亡命者としての運命を受け入れざるをえなくなる。諫早勇一によれば、第一次亡命文学の担い手の多くは、才能豊かであったものの、ナボコフ以外はみな失敗者に終わっている<sup>30</sup>。彼らが失敗に終わった外的な原因は西欧のひとびとによる敵意と無関心にあり、内的な原因は、先述した亡命文学の閉鎖性ないし内向性にあったという。

亡命という状況にあって果たして文学は可能なのか。当時の亡命ロシア人作家や批評家によって最も深刻に受け止められた問題がこれである。亡命ロシア人社会の内外いずれにおいてもこの問題に対して否定的な見解が示されている<sup>31</sup>。つまり、亡命者にはまともな文学を書くことなどできはしないという考えが支配的であったのである。たとえば、ナボコフの長編小説『絶望』（原書1936年、英訳版1937年）の書評を1938年に書いたジャン＝ポール・サルトルは次のように言う。

著者と登場人物のあいだにいま一つの類似点が見受けられる。両者とも戦争と移住の犠牲者なのである。[省略] われわれの時代において、根をもたないロシア人や他の亡命者たちの手になる奇妙な文学が生まれている。ナボコフ氏の根なし具合は、ヘルマン・カルロヴィチ [『絶望』の登場人物] と同じく、徹底している。彼らはどんな社会にも関心がなく、それに反抗しようもしない。なぜなら彼らはどんな社会にも属していないからである。カルロヴィチは結果的に完全犯罪に着手する羽目になるのだが、ナボコフ氏とは言えば、不毛な主題を英語という言語で書く羽目になるのだ。<sup>32</sup>(Sartre, 66; 強調は著者による)

他方、先述したように、亡命ロシア人社会の内部においても、サルトルとほぼ同様の見解が大勢を占めている。とりわけナボコフのように若くして祖国を追放された世代は、ロシアとの社会的な紐帯が年長世代よりも弱い分、自らの置かれた孤立状態以外に表現するものが何もないと考えられていたのである。『青白い炎』における亡命者チャールズ・キンボートの言葉を借りれば、「名声もなく、未来もなく、聴衆もなく、己の芸術以外に何もない

---

とだった」 (*King, Queen, Knave*, vii)。

<sup>30</sup> 諫早 1996, 244.

<sup>31</sup> Dolinin, “The Gift,” 146.

<sup>32</sup> D・B・ジョンソンが指摘しているように、ナボコフに対するサルトルの見解はのちに修正されている(75)。1939年になされた上記の批評において否定的に捉えられている、サルトルの言葉を用いるなら、「反小説」的な作風を、1946年に出版されたナタリー・サロートの処女小説に寄せた序文において賛美しており、その先駆者としてナボコフの作品も挙げているからである。

亡命作家」(235)が溢れていたのだとも言える。

すなわち、プーシキンの形式美を称えるフォードルの芸術観は、当時の亡命ロシア人の文壇に対する批判にもなっているのである。しかしながら、このことは、内容をないがしろにすることを意味するわけではない。1945年10月24日づけの、カリフォルニア大学バークレー校スラヴ科教授ジョージ・R・ノイズ宛の書簡のなかで言及されているように、ナボコフが非難するのは、道徳的な作品を意図的に作り出そうとする態度である<sup>33</sup>。

あらゆる真の芸術作品に間違いなく本来的に備わっている芸術の道徳的衝撃を私は否定しようとしているのでは断じてありません。私が否定しているもの、インクの最後の一滴がなくなるまで戦い抜こうとしているものは、どんなに技巧的に書かれた作品にあっても、すべての芸術的痕跡を台無しにしてしまうと私には思われる、意図的な道徳化なのです。(Selected Letters, 56-57)

読まれるように、もしも「意図的な道徳化」というあらゆる細部の布置を演繹的に決定するような振る舞いがなされていないのであれば、ナボコフにおいて形式美と「道徳的衝撃」を与える内容は両立するのである。ナボコフはいわば道徳上の「恐るべき抽象」を危惧しているとも言えるだろう。かつまた、真の芸術作品に道徳が本来的に備わっていることは認めているということも確認しておきたい。

ロシアの父たるチェルヌィシェフスキーをパロディ化し、国内外のロシア人を批判するという、いわば自らの基体を解体=喪失する行為をとおして、フォードルは作家としての成熟を果たす。この成熟は、前節で見たような、ノスタルジーを甘く謳いあげるだけの詩人だったフォードルとの違いからも明らかである。しかし、次節で詳述するように、このことは過去との決別を意味するのではない。では過去との決別なしに、いかに「まだない」ものを希求し得るのか。次にこの点について考察することにした。

---

<sup>33</sup> ここで問題になっているのはニコライ・ゴーゴリである。ゴーゴリ作品の幻想性をナボコフは高く評価しているが、倫理や宗教に関するゴーゴリの考えが作品に反映されている点については批判している。「倫理や宗教についての見解は、やわらかくて暖かい、まるまると太った空想の産物を破壊するのみである」(Nikolai Gogol, 103)という一節や、「よく書けている部分もあるが、作家の精神上のメッセージが徐々にこの書物を殺しつつあるように感じられる」(Nikolai Gogol, 161)という節はその例である。また、ウェルズリー女子大学における講義においても、意図的な道徳化の弊害について語っている(Boyd 1991, 111)。

### 3. 「もはやない」と「まだない」の弁証法

本節の目標は、「まだない」ものに対するフォードルの志向が、過去を捨て去るのではなく、過去をも包摂するものであることを明らかにすることである。結論を先回りして言えば、過去・現在を含む、あらゆる時間を失われたものとして捉える認識論によってそれは可能になる。この点を明らかにするためには、『賜物』の最終章である第5章を、とりわけフォードルの形而上学を中心に、考察する必要がある。

『賜物』第5章は、ほぼ全編にわたって祝祭的な雰囲気満ちている。『賜物』第5章の冒頭付近で語られているように、フォードルは「いまや人生の新たな光（そのなかでは、どういうわけか、才能の成熟、新たな仕事の予感、ジーナとの完全な幸福が目前だということが混じり合っていた）のなかで」（327）生きていると感じていることからそのことは明らかである。チェルヌィシェフスキーの伝記の執筆を経たことによる作家としての才能の成熟、ジーナという恋人の獲得、次作の靈感などが相まって、フォードルの高揚した感情が本作の最終章を満たしているのである。

フォードルの日課や周囲の風景もまた、健康的で色彩豊かである。それまで夜型の生活を送っていたフォードルは、いまや朝の7時に起きて森へ行くのが日課となっていることにもそのことが窺える。また、森へ向かう途中、フォードルは、鉄道の線路脇の斜面に繁茂している草花やそこに生息する昆虫の姿に「詩情」（328）を見出し、「その自由で多様な自然」（328）に魅せられてもいる。作品の前半部において、ベルリンにあっても絶えずロシアの風景を見ていたフォードルとは異なり、ベルリンの風景のなかに「詩情」を見出しているのである。

すなわち、フォードルのまなざしは明らかに「いま・ここ」に注がれ始めている。たとえば、先述した「モミの木」について考えてみよう。本章第1節で述べたように、フォードルにとってモミの木は、あくまでロシアにおける少年時代のそれを主たる指示対象としている。すでに引用した部分以外にも、モミの木に指先が触れてロシアのクリスマスを思い出す場面<sup>34</sup>にせよ、領地レシノのモミの木の周囲を回る蝶の挿話<sup>35</sup>にせよ、車に乗った父がモミの木の向こうからやって来る場面<sup>36</sup>にせよ、事態は同様である。しかし、ベルリンのグルーネヴァルトにおいて、「小さなモミの木が黒々と密集していて、そこに注意深く掘られ

---

<sup>34</sup> *The Gift*, 85.

<sup>35</sup> *The Gift*, 111.

<sup>36</sup> *The Gift*, 132.

た穴を私は見つけた」(331)とフォードルが語る時、この「モミの木」は「いま・ここ」にあるモミの木以外の何者をも指示対象としてはいないのである。

こうした祝祭的な雰囲気の中で、本書のタイトルにもなっている「賜物」という言葉がテキストに浮上する。この「賜物」とは、端的に言って、フォードルが感知する形而上学的な啓示である。彼は、夏の朝が自分に与えてくれるこの「賜物」をどうすべきなのかと自問する。

夏の朝が私に、しかも私にのみ与えてくれるこれらの賜物をどこにしまったらよいだろうか。未来の本のために取っておこうか？『幸福になる方法』といった実用的な本のためにいますぐ用いてしまおうか。あるいはもっと深く、物事の基底にいたるまで分け入るべきか。つまりこのすべてのものの背後に、戯れ、きらめき、木の葉の分厚い緑色のドーランの背後に、何が隠されているかを理解すべきなのだろうか。何かがある、何かがあるのだ！感謝をしたいが感謝をすべき相手がいない。手元の寄贈品目録にはこうある。「1万の日々。〈無名の者〉より」と。(328)

読まれるように、フォードルが言う「賜物」は、彼「だけに」与えられたものである。この点で「賜物」は特異なものであると断言する。しかしながら、『幸福になる方法』といった実用的な本」を著すために用いることができる点で一般的なものでもあることが了解されるだろう。この特異でもあり一般的なものでもある「何か」は、あらゆる事物の「背後に」「隠されている」のだとフォードルは言う。言い換えるなら、事物の背後には何らかの英知が隠されており、その隠されたものこそが到達すべき真理にほかならないという、西洋的な思考の枠組みを彼はいたって素朴に信奉しているのである。その「何か」に対してフォードルは「感謝」の念を抱く。その「何か」が彼に「賜物」および「1万の日々」を与えたからである。だがその「何か」を視界に収めることはできないがゆえに、感謝をすることは叶わない。しかし、いずれにせよ、フォードルはこの「何か」に対する感謝を、「いま・ここ」への感謝とほぼ同義と見なしている。なぜなら、「1万の日々」を象徴的に解釈すると、半永久的につづく日々を意味し、ひいてはフォードルの全人生を意味していると考えられるからである。あるいはこの文言を字義どおりに受け取ると、1万の日々はすなわちおおよそ27年間にあたるので、物語結末部におけるフォードルの年齢にほぼ等しいということになるからである。いずれの場合も、フォードルの現在を含んでいる。それゆえ、

この一節は、自己の生涯に対する肯定の身振りにもなっているのである。

これまでの議論をまとめると、フョードルの形而上学の特徴をまずは三つ指摘することができる。一つは、人知を超える「何か」が存在すると信じて疑わないことである。すなわち、「語りえぬもの」に属する真理が事物の「背後に」隠されていると彼は考えている。次に、その「何か」はあらゆる事物の存在に関わる究極的な真理であると見なしていることである。言い換えるなら、「すべてもの」の背後に共通して存する「何か」という唯一神のような存在者が前提されているのである。最後に、これらの確信は、フョードルの主観に全的に起因しており、それ以外の根拠がないということである。すなわち、「何かがある、何かがあるのだ！」と言うフョードルの確信はあくまでも彼の直観に由来するものなのである。つまりほとんど信仰のようなものにほかならない。

フョードルが直感的に把握する「まだない」ものは、決して全面的に開示されることがない。言い換えるなら、超越的な世界である「まだない」ものを何らかの方法で、間接的に感知することはできるとフョードルは考えている。フョードルが参照する架空の哲学者ドラランドによれば、死後の世界に通じる扉は、その人間が生きているあいだは閉ざされているものの、「空気は隙間から入ってくる」(310)からである。ここにはフョードルの形而上学について追記すべき二つの特徴が見出せる。究極的な真理は、死すべき人間には把持することが不可能であるというのが一つ目の特徴である。それにもかかわらず、ときどき、ナボコフ自身の言葉を借りれば、「意識が最高の高みに昇りつめている瞬間にこそ、生きている人間が自分の限界を乗り越えて、[省略] 遠くを眺めやることができるのである」<sup>37</sup>。すなわち、最も明晰な瞬間に啓示的に漠然と直感することができるのである。隠されたものを発見することが、ナボコフの文学において重視される理由の一端もここにある。先の引用にもあるように、フョードルは事物の背後に隠されたものをもっとよく理解したいと望む。それというのも、「何かがある」からである。すなわち、『ベンドシニスター』における一節をもって換言すれば、「神の栄光は事物を隠すことであり、人間の栄光はそれを見つけ出すことである」(106)とフョードルは考えているのである。したがって、この作家の作品に点在する仕掛けは、いわば彼の形而上学の謂いでもあると言えよう。

フョードルは身体性のレベルにおいてもこうした超越性を知覚する。ベルリン郊外のグルーネヴァルトにある森での日光浴の場面において、フョードルが「周囲の世界の色彩」との調和を回復しつつあることを示唆する一節にそのことが窺える。

---

<sup>37</sup> *Speak, Memory*, 50.

私は服を脱ぎ捨てて裸になり、敷物のうえに仰向けになり、不要になった下着を頭のしたに敷いた。身体全体をコーティングしている日焼け（そのため踵と掌と目の周りの筋状の皺だけが元の色合いを保っているにすぎない）のおかげで、自分がスポーツ選手とかターザンとかアダムとか、好きなものになったように感じていたが、裸になった都会人という感覚だけはなかった。裸になるといつも味わうぎこちなさは、無防備な白さに気づいていることに由来するのであって、この白さは周囲の世界の色彩とのどんな関係もすでに失って久しく、そのため人工的な不調和に陥っているのである。(333)

フォードルは自分の肌の白さを一時的に脱ぎ捨てることによって周囲の世界とのつながりを取り戻したとを感じる。そのうえで、引用部において強調されているのは、フォードルが周囲の世界と睦み合う身体性を一時的に獲得したという事態である。「アダム」は楽園への回帰を、「運動選手」、「ターザン」は、周囲の自然と調和する身体性を、それぞれ意味していると考えられるからである。これらに対置されているのが「都会人」である。フォードルはやがて都会に帰らざるをえない。結局のところ、それが彼の現実だからである。それゆえ、ここでは理想と現実の対比がなされているとも言える。

フォードルが感得する身体性の回復は、自我の様態にも影響を与えている。太陽の「大きくて、滑らかな舌」(333)に全身をくまなく熱せられたフォードルは、やがて「溶けるようにして透明にな」(333)るからである。「溶ける」という言葉が用いられていることから明らかなように、ここで主体の自我は液状のものとして想定されている。言い換えると、境界ないし外郭の確かな固体ではなく、中心を持たない不定形の液体として自我が表象されているのである。そして最終的に彼は「きらめく夏の森に同化」(334)することになるのだから、非我の境地において超越性を身体レベルで経験しているのにほかならない。

ここで描かれている周囲の世界との調和は、日常的な人間世界における繋がりを切断することによって成立している。つまり理想主義的な傾向と表裏の関係にあるのである。実際に、この森の湖で水浴びをしているドイツ人たちを目にすると、たちまちフォードルは「彼がきわめて注意深く自分で織り上げた魅惑の織物がずたずたになって」(336)しまったと感じるのである。現実的な日常世界の問題は未決のままなのである。

ベルリンにおける亡命生活を主題にして新たな作品を書くことをフォードルが思い立つ

のは、こうした超越性の知覚と軌を一にしている。直接的な引き金を引くのは、本章第 1 節で触れたように、やはり「憐れみ」を誘う喪失である。つまりこういうことである。フォードルは、ニコライ・チェルヌィシェフスキーと同姓の、亡命ロシア人チェルヌィシェフスキー夫妻との、別段ありがたいとは感じていない交流を持っている。ベルリンにおけるフォードルの父母とも言うるチェルヌィシェフスキー夫妻は、自殺した彼らの息子ヤーシャの容姿にフォードルが酷似しているがゆえに、彼の面倒を見るのである。チェルヌィシェフスキー伝を書くようフォードルに勧めたのも、ジーナの住む家に間借りするよう手筈を整えたのも、やはりこの夫妻である。すなわち、フォードルの亡命生活の中枢をチェルヌィシェフスキー夫妻は占めているのだとも言える。しかし、フォードルのチェルヌィシェフスキー伝の出版間際に、息子の自殺に伴う精神病に久しく苦しんでいた夫のアレクサンドルが病死する。そして妻のアレクサンドラは、親戚のいるラトビアの首都リガに引っ越してしまい、彼らとフォードルとの交流も「終わりを告げ」(337)る。喪失したのである。グルーネヴァルトの森におけるヤーシャが自殺した場所に立ち、フォードルは思う。

それ [チェルヌィシェフスキー夫妻との思い出] はまるで十字に結ばれた一束の人生のようなもので、長く保存されはするのだろうが、怠惰で、先延ばしする、恩知らずな手が、ふたたびそれを紐解くことはないだろう。彼の魂の物置部屋の一隅に閉じ込めたまま失ってしまいたくないという切実な願望、このすべてを彼自身に、彼の永遠に、彼の真実に適用し、新たなやり方で成長させたいという願望に彼は捕らわれた。方法はある——ただ一つの方法が。(337)

「ただ一つの方法」とは、文学創造を指すのだろう。それというのも、この直後にフォードルは、これまで読者が読んできた『賜物』自体を思わせる作品の構想についてジーナに語っているからである。愛着の持てない部屋を引き払ったときと同じように、いままさに失われようとしている、2 度とは思いつくことがないであろう記憶に対してフォードルは「憐れみ」を抱く。そして文学創造の開始を促すこの「キュー」(30)、すなわち合図をフォードルは見逃さない。

喪失に伴うフォードルの「憐れみ」の対象が、部屋という閉ざされた空間から、チェルヌィシェフスキー夫妻が結節点となっている亡命生活全体へと移行している点を見逃さずにおきたい。このとき、フォードルの現実認識は、『ロリータ』の語り手ハンバート・ハン

パートが言うところの「未来回想」(86)、つまり「過去に見たものを未来の自分が思い出すようにして物事を見る」(86)思考法に近づいていると言いうる。換言すれば、目の前に広がる現実の光景を「もはやない」ものとして認識する方法が、ここで言う「未来回想」にほかならない。このような物の見方は、作家としての黎明期のナボコフ作品にも見ることができる。1925年に執筆された短編「ベルリン案内」という作品の第2節は次のように締めくくられているからである。

あらゆるものが、あらゆるささいなものが、価値を持ち、意味を持つ——車掌の財布、窓のうえにかかった広告、われわれのひ孫たちがおそらくは想像するであろう、あの独特のがたがた揺れる動き——あらゆるものがその年齢のために品位を持ち、正当化されるのだ。

文学創造の意味はここにあるのだと思う。未来の時間という親切な鏡に映し出すようにして平凡なものを描くことに。また、われわれの周りにあるそうしたもののなかに、われわれのありふれた日常生活のあらゆるささいなものが、それ独自の権利において、このうえなく優雅で祝祭的に映える遠く離れた時代の後世のひとたちだけが認識し評価するであろう、馥郁たる優しさを見つけ出すことに。今日のもっともありふれたジャケットを身につけているひとでさえ、優美な仮面をつけて着飾っていることになるのだろう。(The Stories of Vladimir Nabokov, 157)

「未来回想」という認識論が示唆するのは、その主体にとって現実とは、喪失し過去のものとならなければ価値を持ちえないということである。理屈のうえでは、あらゆるものをできるだけ素早く「未来回想」に収めることによって、現実そのものとの距離は限りなく近くなってゆく。しかし、間隙が埋まることはない。この間隙こそ、亡命者が喪失したもの、いわば社会的・文化的紐帯なのではないだろうか。そして同時に強調しておきたいのは、フォードルが現実を志向しているという事実である。フォードルは次作の構想をジーナにこう語る。「いま話していることは、要するにある種の愛の告白なんだ」(364)。この意味で、『賜物』は、祖国ロシアへの、人知を超えた超越性への、そして何より、つねに逃げ去る現在への、「愛の告白」だと解しうるのである。

それゆえ、グルーネヴァルトの森で「ただ一つの方法」を見出した日の夜に、フォード

ルが夢のなかで涙ながらに父と再会するのは意義深いことだと言わなければならない<sup>38</sup>。夢のなかとはいえ、フォードルを自分と同じ目線に佇む父に向き合わせることを可能にしたのは、彼が作家として成熟し、「正統な」ロシアの後継者としての生を引き受けることと時間的に符合しているからである。フォードルの部屋の戸口の前面において低い声で「けがもなく、健康そのもので、人間として、現実に帰還し」(354) たのだと口にし、「これこそ真の復活」(355) だとも呟く父コンスタンは、事態の成り行きに満足げである。

私は蝶の採集にも、帰ってこられたことにも、私に関する息子の伝記にも満足しているというようなことを言い、やがてあらゆるものがゆるやかに、一筋の光が射し、自信に満ちた悦びを示しながら父が両腕を広げた。うめき、むせび泣きながら、フォードルは父のほうへと歩み寄ってゆき、父が着ている羊毛のジャケットや、大きな手や、よく刈り込まれた口髭の優しいとげが一体となった感覚のなかで、うっとりするほど幸福で、生き生きとして、とてつもなく、樂園のようなぬくもりが膨れ上がってゆき、フォードルの凍った心は溶け去り、融解してしまった。(355)

読まれるように、自分が最後に出かけた探検旅行にも、そこから帰還しえたことにも、息子フォードルが執筆した父の伝記にも心から満足していると告げる父は抱擁を促すように両腕を伸ばし、フォードルは嗚咽交じりに父の胸に飛び込む。そのとき、父と抱き合うフォードルのうちに「樂園のようなぬくもり」が湧き上がり、やがて冷えた心もその「ぬくもり」のうちに溶け去ってしまう。このほとんど同性愛的、あるいはホモ・ソーシャル的であるとも言えるような父子の抱擁において、『賜物』における父子の再会は果たされるのである。父に対するフォードルの一途な敬意は、V・D・ナボコフに対するナボコフの敬意を想起せずにはいられない。それゆえ、「父に対するナボコフの称賛は、自分の父に対するフォードルのそれになっている」<sup>39</sup>とブライアン・ボイドは断言しているのである。日光

<sup>38</sup> 父との再会は青年ナボコフの願いでもあった。より正確に言えば、天上において父と再会できるのではないかという期待がナボコフを絶望から救っていたのである。V・D・ナボコフの死後3年経とうとしていた1925年、ナボコフは母宛の書簡において次のように書いている。「3年経ちました——父に関するどんなささいなことも、まだ私のなかでしっかりと息づいています。確信しているのです、愛しいひとよ、私たちは彼に再会するだろうということを、想像を絶するけれどもごくごく当たり前の天国で、すべてが輝きと喜びである場所で。私たちを包む輝かしい永遠のなかで、彼はあのいつものやり方で肩をひょいと上げながらこちらに近づいてきて、私たちはいつものように彼の手のあざに接吻するのです。この優しい瞬間を期待して生きなければなりません、愛しいひとよ、絶望の誘惑を決して覗いてはならないのです。いつかすべてが戻ってきますから……。」(cited by Boyd 1990, 239)

<sup>39</sup> Boyd 1990, 463.

浴の場面で見たとおり、自我の確固とした輪郭が流動化し、外界の事物と溶け合わさることによって得られる合一感は、ナボコフ文学においてしばしば至福をもたらす事態として描かれる。上記の場面においてもまた、父子の融合という事態そのものが、完璧な至福として示されているのは明らかである。

まとめると、『賜物』における父は、行方不明であるがゆえに不在であり、不在でありつづけるほかにいかかわらず、なお現前化さるべき存在として描かれている。そのうえで、郷愁に囚われるばかりではなく、超越性を志向し、なおかつ亡命という外的な現実をもフォードルが引き受けることによって、父コンスタンはテキスト上に半透明な存在としてかろうじて浮上するのである。すなわち、ロシアにおける過去という「もはやない」とも超越性を含む未来という「まだない」ものを、「未来回想」によって弁証法的に止揚することによって、亡命者としての現実という「いま・ここ」が立ち現れ、その結果、父との再会は果たされるのである。言い換えるなら、「もはやないもの」を振り返りつつ、「まだない」ものへと向かうことによって、過去・現在・未来は包括されるのである。たしかに、一般的な論理から考えれば、夢のなかで誰かと再会することなど別段論じるに値しない事態ではある。だが、『賜物』という、物語の論理が統括する世界にあっては事情は異なる。プーシキンとともに父の「声」を自身の「血」に流し込み、慣習を打ち破って1人称を用いて父を自称するかのように伝記を書き進めつつも信念にもとづいて筆を折ることになるフォードルを巡る本作にあって、父との再会が特筆に値する物語的な論理の結び目に位置していることは明らかだからである。つまり、父との再会とは、外的な現実との、サルトルの言葉で言えば「<sup>シチュエーション</sup>状況」との再会にほかならず、そこにおいて現前化さるべき存在とは、プーシキンの伝統に連なる「正統な」ロシアのインテリゲンチヤにほかならないのである。

## おわりに

最後に、『賜物』の作品構造が持つ意味について考察することをもって、結びに代えたい。自伝においてナボコフは、閉じた円環ではなく、開かれた螺旋形のイメージを用いて、「時間に関係するあらゆる事物の本質的な」(275) 性格について語っている。ナボコフにとって円は、「悪循環」(275) を想起させた。しかし「精神化した円」(275) は、螺旋形になると彼は言うのである。ナボコフにとって、こうした螺旋形を表現したものが、ヘーゲルの弁証法である。

回旋を主導する曲線ないし円弧を「定立」と呼ぶことができる。その弧が発展していく過程で、最初の弧に向かっていく、より大きな弧が「反定立」である。そして最初の弧の外側を沿うようにして、二つ目の弧を発展させていく、もっと大きな弧が「総合」である。(275)

周知のとおり、第一次世界大戦は従来の直線的な歴史認識を捻じ曲げた。それゆえ、ロシア革命をも経験した亡命ロシア人ナボコフが、ヘーゲルの弁証法をもって「時間に関係するあらゆる事物」について語るのは興味深い。

だがそれだけではなく、『賜物』の作品の構造自体もまた、ここでいう螺旋形を成している。すなわち、先述したように、作品の結末部において、フォードルは、いままで読者が読んできた『賜物』自体を想起させる作品を構想するに至るのである<sup>40</sup>。したがって、作品の結末部は、作品の冒頭へといわば連結しているのである。その意味で、本作は、ナボコフが愛読したマルセル・ブルースト<sup>41</sup>の『失われた時を求めて』(1913-1927)と同じく、メビウスの帯状の形態となっている。

さらに具体的に言えば、ノスタルジーを謳うフォードルの『詩集』という「定立」から、チェルヌィシェフスキーの伝記という「反定立」を経て、これらすべてを包摂する散文の長編小説『賜物』という「総合」へと発展しているのである。「途切れることなく曲線を描く、したがって無限につづく、一つの文」(204)を作り出そうというフォードルの発想は、「本物の自由を求める叫び声」(343)であり、「円環から脱出したいという衝動」(343)なのである。

ノスタルジーと超越性のあいだを絶えず揺れ動くようなフォードルの、またナボコフの、態度は、亡命ロシア人コロニーを越えて、さらに多くの読者を獲得する要因となったのかもしれない。先述したように、亡命ロシア人の多くが閉鎖的な文学を生み出したのに対して、ナボコフは、フォードルと同様に、「未来の読者」(340)に宛てて作品を書いたからで

---

<sup>40</sup> しかし、フォードルが構想する作品と『賜物』は、同一というわけではないだろう。フォードルの構想を聞いたジーナは言う。「そう、でもそれだと良いひとたちを大量に処刑するような自伝になっちゃうわね」(364)。それに対して、フォードルは、自伝的な事実を「徹底的にシャッフル」(364)することによって、それらを微塵も残さないだろうと答える。したがって、フォードルが書き著すであろう作品は、ナボコフの弁証法的な思想を組み込んで考えると、『賜物』とは異なる、しかも『賜物』より優れたものであると考えることもできる。

<sup>41</sup> マルセル・ブルースト(1871-1922)は、フランスの小説家。代表作に『失われた時を求めて』がある。

ある。100年後か200年後に、ロシアの読者の目に触れるという「歴史的な希望」(350)を保持しつづけたのである。ナボコフが世界中に読者を持ちえた理由の一端が、ここにあるのかもしれない。

『賜物』を書き終えて間もなく、ナボコフはアメリカへ亡命することになる。それはヘーゲルの3段階でいう「総合」の、そして同時に新たな「定立」の始まりでもある。

小さなガラス玉のなかで渦巻く色のついた螺旋、私は自分の人生をそんな風に見る。私が祖国ロシアで過ごした20年(1899-1919)は定立の弧を形作るべく尽力している。イギリスやドイツやフランスでの自発的な亡命生活<sup>42</sup>の21年間(1919-1940)ははっきりと反定立を供給している。受け入れ国で過ごした期間(1940-1960)は総合を——同時に新たな定立を——生じさせているのである。(275)

ここでいう「受け入れ国」とは言うまでもなくアメリカを指す。ブライアン・ボイドによれば、「[アメリカに亡命後]30年にわたるナボコフの主要な芸術的プランは、ほとんどすべて、『賜物』にその起源を辿ることができる」<sup>43</sup>。『賜物』はまさしく亡命作家としての総合を、同時に新たな定立をナボコフにもたらす作品なのである。

---

<sup>42</sup> ヨーロッパにおける亡命生活を「自発的」なものだと語っているのは、もちろんポーズである。次のような例からもそのことが分かる。自伝のなかで、ナボコフは、ベルリンなどの亡命者社会を「植民地」(277)と呼び、あたかも亡命者である自分こそ植民者にほかならないかのように語っている。しかし、実際には、亡命者とドイツとの関係は、被支配 - 支配の関係にあるため、このメタファーには皮肉が込められていると言えよう。結局のところ、ナボコフのような亡命ロシア人たちは、「あれやこれやの国を頼りにせざるをえな」(276)だったからである。あるいは、こうした物言いのうちに、自由意志の存在に対するナボコフの信念を読み取ることもできるかもしれない。すなわち、決定論的に振る舞う歴史に対するナボコフの抵抗が垣間見えるのである。

<sup>43</sup> Boyd 1991 520.

## 第二章 遠ざかるべき父との再会 ——『セバスチャン・ナイトの真実の生涯』

### はじめに

前章では『賜物』における父との再会がいかに果たされうるのかを明らかにした。『賜物』における父は、主人公フォードルにとって、プーシキンとともに肩を並べるロシアの精髓であり、あくまでも再会すべき人物であった。だが再会すべき人物であるにもかかわらず、父は行方不明であり、その生存は絶望的であり、実際、テキストにおいて生きた姿で現れることはついにない。このアポリア、すなわち不在であるほかないものをいかに現前化しようかという困難な問いは、フォードルが亡命者としての生を引き受けることによってかろうじて解決されたように見える。物語の結末部に描かれるフォードルの夢の場面において、この父子は熱い抱擁を交わすからである。では『賜物』が完成した1938年に執筆され始めた『セバスチャン・ナイトの真実の生涯』(以下、『セバスチャン・ナイト』と表記)には父を巡るどのような物語が描かれているのだろうか。本章で扱う問題がこれである。

議論を先取りして言うなら、『セバスチャン・ナイト』における父は、亡命ロシア人である主人公にとって遠ざかるべき存在でありながらも、同時に立ち返らざるをえないような人物でもある。言い換えるなら、イギリスに同化しようとする英語の作家である主人公にとってロシアを表象＝代理するかのような父は排除すべき存在であり、アングロ・サクソンを表象＝代理するかのような母こそ選択すべきであるにもかかわらず、父という重力から主人公は逃れることができないのである。ロシア的なものとアングロ・サクソンのものとのこうした不和ない葛藤は、英語で執筆を始めた亡命ロシア人ナボコフの様態を少なからず反映しているように思われる。それゆえ、本作において言語についての言及がそこかしこに見られるのである。つまり本作においてもアポリアが問題となっている。すなわち、排除なき選択、あるいは多様なものの大らかな肯定とでも呼ぶべき事態はいかにして果たされうるのかということが問題となっているとも言えよう。本論に入る前に、本節ではまず『セバスチャン・ナイト』の執筆の背景をたどっておくことにしたい。

『セバスチャン・ナイト』はナボコフが初めて英語で書いた長編小説である。すでにベルリンを脱け出してパリに赴いていたナボコフは、1938年の暮れから翌年の1月にかけて本作の執筆にあたっている。結局ははかばかしい評価を得ることのなかった、イギリスの

文学賞への投稿<sup>1</sup>のために、かなりの急ピッチで書き進められたことが執筆期間からも分かる。

この時期、亡命ロシア人——そのなかにはナボコフの妻ヴェーラのようにユダヤ系も数多くいた——を取り巻く環境は悪化の一途をたどっていた。1930年代の半ば以降、反ファシズムの旗印のもとに人民戦線が張られ、西欧におけるソ連の評価が高まっていたからである。白系ロシア人たちに対する白眼視はいよいよ強まっていたのである。また、すでにニュルンベルク人種諸法が公布され、1938年6月には、約1500人のユダヤ人が「反社会分子」として強制収容所に送還されてもいる。環境の激変はナボコフに変化を要求していたのである。亡命ロシア人やユダヤ人を取り巻く不穏な空気は『セバスチャン・ナイト』にも反響している。亡命ロシア人である語り手の V. が歩いているパリの歩道脇の壁に、「ユダヤ人に死を」(174)、「人民戦線万歳」(174)といった落書きがされていることからそのことが窺える。

先述したように、政治的な状況の変化によって、ナボコフは言語上の変化を強いられることとなる。執筆言語を英語に切り替え「ねばならなかった」<sup>2</sup>からである。もちろん、執筆言語を切り替えなければならない絶対条件など存在するはずがない。それゆえ、英語に切り替え「ねばならなかった」とナボコフが言ったところで、それは主観的な心情以外の何ものをも説明してはいない。しかし、生活と芸術を何とか両立させつつ執筆を行ってゆくには、英語に切り替えざるをえない政治的および社会的な状況が刻々と進行していたのは明らかである。また、ここで問題としたいのは、ナボコフ自身が、おそらくは一種の義務感や諦念とともに、英語で執筆するよりほかに道はないという結論を下したという事実それ自体である。もちろん、アメリカへ亡命してからもナボコフは、家庭内ではロシア語で話したり、ときどきロシア語で詩を書いたり、妻ヴェーラへの私信をロシア語で書き綴ったりなどしているのであって、その意味でロシア語を捨て去ってはいない。しかし、散文による小説を創作する言語としては、ロシア語は完全に葬られているのである。英語による散文の小説家になると決断した以上、ロシア語で散文の小説を書くことを自らに厳しく禁じるこうした言語上のストイシズムについてはのちほど改めて詳述する機会があるだろう。

1936年の書簡においてナボコフは自作の英訳について触れ、最良の辞書が「実は友人で

---

<sup>1</sup> Boyd 1990, 496.

<sup>2</sup> *Lolita*, 316.

はなく敵軍の野営地である」<sup>3</sup>と述べていることから分かるように、当時のナボコフにとって、英語は征服すべき敵であった。言い換えるなら、対峙すべき他者として英語は想定されているのである。第二言語を戦闘的なイメージで語るのは、バイリンガル作家に広く見られる特徴なのかもしれない。たとえば、『悪童日記』で有名なアゴタ・クリストフ<sup>4</sup>の場合を見てみよう。執筆言語をハンガリー語からフランス語に切り替えたときのことを彼女は次のように語っている。「まさにそのとき、わたしの闘いが始まった。その言語を征服するための闘い、長期にわたる、この懸命の闘いは、この先も一生、つづくことだろう」(42)。クリストフにおいてもやはり、第二言語は「征服」すべき他者として位置づけられていることを確認しておこう。しかも、「この懸命の闘いは、この先も一生、つづくことだろう」という一節が示しているように、第二言語との戦いは、一生つづくものである以上、そもそも勝つことなど不可能であると見なされてもいるのである。つまり、「この懸命の闘いは」、

---

<sup>3</sup> Cited by Boyd1990, 421.

<sup>4</sup> アゴタ・クリストフ (1935-2011) は、1956年のハンガリー動乱を機にオーストリア経由でスイスのフランス語圏ヌーシャテルに亡命し、執筆言語をハンガリー語からフランス語に切り替えている。たしかに、クリストフとナボコフの置かれたそれぞれの状況は甚だしく異なる。それというのも、クリストフは、高等教育を受けてはおらず、難民として亡命した後も長らく労働者として工場に勤務しているからである。しかも、ナボコフが幼少期から英語やフランス語に親しんでいたのに対して、クリストフはフランス語に対する親しみはほとんど持ち合わせていない。しかしながら、だからこそ、両者が第二言語を「敵」と言い表している点は特筆に値すると思われるのである。執筆言語の切り替えは、第二言語を流暢に使用できるかいかといった技術的な問題だけでなく、むしろ母国語に対する愛着という感情的な問題が看過できないからである。

あるいは、この問題を言語に対する距離の問題として捉えることもできるだろう。『ナボコフ 短篇全集Ⅱ』の「解説」において、若島正は、ロシア語から英語に執筆言語を切り替える前後のナボコフの短編を比較して、次のように指摘している。「四〇年以前 [ロシア語期] と以後の作品で見られる最も根本的な違いは、言語に対する距離感であろう。いかに幼少のころから英語とフランス語を身につけていたとはいえ、ナボコフにとって英語は母語であるロシア語に比べて異質で不透明な言語であった (ナボコフの用いたロシア語が、どれほど人工的で不自然な言語であったのかという問題はさておく)。ベルリン亡命時代の短篇には、『ラ・ヴェネツィアーナ』や『おとぎ話』のように、物語性の濃厚な作品がしばしば見受けられるのに対して、四〇年以降の短篇に見いだせるのは物語性というよりもむしろ言語に対する強いこだわりである。ナボコフは、蝶を採集するように、英語の言語を採集した。ときには造語という新種を作り出すことまでした。ナボコフに本来備わっていた科学的知性というものが、蝶の研究やチェス・プロブレムの創作という場ではなく、文学という場で最大限に発揮されるには、英語という対象との目に見える距離感を必要としたのではないだろうか」(506)。また、1941年にアメリカへ亡命したユダヤ系ドイツ人の政治思想家であるハンナ・アーレント (1906-1975) は、『アーレント思想集成 1』において、英語で書くようになってから英語との「距離」(19)を意識するようになったと語っている。彼女によれば、自分の周りにいた人物のなかには、母国語を忘れてしまうことを代償にして第二言語を彼女よりも「うまく」使用することができ人間がいたという。しかし彼らの言葉は、紋切型の表現を繋ぎ合わせたものにすぎない。それというのも、「自分自身の言語にはあった生産力が、その言語を忘れたときに奪われてしまったから」(19-20)だとアーレントは言う。つまり思考や表現の微妙な嬖は、母国語なしにはありえないと彼女は考えているのだろう。ポーランド出身のイギリスの作家ジョセフ・コンラッド (1857-1924) が英語を執筆言語として選択したことについて論じたロラン・バルトの言葉を借りれば、「作家の言語は道具、技術ではない。それは構造、意識」(バルト 2005, 51)なのである。そうした微妙なニュアンスを第二言語で表現しようとするならば、母国語と第二言語とのあいだの空間に意識的にとどまる必要があるとあり、それをアーレントは「距離」と表現していると考えられる。若島の言う「距離感」もこうした意味であると解される。

生涯つづけることによって引き分けに持ち込むことが最善の結果なのである。クリストフにとってフランス語は、征服の対象という意味において「敵語」(43)であっただけでなく、「母語をじわじわと殺しつつある」(43)という意味においても「敵語」である。すなわち、「敵語」である第二言語を征服することは、「母語」を殺すという意味において、もろ刃の剣なのである。皮肉なことに、敵を征服すればするほど、自分自身もまた征服されるというわけである。これと同質のことがナボコフの身にも起こったと考えられる。

また、本作はナボコフの英語期の作品の特徴がすでに見られる。というのは、『賜物』がロシアの政治や文学に関する豊富な言及を有しているのに対して、『セバスチャン・ナイト』をはじめとした英語期の作品はロシアに関する言及は少なく、むしろ西欧の文学に関する言及が目立つからである。この点についてアレクサンドル・ドリーニンは次のように指摘している。

ふたたびナボコフは母国を——その後継者としてあらゆる特権を享受していたロシア文学という家産を——失ったのであって、自分を作り直し、新たな苦痛を引き起こす喪失や破裂を、美的な成果物へと変化させねばならなかったのである。(Dolinin 2005, 50)

では『セバスチャン・ナイト』とはどのように読みうる物語なのだろうか。以下、具体的な考察に移りたい。

## 1. ナショナル・アイデンティティ・ディスオーダー

本節では、まず『セバスチャン・ナイト』のあらすじに触れ、次いでイギリスに同化しようとする主人公セバスチャンの様態を明らかにする。議論を先回りして言えば、母に表象＝代理されるイギリスに同化しようとするほど、父に表象＝代理されるロシアとの親和性がいかに高いかをセバスチャンは暴露してしまうのである。言い換えるなら、イギリスに同化しようとする身振りによって、イギリスに同化しえないことを露呈させてしまうという、アイデンティティの揺らぎが見受けられるのである。では本作の主人公セバスチャン・ナイトの生涯とはいかなるものなのだろうか。

セバスチャン・ナイトは、1899年12月31日に旧帝政ロシアの首都サンクト・ペテルブルクに貴族の家庭に生まれる。彼の父親はロシア人であり、母親はイギリス人である。彼

はロシア革命を機にロシアを脱出し、その際、ロシアとの縁を切るようにロシア語を捨て去ってしまう。そしてケンブリッジ大学で英文学を学んだのち、ロンドンを主な拠点とする英語の作家となる。すなわち、『賜物』の主人公フォードルがあくまでロシアの作家になるろうとしていたのに対して、セバスチャンはロシアをあっさりと捨て去ってしまうのである。こうしたあからさまに対照的な人物を中心に据えた長編小説がほぼ同時期に執筆されていることから、作家を取り巻く状況の変化が窺い知れよう。

セバスチャンの人生に大きな影響を与えた女性は3人いる。まず、すでに触れた彼女の母である。次に、イギリス人の恋人クレア・ビショップである。最後に、ロシア人女性ニーナである。クレアとの幸福な生活を送るセバスチャンだったが、あるとき心変わりをして、ニーナとの悲惨な恋愛に溺れていってしまうのである。やがて1936年、実母と同様、稀な種類の狭心症であるという「レーマン病」がもとで死去する。こうした女性遍歴からも分かるように、セバスチャンはロシア的なものとアングロ・サクソンのものとのあいだで揺れ動きつづけているのである。

セバスチャンはその生涯のうちに、4冊の長編小説——『プリズムの刃先』（執筆時期1924年；1925年出版）、『成功』（執筆時期1925-1927年）、自伝的作品である『失われた財産』（執筆開始時期1929年）、『疑わしき不凋花』（1935年出版）——と3つの短編小説——「喜劇山」、「黒衣のアルビノ」、「月の裏側」——を著した。作家の死後には、伝記『セバスチャン・ナイトの悲劇』がグッドマンなる人物によって著される。他方で、腹違いの弟であり本書の語り手でもあるV.もまた、伝記執筆のための調査を開始し、やがて『セバスチャン・ナイトの真実の生涯』と題された1冊の書物として結実したかに見える。ではセバスチャンのこのような生涯をV.はどのように語っているのだろうか。

本作は、V.による回想・調査・インタビュー・批評などを織りまぜるような形で語られている。言い換えるなら、腹違いの兄セバスチャンとともに過ごした、ロシアでの短い少年時代におけるV.自身の記憶や、生前のセバスチャンを知る人物たちへのインタビューや、セバスチャンの作品に対する批評家たちの文章を、ほぼ年代順に配置することによってV.の語りは成立していると言える。このなかでもとりわけ大きな部分を占めているのがインタビューである。より厳密に言えば、そのために要された労力までもが律儀に語られているインタビューである。すなわち、どのような経路をたどってインタビューを試み、結果としていかに不首尾に終わったかといったことまでが詳細に語られてもいるのである。だが具体的にどのようなインタビューが行われたかということはいまは触れずにおき、イン

タビューという形式について見ておきたい。

インタビューは、当該の出来事を目撃した人間の解釈を含んでいる。言い換えるなら、客観的な事件の報告といったようなものはありえず、あくまでも一個人が受け止めうるかぎりにおいて事件が語り直されるのがインタビューである。このようにして解釈されたものを V. が耳にし、V. によって解釈されたものをテキストにいわば翻訳するという過程を経て執筆されているのである。それゆえ対象そのものからは必然的に距離が生まれる。こうした自らの語りの特徴を V. は認識しており、そのうえで、読者に次のように忠告している。

語られたものは実際には三重になっていることを忘れてはならない。すなわち、話し手が形作り、聞き手が作り直し、しかも物語の主人公たる死んだ男がそもそもこの2人に隠しているということ。 (44)

言い換えるなら、生前においても多くの謎を孕んでいた「死んだ男」たるセバスチャンを目撃した人物が解釈したものを V. が「作り直し」た結果として、「語られたもの」である本作は「三重」にならざるをえないのである。

すなわち、V. が提示するセバスチャン像は断片的で不確実な証言の集積なのである。V. の言葉を借りれば、セバスチャンについての物語は、「缺けずたずたに切られた映画フィルムの雑多な断片にすぎず、本質的なドラマとは何の関係もないかもしれない」 (13) ののである。つまり、自分が語りうることはセバスチャンの「本質的なドラマ」とは一切無縁のものであるかもしれないと V. は言っている。そのうえで V. はこう断言する。「だがドラマはたしかに存在したのだ」 (13) 。なぜ「本質的なドラマ」とはいささかも関係のない「雑多な断片」しか語りえないかもしれないと自認する男が、「ドラマはたしかに存在した」と断言しうるのだろうか。ここで言う「ドラマ」とは、セバスチャンの生涯において生じた一連の出来事そのものを指すと考えられる。その意味で、「ドラマはたしかに存在した」という一節は、現実なたしかに存在すると言っているに等しい。すなわち、V. の危惧は、言語化された物語が「現実」と齟齬をきたしているかもしれないという点に向けられているのである。換言すると、セバスチャンを表象する際の方法論上の問題点が危惧されると言えるだろう。セバスチャンの身に起きた出来事の同一性を言語は表象しえないということが問題になっているのである。

だが問題は言語による表象にいやおうなく付随する指示対象とのずれだけではなく、V.も語っているように、セバスチャンの言動そのものに合理的な根拠を見出しがたいことが事態に輪を掛けている。言い換えるなら、セバスチャンを十全に描きえないのは、言語そのものにつきまとう表象の誤配とでも言うべき事態に起因するだけでなく、彼自身の不条理な振る舞いにも起因しているのである。つまり、多くの登場人物にとってもセバスチャンは謎めいた存在なのである。とどのつまり、読者にとってもまた、セバスチャンはその存在自体が不条理に見えるのである。この点について、セバスチャンの少年時代からつぶさに考察してみることにしたい。

名前が明らかにされることのないロシア人の父は、イギリス人の妻ヴァージニア・ナイトとのあいだにセバスチャンを授かることになる。以後、ロシア的なものが父に結びつけられ、アングロ・サクソンのものが母に結びつけられるという傾向は本作においてますます顕著になる点については後述する。セバスチャンが4歳になる頃、ヴァージニア・ナイトは不倫をした挙句、ある日突然夫と息子を捨てて家を飛び出してしまう。その後、父親はロシア人女性と再婚し、本作の語り手である V. を授かるも、前妻ヴァージニアを巡る噂話が発端となった決闘に敗れて帰らぬ人になる。セバスチャンは幼くしていずれの肉親をも失うことになるのである。V. によれば、「セバスチャンは決して実母を忘れ去ることができなかつたし、また父が彼女のために命を落としたことも忘れることはなかつた」(13)。父に対するセバスチャンの愛情は、母への愛情と表裏一体なのである。父に対するセバスチャンの「漠然とした苦い感情」(13)が「恍惚的な崇拜」(13)に変わるのは、父が決闘をした理由を彼が知ったときだからである。すなわち、父への愛情は、父が母ヴァージニアを愛する限りにおいて捧げられるものなのである。セバスチャンの「恍惚的な崇拜」は結局のところ母ヴァージニアに捧げられていると言ってもいい。

実母に対するセバスチャンの愛情は、作品のいたるところに入念に描き込まれている。たとえば次の場面である。ある日 V. は、セバスチャンの抽斗の鍵を見つけてこっそりと開けてしまう。鍵がかけられていることから分かるように、この抽斗は他人が安易に踏み込むことが禁じられている個人的な領域であり、一言でいえば、セバスチャンが何より大切にしているものが入った領域である。抽斗のなかには、詩作のためのノート、初恋の女性の写真、数枚の金貨、実母に最後に会ったときにもらって食べずにとっておいたスマイルのお

菓子が入った小さな袋が収められている<sup>5</sup>。「スマレのお菓子」を、たんに母親から貰ったという理由だけで「食わずにとって」おくというセバスチャンの振る舞いは、母親との物質的な紐帯があまりに少ないことを示している。しかし、亡くなった母親の面影を彼に想起させるペンション「レ・ヴィオレット」との繋がりを持つ「スマレのお菓子」を保持するセバスチャンの振る舞いに、実母に対する愛情の深さが表れていると言えよう。実母に対するセバスチャンの愛情は、母親とのかかわりを示す事物への愛情によって代補されているとも言える。

やがて実母への愛情は英語という言語への愛情として現れることとなる。青年期になるとセバスチャンは英語で創作を始めることからそのことが窺える。セバスチャンと V. は、彼らの父が亡くなる少し前から家庭で英語のレッスンを受け、当時 16 歳のセバスチャンは、早速、詩作のための言語に英語を使用し始めるのである。セバスチャンの抽斗のなかに、実母からもらった「スマレのお菓子」とともに創作ノートが入っていたことを想起されたい。詩作はセバスチャンにとって何よりの関心ごとの一つであり、それを母の母国語によってなすことは愛情を総合することにほかならないのである。また、セバスチャンは各々の自作の詩のしたに「小さな黒いチェスのナイト」(12) を署名してもいる。つまり母の姓である「ナイト」を自らの紋章にして用いているのである。それだけではなく、彼はセバスチャン・ナイトという筆名を用いることにもなるのである。すなわち、母に対するセバスチャンの抑圧された愛情は、母の母国語たる英語を、母の名のもとに、獲得しようする形で回帰するのである。たとえ筆名とはいえ、自分の名前を英語の名に変更することは、自らのナショナル・アイデンティティをイギリスに書き換えようとする身振りにほかならない。母の母国語と名前によって、母の喪失を代補しようとしていると言うこともできる。

他方、ロシア語の姓は最後まで明かされず、語り手 V. の名前も一切不明のままである。すなわち、「セバスチャン・ナイト」という一種の仮面が剥がされることはないのである。このため、セバスチャン・ナイトという人物の輪郭はぼやけたもののように読者には見える。物語の主人公の名前という、読者が当然期待しうる情報が欠損しているからである。

腹違いの兄弟である V. にとってもセバスチャンはつねに謎でありつづけている。セバスチャンは V. に対する関心をほとんど持ち合わせていないからである。セバスチャンを「心から愛していた」(13) V. は何とかしてセバスチャンの気を引こうと色々と画策するのだが、セバスチャンは「黙っていてよそよそしいまま」(11) である。2 人の年齢差が 6 歳だった

---

<sup>5</sup> *The Real Life of Sebastian Knight*, 12.

