

## 芸術家の恐怖——ナボコフの初期短篇の世界から

諫 早 勇 一

ウラジーミル・ナボコフがパリで刊行されていたロシア亡命者の代表的雑誌「現代雑記」(Современные записки)の30号(1927)に発表した短篇小説に『恐怖』(Ужас)と題されたものがある。この作品は1930年に出版されたナボコフ最初の短篇集『チョールブの帰還』(Возвращение Чорба)に再録され、更に1975年息子のドミトリイと作者の協力で“Terror”との題で英訳され、この他13の短篇と合わせて『独裁者殺しとその他の物語』(Tyrants Destroyed and Other Stories)に収められたが、ごく短いものであり、これまでそれほど注目をあびた作品ではなかった<sup>1)</sup>。

ただ、ここに描かれている語り手の体験は他の短篇と比してもはなはだ奇怪であり、ある意味で心理学的興味さえひくものだろう<sup>2)</sup>。とは言え、ここではその心理分析が主眼ではないから、まず孤独、疎外といった観点からこの作品を見て行きたい。しかし、その前に一通りあらすじを追わなければならない。

語り手の若者は平生から不思議な知覚、恐怖感に悩まされていたが、恋人から離れて訪れた異国の<sup>3)</sup>町でかつてない恐怖を体験する。即ち、4日間不眠に悩まされ続けて、5日目の朝街を歩くと突然「世界が実際にあるがまま」(201)<sup>4)</sup>の姿で見え、家も木も自動車も人もいつもの人間らしい姿では受け取れなくなり、自分と「世界とのつながりが絶ち切れ」(202)、自分も世界も互いに独立した存在だと感じる。ただ「無意味な輪郭」(202)ばかりが眼に映り、いくら人を見つめてもその輪郭はますます意味を失うばかりだった。恐怖にとらわれ、気も狂わんばかりの語り手は、ついに自分が「人間ではなく、裸の視覚、意味のない世界を動くあてもない視線」(203)だと感じるまでに至る。しかし、ホテルの前で恋人の危篤を告げる電報を手渡された後にこの恐怖感は去って、早速彼女のもとにかけつけてその死を看取った後、「彼女の死が私を狂気から救った」(204)と語られるが、物語は再び恐怖が襲ったら救いはないという不吉な予感に終わっている。

さて、この一種病的な体験を説明しようとする時、「疎外」という語はすぐ思い浮かぶ。発表の同年「舵」(Руль)誌上に『恐怖』評を掲げたアイヘンヴェリドは、主人公の恐怖は「突然の疎外感」<sup>5)</sup>から生じたと述べたが、近年の批評家で見ても、Fieldはこの作品を「狂気に陥るほどの疎外」<sup>6)</sup>を探究した作品の一つに数えているし、Majhanovichもこの作品を概観しながら「疎外感」<sup>7)</sup>に言及している。

だが、この語り手の世界からの疎外感が一体何に起因するかを説明することは決してたやすくはない。実際、この点に関しては論者の意見も一致しているとはいえない。広く見れば、これは「存在の不条理」<sup>8)</sup>に直面した人間一般の疎外感だとも言えるし、より範囲を限れば、亡命という特殊な状況に置かれた一個人の孤独に起因するとも言えるだろう。そして、後者の見方を補強する事実としては、語り手が恐怖感を味わう舞台が「恋人」(いわば本人を最も強くつなぎとめる他者)のいない「異国」であることが挙げられよう<sup>9)</sup>。また、前者の見

方に関して言えば、ナボコフ自身がこの作品の英訳の序で「これはわずかばかりの思想を共有している（その致命的欠点は少しも共有していないが）<sup>10)</sup> サルトルの『嘔吐』に少なくとも12年先んじていた」<sup>11)</sup>と述べているように、サルトルの『嘔吐』(La Nausée, 1938)との類縁が役立つかも知れない。

