

カズオ・イシグロはなぜ「復興」にこだわり続けるのか

——初期の長編二作品を中心に考える——

高野 吾朗

一 はじめに

戦争や人災や天災による多大な喪失感から人間が「復興」せんとする時、その行為は全てにおいて常に「善」といえるのだろうか——日本人の血を引く英国の小説家、カズオ・イシグロのデビュー時から今に至る主要作品群を渉猟していく読者の胸には、このような興味深い問いが一度ならず去来するに違いない。

イシグロがこれまでに世に問うたどの長編作品においても、その舞台背景には、国家的規模と呼ぶしかないレベルの戦争や人災の混乱が生じてしまっている。そして、そこから生み出された被災者たちの生活の中からは、常に何か「復興」しようとしている。その「復興」の過程は、物語が語られている現時点における「いまの現実の復興」の物語であると同時に、語り手の心の中でゆつくりと詳細に育まれていく「過去の記憶の復興」の物語でも

あり、それら二つの複雑な絡み合いを推進力としながら、作品全体が徐々に進行していく、といった形を常にとっている。多くの読者にとっては後者の「記憶の復興」の物語の方がはるかに圧倒的に見えがちであろうが、よく読むと、この「記憶の復興」物語の中には独特の捏造と隠蔽があちこちに配置されており、それらをぐつと突きささえすれば、秩序だつて見えていたその「復興」のありようが、実は砂上の楼閣であつたかもしれぬ可能性がにわかには示唆される仕掛けにもなっているのである。とはいえ、これら捏造と隠蔽の行為それ自体にも、社会的・歴史的な必要性（あるいは、それなくしては「記憶」を語る本人の自我確立がもはや困難となりそうな状況）がそれなりに配置されているため、読者はこの砂上の楼閣を簡単に断罪することがなかなかできず、いわば判定不能のごとき立場へと半ば宙吊りにされてしまう。他方、「過去の記憶の復興」の物語の陰に隠れるかのごとく進む「いまの現実の復興」物語の側には、「過去の記憶の復興」によつて主人公がなんとか埋めたがつている大きな喪失感の源のごとき事実は、必ずと言っていいほど横たわっている。しかし、「記憶の復興」に砂上の楼閣のごとき不完全なムードが漂うにつれ、逆にこの喪失感の埋めにくさの方が際立つ格好になつていく。そして皮肉にも、その埋めにくさのせいで、「いまの現実の復興」の物語はなおいつそう、そのリアリティの輝きを増していくのである。こうして結局、読者は「過去の記憶の復興」物語同様、「いまの現実の復興」物語においても、その不完全さを安易に否定しづらい状況へと立たされていくことになる。それはある意味、二重のアポリアへと導かれていくかのようですらある。

英米文学者の柴田元幸は、イシグロの長編第六作『わたしを離さないで』（原題：Never Let Me Go）の日本語版に自らが寄せた「解説」の文章の中で、以下のような興味深いイシグロ評を展開している。

イシグロは『日の名残り』（高野注：原題 *The Remains of the Day* / 長編第三作）の「賞賛された書き方」にとどまることなく、つねに新しいことを成し遂げる義務を自分に課してきた。「記憶は捏造する」「運命は不可避である」といった中心的テーマはさまざまな形で変奏しつづけてきた一方、作品世界の手触りは一作ごとに大きく変えてきたのである。

たとえば、リアリズム／非リアリズムという観点から考えるなら、『日の名残り』が（リアリズムの作法を遵守せよ）というルールにのっとって書かれていたとすれば、次作『充たされざる者』（高野注：原題 *The Unconsolable* / 長編第四作）は（リアリズムの作法を極力無視せよ）というルールに従っているかのような書きぶりだった。そしてその次の『わたしたちが孤児だったころ』（高野注：原題 *When We Were Orphans* / 長編第五作）は、『充たされざる者』のルールも破れ／ただし『日の名残り』のルールに戻ってはならない」とでも規定できそうなルール（本人の言を借りるなら、サッカーの試合中にゴールポストが移動するような書き方）を己に課し、外的な現実と内的な妄想との抜き差しならない関係を気迫を込めて描いていた。大きな流れとしては、『日の名残り』までは、要するに現実¹に何が起きたのかを解き明かすこともある程度

大きな要素だったのに対し、その後は次第に、一人の人間の頭のなかで起きていることが主要な関心事になってきたとも言える。

その意味では、今回の『わたしを離さないで』は、いわばカズオ・イシグロ自身の頭のなかで醸造された奇怪な妄想をとことん膨らませ、持ち前の緻密な書きぶりを駆使して強引かつ精緻に最後まで書き切ったかのような迫力がある。（下線は全て高野による²）

わたしは特にイシグロを専門的に研究しているわけではない。イシグロに関する先行研究がすでに世界中に膨大に存在していることはよく承知しているものの、その全てをこつこつ読了しているような人間ではないのだ。いわば、ただの愛読者の一人にすぎない人間と自覚している。そんな愛読者の一人として、わたしは上記の柴田評に、個人的に深く賛同している。だが、それと同時に、なぜイシグロにとつて「記憶は捏造する」「運命は不可避である」といったテーマがかくも中心的であり続けなければならないのか——あるいは——なぜ「外的な現実と内的な妄想との抜き差しならない関係」（および、その関係を語る語り口が不可避免的に生み出す信頼感のなさ）を描くことに、かくも長くこだわっているのか——といった問いかけにも、いまだに強い興味を抱き続けているのである。そこから自分なりに浮かんできたキーワード、それが今回の論稿でとりわけ追及してみたいと思っている言葉、すなわち「復興」なのである。柴田の述べているとおり、イシグロの文学世界は時を追うごとに常に変奏し続けている。しかしその一

方で、不変の構造めいたものをこれまでの全ての長編作品から感じざるを得ないというのも、また事実なのである。東日本大震災以降、今の日本社会にとつてとりわけ重大な意味を持つているように思われるこの「復興」という言葉の重層性を、イシグロのこれまでの文学作品群は独特な形で常に示しつづけてきたのではなからうか——そう思いさえしているのである。

この論稿では、イシグロがあえて日本を舞台にして書いた長編第一作および第二作の二つを集中的に分析することにより、その後の彼の小説群（これら二つの初期長編を執筆以降、イシグロは現在に至るまで、日本を舞台とする物語をまだ一冊も書いてはいない）にも同じく一貫していると思われる独特の「復興」の物語り方を、あえて浮き彫りにしてみたいと考えている。その際、「五歳の時に出生地・長崎を離れ、イギリスに移り住んだ」というイシグロ自身の（あまりによく知られた）経歴に基づく（作家本人のアイデンティティ云々にまつわる）立論は、できるだけ手控えるつもりでいる。そうした「作家の人生まずありき」といった作品分析言説の権威性が、かえってテキスト自体の理解を矮小化してしまうことを恐れるがゆえである³⁾。と同時に、彼の文学中における「復興」観と、現代の日本社会に広く流通していると思しき「復興」観との差異についても、できれば最後に言及してみたいと考えている。そうすることにより、被爆地や震災被害地といった国家的規模の被災地域における「復興」の意味を、あらためて別角度から考える契機が新たに生まれるのであれば、書き手として望外の喜びである。

二 「遠い山なみの光」における「復興」

一九八二年に出版されたイシグロのデビュー作『遠い山なみの光』（原題：『A Pale View of Hills』）の主人公は、太平洋戦争直後に長崎市内で暮らしていた過去を持つ日本人女性、「悦子」である³⁾。語り手でもある彼女がいま暮らしているのはイギリス、それもロンドンから遠く離れた田園地帯のとある一角である。日本人の夫（二郎）と別れ、尊敬していた義父（緒方さん）とも縁を切り、長崎での生活の全てを捨てて英国へと渡った彼女は、今では再婚相手の英国人男性とも死に別れ、この片田舎でたった独り、静かに生活を営んでいる。

そんな悦子には娘が二人いた。姉の「景子」は前夫・二郎との間の子であり、物語中では、悦子の人生における過去の「日本的なるもの」の象徴のごとき人物である。他方、妹の「ニキ」は再婚相手との間に生まれた子であり、悦子にとっては、イギリスにおける彼女の新たな人生（すなわち、いまの「イギリス的なるもの」）を象徴するかのような存在として登場している（ニキという英国名が彼女につけられた背景には、「過去を思い出たくない」「乙」という母・悦子のこだわりがあったらしい⁴⁾。ここであえて強調しておくべきは、ロンドンでひとり暮らしをしていたさなか、姉の景子は自室にて首吊り自殺を遂げてしまっており、悦子が物語るこの時点においてはすでにこの世にいない、という前提である。景子は生前、英国人の継父とその実子たるニキに対して、狂気を思わせるほど執拗に自らの心を閉ざし続けた。英国人の継父が亡くなった際も、彼女は葬儀への参列をあえて拒んだ。実母たる悦子

との間にも大きな溝を残したまま、若くして逝ってしまった景子（この景子の葬儀への参列を拒んだのが、ほかならぬニキであった）。

そんな実子の最期に対し、悦子はいま、深い罪悪感を背負っているようである。母親のそんな様子を案じ、死んだ姉と同じくロンドンで暮らすニキが実家を訪ねてくる数日間の様子こそが、この物語に流れる「現在」の時間なのである。

それに対して、この物語にはもう一つ、別の時間が同時に流れている。それは、悦子が延々と語り続ける「日本在住時の記憶」中における時間の流れである。ここで奇妙に思われるのは、この別時間の中心軸を彼女自身とともに占めているのが、日本人の前夫でもなければ、義父の緒方でもないことである（もちろん彼らもしつかりと描かれてはいるのだが、どちらもむしろ脇役のごとき扱いとなっている）。悦子の「記憶」の物語の中で、なぜか主役を担っているのは、長崎時代に彼女の近所にたまたま住んでいただけの、とある隣人の女なのである。名前を「佐知子」というこの隣人は、まだ年端もいかぬひとり娘の「万里子」と二人で、悦子の家のすぐそばに質素に暮らしていた。この二人との数週間の交流が、前夫や義父との交流よりもいっそう濃密に描かれているのである。その理由と思しきものとして、悦子は物語の冒頭で、「わたしには、ついに佐知子がよくわからなかった」（10）からだと述べたりしている。どうやら悦子は、佐知子という人間が自分と与えた大きな謎を、「記憶」を頼りにいま一度解きなおしてみること、自分の中の何かが新たに「復興」してくれるかもしれないと感じている様子なのである。

ではいつたい、悦子の何が「復興」というのだろうか。こ

こで何よりもまず挙げられるべきは、悦子と佐知子の会話の中に頻繁に登場する「立派なお母さんになる」（16、17など）という表現であろう。「記憶」の物語における若き日の悦子は、もうすぐ景子（敬愛する緒方の妻の名からとった名前である）を生もうとしている身重の体である。戦争がようやく終わり、戦後の未来に希望を見出そうとしていた当時の悦子は、「いいお母さんになる」ことを願ってやまない女性であった。一方、彼女の隣人である佐知子はいとうと、娘の万里子の心情に対し、およそ無関心であるかのごとく常に振舞い続け、挙句の果てには娘の気持ちなどおそらくほとんど顧みぬまま、（娘が「豚のおしっこ」[12]呼ばわりまでして嫌悪し続ける）米兵との結婚・離日をあえて強行しようとするわけで、この佐知子の一見「わからない」行動の数々を思い出すにつけ、それはひるがえって、悦子自身の「立派なお母さん」たる部分をよりいっそう強調する役割さえ果たす結果となっているのである。こうしてこれらの「記憶」の物語は、イギリスに暮らすいまの悦子が抱える大きな喪失感、すなわち、成人した景子がこの異国の地で自死に追いやってしまった自らの傷ついた母親らしさを、徐々に「復興」へと導いていこうとするのである。

ではなぜ、ここでわざわざ「復興」などといった仰々しい言葉を使う必要があるのだろうか。それは悦子の「記憶」の物語が、原爆投下後の長崎の「復興」の様子を背景にしながら展開していることと深く関わっている。この「記憶」の物語は、終戦直後の長崎市内を舞台にしてはいるものの、原爆被害の悲惨さそれ自体は極端に描写を抑えられている。その反面、「復興」の勢いはあちこちで日々を追うごとに高まってきつつあり、悦子や佐知子が

暮らす「市の中心部から市電ですこし行つた、市の東部にあたる地区」(11)でも、コンクリート住宅がとうとう建ち並びはじめている。戦後の日本でそのまま生きていくことに否定的な発言(例えば、「女にとっては、アメリカの生活のほうがずっといいのよ」(62))を繰り返しがちな佐知子と違って、「記憶」の中の若き悦子は、「わたしには今の生活がとても幸せなのよ」(62)といったポジティブな態度をずっと崩さないままである。「復興」していく街の「記憶」にまるで足並みを揃えるがごとく、当時の悦子の生き様、そしてイギリスで暮らす主人公のいまの精神状態までもがそれなりの「復興」を試みようとしていることが、ここでは巧みに暗喩されているのである。

しかし——悦子の「記憶」の物語のあちこちには、戦後日本の「復興」のありやうにどこか反発するがごとくエピソードが配置されてもいるのである。たとえば——日本時代の義父たる元教師の緒方(「記憶」の中ではすでに隠居の身であり、久しぶりに息子夫婦の様子を見るべく、福岡から長崎までやってきたことになっている)が、実の息子たる二郎(「記憶」の中では、会社勤めの平凡なサラリーマン)とたびたび交わす何気ない会話、および、自分の戦前の「教え子の一人「松田重夫」(「記憶」の中では、戦前の日本の学校教育を烈しく非難する論文を書いたばかり)と交わすとげとげしい会話は、悦子と佐知子の交流ほどにはクローズアップされてないにせよ、どちらも読む者に特異な存在感を感じさせずにはおかない内容となっている。そこで強調されている主な論点は、一九八六年に発表されたイシグロ二作目の長編『浮世の画家』(原題…*Artist of the Floating World*)においても見事に継承されている。そ

の論点を一言で言うなら、「戦前の日本は正当化されるべきか否か」という具合に要約されるだろう。この点に関する緒方の主張の根本部分は、彼自身の以下の言葉によく表されている。

