

個性と相似—ヴラジーミル・ナボコフの『絶望』

鈴木 聡

1. 犯罪とその叙述
2. 時間と語りの二重性
3. テクストの相称的構造
4. 笑いの喪失

1. 犯罪とその叙述

ヴラジーミル・ナボコフがはじめロシア語で執筆し、のちにみずから英語に訳した『絶望』（ロシア語版1934年、1936年、英語版1937年、1966年）¹⁾は、『マーシェンカ』（ロシア語版1926年、英語版1970年）²⁾、『キング、クィーンそしてジャック』（ロシア語版1928年、英語版1968年）³⁾、『ルージンの防禦』（ロシア語版1930年、英語版1964年）⁴⁾、「小さな長篇小説」と称される『穿撃者』（ロシア語版1930年、1938年、英語版1965年。英語版の表題は『目』）

⁵⁾、『偉業』（ロシア語版1932年、英語版1971年）⁶⁾、『暗箱』（ロシア語版1932年、英語版1936年、1938年、1961年。作者自身によって改訳された英語版の表題は『暗闇のなかの笑い』）⁷⁾に続く長篇小説第七作である。

『暗箱』に引き続きジョン・ロング社より出版され、ナボコフの長篇小説としてはもっとも早い時期に英語圏に紹介されたことになる本作品は、英語版に付された「緒言」（日付は1965年3月1日となっている）で作者が回顧するところによれば、「おおざっぱに藝術的目的といえそうなもの」のために彼が英語を用いようとした「最初の真剣な試み」（Nabokov 1989 (1): xi）であった。それにもかかわらず、イングランドでの売れ行きは 馨しくなかった。第二次世界大戦中、ドイツ軍の空襲によって在庫が焼失したため、現存を確認し得るのは自分の手元に残った一冊のみではあるまいかと、ナボコフは悲観的に、自嘲気味に記すのである。

1939年、フランス語訳（マルセル・ストラが英語訳から訳出し、ガリマール社から刊行されたもの）⁸⁾が世に出たさいにジャン＝ポール・サルトルが寄せた書評が、大部分、誤解にもとづく辛辣な皮肉のこめられたものであったこと⁹⁾も、ナボコフにとっては苦い思い出となっていたと思われる。それゆえにこそ、その記憶は、わずか三行あまりの欄外註のうちに押し

やられているのだろう。『絶望』（フランス語版の表題は *La méprise*）の「作者と主要登場人物」について、そのいずれもが「戦争と海外移住の被害者」なのだと評したサルトルを、ナボコフはただ「共産主義的な書評者」として言及するにとどめているのである（Nabokov 1989 (1): xiii）。

「緒言」ではあえて触れられていないにしても、サルトルが「この奇妙な死産した小説（roman-avorton）」の語り手＝主人公であるヘルマン（ロシア語版ではゲールマン）・カルローヴィチとドストエフスキの諸作品の主人公との類縁性を指摘し、作者が、時代遅れを承知のうえで、笑いの種とすることを念頭におきつつ、ドストエフスキの手法を借用していることは明らかだと断じている点などは、ナボコフにとってとりわけ許しがたいと感じられたに違いない。

『絶望』の書評のなかでサルトルが書名を挙げたドストエフスキの作品は、『未成年』（1875年）、『永遠の夫』（1870年）、『地下生活者の手記』（1864年）であった。たとえば『地下生活者の手記』が一般に実存主義の先駆とされていることを思うならば、「私のヘルマン」がはたして「実存主義の父」と呼ばれたりするものか興味津々たるものがあるという、「緒言」におけるナボコフの言も、たんに同じロシア出身というだけで、自己の作品をドストエフスキのそれと安易に比較してきた過去の批評にたいする苛立たしい思いとかかわりがないとは思われない。そこにどのような屈曲が隠されているか推察してみることも、あながちまとはずれではあるまい。

ともあれ、『地下生活者の手記』や『未成年』における一人称の話者による饒舌な語りという様態や、それと表裏一体となった自意識の肥大化の過程にしても、『永遠の夫』における妻の不貞や三角関係というモチーフにしても、ナボコフのいくつかの作品における同様の人間関係の原型となっていると見なされ得る可能性は皆無ではないと、いちおうは認めておいてかまわないだろう。しかしながら、サルトルは言及していないものの、じっさいに『絶望』の本文中で、語り手＝主人公がしばしば想起しているドストエフスキの作品とは、『罪と罰』（1866年）である（Nabokov 1989 (1): 177 など）¹⁰。また、『絶望』と同じように、主人公が自分とよく似た他者に出会う——というよりもむしろ、出会ったと思ひこむ——という眩惑的な状況を要に据えた『分身——ペテルブルグの詩』（『二重人格』、1846年）をことさら重要視する向きもあるに違いない。その点は、1966年九月末、『ウィスコンシン比較文学研究』誌のためにモントルーで行なわれたインタビュー（同誌第八巻第二号〔1967年春〕に掲載）のなかでも話題とされている¹¹。

このとき、ナボコフ本人は、「ポオ、ホフマン、アナスン〔アンデルセン〕、ドストエフスキ、ゴーゴリ、スティーヴンソン、メルヴィルからコンラッド、マンにいたる」ドッペルゲ

ンガーのモチーフの系譜に特段の関心をいだいてはいないことを明言した¹²⁾。たしかに、いくつかの作品において、主要登場人物とその分身あるいは他我を思わせる他の登場人物とのあいだの対立や相克が繰り返し描かれることがあるとしても、少なくとも『絶望』にかんじていうかぎり、語り手がフェーリクスという人物をみずからの分身に擬したり、みずからの手記に冠すべき表題の一例として「分身」(Nabokov 1989 (1): 201) というものを思いついたりする場面があるにもかかわらず、同名のドストエフスキイの中篇小説との関連性はさほど強くないというべきであろう。

ナボコフが、「ゴゴリの「鼻」の歴然たる厚顔無恥な模倣」であると冷ややかに決めつけながらも、ドストエフスキイの「最良の作」¹³⁾と評価している『分身』は、『絶望』ではなく、それ以外の作品のうちにある種の投影をかたちづくっていると考えられることもできようか。九等文官ゴリヤートキン氏が、自己の理想あるいは願望の実現たる、生き写しの他人(第二のゴリヤートキン氏)——自己の代替物ないしは対立物であるもうひとりの自己といってもよい——を妄想か幻視によって外在化させるいっぽう、自身は傍観者、局外者の立場に身をおこうとするという『分身』の物語が、『絶望』に先立つ『穿撃者』(別題『目』)によって変奏され、その主人公の運命に置き換えられているととらえる解釈にも、一考の余地はあるからだ。

いずれにせよ、『絶望』においては、ドッペルゲンガーという十九世紀文学的な主題が単純に継承されているわけではない。フェーリクスがヘルマンの分身などではない、ただの赤の他人であって、両者の外見上の類似にしても、ヘルマン個人の主観的、一方的な印象にすぎなかったことがあとで判明するように、ここでは、ドッペルゲンガー的なものをめぐる文学的な約束事は、意図的にパロディ化され、その伝統に属す多くの作品に認められるような、自己同一性の揺らぎという特徴的な位相にも、しばしば諧謔的な捩りや変形が加えられている。それよりもなによりも、この作品においては、「完全犯罪」(Nabokov 1989 (1): 123)をめざした主人公の企図の頓挫を描く、いわゆる倒叙形式¹⁴⁾をとった探偵小説(ただしここには探偵の役割を果たす作中人物が欠けている)のそれを模した言説の機構のほうが、仕掛けとして重きをなしている点を見おとすべきではない。人為的な構築物としての物語の制度それ自体、その構造の人為性そのものが、『絶望』の主題となっているといってもよいだろう。

『絶望』の物語内容の中心部分は、少なくとも表面的には、純然たる金銭目的によって支配されている。語り手自身は、たんなる「金銭欲」(Nabokov 1989 (1): 42)が動機ではないと主張しながらも、あとになってから、「利欲」(Nabokov 1989 (1): 177)について口をつぐんできたのはいったいなんのためだったのかと、訝しく思っていることを打ち明けている。その点にも窺えるとおり、語り手が自己の行動を冷静に分析できずにいることはたしかだが、物語のあらまは、生命保険金の詐取を眼目とした語り手の犯罪計画が脆くも潰え去るまでの経緯を

描いたものと簡潔に要約することができる。チョコレート業者であるヘルマンは、商用でベルリンからプラハに赴いたさいに、路傍で寝ていたフェーリクスという浮浪者と偶然出会い、自分とよく似ているように思えたその男を身代わりに仕立てて、殺害するという、悪辣な（本人にいわせれば天才的な）思いつきに取り憑かれるようになってゆく。

