

図形と意識

——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』

鈴木 聡

意識の三角形

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』（ロシア語版1928年、英語版1968年）¹⁾は、『マーシェンカ』（ロシア語版1926年、英語版1970年）²⁾に続く、当時、「ヴラジーミル・シーリン」という筆名を用いていた彼の長篇小説第二作である。英語版に付された「緒言」（日付けは1967年3月28日となっている）にしたがうならば、この作品は、1927年夏、ポメラニア湾——作中でもことのほか印象鮮やかに描写されるバルト海沿岸の行楽地——に滞在中に構想され、その年の冬から翌年夏にかけてベルリンで執筆された。

発表から約四十年後、1966年末に完成した、息子ドミートリイによる訳稿を見なおすにあたって、ナボコフは、1959年以降、監修してきたロシア語作品の英語訳の前例をはるかにうわまわる、徹底的な改訂を施した。ロシア語版でたんに「首都」と書かれていたものが「ベルリン」と明記されたことなども一例となるだろう。さらに抜本的な、プロット上の手なおしがなされている場合もある。具体的にいえば、「緒言」で作者がとくにくわしく言及した、最終章である第十三章に加えられた重要な変更点などが、それにあたるだろう（p. ix）。中心的登場人物のひとり、フランツ³⁾が、アメリカ人実業家が忘れた「巻き貝型のタバコ入れ」を返すため、ベルリンにもどるよう頼まれるというくだりが完全に削除され、彼が一時的に姿を消す必要がなくなっているのである。

「緒言」でフロベールの『ボヴァリー夫人』（1857年）とトルストイの『アンナ・カレーニン』（1875-77年）の書名が言及されていることとも関連してくるが、『キング、クイーンそしてジャック』は、一見したところ、三角関係という古典的かつ伝統的な主題を取りあつかった、十九世紀長篇小説の系譜に連なることを最初からもくろんだ作品であるかのように、読者からは受けとめられるかもしれない。しかし、見おとされてはならないことがある。ここでは、そのような主題は、巧妙に方向を変えられて、道徳的、倫理的な含みよりはむしろ、喜劇的なアイロニーのほうへと微妙に強調点を逸らされている。それは、いわば美学的に純化された基調となって、テキストの根柢をかたちづくるにいたっているのだ。

すなわち、『キング、クイーンそしてジャック』のうちにあっては、通常考えられるような、男女三人の関係に由来した、背信、嫉妬をはじめとする種々の心理的葛藤や、悲劇的な錯誤、

疑心暗鬼、破局などの局面が、物語言説の結節点をなすことはけっしてない。この作品に登場する三人の中心人物のあいだで発生する緊張関係は、不倫の当事者であるフランツとマルタのがわからしか感知することができないというだけでなく、そもそものはじめから、なかば無効化されているといったほうがあっているのではなかろうか。妻と甥（という呼称が用いられているが、じっさいには従姉の息子である）の双方から裏切られているドライバー⁴⁾は、ふたりを露ほども疑ってみようとはしない。作品の最後でマルタが亡くなり、他のふたりの前途もさほど明るくはなさそうだと思えても、それは、密通あるいは姦通からくる結果ではないのだ。

べつの論じかたをしてみてもよいだろう。『キング、クイーンそしてジャック』と題されたテキストのうちにわれわれが読むものは、トランプの三枚の絵札をさす表題そのものが示唆しているとおり、三人の中心人物を手持ちの札として繰り広げられる物語である。だが、比喩を図式的に敷衍するというならば、それら三者は、あたかも正三角形のそれぞれの頂点をなすかのごとく配置され、安定を保っているわけではない。ある種の三角形を思い浮かべるとしても、個々の頂点のあいだに距離の違いのある、いびつな形態のものを考えるべきだ。夫と妻という婚姻にもとづく二者の関係に、それまでの人生でまったく縁のなかった親戚の青年が突然、介入してくるという偶然性、当初、二であったものに余分な一が付加され、均衡が失われるという状況に、われわれは眼をとめなければならないだろう。三という数字は、ここでは、あくまでも二に一を加えたものであるということだ⁵⁾。

物語の進行につれて、二者と一者の釣り合いからなるこの数式には、重点の変化が生じ、意味内容上、その実質は改変されるにいたる。フランツとマルタは、互いの肉欲と打算によって、しだいに抜き差しならぬところまで雁字搦めになってゆく。それにたいして、マルタの夫、ドライバーのほうは、ふたりにとって邪魔者と化してくる。（この時点で、三者の関係は、ルネ・ジラルルのいう「欲望の三角形」を思わせるものとなっている）。第六章で描かれた交通事故——ドライバーの自家用車である「イカロス」（pp. 42, 50, 67, 107, 113, 118, 126, 131）が路面電車と衝突し、運転手が死亡する——がひとつの機縁となって、ドライバーを、積極的に排除されるべき第三項として想定した殺害計画が、徐々にマルタの固定観念となり、フランツもまた、彼女の妄想的な固執に否応なく巻きこまれてゆくことになるのである。

第七章の末尾で、ダヴォス——ウィンター・スポーツで知られたスイス東部の保養地——に旅立とうとするドライバーを乗せて、タクシーが走り出すとき、フランツは、それを見送りながら、車の番号が「22221」（p. 149）であることを「機械的に」眼にとめる。「二」が続いたあとに、予期し得ない「一」が唐突に出現することが、奇妙な違和感を覚えさせたのだ。このような瑣末な意匠においてすら、二と一がこの作品の根幹をなすモチーフであることは、さりげなく

ほのめかされていると見なすことができるだろう⁶⁾。

二と一という、きわめて簡素な、純粹に数的な構成単位を基本として、それぞれの組み合わせから生じる紋様ないしはパターン、さらにはそこからもたらされる運動⁷⁾を文学的テキストの形式に則して展開させるという特異な手法は、『キング、クイーンそしてジャック』の方法論的ななりたちを性格づけるものである。おそらくそれは、たんに実験的なものというだけにとどまらない。ナボコフが同時代の視覚藝術の潮流にどの程度の関心を寄せていたかは定かでないものの、ここに、カジミール・マレーヴィチ（1878-1935年）が1910年代に提唱したシュプレマティズムと同様の美学的志向を見て取ることは可能だからである⁸⁾。マレーヴィチの絵画に見られるような、極度に単純化、抽象化された平面幾何学的な図形による構成に、時間と人間の意識という次元を付け加えた地平において、ナボコフの作品が像を結んでいることは、ほぼ疑いあるまい。

以上で概略を述べたような、『キング、クイーンそしてジャック』の美学的位相は、フランクとドライアー夫妻が偶然、乗り合わせた列車が動きはじめる場面から書き起こされる第一章において、すでに明確化しているということができる。一分間、静止していた時計の分針（「巨大な黒い時計の針」）が、いままさにつぎの目盛りに移行しようとしている。「その弾むような衝動が世界全体を動きはじめさせるだろう。」（p. 1）いうまでもなく、テキスト内の世界を始動させるものとは、じっさいには、この長篇小説の冒頭の一文そのものが含んでいる潜在力である。しかし、それによって伝達された内容が、時間上のある一点にたいする、ある主体の注視（匿名ではあっても、それが意識をもった人間のものであることはほぼ疑いない）にかかわっていることを見逃してはなるまい。

このようにして『キング、クイーンそしてジャック』第一章の第一パラグラフが浮かびあがらせるものは、外在する事象の与える刺戟に不随意的に反応し、ときとして外界からの投影そのものとして形成され、時間軸上で刻々と様相を変えてゆく人間の意識の機能であるといつてよいだろう。主体のおかれた空間内における出来事の経験ならびにその報告という一面を有しながらも、それが完全に主観的な印象にささえられたものであり、ある制約条件のもとにおかれた特定の視点を念頭におくことによってはじめて可能となるものであることもまた、ここでは明かされているのだ。

鉄の柱の列が列車の横を一本ずつ通り過ぎてゆき、「プラットフォームが通過しはじめるだろう」と記されるいっぽうで、そのプラットフォーム上の人びとは脚を動かしているのに立ちどまったままだとされる。それどころか、そのひとたちは、前方に向けて歩き出しながら、「苦悶に満ちた夢のなかのように」後退してゆくというのだ。無生物を動作主の一部とし、撞着語法を駆使した文によって示されているのは、これら一連の叙述が、列車内の人物の視点を暗黙

