

論文の内容の要旨

論文題目：「境界をみつめる目

- ナボコフのロシア語作品をめぐって」

氏名：毛利公美

序章

序章では、ロシアで生まれた亡命作家ウラジーミル・ナボコフについての最近の研究の動向を整理する。ペレストロイカ以降、亡命作家の作品がロシアで解禁されてから、ナボコフをロシアでもナボコフ研究・亡命研究が盛んになり、ナボコフの作品は、ロシア文学の流れの中に取り戻されつつある。亡命社会という環境の中で培われたナボコフの作品は、革命前のロシア文学との関わりだけでなく、同時代のソ連、ヨーロッパの亡命ロシア人コミュニティ、移住先の国の文化という多様な文化が交差する中で育まれたものであり、研究の際にもそうした視点が必要である。

ナボコフ研究は、「文体の魔術師」としてナボコフの作品のメタフィクション的な構造の分析を中心とするものが多かったが、ボイドによる詳細な伝記と、作品の根底に流れる彼岸思想を指摘したアレクサンドロフの研究以来、メタフィジックな思想をもつ作家としての研究に重点が移っている。また、従来あまり扱われてこなかった長編小説以外の作品にも目が向けられるようになった。近年の文学研究の流れを反映し、芸術の他の分野との関係を問うものも多く見受けられる。

本論では、これらの研究の動向や成果をふまえ、20世紀における映画の飛躍的発展に代表される映像文化の普及がナボコフの作品に与えた影響を考え、亡命という運命の中で、他の多くの亡命者たちのように悲観的になることなく、新しい芸術のあり方を模索したナボコフの世界観を明らかにする。

第1章

ナボコフの楽観的な世界観の根底にある彼岸信仰が表れている最も初期の作品から、父の死後一周忌に書かれた詩「復活祭」と、息子をなくした父親の絶望と生のなかに秘められた救いを象徴的に描いた短編「クリスマス」を取り上げる。

亡命による祖国の喪失に加え、敬愛する父の死は、ナボコフに大きな衝撃を与えた。死や喪失に絶望して生の喜びから目を背けるような姿勢を批判したナボコフが父の死後に書いた「復活祭」という詩には、最愛の父を失った悲しみを乗り越え、魂の復活を信じる若き詩人の思いがこめられ、ナボコフの彼岸信仰の原点を見ることができる。

父の死という彼自身が体験した悲劇は、ナボコフの作品の中で、しばしば別の形となって現れる。作品には子供や妻など親愛な人物を失う主人公がしばしば登場する。そのなかのひとつである短編「クリスマス」では、息子を失った悲しみのあまり世の中にあふれる美や善を否定する主人公スレプツォフ（「盲目」を意味するスレポイから作られた名前）の姿を通して、自分ひとりの視野のなかに閉じ込められた人間の自我の盲目性を描出している。短編の最後には、彼岸の真実につながるこの世の美や善を見極める目の象徴として眼状模様をもった蝶の羽化が描かれ、喪失の悲しみからの救いが提示されている。自我の壁に閉じ込められた人の意識の有限性、盲目性というテーマは、その後、ナボコフが生涯にわたって繰り返し作品の中で追求していくテーマである。

亡命者にとって望郷は大きなテーマだが、ナボコフはノスタルジーの根底にある、記憶の作用を用いて新しい虚構の創造をしようとした。短編「ロシアへの手紙」とナボコフの処女長編『マーシェンカ』の根底には、両方の母体とされている未刊の小説のタイトルが「幸福」と名づけられていることから明らかなように、人生のなかに秘められた幸福を見つけ出してそれを作品のなかに留めようとする作者の意識が流れている。

第2章

1章で明らかにされたナボコフの特徴としての楽観的な世界観は、同時代の亡命社会を覆っていた悲観的な雰囲気为背景にしたときにより際立つ。この章では、同時代の亡命作家との比較を通して、ナボコフの世界観の独自性を明らかにすることを試みる。

比較の手段として用いるのは、写真というモチーフの扱いである。過去の一瞬を焼き付ける写真は、記憶と密接に結びついたメディアであり、記憶を重要なテーマとする亡命文学を扱うにあたって、写真のモチーフを分析することは、すなわち、記憶に対する考えを明らかにすることにつながる。分析の対象とするのは、常に記憶を内に抱える亡命者に特有のヴィジョンを二重写しの写真の比喻を用いて表したホダセーヴィッチの「ソレントの写真」、失われた過去のロシアの美を追求したブーニンの自伝的作品「アルセーニエフの生涯」と、ナボコフの初期の詩「スナップ写真」および短編「ベルリン案内」である。

