

ずれてゆくキルティ

——『ロリータ』試論——

中 田 晶 子

ナボコフ (Vladimir Nabokov, 1899-1977) の小説の中で『ロリータ』 (*Lolita*, 1955)¹⁾ ほど幅広い読みの可能性を持っていると思われる作品は他に類を見ないし、実際に様々な読みが試みられて来た。読みの多様性は、『ロリータ』が文学の内部で文学を創り出す、いわゆるメタ文学であること、さらにそのメタ文学性が隠蔽されていることと、読者がいかに関わるかによって生まれてくる。『ロリータ』のメタ文学性は、数多くの文学作品からの引用やパロディ、パンヤアナグラム等の言葉遊び、文学のコンヴェンションやテーマのパロディ、偶然の一致の多用による物語のパターン化等の手法によって生み出されている。しかし語り手も文体も変化せず、伝統的な小説の外観を保っているため、こうした遊戯性が独立したものとしては目立たない。この作品のメタ文学性に気づかない読み、あるいは気づいても余分なものとして無視する読みが生ずるのはこのためである。

『ロリータ』は、シニフィアンがテキストから浮かび上がることによって物語の流れに断層を作り出し、作品の重層性に目を向けさせるのではなく、むしろメタ文学的な要素が物語と密接に結びつき、それ自体が物語の形成に参加している作品である。たとえば、言葉遊びは単なる語呂合わせにとどまらず、作品の他の部分と相互に関連する隠れた働きを持っている。それを物語の進展とは無関係なその場限りの遊びとして読みとばしてしまえば、物語の一部を無視することになり、物語の全貌を知ることはできなくなる。『ロリータ』においては、メタ文学的な要素は物語と分かちがたく結びついており、それだけに物語と現

実との関わりは希薄なものとなっている。そしてこのようにして物語を作り出すメタ文学性のあり方が、作品全体を貫くもう一つの物語をも生み出している。

小論では、上に述べた観点から、『ロリータ』の人物を一人とりあげて、彼のアイデンティティが隠されることが物語を作り出していると同時に、その存在のあり方に一つの物語を読みとることができること、さらにそれが作品自身の物語でもあるということを見て行きたい。

I

劇作家クレア・キルティ (Clare Quilty) は、ハンバート (Humbert) からロリータを奪ったために射殺される人物である。彼がハンバートの回想の中に姿を現わすのは、ごくわずかであり、実際に言葉をかかわす二つの場面以外は、遠くから姿を見せるだけに終わる。彼が現われるたびにそのアイデンティティは巧妙に隠され続け、現在獄中で手記を書いているハンバートが誰を殺したのかが読者に示されるのは、作品の最後になる。

キルティという名前は、ハンバートが手記の中に引用した演劇界紳士録からの抜粋部分に最初に登場している。この部分を一読した時には、単にロリータの本名であるドロレス (Dolores) という名の女優が載っているために、紳士録のこのページを抜き書きしたようにしか思えない。しかし、キルティ、ドロレスをはじめとして、ここに挙げられている人名や劇の題名は、これから始まる物語の様々な部分と暗に一致しているのである¹²⁾。

Pym, Roland. Born in Lundy, Mass., 1922. Received stage training at Elsinore Playhouse, Derby, N. Y. Made debut in *Sunburst*. Among his many appearances are *Two Blocks from Here*, *The Girl in Gree*, *Scrambled Husbands*, *The Strange Mushroom*, *Touch and Go*, *John Lovely*, *I was Dreaming of You*.

Quilty, Clare, American dramatist. Born in Ocean City, N. J., 1911. Educated at Columbia University. Started on a commercial career but turned to playwriting. Author of *The Little Nymph*, *The Lady Who Loved Lightning* (in col-

laboration with Vivian Darkbloom), *Dark Age*, *The Strange Mushroom*, *Fatherly Love*, and others. His many plays for children are notable. *Little Nymph* (1940) traveled 14,000 miles and played 280 performances on the road during the winter before ending in New York. Hobbies : fast cars, photography, pets.

