

カズオ・イシグロの小説における現実を構成する語り手たち

塚脇由美子

京都府立大学大学院文学研究科  
博士学位論文

2015年3月24日

カズオ・イングロの小説における現実を構成する語り手たち

塚脇由美子

## 目次

序論	1
1. カズオ・イシグロ略歴	1
2. 批評の動向と作者の反応	2
2. 1. <i>Remains</i> まで	2
2. 2. 舞台設定の問題	6
2. 3. 作家の背景への注目	10
2. 4. <i>Unconsoled</i> 以降	16
3. イシグロは何を書いてきたか—6 作品に共通するもの	24
4. 本論文の構成	29
第1章 <i>A Pale View of Hills</i> : 他人の姿を借りて自分を語る	
—罪の意識から身を守るための現実構成—	31
1. どのように語るか	31
2. 50年代の長崎、80年代のイギリス	32
3. 記憶を疑う語り手	35
4. エツコの分身としてのサチコ	39
第2章 <i>An Artist of the Floating World</i> : 自己像に合わせて記憶を作る	
—自尊心を守るための現実構成—	43
1. 構成される記憶と自己	43
2. 戦争責任に悩む語り手	44
3. 語り手と the implied author の距離	47
4. オノの自己評価	50
5. “An Artist of the Floating World”	55
第3章 <i>The Remains of the Day</i> : 「偉大な執事」の神話で過去を粉飾する	
—不作為を言い逃れるための現実構成—	58
1. 執事の言い訳	58
2. 偉大な執事	59
3. 父	61
4. ケントン	62
5. ダーリントン卿	69
6. 自己欺瞞	75
7. 初期3作品の語りの比較	78

第4章 <i>The Unconsoled</i> : 現実の構成が不可能な小説、あるいは現実の構成を徹頭徹尾読者にゆだねる小説	83
1. ファンタジーでも現実でもなく	83
2. 奇妙な世界	83
3. 家族の問題	91
4. 読者が現実を構成する	96
第5章 <i>When We Were Orphans</i> : 探偵小説の世界を生きる	
—崩壊した楽園の回復を信じるための現実構成—	100
1. 「表現主義」の語り	100
2. 孤独な少年	103
3. 世界が崩壊する	107
4. 探偵になる動機	110
5. 悪の根源を駆逐する—探偵小説の世界観—	112
6. 戦場のファンタジー	116
7. 楽園の回復を信じるための現実構成	120
第6章 <i>Never Let Me Go</i> : 集団で現実を構成する	
—普通に生きるために—	121
1. 普通の人をの比喩としてのクローン	121
2. 舞台と語り手	121
3. ヘイルシャムの教育—教えられながら教えられていない—	128
4. 現実でも空想でもなく	135
5. 過酷な現実を生きるために	139
結論	142
引用文献一覧	147

## 序論

本論文は英国人の作家カズオ・イシグロ(Kazuo Ishiguro 1954-)の現在までに発表された6つの長編小説を「現実の構成」という観点から分析し、作家が目指してきた目標をどの程度達成したのかを評価することを目指す。対象となる作品は、*A Pale View of Hills* (1982)、*An Artist of the Floating World* (1986)、*The Remains of the Day* (1989)、*The Unconsoled* (1995)、*When We Were Orphans* (2000)、*Never Let Me Go* (2005)である<sup>1</sup>。

### 1. カズオ・イシグロ略歴

イシグロは1954年11月8日に日本の長崎で生まれている。1960年の春、海洋学者の父がイギリス政府から招聘され、一家4人でイギリスへ赴く。1年の滞在を予定していたが、毎年滞在は延長され、やがて両親は永住を決意する。イシグロは1973年にグラマー・スクールを卒業したあと、1年間のギャップ・イヤーを経て、74年からケント大学で英文学と哲学を学ぶ。卒業後、1年間ホームレス支援の仕事に就いた後、イースト・アングリア大学修士課程の創作科に入学し、マルカム・ブラッドベリ(Malcolm Bradbury)やアンジェラ・カーター(Angela Carter)から小説の書き方の指導を受け、修了している。1980年の修了時には、Faber and Faber社から執筆中の小説について出版の話が持ち込まれていた<sup>2</sup>。

その小説が、長編第1作の*A Pale View of Hills* (1982)である。これはthe Winifred Holtby Prizeを受賞した。2作目の*An Artist of the Floating World* (1986)は、the Whitbread Book of the Yearを受賞し、続く*The Remains of the Day* (1989)は英国最高の文学賞とされるthe Booker Prizeを受賞した。*Remains*はのちに映画化されたこともあって、イシグロを一躍有名にした。その後、1995年に*The Unconsoled*、2000年に*When We Were Orphans*、2005年に*Never Let Me Go*と、5年毎に長編小説を発表している。短編もいくつか書いている。1981年には、若手作家の作品を紹介した*Introduction 7: Stories by New Writers*に“A Strange and Sometimes Sadness”、“Waiting for J”、“Getting Poisoned”の3篇が収録された。ほかに、“The Summer after the War” (1983)、“October 1948” (1985)、“A Family Supper” (1990)、“The Village after Dark” (2001)を発

---

<sup>1</sup> 本文中では適宜作品名を以下のように省略して表記する。*Pale*、*Artist*、*Remains*、*Unconsoled*、*Orphans*、*Never*。

<sup>2</sup> デビューまでの履歴については、平井、Sim等を参考にまとめた。

表している。2009年には作品中に音楽が登場する5つの短編からなる *Nocturnes—Five Stories of Music and Nightfall* が出版された。この他には、テレビドラマの脚本を3つ、映画の脚本を1つ執筆している。映画は、*The Remains of the Day* を監督したジェイムズ・アイボリーの *The White Countess* (2004) で、『上海の伯爵夫人』という邦題で日本でも公開された。

2014年末でイシグロは60歳、作家生活は30年を越えるが、キャリアの長さに対して作品の数は少ない。イシグロ本人も自分が量産型の作家ではないことを認めており、残りの人生を考えると長編はあと数本しか書けないだろうと述べている。

イシグロは成人後も日本国籍を保持していたが、*Pale* を出版した1982年に英国籍に変更している。5歳で渡英したころ周囲には日本人は住んでおらず、イギリス人ばかりの小学校へ入り、英語で教育を受けた。家では日本語を話す両親と暮らしていたが、日本語を使用する場が限られていたため、漢字はほとんど読めず、自己評価では5歳の日本語能力しか持たない。渡英して以来、35歳になる1989年まで一度も日本を訪れることがなかったため、自立できる年齢になっても日本で暮らすということは考えられず、英国人として生きる道を選択した。

## 2. 批評の動向と作者の反応

### 2.1. *Remains* まで

イシグロは第1作から第4作までが文学賞を受賞し、作家としては順調に歩んできた。しかし作者の意図通りに読まれているかという疑問がある。イシグロは作品が誤読されるとよく嘆く。作者の意図したように読まれない要因は主として二つある。一つは舞台背景が主題と取り違えられること、もう一つは作品よりも作家自身の背景が注目されることである。

イシグロの言う「誤読」は *Remains* までは「日本」「戦争」に関わるものだった。*A Pale View of Hills* はデビュー作としては大きな注目を浴びたが、その要因の一つは原爆であった。*Pale* はイギリスに住む日本人女性が終戦から6年後の長崎を回想する話で、原爆文学、戦争文学と解釈されることが多かった。語り手は長崎で被爆し、家族も婚約者も失くして一人ぼっちになったという過去を持つ。語り手が語る1951年の長崎には、彼女と同じように原爆で身内を失くした人が多く登場する。作品中で原爆への言及はごくわずかであるが、それが逆に、原爆被害の言いようのない深い悲しみを表現していると解釈された。

Lewis は “The most important silence in *A Pale View of Hills* is that surrounding the fate of Nagasaki at the end of the Second World War” (37)と、Milton は “The story, following its narrator’s memory, begins after the bombing of Nagasaki, but that event lies at its center” (13)と述べている。Cynthia F. Wong は語り手の個人的過去と政治的状況を関連付け、イシグロが戦争責任を告発しているのだとまで言う。

[. . .] in order to understand how the historical conditions compel either silence or speech, it is necessary to consider how Etsuko’s personal case elucidates the political circumstances of postwar Japan. Through Etsuko, Ishiguro seems to ask who or what is, in the end, responsible for the destruction experienced by the common people? What might a postmortem on the political facts reveal to these civilians? The policy of silence which Niki and Etsuko maintain about Keiko’s suicide corresponds to the civilians’ silence concerning the role of the Emperor in the war. (“The Shame of Memory” 143)

2作目の *Artist* では原爆文学と誤解されることを防ぐために長崎を避けたが、他の都市にするとリサーチが煩わしいという理由で特定の都市名は挙げられていない(Ishiguro, “An Interview with Kazuo Ishiguro” by Mason 340)。だが *Pale* の影響か、イシグロが実体験に基づいて書いているという思い込みからか、長崎という誤解が少なからずあった<sup>3</sup>。*Artist* は偽りの記憶に頼って自己像を作る老人の話である。老人は終戦まで軍事体制に協力的な絵を描いた画家で、終戦後は戦争責任を追及されるのではないかとおびえている。この作品は、画家の戦争責任をテーマにした作品と受け取られることが多い。三浦雅士は「芸術家の戦争責任は日本ではとうに過ぎ去った主題だが、外部からは違っても見えるのである」(三浦)と述べる。また松岡直美も *Artist* の主題は戦争責任と見ている。

しかしながら、最近のように、昭和の戦争絵画批評の必要が日本国内で言われるようになってくると、イシグロの『画家』はこの問題を先取りしているとも考えられる。英国にあってこそ、日本人として先の大戦の認識を迫られ、それがこの小説に形をとって表れたということであろう。繰り返すが、イシグロは

---

<sup>3</sup> “Both *A Pale View of Hills* and *An Artist of the Floating World* begin after the bombing of Nagasaki” (Davis 148). *Times* はイシグロの Whitbread Literary Award 受賞を報じる記事の中で *Artist* の語り手について “an aging, once famous painter in Nagasaki” と記している。

日本人の戦争責任を前提として主題を展開してはいるが、日本人的思考の故にそこに至らざるを得なかったことを説明しているのもあって、欧米では日本人批判どころか日本人弁護と読まれているのである。(松岡 246)

「日本人として先の大戦の認識を迫られ、それがこの小説に形をとって表れた」という点に関しては妥当かどうか判断できないが、いずれにせよ *Artist* を「概念と思想を中心とする社会史としての日本」(松岡 242-43) と捉える松岡のように、イシグロが社会的問題に関心があって小説を書いていると見る研究者は初期の頃には少なくなかったのである。2作続けて戦後の日本を舞台にしたことで、イシグロの関心はその時代を一般市民の視点から描くことや、歴史の転換期における人の生き方にあるということもしばしば論じられた<sup>4</sup>。

だがイシグロは日本や戦争の影響を描こうとしていたのではない。Christopher Bigsby によるインタビューでイシグロは日本に設定したことは表面的なことと述べている。

I have always felt the setting, the Japanese element, was a relatively superficial part of my writing. It was something I brought in for reasons of technique, really. Although it is a setting to which I have obvious emotional attachments, it was nevertheless one that I introduced to orchestrate something else I was fundamentally interested in. (“In Conversation with Kazuo Ishiguro” 23)

また、*Pale* が原爆小説と受け取られたことに驚いたとも述べている。日本の戦後は舞台ではあるが主題ではないのだ。イシグロは特に日本が重要だと考えられることに危機感を抱いた。このままでは本当に言いたいことが伝わらないと感じて<sup>5</sup>、3作目では日本を避け、二つの大戦間の英国貴族の館を主な舞台とする *Remains* を執筆した。

*Remains of the Day* の主人公は貴族の館の執事である。イシグロにとって誤算だったのは、“a super-English novel”<sup>6</sup> と言うほど英国性を強調したにも関わらず、イギリスのように見せかけて日本を描いているという批評が少なからず出たことである。

But it is in *The Remains of the Day* that the writer reveals his own Japanese subtlety as he revisions Japan in a novel that is not even set in Japan but has as its theme six unexceptional days in the life of that most

---

<sup>4</sup> e.g. “One of the central themes of Kazuo Ishiguro’s novels is the effect of historical change on the lives of ordinary individuals” (Webley).

<sup>5</sup> Ishiguro, “Kazuo Ishiguro with Maya Jaggi” 111.

<sup>6</sup> Ishiguro, “An Interview with Kazuo Ishiguro” by Vorda and Herzinger 73.

English of characters, a butler. Himself a between-world critic, Pico Iyer considers this novel, among the many books that purport to explain Japan to the West, “the most revealing one so far” [ . . . ]. *The Remains of the Day* is, as its title suggests, written in that favourite Japanese form, the elegy for vanished rites; it is a vespers novel. Through the recollections of the protagonist’s, Stevens’s, years of service at Darlington Hall, Ishiguro will reveal essential aspects of the Japanese character. (Davis 144)

*Remains* に日本を見たのは日本をよく知らない西洋の研究者だけではない。日本人の論文の中にも *Remains* を日本についての小説だとしているものがある<sup>7</sup>。こうした論は、イングロが日本出身でなければまず出てこない論である。

*Remains* を日本についての小説とすることには無理があるという声はもちろん上がった<sup>8</sup>。しかし戦争については、前2作と同様に背景に採り入れられたため、イングロが第二次世界大戦に関心があるという見方は強まった。ことに *Remains* では実在の政治家の名前が登場し、大戦間の政治動向に触れているため、イングロは歴史小説を書いているという解釈を鼓舞することになった。“*The Remains of the Day* is a historical novel but the angle of vision is that of a bystander rather than a participant” (Page 164)などと、歴史小説の新たな形であると主張された。イングロの関心が個人の記憶にあると理解されても、記憶が歴史と結び付けられた例もある。James Lang は、イングロの関心は個人の記憶と公の歴史の関係であると述べている。

The novels of Kazuo Ishiguro, from *A Pale View of Hills* (1982) to *The Unconsoled* (1995), all bear a powerful and sustained interest in the relationship between history and memory. Ishiguro seems fascinated with the uneasy coexistence of private and public memories in his characters. One of the structuring conflicts of each of his novels emerges from the main character’s struggle — usually unsuccessful — to reconcile his private memories with the public memories of the nation and his fellow citizens. (Lang 143)

---

<sup>7</sup> 大嶋仁『カズオ・イングロにおける「日本の名残」』

<sup>8</sup> “[ . . . ] when Ishiguro is read as a Japanese writer concerned wholly and necessarily with Japanese themes, he is ‘returned’ to an identity that was never his own” (Connor 108).

より具体的に、語りの時点である 1956 年のスエズ危機に全く触れないことで逆にそれを暗示し、英国から米国へのヘゲモニーの移行を示しているのだという論文も存在している<sup>9</sup>。

## 2.2. 舞台設定の問題

イシグロは、日本や戦争が注目されるのは、舞台背景が主題と取り違えられているのだと言う。この原因をイシグロは作品をリアリズムとして読む一部読者の誤読だとするが、イシグロの舞台設定の仕方にも誤読を誘う要因がある。

イシグロが描いたのは現実の日本の忠実な写しではない。1 作目も 2 作目も、時代はイシグロが生まれる前であり、また、5 歳で日本を離れたイシグロが小説を書けるほどの日本社会に対する知識を持ち合わせていたわけでもない。イシグロの描いた日本は、子供の頃のわずかな記憶に映画や小説で描かれる日本のイメージを混ぜ合わせ、イシグロが作り上げたものだ。外国人から見れば日本らしいが、日本の読者は、イシグロの日本が現実の日本とズレがあると感じている。1990 年の雑誌に掲載された座談会で、川口喬一は、初期 2 作品への違和感を述べている<sup>10</sup>。

イシグロが日本を題材にした 2 つの作品を書いたときには、何か奇妙に人工的な、たとえば日本の川端とか三島とかの英訳が下敷になっているという印象をととても強く受けました。日本人の名前や地名を持っているだけに、一層とまどいを与えるような、実在感の希薄な作品だなと思いました。(川口 7)

だが現実の日本を知る人が少ない英国では、イシグロが描いているのは現実の日本だと見做された。イシグロは日本の代表として英国に日本の実像を知らせているのだと見做されるようになった<sup>11</sup>。

イシグロが日本のドキュメンタリーを書いているのではないと理解する批評家もあった。だが描かれた日本が現実的ではないと思っても、多くの読者はイシグロの関心は日本や日本の戦争だと受け取った。作品に戦争が登場すると読者はそれが重要だと思いがちである。

---

<sup>9</sup> McCombe, John P., “The End of (Anthony) Eden: Ishiguro’s *The Remains of the Day* and Midcentury Anglo-American Tensions”.

<sup>10</sup> 川口は 2 作目までの舞台となった戦後の日本を実際に知る年代であるが、実際にその時代を知らない、小野正嗣も『浮世の画家』(*Artist* の邦訳)の世界が日本には見えないと述べている (小野 312)。

<sup>11</sup> “[. . .] by the time the second novel came out and I was starting to get known in Great Britain, I was very conscious that I was getting cast in this role as a kind of Japanese foreign correspondent in residence in London” (Ishiguro, “Rooted in a Small Space” 128)

そうした土壌がある中で、イシグロは1作目では原爆という特別に大きな問題を舞台背景に取り込んだ。さらに2作目では戦争責任に悩む老人を登場させている。日本や戦争が重要でないなら、なぜ2作続けて日本の戦後を舞台に選んだのか。

大戦前後を舞台背景に取りこむことについては、価値観が試される場だからと発言したことがある<sup>12</sup>。*Artist*については、この説明に頷ける。だが *Pale* を戦後の長崎に設定しなければならない理由は何だったのか。*Pale* についてイシグロは、「実際あの最初の小説は、私が書き始めたときは舞台はイギリスだったのです」（「英国文学の若き旗手」304）と述べている。それが何故長崎に変わったのか。イシグロは自分の中にある長崎の記憶が消えてしまう前に書きとめておきたかったからという理由を挙げているが、*Pale* の時代設定はイシグロが生まれる3年前であり、これは不自然である。

*Pale* の語り手は、娘を不幸にしたのは自分の責任だという罪悪感に苛まれ、過去を正面から見つめることができない。彼女は、別の母娘の姿を通して、罪の意識を告白する。語り手と娘、別の母と娘のふた組の親子の姿が次第に重なってゆきながら、全く同じになることもない、曖昧な状態のまま存在する夢のような語りがある。一方で、語り手は、長崎の庶民の暮らしの証言者の役割も担っており、その部分では客観的で信頼のおける語り手に見える。母親の罪の意識による記憶の抑圧を描くならば、場所は日本であろうとイギリスであろうとかまわないのであり、長崎の様子を描いた部分は不要ではないか。

そこに暮らす人々の生活を描くだけでなく、*Pale* には長崎観光案内のような部分もある。主人公はそこに住んでいるにも関わらず、義父にさそわれて「観光客のように」（“like the tourists do” *Pale* 137）平和公園を訪れる。また、サチコ・マリコと稲佐山へ登ったり、その帰りに縁日に寄ったりする場面もある。語り手は平和公園の平和祈念像について冷めた見方を披露するが、作品の舞台となる1951年当時、この像はまだ存在していない。時代考証を無視して持ち込んだのは、イシグロの記憶の中にある長崎を書きとめるためか、それとも、長崎のランドマークとしてこの像を欠くことはできなかったのか。いずれにしても *Pale* の長崎は現実の長崎を写したものではない。イギリス人から見て日本らしい、長

---

<sup>12</sup> “I chose these settings for a particular reason: they are potent for my themes. I tend to be attracted to pre-war and post-war settings because I’m interested in this business of values and ideals being tested, and people having to face up to the notion that their ideals weren’t quite what they thought they were before the test came.” (Ishiguro, “Shorts” 22)

崎らしい要素を組み合わせで作られたものである。日本的要素は前面に押し出され、場所は表面的なこと、とイシグロが言う以上に、作品の重要な要素と受け取られた<sup>13</sup>。

日本を舞台にしたのは、市場を意識した戦略だったのではないかという見方ができる。1981年にサラマン・ラシュディ (Salman Rushdie)が、インド独立を背景にした *Midnight Children* で、イギリス最高の文学賞とされるブッカー賞を受賞した。これによって、旧植民地出身者などの非白人の作家への関心が高まった。イシグロは、日本人の顔と日本人の名前のおかげで、この潮流に乗ることができたと認めている。

He [Rushdie] had previously been a completely unknown writer. That was a really symbolic moment and then everyone was suddenly looking for other Rushdies. It so happened that around this time I brought out *A Pale View of Hills*. Usually first novels disappear, as you know, without a trace. Yet I received a lot of attention, got lots of coverage, and did a lot of interviews. I know why this was. It was because I had this Japanese face and this Japanese name and it was what was being covered at the time. (Ishiguro, “An Interview with Kazuo Ishiguro” by Vorda and Herzinger 69-70)

ラシュディの受賞の翌年にイシグロがデビューしたのは確かに幸運な巡り合わせであったが、小説の舞台を日本にすることによって、イシグロの異国性を強調する狙いがあったのではないか。しかもイシグロは長崎の出身で、*Pale* 以前にも原爆が登場する短編 “A Strange and Sometimes Sadness” を書いている。日本をアピールすることが、新人作家の売り込みに有利だという計算が働いた可能性はある。*Pale* の日本的要素が注目されたため、*Artist* も日本に設定されたのかもしれない。

イシグロは、「小説の舞台に関する私の態度は常にテクニカルで、映画監督がロケ地を探すのに似ていました。[...] 私は日本について、あるいは日本の歴史について書いているわけではありませんでした」 (Ishiguro, 「英国文学の若き旗手」 304) という発言が示すように、特定の場所についての小説を書こうとしてきたのではない。イシグロはテーマを表現するために最適の環境を求めて舞台を設定すると言っているが、選定条件に読者の

---

<sup>13</sup> Christopher Bigsby によるインタビューでイシグロは日本に設定したことは表面的なこととのべている。これに対してインタビュアーは “Of course, there is something that setting a book in Japan, especially Nagasaki, offers—namely a historical resonance, a free ride.” と述べ、長崎に設定することにはそれだけで意味があることを指摘している。(Ishiguro, “In Conversation with Kazuo Ishiguro” 23)

興味を引くものであることも入っているのではないか。イシグロが単なる舞台背景と考えているものは、これまで小説のテーマとして取り上げられてきた存在感の大きなものばかりである。小説に戦争や原爆が登場すれば、たいてい読者はそれが重要なのだと考える。だがイシグロにとって、*Artist* や *Remains* の戦争や戦後は語り手を追い詰めるための環境であり、同時に読者の関心を引くこともできるおいしい素材であったと思われる。他に条件を満たすものがあれば戦争でなくてもよかったはずである。*Never* についてのイシグロのコメントがこの推測を裏付けている。当初の構想では *Never* の背景は核戦争だったが、それではうまくいかず、時を経てクローンに落ち着いたと言っている (Ishiguro, “A Conversation about Life and Art with Kazuo Ishiguro” 211)。

つまりイシグロは、文学の重要なテーマと考えられるような大きな素材を、メタファーとして利用するのである。通常、戦争を描くことに対しては厳しく姿勢が問われる。イシグロは戦争を描こうという意図はなく、戦争の時代をテーマを表現するための材料としているのだから、戦争を軽々しく作品に持ち込むことについて批判が出てもおかしくないが、大きな批判が聞こえてこないどころか戦争について関心のある作家だと評価された。*Pale* では原爆が登場したおかげで厳しい批判を免れて幸運だったとまで語っている<sup>14</sup>。

だが当初は作家に有利に働いたものが、後には邪魔になる。たとえば *Remains* が日本の問題を扱っていると解釈した大嶋仁は、最初の2作が日本に設定されたのは「作者としては、自分が生まれた『日本』を舞台に選ぶことで、自らの背負っている過去との葛藤を解決したかったのであろう」(大嶋 254) と述べ、*Remains* は「それまでの二作の延長上にあ」り「舞台が今度は英国に移されたといっても、それが本質的な差を生み出しているとは思えない」と議論を進めて行く(大嶋 260)。もし最初の2作が日本に設定されてい

---

<sup>14</sup> “Nagasaki even protected me from the irony of the reviewers; they were uniformly solemn and respectful, apparently deeming it bad taste to write down a book about that city written by someone actually born there. Even gaps in my imagination or knowledge were taken for commendable restraint in the handling of potentially sensational material. And, as a bonus, I enjoyed being regarded by those around me as a socially aware, even radical person” (*Guardian* 8 Aug. 1983) この部分は *Pale* の誤読に対する皮肉な調子を感じられる。他の部分では “I became profoundly thankful for having been born in Nagasaki rather than, say, Bradford. For the mere fact of my novel taking place in that city was allowing me to achieve an easy kind of global significance, dialogue which may have sounded flat and parochial uttered outside Tufnell Park Tube Station positively rang with ominous meaning in the streets of Nagasaki” (*Guardian* 8 Aug. 1983) という件もあり、この寄稿は全体的に、誠実に文学における原爆の扱いを論じているとは感じられない。

なければ、*Remains*の英国について「かなりの部分において同じ時代の『日本』と重ね合わせて読むことが出来る」（大嶋 260）と主張するのは難しかったかもしれない。

### 2.3. 作家の背景への注目

ただし、イシグロに全く責任のない要因で意図しない解釈が出てきているのは確かであり、作品に日本が登場しなかったとしても、日本に絡めた批評が出た可能性は否定できない。イシグロについて語る時、作品解釈に作家の背景を絡めるのは危険であると認識しながら、それでもなお作品に作者の背景を見ようとする傾向がある<sup>15</sup>。幼時に自分の意志とは関係なく日本を離れ、イギリスの日本人家庭で成長したイシグロの経験が作品に影響しているに違いないという思い込みは根強く存在しているようである。

イシグロはかつて「国際的作家を目指す」と宣言していた。国際的作家とは国や地域に限定されたテーマではなく、人間共通の普遍的なテーマを扱う作家という意味である。

I just mean themes that most people can relate to as opposed to themes that are only of interest to a few. If I were writing a book about British politics in the '60s, there are probably quite a few people in Britain who might be interested in that, but you<sup>16</sup> probably wouldn't be, nor would the French people. I do think there are themes or issues that are very urgent locally or to a particular time or place, and I think it's important to address them, but as a novelist, I suppose I'm interested in writing things that will be of interest to people in fifty years' time, a hundred years' time, and to people in lots of different cultures. (Ishiguro, "Rooted in a Small Space" 133)

イシグロが目指すのは普遍性であるが、彼がイギリスへ定住した外国人であるという点が注目され、別の意味での国際的作家と呼ばれたことがあった。ブルース・キング(Bruce King)がラシュディやティモシー・モー(Timothy Mo)、シヴァ・ナイポール(Shiva Naipaul)

---

<sup>15</sup> 「イシグロの小説を彼の個人の内面へと還元することは出来ないと言うべきで、小説は小説として読まれるべきなのである。だが、にもかかわらず、これから私はカズオ・イシグロという作家の個人の内面に触れるために、彼の作品を活用しようとする」（大嶋 247）。「小説とその書き手をひとつに結びつけること、あるいは伝記的読みに偏することの非を承知の上で、あえてイシグロの過去に遡ってみたいと思うのは、現実と記憶の相克を主題とするイシグロ文学の読者には、とくべつに許されることではないかと思いたい」（平井 9）。同様の記述は他にも多い。

<sup>16</sup> インタビューはシカゴで行われており、相手はアメリカ人と思われる。

などの作家を、“the new internationalism”の作家としてグループ化したことである。“the new internationalism”について、King は“it [the new internationalism] differs from Commonwealth, Third World or ethnic writing in that the five novelists I am concerned with write about their native lands or the immigrant experience from within the mainstream of British literature” (193) と述べている。キングが取り上げている5人のうち、イシグロ以外は皆イギリス連邦の出身者である。イシグロは旧植民地出身ではないが、非白人であり作品に生まれた国が登場するため、このグループに含められた。だがイシグロは、自分はラシュディやモーと共有できるような問題意識で小説を書いているのではないとして、こうした作家との共通性を否定している。

アイデンティティ・クライシスということは、私の場合、自分が日本人なのかイギリス人なのかという問題になるわけですが、そのことについて、ラシュディやナイポールが悩んだようには悩んだことはありません。これはおそらく個人的な問題です。われわれの歴史的背景は大分異なっていると思います。前にも言いましたが、彼らには古い植民地的な関係、それもかなり騒然とした関係がありました。[...]

私とイギリスとの関係はこれよりも単純なものだと言えるかもしれません。私は非常に幼い時にイギリスにやってきて、そのままそこで育ちました。[...]

[...] ですからどちらの社会に自分が属するかという問題は私が育っていく過程では起らなかったのです。(Ishiguro, 「英国文学の若き旗手」 305-06)

「彼ら [the new internationalism の作家たち] は、第三世界を内部の人間として、また西洋人として批判しているようだ。彼らのイングランド批判は英国的価値観によるものである (they seem to criticize the Third World both as insiders and as Westerners. Their criticism of England is in terms of British values)」(King 209) という指摘は、少なくともイシグロには当てはまらない。O'Brien はイシグロを“Third World Writer”に分類するのは難しいと指摘している(800)。ラシュディやモーと同じグループに入れられたことからわかることは、イシグロの文化的雑種性(cultural hybridity)が彼の文学に大きな影響を与えていると捉えられていたことである。

当然のように、日本文学の影響がある、あるいは作品が日本的であるという指摘もなされた。*A Pale View of Hills* は省略が多く推論に頼る文体とプロットに頼らない構成が賞賛された。

*A Pale View of Hills* is a precocious first novel: subtly ironic, tightly structured, stylistically restrained—yet emotionally and psychologically explosive. As one reader puts it, *A Pale View of Hills* is remarkable for its “control and economy,” which resemble “the work of much more experienced writer.” Ishiguro’s first novel is brief, elliptical, and spare; it works “largely by inference,” leaving “more questions unanswered than answered.” (Shaffer 12)

省略や空白があり推論に頼るという特徴は、漠然と日本文学の特徴と思われている。はっきりと日本文学と似ていると断定するものもある。

Ishiguro’s narrative technique captivates the reader with its austerity, both in style and storyline, recalling the extreme suggestiveness of Japanese poetry that never loses its clarity and definiteness in spite of its simplicity of form. (Davis 142)

純粋な英国性を見ることはできないというものもある。

Most of all, I have the feeling that Kazuo Ishiguro’s works and words resist, however gently, annexation to the realm of uncontaminated ‘Britishness’ and are best understood through the double cultural affiliation of their author, or rather through his double non-affiliation. (Patey 135-36)

具体的な作家の名前が挙げられることもある。次は *Pale* について述べている。

This blend of plain circumstantial realism and mysterious resonance reminded me of several earlier twentieth-century Japanese writers—Soseki a great deal, Tanizaki and Kawabata rather less so. (Thwaite)

夏目漱石と谷崎純一郎、川端康成は随分違うと思えるが、日本人作家ということで一緒にされている。あるインタビューで、谷崎純一郎の作品と似ているのではないかと問われると、イシグロは全く似ていないと答えている。海外で有名な谷崎の作品は *The Makioka Sisters* (『細雪』) であるが、谷崎は様々な作風のものを書いている、*The Makioka Sisters* は西洋の小説に最も近いものだが、谷崎文学の特徴である weird な面を持っていない、と述べている(“An Interview with Kazuo Ishiguro” by Vorda and Herzinger 80-81)。さらには、自作が日本文学と結び付けられるのは、名前のせいだと言っている。

I can’t really see that anybody would particularly compare me to any

Japanese writer if it wasn't for the fact that I have this Japanese name. Now if I wrote under a pseudonym and got somebody else to pose for my color jacket photographs, I'm sure nobody would think of saying.[sic] "This guy reminds me of that Japanese writer." I often have to battle to speak up for my own individual territory against this kind of stereotyping. ("An Interview with Kazuo Ishiguro" by Vorda and Herzinger 81)

イシグロの大学院時代の指導教官ブラッドベリが *Pale* の翻訳者に会った時の逸話が Clive Sinclair によって伝えられている。ブラッドベリがイシグロの小説は日本的だから訳しやすいだろうと尋ねると、『とんでもない。英国的な本なのでとても難しいのです』と翻訳者は答えた ("On the contrary," replied the translator, "it is very hard because it is such an English book") (Sinclair *Sunday Times Magazine* 11 January 1987, qtd. in Beedham 28)。作者が日本人でないことにすぐに気付いたというその翻訳者は、小野寺健のはずである。小野寺は、イシグロ作品の日本文学との関連を論じるときによく指摘される「省略あるいは寡黙な表現手法」に対して「少なくともはじめ、いささかの戸惑いを覚えずにはいられなかった。その会話などには、われわれはむしろ饒舌な印象さえ受けたからである」(「カズオ・イシグロの寡黙と饒舌」27) と述べている。

日本文学といっても多様である。どの作品とどのように似ているのかということテキストに即して検証することなしに、漠然と日本文学との類似を指摘するのは、ステレオタイプのイメージに基づいた感想にすぎない。Mike Petry は、イシグロは吉本ばなななどの日本の現代作家との共通項はほとんどないと述べた上で、イシグロ作品の特徴は日本文学だけに見られるものではないとしている。

In the introduction to his collection *Monkey Brain Sushi*—the book is an overview of the writings of today's younger Japanese writers—the editor Alfred Birnbaum writes: "Their writing reflects a world-as-seen, not a world-as-felt through what Westerners have come to recognize as peculiarly Japanese shades of sensibility." [Alfred Birnbaum, ed. *Monkey Brain Sushi: New Tastes in Japanese Fiction* (Tokyo, New York & London: Kodansha International, 1991), p.2.] But Ishiguro, in strong contrast to those younger Japanese authors, I argue, does exactly that: reflecting a "world-as-felt." This, however, is not at all a particularly "Japanese shade

of sensibility,” as the writings of Proust, Joyce, Woolf, and numerous other Western authors clearly illustrate. (Petry 18-19 n37)

先にも述べたように、イシグロは国や地域を越えて多くの人に読まれる普遍性を持つ文学を志向しているのであるが、日本から来た英国の作家という面を重視すると、イシグロの意図とは逆に地域性・特殊性に目が行くことになる。日本文学との類似を強調されることは望むところではない。

イシグロは国際的作家と同じような意味で、“homeless writer”と自称していたことがあった。自分にはどこかの国の歴史や伝統の表現者としての責任がない、先祖代々イギリスに住んでいる作家には階級に対する意識が強いが、自分にはそれがない、また、日本社会の実情を書くことも自分にはできない、だから何処か特定の共同体の関心事ではなく、人間共通の問題を描くしかないという意味である。例えば、1989年に来日して大江健三郎<sup>17</sup>と対談した時には、次のように語っている。

My very lack of authority and lack of knowledge about Japan, I think, forced me into a position of using my imagination, and also of thinking of myself as a kind of homeless writer. I had no obvious social role, because I wasn't a very English Englishman, and I wasn't a very Japanese Japanese either.

And so I had no clear role, no society or country to speak for or write about. Nobody's history seemed to be my history. And I think this did push me necessarily into trying to write in an international way. What I started to do was to use history. I would search through history books in the way that a film director might search for locations for a script he has already written. I would look for moments in history that would best serve my purposes, or what I wanted to write about. I was conscious that I wasn't so interested in the history per se, that I was using British history or Japanese history to illustrate something that was preoccupying me. I think this made me a kind of writer that didn't actually belong. I didn't

---

<sup>17</sup> この1989年の来日でイシグロは、5歳で日本を離れて以降初めて日本を目にした。対談する小説家として世代の異なる大江健三郎が選ばれた理由はわからない。大江は自分が対象とする読者は、自分と同世代の日本人であり、作品が外国でどのように受容されるかには関心がないと述べている(Ishiguro, “The Novelist in Today's World” 59)。想定する読者に関して二人は対照的である。

have a strong emotional tie with either Japanese history or British history, so I could just use it to serve my own personal purposes. (“The Novelist in Today’s World” 58)

ころが、「ホームレス作家」を、どこにも所属できない喪失感・不全感の表明と解釈し、作品の中に幼時に日本を離れたことへの影響を探したり、小説を書くのは喪失感を埋めるためである、あるいは落ち着ける“home”がない人間を描いているといった論考が後を絶たない。

Barry Lewis の *Kazuo Ishiguro* (2000) は、*Orphans* までの 5 作に触れている<sup>18</sup>。この本で Lewis は“displacement”と“dignity”のせめぎあいが必要な対立要素だと述べ、各作品の根底にあるのは “a tug-of-war between a sense of homelessness and being ‘at home’” (Lewis 3) だという指摘をしている。主人公たちの住む “house” は “home” ではなく、彼らは「記憶や想像力の中で流浪者、難民、「ローン・レンジャー」である (exiles, displaced persons, “lone rangers” in their memories and imaginations)」(Lewis 7) と主張し、主人公たちの苦境はどれくらいイングロの経験を反映しているのかは興味深いと述べている (7-8)。Lewis の論では “dignity” を維持できない人は “displaced person” なのであるが、その論理が成立したとしても、*Artist* の語り手オノは最後まで “dignity” を維持したと主張している。Lewis は主人公全員が「本来いるべき環境から追い立てられて失った尊厳を取り戻そうともがく中で、すでに落ち着ける居場所を失っている (are no longer at home with themselves, as they strive to regain the dignity they have lost after being displaced from their natural surroundings)」(Lewis 3) だと説明しているが、この説明がすべての語り手の状況にあてはまるものとは思えない。さらには、イングロが大学卒業後にホームレス支援の仕事に就いたことに言及し、“Perhaps there is some truth in the idea that people are attracted by occupations answering some psychological need, and that this work helped Ishiguro wrestle with his own special form of homelessness” (3) と言うが、「ホームレス」という言葉で遊んでいるようにしか聞こえない。

作品の中に “homeless” に関わる要素を探す試みは *Orphans* に特に多い。Shao-Pin Luo は *Unconsoled* と *Orphans* を “the exile as orphan” という概念で結びつけようと試みた。Luo は *Unconsoled* は、“about a foreigner’s traumas and anxieties associated with

---

<sup>18</sup> *Orphans* の発表が Lewis の著書と同じ 2000 年だったため、この作品については詳しく述べられておらず、Lewis の当初の構想では *Unconsoled* までが対象だったと思われる。

dislocation and disorientation” (74)だと述べている。しかし、*Unconsoled*の語り手ライダーは心の傷を抱えているようだが、それは外国人だからではない。また、“Ryder is neither orphan nor exile” (Beedham 110)であることは明らかだ。イシグロの作品では displacement, exile, homeless などが重要な要素であるという分析は、Lewis、Luo の例が示すように、どこかで無理が生じることが多い。

作家の心理的な傷を作品に探すというアプローチは、作家は意識してはいないが作品からは読みとれると主張することができるので、本人が否定しても成立する。だが最初から結論が決まっているので、文脈を無視して都合のいい部分だけを拾い上げる危険性と隣り合わせである。白紙の状態から意図された作品の意味を探るということもできない。イシグロの背景が注目されたことは、名前が知られるということには貢献したかもしれないが、作品の意味を伝えることにおいては不利益が大きかったと思える。

#### 2.4. *Unconsoled*以降

これまで「誤読」と考えられる解釈ばかりを挙げてきたが、先入観なく丁寧に作品を読んで、政治的社会的解釈を退け、日本や戦争は表面的な要素にすぎないと結論づけている研究も存在している。その割合は、作品が増えるに連れて大きくなってきている。*Unconsoled*以降イシグロはポストモダンに転向したのだという見方も一部にはあるが、大方の見方は保守的なリアリズム作家と誤解されていたイシグロが *Unconsoled*以降に本領を発揮したというものである。初期の作品と *Unconsoled*以降の共通点も指摘されている。

*A Pale View of the Hills*の翻訳者、小野寺健が翻訳の初版につけたあとがきと、改題して別の出版社から出したものにつけたそれとを比較してみると、イシグロの評価の推移がよくわかる。1984年の『女たちの遠い夏』のあとがきは、日英の表現の違いやイシグロの出自にまつわる事柄、イギリスで他国出身の作家に注目が集まっていることに多くのスペースが割かれている。小野寺は、この作品を戦後日本を描いたリアリズムと受け取るほどナイーブな読みはしていないが、キャリアの長い研究者であっても、この時点ではイシグロの方向性について明確に見通していたわけではないことは、タイトルの訳し方にも現れている。

2001年に原題に近い『遠い山なみの光』に改題して出版した時のあとがきでは、イシグロはリアリズム作家ではないと断言している。

カズオ・イシグロの世界の本質は、第五作『わたしたちが孤児だったころ』(二〇〇〇)に到ってようやくはっきりしてきたように見える。一言でいえば、一見リアリズムの小説と思える第二作『浮世の画家』や、その前後のいくつかの短篇もふくめ、けっきょく根底にあるのは世界を不条理と見る見方だということである。[...]

デビュー当時の短編は前衛的な手法の幻想的なものばかりだったから、『遠い山なみの光』から『日の名残り』までの三作では、リアリズムに転向したかのような印象をあたえた。[...]

