

虚構という監獄のなかで

—V. ナボコフの『断頭台への招待』をめぐる—

杉 本 一 直

1 はじめに

亡命ロシア人がヨーロッパで出版していた雑誌「現代雑記」にナボコフの『断頭台への招待』が掲載されたのは、1935年から1936年にかけてのことであった。⁽¹⁾ このあと1937年に、ナチスによる迫害を恐れたナボコフは14年間暮らしたベルリンを去り、パリへ移住している。ボルシェヴィズムとナチズムというふたつの暴力的な専制政治を身をもって経験した当時の亡命ロシア人たちの目に、『断頭台への招待』が専制国家や全体主義を風刺し批判する作品として映ったのは、言ってみれば当然のことであった。それというのも、この作品は架空の全体主義国家を舞台とし、主人公は精神的な異端児であるという理由だけで逮捕され、処刑されてしまうからだ。実際、当時の書評はそうした観点から述べられたものが多かった。

だが、そんななかでも、ナボコフのそれまでの作品のよき理解者であった P. ビツィリヤホダセーヴィチは、純粹に言語芸術として『断頭台への招待』を評価した。ビツィリヤは、ナボコフの作品の特異な文体について指摘したあと次のように述べている。「どれでもよいからナボコフの小説を最後まで読み通してみれば、とくに『断頭台への招待』の場合は、不意に、妄想と現実がいわば裏返しになっていることに気づくはずだ。〈現実〉を〈妄想〉として、〈妄想〉を〈事実〉として知覚し始めるであろう。こうして「言葉の仕掛け」は、陳腐な〈現実〉の裏に隠されたなんらかの事実を再構築する役目を果たしているのだ」。⁽²⁾ またホダーセヴィチは、この小説のなかの出来事は「さまざまな仕掛けや映像に満ちあふれた創作的な意識が、あるいは創作的な妄想が織りなす劇」⁽³⁾ と述べている。妄想が単なる妄想に終わらず、文学的な仕掛けを伴って「現実」を超えた「事実」へと変容していくという、ナボコフの文学のひとつの特質をビツィリヤとホダセーヴィチは『断頭台への招待』のなかに見抜いていたのである。

1958年に『ロリータ』がアメリカで出版されてベストセラーとなり、その翌年の1959年、息子のドミートリイはナボコフ自身の協力を得て『断頭台への招

待』を英訳し、アメリカで出版した。おそらく、文体の面でも物語の面でもかなり刺激的であった『ロリータ』とはあまりに作風が違っていたせいもあっただろうが、この英訳版に対するアメリカ人たちの書評はあまり好意的なものではなかった。「現実味に欠ける作品」、あるいは「あいまいすぎる」といった意見が多く書かれ、たとえば英文学者 P. ピクレルは、この作品はナボコフが「フィクション創作の実践家ではなく理論家である」ことを示すものだとしたあと、「おそらく、シュールレアリスムの小説という形容が『断頭台への招待』にはもっともふさわしいであろう。心理面をのぞけば、その事柄が起りそうなことなのかどうかということ (probability) にたいしてこの作品はまったく無頓着である」と述べている。⁽⁴⁾

1923年から1937年までのベルリン時代にナボコフがロシア語で書いた小説の英訳は、今述べた1959年の『断頭台への招待』にはじまり、1963年の『賜物』、1964年の『ルージン・ディフェンス』、1966年の『絶望』と『目』、1968年の『キング、クィーン、そしてジャック』、1970年の『マーシェンカ』と続き、1971年の『青春』をもって完成する。こうしてベルリン時代の作品の全貌が次第に英語圏に紹介されていく過程で、A. アップル、J. ベイダー、B. ジョンソン、E. パイファーなど、いわば英語圏のナボコフのよき理解者たちによってようやく『断頭台への招待』も正当な評価を受けるようになっていった。アップルは、この作品においてナボコフは警察国家のばかげた論理を「外部から独立した精神にたいするすばらしい究極のメタファーへと発展させ、そうすることによって、政治ではなく人間の意識を作品の主題にした」と述べている。⁽⁵⁾ ジョンソンは、この作品は「言語と芸術、そして文学そのものについて」書かれたものだと述べ、⁽⁶⁾ また、パイファーは、「技法上の策略によって監獄そのものの現実性を信用のおけないものにすることで、ナボコフは主人公シンシナトゥスの葛藤を社会的現実のなかではなく精神 (psyche) の内側に閉じこめることに成功している」と述べている。⁽⁷⁾ 人間の意識、もっと言えば芸術家の意識を描いた作品、あるいは、文学や言語そのものを主題にした作品、というのが彼らの見解であり、監獄と囚人という舞台はそうした主題を構築する装置であり、メタファーであると彼らはみなしている。