Quine, Dolores. Born in Dayton, Ohio. Studied for stage at American Academy. First played in Ottawa in 1900. Made New York debut in 1904 in *Never Talk to Strangers*. Has disappeared since in [a list of some thirty plays follows]

How the look of my dear love's name even affixed to some old hag of an actress, still makes me rock with helpless pain ! Perhaps, she might have been an actress too. Born 1935. Appeared (I notice the slip of my pen in the preceding paragraph, but please do not correct it, Clarence) in *The Murdered playwright*. Quine the Swine. Guilty of killing Quilty. Oh my Lolita, I have only words to play with ! (pp. 33-34)

この部分は似て非なる例として『ユリシーズ』(*Ulysses*, 1922)の「セイレーン」('Sirens')の章の冒頭³⁾を連想させる。そこでは章の中から文章の断片が抜粋されているが、もちろん初見では何のことかわからない。この部分も作品を最後まで読み終えてから再読して初めて『ロリータ』の物語の断片が浮かびあがって見えるようになる。ただし「セイレーン」の抜粋部分が、それだけでは意味をなさないことが読者にすぐわかるのに対し、こちらは紳士録からの抜粋という形で、物語の一部として理解し得る記述に見える。そのために、『ロリータ』の中に見え隠れするキルティの物語がここに既に始まっているということを見逃してしまいやすい。回想の中では最後まで明かされないキルティの正体がここであらかじめ説明されているし、抜粋部分の後の“*The Murdered Playwright*”や“Guilty of killing Quilty”には、ハンバートのキルティ殺しが暗示されている。しかしこのように情報が隠されている部分は、その後続く“*I have only words to play with !*”という叫びのために、単なる語呂合わせにすぎないような印象を与えられてしまい、この部分で実は二重に物語が語られているという

事実から、読者の注意がそらされるのである。この部分は、ハンバートのロリータに対する愛着を表すと共に、『ロリータ』のあらすじを暗示する。重要な情報を隠しながら示すこと、示した後ではぐらかすこと、キルティは常にこのようにして物語の中に現われるのである。

これ以後ハンバートの前に何度か姿を現わす人物がクレア・キルティの名で呼ばれるのは、前述の通り、ハンバートがキルティを殺害する時までひきのばされる。それまでは、彼の名前と姿は、一致しないままに、数回にわたって物語の中にそれぞれ現われる。そしてその度に小さな混乱やはぐらかしがおきて、キルティのアイデンティティはそのあるべき位置からはずされる。

キルティの姿が初めて登場するのは、ロリータの寝室に貼ってある雑誌の広告写真の中にある。(p. 71)ここではロリータが懂れている劇作家というだけで名前は明かされていない。ロリータは以前、ハンバートがその写真の主に似ていると言ったのだが、ハンバート自身は、その写真と自分の間にほとんど類似点を認めないのである。ここでの混乱は、さらに、若い俳優が写っているもう一枚の広告写真からおきてくる。ロリータの手で「ハンバート」と書き込まれたその写真の俳優は、ハンバート自身によって、自分との酷似が確認される。キルティの写真についてロリータとハンバートがそれぞれ抱いた印象のくいちがいと、もう一枚の写真のために、読者にとって、キルティの姿は曖昧な像しか結ばない、印象のうすいものになってしまう。

この写真の主がキルティという名前であることは、ロリータがホテルの食堂で、キルティに似た人物に注意を促すところで初めてわかる。(実は本人であったことが後に明らかになる。)

“Does not he look exactly, but exactly, like Quilty ? ” said Lo in a soft voice, her sharp brown elbow not pointing, but visibly burning to point, at the lone diner in the loud checks, in the far corner of the room.

“Like our fat Ramsdale dentist ? ”

Lo arrested the mouthful of water she had just taken, and put down her danc-

ing glass.

"Course not," she said with a splutter of mirth. "I meant the writer fellow in the Dromes ad." (p. 123)

「ラムズデイルの太った歯科医」とは、ハンバートも何度か会ったことのあるアイヴァ・キルティ (Ivor Quilty) という人物で、クレアの叔父にあたるのだが、ハンバートがその関係を把握していないために、これから先もとりちがえがおこるのである。

この会話を裏返したものが、後になって出て来る。この時既にロリータは、ハンバートに隠れて、キルティの愛人になっているので、故意にクレアを叔父のアイヴァと間違えてみせる。また、この場面では、二人はクレア・キルティとその共作者ヴィヴィアン・ダークブルーム (Vivian Darkbloom)¹¹の姿を遠くから見ているが、ロリータは、クレアとヴィヴィアンを入れ換えてハンバートに教えている。

..., this was a special child, myopically beaming at the already remote stage where I glimpsed something of the joint authors—a man's tuxedo and the bare shoulders of a hawklike, black-haired, strikingly tall woman.