確かに『嘔吐』の主人公ロカントンが公園でマロニエの樹の根を見た後の記述、たとえば「赤裸々な世界」はかくて一挙に姿をあらわした。そして私はこの無意味な嵩ばった存在に対する怒りで、息がつまりそうになった。すべてこれらのものがどこからやってきたのか、またいかにして無のかわりに世界が存在することになったのかを自らに問うことさえできなかった。それには意味がなかった」<sup>12)</sup>といった個所などは『恐怖』との親近性をうかがわせる。しかし、ナボコフ自身が述べているように、『恐怖』が『嘔吐』に先んじている以上ここに影響関係を見てとることはできないし、Majhanovich が分析しているように、主人公は共に「不条理の恐い発見にほとんど圧倒されんばかりになる」が、『嘔吐』では主人公に人生の根本的不条理を教えるのは外的世界なのに対し、『恐怖』では人生の不条理の体験は、詩人たる語り手の内面から生じている」<sup>13)</sup>という相違点も指摘できるので、『嘔吐』との比較はここでは必要あるまい。むしろ、先行する作品に手がかりを求めるとしたら、レフ・トルストイの方が適切ではなからうか。<sup>14)</sup>

レフ・トルストイの死後発表された短篇(1912)に『狂人の手記』(Записки сумасшедшего)という1869年のいわゆる「アルザマス恐怖」を描いたものがある<sup>15)</sup>。ここで語り手は土地を買うために従僕と出かける途中、アルザマスの町に逗留する。そして、その町の小さな家の一室で語り手は夜中に恐怖を体験する。その恐怖とは直接には死の恐怖のようだが、「人生には何もなく、あるのは死だが、死はあってはならない」<sup>16)</sup>とか、「なぜか生と死は一つにとけあった」<sup>17)</sup>とかいう記述を見ると、それは生の無意味の恐怖とも結びついているかに見える。語り手は更に神に思いをはせ、従僕を起して出発する。彼は結局土地を買わずに家に帰るが、その後もこの恐怖につきまといわれ、神の問題に悩んだ挙句狂気に陥ってしまう。

ナボコフの『恐怖』では、異国の町での恐怖に先んじて語られるある晩の出来事がこれに対応している。その夜語り手は「突然死ぬべき運命にあることを思い出し」(197)で、大きな劇場で突然照明が消えた時のようなベニックを味わう。だが、この部分の類似だけなら、とりたてて云々するには値しないだろう。ところが、ナボコフ自身が身を置いていた当時のロシア亡命社会を考える時、「アルザマス恐怖」は存外深い根を持っていたのだ。

1930年頃ロシア亡命文学の世界でナボコフと並び称された作家にガイト・ガスダーノフという今日ほとんど忘れられた作家がいたが<sup>18)</sup>、近年このガスダーノフに関するモノグラフを著わした Dienes はその主要テーマとしてこの「アルザマス恐怖」を挙げている。Dienesによれば、レフ・トルストイが描いて、シエストフが詳しく分析した「アルザマス恐怖」とは、「死とその結果生ずる生の不毛とに眼を見開いて直面し、超越的なあらゆるものへの信仰を失ったが故に、その力不足を感じざるをえない『自己だけに掃せられた』人間の状況」<sup>19)</sup>に他ならない。言葉をかえれば、自己をこえるあらゆるものを奪われて孤独に陥り、自分で人生を意味づけるしかない人間の精神状況を指すという。<sup>20)</sup>そして、これは広く言えば、20世紀西欧の時代精神 (Zeitgeist) であると Dienes は論じている。<sup>21)</sup>

この超越的なもの、自己をこえるあらゆるものを失ったという記述は、『恐怖』で言えば、

「全力で恐怖を鎮圧しようと、宗教や哲学の助けなしに、死を意味づけ、死を生に即して理解しようと試みた」(197)という個所にも対応しよう。しかし、こうした精神状況を20世紀西欧の時代精神として片づけることにはいささかためらいを感じずにはおれない。『注目されなかった世代』(Незамеченное поколение)<sup>22)</sup>と題した第一次亡命時代の若い世代を描いた回想を著わしたワルシャフスキイは、同じく「アルザマス恐怖」について、「生と死の無意味を前にしての、最終的な耐え難い絶望感」<sup>23)</sup>としながらも、それがバリのロシア亡命者たちをおおっていたと述べて、より狭い範囲での精神状況とみなす可能性を示唆している。ただ、どちらにせよ「アルザマス恐怖」という概念がロシア亡命文学を論ずる際にしばしば言及されていた以上、ナボコフが『恐怖』を執筆した時レフ・トルストイを念頭に置いていたことは十分考えられることだろう。だが、この問題を更に検討する前に『恐怖』を少し別の角度からとらえることも必要だ。