これまでのこうした批評のなかには『断頭台への招待』の主題をかなり正確にとらえているものもあるが、残念ながら作品の文体について詳しく論じたものはない。この論文では、これまでの批評を参考にしつつ、さらに文体も含めて『断頭台への招待』を論じていくことにする。

2 虚構という監獄

『断頭台への招待』には大きな主題がふたつある。ひとつは作品そのものが持つ強い虚構性とその虚構性にたいする主人公の意識であり、もうひとつは言語表現にたいする主人公の執着である。これらの主題と作品の文体とがどのように関連しあっているかを見ていこう。まず最初に、この作品が誇示している虚構性と抽象性についていくつかの例をあげながら論じていく。

『断頭台への招待』は、主人公シンシナトゥスが死刑の宣告を受けてから処刑されるまでの19日間の独房生活を描いたものであり、こうした題材の作品の場合、読者の関心はおそらく主人公の罪状についての詳細に向かっていくものと思われる。ところが『断頭台への招待』の場合、本来なら作品の核となるべき主人公の罪は、たとえばつぎの例のようにひじょうにあいまいにしか言及されていない。

もっとも恐ろしい罪，奇妙で口にするのもはばかれるグノーシス派的な下劣な行為のせいで告発されたのだから，「不可入性」，「不透明性」，「閉塞性」といったようなまわりくどい表現を使わざるをえなかった。〔80〕⁽⁸⁾

彼は他人の視線に自分の視線を合わせることができず，うっかりしていると，相手に奇妙な印象を与えてしまった。まるで互いに透明なこの人間世界における唯一の不透明な邪魔者であるかのように。〔36〕

作品全体を読み通してみても、ただ主人公がほかの人々とは違う特別な存在なのだということが抽象的な表現で繰り返し主張されているだけで、具体的な行為の説明に発展することがまったくない。その点では、読者は主人公にたいする共感や非難などの感情をいまだ契機を奪われているとも言え、読者に唯一許されているのは、理由ははっきりしないが主人公が囚人であるという設定そのものにたいするまったく素朴な同情だけである。こうして、監獄と囚人という設定はほとんど必然性のない舞台装置へと格下げされてしまう。

「透明」な社会のなかの「不透明」な異端児という点では、たとえばザミャーチンの『われら』で描かれる架空の全体主義国家が連想されるが、『断頭台への招待』と比較すれば、メタファーを駆使したザミャーチンの特異な作品でさえひじょうに具体的で、ディテールに富んだ明快なものに思われてくる。実際、『断頭台への招待』の監獄という舞台の背景となる「時代」や「国家」に

についても、読者は具体的なイメージを持つことがほとんどできない。時代について何箇所か暗示する言葉が現れるが、次に挙げる例のように、ただ漠然と時代設定が未来なのだとわかる程度の表現でしかない。

この地方ではそう呼ばれているのだが、ふたり乗りのぜんまい仕掛けの「小時計」が水を撒かれたばかりの道をカチッ、カチッと音をたてて通り過ぎる（これらは昔の自動車の墮落した末裔ではないだろうか、あの見事な金属塗料を塗った流線型の自動車の……だが、なぜぼくはそんなことを考えるのだろうか？……）[81]

カッコ内の文が自動車が滅びたあとの時代を暗示しているわけだが、おそらくこの文が作品のなかでもっとも具体的(?)に時代を示した箇所であり、「時代」という点でもまたもやこの作品は読者にたいして虚構を受容しにくくさせている。さらに、監獄という舞台の空間的な背景もやはりひじょうに抽象的で、名前も明らかにされないひとつの町があるということだけは確かなのだが、それがどこの国の町なのか、あるいはそもそも国というものが存在するのかどうかも定かではない。

