

ロリータの声, ハンバートの声, ナボコフの声

毛利 公美

映像作家ナボコフ

ナボコフの小説は映画的だとよく言われる。彼の作品を読みながら、我々は描かれた情景を目の前に映像として思い描くことができるし、時にはそこで脳裏に浮かぶ映像をどこかの映画で見たことがあるような印象さえもつ。巧みに選び出され組み合わせられた言葉が、想像のスクリーンの上で鮮やかなヴィジョンとなって浮かぶ。

1962年のインタビューで「あなたは何語で考えますか」と聞かれ、彼は「私はイメージで考える」と答えた¹。自分の思考方法はロシア語や英語という個別の言語を超えたユニバーサルなものだというメッセージは、いかにも映像に強い関心を寄せたバイリンガル作家らしい。

1930年代に映画はトーキー時代を迎え、映像と音の総合芸術となったが、初期の映画において、映像は圧倒的な迫真性と描写力で観る者に迫りながらも、音を奪われていた。人々の語る言葉は黒地に白抜き文字として映像と映像の間に挿入された。そして、ナボコフの原体験としての映画は、音声を獲得する以前のものであった。その後、トーキーも数多く観たはずだが、彼の記憶の中で、音声は欠落している。

つい最近、フランスのテレビでローレルとハーディのショートフィルムを観たのですが、その「吹き替え」をつけた人がひどい趣味で、二人が英国訛りの流暢なフランス語をしゃべるんです。でも私はローレルとハーディの最良の映画がトーキーだったかさえ覚えていません。全体として、私がサイレント映画で好きなのは、トーキーの仮面の向こうに見えるものですし、その逆もまた真なりで、トーキーは私の記憶の中では無音なんです。²

ナボコフが映画というメディアに最接近するのは、*Lolita* においてである。未成年の少女に対する中年男の異常性愛というスキャンダラスな内容でミリオンセラーとなったこの作品を、当時まだ新人だったキューブリックからハリウッドで映画化したいと打診された作家は、最初は嫌悪感を覚えたというが、結局その依頼を引き受けてシナリオ版『ロリータ』を書き下ろす³。最初の版は長すぎて使い物にならず（若き映画監督はそのシナリオを撮影したら7時間以上になると苦言を呈した）、作家は大幅に手を入れて縮小した。しかし、キューブリックはナボコフのシナリオを高く評価しながらも、結果的にはほとんど使わなかつ

た。完成した映画を見たナボコフもまた、この監督の才能を称賛しながら、やはり自分のシナリオとは別の映画になってしまったことが無念だったのだろう、版權をめぐる厄介な交渉とさらなる改訂を経て、映画公開後 10 年以上を経て自らのシナリオの出版にこぎつける。我々がテキストとして与えられているのは、ナボコフが手を入れて公刊したこの最後の版である⁴。ナボコフによる唯一の映画脚本が自立した作品としてほとんど研究の題材とされてこなかったのは、こうした複数の版の存在に加え、シナリオや劇作というジャンルがナボコフの作品の中では二次的なものと見なされているためでもあろうが、実はこの大作家のシナリオライターとしての未熟さも一因のようだ。

『ロリータ』の詳細な注釈本の著者でもあり、ナボコフ作品の優れた理解者として知られるアップルは、ナボコフの作品世界と映画との類縁性を最初に指摘した研究書 *Nabokov's Dark Cinema* のなかで脚本版『ロリータ』についても触れているが、シナリオ作家としての才能はあまり評価していない。

[キューブリックの] 映画の中でキルティが死ぬシーンは然るべくして言語的なのだ。ハンバートとおなじく、キルティもまた言葉しかもてあそぶものがないのであり、キューブリックはこの人物をうまく扱っている。シナリオを書いたナボコフは興味深いことにこのシーンを 1 ページにも満たないほどに縮小している。「無言の影によるシーケンスは [...] 1 分以上続くべきではない」と新米シナリオ作家は書いている。映画的な殺人シーンを映像として扱うやりかたを想像できなかったのだ。銃弾が当たって動き出したロッキングチェア（小説から引用された一瞬のシーン）を除けば、死のシーケンスはちっともおもしろくない。⁵

実際、ナボコフはシナリオの執筆にかなり苦心したようである。発表されたシナリオを小説と比べて読むとき、我々がまず驚かされるのは、その違いの大きさである。完成したシナリオは、同じ物語を別のメディアに置き換えたというよりは、小説に書かれていない部分の補足という要素が大きく、番外編といったほうがふさわしい。

多くの研究者が指摘しているように、精神病患者の手記を模した一人称小説『ロリータ』において提示されるのは、「信頼できない語り手」である主人公ハンバート＝ハンバートの目に映る世界であり、彼が読者に信じさせようとした物語であるのに対し、シナリオでは彼は一登場人物に格下げされ、外側から描写される。映画のスクリーンにはハンバート自身の姿を含め、彼が見ることができなかったものや、彼が読者から隠そうとした部分が映し出される。ナボコフのシナリオがもっぱら小説『ロリータ』を読むための「参考書」として扱われることが多いのはそれゆえであり、同じ物語がより客観的に提示されていると思われるからだ⁶。

Aural な要素と visual な要素

リンダ・ハッチオンが指摘しているように、「理論家たちが活字からパフォーマンス・メディアへのアダプテーションについて考察するとき、ふつう強調は視覚面、つまり想像されたものから現実の視覚上の知覚への移行に置かれる。しかしこの移行については、聴覚的 (aural) なものも視覚的 (visual) なものと同様に重要である」⁷。そして、映画における「聴覚的な」要素の第一はセリフである。『ロリータ』を映画化するということは、ハンバートのモノローグとして書かれた小説から複数の登場人物による発話の集合体への作り変えを意味した。