『恐怖』にはまた、ナボコフ文学をめぐってしばしば問題となる「分身」のモチーフが現われている。具体的な「分身」(двойник)という語も、恋人の死の床に語り手が立ち会う場面に二回現われる。つまり、語り手は瀕死の恋人の眼前に「二人」の自分が、即ち「彼女が見なかった私自身と、私には見えなかった私の分身」(204)が立っていることを感じる。そして、彼女の死後「私は一人だけ残った。私の分身は彼女とともに死んだ」(204)と語られる。だが、「分身」の語が実際に使われるのはこれだけだとは言え、「分身」のモチーフは作品全体をおおっているかに見える。なぜなら、この作品では冒頭から語り手の不思議な知覚、感覚が語られているのだから。

物語の冒頭で語り手は机に向かって真夜中過ぎまで仕事をした後、鏡を見る。ところが、あまりに仕事中「自分と遠ざかっていた」(196)がために、鏡の中の「とてもなじみ深い人物」(196)を自分だと認めることができない。鏡に映る自分の顔を見れば見るほど、それを自分の顔と同一視することが困難になる。言いかえれば、鏡の中の自分と見ている自分とは別人だという感覚(一種の「分身」の感覚)がここで語られている。

Naumannはこの点に着目して、この作品とドストエフスキイの『分身』(Двойник, 1846)との類似性(どちらも最初に鏡像が現われて主人公の分裂した人格を予告)<sup>24)</sup>を指摘したが、『恐怖』とドストエフスキイとのつながりはさほど強いようには思われない。しかし、この鏡像の場面が「分身」のモチーフと結びついていることは、その言からも確認できよう。更にFieldも『恐怖』をナボコフの「分身」を描いた一連の作品の中に位置づけているが、<sup>25)</sup>このベルリン亡命時代のナボコフ作品に頻出する「分身」モチーフさえも、社会的に解釈することができる。

R. C. Williamsは『亡命文化』(Culture in Exile)と題したドイツにおけるロシア亡命者の研究の中で、ナボコフ作品における「分身」モチーフは「ドイツにおけるロシア亡命者の生活から喚起された本質的二重性の反映」<sup>26)</sup>であり、「社会からの疎外感」<sup>27)</sup>を反映している、と述べた。この二重性とは大ざっぱに言えば、ロシア人である自分と、ロシアを離れ異国に暮らす自分との二重性を意味するようだが、このように「分身」モチーフも「社会からの疎外感」にその源を求めることができる。

更に『恐怖』から引用すれば、語り手は自分を「裸の視覚」、「あてもない視線」と感じたが、これらの言葉はワルシャフスキイの語る若い世代のロシア亡命者たちの生活を想起させないだろうか。ワルシャフスキイによれば、彼らは「生きていないで、傍を過ぎ行く人生を自

分の孤独な幽閉生活から見るばかり」<sup>28)</sup> だった。つまり、ただ視覚しか存在しないということとは、人生への直接的参加を拒まれ、人生の傍観者の立場に置かれることにもつながる。

このように、『恐怖』に描かれた「アルザマス恐怖」にせよ、「分身」にせよ、「裸の視覚」にせよ、いずれも亡命の若者の置かれた社会状況、更にはそこから生まれた精神状況の所産として解することが可能だ。だが、この作品をそう即断して良いとは思われない。そして、それを説明するにはナボコフの他の作品との比較が当然必要となろう。そこで、次に8年後に発表された短篇『重たい煙』(Тяжелый дым) について考察したい。

『重たい煙』はパリで刊行されていた亡命系の新聞「最新ニュース」(Последние новости) に1935年発表され、1956年短篇集『フィアルタの春』(Весна в Фиальте) に再録された後、同じく息子のドミトリイと作者自身の手によって英訳されて、1973年『ロシア美人とその他の物語』(A Russian Beauty and Other Stories) の中に“Torpid Smoke”の題名で取められたが<sup>29)</sup>、この作品もまた簡単なプロットでできている。

まずプロットを追えば、夕方一人で部屋に寝ていた主人公は隣室の妹からボーイフレンドのためにタバコを頼まれ、空しい搜索の末、父のところに取りに行く。そこで父の悲しげな肩を見たことが、昼に見た重たい煙の印象と混じりあって主人公をある精神的昂揚に導き、詩が生まれ出る、だけの話だ。そして、プロットの面からは、この作品は『恐怖』と少しも似たところがない。しかし、この二人の若い主人公にはある共通性が感じられる。そして、その一つは両者の抱く自分自身の輪郭が定かでないという感覚だろう。

