

ナボコフ生誕 100 年記念

描かれた「第四の壁」

— ナボコフの戯曲『事件』 —

毛利 公 美

1. 序論

1899 年という世紀の狭間に生まれたナボコフが成長したのは、シンボリズムの「終末」がすでに過ぎ去り、革命のうねりの中、芸術の分野でもまた「芸術の革命」の嵐が激しく吹き荒れる時代だった。ナボコフの作品は、創作の過程や手法を露呈させ、作品の虚構性を暴露することによって唯一絶対の現実像を否定する。現実と虚構のあいまいな関係をめぐる彼の考えは、映画という新しいジャンルの発展や演劇の分野におけるさまざまな実験など、20 世紀のさまざまな芸術の動きに影響されながらはぐくまれてきた。

20 世紀の演劇や映画とナボコフの関係については、今までにも何人かの研究者が論じている。たとえばアレクサンドロフは、エヴレイノフがナボコフに与えた影響を指摘している。¹ また、20 世紀初頭の芸術全般に大きな影響を与えたコメディ・デラルテとナボコフとの関連について論じたものとしては、コメディ・デラルテをキーワードに 20 世紀芸術全般を論じたグリーンとスワンの著作² や、『キング・クイーン・ジャック』を扱ったマーケルの論考³ が挙げられる。さらに、センデローヴィチとシュワルツは、『断頭台への招待』を中心に、ナボコフの作品の中に見られる、ペトルーシュカなど様々な民衆芸能のモチーフについて、ナボコフ自身が縁日で見聞きした昔ながらの伝統芸能と、それらが 20 世紀初頭の芸術のなかでとった形の両方を詳細に論じている。⁴ ナボコフと映画の関わりについてはアッペルの著作⁵ に詳しい。しかし、今世紀初頭の文化に対して演劇や映画が果たした役割をふまえ、これらのジャンルにおける革新がナボコフの作品に落とした影を総合的に捉えなおそうとする試みは、まだ少ない。

一方、脚本家としてのナボコフの業績は、ナボコフの多彩な活動の中でも、最も知られていない分野である。しかし、戯曲作品はナボコフの特徴が演劇というジャンルの特徴と交わったユニークなものであり、彼の創作全体の理解を

毛利公美

助ける手がかりを与えてくれる。

ナボコフの世界観・創作観のなかで最も中心的な位置を占めるものに、我々の生と目に見えない「壁」を隔てた向こうに自我を超えた non-ego の other world（彼岸）が存在するという考えがある。ナボコフの other world については、アレクサンドロフを筆頭に、これまでたくさんの研究者が論じてきたが、本稿では、まだあまり研究されていない戯曲『事件』を題材にして、この問題を演劇空間の抱える「第四の壁」の問題と重ねて考えてみたい。

彼岸とは、単純に考えれば、我々の死後の世界とも言えるが、ナボコフにとっての other world は、神の存在や靈感などの聖なる感覚、記憶、想像＝創造と結びついた、より深い認識である。また、ナボコフのイメージする other world において、現世と彼岸という二つの世界の関係は、文学作品における作品世界と作者（の生きる世界）の関係に対応する。創造主の大きな意思によって書かれたテキストを生きている我々は、死とともに生という物語の舞台から降りて、エゴから解放された真実の世界へ歩み出る。⁶ 一方、作品世界の登場人物にとって創造主・神にあたるのは作者であり、作者が生きている我々の現世は、彼ら虚構の住人から見れば、われわれにとっての彼岸に値する聖域となる。劇場という空間において、虚構世界とその作者の世界は、舞台と観客席の関係という目に見える形として現れる。つまり、ナボコフにとって、虚構世界である舞台空間と虚構の住人にとっての彼岸に値する客席とが、見えない「第四の壁」を介して隣り合う劇場という空間は、虚構と現実、現世と彼岸、生と死の関係をそのまま体現するものだった。それゆえ、作品世界と現実世界を隔てる境界、演劇でいう「第四の壁」の問題は、ナボコフ作品にも深く関わる問題と言えるのである。

ナボコフは、20 世紀のロシア・アヴァンギャルド演劇の実験が「第四の壁」をとりはらって舞台と観客との一体化を図ろうとしたことに対して、批判的な考えを持っていた。エッセイ Playwriting の中で、ナボコフはそうしたソビエトの演劇を激しく批判して次のように述べている。

私が受け入れる唯一の舞台上の約束事は、おそらく次のような公式で表すことができる。それは、あなたが見たり聞いたりしている人物たちは、どんな状況下においても決してあなたのことは見ることも聞くこともできない、ということである。⁷

このように、舞台空間に関するナボコフの見解はむしろ保守的なものであり、ナボコフにとって、一方からしか見ることができないという「第四の壁」の原

描かれた「第四の壁」

則は絶対的なものだった。それは、既に述べたように、彼にとって「第四の壁」が other world との境界に等しいものだったからだ。同じエッセイの後半には、次のような一節がある。