[...] 薄明の光が共通という点では、この作品は『充たされざる者』や『わたしたちが孤児だったころ』の先駆でもあるのだ。この薄明の雰囲気は、あきらかに世界を不条理と見る見方に由来している。それこそ、イシグロはジョイス、カフカ、カルヴィーノ、ボルヘスといった一群の二十世紀作家につづくと言われる論拠なのである。(「カズオ・イシグロの薄明の世界」263-67)

文庫本のあとがきという制約のため、論が尽くされているとは言えないが、小野寺がイシグロをどのように捉えているのかは示されている。「根底にあるのは世界を不条理と見る見方」かどうかは議論の余地があり、また、ジョイス、カフカ、カルヴィーノ、ボルヘスに続くというのは誰が言っているのかわからないが、イシグロがリアリズム作家ではないと言いたいのはよくわかる<sup>19</sup>。

*Unconsoled*以降は、日本と戦争を軸にすべての作品を批評することが難しくなった。舞台や登場人物の設定だけ見ると、1作ごとに違うことを書いているように見える。だが舞台や登場人物の設定が変わっていくのは、舞台背景を主題と取り違えられることを防ぐための試行錯誤である。*Remains*の後、イシグロはそれまで苦勞してきたのは特定の時代や場所の設定をメタファーの領域に飛翔させることだと述べている。

I think one of the joys of fiction is that you are actually saying things that are universal and not just about Great Britain or America or whatever. It

---

<sup>19</sup> Louis Menand の見方は面白い。イシグロは「リアリズム作家の振りをしている人のように書く」という。“Ishiguro does not write like a realist. He writes like someone impersonating a realist, and this is one reason for the peculiar fascination of his books. He is actually a fabulist and an ironist, and the writers he most resembles, under the genteel mask, are Kafka and Beckett. This is why the prose is always slightly overspecific. It’s realism from an instruction manual: literal, thorough, determined to leave nothing out. But it has a vaguely unreal effect.” (Menand)

can be about America or Britain, but I think when fiction really takes off it is because you can actually start to see how it is relevant to all other kinds of contexts and how there is a universal streak to these things. I always have this real problem because, on the one hand, you have to create the setting in your novel that feels firm enough, as concrete enough, for people to be able to find their way around it. On the other hand, if you make it too concrete, and too tied down to something that might exist in reality, that fictional work doesn't take off at that metaphorical level [. . .] I'm trying to find some territory, somewhere between straight realism and that kind of out-and-out fabulism, where I can create a world that isn't going to alienate or baffle readers in a way that a completely fantastic world would. But at the same time, it can actually prompt readers to say that this isn't documentary or this isn't history or this isn't journalism. I'm asking you to look at this world that I've created as a reflection of a world that all kinds of people live in. It's the movement away from straight realism that is actually the real challenge. You get that wrong and you could lose everything whereby no one identifies with your characters or they don't care what happens in this funny, weird, bizarre, world. I just wanted to somehow move it away so it's just a couple of stages from straight realism in order to let it take off with that metaphorical level. ("An Interview with Kazuo Ishiguro" by Vorda and Herzinger 75-76)

*Unconsoled* は舞台背景のない小説で、そのため小説世界の事実も確定しない。理解できるのは語り手の意識の中に何があるかだけである。イシグロの関心は歴史ではなく人間心理であるということを示すことはできたが、小説に求められる要素をほとんど欠く作品は読者を大いに戸惑わせた。続く *Orphans* では時代も場所も明確に提示されたが、リアリズムのように始まり途中で *Unconsoled* のような世界が展開しており、*Remains* のようなストレートなリアリズムに戻ったわけではない。*Never* では非現実的な語りはないが、クローンが生きる世界という設定であり、ドキュメンタリー的なリアリズムと解釈されることを防いでいる。*Unconsoled* から *Never* までは、作品をメタファーのレベルに飛翔させるために、「ストレートなリアリズムから少し離れたところにある ("just a couple of

stages from straight realism”）」小説空間を創るための試行錯誤の過程である。

*Unconsoled* は極端に評価の分かれる作品である。最初の反応は、“It is a superb achievement” (Brookner 40)と激賞する書評や、何が起こるか予測のつかないことや個々のばかげたエピソードが楽しめるという読者の感想もあったが、肯定的評価はごく一部であり、ほとんどは困惑と否定であった。“it invented its own category of badness” (J. Wood, “The Unconsoled” 44)とまで酷評されることもあった。多くの評者は「カフカの」(Kafkaesque)という言葉を使いながら、カフカとは違うとも述べている。リアリズムとは言えないが完全なファンタジーでもない、現実と非現実が同居する点がカフカのと言われる所以であるが、*Unconsoled* はカフカのと考えられるものよりは現実的なのである。“Kafka spoke of the effect of his work as ‘seasickness on dry land’; but Ishiguro’s novel produced, in many readers, seasickness at sea” (J. Wood, “The Unconsoled” 44)という喩えは、感覚的だがよくわかる。イシグロは西洋文学でリアリズムを離れるなら、まず手本となるのはカフカであると、カフカを参考にしたことは認めている<sup>20</sup>。『城』や『審判』との類似はよく指摘されるが、イシグロは具体的な作品を真似たのではなく「カフカの」(Kafkaesque)と人々が考えるようなイメージを借りたのであろう。おそらくカフカをきちんと読んだことのない人でも、カフカのイメージを思い浮かべることができる。Robert Lemon や Stephan Benson(141-60)はカフカの作品と *Unconsoled* の関連を論じているが、カフカとの比較は *Unconsoled* の意味の解明には資するものはあまりないだろう。

やがて、表現形式の大きな隔たりにも関わらず、イシグロの以前の作品との共通点が指摘されるようになった。中でも *A Pale View of Hills* との類似を指摘する声は多い。語り手が他人の姿を借りて自分を語り現実と意識の境が不明瞭である点が2作品の共通点である。リアリズムと見做されることが多い *Pale* において *Unconsoled* の「ライダーの辿るカフカの悪夢の世界における、<既視感>、<迷宮性>、<時空の歪み>、<円環性>などの非リアリズム性を描き出していた」(平井 35) のである。*Unconsoled* については今のところ、語り手が他の人物に自分を投影して語っており、外界の現実と意識の境界線が示されない、新しい意識の表現方法をイシグロが試みたという解釈に落ち着いている。だがこの挑戦は成功したとは言えない。多くの読者は事実と意識の区別が出来ないことに不満を漏らしている。Pierre François は、*Unconsoled* は “an oneiric blend of objective reality and

---

<sup>20</sup> “Kafka is an obvious model once you move away from straight social or psychological realism” (Ishiguro, “Kazuo Ishiguro with Maya Jaggi” 113)

subjective wish-fulfilment” (79)であるから、どれが小説世界の現実でどれが語りによって歪められたものか区別ができないと悩むのは不適切だと主張するが、多くの読者は *François* のようには割り切れない。また、この挑戦をどう評価するのかについても煮え切らない。読者の支持という点では失敗なのであるが、Amit Chaudhuri は *Unconsoled* は “failure” だと言いながら、“failure usually implies the presence of artistic vision and talent”(Chaudhuri 31)と付け加え、完全に切って捨ててしているわけではない。

*Unconsoled* が不評であったことから、*Orphans* では修正が図られた。*Remains* のようなリアリズム的語りに、*Unconsoled* のような語り手の意識で歪められた現実が接続された。語り手の背景が明らかでストーリーも存在し、非現実的な部分を理解する手掛かりが与えられており、探偵小説の要素も加味して、概ね好評を得た。“its surreal excursions benefit from clearer signposting, and the meandering longueurs of *The Unconsoled* have given way to suspense, intrigue and even a lightning-flash denouement” (Jaggi) というコメントが示すように、前作よりはるかに読みやすくなっている。非現実的な部分で何が起っているのかわからないのは *Unconsoled* と同じだが、語り手の見る世界が歪んでいく理由が前半から推定できるので、ある程度納得がいくのである。イシグロは *Orphans* の語りは、語り手の心理に従って世界を描く「表現主義的語り」と説明している。これを新しい現実の表現と評価するのは John Carey である。

Ishiguro’s abandonment of realism is not a defection from reality, but the contrary. Reality, as current novelistic conventions depict it, is external fact plus interior monologue. But we no longer believe in these separate entities. We know that how we see determines what is seen. Ishiguro’s inextricable fusion of memory, imagination and dream takes us down into the labyrinth of reality which realism has simplified. (Carey 45)

一方で、*Orphans* では主人公の追いつけた事件の真相が最後に提示されるのにも関わらず、小説世界についての謎は残されたまま終わり、多くのエピソードがプロットに組み込まれず、途中で捨て置かれる。Brian Bouldrey は、“he [Ishiguro] seems to be showing how much can be left out of a story and yet have the narrative still recognizable as such” と、通常の小説ほどていねいに事実が書き込まれていないことを指摘している。たとえば、*Orphans* は探偵を主人公とするにも関わらず、事件の捜査過程が一切書かれていない。“as intricately plotted as a conventional mystery novel” (Oates 21) であるとの指

摘はあるが、“This isn’t a detective novel, it only looks like one” (Gorra)という意見が優勢である。ほとんどは “It is possible that this was intended as a pastiche of the detective genre” (Whitaker 58)と見ている。そうだとすると、小説世界についての疑問は消えない。世界を救えると信じていた探偵が現実の厳しさに打ちのめされ正気になるという解釈に異論はないが、語り手はそもそも探偵なのか、本当に上海に行ったのか、実は全てが彼の頭の中の妄想ではないのかという疑問が浮かんでもおかしくない。

最後まで解消されない謎が複数残ることで、全体としてバランスが悪い印象につながっている。*Orphans*を “disappointing” だとする Michiko Kakutani は、各場面の描写が優れていることを認めながら、“such set pieces do not add up to a persuasive novel” (Kakutani)と批判している。*Unconsoled*よりは良いが、「イシグロの1989年の傑作 ‘Remains of the Day’ ほど良いとは言えない (“isn’t as good as his 1989 masterwork, ‘Remains of the Day’”)」(McNett)が一致した見解と言えるだろう。*Orphans*も程度は違っても、*Unconsoled*と同様、読者を困惑させる小説であった。Matthew Beedham は “*The Unconsoled*, had failed to communicate” (Beedham 123) と手厳しく、*Orphans*は前作よりは良くなったが “Of all Ishiguro’s novels, *Orphans* has instigated the most puzzling response” (Beedham 123)と指摘している。*Unconsoled*と *Orphans*でリアリズム作家のイメージを消すことは出来たが、“Ishiguro has with each novel become a stranger and less predictable writer” (Gorra)と見られるようになってしまった。

*Unconsoled*以降も、政治的・社会的解釈は存在し続けている。特に *Orphans*は1930年代の日中戦争の時代の上海の共同租界を舞台にしており、アヘン貿易にも触れられていることから、帝国主義と関連付けて論じられることが多い。Postlethwaiteは、“orphan”は個人のことだけではなく、捨てられた都市、上海のことであると考え(166)。同じく “orphanhood” が個人の状態だけを指すのではないとする Bain は、“It [orphanhood in *Orphans*] is the condition of laboring societies amid war, extreme economic unevenness, and profound uncertainties about who is responsible for whom, and why” (245) と述べている。

*Unconsoled*と *Orphans*は非現実的な語り以外にも、世界的な有名人が子供の頃の心の傷を抱えているという共通点がある。*Never Let Me Go*は、語り手の子供時代が不幸だった前2作とは異なり、幸せな子供時代を過ごした若者が大人になって過酷な運命に直面した時、子供時代の思い出を支えに生きる物語である。*Never*は発表直後から好意的な反応

に恵まれた。人間に臓器を搾取されるクローンという設定は衝撃的であり、まずはその設定に注目が集まった。書評によって「初期の読者は、この小説が、空想小説、おそらくサイエンス・フィクションにイシグロが手を染めようとしていることを表しているという読みへ導かれた (The earliest readers of *Never Let Me Go* have been encouraged to read this latest novel as an expression of Ishiguro's trying his hand at speculative fiction, perhaps even *science fiction*)」 (Ingersoll 43)。書評では読者が語り手の正体に気づく過程に焦点があてられることが多かった。しかし、James Wood が指摘するように、「イシグロが実際に関心を寄せているのは、読者が何を発見するかではなく、登場人物が何を発見するか、そしてそれが彼らにどんな影響を与えるかである(“his [Ishiguro's] real interest is not in what we discover but in what his characters discover, and how it will affect them”）」 (J. Wood, “The Human Difference”)。また、サイエンス・フィクションと迷いなく断定しているものばかりではない。“Many critics puzzled over the novel's genre, registering an affinity to science fiction” (Griffin 645)が実態に近いようだ。“this novel will be described as science fiction. But there's no science here” (Harrison)というコメントもある。イシグロは “you could say there's a ‘dystopian’ or ‘sci-fi’ dimension. But I think of it more as an ‘alternative history’ conceit” (“Interview with Kazuo Ishiguro” by ReadersRead.com)と言っている。クローンは、日本や上海と同じく舞台装置なのである。だがクローンという人目を引く設定が、*Never*が注目されたきっかけである。

ただクローンや臓器移植に注目する論でも、ほとんどはそれを文字通り受け取るのではなく、現代社会の、あるいは人間の状態についてのメタファーと解釈している。この小説が恐ろしいという読者は多いが、単にクローンを待ちうける過酷な状況が恐ろしいというだけではない。作品中には直接描かれていない普通の人間の残酷さと、その残酷さを深く考えない身勝手さに思いが到った時、自分もそのような人間の一人であるということに戦慄を覚えるのである<sup>21</sup>。Myra J. Seaman は *Never* の小説世界の人間は 「自分の命を延

---

<sup>21</sup> *Never* の読者は1人称の語り手 Kathy に感情移入しながら、同時に彼女にとっての「あちら側」の存在である人間であるという立場を自覚するという特異な状況に直面するという指摘がある。たとえば Machinal は次のように述べている。“The reader's position in that novel is consequently very peculiar. Reading a first person narrative with a hermeneutic dimension, he has no choice but to identify with Kathy and yet he gradually discovers that he is trapped on a different side of the mirror from hers. He is one of “them”, maybe not of those who launched the clone program but at least of the silent majority which ignored the ethical consequences of that enterprise” (121). “Two completely incompatible realities coexist through a frame but remain hermetically

ばそうとして、自分の利益のためだけに、非人間的に他の者の命を奪う。それを続けていくためには、クローンに同情する感情を抱くという危険を冒すことを拒否しなければならない (through their attempt to extend their own lives, they have inhumanly destroyed the lives of others purely for their own benefit and in order to sustain that, they must refuse to risk an affectivity that would allow them to *feel* for the clones)」 (267)と述べ、移植によって身体的には補強される人間が、従来人間的と考えられてきた性質を失い、“the nightmare posthumans” (266)と化していると指摘する。搾取する人間と搾取されるクローンを、人間同士の搾取・被搾取の関係に置き換える解釈もある。Keith McDonaldは、現実の社会では“the practice of harvesting has become a largely unspoken but widely recognized fact of life” (76)であり、*Never*の設定は「現代の文化が直面する意思決定を一部反映している (reflects in part the decisions facing contemporary culture)」 (76)としている。Shameem Blackは、“The implicit analogies between deracinated, genetically-engineered students and exploited workers in a multicultural Britain and a globalizing economy ask us to recognize how many people in our own world are not considered fully human” (803)と、問題をより絞り込んでいる。イシグロは格差のメタファーと読むことを否定してはいないが、「この小説がメタファーとして生きているとすれば、日本やイギリスの階層差よりも、南北問題など世界的な貧富の差にあると思う。[...] どんなに働いても豊かになれない貧しい国の人たちを、私たちは見ていないのです」(「英作家」)と述べている。より普遍的な解釈を望んでいるのである。

イシグロは、クローンは死を避けられない人間のメタファーだと言う。クローンという存在は、「人間とは何か」という哲学的な問いを提示するには格好の素材である。「ドストエフスキーやトルストイの時代とは違って、人間とは何かを小説の中で議論すると古風と思われてしまう。だが、クローンとしたことで、人間とは何かという問いかけを含むものになった」(Ishiguro, 「英作家」)と言う。批評ではしばしば“existential fable”と表現される。たとえばLev Grossmanは、*Never*は“could easily be mistaken for a political novel or a futuristic thriller, but at its dark heart it’s an existential fable about people trying to wring some happiness out of life before the lights go out” (Grossman)と記している。

---

distinct. The reader is trapped in between these two realities, that of his world, and the simulacrum of reality the clones live in, the threshold between the two being the novel itself” (122).

人間とは何かという問いは非常に漠然としたものであるため、小説の意図がいつも以上にはっきりしないという声も聞かれるが<sup>22</sup>、*Never*ではこの大きな問題に、学校生活、友情や恋愛といった人間関係などの日常の出来事を描くことで迫ろうとする。作品のあちこちに、人間とは何かを考えるための材料がころがっている。たとえば、“If we’re just going to give donations anyway, then die, why all those lessons?” (*Never* 254) という登場人物の問いは、読者自身の問いにつながってゆく。*Never*のクローンと違って現実の人間は長い生を期待できるが、学校で教えられることのほとんどは実社会では役に立たない。たとえ役に立たないことがわかっている、学ぼうとするのはなぜなのか。人間とは何かという問いは新しいものではない。*Never*はこの古い問いについて考えるきっかけを読者に与えてくれる。

*Unconsoled*や*Orphans*のような読者を戸惑わせる要素は*Never*にはない。“even after the secrets have been revealed, there are still a lot of holes in the story”(Menand)ではあるが、それが読者の不満になることはない。クローン製造の詳細が明らかにならなくても、読者はそれを気にしない。重要なことは他にあると理解している。*Never*において、「特定の設定を実際にメタファーの領域に飛翔させる (to make a particular setting actually take off into the realm of metaphors)」(Ishiguro, “An Interview with Kazuo Ishiguro” by Vorda and Herzinger 75) ための舞台設定は整えられたと言ってよいだろう。次に検討するべきは、内容においても、国や文化の違いに関わりなく、50年後や100年後にも真実だと思われる、普遍的なものを表現することができたかどうかである。

### 3. イシグロは何を書いてきたか—6作品に共通するもの

イシグロは常に心理的なものが重要だと言い続けてきた。イシグロは*Artist*を出版した1986年にGregory Masonのインタビューを受けており<sup>23</sup>、その中でどのような小説を良しとするのか、この先何を書いていきたいのかについて語っている。*Pale*はデビュー作にしては完成度が高いと褒められたが、複数の批評で事実が少なすぎると指摘されている<sup>24</sup>。*Artist*にしても、語り手の過去がすべて明らかになるわけではない。こうした点について、事実は重要ではないと述べている。

<sup>22</sup> “But where the novel does want to be is even less obvious than usual” (Menand).

<sup>23</sup> インタビューが行われたのは1986年12月8日であるが、*Contemporary Literature*に掲載されたのは1989年である。

<sup>24</sup> cf. Bailey, Campbell.

After all, that is her account, the emotional story of how she came to leave Japan, although that doesn't tell you the actual facts. But I'm not interested in the solid facts. The focus of the book is elsewhere, in the emotional upheaval. ("An Interview with Kazuo Ishiguro" by Mason 338)

I'm not overwhelmingly interested in what really did happen. What's important is the emotional aspect, the actual positions the characters take up at different points in the story, and why they need to take up these positions. ("An Interview with Kazuo Ishiguro" by Mason 342)

次回作以降の方向性を尋ねられると、次のように述べている。

There are certain things in my books that I'm not particularly interested in, although they have taken up a fairly important chunk of my writing. I'm not particularly interested in themes about parental responsibility, or even about exile, although these seem to be very much to the fore in the first book. [...] But things like memory, how one uses memory for one's own purposes, one's own ends, those things interest me more deeply. And so, for the time being, I'm going to stick with the first person, and develop the whole business about following somebody's thoughts around, as they try to trip themselves up or to hide from themselves. ("An Interview with Kazuo Ishiguro" by Mason 346-47)

結局イシグロは2005年の*Never*まで1人称の語りにもこだわり続ける。イシグロ作品の重要な要素と思われてきたものが、次第に移り変わっていく中で、1人称の語りだけは堅持されてきた。従って、6作品を一つの視点から分析するに当たって、1人称の語りに注目することは有効と思われる。イシグロの語り手の外見はわからない。容貌や服装や嗜好ではなく、どのように語るかによってイシグロは主人公を描こうとする。5つの作品は記憶を元に語る自伝的語りである。唯一の例外は*Unconsoled*であるが、この作品では3日間の間に幾度となく語り手の記憶が甦り、意図せずして過去を語っている。“It's more important to write a book that is slightly different [than to write more quickly]” (“Spiegel Interview”) と考えるイシグロは、扱い方を少しずつ変えてはいるが、記憶や過去を語ることに関心を持ち続けてきたことは間違いない。

1人称の語りは語り手の主観が入り信用性が問題になるが、自伝的語りとなるとさらに問題は大きくなる。1人称の自伝的語りの特徴について William Riggan はおおよそ次のように述べている。自伝的語りの主要な関心は、語り手の人生とその評価であるが、語り手自身はそれについて良く知っているはずである。その知識の中から、語り手が何を選択して語るか、またそれをどう評価するかが焦点である。この語りは信用できない可能性がある。人は自分の欠点を隠し、自己を正当化しようという傾向があるからだ。語り手の言葉以外の情報がない中で、語りのどの部分が、どの程度信用できないのかを見極めるという難しい問題に読者は直面する。また、語り手の言葉は、過去についての情報としてだけでなく、語り手の現在の人物像を知るためにも重要である。情報の選択の仕方と情報への評価が、語り手の現在を知る手掛かりになる。話の内容だけではなく、どのように語るかも、語り手の人物像を作り上げる材料となる。自伝的語りでは、「語る私」と「語られる私」の間に距離がある。この距離が信用できない語りを生む素地となる（以上、Riggan 18-26 より）

*Remains* の成功以来、イシグロ作品を語る際には「信用できない語り」にしばしば言及されてきた<sup>25</sup>。作者も、いつも同じような方法を使っているのではないが、*Orphans* までは何らかの形で信用できない語りと言えると考えている。しかし *Never* については、イシグロは初めてストレートな語り手を使ったと言い、読者の多くも信用できない語り手ではないと感じている<sup>26</sup>。イシグロは信用できない語り手を極めようとしたのではない。作品の意味を効果的に表現するために信用できない語りと感じられる語りを使ったのである。そして *Never* においては、その必要を感じなかったのである。

イシグロ作品について信用できない語りであると言われる時、厳密な定義に即してそう言われているのではない。Rimmon-Kenan は信用できない語り手を広く定義しているが、この定義がイシグロ作品の読者の直感をうまく説明している。

A reliable narrator is one whose rendering of the story and commentary on it the reader is supposed to take as an authoritative account of the fictional

---

<sup>25</sup> たとえば、David Lodge は *The Art of Fiction* で、現代文学の信用できない語り手の代表として *Remains* の語り手スティーブンスを取り上げている(154-57)。

<sup>26</sup> たとえば、イシグロの発言では、本論文第 6 章で引用している ReadersRead.com の “Interview with Kazuo Ishiguro” でのものがある。批評では Machinal が “Kathy is a narrator who does not provide us with any type of hint or clue which would point at a biased, subjective, rearranged vision of the past” (119) と述べている。

truth. An unreliable narrator, on the other hand, is one whose rendering of the story and/or commentary on it the reader has reasons to suspect.

(Rimmon-Kenan 101)

イシグロは *Orphans* までは何らかの形で信用できない語りであると考えているが、それがすべて同じものではない。上の定義以上に厳密になると、その全てを含めることができなくなる。*Remains* と *Unconsoled* が共に「信用できない語り」と言われることを見れば、イシグロの信用できない語りと呼ばれるものが、いかに多様かがわかる。*Remains* は語りの行間を読んで真実に辿りつけるように構成されている。一方 *Unconsoled* で「信用できない語り」と言われる時は、非現実的な話であるという程度のことである。Carlos Villar Flor は *Unconsoled* でも信用できない語りがいわれているが、“what is unreliable now is not only the accuracy of memory: it is the whole world that cannot be trusted” (162) と述べている。*Unconsoled* の場合は信用できない語りであるとしても、*Remains* と同じように読み解くことはできない。*Orphans* は前半に *Remains* と同じような信用できない語りが見られるが、次第に非現実的な語りへと変化してゆく。イシグロは語り手 Christopher Banks が信用できない語り手だという指摘に対して、信用できない語り手だとしても従来のものとは違うと返している(“January Interview”)。*Unconsoled* や *Orphans* だけでなく、自己欺瞞の語りとして *Remains* と一括で捉えられることの多い *Pale*、*Artist* の語りも、それぞれ異なっている。

Elke D’hoker は “the term narrative unreliability is applied to Ishiguro’s work in a rather off-hand manner” (148) であるとして、6 作品の語り方が信用できない語りかどうか検討した。従来「信用できない語り」として一括されたものに違いがあることを示した点で意義があると評価できる。しかし D’hoker の出した結論が絶対的なものではあり得ない。信用できない語りかどうかは定義によるからである。D’hoker は独自の定義を示して議論しているが、その定義に異議が唱えられれば議論は無効になる。そして信用できない語り手の定義を巡っては、1961 年に Wayne Booth が最初の定義を示して以来 50 年以上経っても決着を見ていない。作家が様々な語りを生み出すが理論はそれに追いつかないのが現状である。従ってイシグロの語り手は信用できないか否かという問いに絶対的な答はない。また、答が見つかったとしても信用できない語りの理論に貢献はするであろうがイシグロの小説の理解への寄与は限定的であろう。

問うべきは「イシグロの語り手はなぜ信用できない語り手と見られがちなのか」である。

D'hoker の意見では、イシグロ作品の語り手が信用できないと言われるのは、*The Remains of the Day* が成功した上に、“because their subjective and elliptical narratives are an invitation to read between the lines and to arrive at conclusions about story and narrator alike” (148)である。ただし、読者にとってしばしば問題となるのが、行間を読む努力をしてみても、通常小説に期待して当然のことがすべて明らかにはならないことである。作品によって程度は異なるが、読者がテキストに示された指示に従って行間を読み切ったとしても、語りはやや曖昧なまま残る。空白（語られない、明らかにされない事柄）が残り、解消できない矛盾が残り、語り手は自らの語りの信用性に疑問を投げかける。読者が陥りやすい罠は、曖昧さを解消しようとして推論しすぎることである。プロットがきちんと編まれていないイシグロの作品は読者の推論の余地が大きい。推論のしすぎで合理性のある物語を完成させると、the implied author のメッセージを誤読する。

イシグロ作品では、語り手が一貫性のある、明確な語りを遂行できないことに意味がある。実際にどんなことが起ったのか、わからなくてもよいのである。the implied author が問題にしているのは正しい現実や、それと語り手の語る現実の距離ではない。語り手が語る彼らにとっての現実(= a reality)を通して語り手を理解することである。1人称の語りには主観性が問題だと言われるが、the implied author にとってはその主観性こそが重要なのである。語り手は現実(=the reality)を描写する人ではなく、現実(=a reality)を構成する人である。語り手は娘に自殺された母親であったり戦争責任に悩む画家であったり様々な背景を背負っているが、現実を構成するという点で共通している。触れたくないことには触れず、都合の悪いことは改ざんし、不安や希望を投影した世界を見ているので、語りはやや曖昧になる。

本論文は、これまで定義が曖昧なまま「信用できない語り」と呼ばれてきた語りを、「現実を構成する語り」として捉えなおす。これによって従来断絶と捉えられることが多かった *Remains* までと *Unconsoled* をつなぐことができる。それだけではなく、信用できない語りではないと作者が言う *Never* と他の作品との接点を見出すこともできる。イシグロが *Never* の語り手が他と違うと感じるのは、現実の構成の仕方が異なっているからだ。

*Remains* の語りを論じた論文が数多あることを考えると、イシグロの全作品を対象に語りを論じた研究は意外にも少ない。1999年にMike Petryが *Narratives of Memory and Identity: the Novels of Kazuo Ishiguro* を発表したのが最初のものである。出版年の関係で、*The Unconsoled* までしか考察の対象になっていない。Petryは、*Remains* までの3

作については、記憶とアイデンティティが自己欺瞞によって結びついているという共通点を指摘している。*The Unconsoled*については、初期3作との大きな違いに戸惑いを見せながらも、ポストモダンの断片化した自己を表現しているのではないかという見解をまとめている。三村尚央の博士論文『Kazuo Ishiguro 研究—どこにも属さない国際作家としての挑戦—』のキーワードは「距離」である。日本からもイギリスからも距離を取り、どこでもない場所から「逆説的に世界のリアリティを記述しようとする、国際作家」(三村 153)としてイングリッドを捉えている。この論文は提出時期の関係で *Orphans* までを考察対象としている。現在のところ *Never* までを対象に語りを論じたものは把握していない。本論文は対象となる作品が増えたことで、先行研究にはなかった視点を取り入れることが可能になったと考えている。

#### 4. 本論文の構成

本論文では6作品の発表年順に、各1章ずつを充て分析していく。あらすじを述べたあと語りの分析へ入ることを原則とするが、あらすじと言っても、イングリッドの小説にはプロットがほとんどない上に、語り手の信用性の問題があるので、しばしば要約と語りについての議論は分離できない。

第1章は *A Pale View of Hills* を取り上げる。娘を自殺に追いやったのは自分ではないかという罪の意識を抱えながら、それを認めることができない女性が、娘が生まれる前の夏を回想する。そこには子供を殺す女のイメージが繰り返し現れる。回想の中の一人の女性は語り手の分身である。直接語れない罪の意識を語り手は別の女性の姿を借りて告白する。罪の意識に押しつぶされないよう、語り手は過去の現実を構成する。

第2章で取り上げる *An Artist of the Floating World* には *Pale* と同じく偽りの記憶を利用する語り手が登場する。戦時体制に協力的であった画家は終戦後戦争責任を追及されはしまいかとおびえている。画家は過去の過ちは信念を貫いた結果であり、また、潔く謝罪できる自分は尊厳を保つことができたと信じている。だが彼が戦争責任を追及されるほど社会に影響力があつた人物かどうかは疑わしい。彼の回想は自分を大きく見せるための脚色が疑われる一方、重要な部分が欠落している。彼の記憶の曖昧さは、自分が望む自己像に合わせて記憶を作っているからと考えられる。記憶を作る、すなわち過去の現実を構成することは現在の現実を構成することに繋がっている。

第3章では *The Remains of the Day* の語りを分析する。唯々諾々と主人の指示に従い、

私生活においても大きな決断をしなかった老執事が、これまでの人生を振り返る。執事は感情抑制と自己犠牲を条件とする「偉大な執事」像を作り上げ、不作為を粉飾しようとする。自分の人生が偉大な執事への軌跡を辿ったと主張しようとするが、最後には人生を浪費したことを認めざるを得ない。執事の語る逸話は彼の主張の反証となっており、主張の根拠はない。現実構成は実体のない言葉のみによって行われ、自己矛盾に陥って崩壊する。この章では自己欺瞞の3部作と言われる *Pale*、*Artist*、*Remains* の語りの比較も行い、*Remains* の語りが従来の約束事を守った作品であることを示す。

第4章では *The Unconsoled* を取り上げる。*Unconsoled* では語りの外に存在するはずの小説世界内現実を推定することはできない。語り手が旅先の町や人々に彼の記憶や将来への不安を投影した世界であると見る研究は多いが、この解釈を取っても何が事実かをテキストから断定することはできない。読者がそれぞれの判断で小説世界の現実を構成して初めて、*Unconsoled* の解釈は可能になる。*Unconsoled* は、語り手による現実の構成以前に、読者による「現実の構成」が問われる作品なのである。

第5章は *When We Were Orphans* を取り上げる。両親が突然失踪して幸せな家庭を失った少年は、新しい状況に適応できず、両親を取り戻すことが生きる目的となる。そのために探偵となった彼は、悪の根源を駆逐すれば両親を取り戻すことも、戦争を含むありとあらゆる悪を根絶することもできると信じている。だが両親を捜して戦場をさまよううち、現実の厳しさに打ちのめされ、世界を救うことはできないと知る。楽園のような子供時代を回復するという不可能を可能と信じていた彼は、探偵小説の世界を生きてきた。語り手の構成する現実とは、1930年代の現実と衝突し崩壊する。

第6章で検討する *Never Let Me Go* の語り手と仲間たちはクローン人間である。臓器提供を義務付けられ若い死を定められた子供たちは、彼らを守る大人たちから本当のことを知らされていない。子供たちも隠されたものがあるのを感じながら、真実を知ることがためらう。現実の構成は集団によって行われ、支持され維持される。

以上のような分析を踏まえて、イシグロは国や文化の違いを越えて、普遍的な人間像を描き出すという目標に近づいていったのか、50年後、100年後にも古びないメッセージを作品に込めることができたのか、現時点での評価を示したい。



## 第1章

### *A Pale View of Hills*: 他人の姿を借りて自分を語る

#### — 罪の意識から身を守るための現実構成 —

##### 1. どのように語るか

*A Pale View of Hills* は *An Artist of the Floating World*、*The Remains of the Day* と続く、記憶を利用した自己欺瞞の語りの第1作である。イングロは同じことを3回書いたと述べているが、3回目にしてようやく納得のいくものが出来上がったのである。*Pale* は新人作家のデビュー作としては高い評価を受けたが作者が表現したいテーマがうまく伝わったかという疑問がある。

この作品では語り手の過去について重要な点が明らかにならない。それは語り手が思い出したくないことだからである。冒頭で語り手はこう述べている。

Niki, the name we finally gave my younger daughter, is not an abbreviation; it was a compromise I reached with her father. For paradoxically it was he who wanted to give her a Japanese name, and I — perhaps out of some selfish desire not to be reminded of the past — insisted on an English one.  
(*Pale* 9)

語り手が過去を思い出したくないことは誰もが認めるが、彼女が避ける過去が原爆の記憶であるという読み方がされることがある。語り手は長崎の原爆で家族と婚約者を失っており彼女自身も被爆者である可能性は大きい。にもかかわらず、*Pale* における原爆への言及はごくあっさりしたものである。これをもって *Pale* は被爆者の言葉にできないほど深い悲しみをテーマにしたものだとして解釈されるのだが<sup>1</sup>、原爆の記憶を思い出さないことがなぜ

---

<sup>1</sup> 出版直後の書評では Milton、Spence 他、多くが原爆に言及しているが、やがてイングロの発言もあって、*Pale* では原爆は背景にすぎないという解釈が広まってゆく。イングロは *Guardian* への寄稿で、*Pale* が原爆小説と受け取られたことに驚いたが、それがために辛辣な批評を免れたのであるから、自分が長崎に生まれたことを感謝していると述べ、しかしながら原爆を安易に小説の題材として用いることの危険性を警告している (“I Became”)。しかし原爆小説とする解釈は生き続けており、2008年には中川成美が新聞のコラムで原爆の物語として *Pale* を紹介している。荘中孝之は *Pale* における原爆表象の問題をアメリカで被爆者を騙ったアラキ・ヤスサダ事件に言及しながら論じている。荘中は、*Guardian* でのイングロの発言について、「原爆を語った自己を第三者的に傍観し、正当化しようとしているとも考えられる」(35) と述べ、イングロが原爆を扱うことをどれほど真剣に考えていたのかについて疑問を投げかけている。

“selfish desire”なのだろうか。彼女が思い出すのを拒否しているのは、自分に責任があると彼女が感じていることと見るのが妥当であろう。

語り手は長崎で結婚し一女をもうけたが数年後に離婚してイギリス人と再婚し、娘を連れて渡英した。二番目の夫との間に生まれたのが上の引用にある Niki である。語り手は離婚から再婚、渡英の経緯を語らない。彼女は自分の決断が日本から連れてきた娘を不幸にしたと思っているので、渡英に至る過去は語りたくない。従ってその経緯は最後まで明らかにならない。

語り手の後悔の原因について詳細が明らかにならないことは、通常読者が小説に期待する要素が満たされないということである<sup>2</sup>。Paul Bailey は、不幸の原因を明らかにせず小説を終えたことを巧みであるとほめながら、“My only criticism is that at certain points I could have done with something as crude as a fact” (179)と、事実が少ないことを批判している。ところがイシグロは、事実には関心がないと述べている(“An Interview with Kazuo Ishiguro” by Mason 338)。イシグロにとって重要なのは語り手が過去を後悔しているということであって、その原因はなんでもよいのである。仮に語り手の過去が詳細に明らかになっていれば、焦点は語り手の決断が正しかったか否か、彼女は娘の不幸に責任があるのかどうかという点に移り、女性の自己実現と母親の責任がテーマの小説になっていたかもしれない。そのような解釈も存在しているが、イシグロは親の責任についても関心があるわけではないと述べている(“An Interview with Kazuo Ishiguro” by Mason 346)。*Pale* は長崎の暮らしや娘との確執などについての事実ではなく、語り手がそれらについてどのように語るのかに焦点を当てた作品である。何があったのかを提示することが目的ではないので、通常の小説の読み方に固執すると不満が残る。

*Pale* の主題は、思い出したくないが意識から消し去ることもできない過去を、人はどのように扱うのかである。*Pale* の語り手は別の人物の姿を通して自分の過去と向き合う。彼女の語る過去は事実ではないが完全な捏造、あるいは嘘でもない。いくばくかの事実を元に彼女の意識の中で構成された過去である。

## 2. 50年代の長崎、80年代のイギリス

---

<sup>2</sup> *Pale* は「伝統的な物語のいわゆるプロットには必須の情報すら、ごくわずかしか、あるいは全く読者には与えられない」(谷田 82) 小説であって、語り手の後悔の原因以外にも読者が期待する情報が欠けている。語り手が語れない部分だけでなく、作者が不要と思うことは極力情報を削っている。

*Pale* の語り手エツコ・シェリングム(Etsuko Sheringham)は、イギリスの田舎町で一人暮らしをしている。彼女は長崎出身で、原爆で身よりを失くしたあと、オガタさんという元教員に引き取られ、その息子ジローと結婚する。二人の間にはケイコという娘が生まれる。その後エツコはイギリス人のシェリングムと知り合い、娘ケイコを連れてイギリスへ渡り彼の妻となる。シェリングムとの間にはニキが生まれる。現在は夫もケイコも他界し、ニキはロンドンで暮らしている。語りの時点は明らかにされていないが、作品の発表当時1980年代初めと考えてよいだろう。エツコはその年の春にニキが訪ねてきた時のことを回想する中で、さらに時を遡り、長崎での出来事を語る。

長崎の回想についても時は明示されないが、朝鮮戦争(1950-53)や占領終結の噂<sup>3</sup>への言及があることから1951年の夏と推定される。当時エツコはジローと、戦後新しく建てられた和洋折衷のアパートで暮らしていた。彼女は初めての子供を妊娠中である。彼女の暮らす団地には同じような新婚世帯が多く、一軒家を持つまでの仮の住まいと多くが考えている。エツコは同じ団地の住民と交流がない。夫は朝鮮戦争特需で業績を伸ばす企業に勤めている。エツコは夫ともあまり会話がなく、孤独な生活を送っている。ある日、広大な空き地の向こうにある一軒家にひと組の母子が引っ越してきた。エツコはその母子と知り合いになり、二人が長崎を離れるまでの数週間、彼女らと関わることになる。エツコが語るのには主にこの親子との交流である。それに、夫の同僚、義父、母の友人など長崎の人々の暮らしも語られる。

長崎の人々は多くが戦争の影響を受けている。亡き母の友人フジワラさんは、原爆で夫や子供を失くした。夫がいるところは働いたことがなかったが、戦後うどん屋を始めた。その息子は妻を失くし再婚相手を探している。フジワラさんは、墓参りに行くと毎週見かける若い妊婦とその夫の話をする。これから子供を持つとする若い人が、毎週墓参りなどするものではないとフジワラさんは言う。エツコは、その人たちは死者を忘れられないのだと答える。それはエツコの気持ちでもある。また、若い夫婦が毎週欠かさず来ていることを知っているフジワラさんも、少なくとも週に1度は墓参しているということである。

夫は会社では優秀な社員である。ある時部下が家に訪ねてきて、会社でいかに横暴な上司であるかを冗談交じりで語る。雑談の中で、戦後夫婦の関係が変わったことが話題になる。選挙権を得た妻が、夫が支持するのと異なる候補者に投票したと嘆く姿が描写され、日本社会の変化が示される。

---

<sup>3</sup> 対日講和条約の調印は1951年9月である。

その夏、エツコのアパートにはジローの父オガタさんが滞在している。エツコはオガタさんとは話があうようで、会話は弾む<sup>4</sup>。オガタさんは息子の友人で就職の世話もしてやったマツダという人物に、戦時中の行為を批判される。中学校長であったオガタさんが、軍の意向に沿って教員を弾圧したという批判である。オガタさんは、直接マツダに抗議に行くが、マツダは謝罪せず、軽くいなされてしまう。

東京から長崎の親戚を頼ってきたサチコも戦争の影響を受けている。裕福な家庭で育ち結婚後も不自由のない生活を続けていたサチコは、戦争で夫を失くす。マリコと二人でしばらく東京で暮らした後、長崎の夫の伯父の家に身を寄せるが、そこでの暮らしに耐えられず、一軒家に移ってきた。サチコにはアメリカ人のフランクという恋人がいる。サチコはフランクと結婚してマリコを連れてアメリカに行くという計画を語る。後にフランクは姿を消すが、サチコは彼を見つけ出しアメリカに行くことにする。長崎の語りは、サチコが渡米のため神戸へ行く前の夜で終わっている。サチコとマリコがどうなったのかはわからない。

この間に、80年代のイギリスの語りが挟み込まれる。そこではニキが訪ねてきた5日間が語られる。ニキは、父親の違う姉ケイコの自殺で、母親が動揺しているのではないかと心配して訪ねてきたらしい。二日目になってニキはケイコの話を持ち出す。その話題は長くは続かなかったが、“it [Keiko’s death] was never far away, hovering over us whenever we talked” (*Pale* 10)。イギリスの語りからは、2番目の夫との家庭の様子がわかる。日本から連れてこられたケイコは新しい家庭になじめず孤立していった。ニキが生まれると夫は、ケイコとニキは全く似ておらず、ケイコの性格の欠点はジローから引き継いだものだとして断定した。しかしエツコは二人の娘が非常によく似た性質をもっていると考えている。エツコはシェリングムが日本についての記事を書いていたのに日本や日本人を全く理解しておらず、それがニキにも影響していると批判的に見ている。やがてケイコは自室に引きこもる。部屋から出るのは、家族と顔を合わせないように、深夜のみである。何年かしてケイコはマンチェスターでひとり暮らしを始めるが、借りていた部屋で首つり

---

<sup>4</sup>小野寺「カズオ・イシグロの寡黙と饒舌」は、イシグロの小説が寡黙であるとされていることについて、一部の場面で過剰な饒舌が見られるとしてエツコとオガタさんの会話を例として挙げている。小野寺は二人の会話が小津安二郎の映画での笠智衆と原節子の会話を想起させると指摘している。イシグロは小津の映画のファンであり、エツコとオガタさんの場面を書くのに映画を参考したことは十分ありうる。Gregory Mason は、*Pale* と *Artist* における小津や成瀬巳喜男などの日本映画の「庶民劇」の影響を論じている(“Inspiring Images”)

自殺した。その時すでに家を出ていたニキは葬式に出なかった。

ニキはエツコがイギリスへやってきたことを勇気ある決断だと賞賛する。日本にとどまれば、エツコは我慢を強いられたと考えている。これはエツコが言うように父親の影響であろう。エツコはニキも何もわかっていないと思う。ニキは、ケイコのことにはエツコの責任ではないと言うが、エツコはそれで慰められはしない。ケイコをイギリスへ連れてくれば不幸になることはわかっていた。エツコに離婚を決意させたのは、ある出来事へのジローの対処の仕方だったが、エツコはその詳細を語らない。だが欠点はあったが、ジローは家庭を守るという責任を全うしようとし、エツコにも同じことを要求したに過ぎないと認めている。少なくとも、ケイコにとってはよい父親であった。ケイコの自殺に関しては、エツコは自分に責任があると感じざるを得ない。

エツコは長崎でもイギリスでも幸せな家庭を築けなかったようであるが、その詳細については語らない。また、エツコがなぜジローと離婚しイギリスへ来たのかを読者は知りたいと思うのだが、それについても語らない。代わりに *Pale* で中心となるのは、サチコ・マリコ親子を巡る出来事である。ではなぜエツコは、自分のことではなくサチコ・マリコの話をするのだろうか。

### 3. 記憶を疑う語り手

長崎を語るエツコは初めのうち、感情を排して淡々と語る客観的な語り手に思える。イギリスの場面はエツコの意識に沿って語られるのに対して、長崎の場面ではエツコは視点人物ではあるが自分の心理を述べるよりも、語り手として脇に引いて場面の描写に徹することが多い。回想にも関わらず、まるでエツコがリアルタイムで語っているように感じられるほど、出来事はくっきりと立ちあがってくる。エツコの語りの客観性を示す例として Barry Lewis は次の箇所を示し、語り手の感情が読みとれないことを不動産業者のメモのようだと表現している(Lewis 38)<sup>5</sup>

My husband and I lived in an area to the east of the city, a short tram journey from the centre of town. A river ran near us, and I was once told that before the war a small village had grown up on the riverbank. But

---

<sup>5</sup> Lewis は *Pale* を原爆小説と解釈しているが、この引用で原爆への言及があっさりしていることについて、“The devastation caused by the bomb is mentioned with the same equanimity as the fecklessness of the town-planning committee” と述べている (38)。

then the bomb had fallen and afterwards all that remained were charred ruins. Rebuilding had got under way and in time four concrete buildings had been erected, each containing forty or so separate apartments. Of the four, our block had been built last and it marked the point where the rebuilding programme had come to a halt; between us and the river lay an expanse of wasteground, several acres of dried mud and ditches. (*Pale* 11)

長崎の場面ではエツコの心理にほとんど光が当たらないため、*Pale*は戦後復興期の長崎の人々を描くことが目的であるようにも読める。この文脈でエツコ、サチコを捉えると、彼女らは戦争で人生を狂わされた女性の代表であり、*Pale*は日本社会に見切りをつけて海外へ活路を求めた女性の生き方を描いたものという読み方もできないことはない。

ところが、エツコの家族や知人を巡るエピソードが、戦後日本の状況をリアルに描いているように思える（少なくともイギリスの読者には）のに対して、サチコとマリコを巡っては、エツコの語りはゴシック小説のような雰囲気醸し出し、他の場面での客観的で明晰な印象とは異なっている。それらのエピソードには謎の女と死のイメージがちりばめられている。

マリコはエツコに“the other woman”の話をする。マリコが一人で留守番をしていると、時々訪ねて来るといふ。サチコが留守中にマリコの様子を見にいったことのあるエツコは、それは自分だと言いが、マリコはそうではないという。マリコによれば、“the other woman”は川の向こうに住んでいて、マリコを自分の家に誘ったが、マリコが暗いから行かないと答えると、提灯があれば大丈夫だと言った。エツコはサチコが誰かに子守を頼んだのだと考えるが、サチコは誰も頼んでいないという。また、川の向こうには家はない。一瞬ぞっとする話である。川は東洋でも西洋でもこの世とあの世を隔てるものと考えられてきた<sup>6</sup>。日本では三途の川である。川の向こうに住むという“the other woman”がマリコを家に誘ったという話は、死者の国へと子供を連れ去る女を連想させる。その後サチコは、“the other woman”はマリコの幻覚だと言ふ。東京にいたころ、マリコは精神を病んだ女性が、赤ん坊を水に浸けて殺すところを目撃した。それからしばらくたって、マリコが夜、誰かが来たと言ふと夜の闇に向かって言ったが、そこには誰もいなかった。その後もマリコは何

---

<sup>6</sup> Shafferはこの作品の川に関する描写に、ギリシャ神話の冥界を7巻きする三途の川ステュクス(Styx)のイメージを、“the other woman”に同名の川の女神のイメージを重ねている。(Shaffer 29-30)

度かその女性が来たと言った。しばらく治まっていたこの行動が、最近ぶり返したのだらうとサチコは考える。

マリコを巡るエピソードにはこの他にも川に関わるものが多い。ある夜マリコがいなくなる。サチコとエツコが探し回り、川の向こうで血を流して倒れているマリコを見つける。また、マリコはサチコとけんかをして2回家を飛び出すが、その際エツコはマリコを追って川土手を行き、橋の上でマリコと対話をする。これは2回とも夜である。

“the other woman” はエツコではないとマリコもサチコも言うが、マリコを追いかけて提灯を持って川土手に行くエツコの姿は“the other woman” と重なる。第6章でマリコを追うエツコは草むらでサンダルに縄を引っ掛け、マリコに追いついた時にその縄を持っている。マリコはその縄を見て怯える。当時長崎では子供の連続殺人が起こっていた。直近の犠牲者は女の子で木からロープでぶら下げられていた。縄を持ってマリコに対峙するエツコの姿は、子供殺しを連想させる。

同じような場面が10章で繰り返される。神戸へ発つ前の日、マリコがかわいがっていた子猫を、連れて行けないからとサチコは川に沈める。この行為は、東京で乳児を水に浸けて殺した女性の行為と重なる。このあとマリコは家を飛び出してエツコが追いかけてゆき、橋の上で再び対話する。ここでまた縄を巡ってのやりとりがある。

The little girl was watching me closely. “Why are you holding that?” she asked.

“This? It just caught around my sandal, that’s all.”