『恐怖』の語り手は自分の鏡像を見てもそれをすぐには自分と同一視できず、鏡に映った人物がそれを見ている自分だと理解するまでに多少の時間を必要とした。『重たい煙』の「夢遊病」(80)<sup>30)</sup> 的主人公も、暗闇に横たわりながら自分の「存在の形」が「明確な特徴」と「確固たる境界」(77) を欠いているように感じ、「自分自身を測り、分離する正確な方法」(77) を見出せないで苛立つ。結局その苛立ちは歯にはさまった肉片に舌が触れることでおさまるのだが、その後再び感覚が濁り、鏡に映った少し猫背の若者が自分とはすぐにわからない、という『恐怖』の語り手と全く同じ体験を味わってから、「自分に追いついて」(догнав себя,<sup>31)</sup>81) 父のいる食堂に入る。自分に追いつくとは要するに自分を取り戻して、という意味だが、文字通りには鏡に映った自分と見ている自分のように分離した二人の(これまた「分身」現象だ) 自分が元通り一つになることを動きとしてとらえた表現と言えるだろう。

このように、『恐怖』でぼんやりと示唆された自己の意識の分裂と、自分自身の輪郭(いわば自分を他と明確に区別して形を与えるもの、もっと内面的な言葉で言えばアイデンティティ) の不明確さは、『重たい煙』においてより細かい分析を加えられている。そして、ここでもう一つ興味をひく事実、二人の主人公が共に暗闇で「あおむけに寝る」<sup>32)</sup> 若者たちだということではないか。

Naumann はナボコフの初期小説の多くの主人公が「あおむけに寝」ていることを指摘して、あおむけに寝ることは「瞑想や幻想にさえ」<sup>33)</sup> 結びついていると述べた。もちろん、あおむけに寝ることが瞑想と結びつくことに異論はないが、ここではその瞑想の内容を分析することの方が大切ではなからうか。以上の論からまとめれば、暗闇の中で「あおむけに寝る」ことは、自分の身体的輪郭の見えないところで自分の精神的輪郭を測ろうとする、つまり、空間の中にとけ去ろうとする自分の意識、あいまいなアイデンティティに支柱を与え、

自分自身を保ちつづけることを意味している。してみると、次にこの二人の主人公の職業が当然問題になってくる。

『重たい煙』の主人公が詩人であることはまず疑いない。物語の結末近くで「巨大な生きた詩の行が伸びて、折れた。折れ目で韻が甘く熱く燃え上がり、その時、ろうそくを持って階段を上って行く時に壁の上に見えるように、つづく行のうごめく影が現われた」(82)と語られることで、これまで暗示的に描かれてきた机の上の「油布製のノート」(78, 79)の意味が明らかになり、最後は詩作の幸福で閉じられるのだから。この意味でこの作品は詩人の覚醒の物語と言ってよい。そして、その覚醒の一つのきっかけとなる重たい煙の描写(「空地の端の居酒屋の湿った屋根の上に、湿気で重たくなって満腹した眠たげな煙突の煙が広がり、上りたがらず、いとしい腐朽から離れたがらなかった。そして、まさしくその瞬間胸がわなないた」(78)はドストエフスキイの伝記的に名高い「ペテルブルグの夢——詩と散文——」(Петербургские сновидения в стихах и прозе, 1861)の一節を思い起させはしまいか。そこでドストエフスキイは自分に非常な衝撃を与えたある出来事を語っている。少し長いが、省略を交えて引用してみたい。

「今でもおぼえているが、あるとき、冬も一月の夕方、わたしはヴイボルグ区から、わが家へ急いでいた。……ネヴァ河に近づいた時、わたしはちょっと足を止め、河に沿って、凍ったもやに薄れた遠方に、刺すような視線を投げた。……凍った蒸気が、疲れた馬からも、駆けちがう人々からも立ち昇った。……そして、両側の河岸に並んだ家々の屋根からは、さながら巨人のように、煙の柱が幾筋も、立ちのぼって、さむざむとした空を、途中でつれたり解けたりしながら、上へ上へと動いて行く。……とつぜん、何かしらふしぎな思想が、わたしの心の中にうごめきはじめた。わたしはびっくりとした。……ほかならぬそのとき以来、わたしの存在がはじまったものとする」<sup>34)</sup>

ドストエフスキイはこのネヴァ河の幻想の光景を自分の作家としての覚醒と結びつけて上のように語ったが、この煙の光景をふまえてナボコフが『重たい煙』の詩人の覚醒を描いたことは十分推測できる。もちろん、ナボコフの叙述はドストエフスキイのパロディ的性格を持つはずだが、その両者の違いを考察する前に、『恐怖』の主人公の職業は何かという問題に答えなければならぬ。