ノスタルジックな回想にふけて現在の生の中に価値を見いだそうとしない悲観的な態度を否定したナボコフは、写真をノスタルジーや記憶のロシアと結びつけるのではなく、写真によって促される「時間をさかのぼる」行為を通して現実の見失われがちな価値を見だし、保存することを芸術的創造の意義とした。

第3章

『マーシェンカ』の中でエピソードとして描かれたエキストラ体験を、当時の回想などを参考にしながら、実際の亡命者がおかれた当時の状況に即して検証しなおす。その上で、エキストラや映画撮影のシーンが描かれた他の初期作品(詩「キネマトグラフ」および戯曲『ソ連から来た男』)を分析し、単なるエピソードとしてあまり重用視されることがないエキストラ体験がナボコフの世界観に落とした影について考察する。

自身の運命についての観察や、エキストラ体験によって、ナボコフは、作家の仕事とは、「運命によって書かれた人生という物語」の内部で文学作品というもうひとつの虚構物語を作ることだと認識する(短編『乗客』)。その結果として書かれた『マーシェンカ』につづく長編二作目『キング・クイーン・ジャック』や『暗箱』は、映画的な世界を模したものである。

第4章

人間の生(『キング・クイーン・ジャック』)や誤って認識された世界(『暗箱』)は映画の比喩において語られる。ロシア語作品の中期に書かれた『絶望』のヘルマン、『密偵』のスムーロフはいずれも、現実を映画として拒否し、自分にとってより都合の良い世界を想像力によって生み出そうとして破滅する。自我に囚われた人間の認識は、レンズを通して見た世界と同じように、ゆがみや視野の限界を運命付けられているからである。自我の牢獄の外に広がる真実の世界に至るためには、此岸と彼岸の境界を踏み越えなくてはならない。本論第2章で扱った初期の作品において、別々の問題として語られた二つの境界(生死の境、虚実の境)は、『密偵』においては、重なりあうものとして描かれ、スムーロフは自殺したと思いつくことによって、映画の観客のように外側から世界を眺める視点を得ようとする。(幽霊の視点=映画の視点)

戯曲「事件」を題材に、虚構と現実の壁の問題を、演劇の第四の壁との関係で考える。ナボコフにとって、虚構と現実の間の境界は、生と死を隔てる壁と同じく、「一方からしか見ることができない」という約束事は絶対的なものだった。虚構世界がスクリーン上に写った映像として提示される映画とは異なり、演劇においては、客席と舞台が同じ空間上に存在し、両者を隔てる「第四の壁」は、あくまでも約束事としてそこにあるだけである。ナボコフは、演劇空間における約束事である「第四の壁」を意識化させるため、芝居の途中で客席と舞台の間に透明な幕を下ろす。この幕は、「第四の壁」を目に見えるものとして表すものであると同時に、彼岸と此岸を隔てる目に見えない壁を表すものでもある。愛のさめた夫婦の間に暖かい気持ちが甦ったつかの間のひとときに、二人をこの幕の外に出させることにより、ナボコフは、現世と見えない壁で接する彼岸という愛や善の領域の存在を表現した。

第5章

ナチスドイツが勢力を強めていた1937年に書かれた『断頭台への招待』は、「互いに透明な」没個性の大衆の中で一人自由な個性を備えた主人公シンシナトウスが、その個性ゆえに有罪となって死刑を宣告され、牢に入れられる物語である。本章では、シンシナトウスが閉じ込められた牢獄(камера)を「カメラ」と読み換え、映像という

複製技術と全体主義の時代に書かれたこの作品を「見ること」と「見られること」の関係において考える。

「カメラ」に捕えられた映像の世界を描いた『断頭台への招待』には様々な写真が使われている。それらは1．報道写真：大衆の一方的な視線を促す 2．古い雑誌の挿絵写真：過去を保存し郷愁によって事物を美化する 3．少女エミイの写真を使ったコラージュ写真：映像に対して鑑賞者がもつ“偽りの所有形式”(ソクタグ)である。一方、シンシナトゥスが読む流行の前衛作家の小説の文体は「カメラがとらえるような描写」と特徴付けられているが、それに対する評価は否定的なものである。写真や映画に対するそれらの記述を整理し、ナボコフが映像の時代における真の創造行為とはどういうもの捉えていたのかを考察する。