“Why are you holding it?”

“I told you. It caught around my foot. What’s wrong with you?” I gave a short laugh. “Why are you looking at me like that? I’m not going to hurt you.”

Without taking her eyes from me, she rose slowly to her feet.

“What’s wrong with you?” I repeated. (*Pale* 173)

10章ではエツコがサンダルに縄を引っかけるところはない。なぜここにも縄が出てくるのだろうか。さらにエツコはこの前に奇妙なことを言っている。アメリカに行きたくない、というマリコに、エツコは “we” という1人称で語りかける。

“In any case,” I went on, “if you don’t like it over there, we can always come back.”

This time she looked up at me questioningly.

“Yes, I promise,” I said. “If you don’t like it over there, we’ll come straight back. But we have to try it and see if we like it there. I’m sure we will.” (*Pale* 173 下線筆者)

Lewis は、この部分をエツコと娘ケイコの会話と読むことができ、数行の間に何度も“we”が繰り返されるのは、読者が見逃したり誤植と勘違いしないためだ、と述べている(34)。それを念頭に置いて、この会話を含む 172~173 ページの区切りを見てみると、固有名詞は“Mariko”が最後の文に一度出てくるだけで、マリコを指すのに *the little girl, the child, she, you* が使われており、マリコが行くことになっているアメリカという国名も、新しい父になるフランクの名前も出ていない。

ここに到ってエツコは、客観的で信用のおける報告者ではないということが明らかになる。Reckwitz<sup>7</sup>は、ディスコースの層とストーリーの層が急に一緒になると述べている。

Discourse-level and story-level suddenly intermingle in a hardly noticeable way [...]. The narrated figure, Sachiko, is really identical with the narrator, Etsuko. And the narrated Mariko is identical with the narrator’s daughter, Keiko, who has committed suicide. Thus the reality of the narrative present “flows into” the narrated past and emphasises that it is an illusion [...]. Etsuko’s narrative is thus, besides being a harmless piece of narrated past, simultaneously — and this constitutes the novel’s specifically postmodern ambivalence — a kind of psychological document of a schizophrenic mind. (qtd. in Petry 53, 原文はドイツ語[Reckwitz 155-56], Petry による英語訳)

エツコが語りかけている少女はケイコでありマリコである。エツコはマリコの話として、他人の子供の話として語ろうとするが、いつしか自分の経験としてケイコとのやり取りを語っている。

エツコはこれ以前に、回想する時点の状態が、思い出す内容に影響を与えることを認めている。

---

<sup>7</sup> Reckwitz, Erhard. “Der Roman als Metaroman: Salman Rushdie, *Midnight’s Children*; Kazuo Ishiguro, *A Pale View of Hills*; John Fowles, *Mantissa*.” *Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 18.1-2(1986): 140-64.

Memory, I realize, can be an unreliable thing; often it is heavily coloured by the circumstances in which one remembers, and no doubt this applies to certain of the recollections I have gathered here. (*Pale* 156)

長崎を回想しているエツコの関心事は、ケイコの自殺である。そのことについて、長々と話をする気はないと最初に断っておきながら、ケイコのことを頭を離れることはない。エツコはイギリスで同じ夢を繰り返し見ている。ニキと散歩中に公園で見かけた女の子がブランコをしている夢だとエツコは思っていた。しかしやがてそうではないことがわかった、とニキに告げる。エツコは何の夢だったのかはいわれないが、読者が連想を働かせれば、揺れていたのはブランコではなく、縄にぶら下がった死体であると推測できる。エツコはケイコが自殺した現場を見ていないが、ケイコの死体が部屋の中にぶら下がっている様子を何度も想像している。エツコはケイコの不幸の始まりが、離婚して日本を離れた自分の決断にあると考えている。この罪悪感が長崎の回想に反映されている。縄はケイコが首を吊ったロープを連想させる。ケイコは成人してから自殺したが、自殺の遠因が子供の頃日本を離れたことだとエツコは考えるので、エツコは縄を持って少女(マリコ)に対峙する。同じような場面が繰り返されるのは、それらがエツコの中に深く根を張ったイメージだからである。縄におびえるマリコにエツコは“*I'm not going to hurt you*”と語りかけるが、この言葉はエツコが初めてマリコに話しかける場面ですでに現れている(*Pale* 17)。サチコ・マリコの話から分かるのは、この親子がどのようなようであったかではなく、現在のエツコの意識の中に何があるのかである。

#### 4. エツコの分身としてのサチコ

エツコは長崎を離れた経緯を直接語れない。それを語ればケイコを自殺に追いやった責任を感じずにはいられないからである。しかし離日にまつわる過去を完全に忘れ去ってしまうこともできない。そこで彼女は、別の人物に託して過去を語ろうとする。サチコはエツコの分身であり、マリコはケイコの分身である。

サチコは夜でも子供をひとり置いて男に会いに行くような、母親としての責任を果たしていない女性である。マリコが学校へ行っていないくても放っておく。伯父の家にいればよい暮らしができたであろうに、自由が制限されると思ったのか、陽あたりも悪い古家に引っ越してくる。マリコが情緒不安定なのも母親のネグレクトが原因かと疑われる。これに対してエツコは、一流企業に勤める夫を持ち安定した暮らしをする専業主婦であり、サチ

コの大膽な発言に対して疑問を投げかける常識的な女性として描かれている。当初二人は全く違うタイプに見えるが、次第に二人のすがたは重なってゆく。

常識的に考えて、なぜ全く違う生活をする二人が知り合いになり、エツコが彼女を気にかけるようになったのかという点が疑問である。エツコは最初の出会いがどのようなものであったかを思い出せないが、サチコに出会う以前、彼女の噂を聞いた時に親近感を覚えたと回想している。エツコが二人のことを知ったのは、アパートの窓から二人を見かけたのが最初だった。その後、市電の停留所で、二人の女性が、サチコを話題にしているのを耳にする。二人のうち一人が、その朝サチコに声をかけたが無視されたと言うと、もう一人は、近づきにくい感じ、たぶんお高くとまっているんだろう、と応じている。エツコはそれを聞いて、まだ言葉を交わしてもいないサチコに “a kind of sympathy” (*Pale* 13) を抱く。エツコもまた、周囲の人たちから距離を置いていた。

Now I do not doubt that amongst those women I lived with then, there were those who had suffered, those with sad and terrible memories. But to watch them each day, busily involved with their husbands and their children, I found this hard to believe—that their lives had ever held the tragedies and nightmares of wartime. It was never my intention to appear unfriendly, but it was probably true that I made no special effort to seem otherwise. For at that point in my life, I was still wishing to be left alone.  
(*Pale* 13)

終戦から数年がたち、周囲の人々は平凡な日常の幸せを取り戻している。しかしエツコは自分の生活に物足りなさを感じている。エツコとジローの間に愛情が通いあっていないことは二人の会話から見てとれる。エツコは黙って夫に従う従順な妻を演じている。対して義父のオガタさんとは生き生きした会話を交わし、頭の回転が速い活発な女性という印象を受ける。ジローとの生活では本来の自分を殺しているのではないかと感じられる。エツコは時折窓から遠くの山なみを眺め、ぼんやりすることがある。

I spent many moments—as I was to do throughout succeeding years—gazing emptily at the view from my apartment window. On clearer days, I could see far beyond the trees on the opposite bank of the river, a pale outline of hills visible against the clouds. It was not an unpleasant view, and on occasions it brought me a rare sense of relief from the emptiness of

those long afternoons I spent in that apartment. (*Pale* 99)

周囲からは幸せそうに見えるエツコは、生活に空しさ (emptiness)を感じていた。しかしエツコは他人の前でそれを口にすることはない。サチコがアメリカでの夢のような生活を語っても、自分は現在の生活に満足していると繰り返し、うらやましくはないと言う。

ところが、サチコはエツコが空しさを感じていることを知っている。長崎の最後の場面、神戸へ発つ前夜、サチコはそれまでの強気の姿勢を崩して心の葛藤を告白する。自分はマリコにとってよい母親ではない、アメリカに行けないかもしれないことはわかっている、それでも日本に残る選択はできないと言い、以下のように続ける。

There's nothing for me at my uncle's house. Just a few empty rooms, that's all. I could sit there in a room and grow old. Other than that there'll be nothing. Just empty rooms, that's all. You know that yourself, Etsuko. (*Pale* 170-71)

サチコのいう“empty rooms”は、心が満たされていないということの比喩である。サチコもエツコも、生活に空しさを感じているのである。サチコの告白によって読者はそれを確認するのだが、サチコは何故エツコが空しさを感じていることを知っているのだろうか。その答は、サチコの言葉がエツコの言葉だからである。エツコはサチコを通して自分の心情を語っているのである。

二人が同じようなことを言っている箇所が他にもある。サチコは、事あるごとに自分はマリコのことを一番に考えていると繰り返す。マリコをアメリカに連れて行って大丈夫かというエツコに対して、子供は順応性があるし、アメリカは女性が生きやすいところでマリコの将来の可能性も広がると反論する。その後フランクが姿を消し渡米の可能性がなくなりそうになると、日本にいたことがマリコのためなのだと前言を翻す。最終的に渡米することになると、再びマリコのためになると言っている。サチコの行動を見ていると、彼女がマリコの幸福を一番に考えていないことは明らかである。エツコも、いつも娘のためを思ってきたと述べる部分がある。

My motives for leaving Japan were justifiable, and I know I always kept Keiko's interests very much at heart. There is nothing to be gained in going over such matters again. (*Pale* 91)

ところが別の場面では、イギリスに連れてくればケイコが不幸になるのはわかっていたとニキに語っている。自分のためにした決断が娘のためであると主張するエツコはサチコと

同じである。

対照的に見えたエツコとサチコの姿は最後には重なりあう。サチコはエツコにとって自分の利益のために娘を不幸にした自分の身代りである。サチコは実在したのだろうか、実在したとすれば、エツコが語るサチコの姿はどの程度真実なのだろうか。エツコの語りからサチコの実像を知ることにはできない。また、エツコの過去に何があったのかも知ることにはできない。わかることは、エツコが過去の決断を悔やんでいるということだけである。

エツコはサチコの話誰かに語っているのではなく、自分に語っている。彼女は意図的に嘘をつこうとか何かを隠そうとしているのではない。長崎を思い出そうとすればサチコ・マリコの話が立ちあがってくる。そこには彼女の罪悪感を反映した子供殺しのイメージがちりばめられている。サチコが実在したとして、もはやエツコはサチコについてのオリジナルの記憶を語ることはできない。エツコは行方不明になったマリコをサチコと探しに行き、発見した時についてこう語っている。

It is possible that my memory of these events will have grown hazy with time, that things did not happen in quite the way they come back to me today. But I remember with some distinctness that eerie spell which seemed to bind the two of us as we stood there in the coming darkness looking towards that shape further down the bank. Then the spell broke and we both began to run. (*Pale* 41)

エツコはこの時の記憶は確かだと述べているが、サチコ・マリコの実在すら確かではない中で、この出来事が実際にあったのかもわからない。エツコは時の経過で記憶が曖昧になることがあると認めているが、エツコの語り信用できないのは単なる経年変化による記憶の劣化が原因ではない。思い出す時の状況が、記憶を書き換えるのである。書き換えられた記憶であっても、思い出す当人は確かな事実と信じ込む。エツコにとってはマリコを発見した時の感覚は、実在したものなのである。

読者は、エツコの話から客観的事実とそうでないものをより分けることはできない。しかし、エツコにとってサチコ・マリコは実在し、彼女らを巡る話がいかに矛盾に満ちていようとも、それがエツコにとっての過去の現実である。*A Pale View of Hills* では過去の行為を悔いる語り手が、罪の意識に直接向き合わないようするため過去の現実を構成している。

## 第2章

### *An Artist of the Floating World*: 自己像に合わせて記憶を作る

#### —自尊心を守るための現実構成—

##### 1. 構成される記憶と自己

今日の私は昨日の私と全く違う人間であるとは誰も考えない。今日の私はこれまでの私の延長線上にあり明日の私も同様である、と人はたいていそう考える。この考え方に従えば、ある人物の過去を現在まで辿れば、その帰結としての現在の人物像がわかることになる。現在の私は過去の私の総計で成り立っているという考え方である。しかし近年、これとは違う考え方が現れている。個人の過去は記憶として蓄えられている。しかし過去の時間にあったすべてをビデオカメラの映像のように記憶から呼び出すことはできず、人は自分にとって意味があると考えられる出来事をエピソード記憶として必要に応じて呼び出す。どの記憶を選択し、選択しないかは当人の自由であり、回想は語り手の意図に沿って物語化される。物語の効果を高めるための脚色もおこなわれる。それでも、個人が語る過去は大筋で正しいと考えられてきた。ところが、近年の記憶研究では、構成された自己概念が先に存在し、それに合致するように記憶が作られることが明らかにされている。

記憶による自己欺瞞を描く3部作の二つ目に当たる *An Artist of the Floating World* は記憶と自己の関係についての新しい考え方、「記憶構成説」を前提として解釈できる。語り手の自己評価は高いが、その証拠となるべきエピソード記憶の正確さは疑わしい。the implied author は自己評価が高いが故に悩みを抱えることになった語り手のディレンマを描きながら、語り手の自己評価の妥当性を懐疑的に見ている。

*Artist* のテーマは民間人の戦争責任と見られることが多い。戦争責任の問題は、*A Pale View of Hills* で戦後日本の一風景として僅かに触れられていた。それが *Artist* で主題となったと考える人たちは、イシグロは日本の戦争に関心があるのだという確信を強めた。確かに *Artist* には戦争責任に悩む語り手が登場する。語り手は戦争責任を隠蔽しようとする信用できない語り手と解釈されることが多い。だが *Artist* では戦争責任について深く掘り下げられているわけではない。終盤では語り手の戦争責任を否定する発言があり、大きな矛盾が解消されずに残る。このため、戦争責任を隠蔽しようとする信用できない語り手としての解釈では、読者は袋小路に入ってしまう。

記憶を利用した自己欺瞞が、戦争責任を否定するために過去を隠すことだという解釈で

はどこへも行き着かない。しかし、語り手の自己像が根拠のないものであり、自己像に合わせて記憶を作ることが語り手の自己欺瞞であるという解釈を採れば、この作品に特有の語りの曖昧さを説明することができるだけでなく、作品名の意味も説明できる。作品名は語り手に対するアイロニーである。

## 2. 戦争責任に悩む語り手

*An Artist of the Floating World*は、老画家オノマスジが、娘の縁談を中心とする身近雑記を綴りながら、過去の人生を語る小説である。オノの原型は、前作 *A Pale View of Hills* のオガタさんであるという点で批評家の見解は一致している(Petry、他)。オガタさんは終戦まで中学校長を務めていたが、戦時中、軍部の意向を受けて教員を弾圧したことを、息子の元同級生に雑誌で批判される。戦争協力者が終戦による価値観の大転換により、若い世代から批判される点が、オノと共通しているという。オノはまた、*Artist* の次の作品、*The Remains of the Day* のスティーブンスとの類似を指摘されることも多い。二人はともに過去の人生を正当化しようとする老人である(Mallet 1)。このような類似から導かれるのは、オノが戦争責任に関して信用できない語り手であるという結論である。この場合、*Artist* は、戦争責任をめぐるオノの葛藤を主題とする心理的リアリズムということになる。実際、*Artist* は途中まで、戦争責任に悩むかつての戦争協力者という物語パターンに依拠して読者をひっぱっていく。オノの語りには空白や曖昧な部分が多いが、読者は、戦争責任の追及をおそれて口をつぐむ戦犯という物語パターンにあてはめて、空白や曖昧さの意味を処理していく。ところが、最後にオノの戦争責任を否定する発言が飛び出し、それまで積み上げてきた物語の前提が揺さぶられる。

オノは、戦後の4つの時点(1948年10月、1949年4月、1949年11月、1950年6月)から語っている。語られる出来事の時間の流れは大きく2つに分けられる。ひとつはオノの子供時代から画家として名声を確立するまでの戦前・戦中の時期、もうひとつは戦後の1950年までの時期である。後者は内容の点から、二女ノリコの縁談を中心にしたオノの家族の話と、オノの戦前からの行きつけのカワカミさん(Mrs. Kawakami)のバーでの話に大別できる。まずはどんな話であるかを説明するべきであるが、オノの語りには曖昧な部分が多く、途中からは語りの信用性も問題になり、客観的説明は難しい。そこで、まずはオノの視点に立って、彼の生い立ちから1950年までの出来事を述べてみたい。

オノマスジは、絵を描くことが好きな子供だった。しかし、父は画家になることに反対

した。父に絵を焼かれたオノは、画家になる決意を固め、現在住む町へやってきた。オノは、タケダ工房を経て、モリヤマの弟子となる。時を経て、モリヤマの後継者とみなされるようになったころ、オノはマツダと知り合い、その影響を受けて「浮世の画家」モリヤマとは違う社会的色彩を帯びた絵を描き始める。独立したオノは次第に名声を確立するが、当初、恵まれない人の役に立ちたいという願いを持っていたにもかかわらず、時代が軍国主義に染まる中で、戦意高揚のための絵を描き始める。多くの弟子を抱えるようになったが、その中で一番優秀なクロダは、オノと違う画風の絵を描き始める。オノはクロダを警察に通報し、クロダは終戦まで刑務所で暮らすことになる。戦争はオノの家族にも不幸をもたらした。オノの長男ケンジと長女セツコの夫スイチは出征し、ケンジは戦死した。復員したスイチは、戦争を起こした世代への敵意を露にする。

1947年、次女ノリコは、ほぼ決まっていたミヤケとの縁談が破談になる。理由ははっきりしない。断られる直前に、オノは偶然町でミヤケに会ったことを、1年ほどたってから思い出す。その時ミヤケは、会社の社長が戦争に協力したことに謝罪するとして自殺した話をした。

1948年、ノリコには美術評論家でオノの知り合いのサイトウ博士の長男タローとの縁談が持ち上がる。今度は失敗が許されないという雰囲気の中で、セツコはオノに、過去について誤解が生じないように、相手方の聞き合わせに「予防的措置(precautionary steps)」をとるように進言する。翌日オノは偶然サイトウ博士と出会い、博士が最近、クロダと知り合ったことを知る。

セツコの助言に従い、マツダを訪ねたオノは、マツダの対応に安心するが、クロダを訪ねなければならぬと促される。だがクロダを訪ねると、留守番をしていたクロダの弟子に追い返される。後日オノはクロダに手紙を書くが、素気ない返事しか返ってこず、ノリコの縁談の先行きが心配になる。

11月の見合いで、オノはタローの弟ミツオが、クロダの勤務先の大学で学んでいることを知る。追い詰められたと感じたオノは、自分の過去が誤りであったと認める発言をする。意外なことに、これがきっかけで場がなごみ、見合はうまくいく。

年が明けると、かつての弟子、シンタローが、教職に就くにあたって、戦時中に制作したポスターはオノの指示に従ったもので、自分の思想を表現したものではないという手紙を書いてくれと頼みにくる。オノはシンタローが過去を偽ろうとしていると不快感を表し、翻って自分は過去の過ちを潔く謝罪して尊厳を保ったと評価する。

1950年5月、オノは再びマツダを訪ねる。二人は、自分たちの視野の狭さが間違いを引き起こした、と過去を振り返る。だがこの場面を回想するオノは、マツダは後悔だけを抱いて死んでいったのではないと過去の自分たちの行動を評価する。6月、マツダの死の知らせを聞いたオノは再開発されたかつての歓楽街を訪れ、若い世代の幸せを祈る。

以上のように、オノの視点から眺めると、*Artist*は戦争に協力した画家が、戦後、戦争責任といかに向き合ったかという話になる。視野が狭かったため、過去に間違いを犯したが、その間違いを潔く認めることで尊厳が保たれる、また、信念に基づいて行動したこと自体は、何ら恥じることではなく、ただ、あの時代に生きたことが不幸だった。オノは自分の人生をこのように捉えている。

ところが、話はそれほど簡単ではない。オノの信じるストーリーを根底から覆しかねない話が出てくる。1949年の秋、ノリコとタローが新居で暮らしはじめてしばらく経った頃、オノはセツコから意外な話を聞かされる。見合の場でのオノの謝罪の意味を誰も理解できなかったというのだ。さらに、サイトウ博士は今回の縁談が持ち上がるまで、オノが画家であることを知らなかったとも言う。また、戦意高揚を計るような歌を作ったとして自殺した作曲家にオノが尋常でない関心を示したことに触れ、「お父さんはただの画家だから、誰もお父さんを責めたりはしない」と断定する。その上、セツコはノリコの縁談に関して、予防的措置を取れと言ったことまで否定する(*Artist* 192-93)。オノはこれらすべてを偽りとして退ける。

セツコの発言は、この作品の大きな問題点として、先行研究の多くが取り上げている。Simは、セツコの発言が作品に決定不可能性をもたらし、この点を無視した議論は不完全なものとなると、この部分の重要性を強調している。

[. . .] the radically indeterminate or ambiguous features of *An Artist of the Floating World* also need to be addressed. So far in our discussion the novel seems relatively straightforward. Ono gains a limited but appreciable insight into the contours of his life. The past cannot be remade. The realization that one has wasted large portions of one's life can nevertheless be borne with dignity. Put in a different way, the novel appears to endorse a version of psychological realism, albeit an attenuated one. Taking up an established model of narration, it seems to chart the growing self-understanding of Ono. Yet it is also at this moment that Ishiguro

throws a spanner into the works by introducing an element of radical indeterminacy. As a result, everything established up until this point is put in doubt. A reading that ignores this sharp reversal runs the risk of being incomplete. (Sim 41)

セツコとオノの意見の対立について、先行研究はいくつかの可能性を指摘している。セツコが「予防的措置」を取れと言ったか言わないかについては、3つの可能性がある。一つは、オノの記憶違い。オノの語りにあてにならない部分が含まれているとするならば、語り全体が崩壊してしまう。二番目は、セツコは確かにその発言をしたが、彼女にとってはたいして重要なことではないので記憶していないというもの。三番目は、作曲家のように、オノが自殺するかもしれないと恐れた家族の配慮という解釈である(Oyabu 88)。しかし、ほとんどの研究は、可能性の指摘にとどめ、結論は保留している。テキスト上からは、いずれかの解釈を指し示す証拠が読み取れない。

セツコの発言がなければ、*Artist*は戦後の日本で戦争責任に悩む民間人の話として終わっていたはずである。Simが指摘するように、イングロはセツコにオノの責任を否定させることによって、それまで積み上げてきた物語を台無しにしたのである。

### 3. 語り手と the implied author の距離

*Artist*の語り手オノは過去の行いによって戦争責任を世間から問われているのではないかと悩んでいる。語り手はそれを直接口にはしないが、多くの状況証拠がそれを示唆している。早い段階で、娘婿スイッチが、オノが引退したのは、敗戦により、そうせざるを得なかったからだと言っていることが孫の口から伝えられる。オノの家に飾られているのが他の画家の絵で、彼の絵は片付けられている事実が、オノが過去を隠したがつていることを示している。

ノリコとミヤケの縁談が破談になったことで、オノは自分の過去が影響しているのではないかと悩む。この件でもオノは口にはしないが、ミヤケとのやり取りについて思いめぐらす様子から、オノが非難されているのではないかと思っていることは容易に読みとれる。ミヤケからの断りはオノの家族全員にとって驚きであった。家の格式の違いを気にしたのでろうというオノの説明に、家族の他のものは納得していないとオノは感じている。セツコの夫スイッチは、オノとセツコが本当の理由を知っているのに隠していると感じ、セツコを問いただす。スイッチに問い詰められた話をしながら、セツコはオノに本当に何も知らな

いのかと尋ねる。オノは心当たりはないと答えるが、何か隠しているに違いないとセツコが疑いの目を向けていると感じる。そこへセツコが、タローとの見合いでは過去のことに誤解が生じないよう、予防的措置を取るようにと進言する。ここでもセツコは過去が何をさしているのかははっきり言わない。オノもまたそれを確認しない。オノはミヤケとの破談の原因について、オノが秘密にしていることがある、とセツコがノリコに吹き込んでおり、セツコにそうさせているのはスイチだと考える。ある日ノリコが、ミヤケと偶然再会したことを話したことがあった。そのときノリコが、ミヤケの断りの理由は何だったのか、と口にしたのを、オノはノリコのあてこすりと捉え、不機嫌になる。

そして、オノは、それまで忘れていた1年前のミヤケとの偶然の出会いを思い出す。その出会いから1週間ほどあとに断りがきたので、オノはあの出会いが関係しているのではないかと考え始める。そのときミヤケは勤め先の親会社の社長が自殺したことを話題にした。戦争協力への責任を取ったのだと言う。オノは、戦時中、国のために尽くした人は戦争犯罪人ではないと言うが、ミヤケは、この国を誤った方向に導いた人間は責任を取らなければならない、と応じる。その際、ミヤケが、“the greatest cowardice of all” という強い言葉を使ったと、オノは記憶している。そのことについて、オノは思案する。

Did Miyake really say all this to me that afternoon? Perhaps I am getting his words confused with the sort of thing Suichi will come out and say. This is quite possible; I had after all come to regard Miyake as my prospective son-in-law, and I may indeed have somehow associated him with my actual son-in-law. Certainly, phrases like ‘the greatest cowardice of all’ sound much more like Suichi than the mild-mannered young Miyake. I am certain enough, though, that some such conversation did take place at the tram stop that day, and I suppose it is somewhat curious he should have brought up such a topic as he did. But as for the phrase ‘the greatest cowardice of all’, I am sure that is Suichi’s. In fact, now I think of it, I am sure Suichi used it that evening after the ceremony for the burying of Kenji’s ashes. (*Artist* 56)

“the greatest cowardice of all” という表現について、オノはこの言葉が自分に向けられているとは言わないが、そう感じていることは明らかだ。しかし、この言葉が本当に発せられたのか、口にしたのはミヤケかスイチか、そしてオノに向けられたものか、について

は、確かめようがない。

この例が示すように、オノが世間から非難されているというのは、オノの推測以外に根拠がない。しかも、ミヤケの話の時点では、オノの過去はほとんど明らかになっておらず、オノが戦争犯罪と言えるような罪を犯したかどうかについてはわからない。オノの戦争責任については、本人の言葉以外に根拠はない。しかし読者は語り手を最初から疑うわけではない。1人称の語りで他に情報源がない場合は特にそうである。テキストに語り手を疑えというサインが現れて初めて語り手を疑い始める。オノが悩む姿を延々と見せられれば、その前提としての戦争責任は存在すると思うのが普通である。the implied authorはその前提を疑えというサインを最後までとっておく。

また、*Artist*の場合、戦争犯罪の事実に言及がないこと自体が、その事実の存在を示唆しているように読める。読者は知識の中に物語のパターンをいくつか保持している。戦争協力者が敗戦後、懺悔を迫られるのを恐れて口をつぐむ話もそのひとつである。*Artist*は、はじめのうち、こうした物語のパターンを踏襲しているように思える。このパターンに当てはめると、オノは過去を隠蔽しようとする信用できない語り手と解釈される。

オノは自分が戦争協力者として世間から非難されていると思っている。これは確かである。しかし、実際に非難されているのかどうかはわからないのである。セツコの言うことが正しいとすれば、非難されているというのはオノの思いこみということになる。だがセツコの言うことをすべて信じると、テキストには解消できない矛盾が生じる。また、オノと意見の不一致があったと一筆書いてほしいと申し出たシンタローの件もある。少なくともシンタローは、オノとの関係が公職につく妨げになると考えたのである。

従って、オノに戦争責任があり、世間から非難されているかどうかについては、結論が出ない。ミヤケとの破談の原因がオノの過去にあるのかは不明であり、オノは「ノリコが縁談をまとめるのに苦労しているのにも責任がある([Ono] is also accountable for the difficult time Noriko is now having concluding a marriage agreement)」(Shaffer 40)とは断定できない。また、“Now, as he tries to marry off his daughter, Ono’s prestige as a former Fascist painter is a rapidly dwindling asset” (Parrinder 16)という指摘も、オノの視点からは正しいのであるが、Ono’s prestige が存在しているかどうかは保証がない。

*Artist*は、はじめのうち、過去を隠蔽しようとする信用できない語り手の物語として読者にオノの語りの行間を読ませる。この作業は読者にとって容易である。読者と the implied author が語り手の背後で秘密を共有していると、読者は思う。ところが最後に、the implied

author は、読者に読みとらせた、オノの戦争責任という前提を保証しないという態度をとる。the implied author とオノとの距離は、戦争責任について真実を知る者とそれを隠そうとする者の距離ではない。従ってオノが謝罪をした時点は小説のクライマックスではない。セツコがオノの責任を否定したことで、the implied author は語り手の自己評価に関して語り手から距離を取っていることが明らかになる。

#### 4. オノの自己評価

オノは少年時代から画家として名を成すまでの人生を回想しており、*Artist* は彼の自伝として読める。過去のエピソードを知ることで、その人となりを知ることができると期待される。ところが、人間には自分を良く見せたいという気持ちがあるため、自伝はしばしば信用できないとされる。善行は記録され、より見栄えするように脚色され、人に知られたくないことは隠される傾向にある。オノの過去のエピソードについても、ほとんどが彼の美点を示すものである一方、読者がぜひ知りたいと思うことのいくつかが欠けている。

もっとも重要な欠落は、オノが戦争遂行を支持した理由である。オノがモリヤマの元を去ったのは、社会の不公平をなくし貧しい人々を救いたいという善意と正義感からだったはずである。それが何故戦意高揚を意図した作品を制作するようになったのか。戦争は人々を不幸にする。オノの家族についても、戦争に行った息子だけでなく、行かなかった妻も住宅地への爆撃で命を落とした。オノが当初目的としたことは戦争で達成されるとは思えない。オノは見合いの席で過去の行為について謝罪するが、具体的に何について謝罪するのかについてはっきり述べていない。その部分を詳しく語ることは、彼にとって都合が悪いことを、オノは承知しているのである。

一方オノが語るエピソードは、自分の立派な振る舞いを描写するものが多く、いくばくかの脚色が疑われる。オノ自身が、この通りではなかったかもしれないというコメントを繰り返していることで、疑いはさらに強められる。たとえば、オノは同僚をかばったことを回想する。オノが最初に勤めたタケダ工房は、美術品を、まるで工場のように生産していた。速さが重視され、質は二の次だった。同僚の一人、ナカハラは、仕事が遅いので Tortoise とあだ名され、他の同僚からいじめられていた。オノはナカハラを馬鹿にする同僚を論じたことを次のように語っている。

“That’s enough, can’t you see you’re talking to someone with artistic integrity? If an artist refuses to sacrifice quality for the sake of speed, then

that's something we should all respect. You've become fools if you can't see that.”

Of course, this is all a matter of many years ago now and I cannot vouch that those were my exact words that morning. (*Artist* 68-69)

ナカハラをかばうオノの言葉は、まるで映画のセリフのようである。オノがナカハラをかばったことは事実だとしても、このような言葉を同僚に向かって淀みなく発したのか、疑わしい。

この通りではなかったかもしれない理由として、他の場面については、何度も繰り返し語っているうちに、変わっていったオリジナルを記憶していないことがあるとオノは言っている。だが細部は変化しても、その時の自分の決意を示すという点では十分だとも述べている(*Artist* 72)。読者の多くも、オノが自分を格好良く見せるために、無意識に多少の脚色を施したが、オノが語るような出来事があったことは事実であると受け止める。

だが、記憶の変化には効果を高めるための部分的脚色以上のものもある。オノはモリヤマと対峙した場面を回想して、その時モリヤマが言ったと記憶している “exploring curious avenues” という言葉が、後に自分がクロダに言った言葉であったように思えてくる(*Artist* 177)。師弟の対決という同じ状況が繰り返されたため、区別がつかなくなっているのである。

さらに、同じような出来事が繰り返される中で、存在しなかったものを記憶していることが疑われるケースもある。オノの語りには絵が焼かれる話が何度か登場する。その最初が父に画家になることを反対された時である。オノは画家になる決意を固めたきっかけとしてこのエピソードを語っている。Petry が指摘するように、オノは野心家としての自分を印象付けるためにこのエピソードを語っていると思われる(*Petry* 69)。しかし、このエピソードは実際に起こったことなのか疑わしい部分がある。この話は、画家としてのキャリアの出発点として語られているが、同時に、オノの記憶の信用性を疑う出発点ともなっている。父がオノに絵を持ってこさせ、画家になることを反対したことははっきりと述べられているが、絵が焼かれたかどうかははっきりしないように読める。父が絵を焼くのに使ったと思われる器には使われた形跡がなかったとされている。

Perhaps it was simply my imagination, but when I returned to the room a few minutes later, accompanied by my mother, I received the impression the earthenware ashpot had been moved slightly nearer the candle. I also

thought there was a smell of burning in the air, but when I glanced into the ashpot, there were no signs of its having been used. (*Artist 44*)

このあと、オノは暗い廊下で母と話す中で、“All he’s [Father has] kindled is my ambition” (*Artist 48*)と、画家になる決意を固めたことを宣言したと述べている。しかし、この時の廊下での記憶がぼんやりとしている。昔のことなので、屋内が暗く、母の姿がはっきり見えないまま言葉を交わしていたと言っているが、突然母がいなくなったように感じたという。それが何を意味しているのか不明である。

こうした曖昧さは、オノの記憶の信用性を疑わせる。絵を焼くという出来事は、このあと3回あったとオノは語っている。モリヤマの一番弟子だったササキが、師と異なる路線を追求して追放されたとき、その何年か後に、オノ自身がモリヤマから破門されたとき、そしてオノの通報によって警察がクロダを逮捕したときである。いずれの場合も、権力を持つ者が自分に従わない者の絵を焼いている。オノの心に「権力者が絵を焼く」というイメージが強くあり、それを父との対立の構図を描くのに無意識に利用したとも考えられる。そうならば、この場面が曖昧なのは、オノの心の中で構成されたもので、もともと実態がなかったからというように解釈することもできる。

オノは絵を焼かれたことで画家になる決意を固めた自分の姿を記憶として保持し、権力に屈せず信念を貫く意志を持った自己像を抱いている。構成された可能性がある記憶に依拠する彼の自己像は存在の根拠が弱い。

これよりもさらに強く記憶の構成が疑われるエピソードがある。オノは自分が世間に広く名を知られた一流の画家だと考えている。オノにとっては、著名な美術評論家であるサイトウ博士との出会いの場面が、彼の名声を証明する最も強力な証拠である。セツコが、サイトウ家では見合いの話があるまでオノが画家であることは知らなかったと言ったことへの反証として、オノは博士との出会いの場面を語る。現在の家に引っ越して間もなくであるから戦前のことである。オノは門の前で生垣の手入れをしていた。そこへサイトウ博士が通りかかる。

‘So you are Mr. Ono,’ he remarked. ‘Well now, this is a real honour. A real honour to have someone of your stature here in our neighbourhood. I am myself, you see, involved in the world of fine art. My name is Saito, from the Imperial City University.’

‘Dr. Saito? Why, this is a great privilege. I have heard much about you,

sir.’

I believe we went on talking for several moments there outside my gateway, and I am sure I am not mistaken in recalling that Dr. Saito, on that same occasion, made several more references to my work and career. And before he went on his way down the hill, I remember his repeating words to the effect of: ‘A great honour to have an artist of your stature in our neighbourhood, Mr. Ono.’ (*Artist* 131)

他の記憶が曖昧であるのに、この部分についてオノは間違いがないと断言する。サイトウ博士の “A great honour to have an artist of your stature in our neighbourhood, Mr. Ono” という言葉をはっきりと覚えていると、他の場面で繰り返してもいる。だがこれが事実であるとするのはオノ一人である。オノは、サイトウ博士がオノの業績を以前からよく知っていたことが、タローとのやり取りによって確認されたと言うが、その場面のやり取りはオノの主張を支える証拠とはなっていない。サイトウ博士の賞賛の言葉を繰り返すオノの姿は滑稽であり哀れですらある。このエピソードもオノの意図とは反対に、記憶が自己像に合うように構成されていることを示唆している。

---

1 オノはノリコとタローが結婚したあとの、1949年秋のタローとの次のようなやり取りを証拠として挙げている。

‘You know, it’s odd when one thinks about it. Your father and I must have been acquainted for over sixteen years, and yet it’s only over this past year we’ve become such good friends.’

‘Indeed,’ said my son-in-law, ‘but I suppose it’s often that way. One always has so many neighbours one does no more than exchange good mornings with. A great pity when you think about it.’

‘But then of course,’ I said, ‘as regards Dr. Saito and myself, it wasn’t simply that we were neighbours. Connected as we both were with the art world, we knew of each other by reputation. All the more pity then that your father and I didn’t make more effort to be friends from the beginning. Don’t you think so, Taro?’

As I said this, I gave a quick glance towards Setsuko to make sure she was listening.

‘A great pity indeed,’ Taro said. ‘But at least you had the chance to become friends in the end.’

‘But what I mean, Taro, is that it’s all the more pity since we knew each of other’s reputations in the art world all that time.’

‘Yes, a great pity indeed. One would think the knowledge that a neighbor was also a distinguished colleague would lead to more intimate relations. But then I suppose, what with busy schedules and the next thing, this is too often not the case.’ (*Artist* 189-90)

ここでのタローの発言だけでは、サイトウ博士がオノの業績を以前からよく知っていたとは断定できない。

記憶と自己（自己表象や自己理解）に関しては、2つの考え方がある。

1つは、ある時点（例：2001年9月11日）で生じた出来事や経験をその時点で自伝的記憶エピソードとして貯蔵し、それをもとに自己とはどのような人物かを計算するという考え方である（これを今、記憶表象説と呼ぶことにする）。この説においては、出来事や行為の意味はそれらが生じたときに発生し表象として記憶され固定される。もう1つは、過去は現在において構成されるという説であり（これをここでは、構成説と呼ぶ）、出来事や行為の意味は現時点においてその都度構成され付与されることになる。（遠藤 134-35）

遠藤によれば、従来の通説は記憶表象説であったが、近年、構成説が注目されている。記憶表象説では、記憶は正真正銘の過去の事実ではないが、おおよそ正しい事実の記憶が保持されると考える。それに対して構成説では、記憶と自己の密接なつながりを前提としない。自己を構成することは記憶より思考に近いもので、語る時点の様々な心理過程の産物だとする研究や、動機が過去の構成を導くことを実証した研究もある（遠藤 130, 133）。

オノの記憶から人物像を探ろうとするのは記憶表象説に立っていることになる。*Artist*では記憶が事実と合致していない可能性が示唆され、過去のエピソードから人物像を定めることはできない。一方、構成説に立って、現在の必要から過去が構成されているとすると過去のエピソードでオノが常に立派な振る舞いをしているのは、語りの現在のオノが自分をそのように見たいからだということになる。

戦争責任がないと言われれば安心するのが普通であるが、オノはセツコにそう言われて機嫌を悪くする。戦争責任がないということは、社会への影響力がなかったということであり、オノはそんな自分の姿を受け入れられない。オノは、自分が社会的地位に無頓着だと言いながら、他の人物が彼の影響力の強さとそれに気付かない彼をほめたたえる場面をいくつか語っている。シンタローの弟のために就職の口利きをして感謝され、自分が社会に影響力を持つようになったことを実感できたとして喜んだことを回想している場面もある(*Artist* 21)。オノにとっては、社会的な地位の高さや影響力を持つことは価値ある生き方なのである。戦争責任を否定されることは、自分の価値が低いと言われることに他ならない。

オノが縁談の行く末に気を揉み、見合いの席で謝罪に到る顛末は、次第に滑稽さを増してゆく。*the implied author* がオノと距離を取っていることを次第に明らかにしていくのである。サイトウ博士との出会いの場面を語らせることによって、根拠のない自己評価に

より必要のない悩みを抱えるオノを、the implied author がからかっていることがよくわかる。

### 5. “An Artist of the Floating World”

オノは最終的には過去の行為が誤りであったこと、その原因が時代を越えてものを見る能力に欠けていたことだと認める。また、自分やマツダの影響力が大したことがなかったことも認めている。ただしオノは自分の口でそれを認めることは抵抗があるのか、マツダによるこうした内容の発言に反論しないという形を取っている。そして、間違いがあったかもしれないが、尊厳のある生き方だったという論を展開する。

オノは 1949 年 11 月の語りでは、見合いで謝罪したことに関連して、強い信念に基づいた間違いであれば、謝罪することで満足と尊厳を得られると述べる。

Of course, I do not pretend certain moments of that evening were not painful for me; nor do I claim I would so easily have made the sort of declaration I did concerning the past had circumstances not impressed upon me the prudence of doing so. Having said this, I must say I find it hard to understand how any man who values his self-respect would wish for long to avoid responsibility for his past deeds; it may not always be an easy thing, but there is certainly a satisfaction and dignity to be gained in coming to terms with the mistakes one has made in the course of one's life. In any case, there is surely no great shame in mistakes made in the best of faith. It is surely a thing far more shameful to be unable or unwilling to acknowledge them. (*Artist* 124-25)

過去の間違いが信念に基づいた行為の結果だという考えは 1950 年 6 月の語りでも繰り返される。

[. . .] surely there was no reason for him [Matsuda] to have died disillusioned. He may indeed have looked back over his life and seen certain flaws, but surely he would have recognized also those aspects he could feel proud of. For, as he pointed out himself, the likes of him and me, we have the satisfaction of knowing that whatever we did, we did at the time in the best of faith. Of course, we took some bold steps and often did

things with much single-mindedness; but this is surely preferable to never putting one's convictions to the test, for lack of will or courage. When one holds convictions deeply enough, there surely comes a point when it is despicable to prevaricate further. I feel confident Matsuda would have thought along these same lines when looking back over his life. (*Artist* 201-02)

この部分は小説の最終盤であり、オノの人生には間違いもあったが、誇れるものもあると the implied author が部分的に肯定しているように見える。しかしこの後、オノは自分とマツダの人生を賞賛する一方で、シンタローやナカハラの生き方を軽蔑する(*Artist* 204)。自分たちはリスクを冒してでも社会を変えるような大きなことに挑戦した、たとえ失敗であったとしても、何も行動を起こさず同じことを繰り返すよりはずっとよい、と述べている。また、自分が大きな賞を取った時、モリヤマが落ちぶれていることに満足感を覚えている(*Artist* 202-04)。このような語りには他者を貶めることで優越感を味わおうとする卑しい人間性を感じざるを得ない。オノは尊厳ある人生だったと認識したまま語りを終えるが、the implied author は最後までオノと距離を取り、彼の人生観・人間観に疑問を投げかけている。

オノは戦争中の行為が確固とした信念に基づいたものだったとするが、どのような信念に基づいてどのような行為が成されたのか、具体的に言及しない。誰もが納得するような説明ができないのである。オノの主張は、空白によって支えられている。読者は、オノが語らないのは都合が悪いからだと推測できるが、同時に、言及されないことに関して内容を吟味して判断することもできず、信念がなかったと断定することもできない。そこで、the implied author は、オノの行為が信念に基づいたものではないということを、作品名によって示唆している。

小説の中で“an artist of the floating world” と呼ばれるのはオノの2番目の師モリヤマである。モリヤマは耽美主義的な画家で、社会の動きと芸術を切り離し、うつろいやすい美を画布に捉えて永遠のものにすることが画家の使命と考える。オノは“My conscience, Sensei, tells me I cannot remain forever an artist of the floating world” (*Artist* 180)と宣言してモリヤマと袂を分かた。しかしモリヤマは、どう考えてもこの小説の主演ではない。“an artist of the floating world”とはオノでしかあり得ない。このタイトルは、戦争遂行に協力したオノの行動が信念からのものではなく、時流に乗っただけであることを示唆して

いる。

ナカハラやモリヤマは路線転換を図ることなく、ずっと同じことを繰り返してきた。モリヤマは結果として時代に逆らうことになり晩年は不遇であったが、ナカハラは時代に迎合せず反旗も翻さず、そのおかげで時代の変化に影響されることもなかった。オノは弟子に“rise above the sway of things” (*Artist 73*)と説教したと回想しているが、自分がその逆の行動をとり、彼が軽蔑するナカハラやモリヤマがその言葉を実践したことに気付いていない。

オノが語るのは、彼がこうありたいと願う自己像である。その自己像を支えるため、記憶は無意識のうちに脚色され、自己像に合わない記憶は抑圧される。記憶を操作して過去の現実を構成することは、現在の現実を構成することにつながっているのである。

### 第3章

#### *The Remains of the Day*: 「偉大な執事」の神話で過去を粉飾する

#### —不作為を言い逃れるための現実構成—

##### 1. 執事の言い訳

1956年7月、イングランドのダーリントンホールの執事スティーブンス(Stevens)は、雇い主のファラディ氏(Mr. Farraday)に勧められて1週間程度の自動車旅行に出る。旅に出ることになった経緯を語る PROLOGUE のあと、6日目までの記録が次のように並んでいる。

DAY ONE—EVENING	Salisbury
DAY TWO—MORNING	Salisbury
DAY TWO—AFTERNOON	Mortimer's Pond, Dorset
DAY THREE—MORNING	Taunton, Somerset
DAY THREE—EVENING	Moscombe, near Tavistock, Devon
DAY FOUR—AFTERNOON	Little Compton, Cornwall
DAY SIX—EVENING	Weymouth

旅行記の体裁を取りながら、スティーブンスが語る旅の様子は、全体から見ればわずかである。風景を見ても、誰かに出会っても、彼の思考は以前の主人の下で働いていたころの回想へとつながってゆく。ダーリントンホールはダーリントン卿(Lord Darlington)が所有していたが、3年前に亡くなった。その後館を買い取ったのがアメリカ人のファラディ氏である。スティーブンスはダーリントン卿の下で35年間働いた。スティーブンスの回想は、ダーリントン卿が私人の立場で国際政治に関わり、ファシズムへ傾倒していった1920年代から1930年代に集中している。スティーブンスの過去には重要な人物が3人存在し、回想はこの3人を中心に展開する。ダーリントン卿、女中頭のミス・ケントン(Miss Kenton)、そして同じく執事であったスティーブンスの父である。

スティーブンスが語るのは偉大な執事の物語である。旅の始めに、偉大な執事について考察し、自分の人生が偉大な執事への軌跡であったという話を展開しようとする。しかしその物語は完成しない。スティーブンスは6日目に、自分の人生には“dignity”がなかったと嘆くことになる。スティーブンスはそうなった原因が、元の主人が間違いを犯したからであったことにしようとするが、それこそが彼の自己欺瞞である。晩年に多くの後悔を抱えることになったのは、彼自身の責任に負うところが大きいのだが、スティーブンスは

それに目をつむるのである。

*Remains* は *Pale*、*Artist* に続く自己欺瞞の物語の掉尾を飾る作品であるが、語り手は前2作とは異なり記憶を捏造することで現実を構成することはしていない。スティーブンスは過去の出来事についてはほぼ正確に報告しながら、出来事の解釈が不自然な語り手である。スティーブンスは言葉のみで現実を構成しようとするが、彼が語るエピソードが彼の現実構成を阻むのである。

この章では、スティーブンスの語る偉大な執事の物語の崩壊過程を辿った後、偉大な執事の物語を利用した彼の自己欺瞞を指摘する。最後に、*Remains* の語りを *Pale*、*Artist* のそれと比較し、信用できない語りの代表とされる *Remains* の語りが、前2作よりも従来の文学の約束事を守ったものであることを示す。

## 2. 偉大な執事

旅の1日目からスティーブンスは旅の記録を離れて職業観を語っている。地味なイングランドの風景はそれゆえに偉大であり、それは執事の仕事にもあてはまることだと感じ、そこから偉大な執事について思考をめぐらす。

スティーブンスが偉大な執事の条件として挙げているのは「名高い家に所属している (be attached to a distinguished household)」(*Remains* 32) ことである。これは、もともと、一流の執事の集りとされる Hayes Society の入会資格にうたわれた文言で、“distinguished” とは、爵位がある古い家を指していた。スティーブンスは、その定義は時代遅れであるが、別の意味での “a distinguished household” に勤めることが、偉大な執事の必要条件と信じている。その条件とは、高い道徳性を備え、人類の発展に貢献するような仕事をする主人のいる家のことである。

スティーブンスは、出世について、自分たちの世代は父の世代とは違う考えを持っていると言う。父の世代は世界の構造を梯子としてとらえていた。一番上にあるのが王族、その下に爵位の高い順に貴族が並び、一番下に保有する金の多さによって地位が決まる新興富裕層が位置している。野心のある執事は、その階段を上へ上へと登っていくことを目指す。それに対して、自分たちの世代は世界を輪と考えているとスティーブンスは続ける。重要な決定は議会や大きく報道される数日間の国際会議ではなく、イギリスの、大きな屋敷のひっそりとした私的会合でなされる。国際会議ではその結論が追認されるだけなのだ。ならば、世界は、これら大きな屋敷を中心に回っている輪である。そこでなされた決定は、

貧富に関わらず、輪の末端まで伝わってゆく。スティーブンスの世代は、理想主義的世代で、自分たちの技能を仕事で発揮することだけでよしとせず、その技能を生かしてどのような目的に奉仕するかを重視する。この世界をよりよいものにするため、小さくても何がしかの貢献をしたいと考え、そのための確実な方法が、文明の命運を掌中に収める偉大な紳士に奉仕することだ、と論理を展開していく。(Remains 119-23)。

さらにスティーブンスは、偉大な執事の条件として、“dignity”を備えていることを挙げている。執事が’dignity’を示した事例として、彼は3つのエピソードを語る。一つ目は、スティーブンスの父が好んで口にした逸話である。インドで働いていたある執事は、食卓の下に虎を発見すると、主人に銃殺の許可を求めた。

And according to legend, a few minutes later, the employer and his guests heard three gun shots. When the butler reappeared in the drawing room some time afterwards to refresh the teapots, the employer had inquired if all was well.

