

## カズオ・イシグロの作品における「ノスタルジア」 についての考察

武富, 利亜

<https://doi.org/10.15017/1440986>

---

出版情報：九州大学, 2013, 博士（比較社会文化）, 課程博士  
バージョン：  
権利関係：全文ファイル公表済

カズオ・イシグロ作品における「ノスタルジア」についての考察

九州大学大学院比較社会文化学府

平成 26 年

## 目次

Abstract	i-iii
序	1-17
第一章 日本に在住した外国の日本研究者との対比	18-58
第二章 <i>A Pale View of Hills</i> における「喪失」のイメージ	59-84
第三章 イシグロと日本映画: <i>An Artist of the Floating World</i> を中心に	85-133
第四章 <i>The Remains of the Day</i> におけるアイデンティティの考察	134-185
第五章 <i>The Unconsoled</i> にあらわれる父子関係と祖父孫関係	186-216
第六章 <i>When We Were Orphans</i> の意味するもの——Banks の語らないものや比喻を中心に	217-261
第七章 カズオ・イシグロにおける記憶をもつことの意味—— <i>Never Let Me Go</i> を中心に “childhood bubble”という比喻をめぐって	262-288
むすび	289-300
参考文献	301-316

## Abstract

Kazuo Ishiguro was born as the first son of the Ishiguro's on November 8, 1954 in Nagasaki, Japan. When Ishiguro was five years old, the family moved to England due to his father's job as an oceanographer. Ishiguro debuted in 1982 with *A Pale View of Hills*. With Ishiguro's third novel, *The Remains of the Day* (1989), he won the most prestigious award in England, the Booker Prize which firmly established his current position. His reputation as a novelist has grown quickly all over the world.

The purpose of this dissertation is to cast a light on different types of "nostalgia" that appear in Ishiguro's novels. When exploring Ishiguro's "nostalgia," the most important factors would be "childhood" and "memories." The way Ishiguro describes "memories" makes us consciously think of "passing time" and "decline" as well as "aging" and "death." I think Ishiguro has interwoven his memories in each of his protagonist's memories. Ishiguro might have experienced a lot of mixed feelings and emotions after moving to England at the age of five until he accepted his fate of living in England—this directly connects with Ishiguro's "nostalgia." Through Ishiguro's writing, "nostalgia" is shown to be closely connected with and appears as self-defense, unstable identity, ironic distance, childhood bubble, and fate in his novels.

In this dissertation, in Chapter One, I would like to examine some books written by foreign scholars of Japanese Studies with Ishiguro's first two novels, *A Pale View of Hills* and *An Artist of the Floating World*, and see their influence on his writing. In particular, Patrick Lafcadio Hearn's (1850-1904) introduction of the Japanese way of "worshiping ancestors" or "Kwaidan" (Japanese ghost stories) influenced Ishiguro.

In Chapter Two, I would like to focus on *A Pale View of Hills*. Ishiguro kept denying the linkage to Japanese literature; therefore, not many scholars mention him as a Japanese author these days. Still, especially in his first two novels that are set in Japan, many non-native Japanese scholars are likely to use very abstract, trite, and stereotypical expressions; such as, "mono no aware" or "yugen" when stating the sadness or pathos lingering beneath Ishiguro's novels. In this chapter, I would like to compare Ishiguro's *A Pale View of Hills* and Yasunari Kawabata's *The Sound of the Mountain* and reveal that "mono no aware" does not exist in *A Pale View of Hills*. In addition, I

would like to stress that a lot of women are drawn in *A Pale View of Hills*. They lost their loved ones, and their lives changed dramatically in the post-war period. A sense of loss of women, including Etsuko, penetrates throughout *A Pale View of Hills*. I would like to suggest the “image of loss” consists Ishiguro’s peculiar mood of sadness.

In Chapter Three, I would like to analyze the influence of the Japanese movie directors, Yasujiro Ozu, Akira Kurosawa, and Kenji Mizoguchi, all of whom are Ishiguro’s favorites.

After publishing *An Artist of the Floating World*, Ishiguro ceased to write novels based in Japan. It might be a sign of his satisfaction that he had written everything he could about Japan, or he became conscious that he was no longer Japanese, but an English man. The more we find the influence of Japanese movies or books in Ishiguro’s novels, the more we realize how he had to depend on visual or auditory materials in order to create his Japan. We can sympathetically feel his “nostalgia” there.

In Chapter Four, I would like to focus on the “ironic distance” that appears in *The Remains of the Day*. I would like to extract Ishiguro’s responses from his interviews regarding his “identity” and investigate how Ishiguro started to use the term “ironic distance.” This distance is Ishiguro’s unique way of indicating his sense of not belonging to either Japan or England. There have not been a lot of papers that have focused on Ishiguro’s “ironic distance,” so I think it is worth pointing out.

In Chapter Five, I will compare the father-and-son relationship and grandfather-and-grandson relationship and try to clarify what Ishiguro wanted to deliver. I think Ishiguro wants to stress that childhood is very important. It passes very quickly and many parents do not realize that time spent with their children is limited until it’s “too late.” This sense of feeling it is “too late” implies a strong “nostalgia.”

In Chapter Six, I would like to consider the meaning of “orphans” in *When We Were Orphans*. I would like to consider what “orphan” stands for through metaphors and the unspoken words of Christopher Banks. If we see *The Unconsoled* as Ishiguro’s message to “make an action before it is too late,” *When We Were Orphans* is “how to deal with yourself after realizing that something was too late to fix.” Ishiguro writes about a protagonist, who was not ready when he faced the opportunity to change his life, and ends up living alone for the rest of his days in *When We Were Orphans*. We can feel a

strong sense of “nostalgia” in that he cannot get out of his fantasy but lives alone reminiscing about his past glorious days.

In Chapter Seven, I would like to consider “memories” of childhood days mainly from *Never Let Me Go*. Mitsuyo Kaneda and Toshiyuki Sato carried out an experiment among seven Japanese who were born between 1923 and 1934 and spent their childhoods in Japan and moved overseas later on. They let the participants talk about their childhood freely in order to allow them to face their inner-selves to prevent or mitigate cognitive impairment for the aged using a method called “Kaiso Ho” (or Life Reviewing). The background of the participants was similar to that of Ishiguro’s, so I think when considering memories in Ishiguro’s novels, the results of this experiment become useful; therefore, I would like to take a closer look at it. Ishiguro calls *Never Let Me Go*, “a metaphor of childhood.” (my translation) An accommodation and school for clone children called the Hailsham in *Never Let Me Go* can be the embodiment of this “childhood bubble” Ishiguro uses in his interviews. Ishiguro describes how important to have childhood memories through a male clone who does not have any childhood memories. Ishiguro might want to tell us that when people face death and “feel nostalgia even somebody else’s memories will bring peace to their minds. Childhood memories are how important it is to every one of us, and it becomes the source of easefulness and the savior from fear of death.

We can never go back or restore our past. Therefore, people feel that possibilities are limited and become helpless. When we are stricken with these limits and devastated by them, we feel solitude and reminisce about the glorious days. As long as we have memories to draw on, we can move on. “Nostalgia” is not a negative sense of feeling but gives strength and energy; it correlates with “memories” which are essential to give meaning to one’s life. By extracting Ishiguro’s “nostalgia” from each of his novels and analyzing it carefully, I believe that I was able to better define Ishiguro’s “method of writing,” and understand his “disposition” as a novelist.

## 序

カズオ・イシグロは、1954年(昭和29年)11月8日、長崎に石黒家の長男として生まれた。姉が一人おり、後に英国において妹が誕生している。イシグロが五歳半の時に海洋学者である父親の仕事の関係上、一家で渡英する。イシグロは、*A Pale View of Hills*<sup>1</sup>(邦題『女たちの遠い夏』[後改題、『遠い山なみの光』<sup>2</sup>])という長編小説で1982年にデビューしている。この小説は、オガタエツコという女性が一人称の語りで、原爆を投下された後の長崎市周辺を舞台に過ごしたある夏の思い出を、現在住んでいるイギリスのとある郊外の静かな町で回想する構成になっている。この小説によりイシグロは、英国王立文学協会賞を受賞し、新進気鋭作家の仲間入りを果たす。次に1986年に出版された *An Artist of the Floating World*<sup>3</sup>(邦題、『浮世の画家』<sup>4</sup>)は、英国の最高権威の文学賞であるブッカー賞の候補に選ばれた。受賞は惜しくも逃したが、翌年、それに次ぐ文学賞として名高い、ウイトブレッド・ブック・オブ・ザ・イヤーを受賞している。この小説は、オノマスジという元戦争プロパガンダ画家の主人公が、第二次世界大戦後間もない日本において、戦争中に恩師や弟子を裏切ることになった過去の過ちを自責の念と共に回顧するという構成になっている。これら二つの小説には、イシグロが想像し、創造してきた「日本」が凝縮されている。イシグロは、自分の創作活動に現実の日本が介入しそうな恐れから、この二つの小説を書き上げるまでは、来日を考えなかったと述べている<sup>5</sup>。

イシグロが幼少期に渡英してから三十年ぶりに来日を果たすのは、*The Remains of the Day*<sup>6</sup>(邦題、『日の名残り』<sup>7</sup>)が英国最高の文学賞であ

るブッカー賞に選ばれた 1989 年である。日本に招聘される形で来日した際の大江健三郎との対談で、イシグロは日本について、次のように語っている。「子ども時代を通じて日本を忘れることはありませんでした。それで『他国』としての日本、僕にとって非常に重要な『他国』なんです、この国には強烈なイメージと心の底での深い結びつきを抱きながら、僕は大人になっていったんです」<sup>8</sup>。イシグロにとって、日本は母国でありながら、すでに「他国」になっているのが分かる。また、「『日本』は僕が幼年期をすごしたところだけけれど、その『日本』には僕は決して戻ることはできないのだ」<sup>9</sup>とも述べている。「祖国喪失」ともとれる、祖国に対しての「ノスタルジア」が感じられる発言である。

イシグロの第三作 *The Remains of the Day* がブッカー賞を受賞すると、イシグロの名前は、瞬く間にヨーロッパ、アメリカ、アジア中を駆け巡る。そして、日本人の名前と顔を持つこの英国人作家は、「日本人」という、英国人からみると未だ神秘的な民族のイメージに悩まされることになる。「僕はイギリス人的なイギリス人でも、日本人的な日本人でもありません(中略)。はっきりした役割も、語るべき、あるいは描くべき社会とか国家もなかった。どの国の歴史も、自分の歴史には思えなかった」<sup>10</sup>と、次第に自らの立場を祖国のない作家、ボーダレス作家、あるいは、インターナショナル作家としての位置付けを強調するようになる。

しかし、いくらボーダレスな時代になり、枠組みにとらわれる概念が薄れたとはいえ、人間は生まれた国に対する特別な感情を抱かずにはいられないものである。ユダヤ系アメリカ人作家で、日本語で小説を書くリービ英雄は、ある座談会の中で、十二歳で父親の仕事の関係



上一家で渡米し、イエール大学および大学院で仏文学を専攻した水村美苗という作家の話に触れ、「彼女は、最近書いた文章の中で、久しぶりにアメリカに行ってスタンフォードで『つくりあげられた日本』があったことを思い出したと書いてました。それはずいぶんいい日本だったというか。彼女は長らくアメリカにいたんです。戻ってきて現実の日本を知るまでずっと」<sup>11</sup>と語っている。水村やイシグロのように子ども時代に日本に住み、やがて海外で生活をするようになった作家らは、生まれ故郷に対して特別な感情や憧憬を抱き、自分の中に理想的な「日本」を創造するようである。特に、イシグロは子ども時代にこだわりをもっている。初期二小説は、イシグロの長崎での思い出をはじめとする、成長する過程で得た知識と情報で創造された「日本」が舞台になっている。渡英して三十数年ものあいだ日本を離れていたにもかかわらず、イシグロが描く「日本」は、日本人が読んでも難なく受容できる、どこか懐かしい日本である。イシグロが好んで鑑賞した戦後の日本映画や日本に関する文献(“Actually, until I was about twenty, I did a lot of reading about Japan and whenever there was a Japanese movie, I would go see it.”)<sup>12</sup>が大きく影響しているのはいうまでもない。

イシグロが、「僕の心をとらえて離さないなにかを具体的なものとして表すために、イギリスや日本の歴史を利用しているんだ、ということは自覚していました。このことが僕をどこにも属さない作家にしてきたんではないかと思います」<sup>13</sup>という言葉には、日本とイギリスの両国に対する思いやりのようなものさえ感じられる。「自分はどこにも属さない」、しかし「僕の心をとらえて離さない」というイシグロの言葉のなかには、“Oh, I consider myself British I suppose, because you know, I’ve grown up and I’ve been shaped by Britain. I’ve been educated entirely

in Britain.”<sup>14</sup>と、「イギリス人である」ことをあるインタビューではっきり認める一方で、「西欧で育ちながら、感情は日本と繋がって魅せられたままのいる」<sup>15</sup>と、日本に対しても切り捨てることができない、両義的な「感情」があらわされている。それがイシグロの小説に滲み出る、たとえようのない、「ノスタルジア」の一端を形成しているのである。また、後述するように、イシグロは *The Remains of the Day* のなかで執事の役割が時代の流れとともに衰退していく姿を描出しているが、それは大英帝国や貴族制度の衰退など「他国の文化に全く関心がなくて、他の国が我々のことを学ばばいいんだという文化的な観点」<sup>16</sup>という態度でいたイギリス中心の時代が終わったことを暗喩しているとも解釈できる。これもイシグロなりの「ノスタルジア」の表れと捉えることができるだろう。

*The Remains of the Day* を出版してから六年後の 1995 年にイシグロは、*The Unconsoled*<sup>17</sup>(邦題、『充たされざる者』<sup>18</sup>)を出版している。この小説は、チェルトナム文学賞を受賞した。他にもイタリアで、プレミオ・スカノ文学賞を受賞している。

イシグロは、西洋文学の中でも特にロシア文学に傾倒していたことを多くのメディアで告白している。具体的には、チャーホフやドストエフスキーなどである。その他にも好きな作家として、カフカやシャーロット・ブロンテ、ヘミングウェイ、ジェーン・オースティン等の名前をあげている。*The Unconsoled* は、それら作家の中でも特に Franz Kafka の『城』や『審判』を彷彿させると指摘をする研究者は多い。*The Unconsoled* の話が展開するのは、現実世界なのか、非現実世界(夢)なのか、最初から読者を困惑させる。また、語り手が常に第一人称だったこれまでのイシグロの小説には見られなかった、第三者の視点にの

り移る等の変化がみられる。主人公 Ryder は、Boris とともに建物の外の車内にいるはずなのに、“The corridor ended at Miss Collins’s drawing room—a large L-shaped affair at the back of the building. The light here was low and cosy, and at first glance the room looked expensively elegant in an old-fashioned way.” (56-57)と、まるで建物の中にいる Stephan にのり移ったかのように建物の中を詳細に述べたりするのである。イシグロは、「男がある場所に現れるが、そこは夢でもあり、男の頭の中から醸し出された世界だ」<sup>19</sup>と述べている。1990 年ごろ、つまり、この小説の構想を頭の中で練り上げていたころ、イシグロは、前三小説の類似性を認める発言をすると同時に類型的になるのを嫌うという複雑な気持ちをはっきり吐露している。

I think, certainly, what happened with my first three books is that I was actually trying to refine what I did over and over again and with *The Remains of the Day* I feel that I came to the end of that process. That is why the three books seem to have a kind of similarity.<sup>20</sup>

またこの小説は、娘が生まれる前に書きはじめ、「その頃から、次第に世間から見れば自分がアウトサイダー的な位置にいるのを感じるようになった」<sup>21</sup>と述べている。1990 年前後は、イシグロの私生活において「変化」の多い時期であったことが分かる。

また同じころイシグロは、三十数年ぶりに日本を訪問している。イギリスへ帰国してから、*The Unconsoled* を書きはじめているのである。この辺りから、イシグロは「気泡」(bubble)という言葉を用いるようになる。例えば、日本に滞在しているときは、“It was a privileged visit

and there was an unreality about it. I was carried around in a bubble [...].”<sup>22</sup>

と、日本に来ているのに、日本に来ていないような、地に足がついていない、何をするにも実感のない心理状態について述べている。「気泡」は、日本訪問が「非現実的」であったかのように語る比喻として用いられ、自らがその『気泡』の中に暮らしていると思うようになった<sup>23</sup>という表現に使われたりしている。あるインタビューの聞き手は、イシグロが使用する「気泡」に着目し、「表面的には変わりがないが、世間から精神的に隔離された生活にイシグロは入った」<sup>24</sup>のだろうと述べている。またイシグロは、「自分の声をアップデートし続けたいといけな」<sup>25</sup>と公言するようになる。*The Unconsoled* を読んで感じられるのは、それまでの小説に共通してみられた、静謐さ、抑圧された感情表現、そして日本人性という要素からの離脱、リアリティから非リアリティへの脱却である。また、イシグロ本人は、無名作家からヨーロッパで知られる有名作家になり、結婚をして娘が誕生し、父親になるという、実生活においても大きな「変化」を体験している。イシグロ本人が、自らのアイデンティティを含む、作家としての位置付けにも「変化」があらわれはじめたのもこのころである。小説の作風についても、「ルールを破れ、がルール」<sup>26</sup>を志すようになっている。世界的なピアニストとなり、世界中を飛び回る *Ryder* の姿は、本を出版後、世界中の書店を飛び回り、本の販売促進を行うイシグロ (writer) の投影だと指摘する研究者もいる<sup>27</sup>。また、*The Unconsoled* は、イシグロが描いた長編のなかでも最も長い大作である。イシグロが作家として多くの「変化」を経験している時期だけに、*The Unconsoled* には、特別な思いが織り込まれていると考えられる。

*The Unconsoled* が出版されたのち、イシグロは *When We Were*

*Orphans*<sup>28</sup>(邦題、『わたしたちが孤児だったころ』<sup>29</sup>)という「孤児」を題材にした本を書いている。この小説は、*The Unconsoled* と同様に「子ども時代」がいかに大切かということを明示している。子ども時代において、孤児になるという体験をした Banks は、その後も強固な人間関係を築くことは出来ない。結局、一度も結婚をすることなく、老後は、孤独に英国図書館の閲覧室で探偵だったころの事件を扱った記事を読む日々を送るのである。イシグロは、「子ども時代」が主人公の人生の鍵を握るというモチーフを *The Unconsoled* から連続して用いている。それは恐らく、イシグロが日本からイギリスへ帰国した後、「気泡」という言葉を頻繁に口にするようになることと関係があると思われる。イシグロのいう「気泡」が具象化されて小説の中で「子ども時代」のメタファーとなり描かれるようになったのではないだろうか。それは、*When We Were Orphans*、そして *Never Let Me Go*<sup>30</sup>(邦題、『わたしを離さないで』<sup>31</sup>)にも継続して採用されることになる。

本博士論文においては、まず第一章において、外国人日本研究家の文献とイシグロの日本を舞台にした小説、*A Pale View of Hills* と *An Artist of the Floating World* を対比させて、その影響を考察する。イシグロが自らの内に「日本」を構築する際に参考にしたと思われるのは、ラフカディオ・ハーン(Patrick Lafcadio Hearn, 1850-1904)、バジル・ホール・チェンバレン(Basil Hall Chamberlain, 1850-1935)、ピエール・ロティ(本名：Louis Marie-Julien Viaud, 1850-1923)である。ロティに関しては、先行研究において、*Madame Chrysanthemum* を題材にした Giacomo Puccini (ジャコモ・プッチーニ)の *Madame Butterfly* の影響について海外の研究者から指摘されている<sup>32</sup>。しかし、本論においては、ハーンの日本人先祖崇拜や怪談、“Ghostly Japan”のイメージなどを中心に「微笑」、

「幽霊」、「美術」を考察したい。

第二章では、イシグロが作家として文壇デビューを果たした *A Pale View of Hills* に焦点をあてる。海外の研究者を中心にイシグロの小説のなかの「日本人性」について、「もののあわれ」や「幽玄」など抽象的な概念を用いて表現しているものが多い。しかし、「日本人性」というのは、意識して表れるものではない。海外の研究者は、ベランダに干された布団や提灯の灯りの下にならぶ屋台などといった、異国情緒的な要素に着目し、そこに原爆後の長崎のイメージを重ねて「悲哀」を感じているように思われる<sup>33</sup>。ベランダに干された布団や屋台のならぶ通りなどは、日本人にとっては、日常的で馴染みのある風景である。しかし、海外の研究者達にとってそうであるように、イギリス人のイシグロにとっても、記憶に残る異国情緒を喚起する「ノスタルジック」な情景なのだろう。本論では、イシグロの *A Pale View of Hills* の根底に流れる悲哀感は、従来指摘されてきた抽象的な概念ではなく、その正体は、「喪失感」であることを、例をあげながら論じる。

第三章では、イシグロが好きな日本映画の監督として多くのインタビューで名前をあげる、小津安二郎や成瀬巳喜男、黒澤明、溝口健二といった日本の映画監督の影響を考察する。その中でも特に、小津安二郎監督の代表作である『東京物語』や『秋刀魚の味』を取りあげ、英語字幕と映像技法に着目する。先行研究においては、小津映画とイシグロ小説の類似場面を指摘して論じるものがほとんどである<sup>34</sup>。しかし、本論においては、具体的に台詞や登場人物の感情表現まで対比させて考察する。また、川端康成の『山の音』(*The Sound of the Mountain*)をもとに映画化された、成瀬巳喜男の監督作品である『山の音』の人間関係に着目し、イシグロがどうしても描ききれなかったものを指摘

したい。また、*An Artist of the Floating World* で描かれる、市が関与する建設計画や工事現場の様子などは、臨場感があり、黒澤明の『生きる』を彷彿させる。*An Artist of the Floating World* の黒田が雨の中にたたずむ場面は、黒澤明の『生きる』の渡辺が公園建設の工事現場にたたずむ姿と重なり、『生きる』を参考にして描いている節がある。また、イシグロは、京マチコのファンだと公言し、インタビューのなかで日本のお化けや幽霊のことを「とても怖く、同時にたどえようもなく美しい」<sup>35</sup>と述べているが、これは恐らく、溝口健二監督作品で京マチコ主演の『雨月物語』のことを指していると思われる。『雨月物語』の影響については、多くの海外の研究者が「現世とパラレルに存在する霊界」という点に着目して論じている<sup>36</sup>。本論においては、西洋で解釈される「ゴースト」と日本で解釈される「幽霊」を対比させ、具体的に分析したい。

イシグロは *An Artist of the Floating World* を出版して以降、日本を舞台とした小説を全く書かなくなっている。それは、イシグロが初期二小説の中に自らの日本を描ききったという満足感のためかもしれないし、自分はや日本人ではなく、イギリス人なのだと自覚をもったためなのかもしれない。イシグロの小説の中に日本映画の影響を確認すればするほど、イシグロがいかに視覚的、あるいは、聴覚的な材料に依拠しなければ、「日本」という社会が書けなかったかということがわかってくる。そこに日本を「遠い国」と呼ばざるを得ない、イシグロの苦悩のようなものや、感情では繋がっているというイシグロの「ノスタルジア」が浮かび上がってくるのである。

第四章では、イシグロの *The Remains of the Day* を中心に小説にあらわれる「皮肉な距離」に焦点をあてる。イシグロ小説の登場人物間に

心的距離が感じられるのは、イシグロが度々口にする“*Ironic distance*” (皮肉な距離)と関係があると思われる。イシグロはこれまでのインタビューで「アイデンティティ・クライシス、つまり、自分はいったい誰なのかという問題で悩んだことはなかった」<sup>37</sup>と述べているが、この「皮肉な距離」は、アイデンティティと関連があると思われるのである。本論においては、イシグロがこれまでにインタビューで「アイデンティティ」に関する発言をしたものを抽出し、イシグロがどのようにして、日本とイギリスの両国に「皮肉な距離」を感じるようになったのかを検証したい。これは、日本とイギリスの二つの国に「帰属」する意識が明確に持てない作家の独特の「距離感」である。これまでにイシグロのアイデンティティと小説中の人物の間にあらわれる「皮肉な距離」を具体的に扱った論文は少なく、取りあげるに値すると思われる。

イシグロは、これまでに長編小説を六編世に送りだしているが、六編中五編は父親と子どもの確執が話の中に挿入されている。特に、*The Unconsoled* には、それが顕著にあらわれている。従って、研究者の中には、*The Unconsoled* を「エディプス・コンプレックス」と捉えたり<sup>38</sup>、両親、特に父親に対する子どもの愛情の渴望のあらわれと捉える者もいる<sup>39</sup>。しかし、第五章においては、それらの観点からは論じず、別の角度からの考察を試みる。イシグロ小説に描かれる父親と子ども、祖父と孫の関係を比較し、そこから浮かび上がる「父子関係」に焦点をあて、イシグロがどのような意図をもって、この親子関係を描いたのかを考察する。先述の通り、イシグロは、実生活においても、この本を出版した時期には多くの「変化」を経験している。その「変化」のなかで、人生において最も情報を吸収しやすく、人格形成に多大な影



響を及ぼす「子ども時代」は、あっという間に過ぎ去ってしまうという  
ことを、身をもって体験したと思われる。子どもの幼少期に、いかに  
親と子が密接にかかわったかが、その子どもの一生を左右するとい  
っても過言ではない。そこに「時の無常性」と「子ども時代」は、二  
度と戻らないのだという強烈な「ノスタルジア」が感じられる。イン  
グロがなにを読者に伝えようとしたのか、その真意にも迫りたい。

第六章は、*When We Were Orphans* を中心に「孤児」の意味するもの  
を考察する。イングロが日本とイギリスの両国を小説に採用している  
ことから、Banks を通して、この小説は、“the orphan’s quest for origin”  
や「文化的孤児」をあらわしているという指摘が先行研究でなされて  
いる<sup>40</sup>。また、「母性への憧憬」であるという指摘もある<sup>41</sup>。本論にお  
いては、人格形成期である子ども時代に「孤児」となった主人公の精  
神世界に焦点をあて、人間関係を考察する。Banks は、どのようにして  
精神が崩壊するのを免れたのか、また、「孤児」となったトラウマから、  
子どものままの精神状態を保有した大人になってしまった Banks が「失  
ったもの」はなにかについて考えたい。*When We Were Orphans* は、*The  
Unconsoled* と同様に「子ども時代」が重要な鍵となっている。*The  
Unconsoled* は、イングロなりの「取り返しがつかなくなる前に」行動  
を起こすことを促した小説だとすれば、*When We Were Orphans* は、「取  
り返しがつかなくなった後」にどう自分の運命と向き合うかを問うた  
小説といえるのではないだろうか。*When We Were Orphans* には、運命  
を変える機会に巡り合ったときに、それをつかむ準備ができていない  
がために「孤独」な人生を送る主人公が描かれている。そこに、輝か  
しい過去の日々を思いを馳せることしかできない主人公の「ノスタル  
ジア」が感じられるのである。本論においては、Banks が語らないもの

や比喩として用いる表現をキー・ワードとして「人間関係」を中心に考察する。

第七章は、*Never Let Me Go* を中心に子ども時代の「記憶」について考察する。イシグロの全ての小説に共通するキー・ワードは、「記憶」である。記憶の研究の中に、イシグロと同じように子ども時代を日本で過ごし、その後外国へ移住する者を対象に行ったものがある。金田光世と佐野敏行は、高齢期の認知症等の予防や緩和のための回想法という目的で、子ども時代に日本で生活をし、その後、海外に暮らすことになった日系人七人(1923年～1933年生まれ)を被験対象者として、子ども時代の記憶を語らせるという実験を行っている。その実験の結果、人は記憶にのこる子ども時代を語る時、まず想起されるのは「遊び」の場面で、続いて「暖かい」感情に包まれたときということが分かった<sup>42</sup>。それは、音、におい、手触り、感情等と密接に結びついており、その後の人生を豊かにするツールとして作用しているのである。これは、イシグロ小説を読み解くときに参考にできるデータである。イシグロは、*Never Let Me Go* を「子ども時代のメタファー」と呼んでいる<sup>43</sup>。*Never Let Me Go* のなかで描かれるヘールシャムというクローンの子供たちが居住する寄宿舎は、イシグロがインタビューなどで口にする“childhood bubble”を具現化したものと思われる。また、イシグロは、子ども時代の思い出がいかに大切かを、ヘールシャム出身ではない、子ども時代の思い出をもたないクローンを通して描いている。イシグロは、*The Unconsoled* を出版して以来、連続して「子ども時代」を扱ってきたが、*Never Let Me Go* には、それに加えてこれまでなかった「死」という主題を扱っている。「死」に直面したときに脳裏に浮かぶ「子ども時代」の情景は、究極の「ノスタルジア」ともいえるだろ

う。本論においては、これまで指摘されることが少なかった、イシグロが繰り返し使用する“childhood bubble”に着目し、それは具体的にどのようなものなのか、「子ども時代のメタファー」は、イシグロの小説にどのようにあらわれているかを考察する。

本論は、「ノスタルジア」という概念を軸に、イシグロの小説の中にあらわれる様々な「ノスタルジア」に光をあてることを目的としている。イシグロの「ノスタルジア」を探究する際に、最も重要な要素となるのは、「子ども時代」と「記憶」である。小説に描かれるそれぞれの主人公の記憶のなかに、イシグロの実体験も織り込まれているだろう。イシグロが五歳で母国日本を離れざるを得なくなった移住体験やイギリスを母国として受け入れる境地に至るまでの様々な「感情」は、イシグロの「ノスタルジア」と直結していると思われる。また、イシグロが大切にす、誰にも手が付けられていない、純真無垢な幼児期の世界にむける眼差しには、時の流れの「無常性」のようなものが感じられる。同時に、時の流れは、読者に「老い」や「死」を意識させるものでもある。本論において、イシグロのそれぞれの小説にあらわれる「ノスタルジア」を抽出し、イシグロの「ノスタルジア」を分析することで、イシグロの作家としての特質やイシグロ小説の「手法」に迫れるものと確信している。

---

<sup>1</sup> 本論では、Kazuo Ishiguro, *A Pale View of Hills* (London: Penguin Books, 1982)から引用し、本文中に頁数のみを記す。

<sup>2</sup> 本論では、カズオ・イシグロ『遠い山なみの光』小野寺健訳(早川書房、2001年)から引用し、本文中に頁数のみを記す。

- 
- <sup>3</sup> 本論では、Kazuo Ishiguro, *An Artist of the Floating World* (New York: Vintage International, 1986)から引用し、本文中に頁数のみを記す。
- <sup>4</sup> 本論では、カズオ・イシグロ『浮世の画家』飛田茂雄訳(中公文庫、1992年)から引用し、頁数のみを記す。
- <sup>5</sup> David Sexton, “David Sexton Meets Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, ed. Brian W. Shaffer and Cynthia F. Wong (Mississippi: U of Mississippi, 2008), p.34.
- <sup>6</sup> 本論では、Kazuo Ishiguro, *The Remains of the Day* (London: Faber and Faber, 1989)から引用し、本文中に頁数のみを記す。
- <sup>7</sup> カズオ・イシグロ『日の名残り』土屋政雄訳(中公文庫、1994年)から引用し、本文中に頁数のみを記す。
- <sup>8</sup> 大江健三郎「大江健三郎；特集カズオ・イシグロ[もうひとつの丘へ]」、『Switch』、1991年、67頁。
- <sup>9</sup> 大江、前掲同書、67頁。
- <sup>10</sup> 大江、前掲同書、70頁。
- <sup>11</sup> 安岡章太郎、リービ英雄、小森陽一「言葉の闘争」、『群像』、第54巻10号、1998年、226頁。
- <sup>12</sup> Dylan Otto Krider, “Rooted in a Small Space: An Interview with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, ed. Brian W. Shaffer and Cynthia F. Wong, (Mississippi: U of Mississippi, 2008), p.129.
- <sup>13</sup> 大江、前掲同書、70頁。
- <sup>14</sup> Karen Grigsby Bates, “Interview with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, ed. Brian W. Shaffer and Cynthia F. Wong (Mississippi: UP of Mississippi, 2008), p.200.

- 
- <sup>15</sup> 大野和基『カズオ・イシグロ インタビュー by 大野和基』  
〈<http://www.globe-walkers.com/ohno/interview/kazuoisiguro.html>〉  
04/14/2010.
- <sup>16</sup> 阿川佐和子「阿川佐和子のこの人に会いたい」、『週刊文春』、第43  
巻42号、2001年11月、147頁。
- <sup>17</sup> 本論では、Kazuo Ishiguro, *The Unconsoled* (London: Faber and Faber,  
1995)から引用し、本文中に頁数のみを記す。
- <sup>18</sup> 本論では、カズオ・イシグロ『充たされざる者』古賀林幸訳(早川書  
房、2007年)から引用し、本文中に頁数のみを記す。
- <sup>19</sup> 新元良一「カズオ・イシグロ気泡の生活者」、*The Shincho Mook*、1998  
年、160頁。
- <sup>20</sup> Allan Vorda and Kim Herzinger, “An Interview with Kazuo  
Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, ed. Brian W. Shaffer  
and Cynthia F. Wong (Mississippi: U of Mississippi, 2008), p.84.
- <sup>21</sup> 新元、前掲同書、160頁。
- <sup>22</sup> Vorda and Herzinger, “An Interview with Kazuo Ishiguro,” *Conversations  
with Kazuo Ishiguro*, p.119.
- <sup>23</sup> 新元、前掲同書、160頁。
- <sup>24</sup> 新元、前掲同書、160頁。
- <sup>25</sup> 柴田元幸『ナイン・インタビューズ』(アルク、2004年)、221頁。
- <sup>26</sup> 柴田、前掲同書、211頁。
- <sup>27</sup> 例えば、Gary Adelman, “Doubles on the Rocks: Ishiguro’s *The  
Unconsoled*,” *Critique: Winter*, 42, 2 (Research Library, 2001), p.178.や荘  
中孝之「他者との共生のためのレッスン」、『研究論叢』、第73巻(

---

京都外国語大学、2009年)、136頁。

<sup>28</sup> 本論では、Kazuo Ishiguro, *When We Were Orphans* (New York: First Vintage International, 2000)から引用し、本文中に頁数のみを記す。

<sup>29</sup> 本論では、カズオ・イシグロ『わたしたちが孤児だったころ』入江真佐子訳(早川書房、2001年)から引用し、本文中に頁数のみを記す。

<sup>30</sup> 本論では、Kazuo Ishiguro, *Never Let Me Go* (London: Faber and Faber, 2005)から引用し、本文には頁数のみを記す。

<sup>31</sup> 本論では、カズオ・イシグロ『わたしを離さないで』土屋政雄訳(早川書房、2006年)から引用し、本文中に頁数のみを記す。

<sup>32</sup> 例えば、Brian Shaffer (1998), Barry Lewis (2000), Wai-chew Sim (2006)など。

<sup>33</sup> 例えば、Gregory Masonは、[ベランダなどに]干してある洗濯物の様子を*mono no aware*といている。これは、原爆などにより無常にも日常が非日常へと変化してしまった悲哀をあらわしていると思われる。

<sup>34</sup> 例えば、MasonやBeedhamなど。詳しくは、第2章で論じる。

<sup>35</sup> 池田雅之編著『新版イギリス人の日本観』(成文堂、1993年)、148頁。

<sup>36</sup> 例えば、Gregory Mason, “Inspiring Images: The Influence of the Japanese Cinema on Writings of Kazuo Ishiguro,” *East-West Film Journal*, Vol.3, No.2, 1989, p. 42.や、Barry Lewis, *Kazuo Ishiguro* (Manchester and New York: Manchester University Press, 2000), p.28-29.

<sup>37</sup> 阿川、前掲同書、146頁。

<sup>38</sup> 例えば、Gary Adelman (2001)やWai-chew Sim (2006)など。詳しくは、第5章に記す。

- 
- <sup>39</sup> 例えば、Gary Adelman(2001)や荘中孝之(2007)など。詳しくは、第5章に記す。
- <sup>40</sup> 松岡直美「Kazuo Ishiguro and Shanghai」、『国際関係研究』、第25巻第3号(日本大学、2004年12月)、99頁。
- <sup>41</sup> 荘中孝之「Kazuo Ishiguro の作品に見られる母性への憧憬：*When We Were Orphans* を中心に」、*SELL*、第24巻(京都外国語大学英米語学科研究会、2007年)、82-84頁。
- <sup>42</sup> 本論の第7章に実験結果は詳しく述べている。
- <sup>43</sup> 大野和基，  
<http://www.globe-walkers.com/ohno/interview/kazuoishiguro.html>,  
07/15/2010。

## 第1章 日本に在住した外国の日本研究者との対比

はじめに

ラフカディオ・ハーン(小泉八雲)やバジル・ホール・チェンバレン、そしてピエール・ロティの文献をイシグロが参考にしたかどうかについては、先行研究論文を探しても、納得のいく論文は見当たらない。一部、ピエール・ロティの *Madame Chrysanthemum*(『お菊さん』)を基に描かれたイタリアの歌劇作家、ジャコモ・プッチーニの *Madame Butterfly*(『蝶々夫人』)の関連について論じられてはいるが、どれも憶測の域を逸していない。ハーンとチェンバレンについては、先行研究で言及しているものは未だ確認できていない。

イシグロが文壇デビューを果たす前に出版された短編「夕餉」(“A Family Supper”)が収められているオムニバス形式の短編集『世界の文学ギャラリー』の作家、作品紹介の中で唯一、ハーンに触れてイシグロを紹介しているものがある。

[イシグロの]短編、長編ともに殆どが日本人を主要登場人物とし、日本を舞台にしているが、西欧の二十世紀小説の実験的技法と不条理な感覚を十分に身につけながら、ラフカディオ・ハーンの短編や、小津安二郎の映画を通して見た世界をつくり出すという、きわめて意識的な作品構築の過程である。この短編[“A Family Supper”]に於いても淡彩に家族の団欒図を提出しながら、イギリスのお家芸のゴシック小説の翳が揺曳している<sup>44</sup>。



しかし、これは集英社の編集者の意見にすぎない。イシグロは、作家としてデビューする前に日本についての情報を収集するにあたって、多くの日本に関する書籍を読んだり、映画を観たりしたことは認めている。イシグロは、特定の作品や作家、映画監督を意識して書いたことを隠そうとはしていない。イシグロは、これまでに小津安二郎など日本の映画を参考にして小説を書いたことが分かるような足跡を自身の小説の中に残している。そのことはイシグロの登場人物の名前の付け方にあらわれている。例えば、小津映画の主人公や俳優の名前のセツコ(原節子)、チシュウ(笠智衆)、マリコ(岡田茉莉子)、ノリコ(『晩春』(1949)、『麦秋』(1951)、『東京物語』(1953)や成瀬映画のオガタやキクコ(『山の音』(1949)の登場人物名)等を作為的にそのまま登場させている。その点で考えると、イシグロの四編目の長編小説である *The Unconsoled* のなかで「ラフカディオ」という名前の演劇場を登場させる (“Even in the days after that performance of Lafcadio.”) (325)など、ハーンの書籍を読んだことを感じさせる節はある。また、イシグロは、続く五編目の小説である *When We Were Orphans* の中では「チェンバレン(Colonel Chamberlain)」という名前の大佐を登場させている。この大佐は、主人公の Banks が孤児となり、上海からイギリスに住む伯母のところまで Banks に付き添い、乗船した人物である。自らのアイデンティティに自信が持てない Banks に、イシグロは自分自身を重ね合わせて考えていたとすれば、イシグロをイギリスへと導いてくれたのは、チェンバレンだったと考えるのは少々強引だろうか。また、イシグロは、*A Pale View of Hills* のサチコのアメリカ人の恋人の名前を「フランク」にしているが、この名前は、外国人の夫が日本人の妻を母国へ帰ることをきっかけに捨てるというロティの *Madame Chrysanthemum* を

モチーフにしたプッチーニの *Madame Butterfly* の Benjamin Franklin Pinkerton (ベンジャミン・フランクリン・ピンカートン)を連想させると、海外の研究者から指摘されている。以上のように、名前の観点で考えると、イシグロがハーン、チェンバレン、ロティの文献を目にしたと考えてもおかしくはないだろう。

プッチーニの *Madame Butterfly* とイシグロの *A Pale View of Hills* を関連付けて論じた主要な本として挙げられるのは、Wai-chew Sim の *Globalization and Dislocation in the Novels of Kazuo Ishiguro* である。この中で Jean-Pierre Lehmann を例にあげて Sim は、次のように述べている。

But as the foregoing implies, Sachiko's plight also echoes powerfully *Cho Cho San* of *Madama[sic] Butterfly* fame. Jean-Pierre Lehmann has traced Puccini's opera to Pierre Loti's 1887 novel, *Madame Chrysanthemum*, which spawned a subgenre known as the "novel of desertion" [...] This mantle appears to fit Frank, whose name recalls Puccini's protagonist, Benjamin Franklin Pinkerton. Befitting the genre's marine associations, Frank is offered a job aboard a cargo ship. Like Pinkerton, he supposedly returns home first promising to bring his lover over later. *Pale View* is set in Nagasaki, where the opera is set as well, and even the Inasa locality is suggestive, given that located in its vicinity is a "Glover Mansion" that was the home of a "19<sup>th</sup>-century British merchant" reputed to be the model for Puccini's fictional Pinkerton.<sup>45</sup>

つまり、*A Pale View of Hills* のサチコは、*Madam Chrysanthemum* をモチーフにしたプッチーニのオペラ *Madame Butterfly* の蝶々夫人と強力に共鳴しあっていると述べている。また Sim は、Lehmann がプッチーニのオペラは、元をたどると 1887 年に出版された、ピエール・ロティの *Madame Chrysanthemum* は、「妻を捨てる小説」という別ジャンルを生み出した小説だと指摘している。これは、外国人男性が日本で日本人女性と結婚し、男性が自国へ戻る際に日本への帰国することを約束しながら、そのまま戻らず、日本人配偶者を放棄するというモチーフのことである。更に Sim は、プッチーニの Benjamin Franklin という名前が、イングロの小説に出てくるサチコのアメリカ人の恋人 Frank を想起させると述べている。また、*A Pale View of Hills* の舞台は長崎であり、*Madame Butterfly* も同じである。更に、Benjamin のモデルとされる、英国商人が住んでいたグラバー邸の近くに稲佐山があり、*A Pale View of Hills* を連想させると指摘している。これ以外にも Sim は、この稲佐山というと同じ場面設定が、お蝶夫人が次第に精神的に不安定になる様と後に自殺をしてしまうという筋書きを読者に想起させ、マリコの精神的不安定さとケイコの将来起こる「自殺」と重ね合わせる働きがあると分析している<sup>46</sup>。

Brian Shaffer は、James Joyce (ジェームス・ジョイス) の *Dubliners* (『ダブリンの人たち』) の Eveline とサチコが重なると指摘する。

Joyce's short story concerns the escape fantasy of Eveline Hill, a young woman who dreams of transcending her dreary, impoverished, stultifying Dublin existence, with its imprisoning family obligations,

in order to set sail with Frank, a sailor who has known ‘distant countries,’ for exotic Argentina. [...] Eveline now imagines herself ‘about to explore another life with Frank. Frank was very kind, manly, open-hearted. She was to go away with him by the night-boat to be his wife and to live with him in Buenos Ayres where he had a home waiting for her.’<sup>47</sup>

*Dubliners* でも Eveline を外国へ連れて行こうとする男性の登場人物の名前は、Frank である。Shaffer は、Eveline もサチコと同様に Frank について外国にいけば、今の自分の困窮した生活から抜け出せると考えているが、Frank は Evelin を誘惑し、後に Eveline を捨てるどころも類似していると指摘している (“[I]n each case it appears that Frank’s intention is to seduce and abandon his desperate female victim.”)<sup>48</sup>。Sim らの指摘通り、Franklin と Frank といった名前の響きや、海軍水兵と海に関係する仕事に従事している、あるいは、アメリカ人の恋人は、サチコを捨てて、自国へ帰ろうとしている、など類似点は多いことから、イシグロは恐らく *Madame Chrysanthemum*、*Madame Butterfly*、*Dubliners* を意識し、サチコのアメリカ人の恋人の名前を Frank にした可能性はあるだろう。

しかし日本国内では、Sim らのこの議論に疑問を投げかけている。例えば、平川法は「カズオ・イシグロ『遠い山なみの光』論」の中で次のように述べている。「[Sim らの]この解釈には少々無理があり、そこにはイシグロの描く長崎が、類型的な知識に基づいたものだという思い込みがあったのではないか」<sup>49</sup>。また、平川は、「日本人でありながら日本人でないイシグロという作家への、ある種の思い込みから生

まれたものであると言えなくもない。こうした批評こそが類型的な日本のイメージを作品の上に照射した結果だとも言えるだろう」<sup>50</sup>と海外の研究者を批判している。イシグロの *A Pale View of Hills* と *Madame Butterfly* との関係性については、賛否両論ある。海外の研究者の多くは、相関関係を認める者が多いのに対し、日本人研究者はそれに否定的である。それは、プッチーニのオペラの粉本になっているのが、ロティの *Madame Chrysanthemum* であるということが関係していると思われる。*Madame Chrysanthemum* の主人公であるお菊は、武士の娘であり、武士の尊厳を守るために自らの命を絶ったという理解が日本人にはあるからである。武士の娘としての尊厳を守るというモチーフは、*A Pale View of Hills* のサチコや蝶々夫人にはない。*Madame Chrysanthemum* や *Madame Butterfly* のモチーフは、*A Pale View of Hills* の主題からは外れており、イシグロがロティの本に「影響された」とまでは言い難い。しかし、*A Pale View of Hills* の構想段階でイシグロは、*Madame Chrysanthemum* や *Madame Butterfly*、あるいは *Dubliners* とは異質のものに仕立てようと思ったと考えられ、これらの作品を十分に意識していたといえる。

しかし、イシグロが五歳までに記憶している日本と映画の動画のみで日本を舞台にした長編を二編書きあげるのには限界があったと思われる。従って、なにか参考になる文献は必要だったに違いない。特に、*A Pale View of Hills* にあらわれる、日本の“ghostliness”をイメージする上で、ハーンの文献を参考にしている可能性は高いと思われる。また、イシグロはインタビューで歴史的、政治的な事実よりも、人間の感情の隆起に興味を持っていると語っており、これはハーンが日本人に対して最も興味を持っていた“Japanese emotional life”<sup>51</sup>と共通するもの

である。日本人の感情など、目に見えないものの情報は、映画やビデオ等といった動画からではなく、文献から掴みとりやすいと考えるのが自然だといえる。そしてこの感情的なものこそが、イシグロの日本を舞台にした小説を書く際に重視していたファクターである(“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.”)<sup>52</sup>。また、ハーンは、“[A]ll the Japanese, [...] were of divine origin, and for that reason superior to the people of all other countries.”<sup>53</sup>や、“All the Japanese, were gods in this sense; and their country was properly called the “Land of the Gods”—Shinkoku or Kami-no-kuni.”<sup>54</sup>ということを西洋国に広く紹介している。こうしたハーンの考え方は、イシグロの *A Pale View of Hills* の中の次の箇所にも反映されていると思われる。“I remember being taught all about how Japan was created by the gods, for instance. How we as a nation were divine and supreme.” (66)イシグロは、こういった日本に関する文献を読んで日本人的なるものを感じ取ったと思われる。見方を変えれば、そうすることでしか日本人性を掴みきることができなかったともとれるだろう。イシグロは、自分の記憶に留まる「日本」は、個人的な「日本」で、そこは「決して戻ることができない「日本」であり、自分の子ども時代であることに気がついたと述べている”(“I realized that it was a place of my own childhood, and I could never return to this particular Japan.”)<sup>55</sup>。また、この「子ども時代」の総称である「日本」の記憶を文章に残すためにイシグロは、作家となったといっても過言ではないだろう。つまり、「ノスタルジア」が作家の動機となっていると推測されるのである。

以上の経緯で、ハーン、チェンバレン、そしてロティが日本に対するイメージを書きしるした文献とカズオ・イシグロの初期二作品を中心に、日本のイメージを対比し、どのように作品に反映されているかを考察したい。

ロティとハーンは、同じ年の 1850 年に誕生している。そしてその後、二人は同時期に近代化する日本を訪れることになる。ハーンは、日本に帰化して、名前を「小泉八雲」とするが、これは、ハーンが島根県の松江市に在住していたことから、そこの旧国名である「出雲国」にかかる枕詞の「八雲立つ」にちなむとされている<sup>56</sup>。日本研究者でハーンとも交友があったチェンバレンは、自著の *Japanese Things*<sup>57</sup>の中で「ハーンは幻想の日本を描き、最後は日本に幻滅したとした(拙訳)」<sup>58</sup>と述べている。ラフカディオ・ハーンは、*Glimpses of Unfamiliar Japan*をバジル・ホール・チェンバレンに捧げる意図で書いたことはよく知られている。しかし、この本は、チェンバレンから後に、酷評されることになる。チェンバレンは、*Japanese Things*の中でハーンについて、ロティを師匠とし、手本としていた、ということを書いている。彼らのような外国人の日本研究者らの活躍は、海外はもちろんだが、当時の日本人作家にも多大な影響をもたらしている。主な日本人作家の名前をあげると、永井荷風、夏目漱石、三島由紀夫、谷崎潤一郎、芥川龍之介、などである。著名な作家ばかりだが、彼らはほんの一部にすぎない。その当時(明治から大正そして昭和へ)、目まぐるしい変遷を遂げる日本や日本人に対する失望や希望、西洋に対する憧れや嫉みなど、種々様々なモチーフの小説や小品が書かれた。チェンバレン、ロティ、そしてハーン作品に共通して取りあげられる当時の日本の状況や日本人に向けられた眼差しを「微笑」、「幽霊」、「美術」をキー・

ワードに対比を試みたい。

## 1. 微笑

日本が「神秘の国」と言われる由縁の一つに「微笑」が挙げられる。1890年代から1990年代初頭にかけて、日本人の微笑は、西洋諸国で理解ができず、不気味だと言われた時期がある。ロティは、『秋の日本』<sup>59</sup>の中であらゆる日本人の「微笑」を取りあげている。例えば、『秋の日本』の「聖なる都・京都」の章では、異人と目を合わせた時の少女たちが「最初、自分たちのほうを見る異人の視線とその視線がかち合うごとに、笑いながら隠れるそぶりを」(51)したと書いている。また、「江戸の舞踏会」の章では、ロティが礼儀作法を無視して多くの女性とダンスを踊った後、フランス語を話す女性に手を差し伸べた時、彼女は微笑する。その女性は、礼儀作法を無視したロティに微笑でもって断ったのである。それをロティは、次のように描写している。

このフランス語をしゃべる婦人は、わたしに礼を述べて、お連れのかたは彼女同様にわれわれの新しい舞踏をご存じないのだと説明する。それはおそらく本音だろう。しかしそれだけが理由ではない。礼儀にまったくあい反するからであるということには私も知っている。それはわたしにもよくわかる(48-49)。

ロティは、踊りの誘いを言葉で断らずに微笑によって断ろうとする日本の流儀を不思議なものに感じているのである。

一方、ハーンは *Glimpses of Unfamiliar Japan Vol.II*<sup>60</sup>の中の“The Japanese Smile”という章で、西洋人から見ると不可解な日本人の微笑



について詳しく、しかも核心をついた記述を残している。日本人の微笑について、次のように述べている。

[F]ostered through all the period of home education. But it is cultivated with the same exquisiteness that is shown in the cultivation of the natural tendencies of a garden plant. The smile is taught like a bow; like the prostration; [...] the salutation to a superior; like all the elaborate and beautiful etiquette of the old courtesy. (667)

日本人は、微笑することは幼いころから家庭で教わるもので、草木を育てるのと同じように養われると述べているのが分かる。また、相手に笑顔を向けるのは日本の作法であり、日本人は自分の戸惑いや哀しみを他人に悟られぬよう、相手を気づかって本能的に笑みを浮かべるのだと述べているのである(“Even though the heart is breaking, it is a social duty to smile bravely. [...] Cultivated from childhood as a duty, the smile soon becomes instinctive.”) (668)。また、それは親から子へと伝えられる自己抑制の慈顔なのだとも説明している。ハーンは、京都に滞在したある夜、地蔵の笑みと重ね合わせて、ある少年の微笑を次のように描写した。

The figure was that of a kozo, an acolyte,—a beautiful boy; and its smile was a bit of divine realism. As I stood gazing, a young lad, perhaps ten years old, ran up beside me, joined his little hands before the image, bowed his head, and prayed for a moment in silence. He had

but just left from comrades, and the joy and glow of play were still upon his face; and his unconscious smile was so strangely like the smile of the child of stone that the boy seemed the twin brother of the god. (674)

この少年は、見知らぬ外国人であるハーンに対する戸惑いを隠すために、「微笑」したと思われる。ハーンは、その少年の無垢な微笑を地蔵がたたえる微笑みと結びつけているのである。少年が手を合わせ、お辞儀をする行為を観察し、それを描くことで無言の内に読者に日本人の信仰心を示している。

ハーンは、日本人の微笑を理解するためには、「日本古来の国民本来の生活」<sup>61</sup>に足を踏み入れないと理解することはできないと説明している(“[O]ne must be able to enter a little into the ancient, natural, and popular life of Japan.”) (663)。ハーンがここで指摘する“One”とは、言うまでもなく「西洋人」のことである。ハーンは、日本人の本質を見抜いた作家だとされるが、イシグロは果たしてどのくらい日本人の本質を見抜いているのだろうか。

イシグロの *A Pale View of Hills* には、多くの微笑が散りばめられている (smiled, laughed, seemed pleased, grinned, amused expression, etc.)。イシグロの *A Pale View of Hills* のエツコとサチコの会話にも、困難な状況で微笑する様が描かれている。たとえば、次のような場面である。

She [Sachiko] was looking at me [Etsuko] with a kindly smile. I looked back at her for a few moments. Then I bowed and said:

“I have some savings of my own. Not a great deal, but I’d be glad

to do what I can.”

Sachiko bowed gracefully, then lifted her teacup. “I won’t embarrass you”, she said, “by naming any particular sum. [...]

Sachiko continued to regard me with her kindly smile. (70)

これは、サチコがエツコに「お金を貸してほしい」と頼む場面である。サチコは、お願いをする立場にあるにもかかわらず終始、微笑んでいるのが分かる。しかし、これは「申し訳なさ」と「恥ずかしさ」が入り混じった微笑みであり、上手く表現されているといえるだろう。サチコの金銭状況を知ったエツコは、サチコにいくらかお金を工面することを申し出る。微笑のはさみ方はいいが、エツコが話し出す前にお辞儀(bowed)をしたり、お金を借りる方のサチコが優雅(gracefully)にお辞儀をするのは、少々ごちないと言わざるを得ない。イシグロは、エツコがサチコの苦境を察し、了解したことを伝えるためにお辞儀をさせたと思われる。しかし、その場合はbowよりもnodの方が自然だろう。また、感謝の意を込めた丁寧さを表現するためにサチコに「優雅なお辞儀」をさせたと思われるが、これも少々大袈裟である。この場合は、“appreciatively”くらいが妥当ではないだろうか。

坂口明徳は、イシグロの微笑だけでなく、お辞儀や頭の上下運動の過剰な描写について次のように指摘している。

小津映画のヒロイン原節子が輝くばかりの笑顔で何事かを語ったとする。スクリーン上で彼女が何度同じしぐさをしようと観客は飽きることがない。ところが小説中でその仕草が繰り返し書かれると読者はたちまちのうちに食傷するほかない。(中略)口元に

手をかざす動作も同じである。それが映像として現れた時には何の不自然さも感じられないのに、「娘は片手で口を隠しながら笑った」と文字で立ち現れると、何かとんでもない身振りのようにも思えてくる。同様に、頭の上下動など滑稽の一步手前ではないのか。主人公の家に立ち寄った客のように「お世辞笑いを浮かべて頭を下げ」(bowing and giggling)たり、「笑って両手をもみ続けて」(laughed and went on rubbing his hands)いたりしたら、これはもう落語の世界になってしまうのではないか。だが、イシグロは執拗に説明をつづけているのである<sup>62</sup>。

坂口は、*An Artist of the Floating World*の中に出てくる人物たちの仕草を不自然であり、滑稽だと評しているのである。また、坂口は*An Artist of the Floating World*は、まだ全体的に統制がとれている方だとしながら、*A Pale View of Hills*の方は酷評している。

「ニヤニヤ頭を下げ」(grinning and bowing)では、「ハイハイと笑っている」(bowing and giggle)酔客たち。「上品に頭を下げ」(bowed gracefully)る妙齢の女。「いつまで続くかと思ったほど互いに頭を下げ」(exchanged what seemed an endless succession of bows)あっている年配者たち。彼らは時として「頷き」(nod)もするので、首振り劇はいやがうえにも盛んになる<sup>63</sup>。

イシグロが少々大袈裟な身振りを小説に採り入れているのには分けがあるとと思われる。それは、戦後の日本映画、特に、小津安二郎の映画の影響である。例えば、『秋刀魚の味』のなかで「ひょうたん」と呼ばれる

高校時代の教師は、喜劇役者のように頭を深く下げお辞儀を繰り返し、執拗に頷きながら話をする。*A Pale View of Hills*は、イシグロの文壇デビューの小説であり、イシグロがその当時保持していた日本の知識やイメージの全てを小説に注ぎ込んだ印象はある。そのなかでも特に「微笑」や「お辞儀」は、日本人を描くにあたり、欠くことのできない要素だということをイシグロは知っていたのである。それを意識するあまり、不自然と捉えられる個所が出てくるのは、イシグロがいかにかにイギリス人であるか、ということを示すものである。しかし、イシグロは、小津の映像技法などを参考にして、登場人物にもものを多く語らせずに視線や微笑などの仕草でもって登場人物の心理をあらわし、読者に分からせるという手法を小説に採用している箇所もある。そのことについては、第三章で詳しく述べることにする。

ハーンは欧米化が進む社会の中で、日本が失っていく伝統的なものに対する嘆きや憂いのようなものも書きのこしている。そして、ハーンは、いつの日かその失ったものの大切さを日本人は、悔やみ、驚く日がくるだろうと明治期に予言しているのである。それは、*Glimpses of Unfamiliar Japan Vol.II*の“The Japanese Smile”の結びの部分に次のように書き記されている。

Yet to that past which her younger generation now affect to despise Japan will certainly one day look back, even as we ourselves look back to the old Greek civilization. She will learn to regret the forgotten capacity for simple pleasures, the lost sense of the pure joy of life, the old loving divine intimacy with nature, the marvelous dead art which reflected it. She will remember how much more luminous and beautiful

the world then seemed. She will mourn for many things,—the old fashioned patience and self-sacrifice, the ancient courtesy, the deep human poetry of the ancient faith. She will wonder at many things; but she will regret. Perhaps she will wonder most of all at the faces of the ancient gods, because their smile was once likeness of her own. (683)

ハーンは、日本人が西洋文化に傾倒し、若者が伝統的なものから新しいものへ興味の対象が移っているのを憂えているのが分かる。

イングロもまた、*An Artist of the Floating World*の中で「変わりゆく日本」の姿を孫の一郎に体現させ、憂えている。孫の一郎は、アメリカ文化に侵食される戦後の日本を象徴するような役割を担っているのである。孫の関心が、日本の古き良きものからアメリカナイズされたものへ移ってゆく様に小野は戸惑いをみせている。たとえば、小野が“Very impressive, Ichiro. But tell me, who were you pretending to be?” (30)と、一人で寸劇を演じている一郎に誰の真似をしているのかと訊ねる。すると一郎は、祖父に誰と思うかと聞き返す。しかし、小野はそれが誰だかわからずに、“Lord Yoshitsune” (30)あるいは、サムライかと答える。一郎は“Lone Ranger” (30)、つまり、アメリカのカウボーイを演じていたと返答する。この他にも、一郎は、“Popeye Sailor man” (152)が好きだと言うが、小野はそれがどのようなキャラクターなのかまったく知らない。更に小野は、娘の節子から節子の夫の素一(一郎の父親)は、今では宮本武蔵のよりもカウボーイのようなアメリカの英雄の方が子ども達にとって良いお手本になると信じていることを聞かされる (“Suichi believes it’s better he likes cowboys than that he idolize people like Miyamoto Musashi. Suichi thinks the American heroes are the better

models for children now.”) (36)。このように、小野と孫の一郎は、世代間のギャップを象徴するように描かれている。

Patrick Parrinder は、この物語を “[T]he Americanisation of Japanese culture and the generation gap.”<sup>64</sup> と位置付けている。Nicola Glaubitz も小野の孫である一郎は、アメリカによってモダン化されていく日本の象徴とみている (“Introducing Ono’s grandson Ichiro as a figuration of Japan after the Second World War enlarges the novel’s scope from Ono’s personal history and emphasizes the narrative’s concern with issues of modernization.”)<sup>65</sup>。実際、1950年から1960年代の日本では、西洋のものが市場に流入し、子どもたちの遊びも、映画などの影響で、チャンバラごっこからカウボーイへと変化している。小野は、“‘Still,’ I said, with a sigh, ‘only a few years ago, Ichiro wouldn’t have been allowed to see such a thing as a cowboy film.’” (36) と数年前までは、カウボーイのような映画を見るなど、許されなかったのにと、嘆いているのが分かる。また、小野は世の中の若者の変化に対して次のように述べている。“These days I see it all around me; something has changed in the character of the younger generation in a way I do not fully understand, and certain aspects of this change are undeniably disturbing.” (59) 小野は、最近小野を取り巻く全てのものが、特に若い人たちのなにかが、小野にもまったく分からない風に変ってしまったと感じているのが分かる。また、その「変化」のある側面は、明らかに問題だと述べている。小野がいう、“certain aspects”とは、先に述べたような、アメリカ文化の流入や日本の伝統などを軽視する風潮などを指していると思われる。イシグロ自身、五歳からずっとイギリスに住んでいるわけだが、日本に一度も返らなかったことについて、次のように述べている。

For a certain number of years I just felt I didn't want to go back—I'm not sure why. Until I was about twenty-one or twenty-two I simply wasn't interested. I wanted to go to the places everybody else wanted to go to, like California, which I did, and not Japan.<sup>66</sup>

イシグロは、恐らく、日本へ一時的にでも帰国しようと思えば出来たわけだが、帰ろうとは思わなかったようである。また、当時の多くのイギリスの若者がそうであったように、否、世界中のアメリカ以外の若者がそうであったように、イシグロの眼差しもアメリカの方へ向けられていたのが分かる。

そして、小野は、物語の最後に読者に向けて次のようなことを語るのである。

[F]or across the road I could see groups of employees in their bright white shirt sleeves emerging from the glass-fronted building where Mrs. Kawakami's used to be. And as I watched, I was struck by how full of optimism and enthusiasm these young people were. At one point, two young men leaving the building stopped to talk with a third who was on his way in. They stood on the doorsteps of that glass-fronted building, laughing together in the sunshine. One young man, whose face I could see most clearly, was laughing in a particularly cheerful manner, with something of the open innocence of a child. [...] I smiled to myself as I watched these young office workers from my bench. Of course, at times, when I remember those brightly-lit bars and all those



people gathered beneath the lamps, laughing a little more boisterously perhaps than those young men yesterday, but much the same good-heartedness, I feel a certain nostalgia for the past and the district as it used to be. But to see how our city has been rebuilt, how things have recovered so rapidly over these years, fills me with genuine gladness. Our nation, it seems, whatever mistakes it may have made in the past, has now another chance to make a better go of things. One can only wish these young people well. (205-206)

小野は、かつては歓楽街であった場所に総ガラス張りのビルが建ち、若いサラリーマンが「活力」や「成長」を感じさせる「太陽の光の中」で談笑する姿を見ながら、急速に成長している日本を微笑ましく思っているのが分かる。しかし、この語りの根底にあるのは、ハーンと共通する古き良き時代への「ノスタルジア」だろう。小野も、ビルから出てくる若者をみながら、かつて自分自身もそこにいる若者たちと同様に、マダム川上の店で語らい合っていたことを重ね合わせて見ているのである。ベンチに座り、ガラス張りのビルの前に立つ若者を見つめる小野のまなざしは、イギリスにおいて、日本の成長を見つめていたイシグロの眼差しと重なるのである。また、小野の若者に対する、「わたしなどはただ、あの若者たちの前途に祝福あれ」という言葉のなかには、当事者ではなく、傍観者のような響きを確認できる。これは、まだ実際の日本を目の当たりにしていない、イシグロの日本に対する形式的なエールとも捉えることができる。そして、*An Artist of the Floating World*を出版してから四年後、実際に日本から帰国したイシグロは、ハーンが予言していた通りのことを実感したに違いない。恐らく、イシグロは、日本に戻る機会

があったときになぜ、戻らなかったのかと、後悔の念があったかもしれない。そして、多くの日本人がハーンの嘆き、「昔の日本が、今よりもどんなに輝かしい、どんなに美しい世界に見えたかを、日本はおもいだすであろう」という指摘をあとになって噛みしめたように、イシグロも哀惜を感じたのではないだろうか。

## 2. 先祖崇拝と幽霊

チェンバレンは、日本人について「気質として宗教心を持たない」<sup>67</sup>と述べている。また、チェンバレンは、ジョセフ・ドートルメールの言った、日本人は「宗教心を持っていない。持っていてほんの少しである」<sup>68</sup>や、オヴラックの日本人ほど「生まれつき宗教心のない国民はいない」<sup>69</sup>、あるいは、カイゼルリングの「日本人の心は、インド的な意味において宗教的深みを欠く」<sup>70</sup>などの引用を並べ、自らの言葉の正当性を主張している。そしてチェンバレンは、この記述はラフカディオ・ハーンを憤慨させたとも述べている。しかし、日本人にまったく信仰心が無いわけではない。むしろ信仰は、日本人の生活の中に根づいているのである。それは、チェンバレンもハーンも認めている。つまり、日本人は「家族間の宗教——親孝行——が真に神聖な絆」<sup>71</sup>という形で宗教は生活に溶け込んでいるのである。

ハーンは、道徳的な観念において、先祖の名を傷つけるようなことをしてはいけないといった、日本人の先祖を敬う心に惹き付けられていたと思われる。日本人は、亡くなった人を弔い、そして霊を敬い、慰めるという行為をある意味、自然に行える人種だと述べている。「生」が自然の中で息づき芽吹くように、「死」も自然に回帰すると考えていたというのである。そのことは、ハーンの *KOKORO* に記されている。例えば

ハーンは、西洋文明にはない、道徳的情操が日本人には備わっていると次のように記している。“The dead are the ‘powers above,’ the ‘upper ones,’—the ‘Kami’”<sup>72</sup>、あるいは、“They are essentially of Shinto, and exemplify that intimate sense of relation between the visible and invisible worlds which is the special religious characteristic of Japan among all civilized countries.”<sup>73</sup>つまり、死者は上位に存在する力であり、上位の者、すなわち神であると述べている。また、そのような概念は、神道の本質であり、この世とあの世の間にある親密な感覚は、文明国の中でも日本特有の宗教の特徴をあらわすと説明している。また、ハーンは、日本を“Ghostly Japan”ととらえている。これは、「死者の霊がおわします国土のことであり、物の怪がどこか暗い隅にいる日本」<sup>74</sup>のことを指している。もののけや霊は、日本文学には欠かせない要素である。平川祐弘は、「日本文学のインスピレーションの源の一つは、ghostly Japanにあるのではないだろうか。ちょうどイエイツなどのアイルランド文学のインスピレーションの一つがghostly Irelandであるように」<sup>75</sup>と述べている。また平川は、源氏物語を翻訳したことで知られる、アーサー・ウェイリーとハーンのghost storiesと怪談の決定的な違いは、ハーンは日本語が読めなかったらしいが「日本人の霊の世界が実に正確に読め、妻節子が物語る怪談を入魂じっこんの珠玉の名品と化し得たこと」<sup>76</sup>だと説明している。更に平川は、「外国人の日本理解の上で、日本人の亡霊の心理ghost psychologyを良く掴めるか否かは決定的に大切である。(中略)ハーンが描く霊の日本に共感的理解を示したクローデル<sup>77</sup>は、能があの世界とこの世を結ぶ劇形式であることを自分自身の観能体験からも理解した。「能」という『朝日の中の黒鳥』に収められた一文でクローデルはこの日本の演劇に非常に高い評価を与えた」<sup>78</sup>と指摘している。ハーンは、理論的

にこの日本文学の重要な核の一部を構成する精神世界を大変良く理解した上で西洋圏にそれを広く知らしめたのである。

イシグロは、そういう精神世界を共有していたと考えられる日本人の両親のもとで育ち、そのお陰で、すんなりとハーンのあらわした“ghostly Japan”をイメージすることができたのではないだろうか。イシグロが先祖崇拝を理解している良い例として、*An Artist of the Floating World*の中で仏壇や仏壇が置かれた客間を特別視する主人公があげられる。

For throughout my years I have preserved the sense, instilled in me by my father, that the reception room of a house is a place to be revered, a place to be kept unsoiled by everyday trivialities, reserved for the receiving of important guests, or else the paying of respects at the Buddhist altar. Accordingly, the reception room of my house has always had a more solemn atmosphere than that to be found in most households [...]. (41)

主人公の小野は、父親から客間とは、家の中で最も威厳のある場所で日常の雑事などで汚してはならないと教え諭されたと述べている。また、その客間のことを、客人をもてなしたり、仏壇に手を合わせる場所であり、一般の家庭に比べて常に厳粛な場所だったと説明している。長崎時代に住んでいた祖父の家にも恐らく、客間があったのだろう。五歳のイシグロの頭に、客間の厳粛な雰囲気や先祖崇拝の教えなどが記憶の一片として残っていた可能性はある。しかし、五歳の幼児が、日本人の精神世界を詳細に心得ていたとは信じがたい。やはり、参考となる本や映画など、何かしらのメディア・ツールはあったはずである。特に、精神世

界や幽霊などに関する詳細は、動画からのみではなく、大半は文献から情報を得たものと考えられる。そして、その本の中に、ラフカディオ・ハーン の書籍も恐らくあったのではないかと推測している。

*A Pale View of Hills*の中には、「幽霊」や「霊的なもの」が登場する。例えば、エツコとNikiが外出先でMrs. Waters に出会い、エツコは“*How is Keiko getting on now?*” (50)と、亡くなった娘のケイコについて訊かれる。すると、エツコは “*I haven’t heard from her recently.*” (51)と答えるのである。Mrs. Watersが更に、ケイコはまだピアノを弾いているのかと問うが、それにも“*I expect she does. I haven’t heard from her recently.*” (51)と、エツコはまるでケイコがまだこの世に生きているように話すのである。この会話には、エツコの自責の念、ケイコの自殺について触れたくないという親心が表れている。エツコはこのとき、Mrs. Watersに対し、“*She died.*”と言ってしまえば、そこできっぱりとケイコの死を認めることになり、それを回避したいという心情が入り混じり、複雑な思いで生きているように話したのである。エツコは、ケイコの死を受け入れたくない、生きているように思いたいと、こう答えたと捉えることができる。また、Mrs. Watersという女性の名前が持つイメージもイシグロは意識していたと思われる。*A Pale View of Hills*は、物語の要所で長崎の川が登場し、川の向こうに住む女性(幽霊)の影がつきまとっている。Mrs. Watersと偶然に出会うのは、エツコとNikiが喫茶店に行った帰りである。エツコはその日、喫茶店で何ヶ月も夢に出てくる女の子のことを回想している。喫茶店でNikiに、“*Perhaps you’ll get married and have children soon,*” (48)と「子ども」について話を切りだしている。更に、喫茶店の窓からは、ブランコに乗る女の子が見えている。このとき、エツコの世界を支配しているのは、ケイコである。ケイコの死を受け入れられない母親をMrs.