事業が停滞し、資金繰りに窮した——くわしい事情の説明はなされないものの、知人であるオルローヴィウスの会社から融資を受けたあと、返済できなくなったものと推測される——あげく、破産寸前までに追いこまれていたヘルマンは、適当な口実を用い、甘言を弄してフェーリクスを欺き、自分の服を着せて射殺するつもりであった。その遺体を夫であると妻のリージャ（ロシア語版ではリーダ）に偽証させ、五十万マルクの保険金を首尾よく手に入れたのち、改めて別人として妻と結婚しようという計画を立てたのである。

ところが、思惑とは完全に相反して、事件がいち早く発覚したのち、被害者がヘルマン自身と混同されることはない。逃亡先で新聞記事にあたってみて察するところ、語り手は、当初から、保険会社から金を騙し取ろうと謀った姑息な犯罪者として追及される身となっていたのだ。当初は明らかになっていなかったフェーリクスの身元も、確証が見つかったために、警察に知られる仕儀となる。そのいっぽうで、ヘルマンにとってはおおいに不満なことに、彼がそもそものはじめに驚異とも奇蹟とも感じたフェーリクスとみずからの容貌の相似は、紙上を賑わす記事のどこを見ても、片言隻語たりとも触れられていなかった。いや、もともとふたりは全然似てなどいなかったのだろう（Nabokov 1989 (1): 191）。すべてのもくろみ、すべての見とおしが、迷妄のうえになりたつた、最初から蹉跌を余儀なくされた虚像のたぐいにすぎなかったことが、このようにして露呈するのである。

骨子だけにかぎっていえば、『絶望』の主たるプロットが、現実にわれわれの周囲でも起こり得る、利己的、利益追求的な動機に端を発した殺人事件をあつかうものであることは言を俟たない。その意味において、既存の探偵小説作家、犯罪小説作家たち（「ドイル、ドストエフスキイ、ルブラン、ウォレス」 [Nabokov 1989 (1): 122]）を揶揄しつつ、それらとは一線を劃したみずからの発明の才、藝術的な創意工夫を自画自讃する語り手のふるまいは、じつのところ、真の独創性などとは無縁のものといわざるを得ない。

この点にも読み取ることができるように、ヘルマンがきわめて自己中心的に了解している世界と自分自身にかかわるヴィジョンは、実像あるいは実体とのあいだに大きな落差¹⁹を招来させずにおかない。それがテキストの随所において喜劇性や滑稽味を醸し出す源となっていることもたしかであろう。さらにいえば、ヘルマンの犯意や犯罪の実行計画が具体的に表明され、フェーリクスの殺害という帰結にいたるのは、ようやく作品の終盤にさしかかってからのことだ。それまでの逡巡、回想や夢想、行動の遅延、意思疏通の不調、余談や脱線こそが、『絶望』

の大半部分を形成しているのである。

一見したところ、ごくごく単純な筋立てに沿って展開しているようでありながら、『絶望』のテキストのうちには、多様な面、多様な層の複合的な組み合わせが幾重にも秘められている。倒叙形式の探偵小説として読み得るその結構もまた、ただちに前面に浮かびあがってくるわけではないのである。第一章の冒頭から登場する「私」にしても、それがたんなる語り手の位置にとどまらない中心的な作中人物であると判断するための材料を、読者がテキスト上の情報から得ようになるまでには多少の猶予がなければならない。しばらくのあいだ匿名のままにとどまっている「私」の名前（ヘルマン・カルローヴィチ）が明記されるのは、さらに時間が経過したあとのことになる（Nabokov 1989 (1): 26）。

「もし私にみずからの文筆の才能、最上の優雅さと鮮やかさをもって観念を表現するみずからの驚嘆すべき能力にたいする完璧な確信がなかったなら……ということは、程度の違いこそ多少あれ、私としても自分の物語をはじめようと考えたことはあったわけだ。さらにまた、もし私にそうした才能、そうした能力などなどが欠如していたなら、最近のある出来事を叙述することを控えるべきであったろうし、それどころか、寛大な読者よ、なにごともしこらなかつたはずなのだから、それゆえ叙述すべきことがらにもなにひとつなかつたであろうという事実、読者の注意をうながしておいてしかるべきだったに違いない。たぶん莫迦げている、しかし少なくとも明白だ。」（Nabokov 1989 (1): 3）

書き手としての倨傲を過剰なまでに誇示しつつ、「私」は、自分の才能や能力がここに読まれる物語を紡ぎ出す原動力となっていることを主張する。わざわざこのようなことを訴える書き手というものは、一般的にいつて稀れであろうし、自己愛的な言辞に傾きすぎる嫌いがあるとはいえ、そうした灰汁の強さにつうじる個性を除けば、あえて疑問を呈すべき命題が論じられているようには思えない。しかし、「私」の主張がそれだけにとどまっていない点には留意しなければなるまい。

「私」の才能や能力こそは、その物語のなかで述べられる「最近のある出来事」を出来させたものなのだと語り手はいう。書記をとおして発揮される書き手の創造性は、なにかを紙のうえにつくり出しているだけではない。その境域を超えて、現実にも働きかけるものだというわけである。「人生の策略を見抜く天賦の才、創造的能力の絶え間ない行使に向かおうとする生まれながらの性向があつて、はじめて私はできるようになったのだ……。」では、「私」はいったいなにをなしたというのだろうか。

2. 時間と語りの二重性

つぎの段落で語り手自身が、「これでは、まるでどのようにはじめたらいいのかわかつてい

ないみたいだ」(Nabokov 1989 (1): 3) と認めているように、『絶望』第一章の冒頭部分には、いくつかの中絶や書きなおしが含まれているため、「最上の優雅さと鮮やかさをもって観念を表現する」という語り手の豪語とは裏腹に、試行錯誤がそのまま残されているかのような、なにか模糊とした印象がつきまとわざるを得ない。それと同時に、ここには、語り手のいう「最近のある出来事」をあらかじめ——プロレープシ的に、あるいはフラッシュフォワード的に——示唆するかのような断片的な記述の挿入も見られる¹⁶⁾。「この箇所では私は、たかが一滴のこぼれおちた血に大騒ぎする法律の侵犯者を、詩人や舞台役者と比較するべきであったろう。しかし、私の気の毒な左利きの友人がかつて述べたことがあるように、哲学的思弁は富裕階級の発明品なのだ¹⁷⁾。」

一読するかぎり、恣意的に配列されているかのような個々の文が総体として示しているのは、脈絡の乏しさからくるある種の混乱であるようにも思われる。だが、擬似的、偽装的な書き手（あるいは語り手＝主人公）を背後で操っている真の語り手（あるいは作者）の位置する次元に眼を移すならば、話が違はずだ。杜撰さも、迂闊さも、そして気紛れそうな外見さえも、意図と計算のうえになりたっていると考えなければならなくなってくることだろう。

見かたを変えていうならば、言説の仮想上の主体が、自身の才覚や洞察力を過信し、そのために現実あるいは真実とのあいだに齟齬や矛盾撞着を惹き起こしていることに気づかずにいることを、言説の真の主体はじゅうぶんに意識し、作中人物の認識の陥穽あるいは死角を読者のまえにさらけ出そうとしているのだということになる。そうしてみると、語り手がみずから「詩人や舞台役者」になぞらえるのは滑稽だとしかいいいようがないが、機略縦横の作者が「詩人や舞台役者」と同類だとされたとしても、なんら不思議はないはずなのである。

語り手の錯誤には複数の層があることがわかる。あとのところで、走りはじめた最終バスに跳び乗ることができず、思いきり悪く少しだけ駆け足になりながらも、結局は照れくさそうにあきらめてしまう初老の紳士というイメージを思い描いているように(Nabokov 1989 (1): 3-4)、語り手は、實際上、言説の場で真の主体としての役割を果たすことができず、そこから徐々に逸脱してゆくとともに、理由がわからないまま、自分でもかすかな違和感だけは覚えている存在として表象される。

語り手は、じつのところ、自分がかつて乗ったバスのイメージをもてあましてしまっている。「私はまだ走っているのだ。」第二章で執筆が順調に進むようになると、語り手は、いま自分はバスに乗って快調に運ばれているのだと語る(Nabokov 1989 (1): 32)。イメージは、表現としての一貫した適切性を保ち得なくなっているのだ。もし語り手の言説に論理的な整合性が必要とされるならば、当初におけるイメージの選択自体がまちがいであったことを認めなければならないだろう。さきほど見てきた一節には、それよりも重大な思い違い、というよりもむ

しろ、道徳的な誤謬も介在する。すなわち、犯罪者の行為を藝術家の想像的、創造的な営みと等価値のものであるかのように祭りあげようとするという規範侵犯である。それは、のちになって、他人が自分によく似ていると一方的に決めつけることになんの躊躇も覚えない、ヘルマンの自己中心的な思いこみへと換喩的に受け継がれることになるだろう。

