

暗闇と視覚イメージ

——「ナボコフの身体」の主題と変奏——

貝澤 哉

1

ナボコフが「神は細部に宿る」と言っていたことは有名だが、そのためか、これまでナボコフに関する研究や批評では、微に入り細を穿った細部の象徴解釈や個々のトリックの種明かしが盛んに行われてきた。しかし、じつはそうした研究・批評は、どうもナボコフのテキストを実際に読むときの感覚からずれてしまっているように思えてならない。当たり前のように行われてきた細部の解釈や種明かし——作品やその細部を一義的な意味内容へと律儀に一対一対応させ、そこに還元するような研究や批評は、ナボコフのテキストの具体的、現実的な組織のあり方、そしてそれを読む私たちの現実の行為がもたらす印象とうまく合致しないように見える。なぜなら、ナボコフのテキストそのものは、けっして律儀に意味と一対一対応するような象徴やトリックの総和によって成り立っているのではないからだ。むしろ、ナボコフのテキストとは、まさに様々なかたち

で反復される「ずれ」や「違和感」の主題の壮大な展開にはかならない。対象や目標、意味や本質へと到達できず、そこからずれてしまふということ——ナボコフのテキストを虚心に読むとき、その表層にあらわれてくるのは、いわば、つねにこの主題のまわりをめぐる、この主題を執拗に反復する言葉の運動なのだといっても過言ではないだろう。

たとえばナボコフの主人公たちは、つねに何かから「ずれ」てしまふ。『カメラ・オブスクーラ』のクレッチマー（『闇のなかの笑い』のアルビヌス）は自分の本当の欲望の対象から「ずれ」た女を妻にしているし、マグダ（マルゴ）・ペーターズや『マーシエンカ』のガニンンは、映画のスクリーンに映った自分の映像と自分自身とのギャップ（ずれ）に愕然とし、『ディフェンス』におけるルージンの内心では、現実の世界がチェスのコンビネーションへとずれていき、『絶望』や『密偵（目）』では、自己像が他者へとずれてしまふ一致しない。こうした例はいくらでも数え上げることができる。

そこで本稿では、おもにナボコフのロシア語期のテキストを中心に

にして、この「ずれ」「違和感」の主題がどのように展開し、他の様々なナボコフの主題とどのようにに関連することで、テクストの表層的運動を組織していくのか考えてみたい。このような試みは、ある意味でたとえば主題論的な「作品風土」なるものの解明と似たものになるだろうし、そこにあらわれる主題群やその配置については、あるいはすでに過去の様々な研究のなかで言及されているものに似てしまいかもしれない。しかし、「ずれ」ということがナボコフのテクストにおいて、つねに「似ている」もの同士のあいだにある微細な「ずれ」「差異」としてあらわれてくることを考えれば、このような「擬態」つまり似ようとする身振り自体もまた、ナボコフを「読む」という行為そのものと深くかかわってくるだろう。

2

ナボコフは、『ヨーロッパ文学講義』、『ロシア文学講義』の作品分析、それに『賜物』の作中作品であるチェルヌイシエフスキイ伝、『キング、クイーン、ジャック』の殺人計画などを、「主題」という言葉を使いながら記述しており、ナボコフにとって、小説の「読み」や物語の構築は、つねに一定の主題とその展開、再現だと考えられている。「テーマ」という言葉はチェス用語にもあるのだが、常識的に見て、ここから音楽における「主題の提示、展開、再現」を連想せずにいることは困難だろう。作家の息子ドミトリー・ナボコフは、

『短篇全集』の序のなかで、ナボコフの短篇のなかに「彼が特別な愛情を告白したことがない音楽」が顕著に現れていることを「不思議だ」などと言っているが、それに反して、『バッハマン』や『ディフェンス』を例に出すまでもなく、ナボコフにおいては、「音楽」あるいはもっと広く「音」は、それ自体重要な主題のひとつになっているのである。

このようにナボコフにとって、小説は、いわば音楽に似て、複数の主題とその展開の運動であるのだが、では、主題としての「音楽」や「音」は、彼のテクストのなかで他のどのような主題と連関しあっていて、またそれは、冒頭で述べた「ずれ」の主題とどうかかわるのだろうか。

重要なのは、「音楽」や「音」の主題が、しばしば「暗闇」や「夜」の主題系と隣接して配置されることである。たとえば、『ディフェンス』は当然チェスを最大の主題にしているかのように見えるのだが、じつはチェスの主題は、つねに音楽や音の主題と結びついたかたちでしか現れない。もともと父ルージンは、息子のルージンを音楽家にしようと考えていたのだし、子ルージンとチェスとの運命的な最初の出会いはまさに、家にやって来たヴァイオリン弾きに勧められたことがきっかけだったのだから。

「見事な駒だな」と紳士が言った。「パパは指すのかね?」「知らない」とルージンは答えた。「じゃあ君はできるのかい?」ルー

ジンは首を横にふった。「そりゃあもつたいない。憶えなくっちゃ。おじさんは十歳のころにはもう相当に指せたんだよ。君は何歳だね？」

ドアがそつと開いた。入ってきたのは父ルージンだった——抜き足差し足だ。彼はまだヴァイオリン弾きが電話で話しているものと思ひ込んで、「続けてください、続けてください。でも話が終わったら、みなさんがもう一曲ご希望なので」と声で耳打ちすれば失礼にならずにすむと思ったのだ。「続けてください、続けてください」彼は惰性で言ったものの、息子の姿を見て口をつぐんだ。「いやいや、もう大丈夫ですよ」とヴァイオリン弾きは答えて立ち上がった。「見事な駒ですね。お指しになるんですか?」「まあまあね」と父ルージンは言った(「こんなところで何をしてるんだ。おまえもこつちに来て音楽を聴きなさい……」)「すばらしいゲームですよ、これは」とヴァイオリン弾きは言つて、愛しそうに箱を閉めた。「一連の**コンピネーション**、ロ、ド、イ、ハ、ミ、たい、で。じつは、ほくには指し手が聞こえるんです」
(傍点引用者)⁽²⁾