Watersを使ってイングロは示したと考えられる。

ハーンは、*Japan: An Attempt At Interpretation*の中で、日本の先祖についての概念を次のように説明している。

1. The dead remain in this world—haunting their tombs, and also their former homes, and sharing invisibly in the life of their living descendant. 2. All the dead become gods, in the sense of acquiring supernatural power; but they retain the characters which distinguished them during life.<sup>79</sup>

つまり、死者はこの世にとどまり、墓や住んでいた家から離れず、生存する子孫の中に介在しているといっている。また、超自然の力を得るという意味では、死者は神となるが、生きていた頃の性格は、保持されると述べている。*A Pale View of Hills*の中で、亡くなった後のケイコの部屋についてエツコとNikiが直接「霊」とは口にはせずに、暗に「霊」を認めているような会話をする箇所がある。

“It’s that other room. Her room. It gives me an odd feeling, that room being right opposite.”

I stopped what I was doing and looked at her sternly.

“Well, I can’t help it, Mother. I just feel strange thinking about that room being right opposite.”

“Take the spare room by all means,” I said, coldly. “But you’ll need to make up the bed in there.”

Although I had made a show of being upset by Niki’s request to

change rooms, I had no wish to make it difficult for her to do so. For I too had experienced a disturbing feeling about that room opposite. In many ways, that room is the most pleasant in the house, with a splendid view across the orchard, but it had been Keiko's fanatically guarded domain for so long, a strange spell seemed to linger there even now, six years after she had left it—a spell that had grown all the stronger now that Keiko was dead. (53)

Nikiは、ケイコの部屋を気味悪く感じていることを母親につたえる。それを聞いて、エツコは「厳しい表情」になり、「冷たく」返答しているさまが描かれている。しかし、実際は、エツコもケイコの部屋にはなにか「奇妙な霊気」を感じており、それはケイコが亡くなって六年経った今でもむしろ強くなっていると感じているのである。これは、先に紹介したハーンの先祖霊の “[H]aunting their former homes, and sharing invisibly in the life of their living descendant.” や、“[T]hey retain the characters which distinguished them during life.” に通じるものがある。

また、別の場面でエツコは、ケイコの部屋の前に立ち、物音がするのを聞いて中へ入る。

Keiko's room looked stark in the grayish light; a bed covered with a single sheet, her white dressing table, and on the floor, several cardboard boxes containing those of her belongings she had not taken with her to Manchester. I stepped further into the room. The curtains had been left open and I could see the orchard below. The sky looked pale and white; it did not appear to be raining. Beneath the window,

down on the grass, two birds were pecking at some fallen apples. I started to feel *the cold* then and returned to my room. (88) (my emphasis)

まるでケイコがまだそこに存在しているような描写をしているのが確認できる。そして、coldに冠詞をつけているところから、「冷氣」や「寒さ」と訳せるが、「靈氣」とも解釈できる。これは、意図的にイシグロが冠詞を付けていると思われ、「幽霊」を意識して書いたと思われる。また、靈がしのびよる気配を「冷たくなる」と表現するのは、西洋の幽霊を扱った文献や映画(例えば、*The Sixth Sense*, 1990)などでしばしば表現されている。映画などでは、視覚的に急に空気が冷たくなっていく様子を「吐く息の白さ」で表現したりしている。幽霊の描写方法は、イシグロらしい西洋と東洋の混在が感じられ大変興味深い。

Nikiは、ケイコの部屋に、“strange spell” (53)を感じており、超自然的なものに対して敏感になっているのが分かる。エツコもまた、Nikiが靈的なものを感じていることを察しているのが二人の次の会話の中から感じられる。

“By the way, Mother,” said Niki. “That *was* you this morning, wasn’t it?”

“This morning?”

“I heard these sounds this morning. Really early, about four o’clock.”

“I’m sorry I disturbed you. Yes, that was me.” I began to laugh.

“Why, who else did you imagine it was?” I continued to laugh, and for



a moment could not stop. Niki stared at me, her newspaper still held open before her.

“Well, I’m sorry I woke you, Niki,” I said, finally controlling my laughter.

“It’s all right, I was awake anyway. I can’t seem to sleep properly these days.”

“And after all that fuss you made about the rooms. Perhaps you should see a doctor.”

“Maybe I will.” (94-95) (Ishiguro’s emphasis)

イシグロの数字の使い方にも「霊」的なものを意識しているのが感じられる。ケイコが死んで「六」年が経っていることや、Nikiが目を覚めたのは、「四」時である。「六」は、キリスト教では「悪魔」をあらわす数字として一般的に知られている。「四」は、漢字の「死」と読み方が同じで、不吉であるということから日本では忌み嫌われる数字である。また、ここでイシグロは、エツコとNikiの東西の幽霊に対する捉え方の違いをうまく対比させているとも考えられる。しかし、なぜイシグロは、少々異常とも捉れるエツコの「笑い」を連続的に挿入させたのだろうか。エツコは、笑って気持ちをごまかそうとしたのだろうか、それとも、ケイコの霊がそこにいると本気で信じていることをNikiに見透かされてしまった心の動揺を隠そうとして笑ったのだろうか。恐らく、イシグロは後者を意識したものと考えられる。そしてエツコは、部屋を変えたにもかかわらず、まだ不気味に感じているNikiに対し、最後は「医者に診てもらったら」と、ケイコ(霊)をかばう親心を見せているのである。ここでも先祖の霊を大切に思う日本人の母が描かれており、ラフカディオ・

ハーンの世界を感じずにはいられない。*A Pale View of Hills*は、舞台設定も長崎であることから、イシグロが子ども時代に聞かされた幽霊話が「川の向こうの女性で子どもを手招きする」という形で小説の中に再現されたのかもしれない。イシグロの描く幽霊は、西洋的な要素もあるが、むしろ、家族のもとを離れない先祖霊など、ハーンが書物で紹介した日本の幽霊に通底しているといえるだろう。

### 3. 日本の美術

*An Artist of the Floating World*の中に登場する一般的な日本人画家は、西洋人が異国情緒を喚起させる画風の絵を注文すると、芸者、桜、池の鯉、寺院などを描く画家たちである。そしてその日本人画家は、西洋人たちには、繊細な画風などは見逃され、気付かれることもないと思っているのである。つまりイシグロは、真価を分かっていない西洋人を遠回しに皮肉っているともとれる。

We were also quite aware that the essential point about the sort of things we were commissioned to paint—geishas, cherry trees, swimming carps, temples—was that they look ‘Japanese’ to the foreigners to whom they were shipped out, and all finer points of style were quite likely to go unnoticed. (69)

イシグロは、自身の小説の中で日本の文化について理解できていない外国人をたびたび登場させている。これは、イシグロのことを「日本人」として最初は見なしていたイギリス人評論家たちに対する、イシグロの反論とも考えられる。イシグロはこれまでも、イギリス人の日

本文化理解のなさをインタビューでも度々口にしてしている<sup>80</sup>。

イシグロは、David Sexton とのインタビューの中で、*An Artist of the Floating World* にあらわれる画家の浮世に対する美意識を“the beauty of the pleasure houses after dark.”<sup>81</sup>と述べ、更に次のように説明している。

It's one of the central bits of scaffolding in the novel, the idea of the floating world. The old painting master here exemplifies the view of an older school; he wants to put value on the transitory pleasures of the world. That was quite a strong tradition in Japanese art and it's also an attitude to life. [...] You have to realize that the world is full of pleasures that the next day turn out to be illusory, vanished with the morning.<sup>82</sup>

「浮世」の概念は、小説の骨格の一部を成す、と述べている。年老いた絵師は、朝には消えてなくなるような儚い快樂世界に美の価値を置くという、伝統的な画派の手法を例示しているというのである。それは日本の昔ながらの伝統芸能であり、生き様でもあるのだとイシグロは説明している。しかし、この画家の生き方を小説の中で小野は否定し、戦争プロパガンダ画家となったのである。つまり、朝露のごとく陽が昇れば消えてなくなるような実体のない「浮世」の世界に生きる画家ではなく、はっきりと何かに貢献しているという価値のある画家になりたかったのである。しかし、日本が戦争に負けてはじめて、小野は自身の意図とは裏腹に、実体のない浮世に身を置いていたことに、最後には気付かされるのである。

イシグロは、どのようにして伝統的な日本の美術、画家の美につい

て姿勢などに対する理解を深めていったのだろうか。B・H・チェンバレンの *Japanese Things* の “ART” の章 には、次のような記述がある。

Even in the same picture—say, one of a bird perched on a tree—you may have the bird exact in every detail, the tree a sort of conventional shorthand symbol. Or you may have a bamboo which is perfection, but part of it blurred by an artificial atmosphere which no meteorological eccentricity could place where the painter has placed it; or else two sea-coasts one above another,—each beautiful and poetical, only how in the world could they have got into such a relative position? The Japanese artist does not trouble his head about such matters. He is, in his limited way, a poet, not a photographer. Our painters of the impressionist school undertake less to paint actual scenes than to render their own feelings in presence of such scenes. The Japanese artist goes a step further: he paints the feelings evoked by the *memory* of the scenes, the feelings when one is between waking and dreaming. He is altogether an idealist, and this at both ends of the scale, the beautiful and the grotesque.<sup>83</sup>

(Chamberlain's emphasis)

この記述を踏まえ、*An Artist of the Floating World* の次の場面と比較してみたい。小野は、父親から小さい頃は客間に入ることを許されなかったため、一瞥しては、記憶にとどめる癖がついたことを明かす。成長するにつれ、記憶で絵が描ける才能を得たと次のように述べるのである。

That room being in many senses the centre of the house, curiosity compelled me to construct an image of its interior from the occasional glimpses I managed to catch of it. Later in my life I was often to surprise colleagues with my ability to realize a scene on canvas based only on the briefest of passing glances; it is possible I have my father to thank for this skill, and the inadvertent training he gave my artist's eye during those formative years. (41)

上記にある「時折ちらちらと見えたものを頼りに内部のイメージを思い描いた。後年わたしは、通りすがりに一瞬見たものだけをもとにして、ある情景をキャンバス上に再現する能力を発揮することによって、画家仲間をしばしば驚嘆させた」(62)という「記憶をもとにして再現する」という画法のこの箇所は、まさしく、チェンバレンの記憶された場面に喚起され、起きているような夢の中のような、そのはざまの気持ちを表現するというイメージと合致する。また、小野は七年間師弟関係にあったモリヤマに対し、次のようなことを述べる。“It is my belief that in such troubled times as these, artists must learn to value something more tangible than those pleasurable things that disappear with the morning light.” (180)。これは、小野が、実体のないもの、つまり、チェンバレンのいう、「起きているような夢の中のような、そのはざま」にあるものや朝日とともに消えてなくなるような享樂ではなく、もっと実体のあるものを尊重すべきだと主張をする場面である。この画家としてのものの考え方は、チェンバレンの紹介する日本の“Art”の「実体のないものを美とする」部分と相反するが、しかしそれは、日

本の“Art”がどのようなものかを知らなければ描けない概念である。とはいえ、他にも、ドナルド・リチーなど、小津映画の芸術性を西洋圏に広く知らしめた文献の中にも日本美術を紹介しているものがあるので、チェンバレンの“ART”論だけでイシグロが日本美術の世界を描いたとはいえないだろう。しかし、イシグロが日本の美術に対し、特別な意識をもっていたことは確かである。

#### 4. 結論

日本の文明開化、西洋の衝撃の真ただ中で、西洋人の日本人に対する、上から投げかける嘲笑的な眼差しと、それとは反対に日本人を擁護する優しい眼差しがあったことを明らかにした。その上から見下ろす眼差しで描いたのは、*Madame Chrysanthemum* の著者である、ピエール・ロティである。そのロティを尊敬していたのは、ラフカディオ・ハーンである。ロティとハーンは、おたがいに文通までしあって理解と信頼を深め、書き上げた未発表の作品の翻訳まで許すほどに親しかったといわれている。ロティの、日本を題材にした作品に、ハーンがどれほど胸を踊らしたかは、想像するに余りある<sup>84</sup>。この事実から、少なくともハーンは、ロティから深い豊かな文学的感銘を受けていたことが分かる。チェンバレンの『日本事物誌』の「日本人の特質」の章には、ロティが日本を出帆して去るにあたり、最終的には次のように日本を厳しく批判した、と述べている。

日本は小さくて、年寄りじみて、勢力が尽きようとしているように見える。それは太古時代の古さを持つように感ぜられる。この数時代にもわたるミイラが、西洋の新しい文物に接触して、

あつという間に怪奇的な、情けない、滑稽な姿に変わり果てるのではないかという感じがする<sup>85</sup>。

一方、チェンバレンの 1929 年に再版された、『日本事物誌 2』に新しい節として加えられた「ラフカディオ・ハーン」という章のなかで、チェンバレンはハーンのことについて次のように書いている。

四〇歳も間近くなった彼は、遠い日本に新しい牧場<sup>パスチャーズ・ニュー</sup><sup>86</sup>を求めるとを決心した。(中略)彼は「神々の国」を発見したのであった(中略)しかし彼は、地平線や空の星を正しく見ることをしなかった。彼の一生は夢の連続で、それが悪夢に終わった。彼は、情熱のおもむくままに日本に帰化して、小泉八雲と名のつた。しかし彼は、夢から覚めると、間違っただけを悟った。彼の愛する日本は、今日の欧化された低俗な日本ではありえず、むしろ、昔の日本、ヨーロッパの汚れを知らぬ日本であった。しかし、その日本はあまりにも完璧な日本であったから、事実そんなものは彼の空想の中以外には存在するはずもなかった<sup>87</sup>。

ハーンは、日本が西洋の衝撃をうける前の日本を愛し、発展し、変貌をとげる日本に幻滅をしていたのかもしれない。これは、社会背景や時代が異なることはさておき、どこか現実の日本を目の当たりにした後、「長い間、僕は自分を日本人だと考えてきました。でも、35 歳のときに 30 年ぶりで日本を訪れて、それがどれだけ間違っただけかわかった」<sup>88</sup>と嘆いたイシグロの姿と重なる。しかし、チェンバレンが指摘したように、ハーンは、日本を新しい牧場<sup>パスチャーズ・ニュー</sup>、つまり「安住の

地」として選んでいる。ヨーロッパを離れ、アメリカに渡り、日本に流れ着いたハーンは、情緒的な日本を「神々の国」と形容し、故郷としたのである。一方のロティは、フランスという故郷があり、日本は立ち寄った港の一つでしかなかった。ロティとハーンは、心に通じ合うものがあったが、二人が日本にむけた眼差しは、最終的にはまったく異なったものになっていたのである。こういった先人達が日本に住み、実際に日本人と触れ合い、それを書きしるした「日本」は、その後、多くの戯曲、映画、小説へと形を変容させながら、受け継がれ、読み継がれている。

『新版イギリス人の日本観』という池田雅之が著名なイギリス人を対象にインタビューを敢行し、一冊にまとめた本がある。その中でルイ・アレン(Louis Allen)<sup>89</sup>は、ハーンについて次のように述べている。

ハーンは、若き日にダラムのウショー・カレッジで学んだわけですが、後年アメリカを経て日本に行く。そして日本の女性と結ばれ、日本で亡くなる…。ハーンとちょうど逆のケースが、この間ウィット・ブレッド文学賞を受賞した小説家のカズオ・イシグロの場合ですね。イシグロは、五歳の時、日本人の両親連れられてイギリスにやって来たわけですから、純然たる日本人です。ところが、それ以来彼は、日本語を忘れてしまい、イギリスの文化の中にどっぷりと浸り込むことになった。そして英語で創作することまで始めた。それから実に面白いと思うのは、五歳以来日本に戻ったことがない。しかも、それにもかかわらず、彼の想像した日本を小説のテーマにしていることですね。ウィット・ブレッド賞を取った『浮世の画家』は、初めは



イギリスのコーンウォールを舞台に設定した小説<sup>90</sup>だったそうですが、それを書き改めて舞台を日本に移したらしい。しかし次作からは、ハーンの日本のように、きっとイシグロもイギリスを舞台にした小説を書きはじめることだろうと思いますね。私は日系イギリス人作家となったイシグロのケースをハーンの逆ケースととらえ、彼の仕事を興味深く見守っているわけです(76-77)。

アレンは、イシグロが「ハーンの逆のケース」にあたり、*An Artist of the Floating World* 以降はイギリスを舞台にしたものを描くようになるだろう、と指摘しているが、その通りとなった。アレンがこのインタビューに応じたのは、1986年頃で、ちょうど *The Remains of the Day* が出版される前である。イシグロが日本(東洋)に影響された外国人作家や研究家の作品を読み、日本で「西洋」の衝撃を受けた日本人作家や日本人監督の映画作品を鑑賞し、百年の時を経て今度は「逆輸入」という形で小説を描いたことは、大変興味深い。ハーンらの書物は、イシグロに日本人の内面的な部分を知る上での参考書となり得たといえるだろう。

イシグロは、三十年ぶりに日本に帰国したとき、大江健三郎との対談で大江から、「どのようにして *An Artist of the Floating World* のような日本が描けたのか」という質問に対し、イシグロは次のように返答している。

All the way through my childhood, I couldn't forget Japan, because I had to prepare myself for returning to it. So I grew up with a very

strong image in my head of this other country, a very important other country to which I had a strong emotional tie. My parents tried to continue some sort of education for me that would prepare for me for returning to Japan. So I received various books and magazines, these sorts of things. Of course I didn't know Japan, because I didn't come here. But in England I was all the time building up this picture in my head, an imaginary Japan, if you like. [...] I realized that it was a place of my own childhood, and I could never return to this particular Japan. And so I think one of the real reasons why I turned to writing novels was because I wished to re-create this Japan—put together all these memories, and all these imaginary ideas I had about this landscape which I called Japan. I wanted to make it safe, preserve it in a book, before it faded away from my memory altogether.<sup>91</sup>

ここでイシグロは、日本のことを“this other country”と表現しているところから、イギリス人の立場に立って発言をしているのが分かる。しかし、一方でイシグロは、「日本」と呼称する頭の中で描いた日本像に対し、「強い情緒的なつながり」があり、断ち切ることができないとも述べている。イシグロは、自分の頭の中にある「想像上の国」に「日本」という名前をつけ、そして、思い出とともに消え失せる前に本の中に安全に保管しておきたかったと述べている。イシグロが、「故郷の思い出が消えていく」と感じたその気持ちの中に故郷に対する「ノスタルジア」があるのである。そして、日本から帰国後に行われた大野とのインタビューで日本について「失望しましたか？」と訊かれると、

次のように述べている。

失望したのではありません。私が日本だと思っていたものは、あくまで長崎のことだと気付きました。それは日本のほかの部分とまったく違っていました。長崎の記憶は私にとっては子供の世界であり、それに「日本」という名前を与えたのです<sup>92</sup>。

平井は、「過去とは、イシグロの〈エデン的記憶〉に他ならない」<sup>93</sup>と述べている。イシグロにとっての新しい牧場、つまり「安住の地」は、自身の中の記憶に閉じ込められた「日本」、つまり「長崎」なのだろう。二十歳過ぎになるころまで、その「安住の地」は、ハーン、ロティ、チェンバレン、その他日本研究者や歴史家、あるいは、作家の文献や小津安二郎などが手掛けた日本映画などから得た情報によって骨組みがつくられ、肉付けされたのである。また、そこはイシグロにとって温かく、理想的な心の「安住の地」となったのである。その「日本」という名の「安住の地」は、イシグロ自身に、現実の日本と対峙するまでは「日本人」としてのアイデンティティを持たせてくれ、様々な芸術的興味を抱かせてくれたと思われる。しかし、この「日本」は、実在しない。イギリスの国籍を選択したときに、恐らく、イシグロは、自分のルーツである日本について深く考えたと思われる。そして、その消えゆかんとする「日本」への強迫観念が「ノスタルジア」を生成し、イシグロの創作意欲を掻き立てたのである。

今後、イシグロが回帰する先は、どこになるのだろうか。イシグロは、デビュー当初は、日本に憧れ、日本的なものを描いた小説を書いたが、やがて、イギリスのみを舞台にしたイギリスの小説を書き、そ

の後は、「普遍的な」ものを題材とした小説を書いている。チェンバレンは、日本を去った後、「死ぬまでジュネーヴで暮ら」<sup>94</sup>し、さびしい晩年となったといわれている。ロティは、故郷のフランスへ帰りそのまま余生を過ごした。ハーンは「<sup>バスチャーズ・ニュー</sup>新しい牧場」となった日本で人生の最後まで過ごした。ハーンは生前、*KOKORO*の中で、東西相互の完全な理解などというものは、かつてもなかったし、今現在もありようもない、と述べている(“[T]here never has been, and never can be, perfect mutual comprehension.”)<sup>95</sup>。イシグロの中で東西はどのような位置付けにあるのだろうか。イシグロが最終的に回帰するのは「日本」なのか、「イギリス」なのか、それとも実体のない「安住の地」なのだろうか。

---

<sup>44</sup> 『集英社ギャラリー世界の文学5』(集英社、1990年)、1124頁。

<sup>45</sup> Wai-chew Sim, *Globalization and Dislocation in the Novels of Kazuo Ishiguro* (New York: The Edwin Mellen Press, 2006), p.47.

<sup>46</sup> Sim, *Globalization and Dislocation in the Novels of Kazuo Ishiguro*, p.49.

<sup>47</sup> Brian W. Shaffer, *Understanding Kazuo Ishiguro* (South Carolina: University of South Carolina Press, 1998), pp. 18-19.

<sup>48</sup> Shaffer, *Understanding Kazuo Ishiguro*, p. 19.

<sup>49</sup> 平川法「カズオ・イシグロ『遠い山なみの光』論」、『学苑』、第773巻(昭和女子大学人間文化学科、2005年3月)、80頁。

<sup>50</sup> 平川法、前掲同書、80頁。

<sup>51</sup> Hearnは、“Emotional life, which is older than intellectual life, and deeper, can no more be altered suddenly by a change of milieu than the surface of a mirror can be changed by passing reflections. All that Japan

---

has been able to do so miraculously well has been done without any self-transformation; and those who imagine her emotionally closer to us to-day than she may have been thirty years ago ignore facts of science which admit of no argument.”と述べている。*The Atlantic Monthly* (November 1896),

<http://www.theatlantic.com/past/docs/issues/1896nov/hearn.htm>,

10/09/2013.

<sup>52</sup> Gregory Mason, “An Interview with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, ed. Shaffer and Wong (Mississippi: U of Mississippi, 2008), p.10.

<sup>53</sup> Lafcadio Hearn, “Japan: An Attempt At Interpretation,” *The Writings of Lafcadio Hearn XII* (Boston: The Riverside Press, 1923), p.112.

<sup>54</sup> Hearn, “Japan: An Attempt at Interpretation,” p.112.

<sup>55</sup> Kezaburo Oe, “The Novelist in Today’s World: A Conversation,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*. ed. Shaffer and Wong (Mississippi: U of Mississippi, 2008), p. 53.

<sup>56</sup> Hearn, Lafcadio: Wikipedia:

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%B0%8F%E6%B3%89%E5%85%AB%E9%9B%B2>, 12/20/10.

<sup>57</sup> Basil Hall Chamberlain, *Japanese Things, Being Notes On Various Subjects Connected With Japan, For The Use Of Travellers And Others* (1890; Tokyo: Tuttle, 1992). *Japanese Things*は、1975年に改題されるまで *Things Japanese* であった。

<sup>58</sup> Chamberlain, *Japanese Things*, p.15.

- 
- <sup>59</sup> ピエール・ロティ「秋の日本」村上菊一郎、吉永清訳、『世界教養全集 7』、第一版(平凡社、1961年)から引用し、頁数のみを示す。
- <sup>60</sup> Lafcadio Hearn, *Glimpses of Unfamiliar Japan Vol. II* (1894; Boston and New York: Houghton Mufflin Company, 2004) から引用し、頁数のみを記す。
- <sup>61</sup> 小泉八雲『日本瞥見記(下)』平井呈一訳(恒文社、1975年)、407頁。
- <sup>62</sup> 坂口明德「カズオ・イシグロに聳す山の音—『遠い山なみの光』考」、徳永暢三監修『テキストの声—英米の言葉と文学』(彩流社、2004年)、186頁。
- <sup>63</sup> 坂口、前掲同書、187頁。
- <sup>64</sup> Patrick Parrinder, “Manly Scowls,” *London Review of Books*, Vol. 8, No. 2, February 1986, pp.16-17.
- <sup>65</sup> Nicola Glaubitz, “Transcribing Images—Reassembling Cultures: Kazuo Ishiguro’s Japan,” *Semiotic Encounters*, ed. S. Sackel, W. Gobel, and N. Hamdy (New York: Rodopi, 2009), p.183.
- <sup>66</sup> Sexton, “Interview: David Sexton Meets Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.33.
- <sup>67</sup> Chamberlain, *Japanese Things*, p.185.
- <sup>68</sup> Glaubitz, “Transcribing Images—Reassembling Cultures: Kazuo Ishiguro’s Japan,” p.185.
- <sup>69</sup> Glaubitz, “Transcribing Images—Reassembling Cultures: Kazuo Ishiguro’s Japan,” p.185.
- <sup>70</sup> Glaubitz, “Transcribing Images—Reassembling Cultures: Kazuo

- 
- Ishiguro's Japan," p.185.
- <sup>71</sup> Glaubitz, "Transcribing Images—Reassembling Cultures: Kazuo Ishiguro's Japan," p.187.
- <sup>72</sup> Lafcadio Hearn, *Kokoro* (1895; Tokyo: Tuttle, 1972), p.268.
- <sup>73</sup> Hearn, *Kokoro*, p.268.
- <sup>74</sup> 平川祐弘『アーサー・ウェイリー『源氏物語』の翻訳者』（白水社、2008年）、155頁。
- <sup>75</sup> 平川祐弘、前掲同書、157頁。
- <sup>76</sup> 平川祐弘、前掲同書、162頁。
- <sup>77</sup> 当時の駐日フランス大使ポール・クロードルを指す。
- <sup>78</sup> 平川祐弘、前掲同書、162頁。
- <sup>79</sup> Hearn, "Japan: An Attempt at Interpretation," p.32.
- <sup>80</sup> 詳しくは、次章で考察する。
- <sup>81</sup> Sexton, "Interview: David Sexton Meets Kazuo Ishiguro," *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.31.
- <sup>82</sup> Sexton, "Interview: David Sexton Meets Kazuo Ishiguro," *Conversations with Kazuo Ishiguro*, pp. 31-32.
- <sup>83</sup> Chamberlain, *Japanese Things*, p.52.
- <sup>84</sup> Chamberlain, *Japanese Things*, p.450.
- <sup>85</sup> バジル・ホール・チェンバレン『日本事物誌2』高橋健吉訳(平凡社、1969年)、323頁。
- <sup>86</sup> ミルトン『リシダス』の中の言葉。(At last he rose, and twitch'd his Mantle blew: To morrow to fresh Woods, and Pastures new.)
- <sup>87</sup> チェンバレン『日本事物誌2』、15-16頁。

- 
- <sup>88</sup> 「注目の作家が語る最新長編の秘密」、*Elle Japon*(平凡出版、2002年)、69頁。
- <sup>89</sup> Louis Allenは、戦時中日本軍の文書解読に従事。会田雄次『アーロン収容所』の英訳、大著『ビルマ』などを刊行し、1991年に死去。
- <sup>90</sup> アレンの発言で一つ誤りがある。初めはイギリスのコーンウォールを舞台に設定した小説だったが後に日本に舞台を移した作品は、*An Artist of the Floating World*ではなく、*A Pale View of Hills*である。
- <sup>91</sup> Oe, “The Novelist in Today’s World,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.53.
- <sup>92</sup> 大野和基、  
<http://www.globe-walkers.com/ohno/intervie/kazuoishiguro.html>、  
07/15/2010。
- <sup>93</sup> 平井杏子「遡行するイシグロ」、『水声通信』(水声社、2008年)、83頁。
- <sup>94</sup> 平川祐弘、前掲同書、122頁。
- <sup>95</sup> Hearn, *Kokoro*, p.190.



## 第2章 *A Pale View of Hills* における喪失のイメージ

はじめに

イシグロは、1982年に出版した、*A Pale View of Hills* で作家としてデビューする。この頃、イシグロは、池田雅之とのインタビューの中で、イギリス人の日本知識について、「イギリス人は、日本文化は神秘的で、日本人の精神は理解しがたいものであるという考え方が好きなのだと思いますね。イギリスの人は、日本人の頭は自分たちとは違った働き方をすると考えたがる」<sup>96</sup>と答え、イギリス人の日本に対する無知をためらうこともなく口にしている。イシグロは、デビュー当初、イギリスにおいて、その日本人の名前や容姿から「日本人作家」として扱われたり、小説の「日本人性」を強調して論じられていた。それに対し、イシグロは、次第に不快感を表すようになる。イシグロが自身と「日本文学」とのつながりを頑なに否認している<sup>97</sup>ため、現在ではイシグロを「日本人」として論じる研究者はほとんどいなくなっている。しかし、今でもイシグロの小説に見られる日本的な雰囲気と言及するときは、「もののあわれ」(“mono no aware”)や「幽玄」(“yugen”)といった、抽象的な概念を適用する傾向がある。しかし、小説中のどの場面においてそうした影響が認められるのかを具体的に指摘しているものは少ない。日本を舞台にした、イシグロの初期二小説の根底に流れる独特の悲哀感を海外の研究者たちは、“mono no aware”と日本語の発音のまま呼んでいると思われる。海外の研究者の多くは、日本の古典文学や能などに精通している者が多く、「もののあわれ」や「幽玄」などを用いて表現をしていると推測される。その真意は別として、イシグロの小説の根底にある、喩えようのない哀しみを多くの研究者が感じ

取っているのは確かと思われる。海外の評論家は、喩えようのないものであるからこそ、それを“mono no aware”と日本語表記のまま用いているのかもしれない。また、海外の研究者のなかには、ベランダに干された布団や提灯の灯りの下にならぶ露天商などといった、異国情緒的な要素に着目し、そこになにか「悲哀的」なものを感じて“mono no aware”と表現している者もいる。ベランダに干された布団や露天商のならぶ通りなどは、日本人にとっては、日常的で馴染みのある風景である。しかし恐らく、海外の研究者は、当たり前のようにあった日常生活の風景が、原爆投下後一瞬にして奪われ、荒廃してしまったイメージを比べて「悲哀」を感じているものと思われる。あるいは、日本の伝統的なものが戦後間もなくして、アメリカ文化が日本に流入し、経済復興の時代という大きな潮流の中で目まぐるしく変遷するという、古き良きものが失われることへの「悲哀」なのかもしれない。いずれにせよ、海外の研究者は、“mono no aware”を「悲哀」と誤った解釈をしているのは明白である。そして、日本の日常の生活の一コマの中に異国情緒を重ね、それを“mono no aware”と表したのだろう。イシグロが“mono no aware”を意識していたとは思わないが、イシグロにとってもまた、布団が干された団地のベランダや夜の露天商の光景というのは、「ノスタルジー」を喚起する情景なのだろう。イシグロの個人的な「日本」には欠かせない情景であり、小説の中に挿入せずにはいられなかったと思われる。

第一節では、イシグロの *A Pale View of Hills* に果たして「もののあわれ」は存在するのかを解明する。海外の研究者がイシグロの小説における「もののあわれ」をどのように解釈しているかを考察することによって、日本を舞台にしたイシグロの小説がどのように論じられて

いるのかを明らかにしたい。第二節では、イシグロが読んだと認めている日本人作家川端康成の『山の音』を取りあげる。『山の音』は、「近代日本文学の中で稀に見る度合において『もののあわれ』が示されている」<sup>98</sup>と称される小説である。川端康成原作、同書のサイデンステッカー訳、*The Sound of the Mountain*<sup>99</sup>とカズオ・イシグロの *A Pale View of Hills* を比較し、両小説を「もののあわれ」という視点で分析し、イシグロの小説には、果たして「もののあわれ」は存在するのか、存在するとすれば、どの部分にそれが感じられるのかを具体的に考察する。原作ではなく、サイデンステッカー訳で比較する理由は、イシグロ自身が「翻訳を通して」<sup>100</sup>読んだと述べているからである。最後に、イシグロの小説の根底に流れる「悲哀感」の正体にも焦点をあてたい。

#### 1. 海外の研究者の *A Pale View of Hills* の一般的な解釈

先述のとおり、海外の研究者のあいだで、イシグロの *A Pale View of Hills* を論じるときに多用される表現に、「もののあわれ」がある。この「もののあわれ」は、日本人特有の感覚であり、儂いものに対して持たれる美意識であるという考え方が浸透しているようである<sup>101</sup>。これは、恐らく、Mason が *East-West Film Journal* に発表した 1989 年の論文、“Inspiring Images: The Influence of the Japanese Cinema on the Writings of Kazuo Ishiguro”の中で、*A Pale View of Hills* の小説全体に流れる「悲哀的」なものを総称して“mono no aware”と称したことから定着し、イシグロの小説を論じるときに広く使用されるようになったと思われる。Mason は、「もののあわれ」を次のように説明している。

An elegiac mood often prevails in the *shomin-geki*, and certain

images recur characteristically. Passing trains conjure a sense of dislocation and longing. This exoticism is offset, in turn, by an equally powerful domestic image on the landscape. Kathe Geist (1983-84, 6) has noted that “laundry hanging out to dry ... occurs in almost every Ozu film.” These clothes drying everywhere epitomize the stubbornly prevailing continuity of everyday life. Ishiguro evokes this same image in *A Pale View of Hills*, as Etsuko and her father-in-law walk through an unbombed section of postwar Nagasaki: “This district had not changed greatly over the years. As we walked, the narrow roads climbed, twisted and fell ... Blankets and laundry hung from many of the balconies.” (141)

As in the *shomin-geki*, these outward signs of continuity are both comforting and deceptive. The objects appear almost timeless, and yet are fraught with a transience, a mood summoned by the Japanese term, *mono no aware*. This term, often translated as “the sadness of things” or “sensitivity to things,” was coined by Norinaga Motoori (1730-1801) to describe the dominant mood in Lady Murasaki’s eleventh-century novel, *The Tale of Genji* (de Bary 1958, 172-173). It has come to denote a pervasive Japanese sensitivity to the deep poignancy that inhabits those objects which embody or reflect life’s transience—be they cherry blossoms, curling smoke, or any items of sentimental value.<sup>102</sup>

Mason は、小津安二郎の映画<sup>103</sup>にしばしば見られる、[ベランダなどに]干してある洗濯物の様子は、日常生活の縮図ともいえ、それはいつい

かなる時にも見られるようなものであり、慰安の象徴であると同時に、いつまでも続かない、一時的なあてにならないものともとれるものである、と述べている。また、Mason は、こうした事物は、ほとんど永遠のもの(timeless)のように見えるが、その一方で移りゆく人の世の儚い雰囲気を醸し出していると述べている。しかし、Mason が選んだ、*A Pale View of Hills* の引用箇所は、登場人物たちが、「歩くにつれ、細い坂道を曲がったり、下ったり」して、「多くのベランダに干された布団や洗濯物」を目にしており、明らかに異国情緒を喚起する光景である。また、*A Pale View of Hills* には、“American soldiers were as numerous as ever—for there was fighting in Korea—but in Nagasaki, after what had gone before, those were days of calm and relief. The world had a feeling of change about it.” (11)や、“A river ran near us, and I was once told that before the war a small village had grown up on the riverbank. But then the bomb had fallen and afterwards all that remained were charred ruins.” (11)など随所に原爆投下後の長崎のイメージを喚起する場面が随所に登場する。恐らく、そういった破壊された長崎のイメージと投下される前に実在した平凡な日常の日々のイメージを比べて Mason らは「悲哀」を感じていると思われる。

また、Mason のこの論文を足がかりにして Matthew Beedham は、様々な日本の映画(特に小津安二郎監督作品)がどのようにイシグロの小説に影響を与えたかについて、「もののあわれ」という用語を使いながら次のように説明している。

The characteristics of the domestic genre are certainly present in these first two novels [PV and AFW]<sup>104</sup> in the form of ‘the classic

*shomin-geki* domestic configuration of conflict between parents and children in an extended family setting with certain comic overtones.’ Specifically, Mason notes the predecessor to the ‘boisterous, sometimes disrespectful’<sup>105</sup> Mariko in Ozu’s *Good Morning* (1959); the tender relationship between Ogata and Etsuko recalls the situation in Ozu’s *Tokyo Story* (1953); and the visit of Jiro’s drunken colleagues and the scenes set in the noodle shop are similar to scenes in his *Early Spring* (1956). Such scenes generate the mood and images of the *shomin-geki*, an ambience aptly described by the Japanese phrase, *mono no aware* (‘the sadness of things’).<sup>106</sup>

Beedham は、イシグロの初期二小説には、両親と子どもとの間の衝突など家族間のやりとりにある種のコミカルな要素が含まれた、古典的な *shomin-geki* の形式がみられると述べている。特に、Mason が指摘する、乱暴で無礼な性格のマリコは小津映画の『お早う』を、お互いを思いやる関係で描かれるオガタとエツコは小津の『東京物語』を、ジロウの同僚が酔ってジロウの家を訪ねる場面やラーメン店での類似場面は、小津の『早春』を想起させると述べている。また、このような場面は、*shomin-geki* の「ムード」や「イメージ」を生成し、取り巻く雰囲気も適切な日本語でいうならば、「もののあわれ」だと述べている。しかし、Beedham は、想起される場面を述べただけで、そうした小津映画の特徴とされる、*shomin-geki* のどのような「ムード」や「イメージ」、あるいは、雰囲気を「もののあわれ」だと感じているのか具体的に説明していない。小津映画に多くみられる、酔った同僚を伴って夫が帰宅した時、妻が大慌てをする場面などは、日本人にとってはどこにでも

ある風景であり、特に珍しいとも感じることはない。 *A Pale View of Hills* の中にも同様に、夜遅くジロウの同僚がジロウの家を訪ねてくる場面はある。 Beedham らにとって、こういう場面が「もののあわれ」にどうして映るのか疑問に思うが、興味深く感じられる。

Cynthia F. Wong は、Mason の“*mono no aware*”を引用しながら、独自の見解として次のように述べている。

The calm tone she [Etsuko] has used throughout begins to show through, and the reader realizes that Etsuko may be suppressing or hiding from the painful facts of that period. Her narrative only appears lucidly constructed, despite her own misgivings about a flawed memory, but it is riddled with evasions of more painful truths about her life and her daughter's death. Apparitions haunt her memories and suggest an unsettled atmosphere. [...].

Gregory Mason identifies Ishiguro's portrayal of Etsuko's emotional state as an expression of what the Japanese call *mono no aware*, a term that roughly translates into 'the sadness of things' or 'sensitivity to things.' Memory of the dead, for instance, is tied to an awareness of life's ephemeral or transient qualities. As an attribute of her narrative, *mono no aware* also describes Etsuko's awareness of what is real in terms of her feelings [...].<sup>107</sup>

エツコはもの静かな語りを通してているが、それは当時の痛々しい事実を隠すためかもしれないということに、読者は気づくだろう、と Wong は述べている。エツコの語りは、薄れている記憶に不安を示すものの

明確である。しかし、エツコの人生に起きた悲しい事実や娘の死については、遠回しで謎が多く、思い出は幽霊のようにエツコにとりつき不安定な雰囲気醸し出している。Wong は、死者との思い出は、人生は束の間であるという儚さと結びついているといい、Mason の「もののあわれ」を引用して、*A Pale View of Hills* のエツコの「心情」を示すものだ、として説明している。Wong は、過去に起きた出来事や思い出を想起するときのエツコの感情を「もののあわれ」と考えているようである。Glaubitz は *An Artist of the Floating World* についての論文の中で、「もののあわれ」を *An Artist of the Floating World* の画家の美の世界の雰囲気として捉え、次のように述べている。

Moriyama's celebration of the ephemeral beauty and the passing moments of melancholy he finds in the actors' lives and performances reads like a continuation of central ideas of Edo aesthetics. [...] Japanese aesthetic terminology describes moods and situations rather than objects and forms, for example *mono no aware*, standing for the transience and 'pathos' of things, or *yugen*, standing for the impression of profundity and mystery. The fictive painter in Ishiguro's book continues this tradition of capturing the so-called 'floating world,' the world of entertainment, prostitution and night life in Japan's capital as depicted in the *ukiyo-e* woodblock prints of Hishikawa Moronobu (1618-1694), Kitagawa Utamaro (1753-1806) or Ando Hiroshige (1797-1858).<sup>108</sup>

Glaubitz は、*An Artist of the Floating World* の小野の師匠であるモリヤ



マが、役者の生き様や演技に見られる束の間の美や哀愁をそそる、儂く過ぎゆく時の移ろいをめでるのは、江戸時代から続く美意識だという Lewis の考えを引用し、実体や形がない雰囲気や状況を「もののあわれ」や「幽玄」という概念を用いて説明している。そして、実際に江戸時代に活躍した浮世絵師の「浮世絵」に描かれるような、娯楽、売春、夜の世界といった、束の間を享受する「浮世」の伝統は、イシグロの小説の中の画家に受け継がれていると述べている。そうして考えると、海外の研究者らは、「もののあわれ」の本質を根本から理解していないのではないかと思われる。

また、「もののあわれ」と同じように「幽玄」もイシグロ小説を論じるときによく用いられている。谷山茂によると「「幽玄」は漢語」<sup>109</sup>である。この「幽玄」という熟語が「最初に用ひられた例は、今のところ、傳教大師(弘仁十三年寂)の一心金剛戒體決に於ける「得諸法幽玄之妙、證金剛不壞之戒」<sup>110</sup>ということである。また、幽玄について谷山は、次のように述べている。

幽玄は古今和歌集の序に於いて、初めて和歌と結縁し、藤原基俊によりて、歌よむ標準に選ばれてより、公認の餘れる情に相通ひ、藤原俊成そのこ[子]定家と承けつがれて、鎌倉時代を經、室町時代に至り、艶と相結び、誠と相結びて、總ての藝術は元より、人の道を指導する精神の義にまで展開せり。ここに至つて、幽玄は日本精神と異なるものにあらざるなり<sup>111</sup>。

しかし、鈴木貞美などは、「中世に近づくにつれて、この奥に『花麗』『優美』『やわらかさ』『妖艶』『花』などをもつものとして美的な価値

をもつものとなっていった」<sup>112</sup>と、定義している。また鈴木は、幽玄は歌の世界から、仏教心とも重なり、幾重もの情趣(「花麗」「優美」「やわらかさ」「妖艶」「花」など)が重なった奥深いものであると説明している<sup>113</sup>。Thwaite は、「幽玄」を“a suggestive indefiniteness full of mystery and depth”と解釈している<sup>114</sup>。つまり、神秘と深淵に満ちた、暗示的で曖昧模糊としたものと捉えているようである。しかし、以上のような「幽玄」の定義を踏まえるならば、イングロの小説に「幽玄」を用いて論じるのは無理があると言わざるをえない。その他にも海外には、イングロの「日本人性」をあらわすために「俳句」や「水彩画」などを用いて論じる研究者もいる。

Lewis は、イングロの小説を浮世絵や俳句を用いて次のように指摘している。“Ishiguro’s early novels are, indeed, mysterious and tinged with the ochre hues of nostalgia and regret, qualities readily associated with a Hiroshige woodblock print of Mount Fuji, or a *haiku* about snowfall by Basho.”<sup>115</sup> (Lewis’s emphasis) イングロの初期二小説は、神秘的でかすかな郷愁と哀惜の色合いをおびており、広重の「富士山」の木版画や芭蕉によって詠まれた降雪の俳句のようだと述べている。さらに、“*A Pale View of Hills* is full of silences, omissions and apertures. It is as if the text adheres to the prescription for *haiku* poetry, where the shard is greater than the whole.”<sup>116</sup>とやっている。つまり、*A Pale View of Hills* は、静謐で、断片的で、余白がおおいので、全体よりも断片の方に重きを置いているような、まるで俳句の規定に沿って書かれたようだと説明している。Lewis が指摘する、断片的なものとは、エツコが過去を語るときに、全てをさらけ出して語るのではなく、過去と現在を断片的に語ることを指しているのだろう。しかし俳句は、季語や短い言葉で心象

風景を聞く人にもたらずのものであり、断片的な語りと対比させるのには無理がある。さらに Lewis は、イシグロの小説は、海外の評論家から日本の水彩画や日本画等に喩えられて批評されていることも指摘している。こういった種々の異なる評価現象は、イシグロの初期二小説が、海外の研究者にとっては神秘的であり、どう表現して良いか分からないために起こるのだろう。つまり、彼らは「俳句」や「水彩画」など抽象的一般概念を援用するしか方法がなかったのである。また、実際に小説のどこの部分がどう俳句のようであるのか、どこが水彩画のようなのか、詳細には示しておらず、理解するには不十分であると言わざるをえない。こういう言葉そのものが異国情緒を醸し出し、いかにも日本的なものの印象を与えるので、海外の研究者は好んで使用するのかもしれない。あるいは、非常に抽象的で曖昧であるため、このとらえようのない日本の美意識を能などで用いられる用語を用いて解釈を試みたと思われる。

Lewis の指摘で興味深いものがもう一つある。*A Pale View of Hills* の第七章に注目し、エツコ、サチコ、マリコの三人で稲佐山へ遊びに行った帰りに、くじ引き屋台でマリコが子猫のためにバスケットを当てようとする場面をとりあげ、次のように述べているのである。

It is a touching scene, evocative of a way of life fast disappearing under the post-war onslaught of American colonization. *A Pale View of Hills* reinforces this sense of historical change through several telling details. [...] Materialism is rampant, and Sachiko is one such young woman who would gladly forsake traditional Japanese customs for a slice of the American pie. Domestic appliances and modish

clothes are tokens of a consumerist dream infinitely preferable to the depleted economy of Japan in the 1950s.<sup>117</sup>

日本人に馴染み深い祭のような一コマを、Lewis は、“touching scene” としてとらえているのが分かる。日が暮れた長崎の町に提灯の明かりが灯り、港に水揚げされた新鮮な魚をかごに入れて運ぶ人々や露天商の様子、祭などで目にするくじ引き屋台などは、西洋人であれ東洋人であれ、子ども時代に体験したある種の「ノスタルジア」を喚起させるものであろうが、Lewis はそうした情緒を日本人以上に誇張しているように思われる。こうしたものの見方や感受性の相違は、外国の小説家が日本を舞台にした小説を描いたときに起こる典型的な現象であるかもしれない。また、当時の日本では、物欲主義は蔓延し、サチコのような若い女性は、アメリカ人の恋人のために、伝統的な日本の習慣を躊躇うことなく捨てていた。家電製品、最新のモード・ファッションは、1950年代の枯渇した日本経済にとっては大いに好ましい消費文明の夢の象徴であると説明している。恐らく、多くの海外の研究者は、アメリカの文化が日本に押し寄せて、日本の古き良きものの価値が下がり、モダンで新しい西洋のものがそれにとって代わろうとしたこの時代の移ろいなどに「もののあわれ」を感じていると思われる。海外の研究者の理解によれば、日本映画やイシグロ小説の中の「もののあわれ」は、時代の移ろい、伝統的な文化の衰退などが引き起こす「情緒」なのである。

2. *The Sound of the Mountain* の「もののあわれ」と *A Pale View of Hills* を比較して

イシグロが影響を受けたと思われる川端康成の『山の音』は、平川祐弘によると、「近代日本文学の中で稀に見る度合いにおいて〈ものものあわれ〉が示されている」<sup>118</sup>ということである。また、平川は、「ものものあわれ」を次のように説明している。「『ものものあわれ』とは、人の心を動かす自然の事物によって催される情のことで、『大言海』には「物ゴトニ心ヲ傷マシメ、深キ思ヲ誘フ情景」と出ている」<sup>119</sup>。川端の『山の音』は、自然の情景と人間の感情がうまく呼応している様子を表現した小説である。例えば、主人公のシンゴが近所の向日葵を眺める場面があるが、その逞しく咲いている様子にシンゴは男性的な生命力を感じる。“The power of nature within them made him think of a giant symbol of masculinity.” (26)しかし、それに比べて自分の生命力が衰えていることをシンゴは感じるのである。つまり、この場面で向日葵は、「ものものあわれ」を喚起しているのである。平川は、「それが西洋人読者にとって特に難点」<sup>120</sup>となっており、「『山の音』における花鳥風月と人の心との関係は西洋人読者によって必ずしも良く理解されているとは言えない」<sup>121</sup>と指摘している。Mason も述べているように、「ものものあわれ」は、江戸時代の国文学者、本居宣長が『源氏物語』の本質を解き明かすときに提唱したといわれている。それは、自然が織りなす情景と人間の心の動きとが融合し、共鳴する、複雑な心理作用を伴うものであり、そこには日本古来より伝承される深い美的観念が含まれているように思われる。『山の音』には、昆虫や自然を用いて登場人物の心の有様をあらわしているところが随所に確認される。

*The Sound of the Mountain* の第一章には、物忘れが激しくなり、老いや死を意識するようになった主人公のシンゴが、月を眺める場面がある。眠れずに雨戸を開けると蝉の忙しく鳴く声が聞こえる。光に誘わ

れ、蚊帳の裾に飛びこんできた一匹の蟬をシンゴが捕まえる(“A locust flew in and lit on the skirt of the mosquito net. It made no sound as he picked it up. ‘A mute.’ It would not be one of the locusts he had heard at the tree. [...]he released it.”) (7)。シンゴは、鳴かない蟬を桜の木の方へ放してやる。この蟬は、庭で精力的に鳴く蟬と違い、生命力が衰え、光に誘われるままに蚊帳に飛んできたのである。それはシンゴにとって、老いてもなお義理の娘のキクコに淡い気持ちを抱いている自分の姿と重なって見えたのではないだろうか。そして、シンゴは、その後間もなくしてこの小説の題名にもなっている「山の音」を聞くのである。

Not a leaf on the fern by the veranda was stirring. In these mountain recesses of Kamakura the sea could sometimes be heard at night. Shingo wondered if he might have heard the sound of the sea. But no—it was the mountain. [...]A chill passed over him, as if he had been notified that death was approaching. (8)

この山の音は、先行研究などでも「死の告知」<sup>122</sup>と解釈されている。日本では、蟬は、成虫となってから僅か七日しか生きることができないことで知られる昆虫である。鳴かない蟬と山の音がシンゴの死に対する恐怖を際立たせていると思われる。この山の音は、シンゴが抱く、死に対する畏怖を暗喩しており、また生命力の衰えた蟬にシンゴは自分の姿を重ね合わせてみていると思われる。ここでもやはり、読者は、自然が喚起する「もののあわれ」を感じるのではないだろうか。また、月と雲の動きを捉えた次の場面にも「もののあわれ」があらわれていると思われる。

[T]he clouds, and the moon too, were cold and faintly white. Shingo felt autumn come over him. [...] In a single night after the storm the sky had turned a deep black. [...] Shingo felt a lonely chill pass over him, and a yearning for human warmth. (52)

夜空に浮かぶ雲も月も白く冷たげでおぼろげな様子に、シンゴは秋の到来を感じている。そして、人恋しく、寂しい気持ちに包まれるのである。この一連の心の動きを月と雲で表す様子は、「もののあわれ」の舞台装置の典型といえるのではないだろうか。

*The Sound of the Mountain* の第四章の冒頭で、義理の娘のキクコが “The ginkgo is sending out shoots again,” (53) と銀杏に若枝が出ていることを義理の父であるシンゴに報告する場面がある。するとシンゴは、 “You’ve only just noticed? [...] I’ve been watching it for some time now.” (53) と落胆する。シンゴは、常に庭の植物の変化に気を留めている。この若枝は、季節外れに芽吹き、シンゴがこれに気付いてからしばらく経っていた。庭の植物の変化などキクコと同じものを見て、それを共有していると信じ、シンゴは秘かに喜びを感じていたのである。しかし、この秘かな楽しみは、独りよがりであったことに気付かされ、“a touch of sadness” (54) を感じるのである。銀杏の木から伸びている若枝は、若いキクコに対するシンゴの若々しい恋慕の情を象徴していると読むこともできるだろう。しかし、キクコは若枝に気付かなかったのであり、そのことにシンゴは失望したのである。そのようにこの場面は読むことができるだろう。季節外れに若枝を付けた銀杏の木は、シンゴの見当違いの恋心ともとれる。シンゴは義理の娘のキクコへの気

持ちを決して明かさないのだが、こういう場面にシンゴの隠しきれない気持ちが垣間見られ、ここにも自然に端を発する「もののあわれ」の情景が表現されているとみていいだろう。以上のような「自然の事物によって催される情」が感じられる場面は、*The Sound of the Mountain* の中に数多く見られる。

カズオ・イシグロの *A Pale View of Hills* にも自然や昆虫など生物を扱った場面はある。イシグロの *A Pale View of Hills* で特徴的な風景といえば、川と遠くに見える山々である。*A Pale View of Hills* の第一章で主人公のエツコが団地の窓から外を眺める場面がある。

One wooden cottage had survived both the devastation of the war and the government bulldozers. I could see it from our window, standing alone at the end of that expanse of wasteground, practically on the edge of the river. It was the kind of cottage often seen in the countryside, with a tiled roof sloping almost to the ground. Often, during my empty moments, I would stand at my window gazing at it.

(12)

これは、エツコが、原爆投下後の長崎で少しずつ復興の象徴として団地が建設され、戦火と町の取り壊しを逃れた木造の家が一軒だけ残された様子を回想する箇所である。この段落には、“One wooden cottage”、“survived”、“devastation of the war”、“standing alone”、“expanse of wasteground”、“empty moments”といった、戦争の爪痕を連想させる言葉がちりばめられている。更に、戦火を逃れた木造の家が「一軒」取り残され、川のほとりに建っている様子と主人公のエツコが団地で「一



人」の虚ろな時間を過ごしている様子が重なって描写されている。しかし、これは状況を説明しているに過ぎず、*The Sound of the Mountain* に見られたような「自然の事物によって催される情」とは、異なるように思われる。*A Pale View of Hills* の第二章の冒頭は、エツコが以前住んでいた中川の描写ではじまる。

In those days, returning to the Nakagawa district still provoked in me mixed emotions of sadness and pleasure. It is a hilly area, and climbing again those steep narrow streets between the clusters of houses never failed to fill me with a deep sense of loss. Though not a place I visited on casual impulse, I was unable to stay away for long.  
(23)

ここでも“mixed emotions of sadness and pleasure”や“deep sense of loss”など、主人公が「戦争」の影響と見られる悲しみとも懐かしさからくる喜びともつかない感情を吐露している。また、エツコが複雑な感情を抱きながらも、中川を忘れることはできないことが“I was unable to stay away for long.”の一文で表されている。また、視覚的なイメージとして、山並みや折り重なるように立ち並ぶ家々を描写することで異国情緒を喚起させているといえる。*A Pale View of Hills* は、エツコの静かな語りと霧がかかったような記憶のなかで、そのような敗戦後間もない、痛ましい日本の姿が随所に描かれているのである。

また、エツコは、長崎の情景を思い起こすとき、常に「川」や「沼」といった水地帯、そして、まとわりつく「虫」を挿入させている。例えば、次のような箇所である。

As the summer grew hotter, the stretch of wasteground outside our apartment block became increasingly unpleasant. Much of the earth lay dried and cracked, while water which had accumulated during the rainy season remained in the deeper ditches and craters. The ground bred all manner of insects, and the mosquitoes in particular seemed everywhere. [...] I crossed that ground regularly that summer to reach Sachiko's cottage, and indeed it was a loathsome journey; insects often caught in one's hair, and there were grubs and midges visible amidst the cracked surface. (99)

ここで描かれる虫は、湿地にわく蚊や地虫、ブヨ、といった害虫である。夏になると団地の外の湿地帯は、一層不快なものになったとエツコは回想している。また、日本の「梅雨」の間に地面のひびや割れの間にとまった泥水やぬかるんだ状態を語り、あちこちで害虫が湧いていたと述べている。エツコ自身、サチコの家に行くために、その湿地帯を横切らなければならず、髪に虫がひっかかる、あるいは、ひび割れた地表に沸く地虫やブヨなど、日本の夏の湿度の高さや整備されていない不衛生な状況を語ることで、戦後の長崎の様子が読者にイメージしやすくなっている。そして、この小説のクライマックスともいえる第十章の終りにエツコがマリコを探しに川のほとりを歩く場面がある。この場面で最も印象的に描かれるのは、川の上にかかる橋からエツコが夜空を見上げる様子とエツコの影の描写である。

Insects followed my lantern as I made my way along the river.