つまり、『断頭台への招待』の場合、ここに監獄があり、囚人がひとりいて、何日かあとに処刑される予定だという最少限の設定があるだけで、読者がディテールを知ることができないというよりも、そもそも初めからディテールなど存在しないのだと言ってもさしつかえないだろう。先ほど述べたように、主人公が監獄の外側でどんな罪を犯したためにここにいるのかという因果関係による外部との結びつきを稀薄にし、さらに時代的、地理的な外部を抽象化することによって、ナボコフは虚構の存在基盤そのものにまるで独房ののような閉塞性を与えようとしたのだと思われる。それゆえ、作品の舞台である監獄という空間は虚構そのもののメタファーだとも言える。閉塞的な虚構という点で、『断頭台への招待』は S. ベケットの戯曲や小説と似ている。ベケットの作品もやはり、時間的にも空間的にも外部への広がりをもほとんど持たないものが多く、主人公の身体も意識も、そぎ落とされた狭い「虚構という監獄」のなかに囚われているからだ。

3 虚構の格下げ

こうした虚構の設定のしかたは、虚構にみずから虚構であることを主張させ

る。そして『断頭台への招待』において、そうした虚構性をさらに強調しているのが演劇の要素である。M. リリーは「この作品のなかの現実とは、最終的には無に帰してしまふ舞台装置なのだ」と言い、⁽⁹⁾パイファーは「あらゆる点からして、この小説の舞台装置は一種の演劇的な『策略 (trick)』である」と言っているが⁽¹⁰⁾、たしかに作品のなかの事象のすべてが「かりそめの」とか「芝居じみた」といった形容をぶらさげているような印象を受ける。たとえば、主人公以外の登場人物が描写される時、「メーキャップ」、「かつら」、「つけ髭」、「仮面」といった言葉が繰り返し使われる。「弁護士と検事はふたりとも扮装を凝らしていて、まったくそっくりに見えた [34]」、「どちらが監獄長でどちらが弁護士なのかほとんど見わけがつかなかつた。ふたりとも気味の悪いほどやつれ、顔色も青白く、粗末な灰色のワイシャツ姿で、よれよれの靴をはき、メーキャップもせず、詰め物もかつらもつけていなかつたからだ [202]」、「ガーゼの口当てつきの犬の仮面を被つた、名前のないもうひとりの歩哨が立つた [28]」といった具合である。このように、登場人物たちがいる虚構の空間は文字通り「舞台」であり、そこでは彼らは生身の人間としての実体を奪われ、作られた外面的特性によってかりそめの生命を与えられているにすぎない。

さらに語り手も、作品の持つ強い虚構性を包み隠そうとはせず、たとえば次に挙げる文のように、逆にそれを強調するような言葉使いをすることがある。

いい加減に捏造されたこの部屋の限られた空間を動き回るとき、シンシナトゥスはまるで空中の光の割れ目を通り抜けて、何の苦勞もなくやすやすと、目に見えない舞台裏に忍び込もうとするかのように歩くのだった。[124]

語り手は、読者から見ればいわば虚構の入り口において、もっとも基本的な虚構の存在基盤となっているわけだが、語り手が「いい加減に捏造されたこの部屋」、「舞台裏」などの言葉を使うことによって虚構性はますます根もとまで露出されることになる。

これまで見てきたような側面は、「虚構の格下げ」というふうにも言えるだろう。それは、たとえば映画のセット撮影で言えば、セットだと思わせないような、あるいはセットであることを忘れさせるような撮り方ではなく、逆に、F. フェリーニの作品のようにセットであることを強調し、限られたセットの空間のまわりには何もないのだということをわざと観客に意識させるような撮

り方に似ている。つまり、現実に近いものへと虚構を格上げするのではなく、その逆の方向に格下げするということである。

4 主人公の言葉

読者に向かって虚構性を誇示していることが『断頭台への招待』の特徴のひとつだが、さらに、主人公が自分のいる世界の虚構性を意識していることがこの作品のもうひとつの特徴となっている。たとえば、面会に訪れた母親にシンシナトゥスは次のように語る。

ぼくにはすっかりわかっているのですよ、ほかのすべての人々や事物とおなじように、あなたが滑稽な芝居を演じていることが。〈中略〉なぜあなたのレインコートは濡れているのに靴は乾いているのですか。少し不注意じゃありませんか。小道具係に伝えておいて下さい。〔133〕