ので話が合わなかったのかもしれないし、セバスチャンには実母がいないため V. を妬んでいたのかもしれない。いずれにせよ、V. に対するセバスチャンの無関心の理由をテキストから決定することは難しい。

V. にとってセバスチャンはつねに謎でありつづけているがゆえに、V. はロシア時代のセバスチャンの姿を「生き生きとした回想」(11)によって形作った「一貫した絵」(12)として提示するのは不可能であることを悟る。物語の冒頭付近におけるこうした叙述は、語り手の敗北宣言のようにも見える。いずれにせよ、セバスチャンを完全に書くことはできないのである。とりわけ、「一貫した絵」としての描出法を語り手が放棄している点に注意したい。V. にとってセバスチャンは、「まるで私たち家族の変わることのない一員ではなく、灯りのついた部屋を通り過ぎていく風変わりなとある客人で、やがてまた長いあいだ宵闇に消えてしまう」(12)存在だったという。それゆえ V. は、「もしもセバスチャンが虚構の登場人物であったなら」(15)採用したであろう整然とした、一貫性のある方法を捨て去るのである。

本作において、一貫性と非一貫性の対比は、父と母の対比に重ねられている。セバスチャンの謎めいた、非一貫的に見える気質は、彼の実母の「落ち着きのなさ」に対応している。V. によれば、ヴァージニアの落ち着きのなさは、「目標から大きくそれたかと思うと、タクシーのなかに傘を置き忘れてくるように、今度はそれを忘れてしまうような、気の抜けた追っかけであり、気まぐれで漫然としたもの」(13)である。すなわち、設定した目標を達成することなく、新たな目標を次々と設定してしまうがゆえに、ヴァージニアの総体としての振る舞いはちぐはぐな、非一貫的なものにならざるをえないのである。他方、セバスチャンの父親が有していた、「それを成し遂げたあとに初めて目標物を新たに作る不断の探究心」(4)は、ヴァージニアの落ち着きのなさとは異質なものであると V. は言う。ここからも分かるように、セバスチャンの父は目標を設定しそれを達成することができる人物である。言い換えれば、段階的に論理を踏む一貫性が備わった人物として父が描かれているのである。つまり、セバスチャンの少年時代を描く際に、一貫性のある叙述の方式を放棄するという V. の身振りは、父ではなく、実母ヴァージニアを想起させる筆致を選びとることを意味してもいる。だが結末部において、父と母を綜合するメリオリズム的かつ対位法的なパースペクティブを得ることになるのだが、この点については後述する。

ロシア革命を機に、セバスチャンは言語だけでなく、空間的にもイギリスに歩み寄ることになる。イギリスへと移住する機会をセバスチャンは得るからである。革命が進行して

いた 1918 年 11 月、密出国を斡旋していた男に金を渡し、V. の母親は 2 人の子供を連れてフィンランドに脱出する<sup>6</sup>。その後、セバスチャンと V. は別々の行動を取る。セバスチャンはケンブリッジに、V. は母とともにパリに、それぞれ移住するのである。彼はついに母の故郷の地を踏むことができたわけである。

いまや母の母国との文化的な融合を果たしうる環境に身を浸しつつ、ケンブリッジ時代のセバスチャンは何とかしてイギリスに同化しようと励むことになる。その際、イギリスとの幸福な調和を示す表現として、「対位法」(35) や「ハーモニー」(35) や「リズム」(39) といった、音楽を連想させる語彙が用いられていることに注意を促しておきたい。言い換えると、音楽的な比喩は、自他の差異を解消するものとして用いられているのである。ナボコフは、音楽を想起させる言葉を用いて世界との調和をほのめかすのを好んで用いている。『ロリータ』において最も道徳的と評されることの多い結末部にも音楽的な表現が用いられている。谷間に見える鉾山町から立ち上ってくる音を「音楽的な調和」(307) と語り手が述べていることからそのことは明らかである。『ロリータ』における当該の箇所については、本論第五章においてふたたび触れる機会があるだろう。

セバスチャンのケンブリッジ時代以降、本作における言語とアイデンティティの結びつきは、ますます強調して描かれることになる。ケンブリッジ大学で英文学を専攻したセバスチャンが、以後 5 年間、ロシア語をまったく用いなくなるという身振りにもそのことは明らかである。つまり、セバスチャンは英語のみを用いるようになるのである。それゆえ、継母に対する手紙も英語で書くようになる。V. の母は言う。「見知らぬ国に住み、英語で手紙を寄越すようになったいま、あの人はこれからもずっと謎でありつづけるんじゃないかと思われて仕方ないの」(24)。V. の実母は、セバスチャンが成績優秀、読書家、清潔好き、自律的であることをよく知ってはいたが、「彼自身」(24) のことはまったく知らなかったという。ここでも「彼自身」と言語が分かちがたく結びついていることを確認しておこう。英語という言語を専一的に用いるというセバスチャンの振る舞いが、V. の実母から「彼自身」という言葉を引き出しているからである。そのうえで、英語を用いるというセバスチャンの振る舞いは、ロシア人というナショナリティを捨て去る身振りとして描かれてもいる。あるいは、英語を用いるイギリス人としての自己を選択することは、ロシア語を用い

---

<sup>6</sup> フィンランドへ亡命し、場合によってはそこからさらに第三国に向かう経路を「北方ルート」と呼ぶ(大須賀史和, 60)。大賀によれば、北方ルートでの亡命者の大多数は女性や子供であり、正確な数字を把握することは難しいものの、1 万 5 千人から 2 万人程度がフィンランドに亡命し、そのうちのおよそ半数はイギリスに亡命したという(大須賀史和, 60)。

るロシア人としての自己をいやおうなく排除せねばならないかのようにセバスチャンは振る舞っていると言ってもよい。言語に対するセバスチャンのストイシズムは、先述したナボコフのそれを彷彿させるということも指摘しておこう。忠誠と背信は一つの同じ事態に対する異なる表現なのである。

だがイギリスに同化しようとするセバスチャンの試みは失敗に終わる。ケンブリッジ時代の友人によると、セバスチャンは初め、「英国人よりも英国化」(37)しようとし、「他人と同じようでありたい、同じように振る舞いたいと奮闘」(37-38)していたために「劣等感」(37)を抱きつづけていることからそのことが窺える。彼の自伝的な小説『失われた財産』の表現を用いると、彼は「色盲のカメレオン」(57)なのである。すなわち、周囲の環境の色彩に調和したいと望みつつも、不協和音を生じさせるだけで、つねに浮いた存在でありつづけるほかないのである。

しかし彼はあるとき同化を断念する。「自分自身の自我という監獄」<sup>7</sup>(38)のなかで生きることを受け入れるからである。それによって自分自身の「不適應性」(36)についてくよくよと悩むことを止めるのである。「自分自身の自我という監獄」とは、何らかの共同体に同化できない自らの閉塞性の謂いであるだろう。つまり、セバスチャンはイギリスに同化することのできない英語作家としての自己を受け入れるのである。これはロシアに回帰することを意味するのではない。そうではなく、ロシアにもイギリスにも収まることのない宙吊り状態にある自己を受け入れることにほかならない。言い換えるなら、「自分自身の自我という監獄」において生きることを受け入れることは、ロシア的なものとイギリス的なものを止揚することではなく、そのどちらをも断念することを意味しているのである。やがてセバスチャンは詩作に打ち込み始め、名の知れた英語の作家になる。皮肉なことに、セバスチャンと社会との蜜月関係は、社会に同化できないことを彼が認めたときに始まるのである。逆に言えば、異質な存在であることを自認して初めて社会はこの亡命作家を受け入れることになる。ここに排除と包摂の両立可能性を読み取ることもできるだろう。

ロシアを捨て去ったセバスチャンではあるが、彼が用いた英語に関する叙述は、彼が一貫してロシア人であることを物語っている。より正確に言うと、セバスチャンが用いる英

---

<sup>7</sup> 生きている人間は意識から抜け出すことができないという点をナボコフはしばしば監獄の比喩を用いて表現している。たとえば、『断頭台への招待』における次の一節も同様である。「生の幽閉現象のなかにおいて、彼の理性は可能な筋道を探し求めたのだが、ある種の幻影が眼前でゆらゆらと揺れるばかりであった——まるでニッケルめっきされた球面に受けた太陽のめくるめく照り返しを取り巻く無数の玉虫色の細かい光のように……」(268)。

語には、ロシア人としての刻印が疑いようもなくなされていると彼の周囲にいる人間たちが指摘しつづけるのである。周囲の環境がセバスチャンをロシア人として留めおくのだと言い換えてもいい。たとえば、話し言葉よりも巧みに使いこなすことができた書き言葉は流暢かつ慣用語法的であったにもかかわらず、彼の英語は「きっぱりと外国人の英語」(40)であり、彼の詩は「どことなく非英語的」(40)だと V. は言うのである。また、彼の個人指導教官でもあった言語学者は、セバスチャンをロシア人だとみなしてもいた(42)。この「言語学者」は、あたかもセバスチャンの用いる英語に見られるロシア性を学問的に裏づけるかのように物語に登場するのである。言い換えるなら、母国語とはある言語体系における文法や語法や音声学を習得する以上の何かであるということをテキストは強調しているのである。その「何か」を補うものとは沼野充義が言う「文化的価値体系」にはほかならない。

母語が母国の文化的価値体系の「乗り物」である以上、そのようなかけがえのない言語が異郷で「不能状態」に陥るという事態は、作家の文化的アイデンティティに強烈な打撃を与えずにおかない。(沼野 2002, 26)

セバスチャンの「劣等感」は、ここでいう文化的価値体系の獲得に失敗しつづけることに起因しているのである。つまり文化的価値体系は、一つの言語を媒介とする「想像の共同体」に幼くして属していなければ獲得しがたいものなのである<sup>8</sup>。

まとめると、ロシアを表象＝代理する父とイギリスを表象＝代理する母をともに幼くして失ったセバスチャンは、ロシア的なるものを排除し、イギリス的なるものを選択しようとする。言語とアイデンティティが直結するような描写がなされつつ、セバスチャンは英語の作家になるのである。だが同化は不首尾に終わる。そして「自分自身の自我という監獄」に生きることを受け入れることによって、言い換えれば、ロシア的なるものとイギリス的なるものの止揚を目指すことなく放棄することによって、彼は両者のあいだに浮遊するように存在することになる。本節のタイトルに付した「ナショナル・アイデンティティ・ディスオーダー」とは、セバスチャンのこのような宙吊り状態にある様態を指して

---

<sup>8</sup> 言語学の学習プロセスに関する研究分野における「臨界期仮説」は、この議論に興味深い示唆を与えてくれる。「臨界期仮説」とは、人間はある時期を越えてしまうと言語を習得することができなくなるという仮説である。本当に臨界期なるものが存在するのかどうかについては現在も議論がなされているという(白井, 35)。しかしいづれにせよ、子どもは、成人に比べて言語習得をはるかに深く行うというのはたしかなようである(白井, 30-50)。

いる。また、セバスチャンの言動の合理的な根拠がしばしば見定めがたいことによって、彼の輪郭はさらにとらえどころのないものになっている。つまり本作は、セバスチャンという人間の不明瞭さを巡る物語であり、その意味で、決定不能性そのものが作品を推進する力として働いているのである。つまりセバスチャンの非一貫性が劇化されているとも言える。だが物語の結末部においてセバスチャンはふたたびロシアを見出すことになるのだが、それはどのような事態を表しているのだろうか。だがその前に、恋愛小説としても読みうる本作におけるセバスチャンの女性関係を考察することにしたい。それというのも、セバスチャンの父母がそうであったように、この女性関係もきわめて図式的に、ロシア的なものとイギリス的なものとの対比が明示されており、結末部におけるセバスチャンのロシアへの回帰の意味を探るうえで重要な手がかりを与えてくれるからである。

## 2. ポイント・オブ・ノー・リターン 帰還不能点

これまでの議論を簡単に振り返っておくと、セバスチャンは、イギリスに同化しようとするも挫折し、自我という監獄に閉じこまることを受け入れつつ、創作に没頭するようになる。そのうえで、本節の目標は、セバスチャンと彼の2人の恋人との関係を考察することによって、それが彼のアイデンティティの問題にいかに関連して意味を生み出しているかを明らかにすることである。

物語の中盤以降、言語の問題だけでなく、恋人に対する愛情の問題が大きな位置を占めるようになる。先述したように、この問題もやはりセバスチャンのアイデンティティの問題と無関係ではない。それというのも、セバスチャンの2人の恋人はそれぞれイギリス人とロシア人であり、父母の国籍を反復することによって本作における図式性を補強しているからである。最初に登場するのがイギリス人女性であるクレア・ビショップである。つまり、セバスチャンは実母と同じ国籍を持つ女性と関係を持つのである。

クレアの人物描写も曖昧である。V. は出典をいちいち明示してはいないが、セバスチャンとクレアに関する大半の情報は2人の人物から得たものだと V. は言う。すなわち、P.G. シェルドンという詩人とクレアの友人であるヘレン・プラットである。つまりまだ生きているクレア本人の証言は得ていないのである。これによって、セバスチャンとクレアの恋愛は、あくまでも不確かな域を出ないものとなっている。それゆえ、テキストに書かれていることに括弧を付したうえでひとまずそれらを事実と認めて議論を進めることにしよう。

クレアの存在は、セバスチャンの人生にとって幸福であったということをテキストは強

調している。クレアに出会う前後のセバスチャンの雰囲気比べてみればそれは明らかである。すなわち、クレアと出会う以前、それまで V. が目にしてきたセバスチャンはいつも「どんよりして不健康そうな顔色」(62) をしていたのに対して、クレアと一緒にパリのカフェにいるセバスチャンはいつになく「陽気な雰囲気」(62) を醸し出しているように V. には見えるからである。「不健康そうな顔色」と「陽気な雰囲気」があからさまな対照を示すことによって、クレアという女性が彼にとって有していた肯定的な意味を物語っている。つまり、クレアはセバスチャンに肯定的な変化をもたらしたのである。まだ恋人であったクレアが、セバスチャンの第一印象について V. に次のように語っていることからそれは明らかである。「私が彼に初めて会ったとき、彼は運命に呪われた人みたいな様子をしていたわ」(63)。このセリフが示唆しているのは、ケンブリッジ時代にイギリスに同化しようとするセバスチャンが蒙らざるを得ない宿命的な「呪い」である。あるいは、セバスチャンがイギリスに同化しようとすることの不毛性と言ってもよいだろう。言い換えるなら、こうした不毛さに起因するセバスチャンの疲弊を癒したのがクレアなのである。

セバスチャンに癒しを与えうるクレアは、彼と類似した性質の持ち主でもある。クレアもまた早くに両親を失い、自律的で、想像力豊かで、美的感性に恵まれ、鋭いユーモアを持っていたがゆえに、「彼の人生にぴったりと一致したのは驚くにあたらない」(72) と V. が語っていることにもそのことは明らかである。つまり、継母には「謎」にしか見えないセバスチャンを理解しうる女性が現れたのである。しかも、その女性は、セバスチャンの実母ヴァージニア・ナイトと同じ文化的な背景を有してもいる。すなわち、セバスチャンはイギリスへの同化を、きわめて狭く限定されてはいるものの、ある程度果たしえたかに見えるのである。少なくとも、2人は同じ一つの空間を共有しうる人物であることが強調されているのである。V. の次のような語りもそのことを示している。「彼女はノックもせずに彼の人生に入っていったが、それはちょうど自分の部屋にどこか似ているために間違った部屋に足を踏み入れてしまうようなものだった」(70)。2人の生活は互いに波長の合う「頭韻的」(98) なものだったのである。

この恋人たちの関係は、私的な領域にとどまるものではなく、公的な空間にも及んでいる。それというのも、英語という言語やイギリスという空間にセバスチャンがより深く交わるのを助けたのもまたクレアだからである。言い換えるなら、セバスチャンと社会との結びつきをより強固なものにしたのがクレアなのである。実際に、彼女はセバスチャンの創作をサポートしてもいる。彼女はセバスチャンの原稿をタイプライターで打ち込み、適

宜、表現上の不備を質してもいるし、彼をさまざまな人物と合わせて交際範囲を広げようともしているのである。1925年には、セバスチャンの処女作『プリズムの刃先』が出版され、『成功』と題されることになる次作の構想もすでに湧いていた。「この年の春は」と V. は言う。「セバスチャンが実在したなかでおそらく最も幸せな期間だっただろう」(74)。クレアは、セバスチャンの創作を豊かなものにした女性なのである。すなわち、イギリスに同化することのできないセバスチャンに英語を用いて生きていく活路を与えたのがクレアなのである。言い換えると、英語を用いてイギリスで暮らす亡命ロシア人として幸福に生きていくことを可能にしたのが彼女なのである。しかしながら、これを可能にした決定的な要因はやはり詳らかにされない。それでもセバスチャンとイギリスとの関係が以前と比べて相対的に良好な状態にあったことは強調されている。

だがここで本作におけるもう一つの主題であるように思われる、死の問題が前景化し始める。1926年の夏、セバスチャンは、自分が実母と同じ稀な種類の狭心症であるという「レーマン病」(77)を患っていることを知っていたと V. は推測しているからである。この頃からセバスチャンは、神経質で怒りっぽい性格になっていき、次第にクレアとのあいだに溝が出来ていく。クレアとのあいだの溝は、当然、セバスチャンとイギリスとのあいだの溝にも影響することが予測されるだろう。それというのも、繰り返しになるが、本作は登場人物とそのメトニミーが、ナボコフ作品には珍しいほど図式化されているからである。そして実際に事態はそのように推移する。1929年、フランス北東部のアルザス地方に位置する架空の町ブラウベルクで一ヶ月ほど療養するようセバスチャンは医師から勧められる。そしてブラウベルクからロンドンへ戻ったセバスチャンは、クレアと口をきかなくなり、やがて2人は別れることになるのである。セバスチャンは、ブラウベルクでロシア人女性ニーナに新たに恋をしていたのである。いったいなぜセバスチャンはクレアに愛想が尽きたのだろうか。また、ニーナのどのような点に彼は魅かれたのか。たしかに、ロシアにおける青年時代のセバスチャンの抽斗のなかにその肖像写真が入っているナターシャ・ロザノフとの「青春時代の初恋」(120-121)とニーナとの「陰鬱な最後の恋」(121)とのあいだには「ある奇妙な調和」(120)があると V. が語ってはいる。それゆえ、セバスチャンはニーナに初恋の面影を見出し、ロシアにおける過去へと遡行していかざるをえなかったと考えることもできる。しかし、この考えはあくまで推測の域にとどまっている。なぜセバスチャンはもはや口をきかなくなるほどにクレアを排除せねばならないのか。ニーナと初恋の女性との「奇妙な調和」はなぜ、どのようにセバスチャンに影響を及ぼしたのか。しか

し、これらの問いにテキストは詳細な答えを与えてはくれない。逆に言えば、クレアとニーナという2人の女性は、あくまでもイギリス人とロシア人という差異によって分け隔てられているのである。ではニーナとの生活はセバスチャンにクレア以上の幸福をもたらすものであるのだろうか。

この問題に対するヒントを与えてくれるのが自伝的色彩の濃い長編小説であると V. が言う『失われた財産』に挿入された女性宛のラブ・レターである。このラブ・レターはニーナについて触れながら、クレアを想定して書かれたものだと V. は推測している。

恋愛には本質的に間違っただけのものがあると感じずにはいられません。[省略] 人は千人の友を持つことはできても、たった1人の恋人しか持つことができないのです。ハーレムはこの問題と何の関係もありません。[省略] たった一つだけ真実の数が存在します。1です。そして恋愛は、明らかに、この単独性の最良の模範となっているのです。あなたは純潔な恋人であり、この反対の情熱は肉欲の喜劇だと言うのは馬鹿げたことでしょう。すべては肉欲であり、すべては純潔であるからです。でもこれだけは確かです。私はあなたといて幸せだったし、別の女性との現在の生活は惨めなものなのです。(99)

V. が言うとおりの、もしも名宛人がクレアを表しているのだとすれば、「現在の恋人」はニーナを指す。そしてこれまでに見てきたように、セバスチャンにとって、クレアは実母や英語と強く結びついているのに対して、ニーナは、これから見るように、ロシアやロシア語との親和性が高い。「別の女性との現在の生活は惨めなもの」だと書かれていることから分かるように、セバスチャンのロシアへの帰還は、陰鬱なものであることがこの引用によって予告されているのである。

ここにおいてもやはり恋愛と言語は足並みを揃えている。ニーナとの「惨めな」恋は、ロシア語との恋でもあることが物語の序盤においてすでにほのめかされているからである。伝記を書くための調査を開始した V. の最初の仕事として、セバスチャンの部屋を整理していると、「要焼却」(30)と書かれた2束の手紙を彼は発見する。一つは、中身が少しも見えないように折りたたまれている。中身が見えないこの手紙の束が、これから見るように、ニーナからのものにほかならない。もう一つは、クレア・ビショップからのもので、太字で走り書きされている。物語の序盤において、2人の女性はまずもって書かれた文字として

姿を現すのである。

なぜもう一つの手紙の束がニーナからのものであると断言するのか。それはこの手紙の束を燃やしたときに、ロシア語が垣間見えるからにほかならない。そしてより正確を期すならば、この手紙の束はニーナからのものであると明示されているわけではなく、ニーナ以外の差出人の可能性がテキストには見当たらないのである。言い換えるなら、セバスチャンに手紙を書くことのできる登場人物のうち、クレアの束と肩を並べうるほどに彼にとって排他的に重要な位置を占める人物が本作には見当たらないのである。ではどのようにして書き言葉としてのニーナは浮上するのだろうか。V. は、これら二つの手紙の束を詳しく調べてみたいという、セバスチャンの伝記を書く人間であれば当然抱くにちがいない誘惑に駆られるが、結局、故人の意向を慮ってそれらを燃やしてしまう。火床で手紙を燃やしていると、1枚の便箋が炎のなかで反り返っていき、「強烈な輝きのなかに数語が浮か」(30)ぶ。V. にとって驚きだったのは、そこに書かれていた語の意味ではなく、「私の言語」(31)、すなわちロシア語で書かれていたという事実である。V. の目を驚かせるのは、手紙に書かれた文字が意味する内容ではなく、書かれた文字そのものなのである。言い換えるなら、記号の意味ではなく、物質的な側面が V. に衝撃を与えるのである。ロシア語そのものが問題とされていると言ってもいい。

だがニーナはクレア以上にぼやけた輪郭しか与えられていない。ニーナはルセール夫人というフランス人女性を装って物語に登場するからである。つまり、ニーナとして振る舞う人物は本作には現れないのである。ニーナのこうした振る舞いは彼女の不誠実さを示してもいる。つまり、誠実とは言い難い女性にセバスチャンは没頭しているとも言えるのであり、「別の女性との現在の生活は惨めなもの」だという先に引いたラブ・レターの原因の一端をここに認めることもできる。すなわち、セバスチャンがニーナに魅了される理由はテキストから決定できないものの、その恋愛は「惨めなもの」であるということは示唆される。言い換えると、ニーナとの恋愛はセバスチャンにとって善からぬものなのである。つまりニーナおよびクレアとの恋愛には善悪の問題が含まれているとも言えるだろう。レオナ・トケルが指摘する、「場面の逐語的な意味から道徳的な意味へと読者の注意を向け直す」(136)効果がこうしたプロット展開に生じているのである。

ここから二つの問題が生じる。何度も繰り返し述べてきたように、本作においてニーナに恋することは、ロシア語に恋することとほとんど同義である。なぜセバスチャンは1度は捨て去ったロシア語に回帰するような身振りを示すのだろうか。いまひとつの問いは、ク

レアとの恋愛が幸福を強調するものであったのに対して、ニーナとの恋はなぜ「惨めなもの」に終始せねばならないのだろうか。結論を先回りして言うと次のようになる。すなわち、母国語には脱ぎ去りがたい重力が作用しており、ひとはその重力から逃れることはできないものの、1度捨て去った母国語に帰ることはできないがゆえに、ニーナとの恋は「惨めなもの」たらざるをえないのである。前者の論点に関して、V. は次のように明言している。「彼は、ロシア語は忘れたのだと自分自身に無理やり考えさせようとしたのだろう。だが言語とは生きた身体的なものなので、そう簡単に捨て去ることはできないのである」(73)。

ロシア語は忘れてしまったのだと自分に言い聞かせるセバスチャンの振る舞いは、自分の過去を消去しようとしていることを示している。言い換えるなら、ロシアで生まれ、かつてロシア語で読み書きをしていたという厳然たる事実を拒絶し、歴史を書き直そうとするのである。だが言語は「身体的なもの」であるがゆえに「そう簡単に捨て去ることはできない」と V. は言う。つまり、母国語とはあたかも生得的に備わっているかのようなものだということである。母国語を身体になぞらえる表現は、1965年に行われたナボコフのインタビューにおいても見られる。そのなかで、ナボコフは、ロシア語から英語に執筆言語を切り替えたときの苦痛を次のように振り返っている。すなわち、「爆破で7、8本の指を失ったあとで新たに運転操作を覚えるようなもの」だと。母国語を幻肢と見なしていることから、ナボコフが言語を身体的なものとして捉えていたことが了解されるだろう。つまり、そう簡単に拭い去ることができない言語の身体性ないし身体性としての言語は、強烈な誘惑として作用しうるのである。その強烈な誘惑とは、『セバスチャン・ナイト』を書き上げてからちょうど3年後にあたる1942年1月づけのヴェーラ宛のナボコフの書簡において言及されている「恐ろしいほどの欲望」に合致している。

書きたいという恐ろしいほどの欲望、ロシア語で書きたい [省略]。こうした感情を経験したことのないひとには、この苦悩や悲劇を適切に評価することなどできないと思う。私の場合、英語は幻影であり代用品なのだ。(cited by Boyd1991, 52)

英語で書きだして間もない頃のナボコフにとって、英語とは、ロシア語の「幻影」であり「代用品」にすぎない。つまり、ロシア語という実体が生み落とす影として英語は位置づけられているのである。実体としてのロシア語に対してナボコフは「恐ろしいほどの欲望」を抱くものの、先述したように、彼は執筆言語を英語に切り替えて以降は2度とロシア

語で散文による小説を書いてはいない。それというのも同じ書簡のなかで、ナボコフが言っているように、自分の英語の散文をロシア語の域にまで高めるためには、たとえどれだけロシア語で書きたいとしても、これ以上ロシア語で書く時間を取るのとは不可能なのだ<sup>9</sup>と彼は考えていたからである。ナボコフのような幼少期からの多言語使用者でさえ、「ひとは二つの言語を愛することはできない」<sup>10</sup>と信じているのである。それゆえ、ナボコフは英語に対する忠誠を裏切ってロシア語との不貞を働くことはなかったのである。当然、『セバスチャン・ナイト』を執筆していたヨーロッパ時代においても事態は同様である。

ナボコフのこうした振る舞いとちょうど逆のことをセバスチャンは犯すのである。すなわち、一度捨て去った母国語との不貞を犯すのである。つまり、ナボコフによるテキストの時空において、執筆言語を切り替えることは帰還不能点<sup>ポイント・オブ・ノー・リターン</sup>に足を踏み入れることにはほかならない。それゆえ、ロシア語で書くことは不貞を意味するのである。このような考えを抱いていたのはナボコフだけに限らない。たとえば、ルーマニア出身で、のちに執筆言語をルーマニア語からフランス語に切り替えた批評家エミール・シオラン<sup>11</sup>も同様の考えを書き綴っている。

兄は、私がいつの日か私たち固有の国語 [ルーマニア語] に舞いもどる気があるのかどうか、あるいはまた、もうひとつの国語 [フランス語] の方に、生涯、忠誠を誓う気であるのかどうかとたずねておられます。 [省略] 一片の大地の痕跡も、一滴の血のなごりも、一抹の魂の影も、もはやこの単語群 [フランス語の単語群] にはないのです。 [省略] しかし、こうした事情に気づいた時には、不幸にもすでに時機を失して、二度とふたたびこの国語から逃げ出すことができなかつたのです。(8-9)

だが本当に一度捨て去った母国語をふたたび取り戻すことは不可能なのだろうか。もちろん、いくぶんかは実体験に基づく知見ではあるのだろう。しかしもう一度ルーマニア語で書いていた場合の帰結は、試してみなければ分からないはずである。その限りにおいて実証性に欠けるこの叙述は、あるいは単なる迷信なのかもしれない。しかしこの迷信の真

<sup>9</sup> Boyd 1991, 52.

<sup>10</sup> Wood 1994, 5.

<sup>11</sup> エミール・シオラン (1911-1995) は、フランスの思想家。代表作に、『歴史とユートピア』(1960) や『四つ裂きの刑』(1979) などがある。アフォリズムを用いて表現されたニヒリスティックな思想を展開しており、そこには否定神学的な趣が垣間見える。

偽をいったい誰が身をもって証明しようとするのだろうか。執筆言語を切り替えるということは、とりもなおさず言語にまつわる迷信に深く取り込まれる事態を意味するのである。

したがって、ニーナを介してロシアへと帰還しようとするセバスチャンの試みは、そもそも破滅する運命にあったと言わざるをえない。それというのも、母国語をそう簡単に忘れることはできなくとも、セバスチャンはすでに捨て去ってしまったからである。つまり、セバスチャンの取るべき道は一つしかなかったのである。すなわち、ロシア語に対する欲望を抑制しつつ、クレアとともに英語で書きつづけるという道である。祖国や言語との幸福な調和を経験したことのないセバスチャンは、おそらくナボコフが想像しうる最も不幸な亡命者の姿なのではないだろうか。彼はロシアにおいてはロシアに同化できず、イギリスに赴いてもイギリス人になることはできないのである。そしてイギリスにおいて亡命ロシア人として生きる道を見つけつつあったものの、それさえも捨ててロシアを取り戻そうとする。だがそれも叶わない。セバスチャンは字義どおりの意味において根なし草なのである。

### 3. 「1冊の書物」としての世界

これまでの議論において見てきたように、セバスチャンは非一貫的な人物として描かれている。そのせいもあって本作の語りもまた非一貫的であり、非合理的なプロット展開が散見される。本節では、最終的に自己の一貫性を見出したように見えるセバスチャンおよび語り手 V. を考察することによって、そのことの意味を明らかにしたい。

しばらく疎遠になっていた V. とセバスチャンとのあいだに新たな紐帯を築くのがロシア語という言語である。セバスチャンが亡くなる数日前の 1936 年 1 月中旬、ロシア語で書かれた彼の手紙を V. は受け取ることになるからである。作品には、V. によって英語に翻訳されたと思しき手紙の全文が挿入されている。死が差し迫ったなかで書かれていることから、この手紙がセバスチャンにとって切実な意味を帯びていることが推測される。また、この手紙にも非一貫性が見受けられる。手紙の冒頭とそれ以降は、それぞれ別の名宛人が想定されていたことが明記されているからである。手紙の冒頭は、自分がいまパリにいること、そしてできることなら療養所を訪ねてきてほしいことなどが語られたあとで次のようにつづく。

数々の曲がりくねったものやとりわけ私が脱ぎ捨てたヘビ皮の模様に食傷している

ので、自分の人生のなかでどういうわけか見落としてきた明白なものや平凡なものに詩的な慰めを見出しています。(163)

引用した一文は、原文では「人生」“life”という言葉で結ばれている。そして手紙の末尾で述べられているように、「人生」という語彙以降、名宛人がニーナから V. に変更されているのである。その意味でこの手紙は非一貫的であると言いうる。だが文面が改められることはなかった。すなわち、ニーナを想定して書かれた手紙の冒頭部は、違和感なく V. にも読みうる内容でもあるのである。その意味でこの手紙は一貫的であるとも言いうるのである。つまり、非一貫性と一貫性はときとして矛盾することなく同居するというところをこの手紙は示唆している。あるいは、セバスチャンにとって V. とニーナは共通する面があることがほのめかされているとも言える。もちろん、テキストには書かれていないため、詳細は分からない。だが「人生」という言葉が出てくるまでの文章が、V. とニーナのどちらにも読みうるものであるという限りにおいて、この手紙は2人の亡命ロシア人を結びつけているのである。

セバスチャンの差し迫った死は彼のアイデンティティを明瞭化する役割を担っている。それというのも、死に際になってようやく彼は「明白なもの」や「平凡なもの」を発見するからである。この表現も非常に曖昧ではある。しかしこの手紙が家族である V. に送られていることがヒントになるだろう。すなわち、父に表象＝代理されるロシア的なものをふたたび見出しているのである。それゆえ、セバスチャンにとって死がロシア的なものへと向かわせるものであるとするならば、クレアとの別れは必然であったと言えるのである。しかしながら、セバスチャンがロシア人として新たに生まれ変わったと考えるのは難しい。それというのも、先述したとおり、ニーナとの別れがロシアへ帰還できないことを表しているからである。しかし「詩的な慰め」を見出したとセバスチャンが言っていることから分かるように、何らかの変化が彼のなかで生じたのは疑いえない。この議論をさらに深めるためには、死あるいは喪失についての V. の議論を参照する必要がある。

前章で扱った『賜物』において、喪失ないし喪失の予感が作品の展開上、重要な転回点となっていることはすでに触れたとおりである。グルーネヴァルトの森のなかでフォードルが「ただ一つの方法」(37)、すなわち文学創造を思い立つのも、チェルヌイシエフスキー夫妻らとの関係が喪失してしまったことを意識したときであったことを想起されたい。V. やセバスチャンにとってもまた、喪失は過去を捉え直す契機をなしている。たとえば、

V. の実母の葬儀にやって来たセバスチャンを V. が見送る場面を見てみよう。去ってゆくセバスチャンの姿を眺めやりながら V. は「本当のこと、翼と心を持ったことを言いたい気持ち」(25) にかられるものの、適切な言葉が思いつかない。やがてセバスチャンが去り、V. が「1人きりになり、もはや言葉を必要としなくなったときにはじめて」(25)、彼が「望んでいた鳥たちは、[省略] この肩と頭に止ま」(25)るのである。ナボコフの作品において、気づきはときとして遅れてやって来るのである。

ここで言う「遅れ」は、本論第一章において「未来回想」に触れつつ論じたように、すでにつねに現実とのあいだに溝が存在することと無関係ではない。自伝のなかでケンブリッジ時代を振り返りつつナボコフは次のように語っている。

そしてわが祖国で私が見逃してしまったあらゆるものについて考えた。そうしたあらゆるものごとを書き留め、大切に保存しておくことを、失念することなどなかったはずなのだ、もしも人生があのように乱暴な仕方では屈曲するかもしれないということ私を事前に察知していたならば。(261)

もしも亡命することを予め知っていたならば、もっとつぶさに祖国を記憶にとどめていたにちがいないとナボコフは嘆いているのである。現実を十全に把握することができないことから来る「遅れ」は、ナボコフにとって、たんなる後悔というにはとどまらない、歴史的な事件にともなう一種の外傷に通じるものだったのである。

『セバスチャン・ナイト』の結末部は、この「遅れ」が劇化されているとも言う。セバスチャンの臨終を見守ろうとする V. のあらゆる振る舞いが後手に終始することになるからである。手紙を受け取った翌日、セバスチャンが危篤であることを告げる電報が V. のもとに届く。セバスチャンが入院している病院へ向かう V. だったが、その所在地を失念したために右往左往しながらなんとか目的の場所に辿り着く。セバスチャンの病室に案内してもらおうと、真夜中であるため、患者は衝立の向こうにあるベッドのうえでかすかな寝息を立てて眠っている。セバスチャンがいるはずの病室にたどり着いた V. は一見、「遅れ」を免れたかに見える。そのうえで、この「遅れ」の感覚が V. に多くを語り始めるのである。「安心と平穏と驚くほどのくつろぎ」(178) を覚えながらセバスチャンの寝息に耳を澄ましていると、徐々に V. は自分の息遣いとセバスチャンのそれが溶け合っていくのを感じ始めるからである。

彼の人生について私はどれだけ知らなかったことか！だがいまや毎瞬なにかを学んでいたのである。わずかに離れて立っているそのドアは、想像しうる最上のつなぎ目となっていた。その穏やかな息遣いは、これまでに私がセバスチャンについて知っていたことより多くの物事を語っていた。(179)

しかし、セバスチャンだと思い込んでいた患者は、実はまったくの他人であり、当のセバスチャンはと言えば、前日にすでに亡くなっていたことを V. は間もなく知ることになる。

しかし彼の息遣いだと思っていたものに耳を傾けて過ごしたあの数分間によって、もしもセバスチャンが死に際に打ち明けてくれていたならそうになっていたのと同じくらい完璧に、私の人生は変わったのである。彼の秘密が何であれ、私もまた一つの秘密を知ったのであり、それはつまりこういうことである。魂は存在様態の一つに過ぎない——それも一定不変の状態ではない——ということ、および、もしもその波動を見出しそれをなぞっていけば、あらゆる魂は自分のものになるということである。選択されたいかなる魂のなかにあっても、どんなにたくさんの魂のなかにあっても、それらの魂自身は交換可能な荷であることを意識していないのだが、死後の世界は十全に意識的に生きることができるかもしれないのだ。したがって——私がセバスチャンなのである。(180)

引用部の詳細な分析に入る前にまず確認しておきたいのが、この「秘密」を知ったとき、セバスチャンはまだ生きてると V. は思い込んでいたという点である。言い換えると、セバスチャンだと思っていた人物が実のところまったくの他人であり、当のセバスチャンはすでに亡くなっていたことを知る以前の出来事なのである。V. が言及している「秘密」を生み出しているのは「遅れ」に起因する錯覚なのである。

次に注目したいのが、「秘密」を刻々と学びながらも、同時に、自分がセバスチャンのことをいかに知らないかを実感してもいるという点である。すなわち、一方ではセバスチャンとの感情的な結びつきが強められてゆきながらも、他方では隔たりを痛感するという事態が同時に生起しているのである。この場面に出てくる衝立もそのことを表している。衝立は隔たりを作るものであるにもかかわらず、この衝立は V. にとって「想像しうる最上の

つなぎ目」であるからである。

一見したところ、V. の「秘密」は、神秘主義的であり、その意味を把持するのが困難な、曖昧なものにとどまっている。V. の言う「魂」なるものが何を指しているのかが判然としないからである。V. によれば、人間には魂が存在し、それぞれの魂は相互に影響を与え合っている。だがどれだけ多くの魂と混じり合ってもそれぞれの特異性は打ち消されることがない。それゆえ死後においても十全に意識的に生きることができるかもしれないという。「秘密」の真偽は決定不能と言わざるをえない。

しかし重要だと思われるのは、V. の叙述の真偽ではなく、その性質と機能である。ここで言う「秘密」によれば、「死後の世界は十全に意識的に生きることができるかもしれない」。ここで述べられている「生きる」主体は、人種・民族・階級・ジェンダーといった要素に縛られることのない存在である。それというのも、人種や民族や階級やジェンダーといった要素はあくまでも地上における社会的な差異によって生み出されるものであり、死後の世界とはいささかも関係のないものだからである。すなわちあらゆる人間が生「秘密」を分有していると V. は確信しているのである。すなわち、V. の言う「秘密」は、人間には共通の性質が備わっているはずだという自らの信念の吐露として読むことができる。

セバスチャンの最後の小説『疑わしきアスフォデル』に対する V. の言及が問題をより明確してくれる。

生と死に関するあらゆる問題への答え、いわば「絶対的解答」は、彼が経験した世界のいたるところに書かれていたのである。それはまるでこんなことに気がついた旅行者に似ている。つまり、彼が望見する生まれたままの大地は、自然現象の偶発的な寄せ集めではなく、山々や森や野原や川がある首尾一貫した文章を形作るためにそこに配置された1冊の書物のなかの1頁であることを。(157)

ここで言及されている「絶対的解答」は、V. の言う「秘密」に等しいと考えられる。ただし、一つ前の引用部において V. はもっぱら死後の世界について言及しているのに対して、この箇所においては生と死のどちらをも対象にしているという点がやや異なるかもしれない。だが特異なものたちが互いに自律しつつ響き合うという事態は同様である。この一節における、「首尾一貫した文章」が織りなす「1冊の書物」としての世界という比喻は、ル

ネ・デカルト<sup>12</sup>の比喩を想起させる<sup>13</sup>。若きデカルトは世間を書物と見立てたうえで、その書物に見いだされるであろう学問のほかはどんな学問も自分には不要だと結論する。ここから分かるようにデカルトにおける「1冊の書物」という比喩は、そこから何かを学ぶという点に力点が置かれている。他方、『セバスチャン・ナイト』における「1冊の書物」は、体系性ないし統一性が強調されているのである。ジュリアン・コノリーは次のように指摘している。

時とともに経験した大きな変化についてナボコフが考えるとき、彼はそれらをランダムで、共通性のない、ばらばらのものとして捉えようとはしない。反対に、彼は審美的な用語で自分の人生を眺めることを好むのである。実際に、彼のフィクションにおけるもっとも重要な、反復して現れるイメージの一つが、「テキスト」としての人生という考えなのである。(Connolly 2005, 2)

つまり、セバスチャンないし V. は「首尾一貫した文章」が織りなす「1冊の書物」として世界を捉えることによって一貫性を獲得しようとしているのである。これまでに見てきたように、一貫性は、セバスチャンや V. の父によって体現されているものである。すなわち、「1冊の書物」としての世界の発見ないし予感、ふたたび父が見出されたことを示唆しているのである。

だが、一見すると「偶発的な寄せ集め」にすぎないようなものに「首尾一貫した文章」を認めうるような、一貫性と非一貫性の止揚をなしうるのは、セバスチャンではなく語り手 V. なのである。それというのも、ロシアに生まれたロシア人であり、ロシア語をいまだに「私の言葉」だと言いながらも、『セバスチャン・ナイトの真実の生涯』という英語によるテキストを V. は書き著しているからである。言い換えるなら、ロシア語を忘れたようなふりをしながらイギリス人然として英語で書くセバスチャンに対して、V. はあくまでもロ

---

<sup>12</sup> ルネ・デカルト (1596-1650) は、フランスの哲学者。「われ思うゆえにわれあり」という彼の一文は、近代的な自我が確立した象徴的出来事として知られる。

<sup>13</sup> 「先生たちの監督を離れてもいい年齢に達するやいなや、私は書物による学問を全くやめてしまった。そうして私自身のうちにか、あるいは世間という大きな書物のうちに見出されうるであろう学問のほかは、どのような学問にしろもはや求めまいと決心し、旅行するために、宮廷と軍隊とを見るために、さまざまな気質や境遇を有する人人を尋ねるために、さまざまな経験を重ねるために、運命のさし出す偶然の事件でおのれを鍛錬するために、また到るところで眼の前に現れてくる物事については、そのものから何か利益を引き出せるような反省を加えるためにも、私は残りの青年時代を用いたのであった」。(19-20)

シア人として英語で書いているのである。排除と選択の論理を越え出ることのできなかつたセバスチャンに対して、V. は多様なものの大らかな肯定をなしていると言ってもよい。V. のこうした身振りのうちにナボコフの言う「対位法的技法」を読み取ることができる。どうということだろうか

先述したように、ナボコフは、周囲の世界との幸福な調和を表現する際、対位法という音楽的なメタファーをたびたび用いている。対位法とは、独立した旋律を組み合わせることによって一つの楽曲を構築する作曲技法を指す。フレデリック・ショパン（1810-1849）やフランツ・リスト（1811-1886）のように主旋律を際立たせるのとは異なるこうした対位法の巨匠として、ヨハン・セバスチャン・バッハ（1685-1750）の名を挙げることができる。また、バッハを得意としたカナダのピアニストであるグレン・グールド（1932-1982）は、複数の単音からなる和音さえ分散して弾き分けることによって、旋律だけでなく個々の単音の特異性をも際立たせている。すなわち、対位法は、一般化に対する細部の優越を説くナボコフの芸術観の比喩にさわしいということが了解されるだろう。

実際に、ナボコフは創作する際にも対位法を意識している。フランスのテレビ番組「アポストロフ」に出演した際、彼は次のように述べているからである。

私の最もよく出来た作品群は、単一の物語ではなく、複数の物語が特別に織り合わされてできています。『青白い炎』は対位法的技法を用いていますし、『アーダ』も然りです。私は小説全体をとおして主要なテーマだけが輝いているのを見ているだけでなく、副次的な主題群を発展させていくのを好むのです。(cited by Durantaye, 170)

単一の物語ではなく、複数の物語を特別に織り合すということは、言い換えれば、物語を脱中心化させるということである。すなわち、あらゆる細部が主要なテーマの引き立て役になるような単一的な物語を彼は好まない。彼が好むのは、あらゆる細部の特異性を生かしつつ、全体をまとめ上げるような物語なのである。言い換えるなら、単一的な主題を選択することによって細部の特異性を排除するような物語ではなく、多様なものが互いに排除し合うことなく一つの物語を結果として肯定するような形式がここで問題となっているのである。

セバスチャンが最終的に見出しつつあった「1冊の書物」としての世界も、このような対位法的な世界だったのではないだろうか。すなわち、特異なもの集まりが結果として生

み出す一なる世界である。この意味での多数性の統一を、コウルリッジ<sup>14</sup>であれば、「美の原理」(148)と呼ぶかもしれない。しかし、先述したとおり、セバスチャンは排除と選択の論理を超え出ることができなかった。英語を用いてイギリスに同化しようとするときにはロシアを排除し、「自分自身の自我という監獄」で生きることを選んだときにはロシアもイギリスも排除し、ロシアに回帰するような身振りを示すときにはイギリスを排除するような振る舞いをしていることはすでに何度も述べてきたとおりである。彼は何かを選択するたびに、ほかのものを排除するのである。しかし、一方、V. は『セバスチャン・ナイト』を現に英語で書きつつもロシア的なるものを排除しようとはしない。むしろ、そのどちらも肯定されているのである。こうしたメリオリズム的な肯定の身振りのうちに、セバスチャンの父母を止揚するようなパースペクティヴが内包されていると言えるだろう。『セバスチャン・ナイト』における父とは、そこから遠ざからざるをえない存在でありながらも、なお求心的に作用しつつ、とはいえもはや回帰することも許されてはいない存在として描かれているのである。帰還不能点を越えた亡命者は、父を視界に収めながら振り返りつつも、そこからできるだけ遠ざかってゆくために前へと進んでゆかざるをえないのである。

## おわりに

これまで詳しく見てきたように、『セバスチャン・ナイト』は、断片的な挿話を繋げるような形で紡がれている。V. の語りには、欠損が多く、彼の描くセバスチャン像は、曖昧模糊としている。また、ときとしてその語りの信憑性を疑いたくなることもある。それゆえ、セバスチャンの肖像は、一種のコラージュのように読者には見える。すなわち、彼の本棚と同様、「多数の、乱雑な、雑多な」(33)ものからなるのである。セバスチャンの「生の現実」(41)である「不完全な空想と不十分な言葉」(41)は、読者や登場人物にとって、いわば判読不可能な「沈黙という未知の言語」(41)なのである。しかしそうした一見捉えどころのない語りや、逆説的に、母国語や母国や家族といった問題を先鋭化させてもいることを見逃さずにおきたい。

平石貴樹は、T・S・エリオットの『荒地』(1922)について論じるなかで、コラージュに

---

14 サミュエル・テイラー・コウルリッジ(1772-1834)は、英国の詩人・批評家。なお、コウルリッジもまた世界との調和を音楽的な比喩を用いて表現している。「一方、詩以外の分野で総体的に『芸術』と呼ばれるものについては、共通の定義として次のことが言えるでしょう——それらはみな詩と同様に、人間の心に起源する知的な目的、思想、概念、感情を表現しようとするものですが、詩とは異なって言語を用いず、自然すなわち神の芸術がするのと同様に、形、色、大きさ、釣合いによって、または音によって、沈黙のうちに、あるいは音楽的に表現するのだということです」(コウルリッジ、139-140)。

ついて以下のように述べている。

コラージュの方法がそれほど影響力をもった理由は、おそらく作品の断片化が、作者の自我の断片化、多重分裂を間接的に照らし出し、作者の自我がそれらの断片を、いわば継ぎはぎの衣服のように身にまとうことによって「崩壊をまぬがれて」きたからである。「崩壊をまぬがれ」ることが、キャザーやアンダソンの「小さなロマン主義」よりもさらに迫いつめられた、現代人のつつましい希望なのではないだろうか [省略]。  
(平石, 351)

平石の議論を本論に引きつけると、「作者」とは V. およびナボコフのことになるだろう。彼らの「多重分裂」が本作に反映しているということになる。たしかに、本作にはナボコフの多重分裂的な自我を読み取ることもできるように思われる。とりわけ、セバスチャンがクレアと別れ、ニーナになびくというプロットの展開にそのことが表れているということについてはすでに触れたとおりである。執筆言語の切り替えに起因する自我のぶれや不安は、執筆された時代背景からも窺うことができるだろう。

作家のこうした背景を知っている読者にとっては、『セバスチャン・ナイト』における次の一節はナボコフ自身の心情の吐露のように見えなくもない。

架空の自然のきらめきにあって個人的な真実の光を知覚するのは困難だが、それよりはるかに理解し難いのは、ものを書いているときに実際に感じているものについて書いている人間が、同時に——彼の精神を苦しめている当のものから——虚構の、わずかに馬鹿げた登場人物を創造するだけの力を持ちうるという驚くべき事実である。(100)

すなわち、執筆言語の切り替えに伴う苦悩を主題化しているとも読めるのである。いわば薄氷のような一貫性によって支えられる自我を描いているとも言えるかもしれない。

非一貫性と一貫性を束ねるようなありようは、ナボコフ文学において、しばしば対位法の比喩を用いて語られていることもすでに見たとおりである。こうした対位法的なありようをナボコフはしばしば「魔法の民主主義」とも呼んでいる。すなわち、全体のために個が投げ出されねばならない全体主義やポリシェヴィズムといったものとは相いれない政治

体制にも、対位法の比喩は一脈通じているのである。最後にこの点に触れて本章を閉じることにしよう。

ここでいま1度、ナボコフが民主主義者であったことを確認しておく。次に引用するのは、1942年にウェルズリー女子大学で開かれたパネル・ディスカッションにおけるナボコフの発言である。彼は、アメリカとイギリスと短命に終わった旧ロシアの民主主義を同一的なものと見なしたうえで、次のように述べている。

民主主義が人間性の至高の状態であるのは、共和国が王政よりもましだとか、何にもないよりは王政がましだとか、独裁制よりは何にもないほうがましだとかいったためではなく、それは人間の意識が、世界だけでなく自分自身を意識して以来、あらゆる人間の自然状態だからです。道徳上、民主主義は不屈です。身体的には、よりよい銃器を持っている側が勝つでしょう。信念と誇りを両陣営ともたっぷり持っています。われわれの信念とわれわれの誇りはまったく異なった秩序に基づくものであるということは、敵対者——彼らはわれわれに血を流させることができると信じており、自分自身を誇りに思っています——にとっては関心事ではありえません。  
(cited by Boyd1991, 41; 強調はナボコフ自身による)

上記の引用は、ナボコフが市民権を獲得する前になされたものである。すなわち、亡命ロシア人として発言しているのである。そのうえで、席上にいるアメリカ人と自分を含めて「われわれ」と呼んでいる点は注目に値する。それというのも、この「われわれ」は、アメリカ人を指すのではなく、民主主義という価値を信奉する人間を指しているからである。

ナボコフにとって、民主主義という価値基準は、政治問題だけでなく、芸術にも適用される。『ヨーロッパ文学講義』において、チャールズ・ディケンズの『荒涼館』について論じたナボコフは、作品の中でたった1ヶ所にしか出てこない脇役の男に触れて次のように述べているからである。

偉大な作家の世界はすべからく魔法の民主主義であって、そこではごく小さいな登場人物であっても、どんなに副次的な登場人物であっても、2ペンス硬貨を放り投げるこの人物のように、生き、生み広ぐ権利を持つ。(124)

どのような人物であれ「生き、生み広ぐ権利を持つ」ような作品世界とは、対位法的なものである。ナボコフにとって、偉大な作品とはすべからくこの意味での「魔法の民主主義」の世界にほかならない。「魔法の」という形容辞が付されているのは、芸術的な効果を指して魔法のようだと形容することを彼が好んだからである。だが重要なのは、「対位法」という言葉を用いることもできる文脈において、「民主主義」という言葉を用いている点である。対位法的な世界を創作することは、ナボコフにとって、民主主義的な世界を創作することに等しいのである。『セバスチャン・ナイト』を書き上げて間もなく、ナボコフは「魔法の民主主義」を求めて、また、「魔法の民主主義」のような多文化的なアイデンティティを求めて、アメリカに亡命することになるのである。

### 第三章 「父としての旅立ち」の挫折 ——『ベンドシニスター』

#### はじめに

フォードルにとっての古き良きロシアに重なり合う不在の父に夢のなかで再会することの意味を本論第一章『賜物』論で考察し、つづいてアングロ・サクソンのものを選択することによってロシア的なものを排除したセバスチャンがやがてはロシア的なものと再会することの意味を本論第二章『セバスチャン・ナイト』論において議論してきた。いずれも父と「再会」するという共通項を持ちながらも、『セバスチャン・ナイト』における父たるロシアは、V. やセバスチャンがそこを振り返りつつ遠く離れてゆかざるをえないものとして描かれているということもすでに触れたとおりである。そのうえで、本章で扱うナボコフのディストピア小説『ベンドシニスター』(1947)は、「父としての旅立ち」に挫折する物語として読みうる作品である。「父としての旅立ち」という語句が示しているように、本作において問題となっているのは、主人公の父というよりも、父としての主人公である。ゾラン・クズマノヴィチはこの点について別の観点から述べている。

『賜物』においては、父の不在がフォードルの関心を占めていたのに対して、『ロリータ』を含むほかの多くの作品においては、ナボコフが最大の苦痛と見なすことになる子どもの死が問題となっている。(Kuzmanovich 2005, 22-23)

すなわち、本論の観点から言い直すなら、主人公の父から父としての主人公へと問題が移行しているのである。言うなれば、『セバスチャン・ナイト』において父たるロシアから遠く離れてゆかざるをえないことを悟った亡命者が、本作において父として旅立とうとしているのである。では本作にはどのような父が描かれているのだろうか。具体的な議論に入る前に、本節では『ベンドシニスター』の執筆背景を確認しておく。

本作は、ナボコフが「アメリカで書いた最初の小説」(vii)である。つまり、英語という言語で最初に書いた長編小説は『セバスチャン・ナイトの真実の生涯』だが、アメリカという場所で書いた最初の小説は本作なのである。アメリカの作家として本格的にキャリアをスタートさせた記念碑的な作品であるとも言える。だが執筆は遅々として進まなかった。執筆に約4年(1942年末-1946年5月)の歳月が費やされていることからそのことが窺え

る。遅筆の主たる理由は、この時期のナボコフが、ハーバード大学比較動物学博物館の指定研究員として、文学よりも鱗翅類の研究に多くの時間を割いていたからである。また、翻訳や講義用原稿や雑誌記事を「すべて英語、英語だけ」<sup>1</sup>で執筆していたことも創作を遅らせる原因にもなった。ここでは、戦時中に作品がすでに構想されていたということを確認しておきたい。つまり、第二次世界大戦の刻印が本作に押されていたとしても何ら不思議はないのである。

ナボコフによれば、「ベンドシニスター」とは、「左側から引かれた紋章の筋や帯を意味する」(viii)。だがそれだけではなく、「タイトルに関するこの選択には、屈折によってかき乱された輪郭や、存在という鏡に映った歪み、人生が取る間違った変化、左向きひねくれた世界を示すという狙いがあった」(viii)という。すなわち、「歪んだ」“Bend”「悪意」“Sinister”を暗示しようとしたのである。ではここで言う「歪んだ悪意」とは具体的に何を指すのか。

ここで言う「歪んだ悪意」とは、ボリシェヴィズムやナチズムの合金であるとひとまず言いうる。『ベンドシニスター』の序文においてナボコフが次のように言っていることからそれは明らかである。

われわれ全員が知っている、かつ私の人生にも振りかかった、白痴や卑劣な体制によって直接的に引き起こされた、鏡のなかのある反映を見分けることができるのは疑いない。つまり、圧政や拷問、ファシストやボリシェヴィキ、俗物的な思想家と独裁的な悪漢などの世界を。間違いなく、また、もしもこうした不人気な模範が私の目の前に存在しなければ、この作品のなかに、レーニンの演説を少々、ソヴィエト体制をたくさん、ナチのいかさまの効率性をたっぷりと混ぜ合わせることなどできはしなかった。(ix)

読まれるように、「レーニンの演説を少々、ソヴィエト体制をたくさん、ナチのいかさまの効率性をたっぷりと混ぜ合わせ」たのが『ベンドシニスター』なのである。すなわち、「圧政や拷問、ファシストやボリシェヴィキ、俗物的な思想家と独裁的な悪漢など」の「不人気な模範が私の目の前に存在し」ていたがゆえに、本書は書かれたのである。

しかし、『ベンドシニスター』は全体主義や独裁政権だけではなく、独裁的なものをも批

---

<sup>1</sup> *Selected Letters*, 36.

判の射程に組み込んでいる。この作品の英訳版を出版する準備に取り掛かっていたナボコフの妻ヴェーラによる編集者宛の書簡における次のような発言からもそのことは明らかである。

この書物に実際に現れている独裁政権は架空のもですが、a) ナチズム、b) 共産主義、c) 非独裁政権におけるあらゆる独裁的な傾向にとりわけ顕著に見られる諸特徴を入念に示しております。<sup>2</sup> (*Selected Letters*, 80)

いま問題にしたいのは、ヴェーラが三番目に挙げている「非独裁政権におけるあらゆる独裁的な傾向」という文言である。ブライアン・ボイドによれば、ナボコフはソヴィエト文学とアメリカの大衆文化には相通ずるものがあると考えている<sup>3</sup>。すなわち、政府の意向を汲み取るソヴィエト文学と消費者のニーズを汲み取る大衆文化に類似性を見出しているのである。画一的な政治的イデオロギーと地球規模での均質化に発展しうる資本の論理に類似性を読み取っているのだと言ってもよい。

それだけではなく、ナボコフは、毛嫌いしていたフロイト<sup>4</sup>の精神分析をポリシェヴィキに引きつけて糾弾してもいる。実際に、あるインタビューにおいてナボコフは次のように発言している。「精神分析はポリシェヴィキ的なものを有しています——つまり内面の監視というわけです。[省略] 象徴は個人の夢を殺し、そのもの自体を殺してしまうのです」<sup>5</sup>。また、自伝において、フロイトの精神分析を「性的神話の警察国家」(300)と呼んで批判している点にも、ナボコフが精神分析と全体主義をオーバーラップさせているのが分かる。ナボコフから見たポリシェヴィキやナチズムだけではなく、ソ連文学や大衆文化や精神分

---

<sup>2</sup> この手紙の日づけは1948年1月14日である。『ベンドシニスター』のドイツおよびオーストリア語訳の翻訳および出版のためのオプションを合衆国政府が取得することを申し入れたジョゼフ・I・グリーン大佐への返信である。この手紙に見られるように、ヴェーラは、しばしばナボコフの代筆を行っている。

<sup>3</sup> Boyd 1991, 96.

<sup>4</sup> ジークムント・フロイト (1856-1939) は、精神分析の始祖。無意識の発見者としても知られる。フロイトによれば、意識の外部に存在し、しかも意識に影響を与えている無意識は、性衝動、すなわちリビドーによって支配されている。そのうえで、幼少期における性的抑圧が神経症として回帰するのだという。ナボコフはフロイトのこうした汎性論を徹底的に糾弾している。自伝の第1章の冒頭付近で彼は次のように書いていることからそのことが分かる。「性的象徴をむやみに探しまわる (シェイクスピアの作品にベーコン説を裏づける隻句を探しまわるようなものだ) フロイトの汚らわしくて、むさくるしい、根本的に中世的な世界を私は断固として拒否する」(20)。ベーコン説とは、イギリスの作家であるウィリアム・シェイクスピア (1564-1616) の正体は、実はイギリスの哲学者フランシス・ベーコン (1561-1626) であるとするもの。フロイトの理論が決定論であることが、ナボコフの嫌悪感の主たる理由であることは先述したとおりである (Durantaye, 120)。

<sup>5</sup> Interview with Anne Guérin, 27.

