



シンポジウム

村上春樹とカズオ・イシグロ

その世界性、読解の可能性をめぐって

司会・梅垣昌子

最初に、今日のテーマである二人の作家について簡単に紹介します。まずは村上春樹。一九四九年京都市生まれ。七九年『風の歌を聴け』で作家デビュー、そのあと次々に『羊をめぐる冒険』『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』『ねじまき鳥クロニクル』『ノルウェイの森』『海辺のカフカ』、その他、現在の『騎士団長殺し』に至るまで多数の作品があります。

次はカズオ・イシグロです。一九五四年長崎市生まれ。一九六〇年に海洋学者の父がイギリス政府から要請を受けて渡英、その後イングリランド南部にあるサリー州ギルフォードに一家で移住。ケント大学卒業後、八二年『遠い山なみの光』でデビュー、その後『浮世の画家』『日の名残り』『充たされざる者』『わたしたちが孤児だった頃』『わたしを離さないで』『忘れられた巨人』を発表しています。そして『忘れられた巨人』の前に『夜想曲集』という短編集を発表しています。

それでは、本日の最初の講演者、鴻巣友季子をご紹介します。鴻巣さんは翻訳家で、英語圏の現代作家の作品を多数翻訳、古典の新訳にも力を入れていらっしゃいます。『風とともに去りぬ』の翻訳で大きな反響も呼びました。文芸評論も数多く手がけられています。つい先日の日経新聞では、村上春樹氏、柴田元幸氏とともに、一九九〇年代より日本の翻訳のあり方を刷新した翻訳家の一人として紹介されました。

そして、次に話をさせていただきますのは全体司会の私、梅垣昌子です。この大学では、アメリカ文学や文化を担当しております。

三番目の講演は清水良典さんです。清水良典さんは作家・文芸評論家で、愛知淑徳大学の教授でいらっしゃいます。第三十三回群像新人文学賞・評論部門など数々の賞を受賞され、『村上春樹はくせになる』『あらゆる小説は模倣である』など、著作も多数発表されています。本日はどうぞよろしくお願いたします。

最後の講演者は、亀山郁夫リベラルアーツセンター長です。ロシア・アバンギャルドの専門家で、ドストエフスキーの翻訳を次々に手がけられ、ご自身も小説『新カラマゾフの兄弟』を発表されています。



鴻巣 友季子

英語圏翻訳家の鴻巣友季子と申します。

カズオ・イシグロと村上春樹という現代文学を代表する作家二人の「その世界性、読解の可能性」というお題をいただきました。今日、わたしは「作品メッセージの沈潜と浮上」という切り口で、主にイシグロについて論じたいと思います。もともと小説に「メッセージ」という言葉を使うのは好きではないので、適宜テーマ、モチーフといった語に置き換えていきます。

イシグロの世界性を論ずるにあたり、彼がよく使うinternational fictionという概念と、彼が創作を始めた当時の文学環境について見ておきます。

この international fiction ですが、ゲートに始まり、近年はアメリカの翻訳学者デイヴィッド・ダムロッシュも定義してきた World Literature (世界文学) と通底するものありやなきや。これについてはのちほどお話ししたいと思います。まずは、先日イシグロが行ったノーベル文学賞記念講演を振り返ってみましょう。

イシグロが、一九七〇年代にイギリスのイーストアングリア大学大学院に入学した当時の様子を以下のように語っています。日本語で抄訳をつけました。

Then one night, during my third or fourth week in that little room, I found myself writing, with a new and urgent intensity, about Japan – about Nagasaki, the city of my birth, during the last days of the Second World War. This, I should point out, came as something of a surprise to me. Today, the prevailing atmosphere is such that it's virtually an instinct for an aspiring young writer with a mixed cultural heritage to explore his 'roots' in his work. But that was far from the case then. We were still a few years away from the explosion of 'multicultural' literature in Britain. Salman Rushdie was an unknown with one out-of-print novel to his name. Asked to name the leading young British novelist of the day, people might have mentioned Margaret Drabble; of older writers, Iris Murdoch, Kingsley Amis, William Golding, Anthony Burgess, John Fowles. Foreigners like Gabriel García Márquez, Milan Kundera or Borges were read only in tiny numbers, their names meaningless even to keen readers.

「狭い貸間に暮らしていた私は、ある晩気がつく、未だかつてない切実な思いに突き動かされ、第二次世界大戦末期の日本、自分の生まれ故郷の長崎市を舞台にした小説を猛然と書きだしたのである。これには自分でも驚きました。今日では、作家志望の若者で複数の文化的背景を有するとなれば、自分の「ルーツ」を探る作品を書くことが当たり前のような空気が世界中にみられますが、当時の

状況はそれとはかけ離れていました。イギリスで、多文化文学がブレイクするのは、また数年先のことです。「インド生まれで現在はニューヨークで暮らす」サルマン・ラシュディには、すでに著書が一冊ありましたが、絶版状態で無名でした。当時のイギリスを代表する若手作家を挙げよと言われたら、マーガレット・ドゥラブル(『黄金のイエルサレム』や『針の目』の名が挙がったでしょうか。もう少し上の世代なら、アイリス・マードック(『海よ、海』)、キングズリー・エイミス(『ラッキー・ジム』)、ウィリアム・ゴールドディング(『蠅の王』)、アントニー・バージェス(『時計じかけのオレンジ』)、ジョン・ファウルズ(『フランス人中尉の女』)あたり。外国作家では、ガルシア・マルケス、ミラン・クンデラ、ホルヘ・ルイス・ボルヘスといった巨匠も、当時は熱心な読書家にすらほとんど知られていなかったのです」

このような英国中心主義の文学界で、イシグロは小説家への道を歩みだしました。日本を舞台にした *A Pale View of Hills* 『遠い山なみの光』を書いた後、ブルーストの『失われた過去を求めて』をじっくり読み、記憶と時間への新たな「語り」のアプローチを思いついたり言います。

If I could go from one passage to the next according to the narrator's thought associations and drifting memories, I could compose in something like the way an abstract painter might choose to place shapes and colours around a canvas. I could place a scene from two days ago right beside one from twenty years earlier, and ask the reader to ponder the relationship between the two. In such a way, I began to think, I might suggest the many layers of self-deception and denial that shrouded any person's view of their own self and of their past.

「語り手の思考連鎖や記憶の気まぐれな流れに沿って場面を展開していけば、抽象画家がキャンバスに形や色を置くように小説を書くのではない。語り手が何重にも自分を偽り、真実を否定することで、自身の真の姿と過去に目隠しをする語りもできるのではない





かと思いはじめた」

それが、ブッカー賞を受賞する『The Remains of the Day』『日の名残り』の創作につながります。

「many layers of self-deception and denial...」shroud one's view of...といった表現に注意したいのです。本作の語り手の執事は、ナチスのシンパに仕えてきました。完成作の前段階の原稿では、執事の心の最奥にある過ちの認識や苛烈な悔悟の念、あるいは深い憧憬、恋情といったものは、何重もの語りの仕掛けにくるまれて深層に「沈潜」し、物語が終わるまでいっさい表面化しません。イシグロは一九八八年、この小説をいったん書きあげ、当時、イギリスで創作活動をする事、英語で書くことについて、このように述べています。

I'd been careful not to assume, as I felt many of them did, that my readers were all English, with native familiarity of English nuances and preoccupations. By then, writers like Salman Rushdie and V.S. Naipaul had forged the way for a more international, outward-looking British literature, one that didn't claim any centrality or automatic importance for Britain. Their writing was post-colonial in the widest sense. I wanted, like them, to write 'international' fiction that could easily cross cultural and linguistic boundaries, even while writing a story set in what seemed a peculiarly English world.

「私は、自分の読者がイギリス英語のニュアンスや特異な考え方にネイティブとして通じたイギリス人ばかりではないということをつねに意識して書くようにしていました。その頃には、ラッシュディやナイポールのような作家たちが台頭し、もっとinternationalで外に目を向けたイギリス文学を切り拓こうとしていました。それは、イギリスを当然のように中心とし、おのずと上に置こうとする文学とは一線を画すものでした。(中略) 私も彼らのように、文化や言語の境界をやすやすと越えていける“international” fiction を書きたいと思っていました。(『日の名残り』のように) イギリス特有の世界

を描いていながらも、です」

international fiction を目指すイシグロは、仕上がった『日の名残り』になにか足りないと感じていました。そしてある夕べ、アメリカのシンガー、トム・ウェイツの切ない歌を聴いて啓示を受け、本作をリライトします。本心をひた隠していた執事の心の鏡に一瞬だけ亀裂が入り、思いがほとばしり出る、という記述に改稿したのです。非常に慎重な決断でありリライトでしたが、この一瞬の主題の「浮上」＝表面化は、イシグロ文学にとって、ひとつのメルクマールになったかもしれません。

記憶をめぐる作家イシグロの抑制された筆致はその後もつづきます。装飾をそぎ落とした静謐な文体、その表面下にある見えない深淵。その技法には、記憶の操作と選択的な提示、隠匿などのミスリード、さらには記憶の捏造に近いものもあり、第一級の unreliable narrator (信用できない語り手)としても名声を確立していったのは、つ存じのとおりです。遺伝子工学の生んだクローンと臓器移植による究極の格差社会を描いたSF小説「わたしを離さないで」は、そうした語りの「抑制の美」の真骨頂とも言えます。

わたしが異変めいたものを感じたのは、長編と長編の間の二〇〇九年に発表された短編集 *Nocturnes* 『夜想曲集』の邦訳を読んだときです。各編には、往年の大物歌手、無名のバックプレーヤー、夢を諦めてスターと結婚した女など、いろいろな音楽家が登場し、ここに夫婦、病院の患者同士、師弟などの、こじれたりねじれたり、一風変わった男女関係が絡んできます。元共産圏のギタリストは、ベネチアのゴンドラで妻にセラナーデを捧げたいというアメリカ男性に伴奏を頼まれ、定職のないジャズ好きは、裕福な友人夫婦の仲直りのため夫の引き立て役にされ、また、あるサククス奏者は売れるためにハリウッドで整形手術をします。必死さゆえの人間の短絡的行為の滑稽さを、イシグロはドラマチックな演出なしに淡々と描きだします。

とはいえ、核心は男女間の危機や顛末にあるのではなく、本書は才能と才能がもたらす「壁」をめぐる物語集だとも言えると思います。才能



という残酷なものは、さまざまな形で人と人を隔てる。ここには「アマデウスとサリエリ」の永遠のテーマがありますし、真贋と成功不成功を分ける皮肉な作用が関係している。そしてこれらを背景に描きだされるのは、人と人の動かしがたい世界観の異なりと意思の不通です。

作中には、「境遇の違う」あなた（あるいは私）にはわからない」といった台詞がしばしば出てきます。人々のすれ違いや戸惑いの理由が、文化圏、政治体制、生活階層などの違いに、イシグロにしてはすいぶん解りやすく置き換えられ、*Literalize*（テキストが文字通りのことを意味する）されているように感じました。人と人との間の溝というのは、じつはもっと深いどこか、沈潜したなかに発しているのではないかと？