また、処刑の日の朝、シンシナトゥスは死刑執行人にたいして3分間だけひとりになる時間を与えてほしいと要求し、次のように語る。

そのあとは仕方がない。あなたたちのばかげた台本のなかのわたしの役を最後まで演じてあげましょう。〔204〕

「小道具係」、「台本」などの言葉は先ほど述べた演劇の要素との関連を見せており、主人公は自分の周囲の出来事をすべて「芝居」として冷やかな視線で眺めようとする。だが、こうした醒めた心の状態とは別に、主人公は死刑囚という自分の役柄にたいする恐怖をつねに持っている。

幻覚の仮面劇はすべて自分自身の頭のなかで演じられているにすぎないことをじゅうぶん承知しているのに、どうしてもその幻覚と対抗してしまう人のように、シンシナトゥスは本当は自分の覚醒状態を喜ぶべきだと知っていたにもかかわらず、いたずらに恐怖と言葉を交わしてそれを説き伏せようとするのだった。〔208〕

こうして主人公は覚醒状態と恐怖との狭間に置かれ、ベイダーの言葉をかりれば、「俳優のように、自分の役への没頭と、その仮のパーソナリティーから

の離脱との両方を体現して」いると言える。⁽⁴⁾

また、シンシナトゥスは「もしこれが嘘の世界にすぎないとしたら、もし人間の顔のように見える布きれの作りものにすぎないとしたら」という言い方もしている。これも、自分が何者かによって作られた世界のなかで、何者かによって役を演じさせられているのではないかという意識であり、こうした主題は1930年に書かれた『ルージン・ディフェンス』にはじまり、『ロリータ』(1955)や『青白い炎』(1969)にいたるまで、ナボコフの作品には繰り返し現れてくる。そして『断頭台への招待』の場合、この主題は、作られた世界から抜け出すという脱獄のテーマと結びついてくる。

脱獄のテーマはこの作品のなかでさまざまな形をとって現れるが、それは文字通りの物理的な脱獄にとどまらず、かなり抽象的な形へと発展している。シンシナトゥスは、「ここ」と「そこ」を対比させながら、自分が本来いるべき場所を模索する。

おそるべき〈ここ〉、うめく心が容赦なく幽閉されている暗い監獄……[98]

〈そこ〉では、あらゆるものが魔法のような明瞭さや完全なる善の素朴さによって人を印象づけるのだ。[100]

ぼくの魂はその本来の領域でいともものびやかにふくらむのだ。[99]

ぼくの夢の世界は存在する、存在しなければならない。それというのも、この不体裁な原稿のもとになっているものは存在するに違いないのだから。[99]

「そこ」、「その本来の領域」、「ぼくの夢の世界」などの言葉で主人公が表現しようとしている場所は、最後の引用文が暗示しているように「言葉」によって形造られる場所であり、次にあげる主人公による文章はそのことをはっきりと示している。

ありふれた言葉を隣の言葉に反映させ、その過程で隣の言葉を新鮮にし、一行全体にあざやかな真珠の光沢を持たせること。このような言葉の近接関係の特質に気づいてはいるものの、ぼくはやはりそれを実現できないでいる。だが、それこそがぼくにはどうしても必要なのだ。「今」そして「ここ」と

は離れたぼくの課題のために。[98]

ああ、これほど長い時間が残されていたことがわかっていさえしたら、ぼくは仕事に着手して、論理的なつながりを持つ概念という道筋に従って少しずつやり遂げ、完成したにしろ、ぼくの魂は言葉の建造物で取り囲まれていたにしろ。[200]

3人称小説の主人公はつねに語り手によって「語られ」、いわば他者の言葉のなかに住んでいるわけだが、『断頭台への招待』の主人公はみずから「語る」ことで他者の言葉から抜け出し、自分の言葉が形造る世界のなかに移り住もうとする。主人公が語るこれらの言葉は、彼が実際に紙に書きついたり、ひとり言として声に出して語られたり、内的独白の形でテキストに現れたりし、作品のテキストのかなりの部分が主人公の言葉によって占められることになる。こうして、監獄から、さらには作られた虚構の世界から抜け出すというテーマは「言語表現」のテーマと結びつく。ナボコフの主人公たちは、それまでの作品でも、記憶への執着、ゲームへの執着、あるいは自分自身のアイデンティティから抜け出すことへの執着など、かなり抽象的な精神的執着を与えられてきたが、『断頭台への招待』ではじめて「言語表現への執着」が主人公に与えられた。別の言い方をすれば、抽象的執着を完遂するための「手段」として、あるいは「場」として、はじめて主人公に言語表現が与えられたと言ってもよい。このあと、作家を主人公とした『賜物』(1937)を経て、『セバスチャン・ナイトの真実の生涯』(1941)以降はナボコフの作品が1人称小説中心になっていくことを考えてみると、『断頭台への招待』はナボコフの創作活動全体のなかで重要な転換期となったと言えよう。