「アメリカ人という奴には、日本の事情がまるでわかっていない。わかつたためしがないんだ。連中のやりかたはアメリカ人相手ならいいかもしれないが、日本では事情が違う。まるで違うんだ(…)規律とか忠誠心、こういうもので昔の日本はまとまつていた。嘘のようだが、そうだったんだ。誰にも義務感があつた。家族にたいしても、目上の人間にたいしても、国にたいしてもだ。ところが今じゃ、誰も彼も民主主義、民主主義だ。自分勝手なまねがしたい、義務なんか放り出したいとなると、いつだって民主主義を持ち出す(…)わたしたちは大事なものが次の世代に引きつがれていくように、子供たちが自分の国にたいしても、同胞にたいしても、正しい姿勢を身につけるように、身を捧げてきたんだ。昔の日本には精神があつた。それが国民を団結させていたんだ。今の子供たちは、どうなると思う。何が大切なのかということを学校で教わらない——まあ、人生に何でも勝手に要求しろということば、教わるんだらうがね」(91—93)⁶⁾

戦後の日本が失いかけている戦前精神の「復興」を願つてやまない緒方のこうした態度は、元・教え子の松田によって、烈しく糾弾されることになる——「緒方さんの時代には、日本の子供たちは恐るべきことを教わっていました。じつに危険な嘘を教えら

れていたんです。いちばんいけないのは、自分の目で見、疑いをもつことを教えられなかったことです。だからこそ、日本は史上最大の不幸に突入してしまったのです」(208)。一方、緒方の実の

息子である二郎の反応はどうかというと、頭の中は会社員たる自己の日常をどう巧く過ごすかについてばかりであり、父の言葉に對してはいたって馬耳東風、ひたすら無関心を決め込むばかりである。そんな息子に、緒方はどこか「敗北主義」(183)的な匂いすら嗅ぎ取り、そして苛立つのである。松田や二郎のような次世代の男たちにとっての「復興」と、自分自身が思い描く「復興」のありようのあまりの差異にただたじろぎ、その思いを正直に口に出そうとしては次第に押し黙るばかりとなっていく緒方に、ただひとり静かに理解を示す存在、それは、「緒方さんが親切にしてくださいからこそ今がある」と考えながら敗戦期の日本を生きている悦子のみであった。しかし、義父を思うこの悦子の情を知るにつけ、読者は奇妙な感慨に襲われることにもなるであろう。なぜならこの物語は、緒方の別の顔をもあちこちで強調しているからである。戦前の日本の良さを懐古する緒方の心の裏側には、根強い男尊女卑の感覚が潜んでいるのだ。戦後民主主義を不審がる緒方の中に、男の意見に異を唱える女をどうしても許せない感情——「どうやらこの前の選挙のとき、(高野注 二郎の会社仲間の男性の妻が)どの党へ入れるかで亭主と意見が食いちがつたんですな。とうとう殴つたらしいが、それでも譲らなかつたそうです。けっきょく、夫婦で別々の党に投票したんですよ。昔だつたら、そんなことは考えられないでしょう。驚くじゃありませんか」(215—216)——が隠れていることを知っている読者は、緒方の望

む独自の「復興」観に對して、そして、その緒方に悦子のみが共感している事態に對して、少なからず抵抗感を覚えるかもしれないのである。

それでもなお、緒方が提示する「戦後日本の復興」への強い疑念は、この物語の底流を最後まで細々と流れ続ける。それもひとえに、語り手である悦子が、自身の「記憶」の物語の中で彼にひたすら同情の念を向け続けるからなのである。おかげで戦後日本のありようは、松田がいかに戦前を糾弾しようと、二郎がいかに日常に満足しようと、読者の心の中で、どこかうさんくさいものとして映り続けかねないことになるのである。そしてこの延長上に登場するのが、緒方と連れ立って長崎市内の「平和公園」に聳え立つあの平和祈念の「巨像」を見に行つた「記憶」について語る、「いま現在」の悦子の以下の「とき言葉なのである」。

巨像はたくましいギリシャの神に似ていて、座つた姿勢からぐつと両腕をのばしている。右手で原爆が落ちてきた空を指し、もう一方の手を左にのばしているその像は、悪の力をおさえていることになっていた。目は祈るように閉ざされている。

わたしは以前からこの像の格好がぶざまな気がして、原爆が落ちた日のことやそのあとの恐怖の数日とはどうしても結びつかなかつた。遠くから見ると、まるで交通整理をしている警官の姿のようで、こつけいにさえ思えた。いつまでたつても、わたしにとつてはただの像でしかなく、長崎の人たちも、たいていはある姿勢を示すものとして多少の意味は

みとめているようだったものの、だいたいわたしと同じような気持ちではないかと思っていた。そして今のわたしは、何かのほずみで長崎のこの白い巨像を思い出すことがあると、何よりもあの日の朝、緒方さんと平和公園へ行ったこと、そしてあの絵葉書の一件を思い出してしまふ。

「写真で見ると立派じゃない」緒方さんはそのとき、いま買ったばかりの巨像の絵葉書を目の上にかざして言った。(194—195)

とはいえ、この「原爆の巨像批判」の声がそれ以降の「記憶」の物語の中でクローズアップされることはもはやなくなる。民主主義を掲げて前進する長崎の（そして、二郎や松田といった次世代の人々の）「復興」にかける姿には、そんなクローズアップを許さぬだけの強力な正当性があったということなのかもしれない。こうして、目前で日々展開される「復興」の内容を疑問視する緒方の声は、それに暗に同情を寄せる悦子の心の声とともに、徐々に隠蔽されていくことになる。「戦後の日本で幸せな母親になるのだ」と願う当時の悦子の別感情に立つなら、戦後日本のありようをわざわざ疑問視する緒方のような立場には目もくれない方がたしかに好都合であろう。とはいえ、緒方に悦子が終始寄せ続けるこの同情は、たとえ隠蔽されようと（あるいは、隠蔽されるがゆえにこそ）、読者の心にどこか謎めいた影を残し続けるのである⁶⁾。

ここで再び、英国の田園地帯に暮らす悦子の「現実」の物語に目を向けてみることにしたい。前述したとおり、長崎でちよっと交流しただけにすぎない佐知子と万里子という不思議な母

子のことをかくも懸命に思い出し、語りつくそうと努める悦子の脳裏には、実の娘を邪険に扱う母・佐知子の姿を記憶に再度のぼらせて、その姿と自分自身とを比較対照することにより、実の娘たる景子を自死へと追い込んだ自らの母親らしさをなんとか補強しようとする心的操作めいたものが垣間見えていた。だが、この佐知子という女性は、実はそれほど安易に単純化できるような母親ではなかったのである。悦子の「記憶」の中で、全面的に「悪い母親」として思い出されようとしていた佐知子の姿は、同じ「記憶」の中で、もしかすると「善い母親」であつたかもしれない。という別の側面すら生み出していくのである。さらには、「記憶」の中の万里子の姿が、次第に英国での「現実」における景子の面影とも大きく重なるように見えはじめていく。おかげで、「記憶」の中で描かれる佐知子の「悪い母親」たる側面には、まるで悦子自身の分身のごとき気配さえ漂いはじめるのである。この結果、悦子はいやが上でも、景子を失つた喪失感をなおいつそう埋めづらくなつていく。娘の死という「現実」を乗り越えるためのものだったはずの「記憶」が、逆に彼女の「現実」をよりいつそう苛酷なものへと変えていくのである。

たしかに佐知子という女性は、一見、自分の幸せしか考えていない、わがまま勝手な女のごとく描かれている。「日本では女はだめ。日本にいたんじや、将来の希望なんかないじゃない？」(241)と言いつける彼女が、この作品中で悦子に向かって断続的に持ち出すのは、米兵の男性と連れ立つての戦後日本からの脱出、そしてアメリカでの新生活開始という個人的野望についてばかりである。もともと教養の高い上流階級の出身であつたという彼女は、

国際的視野に富んだ両親のもと、幼い頃から早くも英語の勉強の面白さに目覚めていたらしく、戦前の当時からすでにアメリカへ行く夢を強く抱いていた女性であった。そのせいで、敗戦直後の日本では珍しいくらいに拔きん出た英語力の持ち主となっていた彼女だったが、戦争中においては、愛国主義者だった夫から敵国語の使用を固く禁じられていたのだという。戦後となり、その夫と家財のほとんどを一举に失ってしまった佐知子は、娘の万里子とともに被爆直後の長崎へと流れ着く。そして、たとえ周囲の日本人からどれだけ売春婦扱いされようとも、まるでお構いなし、といった態度で、「フランク」という名の米兵とのアメリカ暮らしの夢に浸っていくのである。とはいえ、仮にアメリカでいきなり暮らしたとして、万里子はそんな急激な環境の変化にはたしてついていけるのだろうか——と、悦子が友人としての心配を正直に口にするたびに、佐知子の口から出てくるのは「ああ、あの子は大丈夫よ」（59）という、いささか根拠に欠ける言葉ばかりであった。その一方で、また少女に過ぎぬ万里子の心には、ある深い傷が残されていた。その昔、母と住んでいた東京の某所で、自分の赤ん坊を故意に水死させた（そして、そのあと自殺して果てた）一人の狂女の姿をたまたま目撃してしまったことがあったらしく、そのせいで今なお、同じ狂女に川向こうからじつと見られている——という奇妙な幻影に始終付きまとわれていたのである。母が慕う米兵を忌み嫌い、川向こうの幻影におびえつつ、奇妙な行動を取り続ける万里子。隣人として、その様子を憂慮する悦子をよそに、娘のことなどたいして心配していないかのごとく振る舞い続ける佐知子。物語の後半、ようやくアメリカ行きが本

決まりとなりかけたその矢先、飼っていた猫の行く末ばかりを無闇に気にする万里子に佐知子が激しく立腹して、その猫たちを川で無理やり溺死させようとする場面があるが、この佐知子の姿には（万里子が過去に見た）あの狂女の姿がまるで分身のごとく重なるかのようで、多くの読者はここに至って、思わず彼女に「母親失格」の烙印を押したくなるのではなからうか。

しかし、悦子の「記憶」における佐知子の姿は、今までの見方を少し変えるだけで、その印象を大きく変えかねない可能性すら秘めていたのである。佐知子がアメリカに行きたがっている最大の理由をあらためて探してみると、以下のような文言に突き当たる——「万里子はアメリカへ行っても大丈夫なのに、どうしてそれを信じてくれないの。子供を育てるには向こうのほうがいいわ。向こうのほうがずっといろいろなチャンスもあるわ。女にとっては、アメリカの生活のほうがずっといいのよ」（62）。どうやら佐知子は、自分の幸せのためだけに渡米を考えているように見えて、実は自分のことよりも、娘の幸せこそを思っただけで渡米したがついてくるのかもしれないのである。事実、作品の中盤に一度だけ、フランクに愛想を尽かした佐知子が渡米の思いをふいに翻意し、長崎の叔父の家で暮らす決断をしかける場面が出てくるが、そこで悦子に向かって滔々と述べる彼女の意見はこうである。

「悦子さん、何度も言ったでしょう。わたしにとつていちばん大切なのは、娘の幸せなのよ。それが第一なの。何とんでも、わたしは母親なんだから。まともな生活なんか考えていないバーの女とは違うわ。わたしは母親なのよ。娘のこと

を第一に考えなきゃならないの。(…)じつを言うとな、むしろこうなつてよかつたと思つてるのよ。娘だつてさぞ不安だつたらうと思うわ、外人ばかりの国へ行つちやつたら。アメ公ばかりの国じゃ。それも急にアメ公が父親になつたんじや、あの娘には何が何だかわかりやしないわ。わたしの言つてることわかる？あの娘は今までもさんざん不安な目にあつてるのよ。どこかで落ちつかせてやらなくちゃ。こうなつたのもかえつてよかつたの」(122)

こう言いながらも、結局のところ、佐知子は再びフランクとよりを戻して再びアメリカ行きを決意するわけであり、その意味で言えば、この彼女の発言はただのうわついた虚言とも見て取れるだろう。だがその反面、アメリカ行きを願うのも、それをあえて止めようかと逡巡するのも、全ては娘の事を思えばこそ——といった「善き母親」たる佐知子のありようをここに見出すことも決して不可能ではないはずなのである。他にもたとえば——佐知子が悦子に対して、自分と米兵との関係について「遠慮しないで、何でも訊いてちょうだい」(100)と半ば脅迫的に迫るシーンがあったりするが、佐知子の迫り方のあまりにただならぬその剣幕が、悦子の「記憶」中における佐知子のイメージをよりいっそうネガティブなものへとしかねないその反面、彼女と米兵との事情をどう尋ねていいものやら、ひたすら問ひ方に窮してばかりいる「記憶」中の悦子自身の様子からは、佐知子の「悪い母親」イメージをこれ以上「記憶」の中で強調したくない、といういまの悦子の別の心情までもが浮かび上がつてくるかのようである。

佐知子の「善き母親」たる可能性をさらに補強すべく、わざわざ一章分をまるまる費やして書かれているのが、「復興の槌音」(145)響く稲佐(長崎港を見下ろす丘陵地帯)への旅の「記憶」のエピソードである。佐知子と万里子の二人に同行してここまで旅してきた悦子は、ケールカー乗り場で二人の別の女性とたまたま知り合うことになる。ひとりはアメリカ人の婦人、そしてもうひとりは、自分の息子(万里子とほぼ同年代の少年)を連れだした人女性であった。この日本人女性の描かれ方が、いかにも「自分の子どもだけがもつとも優秀だと懇懇無礼にうそぶいてばかりいる教育ママ」「いったん戦後になるやいなや、手のひらをかえしたように戦前の日本社会をひたすら蔑視しはじめる、自己中心的な転向者」といった趣きになっているのは、いっただいませであるうか。自分の子供のことをとでも気にかけているように見えて、結局のところはただ甘やかしすぎているだけであり、子どもはすでに時遅く、すっかりためな子に育つてしまっている、そんな「悪い母親」の典型例——といった見方を、強烈に誘うようなグロテスクな仕上がりになっているのである。戦後の英語教育にも高い関心を持つていそうに見せながら、実はまったく英語が話せないこの日本人女性をどこか冷ややかに眺めながら、佐知子はあくまでも至極流暢に、出会つたばかりのアメリカ婦人との英会話をそつなくこなしていく。一方、世界がいつも自分を中心に廻っているかのごとく横柄な態度で万里子に話しかける当の息子の方は、自分の学業の優秀さを自慢しまくつたその挙句の果てに、上手くもないのに万里子といっしょに木登りのまねをし、木登り上手の彼女に途中で手を踏まれ、あえなく下へと落ちてしまつたのである。