Occasionally, some creature would become trapped inside, and I would then have to stop and hold the lantern still until it had found its way out.

In time, the small wooden bridge appeared on the bank ahead of me. While crossing it, I stopped for a moment to gaze at the evening sky. As I recall, a strange sense of tranquility came over me there on that bridge. I stood there for some minutes, leaning over the rail, listening to the sounds of the river below me. When finally I turned, I saw my own shadow, cast by the lantern, thrown across the wooden slats of the bridge. (172)

この水辺での長崎の風景は、どこか不気味で怪談話にでてきそうである。原爆投下後に水を求めて来た罹災者であふれたという長崎の川のイメージとも重なる。また、この川は、日本ではお馴染みである、死の世界とこの世を隔てる「三途の川」とも解釈できる<sup>123</sup>が、エツコの影の描写は、どちらかと言えば、西洋のゴシック小説的な要素を孕んでいるように思われる。日本の怪談話の多くは、柳の下や暗闇から幽霊が現れる設定のものが多いが、提灯の灯りで橋板にエツコの影が伸びる様は、象徴的で、「死神」を想起させる。この場面でエツコが川辺で探しているのは、エツコの友人であるサチコの娘のマリコなのだが、エツコは明らかに、マリコを通して、自分の娘のケイコの話をしているのである。また、自分のせいで娘を自殺に追いやったという負い目があるため、エツコは自分のことを「死神」のように描写しているのかもしれない。この場面の解釈には、Shafferが指摘するように、フロイトの象徴理論が役立つと思われる。“Freudian theory helps explain

Mariko's (and Keiko's) attraction to the river (and hence, symbolically, to death).”<sup>124</sup>

以上のような場面を *The Sound of the Mountain* と比較してみると、*A Pale View of Hills* には *The Sound of the Mountain* と同様な「もののあわれ」はないと言わざるを得ない。*A Pale View of Hills* は、戦後の長崎において、ある夏、懸命に人生をやり直し、生きようとする女性たちの姿を描いた小説ともいえる。Mason など海外の研究者たちは、一見、永遠に続くかと思われるようなありふれた日常生活は、儚いものであるというところにある種の「悲哀」を感じていると思われる。

### 3. 「悲哀」の正体

*A Pale View of Hills* の小説の冒頭でエツコは、自殺で亡くした娘であるケイコのことを語る。娘と過ごした日々を直接語るのではなく、長崎のある一夏に出会った母娘を借りて、婉曲的に自分の話をしているのである。それは、小説のところどころで友人の娘であるマリコと自分の娘であるケイコを重ね合わせて考えてしまう場面に読み取ることができる。例えば、第六章でエツコがサチコの家へ戻ると、サチコがマリコを叱りつけており、マリコが外へ飛び出していった、次のような場面である。

For some time, Sachiko continued to stare at the teapot. Then she sighed and got to her feet. She went over to the window and peered out into the darkness.

“Should we go and look for her now?” I said.

“No,” Sachiko said, still looking out. “She’ll be back soon. Let

her stay out if that's what she wants.”

[sic] I feel only regret now for those attitudes I displayed towards Keiko. In this country, after all, it is not unexpected that a young woman of that age should wish to leave home. (87-88)

サチコが “She'll be back soon. Let her stay out if that's what she wants.”  
と言う “she” は、当然、マリコのことである。しかし、その直ぐ後に、「今となってはケイコに対してとった態度が悔やまれてならない」と、ケイコの話にすり替わっているのが分かる。また、*A Pale View of Hills* の最後の方で、エツコが稲佐山へ行った時の話を Niki に聞かせる場面がある。“I was just remembering it, that's all. Keiko was happy that day. We rode on the cable-cars.” (182) とエツコは言うが、実は第七章で語られる稲佐山での場面では、ケイコはまだエツコのお腹にいて、生まれていない。こういった場面において、いかにエツコの頭が常に娘のケイコのことと占められているのかが読者に示される。サチコとマリコの話をしてしながら、いつの間にかエツコとケイコの話に転換しているのであり、こうしたケイコとの密接な心理的なつながりにエツコの自責の念が色濃く表れるのである。

エツコ自身、戦争前は、バイオリンでメンデルスゾーンを好んで弾くような女性であった。また、エツコの母親は、“[A] folder of water-colours my mother had painted.” (70) とあるように水彩画を描くような女性であり、エツコの家庭は教育に少なくとも多少の金をかける余裕のあった家であったことが分かる。戦争で両親と婚約者を失ったエツコは、オガタの家に世話になる。まだオガタの家に来て間もないころのエツコの様子を、“You were very shocked, which was only to be

expected. We were all shocked, those of us who were left.” (58)と、エツコは戦争後ショック状態にあったとオガタは語っている。 *A Pale View of Hills* には、エツコのほかにも戦後の日本において運命を大きく変えられてしまった女性たちが数多く描かれている。例えば、うどん屋の女店主であるフジワラからエツコが聞かされる、お墓参りにいくと必ず会う若い女性である。彼女は、妊娠六カ月か七カ月くらいの身重で、お墓の前で悲しげに立っているという。うどん屋を経営するフジワラ自身も戦争で家族を亡くしているのが示される。“She had five children. And her husband was an important man in Nagasaki. When the bomb fell, they all died except her eldest son. It must have been such a blow to her, but she just kept going.” (111)サチコも恋人のフランクの話をしているときに、自分の過去の話のエツコに聞かせる場面がある。サチコは、戦争前はかなり裕福な家庭環境であったことが示される。“My father was a highly respected man, Etsuko. Highly respected indeed. [...] He was abroad much of the time, in Europe and America. When I was young, I used to dream I'd go to America one day, that I'd go there and become a film actress.” (109)しかし、戦争は、一瞬にして彼女達から婚約者、夫、両親、子ども、夢などを奪い去り、生活を一変させてしまったのである。その女性たちの失ったものに対する「喪失感」が *A Pale View of Hills* の根底に流れているのである。

#### 4. 結論

本章において、海外の研究者がイシグロの小説にあらわれる日本的な雰囲気や“mono no aware”として称しているものは、消えつつある古い事物に対する哀惜の感覚であることを確認した。また、この“mono no

aware”を時代の移ろい、伝統的な文化の衰退などが引き起こす「情緒」と捉えていることも確認した。イシグロの小説には、例えば、くじ引き屋台のような、海外の評論家や研究者達にとって異国情緒を喚起する場面が挿入されており、ほとんど時間の侵食を受けないように見えるこうした事物が、アメリカ文化の流入や時代の移ろいの中で儂く消えていくことへ、彼らは何か哀愁のようなものを感じ取っているのである。そしてそれは、幼少期には当たり前のようにあったものが、時代とともに失われていき、昔日の面影が無くなりつつあるということへ「ノスタルジー」の感覚と強く結びついていると思われる。イシグロ自身、「もののあわれ」を意識して *A Pale View of Hills* を描いた節は見あたらなかった。むしろ、明らかとなったのは、イシグロにとって「ノスタルジア」を喚起する、「異国情緒」が感じられる風景というのは、日本人にとっては必ずしも「ノスタルジア」を喚起するものではないということである。

また、川端康成の代表作の一つであるサイデンステッカー訳の *The Sound of the Mountain* と *A Pale View of Hills* を「もののあわれ」という観点で比較した。「もののあわれ」が小説の随所に表れている *The Sound of the Mountain* と比較することにより、海外で論じられている“mono no aware”は、誤った解釈であることを明らかにした。*A Pale View of Hills* には、戦後の日本において運命を大きく変えられてしまった女性たちが数多く描かれている。エツコを含む女たちの「喪失感」が小説の根底にあるのだ。また、戦後に流入したアメリカ文化により、日本の伝統的なものが失われることに対する「哀惜」の感覚もサチコなどを通して感じられる。このような「喪失」のイメージこそが、イシグロ独特の「悲哀感」を生みだしているといえる。イシグロの *A Pale View of*

*Hills* に表れる「悲哀感」は、海外において従来指摘されてきた“*mono no aware*”ではなく、戦争によって、あるいは、自分の力の及ばないところで、生活を一変させられた女たちの「喪失感」なのである。

---

<sup>96</sup> 池田『新版イギリス人の日本観』、135頁。

<sup>97</sup> 池田、前掲同書、135頁においてイシグロは、「正直言って、私は日本文学をあまりよく読んでいません。(中略)私が日本文学をよく知っており、その伝統の上で仕事をしている、と考えたがるイギリスの評論家がいるのですが、そうではありません」と返答している。

<sup>98</sup> 平川祐弘「もののあわれを解する人と解さぬ人」、鶴田欣也編著『川端康成の「山の音」研究』(明治書院、1985年)、204頁。

<sup>99</sup> 本論では、Yasunari Kawabata, *Yama No Oto (The Sound of the Mountain)*. Trans. Edward G. Seidensticker (Tokyo: Tuttle, 1971)から引用し、本文中に頁数のみを記す。

<sup>100</sup> 池田、前掲同書、136頁。

<sup>101</sup> たとえば、Mason (1989), Lewis (2000), Walkowitz (2001), Wong (2005),などである。

<sup>102</sup> Gregory Mason, “Inspiring Images: The Influence of the Japanese Cinema on Writings of Kazuo Ishiguro,” *East-West Film Journal* 3(2), 1989, p.47.

<sup>103</sup> イシグロは、小津安ジロウ監督映画に強い影響を受けたことを認めている。

<sup>104</sup> *A Pale View of Hills*と*An Artist of the Floating World*の略記。

<sup>105</sup> Qtd. in Mason, “Inspiring Images: The Influence of the Japanese Cinema



- 
- on Writings of Kazuo Ishiguro,” p.45.
- <sup>106</sup> Matthew Beedham, *The Novels of Kazuo Ishiguro*, ed. Nicolas Tredell (London: Palgrave Macmillan, 2009), pp. 8-9.
- <sup>107</sup> Cynthia F. Wong, *Kazuo Ishiguro* (Plymouth: Northcote House Publishers, 2005), p.29.
- <sup>108</sup> Glaubitz, “Transcribing Images,” pp.177-178.
- <sup>109</sup> 谷山茂『幽玄の研究』(教育圖書株式会社、1943年)、33頁。
- <sup>110</sup> 谷山、前掲同書、47頁。
- <sup>111</sup> 谷山、前掲同書、2頁。
- <sup>112</sup> 鈴木貞美、岩井茂樹編集『わび・さび・幽玄』(水声社、2006年)、33頁。
- <sup>113</sup> 鈴木、前掲同書、34頁。
- <sup>114</sup> Anthony Thwaite, “In Service,” *London Review of Books*, 18 May, 1989.
- <sup>115</sup> Barry Lewis, *Kazuo Ishiguro* (Manchester: Manchester UP, 2000), p.20.
- <sup>116</sup> Lewis, *Kazuo Ishiguro*, p.36.
- <sup>117</sup> Lewis, *Kazuo Ishiguro*, p.20.
- <sup>118</sup> 平川祐弘、前掲同書、204頁。
- <sup>119</sup> 平川祐弘、前掲同書、204頁。
- <sup>120</sup> 平川祐弘、前掲同書、205頁。
- <sup>121</sup> 平川祐弘、前掲同書、205頁。
- <sup>122</sup> 鶴田欣也「まぼろしからうつつへー『山の音』の錯覚と発見」、鶴田欣也編著『川端康成の「山の音」研究』(明治書院、1985年)、17頁。
- <sup>123</sup> マリコは幽霊と思われる、川の向こうに住む女性から遊びに来るよ

---

うに言われたと度々口にはしている。

<sup>124</sup> Shaffer, *Understanding Kazuo Ishiguro*, p.28.

### 第3章 イシグロと日本映画：An Artist of the Floating World を中心に

はじめに

イシグロは、多くのインタビューで小津安二郎監督の影響について言及している。イシグロは、「イギリスにやってくる五歳までの長崎の家の情景、そして小津や成瀬巳喜男など五十年代の映画監督の作品からのインパクト——この二つの要素が渾然一体となって、私の内なる日本が作り上げられているように思う」<sup>125</sup>と語っている。五歳半までのイシグロの日本の記憶が忘却の彼方に消え失せないように、戦後の日本映画や文献は、イシグロの日本を再現・再生・想像させるツールになっていたと思われる。そして、イシグロの小説の中に日本映画の影響を確認すればするほど、イシグロがいかに視覚的、あるいは、聴覚的な材料に依拠しなければ、「日本」という社会が描けなかったかということが明らかになる。そこに日本を「遠い国」<sup>126</sup>と呼ばざるを得なくなった、イシグロの苦悩のようなものや、感情では繋がっているというイシグロの「ノスタルジア」が浮かび上がってくるのである。

本論の中では、これまでのインタビューなどでイシグロ本人の口から出てきた昭和50年代から60年代初期の日本映画を中心に考察する。特に、小津安二郎の『東京物語』や『秋刀魚の味』、成瀬巳喜男の『山の音』、黒澤明の『生きる』、上田秋成原作、溝口健二監督作品『雨月物語』などを取りあげ、作品のどの部分にその影響が見られるかを考察する。

#### 1. 小津安二郎

##### 1-1. 小津の絵画的手法

小津安二郎が国際的に評価を受け始めたのは、1958年に『東京物語』がイギリスで行われたロンドン映画祭で、グランプリにあたるサザランド賞を獲得してからである。『東京物語』は、小津にとっては、1953年の作品である。黒澤明や溝口健二に比べると、小津の国際的評価は遅い方である。また、海外ではこの受賞以降、小津映画はあまり話題に上ることもなかった。この頃、映画評論家の岩崎昶は次のような体験記事を朝日新聞(一九六〇年<sup>127</sup>一月一三日)に寄せている。「ヨーロッパのどの国に行っても溝口健二はほとんど神格化されており、黒澤明は天才巨匠として崇拜され、最近新たに小津安二郎が神格と巨匠の間ぐらいに位置付けられている」<sup>128</sup>。その後、再び小津人気が高まるのは、1963年頃である。小津がまず再評価されたのは、フランス、パリであった。「日仏交換映画祭で小津映画一本が紹介され、ついでベルリン映画祭で小津特集が組まれた」<sup>129</sup>ということである。続いて、ドナルド・リチーの講演において、『小津映画回顧展』(上映作品六本)がロンドンをはじめヨーロッパ各都市で巡回され、翌年のニューヨーク上映とつながった<sup>130</sup>という。イシグロは、小津の作品がこのようにヨーロッパで紹介され、上映されるたびに足繁く通ったと思われる<sup>131</sup>。

小津安二郎監督の映像技法は、「カメラを低く構えた「ローポジ」(ロー・ポジションの略。ローアングルとほとんど同じ)と、「静止した構図」<sup>132</sup>が特徴といえる。畳ぎりぎりから撮影する独特の低いカメラアングルや廊下から玄関に続く固定カメラの前を行き来する住人、あるいは、冒頭からゆっくりと映し出される自然の風景などは、小津監督の醍醐味である。このローポジにこだわった理由について獅騎は、次

のように説明している。

「畳の上で暮らしている日本人の視線に一番ふさわしいから」  
とか、「カットごとにあっちこっちからライトを運ぶので、二、  
三カットやるうちに、床の上は電気コードだらけになってしまう。  
いちいち片づけて次のカットに移るのでは時間もかかるし  
厄介なので、床の写らないようにカメラを上向きにした。でき  
あがった構図も悪くないのでこれから癖になった」とか、「上か  
ら撮ると日本家屋では畳の線が錯綜してしまうから」とか、い  
ろいろ言っているが、結局は「ローポジが好きだから」という  
ところに落ち着いた<sup>133</sup>。

〈小津が好んだロー・アングルの視線構図〉というのは、古くは、  
十六世紀ころの西洋絵画の世界などに存在していた。獅騎によると、  
スペインの画家エル・グレコ(1541-1614) やジョルジュ・ド・ラ・トゥ  
ール(1593-1652) などの宗教画には、イエス・キリストや聖母マリアを  
崇拝する意識が働くためにロー・アングルで描かれることは珍しくな  
かったという。また、レンブラントの肖像画や自画像にもロー・アン  
グルの視線が感じられる。日本では、江戸後期の浮世絵にわずかであ  
るがロー・アングルの構図が確認できる。小津安二郎は、「アメリカ映  
画好きで、『西洋かぶれ』であっ」<sup>134</sup>たとされるが、1930年代の小津  
の日記には、「田端の岩田専太郎氏の宅に行く 歌麿春信の浮代(世)絵  
をみる」(一九三四年一月十八日)あるいは、「岩田宅に車で行き「ま  
たしても浮世絵をみて、おそく清水と帰る」(同年六月三十日)」<sup>135</sup>と、  
書かれている。つまり、昭和の初期頃は、小津は西洋かぶれと言われ

てはいたが、その反面、実に日本的であったことが分かる。そして小津の作品には、明らかに浮世絵の影響とみられる映像画も数多く見られるのである。例えば、1930年の映画『朗らかに歩め』の中の人力車と車夫のショットである。この作品には、人力車と車夫のショットのあとに、画面の左上隅に船体が映っている波止場のショットがある。これらのショットには、風景を描いた浮世絵に見受けられる遠近法の構図の面影を探ることが可能である。初代歌川広重(一七七九～一八五八)の最晩年の傑作『名所江戸百景』には、画面手前に柱や動物などを大きく描き、遠景の題材となった所の風景を描いた、人目をひく構図の作品が多くある<sup>136</sup>。その他にも、「『名所江戸百景』のなかの一点、私たちにも馴染み深い「浅草金龍山」を思い起こさせるショットを『東京物語』」<sup>137</sup>に確認できる。たとえば、紀子が働くオフィスでの場面には、画面左前に大きなタイヤが映し出されるなど、「画面に縦長と横長の違いはあるが、間違いなく広重の描いた浮世絵のような構図」<sup>138</sup>がうかがえるのである。

イシグロの *An Artist of the Floating World* では“the Utamaro tradition” (140)は、次のように描かれている。

[I]n many of his most notable paintings—‘Trying a Dance Drum’, say, or ‘After a Bath’—the woman is seen from the back in classic Utamaro fashion. Various other such classic features recur in his work: the woman holding a towel to her face, the woman combing out her long hair. (140-141)

そして、明らかにこの小津の浮世絵ショットの影響と思われるのは、

次の箇所である。

Mori-san's wish was to evoke a certain melancholy, nocturnal atmosphere around his women, and throughout the years I studied under him, he experimented extensively with colours in an attempt to capture the feel of lantern light. Because of this, it was something of a hallmark of Mori-san's work that a lantern would always figure somewhere in the picture, by implication if not in actuality. (141)

モリヤマの絵の構想である「絵のどこかに必ず行燈か提灯の存在」という箇所で思いあたるのが小津の『秋刀魚の味』の平山が服部たちと小料理屋で飲んでいる場面で手前に大きく提灯が映っているショットである。赤い大きな提灯には、「酒」という黒い文字が表記されており、その向こう側で人々が飲んでいるという遠近法を使用した絵は、まさしく浮世絵の構図である。また、イシグロは、『東京物語』を五回、『秋刀魚の味』を三回観たというほど、小津を敬愛しており、先に述べた小津の作品の特徴のひとつである、「ロー・アングル」も、*An Artist of the Floating World* のモリの作品の回想の次の場面に生かされていると思われる。

Often a new painting would feature some striking innovation, and a debate of some passion would develop among us. Once, for example, I remember we came into the room to be confronted by a picture of a kneeling woman seen from a peculiarly low point of view—so low that we appeared to be looking up from floor level. (138)

小津のもう一つの特徴である静止画は、まるで画家が描いたような「肖像画に近いもの」<sup>139</sup>があり、映像のなかに俳優たちの「肖像画を残した」<sup>140</sup>とされている。つまり、小津自身が画家のような態度で映画を撮っていたのである。イシグロは、「二十一、二歳の頃にハタと、自分は幼少時代の思い出と雑誌や漫画を読んで創り上げた“特別の日本”を、日本だと錯覚しているんだと気がついた」<sup>141</sup>ことを明かしており、それから「食べるように日本の文学を読んだ」<sup>142</sup>り、映画を観るようになった」<sup>143</sup>と述べている。小津の回顧展等がロンドンで開かれた際には必ず足を運び、小津の文献なども購入したと考えられる。イシグロが23歳の年、イースト・アングリア大学の修士課程に入学する一年前の1977年に黒澤、溝口、そして小津らを広く海外に紹介したことで知られる、ドナルド・リリーの『小津安二郎の美学』(英題: *Ozu: His Life and Films*)が出版された。その中でリリーは、小津をまるで画家のように説明している。

西欧では伝統的に、絵画の構図は中心点を持ち、あるいは少なくともはっきりバランスがとれたものとされている。バランスは、とくにすぐれた画家の場合は隠されてはいるが存在している。東洋の絵画の構図は、西欧人には、ずっと散漫に見える。絵のなかの一つの物体と別のそれとのバランスは、西欧の絵画に比べるとずっと明白ではないし空白の部分は、描かれた部分と同じくらい重要である。しかし、構図について東洋で支配的な法則は、西洋で支配的な遠近法と同じように厳密であり(そして利用しやすく)覚えやすい。小津はこれを、日本人のつねとし



て、子供のころから習得していた<sup>144</sup>。

あくまでも想像の域を逸しないが、イシグロが *An Artist of the Floating World* の構想を練っている最中に、チェンバレンの *Japanese Things* の“ART”の項目に記載してある“Ukiyo-e”<sup>145</sup>や、小津に関する文献等で「ロー・アングル」、「映像による肖像画」、「絵画的な様式」という小津のキー・ワードに出会い、読み進めるうちに、小津が傾倒していた「浮世絵」に辿り着いたとも考えられる。

十二、三歳の頃に初めて小津の映画を見て、「強い懐郷の念に駆り立てられ」<sup>146</sup>たイシグロの心に、そのときある種の「ノスタルジア」が芽生え、それが二十代半ばで「もし、本の中にそれを書きとめておかないと、永遠に消滅してしまうだろう」<sup>147</sup>という強迫観念に変化し、イシグロに日本を舞台にした小説を書きたいという執筆の動機を与えたのである。五歳で日本を離れた二十代のイシグロが、*A Pale View of Hills* と *An Artist of the Floating World* を書く上で、小津の映画とその絵画的手法は大きな影響を与えたと考えられる。

## 1-2. 『東京物語』と比較して

### 1-2-1. 台詞

イシグロは、文壇デビュー作である、*A Pale View of Hills* とその後に出版された長編作品の *An Artist of the Floating World* の二つの小説の舞台を日本に設定している。二編とも英語で書かれた小説であるが、小説内の物語の中で人物たちが使っているのは、むしろ日本語である<sup>148</sup>。日本の文物について外国人に説明するような場合、登場人物は英語を使っていると読者は判断することになる。つまり、作者イシグロは、

日本語で進行する物語を読者のために英語に翻訳しているのだと捉えることができる。このことについてイシグロは、物語中の人物の一人である *An Artist of the Floating World* の語り手のオノを例にして次のように説明している。

[H]e's supposed to be narrating in Japanese; it's just that the reader is getting it in English. In a way the language has to be almost like a pseudotranslation, which means that I can't be too fluent and I can't use too many Western colloquialisms. It has to be almost like subtitles, to suggest that behind the English language there's a foreign language going on.<sup>149</sup>

小説で使われている英語は、いわば「疑似翻訳」された英語のようではなくてはならず、あまり流暢な英語や口語的な表現はなるべく避けるべきだとイシグロは考えたのである。イシグロは、英語の字幕の向こうで展開しているのは実は日本語であるということを読者に意識させたかったのだということが分かる。これは、まさに英語字幕でしか日本映画を理解することができなかったイシグロが日本映画を鑑賞したときのメカニズムである。

Mason は、“Where does this perceived ‘Japaneseness’ in Ishiguro’s writings come from? Aside from his family upbringing, it transpires that Ishiguro’s Japan has come to him almost entirely from Japanese films.”<sup>150</sup>とイシグロの作品の日本的なものは、ほとんど「日本映画」から来たものだとして断定している。イシグロはまた、日本的な情緒を出すために、日本の文物(tatami, kujibiki, など)を日本語の発音のまま小説にとり入

れている。例えば、Walkowitz が指摘するように、正しくは、“Popeye the Sailor” となるところを、イシグロは日本語に寄り添い、冠詞を除いて“Popeye Sailor” (152) とイチロウに言わせるなどの工夫を施している<sup>151</sup>。

イシグロの小説の人物の台詞が字幕翻訳のような「愚直な言い回し」<sup>152</sup> になっているのは、イシグロが一度日本語から英語に翻訳しているからだ と指摘する研究者もいる。しかし、翻訳するには、英語とほぼ同等の日本語力が問われると思われるが、イシグロの日本語能力は、「ディナーはフィニッシュしましたか？」<sup>153</sup> というような、「五歳のレベル」<sup>154</sup> で止まっていると本人が明言しているため、イシグロが日本語から英語に翻訳をしているとは考えにくい。イシグロは、“I’m probably more influenced by Japanese movies [than books]. I see a lot of Japanese films. The visual images of Japan have a great poignancy for me, particularly in domestic films like those of Ozu and Naruse, set in the post war era, the Japan I actually remember.”<sup>155</sup> と述べていることから、文献からというよりも、日本映画から受けた影響が絶大といえるだろう。イシグロは、英語字幕から日本人の生きた台詞や一般的な日本人の生活習慣を学びとったのである。

興味深いのは、初期の日本を舞台にした作品と一線を画し、イギリスを舞台にした、*The Remains of the Day* を出版した後も、主人公 Stevens の語り口 (“the narrative voice”)<sup>156</sup> が慎重で形式的であることを多くの批評家に指摘されたことである。イシグロは、本が出版されるたびに同じことを言われることに驚いたと回想しながら、Gallix とのインタビューで次のように述べている。“I started to get slightly concerned because this was just a natural voice. [...] So I came to the painful

conclusion that perhaps this was something to do with me.” (136)つまり、主人公の穏やかで慎重な台詞は、作為的に作り出されたものではなく、イシグロ自身の作家の声だったというのである。一方、主人公以外の登場人物、たとえば日本の子どもや女性たちのようなイシグロにとって馴染みのない言葉づかいなどは、大概にして、映画を参考にしたと考えていいのではないだろうか。以下、これまで指摘されなかった、小津映画の「台詞」と、俳優のしぐさや表情によって小津が観るものに伝えようとする「間合い」の技法がどのようにイシグロの作品に反映されているかを具体的に考察したい。

まずは、『東京物語』の人物の「台詞」と *An Artist of the Floating World* の人物の台詞と比較してみる。『東京物語』に登場する長男は、内科医院といっしょになっている二階建ての小さな一軒家に妻と二人の息子の四人で住んでいる。ある日、尾道から老夫婦が上京してくるので、長男のミノルの机が子ども部屋から廊下に出されていた。それに腹を立てたミノルは、「僕、どこで勉強するんだよ」(“Tell me: Where am I supposed to study?”)<sup>157</sup>と、母親をにらみつけて言いよる。そして、母親に「うるさいわね、いつもしないくせに」(“Keep quiet. You never study anyway!”)と言われると、「じゃ、しなくたって、いいんだね、いいんだねー。あー、らくちんだ、あーのんきだな」(“So I don’t have to study, right? No more studying, right?”)と、今度はふざけた調子で言う。母親は「なに、ミノル！」(“What are you saying.”)とミノルをにらみつける。また、突然の患者の来訪のために予定していた「お出かけ」が中止になると、ミノルは、母親に「つまんねえの、ふん」(“It’s not fair!”)と言ったり、「なんだい、嘘つき」(“You liar!”)と憤懣をぶちまけたりする。祖母が「また今度な」(“There’ll be another time.”)となだめにか

かかるが、ミノルは祖母に対し、「いやだい」(字幕なし)<sup>158</sup>と吐き捨てる。母親が間髪をいれずに、「なに、ミノル、あっちへ行ってらっしゃい」(“Behave yourself. Just leave the room.”)と言うと、ミノルは居間を出ていく。母親は、祖父母に対し、「本当にしようがありません」(“Bad boys.”)と恐縮する。

以上のような、親子の間の衝突やそれをなだめる祖父母とのやり取りの映像や台詞は、五歳までのイシグロの記憶に息吹を与えたと考えられる。イシグロは、イギリスではビクトリア朝の伝統の影響で、大人がいるところで子どもが騒いだり、遊んだりすると叱責されるのを見て、「長崎で自由に過ごしていたからショックだった」<sup>159</sup>と話している。イギリスに移住してから五年後に、イシグロが小津映画の中の子どもが家の中を自由に走り回ったり、祖父母や両親に口答えしたりする場面を見て、昔の記憶を思い起こしたのは想像に難くないだろう。イシグロは、幼いころの「普通の日常生活の一コマが断片的に」<sup>160</sup>蘇ると述べている。イシグロは、小津映画の動画面を通して、写真のように断片的であった記憶を活性化させたのだろう。また、自らの内にある「日本」を舞台にした物語にインスピレーションを与えたに違いない<sup>161</sup>。例えば、*An Artist of the Floating World* のオノとイチロウ、母親の三人の間に起きる、次のような小さな日常的な衝突の描写に小津映画の一コマは上手く生かされている。

Abandoning his pose, he rolled on to his back and began waving his feet in the air.

“Ichiro!” Setsuko called in an urgent whisper. “Such bad manners in front of your grandfather. Sit up!” (15) (彼は正座を崩したかと思

うと、仰向けになり、両足を空中でばたばたさせた。「いちろう！」と節子があわてて小声でたしなめた。「おじいちゃまの前でなんてお行儀の悪い。起きなさい！」(21)

あるいは、

I had not meant this remark to be provocative, but its effect on my grandson was startling. He rolled back into a sitting position and glared at me, shouting: “How dare you! What are you saying!”

“Ichiro!” Setsuko exclaimed in dismay. (15) (からかうつもりで言ったわけではないのに、孫にはグサリときたらしい。彼は勢いよく体を起こし、わたしをにらみつけて叫んだ、「よくもいったな！なんにもしらないくせに」「一郎！」と、節子が当惑して大きな声をあげた」)(22)。

イチロウの「よくもいったな！なんにもしらないくせに」(22)という箇所は、英語の原書では、“How dare you! What are you saying!” (15)である。これは、孫が祖父に向かって言うセリフとしては、少々乱暴すぎる口調だという印象を受けるだろう。日本人からみても小津映画の子どもの台詞は、端的でぶっきらぼうなものが多い。しかし、イシグロが小津映画の子ども(ミノル等)の台詞を参考にしてそのまま採用したと考えれば、十分納得がいくのではないだろうか。また、人前で仰向けになり足をバタバタさせる(“Abandoning his pose, he rolled on to his back and began waving his feet in the air.”) (15)のような、イギリスではあまり見られない光景なども、映画の中のミノルを参考にして造型され

たと考えられる。

『東京物語』では、東京に住む娘や息子が上京してきた老夫婦をあまり歓迎していないさまが描き出される。世話ができないと感じた子ども達は、親を温泉へと送り出すのだが、そこは若者が宿泊するような騒がしい宿で、老夫婦は早めに東京へ戻ってきてしまう。娘は忙しそうにしながら、「混んでませんでした？」(“Was it crowded?”)と、ありきたりな質問をする。そこで父親は、「もうそろそろ帰ろうと思って」(“We thought it was about time we went home.”)と、帰郷を切り出す。すると娘は、「まだ、いいじゃありませんか。たまに出でいらしたのに。今度の休み、歌舞伎にでもお供しようと思ってたのよ。今晚、ちよいと七時から寄り合いがあるけど。いえね、講習会があるのよ。あいにく家が当番だから。だからあ、ゆっくりして欲しかったのよお。」(“I was planning to take you to the Kabuki.” “However, I’ve a meeting here tonight with other beauticians. It’s my turn to provide the place. [...] That’s why we wanted you to stay at Atami. I should’ve told you so.”)と引き留めるそぶりを見せるものの、今日は家にいられると邪魔だと示唆することは忘れていない。この場面は、*A Pale View of Hills* の後半のオガタと息子のジロウの会話を想起させる。

“Well, Jiro, I’ll be leaving you tomorrow.”

Jiro looked up. “You’re leaving? Oh, a pity. Well, I hope you enjoyed your visit.”

“Yes, I’ve had a good rest. In fact, I’ve been with you rather longer than I planned.”[...] “Now this deal’s finally gone through,” said Jiro, “I’ll have a little more time. A shame you have to go back

just now. And I was thinking of taking a couple of days off too.”

(154-155)

ジロウはこれまでも、父親のオガタとの会話を終わらせる口実として、“busy”という言葉を使い続けている(38, 83, 93, 219)。その一方で上記のように、「現行の取引がまとまれば、すこしは時間ができるのに、お帰りになるのは残念だ」などと、心にもない言葉を口にするあたりは、『東京物語』の子どもたちと同様である。このような、あからさまに本音で話すのではなく、相手の気持ちを損なうのを恐れるあまり、いかにも本心であったかのように表面を取り繕おうとする、いかにも日本人らしい会話の様子をイシグロは的確に捉えて小説に織り込んでいるといえるだろう。

#### 1-2-2. 小津の「間合い」

海外の研究者の多くは、小津映画が描き出す日本人の日常的なドラマを *shomin-geki* と呼び、平凡な家庭の日常生活の中で起きる小さな出来ごとを中心に繰り広げられるこのホーム・ドラマに、イシグロは影響されたのだと考えている<sup>162</sup>。イシグロは *shomin-geki* について、“[A] profound, respectable genre, and distinctively Japanese. It’s concerned with ordinary people in everyday life, and it has that sort of pace: a pace which reflects the monotony and melancholy of everyday life.”<sup>163</sup>と述べている。*Shomin-geki* に対するイシグロの捉え方は、海外の研究者とほぼ同じである。しかし、注目したいのは、イシグロのいう、“pace”である。小津映画には、独特の「間合い」がある。イシグロは、それを「日常生活の単調さとも悲しさをあらかわす間合い」と捉えているのが分かる。



これは例えば、『東京物語』のなかで、父親がはじめて息子の内科医院を訪れたときの映像を想起させる。想像していたのとは異なり、息子が東京の町はずれの小さな医院の医者となっていた父親の失望感を、小津は役者に団扇をゆっくりと扇ぎながら背中を丸くして座っている姿を五秒間映し出すことで表現している。なにも言わずとも、父親の「もの悲しさ」が伝わってくるという具合である。

また小津は、独特の「間合い」をとる手段として、俳優の顔を画面全体に映し出すことがある。微妙な口角筋などの動きで役者の感情をあらわすのである。イシグロは、そういった小津の映像的な感情表現を巧みに小説にとり入れている。例えば、*A Pale View of Hills* の第一章で、エツコがサチコの娘であるマリコが学校にいかず、近所の子どもと喧嘩をして顔に怪我をしたことをサチコに告げに行く場面である。イシグロは、エツコとサチコの会話の前後に、“She was gazing at me with a slightly amused expression, and something in the way she did so caused me to laugh self-consciously.” (15)や、“For a moment, she continued to look at me with her amused expression. Then she said: “How kind you are. [...]” (15)といった、顔の表情をあらわす文章を挿入させているのが分かる。この場面においてのエツコとサチコの心理分析をすると、エツコは、近所に越してきた、米兵の恋人を持つ女性、サチコとその娘、マリコに興味を抱いていた。従って、エツコは、マリコの喧嘩の経緯をサチコに報告することで、サチコに近づく口実を得たことになる。一方のサチコは、よく知らない女性に娘の報告をされ、煩わしさと親切心への感謝とが入り混じり、一瞬、どう対応してよいのか分からなくなる。サチコは、とっさに体裁を保つために、“a slightly amused expression” (15)、つまり「かすかにおかしそうな表情」をしたのである。同時に、

サチコの「おかしそうな表情」を読みとったエツコは、マリコを口実にサチコに近づきたいという自分の意図が見透かされたと感じ、どういふわけか自分も笑ってしまった(“caused me to laugh self-consciously.”) (15)のではないだろうか。また、単に会釈をして会話を終えるのではなく、最後に“For a moment, she continued to look at me with her amused expression.” (15)というサチコの表情を一行差し込むことで、サチコのエツコに対する不信感とそれを察しているエツコが示されているのである。言葉を用いずに言いたいことを相手に察してもらおうとする行為は、日本人の特質である。特に小津は、俳優の顔の表情を画面いっぱい映して感情を見るものに訴えかける方法を採用した監督といえる。イシグロが日本人のこういった特質を仕草などではなく、顔の表情で指し込むところに小津の映像法の影響が表れているといえるだろう。小説では、人物が何を思っているかを語り手が説明するのがふつうであるが、イシグロは、小説の中で敢えて表情を描写することによって、読むものに人物の心理を推測させている。特に、日本人が会話のあいだに相手の微妙な顔の表情で互いの心理を読み合うところなどは、小津の映像手法と合致しており、イシグロの小説に十分に生かされていると思われる。イシグロが日本を舞台にした長編を描きだすことに成功できたのは、視覚的、あるいは聴覚的な映像刺激が幼少期の断片的な記憶を活性化させたことに大いに貢献したといえる。ここまでは、イシグロが日本の特徴を上手くつかみ取り、小説に反映させた例を指摘してきた。次に、イシグロが小説の中で表現しきれなかった日本人の特徴に焦点をあてたい。

イシグロはインタビューで、*A Pale View of Hills* は、執筆当初は、エツコとオガタ[嫁舅関係]を中心とした物語を考えていたが、上手くいか

なかったと述べている。

I wanted to start between Etsuko and Ogata, the father-in-law, very much faded away. Let's say I was a less experienced writer at that point, and I think that one of the things that happens to less experienced writers is that you cannot control the book, as more experienced writers can. You bring in an element without realizing what the implication of this is on the rest of the book.<sup>164</sup>

嫁と舅の関係を描くにあたり、下敷きにしたと思われるのが、川端康成原作、成瀬巳喜男監督の『山の音』である<sup>165</sup>。イシグロが当初どのような嫁舅関係を描こうとしたのかは定かではないが、ある程度の親密性をもった関係で描こうとしていたのは、二人の会話から明らかである。

“If it's a boy we could name him after you.”

“Really? Is that a promise?”

“On second thoughts I don't know. I was forgetting what Father's first name was. Seiji—that's an ugly sort of name.” (33)

あるいは、オガタが勝手にエツコのバイオリンを弾いた後、床に置いてあることにエツコが気付いた場面の次の会話などである。

I noticed it[violin] up there on the shelf,” he said. “I took the liberty of bringing it down. Don't look so concerned, Etsuko. I was

very gentle with it.”

“I can’t be sure. As you say, Father’s like a child these days.” I held up the violin and examined it. “Except small children can’t reach up to high shelves.” (57)

エツコは、オガタに対し、自分の名字も「オガタ」であるにもかかわらず、「オガタさん」と呼ぶ方がしっくりくると言っている(“it seems rather odd I always thought of him as “Ogata-San”, even in those days when that was my own name.”) (28)。つまり、エツコはオガタに対して距離を取っていることを暗に読者に示しているのである。一方のオガタは、義理の娘のことを「エツコ」と呼び捨てにしている。イシグロは、呼称によって人間の上下関係をあらわそうとしたのかもしれない。しかし、それを考慮すると、それまでは丁寧な言葉遣いをしていたエツコが、突然オガタを「子ども扱い」するような冗談を言うのにはいささか違和感がある。舅として一定の心的距離をおいている嫁が、冗談でも “[T]he little child is feeling guilty now.” (58)などの発言をするのは、不自然であると言わざるを得ない。その場を気まずくならないような配慮をエツコがみせたと解釈しても、日本人の嫁が舅に対し、冗談まじりにでも “Seiji—that’s an ugly sort of name” (33)と言ったりはしないのではないだろうか。なぜ、オガタとエツコを中心とした物語の構想はイシグロの言うように、失敗したのか。それは恐らく、『山の音』の嫁、舅である、オガタシンゴとキクコの関係に触発されて、オガタとエツコの物語を中心に構成を考えたものの、イギリス人のイシグロにとって、日本人の言葉を介さずに「親密な男女の心の交流」をあらわすことは難しかったからだと思われる。

『山の音』に描かれる嫁・舅関係は、普通では少し考えられない異常性をはらんでいる。例えば、オガタは、キクコに対して義理の娘以上の感情を持っていることが示される。二人の関係を特に象徴的に表しているのは、近所の庭に咲くひまわりを二人が見る場面である。映画版では、オガタが隣人宅に咲いているひまわりを見上げているところへ、キクコが自転車に乗って登場する。キクコはオガタのひまわりを見る様子に興味を抱く。二人は「互いに目を見つめ合うより、同じものを見ている」<sup>166</sup>感覚を共有しており、これを、ジョルジョ・アミトラノ(Giorgio Amitrano)は、「信吾と菊子の間に交わされる言葉より、発せられない言葉の方が意味深い」<sup>167</sup>関係だと指摘している。映画の中では、オガタの目となって映し出される、キクコの顔の表情や仕草により、オガタの気持ちは観客に示される。小説版『山の音』では、昆虫や自然の事物にオガタの気持ちは投影され、表現されている。しかし、*A Pale View of Hills* の中では、二人の親密性を表現する手段として「直接的」な会話が挿入されたのである。イングロは、二人の親密性を読者に示すために、敢えて人物に発言させてしまったのだ。こういうところにイングロのイギリス人性が感じられる。人物たちが心を通わせていることを語り手や人物本人たちの言葉による直接的な説明なしに暗示することは、日本の映画や小説ではよく見られることである。イングロも言葉を用いず、顔の表情で感情をあらわすなど巧みにその手法を取り入れている。しかし、男女の心の交流に対してイングロは、婉曲的な暗示の手法、つまり恋愛に絡んだ「間合い」の手法については必ずしも成功していないと思われる。

### 1-3. 『秋刀魚の味』と比較して

### 1-3-1. サラリーマンとバー

サラリーマンが仕事帰りに同僚と一緒に酒を飲み、そのまま自宅へ連れて帰ってくるという場面は、小津映画にしばしば登場する。例えば、『早春』には、主人公が、泥酔した男性二人を伴い帰宅して、ずいぶん遅い時間にどうしたのと、妻に睨まれる場面がある。前章においても触れたが、これについて Mason は、“Ishiguro’s scene in *A Pale View of Hills* where Jiro’s drunken colleagues invade his home at night rehearses a scene from *Early Spring* (1956)”<sup>168</sup>と指摘している。また、『秋刀魚の味』には、同窓会の帰りに泥酔した教え子二人を伴い、自宅兼ラーメン屋に教師が連れて帰ってくる同様の場面がある。酒を酌み交わし、ときにはそのまま自宅に招くなどして親交を深めるというのは、いかにも日本のサラリーマンにありそうな生態のひとつまであるが、こうした、日本に住んでいないとなかなか掴みづらい日常の一コマまで、イシグロは小津映画を参考にし、実によく小説に取り入れているといえる。また、小津監督の作品は、『秋刀魚の味』をはじめとして、『晩春』や『麦秋』など「見合い」を主要題目にした作品が多い。イシグロも *An Artist of the Floating World* の主要テーマとして「見合い」を扱っている。母親を戦争で亡くした後、娘が父親や兄弟の世話をするというのは、日本では当たり前前の光景であった。しかし、父親のせいで婚期を逃し、陰で涙する『秋刀魚の味』の伴子や、父親の平山の世話をする路子の親子関係は、*An Artist of the Floating World* のオノとノリコの親子関係と類似する。例えば、『秋刀魚の味』で路子が、嫁に行った後のことを心配し、父親の平山に次のように言う場面がある。「だってそうじゃないの。あたしがいっちゃったら、お父さんや和ちゃん、どうするのよ」。 *An Artist of the Floating World* では次のような会話があ

る。“Well, he can't rely on me to come back and cook when I'm married. I'll have enough to do without Father to look after as well.” (14)また、『秋刀魚の味』の路子は、兄の友人に秘かに思いを寄せているが、二人の縁談話は持ち上がるものの曖昧のうちに立ち消えとなり、兄の友人は別の女性と結婚をしてしまう。これは、路子が自分の思いをはっきりと口にせず、その態度から兄の友人も周りも路子は「気が進まない」のだと憶測で判断した結果であった。*An Artist of the Floating World* では、はっきりとは語られないが、オノの戦時中の職業のせいでノリコの見合いは破談になったと周りが憶測する、という類似のモチーフが使われている。

『秋刀魚の味』が公開された 1962 年頃と言え、*「トリス・バー」* が大人気でサラリーマンの間で流行した時代である。同窓会に出席した主人公を取り巻く人々の学生時代と現在のギャップに象徴される社会の「変化」や娘の「見合い」を描くというのがこの映画の主題である。路地裏が映し出される場面では、“TORY'S BAR”などの流行をあらわすネオン・サインが見える。『晩春』にも類似の場面があるこの路地裏は、*An Artist of the Floating World* のマダム・カワカミが営むバー〈みぎひだり〉の通りに活かされていると思われる。

I find my memory of it[bar] merging with the sounds and images from all those other evenings; the lanterns hung above doorways, the laughter of people congregated outside the Migi-Hidari, the smell of deep-fried food, a bar hostess persuading someone to return to his wife—and echoing from every direction, the clicking of numerous wooden sandals on the concrete. (25)

また、『秋刀魚の味』で、主人公の部下だった坂本が主人公の平山を連れて行ったバーは、軍艦マーチが流れ、馴染みの客は皆、カウンターに座っている。マダムは、低くつりさげられた電燈の傍に立っている。軍艦マーチが流れると、客とともにマダムも敬礼をし、客との交流をはかっている。*An Artist of the Floating World* のバー〈みぎひだり〉は、次のように描かれており、小津映画の影響が確認される。

On entering, one tends to be struck by the contrast between the bar counter, lit up by warm, low-hung lights, and the rest of the room, which is in shadow. Most of her customers prefer to sit up at the bar within that pool of light, and this gives a cosy, intimate feel to the place. (26)

バー〈みぎひだり〉の常連客は、カウンターの前に座りがたり、ときおりマダムが客の話に口をはさむなどのやり取りは、小津映画と類似する。『秋刀魚の味』に登場する客は、「日本が戦争に勝っていたら今頃は…」という話でもりあがるのに対し、*An Artist of the Floating World* は、オノが戦後に戦争中のバー〈みぎひだり〉を回想するという設定になっているという違いはあるが、バーにいる常連客たちが、戦争について熱心に語るのと同じである。また、愛国心を象徴するようにバー〈みぎひだり〉の店内は、次のような装飾が施されている。

The renovations had been skilful and extensive, so that anyone strolling that way after dark could hardly fail to notice that



brightly-lit front with its numerous lanterns, large and small, hung along the gables, under the eaves, in neat rows along the window ledges and above the main entryway; then, too, there was that enormous illuminated banner suspended from the ridgepole bearing the new name of the premises against a background of army boots marching in formation. (64)

あるいは、

The picture, painted in oils, shows several tables and takes in much of the colour and décor of the place—most noticeably, the patriotic banners and slogans suspended from the rails of the upper balcony. (74)

店のなかに吊り下げられている巨大な垂れ幕に描かれている行進する兵士たちの軍靴を背景に、店の新しい名前が記されているが、これは店の名前、つまり、バー〈みぎひだり〉の名前の由来と考えられる<sup>169</sup>。イシグロはこれまでも名前の付け方にはこだわりを示していた。「みぎひだり」という商業施設にしては珍しい名前をつけたことにも何か意味があるはずである。Shaffer は、これを“The new direction of Ono’s art is underscored by a description of Migi-Hidari bar”<sup>170</sup>と、バー〈みぎひだり〉の店内装飾や名前の描写は、オノの画家としての新しい方向性を示していると述べている。日本では行進の音頭をとるために「みぎ、ひだり、みぎ、ひだり」と掛け声をかけるし、愛国的な旗飾りや標語は確かに戦争プロパガンダ画家へと転身するオノの新しい方向性を示

していることから **Shaffer** の見解は正しいだろう。それに一つ付け加えるとしたら、「いち、に、いち、に」という掛け声でなく、「みぎ、ひだり、みぎ、ひだり」という掛け声は、行進をより一糸乱れぬものにするために掛けるものである。従って、イシグロはこのバーの名前で愛国心を示すとともに「列を乱さない」、あるいは、「出る杭は打たれる」という当時の日本社会までも風刺しているのではないかと思われる。

イシグロは、“I tend to be attracted to pre-war and post-war settings”<sup>171</sup>と述べている。それは紛れもなく、故郷である長崎から派生していると思われる。しかし、イシグロは、「戦争」や「原爆」を直接的に描いていない。大きな力によって無情にも人生を翻弄された人々に焦点をあてている。例えば、戦争プロパガンダ画家として栄華を極めたオノが隠居老人となり、オノが裏切った弟子が表舞台で活躍している、などである。また、焼け野原と化した日本が、工場の煙突からもくもくと煙を出し発展していく様子やネオン・サインの中で賑わう路地裏など、人間や社会の「戦前」と「戦後」の変化にイシグロは惹きつけられていると思われる。小津映画の一コマコマは、その時代を象徴するものが多く挿入されており、イシグロに強い印象を与えたと思われる。また、『秋刀魚の味』には、洗濯物が干された団地のベランダの様子も挿入されている。本論の第二章において、多くの海外の研究者は、この団地のベランダに干されている洗濯物に着目し、異国情緒的な哀愁を感じていることを明らかにした。同様に、イシグロも「団地」に強いこだわりを持っているようである。それは、日本を舞台とした初期二小説中にはもちろんであるが、四小説目の舞台設定がはっきりしない、中央ヨーロッパのどこかの都市と思われる *The Unconsoled* でも

「団地」を登場させており、イシグロの強い意図が感じられる。しかも、*The Unconsoled* では、主人公の記憶を探る上で重要な設定が「団地」となっている。イシグロはなぜ、このように団地にこだわったのか、その真相を探ってみたい。

### 1-3-2. 映像刺激によるイシグロの記憶の覚醒(団地)

長崎には、繁華街に停まる「思案橋」という路面電車の停留所がある。その停留所付近には、橋と見返り柳があり、橋を渡って「浜の町」という歓楽街に行くか、それとも家路につくか、多くのサラリーマンが日没頃に橋の上で思案したことから「思案橋」と名付けられた。それをイシグロは、*An Artist of the Floating World* の中で、“The Bridge of Hesitation” (99) という名前で登場させている。

We called it that because until not so long ago, crossing it would have taken you into our pleasure district, and conscience-troubled men—so it was said—were to be seen hovering there, caught between seeking an evening’s entertainment and returning home to their wives. (99)

翻訳版では、「ためらい橋」と名付けられているこの橋は、長崎の「思案橋」からきているのは明らかである。イシグロは、*A Pale View of Hills* を出版した後、“I set it in Nagasaki simply because the Japan I remembered, and the Japan I am in any way familiar with, is Nagasaki.”<sup>172</sup>と、舞台設定に長崎を選んだ理由は、単に、自分が覚えている日本であり、馴染みがあるからだと述べている。*A Pale View of Hills* は、長崎が舞台ということをはっきりと示しているが、*An Artist of the Floating World* の舞台

は、日本というだけで、日本のどこなのかは、特定していない。しかし、その「日本」にもイシグロは、長崎を彷彿させる地形や施設を数多く登場させている。稲佐山のケーブル・カーや浜屋と思われるデパートのお子様ランチなど、イシグロの内にとどまる長崎の記憶全てを作品に投影したかのようである。また、作品には、イシグロの記憶の上に肉付けされた映画からの情報も総動員されている。例えば、ノリコ、セツコ、チシュウなどの登場人物の名前は、小津映画に出演している俳優や登場人物を想起させるだろう<sup>173</sup>。第一章でも述べたが、イシグロが小津映画に出演する俳優やキャラクターの名前をそのまま使用するのは、明らかにイシグロが小津などを意識して小説を書いたことを示しているといえる。先述の通り、小津映画には、静止画のように、その時代を象徴する事物が場面の切り替え時に挿入される。

昭和30年代前半ごろの団地に関する資料によると、例えば「千葉県松戸市の常盤平団地では、2DKの当初家賃五、三五〇円に対し、収入は五・五倍以上、約三万円あることが入居条件」<sup>174</sup>であった。その団地に住むということは、一種のステータス確立の象徴のようなものであった。応募倍率は一〇倍を超え、庶民の憧れの的であったが、「その人気の一因として、水洗トイレ、ガス風呂に代表される先進的設備が設けられていたことがあげられ」<sup>175</sup>、畳の上に絨毯をひいて洋室として使うことも流行した。小津は「団地」という、社会の流行を映画の中にいち早く取り入れていた。イシグロは、小津の映画を回想しながら、五歳まで住んでいた長崎の生家にも「長崎ふうに、ポルトガルの家具をおいた様式の部屋が一室あった」<sup>176</sup>と述懐している。そして、イシグロは「団地」を、日本を語る上でなくてはならない要素に位置づけていたと思われる。例えば、団地は *A Pale View of Hills* では次の

ように描出されている。

Rebuilding had got underway and in time four concrete buildings had been erected, each containing forty or so separate apartments. [...] Each apartment was identical; the floors were tatami, the bathrooms and kitchens of a Western design. They were small and rather difficult to keep cool during the warmer months, but on the whole the feeling amongst the occupants seemed one of the satisfaction. (11-12)

*An Artist of the Floating World* では、次のように描かれている。

The Izumimachi area, as you may be aware, has now become very popular with young couples from the better backgrounds, and there is certainly a clean, respectable atmosphere there. But most of the newly-built apartment, for instance, is a small two-room affair on the third floor: the ceilings are low, sounds come in from neighbouring apartments and the view from the window is principally of the opposite block and its windows. [...] Noriko, however, seems very proud of her apartment, and is forever extolling its 'modern' qualities. It is, apparently, very easy to keep clean, and the ventilation most effective; in particular, the kitchens and bathrooms throughout the block are of Western design and are, so my daughter assures me, infinitely more practical than, say, the arrangements in my own house. (156)

また、*The Uncolsoled* では、“On our left-hand side were the apartments, a series of short concrete stairways linking the walkway to the main building like little bridges across a moat.” (211)と、Ryder が幼少期の頃に住んでいたのがその団地だということを暗に示す重要な場面で挿入されている。こういった団地の様子を、日本を舞台にした小説だけでなく、架空都市にも採り入れているところに、イシグロのこだわりのようなものが感じられる。イシグロの記憶に迫る一端として当時の長崎の団地事情を探ってみたい。

『公営住宅二十年史』によると、昭和 22 年に「戦後初の壁式構法による四階建鉄筋コンクリート造共同住宅の建設が、東京の高輪で二棟四八戸で試験的に行われ」<sup>177</sup>ている。その後、昭和 30 年に日本住宅公団が設立され、翌年に一般公募が始まった。長崎では、昭和 23 年に長崎市魚の町で全 24 戸、八畳、六畳に小さな台所という間取りの鉄筋コンクリート四階建ての県営団地が一棟建設されていた。これは、全国的にみても早い竣工といえる。長崎県の住宅課によると、当時の設計図等はもう残っていないということである。しかし、改修工事等の図面を頼りに訪れると、市街地の真ん中で当時の面影を残したまま現存していた。魚の町団地は、イシグロの生誕地である新中川町からは、路面電車で三駅、所要時間五分というところにある。長崎市建築住宅部建築住宅概要の示す昭和 30 年頃の旧長崎市地区の資料をみると、昭和 30 年代は木造平屋の集合住宅が主流であり、鉄筋コンクリートの、いわゆる中耐構造団地が現れるのは、昭和 39 年以降である。ということは、現在でこそビルに囲まれているが、当時は間違いなく、魚の町団地というのは、画期的で大変珍しいコンクリート団地であったと考えられ、若いイシグロが親と一緒に乗ることもあったと考えられる蚩

茶屋支線<sup>178</sup>の路面電車からも一目瞭然だったはずである。従って、魚の町団地が幼いイシグロの目に印象深く映り、スナップ写真のように復興の象徴となって記憶に留まった可能性は大いにあると考えられる。イシグロの描く長崎は、必ずしも歴史や地図通りではない。現に、新中川町は、立山のおかげで被災を免れており“[A]ll that remained were charred ruins” (11)にはなっていない。しかし本論は、小説が事実通りであるかどうかということよりも、イシグロの記憶を刺激し再生させる触媒がどこにあったかということを探ることに重点をおいている。小津の映画によって団地の記憶が触発され、小説の中に書かずにはいられなかったと考えられるのである。イシグロは、小津映画を観ると「そこで私が見て育ったらしき日本の家具、調度品を再発見する。すると私は、強い懐郷の念に駆り立てられるのです。これが私の日本とってよいかもしれませんね」<sup>179</sup>と語っている。また、「私が覚えている日本と同じだということに深い感銘を覚え」<sup>180</sup>と語っているのはまさにそうした経緯を指しているのではないか。住居や室内の風景の記憶は、まだ活動範囲のそれほど広くなかったイシグロの子ども時代の記憶の中でとくに重要で敏感な部分を占めていたと考えられ、映像の刺激によって活性化されるのを待っていたのであろう。

## 2. 黒澤明

黒澤明は、「世界の黒澤」と目されるほど世界的に有名な日本を代表する監督である。イシグロは、あるインタビューの中で日本映画について次のように述べている。

I think Japanese cinema grew up very much in a tradition of its own,

alongside the overwhelming Hollywood tradition, and indeed went on to teach Hollywood many things. Particularly directors like Kurosawa and Ozu became people that Hollywood learned from. Some of my very favourite films of all times are Japanese ones.<sup>181</sup>

日本映画は、ハリウッドに実に多くのものを教えてきたとイシグロは語っているのが分かる。また、これまで見たすべての映画の中でお気に入りのももの幾つかは日本映画だとも断言しているのである。イシグロが黒澤明の影響を示唆したのは、*The Remains of the Day* が 1989 年に出版されて以降である。しかし、成瀬巳喜男監督同様、イシグロは、好みの監督として、名前は明かしているが、どの作品を見たかについては言及していない。Mason は、黒澤と小津を比べて次のように述べている。

While the *shomin-geki* of Ozu adopted a compassionate and even indulgent stance, another filmmaker, Akira Kurosawa, confronted Japan's postwar crisis in values in a more engaged manner. The *ronin*, displaced samurai, of Kurosawa's *The Seven Samurai* (1957) stand heroic, but finally unappreciated by those they serve. Ousted, yet clinging to an outmoded code of honor, they evince a kind of existential dignity amid the breakdown of traditional values. Likewise, Watanabe, the hero of Kurosawa's *Ikiru* (1952), a terminal cancer victim, wrests some affirmation of life in a defiant manner that exudes both poignant sadness, *aware*, and a kind of optimism.<sup>182</sup>



Mason によれば、小津の *shomin-geki* は、人間を同情的で寛大な視座 (stance) から描いているとすれば、黒澤は、戦後の価値観の危機に対峙している、つまり、より熱心な姿勢で (in a more engaged manner)、価値観の危機という問題に正面から取り組んでいる (confronted) と述べている。例えば、『七人の侍』の浪人武士たちは英雄ではあるのだが結局、自分たちが助ける者 (農民) たちから感謝されることはないのだ。浪人たちは放逐されるのだが、時代遅れの義 (code of honor) にあくまでも忠実である。そうすることによって、伝統的な価値が崩壊するなかで、一種の実存的威厳を見せているのである。同じように、『生きる』という作品の主人公渡辺は、末期の胃がんと宣告されたことによって自らの「生」と向き合い、己の尊厳を取り戻そうとする作品である。渡辺は難問に果敢に挑戦することによってようやく、生きることの積極的意味を多少とも見出すことができるのだ。その果敢な挑戦的態度から、痛切な悲しみと一種の楽観主義とが滲み出てくる (Mason は *aware* と日本語の発音のまま表記している)。Mason はさらに次のように述べている。 “This same spirit comes through clearly in Ishiguro’s heroes, Etsuko in *A Pale View of Hills* and Ono in *An Artist of the Floating World*. Both affirm their lives and press forward despite daunting circumstances.”<sup>183</sup> つまり、イシグロの初期二小説の主人公のエツコやオノが、前向きに人生を生きて行こうとする精神は、明らかに黒澤映画の渡辺と重なると述べているのである。しかし、『七人の侍』は、戦国時代を背景にしている武士の物語であり、イシグロの小説と直接結びつけて考えるのには少々無理があると言わざるを得ない。

とはいえ、黒澤の映画『生きる』については、イシグロの小説の中にその影響をいくつか確認することができる。例えば、主人公が市役

所の市民課長ということで、公園を造園する事業に奮闘するところと、*An Artist of the Floating World* 中の町の復興など、市の役人が登場し、工事現場の様子が語られるなど類似の場面がいくつかあるのである。日本の市役所の内部事情や役職の上下関係などは、イギリスに住むイシグロが知りえるはずもなく、『生きる』は、参考になったと考えられる。また、Mason が指摘するように、主人公が残りの人生を前向きに生きようとするモチーフは、*A Pale View of Hills*、*An Artist of the Floating World*、*The Remains of the Day* も同様である。

## 2-1. 『生きる』と比較して

黒澤映画の『生きる』は、1953年ベルリン映画祭に出品されており、ヨーロッパでは有名な作品である。イシグロが観たという日本映画のなかに『生きる』があったとしてもおかしくないだろう。映画『生きる』は、黒澤にとって、「ヒューマニズムが頂点に達した作品と評価され」<sup>184</sup>た作品である。『生きる』の概要は以下のようなものである。

主人公の渡辺勘治は、市役所市民課の課長である。毎日、定刻に出勤し、求められた箇所に判を押し、定刻に退社するという日々をおくっている。ある日、病院の検査で「胃がん」が発覚し、医者から余命三カ月と宣告される。余命を宣告されてはじめて、自らの人生を振り返るのである。渡辺は、ガン宣告を受け、自暴自棄になる。それまで行ったことなどなかった居酒屋、バー、赤線地帯、ピアノ・バーを転々とする。ある日、元市役所の職員の若い娘を伴って食事に出かける。その帰り際、その娘に玩具のうさぎを見せられる。「わたしは働いて食べているだけ。こんなもん[ウサギの玩具を]作っているだけよ。なんか、作って見たら？」と言われ、開眼する。渡辺は、その翌日から出勤し、

先送りされていた公園建設計画に真っ向から取り組みはじめるのである。渡辺は、生きている間に「公園」を作ろうと決心するのである。

渡辺は、自ら公園建設現場に向かい働く。その現場は、戦後の瓦礫が山積していて、渡辺の背後には、崩れた雑居ビルが映る。雨が降り出すと、住民が渡辺に傘を差し出す。その傘の下で、現場にたたずむ渡辺と公園を凝視する渡辺の表情、また、雨水がたまり、壊れたビルの際間から川のように水が流れ落ちる様が生々しくスクリーンに映し出される。こういう画面を通してしか得られない臨場感は、*An Artist of the Floating World* の次の場面に生かされていると思われる。

I was walking somewhere, making my way through what was left of our old pleasure district, looking from under my umbrella at those skeletal remains. I remember there were workmen wandering around that day, and so at first I paid no attention to the figure standing looking at one of the burnt-out buildings. It was only as I walked by that I became aware the figure had turned and was watching me. I paused, then looked around, and through the rain dripping off my umbrella, saw with a strange shock Kuroda looking expressionlessly towards me.