‘Perfectly fine, thank you, sir,’ had come the reply. ‘Dinner will be served at the usual time and I am pleased to say there will be no discernible traces left of the recent occurrence by that time.’ (Remains 37)

このエピソードが示すのは、いかなる場面に遭遇しても平常と同じ態度を維持することが執事に求められるという考えである。

後の2つはスティーブンスの父の逸話である。一つは、躰の出来ていない子供のような振る舞いをした客に対して無言の圧力をかけ静かにさせた話(Remains 38)で、ここでは父の忍耐強さが強調された後で、不当な扱いに対しては毅然とした態度を取ることができることも示されている。もうひとつは、長男(スティーブンスの兄)の戦死の原因となった無理な作戦を指揮した元将軍が客として滞在したとき、感情を抑えて立派に仕事を遂行した話である。当時の父の主人は、父の気持ちを考えて、仕事をはずれてもよいと事前に言ってくれた。しかし父は、自分が仕事を休めば主人が困ることを知っていたため、その申し出を断った。元将軍は、父の仕事ぶりに感銘を受け、多額のチップを与えたが、父はそれを慈善団体に寄付した(Remains 41-43)。この話は、父の職業意識の高さを伝えているが、仕事を全うするためには時には自己犠牲をも受け入れる姿勢を、スティーブンスが肯定的に捉えていることもわかる。

これらのエピソードを語った後、スティーブンスは“dignity”を備えた執事、すなわち

偉大な執事とはどんな人物か、次のように定義している。

And let me now posit this: ‘dignity’ has to do crucially with a butler’s ability not to abandon the professional being he inhabits. Lesser butlers will abandon their professional being for the private one at the least provocation. For such persons, being a butler is like playing some pantomime role; a small push, a slight stumble, and the façade will drop off to reveal the actor underneath. The great butlers are great by virtue of their ability to inhabit their professional role and inhabit it to the utmost; they will not be shaken out by external events, however surprising, alarming, or vexing. They wear their professionalism as a decent gentleman will wear his suit: he will not let ruffians or circumstances tear it off him in the public gaze; he will discard it when, and only when, he wills to do so, and this will invariably be when he is entirely alone. It is, as I say, a matter of ‘dignity’. (*Remains* 43-44)

人前では常に執事として振る舞うことが“dignity”であるとスティーブンスは語っている。極端な考え方である。ただしスティーブンスは、骨の髄まで執事になることが可能だとは思っていない。執事としての“professionalism”はスーツのように身につけるものであり、その下に職業を離れた一人の人間が存在するのである。人間としての自分を隠し、執事として勤めることが、“dignity”を示すことなのである。従って、偉大な執事であることを示すためには、感情的にならざるを得ないような状況で、普段通りの仕事をしてみせることが必要だということになる。

### 3. 父

スティーブンスによれば、執事が“dignity”を示すためには、仕事のために感情を抑圧し、私的な利益を犠牲にすることが必要である。スティーブンスにとってダーリントン卿が「公」であり、犠牲にした「私」に当たるのは父とケントンである。

スティーブンスにとって父は理想の執事であった。年をとって執事の仕事ができなくなったとき、ダーリントン・ホールに空きができて雇われ、スティーブンスの下で働きはじめる。父はかつてのような仕事ができなくなっており、小さなミスを繰り返す。ある日、屋外の階段でつまづいてころび、客に出すはずだったお茶やケーキなどを載せたお盆をひっくり返してしまい、本人も怪我をする。このことがあってから、スティーブンスは父の

仕事を減らすが、新しく与えられた今までよりも軽い仕事に、それまで以上に熱心に取り組む父の姿は痛々しい。

父が転倒したのは、ダーリントン卿が長い準備期間を経て開催した初めての国際会議が迫っていたころだった。父は会議が近づくにつれ体力を回復していったが、会議の初日に倒れ、次の日に亡くなる。父が倒れた直後、スティーブンスは一旦父の様子を見に行くが、仕事が忙しく父も自分が仕事をするのを望んでいるだろうから、と言って、仕事に戻る。その夜はパーティーが開かれており、スティーブンスは陽気に騒ぐ客にワインを注いでまわる。客はスティーブンスの働きを賞賛するが、ダーリントン卿などはスティーブンスの様子がおかしいことに気がつく。ダーリントン卿はスティーブンスが泣きそうな顔をしていると指摘している(*Remains* 109)。やがてケントンが、父が亡くなったことを知らせに来るが、スティーブンスは忙しいので後で行くと返事をする。スティーブンスは客に給仕を続け、足のマメがつぶれて痛みを訴える客のために、父のために呼ばれた医者を持ってきて、客に感謝される。

スティーブンスはこの夜を、仕事上での転換点であったと回想している。

Let me make clear that when I say the conference of 1923, and that night in particular, constituted a turning point in my professional development, I am speaking very much in terms of my own more humble standards. Even so, if you consider the pressures contingent on me that night, you may not think I delude myself unduly if I go so far as to suggest that I did perhaps display, in the face of everything, at least in some modest degree a ‘dignity’ worthy of someone like Mr. Marshall—or come to that, my father. Indeed, why should I deny it? For all its sad associations, whenever I recall that evening today, I find I do so with a large sense of triumph. (*Remains* 114-15)

父の死という大きな出来事にも関わらず、業務を遂行したことで、スティーブンスは“dignity”を示すことができたと考える。客には仕事ぶりを賞賛されたが、主人にいつもと様子が違うことを指摘されたため、示した“dignity”は“some modest degree”であった。スティーブンスはこの夜感じた勝利感をもう一度味わうことになる。そのためには、再び私的利益を犠牲にしなければならない状況が必要だった。

#### 4. ケントン

今回の旅を提案したのはファラディ氏であるが、スティーブンスはそれを一度断っている。考え直して旅に出ることにしたのは、7年ぶりに来たケントンからの手紙のことを思い出したからである。ケントンのことに初めて触れる件は、彼女が特別な存在であることを物語っているが、スティーブンスは旅に出ることにしたのは、仕事上の問題を解決するためだとしている。

The fact that my attitude to this same suggestion underwent a change over the following days—indeed, that the notion of a trip to the West Country took an ever-increasing hold on my thoughts—is no doubt substantially attributable to—and why should I hide it?—the arrival of Miss Kenton’s letter, her first in almost seven years if one discounts the Christmas cards. But let me make it immediately clear what I mean by this; what I mean to say is that Miss Kenton’s letter set off a certain chain of ideas to do with professional matters here at Darlington Hall, and I would underline that it was a preoccupation with these very same professional matters that led me to consider anew my employer’s kindly meant suggestion. (*Remains* 4-5)

スティーブンスは最近仕事上のミスが増えて悩んでいたが、ケントンの手紙で、ミスの原因は人手不足だと気が付いた。かつては最大で28人が働いていたダーリントンホールを、現在では4人で世話している。手紙からは彼女が復職を望んでいることが読み取れた。直接会って復職の意志を確かめることを旅の目的として、スティーブンスはケントンの住むイングランド西部を訪問することにする。そしてファラディ氏に改めて休暇を願い出る。その時、ケントンのことにも触れるが、元女中頭が西部に住んでいるということしか言わない。ファラディ氏は、“My, my, Stevens. A lady-friend. And at your age” とからかい、スティーブンスは当惑する(*Remains* 14)。すでにプロローグで、スティーブンスがケントンを単なる同僚以上に考えていたとわかる記述がある。ケントンが結婚してコーンウォールへ移住した直後、スティーブンスは旅行案内のその地方のページを何度も閲覧し、そこがどんな場所であるかを知ったと述べている(*Remains* 12)。ファラディ氏にからかわれて当惑したのも、ケントンが元同僚というだけでなく、スティーブンスにとって「女性の友人」だったからである。旅の目的が人手不足解消のためであるということを、スティーブンスはファラディ氏に言っていない。その理由は、屋敷の管理に口を挟むような行為だからと述べているが、これは言い訳である。以降のスティーブンスの語りは、思いを寄

せていた女性からのアプローチにうまく対応することができずに後悔している男性の語りである。

ケントンは、1920年代のはじめにダーリントンホールに雇われた。二人は当初、対立するが、やがてお互いをよき仕事上のパートナーとみなすようになる。スティーブンスは二人の関係は職業上のものであると繰り返すが、個人的な親密さが会話などを通して伝わってくる。たとえば、新しく雇ったメイドについて、二人は次のような会話をしていた。スティーブンスは雇うことに反対していたが、ケントンが強く推したのだ。スティーブンスの予想に反して、新しいメイド、リーサ(Lisa)の短期間での仕事上の進歩は、めざましいものだった。

‘No doubt, Mr. Stevens,’ she said to me, ‘you will be extremely disappointed to hear Lisa has still not made any real mistake worth speaking of.’

‘I’m not disappointed at all, Miss Kenton. I’m very pleased for you and for all of us. I will admit, you have had some modest success regarding the girl thus far.’

‘Modest success! And look at that smile on your face, Mr. Stevens. It always appears when I mention Lisa. That tells an interesting story in itself. A very interesting story indeed.’

‘Oh, really, Miss Kenton. And may I ask what exactly?’

‘It is very interesting, Mr. Stevens. Very interesting you should have been so pessimistic about her. Because Lisa is a pretty girl, no doubt about it. And I’ve noticed you have a curious aversion to pretty girls being on the staff.’

‘You know perfectly well you are talking nonsense, Miss Kenton.’

‘Ah, but I’ve noticed it, Mr. Stevens. You do not like pretty girls to be on the staff. Might it be that our Mr. Stevens fears distraction? Can it be that our Mr. Stevens is flesh and blood after all and cannot fully trust himself?’

(*Remains* 164-65)

二人の会話はもうしばらく続く。スティーブンスはケントンに反論しているが、二人の会話にはとげとげしさは感じられない。この会話は、一日の終わりに、ケントンの部屋で

二人だけで仕事の打ち合わせをする“cocoa meeting”の時のもので、スティーブンス自身、これが“a little harmless talk”(*Remains* 165)であると認めており、他の使用人の前では決してこんなことを話すことはなかったとしている。この会話について、スティーブンスは他愛ない話をするのは一日の疲れをいやすためであるとして加え(*Remains* 165)、これも仕事を円滑に進めるために必要なのだということを強調する。そう言わなければならないのは、この場面では二人の関係が単なる同僚以上のものになっていることを感じているからである。

しかしケントンは別の男性と結婚してダーリントンホールを去る。スティーブンスとケントンの関係が発展しなかったのは、スティーブンスの側に原因があり、スティーブンスはそれを自覚している。1935年か36年ごろ、二人の関係に大きな変化があったとスティーブンスは述べている。

[. . .] ever since the prospect of seeing Miss Kenton again first arose some weeks ago, I suppose I have tended to spend much time pondering just why it was our relationship underwent such a change. For change it certainly did, around 1935 or 1936, after many years in which we had steadily achieved a fine professional understanding. In fact, by the end, we had even abandoned our routine of meeting over a cup of cocoa at the end of each day. But as to what really caused such changes, just what particular chain of events was really responsible, I have never quite been able to decide.  
(*Remains* 173)

ここでの変化とは、ケントンが結婚を意識しだしたことから生じたものである。このころケントンは30代前半で、出産を考えるとできるだけ早く結婚することが望ましいという状況にあった。彼女が手近にいるスティーブンスを結婚相手の候補として考えるのは自然なことである。ところが、スティーブンスが行動を起こさないで、ケントンが一步踏み込んだ行動を取る。その出来事についてスティーブンスは、二人の関係の転機であったかもしれない3つの出来事の一つに挙げている。

ある夜、ケントンが呼ばれもしないのにスティーブンスのパントリーへやってきた。その時スティーブンスは、暇な時間ができたので、本を読んでいた。ケントンが何か話しかけたが、スティーブンスは相手にせず読書を続け彼女が出て行くのを待っていた。ケントンは、どんな本を読んでいるのか知りたい、と言い、近づいてきた。ケントンはスティー

ブンスが出ていけと言ったにも関わらずどんどん近付いてくる。“what might be described as a ‘sentimental romance’” (*Remains* 176)を読んでいたスティーブンスは本を隠そうとする。

Then she was standing before me, and suddenly the atmosphere underwent a peculiar change—almost as though the two of us had been suddenly thrust on to some other plane of being altogether. I am afraid it is not easy to describe clearly what I mean here. All I can say is that everything around us suddenly became very still; it was my impression that Miss Kenton’s manner also underwent a sudden change; there was a strange seriousness in her expression, and it struck me she seemed almost frightened. (*Remains* 175-76)

スティーブンスが「はっきり言うのは難しい」と言っているのは、恋の予感の類のものである。スティーブンスが、この出来事が「重要な転換点だったかもしれない(may have marked a crucial turning point)」(*Remains* 173)と述べていることから、それは明らかである。二人の関係が、ずっと仕事上のものであるなら、転換点は必要ない。より親密な関係へと発展したかもしれないと考えているのである。しかしスティーブンスは、決して“love”という言葉を使わない。

パントリーでの出来事に先立つ1カ月ほど前から、ケントンの休暇の取り方が変化した。以前は6週間毎に、サザンプトンの叔母を訪ねるために2日間の休暇をとり、それ以外は本を読んだり散歩をしたりして過ごしていた。それが、休暇を取れるだけ取り、行き先も告げず早朝から出かけるようになった。スティーブンスはこれに動揺し、同業者のグレアム氏に、最近女中頭が不安定だと相談する。グレアム氏は、結婚を考えているのだろうと言う。(*Remains* 179) スティーブンスはケントンが婚約者に会いに行っているのではないかと疑うようになる。スティーブンスはこの考えを“disturbing” (*Remains* 180) としているが、その理由としては、彼女がやめるとダーリントンホールにとって損失だからということ挙げている。さらに、ある男性から彼女に定期的に手紙が来るようになり、彼女の気分が変わりやすくなるといった変化が続き、スティーブンスは、彼女が結婚して仕事を辞めることを考えているなら、自分にはそれを知っておく責任があるとして、ある夜、何気ないふりを装って、次の外出日について尋ねる。

このあたりまで来るころには、読者はスティーブンスが仕事上の都合からケントンの動

向を気にしているのではないことは、とうに承知している。スティーブンスの語りは、男女間の微妙な気持ちの探りあいを映し出すものになっており、恋愛小説モードである。しかし表向きは、二人の関係は仕事上のものだということにしている。

スティーブンスがなにげない風を装って外出の件を持ち出すと、ケントンはそれを聞かれるのを待っていたかのように、誰と会っているのかを話し出す。ケントンが会っていたのは、彼女の元の勤務先で執事をしていた人物で、現在は他の職業についている。スティーブンスが、大きな館の執事を務めるにはそれなりの適性が求められるのだという話をしたあと、ケントンは話を一般論からスティーブンス個人のことへと絞り込んでいく。

Miss Kenton seemed to ponder this for a moment, then said:

‘It occurs to me you must be a well-contented man, Mr. Stevens. Here you are, after all, at the top of your profession, every aspect of your domain well under control. I really cannot imagine what more you might wish for in life.’

I could think of no immediate response to this. In the slightly awkward silence that ensued, Miss Kenton turned her gaze down into the depths of her cocoa cup as if she had become engrossed by something she had noticed there. In the end, after some consideration, I said:

‘As far as I am concerned, Miss Kenton, my vocation will not be fulfilled until I have done all I can to see his lordship through the great tasks he has set himself. The day his lordship’s work is complete, the day *he* is able to rest on his laurels, content in the knowledge that he has done all anyone could ever reasonably ask of him, only on that day, Miss Kenton, will I be able to call myself, as you put it, a well-contented man.’

She may have been a little puzzled by my words; or perhaps it was that they had for some reason displeased her. In any case, her mood seemed to change at that point, and our conversation rapidly lost the rather personal tone it had begun to adopt. (*Remains* 182)

この会話には実際に交わされた言葉以外の含みがある。それを感じさせるのは、二人が取る「間」である。それぞれが言葉を発する前の僅かの時間に、何を考えたのか、行間から推測しなければならない。推論が正しく行われれば、ケントンがスティーブンスの言葉

に戸惑った、あるいは不機嫌になった理由が腑に落ちる。

ケントンは、「これだけ完ぺきにこなしているのだから、仕事のことはもう満足でしょう。次は家庭を考える時ではありませんか」と水を向けたのである。二人の間ではこのことが十分了解されているので、“the slightly awkward silence that ensued”が発生する。ココアのカップを覗きこむケントンは底にあるものに心を奪われているのではない。期待半分恐れ半分でスティーブンスの顔を正視できないので視線をそらせているのである。だがスティーブンスは、ケントンからの誘いに乗らず、彼女の言葉の表面上の意味に対する答えを返す。この答えは正論であり、建前論であり、ケントンが導入を試みた会話の個人的な色合いは失われてしまう。スティーブンスは逃げたのである。ケントンはこれに失望した。

このことがあって間もなく、スティーブンスはココア・ミーティングの打ち切りを宣言する。きっかけは、ある夜の打ち合わせでケントンが疲れていて生返事を繰り返したことだった。スティーブンスは、お互い忙しい身なので、仕事のあとに会うことが負担になるという理由をつける。ケントンは、負担よりも利点が大きいとして継続を願うがスティーブンスは聞き入れない。その日以降もケントンは、しばらくの間、スティーブンスに再開を要望したが、スティーブンスがはねつけた。(Remains 183-85)

スティーブンスは、ココア・ミーティングを打ち切らなければ、二人の関係は違ったものになっていたのではないかと行って、この出来事も転機のひとつに数えている。打ち切った理由がよくわからないと言っているが、嫉妬したのだという指摘がある<sup>1</sup>。ケントンが疲れているのが、別の男性と会うために外出が増えたせいだと考えたのだろう。

同じころの出来事で、もう一つの転機として食堂での出来事が語られている。ケントンの身よりは叔母がひとりだけだった。その叔母が死亡したという知らせが届く。葬儀のための休暇について彼女と言葉を交わしたあとで、スティーブンスはお悔やみを述べていないことに気付く。彼女の部屋まで行ってお悔やみを述べるのが良いか、彼女を一人にしておいたほうが良いか、迷ったスティーブンスは後者を選ぶ。次に食堂で会った時、スティーブンスはお悔やみを述べようとするが、会話は意図せぬ方向へ転がってゆく。最後は、メイドの躰ができていないとケントンを非難してしまう。(Remains 185-88)

3つの転機のと、スティーブンスにはもう一度ケントンとの関係を進展させるチャン

---

<sup>1</sup> “his unaccountable outburst ending the cocoa evenings becomes a fit of jealousy prompted by her seeing another man” (Guth 132)

スを与えられるが、彼はそれを転機と呼ぶことはない。スティーブンスはそれを、執事としての“dignity”を示した機会として記憶している。1930年代の後半、ダーリントン卿は英国首相とドイツ外相の会談を仲介する。極秘で行われた会談の場はダーリントンホールである。その夜、ケントンは元同僚の男性と会うために外出をした。帰館したケントンは、結婚を決めたとスティーブンスに告げる。スティーブンスは形式的な祝福の言葉を述べると、仕事が忙しいのでと、その場を去る。しばらくするとケントンが取りみだした様子で、さっきのことは真剣に受け取らないでくれと懇願するが、スティーブンスは素っ気ない態度を変えない(*Remains* 229, 237)。この夜スティーブンスは、会談の行われている部屋の前に待機して、達成感を感じたことを記憶しており、その理由について、語りの現時点から分析を加えている。

At first, my mood was—I do not mind admitting it—somewhat downcast. But then as I continued to stand there, a curious thing began to take place; that is to say, a deep feeling of triumph started to well up within me. I cannot remember to what extent I analysed this feeling at the time, but today, looking back on it, it does not seem so difficult to account for. I had, after all, just come through an extremely trying evening, throughout which I had managed to preserve a ‘dignity in keeping with my position’ —and had done so, moreover, in a manner even my father might have been proud of. (*Remains* 238)

はじめのうち、“somewhat downcast”であったのは、ケントンの婚約を聞かされたからである。その後“a deep feeling of triumph”が湧きあがってきたのは、心の動揺を表に出すことなく、“dignity in keeping with my position”を維持したからである。ケントンの婚約はスティーブンスを動揺させた。それを表にだすことなく、スティーブンスはその日の仕事を遂行した。動揺したことをスティーブンスは言葉にしないが、父の逝去の日と同じく、“a deep feeling of triumph”を感じているということは、仕事のために私的利益を犠牲にしたという意識が働いているからである。犠牲にしたのはケントンとの未来以外には考えられない。仕事のために大きな自己犠牲を払った自分という構図に、スティーブンスは酔いしれるのである。

## 5. ダーリントン卿

「私」の領域で犠牲を払って“dignity”を示しても、それだけでは偉大な執事ではない。偉大な執事であるためには、主人が人類の幸福増進に貢献しなければならない。主人がその目的を達成するための手助けをすることで、執事は間接的に世界に貢献できるとスティーブンスは考えている。

ダーリントン卿について、スティーブンスは、正義を守るために行動した立派なジェントルマンであったと紹介する。卿は1920年代から1930年代に、外務省に勤めていたころのコネクションを生かして、多くの非公式の国際会議をダーリントンホールで開催する。会議の当初の目的は第一次大戦後のドイツの戦後賠償軽減であった。かつて戦場で戦った敵の軍人と再会し、その窮状を知ったのがきっかけとなった。スティーブンスは、ダーリントンホールで開かれた会議が世界を動かす会議であり、ダーリントン卿は輪にたとえられた世界の中心で世界を回していた人物であると言いたいのである。

ところが、スティーブンスが旅をする1956年には、ダーリントン卿は世間では徳の高い紳士とは見られていない。1930年代にはダーリントンホールにはナチス党员やファシスト党员が出入りするようになり、卿は彼らの思想に影響を受ける。英国政府に対独宥和を働きかけるダーリントン卿は、ヒトラー政権に利用されてゆく。戦後は対独協力者として非難され、名誉棄損裁判を起こすが敗訴し、失意のうちに亡くなる。

スティーブンスはダーリントン卿への批判があることを隠さない。はじめのうちは世間が誤解していると主張する。しかしスティーブンスが語るダーリントン卿のエピソードは、元主人が誤った選択をしたことを示している。卿を擁護しきれなくなった時、スティーブンスは主人の仕事と自分の仕事は別物だと主張を変える。これによってスティーブンスは、自分の半生を偉大な執事への軌跡として構築することに失敗するのである。

ダーリントン卿への世間の批判にスティーブンスが初めて触れる時、内容には具体性がない。

What I am now describing, incidentally, is one of many instances I could relate to you to underline Lord Darlington's essentially shy and modest nature. A great deal of nonsense has been spoken and written in recent years concerning his lordship and the prominent role he came to play in great affairs, and some utterly ignorant reports have had it that he was motivated by egotism or else arrogance. Let me say here that nothing could be further from the truth. It was completely contrary to Lord Darlington's

natural tendencies to take such public stances as he came to do and I can say with conviction that his lordship was persuaded to overcome his more retiring side only through a deep sense of moral duty. Whatever may be said about his lordship these days—and the great majority of it is, as I say, utter nonsense—I can declare that he was a truly good man at heart, a gentleman through and through, and one I am today proud to have given my best years of service to. (*Remains* 63- 64)

このような弁解をした後で、スティーブンスは、卿の下で働いていたことを否定したことを語る。旅の二日目、エンジンの調子がおかしいことに気付いたスティーブンスは、大きな屋敷へ車を乗り入れ、そこの使用人に車を見せよう。その使用人の経歴に、スティーブンスはさらりと触れている。

He had been the Colonel's batman in the war, he explained; they had been in Belgium together when the Germans had invaded and they had been together again for the Allied landing. (*Remains* 125)

その男がドイツ軍と戦った経験があること知り、スティーブンスは漠然とした不安を抱いたとしてもおかしくない。やがて、男はスティーブンスが執事であると見抜き、どこに勤めているのかと尋ねる。スティーブンスがダーリントンホールと答えると、男の声の調子が変わった。

Then his voice changed noticeably as he inquired: 'You mean you actually used to work for that Lord Darlington?'

He was eyeing me carefully again. I said:

'Oh no, I am employed by Mr. John Farraday, the American gentleman who bought the house from Darlington family.'

'Oh, so you wouldn't have known that Lord Darlington. Just that I wondered what he was like. What sort of bloke he was.' (*Remains* 126)

この出会いをきっかけに、以前にも、同様のことがあったのを思い出す。ファラディ氏の友人のアメリカ人に尋ねられた時だった。ファラディ氏は、本物のイギリス貴族の館を本物の執事とともに手にいれたのが自慢だったのに、どうして嘘をついたのか、とスティーブンスを問いつめる。スティーブンスは、イギリスでは以前の主人のことを話すのは避けるものなのだ、それは再婚した女性が現在の夫といる時に、前の夫の話を持ち出さない

のと同じようなものだ、と答える(*Remains* 131)。この答えは説得力がないことはステイーブンスも自覚しており、後に、元主人との関係を否定した理由を考えている。彼は、世間には、ダーリントン卿を悪く言う人たちがおり、卿を非難する言葉を聞かされたくなかつたからだと結論付け、自分が卿との関係を恥じているなどということは断じてないと弁解を始める。

Of course, there are many people these days who have a lot of foolish things to say about Lord Darlington, and it may be that you are under the impression I am somehow embarrassed or ashamed of my association with his lordship, and it is this that lies behind such conduct. Then let me make it clear that nothing could be further from the truth. The great majority of what one hears said about his lordship today is, in any case, utter nonsense, based on an almost complete ignorance of the facts. Indeed, it seems to me that my odd conduct can be very plausibly explained in terms of my wish to avoid any possibility of hearing any further such nonsense concerning his lordship; that is to say, I have chosen to tell white lies in both instances as the simplest means of avoiding unpleasantness. This does seem a very plausible explanation the more I think about it; for it is true, nothing vexes me more these days than to hear this sort of nonsense being repeated. Let me say that Lord Darlington was a gentleman of great moral stature—a stature to dwarf most of these persons you will find talking this sort of nonsense about him—and I will readily vouch that he remained that to the last. Nothing could be less accurate than to suggest that I regret my association with such a gentleman. Indeed, you will appreciate that to have served his lordship at Darlington Hall during those years was to come as close to the hub of this world's wheel as one such as I could ever have dreamt. I gave thirty-five years' service to Lord Darlington; one would surely not be unjustified in claiming that during those years, one was, in the truest terms, 'attached to a distinguished household'. In looking back over my career thus far, my chief satisfaction derives from what I achieved during those years, and I am today nothing but proud and grateful to have been given

such a privilege. (*Remains* 132-33)

ここでのスティーブンスの言葉は過剰である。“nothing could be further from the truth”などの強い否定を表す表現で、ダーリントン卿に対する世間の評価が間違っていると主張している。ダーリントン卿を擁護する言葉も過剰で、“a gentleman of great moral stature—a stature to dwarf most of these persons you will find talking this sort of nonsense about him”などと述べている。こうした過剰な表現は、スティーブンスが逆のことを考えており、それを必死に打ち消そうとしていることを読者に伝えている。ダーリントン卿が優れた人物であるという認識に揺るぎがないなら、どうして卿との関係を否定したのか。また、この長い一節には、スティーブンスの主張を裏付ける具体的事例が一切含まれていない。ダーリントン卿について言われていることのほとんどが“utter nonsense, based on an almost complete ignorance of the facts”であると言うが、“the facts”について全く説明していない。

やがて、スティーブンスの主張が偽りであることを示すエピソードが、彼自身の口から語られる。ダーリントンホールではユダヤ人を雇わなかったという非難に対して、スティーブンスは反論する。この噂の元となったのは、1930年代に、ファシスト党員の影響を受けたダーリントン卿が、ユダヤ人のメイド2人を解雇したことである。確かに解雇はあったが、1年後、卿は自ら過ちを認めて、2人を再雇用しようとして、かなわなかった。この時期、ダーリントン卿は、ユダヤ人の慈善団体への寄付を拒んだこともある。スティーブンスがこのことを覚えているのは、それが普段の卿の行動には似つかわしくないことだったからであり、このころのダーリントンホールは、いつものダーリントンホールではなかった、ユダヤ人の解雇は例外的な出来事なのだと強調する(*Remains* 153-59)。

しかし、この逸話により、ダーリントン卿がファシズムの影響を受けていたことや、スティーブンス自身も、解雇という決定に疑問を持っていたことが明らかになる。さらに、ダーリントン卿が、全体主義者が政権を取ったドイツやイタリアを羨ましく思っていたことも語られる。イギリスの民主主義は決定までに時間がかかる、ドイツやイタリアのように、強いリーダーシップで国をうごかさなければならないという発言をしていた。スティーブンスは、こうした言葉は今から思えば、奇妙で好ましくないが、多少の真実があることも否定できないと消極的ながら卿を擁護する(*Remains* 208-09)。だが、ダーリントン卿が人々の幸福に寄与した人物であるということを主張するのは難しくなり、スティーブンスは主張を変える。執事の仕事はよいサービスを提供することであり、国の大事に口をは

さむことではない、それは一般人には理解不能の問題なのだとして、元主人の道徳性の判断を保留にした上で、自分の仕事は一流であったと述べる。

One is simply accepting an inescapable truth: that the likes of you and I will never be in a position to comprehend the great affairs of today's world, and our best course will always be to put our trust in an employer we judge to be wise and honourable, and to devote our energies to the task of serving him to the best of our ability. [ . . . ] How can one possibly be held to blame in any sense because, say, the passage of time has shown that Lord Darlington's efforts were misguided, even foolish? Throughout the years I served him, it was he and he alone who weighed up evidence and judged it best to proceed in the way he did, while I simply confined myself, quite properly, to affairs within my own professional realm. And as far as I am concerned, I carried out my duties to the best of my abilities, indeed to a standard which many may consider 'first rate'. It is hardly my fault if his lordship's life and work have turned out today to look, at best, a sad waste—and it is quite illogical that I should feel any regret or shame on my own account. (*Remains* 211)

このようにして、ダーリントン卿が人々の幸福に貢献した有徳の紳士であるという神話を、スティーブンスは擁護するつもりで自ら破壊する。ダーリントン卿の人生は、現在からみれば、よく言っても“a sad waste”にしか見えないと認めてしまっている。ダーリントン卿は、1923年の会議でアメリカのルイス上院議員が指摘したように、“A classic English gentleman. Decent, honest, well-meaning. But his lordship here is *an amateur*” (*Remains* 106)だったのである。かつての敵国であっても人々が苦境にあえぐ様子を放置できないという善意からドイツ支援に動いたのであるが、その善良さをナチスに利用され、イギリス政府との仲介者として働かされた。人類の幸福に寄与するどころか、独裁政権を助けることになってしまった。主人の仕事を通して世界に貢献するという論理に従えば、スティーブンスも同罪ということになる。それを避けるためには、主人の仕事と自分の仕事は関係がないと、これまでの主張を変えるしかない。自分の行動を正当化するためには、主人に良いサービスを提供し主人の仕事によって間接的に世界に貢献するという自ら定めた偉大な執事の定義を、否定せざるを得ないのである。

## 6. 自己欺瞞

6日目のウェイマスでの語りにおいて、スティーブンスは、ダーリントン卿にすべてをささげた自分の人生が“a sad waste”であったと認めた後、次のように嘆いている。

‘Lord Darlington wasn’t a bad man. He wasn’t a bad man at all. And at least he had the privilege of being able to say at the end of his life that he made his own mistakes. His lordship was a courageous man. He chose a certain path in life, it proved to be a misguided one, but there, he chose it, he can say that at least. As for myself, I cannot even claim that. You see, I *trusted*. I trusted in his lordship’s wisdom. All those years I served him, I trusted I was doing something worthwhile. I can’t even say I made my own mistakes. Really—one has to ask oneself—what dignity is there in that?’  
(*Remains* 255-56)

ここでスティーブンスは、主人は自らの意志で間違え、間違えたことを潔く認めることができたのだが、主人を信じてついていった自分は間違えたということもできないと言っている。一看すると、これは執事という仕事の理不尽さを告発したもののように読めるのだが、スティーブンスの人生が“a sad waste”に終わったのは、執事という職業のせいなのだろうか。

スティーブンスは、上の引用で、“I *trusted*”と、自分が忠実な使用人であったことを強調しているが、実際にはダーリントン卿の振る舞いに疑問を持ったことがあった。ユダヤ人であるということだけでメイドが解雇された時がそのひとつである。ケントンは解雇に反対しスティーブンスに抗議する。しかしスティーブンスは、主人の命令だからとメイドに解雇を言い渡す。スティーブンスはなぜ主人を諫めなかったのか。おそらく面倒だったからである。メイドを守るために主人に意見をすれば、主人の不興を買う可能性がある。唯々諾々と命令に従っておけば、主人からは評価される。スティーブンスは楽な道を選択したのである。

この件について、ダーリントン卿は後に間違いに気づく。しかしその後もナチスとの結び付きを強めていく。そのような中でも、ダーリントン卿が誤った道へ深入りするのを止める機会があった。ダーリントン卿の友人の息子レジナルドは、1936年ごろ、卿がヒトラー政権に利用されていることを知り、英独の秘密会談が行われているダーリントンホールへ押しかけてくる。レジナルドはスティーブンスに、卿が間違っていることを本人に知ら

せて会談をやめさせなければならぬと力説するが、スティーブンスは取りあわない(*Remains* 236)。スティーブンスはダーリントン卿が軌道修正する機会を潰したのである。これもひとえに面倒なことを避けたいとするスティーブンスの怠惰のせいである<sup>2</sup>。

スティーブンスは主人に意見をしないことを正当化するために、主人の行動を批判的に見るとよい仕事はできないという論を展開する。すなわち、執事の仕事は良いサービスを提供することであり、国の大事に口をはさむことではない、国の大事は普通の人間の理解の及ばないものであり、仕事の成果を上げようと思う者は、自分の守備範囲の仕事に集中すべきである、それは最高のサービスを文明の命運を手中に収める紳士に提供することである、執事の中には常に雇い主を評価すべきという意見がある、実際に頻繁に雇い主を変えた執事もいるがいつの間にか姿が見えなくなっていた、これは当たり前のことである、なぜなら、主人を批判的に見ながら良いサービスを提供することは不可能だからだ、根本的なことだが、雇い主に関する事柄に確固とした意見を持つとする執事は職業に不可欠な忠誠心を欠いている、執事が何かの役にたつのは探求を止めたときである、価値ある主人に出会い、その人物に奉仕することに専念しようと決めたときである、このような時に発揮されるのが、知性的に与えられる忠誠心であり、ここに尊厳がないことなどあるうか(*Remains* 209-11)。この論が行きつく先は、主人の行為と執事の仕事は関係がないという結論である。主人の行為を通して執事が世界に貢献するという以前の主張から変質している<sup>3</sup>。

ウェイマスの棧橋で嘆くスティーブンスは、一生懸命仕事をしたのに主人のせいで報われなかった悲劇の人として自分を捉えている。ダーリントン卿がナチスと関わりを持ったために、偉大な執事の2つの条件のうちの一つ、優れた家で仕事をしていること、すなわち、人類の幸福のために仕事をする主人のいる家で働くこと、という条件を満たせなかったのである。スティーブンスの悲劇は、彼の論理に従えば、偉大な執事のもう一つの条件、“dignity”を示すことを彼が満たしたことで増幅される。いついかなる時も感情を抑えて仕

---

<sup>2</sup> レジナルドが訪ねてきた夜は、ケントンが婚約したとスティーブンスに告げた夜でもある。婚約の知らせにスティーブンスは動揺するが、形だけの祝福を述べて立ち去る。ケントんに翻意させようと努力しないのも、面倒を避けることが習性になっていたからであろう。

<sup>3</sup> スティーブンスの主張が信念に基づいたものではなく、自分を守るための便宜上のものである証拠である。同じことは偉大な執事の問題についても言える。スティーブンスは旅に出て初めて偉大な執事について考察したと述べており(*Remains* 122)、*Remains* で展開される彼の職業観全体が急ごしらえの言い逃れであることは疑う余地がない。

事を遂行し、場合によっては仕事のために私的利益を犠牲にするのもいとわないことである。スティーブンスは父の臨終の時とケントンが婚約した時に、それぞれ“dignity”を示すことができたと言っている。スティーブンスの論理では、父の臨終にも立ち会わず、好意を抱く女性への気持ちも抑圧し、仕事を優先させたのに、主人が誤った道を選択したため、人生が空しいものになったのである。

だが、これはスティーブンスの自己欺瞞である。先に指摘したように、スティーブンスはダーリントン卿が誤った道から引き返す機会を潰している。また、ダーリントン・ホールを辞めることも可能であったのに、そこに留まった<sup>4</sup>。自分で判断し、行動していたなら、彼の人生は違ったものになっていたかもしれない。

ケントンとの関係が発展しなかった原因は、これまで見てきたようにスティーブンスの側に主な原因がある。スティーブンスはそれを仕事に忠実であったからということにしたい。しかし様々なエピソードからは、スティーブンスが仕事以外の人間関係を築くことが苦手で、特に恋愛には不慣れであったことが読みとれる。わかりやすい例がケントンにお悔やみを言おうとして彼女の仕事をけなす結果になった話である。スティーブンスはケントンが部屋で泣いているかもしれないと考えると苦しくなり、お悔やみは日を改めることにするが、ようやく機会が巡ってきたときには、素直に気持ちを伝えることができない。

死の迫った父の側を離れて仕事をしたのも、父にかける言葉が見つからなかったからであろう。スティーブンスにとって父は理想の執事のアイコンであるが、生身の父との関係は良くなかった。転倒事故のあと、父の仕事を軽減する決定を告げに行くスティーブンスは、それに先立つ数年間、父との会話が減り続けていたことを認めている。スティーブンスは父の部屋を訪れることも減多になかった。面談では、父の方も和やかに会話を進めようという気はなく、早く用件を告げて立ち去れという態度であった。死の床で父は、自分は良い父親だったかどうかとスティーブンスに問いかける。スティーブンスはその問いに答えようとせず、話をはぐらかす。複雑な感情の波が立つことをスティーブンスは避けている。

スティーブンスは、父の臨終に立ち会えなかったのも、愛している女性と別れることに

---

<sup>4</sup> ユダヤ人の解雇に憤りを感じたケントンは、ダーリントンホールを辞めると宣言するが、結局、結婚までそこに留まる。辞めなかった理由を問われたケントンは、身よりのない身でもあり、辞めても仕事があるか不安だったと述べている。スティーブンスが長年ダーリントンホールに勤めたのも、転職への不安があったからかもしれない。

なったのも、仕事のせいだと考えたいのである。そうすれば、プライドが傷つくことを避けられるだけでなく、強化することもできる<sup>5</sup>。対人関係における不器用さ、無能力を隠すのに、感情表出を抑えることを偉大な執事の条件と規定することは、都合がよかった。そもそも、執事はいついかなる時でも人前で感情を見せてはならないというのは、ステューブンスがそう言っているだけで他に根拠はない。これは感情表現が下手なステューブンスが自己正当化のために作り上げた職業観である。

執事は職業であって生き方ではない。それなのに、あたかも執事の職が、一つの生き方を人に求めるかのように語り、人生での失敗を、一流の仕事を追求めた必然的結果として自分を守っているのがステューブンスである<sup>6</sup>。人生がむなしなものだったということは認めても、その原因が自分にもあることに、ステューブンスは向き合うことができないのである<sup>7</sup>。

## 7. 初期3作品の語りの比較

*Pale*、*Artist*、*Remains* は同一主題の変奏であるが、語り手が現実を構成する手段は異なっている。*Pale* と *Artist* では、語り手は無意識に記憶を捏造して自分が受け入れやすい現実を作り上げていた。彼らは自分の記憶が完全ではないことを意識しながらも、それらの記憶が表す現実以外の現実を語るができなかった。これに対して *Remains* では語り

---

<sup>5</sup> Cynthia Wong は、ステューブンスはダーリントン卿に忠誠を尽くすために父やケントンを犠牲にしたのだと解釈する(“The Shame of Memory” 130)。これに対して Wall(26)や Shaffer (76)は、私事より仕事を優先したというのはステューブンスの詭弁であると解釈している。

<sup>6</sup> Molly Westerman は、ステューブンスの職業観は、彼が身を守るための「神話」であると述べている。“Instead of telling himself that he fears the intimacy, risk, and change associated with acting on his desire, Stevens produces a mythology for his constraints and congratulates himself for his constancy to them” (162)