チェスとメロデーはここでは似たものとして提示されており、事実これ以後ルージンは、つねに音楽や音に敏感に反応し、チェスを音として知覚していくことになる——トゥラチとルージンの対局では、「そして、なんの前触れもなく、弦がやさしく鳴り響いた。

トゥラチの駒のひとつが対角線を支配したのだ。しかしたちまちルージンの側にも、旋律のようなものがそつと姿をあらわした。「…」そのときまた突然に火花が散り、音たちがすばやく組み合わさった。「…」しかしながら盤のその部分での振動はまだ完全に収まりはせず、何かが形を取ろうとしていた……。だがそれらの音は望ましい関係に入る事ができなかった」と述べられ、また小説の最後では、「彼「ヴァレンチノフ」の声はまだ部屋のなかで振動していて、茫然自失の状態からゆっくりと自分を取りもどしつつかつたルージンにとつては、その声は徐々にこつそりと魅惑的なイメージに変身した。その声を聴き、チェスの誘惑的な音楽を耳にしたとき、愛の記憶に特有の、魅惑的で潤いにみちた悲しみとともにルージンが思い出したのは、これまでに指した千局もの棋譜だった」⁽³⁾と書かれている。

じつはこの小説には、チェスの棋譜と楽譜を読むことを、小説の細部を読むことに喩えている箇所もあり、小説はまさに音楽的主題の展開と同じものとしてとらえられているのだが、それよりさらに注目すべきなのは、このチェスとの最初の出会いが、明かりを消したほの暗い書斎のなかで起こっていることである。ルージンは音楽会がいやで、父の書斎の暗がりに隠れる。そして客間からヴァイオリンの響きが聞こえるなかでうたた寝をするのだが、電話の音で目を覚ます。「ルージンは暗がりでその男を見つめ、恐くて動くこともできず、赤の他人が父親の机にいかにもゆつたりともたれているこ

とにどぎまぎした」。

ここには、「暗闇」のなかでなんらかの「音」を聴く、というナボコフに典型的な主題系がはっきりと姿を現しているのを見ることが出来るだろう。ナボコフにおいては、「音楽」や「音」の主題はしばしば「暗闇」の主題を伴う。たとえば『マーシエンカ』の冒頭部分は、ガーニンとアルフヨーロフが電気の消えたエレベーターに閉じこめられた場面からはじまる。そこで彼らは相手の顔も見えないまま会話し、アルフヨーロフの妻（つまりマーシエンカ）がやってくるという、この小説で最も重要な情報が「声」として告げられるのである。ガーニンとマーシエンカの出会いと逢い引きもまた、暗闇のなか、俗っぽい音楽や雨の音を聴きながらおこなわれる。また『カメラ・オブスクーラ』ではクレッチマー（アルピヌス）は事故で視力を失い、音だけの闇の世界のなかに閉じこめられてしまう。

暗い部屋に横たわっていると、隣室の音や、音楽や、水がたれる音などが聞こえてくる場面は、ナボコフの作品にひろく見られるものだ。『ピルグラム（オーレリアン）』における水の滴り、『賜物』における、夜寝ているフォードルの耳にどこからともなく音が聞こえてくる詩作の場面や、アレクサンドル・チエルヌイシエフスキイの死の場面（水のたれる音を雨と勘違いする）、『密偵（目）』の、暗い部屋での拳銃自殺（水差しが割れた水の音）などがそれだ。そもそも『賜物』では、フォードルの詩集自体が、むやみに音がするだけで暗闇に失われてしまうボールについての詩からはじまっているの

である。

ではこの「暗闇」とはいったい何なのか。あるいはなぜ「暗闇」と「音」は結びつくのだろうか。「暗闇」の主題がじつは「視覚（見ること）」や「光」の主題と表裏の関係にあることを考えれば、この結びつきは当然とも言える。「暗闇」とは「視覚」（光）を失うことであり、そうだとすると、人間が周囲の世界と接するために残されるのは聴覚と触覚しかないのだから。しかしナボコフに特徴的なのは、この「暗闇」のなかで、知覚がたえず「ずれ」を生んでいくことなのだ。『賜物』や『密偵（目）』における音の取り違えもその例のひとつだが、なかでも『カメラ・オブスクーラ（闇のなかの笑い）』のつぎのような一節は、この「ずれ」の主題を如実にあらわしていると言えらるだろう。

マグダはその部屋のすべての色彩を彼に描写してやった。青い壁紙、電気スタンドの黄色い傘——だが、ホルンにそそのかされて彼女は色を全部変えていた——ホルンには、この盲者がそのささやかな世界を自分の言うとおりの色に思い描くことが愉快でならなかったのだ。⁴

しかしこの場面が重要なのは、美術批評家だったクレッチマー（アルピヌス）が視力を奪われ、でたらめな色彩で世界を知覚するほかになくなるという運命の皮肉が表現されているからではない。より

重要なのは、彼が周囲の世界を、声、より正確には言葉による描写を媒介として、知覚するしかなくなるという事実なのだ。しかもこのことの意味は、見かけよりはるかに重大だと言わなければならぬ。なぜならこれはじつは、私たちが読者として小説を読むときの、きわめて自然な知覚の様式そのものだからだ。

一般に小説の読者は、つねに言葉による描写を媒介とすることでしか、小説の世界に触れることはできない。どんなに視覚的なイメージであろうと、小説においては、それはいったん言葉に置き換えられたかたちでしか目にはできない。だとすれば、私たち読者とはじつは、基本的にクレッチマー（アルビヌス）と同じ盲者でしかないと言えないだろうか。私たちが読者は、小説のイメージを視覚的に一挙に獲得することはできないのであり、それを言葉と声というかたちで、擬似的にしか獲得できない運命にあるのではないか。小説とは基本的に「暗箱」^{カメラ・オスクロ}なのであり、だから、世界のイメージ（視覚像）は読者にとって、つねに偽のもの、本物から「ずれ」たものになってしまうほかない。