の前提として、相対化されたものだということである。

だが、そのような視点のもちぬしであるはずの主体もしくは話者の存在は、少なくとも、このパラグラフを読んで、読者が把握することのできる情報の範囲からは洩れているといわなければならない。列車が駅を出るといごく日常的な場面を描くにあたって、書き手が、視点のありかをほのめかすことを慎重に避け、表面上、客観描写であるかのような錯覚を与えることにより意図したものは、ある種の異化効果であったと論じることもできるかもしれない⁹⁾。とはいうものの、厳密に考えてみて、この箇所が、たとえば任意の位置に据えられたカメラによって客観的にとらえ得るような、視覚的イメージの言語表象による模倣的再現そのものからやや逸脱したものであるということもまた、歴然としている。

現在形で書かれているとはいえ、この第一パラグラフにおいて、現在という時点に属しているのは、時計の分針が静止しているという事実のみである。残りの部分は、単純未来もしくは話者による推測を意味する助動詞（英語版における“will”）の反復的使用によって強力に支配されているのだ。結果的に、言葉のうえでじつさいの情景と変わらないものが呈示されているにしても、そこで述べられているものは、じつのところ、近い未来において現実となるであろう仮想的なヴィジョンにすぎない。いわゆる「内的独白」¹⁰⁾の場合と同様、この箇所においては、引用符および「……と彼女／彼は思った」といった種類の文が省略されているのだと見ることが許されるだろう。

そのような仮定によって暗黙のうちに導かれつつ、読者は、過去形と現在形の混合した第二パラグラフ、第三パラグラフのうちに繰り返し出現する「フランツ」という名を、当面、一連の記述の視点にあたる位置にあてはめることになる。つまり、第一パラグラフを読むにあたり、すでに暫定的に想定していた「彼女／彼」という主体にかんしてもまた、読者は、それがフランツそのひとであったに違いないと、遡行的に推測し得る手がかりを与えられたわけである。かくして、『キング、クイーンそしてジャック』第一章の冒頭部は、ハンカチーフを振る母と姉に見送られ、「二十年間」(p. 2) 住み慣れた生まれ故郷の町をあとにしたフランツの列車内における意識の揺動を中心として展開されてゆく。

にもかかわらず、読み進むにつれて明らかになるように、フランツがこの作品の主人公と呼べるかどうかは定かではない。のちに彼が足を踏み入れるコンパートメントでたまたま先客となっていたドライバー夫妻のそれぞれの意識もまた、同等の比重をもって描出されるからである。このようにしてテキストに賦与される多面性は、モンタージュあるいはカットバックという映画的手法をただちに連想させるものと称してよいだろう。三人の中心的登場人物たちの意識の外縁をかたちづくる、列車の出発ならびに加速という過程、車窓から眺められる風景、客車の他の乗客たちの風貌やふるまいなどもまた、すぐれて視覚的、映像的な表現対象となり得

るものであることは疑いない。

とはいいいながら、そのいっぽうで、個人の内面に踏みこんで、いわゆる心理描写に焦点をおこうとするときには、周囲を取り巻くさまざまな事物の視覚的印象のみが取りあつかわれるわけではない。そこでは、聴覚、嗅覚、味覚、触覚という他の感覚もまた、同じような重さをもって作用し、記憶や予測などの心的過程も影響をおよぼすことになる。フランツの意識にあって、とりわけ注目すべき点は、「嘔吐」(p. 1)、「眩暈」(p. 4)などの語彙によって端的に表わされているように、彼がしばしば不快感や嫌悪感に襲われることであろう。それは、外界に接するとき、フランツの知覚が過敏になりがちであることを示しているだけではない。不快感、嫌悪感は、彼の行動を支配するものとなり、すでに触れた、三人の意識の接合点を生じさせるきっかけともなるのである。

並置される意識

フランツは、最初に座席を取った「三等コンパートメント」(p. 2)に安んじて腰をおちつけることができない。鼻、唇、眉毛などに欠損のある、ひとりの相客の顔に耐えられなくなるのである。その両頬と額に広がる、黄色やピンク色に色分けされた「地図上の区域」(p. 3)は、第十二章で、やや色調を変えて、雨に濡れたドライヤーのシャツのうえに再現されることになるだろう¹¹⁾。肩胛骨のあいだの戦慄からはじまって口腔内に伝わってゆく「奇妙な感覚」は、フランツの記憶の奥底にわだかまっているかすかすのイメージを呼び醒ます。蠟人形館の「恐怖の部屋」さながらに隠微に隔離されていたものが、新たな、類似した印象を与えられると、同類を迎え入れようとするかのように、「ヒステリカルな発作」(p. 4)を起こしてよみがえるのだ。

生理的なものといえるかもしれない激烈な嫌悪の念ゆえに、フランツは、衝動的に手荷物をまとめ、べつのコンパートメントに移ることにする。空席のあるコンパートメントは、ひとつしか見つからない。だが、そこで眼にした、「青白い顔をした」(p. 5)ふたりの子どもが、首筋を母親にぶたれようとしているという情景は、フランツに躊躇を覚えさせた。そのつぎの車輦は二等車であった。フランツは、意を決して、たまたま通りかかった車掌に追加料金を払うことにし、その車輦の乗客となる。そこで出会った男女は、身なりもよく、見るからに魅力的であった。この間の出来事を、つねに「病的な連想」(p. 10)に傾きがちなフランツは、地獄から煉獄を経て「ささやかな至福の逗留地」(p. 11)にいたる道程として受けとめた。切符を切った車掌は、「天国の門」を鍵で開けてくれたようなものだったと思えたのである。

この時点では、フランツには、その二等車のふたりの先客が、母の従弟である実業家、ドライヤーと、その妻マルタ（ふたりのあいだには十数歳の年齢差がある¹²⁾）であることなどまっ

たく思いもおよばなかった。その点では、むしろ、ドライバー夫妻のほうもまた同様である。ベルリーンに到着し、一夜明けた翌日（日曜日）、就職のつてを求めてフランツがドライバー邸を訪ねるまで、彼らのあいだがらが明らかになることはない。けれども、三者三様の意識を段階的かつ並列的に開示してゆくテキストを、いかようにも読み解き得る立場にある読者は、それら三者の視点を、等距離から、総合的にとらえて、判断をくだすことができるはずである。

8月一箇月間と9月半分をティロールで過ごしたあと、所用で立ち寄った小さな田舎町で、ドライバーは、二十五年ぶりに従姉のリーナに会いにいった。彼女の子どもたちは家にいなかったが、その場でリーナは、息子にかんして、ドライバーにある依頼を行なったものと推察することができる。その趣旨は、勤め先を紹介してやってほしいというようなことであつたらしい。ドライバーは、その息子をベルリーンに寄越すようにと応じた(p. 7)。このような独断的な行動を含めて、夫のふるまいのことごとく（楽しげに詞華集 [p. 10] を読み耽っていることなど）が、妻であるマルタにとっては癪に障ってならないのである。

夫が「貧乏な親戚」(p. 8)の面倒を見ることを極端に嫌うマルタは、リーナに会うことを頑として拒んだ。そのため、ドライバーは、一週間ほど、品評会と友人の葡萄園に出かけてから、リーナたちの住む町にもう一度もどることになっていたのに、出発の予定について嘘をつくことを余儀なくされただけでなく、ベルリーンに帰る列車に乗りこんだあとも、プラットフォームにリーナの姿を見かけて、車窓から果物売りを呼ぶことを断念せざるを得なくなる。こうした些細な不手際なども、マルタにしてみれば、夫の自分にたいする陰険な嫌がらせであるように感じられるのである。最初、親戚の青年に仕事を世話することになったという話を聞かされたときにも、彼女は、まるで、そのことでドライバーの現在の商売全体が破綻してしまいかねなくなるとでもいうように、夫を難詰したらしい。

だが、徐々にわかってくるように、「ダンディ」[p. 68]という百貨店の経営者であり、その他の事業も手がけているドライバーにとっては、親戚であろうとなかろうと、ひとりの従業員の雇用の問題など、さしたる重大事であろうはずがないのだ¹³⁾。この挿話から容易に察することのできるような、マルタの狭量さ、吝嗇さ¹⁴⁾は、その後も一貫して変わることがない。それは、やがて彼女が夫の殺害を企てる動機に直結してゆくとともに、さらには、最終的にその企てを放棄しなければならない理由にもかかわってくることだろう。

これまでのところ、テキストは、ドライバーの従姉リーナをフランツの母と同定するにじゅんぶんな確証を呈示しているわけではない。しかし、虚構作品を読む場合の通例にならい、読者はここで、複数の視点人物それぞれが、というよりも、ドライバー夫妻と第三者であるフランツが、プロットの進行上、これ以上なんの接点ももたぬまま、劇的展開をいっさい生じさせることなく消えてゆくはずはないだろうと予想するはずである。また、たまたま列車の客室に