Beneath his umbrella, he was hatless and dressed in a dark raincoat. The charred buildings behind him were dripping and the remnant of some gutter was making a large amount of rainwater splash down not far from him. I remember a truck going by between us, full of building workers. And I noticed how one of the spokes of his umbrella was broken, causing some more splashing just beside his

foot. (77)

これは、*An Artist of the Floating World* のクロダが歓楽街の跡地で傘の下で建物を眺める場面である。雨の中、工事現場にたたずむ渡辺の姿とクロダの姿が重なるのが分かる。また、ブルドーザーやトラックが行き交う工事現場の様子等にも同様のものが感じられる。

Coming out of Mrs Kawakami's now, you could stand at her doorway and believe you have just been drinking at some outpost of civilization. All around, there is nothing but a desert of demolished rubble. Only the backs of several buildings far in the distance will remind you that you are not so far from the city centre. [...] And I remember wondering to myself as I walked past those shattered buildings, if they would ever again come back to life. Then I came by one morning and the bulldozers had pulled down everything.

So now that side of the street is nothing but rubble. No doubt the authorities have their plans, but it has been that way for three years. The rain collects in small puddles and grows stagnant amidst the broken brick. (26-27)

その他にも、ヤマガタ屋の年老いた経営者が三叉路の角という土地の利を生かそうと策を考えている最中に“The main stumbling block, both as regards his own establishment and district as a whole, was the attitude of the city authorities.” (63) と思う場面や、“The authorities had been applying arduous policies to keep the more frivolous side of the city's life

in check, and indeed, in the city centre, many of the more decadent establishments were in the process of being closed down.” (63) というような場面、あるいは、“The authorities responded not simply with acquiescence, but with an enthusiasm that surprised me. It was, I suppose, another of those instances when one is struck by the realization that one is held in rather higher esteem than one supposed.” (64) などといった、市役所内部の人間とのやりとりなどは、『生きる』において詳しく描かれている状況と酷似している。従って、『生きる』のなかで黒澤が描く、戦後の退廃した地域の復興の現場の様子は、イシグロが、*A Pale View of Hills* や *An Artist of the Floating World* を創作する過程で何らかのインスピレーションを与えたと思われる。

黒澤は、公園建設完成図の絵は撮っていない。その代わり渡辺の葬式の場面に長い時間を割いているのである。その葬式において、各課の人々が渡辺の人柄について語る場面がある。公園建設を実現させた真の功労者は誰か、という話題になると、一同は、はじめ、「助役のお陰だ」と口をそろえて言う。そこへ焼香にきた警察官が公園で拾った渡辺の帽子を親族に手渡す。渡辺が死ぬ直前に雪の降るなか公園のブランコに乗り、「ゴンドラの歌」を歌っていたこと告げる。すると、皆は意見を一变させ、公園建設を実現したのは「渡辺の功績だ」と言い出すのである。イシグロが “the floating world”(浮世)について訊かれたときに、オノについて次のようなことを述べている。

[T]he floating world celebrated transitory pleasures [...]. Even if they were gone by the morning, and they were built on nothing, at least you enjoyed them at the time. The idea is that there are no solid

things. And the irony is that Ono had rejected that whole approach to life. But in the end, he too is left celebrating those pleasures that evaporated when the morning light dawned. So the floating world comes to refer, in the larger metaphorical sense, to the fact that the values of society are always in flux.<sup>185</sup>

イシグロは、「浮世とは束の間の悦びをめぐるもので、たとえそれが次の朝に消失しても、なにもないものの上につくられたものであったとしても、その時は楽しんだのだから。考え方としては、[浮世に]実体などない」という考えを示している。また、オノについて、「浮世の概念を人生において真っ向から否定してきたにもかかわらず、最後には皮肉にも、オノもまた、朝露のごとく消えてなくなった過去の栄光をひとり賞でる人間になっている」と述べている。そして、浮世を大きな比喻で捉えると、「常に流動的な社会の価値観だ」と説明しているのが分かる。イシグロは、恐らく、この「流動的な価値観」をモチーフとしている黒澤の『生きる』に少なくとも共感したと思われる。また、イシグロは黒澤に「影響」を受けたというよりは、戦争で焼け野原となった日本の土地がどう復興していったか、そのために日本の役所ではどのような手順が踏まれ、当時の工事現場の様子はどうだったかなど、*An Artist of the Floating World* を構成するにあたって情報を収集した、といったほうが正しいのかもしれない。また、先述の通り、渡辺が「死」を意識して自暴自棄になるが、最後にはやりがいを見つけて、それに前向きに突き進むという、苦難を乗り越えて前向きに生きようとする姿にも何かしらインスピレーションを受けた可能性はあるだろう。

### 3. 溝口健二

#### 3-1. 美しい幽霊

『雨月物語』は、[上田秋成](#)原作の「[江戸時代](#)後期に著わされた[読本](#)(よみほん)の代表作」<sup>186</sup>である。映画『雨月物語』は、溝口健二によって[1953年](#)に制作され、イタリアの[ヴェネツィア国際映画祭](#)において銀獅子賞(最優秀外国映画賞)を受賞した。全編に渡り、琵琶、太鼓、笛、尺八、掛け声等の音響効果が施された日本の美的センスを凝縮させた芸術作品といえる。Mason は、母親、娘、老婆の幽霊を扱う溝口の映画『雨月物語』は、イングリッド作品に呼応していると次のように述べる。

[T]he ghostly tale of mothers, daughters, and old ladies echoes Kenji Mizoguchi's *Ugetsu* (1953). [...] In the novel [*A Pale View of Hills*], too, the reader 'begins to realize that it involves things which are not what they seem,' and that 'there may be mirror realities in reflection or opposition.' As Etsuko's present visions and dreams fuse with her past memories, the reader gets a growing sense, as in *Ugetsu*, that there may be 'a stream of ghostly existence running as a kind of parallel to our own, [...].'<sup>187</sup>

Mason は、映画『雨月物語』と同じように、*A Pale View of Hills* は、読むにつれて、思ってもみないようなもの(幽霊)が含まれているような、実際に起きている話を鏡に映しているような、あるいは、反対のことが起きているような錯覚にとらわれると述べている。これは、エツコの過去の記憶と現在や夢が融合し、『雨月物語』のように霊界が現世と

パラレルに存在しているのかもしれないと思わせる手法を指して言っているのだろう。このように Mason が論じて以降、イシグロの小説における「お化け」や「霊的」なものにふれる時には、Mason のこの論文箇所がよく引用されているように思われる。確かに、『雨月物語』は、全編にわたって、霊界と現世が交錯し、入り混じっている。あらすじは、以下のとおりである。

作品が描かれる時代は、「戦国時代」で季節は早春、舞台は「浜江国琵琶湖の北岸」となっている。平気で人間を権力や感情で切り捨てる不道德な時代である。この作品は、ある村に住む、二つの家族を中心に描かれている。一つ目の家族は、主人公である、源十郎一家である。源十郎は、窯で陶磁器を焼くと、それを町へ行商に行き、その売り上げの中から毎回お土産として、妻、宮木に美しい着物と子どもには、美味しい食べ物を買って帰るということを生きがいにしている。源十郎が釜に火をおこして陶磁器を焼いていたある日、村に柴田の軍勢が襲ってくる。一家は、陶磁器をもって城下町で知られる大溝町まで行って売ることにする。源十郎は、危険だからと途中で妻と息子を船から下ろす。城下町では、陶器は大人気であった。そこへ美しい良家の姫らしき女性が付き人の老婆とともに現れ大量の陶器を買う。姫と老女に誘われるまま源十郎は、朽木屋敷へとついて行くことにする。葦原を抜けていく様は、この世からあの世へと移動していくようである。この辺りの視覚的描写が Mason の指摘する「現世と霊界の交錯」である。そして、*A Pale View of Hills* の中でマリコが言う、“The woman came round again,” said Mariko. “Last night. While you were gone.”や“*She came last night. She said she’d take me to her house.*” (27) を想起させるだろう。

朽木屋敷の門は、朽ち果てていた。老女の案内で門の中へ入ると草



は生い茂り、障子は破れ、木はささくれ、土壁は剥がれおちている、惨憺たる有りさまで、源十郎は、引き返そうとする。すると、老女が振り返り、源十郎に中へ入るように強く促す。中へ入ってみると、そこは立派な屋敷であった。この屋敷が霊界と現実世界の境であることが呈示される。夢かうつつか、分からなくなるこの場面は、白黒映画であるにも関わらず、妖艶さや煌びやかな様子は視覚にうったえてくる。大変印象深い場面である。イシグロは、あるインタビューで「どのような日本映画が好きか」という問いに対して「オズ(安二郎)、ミゾグチ(健二)、ナルセ(巳喜男)、ゴシヨ(平之助)。当時の女優さんもよかったですよね。ヒデコ・タカミネ、セツコ・ハラ、マチコ・キョー、キヌヨ・タナカ」<sup>188</sup>と答えているが、若狭姫は、京マチコが演じており、このような煌びやかな場面にイシグロも魅了されたのではないかと考えられる。

またイシグロは、『新版イギリス人の日本観』のインタビューで霊について、「日本のお化けや幽霊は、イギリスのとは大変違って興味があります。とても怖く、同時にたどえようもなく美しいのが特徴ですね。今、図書館から歌舞伎や能に登場する本を借り出して読んでいます」<sup>189</sup>と、述べている。イシグロは、日本のお化けや幽霊を「とても怖く、同時にたどえようもなく美しい」といつていることや、歌舞伎や能に結び付けて考えているということは、日本の幽霊を主題にしたなにかを見て、「美しい」、あるいは、「歌舞伎や能のようだ」と思ったに違いない。若狭姫が舞う姿や笛や太鼓、琵琶の奏でる音楽は、まるで能のワン・シーンのようであり、外国人の眼には、エキゾチックに映るだろう。また、この場面は、『雨月物語』でもっとも印象に残る場面といえる。イシグロは、日本の幽霊映画と聞いて、恐らく、溝口健

二監督の『雨月物語』を頭に浮かべたに違いない。

『雨月物語』の終盤で、若狭姫が幽霊であることが分かった源十郎は朽木屋敷を逃れ、家に辿り着く。そこには、妻が囲炉裏端に座っていた。温かいご飯をつくり、帰りを待っていたのである。息子は傍で寝ている。源十郎は、涙を流し、欲に溺れてしまったことを妻に詫びる。しかし翌朝、源十郎が目を覚ますと、村長から妻はすでに落武者により殺されたことを知らされる。つまり、昨夜、源十郎が会ったのは、夫の帰りを待っていた、妻と息子の幽霊だったのである。

イシグロが言うように、日本映画で扱われる「霊」は、西洋映画の「ゴースト」と大きく異なる。それは、大概にして、宗教観や思想の違いとも言えないことはないが、はっきりと示すことは困難である。日本の幽霊に関しては、ラフカディオ・ハーンの文献も参考にしたであろうことは、第一章の中で確認した通りである。実は、日本人と霊という関係は、文学の世界でも切っても切れない関係にある。日常生活の中にも、思想の中にも根付いているといわれており<sup>190</sup>、日本人の宗教観は、世界的に見ても特異であると思われる。そういう背景で作られる日本の幽霊やお化けを扱った映画や怪談は、次のような特徴があるといえるだろう。

日本映画では、恐怖映画の代表は怪談もので(中略)恐怖を生み出すのは幽霊である。ただし、幽霊というのは主として非業の死を遂げたものが復讐のために現れるのであって、復讐の相手にとっては危険このうえもないが、他の人々には原則として害は与えない。また復讐をなしとげて人々からお経などの慰めを与えられれば成仏して去ってゆく。つまり日本の幽霊は生きて

いる人間と対話できるのであり、その結果、納得すれば幸福な死後の世界へも行けるのである<sup>191</sup>。

『雨月物語』は、この手法のお手本のような映画といえるだろう。若狭姫は、非業の死を遂げ、道連れにしようと源十郎を誘惑し、取り付く恐い幽霊だが、宮木は、落ち武者に殺されても、夫が帰ってくるのを見届けるまで待ち、無事を見届けると、翌朝には消えていなくなる親近者の霊である。宮木の霊は、日本人の生活にも根付いている、先祖崇拜の理想が表わされている。生きている家族をやさしく見守る霊なのである。第一章で確認した通り、イシグロの *A Pale View of Hills* に描かれる幽霊は、日本人の幽霊観に近いといえるだろう。母親のエツコは、娘の部屋を亡くなったときのままにしておき、中から音がする様子や気配をまるで娘がそこにいるかのように語り、不気味がるイギリス生まれの娘 Niki とは対照的に描かれている。

#### 4. 結論

イシグロに影響を与えたと思われる日本映画をつぶさに検証した。イシグロの作品における、日本映画の影響は、どの箇所にみられるのか分からないという研究者もいる<sup>192</sup>。本論においては、イシグロが小津安二郎、黒澤明、そして溝口健二監督らの映画からインスパイアされたものが、どのように小説に投影されているかを考察した。イシグロの日本の記憶というのは、五歳までである。それにも拘わらず、いかにも日本らしい日本を描くことができたことには特別な理由がなければならない。両親から聞いた話をもとに創作するという方法も想定できるが、「イシグロは、戦時中の両親の状況については、あまり知ら

ない。父親は、兵役されるには若すぎ、母親は工場で働いていた」<sup>193</sup>とされるので、やはり日本映画、特に小津映画が、イシグロの中の日本を活性化する記憶再生装置として大いに貢献したことは間違いない。イシグロは、日本映画の映像から得た情報や刺激を小説にふんだんに小説に採り入れている。特に、小津安二郎の映画は、自らの「日本」を構築するための、イシグロにとっては欠くことのできない、教科書のようなものだったのである。また、登場人物のセリフや仕草などは、小津映画からの影響が見てとりやすい。

*An Artist of the Floating World* の中には、イギリスに住むイシグロが文献などでは情報を収集することが困難だと思われる、町の復興を担う行政担当者間の内情や担当者と市民とのやりとりが挿入されている。これは、黒澤明の『生きる』を参考にしたと考えられる。町を復興するために行われる開発の工事現場や、瓦礫の隙間を流れる雨の様子などは、『生きる』の中の場面と重なるものである。また、イシグロが日本の「幽霊」に興味をもっていることは、本人も認めているところである。第一章でも触れたが、ハーンの“Ghostly Japan”のイメージや、長崎で耳にしたであろう地元の幽霊話<sup>194</sup>などに加え、現世と霊界が交錯するような錯覚にとらわれる描写は、溝口健二監督の『雨月物語』がイシグロの想像力を刺激したといえるだろう。それは、*A Pale View of Hills* の幼いマリコが度々口にする川の向こうに住む女性に誘われる話や戦時中にサチコとマリコが目にした川に赤ん坊を沈める母親の話などに投影されていると思われる。*A Pale View of Hills* で日本人と西洋人(エツコと Niki)の幽霊観の違いを指し込んであるのもイシグロの両義的な観点からかもしれない。しかし、日系英国人であるイシグロの「想像」した日本にも限界はあったのである。それは、男女の繊細な心の

交流を無言のうちに示すという手法である。日本に関する文献を読破し、日本映画を鑑賞し、日本的な感性を目指したイシグロが、どうしても掬いとることができなかつたのは、日本人特有の細かい心理の動きや心的距離をはかった男女の会話であることを明らかにした。イギリス人であるイシグロは、男女の親密ぶりを直接言葉であらわしたため、日本人には少々違和感のあるものとなっているのである。

しかし、日本に関する文献や日本映画、特に小津映画が、イシグロの中の日本を活性化する記憶再生装置として大いに貢献したことは間違いないだろう。イシグロは *An Artist of the Floating World* を出版して以降、日本を舞台とした小説を全く書かなくなっている。それは、イシグロが初期二小説の中に自らの日本を描ききったという満足感のためか、自分はやはや日本人ではなく、英国人なのだと自覚をもったためなのか。いずれにせよ、イシグロは日本映画などを通して、日本に対して「ノスタルジア」を感じ、無意識のうちに「とてもプライベートな『特別な日本』を創り上げ」<sup>195</sup>ていったと考えられる。映画の中の日本は、イシグロにとって、自らの内に消えゆく日本の骨組みとなり、眠っていた記憶を覚醒させ、小説家として飛躍する機会を与えたと言っても過言ではないだろう。

---

<sup>125</sup> 池田『新版イギリス人の日本観』、137頁。

<sup>126</sup> 「注目の作家が語る最新長編の秘密」、*Elle Japon*(平凡出版、2002年)、69頁。

<sup>127</sup> 朝日新聞の一九六〇年の誤植と思われる。

<sup>128</sup> 坂口明德「カズオ・イシグロの中の小津安二郎」、横山幸三監修『英

---

語圏文学』(人文書院、2002年)、216-217頁。

<sup>129</sup> 坂口、前掲同書、217頁。

<sup>130</sup> 坂口、前掲同書、217頁。

<sup>131</sup> Krider, “Rooted in a Small Space: An Interview with Kazuo Ishiguro.”

*Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.129.

<sup>132</sup> 獅騎一郎『黒澤明と小津安二郎』(宝文館出版、2000年)、234頁。

<sup>133</sup> 獅騎、前掲同書、235頁。

<sup>134</sup> 貴田庄『小津安二郎のまなざし』(晶文社、1999年)、135頁。

<sup>135</sup> 貴田、前掲同書、135頁。

<sup>136</sup> 貴田、前掲同書、135-136頁。

<sup>137</sup> 貴田、前掲同書、138頁。

<sup>138</sup> 貴田、前掲同書、138頁。

<sup>139</sup> 貴田、前掲同書、176頁。

<sup>140</sup> 貴田、前掲同書、176頁。

<sup>141</sup> 阿川、「阿川佐和子のこの人に会いたい」、147頁。

<sup>142</sup> しかし、一方でイシグロは、池田(1993)とのインタビューで「日本文学をあまりよく読んでいません」(135)とも答えている。

<sup>143</sup> 阿川、前掲同書、147頁。

<sup>144</sup> ドナルド・リチー『小津安二郎の美学』山本喜久男訳(文昇堂、1978年)、177頁。

<sup>145</sup> Chamberlain, *Japanese Things*, pp.49-51.

<sup>146</sup> 池田、前掲同書、137頁。

<sup>147</sup> 山川美千枝「Kazuo Ishiguro 日本に対してずっと深い愛情を持ちつづけてきた」、『CAT』(1990年1月)、8頁。

- 
- <sup>148</sup> 例外的な場面として、イシグロは、*A Pale View of Hills*のエツコについて次のように説明している。“When she [Etsuko] sometimes speaks about Japanese things, explaining what a *kujibiki* stand is, for instance, it becomes clear that she’s speaking English and that it’s a second language for her.” (Mason, “An Interview with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.13.)
- <sup>149</sup> Mason, “An Interview with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.13.
- <sup>150</sup> Mason, “Inspiring Images: The Influence of the Japanese Cinema on Writings of Kazuo Ishiguro,” p.39.
- <sup>151</sup> Rebecca Walkowitz, “Ishiguro’s Floating Worlds,” *ELH* 68 (Maryland: The Johns Hopkins UP, 2001), p.1053. ただし、当時の日本人は実際は「ポパイ・ザ・セーラーマン」と発音し、冠詞「ザ」を除いてはいなかった。
- <sup>152</sup> 例えば、菅野素子「「疑似翻訳」という身振り」、『ほらいずん』、(ほらいずん社、2004年)。
- <sup>153</sup> 阿川、前掲同書、144頁。
- <sup>154</sup> 阿川、前掲同書、144頁。
- <sup>155</sup> Mason, “An Interview with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.4.
- <sup>156</sup> Gallix, Francois. “The Sorbonne Lecture,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, ed. Shaffer and Wong (Mississippi: U of Mississippi, 2008), p.136.
- <sup>157</sup> 本論では、*Tokyo Story*. Dir. Ozu, Yasujiro. Perf. Chishu Ryu and

---

Setsuko Hara. 1953. Videocassette. Shochiku Home Video, 1992.の  
英字幕を引用する。

<sup>158</sup> Yasujiro Ozu, Kogo Noda. *Tokyo Story: The Ozu/Noda Screenplay*.  
Trans. Donald Richie and Eric Klestadt (California: Stone Bridge  
Press, 2003).には、“No!”と訳されている。

<sup>159</sup> 阿川、前掲同書、145頁。

<sup>160</sup> 阿川、前掲同書、145頁。

<sup>161</sup> 菅野によると、イシグロが来日した際に第14回ハヤカワ国際フォー  
ラムという、学生とのパネル・ディスカッション(2001年10月23日開  
催)において、日本を思い出すとき、「英語の字幕を付けたように思い  
だします」と答えていたという。

<sup>162</sup> 例えば、Masonは、“If the style and technique of Ozu have influenced  
Ishiguro in many ways, it is in the form that Ozu perfected, the  
*shomin-geki*, or domestic drama, that the Japanese cinema has had the  
strongest influence on him”と述べている。(Mason, “Inspiring Images:  
The Influence of the Japanese Cinema on Writings of Kazuo Ishiguro,”  
p.45.)

<sup>163</sup> Christopher Tookey, “Sydenham, Mon Amour,” *Books and Bookmen*,  
March 1986, p.34.

<sup>164</sup> Mason, “An Interview with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo  
Ishiguro*, pp.6-7.

<sup>165</sup> 武富利亜「カズオ・イシグロの*A Pale View of Hills*に沁みいる『山の  
音』」、『比較文化研究』、第99巻(日本比較文化学会、2011年11月)、  
167-178頁。



- 
- <sup>166</sup> ジョルジョ・アミトラノ『『山の音』こわれゆく家族』(みすず書房、2007年)、70頁。
- <sup>167</sup> アミトラノ、前掲書、68頁。
- <sup>168</sup> Mason, “Inspiring Images: The Influence of the Japanese Cinema on Writings of Kazuo Ishiguro,” p.46.
- <sup>169</sup> Shaffer, *Understanding Kazuo Ishiguro*, p.54.
- <sup>170</sup> Shaffer, *Understanding Kazuo Ishiguro*, p.54.
- <sup>171</sup> Graham Swift, “Shorts: Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, ed. Shaffer and Wong (Mississippi: U of Mississippi, 2008), p.36.
- <sup>172</sup> Christopher Bigsby, “In Conversation with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, ed. Shaffer and Wong (Mississippi: U of Mississippi, 2008), p.24.
- <sup>173</sup> 紀子は、小津映画の主人公の名前、節子はその主人公を演じる女優の原節子、父親役の俳優笠智衆から付けられたと思われる。
- <sup>174</sup> 新田太郎、伊藤正直編集『ビジュアル NIPPON 昭和の時代』(小学館、2005年)、41頁。
- <sup>175</sup> 新田、前掲同書、41頁。
- <sup>176</sup> 新田、前掲同書、8頁。
- <sup>177</sup> 『公営住宅二十年史』(公営住宅二十年史刊行委員会、1973年)、200-201頁。
- <sup>178</sup> 蛍茶屋と長崎駅前(現在は蛍茶屋支線と桜町支線に分かれている)を結ぶ路面電車。
- <sup>179</sup> 池田、前掲同書、137頁。
- <sup>180</sup> 山川、前掲同書、8頁。

- 
- <sup>181</sup> Susan Kelman, “Ishiguro in Tronto,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, ed. Shaffer and Wong (Mississippi: U of Mississippi, 2008), p.48.
- <sup>182</sup> Mason, “Inspiring Images: The Influence of the Japanese Cinema on Writings of Kazuo Ishiguro,” p.49.
- <sup>183</sup> Mason, “Inspiring Images: The Influence of the Japanese Cinema on Writings of Kazuo Ishiguro,” pp.49-50.
- <sup>184</sup> 『生きる』(映画)、Wikipedia、  
[http://ja.wikipedia.org/wiki/%E7%94%9F%E3%81%8D%E3%82%8B\\_\(%E6%98%A0%E7%94%BB\)](http://ja.wikipedia.org/wiki/%E7%94%9F%E3%81%8D%E3%82%8B_(%E6%98%A0%E7%94%BB))、09/30/2010.
- <sup>185</sup> Mason, “An Interview with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.12.
- <sup>186</sup> 溝口健二、『雨月物語』、Wikipedia、  
<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E9%9B%A8%E6%9C%88%E7%89%A9%E8%AA%9E>、10/03/2010.
- <sup>187</sup> Mason, “Inspiring Images: The Influence of the Japanese Cinema on Writings of Kazuo Ishiguro,” p.42.
- <sup>188</sup> 阿川、前掲同書、146頁。
- <sup>189</sup> 池田、前掲同書、148頁。
- <sup>190</sup> 佐藤忠男『日本映画と日本文化』(未来社、1987年)、79頁。
- <sup>191</sup> 佐藤、前掲同書、82頁。
- <sup>192</sup> Glaubitz, “Transcribing Images—Reassembling Cultures: Kazuo Ishiguro’s Japan,” p.185.
- <sup>193</sup> Sexton, “Interview: David Sexton Meets Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.29.

---

<sup>194</sup> イシグロの長崎の生家近くには、「飴屋の幽霊」で有名な光源寺があり、幼いときに耳にしていたと推測できる。

<sup>195</sup> 阿川、前掲同書、147頁。

#### 第4章 *The Remains of the Day* におけるアイデンティティの考察

—イシグロのいう“Ironic Distance”をめぐって—

はじめに

カズオ・イシグロは、三作目の *The Remains of the Day* でイギリス最高の文学賞であるブッカー賞を受賞した。その後も数々と賞を手にし、新人作家がデビューから立て続けに賞を獲得するという快挙を成し遂げている。批評家は、こぞってイギリスに馴染みのない、異国の名を持つ作家の「神秘的な魅力」を取りあげた。イシグロ自身は、1981年に *Midnight's Children* でブッカー賞を受賞したインドからの移民でイギリス人のサルマン・ラシディの例を取りあげて次のように述べている。

[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.<sup>196</sup>

イシグロは、ラシディは、まったく無名の作家だったとしたうえで、ブッカー賞史上、イギリス人ではなく、異国の名前、顔をもつ作家が受賞したことは、本当に象徴的なことであり、すぐに第二、第三のラ

シディを探せといった時代の潮流にイシグロは合致したと述べている。そこで「日本人の顔」を持ち、「日本人の名前」を持つイシグロにスポット・ライトがあたったのは、至極当然だったと本人は考えているのが確認できる。

イシグロは、1960年に一家で渡英している。イシグロは、たびたび自身は、人種差別などにあつたことがなく、すんなりとイギリス社会に同化したと述べている。アイデンティティ・クライシスについて悩んだことはなく、アイデンティティを模索することは、イシグロにとって「関心を持つ主題ではない」<sup>197</sup>と、述べているのである。しかし、少なくともイシグロの小説を読んだ者は、この発言がどこまで信憑性をおびているのか、疑問を抱かずにはいられないだろう。例えば、大江健三郎との対談でイシグロは、次のようなことを述べている。

I had no obvious social role, because I wasn't a very English Englishman, and I wasn't a very Japanese Japanese writer 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.<sup>198</sup>

つまり、イシグロは、自分自身のことをイギリス人らしいイギリス人でも、日本人らしい日本人でもない。特定の国や社会について、語ったり書いたりする明らかな社会的役割もない。どの国の歴史ともつながっているようには思えないというのである。それがイシグロをインターナショナルな書き方を試みようとする、後押しとなった、と述べている。しかし、これは見方を変えれば、自らのアイデンティティに

ついて考えたことがあることを示す発言といえる。一見、国際作家として書いていこうという強い決意にも捉えられるが、そうではないだろう。人間にはもともと所属欲<sup>199</sup>という集団に属したいという欲求を備えているといわれている。どこの国にも属さないというイシグロの発言の裏には、あきらかに所属を願う「帰属願望」のようなものが感じられる。

イシグロは、*The Remains of the Day* のなかで Stevens を肯定的に描くのではなく、どこか滑稽に、また「皮肉な距離」をもって描いているのが分かる。この「皮肉な距離」とは、イシグロがインタビューの中で用いた表現である。本章では、まず日英両文化の狭間で育つという稀有な体験をもつ作家、カズオ・イシグロがインタビューで発言したことをもとにイシグロ自身のアイデンティティについて考察する。次に、*The Remains of the Day* の主人公である Stevens を通して顕在化するイシグロの「アイデンティティ・クライシス」を「皮肉」あるいは、「皮肉な距離」というキー・ワードから考察する。そうすることでイシグロの母国(日本)と継母国(イギリス)に対する慕情、つまり「ノスタルジア」が明らかになると思われる。これまでに具体的にイシグロのアイデンティティと小説中の人物の間にあらわれる「皮肉な距離」を扱った論文はほとんどなく、取りあげるに値すると思われる。

## 1. カズオ・イシグロの日本とイギリス

イシグロは、五歳の時に一家で渡英したのは、前にも述べたとおりである。幼少のころに、それまで築いた祖父母、友人たちとの人間関係を断つという悲しい別れを経験している。そのことをインタビューで訊ねられると、イシグロは次のように述べている。

Long before I ever dreamt of writing a book, what happened was because I was taken away from Nagasaki and Japan at an early age, I was separated from the whole way of life and colors and textures and scenery that I had remembered and obviously was very attached to, as well as to people who were very close to me, like my grandparents.<sup>200</sup>

イシグロの家族は、もともと長くイギリスに滞在するつもりはなく、当初は二、三年で日本へ帰国する予定であった。従って、上記の発言からも分かるように、祖父母とは永遠の別れになると思って渡英したわけではないことが分かる。つまり、きちんと「さよなら」もいえずに別れたと思われる。また、イシグロは日本を去った時の状況を、“I was taken away from Nagasaki and Japan at an early age”と、“taken away”(連れ去られた)という表現をしていることから、当時を振り返ると、新境地へ喜びに満ちて渡英するというよりも、自らの意志とは無関係に日本から引き裂かれた「悲しみ」の感情の方が想起されるのだろう。子どもが自分の意志で日本に留まることなどできるはずもなく、*A Pale View of Hills* のマリコやケイコのように親にいわれるがまま、日本から「連れ去られた」という気持ちがあったのである。またイシグロは、母親から、「すぐまた友達と会えるから」、「外国でも新しい友達ができるから」、「いやになったら帰ってくればいいから」と、長崎を離れるときにいわれたのかもしれない。*A Pale View of Hills* のエツコがマリコに言い聞かせる次の場面は、自らの体験の投影とも考えられる(“Everything will turn out well, I promise” (172-173)や、“if you don’t like

it there, we can always come back”)(173)。子どもは、大人の都合で人生を左右されるものである。イシグロの小説の中に登場する子どもは、このように大人の都合で生活が一変する、「無力」で「無垢」な存在として描かれることが多い。これについては、第五章の中で詳しく触れることにする。一連の大人たちによる情報操作で子どもの運命が変わるというモチーフが繰り返し使用されるということは、イシグロ自身の体験が関係していると考えられる。

文化人類学的に民族の研究やマイノリティ文化の変容や持続性についての研究が盛んになったのは、最近のことである。丸山孝一の「教育における文化的多元主義とメリトクラシー」によると、文化的多元主義(Cultural Pluralism)という言葉を書くようになったのは、1970年代後半からということである。この言葉は比較的新しく、「Webster's International Dictionary では第三版(1961)になってやっとあらわれた」<sup>201</sup>という。『アメリカの社会』の中で、Milton Gordon が唱える、アメリカの移民集団の同化理論のうち、文化的多元主義については、次のように紹介されている。「[移民は]アメリカ社会のコアとなる文化は吸収するが、各民族集団ごとの独自の文化は保持するという考えである」<sup>202</sup>。イギリスのスコットランドやウエルズの例で明らかのように、イギリス国内においても民族の誇りと自負を背負い、言語や文化を継承する運動が盛んに行われており、民族を重んじる意識は歴史的にも文化的にも存在している。

1960年代のイギリスは、アメリカと比較すると、イギリスに滞在する日本人の数も少なかった。ましてや、日本からの移民は、数えるほどであったことがイシグロの次のインタビューから推測できる。



This was long before you could buy sushi in the supermarket. It was a time when there were so few Japanese in Britain that on New Year's Day the ambassador would invite every Japanese present in the country to the embassy for a celebratory drink.<sup>203</sup>

つまり、正月に在英日本国大使がイギリスに在住する日本人家族全員を招待する程の人数しかイギリスには、日本人がいなかったのである。また、イシグロは、イギリスへ渡った1960年頃の印象を次のように述べている。“I remember with some surprise how kind everyone was to us, even strangers, and I think that was partly the way we looked—very sweet, doll-like.”<sup>204</sup>イシグロは、近所の人々や全く面識のない人でさえ、イシグロ一家にとっても優しく接してくれたことを驚きとともに覚えていると述べている。また、そういう接し方をされたのは、自分たち一家が人形のようにかわいく、イギリス人には映ったからではないかというのである。これは、東アジアからやってきた日本人に対するイギリス人の特異な眼差しを奇異に受けとめたことを示している。数えるほどの日本人(家庭)しかいなかったイギリスで育ったイシグロは、アジア人というマイノリティ集団に立ったものの考え方や意識を常に持ち、自分がマイノリティの一員であることにむしろ敏感であったと考えられる。

イギリスには、多くの民族が移り住んでおり、多くのコミュニティを形成している。それら殆どのマイノリティ・グループは、白人のグループであり、1960年頃イシグロが住んでいたギルフォード辺りでは、イシグロのようにアジア人としてのマイノリティ・グループは存在すらしていなかったようである。イシグロは、多文化、あるいは、多民

族社会について、次のようなことを述べている。

I often ask this sort of question, but when I was growing up in the south of England, that kind of tension between ethnic minority communities and the mainstream white communities—that hadn't really come to a burning point. And also, because I was Japanese, I didn't fit into any obvious category as a foreigner. So, what I learned to do very quickly was—and unconsciously as a child—well, what I learned was that I was always different and conspicuous.<sup>205</sup>

イシグロが育ったイギリス南部では、現在盛んに論議されているような、非白人マイノリティ社会と白人社会の間にこの種 [異民族や異文化] の問題は、激しい論点にはならなかったと述べている。また、イシグロは日本人であるがゆえ、外国人としてどのカテゴリーにも属さなかったという。そこでイシグロが子どもながらに、素早く、無意識的に学んだのは、どこへいっても、どこにいても、常に自分は周りの白人とは異なる、目立つ存在になる、ということだったというのである。しかし、見方を変えれば、イシグロは「日本人」であるということとを常に意識していたと考えられるのではないだろうか。別のインタビューでも、イシグロは、渡英してからずっと、自分が「非白人だった」<sup>206</sup>ことで、周りに注目されていることは分かっていたと述べている。例えば、「通りを歩くと必ず見つめられた」<sup>207</sup>あるいは、「学校では、入学するとすぐに有名人になりました。全生徒が私が誰か知っていて、みんなから質問攻めにあった」<sup>208</sup>などという具合である。日本人がイギリス国内にあまりいない時代に、子ども時代をイギリスで過

ごしたという体験は、少なからず、イシグロに何らかの影響を及ぼしているに違いない。ただ、イシグロが「アイデンティティに関して混乱したことはありません」<sup>209</sup>と、断言しているように、非白人であることや、どのコミュニティにも属さなかったということは、決してイシグロの人格形成においてネガティブには作用していないのである。

イシグロは、渡英して一年後、六歳の頃には、両親よりも英語を上手に話していたのではないかと振り返っている。英語を話していない時期が思い出せないほど、早い時期から英語を吸収したと述べている。英語を習得している半ばの不完全な状態というべき時期もあっただろうが、子どもは、その言語を完璧に話すことができなくても、抵抗感などないので、他の子ども達と同じように行動できたようである。しかし、その一方で、イシグロは日本語能力が衰退していく状態にあったときのことを次のように述べている。

我々以外に日本人はいなかったのです。日本人コミュニティがなかったのです。(中略)母親はある程度日本語を教えてくれましたが、あるとき両親は、それはよくないと決意したのでしょう。もし私が漢字やカタカナを覚えるための教育を受けていたら、歪んだものになっていたと思います。それで両親は日本語を私に押しつけなかったのです<sup>210</sup>。

イシグロは、両親が(イシグロに対し、)日本語を勉強することを強要しなかったことを肯定的に捉えているのが分かる。また、イシグロは公然と“I can’t write in Japanese, I should make clear that I am illiterate in Japanese, so I am probably more at home in English than in anything

else.”<sup>211</sup>と述べていることから、イシグロに元々備わっていた日本語力が衰退していったことは、不可抗力であったと本人は感じているようである。しかし、生粋の日本生まれで日本育ちの両親と日本で生まれ、イギリスで育ったイシグロの間にも徐々に言葉の壁ができていったと思われる。そして、親子間でも「皮肉な距離」は形成されたのではないかと推測される。イシグロが渡英して一年後には、両親よりもうまく英語を話すことができたと感じているならば、成長するにしたがい微妙なコミュニケーションのズレのようなものがあつた可能性はある。こういった自身の体験が、*The Remains of the Day* をはじめとする父子間にあらわれるコミュニケーションが上手く図れない親子<sup>212</sup>となって小説のなかにあらわれているのかもしれない。

イシグロは、周りに日本人がいないという環境で小・中・高校そして、大学に進学していった。その中でイシグロは、イギリスの社会の中から様々なマナーや習慣などを身につけていったと考えられる。しかし、一方で、家庭内での生活習慣は日本流であったことが、次のインタビューから確認できる。

I went to state grammar school and then to two British universities. In that sense, I had a very typical British education. But inside the home we speak Japanese still, in my parents' house. I was always very conscious that they brought me up differently to the way my friends' parents were bringing them up.<sup>213</sup>

イシグロは、典型的なイギリス的教育を受けながら、家の中では今も日本語を話しているという。イギリス人の友人たちの親の育て方とイ

シグロの両親の育て方が違うというのをイシグロは、はっきりと認識していたのである。別のインタビューでイシグロは、イシグロの日本語のレベルは五歳で止まったままであり、日本語と英語が混在した不完全な日本語ということであると語っていることから、極力両親のために日本語を使用していると思われる。また、イシグロの両親は、大体において日本人のやり方でものごとに対処していたという。そういう家庭のなかで育つと自ずとその家庭のやり方にそってくるものだと述べている(“My parents have remained fairly Japanese in the way they go about things, and being brought up in a family you tend to operate the way that family operates.”)<sup>214</sup>。イシグロの両親は、イギリスの社会においても家庭内では、日本的なしきたりに従っていたようである。また、イシグロは多くの日系人同様、日本の儒教的なものの考え方を両親から受け継いでいたことが、次のインタビューからうかがえる。

Japanese children are actually taught their moral obligations to parents very early in life and the moral pressure to do certain things becomes very great and occurs much earlier than with most Western children. For instance, I wouldn't do my homework because my mother or my father happened to be standing over me shouting at to do it. I would do it because I would feel this terrible guilt if I didn't. That process starts early. I suppose this is why Japanese families can operate in a way that may be slightly mysterious to a Western observer. In this rather old way, with very little actually being said, the training starts very early.<sup>215</sup>

日本の子どもたちは、両親から人生の早い時期に道徳を教わるので、ものごとを正しく行うことに対する道徳的圧力は、西洋の子どもたちよりも大きいとイシグロは述べている。例えば、宿題に関していえば、イシグロは「両親が横に立ってうるさくいわれたから宿題をしたのではなく、宿題をしないとなんだか悪い気がしたからした」と説明している。しかもそれは、早い時期に備わるのだと述べている。これは、恐らくイシグロ自身が家庭内で体験し、自分と他の友人と比べた意見だと思われる。また、「これだから西洋人にとってみると日本人の家族の流儀は、少々ミステリアスに映るのかもしれない」とも述べている。イシグロのこうした発言は、日本人側に立ったものの言い方である。言い換えると、日本の道徳を会得している自信があるからこそ出来る発言なのである。

両親は、イギリスに永住する移民としてではなく、あくまでも、一時滞在者として、つまり、客人としてイギリス人に対して敬意を払うようにイシグロに促していたことが次の発言から分かる。

I was brought up to look at British values and customs very respectfully. I was aware that a lot of my friends believed things were intrinsically right, but to me they were just British customs. Rules like children never being allowed in the drawing room. My friends accepted them as the rules of life, but I thought they were rather peculiar.<sup>216</sup>

イシグロは、イギリスの価値観や習慣に敬意を払うようにいわれながら育ったことを明かしている。また、イシグロは、子どもは客間に決

して入ってはいけないなどといった、多くのイギリスの友人たちが周知の事実としていたもの、あるいは、いわれなくても守らないといけないような規則は、むしろイギリス特有のものであり、イギリスの習慣だと思っていたと語っている。幼いころからそういう態度でイギリスにいたため、イシグロは慢性的にイギリスに対して一定の「距離」をもつようになったと考えられる。イシグロは、幼少の頃から客観的に、イギリスのルールをしっかりと認めながら、イギリスという民族社会と少し距離を置いて接してきたのである。

[P]erhaps most crucially—yes—in this home where my parents didn't have the attitude of immigrants but of visitors—temporary visitors—the idea was that we'd always go back within the next two years. And so, I think perhaps I did grow up observing the English around me at a slight distance, [...]<sup>217</sup>

イシグロがここでいう周りと少し「距離」を取っていたとは、自分とイギリス社会の間にある、心理的距離のことだと思われる。学校やコミュニティで唯一のアジア人という環境が、この心的「距離」をイシグロとイシグロを取り巻く環境のあいだに作り上げていったのである。そして、この「距離」は、後に小説家となったイシグロの創作上、なくてはならない感覚になるのである。それを考えると、この「距離」は、他の作家にはない、イシグロにある種の独自性を与えたことになる。

イシグロがイギリス社会においてとまどったのは、日本社会にはあまり見られない、「身分の階級制度」である。イシグロは、イギリスの

階級制度について、次のように述べている。

[S]omething like the English class system was something that I felt I was on the outside of, whereas all my friends grew up very, very concerned about class. Because their parents were, whereas my own parents couldn't even interpret the class signals. And we didn't really understand. It was like a cold civil war going on in the country between the classes, and I was kind of on the outside of it.<sup>218</sup>

イシグロは、友人たちがたえず気にしている階級制度というものから外れたところにいた、と述べているのが分かる。それは、[イギリス人の友人の]親が気にするから、子どもも気にするのであり、イシグロの両親は、そういう階級を示す素振りでさえ理解できないくらいだったため、自分たちは本当に理解していないと述べている。イギリス国内では、階級間で冷戦みたいなものがあったという。イシグロは、そうした区別立ての外側にいたのである。典型的なイギリスの教育を受けながら、家庭内では日本語を話し、日本的な道徳心を身につけ、身分階級制度から外れたところにいた、というユニークな環境は、イシグロに独特なものの考え方を付与することになる。イシグロは、いつごろ、また、どのようにして日本とイギリス両国との間に距離をもって接し、考えるようになったのだろうか。

その鍵となるのは、イシグロが中学生くらいのときに夢中になった「卓球」ではないかと思われる。イシグロは、一四歳の頃、はじめて自分が「日本人」であることに気付かされたといっている。インタビューの中でも当時を振り返り、「イギリス人は、ボールにスピンをかけ



たりして、ゆっくりしたペースで、ディフェンスに力を入れて優雅にやるけど、日本人のやり方はものすごくスピード感がある」<sup>219</sup>と、素振りをしながら語っている。マーク・ウォーモルド(Mark Wormald)は、イシグロの卓球について、次のように述べている。

Ishiguro chose to pursue Ping Pong, he said, because, being the only Japanese boy in town, he was the only one able to master the distinctive pen-holder grip for the bat—because he was the only one of his peers used to handling chopsticks, and so had the right skills and muscles in the right places to master this grip.<sup>220</sup>

イシグロが中学生くらいの時に、町に住む唯一の日本人として、また、ペンホルダー・グリップという卓球のラケットの持ち方は、箸使いに似ているということもあり、この持ち方を仲間内で駆使できた唯一の者として、卓球のキャリアを追求したいと思うようになったと述べている。この持ち方を通して、日本人としてのある種の自覚が芽生えたのかもしれない。イシグロは卓球を通して、はじめて、自分は日本人なのか、イギリス人なのか意識するようになったことを、カナダ人のインタビュアーに対して次のように語っているとWormaldは述べている。

At one point I was ranked quite high as a junior in Guilford. But my career fell apart because I couldn't decide whether I was Japanese or English. [...] Looking back now, I realize that that was the first time I was quite keen to be seen as Japanese. [...] I was very keen on the idea that I should be the only person who could hold the bat in this Japanese

way. I think that's the first time I recall wanting to do things in the Japanese style, rather than in a way that perhaps came more naturally to me.<sup>221</sup>

ギルフォードの中学校時代、イシグロの卓球の成績は、かなり上位に位置するようになっていたことが分かる。しかし、イシグロが、自分は日本人なのか、イギリス人なのかをはっきりさせることができなかつたことが、卓球を上達させる道を閉ざすことになったのだという。そして、そのときにはじめて、日本人として見られたい、ものごとを日本流にやりたい、と思ったと述べている。作家となって以降は、イギリス人として発言するようになるが、中学生当時、イシグロは、自分をイギリス人ではなく、日本人として見られたいと、意識していたことが分かる。中学生といえ、12歳から15歳くらいだろうか。このころのイシグロは、小津映画をイギリスの深夜放送で目にし、「小さな男の子たちが畳の上を歩き回り、女性たちが古風なしぐさで話すシーンをみるや否や、大きな衝撃を受け」<sup>222</sup>たことを明かしている。また、この頃からイシグロは、自らの内に「日本」を想像しはじめたと思われる。この「卓球」でアイデンティティを意識するという件があるまでは、運動場でほかの生徒からイシグロが武道に長けていると思われていると感じてもそのまま信じ込ませるなど以外は、自分が他の白人学生と異なっていることをさほど気にしてもいなかったと述べている。とはいうものの、白人社会の中に一人だけアジア人がいるという環境は特異なケースであり、目立つ存在であったに違いない。そして、イシグロは別のインタビューで次のようなこともいっている。

I was often the only foreign-looking kid in the whole place, in any room, in any school. I would be the only kid who was actually not straight, white, English. And I realized this was something I could use for myself or against myself. But, it was almost like being on stage. Very rapidly you had to establish whether the audience was for you or against you, and there was no sort of neutral ground.<sup>223</sup>

白人の中にたった一人違う人種の子どもがいるという状況は、自分にとって有利でもあり、不利でもあったという。それはまるで、舞台の上に立つようなもので、中立的な位置というものはなく、とっさに観客が自分に好意的であるのか否かを感じ取っていたというのである。また、先述の通り、イシグロの両親は、渡英して二、三年後には日本へ帰国するつもりにしていたので、イシグロもそのつもりにしていたのである。そのため、イシグロは、どこか傍観者のような心持もあったのだろう。従って、敵か味方かと相手を観察する行為というのは、幼いころから自然に身に付いた一種の「防衛反応」ともいえる。そして、恐らくこの「防衛反応」は、イシグロがしばしば口にする“an ironic distance”<sup>224</sup> (皮肉な距離)として、他に類をみないイシグロの小説の特徴になったと考えられる。

イシグロがはじめて、“ironic distance”という表現をインタビューで用いたのは、*The Remains of the Day* が出版されてから一年後の、小説の様式や手法について訊かれたときである。

With *The Remains of the Day* it's like a pastiche where I've tried to create a mythical England. Sometimes it looks like or has the tone of

a very English book, but actually I'm using that as a kind of shock tactic of this relatively young person with a Japanese name and a Japanese face who produces this extra-English novel or, perhaps I should say, a super-English novel. *It's more English than English.* Yet I think there's a big difference from the tones of the world in *The Remains of the Day* and the worlds created by those writers you mentioned [W. Somerset Maugham, E. M. Forster, Evelyn Waugh, and Joyce Cary] because in my case there is an ironic distance.<sup>225</sup>

(Ishiguro's emphasis)

イシグロは、*The Remains of the Day* は、神話的なイギリスを描くことを試みた模倣作品のようなものと述べている。きわめてイギリス的な調子で描いているのだが、実は、比較的若い日本人の名前と顔を持つ人物が、究極のイギリス小説を書くという、衝撃戦法のようなもので実際のイギリスよりもよりイギリス的な小説に仕上げたというのである。従って、*The Remains of the Day* の世界の描き方と、伝統的な 20 世紀のイギリス人小説家<sup>226</sup>といわれる人々の世界の描き方と[自分]の間には大きな違いがある、なぜなら「皮肉な距離」をもって描いているからだ、と説明している。また、イシグロは、自分とイギリスの間に「距離」を感じていたことをつぎのように明言しているのである。

イギリス人との間に距離を置いていました。私も両親の目を通じてイギリス人を見ていました。(中略)もちろん私も成長するにつれて、イギリスの価値観を身につけましたよ。でもやっぱり、まだちょっと距離を置いているところがあるんです<sup>227</sup>。

イシグロがいうようにこの「皮肉な距離」は、イシグロの作家としての本質的な感覚であり、幼少時代より果敢に挑んだ人間関係を構築するため、自己と他者を整合させる「手段」とも解釈できるだろう。磯前順一は、ノスタルジアを「自己との不整合から生じる感情」<sup>228</sup>と定義し、ノスタルジアを「思うように自己統御できない存在であり、自分の内部や他人との関係において余白をはらまざるを得ない存在」<sup>229</sup>と説明している。イシグロにとって自然に身に付いたと思われるこの「距離感」は、裏を返すと、学校の中で、教室の中で、唯一の日本人として常に注目され、それを意識していた少年が抱えた「自己と他者との不整合」の繰り返しで身に付いたものであり、実は「その場から疎外されているがゆえに、誘発される逆説的な感情」<sup>230</sup>が作りだした「距離感」ともとれる。つまり、イシグロの「皮肉な距離感」は、故郷を思慕する感情である「ノスタルジア」や所属したいという「帰属願望」を誘発する因子を含んでいると考えられる。イシグロの作中人物がとる「距離感」は、イシグロの「距離感」であり、それはイシグロも意識していなかった「作家の声」<sup>231</sup>とも関連しているといえるだろう。イシグロは、インタビューで次のようなことを述べている。

“The language I use tends to be the sort that actually suppresses meaning and tries to hide away meaning rather than chase after something just beyond the reach of words. I’m interested in the way words hide meaning.”<sup>232</sup>この寡黙で本質を隠そうとする語りは、日本的であり、イシグロの作家としての本質の一部を構成する重要な部分だといえる。

この「距離感」は、イシグロの小説に様々な形で表れている。例えば、イシグロの作中の人間関係に焦点をあてると明らかである。特に、

父子関係に焦点をあてると、*A Pale View of Hills* のオガタセイジとジロウ、*An Artist of the Floating World* のオノマスジとその父親、*The Remains of the Day* の Stevens 親子、*The Unconsoled* の Ryder と Boris や Sophie と Gustav、*When We Were Orphans* の Banks と父親など、全ての父子に共通しているのは、意志の疎通が上手く図れていない、親密な関係が築けていないことだということが分かる。その他の関係においても同等のことがいえる。*The Remains of the Day* の Stevens を中心とした、主人と従者、女の友人といった人間関係は、すべて親密ではないが、表面下で一定の距離を保ち、繋がりをもって描かれている。Stevens と Miss Kenton は、Stevens が二人の間に「皮肉な距離」を保つために、あるいは、その距離を縮めることを恐れて、交わることがなかったのである。例えば、次のような場面にそれは如実に表れている。Miss Kenton は、Stevens の部屋に花を活けた花瓶を持って入ってくる。

She put her vase down on the table in front of me, then glancing around my pantry again said: “If you wish, Mr. Stevens, I might bring in some more cuttings for you.”

“Miss Kenton, I appreciate your kindness. But this is not a room of entertainment. I am happy to have distractions kept to a minimum.”

“But surely, Mr. Stevens, there is no need to keep your room so stark and bereft of colour.”

“It has served me perfectly well this far as it is, Miss Kenton, though I appreciate your thoughts. In fact, since you are here, there was a certain matter I wished to raise with you.” (54-55)

明らかに Miss Kenton は、花を持ってくることで、Stevens に好意を示しているのである。しかし、Stevens はそれにまったく気づいていない、あるいは、気づいてないふりをするのである。それどころか、「親切はありがたいが、ここは娯楽部屋ではない。気を散らすものは最低限におさえたほうが私はいいのです」と、花は迷惑だといわんばかりの発言をするのである。そして、最後に「ここへ来たついでに、気になっていたことを言ってよろしいか」と訊ねているが、このあと Stevens は、父親を“William”と呼び捨てにせず、“Mr. Stevens”と呼んでほしいというのである。Miss Kenton からすれば、Stevens の発言は「的外れ」で意気消沈するものであることは明らかである。

また、別の場面で、Stevens が夜、読書をしているときに Miss Kenton が Stevens の部屋に入ってくるがあった。何を読んでいるのかと Miss Kenton から訊ねられると、Stevens は本を隠そうとする。Miss Kenton が執拗に知りたがり、聞いてくるのでその本を胸に抱きかかえる。ここで二人は、本をめぐり急接近するのである。Miss Kenton は、Stevens から本を取りあげる(“Miss Kenton continued very gently to prise the book away, practically one finger at a time. The process seemed to take a very long time.”) (176)。そして、その本を見て Miss Kenton は、“Good gracious, Mr Stevens, it isn’t anything so scandalous at all. Simply a sentimental love story.” (176)と述べ、Stevens とより親密な関係を築こうと積極的な歩み寄りを見せる。しかし、ここでも Stevens は、Miss Kenton に対し冷たい態度を取り、彼女を退けるのである(“I believe it was around this point that I decided there was no need to tolerate any more. I cannot recall precisely what I said, but I remember showing Miss Kenton

out of my pantry quite firmly and episode was thus brought to a close.”)  
(176)。Stevens は、頑なに Miss Kenton との間に距離を保とうとしているのが分かる。そして、Miss Kenton が近づいてくるのを拒む態度に頑なに固執している。Stevens が人を、特に女性を寄せ付けないのは、感情が露出するのを恐れているからである。Miss Kenton の次の台詞に、それは明らかである。

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 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? (164-165)

Stevens が感情を露わにしたくないのは、自らが信じる理想的な執事のアイデンティティを守ろうとしているからである。そして後に、Stevens は Miss Kenton であろうと誰であろうと、品格のある執事は、常に「任務体制」にないといけないと自戒するのである。

[A]ny butler who aspires at all to a 'dignity in keeping with his position', as the Hayes Society put it, should never allow himself to be 'off duty' in the presence of others. It really was immaterial whether it was Miss Kenton or a complete stranger who had walked in at that moment. A butler of any quality must be seen to inhabit this role, utterly and fully; he cannot be seen casting it aside one moment simply to don it again the next as though it were nothing more than a



pantomime costume. (177-178)

Stevens は直接に語らないが、Miss Kenton との会話のやり取りや、自らをたしなめるような言動を通して、人と「距離」を保つことを正当化している。それは見方を変えれば、Stevens は Miss Kenton と親しくなることによって執事としての「仮面」が剥がれるのを恐れているのである。執事としての「自己防衛」の手段として人と深くかかわることを避けていると思われる。この「自己防衛」のモチーフは、*When We Were Orphans* にも使用されている<sup>233</sup>。

Mason のいう通り、イシグロはイギリスにおいて、変化していく日本を遠く離れた「観察者」として日本を見守っていたことは確かである。

Having experienced Japan at close quarters in early childhood, he has since grown to see it with the fresh gaze of a detached observer. Whereas the Japanese people in defeat largely wrote off their ill-fated past and energetically adopted the new values imposed by the American occupation, Ishiguro adopts a more reflective, problematic stance. [...] From a rare Western perspective, familiar with but removed from traditional Japanese experience, he is able to explore the psychological and ethical dilemmas common to both cultures.<sup>234</sup>

イシグロが人生のはじめの五年間を日本で過ごした経験から、それ以降は、日本を離れたところから新たな視点をもって見つめる観察者に

なると Mason は、述べている。日本人が敗戦のおぞましい過去を帳消しにし、アメリカの占領下において、新しい価値観を日本が積極的に取り入れていく様子に対し、イシグロはより内省的で懐疑的な態度を示していると指摘している。イシグロは、この稀有な西洋的なものの見方で、日本に対して親しみはもっているが、伝統的な日本の生活からは離れたおかげで、両方の文化に共通する精神的、あるいは、民族的なジレンマを探究することができたのだろうと Mason はいうのである。それは、Mason のいう通りだと思われる。しかし、日本を離れたところで観察するという行為は、イギリス内で日本人としてイギリスを少し離れたところで観察するという行為と等価的である。従って、Mason の論を更に発展させて考えると、イシグロが描く小説に「皮肉な距離」があらわれるのは、先に述べた、イシグロの幼少期から小説家になるまでの間に培われた「防衛反応」が大きく関わっていると思われる。つまり、日本人としてのアイデンティティを守るために、イギリス人としての「仮面」をかぶってきた作家の実体験が、イシグロの小説内で人間関係を構築する際に無意識に、かつ、自然にあらわれていると考えられる。

## 2. *The Remains of the Day* にあらわれるイシグロのアイロニー

これまでも研究者たちは、イシグロのアイデンティティに着目して、様々な表現をしてきた。例えば、Pico Iyer は、イシグロのことを“impermanent residents of nowhere”<sup>235</sup>と、どこの誰とも分からぬ、はかなき居住者と述べている。Ching-chih Wang は、家路へ向う者 (“homeward bound”<sup>236</sup>)と表現している。イシグロのアイデンティティについての論議が高まったのは、*The Remains of the Day* が出版されて以

降である。日本人の顔をもつ作家が、日本を舞台にした初期二小説と一線を画し、イギリスを舞台にし、「神話的」なイギリスを最も象徴的に描き出したからといえるだろう。イシグロは、あるインタビューで、“*The Remains of the Day* is really typically British. Sometimes you feel it is too British.”<sup>237</sup>といわれている。しかし、イギリスを舞台にし、イギリス人を中心とした小説であるにもかかわらず、その主人公である、Stevens は、どこか日本的である。批評家たちは、そのことをイシグロの「アイデンティティ」の迷いや日本性のあらわれだと議論を展開させた。例えば Gabriel Annan は、“Stevens as having a ‘Japanese soul’.”<sup>238</sup>と表現している。Anthony Thwaite は、Stevens を仕える主人を失った後も、主人に忠義な「浪人」のようだと形容している<sup>239</sup>。また、“Japanese-writer-more-English-than-the-English”とイギリス人よりもイギリス人らしい日本人作家と批評した者もいる。これを受けて、イシグロ自身も *The Remains of the Day* について、“It’s more English than English”<sup>240</sup>と認めている。Lewis は、*The Remains of the Day* の中にイシグロの「日本人性」を重ね合わせて読むことは、決して誤りではないとしながら、Stevens は、イギリスのしきたりを遵守し、「イギリス最高の美德」を知らしめる代表的なイギリスの執事であることを認識すべきだと述べている<sup>241</sup>。

イシグロは、自らのことを「日本の文化に何らかのルーツがある」<sup>242</sup>ことは承知しているが、日本人の感覚は分からないといっている。また、イシグロは、「自分が混合物だという事実を受け入れてい」<sup>243</sup>るから、どこに所属するのは大して問題ではないともいっている。イシグロは、「特定の国における特定の問題を取りあげることができない」<sup>244</sup>、「私は一種の『ホームレス』な立場に」<sup>245</sup>あるとも述べている。つま

り、イシグロの主張をまとめると、「ルーツは日本にあるが、自分はある意味混合物であるから、特定の国(日本、あるいは、イギリス)の人間とは感じられない。従って、ある特定の国(日、英)の問題について取りあげることは出来ない。私は、一種のホームレス(祖国喪失者)だ」ということになるだろうか。このような発言を総合して考えると、イシグロがまったくアイデンティティ・クライシスを感じたことがなく、すんなりとイギリスの社会に馴染んだとは思えないのである。アイデンティティについて考えて、考え抜いたからこそできる発言のように感じられる。イシグロが自分は何者であるのか、どの民族に属するのかという時間・空間・文化／社会的証明となる一種の帰属意識が危険にさらされる、アイデンティティ・クライシスはなかったと思うのには、渡英した年齢が関係しているのだろう。イシグロが祖国日本を離れたのは、五歳という幼少期であるということと、渡英後、周りに日本人の学生が全くいなかったという環境が、少なくとも自我が発達するまでは、イシグロを他者と比べることをさせずにすませたのである。しかし、それが故に、アイデンティティ・クライシスがどのようなもので、何をもって「危機」とするのか、まわりの大人も知らなかっただろうし、本人も知るすべはなかったと思われる。そう考えれば、実は、イシグロは、アイデンティティ・クライシスを体験していたのだが、その本質を知らなかっただけと捉えることもできる。しかし、作家となり、初期二小説を自らのルーツである「日本」を舞台にして書きあげた後、第二の故郷ともいえるイギリスを舞台した三作目の *The Remains of the Day* において、イシグロはあらためて、アイデンティティについて熟考する機会を得たのである。イシグロは、インタビューで次のようなことを述べている。

In the first two books, I very much wanted to appeal to the Japanese side of me. But 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. [...] I started to feel very uncomfortable because I knew very little about Japan.<sup>246</sup>

イシグロは、初期二小説については、日本人であるという側面を全面に押し出したかったと述べている。しかし、二小説目が出版され、イギリス国内で次第に有名になりはじめると、日本についてあまり知らないにもかかわらず、イシグロは、ロンドン在住の日本人特派員のよう扱われることに「居心地の悪さ」を覚えるようになったと述べている。

イシグロは、「現在イギリスでは三万人以上の日本のビジネスマンが働いていますが、イギリス人の方は、日本について何もしらないし、誤解さえあります。なにより困ったことは、情報が正しいかどうかはお構いなし、といったイギリス・ジャーナリズムの風潮です(中略)イギリスにとって、日本ははるか遠い国なのです」<sup>247</sup>、あるいは、前章にも述べた通り、「イギリス人は、日本文化は神秘的で、日本人の精神は理解しがたいものであるという考え方が好きなのだと思いますね。イギリスの人は、日本人の頭は自分たちとは違った考え方をすると考えたがる」<sup>248</sup>と、イギリス人に対して「皮肉」をもった言い方をしている。そのアイロニーは、イシグロの小説の中でもたびたび主人公が口にする台詞となって表れている。例えば、*A Pale View of Hills* の中で

エツコが、エツコの再婚したイギリス人の夫について、二人の間に生まれた娘の名前を Niki としたのは、夫が日本の名前を付けたがったからだと述べる(“Niki, thinking it had some vague echo of the East about it.”) (9)。この箇所では、“Niki had some vague echo of the East”と断定していわずに、“thinking it ...”と、エツコは現在分詞を付け加えて述べている。これにより、「Niki という名前は日本的ではないのに夫はそう思っている」というエツコの気持ちがあらわれているのである。また、Niki が抱く日本のイメージは、父親から聞いた話に依るところが大きいと前ふりをした上でエツコは、“Such a picture, inevitably, would have its inaccuracies. For, in truth, despite all the impressive articles he wrote about Japan, my husband never understood the ways of our culture.” (90) と、日本について印象的な記事を書いていたイギリス人の夫は、まったく日本の文化について理解していなかったと嘆くのである。これは、エツコを通して描いた、イシグロのイギリス人に対する嘆きとも捉えられるだろう。

小説の舞台を「日本」から「イギリス」へ移したことで、研究者の間でイシグロのアイデンティティについて様々な論議が持ち上がるだろうということは、イシグロもある程度は予測していたのではないだろうか。*The Remains of the Day* を出版した後で、イシグロが *The Remains of the Day* は、「イギリスよりイギリス的な小説」と発言した言葉のなかにイシグロのアイロニーのようなものがうかがえる。そのアイロニーをイシグロは、*The Remains of the Day* の中で主人公の Stevens に体现させているとも考えられる。なぜなら、Stevens が Englishness や dignity を語れば語るほどイギリス人の偏狭さが露わになってくるからである。平井杏子は、イシグロの「アイロニック・ディスタンス」は、

「その微妙さゆえになかなかつかみ難い」<sup>249</sup>としながら、「ジャパニーズネス」と「イングリッシュネス」に対してのイシグロのスタンスは「等価的であり、〈実体がない〉という意味においてはひとつのものではないか」<sup>250</sup>と述べている。そして、「イングリッシュネス」に対するイシグロのこの皮肉な距離感は、*The Remains of the Day* の中に出てくる“great”という言葉为例に出し、Stevens が信じてきた“greatness”は、旅を通して少しずつ変容し「文脈のどこかからか立ち上がってくるきな臭さ」<sup>251</sup>にあらわれていると論じている。つまり、Stevens は、あたかも世界を知っているような口ぶりでイギリスを語るのだけれど、狭小なものの見方しかできておらず、なにが“great”なのか、本当にそれは“great”なのか、読者は懐疑的ならざるをえないと平井はいつているのである。

イシグロは、インタビューの中で、なぜ *The Remains of the Day* の主人公に執事という職業を選択したかについて訊かれて、次のように答えている。

Most of us are like butlers because we have these small, little tasks that we learn to do, but most of us don't attempt to run the world. We just learn a job and try to do it to the best of our ability. We get our pride from that and then we offer up a little contribution to somebody up there, or an organization, or a cause, or a country. We would like to tell ourselves that this larger thing that we're contributing towards is something good and not something bad and that's how we draw a lot of our dignity. Often we just don't know enough about what's going on out there and I felt that that's what we're like. We're like

butlers.<sup>252</sup>

イシグロは、我々の多くは、執事のようなものだと述べている。小さな仕事を教えられ、それをこなし、だからといってそれで世界を動かそうなどと試みたりしない。我々は、仕事を学び、最善を尽くしてそれをこなすことだけを心がける。そこから自負心が生まれ、上司、会社、あるいは大義、または国に一助をささげる。そして自分自身に、自分たちが貢献しているこの大きな組織(人)は、良いもので、悪いものではないと言い聞かせるのだと。そうやって我々は、「品格」というものを得ていくのだが、我々は上に立っているものの状況を十分に知らないことが多い。だから、我々は皆、執事のようなものだというのである。あるいは、“I chose the figure deliberately because that’s what I think I am”と、イシグロは自らのことを「執事のように思っている」とも答えている。そしてイシグロは、主人公の Stevens に *The Remains of the Day* の中で、理想的な執事は、イギリス人にしかないと次のように言わせている。

It is sometimes said that butlers only truly exist in England. Other countries, whatever title is actually used, have only manservants. I tend to believe this is true. Continentals are unable to be butlers because they are as a breed incapable of the emotional restraint which only the English race is capable of. Continentals—and by and large the Celts, as you will no doubt agree—are as a rule unable to control themselves in moments of strong emotion, and are thus unable to maintain a professional demeanour other than in the least



challenging of situations. [...] We English have an important advantage over foreigners in this respect and it is for this reason that when you think of a great butler, he is bound, almost by definition, to be an Englishman. (44)

Stevens が語る、“We English”や“to be an Englishman”という言葉の中には、イギリス人としての誇り、あるいは、愛国心が滲み出ている。イギリス人は、人種的に感情の抑制ができる民族であり、どんな困難な状況においても常にプロの態度を崩さず、強い感情をも統制することができるといっている。また、Stevens は、「ほんものの執事は、イギリスにしかいない」と述べている。一見、愛国主義者のようにもとれる Stevens の発言であるが、このような Stevens の言動は、どこか日本人的でもあるのではないだろうか。日本人は普段から、「我々日本人」や「我が国(日本)」という言葉 frequently 使用している<sup>253</sup>。しかし、偏狭で頑固な Stevens は、はじめから「イギリス」しか見ておらず、比較材料として唯一触れたのが、「大陸人(continentals)」である。大陸人とは、ヨーロッパ人のことで、その中でもとりわけケルト人は、強い感情の抑制ができず、プロフェッショナルな態度を保つのは到底無理だと述べている<sup>254</sup>。もう一つ付け加えると、Stevens の頭には、アジアやアフリカ、北米<sup>255</sup>、南米などははじめから考慮などされていない。こういうイギリス人の嗜好をイングリッシュは、Stevens に体現させているのである。Stevens が語るイギリス人執事の特徴は、実はすべて主君に忠義な武士の姿にもあてはまる。Stevens が折に触れて使用する‘dignity’という言葉やその言葉に関連して語られる様々な英雄的なエピソードも、感情を表に出すことをきらう日本人のようだと捉えることができる。

Stevens が誇らしく語る父親の執事としてのキャリアにおいて起きた主たる三つのエピソードも然りである(酒に酔って罵詈雑言を浴びせる乗客に対し、車を停めてドアを開け、無言で立ちつくし、乗客を制圧したエピソード、父親が憎悪する軍人にも雇主の立場を鑑みて自ら従者となり、最後には雇主が軍人から執事の優秀さを称えられたというエピソード、テーブルの下にいた虎を発見した時にも慌てず、冷静に、執事として対処したエピソード)。これらは全て、主人に忠義な日本人の特質にあてはめて考えることができるのである。また、Stevens は、“And let me now posit this: ‘dignity’ has to do crucially with a butler’s ability not to abandon their professional being for the private one at the least provocation.”(43)と‘dignity’を定義し、“I have no wish, let me make clear, to retract any of my ideas on ‘dignity’ and its crucial link with ‘greatness.’” (119)と、「品格」は、いかなる状況や挑発にも動じず、執事としての資質を決定づけるもので、その「品格」は、「偉大さ」と決定的に結びついていると述べている。そして、Stevens は、「偉大さ」という言葉をイギリスの景色と重ね合わせ、次のように述べる。

[T]he English landscape [...] possesses a quality that the landscapes of other nations, however more superficially dramatic, inevitably fail to possess. I believe, a quality that will mark out the English landscape to any objective observer as the most deeply satisfying in the world, and this quality is probably best summed up by the term ‘greatness.’ [...] I distinctly felt that rare, yet unmistakable feeling—the feeling that one is in the presence of greatness. We call this land of ours *Great Britain*, and there may be those who believe

this a somewhat immodest practice. Yet I would venture that the landscape of our country alone would justify the use of this lofty adjective. (28-29) (Ishiguro's emphasis)

こういったイギリスの景色は決して、*National Geographic Magazine* (28)に出てくるような、息をのむ壮大な渓谷や滝、峨々とそびえる美しい山々ではない。しかし、イギリスの景色には「なにか」があるのだと Stevens は語っている。つまり、イギリスの景色は、他の国のような、表面的に派手な景色には到底持ちえない、深い味わいがあり、その味わいは「偉大さ」という言葉に要約されるだろうというのである。そして、Stevens は、まがいようのない感覚にとらわれ、「その〈偉大さ〉の中にいる」ことを実感し、「我々のこの国土をグレート・ブリトンと呼ぶのだ」と述べている。更に、“I would say that it is the very *lack* of obvious drama or spectacle that sets the beauty of our land a part.” (29) (Ishiguro's emphasis) といい、表面的な派手さの欠如こそが、他と一線を画す美しい品格を与えているというのである。しかし、興味深いのは、この景色に対する形容は、日本の風景美にもそっくりそのまま当てはめることができるということである。例えば、イギリス人の Isabella Lucy Bird は、医師団の一員として日本を訪れた際、日本の景色を次のように描写している。

The trees are pyramidal, and at a little distance resemble cedars. There is a deep solemnity about this glorious avenue with its broad shade and dancing lights, and the rare glimpses of high mountains. Instinct alone would tell one that it leads to something which must

be grand and beautiful like itself.<sup>256</sup>

Bird は、1878 年に *Unbeaten Tracks in Japan* を出版し、西洋圏に日本を広く紹介した人物である。この本は、日本を巡礼中に感じたことを姉妹にあてて書いた手紙を編纂し、書簡集として出版したものである。Bird は、*Unbeaten Tracks in Japan* の“Visions of Village Life”という章で村の景色を上記のように描写している。日本の風景の中で本能的に「なにか」偉大で美しいものに導かれると感じるのだと述べているのが分かる。イングロがこの本を読んだのかどうかは重要ではない。重要なのは、日本の景色もまた、日本人の目からだけではなく、イギリス人の目から見ても“a deep solemnity”が感じられ、“grand and beautiful”なものが捉えられるということである。そして、もちろん、イングロはそのことを心得ていると思われる。

イングロは、Stevens の執事観とイギリスの風景美と尊厳についてインタビューで次のように語っている。

[Stevens] thinks beauty and greatness lie in being able to be this kind of cold, frozen, butler who isn't demonstrative and who hides emotions in much the way he's saying that the British landscape does with its surface calm: the ability to actually keep down turmoil and emotion. He thinks this is what gives both butlers and the British landscape beauty and dignity.<sup>257</sup>

Stevens は、無表情で、感情を表に出さない、氷のように冷めたい執事であり、そのような資質を表面は静謐であるイギリスの風景に重ねて

いるとイシグロは説明している。また、イシグロは、「Stevens は動揺や感情を表に出さない、つまり、それこそが執事とイギリスの風景に美しさと尊厳を与えていると考えている」と述べている。イシグロは、イギリス以外の国においても特に、日本においても「劇的」ではないが、荘厳な景色は存在するにもかかわらず、イギリス以外は全く考慮に入れない、頑迷なまでのイギリス人を Stevens に演じさせているのである。こうした Stevens のようなイギリス人の特質の背景には、かつて世界を牛耳っていた大英帝国の存在が関係していよう。世界の中心に大英帝国が君臨していた、まさに「黄金時代」の歴史が Stevens の語りの中にはあるのである。以下は、世界の中のイギリス、あるいは、イギリス文学の位置づけについて、イシグロがインタビューで語ったものである。

There was a time, and I think this is when Britain thought it had this dominant role in the world for a long time it was supposed you could just write about British issues and about British life and it would automatically be of global significance since people all around the world would be interested. British writers didn't have to consciously start thinking about the interests of people outside Britain because whatever concerned them was by definition of international interest.