析といった、出来合いの物語や一般論に特異なものを回収してしまう営みに対する批判をも射程に入れつつ本作は書かれたのである。

出来合いの物語や一般論が統括する独裁国家を描いた『ベンドシニスター』のもう一つの特徴は、主人公があくまで特異な個性を保持しつづけようとする1人の父親であるという点である。ナボコフの長編小説における男性の主人公のうち、生ける実子を持つ父親として登場する者は『ベンドシニスター』のほかにはひとりとして存在しない<sup>6</sup>。この希少性ゆえに、『ベンドシニスター』における父としての主人公の存在は、たんなる一家族の男性として見過ごされてはならないのである。『ベンドシニスター』における父子の問題の重要性についてナボコフ自身も序文において言及している。「デイヴィッドとその父親に関するページのためにこそこの書物は書かれたのであり、またそのためにこそ読まれるべきなのである」(x)。もちろん、作者の注文どおりに作品を読むべき理由など存在しない。だが、父子の描写のためにこそ本書は書かれたのであり、またそうした描写のためにこそ読まれるべきなのだとも作者に言わしめている本作の父子関係はとうてい看過しえないのである。

これまでの文脈に即して言えば、本書は、独裁政権の問題と父の問題が合わさった作品なのである。すなわち、革命によって様変わりした祖国において、父たる主人公はいかに振る舞うべきかという問題が描かれてもいるのである。議論を先回りして言えば、独裁政権に成り果てた祖国を抜け出し、古き良き祖国と同じ民主的な国家へと亡命することが企図されることになる。そのとき、主人公はこの旅立ちを「亡命」ではなく「帰還」と呼ぶことになるだろう。すなわち、空間的な同一性ではなく、政治制度の同一性によって「祖国」という概念が主人公によって把握されているのである。その意味で、ここに企図された旅立ちは、新たな空間に祖国を重ね書きしようとする身振りにほかならない。『ベンドシニスター』における父とは、こうした意味での旅立ちを迫られた存在なのである。この旅立ちは最終的に挫折することになるのだが、それについてはいまはこれ以上、触れずにおく。

議論は次の3段階に沿って進められる。まず、父としての主人公クルークについて考察する。具体的には、クルークの父性の中核を成す亡くなった妻と結末部で虐殺される息子デイヴィッドに対するクルークの態度を考察することによって、本書のテーマが「熱烈な優しさが蒙りやすい苦痛」であることを明らかにする。次に、独裁国家および作者たる「私」について考察する。両者を同じ節のなかで論じるのにはわけがある。それというのも、本

---

<sup>6</sup> しかし、『青白い炎』におけるジョン・シェイドのように、子を失った親は登場する。

章第1節で考察するクルークを独裁国家が抑圧するにつれて、作者たる「私」の輪郭が徐々にはっきりしてくるからである。言い換えると、クルークに対する独裁国家の強圧的な態度と作者たる「私」の共感的な態度は対になっている面があるのである。最後に、物語の結末部について考察する。この場面では、独裁政権がデイヴィッドを虐殺することによってクルークを精神的に粉砕する。いわば独裁政権の強圧的な態度はここに極まる。すると独裁国家の強圧的な態度と対である「私」が物語に姿を現す。このことの意味を本章結末部において考えてみることにしたい。

### 1. 「熱烈な優しさが蒙りやすい苦痛」

本節では、作品のあらすじについて述べたあと、主人公クルークについて考察する。先述したように、クルークを父として成立させている主たる要因は、亡くなった妻オリガおよび物語の結末部で虐殺されることになる息子デイヴィッドの存在である。逆に言えば、この2人を喪失することによってクルークの父性は剥奪される。言い換えるなら、息子の死によって気がふれてしまうがゆえに、もはやクルークは父として振る舞うことがかなわない身になってしまうのである。つまり、本作は、クルークの父性がたゆみなく徐々にひき剥がされていく過程を描いているとも言える。その意味でも本作はディストピア小説なのである。物語の基調をなすクルークの父性は、「熱烈な優しさ」というナボコフの言葉に集約しうる。以下、この点について見ていく。

まず作品のあらすじに触れる。本作の主人公アダム・クルークは名の知れた哲学者である。彼の住むパドックグランドという架空の全体主義国家は、クルークの少年時代のクラスメイトであったパドックが総統の座についている。支配政党への協力をクルークが拒みつづけることによって、パドックはクルークの周囲の人物を徐々に粛清していく。やがてクルークも当局に連行されてしまうのだが、その際、一人息子のデイヴィッドは別の施設に連れ去られることとなる。しかし当局の手違いによって、デイヴィッドは、非行少年が収監されている特殊な施設に入れられ、そこで虐殺される。デイヴィッドの死にクルークは憤激し、錯乱状態に陥る。そのとき、語り手にして作者たる「私」が光となって物語に介入し、クルークを瞬時に狂わせる。そのかわり、クルークは、自分が「私」の作り物にすぎないことをそれとなく悟るのである。物語の結末部では、銃殺を行う処刑場が舞台の書き割りのように解体していき、作者の仕事現場が現れる。そして死や文体についての作者の思弁で幕を閉じることになるのである。

概略を見ただけでも、本作が奇抜な意匠を纏っていることが窺える。作者である「私」が光となって物語に介入するからである。そのうえ、最終的に物語の舞台が解体するという展開もまた本作の奇抜さを物語っている。詳細は本章第3節に預けるとして、ここでは「私」が物語のなかで異様な存在感を放っているということを指摘しておく。

物語は主人公アダム・クルークの父性を揺るがすような事件とともに幕を開ける。年代が不明の11月のある日、クルークの愛妻オルガが病院で息を引き取ろうとしているからである。しかしながらクルークの嘆きが仰々しい表現によって飾り立てられてはいない。むしろ『ベンドシニスター』第1章で描かれる事物のほとんどは、病室の窓からの眺めなのである。たとえば、病院の外の道路にできた水たまりの描写を見てみたい。「でこぼこのアスファルト ざらざらしたアスファルトに楕円形の水たまりができて [省略]。風変りな足跡のようだ。覗きこめば冥府の空が見える」(1)。これはクルークが目にして光景である。彼が目にしてるのは妻の表情ではないし、語られているのも悲しみではない。そうではなく、クルークが目にしてるのは道路の形質である。すなわち、道路の不均一な形状（「でこぼこのアスファルト」）やアスファルトのきめの粗さ（「ざらざらしたアスファルト」）に彼の視線は注がれている。こうした道路の形質は、観察者が軽く目を走らせるだけでは捉えるのが難しく、ある程度時間をかけてよく観察する必要があるだろう。それゆえ、引用した一節は、クルークがそれらの光景を念入りに凝視していることをほのめかしているのである。もちろん、道路の形質に強い関心を抱く者も皆無ではないのだろう。だが蓋然性に乏しい例外をあえて持ち出す必要はない。クルークが道路の形質に注意を向けているのは、見たくはないものから一時的にせよ気を紛らわすためである。着実に死へと向かっている妻から気をそらせたいのである。ではこれほどまでにクルークが凝視している水たまりとはどのような物語的な布置に収まるものなのであろうか。

この水たまりは、のちに登場することになる「私」とクルークを結びつけるものであることがナボコフによって明かされている。それというのも、『ベンドシニスター』の序文において、「この小さな水たまりは、私との結びつきを漠然と彼に想起させる」(xi)と述べられているからである。さらにナボコフは、この「結びつき」を「優しさと明るさと美でできた別の世界へと導く、彼の世界のほつれ」(xi)という表現で置き換えてもいる。クルークの世界の「ほつれ」は、「私」との結びつきをもたらすと作家は言うのである。つまり、ナボコフの説明によれば、クルークは小さな水たまりを眺めやりながら、「漠然と」作者たる「私」の存在を感知しているということになる。

序文だけでなく、物語の結末部に登場する「私」もまたこの水たまりについて言及している。「私」によれば、自分がいま物書き部屋から眺めている「この特別な水たまりの輝き」は「クルークが自身の人生の層をとおしてどういうわけか感じとったもの」(217)と同じであるという。ここでも水たまりを介する、「私」とクルークとの紐帯がほのめかされている。

したがって、ウラジーミル・ナボコフと署名された序文の筆者と『ベンドシニスター』における1人称単数形の語り手「私」は同一人物として読むことが許されるはずである。それゆえ、『ベンドシニスター』にたびたび現れる「私」という1人称単数形を「ナボコフ」に置き換えて語ることもできる。もちろん、ここで言う「ナボコフ」とは、あくまでもテキストの作者として想定されるかぎりにおける人物であって、かならずしも歴史的に実在したウラジーミル・ナボコフと合致するものではない。ここで言う「ナボコフ」もまた虚構世界の一部を成しているからである。この点については後に詳述する。

繰り返しになるが、この水たまりは、ナボコフとクルークとを結びつける通路のような役割を果たしていると作者は主張しているのである。言い換えると、この場面に描かれている水たまりは、ナボコフが住む現実の世界とクルークたちが住む虚構世界との接点だということになる。あるいは、それぞれの世界の閉塞性を破る「ほつれ」だと言い換えることもできるだろう。だが、先述したように、作家の注文どおりに作品を読まねばならない理由など存在しない。たしかに、自作に対する作家の言及は、誰もが参照せずにはいられないという意味で特権的な位置にある。しかし、そうした言及もあくまで一つの解釈にすぎない。「意図の誤謬」という定型句を持ち出すまでもなく、文学作品を読むということは、作家の意図を汲み取ることではないからである。言い換えると、一般的な読者が作品を読んで意味を掬えなければ、作者が何と言おうが、あまり意味がない。ナボコフは作品の父ではあっても、解釈の父ではありえないのである。

では作品冒頭部の水たまりが異界へ通じているというナボコフによる叙述をいかに受け止めるべきか。事情は込み入っている。この水たまりが異界へと連結していることを示す決定的な根拠はテキストには描かれていない。その意味でナボコフの叙述は斥けるべきである。だが物語に作者が登場している以上、作者による叙述のすべてが物語に回収されていると考えることもできるのである。その意味でナボコフの叙述は正しい。つまりナボコフの説明をしつし受け入れるほかないのである。

だが、「冥府の空が見える」という一文に明らかなように、この水たまりに死のイメージが重ねられているのはたしかである。先述したように、オリガの回復の見込みが絶望的で

あるがゆえに、クルークにとって、あらゆる光景が異界に連なるものとして見えているのである。クルークの喪失感が彼の目に触れる景色を覆っているとも言える。

この喪失感はクルークの自制心を揺るがさずにおかない。クルークは自らの理性を所有できない存在になりかけているのである。強烈な悲しみが理性を無効にしているとも言える。理性を無効にさせるほどの悲哀は、序文のなかでナボコフが「主要なテーマ」と呼んでいる三つの主題のうちの一つに呼応している。

『ベンドシニスター』の主題は、そういうわけで、クルークの愛すべき鼓動、熱烈な優しさが蒙りやすい苦痛ということになる——つまり、デイヴィッドとその父親に関するページのためにこそこの書物は書かれたのであり、またそのためにこそ読まれるべきなのである。別の二つの主題がこの主題につけ加わる。すなわち、生かすはずの子どもを殺して罰するはずの子どもを生かすことによって自身の目的を葬ってしまう、頭の悪い残酷さという主題。それからクルークの神聖な狂気という主題で、彼は突然、事物の単純な実在性を知覚し、彼やその息子や妻やそのほかすべてのひとびともみな私の単なる気まぐれであり思いつきにすぎないということを知るのだが、彼の世界の言葉をもってそれを表現することはできないのである。(x)

ナボコフによれば、本作の主要なテーマは、「熱烈な優しさが蒙りやすい苦痛」である。また、付随的なテーマとして、「頭の悪い残酷さ」と「クルークの神聖な狂気」が挙げられている。すなわち、理性を無効にさせるほどの悲哀は、「熱烈な優しさが蒙りやすい苦痛」という主題に呼応しているのである。「優しさ」“tenderness”という言葉は、ナボコフが好んで用いた言葉の一つである。それゆえ、彼の文学を読み解くうえで欠かすことができない概念であると考えられる。どうということだろうか。

実際に、ナボコフは「優しさ」を「芸術」の構成要素の一つとして見なしている。『『ロリータ』と題する書物について』において、「芸術」という言葉の直後に置かれたパーレンのなかに、「好奇心、優しさ、思いやり、恍惚感」(315)と書き込まれていることからそのことが分かる。そのうえで、ナボコフによれば、ここで言う芸術は「別の存在様態」<sup>7</sup>における「規範」<sup>8</sup>となるものでもある。マイケル・ウッドが言うように、「好奇心や優しさ、

---

<sup>7</sup> *Lolita*, 315.

<sup>8</sup> *Lolita*, 315.

またそのほかのものは、ひとを奇妙な場所へと導くものであり、一貫してそれらを脅かすこの世界において唯一、意味のあるものなのである」<sup>9</sup>。ナボコフにとって、こうした四つの要素が芸術を構成しているのである。妻オルガや息子デイヴィッドに対するクルークの愛情が、ここでいう「優しさ」に該当すると考えられる。

ナボコフが芸術について語るときに頻繁に持ち出す言葉のうち、「優しさ」としばしば対立関係に置かれているのが、「残酷さ」“cruelty / brutality”である。先ほどの引用部において、「熱烈な優しさ」に対置させるような形で「頭の悪い残酷さ」というフレーズが上がっていたことを想起されたい。つまり、『ベンドシニスター』の主題の一つは、「頭の悪い残酷さ」によって露呈される「熱烈な優しさ」のもろさであるとも言えるだろう。

「残酷な優しさ」という論文においてマイケル・ウッドも指摘しているように、「優しさ」や「残酷さ」といった概念は、単に思弁的な議論にとどまらないどころか、ナボコフの歴史的経験に結びついた語彙でもある<sup>10</sup>。それというのも、本論序章においてすでに論じたように、ナボコフにとってレーニンとは、あたかも「優しさ」という仮面を被った「残酷」な人物にほかならないからである。すなわち、ナボコフにとってレーニンは、「ゆるんだ目」を浮かべながら「少年のような笑顔」をひとびとにふりまくのだが、そうした愛想のよさは「はったり」にすぎず、その腹の底には、ひとびとに恐怖と嫌悪を催さずにはおかない「死んだネズミが横たわっている」。ハムレットならこう言うかもしれない。「あの悪党、悪党め、微笑をたたえて、ええい大悪党！ [省略] 微笑して、微笑をたたえながら、しかも悪党たりうる、このデンマークでは、どうやらそんなことが出来るらしい」(42)。「デンマーク」ではなく、ロシアにおける、微笑をたたえる「悪党」こそ、ナボコフが抱くレーニン像にほかならない。もちろん、『ベンドシニスター』における微笑をたたえる悪党とは、パドックを総統に頂く独裁政権である。クルークの「熱烈な優しさ」とは、したがって独裁政権とは相いれない政治的な信条が含意されてもいるのだが、この点については後に詳述する。

結局、妻オリガに先立たれてしまったクルークは、「熱烈な優しさ」を共有しうる人物が息子デイヴィッドただ1人になってしまう。『ベンドシニスター』第16章では、8歳の息子デイヴィッドに対するクルークの「熱烈な優しさ」が次のように描写されている。

---

<sup>9</sup> Wood 2003, 192.

<sup>10</sup> Wood 2009, 239.

何て胸が苦しいんだろうと、思想家クルークは思った。小さな命を狂おしく愛するのは。[省略] 二つの神秘、それぞれ 1 兆もの神秘からなる二つの個体の融合によって、ある神秘的なしかたで形作られているのだ。同時に、選択の問題であり、偶然の問題であり、純然たる魔法の問題でもある融合によって形作られているのである。そうして形作られ、数兆もの独自の神秘を積み上げることを許されている。全身くまなく意識で満ちている、これこそただ一つこの世界で本物のもの、あらゆるもののなかで最大の神秘だ。(168)

「選択」や「偶然」や「魔法」から成る「神秘」が、デイヴィッドという「小さき命」の存在を可能にしている。その「小さき命」には、「全身くまなく意識で満ちている」。このような事態を「ただ一つこの世界で本物のもの」として定位させるクルークにとって、息子の喪失は世界を「偽りのもの」に変質させずにおかない。

ナボコフにとって意識は、生の喜びを実現しうるものである。それゆえ、彼は意識が存在しない状態を認めることができない。そうした事態は彼から喜びを奪うものであるからである。「理性や人間性や才能に対する夜ごとの裏切り」<sup>11</sup>、すなわち「意識を手放さなければならぬ別れ」<sup>12</sup>を意味する睡眠を「言葉にできないほど嫌悪する」<sup>13</sup>のもそのためである。『魔術師の疑念』においてマイケル・ウッドも言うように、ナボコフにとって死や死に類似するものは、「妨害、不条理、恐怖」(91)なのである。ナボコフにとって、意識をかき乱すものは生の喜びを実現しえないとも言える。本論第一章においてその一部を引用した、自伝における一節を見てみることにしたい。意識がもっとも明晰なる瞬間にこそ、死すべき人間の限界を越えた眺望を得ることができると自伝のなかでナボコフが語っている。

だがそんなときではないのだ——夢のなかではないのである——そうではなく、人が目覚めているとき、屈強な喜びと達成の瞬間、意識が最高の高みに昇りつめている瞬間にこそ、生きている人間が自分の限界を乗り越えて、帆柱から、また過去や城の見晴らし台のうえから、遠くを眺めやることができるのである。霧の向こう側

---

<sup>11</sup> *Speak, Memory*, 108.

<sup>12</sup> *Speak, Memory*, 109.

<sup>13</sup> *Speak, Memory*, 109.

はほとんど何も見えないが、どういうわけか、正しい方角は向いているというあの無上の幸福感を味わうことができるのだ。(50)

引用部において、「屈強な歓び」と目標の「達成の瞬間」と「意識が最高の高みに昇りつめている瞬間」が並列されている。「屈強な歓び」は、純然たる偶然の賜物などではなく、理性によって計画された目標を成し遂げたときにこそ訪れるのだとナボコフは考えているのである。意識に対してナボコフがゆるぎない信を置いていることが了解されるだろう。こうしたナボコフにとって、意識によって感知することができない無意識の存在を前提するフロイトはやはり批判の対象でしかありえないのである。

それゆえ、クルークやナボコフにとって、「全身くまなく意識で満ちている」「小さき命」は、「あらゆるもののなかで最大の神秘」なのである。人間を最もよく生かす意識が、「小さき命」というあまりにもろい身体にも満遍なく詰まっているがゆえに「神秘」なのである。そうした「最大の神秘」の侵害は最大の禁止にほかならない。マイケル・ウッドは次のように言う。

子どもの苦痛は、ナボコフにとって道徳的な恐慌を表す中心的なイメージであり、子どもの死よりもはるかに耐え難く、人生が有しているかもしれないどんな意味や一貫性をも破壊する恐れのあるあらゆる事物の紋章なのである。(Wood 1994, 60)

デイヴィッドの苦痛は、父としてのクルークを粉砕せずにおかないのもこのためである。

それだけではなく、デイヴィッドの苦痛は、子どもを「安全に、自由に、平和に」(160) 養うという、クルークが父として有する義務と権利を粉砕するものでもある。息子とともに外国に亡命することを企図するクルークは次のように思いを巡らせている。

彼はパドックグランドから外国へ脱出するという可能性を自分自身の過去へのある種の帰還であると見なしていた。というのも、彼自身の国は過去において自由な国であったからだ。空間と時間が一つのものであるならば、脱出と帰還は入れ替え可能だ。過去の特異な性格 [省略] は、あたかも外国の性格によって取り換えられ、少なくとも模倣されたかのように見える。その国で彼の子どもは安全に、自由に、平和に養われうるのである。(159-160)

読まれるように、「過去において自由な国であった」クルークの祖国に類似した国への旅立ちは、亡命というよりも「帰還」である。それというのも、かりに「空間と時間が一つのものであるならば」、別の場所に存する「自由な国」の政治風土に祖国との同一性を見出したとき、空間が過去を喚起させずにはおかないからである。そうクルークは考えるのである。すなわち、政治制度に「祖国」の同一性をクルークは見出しているのだとも言えよう。

この一節は物語において重要な位置を占めている。それというのも、物語が取りうる進路をいくつかの可能性に絞り込んでいるからである。つまりこういうことである。「帰還」した第二の「祖国」において、クルークはデイヴィッドを「安全に、自由に、平和に」育てることができるはずだと見込む。この見込みゆえに、クルークは第二の「祖国」への旅立ちを企図するのである。「企図する」という振る舞いは、当然、その企図の成否がやがて読者の目に触れうることを予告するものでもある。ある所作が予告的に導入する一連の出来事のまとまりを、ロラン・バルトの用語を借りて、「レクシ」と呼んでもよい。いずれにせよ、デイヴィッドを「安全に、自由に、平和に」育てることを目的に旅立ちが企図されている以上、もしもその企図が失敗すれば、安全でも自由でも平和でもない状態にデイヴィッドが陥ることになるのは物語的な論理の当然の帰結なのである。そのとき、クルークはもはや父として振る舞いつづけることはできない存在になるしかない。言い換えれば、『ベンドシニスター』における父とは、かつての祖国と類似した国へと「帰還」することが使命として与えられた存在であるとも言えよう。父として生きつづけることは、「自由な国であった」祖国を取り戻すことに等しいのである。

## 2. 「間違った父」

クルークとデイヴィッドが「自由な国であった」祖国を取り戻すことを阻止するのが独裁政権パドックグラードである。先述したとおり、パドックグラードは、その名に見られるように、パドックという人物を総統に頂いている。パドックとクルークは学校時代の同級生でもあるということもすでに触れたとおりである。ではこのパドックグラードの特徴とはどのようなものなのだろうか。この点について見ていくことにしたい。論を先回りして言えば、パドックグラードは、功利主義を徹底した世界である。先に引用したナボコフの言葉を借りれば、「いかさまの効率性」にあふれた世界であるとも言える。

パドックグランドにおける「いかさまの効率性」の主たる特徴の一つが、不毛な反復性である。オルガのいる病院からの帰り道にクルークが橋のたもとで知り合った食料雑貨屋のセリフを見てみることにしたい。自宅のある南側へと橋を渡りながら、クルークは、食料雑貨屋に一方的に話しかけられる。総統パドックは「偉大な人間、天才、百年に1人の逸材」(16)であるところの食糧雑貨屋は誰に聞かれたわけでもないにもかかわらず言うのである。とりわけ「百年に1人の逸材」という言葉に端的に示されているように、彼が用いる語彙はクリシェにほかならない。出来合いの表現をただ反復するばかりなのである。あるいは、他人が用いる言葉をあたかも自分の言葉であるかのように口にするのだと言ってもよい。

出来合いの表現をひたすら反復するという振る舞いは、パドックグランドにおいて集団的に共有されてもいる。食料雑貨屋が開陳する「モットー」(18)にそのことが端的に表れている。「書物が少ないほど良識は増す」(18)というのがその「モットー」である。すなわち、知識を与える書物を読まなければそれだけいっそう、ひとびとの語彙は貧しくなり、ひいては他人と同じ言動を反復しやすくなるというわけなのである。つまり、ここでの「良識」とは、他人と同一の思考をすることを指している。そのことは次の一節からも明らかである。

いままでよりずっとたくさん稼ぎますとも。われわれはみな幸福な一つの共同体に属しているんですからね。いまやわれわれは家族ってわけです——一つの巨大な家族、つまりすべてが結び合わされていて、まったく心地よくて、問い質すべき質問もない家族。(18-19)

「問い質すべき質問もない家族」であるがゆえに、誰もが知っていることのみが口にされ、肯定されることになる。こうした同一の思考を反復する「家族」の家長とは、先述したとおり、パドックである。それゆえ、特異な思考を擁護する反体制的なクルークにとってパドックは、「間違った父」なのである。

『断頭台への招待』においても、主人公を取り巻く周囲の人びとの言動は画一的である。その世界には、「予期せぬ方法で終わる言葉」(19)はなく、「名前のないものは存在しない。不運にもあらゆるものに名前がある」(19)からである。人間の認識や思考を規定しているのは言語であるとする立場から見れば、「名前のないものは存在しない」という命題は正し

い。ここで言わんとするのは次のようなことである。すなわち、彼らの生活上必要なあらゆる表現はすでに存在しているのである。彼らの生活はクリシェの束であると言い換えてもよい。

パドックに大きな影響を与えたのが彼の父親である。クルークの「父親はかなり著名な生物学者だった」(59)と述べられている一節に後続する一連の文章においてパドックの父親について語られている。そこではパドックの父親が「二流の発明家」(59)だったことが真っ先に触れられている。「かなり著名」と「二流」とを対比的に並べることによって、クルークの父とパドックの父、ひいてはクルークとパドックの優劣が強調されているとも言えるだろう。

パドックの父親による発明品「パドグラフ」は、パドックグレードの象徴である。パドグラフとは、人間の筆跡を再現する機械装置である。

哲学的に言えば、パドグラフは、均等主義の象徴として、つまり、機械装置は人格を再生産することができ、また、質はたんに量の配分の相にすぎないという事実の証左として生きながらえたのである。(61)

人間の特異性は技術によって複製が可能であるという体制による主張の正当性をパドグラフは象徴しているのである。パドックグレードにおける諸個人は、大量生産が可能な商品に等しく、それゆえ代替可能であるとみなされているのである。言い換えると、パドックグレードにおいては、代替不可能な人間の一回性など存在する余地はない。

「均等主義」とは、それゆえ、人間の精神の均質化を徹底させる思想なのである。均等主義の生みの親である思想家フラドリーク・スコトーマによれば、人間の世界には計測可能かつ一定量の「人間意識」(66)が存在するという。この「人間意識」の量は、時代を超えて一定であり、しかも各人に不平等に配分されている。人間の幸福の定義を「均衡」に見出すスコトーマは、「人間意識」の容器たる人間を規格化することによって平等を実現することが可能であると主張する。「人間意識」が具体的に何を指すのかを同定するのは難しい。だがごくおおざっぱに言えば、「人間意識」とは、人間の才能や良識といった、他者とのあいだに際立った差異を生みだしうる諸特質であるだろう。

パドックはスコトーマ以上に「間違った父」として表象されている。「善良な理想主義者」であるスコトーマの思想がパドックによって歪曲されたと書かれているからである。

この善良な理想主義者が、青くかすむ世界を一望しており、病的なほど自意識過剰な祖国だけを見ていたのではなかったということもまた注目すべきである。彼の嘆願が世に出て間もなく彼は亡くなったので、漠然としていて慈悲深い「均等主義」は(名前はそのままに) 暴力的で悪意に満ちた政治的教義、すなわち、そこに住むひとびとのうちでもっとも規格化された部分たる媒体、つまり、膨張し危険なほど神聖な国家の監督のもとにある軍隊をとおして、母国に精神的な画一性を強制しようと企てる教義に変質するのを見るという不快な思いをせずに済んだ。(67)

「善良な理想主義者」であるスコトーマの「漠然としていて慈悲深い」思想は、「精神的な画一性」を強制するための「暴力的で悪意に満ちた政治的教義」に変質させられる。すなわち、人間の平等をいかに実現しうるかということをあくまで素朴に追求した結果として均等主義を唱えたスコトーマに対して、パドックは権力の奪取を図るべく画一化を強硬に推し進めるのである。スコトーマの誤算の一つは、人間を規格化する側の人間を想定していなかった点にある。つまり、彼は人間を規格化することを主張しつつも、その規格化を行う責任者については言及していないのである。規格化された人間を管理する、規格化の外部にいる人間をスコトーマは考慮に入れていなかったのである。その意味でもスコトーマの思想は理想主義的であると言えよう。他方、パドックは人間を規格化する主体に自らを据える。暴力を背景にして権力の座につくためにこそ画一化を図るのである。スコトーマにとって平等は目的であり、パドックにとっては手段であったとも言える。

では当局はどのように国民の精神的な画一化を推し進めているのだろうか。『ベンドシニスター』第6章に描かれている党员による演説を見てみることにしたい。クルークとデイヴィッドが買い物をしている食料雑貨店の外では、党员による集会が開かれている。ティラノサウルスという風変わりな名前の演説者は、聴衆に対して頓呼法を用いながら(「兄弟よ」(85)、「青年よ」(86))、「諸君の人格を国家の男性的単一性に溶解させることによって」(86)「完璧な歓び」(85)に達することができるかと説くのである。ここで言う「男性的単一性」とは、差異を排除して得られる一なる状態を指す。本論第一章で見、第四章においても別の角度から詳しく見るように、ナボコフ文学において自他の境界が不分明になることによって得られる合一感はしばしば主体に幸福感をもたらす。この合一感の特徴は個々の差異はあくまで保持しつつも溶け合うという点にある。つまり、差異を排除することによって

「男性的単一性に溶解させる」ような事態とは異質のものなのである。また、画一化を図る国家が「男性的単一性」というジェンダーを孕む語彙によって表現されていることに注意しよう。「男性性」という語彙は、「単一性」という画一性を表す語彙に結びつけられている。すなわち、クルークが「帰還」への旅立ちを目論む第二の「祖国」は、非男性的かつ複線的な、すなわち、文脈から言って民主主義的な政治制度を持つということが示唆されているのである。

国民の精神的な画一化を推し進めるパドックグラードにおける表現物もまた、「男性的単一性に溶解」するよう呼びかけるものとなっている。『ベンドシニスター』第13章には、新聞の社説から引用された次のような一節が読まれる。

唯一真実の芸術は規律の芸術であるとわれわれは信ずる。わが完璧なる町におけるそのほかすべての芸術は崇高なるトランペットの合図の服従的な変奏にすぎない。われわれは自らが属する共同体を自分以上に愛し、この共同体を象徴する、われらの時代の支配者をよりいっそう強く愛するのである。われわれは国家の三つの階級を混合し調和を図る完璧なる協調を目指す。すなわち生産者階級、執行階級、瞑想階級である。われわれは同胞たる市民に共通の完全なる利益共同体を目指す。われわれは愛するものと愛されるものとのあいだの男性的な調和を目指す。(149)

パドックの世界における「唯一真実の芸術」とは、「男性的な調和」を目指す「規律の芸術」である。個人よりも共同体を、共同体よりも「われらの時代の支配者」たる総統を称える、プロパガンダの類の芸術である。そこに際立つのは特異性ではなく一般性であり、その主体は特異な個人ではなく代替可能な「われわれ」である。

このようなパドックグラードにおいては、学問研究もまた体制の検閲を免れない。体制を批判するような学問研究はどんなものであれ許されはしないからである。それゆえ、クルークが所属する大学は事実上閉鎖されており、大学を再開させるためには体制擁護の立場を取る嘆願書を提出しなければならない。アズレウス学長は、自宅に同僚を集め、総統への嘆願書に署名させようとする。嘆願書を総統に直接手渡す役回りとして、学校時代の5年間を共に過ごしたクルークに白羽の矢が立つ。だが服従を余儀なくされた不自由な知性をクルークはよしとしない。そのうえで、服従を余儀なくされた不自由な知性に対置されているのが「好奇心」である。クルークを含めた学者たちの会話の場面において、ある歴

史学者が次のように述べていることからそれは明らかである。「これらの問題について議論しているという事実そのものが好奇心を暗示しており、好奇心はといえば、その最も純粹な形態における不服従なわけです」(40)。好奇心には既存の枠組みを解体する力が備わっているということだろう。服従的な知性がモノログな社会を堅固なものにするのに対し、好奇心はダイアログな社会を開くとも言える。

「優しさ」と同様、「好奇心」はナボコフの芸術観を考えるうえで欠かすことのできない概念である。先ほど引用したナボコフによる芸術の定義——「好奇心、優しさ、思いやり、恍惚感」<sup>14</sup>——にも含まれていることからそのことは明らかである。

しかしクルークの同僚たちの好奇心は、圧倒的な暴力を前にして沈黙を選ぶのである。先述したように、大学はすでに体制に服従しようとしていることからそれは明らかである。もちろん彼らも総統の愚昧さを理解してはいる。アレクサンドル博士なる人物は言う。「私たちがどんなふうに考えていようと——つまりあの人物についてですね——自分の内に秘めておかなければなりません」(46)。彼は口ごもりながら「あの人物」と間接的に総統を指す。彼の秘密が何であれ、総統に対する否定的な見解であることは明らかだろう。

すなわち、クルークは、自分の思考さえも抑制されようとしているのである。先ほど言及した『ベンドシニスター』における父性の剥奪の過程とは、主人公クルークの自律性が休みなく剥がされていく過程にほかならない。主人公が自律的でなくなってゆく事態と、父ではなくなってゆく事態とが結ばれるようにして並走していると言い換えてもいい。父でありつづけることと祖国を取り戻すことが等しいことは先ほど触れた。つまり、クルークの父性が剥奪されてゆく過程とは、祖国および第二の「祖国」から遠ざかってゆくことをも意味しているのである。

こうしたなかで、オリガを喪失した失意のうちにあるクルークは徐々に現実感を失っていく。自分の内面に広がる闇のイメージに飲みこまれてしまうからである。たとえば、『ベンドシニスター』第4章において、同僚とともに学長の自宅にいる場面を見てみたい。「彼の内なる闇が彼の心臓にむしゃぶりついた。なぜ私はここにいるのだろうか。家に帰ろうか。留まっていようか」(46)、といった描写にそのことが表れている。「なぜ私はここにいるのだろうか」と自問するクルークは明らかに「いま・ここ」にいる因果を捉え損なっている。それは現実が不条理な夢のような相貌を露わにする事態だと言うこともできる。もう一つ例を上げよう。これもやはり学長の自宅における描写である。「熱くて黒々とした悲

---

<sup>14</sup> *Lolita*, 315.

しみのうねりをまたしても感じた危険な瞬間、その部屋はほとんど溶解した……だがアズレウス博士が早歩きで戻ってきた」(50)。オリガの喪失に伴う「熱くて黒々とした悲しみのうねり」はクルークの「心臓にむしゃぶりつ」き、彼を現実からひき剥がしてしまう。徐々に自律的でなくなってゆく「危険な瞬間」が着実に進行しているのである。

徐々に父性を剥がされてゆくクルークの苦痛に応答するかのように、「私」の影が作中に現れる。

それを表現するのは難しい……学校時代とかクルークの物理的な存在のいかなる側面にも何の関係もない、とはいえどういうわけか測り知れない存在様態、あるいは恐ろしく、あるいはこのうえなく幸福な、あるいはどちらでもない、クルークが脳みそをどれだけ酷使してもこれ以上正確に定義することができない、ある種の超越的な狂気に結びついている、独自の、奇妙な、暗号化されたメッセージを伝える夢を司っている、無名の、神秘的な天才。(56)

ここで言及されているように、のちに「私」と名乗ることになるこの「天才」は、クルークには正確に定義することができない超越的な存在として表象されている。この「無名の、神秘的な天才」は、夢に乗じて特別な暗号をクルークに伝えようとする。その暗号とは、「クルークの物理的な存在のいかなる側面にも何の関係もない」形而上学的なものである。すなわち、クルークには想像不可能な存在様態を啓示的に経験させようというのである。クルークの常識を完璧に凌駕する暗号は、その絶対的な異様さゆえに、「ある種の超越的な狂気」なのである。すなわち、「私」はクルークにとって神に等しい存在として表象されている。言い換えると、「私」とクルークとの対比は、神と人間との対比として描かれている。ここには、本論第一章においても見た、ナボコフの形而上学が如実に表れている。つまり、ナボコフとクルークとを媒介する「結びつき」ないし「ほつれ」に相当するものが、われわれが生きるこの世界にも存在するのではないかというナボコフの形而上学を作品の構造が示しているのである。すでに触れたように、ナボコフの形而上学とは作家の信仰の謂いとも言える。虚構の世界と作者の世界は互いに自律しつつ、それでいてわずかに触れ合っているのである。彼岸と此岸との束の間の邂逅をナボコフのメタフィクションは表現しているのである。ナボコフにおけるメタフィクションとはメタフィジカルにほかならない。

虚構の世界と作者の世界は互いに自律していることを一例を挙げて見てみることにした

い。『ベンドシニスター』第7章において、クルークは、エンバーという登場人物の自宅を訪れ、シェイクスピアの作品について議論する。この場面において、語り手の存在が前景化する一節がある。次の引用部は、クルークのセリフに対してエンバーが応答するまでを描いたものである。

「デイヴィッドも風邪 [省略] で寝込んでいるんだがそのことで戻ってきた [省略] わけじゃないんだ。あの下稽古 [省略] についてきみは何と [省略] 言っていたかな？」  
エンバーは選択された話題をありがたく受け入れる。彼は「どうしてまた？」と尋ねることもできたのだ。彼は間もなくその理由を知ることになるだろう。あのほの暗い領域における感情的な危機を彼は漠然と感じ取っている。そこで彼は仕事の話をしようとする。寝室を描写する最後の機会だ。

もう遅すぎる。エンバーがまくしたてる。(95)

「寝室を描写する最後の機会だ」という一節は、物語の結末にいたる細部を語り手が知悉していることを示している。それというのも、エンバーの寝室がふたたび物語に姿を現すことがないということを知らなければ、この一節を書くことなどできはしないからである。言い換えると、クルークがエンバーの寝室に足を踏み入れるのはこれが最後であるところの一節は語っている。物語世界に対する語り手の全能性を表す一節であるとも言えるだろう。

しかし段落を改めた冒頭の一行——「もう遅すぎる」——は、作者の全能性にも限界があることを示している。いくらでも自由に筆を休めることができるはずの語り手に「もう遅すぎる」ということがありうるのか。もちろん、ありえない。語り手は書かずにいることもできるし、書き直すこともできるからである。それゆえ問いを改めねばならない。「もう遅すぎる」という一文を書き入れることによって、作者は何を表現しようとしているのか。「もう遅すぎる」という一文が表現しているのは、作者が作品を書いている時間と物語世界に流れている時間がそれぞれ自律的であるという事態である。物語世界において「エンバーがまくしたて」始めてしまったがために、作者はエンバーの寝室を描写する時間を逃してしまった。そのような事態を描き出すことによって、物語世界の自律性を表現しているのである。

たしかに、『ベンドシニスター』の序文<sup>15</sup>においても、1944年3月22日づけのダブルデイ社の編集者宛の書簡<sup>16</sup>においても、結末部において作品に介入する「私」はナボコフ自身にほかならないと語られてはいる。しかし、先述したように、『ベンドシニスター』に登場する「私」も、本作の序文を書くナボコフも、小説のあらゆるプランの生殺与奪の権利を握っている歴史上のナボコフとは、完全に合致することのない人物なのである。それというのも、繰り返しになるが、作品の一節を描写するのに「遅すぎる」ということは作者にはありえないからである。もしも「遅すぎる」と書く「作者」がいるとすれば、その「作者」もまた創造物にほかならない。それゆえ、『ベンドシニスター』の序文や「私」について触れられた書簡は、作品に付属するいわゆる「パラテキスト」としての資格を有しているのかどうか疑わしいと言わざるをえない。むしろ、これらのテキストもまた本作の一部を成していると考えられるからである。ナボコフ文学における作品世界の自律性のありようをより明確化するには、ナボコフのプラトン主義的な芸術観に触れる必要がある。

本論第一章において扱った『賜物』を見てみることにしたい。論点を明瞭化する分かりやすい例を示してくれるからである。たとえば、『賜物』第1章冒頭部において、引っ越してきたばかりの町の風景を眺めやりながらフォードルは次のように語る。

いつか、と彼は思った。素晴らしくて、分厚い、昔ながらの小説の冒頭でこの光景を用いなければならない。素早く過ぎ去っていったこの考えには何気ない皮肉が混じっていた。この皮肉は、しかしまったく不要で、というのも、彼から独立し、彼になり代わる、彼自身のうちにいる誰かが、すでにこれらすべてを吸い込み、記録し、ファイルしておいてくれたからである。(4)

すでに述べたように、フォードルにとってベルリンはほとんど愛着を持たない場所である。それゆえ、いま目にしている光景も「素早く過ぎ去って」いき、2度と思い出すことがないだろうとフォードルは考えているのである。つまり、ベルリンの光景などすぐに忘れてしまうにちがいないにもかかわらず、目にしている光景をいつか小説の素材として用いようなどと考えてもいるフォードル自身に対する自己批判が、この一節において言及されている「皮肉」にほかならない。この「皮肉」が「不要」なのは、結局のところ、フォードル

---

<sup>15</sup> *Bend Sinister*, xiv.

<sup>16</sup> *Selected Letters*, 50.

はこの光景を忘れはしなかったためである。作品の結末部においてフォードルが構想する新たな「昔ながらの小説」において、この光景が用いられることになるだろうからである。つまり、フォードルは、その重要性をいまだ言語化することも意識化することもできないにもかかわらず、いずれ必要になることを見込んで先駆的に対象を「吸い込み、記録し、ファイル」しているのである。こうした知の作用を「芸術家の直感」と呼ぶこととする。そのうえで、この「芸術家の直感」は、フォードル自身の意志から「独立」しつつも「彼自身のうちにいる誰か」であるという点を見逃さずにおきたい。

「芸術家の直感」は、結末部において構想される「昔ながらの小説」においてのみ見られるものではない。最終的に筆を折ることになるフォードルの父の伝記についても同様のことが言えるからである。『賜物』第1章冒頭部におけるフォードルの詩に関する一節において、フォードルは父の思い出に触れたあとに次のように語る。

いつか彼はまったく別の方法、魅力的で調和のとれたミニチュアのような韻文ではなく、まるっきり異なる、人間的な言葉で、有名な自分の父について語りたくなることだろうと、ある特別な直感が予告していた。(15)

読まれるように、この時点においては、父について語る具体的な方法や結果については触れられていないものの、父について改めて書くことになるだろうということはすでに直観されている。つまり、父コンスタンに関する伝記の執筆は、本作の冒頭付近においてすでに予告されていたのである。

『賜物』第4章のチェルヌィシェフスキーの伝記についても同様のことが言える。チェルヌィシェフスキーの伝記執筆についてジーナに語るフォードルは「それらが何についてのものかも分からないのに、未来の作品を覚えているような気がする」(194)と述べているからである。それだけではなく、「構想された書物のイメージは、色調と輪郭において、あまりにも明瞭であるように」(199)思うフォードルは、「くまなく見つけ出すべきあらゆる細部のために、すでに場所が用意されている」(200)という感情さえ抱きもするのである。

「芸術家の直感」が徐々に意識化され、計画ないし構想という段階に入ると、先に予告したプラトン主義が見られるようになる。『賜物』第3章において、チェス・プロブレムの創作についてフォードルが次のように語っていることからそのことは明らかである。

もしも計画を実現したものがどこか別の世界にすでに存在しており、自分はそれをこの世界へと転写しているのだという確信（文学創造の場合も同じ）がなかったとしたら、複雑で長丁場に及ぶ盤上での仕事は精神にとって耐え難いものになっていたであろう。(171)

読まれるように、チェス・プロブレムにせよ、文学創造にせよ、いまだ実現してはいない作品の完成型は「どこか別の世界」にすでに存在しているとフォードルは「確信」している。すなわち、「どこか別の世界」とは、原型として存在するアイデアの世界であることが了解されるだろう。たしかに、1945年12月24日づけのエドマンド・ウィルソン宛の書簡においてナボコフは「プラトンは嫌い」<sup>17</sup>だと語ってはいる。しかし、これまで見てきたように、『賜物』におけるフォードルの芸術観には明らかにプラトン主義的な側面が見て取れるのである。

それだけではなく、フォードルの芸術観はナボコフ自身のものと重なり合っている。それというのも、1925年10月中旬づけの母親宛の書簡において、ナボコフは順調に書き進めつつあった処女作『マーシェンカ』について触れつつ、次のように語っているからである。

われわれは神の創造物の翻訳者、彼の小さな剽窃者、模倣者であり、天才の一行にさらなる優美さをときどき与えもする、魔法の注釈者として、彼の書いたものに盛装させるのです。(cited by Boyd 1990, 245)

芸術家たる「われわれ」は、神が創造したものを写し取る存在なのだとナボコフは言っている。つまりナボコフのプラトン主義的な芸術観は、彼の形而上学と不可分なのである。こうした傾向は作家の黎明期のみならず、成熟期においても変わっていないように思われる。1964年1月に行われたインタビューにおいて、「神の存在を信じていますか」と問われたナボコフは次のように答えているからである。

かなり率直に言えば——これから申し上げることはこれまでに1度もお話ししたことのないもので、ちょっとした有益な寒気を引き起こせればと思っているのですが——、私は言葉で表現できる以上のことを知っており、もしもより多くのことを知

---

<sup>17</sup> *The Nabokov-Wilson Letters*, 180.

っていなかったなら、私が表現しうるわずかばかりのものも表現されることなどなかったはずなのです。(Strong Opinions, 45)

読まれるように、一見すると、ナボコフの発言は質問に対する答えにはなっていないように見える。言語活動の外側に位置する認識ないし認知の領域——先ほど「芸術家の直感」と名づけたもの——が考えられているよりも合理的なものとして人間の意識には備わっているかもしれないという問題を、ナボコフはなぜか形而上学に結びつけているためである。この結合はたんにナボコフの信仰を表しているのか、あるいは表現技法を神秘化するためなのか、あるいはその両者なのか、にわかには判断しがたい。しかし、ここで問題とすべきは、ナボコフ文学における作品の自律性がいかなる性質を持つものなのかということである。この点はすでに明らかである。先述したように、ナボコフにとって芸術作品は、形而上学的な「別の世界」にすでに存在している。そのうえで、アイデアとしての作品を損ねることなく書き写すことこそが芸術家の役割なのである。それゆえ、原則上、『ベンドシニスター』における「私」もまた、「作者」でありながらも、作品世界にみだりに手を加えることができない。「もう遅すぎる」という一節はこの原則を表現するものにほかならないのである。

まとめると、パドックを総統として頂くパドックグレードはパターンリズムによって統括される社会である。そこでは暴力を背景として「精神的な画一性」が図られている。ひとびとは国家の「男性的単一性」に溶解することに喜びを見出し、芸術作品もまた、モノログな社会を、言い換えれば閉鎖的なコミュニケーションを強化するために供される。そのうえで、独裁政権と「私」は、クルークの「熱烈な優しさが蒙りやすい苦痛」を媒介に連関している。すなわち、パドックが総べる独裁政権がクルークの父性を徐々に剥奪するにつれて、テキストの生みの親としての「私」が作品世界において輪郭を露わにしていくのである。それゆえ、クルークの父性が粉碎される瞬間にこれら3種類の人物によるドラマがクライマックスを迎えるのは必然であるだろう。

### 3. 「テキストの父」としての「私」

まずこれまでの議論を簡単に振り返っておくと、主人公クルークの父性が徐々に剥奪されてゆく一連の過程として本作を読みながら、独裁政権や「私」がどのように彼に連関しているのかを考察してきた。暴力を背景に画一化が図られるパドックグレードにおいて、

クルークは身体的にも精神的にも自らを満足に所有することもできず、息子デイヴィッドの身にも危険が迫る。他方、作品内の作者としての「私」はいまだ超越的な傍観者としてテキストに君臨しているものの、わずかにその影をちらつかせてもいる。

本節では主として作品の結末部を考察する。その結末部とは、クルークが連行され、デイヴィッドが虐殺され、作者としての「私」が物語世界に介入してクルークを「神聖な狂気」に陥れるという一連の流れを指す。この結末部における「私」の振る舞いを明らかにすることが本節の目的である。結論を先回りして言えば、テキストに介入する「私」の振る舞いは、特異なものを結びつける連帯感が示されていると同時に、そこにはある種の疑念が露呈されてもいる。この疑念の意味については本章の結論部において論じられることになるだろう。

まずは、クルークとデイヴィッドが連行される場面を仔細に検討することからはじめよう。クルーク父子を連行するために彼の自宅を訪れた当局の人間たちは任務を粛々とこなしつつ、そのうちの2人の若者がデイヴィッドの寝室に入っていく。寝室のドアは閉まっているため、クルークにはなかの様子や話し声は聞こえない。しかし突然、子ども部屋のドアが一瞬開き、デイヴィッドの声がクルークの耳に聞こえてくる。

子ども部屋のドアが突然開いてくれたおかげで (やがてまたバタンと閉じたのだが)、デイヴィッドの声を束の間耳にすることができた。奇妙なことに、子どもは、助けを求めてしくしく泣いたりぎゃあぎゃあわめいたりしてはおらず、ありえない訪問客たちになんとか対応しようとつとめているようだった。もしかするとまったく眠っていなかったのかもしれない。礼儀正しく穏やかな小さなその声音は、とんでもない痛苦の叫びよりもなおいっそう耐えがたかった。(180)

「対応する」という表現が用いられている点に注目したい。まだ8歳にすぎないにもかかわらず、デイヴィッドは不測の事態にあつて、恐怖のあまり泣き叫ぶことはない。むしろ、まったく思いもよらない「訪問客」たちに対して、「礼儀正しく穏やか」に「対応」しようとしてつとめているのである。つまり、デイヴィッドは、相手の話を注意深く聴き、話の内容を適切に理解し、しっかりと返答しようと努めているのである。それゆえ、デイヴィッドの「小さなその声音は、とんでもない痛苦の叫びよりもなおいっそう耐えがたかった」という一文は、たとえ同意できなくとも、理解することはできる。泣き叫んでいささかなり

とも感情を発露させたほうがまだしもよいということだろう。つまり、子どもがどうにかして正気を保とうと必死になっていることが耐えがたいとクルークは感じているのである。また、引用部は、デイヴィッドの苦痛の不可視性を強調している。子どもの様子は一切描かれることがないからである。描写されているのは、クルークが鋭敏に聞き取った「小さなその声音」にすぎない。別の観点から言えば、読者が読みうるのは、クルークが直接的に耳にしたデイヴィッドの声なのであり、直接話法を用いたデイヴィッドの声そのものではないのである。痕跡としてのデイヴィッドの声は、彼の苦痛が存在したことを不確かなものにしてもある。

すなわち、本論第二章で論じた『セバスチャン・ナイトの真実の生涯』における語りと同様、具体的に何が起こったか正確には分からないものの、その出来事がどのような影響を登場人物に与えたかということは推測することができるように書かれているのである。いわばアーネスト・ヘミングウェイ<sup>18</sup>が言う「氷山の理論」<sup>19</sup>に近い書き方がされているとも言える。すなわち、作品世界の一部を言語化し、残りはほのめかすという方法である。

デイヴィッドの苦痛の不可視性は、この親子が引き離されることによっていや増す。いまや車に乗せられたクルークには、デイヴィッドがいる建物の4階を覗くこともできなければ、物音を耳にして推測することさえほとんど叶わないからである。4階の左端にある子ども部屋の窓がぱっと開くと、窓から身を乗り出した若者が路上にいる仲間に向かって大声で叫ぶ。しかし、突風にかき消されて話の内容は分からない。仲間の1人が適当に相槌を打つと若者は了解したらしく部屋に引き下がる。でたらめなコミュニケーションがこの親子を引き離すのである。

台形の明かりのなかで乱暴に動きながら2番目の若者がぬうっと現れた。彼は、どうにかして窓に近づこうと無意味なあがきをしてテーブルによじ登っていたデイヴィッドをぴしゃりとひっぱたいていた。明るい色の髪をした、青白い肌の小さな人物は消え去った。クルークは、怒鳴り散らし暴れ回りながら、車から半分身を乗り出

---

18 アーネスト・ヘミングウェイ (1899-1961) は、アメリカの作家。スコット・F・フィッツジェラルドと並んで「失われた世代」の代表格とされる。代表作に、『われらの時代』(1924)、『日はまた昇る』(1926)がある。

19 「もし散文作家が自身の書いていることを充分に知っていて、分っていることを省略したとすれば、作家がほんとうに書いている限り、読者は作家が実際に書いたと同様に強い印象を受けるものだ。氷山の動きの持つ威厳は、水面に表れている八分の一によるものだ。分らぬからといって省略すると、作品の中に空白が出来る。書くことの深刻さをほとんど理解することなしに、自分が正式の教育を受けているとか、教養があるとか、育ちがいいとか見せたがる作家は、たんなるお喋りの気取屋でしかない」。(299-300)

していたが、マックが彼をからめ捕り、腰にがっしりと抱きついていて、車は走りつづけた。もがいても無駄だった。(184)

この場面もやはり細部が描かれていない。デイヴィッドはなぜテーブルによじ登っていたのか。当局の人間たちから逃げようとしていたのかもしれない。あるいは、父の姿を目にすることによって安心したいという衝動のようなものがあつたのかもしれない。しかもそれだけではなく、デイヴィッドは父の安否を案じていたのかもしれない。だがこの問題を説明するどんなヒントもテキストには書かれていないのである。

問題なのは、デイヴィッドが実際にどう感じていたかということではない。そうではなく、細部をあえて描かないことによってデイヴィッドの苦痛が「語りえぬもの」として描かれていることである。マイケル・ウッドが言うように、ナボコフの関心の一つは、「絶対に思考しえないが思考すべきものや、思考すべきだが思考しないものや、たとえ思考しなくても思考すべきでないもの」<sup>20</sup>に存するのである。

この不可視の苦痛が極まる時、クルークの父性は剥奪される。引き金をひくのはクリスタルセンという党員である。深夜、彼は刑務所にいるクルークのもとを訪れ、デイヴィッドが見つかったことを嬉しげに報告する。「すぐに再会できますよ」(195)と彼は言う。だがこのときクリスタルセンはデイヴィッドがすでに死んでいることを知っているのである。それというのもこの後、彼は事の経緯をクルークに説明するからである。ではデイヴィッドはどのような事件によって虐殺されたのだろうか。

それは「解放ゲーム」という、デイヴィッドが誤って収監されてしまった施設において行われている、犯罪歴を持った児童を用いた実験である。「解放ゲーム」は、児童ひとりひとりのなかにある破壊衝動を一挙に爆発させることによって、悪を流出させ、結果として彼らを体制側にとっての善良な市民にすることを企図した実験である。やや長いが、引用する。

しばらくすると患者ないし「収容者」(全部で5人)が構内に放たれた。彼らは最初、距離を取って「小さき者」を眺めていた。「集団」精神が徐々に露わになるさまを観察するのは興味深い。彼らは粗暴で無法な未組織の諸個人だったが、いまや何かが彼らを結びつけていて、共同体精神(肯定的)が個人の気まぐれ(否定的)を侵

---

<sup>20</sup> Wood 2009, 235.

略しつつあったのだ。生まれて初めて彼らは組織されつつあった。[省略] それから  
お楽しみが始まった。患者の1人（「代表者」ないし「政治指導者」）でとてもハン  
サムな17歳の青年が「小さき者」に歩み寄り、彼のそばの芝土のうえに座って「口  
を開けろ」と言う。「小さき者」が言われたとおりにすると、若者は比類ない正確さ  
で子どもの口内を突き刺すように小石を投げつけた（これはいささか反則。というの  
も一般的に言って、飛び道具、器具、武器といったものは禁止されているからであ  
る）。この「串刺しゲーム」のあとただちに「圧迫ゲーム」が始まることもあったが、  
そうでない場合には、たわいなくつねったり突ついたり、あるいはちょっとした  
性的な調査をしたりするところから発展していき、やがて、四肢をもぎとり、骨を  
ぼきぼきと折り、脱眼球したり、などなど、といったことになるまでには多大な時  
間を要した。死はもちろん不可避だったが、ごくまれに「小さき者」はあとで継ぎ  
はぎされて勇敢にも騒ぎのなかに戻されることもあった。来週の日曜日に、ね、ま  
たお兄ちゃんたちに遊んでもらえるんだよ。寄木細工の「小さき者」はとりわけ心  
ゆく「解放」を与えてくれるのだった。(196-197)

すなわち、「解放ゲーム」とは、スケープゴート（「小さき者」）を虐殺することによって、  
虐殺者（「個人主義的な傾向の強い少年ら」）のあいだに「社会精神」という名の連帯を生  
起させる実験である。それゆえ、ジョン・バート・フォスターも指摘しているように、「解  
放ゲーム」は、「とりわけスターリンによる粛清やナチの最終解決といった、20世紀のヨー  
ロッパにおける極限的な出来事が反響している」（29）と言える。すなわち、「時代の極限  
性を具体的な、特殊化された状況やイメージに翻訳」<sup>21</sup>しているのである。

確認しておく、ここで言う「小さき者」はデイヴィッドではない。「解放ゲーム」につ  
いての叙述は、この実験の概要を説明しているにすぎないからである。結局のところ、ク  
ルークも読者も、デイヴィッドが実際に「解放ゲーム」に虐殺される姿を目撃すること  
はない。それというのも、デイヴィッドの虐殺場面を収めたフィルム映像は、映写機の故障  
によって中断されてしまうからである。しかし、細部が描かれないことによって、デイ  
ヴィッドの苦痛は「語りえぬもの」としてかろうじて表象されているとも言える。「ナチの最  
終解決」について撮ったユダヤ系フランス人であるクロード・ランズマン監督による9時間  
半に及ぶ大作『ショア』（1985）もまた同様である。強制収容所における言語を絶する経験

<sup>21</sup> Foster, 29.

を合理的かつ流暢に語るができないという語りの破綻そのものによって、証言者はかろうじて強制収容所における「語りえぬもの」を証言しているからである。あるいは、強制収容所に関する記録フィルムを用いたアラン・レネのドキュメンタリー映画『夜と霧』(1955)を引いてもいい。過去を白黒で、現在をカラーで、それぞれの時制を表現する本作は、二つの時制のあいだにできた溝を「語りえぬもの」としてかろうじて表象しているからである。あるいは、映像による表象不可能性を示すことによって、「語りえぬもの」を痕跡として表象していると言い換えてもよい。

デイヴィッドの死体に施された過剰な装飾もやはり、彼が受けた拷問の細部を隠蔽している。

殺された子どもは深紅と金の配色のターバンを頭に巻きつけていた。顔は巧みに化粧され、おしろいがはたかかれていた。とても肌触りのいい藤色のブランケットが顎のあたりまでかけられている。ふわふわした毛並みの、白黒のまだらをした犬のおもちゃのように見えるものがベッドの脚のところに行儀よく置かれていた。安置所から飛び出す前に、クルークがそれをブランケットから払いのけると、その生き物は息を吹き返し、苦痛のうめき声をあげてかみつこうとしたが、すんでのところでもクルークの手を逃れてしまった。(201)

デイヴィッドの頭には、深紅と金色という華やかな配色をしたターバンが巻きつけられており、また、薄紫色のブランケットが彼のつま先から顎までを包み込んでいる。そして、ターバンとブランケットに挟まれるようにして覗いている顔は「巧みに化粧され、おしろいはたかかれてい」る。全身を装飾することによって、傷跡を隠しているのだろう。生身の見えないデイヴィッドの死骸は、クルークの父性が剥がされ尽くしたことを示してもいる。「安全に、自由に、平和に」(160) 子どもを養うために第二の「祖国」へと旅立つことがもはや叶わないからである。

こうした事態と軌を一にして、「私」が物語に介入する。

まさにこのときだった、クルークが混乱した夢の底へと落ちていき、あえぎながら藁のうえで上半身を起こした直後——彼の現実、記憶にこびりついた恐ろしい不幸が彼に襲いかかる直前——まさにそのとき、私は突き刺すような憐れみをアダムに

感じ、斜めに射しこむ青白い光の筋に沿ってこっそりと近づき——瞬時に彼を狂わせ、しかし少なくとも蓋然的な運命がもたらす無意味な苦痛からは彼を救ってやったのだった。(210)

「私」がテキストに介入するという展開の芸術上の評価はここではせずにおき、あくまでテキストの理解に徹することとする。刑務所の中庭にあるアーク灯の光に沿って「私」はクルークを狂わせる。するとクルークは、「限りない安堵の笑顔」(210)を浮かべる。オリガやデイヴィッドの死は「馬鹿げた舞台」(213)上の出来事にすぎず、何を恐れる必要もなければ、何も深刻なことなど存在しないと思いつくに至るからである。すなわち、クルークは自分がテキストにほかならないということを漠然と感知しているのである。序文のなかでナボコフが次のように語っていることからそのことは分かる。

不意に射しこんだ狂気の月光のなかで、彼は自分の身が信頼できる存在に与っていることを理解するのである。深刻なことなど一切なく、恐れることとてない、死は文体の問題、単なる文学的な技巧、音楽的な解決にすぎない。(xiv)

クルークにとって現実を否定することは真実に近づくということでもあるのである。パドックグラードにおいて、自分が虚構上の人物であることを感知しているのは狂人クルークただ1人だからである。「私」を除く作品上の人物のうち、誰より真実に近づいているのはクルークなのである。ナボコフの言う、「神聖な狂気という主題」(x)がここにある。

では「私」の介入は何を意味するのだろうか。処刑場の場面において、クルークは総統に襲いかかろうとし、クルークめがけて放たれた弾丸が命中しようとする瞬間、物語の舞台はまるで書き割りのように解体する。

素早くスライドを引くように壁は消え去り、私は伸びをして、書いてはまた書き直したページが散乱するなかから起き上がり、網戸に何か当たって突然生じたぶーんと鳴る音を調べに行った。(216)

クルークは、散乱したページの文字であったことが判明するのである。クルークは、テキストの生みの親である「私」の存在を漠然と知覚し、結果として、「心安らかに彼の創作者

の胸に帰還する」(xiv)と本作の序文におけるナボコフは言う。この序文における説明によれば、引用部における「ぶーん」という音を立てている蛾は、「オリガのバラ色の魂」(xiv)である。ジュリアン・コノリーが指摘しているように、「蛾や蝶は、復活あるいは死後における精神の残存を表す紋章としてナボコフの作品に仕えていることがある」<sup>22</sup>。そのうえで、先述したように、登場人物が「創作者の胸に帰還する」という事態は、ナボコフの形而上学を表してもいる。

しかし、この場面を「私」の側から見た場合はどうなるのだろうか。先述したとおり、「私」にとってクルークは、創造物であると同時に、端的に同じ人間である。それゆえ、「私」がクルークを救済するという振る舞いは、他者に手を差し伸べることを単純に意味するのではないだろうか。つまり、クルークに対する「私」の連帯感が率直に表されているのである。この連帯は、「解放ゲーム」におけるそれとは異なる。「解放ゲーム」において示唆されている連帯は、1人称複数形「われわれ」が終局的に1人称単数形「私」に還元しうるものであった。リチャード・ローティの言い回しを借りれば、「われわれが信じ欲していることをあなたは信じ欲しますか」(198: 斎藤訳 411)という問いかけと、それに対する肯定の表明によって成立する連帯である。他方、「私」はクルークの苦痛に反応する。ふたたびローティの言い回しを借りれば、「苦しいのですね」(198: 斎藤訳 411)という共感の表明によって成立する連帯である。ローティによれば、後者のみが真の連帯を築きうる。ここに生じる「われわれ」は、多数の特異性からなる概念である。アントニオ・ネグリとマイケル・ハートの言葉を借りれば、「ともに行動するあまたの特異性」(180)としての「マルチチュード」であるとも言えよう。

すなわち、芸術を構成する四つの要素である「好奇心、優しさ、思いやり、恍惚感」のうち、「私」は「好奇心」よりも「優しさ」をここで優先させているのである。『ベンドシニスター』の作者たる「私」にとって、ディストピアに対する「好奇心」と、クルークに対する「優しさ」は両立しえないがゆえに、どちらかを選択せざるをえないからである。マイケル・ウッドは次のように指摘している。

好奇心は不快さを掘り出すかもしれない(そしてしばしばそうする)が、恍惚感はそれをかならずや超越しなければならないだろうし、優しさと思いやりはそうした可能性をはっきりと否定するのである。(Wood 2009, 231)

---

<sup>22</sup> Connolly 2005, 140.