すかさず「あの娘が蹴つたんだ」「木から蹴つて落としたんだ。ぼくを殺そうとしたんだ」(167)とわめき散らすこの男の子の姿に、無償の同情をあえて寄せようとする読者は、おそらくほぼ皆無であろう。この母子のグロテスクさは間違いなく作者の故意の産物であり、この日本人婦人の姿はまさに、見た目は善いようにみえて中身は実は悪——そんな母親像の好例であるかのようなのである。そしてその分だけ、母親としての佐知子のイメージがさらに一段とアップする効果すら、この章ははらんでいるのである。

ひとりの母親として、佐知子にはたして「善」だったのか、それとも「悪」だったのか。悦子の「記憶」の物語が進行すればするほど、佐知子の像はますますつかみにくくなっていく。当時の長崎市民を震え上がらせていたのは、とある連続幼児殺害事件であった——という逸話が悦子の「記憶」の中で時おりさりげなく言及されたりもしているが、こうした逸話もやはり同様に、「佐知子はいかにもそんな事件を起こしそうな母親だ」「いや、佐知子は実の娘に対してそんな真似をするような女ではない」といった自問自答の読者に喚起させるだけの効果をうまく果たしているように思われるのである。すると今度は、いまの「現実」を生きる悦子自身の口から、いきなり以下のごとき言葉が実の娘たる二キに向かって飛び出すことになるのだ——「二キ、わたしには初めからわかっていたのよ。初めから、こつちへ来ても景子は幸せにはなれないと思っていたの。それでも、わたしは連れてくる決心をしたのよ」(250)。ここで読者は、(リスクを承知で離日しようとしていた)佐知子と万里子の母子関係が、悦子と景子というもう一つの母子関係に完全にオーバーラップしうること否応

なく気づかされることになる。すなわち、佐知子の母親らしさを完全否定すれば、(その分身?たる)悦子の母親らしさを完全否定することにもなってしまう、そんな危うささえも感知させられることになるのである。

この点を念頭に置きつつ、悦子の「記憶」の物語をあらためて読み直してみると、佐知子と万里子の物語の肝心の結末部分——この母子は結局、本当にアメリカへ渡ったのか否か——が全く明らかにされないまま、なぜか宙吊り状態で終わっているその理由にこそ、もっとも重大な問題が隠されているような気がしてくる。もしも万里子が母とともに本当に渡米し、アメリカ人の継父のもとで本格的に育つことになっていたら、もしかすると万里子はその後、景子と非常によく似た人生をたどり、最終的にはやはり自死へと向かうことになっていたのではなからうか——悦子の「記憶」の物語が二人の渡米の実際の有無を明示せぬまま打ち止めになっているその背景には、それ以上思い出してしまうと(あるいは、それ以上物語ってしまうと)、生前の景子との母子関係の裏側に潜んでいた自らの闇の部分(すなわち、日本から景子を無理やり引き離れた決断の負の側面)まで、この手で白昼の下に晒すことになってしまいかねない、という彼女自身のぼんやりとした不安が隠れているようなのである。逆にいえば、主人公かつ語り手たる彼女のこの独特の不安感は、佐知子と万里子の物語から肝心の結末が排除されているからこそ、まるであぶり出しのごとく、読者の心へなおいっそう染みとおるようになっているのである。

非常に詳細に綴られている悦子の「記憶」の語りの中には、その詳細さにわざわざ痺さすかのごとく、「よく思い出せない」(14

「こういう記憶もいずれはあいまいになって、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来るかもしれない」(55)といった逆方向の表現が頻出しているが、これらもどこか、佐知子と万里子の渡米にまつわる物語の最終結果の曖昧化(あるいは、隠蔽工作)を事前にお膳立てするかの「ごとき表現に映る。」

とはいえ、肝心の結末を隠蔽化されたままのこの母子の物語は、その未決着の状態をキープしている限りにおいて、悦子にとつては自らの「現実」の「復興」にまだ何とか有効なものとしてぎりぎり機能しつづけてくれそうでもあるのだ。「悪い母親」の代表例として佐知子を想起しようとしてみたところが、彼女を悪役視すればするほど、自らの母性すら悪役視しかねなくなってしまうわけだから、それにどこかで(曖昧化という)歯止めをかけようとすることは、悦子の心理にとつてはもはや仕方のないことだったのかもしれない(ここであえて付言するなら、戦後の「復興」に反発する緒方の立場に同情する悦子の思いが、次第にそのトーンを抑えられているかのように見えるのも、やはりそうした歯止めの一つなのかもしれないのである)。

それにくわえて——二番目の夫たる英国人との間に生まれた次女・ニキが、さかんに母親へ向かつて自分自身の考え(結婚制度そのものに対する否定的な態度、出産行為に対する嫌悪感、男尊女卑的な日本社会を捨てて英国へ移住した母の決断に対する強い賞賛)を口にするたびごとに、たしかに娘の言うとおりかも、と頭では思いつつ、悦子はどうしても「ニキ、あなたにはとてもわからないわ」(258)と言いつ添えずにはいられなくなっている様子なのであるが、矛盾を孕んだそうした心情の奥底には、どうしようもない

ほど込み入った自問自答が控えているのではなからうか。たとえば——ニキよ、おまえの考えをそのまま体現しているかのごとき日本人の女を、わたしは一人知っている——その女は母親でありながら、母親たることに自ら否定的で、おまけにひたすら、日本を飛び出したがっていた——ニキ、もしかするとおまえには、佐知子のような女が素敵に見えるのかもしれない——しかし、わたしはあんな女にはなりたくなかったのだ——わたしは「善き母親」になりたかったのだ、そして同時に、日本社会の伝統をそれなりに気に入つてもいたのだ、緒方さんのこともたいへん尊敬していたのだ——おまけに、「(日本における)母親失格者」の佐知子を思い浮かべることで、自分自身のこの英国での母親らしさを再び取り戻せそうな気すらしていたのだ——だからわたしには、佐知子の「記憶」があんなにも必要に思えたのだ——しかし——思い出せば思い出すほど、佐知子がわたしに似てきてしまうのはいつたいなげなのだろう——わたしだって、結局は日本を飛び出した女ではないか——実の娘を見殺しにした女ではないか——もしかするとこのわたしも、佐知子と同じく、結婚すべきでない(あるいは、結婚したくない)女だったのだろうか、母親になるべきでない(あるいは、母親になりたくない)女だったのだろうか——ニキの考えを否定しづらいののは、それを否定すればわたし自身のことまで否定することになってしまうからだろうか——おまけにもしも、佐知子が最終的に日本を離れない人生を選んでいったとしたら——日本を離れる選択をした結果、子供を失うことになったこのわたしの方が、彼女よりもいつそうダメな母親だったということになるのだろうか——この自問自答を、ニキよ、おまえは到底

想像できはしまい——

悦子がニキの考えに徹底的に抗い、最終的にそれに打ち勝つ——などといった一方的なエンディングは、この物語には全く存在していない。まるであの緒方が、息子の二郎や元教え子の松田といった次世代からの民主主義的抵抗に不満を鬱屈させつつも、最終的にはそんな新時代の荒波に屈していくしかなかったのと全く同じように、悦子も最終的には、ニキの（いわば）新時代の英国を代表するがとき考え方に屈せざるをえなくなっていくのである。小説全体がこのような形に収束していくことを、いったいどう考えればよいのだろうか。もしもそれが（「記憶」の中で悦子自身とも思わず重なってしまいそうだった）佐知子という母親像の承認ということになるのだとしたら、悦子自身にとつて、それは自らの母親らしさの「復興」を本当に示唆するのだろうか。あるいは——もしもそれが（緒方によって象徴されていた）戦前までの日本を否定することになるのだとしたら、たしかにそれは、彼が体現していた男尊女卑的感覚の否定、（悦子が母親らしさの夢にもっとも満ちていた）戦後の日本社会の肯定、そして同時に、（悦子自身の中で「日本的なるもの」をずっと象徴してきた）景子の自死という苦悩からの脱却さえをも示唆することになったのかもしれないが、仮にそうだとした場合、ニキの考えに屈する悦子の姿が二郎や松田の考えに屈する緒方の姿とあまりに瓜二つに描かれていることについては、いったいどう考えればよいのだろうか。「屈する」という行為それ自体が、悦子と緒方の相似性（あるいは分身性？）をさらに強固にしています。この事態を、無視したまま読み終えてしまつて本当によいのだろうか。どうやらいまの

悦子の心の中では、緒方という人間は否定されているようで、同時に肯定されてもいるようなのである。ではいったい、悦子の「現在の復興」にとつて、敗戦時の日本での「記憶」をかくも「復興」させることははたして本当に是であつたのか、それとも非であつたのか——にわかに決着がつけづらい、これら疑問の数々を読者に投げかけながら、この作品は静かに終わっていく。悦子のいまの喪失感だけを、最後までそこに重く留めたままで。

三 『浮世の画家』における「復興」

第二作目の長編『浮世の画家』の主人公（かつ語り手）である画家の「小野益次」の『遠い山なみの光』の主人公（かつ語り手）悦子との間には、重要な共通点がある。悦子は（英国での）いまの現実」の中で喪失しかけている自らの「母親らしさ」を「復興」させるべく、「（日本での）過去の記憶」の物語に語り手たるその身を投じようとした主人公であつた。一方、太平洋戦争敗戦後の日本のある街に暮らす小野が、彼自身の「いまの現実」の中で喪失しかけているもの、それはどうやら「男らしさ」「父親らしさ」のようである。それをなんとか「復興」させるべく、この長編の大半は、彼の「過去の（戦前の日本社会における）記憶」の長大な物語へと費やされる格好になつている。そしてこの「記憶」の物語は、またもや戦後日本の「いまの復興」の時間軸とセツトで描かれていくのである。

一九四八年十月から一九五〇年六月までのおよそ二年間の「いまの現実」の中で、小野はもはや絵筆を取ることもない老画家と

して登場する。この「いまの現実」の物語が彼の暮らす家の入手の経緯から始まっているのは、いかにも意味深長である。戦前、小野の住む街の最大有力者であった「杉山明」という人物の遺族から、あなたのような「ご人徳」ある「教養人」(12)、「父ならこの人と見込むような、立派な方」(11)にぜひこの家を譲りたいと言われ、「わたしの分際でそんな大邸宅を譲うなんてばかげた話」(11)と思いつつ、結局はありがたく譲り受けることにした——という、この小野本人による逸話から何よりもまず浮かび上がってくるのは、いたって謙虚そうに見えて実はひどく尊大な老人・小野益次の姿である。そしてこのイメージは、戦前期の「記憶」の物語が小野自身の手で徐々に「復興」していくにつれ、その強度を大々的に増していくのである。偉大な洋画家として多くの弟子たちに囲まれ、「いまや先生の名声は美術界を越えて、各界各層に及んでいる」「この市民が先生をどれほど尊敬しているか、先生ご自身は気づいておられないんじゃないか」「かの小野益次先生の門弟であつたと告げることは、われわれの最高の誇り、最大の名誉になるに違いない」(36)などと彼らから口々に讃えられていた、戦前のあの頃。それでもあえて弟子たちには、「名声を追うな」と諭したりしていた、師たる自分の謙虚な姿——それはいわば、自分ではそれほど偉大な人間でもないと思っていたのに、なぜか周囲がひどく自分を尊敬してくるので、どうにも困ってしまった——と読者へ言いふらすようにしている、慇懃かつ不遜な態度といえよう。そんな往年の自己のありようを丹念にこつこつと構築しなおしていく小野の「記憶」の独白から見えてくるもの、それは、戦前の軍国主義一色の日本社会で燦然と輝

いていた国民的大芸術家の自分が、敗戦後にその戦争責任を厳しく問われ、いまや絵筆を自ら折り、静かに蟄居生活を送らねばならなくなっている、そのなんとも言えないけなげさ、そして、それでもなお消えることのない過去の栄光の輝き、この二つなのである。

そんな彼のいまの気がかりは、自分の二人娘のうちの一人「紀子」(次女)の縁談がなかなかまとまらないことであつた。この紀子と日本美術界の大物「斉藤博士」の子息「斉藤太郎」との縁談話がようやく動き出そうとしている地点から、小野の「いま現在」の物語はいよいよ本格化することになる。しかしこの紀子には、「三宅二郎」という別男性との縁談がいま一歩のところまで謎の破談に終わってしまったという(とりわけ小野にとつて)忌まわしい過去があつた。小野はこの破談の原因について、家の格式の違い、すなわち、小野家の地位のあまりの高さを三宅家が嫌つたからだと分析してみせたり、そうかと思えば、もう一人の娘「節子」(長女)の夫である「素一」同様、この二郎もまた、自分より上の世代の戦争責任に個人的な恨みを抱いている若者世代の一人であるがゆえに、軍国日本を主導した自分のような偉大な文化人の代表者がきつと、いまだに許せないのだから、だから破談にしたのだらう——と、苛立ち交じりに邪推してみせたりするのである(しかし紀子たちは、本当の理由はどうやら別にあるようだ、とにらんでいる)。どちらにしろ、いかにも小野らしい見解だといえるだろう。今度の斉藤太郎との縁談を破談にさせないようにするために、斉藤家の関係者よりも先に戦前時代の弟子たちや知り合いたちと事前に直接面会し、「無用の誤解」(126)を生みかかね

い発言だけではどうかいっさいしないよう、あらかじめ口止めを言っておくべきではないのか——節子からその助言を受けた際にも、小野は当然のごとく、この「無用の誤解」という模糊とした言葉の真意を以下のごとく解釈するのである——愛する日本が戦争に勝つためにいろいろと尽力したその結果たる、わたしの過去の偉大な画業の数々が、「戦争責任」の名の下に、いま次女の幸せをぶち壊すようなことになるのはいかにもまずいわけであり、節子が言う「無用の誤解」というのは、そんなわたしの往年の偉大さがいまだに吹聴されかねない危険をおそらくは指しているのだろう、と。

第一作目の『遠い山なみの光』中の緒方の姿をどこか思わせるこの老画家は、やはり緒方同様、頑固なほどに男尊女卑的である。頻繁に出てくる孫の「一郎」（節子の一人息子）との会話は、そんな彼の心象を巧みに表す場面のひとつとして、非常に効果的に機能している。世代差があまりにありすぎて、話がうまくかみ合わないことが多々ありながらも、この孫息子との会話を通して、小野は自分の家父長としての男尊女卑的自尊心を満足させようと努めるのである。だが、彼が戦前に享受していた家庭内での絶対的威厳は、どうやら簡単には戻ってきてくれそうにないようだ。一郎との間では成立可能な男同士の約束も、節子や紀子の前では途端になし崩しになるばかりなのである。