[T]he British finally, both intellectually and consciously, had accepted that the empire had gone. No longer did they have this dominant central place in the world. [...] The writers were writing things in which nobody was interested in[sic] since it meant nothing to

anyone outside of Britain, yet they carried on with the assumption that Britain was the center of the world. In fact, it was this that turned it into this provincial little country.<sup>258</sup>

イシグロは、イギリスが長きにわたり、世界を支配していた歴史があり、作家もイギリスについて何かしら書けば自動的に世界中で注目されるという時代があったと述べている。イギリス人作家は、イギリス人が関心をもっていることを書けば、それが世界の関心事になるので、イギリス人以外の人々がどのようなことに興味を持っているかなどを考慮する必要がなかったというのである。しかし、やがてイギリスは世界の中心ではなくなってしまった。最終的にイギリスは、知識的にも意識的にも、帝国は退廃したことを受け入れざるを得なくなったのだ、とイシグロは述べている。しかし、それをイギリス人作家らは受け入れられずに、イギリスはまだ世界の中心にあると思いつんでしまった結果、イギリスは狭小な国になってしまったと述べている。*The Remains of the Day* は、精力的に植民地支配を続け、世界の頂点に君臨していた大英帝国時代にノスタルジアを感じるイギリス人をも象徴しているのだろう。ダーリントン卿が最も精力的に活動していた頃のダーリントン・ホールには、大勢の執事や召使が働いていた。しかし、戦争が終わると、ダーリントン卿の力は衰退し、卿はナチスに加担していたと非難され、やがて死に至ると、ダーリントン・ホールは、アメリカ人の Mr. Faraday に売却される。まさに、アメリカ文化に侵食されたイギリスの構図に当てはめることができる。

Stevens は小説の冒頭では、Mr. Faraday との間に距離を感じていることが示される。しかし、小説の終盤では、Mr. Faraday を驚かせるため

に、“I will begin practicing with renewed effort.” (258)つまり、ジョークを練習しようと Stevens は思うのである。これまで一貫して述べていた、Stevens のイギリスの執事や国の美しさや偉大さは、最終的には、呆気なくアメリカン(Mr. Faraday)ジョークを練習しようとする行為にかき消されてしまう。そこにもイシグロのアイロニーが表れているのである。

### 3. ステレオ・タイプとノスタルジア

Rebecca L. Walkowitz は、“Ishiguro shows how cultural stereotypes work by constructing his novels as national allegories, allowing the characteristics of his texts to stand for the characteristics of the cultures they seem to describe.”<sup>259</sup>と指摘している。つまり、イシグロの小説の主人公があらわそうとしている文化的な特徴を際立たせることで、イシグロは、国民性を象徴する小説として、いかに文化的ステレオ・タイプが作用するかを示している、と述べている。イシグロは、ステレオ・タイプについて、特に、作家としてデビューする前の短編小説である、“A Family Supper”<sup>260</sup> は、西洋読者が日本人に対してもっているステレオ・タイプを逆手に取り、“a big trick”<sup>261</sup>をしかけたものだと述べている。この短編が出版されて間もない頃、イシグロは、“This business about committing *seppuku* or whatever. It’s as alien to me as it is to you. And it’s as alien to most modern Japanese as it is to Western people.”<sup>262</sup>と、日本人といえはなんでも「切腹」というような風潮があるけれど、西洋人にとって不可解なように、現代の日本人にとっても不可解なものなのだと述べている。これについて、野崎は、「固定概念的な見方を排して、一見、異質に思える日本人の行動を通して、普遍

的な人間の心理の深みを表現しようと試みたもの」<sup>263</sup>だと指摘している。「A Family Supper」は、ある意味イシグロの西洋における日本のステレオ・タイプに対する抵抗だとも考えられる。その一方、イシグロは、西洋人が持つ日本人のステレオ・ティピカルなものを上手く利用し、独自の「日本観」を出すことに成功したともいえるだろう。

イシグロは、先述の通り、二、三年で日本に帰ると両親に聞かされ、常にイギリスとは一定の距離をおき、客観的にイギリス社会を傍観するくせが幼いころからついていたため、外国人が抱く、イギリスに対するステレオ・タイプも心得ていたのである。とはいえ、イギリス人にしか分からないイギリス独特の文化も熟知しているといえる。言い換えれば、日本とイギリスのどちらの国にも属さない感覚を保有し、一定の距離をもって見つめてきたイシグロだからこそ、より日本らしい日本、よりイギリスらしいイギリス、つまり、「神話化」された日本やイギリスが描出できたのである。これは、イシグロならではの特質だろう。そして、この「神話化」された日本やイギリスを描くことで、昔は存在したが今は失われてしまった伝統的なものに対する「ノスタルジア」がイシグロの中に生まれ、失われる前の本来の姿を誇張したような、ステレオ・タイプを意識して初期の三小説は描かれているのである。それは、イシグロの以下の発言からも感じられる。

[T]he England of *The Remains of the Day* is too English. I put together that England very consciously, it is a kind of mythical England. It is not an England that most of my English readers would recognize from their own experience. To some extent, I did it really to play into the kind of mythical England that is being sold by the



English Heritage industry. [...].

There is a nostalgia industry and to some extent I just wanted to play with those stereotypes, partly because it was enjoyable to recreate that world of Wodehouse, but also to subvert it, to turn that myth into something slightly different and to suggest that there was a dark side and a cold side to it. So I was very much working with a mythical England, I would say, which is probably why it does seem too English.<sup>264</sup>

これは、日本とイギリス文化の両義性を兼ね備えるイシグロ特有の世界観である。イシグロは、*The Remains of the Day* を英国遺産事業が外国に売っている「神話的」なイギリスのイメージで遊んでいるようなものだと述べている。古き良きものを好むという「ノスタルジア」を売りにする産業があるので、イシグロは、それを逆手に取ったのだ。P.G. Wodehouse<sup>265</sup>の世界を再構築したり、覆したりするのは楽しいし、その神話を微妙に違うものに変えて、そこには暗く、冷たい側面があることを読者に示したかったというのである。イシグロは、神話的なイギリスという題材を扱っているからこそ、よりイギリス的に捉えられるのかもしれないと述べている。日本人読者が、イシグロの描く日本をどこか実在する日本と捉えられないように、イギリス人読者もイシグロの描くイギリスを実際のイギリスと捉えることができない部分がある、ということを実は本人は認識しているのである。

しかし、イシグロが描く「神話化」された国は「偽物」か、といえはそうではない。過去において輝きを放ち、美化された、そして誰もがなつかしく共感するような「故郷」の姿である。*A Pale View of Hills*

や *An Artist of the Floating World*、*The Remains of the Day* が出版されて  
イシグロ自身が「ステレオ・タイプ」や「ノスタルジア」に対するこ  
だわり、あるいは、一人称の語りで、イギリス人や日本人に関わらず、  
同じような語り口となるなど、あらためて気づかされたものは多かつ  
たに違いない。*The Remains of the Day* は、イギリス人のノスタルジー  
をイシグロなりに解釈をし、その要素を織り交ぜているようにも思わ  
れる。イシグロは、*The Remains of the Day* について、以下のようなこ  
とを述べている。

This idea of England, this green, pleasant place of leafy lanes and  
grand country houses and butlers and tea on the lawn, cricket—this  
vision of England that actually does play a large role in the political  
imaginings of a lot of people, not just British people but people  
around the world.

I think these imaginative landscapes are very important. I felt it  
was a perfectly reasonable mission on my part to set out to slightly  
redefine that mythical, cozy England, to say that there is a shadowy  
side to it.<sup>266</sup>

つまりイシグロは、人々が政治的なことがらを考えるときに頭に浮か  
ぶイギリスは、まず、緑の心地よい場所、つまり、葉のしげった田舎  
道と広荘な(田舎にある貴族の)邸宅と執事と芝生の上でのティーや、  
クリケットの国のイメージだと述べている。こうした心象風景とい  
うのは実は大変重要なのだ、という考えをイシグロは示している。また  
イシグロが「神話化」された「心地よい」イギリスに少し手を加えて

再定義してみせるというミッションを担うのは、完全に理にかなったものだといっている。そこには「影の部分もある」ということを知って欲しいといっている。イギリスの影の部分とはどういうものなのか。それは恐らく、「ノスタルジア」と関係があると思われる。

別のインタビューでイシグロは、イギリスの「神話には多くの間違った点があることを知りながら、なおイギリスの田舎、昔のイギリスといった概念を非常に愛している部分がある」<sup>267</sup>と述べている。イシグロのいう、暖かい、神話的なイギリスの対極に影の部分があるからこそ、「過去の、神話的なイギリスに対するノスタルジア」<sup>268</sup>が増すのだろう。そして、それは風景だけでなく、*The Remains of the Day* の中では、アメリカ人である Mr. Lewis に攻撃されるダーリントン卿を含む、イギリス人貴族という構図となって描かれている。戦争でドイツが敗北し、ドイツの味方をしていたダーリントン卿やイギリス人貴族に、Mr. Lewis は、皮肉をこめて次のようにいうのである。“You gentlemen here, forgive me, but you are just a bunch of naïve dreamers. [...] A classic English gentleman. Decent, honest, well-meaning. But his lordship here is *an amateur*.”(106) (Ishiguro’s emphasis) Mr. Lewis は、イギリス人貴族を“naïve dreamers”と呼び、善意に物事を解決しようとする貴族の時代は終わったと吐き捨てる。イシグロは *The Remains of the Day* のなかで執事の役割が時代の流れとともに衰退していく姿を描出しているが、それは大英帝国や貴族制度の衰退など「他国の文化に全く関心がなくて、他の国が我々のことを学ばばいいんだという文化的な観点」<sup>269</sup>という態度でいたイギリス中心の時代が終わったことを暗喩しているとも解釈できる。イギリス人のこの階級制度に対する「感情的なオブセッション」<sup>270</sup>についてイシグロは、「イギリス人の作家、つまり私よりも伝

統的なイギリス人の作家の多くは、この無言の、冷たい国内の戦争——イギリスの階級同士の争い——に触れずにはいられない(中略)私はいつもこのような争いから少し外れたところにいる」<sup>271</sup>と述べ、やはりここでもイギリス社会から距離をもった発言をしている。イシグロが日本を離れてからイギリスの社会に同化するまでの間、つまり、全く異文化に触れていない少年だったころから、イギリスに住み、イギリス文化に同化し、日本語を忘れ、イギリス人の子どもと何ら変わらなくなるまで成長する過程で、こうしたイギリス階級制度のことは、誰に教わるわけではなく、自分とは異なる社会制度があることを自然に感受していたと思われる。そして同じように、かつては強く輝かしい大帝国として君臨していたイギリスが、アメリカの文化に呑み込まれるように衰退していく寂しさも感じていたと思われる。前に少しふれたが、イシグロは、ラシディなど外国人作家がブッカー賞を受賞するまでは、イギリス人作家はみな、「イギリスのことばかり扱っていた」<sup>272</sup>と述べている。ブッカー賞もラシディら外国人の受賞を契機に「国際的な世界でのイギリスの立場を反映する新世代の作家」の発掘するようになったのである。イシグロは、まさにこういったイギリスの過去の栄光の対極をなす「衰退」に対してある種の「ノスタルジア」を感じているのではないだろうか。イシグロは、「私は古いイギリスにエキゾチックで魅力的なものを感じ」<sup>273</sup>と、述べている。その言葉には、肯定的な「ノスタルジア」が感じられる。一方でイシグロは、イギリスやフランスにとって「ノスタルジア」は、帝国時代の暗黒さを想起させ、悪い政治が国民の記憶に影を落としている、思い出したくないような苦悩や植民地支配といった「汚れた世界」を思い起こさせるものだとして次のように述べている。

I do understand why people are against nostalgia, particularly in places like Britain and France, because nostalgia is seen here as a bad political force to the extent that it's applied to a nation's memory. It's seen as something that skirts around the darker side of Empire—the glories and comforts and luxuries of Empire—without actually taking into account all of the true costs and true evils of empire. Peddling nostalgia is seen as something that promotes our forgetting the suffering and exploitation of colonial times. And so nostalgia is often seen as a bit of a dirty word here.<sup>274</sup>

つまり、戦争を起こしては、植民地支配を続けた政治的、歴史的なレベルで考えると、イギリスやフランスなどにおける「ノスタルジア」は一般的に肯定的なものとはいえないのである。帝国時代の栄光、快適で贅沢な暮らしは、多くの犠牲の上に君臨していた。「ノスタルジア」を売りにすることは、植民地時代の苦しみを忘れさせることを促進し、利用しているようにとらえられるのである。イギリスやフランスなどにおいて「ノスタルジア」は、国の暗黒な影の部分である「薄汚れた世界(a bit of a dirty word)」を想起させるもので好ましく思われていないとイングロは述べている。

イングロは、*When We Were Orphans* の終盤で、バンクスが日本人兵と会話を交わすときに故郷のことを“home village” (274)と表現している。西洋では、「故郷」のことを話すときは、“home town”、あるいは、“The place (or city where)I used to live when I was a child”と表現するだろう。イングロがわざわざ“home village”と表現したのには意味がある

はずである。坂口は、イシグロが故意的に“home village”とあらわした理由を次のように述べている。

イシグロがアキラの和製英語的響きを利用して故意に作り出したものではないか。(中略)タウンではなく、ヴィレッジとしたところに、日本語の「里」「郷」の意味合いが組み込まれている。国家による人為的線引きとは無関係な、誰にも侵せず、誰にも消せない心の住処。いわば個人の理想の邑<sup>275</sup>。

坂口の論をさらに発展させれば、イシグロにとって“home”を想起するときに、まず浮かぶ原風景があるのである。恐らく、それは、日本、つまり長崎の「村」や「田園風景」なのではないだろうか<sup>276</sup>。イシグロは「ノスタルジア」について、*When We Were Orphans* が出版された後に次のように述べている。

I'm talking about the more pure, personal sense of nostalgia for one's childhood. Sometimes I think nostalgia of that sort can be a very positive force, as well as a very destructive force, because like idealism is to the intellect, that kind of nostalgia has the same relationship to the emotions.<sup>277</sup>

つまり、イシグロは、「ノスタルジア」と「子ども時代」を関連付けた発言をしているのが分かる。イシグロにとって「ノスタルジア」は、もっと純粹で、「子ども時代」のような個人的なものであると述べている。知性ある者にとって理想がそうであるように「ノスタルジア」は、

肯定的な力になりえるが、同時に破壊的な力になりえると考えることがあるというのである。そして、それは「感情」と結びついていると。イシグロにとって、あくまでも「ノスタルジア」とは肯定的なものであるように思われる。記憶のなかの「故郷」をなつかしむような、日本人のDNAにコード化されているような「情緒(emotion)」なのである。イシグロのなかに、自分にとっての原点の“home”である「子ども時代」を思い出すときに心に浮かぶ田園風景、つまり“village”があるのだ。それは、イギリス人が抱く黄金のイギリス帝国時代ではない。戦後間もない日本なのだろう。

#### 4. 結論

本論では、イシグロが渡英した、1960年には数えるほどの日本人しかおらず、周囲からイシグロが特異の眼差しを向けられていたことを、本人も自覚していたことを明らかにした。また、イシグロは、典型的なイギリスの小学、中学、高校へと進学し、学校の中で唯一のアジア人であることは、ときにはイシグロにとって有為となったが、その反対になることもあった。自らのアイデンティティについて意識したのは、十四歳の頃で、そのきっかけは「卓球」であることも分かった。イシグロは、日本を舞台とした小説を二編出版した後、日本とは一線を画し、イギリスを舞台にした小説、*The Remains of the Day* を出版している。この小説の中でイシグロは、イギリス人の執事を主人公に据え、イギリス人のイギリスを中心にものごとや世の中の動向を考える特質を描きだしている。イシグロは、Stevens に物語の大半を「尊厳」や「品格」などイギリスの風景や父親の過去の栄光などと重ねて語らせているが、結局は、アメリカ人である Mr. Faraday に合わせる形でジ

ヨークの練習を試みようとする態度を示してこの物語は終わる。ここに、イシグロのアメリカ文化に侵食され、今ではすっかり狭小な国となってしまったイギリスに対する「皮肉」が表れている。また、イシグロの小説に登場する人物間にあらわれる「距離感」は、作家の実体験からくる一種の「防衛反応」も少なからず影響していると考えられる。しかし、この「距離感」は、ネガティブに作用しているのではなく、作家の特質となっているのである。イシグロが常に、イギリス社会と日本社会の両方に対して、「心的距離」を保ちながら接してきた態度が、小説の人間関係にも表れているといえるだろう。また、この距離感とは、日本とイギリスのいずれかのアイデンティティに近づきたくても近づくことができない、イシグロのジレンマとも捉えることができる。それは言い換えれば、本章の冒頭で述べた、イシグロの「どの国にも所属している気がしない」という、作家の秘めた「所属欲」あるいは、「帰属願望」と捉えることができる。イシグロがイギリスにおける、古き良き時代を懐かしむ「ノスタルジア」を意識して *The Remains of the Day* を書いたことは本人も認めている。しかし、イシグロの頭の中にある「ノスタルジック」な光景は、イギリス人が懐かしく感じる帝国時代のイギリスではなく、日本人が「ふるさと」といって思い描く田園風景のようなものだと思われる。そこに表面上は、イギリス人となったイシグロのアンビヴァレンスな特質が浮かび上がる。イシグロのアイデンティティについては、今後も継続して論議されるだろうが、イシグロ自身が日本とイギリスの両国に対して、一定の距離をもっており、両面価値を備えているのである。それは、ときに日本よりも、ときにイギリスよりもになりながら、バランスを保っている。この曖昧なアイデンティティの揺らぎは、イシグロの小説に様々な形とな



って今後も表れ、「ノスタルジア」を誘発するものと考えられる。

---

<sup>196</sup> Vorda and Herzinger, “An Interview with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, pp.69-70.

<sup>197</sup> 青木保「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)、306頁。

<sup>198</sup> Oe, “The Novelist in Today’s World,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.58.

<sup>199</sup> 山下剛「マズローの心理学・科学観」、  
[http://www.takamatsu-u.ac.jp/library/06\\_gakunaisyupan/kiyo/no54\\_55/54\\_55\\_231-273\\_yamashita.pdf](http://www.takamatsu-u.ac.jp/library/06_gakunaisyupan/kiyo/no54_55/54_55_231-273_yamashita.pdf)、9/4/2013.

<sup>200</sup> Swain, “Don Swain Interviews Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, pp.95-96.

<sup>201</sup> 丸山孝一「教育における文化的多元主義とメリトクラシー(その1)日系米人の場合」、『九州大学教育学部附属比較教育文化研究施設紀要』、第35号、1984年、36頁。

<sup>202</sup> 示村陽一『アメリカの社会—特質と変化』(英潮社、1992年)、31頁。

<sup>203</sup> Mackenzie, Suzie, Interview, *The Guardian*, Mar. 25, 2000.

<http://www.guardian.co.uk/books/2000/mar/25/fiction.bookerprize2000>  
07/15/2010.

<sup>204</sup> Mackenzie, *The Guardian*.

<sup>205</sup> Swain, “Don Swain Interviews Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, pp.93-94.

- 
- <sup>206</sup> 山川、「Kazuo Ishiguroずっと日本に深い愛情を持ち続けてきた」、6頁。
- <sup>207</sup> 山川、前掲同書、6頁。
- <sup>208</sup> 山川、前掲同書、6頁。
- <sup>209</sup> 山川、前掲同書、7頁。
- <sup>210</sup> 大野和基、<http://www.globe-walkers.com/ohno/intervie/kazuoisshiguro.html>, 07/15/2010.
- <sup>211</sup> Gallix, “The Sorbonne Lecture,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.144.
- <sup>212</sup> その他に、“A Family Supper,” *A Pale View of Hills, An Artist of the Floating World, The Unconsoled, When We Were Orphans*も同様に父子間では上手くコミュニケーションが取れていない様が描かれている。
- <sup>213</sup> Bigsby, “In Conversation with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.16.
- <sup>214</sup> Mason, “An Interview with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.4.
- <sup>215</sup> Bigsby, “In Conversation with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.17.
- <sup>216</sup> Sybil Steinberg, “Kazuo Ishiguro: A Book About Our World,” *Publishers Weekly*. Sep. 18, 1995, p.106.
- <sup>217</sup> Bates, “Interview with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.200.
- <sup>218</sup> Bates, “Interview with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.200.

- 
- <sup>219</sup> 阿川、「阿川佐和子のこの人に会いたい」、146頁。
- <sup>220</sup> Wormald, Mark, “Kazuo Ishiguro and English Literature,” *Hikaku Bunka*, vol. 8 (Fukuoka Jo Gakuin University Graduate School, 2011), pp.102-103.
- <sup>221</sup> Wormald, *Hikaku Bunka*, p.103.
- <sup>222</sup> 山川、前掲同書、8頁。
- <sup>223</sup> Swain, “Don Swain Interviews Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, pp.93-94.
- <sup>224</sup> Vorda and Herzinger, “An Interview with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.73.
- <sup>225</sup> Vorda and Herzinger, “An Interview with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.73.
- <sup>226</sup> Joyce Caryは、1888年にアイルランドで誕生しているが、生れて間もなく一家はロンドンへ移り住んでいるので、イギリス人作家として扱っているのだろう。
- <sup>227</sup> 和田俊「カズオ・イシグロを読む」、朝日ジャーナル、1990年1月、104頁。
- <sup>228</sup> 磯前順一『喪失とノスタルジア—近代日本の余白へ—』(みすず書房、2007年)、18頁。
- <sup>229</sup> 磯前、前掲同書、18頁。
- <sup>230</sup> 磯前、前掲同書、15頁。
- <sup>231</sup> 本論の第3章「イシグロと日本映画」に詳しく説明している。
- <sup>232</sup> Vorda and Herzinger, “An Interview with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, pp.70-71.

- 
- <sup>233</sup> 詳しくは、第6章の中に記している。
- <sup>234</sup> Mason, “Inspiring Images: The Influence of the Japanese Cinema on Writings of Kazuo Ishiguro,” p.48.
- <sup>235</sup> Pico Iyer, “The Nowhere Man,” *Prospect* (Miami: Prospect Press, Feb. 1997), p.30.
- <sup>236</sup> Ching-chih Wang, *Homeless Strangers in the Novels of Kazuo Ishiguro* (New York: The Edwin Mellen Press, 2008), p.1.
- <sup>237</sup> Gallix, “The Sorbonne Lecture,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.142.
- <sup>238</sup> Gabriele Annan, “On the High Wire,” *New York Review of Books*, December 7, 1989, pp.3-4.
- <sup>239</sup> Thwaite, “In Service.” *London Review of Books*, p.17.
- <sup>240</sup> Vorda and Herzinger, “An Interview with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.73.
- <sup>241</sup> Lewis, *Kazuo Ishiguro*, p. 75.
- <sup>242</sup> 青木、前掲同書、305頁。
- <sup>243</sup> 青木、前掲同書、306頁。
- <sup>244</sup> 青木、前掲同書、305頁。
- <sup>245</sup> 青木、前掲同書、305頁。
- <sup>246</sup> Krider, “Rooted in a Small Space,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, pp.128-129.
- <sup>247</sup> 池田『新版イギリス人の日本観』、132頁。
- <sup>248</sup> 池田、前掲同書、135頁。
- <sup>249</sup> 平井杏子「遡行するイングリロ」、79頁。

- 
- <sup>250</sup> 平井、前掲同書、79頁。
- <sup>251</sup> 平井、前掲同書、80頁。
- <sup>252</sup> Vorda and Herzinger, “An Interview with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.87.
- <sup>253</sup> 新英米学会が会則全文(学会のスタンス表明)を改定するに至る、問題提起のひとつであったことがあった。
- <sup>254</sup> “I think you are quite right to say that the Britain or the England of *The Remains of the Day* (I make this distinction because I think Scotland and Wales are something else), the England of *The Remains of the Day* is too English.”とイシグロは、イギリスにおいてもスコットランドとウェルズはべつものであると言及している(Gallix, “The Sorbonne Lecture,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.143)。
- <sup>255</sup> Stevensは、アメリカ人であるMr. Faradayに仕えるようになり、最終的にはアメリカ人を理解しようという態度を見せるが、ダーリントン卿に仕えていた頃は、まったく考慮に入れていない。
- <sup>256</sup> Isabella L. Bird, *Unbeaten Tracks in Japan* (Tokyo: Tuttle, 1973), p.48.
- <sup>257</sup> Vorda and Herzinger, “An Interview with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.76.
- <sup>258</sup> Vorda and Herzinger, “An Interview with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.71.
- <sup>259</sup> Walkowitz, “Ishiguro’s Floating Worlds,” p.1052.
- <sup>260</sup> 本論では、Kazuo Ishiguro. *A Family Supper*. 10<sup>th</sup> Edition. Trans. Suguru Fukasawa (Tsurumi Shoten, 2009)から引用し、本文には頁数のみを記す。

- 
- <sup>261</sup> Mason, “An Interview with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.11.
- <sup>262</sup> Mason, “An Interview with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.11.
- <sup>263</sup> 野崎重敦「カズオ・イシグロの『遠い山なみの光』に見る日本人観」、『愛媛大学法文学部論集』(人文学科編、第24巻、2008年)、71頁。
- <sup>264</sup> Gallix, “The Sorbonne Lecture,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.143.
- <sup>265</sup> イギリス人作家。
- <sup>266</sup> Kelman, “Ishiguro in Toronto,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, pp.45-46.
- <sup>267</sup> 青木、前掲同書、307頁。
- <sup>268</sup> 青木、前掲同書、307頁。
- <sup>269</sup> 阿川、前掲同書、147頁。
- <sup>270</sup> 青木、前掲同書、305頁。
- <sup>271</sup> 青木、前掲同書、305頁。
- <sup>272</sup> 和田、前掲同書、103頁。
- <sup>273</sup> 青木、前掲同書、307頁。
- <sup>274</sup> Brian W. Shaffer, “An Interview with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, ed. Shaffer and Wong (Mississippi: U of Mississippi, 2008), p.166.
- <sup>275</sup> 坂口明徳「カズオ・イシグロの中の小津安二郎」、横山幸三監修『英語圏文学』(人文書院、2002年)、226頁。
- <sup>276</sup> 昭和30年頃の新中川町周辺の地図では、イシグロの家の周辺は、田んぼが広がっている。

---

<sup>277</sup> Cynthia Wong, “Like Idealism Is to the Intellect: An Interview with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, ed. Shaffer and Wong (Mississippi: U of Mississippi, 2008), p.184.

## 第5章 カズオ・イシグロの作品における父親

—*The Unconsoled*を中心に父子関係と祖父孫関係を比較して—

はじめに

カズオ・イシグロは、長崎県で生まれ、五歳のころに英国へ移住するという、類まれなる環境の中で育ち、英国を代表する新進気鋭の作家となったのは先述のとおりである。こうした日本を離れるという幼時期の体験に関連した先行研究では、イシグロの「家」に対する執着、あるいは、「帰属意識」を考察したものが多くみられる<sup>278</sup>。しかし、イシグロの作品において、一軒の家に同居する家族間の人間関係について、具体的に比較検討したものは少ない。Barry Lewisは、父親に焦点をあて、*A Pale View of Hills*、*An Artist of the Floating World*、*The Remains of the Day*、そして*The Unconsoled*の四小説を取りあげ、各小説作品において父親のエピソードは語られるが、父子は、死別(*A Pale View of Hills*、*An Artist of the Floating World*、*The Remains of the Day*)や別居(*An Artist of the Floating World*、*The Unconsoled*)状態となっていることを指摘し、「父親不在」をイシグロ作品の特徴の一つとして論じている。特に、Lewisは*The Unconsoled*について、“Estrangement between father and son is rife in the relationship between Ryder and Boris. They cannot communicate with each other in a family way.”<sup>279</sup>と述べ、その疎遠な親子関係について、Borisを“a Ghost-of-Ryder-Past”<sup>280</sup>だとし、RyderとBorisは、過去(Boris)を代替する現在(Ryder)、つまり“the present displacing the past”<sup>281</sup>の関係になっていると述べている。これについては、イシグロも認めている<sup>282</sup>。



Brian Shaffer は、*An Artist of the Floating World* のオノが子どもから大人へと、あるいは、弟子から師匠へと成長する過程に起きる周囲の人々との軋轢に着目して次のように述べている。

This conflict between teacher and student, superior and inferior, parent and child is a major concern of the novel and lies at the heart of Ono's progress from child to adult, follower to leader, and student to *Sensei* (teacher or master).<sup>283</sup>

Shaffer が指摘する通り、*An Artist of the Floating World* は、師弟や親子間の軋轢、あるいは、意見の衝突が小説のモチーフになっていると考えられる。*An Artist of the Floating World* のオノとオノの父親、画家になった後のオノと師匠のモリヤマとの間で繰り返される一連の意見の衝突は、オノが幼いころに父親に言われた、“[Masuji] had been born with a flaw in his nature. A weak streak that would give him a tendency towards slothfulness and deceit.” (45)という見方に、オノが抵抗した結果とみる研究者は多い<sup>284</sup>。戦時中、日本軍のプロパガンダ画家として活躍をすることで、オノは自分が怠惰で人を欺くような人間ではなく、役に立つ立派な画家であることを証明しようとしたのである。モリヤマの元を去るときにオノは、モリヤマに対し、「浮世の画家のままではいられない」といって去っているのである (“I cannot remain forever an artist of the floating world”) (180)。

Wai-chew Sim は、オノが父親に絵を燃やされたことがオノのトラウマになっていることなどについて、これはオノがある種の「エディプス・コンプレックス」<sup>285</sup>に捕らわれたままにいたるからだを指摘

し、次のように説明している。

[O]no successfully defies his father to become a painter, the novel suggests that he remains locked in a quasi-Oedipal struggle, a fixation on his father's allegation that artists are invariably 'weak-willed and depraved.' The roots of that fixation stem from the verbal violence enacted on the young Ono by his father when he discovers his artistic ambitions.<sup>286</sup>

息子が父親に認められたいと懸命になる様をある種の「エディプス・コンプレックス」と位置付けて論じている者は多い<sup>287</sup>。Gary Adelman は、“The heart of *The Unconsoled* is the story of a son driven by a hunger for love from hateful parents, especially his father, which is one interpretation of *The Trial*.”<sup>288</sup> と *The Unconsoled* の核心は、フランツ・カフカの『審判』のように両親に憎まれている息子の、特に父親からの愛情の渴望にあると述べている。

本論においては、エディプス・コンプレックスの観点から父と子の関係を論じるのではなく、対立項としての〈祖父／孫〉関係と〈父／子〉関係を比較することで、父子関係と祖父関係の特質を明らかにしたい。また、*The Unconsoled* 以外のイシグロの小説からも父子、祖父孫関係を象徴的に表す場面を抽出して比較材料として用いる。

イシグロは、*The Unconsoled* の父子関係を通して、人生において最も情報を吸収しやすく、人格形成に多大な影響を及ぼす幼少期は、あっという間に過ぎ去ってしまうという「時の無常性」を示していると思われる。また、幼児期に親子関係が良好でない場合はどうな

るのか、たとえ親子でも関係を修復するには「遅すぎる」(“too late” (133, 147, 273, 289, 424, 442, 457, etc))という、これまでにはみられなかった、社会的なメッセージが織り込まれている。本論では、イシグロの初期の三小説(*A Pale View of Hills*、*An Artist of the Floating World*、*The Remains of the Day*)は、「子ども時代」の総称であるイシグロの「日本」が根底にあったことを確認してきたが、その後に出版された三小説(*The Unconsoled*、*When We Were Orphans*、*Never Let Me Go*)は、「子ども時代」そのものが主題になった小説であることを確認したい。イシグロ自身が父親となってはじめて出版された *The Unconsoled* には、親の立場から「子ども時代」を考えさせられる「ノスタルジア」がかいまみられる。

第一節では、“A Family Supper”の主人公とその父親、*A Pale View of Hills* のジロウとその父親のオガタ、*An Artist of the Floating World* のオノとその父親、*The Remains of the Day* の Stevens とその父親 (Stevens Sr.)、*The Unconsoled* の Boris と Ryder、Sophie と Gustav のそれぞれの父子関係に焦点をあてる。第二節では、“The Summer After the War”<sup>289</sup>のイチロウとその祖父、*An Artist of the Floating World* のイチロウとその祖父のオノ、*The Unconsoled* の Boris とその祖父の Gustav のそれぞれの祖父孫関係に焦点をあてる。第三節では、*The Unconsoled* の父子関係と祖父孫関係を比較し、*The Unconsoled* で重要な意味をなす「父親」について考察したい。

## 1. 父と子

### 1-1. 子どもに対する情報操作

イシグロの作品に描かれる父と子は、意思の疎通が上手く図れて

いない構図になっているものが多い。その原因の一つに考えられるのは、親が子どもをいつまでも子ども扱いし、真実を隠そうとする姿だろう<sup>290</sup>。

*The Unconsoled* では、子どもの Boris に大人の現実的な意見や余計な情報が入らないように父親とおぼしき Ryder が苦慮する様が描かれている。例えば、Boris が“Number Nine”という架空のサッカー選手の話をして、まるで実在する選手のように話す様を見て、Ryder の古い友人である Saunders は、Boris を諭そうとするが、Ryder は、子どもの空想世界を壊さないように Saunders を静止する(“But he’s young, just a small boy. Can’t you understand [...].”) (50)。Saunders はそんな Ryder に対し、いつまでも Boris を子ども扱いしていることで不快感を示す(“No reason to fill his head with rubbish. Besides, he doesn’t look as young as all that. In my view, a boy his age, he should be [...] learning about wallpapering, say, or tiling.”) (50)。また、昔住んでいたと思われる団地を Ryder と Boris が訪ねる場面がある。そこで昔の隣人らしい団地の住人が、「ここに住んでいた夫婦は、いつも喧嘩をしていた」という話をし始めると、Ryder は Saunders のときと同様に怒りをあらわにし、Boris の耳にその情報を入れまいとする(“[C]an’t you see I have my boy with me? Is this the sort of talk to come out with in front of him?”) (215)。これに対し、その住人は、Ryder に向かって、Saunders と同様の反応を示すのである(“But he’s not so young, is he? You can’t protect him from everything”) (215)。子どもから大人へと成長する過渡期には、子どもが外で経験してくる様々な出来事に対し、親子間で十分な会話が必要となる。しかし、*The Unconsoled* のように、親による情報操作は、見方を変えれば、説明

することを放棄し、子どもと十分な会話を持つとうとしない、放任主義ともとれる。Boris と Ryder の父子間で率直な意思疎通や感情表現ができていないのは、Ryder が Boris に積極的にかかわろうとしないからでもあるのだ。例えば、Ryder は、Ryder の内縁の妻らしき人物である Sophie から Boris の傍にいてやってほしいと促され、Boris が安座する部屋へと入る場面をみてみたい。Boris は、Ryder からプレゼントしてもらった使い古しの DIY マニュアルを読んでいる。Ryder がなにも声をかけないでいると、Boris は、“I really like this book. It shows you everything.” (470)と Ryder に聞こえるように二回いう。Ryder は返答せず、部屋を歩き回る。しばらくして、Boris が “Mother gets so upset sometimes,” (471)と大きな声でいうが、Ryder はそれにも応答しない。それどころか、Ryder は急に怒りがこみあげ、Boris の方へかけ寄ると DIY マニュアルを指さして次のようにいう。“Look, why do you keep reading this thing? [...] What did your mother tell you about it? She told you it was marvelous present, I suppose. Well, it wasn't.” (471)そして、Ryder はそれを放り投げると、“it's just a useless old manual someone wanted to throw away.” (471)といい捨てる。なぜ Boris がこの DIY マニュアルを大切にしているのかは、明白である。Boris は、以前にも Ryder に、浴室のタイル貼りについて質問をしている。誰にも教えてもらったことがないから、タイル貼りに失敗したことを打ち明けている (“If someone had shown me, I could have done them all right.”) (61)。「タイル貼り」が象徴しているのは、子どもから大人へと成長する過程で女の子であれば母親から裁縫や料理を学ぶように、男の子であれば父親から学ぶであろう DIY 作業を指している。Boris は、父親と積極的に関わりたい

ことを暗に求めているが、その思いは **Ryder** に伝わることはない。**Boris** は、父親から教えてもらえないものを、マニュアルを通して学べることから、“I really like this book. It shows you everything.” (287, 470, 471)とっており、いい換えれば、DIY マニュアルは、**Boris** にとって父親からもらった、「父親」の代用品なのである。こうした、大人の都合によってその後の子どもの人生が左右されるというモチーフは、*When We Were Orphans* や *Never Let Me Go* にも連続して用いられている。

*When We Were Orphans* の **Banks** は、名のある探偵となってもなお、子どもの頃に聞かされた、両親は中国マフィアに捕らわれ、監禁されていると頑なに信じており、両親を探しに上海へ戻るという設定になっている。しかし、物語後半で明かされる真実は、父親は愛人と失踪し、シンガポールで亡くなり、母親は、**Banks** の養育費を賄う為に身を犠牲にして、マフィアのボスの妾となり、やがて精神を病み、再会した時には、病院に入院しているというものだった。**Banks** は、両親を救えるのは自分だけだと信じて、生きてきたのだが、突きつけられた現実には、あまりにも過酷なものだったのである。大人は、**Banks** がまだ子どもだからと、子ども時代に余計な情報を与えようとしなかったのである。

*Never Let Me Go* の中に登場するクローンの子供達は、ヘルシヤムという寄宿舎で生活をし、外社会から断絶された状況の中で、いずれ人間に臓器を提供して死ぬ運命にあることなど一切、知らされずに成長していく。その状況に良心がいたんだ教師の **Miss Emily** は、“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.” (79)と含みのあるいい方をしてヘールシャムをあとにする。Miss Emily は、主任保護官を含め、保護官全員がクローンの子ども達の行く末について一切口を閉ざしていることに罪悪感をおぼえ、やがてその重圧に耐えきれなくなり、ヘールシャムを去ったのである。大人になってから Kathy は、臓器提供のことをいつ聞かされたか思い出そうとする場面がある。Kathy は、十三、十四歳の頃にはじめて sex についての講義を受けた時のことを想起する。臓器提供に関する情報は、guardians によって吹き込まれた可能性はあるが、聞かされた sex の話の衝撃が大きくそのために、いつの間にかかき消されてしまっていたのではないかと Kathy は考えるのである (“[I]t’s possible the guardians managed to smuggle into our heads a lot of the basic facts about our futures.”) (81)。つまり、guardians によって、Kathy たちに入る情報は、慎重に操作されていたことが後に示されるのである。

以上のように、*The Unconsoled*、*When We Were Orphans*、*Never Let Me Go* の三つの小説すべてに共通するのは、「子ども時代」に子どもたちは、大人たちによって情報を操作されるということである。そしてそれは、その後の彼らの人生に大きく関わってくるということである。

## 1-2. 寡黙な父と感情を抑制する子

イングロの小説に登場する父親の共通点として、寡黙にして頑固であり、子どもとのコミュニケーションがつかないことがあげられる。まず、“A Family Supper”、*A Pale View of Hills*、*The Remains of the Day* に描かれる、父親の特徴を列挙する。“A Family Supper”の主人

公は、自らの少年時代を回想し、次のように語っている。

[My father's] general presence was not one which encouraged relaxed conversation; [...] a boyhood memory came back to me of the time he had struck me several times around the head for 'chattering like an old woman.' (2)

この(名前はない)主人公は、父親がいると会話は気が抜けないものだったと述べ、父親から「年増女のようにペラペラ話す」と何度か頭を小突かれた子ども時代の記憶を想起している。

*A Pale View of Hills* の後半では、父親が息子のジロウに向かって、“Come on, Jiro,” he said, “we’re shouting at each other like a pair of fishermen’s wives.” He gave another laugh. “Like a pair of fishermen’s wives.” (130)と、「漁師の奥さん同士」が口論する様だと自戒する場面がある。

*The Remains of the Day* では、Stevens が執事である父親に対し、執事として「第一線から退かせる」というダーリントン卿の取り決めを告げに行く場面がある。Stevens が父親の部屋に入り、いいにくそうにしていると、父親は会話が手短で、不明瞭だと不機嫌になる (“Then relate it briefly and concisely. I haven’t all morning to listen to you chatter.” (68)、あるいは、“Come to the point then and be done with it. Some of us have work to be getting on with.”) (68)。このように、Stevens の父親は、気難しい父親として描かれているのである。

また、“A Family Supper”の主人公が父親は「話はもう終わったというような、決めつけた話し方をする (“[Father’s] odd way of stating



each remark as if it were the concluding one.”) (2)」と指摘するが、*A Pale View of Hills* のオガタも将棋の戦術と息子の性格を結び付けて、はじめからジロウの性格を否定的に結論付けたい方をしているのが確認できる。

It may indeed be just a game. But a father gets to know his son well enough. A father can recognize these unwelcome traits when they arise. [...] You gave up as soon as your first strategy collapsed. And now when you're forced on to the defensive, you sulk and don't want to play the game anymore. (129-130)

*An Artist of the Floating World* では、主人公のオノは、父親に夕食時に“Masuji and I will be discussing business tonight,” (41)と言われると、夕食後は、父が待つ床の間のある部屋へ出向いていき、父の話を一方的に聞かされた少年時代を回想する。また、このときオノは、“quite impossible for me to follow” (42)と思いつつも、“Yes, indeed.” (42)とだけ返事をする様子が描かれている。

このように、イシグロの作品には、相手がまだ子どもだというのに厳しい態度で接する父親の姿が頻出する(“[M]ade no concessions to the fact that he was addressing a young boy.”) (42)。そして息子は、父親に対して頭が上がらず、意見が衝突しても極力感情を表に出さずに、その場を適当にやり過ごす場合が多い。

*A Pale View of Hills* のオガタは、中断していた将棋を再開しようと息子のジロウを誘うが、ジロウは興味を示さない。しかし、父親は、息子の気持ちはかまわずに将棋を一方的に始める。父親は息子

に対し、将棋の三手先を考えない、などと責める。すると息子は、  
“Three moves ahead? Well, no, I suppose I haven’t. I can’t claim to be  
an expert like yourself, Father. In any case, I think we can say you’ve  
won.” (128) あるいは、“Very well, Father, I admit it. I’ve lost. Now  
perhaps we can forget about it.” (129)とってその場を凌ごうとする。  
それでもなお、執拗に非難を続ける父親に対して息子が示し得たぎ  
こちない抵抗の有様は、次のように、やや滑稽気味に描写される。

Quite suddenly, my husband [Jiro] flung down his newspaper and  
made a movement towards his father. Clearly, what he had  
intended was to knock the chess-board across the floor and all the  
pieces with it. But he moved clumsily and before he could strike  
the board, his foot had upset the teapot beside him. The pot rolled  
on to its side, the lid fell open with a rattle, and the tea ran  
swiftly across the surface of the tatami. [...] he got to his feet,  
snatched up his newspaper, and left the room without a word.  
(131)

息子は、怒りの感情に任せて、将棋盤をひっくり返すつもりで立ち  
あがったにも関わらず、足が急須にあたり、ひっくり返ってしまった  
ため、何も言わないで退散するのである。

*An Artist of the Floating World* のオノが十五歳の時<sup>291</sup>、全ての絵  
を「客間」へ持ってくるようにと父親に命令される場面がある。そ  
こでオノは父親に、“I’ve heard a curious thing from your mother, she  
seems to be under the impression you wish to take up painting as a

profession.” (43)と問いただされる。オノは、はっきりと返事をしない。すると父親は、次のように吐き捨てる。“[Artists] live in squalor and poverty. They inhabit a world which gives them every temptation to become weak-willed and depraved.” (46)しばらくして父親は、オノを部屋から出す。そのうちに焦げくさい、ものが焼ける匂いがしてくる。父親がオノの絵を燃やしたことが暗に示されるのである。オノは、暗い廊下で会った母親に、“The only thing Father’s succeeded in kindling is my ambition.” (47)という<sup>292</sup>。父親に対しての怒りは、ふつふつと息子の胸の内にたぎるが、それを直接口にする姿は全ての小説を通して一度も描かれていない。特にオノは、父親の声の調子などに耳を傾けながらも、“I did not answer immediately.” (43)、“[...]”, so I did not answer.” (43)、“[...]”,so I did not at first reply.” (44)、“I lowered my eyes and remained silent.” (46)、“I remained silent, looking at the floor before me.” (46)と、「沈黙」することでその場を凌ごうとするのである。

そして三作目の *The Remains of the Day* では、“[F]or some years my father and I had tended—for some reason I have never really fathomed—to converse less and less.” (66)と会話もあまり交わさない父子関係で描かれている。しかも、父親が死の床で息子に対し、はじめて、“I hope I’ve been a good father to you.” (101)と、胸のうちを明かす発言をするのだが、息子の Stevens は、微妙に表現は異なるが、“I hope Father is feeling better now” (101)を六回も繰り返し、素直になることができない。“I’m proud of you. A good son. I hope I’ve been a good father to you. I suppose I haven’t.” (101)と、父親の命が今にも消え失せようとしている状況でも Stevens は、“I’m afraid we’re

extremely busy now, but we can talk again in the morning.” (101)としか返事をせず、部屋を出ていくのである。

*The Unconsoled* の Sophie と Gustav 親子は、長年、Sophie の息子である Boris(Gustav にとっては孫)を介してしか会話をしない様が描かれている。そして、*The Remains of the Day* の Stevens 同様に Gustav が死の床にあっても、Sophie は最後までまともに会話をしようとはしないのである。興味深いのは、Sophie は、Gustav の「コート」を横たわっている部屋の前まで持ってきているにも拘わらず、自分で手渡すのではなく、それを手渡すよう Boris に頼む場面である。言われたとおり Boris は、「コート」を Gustav に届け、Gustav の伝言をもって部屋から出てくる。“Grandfather says thank you, [...] He’s very happy now. He says he’s very happy.” (468) と Sophie に報告する。すると、Sophie は、“Is that all he said? [...] That’s all he said? Nothing about ... nothing about if it fits him? If he likes the colour?” (468)と、Gustav の返答に不満を示す。Sophie は、この「コート」について、Gustav のサイズに合っているか、色はどうか、補正は必要かなど、Boris に再び訊ねるように頼む。その度に Boris は、部屋の出入りを繰り返し、Sophie は Gustav の返事にますます苛立ちを覚えるのである。この「コート」についての不毛なやり取りは、六頁にわたって続けられる。

*The Unconsoled* は、イシグロも認めている<sup>293</sup>ように、主要登場人物がそれぞれ、Ryder の過去、現在、そして未来に対する不安を何かしら象徴しているのである。フロイトの夢、神経症の兆候のメカニズムである「一人の複雑な性格を持った人物が解体され、幾人かの人物によって置換される<sup>294</sup>」をモチーフにしているとも考えられ

るだろう。それを基に、この「コート」について更に詳しく考察したい。

Ryder が幼少のころに、車の中にプラスチックのおもちゃの兵隊を持ちこみ、車のドアを開閉させるなどして遊んでいると、母親からドアの音がうるさいと叱責される場面がある。そして、もう一度やったら、“[S]kin me [Ryder] alive.” (261)と母親から脅された記憶を回想する。母親が子どもに対し、「生皮を剥ぐ」と脅してまで止めさせたいほど、母親にとって車の開閉音は、夫の帰宅、あるいは、外出を思い起こさせる苦痛の種だったのである。一方、この「生皮を剥ぐ」と言われた記憶は、子どもの脳裏に鮮明に留まり、Sophie が父親の「コート」を持ち歩くという行為に置換されているのではないだろうか。コートは、寒さなどから身を守るためのものである。しかし、そのコートを持ち主に返さず、子どもがずっと持っているという行為は、子どもが親に苦痛を与えているとも考えられる。父親と決して会話をしない娘の態度もしかりである。*The Unconsoled* では、イシグロの小説に従来描かれてきた、威圧的な父親と感情を抑圧し、虐げられる子どもから一転し、子どもが親に罰を与える逆転の構図が描かれている。長らく父親に苦痛を与え続けた Sophie は、その「コート」を死ぬ前に返そうと思ったとも考えられる(“It’s time I gave it to him. I’ve had it long enough.”) (450)。Sophie が八歳から父親と会話を直接しなくなった真意は、はじめは、会話をもちたいという愛情の裏返しだったと思われる。そのサインに気付くことのできない親の末路がここで描かれているのだろう。Sophie と Gustav は、Gustav が亡くなる最後のときまで、まともな会話をすることはない。また「コート」にまつわる話も噛み合うことなく終わるので

ある。

## 2. 祖父と孫

### 2-1. 父を守るための祖父との連合(言葉を介さない意思の疎通)

イシグロの作品に登場する祖父は、毎朝、庭で柔道の稽古をしたり (“The Summer After the War”)、絵を教えてくれたり (“The Summer After the War”、*An Artist of the Floating World*)、悪者をやっつけてくれる (“The Summer After the War”、*The Unconsoled*)、優しく、頼りがいのある人物として描かれている。例えば、“The Summer After the War”の孫のイチロウは、柔道の朝稽古を終えた祖父の後に庭へ出ると、祖父をまねて空想劇を次のように展開する。

From out of the darkness would emerge figures, and we would be obliged to stop. [...] My grandfather and I would exchange an unworried glance, then take up positions back to back. Then they would come, an unlimited number from all sides. And there in the garden I would enact their destruction; my grandfather and I, a smoothly co-ordinated team, rendering them harmless one by one. Finally, we would survey with gravity the bodies all around us. He would then nod, and we would go on our way. (19-20)

目で合図を交わすと、孫のイチロウは、祖父と共に悪党を一網打尽にやっつける姿を空想しているのが分かる。同様のモチーフは、*The Unconsoled*でも用いられている。*The Unconsoled*の孫 Boris は、祖父 Gustav のことを “Grandfather’s very strong. He’s one of the

strongest men in the town.” (36)と Ryder に自慢する。そして、Boris は、Gustav がどれほど強いかを語るときに次のように述べる。“He’s a good fighter. He was a soldier once. He’s old, but he’s still a better fighter than most people. [...] Before they know it, Grandfather’s got them on the ground.” (36)そして、空想劇を次のように展開するのである。

Boris and Gustav would allow the thugs all the time they required to take up their formation. Then once the wave came, grandfather and grandson, a smoothly co-ordinated team, would deal efficiently, almost sadly, with the assailants flying at them from all sides. Eventually the attack would be over—but no, one last thug might leap out of the dark wielding some hideous blade. Gustav, being the nearest, would deliver a quick blow to the neck and then the battle would at last be over. (219)

ここでも孫と祖父は、言葉を交わさずとも鮮やかなチームプレイを見せているのが分かるだろう。また、特徴的なのは、*The Unconsoled* に表れる架空の悪党は、Boris の「アパート」を襲いに來ることである。そして、Boris は、その悪党に対して撤退するように、次のような理由をあげて説得する。

These attacks of yours, your continual terrorizing of our apartment, has meant that my mother is crying all the time. She’s always tense and irritable, and this means she often tells me off

for no reason. It also means Papa has to go away for long periods, sometimes abroad, which Mother doesn't like. (220-221)

Boris は更に、“What it could come to sooner or later is that Papa won't come back home at all.” (221)と悪党を問いただす。つまり、Boris にとって一番の脅威は、「父親が家に帰って来なくなる」ことなのである。それを Boris は、Gustav と結託して阻止しようとするのである。Boris にとって、Gustav は誰よりも強い英雄的な存在かもしれないが、守りたいのは、「父親」であることが暗に示されている。また、父親が子どもとまともな会話ができないのとは対照的に描かれているのが、祖父と孫の言葉を介さなくともはかることのできる意志の疎通である。

## 2-2.祖父と父の対比

孫と祖父が共同で行う作業に「お絵描き」がある。例えば、“The Summer After the War”のイチロウが水彩画を描いているときに、上手くいかずに破ろうとする場面がある。そこへ祖父が近寄り、イチロウを咎める。絵を隠そうとする孫の手からその絵を取ると、祖父は、“Not so bad. Why are you so angry?” (23)と訊ねる。そして、“Not so bad at all” (23)と、感想を述べてから、“You shouldn't give up so easily. Look, Oji will help you a little. Then you try and finish it.” (23)とうながし、共同で絵を仕上げることを提案する。するとイチロウは、やる気をおこすのである(“I did my best to look unimpressed, but my enthusiasm could not help being rekindled by such a feat.”) (23)。

*An Artist of the Floating World* の孫と祖父の間でも同様のやり取り



がみられる。孫のイチロウがクレヨンでゴジラと思われる怪獣の絵を描く場面がある。ローン・レンジャーの真似をして暴れているイチロウのそばで、祖父はスケッチ・ブックを手に取り、スケッチ・ブックの中を見る。イチロウがそれに気付いて、“Oji can’t see those!” (31)や、“Oji! Give me back my book!” (31)と叫ぶ。しかし、祖父が、“Very impressive, Ichiro. Hmm. But you know, you could be even better if you wanted.” (31)や、“Now, Ichiro, stop that. Let your Oji see. Look, Ichiro, bring me those crayons over there. Bring them over and we’ll draw something together. Oji will show you.” (31)と、“The Summer After the War”同様に感想を述べ、一緒に描くことを提案すると、イチロウは静かになり、クレヨン一式を持って祖父の隣に行くのである。両小説とも祖父は、きちんと孫をなだめ、そして褒めることを忘れていない。一方、*The Unconsoled* では、Boris が Ryder の前で、スーパーマンをクレヨンで描く場面がある。Ryder は、Boris の様子をうかがいながら、上手に描けているから、“Stop now before you lose it all.” (95)と心の中で思うのだが、何も言わない。やがて Boris は、“Finally his face had fallen and, dropping the crayon onto the paper, he had risen and left the room without a word.” (95)と上手く描けなかったことに落胆して部屋を出ていくのである。この一連の「お絵描き」から浮かび上がるのは、親子であるにも関わらず、子どもに手を差し伸べることをせず、愛情を表に示さない父親と、まるで本物の父親のように子どもに構い、愛情を存分に示す祖父の相反する姿である。

### 2-3. 身体的愛情表現

“The Summer After the War”の孫のイチロウは、祖父に柔道の稽古をつけてもらっているのだが、ある朝、稽古の最後に抵抗なく祖父を「背負い投げ」することができる。しかし、その日を境に祖父は病気になり、イチロウは祖父に会うのもままならなくなる。何週間も会えずにいたある朝、起きて庭へ出てみると、祖父がベランダに現れる。イチロウは祖父に駆け寄り、抱きつくのである(“I ran up to him and hugged him.”) (43)。

*The Unconsoled* の Boris は、祖父 Gustav が広場にあるカフェで「ポーターのダンス」を披露しているときに、Gustav が背負う荷物の量が増してくるにつれ、不安になり、“No! No! Grandfather!” (404)と静止する場面がある。ポーター・ダンスとは、町のホテルのポーターたちが荷物を持って客の前で披露するダンスのことである。名ポーターともなれば、客から投げられる荷物を受け取りながら、美しくダンスが踊れるのである。祖父は、観客の期待に応えようと次々に投げられるスーツケースやゴルフバッグを抱えながらダンスを披露する。すると Boris は、Gustav が無理していると感じ、“No. Grandfather’s done enough.”や、“That’s enough! Grandfather! Stop! Stop!” (405, 406)などと、七回ほど叫ぶ。しかし、Gustav は止めない。すると突然 Gustav は、動かなくなるが、また何ごともなかったようにテーブルから降りてくる。そして、祖父と孫はしっかりと抱き合うのである。

Boris pushed through the crowd to where his grandfather was standing recovering his breath. [...] no one seemed now to pay much attention as grandfather and grandson embraced deeply,

their eyes closed, making no attempt to hide from each other their immense relief. (407)

しかし、その直後に Gustav は倒れ、Boris は、祖父との永遠の別れを体験することになる。

“The Summer After the War”と *The Unconsoled* の両小説とも、祖父の病名は、はっきりとしないが、激しい運動の後に動きが止まり、「脳卒中」のような症状をみせ、病に伏せる、あるいは、亡くなってしまうという共通点がある。愛情に満ちた心の交流を祖父と孫がはかる様子は、微笑ましく描かれている。「祖父」には素直にできて、「父親」にできないものは、身体的愛情表現であることは明らかである。子どもは父親に対して、感情を表出することさえ阻もうと試みるが、祖父に対しては、「胸に飛び込む」ことや「抱き合う」ということを何の抵抗もなく示すことができているのである。

### 3. 父の死

*The Unconsoled* は、幼児期のトラウマや心の傷が人格形成に影響を及ぼしている、あるいは、父親の愛情を渴望する息子の物語という指摘がなされてきた。それは、その通りである。しかし、*The Unconsoled* は、イシグロの過去の小説の中でも特に、父親の存在が大きな意味をもっていると思われる。そして、本論でもっとも主張したいのは、父親の担う役割が今までの小説とは異なるという点である。

*The Unconsoled* には、常に「恐れ」に似た「不安」が登場人物につきまとっている。Ryder は、自分のスケジュールを把握していな

いという不安の他に、「時間」に対しての恐れを感じている。例えば、Ryder が世界を旅する理由を Boris に述べるときに使用する、“too late”という言葉にそれはあらわれている。

I have to keep going on these trips because, you see, you can never tell when it's going to come along. [...] And you see, once you miss it, there's no going back, it would be too late. It won't matter how hard I travel afterwards, it won't matter, it would be too late, and all these years I've spent would have been for nothing. (218)

他の登場人物も同じように「時間」についての強迫観念を口にする。Stephan は、十歳から二年間ピアノの練習をしなかった時間について、“I'd lost those crucial two years. The years between ten and twelve [...] it was just too late. I don't think my parents really appreciated how damaging those missing two years would be.” (74)と述べる。Miss Collins は、Brotsky によりを戻したいと言われると、“This is a nonsense. There's no reason on earth why we should be discussing such matters. It's much too late, there's nothing for us to discuss, Mr. Brodsky. [...] It's much too late for that, Mr. Brodsky. At least twenty years too late.” (315-316)と、話し合いをすることも、よりを戻すことも「遅すぎる」と語る。街を救済したいと願う Theo は、“[I]t's too late. Things have just reached a point here, it's just too late... [...] It's too late. We've lost it. Why don't we resign ourselves to being just another cold, lonely city? [...] The soul of this town, it's not sick, Mr.