5 文体という環境

さて、文体のレベルに降りていくことにしよう。まず最初に述べておかなければならないのは、『断頭台への招待』を含めて、ロシア語で書かれたナボコフのベルリン時代の3人称小説では、はっきりと人格化された語り手が存在しないということである。いわば「機能としての語り手」が地の文を語っているのだが、これらの作品における描写の視点の大部分は主人公の視点を体現している。このような文体においては、必然的に、1人称に基づいた主人公の内的独白が使われやすく、『断頭台への招待』のテキストにもかなりひんぱんに内

的独白が現れる。その結果、地の文にある種のあいまいさが生じることになる。たとえば、主人公を指示する1人称や3人称がまったく使われずに主人公の思考が描出されるとき、それが内的独白なのか、それとも語り手が間接話法的に述べているのかがわかりにくくなり、そこに1人称が隠されているのか3人称が隠されているのかが問題になる。たとえば第6章の冒頭の段落をロシア語の原文とドミートリイによる英訳で比較してもらいたい。

Что это было — сквозь все страшное, ночное, неповоротливое, — что это было такое? Последним отодвинулось оно, нехотя уступая грузным, огромным возам сна, и вот сейчас первым выбежало, — такое приятное, приятное, — растущее, ясное, обливающее горячим сердце: Марфинька нынче придет! [75]

What was it — through everything terrible, nocturnal, unwieldy — what was that thing? It had been last to move aside, reluctantly yielding to the huge, heavy wagons of sleep, and now it was first to hurry back — so very pleasant — swelling, growing more distinct, suffusing his heart with warmth: Marthe is coming today! ⁽¹²⁾

内容から判断してこの段落が主人公の思考の流れであることは確かだが、ロシア語の原文では「シンシナトゥス」「彼」「私」などの人称は使われておらず、章の冒頭の段落なので前の文章とのつながりから類推することができないため、内的独白なのか間接話法的な描写なのかは明確でない。だが英訳版を見ると、原文では「心(сердце)」となっているのを「彼の心(his heart)」と訳し、この段落の文章が間接話法的な描出であることを明確にしようとしている。英訳版では、ほかの箇所でもこれと似た訳し方をしている場合が多く、たとえば原文では「わたしたち」というあいまいな人称代名詞が使われているところを敢えて「彼」に変えて明確な間接話法に仕立て上げている箇所もある。いずれにせよ、訳者がある種の「明確化」を通して意識せざるをえないほど、『断頭台への招待』の原文はあいまいさははらんでいて、それが文体の大きな特徴でもあり、また魅力でもある。次に、内的独白が一見それとはわからない形で使われている例を挙げておく。

……そして長いこと(ロディオンは一訳者)シンシナトゥスの独房の鍵を開

けることができないでいたが、扉に向かって効き目のあるロシア式の悪態をつき、やっとうまく鍵を開けたのだった。

すべてが静まり返った。すべてがいつも通りであった。

「いや、すべてではない、明日はきみがやって来るのだから」先ほどの卒倒のせいでまだからだを震わせながら、シンシナトゥスが声に出して言った。[69]

「すべてが静まり返った。すべてがいつも通りであった」という地の文だが、前の文とのつながりから判断すれば、単なる語り手の場面描写に見えるが、後ろの「いや、すべてではない」という主人公の言葉が呼応する形になっている。そして、主人公の言葉にたいしてわざわざ「声に出して」と但し書きがあることから、「すべてが……」の地の文は主人公の「声に出さない」内的独白だと考えられる。このように主人公の思考が地の文に忍び込んでいるにもかかわらず、それを明確に示す指標を隠したり、遅らせたりする場合が多い。次に、主人公の想像が地の文に侵入している例を挙げよう。