『絶望』第一章の冒頭部分は、発車するバスとそれに乗り遅れる男という比喩がそうであるように、比較されたり対照されたりする二者の相対的、相関的な関係、とりわけ、二者のあいだにはじめから差異か、ずれ、隔たりのようなものがあって、しだいにその乖離が修復し得ないものとなってゆく（距離が増大してゆく）というモチーフないしはパターンを示唆するものともなっている。「左利きの友人」という表現にも、その種の関係と呼び醒ます副次的な意味合いがこめられているだろう。それは、暗に右利きの「私」が現前することを前提として成立し、両者が鏡像的な関係にあることまでもを婉曲に含意するものといえるからだ。あるいはまた、「私」がその友人の言葉を気軽な調子で借用していることが、それ自体一種の比喩となっていて、両者の関係になんらかの形式の利害（貸借、利益供与など）がかかわってくるという暗示がなされているのではないかとする考えかたもあり得るだろう。

もうひとつ重要な点は、のちになってフェーリクスであることがわかる、この「左利きの友人」の発言の行なわれた状況なり脈絡なりが具体的に示される以前に、時間的順序を逆転して、引用のほうが先行して呈示されていることだ。このように、時間の流れがいわば折りかさねられて、語り手にとっての過去と現在（過去から見た未来）が二重になっていることから、当然のように、語り手のいう「最近のある出来事」についてわれわれが知るようになるのは、物語のかなりあとの段階ということにならざるを得ない。じつをいえば、それは、過去に遡って書き起こされるすべての物語にあてはまることだ。にもかかわらず、あえて「最近のある出来事」が物語の要諦となることが予告されているところに、『絶望』のテキストのある種の特異性を認めることができるだろう。

一人称の探偵小説においては回避しがたい、語り手が虚構上の現在において生存し、安全圏から過去を回想していると暗黙のうちに含意されることにより、謎やサスペンスにおのずから一定の限界が劃されてしまうという制約あるいはディレンマ¹⁸⁾のように、あらゆる物語形式において、過去（物語の内部における現在）と未来（物語の外部における現在）の二重性という問題は、なんらかの形で解決をつけなければならないものとなるはずである。とはいうものの、その点は必ずしもつねに自覚的に取りあつかわれるわけではない。

標準的な物語にあっては、往々にして、語り手が未来における帰結を知らずにいるかのようにもっともらしく装い、なにかを忘れてたり、いい忘れてたり、逆に突然思い出したりするというような事故が起こることもなく、出来事の系列が、秩序正しく、順序どおりに示されてゆくと

いう、ひたすら単線的な（予定調和的といってもよいだろうか）語りの様態が選ばれることになる。過去のミメシスの再演の結果、多くの一人称の物語は、さしたる破綻も停滞もなく、独白を表現の手立てとしなければならない必然的な理由すら定かにしないまま、独白としての体裁のみを墨守するという形式主義に墮すことになりがちである。ナボコフの作品は、そうした因襲的な物語のありかたの人為性を転倒させ、異化する試みとなっているといえることができるだろう。

語り手のためらい、いい淀みそのものを形象化したと思われる『絶望』第一章の冒頭一ページほどは、テキスト全体が虚構上の語り手をどのように位置づけ、性格づけようとしているかという条件に応じ、物語の枠組みの形式的統一性にたいする作者の美的要求に応じて、もしかすれば必要とされなかったもの、削除されることさえあり得たものである。べつものいいかたをするならば、場合によっては、「私の父はレーヴェリ¹⁹⁾出身のロシア語を話すドイツ人であった」（Nabokov 1989 (1): 4）という文が書き出しとなっていたとしても、おかしくはないということにもなるだろう。

この文ではじまる段落以前の一ページのあいだ、読者は、語り手が作者自身とは異なる存在であることを、虚構作品にかんする一般的知識にもとづいて習慣的に予期してはいても、確たる感触を得るまでにはいたらない。それにたいして、つぎの一ページで読者が読むのは、作者ナボコフのそれとは相当に隔絶した語り手の閱歴である。サンクト・ペテルブルグ大学に在学していた語り手が、第一次世界大戦の勃発にともない、ドイツ帝国臣民として抑留されたのち、戦後、釈放されてモスクワで結婚し、1920年以降はベルリンで暮らして、1930年五月九日に三十五歳となったという一連の記述のなかで、作者本人の伝記的事実とかがろうじて一致する事項は、ベルリン在住だということぐらいであろう。「私」が虚構上の語り手であるらしいとする読者の予期は、ここで確信へと変わることになる。

しかしながら、語り手が作者自身ではないという事実の確認あるいは追認だけが、架空の人物紹介を読む読者に求められていることがらではあるまい。作者と語り手の対比、対照が、われわれがすでに見てきたような、「私」と「左利きの友人」、走り出すバスと乗り遅れた男という二者の関係あるいは隔たりのモチーフにつながるものだけではない。エストニアという、ロシア帝国領（1711年から1918年）として、ソヴィエト連邦領（1940年から1941年、1945年から1990年）として、さらにはドイツ領（1941年から1945年）として圧政のもとに長く忍従してきた歴史を有し、使用言語も民族構成も多岐にわたる土地に父祖からの結びつきを有する主人公が、ロシア語を母語とし、ロシアで教育を受け、ロシア語で執筆するドイツ人として、かつてはロシアで暮らし、いまはドイツに住んでいるという設定に顕著に現われた、二重性、二面性に着目しなければならない²⁰⁾。

ヘルマンが当時のチェコスロヴァキアの首都プラハ郊外で偶然に出会うフェーリクスの出身地が、ザクセン州ツヴィカウ (Nabokov 1989 (1): 175, 176, 203)²¹⁾ というドイツ・チェコ国境にほど近い町であるように、また、ドイツ人の父、チェコ人の母をもつ彼が、最初ヘルマンに話しかけるさいにチェコ語を用いること (Nabokov 1989 (1): 9) からも窺えるように、『絶望』のテキスト上では、しばしば異文化間の接点ともいえるべき場における国際的、異種混血的な状況の現出が見られることも指摘し得るであろう。

犯罪計画の実行後、ヘルマンが身を隠す土地 (フランス南部の「ほとんどスペイン国境といってもよい」 [Nabokov 1989 (1): 180] ピニャンという町の近く) についても、同じようなことがいえるはずだ。しかしながら、ひとの境遇、文化的環境、人生のひと藪などのような日常の事象のうちふたつの面が併存し、両義的なもの、両面的なものが、微細なところで実体化しているというだけで、ことは終わっていない。語り手の性格とその言動自体にもある種の二面性がつきまとっているのだ。

語り手は、自分の生い立ちを述べるにあたり、母については「古い貴族の家系」(Nabokov 1989 (1): 4) 出身の「純血のロシア人」であったと記している。ところが、その二段落あとで「ささやかな脱線」に取りかかった「私」は、直前に読者に語ったばかりの、母にかんする話は「意図的な嘘」であったと打ち明けるのである。さきほどとは正反対に、現実の母は平民出身のがさつな女だったと語り手はいう。言表内容の真偽よりもまず、わざわざ嘘をついておいて、すぐさま、それが嘘であったことを告白する語り手のふるまいと、その動機のほうが肝要であろう。「もちろん線を引いて消してもよかったのだが、私の本質的な特徴のひとつを示す見本としてわざと残しておいたのだ。屈託なく、靈感に刺戟されたかのような嘘をつくという行ないのことだ」と語り手はいう。つまり、「私」の二面性とは、この場合、とりもなおさず二枚舌を使う習癖の謂いにほかならないわけである。

こうして読者は、法律軽視を藝術家の特権と混同して論じ、みずからの虚言癖を平然と公言して憚ることのない語り手を、とうてい信用し得ない人物として認識することになる。そのため、語り手にたいする読者の感情移入は未然に防がれ、一定の距離がつけねに保持されることになるのはいうまでもない。だが、迷走しがちになる語り手を措定した言説にはべつの側面があることも見逃せない。テキストの全体が「ヘルマンの狂気からくる倒錯した論理」²²⁾ によって支配されているとまではいわないにしても、自制心や責任感の乏しさゆえに、いったんいい加減なことを口走り始めると歯止めがきかなくなるという資質は、この語り手の個性として、テキストに多彩な色合いを帯びさせる効用を有している。全十一章²³⁾ からなる『絶望』の多くの章の書き出しが、雑駁な所感によって占められ、なかなか本筋に切り替わらないところなどは、典型的な例といえるだろう。

第一章の冒頭における仮定法の文を条件節で中断し、帰結節を暫時保留したまま挿入される「ゴーゴリ的脱線」²⁴（「ということは、程度の違いこそ多少あれ、私としても自分の物語をはじめようと考えたことはあったわけだ」）が一例となっているような、無駄話や放言のたぐいは、その後もたびたび繰り返される。「（なんでこんな調子で書いているのか見当もつかない）」、「（読者にはここにその[チョコレート]の製造過程にかんする記述があるものと想像してもらいたい）」（Nabokov 1989 (1): 5）といった括弧内の補足も同じ部類に属している。