訳者あとがきには、各国からインタビュ어가殺到しているイシグロは、自作がどう翻訳されるかが気になり、他言語で通じにくい書き方を避けるようになったと書かれていました。翻訳されることを意識して書くというのは、村上春樹も同様であり、これは原作者による「プレ・トランスレーション」（予めの翻訳）と呼ばれます。「グローバル文学症候群」などとも称されますが、村上春樹でわかりやすいのは日本独自の「ラブホテル」をそう書かず、「恋人同士がセックスをするために使用するホテル」といった、外国語の翻訳者や読者に向けたような、「訳註」のようなものを予め付けておく書き方です。

イシグロ作品のメツ

セージの「浮上」あるいは *Literalization*（テキストが文字どおりのことを意味する）の傾向は、最新長編の *The Buried Giant* にも続いて見られます。本作は、六、七世紀の、アーサー王がブリトン人とサクソン人の戦いをいった

ん終わらせたころのブリテン島を舞台にしています。一時的和平のなかで、歴史健忘症が広域を覆い、謎の「霧」と呼ばれていますが、これによって人々は私的な記憶も公の歴史の記憶もなくなっていくます。

主人公の老夫婦ベアトリーチェとアクスルは、いなくなった息子を探す旅に出て、騎士に出会い、悪鬼やこびとやドラゴンと戦う。山の上に住む雌龍の吐く息が、集団記憶喪失の原因だと判明します。じつはこの忘却の「霧」のおかげで、人々は過去の諍いと憎しみを忘れ、平和を保っていたのです。雌龍を倒し、記憶をとりもどすこと、それは民族間にも、ひよっとしたら夫婦間にも、危機をもたらすものかもしれない。しかし老夫婦は「思い出す」ことを選ぶ。記憶というのは、その人をその人たらしめているものだからです。

原題の「埋められた巨人」とは記憶そのものを指すのではないでしようか。——これまでイシグロ作品のなかで、個人の経験として暗示的に書かれてきた記憶の主題が、ひとつの民族や国といった単位において一般化され、ここでアレゴリーとして明示的に書かれることになりました。深く埋められた巨人に記憶を掘り起こす行為は、作品の深層テーマの表面化を表象しているようでもあります。『忘れられた巨人』は、まさにイシグロの言う「文化や言語の境界を軽々と越えて」読者の心に響く *international fiction* です。

では、ここで冒頭に触れた *World Literature*、世界文学との関係を見てみましょう。まずは、その起源となった、ゲーテが提唱した *Die Weltliteratur* の概念をまとめておきます。

- ◎ ゲーテが一九世紀前葉に提唱した文学の新たな概念。
- ◎ 「国民文学」にはもはやさしたる意味がないと確言。
- ◎ 「イギリス人のカライルはシラーの評伝を書いたが、ドイツ人にはできないような評価を多々している。一方、我々ドイツ人はバイロンやシェイクスピアをときにイギリス人より明晰に理解し、よりよく評価しうる」（エッカーマンへの書簡）



◎「つまり、私が世界文学と名づけているものは、一国民のなかにある様々な意見の相違が、他国の人々の見解や判断によって補整され平衡することで生まれてくる、ということだ」(美術学者ボワスレーへの書簡)

(参照:『ゲートと読む世界文学』高木昌史編訳)

◎「世界文学」とは、異文化・異言語における相互受容(翻訳)のなかで形成される有機的な文学ネットワークを意味する。

いわば、フランスのラブレールがいたからイギリスのローレンス・スターンの作品が生まれ、スターンの『センチメンタル・ジャーニー』がドイツのゲーテに『イタリア旅行』を書かせ、またそれにフランスのスタンダールが刺激されて、『イタリア紀行』を書くというような文学のネットワークですね。ここで注意したいのは、ときとして他国の、異邦の者のほうがよりよく原作を理解し評しうる、と言っている点と、「世界文学は他国の人々の見解や判断によって補整されて生まれてくる」という点です。ドイツ語原文の「補整」という語は、英語では *compensate* に当たる語です。

現代アメリカのデイヴィッド・ダムロッシュは、World Literatureをどのように言っているでしょうか。

◎ World literature is an elliptical refraction of national literatures. (世界文学とは諸国民文学が二重の屈折を経て楕円状になったものである)

◎ World literature is writing that gains in translation. (世界文学とは翻訳されて豊かになる著作である)

◎ World literature is not a set canon of texts but a mode of reading: a form of detached engagement with worlds beyond our own place and time. (世界文学とはカノンたる作品一式ではなく、読みのモードである。自分たちのいる時空を超えた世界との距離をおいた関わり方である)

一番目の「楕円状の屈折」は少し補って訳しました。世界文学とは、中心が一つの円形ではなく、オリジナル言語圏のもつ起点的文化とそれが入っていった先の受入文化で、二重の屈折を経て、二つの焦点をもつ、楕円形として表現できる、とダムロッシュは言っています。この refraction

屈折という概念は、ゲーテが *ausgeglichen* 補整と表現したものと幾分通じるかもしれません。そしてまた留意したいのは、「翻訳を通して価値が減ってしまうものではなく、むしろ豊かさを増すものこそが世界文学とみなしうる」という点です。

これは、ゲーテの「他国の人々のほうがときとして作品をよく読みうる」という提言とも合致します。オリジナル言語での読者に対して、異文化・異言語の翻訳を通して読者は、理解者・鑑賞者としていちだん下にあるという学術界の常識に、新たな可能性を提示するものでした。これは原作に対して、翻訳者という名の「遅れてきた読者」はなにをできるかという問いにもつながっていきます。

ちなみに、わたし個人的には、「翻訳はやはり二次創作物」であると考えますので、本格的な文学研究や文芸批評には、原語で読むことは欠かせないと思います(笑)。

さて、最後にインシグロの考える international fiction とはなんだろう、ということになります。それに関してまとまった著作を寡聞にして知りません。これまでの彼の発言を拾うと、このようなものがあります。



◎ I wanted, like them, to write 'international' fiction that could easily cross cultural and linguistic boundaries, (文化や言語の境界をやすやすと越えていける「international」fictionを書きたいと思っただ)

◎ The idea of "international" fiction as a new, contextless kind of writing, by writers on the run from ethnic stereotyping (インターナショナルフィクションとは、民族的なステレオタイプから逃亡せんとする作者らによって書かれる、特定の文脈に依存しない新しい類の作品)

◎ Ishiguro says he goes out of his way to avoid cultural references. The result: No colloquialisms, word games or esoteric customs. (「文化的レファレンス」は意識して避けていると言う。その結果、独特の口語、言葉遊び、限られた者にしかわからない隠語などは使わない)

参照：ノーベル文学受賞記念講演、および Pico Iyer との対談 (1995)

「文化と言語の境界をやすやすと越えていける」「民族的なステレオタイプから逃れる」「言語と文化の特異性に頼ったハイコンテクストな表現を避ける」という点が重要かと思えます。

ゲーテ、ダムロツシユは「異文化・異言語」の読者による compensation や refraction を経ることで原作が変容することを前提とし、むしろ補整と屈折を被りうることを、被ってなお作品として成立することが世界文学である、と定義しているのではないのでしょうか。ここには、異質なもの同士の衝突と折り合いということが前提とされています。

一方、イシグロの international fiction はそもそも衝突が極力なくて済むブレンな、ユニバーサルなテクストのことかもしれません。そうした文章への取り組みと、彼の作品テーマの「浮上」あるいは literalization は連動しているのでしょうか。

わたしは長年の仕事を通じて、「翻訳できないテクストほど翻訳されるのを待っている」という実感を抱いてきました。incommensurability、共約不可能性の低いものほど、その言語の外部に伝えるべきものがある、また、翻訳という異質なもの同士のぶつかりから生まれるのは不協和音と

は限らない、翻訳では言語それ単独では出せない妙なる音が鳴ることがある、と。

それは今も変わりませんが、一方で、個人的には年とともに翻訳文を読むことがつらくなってきている、原文で読まないで頭に入っていないことが増えている、という厳然たる事実もあるのです。翻訳時に生じる差分や摩擦が少ないテクストが書けるのであれば、それもひとつの選択肢なのかもしれません。非常に悩ましい問題です。というところで、結論ではなく、問いかけの形でわたしの発表を終わり、梅垣先生にバトンタッチしたいと思います。



梅垣 昌子

鴻巣さん、大変おもしろいお話、ありがとうございました。聞き惚れてしまいました。私のほうでは、イシグロを中心にお話を進めます。

ノーベル賞作家のカズオ・イシグロは二〇一八年の現在、六三歳。二〇代のように小説を書き始めたといえますので、四十年のキャリアをもつことになりました。その間、七つの長編と一つの短編集が出版されています。会場の皆さまのなかには、今から三十五年前、イシグロが二十八歳のときに発表した『遠い山なみの光』を、そのときすでにお読みになつて、それ以来全作品をタイムリーに追いかけてこられた方がいらっしゃるかもしれません。その方は本当に先見の明をお持ちだと思えます。一作目を発表した段階では、まさか四半世紀あとに、まったく趣の違う作品、『忘れられた巨人』が世に出て、そしてノーベル賞をとることになるなんて、誰も気がつかなかつたでしょう。

そこまでコアなファンでなくても、映画で『日の名残り』を観た方がいらっしやるかもしれません。『日の名残り』は、二十八年前の一九八九年、ブッカー賞を取っています。ブッカー賞はイギリス連邦とアイルランド国籍の人が英語で書いた長編に与えられる、大変名誉ある賞ですか



ら、これを三十代半ばで受賞したイシグロは注目されて、その後、作品を発表することに欧米のメジャーな文芸誌や新聞で取り上げられています。

私自身は、「アジア系の作家が活躍している」くらいの認識が最初でした。しかしこれこそ、イ

シグロが決して望まなかった見なされ方なのです。イシグロはインタビューで、「私は作家として日本にしばらくはたくない」と言っています。日本出身の作家としてオリエンタリズムの文脈で評価されることは、彼の本意ではなかったのです。

『日の名残り』以降、四つの長編を執筆したイシグロは現在、ノーベル賞作家となって、イギリスのBBC放送では「ブリティッシュ・ノヴェリスト、カズオ・イシグロ」として紹介されています。「イギリスの作家」という位置づけですね。

今回、あらためてイシグロの作品を年代順に読み直すと、そこに敷かれているしつかりとした、いわばレールの存在を強く認識するようになりました。イシグロの世界の全体像に魅了されたわけです。すると、なんと不思議なことに、また身勝手なことに、自分が最初からタイムリーに、イシグロのことをずっと追いかけてきたような錯覚にとらわれてしまったのです。これこそ、「記憶の塗り替え」です。まさにイシグロが、作品ごとにアプローチを変えながら取り組んできたテーマなのです。

もうひとつ、自分の例で言いますと、実は私は、『日の名残り』の映画が封切られた時、観に行っていない。小説の映画化作品をチェックするのは必須、という気持ちがありますから、当時この映画を観なかったことについては、自分なりに勝手な言い訳がありました。主人公のア