『恐怖』には主人公の職業を明示する記述はない。ただ、途中「仕事で国外へ行った」<sup>35)</sup>(198)ことから実業家のようにも見えるが、これまでの論者はたいがい彼を作家と考えてきた。たとえば、Naumann は「感受性の強い作家」<sup>36)</sup>(sensitive writer)としているし、Majhanovich は既に引用した個所でははっきり「詩人」と断じている。ところが、残念ながら両者ともその根拠を明確にしてはいない。従って、ここでも主人公の職業は推測するしかない訳だが、おそらくその手がかりは冒頭にあるのだろう。語り手は「夜の前半を机にすわって」過す。そして、夜が半ばを過ぎんとする頃「仕事から我に帰る」。ところが、「仕事に没頭している間、自分と遠ざかっていた」(196)がために、既に述べたような奇妙な感覚を味わう。夜中に机に向かって仕事をする人間が勤め人とは思えない。そして、この仕事で「自分と遠ざかっていた」(отвык от себя, 英訳では disacquainted with myself)<sup>37)</sup>という記述がおそらく芸術活動、作家活動を予想させるのだろう。そして、それを更に詩人と

結びつけるとしたら、この作品の主人公と『重たい煙』の主人公の類似性から推論するしかない。つまり、『恐怖』の主人公が何者かという問題は決してたやすく見過されてよい問題ではなく、実は作品理解の本質とかかわりを持っているのだ。

さて、ここで話を『重たい煙』に戻せば、あらずじでは述べなかったが、この作品の中心には人称の問題がある。つまり、この作品で主人公は初め ON と三人称で呼ばれているが、かっこの中の記述（いわば主人公の意識を描く部分）で一人称 я が二回現われた後、クライマックスでは地の文でも ON が я に変わり、それが再び ON に変じてから、最後はまた я になって終わる。大ざっぱに言えば、後半の ON の個所は主人公の動作を描く場面が多く、я の個所は詩が生まれ出る内面の叙述が多いことから、Majhanovich は三人称は受身の立場にある主人公を、一人称は能動的立場を描いているとしているが<sup>38)</sup>、ここではその各々の意味より二つの人称の混在を問題にしたい。そして、Majhanovich も Field も指摘するように<sup>39)</sup>、このことはこの作品を直接に『密偵』(Соглядатай, 1930, 英訳 The Eye, 1965)と結びつけている。

『密偵』はごく簡単に言えば、自殺を試みた語り手が自分が死んだものと信じて、いわば靈魂の立場から観察を始め、スムーロフという若い男に注目したが、実はそれは自分自身だった、言いかえれば、三人称が一人称に他ならなかったという話だから、三人称と一人称の混在はすぐに察知できる。

更に言えば、この「孤独」(9)<sup>40)</sup>な主人公スムーロフも本屋の手伝いで生計を立ててはいるが、「文才」(87)を認められないながらも詩を書く若者だ。つまり、(書かれた順に言えば)『恐怖』、『密偵』、『重たい煙』はどれも程度こそ違え芸術家(詩人)を主人公とした小説だと言うことができる。とすれば、疎外感に関する最初の問いに対しては、ここで描かれているのは芸術家(具体的には亡命の芸術家)の社会からの疎外だと答えることもできる。実際、Karlinsky はナボコフ小説の中心テーマを「創造的想像力の本質」と「そうした想像力を備えた人物がどんな社会でも必然的に追いやられる孤独な変人じみた役割」<sup>41)</sup>だと述べたし、Majhanovich は『恐怖』に即しながら、「現実より美的なものを好む」<sup>42)</sup>詩人の疎外について語っているのだから。

だが、かって論じたことがあるが<sup>43)</sup>、僕自身はナボコフの初期小説が孤独で感受性の強い作家主人公と、彼が身を置くことを余儀なくされたドイツの環境との敵対関係を描いたという説<sup>44)</sup>をそのまま受け入れることはできない。少なくともここで論じる作品において、主人公たる芸術家の危機は外部との関係から発するのではなく、サルトルの『嘔吐』との比較の際に引いたように「語り手の内面から生じている」のだから。また、作者の発言をそのまま受け取るとは常に用心しなければならないが、ナボコフは英訳の序で『恐怖』について、この作品は「わが人生の最も幸福な年の一つ」<sup>45)</sup>にベルリンで書かれた、と述べている。この発言はいつものナボコフの発想から考えれば、この主人公の不幸を社会的に解してはならないというサインと見るべきだろう。更に、『重たい煙』の英訳の序でも、ここで描かれた亡命者たちの特徴はナボコフ一家とは無縁だと述べた後、自分と主人公の共通点として、住居と共に「ロシア語で詩を書いていた」<sup>46)</sup>ことを挙げている。つまり、ナボコフは後の英訳に際して読者への注意として、重要なのはその置かれた環境ではなく、詩を書いていたという事実であることを強調しているのだ。このことは決して看過されてはなるまい。