3

ナポコフにおけるこうした「暗闇」と「音」の主題系は、「小説の描写における視覚的イメージの不可能性」という重要な主題系につながるものだ。「ナポコフの身体」というようなものが仮に想定でき

るとすれば、それは視覚を奪われた盲目の身体である。このように考えてはじめて、ナポコフがなぜあれほど、視覚的な芸術や視覚的モチーフに執拗にこだわったのか、理解できるようになるだろう。実際、ナポコフの小説には、美術批評家、映画製作者、映画俳優、画家、写真家がかならずといつていいほど顔を出し、そのテキストは、写真や絵画、映画、鏡、窓、色彩、光、蝶の目玉模様などの視覚イメージで埋め尽くされているとすら言えるのである。

けれどももちろん、これらの視覚的イメージはすべて、十全なものではありえない。なぜなら視覚を奪われた身体にとって、視覚的イメージは、欠如したもの、つまり欲望の対象として存在しているにすぎないのだから。ガーニンにおけるマーシエンカの写真がいい例だろう。それは実体の伴わない映像にすぎず、マーシエンカと称する人物とガーニンが結局会うことはないし、しかもこの小説（「マーシエンカ」）では、写真の人物像の全体を描写する記述は故意に省かれ、それが小説の構成上の重要な仕掛けとなっている。結局読者には、この写真に写っている女性の顔立ちや視覚像はまったく与えられないのだ。

ただし注意しておかなければならないが、こうした例が重要なのは、視覚像の隠蔽が、小説の仕掛けやトリックとして機能しているからではけつしてない。それは、たんなる故意の「仕掛け」や「トリック」や「プロブレム」などではありえない。そもそも私たちは一般に、小説の人物描写なるものから、明確で一義的な顔立ちの視

覚像などというものを獲得できるのだろうか。そのようなことは不可能だろう。もしヤコブソンが言うように、小説の描写が基本的に換喩的な描法であるとすれば、小説における人物描写は、結局人物の全体を視覚的に与えることなど不可能だ。なぜなら換喩あるいは提喩とは、もともと隣接関係や部分によつて全体を代理するものではなく、もし、人物像自体があるがままに描出しようとしても、

それは、目の色がどうか、顔の輪郭がどうか、着ている服がどうか、果ては勤めている場所だとか、部屋の様子だとか、つぎつぎと細分化され代理されていくだけで、人物はそれらの身体部分や物に細分化されて、全体像はどんどん曖昧になっていくほかないからだ。

しかも、言葉で書いたり語ったり、それを讀んだりすれば、そうした描写行為自体が、一定の時間を要してしまうことになる。視覚的には同時的に一挙に与えられるはずの像も、言葉による描写のなかでは、時間の「ずれ」をともなってしまう、視覚的に見るよりもはるかに長い時間と労力が必要になるはずだ。ナボコフの人物描写は一見きわめて律儀で伝統的なものなのだが、それだけになおさら、小説的描写そのものが根源的に持つ「ずれ」が、きわめて露骨に噴出してしまふのだ。たとえば、『魅惑者』にはこんな一節がある。

肘掛け椅子に病んで萎れたような女がいるのではないかと彼は予感していたが、出てきたのは背が高く、青白い、腰のがっし

りした婦人で、丸い鼻の鼻孔のそばに毛のない疣がある——こういう顔を描写するときには、唇や目のことを述べてはいけな
い。というのもそれをどんな具合に述べたとしても——こんな
言い方でさえ——それらのまったく目立たない感じと知らな
いうちに矛盾することになるからだ。(傍点引用者)⁽⁵⁾

ここには、小説的な換喩(あるいは提喩)的描写が持つ根源的な矛盾、つまり細部の誇大な強調と、全体像の分解という「ずれ」がきわめて簡潔に示されている。だとすれば、ナボコフの「細部に神が宿る」という言葉も、このことを念頭に置いたうえで理解しなければ意味がないことは明白だ。小説においては基本的に、ばらばらな細部しかない。視覚像の全体を描写しようとする、対象は時間的にも空間的にも部分化され「ずれ」ていってしまうからだ。読者にとつては、この障害を克服して、もとのオリジナルの視覚イメージを再現するのは絶望的なまでに不可能なのだ。

ナボコフの人物描写が視覚的に克明なようであり、じつは曖昧なのはそのためだ。たとえば、ガーニンがマーシエンカにはじめて出会う場面は、「暗闇」や「音」、「毛」などの主題をまわりに配置しながら、つぎのように描かれている。

黄色く熱い輝きのなか、深紅や銀色のスカーフの髯や、またたきする睫毛や、屋根の梁のうえで夜のそよ風が吹くたびに位

置を変える黒い影のかたちで目に見えるようになってしまった様々な音のなかで、このきらめきと、稚拙な音楽のなかで、大きな乾燥小屋を埋め尽くした肩や頭のあいだで——ガーニンにとつて存在していたのは一つのものだけだった。彼が前方に見つめていたのは、縁がわずかにぎざぎざになっている黒いリボンを巻いた栗色のおさげ髪であり、彼が目で撫でさすっていたのは、少女らしいなめらかさをした頭頂部の髪の毛の暗い輝きだった。(傍点引用者)⁽⁶⁾

ここではマーシエンカの視覚像は、「髪」や「リボン」という部分の描写に分解され、視覚が対象との距離を失って触覚化しており、前半部分の「暗闇」のなかで「音」が視覚化される記述と好対照をなしている。