ンソニー・ホプキンスは、映画『ハンニバル』のレクター博士の猟奇的なイメージが強いから敬遠したんだ、というものです。でも調べてみると、『ハンニバル』の封切りは『日の名残り』よりもあとでした。自分で思い込んでいた言い訳が、完全な後づけであることが判明したわけです。これは、「記憶の捻じ曲げ」です。自分の認識不足を不格好に隠蔽しようとする果ての、記憶の捏造と違ってよいかと思います。そして、これもイシグロの重要なテーマなのです。

このように、イシグロ作品の根幹にあるテーマはきわめて日常的ですが、それが世界性とのように接続しているのか。日常性と世界性の橋渡しとして、どのような文学特有の装置が用いられているのか。今日はそこに、焦点を当てたいと思っています。

さて、ノーベル賞受賞によって、日本のメディアや出版業界にイシグロ旋風が巻き起こり、ノーベル文学賞受賞という帯をつけた本が目立つようになりました。受賞のニュースは今年（二〇一九）の十月五日に発表され、「ユリイカ」の十二月号は「カズオ・イシグロの世界」という特集を組みました。さきほど、カズオ・イシグロと日本の関係について触れましたが、この特集号の中で、英文学者の遠藤不比人氏はこのように記述しています。

「カズオ・イシグロのノーベル文学賞受賞に関する日本のメディアの報道は、有体にいって、醜い一言に尽きる。」「あくまでノーベル文学賞受賞が契機となって、『日本スゴイ』伝説が煽られたわけだが、イシグロという作家にとつての『日本』という問題が、文学のそれとして扱われている気配が皆無であるからだ。」「日本という主題をまずは文学の領域に奪還しなければならない」とおっしゃっています。

また、同じく英文学者の中井亜佐子氏は、文学賞の有力候補として毎年名前のある、ケニアのグギ・ワ・ジオンゴや、二〇〇三年に受賞した南アフリカ共和国出身のクッツェーの立ち位置に触れながら、「クッツェーもイシグロも、アレゴリーとリアリズム、普遍と特殊の間を常に



自覚的に往来しながら、現実世界とのつながりという「おぼろな感覚」を維持し続けてきた作家である。」と述べています。そのうえであえて、初期の作品『遠い山なみの光』を、リアリズム小説として、日本人女性の物語として読むという「誤読」を犯そうと試んでいます。

いまからお話しする「イシグロの語り」という文脈にそって言いかえると、おそらく、「イシグロ作品はリアリズムとは違った次元で理解しなければいけないが、あえてリアリズム小説として読んでみたい」ということでしょう。それを「誤読」と表現されていると理解しました。

さらにまた、伊藤盡氏は、英文学と北欧神話学の立場から、こんなことをおっしゃっています。イシグロの最新作『忘れられた巨人』について、作家の角田光代氏が「ファンタジックな設定や展開に戸惑う」と評しているのを取り上げて、「ファンタジー」というジャンルへの先人観や偏見が、『ファンタジック』という日本語表現に含意されているとおっしゃいます。英語では、形容詞にすると「ファンタスティック」になりますから、「ファンタジック」は日本語表現というわけです。伊藤氏は、ゲルマン諸部族がブリテン島に移住した中世初期の状況や、アーサー王にまつわる書物に触れ、イシグロの作品が「強固な文献学的な地盤に基づいている」と論じています。そして、『忘れられた巨人』の時代設定を紀元四九〇年から六世紀前半まで、というふうに特定しています。

ここで着目しておきたいのは、「巨人」という言葉です。イシグロは、一四世紀の詩、『ガウエイン卿と緑の騎士』を愛読しているそうです。アメリカに拠点を置くウェブ・マガジンでそう話しているのですが、そのさい、当時の中西部方言の英語で書かれた「エティン」、すなわち「巨人」のことを、現代英語の「オーガ」(ogre)に置き換えているのです。この「オーガ」は、日本語訳の『忘れられた巨人』では「鬼」という言葉になっています。ここで思い出すのは、二〇一五年のインタビュウでの、いうならば「オーガ論争」です。これがとても面白かったのです。

毎年五月に、ウェールズで開かれるヘイ・フェスティバルという文学祭があるのですが、そこへ『忘れられた巨人』を出したばかりのイシグロ

が登場しました。会場はイシグロのファンで満席です。会場からは、開口一番、まずこんな質問が出たのです。「イシグロさん、今回は、どうしてしまったのですか。路線が違っちゃいませんか。『日の名残り』や『わたしを離さないで』が好きだったのに、今回は読む気がしない。」冗談まじりの異議申し立てですね。インタビュアーも、「オーガが出てくるのは、さすがにどうかと思いましたよ。まさか『ダンジョン・アンド・ドラゴン』の映画に影響されたとか、ロールプレイング・ゲームにはまっていたとか、そんなことないですよ」というような意味の皮肉を言います。つまりこれは、イシグロの新作をファンタジーのジャンルに位置づけ、なおかつ、そのジャンルに「子供用」あるいはサブカルチャー的なイメージを付与していることが前提となる発言です。イシグロの正統的なファンたちが、「いきなり子供向けのファンタジーに転向して、われわれを裏切りましたね」と冗談を言っているのです。

これに対して、イシグロはユーモアを交えてこのように言います。「そういう反応を受けて驚きました。私としては、今度の小説の設定をどうしようかと思っただけを見回していたら、すみのほうにオーガがいた。それだけです。いけませんか？ オーガは、想像上の生き物、作品の大切なエキストラです。いい味を出しています。それなのに、皆さんにいわれてしまって、私は私のオーガのために立ち上がります。」

イシグロの「オーガ愛」が感じられると同時に、ファンからの温かい抗議を楽しんでいる様子が、とても面白いと思いました。

しかしここで重要なのは、イシグロが「ジャンル」というものにこだわっていない、ということ。つまり、カズオ・イシグロはジャンルの「壁」で仕切られない作家であるということです。彼は実際、同じインタビュウで、「想像力」に縛りをはけるのは反対である、という意味のことを話しています。想像力をジャンルで縛ってほしくない、と言っているのです。リアリズムであれ、近未来SFであれ、ファンタジーであれ、想像力の産物を表現する経路としてベストなたちを、イシグロは作品ごとに選んでいるのでしょう。



イシグロの小説については、「出るごとに違う」「ジャンルや舞台設定が変わる」という声が聞かれます。たとえば村上春樹はエッセイ（『雑文集』）の中で、「一冊一冊がそれぞれに異なったなりたちかたをして、それぞれに異なった方向を向いている」と書いています。

その一方で、「イシグロ作品は、一貫して同じテーマを扱っている」というコメントも聞かれます。さきほど、「記憶」ということをお話ししました。また、イシグロ作品全体にしっかりと敷かれている「ルール」ということを申しあげました。そして、「日常性と世界性のかけはしとなる文学的な装置」ということも、言いました。これに関連してくるのが、作品の「語り」ないしは「語り手」です。

作品の語りという視点から、イシグロの長編七作品、短編を加えると八冊になりますが、それを見れば彼の作品群は、補助線を引くと一本につながる。そして、その流れが、『忘れられた巨人』に結実している。つまりは、イシグロのすべては、『巨人』に流れ込むのではないか。そう考えています。

さきほど「ユリイカ」の話で紹介した遠藤氏は、こういう言い方をしています。『忘れられた巨人』は、「主題の表層的な差異にもかかわらず、彼の実存をめぐる根本的な問題をテクスト化した初期の二作（つまり、『遠い山なみの光』と『浮世の画家』）に回帰しているようである」というのです。でもこれは別の言い方をすれば、同じことなのではないか。つまり、当初からずっとイシグロ作品の土台にはあるルールが敷かれていて、そしていまそのルールの上を進んだ結果、『巨人』にたどり着いた。そういうことなのではないかと考えます。

ですからイシグロの作品群の読解は、たとえていえば風光明媚な土地をゆく、単線の列車の旅のようなものかもしれません。乗り換えはなしです。周囲の風景はかわる。ルールはすなわち語りです。作品群の一貫した軌道、あるいは底流。『忘れられた巨人』（*The Buried Giant*, 2015）にいたるすべての作品は、一人称の語り手です。登場人物のひとり、物語世界の住人のひとりが語り手となり、「わたしは……」という形で話が

進みます。ところが、『忘れられた巨人』ではじめて、三人称の語りが導入される。でも大変面白いことに、この小説には、三か所、一人称の語りのセクションが「埋め込まれて」いる。ついでながら、『忘れられた巨人』の英語タイトルでは、「巨人」の前に、「ベリッド」つまり「埋められた」という形容詞がついています。埋め込まれた一人称の語りの三か所めは、小説の最終章です。これは次なるステージへの、どのような前触れなのでしょうか。

イシグロ作品では、語られる内容やテーマもさることながら、それどのように語るか、というところに大きな意味があります。そしてそれが、小説の真髄でもあります。まずは、「語られる内容」について、スウェーデン・アカデミーのプレスリリースをみておきましょう。ノーベル文学賞受賞の理由が、このように簡潔に、しかも明確に表現されています。"Kazuo Ishiguro, who in novels of great emotional force, has uncovered the abyss beneath our illusory sense of connection with the world."

ここから読み取れるのは、おそらくこういうことでしょう。

〈現代を生きる私たちは、それぞれに世界とつながりたいと思ひ、またつながっていると信じているけれども、実はそれは幻想である。その幻想は、いわば薄い膜のうえに成り立っている。なにかのきっかけでそれが破れると、その下には、ぱっくりと深い、深い暗闇が口をあけている。イシグロの小説を読むと、読者はその深い闇をのぞき込むことになる。そして、感情を大きく揺さぶられるのである。これこそがイシグロの小説であり、彼の受賞の理由です〉

かなり言葉を足しましたが、こういう主旨ではないかと思ひます。このスウェーデン・アカデミーのリリースは、イシグロの作品すべてに通底する重要なエッセンスを捉えています。手元のスマホで瞬時に世界の情報とコネクトできる時代だからこそ、「つながっている」という幻想が崩れ去ると、そこには恐ろしく深い海溝（"abyss"）のような落とし穴が現れて、それはもう耐えられないくらい怖い。極めて現代的な意義をもつ内容と言えるでしょう。



では、イシグロはどのようにして、普段はフタがされている深い暗闇、この暗穴のなかを、読者にのぞかせるのでしょうか。それを可能にするイシグロの語りの方を、三つの観点からみていきたいと思います。

さて、カズオ・イシグロの詩学ともいべき語りの方法は、その特徴をあえてわかりやすく表現すれば、この三類型に集約できるのではない。そんな三つの柱を、仮にこう名づけてみました。

「あちこち、ちぐはぐ、ぐるりとたびの物語。」

お気づきかと思いますが、覚えやすいように、しりとりの風のアレンジにしてみました。しりとりにこだわりすぎて、三つめの項目の命名が少し強引になってしまいましたが、「ぐるり」というのは身の回り、つまり日常というくらいの意味でご理解ください。梨木香歩さんの本に、「ぐるりのこと」というのがありました。その、「ぐるり」です。ここであって「ぐるりとたびの物語」と言ってみたのは、イシグロ作品のなかでも、旅に出るとき、日常性、あるいは身の回りの事情に別れを告げるのではなく、むしろそれを携帯した状態で空間的に移動を行う、いわばロードムービーの形式を念頭においています。