<sup>7</sup> 人生を浪費した原因が、自らの考えで行動を起こさないことにあったということを、ステューブンスが自覚していないことは結びの語りで明らかである。ステューブンスは栈橋に集う人々が初対面であるにも関わらず親しげに談笑できるのは、冗談のおかげであると考え、冗談について熱心に取り組む価値があると思う。ファラディ氏の冗談にうまく対応できなかったステューブンスは、主人の行為は使用人に過度な負担を強いるものだと言っていたが、ここへきて、屋敷に戻ったら、これまで以上の努力を傾注して冗談の技を磨くことを決意して語りを終える。主人の要求には必ず応えようとする姿勢は変わっておらず、また、冗談の技を磨くことに真剣に取り組もうとする姿は滑稽である。冗談が温かい人間関係の鍵であるとする無知も曝している。ダーリントンホールへ戻ったステューブンスは、以前と同じように主人の命令に従うことを金科玉条として仕事をするであろう。結びの部分は the implied author のステューブンスに対する痛烈な皮肉である。

手の場面描写には疑わしさを示す指標がない<sup>8</sup>。語り手は、出来事をほぼ正確に報告しながら、それに対する解釈やコメントが疑わしい語り手である。語り手が提示するエピソードは、彼の主張への反証となっている。ケントンとの関係は職業上のものだと言いながら、彼女に関するエピソードはスティーブンスが彼女を一人の女性として意識していたことを示している。また語り手の主張は、それを支える事実を欠いていることもある。ダーリントン卿が人々の幸福の増進に寄与したという事例をスティーブンスは示すことはできない。すなわち、語り手は、根拠のない言葉だけで現実を構成しようとする。スティーブンスは“fact”、“truth”などの語を多用するが、それらを裏付ける根拠はなく、語りが進むにつれて彼の真実は変容してゆく。主人の仕事を通じて執事が世界に貢献するという主張は、執事は自分の守備範囲の仕事に専念すればよいという主張に変わってゆく。スティーブンスは、その時その時で自分に都合のよい現実を構成しようと言葉を弄する。一貫して変わらないのは、自分のプライドが傷つかないように状況を解釈することであり、その目的を達成するために、彼にとっての現実は変化してゆくのである。

語り手の現実構成の方法の違いは、信用できない語りの違いでもある。*Remains* は現代の信用できない語りの代表的な作品として、多くの研究論文で取りあげられているが、*Pale* と *Artist* については、あまり議論の対象にはならない。これには、事実が確定しているか否かが影響している。*Remains* については、新しいタイプの信用できない語りとして評価されることが多いが、その際に指摘されることは *Pale* と *Artist* にもあてはまるものが多い。*Remains* についての論文で、最も言及されることが多いのは、Kathleen Wall の “*The Remains of the Day* And Its Challenges to Theories of Unreliable Narration” である。題目が示すとおり、Wall は *Remains* の語りの革新性を強調し、Wayne Booth や Seymore

---

<sup>8</sup> *Remains* にも、記憶が不確かで事実が確定しない部分はあるが、その部分をどう解釈するかによって、作品全体の解釈が変わることはない。むしろ、記憶の曖昧さはストーリーの意味を強化する方向に働いている。Bigliuzzi は次のような指摘をしている。スティーブンスの父のミスを最初に指摘したのはケントンだった。彼女が、父の仕事を減らすべきだと進言したとき、“trivial errors”がいずれは“an error of major proportions” (*Remains* 62) に発展すると言った、とスティーブンスは記憶している。しかし、知りあって間もないケントンが、それほどはっきり言ったのだろうかと考えなおし、ダーリントン卿とのやりとりを思い出す。その中でも、“These errors may be trivial in themselves, Stevens, but [...]” (*Remains* 65)と、些細なミスが大きな間違いに発展するという言葉があった。この部分に関して、スティーブンスの記憶は曖昧である。しかし、このことは、スティーブンスの中で、ケントンとダーリントン卿が、人生の後悔の原因となっていることから、この2人に関する事柄がスティーブンスの意識の中でつながっていると考えることができる。(Bigliuzzi 232)

Chatman が提唱した従来の語りの理論では説明できないと主張する。Wall の批判は次の2点である。1点目は、Booth が信用できない語りを、the implied author の規範や価値観と語り手のそれらに距離がある場合と定義したのを批判し、現代の作家の多くは、小説で規範や価値観を示すことを忌避していると述べる(20-21)。2点目は、Chatman が、信用できない語りでは、読者が行間を読んで、語り手のディスコースと異なる真のストーリーを発見し、発見されたストーリーがディスコースを破壊するという論への批判である。Wall は、*Remains* では、言葉の癖がステイブンスが信用できないことの指標となっている場合があり、ディスコースがストーリー（ステイブンスが信用できないこと）を強化していると主張する(24)。Wall は、Booth、Chatman などが規範や価値観を重視したのは、Henry James や Joseph Conrad の作品を念頭に置いていたからであるが、20 世紀後半に出現した新たなタイプの信用できない語り手には、もはや規範や価値観に頼る分析はそぐわないとしている。Wall のこれらの批判は妥当と思われるが、規範が問題にされず、ディスコースが信用できない語りの指標となるのは、*Remains* に限らず、*Pale* や *Artist* にも言えることである。

Wall は、心理的問題を抱え自分に嘘をついたり、自分の一部をないものとしなければ世界が崩壊してしまうような語り手は、出来事については信用できるが、解釈やコメントを偽る傾向にあると述べている(22)。さらには、場面描写が信用できることは、信用できない語りのルールと言ってもよいとまで言う(20)。だが、エツコ、オノ、ステイブンスはみな自分に嘘をつく語り手であるが、エツコとオノの場面描写は信用できない。

Wall が信頼できる場面描写を信用できない語りのルールと言うのは、その条件が満たされなければ、どの程度信用できないのかを測ることができないからである。*Pale* と *Artist* はこの条件を欠いているため、読者は語り手が本当のことを述べていないと感じるのだが、事実が明らかにならないために、どの部分が信用でき、どの部分が信用できないのかを見極めることができない。これがために、読者が語りの行間を読んでも、ストーリーを構築することができない。わかるのは、語り手がどのような動機、心理から偽りと思われる話をするのかだけである。これに対して *Remains* では、ステイブンスがどのようなことを経験したのかは、行間を読むまでもなく、ステイブンスが語っている。ステイブンスは、「ダーリントン卿は立派な紳士であり、そのような人物に奉仕したことを誇りに思う」「ケントンとの関係は仕事上のものである」と主張するが、場面描写からは、これらが偽りであることが容易に推測でき、読者はステイブンスが告白する以前に、「ダーリントン

卿は間違った選択をし、そのような人物に奉仕したことを後悔している」「ケントンには恋愛感情を抱いていた」がスティーブンスの本音であることを理解する。

Wall が革新性を強調するのに対して、Elke D'hoker (2008) は *Remains* の語りが典型的な信用できない語りであると主張する。

In all, *The Remains of the Day* presents us with a fairly conventional form of unreliable narration. Stevens' narrative not only informs the reader of his version of the events but also indirectly provides information about what 'really happened' and about the narrator's moral and psychological frame of mind. [. . .] The novel's near-perfect realisation of the technique of narrative unreliability also provides the reader with the three kinds of "pleasure" which Booth recognised as the effects of unreliable narration. In encouraging the reader to 'read between the lines', the novel affords the "pleasure of collaboration". In confirming and rewarding these interpretative efforts, subsequently, the reader is awarded the "pleasure of deciphering". And in sharing with the reader a mildly ironic view on the narrator, Ishiguro also allows for the "pleasure of collusion". (154-55)

*Remains* は、イシグロの小説の中では、小説の約束事が比較的守られた作品なのである。信用できない語りの議論で *Remains* だけが頻繁に取り上げられるのは、他の作品が従来のルールから大きく逸脱しているために、議論がしにくいからである。

*Remains* と *Pale*、*Artist* の違いはストーリーが成立するか否かである。一人称の語りの背後に真実を探り当てることは至難の業に思えるが、作品の中には、読者が行間を読んで真実に辿り着くけるものがある。それには、the implied author による仕掛けが必要である。the implied author の意図によって真実が明らかになる程度は様々で、中には相対立する複数の解釈が可能で、結論が出ないものもある。イシグロは *Pale* と *Artist* において、事実を設定していない部分がある。それらの事実は、通常の小説ならば、作品の解釈に極めて重要と思われるものである。*Pale* が母としての責任と女性の自己実現の対立をテーマとするならば、エツコがどういう経緯で離婚したのかは重要である。*Artist* が戦争責任をテーマとする作品ならば、オノが具体的にどのようなことをしたのかという情報は必要不可欠である。しかしイシグロにとっては、女性の自立や戦争責任は、テーマを表現するための借り物のストーリーを構成する材料に過ぎず、物語は完成しない。これらの作品の真のテーマ

は、人は自分をだますのにどのような方法を用いるのかであり、人が何を為すかは重要ではない。そこに物語は必要不可欠ではなく、ストーリーが主であり語りが従であるという一般的な認識に背いている。語り手の欺瞞が明らかになった段階で、不要になったストーリーは崩壊するように仕組まれている。*Pale* でエツコがマリコに“we”で話しかける時、サチコとマリコの話はエツコの捏造ではないかという可能性が浮上し、長崎でのひと夏の友情の物語の実在は保証されない。*Artist* では、サイトウ博士がオノが画家であることを最近まで知らず、また、ただの画家であるオノを責める人はいないとセツコが言うとき、オノが戦争犯罪者として批判されているという物語は、小説世界での真実なのかが怪しくなる。イシグロはこれらの点に白黒つけていない。インタビューでは、事実にはあまり関心がないのだと述べている。つまり、イシグロの目的は物語を語ることにはないのだ。

一方 *Remains* では、最後に物語が崩壊することはない。崩壊するのはスティーブンスが作り上げた偉大な執事の神話、すなわち彼が構成しようとした現実である。ダーリントン卿が何をしたか、スティーブンスとケントンの間に何があったのかについて、物語は完結する。過去の出来事がすべて明らかになった時、スティーブンスは自分の人生に尊厳がなかったことを認めざるを得なくなる。*Chatman* は、信用できない語りでは、読者が行間を読んで真のストーリーを発見し、発見されたストーリーがディスコースを破壊すると主張した。*Remains* では、信用できるストーリーが語り手によって提供され、ディスコース、すなわち語り手の言い訳を破壊する。ディスコースとストーリーの関係は、*Pale* と *Artist* では逆転し、ディスコースの完成によりストーリーが破壊されてしまう。小説とは過去の出来事が語られるものだという一般的な認識に反するものである。この点で、*Pale* と *Artist* は、伝統的なリアリズム小説として片付けてしまうわけにはいかない。

事実には関心がないというイシグロが、*Remains* では多くの事実を語り手に語らせた。より多くの読者を獲得するための、譲歩であったと考えられる。*Remains* は、イシグロ作品の中で、最も伝統的リアリズムに近づいた作品である。この作品により名声を獲得したイシグロは、次の作品では、新たな小説の可能性を求めて、大きな冒険をする。

## 第4章

### *The Unconsoled* :

現実の構成が不可能な小説、あるいは現実の構成を徹頭徹尾読者にゆだねる小説

#### 1. ファンタジーでも現実でもなく

*The Unconsoled* では不可能なことが起こる。物理法則も人間関係や習慣も、小説外世界の常識に反している。このため、*Unconsoled* は語り手ライダーが、*Alice's Adventures in Wonderland* のアリスのように、不思議の国をさまよう話と解釈する向きもある。だが、*Unconsoled* は *Alice's* と異なり、ファンタジーとは断定できない。全くの別世界と考えるには、現実的すぎるのだ。テキストからはどちらの解釈が適切かを断定することはできない。読者は、時にはファンタジー、時には現実の主観的描写であると感じ、二つの参照枠のいずれかを選択することができない。これは読書体験としては極めて気持ちが悪い。ファンタジーのようでもありながら現実的でもあるという点で、*Unconsoled* はカフカの作品との類似を指摘される。

現実的なものと非現実的なものの混在を、先行研究の多くは語り手が出会った人物に記憶や不安を重ねていると解釈することで説明している。すなわち、*Unconsoled* は語り手が構成した彼にとっての現実であると解釈するのである。だがこの解釈を取っても、*Unconsoled* の奇妙な出来事のすべてを説明するのは極めて困難である。

テキストからは内容の真偽を判断する根拠となる人物・出来事・背景などで構成される小説世界の現実がどのようなものであるかがわからず、判断は読者に任される。*Unconsoled* の意味を理解するためには、それぞれの読者が小説世界の現実を構成しなければならない。

#### 2. 奇妙な世界

*Unconsoled* は分厚い本である。手元の版では 535 ページあり、*The Remains of the Day* までの 3 作を合わせたよりも長い。これ以前の作品では、省略の多い、読者の推論に頼る表現方法が称賛されていたが、*Unconsoled* では登場人物がよくしゃべるし、微に入り細を穿つ描写があふれている。Chaudhuri が指摘するように、“The language, as usual, is lucid, but completely lacks the delicacy that Ishiguro is capable of” (31)。

カフカのようなシュールレアリズムの世界であるとの指摘はほとんどの研究書や論文に

見られる。それも含んで、Shaffer の次の記述が小説の雰囲気をよく伝えている。

At many points in Kazuo Ishiguro's *The Unconsoled* the protagonist, Ryder, registers "a curious, dreamy sense of unreality" coming over him. This unreality is an experience with which the reader early on in the text becomes equally familiar, and which sharply sets off the author's fourth novel from his previous three. *The Unconsoled* represents a clear change of tone, direction, and scope for Ishiguro. Not only is his fourth work the length of his first three novels combined, but it also offers in its expanded form a new dimension—at once absurdist and uncanny, dreamlike and tragicomic—that recalls the work of Kafka and Beckett and that both parodies and stretches the conventions of prose fiction. The novel likewise exhibits some of the openly experimental play with time, space, and perception associated with literary modernism and metafiction. (90, 引用部分は *Unconsoled* 383)

具体的に、どんなストーリーかということになると、要約が非常に難しい。その理由として、まずは出来事の間因果関係がない。多くの事柄が語られるが、その場限りで終わり、発展していくことがほとんどない。Gerrig は作品の意味を形成するのに因果関係は不可欠だとしている。

Several traditions of research on narrative worlds have converged on the single conclusion that the perception of causality is critical: experimentation has shown that comprehension is guided by the search for causal relations and that those causal relations, once recovered, provide much of the global coherence of memory representations. Trabasso and his colleagues [. . .] have suggested that the ultimate product of understanding is a *causal network* that represents the relationships between the causes and the consequences of events in a story. Readers discover causal links as they proceed through a text; in particular, they derive a main *causal chain* for the story, which preserves the sequence of causally important events that serves as the backbone for the story. (46)

Gerrig は、読者の側から見ると、発展しない情報(dead-end information)は重要度が低

いと認識され、記憶に残りにくいとも言っている(47)。 *Unconsoled*にはその場限りで終わってしまう“dead-end information”が非常に多く含まれている。

*Unconsoled*では、各出来事が全体の中でどのような重要性を持っているのかが判断できないので、要約するなら、極端なことを言えば、すべて列挙するか、すべて書かないかのどちらかしかない。あるいは、各論者が重要だと思ふことを拾い上げるという手もあるが、そうして出来上がったものは、かなりのばらつきが出来てしまう。どのエピソードを選択するかに、読み手の解釈、この作品の意味付けが現れる。

誰もが同意できるのは、次のような物語の枠組みだけである。イギリス人のピアニスト、ライダーがあるホテルに到着する。彼は数日後に行われる「木曜の夕べ」という催しで演奏することになっている。この町は精神的・文化的危機に瀕しており、木曜のイベントは危機回避を目的として催されると住民から聞かされて、ライダーはいつも以上に責任を感じる。コンサートまでの彼のスケジュールは、リハーサル以外にも社交行事などで詰まっているらしい。しかしライダーは事前に渡されたという予定表を手元に持っておらず、自分の予定を把握できない。そのような状況で、出会う人それぞれから、小さな、個人的な頼みごとをされ、断り切れずに引き受けてしまう。そのため、行き当たりばったりに行動することになり、予定されていた行事に遅れそうになってあわてたり、すっぽかしたりしてしまう。そうしたことを繰り返しているうちに、コンサートの準備も十分できないまま、当日になる。やっとのことで会場に到着し出番を待つが結局演奏しないまま夜が明ける。ライダーは偶然乗りこんだ市街電車で、次の訪問地へ出発する時間まで、乗客と語りあうことにする。

この大枠の中で様々な、不可能なことが起る。まずは *The Unconsoled*でどのような不可能な事、不自然な事が語られているのか、いくつかの例を見ていこう。おそらく読者が最初にあり得ないと思うのは、ホテルのエレベーターの中の出来事である。ホテルに到着したライダーは、ポーターと一緒にエレベーターに乗り込む。ポーターがそこで長い話をしたあと、ある女性の名を口にする。するとライダーは二人きりのはずのエレベーターの中に、滞在中の彼の秘書を務める女性が乗り込んでいることに気づく(*Unconsoled* 9)。狭いエレベーターの中に、もう一人乗り込んでいることに気づかないことなどだろうか。彼女は突然現れたのだろうか。あるいはライダーが、彼女の存在に気づかない、相当うっかりした語り手なのだろうか。

部屋に到着するとポーターのグスタフ(Gustav)は、部屋の説明を始める。それを聞きな

がらライダーは、グスタフが抱えている心配事を語っている。

[. . .] it occurred to me that for all his professionalism, for all his genuine desire to see me comfortable, a certain matter that had been preoccupying him throughout the day had again pushed its way to the front of his mind. He was, in other words, worrying once more about his daughter and her little boy.

When the arrangement had been proposed to him several months earlier, Gustav had little supposed it would bring him anything other than uncomplicated delight. For an afternoon each week, he was to spend a couple of hours wandering around the Old Town with his grandson, thereby allowing Sophie to go off and enjoy a little time to herself. Moreover, the arrangement had immediately proved a success and within weeks grandfather and grandson had evolved a routine highly agreeable to them both. On afternoons when it was not raining, they would start at the swing park, where Boris could demonstrate his latest feats of daring. [. . .]

Initially these little outings had brought Gustav immense satisfaction. But the increased contact with his daughter and grandson had obliged him to notice things he once might have pushed away, until he had no longer been able to pretend all was well. (*Unconsoled* 13-14)

ライダーの言葉は固有名詞を含み、具体性がある。単にグスタフの様子から、何か心配事があると推測したなどというレベルではない。ライダーはグスタフの意識の中に入り込めるようだ。

後にライダーはグスタフに個人的な頼みごとをされる。娘のソフィーとその子供ボリスに会って、ソフィーの話し相手になってほしいという内容である。ライダーは二人に会いに行くが、そこでも奇妙なことが起こる。初対面のはずのソフィーが先にライダーの姿を認め声をかけ、しかもライダーと以前から知り合いであったかのように話をする。この場面で、ライダーのソフィーとボリスに対する認識は、他人から親しい知り合い、そして家族へと変化していく。ソフィーはボリスに “He’s a special friend” (*Unconsoled* 32) とライダーを紹介する。しばらくするとライダーはソフィーの顔に見覚えがあるような気がしてくる。

For the fact was, as we had been sitting together, Sophie's face had come to seem steadily more familiar to me, until now I thought I could even remember vaguely some earlier discussions about buying just such a house in the woods. (*Unconsoled* 34)

またしばらくすると、1週間ほど前、ソフィーと電話で口論したことを思い出す。ライダーの記憶では、ソフィーは次のような言葉でライダーを責めた。

But how much longer can you go on doing this for people? And for us, I mean for me and you and Boris, time's slipping away. Before you know it, Boris will be grown up. No one can expect you to keep on like this. (*Unconsoled* 37)

この後、ライダー、ソフィー、ボリスは家族として行動するが、時折ライダーは、家族であれば当然知っているはずのことを知らない。たとえば、ライダーはソフィーがどこに住んでいるのかを知らない。ライダーがソフィーのアパートの場所を知らないことは、繰り返し述べられている。また、アパートへ行った時、ライダーはその家をよく知っているように振る舞うべきか、客として振る舞うべきか迷っている(*Unconsoled* 283)。ソフィー・ボリス親子はライダーにとって時に家族であり、時に他人であるという二重のアイデンティティを与えられている。

離れているはずの空間が繋がっている、あるいは重なっているという現象も起こっている。ライダーはボリスを市街地の喫茶店で待たせて、取材のため電車で郊外へ行き、そこからさらに車で海沿いのレストランへ行きある会合に出席する。ボリスのことが心配になったライダーは、早く帰ろうとして、そのレストランと喫茶店が繋がっていることを思い出し、扉を開けて喫茶店に戻っていく(*Unconsoled* 165-205)。別の例では、ライダーが泊まっているホテルの部屋が子供のころ一時期過ごした自室であることに気付く(*Unconsoled* 16)。

ライダーは一日に多くの場所を訪れ、一日は長い。中でも特に夜が長く、コンサートの夜は夜明けが2回ある。エレベーターで5階へ移動する間に、グスタフは長い話をしており(*Unconsoled* 5-9)、時間は伸縮自在のようである。時間の長さが相対的であることを示すかのように、*Unconsoled*には時刻への言及は一切ない。

映画館でトランプをする一団がいたり(*Unconsoled* 103)、そこの売店では菓子やパンフレットの他に、様々な日用品を売っていたり(*Unconsoled* 92)と、人々の習慣も異なってい

ようである。ライダーが観たのは“2001 Space Odyssey”（『2001年宇宙の旅』）であり、小説外世界には同じタイトルの映画が存在するが、出演している俳優が違っている<sup>1</sup>。

存在しなかったはずのものが存在したことを前提に話が進むこともある。パーティーでライダーはスピーチをする予定であったが、実際は一言発しただけだった。翌日ライダーは、前日のスピーチが素晴らしかったと複数の人物から賞賛される(*Unconsoled* 160)。

こうした不思議な出来事に合理的な説明を与えることは不可能である。たとえば、ライダーは記憶喪失にかかっており、自分の妻子のことも、彼らがこの町に住んでいることも忘れていたが、ソフィーに会って話しているうちにだんだんと記憶が甦ってきたとする説がある<sup>2</sup>。だが、もしライダーとソフィーが夫婦ならば、グスタフはライダーの義父に当たるが、グスタフはライダーを他人として扱っている。ソフィーにしても、最初のうち、「ライダーさんは特別なお友達」(*Unconsoled* 32)とボリスに言っている。ここでは、ライダーが忘れていた事実を思い出したのではなく、二人の関係が変化したのである。これをどう説明すればよいのか。また、妻子の顔も忘れてしまうほどの記憶喪失にかかっている主人公が登場するなら、なぜ記憶喪失にかかったのかは小説の重要な要素だと考えられるが、記憶喪失に関する言及はテキストにはない。

ホテルの部屋が自室であり、父の車が町中に現れ、かつての知り合いが3人も登場することから、この町はライダーの故郷であるとする説がある。ライダーがイギリス人であることははっきりしている。それに対して彼が訪れている町は、中央あるいは東ヨーロッパの雰囲気をつたえている。Robinson は、この小説の舞台がどこも特定されていないが、非リアリズム的空間は中央ヨーロッパ性(the Central European-ness)を強調しているとして、ベルリンとブダペストの間の何処かという印象を与えると述べている。

*The Unconsoled* is located in Central European *atopia* that, for all its unreality, has a distinctive aesthetic tradition. Ishiguro ‘took off’ from the mimetic into the pure realm of the metaphorical, and in doing so fell back to

---

<sup>1</sup> 小説中の映画にはクリント・イーストウッドとユル・ブリンナーが出演しているが、小説外世界の同名の映画には二人とも出演していない。“2001 Space Odyssey”はイングロが好きで何度も観た映画であり、間違えたのではなく、*Unconsoled*の世界が小説外現実とは違うことを示そうと意図したのである。しかし、イングロが間違えたのだと受け取る読者が多く、この策は失敗だったと作者本人は振り返っている(“Rooted in a Small Space” 127)。

<sup>2</sup> Wong は、ライダーが音楽家のキャリアを追求するために二人を捨て、それを忘れていくという説を取る。ライダーの記憶喪失状態は、彼が他に何を隠しているのかという疑惑を招くとしている。(Kazuo Ishiguro 73)

earth—somewhere between Berlin and Budapest. The very unmaking of realist space intensifies the Central European-ness of the novel. (127)

Robinson が言っているのは、地理的な問題ではなく、ベルリンとブダペストが持つイメージの間に、この町のイメージがあるということである。中央ヨーロッパ性は、この作品がカフカのと呼ばれることにも一役買っていると思われる。研究論文の中には、「この町＝ライダーの故郷」という説を検討しているものもあるが、それはテキストから読者が受け取る印象に反する説である。

二つの離れているはずの場所が、後に隣接していたことについては、わざわざ遠回りしていたのだと考えることもできる。だがなぜそんな必要があるのか。ライダーはホテルの支配人に連れられて車でパーティーへ向かうが、帰り際に会場がホテルの一室であることに気付く (*Unconsoled* 147-48)。時間に遅れそうだとあわてて出発したのに、わざわざ遠回りすることは考えられない。ボリスを待たせた喫茶店については、周辺の描写から考えても、海辺のレストランと隣接しているとは考えられない。ソフィーとの関係が変化していったように、空間も変化しているように思える。

このような奇妙な描写があるため、ライダーは *Alice's Adventures in Wonderland* のアリスのように、不思議の国に迷い込んだのだという解釈もある。だが *Alice's* の不思議な世界は *Unconsoled* の比ではない。*Alice's* は最初から最後まで、全くの非現実の世界であることが明らかである。現実世界の住人のアリスが全くの異世界に迷い込み、不思議の世界に驚嘆する。不思議の世界の住人にはそれぞれの論理があり、それをアリスに語って聞かせる。読者はアリスと同じよそ者の視点で不思議の国を眺め、その仕組みを理解する。これに対して *Unconsoled* では、現実的な設定の中で、急に非現実的なことが起こる。語り手の在り方も読者をとまどわせる大きな要因である。現実にはあり得ないようなことが起こっても、ライダーは驚かず、疑問を挟まず、その状況を受け入れていく。もしライダーが、普通でない事態に驚くのならば、読者は語り手に共感することができるが、語り手が奇妙な世界に順応してしまうので、読者はひとり取り残されたように感じる。また、奇妙な世界の論理が説明される機会もない。

この点で、*The Unconsoled* はカフカの作品に通じるものがある。たとえば『変身』では、主人公がある朝目覚めて虫になっていたという事実に誰も驚かない。さらにこの点以外は、何も不思議なことが起こらないために、変身の理由がなおさら気になるが、それが明らかになることはない。Rabinowitz は“narrative audience”という概念を措定する。

“narrative audience”とは、「この物語を real と受け取るためには、自分はどんな読者であるべきか」と問う読者のことである(Rabinowitz 96)。Rabinowitz は『変身』の narrative audience は普通ではないと述べている。

What strikes me as most curious about the book [*Metamorphosis*] is the unusual nature of the narrative audience. [. . .] In *Metamorphosis*, however, we are only asked to accept the single fantastic fact that Gregor has been transformed into a gigantic beetle; in all other respects the narrative audience is a normal, level-headed bourgeois audience. Furthermore, we are asked to accept this without surprise; contrast the matter-of-fact opening of *Metamorphosis* with the equivalent passages in *Alice* or in Gogol’s “Nose,” where the narrative audiences are openly warned that the events portrayed will be strange and unusual. This curiously contradictory role—half mundane, half fantastic—contributes greatly to the novella’s disquieting tone. (97)

*The Unconsoled* についても同様のことが言えるだろう。ただし、*The Unconsoled* では mundane と fantastic の交替が何度も起こる<sup>3</sup>。

合理的な説明がつかないために、夢の世界であるという指摘も多い。夢ならばどんな不可能も可能である。知り合ったばかりの人から、本人以外にはどうでもいいような悩みを延々と聞かされることが繰り返されること、自分が有名なピアニストであることを宣言しようとするのにどうしても声が出てこないことなど、不安が夢に現れていると解釈できるような場面は多い。だが夢のような世界であるということは、ほとんどすべての研究で言及されていても、夢であると断定しているものは多くはない。多くは、夢のようでもあり意識の世界のようでもあると、現実とは受け取れないことを述べているにとどまる<sup>4</sup>。

<sup>3</sup> カフカとの類似はマリー＝ロール・ライアン(Marie-Laure Ryan)の TAW(Textual Actual World=テキストの実際の世界)と AW(Actual World=実際の世界)の到達関係の考え方を使っても説明できる。*Unconsoled*の TAW に存在するものは AW にも存在する。従って、TAW が AW から完全に切り離されているわけではない。「性質の同一」「《もの》の目録の両立」「分類学的両立」「分析的両立」「言語的両立」の要素において *Unconsoled* の TAW は AW から到達可能である。一方で、「物理的両立」「論理的両立」は満たしていない。「物理的両立」とは TAW の自然法則が AW と同一であることを指す。「物理的両立」が満たされずに他の要素が満たされている場合、カフカの『変身』などのリアリズム的ファンタジーになるとライアンは述べている(73)。

<sup>4</sup> Michael Wood は、*The Unconsoled* は夢と解釈するよりも、メタファーと考えた方がよ

断定をさける理由のひとつは、夢であるということがテキストのどこにも示されていないことである。夢として設定される作品は、初めに夢であることを断っておくか、そうでなければ最後に主人公が夢から覚める場面が用意されている。しかし、*Unconsoled*には、それが無い。夢だとしても誰の夢なのかということが分からない。夢の中では何でも可能であるので、ライダーが世界的ピアニストで、ある町をコンサートのために訪れたということも、事実であるという保証はない。このような状態では、*Unconsoled* という夢を解釈できない。結局、振りだしに戻って、小説外現実と照らし合わせて、出来事の意味を考えるしかない。

### 3. 家族の問題

今まで述べてきたような、どう解釈すればよいのかとまどうような事柄がある一方で、*Unconsoled*にはあるパターンの繰り返しが見られる。ライダーが出会う初対面の人々がライダーに長い打ち明け話をし、その内容が家族の人間関係についての悩みなのである。ライダーは4組の家族の問題を聞かされる。

ホテルの支配人ホフマン(Hoffman)は、妻がいつ自分の元を去るか22年間もおびえながら暮らしてきた。二人の間では、大きな喧嘩はないが、本当の気持ちを口に出せない緊張関係がある。妻のクリスティン(Christine)はホフマンが音楽の才能に恵まれていると勘違いして結婚した。ホフマンは、クリスティンが結婚するべき相手は自分ではなかった、この結婚は彼女にとって失敗だったと考えている。彼女にとって残された唯一の望みは、一人息子のステファン(Stephan)に、彼女の家系に伝わってきた音楽の才能が受け継がれることだ。期待通りステファンは、幼いころから才能を発揮し、一流のピアノ教師のレッスンを受けられるようになった。ところが、ある時突然練習をしなくなり、2年間、レッスンを休んだ。再開したものの、2年間のブランクは、一流の演奏家を目指すには致命的であった。両親も、何年かたってようやくそのことに気づき、以来ホフマンは、妻にますます気を遣うようになった。ステファンは、ピアニストへの夢をあきらめきれず挑戦を続けようとするが、両親は公の場で彼の演奏を聴くのに耐えられないと言う。

ホテルのポーター、グスタフと娘のソフィーは、彼女が10代のころから口をきいてい

---

いと言っている。“But I’m not sure it helps to think of the whole novel as the record of a dream. It’s more like a long metaphor for deferred and displaced anxiety, and the point about anxiety is that it doesn’t occur only in dreams. The German city is redrawn and repopled by Ryder’s preoccupations.” (18)

ない。ある出来事をきっかけに、二人の間にそういう暗黙の取り決めが成立したのだという。ソフィーにはボリスという息子がいる。父と娘はボリスを介して間接的に意思疎通を図るが、決して直接会話をすることはない。

老指揮者レオ・ブロツキー(Leo Brodsky)は、何年か前に外国から来て住みついた。ブロツキーはかつては名の通った指揮者だったが、この町に来た時には誰も彼の過去の栄光を知らず、アルコール依存症の気難しい老人と見做され嫌われていた。ブロツキーの別居中の妻ミス・コリンズ(Miss Collins)もこの町に住んでいる。ブロツキーは二人が別居するに到った決定的な理由がわからない。今なおミス・コリンズと縊りを戻したいと思い、彼女のところへ押しかけて行っては拒絶されている。ただしコリンズの方も、拒絶の態度を見せながらこの町を離れることなく、時折未練のある様子を見せる。ブロツキーは最近町の有力者に見出され、ライダーが演奏する予定の「木曜の夕べ」は、指揮者ブロツキーの復活コンサートでもある。

有力者がブロツキーを見直すきっかけになったのは、町の音楽上の指導者を探す必要があったからだ。この町は長年チェロ奏者クリストフ(Christoff)を音楽上の指導者として戴いてきたが、昨今の文化的精神的危機の責任はクリストフにあるとして、彼の後任を探していた。クリストフも外国からこの町にやってきた。彼は自分に大きな才能があるとは感じていないが、町の人々に祭り上げられ悪い気はせず、期待に応えようと努力してきた。妻のローザは有名人と結婚したいと望んでクリストフを選んだらしい。今、クリストフは町の人々の支持を失い、追われる形で町を去ろうとしている。ローザは有名人でなくなったクリストフについて行く気はなく、彼と離婚して別の有名人を探すだろうと見られている。クリストフの方はローザと別れたくないが、あきらめている。

家族の問題を抱える人々との出会いについては、それが繰り返されることと、複数の家族が置かれた状況に共通点が見られることから、それが語り手の心情を反映していると解釈することができる。先行研究の多くは、この解釈に触れている。家族の問題を語る登場人物たちをライダーの分身と見て、ライダーが訪問した外国の町で出会った人物に自分の記憶や不安を重ねていると解釈するのである<sup>5</sup>。そうであるならば、時には他人、時には家族であるソフィーとボリスは、ライダーが別人に自分の妻子を重ねていると考えることが

---

<sup>5</sup> 登場人物がライダーの分身であるということは作者も認めている。ただし、彼らがそっくりそのままライダーのコピーではないと述べている。("Kazuo Ishiguro with Maya Jaggi" 114)

できる。ライダー、ソフィー、ボリスを含めた複数の家族には、すべて、あるいは幾組かに共通する特徴があり、それらがライダーの意識の反映とみなせる。すべての夫婦に当てはまるのは、夫婦の関係がうまく行っておらず、最後は女性が男性に別れを告げることである。子供がいる場合は一人っ子で、家族の絆を維持する責任があると感じている。

家庭の不和と子供の責任感がライダーにとって問題であったことは、時折現れる回想にも示されている。回想は、ライダーの過去からの人物、場所、物の出現をきっかけとして始まる。それらの回想からは、ライダーの父母は諍いが絶えず、幼いライダーは両親の激しい口論から目をそむけるため、自室に閉じこもったり家から離れたりして、一人で過ごすことが習慣になっていったことが覗える。ライダーはこの町を訪問中にイギリスで成人するまでの3人の知り合いと出会う。幼少時の隣人のフィオーナ・ロバーツ(Fiona Roberts)は、電車の車掌となって現れる。彼女と出会ってライダーは、大人になっても結婚しないと宣言したことを思い出す(*Unconsoled* 171)。学校時代の同級生ジョフリー・ソーンドース(Geoffrey Saunders)は、道に迷ったライダーとボリスの前に霧の中から突然現れ、道案内をしてくれる。ライダーはソーンドースの前で涙を流したことを思い出し、その原因が、自分に掛けられた期待の重圧に耐えかねたからだとし唆している(*Unconsoled* 44-45)。大学の同窓生ジョナサン・パークハースト(Jonathan Parkhurst)との出会いからは、ライダーが熱心にピアノの練習に励み、それを仲間からかわれたことを思い出している(*Unconsoled* 305)。ホテルの部屋がかつての子供部屋であったり、空き地に昔父が乗っていた車が現れたりすることもある。自室や車は、ライダーが両親の諍いから逃れるための一人遊びの場所であった。これらの記憶は断片的である。ライダーにとっては忘れることができない記憶でありながら、思い出すのがつらいものなので、思い出すと同時に抑圧する力も働いている。たとえばフィオーナはライダーの両親が不仲なのは特別な事情があるからだとはほめかすが、その事情が何なのかについて、ライダーの記憶は空白である。

‘Your parents. They don’t argue like that just because they don’t get on. Don’t you know? Don’t you know why they argue all the time?’

Then suddenly an angry voice had called from outside our hide-out and Fiona had vanished. And as I had continued sitting alone in the darkness under the table, I had caught the sounds from the kitchen of Fiona and her mother arguing in lowered voices. At one point I had heard Fiona

repeating in an injured tone: 'But why not? Why can't I tell him? Everybody else knows.' And her mother saying, her voice still lowered: 'He's younger than you. He's too young. You're not to tell him.'  
(*Unconsoled* 172-73)

また、ソーンダースとどんなことを話したのかについて、ライダーは具体的なことを述べていない。泣き言を言うと優等生のソーンダースに軽蔑されると思っていたが、意外にも優しい言葉をかけてくれたことを思い出すだけである(*Unconsoled* 44-45)。

こうした回想のきっかけとなる人、空間、物も、物理法則を破って過去から出現したのではなく、ライダーが見知らぬ街の風景に意識を投影したものと考えられる。ライダーの訪問先の町での実体験に彼の意識が重ねあわされた世界という仮説は、*Unconsoled* における現実的なものと非現実的なものとの共存を説明するのにある程度まで有効である。

Villar Flor は、登場する複数組の家族がライダーの分身であり、“all of them are victims of non-communication” (163)と主張する。正宗聡は *Unconsoled* の現実規定という方向から論じ、「主人公の語りの中に、彼が経験した現実世界と、彼が想定した可能世界が混在していることが考えられる」(23)と述べている。現在のところ、*Unconsoled* の不思議な世界を説明するのに、この説が最も広く支持されている。この説はライダーの経験する小説世界の客観的現実を前提としながら、語りが表現しているのはライダーの意識が重ねあわされた主観的現実であるとする。語りで表現される世界はライダーが作り上げたものであるならば、ライダーが他人の思考を読むことや見えないところで行われている会話を描写するのは不自然ではない。それらはライダーが作ったものであり、それらが後に小説内の真実として通用するのも、ライダーが *Unconsoled* の世界の現実を構成しているからと考えられる。

登場する家族のうち、ライダー、ソフィー、ボリスの家族を巡るエピソードは、場面の連続性が疑われる部分が多々あり、ライダーが経験を語っているのではなく、異なるエピソードや彼の不安を混ぜ合わせて現実を構成していること的有力な証拠となっている。すでに述べたように、初対面のはずのソフィーとボリスはいつの間にか彼の妻子に変化する。ライダーはソフィーと話しているうちに、その顔に見覚えがあるような気がしてくるし、彼女が話題にしている3人で住むための家についても、そういう話があったような気がしてくる。カフェで過ごす短い時間の間に、ライダーは子供のいる女性と出会ってから付き合い始め、結婚して生活をするまでの記憶を重ねているように見える。この後、ライダー

はソフィーとボリスに自分の妻子の姿を重ねながら、時折彼らを他人として見ているようである。

ライダーと子供の関係が義理の親子であることは、何度かほのめかされている。ライダーは映画館でソフィーの横顔を眺めながらある場面を思い出す。ボリスがずっと小さいころ、クレヨンで絵を描いていた。ライダーはそばで新聞を読んでいる。ボリスはしばらく前からスーパーマンの絵を描いていたが、うまくいかなかった。しかしその時は、とてもうまく描けていた。ところが、ボリスはさらに手を加えたため、絵は滅茶苦茶になった。ライダーは手を加えてはいけないことがわかっていながら、ボリスを止めなかった。ボリスはがっかりして、部屋を出て行った。ライダーは良心の呵責を感じて動揺した。そこへソフィーの声がした。

‘You’ve no idea, what that was like for me, watching what happened then. It’ll never be like that for you. Look at you, just reading the newspaper.’  
Then she had lowered her voice, making it gather even more intensity.  
‘That’s the difference! He’s not your own. Whatever you say, it makes a difference. You’ll never feel towards him like a real father. Look at you! You’ve no idea what I went through just then.’ (*Unconsoled* 95)

このエピソードでは、ライダーのしたこと（しなかったこと）に比べて、ソフィーの言葉は大げさすぎる。ライダーの記憶の中で、別々の場面がつなぎ合わされているのである。このエピソードは、義理の親子関係が家族の諍いの種になったことを、ライダーが意識していることを示している。

別のエピソードでは、この3人の家族に、最近、何か事件があったことが示唆されている。ホテルのロビーで、笑顔を見せていたソフィーが、一瞬のうちに態度を変えライダーを責める場面がある。ソフィーは、“What’s the point in pretending it’s not happening” “We couldn’t just go on like this, as though nothing had happened” (*Unconsoled* 333) “Poor Boris. He doesn’t know what he’d done” (*Unconsoled* 334)と言っている。ところが、ソフィーは具体的に言わないし、ライダーは終始何を言っているのかわからないという態度をとっている。子供が重大な事件を引き起こしたが、ライダーはその件を忘れたいのだが忘れられないとも考えられる。

ボリスの以前のアパートを訪ねる場面では、異なる時空間が交差していることが強く示唆されている。ライダーはボリスと一緒に、「以前のアパート」（ここにライダーも一緒に

住んでいたのかははっきりしない)を訪ねる。ボリスが置き忘れた人形を取りに行くためだが、新しい住人がいるはずなので、彼らと話をしないといけない。アパートに着くと、留守のようである。窓から居間を覗いたライダーは、増築された部分が、子供のころ住んでいた部屋にそっくりだと気がつく。そのとき、隣に住む男性が声をかけてくる。男性によると、アパートの住人は一カ月ほど家を空けている。喧嘩が絶えない夫婦で夜遅くに怒鳴り声が聞こえることがよくあった。原因は夫が仕事で家を空けることらしい。男性の妻は、夫が酒におぼれているのではないかと疑っているが、男性はそれを否定し、夫に同情的である。男性は、彼らがいずれ帰ってくると思う、自分たちも隣が留守なのは好ましくないと思うと言いながら、あんなことがあったあとでは、もう帰ってこないほうがいいのかもしれないと複雑な心境を語る。ライダーは、男性の話の途中で不快感を示す。ボリスのような小さな子供の前で、そんな話をするべきではないと男性に訴える。それを無視して男性が話を続けると、かなり感情的になる(*Unconsoled* 213-17)。隣の男性が言うアパートの住人とは誰なのか。順当に考えれば、ボリスが引っ越してから入った家族である。しかし、夫が仕事で家を空けることで夫婦に諍いが絶えないというのは、ライダーとソフィーの状況に一致し、また、喧嘩が絶えないという点では、ライダーの父母にもあてはまる。住人がライダーとソフィーだとすると、男性がライダーを認識しないことが説明できない。ライダーの父母を思わせるのは、子供にそんな話を聞かせたくないというライダーの取り乱し方があまりに激しいからだ。ボリスのことを思ってというよりも、彼が子供のころの感情を思い出しているからではないかと思える。

#### 4. 読者が現実を構成する

だがこのように考えてゆくと、読者は当然のようにある疑問に突き当たる。ライダーが意識を投影する以前の、彼の経験した世界はどのようなものなのであろうか、という疑問である。ボリスを残してきた喫茶店へ、遠く離れたレストランから扉を開けて戻って行ったのがライダーの意識の世界での出来事ならば、その時現実にはライダーはどのように行動したのか。ソフィーとボリスがライダーの本当の妻子ではないなら、ライダーは彼らとどのように接し、どのような会話をしたのか。こうした疑問は限りなく生まれてくるが、「*Ryder* の語っている内容が彼の現実の経験の描写なのか、あるいは彼の創作なのかという問いに対する答えを、われわれは物語内部には見いだせない」(正宗 28)。

小説世界の現実と意識の混在が突きつける問題を、本論文はすでに扱っている。他人の

姿を借りて自分のことを語るという方法は、*A Pale View of Hills* の語り手エツコが使ったものである。*Pale* では、語り手が 1950 年代の出来事を 1980 年代から回想しながら、語りの時点の懸念を回想に投影していた。エツコが語るサチコの姿は、次第にエツコと重なっていった。これによりサチコのアイデンティティが曖昧になるだけでなく、サチコが登場する 50 年代の回想そのものの信頼性も揺らぎ始める。語り手の意識が投影された語りから、事実を抽出するのは不可能である。分身を含む物語は、事実と虚構の区別を曖昧にし、ストーリーの崩壊へと繋がってゆく。*Pale* に関しては、小説の主要部分と考えられていた戦後の長崎の物語は、どこまでが真実かという疑問に曝されながら存在している。エツコの回想から断定できるのは、長崎で何があったのかではなく、語りの現在にエツコが抱えているわだかまりであった。

ただし *Pale* では、1980 年代イングランドの場面が、長崎の回想を解くための鍵として機能する。そこで語られている事柄に関して語り手を疑う必要はない。サチコがエツコの分身であると解釈し長崎の語りエツコによる現実の構成だとしても、80 年代のイングランドで暮らすエツコの属性や家族に何があったのかは、はっきりしている。当初は戦後の長崎に生きる戦争で人生を狂わされた女性の物語と思われたものが、最後には娘を亡くした責任を感じて苦しむ母親の物語へという焦点の変化はあるが、小説世界の事実は少ないけれども存在し、小説世界の現実はある程度わかっている。

ところが、*Unconsoled* は *Pale* のような二つの時の流れが分離されておらず、ライダーの 3 日間の滞在を同時進行で語っている。これが語り手の意識を反映した世界、彼の構成した現実であるとする、間違いなく事実と断定できるものはほとんどなくなってしまふ。ライダーという人間が存在するという事は事実と見做さなければ話が先へ進まないが、ライダーが外国の町を訪れているピアニストであるということすら、疑うことも可能である。事実が確定しないならば、ストーリーを構築することもできない。*Unconsoled* から理解できることは、ライダーの記憶や不安でしかない。*Unconsoled* は 500 ページ以上を費やして、語り手の意識の一部分を浮かび上がらせただけということになる。

小説世界内現実がわからないとどんな不都合があるのか。Harshaw は小説世界内現実を *Internal Field of Reference*(IFR) と呼び、これがなければ小説の意味を理解することは不可能だと述べている。

In the case of a work of literature, we are not dealing with isolated sentences or propositions, but with an *Internal Field of Reference* (IFR)—a

whole network of interrelated referents of various kinds: characters, events, situations, ideas, dialogues, etc. The language of the text contributes to the establishment of this Internal Field and refers to it at the same time. [...]