乗り合わせた見ず知らずの青年が、マルタが唾棄してやまない「貧乏な親戚」のひとりにほかならなかったというアイロニーを、いち早く察知することが、この作品に秘められたさまざまな仕掛けをたどる道筋の第一歩なのだという考えかたをすることもできよう。

さらに付け加えるならば、テキストが最初に名ざしした登場人物がフランツであるにもかかわらず、視点の切り換えによって意識の輪郭をたどることのできる、フランツ、ドライバー、マルタという三者のいずれが主役で、いずれが傍役であるかは、依然として確定し得ない。立場、性格、価値観などの異なる人物たちのいずれにたいしても、作者ないし語り手は特段の共感を示すことがないからである。特定のだれかが重要視されるというよりはむしろ、同等の距離をおいてとらえられた、それぞれの意識が接合される。そのことによって、列車の同乗者として、時間的、空間的に経験の場を共有しながら、いかに多様な反応や感懐が生じ得るものかが、ここでは示されているのだ。

軽薄な性急さにいどられた、フランツの自由と歓楽にたいする欲求¹⁵⁾、人生を謳歌し、妻の美貌に満足しきっているドライバー¹⁶⁾の旺盛かつ奔放な生命力、そのような夫が気に入らず、取るにたりないきっかけで鬱憤に駆られやすいマルタ。それらの登場人物たちの思考は、1920年代のドイツで暮らす人びとのおかれた精神状況を徴候的に表わすものであると考えることもできるだろう。そこでは、しばしば、金銭欲に代表されるような物質主義的な価値規準が、ひとの信念や行動を左右するものとなるのである。

その意味からいえば、フランツとドライバー夫妻が同じコンパートメントの客となったという事実は、たんなる偶然ではすまされない、興味深い経緯を含んでいることになる。前述したとおり、フランツが無理をして二等車に移るための追加料金を払ったいっぽうで、ドライバー夫妻が、裕福であるにもかかわらず、一等車ではなく二等車を選んだ理由のほうは、節約ということにあった (pp. 39-40)。鉄道会社のいうなりになって無駄な出費をしたくないというマルタの頑強な主張に、ドライバーはいたしかたなく屈したのだった。第一章で描かれた邂逅は、このように、ドライバーの気まぐれ、マルタの金銭感覚、フランツの生理的潔癖性といった性格的要因の複合とともに、就職斡旋と鉄道料金にまつわる経済行為上の選択があってはじめて招来されるものであったのだ。

後年の作品においても、ナボコフは繰り返し、偶然をプロットの要諦として位置づけることになるが、この『キング、クイーンそしてジャック』の例によってすでに示されているように、それは、作者固有の美学的配慮にもとづく、周到な計算のうえになりたったものであることがつねであり、場合によっては、偶然を装った必然と称してしかるべきものとなることも稀れではない。とはいうものの、この作品のように、登場人物たち個々の性格や思惑が星座的あるいは連鎖反应的な系列をなして連動することにより、たんなる暗合や符合を超えた、ひとつの帰

結（この場合はベルリン行きの列車のなかで起こった遭遇）に到達するという例は、ナボコフ的な仕掛けのうちにあっても、ことのほか見事なものといえるに違いない。

これまでも一端を見てきたように、三人の中心的登場人物の意識あるいは思考のおよぶ範囲は、あくまでも現実的な利害＝関心の領域にかぎられている。読者は、その内実をかなり微細な点にいたるまで克明に照らし合わせたうえで、個々の人物の記憶や密かな欲望についても、詳細にわたった知識を得ることができる。それにたいして、登場人物同士のあいだにおける意思の疎通のほうは、じゅうぶんに成立しているとはいえない。それゆえ、ドライアーが「奇蹟のような発明」(p. 247)の特許を売ることによって巨万の富が得られるだろうという見とおしをマルタに打ち明ける機会は、なかなか訪れず、第十二章で描かれる、彼をボートから突きおとすという、マルタ（と犯行の協力者に擬せられたフランツ）の企てがまさに実行に移されようとする瞬間まで、引き延ばされることになるのだ。

この決定的な場面において読者が見いだすような種類のアイロニーは、当然のことながら、登場人物たちののがわからず、微塵もうかがい知ることのできないものである。その意味で、それは、妻が、貧乏な親戚の悪口をそのひとりの前で洩らしていたかもしれないという、偶然のめぐり合わせに気づいて、思わず笑い出してしまうとき (p. 33)、ドライアーが痛快に感じている滑稽さとは、明らかに異なっている。それは、登場人物たちの心理と意識を完全に掌中におさめて、そのそれぞれが接触したり連動したりするさまを精妙に浮きあがらせてきた作者の手腕と、それらの組み立てによって生成される多様な変化をたどろうとする読者の視線があつて、はじめて意味をもち得るアイロニーなのだ。

ことほどさように、性欲、支配欲、所有欲などといった本能的、世俗的な欲動に衝き動かれ、個人的な妄執や夢想に取り憑かれた人間たちをあますところなく描き出すにあたり、『キング、クイーンそしてジャック』のテキストは、一定の距離を保った地点に立って客体化するという途を選ぶ。「内的告白」に類似した手法によって明るみに出された、それらの人間たちの内奥は、結局のところ、程度の差こそあれ、利己的であったり、軽佻浮薄であったりすることを免れない。彼らの言動と人間性の背景をなす、拝金主義、商業主義、享楽主義に毒された同時代の（1920年代ドイツの）文化の様相もまた同様に、表層的には華美であっても、本質において愚劣で、非人間的なものとしてとらえられているようだ。

この作品のジャンルとしての性格を、文明批判もしくは諷刺として規定するにしても、銘記しておかなければならないのは、そのような作者の意図が露骨に前景化することはけっしてないという事実である。ここで見られるような、各登場人物の意識を等価的、並列的に縫合し、制禦することによって、各個人と時代の文化状況そのもののかかえるイデオロギー的限界性をきわだたせる手法は、ナボコフの後年の作品において、やや変更を加えつつ、引き継がれたと

いうことができるだろう。たとえば、叙述の全体を一人称によって一貫させた『ロリータ』（1955年、1958年）¹⁷⁾においては、複数の意識の並置による全体像の構築ではなく、ハンバート・ハンバートという特定の個人の視野に拘束された言説をとおして、自己中心的な主体の外部にはみ出すことなく、しかも、作中人物の主観を超えた真実の発見へと読者を導くことがめざされているのである。

薄さと真実らしさ

『キング、クイーンそしてジャック』の「緒言」で、執筆当時を振り返りながら、ナボコフは、閉塞した共同体の一員の視点からその共同体を描写するという、近代の長篇小説がしばしば用いてきた「民族心理学」(p. viii)の方法に拘泥する気にはなれなかったのだと述べている。つまり、この作品の執筆にあたって彼が、『マーシェンカ』のように)自分のよく知る亡命ロシア人の社会を取りあげず、もっぱらドイツ人ばかりを登場させたのはなぜかという疑問に、このように答えたということだ。情緒的なかわり（「人間的湿潤」）がなく、「未知の環境に特有のお伽噺的な自由」を得られることが、「純然たる発明という私の夢」に適合していたと、彼はいうのである。

みずからがまったく共感をいだくことのできない人びとの思考や行動のパターンをあえて対象として措定し、その人びとの猥雑このうえない内面を、想像力のおよぶかぎりリアリスティックに表象しようと努めることは、藝術的な挑戦としての意味合いを有していたと考えることもできよう。そのとき、われわれは、この作品の登場人物たちを必ずしも典型的、類型的な存在と見なす必要はない。とくにプロットの面において、姦通や不貞を主題とした数多くの虚構作品からの投影¹⁸⁾を随所に見いだすことができるとしても、表題にしたがひ、「キング」=ドライアー、「クイーン」=マルタ、「ジャック」=フランツという等式を額面どおりに受け取って、彼らを「ボール紙のように薄っぺらな登場人物たち」¹⁸⁾と決めつけることがはたして適切かどうか、検討してみるべきであろう。

アルフレッド・アベル・ジュニアのように、この作品のパロディとしての性格を強調する論者たちは、中心的登場人物たちが、作者の意のままに翻弄される操り人形であるかのごとく主張する傾向がある。たしかに、型にはまった、無個性な作中人物は、ナボコフの他の多くの作品に例が見られるし、この作品においても、「人工的」、「自動的」、「機械的」といった形容は頻繁に用いられている。にもかかわらず、フランツを、上昇志向の強い地方出身の青年という類型²⁰⁾にあてはめたり、マルタのふるまいを、エンマ・ボヴァリーの先例（「フランスの長篇小説家たち」[p. 102]を模倣したとされるスリッパなど）に忠実にしたがったものとして分析するだけでは、じゅうぶんではないと思われる。