私が信じるように、容認できる唯一の二元論がエゴとノン・エゴのあいだの決して橋渡しできない分裂だとすれば、劇場はこの哲学的宿命を非常によく図式化するものだと言える。私が最初に述べた観客と舞台の芝居に関する公式は、次のように表現できる。前者は後者が見えているが何の力も及ぼすことができない。後者は前者が見えていないが動かす力を持っている。おおまかに言えば、これは私自身と私が見ている世界との間の相互関係において起こることに非常に似通っている。そしてこれもやはり、単なる存在の公式ではなく、それなしには私も世界も存在し得ない約束事なのだ。⁸

舞台と観客席をめぐるこのような見解は、様々なレベルの現実が接し合うナボコフの散文作品を読むときの手がかりとしても、非常に有効である。⁹ また、これに限らず、映画や演劇を手がかりにしてナボコフの作品全体を見渡すと、さまざまな側面が浮かび上がってくる。ナボコフと映画や演劇の直接的な関わりは、大きく三つに分けられる。一つめは、ナボコフ自身がシナリオや戯曲を手がけていること。二つめは、ナボコフの散文作品に見られる映画・演劇的モチーフ。そして、三つめはナボコフ自身が演じる側として映画や演劇に出演したことである。このうち三つめの項目は文学研究の立場からは最も遠いが、とくに映画の場合、あとからスクリーンの上に虚構世界の住人として映し出される自分の姿を目にし、自分の現実の生が虚構の一部になっているのを目撃し得たということは、ふだんはもっぱら虚構を構築する側に身を置くナボコフに、新鮮な感覚をもたらしたと思われる。エキストラとして映画に出演した体験は、処女長編『マーシェンカ』にも取り入れられている。ガーニン、スタジオの色あせたセットが映画の中ではきらびやかな劇場に変わっていることに衝撃を覚え、映画にうつされた自分の影が世界中をまわることを思って憂鬱になり、「人生は映画撮影のようなもの」¹⁰ という認識を得る。自分がそこにいて何かの動作をしたという確かな現実の記憶と、それが映画という虚構のひとこまとなってスクリーンに映し出されるとき違和感。そこでは現実の生と映画の中の生というふたつの現実が交叉している。映画出演の経験は、「記憶の中のロシアが色あせた現実より確かなものに思える」といったノスタルジックな世界観とはまた別の角度から、現実と虚構のあいまいな関係を見つめるひとつの

毛利公美

きっかけを、若きナボコフに与えたのではないだろうか。

1930年に書かれた『密偵』の主人公スムーロフは、愛人の夫に殴られるという屈辱的な体験をし、その体験を「映画のように」¹¹ 知覚する。その後、自殺を謀った彼は、幽霊という理想の観察者となって世界を一方的に観察しようとするが、死者の霊に備わった「見ることはできるが見られることはない」という特権的な立場は、劇場の舞台や映画に対して観客がもっているものと等しい。このことから、生と死を分かち壁が劇場の「第四の壁」と同等の意味をもち得ることがわかるだろう。いわば、スムーロフは引き金を引くことで「生」の舞台¹² から降りて（あるいはそう錯覚して）、観客席から自分の生を眺めようとするのだ。

生の舞台から降りるということは、自らのエゴを捨てて、ノン・エゴの世界に身を置くことである。しかし、スムーロフは自我を捨てた後も、自我の世界そのものから逃れることができない。それゆえ、スムーロフが知覚する世界は、他人の自意識というスクリーンに映し出された二次元の世界であり、スムーロフ自身のイメージもまた、他者の意識という鏡に映った無数の分身として表される。唯一絶対の現実には現世には存在せず、自我の数だけ世界も存在するため、世界はそれを認識する自我のスクリーンに映された無数のバリエーションとして提示される。複数の世界認識のどれが真実かという問いは意味がない。真実は、自我の外側にあるからだ。

ナボコフの考えによれば、生と死を隔てる時間の牢獄の壁が崩れて非自我の領域に達することができるのは、過去（記憶）・現在・未来（想像＝創造）が融合した場合だけである。文学講義の一節で、作家は次のように語っている。

……私の例では、無意識の領域を通じて、記憶が重要な役割を果たしており、全ては過去と現在の完全な融合に依存していた。天才のインスピレーションは、3つめの成分を加える。それは、過去と現在、そして未来（あなたの書く本）が突然の閃光と共にひとつになるということである。こうして時間の完全な円環が知覚される。別の言い方をすれば、時はもはや存在しなくなるということだ。それは全宇宙をあなたの中に取り込み、あなた自身もまた、あなたを取り巻いている宇宙の中に完全にとけ込む、その両方が結びついた感覚である。エゴの牢獄の壁が突如として崩れ、ノン・エゴが囚人を救出しようとしてなだれ込んでくる……しかしそのときすでに囚人は自由になって嬉々として踊っている。¹³