3. テクストの相称的構造

ようやく本題にはいり、1930年五月九日朝、プラハのホテルからタクシーで取引先のある会社に向かったという話に取りかかっても、語り手は「退屈でうんざりする」と称して、「予備的な説明」を面倒がり、肝腎なフェーリクスとの出会いの件を先延ばしにしてしまう。執筆が再開されるまでには「長い中断」があって、そのあいだに太陽は「富士山によく似たピレネー山脈の山」の上空にかかる雲を紅に染めながら沈んでしまったと述べられる。まったく不必要にも思えるこの描写は、じっさいに語り手が原稿を書いている場所がフランス・スペイン国境のどこかであることをほのめかすものである。

第十章でふたたび「富士山に似た山」（Nabokov 1989 (1): 182）が背景に描き出されることでわかるように、過去は現在のうちに囲いこまれ、現在からの隔たりと現在への接近という両面性を有するものとしてとらえられているわけだが、それとともに、ここで生起しているのは、あるひとつの時間帯のうちに他の時間帯が唐突に闖入するという事態である。両者は互いにかさなり合っているのだといってもよい。考えようによっては、それは、ヨーロッパ南部の山と日本の著名な山との相似を云々するのと同様に、荒唐無稽な事態である。それは、すでに触れたような、予定調和を旨とする標準的な物語のたぐいにはあっては、むしろ避けられるのがふつうであろう。それがここでは、非常識で、思いあがった、移り気な語り手という、意表を突いた人物像の導入によって積極的に現実化されているのである。逆説的なことではあるけれども、言説が、それを制禦しているつもりでいる虚構上の語り手の意志にもかかわらず、あらぬ方向へ暴走しがちになるのは、テキストの真の創造者による一貫した制禦の結果なのだ。

ナボコフの作品にしばしば入れ子式の構造（「マトリョーシカの技法」と呼ばれるもの）が見られることを主張するセルゲーイ・ダヴィドフは、『絶望』の第五章と第六章のあいだを境目とし、中心軸として、テキストの前後関係に相称性が生じていることを指摘している²⁵。ダヴィドフがとくに重視しているのは、フェーリクスの殺害場所を予示し、のちには目印となる「黄色の杭」が言及される第二章と第九章である（区劃か分岐点を示す道標であるその杭のことは、じっさいには第三章、第七章、第八章、第十一章でも言及される）が、いましがたわれわれが

見てきたように、手記を執筆中のヘルマンが窓のそとに見ているらしい「富士山に似た山」のことが触れられる第一章と第十章のあいだにも、なんらかの対応があることはたしかであろう。過去から現時点へといたる叙述がなされるあいだ、その叙述に要するもうひとつの時間の経過が生じていることもまた、このふたつの章の連関によって示されるのである。

最初、十章で原稿を完成させる予定であった(Nabokov 1989 (1): 197)にもかかわらず、「完全犯罪」の失敗と同じく、語り手の計画は自滅を余儀なくされる。第十章までの原稿を読み返すうちに、みずからの致命的な手抜き——自分の服を着せたフェーリクススの遺体とともに発見されるはずだった自分の愛車²⁶⁾のなかに、「ツヴィカウ生まれのフェーリクス・ヴォールファルト」という文字が焼き印で押された杖²⁷⁾が残されていたこと——によりやく思いあたって語り手は、それまで滞在していたホテルを引き払って、山間の寒村で食料品店の二階に部屋を借り、そこで第十一章を書く。ピニヤンの郵便局気分で届いていた、自分を誹謗する手紙(妻の従兄弟である画家のアルダリオン²⁸⁾がリージャに頼まれて代わりに書いたと称するもの)をそのまま書き写したあと、記述はしだいに断章化して、日記のようなもの(三月三十一日と四月一日という日付がある)に変わってゆき、語り手が、映画撮影中の俳優のふりをして、警察官と群衆が待ちかまえている戸外に出てゆくまえ、窓を開けて演説することを想像するところで終わる(この一節は英語訳改訂版において付け加えられたものである)。

第十一章の存在によって、語り手=主人公であるヘルマンの企図が、二重の意味で失敗に終わったことが明示されることは疑いない。みずから「傑作」(Nabokov 1989 (1): 178, 195, 203)と呼ぶ天才的な犯罪が、自分とフェーリクススの容貌の驚異的なまでの相似という、たんなる虚妄にすぎない思いこみのうえに築きあげられたものであったことは、ついに語り手の理解し得るところとはならない。それよりもむしろ、遺体がヘルマンの服を着ていることは認めながらも、ヘルマン本人であるということだけはけっして受け容れようとしない警察のほうが不条理だとされ、鑑識眼に欠け、藝術作品(「藝術としての犯罪」[Nabokov 1989 (1): 121]²⁹⁾)を正当に評価することのできない無理解の咎によって、責められるのである。

だが、「殺害された男の身元を確証する」(Nabokov 1989 (1): 199) なにかが発見されたという新聞記事が、記憶の片隅にかすかに残存していた、フェーリクススが射殺される直前、杖で森をさし示した仕草の映像を甦らせる(Nabokov 1989 (1): 202)。なんの見おとしも遺漏もなかったはずだという絶対的な自信が突き崩される。それと同時に、現実の「完全犯罪」の達成に代わり、その藝術的意図の文学的表象となるはずであった手記も、当初の予定どおりに十章でまとめあげられることがかなわなくなってしまうのである。

第十一章が、語り手の本来的な意志を逸脱して書かれたものであるという設定から、そのこと自体によって、『絶望』が、一見完全に同一のふたつのテキスト——ヘルマンの「物語」(本

文中で「物語」と表記されるもの)とナボコフの「長篇小説」(本文中で「長篇小説」と表記されるもの)——からなっていることが暗に読み取れるようになっていくと考えるダヴィドフのような論者もある³⁰⁾。そこまでいわないにしても、たしかに『絶望』の語り手は、「例のロシア人作家」(Nabokov 1989 (1): 80)、「心理小説の有名な作者」と呼ぶ人物を「私の最初の読者」と想定し、その人物に原稿を送ることを考えている。そして、その人物が原稿を自分のものとして発表することがあるかもしれないと空想をめぐらすのだ(「盗みはひとがものにたいして払い得る最高の讃辞だ」[Nabokov 1989 (1): 81]と語り手はいう)。このように、『絶望』のテキストが、ふたつの層を備えたものとしてかたちづくられることにより、語り手=主人公の独善的視点を距離化し、相対化しようとする志向を明確に打ち出していることはまちがいない。

とはいいいながらも、虚構テキストの成立過程においては、作者の意志のほうが、虚構上の書き手の主張につねに先行しているという法則を忘れてはなるまい。語り手がプラハ郊外でフェーリクスとはじめて出会う1930年五月九日から、ザクセン州にあるとされるタルニッツという町にフェーリクスを呼び出し、再会する十月一日を経て、ベルリンから車で三時間ほどの距離だとされるケーニヒスドルフとヴァルダウのあいだに位置する湖のそばで、フェーリクスを殺害する1931年三月九日にいたる十箇月間の出来事の全容を、十章構成によって緩やかに再現し、十月一日を過ぎたあたりがほぼ中心となるように位置づけるという配慮ももちろんだし、前半部と後半部が互いに照らし合うという均衡の取りかた、各章のあいだにある描写やイメージの相称的な対応関係も、作者による統御が細部までおよんでいることを遺憾なく示す証左にほかならない。

すでに触れた「黄色の杭」とは、アルダリオンが購入した湖畔の土地を見にゆくよう無理やり誘われた語り手が、リージャをともない、三人で車に乗って出かけたときに路傍に立っているのを見かけた同種の杭のなかで、ただ一本孤立しているように思えたもの(Nabokov 1989 (1): 34)を意味している。目的の場所で車を降りて、リージャがなにげなく口にした、ひとりきりになったら「強盗に遭ったり、殺されたり——どんなことにだってなりかねない」(Nabokov 1989 (1): 37)という言葉に触発されて、語り手は、六月だといのに、季節はずれにもあたりが雪に覆われ(「どうして六月に雪などあり得たのだろうか」)、「黄色の杭」の尖端にも雪が降り積もっているという情景を幻視する。それは、翌年三月、同じ場所でフェーリクスと最後に会うとき眼にするはずのヴィジョンが、預言的に具現化したもののようにも思われる(「こうして未来は過去をとおして明滅するのだ」)が、すべてが終わったあとで過去に起こった出来事の系列を反芻しつつ、つい最近の記憶を数箇月まえの経験のうえに塗りかさね、そのときじっさいには生じなかった既視感を捏造しているだけのことも考えられなくはない。

このような例に見られるとおり、『絶望』における過去と未来——より正確にいうならば、語り手の現在からとらえられた遠い過去と近い過去——のあいだの対応、テキストの前半部と後半部における叙述の反覆は、語り手の饒舌さが時として奔放なものとなることを巧みに利用して、余剰とも思える細部を付け加えることにより導入されたものである。十月一日、なんとかしてフェーリクスを欺いて、自分の代役を務めることを承知させようと悪戦苦闘したことが語られる途中で、突然、「およそ十日まえ、すなわち、1931年三月十日前後に」(Nabokov 1989 (1): 81) だれか不特定の間人あるいは人間たちが「小型の青い車」を不法に奪取したという挿話もち出されるのも、自動車と関連したなんらかの連想の働きの由来するらしいという意味で、語り手本人にとって重要性があることに相違ない。語り手による言説の制禦は、このあたりまではある程度の効力を失っていないといえるだろう。