さきほどお話しましたように、イシグロ作品は、最後の長編以外はすべて、一人称の語りです。「あちこち、ちぐはぐ、ぐるりとたびの物語」が、それぞれの語り手によって、それぞれの設定やテーマのもとに、展開しています。それでは順番にみていきましょう。

まずは、「あちこち語り」。イシグロ作品の魅力的な特徴です。一人称の語り手によって、話があちこちに飛び、つまりは時間の順序が壊れます。時の流れの操作が行われるのです。これによって、記憶が塗り変えられます。たとえば幼少時代の記憶。大人になって、もう「どこにもない場所」となってしまった幼少時代は、理想的なユートピアに作りかえられます。実際はそうではなかった。でも、記憶の中でユートピアにすりかわっていく。そしてその理想の世界が、大人の語り手が生きる「現在」と、地続きになります。

たとえば一作目の『遠い山なみの光』。英国に住む語り手の悦子は、日本で暮らしていた時代に知り合っていた真理子の言葉を思い出します。「日本では、女はだめ。日本にいたんじゃ将来の希望なんかないじゃない？」そしてこう語ります。「こういう記憶もいずればあいまいになって、いま思い出せることは事実と違っていたということになる時がくるかもしれない。」この場合、語り手は、操作に自覚的です。わかっている記憶を作り直すのです。現在を生かすために必要な、いわば自己防衛のふるまいなのかもしれません。そのような過去は、今とは無関係の過ぎ去った出来事の集まりなんかではなくて、ある意味では現在の一部と言っていいのかもしれませんが。

それでは次に、「ちぐはぐ語り」。これは、コミュニケーションの行き違いや会話の擦れ違い。この積み重ねで、人は私をどう見ているという像と、私は自分をどう見ているという像に、ズレが生じることになりました。イシグロは一人称で物語を書いていると言いましたが、そのような一人称の語りでは、直接話法、つまりかき括弧で括られた部分と、語り手の思いを吐露した地の文の両方を、読者は見るようになります。イシグロ作品ではとりわけ、その「ちぐはぐ」が浮き立って見えるということになります。つまり、語り手の内面と、語り手にむけられた発話が噛み合わず、コミュニケーション不全が起きている。語り手の自己イメージと、他者が語り手に対して抱いているイメージのずれ。そのはざままで、アイデンティティが崩壊していきます。しかも、語り手はその崩壊を隠蔽しようとするのです。

たとえば二作目の『浮世の画家』(An Artist of the Floating World, 1986)の語り手、小野益次は、戦時中の、愛国主義を礼賛するかのような自らの作風に心のわだかまりを持ち、娘の縁談が進まないのを気に病んでいます。「お父さまの過去を非難したがっている人なんていない」という娘について、彼女が「主張したこと多くが誤りである」という事実には、まったく疑問の余地がない」と繰り返します。

このように、イシグロでは一人称の語り手は、「あちこち」したり、「ち



ぐはぐ」したりするものですから、物語を読み進めるにしたがって、読者は次第に、「信用できるのかな、この人は」と気づき始めるわけです。

ここで浮き彫りになってくるのが、イシグロの特徴的な一人称の語り手、すなわち「信頼できない語り手」です。作者は「あちこち」語りと「ちぐはぐ」語りを絶妙に組み合わせることによって、ときには自覚的に、ときにはまだ直視する準備ができていないために、過去の心の傷に無意識的にフタをする語り手の姿を、読者の前にあらわにします。ここに、一種のドラマティックアイロニーが生まれます。

たとえば、長編第五作め、『わたしたちが孤児だったころ』(When We Were Orphans, 2000)の語り手は、探偵のクリストファー・バンクスですが、彼は、そのように仕立てられた舞台のうえで、きりきり舞いをしていくようです。同じく登場人物の一人が語り手になっているのが、第六作めの『わたしを離さないで』(Never Let Me Go, 2005)ですが、これも面白い語り手です。この作品では、語り手がクローンであるということが、読みはじめてしばらくたってから出てきます。これは語り手がフタをしていることなので、なかなか出てこないのです。しばらくしてから、フタの下に押し込めていたことが現れる。よく読んでみれば語り手は、物語の世界の中の人に向かって話していて、読者はそれを聞いていくという構造になっています。こんなふうにイシグロは、複雑な語りの構造を作っているのです。

それでは最後に、「ぐるりとたびの物語」として『日の名残り』(The Remains of the Day, 1989)を取り上げたいと思います。簡単にご説明しますと、章立てはこんなふうになっています。まずは「プロローグ、一九五六年七月、ダーリントン・ホールにて」、そして「一日目、夜、ソールズベリーにて」「二日目、朝、ソールズベリーにて」「二日目、午後、ドーセット州モーティマーズ・ポンドにて」という具合です。

このようにして、三日目、四日目、六日目と続きます。六日間の旅の行程ですが、普通の旅行記とは少し違います。この日、この場所で何を見たのか、何をしたのか、ということが主眼ではなく、この日、こ

の場所で何を思い出していたか、何を考えていたか、ということが綴られているのです。執事ステイブンスの胸の中に日常的に渦巻く思いを、時空間を移動しながら、書き連ねていくかたちです。回想の流れは、時間を自由に変形させます。そして記憶の底に封印した出来事に触れそうになると、すっと別のエピソードに移る。そんな具合なのです。

たとえばプロローグひとつをとってみても、そこに独特の時間が流れているのがわかります。語りの現在は一九五六年七月のある日なのですが、ステイブンスの思いは異なります。二世紀にわたりダーリントンが屋敷を所有していたことを一番古い出来事として、時系列に並べると、一九三六年、一九四九年、一九五五年、一九五六年に起こったエピソードの間を行き交うのです。ミス・ケントンが屋敷を去り、最後の手紙が来る。その六年後、新しい主人フアラデーがダーリントンにやってくる。「些細な」ミスが増え、フアラデーからの提案があり、ミス・ケントンから手紙を受け取る。しかし実際にこれらのエピソードが語られるときは、時系列をあちこちランダムに移動するような形で、詳細が紐解かれていきます。次第に読者は、この解体された時系列のモザイクの隙間に、ある事柄が隠蔽されていることに気づいていくのです。

ミス・ケントンが屋敷に戻りたがっているというのは、ステイブンスの思い込みではないか、また、ここ数か月のミスは人員不足のせいではなく、執事ステイブンスの老いの影響ではないか、という疑念が湧いてきます。ミス・ケントンからの手紙を自分に都合のよいように解釈するステイブンスが、語りのなかで隠蔽しているのは、ミス・ケントンへの思いを職業意識にすりかえ、彼女と向き合えなかった過去に対する後悔でしょう。また彼女を呼び戻すことにすべてのエネルギーを注ぎ、思い切った旅に出ることにより、自分の老いにおそらく幾分かは起因すると思われる仕事の停滞を、全く別の理由にすりかえているのです。

ステイブンスの語り手は、フタをしていることに近づいて、そこに踏み込むかと思うとすぐ離れる。核心に近づくかと思ったら脇道にそれる。そんな具合です。たとえばあることを考えていて、その考えを推し進め



た結果、心の痛みに触れそうになると、唐突に銀器の磨き方の話になったりします。日常的で安全な話題のほうに逸らすのです。

読者は、時系列をあちこち移動し、原因と結果がちぐはぐなステイプンスの語りを通して、その背後に見えてくる事の真相を推理すると同時に、ステイプンスがそのような語りをせざるを得ない事情、すなわち、彼が抱える心の問題自体を読み取ってゆきます。こうしてステイプンスの思索の旅は、重層的な物語へと深みを増していくのです。

『日の名残り』を発表したとき、イシグロは三十代の半ばでしたが、彼はのちにこんなふうに通っています。「高齢者が過去を振り返るという作品は、自分に対する警告でもありました」。また「自分が誇りに思っていたことを、私は恥ずかしく思うようになるのだろうか」とも通っています。

たたとえば戦争や技

術革新の波が押し寄せ、

過去の自分が持っていた

座標軸が揺らいでいく。

『日の名残り』は、その座標軸の揺らぎと老いの感覚に気づき始めた主人公を描いた、というふう

に、とらえることができ

るかもしれません。

イシグロはまた言います。「正しい道徳観をある時点で持っていれば人生安泰だと思っていた。それが誇れる、それが座標軸になると思っていた。それが『日の名残り』の背景にある。ここで描

いたのは、座標軸がしつかりしていない人の悲劇だ」

でも私は、この執事を決して嫌になれないんですね。むしろ愛おしさというか、そういう感情がわいてくる。この執事の「あちこち」や、「ちぐはぐ」につきあつた読者は、決して他人事ではない人間の弱さ、妙などころで光る彼のユーモアのとりこになるでしょう。

『日の名残り』の日常性は、記憶の塗り替えやそこに秘められた隠蔽という点で、『忘れられた巨人』へとつながります。この作品が「社会における記憶の役割」を描いているとすれば、国家は何を隠蔽し、いつまで隠蔽し、それをどこで思い出すのか。そういったことに結びついてくるのではないかと思えます。また、『忘れられた巨人』にも「あちこち」「ちぐはぐ」「ぐるりと旅」の要素は見て取れます。そして今度は、『記憶』というテーマに「忘却」が加わる。イシグロは「アムネージア」(“amnesia”) すなわち「記憶の喪失」と呼んでいます。

三人称の語り一人称の語り埋め込まれているというこの作品の語りについて、私が興味をひかれたことは、最終章になる一人称の語り手が、まったくの脇役だということです。物語の脇役が、最後に一人称になって語り出す。これはどういうことなのでしょう。この独特の余韻は、何を意味するのでしょうか。

ノーベル賞作家のカズオ・イシグロが今後どうなっていくのか。カズオ・イシグロの今後の旅を見てみたいと思っています。

イシグロはインタビュで、自分は「技術革新に興味をもっている」と通っています。AIの時代に人間がどうなるか、とくに遺伝子の関係が気になる。スーパーベビーが出てきたら人間はどうするのか、ということに興味をもっているといえます。また文学については、こんなふうに通っています。「文学の重要な役割は、人間の経験や感情に光を当て、さらに新たに発見された知識の使い方を考える筋道を示すことです。私にとって文学とは、人間の感情に大きく関わるもので、人間がつくりだした壁を越えて感情を分かち合うことなのです」



ジャンルにとられないカズオ・イシグロの作品が、このあとのような展開を見せるのか、とても興味がひかれます。「新たに発見された知識の使い方を考える筋道」は、どのような新しい語りのかたちを生み出すのか。「忘れられた巨人」の最後に姿を現した一人称の語り手が、なんらかの姿で次世代の物語を語り継ぐのではないか、という予感もあります。カズオ・イシグロの次なるアプローチを楽しみにしたいと思います。