とはいえ、ここで語られているのは、あくまでもインスピレーションを介し

描かれた「第四の壁」

て得られる感覚のレベルの問題であって、芸術家の魂がそのとき壁の外の真実を感じ取るのであり、芸術家の肉体は現世にとどまったままである。同様に、虚構世界の住人たちは、物語の外にある真実を感じ取ることはできても、虚構の外に逃れ出すことはできない。

ところで、上に述べてきたように、ナボコフは映画や演劇の問題に関心を持ち、映画や舞台のモチーフは作品のあちこちで見うけられるが、その反面、ナボコフの作品全体の中で戯曲がしめる位置は決して大きくはない。¹⁴

本稿の目的は、ナボコフ自身が書いた戯曲のなかで「第四の壁」の問題をどう扱っているかに着目し、ナボコフが演劇という芸術のどこに限界を感じたのかを考察することである。

2. 戯曲『事件 Событие』¹⁵

戯曲『事件』は、1937年にパリで亡命ロシアの専門劇団を作ったイリヤ・フォンダミンスキーの呼びかけに応じて書かれ、1938年3月4日にパリで初演が行われた。演出を手がけたのは、エヴレイノフやメイエルホリドとも組んで優れた仕事を数多く残したユーリー・アンネンコフで、衣装や舞台装置も彼の手によるものだった。舞台は、「シーリンの『事件』は、まさに今シーズンの“事件”となった」¹⁶と言われるほどの大変な評判となった。

画家のトロシェイキンとその妻リュボーフィのもとに、ある日、牢に入れられていたリュボーフィの元恋人バルバーシンが刑期より早く釈放になって街に帰ってくるという衝撃的なニュースがもたらされる。6年前の二人が結婚した日、バルバーシンは二人の新居にやってきて発砲し、取り押さえられると「必ずとどめをさしに来るからな」と不吉な捨て台詞をはいたのだった。臆病なトロシェイキンは、殺されると信じて恐怖に陥る。その日はちょうど、同居しているリュボーフィの母で、三流作家であるアントニーナ・パーヴロヴナの誕生日で、親類や友人、彼女の敬愛する作家などがお茶に招かれており、それ以外にもバルバーシン帰還の知らせを聞いて駆けつけた招かれざる客たちや、情報をもってくる人々、トロシェイキンが雇ったへば探偵など、さまざまな人々が入り乱れてどたばた騒ぎを演じる中、好奇心に動かされる人々のエゴイスティックな本性や、恐怖に取りつかれたトロシェイキンの俗物ぶりが明らかになっていく。最後に、時間を間違えて遅れて到着した何も知らない一人の客の言葉から、バルバーシンはもう復讐する気など全くもたないどころか、海外へ

毛利公美

むけて永遠に旅立ったということがあきらかになる。つまり、舞台に繰り広げられる騒ぎは全てトロシェイキンの恐怖が生み出した幻想であり、本当は起こり得ないはずの架空の事件（バルバーシンによる復讐）に立脚した茶番劇にすぎないというのが、戯曲『事件』に与えられた種明かしである。

この芝居が思い込みにもとづいた茶番にすぎないことは、作品のあちこちにちりばめられた、過去の有名な戯曲をパロディにするような言葉の数々¹⁷や、人生を芝居になぞらえる言及によってさりげなくほのめかされる。カーリンスキーも指摘するように、こうした過去の文学へのアリュージョンは戯曲に複数の平面を与え、芝居の虚構性を強調する役割を果たしている。¹⁸

しかし、ここで特に注意したいのは、主人公トロシェイキンの職業が画家だということである。画家である彼の創り出す虚構は、絵という形をとるが、この戯曲に登場する4枚の絵はどれも、舞台の上の現実と奇妙に交差し合っている。そして、現実と虚構の橋渡しをするのが、ボールである。

幕が開くと、舞台はトロシェイキンのアトリエである。戯曲の最初のト書きには、以下に挙げるように、描きかけの二枚の絵についての説明がある。

トロシェイキンのアトリエ。左右にドア。脇掛椅子（トロシェイキンはいつも腰掛けて仕事をする）の前に置かれた低いイーゼルの上には、青い服の少年がほぼ描きあげられ、その足元には、5つの丸い空間（いずれボールになるはずの）が、半円形に広がっている。壁には、レースに身を包み白い扇を持った、未完成の老婦人がたてかけられている。〈…〉舞台には最初、誰もいない。その後、紺と赤二色の子供用ボールが、右手から入ってきて、舞台を横切るようにゆっくりと転がる。同じドアから、トロシェイキン登場（104）。