これらの例のような、映画技法の用語でフラッシュフォワードと呼ばれるカットの挿入に相当する、未来の予告とは趣を異にして、語り手がおそらくは意識していないところで反覆が生じていることも看過できない。第四章で述べられるように、1930年十月一日午後五時、「タルニツの駅前広場の左手からはじまる大通りの終端に立つ青銅の騎馬像の近く」(Nabokov 1989 (1): 61) で待ち合わせることを、郵便局気付にした手紙の遣り取りでフェーリクスと約束した語り手は、五時過ぎには待ちきれなくなって、その場所から離れ、とある脇道で、ふたりの少女がお弾き遊びをしている姿に偶然遭遇する(Nabokov 1989 (1): 69)。

その無心な遊びの様子を見るうちにふと、フェーリクスが現われないのは、彼が「反映、反覆、仮面を欲する私の想像力の産物」(Nabokov 1989 (1): 70) だからなのではないかという思いが生じる。その直後に語り手は、待ち合わせ場所に遅れてやってきたフェーリクスと出会い、はじめは酒場で、そのあとは宿泊を予約していたホテルの一室で、自分に扮し、自分の代わりに行動してもらいたいと説得する³⁰が、結局、フェーリクスが寝こんだあとにひとりで立ち去ってしまうのだった。

第七章で語り手は、お弾き遊びをしているふたりの少女をふたたび眼にする(Nabokov 1989 (1): 124)。ただし、それは数箇月後、1931年二月のことで、場所はベルリンである。自分のほうからは音信を断っていた書き手は、郵便局にとめおかれていたフェーリクスからの脅迫状めいた三通の手紙(それぞれ十一月中旬、十二月下旬、一月に出されたもの)を読んだあと、ただちに、待ち合わせの日時と場所を指定した返事をタイプライターで記し、封筒に二十マルクを同封する。にもかかわらず、郵便箱の投函口の「深淵のような裂け目」(Nabokov 1989 (1): 123)をまえにして、なかなか手紙を手放すことができない——マルクス主義的にいうならば、私有財産の放棄を躊躇する「所有者の優柔不断」(Nabokov 1989 (1): 124)から脱するこ

とができない——語り手は、いくつかの郵便箱を通り過ぎたのちに、偶然見かけたふたりの少女のどちらかに手紙の投函を託そうと考えるのだ。

ふたつの場面のどちらにおいても、少女たちが遊びに用いているお弾きあるいはビー玉が「虹色」であることが明示されているように、第一章と第十章、第二章と第九章のあいだにあるような対応が、第四章と第七章のあいだにもあることはほぼ確実である³²⁾。しかしながら、「富士山に似た山」が、語り手が手記を執筆しているあいだにじっさいに眼にしている景色であることや、「黄色の杭」が、暗黙のうちに、事件現場をあらかじめさし示す象徴的意味を帯びたものとなっていることとは根本的に異なり、遊んでいるふたりの少女の形姿は、同一の事物の反覆的な言及として、テキストのふたつの箇所には立ち現われているわけではない。

両者の関係が、時間的に間隔をおいて、別個の場所で、たまたま目撃された別個の人物たちによって、たまたまかたちづくられた形態間の相同性として語られるべきものである点に注意しよう。語り手は、類推的に結びつけられてよいそれらふたつの機会のかかわり合いに気づいていないように思われる。そうだとすれば、じっさいにはよく似ているわけでもない他人を身勝手にも自分と瓜ふたつだと思いこみ、「反映に満ちた不誠実な世界」(Nabokov 1989 (1): 183) で自分はひとりきりだと感じるいっぽうで、真の意味で偶然のいたずらと認められてよい出来事にたいしては鈍感であるところに、語り手の過誤があるとする見かたも可能となるであろう。

4. 笑いの喪失

語り手とフェーリクスとの出会いの先触れとなっている点からいっても、ふたりの少女を眼にするというささやかな出来事には、なんらかの暗合があると考えてよさそうだ。まず第一に、それは、「黄色の杭」と同じように、運命の分岐点のようなものを表わしている。第四章で語り手が少女たちを見たときには、そのまま待ち合わせ場所となっていた銅像の近くにもどりさえしなければ、フェーリクスに会うことなく終わるという可能性もあり得たのだ。それからあと、ふたりの人生は、二度と接点をもたないまま、それぞれの途をたどっていたとも考えられる³³⁾。

第七章においても、フェーリクスに宛てた手紙は、投函されずにそのまま打ち捨てられた可能性はある。そうになっていたとすれば、語り手が犯行におよび、フェーリクスが理不尽に命を失うことは回避され、夢想のままで終わっていたに違いないのだ。だが、語り手は、ふたりの少女を見かけた結果、年下のほうを選んで、自分は眼が悪いので、代わりに手紙を投函してくれないかと頼むのだった³⁴⁾。このように、利己的な目的のために他人を仲介者として利用して、自分の意志によって他人の行動を左右していることだけは自己満足的に意識しながらも、語り

手は、ふたりの少女のどちらかを選択するよりもまず、手紙を投函するという選択そのものが誤りだったのではないかという疑いに踏みこもうとはせず、みずからの無責任さを糊塗しているだけなのである。

第七章の本文によれば、語り手は、年下の少女の服装が、二月にしては薄着であることに気づいたらしい（「その厳しい二月の日に寒くなかったとは驚くべきことだ」）。語り手の認識はどうであれ、少なくともテキストのうえでは、十月にタルニッツで眼にされたべつの少女たちのイメージが、このように二重写しになっているようにも思われる。同じ少女たちが、数箇月後にべつの場所で同じ遊びをしているということは考えにくいのだが、読者のがわにも、ある種の錯覚が生まれる余地はあることになる。しかし、読者はそのとき、とおりに見ず知らずの少女に手紙の投函という用事を頼んだだけの語り手とは違って、もう少し広い視野をもって、虚構を成立させている論理を精妙に解き明かしてみることはできないものかという思いにとらわれることだろう。

少女たちの指先でもてあそばれる「虹色」のお弾きないしはビー玉は、なにか象徴的な意味を有するものなのだろうか。それは、フェーリクスがタルニッツで待ち惚けを喰わされている姿を思い浮かべる語り手の反事実的な空想のなかでは、「杖と時間の余裕」(Nabokov 1989 (1): 63) のあるものならばだれでも地面に描くものだとされている「虹」（「われわれすべてが監禁されている円環への永遠の従属」を意味するもの）と関係するものなのだろうか。少なくとも、地面に掘られた「穴」におとされる小さな丸い物体とその運動が、郵便箱のなかにおちる手紙の担う役割に置き換えられるものであるとともに、『絶望』のテキストのうちで頻繁に言及される運命の働きともかかわるものであることはたしかなように思われる。

「膨大な経験、信用につけこむ多彩な策略を有し、競争を憎む嫉み深い運命」(Nabokov 1989 (1): 125) が、いつの日か、フェーリクスとの遣り取りに割りこんできた少女に罰を与え、自分では意図することなく、結果的に犯罪に荷担したという理由で、彼女が不幸な目に遭うこともあり得るだろうかと、語り手は想像をめぐらす。「それでも私の良心は清廉潔白だ」と語り手は、責任をうまく忌避することができたかのように得意げに述懐している。「私がフェーリクスに手紙を書いたのではなく、フェーリクスが私に手紙を書いたのであり、私が彼に返事を送ったのではなく、知らない子どもが送ったのだ。」 サミュエル・リチャードソンの書簡体長篇小説『クラリッサ、あるいはある若い淑女の物語』（1748年）に登場するロバート・ラヴレイスさながらの悪賢さの表明とも見られようが、考えてみれば、真に奸智に長けた者が、このような明け透けなものいいをするわけではないのである。

結局のところ、自己認識という点でも、自己と他者の関係の把握という点でも疎かなところのある語り手にとっては、世界が差異と相似と同一性の微妙な絡み合いによってなりたってい

るということは、理解し得ないのだろう。ほとんど似ていない、ほんの少ししか似ていない事物のあいだに相似を見いだすという語り手の資質は、十月にフェーリクスと落ち合う場所として指定した、タルニッツという、どちらかといえばあまり個人的な特徴をもたないかもしれない町（以前、友人といっしょにザクセン州で自動車旅行したさいにとおったことがあった）の印象にも反映せざるを得ない。

弟といっしょに泊まるかもしれないといいわけをしながら借りたホテルの部屋で、窓のその中庭を眺めていると、思いもかけず「融合、構築の過程、ある明確な想起の組み立て作業」が新たにはじまったと語り手はいう（Nabokov 1989 (1): 67）。語り手が1915年に「肉体的に知った」クリスティーナ・フォルスマンという女性が姿を現わし、なにが核となり、なにが原因となっていたかは判然としないものの、「記憶のエンジン」が稼働しはじめるのだった³⁵。