このようにナポコフでは、人物(特に女性)が、「肘」や「うぶ毛」、「疣」や「腋毛」のような細部に部分化され、いわば極端なフェティシズムへと向かうのだが、こうした細分化は、同時に対象との距離の廃棄を意味している。極度に接近しなければ、「うぶ毛」までは見えないはずだ。小説の換喩的描写法は、けつして遠近法的に整った視覚的な描写法ではない。なぜなら光学的視覚は一定の距離のもとではじめて可能になるからだ。

このように考えると、たとえば『キング、クイーン、ジャック』や『賜物』のチェルヌイシエフスキイ伝をつらぬく「近視」や「眼

鏡」の主題が、いかに重要なものだったかわかるだろう。また、時間的な遅延のテーマ(遅刻や間の悪さ、人物同士のすれ違いなど)が、じつは視覚イメージと言葉(音)とのあいだの時間的な「ずれ」という主題に呼応していることもあきらかだ(『キング、クイーン、ジャック』のドライヤー殺害延期、『デイフェンス』におけるルージンの出発延期、『マーシエンカ』や『絶望』、『ロリータ』でくりかえされる「中断されたセックス」の主題、随所に顔を出す、「時計」の主題——針のない時計や、マッチ・電灯の光に照らされる時計、『賜物』における、反対に進む時計など)。ちなみに『闇のなかの笑い』(英語版)の冒頭は、小説の物語内容と結末を敷衍してしまっている。つまりそれ以後の長い小説の叙述はすべて、この結末を先延ばしすることになり、かつてジュネットが言ったように小説的叙述自体が本来的に壮大な引き延ばし(遅延)にはかならないこと自体を主題化しているのである。

4

様々なかたちをとってテキストのすみずみに配置されるこの「遅延」「ずれ」の主題系は、ナポコフのテキストのなかで、とりわけ視覚イメージにおける「ずれ」、つまり「似ること」と「似ないこと」の主題として特権化されている。実際のところ、ナポコフのテキストは、つねに「似ること」と「似ないこと」という主題のまわりをめ

ぐつているといっても過言ではないだろう。『賜物』ではガーニンは、死んだ若い詩人ヤーシヤに似ていると言われることに違和感を覚えるし、コンチエーエフとも似ていることになっている。『密偵(目)』では語り手が、ワーニヤとエヴゲーニヤ姉妹の類似と相違を指摘する。また『団欒図、一九四五年』では、同姓同名の人物がテーマになつており、『ラ・ヴェネツィアーナ』でも、絵画に描かれた婦人像が、絵の所有者の妻モーリーンに似ていることが、重要な主題を成している。なかでも『絶望』では、主人公と浮浪者が「似ている」か「似ていない」か、ということが、主人公の運命そのものを左右することになるのである。

では、なぜこうした「似る／似ない」という主題系がナボコフにおいて特権化されるのか。そしてそれは「遅延」「ずれ」の主題系とどうかかわるのだろうか。

すでに述べたように、小説的描写を書く／読む行為(時間)のなかで、私たちは盲目の暗闇のなか、なんとかして、失われた本来の視覚的全体性を回復しようとする。しかしそれは再現された「似姿」になるだけで、けつして本来の視覚的全体性を回復することはできない。小説的描写は、視覚イメージを「模倣」することはできるが、それはつねにもとの視覚イメージから時間的、空間的に「ずれ」てしまうほかない。

語り手兼主人公ヘルマンが自分にそっくりの人間として語っていた浮浪者フェリックスが、実際にはまったく似ていなかったと小説

の結末で判明する、『絶望』のどんでん返しのプロットが可能なのは、根本的に私たち読者が盲目であり、浮浪者の顔という視覚イメージ自体を言葉なしに直接見ることができないからにはかならない。だとすれば、私たちが物(対象)に与えることのできる視覚イメージは「似て」はいるがしかし近似的なものでしかなく、本来の対象からはどうしようもなく「ずれ」てしまっていることになる。しかもそのことは『絶望』のはじめの部分にあらさまに書き込まれているのである。

　　はくはなんとしてでも、あなたがたみんなに信じてもらいたい、あなた方ごろつきどもに無理強いしてでも信じさせたいし、そうする自信がある——けれど、困ったことに言葉というものはそのもともとの性質からして、二人の人間の顔が似ていることを完璧に描き出すことができない——本来なら言葉ではなくて、二人を並べて絵の具で描かなければならないところで、そうすれば見ている人にも何のことを言っているのかわかるというものだ。作家が一番あこがれるのは、読者を観客に変えることだが——そんなことがかなえられる日はあるのだろうか。文学の主人公たちの蒼白い肉体は、作家の監督のもとで育つのだが、読者の生き血をとりいれることではつらつと肥えてくるものなのだ。「……だが今ほくに必要なのは文学なんかじゃなく、絵、というものの単純素朴な一目瞭然さなのだ。(傍点引用者)①

『カメラ・オブスクーラ』の場合と同じように、小説の読者は盲目であり、小説的描写の視覚イメージは、そのせいで「似ている」ことからどんな「ずれ」ていつてしまう。作者はこの「ずれ」をなんとか埋めるために、「絵画」や「映画」、「写真」といった視覚イメージの芸術への執着をますます強めていくことになるのだ。

こうしてみると、この「似る／似ない」という主題系が「模倣」や「偽物」「偽造」の主題系と連関していることは明白だ。というのも、小説における視覚イメージはどうしても近似的な「偽物」にしかならないのだから。いうまでもなく、ナボコフの小説には、あらゆる種類の手品師（『じゃがいもエルフ』『ディフェンス』、贗金作り（『王様（レオナルド）』、贗作絵描き（『ラ・ヴェネツィアーナ』、『カメラ・オブスクーラ』）、虚言者（『密偵（目）』）、偽造パスポート（『マーシエンカ』）などがひしめいている。もちろん蝶における「擬態」の主題も、当然この「似る／似ない」の主題系と無関係ではないだろう。また「代理」の主題もやはり、この主題系とかわわっている。『賜物』のフォードルはチエルヌイシエフスキイ夫妻にとつて死んだ息子ヤーシヤの代理物であり、また『絶望』のフェリックスは、ヘルマンの代理として死ぬことになる。ロシア語期の作品ではないが、『ロリータ』においても、じつは少女ロリータは、失われたアナベルの代理にすぎない。