ウッドの見解を『ベンドシニスター』に当てはめて言い換えれば、本作において「私」はディストピアが有する不快さを掘り出してしまおうわけだが、芸術を構成するための恍惚感はその不快さから遠ざかろうとし、優しさと思いやりは不快さから遠ざかることを道徳的に許容しないのである。「私」の介入によってこうしたアポリアが一举に解決されようとしているのである。

だが「私」は、クルークに「神聖な狂気」を与えるという自らの振る舞いに一抹の疑念を抱いているようにも見える。「彼の生涯の最後の一周は幸福なものだったし、死は文体の問題にほかならないことが彼に証明されたのだ」(217)と断言する直前のセンテンスで彼はこう書いているからである。「私がああ哀れな仲間に与えた不滅性は、土台のぐらつく詭弁であり、言葉遊びにすぎないことは分かっていた」(217)。「私」は、「土台のぐらつく詭弁」や「言葉遊び」以上のことを書くことができないのである。すなわち、「土台」の堅固な意味内容をもってクルークを救うことができないと「私」は認めてもいる。たしかに、クルークは「心安らかに彼の創作者の胸に帰還する」ことを考慮に入れれば、クルークは結果として第二の「祖国」を見出したと言えるのかもしれない。だがもしもこれを究極の救いであると言うのであれば、なぜナボコフはあれほどまでに死およびそのメタファーたる睡眠を忌避するのだろうか。もしもナボコフが死後の世界に慰めを見出していたのであれば、死について思い煩う必要などなかったはずなのである。つまり、『ベンドシニスター』の結末部における「私」の介入は、作家の形而上学というよりも、絶望的な破局を受け入れることなど到底できはしないという作家の態度を示しているのである。つまり、この場面は形而上学というよりも道徳的なのである。言い換えるなら、『ベンドシニスター』は、ディストピア小説を貫徹して書きおこせることなどできはしないということをナボコフが示した、反ディストピア小説なのである。

## おわりに

先行する二つの章で触れたとおり、ナボコフの作品における主人公の父親は、社会との幸福な調和を示している。『賜物』および『セバスチャン・ナイトの真実の生涯』における主人公の父親は、たしかに行方不明になったり決闘で敗れたりするものの、亡命などすることもなく、あくまでロシアという国家の制度のなかで生き死にしているからである。しかし二つの作品における主人公自身は父親ではなかった。他方、『ベンドシニスター』にお

いては、父性の問題が前景化している。「デイヴィッドとその父親に関するページのためにこそこの書物は書かれた」(x) ことを本作の序文においてナボコフ自身が明言していることからそのことは明らかである。だがこの父は、祖国とは呼び難い政治状況に投げ出されており、そこから抜け出す模索を宿命づけられてもいるのである。つまり、亡命ではなく、「帰還」であると言いうような国へと旅立つことによって、祖国を取り戻そうとする父の姿が本作に描かれているのである。

第二の「祖国」の模索は、連帯の模索でもある。ここで言う連帯とは、苦痛を被る人間への共感によって惹起される。この特質をもう少し詳しく見ておきたい。『バンドシニスター』における連帯は、ジョージ・オーウェルのディストピア小説『1984年』において描かれる連帯とはいささか異なるように見える。『1984年』(1949)において、自由な世界を築き上げる希望は、主人公の目に直接的に触れる、プロールと呼ばれる労働者階級にあると繰り返し言及されているからである。

空は誰にとっても同じもの、ユーラシアでもイースタシアでもここと変わらないのだと思うと不思議な感じがした。そして空のしたで生きているひとびともまたまったく同じなのだ——どこでも、世界中、数十兆のひとびと、お互いの存在を知らないひとびとがこんなふうに、憎しみと虚偽の壁に隔てられているのだが、それでいてほぼ正確に同じなのである——考えることを学んだことはないけれども、いつの日か世界をひっくり返す力が、その胸やお腹や筋肉のなかに、蓄えられているひとびとだ。希望があるとすれば、それはプロールのなかにある！その本を最後まで読まずに、ゴールドスタインの最後のメッセージを彼は知ったのだった。未来はプロールのものだ。彼らの時代が来たとき、彼らが作り出す世界は、党の世界と同様、彼——ウィンストン・スミス——にとって異質なものとはならないと果たして断言できるだろうか。イエス、なぜなら少なくともそれは正気の世界だろうから。平等があれば、正気でありうる。遅かれ早かれ起こることだが、力は意識へと変わる。プロールは不滅だ。庭にいる勇敢な姿を見ればそれは疑いようがない。最後には彼らの覚醒が訪れるだろう。それが起きるまでは、たとえ千年かかろうとも、彼らはあらゆる可能性にもめげずに生きつづけ、党が共有することもなく、息の根を止めることもできない生命力が、鳥たちのように、身体から身体へと伝わっていくのだ。

(175)

『1984年』における連帯感は、同じ国民・同じ国家・同じ母国語を共有するひとびとに対する連帯感である。貧民街で暮らす数多くのプロールのなかに主人公ウィンストン・スミスが「希望」を見出していることからそのことが分かる。この連帯感を惹起しているのは、民衆に対するウィンストン・スミスの絶対的な信頼にほかならない。こうした目に見える民衆に対する絶対的な信頼は『ベンドシニスター』には見受けられないのである。

『ベンドシニスター』における連帯感は、『断頭台への招待』にも見られる。主人公キンキナトゥスCは、断頭台で処せられたあと、「自分と似たひとびと」を発見するからである。

広場に残っているものはほとんど何もなかった。断頭台はとうの昔に、赤みがかかった埃が立ちこめるなかに崩れ去っていた。[省略] あらゆるものがばらばらになりつつあった。あらゆるものが落下しつつあった。つむじ風が色んなものを巻き上げながらぐるぐるとまわっていた。埃、ぼろきれ、彩色が施された木の切れ端、金めっきされた漆喰の断片、厚紙でできた積木、ポスター。乾燥した薄闇が晴れてゆく。埃や落下する事物やぱたぱたと揺れる情景のなか、声から判断するかぎり、自分と似たひとびとが立っている方へとキンキナトゥスは歩いて行った。(238)

ここでも『ベンドシニスター』と同様、物語世界が解体し、別の世界が姿を現す。しかし『断頭台への招待』においては、キンキナトゥスと「自分と似たひとびと」とのあいだの紐帯を惹起させるものが不明瞭であると言わざるをえない。『断頭台への招待』において、キンキナトゥスの苦痛に対する作者の意志のごときものは描かれていないからである。

たしかに、ナボコフがアメリカの作家になる過程を跡づけようとするとき、『ベンドシニスター』は、そのヨーロッパ的な主題ゆえに「ある種の後退を表している」<sup>23</sup>と位置づけうるかもしれない。しかし、『賜物』における「父との再会」から、『セバスチャン・ナイト』における「遠ざかるべき父との再会」を経て、結局のところ挫折するものの「父としての旅立ち」が描かれるという、一連の主題的な展開を考慮に入れれば、『ベンドシニスター』はある種の前進を表しているとも言えるのではないだろうか。ロシアをつねに想起しつつ受け入れ国へと向かおうとする姿勢は、たゆみなく前進しているからである。

---

<sup>23</sup> Appel, 72.

## 第四章 父としての旅立ち ——『記憶よ、語れ』

### はじめに

「父との再会」から「遠ざかるべき父との再会」を経て「父としての旅立ちの挫折」がなされたことを前章までに論じてきた。言い換えるなら、フォードルにとってロシアと密接に結びついた父は行方不明であるがゆえに不在であるほかはないものの、なおかつ「いま・ここ」においてふたたび現れるべき存在として『賜物』において描かれていた。次いで、『セバスチャン・ナイト』における、やはりロシアと分かちがたく結びつけられた父は、セバスチャンがひとたび母国および母国語を捨て去るという帰還不能点をとおり越してしまっただけでなく、遠く離れてゆかざるをえない存在でありながらも、断絶させることもできない存在として描かれていた。そして、『ベンドシニスター』においては、生きていた実子を持つ父としての主人公が登場し、「帰還」と呼びうるほど祖国に近い受け入れ国を模索するという意味での「旅立ち」が企図されるものの、結局、挫折してしまうのを見てきた。

本章で取り上げる『記憶よ、語れ』はナボコフの自伝であり、それゆえ長編小説ではないものの、「父としての旅立ち」が主題化された作品としても読みうる。『ベンドシニスター』とは異なり、自伝における「父としての旅立ち」はどうやらうまくいったらしいということがほめかされているからである。言い換えるなら、歴史へと歩み寄るかのような身振りが、アメリカへ亡命するという「父としての旅立ち」のなかに見受けられるのである。では「父としての旅立ち」のほめかされた成功、言い換えるなら、明示されてはいない成功は何を意味するのだろうか。この点は本章末尾において論じることにする。

議論は次の3段階に分けて進められる。第一に、ナボコフの形而上学が「見ること」を媒介として審美に通じていることを論ずる。次に、こうした意味での審美が倫理的な葛藤をときとして作家に引き起こすことを指摘する。最後に、審美と倫理との葛藤を相克する形で歴史を取り戻そうとする亡命者の身振りを明らかにする。これまでの議論と同様、本節ではまず本作のあらすじおよび執筆過程の確認をし、つづいて自伝の特徴である「パターン」について見てみることにしたい。

ナボコフの自伝は、サンクト・ペテルブルクで作家が誕生した1899年からアメリカへ出航する1940年までを扱っている。自伝のなかで彼は、ヘーゲルの弁証法に見立てて、ロシア時代を定立、ヨーロッパ時代を反定立、そしてアメリカ時代を総合と呼んでいることは

すでに触れたとおりである。自伝に描かれているのは、ここで言う「反定立」の時代、すなわちアメリカへ亡命するまでであり、「総合」の時代へと向かう形で閉じられている。

本作は雑誌初出の原稿をまとめる形で出版された。ほとんどの原稿が1948年1月から1951年1月のあいだに雑誌に掲載されている。のちに自伝の第5章になる「マドモアゼル O」<sup>1</sup>のみ1943年1月に活字になっている。また、全15章のうちの大半にあたる11章分が「ニューヨーカー」誌、2章分が「パーティザン・レビュー」誌、1章分が「ハーパーズ」および「アトランティック」誌にそれぞれ掲載されている<sup>2</sup>。

ナボコフの自伝には、三つのヴァージョンがある。まず、雑誌に掲載された自伝的エッセーを一つにまとめた『決定的証拠』(1951)。次に、英語で書かれた『決定的証拠』を加筆修正してロシア語に翻訳した『向こう岸』(1954)。最後に、ロシア語版の自伝をさらに加筆修正して英語に訳し直した『記憶よ、語れ』(1966)である。それゆえ、『記憶よ、語れ』は、ナボコフ自身の言葉を借りると、「かつてのロシアの記憶を英語で語り直したもののロシア語版を再度英語化」<sup>3</sup>するというプロセスを経ていることになる。

タイトルが変更された主な理由の一つに、エドモンド・ウィルソンによる指摘がある。その指摘というのは、『決定的証拠』というタイトルでは、探偵小説であるかのような印象を読者に与えかねないし、また、いったい何の「証拠」だかよく分からないというものだった<sup>4</sup>。しかしながら、ナボコフによれば、「決定的証拠」とは、「自分が存在したという決定的証拠」<sup>5</sup>にほかならない。

ここで言う「決定的証拠」は「パターン」と無関係ではない。それというのも、ナボコフにとって、「自伝の本当の目的」(27)とは、その人間の生涯を走るパターンを跡づけることにあるからである。「パターン」とは、本論第一章『賜物』論におけるチェルヌイシェフスキーについての議論において見たように、時代や場所などを異にする複数の出来事のなかに、同様の事物が反復的に表れる事態を指す。

たとえば、ロシアの軍人アレクセイ・クロパトキン(1848-1925)に関する記憶を見てみたい。日露戦争開戦の直前であった1904年の初頭、彼の自宅にクロパトキンがやって来る。彼は、ナボコフの父に用があったのである。クロパトキンは少年ナボコフを楽しませよう

---

<sup>1</sup> 「マドモアゼル O」は1936年1月末頃にフランス語で書かれた。ブリュッセルで行われる朗読会用にフランス語の作品を発表してはどうかと依頼されていたためである。(Boyd 1990, 422)

<sup>2</sup> *Speak, Memory*, 9-10.

<sup>3</sup> *Speak, Memory*, 12.

<sup>4</sup> *Speak, Memory*, 11.

<sup>5</sup> *Speak, Memory*, 11.

と、寝椅子のうえに一握りのマッチを広げ、そのうちの10本をまっすぐに並べて水平線を、あるいはジグザグに並べて嵐の海を表現する。いわばクロパトキンとマッチ遊びがペアになってナボコフの記憶に残っているのである。それからクロパトキンはさらにナボコフを驚かせようとマッチをいじり始めるのだが、突然、副官が部屋にやってきてクロパトキンに何かを耳打ちし、2人は部屋から出ていき、マッチの棒はばらばらになってしまう。それから15年後、ナボコフ一家は、ロシア革命を逃れて南ロシアに脱出する。その途中、ある橋のうえで、一見、農民風の男性にナボコフの父親が火を貸してくれと頼まれる。この農民風の男性が実は変装したクロパトキンなのである。これら二つの記憶に共通するマッチを指してナボコフは「マッチの主題」と呼ぶ。「マッチの主題」は、クロパトキンの盛衰を結びつけているのである。すなわち、ロシア満州軍総司令官に任命された時期の出来事と、二月革命時に逮捕・釈放された時期の出来事を結びつけているのである。この盛衰は、幸福だったナボコフの少年時代とその終わりに連関しているとも言えるだろう。しかし、ナボコフは、そうした意味内容に焦点を当てない。むしろ、マッチという視覚的に感知しうる物質に焦点を当てて描写するのである。ナボコフがしばしば「視覚的な作家」<sup>6</sup>と呼ばれる理由の一端がここにあるとも言える。1962年7月中旬に行われたインタビューにおける、「私は画家になるべく生まれてきたのです——本来は！」<sup>7</sup>という発言からも、「視覚的な作家」としてのナボコフ像が窺える。

リーランド・ド・ラ・デュランタイによれば、こうしたパターンには「別の意味があるのではなく、同じ意味がより芸術的に署名されている」(171)。言い換えると、ある事物に関連するパターンを前景化させることによって、より美的に印象深く描き出そうとしているのである。「マッチの主題」に関して言えば、マッチそれ自体やマッチが灯るという事態は、何かを象徴しているわけではないのである。だが、この「パターン」には、いわゆる神が死んだ時代においてしばしばささやかれる歴史の無目的性に対するナボコフの応答がこめられてもいる。どういふことだろうか。

たとえば、本論第六章で取り上げる『プニン』におけるリスの主題を見てみよう。1955年3月のキャサリン・ホワイト宛の書簡において、本作におけるパターンは作品の「内核」<sup>8</sup>であるとナボコフは明言している。つまり、本作において繰り返し現れる事物が織りなす

---

<sup>6</sup> Lyaskovets, 102.

<sup>7</sup> *Strong Opinions*, 17. シャガールの師であったドブジンスキーは少年ナボコフの絵画の教師を務めている(Boyd 1990, 39)。

<sup>8</sup> *Selected Letters*, 156.

網の目こそ本作の、ナボコフの言葉を借りて言えば、「中枢神経」<sup>9</sup>だということである。リスの主題がこの「内核」に含まれることはほとんど疑いようがない。それというのも、本作におけるすべての章においてリスが登場するからである。たびたび論じられているこのリスの主題は、作家の形而上学との親和性が指摘されてもいるし<sup>10</sup>、また、パターンによって作品全体が構造化されているという意味において、自伝との類似性が指摘されてもいる<sup>11</sup>。さまざまな解釈があることから分かるように、ほとんど誰の目にも明らかなほど露骨にパターンが形成されているのである。これほど露骨に繰り返し事物が反復されパターンを織りなしているにもかかわらず、そこには別の意味や象徴性が加味されているわけではないのである。こうした事態をどのように解すればよいのだろうか。『魔術師の疑念』におけるマイケル・ウッドの指摘を引くことにしたい。ウッドによれば、ナボコフ作品におけるパターンは「歴史の野蛮な無意味さについてのプニンの洞察と同じ反応を示している」(169-170)。ウッドは次のようにつづけている。

ナボコフの作品のほとんどは、もはや消滅したこの形象 [神] に対して、一風変わった、人工的な生命を与えることに捧げられている。それは果たされるべき復活や確固たる信念を表しているのではなく、挑戦的な問いかけである。すなわち、われわれは何の<sup>デザイン</sup>意匠も施されていない世界——われわれのための特定の意匠がまったくない世界——おそらくはわれわれが現に有している世界——を想像し、そうした世界に耐えることが本当に可能なのだろうか<sup>12</sup>。(Wood 1994, 171)

つまり、ひとは完全に不条理な世界に生きることなどできはしないということがパターンによって示されているのである。では本作におけるパターンは具体的にどのように現れているのだろうか。以下、この点について見ていくことにしたい。

---

<sup>9</sup> *Lolita*, 316.

<sup>10</sup> Boyd 1991 282.

<sup>11</sup> Barabtarlo 600.

<sup>12</sup> リーランド・ド・ラ・デュランタイによれば、ナボコフはいわゆる「ID説」の信奉者である。すなわち、世界および宇宙のアーキテクチャは何らかの知性的な存在、すなわち「インテリジェント・デザイナー」によって設計されているという説である。ダーウィンやスペンサーをナボコフが批判した理由の一端は、彼らがこうした知性的な存在を排除している点にあるとデュランタイは言う。(154)

## 1. パターン——「見ること」への感溺

本節では、「パターン」に見られる特質を明らかにする。そのためには、本作における時間概念、とりわけ「非時間性」なるものについて考察する必要がある。それというのも、ナボコフの生涯および作品の「中心をなす」<sup>13</sup>ごとく、「非時間性」についていたるところで作家が語っているからである。換言すれば、「記憶と想像力はともに時間の否定」<sup>14</sup>だと語るナボコフは、時間を強く意識せざるをえない自伝というジャンルをとおして、時間を超えたものを描出しようとしているのである。それゆえ、自伝において強く打ち出されているテーマの一つが時間である。本作の冒頭の文章も、時間が意識された内容になっている。

赤ん坊の揺りかごは深淵のうで揺れている。常識によれば、われわれの生は二つの永遠の闇のあいだを走る一筋の光にすぎない。この二つの闇は一卵性の双生児なのだが、人間は、概して、自分がいま（毎時 4500 回の鼓動数で）向かっているほうの深淵よりも、生まれる前の深淵のほうが落ち着いて眺めることができるのである。

(19)

「二つの永遠の闇」とは、過去に広がる時間と未来に広がる時間を指している。言葉を換えて言うと、自分が生まれる前にすでに過ぎ去った時間と、自分が死んだあとに流れるであろう時間を指している。人間の人生はこの二つの時間のあいだを走る一筋の光のようなものであると冒頭で述べることによって、時間の主題が提示されている。

ウラジーミル・アレクサンドロフも指摘しているように、引用部において注意すべき表現の一つが「常識によれば」という文言である。それというのも、常識に何の信も置いていないナボコフにとって、「一筋の光」としての有限なる生は、粉碎すべき命題にほかならないからである。言い換えれば、肉体の誕生と消滅は、その個人が存在しうる唯一の様態を枠づけているという「常識」を認めることができないと作家は言っているのである。

だがナボコフは時間概念に囚われてもいる。少年の頃から自分は「時間恐怖症」(19) だったと述べられていることからそれは明らかである。そもそもナボコフに時間感覚が生じたのは、両親と自分の年齢の差異を意識したときであったという。すなわち、自分が 4

---

<sup>13</sup> Alexandrov 1990, 24.

<sup>14</sup> *Strong Opinions*, 78.

歳であり、父母がそれぞれ 33 歳と 27 歳であるという事実に「直面した」(21) とき、「強烈なほど刺激的な衝撃」(21) を受けたという。その「衝撃」を「二度目の洗礼」(21) と作家が呼んでいるように、時間感覚を知るという経験が生まれ直ちに等しい経験として描かれている。言い換えれば、父母と合一的に結びついた状態から、父母を自分とは異なる個人として見なす状態へと移行することと時間感覚の獲得は等しいのである。

時間を発見した少年ナボコフは、それ以来、「時間恐怖症」に陥ることになる。

だが私が知っている時間恐怖症の少年は、自分が生まれる数週間前に撮影された家庭用フィルムを初めてみたときに一種の恐慌状態に陥った。実質的には何の変哲もない世界——同じ家、同じひとびと——を彼は目にしたのだが、やがて気がついたのは、そこには彼がまったく存在しないにもかかわらず、彼がいないことを誰 1 人として嘆いてはいないということだった。(19)

この一節は先ほど引いた冒頭部につづく文章である。この一節では、少年時代のナボコフが、自分が生まれる前に撮影された家庭用フィルムを見たときの印象が述べられている。フィルムには、両親をはじめとする見慣れたひとびとが映し出されている。しかし彼らは、ナボコフがいないことを、当然、嘆いてはいない。そのことに少年ナボコフはショックを受けるのである。ナボコフにショックを与えるのは、フィルム映像のなかに自分の存在を示す予兆がないことである。先述したように、彼にとって、自分の誕生前の世界は、自分の死後の世界のメタファーでもある。それゆえ、自分の生前のフィルム映像を見るということは、自分の死後の映像を見るに等しい。すなわち、自分が死後も存在しつづけることを示す証拠が皆無であることを示したフィルム映像を見るに等しいのである。

ナボコフにとってこのフィルム映像は、自分が存在しうる有限なる領域を映し出しているのである。換言すると、自分の生が免れることを許されない有限性をはっきりと目に焼きつけられた経験がこの一節に描かれている。生の有限性を受け入れがたい事態であると見なすナボコフにとって、これは「恐慌状態」を催さずにおかない。

生の有限性に対置されているのが、「時間のない自由な世界」である。

私はこれまでに幾度となく、この人生の両側に広がる個人的なものの入り込む余地のない暗闇のなかに、かすかでも個人的な光明がありはしないかと自分の精神を懸

命に奮い立たせてきた。この暗闇は時間の壁のために生じており、そのためにこの私と傷だらけのこの拳は、時間のない自由な世界から隔てられているのだ、というのが、顔をけばけばしく塗り立てた野蛮人とともに、私が喜んで共有する信念なのである。(20)

これまでに見てきたように、「人生の両側に広がる」二つの永遠の闇のなかには、「個人的なもの」が入り込む余地はない。それというのも、それらは有限なる生の外部に広がっているからである。言い換えるなら、「人生」と「二つの永遠の闇」をそれぞれ内部と外部に分け隔てているのが「時間の壁」であり、その意味で、ここで言う「時間の壁」とは、身体的な有限性にほかならない。つまり、身体の誕生から消滅へといたる経過と順序を超え出ることはできないという事態を支えるものが「時間の壁」なのである。そのうえで、ナボコフは「時間の壁」に抵抗する。そのことは、「時間の壁」を粉碎するために振り回した拳がいまや「傷だらけ」になっているという記述からも明らかである。時間は人間が作り出したフィクションにすぎないと彼は自らに証明したいのである。だが拳についての「傷」が示しているように、その試みはことごとく失敗に終わる。それでもナボコフは「時間の壁」の向こう側には「時間のない自由な世界」が広がっているという「信念」を手放そうとはしない。それゆえ、「個人的なものの入り込む余地のない暗闇」に「個人的な光明」をかすかでも見つけ出そうとするのである。かすかでも「個人的な光明」を見つければ、それは生の有限性の反証になりうるからである。この作家の主たる関心の一つが、時間からの脱出なのである。

これまでの議論を踏まえれば、自伝第6章の最終段落の一文目に見られる「白状するが、私は時間の存在を信じていない」という文言がいかにも事実と反するかが分かるだろう。時間を強く意識せざるをえない自伝というジャンルにおいて、いたるところで時間についての言葉を書き連ねている作家像とは一見相反する叙述だからである。もしも「私」が「時間の存在を信じていない」と断言しうるような状況が存在するのであれば、それは「時間の壁」の外側に突き出た「私」にほかならない。したがって、この「私」は、日常的な状態を脱け出して一種の恍惚状態にあると解すべきである。この恍惚の契機を与えているのは、ナボコフが幼少期から好んだ蝶の採集である。

白状するが、私は時間の存在を信じていない。私は魔法の絨毯を使い終わったら、

あるパターンが別のパターンに重なるようにしてたたんでおきたいのである。来客は転ばせておけばいい。私が非時間性をもっとも楽しむことができるのは——でたために選んだ風景にあっても——珍種の蝶とその植物相に囲まれているときなのである。これこそが恍惚である。この恍惚の背後には何かがある、説明しがたい何かがある。それは私が愛するあらゆるものが勢いよく流れ込む、束の間の真空地帯のようなものだ。太陽や石との一体感。関連する誰かに対する、人間の運命という対位法的性質に対する、幸運な生者に同調する優しい幽霊たちに対する、疼くような感謝の念。(139)

「魔法の絨毯」という表現を含む一文については後述することにして、まずは蝶についての叙述について論及したい。彼は珍しい蝶とその植物相に囲まれているときに、「非時間性をもっとも楽しむことができる」と言う。ではここで言う「非時間性」とは何か。

本論では、「永遠」と「非時間性」とを別の概念として使用する。まず、「永遠」は、時間が途切れることなく継起的に積み増していくような連続体であると定義する。この意味で、「永遠」は時間概念の内にある。次に、「非時間性」は、時間概念を超え出る非連続体と定義する。すなわち、連続体としての時間のリニアな流れを切断することによって生じる状態が「非時間性」である。言い換えるなら、非時間とは、よどみなくつづいてゆく連続体としての時間に入った一条の亀裂、瞬間的な経験のようなものなのである。もちろん、本論で言う「非時間性」を「無時間性」という言葉に置き換えてルートヴィヒ・ウィトゲンシュタインが言うように、「永遠を時間的な永続としてではなく、無時間性と解する」(146) こともできる。しかし、後述するように、ナボコフは、「非時間性」と「永遠」とを描き分けているのである。

先の引用部に戻ると、ナボコフは「恍惚」状態のうちに「非時間性」を経験する。すなわち、自意識がナボコフの身体を脱け出して大気中へと拡散し、「太陽や石との一体感」を覚えるような合一感のうちに「非時間性」を「もっとも楽しむ」のである。言い換えると、周囲に存在する物質に自意識が浸透し溶け合いつつも互いの特異性（「太陽や石」）は保持されるという同時多発的な経験に「非時間性」が見出されている。

自伝の第11章2節において、こうした同時多発的な経験をナボコフは「宇宙的同期」(218)と呼んでいる。次のような例が引き合いに出されている。すなわち、ニューヨーク州イサカのとある場所で椅子に腰掛けて思考に没頭している詩人が、指揮棒を振るように鉛筆で

膝を叩いている。しかも「同じ瞬間に」(218) ニューヨーク・ナンバーの車が走り去り、隣家のポーチの網戸を子どもがばたんと閉め、老人があくびをし、金星では砂塵が舞い、グレノーブルにいる男性が読書用眼鏡をかけるといった数々の事態が同時に、しかも等しく鋭敏に知覚されることが語られる。すなわち、「宇宙的同期」とは、「時間のある一点で生じるあらゆることを感じる」(218) という特異な経験にほかならない。それゆえ、「宇宙的同期」は、リニアにつづく連続体としての時間の特異点として現れることになる。言い換えると、「宇宙的同期」とは、瞬間のうちに開示される非日常性ということになる。時間という連続体から瞬間的に切断されることによってナボコフは「非時間性」を見出しているとも言える。

だが「魔法の絨毯」という表現を含む一文がほのめかしている「非時間性」は、「宇宙的同期」とはやや異なるように思われる。まず問題の一文をふたたび引用したい。「私は魔法の絨毯を使い終わったら、あるパターンが別のパターンに重なるようにしてたたんでおきたいのである」(139)。先述したように、ナボコフにとって「自伝の本当の目的」(27)とは、時代や場所などを異にする複数の出来事のなかに、同様の事物が反復的に表れる事態を跡づけることにある。それゆえ、「パターン」とは、リニアにつづく連続体としての時間を解体しようとする試みである。その意味で、「パターン」もまた「非時間性」を帯びうる。バーバラ・ストローマンの言葉を借りれば、「パターン」は「非時間性の状態へと濃縮する」(45) のである。すなわち、「パターン」がただちに「非時間性」を体現するのではなく、「パターン」を描くことによって「非時間性」へと徐々に向かっていくと解することができるだろう。

ここまでをまとめると、「パターン」は、「非時間性」を探し求めるナボコフが採用した文学的な手法である。彼は有限なる生を規定する「時間の壁」の向こう側へと脱け出そうともがく。言い換えると、リニアにつづく連続体としての時間を超出した「自由な世界」を希求するのである。「パターン」はナボコフの美学および形而上学に分ちがたく結びついているのである。では自伝において「パターン」は具体的にどのように描きこまれているのか。この点について追っていくことにしたい。

先ほどの引用部に見られるように、「非時間性」をナボコフに惹起する事物の一つが蝶である。次に引用する一節は、自伝第6章1節からのものである。ここでは当時7歳のナボコフが蝶に魅了される契機となった思い出が語られている。この場面では、洋服筆筒に閉じ込めておいた蝶（「そのすばらしい、淡黄色の生き物には黒い斑点や青いぎざぎざ模様や朱

色の眼状紋がついていて、そこから伸びる黒い二つの尾っぽは銀白色で縁取られている」(120) が窓から逃げ去り、作家の想像力がその蝶の後を追ひ、やがて 40 年後にコロラド州で彼に捕まえられる。

だが翌日、彼女が何かを取り出そうとその洋服箆笥を開けると、この私の蝶は、かさかさとし強く音を立てながら、彼女の顔面へと向かって飛んでいき、それから開いていた窓へと進んでいくと、やがて東へ向かい、がくっと降下したりふらふらと横に揺れたりぐっと上昇したりしながら、金色に輝く小さなしみになり、森林地帯やツンドラ地帯を抜けてボログダ<sup>15</sup>、ヴァトカ<sup>16</sup>、ペルミ<sup>17</sup>へ、そして荒涼としたウラル山脈を越え、ヤクーツク<sup>18</sup>、ヴェルクレーネ・コリムスク<sup>19</sup>へ、そこで尾を失い、ヴェルクレーネ・コリムスクから美しいセント・ローレンス島<sup>20</sup>へ、アラスカを渡ってドーソン<sup>21</sup>へ、そしてロッキー山脈に沿って南下し——40 年にわたる競争のあとで、ボールダー<sup>22</sup>近郊の、その地方特有のアスペンのしたに生えていた外来種のタンポポのうえで、ついに私に追いつかれ、捕まえられたのだった。(120)

引用部に見られるカタカナはすべてロシアやカナダやアメリカの存在する地名を表している。少年ナボコフの邸宅の窓から飛んで行った蝶は、ロシアの東側を越え、そのままベーリング海峡を越えてアラスカに入り、ロッキー山脈沿いにカナダを南下して、やがてコロラドに至り、そこで中年ナボコフに捕まえられるのである。あるいはそのような物語として語られていると言ってもいい。

---

<sup>15</sup> ロシア北西部の州。東ヨーロッパ平原北部の波状の平地にあり、広い河谷と氷堆石丘の入り組んだ地形を示す。

<sup>16</sup> ロシア西部、キーロフ州とタタリスタン共和国を流れる川。ウラル山脈中部の西方にある上カム丘陵に源を発し、キーロフを過ぎたのち南東に流れを変えてカム川最下流部に注ぐ。

<sup>17</sup> ロシア中西部の州。ウラル山脈中部西斜面の山地・丘陵地帯にあり、カム川中流域に属する。

<sup>18</sup> ロシア東部、サハ共和国の首都。

<sup>19</sup> 現在のサハ共和国のあたりか。サハ共和国は、ロシア東部に位置する共和国。アジア大陸北東部、北極海に面する広大な国で、行政地区としては世界最大を誇る。

<sup>20</sup> アメリカ合衆国、アラスカ州に属する火山島。ベーリング海北部にあり、ベーリング海峡をはさんでロシアのチュクチ半島と対する。

<sup>21</sup> カナダ、ユーコン准州の町。ユーコンは、カナダの北西部を占める准州。南西部はカナダの最高峰ローガン山付近から北東に高原が傾斜。南部はロッキー山脈の一部ペリー山脈で、東部にはマッケンジー山脈が南北に走る。ドーソンは、ユーコン川とクロンダイク川の合流点のユーコン川沿いの細長い台地にある。

<sup>22</sup> アメリカ合衆国、コロラド州北東部の都市。ロッキー山系のフロント山脈東麓の標高 1,663m の高地にあり、デンバーの北西 48 km に位置する。ロッキー山岳国立公園、ボールダー峡谷などの景勝地があり、観光の基地。

この一節では、二つの記憶が結びつけられている。一つは、ロシアにおける少年時代の記憶である。すなわち、ナボコフを生涯、魅了することになる鱗翅類との初めての遭遇という記憶である。もう一つは、亡命先のアメリカにおける中年時代の記憶である。すなわち、思い出深い——おそらくは「尾を失」っていた——蝶をコロラド州で捕まえた記憶である。異なる時間と場所において反復的に現れた蝶というパターンを軸にして、二つの記憶を「重なるようにしてたたんで」(139) いるのである。そのうえで、この二つの記憶は、空間的および時間的に一つに溶け合わされている。ヴィンテージ版の原書では12行におよぶ長い引用部は、一つのコンマもない同じ一つの文章に収められていることからそのことは明らかである。それだけではなく、異なる時間が結びつけられているにもかかわらず、すべて過去形で統一されてもいるのである。それゆえ、もはや「異なる時間」とは呼び難い事態が生じているのである。言葉を換えると、異なる時間と空間に結びついた二つの記憶が、同時多発的に生起しているのである。

異なる時間と空間を同時多発的に生起させる描写がほのめかしているのは、ナボコフが記憶のうちにある事象を並列的に眺めようとしているということである。あるいは時が経つにつれ、個々の記憶のあいだにある時間的および空間的な差異が徐々に風化していくというナボコフの認識論を表しているのかもしれない。いずれにせよ、先述したとおり、リニアにつづく連続体としての時間を解体する結果となることに変わりはない。

異なる時間と空間を同時多発的に生起させているのは、ナボコフの視覚的な想像力である。引用部の構図を考察することによって、そのことは明らかになる。まず、引用部の構図の中心を成している蝶についての描写をふたたび引用したい。「そのすばらしい、淡黄色の生き物には黒い斑点や青いぎざぎざ模様や朱色の眼状紋がついていて、そこから伸びる黒い二つの尾っぽは銀白色で縁取られている」(120)。淡黄・黒・青・朱・銀白といった色だけでなく、斑点・ぎざぎざ模様・眼状紋といった形にまつわる視覚的な細部が入念に描かれているのが分かる。視覚的な細部が入念に描かれた蝶がロシアからアメリカへと飛びゆく姿は、一種の映像として読者の目に映る。もちろん、ロシアからアメリカへと至る蝶の足跡を地政学的に正確に想像することができる読者はほぼ皆無だろう。それゆえ、引用部を読む読者は、それらしい情景を思い描くはずである。そうすることによって、40年という歳月をかけてロシアからアメリカへと飛びつづけた蝶を一種の映像として思い描く。そのうえで、細部が入念に描かれた蝶と背景幕は、いわば静と動の関係にある。飛びつづける蝶はたしかに動きつづけているものの、構図の中心を占めつづけるがゆえに不変性が際

立っているのである。それに対し、12行をもってロシアからアメリカへの移動を完結させる背景幕は変性が際立っている<sup>23</sup>。淡黄色を基調とした蝶は、ほぼ静的に不変的に描写されることによって、あたかも「非時間性」を体現したかのようである。すなわち、構図の中心に焦点を当てつつ、背景幕を一足飛びに変化させるという手法によって、異なる時間と空間を同時多発的に生起させてもいるのである。あるいは次のように言い換えることもできる。視覚的な映像とシンタックスの操作によって、引用部における「パターン」はいわば「非時間化」されている。

もちろん、すべての「パターン」にこうした手法が用いられているわけではない。しかし、先述したように、ナボコフの「パターン」は視覚的なイメージに依拠している向きが強いのである。言い換えると、「見ること」に重きが置かれているのである。1962年に行われたインタビューにおける次のようなナボコフの発言は、本論を支持している。「私は言語で思考することはありません。私はイメージでものを考えるからです」<sup>24</sup>。すなわち、ナボコフは視覚的な像によってものを考えるのである。エリザベス・ボージュールによると、言語ではなくイメージによってものを考えるという主張は、ナボコフのような多言語使用者によってしばしばなされるものだという<sup>25</sup>。

視覚的なイメージに対する鋭い感受性は、ナボコフの共感覚にも表れている。自伝第2章1節で述べられているように、ナボコフは文字を色として認識する感覚を持っていたからである<sup>26</sup>。ナボコフによれば、「文字の輪郭を思い浮かべながらその文字を発音する口を作るという動作そのものによって色彩感覚が生じる」(34)という。文字を視覚的にイメージしつつ、その文字を発音する形に口内を整えることによって、その文字は色彩を帯び始めるとナボコフは言っている。

「見ること」に対する鋭い感受性は、少年時代のナボコフに「見ること」の愉悅を経験させてもいる。自伝第1章2節において、ナボコフは宝石の視覚的な美と芸術的な美を結び

---

<sup>23</sup> つまり、映画やカメラなどの撮影技法である「微速度撮影」に近い表現効果が生まれていると言えるのではないだろうか。映画の場合を考えてみよう。映画では、通常、1秒間に24コマ(18コマだった時代もある)のフィルムを一定の速度で切り替える。そうすることによって、人間の視覚には、画面上の映像の動作が自然なものとして捉えられるのである。「微速度撮影」は、1秒間のコマ数を24コマ以下にする。すると、ちょうど早送りしたような映像を作り出すことができる。かりに焦点を何かに定めていれば、あたかも背景だけが急速に変化していくような表現効果を生むことができるのである。

<sup>24</sup> *Strong Opinions*, 14.

<sup>25</sup> Beaujour, 43.

<sup>26</sup> 『ミモロジック』において、文字に色調を感じ取る作家の共感覚について論じているジェラルド・ジュネットによれば、ほとんどの作家は母音にのみ色調を感じ取るのに対して、ナボコフは例外的に数多くの子音にも色調を感じ取る点に特徴があるという(611)。

つけていることからそのことが分かる。彼は深紅色の水晶をくるんだシーツを唾液で濡らし、それを陽光に差し出すことによって滲み出る「光と色の完璧な調和」(14)という視覚的な像に美的な至福を覚える。そのうえで、この美的な経験を「美を糧にして生きる生活に私がいちばん近づいた瞬間」(14)として作家は定位させるのである。ナボコフに美的な歓喜を与えるのは、視覚的な刺激なのである。自伝第2章1節の末尾におけるイルミネーションの描写は、色彩豊かな華やぎがいかにかこの作家の視覚を魅了したかを例証している。

私は当時とても小さく、きらきらと輝くティアラやチョーカーや指輪は、神秘と魅惑という点において、国を挙げての祝典のあいだ飾られる街なかのイルミネーションにも劣っていないように思われたのだった。そのイルミネーションは、霜の降りる夜の引き伸ばされた静けさのなかで、色とりどりの電飾——サファイア色、エメラルド色、ルビー色——からできた巨大なモノグラムや王冠やそのほかの紋章の形が、街路に立ち並ぶ家々の前面の雪のかかった軒蛇腹のうえで、ある種の魅力的な控えめさを湛えながら、煌々と光り輝いているのだった。(36)

夜空の漆黒を背景にして、「サファイア色、エメラルド色、ルビー色」といった彩鮮やかな電飾が巨大なモノグラムや王冠や紋章などを形作りつつ、家々の軒蛇腹のうえでまばゆく光り輝いている。ナボコフの網膜は「光と色の完璧な調和」で埋め尽くされているのである。

「見ること」に依拠する「パターン」は、リニアにつづく連続体としての時間において有していた意味をときとして希釈化する。この点を考察するにあたって、自伝第1章の結末部を取り上げたい。この場面では、屋敷の一階で昼食を食べているナボコフ一家のもとに農民たちが訪れる。農民たちは自分たちの要求が聞き入れられると、ナボコフの父親を胴上げする。父親は3度、空中に放り投げられる。そして彼の身体がもっとも高い位置に到達する3度目の浮揚中に、時間が止まったかのような描かれ方がなされている。

テーブルの私の席から、突然、西側の窓の一つをとおして、空中浮揚の見事な実例を目にしたものだった。風にさざ波を立てている白い夏用のスーツを身にまとった父の姿がそこに一瞬映し出され、気持ちよさそうに中空で手足を広げた格好のまま、手足は奇妙なほどくつろいでいて、均整のとれた落ち着きはらった姿は空を仰いで

いる。3度、目に見えない担ぎ手の力強い掛け声に合わせて、父はそんな風な格好で浮かびあがり、2度目は1度目のときよりもさらに高く、それから最後にして最高度の飛行中、あたかも永遠につづくかのように、夏の午後のコバルトブルーにもたれかかっていたものだったが、それはまるで心地よさそうに空を舞う天国の住人の1人のようで、衣服にはゆったりとしたひだが泳ぎ、教会の丸天井に映し出されているのだが、そのしたでは、一つまた一つと、生きている人間たちの手に握られた小さな蠟燭が灯され、お香の霧がたちこめるなかで小さな炎の一群をなし、司祭は永遠の憩いを謳い、ちらちらと揺れる光に囲まれ、開いたままの棺のなかに横たわっている人間が誰であれ、その顔を吊いの百合が覆っている。(31-32)

この一節では、三つの視覚的なイメージが連鎖的に結び合わされている。まず、空中に寝転がるような格好のまま静止した父親のイメージが天使のイメージに結びつけられる。そのうえで、天使のイメージは、葬儀のイメージに結びつけられているのである。

この場面もまた、異なる時間と空間で生じた二つの記憶が結びつけられている。一つは、ナボコフがロシアで過ごした少年時代における記憶である。父親の胴上げの描写は、過去の習慣を表す助動詞“would”が用いられることによって、出来事の反復性が示唆されている。すなわち、農民の要求を聞き入れる善き父であったとナボコフは言っているのである。もう一つは、1922年にドイツで射殺されたナボコフの父親の葬儀に関する記憶である。教会における描写は、現在形が用いられることによって、語り手たるナボコフの存在感が強調されている。あたかも自伝を書くナボコフにとって父親の葬儀はいまなおつづいているかのように書かれているのである。顔を埋め尽くす百合の花が吊いの厚さを物語っているように、生前においてと同様、死後においてもなおひとびとに敬愛される父親の姿が描き出されているのである。

しかし、実際に父親が射殺されたことが明らかにされるのは、自伝第9章5節である。つまり作家の伝記的な事実には疎い読者は、「横たわっている人間」が何者であるかを初読では特定することができない。さらには父親が射殺された場面や、事件のあった「1922年のある夜」(193)にナボコフが経験した悲しみについても詳細は描かれない。だがナボコフはこの日、すなわち1922年3月28日に起きた出来事を日記に詳細に書き留めている<sup>27</sup>。つまり

---

<sup>27</sup> ナボコフの母エレナ・ナボコフによるこの日記の写しが残っている。写しは途中で終わっているものの、事件直前の夜の様子から、凶報を受け取り事件現場に駆けつけるまでの様子が克明に描かれている。

ナボコフは、父の死の詳細をあえて書かないという選択を行っているのである。おそらく、赤裸々な感情の吐露はナボコフの好むところではないのだろう。父の死の直後に書かれた母親宛の書簡のなかでナボコフが次のように述べていることからそのことが窺える。「ときおり、あまりにも苦しくて気が変になりそうになります——ですが隠さなければなりません。誰にも見つけることのできない物事や感情があるのです」<sup>28</sup>。個人的な悲劇を他者は全的に理解することができないとナボコフは考えている。このことは同時に、個人的な悲劇を語り尽くすことはできないという事態をも意味しているだろう。むしろ、ナボコフは、自らの悲しみを吐露するよりも、自らの悲しみをわずかなりとも埋め合わせうる事態を実現しようとするのである。すなわち、「パターン」を用いることによって父の表象に「非時間性」を、すなわち文学上の不死性を与えようとするのである。先ほど『『パターン』』は、リニアにつづく連続体としての時間において有していた意味をときとして希釈化する」と言ったのは、父の喪失に伴う個人的な悲劇を「パターン」が代補するというこうした事態を指している。では引用部において「見ること」はどのように推移しているだろうか。

胴上げされる父親、教会の丸天井に描かれた天使、厳粛なる葬儀という三つの視覚的なイメージが展開する基軸を生み出しているのは、胴上げされる父親のイメージと天使のイメージとが二重露出される瞬間にある。このとき、時間が止まったかのように描かれている父親の姿と永遠を暗示する天使の姿は一瞬だけ二重に映るのである。この間に背景が、青空から教会の丸天井へと移行していくのである。すなわち、焦点となる事物に読者の関心を惹きつけつつ、そのあいだに背景幕を変えているのである。したがって、その意味で、「非時間性」を体現しているかのような蝶の描写の場面と父の胴上げの場面は、同様の原理に則って構成されていると言えるだろう。このように、ナボコフの父親は、リニアにつづく連続体としての時間を超出した「時間のない自由な世界」の住人として自伝において描かれているのである。

## 2. 「見ること」に対する疑念

これまでの議論をまとめると、ナボコフはリニアにつづく連続体としての時間を超出した「時間のない自由な世界」を探究するのだが、その探究は、リニアにつづく連続体としての時間を強く意識せざるをえない自伝というジャンルを脱構築する試みであるとも言え

---

(Boyd 1990, 191-193)

<sup>28</sup> cited by Boyd 1990, 194.

る。そのような「非時間性」を帯びた瞬間を描き出す手法の一つにナボコフの言う「パターン」があるのである。おそらくは多数の論点を持ちうる「パターン」のうち、本論はとりわけ「見ること」に依拠する「パターン」を考察してきた。「見ること」に依拠する「パターン」を考察することによって明らかになったのは、「見ること」と芸術的な歓喜が結び合わされるようにして本作に描きこまれているということである。少年時代から視覚的な刺激に対して鋭い感受性を有していたこの作家が、しばしば「視覚的な作家」と呼ばれるゆえんの一端を追ってきたとも言えるだろう。

本節では、芸術的な歓喜を与えうる「見ること」を成立させる主客のあいだの関係を考察する。言葉を換えて言うと、「見る」主体と「見られる」客体とのあいだにいかなる環境条件、距離、制約があるかを考察したい。この考察をとおして、「見ること」に感溺しがちなこの作家が、しばしば「見ること」に耽る自己に対して疑念を抱いていることを明らかにする。いわば「見ること」に感溺するあまり、「意味」を取りこぼしているかもしれないという自己疑念を作家は抱いているように見えるのである。

ナボコフと蝶との関係についての議論から始めよう。簡単に振り返っておくと、ナボコフは新種の蝶とその植物相に囲まれているときに「恍惚」状態をしばしば経験する。いわば「見ること」を研ぎ澄まさずにはおかない蝶の採集が「恍惚」をもたらすのである。すなわち、先述したように、自意識が身体という被膜を透過して大気中へと拡散し、「太陽や石との一体感」を覚えるような合一感のうちに、作家は「非時間性」を「もっとも楽しむ」のである。自伝第6章に見られるように、蝶の採集ほど「稠密な喜び」をナボコフに与えるものはほかにないからである。この「稠密な喜び」の頂点を極めるのが、先述した同時多発的な合一感であると解される。繰り返しになるが、この合一感は、自他の境界を超えて互いに混じり合いつつも、別種の一なる様態に変容することなく、多数から成る一を体現する。

しかしこの「合一感」は、ナボコフがひとりきりで採集に出かけることによって経験しうるものでもある。「それというのも、どんな連れも (たとえそれがどんなに静かな人物であっても)、わが熱狂の稠密な喜びを阻害することになるから」 (126) である。周囲の世界と溶け合い、混じり合うような「合一感」は、ナボコフにとって、他者と共有することができない。ナボコフの「稠密な喜びを阻害することになる」からである。したがって、蝶の採集から得ることのできる「合一感」とは、「見ること」への没入によって達成されることが了解されるだろう。しかも「見られる」客体は人間ではない。むしろ、作家の視界か

ら他者を排除することが「合一感」を得る条件なのである。他者を忘れることがナボコフに忘我をもたらすと言ってもいい。蝶の採集がもたらさう「時間のない自由な世界」とは、人間のいない世界でもある。

ひとりきりで蝶を採集することによって得られる「稠密な喜び」について語られた直後の段落から始まる一連の挿話において、作家の疑念が示される。その挿話とは、1913年頃、ナボコフの邸で数日を過ごすために友人が訪れたときのことである。友人は、最近父親を亡くして気落ちしている。さらに、鉄道の切符を買うお金がないので、50マイルという距離を自転車を漕いでやって来る。引用部はその翌日の朝の出来事である。

だが彼が到着した翌日の朝も、私は自分がどこへ行くのかも告げることなく、朝の採集に出かけるために準備万端ととのえた。朝食も取らず、ヒステリックに急ぎながら、捕虫網と丸薬容れと毒びんをかき集めると、窓から抜け出した。森に入りさえすれば安全だった。だが私はそのまま歩きつづけた。ふくらはぎがびくびく震え、目は焼けつく涙でいっぱいになり、恥ずかしさと自己嫌悪で身体全体が痙攣していたのだが、それというのも、私の哀れな友人（青白い面長で、黒いネクタイを締めている）が、暑い庭のなかでふさぎこみながら、はあはあ喘いでいる犬をぼんぼんと撫でながら暇を持て余し、私がいなくなった正当な理由を何とかして見つけ出そうとしているのが、ありありと私の目に浮かんでいたのであった。(127)

遠路はるばる自転車を漕いで友人が訪ねてきているにもかかわらず、ナボコフは黙って蝶の採集に出かける。「稠密な喜び」を味わうためである。友人はその喜びを「阻害」せずにおかない。それゆえ、ナボコフは「1人になりたいという激しい欲求」(126)を満たすために、「ヒステリック」に急いで必要なものを「かき集め」る。そして、周到にも玄関からではなく「窓から抜け出す」のである。「1人になりたいという激しい欲求」をナボコフが食欲に満たそうとしていることが窺える。

しかし「安全」なはずの森に入ったにもかかわらず、ナボコフは歩みを止めない。それというのも、邸にいる友人のことを思いつつ、「ふくらはぎがびくびく震え、目は焼けつく涙でいっぱいになり、恥ずかしさと自己嫌悪で身体全体が痙攣していた」からである。ナボコフが邸から消えた理由を知らない友人は、さまざまな可能性について思いを巡らしながら戸惑いと不安を感じているにちがいない。そう考えるとナボコフは「恥ずかしさと自

己嫌悪」を覚えるのである。

すなわち、「安全」であると思われた森のなかにも「危険」が潜んでいたのである。換言すると、「見ること」が与える歓喜を「安全」に享受しうる場所においても、「見ること」への没入は阻害されうるのである。すなわち、「稠密な喜び」を得るための排他的な振る舞いが、ナボコフに道徳上の葛藤をもたらす場合、「見ること」への没入は中断される。つまり、他者にまつわる問題を首尾よく忘れることができないときに、「見ること」は中断されるのである。他者にまつわる問題はリアにつづく連続体としての時間に連関しているのである。

すなわち、「1人になりたいという激しい欲求」は、ナボコフにとって両義的な意味を持ちうる。一方で、蝶にまつわる美的な歓喜を得るための条件であり、他方で、「恥ずかしさと自己嫌悪」をもたらさうるからである。この挿話は、ナボコフにとって、美学と道徳が容易に和解し得ない場合がときとして起こりうることを示している。「恥ずかしさと自己嫌悪」を感じつつ涙を流すナボコフは、しかし、邸に戻ろうとはしない。彼は森のなかを「歩きつづけ」ていることからそれは明らかである。つまり蝶の採集に対する欲求を断念してはいない。これは美的な歓喜を得ることに失敗しつつも、なお諦めることはなく、しかもそのような自分に道徳的な負い目を感じてもいるというジレンマを表している。

次に、「見ること」に依拠する「パターン」によって描き出された父親の胴上げの場面についてふたたび考えてみることにしたい。より正確に言うと、父親が胴上げをされる経過を記した一節をとおして、父親の胴上げの場面を読み直してみたい。この場面においても美学と道徳とのジレンマが、より微妙な形で、垣間見えるからである。先述したとおり、この場面は、邸で昼食を食べているナボコフ家のもとに農民たちが訪れ、地主であるナボコフの父に何らかの要求をし、その要求が受け入れられるという展開になっている。なお、昼食を取っている食堂は邸の一階にあり、西側の窓の一つは玄関口の車寄せの近くにある。

目に見えない集団が目に見えない私の父に挨拶をしているあいだじゅう、農民たちの礼儀正しいがやがや声が、その方角から私たちのところまで届いてくるのだった。つづいて起こる話し合い(日常的な声音でなされた)は、聞こえなかった。それというのも、そのしたで会話がなされているいくつかの窓は、暑気を追い出すために閉じてあったからである。[省略]いつものようにそうした要求がすぐに聞き入れられると、ふたたびがやがや声が起こり、それから感謝のしるしとして、よい旦那様は

揺さぶられ、放り投げられ、それからまた多数の力強い腕で無事に受け止められるという、ロシア式の試練を受けねばならなかった。(31)

まずナボコフが昼食を取っている食堂の窓の位置を特定する。やがて胴上げをされる父親の姿が食堂にある窓に映し出されることを考えると、おそらくこれらの窓はやや高い位置に取りつけられていると考えられる。「目に見えない担ぎ手」(31)という表現が示しているように、農民たちの姿が目に見えないほどには高く、胴上げされた父親が目に見えるほどには低い位置にあるとも言える。「見ること」に依拠する「パターン」によって描き出された父親を可能にしたのは、やや高い位置に存するこれらの窓なのである。また、農民たちは視覚的な像を持たないだけでなく、個人としての「声」をも持たない。彼らの声は渾然一体となっているため、一人一人の声が聞き分けられることはないからである。そのことは、農民たちの礼儀正しい「がやがや声」という表現のなかに読み取ることができる。それだけではなく、農民たちの嘆願の内容はナボコフには聞こえない。声のトーンが低くなり、そのうえ、会話がなされている付近の窓が閉じられていたためである。もしもこれらの窓が開いていたならば、話をする農民たち一人一人の声がナボコフにも聞こえていたはずである。すなわち、これらの窓によって、農民たちは目に触れることもなく、一人一人の声が聴き分けられることもない集団として描かれているのである。

宝石の輝きに見出される「光と色の完璧な調和」(14)を志向する芸術家ナボコフにとって、これは都合のよい状況であるだろう。農民の姿や声を排除しつつ、青空に漂うようにして胴上げされている父親を専一的に映し出す窓は、芸術家ナボコフの協力者なのである。作家がこの場面に作為を凝らしていると言いたいわけではない。しかしながら、結果として、これらの窓によって「見ること」が特権化されているのである。窓は、「見ないこと」を許容しつつ、「見ること」を特権化していると言ってもいい。

先述した蝶の場面におけるジレンマを考え併せると、「見ないこと」を許容する窓は、「恥ずかしさと自己嫌悪」からナボコフを保護しているのではないだろうか。たしかに、蝶の採集における「非時間性」と「見ること」に依拠する「パターン」を早計に同列に置いてはならないだろう。それというのも、蝶の採集における「非時間性」は、ナボコフが肌身で経験するものであり、他方、「見ること」に依拠する「パターン」は自伝を書くナボコフが言葉によって現出させようとしているものだからである。

しかしながら、偏愛の対象を特権化するという点で両者は共通している。つまり、偏愛

の対象を「見ること」を排他的に独占しようとするナボコフは、「見ること」を「阻害」しうるあらゆる文脈を忌避する。しかしそうした排他的な振る舞いは、先述したように、両義的でありうる。すなわち、対象を特権化しつつ、道徳的葛藤を引き起こすからである。つまりナボコフは、芸術的な歓喜を追求するために、農民たち下層階級とのあいだに、ある種の距離を必要としたのではないだろうか。