「ところで、さつき一郎が少しでいいからぜひお酒を飲んでみたいと言ってたよ」(…)

「ごめんなさい、お父さま」と節子が言った。「それは、

今夜、一郎にお酒を飲ませようってことかしら」

「ほんの少しだ。なんといつても、一郎は男の子として成長している。いま言ったとおり、水で薄めたらしい」

娘たちは目くばせをした。今度は紀子が言った。「お父さま、一郎はまだ八つよ」

「水を混ぜれば害はないさ。おまえたち女にはわからんかもしれんが、こういうことは一郎のような少年にとつては大きな意味を持つ。自尊心の問題だ。一郎は生涯このことを忘れないだろう」

「そんなのナンセンス」と紀子が言った。「一郎が病気になるだけよ」

「ナンセンスであろうとあるまいと、慎重に考えた結果だ。おまえたち女は、男の子のプライドに十分な理解を示さないことがある」わたしは娘たちの頭上の棚に立っている酒瓶を指さした。「ほんの一滴でいいんだ」(232—233)

結局、小野の意見は娘たちによつてあえなく却下される。「もう女どもがあれこれ指図するのを許してはおけない」(228)という彼の思いはかくして空回りに終わり、あとはただ「今度ばかりは女の思うようにさせてやつてよかつたんじゃないか。あんなつまらんことで女どもにぎやあぎやあ言わせたくないからな」(280)と言いつけがましく愚痴るばかりとなる。それどころか、「いまの現実」を語る小野の独白には、「お父さまの言うことなんか真に受けちゃだめよ。このごろ用事なんかひとつもないんだから。今日だつてずっとそうだったけど、ふさぎ込んで家じゅうろろ

するばかり」(59) といった、まるで病人を軽んずるがごとき紀子の物言いさえ時おり挿入されているのである。まるでそれは、語り手そのものの權威のなさをわざわざ明るみに出そうとするかのごとき声ともいえる。これに対して、小野は「現実のわたしは『ふさぎ込む』どころか、なんとかして(高野注・紀子と斎藤太郎)縁談を成功させようと、あくせく努力をつづけていた」(157)などと、ところどころで懸命に反論を試みては、娘側の言い分の根拠のなさをたしなめようとしていたりしている。しかしそれと同時に、「わけもなくこの部屋あの部屋と歩き回るようになってしまったのは、歳を取った証拠だろう。節子はその日の(…)午後に客間のふすまを開けたとき、わたしはかなり前から物思いにふけりながらそこに立ちつくしていたらしい」(60) といった形で、自らの父権の衰えをまるで素直に認めるがごとき物言いもたびたび行っているのである。

「自尊心が強すぎる」(172) などと父の欠点をふいにあげつつは、小野をひどく驚かす紀子の言い分は、はたして本当に正しいのだろうか。それとも、小野が時おり述べているとおり、それはただ単に女の無知、あるいは結婚前の女性ならではの不安が生んだ、他愛もない誤解でしかないのだろうか。なお言えば——紀子と違い、常日頃から自分に従順な態度を示してくれるはずの長女・節子から、「(二郎については)母親の(わたしの)ほうが(お父さんより)正確な判断を下せる」(カッコ内の補足は高野による・234) と告げられ、これまた非常に驚いたというエピソードを読者に向かってさも正確に語り終えたと思いきや、その舌の根の乾かぬうちに、「節子はそんな不愉快なことをひとつも言っていないか

ったのかも知れない」「節子が実際に言ったことを、わたしがすつかり取り違えたという可能性もある」(234) などと、なぜかすぐさま奇妙に否定せずにはいられなくなる小野の一連の言葉のいったいどこまでを信じてあげればよいのだろうか。小野の独白(『浮世の画家』という物語そのもの)は、全体として本当に信頼に足る語りばかりなのだろうか。それともこの語りは、(老いのせいでは?) 自分勝手な妄想や幻覚ですつかり一杯になってしまっている、虚実ない交ぜの信頼ならざるものなのであろうか。もしも後者だとしたら、小野を責める紀子のセリフそれ自体、小野の作り話でしかない——ということになるのだろうか。もしもそうだとしたら、どうして彼の独白は、おのれの嘘を自ら暴き立てるような(紀子という名の) 他者の声までわざわざ妄想したりするのだろうか——いったんこのように考えはじめてしまうと、読んでいるこちらが思わず混乱しそうになる一人称の物語、それがこの『浮世の画家』なのである。とはいえ、紀子の叱咤の正当性の有無や節子のセリフそれ自体の有無にそれほど拘泥する気のない読者にとつては、とにもかくにも、家庭内におけるかつての家長としての絶対的権力をすつかり失ってしまった一人の男のわびしさや強がりばかりが多分にクローズアップされている——そんな印象が強く残るのではないだろうか。

小野が「いまの現実」の物語の中で失いつつあるものは、何も家長権力ばかりではない。彼が無性にノスタルジアへと誘われている背景には、戦前の日本を自動的に想起させてくれそうもない現状があつたのである。一人の画家の内面を描くのが主で

あるこの長編は、それと同時に、こうした「場」の消滅の進行具合をも時間を追って描写していく。敗戦期のいまを生きる小野が、戦争前の自分を想起する上でもっとも重要視している場所、それは、彼が今なお暮らす街の一角たる歓楽街、とりわけ「マダム川上」の経営するバーとその近辺であった。そこには昔、よく弟子たちと集って出かけた芸術家たちの溜まり場「みぎひだり」という店もあった。

昔の面影をとどめているのはこのバーくらいなものだ。マダム川上のバーを出て路上に立つと、ああ、おれは文明の最果てで酒を飲んだんだな、という気分になりがちなる。あたり一面、不気味な瓦礫の山。はるか向こうに背中を見せていくいくつかのビルが、ここも市の中心部から遠くないことを思い出させる。「みんな戦争のせいよ」とマダムは言う。しかし、敗戦後まもなくこのあたりを歩いたときには、建物の多くがまだ立っていた。(みぎひだり)も、窓ガラスはすっかり吹っ飛び、屋根も一部は抜けていたが、まだ形を残していた。そういう壊れた建物のあいだを歩きながら、これらがまた生き返ることもあるのだろうかと考えた覚えがある。それからしばらくして、ある朝、通りすがりにこの区域を見ると、ブルドージャーがすでにあらゆるものを押し倒していた。

そういうわけで、通りの向かい側には瓦礫しかない。もちろん市当局は復興計画を立てているはずだが、こんな状態がもう三年つづいている。(38—39)

マダムのバーのみならず、歓楽街全体が昔どおりに「復興」してくれることを願う小野にとつて、その当初の進展ぶりはあまりに遅々として見えた。それでも彼は、「昔の歓楽街はもうよみがえらないと、だれが断言できよう」(114)と思いつつ、ひたすらに待ち続けるのである。物語の第一章「一九四八年十月」編が終わり、第二章「一九四九年四月」編が始まると、ようやく歓楽街の建設作業は急ピッチに進みだす。しかし、その「復興」の様相は、小野の思惑とは大きく異なっていた。それは彼の望む「場」を維持し広げてくれるどころか、逆に縮小し、あわよくば消滅させんとするものだったのである。マダム川上の店からは往年の客足がどんどん遠のいていき、彼女の所有地には、多額の買収の申し入れが舞い込みはじめていた。すぐ近所では高層ビルの建設が進行し、小野は思わず「マダムの小さなバーは、いやおうなくちっぽけで、みすばらしく、場違いに見えるだろうと、痛切に感じた」(189)と慨嘆せざるをえなくなる。店を畳んでどこかへ移ることを真剣に考えながらも、自分のバーが「永久に消滅したことを決して認めたくない」(190)とも思っているマダムの気持ち、痛いほどわかる小野。だが、彼はその一方で、「いまとなれば、他の多くものと同様に、この小世界もすつかり姿を消して、二度と戻つてこないほうがいいのかもしれない」(190)という、全く相反する衝動を吐露したりもするのである。このあたりから、自分の期待通りに「復興」されない「場」の現状に対し、かなり不服でありながらも忍従せざるをえないと感じている小野の複雑な屈折ぶりがちらほら顔をのぞかせはじめる。同時にこうした屈折ぶりは、歓楽街の「復興」ぶりについてはばかりか、しまいに「い

「まの日本」全体の「復興」ぶりに対してまで向けられるようになっていくのである。物語の後半、結婚した斉藤太郎と紀子の新居たる団地を訪れた際、団地の「モダンさ」(231)に非常に閉口し、「想像力が欠けている」「とても狭い」「閉所恐怖症に陥つてしまう」(231)とまで言い連ねながらも、同時に「清潔で上品な雰囲気」「非常に能率的」(231)とも認めずにはおれなくなり、しまいは新居を自慢する紀子の口ぶりにならんら反論しなくなっていく。小野の姿は、その一端を示すまさに好例といえるだろう。おまけに物語のさらに後半、義理の息子となった斉藤太郎と会話する場面において、「われわれのアメリカ追随はいささか急ぎすぎだと心配になる」「いいものまで悪いものといっしょに捨てられていると思わないかな」「日本は羨なおとなからものを教え込まれる子供みたいになつたような気がする」(276)などと自論を切々と展開していく小野は、太郎や節子たちから「アメリカには学べべきものが山ほどあります」(276)という具合にこぞって反論されるや、すかさずこう認めてしまうのである——「太郎君の言うとおりだ。きみたちの世代はすばらしい未来を迎えるに違いない。そしてきみたちは自信にあふれている。わたしはただ、きみたちの前途が最善であることを祈るのみだ」(277)。こうした度重なる忍従の連続とまさに並行する形で、小野の喪失感「復興」のための「記憶」物語は密やかに生じていくのである。

かくして、「男らしさ」「父親らしさ」の喪失感を埋めるべく、小野の戦前の栄光の「(場の)記憶」が彼自身の口から語られていくことになる。その独白によれば、彼の栄光を何よりもまず支えていたのは、自分より上の世代の権力や一般大衆の強力な世論

にあえて抵抗し、それらひとつひとつを乗り越えていつてやろうと考える自らの野心、そして冒険心であつたらしい。例えば——はるか昔の少年時代、家督を彼に相続させるべく、画家になる道を息子から無理やり取り上げようとした実の父親の恐るべき家長的権力に対して、「お父さんが燃やすのに成功したのは、ぼくの野心だけだ」(71)と勇気を出して言い放ち、敢然と反抗したという逸話。絵描きとして働いた初めての職場(武田工房)での自らの言動を回想した後、「後年大きな敬意の的になつたわたしのひとつの特性——つまり、百万人に反対されようとも、自分の頭で考え、独自の判断を下すという能力——をいち早くかいた見せていたとしても、若き日のわたし自身をいわれなく自慢したつもりはさらさらない」(103)などと、さも当然のごとく結論づけるその姿勢。武田工房で初めて出会つた「自己の尊厳を守ろうとしない」(101)画家「中原康成」(愛称「カメさん」)から長らく尊敬され、慕われていたにもかかわらず、カメさんの「率直さの欠如」「裏切りの可能性」「冒険をする気がない」(236)部分が最後まで理解できず、結局自分はひとつの主義主張に盲従してばかりいる無数の凡人たち(すなわち「世の中のカメさんたち」)(236)を少しも許せない人間なのだと正直に告白する、その嘯き方。武田工房を捨て、有名な「森山誠司」画伯の下へ移る決断をした際、行動をとにもすることをぐずぐず躊躇してばかりいるカメさんに対し、「武田さんは、きみやぼくみたいな人間が忠誠を誓うに値しない人物だ」「だいたい、忠誠心をもてはやしすぎる。近ごろ、人々はいあまりにも安易に忠誠を口にして目上の者に盲従するが、せめてぼくだけはそんな生き方をしたくないな」(107)などと、

思わず啖呵を切つてみせる場面。そして後年、多くの弟子たちを持ちに至った戦前のある日、彼らを前にして行った、あの勇壮な演説——「師匠の權威を疑つてかかることも常に大切なことだ」

「群集に盲従してはならぬ」「時勢に押し流されるな」「退廃的な気風に逆らうことだ」「より純粋な、より男らしい新精神が日本に出現しつつある。諸君もむろん例外ではない。どころか、諸君が進んでこの新しい日本精神の矛先になってくれることこそ、わたしの最大の願いだ」(109—110)。この演説の場面が、有能な弟子の一人によつて『愛国心』という題の一枚の絵画に結実した事情を小野が誇らしげに語る時、(盲目的な忠誠を決して是とはしないはずだった)彼の理想たる野心と冒険心は、なぜか(盲目的な忠誠をむしる求めがちな)愛国心ときえ奇妙に結びついてしまい、当時の日本ではまず無敵のお墨付きすら見事に得てしまうのである。

これと同じく奇妙に映るのが、戦時中の自己の戦争責任をあまりに苦にして自殺した二人の大人物のニュースを伝え聞いた時の、小野の全く相反する二つの反応である。まず、紀子の最初の縁談相手であつた三宅二郎から、彼の親会社の社長が「戦没者の遺族に対するお詫びのしるしとして自決された」(82)と聞かされるやいなや、小野は即座にそうした謝罪のための自殺を「大きな無駄」(83)と一刀両断し、そんなことは絶対にすべきでないと強く反発してみせている(ちなみにこの逸話は、「謝罪もせず、戦時中の地位に今もぬけぬけと就いている奴らこそが真の戦犯」とこぼした当時の三宅のことを、小野が「あの日、三宅二郎はほんとうにそういうことばを使ったのであろうか。わたしは彼のことばと、素いな

ら言い出しそんなことばを混同しているのかもしれない」(84)という具合に回想するところで終わっている。真実の曖昧化を強めるこの言い回しを通して、三宅の見解に対する小野の反発の思いは、三宅個人に対してのみならず、「自分の世代を憎む」次世代全体に対する自己防衛的ステイトメントのごときものになっていくのである)。ところがしばらくすると、戦時中にヒット曲を連発していた有名作曲家「那口幸雄」がやはり自分の過去の作曲活動の戦争責任を詫びて自殺した——という別ニュースが小野の耳に飛び込んでくることになる。すると小野は、「率直に自分の犯した過ちを認めた」としても勇氣のある立派な」(230)行為であるとして、途端に打つて変わつて高評価を下しはじめるのである。いったいどちらが小野の本心なのだろうか。これら相異なる二つの反応は、一見、完全に矛盾しあっているかのようであり、なんと小野の中では、同じ目標(—自分を含む戦中時代の自尊心の復権)の上に同時に成り立つてしまうものなのである。戦争中の自分をいっさい恥じずに戦後を生きていくのも、あえて当時の恥を潔く認めて身を賭して公的に謝罪するのも、彼にとつてはまさにメビウスの輪の表裏同様、もはや区別のつけづらい連続面であるかのようなのである。