シンシナトゥスはその涙を手にとって味わってみた。それは塩辛くも甘くもなかった。ただのなまぬるい水にすぎなかった。だがシンシナトゥスは実際にはそうしなかった。[194]

シンシナトゥスは全速力で壁に激突した。ところが、ほんもののシンシナトゥスは床の上にくずくまっているだけだった。[189]

いわば「もうひとりのシンシナトゥス」という分身を通して主人公の想像が映像化されているわけだが、それが想像にすぎないことは後で知らされるため、読者は一瞬のあいだ欺かれる。次の文章では、現実の行為の描写のなかに想像の映像が入り込んでくる。

「何という誤解だろう」シンシナトゥスはそう言って、いきなり笑い出した。彼は立ち上って室内着や帽子やスリッパを脱いだ。ズボンやリンネルのシャツも脱いだ。かつらをはずすように頭を取りはずした。ズボン吊りをはずすように鎖骨を取りはずした。[44-45]

このあとに続く一連の文章は、「実際には……であった」などの表現が使わ

れないまま「シンシナトゥスは脱ぎ捨てたものをすべて即座に身につけた」という言葉で締めくくられているため、いわば文体が想像と現実を等価に扱っていることになり、主人公の想像はテキストの上で「現実化」されている。3人称に基づく地の文が主人公の想像を現実化して描出する現象がたびたび起こるなら、地の文の持つ客観性は失われ、主人公の主観に支配されていく。こうしてシンシナトゥスの思考や想像は、1人称に基づく自分の言葉だけではなく3人称に基づく語り手の言葉にも作用し、作品のテキスト全体を浸蝕してしまう潜在能力さえ持っている。3人称小説におけるこのような実験的な文体は、次作『賜物』においてさらに大胆に、徹底的に追求されている。(『賜物』の文体については別稿を参照していただきたい。)^[13]

虚構という監獄が『断頭台への招待』の主人公の第1の環境だとすれば、思考や想像が侵入しやすいこうした特殊な文体は主人公の第2の環境だと言える。そしてこのあと述べるように、主人公は文体という環境を通して、第1の環境である虚構という舞台を崩壊させていく。

6 主人公の死

『断頭台への招待』の文体について、ビツィリが的確なコメントをしている。

シーリン（ナボコフ—訳者）の場合、技法的な大胆さは文体と関連していて、彼の文体においてはわれわれの全く予期しないところに幻想や想像の描写が忍び込んでいる。たとえば『断頭台への招待』のように、このような現象がひんぱんに起こる作品でも、読者はそれを予期することはできないはずだ。それというのも、幻想の描写へと移行するときも、語りの口調はまったく変わらず、本来ならごく普通の描写に使われるような、控え目で穏やかな口調がわざと使われているからだ。^[14]

このビツィリの文章と、『断頭台への招待』のなかで語り手がシンシナトゥスの存在形態について述べた次の文章とは奇妙な類似を見せている。

まるで彼という存在の半分が、いつの間にか別の次元へと入り込んでいるようなありさまなのだ。それはちょうど、複雑に入り組んだ木の茂みに日陰の部分と明るい光の当たった部分とが混ざっているとき、ちらちらと明滅する光の部分への移行がどこから始まっているのか識別できないのと似ている。

[123-124]

「複雑に入り組んだ木の茂み」は、この作品の奇異な文体のすばらしいメタファーとなっている。上のふたつの文章を合せて読むなら、文体の形態と主人公の存在形態が一致することになる。主人公の想像が地の文にやすやすと侵入するとき、主人公はテキストが現出させる虚構の空間からテキスト上の言語表現のレベルへ、つまり「別の次元」へと入り込んでいく。文体がまさに「環境」として主人公の存在を左右していると言えるだろう。これと似たことをナボコフは『ベンド・シニスター』の語り手に言わせている。「彼（主人公「クルーグ」一訳者）の人生のまさに最後の一周は幸せなものだった。そして、死とは文体の問題にほかならないことが彼にとって明らかとなったのだ」という言葉である。⁴⁵「死とは文体の問題にほかならない」というこの言葉は『断頭台への招待』の主人公の死にたいしても示唆を与えてくれる。