ナボコフがその初期から芸術のテーマ、芸術家のテーマを取り扱ってきたことは既に言い

古されているし、僕自身も何度もそれに触れてきた。そして、『密偵』に関しても、ホダセヴィチが主人公スモーフを「芸術家を装おうとする」「本質的に創造とは無縁の才能のない人物」<sup>47)</sup>と考えて以来、この作品が芸術、芸術家をテーマとしていることは何度も繰返されている。たとえば、Fieldはこの作品を「芸術過程に関する小説」と呼んで、語り手の集める多くのスモーフ像を「芸術家が融合を試みなければならない全体の諸相」<sup>48)</sup>と考えた。つまり、重要なのはスモーフが下手な詩を書いている事実ではなく、一人称と三人称が混在した作品の性格自体なのだ。

『重たい煙』において主人公が「自分において」部屋に入ったように、『密偵』の結末近くで主人公は「鏡像とどけ合って」(82)通りになる。このように、『恐怖』でも『密偵』でも『重たい煙』でも等しく、鏡に映る自分の像と自分との融合あるいは離反が描かれていることは重視されてよい。これらは決して主人公たちの社会的二重性や人格の分裂を示唆するものではなく、芸術創造と結びついた内面の二重性と考えるべきものだ。

このことに関連して Majhanovich は『密偵』の主人公スモーフは「眼に見えない知覚者と、知覚されるものとの二重の役割を捨てることが困難」な故に「芸術家としては失敗」であるのに、『重たい煙』の主人公は「両方のパースペクティヴから仕事ができる」<sup>49)</sup>と述べたが、知覚する立場と知覚される立場の対立融和がこれらの小説において非常に重要な意味を持っていることは納得できる。そして、こう考えて初めて、先に問題にした『恐怖』の「自分と遠ざかっていた」という記述が芸術創造と深くかかわっていることが確認できよう。

さて、ここで話を三つの作品の結末に移すと、『恐怖』にあってはそれは再度の恐怖に襲われたら救いはないという不吉な予感で終わっていた。これに対し、『密偵』は「私は幸福だ」(87)の繰返して終わるし、『重たい煙』でも「魂が幸福にはちきれそうだ。そして、この幸福がこの世にある最高のものだ」と私は知っている」(83)という叙述で結ばれていた。言ってみれば、『恐怖』の主人公は自分の芸術創造に光明を見出せないのに対し、『密偵』を経て『重たい煙』の主人公はその至福を体験するまでに至っている。つまり、成功したとは断言できないにせよ自己の芸術創造に確信を持った芸術家がそこに現出している。では、その両者の違いはどこにあるのだろうか。

ここで今一度ドストエフスキに立ち戻れば、ネヴァ河の幻想的光景の中で「煙の柱」はナボコフの「いとしい腐朽から離れたがら」ない「重たい煙」とは違って、「上へと」「立ちのぼって」幻の都市を空に築き、夢想家たる語り手に現実こそ何にもまして幻想的なことを教えた。これに対し、「重たい煙」を見た時主人公の胸をわななかせたものの正体は語ることがない。煙突から、屋根から離れようとしないう煙は、分離したくともできないもう一人の自分を暗示させるが、そのことを解く手がかりはやはりその前の部分に求められるべきだろう。

食堂で父からタバコを受け取った主人公は、すぐに部屋を立ち去ろうとする自分に何か話したげな父の後ろ姿に眼をとめる。この時、亡くなった母の泣き顔を思い出すとともに、父のプライドを傷つけられた肩がやがて思い出されるだろうとの「未来の追憶」(будущее воспоминание, 82)が頭をよぎる。そして、これが重たい煙の印象と混ざり合って主人公を詩作の至福へと導くのだ。