デイヴィッド・ランプトンは、フランツやマルタの性格が、トランプの絵札の図柄そのものを彷彿させる、「二次元的」なものであることを認めつつも、そのような人物設定によってくろまれているのは、パロディよりはむしろ諷刺であると考えている²¹⁾。だとすれば、トランプやボール紙という比喩が連想させる薄さは、実在感や真实性の欠如ではなく、むしろ、人間的な軽薄さや無責任さ、精神性の稀薄さなどに関連するものとして、受けとめなおされたほうがよいことになるだろう。当然、その種の解釈には、道徳的、教訓的な含意もともなわざるを得ない。

人間が、性欲その他の欲望にうながされて、ときたま愚行に走るというのは、一般的な可能性として見れば、おおいにあり得るといってよいことだ。また、生まれ育ちや生活環境が直接的、間接的原因となって、欲動を抑制すべき理性の働きに不調をきたすという例も、稀れには見られるかもしれない。だが、もともと自制心が弱く、衝動的な欲望の赴くままに行動しやすい者が、立ちどまって、みずからを振り返ってみる暇もなく、ただひたすら短絡的に、身勝手な目的（たとえば、殺人その他の犯罪行為）に向かって駆り立てられてゆくとすれば、その結果はどのようなものになるだろうか。そうした極端な状況を特定の性格からくる必然的な帰結と考えて、そこまで追いこまれざるを得なくなった人間の末路が、いかに陰惨で、浅ましいものか、想像力によって突き詰め、批判的に形象化することが、この作品における作者の試みの一端をなしているのはたしかであろう。

フランツの性格にかんしてまちがいがなくいえるのは、なによりもまず、それを特徴づけているものが、若さと無智であるということだ。彼は、とくに才智に恵まれているわけではなく、地道に知識や教養や自己啓発を求めようとする意欲にも不足している。外界に接する態度からいえば、卑屈さと厚顔さが入り交じり、野心に欠けるいっぽうで、誠実さや真摯さにも欠けている。経験に乏しく、視野の狭い（じっさいに近眼でもある）フランツの場合は、受け身の立場で押し流されているにすぎない一面もあろうが、彼よりも十数歳年長で、上層中産階級としての自覚と、自分のほしいものを確実に手に入れてきたという自負の念をいだくマルタの場合は、その意識にも行動にも、利己性と同時に俗物性が、顕著なまでににじみ出してくる。

ランプトンの言にしたがうなら、マルタは、「三次元的な世界におかれた二次元的な登場人物」である。彼女自身には奥ゆきがなく、人間的な魅力を醸し出す要素がとくに認められないのにたいして、彼女の物質的関心にかかわる道具立て（屋敷、家具、使用人、衣服、アクセサリ、果物）のほうは、現実らしく、詳細なところまで書きこまれている。そこには、それなりの立体感が備わっているといえるに違いない。そのような背景にくらべると、ナボコフは、この登場人物をわざとらしいほどに非人間的な存在とし、読者の共感や感情移入を不可能にしようとしたようだ。第十二章で雨に打たれたマルタは、高熱を発し、第十三章で唐突に亡くなる。そ

れは、夫殺しという、彼女の悪辣な企てを発端からたどってきた読者にしてみれば、因果応報と感ぜられるかもしれない。こうして作者は、公序良俗に大きく違背しない、最低限の道徳性を保つことに成功したのだとする見かたもなりたつはずである。

しかしながら、ランプトンも指摘しているように²²⁾、ナボコフは、マルタの死の状況に信憑性をもたせようとして心を砕き、英語訳にあたっては、かねてから彼女に心臓の持病があったように匂わせるような伏線も付け加えている。同情の余地をいささかも与えないほど、読者のがわに反撥や不快の念を喚起する女性でありながら、作者は、この人物をことさら不自然に（反自然主義的に）、グロテスクな自我の怪物であるかのように歪めて表象しようとしているわけではないのだ。多少の誇張が施されていることは認められなければならないにしても、フランツやドライアーの場合と同じように、マルタの性格造型にあたっては、古典主義劇演劇理論でいう真実らしさ（ヴェサンプランス）は遵守されていると見るべきである。

作中人物の性格造型という面だけではない。舞台設定においても、真実らしさが追求されていることは認めなければなるまい。作者自身が、「お伽噺的な自由」を創作上の利点として重要視しているにもかかわらず、現実の時空が実体を失って、完全に空虚な、名目上のもののみで還元されてしまっているわけではないのだ。フランツを眩惑してやまない、現代的な大都会の華やかさと猥雑さが、端的な例となっていることはいうまでもない。彼の下宿の近くで建築中の新しい映画館は、テキストの進行につれてしだいに完成に近づいてゆく。その工事の過程は、段階的に克明に叙述されてゆく（pp. 48, 52, 99, 132, 137, 147, 198, 199, 215）。

1928年7月15日（カレンダーによれば、その日は日曜日である）、その映画館は、ゴルデマールの戯曲（p. 173）を原作とした映画『キング、クイーンそしてジャック』の初日を迎える運びになる（pp. 216, 261）。この映画は、虚構内の虚構にとどまっているものの、この作品のなかで、人びとの主要な経験が生じている期間が、現実には作者がこの作品を執筆していた時期にほぼ相当する、1927年秋から1928年夏にかけてであることは、物語中の言及によってただちに確認し得る。作者が、この一年ほどのあいだのドイツを舞台として選択したことには、それなりの意義があったのだと見なすべきであろう。

それゆえに、もともとロシア語版から英語訳が行なわれるさい、改訂がなされるにあたっては、より現実味を加えるべく、場所がドイツであることがさらにいっそう強調されている。もし、この作品における社会性、風俗性の次元に重点をおきつつ、とくにその喜劇性、諷刺性という特質を論じるとすれば、それが現代ドイツ社会に根ざしたものである点は、度外視し得ないものと思われるのだ。登場人物たちの性格に感ぜられるかもしれない二次元的な稀薄さは、その社会にたいして作者がいだいていたある種の感情——反感あるいは違和感とも呼ぶことができよう——に由来するものであったと解釈することも可能となるはずである。

グレーブ・ストルーヴェ、アンドルー・フィールド、ジェイン・グレイソンなど、『キング、クイーンそしてジャック』の中心的登場人物たちをランプ同然の型どおりの存在として受けとめる批評家は数多い。そうした解釈上の前提にたいして異を唱えるエレン・バイファーやレオナ・トケル²³⁾は、それらの人物像をいわゆる「肉づけされた登場人物」に近いものとしてとらえているようである。テキストが、ドライアー夫妻やフランツを、作品中に類出する人形のイメージや、のちにプロットにかかわってくることになる自動人形——「人形」(pp. 13, 16, 165, 186, 263), 「自動人形」(pp. 62, 150), 「死んだ人形」(p. 153), 「自動マネキン」(pp. 192, 193, 194, 218, 223, 261, 263), 「機械仕掛けのマネキン」(p. 205), 「電気仕掛けのマネキン」(p. 217) など——と類推的に結びつけていることはたしかだが、それと同時に、現実の人間らしく具体的細部を彫琢することもまた、けっして疎かにされてはいないのである。

これらの登場人物たちをさして、トケルは、ランプトンとは異なり、「三次元的」と評しつつ、彼らになにか欠落しているところがあるとすれば、それは「四次元」なのだと指摘する。すなわち、一般に魂と称されることのある精神性の領域が抜けおちて、彼らの意識のうちに虚無をつくり出しているのである。形而上学的な問題と無縁であるということは、もちろん、彼らの価値観を束縛している物質主義の一面でもあるが、作品の主調そのものが現実性を濃密に反映したものであるという事情ともかかわってくると思われる。そのような枠組みの範囲内で、主要作中人物以外の作中人物も含めて、それぞれの人びとの顔、体格、表情、言動、癖、さらには服装などにかんしても、読者が個性的特徴を容易に把握し得るように、細心の注意を払った、緻密な描写が心がけられているといえるだろう。

それらのなかでも、とりわけドライアーの人間像は、「肉づけされた登場人物」としてもっとも興味深く、また、もっとも徹底の度合いが高いと思われる。彼の意識をつうじて伝達された情報のうちには、完全には説明されつくすことのない、読者の推理にゆだねられた多くの部分が残されている。たとえば、ベルリンに向かう列車がとまった途中駅で、新聞の売店をさがしているとき、彼は、「株式市場」と、「四箇月まえのアメリカ人青年の偉業を逆方向で再現」しようとした「わが国のふたりの飛行士」にかんする記事を読まなければと考える (p. 15)。彼がこの話題に興味を惹かれるのは、なぜなのだろうか。