ナボコフ自身、そのことは自覚していた。キューブリックとの最初の話し合いを終えた後、作家は脚本執筆の仕事を想像し、「すでに知恵を絞って頭のなかでセリフと身振り (speech and pantomime) に取りこんでいた」⁸という。ところが、キューブリックに最初に送った第一幕の草稿に添えた手紙では、ナボコフはこう書く。「ある場面は他の部分よりも細かくスケッチしてあることに、また、action (筋の展開・アクション), gestures (所作・身振り), scenery (道具立て・情景描写) などに関していろいろと書き込まなければならないことに気づかれると思います。」⁹

上述の手紙で興味深いのは、作家がさらに書き込むべきだと考えている要素がいずれもセリフではなくト書きにあたる部分だということである。さらにその3か月後、「プロローグ」の原稿に添えた手紙では、ナボコフはハンバートの独善的な語りで表わされた小説の内容を自然な会話の形にうつすことの困難さを吐露している。

見てのとおり、ハンバートに自分の初恋について語らせることにしました。しかしどんなに頭のなかでいじりまわしても、シャーロットとの場面の調子をそこなわずに、自分の結婚について彼に議論させることはできませんでした。そこで、ハンバートがアナベルと死別したあとのことは、もう一度レイ博士に引き受けさせました。¹⁰

ナボコフがダイアローグに苦心したのは、彼の作品が本来モノローグ的だからだ。小説『ロリータ』にはハンバート以外の登場人物が語ったとされる言葉も含まれてはいるが、それはハンバートが記憶を頼りに再現して記したものであり、結局はハンバートによって、ハンバートの声で語りなおされている。加えて、ハンバートの語る内容は圧倒的に visual な要素に偏っている。『ロリータ』はハンバートの脳裏にうつる音のない映像として提示された物語なのだ¹¹。

そのことは、たびたび引き合いに出される写真や映画の比喩にも現れている。そもそもハンバートがロリータに惹かれたのは、倒錯的な少女愛の原因にもなった初恋の相手アナベルに外見が似ている (と彼が思った) からであり、彼が必要としたのはロリータの視覚的イメージである。同居人の座に収まった彼は、ロリータに欲望を秘めたまなざしを向けつづけるが、13歳の少女と性的関係を結ぶことの罪悪を自覚して、直接に相手を犯すことなく欲望を満足させる自制心を誇る。視姦による絶頂に至った後、彼は次のように宣言する。

私が狂おしく我がものにしたのは彼女ではなく、私自身が創造したもので、もう一つの、幻想のロリータだった——おそらくそれは、ロリータよりもっとリアルなロリータだ。彼女と重なり合い、彼女を包み込む存在。私と彼女とのあいだにただよい、意志も持たず、意識もない——それどころか、自分の生命も持たないのである。

あの子は何も知らない。私は彼女に何もしなかった。そして彼女に少しも影響を及ぼさないふるまいを繰り返すのに、邪魔になるものは何もなく、まるでスクリーンに浮かぶ彼女の映像を見ながら、しがないせむし男の私は暗がりですべて自慰にふけているようなものだった。¹²

ハンバートが見ているのは「意志」も「意識」も「生命」さえももたない虚像のロリータである。そして、ヴィジュアルな対象としてのロリータを所有したいという欲望は、二人が実際に肉関係を結ぶようになってからも変わらない。

同時に、下宿人として一つ屋根の下に暮らし始めた最初の頃から、ハンバートはロリータの姿を日記や詩の形で記すことで紙の上に留めようとする。さらにこの『ロリータ』という小説自体が、言葉によってロリータを永遠化しようとする試みだと言える。しかし、ヴィジュアルなイメージを保存することにかけては、言葉は写真や映画にかなわない。同居を始めて間もないころ、昼間の少女の姿を日記に書きとめようとしたハンバートは、脳裏に浮かぶ映像を「映画のスチール写真」(44/78)に喩え、「とびきり陳腐な言葉でしか」彼女の顔だちを描写することができないと嘆き(44/79)、手記の続きで別の一日の出来事を綴りながら、自分たちの姿を「誰も映画に記録してくれなかったのが残念」(58/104)と書く。そして、ロリータが去った後、彼女の姿を少しでも鮮やかに記憶し、思い出し、目の前に再現させたいと願い、「映画に撮っておくべきだった」(231/409)と後悔する。しかし、繰り返しになるが、ここでハンバートが「映画として」記憶にとどめるロリータは、あくまでもヴィジュアルな対象であって、サイレント映画のように声をもたない。

ハンバートが他者を認識するにあたり、視覚に重点が置かれ、聴覚がおろそかにされるのは、ロリータに対してだけではない。ローティの優れたナボコフ論にも取り上げられた「カスビームの床屋」の挿話がそのよい例である¹³。

カスビームでは、ひどく年配の床屋がひどくへたくそな散髪をしてくれた。この床屋は野球選手の息子がどうのこうのとわめきちらし、破裂音を口にするたびに私の首筋に唾を飛ばし、ときおり私の掛布で眼鏡を拭いたり、ふるえる手で鋏を動かす作業を中断して変色した新聞の切り抜きを取り出したりして、こちららもまったく話を聞き流していたので、古くさい灰色のローションの壺が並んでいる中に立てかけてある写真を床屋が指さしたとき、その口髭をはやした若い野球選手の息子が実はもう死んでから三〇年になるのを知って愕然としたのであった。(213/376-7)