もう一つ例を上げよう。次の一節は自伝第10章に当たる部分で、雑誌初出のタイトルは「幕引き」である。ナボコフ家の御者、つまりお抱え運転手の娘である、ポーレンカという少女に対して、ナボコフが恋心を抱いていたことが語られている。

奇妙な話だが、夢のなかでは彼女はいつも微笑みを絶やすことはなく、私の睡眠に穴を焼き開け、突如として意識に冷や汗をかかせて私に苦痛を与える最初の女性だったのだが、とはいえ、現実の生活のなかで私が恐れていたのは、泥のこびりついた彼女の脚や、すえた臭いのする衣服に不快にさせられることのほうで、領主然として言い寄るという陳腐なやり方で彼女を侮辱することではなかったのである。(210)

まず、ナボコフの初恋の後日談を確認しておく。結局、ナボコフとポーレンカは一言も言葉を交わすことなく終わる。数年後、ナボコフはあるプラットホームでポーレンカの姿を目撃する。彼女は子どもを連れ、顔には夫から虐待されたと思しき傷がついている。これがポーレンカについて書かれていることのすべてである。

ナボコフの初恋は、「見ること」に全的に依拠しているのである。2人は一言も言葉を交わすことがなかったからである。事態は夢のなかにおいてもさほど変わらない。夢のなかでのポーレンカは「いつも微笑みを絶やすことはな」かったと書かれており、言葉を発した形跡が見当たらないからである。ナボコフにとってポーレンカは、視覚的な形と色から成っているのである。初恋の少女ポーレンカを「見ること」は、農家の少女ポーレンカを「見ないこと」を背景にして成立しているのである。それというのも、現実の生活においてナボコフが「恐れていた」のは、「泥のこびりついた彼女の脚や、すえた臭いのする衣服に不快にさせられること」だったからである。すなわち、ナボコフにとって不快な形象や臭気は、ポーレンカを「見ること」への没入を「阻害」しうるのである。ナボコフが「見ること」から美的な歓喜を得るためには、ポーレンカとの身体的な距離を必要とするのである。

これまでの議論から明らかなように、「見ること」を特権化しようとするナボコフの身振りは、「見ないこと」が許容されることによって成立している。このことはときとしてナボコフの政治的および経済的な価値観にまで影響が及んでいるように見える。無論、このような大きな主題を総体的に論じることは本論にはかなわない。ここでは、本章第1節で論じた、「見ること」の快楽をナボコフに与えた宝石の問題をとおして、ナボコフの階級概念にアプローチしてみたい。

自伝には、「宝石の主題」とでも呼ぶべきものが見受けられる。先述した自伝第1章2節において、宝石のまばゆさと芸術的な美を結びつけている一節も「宝石の主題」の一部を成す。また、自伝第2章1節では、文字を色として知覚しうる共感覚の持ち主であったこと、および、視覚的な刺激を母が養ってくれたことなどについて言及されていることも先に触れたとおりである。イルミネーションの輝きが宝石のそれに見立てられていたことも想起されたい。これらは、宝石と芸術を結びつける挿話であると見なすことができる。

また、宝石は亡命生活とも結びつけられている。自伝第12章4節および第13章1節において、ヨーロッパに移住した当初の亡命生活を支えたものが宝石であったと語られていることからそのことは明らかである(245; 253)。ナボコフ家の「先見の明のある」(253)召使いのナターシャが、一掴みの宝石を家族に持たせたのである。ナボコフ家はそれらの宝石を売った金で生計を立てていた。したがって、ナボコフは芸術家としても亡命ロシア人としても宝石の価値と輝きに負っている。また、その事実をよく理解しているがゆえに、これまで見てきたように、作品内に書き込まれているとも言える。言い換えると、貴族階級に属していたことに由来する富と、彼の芸術観や思想とは無関係ではありえない。

それゆえ、ナボコフには階級概念を認めることができなかつたのではないだろうか。すなわち、宝石のまばゆさに体現される「見ること」から混じりけのない喜びを抽出するためには、貴族階級に属することから由来する後ろめたさを「見ないこと」が必要なのである。「ブルジョワ」という概念を巡るナボコフのはぐらかしの理由の一端がここにあるように思われる。たとえば、フローベールについて論じた講義のなかでナボコフは次のように語っている。

『ボヴァリー夫人』に出てくるほとんどの登場人物はブルジョワであると言われる。だがわれわれがこれを機にはっきりとさせておくべきことは、フローベールがブルジョワという用語に与えた意味である。フランス語でしばしばそうであるように、

もしもその語がたんに都会人を意味するのではないのであれば、フローベールによって用いられているブルジョワという用語は「俗物」を、すなわち人生の物質的な側面にもっぱら捉われていて、因習的な価値観のみを信奉しているようなひとびとを意味している。彼は政治経済的なマルクス主義者風の含意を持ってブルジョワという語を決して用いない。フローベールのブルジョワは精神的な状態であって、懐具合のことではない。(Lectures on Literature, 126-127)<sup>29</sup>

ナボコフによれば、フローベールが用いた「ブルジョワ」という概念は、階級概念ではなく嗜好性を表す概念である。すなわち、「人生の物質的な側面にもっぱら捉われていて、因習的な価値観のみを信奉」する「精神的な状態」を指すという。たしかに、フローベールはしばしば「ブルジョワ」という語をナボコフが言うような意味で使っている。たとえば、1852年5月8-9日づけのルイズ・コレ宛の書簡における、「食料品屋の親父さん連中よりも文学者連中のほうに徹底したブルジョワ根性があります」(63)という一節の「ブルジョワ根性」は、大衆を何とかして取り込もうとする心性を指している。また、1852年12月11日づけのルイズ・コレ宛の書簡における、「三十歳になってブルジョワになり果てない人間はほとんどありません」(105)という一節における「ブルジョワ」は、「凡々たる惨めったらしさの渦中」(105)という、平均的な生活に伴う煩わしさのようなものを指すために用いられている。だが、たとえフローベールが「ブルジョワ」という用語をナボコフが指摘するとおりに用いていたとしても、それによって「懐具合」を表す「ブルジョワ」という概念が無効になるわけではない。言い換えるなら、階級制度につきまとう問題が消え去るわけではないのである。だがナボコフは「懐具合」を表す「ブルジョワ」という概念がはらむ「政治経済的な」問題については口をつぐむのである。

これまで見てきたように、「見ないこと」を許容しつつ、「見ること」を特権化するナボコフの身振りには、美学と道徳を巡る危うい関係が孕まれている。宝石の輝きに見出される「光と色の完璧な調和」(14)を志向する視覚的な芸術家ナボコフにとって、「見ること」へ没入することは美をきわめることを意味する。他方、美をきわめることは、ときとして他者との関係に由来する道徳的な葛藤を彼に引き起こすのである。そのうえで、「見ること」の両義性に作家の意識が肉薄するのが自伝第5章である。

自伝第5章の雑誌初出時のタイトルは「マドモアゼル O」である。マドモアゼルは、ナ

<sup>29</sup> 『『ロリータ』と題する書物について』においても同様のことを述べている(315)。

ボコフの少年時代におけるフランス人の女性家庭教師である。マドモアゼルの肖像は、「かつて自作の登場人物に貸し与えたことがある」(95) ため、「いまでは私自身にはまったく関係のない少年時代の描写に溶け込んでしまっている」とナボコフは言う。「だが私のなかの人間が私のなかの小説家に反旗を翻す」(95) とナボコフはつづける。すなわち、「小説家」ナボコフが虚構作品に投げ入れてしまったマドモアゼルを、実在したひとりの女性としていまいちど取り戻そうと「人間」ナボコフは言うのである。しかしマドモアゼルについての回想をすべて語り尽くそうしつづあるとき、「人間」ナボコフは疑念を抱く。すなわち、「彼女らしい何かを、私は完全に見逃していたのではないだろうか」と(117) という疑念である。

実際のところ私は彼女を小説から救い出せたのだろうか。私が耳にしたリズムがたゆたい次第に消えていく直前、ふとこんな風に自問している自分に気づく。つまり、彼女とのつきあいがあった時代に、その顎とか仕種とかフランス語の発音とかいったもの以上に彼女らしい何かを、私は完全に見逃していたのではないだろうかと――たとえば、彼女が最後にちらっと見せたような、私が自分の親切心に満足しきったまま立ち去っていけるようにと彼女がついた晴れやかな嘘や、あるいはだらりと垂れた踊り子の青白い腕よりも芸術的な真実にずっと近い傷ついた白鳥の痛みのような何かを、要するに、平穏な少年時代に私が何より愛情を捧げた事物や人々が灰燼に帰したり心臓を撃ち抜かれたりしたあとになって初めてその価値を正当に評価しうるような何かを、見逃していたのではないだろうか。(117)

ナボコフに不安の入り混じった疑念を抱かせるのは、「見えないもの」である。最愛のひとびとの場合であれば、彼らを喪失して初めて「その価値を正当に評価しうる何か」を見出すことができる。だがマドモアゼルの「何か」を見出すことができていないのではないかという疑念がナボコフに引用部を書かせているのである。すなわち、不当にも愛情を注ぐことなく、「顎とか仕草とかフランス語の発音」といった外面的な特徴を抽出するのみに終始しているという事態にナボコフは戸惑いを覚えている。

マドモアゼルの「晴れやかな嘘」と「芸術的な真実」とが同列に置かれていることに注意したい。「晴れやかな嘘」とは、1920年代に2人が再会したときに彼女がついた嘘を指す。すなわち、ほとんど耳が聞こえなくなったマドモアゼルにナボコフが補聴器を渡したとき、

彼女は「一言もらさず聞こえますわ、どんなつぶやきも聞こえますわと断言」(116)する。しかし、ナボコフはまだ一言も発してはいなかったのである。彼女はナボコフが「自分の親切心に満足しきったまま立ち去っていけるように」嘘をついたのである。この「晴れやかな嘘」は、「顎とか仕草とかフランス語の発音」といった外面的な特徴をもっては「見えない」事態が存在することを示している。それは「人間」ナボコフが取り戻そうとした「人間」マドモアゼルである。マドモアゼルの挿話は、「芸術的な真実」が宿るのは、「非時間性」を帯びた世界であるだけでなく、リニアにつづく連続体としての時間——歴史——のうちにもあるということを物語っているのである。

### 3. 父として「見ること」

これまでの議論を簡単に振り返っておく。ナボコフは歴史的な時間を超出した「時間のない自由な世界」を探究する。そのような「非時間性」を描出する際に彼が用いる手法が「パターン」である。本論はとりわけ「見ること」に依拠する「パターン」を考察してきた。そのうえで、ナボコフに芸術的な歓喜を与える事物を「見ること」は、道徳的な葛藤を引き起こしうるものを「見ないこと」によって成立するのである。しかし、マドモアゼルの挿話は、リニアにつづく連続体としての時間のうちにも「芸術的な真実」がありうることを示している。この意味での「芸術的な真実」はナボコフが歴史へと回帰する経路を与えるはずである。リニアにつづく連続体としての時間とは畢竟、歴史にほかならないからである。

ではリニアにつづく連続体としての時間のどこにナボコフは「芸術的な真実」を見出すのか。それは家族のなかであるとひとまず言うしておく。ナボコフの自伝において、家族との一体性が強調されていることからそのことが窺える。たとえば、4人の兄弟や両親、とりわけ父親についての言及が多く見られるからである。マイケル・ウッドが指摘しているように、「『記憶よ、語れ』は父親の死を巡って構成されている向きが強い」(91)のである。

ここで言う「芸術的な真実」に触れられているのが、自伝最終章である。自伝最終章はナボコフとヴェーラと一人息子のドミトリーのヨーロッパにおける生活について語られていることからそのことは推測されるだろう。

とりわけ着目したいのが「壺」の挿話である。リニアにつづく連続体としての時間において「芸術的な真実」が見出されているように思われるからである。つまりこういうことである。一人歩きができるようになったドミトリーを連れて、ナボコフ一家はフランスの

メントンに赴く。段状になった丘の中腹は海岸に面しており、そこでドミトリーは、さまざまな小石を拾い集める。そのなかには陶器の美しい破片がある。「間違いなく」(308)とナボコフは断言する。そのマジョリカ焼きの断片は、1903年に自分が同じ海岸で拾った破片とぴったり合わさると。それだけではなく、やはり同じ海岸で、1882年にナボコフの母親が拾った破片や、100年前に母方の祖母が拾った破片などにも合致するというのである。「もしすべて [の破片を] 取っておいたなら」(308)とナボコフはつづける。「完璧な、絶対的に完璧な壺」(308)が出来あがっていたかもしれないのだと。もしもこの「絶対的に完璧な壺」が存在するとすれば、それはロシア革命が起こらなかった世界においてである。すなわち、ナボコフにとって「絶対的に完璧な壺」は、「もはや存在せず、おそらくは少しも存在したことの無い、多分将来もけっして存在しないような一つの状態」<sup>30</sup>を指していることが了解されるだろう。言い換えると、この一節には、現実の歴史をナボコフが拒絶する身振りが垣間見えるのである。

だがそれだけではない。ナボコフは壺の破片としての自らの生を引き受けようともしている。この破片が「光沢と色合いにおいていまなお美しい」(308)と語られていることにそのことが窺える。「光と色の完璧な調和」(14)を志向する「視覚的な作家」ナボコフが、亡命者としての自らの生を「見ること」によって歓喜を得ている姿が描かれているからである。つまりナボコフは、ロシア革命が勃発した現実の歴史を一方で憎みながらも、他方で亡命者としての自分の歴史を引き受けようともしているのである。

このように、自伝の最終章では、ナボコフと家族との一体性がことさら強調されている。たとえば、語りの形式にもそのことが見られる。最終章は2人称「きみ」に話しかける形で語られているからである。「愛しいひと」(295)や「きみと私が知っていることをいまや誰も知らない」(295)といった表現からも、「きみ」が妻ヴェーラを表していることが分かる。また、「誰も知らない」記憶を2人が排他的に共有していることが語られることによって、夫婦の一体性が強調されているとも言えるだろう。

自伝の最終章は、ナボコフが父親になる直前の時期から始まる。すなわち、1934年5月、妊娠中の妻ヴェーラを数時間前に病院へ連れて行き、ナボコフは1人で家路を辿っている。写真屋に飾られたヒンデンブルクとヒトラーの肖像写真を「春の花々」(295)が縁取っている。息子の誕生という幸福とヒトラー政権の台頭という不幸が対比的に描かれているのである。

---

<sup>30</sup> ルソー, 24.

先述したように、子どもの誕生は、ナボコフ自身が父親として生まれ変わる瞬間でもある。初めて早朝に歩いたこの通りは、ナボコフの眼に「まったく新しい」(296)世界として映ることからもそのことが窺える。事物に投げかけられた陰翳が普段とは異なっているため、視覚的に新鮮な光景として見えているのだろう。あたかも息子の誕生とともに世界もまた生まれ変わろうとしているかのような描かれ方がされているのである。そのことは父になることに対するナボコフの喜びを表してもいえると言えよう。

そのうえで、ナボコフにとって妻子を持つことは、現実を超越するような愛情を経験することであることが語られている。

居ても立っても居られない。私が立っている場所、きみと息子が立っている場所を、確かめずにはいられないのだ。私のなかでゆっくりと静かに愛情が爆発すると、想像しうるどんな宇宙における物質やエネルギーの総量よりももっと莫大で、はるかにかぎりなく力強い感覚を伴いながら、溶解した外郭を押し広げて私を圧倒するあまり、自分の精神がちゃんと目覚めているかどうかを確かめずにはいられないのだ。(297)

妻や息子に対する愛情が信じられないほど強烈なために、実はこれは夢なのではないかとナボコフは疑念を抱く。それゆえ、自分が立っている場所や妻子が立っている場所の堅固さを確かめずにはいられないのである。いわば現実が夢のような相貌を成しているようにナボコフには見えている。

ここに描かれている夢のような現実とは、本論第一章で見た現実と夢の反転とは異なる。先述したように、ナボコフの作品の登場人物はしばしば現実と過去を反転させて生きている。すなわち、過去に囚われているあまり、目の前に広がる現実以上に現実的なものとして過去の記憶が想起されてしまうのである。つまり彼らは現実を打ち消すことによって、過去を現実的なものとして経験する。それに対して、妻子に対するナボコフの愛情は、あくまでも現実の世界において見出されているのである。

ナボコフにとって妻子への愛情は、現実のなかに見出しうる超越性を帯びた経験なのである。「私はすべての空間とすべての時間を、この感情、この死すべき人間の愛情に参加させ、そうすることで死の不可避性が取り払われ」(297)と書かれていることからそのことは明らかである。妻子に対する愛情に「すべての空間とすべての時間」を参加させると

いう事態は、一見すると、先述した「宇宙的同期」(218)に比せられる。

振り返っておくと、「宇宙的同期」とは、「時間のある一点で生じるあらゆることを感じる」という特異な経験だった。「すべての空間」を妻子への愛情に参加させることは、この「宇宙的同期」に近い経験であると言えるだろう。しかし、「宇宙的同期」が「時間のある一点」を問題にしているのに対して、妻子への愛情は「すべての時間」を包摂している点が異なっている。それゆえ、妻子への愛情という超越的な経験は、本章第1節で触れた定義に沿って言えば、「非時間性」ではなく「永遠性」に属しているということになる。すなわち、「すべての時間」が包摂された家族において、「永遠性」への接近と家族という倫理的な関係の融合が見られるのである。マイケル・ウッドが言うように、ウォルター・ペイター、オスカー・ワイルド、マルセル・ブルースト、ジェイムズ・ジョイス、ヴァージニア・ウルフ、ジャン＝ポール・サルトルなどが、リニアにつづく連続体としての時間におけるきわめて稀な啓示的な瞬間に審美的な至福を見出すのに対して、ナボコフは、恒常的な状態のなかに審美的な至福を見出そうとするのである<sup>31</sup>。より正確に言うなら、こうした意味での審美的な至福が恒常的な状態として存する世界が存在するはずだとナボコフは考えるのである。

「永遠性」を希求しつつ歴史のなかに自らを位置づけ直そうしているかのような語りは、一家でさまざまな公園や庭園を訪れる挿話にも見られる。この挿話は、先述した「二重露出」の手法で語られているからである。より具体的に見てみよう。ドミトリーが誕生した1934年からアメリカへ亡命する1940年までに、ナボコフ一家は多くの公園で子どもを遊ばせている。時系列に沿ってもう少し詳細に言うと、ベルリン、プラハ、同じくチェコのフランティシュコヴィ・ラーズネェ、パリ、リヴィエラ、そしてふたたびパリ、フランスのアンティーヴの公園を訪れている。興味深いのは、動いているのは、「われわれではなく、庭園や公園」(306)のほうであるかのようにだったと語られている点である。蝶がユーラシア大陸からアメリカへ渡る場面と同様の構図になっているからである。すなわち、中心となる事物に焦点を当てつつ、背景幕を変化させるという構図に。だが蝶の場面とは異なり、この場面の中心を成しているのは、ナボコフの家族(「われわれ」)である。すなわち、人間が場面の中心を成している。個人よりは大きく、社会よりは小さい、家族という単位のなかに、ナボコフは「永遠性」を見出しているとも言うる。

この「永遠性」は人間の共通性によって結びつけられてもいる。そのことが表れている

---

<sup>31</sup> Wood 2009, 236-237.

のが、自伝の末尾における、アメリカへ亡命する船の描写である。小さな公園と港のあいだには家々が並んでいる。そうした雑多な風景のなかに、いわば蝶の擬態のごとく、彼らが乗り込む船がわずかに垣間見えることに夫婦は気がつく。だがドミトリーはまだ気づいてはいない。湯船に浮かべてよく遊んでいるおもちゃの船を巨大化させたような、本物の船をドミトリーが目にしたら「幸福な衝撃」(309)を受けるに違いない。そう考えた夫妻は息子が自分で船を発見するのを期待して黙っている。

そこに、われわれの前に、私たちと港のあいだに不揃いな家々が並んでいて、物干し網のうえで水色やピンクの下着たちがケークウォークを踊っていたり、女性用の自転車と縞模様の猫が奇妙にも鋳鉄製の狭苦しいバルコニーを共有していたり、といった具合に、さまざまな種類の策略が目を見詰めていたのだが、もっとも満足感を与えてくれたのは、家々の屋根や塀からなる乱雑な視界のなかに、素晴らしい船の煙突が見分けられることで、まるで錯綜した一幅の絵画——「船乗りが隠したものを見つけ出せ」——のなかに描かれた何かのように、物干し網のうしろに立っていて、発見者はひとたび目にしたら見なかったことにはできない。(310)

この一節は、人間の精神の誕生は擬態を発見したときの突き刺すような喜びを覚えたときであるという文言を踏まえている。ナボコフにとって、擬態現象は、芸術に「匹敵できる芸術的完成度を示」(125)すことがある。言い換えると、彼は擬態を見破るときに「突き刺すような驚異の念」(298)を感じる。そのうえで、「突き刺すような驚異の念」は、人間の「精神の誕生を最もうまく再演している」(298)というのである。「見ること」から歓喜を得たときに、人間の精神は誕生するとナボコフは考えている。

すなわち、公園から見える船の場面は、ドミトリーの「精神の誕生」を予示しているのである。より正確に言うと、雑多な風景に溶け込んだ船の煙突をドミトリーが自分自身で発見することによって、彼は「突き刺すような驚異の念」を感じることになるだろうことがほのめかされている。つまり本書はナボコフの誕生に始まり、息子ドミトリーの「精神の誕生」で結ばれているのである。すなわち、自らの生涯のパターンと息子の生涯におけるパターンを、自伝第1章1節で触れられている「反復説」(21)——個体発生は系統発生を繰り返すという説——になぞらえつつ、一種の模様として捉えているのである。言い換えるなら、ドミトリーの「精神の誕生」の予感、アメリカの地における父としてのナボ

コフの誕生の予感と重ね合わされているのである。すなわち、『記憶よ、語れ』は「父親の死」<sup>32</sup>を巡って構成されている向きが強だけでなく、「父親の誕生」を巡って構成されている向きも強い。誕生しようとしている父は、「時間のない自由の世界」の住人ではなく、現実の地理的空間に存在するアメリカで生きようとしている。

だが、現実の地理的空間に存在するアメリカで生きる父としてのナボコフは自伝に登場することがない。先述したように、『記憶よ、語れ』は、当時の彼らが最後に訪れたヨーロッパの公園から見える風景の描写で締めくくられているからである。つまり、アメリカに亡命するための船へと向かい、港近くの公園——「過去の極限、現在の外れ」(309)——を一家そろって歩いている場面である。アメリカで自伝を書くナボコフにとっての「過去」であるヨーロッパ時代の最期の風景であり、「現在」が始まる一步手前であることが強調されつつ、作品が閉じられるとも言える。しかし、ロシア語を話し、ロシア語で書いていた亡命ロシア人の「過去」が本作において英語で書かれているという事実が、「現在」における父としてのナボコフを間接的に示してやまない。言い換えるなら、『バンドシニスター』におけるクルークが果たすことのできなかつた「旅立ち」が、自伝においては果たされているのである。つまり、アメリカにおいて父として振る舞うナボコフの姿は、明示的に表されてはいないという意味で、つねに不在でありながらも、<sup>エクリチュール</sup>書き言葉としての英語によってたえず現前化されてもいるのである。読者が目にする英語という書き言葉こそ、父としてのナボコフが存在しているという「決定的証拠」にほかならないのである。

## おわりに

本章で見た「父としての旅立ち」とは、ロシアに生まれたロシア語の作家でもあった亡命者が、自らの過去を捨て去ることなく受け入れ国を目指すということの意味している。英語で書かれた自伝があくまでもアメリカ亡命以前までを扱った作品であることからしてもそのことは明らかだろう。すなわち、クルークがなしえなかつた、「帰還としての亡命」は果たされたことをテキストは物語っているのである。そのことは、いまやアメリカの市民権を獲得したナボコフにとって、アメリカは「精神的にも感情的にもくつろぐことのできる唯一の国」<sup>33</sup>になりつつあったとも言えるだろう。また、1964年1月に行われたインタビューにおける、「私はアメリカの作家であり、ロシアで生まれ、ヨーロッパで教育を受け

---

<sup>32</sup> Wood 1994, 91.

<sup>33</sup> *Strong Opinions*, 131.

た」<sup>34</sup>という発言にせよ、「私の体重は通常の 140 ポンドから 200 ポンドに増えました。したがって、私は 3 分の 1 はアメリカ人というわけです」<sup>35</sup>という発言にせよ、1966 年 9 月に行われたインタビューにおける、「私はアリゾナの 4 月と同じくらいアメリカ人です」<sup>36</sup>という発言にせよ、1969 年 5 月 23 日に行われたインタビューにおける、「私はアメリカ人であり、アメリカ人と感じ、そうした感情を好んでいます」<sup>37</sup>という発言にせよ、字義どおりに受け止めるかどうかはともかく、少なくともアメリカへの好感を読み取ることはできるだろう<sup>38</sup>。ドイツに対してナボコフがこのような発言をすることは考えられないからである。

このことは、英語という言語に根を下ろしつつあることをも意味している。一時アメリカに亡命してもいたドイツ人思想家のテオドール・W・アドルノが言うように、「文筆家は自分のテキストのなかに世帯を構える」(119) のである。このことは、たとえ「家郷」の「代用」であれ、「根を持つこと」に対する作家の悲願を間接的にほのめかしているのではないだろうか。

---

<sup>34</sup> *Strong Opinions*, 26. また、同様の発言をしているものとして、次も参照。 *Strong Opinions*, 192.

<sup>35</sup> *Strong Opinions*, 27.

<sup>36</sup> *Strong Opinions*, 98.

<sup>37</sup> *Strong Opinions*, 124. ただし、1962 年 7 月中旬に行われたインタビューにおいて、「私はロシア人であると強く感じます」(13) とナボコフは答えている。結局のところ、「アメリカ人であると感じるか」と聞かれればナボコフはそれを肯定し、「ロシア人であると感じるか」と聞かれても同様の返答をしていることが分かる。スーザン・エリザベス・スウィーニーが示唆しているように、こうした発言のみからナボコフのナショナル・アイデンティティを判断するのは難しいようである (82)。

<sup>38</sup> いまだ市民権を得てはいなかった 1942 年、ナボコフは徴兵登録を行っている (Boyd 1991, 43)。クズマノヴィチによれば、この振る舞いはアメリカに対するナボコフの恩義や共感を示している。「ロシアを喪失することによって、ナボコフの人生という織物に何らかの裂け目が生じたとすれば、アメリカは驚くほどその裂け目を修繕したということになるのであり、そして実際にそうであるからこそ、真珠湾攻撃のあと、アメリカ側について戦おうと進んで志願した」 (Kuzmanovich 2005, 21) からである。

## 第五章 父の発見——『ロリータ』

### はじめに

これまでの議論をごく簡単に振り返っておくと、ナボコフ作品における父の振る舞いは次のような変遷を遂げてきたのだった。すなわち、『賜物』における「再会」さるべき存在としての父から、『セバスチャン・ナイト』におけるつねに想起されつつも離れるべきものとしての父を経て、『ベンドシニスター』における第二の「祖国」を探す「旅立ち」が最終的に挫かれることになる父としての主人公が次いで描かれ、『記憶よ、語れ』においては父としての「旅立ち」がどうやら成功したらしいということが英語という言語をとおして間接的に示されつづけるのである。つまり、亡きロシアと分かちがたく結びついた父との再会を経て、父を想いながらも離れてゆかざるをえないことを見出した息子は、やがて子を持つ父として第二の「祖国」を希求し、いまやアメリカに、また、英語という言語に、少しずつ自らの領分を開きつつあるのである。では本章で取り上げる『ロリータ』における父は、こうした主題的な展開をどのように引き継ぐことになるのだろうか。議論を先回りして言えば、第二の「祖国」を希求した父は、アメリカにおいて理想の父親を発見することになるだろう。言い換えるなら、アメリカに根を持たない自分と周囲のひとびととのあいだにある越えがたい溝を認識するにいたるのである。次章で扱う『プニン』においては、こうした越えがたい溝を認識する亡命ロシア人が、なおかつ父であろうとする身振りが描かれているのだが、この点についてはいまは触れずにおく。本節ではまず『ロリータ』の執筆背景について触れたうえで、語りの技巧を凝らした本作をいかに読み解いてゆくかという議論の展開を素描したい。

『ロリータ』(1955) がアメリカで出版される経緯はいくぶんか込み入っている。それというのも、本作は1953年に完成したにもかかわらず、すぐには出版されることがなかったからである。その主たる理由は、訴訟沙汰になるのを恐れたアメリカの複数の出版社が出版を拒否したことにある。こうしたなかで、本作が初めて読者の目に触れうるようになるのは、脱稿から2年を経たのちの1955年のことであり、出版したのは、モーリス・ジロディアス率いるパリのオリンピア・プレスである。同年、イギリスの小説家グレーム・グリーンが本作を激賞したのを機に、瞬く間に文学論争が巻き起こることとなる。すなわち、『ロリータ』は文学なのか、それともたんなるポルノ小説なのかという、しばしば議論が交わされる言説の燃料として供されることになるのである。ヨーロッパにおける『ロリータ』

論争を嗅ぎつけたアメリカのいくつかの出版社が、『ロリータ』の著作権の交渉をナボコフと開始する。それから間もなくの1958年、あれほど危惧された訴訟になることもなく、パトナム社が本作を出版する。すぐさまベストセラーとなった『ロリータ』の印税、および映画化の著作権収入などによって、経済的に豊かになったナボコフはただちにコーネル大学の職を辞して創作および翻訳活動に専念することとなる。『ロリータ』によってナボコフは一躍スターダムに躍り出ることになるのである。では本作はどのような作品として読まれてきたのだろうか。

本論序章においても触れたように、本作は、当初、審美主義的な作品として受容されている。すなわち、頭韻や字謎や洒落などの言語的な遊戯にすぐれ、物語や各挿話には巧緻な仕掛けが施され、しかも文学的な数々の遺産をそこかしこでパロディ化しているという意味で、文学の粋を結晶化させたかのような作品として読まれたのである。

1980年以降になると、それまでの研究への反動から、本作の道徳的な側面が強調されるようになる。言い換えるなら、審美主義的な解釈が本作の形式に注目するのに対して、道徳的な解釈は本作の内容に注目するのである。この種の批評の代表とも言えるのがリチャード・ローティのナボコフ論である。ローティによれば、『ロリータ』の語り手ハンバート・ハンバートは、自らのオブセッションやそれを表現するための語彙に対してはきわめて敏感であるにもかかわらず、他者の苦痛に対してはまったく興味関心を抱かない。つまり、ハンバートは鋭敏な感性と知性の持ち主でありながらも、そうした能力を行使しうる対象はきわめて限定されており、しかもその限界の外側にあるものをまったく見ようとしないのである。そのうえで、本作の読者は、他者の苦痛に無関心なハンバートの残酷さを非難するのだが、他方で、そうした読者のほとんどが、作品中のわずか一文にしか出てこない登場人物——カスビームという町の床屋——の苦痛を読み飛ばしてもいるのだとローティは指摘する。言い換えるなら、ハンバートを道徳的に非難する読者と同じ論理を用いて、『ロリータ』というテキストが読者を非難するように編まれているのである。つまりローティは、細部にいたるまで精巧に構造化された本作の文体なり語りを踏まえつつ、それがいかなる内容を担いうるかを明かしているとも言える。

本章の目的は、『ロリータ』における父がいかなる存在として描かれているかを明らかにすることにある。そのためには、ロリータという少女がいかに描かれているかを考察することが欠かせない。なぜならば、語り手ハンバートとロリータという疑似親子関係を巡って本作は編まれているからである。ロリータという人物を定点として、本作の父は描かれ

ているとも言える。先ほども触れたように、本作は語りの技巧が凝らされているがゆえに、その読解作業は謎解きの様相を呈しもするだろう。そのうえで、ローティが実践したごとく、そうした語りの技巧がいかなる内容を包摂しているかということを読み解いてみたい。

議論は以下の3つの点に沿って進められる。まず、ロリータはファム・ファタールであるという指摘を検討する。すなわち、ロリータはハンバートを弄ぶ「魔性の女」であり、ハンバートはその哀れな恋人にすぎないという指摘を検討する。この考察によって、ファム・ファタールを演じるロリータを利用する、偽りの恋人であり父としてのハンバート像を明らかにする。次に、ロリータを性的に搾取しつつ、しかも彼女が抵抗する姿を描いてもいるハンバートの語りを浮き彫りにすることによって、彼の道徳的な葛藤を明らかにする。最後に、ロリータ夫妻をはじめ、物語の結末部に描かれる父を考察することによって、本作に描かれた理想の父の様相を明らかにする。

## 1. 「擬態としての父」

まず『ロリータ』のあらすじを簡単に見ておく。主たる舞台はアメリカである。スイス人の父を持つ、パリ生まれの語り手ハンバート・ハンバートは、遺産を相続することを条件にアメリカにおける叔父の広告会社を手伝うべく1940年に渡米する。彼は下宿先で出会った少女ロリータに初恋の少女の面影を見出し、彼女に近づきたい一心で娘の母親と結婚する。ときならぬ妻の事故死にともない、ロリータの養父となったハンバートは、モーターを渡り歩いて彼女と全米中を旅してまわる。しかし、やがてロリータは逃避行におよび、彼のもとから立ち去ってしまう。数年後に再会したとき、すでに結婚し妊娠しているロリータから数年前の逃避行の詳細を聞くに及び、ハンバートはロリータの元恋人である中年男性の劇作家キルティを殺害する。逮捕されたハンバートは獄中で本作を執筆し、初判前に心臓病のため死去する。

たしかに、語り手ハンバートは、本論で扱うほかのナボコフ作品のほとんどの主人公とは異なり、ロシア人でもなければ、亡命者でもない。先述したとおり、彼はスイス人の父の血を引くパリジャンであり、政治的というよりも経済的な理由からアメリカに移民するからである。しかし、彼が1940年にフランスからアメリカに移住しているという点に注目したい。アメリカに渡った明確な日づけは特定し難いものの、1940年の春にニューヨークに到着していることから、ナチスによるフランス侵攻の直前にハンバートは移民していると考えられる。前川玲子が指摘しているように、第二次世界大戦が激化するにつれて、ヨ

一ロッパ中の知識人がアメリカに亡命している (68-69)。ハンバートがアメリカに移住して間もない 1940 年に、アメリカのある大学の要請によって、英語話者向けのフランス比較文学史を彼が執筆していることから分かるように、ハンバートもまた知識人である。つまり、ハンバートの個人的および心理的な要因はともかく、少なくとも状況的な要因から判断すれば、彼もまた亡命者であると言っているのである。すなわち、亡命者と父をめぐる本論の一連の議論のなかに配置しうる条件を『ロリータ』も兼ね備えていると言えよう。では本作をいかに読みうるか。

だがテキストの考察に入る前に、本作執筆時期のナボコフが二重のプロットを持つ作品を好んで描いた点を確認しておく。次の一節は、『ロリータ』と題された書物について」という本作の「あとがき」からの引用である。

記憶しているかぎりでは、靈感の最初の震えを引き起こしたのはどういうわけか動物園の猿について書かれたある新聞記事で、その猿は、数ヶ月にわたって科学者によって調教されたのち、動物では初の木炭画を制作した。そのスケッチは、その哀れな生き物の檻の格子を示していたという。(311)

ナボコフがここで言及している新聞記事はいまのところ見つからない<sup>1</sup>。それゆえこのエピソードはおそらく彼の創作であろうというのが定説になっている。つまりこの一節は、本作の中核的な構造を比喩的に説明したものだと考えられるのである。試みに「猿」を「ハンバート」に置き換えてみたらどうなるか。ハンバートという偏執狂は文学テキストを書くペンを手にする。ローティの言葉を借りて言えば、ハンバートは、「その創作者の最高の状態に匹敵するほどの著述を行う」(158; 大川訳 320)。そしてそのテキストには、ハンバートの認識の限界が書かれているということになる。ここに二重のプロットがあると考えられる。先述した猿は檻の格子を描く。格子のあいだには、猿が描いてはいない、外の世界が広がっている。それと同様に、ハンバートの「語り」の行間に、別の世界が存在するとナボコフは言いたいのではないだろうか。マイケル・ウッドも言うように、「ハンバートは世界を描いているのではなく、彼を世界から分け隔てているものを描いている」(108) からである。

二重のプロットを持つナボコフの他作品を参照しておく。たとえば、『ロリータ』と同時

---

<sup>1</sup> Zimmer Dieter. *Nabokov, Lolita* [*Gesammelte Werke*, vol.8], 686-687. cited by Durantaye, 184.

期に執筆された短篇「ヴェイン姉妹」（執筆 1951 年、発表 1955 年）を見てみることにしたい。「ヴェイン姉妹」のあらすじをナボコフは次のように要約している。

[主人公の] フランス人教授は、幾分鈍感な学者で人生の皮相的な面しか見ない無情な人物で、故シンシア——（彼女について話しているとき）彼は彼女の肌とか髪とか癖などといった観点からものを見つづけます——の魅力的で感動的な「アウラ」を、（最初の数ページにおいて）意識せずに経験するのです。（*Selected Letters*, 116）

つまり、「彼女の肌とか髪とか癖」といった「人生の皮相的な面しか見ない無情な人物」であるフランス人教授が、亡くなった女性シンシアに関する、「皮相的」ではなく、実相的な「アウラ」を「意識せずに経験」するのである。ではどのように「アウラ」を「意識せずに経験」するのかという点に関しては後述することにする。まず確認すべきは、ナボコフが本作において二重のプロットを配置しようとしていたという点にあるからである。本作の掲載を断られたナボコフは、『ニュー Yorker』誌の担当編集者であるキャサリン・ホワイト宛に書簡を送っている。その書簡の主旨は、作品を没にしたことへの抗議と「ヴェイン姉妹」の構造の説明である。ナボコフは次のように書いている。

私がいま考えている大半の物語 [省略] はこの方向で、つまり 2 番目の (主要な) 物語が、表面上の半透明な物語のなかに織りこまれる、あるいはその後ろに配置されるというこのシステムにしたがって創作されることになるでしょう。（*Selected Letters*, 117）

そのうえで、主人公がいかにして「アウラ」を「意識せずに経験」するのが種明かしされている。書簡のなかでナボコフは、「頭文字遊び」<sup>2</sup>について言及しているからである。以下に掲げるのが問題となっている物語の最終パラグラフである。議論の必要上、原文と訳文を併記する。

I could isolate, consciously, little. Everything seemed blurred, yellow-clouded, yielding nothing tangible. Her inept acrostics, maudlin evasions, theopathies——every recollection formed

---

<sup>2</sup> *Selected Letters*, 116.

ripples of mysterious meaning. Everything seemed, yellowy blurred, illusive, lost. (*The Stories of Vladimir Nabokov*, 631)

意識ではほとんど分からない。すべてがぼやけ、黄色い雲がかかったようで、手に触れられるものは何もないようだった。彼女のお寒い頭文字遊び、感傷的な言い逃れ、神との一体感——すべての思い出が神秘的な意味のさざ波を立てていた。すべてが、黄色くぼやけ、幻想的で、失われているようだった。

この仕掛けの芸術上の評価についてはここでは触れずにおき、あくまでテキストの理解に徹することとする。原文の単語の最初の文字を繋げると次のような一節が現れる。“Icicles by Cynthia meter from me Sybil” (つららはシンシアより、メーターは——私——シビルより)。すなわち、本作の冒頭部において主人公が目にするつららとパーキング・メーターから伸びる影は、亡くなった姉妹の霊が何らかの形で関与していることをほのめかしているのである。そのことに語り手である主人公はまったく気がついていない。これまでの議論から、「ヴェイン姉妹」における二重のプロットの構造は明らかである。すなわち、本作においては、語り手が意識的に記述している世界と語り手が無意識的に記述している世界という二重のプロットが、同一のテキストから読み取ることができるようになっているのである。

当時のナボコフが「考えている大半の物語」が、「二番目の (主要な) 物語が、表面上の半透明な物語のなかに織りこまれる、あるいはその後ろに配置される」というこのシステムに基づいて書かれているのだとすれば、「ヴェイン姉妹」と同時期に書かれた『ロリータ』も二重のプロットを持った作品であると考えられる。かりにそうであれば、「本当の」ロリータ像は、ハンバートのテキストの行間に存在することになる。『ロリータ』は二重のプロットを持つという作業仮説を念頭に置きながら、具体的なテキスト分析に入ることにしたい。

『ロリータ』のあらすじだけ見れば、性的な搾取を受けつつ健気にそれに抵抗するロリータに対して共感ないし同情を読者が抱くのはあまりにも明白であるようにも思えるかもしれない。実際に、虚構内序文の著者であるジョン・レイ・ジュニア博士も次のように語っている。

彼 [ハンバート] の告白の全編にわたり絶望的なほどの正直さが脈打っているから

とって、悪魔的に狡猾な罪を免れることはない。彼は異常である。彼は紳士ではない。だが彼の歌うヴァイオリンはなんと魔法のように優しさを、ロリータへの共感を呼び起こし、われわれを本書に夢中にさせつつ、同時にその著者を嫌悪させることだろう！ (5)

だが初期の批評家が「ロリータへの共感を」抱くことはあまりなかった。むしろ無関心とも言えるような態度を示す論者が多かったからである。『ロリータ』批評に先鞭をつけたアメリカの批評家ライオネル・トリリングもそうした批評家の1人に数えることができる。

おそらく彼 [ハンバート] の性的逸脱を受け入れるのはたやすい。それというのも、彼が相手にしているロリータは、無垢でもなく、犯されているという感情をほとんど抱いていないということを私たちは知るからである。その犠牲者に不滅の愛情をときおり感じているレイピスト——ときに合法的に、またときに故意に H.H. [ハンバート] はレイピストであるのだが——に対して、私たちは自然と寛大になっていくのだ！ (94)<sup>3</sup>

トリリングは「合法的なレイピスト」という、撞着的な概念を提示している。レイプという行為が逸脱的なものである以上、合法的になされうることはないからである。あるいは、『ロリータ』における眩惑的な語りが、いかに奇妙な言説をひとびとに語りうるかを示していると言ってもいい。ではトリリングをも眩惑する語りとは具体的にどのようなものであるのか。トリリングによる上記の発言の妥当性をさしあたっての検討課題としつつ、議論を進めてゆくことにしたい。

ハンバートが想定している読者は、陪審員および一般読者である。殺人罪で起訴された裁判で用いるために『ロリータ』と題するテキストを執筆し始めるハンバートは、やがてこのテキストを芸術に昇華させた文学作品として出版することを企図しているからである。

---

<sup>3</sup> 言うまでもなく、ここでトリリングはペドフィリア一般に対して許容を宣言しているわけではない。後続の段落でトリリングは右のように述べているからである。「しかし性的な禁止への侵犯にふたたび憤激を覚えるには、その書物が与える瞬発的な影響を時間を置いて少し冷まし、H.H.の憑かれたような情熱が持つ説得的な効果から自己を解き放ち、12歳の青少年が社会科目に飽き飽きしながら他方で歯列矯正に悩んでいる現実の世界に帰りさえすればよいのだ」(94)。

ではハンバートは陪審員や一般読者（以下、両者を合わせて読者と表記）に対して、ロリータをどのような人物として提示しているのだろうか。結論を先に言うと、ロリータは「ファム・ファタール」として語られている。言い換えるなら、少年時代に喪失した初恋の少女アナベルの蘇りとしてのロリータをとおして、悲恋に終わった過去がアメリカという国において生まれ直しているかのように語られているのである。

失われた初恋の女性は、ナボコフの物語空間においてしばしば、祖国と同一化した存在である。たとえば、本論第一章においてすでに触れた、ナボコフの処女長編『マーシェンカ』における亡命ロシア人の主人公ガーニンが、初恋の相手マーシェンカと過ごしたロシア時代を白昼夢のように回想しながらベルリンを歩き回る。また、自伝『記憶よ、語れ』においても、ナボコフの最初の恋人タマーラとの別れは、亡命の記憶に結びつけられて語られている。すなわち、1919年に赤軍が侵攻しはじめたクリミアから何とか船で逃げおおせるナボコフに苦悶を引き起こすのは、「ロシアを離れつつあるという感覚」（251）というよりも、タマーラからの手紙が所在なく回送されてしまうというイメージにほかならないからである。つまり、タマーラによって書かれたロシア語を読むことができないという事態が、当時のナボコフにとっての生々しい亡命体験だったということである。言い換えるなら、亡命とは愛するものとの別れを意味するのである。

話を戻すと、ハンバートは、自分が魅力的な相貌の持ち主であり、ロリータもまた自分の魅力の虜となっていたと語る。しかも、ハンバートによれば、彼は少女を魅了する身体的特徴が備わっており、また、ロリータが鼻衄にしている有名人に似てもいる。そして「思春期のローは、彼女がしゃっくりのような音楽にするのと同じように、ハンバートの魅力に夢中になった」（104）と語る。「しゃっくりのような音楽」とはロリータが好んだ歌謡曲の類を指している。換言すると、ロリータは、大衆文化に夢中になるようにしてハンバートに魅了されたのである。つまり、ハンバートは、ロリータが好む大衆文化のイメージを仮面として被ることによって、ロリータの恋人に偽装しようとしているのだとも言える。大衆文化がもたらすイメージを自己に重ねようとするハンバートの身振りはこれだけにとどまらない。ロリータの部屋のベッド脇の壁に貼られた2枚のポスターのうちの一つに映っている、名前が明らかにされない男性俳優に、ロリータはふざけて矢印とともにブロック体で「H・H」と書き記しており、ハンバートと俳優の「類似性は驚くほどである」（69）とも語られているからである。ロリータの憧れの存在の生き写しにほかならないかのようにハンバートは自己を提示しているのである。

そのうえで、ハンバートは、ロリータにとって自分は良き友人であり、良き父親でもあったと語っている。「[ロリータにとってハンバートは] 思慮深い友人、情熱的な父親、よき小児科医であって、褐色のプルネットの身体が欲するすべてのものを世話してやっていたのだ！」(165) と語られていることからそのことは明らかである。つまり彼は、ロリータの恋人であり、友人であり、かつ父親でもあることを自称しているのである。もしもひとが誰かの恋人でありかつ父親でもあるとすれば、その恋は近親相姦になりかねない。たしかに、ロリータとハンバートは実の親子ではないがゆえに、字義どおりの近親相姦は起こりえない。しかし、養子縁組であると言ってもよいロリータとハンバートは、疑似近親相姦とでも呼ぶべき関係には発展しうるのであり、また、実際に事態はそのように推移する。アメリカの批評家ジョージ・スタイナーによれば、ナボコフの作品における近親相姦のモチーフは、ロシア語に対する不変の愛情の比喻である<sup>4</sup>。言い換えるなら、文化的な禁忌であり、生物学的に不毛であるとも言われる近親相姦が、ナボコフ文学にあっては、ロシアに対する実りのない禁じられた愛情を示してもいるということである。『ロリータ』のテキストに即して厳密に言うなら、本作における疑似近親相姦は、ハンバートが過去を取り戻そうとする振る舞いにほかならないのである。では、具体的にどのようにハンバートは彼女の恋人であり、友人であり、父親であったのだろうか。

まず、ロリータとハンバートの消費行動を考察することにしたい。それというのも、「我がロリータに本当に楽しい時間を過ごしてもらおうと力の限りを尽くした」(163) のだとハンバートが語っていることから分かるように、商品の消費が2人のあいだに何らかの結びつきを生じさせていたと考えられるからである。実際に、ハンバートとロリータは全米旅行中に多数の映画を観、さまざまな観光名所を巡り、そのあいだじゅうハンバートはロリータにさまざまなものを買って与えつづけている。とりわけレッピングヴィルという町で購入した商品名の羅列は、ロリータがいかに広告や宣伝に踊らされている「理想の消費者」であるかを示している。

にぎやかな町レッピングヴィルで、漫画本4冊、キャンディ1箱、生理用品1箱、ケーキ二つ、マニキュアセット一つ、蛍光文字盤つきの旅行用時計、本物のトパーズのついた指輪、テニス・ラケット、白くて高い靴のついたローラースケート、双眼鏡、ポータブル・ラジオ、チューインガム、透明なレインコート、サングラス、そ

---

<sup>4</sup> スタイナー、23.

れから衣服——卒倒もののあれやこれ、ショーツ、あらゆる種類の夏物のワンピースなど——を彼女に買い与えた。(141-142)

これらのほとんどは、一時的に使用されたのちに捨てられる、子ども向けの商品である。それゆえ、いかにロリータが消費社会に身を浸していたかを物語ってもいる。ロリータの消費欲を満足させていたことを示すこの商品名の一覧表は、あたかも彼女がハンバートとの旅を楽しんでいるかのような印象を与えもするだろう。

そのうえで、ハンバートは、アメリカの消費文明の陳腐さを批判することによって、読者の嘲笑<sup>5</sup>を引き出しつつ、共感を呼び起こし<sup>6</sup>もする。

カフェの看板に「冷たい飲み物」とあれば、彼女は機械的に騒ぎ出したが、どこの飲み物もみな冷たいのだった。広告は彼女のためにこそ捧げられていた。彼女こそ理想の消費者であり、あらゆる汚らわしいポスターの主題にして対象なのである。(148)

「どこの飲み物もみな冷たい」ことをロリータを含む誰もが知っているにもかかわらず、「冷たい飲み物」があることがあえて看板にかかげられており、こともあろうにその看板に驚きと購買意欲を煽られてしまうロリータをハンバートは嘲笑的に語る。この点に関してレイチェル・ボウルビィは次のように指摘している。

『ロリータ』の背景となっているアメリカは、ハウツー本や映画や雑誌やあらゆる種類の消費主義によって促進される偽りの価値を持つ場所として描き出されており、ヨーロッパ出身の異邦人の本物の文化に一貫して対立するものとして位置づけられている。(Bowlby, 164-165)

それゆえ、アメリカの消費文明の陳腐さに冷ややかな視線を送る読者とハンバートのあい

---

<sup>5</sup> アルフレッド・アップル・ジュニアが言うように、「我が国の風景をありのままの美しさをもって表現しつつ、ハンバートは、グッド・ハウスキーピング症候群（『家はあなたの鏡』はシャーロット・ヘイズの必携書）や進歩的な教育家の決まり文句や児童相談所の役員だけでなく、アメリカの歌謡曲、広告、映画、雑誌、ブランド名、観光名所、サマーキャンプ、観光牧場、ホテル、モーテルなどを皮肉っている」（*Lolita*, xlviiii）。

<sup>6</sup> Nafisi, 41.

だに連帯感が生じもする。ロリータは鈍感で愚かな少女として描かれていると言い換えてもよい。

だが言うまでもなく、ロリータを「理想の消費者」にしているのはハンバート自身である。彼はロリータに何かを買い与えつつけることによってしか、2人が共にいる理由を保持しつつけることができないからである。

目的地はそれ自体完全に恣意的なもので (ああ、この後もほとんどそうなのである)、すべての予定をもっともらしくしつつけるにはどうすべきか、レッキングヴィルで映画すべてを観終わったあと、なにをでっちあげたらいいのかと考えると不安でびくびくした。(139-140)

読まれるように、2人の旅の「目的地」はあくまで「恣意的」に決められたものであって、2人が旅をしつつねばならない理由などないのである。派手な消費行動や雑多な商品をはぎ取ってしまえば、あとには、ほとんど他人同士に等しい、中年男性と少女が残るだけである。すなわち、アメリカの消費文明は嘲笑的に語られている一方で、ハンバートとロリータのようなほとんど赤の他人同士を結びつけうるものとしても描かれているのである。いずれにせよ、ハンバートが提示するロリータ像は、ハンバートによって作られたものでもあると言える。当然、ハンバート像もまた「恣意的」に構築された面があることを免れない。

次に考察すべきは、ハンバートとロリータとの性的交渉である。消費行動をとおしてかろうじて取り繕えたかに見える養子縁組は、2人の性的関係によって修正を迫られざるをえない。それというのも、『アーダ』におけるヴァンとアーダのような相思相愛の疑似近親相姦的な関係は『ロリータ』という物語世界にあっては許されてはいないからである。ではハンバートはどのように2人の性的関係を語っているのだろうか。そこではよき恋人であり、友人であり、父でもあるという自画像はどのような布置に収まっているのだろうか。

ハンバートは他責的な言い回しによってロリータとの性的交渉について語る。ホテル〈魅惑の狩人〉での出来事をハンバートが次のように語り始めることからそのことは明らかである。「これから実に奇妙なことを申しあげよう。私を誘惑したのは彼女のほうなのだ」(132)。ロリータはガールスカウトの管理人の息子との初体験を、ハンバートに言わせれば「墮落」(135)を、すでに経験していた。彼女は友人のバーバラに勧められ、最初は断っていた

ものの、好奇心と友達づきあいに負けて、ことに及ぶのである。つまり、物語の前半部におけるロリータにとって、性的な事柄は遊びの延長のようなものなのである。こうしたロリータをハンバートは「売春婦」(204)のイメージと結びつけ、「悪魔」(55)、「下劣で愛らしいあばずれ」(237)などと呼びもする。つまりハンバートは、架空の裁判における陪審員や、一般読者に対して頓呼法(「紳士淑女のみなさん」(9)、「読者よ！兄弟よ！」(262))を用いながら、自分こそがロリータの犠牲者にほかならないと訴えかけているのである。それだけではなく、ハンバートは、ロリータに対しても同様の主張を行っている。「未成年者のお前が立派な宿で大人の道徳心を害した」(150)というハンバートのセリフにそのことは明示されている。このように、ハンバートは、2人の性的関係をロリータの罪として語るのである。つまりロリータは性的に奔放で、男の運命を破滅に導く「ファム・ファタール」として描かれているとも言える。

ハンバートがときおりロリータを「我がカルメンシータ」(242)と呼ぶのも、「ファム・ファタール」としてのロリータ像を読者に印象づける機能を果たしている。カルメンは「ファム・ファタール」として名高い女性だからである。より詳しく説明すると次のようになる。フランスの作家プロスペル・メリメ(1803-1870)の小説『カルメン』(1845)は、三角関係のもつれによって引き起こされた殺人事件を描いている。殺人を犯したジプシーの美女カルメンを連行中、伍長ドン・ホセは、誘惑に負けて彼女を逃がす。やがてカルメンは闘牛士ルカスに魅了される。そして嫉妬に狂ったドン・ホセがカルメンを刺し殺すのである。つまりハンバートは、ドン・ホセ、カルメン、ルカスの三角関係を、ハンバート、ロリータ、クイルティの三角関係に重ねているのである。だがもちろんロリータは殺人犯ではない。また、ハンバートが殺害するのもロリータではなくクイルティである。読者を誤った解釈へとハンバートは誘い込もうとしているのだと言ってもよい。

また、ロリータは性的に奔放であるだけでなく、実際に彼との性的関係に拒絶感を示してはいないということも強調されている。つまり、ハンバートは、ロリータとの性的関係について自分に瑕疵がないことを強調しようとしているのである。たとえば、『ロリータ』第2部2章における、ハンバートとロリータが第1回目の旅行中に滞在したモーテルの一室での場面を見てみたい。「とびきり熱帯のような午後」(165)、ハンバートは全裸で革の肘掛椅子に腰かけながら、膝のうえにロリータを抱きかかえている。「午後」を表す単語が複数形になっていることから、この挿話に類似した出来事が何度も繰り返されていたことが分かる。とりわけ目を引くのは、2人の心理状態のコントラストである。ハンバートは自ら

の身体に「巨大な」(165) という形容詞を付して、自らの身体性を強調している。さらに、「とびきり熱帯のような午後に」、「べとべとと身体を寄せる」(165) ことによって、ハンバートの汗ばんだ身体がより生々しく表現されていると言えるだろう。べとついた自らの身体にロリータを搔き抱きながら、ハンバートは「恍惚」(165) に浸る。しかしながら、ハンバートの恍惚にロリータは「無関心」(165) である。ロリータは鼻をほじくりながら新聞の娯楽欄に夢中になっているからである。つまり、ハンバートが身体的な「恍惚」に耽っているのに対して、ロリータは、身体性とは直接的に結びつかないイメージの世界に耽っているのである。ロリータにとってハンバートは、「わざわざどけるのも面倒な」(165) もの同然である。「鼻をほじくる」というロリータの身振りも、ハンバートとの性的関係を彼女が拒絶しているわけではないことを示しているかのようである。

だが彼女が平静を装っているだけだとしたらどうだろうか。言い換えるなら、ロリータは「普通」を取り繕っているだけなのではないだろうか。ここで言う「普通」とは、近親相姦など起こりえない実の親子がともに暮らすといった程度の意味に解されたい。ロリータにとっての「普通」をより詳しく考察するためには、彼女の文化的な選好性に注目する必要がある。先述したように、彼女は大衆文化から強い影響を受けている。それゆえ、ロリータの言動はしばしば同時代の大衆文化における振る舞いを反復していると考えられるのである。まずはロリータが用いる語彙に注目することにしたい。

ロリータが用いる語彙は公の場で用いることがはばかられる、乱れたものである。ロリータは、『ムカつく』、『サイコー』、『イケてる』、『ダサイ』、『ウザい』(65) といったスラングを多用していることからそのことが窺える。

しかし、言葉使いの乱れという問題は、ロリータの属人的な問題というよりも、彼女を取り巻く社会環境の問題としての面が強い。ナボコフはロリータの用いるスラングを調査すべく、バスで通学中の思春期の少女たちの習慣や態度や言葉遣いを創作メモに書き残していることからそのことは明らかである<sup>7</sup>。つまり、こうしたスラングは、『ロリータ』執筆当時のアメリカの若者によって広く共有されているものなのである。それゆえどのような社会環境がロリータの言動に影響を与えていたかを次に考察する必要がある。

先述したとおり、ロリータの言動に影響を与えているのは、大衆文化である。ロリータは「甘くて熱いジャズ、スクエアダンス、べとべとのチョコレートシロップをかけたアイスクリーム、ミュージカル、映画雑誌」(148)、すなわち、映画や雑誌やジャズやポップ・

---

<sup>7</sup> Wylie, 117.