一枚目の絵は、青い服を着た子供と5つのボールの絵だが、ボールはまだ絵の中には描かれておらず、「ボールになるはずの空白」が残されている。そしてこの芝居は、この絵の題材であるボールが舞台の上を転がって登場することからはじまる。このボールは、絵の中から現実の中へと転がり出たものとも解釈できる。¹⁹ ボールに介在される絵の世界と現実世界とのつながりは、上に引いた幕開きのト書きに描写されたもう一枚の描きかけの絵とそのモデルによって、さらに裏付けられている。二枚目の絵「レースに身を包み白い扇を持った、未完成の老婦人」はその後のトロシェイキンの言葉から、ヴァガブンドワ夫人の肖像であることがわかる。夫人は、肖像画のポーズを取るため、二幕でトロシェイキン家にやってくる。以下に挙げるのは、彼女が登場する様子を指示す

描かれた「第四の壁」

るト書きである。

ヴァガブンドワ夫人、飛び跳ねるボールのように登場。とても年輩で、レースのついた白いワンピースを着て、同じようなレースの扇を持ち、ビロードのリボンを首に巻き、髪の毛はアプリコット色（136）。

前述の第一幕冒頭のト書きと比べてみれば、ここで登場する彼女の姿が絵の中の姿そのままであることがわかるだろう。さらに、ここで彼女の登場の仕方として添えられた「飛び跳ねるボールのように」という説明は、一枚目の絵からボールが転がり出たのと同様に、彼女が絵の中から出てきたことを暗示している。また、バルバーシンの出獄を知って、彼女は「今日はじっとはしておれぬ」（137）と言うが、この台詞は、肖像画のモデルとして不動のポーズをとるという表面的な意味の裏に、絵の中に描かれたものとしてじっと動かずにいるという意味を、暗に含んでいるとも考えられる。

このように、トロシェイキンの絵に書かれたボールとボールのように登場するヴァガブンドワ夫人は、どちらも絵の中から転がり出て舞台の上で現実となるが、ボールは、トロシェイキンが創作したもうひとつの「作品」、つまり、「凶悪な殺人者バルバーシン」という虚構のイメージを象徴するものでもある。家中に散乱した画材のボールは、トロシェイキンによって「逃走中」（105）と表現され、その後すぐにもたらされるバルバーシン出獄の知らせと重なり合う。そして、トロシェイキンの描いた作品の中のボールが家中に散らばるように、トロシェイキンの恐怖が生み出した「凶悪な殺人者バルバーシン」という虚構は、家中に広がり、人々を翻弄するのである。

散乱したボール＝出獄したバルバーシンという連想は、上に挙げた「逃走中」という表現に加え、リュボーフィの妹ヴェーラが前の晩に見たという夢によっても裏づけられる。リュボーフィは、夫に向かって、ボールを「お願いだからちゃんと箆笥にとじこめておいて」（105）と言うが、その後やってきたヴェーラは、バルバーシン出獄の報せを聞いて、次のような夢の話をする。

私の見た夢ではね、誰かが彼〔バルバーシン〕を衣装箆笥に閉じ込めたの。それで門をはずして揺さぶろうとしたら、彼本人が鍵をもって駆けつけて、妙に心配そうなようすで手伝って、とうとう戸が開いた時には、中には燕尾服がかかっているだけだったの（119-20）。

こうして、ボールとバルバーシンは、どちらも「箆笥のなかに閉じ込めてあ

毛利公美

るべきもの」として同列化される。箆笥に閉じ込められているはずのバルバーシンが、実はもう外に出ているという、この夢の象徴する意味は説明するまでもないだろう。

ボールの役割はそれだけではない。もうひとつの重要な役割は、ボールに対する感じ方の違いを通して、夫婦の価値観の違いを浮き彫りにすることである。世界に対する認識が自我という鏡に映った歪んだ像でしかあり得ない以上、ボールの意味もまた、見るものの内面を反映する。画家であるトロシェイキンが感知し得るのは、現実と虚構（彼の描く絵画）という二つの次元である。何よりも自分の創り出す芸術が「一番重要で手を触れてはいけないところ」（153）だと言いながら、金の工面や現実的な利益ばかり気にかけている、現金で自己中心的な芸術家トロシェイキンにとって、画材のボールが散乱している状態は、絵を描くことができないという理由で苛立ちをもたらす。一方、「愛」という名前をもつ妻リュボーフィは、夫の描く虚構を理解しない代りに、愛についての記憶や思い出という別の次元の世界を抱いている。ボールは彼女に3年前に亡くした愛児の悲しい思い出を否応なくよみがえらせるが、ここで注目すべきなのが、ボールの数である。このボールの数は、3年前、2歳という年齢で亡くなっていなければ今日で満5歳になるはずだという亡くなった子供の年齢と対応している。幕が開けて最初の台詞の中でトロシェイキンは「5つのボールのうち2つしかない」（104）と語る。リュボーフィにとっては、この5年間のあいだずっと、子供は死んでしまっても変わらない大切な存在だったが、現実的で薄情なトロシェイキンにとって、子供が存在したのは子供が生きていた2歳までで、3年前からはすでにないものに等しい。ボールを2つしか見つけれられないという事実は、彼のそうした内面を象徴するものだと言える。こうして、ボールは「絵という虚構の創作」に生きるトロシェイキンと「思い出」に生きるリュボーフィとの対比を明確に浮かび上がらせる。