ローティは『ロリータ』を『青い炎』と共に「残酷さをテーマとする」重要な作品と位置付け、ナボコフの「こうした書物は、感性豊かな人殺し、残酷な審美家、無慈悲な詩人—〈想像力に富む表現〉を自由自在に駆使できる人で、他の人間存在の生活をスクリーン上のイメージに変換することに満足しているが、同時に、こうした他の人びとが苦しんでいることをはなから気に留めていない者—が存在するという可能性についての省察である」¹⁴と論じている。ローティによれば、ナボコフの意図は「気がつかない」のは自分たちも同じだと読者に気づかせ、「自分がおこなっていることに気を留め、とりわけ人びとが言っていることに気を留めよ」という道徳的な教訓を与えることにある¹⁵。

ハンバートは死んだ息子について語る床屋の話を聞いていなかった。ちゃんと聞いていれば、息子がとうに亡くなっていることはわかったはずなのだから。だが本稿にとって重要なのは、ハンバートが写真を見て初めて床屋の息子が20年前に死んだことに気づいてぎょっとするという点である。このエピソードは、ハンバートの世界認識がいかに視覚に頼ったものかを明かしているといえるだろう。彼は見ることにこだわるあまり耳がおろそかになりがちなのだ。

聞き間違えられる言葉、捏造される言葉、奪われる言葉

ロリータが「話の聞けない男」ハンバートから逃れ、最終的に伴侶として選んだ夫ディックが聴覚に障害を持っているのは示唆的である。この好青年は、身体的な障害とは裏腹に、ロリータの心の声をきちんと聞き入れる能力を持っている。一方、ハンバートは愛欲によって耳を封じられ、肥大化した目だけの存在となった精神的聴覚障害者だ。¹⁶

ハンバートには最初からディックと会話する気などない。義父が泊まっていくために寝具を譲るという申し出に対する返事も、ディックではなくロリータに伝えられ、ロリータが夫にそれを大声で通訳する。二人の会話はロリータを介さない限り成立しないのだ。ロリータが友人ビルのかげの手当てをするためキッチンに姿を消すと、ハンバートとディックは気まずい沈黙のなかに残される。ハンバートはディックがどうせろくなことが言えないとばかにし、単純でアタマの悪い若い男が言いそうなセリフ（「ええ、彼女はたいしたもんですよ、ヘイズさん。まったく。きっとたいした母親になると思います」(274/386)）を勝手に想像する。しかし、実際のディックはビールに口をつけることで気まずさをごまかすばかりで言葉を発せず、ハンバートは自分から話しかけることを決意する。しかし、ハンバートの台詞はディックによって聞き間違えられ、二人の男たちの間で直接に交わされた唯一の会話は、すれ違ったままで終わる。

ディックの言葉として直接話法で記されるのはこの聞き間違いの会話だけだ。ディックが友人と共に席を外す際に彼が言ったことばは、間接話法でしか伝えられない。ハンバート一人のモノローグに終始する手記の中で、他者の言葉は場所をもたないのだ。

Dick, with a grin of relief stood up. He guessed Bill and he would be going back to fix those wires. He guessed Mr. Haze and Dolly had loads of things to say to each other. He

guessed he would be seeing me before I left. Why do those people guess so much and shave so little, and are so disdainful of hearing aids? (275)

義父に気を遣ってディックが口にする I guess というフレーズを、ハンバートは主語を he に替えて反復することで茶化す。間接話法が用いられることにより、ディックが発した言葉はモノローグの一部としてハンバートによる地の文に取り込まれ、軽蔑のニュアンスを伴って再生産される¹⁷。

小説『ロリータ』では、間接話法に加え、疑似間接話法も多用される。そこでは他者の言葉がそれとわかる標識なしにそのまま地の文に取り込まれるため、それが誰の言葉なのか（語り手であるハンバートか、話している相手なのか）さえも曖昧になってしまう。例を挙げよう。ディックが席を外した後、ハンバートは自分の真の恋敵（クイルティ）の居場所を教えろとロリータを問い詰め、二人は口論になる。上が小説からの引用、下がシナリオ版の該当部分である。共通する部分を太字にして示す。

A wise girl, she controlled herself.

Dick did not know a thing of the whole mess. He thought I was her father. He thought she had run away from an upper-class home just to wash dishes in a diner. He believed anything. **Why should I want to make things harder than they were by raking up all that muck?**

But, I said, she must be sensible, she must **be a sensible girl** […]) (271)

LOLITA (blazing and bristling) Leave out Dick! See? Leave out my poor Dick. **He does not know a thing about the whole mess. He thinks I ran away from an upper-class home just to wash dishes in a diner. Why should you make things harder by raking up all that muck?**

HUMBERT **Be a sensible girl** -- if you expect help from me. Come, his name! (204)

上の引用で Dick… 以下の内容はロリータが言ったことだが、会話であることを示す引用符も、間接話法の書き出し (She said…) もなく投げ込まれた言葉は、一見、語り手による言葉と識別しがたい。そのくせ語り手自身の台詞は “I said” ときちんとラベル付けされている。シナリオ版のロリータの台詞の中に含まれていない一文 (He believed anything.) は、ロリータが選んだ労働階級の素朴な男に対するハンバートの軽蔑をまとっている。

ハンバートが歪めて伝えるのはディックの言葉だけではない。彼の手記のなかでもっとも偽装の度合いが高いのは、言うまでもなくロリータ像である。自分が「父親として」いかに努力したかを陪審員に印象付けるべく腐心するハンバートはそうであってほしいロリータ像に合致する台詞だけを選んで提示し、自分に不都合な台詞は省略する。一方、シナリオではそれぞ