Ryder, it's dead. It's too late now.” (107)と、街を救うには遅すぎる、街は死んだのだと Ryder に述べている。この他にも“too late” (133, 147, 273, 289, 424, 442, 457, etc) は、様々な状況で使用される。*The Unconsoled* は、Ryder 自身や Ryder の心理状態が様々なものに置換されていることは、先に述べたとおりである。*The Unconsoled* の本質は、内容は異なるにせよ、登場人物の多くが口にする“too late”にあるのである。Gustav は、亡くなる前に Sophie を呼んできて欲しいと Ryder に依頼する。その時に Gustav は、次のようなことを述べる。

Once I go to hospital, well, then it might all be too late. You see, it's really time now I spoke to her. To Sophie, I mean. I really must speak to her. I know you're very busy tonight, but you see, no one else knows. About the situation between me and Sophie, about our *understanding*. I know it's a lot to ask, sir, but I wondered if you might go and explain things to her. There's no one else who could do it. (423-424) (Ishiguro's emphasis)

ここで Gustav は、「死」を予感しており、Sophie と二人のあいだにある、*understanding* について「話すときが来た」と述べている。イタリック体になっている「理解」とは、「直接会話を交わさない」という二人の間にある暗黙の「理解」のことを指している。Gustav は、死ぬ前に積極的に Sophie と仲直りをしたいと思っていることを Ryder に打ち明けている。そして、Boris を介して、Sophie が Gustav に返した「コート」をめぐる一連のやり取りが Sophie と Gustav の間で交わされることになる。Gustav は、Boris を介して次のような

言葉を Sophie にかけている。“Grandfather says he’s sorry. He said to say he’s sorry.” (468)、“Grandfather says thank you, [...] He’s very happy now. He says he’s very happy.” (468)、“He said he’s happy. He wasn’t comfortable before, but now the coat’s come, he says it means a lot to him. [...] He says he’s very happy with the coat.” (468)、“Grandfather says the coat’s just what he wanted and he likes it even more because Mother gave it to him.” (472)などである。以上の会話で明らかのように、Gustav は、「ありがとう」や「すまなかった」、という感謝や謝罪の気持ちを惜しみもなく表している。しかし、Sophie はまったくそれに答えていない。Gustav が死ぬ直前に、Sophie とようやく直接言葉を交わす場面がある。Sophie は、“Do you remember that day you came to school? When you came with my swimming kit? [...] you came with the blue sports bag, the one with the string strap, came right into the classroom. Do you remember, Papa?” (474)と話しかける。すると Gustav は、“This is a very good coat. Look at this collar. And it’s real leather along here,” (474)とコートの話をする。Sophie は Gustav の言葉に耳を傾けることなく、「青いバック」の話を続ける。Gustav が“I was always very proud of you.” (474)と子どもを褒める言葉を口にするが、Sophie は最後まで「青いバック」の話をやめない。結局、二人の会話は一度も交わることはないのである。*The Unconsoled* の登場人物は、子も親も恋人も妻も、誰一人「慰み」を得ることができていない。この小説は、Ryder の過去、現在に起きたことや未来に対する不安を夢のような世界の中に描いたものである。つまり、Ryder 自身が慰みを得ることができていない「充たされざる者 (the unconsoled)」本人であり、Ryder が人生において後悔

をしているのは、〈関係修復〉を試みるタイミングを逃したことである。Ryder が関わった人物との〈関係修復〉をはかるには、もう「時すでに遅し」なのである。

#### 4. 結論

子どもが父親に対してやや距離を置き、祖父に対しては思う存分心を開くというのは、現実の家族関係に表れる一般的な傾向であるかもしれない。父親は子どものしつけに対して直接的責任を負っているため、往々にして子どもに対して厳格にならざるを得ない場合があるからであり、一方、祖父はそういった直接的責任がないため、甘やかしてしまう傾向にあるといえるだろう。しかし、イシグロの小説の親子関係は、そうした現実の家族関係の様相とも少し異なっている。

*The Unconsoled* は、Boris が Gustav とともに、父親が家に帰らなくなるのを阻止する空想を頭に描き、父親が不在のときは、父親からもらった DIY マニュアルを持ち歩くなど、明らかに父親への愛情の渴望をあらわしているといえる。それが先行研究で「エディプス・コンプレックス」や「父親への愛情の渴望の表れ」と論じられる要因である。しかし、Ryder や Gustav のように、親になってもまともに子どもと会話や交流がもてない親の姿や、子どもにある種の「憎悪」を抱かれている親の姿も同時に描かれているのである。

イシグロは、これまでの小説のなかで繰り返し家族関係の結びつきの稀薄さを描いている。特に、父親と息子のぎこちない関係は顕著である。イシグロがこのような関係を小説のなかに執拗に描くのは何かしらの意図が感じられる。それは、五歳で渡英してから一

年後には両親よりも英語が上手になっていたというイシグロの実体験が反映されているのかもしれない。イシグロは、両親と日本語で意志疎通をはかるのは困難になっているのは本論で明らかにした。また、長崎にいたころは、イシグロの父親は出張が多く、父親代わりとなっていたのは祖父である。両親と会話がまともに出来なくなった子どもの心情は幾ばくのものか。イシグロが実体験を投影させているとすれば、次のようなことが推測できないだろうか。親との意志疎通ができないことで誤解や衝突が生じるたびに、イシグロが慰めとして思い出していたのが「子ども時代」にやさしくしてくれた祖父との記憶だったのである。しかし、祖父はもうこの世にはいない。会いたくてももう二度と会うことはできない、つまり、“too late”なのだ。また、イシグロが *The Unconsoled* のなかで、それまで描かれていた、親に虐げられる子どもというモチーフとは異なる、Sophie と Gustav のように、子どもが親と直接会話をしないなど、子どもが親を精神的に苦しめるという逆転の構図を描いたのも実生活と関係があると思われる。イシグロは、*The Unconsoled* を描いていたころに娘が誕生し、実生活において父親になっている。イシグロは、「意志疎通ができない親子」の結末を描くことで、世の親に対して子どもの幼少期の重要性を読者に問うているように思えるのである。

本論においては、イシグロの過去の作品に描かれてきた父子、また、父子と祖父孫の関係を比較して、*The Unconsoled* における父親についての考察を試みた。イシグロの作品に描かれる、祖父孫関係は父子関係の間にみられるような衝突もなく、ストレートに描かれている。しかし、Boris の空想劇でも明らかなように、祖父とともに



悪党を倒して守ろうとしたのは、父親であった。祖父と父の相互を比較して浮かび上がったのは、孫がいかに祖父と心を通い合わせても、父親との関係欠如のためにできた心の中にある空洞は祖父によって補充できないということである。子どもは、父親に家に安心して帰って来てもらえることを願っていたのだ。イシグロが作品を通して描く父親と子どもの関係は、決して良好とはいえない。しかし、*The Unconsoled* の父子関係は、これまでイシグロ作品で指摘されてきた、エディプス・コンプレックスという概念にはあてはまらないと言わざるを得ない。

*The Unconsoled* においては、子どもが空想する物語の中に、ある種の理想郷や英雄が創り出されており、子どもの満たされていない心の欲求を表している。父親は、子どもが発するサインに気付いてはいるものの、救済の手を差しのべることはしていない。一方、子どもは、「子ども時代」に抱いていた父親への愛情の渴望は、成長するにつれ、いつしか「憎しみ」に似た感情に変異しており、父親が死ぬ間際に発した「感謝」や「謝罪」の言葉も心に届かない様が描かれている。*The Remains of the Day* の Stevens の父親が亡くなる前に“I'm proud of you.”という言葉で息子に発する類似の場面があるが、感傷的な場面がそのまま再現されているわけではない。イシグロは、従来描かれてきた支配的な父親と抑圧される息子とは逆の、Sophie と Gustav の関係のように、子どもが父親と直接口を聞かず、孫を介してしか会話を持とうとしないなどといった、子が親の精神的支配者となっている構図と、臨終の場面に「時の流れ」という無常な要素を織り込んでいる。父親は、自らの命が消失する前に子どもとの和解をはかろうと試みるが、「時すでに遅し」となっている。

父親の悔恨の念は、奇しくも Sophie が Ryder に Boris について語った次の言葉に要約されているといえるだろう。“This is his childhood, now, slipping away. Soon he’ll be grown and he’ll never have known anything better.” (250) Ryder に Sophie の言葉は届いているとは思えない。

*The Unconsoled* が出版されたのは、1995 年である。1980 年代後半から 1990 年代は、米国において児童虐待、家庭内暴力、養子縁組、育児放棄などが大きく取りざたされた。例えば、1988 年から 1994 年までの間に「児童虐待防止及び対処措置法」に関するだけで法律に追加あるいは改正事項が六回も施されている<sup>295</sup>。それは米国のみにとどまらず、全世界で注目された。そういう時代の潮流もイシグロは考慮していたのかもしれないし、自らが父親になったこともあり、この種の社会問題に敏感にならざるを得なかったのかもしれない。人生において最も情報を吸収しやすく、人格形成に多大な影響を及ぼす「子ども時代」は、あっという間に過ぎ去るのである。その時期に、いかに親と子が密接にかかわったかが、その子どもの一生を左右するといっても過言ではない。その重要性をイシグロは読者に示したかったのではないだろうか。

イシグロが大切にする、誰にも手が付けられていない、純真無垢な幼児期の世界にむける眼差しには、時の流れの「無常性」のようなものが感じられる。*The Unconsoled* の父親が示すもの、それは、子どもにとって「子ども時代」が短いように、親にとっても子どもと関わる時間は限られているということだ。同時に、祖父は、読者に「老い」や「死」を常に意識させる存在として示されている。親子関係は、子どもの幼少期に確固たる「絆」を築くことが大切なの

である。それを試みずに先送りにしていると、関係を築くのも、修復するのも「手遅れ」になってしまうのだ。そこに、戻りたくても戻れないという後悔にも似た、時の無常性に晒された「子ども時代」への「ノスタルジア」が感じられるのである。

---

<sup>278</sup> 例えば、Pico Iyer (1997), Barry Lewis (2000), Ching-chih Wang (2008), などである。

<sup>279</sup> Lewis, *Kazuo Ishiguro*, p.118.

<sup>280</sup> Lewis, *Kazuo Ishiguro*, p.120.

<sup>281</sup> Lewis, *Kazuo Ishiguro*, p.120.

<sup>282</sup> イシグロは、Sybil Steinbergとのインタビューの中で、“I wanted to have someone just turn up in some landscape where he would meet people who are not literally parts of himself but are echoes of his past, harbingers of his future and projections of his fears about what he might become.”と述べている(“Kazuo Ishiguro: A Book About Our World,” pp. 105-106)。

<sup>283</sup> Shaffer, *Understanding Kazuo Ishiguro*, p.49.

<sup>284</sup> 例えば、Brian Shaffer (1998), Cynthia Wong (2005), Wai-chew Sim(2006)などである。

<sup>285</sup> 莊中孝之は、エディプス・コンプレックスの概念を適用して、イシグロと*When We Were Orphans*のBanksの相関性を論じている。莊中は、Banksが一人前の探偵になり、故郷の上海に戻り、両親を探すという設定を「母を求める物語」として、イシグロの伝記的事実と時代背景から論じ、*When We Were Orphans*で描かれる父親は

---

、イシグロが幼いころ、家に不在がちであったイシグロ自身の父親とも重なっていると述べている。正式に別れの挨拶もせずに祖父や彼らが象徴する日本そのものを置き去りにしてしまったことは、罪悪感を伴う痛切な経験となり、こうした感情がエディプス・コンプレックスと結託する時、イシグロは母の敵としての、また一面では祖父の敵としての父に復讐をはたすことになったのではないだろうかと述べている。更に、*When We Were Orphans* における父親の病死はもちろん一種の父殺しであり、不貞を働くという過ちを犯した父には相当の処罰が下されたのである。つまりそれは母と結ばれるために同姓の親を亡き者にするという、エディプス・コンプレックスの最も明白な表象でもあると指摘している。荘中孝之「Kazuo Ishiguroの作品にみられる母性への憧憬」、『SELL』第24巻(京都外国語大学英米語学科研究会、2007年)、82-84頁。

<sup>286</sup> Sim, *Globalization and Dislocation in the Novels of Kazuo Ishiguro*. p.83.

<sup>287</sup> 例えば、Wai-chew Sim (2006), 荘中孝之(2007), Wang, Ching-chih (2008)等。

<sup>288</sup> Gary Adelman, “Doubles on the Rocks: Ishiguro’s *The Unconsoled*,” *Critique* 42, 2 (Research Library, 2001), p.169.

<sup>289</sup> 本論では、Kazuo Ishiguro. *The Summer After the War*.10<sup>th</sup> Edition. Trans. Suguru Fukasawa (Tsurumi Shoten, 2009)から引用し、本文には頁数のみを記す。

<sup>290</sup> イシグロは、*When We Were Orphans*のBanksが上海で幸せに暮ら

---

していた子ども時代の記憶のことを、子ども時代のメタファーとして、“It’s kind of Eden-like memory of a time when you were in that childhood “bubble,” when adults and parents led you to believe that the world was a better, a nicer place.”と述べている (Shaffer, “An Interview with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.166.)

<sup>291</sup> イシグロは、インタビューで、いつ頃もう日本へ帰らないと気がついたのかという問いに対しては、「十五歳のとき。父がハッキリとイギリスに住むと決断を下したので、私も覚悟したわけです」と語っている。この会話から、永住するつもりで日本を離れた父親の真意を十五歳まで知らずに過ごしていたというのが分かるだろう。また、「大人の父にしてみれば、わずか十年ですけど、子どもの私にしてみれば、五歳から十五歳の十年はとても多感な時期で、全然違う重みがあります。結局、それが小説を書くことにつながりました」といっていることから、十年間知らされずにいたことへの恨みのようなものが感じとれる。また、イシグロが十五歳の年に、父親代わりとして育ててくれた祖父も亡くなっている。阿川佐和子「阿川佐和子のこの人に会いたい」、146頁。

<sup>292</sup> 今までもイシグロは、ニール・ヤングやジョニ・ミッチェル、ジミー・ヘンドリックスのようなプロのロック・ミュージシャン、或いはシンガー・ソング・ライターになりたかったと繰り返し述べていることから、*An Artist of the Floating World* のオノと同様、「浮世に生きる」アーティストとして生きることを真剣に考えた時期があったのかもしれない。

---

<sup>293</sup> イシグロは、Dylanとのインタビューで、“Mr. Ryder can turn certain characters into people from his past, and bend and twist the whole world around into being some big expression of his feelings and emotions. [...] someone apparently stumbles into this landscape in which everything is an expression of his past and his fears for the future.”と答えている(Dylan, “Rooted in a Small Space: An Interview with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p. 132.)

<sup>294</sup> ジョーンズ・アーネスト『ハムレットとエディプス』栗原裕訳(大修館書店、1988年)、184頁。

<sup>295</sup> 土屋恵司「アメリカ合衆国における児童虐待の防止及び対処措置に関する法律」、『外国の立法』第219号、国立国会図書館、2004年2月、<http://www.ndl.go.jp/jp/data/publication/legislation2004.html>、08/25/2013.

## 第 6 章 *When We Were Orphans* の意味するもの

— Banks が語らないものや比喩の解釈を中心に —

はじめに

*When We Were Orphans* は、2000 年に出版された、カズオ・イシグロの五作目の長編小説である。上海とロンドンという二つの都市が舞台となっている。主人公の Christopher Banks は、両親を十歳の時に「謎の失踪」という形で失い、孤児となる。その後、伯母が住むイギリスへと渡り、教育を受け、ケンブリッジ大学を卒業後に探偵となり、両親を捜索するために再び上海へ戻る。捜索の過程で、両親失踪の真相を知るという構成になっている。一見、この小説は、子どもから大人へと成長した主人公がミステリーを解決する探偵小説と捉えられそうだが、そうではない。イシグロも「最初はアガサ・クリスティ的な英国の典型的な探偵ものを書こうと目論んでいたのがなかなかその通りにいかなくて(中略)探偵ものにこだわるのはやめた」<sup>296</sup>と述べている。*When We Were Orphans* は、阿片貿易をめぐる両親の確執、中国マフィアの陰謀、「子ども時代」の記憶と現実の矛盾、父親代わりとなる Uncle Philip の裏切り、Banks が唯一心を許した Sarah との出会いと別れなど、むしろ Banks の回想録と呼ぶにふさわしいのではないだろうか。

イシグロの三作目の長編小説である *The Remains of the Day* までは、リアリズム小説として位置付けられていた。しかし、*The Remains of the Day* を出版したあと、イシグロは「これからはもう少しドストエフスキー型の書き方を探りたい」<sup>297</sup>と述べ、リアリズム小説家としての枠組みからの脱却を試みるようになる。四作目の長編小説

である *The Unconsoled* のことをイシグロは、“a kind of dreamlike world”<sup>298</sup>と呼び、それまでの小説の技法から離れ、夢のなかで物語が展開しているような、シュール・リアリズム的な作品に仕上げている。*When We Were Orphans* は、実在した「租界」を基に話がはじまり、親が失踪し、主人公が孤児になるところまではリアリズム的なストーリー展開なのだが、大人になってからは、リアリズム的というにはあやしくなってくる。というのも、何年も前に起きた事件にも拘わらず、Banks は両親の失踪の問題を解決すれば、自分だけでなく世界を救うことができると真剣に考えるなど、空想と現実で物語を語っている節があるからである。*When We Were Orphans* は、ちょうどリアリズムとシュール・リアリズムの中間に位置している小説といえるだろう。

*When We Were Orphans* は、1930年7月24日から1958年11月14日の時代設定で、七つの章に分かれている。1930年代の上海は、法規制が緩く、阿片、売春、カジノなどが横行していた。1932年には上海事変が勃発し、日本軍は中華民国軍に対し空爆などを行っている。Herbert P. Bixによると当時の状況は次のとおりである：

China's Nineteenth Route Army—a 33,500-man force stationed in the vicinity of the International Settlement, which ran along the waterfront. In the ensuing battle the Chinese gave the Japanese marines a good thrashing. [...] the high command in Tokyo then organized a full-fledged Shanghai Expeditionary Force under General Shirakawa and reinforced it with two full divisions. Intense fighting ensued; the Chinese finally fell back, and Japan



was able to announce a face-saving cease-fire, followed by an armistice, negotiated with British participation on May 5, 1932, [...].<sup>299</sup>

33,500 人で編成された中国の第 19 路軍は、水辺沿いにあった外国人居留地近郊に配備され、日本軍に激しく攻撃したことが分かる。すると日本は、白川将軍のもとで本格的な上海遠征軍に盤石な二つの部隊を増強し、反撃に出ている。ようやく中国軍が退くと日本軍は対面を保つ形で停戦を宣言し、イギリスが交渉に参入し、1932 年 5 月 5 日、休戦をしている。しかし、その後の歴史をみれば、日本は、日中戦争(1937)、太平洋戦争、第二次世界大戦(1941)へと戦争を拡大していく。イシグロがこの頃の上海を舞台設定に選択したのは、二つの理由が考えられる。

一つは、イシグロの祖父や父の実体験を小説に反映させたと思われる。これは、すでに先行研究で指摘されている<sup>300</sup>。平井法によると、イシグロの祖父である石黒昌明は、上海に豊田紡績廠を設立するにあたって責任者となり、イシグロの父とその姉ふたりも、上海や天津で生まれ、幼児期をそこで暮らしたという<sup>301</sup>。また、イシグロ本人もインタビューで次のように述べている。

It's place that I have put together in this book from my association with that city at that time. It was a pre-Communist Shanghai. I learned about it through my father. There were a lot of photos that he had in an album. I couldn't quite believe that people I actually knew, who I always thought of as leading a very

sedentary kind of life in England, had lived there. That my grandfather, who I knew as a small child actually had lived in this wild and exotic place.<sup>302</sup>

イシグロは、当時の共産主義の前身である上海と関わり合いがあるので本のなかにそれをまとめたと述べている。また、その街については、父親を介して学んだことも明かしている。父のアルバムに貼ってある写真から想像した部分もあっただろう。イギリスから出ることのないような生活をずっとしてきたイシグロの父が、また、幼いころに知っていた祖父が、政情不安でエキゾチックな上海に実際に住んでいたということに驚いた様子がうかがえる。従って、*When We Were Orphans* は、イシグロの父親の「子ども時代」の実体験をもとに、自らの想像や体験を付け足しながら小説を構成していったと考えられる。二つ目は、イシグロの描きたいテーマと舞台設定や時代背景が 1930 年代の上海と合致したからだと思われる。上述の *Bix* の記述からも分かるように、1932 年の *International Settlement* のあたりは、中国、日本、イギリス軍がせめぎ合っていた事実がある。イシグロは、*Mason* とのインタビューで小説を創作するにあたり、歴史的事実に沿ってテーマを描くというより、自分が描きたいと思う主題を決めて、その後でそれに合った時代背景や舞台を探す、と述べている<sup>303</sup>。つまり、イシグロにとって、*Banks* という主人公が過去を語るときに「阿片」という舞台道具と、中国マフィア、上海、日本、イギリスが関係する時代背景、舞台設定が必要だったのである。1930 年代の上海はそれに上手く適合したのである。

イシグロは、*When We Were Orphans* を出版した際、「全体の仕組

みは分からないけれど、自分が何をしたいかということはわかっている。読者に何を感じてほしいか、ということは、常にわかって書いていたい」<sup>304</sup>と述べている。この小説は、政治や歴史についての史実に重きを置くというよりも、そこに登場する人物を通して読者になにかを「感じさせたい」という意図をイシグロはもっていることが分かる。また、イシグロが全ての小説を通じて関心を示している「記憶」については、次のように述べている。

時間の流れに沿って書かなくてもいい、子どもの頃のエピソードの次に、つい昨日のエピソードを書くこともできる。読者はそれを見て、なぜこの人物は、この出来事のあとにこの出来ごとを思い出したのか、と考える(中略)まったく別の出来ごとのように見えるこの二つが、なぜ並んでいるのかと思いい、ある種の緊張感が生れる<sup>305</sup>。

つまり、Banks が想起する過去の出来事と、小説において現在進行している出来事には、なんらかの関連があるということをイシグロは明らかにしているのである。*When We Were Orphans* においても *The Unconsoled* から引き継がれるシュール・リアリズムの世界で、「記憶」は「現実」と「空想」の狭間で語られており、物語の本質を解き明かすのは、Banks が語らないものや比喻となってあらわされているのである。そこに着目して *When We Were Orphans* を読めば、イシグロの意図するものが浮かび上がってくると考えられる。

坂口明徳は、『わたしたちが孤児だったころ』という題目は、Banks、Sarah、Jennifer の三人の『わたしたち』が『孤児』として過ごし

てきた『ころ』という意味」<sup>306</sup>だろう、と推測している。また、松岡直美は、*When We Were Orphans*を「『文化的孤児』の心の形成とその責任の考察を可能にした」<sup>307</sup>と述べている。そして、この作品のもう一つのモチーフとなっている「阿片」は、バンクスの不安定な精神状態を暗喩する道具にもなっている<sup>308</sup>。たとえば、Sonoko Hirotaは、“[T]he opium trade is depicted as the mainspring of Bank’s personal tragedy, and it develops the whole plot.”<sup>309</sup>と指摘している。バンクス自身が阿片を吸引しているのではないかと疑問を投げかけているものもいる<sup>310</sup>。また、*When We Were Orphans*をBanksの「子ども時代」の空想や妄想の世界が大人へと成長していく過程で崩壊していく様を描いたものだと位置づけるものもいる。

本論では、Banksと阿片を関連付けて考えるのではなく、Banksの人間関係に焦点をあてたい。Banksが繰り返し使用する「聖域」(sanctuary)は、Banksが「子ども時代」を過ごした、上海のInternational Settlementと捉えられる。その「聖域」は、Banksがイギリスに渡ってからBanksの頭のなかで展開する空想世界の舞台となるのである。そこには、「子ども時代」を一緒に過ごした、日本人のアキラも存在している。Banksは一人になると、空想の中でこのアキラと遊んでおり、まわりを顧みず独り言をぶつぶつと囁くその姿は、何も知らない第三者には、「変わり者」と映るのである。また、Banksがアキラから聞かされた、「子は鎧」の比喩と思われる、日よけのブラインドの羽根板とそれつなぐ糸は、*When We Were Orphans*を解釈する上で大きな意味をもつと思われる。「子は鎧」はその後、Banksによって「アイデンティティ(帰属意識)が民族を結束させる」、「正義が世界(人類)を守る」などの意味に変容されて用

いられる。この比喩は、成長して探偵となってからも使用されるのである。坂口は、ブラインドの羽根板と撚り糸のことを「『混合型』の脆さ」<sup>311</sup>をあらわすものだと指摘している。子どもであっても両親が失踪して家族が壊れたり、探偵になっても戦争が勃発して世界が壊れたら、撚り糸は、「何の意味もないではないか」<sup>312</sup>というのである。確かに、Banks が聞かされた、あるいは、用いた比喩のもとになるものは、家族、アイデンティティ、正義であるが、すべて Banks にとって強固なものは一つもない。しかし、「混合型」が脆いというよりも、むしろ、「自分が何者であるか」ということに確信が持てない、「アイデンティティの脆さ」をあらわしているように思えるのである。自分の所属がはっきりしていないと人間は脆く、結束することも叶わない存在であることを示しているのではないだろうか。

物語の後半で Banks は、秘かに思いを寄せていた Sarah によって長い間自らの内に閉じ込めていた自我を覚醒させられる。しかし Banks は、慢性化された、両親捜索の「使命」を捨てられず、Sarah から差し出された手を取ることなく別れてしまうのである。その後、両親の捜索に出た Banks は、日本人兵士と出会う。Banks は、何の根拠もなく、すぐにその兵士をアキラだと思い込む。しかし兵士は、自らの命の危険を感じ、生きのびるために Banks に話を合わせていただけなのである。Banks は、その兵士にこれまでの経緯を語ることで抑圧された感情を一気に解放し、語りはじめる。それは、「子ども時代」より大切に護り続けていた聖域の城壁を崩すような行為であった。イシグロは、Wong とのインタビューで Banks の「子ども時代」を“sheltered cocoon”(護られた暖かい覆い)と呼び、次のよ

うに説明している。“[Banks] lives in this relatively sheltered cocoon or childhood, [...]. Suddenly, he is plunged into the big world.”<sup>313</sup>つまり、Banks は自我の解放とともに大きな現実世界へと放り出されるのである。

前章でふれたように *The Unconsoled* は、「取り返しがつかなくなる前に」親子の絆は、「子ども時代」に強固なものにすることが大切だということをイシグロなりに問うた小説だとすれば、*When We Were Orphans* は、「取り返しがつかなくなった後」に自分とどう向き合うかを問うた小説だと考えられる。*When We Were Orphans* には、運命を変える機会に巡り合ったときに、それをつかむ準備ができていないがために「孤独」な人生を送る主人公が描かれている。そこに、輝かしい日々を思いを馳せることしかできない主人公の「ノスタルジア」が感じられるのである。

また、*When We Were Orphans* は、イシグロがこれまでの作品の根底に据えてきた時の流れの「無常性」だけでなく、実体のない人間関係の脆弱さが比喩によって暗示された小説である。「子ども時代」に人生を左右するような衝撃的な事件に巻き込まれた少年が、どのように成長し、最後にはどうなるのかを Banks が直接語らないことや比喩を通して、その意味を解明したい。

## 1. 羽根板と撚り糸の意味するもの

Banks は、上海という様々な人種が暮らすなかの *International Settlement* でイギリス人夫婦の間に生れた。そこは、中国が 1930 年代に経験した、嘘、欺瞞、阿片、マフィアによる無差別殺人などといった暗黒世界から守られた比較的安全で実在した区画である。

Banks の住む家は、きれいに刈り揃えられた英国製の芝が生える庭と楡の木が囲いのかわりに並べられた大きな白い家で、Banks の父親が働く Morganbrook and Byatt 社が所有するものであった。社宅には、Banks の他に両親と Mei Li という乳母、そして何人かの召使が同居していた。隣には、Banks の友人である日本人のアキラが住んでおり、Banks は、アキラの家を次のように回想する。

[M]y friend's house was a quite different affair, from an architectural standpoint, it was very similar to ours; [...] Most remarkable were the pair of 'replica' Japanese rooms Akira's parents had created at the top of the house. [...] I can remember the doors to these rooms being especially curious; on the outer, 'Western' side, they were oak-panelled with shining brass knobs; on the inner, 'Japanese' side, delicate paper with lacquer inlays.  
(75)

Banks の家は、外観も内装も英国式であるが、中国人の召使らと同居している。Banks は実質、家の中では中国人の Mei Li に宿題や勉強をみてもらい、教育を受けているのである。アキラの家は、見かけは Banks の家と同じ英国式の建築様式なのだが、内装はまったく異なっている。アキラの家には、日本の部屋を再現したような部屋があり、アキラいわく、家の中に入れば、“[O]ne could not tell one was not in an authentic Japanese house made of wood and paper.” (75)だと説明している。これらの家が示すのは、Banks とアキラの両親の民族意識の違いだろう。Banks は、イギリス人の両親のあいだに生れ

たが、母国を知らないで上海(中国)で育っている。そして、英国式の家に住みながら中国人(Mei Li)に育てられているのである。イギリス人の両親は、Banks がどこで、誰に育てられようと、「イギリス人」であるので、あまり気にしていないのが示される。一方、アキラの両親は、家の外観は英国式であるが、家の中は、まるで本物の日本家屋であるかのように表されている通り、外国に住んでいても、両親は日本語で話し、日本人としてのアイデンティティを固守する家庭なのである。アキラに対して、日本語を忘れてはならない、あるいは、日本人らしく振る舞う、ということに両親は常に熱心である。

しかし、両少年ともに、自らのアイデンティティに自信が持てず、劣等感を抱いている。たとえば、Banks の場合、新入社員がイギリスから上海へ転勤などでくると、Banks の家に一定期間滞在していたときのことをこう語る。

[W]e would have boarding with us a ‘house guest’—some employee newly arrived in Shanghai who had yet to ‘find his feet.’ [...] I did not mind at all since usually a house guest would be some young man who brought with him the air of the English lanes and meadows I knew from *The Wind in the Willows*, or else the foggy streets of the Conan Doyle mysteries. (54)

Banks は、ハウス・ゲストとして新人が家に滞在するのは一向に構わなかったと述べている。むしろ、ハウス・ゲストは、若いイギリス人なので、Banks は、ケネス・グレアム(Kenneth Grahame,



1859-1932)の *The Wind in the Willows* でしか見たことがないイギリスの小道や草原、コナン・ドイルのミステリー小説に登場する霧深い道などを、その若者たちが運んでくる空気の中に感じていたことが描写される。自らの頭の中で母国の風景をイギリスから来たばかりの若者の話を通して、あたかも自分がそこにいるような疑似体験をしていたと考えられる。また、Banks はその若者たちのことを、“[T]hey were all of them figures to study closely and emulate.” (54)と述べ、彼らをイギリス人の模範として観察し、真似していたのである。日本人のアキラは、Banks と遊んでいる最中でも常に日本はイギリスと同じくらい素晴らしく偉大な国になったと自慢している様が描かれている (“[E]very minutes, his claim that Japan had become a ‘great, great country just like England.’”) (82)。アキラも Banks 同様、母国に対しての憧憬と尊敬を持っていることが示されている。しかし、アキラは、一時帰国して長崎から帰って来ると、日本に対しての考え方が一変する。アキラは、長崎に帰郷し、同民族の中で生活してはじめて、自分の“foreignness” (94)を実感したのである。Banks は、アキラの様子を見ながら、日本に滞在中のアキラは、ずっと“miserable” (94)な思いをし、孤立し、仲間外れにされたのだろうと想像する (“[H]e had been mercilessly ostracized for his ‘foreignness’; his manners, his attitudes, his speech, a hundred other things had marked him out as different,”) (94)。Banks がここで使用する、“miserable”という言葉は、後に自分が友人達から言われる言葉 (“miserable loner”) (195)であり、このとき、アキラに自分の姿を重ね合わせて回想していたと考えられる。また、Banks が別の場面で両親が口論し、互いに口を利かなくなったことをアキラに相談する

場面がある。アキラは、自分の両親が口をきかなくなるときは、両親がアキラに日本人らしくない(“not enough Japanese”) (76)と感じたとき、あるいは、アキラが“let down his Japanese blood” (76)、つまり、日本人としての血を辱めるようなことをしたときだと述べる。アキラは、Banks にイギリス人らしさが足りない、あるいは、イギリス人の血を辱めるようなことをしたから両親は互いに口を利かなくなったのではないかと返答するのである。そして、アキラは、木製のブラインドを指さし次のように語る。

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 realize 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. (77)

日本人僧侶がアキラに話して聞かせたというのは、「子は鎧」という日本のことわざだと考えられる。夫婦をつなげる役目を子どもが担うというものである。それをアキラは、ブラインドの羽根板と撚り糸に喩えて Banks に話したのである。夫婦の絆をつなぐ役割が果たせなかったら、羽根板は床に落ちて散り散りになるように、家族も、ひいては世界もそうなるのだとアキラは説明する。ここでアキラが問題視しているのは、やはりアイデンティティである。アキラも Banks も自分のアイデンティティに自信がもてていないことから、家族を結び付ける力が弱いという不安を暗に示しているのである。Banks は、このブラインドの羽根板と撚り糸の比喩をその後も二回

にわたって使用することになる。

一回目は、Uncle Philip に対してである。Banks には、幼少のころから Uncle Philip と呼ぶ人物がいる。Uncle Philip と呼んではいるが、Banks の本当の叔父ではない。Uncle Philip は、かつて、父と同じ Morganbrook and Byatt 社の社員であった。しかし、Banks の母親が展開している反阿片運動の活動に賛同して退社する。Banks は、Uncle Philip に対し、“I was just wondering. How do you suppose one might become more English?” (79) と訊ねる。Uncle Philip は、Banks にとって理想的なイギリス紳士なのである。Uncle Philip は、様々な人種が住む上海の International Settlement に生活しているのだから、“It’d be no wonder if you grew up a bit of a mongrel.” (79) と、Banks に述べる。人間がみな混ざり合えば、戦争も少なくなると説明するのである。しかし、Banks はそうは思っていない。ここで Uncle Philip にブラインドの羽根板と撚り糸の比喻を用いて次のように語る。

“‘If I did, everything might ...’ I stopped. [...] ‘Like that blind there’—I pointed—‘if the twine broke. Everything might scatter.’” (80)

Banks がここでいう「もしそうなったら」というのは、「もしも私が混血みたいになったら」という意味である。そして、混血みたいになったら糸が切れて全てが散り散りになると説明する。すると Uncle Philip は、Banks に次のように語る。

Everything might scatter. You might be right. [...] People need to feel they belong. To a nation, to a race. Otherwise, who knows what might happen? This civilization of ours, perhaps it’ll just collapse. And everything scatter as you put it. (80)

Uncle Philip は、Banks の意見に同調しながら、独自の見解として、人間は、国や民族といったものに属していると感じる必要があり、それがないと文明崩壊をもたらす可能性があるとして述べている。つまり、国や民族といった、同種であるという「認識(糸)」が「民族同士(ブラインドの羽根板)」をつなげる役割を果たすと説明しているのである。アキラが聞かされた「子は鎧」は、ここでは家族が国家に、子どもが民族に置き換えられて語られているのが分かる。これは、Banks のアイデンティティに対する考えと解釈できるだろう。Banks がよりイギリス人らしくなりたいと考える理由はここにあるのである。また、よりイギリス人らしくなるために Uncle Philip の真似をしたいと Banks は許しを請うている(“I wondered, if it’s all right, sir, if you didn’t awfully mind. I wondered if I might copy you sometimes.”) (80)。Banks は、Uncle Philip に対して父親に勝る憧れと尊敬のまなざしをむけていることが示されるのである。

Banks の父親は、次のような人物として描かれている。“My father was always modest in his manners and found boastfulness in others embarrassing.” (86)そして、父親は Uncle Philip に対してある種の劣等感を抱いているのが、母親と口論になった際の次の言葉にあらわされている。“It’s too bad! I’m not Philip. I’m not made that way. It’s too bad, it’s just too bad!” (73)。一方、Banks の母は、見かけは“Victorian tradition” (58)を思わせる美しさを有しているが、中国人マフィアの Wang Ku (the plump man)に対しても臆することなく怒号をあげせる強さを兼ね備えた女性である。

My mother was telling the plump man he was a traitor to his own race, that he was an agent of the devil, that she did not want help of his sort, that if he ever returned to our house, she would ‘spit on him like the dirty animal he was.’ (123)

「子ども時代」の Banks の家庭内の勢力関係は、明白である。母親の Diana は、圧倒的な存在感があり、父親は母親に頭が上がらない様子で描かれている。そのような父親は、Banks にとっては頼りなく、男として手本にはしたくないと感じているのである。実際、Banks は、父親が失踪してから幾日も経っていないときに次のように述べている。

As I have probably made clear, he [Uncle Philip] had become over the years a figure to idolize, so much so that in the first days after my father’s disappearance, I remember contemplating the notion that I need not mind so much since Uncle Philip could always take my father’s place. (125-126)

Banks は、Uncle Philip が父親にいつでもとって代わることができると考えているのが分かる。数年という時間をかけて Uncle Philip は、Banks の気持ちを勝ち取ることに成功しているのである。Banks になぜ父親が失踪したのかという真相を探ろうとも思わせていない。母親は、反阿片運動に没頭し、夫の本当の気持ちを汲み取ることができず、“I’m sure there’s a perfectly simple explanation.” (108)と、失踪をあまり深刻に捉えていないことも示される。しかし、二人の

目を曇らせている Uncle Philip の正体は、実は、“the communist informer” (179)であり、Wang Ku の仲介人で Yellow Snake と呼ばれる悪人であった。その後の母親の失踪にも Uncle Philip が一枚かんでいるなど Banks は、このとき露ほども思っていないのである。

二回目にブラインドの羽根板と糸の比喩が用いられるのは、Banks が探偵となって、Somerset の Corning という村で子どもが複数人殺されるという事件が起きたときである。そこで捜査にあたっていた警部と Banks が交わす会話の中で用いられる。警部は、Banks にこの事件のおぞましさを口にする。何が起きたかは、詳細には語られないが、二人の会話から、無差別殺人ではなく、子どもたちは、何かの犠牲によって殺されたことが示される(“Four days ago, this looked to be as horrific a crime as one could imagine. But now, it seems the truth is even more ghastly.” (143)、あるいは、“Some madman who was passing, something of that order I could have accepted. But this ... I am still loath to believe it.”) (143)。そして Banks は、警部に現実を受け入れるよう、次のように述べる。

Because men of your caliber, inspector, are rare. And those of us whose duty is to combat evil, we are ... how might I put it? We're like the twine that holds together the slats of a wooden blind. Should we fail to hold strong, then everything will scatter. It's very important, Inspector, that you carry on. (144)

ここで Banks は、探偵を含めて警察という職業は、悪と戦う義務があると述べている。自分たちのような探偵や警察が世界を束ねるの

に失敗したら、すべてがばらばらになってしまう、だから任務を遂行することは重要なのだと説明しているのである。しかし、警部は、自分は取るに足りない小物で、大きな悪と戦うことなどできないと否定的な返答をする(“I’m just a small man.”) (144)。警部はここで、悲観的になっていっているのではない。現実を直視していっているのである。ブラインドの羽根板と撚り糸の比喩は、「子は鎧」ということわざから端を発し、「帰属意識が民族を束ねる」という意味へ変容し、ここでは、「正義が世界を束ねる」というふうに変容され、Banks は使用している。大人になってからも Banks がこのことわざを繰り返し使用していることから、小説の中で重要な意味を持っていると考えられる。それでは、ブラインドの羽根板と糸の比喩は、この小説においてどのような意味を持つのだろうか。

Banks は、両親の捜索という大義を果たすために探偵になり、それはやがて世界を救うことへつながると信じ込んでいる。しかし、現実的に考えれば、両親の捜索が世界の救済へとつながるなど、あるはずもないことは一目瞭然である。Hirota は、“Few readers can accept his preposterous assumptions that his parents have remained hostage in that city for more than twenty years and that their rescue leads to the rescue of the world.”<sup>314</sup>と述べている。また、研究者から Banks 自身の阿片吸引に懐疑的な目が向けられるのもこの辺りによるものである。ここで露見しているのは、Banks の精神的な幼児性である。Banks は、Uncle Philip に“piano accordion” (127)を買ってあげるといわれ、浮足立ち、二人ででかけることにする。庭先に立つ母親に手を振ったのが、実は母親を見た最後になってしまうのである。Uncle Philip の画策にはまり、Banks はアコーディオンを手に

する事もなく、街の中に置き去りにされ、孤児となってしまう。家まで走って帰るが、そこに母親の姿はない。家にいたのは、Banksを教育した Mei Li が一人泣いているだけであった。Banks は Mei Li を見て、次のように思うのである。

Mei Li, who for all the fear and respect she had commanded from me over the years, I now realized was an impostor: someone not in the least capable of controlling this bewildering world that was unfolding all around me; a pathetic little woman who had built herself up in my eyes entirely on false pretences, who counted for nothing when the great forces clashed and battled. I stood in the door way and stared at her with the utmost contempt.  
(131)

それまで Banks を護ってきた大人に対する見方が変わった瞬間である。イシグロの言葉を借りていうならば、Banks を護ってきた目に見えない「覆い」は崩れ去ったのである。Banks に起きたこの一連の出来事はその後、トラウマとなり、Banks は、羽根板が床に散らばるようにアキラ、両親、Mei Li、Uncle Philip など、「子ども時代」に関係のあったすべての人々との関係が断ち切られることになる。そして、幼児性を保持したままの、容易に人を信じることができない大人へと成長していくのである。

## 2. Miserable Loner

孤児となった Banks は、Colonel Chamberlain に付き添われて乗船



し、イギリスに住む伯母のもとへと引きとられることになる。イギリスに渡ったのち、Banksは探偵となり、Colonelと再会する。そのときにBanksはColonelから“[T]his is the same little squirt I had sniveling at my side on that boat!” (24)と、言われる。そして、当時Colonelは泣いているBanksに対し、“Look here, we’re going to have a lot of fun on that ship, aren’t we? We’re going to have a jolly good time.” (28)とBanksを励ました思い出を語る。さらに、そのときのBanksは放心状態で、ずっと“Yes, sir. Yes, sir. Yes, sir.” (28)とだけしか答えなかった様子を語る。しかし、Banksはそのときの状況のことをまったく違うように記憶しており、次のように振り返るのである。

I was positively excited about life aboard the ship, as well as by the prospect of the future that lay before me. Of course, I did miss my parents at times, but I can remember telling myself there would always be other adults I would come to love and trust. (29)

Colonelが、Banks自身は心ここにあらずの状態であったと述べていたのに、Banksは船上での生活も、その先の将来についても、肯定的な印象で記憶しているのが分かる。ColonelとBanksの間に明らかな記憶の食い違いが生じているのである。さらにBanksは、当時、Colonelから次のように言われたのを思い出している。“My poor lad. First your father. Now your mother. Must feel like the whole world’s collapsed around your ears. [...] So be brave. You’ll soon pick up the pieces again.” (26)、あるいは、“Look here. I realize how it must feel.

Entire world's collapsed about your ears. But you've got to be brave.”

(27)などである。語りが一人称であるため、「世界が完全に崩れ落ちる」という表現を Colonel が二回繰り返したのか、それとも Banks が同じような表現を繰り返し使用したのかは定かではない。上海を離れてイギリスへ向かう Banks を取り巻く世界は、この時点でバラバラになっていたのは事実である。Banks が船上において、胸をおどらせていたと語るのは、「自己欺瞞」と捉えるべきであろう。Banks のこうした「自己欺瞞」は、Banks の学校時代の旧友である James Osbourne から“My goodness, you were such an odd bird at school.” (5) と言われたときにも同様の反応となって表れている。Banks は、なぜ自分が「変わり者」と言われていたのか見当がつかないと思うのである(“[I]t 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.”) (7)。また、別の場面で、上海時代の古い友人である、Anthony Morgan と再会したときには、Banks は Morgan から、“You know, we should have teamed up. The two miserable loners.” (195)と仲間外れになった者同士、チームを組めばよかったと言われる。イギリスにおいては、Banks はいつも「一人ぼっち」だったことがこうした級友たちの証言によって、読者に示されるのである。しかし Banks は、あくまでも自分は、「一人ぼっち」ではなく、Morgan 自身が不幸な「子ども時代」を受け入れるために、そう思い込んでいるのであり、Morgan の自己欺瞞が招いたものだと説明している(“[I]t took me a little while to realize it was simply a piece of self-delusion on Morgan's part—in all likelihood something he had invented years ago to make more palatable memories

of an unhappy period.”) (196)。つまり、Banks は、あくまでも自分は仲間と楽しくやっていたと、当時を振り返るのである。なぜ、Banks の記憶は、常に肯定的で、他人から指摘されるものは、否定的なのだろうか。この相反する記憶違いは、Banks がいかに自らの「空想世界」に興じていたかをあらわすものである。

バンクスは、International Settlement にいたころ、日本人のアキラとともに「失踪した父親を悪から取り返す」という「探偵ごっこ」をして遊んでいた。この「探偵ごっこ」の空想世界は、イギリスに渡り、精神的に不安定となったバンクスの現実世界をも支配するようになったのである。その結果、バンクスは幼児性をいつまでも保有したままの大人になってしまう。それを証明するかのように、伯母の家の屋根裏に引っ越してからも度々一人で探偵ごっこをして遊んでいる様子が伯母やその友人たちの会話によって示される。

“He’s gone for hours,” I could hear her saying. “It’s hardly healthy, a boy his age, sunk in his own world like that. He has to start looking ahead.”

“But it’s only to be expected, surely,” someone said. “After everything that’s happened to him.”

“He has nothing at all to gain by brooding,” my aunt said. “He’s been well provided for, and in that sense he’s been lucky. It’s time he looked forward. I mean to put a stop to all this introspection.” (11)

Banks は、伯母たちがこのような会話をしていることに気付き、自

分の世界にばかり目を向けないように努めようとするが、その後も空想は、継続させている。というのも、肉体的に大人になっても、精神的には未だ成熟できておらず、心のよりどころとなっていたのは、Banks の頭の中にある、安全な場所、つまり、International Settlement 時代であり、アキラと遊ぶ「空想世界」だったのである。空想の中の International Settlement は、「子ども時代」のメタファーであり、Banks が正しいと信じている世界なのである。Banks の「空想世界」には必ずアキラ少年が存在している。従って、Banks の記憶の中では、学校にいたときもこの空想世界の中でアキラと遊んでおり、“miserable loner”ではなかったのである。しかし、自分だけの世界に浸りきっている姿は、間違いなく級友たちからは、“odd bird” (5)と映ったに違いない。孤児となり、十歳でイギリスに渡ったころから、Banks の中には現実世界とは違う、もう一つの空想世界が存在するようになっていたのである。これは、一種の「自己防衛」といえるだろう。Banks が記憶している過去と第三者が記憶している過去に食い違いが生じるのもこのためである。また、Banks は、誰かと人間関係を築こうとするときに、第三者がその関係をどう見ているか、関係を築きたい相手が自分をどう評価しているかを気にするあまり、素直にその人物を受け入れることができない大人になっている。Banks は、都合が悪くなると決まって、「空想世界」に逃げ込むのである。たとえば、Sarah Hemmings との関係にそれが如実に表れている。

Banks は、“the Mannering case” (21)と呼ばれる大きな事件を解決したのち、Sarah Hemmings を Waldorf Hotel で見かける。Sarah を始めてみたときから気になっていた Banks は、自分の名前が公になっ

たこともあり、Sarah に声をかける。しかし、期待とほうらはらに冷たくあしらわれてしまい、Banks は意気消沈する (“[H]ow absurd to have imagined something like the Mannering case would be sufficient to impress her!”) (21)。また、次第に周りからも笑われているのではないかという妄想に捕らわれている。Banks は、プライドを挫かれるなど、自分に都合が悪いことがあると必ず、その直後に空想を展開させるのである。

Charles Emery の謎の死について解明し、Banks が Sarah Hemmings と Claridge’s で再会したときも同じことを繰り返している。このとき Sarah は、Banks に積極的に話しかけている。Banks は、はじめは Sarah が自分に好意的であるということを誇らしく思っている (“Far from making me feel foolish or in any way humiliated, this notion rather filled me with pride.”) (39)。しかし、その直後に、Banks の気持ちが変わるのである (“But then suddenly—and I am not sure what caused this—quite without warning I began to feel a great fury towards her.”) (39)。そして、Sarah の手を自分の腕から解き、その場を立ち去る。しかし、Sarah をその場に置き去りにした罪悪感からか Banks は、次第に上の空になってくる (“I was at that moment finding it hard to think about anything other than what had just occurred downstairs.”) (40)。主催者側の人間と思われる髭をはやした男性の言葉を聴き逃したり、食前酒をのせた盆を手にして近づいてきたウェイターや、様々な人から挨拶を交わされても、ぼんやりとしか気づかなかったことが語られる (“I failed to register much of what he said”) (40)や、“I was vaguely aware of a waiter approaching me with a tray of aperitifs; of various people turning to greet me.”) (40)。これは、恐らく Banks

が社交場にいながら、別の世界、つまり、罪悪感から逃れるために、「空想世界」に逃げ込んだからと考えられる。Sarah は、Banks に腕をほどかれた後、エスコートがないという理由でパーティ会場に入れなくなってしまう。Banks は Sarah の状況を遠目に見ながら、Sarah の自業自得だと自分にいい聞かせている。しかし、その直後に Banks は、部屋の隅に逃げたいという衝動に駆られるのである (“[S]ense of grave foreboding came over me and my first impulse was to escape deeper into the room.”) (40)友人関係を築きたいと願う一方で、相手が接近してくると距離を置くという Banks の態度は、養女の Jennifer に対しても同様にとられる。

Jennifer は、Banks を“Uncle Christopher”と呼び、Banks も “[M]y fondness for Jennifer only grew in the days that followed.” (141)と述べている。しかし、そう思う一方で、Banks は Jennifer を放置することも頭で計画しているのである (“And yet here I am today, planning to desert her.”) (141)。このように Banks は、親密な人間関係を築く前に、相手を遠ざけてしまうという行為を繰り返しているのが分かる。これも一種の「自己防衛」だと考えられるだろう。「子ども時代」を過ごした上海では、アキラ、Mei Li、Uncle Philip、一時的に Banks の家に滞在したイギリス人の新入社員とさえ何の隔たりもなく人づきあいができた Banks であったが、孤児となった Banks は、一人でいることで、人から傷つけられることから身を守るという「自己防衛」を知らず知らずのうちに身に付けていることが示されるのである。

### 3. Sarah Hemmings

Banks がはじめて Sarah Hemmings と出会うのは、Charingworth Club である。彼女の容姿について Banks は、“What I saw was a small, rather elf-like young woman with dark, shoulder-length hair.” (15)と、肩のところまでの黒髪で、妖精のような小柄な女性であると述べる。Sarah は、過去に上流階級のなかで彼女の地位を上げてくれる人物に近づき、婚約をしたことがあった。しかし、その相手が自分の基準に見合っていないと分かるや否や、容赦なく切り捨てるような冷酷さも兼ね備えている。また、社交界で Sarah のことを知らないものはいないほど、有名な人物であり、彼女の動く様を Banks は、次のように描写する。“She was moving through the crowd with a haughty grace, her gaze moving from left to right in search—so it seemed to me—of someone she deemed worthy of her presence.” (17)。この Sarah の描写は、“[Diana] is certainly elegant, stiff-backed, perhaps even haughty, but not without the gentleness around her eyes I remember well.” (58)という Banks の母の描写と重なる。Banks は、Sarah の中に母親の Diana の姿を見ているのである。Banks に探偵としての名声を得る動機を与え、家族を持ちたいと唯一考えさせたのは、Sarah Hemmings であり、Banks のその後の人生の明暗を分けることになる重要な存在である。

Sarah の世間の評判は、“clever,” “fascinating,” “complicated” (19) というものが多い一方で、“terrible snob of a new sort” (19)とも言われている。なぜ、Sarah が“complicated”と言われているかといえば、それは彼女が複雑な環境で育ったせいであろう。Sarah は、両親を事故で亡くし、孤児になっている。また、なぜ“terrible snob of a new sort” (19)と呼ばれているかといえば、Sarah は、接する相手が著名

人でなければ、尊敬するに値しないと思っていると世間から思われているからである(“she did not consider a person worthy of respect unless he or she possessed a celebrated name.”) (19)。実際に Banks も、Sarah を観察していてそう思っている(“I must say, observing her from afar as I did that year, I came across little to counter such claims.”) (19-20)。あるとき Sarah は、Banks に結婚相手をみつけるために社交場へ足を運んでいることを告白している。その結婚相手は、単なる「有名人」ではなく「世界のためになる人(“who’ll really contribute.”) (49)」でなくてはならないと Banks に打ち明けている。それが人類のため、ひいてはより良い世界に貢献することになるからだ、と Sarah は信じているのである。この考え方は、Banks が「子ども時代」に語っていた探偵になる夢の話に通じるものがある。つまり、二人とも子どもの頃から追いかけていた夢の域から離れられない大人になっていることが分かる。従って、Sarah が Banks に惹かれているにも拘わらず、Sir Cecil Medhurst という著名な老人と結婚してしまうのは、自然なことだったのである。

その後、Sarah と Banks が再会するのは、ある結婚式に来賓者として参加したときである。Sarah は、結婚が彼女を豊かにし、世界をも豊かにすると信じていたのだが、その夢に敗れているのが示される。そして Sarah は、Banks に夫の Sir Cecil と共に上海に行くことを打ち明ける(“I wasn’t getting any younger, and sometimes I thought my chance would never come. But here we are, we’re going to Shanghai.”) (153)。これを聞いて Banks は、なぜか安堵する。そして、“[A] part of me had been waiting for this moment; that in some sense, my whole friendship with Sarah had always been moving towards



this one point.” (153)と思うのである。なぜ、Banksは「この時を待っていた」、あるいは、「Sarahとの友情はこの点をめがけてきた」と思ったのだろうか。Banksは以前、一人でロンドン・バスに乗るのを恐がる一面を見せていた(“I’m rather afraid of London buses. I’m convinced if I get on one, it’ll take me somewhere I don’t want to go,” (69)、あるいは、“I’m rather frightened to go on buses alone.”) (69)。つまりBanksは、いつかは上海へ戻りたいと思っていたが、思い切ることができずにいたのである。そこへSarahが上海へ行くことを知り、背中を押されたような気分になったのではないだろうか。

そして、Banksは上海でSarahと再会する。するとSarahは、このときすでに疲弊しきっていた。Banksが何気なく、上海を発つ予定はないのかと訊ねたときに、Sarahは、“I don’t expect we’ll be going anywhere in a hurry. Not unless someone comes to the rescue, that is.” (174)ということばを返している。Banksは、Sarahが使用した、「救出」という言葉をその後もずっと思い返すようになる。Banksは、Sarahが幸せな生活を送っているのならば、「誰かが救出に来てくれない限りは」などと口にすることはできないと思ったのである。真相がはっきりするのは、その次にSarahとSir Cecilに会ったときである。Sir Cecilは、Sarahのことを浮浪者(“vagabond”) (181)、娼婦(“wench”) (183)、遊女(“harlot”) (183)、あばずれ(“trollops”) (183)と罵り、ときには手をあげることもある(“she had been struck”) (180)ことが判明する。二人の結婚生活は、すでに破たんしていたのである。同時に、Sarahが口にした「救出」という言葉の意味も明らかとなる。しかし、Sarahは、Banksへの気遣いからなのか、なかなか本音を口にしないし、BanksもSarahから無理やり真相を聞き出そ

うとはしない。幼いころから周りを気にして育ってきた二人の人づきあい下手と容易に人に心が開けない警戒心が干渉しているのである。

そのような二人に重要な転機が訪れる。それは、Sarahが「救出」という言葉を発したときから三度目に Banks と会ったときであった。Sarah は、公の場においても、もう涙を隠すことはせず、号泣していることに Banks は気がつく。Sarah は、上海を去る書類も船も用意したことを Banks に告げ、そして、Banks に一人では行きたくない、一緒にマカオへ行こうともちかけるのである(“Christopher, I’ll confess, I’m rather frightened. I don’t want to go out there all by myself. I did wonder if you’d go with me.”) (226)。今まで何度も Banks の背中を押してくれた Sarah が今度は、Banks に「救出」して欲しいと懇願しているのである。Sarah は、もう一日も無駄にせず、自分たちが手遅れになる前に、明日にでも出発しようと Banks を急きたてる(“Let’s go away tomorrow, let’s not waste a single day more, let’s go before it’s too late for us.”) (227)。二人にとって何が手遅れになるのかについては、ここでははっきりとは語られない。しかし、Sarah は、Banks に対し、それまで彼女が正しいと信じていたものが実は間違っていたということに気付かされ、真に欲しいものが分かったと次のような補足の説明をする。

I’ve wasted all these years looking for something, a sort of trophy I’d get only if I really, really did enough to deserve it. But I don’t want it any more, I want something else now, something warm and sheltering, something I can turn to,

regardless of what I do, regardless of who I become. Something that will just be there, always, like tomorrow's sky. That's what I want now, and I think it's what you should want too. (227)

Sarah は、何年もトロフィのようなものを探して、本当に心からそれをもたらうに値することをした場合にもらえると信じて、追いかけて、何年も無駄にしてしまったと述べている。でも、それはもう要らない、他に欲しいものがあるのだと切実に訴えている。Sarah は、いつでも戻っていける、明日の空のような、常にそこにある場所、つまり、「家族」が欲しいと思っていることを打ち明けるのである。Sarah は、Banks と Jennifer とともにマカオへ渡り、三人で暮らしたいと望むのである。Sarah がここでいう「トロフィ」のようなものとは、Sarah にとって世界が良くなると信じていた「傑出した人との結婚」である。捕らわれていた考えを捨てて、Sarah は、運命を変える行動に出たのである。Banks は、Sarah の話を聞きながら、次のような体験をする。“I experienced the sort of giddiness one might when coming suddenly out into the light and fresh air after being trapped a long time in some dark chamber.” (226-227)これはまるで、出産のときの赤ん坊が経験するような、あるいは、長いこと光のない暗い部屋に閉じ込められていた囚人が外に出てきたときのような「めまい(giddiness)」の描写法である。両親の捜索という十歳の頃から閉じ込められてきた自我がようやく外へ解放された瞬間とも解釈できるだろう。また、Banks は、Sarah のいった内容に衝撃を感じながらも、かつて望むことすらしなかった、義務から解放されたような気持ちになっている(“It was as though this suggestion of

hers—which for all I knew she had thrown out on an impulse—carried with it a huge authority, something that brought me a kind of dispensation I had never dared hope for.”) (227)。両親捜索も全て放棄してマカオへ行くという Sarah の誘いは、Banks にとって生まれ変わる機会となるはずであった。しかし、両親を探すという、捕らわれた「使命」を Banks は捨てることができず、Sarah との待ち合わせに向かう途中で、両親の手掛かりを求めて Yeh Chen の家へ向かい、Sarah と別れることになる。Sarah が「手遅れになる前に、明日出発しよう」と Banks に迫ったのは、Banks に考える間を与えると両親の捜索に出かけてしまうことを Sarah は本能的に感じとっていたのかもしれない。Wong が“Banks’s mind focused on the one thing that has fixed his childhood vision and hope.”<sup>315</sup>というように、Banks の心には、「子ども時代」に固定化された両親の幻影と両親に会いたいと願う気持ち以外になにも入り込む余地はなかったのである。

#### 4. ノスタルジア

両親の捜索をするため、Banks はチャペイの International Settlement を出て、戦闘地域となっている密集地に一人で捜索に出かける。そこで、縄に縛られ、負傷した日本兵と遭遇する。Banks は、その人物をアキラだと思い込む。しかし、後に振りかえったときに、その兵士は、本当はアキラではなかったかもしれないと Banks 自身が懐疑的になっている(“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.”) (296)。読者には、はじめからその日本人兵士がアキラでないことは明白である。この日本兵は、