清水良典

みなさん、こんにちは。清水良典と申します。それまであまり読んでいなかったカズオ・イシグロを、年末年始にかけて全作品を一応読みました。こんなに一生懸命、一人の作家の全作品を読んだというのは村上春樹以来のことで、おかげで頭の中はカズオ・イシグロだらけになってしまつて、村上春樹はどこかに飛んでいってしまいたいようになったのですが、今日は、村上春樹についてしゃべらなければならないので、頭の中身を入れなおしてやってきました。

私は二〇〇六年に『村上春樹はくせになる』という本を書いてから（現在は朝日文庫『増補版 村上春樹はくせになる』、なんとなく村上春樹のことだったら清水に、というようなことで機会を与えられることが多い）、その仕事の一つに、村上春樹さんがノーベル文学賞を受賞したときの準備原稿というのがあるんですね。「受賞の晩に載せるから書いてくれ」と言われて、引き受けて何紙か書くはめになりました。それを毎年ちよつと書き換えるのです。「若者の旗手だった村上春樹もとうとう六十歳になった」とか、「いまでは六十七歳になった」とか、書き換ええないといけない。あるいは、新しい長編が出れば、その作品の中に入れて書き換える。それを毎年やっているのですが、もちろんその原稿はいまだに日の目を見ていません。

そもそも村上春樹は、いつ頃からノーベル文学賞を期待されるように

なったのでしょうか。彼は二〇〇六年にフランツ・カフカ賞というチェコの文学賞を受賞しました。それまで日本ではほとんど知られていなかった賞なのですが、彼が受賞したときに、世界中に一種の激震が走りました。というのもその賞の前の受賞者が、二人か三人続けて、直後にノーベル文学賞を受賞していたからです。それで「次は村上春樹かも」ということで色めき立ったわけです。

そんなノーベル賞騒ぎの中、今回はカズオ・イシグロが受賞しました。長崎生まれである彼が受賞したことで、ちよつとガス抜きができたような気がします。ノーベル文学賞への期待の圧力から、これで村上春樹さんはいくらか逃れられ、自由になるかなという気持ちをもめました。

カズオ・イシグロがノーベル賞を受賞したときのコメントで驚いたことがありました。「村上春樹さんに申し訳ない」というようなことを言ったんですね。彼よりも若いほうが先にとるなんて、申し訳ないということです。そんなふうには、いわばライバルというべき作家の名前を、自分が賞をとったときに口にするというのは、普通はしないですよ。彼の場合、本当にびっくりしたのだからと思います。

村上春樹は、彼にとつて五つ年上、学年は六つ上です。世界文学という言葉がさきほど出てきましたが、イギリスの文学ではなく、世界文学を書くのだとイシグロが志したときのひとつの指標に、村上はお手本にしてきた作家の一人だろうと思うのです。

二人は、お互いファンであるというだけではなく、いろいろ共通点もっていると思います。一つは父親に対する関係が重要だ、ということです。お父さんの年代は非常に近い。カズオ・イシグロの父は一九二〇年生まれで、村上春樹の父は一九一八年生まれです。

村上の父親は中国に戦争に行った経験があつて、息子の前では戦争の話は一切しなかった。もともと僧侶だったので、毎朝起きるとお経をあげて戦死者を悼んでいた。その背中を見て村上は育ったんです。しかもこのお父さんは国語の先生をしていました。お母さんも国語の先生です。晩ご飯を食べながら「平家物語」の話をしたりするという家庭に育つて



両者の父親はそろって、二〇〇七年から二〇〇八年にかけて亡くなっています。『忘れられた巨人』などを読んでいると、お父さんの死の影響もあるのではないか、という気がしました。

この二人の作家は、対照的な制作の方法をもつ

いました。

そういう家庭に育った村上春樹が、中学生くらいから、親に象徴される日本的なものというか、日本文学的なものというか、そういうものに背を向けて、一切受け付けなくなり、アメリカの小説や映画やジャズを聴いて育つ、いわば親の背負った文化から脱出して自分を築いていったわけです。それだけではなく、どんな事情があるかわからないのですが、大学時代の頃から村上春樹は両親とまったく疎遠になって、ほとんど絶縁状態でした。これは彼の小説を読んでも、父親との疎遠さがたえずテーマになって出てきます。『海辺のカフカ』では父親殺しを書くくらい、彼にとつての父親像は、自分の挑戦すべき相手、自分が逃れるべき、そこから逃げ出すべき文化を背負った象徴のようなものでした。

一方、カズオ・イシグロのお父さんは有名な海洋学者で、世界的な業績をもっている人です。インタビュによると、お父さんは家でテレビを家族が見ている最中でも、メモをたえず体のそばにおいて、何か考えが浮かんだらすぐメモをする、アイディアの虜になっているような人だったそうです。

その父から自分はいろんなことを学んだ、と言っています。完全に理系の父親ではあっても、着想を絶え間なく探究している姿を見て育ったという意味では、非常にポジティブな影響を受けたと思います。

ています。カズオ・イシグロは、ノートをしっかりと書いて、それで草稿を書いて、それを何度か、少なくとも二度は書き直すということをして、徹底的に練りに練って完璧な作品にしていく。それに対して村上春樹は、たいへん変わってしまって、先のことは何も考えない。先はどうなるかもまったく考えないで、いわばアドリブ演奏のように、勝手にメロディーをどんどん創り出すようにストーリーを作っていく。終わりがどうなるかということもまったく予想しないまま、考えもしないで書いていく、ということを行っています。その点では正反対の書き方です。イシグロの書き方は、ある意味では大江健三郎などとも通じるオーソドックスな作家の創作法だと思いますが、村上春樹のそれは一種、ミュージシャン的です。彼はジャズの専門家ですが、ジャズミュージシャンのインプロビゼーション、思いつきのまま即興で演奏するという方法に近い書き方をしているのです。

そうやって未決定のまま書く、そして書き終えてしまうということは何を意味するかというと、たとえば事件が起こったとしても、カズオ・イシグロの場合ですと、それを探偵小説、あるいは推理小説のようにきちんと、あとから読み返したときにここに証拠が置かれていた、あとから読めばこれが伏線になっていたということがわかるような構造になっています。けれども、村上春樹の場合はまったく即興に任せて書くわけですから、不思議な事件が起こったとしても、その解決もまったく未決定のまま置かれるということになります。

この未決定な書き方、即興的な展開が、村上春樹特有の作品世界のありかたをもたらしていることができます。

たとえば『海辺のカフカ』です。十四歳最後の夜に、田村カフカという少年が家を出て、四国行きの夜行バスに乗って高松に向かいます。高松で甲村図書館という小さな私設図書館に転がり込んで、職員の人たちと仲良くなる。そこに滞在しているあいだに、東京の彼の父親が何者かにナイフでめった刺しにされて惨殺されるという事件が起こるのです。



当然、この事件がどう解決されるのかというのが、読者にとって大事なテーマになってきます。ところが、結局その事件のことは脇に置かれたまま、最後のほうになって、カフカ少年は警察に自首する。

というのも、お父さんが殺された翌日、高松市内の公園で目が覚めたら、カフカ少年のシャツにはべっとり血がついていたのですね。でも、それだけでは合理的な理由にはなりません。本当に彼が自首したとすれば、警察は大変困ることになるでしょう。彼が父親を殺したということはどうやって証明するか、逆にそれがないへん困難なことになるわけです。真夜中に夜行バスか何かで東京に着き、家で父親を殺して、始発の飛行機で帰れば可能だった、というような解決にはなっていないんですね。通常のミステリーなどの小説では謎解きが重大なポイントになるのですが、この小説には探偵も名刑事もいない。そういう解決は無視される。いわばすべてが、現実を超えた象徴的な物語のように、この小説では描かれるのです。

あるいは比較的最近の『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』という名古屋を舞台にした小説がありました。高校時代、名古屋の高校で仲良しだった五人組がいます。赤松や青海といった色にちなんだ名前がついている子ばかりのなかで一人だけ、多崎君だけが色を持っていない。そういう多崎つくると君が卒業後、彼だけが名古屋を出て東京の大学に行ってしまったんですね。そして二十歳のときに、他の四人から突然、絶交されてしまう。そんな心の傷を抱えて大人になった多崎つくるとが、三十六歳のときに名古屋に戻って、もう一度仲間を訪ね、自分のトラウマになった謎を探ろうとする。そういう小説です。

彼が縁を切られた原因となった事件を、十六年たって彼は知ります。シロというあだ名で呼ばれているきれいな女の子が仲間になっていたのですが、彼女が多崎君にレイプされたとみんなに言ったんですね。そこでみんなはシロを守るために多崎つくるとを切る、絶交するという選択をしたのです。しかも、そのシロはそれから数年後、何者かに殺されてしまいます。このシロの被った苦しみ、死というものがこの作品の大きな謎になって

くるのですが、さてこの小説でも、いったい誰がシロを乱暴し殺したのか、その合理的な推理や

解決は結局提出されないままなのです。ただ終盤で、多崎つくるとが、クロというあだ名を持っていたもう一人の女の子を訪ねてフィンランドまで行って、二人で話し合ったときに、「ひよつとしたら、彼女を殺したのは私たちかもしれない」という話をして終わってしまふ。常識的な読者であれば、どうやって殺したのか詳細を述べよ、とい

いたいところでしょうが、そんな展開にはならないんです。

こんなふうに村上春樹の小説には、通常の小説の読者からすると、入り組んだ謎がいつこうに解かれないまま、変な理屈で展開したまま、読者を煙に巻いたまま終わってしまうという作品が多いのです。こういう作風だから、逆に即興で書けるわけです。さきほど言ったように、もしもこれを完璧な密室殺人とか、探偵を欺くような巧妙なトリックにしようとするれば、何度も書き直して、矛盾がないようにストーリーを緊密に組み立てないといけないわけですが、アドリブのように書き続けても成り立つというのは、世間的な意味で、現実的な意味での解決がまったく必要ない作品だからこそなのです。

そういう村上春樹は、自分の小説の特殊性を、あるインタビュー





に答えたときに「地下二階の小説」という言い方をしています。地下二階と聞いて、奇妙に思われるかもしれませんが、この「地下二階の小説」という言い方は、とても面白くてわかりやすいので、説明したいと思います。

まず一階建ての普通の家がある。お茶の間にみんな集まって話をしながら暮らしている。たとえば「男はつらいよ」のフーテンの寅さんの柴又の団子屋一家の交流を見た人が、懐かしいな、日本人はいいなと思ったりします。そんな世界が地上一階の家です。いわゆるファミリーロマンスの世界ですね。

それがやがて二階建てになってくると、二階に自分の部屋ができます。子どもは自分の部屋にこもってしまつて、親は子どもが何を考えているのか、何をしているのか、わからなくなる。子どもは親の前ではいい子にしていますが、部屋に帰ったら自分の世界に没頭して、自分の世界をどんどん広げているわけです。

近代小説とは、この二階建ての二階の個室の中で、一人の人間が心の中に築いている世界を言葉にしたものだといつていいと思います。つまり親にもきょうだいにも、友だちにもわかつてもらえない、たった一人の自分の孤独な内面を文章にして小説にする。そんな世界が近代市民あるいは近代的自我というものと結びついた小説です。