..., and I added, to change conversation—to change the direction of fate, oh God, oh God: "Vivian is quite a woman. I am sure we saw her yesterday in that restaurant, in Soda pop."

"Sometimes", said Lo, "you are quite revoltingly dumb. First, Vivian is the male author, the gal author is Clare: and second, she is forty, married and has Negro blood."

"I thought", I said kidding her, "Quilty was an ancient flame of yours, in the days when you loved me, in sweet old Ramsdale."

"What?" countered Lo, her features workings. "That fat dentist? You must be confusing me with some other fast little article."

(pp. 223—224)

クレア・キルティという名前の指し示す存在は、このようにしてアイヴァ・キルティ、さらにはヴィヴィアン・ダークブルームへとくるくる入れ換わり、時には性別までが変わってしまう。以前に広告写真の中では劇作家クレア・キルティの名前と姿が一致していたのであるが、もはやここでは、全く分裂している。

ハンバートが失踪後のロリータと再会し、ロリータを奪い取った男の名を聞き出す場面でも、キルティの名前は直接には告げられず、読者にはかなり混み入った方法で明らかにされる。男の名前を問いつめられたロリータはキルティの名前を告げた筈であるが、読者には明かされず、その代わりに“Waterproof”の一語が示される。

...“Do you really want to know who it was? Well, it was——”

And softly, confidentially, arching her thin eyebrows and puckering her parched lips, she [Lolita] emitted, a little mockingly, somewhat fastidiously, not untenderly, in a kind of muted whistle, the name that the astute reader has guessed long ago.

Waterproof. Why did a flash from Hourglass Lake cross my consciousness? I, too, had known it, without knowing it, all along. There was no shock, no surprise. Quietly the fusion took place, and everything fell into the pattern of branches that I have woven throughout this memoir with the express of having the ripe fruit fall at the right moment; ...

(pp. 273—274)

“Quietly the fusion took place”の“Quietly”は“Quilty”に非常に似ている言葉であるため、この部分を“Quilty, the fusion took place, ”と読むことができるという指摘もある。¹⁵⁾より直接には“Waterproof”という一語がキルティという名への鍵になっている¹⁶⁾。かつてアワーグラス (Hourglass) 湖畔で交わされた会話の中で、ハンバートの時計が防水だと言ったシャーロット (Charlotte) の言葉の数行後に、ジーン (Jean) がアイヴァ・キルティの噂をし、続けてその

甥のクレアのエピソードを紹介しかけているからである。

..., she [Jean] said. "I even noticed something you overlooked. You (addressing Humbert) had your wrist watch on in, yes, sir, you had."

"Waterproof," said Charlotte softly, making a fish mouth.

..."I once saw," two children, male and female, at sunset, right here, making love. Their shadows were giants. And I told you about Mr. Tomson at daybreak. Next time I expect to see fat old Ivor in the ivory. He is really a freak, that man. Last time he told me a completely indecent story about his nephew. It appears —". "Hullo there," said John's voice. (p. 91)

ここでジーンの話が遮られなければ、ハンバートもクレアの「不品行な物語」を聞き、彼とアイヴェの血縁関係を正しく知っていた筈である。このことが、キルティの名前をロリータから聞いたハンバートの頭に浮かんだために"Waterproof"という言葉が持ち出されたのである。ハンバートの言うように、明敏な読者はロリータの愛人の正体をうすうす察してはいる。しかしハンバートが実際にロリータの口からキルティの名前を聞くのと時を同じくして、確実にその名前を知り、ハンバートと同じ様に全ての出来事を正しく理解するためには、"Waterproof"という一語からアワーグラス湖畔の会話を思い起こし、しかもそこで語られる筈であったことを類推しなければならない。これは読者にとっては大変な廻り道であり、キルティを追って二度の飛躍を試みることになる。ハンバートがキルティに向かってその名を呼び、その罪を糾弾する時まで、キルティは、読者の前にその全貌を現わすことを避け続けるのである。