ついでに言えば、この「未来の追憶」という言葉は同じく作家を主人公とした初期の短篇

『ベルリン案内』(Путеводитель по Берлину, 1925)の末尾にも現われる。そこで語り手たる主人公は友人とビヤホールで話を交わしながら、隣室から自分たちを見ている子供に眼をとめ、その子は毎日部屋から眺めているこの光景を決して忘れはしまいと思う。そして、何を見ているのかという友人の問いかけに対し、「僕が誰かの未来の追憶を見ているのだとどうして彼にわかってもらえようか」<sup>50)</sup>と語られて物語は閉じる。かつて論じたことがあるが<sup>51)</sup>、『ベルリン案内』においては「未来の追憶」を現在まのあたりにできること、現在のとるに足りないものが将来思いもかけぬ光輝を持ちうることを今洞察できることは、芸術家の大きな特権として讃えられていた。とすれば、『重たい煙』でも「未来の追憶」を現在持ちうることは、当然詩人の特性と考えるとよいはずだ。

してみると、『重たい煙』が暗示する切り離れんとして切り離れないもう一人の自分とは、時を超えた未来の自分とは考えられないだろうか。現在における内なる二者の共存がいわば横の共存なのに対し、それが切り離されて縦の共存(時間的に隔った共存)に変わる時、何かしら詩人の覚醒が起こる。『重たい煙』が芸術家を扱った初期の短篇『恩恵』(Благость, 1924)、『ロシアへの手紙』(Письмо в Россию, 1925)などと同じように幸福の讃歌で終わっているのは故なきことではない。これらはみな芸術家たる、作家たる自分に確信を抱きえた主人公を扱っているのだから。

これに対し、『恐怖』の主人公の眼はひたすら現在ここにあるものの輪郭、赤裸々な姿をとらえようとするばかりで、その現在の赤裸々な姿が同時にかね備えた意味をとらえることはできない。彼の内面の二重性とは結局詩を書く自分と、日常生活を送る自分との二重性であって、詩を書く自分の内面にある二重性ではない。つまるところ知覚する側にしか立ちえない芸術家の知覚は芸術知覚としては失敗に終わるしかない。前に述べた『アルザマス恐怖』に立ち戻れば、この主人公の恐怖は、一見超越的なものを失って死すべき運命にある人間の恐怖をなぞりながらも、実は自分の芸術的知覚能力に裏切られた芸術家の恐怖を暗示している。

僕はかつて『恐怖』を境に「芸術家主人公が芸術について直接に語る物語はもはや前景から去って」、「一見芸術体験と無縁に見えるエピソード、状況の叙述によってそれを暗示する」<sup>52)</sup>手法をナボコフは会得したと述べたことがある。その意味では、『恐怖』、『重たい煙』の二つの短篇において、ナボコフは一見亡命という厳しい状況に置かれた若者の社会からの孤独と疎外を描いているかのように見せながらも、その実芸術家の内面の葛藤を描いたとも言えるだろう。孤独な亡命の若者の生きにくさの実感、ナボコフにとって詩作する若者の置かれた困難と容易に重なり合うものだったのかも知れない。

## 註

- 1) 拙稿「ナボコフの初期短篇と芸術家テーマ」、『ロシア文学論集』5号、1981参照。
- 2) cf. Aikhenvald, I. Review of "Terror", in Roth, P. (ed.) *Critical Essays on Vladimir Nabokov*, Boston, 1984, p. 45.
- 3) 原文では нерусский (ロシアでない)、英訳では foreign. см. Набоков, В. Возвращение Чорба, Ann Arbor, 1976 (Reprint of the 1929 ed.), стр. 200. Nabokov, V. *Tyrants Destroyed and Other Stories*, New York, 1975, p. 117.