やがて地下一階ができます。これは、ふだん使わない、非日常の余剰なものをしまっておく、あるいは隠しておくところです。日常生活では使わない、いろんな特殊なものが貯めこまれている。だから、たとえば冒険の想像を広げるために書かれる小説、犯罪が書かれた小説、恐怖や官能を味わうために書かれる小説、いわゆるジャンル小説と呼ばれるもののさまざまな分野は、いわば地下一階ができて、そこに蓄えられてきたものだといつてもいいと思います。

さて、それでは地下二階というのはどういうことか。そこには普通の人が入っていない特別な空間があつて、そこは合理主義や自我に支えられた近代より前の、われわれ人間の無意識の暗がりのような場所だと

彼は言うんです。でも同時にその地下二階から、ひとは近代よりもつと前の人間の心の原初のような世界、心の暗闇、そういうところへ戻つていける、という言い方を彼はしています。そのような地下二階は、現実の時空を超え、個人の自我も超えて、人間が共有する深層意識とつながっている秘密のトンネルのような場所でもあるのですね。

しかし村上春樹の読者であれば、「地下二階」という言葉を聞いたときに思い出されるでしょう。村上春樹はもともと地下が大好きです。たとえば「ねじまき鳥クロニクル」という小説は、突然行方不明になった奥さんを探す夫の話。家族が行方不明になったら、ふつうは警察に届けますよね。あるいはピラを配つたりします。けれども彼は、まったく別の行動をとります。彼は近所の空き家の庭に、古い枯れ井戸を見つけていました。その井戸の底に入ってしまうのです。井戸の底で瞑想するという方法を選ぶわけです。そして実際、井戸の底で妻からのメッセージを聞いたりする。それが村上春樹の世界です。つまり、地上の世界の理屈や論理ではなくて、地下の目に見えない、アンダーグラウンドな領域ではじめて真実の通路が見えてくる。そういう構造を組み込んでつくられた世界だ、ということになります。

彼のデビュー作『風の歌を聴け』から、すでによく似たものが書かれていました。一九七九年に発表され、群像新人賞を受賞した作品ですが、そのおしまいの方に、アメリカのデレク・ハートフィールドという架空の作家が書いた小説の紹介がされています。「火星の井戸」という小説です。火星の地下深くに巨大な井戸が見つかる。何万年も昔に火星人によって掘られたらしいすごく深い井戸だけれど、不思議なことに水脈を丁寧に外して掘られていた。そこに潜つた一人の青年がいます。井戸の奥は横穴で別の井戸とつながっていて、とても居心地よかったです。そうして長いあいだ地下に潜っていた彼が地上に戻ると、知らない間に一五億年の時間がたっていた。こんな紹介がされているんです。「地下二階」のイメージと、ほとんど同じ構造ですね。そういう井戸の話デビュー作からすでに、村上春樹は書いています。



井戸の通路は、姿かたちを変えて、最近の『騎士団長殺し』の中にも出てきます。そこに出てきた地下の通路です。このトンネルのことを、作中では「メタファー通路」と名付けています。メタファー通路を通じて、主人公は行方不明になった女の子を探しに行く。まるでアニメ映画の中に出てくる軽いポップな名付けみたいに「メタファー通路」は出てくるのですが、じつは根拠を考えられなくもないのですね。

メタファーというのは、たとえば「きみは僕の太陽だ」というような、ある個別のものが別の概念と結びついた象徴になる比喩の方法です。花は美の象徴だったり、闇は死の象徴だったり、そうやってひとつの言葉が別の概念を暗黙に含んだ表現として用いられることを、メタファーといえます。しかしそんな分かりやすいメタファーには、あまり詩的な感銘は起こらない。意味が簡単に想像できないような意表を突いた神秘的な組み合わせが、高度な詩ほど出てきます。その意味では、まさにメタファーは現実的な関係性を超えた、ありえないものをつなぐ神秘的な通路なのです。

さらに「メタファー」という言葉を村上の小説と結びつけるとすれば、彼の書くストーリーそのものが、一種の解き明かせないメタファーなのだとはくは思います。地上の論理を超越した「地下二階」を通じて、人間の魂が結ばれうる。地上のコミュニケーションから隔絶された人間、孤独の極みの人間でも、孤独な心の奥底の地下二階の通路では、他の同じような孤独な心とつながることができる、連帯することができるという考え方が、彼の中には揺るぎなくあるようです。そのヴィジョンを基盤にして、さまざまな不思議な物語が書かれている。その一つ一つの解き明かされない物語は、彼によって見つけ出された、いわば一つのメタファーだと思います。

たとえば浦島太郎の話なんて、謎ですよ。助けたカメから貰ったプレゼントで、なぜ浦島太郎はおじいさんにならなければいけないのか。まるで天罰みたいな贈り物ではないですか。かくや姫の物語も、やっぱり不思議です。かくや姫がなぜ最後に、育ててくれたおじいさん、おば

あさんを置き去りにして月の世界に去るのか。これも理屈ではわかりません。だけど、時代を超えて日本人は魅了されています。意味やテーマを問われてもだれにもわからない。だけど心に深く残る魅力がある。そういうような物語で人の心が癒されるのも、いつてみれば地下二階を通じてなのだといえないでしょうか。

村上春樹は、物語の深い力というものを求めていつも書いている、ということを行っています。現代人はなぜ、生きるのがこんなに苦しいのか。あるいは、人間はなぜ、憎しみや戦争をなくすことができないのか。こんなふうにテーマを言葉にすると非常に具体的な考えのように思えるのですが、それは経済でも政治でも哲学でも容易に解決できない。それを探求するのに、解けないメタファーのような物語という書き方で、彼はそれに挑んでいるのだとはくは思います。

現代はコミュニケーションが高度に発達した時代で、みんなスマホで、いつでも誰とでもつながっていられる時代です。自分が年寄りの部類になってきたから、そういうものに反発を覚えるのかもしれませんが、ほくには逆に、デイスコミュニケーションの時代が深まっている気がするのです。

ほくがつきあっている若い学生も、最近ではLINE疲れに陥っているんですね。つまり、便利なコミュニケーションがひとつの強迫観念みたいになり、いつも誰かと通信していないといけない、誰かに返事をしなければいけない、「元気ですよ」というサインを出さないといけない、承認されなければいけない。そんな生活が、すごく人を疲弊させている気がするのです。

友だちや家族と交わす言葉は大事ですが、むしろ現代人の心の中には、現実の言葉やコミュニケーションとは違う、むしろそういうものすべてに背を向けて、心の奥底、ずっと深いところで誰かの言葉を待っているような、言語を超えたコミュニケーションのようなもの、深い沈黙を経て初めて通じるようなコミュニケーションを、逆に切実にみんな求めているのではないかという気がするのです。

村上春樹の作品は、ほぼ全世界で翻訳され、どこでもたいへん読まれています。それについて、「なぜそんなに世界中の人に読まれるのか」とよく尋ねられます。

今までお話ししてきたように、現代人は言葉によるコミュニケーションを四六時中強制されている。その強迫観念、あるいは重圧の中で、アンチ・コミュニケーションといましようか、言葉や表面上の付き合いとは異なる、自分にだけ届く、自分の心の奥底にだけ届くようなメッセージを、みんな待ち望んでいる。村上春樹の小説は、出版事業としては、何十万、何百万という読者に買われる作品なのですが、深く読んだ読者にとっては、あたかも自分の心の奥底に、深夜そつと語りかけてくれているような小説だという気がします。奇妙な不可解な物語が、逆に人々との間に立ちふさがり現実の壁を通り抜けて届く。そのような伝わり方で、村上春樹の小説は、世界中の読者に届いていないかと思えます。

村上春樹、そしてカズオ・イシグロは、そろって世界文学ということを考えている作家です。ローカルな文化や国境を越え、世界中の人に通じる小説を目指しているのですが、二人の作家がそろって最大の尊敬を表明しているのは、ドストエフスキーです。ドストエフスキーには、自分が世界文学を書いているという自覚はなかった。当時の文学はロシアに限らず、まだそういうグローバルな展望を持てる段階ではなかったと思います。にもかかわらず、ドストエフスキーはなぜ世界文学たりえたのか。そういうところを、このあと亀山先生に引き継いで、ぜひお考えを聞かせていただきたいと思っています。



亀山 郁夫

私の報告では、村上春樹、カズオ・イシグロの世界と、ドストエフスキーを上手にリンクさせていくことができたらと願っています。ありがとうございます。

たいことに、清水先生がうまく道をつけてくれましたので、私も「地下二階」の話をしてみようと思います。

じつは私の家は、東京都中野区の野方というところにあります。野方はみなさんもご存じのように、村上春樹の最高傑作の一つとされる『海辺のカフカ』の舞台となった場所で、小説のメインテーマである父親殺しが行われる場所でもあります。私は、かねて「父殺し」のテーマに関心を持っていました。『海辺のカフカ』を読んでから、家を持つなら野方と決め、苦勞して野方に地下室のある家を手に入れることができました。私の初めての小説『新カラマーゾフの兄弟』の舞台の一つとして使っています。

私が村上春樹の文学と出会い、本格的にのめりこみはじめるのは比較的遅く、『アフターダーク』が出た二〇〇四年のことです。その後、新作が出るたびに一喜一憂するという状態が続いていますが、この一週間は、カズオ・イシグロの作品を集中的に読み、その対比のなかで村上春樹に対する見方が少し変わったという印象を持っています。

率直に言うと、村上春樹がなぜ少し子どもっぽく見えてきたのになんて、逆にカズオ・イシグロはひじょうに成熟した大人に見えた、ということなんです。どちらがよい悪い、ではありません。ここに日本人とイギリス人の違い、いわばその知的環境の中で生きる人間の違い、それぞれの環境が培うメンタリティといったものの差を感じました。

また、先ほど清水さんのお話をうかがいながら、父親との関係がその違いの差に影響していると感じました。村上の父親は戦争体験の傷を背負った人間なのになんか、カズオ・イシグロの父親は学者です。父親との関係において、彼らの文学がそれぞれに異なった方向性を志向したという印象も受ける。村上の幼さの由来は一種の強烈な父親コンプレックスにあり、それが彼の成長を阻害しているという印象をもちます。もちろん文学では、人間的な成長がつねにプラスに働くとは限りません。

さて村上春樹は、「もしこれまでの人生でめぐりあった最も重要な本を三冊あげるといわれたら、考えるまでもなく答えは決まっています。『グ



「レイト・ギャッツビー」「カラマーゾフの兄弟」、そしてレイモンド・チャンドラーの『ロング・グッドバイ』である」と答えています。

それに対してカズオ・イシグロは、「私には尊敬している作家が二人います。ひとりはチェーホフ

で、もうひとりはドストエフスキーです」と書いている。カズオ・イシグロ最大の傑作という呼び名の高い『忘れられた巨人』は、チェーホフ的なスタイルで書かれていると彼自身告白しているのですが、彼はこんなふうにも言っています。「でも、ときにはドストエフスキーがやったみたいなの、めっちゃくちゃで粗削りで、鮮やかなほどに不完全なものを書いてみたいと思うのです」。