小野の戦前の「記憶」の物語を彩るこれらエピソードの数々は、彼の「男らしさ」の(奇妙さの)証明として作用するばかりか、戦後日本の「復興」の一般的なかたちの中に潜んでいる欺瞞性さえ徐々に暴こうとしていく。例えば——昔の弟子のひとりである「信太郎」が、戦後のある日、ふいに小野のもとを訪れて、「自分がシナ事変の頃、戦争協力ポスターを描いた際、先生のご指示に反抗したことが一度あつたはずだが、その反抗の事実を正式に

証明するような文章をどうか一筆書いてほしい」「就職のためにはそれがどうしても必要だからだ」と執拗に頼みに来る場面があるが、そこで小野はこう述べたりしている——「なぜきみは過去を直視しない。きみは当時あのポスター競作で大いに名を上げた。名誉も賞賛も大したものだった。世間ではいま、きみの作品について別の見解を持つているかもしれないが、きみまでが自分を偽る必要はないだろう」(154)。これなどはある意味、戦後の転向者たちの狡猾さをなじる「正論」とも取れそうな発言である。当然そこまで言うからには、小野自身が戦前の自分自身を偽りなく見せないはずがない。斉藤太郎と紀子の見合いの席上、小野の戦時中の経歴をどうやら憎むかに見える「斉藤満男」(太郎の弟でまだ大学生)をつかまえる形で、彼は堂々と以下のごとく声をはりあげてみせるのである。

「かつてのわたしが世の中に悪影響を及ぼしたと信じている者もいるのです。現在なら、抹殺したり忘れたりするのがいちばんいいような影響です。そういう見方もあることに、自分で気づかぬわけではありません。(…)そして現在のわたしは、そういった意見の妥当性を認めるのにやぶさかではありません(…)わが国に生じたあの恐ろしい事態については、わたしのような者どもに責任があると言う人々がいます。わたし自身に関する限り、多くの過ちを犯したことを率直に認めます。わたしが行ったことの多くが、究極的にはわが国にとって有害であったことを、また、国民に対して筆舌に尽くし難い苦難をもたらした一連の社会的影響力にわたしも加担

していたことを、否定いたしません。そのことをはっきり認めます」(184—185)

小野は自分のこの発言に、当然のごとく大いに満足する。そしてその自己満足の裏には、男らしさの回復のたしかな手ごたえがあったのである。それはまさに、街のかつての有力者たる杉山明(街の文化創生のために自前の富の富の大半を出資したものの、結局全て大失敗に終わり、持っていた影響力を全て失ってしまった男)の人生を「あれこそ非凡の証」と信じこみ、「凡人のみつともない失敗とは似ても似つかぬもの」(197)だったと今更ながらに畏敬の念を込めて語ったりする小野ならではの、自らの「非凡さの証明」そのものでもあったのである。自分の恥部をかくもさらしつつ、密かに権威回復を果たそうとする、ある意味マゾヒスティックなこの行為は、それと同時に、戦前と戦後の連続性を隠蔽・忘却しようとする周囲の大きな流れに積極的に抗う貴重な発言ともなりえた代物であった。すなわち、戦後日本の「復興」の一般的ありようにあえて棹差す建設的批判ともなりえていたのである。

紀子と斉藤太郎との縁談を円滑に進めるべく、元愛弟子の「黒田」という画家(国賊呼ばわりされながら戦争中の獄中生活をなんとか生き延びた彼は、いまや小野との縁を切り、当時の軍国主義に勇敢にも抗ったという過去の名誉の下、賞賛されつつ生きている)に久しぶりに話をしに出かけた際、小野は黒田自身の弟子「円地」から「ほんものの国賊」(170)扱いを受けたりもしている。そこでも彼は、自分に対する黒田らの敵意を不快に思い、「世の中のたいていのことは、見かけより複雑」「きみらの世代の若者はもの

「ごことをあまりにも単純化して見る傾向がある」(168—169)と必死に抗弁しつつも(節子の夫・素一にも、小野はこれとほぼ似た感慨を抱いている)、最後の最後には「不快なことはがまんして、話の進行をはかるのが父親としてのわたしの義務」(170)だと自分に言い聞かせたりしているのである。ここにもやはり、「ほんものの国賊」という他者からの非難を、自らの「父親らしさ」の「復興」の格好の道具にすり替えようとする心的過程が垣間見えている。それにくわえて、黒田ら若者世代の「国賊か否か」といった安直な二項対立が孕む危険性について、貴重な警告すら果たしているのである。

だが、小野の「記憶」の物語中に見られるこうした権威回復の動きの中には、そのせつかくの価値を自ら貶めかねないほどの説得力のなさが、時おり奇妙な形で姿を現したりもするのである。

先ほどの斉藤満男に対する戦争責任告白のシーンにしろ、その冒頭を飾る文章はなぜか、「少なくとも紀子の話によれば、わたしは(高野注・仲人役)京氏を途中でさえぎるようにして斉藤満男のほうを向いてこう言ったとのことである」(183)といった伝聞口調なのである。自らのかくも真剣かつ素面の発言を、なぜ小野はわざわざ伝聞形式で語ったりするのか。絶対確実な事実として語れないとなると、満男への告白シーンそれ自体の真実味さえ、なんだか怪しいものに思われてくる。もしこれが、またもや小野の勝手な妄想に過ぎないのだとしたら、見合いの席上で交わされた実際の会話は、小野のこの虚言によって、すでにテキスト上からどこかへ周到に隠蔽されてしまったことになる。そしてそれになり代わる形で、満男に対して自分の罪を堂々と演説する自分自

身の雄姿を夢見たがっている小野自身の個人的欲望ばかりが、さも現実のごとく独り歩きしてしまったことになるのである。こうした舞台裏がばれてしまっているように思えるがゆえにこそ、小野の言い分は余計に訝しく思えてくるのである。

小野の「記憶」の物語をまともに信頼してはならない——と、読者にもつともはつきり迫ってくるのは、誰あろう、娘の節子である。美術界の大立者たる斉藤博士とは戦前から長らく昵懇の仲であったことを小野が読者へ向けて大々的に告白し、その博士と初めて出会った一九三三年には、「あなたほどの名士が来てくださったとは、近所に住む者にとつて実に名譽なことです」(193)と博士から敬意を持って話しかけられたことさえあったというエピソードを自慢げに紹介するやいなや、節子の口からいきなり仰天発言が飛び出すのである。紀子と斉藤太郎の縁談が起こる以前、斉藤博士は小野の素性など全く知らなかつたはず、というのである。おまけにこの小野親子は、小説の終盤、読者をさらに驚かせるような会話をさらりとする。紀子の縁談を円滑に進めるには、「無用な誤解」を先んじて除去しておいた方がいい——という節子の過去の助言にあらためて感謝する小野へ向かつて、彼女はそれを根底から覆すような発言を畳み掛けるのである。

「(…)いまのわたしは、過去にいくつか自慢できない部分があつたことを、ちゃんと認める覚悟ができています。実際、おまえの希望どおり、縁談の過程でそのことを認めたよ」

「悪いけど、おっしゃることがよく飲み込めないの」
「紀子は見合いのことをおまえに話さなかつたのかね。と

にかく、あの晩、わたしは紀子の幸せがわたしの過去の経歴によつて妨げられぬよう、しつかり手を打つておいた。いずれにしても、わたしは早晩認めるべきものは認めた。しかし、去年のおまえの忠告はやはりありがたいと思つてゐるんだ」

「ごめんさい。でも、去年お父さまに忠告したなんて、まるで覚えがないのよ。けど、お見合いのことなら、紀子が何度も話してくれたわ。実は、お見合いのすぐあとに手紙をくれて、お父さまの……ご自分のことについてのお父さまのことには、びつくりしたつて言つた」

「あの子はきつと驚いただろう。紀子はいつも老いぼれおやじを過小評価していたから。しかし、わたしは自尊心のため、に事実を直視できないような、またそのために娘がづらい目に遭うのを平気で見ていられるような、そんな人間ではないんだ」

「紀子はあの晩のお父さまの態度にすっかり面食らつたらしいの。斉藤家のみなさんも同じように当惑なさつたみたい。どういう意味でああいうことをおつしやつたのか、だれにもよくわからなかつたんでしよう。(…)」

「しかし、それはひどい」とわたしは笑いながら言つた。「いいかね、節子、去年わたしにそれを強いたのはおまえだよ。三宅さんのところみたいに斉藤さんが手を引いたらたいへんだから、慎重な手順を踏んで、と言つたのはおまえじゃないか。覚えてないのか」

「このごろ物忘れがひどいのは確かだけど、お父さまのお

つしやるようなことはどうしても思い出せないの」(284―286)

このあと、二人の話は自殺した那口幸雄のことに及ぶ。節子は、自分の父親がこの著名な作曲家の過去と自分自身の過去とを無闇に引き比べるのを恐れているとこぼし、こう付け加える。

「那口さんの歌は戦意高揚のあらゆるレベルでとても大きな役割を果たしていた。だから、政治家や将軍たちといつしよに責任をとらうという那口さんの考えには、多少納得できるものがあるように見えるんでしょね。でも、お父さまの場合、ほんの少しでもそんなふうにならまぢがいよ。お父さまは、なんといつたつて、ひとりの画家にすぎないんですから」

「安心しなさい、節子、わたしは那口氏のような行動をとるなんて、ただの一瞬だつて考えはしないだろう。ただ、わたしも多少の影響力を持った人間として、悲惨な結果をもたらした目的のためにその影響力を行使したことだけは、すなおに認めたい」(…)

「差し出がましいことを言うようだけど、ものごとを広い視野で見ることが大切だと思うの。お父さまはすばらしい絵を描いたわ。だから、もちろんほかの絵描きさんのあいだではとても影響力を持つようになった。でも、お父さまのお仕事は、わたしたちが問題にしているような、あの大きな事柄とはほとんど関係がなかつたでしょ。お父さまは画家にすぎなかつたんですから。大きな過ちを犯したなんて、もう考え

読みようによつては、自分の犯した過去の罪に思い悩む父親と、彼を慰撫するいたつて呑気な娘——といった図式に見えるこの一連の会話は、別の読みようによつては、ありもしない過去を病的に妄想する精神疾患の老患者にそつと寄り添い、真実を耳元ですつと囁き続けている一人の献身的な女性介護士、といったような様相すら呈してしまつていたのである。もしも節子の言うことが本当だとしたら、小野の「過去」にまつわる記憶は全て、彼の誇大妄想のなせるわざとなりそうである。おまけに、その「記憶」にいみじくもちなんだ形で行われたことになつている。「いまの現実」中の彼の父親としての言動は、全て捏造かもしれないことになり、実は彼が戦中戦後を通じて全く無名かつ無力な芸術家であつた可能性(あるいは、いまは全く無能かつ無力な父親ではない可能性)が、ここで一気に浮上することになるのである。

わたしがここで思い出さずにおれないのは、終末期医療全般に詳しい医学者・大井玄の見解である。大井によれば、認知症患者のしている妄想に満ちた虚構の世界は、裏を返せば、衰えゆく認知能力をフルに駆使して、過去の経験から必死に「私」という意味を再生しようとする試みのひとつなのだという。実年齢に伴う(そして、周囲がそれなりに期待する)人格をどれだけうまく演じようとしても、記憶や時や場所の見当識の喪失からくる耐え難い不安は常につきまとう。だから、その不安を回避すべく、患者は実人生の人格からふと離れて、若い頃の記憶だけを頼りに、その時分の人格が仮構する別の世界を生きようとするのだ——認知症

の世界をそのようにイメージする大井は、それもひとつのつながりの求め方なのだと考え、認知症をできうる限り肯定的にとらえ直そうとしている⁽⁸⁾。戦後という「いまの現実」の中で、それまで培つてきた自尊心を失いかけている老画家・小野の語りにも、どこか通じるところのある話なのではなからうか。

小野の「記憶」を単なる懐疑と不信の対象としてのみ理解するのではなく、その(病的ともいえそうな)歪みをあえて豊かなものとして捉えなおしてみること、そして、それが彼の「いまの現実」に対する意味あるプロテストであり、彼自身の「私」と世界の現在とをつなぎなおす重要な試みであるかもしれないのだと想像しなおしてみること、そんな読み方だつて、この小説にとつてはもしかすると同じくらい意味ある作業なのかもしれない——『浮世の画家』という物語には、信頼しづらい語り手によるものであるにもかかわらず、それをなぜか思わず許してしまいたくなるようなところが同時に存在しているのである。そんな自らの読みようをふと振り返る読者は、そこにある種の戸惑いすら感じてしまふかもしれない。とはいえ、いったんそう思いはじめると、小野の語りそれ自体のそもそもの説得力のなさは、もはやさほど気にならなくなつてくるようなのである。すなわち、小野の語りに潜んでいる一連の矛盾や歪曲が、それを厳しく突こうとする正当な声たちの存在をよそに、そのマイナスの印象をぐつと薄めはじめるのである。これもまた、ある種の隠蔽なのではあるまいか。

ここでにわかになつてくるのが、自身の芸術作品に関する小野本人の具体的解説の有無である。実はこの小説には、彼自身

の制作した(戦前の日本を代表する?)絵画に関する説明がほとんど見当たらない。唯一出てくるのは、『地平ヲ望メ』という題の作品についてのみである。小野自身の説明によると、この版画作品の上半分には「立派な服装をした三人の男」(250)が描かれていて、その三人の顔はどれも「当時の著名な三人の政治家」(250)そっくりであったらしい。下半分の広いスペースには、「朝日をかたどる軍旗」(251)を背景に、「厳肅な顔つきの軍人」(250)三名が描かれており、そのうち一名は「日本刀を突き出し、西のアジア大陸に向かってゐる将校の姿」(250―251)であったという。右側の余白には「地平ヲ望メ」の文字が、左側には「空論ヲ重ネル時ニ非ズ。日本ハ今コソ前進スベシ」(251)と記されていたのだという。その言葉はまるで、上半分の政治家(と思われる人)たちに対する、強烈な非難であるかのような感じだのである。