There is no interpretation of the “meaning” of a text without such constructs, just from the language of the sentences, as it were. (230)

*Unconsoled*について読者の多くは、ライダーの心理的不安を理解しただけではこの作品の意味を理解したとは感じないだろう。ライダーはどんな人物で、3日間の滞在で何を経験したのかを、より具体的に知りたいと思う。小説にはストーリーが存在するというのが読者の期待である。Chatmanはstoryの構成要素としてActions / Happenings / Characters / Settingsの4つを挙げている(19)。*Unconsoled*ではこれらの要素が存在するとは断言できない。不可能な出来事が多々あり、それらが何故起るのか、本当に起っているのかという疑問に答がでない。人物については、ライダーは主人公でありながら、通常期待される登場人物としての存在感を欠く。ライダーは世界的に有名なイギリス人のピアニストというぐらいの設定しかされていない。*The Unconsoled*の翻訳者、古賀林幸は、「訳出にあたっては、まず語り手のライダーに最後までいわゆる『顔』がなく（ファーストネームもなければ、彼の容貌や体つきを連想させる記述もゼロである）、耳に届く言葉だけが頼りだったため、イメージをつかむのに苦労した」（945）と、ライダーが登場人物としてはっきりとした輪郭を与えられていない故の翻訳の難しさを述べている。他の登場人物はライダーの分身とみなせば、彼らの実像は不明である。場所は現代の中欧の地方都市の雰囲気漂わせているが、具体名はない上に、時間や空間のルールが守られず、現実世界に確かに存在する場所なのか疑問である。

IFRの構築という観点から見ると、*Unconsoled*は不可能や矛盾、具体性の欠如により、テキストの言語がIFRの構築を阻んでいる。このような中で読者が作品の意味を求めらば、IFRを読者それぞれが構築するしかない。すなわち、読者自身が小説の現実を構成しなくてはならない。

たとえば、おちぶれたブロツキーの姿はライダーの将来への不安を表しているとする読者は少なくないだろう。ブロツキーがアルコール依存症であるので、ライダーも酒の問題で悩んでいると見ることもできる。ならばライダーとボリスが訪ねた以前のアパートで隣人が言及した酒癖の悪い夫はライダーのことだと考えてもよい。さらに一歩進んで、ライ

ダーが過去に飲酒運転で事故を起こしたという説もある。ライダーが運転中に、ボリスが、“We’re too near the centre of the road. We’re going to crash.” (*Unconsoled* 246)と警告するが、ライダーは全く危険を感じていない場面があるが、これが過去の事故のフラッシュバックだとする。こうした推測をどこまで広げるかは個々の読者次第である。

ライダーは最後にソフィーに別れを告げられる。これを過去の出来事と見るか、ライダーの将来への危惧と見るか。そもそも、ライダーに妻子があり、ソフィーとボリスという名前なのかという部分についても、読者の判断次第である。ボリスはライダーの子供、ライダーの子供の代わり、あるいはライダー自身の子供時代を示す存在なのか、それも読者にゆだねられる。幾多の可能性の中から、読者が自分でこれだと思えるものを選び出すことができる。しかし、どれを選んでも、その正しさを証明することはできない。

イシグロはインタビューで、事実にはあまり関心がない、重要なのは心理面だと語ったことがある<sup>6</sup>。*Unconsoled*はイシグロのこの言葉を最も良く体現した作品である。家庭の不和、仕事と家庭のバランス、老いへの不安、アルコールの問題などが、語り手の心に大きな位置を占めていることはわかる。しかし必要最低限の事実が判明せず、小説世界の現実がわからない作品に、言い換えれば小説の現実の構成を徹頭徹尾読者にゆだねる作品に、多くの読者は満足できなかった。

---

<sup>6</sup> “An Interview with Kazuo Ishiguro by Mason.” 336.

## 第5章

### *When We Were Orphans*: 探偵小説の世界を生きる

#### —崩壊した楽園の回復を信じるための現実構成—

##### 1. 「表現主義」の語り

*When We Were Orphans* は、前作から一転して時代・場所・主人公の背景もはっきりし、イシグロの作品には珍しく、終盤で隠されていた真実が明らかになる。難解とされた *The Unconsoled* の後の作品ということもあってか、*Orphans* は好意的に読まれたようだ。James Wood は2つの作品を並べて、次のように書いている。

Unkindly, one might say that *The Unconsoled* has the virtue of being unlike anything else, since it invented its own category of badness. Pleasingly, Ishiguro's new novel, *When We Were Orphans*, is also unlike anything else, but it invents its own category of goodness. (44)

語りは、リアリズム小説のように始まるが、途中から *The Unconsoled* のような世界になり、再びリアリズム調に戻る。出版直後の書評では、*The Remains of the Day* と *The Unconsoled* を足し合わせたもの、との評が代表的であった。語りのトーンの変化は印象的で、Acocella は “the suspense of the plot—will Banks find his parents?—becomes almost secondary to the suspense of the narrative mode” (96) とまで言っている。*Orphans* はそれ以前の作品で使われた語りの技法がすべて使われている。前半部分には、*Remains* だけではなく、*A Pale View of Hills* を思わせる部分もある。時間の経過とともに、オリジナルの出来事が記憶の中で変容していくという語り手の言葉は、*Artist* を思い出させる。後半のほとんどは、*The Unconsoled* のような、語り手の心理状態が外界の現実を歪曲しているとしか考えられない世界である。

多様な語りの手法を用いるこの作品も、漠然とした意味で「信用できない語り」を使っていると言われた。これに関してイシグロは、*Orphans* の語りは、*The Remains of the Day* が典型例とされる従来の信用できない語りとは違くと述べている。

The traditional unreliable narrator is that sort of narrator through whom you can almost measure the distance between their craziness and the proper world out there. [. . .] He [Christopher Banks] is perhaps not quite that sort of conventional unreliable narrator in the sense that it's not very clear

what's going on out there. It's more an attempt to paint a picture according to what the world would look like according to someone's crazy logic. ("January Interview")

イシグロはさらに、*Orphans* の世界が語り手クリストファー・バンクス(Christopher Banks)から見た世界であることを強調している。

It's not full of people doing surprised double takes when he comes out with certain statements. On the contrary, they go along with it. They all seem to support these weird notions. [ . . . ] It's from his [Banks's] perspective, but I didn't want to write a realistic book with a crazy narrator. I wanted to actually have the world of the book distorted, adopting the logic of the narrator. In paintings you often see that. Expressionist art, or whatever, where everything is distorted to reflect the emotion of the artist who is looking at the world. ("January Interview")

こうした発言を考慮すると、語りの変化は語り手の心理の変化によるものと見られる。語り手の狂気が強まれば非現実的な語りに、それほどでもない時にはリアリズム的語りになる。では、語り手バンクスの狂気とはどのようなものなのか。

語り手は通常の社会生活を営み、社交界にも出入りし世間に名を知られた人物である。イシグロが語り手の狂気と呼ぶものは、治療が必要な病ではない。彼の狂気は現実世界を探偵小説の世界観で眺めていることである。そのような世界観を持つにいたった原因は、子供の頃に両親が突然失踪し、平和な子供時代が奪われたことである。これ以降、語り手は両親を探し出し、子供時代を回復することを人生の目標として成人する。探偵となった彼は 1930 年代の現実を探偵小説の世界観で解釈し物語化する。その物語の中では彼は世界を救うヒーローである。この章では両親の失踪が語り手に大きな心の傷をもたらし、それを癒すために子供時代の回復を求める気持ちが様々な形での現実構成の原因となっていることを明らかにする。

その前に、まずは *Orphans* の構成を見ておきたい。7つの時点から自分の経験を回想するという形式で、全 23 章が以下のように7つのパートに分けられている。

Part One	London	24 <sup>th</sup> July 1930
Part Two	London	15 <sup>th</sup> May 1931
Part Three	London	12 <sup>th</sup> April 1937

Part Four	Cathay Hotel, Shanghai	20 <sup>th</sup> September 1937
Part Five	Cathay Hotel, Shanghai	29 <sup>th</sup> September 1937
Part Six	Cathay Hotel, Shanghai	20 <sup>th</sup> October 1937
Part Seven	London	14 <sup>th</sup> November 1958

語り手は1900年ごろの生まれと推定される。西暦の下2桁がほぼ彼の年齢と一致していると考えてよい。Part Sevenは後日譚で、中心となるのは彼の30代の語りである。語りの時点と語られる内容には時間の差がある。生い立ちが語られるPart One、Part Twoではその差は大きい。この差を利用して、記憶が変容したり現在の認識が記憶に入り込んだりして信用できない語りが生まれている。Part FourからPart Sixではその差は数日から1週間ほどである。この3つのパートは出来事と語りがほぼ同時進行と見做してよい。ここでは語り手の主観によって歪められた、*Unconsoled*のような世界が展開する。

語り手は、大学を卒業してロンドンで一人暮らしを始めたところから語り始め、時をさかのぼり寄宿学校時代、上海を去る場面と続けてゆく。そしてパート2で上海の子供時代が語られる。時系列であらすじをまとめると次のようになる。

クリストファー・バンクスは1900年代の初めごろ、上海で子供時代を過ごす。父の勤める商社はアヘン貿易で利益をあげているが、母はアヘン撲滅運動に従事している。父母の関係はうまくいっていないようだ。母の運動の仲間フィリップ(Philip)は父の元同僚で家によく出入りしている。バンクスは父よりもフィリップに憧れている。隣に住むアキラはよい遊び友達である。ある日父が失踪し、まもなく母も拉致される。(パート2)

バンクスはイギリスの叔母のもとへ送られ、寄宿学校に入る。1923年、ケンブリッジを出たバンクスはロンドンでひとり住まいをはじめ、探偵で身を立てることを目指す。やがて有名になって社交界に出入りするようになる。そこで、自分と同じく親のいないセアラ・ヘミングス(Sarah Hemmings)という女性と知り合う。(パート1)

30代になったバンクスは、事故で両親を失くした少女ジェニファー(Jennifer)を引き取る。しかし3年後には、父母の事件の解決と世界を崩壊の危機から救う使命があると感じ、上海に戻ることを決意する。(パート3)

セアラはセシル・メドハースト(Sir Cecil Medhurst)という元外交官と結婚し、1年前から上海にいた。バンクス同様、世界を救うという目的でやってきたセシルは、自分の無力を感じ、荒れた生活をしていた。バンクスはセアラに同情し、セアラから駆け落ちを持ちかけられて承諾する。その計画実行の直前に、かつての捜査員が、父母の事件に関連する

と思われる情報をもたらす。バンクスはその情報に基づいて、父母が監禁されていると思われる家へ向かい、結果的にセアラとの約束を反故にする。問題の家は戦闘地域にあり、そこへ向かう途中、バンクスは戦場の悲惨さを身をもって知る。途中で日本兵に会い、アキラだと思って助ける。この日本兵と共に目的の家に辿り着くが、爆撃の被害者となった中国人の死体を発見することになった。そこでうろたえているところを、偶然やってきた日本軍に保護され、英国領事館へ送り届けられる。後日、フィリップと再会し、事件の真相を知る。(パート4～6)。1953年、バンクスは香港の施設で母と再会するが、母はバンクスを認識することができない。バンクスは母を引き取らずにイギリスへ戻る。(パート7)

## 2. 孤独な少年

パート1は、ロンドンで探偵となった30歳ごろのバンクスの回想である。大学を卒業した夏のある日の出来事から寄宿学校時代、上海からイギリスへ来た経緯へと、時を遡ってゆく。バンクスはイギリスの寄宿学校で、上海育ちであることから異端視され集団になじめず、その上親がいないことで一層孤独感を深めたようである。だがバンクスは、学校時代が辛いものだったとは言わない。また、上海を離れる時にもかなり落ち込んでいたということも否定している。ここでは、バンクスは、スティーブンスのような語り手である。不自然な言葉遣いや強い否定などの言語上の特徴、他の人物の発言とバンクスの見解の食い違い、常識からはずれた発言内容から、バンクスの言うことが信用できないことは比較的容易にわかる。

バンクスは1923年の夏、街で偶然、寄宿学校時代の同級生、ジェイムズ・オズボーン (James Osbourne) と出会い、彼をアパートに招待したことから話し始める。当時バンクスは大学を卒業して、探偵になるべくロンドンで一人暮らしを始めてまもない頃であった。バンクスは、寄宿学校時代のバンクスについてのオズボーンの言葉に、2点で引っかかりを感じる。

ひとつは、バンクスに“well-connected”とはどういうことか、と事あるごとに執拗に問い詰められたと言っていることである。オズボーンは名家の出身で、彼のことが話題になるたびに、生徒たちは“well-connected”という言葉を用いていた。バンクスによれば、自分もその言葉を使ったことはあるが、そのことについてオズボーン本人に問うたのは一度だけだとしている。バンクスが覚えているその一度だけの場面では、話題を変えようとするオズボーンにバンクスが食い下がったため、オズボーンの失言を招くことになった。

両親のいないバンクスに対して、オズボーンは “there’s nothing to analyse. One simply knows people. One has parents, uncles, family friends. I don’t know what there is to be so puzzled about” (*Orphans* 6)と答える。オズボーンはすぐに、この発言の不適切さに気づいてバンクスに謝罪したという。

しかし、バンクスは、オズボーンの発言で動揺することはなかったと言っている。また、どんなことでもからかいの対象にする生徒たちが、自分に両親のいないことに触れてはいけないと思っていることが不快だったとしている。さらには、両親のいないことで不便さは感じなかったとまで言い切っている。

Actually, odd as it may sound, my lack of parents—indeed, of any close kin in England except my aunt in Shropshire—had by then long ceased to be of any great inconvenience to me. As I would often point out to my companions, at a boarding school like ours, we had *all* learned to get on without parents, and my position was not as unique as all that. (*Orphans* 6-7)

バンクスがオズボーンに“well-connected”について何度も尋ねたのか、一度だけ尋ねたのか、それはわからない。しかし、両親のいないことが全く気にならなかった、というのは大いに疑問である。たとえ寄宿学校であっても、家庭が話題になることはあるだろう。実際、オズボーンの家のことを生徒たちが話題にしていたとバンクスは言っている。そういうとき、バンクスは平常心でいられたのだろうか。

バンクスが抵抗を感じたオズボーンという言葉の二つ目は、“you were such an odd bird at school” (*Orphans* 5)である。バンクスは、この言葉に不快感を覚えたとして、激しく反発している。

In fact, it has always been a puzzle to me that Osbourne should have said such a thing of me that morning, since my own memory is that I blended perfectly into English school life. During even my earliest weeks at St. Dunstan’s, I do not believe I did anything to cause myself embarrassment. On my very first day, for instance, I recall observing a mannerism many of the boys adopted when standing and talking—of tucking the right hand into a waistcoat pocket and moving the left shoulder up and down in a kind of shrug to underline certain of their remarks. I distinctly remember reproducing this mannerism on that same first day with

sufficient expertise that not a single of my fellows noticed anything odd or thought to make fun. (*Orphans* 7)

バンクスが語る寄宿学校での第一日目の様子は、“blended perfectly into English school life”という言葉の信憑性を疑わせるに十分なものだ。バンクスは意識して周囲の少年たちの動作を真似ている。自分に身に付いた所作が、他の生徒のものとは違うという認識があったということだ。彼の所作が周囲の目に奇異に映っていたということは、充分考えられる。誰にとっても新しい環境に適応するには時間がかかるものであり、一日目から、違和感なく溶け込んだと強調することでかえって疑いを招く。

自分の過去を知る人物との偶然の出会いから当時の回想へというパターンは、次の章でも繰り返される。第2章で、バンクスは、ロンドンの書店でチェンバレン大佐(Colonel Chamberlain)と再会し、上海からイギリスへ渡ったときの様子を回想している。大佐は、イギリスへ向かう船上で、少年のバンクスがふさぎこんだ様子で、ちょっとしたことで涙を見せたと述べている。これに対してバンクスは、大佐が自分の保護者としての役割を強調したいがために話を作り上げているのであって、実際には自分は、その先の新しい生活に期待をふくらませていたとしている。同乗していた女性たちが、自分を慰めに来ることもあったが、自分は彼女たちが思うほど落ち込んでおらず、同情されることに苛立った、とも述べている(*Orphans* 28-29)。ただ、この第2章では、バンクスが心の動揺を垣間見せている部分がある。船が上海の港を離れるとき、大佐の“After all, you’re going to England. You’re going home”(Orphans 29)という言葉に心をかき乱されたことを認めている。

It was this last remark, this notion that I was “going home,” which caused my emotions to get the better of me for—I am certain of this—the first and last time on that voyage. Even then, my tears were more of anger than sorrow. For I had deeply resented the colonel’s words. As I saw it, I was bound for a strange land where I did not know a soul, while the city steadily receding before me contained all I knew. Above all, my parents were still there, somewhere beyond that harbour, beyond that imposing skyline of the Bund, and wiping my eyes, I had cast my gaze towards the shore one last time, wondering if even now I might catch sight of my mother—or even my father—running on to the quay, waving and shouting for me to return. (*Orphans* 29-30)

ここからは2つのことが確認できる。バンクスにとって、父母の不在は、やはり大きな心の傷であること、そして、彼にとって、上海こそが故郷であり、法律上の祖国であるイギリスは外国であると感じていたことである。後者からは、バンクスが適応しなければならなかったのは、単に新しい学校というだけではなく、イギリスの学校生活であったことがわかる。

バンクスは大学時代も孤独だったようである。本文最初のページで、オズボーンをアパートに招待したことについて、バンクスは次のように説明を加えている。

Although at that point I had yet to receive a single visitor in my rooms, I issued my invitation with confidence, having chosen the premises with some care. The rent was not high, but my landlady had furnished the place in a tasteful manner that evoked an unhurried Victorian past; the drawing room, which received plenty of sun throughout the first half of the day, ①contained an ageing sofa as well as two snug armchairs, an antique sideboard and an oak bookcase filled with crumbling encyclopaedias—all of which I was convinced would win the approval of any visitor. Moreover, almost immediately upon taking the rooms, I had walked over to Knightsbridge and acquired there a Queen Anne tea service, several packets of fine teas, and a large tin of biscuits. So when Osbourne did happen along one morning a few days later, ②I was able to serve out the refreshments with an assurance that never once permitted him to suppose he was my first guest. (*Orphans* 3-4, 下線筆者)

この文章では下線部①②で示した部分が不可解である。まず①は、古いものを評価している様子が窺えるが、ぼろぼろになってくずれかけた百科事典が、来訪者の賞賛を得るというのは信じがたい。これについては、バンクスがイギリス的価値観を誤解しており、古いものならなんでも称賛に値すると思っているのである。10年以上イギリスで暮しながら、バンクスはまだイギリス的なものを理解できていない。しかしと言おうか、それ故にと言おうか、イギリス的なものへのこだわりは強いようだ。バンクスの語りは冒頭からイギリス的な雰囲気にあふれている。ケンジントン、ナイツブリッジ、大英博物館のリーディングルームなどの有名な場所名がちりばめられ、客をもてなすのに紅茶とビスケットというのもいかにもイギリスらしい。しかしこれらは、外国人から見たわかりやすいイギリスら

しさである。

②の、オズボーンが初めての客だと知られてはいけない、については、バンクスが、イギリスで、親しい友人もなく孤独な生活を送っていたからである。新居に引っ越しても訪ねてくる友人もなく、偶然出会ったオズボーンが最初の客となった。しかし、それを知られるのはプライドが許さない。そう考えれば、“After years of being surrounded by fellows, both at school and at Cambridge, I took great pleasure in my own company”(Orphans 3)という言葉が、はじめは、積極的に孤独を愛する精神的な自立を表したものと読めるのだが、読み返したときには、友人がいないことを自分に納得させている、あるいは、集団の中で長年居心地の悪い思いをしてきたが、やっと解放された安堵感を表したものと感じられる。

### 3. 世界が崩壊する

バンクスは認めないが、イギリスの学校で彼がイギリス人らしくないためにいじめられたことはパート2でわかる。パート2は上海での両親失踪までの回想であり、長い年月を経た記憶の劣化と子供の限定された視点という困難はあるが、できうる限り誠実に、自分の記憶に残っていることを伝えようとしていると感じられる。しかしこのパートでは、*A Pale View of Hills*の語りに見られた、語りの現在が過去に流入するという現象が起きている。30代のバンクスの心に今も傷として残るものが回想に現れているとしか考えられない部分があるのだ。異質な故にいじめられるという事件が、別の人物の逸話として語られる。また、イギリス人らしくないことと両親がいなくなることが、世界の崩壊という言葉の間に挟んで結びついている。

バンクスの分身として機能するのは、バンクス家の隣に住んでいた日本人一家の子供アキラである。アキラはバンクスと同じ年で、上海育ちで祖国を知らないのもバンクスと同じである。ある時、アキラが家族と離れて日本の学校へ転入することになった。しかしアキラはまもなく上海へもどってくる。日本の学校で“foreignness”(Orphans 94)のために壮絶ないじめを受け、預けられた親戚の家でも同じ理由で疎まれたという。上海に戻ってからのアキラは、親の不興を買って日本に戻されるのを恐れる。ある日、子供にとってはちょっとした事件を引き起こしたことで、アキラは日本に戻されるのは必至と思いつめ、泣き出してしまう。アキラの“I don't ever want to live in Japan”という言葉に、バンクスは“And I don't ever want to go to England”と応じている(Orphans 105)。

アキラの経験は、その数年後のバンクスの経験を先取りしたような形である。祖国であるはずの国が外国のようであり、自分はそこでは外国人のように扱われる。バンクスは、イギリスでいじめられたということは言っていないが、寄宿学校時代の話からは、なんとなく居心地の悪そうなバンクスの様子が伝わってくる。読者が、いじめを疑うかもしれない場面では、“A few of them laughed, not particularly unkindly” (*Orphans* 10) などと、たいしたことではないという断りを入れている。

ところが、異質な人間がいじめられるという話を、バンクスは繰り返す。上海時代に、アキラが日本へ帰っている間、バンクスは近所のイギリス人の子供たちと遊んでいたが、彼らと同じ学校の子供たちが加わった場合、自分が別の学校に行っているということで、“the target of certain pranks” (*Orphans* 83) になった。ここでもバンクスは他の子供たちを非難することはない。

I did not mind this at all, of course, since I could see they were all essentially decent sorts intending no real malice. Even at the time, I could see that if within a group of five or six boys, all but one attended the same school, the outsider was bound now and then to become the butt of some harmless banter. What I mean is that I did not think badly of my English friends; but then, all the same, such things did prevent me developing with them the same level of intimacy I had had with Akira [ . . . ]. (*Orphans* 83)

冷静に事態を捉えているようだが、仲間外れにされた子供が果たしてこんなことを言えるだろうか。“I did not mind this at all” でないことは、最後の文から明らかである。この文章には、正直な感情ではなく、よく考えた末の合理化が感じられる。

いじめに関してバンクスが敏感であることは、バンクスが養女にしたジェニファーの話にも表れている。ジェニファーは10歳ごろ、海の事故で両親を一時に失くした。親を亡くした年齢がバンクスと同じである。ジェニファーに自分の影を見た故に、バンクスは彼女を引き取ることを切望したのだろう。そのジェニファーを、バンクスは寄宿学校へ入れて、自分が経験したのと同じ環境に置く。

面会に行ったバンクスが教師にジェニファーの様子を尋ねたところ、転入生にはつらい状況があることがほのめかされる。バンクスは、いじめられていないかとジェニファーに問いかける。ジェニファーは “there’s a bit of teasing sometimes, but they mean nothing by it. They’re all nice girls here” (*Orphans* 157) と答えている。いじめられている本人は、

それを認めることができない。大したことがないと言葉通りに受けとれず、バンクスは、ジェニファーの言葉の背後にあるものを感じとったはずだ。

アキラの転校を巡るエピソードは、集団内での異質性といじめの問題がバンクスにとって大きな問題であることを示すと共に、バンクスがイギリス人としてのアイデンティティに不安を抱いていることも示している。パート2には、アイデンティティへの不安をバンクスが直接口にしてしている場面があるが、その不安をかき立てたのはアキラということになっている。だがアキラの発言についても、バンクスが構成したものではないかと疑われる。

バンクスの両親は、お互いに何日も口をきかないことがあった。ある日バンクスは、このことをアキラに相談する。すると、原因はバンクスが十分にイギリス人でないからだという答が返ってきた。さらにアキラは、子供を、ブラインドの板をつなぐ糸にたとえて、子供が自分の役割（ここでは、親の期待に応じてイギリス人らしく、日本人らしくすること）を果たさないと、家族だけでなく世界がばらばらになってしまう、という話をする。バンクスはアキラの言葉を、次のように伝えている。

Then he sat up and pointed to one of the slatted sun-blinds at that moment hanging partially down over a window. We children, he said, were like the twine that kept the slats held together. A Japanese monk had once told him this. We often failed to realise it, but it was we children who bound not only a family, but the whole world together. If we did not do our part, the slats would fall and scatter over the floor. (*Orphans* 77)

ここでは、ブラインドに喩えられる世界がばらばらになるというのはどういうことか、具体的には述べられていない。何か大変なことになるという以上のことはわからない。アキラの言葉がバンクスの構成ではないかと疑われるのは、世界が崩れ去るというイメージがバンクスの回想には何度も出てくるからであり、またそれは、両親の失踪の比喻として使われているからである。パート1で、両親が失踪した直後のバンクスに、チェンバレン大佐がかけたと言われる言葉が次のようなものだった。

Must feel like the whole world's collapsed around your ears. But we'll go to England tomorrow, the two of us. [. . .] You'll soon pick up the pieces again. (*Orphans* 26)

I realize how it must feel. Entire world's collapsed about your ears.

### (Orphans 27)

時間の順に並べるなら、アキラの発言が先、チェンバレン大佐の発言が後である。しかし、語りの順が逆なので、アキラの発言部分を読んだとき、読者は、「イギリス人らしくならないと、世界がバラバラになる」という言葉に、「イギリス人らしくならないと両親がいなくなる」という意味をかぶせてしまいそうになる。バンクスの語りが事実通りならば、読者の錯覚ということになるが、語りの現在が語られる過去に流れ込んでいるとすれば、30代のバンクスの意識の中では、「イギリス人らしくならないと両親がいなくなる」という文言が成立していると解釈できる。

では、アキラが世界の崩壊というイメージを語ったという逸話がバンクスの構成だとして、バンクスが世界の崩壊という言葉初めて聞いたのはチェンバレン大佐からなのだろうか。その可能性が全くないとは言えないが、世界の崩壊は父母の失踪に関してバンクスが作り上げたイメージであり、回想に形を変えて顔を出すと考える方が妥当である。なぜなら、バンクスが世界の崩壊を実感したのは、父母の失踪直後ではなくイギリスの学校生活の中だったと考えられるからである。上海を離れる時点でバンクスは、上海警察の腕利きの捜査官が鋭意捜査中であると聞かされて、当初は間もなく事件は解決するから上海に留まると主張していた。説得されてイギリスへ帰国してみると、イギリス人なのに外国人みたいだと、いじめられたのである。その後もイギリス人らしいイギリス人になることができず、孤独感に苛まれることが長期間続き、心に傷ができたと考えられる。

成人して探偵となったバンクスは、父母の誘拐事件を解決すれば世界が危機から救われると考えている。父母の失踪で世界が崩壊するなら、父母を取り戻せば世界は危機から救われるのは、バンクスからすれば当然である。

#### 4. 探偵になる動機

すぐに解決すると思っていた父母の事件はいつまでたっても解決しない。イギリスにいたバンクスは将来探偵となって自分で事件を解決することを誓ったと思われる。14歳の誕生日には同級生から拡大鏡を贈られている。同級生はバンクスがいずれ探偵になった時に必要だからと言っている。14歳までには、バンクスは探偵になろうと思っていたのだ。同級生はバンクスをからかうつもりでプレゼントしたのだが、バンクスが心底喜んだので拍子抜けしてしまう。バンクスは嬉しかったけれども、探偵になりたいという希望は隠していたので、どうしてわかったのか訝しく思う。バンクスが隠していた理由は、探偵にな

る目的が父母を見つけることにあるため、父母がいなくて寂しく思っていることを知られ  
たくなかったのだろう。

父母の失踪はアヘンで利を得る悪の集団の陰謀だとバンクスは信じていた。母はアヘン  
撲滅運動の熱心な活動家だった。一方で父はアヘンを扱う商社に勤めていた。バンクスの  
家は会社の社宅であり、バンクス一家の生活はアヘンに支えられていたとも言える。一家  
の友人で母の運動の代表であるフィリップは、元は父の同僚であったが、会社の方針に疑  
問を感じて退職した。父と母の関係はあまりうまく行っていないようだ。父が、自分はフ  
ィリップのようにはなれないと取り乱したこともあり、母が父に会社を辞めることを迫っ  
ていた様子もうかがえる。ところが、ある時父に変化があった。いつもは控えめな父が自  
分の自慢を始めた。中国人の港湾労働者が彼を“honoured hero” (*Orphans 87*)と呼んで感  
謝した話をした。別の機会には、クリストファーに、自分は妻のおかげでよりよい人間に  
なれた、いつかクリストファーが誇りに思うような人間になれた、と話した。

クリストファーは、こうした断片的な記憶を元に、父がアヘンシンジケートと対立し、  
誘拐されたのだと信じ込む。父が狙われるのなら、早くからアヘンに反対していた母が標  
的にされるのは当然である。

真相は全く違うのであるが、子供には教えられないような話なので、クリストファーに  
は伏せられた。まず父は別の女性と駆け落ちをしたのである。その後しばらくして母は軍  
閥ワン・クー(Wang Ku)の妾になった。母のグループは運動の一環で軍閥の力を借りたが、  
結果的に利用された。気の強い母がワン・クーに抗議したことがきっかけで、彼に目をつ  
けられた。ワン・クーのような人物が決めたことに逆らえば命の保証はない。母は幼いク  
リストファーにも危害が及ぶことを案じて、妾になることを承諾した。引き換えに、クリ  
ストファーへの援助を、ワン・クーに約束させた。

この事実を知らないクリストファーは、父の失踪後、誘拐された父が助け出されるまで  
の劇をアキラと繰り返し演じる。上海警察のクン警部補(Inspector Kung)と共にクリストフ  
ァーとアキラが父を救出し、最後はジェスフィールド公園の舞台で父母と共に人々の歓呼  
に応えるという内容である。何度も演じているうちに内容は少しずつ変わってゆく。誘拐  
犯が父をぞんざいに扱うのをクリストファーは嫌がり、父は監禁されながら客のような扱  
いを受けるといふことにされる。この探偵劇はバンクスがイギリスへ渡ってから、彼が  
一人で演じ続ける。子供の遊びではあるが、バンクスにとっては単なる遊びではない。願  
望に従って筋書きを作り、不安を和らげていたのである。

イギリスの学校ではほとんど友人もなく、孤独を深めていたバンクスは、救出劇を現実にするために探偵になろうと思ったのであろう。父母を取り戻すことは、突然に崩れ去った子供時代を取り戻すことである。父母は誘拐され監禁されているというのは、バンクスの思いこみにすぎないが、バンクスにとっては現実である。実際に父母を捜索するためバンクスが上海に戻るのは37歳の時であるが、長い年月がたったあとも父母は未だに監禁されていると信じている。父母がすでに死亡しているかもしれないとは全く疑っていない。30代半ばになってもバンクスは、父母の件については大人としての理性的判断ができず、子供の頃にした筋書きが現実であると思っている。探偵という職業を選ぶことは、バンクスにとって、そのシナリオの主人公になることである。父母の事件を解決するのは、もはや上海警察の刑事ではなく自分である。探偵物語の主人公として、バンクスは自分が世界を救えるとも考えている。

#### 5. 悪の根源を駆逐する—探偵小説の世界観

バンクスは通常の社会生活を営める大人に成長したが、父母の事件に関連する事柄に関しては、子供の視点を保ったままである。25年以上前に誘拐された（とバンクスが考える）両親が、いまだに誘拐団に捕らわれていることを疑わないのがその例であるが、両親の事件を解決することが世界を危機から救うことであり、それによって戦争さえなくなるという突飛なことも信じている。バンクスのこの考えは、探偵小説の世界観を持っているからである。その世界観とは、世の中の悪は一つの根源から発生し、それを駆除することで悪のない世界が実現するというものだ。

上海へ戻る数年前から、バンクスは自分を非難するような空気があると感じていた。具体的には2つの出来事に言及している。悲惨な殺人事件の捜査で、無力感にさいなまれた警官が嘆いたことがあった。

“I’m just a small person, sir. So I’ll stay here and do what I can. I’ll stay here and do my best to fight the serpent. But it’s a beast with many heads. You cut one head off, three more will grow in its place. That’s how it seems to me, sir. It’s getting worse. It’s getting worse every day. What’s happened here, these poor little children . . .” He turned around and I could now see fury in his face. “I’m just a small man. If I was a greater man”—and here, without a doubt, he looked accusingly straight into my eyes—“if I

was a greater man, then I tell you, sir, I'd hesitate no longer. I'd go to its heart." (*Orphans* 144)

こう言った後、警官はバンクスを見つめ、バンクスは自分がその仕事を引き受けるようにと促されているように感じる。もうひとつは、ある聖職者の発言である。現在の（第2次世界大戦前の）ヨーロッパの危機的状況をもたらしている原因は、極東、すなわち上海にあるという。かつてはその地域だけの問題だったものが、悪化して世界中に毒を撒き散らし、ヨーロッパ文明をも蝕んでいるという。この聖職者は、バンクスもそれを承知しているはずだと言っている(*Orphans* 144-46)。

バンクスは、自分かけられた期待を感じる。自分には世界を救う力があり、悪の根源の所在がわかっているのに行動をおこさないことで非難されていると感じる。このような雰囲気の後押しもあって、バンクスは、上海に戻ることにする。バンクスが到着した1937年9月の上海は、同年7月の盧溝橋での日中両軍の衝突が飛び火して、8月には市街戦がはじまり、安全とされていた租界でも死傷者が出ている。この戦いは、やがて第2次世界大戦へと拡大発展していくことになる。上海英国領事館のマクドナルド(MacDonald)が、到着したばかりのバンクスに“I rather fear we don't have a great deal of time left” (*Orphans* 166)と言っているのも、戦争の拡大を指していると思われる。史実によれば、1937年11月には、日本軍が中国軍に勝利し、上海に駐留することになる。租界には独自の行政組織がしばらくは残るが、支配権は次第に日本軍に移っていくことになる。

上海に到着直後のパーティーの最中には、窓の外を日本軍の砲弾が飛び交い、出席者はそれを花火のように眺めながら、不安を口にしている。ここでバンクスは、高らかに、まもなく事件は解決すると宣言する。

Ladies and gentlemen. I can well see the situation here has grown rather trying. And I have no wish to raise false expectations at such a time. But let me say that I would not be here now if I were not optimistic about my chances of bringing this case, in the very near future, to a happy conclusion. In fact, ladies and gentlemen, I would say I am *more* than optimistic. I beg then for your patience over this coming week or so. After that, well, let us see what we have achieved. (*Orphans* 172)

バンクスは戦争についてはひとつも触れていない。ただ、この「事件」(case)を無事に解決できるだろうと述べている。父母を救出しさえすれば、戦争さえもなくなると考え

ているとしか思えない。両親の誘拐は悪の根源の仕業であり、それを叩くことで世界のすべての悪が駆逐されると考えているのだ。戦争は悪であり、それがなくなるのは当然とバックスは考えているので、あえて戦争には触れない。戦争すらも「事件」の一部である。

悪の根源という概念は探偵小説やスパイ小説の世界に存在している。世界で起こる様々な悪事の背後に、ある個人や組織が存在し、探偵やスパイの宿敵となっている。バックスが憧れた名探偵の代名詞シャーロック・ホームズ(Sherlock Holmes)のシリーズには、悪の元締めとしてモリアーティ元教授(ex-Professor Moriarty)という人物が登場する。ホームズはモリアーティを巣の中心にじっとしているクモにたとえる。

He is the organiser of half that is evil and of nearly all that is undetected in this great city. [...] He sits motionless, like a spider in the centre of its web, but that web has a thousand radiations, and he knows well every quiver of each of them. He does little himself. He only plans. But his agents are numerous and splendidly organised. [...] The agent may be caught. [...] But the central power which uses the agent is never caught—never so much as suspected. This was the organisation which I deduced, Watson, and which I devoted my whole energy to exposing and breaking up. (Doyle 833)

巣をいくつ壊しても、クモがいる限りは再生される。ホームズは悪を根絶するため、モリアーティと対決し息の根を止めた。コナン・ドイルはモリアーティとの対決をホームズ最後の事件にしようと意図していた。現実には読者の要望に押されてホームズは復活するが、悪の中心を駆除して世界を安全にすることが探偵の最後の事件にはふさわしいのである<sup>1</sup>。ホームズの物語は、現代に到るまで映像作品も含めて多くのパステイシューが作られてきた。コナン・ドイルの原作ではモリアーティは一度しか登場しないが、パステイシューの

---

<sup>1</sup> 探偵が一人で悪の元締めと対決するのは不可能ではないかと思われるが、一人のスーパーヒーローが世界を救う話は、フィクションの世界では延々と生き続けている。第二次世界大戦後の核攻撃の脅威にさらされる世界を背景としても、一人のスパイが世界を救っている。“[...] we now have amoral supermen who save the entire planet from atomic destruction—the suggestion being that while the world may be full of mad scientists and bumbling statesmen, a lone hero can still keep us all from being blown up. At a time when enormous destruction is in the hands of faceless committees, it is reassuring indeed to follow the adventures of a single man who, by exploiting the gifts of courage and resourcefulness which have always characterized the hero, can offset the ineffectiveness of government as well as the irresponsibility of the scientists. (Holquist 153)

中には悪の元締めモリアーティをホームズのライバルとして多くの事件に関わらせているものがある。善と悪のせめぎあいという図式がわかりやすいのであろう。

善と悪は対立するもので、常に勢力争いをしているという考えも *Orphans* の中には見られる。バンクスは大学卒業後初めて出席したパーティーである老人に将来は探偵になりたいと言う。老人の “without gifted chaps like you on our side, the future’s bleak” (*Orphans* 17) という言葉には、善と悪の勢力争いの図式が見える。

*Orphans* では悪の根源は極東、特に上海にあるということが登場人物の間で了解されている。なぜ極東なのか、上海なのか、についても、探偵小説を参照して答えを見つけることができる。Döring は、ホームズものでは凶器のみならず病などの害悪も東洋起源のものが多く<sup>2</sup>、中国や極東も含む東洋(“the Orient”)は、“a place of danger and attraction, a training site for English gentlemen and a stronghold of the evil forces aiming at his life” の二つの面を持つと指摘している(75)。この東洋のイメージが *Orphans* で利用されている。*Orphans* には謎の人物としてイエロー・スネイクと呼ばれる二重スパイが登場するが、邪悪なものを象徴する蛇にアジア人を表す黄色を組み合わせ、西洋人の東洋への恐れを表現している。悪が外から攻めてくるというイメージがホームズものにあることは富山も指摘している。ホームズは「大英帝国の中心ロンドンで、外から押し寄せてくる悪に対する浄化装置として働く」(富山 259)。東洋の中でもなぜ上海かといえば、ハリウッド映画やスパイ小説で繰り返されてきた陰謀が渦巻く魔都上海のイメージが利用されていると考えられる。バンクスがフィクションの世界観を持っていたならば、上海に悪の根源があるという説は極めて説得力があっただろう。バンクスが子供の頃ホームズシリーズを愛読していたことはパート2で述べられている(*Orphans* 54)。

そして上海は父母が失踪した場所である。バンクスにとって世界が崩壊する大事件であった両親の「誘拐」は、その後の彼の人生に大きな不幸をもたらした。事件を起こした犯人は、バンクスにとっては全ての悪の根源であったはずだ。悪の根源が上海にあることをわかっているはずだと聖職者に言われた時、バンクスは誘拐犯が悪の根源であると言われているように感じたのであろう。

こうして両親が誘拐・監禁されたままで、その犯人を取り押さえることで世界が危機か

---

<sup>2</sup> いくつかの例が挙げられているが、たとえば “The Speckled Band”(1883) ではインドの毒蛇が殺人の凶器に使われる。“The Man with the Twisted Lip”(1887)でホームズが潜入するアヘン窟は、“an Oriental surrogate in the metropolitan topography”であるという指摘もしている。(Döring 75)

ら救われるという現実をバンクスは構成する。この現実認識を持ってバンクスは上海へ戻ってゆくが、第二次世界大戦へ向かう世界では、バンクスの構成した現実は生きながらえることはできない。

## 6. 戦場のファンタジー

上海に戻ってしばらくは、物事はバンクスに都合よく動く。名探偵バンクスの到着は租界の一般住民に歓迎されるだけでなく、英国領事館から援助の申し出も引き出す。領事館員マクドナルドは、バンクスの捜査に人員を提供する用意があることを告げる。また、市会議員のグレイソン(Grayson)は、事件解決後に歓迎式典を行う計画を進めており、会場としてジェスフィールド公園を予定している。そこは、バンクスが父の失踪直後、アキラと二人で演じた救出劇の最後に歓迎式典が行われる場所だった。

歓迎式典の件以上にバンクスに都合よく展開するのは、家のことである。到着後間もなく、バンクスはモーガン(Morgan)という現地に住む寄宿学校時代の同級生から連絡を受け、会うことになる<sup>3</sup>。バンクスは行き先も告げられずにどこかへ連れていかれる。連れていかれたのは、昔住んでいた家だった。改装されていたがやがて記憶がよみがえる。現在は、中国人のリン(Lin)一家が住んでいる。一家は全員が揃って、イギリス風の料理を用意までしてバンクスを出迎える。家長のリン氏は、バンクスの父母が救出されたら、この家をバンクスに返すという。バンクスの子供の頃、その家は父の会社の所有であり、現在はリン氏のものである。リン氏がバンクスに返さなければならない理由はない。

その後、バンクスは退職したクン警部補の所在を突き止め、彼の情報を元に捜査を進めているうち、租界を出て日中戦争の戦場へと入ってゆく。バンクスは警察署へ辿りつくが、そこは中国軍の基地になっていた。二人の士官がバンクスの来訪を歓迎する。二人ともバンクスのこと、両親の事件のことを知っている。バンクスは事件捜査のために何人か兵士を貸してほしいと頼む。兵士たちは日本軍と激しい戦いを続けており、人員は不足している。厳しい状況にも関わらず、中尉が自ら案内役となることを承諾する。途中で中尉と別れたバンクスは、中国人の家で捉えられた日本兵を見て、アキラだと思い助ける。両親を救出しに行くのにアキラと出会えたことは理想的な展開である。救出後の式典で、関係者

---

<sup>3</sup> バンクスはモーガンが友人のいない孤独な少年であったことを記憶している。そのモーガンに、自分たちは似た者どうしだったと指摘される。バンクスは否定するが、パート1で学校生活に完全に適応していたというバンクスの言葉が偽りであることが、モーガンの言葉によって再度提示されている。

の一人としてアキラを壇上に上らせることができる。そうなれば、子供の頃の救出劇がそっくりそのまま現実になる。

上海に戻ったバンクスが語る夢物語の背後で、実際にどんなことが起っていたのかを知ることにはできない。ただし、それ以前には現実的であったバンクスの語り在上海に戻った途端になぜ夢物語の世界へ入っていったのかは説明がつく。上海へ戻ったバンクスは子供の視点で物事を見ているのである。これは感覚の変化で示されている。到着してすぐに、バンクスは方向感覚を失いそうになる。この原因は、“the way people here seem determined at every opportunity to block one’s view” (*Orphans* 163) であることに3週間後に気づいた。これが到着以来、ずっとバンクスを悩ませていた。全体を見通せない状態は、子供の視界を示唆している。精神的にはもちろんのこと、物理的にも人が前に立って視界が遮られることを子供は大人より頻繁に経験する。バンクスの感覚の変化は the implied author から読者へのメッセージである。メッセージはもう一つある。バンクスは運河を下る船を眺めている。船は直前に迫った橋をくぐれるかに気をとられて、さらに先の戦闘に気づいていない。この船は、視野が狭まったバンクスの状態を示している。

I found myself gazing on to the canal, where I was faintly surprised to see various boats still going about their normal business right next to the fighting. I picked out one particular boat—a barge-like vessel with a lone oarsman—that was so piled up with crates and bundles it seemed impossible for it to pass under the low canal bridge just beneath me. [. . .] I noted with interest the boatman, who like me was utterly absorbed by the fate of his cargo and oblivious of the war not sixty yards to his right. (*Orphans* 171)

租界にいる間、バンクスはしばらく子供のファンタジーの世界に留まる。*Orphans* では租界は守られた子供時代のメタファーである。租界の中では外国人が豊かな暮らしを享受し、外に広がる中国社会の貧困や治安の悪さとは無縁であった。子供たちは租界の中ならかなり自由に移動することを許されていたが、租界の外へ出ることは親から厳しく止められていた。上海が戦場になっても、租界は安全とされた。バンクスは戦闘地域に浮かんだ楽園でしばらくの間夢を見るのである。バンクスが租界から出ることは、子供の世界を離れることを意味している。

両親を捜す中で意図せず租界の外へ出ても、バンクスの夢の世界はしばらくは維持される。中国人兵士に助けられたり、アキラに出会えたりする。しかし現実世界はバンクスの

構成した現実を侵食してゆく。戦争の現実を目の当たりにして、バンクスはファンタジーを維持することが次第に難しくなる。バンクスがアキラだと主張した日本兵がアキラではないことは、行間から伝わってくる。日本兵は最初バンクスを知らないという。バンクスが執拗に、思い出せと迫る中で、日本兵は二人が友人だと認める。その後、話をしている内に、日本兵が自分の故郷の村と口にする。バンクスはこれを聞いて不思議に思う。アキラの故郷は上海の租界である。

“I fight [sic] here, many weeks. Here, I know just like”—he suddenly grinned— “like my home village.”