「単純な、非文学的な説明」としていってしまえば、ドイツの田舎のホテルの部屋も、その部屋からの眺めも、「遙か昔、ロシアで見たなにか」（Nabokov 1989 (1): 68）に漠然と、醜悪に似ていたのである。

そのあとで、約束の場所に向かおうとすると、「私の過去に属す例のヴォルガ河畔の村」で知っていたカール・シュピースと同じ名前で、同じく「鰻の蒲焼き」を売っている魚屋³⁶の看板が眼にはいる。さらに語り手は、通りのさきに位置する騎馬像（「後脚で立って、啄木鳥のように尾で支えている青銅の馬」）について、馬に跨った「公爵」がもっと元気よく腕を突き出していたならば、サンクト・ペテルブルグにあるピョートル大帝の騎馬像（フランスの彫刻家エティエンヌ・モーリス・ファルコネ作）として通用していただろうと述べる。

つまり、ここで起こっているのは、ドイツのとある町（「奇妙な反覆に満ち溢れたザクセン州の町」〔Nabokov 1989 (1): 202〕）とロシアのどこかの風景のあいだにある相似の発見というような単純な事態ではない。ひとつには、どこにでもあるような平凡なホテルの部屋や中庭が他の同様のものとのあいだに有している外観的な共通性が機縁となって、十数年まえのことが想起されている。第一次世界大戦中に抑留されていた村の記憶が不随意的に甦ったということであろう。もうひとつとしては、そのロシアの村の住人と同じ名前の看板があったという偶然の一致がある。

さらに、待ち合わせ場所の目印となっている騎馬像が、「青銅の騎士」という愛称で知られるピョートル大帝像を彷彿させる³⁷というのも、偶然の一致といえはいるであろう。しかし、そこには、共通点をさらに一歩進めて類似性を高めたいという願望か期待もこめられている。たとえそうでないにしても、ある種の予断か予見はかかっているようだ。その後、「遙か以前にどこかで見たことのある事物をぞっとするほど不快な様態で繰り返していた」（Nabokov 1989 (1): 70）とされるその町、「私にとってはきわめて顕著に、きわめて無気味に親しみを感じ

じさせる事物」が見いだされるゆえに、「私の過去のいくつかの取るにたりない小片によって構築された」とされるその町のいくつかの建物やその他のものが例として挙げられる。

それらは、「サンクト・ペテルブルグ郊外で見たことのあるものの正確な対応物」だという「背の低い淡青色の家」、「亡くなった私の知り合いのスーツが掛かっていた古着屋」、「私が下宿していたモスクワの家の正面に立っていたものと同じ番号」がついた街燈、「鉄のコレットを嵌められた……同じく二股になった幹をもつ同じく葉をおとした樺の木³⁸⁾」といったものである。「鋭い眼」のもちぬしならばだれでも、自分の過去をもとにして匿名で語りなおされた、剽窃の匂いさえする「無垢を装った細部の組み合わせ」を見抜くことができるはずだと語り手はいう。

とはいいながら、過去を想起させ、時によっては再現しているように思われる事物は、たんに相似あるいは類似という相のもとにとらえられているだけではない。しばしば、記述のレヴェルに揺れが生じ、あたかも同一のものが時空を超えて現前したかのように述べられている点が注目される。すべてを「運命の良心」に委ねようというとき、語り手は、過去と現在の結びつき、過去と、過去の映像や事象を再生させたものとしての現在という関係にたいして、不合理な、説明しがたいものを感じ取っている。

自分がすでに知っているなにものかと無気味なほど似かよったものにたいして語り手がいだけく不快感は、主観的な印象を運命的な符合——擬人化された存在としての運命から送られてくるメッセージとでも考えてよかろうか——と混同することからきているといえるだろう。そのような感情は、フェーリクスという他人が自分の分身のよう思えることの反面にも、両面価値的につきまとわざるを得ない。三十歳代になってから語り手が心理的に実感するようになってきた「分裂」(Nabokov 1989 (1): 27, 29) を外在化させ、実体化させる存在は、一種の快感か昂奮(あるいは「脱自」[Nabokov 1989 (1): 28] の感覚) をそそらずにおかなかったが、ふたつの肉体が同時に生きているということ、「生きた反映を所有しているということ」(Nabokov 1989 (1): 67) に、人生の全体が存するとされるいっぽうで、語り手にとっては、リージャとアルダリオンがトランプをしている部屋のなかに現前しているものは「私の反映」にすぎず、「私の真の肉体」はどこか彼方に存在しているかのように感じられるのである(Nabokov 1989 (1): 65)。

タルニッツで語り手は、他の類似物にも気づいている。というよりも、タバコ屋のドアのうえに掛けられた「緑の布のうえのタバコのパイプとふたもとの薔薇」を描いた静物画をアルダリオンの作品と見誤るのである(Nabokov 1989 (1): 69)。その絵を描いたのは、タバコ屋の女主人の亡くなった姪であった。アルダリオンの絵ではなかったということが、なぜか語り手を苛立たせる。しかも、ベルリンにもどって確認してみると、アルダリオンはそのような題材

の静物画を描いたことはなく、語り手の記憶にあった絵は、じっさいには「二個の大きな桃と一枚のガラスの灰皿」を描いたものであったことが判明するのだ (Nabokov 1989 (1): 105)。

この挿話によって示されるのは、ひとの記憶の曖昧さということだけではあるまい。犯罪藝術の天才を自負する語り手がべつの箇所で嘆いているような、大衆のあいだで広く認められる鑑識眼の不足は、皮肉にも、狭義の藝術作品に接するにあたって、語り手自身が露呈させる能力の限界でもあるのだ。この点においても、語り手の証言を字義どおりに受け取って、簡単に信用することはできそうにない。そうである以上、語り手の眼をとおして見たアルダリオンの作品、とくに湖畔に出かけたときから描きはじめた語り手の肖像画 (Nabokov 1989 (1): 39) の評価にもなにがしかの補正を加える必要がありそうだ。

鉛筆画としてははじめられ、木炭画に切り替えられた制作の途中では、リージャに「全然似ているところがない」 (Nabokov 1989 (1): 52) といわれ、パステル画として完成されたのちには、オルローヴィウスに「現代様式」 (Nabokov 1989 (1): 56) だと評されるその肖像画は、語り手の嫌悪の念にもかかわらず、部屋に飾られ、その後もしばしば言及される (Nabokov 1989 (1): 63, 64, 112, 125, 180, 201, 207)³⁹⁾。その絵のなかに「なみはずれた類似」 (Nabokov 1989 (1): 112) を見いだすのは、作者であるアルダリオンただひとりであるが、それを自惚れだと承知している点で、彼には、語り手に欠けている謙虚さが多少は残っていることになるだろう。

「そのうち似てくるかもしれない」とアルダリオンが制作中にいうように、肖像画がモデルに似ていることは副次的な結果であって、必ずしもその第一目的とはなっていないということも考えに入れなければならない。ここではまた、語り手ひとりにかぎらず、日常的に話題となることの多い、ひとの相貌の相似あるいは類似とされるものが、漠然とした印象に左右された主観にすぎないということも含意されている。アルダリオンが湖畔で語り手の顔を素描しはじめたころ、アルダリオンは、リージャが映画を見ながら、出演している女優をさして「うちの小間使い」と似ていると指摘する場合のように、相似に気づくというのは俗人のすることだと話していた (Nabokov 1989 (1): 41)。「藝術家が知覚するものは、なによりもまず差異だ。」ひとの顔にタイプというものがあるように考えている語り手にたいして、アルダリオンは、ひとりひとりの顔がそれぞれに唯一無二であることを主張するのである (Nabokov 1989 (1): 40)。

第五章で語り手は、しばらくまえから口髭を生やしていたのは、フェーリクスと会ったときに、ふたりがそっくりだということで、衆目を集めるのを避けるための用心だったと述べる (Nabokov 1989 (1): 79)。そのとき語り手が引用するのは、どこかで読んだ覚えのあるブレーズ・パスカルの『パンセ』(1670年)の一節であるが、「個別にはどちらも笑わせることのない、ふたつの似ている顔は、いっしょになるとその相似によって笑わせる」(ブランシュヴィク版断章一一三)という原文に含まれた「笑わせる」という言葉が「動揺を惹き起こす」

に変えられている。

同じ一節が、アンリ・ベルクソンの『笑い——おかしみの意義についての試論』（1900年）第一章第四節においても引用されていることは注目に価するといえるだろう。そこでは、相似および反覆によってもたらされる喜劇的、パロディ的効果の最たるものとして、演説者の身振りのことが引き合いに出されたうえで、「ほんとうに生きている生は反覆されるはずがない」と付言されている⁴⁰⁾。ふたつの顔が酷似している場合にかんしていえば、同一の原版や原型にもとづく工業的な製造工程を連想させることから、そこに感じ取られる機械的要素が笑いのもととなるのである。