秘密の発明

ここで言及されているのは、1927年5月20日から21日にかけて、チャールズ・オーガスタス・リンドバーグがライアンNYP単葉機「スピリット・オヴ・セイント・ルイス」号に乗って成功させた、ニュー・ヨーク、パリ間の初の大西洋横断無着陸飛行のことである。同じ年の9月に、リンドバーグと逆方向に大西洋横断飛行が完遂されたという史実はなさそうなので、

ドライバーが危惧したとおり、ふたりの飛行士による試みは「でっちあげ」だったということなるだろう (p. 18)²⁴⁾。この話題は、第一章では会話のなかで取りあげられることもなく、ドライバーの脳裡で断続的に想起されているにすぎないようだが、あとの箇所では、フランツとの遣り取りの伏線をなすことになる。

第二章で、フランツがドライバー邸を訪ねると、ドライバーは、テニス・クラブに出かけていて、留守である(彼が中年になってからテニスをはじめたこと、日曜日の午前中にテニスに出かけようと思っていることは、第一章で記されていた [p. 17])。応対したマルタは、前日、列車でいっしょになった青年が、ドライバーの又従弟であったという偶然に驚くが、ベルリーンに到着後、自分の過失で眼鏡を壊していたフランツには、すべてが霧(あるいは霧や霞)につつまれているのも同然である(そのために、「幽霊」[pp. 22, 29]、「蟹気楼」[p. 26]、「幻影」[p. 27]、「亡霊」[p. 37]といった語がたびたび用いられる)。彼は、記憶のなかにある面影と眼のまえの女性をかさね合わせることができない。困惑と動揺がその後も続き、帰ってきたドライバーとの会話にもあまり神経を集中できなくなる。それゆえ、ふたりの遣り取りといっても、じっさいには、ドライバーの一方向的な話をフランツが聞き流していただくと称したほうがあっているだろう。

フランツの気の毒なありさまを見て取ったドライバーは、世話しようと思っている仕事についてはあまり立ち入ったことを述べず、二、三年まえに、暴風雨のなか、ミュンヘン、ヴァイン間の飛行機に乗ったこと、来年、ヨーロッパ、アメリカ間の航空事業が開始されても驚くにはあたらないということなどを語った (pp. 37-38)。現実的な出来事として考えてみて、どのような話題であっても、真剣に受けとめられることなく、その場かぎりのたんなる雑談として、尻つぼみで終わることになんの不思議もありはしないのだが、第一章ですでに、大西洋横断飛行がドライバーの最近の主要な関心事であったことを知っているわれわれは、彼の意識あるいは内面にいま少し踏みこんだ読みかたをすることができるはずである。

有能な実業家であるドライバーの眼に、近い将来における航空輸送の発展という見こみは、きわめて魅力的なものとして映っているに違いないのだ。新たな事業展開の可能性を察知する独特の鋭敏な嗅覚は、その後も、彼の行動を方向づけるものとなってくる。その点に関連していっておけば、「アメリカ人」(pp. 15, 55, 223, 261)、「イングランド風」(p. 28)、「イングランド人」(pp. 37, 173)、「英語の本」(p. 140, ノーマン・ダグラスの長篇小説と思われる²⁵⁾)、「ヴィヴィアン・バッドルック氏」という英語教師 (p. 153)、「アメリカ式」(pp. 167, 187)、「アメリカ映画」(p. 179)、「アメリカの野球やイングランドのクリケット」(p. 189)、「タウフニッツ」(p. 190) などといった語句や副次的な話題にも注目してみる必要があるだろう。英語圏文化の流入という一般的現象を背景としつつ、英語の習得が、商取り引きのうえで欠かすことのでき

ない条件となることを見こして、いち早く取り組もうとする意欲に溢れた人物として、ドライバーが描かれていることは、疑いないからである。

西向きの大西洋横断飛行とならんで、ドライバーが新聞記事のなかでとくに興味を寄せていたのは、株式市場の動向であった。この話題について、読者がそれ以上くわしく知らされる機会はないものの、インフレーション時代に彼が投機で成功をおさめたということだけは、マルタがフランスに話して聞かせている (p. 83)²⁶⁾。一見したところ、ドライバーが、先見の明を備え、活力と自信ばかりか、人生を楽しむ余裕もあわせもった人物であることはまちがいなさそうだ。その点にかんしていえば、マルタやフランスの偏狭さ、近視眼的な視野の限界は、彼とは縁のないものであるかのようにさえ思える。ところが、皮肉なことに、実務能力にかかわる範囲ではなんの問題もないにせよ、ドライバーもまた、真の意味での洞察力に恵まれているわけではないのだ。

ドライバーは、あらゆる対象にたいして、旺盛な好奇心をもって接し、その特徴を鋭敏にとらえることができる。しかし、「鮮明な知覚」は、いずれ「習慣的な抽象」と化してしまうことになる (p. 106)。対象がそれ自体で変化し、「予想し得なかった」特徴を帯びることがあるなどと思うと、うんざりしてしまうのである。彼は、最初の偶然の出会いのときから、フランスの「純朴さと没趣味」を高く買っていたのだが、じっさいに知り合うようになってからも、「凡庸な精神とかぎられた野心」しかもたない田舎の甥という印象に修正が加わることはない。だが、第五章で語り手あるいは作者が、以上のような評言を記すとき、すでにマルタに誘惑され、事実上の愛人となっていたフランスは、いつドライバーに秘密を嗅ぎあてられるかという不安と恐怖に苛まれていたのである。

ちょうど同じころ、ドライバーは、まったく見当はずれなことに、自家用車の運転手が酒を飲んでいるのではないかという疑念で頭がいっぱいになっていた。その二箇月ほどまえ（フランスがはじめてドライバー邸を訪ねた日曜日の夜）に、のちの重大事故の伏線となるちょっとした衝突事故があった (pp. 49-50) というのに、すぐには解雇することもなく、ただ怪しみながら、様子をさぐり続けていたのである。のちの事故で運転手が亡くなったあとも、ドライバーは、当初からの疑いを払拭することができない (pp. 130-31)。彼が得意とする、対象の本質（と思われるもの）を即座に理解するという技能をじゅうぶんに発揮できないときには、このような難局に陥ってしまわざるを得ないということなのだ。

第九章で、八年まえ（マルタと結婚する以前）、二年間付き合ったことのあるかつての愛人、エリカと再会したドライバーは、いきなり、妻に欺かれているに違いないと指摘される (p. 175)。ものごとの表面を掠めるようにしかとらえられない彼は、「ひとを棚のうえにすわらせておいて、そのひとが永遠にそこにすわり続けているものだと思いこんでいる」というので

ある。この言葉をドライバーは言下に否定しようとする。しかし、読者は、この副次的登場人物による忌憚ない意見の正しさをすでに承知している。マルタやフランツよりはやや広汎な視野を有し、自分でも抜け目ないと思こんでいる節のあるドライバーではあるが、その視野にも死角や盲点が含まれていることは否めないのである。

ドライバーは、いま現在、マルタとフランツのあいだの肉体関係という秘密にも、さらには彼らが自分にたいしていただいている殺意にも気づかずに過ごしているように、マルタの過去の男友だち (pp. 55-56) のことも、完全に見過ごしてしまっていた。だが、その彼自身が、だれからも察知されることのない秘密をかかえているのだ。すでに終わってしまった、エリカとの関係のことも、もちろんであろう。さらに彼は、故人となった自分の元同僚のふたりの娘、イーダとイゾルダの双方と関係をもっている (pp. 147, 153, 177, 205)²⁷⁾。それらにくらべると、秘密としなければならない必然性は薄弱であるようだが、ドライバーは、自分の遠大かつ野心的な事業計画についても、妻にたいして進んで打ち明けることがない。マルタは、それ〔なにか謎めいた新しい企画〕 [p. 86] が、利益をもたらすものになるかもしれないという以上のことを具体的に告げられないまま、亡くなることになるのである。

虚構の作中人物たちの (あるいは現実に生きているわれわれの) 夢想や妄想、未来への見とおしは、脆くも崩れ去りかねない、愚かなものであったり、荒唐無稽なものであったりするにすぎない。そのことを、当の本人たちは互いに知るよしもなく、ただ個々の意識を総合的、超越的に集約することのできる作者と、テキストのうちに仕掛けられた作者の機略を読み取ろうとする読者だけが、客観的に全貌をとらえることができる。それこそが、『キング、クイーンそしてジャック』の主題であるというべきであろう。後年のナボコフの作品と同じように、ここでもまた、虚構が現実をうわまわるものであることは、暗黙のうちに信条として掲げられていると考えてよい。さらに、作者はここで、藝術家による創造行為を矮小化、歪曲化した擬似的な模像²⁸⁾ を、作品中に組み立てられた、それ自体、擬似的な世界の道具立てのうちに組みこんでいる。