この情報から多くの(とりわけ日本人)読者がまず思い描くのは、二・二六事件の首謀者たる将校たちのようなイメージなのはなかるうか。武力による政治改革をモットーにしながら、腐敗した政治家たちに対してはクーデターやテロ行為を容赦なく行い、対外的にはアジアを欧州列強から守るべく、大陸への進出を強く望んだ一部軍人たちの生き様をまるで称揚するような作品が、小野が戦前に残した偉大な業績だったというのである。小野によれば、この作品は「一九三〇年代にこの市で評判になり、広く影響を及ぼした作品」(250)であり、「戦争中にこの市で暮らしていた非常に多くの人がこの版面を見ている」(251)のだという。二・二六事件が起きたのはたしかに一九三六年であり、その意味でもどうやらこの作品は、天皇陛下を裏で好き勝手に操ろう

とする政治家たちを正し、王政を正しく復古させんと願った当時の軍部内の某一派の気運と、時代的にも一脈通じるものがありそうである。つまり、イシグロによって創作されたフィクションとはいえ、自分の作品に関する小野の一連のコメントには、真実味が全くないわけではないのである。しかし、「戦争中にこの市で暮らしていた非常に多くの人がこの版面を見ている」というのは、果たしてどのくらい信用できる話なのだろうか。よく知られているように、二・二六事件は戒厳令によって即刻鎮圧され、「皇道派」と呼ばれた首謀者の将校たちの大半は死刑となった。それ以後、軍部の指導権を握ったのは「統制派」と呼ばれる人々、すなわち、二元的統制下での国家改造を目指した軍人たちであった(日本の大陸進出が急速に本格化していくのは、実はこれ以降である)。

一九四〇年には全政党が解散して大政翼賛会が結成され、政治家たちと軍部はよりいっそう強固な一体化への道をたどっていくことになる。そのような「戦争中」(とりわけ、一九四〇年代前半)にさえ、小野のこの作品が「この市で暮らしていた非常に多くの人」に尊敬の念を込めて鑑賞されていた、というのは、少なからず疑わしい話なのではないだろうか。

太平洋戦争時に制作された戦争美術作品・計二五一点を集めて出版されたカタログ『戦争と美術…一九三七―一九四五』を眺めてみると、そこにずらりと並んでいるのは、瀬野覚蔵『突撃』伊原宇三郎『汾河を渡る(夜は不眠の警備)』鈴木良三『鉄路員の活躍』鹿子木孟郎『南京入城』小磯良平『娘子関を征く』『ビルマ独立式典図』宮本三郎『南苑攻撃図』『香港ニコルソン附近の激戦』中村研一『コタ・バル』『マレー沖海戦』佐藤敬『ニューギ

ニア戦線く密林の死闘』『クラークフィールド攻撃』——といった具合に、大陸・南方での一致団結した軍部の戦闘・後方支援・式典などのシーンを（もっぱら写実的かつ壮絶・英雄的に）描こうとしたものばかりである。それ以外では、鈴木誠『皇土防衛の軍民防空陣』阿部合成『見送る人々』須田国太郎『学徒出陣壮行の図』等、内地での市民たちの一致団結した軍事態勢の様子を描いたもの、歴史上の武将や合戦を意図的に描いた歴史画の数々、戦勝祈願のために意図的に描かれた仏画の数々などが目立つばかりとなっている⁹⁾。このカタログが当時の美術作品全てを完全網羅しているとはもちろん言わないが、小野が述べているような「軍と官の不和」を全面に押し出すような作品が「戦争中」にたいへんな人気を博していた——と素直に受け取れることは、ますます困難になってくる。ではこれは、ただ単に作者イシグロのリサーチ不足として片づけられるべき代物なのであろうか。わたしはそんな可能性よりも、むしろこれを（何か別の事柄を暗示していると思しき）小野自身の勝手な妄想のひとつ、と考えてみたいのである。

小野がこの（戦後日本の時代状況には明らかにそぐいそうにない）『地平ヲ望メ』という作品を「記憶」の中でわざわざ思い出そうとした元々の理由、それは、「わたしは自分の過去の業績の欠点から目をそむけるような臆病者ではない」（251）ことを示したいがためだったのではないだろうか。この小説では、『地平ヲ望メ』の歴史的背景として、（A）実はこの作品が、森山誠司画伯の弟子であった頃に小野本人が描いた『独善』という初期作品の改作であったこと（B）その『独善』においては、上半分の三名が退廃的ムードで酒を飲みつつ談笑する太った紳士たち、下半分の三

名が彼らへ向かって棒を振り上げている若武者たちの姿であり、左側の文字群は「ソレデモ若者ハ自己ノ尊厳ヲ守ルタメニ戦ウ覚悟ヲ決メテイル」（250）となっていたこと（C）『独善』の筆致やその政治性は、「はかなくて、つかみどころのないものを美化する」（222）ことに生涯を費やそうとしていた「浮世の風俗」（221）画家・森山の基本姿勢とはもはや相容れないものであり、結局はこれが師匠と縁を切るきっかけとなったこと（D）『独善』を見たカメさんからは、「裏切り者」（245）呼ばわりされたこと——などといった様々な情報が添えられている。それら全てをふまえた上で、あえて強引にまとめるとするならば、『地平ヲ望メ』に関する逸話は、最も尊敬する師匠を乗り越えてきた自分自身、そして、過去の恥を堂々と威張れる自分自身をいまここではつきり示したいがために小野がわざわざこしらえた、ことさらに真実っぽい新たな虚言であったのかもしれないのである。

ところがその一方で、小野の「記憶」の語りの中には、乗り越えたかったはずの師・森山と自らとをできるだけ重ね合わせたがつているかのごとき表現が随所に見られたりもするのである。「美を把握するために捧げた人生を、決して無駄とは思わない」という森山の言葉を引用した直後に、すかさず小野は「モリさん（高野注・森山のニックネーム）は正確にそのとおり言ったわけではないかもしれない。考えてみるとこの口調は、わたし自身が（みぎひだり）でいくらか飲んだあと、弟子たちに自分の考えを言い聞かせたときの口ぶりに近いような気もする」（222）などと、急にいつもの記憶の曖昧さを開陳したりしているのだが、これなどはまさにその好例といつていいだろう。小野はこの物語の中で、自

分が森山から多くのものを受け継いでいることをたびたび公言したりもしている。だが、当の森山本人は、弟子に対して時に傲慢であり、支配欲も強く、自分を裏切る弟子は決して許さぬ師であった（そしてその様子は、小野の人生の最初に立ち塞がったあの

実父の姿とも、どこか重なるようなのである）。「浮世の画家」たる師と全く同じ道を歩むことを、戦時には全くそぐわない行為だと判断できたからこそ、小野は森山の庇護下からあえて飛び出すことができたわけであり、結果として、彼自身は戦争中に大芸術家となり、森山は「愛国心に反するもの」（301—302）しか描かない（または、描けない）画家として相当の非難を受け、その評判もすっかり地に落ちていくのである（とはいえ、この辺りの小野の説明それ自体も、もはや完全には信頼できないわけだが）。そこに「勝利感と満足感」（303）を烈しく感じるその一方で、小野は弟子を指導する森山の超然とした当時の態度を思い出し、「絶えず尊敬され、崇拜される立場に身を置いたことのある人ならば、そういう機会にモリさんが超然とした態度をとったのも無理はないと思うだろう」「繰り返しになるが、大きな影響力を行使する立場にあった者なら、そのことを理解してくれると思う」（205）など、なぜか積極的に弁護したりもしているのである。おまけに、一番弟子だった黒田の私生活を、彼に良かれと思いこんで私服刑事に思わず密告してしまい、あとになってから黒田の逮捕を知って、ひたすらうろたえる「記憶」中の戦前の小野の姿には、弟子の裏切りを許さなかった師・森山の顔までもがどこか仄見えるようなのである。本当に小野は森山の魂から離脱したかったのだろうか。本当に森山とは違う位相へと飛ぶことができていたのだら

うか。物語中には、これらの疑問へのクリアな着地点はとうもなさそうである。そのせいか、小野の「現実」を「復興」させてくれるはずだった彼自身の「記憶」中の野心と冒険心の力は、またも弱まってしまっているのである。

しかし——そんな小野にはまだもう一つだけ、「切り札」と呼べる存在が残っていた。「現実」の中で喪失しかけている自分の権威を「記憶」の物語をとおして何とか「復興」させようとしてきた小野にとつて、物語を通して常に非の打ちどころのない支援者となつてくれていたキャラクターはただ一人、「松田知州」のみである。この松田の存在こそ、「いまの現実の復興」のための小野の「記憶」物語をしつかりと補強し、その弱さや甘さを見事に隠蔽してくれる、まさに切り札でもあったのだ。戦前、「岡田信源協会」という美術団体に勤務していた松田がこの物語に初めて登場するのは、小野の家を彼が突然訪問する物語中盤においてである。「あなたにはたいへんな才能がある」（131）と伝えたいがためだけに小野を訪れた松田は、その後、前述の小野の作品『独善』の制作秘話に深く関わる存在となる。松田とともに悪臭漂う貧民窟を初めて歩いた小野は、そこで初めて、自分の絵画で貧しい人々を救いたい、という新鮮な衝動を抱きはじめることになるのだ。この衝動こそが、最終的には森山画伯の画風からの離脱を促す起爆剤となつていくわけだが、それに対して松田は当初、小野のこの善意の芽をまだまだナイーブで脆弱なものとしかみかさず、冷笑に伏してしまう。友人たる小野の貧民救済の思いを「世間知らず」「世界についてのきみの知識は子供並み」（254）と一刀両断し、師たる森山の画風を心のどこかでいまだ尊重してやまな

いこの主人公に対して、「画家たちがどこかに隠れて遊女の絵ばかり描いていいものだろうか」(257)とずばり問いかけるのである。「それなら教えてくれ。われわれ退廃的で愚かな絵描きが、きみらの政治的革命を実現させるために、どんな手助けができるというんだ？」(257)と尋ね返してくる小野に向かって、松

田は「求めてやまないのは王政復古」「おれたちはただ、天皇陛下がふたたび祖国の元首としてふさわしい地位にお戻りになることだけを望んでいるんだ」「陛下から権力を奪い取っているのは、あの実業家や政治家どもだ」「(…)大帝国を建設すべき時が来ている。われわれの力を使って海外にもっと進出すべきだ」(257)と言い放つ。この発言こそが小野の『独善』(および、後年の『地平ヲ望メ』)のテーマの唯一の源だったのである。すなわち松田は、戦前期の小野の才能(および野心)の最大の理解者・助言者であり、小野が自らの師を乗り越えていくための本格的な足掛かりを作ってくれた張本人であり、小野の過去の栄光をもっとも見事に証明してくれる貴重な人物であり、そして戦後の「いまの現実」の中においては、紀子の縁談を壊さぬよう、「きみの過去に関しては、最善のことしか言いようがないんだ」(140)という具合に、小野がもつとも期待する相槌を返してくれる唯一の人物だったのである。その意味で、この小説の最後の章が、松田の死のエピソードと歓楽街の復興完了のニュース(=戦前の面影の払拭)で終わっているのは、主人公にとってなんとも無残な話である。小野個人にとつての真に理想的な「復興」は、「過去の記憶」をこつこつ「復興」していく過程の中においても、そして「いまの現実」の中においても、どこかに見いだせそうでいて、結局は

見いだせないままとなるのである。まるでそれが不可避の運命であったかのごとく。あるいはまるで、初めからそんな「復興」など考えなければよかつたかのごとく。

四 (現時点での) 結論

『遠い山なみの光』の悦子が紡ぐ「記憶」の物語にせよ、『浮世の画家』の小野が紡ぐ「記憶」の物語にせよ、もしかすると本人たちにとつては、あえて「復興」すべきものではなかつたのかもしれない。「いまの現実」における「母親らしさ」の「復興」のために紡ぎだされた悦子の日本時代の「記憶」は、佐知子と万里子自身の「復興」のありようを通して、逆に彼女自身の「いまの現実」の喪失感をよりいっそう照らし出してしまうようですらある。同様に、「いまの現実」における「父親らしさ」「男らしさ」の「復興」のためにわざわざ想起された小野の戦前の日本社会の「記憶」は、戦後社会の日本の「復興」のありようとのギャップに否応なく苛まれた挙句の果てに、しまいには「いまの現実」の中で、どうしようもないほどの運命的屈服を彼自身に強いる結果となつてしまつていようなのである。

と同時に、この両者の(徒勞のごとき)「記憶」の物語には、「選ばれし者の語り」あるいは「孤立した知識人の語り」といった特権意識めいたものが内包されてもいるのだ。これはわたしのようなものでなければとても語りきれない、わたしだけの「復興」の物語であり、たとえそれが「いまの現実」の「復興」の大勢にはとても数的に抗えない脆いものであるにせよ、わたしが理想と信

じて疑わないこの「復興」のありようは、どこかで誰かが必ず書き残しておかねばならないはずのものなのだ——そんな理想主義めいた思いにまるで後押しされるようにして、イシグロのこの二作は生まれているようにさえ見えるのである。この情熱の持続こそが、屈服の運命をどこかで受け入れながらも、「記憶」中の語り手自身の自我の真摯さや非凡さを（語りの信頼性のなさを半ば無視したまま）当人に思わず叫ばせてしまう主因なのかもしれないのである。それゆえにこそ、この「記憶」の物語は、捏造や隠蔽を不可避的に抱え込む結果となっているのではなからうか。

第三作目以降、日本社会を全く舞台にしなくなったイシグロの作品群にも、多少の変奏はあれ、こうした「復興」物語の構図への独特のこだわりがずっと継承され続けているように感じられてならない。映画化もされて話題を呼んだ長編第三作『日の名残り』の主人公かつ語り手たる老執事「ステイブンス」は、第二次大戦後の英国という「いまの現実」の中で「執事としての真の品格」を喪失しかけている自らを「復興」すべく、大戦前の執事時代のきらびやかで、なおかつ壮大だった栄光の「記憶」の物語を読者へ向けて描いていく。だが、その「記憶」は、当時の彼の主人であった「ダーリントン卿」の犯した「ナチスへの協力」（および、それによる卿の没落）という歴史的事実へと不可避的に突き当たらざるをえなくなっていく。卿のこの行為は、あくまで彼自身の正義の思想から生まれた品格ある選択であったわけだが、戦後の英国社会の大勢から見れば、その結果はもはや恥辱の歴史としてしかみなされえないものであった（その意味で、ダーリントン卿もまた、戦争の被害者の一人であったといえるだろう）。こうしてステ