しかしながら、ナボコフのテキストのなかで、この「似る／似な

い」という主題系をとりわけ鮮やかに映し出しているのは、「鏡」の主題にほかならない。ナボコフの熱心な読者なら、「鏡」が姿を現さないテキストを思い浮かべるのが至難の業であることは、だれも否定しないだろう。「鏡」は小説にとつてきわめて伝統的で使い古された古典的な主題だが、この主題へのナボコフの偏愛は常識をはるかに逸脱したものに見える。

たとえば『絶望』の語り手ヘルマンは、鏡が嫌いだといひながら、鏡に映る自分の姿について饒舌に述べたてる。

たとえはくが鏡と向き合ったところで（実際はくは何を怖がる必要があるのだ！）、映るのは髭ぼうぼうの別人だ——それほどほくの顎髭はみごとに伸びてしまっている、まさにこの髭つてやつは——それもこんな短時日のうちに——ほくは別人だ、全くの別人で——自分で自分だとわからないほどだ。毛穴という毛穴から、毛がほとんど生えてくる。「……」ほら、その言葉をもう一度書いて見せよう。みがか。かがみ。でも何も起きなかつただろう。鏡、鏡、鏡。お望みとあらば、何度でも書いて見せよう——ほくはちつともこわがっちゃいないのだ。鏡。鏡のなかの自分を見る。そう言えば、ほくは妻の話をしていたところだった。こうしじゅうほくの話を中断させられていたんじゃ、なかなかさきに進みやしない。⁽⁸⁾

ここで興味深いのは、「鏡」の主題が、「似る／似ない」、「毛」、「中断(遅延)」といった他のナボコフの主題とのコンビネーションをあらからさまに組織していることだろう。ふつう鏡像の特徴は似ていることであるはずなのに、語り手は自己の鏡像にむしろ「似ていないこと」つまり「ずれ」を発見してしまう。なぜなら、少女の「腋毛」や「うぶ毛」の描写と同様に、自己の鏡像においてすら、視線は身体の特定位に近視眼的に異常接近してしまい、視覚的な全体像を結ぶための距離が廃棄されてしまうからだ。ラカンが鏡像を、ばらばらな自己の身体部分がイマジネール(つまり映像的)に自我へと統合される契機と見ていたが、ナボコフの身体にとって、そうした統合は禁じられている。というのも「話」||言葉がそうした視覚的空間的統合を時間的な「ずれ」||中断へと分解してしまうからだ。『ディフェンス』第十一章冒頭で、鏡のなかで断片となつて散らばるルージンは、そのことを如実に表現していると言えよう。

宮川淳は、鏡像イメージの特質とはじつは、何か、似ていること(対象の再現)ではなくて、「似ていること」そのものの現前なのだ、と言っている。彼によれば、人が鏡を恐れたり壊したりするのは、「似ていること」それ自体が「ずれ」としてあるからだ。

再現とはつねになにかの再現である。いいかえれば、その背後にはつねに実体の自己同一性、この現実の存在があるだろう。というよりも、われわれは実はこの背後に存在すべき対

象をしか見てはいない。似ていることもまた、なにかに似ていることであるとしても、しかし、そこであらわれるのは逆に、まさしくこの自己同一性の間隙なのだ。似ていること、それはあるものがそれ自体であると同時に、それ自体からのずれであること、それ以外のところでそれであることであり、あるいはむしろ、この自己同一性の間隙からのある非人称の出現、それをわれわれは似ていることと呼ぶのだろう。われわれが見ているのは、背後にあるべき対象ではなく、そのような対象を失った純粹なあらわれなのだ。いや、むしろ、似ていること、それはこの背後のないことそのもののあらわれ、軽薄なまでに表面であることの権利、純粹な外面の輝き、純粹に見られることへの呼びかけであり、それゆえに、われわれを魅惑し、われわれを見ないことの不可能性のなかにとらえるのだ。(傍点引用者)⁽⁹⁾

鏡像の「似ている」イメージは、そもそも「似ている」ということと自体において、もとの対象とは「ずれ」てしまっている。なぜなら、もとの対象とちがうものだからこそ、「似ている」と言えるからだ。つまり逆に言えば、似たイメージを欲望すればするほど、私たちはじつはこの「ずれ」そのものをも欲望していることになってしまうのである。

だとすれば、ナボコフのテキストにおいて、鏡像や絵画、写真、映画の映像といった代理的对象へのフェイティッシュともいえる執着

が執拗に反復されるのは、主人公や語り手たちが、まさにこの「似ていること」そのものの「魅惑」、「見ないことの不可能性」のなかに囚われているからにはかならない。ガーニンやハンバートが、マーシエンカやアナベルの代理的表象（マーシエンカの写真やロリータ）を渴望するのは、けつしてそれが過去の現実のマーシエンカやアナベルの再現だからではない。むしろ写真やロリータが純粹な「ずれ」そのものとしてあらわれ、そのことが逆に、マーシエンカやアナベルへの欲望や享楽を保証しているのである。『記憶よ語れ』第十一章には、詩の朗読のさい、母に手鏡を渡されたナボコフが、そのなかに「自分の滓」「消散した自分の抜け殻」しかないことを見出す場面がある。ナボコフにおいて、鏡像は、つねに音（暗闇）のなかで部分へと分解していくのである。