芝居が進行する中で、こうした夫婦の価値観の違いは露わになっていくが、すれ違う二人の感情は、バルバーシンを待ちうける恐怖と、野次馬の騒ぎに囲まれた孤独感のなか、二幕の終りでほんの一瞬だけひとつに交わる。二幕はリュボーフィの母アントニーナ・パーヴロヴナの誕生日祝いのだが、夫婦以外の人々にとってバルバーシンが復讐にやってくるという「事件」はおもしろい見世物でしかない。誕生日の茶会は夫婦の気持を無視して進み、三流作家アントニーナ・パーヴロヴナは集まった客たちに自分の短編を朗読して聞かせる。

描かれた「第四の壁」

アントニーナ・パーヴロヴナははっきりした顔をして読んでいるが、なんだか自分の椅子に座って遠ざかったような感じで、そのため彼女の声は聞こえなくなり、とはいっても唇は動いているし、手はページをめくっている。周りには聞き手たちが、やはり舞台前面との関係を絶たれて、半分眠ったような姿勢でじっと動かずに座っている。リョフシンはひざの間にシャンペンのボトルを挟んだままの格好。作家は片手で目をふさいだ格好。本当はここで、聞き手の集まりがそのままのポーズで描かれた、透明な布か中幕が降りることが望ましい。トロシェイキンとリュボーフィがすばやく舞台前面に出てくる（145）。

ここで降ろされる「透明な布か中幕」は、じつは、第一幕でトロシェイキンが語る次のような絵の構想が、舞台に現れたものである。

……俺が思うには、かなり天才的な考えなんだ。こんなやつをね、描こうと思うんだ。いいかい……境目がだな、ないみたいなもので、暗い奈落だけ……つまり、ぼやけた劇場の観衆で、列がこうずっと並んでいて……座って俺のほうをじっと見ている。おまけに、それはみんな、俺の知っている奴、あるいは前に知っていた奴の顔で、それがいま俺の人生をじっと見つめているんだ。……（106-07）

ここで彼が思い描いているのは、舞台からは決して見ることはできないはずの「第四の壁」の向こうの世界、客席を描いた絵である。これまでに検討してきた他の絵では、トロシェイキンの描いたボールやヴァガブンドワ夫人が現実の一部となって舞台上に現れたが、この絵の場合、彼が心に描いた構想が現実化することによって、それまで現実だった幕の向こう側の人々は、動きを止めて幕と重なり合い、描かれた絵と化してしまう。そしてこの透明な幕の外側のエプロンステージへ歩み出たトロシェイキンは、妻に向かって次のように語る。

ライトアップされたこの狭い舞台に俺たちだけ。後ろには俺たちの人生全部で使う芝居のぼろ衣装、二流のコメディの凍りついた仮面、前に広がるのは暗い深みと俺たちを眺めて俺たちの死を待ち受ける目、目、目ばかり（145）。

このように、中幕の外に立つトロシェイキン夫妻は、舞台で起こっていることは「二流のコメディ」であり「トロシェイキン自身が描いた絵」（146）だと理解し、それまでの虚偽に満ちた夫婦生活を脱して、互いにやさしく真実味のこもった言葉を交し合う。その瞬間、彼らの意識は虚構世界から抜け出し、虚構と現実を隔てる「第四の壁」の外側の「真実の世界」にあると言えるが、それは、二人の気持がひとつになった結果、「現在と過去（記憶）」という妻の

毛利公美

領分と「現在と未来（虚構，創造）」という夫の領分が合わさり，ナボコフの言うところの「時間の完全な円環」が完結したからに他ならない。

価値観が異なる二人を結びつけるのは，二人を脅かす死の恐怖だが，それに加えて，記憶・現実・創造という三つの異なる次元が結びつくには，二つの世界を介在するボールとヴァガブンドワ夫人の力が働いている。

まず，ボールはナボコフにとって，失われた子供時代との，ひいては，other world との橋渡しをするものだった。²⁰ 一方，第二幕で登場するヴァガブンドワ夫人の名前は，中世ドイツやフランスの遍歴詩人ヴァガボンドに由来している。ヴァガボンドはスコモローヒと類縁があるとされているが，²¹ ヴァガブンドワ夫人の台詞は，まさにスコモローヒを想起させる単純な韻を踏んだ奇妙なしゃべり方になっている。スコモローヒ＝ヴァガブンドワ夫人が登場した後，彼女の不自然な芝居がかった台詞回しのおかげで芝居の滑稽味が増し，虚構性がグロテスクなまでに強調された結果，『事件』という戯曲の世界は「悪夢のようなバラガン」（142），「幻想的なファルス」（145）へと変わってしまう。