ソングや広告などにおける言葉使いやライフスタイルを好んでいるからである。

そのなかでもとりわけ、映画がロリータに与えた影響は大きい。それというのも、彼女は映画女優になることを夢見ているからである。また、ハンバートとロリータは、全米を旅行した1年の間に、「150か200本ほどの映画を観て、頻繁に映画館に通」(170) っている。つまり2人は同時代のさまざまな映画を観るのである。1940年代は「ハリウッド黄金期」と呼ばれるほど、大手の映画会社が大規模で良質な映画を次々と生み出した時代でもある<sup>8</sup>。

それゆえ、フィルム・ノワールにたびたび登場する、男性の運命を破滅に導く女性「ファム・ファタール」をロリータが模倣していた面があったとしても何の不思議もない。たとえば、ガールスカウトにいるロリータをハンバートが引き取って2人が再会し、ホテル〈魅惑の狩人〉に向かう車中での場面にもそのことが垣間見える。つまり、こういうことである。ハンバートに対してロリータは、もう自分のことは構ってくれなくなってしまったと悲しげに言う。ハンバートがその言葉の真意を問いただすと、「だって、まだキスしてくれてないでしょ？」(112)と彼女は言う。そして2人はキスをするのだが、彼女のこうしたややませた言動は、ハンバートも言うように、「彼女の側からすれば無邪気なゲームであり、まがいもののロマンスの幻影を模倣した、少女じみたおふざけにすぎない」(113)。ハンバートに対するロリータの言動はときとして「まがいもののロマンス」を「模倣」したものにすぎないのである。他方、「彼女は口へのキス以外のあらゆる愛撫やあけすけな愛の行為を『べたべたロマンチック』とか『異常』だと考えてい」(133)る。物語前半におけるロリータは、「ファム・ファタール」的な女性の「ふり」をするのだが、それに「なる」ことはできない。ロリータという人物はこうした二面性を持って描かれているのである。

まとめると、「ドロレス・ヘイズ」という実名を持つ「ロリータ」という形象は、大衆文化や消費行動によるいわば文化的な生産物であり、かつ「ドロレス・ヘイズ」自身によって演じられたものでもある。そのうえで、ハンバートはそこにつけ込んで自らの欲望を成就しようとする。つまり、「ロリータ」という固有名詞はいわば仮面なのだと言ってもよい。

「ロリータ」という固有名詞が仮面であることを読み取らなければ、トリリングの言う「合法的なレイピスト」という撞着的な概念も浮上しうるのだろう。それほどにハンバートの語りはひとを欺くからである。言い換えるなら、「思慮深い友人、情熱的な父親、よき小児

---

<sup>8</sup> ロリータと映画の関係については次の文献を参考にした。若島正『ロリータ、ロリータ、ロリータ』作品社、2007年、106-142.

科医」を擬態的に演じるハンバート像を鵜呑みにし兼ねないのである。

## 2. 「擬態としての父」の綻び

「ロリータ」という固有名詞は文化的な生産物であり、かつ「ドロレス・ヘイズ」によって演じられる形象でもあり、ハンバートが作り出したものでもあることを確認しつつ、ハンバートの語りが自己正当化によって動機づけられていることを見てきた。しかしながらハンバートの自己正当化の語りには、所々で綻びが存在する。それは「擬態としての父」の綻びとも言うるものである。以下、この点について考察することにした。

ハンバートは自らにとっての理想の少女を「ニンフェット」(16)と呼ぶ。つまり、ハンバートのオブセッションをとおして、ある種の少女が「ニンフェット」になるのである。繰り返しになるが、この「ニンフェット」は、悲恋に終わった初恋の少女アナベルの蘇りであり、過去の再現前化である。

すなわち、ハンバートにとって「ニンフェット」は、彼の心象風景にほぼ等しい。たとえば、ロリータの母親シャーロットが交通事故死したのちに、ハンバートとロリータが再会する場面を見てみよう。ガールスカウトに参加していたロリータのもとをハンバートは訪れるのだが、再会したロリータの顔は「心に刻印されたものよりも可愛くないように」(111)彼の目には映る。この一節に読まれるハンバートの落胆は、彼にとって心象的なイメージがいかに生々しいものであるかを物語っている。だが、「瞬く間に」、ロリータは「ふたたび我がロリータになった——実際のところ、これまで以上に我がロリータになった」(111)と彼はつづける。シャーロットが他界したがゆえに、いまやロリータと彼とのあいだを隔てるものが取り払われたことからくる喜びが、「我がロリータ」を蘇らせているのではないだろうか。少なくとも、「ロリータ」と呼ばれる少女がふたたびハンバートのイメージに回収されたことだけはたしかである。それというのも、ハンバートが「我がロリータ」と呼ぶとき、それは生身のロリータを介して彼が幻視する虚像としてのロリータだからである。つまりハンバートが愛したのは、「形式的なヴェール(「ドロレス」)」(52)ごしに見えるロリータという幻想だと言うこともできる。「ドロレス・ヘイズ」という実名を持つ少女はあくまでも「形式的なヴェール」であり、実相ではないのである。そのことがはっきりと語られているのが次の引用部である。

こうして私は、恥ずべき、情熱的な、罪深い夢を繊細に築き上げてきた。それでも

まだロリータは安全——私も安全だった。私が狂おしく抱いてきたのは彼女ではなく、私自身が創造したもの、もう一つの、空想上のロリータだった——おそらくはロリータよりもっとリアルなロリータだった。それは彼女と重なり合い、彼女を包んでいる。私と彼女とのあいだに漂い、意志も持たず、意識もない——自分自身の生命さえ持たないのである。(62)

ロリータとは、「私自身が創造したもの」であるとハンバートが言うように、実在性を除いた幻想の少女を愛することが『ロリータ』の主題の一つを成しているのである。翻訳にもこのことが現れている。ウラジーミル・アレクサンドロフによれば、ナボコフ自身の翻訳によるロシア語版『ロリータ』において、「ロリータは無事に我が心象のなかにとらえられていた」という一節を、「ロリータの現実性は首尾よく削除された」<sup>9</sup>とナボコフは翻訳しているからである。つまり、ロリータとは、「ドロレス・ヘイズ」という実名を持つ北米の少女の「現実性」を捨象することによって得られる「心象」風景なのである。さらに、リーランド・ド・ラ・デュランタイによれば、同様の点が『アポストロフ』誌のインタビューにおいても強調されている。そこでナボコフは、ハンバートについて次のように語っている。

ハンバートの偏執的な眼差しの外部にニンフェットは存在しないのです。ニンフェットとしてのロリータは、ハンバートを破滅させるオブセッションをとおしてのみ存在するのです。これがこの奇妙な書物の本質的な側面なのです。(cited by Durantaye, 70)

「意志も持たず、意識もない——自分自身の生命さえ持たない」ロリータ像をハンバートが愛するということが、本作の「本質的な側面」を成しているとナボコフは言っている。すなわち、ハンバートにとっての理想のロリータ像とは、ハンバートの想像力の産物にほかならない。エレン・パイファーも言うように、「ロリータに対するハンバートの情熱は、臨床的ないし化学的な不調に起因するのではなく、彼の想像力の深さに起因する」<sup>10</sup>のである。

---

<sup>9</sup> Alexandrov 1991, 171.

<sup>10</sup> Pifer 1995, 311.

ハンバートの道徳的な葛藤を示す「語りの綻び」は、錯時法によって描かれてもいる。順を追って説明すると次のようになる。編年体で記された『ロリータ』においてさまざまな出来事が細部にわたって語られうるのは、ハンバートが驚異的なほどの記憶力を有しているからである。ハンバートが「きわめて良心的な記録者」(72)であると自称するのもそのためである。しかしこうして年代順に語られる物語に挿入的な逸話が差し挟まれている箇所、すなわち錯時法が用いられている箇所が散見される。とりわけ『ロリータ』第2部32章は、章全体が、年代的に統一性のない逸話を繋げた形で語られている。つまり章全体が錯時法で統一されているのである。では当該の章において何が語られているのだろうか。問題の章は次のように始まる。

私たちが最初に旅行しているあいだ——楽園の1周目——我が幻影を平穩に楽しむために、私は彼女にとってボーイフレンドでもなく、うっとりするような男性でもなく、友達でもなく、人間ですらなく、たんに二つの眼と1フィートの充血した筋肉でしかない——言及しうることだけを言及するのであれば——という、知覚せずにはいられない事実を無視することに固く決心した日があった。(283)

引用部においてハンバートは、本章第1節で見たような、ロリータにとっての魅惑の男性であり「情熱的な父親」(165)としての自画像を根底から覆す。そのうえで、自身の想像力の産物である「幻影」としてのロリータを平穩に「楽しむ」ために、ロリータの「現実性」を「無視することに固く決心」していたと告白しているのである。すなわち、ハンバートが告白しているように、「さもしい自己を慰めつつ、ロリータの精神状態を無視するというのが」(287) つねにハンバートの「習慣であり方法」(287)なのである。マイケル・ウッドが言うように、「ハンバートは、自己のオブセッションゆえにロリータをほとんど見ようとしない [中略] 彼の記憶力は理解力に優るのである」(115)。すなわち、本論第四章で触れた、「見ないこと」を許容することによって成立する「見ること」が『ロリータ』においても主題的に扱われていると言えよう。「見ないこと」を許容する「見ること」とは、言い換えると、認知的不協和である。認知的不協和とは、辞書によれば、「個人のもつある認知と他の認知との間に不一致・不調和が生じること。その結果、不協和を解消あるいは低減しようとして行動や態度に変化が起こる」ことを意味する。ハンバートの場合で言うと、道徳的葛藤を解消するために、彼はロリータを見ようとしないのである。

したがって、ハンバートは、ロリータについて語り尽くしているとは言い難い。それゆえテキストから読解可能なロリータ像は、つねにすでに訂正可能性に曝されている。つまり、「ロリータ」という仮面の向こう側にいるはずの「ドロレス・ヘイズ」が、テキストから読み取りうるロリータ像に疑義を唱えつづけているのである。「ドロレス・ヘイズ」という固有名詞を過不足なく埋め尽くす言葉が不在であることによって、「ロリータ」という固有名詞に関する言葉は宙吊りにされることになるのである。言い換えるなら、「ロリータ」に関する言葉は、ハンバートという屈折したファインダーをとおして映写された、「ドロレス・ヘイズ」の痕跡なのである

だがロリータは、「現実性」を捨象しようとするハンバートの言説に抵抗してもいる。いわば「ロリータ」という仮面には収まりがたい、「ドロレス・ヘイズ」としての抵抗の身振りが見受けられるのである。たとえば、2人の旅の宿泊先における次のような場面にもそれは読まれる。

「可哀想に、どこの猫に引っ搔かれたんですの？」私にとりわけ魅了されてしまう、肉づきがよく、鼻持ちならない美しい大人の女が、ローと約束したダンスが控えているディナーの席上の「ロッジ」で、私にそう問いかけてくるかもしれない。私ができるだけ人から遠ざかっていた理由の一つがこれで、他方ローはといえば、自分の軌道に多くの潜在的な証人を可能なかぎり引きつけようと全力を尽くしていた。

(164)

おそらくハンバートの顔には、一目でわかるようなひっかき傷がいつもついていたのでろう。それゆえ、「可哀想に、どこの猫に引っ搔かれたんですの？」と言って近づいてくる女性がいるかもしれないとハンバートは勘繰っているのである。彼の顔についたひっかき傷は、もちろんロリータがつけたものである。彼女は「潜在的な証人」に助けを求めているのである。

さらに、次の一節には、ハンバートに対して実際に抵抗しているロリータの姿が描かれている。『ロリータ』第2部14章において、ハンバートとロリータが喧嘩をする場面である。ハンバートに対してロリータは「印刷できないこと」(205)をどなりつける。ロリータの言葉はハンバートの校閲によって削除されているが、彼女が抵抗しているのは窺える。また、ロリータの表情は次のように語られている。「あんたなんか嫌い」と彼女は言った。怪物のよ

うな表情を私に向け、頬を膨らまし、悪魔的な破裂音を発した」(205)。「怪物のような表情」という言葉からも分かるように、ロリータが憤慨している様子をハンバートは戯画化して描いている。言い換えると、ロリータは喜劇的に描かれている。そうすることによって、ロリータの怒りは取るに足らない子どもの問題としてハンバートは片づけようとしているのである。しかし、つづく一節を読めば分かるように、ロリータはハンバートからの脱出を望んでいるのである。

うちに住んでたとき何度もあたしを犯そうとしたと彼女は言った。あんたがお母さんを殺したってこと分かってるんだからと彼女は言った。誰とでも寝てやるし、あんたに口出しさせないんだからと彼女は言った。うえに行きなさい、隠し場所を教えなさいと私は言った。私はごつごつした彼女の腕を掴み、彼女はあっちこっちに手首を回したりねじったりしながら、頃合を見計らって何とか自由になるためにこっそり弱点を探していたのだが、私は彼女をきわめて強く捕まえていたし、実のところ、私の心臓など腐ってしまえといまでは思うほどかなり手ひどく彼女を痛めつけていて、1度か2度、彼女はあまりにも暴力的に腕を引っ張るので、私は彼女の手首が取れてしまうのではないかと不安になり、そのあいだじゅうずっと彼女は私を睨みつけ、あの忘れられない両目には冷たい怒りと熱い涙がもがき、我々の声が電話を濡れさせていて、呼び出し音に私が気がついたとき、彼女はすぐに逃げ出した。

(205)

ハンバートによって「かなり手痛い思い」をさせられているにもかかわらず、ロリータは抵抗をつづける。「冷たい怒りと熱い涙がもが」いているロリータの瞳は、ハンバートに対する彼女の抵抗の意志を物語ってもいえるだろう。

ハンバートへの抵抗は、彼からの脱出を企図するものであることが徐々に明らかになる。たとえば、『ロリータ』第2部7章の冒頭を見てみることにしたい。ここでは、ハンバートとロリータとの性的関係における金銭問題について触れられている。ハンバートは「我が女学生のニンフェットが私を奴隷にしていた」(183)と語る。あたかもロリータが奴隷主然としてハンバートを都合よく支配していたかのように、他責的な言い回しが用いられていることを確認しておく。そのうえで、「基本的な務め」(183)を果たすことを条件に毎週21セントから5ドルがロリータに支払われていたことが述べられている。また、ハンバートは

この挿話を「ロリータの道德心の明白な低下」(183)として語る。つまり、性を金銭で売買することは不道德であるという考えが、ここでのハンバートの「語り」の潜在的なロジックとして働いている。果たしてそれが本当に不道德であると言えるのかどうかは、ここでは問題ではない。重要なのは、ロリータを「不道德な」人物としてハンバートが読者に訴えかけようとしているという点にあるからである。しかしロリータが、こうした行為に及ぶようになったのは、ハンバートの抑圧から脱け出すためである。すなわちロリータは、「財布の中にたった50ドルさえあれば、ブロードウェイかハリウッドまでなんとかしてたどりつけると計算していた」(185)のである。

ハンバートからの脱出においても、やはりロリータ自身による「ロリータ」の模倣という演技が重要な役割を果たしている。つまりこういうことである。本章第1節でも触れたように、ロリータの言動には演技的な側面がある。そして、これもまたすでに述べたように、ロリータの夢は映画女優として芝居を演じることでもある。他者を模倣するという振る舞いがロリータという形象を形作っているのである。そのうえで、演劇に対する彼女の情熱が最も強くなるのが、ハンバートとロリータの2度に渡る旅行のあいだに半年ほど過ごしたピアズレーという町でのことである。ロリータは私立のピアズレー女学校に通い、同校の演劇部に所属し、「春が来てセイヤー街が黄色や緑やピンクで染め上がる頃にはもうロリータは取り返しがつかないほど舞台に夢中になってい」(200)るからである。ロリータが所属する演劇部は、ハンバートとロリータが最初の夜を過ごしたホテルと同名の劇作『魅惑の狩人』の練習をしている。この作品の作者は、のちにロリータを連れ去ることになる劇作家キルティである。そしてキルティはロリータの演劇部のリハーサルを見学しにやってくる。このとき、やがてハンバートからの逃避行をすることになる2人が出会う(正確に言うと再会する)ことになるのである。つまりピアズレー女学校の演劇部への入部は、ロリータのその後に大きな影響を与えたという意味で、物語上、転回点をなしているとも言う。だがこの場面が重要なのは、キルティとの出会いが果たされるからだけではなく、ロリータの演技力がハンバートを巧みに騙すほどに熟達するからでもある。どういうことだろうか。

それは劇作家キルティの描いた筋書きによる支えがロリータを女優として振る舞わせるという事態にほかならない。ロリータとハンバートがピアズレーを離れ、やがて2度目の全米旅行に出かける契機を生むことになる喧嘩の場面にもそのことは表れている。週に2度のピアノのレッスンをロリータがさぼっていたことを知るに及んだハンバートは、ロリ

一タに恋人ができたに違いないといみじくも推測し、嫉妬にかられて彼女に詰問したのがきっかけとなって2人は大喧嘩を始める。この大喧嘩とは、先に見た、「冷たい怒りと熱い涙がもが」いている瞳をしてロリータがハンバートに抵抗していた場面を指す。家を飛び出したロリータを自宅から半マイルほど離れた電話ボックスでハンバートは発見する。ロリータは急いで電話を切り、次のように言う。「家にいるあなたに電話しようとしてたの [省略] 重大な決意をしたの。でもその前に1杯おごってよ、パパ」(207)。コーラを飲み終えて家路へと辿りながら2人は次のようなやり取りを交わす。

「ねえ」私の横で自転車にまたがり、ぴかぴかと黒光りしている歩道に片足をこすりつけながら彼女は言った「ねえ、わたし決めたの。学校を辞めたい。あの学校やだ。演技もやだ、ほんとに嫌なの！ぜったい戻らない。別のを見つける。すぐ出発しましょう。また長い旅に出るのよ。でも今回はわたしが行きたいところに行かせて？」

私はうなずいた。我がロリータ。

「わたしが選んでいい？それでもいい？」私のそばでほんの少しよろめきながら彼女が聞いた。フランス語を使うのはいい子にしているときだけ。(207)

ロリータが電話で話していたのはキルティである<sup>11</sup>。キルティが何らかの指示をロリータに与えていたのだろう。この一節において修飾語のない第三文型（「わたし決めたの。学校を辞めたい。あの学校やだ。演技もやだ、ほんとに嫌なの！ぜったい戻らない。別のを見つける」）の不自然なほどの反復はあたかもキルティの筋書きの骨子を棒読みしているように見える。

いずれにせよ、ロリータが演技をし、ハンバートがその演技に気がつかないのは明らかである。キルティと電話していたにもかかわらず「家にいるあなたに電話しようとしてた」ふりをロリータが演じ、そうした演技の結果としてハンバートの胸に「嗚咽の嵐」(207)がこみあげることになるからである。さらに、ロリータは自宅の玄関ホールでセーターを脱ぎ捨て、髪をゆすりながら両腕をハンバートに差し伸べ、片膝を上げてこうも言う。「2階まで抱いて行ってよ。今夜は何だかロマンチックな気分なの」(207)。いまやキルティを恋人に持つロリータが「ロマンチックな気分」をハンバートに抱くはずもないのだが、こ

<sup>11</sup> *Lolita*, 406.

の言葉に感極まったハンバートは「滝のような涙」(207)を流して歓喜するのである。

では「ロリータ」を演じるロリータは、ハンバートのもとを脱け出し、いったい何ものを演じることになるのか、あるいは何ものに「なる」のだろうか。また、それはもはや「擬態としての父」でさえないハンバートにどのような作用をもたらしうるのか。最後にこの点について考察されねばならない。

### 3. 見出された父

ハンバートのもとを離れ、ロリータはどこへ行ったのだろうか。もちろんキルティのもとである。そのことは2人が再会した場面において明らかになる。先述したとおり、キルティはハンバートとほぼ同年齢の著名な劇作家である。ラムズデールに住んでいた頃のロリータの部屋にキルティのポスターが貼られていたことから、彼女がキルティに憧れていたのが分かる。キルティと別れ、別の男性と結婚してもなお、ロリータにとってキルティは、「これまでに夢中になった唯一の人」(272)であり、「天才」(275)であり、「すごい人」(275)であり、「めっちゃ面白い」(275)人である。映画女優を夢見るロリータにとって、キルティは夢の世界の住人なのである。つまりロリータに対してハンバートがオブセッションを抱えているのと同様に、キルティに対してロリータはオブセッションを抱えているのである。しかし、結局、キルティに追い出されたロリータは、そのあと2年間ほどレストランなどで皿洗いをして生計を立て、そこでディックと出会うことになる。ではディックとはどのような人物なのだろうか。そこにはロリータのどのような選択が反映されているのだろうか。

まず確認しておきたいのは、ロリータとディックとの生活が、キルティのように上流階級的でもなければ、ラムズデールにおけるロリータの少女時代のように中産階級的でもなく、はっきりと労働者階級であるという点である。彼女が住んでいる町は、「ニューヨーク市から800マイルほど離れたところにある小さな工業都市」(267)であり、「陰気な一角に、害虫だらけの野菜園、掘立小屋、灰色の小雨、褐色の泥、もくもくと煙を吐くいくつかの煙突」(269)がその光景を形作っていることからそのことは明らかである。ロリータの姿にも生活の変容が刻まれている。3年ぶりに再会したロリータは「すぐにわかるくらい大きくお腹が膨れてい」(269)て、「頭は前より小さく見え [省略]、そばかすだらけの青白い頬はへこんでおり、剥き出しになった脛や腕の日焼けは失せて産毛が覗いている」(269)。また、彼女は「茶色い袖なしのドレスにフェルト製のたるんだスリッパを身に着け

ている」(269)。母親と2人で生活していたときや、ハンバートと一緒にいたときに比べて、ロリータの顔はやつれきっており、その生活はやはり明らかに貧しいものになっている。すなわち、本章第1節で見たような、「理想の消費者」としてのロリータの面影はもはやない。以前の生活とは異なり、部屋には映画雑誌もレコード・プレーヤーもなく、あるのは「ロッキングチェアと長椅子(夜10時以降は彼らのベッド)」(270)のみであることからそのことは明らかである。

それにもかかわらず、第二次世界大戦の傷痍軍人であるディックとの生活は幸福であるとロリータは考えている。ディックに対するロリータの思いが語られている唯一の文章にそれは読まれる。

彼女は、言ったとおり、話しつつけていた。いまやくつろいでしゃべっていた。わたしが夢中になったことがあるのはあのひと [クイルティ] だけ。ディックは? ああ、ディックはいいひとよ、いっしょにいるととても幸せだし、でもそれとは別の話。  
(272)

ロリータが夢中になった唯一の人間がクイルティであったのに対して、ディックはそれとは別の形で愛すべき「いいひと」であると彼女は言っている。言い換えるなら、ロリータにとってディックは、「夢中」になることはなくとも「いっしょにいるととても幸せ」になることのできる「いいひと」なのである。

ロリータはディックで妥協したわけではない。「酒と薬ばかり」(276)で「セックスに関しては完全に異常」(276)なクイルティの性的な要求に対して、「愛してるからそんなことしたくない」(276)と言い放った挙句にロリータは追い出されるという事態の推移からもそのことは明らかである。あるいはハンバートから何とかして脱け出しえたという物語の展開を挙げてもよい。つまり、彼女は「愛」の問題に関して妥協することはないのである。

そのうえで、ディックは、ハンバートとは対照的な人物として描かれている。他者の苦痛に対する両者の振る舞いにもそのことは明らかである。先述したように、ハンバートは他者の苦痛に何の関心も示さない。彼は自らのオブセッションやそれを言語化するときのみ鋭敏な感性を示すからである。しかし、ディックは他者の苦痛に敏感な人物である。そのことは同じく第二次世界大戦の傷痍軍人である隣人のビルの手助けをするために電線

工事を行う人物としてディックが初めてテキストに姿を現すという事態にも明らかである。すなわち、太ったビルには片腕がなく、そのうえ、残った腕の指も残り少ない。それゆえ、ビルには困難な手仕事をディックが引き受けているのであり、その振る舞いにはビルに対する配慮が見受けられるのである。

それだけではなく、ハンバートとディックとのやり取りにおいても、両者の対照性がきわだっている。これから見るように、ハンバート自身もそのことを認めていることからそのことは明らかである。ビールを飲みに来たディックとビルは、一とおりハンバートに挨拶をし終わると、ビルの指から出血しているのにロリータが気づき、治療のために彼女はビルを台所へ連れて行く。ハンバートがロリータの実父であると思い込んでいるディックは緊張して口を開くことができない。2人のあいだに流れる沈黙を破るのはハンバートである。

「それで」と私は言った。「君はカナダに行くんだね？」

台所で、ビルが何か言ったかしたせいで、ドリーが笑っている声がした。

「それで」と私は大声を出した。「君はカナダに行くんだね？カナダじゃなくて——私はもう1度大きい声を出した——「もちろんアラスカだ」

彼はグラスを手にしながら、賢者のような表情でうなずき、それから答えた。「たぶん、[ビールの] 缶の切り口で怪我したんですよ。イタリアで右腕をなくしたんです」(274-275)

ロリータが「特別な大声」(273)で話しかけねばならないほど第二次世界大戦において聴覚を損傷したディックはハンバートのセリフを的確に把握できてはいない。あるいはまた、ハンバートの英語の発音に訛りがあることが、ディックの聞き間違いを引き起こしたのかもしれない<sup>12</sup>。すなわち、秋草俊一郎が指摘しているように、ハンバートもビルの指を案じているはずだとディックは思いなしているのである<sup>13</sup>。おそらく、ディックは、「カナダ」“Canada”を「缶」“can”、「アラスカ」“Alaska”を「あらあ」“alas”という悲嘆を表す語彙と聞き違えている。言い換えるなら、ディックの的外れな返答に見られるのは、他者の苦痛に対する共感である。繰り返しになるが、これはハンバートにほとんど欠如した感情

<sup>12</sup> ハンバートの英語に訛りがあることについては、たとえば次を参照。Lolita, 273.

<sup>13</sup> 秋草, 189-190.

である。ハンバートは、「不干涉という精神衛生をつねに好む」(287)からである。大工仕事をやる彼の手もまた、ハンバートの手と対比的なものとして描かれている。それだけではなく、ハンバート自身もその対照性に気がついていもいる。自分の「よこしまな哀れな手」(274)は、「あまりにも多くの身体をあまりにもひどく傷つけてきた」(274)のに対して、ディックの「指の爪は黒く、割れているが、指骨、手根骨全体、頑丈で均整のとれた手首は、私のものよりずっと、ずっと、すばらしい」(274)と語られていることからそのことは明らかである。

では他者と協同して生きる人物として描かれているディックをロリータが選択するということは本作においてどのような事態を示しているのだろうか。それは良き父を見出す身振りであるとひとまず言うことができる。言うなれば、ロリータが失踪したとき初めてハンバートを感じる「孤独」(258)とは対置さるべき連帯感によって結ばれた共同体における父である。物語結末部における鉦山町の描写は、この意味での共同体を讃美するものとして読むことができる。

読者よ！私が聞いたのは子どもたちの遊び声のメロディにほかならず、ただそれだけで、空気はどこまでも澄み渡っていたので、溶け合わさった声の蒸気のうちに、壮大にして微小な、遠くして魔法のように近く、率直にして神々しいほど謎めいている——ときおり聞こえてくるのは、まるで解き放たれたかのように、まばゆい笑い声が明瞭にわっと湧きおこる音や、バットの音や、おもちゃのワゴンのがたごとという音だったが、それらはみなあまりにも遠くて、軽くエッチングで描かれた通りのどんな動きも目で見分けることができなかった。私が立っている高い斜面から、その音楽的な震動を、背景をなしているある種の控えめなささやき声とともに個々の叫び声のまたたきを耳にしていようやく分かったのは、絶望的なまでに痛ましいのは私のそばにロリータがいないことではなく、この和音に彼女の声が混じっていないことだった。<sup>14</sup> (307-308)

---

<sup>14</sup> ここに描かれている鉦山町は、ナボコフが1951年7月頃、コロラド州南西部のテルライドで目にした光景がもとになっている。つまりナボコフが経験したアメリカなのである。1951年9月初旬にエドマンド・ウィルソン宛に送られた書簡のなかでこのときの様子が述べられている。「サン・ミゲル山地(コロラド州南西部およびその一帯)とイエローストーン公園付近での経験を話したかどうか定かでない。私はテルライドに行った(恐ろしい道のりだったが——果てしなく魅力的で、古めかしく、まったく観光客がいない鉦山町で、気立てが良く魅力的なひとでいっぱい——9000から10000フィートはあるそこからハイキングをすると、町やトタン屋根や自意識過剰なポプラの樹が、巨大な花崗岩でできた山々へと連なる行き止まりになっている谷の平らな底部におもちゃのように横たわっていて、聞こえるものといえば、町の通りで

先述したように、この場面は作品の結末部に現れる。しかし、時間の経過に即して言うと、ディックと結婚してドリー・シラーとなったロリータにハンバートが再会する以前に起こった出来事である。つまり、この時点においてハンバートは、ロリータが「一緒にいても幸せ」なディックとともに生活し、妊娠もしていることを知らない。それゆえ、ハンバートは「彼女の声とその和音に加わっていない」と考えているのである。あるいは、この記憶を想起する時点においても、ロリータは「和音」に加わっていないとハンバートは考えているとも解しうる。先述したように、ハンバートはロリータを「カルメン」と呼んでいるからである。すなわち、ジプシーであるカルメンにせよ、バスク人であるドン・ホセにせよ、いずれもスペインにおける異邦人ないし少数者であるがゆえに「和音」には加わっていないと解しうるのである。しかし、実際には、ロリータはディックとともに「和音」に加わっている。ロリータはディックやビルとともにつましいながらも支え合って生きているからである。すなわち、この「和音」に参加するということこそ、ロリータがディックを選択した意味にほかならない。

ロリータに対してハンバートがなしえた最良の振る舞いとは、養父として彼女を育てあげ、この「和音」へと参加させることなのである。『ロリータ』第2部32章の末尾において、ハンバートが次のように語っていることからそのことは明らかである。

だがこの話の恐ろしいところは次の点にある。われわれの特殊で獣じみた共同生活のあいだに我が保守的なロリータに徐々に明らかになっていったのは、最も惨めな家族生活でさえも近親相姦のパロディよりはましということであり、長い目でみれば、それこそ私がこの孤児に与えうる最良のものだったのである。(287)

ロリータという「孤児」にハンバートが「与えうる最良のもの」とは「近親相姦のパロディ」とは無縁の「家族生活」である。それゆえ、『ロリータ』においては、養子縁組が異化されていると言えるだろう。すなわち、養子縁組こそ、亡命者ないし移民たるハンバートが築きうる最良の社会的な紐帯であることが強調されているのである。

こうした養子縁組は、モダニズム文学に広く見られる特徴でもある。『世界・テキスト・

---

子どもたちが遊ぶ声だけだ——実に素晴らしい!) 目的はただ一つ、カンザス州の洪水や嵐を通り抜けて私を車で送ってくれた英雄のような妻は反対もしなかったのだが、8匹の雄を使って以前論じたことのある蝶の標本をもっとたくさん捕まえ、そしてその雌を発見することだった」。(The Nabokov-Wilson Letters, 294)

批評家』におけるエドワード・サイードによれば、生物学的な生産＝再生産にかかわる「血縁関係」ではなく、「血縁関係」を築きえない「養子縁組」が「高度モダニズムの世界にひしめて」(27) いるからである。ここで言う「養子縁組」とは、字義どおりの養子縁組のみならず、「子供のない夫婦、親のない子供、流産、それにどうしても結婚できない独身の男女など」(27) をも包含する概念である。サイードによれば、こうした「養子縁組」は、「血縁関係」に代わりうる新たな「社会的な連結条件」(27) を示すものでもある。

この新しい位階体制、あるいは（それが位階体制であるよりも共同体体制である度合いが強いののであれば）この新しい共同体制は、父親が先行者ということで息子や娘よりも偉大な存在であるのと同じように、個々の信奉者もしくはメンバーよりも偉大なのである。新しい養子縁組的秩序によって根拠を与えられた思想や価値体系や秩序は、総合作用を及ぼす体系的な世界観などはみな権威の担い手であって、その結果、ある文化的体系に類似するものが創設されるのである。かくして、血縁関係が自然の絆や自然の形の権威——服従、畏怖、愛、敬意、本能的対立など——によって保持されていたとするならば、新しい養子縁組的な関係はこういった絆を個人関係を越えた形態に見えるもの——ギルド的意識、コンセンサス、集団意識、専門家同士の敬意、階級、優勢な文化の持つヘゲモニーなど——へと変えていく。血縁的体系は自然や〈生命〉の領域に属するものであるが、他方養子縁組は文化と社会にだけ属するものである。(サイード 1995, 31-32)

つまり、ハンバートがこの「和音」に参入するには、「養子縁組」を築きあげる以外にないということが『ロリータ』において異化されているのである。ダナ・ドラグノユーが論じているように、ハンバートが犯しつづけるものとは、ロリータが有する自然権である<sup>15</sup>。彼女が論じているように、ロシアのリベラルなインテリゲンチヤは、アメリカ独立宣言に思想的な影響を受けている<sup>16</sup>。この意味での自然権を侵害しつづけるがゆえに、ハンバートは「養子縁組」を築きえないのである。ロシア・フォルマリストとの親和性が高い作家でもあったナボコフは、『ロリータ』というテキストに文学的な技巧の数々を凝らすことによって自然権を徹底的に異化しているのだとも言える。

---

<sup>15</sup> Dragunoiu, 82-141.

<sup>16</sup> Dragunoiu, 112.

たしかに、この鉱山町の描写は、やや美化され過ぎているようにも思われる。『ロリータ』において、労働者階級の苦難は、貧しいということ以外に具体的に描写されていないからである。また、彼らはなぜ労働者階級に属さざるをえないのかということに関する政治的・社会的な背景も描かれてはいない。さらに、近代家族のなかで女性が蒙っている抑圧も不可視のままである。すなわち、概して、『ロリータ』はアメリカ社会を外側から描き出していると言える。ハンバートと鉱山町とのあいだにある隔たりは、『ロリータ』とアメリカとのあいだにある距離を反映しているのである。

しかし、この場面において示唆されているのは、1950年代前半におけるアメリカ社会の全般的な擁護ではないように思われる。『ロリータ』にはアメリカ社会に対する批判も汲み取ることもできるからである。『ロリータ』の脇役たちが、アフリカ系やユダヤ系を「標準以下」(82)のアメリカ人として差別していることからそのことは窺える<sup>17</sup>。つまり、引用部における「和音」は、「標準」的なWASPが排他的に享受する特権であることがほのめかされてもいるのである。すなわち、同場面においては、根なし草のように孤絶したハンバートの視点をとおして、共同体を形作る正規の構成員であることが讃美されているのである。

こうした留保があるとはいえ、ロリータがディックを選んだ意味は大きいと結論づけたい。たしかに、彼女は最終的に近代家族に丸く治まろうとする点において、1960年代のアメリカにおいて要求された新しい女性像を先取るものではない。しかし、労働者階級の生活を選択し、中産階級の生活が供給する心地よさを捨てることは容易にできることではないだろう。たとえば、しばしば「原ロリータ」と呼ばれることもある『暗闇のなかの笑い』(初版『カメラ・オブスクーラ』1933年、英訳版1938年)における16歳の少女マーゴは、男が与えてくれる、映画に出てくるような物質に囲まれている生活を失うのをあまりにも恐れているがゆえに、どんなリスクも犯そうとはしない<sup>18</sup>。あるいは、アメリカにおける『ロリータ』の出版年と同様、1958年に発表されたトルーマン・カポーティ<sup>19</sup>の中篇「ティファニーで朝食を」におけるホリー・ゴライトリーは、恋人に捨てられアフリカに新天地を見出しつつも、中産階級の生活にこだわりつづけもする。また、フィリップ・ロス<sup>20</sup>の中編『さ

---

<sup>17</sup> Boyd 1991, 242.

<sup>18</sup> *Laughter in the Dark*, 76.

<sup>19</sup> トルーマン・カポーティ (1924-1984) は、アメリカの小説家。代表作に『遠い声、遠い部屋』(1948)や『冷血』(1966)などがある。

<sup>20</sup> フィリップ・ロス (1933-) はユダヤ系アメリカ人の小説家。代表作に『ポートノイの不满』(1969)などがある。

ようならコロンバス』(1959)におけるユダヤ人女性ブレンダは、恋人を捨てて中産階級の生活を選択するのである。こうした点から言っても、ロリータの選択は決断と呼ぶのがふさわしいものでさえある。ロリータの決断は、ハンバートやクイルティがなりえなかった「良き父」として、ディックを浮上させているのである。

## おわりに

これまでの議論において見てきたように、『ロリータ』には、それまでのナボコフ作品には見られなかった父親の姿が描かれている。その父親とは、血のつながりのない父親である。ハンバートとロリータとのあいだにおける疑似的な父子関係は、ハンバートの性的欲望によって終始失敗しつづける。

他方、語り手ハンバートにはほとんど繋がりのないアメリカ人の他者が理想的な父親として描かれているのである。ディックや鉱山町のひとびとなどがそれである。

本論で見てきたように、『賜物』から『記憶よ、語れ』にいたるまで、ナボコフ作品に登場する理想的な父親とは、ほとんどの場合、主人公の父親を意味した。言い換えると、親族関係のうちに模範的なモデルとしての父親像が見出されているのである。しかし、『ロリータ』における、理想的な父親はいささか位相を異にする。一方で、アメリカで生きるひとびとのうちに理想的な父親が見出され、他方で、亡命者ないし移民が父となりうる道が養子縁組という形に見出されてもいるからである。たしかに、アメリカで生きるひとびとを描写する際に、アメリカ社会の内側からの視点が欠如していることはいなめない。しかし、ナボコフ作品を通観するとき、このことの意味は大きいと言いうる。地縁や血縁を超えた結びつきが模索され始めているように思われるからである。この問題は、次章で扱う『プニン』においても顕著に見られる。それというのも、『プニン』においては、血のつながりのない良好な父子関係が描かれているからである。

## 第六章 父としての振る舞い——『プニン』

### はじめに

これまでの議論からも明らかなように、ナボコフの長編小説における成人男性の主人公たちは、あたかも父親になったり父親であったりする資格が剥奪されているかのような生を運命づけられている。前章で取り上げた『ロリータ』の主人公ハンバート・ハンバートもまたしかりである。ハンバートはロリータを性的な対象としてしかほとんど見ようとしなない。それゆえ、ロリータの養父であるにもかかわらず、彼は父親としての役割を引き受けようとはせず、ただひたすら彼女を性的に搾取しつづける。そのうえで、彼女に対する罪の意識を感じつつも、押し殺しつづけるのである。だが時ならぬロリータの失踪劇がハンバートに再帰的なまなざしを導入する。そして彼は鉾山町で働く炭鉱夫の姿のうちに、自分がそうあるべきであった理想的な父親像を見出すかのような叙述を行うのである。

だが、ナボコフの長編小説における父としての資格が剥奪されているかのような成人男性の主人公たちは、つねに一定で停滞しているというわけではない。この点もすでに何度か指摘しているが、いまいちど振り返っておこう。ごく大雑把に言って、本論第一章の『賜物』から『ロリータ』へと向かうにつれて、父親としての役割を引き受けるという問題が前景化しているのである。換言すれば、いかにして理想的な父親でありうるか、あるいはありえたかという問題に成人男性の主人公たちは向き合わざるをえない事態が描かれているのである。ナボコフの自伝とて例外ではない。亡命先のアメリカにおいて家族が幸福に暮らすことが期待されつつ、本自伝は閉じられているからである。では本章で扱う『プニン』はどうか。これまでの議論を考慮に入れたとき、本作はどのような布置に収まるだろうか。これが本章の問いである。

議論を予告的に示しておく、『プニン』における成人男性の主人公である亡命ロシア人プニンは、少年ヴィクターの父親としての役割を引き受ける。しかもたんなる父親ではない。つまり、実の子でもなければ、正当な養子でもない他人の子どもヴィクターの父親という役割をプニンは引き受けるのである。本章の結論部においてこのことの意味を問わねばなるまい。だが結論を先回りして言えば、『プニン』において父を引き受けることは、いわば歴史への回帰を表している。

より具体的に言うと次のようになる。プニンは、虐殺された元恋人であるユダヤ系ロシア人ミーラを「決して思い出さないよう自分自身に言い聞かせ」（134）つつ、この十年間を

過ごしている。プニンがミーラを思い出そうとしない理由は、「ミーラの死のような出来事が起こりうる世界では生きつづけることはできないからである」(135)。つまり、プニンは、「苦痛の歴史」(168)としての「人間の歴史」(168)から目を背けようとする。しかし、物語の結末部において、プニンは「長年、温めてきた新しくて素晴らしい授業」(168)を実行に移そうとする。この「新しくて素晴らしい授業」とは、「苦痛の歴史」としての「人間の歴史」を扱うものにほかならない。すなわち、物語の結末部において、プニンは歴史と向き合おうとするのである。プニンのこの歩み出しが、少年ヴィクターとの関係にまつわるものであることを指摘することができれば、歴史に回帰する父としてのプニンの様態を明らかにすることができるだろう。

議論は次の手順で進められる。まず、本節において『プニン』の出版までの経緯やあらすじなど、議論の下地となる背景知識に触れる。次に、第1節では、亡命ロシア人プニンがアメリカにおいて置かれている社会的な関係について考察する。第2節では、プニンを公私にわたって知悉していると思しき語り手について考察する。第3節ではプニンの私的な関係を中心に考察する。

まず、本作が執筆され出版されるにいたる経過を素描したい。『プニン』は、ナボコフが『ロリータ』を執筆していた1950年か翌年頃に構想されている。ナボコフは自分の長編小説を雑誌に連載して発表することはほとんどなかったが、本作はその大部分が雑誌『ニュー Yorker』に連載されたナボコフ唯一の長編小説である。雑誌連載した主な理由は、原稿料を得て生活費の足しにしたいという経済的なものだった。連載時期は1953年11月から1955年11月までの2年間にわたっている。完成版の書物の第1章・3章・4章・6章にあたる部分が掲載された。書物にまとめられて出版されたのは1957年である。

1954年2月の時点では、10章構成になる予定であった<sup>1</sup>が、最終的には7章構成に収まっている。雑誌掲載の如何に関わらず、7章すべてにタイトルが付されている。詳細は以下のとおりである。第1章「プニン」、第2章「プニンはずっと独身であったわけではない」、第3章「プニンの日」、第4章「ヴィクター、プニンに会う」、第5章「松の木のしたのプニン」、第6章「プニン、パーティを開く」、第7章「私はプニンを知っている」。完成版では、これらのタイトルが取り外され、たんにアラビア数字が表記されているのみである。各章は、独立した作品としても読むことができ、なおかつ、一見したところ物語性が希薄なため、同じ登場人物が現れる短篇集と捉える批評家もいた。しかしナボコフはこれに反論してい

---

<sup>1</sup> *Selected Letters*, 143.

る<sup>2</sup>。本作はあくまでも長編小説として書かれたものであると作家は主張するのである。本論もこの立場を取っている。それというのも、本作のあらすじを次のようにまとめることができるからである。

『プニン』のテーマをあえて一言でいうと、アメリカへの同化を望む亡命ロシア人プニンの悪戦苦闘である。もう少し詳しく見てみよう。本作の主な舞台は、1940年代半ばから1950年におけるアメリカ東部ニューヨーク州に位置するウェインデルという架空の町である。主人公のティモフェイ・プニンは、1898年にロシアにおいて医者の子として生まれる。初恋の相手ミーラと蜜月関係を結ぶものの、内戦によって2人は引き裂かれる。やがてプニンは白軍に入隊してボリシェヴィキと戦ったのちに、ヨーロッパへ亡命し、第二次世界大戦を機にアメリカへ逃れる。彼はヨーロッパ時代に亡命ロシア人の精神科医リーザ（愛称）という女性と結婚し、やがて妻の不倫が原因となって離婚してからは独身のままである。彼はウェインデル大学で9年間、非常勤の助教授としてロシア語を教えることによって生計を立てている。プニンはいまだにアメリカでの生活に馴染めていないと嘆息している。彼の英語力は乏しく、アメリカの物質的な豊かさに驚きと困惑の入り混じった思いを抱いているからである。もうすぐパーマネントの職が得られるはずだと踏んだプニンは、物語の後半部において自宅を購入することに決め、アメリカに定住しようとするも、結局、後任の人物——本作の語り手——に職を奪われる形になってしまい、新天地を求めて出発するところで幕が閉じる。ひとまず以上のように梗概をまとめることができる。

あらすじからも分かるように、『プニン』は、ナボコフの長編小説のなかでは、相対的に穏当な作品であると言えるだろう。つまり、性的逸脱や暴力的な描写が全面的に展開してはいないという意味で穏当なのである。実際、物語の主要な部分を占めるプニンのアメリカ生活においては、1人の死者も出ることはない。当初の計画では、結末部においてプニンは死ぬ予定であったものの、決定稿では生き延びつづけるからである<sup>3</sup>。ゲンナジー・バラブタルロも指摘しているように、ナボコフの作家としての全キャリアにおいてこうした長編小説はほかにない<sup>4</sup>。

先行研究を大まかに分けると二つの類型がある。一つは、語りの戦略に関する議論である。もう一つは、作品に施されたパターンについて論じたものである。言い換えると、ど

---

<sup>2</sup> *Selected Letters*, 143.

<sup>3</sup> *Selected Letters*, 143.

<sup>4</sup> Barabtarlo, 600.

のような語りの工夫が凝らされているのか、語り手は何者なのか、そこから何を導き出すことができるのか、というタイプの議論が一方にある。他方で、本作に繰り返し現れるさまざまな事物は何を意味するのかというタイプの議論がある。本論は、しいて言えば、語りの戦略に関する議論にやや重心が傾いていると言えなくもない。それというのも、実子でもなければ正当な養子でもない少年ヴィクターの、いわば無償の父たる亡命ロシア人プニンが結末部において見せる歴史への回帰の身振りは、語られる主体から語る主体への移行を示唆しているからである。すなわち、主流社会によって語られる亡命者から、自ら歴史を語ろうとする亡命者への変化が見受けられるのである。まずはアメリカ社会においてプニンが置かれている状況を詳らかにしなければならない。

## 1. 嘲笑と同情

本節では、アメリカにおけるプニンの立ち位置を考察する。プニンにとってアメリカとはどのような場所なのだろうか、また、アメリカ社会はプニンに対してどのように振る舞い、プニンはどのようにそれに応答しているのだろうか。

多くの批評家が指摘しているように、プニンは喜劇的な人物として描かれている面がある。ここでいう「喜劇的な人物」とは、読者の笑いを誘うような間の抜けた失敗を繰り返す人物を指す。たとえば、作品の出だしを取り上げてみたい。クレモナという町での講演会に向かうべく、プニンは鉄道車両に乗車している。

その初老の乗客は、情け容赦なく走りつづける鉄道車両の北側の窓に面した席に座っていて、隣も空席、前面の2席も空席だったが、彼こそはティモフェイ・プニン教授にほかならない。(7)

この一節では、周りにほとんど誰もいない車両にプニンが座っている光景が描かれている。この作品を初めて読む読者には、なぜこの鉄道が「情け容赦なく」走りつづけているのかは分からない。しかし、再読する読者にはそれが分かる。すなわち、こののちに明らかにされるように、プニンは間違った列車に乗っているのである。つまり、列車が先へ先へと進むほど、プニンは取り返しのつかない失敗に近づいていくという意味で、「情け容赦ない」のである。

こうした失態をプニンが犯すのは、彼がぼんやりとした性格の持ち主だからではない。

むしろ事態は逆なのである。講演会の主催者は、プニンが会場にやってくるのに便利な列車を彼に伝える。しかし、「時刻表や地図や目録といった類のものなら何でも溺愛」(9) し、なおかつ「自分でスケジュールを考え出すことに特別な誇りを感じ」(9)るプニンは、時刻表を調査する。その結果、「ひと目を引かない参照符号」(9)によって、より便利な列車があるのを発見する。しかし、プニンが参照したこの時刻表は、実は5年前のものであり、それゆえ一部の路線はすでに廃止になっている。プニンが発見した列車もそこに含まれていたのである。たしかに、5年前の時刻表であることに気づかずにいたという意味では、プニンは不注意な人物であると言えるかもしれない。しかし、自ら時刻表を調べ上げている点を考えれば、彼は注意深くあろうとしているのである。語り手は次のように述べている。

おそらく彼はあまりに用心深い人物で、悪魔的な落とし穴がありはしないかとあまりに警戒怠りなく、あまりに痛々しいほど目を光らせていて、風変わりな周囲の環境(予測不可能なアメリカ)が彼を馬鹿げたへまへと巧みに誘い込むことがないようにしていたのである。ぼんやりしているのはむしろ世界のほうであり、あるべきものをあるべき場所にやるのがプニンの仕事なのである。彼の生活は無情な事物、すなわち彼が存在する領域に入ってくるやいなや、たちまちばらばらになったり、彼を攻撃したり、作動するのを拒んだり、意地悪く姿を消したりするものとのたえざる戦いなのである。(13)

つまり、プニンは、注意深くあろうとしながらも、はからずも不注意さが露呈してしまう人物なのである。「時刻表や地図や目録といった類のものなら何でも溺愛」しているにもかかわらず、プニンは、自分が現在いる場所を正確に把握することができず、また、時間を厳密に管理することもできない。そもそも、「スケジュール」という概念は、ある社会の文化的な環境に多かれ少なかれ根を下ろして初めて成り立つものだろう。馴染みのない、それゆえ「予測不可能な」環境において計画を立てることなどできはしないからである。自分で「スケジュール」を考え出すことに対して抱く「特別な誇り」とは、亡命者プニンが抱く悲願の表れの一つであるにちがいない。

これまでの議論からも明らかなように、プニンの滑稽な振る舞いは、しばしば文化的なコードを逸脱することによって生じる。先の例でいえば、熟慮の結果、間違った列車にプ

ニンが乗ってしまったのは、彼が「あまりに」用心深い性格の持ち主であることに起因していた。つまり、アメリカに住む平均的なひとびとと比較したときに露わになる彼の過剰さが、ここでいう文化的なコードからの逸脱である。そしてこうした文化的なコードからの逸脱は、プニンが異質な人間であることをほのめかしているのである。

文化的なコードからの逸脱は、プニンが用いる英語にも見られる。それというのも、先述したとおり、プニンにとって英語は「特別危険区域」(14)だからである。たしかに、物語内の時間が経過してゆくにつれて、プニンの英語は改善されてはゆく。「彼の英語は驚くべき速さで豊かになっていった」(40)という一文からもそのことが分かる。しかし、結末部に近い最終章6節においてもなおプニンは、彼「以外の誰も、卓越した模倣者でさえも」(189)真似できない独特な英語を使用しつづける。すなわち、プニンの英語は、文法や慣用表現や発音から逸脱した言語なのである。

たとえば、発音に失敗する例を見てみよう。第2章7節における次の場面である。ウェインデルにおいて、プニンはクレメンツ夫妻(夫ローレンスと妻ジョーン)の家に間借りしている。ある日、別れた妻リーザがプニンの家にやってくる。いまだにリーザを忘れられないプニンは、もしかしたらよりを戻せるかもしれないと期待を抱く。しかし、プニンのもとにリーザがやって来たのは、亡命ドイツ人の精神科医であるエリック・ウィンドと彼女とのあいだにできた一人息子ヴィクターのために貯金をして欲しいと頼むためだったことが間もなく判明する。つまり、金を無心しに来たのである。そしてリーザはプニンの金を「まるで母親から送金されたかのように」(57)して息子に渡すことになる。リーザにとってプニンは都合のいい男にすぎないのである。その日の夕方、買い物を済ませて帰ってきたジョーンは、食器棚を漁っているプニンに対して何をしているのかとたずねる。涙で顔がぐちゃぐちゃになっているプニンは次のように言う。「私は、ジョン、<sup>ねばねばしたおがくず</sup>ヴィカス・ソーダストを探しているんです」(59)。プニンは、「ジョーン」“Joan”と「ジョン」“John”の発音をうまく使い分けることができない。それゆえ、女性であるジョーンに対して、男性名「ジョン」をもって呼びかけてしまう。ここでの滑稽さは、プニンの英語が生物学的な差異の転倒を引き起こすことによって生じていると言えるだろう。「ヴィスカス・ソーダスト」についても類似したことが言える。プニンが実際に探しているのは、ウィスキーとソーダである。しかし、うまく発音することができない。その結果、「ヴィスカス・ソーダスト」、すなわち「ねばねばしたおがくず」と口にしてしまうのである。ウィスキーのソーダ割りという液体を、その性質とは異なる個体に変容させてしまうところに

滑稽さが生じているのではないだろうか。

読者に喜劇的な印象を与える文化的なコードからの逸脱をさらに見てみよう。次の引用部は、『プニン』第1章の冒頭部からである。「情け容赦なく」走る列車にプニンが乗っていることが語られたあと、プニンの容姿が細部にわたって描写される。

理想的に禿げ上がり、日焼けし、きれいに髭が剃られていて、褐色の巨大な頭部、鼈甲めがね（幼児のように眉毛がないのを隠している）、猿のような上唇、太い首、いくぶんきつめのツイードのコートに身を包んだ屈強な男性の胴体、といった具合に堂々と進んでいくのだが、最終的には、やや残念ながら、ひよろ長い一對の脚（こちらはフランネルで覆われ、脚は組まれている）、ひ弱に見える、ほとんど女性的な足で閉じるのである。(7)

鼈甲めがねをかけ、頭が禿げ上がっているプニンは、上半身と下半身が対照をなしている。すなわち、上半身ががっしりとして「男性」的であるのに対して、ひよろ長い下半身は「女性的」である。こうした対照性が滑稽な効果を生み出していると言えるだろう。だが、「男」や「女」を主語に冠しつつ述語形容詞を取るほとんどの命題が文化的な構築物であるのと同様に、ここで言及されている「男性」的な身体と「女性」的な身体もまたアメリカ社会に受容される文化的な構築物であると考えられることができるだろう。いずれにせよ、ここでもやはりプニンは、文化的なコードを逸脱する人物として描かれているのである。

こうしたどたばた劇を見た読者は、プニンの振る舞いに滑稽さを見て取る。しかし、喜劇的にも映るプニンの振る舞いは、亡命者であることと関連している。つまり、外国人であることに起因する生きにくさが、プニンの滑稽さを作り出す主たる要因の一つにもいるのである。つまり、その意味で、喜劇の裏面は悲劇になっている。

一例を上げよう。亡命者プニンは、根なしであることに対して鋭い感受性を持っている。言い換えると、根を持って生活するという標準的な状態から逸脱することに対して敏感に反応する。次の場面においてもそうである。『プニン』第2章4節において総義歯にしたプニンは、口腔内にわびしさを覚える。

その後、数日のあいだ、彼は慣れ親しんだ自分の一部を悼んでいた。彼は自分の歯をこんなにも溺愛していたことに気づいて驚いた。彼の舌、つまりつやのある丸々

と太ったオットセイは、使い古されてはいるがまだ安全な王国の輪郭を点検し、洞窟から入り江に飛び込み、突起物にのぼり、切込みに鼻をすりつけ、同じくらい古い裂け目のなかにある甘い海藻の切れ端を発見したりしながら、親しげな岩場のあいだをととても幸せそうにばたばた動いたりすいすい移動したりしたものだ。だがいまや目印となるものはなにもなく、そこにあるものと言え、巨大な暗黒の傷口、つまりそこを調査するのを恐怖と嫌悪感が禁じている前人未到の歯肉地帯だけだった。義歯がはめ込まれたとき、まるでにっこりとほほ笑むぜんぜん知らない他人の顎があてがわれた、あわれな頭蓋骨の化石になったようだった。(38)

読まれるように、「オットセイ」に見立てられた舌は、「使い古されてはいるがまだ安全な王国」たる歯を喪失する。すなわち、口腔内の王たるこの「オットセイ」は、亡命者の姿に重ね合わせられているのである。「オットセイ」の王国は、永久歯からなる王国である。言い換えると、この王国は、乳歯の時期や、乳歯すら持たなかった時期が考慮に入れられていない。すなわち、この王国は意識によって想像されたものなのである。想像されたものである以上、少なくともある程度は、想像しなおすことが原理的に可能である。次の引用部は、そのことを語っている。

10 日が経過した——すると突然、彼はその新たな器具を楽しみ始めた。それは新発見、それは曙光、それはしっかりと口いっぱいに広がった、有能で、石膏でできた、慈悲深いアメリカだった。夜、その宝物を特別な液体の入った特別なグラスのなかに入れると、それはにっこりと笑い、ピンク色とパール色をしていて、深海の植物相の美しい見本と同じくらいに完璧だった。(38)

義歯にした経験が誇張して描かれることによって滑稽な効果を生んでいる。彼にとって義歯は、「新発見であり、曙光であり」「慈悲深いアメリカ」である。そのうえで、「特別な液体」と表現される洗浄液に浸かっている義歯は、「にっこりと笑い、ピンク色とパール色」に輝いていたと表現されることによって美化されている。また、深海の植物と同じくらい「完璧」だったという表現に関しては、どのような意味で完璧なのかは判然としない。ただ、代用品の歯が申し分なく本来の歯の代わりの役を務めてくれていることにプニンが感激しているのは分かる。

「オットセイ」の新しい「王国」たる「慈悲深いアメリカ」は、「しっかりと口いっぱい」に広がっているものの、義歯であるため、取り外しが可能である。溺愛していたかつての「王国」の場所を、着脱可能な「慈悲深いアメリカ」が占めるという事態は、亡命者のアイデンティティのあり方をほのめかしているように思われる。着脱可能であること、言い換えれば、移動可能であること、あるいは、凝固しないこと、パラサイトしていないことが、亡命者プニンのアイデンティティの特徴としてあげられるのである。

先述したように、プニンの振る舞いに見られる特徴の一つが逸脱である。ここでいう逸脱とは、標準や規範からのズレを指す。これまでの議論からも明らかなように、こうした逸脱に対する読者の反応は、2種類に大別することができる。すなわち、喜劇的な反応と、悲劇的な反応である。言い換えると、プニンを笑いものにする観点とプニンに同情を寄せる観点である。あるいは、プニンを奇妙な外国人として捉える観点とプニンを哀れな亡命者として捉える観点であると言うこともできる。この点をさらに詳しく見てみることにしよう。

プニンに対するこうした二つの反応は、そもそもナボコフの企図に沿うものでもある。ブライアン・ボイドが指摘しているように、こうした人物造形は、セルバンテスの『ドン・キホーテ』に対するナボコフの応答なのである<sup>5</sup>。『プニン』第1章を執筆する1年前——『プニン』を構想する数ヶ月前——に、ナボコフは『ドン・キホーテ』を再読している。この再読は、のちに1冊の批評書に展開するほどナボコフに衝撃を与えた。ナボコフによれば、セルバンテスは残酷である。それというのも、セルバンテスは、ドン・キホーテの苦痛や恥辱を読者が笑いものにするのを許容しているからである。つまり、ナボコフは、プニンを滑稽な人物として描写する一方で、その苦難や恥辱を意識的に描いていたと考えられる。

また、本作が出版された当初から批評家たちによって指摘されてきたプニンの滑稽な振る舞いが持つ二面性は、本作の登場人物たちにも共有されている。まず、プニンを笑いものにする登場人物の代表格とも言えるコッカレルを見てみたい。「くすんだ金髪のイギリス人」(187)であるジャック・コッカレルはウェインデル大学英文科の主任教授である。『プニン』最終章6節における夕食の場面で、プニンの後任である語り手に対し、コッカレルは2時間休みなくプニンの物まねをしつづける。

私は疲れていたし、夕食のあいだじゅうフロアショーを楽しむことをそれほど強く

---

<sup>5</sup> Boyd1991, 271-272.