れの登場人物が実像として現われ、自分の声で語ることを許されるため、ハンバートの手記には書かれていないロリータの姿や声が記録され、すべての台詞が直接話法で伝えられる。ボイドや中田が指摘するように、それらの台詞から浮かび上がるロリータの姿は、俗悪な面やしたたかな側面もないわけではないが、ハンバートの記述から想像されるよりもずっと繊細で優しい少女である。そして彼女は、ひどく傷つき、孤独でよるべない。¹⁸

興味本位で義父と性的関係をもった翌日の車中で、ロリータは母親が亡くなったことを聞かされる。それに対する直接の反応は、小説にもシナリオにも記されていない。町に着くとハンバートは少女の機嫌を取ろうとして様々な贈り物を買って与え、二人はそのまま長い逃避行の旅を続ける。

シナリオ版『ロリータ』では、その旅の途中で、ロリータはハンバートが自分をだまして利用したことを直接責める言葉を口にし、自分がどこにも行くところがないと何度も訴える。(There's no place to go back to. (p.119); Leave you? You know perfectly well I have nowhere to go. (p.120); I've nowhere to go. (p.123)) 孤児になった少女本人の口からこれらの台詞が発せられるとき、その言葉は痛切な響きとなって届く。

小説のロリータだって声を上げていなかったわけではない。ただ、彼女の言葉はハンバートの内部に届かず上滑りし、わずかに届いた言葉もハンバートにことごとく奪われ、隠され、欺瞞的な語り口によって総括されてしまうのだ。

母親の死という残酷な知らせに続く段落は「にぎやかな町」という書き出しで始まる。

にぎやかな町レッキングヴイルで、私は漫画四冊と、箱入りのキャンディ […] を買ってやった。ホテルで私たちは別々の部屋を取ったが、真夜中に彼女がしくしく泣きながら私の部屋にやってきて、私たちはとてもやさしく仲直りした。おわりのとおり、彼女にはまったく他のどこにも行く当てがなかったのである。(You see, she had absolutely nowhere else to go.) (141-2 / 253-4)

続く陽気な贈り物のリストで少女の（そして読者の）気分を紛らわせ、「別々の部屋を取った」と記して自分の紳士的な態度を印象付け、ロリータのほうが自分の部屋へやってきたのだと責任逃れをし、「やさしく仲直りをした」とロマンチックな関係を匂わせる。こうして、周到に準備された最後の一文が、「おわりのとおり (You see)」という呼びかけによって読者（陪審員）を共犯者として巻き込みながらこの段落（そして章）を締めくくるとき、ハンバートの地の文として伝えられる「彼女にはまったく他のどこにも行く当てがなかったのである」という言葉はすでにロリータの声の哀れな響きを失い、ハンバートの感傷に彩られる。

声を獲得する映像

キルティを殺害した後、警察に身柄を拘束される直前に、ハンバートは二年前にロリータ

が失踪した直後のことを思い起こす。そのとき、道路から眼下を見下ろすと、遠く離れた町から「美しいまともな音が集まるで蒸気のように湧き上がって」きたのだ、とハンバートは書く。

[…] 静かに睦み合う色彩たち(というのは、仲が良さそうに見える色彩や陰影というものがたしかに存在するからだ)よりもあざやかで、目よりも耳にあざやかにそして夢のように伝わってきたのは、その集積された音の蒸気のような震動であり、それは一瞬たりとも絶えることなく、私が汚れた口を拭いながら立っている花崗岩の唇のところまで湧き上がってきていた。そしてすぐに私が気づいたのは、その音が同じ一つの性質を持っていて、聞こえるのは、女が家にいて男が出かけている、この透明な町の街路から立ち上ってくる音だけだということだった。読者よ! 私が聞いたのは、子供たちの遊び声のメロディに他ならず、ただそれだけで、空気はどこまでもすみきっているのだから、壮大にして微小で、遠くして魔法のように近く、率直にして神々しいまでに謎めいた、この溶け合った声の蒸気の中に——ときおり聞き取れるのは、あたかも解き放たれたかのような、ほとんど明瞭に聞き取れる明るい笑い声や、バットでボールを打つ音や、おもちゃの荷車ががたごとという音だったが、それはあまりにも遠くて、軽くエッチングで刻み込まれた街路のどんな動きも目で見分けることはできなかった。高い崖からその音楽的な震動に耳を傾け、控えめなつぶやき声を背景にして個々の叫び声が燦めくのに耳を傾けていると、私にはようやくわかった、絶望的なまでに痛ましいのは、私のそばにロリータがいないことではなく、彼女の声とその和音に加わっていないことなのだ。(307-8/549-50)

丘の下から子供たちの声だけが、視覚的な対象を伴わない音声として届いたとき、ハンバートは初めて視覚に惑わされずに子供たちを知覚し、性的な欲望を掻き立てるピンナップガールの映像として見てきたロリータを、自らの声をもった存在として認識しなおす。彼が聞いたのは子供たちの「明るい笑い声や、バットでボールを打つ音」だ。媚態を振りまく「ニンフェット」ロリータは、本当はこんな風は無邪気に遊び、笑い声を発する少女だったのだ。その声を奪ったのは他でもないハンバートである。こうして彼は「自分ではなくロリータが経験した喪失」¹⁹をようやく理解する。ハンバートの脳裏に映し出されるサイレントの映画が音声を獲得する瞬間である。