それは、マルタがなにげなく話題とした「なにか謎めいた新しい企画」にかかわるものであった。第三章の末尾から第四章の冒頭にかけて、なんの説明もなくフランツをはじめ百貨店 (「ダンディ」) に連れてゆくとき、ドライバーの態度が謎めている (p. 67) ように、彼の「新しい企画」が謎めているというのは、いつもの伝で、独断的、自己中心主義的に (ときとしては傍若無人に) ふるまう彼が、自分の仕事の内容をくわしく打ち明けることがけっしてないことを意味している。しかし、第五章以降で明らかになってくるこの企画が、真に「謎めいた雰囲気」 (p. 88) を有していると称されるのは、多少、異なる文脈においてのことだ。

発端は、「十一月中旬のある水曜日」、ドライバーが、ひとりの身元不明の外国人の訪問を受

けたことにあった。渡された名刺には（「コズモポリタンな」）名前も記されていたはずなのだが、「発明家」という肩書きだけが、その後、この副次的登場人物をさし示すために用いられることになる。彼が開発資金を求めている発明品の用途など詳細については、この段階では不明確であって、「ヴォスキ」(p. 89)²⁹⁾という商品名を与えられた、「肉に似た無色の製品」であることしかわからない。この発明品によって呼び醒まされた、発明全般にたいするドライアーの愛着をきっかけとして、「想像力」あるいは「夢」という語が、たびたび繰り返されて、テキストはしだいに、幻想小説か古風なサイエンス・フィクションを思わせる陰翳を帯びるようになってくる。

ドライアーが、この発明品に投資しようという決意を固めるまでには、若干の紆余曲折があった。その企画は利益になるのだろうかというマルタの問いには、利益になると請け合っておきながら、彼は、翌朝、発明家の申し出を断わるつもりでいた。もう一度、考えなおして、じつに魅力的なアイデアだと認めつつ、彼は、口ではマルタに「計画は御破算になった」と告げるのである (p. 92)。そのあとで、発明家と契約することになっても、ドライアーは、そのことをマルタに知らせない。同じ第五章で、ほぼ時を同じくして、マルタが、フランツとの肉欲の戯れに耽溺するようになってゆくことも銘記しておくべきであろう。夫婦のそれぞれが、家庭のそとにみずからを魅了してやまぬなものかを見いだしながら、そのことを伴侶にたいしてはひたすら隠しとおすことになるのだ³⁰⁾。

発明家と奇術師

保養地に滞在中、自分をボートから海におとし、事故死を装おうとしたマルタとフランツの犯罪計画など夢にも知らないドライアーは、「今日は私の最後の日だ」(p. 146)という不吉な文句で話を切り出し、ベルリオンに帰って、リッター氏という旧知のアメリカの実業家に発明の特許を売るべく、交渉を行なうという予定をはじめて告げる。このときにいたるまで、マルタは、くだんの発明のことを、ほのめかし程度にしか知らされていなかった。直前まで資産が目減りしつつあるものと信じこんでいたのに、新たな儲けをすぐさま期待しはじめるマルタの現金さ、吝嗇さのおかげで、ドライアーは辛くも命びろいをする。間接的には、発明家による最初の申し出と、それを受け容れたドライアー自身の無邪気ともいえる気まぐれが、彼を陰謀の罠から救い出したことになるだろう。これは、このテキストにおけるかすかすの偶然の連鎖を例証する挿話でもある。

第十章で、発明家が制作した「自動マネキン」(p. 192)なるものが紹介されるまでは、読者にも、ヴォスキという発明品の効用がいかなるものなのか、確たることはわからない。ドライアーが魅せられたのは、骨や皮膚をヴォスキによって形成し、「いわゆる電気生体的な流れ」

(p. 193) によって手足を動かす人造人間の一種であった。自動マネキンの性別は、最初は不明であるが、一、二箇月のあいだに成長し、「ふたりの男性とひとりの女性」(p. 194)³¹⁾に分化するだろうと、発明家はいう。いまはまだ幼児のように見える自動マネキンの歩きかたは、きわめて柔軟で自然なものであったと強調されればされるほど、逆に記述の虚構性が鮮明に浮かびあがってくる。

それにしても、自動マネキンとはなんなのか。読者としては、中世の錬金術でいうホムンクルスのようなものを想像すればよいのかもしれない。だが、それにかんする説得力ある説明のようなものは、そもそも作者あるいは語り手の念頭にはなかったようだ。その点では、故意に曖昧化しようとしていると思えるほどである。作者はここで、自然らしさをあえて回避し、完全に空想的で、荒唐無稽な表現の様態へと向かい、同時に、虚構が自分の想像力の領分にはかならないことを改めて誇示したのだと考えるべきなのだろうか。最終章におけるデモンストレーションの失敗 (pp. 261-63) によっても暗に示されているように、ここでは、作中人物にしる作中の出来事にしる、作者という全能の創造者の意志がすべてをつかさどっているのであって、作中人物がその権能を侵すことはあらかじめ禁じられているのだ。

いうまでもなく、自動マネキンという発想は、なにか現実離れした、オカルト的、超常的、神秘的なものであり、ドライアーが当初、それに心惹かれた理由もまた、夢が漂わせている非日常の魅惑にあった。にもかかわらず、そのアイデアが実現された暁に目的として想定されていることがら (シヨウ・ウィンドウでの展示、特許の売却など) は、金儲け以外のいかなる範疇にも属していない。この点もまた、『キング、クイーンそしてジャック』が描く世界が、徹頭徹尾、功利主義的、商業主義的イデオロギーに支配されたものであるという、主題設定上の揺るぎない枠組みにかかわっているといえるだろう。

ドライアーの藝術愛好は、往々にして中途半端な形で終わっている。熱意が長続きしないといてもよいかもしれない。貪欲な読書家でありながら、彼はたびたび読書を中断しているので、ほんとうに読み終えているのかどうか定かでない。また、彼が読む本の内容は、覚えておくに値しないものであることが多い (p. 224)。趣味の程度とのかかわりは定かでないものの、『ヴァライエティ・シヨウ』(p. 115) を見るために三人で出かけた劇場で、「音楽的ファンタズマゴリア」(p. 117) なる演目が気に入らなかったドライアーは、こともあろうにマルタから、「あなたには藝術のことがまったくわかっていない」と難じられてしまうのだ。

自動マネキンが徐々に成長を遂げつつあったころ、ほぼ時を同じくして、マルタの意のままに操られ、いつしか彼女の所有物の一種ようになっていたフランツ (「私の強い、頑丈なフランツ」[p. 152]) もまた、しだいに、みずからの意志をもたぬ (「フランツにはもはや自分自身の意志はなかった」[p. 161]) 自動人形のような存在へと化してゆく。ドライアーがすでに故人

となっているものと仮想した「未来の回想」(p. 161)の実現に向けて、二級の百科事典を参照し、毒薬(アクア・トファナ³²⁾などの知識を得るのはマルタであって、フランツは、入手方法さえわかれば、命じられたとおりにしようと請け合うことしかできない(p. 165)。

毒殺を断念したのち、強盗を偽装した射殺の計画(「くだらない三文小説」[p. 178]から着想を借りたもの)に方針が変わるが、精密に個々の人物の動きを図式化した構想をマルタから聞かされても、フランツは、ただうなづくだけであった(pp. 179, 180)。その後、ドライアーが以前は泳げなかったのに泳げるようになったと嘘をついていたことが判明して、彼を水死させることをマルタが思いつくにいたるまでの暗中模索のどの段階においても、フランツは、つねに受動的なままにとどまっている。それどころか、ドライアー夫妻がそれぞれの計画に夢中になっているあいだ、ドライアーがますます生命力をみなぎらせてゆくのにたいして、フランツのほうは、さまざまな心労のためか、衰え果ててしまうのである。

フランツは、習慣的行動を惰性的に(あるいは「自動的に」)反復することしかできず、睡眠薬がなければ眠れない状態になってゆく(pp. 200-01)。「人間の意識の三分の一である、想像し得る未来」(p. 226)は、彼にとってはもはや存在しなくなっていた。そのいっぽうで、彼の意識のなかにいる「完全な他人」は、マルタが「蟾蜍」に似ていると感じるようになる(pp. 198, 259)。かつては「聖母」(p. 143)を思わせた彼女の容姿を記憶のうちによみがえらせようとしても、思い出すことができない(p. 170)。というよりも、それはグロテスクなまでに変容を遂げてしまっているのである。