ふたりの人間の容貌が驚くほどに相似しているとして、それが第三者の眼によって客観的にとらえられたときに生み出したかもしれない笑いは、『絶望』の語り手＝主人公ヘルマンの世界観とはおよそかけ離れたものであるようだ。「ふたりの人物の相似」（Nabokov 1989 (1): 158）という基本的テーマには、「深遠な寓喩的意味」があると語り手はいう。それぞれの人間が肉体的に完全に同一であるということこそが、「未来における無階級社会」において人びとを相互に結びつける原理となる⁴¹⁾。

「ヘルマンたちとフェーリクスたち」（Nabokov 1989 (1): 159）あるいは「ヘーリクスたちとフェルマンたち」からなる「新世界」にあっては、「労働者が機械の足元で死ぬと、その完全な分身が、完全な社会主義の微笑を浮かべながらただちに取って代わるだろう」というのだ。機械的なものは、ベルクソンの『笑い』にあっては、ひとを笑わせる技巧や効果と関連して分析されていたのだが、ヘルマンが主張する、階級間格差が解消された理想社会にあっては、それがグロテスクに変形され置き換えられて、人間の営みそのものと化すことになるわけである。美的、倫理的な意味合いにおいても、政治的、経済的な意味合いにおいても人間性の喪失へとつながらざるを得ない、個性や個別性を見失った不毛なヴィジョンのうちに、ヘルマンの破滅へといたる途は用意されていたのだった。

註

- 1) 本論文中における議論は、作者自身によって訳された下記の版に依拠している（引用箇所は括弧内のページ番号によって示すこととする）。Vladimir Nabokov, *Despair*, trans. by the author. (1936, 1966; 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/>に収録されているもの) を参照した。
- 2) Vladimir Nabokov, *Mary: A Novel*, trans. Michael Glenny in collaboration with the author (1926, 1970; New York: Vintage International, 1989).
- 3) Vladimir Nabokov, *King, Queen, Knave*, trans. Dmitri Nabokov in collaboration with the author (1928, 1968; New York: Vintage International, 1989).
- 4) Vladimir Nabokov, *The Defense*, trans. Michael Scammell in collaboration with the author (1964, New York: Vintage International, 1990).

- 5) Vladimir Nabokov, *The Eye*, trans. Dmitri Nabokov in collaboration with the author (1965; New York: Vintage International, 1990).
- 6) Vladimir Nabokov, *Glory*, trans. Dmitri Nabokov in collaboration with the author (1971; New York: Vintage International, 1991).
- 7) Vladimir Nabokov, *Laughter in the Dark* (1938; New York: Vintage International, 1989).
- 8) Cf. *Œuvres romanesques complètes* 1999: 1643-44. ヴラジーミル・トルベツコイ執筆の註記による。なお、現行のフランス語訳はマルセル・ストラ訳をジル・バルベデットが補訂したものである。
- 9) Cf. *Œuvres romanesques complètes* 1999: 1630-31. サルトルの書評は Jean-Paul Sartre, *Critiques littéraires: Situations, I* (Paris: Gallimard, 1993) に収録されている。
- 10) 「ラスコーニコフ」の名前が触れられる箇所もある (Nabokov 1989 (1): 189)。ただしそこでは、“Rascalnikov” という綴りが用いられ、“rascal” (悪党) という語との語呂合わせが行なわれている。
- 11) Vladimir Nabokov, *Strong Opinions* (1973; New York: Vintage International, 1990), 62-92. 1954年にコーネル大学でヨーロッパの主要長篇小説にかんするナボコフの講義に出席したことのあるアルフレッド・アペル・ジュニアが質問者を務めた。
- 12) Nabokov 1990 (3): 83.
- 13) Nabokov 1990 (3): 84.
- 14) 通常の探偵小説においてははじめのうち秘匿されているはずの犯罪者 (通常は殺人者) の素性と、その思考、心理、行動のすべてが読者のまえに呈示されるという形態の作品をさす批評用語である。ほぼ同じ種類の叙述様式に則った作品の一例として、犯罪者の意識に焦点をおき、犯罪行為へといたる経緯ならびにその成就から曝露までを時間的順序に沿って物語ってゆく『罪と罰』を思い浮かべることがはたやすい。
- 15) フェーリクスとの容貌の相似がたんなる錯覚あるいは妄執でしかないという事実は、ヘルマンの自己理解と世界認識の破綻を暗示する換喩となっているわけである。
- 16) ただし、もちろん通常の読書の過程にしたがっていえば、読者がそのことに思いあたるのは、あとになってからのことである。
- 17) 第五章で、これがフェーリクスの言葉であったことがわかる。Nabokov 1989 (1): 75.
- 18) それにたいする必ずしも最良の解決策ではないとしても、手記の書き手が、その手記の完成とともに自殺を遂げるという選択肢があり得る。ナボコフの後年の作品『ロリータ』(1955年、1958年)は、書き手が自然死したことを架空の編纂者によって告知させることにより、書き手の自殺という探偵小説の伝統的パターンの一種をパロディ化したものといってもよさそうだ。
- 19) ドイツ語表記ではレヴァル。現在のエストニア共和国の首都タリンのロシア帝国統治時代の呼称である。ロシア革命後、エストニアは1918年から1940年のあいだ独立国であった。
- 20) あとになって随所で表明されるように、語り手であるヘルマンは「共産主義」(Nabokov 1989 (1): 20)、「マルクス主義」(Nabokov 1989 (1): 124, 159)、「社会主義」(Nabokov 1989 (1): 159)を信奉し、ソヴィエト連邦の現行の政策に共鳴している。もちろん、いわゆる「信頼できない語り手」の言として見るならば、そこに信念の裏づけまでもを読み取ったりするべきではないと考えられる。
- 21) 正確にいえば、その地名は、フェーリクスの杖に書かれていたことをヘルマンが記憶し、自分自身をフェーリクスに置き換えて、その身元を仮想的に組み立てなおすさいに出生の地と見立てられるものである。そのことは、フェーリクス本人の言葉その他の情報をとおして確認し得るわけではない。
- 22) Cf. Grayson 1977: 60. 作者ナボコフ自身も、「緒言」でヘルマンをさしながら「狂った」という形容詞を用いている。Nabokov 1989 (1): xiv.
- 23) 1934年に『現代雑記』誌第五十四号から第五十六号まで三号にわたって掲載されたさいには、誤って「第七章」という見出しがふたつの章に付されていたが、単行本で訂正された。Cf. Grayson 1977: 59, n.1.
- 24) Cf. Connolly 1992: 144.
- 25) Davydov 1995: 88-101.
- 26) 1931年三月十日に「ケーニヒスドルフの理髪師」が遺体を発見したさいには、その近くで見つかるはずだった「青いイカロス」のタイヤ痕しか残されていなかったとされた。事情は多少異なり、遺体の発見まえに車で乗り去っていた理髪師の弟と友人の機械工が、その少しあとに警察に届け出て、重要証拠が発見され