キルティは、名前があちこちで混乱するだけではなく、正体不明の人物として、ハンバートとロリータの行く先々に現われる。ハンバートはその人物が、自分の父のいとこでギュターヴ・トラップ (Gustave Trapp) という名のスイス人に似ていることに気づき、彼をトラップと呼ぶようになる。このトラップをある時は、ロリータと自分の関係を探る探偵と思ひこみ、ある時は、ロリータの愛人かと疑うのであるが、ハンバートにはトラップの身元を調べる手がか

りがほとんど無い。トラップに近づこうとするハンバートの試みは常にロリータ、あるいはトラップ自身によって、時には偶然他人の手によって、妨害され、せめても手がかりに車のナンバーを控えておいても、いつのまにかその数字も書き換えられてしまう有様である。

ロリータが失踪してから、ハンバートはトラップと名付けたこの人物の足どりをたどって、彼の泊まったモーターの宿帳にそのサインを探し続け、「暗号の追いかげごっこ」(cryptogrammic paper chase, p252)を行なう。宿帳には、隠された意味を持った偽の住所と氏名が記されている。ハンバートはそこに、自分の学識に対する挑戦や悪意あるからかいを読みとる。しかし、これらの暗号は、いくら集めたところで、トラップという存在をまっすぐに指し示すものではなく、すべての暗号は、トラップことキルティの回りを永久に回りながら、決してキルティの身元という一点には行きつかないものなのである。ハンバートがどこかで実際にキルティに追いつかない限り、このような暗号の解読から彼を探し当てることは決してできない。暗号とキルティを結びつけることができるのはハンバートだけであり、ハンバートにとってもそれらの暗号の意味は、「キルティが以前ここに来た」ということでしかない。だから他人の手にそれらの暗号をゆだね、キルティの居所を調べさせようとしたハンバートのもくろみが無残に失敗するのは当然のことなのである。

最後の対決の場面以外に、キルティとハンバートが言葉をかわす唯一の場面が、ホテル、エンチャントド・ハンターズ(The Enchanted Hunters)で展開される。これは、すりかえの操作によってキルティという存在が物語から巧妙に隠されている典型的な場面である。ハンバートは、ロリータが部屋で眠ってしまうのをポーチで待っているのであり、そこで暗闇にまぎれて姿の見えない人物であるキルティが声をかけてくる。

Suddenly I was aware that in the darkness next to me there was somebody sitting in a chair on the pillared porch. I could not really see him but what gave him away was the rasp of a screwing off, then a discreet gurgle, then the final

note of a placid screwing on. I was about to move away when his voice addressed me :

"Where the devil did you get her ? "

"I beg your pardon ? "

"I said : the weather is getting better."

"Seems so."

"Who's the lassie ? "

"My daughter."

"You lie--she's not."

"I beg your pardon ? "

"I said : July was hot. Where's her mother ? "

"Dead."

"I see. Sorry. By the way why don't you two lunch with me tomorrow. The dreadful crowd will be gone by then."

"We'll be gone too. Good night."

"Sorry. I'm pretty drunk. Good night. That child of yours needs a lot of sleep. Sleep is a rose, as the Persians say. Smoke ? "

"Not now."

He struck a light, but because he was drunk, or because the wind was, the flame illumined not him but another person, a very old man, one of those permanent guests of old hotel's--and his white rocker. Nobody said anything and the darkness returned to its initial place. Then I heard the old-timer cough and deliver himself of some sepulchral mucus.

(pp. 128~129)

ここでキルティがハンバートに向けた問いかけは、彼がハンバートとロリータが本当の父娘ではないということを知っていて、それを故意にほのめかしていることを示している。しかしハンバートが聞き返すと、"Where the devil did

you get her?”は“the weather is getting better.”に、“You lie—she's not.”は“July was hot.”に言い直される。問題となる肝心の言葉が、音が似ていて意味の全く異なるものに置き換えられてしまうので、会話はそれ以上危険な方向に進まない。ハンバートは、秘密を知っているらしい人物をそれ以上追求しようがない。「暗号の追いかげごっこ」のように、ここでもキルティは、自分の存在、ハンバートの企みを見抜いてハンバートを追いかける存在を示しながら、会話をすりかえることで、ハンバートが自分に近づいて来る手段を奪ってしまう。

会話の後でキルティの点けるマッチの光は、キルティ自身をではなく、隣の老人を照らし出す。これは、いわば視覚的な効果をもったすりかえであり、これによって、今までの会話が、あたかもハンバートの罪の意識が作り出した妄想の産物のようにも、読者には思われてくる。