I smiled too, but the remark had puzzled me. “Which home village is this?” I asked.

“Home village. Where I born [sic].”

“You mean the Settlement?”

Akira was quiet for a moment, then said: “Okay. Yes. Settlement.

International Settlement. My home village.” (*Orphans* 274)

バンクスは尚も日本兵をアキラとして扱うが、読者の目には日本兵は助かりたいためにアキラの振りをしているように映る。

だが最終的にはバンクスも、彼がアキラではないと認めたようだ。バンクスは日本軍に救出されるが、その際、その兵士が日本軍を裏切ったことを知り、彼はどうなるのかと尋ねる。日本軍の将校に、あの兵士と知り合いなのかと尋ねられるとバンクスは、“I thought he was a friend of mine from my childhood. But now, I’m not so certain. I’m beginning to see now, many things aren’t as I supposed” (*Orphans* 296) と答えている。親友の行く末を真剣に案じている様子ではない。彼がアキラでないことに途中から気づきながら、アキラであると信じこもうとしていたのである<sup>4</sup>。

---

<sup>4</sup> バンクスが、アキラと力を合わせて両親を解放するという彼にとっての現実を、信じながら信じていないという微妙な状態にあったことは、両親が監禁されていると見られる家の前でバンクスが口にする言葉によって、the implied author が示している。バンクスは日本兵に、“Now, Akira, we have to go in. We’ll do it together, arm in arm. Just like that other time, going into Ling Tien’s room” (*Orphans* 286)と語りかけている。リン・ティエン(Ling Tien)は、アキラの家の中国人の使用人であった。クリストファーとアキラはリン・ティエンの得体のしれない雰囲気をおそがっていたが、成長するにつれて恐怖感は薄れてゆく。空想を維持するためにアキラは、リン・ティエンが人の手を切り落としてクモに変えているという話を作った。7～8歳と子供であっても、クリストファーはこの話を心の底から信じてはいなかったが、恐怖心が完全になくなったわけでもなかった。ある日二人

バンクスの夢の世界を壊してゆくのは戦場の生々しい現実である。危険だという忠告をものともせず両親を捜すため戦場に入ったバンクスであったが、多くの死にゆく人々と死体を目にし、銃撃戦の緊張を経験する。アキラと再会はできたが、アキラ（とバンクスが考える日本兵）は負傷し、前進にはかなりの困難があった。庭を眺めながらゆっくり語りあうという長年想像した再会とはならなかった。両親の捜索には向かっていたが、負傷した兵士を支えながらの道行きは、誘拐団のアジトに乗り込むにはかなり心細い状況であった。目的の家に辿りつき中へ入ると、爆撃された後で、中には死体がいくつか転がっていた。バンクスも日本兵もここで混乱する。日本兵は笑い声を上げ続ける。バンクスは女性の死体の骨を拡大鏡で観察する。探偵の象徴的持ち物は戦争に対して無力である<sup>5</sup>。バンクスはその家で尚も両親を捜そうとするが、日本軍がやってきて尋問される。自分は有名な探偵で両親を捜索に来たと言おうとするが、しどろもどろである。バンクスはしばらく前から泣いていた。涙声で、両親を捜しに来たのだが遅すぎた、と言う(*Orphans* 292-94)。探偵として世界を救うというファンタジーはここに終焉を迎える。日本軍に保護されたバンクスは、熱を出して寝込む。その間に、上海に戻ってからの数週間の出来事が頭を駆け巡り、もやもやが一つずつ取り払われ、目覚めた時には事件について新しい見方をするようになっていた。バンクスは子供の目で見ていることに気がついたのだ。日本人将校がバンクスに、大人になると子供時代は外国のようだと言うと、それに対してバンクスは、自分にとっては外国などではない、これまでずっと子供時代に住んでいた、ようやく今、そこから離れようとしている、と答えている(*Orphans* 297)。

この後イエロー・スネイクと面会したバンクスは、この二重スパイが予想通りフィリップであることを確認し、フィリップの口から事件の真相を知る<sup>6</sup>。イギリスでの寄宿学校から大学までの学費も、叔母の遺産とされていた家の購入資金も、母の犠牲と交換に軍閥ワン・クーからもたらされたものだった。倒すべき悪と見做していた人物に、自分の生活が支えられていたことにバンクスは衝撃を受ける。世の中は単純な善悪二分法では割り切れ

---

はリンの部屋へ忍び込み「秘薬」が入った瓶を盗み出す。その後、親にみつかったらどうしようと悩む二人は、リン陰謀説を半ば信じ半ば信じていなかった(*Orphans* 103)。

<sup>5</sup> この拡大鏡はバンクスが14歳の誕生日に同級生から贈られたもので、1887年製造と刻まれている。1887年はホームズシリーズの第1作「緋色の研究」("A Study in Scarlet")が発表された年である。ホームズと関連づけられるこの拡大鏡が戦場で役に立たないということは、探偵小説の探偵が現実世界では無力であることを示している。

<sup>6</sup> フィリップはバンクスが幼い頃、イギリス人らしくなるための手本にしたいと思った人物だ。*Orphans*は「謎、邪悪、アジア人、黄色」のステレオタイプのイメージを利用しながら、最後にそれを裏切っている。

ないのだという証拠を突きつけられ、探偵が善の陣営の最前線で悪と闘うという世界観はフィクションでしか通用しないことが示される<sup>7</sup>。

#### 8. 楽園の回復を信じるための現実構成

*Orphans* でバンクスは様々な現実を構成しているが、彼が別の現実を必要とする根本の原因は、両親を失ったことによる心理的損傷である。バンクスが失ったのは両親だけではなく、親に守られた平和な子供時代である。いつまでも子供でいることはできないのは当然であるが、親がいれば、思春期以降子供に自立心が芽生え、成人して自活する能力を身につけて、段階的に自立が実現する。バンクスはまだ守られることを必要とする時期に突然親を失う。その上、初めて見る祖国で文化の違いに苦しみ、それが原因で集団から疎外感を味わい、激しくいじめられたことも覗える。その傷が深いため、転入初日からなんの問題もなく溶け込んだと事実と違うことを述べる。上海の子供時代の回想には、イギリスに渡ってから直面した文化的雑種性と集団からの疎外の問題が、語りの時点から語られる過去へ入り込んでいる。バンクスは心の傷をいやすために、子供時代を回復することを人生の目標とする。そのために探偵となるが、彼は大人と言われる年齢になり通常の社会生活を営んでいても、子供の世界から抜けきっていない。彼の子供の世界は探偵小説の世界観に支えられている。探偵になれば、事件を解決できるだけでなく、悪を滅ぼして世界を平和にできるとバンクスは信じている。だが戦争という厳しい現実、バンクスに探偵が世界を救うことは不可能だと教える。また、両親は誘拐されたのではないこと、自分の生活が倒すべき悪に支えられていたことを教えられ、善悪が単純に割り切れるものではないことを知る。30代後半になって、バンクスはようやく子供の世界を離れるのである。両親を救うことができると長年にわたって信じてきたことは、バンクスの喪失感がいかに大きなものだったかを示している。守られた子供時代という楽園の回復が可能であると信じることが、バンクスの現実構成の根幹に存在していたのである。

---

<sup>7</sup> 探偵小説の価値観を提示して、それが通用しないことを示した *Orphans* はステファノー・ターニ(Stefano Tani)が『やぶれざる探偵』(*Doomed Detective*)で論じた「反探偵小説(metaphysical detective fiction)」とみなすことができる。「反探偵小説」では、探偵は事件を解決することができないか、できたにしてもすぐれた推理力のおかげではなく、偶然手掛かりを発見できたからである。*Orphans* では探偵が事件を解決できないだけでなく、そもそも解決すべき事件が最初から存在しない。

## 第6章

### *Never Let Me Go*: 集団で現実を構成する

#### —普通に生きるために—

##### 1. 普通の人の比喩としてのクローン

*Never Let Me Go*は前作 *When We Were Orphans* までのイシグロ作品との断絶を感じさせる作品である。少なくとも2つの点は容易に指摘できる。一つは語り手がクローン人間であること、もう一つは、語り手について、作者とほとんどの読者が *Orphans* までのような信用できない語り手ではないと考えていることである。

語り手（と登場人物のほとんど）がクローンであるという点は、この作品の特徴として大いに注目を集め、クローンに着目した論考も少なくない。たが、イシグロは *Never* を生命倫理を巡る問題に一石を投じるつもりで書いたのではない<sup>1</sup>。短命を運命づけられたクローンは、いかに充実した生を享受しても、いずれは死んでゆく人間の比喩である。一生の長さを縮めることで、死を意識せざるを得ない状況を作りだしている。

一方で、信用できない語り手ではないとされる語り手は、これといった特徴のない語り手である。これ以前の語り手は心理的な傷を抱え、そのために現実を構成していた。*Never* の語り手は逃れられない死という大きな問題を抱えているが、それは彼女だけの問題ではなく、仲間のクローンも同じ状況にいる。語り手が自分の事情により現実を構成するという状況には至っていない。語り手は、クローンと彼らに関わる人間が死を直視しないようにするため現実を構成する有様を、当事者の一人として語っている。

望まない現実に出会った時、人は現実を構成する。希望のないところでは生きていけないからである。現実構成は特別な事情を抱えた人だけのものではない。普通に生きる上で必要なものである。それが集団で行われる時、効果は高められる。

##### 2. 舞台と語り手

---

<sup>1</sup> *Never* の元になる構想は、核戦争を背景に30歳くらいまでしか生きられない集団を描くというものであったが、この案は結実しなかった。当初の構想から10年ほど経て、クローンという設定を思いついたことを、イシグロは多くのインタビューで語っている(e.g. “A Conversation about Life and Art” 211)。クローンに設定したことによるメリットについて、*Paris Review* では、“One of the attractions about using clones is that it makes people ask immediately, What does it mean to be a human being? It’s a secular route to the Dostoyevskian question, What is a soul?” と述べている。

2005年に発表された *Never* は1990年代後半のイングランドに設定されている。この語り手 Kathy H. は31歳である。キャシーは5、6歳ごろのことから語るのので、語られる出来事の時間的広がりには1960年代後半から1990年代後半までにわたる。*Never* のイングランドは地理的には小説外現実のイングランドと同じであるが、医療制度にクローン技術を利用した臓器提供システムが組み込まれているという一点が、現実の社会と異なっている。

*Never* のイングランドでは、第二次世界大戦以降、医学研究が飛躍的な発展を見せ、ヒト・クローンが作られるようになった。クローンの体内から取りだした臓器を病気の人に移植する治療が盛んに行われる。がんですら克服され不治の病は過去の概念になりつつある。クローンは人間と同じように成長する。クローンが成人になるまではどこかに収容しなければならない。彼らは人間社会から隔離されたクローンのための施設に収容される。クローンの子供たちは16歳ごろまで、全寮制の学校のような場所で過ごす。彼らには親がいないので、物心ついたころから仲間のクローンとずっと一緒に過ごし、ガーディアンと呼ばれる人間の大人によって教育される。16歳になると、彼らはそうした施設を出て、同年代のクローンたちと共同生活を送る。早ければ1年、遅くとも数年以内に、彼らは「世話人」(carer) になるための訓練を始め、やがて共同生活から抜けてゆく。世話人は臓器提供をするクローンを主に精神面から支える仕事である。世話人を数年経験すると、臓器提供者になる。提供は1回で終わらず、彼らが生命を維持するのに必要な臓器を取り出され、死んでゆくまで続けられる。多くは3回目の提供で命を落とすが、中には2回目で死んでゆくケースもある。提供から次の提供までの間、クローンは「回復センター」(recovery center) に収容される。臓器摘出によって体が弱るため、健康な人のような生活はできない。ほとんどのクローンは30歳まで生きられない。

社会はクローンを人間以下と見做していた。クローンは施設で隔離されて生活し、人間との接触は限られている。教育施設のガーディアン、共同生活所の現場管理者、医療施設の医師や看護師が日常的に接する人間である。車を運転したり買い物をしたりするので、他にも人間との接触はあるが、自分たちがクローンであることは知られたくない。一般の人間は、クローンを恐れている。学校で彼らを温かく見守ったガーディアンですら、全員がクローンを恐れていた(*Never* 264)。ある時、モーニングデールという科学者が、超人間的なクローンを作り出す研究を行い、人々の恐怖心をさらにかき立てる結果になった。そのあおりを受け、クローンの教育施設への支援が減り、キャシーの育った施設を含め、多

くの施設が閉鎖に追い込まれた。今後クローンは、人間らしい教育を受ける機会を奪われ、臓器培養のための器として存在してゆくことになるだろう。

このような事情が明らかにされないまま、パート1の前に記された“England, late 1990s”だけを頼りに、読者は1人称の語りと向き合う。キャシーは自己紹介から始めるが、読者はその全てを理解できない。

My name is Kathy H. I'm thirty-one years old, and I've been a carer now for over eleven years. That sounds long enough, I know, but actually they want me to go on for another eight months, until the end of this year. That'll make it almost exactly twelve years. Now I know my being a carer so long isn't necessarily because they think I'm fantastic at what I do. There are some really good carers who've been told to stop after just two or three years. And I can think of one carer at least who went on for all of fourteen years despite being a complete waste of space. So I'm not trying to boast. But then I do know for a fact they've been pleased with my work, and by and large, I have too. My donors have always tended to do much better than expected. Their recovery times have been impressive, and hardly any of them have been classified as 'agitated', even before fourth donation. Okay, maybe I *am* boasting now. (*Never 3*)

彼女は“donor”の“carer”であるらしいが、“donor”とは何を提供するか、“carer”が必要なのはなぜか。“carer”の任期を決める“they”とは誰か。キャシーが語っているのは自分と同じような世話人に向けてであるため、読者との間にある情報のギャップを埋める努力は払われたい。彼らにとって当然のことは説明されない。また、あまり触れたくないことについては触れず、どうしても触れなければならない時は婉曲表現が使われる。キャシーは今年いっぱい仕事を辞めることが決まっているが、世話人を辞めることは臓器提供を始めることであり、死に一步近づくことであるとは言わない。語り口調から見ても、死に近づいているという深刻さは感じられない。第3章の冒頭では、辞職を歓迎するとまで言っている。

I won't be a carer any more come the end of the year, and though I've got a lot out of it, I have to admit I'll welcome the chance to rest—to stop and think and remember. I'm sure it's at least partly to do with that, to do with

preparing for the change of pace, that I've been getting this urge to order all these old memories. (*Never* 37)

語り手の状況について予備知識がなければ、彼女の年齢から考えれば、一旦仕事を辞めて充電期間を過ごした後、新たな仕事に就くことが予想される。彼女が数年後にはこの世にいないことがわかってから再読すると、この部分には大きな衝撃を受ける。”I'll welcome the chance to rest”と言っているが、車で病院や回復センターをまわることから解放されて時間はできるだろうが、そのあとには永遠の休息が待っている。

キャシーは *Orphans* までのような信用できない語り手ではないと、作者も読者の多くも考えている。ReadersRead.com のインタビューで、キャシーが以前の語り手に比べて「読者にとっては、より信頼できると感じられます。これは意図的な変更だったのですか(Kathy [...] seems more reliable to the reader. Was this a deliberate departure on your part?)」と問われたイシグロは、以前の語り手は“self-deceiving”であったが、*Never* はそうしたことを扱った作品ではないので、語り手の性質も変わっていると答えている。

I've been praised in the past for my unreliable, self-deceiving, emotionally restrained narrators. You could almost say at one stage that was seen as my trademark. [...] You see, in the past, my narrators were unreliable, not because they were lunatics, but because they were ordinarily self-deceiving. [...] But *Never Let Me Go* isn't concerned with that kind of self-deception. So I needed my narrator to be different. An unreliable narrator here would just have got in the way. (“Interview with Kazuo Ishiguro”)

だがキャシーは読者から見れば親切さに欠ける語り手である。極めて重要なことでも意識したくないことはできるだけ触れないようにするからだ。事実と違うことを述べたり、妄想を現実として語ったりすることはないが、重大なことでもさらりと流してゆくので、読者が正確な図を描くことを難しくし、理解を遅らせる。心の揺れを表すのに、言葉で表現せずに語り手の空白で表現することもあり、行間を読むことを読者に求める。行間を読み損ねると、以降の展開が理解できない難しさもある。

キャシーの語りには大きな特徴がないといわれることがしばしばである。たとえば、次の引用は、「ふつう」であると表現している。

物語は主人公のキャシーの目を通して語られ、キャシーの心の有りさまを反映

した、ちょっと受け身で出遅れ気味の、うっすらと靄のかかったような視界を特徴としている。

いわゆる「意識の流れ」というほどの気まぐれさや脈絡のなさ、「詩的さ」はない。ヴァージニア・ウルフのようなぷんぷんと匂い立つような陶酔感はなく、情緒的な中にもどこかで意識が冴え冴えとしている感じがある。心の奥底の気持ちの悪い部分をどろっと露わにするような暴力性、切ったり割いたり凄惨な分析の視線もない。じつにふつうなのである。乱れもなく、裂け目もない。ときおり貴重な物語的「瞬間」が訪れることもあるが、そこもまた、紋切り型と言っていいほどのスムーズさで書ききられる。キャシーのキャラクターも、尖ったりへこんだりした部分は目につかない。あくまでよどみなく語り続ける人なのである。(阿部 70-71)

確かにキャシーの語りは「ふつう」である。学校生活や三角関係を「ふつう」に語るキャシーの語りは、時に退屈にも思える。しかし、2点、見逃してはいけないことがある。一つは、自分たちの未来に過酷な運命が待ちうけていることを知りながら、キャシーの語りが「ふつう」であることだ。たとえば、学校を出て共同生活所で暮らす彼女らは、臓器提供を始める日が近づいていることを知っている。キャシーは、触れてはいけない領域があることには時折言及する。年長者は、自分たちが暮らす「コテージ(the Cottages)」という名の施設に類する他の施設で、どんな人物に会ったかについてはよく喋るのに、キャシーたちが来る直前にコテージを去った友人についてはほとんど言及しない(*Never* 129-30)。世話人になる準備を始めた仲間についても話題にしない。

Another thing I noticed—and I could see it tied in—was the big hush that would descend around certain veterans when they went off on ‘courses’—which even we knew had to do with becoming carers. They could be gone for four or five days, but were hardly mentioned in that time; and when they came back, no one really asked them anything. (*Never* 130)

コテージの生活についての語りは、ほとんどが普通の若者の生活、特に人間関係についてである。つまり、キャシーは自分たちのもっとも深刻な問題について沈黙しているのである。そこから目をそらしているから、彼女の語りはふつうになる。本来なら大きな問題についての不安や動揺を語ることで期待される場所で「ふつう」であり続けているのである。その「ふつう」は、異様なことである。

キャシーの語りでもう一つ注意しなければならないのは、一見なめらかに見えて、そうでない部分があるということだ。確かにキャシーの語りは、記憶が曖昧で何が起こったのかわからないオノやエツコの語りとは一線を画している。“This was all a long time ago so I might have some of it wrong” (*Never* 13) と断りながらも、キャシーの語りにおいては、読者が事実について迷うことはない。ところが、キャシーは自分の感情を読者に丁寧に説明しない。そのために、初めて読んだ時には、友人との関係を語るキャシーの言葉には、何かすっきりと飲み込めない部分があり、どこことなく気持ち悪さが残る。キャシーの語りにははっきりと言葉にされなかったことを前提に組み立てられている部分があって、読者が推論をしなければ意味がわからない部分がある。

たとえば、キャシーには二人の縁の深い人物がいた。ルースとトミーである。低学年のころから、キャシーはトミーのことが気になっており、ずっと観察している。キャシーは自分とトミーの特別な絆を強調している。やがて思春期に入ったキャシーは、トミーを異性として意識しはじめる。ところが、その後、トミーはルースとカップルになる。キャシーはトミーとルースがどのようにして付き合うようになったのか、その過程で自分は何を感じたのかを語らない。ただ二人がカップルであり、周囲にも認められていたと伝えるだけである。

So what had been going on? Well, for a start, Ruth and Tommy had had a serious bust-up. They'd been a couple for about six months by then; at least, that's how long they'd been 'public' about it—walking around with arms around each other, that kind of thing. They were respected as a couple because they weren't show-offs. Some others, Sylvia B. and Roger D., for example, could get stomach-churning, and you had to give them a chorus of vomiting noises just to keep them in order. But Ruth and Tommy never did anything gross in front of people, and if sometimes they cuddled or whatever, it felt like they genuinely doing it for each other, not for an audience. (*Never* 92-93)

しばらくして、トミーとルースが別れたという噂が耳に入る。数日後、さほど親しくない生徒と雑談中にトミーの話になり、“I knew it wouldn't last with Ruth. Well, I suppose you're the natural successor” (*Never* 98)と言われる。ところがルースから、トミーとの仲を取り持ってほしいと頼まれ、キャシーは了承する。二人は次のようなやり取りをする。

‘I want me and Tommy to get back together again. Kathy, will you help?’  
Then she asked: “What’s the matter?”

‘Nothing. I was just a bit surprised, after what’s happened. Of course I’ll help.’

‘I haven’t told anybody else about wanting to get back with Tommy. Not even Hannah. You’re the only one I trust.’

‘What do you want me to do?’

‘Just talk to him. You’ve always had this way with him. He’ll listen to you. And he’ll know you’re not bullshitting about me.’

For a moment we sat there swinging our feet under our beds.

‘It’s really good you’re telling me this,’ I said eventually. ‘I probably am the best person. Talking to Tommy and all that.’ (*Never* 101-02)

ルースはキャシーに“*What’s the matter?*”と尋ね、キャシーは驚いただけだと答え、もちろん協力すると言う。確かにキャシーは驚いたのだろうが、それだけでは済まなかったはずだ。キャシーはトミーが好きだとは決して言わないので、このやり取りを表面だけで理解すれば、親友ルースのためにキャシーが一肌脱ぐ決意をした場面でしかない。だがキャシーはトミーとカップルになれるかもしれないと考えていたのに、ルースに復縁に協力してほしいと頼まれたのだ。この時、キャシーはルースの頼みを断れないと感じ衝撃を受ける。トミーとカップルになれない上に、自分の気持ちに反してルースとトミーの仲を取り持たねばならないのである。この時の動揺をキャシーは言葉にしない。その後二人は足を揺らしながらベッドに座っている。この「間」の後に、キャシーはルースに “*It’s really good you’re telling me this,*” と言うが、その言葉が出るまでの自分の心の動きを、キャシーは語らない。

キャシーはその当時、ルースやトミーに本音をぶつけることができなかった。しかし回想であれば、ルースやトミーの心中は無理でも自分がどう感じたかは語ることが可能である。キャシーがそうしないのは、否定的な感情を思い出したくないからであろう。つきあっているルースとトミーの側において、二人の友人の振りをしてしたが、心の中では複雑な感情を抱いていたのである。キャシーは存在したものをなかったかのように装って表面上は平静な語りを続けてゆく。

キャシーは、無垢で鈍い人物ではない。人の心を読んで自分の感情をコントロールしな

がら、機会を伺うしたたかさがある。その性質が、異例の12年という長きにわたって世話人を続けられた理由ではないのか。キャシーは、次の臓器提供で死ぬかもしれないという不安におびえ動揺する提供者を相手に、どのタイミングで慰め、どのタイミングで突き放すかの勘所を押さえられるようになったと言っている<sup>2</sup>。

重要なことをなんでもないように語って平静さを保つのがキャシーの語りである。彼女は表面的には穏やかで、内面が騒然とした語り手である。偽りを述べることはないが、言葉にするのが当然と期待される感情を隠すことによって読者に解釈を誤らせる可能性がある。これは臓器提供に関することでも同じである。彼女の淡々とした語りによって、読者はキャシーたちが強制的な臓器摘出によって20代でほとんどが死を迎えるということを理解するのが遅れる。臓器提供について早い段階から知っていながら、その意味を理解するのはかなり後になる。キャシーたちが育ったヘイルシャムという教育施設でも、生徒たちは同じような状況に置かれていた<sup>3</sup>。

### 3. ヘイルシャムの教育—教えられながら教えられていない

クローンには複製元はあっても親はいない。彼らの学校は彼らの生活の場でもある。教師はガーディアンと呼ばれる人間の大人である。キャシーがいたヘイルシャムという学校は、クローンの教育施設の中では名門と見做されていた。それはヘイルシャムがクローンを人間らしく育てるという理念で運営されていたからである。ヘイルシャムは校長のミス・エミリーが創設した私立の施設である。政府の施設もあるが、そこは教育環境が十分とは言えない。クローンがこの世に送り出されたのは臓器を確保するためであり、彼らの身体は臓器を培養するための器である。この考えに立てば、彼らに人間になるための教育を施す必要はない。一方で、クローンは見掛け上人間となんら変わることはない。人間と同じように教育しなければならないという考えも当然出てくる。ミス・エミリーは短い生を定められたクローンの子供たちに、人間の子供たちが与えられるような、社会の荒波か

---

<sup>2</sup> “I’ve developed a kind of instinct around donors. I know when to hang around and comfort them, when to leave them to themselves; when to listen to everything they have to say, and when just to shrug and tell them to snap out of it” (*Never* 3)

<sup>3</sup> クローンたちがどの段階でどの程度のことを知っていたのかは、*Never* でははっきりしない。Toker and Chertoff は生徒たちがいつヘイルシャムの目的をはっきり知ったかは分からず、読者についても同じことが言えると述べている。“In retrospect, neither the children nor the reader can tell exactly when they received the first unambiguous indication as to the purpose of Hailsham. It is as if they have known this crucial fact all along but without knowing that they knew” (167).

ら守られた子供時代を与えようとする。

だがそのためには世の中について全て本当のことを教えるわけにはいかない。生徒に教える情報はコントロールされる。特に彼らが臓器提供のために生み出されたクローンであるということは隠さなければならない。他の人間のために犠牲になって二十数年で命を終えるのでは、生徒たちは将来に希望を持ってない。そうなれば何をするのも無意味に思えてしまうだろう。またクローンは人間社会から隔離され、人々は彼らを恐れていることも知られてはならない。

臓器提供をどのように教えるかは大きな課題である。生徒たちに臓器提供について全く教えないわけにはいかない。けれども全てを教えると生徒たちには衝撃が大きすぎる。何を教え何を教えないかは慎重に計画される。あからさまな嘘をつくわけではないが、情報の一部は伏せられる。結果として生徒たちは正しい全体図を描くことができず、事態の深刻さを認識しない。臓器提供の教育は、生徒たちが幼い頃から始まる。ガーディアンは、生徒の成長に合わせて臓器提供について徐々に教えてゆくが、どのタイミングでどんな情報を与えるかは綿密に計画されていた。通常の学校では、子供達が十分に理解できるように計画するが、ヘイルシャムのやり方は十分には理解させないことを目指していた。ガーディアンは慎重にタイミングを見計らい、与える情報が生徒の発達段階では理解できないように計画した<sup>4</sup>。しかし生徒たちはある程度の理解はするので、知識は蓄積されていくが、それが自分たちにどんな意味を持つかを吟味することはなかった。(Never 81)。

このような情報操作がうまく行っていたことを示すエピソードがある。キャシーたちが最終学年の時、クラス全員が集まっていた場所で、ある生徒が将来はアメリカに行って映画スターになりたいと話していた。それを耳にしたガーディアンのミス・ルーシーは、そんなことを言うてはいけないと生徒たちに話を始める。ミス・ルーシーは、生徒たちに全てを教えないヘイルシャムの方針に以前から疑問を抱いており、間もなくヘイルシャムを出て行く生徒たちが自分たちの将来を正しく認識していないことに耐えられないという気持ちになった。ミス・ルーシーは次のように言った。

---

<sup>4</sup> これは後にトミーがヘイルシャムを振り返って考えたことである。“Tommy thought it possible the guardians had, throughout all our years at Hailsham, timed very carefully and deliberately everything they told us, so that we were always just too young to understand properly the latest piece of information. But of course we'd take it in at some level, so that before long all this stuff was there in our heads without us ever having examined it properly” (Never 81) キャシーはガーディアンがそれほどずる賢いとは思わないと言いながら、トミーの意見には一理あると認めている。

The problem, as I see it, is that you've been told and not told. You've been told but none of you really understand, and I dare say, some people are quite happy to leave it that way. But I'm not. If you're going to have decent lives, then you've got to know and know properly. None of you will go to America, none of you will be film stars. And none of you will be working in supermarkets as I heard some of you planning the other day. Your lives are set out for you. You'll become adults, then before you're old, before you're even middle-aged, you'll start to donate your vital organs. That's what each of you was created to do. You're not like the actors you watch on your videos, you're not even like me. You were brought into this world for a purpose, and your futures, all of them, have been decided. So you're not to talk that way any more. You'll be leaving Hailsham before long, and it's not so far off, the day you'll be preparing for your first donations. You need to remember that. If you're to have decent lives, you have to know who you are and what lies ahead of you, every one of you. (*Never* 79- 80)

この出来事は生徒たちの間ですぐに広まった。生徒たちは発言内容ではなく、彼女自身について噂をした。彼女は頭がおかしくなった、あるいは、校長から頼まれてああいう話をした、など様々なことがささやかれた。たとえ内容に話が及んでも、“Well so what? We already knew all that” (*Never* 81)といった反応を示した。ミス・ルーシーが話したことは、すでに生徒たちの知識の中にあっただろう。生徒たちは、彼女の話の要点である「教えられているのに教えられていない」ことに注意を向けなかった。最終学年になっていた生徒たちが、将来の夢を語ることは、彼らが「教えられているのに教えられていない」ことの証拠である。将来臓器提供をすることが決まっていることは知っていても、普通の生活ができないことを生徒たちは理解していない。

臓器提供教育がどのように行われたのか、キャシーは具体的に述べていないので詳しいことはわからない。後のキャシーとルースのやり取りから推測すると、提供者になる前に世話人になること、提供が何回行われるか、回復センターの存在など、実際的なことは教えられていなかったようだ<sup>5</sup>。

---

<sup>5</sup> ミス・ルーシーが話した内容についてキャシーとルースの記憶は食い違っている。“When I was discussing it with Ruth a few years ago at the center in Dover, she claimed Miss

クローンたちは臓器提供に関して婉曲表現で教えられる。臓器提供が死に繋がることは強調されない。「死ぬ」(die)という言葉は「完了する」(complete)に置き換えられる。completeには“to make sth whole or perfect” (OALD) の意味もあり、死ぬことによって生が完成するという肯定的なニュアンスも感じさせる。臓器を摘出されたクローンが次の提供まで時間を過ごす施設は「回復センター」(recovery center)という名称を持つ。臓器を取られては元の身体を取り戻すことはできない。回復するのは元の状態に戻るのではなく、臓器摘出手術ができるぐらいにまで回復するという意味で、回復すれば次の提供が行われ、一歩死に近づくのである。こうした婉曲表現の中でも、「提供」(donation)は最大の欺瞞である。臓器提供というが、自発的なものではなく、拒否することができない。臓器採取や臓器剥奪がより適切な表現であるが、「提供」(donation)という自由意思に基づくかのような表現で実態を隠している。生徒たちは、提供は彼らに与えられた使命であり、そのために彼らは特別な存在なのだとして刷り込まれる。

このように教えられれば、臓器提供制度が残酷なものであるとは考えにくい。その上、ヘイルシャムという、厳しい現実から守られた楽園のような場所にいれば、将来が暗いものとは思えない<sup>6</sup>。提供して死ぬこともあるかもしれない程度の理解だったのか、あるいは臓器提供は一度きり、自分が望む時だけと認識していたのか、具体的にはわからないが、映画スターになりたいと言った生徒は、臓器提供することと他の仕事をするのが両立不可能だという意識はなかったのだ。

この事件の後まもなくミス・ルーシーはいなくなる。校長と対立して辞めさせられたのだ。キャシーは世話人になってからミス・エミリーをたずねて真相を知る。元校長は、ミス・ルーシーは観念的すぎて実際にどうすればうまく行くかを理解していなかったと批判する。ヘイルシャムは生徒に嘘をつくことで成立していたとも言えるが、それは生徒たちを守るために必要な嘘だったのだとミス・エミリーは断言する。

[...] we were able to give you something, something which even now no one

---

Lucy had told us a lot more; that she'd explained how before donations we'd all spend some time first as carers, about the usual sequence of the donations, the recovery centres and so on—but I'm pretty sure she didn't" (Never 80). どちらにしても、ヘイルシャムでは、そのことを教えていなかったということだ。

<sup>6</sup> ヘイルシャムがいかによい場所であったかは、キャシーが世話人として担当したある提供者の話によって伝えられる。キャシーはその提供者にヘイルシャムのことを何度か話す。そのうちヘイルシャム出身でない提供者は、ヘイルシャムのことを聞くのではなく「思い出す(remember)」(Never 5)ことを願うようになる。自分の育った悲惨な施設の記憶ではなく、楽園のようなヘイルシャムの記憶を抱いて死んでゆきたいと願ったのである。

will ever take from you, and we were able to do that principally by *sheltering* you. Hailsham would not have been Hailsham if we hadn't. Very well, sometimes that meant we kept things from you, lied to you. Yes, in many ways we *fooled* you. I suppose you could even call it that. But we sheltered you during those years, and we gave you your childhoods. Lucy was well-meaning enough. But if she'd had her way, your happiness at Hailsham would have been shattered. (*Never* 262-63)

あらがえない運命を早くから知らせるより、僅かの間でも残酷な未来を思い煩うことなく幸せに過ごせる環境を整えることをミス・エミリーは選んだのである。ヘイルシャムは外界から遮断され、外界の現実とは違う現実を生徒たちに提供した。

ミス・エミリーの企てがうまく行ったのは、巧みな情報操作に加えて、生徒たちが無意識にそれを支持したからである。ヘイルシャムには触れてはいけない話題があることを生徒たちは知っている。生徒たちは成長するにつれて、自分たちの未来に暗い部分があることに薄々気づいてゆく。将来について詳細を知ることは、それを受け止める準備ができていない領域へ足を踏み入れることであると感じ、できるだけそうした話題を避けるようになる。

生徒たちが深く追求してはいけないと認識していたことのひとつが、「マダムのギャラリー」である。ヘイルシャムは芸術教育に力を入れていた。これは人間らしい教育を目指すヘイルシャムには当然と言えるが、別の目的もあった。クローンの教育に世間から理解を得て支援者を増やすことだ。そのために、クローンに人間と変わらない心があることを生徒たちの作品で示そうとした。作品は、年に数回、校外で一般の人々に向けて展示される。その事業を担当するのが「マダム」と呼ばれる女性である。マダムは時々ヘイルシャムにやってきて、生徒の作品を持ちかえる。作品が選ばれることはたいへん名誉なことと生徒たちは教えられるが、マダムが持ち帰った作品をどうするのかは教えられない。それを教えると、生徒たちがクローンで世間からは人間以下と見做されていることも教えることになるからだ。生徒たちの間では、マダムは生徒たちの作品をギャラリーに展示するのだという話が代々伝えられているが、誰もギャラリーの存在を確認した者はいない。ギャラリーの話はガーディアンの前では、してはいけないという掟も代々伝えられている。一度、生徒の一人がガーディアンのいる時に、ギャラリーのことに触れた。発言した当人がすぐに失言に気づいた上に、“we all knew, Mr. Roger included, that she'd made a

mistake”(Never 32)とキャシーは回想している。ガーディアンが “Let it pass, we’ll pretend you never said that” (Never 32)とでもいうような、寛大な微笑みを見せはしたが、それだけのことで、あとは何事もなかったかのように授業が続いて行った。

マダムの素性も生徒には謎である。マダムは他の大人たちとは違っていた。ガーディアンはもちろんのこと、出入りの業者も生徒たちに愛想よく接するが、マダムは生徒たちと距離を置き、言葉をかけることもない。生徒たちはマダムが傲慢なのだと言っていた。ところがある日、キャシーの友人のルースが、マダムは生徒たちを見下しているのではなく恐れているのではないかと言いだして、キャシーたちはある実験をする。6人のグループで、マダムが到着したときに彼女の前に姿を現しあいさつして横を通り過ぎるというだけのことだ。マダムの反応は予想通りで、彼女たちを見て身構えて立ち止まっていた。だが、この出来事は生徒たちに大きな衝撃を与えた。

I’ll never forget the strange change that came over us the next instant. Until that point, this whole thing about Madame had been, if not a joke exactly, very much a private thing we’d wanted to settle among ourselves. [. . .] What I mean is, until then, it had been a pretty light-hearted matter, with a bit of dare element to it. [. . .] Ruth had been right: Madame was afraid of us. But she was afraid of us in the same way someone might be afraid of spiders. We hadn’t been ready for that. It had never occurred to us to wonder how we would feel, being seen like that, being the spiders.

By the time we’d crossed the courtyard and reached the grass, we were a very different group from the one that had stood about excitedly waiting for Madame to get out of her car. (Never 35)

外見上、生徒たちとガーディアンやマダムを区別する特徴はない。同じ姿形をしているのに蜘蛛のように恐れられるという事実に生徒たちは傷つくというレベルを越えて恐怖を覚えた。この出来事後、生徒たちはマダムのことにほとんど触れなくなった。生徒たちの好奇心は一層強まったが、「マダムが作品をどうするのか、ギャラリーは本当にあるのかについて、それ以上追究すれば、まだ心の準備ができていない領域に足を踏み入れることになるだろう(“to probe any further—about what she did with our work, whether there really was a gallery—would get us into territory we weren’t ready for yet”）」(Never 37)と感じていた。

だが何と言っても生徒たちが追求したくない話題の筆頭は、臓器提供に関する話題である。生徒たちは普段から、提供に関する事柄を公然と話題にすることは避けていた。口にしてよいのは冗談の種にする時だけという暗黙の了解があった。たとえば、提供の時期が来たら身体についてのファスナーを開けて必要な臓器を取り出して差し出すというイメージで遊んだこともあった(“The idea was that when the time came, you’d be able just to unzip a bit of yourself, a kidney or something would slide out, and you’d hand it over” *Never* 86)。提供は常に意識せざるを得ない事柄でありながら、正面から議論することはできなかったということだ。ミス・ルーシーは、生徒たちの将来は決められていると言った時、生徒たちが知っている以上のことは言わなかったが、一旦言葉を切った後、まだ言いだそうな素振りを見せた。彼女を押しとどめたのは生徒たちの困惑した表情だった。

Then she went silent, but my impression was that she was continuing to say things inside her head, because for some time her gaze kept roving over us, going from face to face just as if she were still speaking to us. We were all pretty relieved when she turned to look out over the playing field again. (*Never* 80)

[. . .] my guess is once she’d set off, once she’d seen the puzzled, uncomfortable faces in front of her, she realised the impossibility of completing what she’d started. (*Never* 80)

生徒たちはミス・ルーシーが最後まで言葉を続ければ、自分たちの平和を脅かすような事態になるのではないかと恐れたのである。

生徒たちに真実を知りたいと思う気持ちがないわけではない。事実キャシーはミス・ルーシーとマダムがヘイルシャムの隠された部分を明らかにする鍵を与えてくれるのではないかと二人に注目する。だが最終的には、知りたいという気持ちが知りたくないという気持ちを越えることはなかった。ある生徒(Polly T.)がミス・ルーシーにマダムはなぜ作品を持って帰るのかを尋ねたことがあった。ミス・ルーシーは深く考え込んだ。

I remember feeling furious at Polly for so stupidly breaking the unwritten rule, but at the same time, being terribly excited about what answer Miss Lucy might give. And clearly I wasn’t the only one with these mixed emotions: virtually everybody shot daggers at Polly, before turning eagerly to

Miss Lucy—which was, I suppose, pretty unfair on poor Polly. After what seemed a very long while, Miss Lucy said:

‘All I can tell you today is that it’s for a good reason. A very important reason. But if I tried to explain it to you now, I don’t think you’d understand. One day, I hope, it’ll be explained to you.’ (*Never* 40)

ミス・ルーシーは生徒たちがその理由を知るには幼すぎると考え返事を避けた。生徒たちはそれ以上追求せず、その後ギャラリーの存在について尋ねることはなかった。

生徒たちの楽園であったヘイルシャムは、ガーディアンが作り上げ、生徒たちの真実を知りたくないという気持ちに支えられて維持された。ガーディアンが嘘をつき、生徒たちが被害にあったという単純なことではない。両者は共同して現実を構成したのである。ガーディアンは臓器提供が生徒たちの命を奪うという点は強調しない。生徒たちは臓器提供は臓器提供、将来の職業は将来の職業として、別々のもののように考えている<sup>7</sup>。もう一步踏み込んで考えれば、臓器提供がどのようなサイクルで行われるのか、何度行うのか、などの疑問が生じるだろうが、生徒たちは与えられた知識以上のことを求めない。深く追求すれば見たくないものを見なければならぬという予感があったのだろう。臓器提供以外に将来の選択肢がないことは曖昧にされ、生徒たちも曖昧な状態のまま受け入れたのである。臓器提供と通常の生活が両立するかという疑問に突き当たることさえなかったのだろう。生徒たちは無意識に思考停止し、現在が幸せがいつまでも続くことは当然と思っていた、あるいは、そう願っていたのである。

#### 4. 現実でも空想でもなく

ガーディアンの周到な計画により真実を目の前に突きつけられることのなかった生徒たちは、やがてヘイルシャムをでてクローンの共同生活所で暮らす。キャシーはトミー、ルースを含む数人とコテージへ入る。コテージには他の学校の出身者もいる。臓器提供の前段階として世話人になるまでの数年を過ごすのだが、学校ではないので、清掃などの割り当て以外には何をしてよい。旅行に行くことも自由である。運転免許を取ってドライブに出てもよい。ヘイルシャムを出る時、ガーディアンは論文を書くという課題を与えた。

---

<sup>7</sup> ヘイルシャムでは *Cultural Briefing* という授業で、生徒たちは様々な職業のロール・プレイをする (*Never* 108)。このような機会が与えられれば、自分たちに職業選択の自由があると思ひこんでも当然である。

キャシーはヴィクトリア朝小説をテーマに選び、たっぷりある時間を使って、ジョージ・エリオットの *Daniel Deronda* などの長大な小説を読みふける<sup>8</sup>。指導者のいない共同生活はヘイルシャムとはまた別の楽園である。だがここでの生活では、臓器提供はより近いものになり、クローンたちはその話題に触れる機会をできるだけ避けようとする。キャシーたちが臓器提供システムについて、どの時点でどのくらいの知識を得ていたかは具体的には示されない。ほとんどは3回目の提供で命を落とすなどといった具体的な事柄については、コテージにいる段階では知らないと思われるが、臓器提供と明るい未来は両立しないことは理解している。ガーディアンがいない環境で、元生徒たちは自分たちだけで過酷な現実を避ける行動を取る。

まずは臓器提供の詳細につながることは話題にしない。キャシーたちがコテージに来て間もなく、数人の年長者が世話人になるための訓練に通い始める。訓練から帰ってきた者に訓練の内容や感想を尋ねる者はいない。訓練を終えると、共同生活に終止符を打ち、世話人となる。住居や車を与えられ、臓器提供者に会うため、回復センターと病院を一人で車で回る孤独な生活が待っている。共同生活所で暮らすクローンが、世話人に会うことは禁止されている。臓器提供システムの実態を知らせないほうがよいという趣旨であろう。ルースを含め3人が、この規則を破って世話人に会いに行く。その時彼らが何を話したかは述べられていないがおそらく臓器提供の話題は避けただろう。それは彼らにとって楽しい話題ではない。