5

このようにナボコフにおいては、「鏡」は「暗闇」の主題と連関して現れる。『ある日没の細部』は「鏡のような闇」のなかに市電が走り去る情景からはじまるし、ガーニンやマグダが暗闇のなかで見ると「映画」も、いわば自分の姿を映す「鏡」の主題系にほかならない。また『絶望』でヘルマンが絵描きのアルダリオンに描いてもらうポートレートをのぞき込むと、眼が描かれていない。

ぼくは仰向けに寝ころんでいて、黒いガラスでもすかして見るように、ニスを塗ったように青黒い空がぼくのうえで、ゆつくりと左右に後退していく喪に服した木立のあいだを空の帯となつてひろがっているのを眺めていた——ところがうつぶせになると、コンペヤーのように動いていく小石だらけの道が、それからくぼみや水たまりが見え、水たまりには、風でさざ波が立ち歪んでゆらゆら揺れているぼくの顔が見えた——と、不意に気づいたのだが、その顔には眼がなかった。

「ぼくは眼はいつも最後にとつておくのさ」——アルダリオンは得意そうに言った。⁽¹⁰⁾

この箇所が興味深いのは、たんに「絵画」に置き換わった「鏡」の主題が、「盲目」の主題とひそかに結びついているからというだけではない。より重要なのは、ここに、ナボコフのテキストにとつてもう一つの重要な主題系「水」あるいは「水面」が姿を現していることなのだ。ナボコフの小説では、「雨」や「水の滴る音」がしばしば重要な主題のひとつになっているが、視覚イメージとの関係でより重要なのは、「湖」、「池」、「海」の主題だろう。実際、ナボコフの小説空間が執拗に「湖」や「海」、「川」のある場所として反復されていくことは驚くばかりである。『絶望』では、殺人はアルダリオンの所有地である「湖」の畔でおこなわれるし、『賜物』の結末ではフォードルとコンチェーエフが湖の畔で重要な対話をする。『キン

グ、クイーン、ジャック』の未遂に終わった殺人計画も「海」でポー
トを転覆させるといったものだった。ナボコフ本人が晩年に湖畔に住
んでいたことは別としても、一般に、彼の小説は、海、湖の畔にあ
るリゾートや別荘地を舞台にしたものが多く（そのため「旅」や「乗
り物」の主題もまた重要なのだが）、彼の短篇には「雲、城、湖」と
いう旅行の話もあるほどだ。

そして、この「湖」「海」「池」の執拗な反復が、「鏡」の主題系と
直接連関していることは言うまでもない。『栄光』の冒頭には白鳥の
浮かんた「黒い鏡のような池」が出現し、『魅惑者』においても、少
女は「黒い教会と庭園が河面に映る町」に住んでいた。『ディフェン
ス』ではルージン少年がパズルをしている部屋に、「鏡」と「水浴す
るフリーネー（湖）」の絵と、「ピアノ（音楽）」が並べて置かれて
いる。

「鏡」と「水面」のこうした結合はそれ自体としては伝統的で陳腐
とさえ言えるが、それはナボコフの主題のコンビネーションによつ
てつぎつぎに他の主題へと変奏され展開されていく。『栄光』では第
三章の白鳥のいる「池」は、「黒い鏡のような」という比喩のイメー
ジを介して、列車の「黒い鏡のようになった窓ガラス」（第三十六
章）へと転位される。『ディフェンス』の結末でルージンが飛び降り
る姿も「夜の黒い矩形が鏡のように光っている」と形容されている。
「窓」が鏡のように物影を映すという主題は、ナボコフが多用するも
ののひとつであり、「窓」もまた「映画」、「絵画」、「写真」、「湖」と

同様に、「鏡」の主題系に属する主題にほかならない。『雲、城、湖』
では、「湖」が闇の代理である「音」の主題（詩の韻律への言及）を
伴って現れたとき、「写真」や「窓」が隣接して姿を見せるのだ。

それは見たこともないような水の表情をたたえた澄んだ青い
湖だった。湖面の真ん中には、大きな雲がその全身を映してい
た。向こう岸ではびっしりと新緑に覆われた丘の上に（新緑が
濃ければ濃いほど詩的に見えた）強弱格から強弱格へとせ
り上がりながら、古びた黒い塔が聳え立っていた。……

少し向こうでは、シユラムが、リーダーの登山杖で宙を突つ
きながら、素人写真によくあるような格好で、草の上に車座に
なっていたツアー客たちの注意をどこにも知れぬ方へ向けよう
としていた「……」。ヴァシーリイ・イヴァーノヴィチは犬を連れ
て二階建てのまだらの家に入った。瓦葺きの張り出した陰の下
では窓が瞬いていた。⁽¹⁾（傍点引用者）

じつは「杖」もナボコフにおいて反復される重要な主題だが、こ
こではとりあげる余裕がない。ナボコフのテクストにとって「窓」
が大事なものは、主人公たちの生に重大な問題の起こるとき、しばし
ば「窓」が重要な役割を果たしているからだ。たとえば、『ディフェ
ンス』では、ルージンが飛び降り自殺をするのは、部屋の「窓」か
らなのである。この「窓からの飛び降り」の主題は、ナボコフにお

いて強固に反復されるもので、『断頭台への招待』のシンシナトウス、『絶望』のヘルマン、『カメラ・オブスクーラ』のマグダも窓から身投げしようとする。面白いことに、マグダは向かいの家が火事になってのを見て思いとどまるのだが、これと似た光景は、晩年に英語で書かれた『透明な対象』でも展開されており、ナボコフは三十年以上経つてもなお「窓」の主題にこだわっていたことがわかる。しかもシンシナトウスの場合、窓からの飛び降りには、「水浴」に行く途中の教師に声をかけられたことがきっかけであったし、『透明な対象』も湖畔の保養地が舞台になっていて、「水」と「窓」が主題論的に深く連関していることが見て取れるのである。