- るのである。
- 27) フェーリクスが杖をもっていることについては、英語版(とくに1966年改訂版)では、ロシア語版よりも言及の回数が増加している。Cf. Grayson 1977: 65-66.
 - 28) この名前は、ドストエフスキイの長篇小説『白痴』(1868年)の作中人物のひとり、アルダリオン・イヴォルギン将軍と関連があるものと思われる。Cf. *Œuvres romanesques complètes* 1999: 1650, n. 1. イヴォルギン将軍は、現職の高位の将官であった経験はなく、虚言癖のある老人にすぎない。『絶望』のアルダリオンは、リージャと密通することにより、ヘルマンを欺きつつ、借金をかさねている。ところが、じっさいにアルダリオンのことを「詐欺師」(Nabokov 1989 (1): 104)と称しながらも、ヘルマンが不貞に気づいている様子はない。英語版では、アルダリオンとリージャの親密さが、ロシア語版よりもきわだつような種々の工夫がなされている。
 - 29) 大衆は藝術作品の真価をなかなか認めようとせず、それどころか天才的な作者の揚げ足をとろうとするとされる(Nabokov 1989 (1): 122-23)。ヘルマンの口吻には、トマス・ド・クインシーのエッセイ『藝術の一分野として見た殺人』(1827年、1839年、1854年)を想起させるところがあると付け加えておいてもよいだろう。Cf. Davydov 1995: 90-91.
 - 30) Davydov 1995: 100, n. 8.
 - 31) 語り手は、最初、自分は映画俳優で、代役を務められる男をさがしているのだと嘘をつくが、フェーリクスからは疑わしそうな眼で見られるだけである。映画産業そのものがなぜか胡乱なもののように思われているらしかった。そこで語り手は、ある計画のために鷹の不在証明が必要なので、自分の身代わりとなって、車を運転し、ある場所をとおってくれば、千マルクの礼金を支払おうという提案に切り替える。
 - 32) 同様に第三章と第八章も対応が見いだされてもよいはずだが、じっさいに、これらふたつの章においては、以前はフランスのピニャンに住んでいたリージャの叔母エリーザがニースに引越したことが話題として繰り返されている(Nabokov 1989 (1): 49, 147)。また、第二章と第七章の場合は、前者において、相手からの返信を心待ちにしていた語り手が、後者においては、逆に相手を焦らすことになる。
 - 33) 九月十六日の手紙で、フェーリクスと会う日を十月一日まで延ばしたのも、それまでのあいだに自分の気持ちに変化が生じ、タルニッツに出かけないことになるかもしれないと考えたからだった。Nabokov 1989 (1): 63.
 - 34) そのあとで、だれにも見られていないのに、ほんとうに眼が悪いふりをしながら通りを横断した自分のふるまいをさして、語り手は「藝術のための藝術」と称する。Nabokov 1989 (1): 125.
 - 35) 他の箇所でも語り手は、「私ではなく、せっかちな記憶が真の作者なのだ」(Nabokov 1989 (1): 32)と述べる。また、「想起」が自分に代わって書いている(Nabokov 1989 (1): 178)とする一節もある。
 - 36) ロシア語版ならびに最初の英語版では「パン屋」であった。Cf. Grayson 1977: 68-69.
 - 37) 語り手は、その騎馬像を「青銅の騎士の複製品」(Nabokov 1989 (1): 92)と見なしているが、フェーリクスが語り手の「複製」(Nabokov 1989 (1): 16)であるとされたり、その正反対に、フェーリクスが「モデル」で語り手が「擬態者」(Nabokov 1989 (1): 12)であるとされたりする場合のように、ふたつのものの類似という関係にあって、どちらかが原型で、どちらかがその模倣であるかのように決めつけることには、あまり信憑性が感じられない。
 - 38) 同じような形状の(「Y字形の幹をもった」)樺の木は、アルダリオンが購入した湖畔の土地に生えているものでもあった。Nabokov 1989 (1): 32.
 - 39) 肖像の背景に描かれている「幾何学的な図形か絞首台」(Nabokov 1989 (1): 56)を思わせるものは、ヴァルダウ近くに立つ運動用の設備(Nabokov 1989 (1): 53)や、語り手が観光客を装って滞在する村に残されている、映画撮影用に使われた装置らしいもの(Nabokov 1989 (1): 209)と照応している。
 - 40) Bergson 1940: 26. 『絶望』における『パンセ』からの引用は、『笑い』のこの箇所を経由したものと考えてよいかもしれない。
 - 41) もちろん、このような主張は真剣なものではないということもできる。語り手は、自分の原稿が各国で翻訳出版された暁に、アメリカ人ならば、血腥い雰囲気にはたいする渴望を満足させ、フランス人ならば、「浮浪者にたいする私の依怙最厚」のうちに男色の幻影を察知し、ドイツ人ならば「なかばスラヴ的な魂」の内気な側面を楽しむだろうと夢想している。国ごとに嗜好の異なる読者に喜ばれるような多彩な趣向が凝らされ

ているなかで、「今日のソヴィエトの青年たち」に受け容れられやすいと思われるのが、「社会的メッセージの原初的な蠕動」であるわけだが、語り手のこのような姿勢それ自体が、ある種の陥穽に陥っていること、安易な自己正当化を免れ得ないものであることはまちがいない。

参考文献

- Alexandrov, Vladimir E. 1991. *Nabokov's Otherworld*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Appel, Alfred, Jr. 1974. *Nabokov's Dark Cinema*. New York: Oxford University Press.
- Bergson, Henri. 1940. *Le rire: essai sur la signification du comique*. 1900; Paris: Presses Universitaires de France.
- Boyd, Brian. 1990. *Vladimir Nabokov: The Russian Years*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Connolly, Julian W. 1992. *Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Other*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Davydov, Sergej. 1995. "Despair." In *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. ed. Vladimir E. Alexandrov. New York and London: Garland Publishing, Inc., 88-101.
- Dolinin, Alexander. 1995. "The Caning of Modernist Profaners: Parody in *Despair*," *Cycnos*, vol. XII, no. 2, 43-54. <<http://www.libraries.psu.edu/nabokov/doli1.htm>>
- Foster, John Burt, Jr. 1993. *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*
- Grayson, Jane. 1977. *Nabokov Translated. A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*. Oxford: Oxford University Press.
- Nabokov, Vladimir. 1990 (1). *The Defense*. Translated by Michael Scammell in collaboration with the author. 1930, 1964; New York: Vintage International.
- . 1989 (1). *Despair*. Translated by the author. 1936, 1965; New York: Vintage International.
- . 1990 (2). *The Eye*. Translated by Dmitri Nabokov in collaboration with the author. 1930, 1938, 1965; New York: Vintage International.
- . 1991. *Glory*. Translated by Dmitri Nabokov in collaboration with the author. 1932, 1971; New York: Vintage International.
- . 1989 (2). *King, Queen, Knave*. Translated by Dmitri Nabokov in collaboration with the author. 1928, 1968; New York: Vintage International.
- . 1989 (3). *Mary: A Novel*. Translated by Michael Glenny in collaboration with the author. 1926, 1970; New York: Vintage International.
- . 1999. *La méprise*. In *Œuvres romanesques complètes*. tome I: 1926-1938. Traduit par Marcel Stora, révisé et augmenté par Gilles Barbedette, puis par Wladimir Troubetzkoy. Paris: Gallimard.
- . 1990 (3). *Strong Opinions*. 1973; New York: Vintage International.
- Parker, Stephen Jan. 1987. *Understanding Nabokov*. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press.
- Pifer, Ellen. 1980. *Nabokov and the Novel*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Rampton, David. 1993. *Vladimir Nabokov*. Basingstoke and London: The Macmillan Press Ltd.
- Rowe, William Woodin. 1981. *Nabokov's Spectral Dimension*. Ann Arbor, Michigan: Ardis Publishers.
- Sartre, Jean-Paul. 1993. *Critiques littéraires: Situations, 1*. Paris: Gallimard.
- Stuart, Dabney. 1978. *Nabokov: The Dimensions of Parody*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press.
- Willie, Barbara. 2003. *Nabokov at the Movies: Film Perspectives in Fiction*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc.

Individuality and Resemblance in Vladimir Nabokov's *Despair*

SUZUKI Akira

Vladimir Nabokov's *Despair* (1934, 1936, 1937, 1966) is his seventh novel, following *Mary* (1926, 1970), *King, Queen, Knave* (1928, 1968), and *The Defense* (or *The Luzhin Defense*, 1930, 1964), *The Eye* (1930, 1938, 1965), *The Glory* (1932, 1971), and *Laughter in the Dark* (*Camera Obscura*, 1932, 1936, 1938, 1961). While writing this novel, Nabokov tried another possibility of dealing with the format of first-person narrative he first introduced in *The Eye*: in contrast with the case of the former novel, much emphasis is put on the fictional narrator's arrogance and self-confidence in *Despair*. In effect, contrary to the self-affirmed status of the possessor of the authorial voice, the narrator's narcissistic self-delusion finally subverts his control over the text as well as his plan of "perfect crime," which means the governing will of the true author overrides the fictional autonomy of fictional characters.

The novel's narrator and protagonist, Hermann Karlovich, a chocolate manufacturer of Baltic German descent now living in Berlin, after incidentally encountering a wanderer named Felix (a native of Saxony) near the city of Prague and being struck by what seems to him to be an indistinguishable resemblance between them, has paranoid fantasy about murdering his double. Similarly to his belief in the marvelous discovery of a perfect look-alike, his claim of being a genius, an inventive artist specialising in crime as an art, is completely unfounded.

Hermann's statements, let alone about his literary talent, about events, life situations, and human relations, including the blatant flirtation between his wife Lydia and her indolent cousin, a pseudo-bohemian painter named Ardalion, are full of blind spots. The discourse ultimately uncontrollable for the narrator but totally controlled by the extratextual presence of the author makes it possible for the reader to have a glimpse of the facts and details overlooked or covered up by the narrator; first of all, the reader could not be easily deceived by the narrator's assertion of Felix's complete likeness to him.

Apparently, *Despair* exploits the inverted form of detective fiction or confessional autobiography of a criminal. We learn early on that Hermann's motive for murder is mercenary rather than artistic: facing bankruptcy, he plans a scheme of swindling life-insurance money, by means of making up and murdering an exact duplicate of himself. His overt egocentrism helps to deconstruct the Doppelgänger motif inherited from nineteenth-century literature (notably, Dostoevsky's *The Double: A Petersburg Poem* [1846]). The irony is multiplied by the negative representation of individualism typified by a caricature of the communist idea of the classless society. In this respect, Blaise Pascal's *Pensées* (1669) and Henri Bergson's *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic* (*Le rire: essai sur la signification du comique*, 1900) must also be taken into consideration.