所望していたわけでもなかったのだが、ジャック・コッカレルのプニンの物まねが完璧の域に達していたことは認めなければならない。彼は少なくとも2時間ぶっとおしでやりつけ、私にすべてを見せてくれた——教鞭をとるプニン、食事をするプニン、女子生徒をいやらしい目つきでじろじろと見るプニン、バスタブの右うえにあるガラスの棚に軽率にも設置してその震動であわや落ちかけた扇風機の革新性について語るプニンを。(187)

読まれるように、コッカレルは約10年間、プニンの物まねをして笑いものにしつづける。コッカレルの物まねは、プニンの「すべて」を知りえたと語り手に思わせるほど「完璧の域に達して」いる。さまざまな場面におけるこうした物まねを「完璧の域」にまでいたるのを可能にしたのは、英文科主任教授コッカレルの執拗なまなざしにほかならない。たしかに、プニンの振る舞いを実際に観察しているコッカレルの姿はテキストには一切書かれてはいない。だが、プニンを嘲笑的に観察するコッカレルの瞳がなければ、ここで問題となっている物まねがなされうるはずもない。たんに教鞭をとり、食事をし、学生に視線を送り、ひとと話をするという、どんな大学教員にとっても日常的な振る舞いをしているだけであるにもかかわらず、プニンは執拗に観察の視線を浴び、笑いものとして消費されてしまう。プニンには絶えず排除のまなざしが注がれているのである。

コッカレルがプニンの物まねをすることは、大学の関係者にとって周知の事実である。彼らもまた、コッカレルが執拗に示す排除のまなざしと無縁ではないのである。プニンが下宿するクレメンツ夫妻の家で開かれたパーティの場面を見てみることにしたい。

かわいらしいグウェイン・コッカレルに話しかけていると、ジョーンはプニンの存在に気がついたのだが、彼は緑色のセーターを着込み、階段近くの戸口に立って、彼女に見えるようにタンブラーを高くかかっていた。彼女は急いで彼のほうに向かって行った——同時に彼女の夫は彼女にほとんどぶつかりそうになりながら部屋をよたよたと横切り、プニンに背を向けながらヘーガン夫人とブロレンジ夫人をその有名な芝居によって楽しませていた英文科主任ジャック・コッカレルを制止し、口元をふさぎ、完全停止に追い込んだ——コッカレルは大学内でプニンの物まねをする人間として、たとえ最高とは言えなくとも、最高の部類に属していたのである。

(36)

突然のプニンの登場に焦ったクレメンツは、ただちにコッカレルの物まねをやめさせる。プニンに見つかるのを恐れたためである。逆に言えば、プニンに見つかりさえしなければ、彼らはコッカレルの物まねを許容するのだということをこの一節は示している。また、コッカレルの物まねは「最高とは言えなくとも、最高の部類に属していた」という一節が明らかにしているように、プニンの物まねをする人物はコッカレル以外にも存在している。つまり先述した排除のまなざしはやはり広く共有されていたのである。そのうえで、プニンの物まねをすることによってプニンではないことを互いに確認し合う場が形成されていると言えるだろう。

なぜプニンはパーティ会場に現れたのだろうか。同じ屋根のしたで暮らしているにもかかわらず、プニンが当初パーティに参加していないのは、「これ以上アルコールをやらないことに決めている」(36) と言って誘いを断っていたためである。酒を断っていることとパーティに出席しないこととのあいだの因果関係は決して自明なものではない。あるいはパーティの出席者のなかにプニンにとって好ましくない人物がいたのかもしれないが、そのことを示すテキスト上の根拠は見当たらない。だが、ここで重要なのは、酒はもうやらないと言ってパーティの誘いを断ったプニンが、タンブラーを高く掲げて宴に姿を現したという事実にある。プニンは酒が飲みたくなかったのではない。そうではなく、部屋にあったタンブラーが汚れていて使用できないと訴えにきたのである。すなわち、不平を訴えにきたのである。この不平は、汚れたタンブラーにとどまらず、部屋のあちこちから漏れてくる隙間風や「階下から一言もろさず音が聞こえる」(37) ことにも及んでいる。つまり、物まねをするコッカレルやそれを見て興じているひとびとの声はすべてプニンに聞こえていたのである。パーティ会場へのプニンの参入は、彼らに対する静かな抗議にほかならない。

しかし、プニンはあくまでアメリカ社会に同化することを望んでいる。そのことは、「階下から一言もろさず音が聞こえる」というセリフの直前にプニンによってなされた次のような発言にも表れている。「あと2、3年もすれば [省略] 私もアメリカ人だと思われるようになるでしょう」(37)。これを聞いた周囲の人間たちはこぞって笑い声を上げるのだが、プニンはいたって真面目である。「アメリカ人だと思われるようにな」ろうとするプニンにとって、嘲笑的に扱われる事態に対して抗議するのは当然なことであるとも言えよう。

『プニン』というテキストにおいて、少数民族に対する排除の身振りが、主流社会の構成員による笑いという身振りとは分がちがたく描きこまれているのはこれまで見てきたとお

りである。ここでいう少数民族とは亡命ロシア人を指すということもこれまで見てきたとおりである。だが、『プニン』というテキストにおいて主流社会が排除する対象は亡命ロシア人にとどまらない。それというのも、ユダヤ人もここでいう少数民族に含みうるからである。この点について見てみることにしよう。『プニン』第6章9節におけるプニン主催のパーティの席上において、大学におけるプニンの擁護者であるドイツ文学科主任のハーゲン博士は、アイドルソン教授の妻についての話をみなに言いふらす。

部屋の窓際で、クレメンツは気難しげに地球儀をゆっくりと回していて、一方ハーゲンは、もっと打ち解けた場所であつたらきっと用いていたであろういつもの抑揚を注意深く避けつつ、しかめ面のクレメンツとご満悦のトマスに対して、プロレンジ夫人づてにハーゲン夫人が聞いた、アイドルソン夫人に関するつい最近の出来事を話していた。プニンがヌガー [ナッツをミックスした砂糖菓子] を盛った皿を持って出てきた。

「これは君のお上品な耳にはふさわしくない話なんだがね、ティモフェイ」ハーゲンがプニンに言った。プニンは常日頃「きわどい話」の肝がぜんぜん分からないと告げていたのである。「だがね——」

クレメンツは女性たちの輪にふたたび加わった。ハーゲンは先ほどの話を繰り返すし始め、トマスはふたたびにやにやし始めた。プニンは語り部に向かって手を振り、「勘弁してよ」を表すロシア式のジェスチャーをして言った。

「それと同じ話を 35 年前のオデッサで耳にしましたが、いったいどこが面白いのか私にはさっぱりでした」(159-160)

たしかに、引用部には「ユダヤ」の文字は現れない。ここに書かれているのは、「きわどい話」がどのような経路をたどってハーゲンが知るところとなり、今度はハーゲン自身がその「きわどい話」をさらに流通させ、拡散させているという事態である。しかも、ハーゲンは「いつもの抑揚」を意識的に控えつつ「きわどい話」をしているのであるから、「打ち解けた場所」における彼の「いつもの抑揚」はよりいっそうあけすけなものであろうことは容易に推測される。ではこの「きわどい話」の内容とはどのようなものか。

まず注目したいのがウクライナ南部および黒海北岸に位置する「オデッサ」において、この「きわどい話」をかつてプニンが耳にしたという点である。「きわどい話」と「オデッ

サ」を結びつけうる要素は、反ユダヤ主義だろう。オデッサはかつて人口の3分の1をユダヤ人が占める「ユダヤ人の都市」である。そして同時に、しばしばポグロムが発生し、1941年に起きたポグロムではわずか2、3日のうちに10万人ほどのユダヤ人が虐殺されているという意味で「ポグロムの都市」でもある。それゆえ、ロシア革命後のオデッサにおいて反ユダヤ主義的な言説をプニンが耳にした可能性は大いにありうるのである。

それだけではない。ナボコフは担当編集者であるキャサリン・ホワイト宛の未刊行の書簡のなかで、この「きわどい話」が反ユダヤ主義的なものであることを明言している。

ヘーガンの話にはかすかに反ユダヤ主義的な香りが漂っており、ロシアの善きリベラルたるプニンはそれを察知するのです。それからアイドルソン夫妻がパーティにやって来ないのは、ヘーガン夫妻も招待されていることを彼らが知っているためなのです。(cited by Boyd1991, 279)

ヘーガン夫妻もパーティに招待されているということをアイドルソン夫妻が「知っている」ことを裏づけるテキスト上の根拠は見当たらない。しかし、アメリカ東部の大学は伝統的に反ユダヤ主義が根強く、しかもヘーガンが反ユダヤ主義者である以上、アイドルソン夫妻がパーティを欠席する理由は十分に読み取りうるように書かれていると言えよう。

そしてここでもまた笑いが排除の身振りにつながっていることを指摘しておかねばならない。「君のお上品な耳にはふさわしくない話なんだがね」とエクスキューズをしつつも「きわどい話」をするヘーガンの振る舞いは、いわばそうした笑いをプニンと共有せんとするものである。つまり見様によっては、アメリカへの同化を望むプニンにとっては絶好の機会であるとも言えるだろう。それというのも、反ユダヤ主義を介しての笑いを共有することによって、「われわれ」という意識がいくばくかなりとも生起しうるからである。だが「ロシアの善きリベラルたるプニン」はそれを拒む。そのうえで、ブライアン・ボイドが指摘しているように、アイドルソンの妻がさらし者にされる様子とプニンのそれは重なる<sup>6</sup>。つまり、プニンは、ユダヤ人を排除することによってアメリカに同化するよりはむしろユダヤ人と同列に位置づけられることを結果的に選択しているのである。

他方、プニンに同情を寄せる人物の代表格とも言えるのが、先述したハーゲンである。ハーゲンの詳細な経歴は判然としない。しかし、ウェインデル大学に29年間勤務している

---

<sup>6</sup> Boyd 1991, 279.

という一節によって、彼が遅くとも 1921 年には渡米していたことが分かる。つまり彼はヒトラー政権の台頭によってアメリカに亡命してきたユダヤ系ドイツ人ではない。正規のロシア文学科が存在しないウェインデル大学のドイツ文学科の分科である比較文学課程にプニンは所属しているのだが、それはこのハーゲンの温情によってはじめて可能になっている。

しかしプニンは所属する比較文学課程は「純然たる悪意」(139) によって潰されかけている。ハーゲンに見出され、オーストリアからやって来たファルテンフェルスが、ハーゲンに反抗してドイツ文学科を乗っ取ろうとしているのが主たる原因である。比較文学課程が潰されてしまえば、終身保障を持たないプニンは教授会にかけられ、そこで彼の採用が否決されれば、プニンは大学を辞めざるをえない。「自分でスケジュールを考えだすことに特別な誇りを感じ」るプニンは、ハーゲンの温情にすぎるほかないがゆえに、ここでもやはり自律的に振舞うことを封じられているのである。

たしかに、プニンを保護者然として擁護しようとするハーゲンは、ブライアン・ボイドの言葉を借りれば、「守護神」<sup>7</sup>にも見えるし、実際、そうした面を否定することはできない。かりにハーゲンがいなければ、プニンの職を確保しようとする人物はほぼ皆無だからである。しかし、「保護」という振る舞いによって既存の権力関係を生産=再生産するのがパターンリズムであることから分かるように、たとえどれほど善意であっても政治的に中立ではありえないのである。プニンの「守護神」たるハーゲンにせよ、プニンを「かわいそうな学者」(35) と呼ぶジョーンにせよ、プニンを標準以下の存在として扱うという点においては、プニンを笑いものにする人物らと変わるところがない。

これまでの議論をまとめると、プニンを喜劇的な人物として遇すること、および悲劇的な人物として遇することは、結果としてどちらもプニンを自分よりも下の階層に位置づける振る舞いとして作用している。この点をもう少し理論的に枠づけるとどうなるか。

プニンを喜劇的 / 悲劇的に遇する登場人物たちを一括りにして「解釈共同体」と呼ぶことにしたい。解釈共同体とは、スタンリー・フィッシュのいわゆる受容理論における概念の一つである。

解釈共同体とは、テキストを (伝統的な意味で) 読むためではなく、書くための、すなわちテキストの特性を構築し、その意図を付与するための、解釈の戦略を共有す

---

<sup>7</sup> Boyd 1991, 275.

る一群のひとびとから構成される。言い換えれば、これらの戦略は読書行為に先んじて存在しているのであり、それゆえ、読まれるものの輪郭を決定するのであって、一般に考えられているのとは順序が逆なのである。(171)

すなわち、解釈共同体とは、読者を言い換えた用語である。そのうえで、あえて読者とは言わずに、解釈共同体という語を用いることによって、ある任意の読者の集団が、解釈の方向性を形作るイデオロギーを共有していることを強調する。こうした考えを『プニン』の読みに援用してみるとどうなるか。

解釈共同体たる『プニン』の登場人物たちは、プニンという「読まれるものの輪郭を決定する」にあたって、すでにつねに「解釈の戦略を共有する」。その戦略とは、先述したとおり、プニンを階層下位にとどめおくことである。すなわち、英文科主任のイギリス人ジャック・コッカレルを頂点として、コッカレルと足並みをそろえる次期ドイツ文学科主任候補ファルテンフェルス、アメリカに30年近く住みつづけているハーゲン、プニンのような亡命ロシア人およびユダヤ人などが後続している。こうした図式は、プニンの後任たる語り手のロシア人が、プニンとは異なり、英文科に所属する予定であること、また、「著名なアングロ・ロシア人」であることが示されることによってよりはっきりとしたものになる。もちろん、ここでいう階層性がどれほど歴史的な現実に対応しているかが問題なのではない。むしろ、『プニン』というテキストに入念に描き込まれている階層性が、テキストを読むにあたって無視しがたい位置を占めていることが問題なのである。

ではなぜプニンは物語結末部において、任期満了を待つことなく自主的にウェインデル大学を辞めることになるのか。この点を考えるためには、いましばらくプニンをめぐる人物相関図を見てみる必要がある。これまでは主として比較的に公的な、あるいは社会的なつながりにおけるプニンの布置を見てきた。次に考察したいのは、比較的に私的な、あるいは感情的なつながりにおけるプニンの布置である。つまりプニンの元妻であるリーザや元恋人のミーラらについて触れたいのだが、その前に本作の語り手について触れておく必要がある。それというのも、リーザが本当に愛していたのはプニンではなく語り手であり、その意味で、語り手に触れることなくリーザについて触れることはできないからである。

## 2. 信頼できない語り手

『プニン』における語り手とは何者か。この問いに即答することは難しい。それという

のも、しばしば1人称単数形「私」を用いつつプニンとの交友を披歴してもいる作中人物でありながら、作中人物がどうして知りえない事情までもこの語り手は書き記しているからである。『プニン』における語り手は決定不能なのである。換言すると、この語り手を論理的な一貫性のもとに記述することは困難なのである。それゆえ、『プニン』の語り手をさまざま明確に名指すことはできない。だが、しいて言えば、『プニン』における語り手は作中人物かつ作中外人物でもあると言えよう。以下、この点について見てゆくことにしたい。

本作の語り手が1人称単数形を初めて用いるのは『プニン』第1章1節の末尾においてである。プニンが1945年のヤルタ会談についてある新聞社に送付することになる投書を「私の助けを借りて」(16)書き記したという一節がそれである。その投書の中身は詳らかにされていないが、プニンと語り手が顔見知りであることをこの一節は示している。ここでの語り手の登場は、副詞句のなかの1人称単数の所有格であるという意味で、比較的控えめなものであると言えるだろう。それというのも、『プニン』第1章2節において語り手は主格を用いて物語に現れるからである。その場面とは、プニンがホイトチャーチという町の駅に預けたカバンのなかに講演原稿を置き忘れてしまったがゆえに、クレモナ行きのバスを降りざるをえなくなった直後のことである。「絶望的な疲労の波」(19)がプニンを襲うなかで、彼は「あの不気味な感情、あの非現実のうずき」(20)を覚える。このような事態を引き起こす原因とはいかなるものなのかと「わが友人はいぶかったのだが、私もいまいぶかっている」(20)。ここで語り手はプニンを「わが友人」と呼ぶことによって2人がごく親しい関係であることを明示している。ではこの語り手はどのような背景を持った人物なのだろうか。次にこの点を見てみることにしたい。

語り手に関する情報を整理してみると、ひとまず次のように言うことができる。すなわち、語り手のウラジーミル・ウラジーミロヴィチは、1899年にサンクト・ペテルブルクの上流階級に生まれ、モルスカヤ通りに居を構えていた。語り手が初めてプニンと出会ったのは1911年のことで、目を患った語り手が眼科の権威であるプニンの父パヴェルの診療所を訪れたときのことである。語り手は革命後、ヨーロッパに亡命し、1920年代初頭のパリのカフェでプニンと再会する。そして間もなく語り手はリーザの恋人ととなる。やがて、語り手にすぎなくされたリーザは自殺未遂を起こす。蝶の研究であり、いまは「アングロ・ロシア」の著名な小説家でもあり、アメリカのアカデミックで教鞭を振るってもいる。

誕生年(1899年)、出生地(サンクト・ペテルブルク)、出身階級、革命後の足取り(ロシアからヨーロッパへ、さらにアメリカへ)、職業(ロシア語だけでなく英語にも堪能な小説

家、蝶の研究者、大学教員) といった点がことごとく『プニン』の作者ナボコフと共通しているのは明らかである。それゆえブライアン・ボイドのように、この語り手は「ウラジーミル・ナボコフにほかならない」<sup>8</sup>と結論づけてしまいたい誘惑にかられもする。しかし、『プニン』には「ナボコフ」という文字は現れない。また、語り手ウラジーミル・ウラジミロヴィチと歴史上の人物ウラジーミル・ウラジミロヴィチ・ナボコフとが同一であることを示す確たる証拠はテキスト上に存在しない。それゆえ、語り手はあくまでも虚構の人物なのである。

だが語り手を作品内における人物と位置づけてみたところで事態は明瞭な輪郭を結ぶわけではない。それというのも、先述した語り手の経歴は、あくまで語り手による自己申告にすぎず、その確かさが外在的に保障されているわけではないからである。たとえば、語り手とプニンの最初の出会いについて見てみることにしたい。先ほど触れたように、語り手によれば、彼が初めてプニンと出会ったのはプニンの父親が経営する眼科診療所でのことである。上目瞼のしたに入り込んだ異物を取り除いてもらい、処方された点眼薬を受け取って帰ろうとしているところにプニンが現れる。そして父パヴェルは息子プニンが代数の試験で優秀な成績を取ったことを誇らしげに口にするのである。それから5年後、オーストリアの劇作家アルトゥル・シュニッツラーの『恋愛三昧』をプニンらの素人集団が演じたさい、語り手が拒否した男爵の役をプニンが演じる。しかし、1920年代に語り手とプニンが——語り手によれば——朗読会で再会したさいに、この挿話を聞かされたプニンは「すべてを否定」(180)するのである。

あなた [語り手] の大叔母のことはぼんやりと覚えてはいるがあなたに会ったことは1度もありませんと彼 [プニン] は言った。私の代数の点数はいつもさんざんでしたし、ともかく、父が私を患者に見せびらかしたことなんて1度もありませんよと彼は言った。『恋愛三昧』で私が演じたのはクリスチーネの父親役だけですと彼は言った。私たちがこれまでお互いを見かけているはずがないんですと彼は繰り返し言った。(180)

少年時代に自分と語り手は顔なじみなどではなく、それどころか面識さえなかったとプニンは断言する。しかも『恋愛三昧』の劇で演じたのは、男爵ではなく、クリスチーネの

---

<sup>8</sup> Boyd 1991, 276.

父親の楽団員であるとプニンは言う。ただし断っておくと、『プニン』には、不倫をする妻の夫は「男爵」ではなく「紳士」(178)と書かれており、また、クリスチーネの父親の職名には触れられていない。しかし、その作者シュニッツラーの名前まで『プニン』に登場する『恋愛三昧』が、実在する『恋愛三昧』とは異なるものだとする明確な根拠は存在しない。それゆえ、原作にしたがって、「紳士」は「男爵」であり、クリスチーネの父親は楽団員であると推測して差支えないはずである。いずれにせよ、語り手の言い分とプニンの言い分が真っ向から対立していることに変わりはない。それゆえ、語り手の経歴には疑義をさしはさむ余地があることになる。言い換えると、語り手は真実を語ってはいないかもしれないということである。すると、プニンに関する叙述もまた同様に疑われてしかるべきだということになる。だが議論を先へと進めるにあたって、『プニン』における「信頼できない語り手」の様態をいましばらく詳細に検討してみることにしよう。それというのも、語り手の虚偽を暴こうとするプニンの言葉自体もまたにわかに信じがたく映る瞬間があるからである。

『プニン』第7章4節における、亡命先のパリで開かれていたお茶会での場面を取り上げたい。このお茶会にはさまざまな出自の亡命ロシア人が参加しており、プニンや語り手もその一員である。プニンと語り手とバカラン博士なる人物が同席しているそのお茶会において、語り手はバカラン博士に話しかける。すると出し抜けにプニンは次のように言う。

「いいですか、彼が言っていることを信じちゃいけませんよ、ゲオルギー・アラモヴィチ。彼はあらゆることを捏造します。彼はかつて私たちがロシア時代の級友で、試験でカンニングし合ったという話をでっち上げたんです。彼は恐ろしい発明家なんです」(185)

プニンによれば、語り手は「あらゆることを捏造」する「恐ろしい発明家」であるがゆえに、彼の言葉は信じるに値しない。ここでもプニンは語り手の信憑性に疑義をさしはさんでいる。そのさい、語り手が「あらゆることを捏造」する例として次のような事柄が挙げられている。すなわち、プニンと語り手はロシア時代の級友であり、試験でカンニングをし合った仲だという話を語り手はかつてでっち上げたというのである。だがカンニングをし合うのであれば同じ学校に通っていないなければならないはずであるにもかかわらず、語り手はむしろ2人が別々の学校に通っていたことを示している。語り手がプニンの父親の眼

科を訪れる先述した場面において、プニンは「黒いブラウス、黒いズボン、ぴかぴかの黒いベルト」(176)といった「中等学校の制服」(176)を身につけて登場する。それに対して語り手は、「私はよりリベラルな学校に通っていて、みんな好きなものを着ていた」(176)と述べている。つまり、語り手が通っていた学校は、プニンが通っていた学校と比べて「よりリベラルな学校」だったのであり、したがって2人が同じ中等学校に通っていたはずがない。また、少年時代のプニンに関する語り手の回想はきわめてまばらであり、実際、プニンの父親の眼科を訪れた1911年の記憶につづいて語られるのは、『恋愛三昧』の芝居が行われた1916年の記憶なのである。こうした点からいっても、2人が同じ学校に通っていたとは考え難い。あるいは、2人は別々の学校に通っていたと語り手は間接的に示唆しているのである。

ではプニンは嘘をついているのだろうか。彼は「恐ろしい発明家」なのだろうか。論点を確認しておく、プニンと語り手が別々の学校に通っていたかどうかということに関しては、プニンのセリフは何も詳らかにしない。2人が同じ学校に通ってカンニングをし合っていたという挿話を語り手がでっちあげていたとプニンは言っているにすぎないからである。それゆえ、語り手はカンニングの話をでっちあげ、同時に、読者に対しては2人が別々の学校に通っていたと示唆しているのかもしれない。しかし、この挿話の真偽を確かめるテキスト上の根拠は不在なのである。つまり、語り手とプニンのうちの少なくともどちらか一方が事実とは異なることを口にしていうという可能性を抱えつつ、読者は『プニン』というテキストと向き合わざるをえない。

それだけではなく、かりにここでの「恐ろしい発明家」という表現が、事実とは異なるものを言葉によって表現することを指すのだとすれば、明らかにプニンもまた「恐ろしい発明家」である。それというのも、先述したように、誤用や乱用が飛び交う英語を使うプニンは、英語に堪能な人間にとって「恐ろしい発明家」でもあるからである。プニンの下宿先の家主クレメンツは次のように語っている。

「われらの友は」クレメンツは答えた「自分独自の用語法を使うんです。彼の口語のとっぴさは人生に新たな刺激をもたらします。彼の発音の誤りは神話を生み出してくれます。彼の舌がしでかすちょっとした間違いは神託といったところです。彼はぼくの妻をジョンと呼ぶんですよ」(165)

クレメンツによれば、プニン「独自の用語法」に基づく英語は「神話」を生み出している。つまり、まったく時宜にそぐわない言葉を用いることによって、日常世界とは異なる神話的世界を構築してしまうのである。プニンはこの意味での神話的世界の「発明家」でもあるのである。

だがここにも問題がある。プニンの言い間違いは本当にプニンによって用いられたものなのであろうか。たとえば、先述した「ウィスキー・ソーダ」の言い間違いの例を再び取り上げてみたい。この場面の背景を確認しておくと、リーザに手ひどい扱いを受けて泣き崩れているプニンはウィスキーとソーダを探して食器棚を漁っている。そしてそこに現れたジョンに向かって、「私は、ジョン、<sup>ひばひばしたおがくず</sup>ヴィクガス・ソーダストを探しているんです」(59)と口にするのである。しかし、レオナ・トケルも指摘しているように、ロシア語の「ソーダ」は英語の発音とほとんど同じであるため、「ソーダ」を「ソーダスト」と言い間違えうるとは考えにくいのである<sup>9</sup>。つまり語り手によって改竄されている可能性が否定できない。

これまでの議論からも明らかなように、プニンの言い間違いが生み出す神話的世界を構築する主体は判然としない場合がある。言い換えると、語り手が書き起こすプニンという人物がどのような素材に端を発しているのかが確定できないのである。プニンは実在するのか、あるいは語り手によって完全に創作されたものなのか、あるいはその中間に位置する虚実ないまぜになったものなのか、いずれとも判別しがたい。そしてこの境界があいまいであることによって、プニンと語り手との境界もまたあいまいになっていると言えよう。2人は別個の人格を持つ人物でありながらも、あたかも1人のとらえがたい「恐ろしい発明家」であるかのように融合しているのである。

それだけではなく、ゲンナージ・バラブタルロが指摘しているように、プニンと語り手は、過去形で書き著される物語の主たる舞台においては顔を合わせることがない。

語り手と主人公は同じ舞台に現れることはない(だが N. の記憶を表す過去完了形のなかでは2人は同じ舞台に現れるが)。彼らは同じ次元に共存することができないように思われる。あたかも一方が他方を排除しているかのように。(Barabtarlo, 606)

『プニン』を2章分書き終えた1954年に書かれた編集者宛の書簡のなかでナボコフは「作

---

<sup>9</sup> Toker, 31.

品の結末において、私、V.N.]<sup>10</sup> がウェインデルに到着すると明言している。バラブタルロはこの発言を根拠にして、『プニン』における語り手の名前の頭文字は「N.」であり、やはりナボコフにほかならないと結論している。しかし先述したように、テキストにはナボコフの名前は現れない。この点についてこれ以上、贅言を費やす必要はあるまい。

ここで問題にしたいのはむしろ語り手とプニンは「あたかも一方が他方を排除しているかのように」「同じ次元に共存することが」ないという指摘である。バラブタルロが言うように、プニンと語り手は作品の主たる舞台であるアメリカにおいて1度として顔を合わせることがない。たしかに、ヨーロッパ時代においてはこの限りではない。先述したように、亡命先のパリにおいて2人は出会い、会話を交わしているからである。しかしながら、1920年代のパリでの朗読会においてプニンが語り手の話の「すべてを否定」(180)する発言にはすべて間接話法が用いられている。それに対してパリで開かれていたお茶会での場面で、語り手を「恐ろしい発明家」と呼ぶプニンのセリフは直接話法が用いられているものの、その宛先は語り手ではなく、あくまでも「ゲオルギー・アダモヴィチ」すなわちバカランである。つまり、『プニン』というテキストにおいて、プニンと語り手が直接話法を用いて会話をし合う場面は描かれていないのである。その意味で、過去時制だけでなく、過去完了形で書かれている舞台においてさえ、2人は「同じ次元」を共有しているとはいえない面があるのである。言い換えると、2人は異なる次元を生きているようにも見えるのだが、同時に、同じ次元を生きていなければ、『プニン』というテキストは存在しえないのである。

これまでの議論からも明らかなように、どこまでが実際に起こった事実であり、どこから語り手による創作なのかを直截的に指摘することは難しい。それゆえ、レオナ・トケルが言うように、「語り手の認識があてにならないことによって、主人公は、たとえそれがどれだけ生き生きとしていて明白であつても存在しないという、本作の自意識的な自白をしているに等しい」(25)。つまり『プニン』における主人公プニンがいかに本当らしく、生き生きと描かれているとしても、彼はあくまでも虚構内の存在であるということをテキスト自身が暴露しているという意味で本作は「自意識的」なのである。言い換えると、散文による小説が、自らの特性を意識されつつ書かれているという意味で「自意識的」なのである。ブライアン・ボイドは次のように述べている。

実在のプニン、その内面において苦痛を感じているプニンは、物語全体の虚構性を

---

<sup>10</sup> *Selected Letters*, 143.

われわれが認めたときにのみ存在しうるのである。この小説はまったく「現実的な」世界から始まり、ウラジーミル・ナボコフがプニンの友人であると判明すると徐々にその現実を深く浸食してゆくように思われるのだが、結局のところ認めざるをえないのは、彼は発明品なのだとわれわれが認めるかぎりにおいてのみ、われわれがその内面を知り得、評価することができる人物としてプニンは存在しうるのである。(Boyd 1991, 281)

まとめると、語り手のウラジーミル・ウラジーミロヴィチは、作者ナボコフにきわめて近い背景を持った人物である。彼の語りの特徴は、語られる事態の事実性に疑いを差し挟む余地がつねに残されている点にある。すなわち、彼は「信頼できない語り手」なのである。語り手は、プニンの内面描写をはじめとして、当該の人物以外に知り得ない事態までも書き記しており、その意味で、作品の内外から作品を生み出している。もちろん、すべては語り手の空想に過ぎないと解釈することもできる。しかし、そうした読みをあえて取る必要もない。むしろ、プニンは虚構なのだと認めることによって、読者にとってプニンは、逆説的に、リアルに映るのである。

語り手についての考察を終えたいま、先の問題に立ち返ることにしよう。すなわち、プニンの元妻であるリーザやその息子のヴィクター、および元恋人のミーラらとは彼にとってどのような存在であるのかという問題である。

### 3. 「苦痛の歴史」

これまで見てきたように、プニンは反共産主義的な機運が高揚する冷戦期のアメリカにおける大学でロシア語を教えている非常勤の助教授である。プニンが務めるウェインデル大学は、反ユダヤ主義が伝統的に根強い東部の州に位置している。大学の関係者らは、どうやらユダヤ人に対する嘲笑と軽蔑の眼差しを、あるいはそれに近いものをプニンにも向けているようである。プニンのこうした不安定な状況を滑稽に描き出す語り手は、プニンの級友を名乗る「アングロ・ロシア」の著名な作家ウラジーミル・ウラジーミロヴィチである。だがプニンと語り手は、あたかもジキルとハイドのように、切り離しがたくもその接合点が容易に見定めがたいような関係を取り結んでいる。この語り手にかつて熱を上げ、悲恋のすえに自殺未遂を図り、妥協的にプニンの求婚を受け入れることになるのが精神科医リーザである。リーザをはじめとする、プニンと感情的な結びつきを持つひとびとを考

察するために、われわれは前節において語り手を詳細に検討したのだった。ではリーザとは何者か。

1905 年生まれのエリザヴェータ・イノケンティエーナ・ボゴレポフ、愛称リーザは、プニンと同様、亡命ロシア人である。「健康的な美貌」(182)の持ち主たるリーザは恋多き女性として描かれている。詩の才能に乏しい彼女が、パリのカフェで「1 ダースほどの若いロシア詩人」(181)に囲まれていることから、彼女の周囲に幾人もの崇拜者がいることが察せられるだろう。当時、医学生だったリーザに語り手が出会ったのは 1920 年代のパリにおいてである。つまり、自分はプニンの級友だという語り手の発言をプニンが全否定する挿話と同時期のことである。やがて語り手との「愚劣な情事」(45)を経て、彼女は「薬理的な自殺未遂」(45)、すなわち「睡眠薬を一掴み飲み込む」(182)ことになる。2 人のあいだに具体的にどのようなやり取りがあったのかを語り手は語ろうとはしない。事の詳細に近づくと、「いや、どうでもいいことだ」(45)と言って話を途中で切り上げたり、「感情のもつれと出来事の連鎖、とにかく世間の関心を買うはずのない話」(182)と言って話をぼかしたりして、出来事の細部についての叙述を迂回してしまうのである。自殺未遂から徐々に回復しつつあるなかで、求婚の申し出が書かれた手紙を彼女はプニンから受け取る。いまだに語り手を忘れられない彼女は、「自己憐憫の涙」(45)を流しながらその手紙を読む。そして結局、プニンと結婚して子どもを作るべきだと 5 人の精神科医に口をそろえて忠告された彼女は妥協的にプニンと結婚することになるのである。だがプニンとリーザの結婚生活は長くはつづかない。1938 年には不倫相手の精神科医エリック・ウィンドのもとに行き、リーザはプニンを捨て去ってしまうからである。そして 1940 年に妊娠しているリーザがふたたびプニンの前に現れ、もう 1 度やり直したいと懇願する。しかし、この懇願はアメリカへの亡命を円滑に済ますために彼女とエリックが仕組んだ策略にすぎず、アメリカ行きの船上でプニンに真相が打ち明けられ、アメリカに到着するやいなやリーザとエリックは 2 人でどこかに行ってしまう。そしてふたたびプニンのもとに現れたとき、彼女はすでにエリックと離婚し、新たな恋人チャーチのもとにいる。そのうえで、彼女はエリックとのあいだの一人息子ヴィクターにお小遣いを送ってほしいと申し出る。その後、彼女はこの恋人とも別れ、物語の結末部においてはイタリアの画商の妻になっている。

こうしたリーザに対して、語り手やプニンはどのような印象を抱いているのだろうか。まずは語り手の印象から見てみることにしたい。

彼女の内にあったのは、健康的な美貌とヒステリックなだらしなさ、抒情的なほとばしりやどこまでも実際的でどこまでも凡庸な精神、下劣な気質や感傷性、うっとうしいほどの依存癖やしょうもないことに他人を急き立てるたくましい能力で、彼女はこうしたものを兼ね備えたあの女性たちの1人だったのである。(182)

読まれるように、語り手はリーザを決して高く評価してはいない。そのことは、肯定的に用いられているとは考えられない数々の形容辞（「ヒステリックな」、「凡庸な」、「うっとうしい」、「しょうもない」）にも明らかだろう。どうやら、語り手にとってリーザは「健康的な美貌」の持ち主ではあるものの、優れた気質を兼ね備えた人物ではない。

語り手のこうした評価にプニンも同調しているように見える。ヴィクターへの月々の送金を半ば押しつけられることになった再会を終え、リーザとの復縁という淡い希望が潰えて意気阻喪しつつ帰路に着くプニンは次のように考える。

彼女を見送り、彼は徒歩で公園を抜けて戻っていった。あの残酷さ、あの卑俗さ、あの幻惑的な青い目、あのみじめな詩、あの太い足、あの不純で、乾ききった、浅ましい、子どもじみた魂——すべてが昔のままだった。突然、彼は思った。もしもひとびとが天国で再会するとしたら（そんなものを信じてはいないが、もしもの話）、あのしなびていて、救いようのない、不具の魂が、私に、私の身のうえに、忍び寄ってくるのをどうすれば阻止できるのだろうか。だがここは地上であり、奇妙なことに私はまだ生きており、自分にも人生にも何か意味がある—— (57-58)

「幻惑的な青い目」とあるように、語り手と同様、プニンもまたリーザの外見に魅惑的な側面が存することを認めているのが分かる。また、彼女に詩の才能が欠如（「あのみじめな詩」）していることや、卑俗な精神の持ち主（「あの卑俗さ」）であると考えている点も共通している。さらに、プニンの評言に特徴的なのは、リーザが冷淡である（「あの残酷さ」、「あの不純で、乾ききった、浅ましい、子どもじみた魂」）と考えられている点である。リーザに対してプニンがこのような印象を抱く理由を理解するのは難しくない。先述したリーザの経歴を見れば明らかだからである。すなわち、先述したように、彼女はプニンを自分にとって都合のよい人間だとしか見なしていないのである。むしろ問題は、なぜプニンはそうしたリーザに魅かれるのかという点ではないだろうか。

しかし、「幻惑的な青い目」を除いて、プニンがリーザに魅了された理由を直接的に示すテキスト上の根拠は見当たらない。もちろん、リーザは「ファム・ファタール」然とした美貌の持ち主なのかもしれないし、自殺未遂までしたリーザをプニンは放っておくことができなかつたのかもしれない。だがいずれも推測の域を出ないのである。それゆえ間いを修正する必要があるだろう。リーザに魅かれることによって、プニンにどのような利点もたらされているのだろうか。

ヒントになるように思われるのが、「奇妙なことに私はまだ生きて」いるという一節である。話を整理しよう。リーザに手ひどい仕打ちを受けたと感じるプニンは、彼女の卑俗さや冷淡さを、憤りを覚えつつ、想起する。すると突然、死後においても彼女に苦しめられつづけるのではないか、そうした責め苦から逃れるにはどのような対策を施せばよいのかという考えがプニンの頭に浮かぶ。だがここは地上であり、「奇妙なことに私はまだ生きて」いるがゆえに、死後の心配をするには及ばないと彼はすぐに思い直すのである。ここから分かるのは、生きていくということはプニンにとって「奇妙な」事態であり、そのような「奇妙な」生はリーザとの愛憎劇を包括するものであるということである。言い換えると、リーザとの愛憎劇を含むプニンの現在は、違和感を禁じ得ない異様な事態なのである。

「いま・ここ」に生きていくことに対してプニンが抱く「奇妙」さが示唆しているのは、自分はある時点において死ぬべき存在であったとプニンが思いなしている面があるということである。それはクレモナにおける講演会の場面においても明言されている。心臓の痛みを伴う一種のパニックに襲われているプニンは、自分が外界の世界に溶け込んでゆくような「透明な」(27) 視点に立ってものを見る。すると、亡くなった旧ロシアの友人たちの姿を会場の席に幻視するのである。

殺害され、忘れられ、復讐も果たされず、穢れることもなく、もはや死ぬこともない、多くの古い友人たちが、前方の席に慎ましく戻ってきたクライド夫人をはじめとした最近知り合ったひとびとのあいだにまぎれて、薄暗い広間じゅうに点在していた。(27)

読まれるように、故人となったロシアの友人たちは、革命の動乱のなかで「殺害され」たものたちであり、第二次世界大戦後の世界においてはすでに「忘れられ」た存在である。革命に対する「復讐」が果たされることがないために、世界との幸福な調和をなしえない

ままである。だがすでに死んでいる彼らはもはや「穢れること」もないとプニンは考える。逆に言えば、自分はこれまでも、そしてこれからも穢れつづけることになるだろうとプニンは考えているのである。すなわち、故人となったロシアの友人たちが有する純粹さからの時間的および空間的な隔たりがここで言う「穢れ」である。レオナ・トケルの言葉を借りれば、ロシアの死者たちが「統一性」(33)を保持しているのに対し、外国の文化的な状況にまみれることによって蒙らざるをえない変容にさらされる生き残ったものたちは、さながら「裏切り者」(33)に等しいのである。プニンのような亡命者たちは、祖国に思慕の念を抱きつつも絶えず裏切りつづけもするという二律背反を生きざるをえないとも言えよう。

こうした死者たちのうちで、プニンにとっていわば中枢をなしているとも言えるのがミーラ・ベロクキンである。ミーラはロシア時代におけるプニンの恋人である。革命によって2人は引き裂かれ、お互いヨーロッパで別の相手と結婚し、1930年代のベルリンで1度だけ再会してわずかに会話を交わし合うのだが、やがてミーラはユダヤ系であるためにナチスに殺害されてしまう。この出来事はプニンにとって決定的だった。『プニン』第5章5節において、プニンはミーラについて次のように述懐する。

理性的でありつづけるために、プニンはこの10年間、ミーラ・ベロクキンを決して思い出してはならないと自身に言い聞かせてきた——というのも、それ自身、若い時分の平凡かつ束の間の恋愛沙汰が彼の心の平安を脅かすからではなく(ああ、リーザとの結婚に関する思い出は傲慢にもそれまでのロマンスをすべて締め出してしまおう)、もしもひとが自分自身にどこまでも誠実であるならば、どんな良心も、それゆえどんな意識も、ミーラの死のような出来事が起こりうる世界では生きつづけることはできないからである。ひとは忘れねばならない——庭園と雪を背景にして、優雅で、もろく、優しい若い女性のあの両目、あの笑顔が、家畜用の貨車で強制収容所に連れ出され、心臓に、記憶のなかの黄昏時に唇のしたで脈打っているのが聞こえたあの穏やかな心臓に、石炭酸の注射を打たれて殺されたという思念と共に暮らしていくことなどできないからである。(134-135)

読まれるように、プニンが理性的に振る舞いつづけるためにはミーラの存在を「決して思い出してはならない」。それというのも、ミーラの死といった悲惨な事態が生じるような

世界に、「理性」も「良心」も「意識」も耐えうるはずがないとプニンは考えているからである。「いま・ここ」に生きることに對してプニンが抱く「奇妙」さの一端がここにも読み取れる。すなわち、「ミーラの死のような出来事」が実際に起きつづけている世界を回避するという事は、現実逃避にほかならず、このためプニンが感ずる「奇妙」さは生じているのだと考えられるからである。赤軍と白軍の禁じられた恋を描いたグリゴリー・チュフライの『女狙撃兵マリユートカ』(1957)における赤軍のマリユートカが、捕虜となった貴族の将校の「青い目」に魅了されながらも決して革命の大義を手放そうとはしない姿とはきわめて対照的だと言わざるをえない。だが、マイケル・ウッドも言うように、「決して思い出してはならない」と自分自身に「言い聞かせる」という身振りは、決して忘れることができないということを含意している<sup>11</sup>。

プニンがリーザに魅了されることによってもたらされる利点はいまや明らかになりつつある。すなわち、引用部におけるパーレンのなかで慨嘆交じりに明言されているように、「リーザとの結婚に関する思い出」が「傲慢にもそれまでのロマンスをすべて締め出してしまふ」という事態こそプニンにとって得難い利点なのである。その意味で、リーザがプニンを利用するように、プニンもリーザを利用しているのだと言えよう。

リーザやミーラを考察することによって明らかになりつつあるのは、『プニン』において無視できない主題のひとつが、「ミーラの死のような出来事が起こりうる世界」との容易に解消されざる隔たりだということである。生に対する「奇妙」さを宙吊り状態から解放するためには、「ミーラの死のような出来事」が実際に起きつづけている世界とプニンは向き合わねばならない。そして先述したように、結末部においてプニンはそうした身振りを示すのである。それは『プニン』第6章12節におけるプニンの家で開かれたパーティでの一場面において読むことができる。パーティに訪れたヘーガンが大学内のポスト争いにおける「陰謀」(168)について言及すると、プニンはその「陰謀」という言葉に反応して次のように言う。

「ええ」プニンはため息交じり言った。「陰謀は恐ろしい、まったく恐ろしいものです。ですが他方で、誠実な仕事というものはいつだってつねにその利点を実証するものでもあります。あなたと私で来年度はなにか新しく素晴らしい授業をしましょう。長年あなたためてきた計画があるんです。圧政について。拷問について。ニコ

---

<sup>11</sup> Wood 2009, 235.

ライ一世について。現代の残虐行為のあらゆる先例について。ヘーガン、われわれは不正について話すとき、アルメニアの大虐殺やチベットが発明した拷問やアフリカにおける植民者なんかのことを忘れがちなんです……人間の歴史は苦痛の歴史なんですよ！」 (168)

引用部における「現代の残虐行為」あるいはその「あらゆる先例」のなかに、ミーラを死に追いやったナチズムによるホロコーストも当然含まれるだろう。

もちろん、プニンにとってミーラの死はただちに一般化しうることはできないし、そうしてはならないものである。自分の「個人的な悲しみ」<sup>12</sup>が「誰の関心でもありえないし、またそうであってはならない」<sup>13</sup>と言うナボコフと同様、「悲しみ」(52)は「この世界においてひとびとが所有しているただ一つのもの」(52)だと考えるプニンもまた悲しみの特異性を保持しようとするからである。祖母の死に伴う苦しみの独自性を擁護するプルーストの『失われた時を求めて』における語り手に重ね合わせつつ、母の喪失に伴う苦しみの独自性を擁護するロラン・バルトのように<sup>14</sup>。また、ミーラの死に伴う特異な悲しみをプニンが乗り越えたことを明示的に示すテキスト上の根拠は見当たらない。しかし、ミーラを虐殺したホロコーストを含む「現代の残虐行為のあらゆる先例」を扱う「新しくて素晴らしい授業」を開講しよう決意するかぎりにおいて、プニンは新たな地平に向かいつつあるとすることはできるだろう。いわば「苦痛の歴史」を学ぶことによる悲劇の共有へと向かいつつあると言い換えてもいい。では、これまでとの差異を生み出しえたプニンとはどのような人物であるのか。

「新しくて素晴らしい授業」についての発言がなされた場についての考察から始めよう。その場所とはプニンの新たな家で開かれたパーティである。プニンは近々購入しようと考えている一軒家を借り受ける。

独立家屋に1人で住むという感覚は、プニンにとってとりわけ喜ばしく、35年におよぶ家のない生活によってすり切れ、打ちひしがれた、内奥の自我のやつれきった古い欲望を驚くほど喜ばせたのだった。(144)

---

<sup>12</sup> *Lolita*, 316.

<sup>13</sup> *Lolita*, 316.

<sup>14</sup> バルト『明るい部屋』, 91.

自宅を購入することを見込んで借り受けた一戸建てに住まうということは、アメリカに永住しようとするプニンの意志を反映している。クレメンツ夫妻の自宅におけるパーティの席上で、「あと2、3年もすれば [省略] 私もアメリカ人だと思われるようになるでしょう」(37) というプニンによる発話を遂行しつつあるのである。つまり、「新しく素晴らしい授業」についての発言は、アメリカに同化しつつあるという事態と足並みを揃えつつなされている。

また、このパーティおよびその後片づけの場面において、多くの紙幅がさかれているのが、ヴィクターがプニンに贈った鉢である。先述したように、ヴィクターはリーザとエリックの息子であり、プニンとは血縁関係にない。知能指数が約180あり、学校でももともと優秀な生徒の1人でもある14歳のヴィクターは、プニンの想像に反して体格の良い——180センチ近くある——早熟の少年である。リーザによれば、エリックはヴィクターを「嫌って」(55) おり、ヴィクターも「夢のなかで何度も彼 [エリック] を殺したにちがいない」(55) という。父子ともに互いを嫌っているのである。ヴィクターが好んでいるのは、実の父ではなく、プニンである。プニンの存在を知る以前から、ヴィクターは、自分の本当の父親であり亡命を企図する国王でもある人物についての夢を見る。そして、リーザから聞かされたプニンは「ヴィクターの寛大な心のなかで奇妙な魅力を獲得し、また蝶や貝殻についての世界的な権威であったブルガリアの王や地中海の王子らとの類縁関係をもわがものにしたのだった」(88)。いわば本当の父親に関する預言めいた夢がプニンの存在によって実装されたのだと言えよう。こうした事態を把握したにちがいないエリックは、リーザによれば、自分は「陸の父」(55) であり、プニンは「水の父」(55) と命名する。遺伝や血によって結ばれているのが「陸の父」であり、意志によって結ばれているのが「水の父」であるとひとまず定義することができるだろう。この鉢はヴィクターから「水の父」プニンへと贈られた思慕のしるしなのである。

この鉢は「ある優しき偶然の一致によって」(152) 「プニンがパーティの計画を立て始めたまさにその日」(152) に彼のもとに贈り届けられる。言い換えると、「新しく素晴らしい授業」の計画を口にするようになるパーティの開催を決断するというプニンの振る舞いと、「水の父」に対するヴィクターの思慕のしるしの到着は、同じ日づけのうちに交わり合うのである。パーティに供する食事の準備を手伝う女性ベティが「まあ、なんて美しいのかしら！」(153) と口にし、パーティの席上でジョーン・クレメンツやマーガレット・セイ

ヤーなども同じように賛嘆の声を上げているように、そのアクアマリン色の鉢の美しさは多くの人物によって強調されている<sup>15</sup>。リーザの「青い目」と同様、青系の色であるその鉢をプニンが初めて目にしたときの様子は次のように描かれている。

出てきた鉢は、最初の衝撃によって、色づいたイメージを、紋章入りのかすみを受取人の心に生起させ、象徴的な力をともないながら、いわば純然たる内面の炎のなかにその事物の手に触れうる属性が溶け込んでいる贈り主の優しい気質を反映させていたのだが、その対象物の真実の栄光を知らない部外者によって賞賛されたとき、突然、そして永久に、輝ける存在に様変わりするような、あの代物のうちの一つだったのである。(153)

ヴィクターからの贈り物を初めてその視界に収めたプニンは、「その事物の手に触れうる属性」、すなわち鉢の物質性を包み込むほどに強烈かつ現実的な「純然たる内面の炎」としての歓喜を覚える。そしてヴィクターの「優しい気質を反映させてい」るこの鉢の美しさが第三者によって賞賛されることによって、「純然たる内面の炎」は外在性を帯びた「輝ける存在」に様変わりするのである。

これまでの議論からも明らかなように、ヴィクターからプニンへと贈られたアクアマリン色の鉢は、たんに息子のように可愛がっている少年からの贈り物というだけではとうていおさまりがつかない、物語上の機能を負っている。それはプニンが社会に根づこうとする意志と足並みを揃えているかに見えるからである。この点を示すいまひとつの例を見てみることにしたい。パーティの会場である一戸建ての家をプニンがいずれは購入するつもりであることを知ったハーゲンは——おそらくは収入面での懸念をしたにちがいない——、近々解雇される可能性が高いことをプニンに対して間接的に告げる。来客が帰路に着いた家で1人、洗い物をするプニンは、例の鉢が入っている、洗剤の泡だらけのシンクのなかでガラスの割れる音がするのを耳にする。「まばたきしない、うつろな目をかすませる涙の被膜」(172)を湛えつつ、プニンは「よからぬ予感を嘆」(172)く。プニンの脳裏に「よからぬ予感」として抱かれている、鉢が割れるという事態は、いまや職を失おうとしているプニンに残されたほとんど最後のものを奪い去ることを意味している。それだけではなく、そうした事態がおそらく現実に生起するであろうと読者は予想するのである。それという

---

<sup>15</sup> *Pnin*, 157-158.

のも、『プニン』第1章3節の冒頭部における次のような叙述を想起せずにはいられないからである。

ひとびとのなかには——私もその1人なのだが——<sup>ハッピー・エンド</sup>幸福な結末を嫌悪するものもいる。騙された気分になるのだ。悪意こそ規範。悲運を妨げるべきではない。怯え慄いている村の数フィート頭上で動きを止めている雪崩は不自然であるだけでなく非倫理的に振る舞っているのである。(25-26)

読まれるように、どのような物語も不幸な結末を迎えるべきだと考える語り手にとって、「幸福な結末」は非倫理的な振る舞いである。しかし、プニンがクレモナの講演会に時間どおり到着することができたのと同様、語り手の期待に反して、「美しい鉢には傷一つできていない」(172-173)。ヴィクターがプニンに贈ったアクアマリン色の美しい鉢は、「悪意」が倫理上の「規範」となる不幸な結末からプニンを保護しているときえ言える物語上の機能を有しているのである。言い換えるなら、語り手が望む不幸な結末を導く物語の論理に抵抗しうるものこそ「水の父」プニンにほかならない。

物語の結末部においては、こうした抵抗がより積極的な形で示される。ジャック・コックレルに引き抜かれる形でウェインデル大学の教授職に内定した「アングロ・ロシア」の著名な作家たる語り手の就任演説への出席をプニンが拒むという身振りにそうした抵抗が反映している。プニン宛の書簡において語り手は「あたうかぎり真心をこめた言葉を用いて、きみが望むどんなやり方でもどんな程度でも構わないから私の助手をしてほしいと彼に申し出」(186)る。しかしプニンの返答は語り手を「驚かせ、傷つけ」(186)る。それというのも、自分はもはや教えるのにはうんざりしていて、春学期の終わりを待つことなく大学を離れるつもりだとプニンは「そっけなく」(186)手紙に書き記しているからである。しかも、語り手の就任演説の2、3日前にウェインデルを発つ予定だと語られながらも、その目的地は記されていないのである。それゆえ、当然、プニンの目的地を読者もまた知りえない。物語の末尾において、語り手や読者が知りえない場所へと向けてプニンは車を走らせてゆく。

すると小さなセダンは大胆にも前方のトラックを勢いよく追い越し、視界が開け、きらきらと輝く道を疾走していったが、見分けられるものといえば、金糸のように

狭くなった道が穏やかに霞んでいることで、そこでは丘また丘が遠近法による美を生み出し、いったいどんな奇跡が待ち受けているのか簡単に口にすることはできなかった。(191)

「水の父」たることを引き受けたプニンは、物語の結末部において、誰も知りえない場所へと旅立ってゆく。誰も知りえないとはいえ、プニンを悲劇的ないし喜劇的な人物とばかり見なしながる「解釈共同体」がひしめく場所をあえて目指すはずもない。他者に対して対等に振舞うことのできる場所こそプニンが求める新天地であるにちがいないからである。だがそのような場所は存在しうるのだろうか。結局のところ、プニンは新たな地においてもまた同じような事態に見舞われるのではないだろうか。同じような「解釈共同体」に囲まれ、同じような語り手によって同じような物語に回収されてしまうのではないだろうか。プニンはどこに「到達」するのか。

ここで言う「到達」の意味についていましばらく考えてみよう。『S/Z』におけるロラン・バルトの議論を援用して言い換えるなら、「出発」と「到達」は対になって物語を産出するはずの「プロアイレティックなコード」(21)、すなわち行為に関わるコードである。しかし、あえて一方の極を欠如させることによって、プニンは語り手の物語を閉じさせることなく宙吊りにしているのである。いみじくもマイケル・ウッドが言うように、プニンのこうした身振りは「リベンジ」にほかならない。

語り手はうそつきであり、悪漢だとプニンは考えている。この男の関心と保護から自分を解放したいとプニンは望んでおり、そして決行する。これこそ私がプニンのリベンジと呼びたいと思うもの、哀れみと喜劇からの脱出、虚構世界の意匠からの出立、非虚構の世界における人間の自由でありうるかもしれないものの描写なのである。(Wood 1994, 163)

プニンを悲劇的な人物とみなすひとびとや喜劇的な人物とみなすひとびとからなる「解釈共同体」からの、また物語からの「脱出」をプニンは決行する。

もちろん、その先で何がプニンを待ち受けているのかは知る由もない。しかし、というよりそれゆえに、プニンの未来を「悪意」が「規範」となる世界から救い出しうるかどうかは読者にかかっているとと言える。レイチェル・トローズデールが指摘しているように、

「読者は小説の振る舞いの参加者となり、文化的な止揚や再活性化という企図のもとにナボコフに同調する」<sup>16</sup> よう書かれているようにも見えるからである。「哀れみと喜劇からの脱出」をプニンが果たしうる世界を描くべきなのは、ナボコフではなく、われわれ読者なのである。

## おわりに

先述したように、『プニン』が出版された翌年、『ロリータ』がベストセラーとなり、ナボコフは新天地を求めてアメリカを「出発」する。では作家としてのナボコフはどこへと「到着」することになるのだろうか。最後にこの点について触れることにしたい。

結論を先回りして言えば、ナボコフは名実ともにコスモポリタンな作家となる。ただし、「コスモポリタン」という概念がしばしば含意している、文化の内外を自分の意志によって自由かつ奔放に出入りするといったある種の楽天性<sup>17</sup>を差し引いて了解されたい。これまで見てきたように、ナボコフは国境をやすやすと飛び越えて国際性を獲得したわけではないからである。むしろ、2度にわたる亡命に伴う、祖国や言語の埋めがたい喪失につねに苦悩しつづけることによってかろうじて獲得されたものなのである。パウル・ツェラン<sup>18</sup>の言葉を借りて言えば、ナボコフは「現実に傷つきつつ現実を求めながら、みずからの存在とともに言葉へ赴く者」(103)にほかならない。

このことはナボコフと言語の関わりを見ても分かる。すでに『ロリータ』を書き終えていた1954年、ナボコフは、英語で書いた自伝をロシア語へ翻訳する。この翻訳作業について述べている書簡のなかで、ナボコフは英語作家に「変身」<sup>19</sup>したことを認めている。そのうえで次のように言う。「15年の空白を置いて、ロシア語という苦々しい贅沢さのなかでふたたびのたうちまわっています」<sup>20</sup>。15年のブランクを経てロシア語で散文を書くナボコフにとって、思っていたほど上手く書けないことが「苦々しい」のである。先述したように、ロシア語を捨てて「二流の英語」に切り替えたナボコフは、いまやロシア語の喪失を実感

<sup>16</sup> Trousdale 2010, 183.