このように見てくると、じつはナボコフのテクストにおいて、「湖（水）」と「窓」の主題がともに「死」の主題と密接に結びついていることは言うまでもないだろう。先に述べたように、『絶望』や『キング、クイーン、ジャック』では「湖」や「海」は殺人現場であったし、『賜物』の結末近くの「湖」もまた、フォードルと「似ている」とされるヤーシャが自殺を遂げた現場だった。『カメラ・オブスクーラ』も、マグダが「窓際」にいたかと思つた盲目のクレッチマーが、彼女の逆襲をうけて死ぬことで幕を閉じる。さらにここに、『賜物』のアレクサンドル・チエルヌイシェフスキイが死の床で水音を聴く場面や、『密偵（目）』の語り手が自殺を計ったときに聞こえてくる水の音を加えてもよいかもしいない。

ではナボコフの身体にとつて「死」はなぜ「水」や「窓」と強い

連関を見せるのだろうか。ナボコフの主題系においては、「窓」や「水」は「鏡」であり、したがって「鏡」もまた「死」にかかわっていることはあきらかだ。『剃刀』では理髪店の「鏡」に映つた髭を剃る男の像を見ながら、主人公は「死体の髭はいつも剃つてある」と男に語りかける。死は、つねに「鏡」という視覚イメージをとらえてもたらされるものにほかならない。対象の視覚イメージをとらえようとする視線は、つねに「死」を招くのである。『魅惑者』でも、ホテルのベッドで寝ている少女を見る主人公の眼差しが、「鏡」の主題を伴いながら「処刑を見る眼差し」と形容されているのを見ることが出来る。

すでに彼の眼差し（処刑や奈落の底の一点を見つめる観察者の、自分を感覚している眼差し）は彼女の身体を下へと這つていき、左手が始動しはじめた——しかしまさにそのとき、彼はぎくりとした。というのも部屋の中なかでだれかが——視界の隅で動いたからだ。タンスの鏡に映つてるとすぐには気づかなかったのだ（闇に消えようとしている彼のパジャマの縞模様と、ニスを塗つた木の鈍い光、それに少女のバラ色のくるぶしの下にある何か黒いもの¹²）。

この場面のすぐあとで、主人公は警官に追われてホテルを飛び出し、自分自身が車にはねられて身体を寸断され死ぬことになる。な

ぜか。問題は、ナボコフのテキストにおいて、見るということが、つねに部分的にしか起こらないことにある。すでに見たように、ナボコフの身体とは盲目の暗闇のなかを手探りする近視眼的身体であり、生の有機的全体を視覚的に獲得するすべを持つていない。そうした条件において何かを見ること、「眼差し」を向けることは、対象を部分へと換喩的に分解すること、つまり対象の身体を寸断し、ばらばらな物へと解体することではない。だから、処刑のように少女を見つめていた『魅惑者』の主人公は、自分の姿が部分的に「鏡」に映っていることによって、彼自身もまた見られているのであり、そのことによってばらばらに分解されて「処刑」されていることを露呈するのだ。だから彼が車に轢かれるとき、夜の「暗闇」に光るヘッドライトの「黄色い二つの楕円の光」に照らし出される、つまり外部からの視線にさらされるのは、偶然ではない。

宮川淳は、人の死あるいは死体と視覚イメージとの関係について、「われわれが死を体験しうるのはただ他者の死として、つまり死骸としてでしかない」く、それゆえ「死とはわれわれの世界との関係をまさしくイメージとの関係と化してしまうもの」だと述べている。⁽¹³⁾

ヤンポリスキイも言っているように、私たちは人の死というものを内的に体験することはできないのであり、だから死はつねに、私たちにとって身体の外的な、つまり視覚的なイメージを通してしか与えられず、死にたいして人はつねに「観客」であるほかない。⁽¹⁴⁾『マーシエンカ』でポドチャーギンの死顔を見て、ガーニンが映画のエキ

ストラのイメージを思い起こすのも、死がもともと視覚イメージとしてあるからだ。この意味で非常に印象的なのは、『ピルグラム（オーレリアン）』の死の場面だろう。妻を捨てて蝶の採集に旅立とうとするピルグラムは、小銭を取ろうと薄暗い店のなかに入ると、あちこちから注がれる視線の対象となつて、見る者から見られる者へと立場を変えるのである。

奇妙なほど静かな薄暗い店のなかで、むんむんと熱気を帯びた蝶たちが四方から彼を取り巻き、そのときピルグラムは、まるで山のように彼のうえに迫ってくる巨大で豊かな幸福のなかに、人をぞつとさせるような何かがあるのを覚った。彼を見つめている目玉模様をした無数の羽の、何かを見抜いているようなこの魅惑的な目玉の視線に目をやると、彼はぶるつと頭を震わせ、押し寄せてくる幸福に負けないように努力しながら帽子をとり、貯金箱を目で捉えようと、すばやくそれに手を伸ばした。貯金箱は彼の手からすべり落ち、コインが床のうえに散らばり、ピルグラムは身をかがめてそれを拾おうとした『英訳——きらきら輝く、コインが床のうえで目もくらむようになるくるる回り、ピルグラムは身をかがめてそれを拾おうとした』。(傍点引用者)⁽¹⁵⁾

英訳で付け加えられたきらめくコインの光はこの場合、『魅惑者』のヘッドライトと同じ役割を果たしているといえるだろう。ナボコ

フにおける光や輝き（そして黄色）は、ラカンが『精神分析の四基本概念』で述べた、海の上を漂う空き缶のきらめきにも似て、自分が他者に見られているという「眼差し」の体験にほかならない。