1997年にこの小説を映画化したエイドリアン・ラインはこの場面をエンディングに用いたが、Woodや中田が指摘するように、映画化によって遠くの町の映像と聞こえてくる声の不一致がもたらす不自然さがより明確になる²⁰。それは、小説においてハンバートが記しているのが目の前にある情景ではなく、記憶の中の情景だからである。(彼は獄中で手記を書きながら、逮捕される直前に2年前の出来事を思い出したことを思い出している。)重要なのは彼がどのように場面を想起し、どのように書き記したかであり、ここで初めて映像ではなく音声に意識を向けているということだ。

ハンバートは自身の過去を回想し、手記として書き記す過程で、自分が見逃してきたことや見ないふりをしてきたことに気づき、回想の最後に置かれた上記の場面において、自分がいかに他者の声を無視し、視覚的なイメージのみに頼って世界を認識してきたを自覚する。だが、小説はこの一節でクライマックスを迎え、ハンバートは「以上が私の物語である」と締めくくった後、いくつかの事実の確認とロリータへの最後のメッセージと共に手記を閉じる。

シナリオ版では、ハンバートが獄中で手記を書いている姿が冒頭近くで映像として提示されるものの、映画のストーリー全体は回想ではなくリアルタイムで展開される。シナリオは複数の声と引き換えに、小説がもつ複層的な時間を失ったのだ、と言ってもいい。観客の関心を引き付けるためにキルティ殺害シーンが冒頭に置かれたこともあり、シナリオはハンバートが再会したロリータと別れてしばらく車を走らせた後、車中で泣き崩れる姿で終わっている。シナリオのハンバートは、自らの言葉で偽装した「知的でかっこいいハンバート」ではなく、トラウマを抱え、愛した女性に振られた孤独でみじめな男だ。それは、映画では彼が話す言葉しか伝えられないからに他ならない。

話された言葉, 書かれた言葉

ハンバートは教養ある西欧人として英語で文学の講義をし、本を書く人間である。しかし、「まるで本の中に出てくるみたいなしゃべり方ね, パパ」(114/204)という小説版のロリータの言葉からも明らかなように、彼が使いこなす英語はあくまでも書き言葉であって、話し言葉、とりわけロリータのようなアメリカ生まれの少女が話す英語は苦手なのだ。彼自身、手記の中で、「ローのようなしゃべり方をするのにどれほど骨を折っているか、読者はきっとお気づきになるだろう」(149/265)と吐露するが、骨を折って真似たその表現も、ロリータによって「同世代の何ですって? まともな言葉でしゃべってよ」(149/265)と弾劾されてしまう。

シナリオ版でも彼の英語に訛りがあることはロリータやほかの登場人物によって繰り返し指摘される²¹。シナリオのために新しく書かれたシーンの一つ、ハンバートが初めてロリータを見た後に二人が交わす会話で、ハンバートは頭韻を踏んだしゃれた表現をしようとし、次に「若者言葉」を使おうと試みるが、どちらもロリータに否定されてしまう。

HUMBERT I only want to know more about you. I know that you like to solarize your solar plexus. But what else do you like?

LOLITA You shouldn't use such words, you know.

HUMBERT Should I say "what you dig"?

LOLITA That's old hat. (44)

話し言葉に対するコンプレックスを埋め合わせるかのように、彼は娘に対して詩の講釈を垂れる。小説の複雑な文学的アリュージョンに代わるものとして、文学を教える大学講師としての

日常が強調されているのも、シナリオの特徴のひとつである²²。彼は話し言葉ではなく書かれた言葉、文学の専門家なのだ。

小説『ロリータ』はキルティ殺害の罪によって捕えられたハンバートが獄中で書いた手記である。裁判中の被告人の供述は口頭で行われる。だが、彼の取った自己弁護の手段は、口頭での訴えではなく、獄中で長い手記をしたためることだった。効果的に陪審員を欺き、最大限の自己弁護をするには、書かれた形で示すことが不可欠だったのだ。シナリオ版のハンバート像が小説に比べてより愚かでみじめなのは、映画は彼が書いている姿を映すだけで、書いたもの自体を言葉として提示しないからである。映画のハンバートが伝えられるのは話したことだけ。そして、彼の話す英語は訛りのある異邦人の言葉だ。

秋草は『ロリータ』におけるフランス語使用に着目し、「人の〔フランス語の〕誤りを指摘するハンバート自身の英語の発音はどの程度のものだったのかという疑問も浮かんでくる。これだけ他人の発音を気にするというのは、自分の英語にコンプレックスがあったということの裏返しではないか」²³と疑問を投げかけている。小説の語り手と作者を混同するなどもってのほかだという非難を恐れずに言おう。ハンバートのコンプレックスは、ナボコフのコンプレックスでもあったのではないか。

ナボコフにとって、英語は第一に書き言葉だった。「ロシア語よりも英語の読み書きを先に覚えた」という言説は、渡米後に英語作家への鮮やかな転身を果たしたバイリンガル作家のイメージを強化する。しかし、彼が英語を先に覚えたというのはあくまでも読み書きのための言語としてであって、幼いウラジーミルが初めて覚えた言葉はロシア語なのだ。

ナボコフは自分の英語の誤りを指摘されても決して認めようとしなかった。恩人であり親友でもあったエドモンド・ウィルソンと仲違いをしたのも、プーシキンの『エフゲーニイ・オネーギン』の英訳に使った言葉が古いと批判されたことが一因である。作家はウェブスターの辞典を根拠に挙げながら、自分の選んだ語が古くもないし「ここでぴったりのちょうどいい言葉」なのだと言った²⁴。