イブンスの「記憶」の語りは、彼自身のいまの「品格の復興」をもはや完全には支えきれないままとなる。おまけに彼は、自分の「いまの現実」の中において、「品格」の維持に日々苦闘していた戦前期の自分を、最もよく理解してくれていた元同僚「ミス・ケントン」さえ失うことになるのである。にもかかわらず、ステイブンスは最後まで、「自分の執事たる品格の高さは、結局のところ無事に保たれた」という自負を読者に対して淡々と訴え続けていく。それと同時に、彼のその語りには、「自分は一般大衆とはレベルが違うのだ」という特権性がずっと付きまとうのである。その特権性が、「自分は卑小な人間だ」と自己卑下したがる彼自身の別の思いとブレンドしあうがゆえにこそ、彼の「記憶」はどこかで歪み、悦子や小野の語り同様、独特の信頼感のなさを醸し出していくのである³⁰⁾。

「記憶」によって今の喪失から「復興」せんとするナラティブと、その「記憶」を批判し、その「復興」を何とか阻止せんとする別ナラティブとの一連の葛藤の全貌——イシグロの文学には、そんな言い方が似合いそうな色合いが多分にある。あえてそれを別表現で言い換えるとするなら、「記憶」をめぐる二つのカウンタ―ナラティブのぶつかり合い、あるいは、真のマスターナラティブの不在、とでもなるうか³¹⁾。イシグロ文学における「復興」のありようをこのように読み解いてみる時、思わず比較して考えざるをえなくなってくるのが、東日本大震災以降の現代日本社会における「復興」という言葉の独特のニュアンスである。いまやすっかり人口に膾炙した感の強いこの言葉とセットになって頻繁に用いられがちなのは、周知のごとく「絆」そして「日本を一つに」

といった言葉たちである。そこにはどこか「日本人全員が等しく同じように」復興していく、といったニュアンスが色濃くありはしないだろうか。いわば「これぞ無謬のマスターナラティブ」といった感覚ばかりが強調されてはいないだろうか。それとは対照的に、イシグロの文学の中で語られる「復興」とは、常に自問自答の最中にある「復興」である。そこでは常に、「今まで信じてきたこの道に沿って復興することが、本当によいことなのだろうか」というベクトルが、「いや、これまで信じてきた復興の方向で絶対にいいはずだ」「だから、もはや自問はするな」という（捏造のリスクを常に孕んだ）欲望と隣りあわせの形で共存しあっているのである。くわえて、大衆のほとんどが同じひとつの方向を向こうとする中、それとは異なる方向性の「復興」を模索する人々の内面をあえて問おうとする姿勢さえもが、そこには透けて見えている。

いまの日本の状況に、あえてそれを置き換えてみるとするならば——もしも日本の民衆の大半が、「原子力発電なき震災復興」（あるいは「二〇二〇年の東京五輪は福島悲劇に目をつぶることにしないので、できれば開催なんかしてほしくない」と強く考えているのだとしたら、原子力開発をこれまで長らく推進してきた人々（あるいは「東京五輪での自分たちの活躍で、ぜひとも東北の被災者の皆さんを勇気づけたい」と強く願っているアスリートたち）が今後経験しかねない「復興」観の変遷にあえて視線を注いでみる、といった態度に極めて近いのかもしれない——もしも日本の民衆の大半が、「原子力発電を維持しつつの震災復興」（あるいは「東北の真の復興には、二〇二〇年の東京五輪開催のごとき巨大イベントが絶対に必要不可欠のはず」と強く願っているのだとしたら、今度は

逆に、反原発運動の急先鋒に長らくいた人々（あるいは、「東京のみが五輪で盛り上がるなか、福島の悲劇はこのままずっとほったらかしになっていくのではあるまいか」と訝り続ける東北の人々）の「復興」観の内省の日々にあえて寄り添ってみようとする、そんな姿勢さえどこか想像させる語り方なのかもしれないのである。そうすることで、「復興」という言葉の意味の類型化・固定化に少しでも揺さぶりをかけたい、というのが、イシグロ文学の持ったたならぬ強みなのかもしれないのである⁽¹²⁾。

最後に、この論稿のタイトルでもある「イシグロはなぜ「復興」にこだわりの続けるのか」という問いに対する、わたしなりの現時点での回答を書きとめておきたいと思う。この問いは、「なぜイシグロは『復興の類型化・固定化への揺さぶり』にかくもこだわるのか」という具合に変換しうらだろう。この問題にイシグロがかくもこだわるのは、おそらく彼がそれを（自分自身をも含めた）芸術家の社会的使命だと信じているからではないだろうか。振り返ってみれば、『浮世の画家』の主人公・小野の「父親らしさ」「男らしさ」の「復興」の主な推進力となっていたのは、「芸術家だつてこの世を救えるはず」という巨大な野望であった。たしかに小野の場合は、「あなたは無名かつ無力だつた」という実娘からの直接の断言により、その使命感は最終的に挫折の様相を深く帯びてしまっているようである。しかし、誇大妄想ともいええうな彼の「芸術は人間を苦しみから救うはず」という「記憶」の物語は、確実に読者の「復興」観に何らかの揺さぶりを加えているのである⁽¹³⁾。たとえ妄想だらけのストーリーと呼ばれようとも、たとえ「捏造」された記憶となろうとも、あるいは、たとえ

不可避的に徒勞となるしかない運命であろうとも、芸術にはそれだけのプラクティカルな力、机上の空論で終わらないだけの力がきつとまたあるはずだ——イシグロの長編作品群は、常にそう問いかけてくるのである。そんな理想をとにかく信じる（あるいは、ひたすら妄想する）ことなしに、これほど多くの「復興」物語が書けるものだろうか——イシグロ愛読者のひとりとして、わたしはそう思わずにはいられないのである。

注

1 柴田元幸「解説」、カズオ・イシグロ『わたしを離さないで』（原作は二〇〇五年に出版、ハヤカワ epi 文庫、土屋政雄・訳、二〇〇八）に所収、442-3。

2 イシグロ自身も、自らの作品の内容と自分自身の出自の問題とをつなげて考えるような読み方に対しては、かなりの違和感を覚えているようである。彼のインタビュー（例えば——Sean Matthews, “‘I’m Sorry I Can’t Say More’: An Interview with Kazuo Ishiguro.” (Kazuo Ishiguro: *Contemporary Critical Perspectives* [Sean Matthews and Sebastian Groes, eds. NY: Continuum International Publishing Group, 2009]に所収、114-25)を参照のこと。なお、このインタビューの中でイシグロは、英語以外の言語に自作がいずれは翻訳されることを初めから念頭に入れたつ物語を執筆している、とも明かしている。

3 この作品分析に使用したテキストは、カズオ・イシグロ『遠い山なみの光』（原作は一九八二年に出版、ハヤカワ epi 文庫、小野寺健・訳、二〇〇一年）である。また、このテキスト分析中の全ての引用のページ番号は、この訳書中のページ番号である。わたしのこの論

稿は、イシグロの英語原作それ自体の分析ではなく、あくまで「日本語に翻訳されたもの」に対する作品分析となっている。英米文学研究の一般的ありようとしては「邪道」と言われても致し方ないアプローチではあるが、個人的にはこのような論じ方も一興かと思っていることを、ここであらかじめお断りしておきたいと思ふ。

この作品の登場人物名に使用されている漢字表記についても、ここで付言しておきたい。原作では「悦子」はもちろん *Esuko* であり、他の日本人キャラクターたちの名前（「景子」「佐知子」「万里子」など）もまさに同様である。日本人名に使用されている漢字は全て、翻訳者個人の選択によるものである。訳者の小野寺によると、「初めは、作者がほとんど日本語を読めない以上、人名はカタカナ書きにしようと考えたのだが、思いがけず作者から、ある人物の名にある漢字は避けて欲しいという連絡があつて、漢字表記を予想していることが分かり、そのほうが自然で人物に現実感が出ると思つていたので、漢字表記に踏み切つた。そしてそのばあい、音を読みちがえる恐れがなく、その音にとつてなるべく一般的な表記を用いることにした。景子のように、左右対称の文字にしたようなものもある。例外は佐知子と万里子で、この個性的な二人には少しは目立つ文字をえらんだ」とのことである（小野寺健「訳者あとがき——カズオ・イシグロの薄明の世界」、『遠い山なみの光』に所収、267-8）。こうした漢字使用がこの作品の日本での受容にもたらした影響に関しては、以下の英語論文が詳しく論じてくれている——Motoyuki Shiba and Moroko Sugano, “Strange Reads: Kazuo Ishiguro’s *A Pale View of Hills* and *An Artist of the Floating World* in Japan.” (Kazuo Ishiguro: *Contemporary Critical Perspectives* に所収、20-31)。ちなみ

この論文は、『A Pale View of Hills』と『遠い山なみの光』の読後感の微妙な差異に関し、以下のような興味深い指摘を行っている——英米文学作品における日本の描写は、日本をよく知らぬ英米圏の読者にとっては非常にエキゾチックに映るかもしれないが、そのまま日本語に訳してしまうと、通常は（日本の読者にとって）「あまりに当たり前すぎて面白くない」ものにしかならないことが多い。ところが『遠い山なみの光』においては、それらが（英米圏の読者にはかなり縁遠い）別の重要な意味、すなわち「昔の日本を懐かしく思い出させる」という別の効果を日本人読者に対して見事に発揮してくれている、というのである。

4 その一方で、この小説には、悦子が自分の娘二人のことを「それぞれの幼児期にはまったく同じだった」(124)と評する場面も実は存在している（二人の娘を正反対だととりわけ強く主張したのは、どうやら彼女の二番目の夫の方だったらしい）。後述するように、この小説にはいくつかの分身構造が隠れていると考えられるが、あの意味、景子とニキのペアもどうやらその一つと考えられそうである。景子によって代表される「日本的なるもの」とニキによって代表される「イギリス的なるもの」の両者が、悦子の中では境目なく一体となっている可能性を、この分身ペアは暗に示唆しているのかもしれないのである。

5 緒方のこうした主張から、（例えば）三島由紀夫の歴史観などを思わず連想してしまう読者も少なからずいるのではなからうか。興味深いことに、注2で紹介したインタビューの中で、イシグロは三島の文学を「人間の生に対してあまりにネガティブすぎる」と一刀両断しており、三島から文学的影響を受けたことなどほとんどない、

とまでわざわざ強調したりもしているのである。とはいえ、イシグロの文学と三島の文学との間に本当に接点がないのかどうかについては、今後の詳細なテキスト比較分析を待ちたいところである。

6 この小説における悦子の経験をジェンダーの視点から考察した先行研究としては、以下のようなものがある——Justine Bailie and Sean Matthews, “History, Memory, and the Construction of Gender in *A Pale View of Hills*” (Kazuo Ishiguro: *Contemporary Critical Perspectives* に所収, 45-53)。ただし、この英語論考においては、日本の男たちの女性観のあまりの古さに閉口したことが、悦子の離れの主因であるかのごとき分析がなされている。この点がわたしの読後感とは大きく異なる点である。緒方さんら世代に特に代表されるような男尊女卑の感覚に対し、悦子が嫌悪感をはっきり表しているような箇所は、わたしの知る限り、作品中のどこにも見当たらなかった。むしろ、そうした旧きジェンダー感覚に対する悦子の自然な理解、そして、率直な懐古の情の方が非常に際立っているように感じられたのである。

7 今回、イシグロの長編第二作の作品分析のために利用したのは、カズオ・イシグロ『浮世の画家』（原作は一九八六年に出版、ハヤカワ文庫、飛田茂雄・訳、二〇〇六年）である。このテキスト分析中の全ての引用のページ番号は、この訳書中のページ番号である。なお、この作品内の日本人の登場人物たちの名前にも、『遠い山なみの光』の時と同様、翻訳版には漢字がわざわざ使用されている。この本を訳した飛田はこう記している——「二人の人たちから、なぜ作品中の人名を漢字で表記したかという疑問が出された。訳の文体については、第二次大戦前に教育を受けた老人オノ・マズジの

古めかしい口調で訳すべきか、それとも、三十そこそこの英国作家の想像力が英国の読者に与えたであろう新鮮な印象をより重視すべきか、さんざん考えた。もし、日本人の名前を全部カタカナ書きにする、『障子』はやめて『スクリーン・ドア』と表記する、日本人から見てあまりにも不自然な描写まで例外なくすべて生かしたりすると、表面的には面白いかもしれないが、長篇の場合にはとても読みにくいし、『日本人が主人公なのに、なんでこんな不自然な』という反発が必ず生じるだろう。結局、それは失うもののほうが多いことを見極めたので、あくまで基本は現代語による翻訳調だが、カズオ・イシグロがもし日本語で書くならば、こういう文体にしただろうと想像しながら訳すよう努めた（飛田茂雄「訳者あとがき」、『浮世の画家』に所収、309-10）。この飛田訳が、原作 *An Artist of the Floating World* 中における戦時中の日本の軍国主義の激しさを（戦後生まれの日本人読者向けに）少なからず薄める（または、縁遠く思わせる）ような効果を果たしている——と述べる前場の Shibata/Sugano 論文の指摘は、非常に示唆的である。

8 大井玄『「痴呆老人」は何を見ているか』、新潮社、二〇〇八年を参照のこと。

9 興味のある方は、針生一郎／榎木野衣／蔵屋美香／河田明久／平瀬礼太／大谷省吾・編『戦争と美術…一九三七〜一九四五』（国書刊行会、二〇〇七年）をご参照願いたい。

10 ここでわたしが使用したのは、カズオ・イシグロ『日の名残り』（原作は一九八九年に出版、ハヤカワ *ed.* 文庫、土屋政雄・訳、二〇〇一年）である。なお、この『日の名残り』のステイブンスの語りの中に、読者を自然と夢中にさせるわかりやすさ重視の方向性と、

「これは小説であって事実ではないのだから、いま読んでいる内容にそんなに夢中になるな」と読者に警告する別の方向性の二つの並存状況を見いだそうとしている以下の論文は、わたし自身の読み方ともどうやら重なるところが多そうである—— David James, "Artifice and Absorption: The Modesty of *The Remains of the Day*."