<sup>17</sup> 「『コスモポリタン』という概念は、既存の文化の外側に立ち、距離を置いて眺めながらも、そうした文化の外と内を自分の意志で出たり入ったりすることができる人たちを表現する言葉として使われた。後にこの言葉は、洗練されていること、多言語を操れることなどを意味するようになり、また一種の奔放さや人を魅了する力も意味するようになった」(コーエン, 213)。

<sup>18</sup> パウル・ツェラン (1920-1970) は、ルーマニア (現在はウクライナ) 生まれのユダヤ系の詩人。ナチスの強制収容所で両親を亡くし、彼自身は各地の労働収容所に送られている。第二次大戦後にブカレストに移住するも、共産主義を嫌い、1948年にパリへ亡命。1970年、セーヌ川に身投げしている。

<sup>19</sup> *Selected Letters*, 149.

<sup>20</sup> *Selected Letters*, 149.

として味わいつつあるとも言える。そして1963年から65年にかけて行われた、『ロリータ』のロシア語への翻訳は、ナボコフを幻滅させることとなる。「素晴らしいロシア語」<sup>21</sup>が、「実在しないことが証明され」<sup>22</sup>だからである。

ああ、私が多年にわたり安全に保管してきた鍵で嚴重に閉じられた門の背後で、忠実な春のように咲き誇り、どこかで私を待っていると思っていた、あの「素晴らしいロシア語」は、存在しないことが証明され、その門の向こうには、黒こげになった切り株や絶望的な秋の光景以外に何もなく、私の手のなかにある鍵は金てこにすぎないのだった。(cited by Boyd 1991, 490)

かつての「二流の英語」<sup>23</sup>が、「際限なく従順なロシア語」<sup>24</sup>を超えたのである。もちろん、かつてのロシア語の域にまで英語の散文を高めえたかどうかは議論のあるところであろう<sup>25</sup>が、少なくとも、作家のなかにおける相対的な地位は逆転したのである。それは同時に、ナボコフが空間のみならず、言語的にも亡命したことを意味する。ロシアから持ち出した唯一の財産たる「素晴らしいロシア語」がもはや存在しないからである。実際、アレクサンドル・ドリーニンによれば、ロシア語版『ロリータ』におけるナボコフのロシア語は、しばしば「英語のシンタックスや熟語の慣性的な力に屈し、文法違反や、ぎこちない手近な代用的表現によるよろよろと入り込んでいる」<sup>26</sup>。ケンブリッジ大学での生活において「ロシアの」作家になることを夢見ていたかつての亡命ロシア人は、いまやたしかに「変身」したと言えよう。

---

<sup>21</sup> cited by Boyd 1991, 490.

<sup>22</sup> cited by Boyd 1991, 490.

<sup>23</sup> *Lolita*, 317.

<sup>24</sup> *Lolita*, 316-317.

<sup>25</sup> たとえば、ウラジーミル・アレクサンドロフによれば、「ナボコフの英語の文体は疑いようもなく見事だが、ロシア語による散文を特徴づけている天才の高みにまではまったくもって達していない」(Alexandrov 1991, 13) という。

<sup>26</sup> Dolinin, “*Lolita* in Russian.”, 323.

## 結論

これまで全6章にわたって、ナボコフ文学における父親像の考察を試みてきた。「父との再会」から「父としての旅立ち」をへて、「父の発見」をし、「父としての振る舞い」をなす主題的な展開からも分かるように、不可視の父は徐々に可視的たろうとしている。より正確に言えば、主人公の実の父親のような日常的な意味における父であることを断念しつつも、なお父であろうとするかのように振る舞っていることが了解されるだろう。その意味で、ナボコフのテキストは新たな「祖国」を作り出そうとしている。繰り返し言及しているように、ここで言う「祖国」とは、皇帝が支配する旧帝政ロシアではなく、V・D・ナボコフをはじめとしたロシアのインテリゲンチヤの未完のプロジェクトであり、同時に構築主義的なものである<sup>1</sup>。また、ここで言う「祖国」は、『ブニン』における「養子縁組」が示しているように、脱権威的なものでもある。1944年に書かれたナボコフの詩「支配者」において、「権威という概念はいつから祖国にとって枢要な概念となったのだろうか」(129)という詩人の疑問にも、脱権威的な「祖国」を形成しようとするナボコフのテキストの問題関心が表れてもいる。

本論ではとりわけナボコフ文学におけるリベラリズムに着目しながら考察してきた。たとえば、本論第一章で扱った『賜物』においてフォードルは、チェルヌィシェフスキーの思想の根幹に過度な一般化への志向を読み取り、社会主義革命へといたるロシアのインテリゲンチヤの歴史に通ずる誤りをそこに見出す。すなわち、彼は、V・D・ナボコフと同様に、個人の特異性を擁護するリベラリズムを奉ずるロシアのインテリゲンチヤの歴史のなかに自らを位置づけているのだとも言える。そのうえで、ロシアのリベラルなインテリゲンチヤとして亡命という外的な現実を引き受けることによって、父コンスタンはかろうじてフォードルの夢のなかに現前化するのである。すなわち、ロシアのリベラルなインテリゲンチヤとして1920年代以降のベルリンにおいて生きることは、チェルヌィシェフスキーに代表されるロシアから離れることを意味している。フォードルにとって、ロシア的に振る舞うことは、ロシアから離れることと必ずしも矛盾しないのである。

繰り返しになるが、ロシアから離れることは、ロシアを捨てることではない。そのこと

---

<sup>1</sup> これまでの議論からも明らかなように、ナボコフから見た祖国としてのロシアとは、きわめて限定的なものなのである。デイビッド・ランプトンも言うように、「ナボコフのロシアは、彼にとってのドイツやチェルヌィシェフスキーやロシア文学の歴史と同様、きわめて個人的なものなのである」(Rampton, 96)。

は『セバスチャン・ナイトの真実の生涯』を扱った本論第二章からも明らかである。それというのも、言語やナショナリティを選択と排除の論理によってしか見ることのないセバスチャンに対して、V. はロシア人としてのアイデンティティを保持しつつ、禁欲的に英語を身につけたうえで、本作を描いているからである。つまり、ロシア的なものとアングロ・サクソンのもののいずれもが肯定されているのである。こうした肯定の身振りのうちに、セバスチャンの父母を止揚する可能性が示唆されている。部分を損なうことなく全体へと統一しようとするこうしたヴィジョンは有機体論に通じている。ギリシア哲学に端を発し、18-19世紀のドイツ・ロマン派に顕著に見られる有機体論がロシアのインテリゲンチヤにも大きな影響を与えていることは序章で述べたとおりである。そのうえで、有機体論はしばしば部分よりも全体を優先する傾向がある。しかし、ナボコフはあくまで細部の特異性を優先するのである。ナボコフがしばしば用いる「対位法」という比喩にそのことは顕著に見られる。すなわち、『セバスチャン・ナイト』においてロシア語を代表とするロシア的なものを表象する父とは、主人公が英語という言語を選択した以上、もはやそこから遠ざかっていかざるをえない存在でありながらも、完全に切り離すことなどできないし、またそうすべきでもない存在なのである。ホミ・バーバの言葉を借りていえば、「振り返りながら前へ進」まねばならないのである。振り返った先にいるのが、ほかならぬ父である。

振り返りつつ、新たな「祖国」へと向かうにつれ、亡命者はいかにして「父」たりうるかという問題が前景化し始める。本論第三章で扱った『ベンドシニスター』は、長編小説としてはその最初の兆しを示した作品である。また、ナチズムや共産主義や独裁的な傾向を持つものすべてに対する「痛烈な非難」が込められている本作は、決定論に対するナボコフの立場を明確にしている作品でもある。ダーウィニズムにせよ、フロイトのリビドー論にせよ、マルクスの史的唯物論にせよ、ナボコフがことあるごとに非難する理由は、決定論を彼が断固拒否していたためにほかならない。それというのも、彼は人間の自由意志の存在を生涯信じつづけているがゆえに、何らかの原因によって人間の自由意志が規定されているとする学説に対して反論せずにはいられないのである。この意味でのトップ・ダウン式の全体主義国家であるパドックグラードをクルークは息子とともに抜け出し、より民主的で安全な国へ亡命しようとする。クルークはこの亡命を「帰還」と呼ぶ。すなわち、かつてはリベラルな国であった「祖国」と同じ政治体制である外国の地に移住することは、クルークにとって「祖国」へ帰ることを意味しているのである。デイヴィッドの父であるクルークは、民主的な「祖国」へと息子を安全に移住させねばならない存在として

描かれているのである。それゆえ、かりにこの移住に失敗すれば、クルークは父性を剥奪されざるをえない。そして実際に、事態はそのように推移するのである。ホロコーストを髣髴させる「解放ゲーム」によってデイヴィッドが虐殺されるためである。デイヴィッドの死によってクルークが絶望したとき、語り手である「私」が物語に介入する。そしてクルークは自分が創作物であることをそれとなく悟る。ナボコフ作品におけるこうしたメタフィクションは、従来、作家のメタフィジカルを表していると見なされてきた。しかし、それだけではない。物語世界への「私」の介入は、ディストピア小説を完結させることなどではしないという「私」の政治的な立場を示してもいるからである。クルークの父としての旅立ちは結局のところ失敗に終わるわけだが、テキストの父としての「私」がそれを引き継いでいるのだと言ってもいい。そしてこうした「旅立ち」がより明確に打ち出されているのが本論第四章で扱った自伝『記憶よ、語れ』なのである。

『記憶よ、語れ』における父の「旅立ち」とは、妻ヴェーラと一人息子ドミトリーとともに、ナチスが侵攻しつつあるパリを脱け出してアメリカへと亡命することを指している。だが、それはたんにヨーロッパからアメリカへと移動するということを意味するのではない。ロシアのインテリゲンチヤとして、亡命という事態を引き受けることをも意味しているからである。だが、ナボコフにはそう簡単に歴史を肯定することはできない。これまで見てきたように、彼にとってロシア革命は間違った歴史だからである。ボリシェヴィキが政権を握っていなければロシアは民主的な国になっていたはずだと考えていたナボコフ<sup>2</sup>にとって、V・D・ナボコフをはじめとしたロシアのリベラルなインテリゲンチヤによる民主的な法治国家の樹立こそがあるべき歴史の姿なのである。それゆえ、間違った歴史に起因する亡命という現実には、ナボコフにとって引き受けるのが容易でない事態なのである。しかし、だからと言って彼は亡命という現実には幻滅しているわけでもない。それというのも、家族への愛情という特権的で恒常的なもののなかでナボコフは一举にこのアポリアを解消するからである。すなわち、父であるがゆえに、彼は歴史を肯定するのである。そのうえで、アメリカにおいて父として振る舞うナボコフは英語で書かれたエクリチュールによってたえず読者の眼前に現前化する。すなわち、『セバスチャン・ナイト』の語り手 V. と同様、自らの過去を捨て去ることなく英語を用いつつ、『バンドシニスター』のクルークにはかなわなかった「旅立ち」を果たすのである。

しかし、ナボコフ作品における男性の主人公たちは「血縁組」を生み出すことができない

---

<sup>2</sup> Shapiro, 59.

い。彼らは「養子縁組」としてかろうじて父たりえるからである。本論第五章で扱った『ロリータ』において異化されているのがこの「養子縁組」である。繰り返しになるが、サイードの言う「養子縁組」は、必ずしも字義どおりの意味にとどまらず、生物学的な生産＝再生産のサイクルに参入できないひとびとを広く指している。その意味で、『ロリータ』は「養子縁組」が首尾よく果たされなかったことに起因する悲劇でもあるのである。それゆえ、『アーダ』や『ロリータ』における近親相姦はロシアに対するナボコフの不変の愛情を示す比喩表現であるとするジョージ・スタイナーの指摘を次のようにパラフレーズすることができよう。すなわち、英語期のナボコフ文学における「養子縁組」のなかでやり取りされるエロスこそ、ロシアに対するナボコフの不変の愛情を示す比喩表現なのであり、他方、作品が道徳的に許容するのは性的な欲望のないアガペーなのである。ロシア・フォルマリストに近い文学観を有してもいたナボコフは、『ロリータ』というテキストに凝らした文学的な技巧によって、こうしたアガペーを異化しているのである。そのうえで、『ロリータ』におけるアガペーが擁護するものとは、ダナ・ドラグノユーが詳細に論じているように、自然権と呼ぶほかないものである。すなわち、ロシアのリベラルなインテリゲンチヤがアメリカの独立宣言に思想的な影響を受けたところの自然権である。それゆえ、『ロリータ』にもまた、ロシアのリベラルなインテリゲンチヤの思想的な痕跡が認められるのである。「祖国」を形作る「和音」に移民ハンバートが参与するには、「養子縁組」を持つ以外にないのである。

『ロリータ』と同様、本論第六章で扱った『プニン』もまた「養子縁組」が描かれている。だが、『ロリータ』とは異なり、『プニン』における養父-養子の関係は良好である。それというのも、プニンはヴィクターを息子として扱い、ヴィクターはプニンを実の父であると見なしているからである。つまり、ヴィクターは血縁の父であるエリックではなく、プニンを実の父親であると見なしているのである。しかし、この2人は互いに父と子として見なし合っているということを知らない。この事実は語り手および読者のみしか知りえないように語られているからである。言い換えるなら、互いに父と子と見なし合っていることは、言葉を用いて明示されることはなく、あくまでも互いの心理や夢のなかに秘められているのである。つまり、プニンとヴィクターの「養子縁組」的な関係は読者の参与なくして成立しないのである。そのうえで、「人間の歴史は苦痛の歴史」だと考えるプニンを「苦痛の歴史」へと向かわせる一助をなしているのがヴィクターである。人間が所有する唯一本物のものとは悲しみにほかならないと言うプニンにとって、「苦痛の歴史」について講義

することは悲劇の共有を意味している。より正確に言えば、それぞれ特異な悲劇を持つひとびとが、悲劇を抱くという点において一括りにされうるような事態を生起させる振る舞いなのである。つまり、亡命ロシア人にして、本作の主人公でもあるプニンは、語られる主体から語る主体へと移行しようとしているのである。悲劇の共有をとおして「養子縁組」的な新たな紐帯からなる共同体を形作りうる「苦痛の歴史」を語ろうとすることこそ、本論が言う「父としての振る舞い」にほかならない。

これまでの議論からも分かるように、ナボコフはロシア的なものを保持しようとしつつ、英語作家としてのアイデンティティを構築している。これはナボコフのアイデンティティを考えるうえで重要な論点である。それというのも、アレクサンドル・ドリーニンのように、英語期のナボコフはロシア語時代の自分を偽りのものとして切り捨てているという議論も存在するからである。ドリーニンによれば、ナボコフはロシア語作品を再文脈化したと考えており、「現代文学や歴史的な文脈やとりわけロシアに関するものとのきわめて重要な結びつきを抑圧し消し去りたいという欲望に突き動かされていた」<sup>3</sup>。そのうえで、ドリーニンは次のように言う。

ある意味で、ロシア語作家シーリンは、巧みな神話作者にして役者たる晩年のナボコフの犠牲者なのである。よりよい生活を求めて母国を離れ、自分の選択は正しかったのだと自分自身に何度も証明するよう運命づけられていた不運な故国離脱者と同様、母国語と母国の文学を離れ、手に入れた代用品へ移住したことを、ナボコフは正当化しなければならなかったのである。(Dolinin 2005, 53)

つまり、英語作家としての自分こそ本当のウラジーミル・ナボコフであり、ロシア語作家としての自分は取るに足りないものであるという立場をナボコフは正当化しなければならなかったのだとドリーニンは言うのである。たしかに、英語期のナボコフは、いかに自分が少年時代から英語に親しんできたか強調することによってアングロ・サクソンのアイデンティティを際立たせているようにも見える。たとえば、1962年6月5日に行われたイ

---

<sup>3</sup> Dolinin 2005, 51-52. おそらくこの論点は、亡命者のアイデンティティをより広く考察する際に興味深い比較文学的な見地を与えてくれるように思われる。たとえば、ミラン・クンデラは、生国に結びついたアイデンティティを消し去りたいという欲求を抱いているように思われる。赤塚若樹の浩瀚な研究書『ミラン・クンデラと小説』によれば、パリに亡命後のクンデラは自らを「チェコ語からも、チェコの歴史からも、さらにいえばチェコ文学からも切り離そうとし」(249)、「ヨーロッパ小説」という「ユートピア」(246)にアイデンティティを求めるようになるからである。

インタビューにおける「私は幼少期から (ロシア語と英語の) バイリンガルであ」<sup>4</sup>という発言にせよ、1966年9月末に行われたインタビューにおける「ほかの多くの英語の子どもと同様 (私は英語の子どもでした)、私はつねにキャロルを好んできました」<sup>5</sup>という発言にせよ、序章においてすでに引用したトリリンガルについての発言にせよ、英語は自分にとっての母語も同様であるとナボコフは主張しているようにも読めるからである。しかし、ブライアン・ボイドも言うように、ナボコフの思想に通底しているのはメリオリズムである。それゆえ、彼はアイデンティティを本物や偽物などという観点から捉えはしないのである。

ナボコフのコスモポリタン性は、こうした文化的なメリオリズムの結果として生成されたものにほかならない。それゆえ、ナボコフは「地理的に定義されたナショナル・アイデンティティという考えを拒否」<sup>6</sup>していると言うレイチェル・トローズデールの見解には与しがたい面がある。たしかに、ナボコフは「ナショナル・アイデンティティという考えを拒否」しているかのような発言をしてはいる。1966年9月に行われたインタビューにおいて、ナボコフは次のように述べているからである。

私がアメリカの中年の作家であるのか、年老いたロシアの作家であるのか——あるいは、老いることを知らない、国際的な変異体であるのか——誰にも決めることなどできはしないのです。 (*Strong Opinions*, 106)

こうした発言だけを見れば、トローズデールの議論は正しいように思える。だがこれまで論じてきたように、「国際的な変異体」としてのナボコフは、あくまで「ナショナル・アイデンティティ」のうえに築かれたものなのである。

こうした留保をしたうえで、本論はトローズデールの議論に同意する。「国際的な変異体」としてのナボコフは、もはや「ナショナル・アイデンティティ」に収まるものではないからである。アメリカの作家マイケル・シェイボンとナボコフとの比較文学論の結論部において、トローズデールは次のように言う。

シェイボンやナボコフは、地理に基づく伝統的なナショナリズムを、国境をまたぐ

---

<sup>4</sup> *Strong Opinions*, 5.

<sup>5</sup> *Strong Opinions*, 81.

<sup>6</sup> Trousdale 2009, 99.

集団的なアイデンティティを形作る知性に置き換えるのであり、そのアイデンティティとは国境に依拠するものではなく、愛情や言語、そしてとりわけ謎解きへの情熱に依拠するものなのである。(Trousdale 2009, 112)

トローズデールの議論を本論に引きつけて言い換えるなら、本論序章において論じた「優しい友情」に基づく「横のつながり」が「国境をまたぐ集団的なアイデンティティ」を形作るのである。ここで言う「国境をまたぐ集団的なアイデンティティ」を供給するネットワークこそ本論の言う「祖国」であることは言を俟たない。

すなわち、ナボコフが「国際的な変異体」になりえたのは、「祖国」を追い求めつづけたからにほかならない。その「祖国」はいまだ存在しないものであるという意味で、「異界」と呼びうるかもしれない。しかし、ここで言う「祖国」は死後において成就されるものではないささかもない。それゆえ、ナボコフのテクストははっきりと向社会的であると言っているのである。

しかし、ナボコフは新たな「祖国」を追い求めるという政治や社会に属することがらを、率直に書こうとはしない。彼は政治や社会問題に処方箋を与えるようなタイプの作家ではないからである。V・D・ナボコフが司法の独立を擁護したのに対して、ナボコフは芸術の自律性を擁護するのである<sup>7</sup>。言い換えるなら、ナボコフは「芸術のための芸術」が保たれうるかぎりにおいて、政治的・社会的・道徳的な問題を描く。それゆえ、ナボコフは芸術至上主義者であり、モラリストであり、「異界」を求めた神秘主義者でもあるのだろう。これらが分かちがたく融和しているものこそナボコフであり、また、ナボコフの芸術なのである。これら三位一体となったナボコフの芸術をより包括的に記述するためには、さらなる研究を積みねばなるまい。おそらくはそうした研究の果てに、ナボコフが追い求めた「祖国」の全貌が明らかになるだろう。そしてもしかりにナボコフの文学を正当に評価しうる場所が存在するとすれば、それはこの意味での「祖国」をおいてほかにない。

---

<sup>7</sup> Dragnoiu, 177.

## 参考文献

Works by Vladimir Nabokov ※原題の直後のパーレン内の数字は初版の出版年を指す。

*Ada or Ardor: A Family Chronicle* (1969). New York: Vintage, 1980. (『アード』(上・下) 斎藤数衛訳, 早川書房, 1977年.)

*The Annotated Lolita* (1955). ed. Alfred Appel Jr. New York: Vintage International, 1991. (『ロリータ』 若島正訳, 新潮社, 2005年. 新潮文庫, 2006年.)

*Bend Sinister* (1947). 1949; reprint, England: Weidenfeld & Nicolson, 1972. (『ベンドシニスター』 加藤光也訳, みすず書房, 2001年.)

*Despair* (1936). Translate by Vladimir Nabokov, 1966; reprint, New York : Vintage, 1990. (『絶望』 大津栄一郎訳, 白水社, 1969年.)

*The Gift* (1938). Translated by Michael Scammell with the collaboration of the author. 1963 ; reprint, New York : Vintage, 1991. (『賜物』 沼野充義訳, 河出書房新社, 2010年.)

*Invitation to a Beheading* (1935). Translated by Dmitri Nabokov in collaboration with the author. 1959; reprint, Eng: Penguin, 2012. (『断頭台への招待』 富士川義之訳, 集英社, 1977年.)

*Lectures on Literatures*. ed. Fredson Bowers. New York: Harcourt Brace Jovanovich/ Bruccoli Clark, 1980. (『ヨーロッパ文学講義』 野島秀勝訳, TBS ブリタニカ, 1982年. /新装版 1993年.)

*Lectures on Russian Literatures*. ed. Fredson Bowers. New York: Harcourt Brace Jovanovich/ Bruccoli Clark, 1981. (『ロシア文学講義』 小笠原豊樹訳, TBS ブリタニカ, 1982年. /新装版 1993年.)

*Lolita: A Screen Play*. New York: McGraw-Hill, 1970.

*Mary* (1926). Translated by Michael Glenny in collaboration with the author. New York: McGraw-Hill, 1970. (『マーシェンカ』 大浦暁生訳, 新潮社, 1972年.)

*The Nabokov-Wilson Letters: Correspondence Between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson, 1941-1971*. Edited, annotated and with an introductory essay by Simon Karlinsky. New York: Harper and Row, 1979. Corrected edition, with same pagination, Harper Colophon, 1980. (『ナボコフ＝ウィルソン 往復書簡集』 中村絃一・若島正共訳, 作品社, 2004年)

*Pale Fire* (1962). New York :Penguin, 1973. (『青白い炎』 富士川義之訳, 筑摩書房, 1984年. / ちくま文庫, 2003年.)

- Pnin* (1957). New York: Vintage International, 1989. (『プニン』大橋吉之輔訳, 新潮社, 1971年.)
- Poems and Problems*. New York: McGraw-Hill, 1970.
- The Real Life of Sebastian Knight* (1941). New York: Penguin, 1963. (『セバスチャン・ナイトの真実の生涯』富士川義之訳、講談社、1999年.)
- Selected Letters 1940-1977*. Ed. Dmitri Nabokov and Matthew J. Bruccoli. New York: Harcourt Brace Jovanovich/ Bruccoli Clark, 1989. (『ナボコフ書簡集 〈1〉・〈2〉』江田孝臣・三宅昭良共訳, みすず書房, 2000年.)
- Speak, Memory: An Autobiography Revisited* (1967). New York: Vintage International, 1989. (『記憶よ, 語れ』大津栄一郎訳, 晶文社, 1979年.)
- The Stories of Vladimir Nabokov*. New York: Vintage International, 2002. (『ナボコフ 短篇全集 〈I〉』諫早勇一・貝澤哉・加藤光也・沼野充義・毛利公美・若島正訳, 作品社, 2000年. 『ナボコフ 短篇全集 〈II〉』諫早勇一・貝澤哉・加藤光也・杉本一直・沼野充義・毛利公美・若島正訳, 作品社, 2001年.)
- Strong Opinions*. New York: Vintage International, 1990.
- Transparent Things* (1972). New York: Vintage International, 1989. (『透明な対象』若島正・中田晶子共訳, 国書刊行会, 2002年.)

## Other Works

- Albee, Edward. *Lolita: A Play*. New York: Dramatists Play Services, 1984.
- Alexandrov, Vladimir E. *Nabokov's Otherworld*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1991.
- . ed. *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland, 1995.
- . "The Otherworld." *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. ed. Alexandrov Vladimir, New York: Garland P, 1995, 566-571.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso Books, 2006. (ベネディクト・アンダーソン『定本 想像の共同体——ナショナリズムの起源と流行』白石隆・白石さや訳, NTT出版, 2007年.)
- Boyd, Brian. *Vladimir Nabokov: The Russian Years*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1990. (ブライアン・ボイド『ナボコフ伝 ロシア時代 〈上〉・〈下〉』諫早勇一訳, みすず書房, 2003年.)
- . *Vladimir Nabokov: The American Years*. Princeton: Princeton UP, 1991.

- . *Nabokov's Pale Fire: The Magic of Artistic Discovery*. Princeton: Princeton UP, 1999.
- . *Stalking Nabokov*. New York: Columbia UP, 2011.
- Beaujour, Elizabeth Klosty. "Bilingualism." *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. ed. Alexandrov Vladimir, New York: Garland P, 1995, 37-43.
- Bowlby, Rachel. "Lolita and the Poetry of Advertising" *Vladimir Nabokov's Lolita: A Casebook*. ed. Ellen Pifer. New York: Oxford UP, 2003, 155-179.
- Bush, Roland. "Tennis by the Book: Lolita and the Game of Modernist Fiction." *Transitional Nabokov*. ed. Norman, Will, White, Duncan. Swiss, Bern: Peter Lang, 2009.
- Capote, Truman. *Breakfast at Tiffany's: A Short Novel and Three Stories*. New York: Random House, 1994, Modern Library Edition. 1958. (トルーマン・カポーティ『ティファニーで朝食を』龍口直太朗訳, 新潮社, 1968年.)
- Clegg, Christine. *Vladimir Nabokov: Lolita*. Cambridge, UK.: Icon Books, 2000.
- Connolly, Julian. *The Cambridge Companion to Nabokov*. ed. Julian W. Connolly. New York: Cambridge UP, 2005.
- . "The Major Russian Novels" *The Cambridge Companion to Nabokov*. ed. Julian W. Connolly. New York: Cambridge UP, 2005, 143-149.
- . *A Reader's Guide to Nabokov's "Lolita"*. Boston: Academic Studies P, 2009.
- Cornwell, Neil. "From Sirin to Nabokov: The Transition to English". *The Cambridge Companion to Nabokov*. ed. Julian W. Connolly. New York: Cambridge UP, 2005, 151-169.
- Dolinin, Alexander. "The Gift." *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. ed. Alexandrov Vladimir, New York: Garland P, 1995, 135-169.
- . "Lolita in Russian." *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. ed. Alexandrov Vladimir, New York: Garland P, 1995, 321-330.
- . "Nabokov as a Russian Writer." *The Cambridge Companion to Nabokov*. ed. Julian W. Connolly. New York: Cambridge UP, 2005, 49-64.
- Dragunoiu, Dana. *Vladimir Nabokov and the Poetics of Liberalism*. Evanston, IL: Northwestern UP, 2011.
- de la Durantaye, Leland. *Style is Matter: The Moral Art of Vladimir Nabokov*. New York: Cornell UP, 2007.
- Eagleton, Terry. *The Illusions of Postmodernism*. Cambridge, UK: Blackwell, 1996. (テリー・イーグルトン『ポストモダニズムの幻想』森田典正訳, 大月書店, 1998年.)
- . *Literary Theory: An Introduction (25th Anniversary Edition)*. NJ: Blackwell P, 2008. (『文学とは何か』

- 大橋洋一訳, 岩波書店, 1997年.)
- Eliot, T.S. *The Waste Land*. New York: The Dial P, 1922. (エリオット, T・S 『荒地』 岩崎宗治訳, 岩波書店, 2010年.)
- Foster, John Burt. “Bend Sinister.” *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. ed. Alexandrov Vladimir, New York: Garland P, 1995, 25-36.
- Frank, Siggy. “By Nature I am no Dramatist.” *Transitional Nabokov*. ed. Norman, Will, White, Duncan. Swiss, Bern: Peter Lang, 2009.
- Grayson, Jane. *Vladimir Nabokov*. New York: Overlook P, 1991.
- Hyde, G.M. *Vladimir Nabokov: America’s Russian Novelist*. London: Marion Boyars, 1977.
- Johnson, D. Barton. “The Nabokov – Sartre Controversy.” *Nabokov Studies*. Davidson College: Davidson, 1994, 69-82.
- Karshan, Thomas. *Vladimir Nabokov and the Art of Play*. New York: Oxford UP, 2011.
- . “Nabokov’s Transition from Game towards Free Play, 1934-1947.” *Transitional Nabokov*. ed. Norman, Will, White, Duncan. Swiss, Bern: Peter Lang, 2009.
- Kauffman, Linda. “Framing Lolita: Is There a Woman in the Text?” *Special Delivery: Epistolary Modes in Modern Fiction*. Chicago: Chicago UP, 1992, 53-79.
- Khodasevich Vladislav. “On Sirin.” trans. by Michael H. Walker. ed. Norman Page. London: Routledge, Kegan & Paul, 1982, 61-64.
- Khrushcheva, Nina. *Imagining Nabokov: Russia between Art and Politics*. New Haven, CT: Yale UP, 2007.
- Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris, Gallimard, 1991.
- Kuzmanovich, Zoran. “Nabokov’s life and art.” *The Cambridge Companion to Nabokov*. ed. Julian W. Connolly. New York: Cambridge UP, 2005.
- . “No Ghosts Walk.” *Transitional Nabokov*. ed. Norman, Will, White, Duncan. Swiss, Bern: Peter Lang, 2009.
- Lyaskovets, Tetyana. “Approaching Nabokov with Bergson on Time: Why Spatializing Time?”, *Klaeidoscope* 5.2, 98-118.
- Molnar, Thomas. “Matter-of-Fact Confession of a Non-Penitent”, *Chronicles of Culture*, Jan.-Feb. 1978:11-13.
- Morton, Donald E. *Vladimir Nabokov*. New York: Frederick Ungar, 1974.

- Nabokov, Dmitri. Interview with the Spanish journal *Joyce*, submitted (in English) to the NABOKOV-L  
Listserve by Dmitri Nabokov, October 12, 2003. <http://www.webcitation.org/5ICWhQ9ey>
- Nafisi, Azar. *Reading Lolita in Tebran: A Memoir in Books*. New York: Random House, 2003. (『テヘラン  
でロリータを読む』市川恵理訳, 白水社, 2006年.)
- Nicol, Charles. "Politics." *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. ed. Alexandrov Vladimir, New  
York: Garland P, 1995, 625-628.
- Norman, Will. *Nabokov, History and the Texture of Time*. New York: Routledge, 2012.
- Norman, Will, White, Duncan. ed. *Transitional Nabokov*. Swiss, Bern: Peter Lang, 2009.
- Orwell, George. *Nineteen Eighty-Four* (1949).reprint; Eng: Penguin, 1954. (ジヨージ・オーウェル『一  
九八四年 [新訳版]』高橋和久訳, 早川書房, 2009年.)
- Page, Norman, ed. *Nabokov: The Critical Heritage*. London: Routledge, Kegan & Paul, 1982.
- Pichova, Hana. *The Art of Memory in Exile: Vladimir Nabokov and Milan Kundera*. Carbondale: Southern  
Illinois UP, 2002.
- Piffer, Ellen. *Nabokov and the Novel*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1980.
- . "Lolita." *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. ed. Alexandrov Vladimir, New York: Garland P,  
1995, 305-321.
- . ed. *Vladimir Nabokov's Lolita: A Casebook*. New York: Oxford UP, 2003.
- Proffer, Carl. *Keys to Lolita*. Bloomington : Indiana UP, 1968.
- Rampton, David. *Vladimir Nabokov: A Critical Study of the Novels*. Cambridge, UK: Cambridge UP, 1984.
- Rorty, Richard. *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge, New York: Cambridge UP, 1989. (リチャー  
ド・ローティ『偶然性, アイロニー, 連帯——リベラル・ユートピアの可能性』斉藤  
純一・大川正彦・山岡龍一訳, 岩波書店, 2000年.)
- Rowe, William Woodin. *Nabokov's Deceptive World*. New York: New York UP, 1971.
- Said, Edward. *Reflections on Exile and Other Essays*. Mass.: Harvard UP, 2000. (エドワード・W・サイ  
ード『故国喪失についての省察 〈1〉』大橋洋一・近藤弘幸・和田唯・三原芳秋共訳, み  
すず書房, 2006年. / 『故国喪失についての省察 〈2〉』大橋洋一・近藤弘幸・和田  
唯・大貫隆史・貞廣真紀共訳, みすず書房, 2009年.)
- Sartre, Jean-Paul. "Vladimir Nabokov: *La Méprise*." *Nabokov: The Critical Heritage*. ed. Norman Page,  
Cornwall, Eng: TJ Press, 1982, 65-66.
- Shapiro, Gavriel. *The Tender Friendship and the Charm of Perfect Accord: Nabokov and His Father*. Michigan UP,

- 2014.
- Shrayer, Maxim D. *The World of Nabokov's Stories*. Austin: Texas UP, 1999.
- Steiner, George. *Extraterritorial: Papers on literature and the language revolution*. London: Faber and Faber, 1972. (ジヨージ・スタイナー『脱領域の知性』由良君美共訳, 河出書房新社, 1980年.)
- Straumann, Barbara. *Figurations of Exile in Hitchcock and Nabokov*. Edinburgh UP, 2009.
- Sweeney, Susan Elizabeth. "How Nabokov rewrote America." *The Cambridge Companion to Nabokov*. ed. Julian W. Connolly. New York: Cambridge UP, 2005, 65-84.
- Tamir-Ghez, Nomi. "The Art of Persuasion in Nabokov's *Lolita*." *Vladimir Nabokov's Lolita: A Casebook*. ed. Ellen Pifer. New York: Oxford UP, 2003, 17-38.
- Toker, Leona. "Nabokov and Bergson." *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. ed. Alexandrov Vladimir. New York: Garland P, 1995, 367-373.
- . *Nabokov: The Mystery of Literary Structures*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1989.
- Trilling, Lionel. "The Last Lover: Vladimir Nabokov's 'Lolita.'" *Nabokov: The Critical Heritage*. Ed. Norman Page, Cornwall, Eng: TJ Press, 1982, 92-102.
- Trousdale, Rachel. "'International Fraternity': Nabokov, Chabon, and the Model Transnational." *Transitional Nabokov*. ed. Norman, Will, White, Duncan. Swiss, Bern: Peter Lang, 2009.
- . *Nabokov, Rusbdie, and the Transnational Imagination*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- Wilson, Edmund. *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*. New York: Charles Scribner's, 1931. (エドマンド・ウィルソン『アクセルの城』篠田一士訳, 筑摩書房, 1972年.)
- Wood, Michael. "The Kindness of Cruelty." *Transitional Nabokov*. ed. Norman, Will, White, Duncan. Swiss, Bern: Peter Lang, 2009.
- . *The Magician's Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1994.
- . "Revisiting *Lolita*." *Vladimir Nabokov's Lolita: A Casebook*. ed. Ellen Pifer. New York: Oxford UP, 2003, 181-94.
- Wyllie, Barbara. *Nabokov at the Movies: Film Perspectives in Fiction*. London: McFarland, 2003.
- . *Vladimir Nabokov*. London: Reaktion Books, 2010.

和書・邦語論文

- アーレント, ハンナ『アーレント政治思想集成〈1〉・〈2〉』齋藤純一・山田正行・矢野久美子訳, みすず書房, 2002年.
- .『イェルサレムのアイヒマン——悪の陳腐さについての報告』大久保和郎, 1969年初版, 1994年新装版, みすず書房.
- アウエルバッハ, エーリッヒ『ミメーシス 〈上〉・〈下〉』篠田一士・川本二郎訳, 筑摩書房, 1994年.
- 赤塚若樹『ミラン・クンデラと小説』水声社, 2000年.
- 秋草俊一郎『ナボコフ 訳すのは「私」——自己翻訳がひらくテキスト』東京大学出版会, 2011年.
- アドルノ, テオドール『ミニマ・モラリア』三光長治訳, 法政大学出版局, 1979年.
- ウィトゲンシュタイン, ルートヴィヒ『論理哲学論考』野矢茂樹訳, 岩波書店, 2003年.
- クリストフ, アゴタ『悪童日記』堀茂樹訳, 早川書房, 2001年.
- .『昨日』堀茂樹訳, 早川書房, 1995年.
- .『第三の嘘』堀茂樹訳, 早川書房, 2006年.
- .『ふたりの証拠』堀茂樹訳, 早川書房, 2001年.
- .『文盲』堀茂樹訳, 白水社, 2006年.
- 諫早勇一「ガーニンの決心——『マーシェンカ』の結末をめぐって」『同志社大学外国文学研究』76号(1997): 19-39.
- .「『賜物』とゴーゴリ」東京大学文学部露語露文学研究室年報『RUSISTIKA』第10号, 1993年, 117-127.
- .「都市の見取り図 ナボコフのベルリン」『言語文化』第6巻第4号, 2004年, 553-571.
- .「ナボコフとプラハ」『言語文化』第4巻第4号, 2002年, 683-702.
- .「亡命作家の誕生 ナボコフ小伝——アメリカ移住まで」『ユリイカ』第23巻第11号(1991年10月): 128-43.
- .「亡命と文学——第一次ロシア亡命文学をめぐって」『スラブの文化』(講座スラブの世界 第1巻), 弘文堂, 1996年, 235-265.
- ヴェイユ, シモーヌ『根をもつこと 〈上〉・〈下〉』富原眞弓訳, 岩波文庫, 2010年.
- 大江健三郎「野心的で勤勉な小説家志望の若者に」『ロリータ』若島正訳, 新潮社, 2005年.

- 新潮文庫, 2006年, 614-623.
- 大須賀史和「ベルジャーエフの思想と亡命」『スラブの文化』: 51-78.
- 貝澤哉「暗闇と視覚イメージ——「ナボコフ的身体」の主題と変奏」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第2分冊第49号(2003年): 49-64.
- . 「ナボコフのロシア」『ユリイカ』1991年10月号, 173-183.
- . 『引き裂かれた祝祭——バフチン・ナボコフ・ロシア文化』論創社, 2008年.
- カフカ, フランツ『城』前田敬作訳, 新潮社, 1971年初版, 2005年改版.
- 川端香男里・中村喜和・望月哲男編『スラブの文化』(講座スラブの世界 第1巻) 弘文堂, 1996年.
- カント, イマヌエル『判断力批判〈上〉・〈下〉』篠田英雄訳, 岩波書店, 1964年.
- 菊池嘉人「トルストイ、ナボコフと〈内的独白〉」東京大学スラヴ語スラヴ文学研究室年報『SLAVISTIKA』XI巻, 518-533.
- 工藤庸子『小説というオブリガート——ミラン・クンデラを読む』東京大学出版会, 1996年.
- . 『恋愛小説のレトリック——フローベール「ボヴァリー夫人」を読む』東京大学出版会, 1998年.
- クンデラ, ミラン『小説の精神』金井裕・浅野敏夫訳, 法政大学出版局, 1990年.
- . 『存在の耐えられない軽さ』千野栄一訳, 集英社, 1998年.
- コーエン、ロビン『グローバル・ディアスポラ』駒井洋監訳, 角谷多佳子訳, 明石書店, 2001年.
- 小池滋「時代を先取りしたディケンズ論」『Krug』2013, 16-21.
- コウルリッジ, サミュエル・テイラー『方法の原理——知識の統合を求めて』小黒和子編訳, 法政大学出版局, 2004年.
- 小西昌隆「死とエクリチュール——ウラジーミル・ナボコフの『断頭台への招待』」『ロシア文化研究』第6号(1999年), 99-110.
- . 「ナボコフとエクリチュール」『早稲田大学大学院文学研究科紀要(第二分冊)』第46号(2001年), 143-151.
- . 「変奏の詩学——ウラジーミル・ナボコフの『断頭台への招待』」『ロシア文化研究』第7号(2000年), 87-98.
- . 「ロシア語で書かれたA・ドリーニンのナボコフ研究」KRUG 第4巻第2号(2003), 24-28.

- サイード, エドワード『オリエンタリズム』今沢紀子訳, 平凡社, 1986年.
- .『世界・テキスト・批評家』山形和美訳, 法政大学出版局, 1995年.
- .『知識人とは何か』大橋洋一訳, 平凡社, 1995年.
- .『遠い場所の記憶——自伝』中野真紀子訳, みすず書房, 2001年.
- .『人文学と批評の使命』村山敏勝・三宅敦子訳, 岩波書店, 2006年.
- サド, マルキ・ド『悪徳の栄え〈上〉・〈下〉』澁澤龍彦訳, 河出書房, 1990年.
- ザパタ, ルネ『ロシア・ソヴィエト哲学史』原田佳彦訳, 白水社, 1997年.
- シオラン, エミール『歴史とユートピア』出口裕弘訳, 紀伊國屋書店, 1967年.
- 白井恭弘『外国語学習の科学』岩波書店, 2008年.
- 須川亜紀子「仕掛けられたトラップ——ウラジーミル・ナボコフの *Lolita: A Screenplay* におけるナラティブ戦略の効果」『英文学誌』第45号, 2003年, 1-15.
- 杉浦悦子「回想のナボコフ」『ユリイカ』第23巻第11号, 1991年, 108-127.
- .「ナボコフの家庭教師」『アメリカ文学評論』第13号, 1993年, 73-82.
- 杉本一直「虚構と言う監獄のなかで——V・ナボコフの『断頭台への招待』をめぐって」『ロシア語ロシア文学研究』第23号, 1991年, 55-69.
- .「創作する語り手——ナボコフの『バッハマン』をめぐって」『ロシア語ロシア文学研究』第22号, 1990年, 55-69.
- .「作られた世界のなかで——ナボコフの小説の主人公たち」『ヨーロッパ文学研究』第37号, 1990年, 34-50.
- 鈴木聡「円と悪夢——ウラジーミル・ナボコフの『ベンド・シニスター』」『東京外国語大学論集』第68号, 2004年, 65-86.
- .「鏡と影——ウラジーミル・ナボコフの『青白い炎』」『東京外国語大学論集』第73号, 2007年, 51-77.
- .「苦痛と呪縛——ウラジーミル・ナボコフの『ロリータ』」『東京外国語大学論集』第67号, 2004年, 61-83.
- .「擬態と幻視——ウラジーミル・ナボコフの『賜物』」『東京外国語大学論集』第65号, 2003年, 1-22.
- .「郷愁と夢想——ウラジーミル・ナボコフの『プニン』」『東京外国語大学論集』第80号, 2010年, 123-146.
- .「細部から細部へ——ウラジーミル・ナボコフによる『エヴゲーニイ・オネーギン』

- の註釈』『東京外国語大学論集』第 62 号, 2001 年, 97-117.
- . 「死と分身——ヴラジーミル・ナボコフの『断頭台への招待』」『東京外国語大学論集』第 70 号, 2005 年, 27-48.
- . 「凶形と意識——ヴラジーミル・ナボコフの『キング、クイーンそしてジャック』」『東京外国語大学論集』第 71 号, 2005 年, 83-105.
- . 「背信と変容——ヴラジーミル・ナボコフの『アーダ』」『東京外国語大学論集』第 66 号, 2003 年, 1-22.
- . 「亡霊と色彩——ヴラジーミル・ナボコフの『セバスチャン・ナイトの真実の生涯』」『東京外国語大学論集』第 69 号, 2004 年, 61-83.
- . 「夢と記憶——ヴラジーミル・ナボコフの『マーシェンカ』」『東京外国語大学論集』第 74 号, 2007 年, 59-79. 鈴木聡
- スピヴァク, ガヤトリ 『ある学問の死』上村忠男訳, みすず書房, 2004 年.
- . 『サバルタンは語るができるか』上村忠男訳, みすず書房, 1998 年.
- サリンジャー, J・D 『キャッチャー・イン・ザ・ライ』村上春樹訳, 白水社, 2006 年.
- サルトル, ジャン＝ポール 『嘔吐』白井浩司訳, 人文書院, 1994 年.
- . 『ユダヤ人』安堂信也訳, 岩波書店, 1956 年.
- ジョイス, ジェイムズ 『若い芸術家の肖像』丸谷才一訳, 新潮社, 1994 年.
- ジュネット, ジェラルド 『ミモロジック』花輪光監訳, 書肆風の薔薇, 1991 年.
- ゼーバルト, W・G 『アウステルリッツ』鈴木仁子訳, 白水社, 2012 年.
- ソントグ, スーザン 『写真論』近藤耕人訳, 晶文社, 1979 年.
- . 『反解釈』高橋康也訳, 筑摩書房, 1996 年.
- ツェラン, パウル 『パウル・ツェラン詩文集』飯吉光夫訳, 白水社, 2012 年.
- デカルト, ルネ 『方法序説』落合太郎訳, 岩波書店, 1953 年初版, 1967 年改版.
- デリダ, ジャック 『声と現象』林好雄訳, 筑摩書房, 2005 年.
- 土肥恒之 『ロシア・ロマノフ王朝の大地』講談社, 2007 年.
- ドゥルーズ, ジル 『差異と反復 〈上〉・〈下〉』財津理訳, 河出書房, 2007 年.
- ドストエフスキー, フョードル 『新潮世界文学 15 〈カラマーゾフの兄弟〉』原卓也訳, 新潮社, 1971 年.
- トルストイ, レフ 『アンナ・カレーニナ 〈上〉・〈中〉・〈下〉』木村浩訳, 新潮社, 1998 年.
- 中田晶子 「映画 Lolita とアメリカ」『南山短期大学紀要』第 27 巻, 1999 年, 15-34.

- . 「死と隠蔽——Transparent Things を中心に」『英語青年』第 145 巻第 8 号, 1999 年, 512-514.
- . 「Humbert Humbert と Norman Rockwell——映画 Lolita (1997) の功罪を再考する」『南山短期大学紀要』第 32 巻, 2004 年, 39-60.
- . 「反復と両義性——Mary 再考」『中部アメリカ文学』第 2 号, 1999 年, 31-45.
- . 「Pnin における侵犯と融合」『中部アメリカ文学』第 6 号, 2003 年, 1-11.
- . 「見えないユダヤ人——半世紀後に読む『ロリータ』」南山短期大学紀要第 37 号, 45-67.
- . 「物語の地下水脈——Transparent Things」『南山短期大学紀要』第 33 巻, 2005 年, 91-112.
- 中野康司「小説の構造分解の楽しみ」『Krug』2013, 3-8.
- ナンシー, ジャン=リュック『無為の共同体——哲学を問い直す分有の思考』西谷修・安原伸一朗訳, 以文社, 2001 年.
- ネグリ, アントニオ, ハート, マイケル『マルチチュード〈上〉・〈下〉』幾島幸子訳, NHK ブックス, 2005 年.
- 沼野充義「アレクサンドル・ドリーニン教授インタビュー」KRUG 第 3 巻第 2 号, 2002 年, 1-6.
- . 『徹夜の塊——亡命文学論』作品社, 2002 年.
- . 『徹夜の塊——ユートピア文学論』作品社, 2003 年.
- . 「ナボコフの向こう岸」『モスクワ—ペテルブルグ縦横記』, 岩波書店, 1995 年, 75-104.
- . 「ナボコフはどれくらい『ロシアの作家』か?」『ユリイカ』第 23 巻, 1991 年, 100-107.
- バーバ, ホミ『ナラティヴの権利』磯前順一・ダニエル・ガリモア訳, みすず書房, 2009 年.
- . 『文化の場所——ポストコロニアリズムの位相』本橋哲也・正木恒夫・外岡尚美訳, 法政大学出版局, 2012 年.
- バーリン, アイザイア『ロマン主義と政治』福田歓一・河合秀和訳, 岩波書店, 1984 年.
- 蓮實重彦『「ボヴァリー夫人」を読む』筑摩書房, 2014 年.
- バルト, ロラン. 『明るい部屋』花輪光訳, みすず書房, 1985 年.
- . 『エクリチュールの零度』森本和夫・林好雄訳, みすず書房, 1999 年.
- . 『S/Z バルザック「サラジヌ」の構造分析』沢崎浩平訳, みすず書房, 1973 年.
- . 『演劇のエクリチュール』大野多加志訳, みすず書房, 2005 年.
- . 『彼自身によるロラン・バルト』佐藤信夫訳, みすず書房, 1997 年.
- . 『テキストの快樂』沢崎浩平, みすず書房, 1977 年.
- . 『批評と真実』保莉瑞穂訳, みすず書房, 2006 年.

- . 『物語の構造分析』 花輪光訳, みすず書房, 1979 年.
- 樋口友乃 『ヴラジーミル・ナボコフ文学の転機：亡命の軌跡と作家像の変遷』 広島大学博士論文, 2006 年.
- . 「ドストエフスキイを書き直すナボコフ——White Night から "Details of a Sunset" として Lolita へ——」 『中・四国アメリカ文学研究』 第 41 号, 2005 年, 1-11.
- . 「The Real Life of Sebastian Knight における語りの重層性——語るものと語られるもの」 『Phoenix』 第 55 号, 2001 年, 82-99.
- . 「Lolita における<アメリカ>——二人の亡命作家、Vladimir Nabokov と Humbert Humbert」 『英語英文学研究』 48 号, 2003 年, 43-53.
- 平石貴樹 『アメリカ文学史』 松柏社, 2010 年.
- 平松潤奈 「作者の表象——ナボコフの『賜物』を読む」 KRUG 第 2 巻第 1 号, 2000 年, 3-4.
- フーコー, ミシェル. 『言葉と物』 佐々木明・渡辺一民訳, 新潮社, 1974 年.
- . 『知の考古学』 慎改康之訳, 河出書房, 2012 年.
- 富士川義之 『ナボコフ万華鏡』 芳賀書店, 2001 年.
- フライ, ノースロップ 『批評の解剖』 海老根宏訳, 法政大学出版社, 1980 年.
- プリンス, ジェラルド 『物語論辞典』 遠藤健一訳, 松柏社, 1991 年.
- ブルースト, マルセル 『失われた時を求めて 〈1〉』 吉川一義訳, 岩波書店, 2010 年.
- フローベール, ギュスターヴ 『感情教育 〈上〉・〈下〉』 山田爵訳, 河出書房, 2009 年.
- . 『フローベール全集 9』 山田爵・斎藤昌三・蓮實重彦・土井寛之訳, 筑摩書房, 1968 年.
- . 『ボヴァリー夫人』 山田爵訳, 河出書房, 2009 年.
- フロイト, ジークムント 『自我論集』 竹田青嗣・中山元訳, 筑摩書房, 1996 年.
- . 『精神分析入門 〈上〉・〈下〉』 高橋義孝・下坂幸三訳, 新潮社, 1977 年.
- . 『フロイト全集 19』 加藤敏・石田雄一・大宮勘一郎訳, 岩波書店, 2010 年.
- ペイター, ウォルター 『ルネサンス』 富士川義之訳, 白水社, 2004 年.
- ヘミングウェイ, アーネスト 『ヘミングウェイ全集 5』 佐伯彰一訳, 三笠書房, 1974 年.
- ポー, エドガー・アラン 『ポー詩集——対訳』 加藤祥造訳, 岩波書店, 1997 年.
- ボルヘス, ホルヘ・ルイス 『ボルヘス 文学を語る——詩的なるものをめぐって』 鼓直訳, 岩波書店, 2002 年.
- 前川玲子 『亡命知識人たちのアメリカ』 世界思想社, 2010 年.

- の場いづみ「ナボコフ図書館」『ユリイカ』第23巻第11号, 1991年, 184-193.
- . 「ナボコフの小説に見られる《消費》」『活水論文集』第36集英米文学・英語学編, 1993年, 37-54.
- . 「ノイズとしてのアメリカ——『ロリータ』と『プリニン』」『英語青年』第145巻第8号, 1999年, 509-511.
- 丸山美知代「VはいかにしてNを葬ったのか?——ウラジーミル・ナボコフの「フィアルタの春」における自伝的行為について」『立命館文学』第568号, 2001年, 673-693.
- . 「Vladimir Nabokov の Pnin——うしろに影のある心臓と理想的に禿げた頭」『立命館英米文学』第12号, 2003年, 19-34.
- 皆尾麻弥「ナボコフの散歩道を辿る：切り取られた窓辺の風景への誘い」京都大学博士論文, 2008年.
- . 「見えない三人と見えすぎる一人：Pale Fire (Vladimir Nabokov)論」 京都大学大学院文学研究科『Zephyr』第16号, 2002年, 39-47.
- 毛利公美「鏡の牢獄から抜け出して——ナボコフと1920年代亡命ロシア社会における映画エキストラ——」SLAVISTIKA 第18号, 2003年, 86-102.
- . 『境界を見つめる目——ナボコフのロシア語作品をめぐる』東京大学博士論文, 2005年.
- . 「枠を超える力：ナボコフと映画——初期の詩を題材に」KRUG 第5巻第号, 2003年, 21-26.
- リオタール, ジャン＝フランソワ. 『ポストモダンの条件』小林康夫訳, 水声社, 1986年.
- リシャルド, ジャン＝ピエール『フローベールにおけるフォルムの創造』芳川泰久・山崎敦訳, 水声社, 2013年.
- リョサ, マリオ・バルガス『果てしなき饗宴』工藤庸子訳, 筑摩書房, 1988年.
- レヴィーツキイ, セルゲイ『ロシア精神史』高野雅之訳, 早稲田大学出版部, 1994年.
- ロス, フィリップ『さようなら コロンバス』佐伯彰一訳, 講談社, 1977年.
- ロブ＝グリエ, アラン『嫉妬』白井浩司訳, 新潮社, 1959年.
- . 『迷路のなかで』平岡篤頼訳, 講談社文芸文庫, 1998年.
- ルソー, ジャン＝ジャック『人間不平等起源論 / 社会契約論』井上幸治・小林善彦訳, 中央公論新社, 2005年.
- ワーズワース, ウィリアム『ワーズワース詩集』田部重治選訳, 岩波書店, 1938年初版, 1966

年改版.

- 若島正「静止の中の運動—ウラジーミル・ナボコフと現代芸術」吉田城編著『テキストからイメージへ—文学と視覚芸術のあいだ』京都大学学術出版会(2002年):234-269.
- .「ゼンブラの彼方へ ボイドの『青白い炎』解釈をめぐって」國重純二編『アメリカ文学ミレニアム〈下〉』南雲堂,2001年,214-227.
- .「ナボコフの多層思考—短編『フィアルタの春』を読む」『英語青年』第145号,1999年,506-508.
- .「ナボコフとチェス・プロブレム—『記憶よ、語れ』私註」『大航海』,2002年,192-199.
- .「ナボコフとプルースト」『プルースト全集』別巻月報19,筑摩書房,1999年,3-4.
- .「はめこまれた歯—ナボコフのアメリカ」『英文学春秋』第3号(1998年):43-60.
- .「反重力の想像力—ジョイス、ナボコフ、カルヴィーノ」InterCommunication No.23(1998年1月),32-37.
- .『乱視読者の冒険』自由国民社,1993年.
- .『乱視読者の新冒険』研究社,2004年.
- .『ロリータ,ロリータ,ロリータ』作品社,2007年.
- .沼野充義編『書きなおすナボコフ,読みなおすナボコフ』研究社,2011年.