センデローヴィチとシュワルツは，ヴァガブンドワ夫人はブロークの『見世物小屋』における「死の花嫁」（コロンビーナ）に類する存在だという。「バラガンも縁日の催しも，ナボコフ作品において常に死のシンボル」であり，それは「死から逃れられないという考えに直面したとき，人間は破滅を運命付けられた存在と化し，まわりの世界は彼が何らかの役割を課せられたバラガンに変貌してしまう」からだという彼らの説明は，的を得ている。²²

『事件』という戯曲の中で絵の中から舞台に登場し，絵という虚構と舞台上の現実という二つの世界の橋渡しをするヴァガブンドワ夫人とボールのイメージが，どちらも記憶や死のシンボルという意味を含んでいるのは，ナボコフにとって，現実と虚構の間の境界が，生と死，現世と彼岸を隔てる境界と等しいものだからである。

しかし，彼らが体験する「一瞬の高み」は，ほんの一瞬の幻にすぎない。すでに述べたように，ナボコフの考える演劇の約束事において，「第四の壁」は絶対に崩れることのないものだった。既に何度か引いたエッセイの中で，ナボコフは表現を変えて，舞台の上の登場人物が観客に向かって話し掛けるとすれば，「その観客とは彼の前にいる実際の観客なのではなく，劇作家によって想像された観客，つまり，依然として舞台上にあるもの」（強調はナボコフ）²³だと説明している。こうしたナボコフの言葉を上の場面に当てはめると，次のように言えるだろう。この透明な中幕はしょせん芝居『事件』という虚構世界

描かれた「第四の壁」

の一部にすぎず、真の“第四の壁”ではあり得ない。また、彼らが立っている中幕の外側のエプロンステージもまた、依然として舞台という虚構の内部であることに変わりない。だからこそ、覚醒のひとつきが過ぎ去ると、二人は結局のところ、トロシェイキンによって恐怖という色彩で描かれた芝居という彼らにとっての現実の中へ再び戻らざるを得ないのだ。

そして続く第三幕では、リュボーフィが女中のマルファに向かって「演技指導」するような台詞を口にしたり（148）、双子のメシャーエフが「……僕と兄とは同じ俳優が演じている、ただ兄のほうは上手に、僕のほうは下手糞にだ」（162）と述べるなど、登場人物たちの生を演技と断言してその演技のあり方を批評するような台詞²⁴が多用され、舞台上で起こっていることがすべて芝居であることが示唆されたあげく、最後のどんでん返しによって、戯曲全体が虚構に基づいたものだったと明かされるのである。

3. 結論

戯曲『事件』で主人公の二人が幻の「第四の壁」の外に歩み出ることからもわかるように、壁の向こうにある真実の世界をかいま見ることは、不可能ではない。記憶の力と創造的想像力が合わさったとき、また死の危機に直面したとき、壁の外にある彼岸の真実を感じ取ることは可能となる。『事件』の主人公二人は、過去（記憶）・現在・未来（創造）という三つの要素が合わさった結果、ほんのわずかな瞬間とはいえ、中幕の外に歩み出て真実に触れる。しかし『事件』の舞台上に登場する中幕は、トロシェイキンが描いた想像上の「第四の幕」にすぎない。人間の魂が彼岸に完全に移行するのは死後だけであるように、虚構舞台の登場人物が虚構世界の外に出られるのは、芝居が終わって物語世界そのものが終焉を迎え、役者たちが舞台衣装や仮面という「かりそめの肉体」を捨てて現実社会に戻るときだけである。言い換えれば、ナボコフの考えでは、その物語にとっての真の「第四の壁」と成り得るのは、芝居が終わった後に初めて下ろされる劇場の外幕のみなのだ。

劇場における舞台と客席の関係は、ナボコフが常に意識しつづけていた、現実と虚構、現世と彼岸の間を隔てる目に見えない壁の存在を、現実の空間として体現する。戯曲というジャンルにナボコフが限界を感じた理由の一つは、間接的にほのめかすことによってしか表すことのできない、現世と彼岸の関係やその間にはだかる壁の問題が、劇場という空間の中では、はっきりと目に見え

毛利公美

る形で存在してしまうからではなかっただろうか。戯曲『事件』において、ナボコフは主人公を画家と設定し、舞台という虚構世界の中に彼の作品である絵画という別の虚構を配置し、絵画と舞台上の現実の関係を通して、彼が考える「第四の壁」の本質を表して見せた。