(Kazuo Ishiguro: *Contemporary Critical Perspectives* に所収、54-66)。

ここで一応、長編第四作『充たされざる者』長編第五作『わたしが孤児だったころ』長編第六作『わたしを離さないで』に関しても、わたししりの要約を簡潔に記しておきたいと思う。

カフカの悪夢の世界を描いたとも評される大長編の問題作『充たされざる者』（原作は一九九五年に出版、ハヤカワ *ed.* 文庫、古賀林幸・訳、二〇〇七年）の主人公／語り手は、ヨーロッパの某所にある匿名の（ひどく謎めいた）街に招待された世界的ピアニストの「ライダー」である。この街で開かれる「木曜の夕べ」という名の音楽会に参加すべくやってきた彼は、そのイベントの詳細をほとんど知らされないまま、街中の有象無象の市民たちとやたらに会い続けることになる。そのうちライダーは、実はこの街がいま存亡の危機（それがどんな危機であるかについては、結局、小説内ではついに明示されないままとなる）に瀕しており、なぜかこの音楽会の成功こそがその危機から街を救う最後の手立てなのだ、という前代未聞な事情を知らされていく。彼のことを救世主のごとく崇め奉っては、彼の迷惑など全く考慮せず、次々と自分勝手に相談事を持ちかけてくる市民たち。ライダーの語りは、彼らの個人的（あるいは、共同体としての）過去の喜びや苦悩を次々と取り込んでいくうちに、全くの他人に過ぎなかったはずの彼らの過去を、まるで自らの「過去の

記憶」のごとく感受するかのようになっていく。そしてさらには、自分がまるで彼らの一部の古くからの知り合い（あるいは親族）であるかのごとく振る舞うようにさえなっていくのである（おかげでライダーの「記憶」の語りは、どこまでが事実でどこからが彼の勝手な妄想なのか、その境界線がだんだんと判断しづらくなっていく）。おまけにそこは、これまででなかなか味わうことのできなかつた「芸術で他者を苦しみから救いだしたい」「そしてその姿を両親に見せたい」という彼の最大の夢の実現にとっても、まさに絶好の場だったのである。こうしてライダーは、他者たちの「過去の記憶」の物語の「復興」にそれぞれ深く関わりながら、「自分の音楽がひとつの街を復興させていく」というおのれの壮大な夢の「復興」に向かつてひたすら邁進していくのである。だが、彼の思うとおりになど話は運んではくれなかつた。夢の完成の場であつたはずの音楽会は大失敗に終わり、彼の両親は全く姿を見せずじまいとなる。おまけに、実の家族のごとき間柄だつた「ゾフィー」「ボリス」という母子二人からも、ライダーは最終的にすっかり愛想を尽かされてしまふ。つまるところ、彼はこの街の全体にとって、やはりただの他人でしかなかつたのだ。それでもライダーは、自分の今までの努力の全てが非常に立派であつたこと、自分がこの街の市民にこれまで非常に感謝されてきたことを独り思い出しながら（どちらもある意味、真実ではある）、不都合な部分にはふたをして、あくまで英雄気取りでこの街を離れていくのである。そして、この隠蔽具合こそが、彼のこれまでの徒勞の大きさをさらに逆照射するのである。

『わたしたちが孤児だつたころ』（原作は二〇〇〇年に出版、ハヤカワ文庫、入江真佐子・訳、二〇〇六年）の主人公／語り手は、

第二次大戦後のロンドンに暮らす元「偉大な探偵」「クリストファー・バンクス」である。第二次世界大戦の混乱に翻弄され続けた彼の半生に関する記述は、時期的に見て大きく三つに分かれるようである。一番目は上海の租界で暮らしていた頃の少年期（おそらく一九一〇年代）であり、二番目はロンドンに渡つて以降の波乱万丈の青年期（一九三〇年代、とりわけ一九三七年）である。そして最後が、大戦終結から十年以上が過ぎた、一九五八年のとある一日である。幸せだつたはずの上海での彼の少年時代は、両親の突然の失踪により、思わぬ大転換を迎えることになる。孤児となつたバンクスは、その後ロンドンへと連れていかれ、探偵として大成していく。その意味で（もつとも重厚に描かれている）この三〇年代のロンドンでの日々は、上海での少年期という「過去の記憶」の「復興」にバンクスが邁進する「いまの現実」の役割をまずは担わされている。だがその一方で、小説の最後に置かれた一九五八年という「いま」の時間軸から見れば、この三〇年代のロンドンでの日々はまさに「復興」されゆく「過去の記憶」ということにもなるのである。この二重性のおかげで、この二番目の時期の描写は、イングリブ本人の言葉どおり「サッカーの試合中にゴールポストが移動するような書き方」となっているのである。バンクスが探偵となつた背景には、二つの大きな喪失をなんとかしてこの手で埋めてやりたい、という強烈な野望があつた。一つは自分の両親の不在であり、そしてもうひとつは、この世界全体に著しく欠けていると思しき「正義」の概念であつた。いったいなぜ両親は急にいなくなつてしまつたのか、そして、いったいどうしたら世界に真の正義は「復興」するのだろうか——これらの巨大な謎に答えを出すべく探偵となつた彼は、最終的に再

び上海へと向かい、一九三七年のある日、まだ生きていた母の居場所をととう突き止める。とはいえ、この探索の過程を語るバンクスの語りには、とても実際の出来事とは思えぬ展開（あるいは、重要部分の詳細があまりに欠けている箇所）が多々あり、語れば語るほど、いくらかでも批判ができそうな代物へとますます変貌していくのである。おまけに、「世界正義を『復興』したい」という彼の当初の（ひどく抽象的な）大目的にしる、実は単なる虚言でしかなく、結局それは、自らの私的欲望（「母親を探し出したい」）を他者にとっても偉大なものであるかのごとく見せたいがためだけのカムフラージュに過ぎないのかもしれない——という別の読みさえ誘いはじめるのである。しかしバンクスは、そんなことには無頓着のまま、ひたすら語りに没頭していく。そして彼のこの探偵行為は、暴くべきではなかったかもしれないけれどもない事実を、最終的に彼自身へと知らしめることとなるのである。反アヘン運動に熱心だった彼の母は、彼女の「正義」にとつてもっとも許されざる敵だったはずの男（「アヘンで莫大な利益を得ようとしていた中国人の軍閥」）にさらわれ、その妾の一人となっていたのであり、おまけにこの軍閥からの膨大な秘密資金があつたおかげで、バンクスは英国で探偵として大成することができたのだ、というのである。彼から母親を奪つた男、そして、彼が個人的に強く願う世界正義の実現にとつて最大の障害となりえた男、この「悪」の象徴とも言うべき男こそが、「善」のためにひたすら戦ってきた孤児たるバンクスのこれまでの全人生を支えてくれたのである。しかし彼は、自分の正義の観念を大きく揺るがしかねないこの驚愕の事実を前にして、その重大さに耳をふさいでしまう。かくして、一九三七年という「いま」の喪失感

を埋めるべく、少年時代の幸福な生活の「復興」に賭けようとした彼の行動は、それ自体に大きな欠陥を抱えつつ、なんとかその体裁を取り繕うのである。とはいえ、やつとの思いで英国へ連れ戻した母はすでにあまりに精神を病んでおり、物語最後の（一九五八年における）息子との久々の再会のシーンにおいても、バンクスのことをもはや息子としては全く認識してくれないのである。「偉大な探偵」バンクスが命を賭す覚悟で挑んだ自らの「過去の記憶」の「復興」をめぐるこの大冒険は、本当に彼自身のアイデンティティの「復興」にとつて意義あるものだったのだろうか——そんな不条理感がつきまとうばかりの結末となっているのである（その意味でもこの作品は、「シャーロック・ホームズ」に代表される従来の探偵小説ジャンルの「謎が最後に解決され、秩序が見事に復興する」ありようからも、もはや大きく逸脱しているといえそうである。この点に関しては、以下の論稿が詳細に論じてかれている—— Helene Machinal, "When We Were Orphans: Narration and Detection in the Case of Christopher Banks" [Kazuo Ishiguro: Contemporary Critical Perspectives に所収 79-90]）。

「臓器移植用の『ドナー』を大量に育成する」という国家プロジェクトの下、見知らぬ他人の遺伝子から人工的に造り出され、学校教育まできちんと施され、そして最後には、強制的に臓器を全て抉り取られて若死にしていだけとなる——そんな不可避かつグロテスクな運命にあるクローン人間たちの青春を描いて、後に映画化もされた長編『わたしを離さないで』の語り手/主人公は、もうすぐ自分も「ドナー」になろうとしている女性「キャシー・H」である。普通であれば激しく抵抗したくなるようなこの過酷な「国家の犠牲」

的運命を、彼女は物語の最後までしずしずと受け入れ続けていく。

そんな彼女の「いまの現実」に著しく欠けているもの、それは「人とのつながり」であった。クローン人間ではない人々の世界からはほとんど切り離されて生きてきたキャシーにとつて、唯一存在するまともな人間関係は、生まれ育ったクローン児童用の施設「ヘールシャム」(および、その卒業者用の特別機関である通称「コテージ」)で長く培ったクローンの友人たちとの関係、および、お世話になった教員たちとの関係のみであった。だが、その仲間たちが臓器提供の果てに次々とこの世を去っていく、おまけにヘールシャム自体が国家の勝手な方針転換で閉鎖(この決定の裏側には、「クローン人間を下手に教育してしまうと、いずれは彼らにこの世界を乗っ取られてしまうかもしれない」という「非クローン」人間たちの恐怖心が働いていた)となってしまうなか、彼女の孤独感は言語を絶する凄みを見せはじめていくことになる。そんな彼女が思わず寄るがるの、ヘールシャム/コテージ時代の「記憶」を自らの心の中に「復興」させていくこと、そして、その「過去」の物語に独り埋没していく、という密やかな行為であった。けれども昔を思い出すにつれ、楽しかったはずの彼女の青春物語の随所には、(彼女がすでに完全に受け入れ、疑いなどひとかけらも持たないでいたはずの)自らの悲劇的運命に対する違和感・抵抗感をはからずも浮上してくるようになるのである。自分の誕生の起源たる遺伝子を匿名で提供してくれた「非クローン」の人物(もしかしたらあの人かも)という期待を込めて、ヘールシャムの学生たちはそうした人物のことを「ポシブル」「||」「ありえる」「人」と呼び慣わしていた)を自力で探し出しさえすれば、この世界と自分との関係性がよりいっ

そうクリアに見えてくるかもしれない——おまけに——クローン人間同士で真剣に愛しあいさえすれば、そして、その愛の深さを(ヘールシャム時代にたくさん描かされた)自分たちの絵画作品を使つてちゃんと証明できさえすれば、臓器提供をどうやら猶予してもらえらしい——学校で教わつた運命とは異なる人生のオプションがこのように次々と浮上してきて、キャシーたちの「世界とのつながり」への期待はいやが上にも増していくのである。しかし、彼女らの「ポシブル」探しは、最終的には失敗に終わる。臓器提供「猶予」の噂も、実は根拠なき嘘であったことが判明する。そして、ヘールシャム時代にクローンたちが幾度となく描かされてきたあの芸術作品群は、彼らの愛の深さを知るためのものではなくて、彼らの精神が「非クローン」人間と同じように機能しうることを単に証明するためだけのカリキュラムにすぎなかつたことまで判明してしまうのである。かくして、「つながり」に満ちた将来を強く望みはじめていたキャシーらの思いは、自分たちの芸術作品の重要性に全てを賭けようとしていたその思いとともに、急速にしぼんでいかざるをえなくなるのである。もはやどこにも存在しないヘールシャムを「記憶」の中で「復興」しようとするほどの、そして、「記憶」の中で半永久的「つながり」を多く求めれば求めるほど、キャシーの「記憶」の語りはヘールシャムの喪失をなおいつそう強調するばかりとなり、「つながり」の可能性は彼女の前にますます巨大に立ち塞がるばかりとなっていく。そして、こうした悲劇的運命をあえてそれほど無念と思わぬように努めつつ(それも一種の隠蔽か)、彼女の「記憶」の物語は、大親友の「ルース」、および、最愛の恋人「トミー」とのつながりの深さにのみ、ひたすら収斂していこう

とするのである。それと同時に、「つながらず」自由を自ら抑圧するかのときキャシーのこの語りには、「この話はクローン人間の生き残りにしか絶対に語れない」といった形の（あまりに皮肉めいた）特権性さえ絡みつきはじめていくのである。こうして結局——ルーアスが「記憶」を語り終えたいま、最後まで一緒だったルースにしろ、そしてトミーにしろ、度重なる臓器提供の果てに、ともにこの世からすでに去ってしまっている。ラストシーンでキャシーが見せるその孤独感、あまりに悲劇的である。死者たちとのつながりのあまりの強さに比べて、生者の世界における彼女はいまやあまりにも独りきりなのである。

11 この「カウンターナラティブ」ならびに「マスターナラティブ」という発想に関しては、伊藤詔子・監修／新田玲子・編集『カウンターナラティブから語るアメリカ文学』（音羽書房鶴見書店、二〇一二年）がとても参考になった。なかでも、掲載論文のひとつである的場いづみ「ベトナムからイラクへ／戦争映画の継承と変奏」（327-43）からは非常に大きなヒントを得ることができた。この本をわたしに謹呈してくださった松永京子氏（この本の執筆者のお一人）に深く感謝したい。

12 この「類型化・固定化」という視点（くわえて、前述の「選ばれし者の語り」「孤立した知識人の語り」といった視点）を発想する上でとても参考になったのは、関礼子／原仁司・編『表象の現代…文学・思想・映像の二十世紀』（翰林書房、二〇〇八年）であった。なかでも、掲載論文のひとつである山崎正純「語ることに沈黙すること／昭和史論争と歴史のポイエーシス」（74-93）からは非常に大きなヒントを得ることができた。この本をわたしに謹呈してくださった篠崎美生子氏（この本の執筆者のお一人）に深く感謝したい。

13 『充たされざる者』や『わたしを離さないで』においても、この「芸術による世界（または人間）の救済」という問題はやはり追究・言及されている。この点については注10を参照のこと。なお、二〇〇九年にイシグロが初めて出版した短編集 *Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall*（日本語訳のタイトルは『夜想曲集…音楽と夕暮れをめぐる五つの物語』、ハヤカワ *epi.* 文庫、土屋政雄・訳、二〇一一年）においては、さらに一歩進んで、「芸術にとつて真の才能とは何なのか」という新たな次元の問題が様々な形で小説化されている。