若島によれば、「アメリカ英語の慣用表現がナボコフ流の独特の変形をほどこされている例は、それこそ枚挙にいとまがないほど見出せる。それは、ちょうどプニンのしゃべる英語がプニン英語としか呼べないものであったように、ナボコフ英語としか言えないものだ」²⁵。しかし、秋草が指摘しているように、「作家の言葉への意識はロシア語時代から高く、英語時代はそれが結果としてはっきり見えるようになったに過ぎない。その意味では「不自然な熟語」はロシア語時代から存在していたとも言える」²⁶。

何語で書いても変わらないナボコフの文体の本質。それは脳裏に浮かんだイメージを言葉の独自の結び付け方で鮮やかに捉えなおす、知的な言語遊戯である。「不自然な熟語」はナボコフ本来のもの、言ってみれば「ナボコフ英語」ならぬ「ナボコフ語」だった。それなのに、母語でない言語で書くことを選ばざるを得なかったがゆえに、その表現がいかにも的を射た斬新なものであれ、その不自然さはややもすれば非母語話者ゆえの間違いだと批判されかねない。さらに、そうした「凝った言い回し」は、あくまでも文学の言葉、書かれた言葉で用

いられるものであって、日常の話し言葉の中では奇異に響く。「流暢に話す」ことは「ネイティブのように自然に」話すことしか意味しないからだ。

英語作家に転身した後の作品に一人称の語り手による手記が多いのも、このことによって説明できるだろう²⁷。小説のように文学者かつ狂人であるハンバートのモノローグとして記された形であれば、不自然な表現の責任はハンバートの個性として片づけられる。しかし、複数の登場人物の発話で構成されるシナリオではそうはいかない。映画シナリオの台詞を書く際に求められたのは、ナボコフ語ではなく「日常の話し言葉」たる英語だけで文学的な世界を構築することだった。

ナボコフの声

紙と鉛筆があれば形にできる小説と異なり、映画は俳優、監督、照明、音響等々、様々な人が関わることで作られる。1970年のインタビューでナボコフは次のように語っている。

映画の言葉の部分というのは、脚本をはじめとする様々な貢献の寄せ集めであって、真にそれ自身のスタイルをもってはいない。他方、無声映画を観る者は、その映画の静寂に、自分自身の内なる声の秘宝をたくさん付け加えるチャンスを与えられている。²⁸

「それ自身のスタイル」をもたない作品はナボコフにとって価値がなかった。シナリオ出版に際して寄せた序文で、彼は「生来、私は劇作家ではない。三文シナリオ作家ですらない」と述べ、作品に対する独裁的な位置を主張する。

私は本の表紙と表紙のあいだでの輝かしき終身刑に服するという類の著作に携わってきたが、もし私がそれと同じくらい多く、自身を舞台やスクリーンに捧げていたならば、私は完全な独裁制度を主張して取り入れ、芝居や映画を自ら監督し、舞台や衣装を自ら選び、俳優たちを脅し、ゲスト出演か幽霊役として俳優たちの中に混じり、プロンプターを務め、要するに、その見世物全体に一個人の意志と芸術を浸透させたことだろう——なぜなら、この世で私がもっとも忌み嫌うのは、集団活動であり、凡庸さが繁殖するなかでぞっとする感じとぬめぬめした感じがまじりあうあの公衆浴場だからだ。²⁹

ここで述べられているのは、自分の脚本が映画として具象化する過程で起こる様々な介入に対する嫌悪だが、作品世界に君臨する専制君主としての作者の姿は、世界を自分だけのヴィジョンとして思い描き、まわりの人々の声を封じ込め、全てを自分一人の声で吹き替えてしまおうとするハンバートの姿に重なって見える。だがそれと同時に、亡命作家ナボコフは、ロリー

タ、すなわち自分の言葉で自由に語ることを奪われた者でもあった。

ハンバートによって言葉を奪われたロリータの物語は、全体主義や原理主義の社会において、抑圧され自由に語る権利を奪われた者の象徴として読まれうる。『テヘランでロリータを読む』は、イスラム原理主義の支配下で自由を制限された少女たちが西欧の文学作品を読むことを通して自分たちの置かれた状況を考える様子を記したドキュメンタリーである。少女たちを集めて読書会を開いたこの本の著者ナフィーシーは言う。

ロリータはみずからを守る術もなく、自分の言い分をはっきり述べる機会すらあたえられることのない、そういう類の被害者である。つまり彼女は二重の被害者なのだ。人生を奪われただけでなく、自分の人生について語る権利をも奪われている。私たちがこのクラスにいるのは、この第二の犯罪の犠牲者にならないためだ。³⁰

革命によって全てを奪われたナボコフにとって、持ち出すことができた唯一の財産は言葉だった。自分の言葉に対する強い執着は、言葉だけは奪われまいとする苦闘のように思える。失った故郷はソ連という全体主義国家になり、そこでは言論の自由は統制された。とりわけ『ロリータ』のような作品は、ソ連では決して書けなかつただろうし、書いたとしても発表できず、あるいは権力によって検閲を受け、大きな変更や削除を余儀なくされたに違いない。ナボコフは亡命することでそうした統制を逃れ、自由に語ることができた。しかしそれは母国語と引き換えに得た自由だ。

亡命後のナボコフの作品はソ連では無視され続けた。亡命ロシア人社会の中での評価は高かったが、ナチスの台頭と共に戦争の影が再び迫りくるなか、先の見通しを持ってない狭い母国語コミュニティは、次第に行き詰っていった。ナボコフは英語に言語を切り替えると共に、将来のロシア語読者に自分の書いた言葉が届くことを願うしかなかった。『ロリータ』は彼が唯一、英語からロシア語に自ら翻訳した作品である。