次第にハンバート自身も、ビアズリー (Beardsley) を出て以来つきまとっている男は、自分の異常な神経が生み出したものではないかと悩み始める。このキルティ＝妄想説は、最後の対決の場面で、明確な形をとって現われている。それは、作品の中でただ一度だけおこる代名詞の混乱によって示される。

We rolled all over the floor, in each other's arms, like two huge helpless children. He was naked and goatish under his robe, and I felt suffocated as he rolled over me. I rolled over him. We rolled over me. They rolled over him. We rolled over us. (p. 301)

ここでは、“I, he, we, they”が混乱し、格闘するハンバートとキルティが融合してしまったかのような夢幻的な印象を読者に与える。そのため、キルティはいかにもハンバートの妄想にすぎなかったように思われるのである。格闘の後でハンバートは数発の弾をキルティの身体に撃ち込み、階下に居合わせた人々にキルティ殺害を告げて立ち去る。キルティが実在するという事は、それらの人々の反応によっても確認されるし、続く終章の初めでキルティの死がハンバートに報告される事からも明らかである。そもそもこの手記自体が、殺人罪で告訴されたハンバートが公判のための資料として書いたものなのであるから、被害者であるキルティの存在は、動かしようのない事実である筈である。

しかしキルティは、ハンバートとの具体的な接触である格闘と、それに続く死を通して、そのアイデンティティを明らかにするどころか、かえって実在する人間としての実体をこれまでになく曖昧にしているのである。

さらにこの格闘の場面での代名詞の混乱は、キルティがハンバートの分身的存在であるということをこれ見よがしに示している。この部分を受けると、キルティ殺害後のハンバートは、「解放感を感じるどころか、とり除けると思っていた重荷よりさらに重い負担が、全身にのしかかるのを感じる。」

(Far from feeling any relief, a burden even weightier than the one I had hoped to get rid of, was with me, upon me, over me. p. 306) また彼は、格闘の際の触感を全身に感じ、それによって、かつてキルティが存在したという事実を自分に納得させもする。

...and when I did learn he was dead, the only satisfaction it gave me, was the relief of knowing. I need not mentally accompany for months a painful and disgusting convalescence...and perhaps an actual visit from him, with trouble on my part to rationalize him as not being a ghost...It is strange that the tactile sense, which is so infinitely less precious to men than sight, becomes at critical moments our main, if not only, handle to reality. I was all covered with Quilty — with the feel of that tumble before the bleeding. (p. 308)

こうした分身のテーマの暗示は、一見、キルティという存在を定義づけているように思われるが、実際には、さらに混乱させる役割を果たしている。これまで見て来たように、キルティは、あるべき位置からはずれることや他者と入れ替わることによって自己を隠して来たのであるが、この分身のテーマによって、彼の行為がさらに複雑なものになっている。

II

キルティをハンバートの分身とする解釈は既に数多くなされているし⁽⁷⁾、正統的な分身のテーマをパロディ化した存在と考えている批評家も多い⁽⁸⁾。この

小説に限らず、ナボコフの作品の中には分身のテーマを含むものがかなりあるにもかかわらず、ナボコフ自身は、「分身のテーマはおそろしく退屈であり」、
「自分の小説に『本当の』分身は一つも登場していない⁽⁹⁾」と述べている。ナボコフの言う「本当の分身」とは、19世紀に多く書かれた分身をテーマとする小説に登場するような分身、人間の内部の分裂が外部に現われ、視覚化されたものである分身を指していると推察される。

「本当の分身」ではないキルティは、ハンバートの「対立する自己」(Opposing Self)⁽¹⁰⁾や「心の分裂」(Fragmentation of the Mind)⁽¹¹⁾の現われとも言えないし、キルティがハンバートの悪や罪を代表しているわけでもない。時にはキルティは実在しない人物であるかのように描かれるが、彼がハンバートの完全な妄想であったという確証も与えられない。キルティ殺しは、自らの分身を抹消するためというよりは、あくまでロリータを奪われたことへの復讐としてなされるのであり、キルティの死によってハンバートの心身に決定的な変化がおこることもない。ロリータに対するハンバートの心情の変化は、ロリータに再会した時に既におきているのであって、その後には果たされるキルティ殺しは、分身のテーマに対するパロディの意図を明らかにするためになされたようなものである⁽¹²⁾。