作品の最後の第20章でシンシナトゥスが処刑台に向かうとき、突然、虚構の舞台が崩壊しはじめる。「しっくい天井から落ちはじめた」、「もはや必要なくなった独房はまさしく崩壊寸前だった [206]」。これもやはり主人公の想像が地の文に侵入し、映像化されていると読む以外ないが、こうした想像力は「ある種の全体的な不安定性とか、目に見えるすべての物質の欠陥を暴露する覚醒状態 [208]」によって動機づけられている。この覚醒状態は、処刑台の上でまさに首が切れようとする瞬間に決定的なものとなる。処刑執行人が斧を振りおろしはじめたときのこと、「シンシナトゥスは数をかぞえていたのだが、もうひとりのシンシナトゥスは消え去っていくその余計な声に耳を澄ましながらすでにかぞえるのをやめていた。〈中略〉彼は考えた。ぼくはなぜここにいるのだろう。ぼくはなぜこんなふうに横になっているのだろう [217]」。こうして「もうひとりのシンシナトゥス」は処刑台を降り、舞台の崩壊は速度を増す。そして小説最後の段落。

広場にはほとんど何も残っていなかった。断頭台はもうずっと前に、赤味がかったほこりをもうもうと立てて崩れてしまった。最後に急いで通り過ぎたのは、黒いショールを羽織った女性だったが、彼女は赤ん坊みたいに小さくなった処刑執行人を腕にかかえていた。〈中略〉すべてがぼらぼらになりつつあった。すべてが落下しつつあった。ほこり、ぼろ、色を塗った木の切れ端、ボール紙のレンガ、ポスター。これらのものをつむじ風が拾い上げ、

回転させていた。萎びた薄闇が飛んでいた。そして、ほこりや、落下する物体や、風ではためく布の背景画のなかをシンシナトゥスはまっすぐに歩いていった。彼の進む方向には、その声から判断すると、彼と似た人々が立っていた。〔217-218〕

「ボール紙のレンガ」「布の背景画」などの言葉は、この虚構の舞台が文字通り「作りものの舞台」にすぎなかったことを暴露する。「もうひとりのシンシナトゥス」が現れた時点で地の文は主人公の想像の描写へと移行したわけだが、想像の描写がいままでになく長引き、虚構の舞台が完全に破壊されたまま小説は終わっている。つまり、テキストが読者に残した最終的な「現実」は、主人公の想像力である。虚構の外に存在するわれわれ読者は虚構に入り込むために想像力を必要とするが、それとは逆に、「虚構という監獄」の内側に囚われてしまった主人公は、虚構が作りものにすぎないという覚醒状態を得るために想像力を必要とし、想像力によってのみ他者の虚構から自分自身の「現実」へ帰還できる。『断頭台への招待』は、本来は虚構に定住するはずの主人公を虚構の舞台とは別の次元に設定することによって、主人公と虚構とのあいだにこうした動的な関係を持たせているのである。もちろん、主人公もまたひとつの虚構的な事象であり、そうした意味では、この作品の虚構は二重化されていると言える。

「4 主人公の言葉」の章で述べたように、シンシナトゥスは「虚構という監獄」を抜け出すために自分の言葉による表現の領域へと向かったが、さらに他者の言葉の領域である地の文に侵入することで、他者の言葉と自分の言葉との境界線を無効にし、その結果「虚構という監獄」を破壊していく。こうしたプロセスが『断頭台への招待』の「物語」なのである。ナボコフはこの作品で、3人称小説の主人公に作者が与えざるをえない「虚構」という事象を閉塞的な「監獄」の形で提示し、文体を通してその「監獄」を崩壊させてしまうという、いわば「虚構と文体が演じる見世物」を作り上げたのだと言えよう。

註(1) *Современные записки*. Париж, № 58-60 (1935-36).

(2) Bitsilli, P.M.. *V. Nabokov's Invitation to a Beheading and The Eye*. (trans. D. Barton Johnson) *A Book of Things About Vladimir Nabokov*, ed. C. Proffer, Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1974, pp. 63-9.