- 4) 引用は以下前述の Reprint により、かっこ内にページ数を記す。
- 5) Aikhenval'd *op. cit.*, p. 45.
- 6) Field, A. Nabokov: His Life in Art, Boston, 1967, p. 223.
- 7) Majhanovich, L. The Early Prose of Vladimir Nabokov-Sirin, (Univ. of Illinois, 1976, unpublished Ph. D. Thesis), p.198.
- 8) Ibid., p. 195.
- 9) cf. Naumann, M. Blue Evenings in Berlin: Nabokov's Short Stories of the 1920s, New York, 1978, p. 174.
- 10) ナボコフのサルトル嫌いに関しては, Sartre's First Try (1949), In Nabokov, V. Strong Opinions, New York, 1973, pp. 228-230 参照。
- 11) Tyrants Destroyed and Other Stories, p. 112.
- 12) サルトル『嘔吐』白井浩司訳, 人文書院, 1972. p. 155.
- 13) Majhanovich, *op. cit.*, p. 196.
- 14) Naumann はナボコフが「意識の流れ」の手法をレフ・トルストイに学んだと述べている。cf. Naumann, *op. cit.*, p. 12.
- 15) 執筆は1884年頃と推測されている。
- 16) Толстой, Л. Собрание сочинений в 22 томах, Том 12, М., 1982, стр. 47.
- 17) Там же, стр. 48.
- 18) 拙稿「ガイト・Газダーノフのこと——ロシア亡命文学研究昨今——」, 「ロシア手帖」20号, 1985参照。
- 19) Dienes, L. Russian Literature in Exile: The Life and Work of Gajto Gazdanov, München, 1982, p. 189.
- 20) Ibid., p. 7.
- 21) Ibid., p. 189.
- 22) 英訳の題名は "The Lost Generation".
- 23) Варшавский, В. Незамеченное поколение, New York, 1956, стр. 226.
- 24) Naumann, *op. cit.*, p. 177.
- 25) cf. Field, *op. cit.*, pp. 219-252.
- 26) Williams, R. Culture in Exile: Russian Emigrés in Germany, 1881-1941, Ithaca, 1972, pp. 326-327.
- 27) Ibid., p. 327.
- 28) Варшавский, указ. кн. стр. 197.
- 29) Karlinsky, S. & Appel, A, (ed.) The Bitter Air of Exile: Russian Writers in the West, 1922-1972, Berkeley, 1977 にも収められている。直訳の "Heavy Smoke" は煙草の連想を伴うので避けたと作者自身が語っている。cf. Nabokov, V. A Russian Beauty and Other Stories, New York, 1973, p. 26.
- 30) 以下引用は Набоков, В. Весна в Финальте, Ann Arbor, 1978 (Reprint of the 1956 ed.) により、かっこ内にページ数を記す。
- 31) 英訳では overtook his own self, cf. A Russian Beauty and Other Stories, p. 32.
- 32) 『恐怖』の原文では лежу навзнич (197), 英訳では lying supine (114), 『重たい煙』の英訳では lying supine (27) だが, 原文では лежал на кушетке (75) とあるだけ。
- 33) Naumann, *op. cit.*, p. 180.
- 34) 引用は米川正夫訳『ドストエフスキ全集19 論文・記録上』, 河出書房新社, 1971, pp. 312-

- 313による。см. Достоевский, Ф. Полное собрание сочинений в 30 томах, Том 19, Л., 1979, стр. 69.
- 35) 英訳では on a business trip. cf. *Tyrants Destroyed and Other Stories*, p. 115.
- 36) Naumann, *op. cit.*, p. 173.
- 37) *Tyrants Destroyed and Other Stories*, p. 113.
- 38) Majhanovich, *op. cit.*, p. 110.
- 39) *Ibid.* Field, *op. cit.*, p. 224.
- 40) 以下引用は Набоков, В. Соглядатай, Ann Arbor, 1978 (Reprint of the 1938 ed.) により、かっこ内にページ数を記す。
- 41) Karlinsky, S. *Illusion, Reality, and Parody in Nabokov's Plays*, In Dembo, L. (ed.) *Nabokov: The Man and His Work*, Madison, 1967, p. 183.
- 42) Majhanovich, *op. cit.*, p. 200.
- 43) 拙稿「ナボコフにおける倒錯的愛の意味——ホモセクシュアルを中心に——」, 「ヨーロッパ精神史における愛の諸相」, 1981参照。
- 44) cf. Naumann, *op. cit.*, p. 6. Fowler, D. *Reading Nabokov*, Ithaca, 1974, p. 22.
- 45) *Tyrants Destroyed and Other Stories*, p. 112.
- 46) *A Russian Beauty and Other Stories*, p. 26.
- 47) Ходасевич, В. *Литературные статьи и воспоминания*, New York, 1954, стр. 252. なお初出は1937年。
- 48) Field, A. *The Artist as Failure in Nabokov's Early Prose*, In Dembo *op. cit.*, p. 62.
- 49) Majhanovich, *op. cit.*, p. 111.
- 50) *Возвращение Чорба*, стр. 102.
- 51) 拙稿「ナボコフの初期短篇と芸術家テーマ」参照。
- 52) 前掲論文。p. 10.