ナボコフは他人の翻訳を認めなかった。インタビューや講演を引き受ける際にも、あらかじめ一言一句を書いた原稿を用意して読み上げた。自分が喋ったことを誰かが編集して記事にするなど言語道断だった。言葉を第三者に奪われ、歪んだ形で記録されることを極端に嫌った。自らの言葉をそのままの形で残し、未来に渡すことが、作家にとっての希望だった。彼が守りたかったのは、ロシア語でさえなく、「ナボコフ語」だったのだ。

シナリオ執筆という目的は映画が完成した時点で果たされた。キューブリックはナボコフのシナリオの大半を不採用としたとはいえ、完成した映画には脚本家としてナボコフの名前がクレジットされ、約束のお金も手に入った。しかし、ナボコフは自分が執筆したシナリオを文字の形で出版することを強く希望し、1970年に出版されたナボコフによるシナリオ『ロリータ』は、書かれた言葉として我々に残された。そこから聞こえてくる声は、ハンバートを演じるジェイムズ・メイソンの声でもロリータを演じるスー・リオンの声でもなく、紛れもないナボコフの声である。

注

1. Vladimir Nabokov, *Strong Opinions* (New York: Vintage Books, 1973), p. 14.
自伝的な色彩の濃い最後の長編『道化師をごらん!』(1974)でも語り手は”We think in images, not in words”と同様の言葉を記し,具体的な発話を想起するときには言語での思考もあると留保しながら,”人生の大部分は無言劇(mimodrama)であるため,通常は言葉で思考はしない”と述べている。(Vladimir Nabokov, *Look at the Harlequins!* (New York: Vintage Books, 1990), pp. 122-3
2. Nabokov, *Strong Opinions*, p.164. なお、本文中の下線はすべて毛利による。
3. Brian Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years* (Princeton: Princeton University Press, 1991), pp. 386, 403, 406. 以下、『ロリータ』の映画化に関する事情などについては、同書および出版されたナボコフのシナリオ *Lolita: a Screenplay* (New York: Vintage Books, 1997) に付された作者の序文等を参照。
4. シナリオ執筆のためにナボコフが作成したインデックスカードはアメリカの Library of Congress に、タイプ原稿は New York Public Library Berg Collection に所蔵されている。また、Dieter E. Zimmer による脚本の独語訳には、付録として第一稿の未出版部分から多くの部分が訳されて収録されている。(Vladimir Nabokov, Trans. Dieter E. Zimmer, *Lolita: Ein Drehbuch* (Humburg: Rowohlt, 1999), pp. 251-322)
5. Alfred Appel Jr., *Nabokov's Dark Cinema* (New York: Oxford University Press, 1974), pp. 240-241.
6. 中田晶子 「『参考書』としての翻案—Lolita : A Screenplay (1974)』『TRANS 『翻訳』の諸相』ニューズレター』 No.17, 2005 年, 2-3 頁など。
7. Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (New York: Routledge, 2006), p. 40. 邦訳はリンダ・ハッチオン(片淵悦久ほか訳)『アダプテーションの理論』晃洋書房, 2012 年, 51 頁による。
8. Vladimir Nabokov, *The Annotated Lolita*. Edited with preface, introduction, and notes by A. Appel Jr. (New York: Vintage, 1991), p. ix.
9. Vladimir Nabokov, *Selected Letters 1940-1977*. Edited by Dmitri Nabokov and Matthew J. Bruccoli (San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1989), p. 311. 邦訳はウラジーミル・ナボコフ著, ドミトリ・ナボコフ, マシュー・J・ブルックリ編, 江田孝臣訳『ナボコフ書簡集』みすず書房, 2000 年, 305 頁を一部変えて用いた。
10. Nabokov, *Selected Letters*, p. 316; 邦訳 308-309 頁。なお、ここでナボコフが書いているレイ博士は、小説では序文の著者として名前が記されているのみだが、シナリオではハンバートを担当する精神科の主治医として実際に登場するだけでなく、背景を説明するナレーターやハンバートの台詞のプロンプター役も果たしている。
11. 若島正が指摘しているように、ハンバートの(あるいはナボコフの)脳裏に映るものとして提示される映像世界はしばしばイメージーションのなかでのみ映像として成り立つものであり、実際のスクリーン上に映像としてそのまま再現するのは困難な場合が多い。とはいえ、*Lolita: a Screenplay* には小説の一節をそのまま書きとして採用している部分も多く、ナボコフ自身は自分が思い描いた映像そのものを映画化できると思っていたのかもしれない。(若島正『ロリータ, ロリータ, ロリータ』作品社, 2007 年, 97-100 頁参照)。
12. Vladimir Nabokov, ed. with preface, introduction, and notes by Alfred Appel, Jr., *The Annotated Lolita*. (New York: Vintage, 1991), p. 62; ウラジーミル・ナボコフ(若島正訳)『ロリータ』新潮文庫, 2006 年, 111-2 頁。以下、『ロリータ』からの引用はすべて同じ版により、引用文後の括弧内にページのみを(英語/邦訳)の順で記す。

13. Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity* (New York: Cambridge University Press, 1989); リチャード・ローティ (齋藤純一, 山岡龍一, 大川正彦訳) 『偶然性・アイロニー・連帯: リベラル・ユートピアの可能性』岩波書店, 2000 年)
14. Rorty, *Idib.*, p. 157; ローティ, 同上, 318 頁
15. Rorty, *Idib.*, p. 164; ローティ, 同上, 327 頁
16. シナリオではロリータの母シャーロットが死ぬ交通事故の原因となる犬の飼い主に a little deaf という形容辞が与えられ (Nabokov, *Screenplay*, p. 24), 第 2 幕の最後にロリータとハンバートが泊まるホテルの支配人の父である「少し耳の遠い (a little deaf)」老人とハンバートのすれ違う会話が新たに付け加えられる (pp. 140-141) など, 「聴覚障害」のテーマが増幅されている。
17. この部分に該当するシナリオ版のディックの台詞では, "Well, I guess, you two have a lot to talk about. Come along, Bill. Back to work." (p. 203) となっており, guess という語は一度使われるきりである。
18. Boyd, *American Years*, p. 412; 中田晶子「Humbert Humbert と Norman Rockwell: 映画 Lolita (1997) の功罪を再考する」『南山短期大学紀要』vol.32, 2004 年, 39-60 頁; 中田晶子「薔薇とトパーズ; Lolita: A Screenplay」『南山短期大学紀要』vol.36, 2008 年, 3-30 頁など。
19. Alfred Appel, Jr., "Introduction" to Nabokov, *The Annotated Lolita*, p.lxiv.
20. Michael Wood, "Revisiting Lolita," in Ellen Pifer, ed, *Vladimir Nabokov's Lolita: a Casebook* (Oxford: Oxford University Press, 2003) p. 187; 中田「映画 Lolita の功罪」8-9 頁。
21. 「あなた (ロリータ) のしゃべり方はお父さんと違うわね。お父さんは外国語訛りだけど, あなたはそうじゃないってことだけど」(125)「英語めっちゃうまくなったじゃん」(180) など
22. 婦人クラブでの講演と失態 (15), シャーロットがハンバートに婦人クラブでの講演を依頼 (36), アナベルについての講義を録音 (64), ボードレールとポーについての講義を録音 (70), ポーのアナベルについての詩についてロリータに講釈 (120), 大学のキャンパスで講演後ポーについて学生と会話 (144) ロリータの親友モナがハンバートの講義を聞いてみたいと言う (157), 大学の講義後, キャンパスでポーについての質問に答える (193) 大学の試験の様子 (ポーについて) (199) がシナリオで新しく付加された。
23. 秋草俊一郎『ナボコフ 訳すのは「私」—自己翻訳がひらくテキスト』東京大学出版会, 2011 年, 173 頁。
24. 若島正「ナボコフと英語辞書」『乱視読者の新冒険』研究社, 2004 年, 264 頁。
25. 若島正「はめ込まれた歯」『乱視読者の帰還』みすず書房, 2001 年, 385 頁。
26. 秋草『訳すのは私』261 頁。
27. ナボコフはもともと「一人の語り手」のヴィジョンを示すという書き方を好んだが, 非母語作家に転身したことでより語り手は顕在化した。(杉本一直「モノローグのなかの幻影: ナボコフの『賜物』をめぐって」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』別冊第 15 集, 1988 年, p. 49 参照)
28. Nabokov, *Strong Opinions*, pp. 164-165.
29. Nabokov, *Screenplay*, p. ix.
30. Azar Nafisi, *Reading Lolita in Tehran: A Memoir in Books* (London: Harper Perennial, 2008), p. 41; 邦訳はアーザル・ナフィーシー (市川恵理訳) 『テヘランでロリータを読む』白水社, 2006 年, 64 頁による。

The Voice of Lolita, The Voice of Humbert, The Voice of Nabokov

MOURI Kumi

Answering the question in which language he thinks, Nabokov answered that he thinks in images. Such remarks seem suitable for this modernist writer who grew up in the film age. His most famous novel *Lolita* is profoundly movie-conscious, and he drew closer to the genre of cinema when he wrote the screenplay for the novel. There are both visual and aural elements in film adaptations, and as Linda Hutcheon pointed out, the latter is just as important as the former. Consequently, cinematizing *Lolita* meant reshaping the novel into a collection of speeches by several characters. It seemed, however, that Nabokov still conceived of film as a silent form, even by the 1960s when cinema had long since acquired sounds, for in writing the scenario, he was more concerned about “action, gestures and scenery” than dialogue.

The novel *Lolita* is a monologue of the narrator, Humbert Humbert, who is eager to preserve the visual image of his beloved girl through writing. He struggles to write down what he saw and what he thought, but not what he heard, and it is only he that is allowed to talk in his own voice. If he reports the words of others, what other speakers say is rarely told in direct speech. Reporting indirectly, he excludes the voices of others and dubs the film-like story. In the course of revising his memory, he begins to understand how he has not listened to others, and the novel ends with the recognition that he “knew that the hopelessly poignant thing was not Lolita's absence from my side, but the absence of her **voice** from that concord”.

In the screenplay, where the whole story is shown from a third person point of view, the hero is not allowed to disguise himself. Consequently, he seems awkward and miserable, for the film shows what he does but not what he writes. Being a man of literary words, it was absolutely necessary for him to write in order to persuade readers, rather than to speak in front of the audience.

I suppose that here also lies the tragedy of Nabokov. He had to be read, and the film he wrote the words for was a talkie, in which protagonists talk. Nabokov was doubtlessly a master of the written word. Thinking in images, the artist's task was converting them into words, and he often used or combined words in such way that no one else used to do. He was proud of everything he wrote regardless of whether it was written in Russian or in English. But the peculiarity of his usage of words could be taken as a mistake of a non-native speaker.

Nabokov repeatedly announced that he is a tyrant to the fictive world he composes. The way he manipulates the world and words reminds us what Humbert does to others' words in his writing. But at the same time Nabokov was a victim, deprived of his native tongue.