Banks に対して、“I not know. You pig.” (267)というなど、Banks をまったく認識していないからである。ただ、その日本兵は、緊迫した状況の中で自らの命を守るために、途中からアキラになりきるのである。Banks は、周りの中国人の反対を押し切って、アキラと思われるその日本兵の縄をほどいてやる。「その日本人は、ユン伯母さんを殺した」という中国人の主張を聞き入れず、Banks は、「彼らはほかの誰かと勘違いしている」(“They’ve got you mixed up with some other fellow.”) (269)と、その兵士を擁護するのである。そして Banks は、その日本人兵士に対し、子どもの頃の家を訪ねた話や International Settlement の話をしはじめるのである。

I can say this to you all these years I’ve lived in England, I’ve never really felt at home there. The International Settlement. That will always be my home. [...] And when we were children, it seemed so solid to us. But as you put it just now. It’s our home village. The only one we have. (274)

Banks は、何年もイギリスに住んできたが、イギリスを故郷と思ったことは一度もなかったと述べている。International Settlement が常に自分の故郷だったというのである。そして、子どものころ、とても強固に思えたのが、“home village”であるただ一つの故郷だと Banks は述べている。ここで再び明らかになるのは、幼児性を保有したまま大人になっている Banks の姿である。Banks は、両親が失踪して以来、子どもの頃からずっと続けてきた両親を捜索する「探偵ごっこ」の結末を現実の世界で演出する必要があったのである。

Banks にとって、捜索の過程で出会う日本人男性は皆、アキラに見えるのであり、そのアキラとともに捜索をするという「探偵ごっこ」の筋書きに沿って物語を進行させたかったのである(“[W]e’re going to solve the case together.”) (269)。その日本人兵士との話の中で、兵士には五歳になる息子がいることを知ると、Banks は次のような話をはじめ。 “When we were boys, [...] we lived in a good world. These children, these children we’ve been coming across, what a terrible thing for them to learn so early how ghastly things really are.” (281) Banks は、「子ども時代」、我々はとてもいい世界に住んでいた。それに比べて、ここで出会った中国人の子どもたちは、世の中はおぞましいということを知ることになり、気の毒だ、と話しているのが分かる。そして、大人になった今だからこそ世の中を正すことができると説明する。

After all, when we were children, when things went wrong, there wasn’t much we could do to help put it right. But now we’re adults, now we can. That’s the thing, you see? Look at us, Akira. After all this time, we can finally put things right. Remember, old chap, how we used to play those games? Over and over? How we used to pretend we were detectives searching for my father? Now we’re grown, we can at last put things right. (281)

Banks は、「長い間、「探偵ごっこ」を何度も何度も繰り返してやってきたのを覚えているだろう」と、兵士に問うている。そして最後に Banks は、「ようやく正すことができる」といっているが、なにを「正

す」ことができるといっているのかは、語られていない。しかし、恐らく、子どものときは無力だったため、両親を悪から救い出すことはできなかったが、大人になったいま「両親を悪から救い出せる」、つまり「悪の世を正すことができる」といっているのだろう。しかし、そう語る一方で、Banksはその兵士に、子どもの頃に世界が良くなると思っていたけど、ある意味ナンセンスだ。大人たちが子どもたちにそう信じさせただけで、「子ども時代」にノスタルジックになりすぎてはいけない、と一見矛盾したことをいうのである (“And all this about how good the world looked when we were boys. Well, it’s a lot of nonsense in a way. It’s just that the adults led us on. One mustn’t get too nostalgic for childhood.”) (282)。するとその兵士は、「ノスタルジックになることはいいことだ」と Banks に反論している (“Important. Very important. Nostalgic.”) (282)。これまでの Banks は、両親捜索が世界を救うことにつながると信じていたり、子どもの頃に住んでいた家を訪れて郷愁に耽ったり、上海に行けばアキラに容易に会えると思っていたり、どちらかといえば、「ノスタルジックになりすぎて」いる人物であった。Banks は、そんなノスタルジックになりすぎている自分を誰かに戒めてもらいたいと望む一方で、アキラと思われる人物に自分の意見が退けられると、急に次のような危機感におそわれている。 “[S]ensing that the longer this talk went on, the greater was some danger I did not wish fully to articulate.” (282)これは、Banks が精神的な混乱をきたしている兆しとも解釈できる。Banks は、子どもの頃から頭の中で繰り返し両親捜索を行ってきた。そして、現実世界で捜索を再現している最中に、自分の意見が否定され、「空想」と「現実」の区別がつかなくなっ

たのではないかと考えられる。また、これまでの「空想世界」は、**Banks** の頭の中で展開されており、第三者から否定されることなど一度もなかったはずである。それが、意見を覆され、**Banks** の頭の中は混乱をきたし、「危険」を感じ、話を中断したと考えられる。そして、**Banks** の混乱は、その後もさらに酷くなっていくのである。

**Yeh Chen** の家を探しあてた **Banks** はアキラに「この家に両親がいる」といい、その家を前にして突然、感きわまって圧倒される気持ちになる。**Banks** は、いよいよ迎えようとしている「探偵ごっこ」のクライマックスを前に圧倒されているのである。アキラと思われる兵士は、そんな **Banks** に対し、何度も現実的になるように諭すが、**Banks** はまったく聞き入れない。それどころか、“**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. You remember, Akira?**” (286)と、まるで「子ども時代」へと退行し、「探偵ごっこ」を再現しているかのような素振りを見せるのである。

二人は、中に入ると爆撃を受けたあとと思われる瓦礫のなかに、六歳くらいの少女が立っているのを見つける。その少女は、犬が負傷しているので助けてほしいと二人に哀願する。しかし、**Banks** は、転がっている死体を見て回ることに忙しく、それどころではない。背後には、女の子の両親と思われる、腕が切断された女性や足が吹き飛ばされた男性の死体などが横たわっている。**Banks** は、死体が全員中国人であることを確認すると、自分の両親ではなかったことに安堵する。そこで日本兵が突然、笑い出すのである。**Banks** は「狂人」(“a lunatic”)(290)にでもなってしまったのかと考えるのだが、ここに対峙している三人のうち、その日本人兵士だけが実はまとも



である。子どもの頃に離れ離れになった両親が今もそこにいると信じて、死体を確認してまわる Banks や両親が目の前で死んだにもかかわらず、犬を助けてほしいと哀願する少女の方が余程まともではないのである。Banks と少女に共通するものは、両親の死については考えず、あるいは、受け入れず、現実から目をそむけ、自分の慰みを救済することに懸命になっている姿である。

結局、三人とも日本軍に拘束されてしまう。おかしなことに、捕まったときに Banks は、自分がめそめそと泣いていることに気が付く。そして、日本人の大佐 (Colonel Hasegawa) に対して、両親を捜索しに来たが「遅すぎた」と述べるのである (“I came here to find my parents. but they’re not here any more. I’m too late.”) (294)。Banks が、自分が泣いていたことに気づいたということは、ようやく自分の置かれた状況に気付いたということを示している。Colonel Hasegawa は、Banks に “Our childhood seems so far away now. All this [...] so much suffering. One of our Japanese poets, a court lady many years ago, wrote of how sad this was. She wrote of how our childhood becomes like a foreign land once we have grown.” (297) と、「子ども時代」は大人になると異国の地のように感じるものだと昔の日本の宮廷女流詩人がうたったという話をして聞かせる。しかし Banks は、Colonel Hasegawa に次のように反論する。 “Well, Colonel, it’s hardly a foreign land to me. In many ways, it’s where I’ve continued to live all my life. It’s only now I’ve started to make my journey from it.” (297) Banks は、ずっと「子ども時代」の中で生きてきた大人である。従って、「子ども時代」は異国の地とは思えないといっているのである。注目したいのは、その後に Banks が付け加えた、「そこから

ようやく今、旅立とうとしている」という言葉である。Banks は自分自身に、アキラとおぼしき日本人と再会させ、二人で両親の捜索をし、両親を救出するには遅すぎたことを疑似体験させたのである。そうすることで、ようやく捕らわれたままでいた「子ども時代」の自分から脱出する準備ができたのである。

## 5. 母親と故郷

Banks は、十歳で孤児になって以来、十数年ぶりに Uncle Philip と再会する。そこではじめて Banks は、両親の失踪の真相を聞かされる。父親は愛人と駆け落ちし、何年も前に病気で亡くなっていた (“Your father I’m afraid is dead. Has been for many years.”) (306)。Uncle Philip は、Banks の母親と協議をした結果、Banks を傷つけまいと、父親は失踪したことにしたと打ち明ける (“[W]e wanted to protect you. That’s why we had you believe what you did.”) (307)。そして Banks の母親は、Banks の生活や教育費など一切の面倒をみてもらう代わりに Wang Ku の愛人になることを選択したことを知らされる (“So in the end, when she saw the situation for what it was, she made an arrangement. You would be financially provided for in return for ... for her compliance.”) (313)。Yellow Snake の正体が Uncle Philip であることは、このとき既に Banks は気づいていた。以前、ある村で子どもたちが殺された事件があったが、警部がそのときに “I’ll do my best to fight the serpent.” (144) といっていたのを思い出したい。警部は、自分がもっと大物であれば、大蛇の頭ではなく、心臓をめがけて刺しにいくと語っていた (“The heart of the serpent. I’d go to it. Why waste precious time wrestling with its many heads? I’d go this day

to where the heart of the serpent lies and slay the thing once and for all before ... before...”) (144)。Banks は、あの事件の黒幕は実は Uncle Philip だったのではないかと思っていることがここで示される (“There was a time, a year ago, when you allowed the communists to believe the Yellow Snake was another man. Many of his family members, including three children, were killed in the first wave of reprisals.”) (305)。事件があった当時、警部も Banks も Uncle Philip についてまったく触れていなかったが、あの事件の現場で警部が口にした「大蛇」が伏線となり、ここに繋がるのである。Uncle Philip は、幼いころに Banks が知っていた紳士的なイギリス人ではなく、その正体は、卑劣な極悪人だったのである。警部との話の中で Banks は、羽根板と撚り糸の比喻を用いて、正義の結束を強めることがより良い世界をつくと説いていた。また、この比喻は民族の結束が世界を救うという別の意味で Uncle Philip に対しても Banks は使用していた。Uncle Philip は、Banks に銃を渡し、Banks に殺してくれと頼むのである (“Your mother, she wanted you to live in your enchanted world for ever. But it’s impossible. In the end it has to shatter. It’s a miracle it survived so long for you. Now, Puffin, here. I’ll give you this chance. Here.”) (315)。子ども三人が無惨に殺された現場で警部が「大物だったら心臓を突きに行く」と说っていた状況が Banks の目の前にもたらされたのである。しかし、Banks は真実を全て知り、母親が守ってきた永遠に続くかのような「魔法の世界」“enchanted world” (315)の中で生き続けることはもはや不可能だと思知らされる。そして Banks は、Uncle Philip を殺さずに、「母を探し出す」といい残してその場を去るのである。Banks が「子ども時代」の精

神状態のままであったら、恐らくここで引鉄を引いていただろう。しかし、Banksは一連の両親捜索の疑似体験を経て、「子ども時代」とは決別しており、Uncle Philipという「子ども時代」の英雄はもはやBanksの中では死んでいたのである。

香港にある Rosedale Manor に母親がいることを突きとめた Banks は、母親に会いに行くことを決意する。心身疲弊、及び、精神衰弱の末、記憶を喪失してしまった母は、Banks を見ても息子と認識することは出来なくなっていた。しかし、Banks が “Mother, [...] it's Puffin. Puffin.” (327) (Ishiguro's emphasis) と昔、母親から呼ばれていた愛称で呼びかけると、母親は “puffin” という言葉に反応を示すのである。Banks は、それで母親は自分の幸せを願い、いつも変わらぬ愛情を持ち続けていたことを確認する (“I realized she'd never ceased to love me, [...] All she'd ever wanted was for me to have a good life. [...] Her feelings for me, they were always just *there*, they didn't depend on anything.”) (328) (Ishiguro's emphasis)、そして一人でイギリスへ戻るのである。

この小説の「孤児だったころ」が指すものは、「子どもだったころ」なのかもしれない。子どもたちは皆、ある意味小さな「探偵」であり、親の愛情の所在を模索する生きものである。親と一緒に住んでいても、子どもは常に親の愛情を確かめたくなるものである。それが「子ども時代」に、何の前触れもなく親と引き離されると、Banks のように心に傷を負い、それがトラウマとなってしまう、いつまでも幼児性を保持し、「子ども時代」から抜け出せない「変わり者」になってしまう可能性は高い。Banks は「子ども時代」に捕らわれたままでいたときは、International Settlement を唯一の故郷

と呼んでいたが、母親と再会後、ロンドンのことを、“This city, in other words, has come to be my home, and I should not mind if I had to live out the rest of my days here.” (336)と語るようになる。これは Banks の心の大きな変化といえるだろう。ようやく精神的に固執していた過去(上海)から離れ、現在(イギリス)をホームと受け入れる境地に至ったのである。それはまるで、イングロが「『もう故郷は背後に去ったんだ。僕の人生はイギリスになるんだ』と気づいた」<sup>316</sup>という心境と重なる。真実を知り、Banks の精神世界を支配していたもう一つの世界である「子ども時代」の要塞(Banks の空想世界である International Settlement)がバラバラと崩れ落ちたとき、そこには不変の愛情を持ちつづけた母親とルーツであるイギリスの二つがあったことに Banks は気付かされたのである。Banks が“One mustn’t get too nostalgic for childhood.” (282)と日本人兵士にいったことがあったが、それは、恐らく Banks の精神を「子ども時代」から離れられないようにした要因が「ノスタルジア」であったから、とも解釈できよう。Banks は、「子ども時代」の感情に捕らわれすぎていて気づかなかったが、最終的に家族や故郷は、どんなに遠く離れようとも、「いつもそこにあった」と気づかされたのである。

## 6. 結論

養女の Jennifer になぜ母親が収容されていた修道院の修道女に息子であることを告げなかったのかと訊ねられると Banks は、“I’m not sure. It seems odd, I know, but in the end I just didn’t.” (328)とこたえる。両親が失踪して以来、ずっと両親の影を求めてきた Banks がなぜ名乗らずに母親のもとを去ったのだろうか。それは、この小説の

題目にも登場する“orphan”について Banks が語る次の台詞に鍵が隠されているように思われる。

But for those like us, our fate is to face the world as orphans,  
chasing through long years the shadows of vanished parents.  
There is nothing for it but to try and see through our missions to  
the end, as best we can, for until we do so, we will be permitted  
no calm. (335-336)

「我々のようなもの」という「我々」は、Banks、Sarah、Jenniferの  
ようなもの、つまり、「孤児」ということだろう。その「我々」  
の運命は、消えた両親の影を長年追いかける孤児として世界と向き  
合うことだと述べている。その「使命」が全うされるまで心の平穩  
は約束されないと述べている。見方を変えれば、Banks は、母親を  
探した出した時点で「使命」は全うされ、「孤児」ではなくなった  
わけである。また、Sarah からもらった手紙を思い返し、Banks があ  
の日、一緒にマカオへ旅立たなかったことを Sarah は、次のように  
書いている。

You always felt you had a mission to complete, and I dare say you  
would never have been able to give your heart to anyone or  
anything until you had done so. I can only hope that by now your  
tasks are behind you, and that you too have been able to find the  
sort of happiness and companionship which I have come lately  
almost to take for granted. (335)

Sarah がここでいう Banks の「使命」とは、もちろん両親を捜索することである。Banks がその使命を果たすまで誰にも、何にも心を許すことはないという Sarah は思っていたのが分かる。そして最後に、Sarah は、「当たり前のように私が幸せな生活とパートナーに恵まれたように、Banks も人生の幸せと伴侶を見つけることを祈っている」と綴っている。Sarah は、Banks が「使命」を果たした後のことを心配しているのである。Sarah と Banks の決定的な違いは、Sarah は、常にそこにある「家族」を求めていたが、Banks は、常に過去にあった「家族」の再構築を求めていたということだ。Sarah の最初の結婚は、上手くいかなかったが、Sir Cecil と憎み合って別れたのではなく、Sir Cecil が彼女を手放したのである(“I had to let her go.”) (300)。一方、Banks は、「家族」になりたいと願った Sarah の手を放してしまったのである。また、もう一人の孤児である Jennifer は、Banks が両親を探しに上海へ戻ることを告げて、Jennifer のもとを去ると、精神的に不安定になり自殺を図ったことがあった。ここで浮かび上がるのは、両親を亡くして孤児となった Sarah と Jennifer と、両親が失踪して孤児となった Banks の違いである。前者は、人との結びつきを強く求めるのに対し、後者は、人と関わることを極力避けている。Sarah の手紙を読んで、Sarah が Banks の幸せを祈っているという最後の言葉に対して、Banks は、懐疑的になっている(“[N]ever quite ring true.”) (335)。Banks は、「使命感やそれから逃がれることがいかに無駄かについて語る時、彼女はわたしと同じように、自分自身のことについて考えている気がしてならない(“[S]he is thinking of herself”) (335)」と「使命感」から逃れること

ができないことが示されている。Banks は、理想的な、自分を護ってくれる「空想世界」に長い間、身を興じてきた。母親と再会できたが、精神を病んでいた母親は、自分の思い描いた通りの母親の姿ではなかったのかもしれない。従って Banks は、「孤児」であり続けることを選んだのではないだろうか。

物語の終盤、Banks のロンドンでの生活が語られる。Banks は一人、公園で散歩をしたり、画廊を訪れたり、大英博物館で自分が解決した昔の記事を閲覧室で読んだりして、愚かなプライドをくすぐりながら日々を過ごしていることが語られる(“I have come take a foolish pride in sifting through old newspaper reports of my cases”) (336)。そして、一人の時間が虚ろに感じられるようなことがあれば、そのときは、一緒に住もうという Jennifer の提案を真剣に考えてみようとして Banks は思ったりしている(“I shall continue to give Jennifer’s invitation serious thought.”) (336)。しかし、恐らく、Banks は一人であることを選ぶだろう。なぜなら、Banks は、老人となった今でも一人であるからである。Banks は、イギリスに戻ったのち、人生の伴侶を探すこともなく、相変わらず「空想世界」でしか慰みを覚えることができていないことが示されるのである。「子ども時代」に捕らわれたままでいた自我を解放させ、母親と再会することに成功はしたものの、皮肉にも老人となった現在も、一人で生活することで Banks は「安らぎ」を得ているのである。

この小説の本質は、両親が失踪して以来、両親を探し出すという空想や妄想で寂しさを紛らわせていた少年の「脆弱な人間関係」である。「空想世界」の中でしか安らぎを得ることができなくなった人間の末路が *When We Were Orphans* の Banks によって示されている。幼



少期に孤児となり、自身を取り巻く世界が崩壊したバンクスにとって、ふたたび人間どうしの結びつきを得るのは困難だったのである。たとえそれが母親であっても、再構築するのは難しかったのだ。

Banks は、「子ども時代」に孤児となり、老年期は孤独になっている。Banks には、孤独から抜け出す機会は何度か訪れていた。しかし、Banks は、大英図書館で古い資料を閲覧しながら、むかし探偵だった頃、つまり両親を探し求める「孤児(子ども)だったころ」の世界から結局、抜け出すことは出来なかったのである。本小説のなかで用いられたブラインドの羽根板と撚り糸の比喩は、バンクスの精神世界の崩壊を暗示するものである。バンクスにとって、「子ども時代」に一度崩壊した精神世界は、その後どのような出会いや機会を得ようとも、元に戻すことはできなかったのである。また、バンクスが終始語らなかつたもの、および比喩であらわしていたものは〈愛〉にほかならない。しかし、どんなに強く欲していても、運命に翻弄され、選択をあやまってしまうと、一瞬にしてそれは手からすりぬけてしまう。そして、その輝かしい過去の瞬間を一生思い返しながら生きていくことになるのである。

---

<sup>296</sup> 阿川、「阿川佐和子のこの人に会いたい」、144-145頁。

<sup>297</sup> 和田、「カズオ・イシグロを読む」、103頁。

<sup>298</sup> Shaffer, “Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p. 163.

<sup>299</sup> Herbert P. Bix, *Hirohito and the Making of Modern Japan* (New York: Harper Collins Publishers, 2001), p.250.

- 
- <sup>300</sup> 例えば、平井法(2007)、Mathew Beedham (2009)、荘中孝之(2011)、など)
- <sup>301</sup> 平井法「カズオ・イシグロ『わたしたちが孤児だったころ』論」、『学苑・文化創造学科紀要』、第805巻、2007年11月、28頁。
- <sup>302</sup> Lewis Bruke Frumkes, “Kazuo Ishiguro.” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, ed. Brian W. Shaffer and Cynthia F. Wong (Mississippi: U of Mississippi, 2008), p.190.
- <sup>303</sup> Mason, “An Interview with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.8.
- <sup>304</sup> 池澤夏樹「いま小説が目指すこと—カズオ・イシグロVS池澤夏樹 第14回ハヤカワ国際フォーラム」、『ミステリマガジン』第47巻2号、2002年2月、17頁。
- <sup>305</sup> 池澤、前掲同書、16頁。
- <sup>306</sup> 坂口明德「カズオ・イシグロの中の小津安二郎の日本」、横山幸三監修『英語圏文学』(人文書院、2002年)、214頁。
- <sup>307</sup> 松岡「Kazuo Ishiguro and Shanghai」、99頁。
- <sup>308</sup> イシグロは、インタビューで、“Banks starts off relatively sane, then starts to go pretty insane” (Shaffer, *Understanding Kazuo Ishiguro*, p.4)と語っている。
- <sup>309</sup> Sonoko Hirota, “Consoled by Fantasy: Kazuo Ishiguro’s *When We Were Orphans*,” *English Literature Review*, No. 54(Kyoto Joshi Daigaku Eibun Gakkai, 2010), p.23.
- <sup>310</sup> 例えば、Tobias Doringなど。
- <sup>311</sup> 坂口、前掲同書、229頁。

---

<sup>312</sup> 坂口、前掲同書、230頁。

<sup>313</sup> Wong, “Like Idealism Is to the Intellect,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.183.

<sup>314</sup> Hirota, “Consoled by Fantasy: Kazuo Ishiguro’s *When We Were Orphans*,” p.24.

<sup>315</sup> Wong, “Like Idealism Is to the Intellect,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.93.

<sup>316</sup> 阿川、前掲同書、146頁。

## 第7章 カズオ・イシグロにおける記憶を持つことの意味

—*Never Let Me Go* を中心に“childhood bubble”という比喩をめぐって—

はじめに

カズオ・イシグロは、三十年ぶりに来日した際、大江健三郎との対談で、日本について、次のように語っている。「子ども時代を通じて日本を忘れることはありませんでした。それで『他国』としての日本、僕にとって非常に重要な『他国』なんです、この国には強烈なイメージと心の底での深い結びつきを抱きながら、僕は大人になっていったんです」<sup>317</sup>。イシグロにとって、このとき、日本はすでに他国になっているのが分かる。イシグロはまた、「ほんとうの日本は一九六〇年代以降大きく変わってしまっていましたからね。『日本』は僕が幼年期をすごしたところだけけれど、その『日本』には僕は決して戻ることはできない」<sup>318</sup>とも述べている。戻りたくても決して戻ることができないのが過去というものである。イシグロの多くの主人公たちは、取り戻すことのできないはずの過去を、記憶をたよりに取り戻そうと苦悩している。また、初期二小説である、*A Pale View of Hills* と *An Artist of the Floating World* ではイシグロ自身が、かすかな記憶と想像力によって、物語の舞台となる「日本」を描き出したことは確認した通りである。この両作でイシグロは、彼にとって失われたはずの「日本」を自分なりに再現しえたといえるだろう。その後、イシグロは、イギリスを舞台にした小説を書き、次いで、架空都市、そして、上海、日本、イギリスが関わる小説を書いてきた。

イシグロの六作目の長編小説、*Never Let Me Go* は、人間のクローンを主人公に据えた空想科学小説となっている。空想科学小説とはいえ、

舞台は未来ではなく、1970年代のイギリスである。また、1996年にはイギリスのエディンバラでクローン羊のドリーが誕生した事実もあり、現実とさほどかけ離れた小説とはいえない。リアリティ小説と空想科学小説の融合と形容してもいいのではないだろうか。イシグロは、*Never Let Me Go*において、クローンの寿命を約三十年に限定し、人生において子どものときの「記憶」がいかに重要か、という問題を呈示している。イシグロの小説にとって「過去」は重要な意味をもっていることを本論において、考察してきたが、*Never Let Me Go*では特に、「記憶」という要素はひととき大きな位置を占めている。

荘中は、*Never Let Me Go*のなかで描かれるヘールシャム(Hailsham)というクローンの子どもたちが居住する寄宿舎の名前から「“sham”『偽もの』や『いんちき』を“hail”『歓迎する』という意味が読み取れる」<sup>319</sup>と述べている。これまでもイシグロは、登場人物の名前や施設の名前に何かしら意味を持たせていたことから考えても、荘中の意見はもっともだといえるだろう。イシグロは、*Never Let Me Go*を「子ども時代のメタファー」と呼んでいる。そして、*Never Let Me Go*のなかで描かれるは、イシグロがインタビューなどで口にする“childhood bubble”を具現化したものと思われる。Shinya Morikawaは、*Never Let Me Go*のなかに登場する“balloon”(209)やイシグロが口にする“bubble”というメタファーに着目し、それらは“the feather-like lightness of life”<sup>320</sup>、つまりクローンたちの命の軽さを示していると述べている。ほかにこうした命の軽さを示すものとして、KathyがNorfolkを訪れた際に有刺鉄線にひっかかったビニールシートやショッピングバッグといった、「人間によって大量生産され使い捨てにされる『ありとあらゆるゴミ』」<sup>321</sup>を例に挙げ、これらを「彼女[Kathy]たちクローンの喩えであ

るのかもしれない」<sup>322</sup>と荘中は分析している。しかし、イシグロ本人はインタビューのなかで“I don’t think *Never Let Me Go* is a book that operates step by step in little metaphors. I don’t think readers have to be aware of metaphorical dimensions in every detail.”<sup>323</sup>と述べ、例えば“trash”など、一つ一つが何かのメタファーだと思わなくてよいといっている。しかし、これはヘールシャムは「子ども時代」のメタファーだという、イシグロ自身のコメントと矛盾するもので、“balloon”、“childhood bubble”、“trash”にはむしろ、何かしらのメッセージが込められていると考えた方がよいだろう。

イシグロは、幼少期の思い出がいかに大切かを、ヘールシャム出身ではない、幼少期の思い出をもたないクローンを通して描いている。イシグロは、*The Unconsoled* 以来、連続して「子ども時代」を扱っているが、*Never Let Me Go* には、それに加えて、これまでになかった「死」という題材を扱っている。「死」に直面したときに脳裏に浮かぶ「子ども時代」の情景は、究極の「ノスタルジア」といえるだろう。

本論では、カズオ・イシグロの小説の中で描かれる「記憶」の意味について、イシグロが繰り返し使用する“childhood bubble”という比喻の観点から考察したい。まず第一節では、幼児期の記憶に関する心理学的研究を応用して、イシグロ小説における記憶の意義の解明を試みる。第二節では、イシグロが作家になって以後に日本を訪れて以来、繰り返し使用している“childhood bubble”とはどのようなものなのかという点について考察する。第三節では、小説にあらわれる“childhood bubble”を抽出し、イシグロにおける記憶との関わりを究明する。

## 1. イシグロ小説における幼児期の記憶

人間が一番古い記憶として思い出す出来事は三歳から四歳の間起こったものが多い、と考えられている<sup>324</sup>。その出来事は、「男子では5才、女子では3才が最も多く、その年代に記憶の発達著しい」<sup>325</sup>ことが確認されている。五歳といえば、イシグロがちょうど渡英した年齢である。また、幼少時の経験が、その後のその人の人格形成並びに行動に、重大な影響を持っていることは、すべての心理学者が等しく認めているという<sup>326</sup>。

高齢期の認知症等の予防や緩和のための回想法という目的で、子ども時代に日本で生活し、海外に暮らすことになった日系人七人(1923年～1933年生まれ)を被験対象として、子ども時代の記憶を語らせ、内なる自分と向き合わせるという実験が行なわれている<sup>327</sup>。これらの被験者の成長環境はイシグロと共通点が多いので、イシグロにおける「記憶」を考察する場合、この実験結果を参考にすることができるのではないかと考えている。

この実験の被験者七名の内、被験者五名を抽出する(略歴は、本章末の脚注に記す)<sup>328</sup>。女性被験者トマスは、子どもの頃に母親や祖母に作ってもらったお手玉などの遊具の素材や「それを手にとって遊んだときに彼女の感じたもの」<sup>329</sup>を語っている。男性被験者砂岡は、遊び場(倉庫)での昆布の匂いをあげ、その「昆布が記憶に残るような強いにおいで倉庫を満たしている特別な感覚は、かくれんぼの楽しさと切り離せないものとして蘇生されて」<sup>330</sup>おり、「子どもの身体がそこにあったことを伝える言葉」<sup>331</sup>を用いて語っている。コールは、祖母との会話の中で、お米を釜で炊くときに聞いた「さんぼうこうじ」<sup>332</sup>の話の擬音語を交えて語っている。「日本での生活を象徴するかまどのイメージの鮮明さは、子どもであった自分が受けた語りや言葉との結びつきだけ

でなく、その時の自らの感情との堅固な結びつきによってもたらされて」<sup>333</sup>おり、まるで子どもの頃の感情を再体験しているかのようだ、と金田らは述べている。佐伯は、「回想のなかで、子ども時代を過ごした第二次大戦中の日本で、身を隠しながら米軍爆撃機を数えた時の気配について」<sup>334</sup>話をしている。青木という男性は、「日本を離れる前に最後に学校へ行った日のことを描写しようとして、言葉を失い涙を流し」<sup>335</sup>ている。ブラジルへ行くと聞かされてはいたが、その時は実感はなかったそうである。しかし、「予告なしに叔父が学校まで迎えにきて」<sup>336</sup>、そのまま級友と別れることを実感したとき、級友たちが「別れ際に泣いていたことを思い起こし、その時に感じた悲しみを再び体感した」<sup>337</sup>のだろう、「回想し、言葉を詰まらせ、嗚咽し」<sup>338</sup>たということである。

このような、幼いころに海外に渡るという経験は、イングロの記憶にも生々しく残っているようで、次のように述べている。“I think that possibly they are so vivid because there was such an enormous change in my life and if there is such a change you have something to anchor your memories to.”<sup>339</sup>つまり、日本からイギリスへわたるという、人生において大きな変化があったから記憶の中に鮮やかに残っているのだらうと述べているのである。幼時期に海外へ渡るという経験をしている者の多くは、日本から離れるという環境の変化を体験していることから、日本にいたころに出会った人々との交流が様々な感情と結び付き、色あせることなく記憶に留まったものと考えられる。

この実験で明らかになったのは、人は記憶に存在する子ども時代を語るとき、まず想起されるのは遊びの場面で、続いて暖かい感情に包まれたときということである。それは、音、におい、手触り、感情等



と密接に結びついている。また、「子ども時代の自分は、単一無比の存在ではなく、様々な場面に存在した自分であるといえる。記憶の中の自分は、個々の場面で異なった側面を持っていたとしても、互いに連なり、今の自分に連なっている」<sup>340</sup>という。金田らは、「人の内部に存在する、子ども時代の自分」<sup>341</sup>という「内なる同行者は、かつての純粹な行為者として生きている存在、として捉えることができ」<sup>342</sup>るが、その記憶に再現される世界は、「輪郭や実態に触れることが叶わないものである。しかし、心をよく使ってそれらに近づくとき、それらは広がりや深さを持ってその人の内側に現れ、人は、そうした自分の感じるものに身を委ねたり、一貫性を感じたり、包まれていると感じたりする」<sup>343</sup>と述べている。イシグロが幼児期の記憶に特別な感情を抱くのは、五歳までの記憶に残る「内なる同行者」にその後も、絶えず、向き合い、寄り添ってきたためであろう。その「内なる同行者」が存在する世界、つまりイシグロが頭の中で構築してきた「架空の日本」がイシグロのいう“childhood bubble”であると考えられる。

*Never Let Me Go* の後半で Kathy と Tommy が、真実の恋に落ちれば、延命の措置が取られるという噂の真相を確かめるために、二人で元ヘールシャムの主任保護官である Miss Emily を訪ねて行く場面がある。二人の話を聞いて、Miss Emily は、そのような事実はないことを告げ、次のように言うのである。

You see, we were able to give something, something which even now no one 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. (262-263) (Ishiguro's emphasis)

つまり、Miss Emily 達は、ヘールシャムでときには嘘をつき、騙しながら、子ども達を守っていたのだ。そして、誰からも奪い去られることのない、「子ども時代」を与えてやることができたのだと釈明する。これは他のクローン達とは違う特徴で、ヘールシャムという特別な施設で育ったからできたのだというのである。Kathy が介護人となって三年目に介護をすることになった、ヘールシャム出身ではないドナーから、“Hailsham. I bet that was a beautiful place” (5) と言われ、その後も健康状態が悪化し続けるそのドナーに、ヘールシャムについて何でもいいから話してくれとせがまれる場面がある。これは「子ども時代」の記憶を持たないドナーが「完了」(complete)<sup>344</sup>する前に「子ども時代」の記憶を持とうとする行為である。

What he wanted was not just to hear about Hailsham, but to remember Hailsham, just like it had been his own childhood. He knew he was close to completing and so that's what he was doing: getting me to describe things to him, so they'd really sink in, so that maybe during those sleepless nights, with the drugs and the pain and the exhaustion, the line would blur between what were my memories and what were his. (5)

Kathy から聞かされるヘールシャムでの思い出話を深く心に留め、自分の思い出であるかのように思い込もうとする、このクローンの行為は、何を表しているのだろうか。死を前にして体験する「ノスタルジア、それと表裏一体をなす、一人ぼっちの感覚」<sup>345</sup>にさらされたとき、本来、自分の記憶ではない他人の「子ども時代」の記憶でさえも、その人に安らぎを与える。つまり、それ程に「子ども時代」の記憶は、普遍的に人間にとって安らぎの源になりえるのである。この小説では、幼児期の記憶が、死の恐怖からの救いになりえるほど重要なものになっている。

## 2. イングロの“bubble”

イングロは、多くのインタビューで自らの記憶を語るときに“bubble”という単語を頻繁に用いている。はじめて“bubble”を用いたのは、1995年の Maya Jaggi とのインタビューの中ではないかと思われる。イングロが Jaggi に、“You went back to visit Japan in 1989 for the first time since you left Nagasaki aged six[sic]. Do you think you’ll ever set something in Japan again?”<sup>346</sup>と訊かれ、日本に滞在していた時のことを振り返りながら、こう答えている。

It was a privileged visit and there was an unreality about it. I was carried around in a bubble.... I was cushioned or distracted from the emotions of going back; I went back and I didn’t go back. I always knew if I went back, I’d be going somewhere else. So if I ever write about Japan again, I’ll probably write about the real

Japan, as opposed to the Japan I felt compelled to write about out of my childhood memories.<sup>347</sup>

イシグロが日本での記憶を再現して、その訪問が非現実的であったかのように語っているのは興味深い。イシグロは、まるで“bubble”の中に入れられて運ばれているようだった、と述べている。なぜイシグロの頭に“bubble”が浮かんだのだろうか。イシグロが喩えていう“bubble”がどのようなものなのかということ想像すると、恐らく透明で、人が入る程の大きさがあり、また“carried around”という表現から浮遊感覚を生み出すようなものであると考えられる。その浮遊感覚とは、日本に来ているのに、日本に来ていないような錯覚をもたらし、地に足がついておらず、何をしても実感を伴わない心理状態を描写したものであろう。また、日本人でありながら、日本語が理解できず、意志疎通がうまくいかないために感じる、他者との交流を透明な“bubble”の壁によって遮断されたような感覚を言い表そうとしたものとも考えられる。Morikawa もイシグロの“bubble”について着目し、次のようにあらわしている。

[T]his protective bubble is, by nature, fragile: even with a delicate touch upon the film it bursts open, the boundaries between the inner and the outer space vanishing sometimes in an instant—like Banks’s—and sometimes in slow motion—like the clones.<sup>348</sup>

イシグロのいう“bubble”は、少し触れただけで割れてしまうような脆いものと捉えているのが分かる。*When We Were Orphans* の Banks のよう

に護られた空間から、思いがけず外界へ投げ出されたり、*Never Let Me Go* のクローンの子ども達のようにゆっくりと外界に出されたり、つまり、「子ども時代」をまるで透明なフィルムのなかにある空間のように表現している。

その後、イシグロは、小説を語る際、比喩として“bubble”の語を用いるようになる。この表現が再び登場するのは、2001年の Brian Shaffer とのインタビューで、*When We Were Orphans* にあらわれるノスタルジアについて語っているときである。

It's a remembering of a time in your childhood before you realized that the world was as dark as it was. It's kind of Eden-like memory of a time when you were in that childhood "bubble," when adults and parents led you to believe that the world was a better, a nicer place. And then, of course, at some stage you come out of that bubble, and, if you're fortunate, you come out of it gradually, with guidance. If you're unfortunate, like Christopher, one day you're just thrown out of it.<sup>349</sup>

イシグロがこのインタビューで使用する“bubble”は、子ども時代のメタファーである。イシグロは、“childhood bubble”を「楽園に住んでいるような時期」と言っている。そして、人は誰でも、人生のある時期にくると、その守られた“bubble”から外へ出ないといけなくなる。幸運であれば、徐々に導かれながら外界へ出ていくことができるのだが、*When We Were Orphans* の Christopher Banks のように、ある日突然、“bubble”から外へ放り出されることもあるのだ、と説明している。また、

Banks について、イシグロは別のインタビューでも次のように述べている。

Christopher Banks, the main character, lives in this relatively sheltered cocoon or childhood, and he has a child's view of the world, and he thinks he's got big problems, but they're just small childhood problems about not getting into trouble, or whatever.

Suddenly, he is plunged into the big world. It's that question: when we go out into the harsher world do we perhaps carry with us some sense of nostalgia, some sense of memory of that time when we believed the world to be a nicer place?<sup>350</sup>

イシグロは、現実の日本に直面し、とけこもうとして、うまくいかなかったとき、日本と自分の間に“bubble”の壁ができていたのを感じたのだろう。その壁は、一方では、外界との意志疎通を阻む壁であるが、他方では、自分を保護し、自分にとって親密な子ども時代の空気の中にいつまでも浸ることを可能にしてくれる壁なのである。“Bubble”は、この二つの側面を持っていると考えられる。「祖国のない作家」<sup>351</sup>と自分自身を表現するイシグロが現実の日本にとけこめずにとまどう姿は、孤児の Banks が厳しい社会に放り出されて茫然とする姿と重なる。

*When We Were Orphans* から五年後に出版された *Never Let Me Go* について語る時も、イシグロは“bubble”を用いている。例えば、*Never Let Me Go* の Kathy は、自分が介護人という立場を退き、ドナーとなる道しか残されていない人生を考えたとき、思い出を整理する意味で、子ども時代のヘールシャムの記憶から語りはじめるが、このヘールシャムに

ついて、イシグロは次のように語っている。

私はこの世界を子供時代のメタファーにしたかったのです。つまり、中にいる人は、外界が十分理解できないということです。子供が生きている、言うならばバブル(気泡)の中に流れ込む情報を、大人たちがかなり慎重にコントロールできる場所です。(中略)物理的に外界から分けられているこのような施設を設定することで私は、子供時代がどういうものであるかを象徴させたかったのです。読者は(子供の気持ちになり)外で何が起きているのか、と想像するでしょう。それで、ヘールシャムという場所を作ることに関心を持ったのです<sup>352</sup>。

*When We Were Orphans* について語っていた“bubble”は、大人の社会から守られていた「子ども時代」という実体のなかったものを、*Never Let Me Go* ではそれを更に発展させ、具現化させ、ヘールシャムが出来あがったと考えられる。ヘールシャムは、ヘールシャムの実体を知らない子どもたちにとって、残酷なものから守られた“childhood bubble”なのである。ヘールシャムの管理者たちは、状態のよい臓器を手に入れようと画策し、子どもたちに気付かれないよう情報をコントロールし、ヘールシャムに住まわせているのである。子どもたちは彼らによって誕生させられ、手厚く保護され、養育され、洗脳され、疑いもせず、戦おうともせず、静かに殺される存在なのだ。そのクローンが唯一、“complete”する前に心から欲するのが「子ども時代」の記憶ということがこの小説のポイントになっているのである。

### 3. イングロの小説に表れる隔離空間と“childhood bubble”

*Never Let Me Go* に描かれるヘールシャムは、次のような場所に建っている。

Hailsham stood in a smooth hollow with fields rising on all sides. That meant that from almost any of the classroom windows in the main house—and even from the pavilion—you had a good view of the long narrow road that come down across the fields and arrived at the main gate. (34)

つまり、窪地になったところに建っており、子どもたちからは、外界が見えないような構造になっているのである。そして、寮の窓の外には森が広がり、その森で少年が手足を切断された状態で見つかったという噂や少女の幽霊が現れるという噂が流れている。本論の第一章「日本に在住した外国の日本研究者との対比」の中でイングロの小説にあられる「幽霊」について述べた。イングロの小説にたびたび幽霊が現れるのは、作家が生まれ育った場所と関係があるのだろう。それは、子ども時代の記憶の一端がモチーフとなって小説に表れているのである。人は誰しも子ども時代の記憶を語る時、頭に浮かぶ風景がある。以下に、イングロが繰り返し語る、“childhood bubble”とは、どのようなものなのかを、いま少し推し進めて考察したい。

既に記したように、イングロのいう“childhood bubble”は、外界から隔離された空間である。イングロの多くの小説には共通して、内と外とを分ける、周りを囲われた「空間」が登場する。Barry Lewis は、*A Pale View of Hills* から *When We Were Orphans* までの全小説の主人公が、皆、



もともと自分の家ではないところに居住している点に着目し、イシグロの幼いころの移住体験が関係していると指摘している<sup>353</sup>ことは前にもふれた。また平井杏子は、「イシグロには失われた家、あるいは失われた故郷と言い換えてもいい、二度と再構築することのできない幸福な空間を仮想の世界に取り戻したいという、強いオブセッションがある」<sup>354</sup>と指摘している。本論においては、イシグロの小説に描かれる「記憶」のなかの、特に「子ども時代」に焦点をあてる。小説の主人公が「聖域」(“sanctuary”は、*The Unconsoled* [17, 264]と *When We Were Orphans* [74, 140]に登場する)と呼ぶ「子ども部屋」や「庭」を、イシグロが繰り返す“childhood bubble”という比喩の観点から考察したい。というのも、「庭」や「部屋」を含む、こうした隔離された空間にイシグロの登場人物達が執着するのには、何か理由があると推論されるからである。イシグロは、あるインタビューで興味深い発言をしている。

My parents would tell me about Japan; I would be sent books about Japan. And, I would have these memories of Japan. And so, all through my growing up—just because of my circumstances—I was building an imaginary world in my head, a mixture of imagination and memory and speculation [...].<sup>355</sup>

イシグロの中にとどまった五歳までの長崎の記憶を基に、両親から聞かされる日本の話、日本から送られてくる本などから得た日本に関する知識、それらが渾然一体となって、イシグロの内には、「架空の日本」が構築された経緯が確認できる。前節では、“bubble”という、自分を保護し、親密な子ども時代の空気の中にいつまでも浸ることを可能にし

てくれる壁をイシグロに想像させるに至った経緯を確認した。イシグロの頭の中に存在する「架空の日本」と“childhood bubble”は、実は、源泉は同じだと考えられるのだ。作家の記憶再生過程と、小説の中の主人公が子ども時代を回想するときの再生過程が重なると考えれば、イシグロが幼いころ、まだ行動範囲が広くない、子ども時代の長崎の生家において、祖父母に守られ、無邪気に遊びまわった「庭」や「部屋」等、外界から仕切られ、守られた空間を想起していると考えられる。多くの場合、イシグロの「架空の日本」が基となり、“childhood bubble”は、「家」、「庭」、「部屋」等といったものに具現化され、物語の中に採り入れられていると思われる。

“The Summer After the War”では、孫のイチロウが祖父の柔道の稽古を眺める庭が登場するが、それは恐らく長崎の生家の庭の記憶を再生させたものと思われる<sup>356</sup>。

There, [...] my grandfather would lay out his straw mat and exercise. I would awake to the sounds coming from the garden, dress quickly, and go out onto the veranda. I would then see my grandfather's figure, clad in a loose kimono, moving in the early light. (18)

“A Family Supper”では、主人公が庭で妹のキクコと古井戸にまつわる老女の幽霊の話をするが、この場合も同様である(“I sat I could make out the ancient well which as a child I had believed haunted.”) (3)、または、(“‘It was an old woman. She was just standing there, watching me.’ We kept mesmerized. ‘She was wearing a white kimono,’”) (8)。A *Pale View of Hills* では、Niki が庭の金魚に餌をやりに行く場面がある。イシグロの生家

の庭には、池はなかったそうだが「水生の昆虫を育てるために鎮雄氏<sup>357</sup>自身が作ったもの(水槽——引用者)で、小さな子どもの目には池と映った」<sup>358</sup>可能性もあると平井が指摘している(“Niki walked to the far end of the garden, to the fish-pond amidst the rockery. She poured in the feed, and for several seconds remained standing there, gazing into the pond.”) (92)。 *An Artist of the Floating World* では、オノがスギムラアキラから譲りうけた大きな家が「三階建てで、一番上は西洋式の部屋」<sup>359</sup>という構造で、イシグロの生家と類似している。また、マツダが庭の池の鯉に餌をあげているところを近所の少年がのぞく場面があるが、坂口はこれを「イシグロ自身の姿ではないのか」<sup>360</sup>と、指摘している。

Matsuda rose to his feet, and putting some straw sandals left out on the veranda, we stepped down into the garden. The pond lay amidst sunshine at the far end of the garden [...] at a point not far from us, a small boy of about four or five was peering over the top of the garden fence, clinging with both arms to the branch of a tree. (200-201)

*The Unconsoled* には、ホテルの部屋、知り合いの家の部屋など、多くの部屋が登場する。中でも、Ryder が滞在したホテルの一室の天井を見ながら、むかし自分が住んでいた子どもの頃の部屋であることを思い出す場面は興味深い。

I was just starting to doze off when something suddenly made me open my eyes again and stare up at the ceiling. I went on scrutinizing

the ceiling for some time, then sat up on the bed and looked around, the sense of recognition growing stronger by the second. The room I was now in, I realized, was the very room that had served as my bedroom during the two years my parents and I had lived at my aunt's house on the borders of England and Wales. (16)

そして、Ryder は、自分の子どもの頃の部屋を「聖域」に喩え、そこへ「再び戻ってきたことに気がついた」と述べるのである(“All this came back to me as I continued to stare up at the ceiling. [...] Nevertheless, the realization that after all this time I was once more back in my old childhood sanctuary caused a profound feeling of peace to come over me.”) (17)。その後 Ryder は、部屋の中にあった家具など詳細に思い出しながら、感慨深い平穏な気持ちになり眠りにについている。 *When We Were Orphans* の中では、Banks の養女である Jennifer が庭で遊んでいる時を回想する中で再び“sanctuary”が使用される。

My garden is not large, even by city standards—a green rectangle overlooked by any number of our neighbours—but it is well laid out and has, despite everything, a pleasing sense of sanctuary. When I stepped down on to the lawn, Jennifer was drifting about the garden with a toy horse in her hand, dreamily walking it along the tops of the hedges and bushes. (140)

ここでは、「庭」が“sanctuary”としてあらわされているのが分かる。特徴的なのは、イングロの小説に登場する人物が「子ども時代」の記憶

を語る時、「おもちゃの兵隊」や「馬の人形」<sup>361</sup>などの遊び道具とともに想起していることである。これらは、第一節の中で検証した、記憶を語る時の特徴と合致し、イングロ自身の幼いころの体験が再現されていると考えられるだろう。さらに、*The Unconsoled* と *When We Were Orphans* には、もう一度ずつ“sanctuary”という語が使用される箇所がある。それらは、主人公が「子ども時代」に大人が言い争う声を聞いて逃げ込む「子ども部屋」に喩えられて用いられている。*The Unconsoled* では、次のとおりである。

ベッドのそばの床に敷いてあるラグを見ていると、Ryder は、六、七歳の頃、自分の部屋に敷かれていた擦り切れた緑色のマットを思い出す。そしてまた、ある午後、「子ども部屋」でおもちゃの兵隊と遊んでいたときに、階下で両親が怒鳴り合う声を聞く場面を思い出すのである(“[A] memory came back to me of one afternoon when I had been lost within my world of plastic soldiers and a furious row had broken out downstairs.”) (16)。それは、Ryder 自身が、この喧嘩は「ただ事ではない」と感じられるほど酷いものであった。そこで Ryder は、「子ども部屋」の中で、おもちゃの兵隊と遊びながら空想世界に逃げ込んだことを思い出し、“I was once more back in my old childhood sanctuary [...]” (17) というのである。*When We Were Orphans* の中にも類似の場面がある。“There was something in his [uncle’s] voice as he shouted this, a kind of terrible resignation, [...] caught between the urge to continue listening and the desire to flee to the sanctuary of my playroom and my toy soldiers, [...]” (73-74) このとき主人公は、母親と Uncle Philip が言い争う声を聞いて、その会話を盗み聞きしたいという衝動と、おもちゃの兵隊とともに子ども部屋である聖域に逃げ込みたい衝動に駆られている。二

つの小説ともに“sanctuary”は、明らかに「子ども部屋」の記憶を指している。また、共通しているのは、「子ども部屋」が恐怖や脅威から逃れる「安全」や「安心」をもたらしてくれる場所といえるだろう。その証拠に、Ryderは、昔の自分の「子ども部屋」に戻れないと思ったとき、「強烈な喪失感」を覚えている(“—perhaps it was to do with my old room and the thought that I might now have left it behind forever—a powerful sense of loss welled up inside me and I was obliged to pause a moment.”) (157)。

*When We Were Orphans* の主人公である、Banks の上海の家は次のように描写される。

At the rear of our garden in Shanghai, there was a grass mound with a single maple tree rising out of its summit. From the time Akira and I were around six years old, we enjoyed playing on and around that mound, and whenever I now thinking of my boyhood companion, I tend to remember the two of us running up and down its slopes, sometimes jumping right off where the sides were at their steepest. (53)

上海の家の裏庭には、草が生えた築山があり、その頂には楓の木が一本植えてあったと述べている。Banks と友人のアキラが六歳くらいの時、その築山を登ったり、下りたり、時には飛びおりたりして遊んでいたことを回想している。イシグロの長崎の生家にも「大きな築山」<sup>362</sup>があったという。また、Banks は後に、“I suspect this memory of the house is very much a child’s vision, and that in reality, it was nothing so grand.”

(53)と、記憶にあるその家は、子どもの目で見えたものなので、現実には、壮大でもなんでもないので、と言っているのだが、これはイシグロが長崎の家について語っていることと重なる。

It was kind of old-fashioned samurai house, three storey with a western room at the top—it's your traditional Japanese house, all sliding panels, with this big garden with strange panels, with this big garden with strange vegetation which if you touched you came up in a rash, and lizards and things. I have a very vivid picture of it in my mind. I know where every room is. It's surrounded now by modern Japanese houses. [...] The house as I remember it is a rather grand and beautiful thing and if I went back the reality would be rather shabby and horrible and in a way that is how I feel about that whole area of my life.<sup>363</sup>

Banks や Ryder が「子ども時代」を想起するときに類型化された思考パターンがあるのは、それはイシグロ自身の「子ども時代」の遊びや思考パターンが再現されているからと捉えることができる。そして、「子ども部屋」は恐らく、長崎の生家にあったイシグロ自身の「子ども部屋」と密接なかわりがあると思われる。

イシグロの描く“bubble”のような空間は、壁や塀などに囲まれ、その内側にいると安全なのだが、そこからひとたび外界に出ると、何かしら不幸な状況や現実が待ち受けているというもう一つの特徴がある。*Never Let Me Go* では、クローンの子どもたちは、ヘールシャムを卒業し、外界へ出ると、コテージと呼ばれる田舎の小さな家や他の施設で

共同生活を始める。しかし、その後は、人間に臓器を提供するドナーとなるかドナーの介護人となるかに分かれるのである。たとえ介護人になったとしても数年後には、やはりドナーとなり「死」が待っている。*Never Let Me Go* の Kathy がドナーとなる前に、Norfolk を訪れる場面がある。そこは、「子どもの頃から失い続けてきたすべてのものが打ち上げられる場所」なのだが、有刺鉄線が張られており、Kathy はその内側へ入ることができない。ヘールシャムのように守られた「エデンに住んでいたような時期」から一步外に出たクローンは、そこへ戻ろうと思っても決して戻ることはできない、ヘールシャムは、記憶の中にものみ存在する場所となるのである。

以上のように、イシグロが“bubble”という比喩で表そうとしたものは、暖かい空間であり、それは、「子ども時代」の家、部屋、庭など、具象的なものとして小説の中にちりばめられている。イシグロの心を捉えて離さない、「子ども時代」の記憶が、“childhood bubble”という表現をイシグロに連想させたと思われる。また、それは長崎の「生家」と切っても切れない深いところで繋がっていると言えるだろう。その中でも、特に「子ども部屋」は、イシグロにとっても大切な“sanctuary”として、今も存在していると思われる。

#### 4. 結論

多くの日本人が故郷を慕うように、イシグロ等日系人も日本で過ごした記憶を心に留め、思い返し、理想郷のような架空の日本を構築すると思われる。イシグロは、作家として成功し、日本を訪れ、イギリスに帰国してからのインタビューで次のように語っている。



長い間、僕は自分を日本人だと考えてきました。でも、35歳のときに30年ぶりで日本を訪れて、それがどれだけ間違った考えだったかわかった。日本という国とも、そこに暮らす人とも、もはや自分は全く関係を断たれていることがはっきりしました。幼年期とは、二度と戻ることができない遠い国なんです<sup>364</sup>。

これは、前章のなかで Colonel Hasegawa が Banks に語った、“[O]ur childhood becomes like a foreign land once we have grown.” (297)の台詞を想起させる。その後、それでもなお、イシグロが「深いところで、私の故郷」<sup>365</sup>と呼ぶ「日本」は、未だしっかりとイシグロの頭に存在しているのである。イシグロは、“Because, in my head, all these people are still alive. Against all rational knowledge, somewhere I believe that everything is running smoothly there, much the same way as it always did. The world of my childhood is still intact.”<sup>366</sup>と、まるで頭の中に別世界が存在するかのように語り、これまでイシグロが出会ってきた人々は皆、今でもそこで生きており、円滑に生活を営んでいるように語っている。つまり、昔も今もイシグロの頭の中の「架空の日本」は、イシグロの頭の中にしっかりと存在しているのである。そして、イシグロの頭の中の「架空の日本」には無数の思い出が詰まった“bubble”が存在し、そこをイシグロの「内なる同行者」は往来し、物語を創作する上で大きな役割を果たしているのである。イシグロは、Kathy が「完了」する前に、次のようなことを言わせている。“The memories I value the most, I don't see them ever fading.” (280)、あるいは、“I'll have Hailsham with me, safely in my head, and that'll be something no one can take away.” (282)なぜイシグロは「記憶」にこだわるのか、その答えの一端をこの

言葉にみることができる。それは、「死」を目前にすると、誰しも「子ども時代」の記憶を思い起こすということである。そして、「記憶」は色あせることなく、誰からも奪われることなく、自らの頭の中に「安全」に留まっているのである。イシグロにとって「記憶」をもつことは、「生きる」ことと同じくらい重い意味を持つものなのである。

---

<sup>317</sup> 大江、「大江健三郎；特集カズオ・イシグロ[もうひとつの丘へ]」、67頁。

<sup>318</sup> 大江、前掲同書、67頁。

<sup>319</sup> 荘中孝之「『オリジナルと』と『複製』の対立—Kazuo Ishiguroの*Never Let Me Go*を読む」、大会*Proceedings: The General Meeting of the English Literary Society of Japan*、81号(日本英文学会編、2009年)、123頁。

<sup>320</sup> Shinya Morikawa, “The Fragility of Life: Kazuo Ishiguro’s Worldview in *Never Let Me Go*,” *Language and Information Sciences*, No.8 (The University of Tokyo Graduate School of Arts and Sciences, 2010), p.323.

<sup>321</sup> 荘中、前掲同書、124頁。

<sup>322</sup> 荘中、前掲同書、124頁。

<sup>323</sup> Cynthia F. Wong and Grace Crummett, “A Conversation About Life and Art with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, ed. Brian W. Shaffer and Cynthia F. Wong (Mississippi: U of Mississippi, 2008), p.217.

<sup>324</sup> 野畑友恵、箱田祐司「低年齢児の記憶はスナップショット化している」、*Kyushu Univ. Psychological Research*、Vol. 10(九州大学、2009

---

年)、9-13頁。

<sup>325</sup> 田中賢「幼児期における記憶の研究(Ⅱ)、『愛媛大学紀要』、第8巻1号(愛媛大学、1961年11月)、36頁。

<sup>326</sup> 田中賢「幼児期における記憶の研究(1)、『愛媛大学紀要』、第6巻1号(愛媛大学、1959年)、11頁。

<sup>327</sup> 金田光世、佐藤敏行「記憶の中の子供時代の自分との出会い—内なる同行者との諸関係—」、『人間文化研究科年報』、第25巻(奈良女子大学、2009年)、105-118頁。

<sup>328</sup> 被験者青木は、父親の仕事の都合で10歳のときにブラジルへ一家で渡米し、現在ブラジル・サンパウロ市在住。砂岡は、1930年にアメリカ生。6歳までロスアンゼルスで過ごし、その後子ども時代を大阪で過ごし、戦後間もなくアメリカにもどり大学教員となっている。トマスは、1934年漢口生まれ、上海育ち。10歳の時に大分に移り、後に大学で英語を学び、アメリカ人と結婚し、1967年に渡米。現在は、高齢者施設で働いている。コールは、1925年生れ、4歳のときにポリオにかかり、12歳の時半年と14歳～22歳までを日本で過ごし、加州在住。カリフォルニア大学修士課程卒業後、ソーシャルワーカーとして働き、結婚。現在は、週一回高齢者施設でボランティアをしている。佐伯は、1933年生。サリーナスの農場で育ち8歳から12年間、愛知県で過ごした。サンノゼ州立大学卒業。海軍武器研究所に勤め、退職後、ボランティア活動をしている。

<sup>329</sup> 金田、佐藤、前掲同書、108頁。

<sup>330</sup> 金田、佐藤、前掲同書、109頁。

- 
- <sup>331</sup> 金田、佐藤、前掲同書、109頁。
- <sup>332</sup> 金田、佐藤、前掲同書、108頁。
- <sup>333</sup> 金田、佐藤、前掲同書、110頁。
- <sup>334</sup> 金田、佐藤、前掲同書、110頁。
- <sup>335</sup> 金田、佐藤、前掲同書、110頁。
- <sup>336</sup> 金田、佐藤、前掲同書、110頁。
- <sup>337</sup> 金田、佐藤、前掲同書、110頁。
- <sup>338</sup> 金田、佐藤、前掲同書、110頁。
- <sup>339</sup> Bigsby, “In Conversation with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.15.
- <sup>340</sup> 金田、佐藤、前掲同書、114頁。
- <sup>341</sup> 金田、佐藤、前掲同書、114頁。
- <sup>342</sup> 金田、佐藤、前掲同書、115頁。
- <sup>343</sup> 金田、佐藤、前掲同書、115頁。
- <sup>344</sup> *Never Let Me Go*において“complete”は、クローンの「死」を意味する。
- <sup>345</sup> 磯前『喪失とノスタルジア』、18頁。
- <sup>346</sup> Maya Jaggi, “Kazuo Ishiguro with Maya Jaggi,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, ed. Brian W. Shaffer and Cynthia F. Wong (Mississippi: University of Mississippi, 2008), p.119.
- <sup>347</sup> Jaggi, “Kazuo Ishiguro with Maya Jaggi,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.119.
- <sup>348</sup> Morikawa, “The Fragility of Life: Kazuo Ishiguro’s Worldview in *Never Let Me Go*,” p.318.

- 
- <sup>349</sup> Shaffer, “An Interview with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.166.
- <sup>350</sup> Wong, “Like Idealism Is to the Intellect: An Interview with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.183.
- <sup>351</sup> 大江、前掲同書、70頁。
- <sup>352</sup> 大野和基、  
<http://www.globe-walkers.com/ohno/interview/kazuoishiguro.html>,  
07/15/2010。
- <sup>353</sup> Lewis, *Kazuo Ishiguro*, p.7.
- <sup>354</sup> 平井杏子『カズオ・イシグロ』(水声社、2011年)、126頁。
- <sup>355</sup> Bigsby, “In Conversation with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, pp.95-96.
- <sup>356</sup> 平井杏子「迷路へ、カズオ・イシグロの」、『文学空間』、第5巻2号(20世紀文学研究会、2005年11月)、に生家を訪れた平井氏の見解が書かれている。
- <sup>357</sup> イシグロの父親。
- <sup>358</sup> 平井、「迷路へ、カズオ・イシグロの」、63頁。
- <sup>359</sup> 阿川、「阿川佐和子のこの人に会いたい」、44頁。
- <sup>360</sup> 坂口明德「庭を覗く少年—カズオ・イシグロ『浮世の画家』考」、『二十世紀英文学研究IV多文化時代のイギリス小説』、二十世紀英文学研究会(金星堂、1993年)、35頁。
- <sup>361</sup> 映画版の*Never Let Me Go*には主人公が幼いとき、馬の人形で遊ぶ場面が挿入されている。
- <sup>362</sup> 平井、「迷路へ、カズオ・イシグロの」、63頁。

---

<sup>363</sup> Sexton, “Interview: David Sexton Meets Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.34.

<sup>364</sup> 「注目の作家が語る最新長編の秘密」、69頁。

<sup>365</sup> 池澤、「いま小説が目指すこと—カズオ・イシグロVS池澤夏樹第14回ハヤカワ国際フォーラム」、12頁。

<sup>366</sup> Mackenzie, “Interview,” *The Guardian*, Mar. 25, 2000,  
<<http://www.guardian.co.uk/books/2000/mar/25/fiction.bookerprize2000>>  
.07/10/2010.