- (3) Khodasevich, Vladislav. On Sirin. (trans. M. Walker) *Triquarterly*, no. 17 (Winter 1970), pp. 99-100.
- (4) Pickrel, Paul. Review of *Invitation to a Beheading*. Harper's Magazine, November 1959, pp. 104-6.
- (5) Interview conducted by Alfred Appel. Vladimir Nabokov, *Strong Opinions*, Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1973, p. 66.
- (6) Jonson, D. Barton. The Alpha and Omega of Nabokov's Prison House of Language. *Russian Literature*, 6, 1978, p. 362.
- (7) Pifer, Ellen. *Nabokov and the Novel*. London: Harvard Univ. Press, 1980, p. 54.
- (8) 『断頭台への招待』の引用文はすべて次の版を使い、引用文末尾の括弧内の数字はこの版の該当ページを示す。
Набоков, В. В.. Приглашение на казнь.
Ann. Arbor, Mich.: Ardis, 1979.
- (9) Lilly, Mark. Nabokov; Homo Ludens. *Vladimir Nabokov: A Tribute*, ed. P. Quennell, London: Weidenfeld and Nicolson, 1979, p. 95.
- (10) *Nabokov and the Novel*, p. 57.
- (11) Bader, Julia. *Crysal Land*. Univ. of California Press, 1972, pp. 150-51.
- (12) Nabokov, Vladimir. *Invitation to a Beheading*. (trans. Dmitri Nabokov) New York: Vintage International, 1989, p. 68.
- (13) 「モノローグのなかの幻影——ナボコフの『賜物』をめぐる」。早稲田大学大学院文学研究科『文学研究科紀要 別冊第15集』, 1988年。
- (14) *A Book of Things About Vladimir Nabokov*, pp. 66-7.
- (15) Nabokov, Vladimir. *Bend Sinister*. Penguin Books, 1974, p. 200.

Kept in Prison, Kept in Fiction

—A Study on V. Nabokov's *Invitation to a Beheading*—

Kazunao SUGIMOTO

Reading Nabokov's *Invitation to a Beheading* (1937), we can find two features which makes the novel seem different from the ordinary novels based on the third person. The first feature is distinctive way of presenting a fiction to the reader, while the second is bold devices of style. The interaction of these two features brings a strange ending of the story. Let's follow the process.

The protagonist, Cincinnatus, is a prisoner to be executed, whose crime is unknown to the reader, or, rather, he hasn't committed any crime at all.

That means a prison and a prisoner are lying here just as a fictional setting, and the details of the crime haven't been created. In the same way, the setting as to time and space of this story remains obscure enough for the reader to find that beyond the stage of a prison there exists nothing concrete. Thus the protagonist is forced to stand in the simplest, minimum setting, which reminds us the plays of Beckett. Such extreme fictiousness of this work is reinforced by the element of play. The characters always appear with makeup, with wings and padding, and so on.

And we notice the more interesting fact that Cincinnatus himself recognizes such fictiousness or such element of play, as is illustrated in his words, such as "I'll act to the end my role in your idiotic play". Like an actor, Cincinnatus belongs to the fiction just partly or temporarily. In this respect the fiction of this novel is presented on two levels, saying, on the level of the protagonist and on the level of the fictious stage. This is the first feature of *Invitation to a Beheading*.

Half of Cincinnatus thus takes part in the "play", while the other half is absorbed in thinking and writing down his thoughts, so that Cincinnatus's words, in the form of the first person sentences, occupy a considerable part of the text. Furthermore, Cincinnatus's thinking and imagination creep in the third person sentences of narration. In some cases, the narration describes the visions which Cincinnatus's imagination produces as if they were actually going on on the fictional stage, for they are described in a deliberately "low-keyed", calm tone, such as that in which one narrates customarily the commonplace. And that prevents us from knowing imaginary visions from actual matters. These stylistic devices, where the elements of fantasy and actuality are intentionally mixed, turn out to be the second feature of this novel.

When Cincinnatus's fantasy creeps in the narration this way, the order and objectivity on the fictional stage may break down. We can see such breakdowns from time to time in the course of the novel, but they boldly appear especially in the last chapter. While Cincinnatus daydreams on the way to the beheading platform, the fictional stage is pulled down little by little, which means, of course, narration describes Cincinnatus's daydream as if it were real. And finally, on the platform, Cincinnatus's daydream completely controls narration, so that the whole fictional stage collapses into dust.

In this work Nabokov presents a fiction as a readily broken set like that of a western film beyond which there is nothing but a wilderness, and after that he pulls down this fiction with stylistic devices. So I dare say the real story of *Invitation to a Beheading* is performed by style and bare fictiousness.