アヴァンギャルド演劇は「第四の壁」を取り払うことで観客に直接うったえることをめざしたが、ナボコフは戯曲『事件』のなかで、それを二重に否定している。まず第一に、ナボコフはトロシェイキン夫妻が内幕の外に出るに至る条件を入念に準備することによって、虚構と現実の間の壁を征服するためには、過去（記憶）と現在と未来（創造）という三つの要素が全て揃う必要があることを示し、いきなり壁を取り払うことに反対を示した。そして、「第四の壁」の象徴として下ろされる中幕が「描かれたもの」だという事実を通して、壁の超越はあくまでも想像の中で起こるのであって、舞台上の人間が舞台から外に出たり虚構の外部に向かって働きかけることはあり得ないと主張しているのだ。こうして、真の「第四の壁」をパロディ化するかのような架空の「第四の壁」を描いた戯曲『事件』は、「第四の壁」を取り払おうとしたソビエト演劇に対するナボコフ流の回答となっているのである。²⁵

（もうり くみ・東京大学大学院）

注

- ¹ Vladimir. E. Alexandrov, *Nabokov's Other World* (Princeton UP, 1991) 230-34; "Nabokov and Evreinov," *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* (New York and London: Garland P, 1995) 402-05.
- ² Martin Green and John Swan, *The Triumph of Pierrot* (New York: Macmillan, 1986).
- ³ Stephanie L. Merkel, "Vladimir Nabokov's King, Queen, Knave and the Commedia Dell'arte," *Nabokov Studies* 1 (1994): 83-102.
- ⁴ Савелий Сендерович и Елена Шварц, "Вербная штука," *Новое литературное обозрение* 24, 1997: 93-110; 26, 1997: 201-22.
- ⁵ Alfred Appel, Jr., *Nabokov's Dark Cinema* (New York: Oxford UP, 1974).
- ⁶ 同様の考えは短編『リーク』にも見られる。主人公である売れない役者リークは、自分が他でもなく舞台の上で死に、別の世界へ入っていくだろうと夢想する（См. В. Набоков, "Лик," *Собр. соч. в 4 томах*, т.4 (М.: Правда, 1990) 369)。一方、物語の終焉と共に主人公が別の世界（作者の胸の中）へと移行するという言及は、『断頭台への招待』『カタストロフィー』『雲、湖、塔』『ベンド・シニスター』などたくさんの作品に見られる。そのうち、『断頭台への招待』は、Сендерович и Шварц 24: 107

描かれた「第四の壁」

によれば、人形芝居（ペトルーシュカ）を意識して書かれており、結末は芝居が終わって人形遣いが舞台をたたむ様子を模している。

- ⁷ V. Nabokov, "Playwriting," *The Man from the USSR & Other Plays*, trans. and introd. Dmitri Nabokov (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1984) 315.
- ⁸ Nabokov 1984: 321.
- ⁹ ナボコフ自身、引用に挙げた演劇の約束事について、「もうひとつ心にとめてほしいのは、この公式は演じられた劇を見るときだけでなく、本で読むときにもあてはまるということである」と述べている (Nabokov 1984: 319)。
- ¹⁰ В. Набоков, "Машенка," *Собр. соч. в 4 томах*, т.1: 50.
- ¹¹ В. Набоков, "Соглядатай," *Собр. соч. в 4 томах*, т.2, 303, 304.
- ¹² ただし『密偵』の場合、人生は演劇ではなく映画になぞらえられている。スムーロフにとっては自分の生を自分の目で「見る」という行為が重要であり、それは映画においてのみ可能だからである。「私は自分の望み次第で、これらすべての人物の動きを早めたり、滑稽なほど遅くしたり、いろいろに組み合わせたり、様々な図柄に並べたり、足元や側面から照明をあてたりする……。私にとってこの人たちの全存在はスクリーンに映し出されたものにすぎなかった」(Набоков: 2, 339) といった言葉は、彼が生をスクリーン上の映画として見ていること、さらに、自分が自らの生という映画の監督であるという意識を反映しているが、実際は、彼はナボコフの作品の単なる一出演者でしかない。
- ¹³ V. Nabokov, *Lectures on Literature*, ed. Fredson Bowers (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980) 378.
- ¹⁴ ナボコフは7本の戯曲を残している。1920年代には生活費を稼ぐために、キャバレーの寸劇やパントマイムの脚本を数多く書いたが、そのほとんどは残っていない。ナボコフは映画には生涯変わらぬ関心を抱きつづけたが、演劇に対してはさほどの興味を感じておらず、戯曲を書いたのはロシア時代だけのことである。
- ¹⁵ 戯曲『事件』からの引用は Владимир Набоков, *Пьесы* (М: Искусство, 1989) により、() 内に頁数を記す。
- ¹⁶ Brian Boyd, *Vladimir Nabokov, the Russian Years* (Princeton UP, 1990) 485 など。
- ¹⁷ 過去の文学作品がどのように用いられているかは, Simon Karlinsky, "Illusion, Reality, and Parody in Nabokov's Plays," *Nabokov: The Man and His Work*, ed. L. S. Dembo (Madison: Wisconsin UP, 1967) 183-94; Galya Diment, "Plays," *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. Alexandrov, 586-97 などに詳しい。
- ¹⁸ Cf. Karlinsky 191.
- ¹⁹ 「現実世界から絵の中の世界に入っていく」というのは、『自伝』(第Ⅳ章3) や『栄光』(第Ⅱ章) にも書かれている、ナボコフ自身が幼年時代に体験した夢想であり、短編『ラ・ヴェネツィアーナ』にもこのモチーフが用いられている。

