

タイトル	カズオ・イシグロの運命観
著者	森川, 慎也; MORIKAWA, Shinya
引用	年報新人文文学(14): 46-77
発行日	2017-12-25

カズオ・イシグロの運命観^①

森川 慎也

はじめに

二〇一七年のノーベル文学賞にカズオ・イシグロ (Kazuo Ishiguro) が選ばれた。受賞ニュースが流れてから日本のメディアでイシグロを紹介する報道が続いている。イシグロとはどういう作家なのだろうか。彼の文学はどのような世界観に基づいて書かれているのだろうか。

イシグロの文学作品を通読すると、そこには広い意味での運命観が横たわっていることがわかる。イシグロの作品では運や偶然に大きく左右される人物が好んで描かれる。初期作品の主要人物は戦前戦後の価値観の変動に翻弄される。彼らは自分を取り巻く環境を俯瞰できない。言い換えれば、周りの状況を大きな視座（これをイシグロは「パースペクティヴ (perspective)」と呼ぶ）の中で捉える力さえあれば、時代の波に翻弄されずに済んだという作者の前提が見え隠れする。ところが、中期作品になると、自分

の置かれた状況を超越的な視座の中で捉えることができれば、という前提条件は否定され、むしろ運や偶然や状況の絶対的優位性が強調される。この絶対的優位性をイシグロは「コントロール (control)」（制御）不可能性という概念で捉える。人間には状況を俯瞰するパースペクティヴを持つことはそもそも不可能で、したがって自分の置かれた状況をコントロールすることもできない、という悲観的な認識が中期作品に反映されている。さらに後期作品になると、コントロール不可能性という認識は後景化され、生は「定められている (fated)」という諦観が前面に押し出される。ただし、この諦観は人智を超えた「何か」によってあらかじめ決められた天命や宿命といった宗教的観念によってもたらされるものではない。イシグロの諦観はあくまで人間の生に本質的に内在するコントロール不可能性と生の有限性に関する認識によってもたらされる。イシグロの後期作品に見られる「運命 (fate)」という概念は、個人のパースペクティヴやコントロールの範疇を超えた外的状況を意味し、究極的には死 (‘fate’ の語義に含まれる) を包摂する。ここに至って、状況や死が人間に制御できない「運命」として立ち現れる。運命に抗えない状態が人生のデフォルトとして提示され、その生をいかに「受け入れるか (accept)」という根源的な問いがせり出しているのである。

イシグロの運命観が読者の関心を引きつけたのは、二〇〇五年に出版された長編第六作『わたしを離さない』(Never Let Me Go) である。人間に臓器を提供する目的のために作り出されたクローンを描いた本作は、英語圏で出版された当時、多くの批評家を困惑させた。どうしてクローンは自らの置かれた環境から逃げ出そうとしないのか、身勝手な人間が一方的に押しつける運命をなぜクローンは受け入れるのか、と書評家たちは問うた。⁽²⁾ クローンによる運命の受容という問題に研究者も反

応し、マーク・ジャニング (Mark Jerng)、『ワイチュー・シム (Wai-chew Sim)』、莊中孝之は、クロールが理不尽な運命を受け入れる態度に作者イシグロの運命論的な見方を看取した。⁽³⁾

ただし、イシグロの運命論的な見方は本作において初めて提示されたわけではない。平井杏子はイシグロの初期作品にも作者の「宿命論的な思い」(五八、六九)を見出しているし、シンシア・F・ウァング (Cynthia F. Wong) は初期作品におけるイシグロの運命観と後期作品で提示されている運命観との差異を考察している。⁽⁴⁾ 長柄裕美は、イシグロ作品における子どもの役割に着目し、作品を追うごとに子どもの無力さが前景化されることで運命の不可抗力性が高まり、『わたしを離さないで』においてその不可抗力性は頂点に達した、と論じている(七一〇)。

したがって、初期作品にも見られるイシグロの運命観は、質的变化を経て最終的に『わたしを離さないで』において運命の受容という形で結晶化したと言える。そこで本稿は、人間と人生に対するイシグロの認識を包摂する概念として彼の運命観に着目し、それがどのように形成されていったのかを明らかにする。以下の章では、イシグロの作品やインタヴューでしばしば言及される「パースペクティブ (perspective)」、「コントロール (control)」、「受容 (acceptance)」という一連の概念を考察するうえで、イシグロの運命観の形成過程をたどる。イシグロの運命観の形成過程をたどるには、彼の文学の総体を射程に入れる必要があるため、最新作『忘れられた巨人』(The Buried Giant, 二〇一五)を除いたすべての長編作品を扱う。これによりイシグロという作家の世界観に新たな光を当てたい。