## むすび

イシグロは、小説の中で、「記憶」をたよりに主人公が「過去」を想起する手法をこれまで一貫して採用している。初期の二小説は、イシグロの中に内包された架空の「日本」を舞台に設定している。イシグロは、イギリスへ移住してもなお、家庭内においては、日本のしきたりをまもるよう両親から道徳的教育やしつけを受けていた。幼いころに受けた日本の情操教育は、イシグロの人格形成期にも影響を与えている。作家が自分でも気がつかなかった、主人公たちの慎重な語りや婉曲的なものの言い方などは、まさに日本人的な要素の表れだといえる。また、イシグロが十歳前後で目にした日本映画や日本に関する文献は、イシグロの記憶の中に留まる日本が消滅する前に文章に書き残したいという作家になる動機を与えたと思われる。イシグロが自分自身の「日本」を想像し、創造するまでの経緯を第一章「日本に在住した外国の日本研究者との対比」と第三章「イシグロと日本映画」のなかで述べた。

第一章のなかでは、ピエール・ロティ、バジル・ホール・チェンバレン、そして、特にアイルランドから日本に移住したラフカディオ・ハーンの文献を中心に、イシグロの日本を舞台とした小説と対比させて考察した。イシグロの生れ故郷である長崎市新中川町の近くには、「飴屋の幽霊」がまつられていることで有名な「光源寺」や長崎に原爆投下されたときに多くの罹災者であふれたといわれる中島川がある。また、長崎の生家には、庭に井戸もあったといわれている。日本を舞台にした小説には、白い着物を着た幽霊、幽霊があらわれる古井戸や柳の木、三途の川、などが採り入れられており、この背景には、イシ

グロが幼い頃、伝え聞いた長崎での幽霊話や日本の昔話、怪談話のほか、ラフカディオ・ハーンなど日本に在住した外国人研究家の文献が貢献したと思われる。ハーンは、“Ghostly Japan”と日本を形容するほど妖怪や怪談を敬愛していた。また、映画などの動画からは掴みにくい、日本の先祖の礼拝、思想や宗教観など、英語で広く紹介した人物である、ハーンやチェンバレンといった日本研究家の文献は、イングロが創造する「日本」に住む「日本人」を詳細に創造する上で欠かせない刺激材料となったと考えられる。

イングロが1982年に文壇デビューを果たした際、イギリス在住の日本人の作家という特異な背景から、「日本人作家」と評されたり、イギリス在住で「日本文学」に影響を受けた作家と論じられたりした。しかし、イングロの日本語能力は、五歳児のままで止まっている。五歳以降の教育はすべてイギリスで受けており、国籍もイギリス籍を取得するなど、日本人の顔と名前を持つ以外は、イギリス人である。従って、イングロを日本人という括りをつけて論じるのは、無理があると言わざるを得ない。

第二章では、特に海外研究者の先行研究を中心にイングロの小説の中に従来指摘されてきた、「もののあわれ」や「幽玄」などの日本的要素が本当に存在するのかを考察した。そして、本論において、海外の研究者たちのいう“*mono no aware*”や“*yugen*”などの正体は、日本でいう「もののあわれ」や「幽玄」とは異なるということを述べた。海外の研究者たちのいう、ベランダに干された布団や提灯の灯りの下にならぶ露天商などといった、異国情緒的な風景は、日本人にとっては、日常的で馴染みのある風景である。しかし、海外の研究者は、そういった日常的で馴染みのある風景が、原爆が投下される前には当たり前の



ように存在したのに、原爆投下後、一瞬にして破壊されたところに「悲哀」を感じ“mono no aware”とあらわしたものと思われる。あるいは、日本の伝統的なものが戦後間もなくして、アメリカ文化が日本に流入し、経済復興の時代という大きな潮流の中で目まぐるしく変遷するという、古き良きものが失われることへの「哀惜」を総称したのかもしれない。イシグロにとっても、そのような異国情緒を喚起する情景は、「ノスタルジック」に映っていると思われる。しかし、それは「もののあわれ」ではないのである。イシグロの *A Pale View of Hills* は、全編を通して、幸せな日常が戦争で一瞬にして奪われてしまった「喪失感」と壊滅的に破壊された長崎市のイメージが貫かれている。主人公のエツコは、心に負った傷から、直接的に過去の記憶を語るができない。そこで、長崎に在住していた頃のある夏に出会った親子をかりて記憶を語っているのである。エツコの淡い覆いをかけたような記憶のなかに日本的な情緒を見出し、海外の研究者達は、「もののあわれ」や「幽玄」などと総称していることを明らかにした。

第三章では、イシグロの *An Artist of the Floating World* を中心に、小津映画の登場人物の台詞や小津の映像技法、台詞にせず「間合い」で感情を表現させるなどの手法の影響を考察した。また、イシグロ自身が好きだと公言する黒澤明と溝口健二の作品もとりあげ、どのような箇所にイシグロが魅力を感じ、「日本」を想像する際の材料としたのかを考察した。日本映画は、文献以上にイシグロにとって「日本」を再生、再現するのに欠かせないツールとなっていることが明らかとなった。特に、小津安二郎の『東京物語』と『秋刀魚の味』からの影響は見てとりやすい。また、「日本」を意識しすぎるあまり、ところどころ不自然なお辞儀や微笑がはさまれていたり、成瀬巳喜男監督の『山の

音』を底本に描こうとした嫁舅関係が上手く描けなかったりしたことも指摘した。そこに日本を「遠い国」と呼ばざるを得ない、イシグロの「ノスタルジア」のようなものが感じられるのである。

第四章の「*The Remains of the Day*におけるアイデンティティの考察」では、Stevensを通して描かれる登場人物間の「心的距離」とイシグロが実際のインタビューで語る「皮肉な距離」を対比させて、イシグロのアイデンティティの考察を試みた。イシグロの中には文化的な二面性、両義性が顕在しており、この作家の特質となっている。五歳以降一度も日本に帰国することなく、すべての教育はイギリスでしか受けていないイシグロであるが、幼少期に記憶した「ふるさと」の原風景は、色あせることなく作家の脳裏に留まっているのである。When We Were Orphans のなかで「ふるさと」という単語をイシグロは、“home village”と表現している。イシグロがなぜ、「ふるさと」を“home town”ではなく、あえて“home village”としたのかは、恐らく、「ふるさと」という言葉のなかにイシグロ自身の記憶に残る「ふるさと」の風景が長閑な田園風景だからだと思われる。そしてそれは、イシグロの生家が あった付近の長崎の風景だと思われる。イシグロは、現実的ではない、神話的なイギリスを意識して *The Remains of the Day* を執筆したことを認めている。本論の中でイギリス人の持つ「ノスタルジア」のイメージと日本人が抱く「ノスタルジア」のイメージを比較したが、イシグロの持つ「ノスタルジア」のイメージは、日本人が抱く「ノスタルジア」のイメージに近いことが跡づけられた。日本とイギリスの両国に対して、一定の距離をもつ稀有な作家の両面価値は、ときには日本に、ときにはイギリスに寄り添いながら描かれている。この曖昧なアイデンティティの揺らぎは、イシグロの小説に様々な形となって表

れている。*The Remains of the Day*において、この「心的距離」は、Miss Kenton と Stevens、Stevens 親子、Mr. Farraday と Stevens など人間関係に表れていることを考察した。

第五章は、「*The Unconsoled* にあらわれる父子関係と祖父孫関係」という題目で、*The Unconsoled* に描かれている、従来顧みられなかった、子が親を精神的に苦しめるという構図に着目し、その意味を考察した。先行研究などでは、*The Unconsoled* を「エディプス・コンプレックス」や「両親の愛情を渴望する子ども」という視点で論じるものが多かった。しかし、父子関係と祖父孫関係を比較することにより、明らかになるのは、どんなに祖父と孫の関係が父子のように親密であっても、子は父親の愛情を欲するということだけではないということだ。イシグロ小説のモチーフの一つとなっていた威圧的な「親」と感情を抑圧する「子ども」というのが、*The Unconsoled* では逆転しているということである。イシグロは、両親と日本語で意志疎通をはかるのは困難になっているのは本論で明らかにした通りである。また、長崎にいたころは、イシグロの父親は出張が多く、父親代わりとなっていたのは祖父であった。恐らく、親との意志疎通ができないことで誤解や衝突が生じるたびに、イシグロは「子ども時代」にやさしくしてくれた祖父のことを思い出していたのではないだろうか。しかし、その祖父はもうこの世にはいない。会いたくてももう二度と会うことはできない、つまり、“too late”なのである。この“too late”にこそ、イシグロが *The Unconsoled* を通して託したかったメッセージがあると思われる。イシグロは、*The Unconsoled* を描いていたころに娘が誕生し、実生活において父親になっている。*The Unconsoled* のなかで「意志疎通ができない親子」の結末を描くことで、世の親に対していかに「子ども時代」

は重要かということを問うているように思える。親子は、確固たる「絆」を築くことを先送りにしていると、関係を修復するのは「手遅れ」になってしまうのだ。そこに、戻りたくても戻れないという後悔にも似た、時の無常性に晒された「ノスタルジア」が感じられるのである。

第六章では、「*When We were Orphans* の意味するもの——Banks の語らないものや比喻を中心に——」という題目で、主人公の Banks が語らないものや比喻によって示すものを考察した。イシグロがこれまでの作品の根底に据えてきた時の流れの「無常性」だけでなく、実体のない人間関係の脆弱さを比喻によって暗示していることを明らかにした。また、一般的に「子ども時代」に人生を左右するような衝撃的な事件に巻き込まれると子どもは、精神崩壊を招く危険性があるという心理現象によって、Banks が、十歳で孤児になってしまったトラウマから、空想世界の中でしか安らぎを得ることができなくなってしまうことに着目した。最終的に、子どもの頃のトラウマから逃れることができなかつた主人公は、その後、孤独な老人となり、輝かしい過去に思いを馳せる日々を送ることになる。そこに「ノスタルジア」が潜むと捉えられるのである。その「儂さ」をイシグロは *When We Were Orphans* の中で描きだしていることを確認した。

第七章の「*Never Let Me Go* と幼児期の記憶」では、「幼少期の記憶」に焦点をあてて考察した。まず、「記憶」に関する先行研究において、幼少期を日本で過ごし、その後、外国で生活をした人を対象におこなった研究データをもとに、その記憶とはどのようなものかを検証した。その実験の結果、一般的に人が記憶に存在する子ども時代を語る時、まず想起するのは遊びの場面であり、次いで、暖かい感情に包まれたときのことで、それは、音、におい、手触り、感情等と密接に結びつ

いているという興味深い結果が得られている。また、人は、記憶のなかで過去を想起する時に、「内なる同行者」つまり、その当時の自分と向き合うということも証明されている。この結果を第七章では、イシグロにあてはめて考察した。そうするとイシグロは、イギリスに渡ってから後も、五歳までの記憶に留まる「内なる同行者」と絶えず向き合い、寄り添ってきたと思われる。その「内なる同行者」が存在する世界、つまりイシグロが頭の中で構築してきた「架空の日本」がイシグロのいう“childhood bubble”、つまり幼少期のメタファーなのである。ヘールシャム出身ではないクローンが亡くなる前に、Kathy からヘールシャムの話聞き、それをあたかも自分の記憶のように刷り込もうとする場面がある。人は亡くなる前に人生最良の時を思い出すのかもしれない。このクローンは、命が果てる前の意識が薄れゆく狭間で、「子ども時代」を思い描くことで肉体の痛みや死の恐怖を緩和しようとしたのである。イシグロにとって「記憶」をもつことは、「生きること」と同じくらい重い意味を持つものであることを *Never Let Me Go* を中心に考察した。

*Never Let Me Go* の映画版<sup>367</sup>には、ヘールシャムの校歌を合唱する子どもたちが描かれている。校歌の歌詞は、次のようなものである。

When we are scattered afar and sunder  
Parted are those who are singing today  
When we look back and forgetfully wonder  
What we were like in our learning and play  
Oh, the great days will bring distance enchanted  
Days of fresh air in the rain and the sun

How we rejoiced as we struggled and panted

Echoes of dreamland, Hailsham lives on

ヘールシャムを巣立ってから、早ければ十年後の二十代後半には、臓器提供がはじまるクローンの子どもの校歌である。歌詞のほとんどは、輝かしい、喜びに満ちあふれた幼少期を中心に描かれているのが分かる。また、過去を振り返ったときに、学校での学びや遊びを懐かしく思うことも書かれている。つまり、この校歌は、子ども達の未来が輝けるものではなく、子どもたちが未来において過去を振り返ったときに、いかに過去は輝けるものだったかを描いているのである。また、映画版には、小説にない台詞なども挿入されている。これは、RuthとTommyが喧嘩をして、Kathyが自分の荷物を車の荷台に乗せ、コテージを去る前にコテージの方を振り返り、語ったものである。“It had never occurred to me that our lives, which had been so closely interwoven, could unravel with such speed. If I’d known maybe I’d have kept tighter hold of them and not let unseen tides pull us apart.”ここでKathyがいう“unseen tides”とは、目に見えない力、つまり「運命」とも解釈できる。Kathyたちクローンは、自分たちで人生を切り拓くことも、通常の人間のように「運命」に左右されることも「運命」を掴むこともできない存在である。ただ、引き裂かれるのみである。そこで思い出されるのが、小説版 *Never Let Me Go* の最後の場面である。Kathyは、Tommyを失い、一人でNorfolkを訪れる。海岸線には、フェンスと二本の有刺鉄線が張られている。そこには、無数のゴミがひっかかっているのである。前章で述べた通り、このゴミについては、クローンたちの命の軽さ、あるいは、クローンたち自身のメタファーと捉えている研究

者もいる。Morikawa は、“*Never Let Me Go* is, in brief, a poignant echo of a faint, anguished cry for a life.”<sup>368</sup>と *Never Let Me Go* は、「生」に対するクローンたちの絶望的な歎きだと述べている。確かに、Morikawa がいうように、ゴミはクローンの「生」を比喻しているように思われる。映画 *Never Let Me Go* においてもこの場面は重要であるかのように描かれている。さらに考察を深めると、Kathy は、そのゴミを見て、次のように述べる。“I was thinking about the rubbish, the flapping plastic in the branches the shore-line of odd stuff caught along the fencing, and I half-closed my eyes and imagined this was the spot where everything I’d ever lost since my childhood had washed up, [...]” (282)木の枝や有刺鉄線にひっかかったゴミは、ひっかかっている間は、どうすることもできないが、やがて風に吹き飛ばされてしまうものである。Kathy は、そのゴミの前に立ち、長いこと待っていれば(“[I]f I waited long enough”) (282)やがて地平線の向こうから人影が、最愛の人である Tommy が現れるような気がしてくる。“[A] tiny figure would appear on the horizon across the field, and gradually get larger until I’d see it was Tommy, and he’d wave, maybe even call.” (282)Kathy は、騒ぐことも、泣くこともせず、少しそこで待つ(“I just waited a bit”) (282)から、車へともどり、自分のいるべき場所へと出発するのである。この場面で Kathy は、「待つ」という言葉を二回繰り返しているのが分かる。Kathy は、最後になにを「待った」のだろうか。恐らく、木の枝や有刺鉄線にひっかかり、風にはためくゴミが風に吹き飛ばされてしまう瞬間を待ったのではないだろうか。最後のこの場面において、Kathy は、自分達クローンの人生をそのゴミに置き換えてみていたのである。クローンは、自分たちの意志でこの世に留まることはできない。この世に

送り出した人間に対して、抵抗することもできないのだ。*Never Let Me Go*とは、目に見えない力、つまり自らに課せられた、逃れられない過酷で無常な「運命」に対するクローンの悲痛な叫びとも捉えることができるだろう。

「ノスタルジア」とは、もともと「nostos (return)と algos (pain)の組み合わせによる造語であり、故郷をなつかしむホームシックに近い意味で、病気を表す用語として用い」<sup>369</sup>られている。イシグロは、あるインタビューで「ノスタルジア」の元々の意味を承知していると認めた上で、次のようなことを述べている。“[M]ost definitions of nostalgia, is a largely pejorative one. It implies that possessing it impedes people from doing things properly.”<sup>370</sup>や、“I’ve always defend nostalgia as an emotion, because I think it can be quite a valuable force in our lives.”<sup>371</sup>つまり、イシグロは、「ノスタルジア」のことを通常概念とは裏腹に、貴重な「感情」であり、生活の「活力」になると捉えているのが分かる。本博士論文において、イシグロ小説にあらわれる「ノスタルジア」を考察した。イシグロの「ノスタルジア」は、感情と強固に結びついているのである。*A Pale View of Hills*では「喪失感」、*An Artist of the Floating World*は「罪悪感」、*The Remains of the Day*は「皮肉な距離感」、*The Unconsoled*は「時の無常性」、*When We Were Orphans*は「幼少期の崩壊」、そして*Never Let Me Go*では「幼少期の記憶」である。一見、これらは否定的であるように見えるが、そうではない。イシグロは小説のなかで、登場人物に現在という時間から過去を振り返らせ、「記憶」を語ることで「再生」しようとする肯定的な「活力」を示している。

「記憶」は、どこまでが本当でどこからが嘘か読者には分からない(*A Pale View of Hills*、*An Artist of the Floating World*)。しかし、辛辣な真



実（過去）を嘘で、あるいは、比喩など別の表現で語る主人公の姿に悲哀性が感じられるのである(*The Remains of the Day*、*The Unconsoled*、*When We Were Orphans*)。主人公はみな、最終的には過去を受け入れ、前向きに生きようとする姿が描かれている(*A Pale View of Hills*、*An Artist of the Floating World*、*The Remains of the Day*、*The Unconsoled*、*When We Were Orphans*)。また、直接口にしなくとも「子ども時代」の重要性や時の「無常性」も伝わって来る *The Unconsoled*、*When We Were Orphans*、*Never Let Me Go* には、アイデンティティの模索や、自分の親や“origin”を模索するというモチーフが繰り返されている。これらは、イシグロの「子ども時代」のメタファーであり、イシグロのルーツを想起させるものである。

イシグロは、まず、自らの内に消えゆく「日本」があることに気がつき、それを文章に書き残したいという強迫観念に駆られ、それが作家になる動機を与えたのである。そして、「記憶」の儂さや戻れるものなら戻りたいが、決して戻ることはできない「過去」、そして、その「過去」に存在するもの全てを感情的に切り離すことができないという悲哀にも似た感覚は、次第にイシグロの小説の中で「子ども時代のメタファー」として表れるようになる。イシグロの「ノスタルジア」の核を成しているのは、「子ども時代」であることを本論において明確にできたのではないかと思っている。

イシグロにとって「記憶」は、「時間」と「衰退」を意識させ、読者に「老い」や「死」を意識させるものでもある。つまり、イシグロにとって記憶をもつということは、「命」と同じ意味をもつものなのである。また、イシグロの作家としての特質である「ノスタルジア」は、多感な幼少期に受けた感情や体験と密接に繋がっており、イシグロの

ペンを通して、防衛反応、アイデンティティの揺らぎ、人物間の皮肉な距離、記憶の中の暖かい空間、そして運命という様々なものに変容して小説に織り込まれていることを確認した。過去には、「決して戻ることができない」、あるいは、「取り戻すこともできない」。それゆえに、人間は限界を感じ、無力さを思い知らされるのである。その限界や無力さに打ちひしがれた時に、人は孤独を感じる。そして、一人になったときに鮮やかな記憶に残る「思い出」を頼りに再び立ちあがろうと試みるのである。そのようなメッセージを込めて、イシグロは我々に「ノスタルジア」を通して様々な教訓を呈示してくれていると結論付けられるのではないだろうか。

---

<sup>367</sup> 本論においては、*Never Let Me Go*. Dir. Romanek, Mark. Perf. Carey Mulligan, Andrew Garfield and Keira Knightley. 2010. DVD. TOHO, 2011 から引用する。

<sup>368</sup> Morikawa, “The Fragility of Life: Kazuo Ishiguro’s Worldview in *Never Let Me Go*,” p.324.

<sup>369</sup> 川口潤、佐藤綾香、伊藤友一、波多野文、大塚幸生「ノスタルジア感はどのように生じるのか」、2011年度日本認知科学会第28回大会、[http://www.jcss.gr.jp/meetings/JCSS2011/proceedings/pdf/JCSS2011\\_O6-3.pdf](http://www.jcss.gr.jp/meetings/JCSS2011/proceedings/pdf/JCSS2011_O6-3.pdf)、8/29/2013。

<sup>370</sup> Shaffer, “An Interview with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.166.

<sup>371</sup> Shaffer, “An Interview with Kazuo Ishiguro,” *Conversations with Kazuo Ishiguro*, p.166.

<参考文献>

1、カズオ・イシグロ著作 (英文)

- Ishiguro, Kazuo. "A Strange and Sometimes Sadness." *Introduction 7: Stories by New Writers*. London and Boston: Faber and Faber, 1981, pp. 13-51.
- Ishiguro, Kazuo. *A Pale View of Hills*. London: Penguin Books, 1983.
- Ishiguro, Kazuo. *A Family Supper*. Ed. Suguru Fukasawa. Tokyo: Tsurumi Shoten, 1984.
- Ishiguro, Kazuo. *The Summer After the War*. Ed. Suguru Fukasawa. Tokyo: Tsurumi Shoten, 1984.
- Ishiguro, Kazuo. *An Artist of the Floating World*. New York: First Vintage International, 1986.
- Ishiguro, Kazuo. *The Remains of the Day*. New York: First Vintage International, 1989.
- Ishiguro, Kazuo. "A Family Supper." *The Penguin Book of Modern British Short Stories*. Ed. Malcolm Bradbury. London: Penguin Books, 1989.
- Ishiguro, Kazuo. *The Unconsoled*. London: Faber and Faber, 1995.
- Ishiguro, Kazuo. *When We Were Orphans*. New York: First Vintage International, 2000.
- Ishiguro, Kazuo. *Never Let Me Go*. London: Faber and Faber, 2005.
- Ishiguro, Kazuo. *Nocturnes*. London: Faber and Faber, 2009.

2、カズオ・イシグロインタビュー (英文)

- Bates, Karen Grisby. "Interview with Kazuo Ishiguro." *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Ed. Brian W. Shaffer and Cynthia F. Wong. Mississippi: UP of Mississippi, 2008, pp. 199-203.
- Biggsby, Christopher. "In Conversation with Kazuo Ishiguro." *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Ed. Brian W. Shaffer and Cynthia F. Wong. Mississippi: UP of Mississippi, 2008, pp. 15-26.
- Frumkes, Lewis Bruke. "Kazuo Ishiguro." *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Ed. Brian W. Shaffer and Cynthia F. Wong. Mississippi: UP of Mississippi, 2008, pp. 189-193.
- Gallix, Francois. "The Sorbonne Lecture." *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Ed. Brian W. Shaffer and Cynthia F. Wong. Mississippi: UP of Mississippi, 2008, pp. 135-155.
- Jaggi, Maya. "Kazuo Ishiguro with Maya Jaggi." *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Ed. Brian W. Shaffer and Cynthia F. Wong. Mississippi: UP of Mississippi, 2008, pp. 110-119.
- Kelman, Suanne. "Ishiguro in Tronto." *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Ed. Brian W. Shaffer and Cynthia F. Wong. Mississippi: UP of Mississippi, 2008, pp. 42-51.
- Krider, Dylan Otto. "Rooted in a Small Space: An Interview with Kazuo Ishiguro." *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Ed. Brian W. Shaffer and Cynthia F. Wong. Mississippi: UP of Mississippi, 2008, pp. 125-134.

- Mason, Gregory. "An Interview with Kazuo Ishiguro." *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Ed. Brian W. Shaffer and Cynthia F. Wong. Mississippi: UP of Mississippi, 2008, pp. 3-14.
- Oe, Kenzaburo. "The Novelist in Today's World: A Conversation." *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Ed. Brian W. Shaffer and Cynthia F. Wong. Mississippi: UP of Mississippi, 2008, pp. 52-65.
- Sexton, David. "David Sexton Meets Kazuo Ishiguro." *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Ed. Brian W. Shaffer and Cynthia F. Wong. Mississippi: UP of Mississippi, 2008, pp. 27-34.
- Shaffer, Brian W. "An Interview with Kazuo Ishiguro." *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Ed. Brian W. Shaffer and Cynthia F. Wong. Mississippi: UP of Mississippi, 2008, pp. 161-173.
- Swain, Don. "Don Swain Interviews Kazuo Ishiguro." *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Ed. Brian W. Shaffer and Cynthia F. Wong. Mississippi: UP of Mississippi, 2008, pp. 89-109.
- Vorda, Allan and Herzinger, Kim. "An Interview with Kazuo Ishiguro." *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Ed. Brian W. Shaffer and Cynthia F. Wong. Mississippi: UP of Mississippi, 2008, pp. 66-88.
- Wong, Cynthia F. "Like Idealism is to the Intellect: An Interview with Kazuo Ishiguro." *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Ed. Brian W. Shaffer and Cynthia F. Wong. Mississippi: UP of Mississippi, 2008, pp. 174-188.

### 3、カズオ・イシグロ作品の翻訳（邦文）

- イシグロ、カズオ「夕餉」出淵博訳、『イギリスIV集英社ギャラリー5』、集英社、1990年、1123-1133頁。
- イシグロ、カズオ『浮世の画家』飛田茂雄訳、中公文庫、1992年。
- イシグロ、カズオ『日の名残り』土屋政雄訳、中公文庫、1994年。
- イシグロ、カズオ『遠い山なみの光』小野寺健訳、早川書房、2001年。
- イシグロ、カズオ『わたしたちが孤児だったころ』入江真佐子訳、早川書房、2001年。
- イシグロ、カズオ『わたしを離さないで』土屋政雄訳、早川書房、2006年。
- イシグロ、カズオ『充たされざる者』古賀林幸訳、早川書房、2007年。
- イシグロ、カズオ「ある家族の夕餉」田尻芳樹訳、『しみじみ読むイギリス・アイルランド文学』阿部公彦編、松柏社、2007年、77-95頁。
- イシグロ、カズオ『夜想曲集』土屋政雄訳、早川書房、2009年。
- イシグロ、カズオ「日の暮れた村」柴田元幸訳、『池澤夏樹個人編集世界文学全集短編コレクションII』、河出書房新社、2010年、435-454頁。

### 4、カズオ・イシグロのインタビュー（邦文）

- 阿川佐和子「阿川佐和子のこの人に会いたい」、『週刊文春』、第43巻42号、2001年11

- 月、144-148 頁。
- 新元良一「カズオ・イシグロ：気泡の生活者」、『The Shincho Mook』、1998 年、157-162 頁。
- 池澤夏樹「いま小説が目指すこと—カズオ・イシグロ VS 池澤夏樹第 14 回ハヤカワ国際フォーラム対談」、『ミステリマガジン』第 47 巻 2 号、2002 年 2 月、12-17 頁。
- 池田雅之「日系イギリス人作家の内なる日本」、池田雅之編著『新版イギリス人の日本観』、成文堂、1993 年、128-149 頁。
- 大江健三郎「大江健三郎；特集カズオ・イシグロ[もうひとつの丘へ]」、『Switch』、1991 年、66-75 頁。
- 「カズオ・イシグロ：注目の作家が語る最新長編の秘密」、『Elle Japon』、2002 年、69 頁。
- 「カズオ・イシグロ」、『Courrier Japon』、2006 年、10-11 頁。
- 「カズオ・イシグロさん特別寄稿」、『キノベス』、紀伊国屋、2006 年 11 月、7 頁。
- 柴田元幸「カズオ・イシグロに会いに行く」、柴田元幸編著『ナイン・インタビューズ 柴田元幸と九人の作家たち』、アルク、2004 年、220-224 頁。

##### 5、カズオ・イシグロに関する研究書・論文（英文）

- Adelman, Gary. "Doubles on the Rocks: Ishiguro's *The Unconsoled*." *Critique* 42, 2. Research Library, 2001, pp.166-179.
- Annan, Gabriele. "On the High Wire." *New York Review of Books*. Dec. 7, 1989.
- Aoki, Haruo. "Preliminary Essay on the Difficulties in Building New Relations between People in *A Pale View of Hills* by Kazuo Ishiguro." *Bulletin of Kochi Women's U*, No.43. Kochi U, 1995, pp. 1-10.
- Arai, Megumi. "Ishiguro's Floating Worlds: Observations on his Vision of Japan and England." *General Education Review* No.22. Toho U, 1990, pp. 29-34.
- Beedham, Matthew. *The Novels of Kazuo Ishiguro*. Ed. Nicolas Tredell, London: Palgrave Macmillan, 2009.
- Cheng, Chu-chueh. *Kazuo Ishiguro: The Margin Without Center*. Oxford: Oxford UP, 2010.
- Ching-chih Wang. *Homeless Strangers in the Novels of Kazuo Ishiguro*. New York: The Edwin Mellen Press, 2008.
- Costigan, Edward. "Patterns of Retrospect: A Reading of the Novels of Kazuo Ishiguro." *Studies in Language and Culture*, No.17. Osaka U, 1991, pp. 19-36.
- Enomoto, Yoshiko. "Japanese Identity in the Novels of Kazuo Ishiguro." *Ferris Jo Gakuin Daigaku Bungaku Bu Kiyo (The Bulletin of Ferris Women's University)*. Ferris Women's U, Mar. 1999, pp. 171-180.
- Fau, Helen. "Making the Voice Wordless." *Voices & Silence in the Contemporary Novel in*

- English*. Ed. Vanessa Guignery. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2009, pp.148-159.
- Flor, Carlos Villar. "Unreliable Selves in an Unreliable World: The Multiple Projections of the Hero in Kazuo Ishiguro's *The Unconsoled*." *Journal of English Studies*. Universidad de La Rioja, 2000, pp. 159-169.
- Gaukler, Lydia. *The Aspect of Memory in Kazuo Ishiguro's 'A Pale View of Hills.'* Munchen: GRIN Verlag, 2006.
- Glaubitz, Nicola. "Transcribing Images – Reassembling Cultures: Kazuo Ishiguro's Japan." *Semiotic Encounters*. Ed. S. Sackel, W. Gobel, and N. Hamdy. New York: Rodopi, 2009, pp.175-190.
- Herbert, Marilyn. *Bookclub-in-a-Box Presents the Discussion Companion for Kazuo Ishiguro's novel Never Let Me Go*. Ontario: Bookclub in a Box, 2008.
- Hirabayashi, Mitoko. "The Impossibility of the Mother Quest in Kazuo Ishiguro's *When We Were Orphans*." *Studies in English*, No.3. The English Literary Society of Japan, Jan. 2011, pp. 279-290.
- Hirota, Sonoko. "Consoled by Fantasy: Kazuo Ishiguro's *When We Were Orphans*." *English Literature Review*, No.54. Kyoto Joshi Daigaku Eibun Gakkai, 2010, pp. 14-32.
- Hochmuth, Teresa. *The Incompatibility of Self and Service as Presented in Kazuo Ishiguro's 'The Remains of the Day.'* Munchen: GRIN Verlag, 2003.
- Holmes, Fredrick M. "Realism, Dreams and the Unconscious in the Novels of Kazuo Ishiguro." *The Contemporary British Novel*. Ed. J. Acheson and S. Ross. Edinburgh: Edinburgh UP, 2005, pp. 11-22.
- Klein, Ronald D. "Echoes and Reflections: Ono's Life in the Floating World." *Bulletin of Hiroshima Jogakuin U*, No.45. Hiroshima Jogakuin U, Dec. 1995, pp. 75-90.
- Lewis, Barry. *Kazuo Ishiguro*. Manchester and New York: Manchester UP, 2000.
- Mallett, Peter J. "The Revelation of Character in Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day* and *An Artist of the Floating World*." *Shoin Joshi Gakuin Daigaku Kenkyu Kai* (Shoin Women's U Society), No. 29. Kobe: Shoin Women's U, 1996, pp. 1-20.
- Mason, Gregory. "Inspiring Images: The Influence of the Japanese Cinema on Writings of Kazuo Ishiguro." *East-West Film Journal*, Vol.3, No.2. Hawaii: East-West Center, Jun. 1989, pp. 39-52.
- Matsuoka, Naomi. "Kazuo Ishiguro and Shanghai: Orphans in the Foreign Enclave." *Studies in International Relations*, Vol. 25. Dec. 2004, pp. 99-109.
- Matthews, Sean and Groes, Sebastian. *Kazuo Ishiguro*. London: Continuum, 2009.
- Mimura, Takahiro. "Kazuo Ishiguro as One of International British Writers." *Phoenix*, No.60. Phoenix, 2003, pp. 66-81.

- Mimura, Takahiro. "A Study of Historical Narrativity in *When We Were Orphans*." *Report of C.I.T.*, 47. Chiba Kyogyo U, 2010, pp. 31-37.
- Morikawa, Shinya. "The Fragility of Life: Kazuo Ishiguro's Worldview in *Never Let Me Go*." *Lanugage and Information Sciences*, No. 8. Tokyo U Graduate School of Arts and Sciences, 2010, pp. 315-331.
- Muller, Anna Rahel. *The Comparison of Kazuo Ishiguro's Fiction and its Film*. Saarländisches: Saarbrücken, 2008.
- Oyabu, Kana. "Stevens' "Unhomely" Home—Profession as Home in Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day*." *Gengo Bunkaron Ronso* (The Collection of Language and Cultural Theory), No.9. Kanazawa U, Mar. 2005, pp. 27-40.
- Oyama, Rumiko. "A Stylistic Analysis of Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go*." *Bungei Kenkyu* (*Literary Studies*), No.107. Meiji U Bungei Kenkyukai, 2009, pp. 75-99.
- Page, Norman. "Speech, Culture and History in the Novels of Kazuo Ishiguro." *Asian Voices in English*. Ed. M. Chan and R. Harris. Hong Kong UP, Jun. 2010, pp. 161-168.
- Parkes, Adam. *Kazuo Ishiguro's The Remains of the Day: a Reader's Guide*. London: Continuum, 2001.
- Power, Brenda. "With Organ Donors and Transplants, There's No Time for Euphemisms." *The Sunday Times*, Oct. 2011.
- Przybyla, Daria, *The Status of Metaphor in (De)constructing Historical Master-Narratives in the Novels of Julian Barnes and Graham Swift and Kazuo Ishiguro*. Munchen: GRIN Verlag, 2007.
- Shaffer, Brian W. and Cynthia F. Wong. *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Mississippi: UP of Mississippi, 2008.
- Sim, Wai-chew. *Globalization and Dislocation in the Novels of Kazuo Ishiguro*. New York: The Edwin Mellen P, 2006.
- Sim, Wai-chew. *Kazuo Ishiguro*. New York: Routledge, 2010.
- Stanton, Katherine. "Foreign Feeling: Kazuo Ishiguro's *The Unconsoled* and the New Europe." *Cosmopolitan Fictions*. Ed. William E. Cain. New York: Routledge, 2006, pp.9-23.
- Steinberg, Sybil. "Kazuo Ishiguro: A Book About Our World." *Publishers Weekly*. Sep. 18, 1995, pp.105-106.
- Taniyama, Sawako. "Life Choices in *The Remains of the Day* by Kazuo Ishiguro." *Nihon Sogo Bunka Kenkyu Kai* (*Society of Japanese General Cultural Studies*), Vol. 6. Kobe's Womens' Junior College, 2005, pp.25-38.
- Thwaite, Anthony. "In Service." *London Review of Books*, Vo.11, No.10. May 18, 1989.
- Wain, Peter. "The historical—political aspect of the novels of Kazuo Ishiguro." *Language and Culture*, No.23. Hokkaido U, March, 1992, pp. 177-205.

- Walkowitz, Rebecca L. "Ishiguro's Floating Worlds." *ELH* 68. Maryland: The Johns Hopkins UP, 2001, pp. 1049-1076.
- Willems, Brian. *Facticity, Poverty and Clones: on Kazuo Ishiguro's Never Let Me Go*. New York: Atropos Press, 2010.
- Wong, Cynthia F. *Kazuo Ishiguro*. Plymouth: Northcote, 2000.
- Wood, Michael. "Sleepless Nights: *The Unconsoled* by Kazuo Ishiguro." *The New York Review of Books*, Dec. 21, 1995, pp. 17-18.
- Wormald, Mark. "Kazuo Ishiguro and the Work of Art: Reading Distances." *Contemporary British Fiction*. Ed. R. Lane, R. Mengham, and P. Tew. Cambridge: Polity Press, 2007, pp. 226-238.
- Wyndham, Francis. "Nightmare Hotel." *The New Yorker*, Oct. 23, 1995, pp. 90-94.
- Yoshioka, Fumio. "Beyond the Division of East and West –Kazuo Ishiguro's *A Pale View of Hills*." *Studies in English Literature*. Okayama U, Mar. 1988, pp. 71-86.

## 6、カズオ・イシグロに関する研究書・論文（邦文）

- 青木保「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、300-309頁。
- 青木有一「カズオ・イシグロのこと」、『長崎文化』、第56号、長崎国際文化協会、1998年11月、34-41頁。
- 『アサヒグラフに見る昭和の世相(12)』、朝日新聞社、1976年。
- 麻生えりか「Kazuo Ishiguroのコズモポリタニズム—*A Pale View of Hills* と *Never Let Me Go* における被爆風景」、『紀要』、第52号、青山学院大学文学部、2011年3月、57-76頁。
- 新井潤美「カズオ・イシグロのナラティブと文化的アイデンティティ」、『英語英米文学』、第48巻、中央大学英米文学会、2008年、83-98頁。
- 安藤聡「Kazuo Ishiguroの英国」、『武蔵の英米文学』、武蔵野女子大学英文学会、第27巻、1994年、47-59頁。
- 安藤聡「カズオ・イシグロ『日の名残り』」、『愛知大學論叢』、第135巻、愛知大學文学会、2007年、165-185頁。
- 井内雄四郎「カズオ・イシグロ序説」、『英文學』、第66巻、早稲田大学英文學會、1990年、52-62頁。
- 石毛昌子「カズオ・イシグロ作品における模索するアイデンティティ」、『Otsuma Review』、第40巻、2010年、165-182頁。
- 泉忠司「1990年代イギリス小説における「境界の消失」」、『桜文論叢』、第55巻、日本大学法学部法学研究所、2002年、151-170頁。
- 泉忠司「Kazuo Ishiguro, *A Pale View of Hills* 試論」、『桜文論叢』、日本大学法学部法学研



- 究所、第 59 卷、2004 年 109-122 頁。
- 入江敦彦「Kazuo Ishiguro 旅人の視線、異邦人の視線」、『Esquire』第 20 巻、2006 年 12 月、269-273 頁。
- 大槻志郎「Kazuo Ishiguro と薄暮の誘惑—“A Family Supper”の曖昧—」、『龍谷紀要』、第 22 巻第 2 号、2001 年、53-62 頁。
- 岡村久子「Kazuo Ishiguro: *The Remains of the Day*」、『甲南女子大学英文学研究』、第 28 巻、甲南女子大学英文学会、1992 年、25-39 頁。
- 小野寺健「現代英国小説における歴史と個人—Kazuo Ishiguro, *The Remains of the Day* を中心に」、『横浜市立大学論叢』、第 44 号、横浜市立大学学術研究会、1993 年 3 月、93-104 頁。
- 小野寺健『英国的経験』、筑摩書房、1998 年、193-204 頁。
- 小野寺健「カズオ・イシグロの寡黙と饒舌」、『英語青年』、第 134 巻第 8 号、1998 年 11 月、27-29 頁。
- 小野正嗣「「わたしを離さないで」カズオ・イシグロ著 人間という「種」のアイデンティティの揺らぎ」、『文學界』、7 月号、文藝春秋、2006 年、239-242 頁。
- 加藤雄二「あらかじめ失われたものの痕跡—Kazuo Ishiguro の *A Pale View of Hills* における「日本」と語り」、総合文化研究、第 12 巻、東京外国語大学総合文化研究、1998 年 3 月、74-94 頁。
- 加藤典洋「ヘールシャム・モナムール—カズオ・イシグロ『わたしを離さないで』を暗がりを読む」、『群像』、第 66 巻第 5 号、講談社、2011 年 5 月、212-234 頁。
- 金子清佳「カズオ・イシグロ『日の名残り』における記憶について」、『恵泉アカデミア』第 14 号、恵泉女学園大学人文学会、2009 年 12 月、266-285 頁。
- 木下卓「逸脱・回帰・周縁の旅」、久森和子、大神田丈二、中川僚子編著『旅するイギリス小説』、ミネルヴァ書房、2000 年、268-285 頁。
- 『公営住宅二十年史』、公営住宅二十年史刊行委員会、昭和 48 年（1963 年）。
- 榊原理枝子「Virginia Woolf の *To the Lighthouse* と Kazuo Ishiguro の *A Pale View of Hills* における「アウトサイダー」をめぐる」、『社会情報論叢』、十文字学園女子大学社会情報学部、1998 年 3 月、163-186 頁。
- 坂口明德「冗談は言わないで—カズオ・イシグロの『日の名残り』考」、『大妻女子大学英文学会』、第 28 巻、1995 年 7 月、17-27 頁。
- 坂口明德「續・Ryder の行方—カズオ・イシグロ「日の暮れた村」考—」、*Otsuma Review*、第 42 巻、大妻女子大学英文学会、2009 年 7 月、21-33 頁。
- 坂口明德「庭を覗く少年—カズオ・イシグロ『浮世の画家』考」、『二十世紀英文学研究 IV 多文化時代のイギリス小説』、二十世紀英文学研究会編、金星堂、1993 年、17-37 頁。
- 坂口明德「カズオ・イシグロの中の小津安二郎の日本」、横山幸三監修『英語圏文学』、

- 人文書院、2002年、214-232頁。
- 坂口明德「カズオ・イシグロに研す山の音—『遠い山なみの光』考」、徳永暢三監修『テクストの声—英米の言葉と文学』、彩流社、2004年、180-193頁。
- 佐藤友紀「マーク・ロマネク：カズオ・イシグロの世界を表現すべく、50年代、60年代の日本映画を膨大に見た」、『キネマ旬報』4月号、2010年3月20日、78-79頁。
- ジェラ・ジャイルス「残酷で美しいSF小説」、*Newsweek* 第20巻16号、2005年、62頁。
- 柴田元幸「カズオ・イシグロ：僕らは一九五四年に生れた」、『Coyote』、2008年3月、40-44頁。
- 荘中孝之「Kazuo Ishiguro と川端康成—遠い記憶のなかの日本」、『阪大比較文学』、第2巻、大阪大学比較文学会、2004年、31-42頁。
- 荘中孝之「「オリジナル」と「複製」の対立—Kazuo Ishiguro の *Never Let Me Go* を読む」、『日本英文学会第81回大会 Proceeding』、日本英文学会、2006年、122-124頁。
- 荘中孝之「カズオ・イシグロの文体とテーマに見られる日本の美学—谷崎潤一郎の『文章読本』を参照して」、『研究論叢』第67巻、京都外国語大学、2006年、41-49頁。
- 荘中孝之「Kazuo Ishiguro の作品に見られる母性への憧憬： *When We Were Orphans* を中心に」、『SELL』、第24巻、2007年、79-92頁。
- 荘中孝之「Kazuo Ishiguro の日本表象—川端康成との対比を通して」、『研究論叢』、第72巻、京都外国語大学、2008年、77-82頁。
- 荘中孝之「他者との共生のためのレッスン」、『研究論叢』、第73巻、京都外国語大学、2009年、127-138頁。
- 荘中孝之「カズオ・イシグロと長崎—記憶と想像の日本」、*Problemata mundi*、第20巻、京都外国語大学国際言語平和研究所国際問題研究センター、2011年、12-30頁。
- 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年。  
『昭和 二万日の全記録』、第11巻、講談社、1990年。
- 菅野素子「「疑似翻訳」という身振り」、『ほらいずん』第36巻、ほらいずん社、2004年、39-50頁。
- 菅野素子「新たな関係性の構築に向けて—Kazuo Ishiguro の *When We Were Orphans*」、『英文學』、第94号、早稲田大学英文学会、2008年、34-36頁。
- 菅野素子「時代の足音、日没の歓声」、『英文學』、第95号、2009年、1-12頁。
- 菅野素子「時代の行方を見つめる視点—カズオ・イシグロ *When We Were Orphans*」、『拓殖大学論集』、第22巻、2009年、1-13頁。
- 池園宏「人間としての生き方を求めて—カズオ・イシグロ『わたしを離さないで』」、『新世紀の英語文学—ブッカー賞総覧 2001-2010』高木孝子、池園宏、加藤洋介共編、開文社出版、2011年、165-185頁。
- 高津昌広「カズオ・イシグロ『慰めのない人々』における豊饒と不毛」、『一般教育総合センター紀要』第2巻、北里大学一般教育総合センター、1997年3月、1-9頁。

- 高梨光子「「信頼できない語り手」による比喻世界—カズオ・イシグロの『日の名残り』一」、『日本大学大学院総合社会情報研究紀要』、第9号、2009年2月、163-171頁。
- 高橋和久「残り時間のためのレッスン」、『新潮』、第88巻第2号、1991年2月、204-207頁。
- 高橋ひさ子「カズオ・イシグロの「日本」」、『育英短期大学研究紀要』、第18巻、育英短期大学、2000年7月、15-24頁。
- 高橋美知子「鏡に映る世界—Kazuo Ishiguro, *Never Let Me Go*」、『長崎外大論叢』、第10号、2006年11月、197-208頁。
- 武富利亜「カズオ・イシグロの *A Pale View of Hills* に沁みいる『山の音』」、『比較文化研究』、第99巻、日本比較文化学会、2011年12月、167-178頁。
- 立田敦子「カズオ・イシグロ」、『昴』第33巻5号、2011年5月、250-253頁。  
「特集カズオ・イシグロ」、『水声通信』、第26巻、2008年9月、66-153頁。
- 中川僚子「執事とイギリス的イギリス人」、『誘惑するイギリス』杉恵惇宏編、大修館書店、1999年、259-271頁。
- 長柄裕美「現実と追憶の揺らぎの中で—カズオ・イシグロ *A Pale View of Hills* 試論」、『鳥取大学教育地域科学部紀要』、第3巻第2号、鳥取大学、2002年、135-150頁。
- 長柄裕美「カズオ・イシグロの作品にみる粘着性—歴史からの切断と *Never Let Me Go*」、『地域学論集』、第4巻第3号、鳥取大学、2008年3月、135-150頁。
- 西谷修「“思い出をもつ” ことの無惨—カズオ・イシグロの最新作について」、『UP』、第5巻、東京大学出版会、2007年5月、48-53頁。
- 野崎重敦「カズオ・イシグロの『遠い山なみの光』に見る日本人観」、『愛媛大学法文学部論集』、第24巻、人文学科編、2008年、59-72頁。
- 野崎重敦「カズオ・イシグロの作品に描かれた日本—ステレオタイプを超えて」、『愛媛大学法文学部論集』、第25巻、人文学科編、2008年、95-110頁。
- 野崎重敦「カズオ・イシグロの物語の手法について」、『愛媛大学法文学部論集』、第30巻、愛媛大学人文学科編、2011年、67-81頁。
- 馬場智姫「Kazuo Ishiguro 作品における感情抑制からの解放」、『同志社女子大学院文学部紀要』、同志社大学大学院研究科、2003年3月、15-32頁。
- 林祐二「小説の中の呼称と人間関係—Ishiguro Kazuo の *A Pale View of Hills* より—」、『比較文化研究』、第92巻、日本比較文化学会、2010年、127-137頁。
- 林祐二「*The Remains of the Day* の呼び掛け語」、『比較文化研究』、第93巻、日本比較文化学会、2010年、39-49頁。
- 平井杏子「カズオ・イシグロの長崎」、『文學界』、2003年12月、16-18頁。
- 平井杏子「迷路へ、カズオ・イシグロの」、『文学空間』、第5巻2号、20世紀文学研究会、2005年、54-71頁。
- 平井杏子「遡行するイシグロ」、『水声通信』第4巻5号、水声社、2008年、76-85頁。

- 平井法「カズオ・イシグロ『遠い山なみの光』論」、『学苑昭和女子大学文化創造学科紀要』、第 773 号、三舎社、2005 年 3 月、78-87 頁。
- 平井法「カズオ・イシグロ『充たされざる者』論」、第 785 号、『学苑昭和女子大学文化創造学科紀要』、三舎社、2006 年、60-69 頁。
- 平井法「カズオ・イシグロ『日の名残り』論」、『学苑昭和女子大学文化創造学科紀要』、第 792 号、三舎社、2006 年、12-20 頁。
- 平井法「カズオ・イシグロ『わたしたちが孤児だったころ』論—上海へのノスタルジーをめぐって」、『学苑昭和女子大学文化創造学科紀要』、第 805 号、三舎社、2007 年 11 月、21-31 頁。
- 平井法「Kazuo Ishiguro 作 *Never Let Me Go* 考—この哀しみはどこから来るのか—」、『学苑昭和女子大学文化創造学科紀要』、第 829 号、三舎社、2009 年、1-12 頁。
- 平井杏子『カズオ・イシグロ』、水声社、2011 年。
- 富士川義之「過去は外国である—カズオ・イシグロの英国性」、『新潮』、第 94 巻 1 号、1997 年 1 月、217-229 頁。
- 「Books 熟読・斜読・積読なぜ生れ死んでいくのかあらためて再考させる本」、『ベルダ』、1995 年 12 月、77 頁。
- 松岡直美「Kazuo Ishiguro and Shanghai」、『国際関係研究』、第 25 巻第 3 号、日本大学、2004 年 12 月、99-109 頁。
- 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」、『滅びと異教の比較文化』、日本比較文学会編、思文閣出版、2004 年、237-248 頁。
- 「ミステリのお話 記念講演「カズオ・イシグロと無限の物語」レポート、『ミステリマガジン』第 52 巻 2 号、2007 年 2 月、99-101 頁。
- 三村尚夫「自ら<他者>を語るということ--記憶の曖昧さに侵された Kazuo Ishiguro の *A Pale View of Hills*」、『Phoenix』、第 55 巻、広島大学文学研究科大学院生英文学会、2001 年、57-68 頁。
- 三村尚夫「執事の仮面、執事の素顔—*The Remains of the Day* が信用できない語りを通して示すこと」、『Phoenix』、第 56 巻、2001 年、39-52 頁。
- 三村尚夫「執事にとって不可欠なジョークとは?--Kazuo Ishiguro の *The Remains of the Day* で、言語と主体性の問題としてのジョークが占める位置」、『Phoenix』、第 58 巻、2002 年、119-136 頁。
- 三村尚夫「上海と沼地—Kazuo Ishiguro の *When We Were Orphans* と Graham Swift の *Waterland* における歴史観についての一考察」、『Phoenix』、第 61 巻、2004 年、26-42 頁。
- 山内啓子「カズオ・イシグロの文体」、『テキストの地平』富山太佳夫、加藤文彦、石川慎一郎編、英宝社、2005 年、497-509 頁。
- 山川美千枝「Kazuo Ishiguro 日本に対してずっと深い愛情を持ちつづけてきた」、『CAT』、

1990年1月、4-9頁。

- 吉岡英一「カズオ・イシグロ」、『國文学』臨時増刊第52巻13号、學筒社、2007年。  
脇坂由美子「戦争責任の向こうに—カズオ・イシグロの *An Artist of the Floating World*—」、  
『関西英文学研究』、第4巻、2010年、51-68頁。  
和田俊「カズオ・イシグロを読む」、『朝日ジャーナル』、1990年1月、101-106頁。

## 7、その他の参考書（英文）

- Biedermann, Hans. *Dictionary of Symbolism*. Trans. James Hulbert. New York: Facts on File, 1989.
- Bird, Isabella L. *Unbeaten Tracks in Japan*. 1871. Tokyo: Tuttle, 1973.
- Bix, Herbert P. *Hirohito and the Making of Modern Japan*. New York: HarperCollins Publishers, 2001.
- Chamberlain, Basil Hall. *Japanese Things*. 1890. Tokyo: Tuttle, 1978.
- Davis, Darrell William. *Picturing Japaneseness*. New York: Columbia UP, 1996.
- de Vries, Ad. *Dictionary of Symbol and Imagery*, Amsterdam: North-Holland Publishing Co., 1984.
- Empson, William. *Seven Types of Ambiguity*. London: Penguin Books, 1930.
- Hearn, Lafcadio. *Kokoro*. 1895. Tokyo: Tuttle, 1972.
- Hearn, Lafcadio. “KWAIDAN.” *The Writings of Lafcadio Hearn XI*. Boston: The Riverside Press, 1923.
- Hearn, Lafcadio. “Japan An Attempt At Interpretation.” *The Writings of Lafcadio Hearn XII*. Boston: The Riverside Press, 1923.
- Kawabata, Yasunari. *The Sound of the Mountain*. Trans. Edward Seidensticker. New York: Tuttle, 1971.
- Mengham, Rod. *English Fiction*. Ed. Richard Lane, Rod Mengham, and Philip Tew. Cambridge: Polity, 2003.
- Mostow, Joshua S. *Pictures of the Heart*. Hawaii: U of Hawaii P, 1996.
- Okada, H. Richard. *Figures of Resistance*. Durham: Duke UP, 1991.
- Ozu, Yasujiro and Noda, Kogo. *Tokyo Story: The Ozu, Noda Screen Play*. Ed. Donald Richie, Trans. E. Klestadt. California: Stone Bridge P, 1992.

## 8、その他の参考書（邦文）

- 東洋、大山正、詫摩武俊、藤永保『心理用語の基礎知識』、有斐閣ブックス、1978年。  
アミトラノ、ジョルジオ『『山の音』こわれゆく家族』、みすず書房、2007年。  
池田雅之編著『新版イギリス人の日本観』、成文堂、1993年。

池田弥三郎、ドナルド・キーン、常名銚二郎編『日英故事ことわざ辞典』、北星堂書店、1994年。

磯前順一『喪失とノスタルジア』、みすず書房、2007年。

大久保純一『浮世絵』、岩波新書、2008年。

岡倉天心『茶の本』桶谷英明訳、講談社、1994年。

小野寺健『英国的経験』、筑摩書房、1998年。

片岡義男『映画の中の昭和30年代』、草思社、2007年。

加藤恭子『アメリカへ行った僚子』、朝日文庫、1985年。

金山信夫『比較文化のおもしろさ』、大修館書店、1989年。

貴田庄『小津安二郎のまなざし』、晶文社、1989年。

小泉八雲『日本瞥見記(下)』平井呈一訳、恒文社、1975年。

コガワ、ジョイ『失われた祖国』長岡沙里訳、二見書房、1983年。

後藤道夫、山下三郎『講座 戦争と現代4 ナショナリズムと戦争』、大月書店、2004年。

佐藤忠男『日本映画と日本文化』、未来社、1987年。

『集英社ギャラリー5』、集英社、1990年。

杉恵惇宏編著『誘惑するイギリス』、大修館書店、1999年。

鈴木貞美、岩井茂樹編『わび・さび・幽玄—日本的なるもの』、水声社、2006年。

鈴木孝夫『閉ざされた言語・日本語の世界』、新潮選書、1975年。

獅崎一郎『黒澤明と小津安二郎』、宝文館出版、2000年。

示村陽一『アメリカの社会—特質と変化』、英潮社、1992年。

ジョーンズ、アーネスト『ハムレットとオイディプス』栗原裕訳、大修館書店、1988年。

『シーボルトコレクションを中心とした浮世絵展』、大塚巧藝社、1976年。

タウト、ブルーノ「ニッポン」篠田英雄訳、『世界教養全集7』、平凡社、1961年、269-349頁。

田中稔『五感の英語表現』、北星堂、1992年。

谷山茂『幽玄の研究』、教育圖書株式会社、1943年。

チェンバレン、バジル、ホール『日本事物誌2』高橋健吉訳、平凡社、1969年。

西野常夫「書評 岡田充雄著『霊の復讐——マクベスと『悪霊』スタブローギンの悲劇』」、『比較文学』、第47巻、2004年。

西山洋一郎『黒澤明音と映像』、文風書房、1998年。

新田太郎、伊藤正直編『ビジュアル NIPPON 昭和の時代』、小学館、2005年。

新渡戸稲造『武士道』佐藤全弘訳、教文館、2000年。

蓮實重彦、山根貞夫編『成瀬巳喜男の世界へ』、筑摩書房、2005年。

針生一郎『戦争と美術 1937-1945』、国書刊行会、2007年。

- 林知己夫『比較日本人論』、中公新書、1973年。
- ハーン、ラフカディオ「東の国から」上田保訳、『世界教養全集7』、平凡社、1961年、103-175頁。
- ハーン、ラフカディオ『日本雑記他』平井呈一訳、恒文社、1975年。
- ハーン、ラフカディオ『日本一つの試論』斎藤正二訳、恒文社、1976年。
- ハーン、ラフカディオ『ラフカディオ・ハーン著作集14巻』、平井呈一訳、恒文社、1983年
- ハーン、ラフカディオ『ラフカディオ・ハーン著作集5巻』、斎藤正二訳、恒文社、1988年。
- 平川祐弘『アーサー・ウェイリー『源氏物語』の翻訳者』、白水社、2008年。
- ピーターセン、マーク『日本人の英語』、岩波新書、1988年。
- ファーバー、マイケル『文学シンボル事典』植松靖夫訳、東洋書林、2005年。
- ベネディクト、ルース「菊と刀」長谷川松治訳、『世界教養全集7』、平凡社、1961年、351-522頁。
- 水村美苗『日本語が減びるとき』、筑摩書房、2008年。
- 水村美苗『私小説 from Left to Right』、筑摩書房、2009年。
- 宮本美智子、永沢まこと『アメリカ人の日本人観』、草思社、1982年。
- モース、エドワード「日本その日その日」石川欣一訳、『世界教養全集7』、平凡社1961年、177-267頁。
- 八木敏雄『ポオ研究—創造と破壊』、第三刷、南雲堂、1979年。
- 安岡章太郎、リービ英雄、小森陽一「言葉の闘争」、『群像』、第54巻10号、1999年1月、212-234頁。
- 横地清『日本をすり抜けた西洋』、東海大学出版会、2008年。
- 横山幸三監修、竹谷悦子、中田元子、長岡真吾、山口恵理子『英語圏文学』、人文書院、2002年。
- リッチー、ドナルド『小津安二郎の美学』山本喜久男訳、文昇堂、1978年。
- リービ、英雄『アイデンティティーズ』、講談社、1997年。
- ロティ、ピエール「秋の日本」村上菊一郎、吉永清訳、『世界教養全集7』、平凡社、1961年、3-102頁。

## 9、その他の論文（邦文）

- 金田光世、佐藤敏行「記憶の中の子供時代の自分との出会い—内なる同行者との諸関係—」、『人間文化研究科年報』、第25巻、奈良女子大学、2009年、105-117頁。
- 栗山昌子「言葉と人間関係」、『人文学研究紀要』、第6号、福岡女学院大学、2003年、121-145頁。
- 田中賢「幼児期における記憶の研究(1)」、『愛媛大学紀要』、第6巻1号、愛媛大学、1959

年、11-22 頁。

田中賢「幼児期における記憶の研究（Ⅱ）、『愛媛大學紀要』、第 8 卷 1 号、愛媛大学、1961 年 11 月、33-44 頁。

鶴田欣也「まぼろしからうつへー『山の音』の錯覚と発見」、鶴田欣也編著『川端康成の「山の音」研究』、明治書院、1985 年、16-50 頁。

平川祐弘「もののあわれを解する人と解さぬ人」、鶴田欣也編著『川端康成の「山の音」研究』、明治書院、1985 年、204-236 頁。

古市久子「小学 5 年生～60 歳までの記憶による幼児期の印象について」、『大阪教育大学紀要』、第 52 卷 1 号、2003 年、33-47 頁。

古谷健一郎「異文化と言語のはざままで—幼少期の記憶の断片から現在まで」、『山梨県立女子短大地域研究』第 2 号、2002 年、143-149 頁。

丸山孝一「教育における文化的多元主義とメリトクラシー（その 1）日系米人の場合」『九州大学教育学部附属比較教育文化研究施設紀要』、第 35 号、1984 年、35-55 頁。

西脇和彦「昭和 40 年代の生活世界」、『学苑昭和女子大学文化創造学科紀要』、三舎社、2007 年、97-116 頁。

野畑友恵、箱田祐司「低年齢児の記憶はスナップショット化している」、*Kyushu Univ. Psychological Research*、Vol. 10、九州大学、2009 年、9-13 頁。

## 10、映画、DVD、Video、講演、ウェブサイトなど

小津安二郎監督『晩春』野田高悟、小津安二郎脚本、笠智衆、原節子出演、1949 年、DVD、小学館、2011 年。

小津安二郎監督『東京物語』野田高悟、小津安二郎脚本、笠智衆、原節子出演、1953 年、DVD、小学館、2007 年。

小津安二郎監督『早春』野田高悟、小津安二郎脚本、池辺良、淡島千景出演、1956 年、DVD、小学館、2005 年。

小津安二郎監督『秋刀魚の味』野田高悟、小津安二郎脚本、笠智衆、岩下志摩出演、1963 年、DVD、小学館、2005 年。

黒澤明監督『羅生門』黒澤明、橋本忍脚本、三船敏郎、京マチコ出演、1950 年、DVD、角川エンターテイメント、2009 年。

黒澤明監督『生きる』黒澤明、橋本忍、小国英雄脚本、志村喬、日守新一出演、1952 年、DVD、東宝、2009 年。

黒澤明監督『七人の侍』黒澤明、橋本忍、小国英雄脚本、三船敏郎、志村喬出演、1954 年、DVD、東宝、2010 年。

成瀬巳喜男監督『山の音』、笠智衆、上原謙、原節子出演、1954 年、DVD、東宝、2005 年。

溝口健二監督『雨月物語』川口松太郎、依田義賢、京マチコ、森雅之出演、1953 年、



DVD、角川エンターテインメント、2007年。

*Never Let Me Go*. Dir. Romanek, Mark. Perf. Carey Mulligan, Andrew Garfield and Keira Knightley. 2010. DVD. TOHO, 2011.

*Remains of the Day*. Dir. Ivory, James. Perf. Anthony Hopkins and Emma Thompson. DVD. Columbia Pictures, 1993.

*The Saddest Music in the World*. Dir. Mddin, Guy. Perf. Mark McKinney and Isabella Rossellini. DVD. 2004.

*The White Countess*. Dir. Ivory, James. Perf. Ralf Fiennes and Natasha Richardson. DVD. Sony Pictures. 2005.

*Tokyo Story*. Dir. Ozu, Yasujiro. Perf. Chishu Ryu and Setsuko Hara. 1953. Videocassette. Shochiku Home Video, 1992.

中島京子「カズオ・イシグロ」、毎日新聞、2011年3月17日。

山内則史「『わたしを離さないで』刊行カズオ・イシグロ氏」、読売新聞、2006年6月12日。

「未公開書簡が明かす野口英世の真実」、『NHK その時歴史が動いた』、NHK、10月30日2002年放送。

Wormald, Mark による講演：“Kazuo Ishiguro and English Literature、福岡女学院大学大学院、2010年3月27日。

『生きる』（映画）、Wikipedia、  
[http://ja.wikipedia.org/wiki/%E7%94%9F%E3%81%8D%E3%82%8B\(%E6%98%A0%E7%94%BB\)](http://ja.wikipedia.org/wiki/%E7%94%9F%E3%81%8D%E3%82%8B(%E6%98%A0%E7%94%BB))、09/30/2010.

大野和基『カズオ・イシグロ インタビューby 大野和基』、  
 <<http://www.globe-walkers.com/ohno/interview/kazuoisiguro.html>>、07/15/2010.

川口潤、佐藤綾香、伊藤友一、波多野文、大塚幸生「ノスタルジア感はどのように生じるのか」、2011年度日本認知科学会第28回大会、  
[http://www.jcss.gr.jp/meetings/JCSS2011/proceedings/pdf/JCSS2011\\_O6-3.pdf](http://www.jcss.gr.jp/meetings/JCSS2011/proceedings/pdf/JCSS2011_O6-3.pdf)、8/29/2013.

土屋恵司「アメリカ合衆国における児童虐待の防止及び対処措置に関する法律」、『外国の立法』第219号、国会図書館、2004年2月、  
<http://www.ndl.go.jp/jp/data/publication/legislation2004.html>、08/25/2013.

溝口健二、『雨月物語』、Wikipedia、  
<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E9%9B%A8%E6%9C%88%E7%89%A9%E8%AA%9E>、10/03/2010.

山下剛「マズローの心理学・科学観」、  
[http://www.takamatsu-u.ac.jp/library/06\\_gakunaisyupan/kiyo/no54\\_55/5455\\_231-273\\_yamas\\_hita.pdf](http://www.takamatsu-u.ac.jp/library/06_gakunaisyupan/kiyo/no54_55/5455_231-273_yamas_hita.pdf)、9/4/2013.

Finney, Brian H. “Figuring the Real: Ishiguro’s *When We Were Orphans*”,

<http://www.csulb.edu/~bhfinney/ishiguro.html>, 7/25/2013.

Kakutani, Michiko. "Books of The Times; An Era Revealed in a Perfect Butler's Imperfections: [Review]." *The New York Times*, Sep. 22, 1989.

<http://www.nytimes.com/1989/09/22/books/books-of-the-times-an-era-revealed-in-a-perfect-butler-s-imperfections.html?src=pm>, 9/15/2012

Mackenzie, Suzie, Interview, *The Guardian*, Mar. 25, 2000.

<http://www.guardian.co.uk/books/2000/mar/25/fiction.bookerprize2000>.