毛利公美

- ²⁰ См.: Ренэ Герра, “Об одной забытой пьесе Владимир Набокова,” *Отклики: Сборник статей памяти Н. И. Ульянова*, ред. Всеволод Сечкарев (Нью Хэвен, 1986) 105-06.
- ²¹ Хайнц・グロイル『キャバレーの文化史 I : 道化・風刺・シャンソン』平井正・田辺秀樹訳, ありな書房, 1983, 22 頁; 『ロシア・ソ連を知る事典』, 平凡社, 「スコモローヒ」の項などを参照。
- ²² Сендерович и Шварц 26: 213, 215.
- ²³ Сендерович и Шварц 26: 318.
- ²⁴ 人生を芝居になぞらえる言及はそれ以前にもみられるが, 第一幕では, 妻の魅力をチェーホフの登場人物に喩えるトロシェイキンの台詞 (118) にしても, 夫に対する愛情についてリュボーフィが語る台詞「自分で自分のためにお芝居を演じていたんだわ」(120) にしても, 一般的に許容される比喩の範囲を超えるものではないし, 現実にはいま起こっている「事件」についての言及ではない。
- ²⁵ Герра 102 等も指摘しているように, 戯曲『事件』の副題 Драматическая комедия は, これがエヴレイノフの『一番大事な事 Самое главное: для кого — комедия, а для кого — драма』を意識して書かれたことを示唆している。「事件」が起こるまでトロシェイキン夫婦が互いに偽りの愛を演じていたことは, かりそめの幸せを与えるため「恋人を演じる」という『一番大事な事』のテーマにも通じている。また同じエヴレイノフの『第四の壁』やメイエルホリドの演出によるブロークの『芝居小屋』の舞台との関連なども無視できない。20 世紀ロシア演劇とナボコフとの詳細な関連については, 今後また改めて論じる必要があるだろう。

Куми МОУРИ

**Нарисованная «четвертая стена»:
«Событие» В. В. Набокова как его отклик
на русский авангардный театр**

Эксперимент русского авангардного театра, связанный с понятием «четвертой стены» был небезразличен Набокову, потому что сам вопрос «стена» между двумя мирами — реальным и фиктивным, посясторонним и потусторонним глубоко интересовал писателя. Набоков был категорически против попыток «разрушить» эту стену, потому что для него она была равнозначна стене между жизнью и смертью. По его мнению, стена преодолевается только воображением и распадается только тогда, когда сходятся три составляющие времени: настоящее (реальность), прошлое (воспоминание), и будущее (воображение и созидание).

Драматические произведения являются самым неизученным жанром в творчестве

描かれた「第四の壁」

Набокова. В данной статье я хочу проанализировать, как Набоков, пародируя эксперименты авангардного театра, выражает свое отношение к проблеме «стены» в пьесе «Событие».

В поэтике пьесы важную функцию выполняют мячи: 1) Мяч связывает картины Трощейкина с реальностью, являясь символом перехода реального в фиктивное (картину, театральное представление). 2) Мяч является символом воображаемого Трощейкиным: мяч, Вагабундова, выдуманный художником образ страшного беглого убийцы Барбашина. 3) Мяч показывает, что герои пьесы живут в двух мирах: Любовь — в мире реальности и воспоминаний (об умершем сыне и потерянной любви), а Трощейкин — в мире реальности и своего творчества.

В конце второго акта на сцену опускается прозрачный занавес с изображением фигур, сидящих на сцене. Таким образом, все персонажи превращаются в героев картина «четвертой стены» — так реализуется замысел Трощейкина — и сам Трощейкин с Любовью выходят на авансцену из-за этого среднего занавеса. Это достижение «мгновенной высоты» совершается потому, что в результате соединения различных мировосприятий Трощейкина и Любви перед угрозой смерти и с помощью образа мяча смешиваются разные пласты мира (реальность, воспоминание, фикция). Но все равно эта «четвертая стена» — лишь символ, плод воображения Трощейкина, а настоящая четвертая стена между героями и зрителями так и не обнаруживается и потому остается неразрушимой. Таким образом, пользуясь изображением «четвертой стены», Набоков показывает ее сущность и выражает свое отрицание эксперимента по ее разрушению.

Возможно, Набоков считал драматургический жанр ограниченным именно потому, что у театра, в отличие от других жанров искусства, изначально существует структура, в которой граница между двумя мирами является только условной, и любой человек может физически через нее перешагнуть. А Набокова интересовали другие способы преодоления границы, такие как память и воображение.