フランツがはじめて屋敷を訪れたところから、マルタは彼を、操り、成形することのできる「温かい、健康な若い蠟」(p. 31)³³⁾と見なしてきた。彼女の狙いははずれていなかったといつてよいだろうが、その帰結は、うえて見てきたような、ある意味で痛ましいものである。フランツと自動マネキンたちがともに、しばしば「夢遊病者」になぞらえられ、そのふるまいが「夢遊病者のような」と形容されている点にも着目すべきであろう(pp. 74, 109, 150, 218, 262)。だが、人形同然に他人の意のままに動かされているにすぎないと見える受動的な存在にも、多少の感情や、自由への希求は残されている。第十三章でフランツは、病床に伏したマルタが回復するという、自分の望みとは正反対の未来を想像力によって視覚化するという「秘策」を講じて、逆に彼女の死を招こうとする(pp. 267-69)。作品は、マルタがじっさいに亡くなったあと、安堵したフランツが発する狂気じみた哄笑によって締め括られるのである(p. 272)。

以上で見てきたように、『キング、クイーンそしてジャック』の中心的登場人物たちのそれぞれの意識は、自己の利益を超えないところに、おのずから限界性もしくは障壁を生じさせている。それらは相互に浸透することがなく、共通の目的に向かって見えるときにさえ、微妙な不協和音を醸し出しているといつてよい。「緒言」で作者は、第十二章、第十三章に傍役

として登場する外国人夫妻を自分と妻ヴェーラであると註記している (p. viii) が、この仕掛け——本文中では、ヴラジーミル・ナボコフの名前を組み換えたアナグラム (「ブラヴダク・ヴィノモリ」 [pp. 239, 240, 253]) も用いられている——に特別の意味があるものとする論者 (ブライアン・ボイドなど) にいわせれば、相互に隠しごとのある人間関係の対極として、完璧に理解し合う理想的な男女が描かれているのだということになるだろう³⁴⁾。

もちろん、そのような対照は、かりに認められるとしても、主題論上、さほど重要な含みを有するものとは思われない。むしろ、それぞれの登場人物たちの意識と、それによってもたらされる身体的反応が、個別に運動の範囲を広げつつ、わずかながらも干渉し合い、リズム³⁵⁾を同調させたり、ずらしたりすることによって、「不可視の幾何学的形態」(p. 143)を生じさせている点を重視したほうがよいのではないと思われる。人びとのあいだの相互作用が計算されつくしたものであるばかりではない。無生物もまた、作者の操作にしたがって自由自在に出現する。ドライアーが自分の百貨店のスポーツ用品売り場どころがしたビーチ・ボール (p. 73) は、いったんポメラニア湾のほうへ消えてゆき、じっさいにその海辺にふたたび現われるのだ (pp. 235, 257)。

偶然のめぐり合わせと思われるもの、個人の想像力の領域である、偶発的な思いつきや、夢想といったものも、虚構にあっては、作者の強固な統禦のもとにある。フランツの下宿の家主であるエンリヒトという老人の存在も、おそらくはそのような全体的組み立てにもとづいて盤上に配置された駒のひとつであったと考えるべきであろう。発明家が天才だとすれば、この老人は狂人だといってよさそうだが、物語の構造という面からいえば、両者は、夢想という共通項の両極端に位置している。発明家が現実を巧みに模した人工物を創出するのにたいして、エンリヒトのほうは、現実が自分の想像力の産物であるかのように妄想する。「手品師であり奇術師であるメネテク・エル・ファルシン」³⁶⁾ (p. 99) というかりの名で自分を思い浮かべる彼は、すべてをつくりあげていると同時に、すべてのものに変身することも思いのままにできる。フランツが下宿を出てゆこうとするときには、彼は、「フランツ・ブーベンドルフ、おまえは存在していないのだ」と宣告するのである (p. 229)。

誇大妄想的言辞に引き換え、プロットの進行上、エンリヒトが果たしている機能とは、ごくささやかなものである。ドライアーが、たまたま路上でフランツに出合ったことで、彼が下宿している部屋を一度見てみようと思いついたとき、その部屋のなかにはマルタがいた。廊下から耳慣れた話し声が聞こえたため、マルタはドアを必死で押さえる。この窮境を救ったのは、「部屋のなかにあんたの女がいる」というエンリヒトの言葉であった (p. 211)。彼は、マルタとフランツのたびかさなる密会を知ってはいても、当然、彼女がドライアーの妻であることまでは知らなかった。マルタとフランツの仲を夢にも疑ってみたことのないドライアーは、この状況

をたんに愉快的偶然と思い、ドアを開けることをあきらめる。

発明家が、(すでに述べたとおり) ドライアーの命を救うことになるのと同じように、エンリヒトのほうは、マルタの危機を救っていたのだった。べつの方向から見ると、エンリヒトも、発明家もともに、ドライアーが妻の裏切りに気づく可能性を遮断したことになるだろう。いずれにしたところで、彼らふたりは、まったくそれと気づくことなく、当人たちの夢の実現以上の劇的な役割を密かに演じていたのだ。このような相称的なアイロニーの伏在こそが、『キング、クイーンそしてジャック』の幾何学的構造の基礎をなすものにはかならないことは、もはや明らかであろう。

ドライアーの殺害を鮮明に思い描くようになるにつれて、フランツは、(マルタの考える、精力旺盛なドライアーとは正反対に) 二次元的で、動くことのない「図式的なイメージ」(p. 178) としてしかドライアーのことを考えられないようになる。その彼にしても、エンリヒトにいわせれば、みずからの想像力によって生み出された虚構でしかない。作中人物たちの意識の相似あるいは差異あるいは違和によって喚起されたアイロニーが、幾重にもかさなってかたちづくる波紋 (p. 193) や同心円 (pp. 108, 236) こそ、『キング、クイーンそしてジャック』と呼ばれるテキストの実体そのものなのである。

註

- 1) 本論文における議論は、作者の息子ドミートリイ・ナボコフによって訳され、作者が監修した英語版に依拠している。Vladimir Nabokov, *King, Queen, Knave* (1928, 1968; New York: Vintage International, 1989). ロシア語原文については、電子テキスト (<http://lib.ru/NABOKOW/>, <http://www.conradish.net/> など) に収録されているものを参照した。
- 2) Vladimir Nabokov, *Mary: A Novel* (1926, 1970; New York: Vintage International, 1989).
- 3) ブーベンドルフという姓であることがのちに判明する (p. 155). “Bube” はドイツ語で「(トランプの) ジャック」を意味している。
- 4) 英語版では “Dreyer” という表記が用いられるが、ドイツ語で「数字の三」を意味する名詞, “Dreier” と発音を同じくする姓である。彼の第一名がクルトであるということは、かなりのちになってから判明する (p. 173).
- 5) ある箇所では、「適正な関係」をいい表わすものとして、「ふたつの鼻がほしかったら、眼はひとつで我慢するべきだ」(p. 182) という諺が引き合いに出されている。また、列車内で寝こんでしまったフランツの顔には、ふたつが光り、ひとつが黒い——つまり、眼鏡と口という——「三つの開口部」(p. 14) がある。
- 6) Cf. Vladimir Nabokov, *Roi, dame, valet, Œuvres romanesques complètes*, tome I: 1926-1938 (Paris: Gallimard, 1999), p. 1460, n. 10. この註は、シュザンヌ・フレッズによるものである。
- 7) 作品中に頻出するダンス、テニス、チェスなども、そのような運動のうちに含まれることだろう。
- 8) ナボコフの作品がマレーヴィチならびにシュプレマティズムをパロディ化するものとなっていると解釈する論者もいるが、もとより、そのように論じるべき絶対的必要性があるわけではない。Cf. Nora Buhks, “The Novel-Waltz (On the Structure of *King, Queen, Knave*),” p. 3 (<http://www.libraries.psu.edu/nabokov/buhks3.htm>).