キルティをはじめ、ナボコフの作品に登場する「偽の分身」達については、より詳細な考察が必要であろう。だが少なくとも、キルティを、テーマとしての分身の意識的なパロディと考えるのであれば、心理学的な分析によってその性格を考えてみることは、あまり意味のないことと思われる。ここでは、分身のパロディとしてのキルティが、どのように物語とかかわるのみを考えたい。

これまで見て来たように、キルティはすりかえによって自分の正体を隠し通して来たのであるが、彼の最後のすりかえによる隠蔽が、「偽の分身」であることによって行なわれていると考えることができよう。キルティが「本当の分身」であるならば、ロリータを愛することのできないキルティを殺すことによって、ハンバートがそれまでの妄想から解放され、ロリータへの真実の愛に目覚めるという図式も成り立ったかもしれない。しかしキルティが「偽の分身」で

あるために、キルティの死は、そうした読者の期待を満たす、意味ある解決をもたらさない。いかにも分身殺しめいた格闘の場面を示しながら、そこに分身のテーマの持つべき意味を何ら示さないのである。キルティは「心理学的分身のパロディ」(a parody of the psychological Double)⁽¹³⁾、「擬似分身」(mock-double)⁽¹⁴⁾等と呼ばれるように、いかにも分身らしく見せかけながら、分身としての意義を持っていない中途半端な存在なのである。

分身というコンヴェンションに収まりきらず、そこからはみ出すことによって、キルティという存在は、一つの意味に還元されることを拒否している。作品を現実の反映として読もうとする読者が、作品の中心として求めようとする意味という定位置から、キルティは逸脱している。作品を物語に要約し、さらにその物語の中心として一つの意味を求めるといふ、なかば制度化された読みは、キルティがハンバートの分身であり、その悪や罪を背負っているという単純な図式を求める。そこでは、たとえばハンバートのキルティ殺しがハンバートの浄罪の儀式として読みとられる。キルティ殺しは、ハンバートが自己の獣性を捨て、ロリータへの精神的な愛情に目覚めるために必要な象徴的な儀式とされ、そこに大いなる価値が与えられたりする。しかし、これまで見てきたように、キルティはこのような読みがあてはめようとする意味という中心点を持たない、ずれそのものとして存在し続けている。そして、このような存在のあり方がキルティ自身の存在の物語であるとすれば、それはまた、『ロリータ』という作品自身の物語であるとも考えられる。

Ⅲ

『ロリータ』には、いくつもの文学作品が様々な形で含まれている。その中でも作品全体に大きな意味を持つポオ (Edgar Allan Poe, 1809-49) の「アナベル・リー」("Annabel Lee", 1849) が、第一章に視覚的にも聴覚的にもこだましている⁽¹⁵⁾。ドロレスがロリータへと変化する、名前の変化のように、これから始まるこの作品も「アナベル・リー」が『ロリータ』へと変化してゆく過程

として考えることができる。「アナベル・リー」が、少年のハンバートとアナベル (Annabel Leigh) のリヴィエラの海岸での初恋の物語に、さらに夭折したアナベルの化身のようなロリータと大人のハンバートの物語へと移ってゆくのである。

このような動きは、ナボコフが自伝の中で自分の半生のために用いた比喻を借りれば、円が精神化されて螺旋となり、自由を得る運動としてとらえることができよう。

The spiral is a spiritualized circle. In the spiral form, the circle, uncoiled, unwound, has ceased to be vicious : it has been set free. I thought this up when I was a schoolboy, and I also discovered that Hegel's triadic series (so popular in old Russia) expressed merely the essential spirality of all things in their relation to time. Twirl follows twirl, and every synthesis is the thesis of the next series.⁽¹⁶⁾

「アナベル・リー」が第一の円として存在し、それがナボコフの作品の中で本来のイメージを失うことなく動いてゆき、新しい物語として開かれてゆく。ロリータという人物について考えれば、彼女は独自の個性を備えた存在でありながら、自己完結的な人物ではなく、作品を貫く大きな螺旋構造、二人のアナベルによって作り出された円のずれの運動の中でその存在を生きている。精神化された円の獲得する自由とは、『ロリータ』に即して言えば、一つの意味に還元されてしまうことからの自由である。