キャシーの同期生の中からも、1年経たないうちに訓練を始める者が現れた。誰かが訓練を始めたという事実は、生徒たちの心に波を立てる。訓練に入ることは臓器提供に近づくことであり、死に近づくことである。それにもかかわらず、生徒たちは自分の意志で訓練を始める。他に進むべき道はなく、いずれは辿らなければならない道であることを、彼らはもう自覚している。仲間から訓練を始める者が出ると、自分はいつスタートするかを考えざるを得ない。コテージを出て行く者をキャシーは羨む。“It did feel like they were headed for a bigger, more exciting world” (*Never* 183)だからだ。しかしもちろん、“their going made us increasingly uneasy” (*Never* 183)なのであるが、その不安が具体的な言葉にされることはない。

---

<sup>8</sup> 長大で知られるヴィクトリア朝小説をテーマとすることや、*Daniel Deronda* への言及は、コテージで何もすることがなく時間が有り余っていることを強調している。過去の偉大な文化遺産ではあるが、実用的ではなく時間を取るものの象徴である。

臓器提供が現実味を帯びてくる中で、クローンたちは、別の現実を夢見る。彼らは同じ境遇にいたので、共同で夢を見て、一時ではあるが、現実を忘れる。コテージに入ってから半年ほど、キャシーたちは「夢の未来」(“dream future”)を語りあう。大勢が集まった中で、自分が何になりたいかをそれぞれが話して盛り上がる。語るのは主にキャシーたち新参加者であるが、年長者も加わる。年長者の中には、特にすでに世話人の訓練に通っている者は、この話が始めると溜息をついて部屋を出て行く者があったが、話に夢中になっているキャシーたちは長い間これに気付かなかった。この時期を回想する31歳のキャシーには、「夢の未来」を語っていたときの自分たちが何を考えていたのかわからない。

I'm not sure what was going on in our heads during those discussions. We probably knew they couldn't be serious, but then again, I'm sure we didn't regard them as fantasy either. Maybe once Hailsham was behind us, it was possible, just for that half year or so, before all the talk of becoming carers, before the driving lessons, all those other things, it was possible to forget for whole stretches of time who we really were; to forget what the guardians had told us; to forget Miss Lucy's outburst that rainy afternoon at the pavilion, as well as all those theories we'd developed amongst ourselves over the years. It couldn't last, of course, but like I say, just for those few months, we somehow managed to live in this cosy state of suspension in which we could ponder our lives without the usual boundaries. (*Never* 140)

「夢の未来」を語る時、途方もないこと、たとえば映画スターになるなどと言う者はいない。会社員になる、郵便配達人になるといった普通の人に手が届く未来を語る。語っている時、彼らは将来の夢を全くの空想だとは考えていない。一時、自分たちの状況を忘れた振りをしている。語っているのが自分一人ではないという環境が忘れたふりをしやすくする。将来の夢を語っている間、彼らは別の現実の中に生きている。

だがこれも長くは続かない。臓器提供が現実として迫ってくるのを感じざるを得ない暮らしの中で、コテージでは臓器提供の猶予制度の噂がひそかに広がる。キャシーたちはその噂を年長のカップルから聞かされる。クリッシーとロドニーのカップルは、キャシー、ルース、トミーの3人をドライブに誘い、コテージの他のメンバーがいないところでこの噂を持ち出す。二人がキャシーたちを誘いだしたのは、猶予制度が適用されるのはヘイルシャムの卒業生に限ると聞いたからだ。猶予が認められるのは、男女が本当に愛し合っ

いる場合で、期間は数年間、その間は二人で暮らすためのスペースが与えられるという。二人はキャシーたちに、申請はどのようにするのか、何か聞いていないかと尋ねる。クリッシーとロドニーはヘイルシャムの卒業生ではないため条件に当てはまらないが、本当に愛し合っているならば交渉の余地があるかもしれないと僅かの可能性にかけようとしたのだろう。二人は、猶予期間中に服飾店で働いていた女性や、訓練を始める数週間前に猶予が認められた男性の話など、具体例を挙げる。しかしいずれも、彼らが直接知る人物ではなく、噂を聞いたに過ぎない。ルースはヘイルシャムで説明があったという振りをするが、実は3人とも猶予制度については初耳である。最後はトミーが、何も聞いていないと断言して、その場は終わる。

その次の春には、世話人になるためにコテージを離れる者が多数出た。残ったメンバーには動揺が広がる。この時期には猶予の噂はあちこちでささやかれるようになり、ヘイルシャム出身者という条件は付いていなかった。だがキャシーたち5人は、外出先で猶予の話をして以来、その話題を話しあうことはなかった。

ところが、トミーは、猶予はあるのではないかと考えていた。トミーはその噂とマダムのギャラリーの話をつなぎ付けて考える。トミーは、猶予の申請があった場合、二人が本当に愛し合っているかを判断するのに、彼らが制作した作品が使われるのではないかと言う。作品には制作者の心が表れるとミス・エミリーが言っていたからである。トミーはヘイルシャムにいたころ全く作品を制作せず、従ってマダムに選ばれたものもない。トミーがヘイルシャムでは美術が不得意と見做されていた。幼いころ描いたものがあまりに下手だったので、絵を描かなくなったという経緯があった。だが、命にかかわるとなると、苦手だといって避けている場合ではない。トミーは猶予を認めてもらうために絵を描き始める。

トミーは精力的に制作し作品は増えてゆくが、コテージにいる時には申請は行われぬ。キャシー、トミー、ルースの3人は間もなく別れてゆき、再会するのは何年も後になるが、3人はトミーの説を忘れたわけではなかったようだ。ルースは長い時間をかけて、やっとのことでマダムの住所を突き止める。すでに提供を始め、残りの命が長くないルースは、キャシーとトミーに、二人なら猶予が認められるからと、マダムに会いに行くことを勧める。キャシーとトミーはルースの死後、マダムを訪ね、そこでミス・エミリーに会い、猶予制度はただの噂であることを知る。噂はずっと以前から存在していた。噂を耳にするたびに、ミス・エミリーは出所を突き止めて打ち消す努力をしてきたが、噂は生きてきた。ミス・エミリーは、キャシーたち以前にも申請に来たカップルがあり、彼らと同様、

キャシーたちにも申し訳ないと思う。しかし、行動を起こさなかった大多数にとっては、猶予の噂は “It’s something for them to dream about, a little fantasy” (*Never* 253)であり、なんら害のないものだという。

「本当に愛し合っている男女」という条件には、若者のロマンチックな考えが反映されている。だが本当に愛し合っているというのはどういうことか。*Never*には、長年つきあったトミーとルースが、二人の間には真実の愛がないと感じていたことや、トミーとなら本当の恋人同士になれると言われたキャシーが、最後にはトミーから遠ざけられるなど、真実の愛という概念の実態が怪しいものであることを示す例が見つけられる。たとえ真実の愛があるとしても、ある男女が本当に愛し合っているかどうかは簡単に判断できるものではないことはマダムが指摘する(*Never* 247)。猶予の噂は、愛は宿命を変えることができるという若者の夢の反映である。

ただし、ミス・エミリーは “fantasy” だと言ったが、猶予制度を話題にする時、クローンたちは「夢の未来」を語る時と同じ心理状態だったのではないか。すなわち、“We probably knew they couldn’t be serious, but then again, I’m sure we didn’t regard them as fantasy either” (*Never* 140)という感覚である。この言葉は、現実と空想の二項対立では処理できないような状態を人間は経験することがあり、それによって心の平衡を保っていることを認識させる。

## 5. 過酷な現実を生きるために

*Orphans* までの語り手は、それぞれ心理的問題を抱えており、それが現実構成の動機となっていた。これに対して *Never* では、登場人物は誰にとっても過酷な現実を共有しており、それを見ないようにするために共同で現実を構成する。語り手はその集団の一員であり、彼女だけが特別な事情を抱えているわけではない。語り手は普通の人の代表である。*Never* は人が過酷な現実の中に置かれた時、どのようにして現実から目をそむけるかを描いている。

ヘイルシャムの校長は、真実をすべて知らせることは生徒たちを幸せにしないという信念を貫く。生徒たちに対して “we kept things from you [students], lied to you. Yes, in many ways we *fooled* you” (*Never* 263) と認めるが、そうすることによって生徒たちに子供時代を与えることができたと信じている。猶予の制度がないと知ったトミーが一時的に怒りを爆発させたことはあったが、この件を除くと、卒業生はヘイルシャムの思い出に癒

され、それを心の支えにして短い一生を生き、死んでゆく。

キャシーは特にヘイルシャムへのこだわりを示した。コテージに移ってから、他の学校の出身者がいる前でも、ルースにヘイルシャムでの出来事を思い出させようとする。ルースが忘れたという、忘れた振りをしているのだと、腹を立てる。ヘイルシャムで集めたがらくた同然の雑貨の「コレクション」を、いつまでも捨てられない。ヘイルシャムの卒業生は皆同じような「コレクション」を持っているが、ルースは自分のコレクションを捨ててしまう。だがルースもヘイルシャムを忘れられない。もう意味がないから捨てたわけではなく、いつまでもヘイルシャムに執着してはいけなかったのだ。愛着があるものをゴミ袋に捨てる気にはなれず、コテージの現場管理人ケファーに、大切なものだから慈善団体に持ち込んで欲しいと頼む。だが、ケファーは、こんなものはどこも引き取らない、と笑う。ルースはそこで引き下がらない。ルースはその時の様子をキャシーに次のように語っている。

And I said, but it's good stuff, really good stuff. And he could see I was getting a bit emotional, and he changed his tune then. He said something like: "All right, missy, I'll take it along to the Oxfam people." Then he made a real effort and said: "Now I've had a closer look, you're right, it *is* pretty good stuff!" He wasn't very convincing though. I suppose he just took it away and put it in some bin somewhere. But at least I didn't have to know that. (*Never* 129)

ケファーはコテージの若者たちに全く愛想を見せない。挨拶すらまともに返さない。そのケファーがルースを傷つけないように嘘をつくこの場面は、ルースが必死に訴えたことを物語っている。ルースにとってもヘイルシャムの思い出は大切なものである。

ヘイルシャムが閉鎖されるという話を聞いた時、キャシーは "But what'll happen to all the students?" (*Never* 207) と思わず口にする。キャシーが気にかけてのは現在の生徒たちではなく、自分のような卒業生である。ヘイルシャムがなくなれば、自分たちをつなぐ絆がなくなって、バラバラになってしまうと感じたのである。(*Never* 207-09)

こうした反応を見ると、ミス・エミリーの、クローンに子供時代を与えるという目論見は成功したのである。それだけではなく、ヘイルシャムにいる間も、生徒たちは校長の方針を知らないうちに是認していた。何か恐ろしい秘密があることを薄々感じながら、秘密を明らかにすることをためらった。真実を知らなければならないと忠告する者が現れても、

その主張に耳を貸すことはない。真実を知ろうとすることは、危険な領域へ足を踏み入れることだという直感が働いている。生徒たちは校長やガーディアンに騙されたのであるが、彼らも騙される方を消極的に選択している。

見たくない現実につながる話題を避ける、避けられない時は衝撃を和らげ何でもないことのような振りをする術を生徒たちは身につけ、その後も実践してゆく。語り手キャシーの語りにも、この方法は生かされている。1年もたたずに臓器提供が始まるという時点で語っているにも関わらず、彼女の語りには動揺が見られない。キャシーは長年世話人として多くの提供者の死に至る過程を見て、苦しみを知っている。時には臓器提供の場面を想像して身震いすることがあって当然ではないか。キャシーの語りには恐れや不安から来る感情の揺れがない。見たくないものを意識に上らせないようにして平静を保っている。

キャシーは猶予の件で引退したミス・エミリーと面会した時に、クローンに何故教育を施したのかという問いを投げかけている。

Why did we do all of that work in the first place? Why train us, encourage us, make us produce all of that? If we're just going to give donations anyway, then die, why all those lessons? Why all those books and discussions? (*Never* 254)

この問いが示すように、生徒たちが早い時期から全ての真実を知らされていたら、何をやる意欲も湧かなかっただろう。生きるためには希望が必要である。希望を失わないためには死が定まっていることを忘れた振りをして生きなければならない。隠し、目をそむけ、一時避難し、様々な方法で過酷な現実には押しつぶされないようにする。現実を構成することは、普通に生きるためには必要なことであり、集団で行われて効果を高めるのである。

このように *Never* は現実構成によって人が救われることを示している。しかし *Never* は、現実を構成することのできる人間の能力を賞賛する明るい話ではない。現実構成が評価されるのは、いつでも真実を受け止められるほど人は強くないという認識があるからである。その背景があるからこそ、現実構成が「仕方がないもの」として肯定されるのである。構成された現実がいつかは維持できなくなることを知りながら、それに頼らざるを得ない人間の哀しさを、*Never* は感じさせる。

## 結論

本論文が序論で掲げた目的は、イングロが目標としてきた普遍的なものを描くことに、どの程度近づいたのかを評価することである。それを測るために「現実の構成」という観点から6つの長編の語りを分析した。それによって明らかになったのは、*Never Let Me Go*において、イングロは、以前の作品でよりも普遍性を持った現実構成を描いたということである。以下、6作品における現実構成の変遷を振り返りながら、この結論の根拠を述べてゆく。

初期の2作品 *A Pale View of Hills* と *An Artist of the Floating World* では、偽りの記憶による現実構成が描かれている。*Pale* では、過去の行動を後悔する語り手エツコが、他人の姿に託して自分の過去を語る。事実を直視すると罪悪感に押しつぶされてしまうからである。自分を守るために偽りの記憶を作りだしたのだが、語り手には嘘をついているという意識はない。偽りの記憶は過去の現実として定着し、本当にあったことを思い出すことは不可能になっている。だが偽りの記憶の中には、エツコの罪の意識が子供殺しとして繰り返し現れている。*Pale* は忘れたいが忘れられない過去を人はどのように語るかを描いている。

過去を後悔しているという点では *Artist* の語り手オノも同じであるが、エツコの苦しみは気の毒に思えても、オノには滑稽な印象がある。オノは自分をよく見せたいという虚栄心から、過去のエピソード記憶を書き換えている疑いがある。これも嘘をついているという意識はないが、年を経て記憶が曖昧になったことで脚色する余地が生まれ、自分に都合のよい物語に仕立て上げている。本人もこのことは自覚しているが、細部は異なっているが本質的な部分は伝わっていると考えている。ところが、オノの主張と周囲の証言が異なるエピソードがあり、オノが存在しなかった過去を作り上げていることが示される。オノは社会に大きな影響を与えた人物という自己像を抱き、これに合うように過去のエピソードを作り上げている。この自己像のために、オノは戦争責任を追及されるのではないかとおびえるのである。たしかにオノは悩んではいるが、虚栄心が生み出した自己像のために悩むオノの姿は滑稽である。*Artist* は過去のエピソードの集積が自己像を作るのではなく、自己像が先にあってそれに合わせて記憶を作るという新しい人間観に基づいた作品である。

*The Remains of the Day* は、*Pale*、*Artist* と合わせて、記憶を利用した自己欺瞞の語りと見做されることが多いが、実は偽りの記憶は *Remains* では現実構成に利用されていな

い。 *Pale* と *Artist* では、偽りの記憶と 1 人称の語りを組み合わせたことで、小説世界の事実が確定しない部分が多いという読者にとっての問題を抱えていた。 *Remains* では、記憶を探るような雰囲気は残しながら、ストーリーの解釈に関わる事実については読者が迷うことがないように、語りの方が見直されている。語り手スティーブンスは、過去のエピソードをほぼ正確に報告しながら、その解釈が不自然な語り手である。スティーブンスの現実構成は偽りの記憶に頼るのではなく、実体を欠く言葉、すなわち言い訳に頼っている。命令に従うことを良しとし、自分の判断で行動しない怠惰と臆病さで、語り手は人生を浪費する。老年になって間違いに気づく語り手の姿は哀れであるが、残された時間をこれまでと同じように過ごすだろうと示唆する結末からは、滑稽さも感じられる。この作品は、常に言い訳をして真実に向き合わない人間の姿を描いている。

*Remains* の成功で自己欺瞞の語りという主題に一区切りをつけたイングロは、読者の期待を裏切る新しい作風に挑戦する。4 作目の *The Unconsoled* は不可能なことが起こり小説世界の現実の構築を阻み、事実がほとんどわからない作品である。イングロは、語り手ライダーが、外国の町で出会った人々に自分の記憶や不安を重ねているのだと説明している。多くの先行研究もこの解釈を取っている。だがこのように解釈しても、事実とライダーの意識の構成したものを区別することはできない。イングロの構想では、 *Unconsoled* は現実にライダーの意識が重ねあわされた、構成された現実なのであるが、小説世界の現実を確定できないため、ライダーが何故現実を構成するのかすら、わからない。 *Unconsoled* に意味を見出すためには、それぞれの読者が事実を断定する、すなわち、与えられた材料を取捨選択して現実を構成することが、まず求められる。だが矛盾や不可能な事柄が、読者の小説世界内現実の構成を妨害し、読書の喜びを感じられない。

5 作目の *Orphans* ではリアリズム的語りが復活するが、論理的に説明のつかない部分もある。語り手バンクスは両親の失踪で突然失われた幸福な子供時代を取り戻すことを人生の目標として生きる。バンクスは様々な形で現実を構成するが、動機はすべて両親の失踪による心理的な傷である。両親の失踪に関して語り手は、大人になっても子供の世界観で物事を見ている。両親を取り戻すことで世界を崩壊から救えると信じている。しかし戦場の現実に直面して、彼の構成した現実が崩壊する。 *Orphans* は子供の頃の心の傷が大人になっても癒えない人を語り手にしている。子供時代が人間形成に重要であることに異論はないが、大人になっても子供の世界観を持つ語り手は異様であり、読者が語り手に共感するのは難しい。

*Unconsoled* と *Orphans* は、ドキュメンタリー的なリアリズムと受け取られないような小説空間をどう構築するかの試行錯誤の軌跡である。*Remains* は人間の弱さを描いた作品と評価される一方で、1930年代の政治状況を描いた小説、あるいは古き良きイングランドを懐かしむ小説という読み方、すなわち、舞台背景を主題と取り違える解釈が現れた。*Pale* から *Remains* までの3作は、小説世界内現実を現実世界の特定の場所と時代に「固定し(anchor)」<sup>1</sup>している。イングロはそれらの現実世界を作品のテーマとしたいわけではないのだが、一部読者の関心がそちらに集まったのである。同じような作品を書けば、いつまでも誤読は止まないという危機感があって、*Unconsoled* では場所を曖昧にした。それだけにとどまらず、語り手の属性もはっきりさせず、説明のつかない事柄を多く書きこみ、小説外現実と関連付ける解釈を防ごうとしたと思われる。全ては語り手から見た世界であるという前提で書いていると見られるが、従来の客観的現実と主観的意識を分けて書くということをしていないため、小説世界内現実で語りの時点で何が起っているのかわからない。イングロにとっては語り手の意識を支配する事柄を描きだせば、事実はどうでもよいのだろうが、全編にわたってストーリーを構築できない作品に、読者は戸惑った。

*Unconsoled* が不評だったため *Orphans* ではリアリズム的世界が復活するが、*Remains* のような客観的な小説世界内現実の描写は貫かれない。*Orphans* では1930年代の上海とロンドンに小説世界内現実が固定されている。語り手による小説世界内現実の描写は初めのうち客観的で、彼が心情を語る時のみ主観的である。だが語り手の心理的動揺が進むにつれて、小説世界内現実の描写に語り手の主観が反映される。舞台背景が語り手の主観によって歪めて描写されるため、時や場所を具体的に示しても、ドキュメンタリー的なリアリズムと読まれることはないだろうとイングロは考えたのだろう。加えて *Orphans* はシャーロック・ホームズのような探偵が職業として成り立つ世界の話である。現実世界から一步離れたフィクションの世界とすることによって、リアリズムとしてではなくメタファーとして解釈するべきという見方が優勢であった。

*Unconsoled* と *Orphans* を書くことによってイングロは、「戦争の影響に関心があるリアリズム作家」というイメージを払拭することには成功した。しかし *Artist* や *Remains* で描きだしたような、人間の滑稽さや悲哀を浮き彫りにすることはできなかった。小説内で起こることに非日常の要素が多すぎると、そこに読者が現実世界のメタファーを読みとることは難しくなる。*Unconsoled* は小説のルールを読者が理解できないまま終わってし

---

<sup>1</sup> Wolterstorff の用語。(Wolterstorff 141)

もう可能性が高い。*Orphans* は語り手以外にも親のない子供が登場するが、*When We Were Orphans* の “we” に、親を失くしているかに関わらず多くの読者が、自分が含まれると感じることは難しい。前述のように、30代後半まで子供時代を取り戻せると信じる語り手が現実離れしているからである。その上に、探偵小説の世界を取りこんだことで、「作り物」感が強まっているという面も否定できない。

*Orphans* では、それ以前の作品で用いられた現実構成の方法が全て使われている。語り手バンクスは時にはスティーブンスのような、時にはライダーのような語り手である。エツコのように分身を通して自分の経験を語り、オノのように遠い記憶が変容していくことを自覚している。これまで使った方法を総動員し、「表現主義的語り」という言葉も編み出して、なんとかして1人称の語り事にこだわりながら現実の新しい表現方法を探っていることが伝わってくる。だがこれまでの集大成のようなものを見せられると、手詰まり感が漂ってくる。*Remains* 以上に、多くの読者が一般的な人間の姿を描いていると感じる作品を作るためには、新しい見方が必要であった。

*Never Let Me Go* は1人称の語りという形式は引き継ぎながら、現実構成の点では他の5作品と一線を画している。*Orphans* までは語り手個人が抱える問題が現実構成の動機であった。エツコは娘が自殺をしたという不幸を経験して心の傷を負った。そうした不幸に見舞われなければ記憶を書き換えることはなかったかもしれない。オノとスティーブンスは自分の人生に尊厳を見出すために現実を構成していた。自分を大きく見せようと言う虚栄心は人間なら誰しも多少は持っているもので、オノやスティーブンスは普通の人の代表だと受け取られているが、小説中には彼らと同じように振る舞わない人物が登場しており、二人の語り手は、このようにならないように気をつけなければという警告である。*Never* 以前の作品では、現実を構成することは誰にでも起こりうることはあるが、起こるとは限らないし、起こるような事態はできれば避けたいものとして捉えられている。これに対して *Never* の現実構成は集団で行われる。構成された現実を信じるのは心に深い傷を持つ人でも病んだ人でもない。語り手一人が違う現実を見ているという構図ではなく、集団全体が現実を構成し、構成された現実を維持するために協力する。*Never* では登場人物たちの現実構成の動機は共通している。彼らは、避けられない強制的な死という厳しい現実を直視しないように現実を構成する。

*Never* での現実構成の方法は、A という現実が与えられた中で B という別の現実を作り上げるといった積極的なものではなく、A という現実の一部から目をそむけ、A' という受け

入れやすい形に変えるという消極的な構成が主である。このような現実構成は目立つものではなく、欺瞞や空想というほどの大げさなものでもないが、日常の中ではしばしば経験することである。重い現実を軽く見せたり、現実を忘れたように振る舞うことは、異なる現実を描くよりも頻繁に行われている。

*Never*にも、登場人物が異なる現実を構成する時がある。そのような時でも、与えられた現実を認識していることも、他の作品と違っている。*Pale*と*Artist*では語り手は構成した現実しか認識しない。*Remains*と*Orphans*では構成した現実が崩壊する過程が描かれており、語り手の現実認識が変化してゆくのであって、与えられた現実と構成された現実とは共存できない。ところが*Never*では、与えられた現実と構成された現実が対立することなく共存するのである。クローンたちは将来臓器提供が義務付けられていることを知っていながら、将来の夢を語る。ヘイルシャムにいたころもそうだが、コテージに移って臓器提供がより近づいてきても同じようなことが起っている。コテージに移ってしばらくの間、キャシーたちは夢の将来の話に夢中になった。彼女たちの感覚では夢の将来は空想ではない。それを語っている間は現実なのである。しかしそれが実現しないことも彼女らにはわかっている。わかっているながら別の現実を描かざるを得ない。常に真実だけを見つめ続けることに耐えきれないからである。

このような特徴を持つ*Never*は、耐えがたい現実と直面した時に、人は自分を守るために現実を構成することを示している。登場人物はクローンであるが、普通の学校生活、普通の若者の恋愛や友情が描かれる。特別な能力やこだわり、心理的傷を持たない彼らは普通の人々のメタファーである。何らかの心理的問題を抱えておらずとも、人は現実を構成しながら生きているということを、*Never*は読者に気付かせる。イシグロは、普遍性のあるメッセージを読者に届けるという目標を*Remains*である程度達成できたと感じたが、*Never*によってさらにその目標に近づくことができたのである。

## 引用文献一覧

### 1. Primary Sources

#### (1) Novels and Stories

Ishiguro, Kazuo. *An Artist of the Floating World*. 1986. London: Faber and Faber, 2001.

———. “A Family Supper.” *Esquire* Mar. 1990: 207-11.

———. “Getting Poisoned.” *Introduction 7: Stories by New Writers*. 38-51.

———. *Never Let Me Go*. London: Faber and Faber, 2005.

———. *Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall*. London: Faber and Faber, 2009.

———. “October, 1948.” *Granta* 17 (1985): 177-85.

———. *A Pale View of Hills*. 1982. London: Faber and Faber, 2005.

———. *The Remains of the Day*. 1989. London: Faber and Faber, 1999.

———. “A Strange and Sometimes Sadness.” *Introduction 7: Stories by New Writers* 13-27.

———. “The Summer after the War.” *Granta* 7 (1983): 119-37.

———. *The Unconsoled*. 1995. London: Faber and Faber, 2005.

———. “A Village after Dark.” *New Yorker* 21 May 2001: 86-91.

———. “Waiting for J.” *Introduction 7: Stories by New Writers*. 28-37.

———. *When We Were Orphans*. 2000. New York: Vintage International, 2001.

#### (2) An Article

———. “I Became Profoundly Thankful for Having Been Born in Nagasaki.” *Guardian* 8 Aug. 1983: 9.

#### (3) Interviews

———. “Chaos as Metaphor: An Interview with Kazuo Ishiguro.” 1995. *Conversations with Kazuo Ishiguro* 120-24.

———. “A Conversation about Life and Art with Kazuo Ishiguro.” 2006. *Conversations with Kazuo Ishiguro* 204-20.

———. *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Ed. Brian W. Shaffer and Cynthia F.

- Wong. Literary Conversations Series. Jackson: University Press of Mississippi, 2008.
- . “In Conversation with Kazuo Ishiguro.” 1987. *Conversations with Kazuo Ishiguro* 15-26.
- . “An Interview with Kazuo Ishiguro.” By Gregory Mason. *Contemporary Literature* 30. 3 (1989): 335-347.
- . “An Interview with Kazuo Ishiguro.” By Allan Vorda and Kim Herzinger. 1990. *Conversations with Kazuo Ishiguro* 66-88.
- . “Interview with Kazuo Ishiguro.” ReadersRead.com Oct. 2005. 9 Dec. 2010. <[www.readersread.com/features/kazuoishiguro.htm](http://www.readersread.com/features/kazuoishiguro.htm)>
- . “January Interview Kazuo Ishiguro.” *January Magazine* 2 June 2000. 27 Nov. 2008. <<http://www.januarymagazine.com/profiles/ishiguro.html>>
- . “Kazuo Ishiguro, The Art of Fiction No. 196.” *Paris Review* 184(2008): 23-54. 9 Dec. 2009. <mhtml:file://F:\Paris Review-The Art of Fiction No\_196, Kazuo Ishiguro.mht>
- . “Kazuo Ishiguro with Maya Jaggi.” 1995. *Conversations with Kazuo Ishiguro* 110-19.
- . “The Novelist in Today’s World: A Conversation.” 1989. *Conversations with Kazuo Ishiguro* 52-65.
- . “Rooted in a Small Space: An Interview with Kazuo Ishiguro.” 1998. *Conversations with Kazuo Ishiguro* 125-34.
- . “Shorts Kazuo Ishiguro.” *Bomb* Fall (1989): 22-23.
- . “Spiegel Interview with Kazuo Ishiguro ‘I Remain Fascinated by Memory.’” *Spiegel Online* 10 May 2005. 9 Dec. 2010. <[www.spiegel.de/international/spiegel-interview-with-kazuo-ishiguro-i-remain-fascinated-by-memory-a-378173.html](http://www.spiegel.de/international/spiegel-interview-with-kazuo-ishiguro-i-remain-fascinated-by-memory-a-378173.html)>
- . 「英作家カズオ・イシグロに聞く」. 『朝日新聞』2011年4月14日夕刊: 5.
- . 「カズオ・イシグロ 英国文学の若き旗手」. 『中央公論』1990年3月号: 300-09.

## 2. Secondary Sources

Acocella, Joan. “The Third Way.” Rev. of *When We Were Orphans*. *New Yorker* 11

- Sept. 2000: 95-96.
- Bailey, Paul. "Private Desolations." Rev. of *A Pale View of Hills*. *Times Literary Supplement* 19 Feb. 1982: 179.
- Bain, Alexander M. "International Settlements: Ishiguro, Shanghai, Humanitarianism." *Novel Summer* (2007): 240-64.
- Beedham, Matthew. *The Novels of Kazuo Ishiguro. A Reader's Guide to Essential Criticism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- Benson, Stephan. *Literary Music: Writing Music in Contemporary Fiction*. Aldershot: Ashgate, 2006.
- Bigliuzzi, Silvia. "Inside (Counter-) Factuality: Reassessing the Narrator's Discourse in Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day*." *Rivista di letteratura moderne e comparate* 60.2 (2007): 219-44.
- Black, Shameem. "Ishiguro's Inhuman Aesthetics." *Modern Fiction Studies* 55.4 (2009): 785-807.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 1961. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Bouldrey, Brian. "A Life in Pieces." Rev. of *When We Were Orphans*. SFGATE 24 Sept. 2000. 18 Dec. 2008. <[www.sfgate.com/books/article/A-Life-in-Pieces-Fragmented-narrative-adds-to-2704225.php](http://www.sfgate.com/books/article/A-Life-in-Pieces-Fragmented-narrative-adds-to-2704225.php)>
- Brookner, Anita. "A Superb Achievement." Rev. of *The Unconsoled*. *Spectator* 24 June 1995: 40-41.
- Campbell, James. "Kitchen Window." Rev. of *A Pale View of Hills*. *New Statesman* 19 Feb. 1982: 25.
- Carey, John. "Few Novels Extend the Possibilities of Fiction. This One Does." Rev. of *When We Were Orphans*. *Sunday Times* 2 Apr. 2000: 45.
- Carroll, Lewis. *The Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*. Ed. Martin Gardner. 1960. Harmondsworth: Penguin, 1970.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. 1978. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

- Chaudhuri, Amit. "Unlike Kafka." Rev. of *The Unconsoled*. *London Review of Books* 8 June (1995): 30-31.
- "Complete." Def. Verb 3. *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. 2000.
- Connor, Steven. *The English Novels in History: 1950-1995*. London: Routledge, 1996.
- Davis, Rocio G. "Imaginary Homelands Revisited in the Novels of Kazuo Ishiguro." *Miscelanea: A Journal of English and American Studies* 15 (1994): 139-54.
- D'hoker, Elke. "Unreliability between Mimesis and Metaphor: The Works of Kazuo Ishiguro." *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Ed. Elke D'hoker and Gunther Martens. *Narratologia* 14. Berlin: Walter de Gruyter, 2008. 147-70.
- Döring, Tobias. "Sherlock Holmes—He Dead: Disenchanted the English Detective in Kazuo Ishiguro's *When We Were Orphans*." *Postcolonial Postmortems: Crime Fiction from a Transcultural Perspective*. Ed. Christine Matzke and Susanne Muehleisen. Amsterdam: Rodopi, 2006. 59-86.
- Doyle, Arthur Conan. "The Final Problem." 1893. *Sherlock Holmes: the Complete Stories*. 1989. Ware: Wordsworth, 2006. 830-46.
- François, Pierre. "The Spectral Return of Depth in Kazuo Ishiguro's *The Unconsoled*." *Commonwealth Essays and Studies* 26.2 (2004): 77-90.
- Gerrig, Richard J. *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activity of Reading*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- Griffin, Gabriele. "Science and the Cultural Imaginary: the Case of Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go*." *Textual Practice* 23.4 (2009): 645-63.
- Gorra, Michael. "The Case of the Missing Childhood." Rev. of *When We Were Orphans*. *New York Times* 24 Sept. 2000. 18 Dec. 2008.  
< [www.nytimes.com/2000/09/24/books/the-case-of-the-missing-childhood.html](http://www.nytimes.com/2000/09/24/books/the-case-of-the-missing-childhood.html) >
- Grossman, Lev. "Living on Borrowed Time." Rev. of *Never Let Me Go*. *Times* 3 Apr. 2005. 12 Nov. 2012. < <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1044735,00.html> >
- Guth, Deborah. "Submerged Narratives in Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day*."

- Forum for Modern Language Studies* 35.2 (1999): 126-37.
- Harrison, John M. "Clone Alone." Rev. of *Never Let Me Go*. *Guardian* 26 Feb. 2005. 19 Nov. 2014. <[www.theguardian.com/books/2005/feb/26/bookerprize2005.bookerprize](http://www.theguardian.com/books/2005/feb/26/bookerprize2005.bookerprize)>
- Harshaw, Benjamin. "Fictionality and Fields of Reference: Remarks on a Theoretical Framework." *Poetics Today* 5.2 (1984): 227-51.
- Holquist, Michael. "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Postwar Fiction." *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*. Ed. Glenn W. Most and William W. Stowe. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1983. 149-74.
- King, Bruce. "The New Internationalism: Shiva Naipaul, Salman Rushdie, Buchi Emecheta, Timothy Mo and Kazuo Ishiguro." *The British and Irish Novel since 1960*. Ed. James Acheson. Basingstoke: Macmillan, 1991. 192-211.
- Ingersoll, Earl G. "Taking off into the Realm of Metaphor: Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go*." *Studies in the Humanities* 34.1 (2007): 40-59.
- Introduction 7: Stories by New Writers*. London: Faber and Faber, 1981.
- "Ishiguro Wins Whitbread." *Times* 14 Jan. 1987: 2. *Times Digital Archive*. 18 Nov. 2014. <<http://find.galegroup.com/ttda/infomark.do?&source=gale&prodId=TTDA&userGroupName=jpkpu>>
- Jaggi, Maya. "In Search of Lost Crimes." Rev. of *When We Were Orphans*. *Guardian* 1 Apr. 2000. 18 Dec. 2008. <[www.theguardian.com/books/2000/apr/01/fiction.bookerprize2000](http://www.theguardian.com/books/2000/apr/01/fiction.bookerprize2000)>
- Kakutani, Michiko. "The Case He Can't Solve: A Detective's Delusions." Rev. of *When We Were Orphans*. *New York Times* 19 Sept. 2000. 18 Dec. 2008. <[www.nytimes.com/2000/09/19/books/books-of-the-times-the-case-he-can-t-solve-a-detective-s-delusions.html](http://www.nytimes.com/2000/09/19/books/books-of-the-times-the-case-he-can-t-solve-a-detective-s-delusions.html)>
- Lang, James M. "Public Memory, Private History: Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day*." *Clio: An Interdisciplinary Journal of Literature, History and the Philosophy of History* 29.2 (2000): 143-65.
- Lemon, Robert. "The Comfort of Strangeness: Correlating the Kafkaesque and the

- Kafkan in Kazuo Ishiguro's *The Unconsoled*." *Kafka for the Twenty-First Century*. Ed. Stanley Corngold and Ruth V. Gross. Rochester: Camden House, 2011. 207-21.
- Lewis, Barry. *Kazuo Ishiguro*. Contemporary World Writers. Manchester: Manchester University Press, 2000.
- Lodge, David. *The Art of Fiction*. 1992. London: Penguin, 1992.
- Luo, Shao-Pin. "Living the Wrong Life': Kazuo Ishiguro's Unconsoled Orphans." *Dalhousie Review* 83.1 (2003): 51-80.
- Machinal, Hélène. "From behind the Looking-Glass: Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go* and Beyond." *Études britanniques contemporaines* 37 (2009): 115-27.
- Mallet, Peter J. "The Revelation of Character in Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day* and *An Artist of the Floating World*." *Shoin Literary Review* 29 (1996): 1-19.
- Mason, Gregory. "Inspiring Images: The Influence of the Japanese Cinema on the Writings of Kazuo Ishiguro." *East-West Film Journal* 3.2 (1989): 39-52.
- McCombe, John P. "The End of (Anthony) Eden: Ishiguro's *The Remains of the Day* and Midcentury Anglo-American Tensions". *Twentieth Century Literature* 48.1 (2002): 77-99.
- McDonald, Keith. "Days of Past Futures: Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go* as 'Speculative Memoir'." *Biography* 30.1 (2007): 74-83.
- McNett, Gavin. "When We Were Orphans' by Kazuo Ishiguro." Rev. of *When We Were Orphans*. Salon.com 19 Sept. 2000. 18 Dec. 2008. <<http://archive.salon.com/books/review/2000/09/19/ishiguro/>>
- Menand, Louis. "Something About Kathy." Rev. of *Never Let Me Go*. *New Yorker* 28 Mar. 2005. 12 Nov. 2012. <[http://www.newyorker.com/archive/2005/03/28/05032crbo\\_books1](http://www.newyorker.com/archive/2005/03/28/05032crbo_books1)>
- Milton, Edith. "In a Japan Like Limbo." Rev. of *A Pale View of Hills*. *New York Times Book Review* 9 May 1982: 12-13.
- Oates, Joyce Carol. "The Serpent's Heart." Rev. of *When We Were Orphans*. *Times Literary Supplement* 31 Mar. 2000: 21-22.

- O'Brien, Susie. "Serving a New World Order: Postcolonial Politics in Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day*." *Modern Fiction Studies* 42.4(1996): 787-806.
- Oyabu, Kana. "Change of Life, Change of Tone: Kazuo Ishiguro's *An Artist of the Floating World*." *Studies of Language and Culture* (Kanazawa University) 8 (2004): 73-97.
- Page, Norman. "Speech, Culture and History in the Novels of Kazuo Ishiguro." *Asian Voices in English*. Ed. Mimi Chan and Roy Harris. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1991. 161-68.
- Parrinder, Patrick. "Manly Scowls." Rev. of *An Artist of the Floating World*. *London Review of Books* 6 Feb. 1986: 16-17.
- Patey, Caroline. "When Ishiguro Visits the West Country: An Essay on *The Remains of the Day*." *Acme* 44.2 (1991): 135-55.
- Petry, Mike. *Narratives of Memory and Identity: The Novels of Kazuo Ishiguro*. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1999.
- Postlethwaite, Diana. "Fiction in Review." Rev. of *When We Were Orphans*. *Yale Review* 89.2 (2001): 159-69.
- Rabinowitz, Peter J. *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. New York: Cornell University Press, 1987.
- Riggan, William. *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*. Norman: University of Oklahoma Press, 1981.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction*. 2nd ed. 2002. New York: Routledge, 2003.
- Robinson, Richard. "Nowhere, in Particular: Kazuo Ishiguro's *The Unconsoled* and Central Europe." *Critical Quarterly* 48.4 (2006): 107-30.
- Seaman, Myra J. "Becoming More (than) Human: Affective Posthumanisms, Past and Future." *Journal of Narrative Theory* 37.2 (2007): 246-75.
- Shaffer, Brian W. *Understanding Kazuo Ishiguro*. Understanding Contemporary British Literature. Columbia: University of South Carolina Press, 1998.
- Sim, Wai-chew. *Kazuo Ishiguro*. Routledge Guides to Literature. Abingdon: Routledge, 2010.

- Spence, Jonathan. "Two Worlds Japan Has Lost Since the Meiji." Rev. of *A Pale View of Hills*. *New Society* 13 May 1982: 266-67.
- Thwaite, Anthony. "Ghost in the Mirror." Rev. of *A Pale View of Hills*. *Observer* 14 Feb. 1982: 33.
- Toker, Leona, and Daniel Chertoff. "Reader Response and the Recycling of Topoi in Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go*." *Partial Answers* 6.1 (2008): 163-80.
- Villar Flor, Carlos. "Unreliable Selves in an Unreliable World: The Multiple Projections of the Hero in Kazuo Ishiguro's *The Unconsoled*." *Journal of English Studies* 2 (2000): 159-69.
- Wall, Kathleen. "*The Remains of the Day* and Its Challenges to Theories of Unreliable Narration." *Journal of Narrative Technique* 24.1(1994): 18-42.
- Webley, Alyn. "Making and Breaking Hegemonies: Kazuo Ishiguro and History." *Postgraduate English Journal* 13(2006). 11 May, 2009. <<http://www.dur.ac.uk/postgraduate.english/AlynWebleyArticle.htm>>
- Westerman, Molly. "Is the Butler Home? Narrative and the Split Subject in *The Remains of the Day*." *Mosaic: A Journal for the Comparative Study of Literature and Ideas* 37.3 (2004): 157-70.
- Whitaker, Phil. "Return of the Native." Rev. of *When We Were Orphans*. *New Statesman* 3 Apr. 2000: 56-58.
- Wolterstorff, Nicholas. *Works and Worlds of Art*. Clarendon Library of Logic and Philosophy. Oxford: Clarendon Press, 1980.
- Wong, Cynthia F. "The Shame of Memory: Blanchot's Self-Dispossession in Ishiguro's *A Pale View of Hills*." *Clio: An Interdisciplinary Journal of Literature, History and the Philosophy of History* 24.2 (1995): 127-45.
- . *Kazuo Ishiguro*. 2nd ed. Writers and Their Work. Tavistock: Northcote House, 2005.
- Wood, James. "The Unconsoled." Rev. of *When We Were Orphans*. *New Republic* Oct. 16, 2000: 43-48.
- . "The Human Difference." Rev. of *Never Let Me Go*. *New Republic* 12 May 2005. 19 Nov. 2014. <[www.newrepublic.com/article/the-human-difference](http://www.newrepublic.com/article/the-human-difference)>

- Wood, Michael. "Sleepless Nights." Rev. of *The Unconsoled*. *New York Review of Books* 21 Dec. 1995: 17-18.
- 阿部公彦. 「カズオ・イシグロの長電話」. 『水声通信』 26 (2008): 70-75.
- 遠藤由美. 「自己と記憶と時間—自己の中に織り込まれるもの」. 佐藤浩一・越智啓太・下島裕美編著『自伝的記憶の心理学』. 北大路書房, 2008. 128-37
- 大嶋仁. 「カズオ・イシグロにおける『日本の名残』」. 平川祐弘編『異国への憧憬と祖国への回帰』. 明治書院, 2000. 243-70.
- 小野正嗣. 「カズオ・イシグロのどこでもない場所」. 『浮世の画家』. カズオ・イシグロ (著) 飛田茂雄 (訳). 早川書房, 2006. 312-19.
- 小野寺健. 「カズオ・イシグロの寡黙と饒舌」. 『英語青年』 1988年11月号: 27-29.
- . 「訳者あとがき」. 『わたちの遠い夏』. カズオ・イシグロ (著) 小野寺健 (訳). 筑摩書房, 1984. 275-78.
- . 「訳者あとがき—カズオ・イシグロの薄明の世界」. 『遠い山なみの光』. カズオ・イシグロ (著) 小野寺健 (訳). 早川書房, 2001. 263-68.
- 川口喬一, 富士川義之, 富山太佳夫, 高橋和久. 「《座談会》イギリスの文学—1980年代を顧みて」. 『英語青年』 1990年2月号: 2-13.
- 古賀林幸. 「訳者あとがき」. 『充たされざる者』. カズオ・イシグロ (著) 古賀林幸 (訳). 2007. 早川書房, 2011: 941-948.
- 荘中孝之. 『カズオ・イシグロ—<日本>と<イギリス>の間から』. 春風社 2011.
- 谷田恵治. 「寡黙の豊饒—カズオ・イシグロの『遠い山なみの光』」. 津久井良充・市川薫編著『〈私〉の境界—二〇世紀イギリス小説にみる主体の所在』. 鷹書房弓プレス, 2007. 79-98.
- ターニ, ステファーン (著) 高山宏 (訳). 『やぶれさる探偵: 推理小説のポストモダン』. 東京図書, 1990.
- 富山太佳夫. 『シャーロック・ホームズの世紀末』. 青土社, 1993.
- 中川成美. 「忘れられた物語 14 『遠い山なみの光』」. 『京都新聞』 2008年8月19日: 13.
- 平井杏子. 『カズオ・イシグロ—境界のない世界』. 水声社 2011.
- 正宗聡. 「Kazuo Ishiguro の *The Unconsoled* における現実世界の規定の問題について」. 『山口大学哲学研究』 8 (1999): 21-36.

- 松岡直美. 「イシグロ・カズオの日本—記憶と概念によるヴィジョン—」. 『滅びと異郷の比較文化』. 思文閣出版, 1994. 237-48.
- 三浦雅士. 「戦中の『信念』を問う」. 『浮世の画家』書評. 『朝日新聞』1998年4月4日: 12.
- 三村尚央. 『Kazuo Ishiguro 研究—どこにも属さない国際作家としての挑戦—』 博士論文. 広島大学, 2005.
- ライアン, マリー=ロール (著) 岩松正洋 (訳). 『可能世界・人工知能・物語理論』. 水声社, 2006.