また、ここでは詳述することができないが、この作品中で、「平行四辺形」、「対角線」、「ジグザグ」、「螺旋」、「正四角形」、「三角形」、「楕円形」、「長方形」、「斜線」、「直線」、「垂直線」、「水平線」、「矩形」などといった語彙が頻繁に用いられている点にも注目する必要がある。

- ⁹⁾ エレン・パイファーは、ヴィクトル・シクローフスキイの古典的論攷に言及しつつ、異化は、ナボコフの作品における「心理的、認識論的原理」となっていると論じている。
Ellen Pifer, *Nabokov and the Novel* (Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press, 1980), pp. 24–26.
- ¹⁰⁾ 「緒言」でナボコフは、この作品における「内的独白」の使用は、ジェイムズ・ジョイスの『ユリシーズ』(1922年)に影響されたものではなく、むしろトルストイに由来するものであると述べている (p. x).
- ¹¹⁾ ポメラニア湾の海水浴場、グラヴィッツ (架空の地名と思われる) に滞在中、未遂に終わった殺人計画に気づくこともなく、フランツとならんでボートを漕いでいるあいだに、ドライアーの濡れたシャツが肌に触れて染みをつくり、「おぞましいピンク色の地図」(p. 249) が、フランツの眼に映るのである。
- ¹²⁾ マルタが三十四歳、ドライアーが五十歳であることが、のちにわかるはずである (pp. 42, 84, 106–07).
- ¹³⁾ 第一章でもすでに、ドライアーには優に地球を数周し得るだけの資力があると述べられている (p. 15).
- ¹⁴⁾ 彼女は、よほど空腹でないかぎり、食堂車の提供する「冴えない料理」(p. 12) に法外な料金を支払う気になれない。
- ¹⁵⁾ 嘔吐 (「病的な、子どもっぽい嘔吐癖」[p. 80]) や自慰 (pp. 13, 22, 60, 83, 163 など) が頻出することによって示唆されているように、内部にかかえている不安や欲望などの衝迫の直接的な発散が、フランツの行動を性格づけているといえるかもしれない。
- ¹⁶⁾ 彼の以前の愛人、エリカは、彼をさして「申し分なく仕合わせな自己中心主義者」(p. 175) と評する。彼はまた、しばしばライオンに喩えられている (pp. 75, 140).
- ¹⁷⁾ Vladimir Nabokov, *The Annotated Lolita*, ed. Alfred Appel, Jr. (1970; rev.ed., New York: Vintage Books, 1991) .
- ¹⁸⁾ 水上での殺人という計画の類似性が認められる作品としては、ナボコフ自身が「緒言」で作者名を挙げているシーオドア・ドライサーの長篇小説『アメリカの悲劇』(1925年)のほかに、フリードリヒ・ヴィルヘルム・ムルナウ監督の映画『サンライズ』(1927年)があると、アルフレッド・アベル・ジュニアは指摘している。Alfred Appel, Jr., *Nabokov's Dark Cinema* (New York: Oxford University Press, 1974), p. 109. 『サンライズ』は、ムルナウの渡米後第一作にあたる。
- ¹⁹⁾ Appel (1974), p. 109.
- ²⁰⁾ スタンダールの『赤と黒』(1830年)におけるジュリアン・ソレル、バルザックの『ゴリオ爺さん』(1834–35年)におけるラスティニャック、『アメリカの悲劇』におけるクライド・グリフィスなど。
- ²¹⁾ David Rampton, *Vladimir Nabokov: A Critical Study of the Novels* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), pp. 15–18.
- ²²⁾ Rampton (1984), pp. 17–18.
- ²³⁾ Pifer, p. 18; Leona Toker, *Nabokov: The Mystery of Literary Structures* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1986), pp. 57–58. また、Julian W. Connolly, “King, Queen, Knave,” in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. Vladimir E. Alexandrov (New York and London: Garland Publishing, Inc., 1995), pp. 203–14 を参照されたい。
- ²⁴⁾ 初の西向き大西洋無着陸横断飛行として一般に認められているのは、1928年4月12日から13日にかけて、ギンター・フォン・ヒューネフェルト男爵、ヘルマン・ケール大尉、ジェイムズ・フィッツモーリス少佐の三人が、エンカースW 33型「プレーメン」号によって、アイルランドのボールドネルからカナダのグリーンリー島まで行なったものである。
- ²⁵⁾ Cf. *Œuvres romanesques complètes*, tome I, p. 1460, n. 7.
- ²⁶⁾ 1928年春、ドライアーは、株式市場の突然の変動に乗じて賭けに打って出て、損をする。その程度はうかがい知ることができないが、マルタは、自分が相続することになっている遺産が目減りするのではな

- いかと、焦りを感じる (pp. 195-96).
- 27) この三者の関係のなかからは、イーダが脱落することになる (p. 205)。マルタは、夫が浮気しているのではないかと怪しんでいるものの、それを理由に離婚しようというつもりは毛頭ない (p. 160)。
- 28) 生来、藝術家になりたいという憧れの強かったドライアーは、インフレイション時代の投機を藝術的な成功としてとらえていたが、夢の実現にはほど遠いということをつねに思い知らざるを得なかった (pp. 223-24)。
- 29) “bock” (蠟) というロシア語にもとづく造語であるが、ロシア語版では用いられていない。英語版では、この物質は「無色」とされているが、ロシア語版では、「ピンク色もしくは黄色」である。
- 30) ドライアーが、企てをなかなか打ち明けることができないのは、マルタに罵詈雑言を浴びせられるのではないかと恐れているからである (p. 205)。
- 31) ロシア語版では男性のみであったのに、英語版でこのように修正されたものである。結果として、自動マネキンのそれぞれが、ドライアー、マルタ、フランツをかすかに思い起こさせることになる (pp. 218-19, 261-63)。
- 32) 後年の長篇小説『アーダ、あるいは熱情——ある一家の年代記』(1969年、70年)に再出する (Vladimir Nabokov, *Ada, or Ardor: A Family Chronicle* [1969, 1970; New York: Vintage International, 1989], p. 4)。『キング、クイーンそしてジャック』の改訂と『アーダ』の執筆が、時期的に接していることも思い合わせてみるべきであろう。
- 33) 振り返ってみると、フランツの記憶のうちに封じこめられている不吉なイメージの集積は「蠟人形館」にたとえられていた。マルタの欲情によって収奪されるフランツの肉体をさす比喩もまた蠟である。発明家とドライアーの夢の原材料となるヴォスキンは、蠟そのものではないにしても、「蠟のような物質」(p. 218)である。このように蠟という語は、三者三様の固執に関連して用いられる。また、蠟が、人間の手によって、あるいは想像力によってつくられた人工的な似姿というイメージの系列と深くかかわっていることは疑いない。
- 34) Cf. Brian Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990), pp. 283-86.
- 35) 「リズム」は、この作品における鍵となる単語のひとつといえそうである (pp. 21, 57, 67, 71, 116, 121, 131, 142, 144, 150, 152, 187, 193, 201, 230, 245, 246, 251, 252)。
- 36) ベルシャザル王の宮殿の壁に現われた預言の文字、「数えたり、数えたり、秤れり、分たれたり」(旧約聖書『ダニエル書』第五章二五-二八節)をもじった名前である。この預言の内容を、作品解釈上、重要なものとして論じた論攷としては、下記のことを参照されたい。José Luis Durán King, “Más allá de Lolita: El amo de las marionetas” (<http://www.etcetera.com.mx/1999/332/dkj10332.htm>)。

Geometry and Consciousness in Vladimir Nabokov's *King, Queen, Knave*

SUZUKI Akira

Vladimir Nabokov's *King, Queen, Knave* (1928, 1967) is his second novel written and published in Germany. At first sight, it seems that this ambitious work by a young author utilises a time-honoured literary theme called *ménage à trois*, of which we could find many paradigmatic examples in European or Russian novels of the nineteenth century. But, if we focus our attention on the details of the novel, it must soon be clear that the author's treatment of that traditional theme is neither moralistic nor didactic, and his manoeuvring strategy for the thematic development is thoroughly aesthetic. Although many critics believe that the main characters of *King, Queen, Knave* (namely, Dreyer, Martha, and Franz) to be "cardboard characters," these fictional people are not so two-dimensional (like playing cards) as seem to be, because the reader cannot deny the fact that the text consistently represents their consciousness with descriptive comprehensiveness. While, within the fictional world, what is inside other people remains mystery to each other, we, as readers, could get a transcendental perspective of the total contexts owing to our equidistance from every character's point of view.

Geometrical (and sometimes symmetrical) arrangements of human consciousness, deliberately provided by well-controlled discourses, would bring about sequential changes in situations and relationships, which necessarily relate to the general plot of the novel itself. The author's narrative technique, which can be roughly described as resembling "*monologue intérieur*," makes it possible that the consciousness of leading three persons almost goes side by side, secrecy (for example, the extramarital affair between Martha and Franz, and Martha's plan for murdering Dreyer) is kept for ever, and, at the same time, the impression of *vraisemblance* is secured for the reader. We know that the characters' consciousness causes various discrepancies unbeknownst to each of the parties. It is obvious that the gap of knowledge caused by the characters' complete lack thereof, constitutes the chief irony of the text. For fully appreciating many coincidences that occur within the text, also, it is necessary not to miss to follow the elaborate contrivance the author imaginatively and ingeniously invented. In this case, the author's success has the antithetical opposite in the characters' materialistic confinement and their failure of manipulating others as dummies or automatons and making their dreams come true.