既にキルティの軌跡をたどった時に明らかになったように、『ロリータ』を書くということは完全な構築をめざす営みであり、その読者にも、注意深く細部を組み合わせ、完全な構築物を自分で作りあげることが要求されているように思われる。しかし、そのようにして初めてそこに現われるものは、静止した巧緻な構築物ではなく、複数のずれの動きであり、意味という中心を見透かそうとする視線にはとらえられない作品自身の物語なのである。

— 注 —

- (1) *Lolita* (1955; rpt. New York: G. P. Putnam's, 1980) テキストからの引用はこの版による。
- (2) この部分のアリージョンについては, *The Annotated Lolita*, ed., by Alfred Appel Jr., (New York: McGraw – Hill, 1970) を参照。
 言及のない箇所について気づいたことを記す。
 ・ *Two Blocks from Here*: Charlotte の事故の時に警官が2ブロック離れたところに居合わせた。(p. 100) ・ *The Girl in Green*: Beardsley 校の制服は緑色である。(p.192) ・ *The Strange Mushroom*: Beardsley 校の部屋に Mushroom と呼ばれているものがあり, Humbert が Lolita を迎えに行く。(p.199) ・ Quine the Swine: ホテル The Enchanted Hunters の受付に Swine という名の男がいる。(p.120)
- (3) James Joyce, *Ulysses* (Paris, 1922; rpt. Harmondsworth: Penguin, 1978), pp. 254–256.
- (4) これは Vladimir Nabokov のアナグラムでもある。
- (5) Carl R. Proffer, *Keys to Lolita* (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1968), p.75. William W. Row, "The Honesty of Nabokovian Deception," *A Book of Things about Vladimir Nabokov*, ed., by Proffer, (Ann Arbor: Ardis, 1974), p.176.
- (6) Proffer, p.75.
- (7) 主なものを挙げる。Julia Bader, *Crystal Land: Artifice in Nabokov's English Novels* (Berkeley: California Univ. Press, 1972), p.62. Douglas Fowler, *Reading Nabokov* (Ithaca: Cornell Univ. Press, 1974), pp.152–156. H. Grabes, *Fictitious Biographies: Vladimir Nabokov's English Novels* (Hague: Mouton, 1977), pp.36–37. G. M. Hyde, *Vladimir Nabokov: America's Russian Novelist*, (London: Marion Boyars, 1977), pp.116–120.
- (8) 主なものを挙げる。Page Stegner, *Escape into Aesthetics: The Art of Vladi-*

- mir Nabokov* (New York: Dial, 1966), pp.104-106. Alfred Appel Jr., "Lolita: The Springboard of Parody," *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, viii,(Spring, 1967), pp.204-241, rpt. in L. S. Dembo, ed., *Nabokov: The Man and His Work* (Madison: Wisconsin Univ. Press, 1967), pp.106-143, see pp.114-116, 123-127, 131-135., Introduction to *The Annotated Lolita*, pp. xv-lxxi, see pp.lxi-lxviii. Dabney Stuart, *Nabokov : The Dimensions of Parody* (Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, 1978), pp.115-116. Ellen Pifer, *Nabokov and the Novel* (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1980), pp.106-110. David Packman, *Vladimir Nabokov: The Structure of Literary Desire* (Columbia: Missouri Univ. Press, 1982), pp.34-45. Lucy Maddox, *Nabokov's Novels in English* (Athens: Georgia Univ. Press, 1983), pp.70-74.
- (9) 1967年のインタビュー, *Strong Opinions* (New York: McGraw-Hill, 1973), p.83.
- (10) Robert Rogers, *The Double in Literature**(Detroit: Wayne State Univ. Press, 1970), pp.60-85.
- (11) Rogers, pp.86-108.
- (12) Appel, *The Annotated Lolita*, p.lxviii.
- (13) Ibid. p.lxv.
- (14) Packman, p.45.
- (15) Stegner, pp.105-106, 110-111. Proffer, pp.34-45. Appel, *The Annotated Lolita*, pp.330-333, "Lolita: The Springboard of Parody," pp.123-124, 138. Donald E. Morton, *Vladimir Nabokov* (New York: Unger, 1978), p.68. Maddox, p.74.
- (16) *Speak, Memory* (New York: G. P. Putnam's 1966), p.275.