さらに、ナポコフのテクストにおける、「父」と「法」の主題について簡単に触れておくことにしよう。なぜなら、ナポコフの小説では多くの場合「父」はすでに「死んで」いるからだ。「父」の主題は必然的に死の主題と結びついているのである。『賜物』や『ディフェンス』、『絶望』では父は死んでいるか、行方不明だし、『カメラ・オブスクーラ』や『ロリータ』では、父代わりであるはずの男が、少女と関係を持つとうとする。そのために彼らは「死」んだり、あるいは「法的責任」を問われることになるわけだ。こう考えると、「少女」の主題がナポコフにおいて特権的なのは、それが「父∥法∥死」（外的身体）と「内的欲望」（内的身体）の二つの主題を同時に連繋しうるからなのだということがわかってくるだろう。あるいはそれは「性愛」という隠喩的結合を、「父娘」という隣接的（換喩的）結合へとすり替える手段なのだと言いかえてもよい。

ナポコフのいくつかの小説は殺人をめぐるものだが、それが「法」と「欲望」との駆け引き、戯れであることはあきらかだ。つまり「法」は欲望の対象に到達することの禁止∥不可能性、つまり、欲望の対象からの「ずれ」を意味していて、やはり「ずれ」や「遅延」の主題系に属しているのである。性的な所有の欲望の対象である「女」が、「娘（親子）」という隣接（換喩）的關係へとずれていって

しまうのはそのためだ。またチェスの「規則」「パターン」もそうした「法」の主題系に属していると言えるだろう。それらは、登場人物の知覚の内的連関の外からやって来て、強制的に事物のつながりを設定してしまうのである。

ナポコフの小説テクストに、「予感」や「予知」あるいは「偶然の一致」の主題が頻出するのもそのためだろう。『栄光』では「グルジア人はアイスクリームを食べない」というメッセージが結末で反復され、『カメラ・オブスクーラ』では、クレッチマーがたまたま使った偽名が、後のマグダの自宅に住み込んでいた管理人の名前と偶然同じであったり、『絶望』において、ヘルマンが偶然耳にした通行人のステッキの音が、後に殺された男の身元を暴露してしまうステッキを暗示していたり、『賜物』の冒頭で鍵を取り違えて外出してしまうフョードルが、小説の結末でふたたび鍵を持たずに外出して閉め出されてしまうのも、「死」∥「父」∥外部からの「眼差し」∥「法」によって、彼らが見られていることとしるのであり、「窓」や「湖」という鏡面に差し込んできらめく光が意味するのは、まさにこの外的な眼差しなのだ。小説テクストを言葉で読むという行為において、盲目の暗闇に囚われた私たち読者は視力を失い、クレッチマー同様に、むしろ外からの光∥眼差しによって逆に見られ、もてあそばれているのである。

これまで述べてきたことをもとに、ナボコフの身体とナボコフの作品風土を再構成すると、どのようなものになるだろうか。それは盲目や近視の主人公たちが不眠の暗闇に置かれてさまざまな音を聞きながら、そのずれや遅延のなかで、似ることという視覚イメージの享樂を欲望し、そのことによってさらなるずれを増幅させ執拗に換喩的イメージを細分化させながら、けつきよく自分自身がまさにその視覚イメージの享樂の対象へと転化してしまう、そういう物語だととりあえず言えるのではないだろうか。もちろん、こういう物語がナボコフのテクストに似ていると考えてしまうこと自体、じつは『絶望』のヘルマン同様、盲目な読者たる私たちの壮大な思いこみに過ぎないのかもしれないのだが。

註

- (1) *The Stories of Vladimir Nabokov*, New York: Vintage International, 1995, p. xvi. (『ナボコフ短篇全集I』作品社、二〇〇〇年、九頁)
- (2) *Набков В. Собр. соч. Т. 2. С. 326.* (『ヴラジーミル・ナボコフ』デイフェンス) 若尾正訳、河出書房新社、一九九九年、四〇―四一頁)
- (3) *Tam ke. C. 388, 459.* (同書、一三九頁および二五三頁)
- (4) *Собр. соч. Т. 3. С. 377.* (『ヴラジーミル・ナボコフ』『マルコ』篠田一士訳、河出書房新社、一九六七年、二六七頁)
- (5) *Собр. соч. Т. 5. С. 51.* (『ヴラジーミル・ナボコフ』『魅惑者』出淵博訳、河

- 出書房新社、一九九一年、三八頁)
- (6) *Собр. соч. Т. 2. С. 78.* (『ヴラジーミル・ナボコフ』『マーシエンカ』大浦暁生訳、新潮社、一九七二年、八一頁)
- (7) *Собр. соч. Т. 3. С. 406.* (『ヴラジーミル・ナボコフ』『絶望』大津栄一郎訳、白水社、一九六九年、三二頁)
- (8) *Tam ke. C. 409.* (『絶望』三八―三九頁)
- (9) 宮川淳『鏡・空間・イメージ』水声社、一九八七年、二二頁
- (10) *Собр. соч. Т. 3. С. 427.* (『絶望』七九頁)
- (11) *Собр. соч. Т. 4. С. 587-588.* (『ナボコフ短篇全集II』作品社、二〇〇一年、一八二頁)
- (12) *Собр. соч. Т. 5. С. 78.* (『ヴラジーミル・ナボコフ』『魅惑者』出淵博訳、河出書房新社、一九九一年、一一六―一一七頁)
- (13) 宮川淳、前掲書、六七―六八頁
- (14) ミハイル・ヤンポリスキー「映画のなかの死(1)——『セカンド・サークル』をめぐって」(鴻英良訳)『イメージ・フォーラム』一九九五年、第二号、一〇四頁)
- (15) *Собр. соч. Т. 3. С. 542-543.* (『ナボコフ短篇全集I』三八五―三八六頁)

本稿は、日本ナボコフ協会二〇〇三年大会シンポジウム「作家と自我・身体表象」(二〇〇三年六月七日、於東京水産大学)における口頭発表に加筆したものである。