これを聞いたなら、ドストエフスキーは怒るかもしれませんね。自分はめっちゃくちゃなものを書いた覚えはないと。もともと、イギリスという保守的な文化の中で長く育ったカズオ・イシグロは、確たる信念をもってそのように発言したと思います。ドストエフスキーという作家が相当にめっちゃくちゃな世界を抱えた作家に映るのは、ある意味でイギリス人作家としての宿命かもしれません。

ともかく、村上春樹にしろカズオ・イシグロにしろ、彼らが「地下二階」として意識している作家が、ドストエフスキーであったことは疑うべくもありません。村上春樹は、『風の歌を聴け』や、『1973年のピンボール』でもドストエフスキーを引用していますし、『ねじまき鳥クロニクル』には、「もちろんぼくに特徴がないというわけではない。失業していて、カラマーゾフの兄弟の兄弟を全部覚えていて」というような意味深な文章が出てきます。短編集『神の子たちはみな踊る』のなかで

は、次のような素晴らしい句が出てくる。

「ドストエフスキーは神に見捨てられた人々をこのうえなくやさしく描き出しました。神をつくりだした人間が、その神に見捨てられるという凄絶なパラドックスの中に、彼は人間存在の尊さを見出したのです」

『神の子どもたちはみな踊る』は、阪神大震災と地下鉄サリン事件の強烈な衝撃のもとに書かれた作品ですが、小説集の冒頭のエピソードに、ドストエフスキーの『悪霊』の中の一節が引用されています。

「リーザ、昨日はいったい何があったのだろう」

「あったことが、あったのよ」

「それはひどい。それは残酷だ」

非常に意味深なエピソードです。これはいったい何なのか？ 残念ながら、このエピソードの謎解きに成功した例にお目にかかったことはありません。と、いって、私にそれができるわけでもありません。

『悪霊』には、一人のきわめて悪魔的な人物が登場します。名前はニコライ・スタヴローギン。ドン・ジュアンとカザノバを足して二で割ったような好色さと、悪魔的なシニシズムをもった人物です。十三歳の少女を凌辱し、自分の妻を使嫉殺害する。そしてついには自殺し果てる。興味深いことにドストエフスキーはこの登場人物について、「自分の魂からつかみ出した」とまで書いているのです。

そのスタヴローギンが、妻ある身でありながら、リーザという、すでに婚約者もある女性と一夜を共にする場面がありますが、その夜が明けた場面でこの短い会話がなされるのです。どうやら、二人の間に正常な性的な関係が結ばなかったことが示唆されています（逆の見方をすると研究者もいます）。スタヴローギンは、そのリーザに向かって、「リーザ、昨日はいったい何があったのだろうか」と聞く。なぜ、こんな場面のセリフをエピソードに使用する必要があったのか。

村上春樹は、非常に戦略的かつメタフォリックな作家でもありますから、この場面を注目するだけでは答えは出ません。私の直感ですが、このエピソードは、『悪霊』のこの場面の前後に目を走らせなさいという暗



黙の注意喚起のように思われるのです。では、その前後で何が起こったのか？ それはここでは述べませんので、みなさんに『悪霊』の最終巻を手にとっていたら、この場面を探しだしてほしいと思います。

私がこんな話を持ち出したのは、村上春樹の作品におけるイメーজの変位という問題について少し語りたからです。彼は、首尾一貫を極力嫌う作家です。すべて詩的な、バシユラルが言うところの四次元世界への変位を志向する。

もう一つ、そうした自在なイメージの変異がもたらす彼の世界観。一世を風靡した『1Q84』で、村上春樹は『カラマゾフの兄弟』の世界観を代弁するようなセリフのある登場人物に吐かれています。

「重要なのは、動き回る善と悪のバランスを維持しておくこと。どちらかに傾きすぎると、現実のモラルを維持することが難しくなる。そう、均衡そのものが善なのだ」

これは、じつは村上春樹の非常に深いところに通じている、善悪の相対論を思わせます。一種のグノーシス主義といましようか、世界は善悪の二元論から成り立つ、いやむしろ、善と悪がうまくネゴシエートしながら世界は成り立っている、そういうある種の牢固としてあるニヒリズムの存在をうかがわせます。これもまた、イメージの自在な変位のなせるわざなのかもしれない。私たち読者はそこに、一種のニヒリズムをかき取ってしまう。そして実際に村上春樹は、この内なるニヒリズム、相対主義を戦っているように思えるんですね。

この、おのずから備わった「相対主義」から脱却しない限り、彼の文学がノーベル文学賞選考委員たちのスノビズムを刺激することはないだろうというのが、私の考えです。でも果たしてそれは可能なのでしょうか。私は可能ではなく、困難だとさえ思います。なぜならこの相対主義とニヒリズムこそが、言い換えればイメージの変位こそが、彼の文学にもっともポジティブな評価をあたえる価値と魅力の源泉なのですから。

さて『騎士団長殺し』です。この中には二か所、ドストエフスキーに關する言及が出てきます。些末といいましようか、物語の本質にかなら

ずしもダイレクトにつながっているように思えない、いかにも偶然めかしたディテールです。

「そうそう、ところで本といえばドストエフスキーの『悪霊』の中で、自分が自由であることを証明するために拳銃自殺をする男がいたと記憶しているんだけど、なんていう名前だっけ。おまえに聞けばわかるような気がしたんだが。『キリーロフ』と私は言った」

そしてもう一つ。主人公の「私」が土曜日の午後を中途半端にやり過ぎすなか、風呂を沸かし、長い間湯の中に浸かる場面があります。「私」はその間、ドストエフスキーの『悪霊』の登場人物の長い名前を一人ひとり思い出ししていく。何とかキリーロフを含めて、七人まで思い出すことができた……。

一見無意味なディテールをこういうかたちで出しています。さきほど村上春樹の場合には即興的に物語を作っていく、つまりカズオ・イシグロほどには計算された書き方をしていないので、謎が謎として成立しない、謎に答えがないということが言われました。しかし、この謎には答えがあると思います。ただしそれは、表現が正しいかどうかはわかりませんが、一種の秘密結社的な、きわめて狭い世界の人間に通用する答えなのです。つまり、彼は同時に百万単位の広い読者と、千人単位の狭い読者の双方向に向けて、二様のメッセージを投げかけている。

村上春樹の読者は世界に百万人、あるいは二百万人います。それだけの数の読者がいる、ということとは、秘密結社的な符牒によってコミュニティーションを交わしあえる読者がその中に少なくとも千人、二千人はいるということです。コアな読者ですね。他方、ドストエフスキー『悪霊』の熱狂的な読者は、おそらく世界中に最低でも三千人はいるはずですから。そしてわれらが日本にも、熱烈な『悪霊』ファンが百人はいると思うのです。

つまり、村上春樹は、そういう数少ない読者に対し、自分はいま『悪霊』を読んでいて、『悪霊』に惹かれているというメッセージを繰り返しかえし提示する。そのメッセージを通して、読者を「地下二階」に導きいれ



ていくわけですが、特別の招待客として。そしてそのサインに応じる読者の反応を冷徹に見入る。どこかそんな悪趣味なところが村上春樹のなかにあるということを、言っておきたいのです。

村上春樹がドストエフスキーの本質を理解しているのかに関して、懐疑的な意見を述べる人がいるようですが、私はかなり深く通じていると思います。おこがましい言い方ですが、彼はドストエフスキー文学の本質に気づいている。それがさきほど言った、善悪の二元論ではない、善と悪がネゴシエーションをしている、という善悪相対論です。その善悪相対論を最も端的に示しているのは、じつはドストエフスキーが『カラマーゾフの兄弟』を書きさいにひとつの目標とした、ヴォルテールの『カンデイド』への関心です。

この小説の中にパングロス博士というのが出てきます。彼は、世界や人生の善なることを確信して、それを肯定する立場をとります。私がこうしてメガネをかけているというと、メガネは私の鼻にのるために作られたのだ、といったような因果論を説く。すべて世界は予定調和的に定められている。これが、ヴォルテールのいうオプティミズムです。

オプティミズムというのは、たとえ目の前で人が凌辱され、殺されようとも、神が命じてそのように差配したのだから、それは万物調和の中のワンシーンにすぎない。どんな世界における善も悪も、結局のところは神の差配にすぎないというニヒリズムに通底しています。

晩年のドストエフスキーは、このニヒリズムに対して強い反発をもっていて、『カラマーゾフの兄弟』でこれを何とか乗り越えようと願ったと考えています。他方、村上春樹はまだこの『カラマーゾフの兄弟』の境地といえましょうか、それを乗り越える小説は書いていないような気がするのです。善悪の一種の融和というか、ネゴシエーションの世界からまだ脱却していない。そこで今回の『騎士団長殺し』で、その相対論がどのように克服されたのかどうかということを見つけたのですが、残念ながらその萌芽が見られはしたものの、克服の段階には達していないという印象をもちました。

ヴォルテールが『カンデイド』で示したオプティミズムの世界観は、『ファウスト』の中のメフィストフェレスのセリフ、つまり常に悪を欲しながら、常に善をなすあの力の一部だというセリフに示されています。悪をなそうと思っても、結局は善をなしている。善をなそうと思っても結局悪をなしていく。善と悪には明確な境界線はないという一種のニヒリズムに通じています。そのニヒリズムが、村上春樹の世界観の中に濃厚に漂っているのです。しかしそれを乗り越え、いわばポジティブな「世界観」が前面に立ち現れたとき、彼の小説世界は終焉を迎えるだろうという予感があります。むしろいまのニヒリズムと曖昧さを徹底して追求してほしいという思いが、個人的にもあります。

数百万単位の読者を想定しながら小説執筆に励む村上春樹は、宿命的に一種の多神話性を志向することになります。『騎士団長殺し』は、十七世紀のスペインのドン・ファン伝説を下敷きにしています。彼は、そこに雨月物語のような日本の文学作品を重ねあわせていく。なぜそのような方法が導入されるかというと、それは、彼が「世界文学」というものを目指していることと関係しています。

世界文学は、鴻巣先生がおっしゃった翻訳のレベルの問題から、清水先生の言われた「地下二階」の問題にも深く関わっています。とくに「地下二階」まで行くと、世界の精神は地下の水脈でひとつに繋がる。つまり、国境が消えていくということです。さらに、世界文学として成り立つためには、たとえばアメリカのジャズの話だったり、ヨーロッパ・ドイツのクラシック音楽だったり、あるいはロシアのドストエフスキーであったりと、至るところに一種の教養アイテムをはりめぐらしていく戦略が有効です。村上春樹は、世界最高の教養人ですから、その配置の仕方が絶妙にうまい。

私自身が唸らされたのは、『1Q84』の冒頭です。ヤナーチェックの「シンフォニエッタ」からカフカの話に向かい、さらに「マイケル・ジャクソン」にまで話を繋げていく。読者は興奮せざるをえません。しかも一つ一つのアイテムには、それぞれの歴史があり、文化がある。そ