一 パースペクティヴ (perspective)

イシグロは、長編第二作『浮世の画家』(*An Artist of the Floating World*, 一九八六)の主人公である元画家マスジ・オノ (Masuji Ono) についてインタヴューで次のように述べている。

オノが没落した大きな原因は、自分の置かれた環境の外に目を配り、同時代の支配的な価値観の外に立つのに必要なパースペクティヴが欠けていたことにあります。ですから、この偏狭なパースペクティヴという問題は本作の中心にあります。私はこの問題を物語全体に組み込もうとしたのです。(Interview, 1986, Mason 9) ⁽⁵⁾

オノは戦前戦中の日本において名の知れた画家だったと自負する。しかし、戦中の日本において轟然たる国威発揚の掛け声が鳴り響く中で軍国主義に共振させるような画家活動を行った結果、民主主義的価値観が幅を利かせる戦後の日本で自分の立ち位置を失う。オノの没落の原因は同時代的価値観の枠外に出るのに欠かせないパースペクティヴを持たなかったことにある、とイシグロは述べている。しかし、イシグロによれば、この狭隘なパースペクティヴはオノ個人の問題ではなく、人間全般に関わる問題のようである。イシグロは同じインタヴューでこう付け加えている。「同時に私が言わんとしているのは、オノがごくありふれた人間だということです。私たちの大半は同じように狭い視野 (vision) を持っているのです」(Interview, 1986, Mason 9)。⁽⁶⁾ 別のインタヴューでも同様の発言をしている。

「そうした特別なパースペクティヴを持つている人はごく少数のように思えます。周りの状況を正しく理解し、大衆が求めることに左右されずに決断を下せる人は稀です」(Interview, 1987, Bigsby 22)。では、そうしたパースペクティヴを持たない人間はどうなるのであろうか。イシグロはこう言う——「大半の人には周りの世界を広く見渡す力 (vast insight) が備わっていません。私たちは集団に従い、自分の小さな世界から外を見ることができない傾向にあります。ですから往々にして理解できない大きな力に翻弄される運命 (fate) にあります」(Interview, n.d., Shaikh)。個人は「小さな世界」に閉じ込められており、その小さな世界から外の世界を正しく認識するには、パースペクティヴが必要になるが、多くの人間にはそれが備わっていないか、あるいはパースペクティヴが狭いために、外の世界で目まぐるしく変わる状況に翻弄されることが「運命」づけられている。このようにイシグロは、大きな世界の中で個人がどのような立ち位置にあるのかを正確に判断する力、同時代的価値観の行く末を見定める力を *perspective*、*vision*、*insight* といった用語を用いて説明を試みている。以下では、イシグロの言うこうした能力を便宜上「パースペクティヴ」という用語で統括する。英語の *perspective* に対応する日本語として、「遠近法」、「見通し」、「視野」、「視点」、「視界」、「視座」、「大局観」、さらには「世界観」などの訳語が考えられるが、どれも原語のもつ拡張的な意味の一面しか表さないため、「パースペクティヴ」と表記する。

では、イシグロのパースペクティヴに関する認識は彼の作品にどのように取り込まれているのだろうか。『浮世の画家』のオノは過去を振り返り、かつて弟子たちに向かって「情勢から抜け出る」(七三) よう説いたことを回想する。^⑦ オノの言う「情勢」とは戦中の軍国主義とは一線を画した浮世絵的世

界観を指す。しかし、そうした世界観から抜け出すことで、オノは軍国主義的体制という別の「世界」の中に自らを放り込んでしまう。弟子に向かって「情勢から抜け出る」よう説きながら、自らは戦時中の軍国主義的体制に「従い」、その体制と共振するような芸術活動に勤しんだ。「小さな世界」から抜け出ることが可能であるというオノの認識は、イシグロにすれば、まさしく幻想 (vision) である。情勢から抜け出ることができたと思ひ込むオノの姿に平井は「イシグロの宿命論的な思い」(六九)を見出している。戦後になってオノ自身は自分の芸術活動が国家を誤った方向に向かわせたという誇大妄想的な考えに囚われるが、このオノの肥大化した自己認識に釘を刺すように、オノの長女セツコ (Setsuko) は父に向かって「物事を正しく見る (see things in a proper perspective)」(一九二)ように説得する。物語の結末で、友人チシュウ・マツダ (Chishu Matsuda) がオノに向かって「どうやら結局のところ俺たちは二人とも十分に広い視野 (a broad enough view) を持っていないかったようだな」(一九九)と語るとき、ようやくオノは「画家のもつ狭いパースペクティヴ (A narrow artist's perspective)」(一九九)を認めることになる。