うしてますます謎が広がっていくのですね。

では、なぜ謎を仕掛けるのか。ここが問題なのですが、これこそがまさに世界の読者を呼び込むための「地下二階」なのです。

まず、ドン・ジュアン伝説からいうと、物語をよく読み込めば、今回、村上春樹がドン・ジュアン伝説に帰っていった理由が見えてきます。彼はなぜ、モーツアルトのオペラ『ドン・ジョバンニ』を下敷きとしつつ、そこに、ナチスドイツのエピソードを二重写したのか。モーツアルトのオペラ『ドン・ジョバンニ』では、女たらしのドン・ジョバンニが最初にドンナ・アンナの家に入りこみ、その彼女と関係をもつ。それに気づいた父親の騎士団長がドン・ジョバンニを追いつめますが、ドン・ジョバンニが逆に騎士団長を殺してしまう。そして最後に石像と化したその騎士団長が復讐に現れ、ドン・ジョバンニを地獄の底へと道連れにする、とそんなふうには物語は展開していきます。

ドン・ジョバンニの営為はきわめて非倫理的ですが、少なくともドン・ジュアン伝説に見るかぎりにおいて、彼の行動一つひとつに対する断罪はなく、むしろルネサンス的ともいっていい、許しの精神が満ちあふれている。ではなぜ、騎士団長を殺すという問題の倫理的な側面が放置されているのか。これが騎士団長とドン・ジョバンニの関係におけるもっとも重要な部分です。

しばしば指摘されるのですが、モーツアルトの『ドン・ジョバンニ』の場合、作曲家と彼の父レオポルドとの関係が背景にありました。モーツアルトは父親の計報に接し、『ドン・ジョバンニ』のオペラの完成を急いだとされています。そのさいモーツアルトは、『ドン・ジョバンニ』に一種の自己意識を二重写しにしていたと思われます。ドン・ジョバンニによって殺される騎士団長とは、モーツアルトにとってはほかでもありません、父レオポルドなのです。

さて、『騎士団長殺し』において出てくる騎士団長は、じつはナチス親衛隊すなわち (Schutzstaffel = SS) の高官の一人です。その彼に対して、日本人画家の雨田具彦は、一種の父殺しの願望を抱いていた。一

九三六年から一九三九年にまたがる三年間、彼はウィーンに滞在していました。ナチス親衛隊SSは、じつはドイツ騎士団をモデルとして創設されました。そしてSSの歴史的な大会が一九三四年九月に、ドイツ騎士団ゆかりの古都ニュルンベルクで開催され、ツェッペリン広場にはなんと十五万人のナチ黨員が顔をそろえているのです。つまりSSと騎士団長の繋がりが、ドイツ騎士団というテーマを介在として浮上していくわけです。騎士団長の物語は、ここではドン・ジュアン伝説とははるか遠いところにあり、騎士団長殺しというモチーフそのものなかに、ニヒリズムの克服という問題の萌芽が見られると考えてよいのです。

ところが同じ『騎士団長殺し』の中には、もうひとり、十七世紀スペインのドン・ジュアン伝説の影を深く負っている免色渉という男が登場してきます。免色渉という人物の分析をとおして、ことによると、この小説全体における種の父殺しの問題が見えてくるかもしれないということを、予告的に述べておきたいと思えます。

「この小説を改めて考えてみると、話は免色を中心動いているんじゃないかという気がしています」(『みみずくは黄昏に飛びたつ——川上未映子訊く／村上春樹語る』)。

免色という登場人物の名前、よく見てください。色を免じる、どういうことでしょうか。色というのはもちろん、意味しているところのものはわかります。ドン・ジュアン性そのものです。そこから免れている、そういう暗示的な名前の付け方がなされることで、この人物が、もう一つの騎士団長殺しの物語、すなわちドン・ジュアン伝説を呼び込んでくるのです。では、免色における「父殺し」とは何であったのか。いま、その答えは、私のなかにもありません。実際に皆さんが、『騎士団長殺し』をお読みになり、その答えを探りあてただけでしたら幸いです。

次にカズオ・イシグロの話です。カズオ・イシグロにおける「父殺し」とは何か、ということをこの一週間考えていたのですが、ようやく回答らしきものを発見できました。『日の名残り』では、深く父親を敬愛し



ているステイブンスという執事が登場してきますが、このステイブンスと彼の父親との関係は、きわめてオイディプス的なところがあります。注目したいのは、同じ館の中で執事として勤める自分の父親が脳梗塞で倒れるのを見ながら、ステイブンスがそれを放置する場面です。

もうひとつは『忘れられた巨人』。山の頂上に住むクエリグという恐竜の吐く息によって、プリテンの人たちがみんな記憶喪失に陥ってしまうというくだりがあります。そしてそのクエリグの呪いがとれる、つまり殺されることによって霧が晴れ、そこに住む人々のすべてに記憶がよみがえってくる。こうして、夫婦間の話もすべて明らかになるだろうという説明があるわけですが、このクエリグ殺しそのものが、『忘れられた巨人』における父殺しの問題に深く通じ、真にオイディプス的な構図を浮かびあがらせていきます。

とくに偉大な王、父アーサーの聖なる記憶を覆す、暴虐の事実が現前するのです。つまり恐竜クエリグの死によって、アーサー王という、いわばキリスト教史上に名君と謳われた彼の暴虐そのものがすべて露見してしまう。その意味においてクエリグ殺しというのは、アーサー王殺しという父殺しの物語に通じています。偉大なる父が、霧のように子どもたちの記憶を眠らせることによって、そこに平和な共同体が現出し、維持されるのはいい。しかし、フロイトの『トーテムとタブー』ではないけれど、より人間が明晰な認識と記憶の回復を求めることによって、はたして人類はうまくやっていけるのか。父殺しの記憶を封印し、秩序を維持してきたわれわれが、父殺しの記憶をとかれ、それを再認識することによって、はたしてわれわれと世界は生まれ変わるのか、という問題が提示されるわけです。

いずれにしても、最初に鴻巣さんがおっしゃったインターナショナルフィクションという物語、ひとつのナショナルリテイに立脚しながら、ナショナルを越えて大きなテーマへとつながっていくということ。このあたりがイシグロ文学の世界性かと思いますが、これはすでにお気づきのようになります。村上春樹の方法論ととてもよく似ているわけです。

まとめに入ります。カズオ・イシグロの文学とドストエフスキー的なものの共通性ということですが。

村上春樹とカズオ・イシグロを比較して気づくことがあります。それは、カズオ・イシグロが群衆を描くことが上手だということ。パフチンのいうカーニバル感覚に通じるものがある。彼は三人以上の登場人物、たとえば十人でも十五人でも描くことができる。他方、村上春樹はこれができないというか、しようとしません。そこが彼の作家としての一つの盲点なのかな、と思うところがあります。つまり村上春樹には、カーニバル的な感覚がじつは希薄なのです。

ただし、村上春樹は「地下二階」という圧倒的な強みを持っている。「地下二階」というのは、カーニバル的なものではなく、それよりもさらにどろどろしたマグマ的なもの、エクスタティックなものですね。

対照的に、カズオ・イシグロでは、無意識の世界はかなり分節化されていて、一人ひとり人間同士の対話、あるいは会話として再現されているところがある、つまり優れてポリフォニック（多声的）であり、それによってカーニバル的な世界感覚を表現できる。たとえば、その好例が『日の名残り』での、ダーリントン卿邸での国際会議の場面です。村上文学にはそうした世界は生じない。なぜ生じないのかというと、彼のなかには思想上ないし政治上の対決がないからです。なぜ、ないのか。先にも述べましたように、善と悪がネゴシエーションしているからです。つまり、基本的に対話は拒否されるわけです。

それに対して、カズオ・イシグロはまさに対話性そのものです。その結果として、カーニバルの世界感覚が生まれてくる。ダーリントン卿邸の国際会議で、ルイス上院議員とデュボン博士、ルイスはアメリカの利益を代表し、デュボン伯爵はフランスの利権を代表している。その二人の対決の場面も、非常にカーニバル的な雰囲気をつたえていて、その白熱した議論はドストエフスキー的なものを感じさせます。とりわけデュボン博士が、ルイス上院議員の内情を暴く場面がそうですね。ここには、『罪と罰』のマルメラゾフの葬儀の場に通じる「奪冠」のモチーフを



見ることができると思います。下のものが上のものをひっくり返している、そういう劇的な転換です。

村上春樹の世界では、そういうドラマティックな展開は起こらない。その意味でいうと、村上の文学はきわめて日本的な抒情的感性と、日本的な世界観の中で成立しているということがいええます。

では、最後にみなさんに、宿題を一つ残しておきましょう。『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』に、「二時三十五分」という具体的な時間が出てきます。主人公の多崎つくると見る奇妙な夢の場面です。多崎つくるとは、夢のなかでグランド・ピアノに向かって演奏しています（「誰が作曲したピアノ・ソナタなのか、それはわからない」）。その傍らで、黒いドレスを着た女性が譜をめくっている。

「そしてある瞬間彼ははったと気づいた。楽譜をめくる黒衣の女性の手に指が六本あることを（中略）。そこでつくるとは目を覚ました。枕元の電気時計の緑色の文字は二時三十五分を指している」

村上春樹の小説では、午前二時半前後の時間帯についての言及がいくつあるんですね。ここは注意してかかるべき部分だと思えます。たとえば、『騎士団長殺し』の中でも「二時三十一分」が出てきます。「私は立ち

上がり、寝室に戻ってデジタル時計に目をやった。時刻は午前二時三十分だった」これが二度繰り返されます。なぜ彼は二時三十分台にこだわっているか、そこがとても気になるのですが、私の直感では、こうした特異な「時間の提示」の源泉は、ドストエフスキーの『悪霊』にあるということだと思います。ドストエフスキーの『悪霊』には「二時三十七分」というのが出てくる。キリーロフとスタヴローギンの会話です。

キリーロフ「人間が不幸なのは、自分が幸福だつてことを知らないからです。たんにそれだけの理由です」「いいことです。赤ん坊の頭をかち割つても、いいことなんです。かち割らなくてはいいいことなんです」

スタヴローギン「自分がそんなに幸福だつてことを知ったのは、いったいいつのことですか？」

キリーロフ「先週の火曜日、いや、水曜日ですかね」

スタヴローギン「どういうきっかけで」

キリーロフ「それがよく覚えていないのです、なんとなくでした。（中略）で、時計を止めました。二時三十七分でした」

スタヴローギン「時は止まらなくてはならない、っていうことのあるしにですか？」

二時三十七分という具体的な時刻が、『悪霊』という小説の中で何を意味しているかということ、ぜひみなさん、じっさいに『悪霊』を読んでいる人がいるようです。終わりに、私が二〇一五年に刊行した『新カラマーゾフの兄弟』のラストはこうなっています。

「事務室の掛け時計は二時三十五分をさしたまま止まっており、リョウウの腕時計は八時半を少し過ぎていた」

『新カラマーゾフの兄弟』、これは村上春樹とドストエフスキーの双方へのオマージュを込めて書きました。その証が、この一文です。ご清聴ありがとうございました。

二〇一八年一月二十七日