自らの置かれた状況を判断し、その状況がどのような結末に至るのかをあらかじめ見通すことは困難である、というイシグロの認識は、戦後の長崎を描いた長編第一作『遠い山なみの光』(A Pale View of Hills, 一九八二)における元教師のオガタさん (Ogata-san) とその教え子シゲオ・マツダ (Shigeo Matsuda) との会話にも投影されている。戦中にオガタさんが反戦的態度を示した五人の教員を当局に密告したために彼らが投獄された事件に青年マツダは触れ、オガタさんを糾弾する。しかし、マツダはオガタさんに向かってこうも言う——「公平に見れば、自分の行動が実際にどのような結果をもたらす

のかを見通すことができなかったからといって責められるべきではないでしょう。あの時代に物事がどの方向に進んでいたのかを理解できた人はごく稀でした」(一四八、傍点は引用者による)。同じマツダという名前の人物が二つの作品でパースペクティヴを獲得することの困難さに言及しているのは注目に値する。ただし、シゲオ・マツダが自分の政治的立場の将来図 (vision) を「見通す」ことができたかといえ、それはあやしい。マツダは熱心な共産党員であることが本作で示唆されているが (三〇)、本作が出版された一九八二年当時、戦後に興隆した共産主義も陰りを見せていた。本作が出版された一九八〇年代初頭の政治的文脈に照らして見れば、戦後間もない長崎において将来の政治的状況を「見通す」ことの困難さを説きながら自らの政治的立場の正当性を説くマツダもまた自身の政治的立場の将来図を十分に見通すことができていなかったと読める。マツダが去った後、その場にいた息子の妻エツコ (Etsuko) に向かってオガタさんが青年時代の自分もマツダのように自らの意見に「確信」(一四八) を持っていたと述懐するのも、青年マツダの狭隘なパースペクティヴを仄めかすイシゲロの意匠なのであろう。(8)

では、長編第三作『日の名残り』(The Remains of the Day, 一九八九)の主人公ステイヴンズ(Stevens)はどうだろうか。執事としての半生を振り返るステイヴンズは人生のターニングポイントを見出す。「実際、私のこの小さな決断が重要なターニングポイントのようなものになった、あの時の決断によって最終的にある出来事に向けて物事が不可避免的に進むことになった、とさえ言えるかもしれません」(一八四―一八五)と語るステイヴンズは、「不可避免的に進む」という言い方が示すように、一つの出来事が別の出来事へと必然的につながっていくという決定論的な見方を提示している。この見方は時間的遠近法

（現在から過去を振り返ること）によって得られるものであり、必ずしも物語の過去の時点において獲得されたものではない。ステイーンズは過去を振り返ることで、決定論的な出来事の連鎖を見出し、最終的に一つの大きなパースペクティヴを獲得する。すなわち、執事は運命を主人に委ねるしかない、という認識である。

厳然たる事実としてはつきり言えることは、あなたや私のような者には、雇い主でありこの世界の中心にいる偉大な紳士の手に最終的に運命 (fate) を委ねるしか選択肢がほとんどない、ということ。自分の人生の進む方向をコントロールするのに何ができて何ができなかったのかなどとよくよく考えて何の意味がきましょう。（二五七）

右の引用の中で重要な箇所は「選択肢がほとんどない」という言い方である。選択肢がほとんどないということは、執事は運命を主人に委ねることがほぼ決定づけられているということになる。これはきわめて運命主義的な認識である。とはいえ、ステイーンズがこうした運命主義的な認識に到達するのはあくまで物語の後半であり、しかもその認識は一時的にしか保持されない。物語の前半では、偉大な紳士に仕えることによって執事は間接的に人類に貢献することができるという理想主義的な弁を振るう。物語の結末においても、軽口の技術を身につければ現在の主人であるアメリカ人実業家ファラデー氏 (Mr. Faraday) を喜ばせることができると思ひ込み、今後は軽口の練習に精を出すと読者に向けて宣言する。したがって、右の引用におけるステイーンズの運命主義的な認識は語りの中で一時的に獲

得されたものにすぎず、作品全体で見れば、ステイーヴンズはそうしたパースペクティヴを恒常的に保持しているとは到底言えない。語りの中でやや唐突に展開されるステイーヴンズの運命主義的な語りは、正しい認識に至ることが困難であるがゆえに人間は運命に身を委ねざるをえない、というイシグロ自身の運命観が図らずも滲み出た箇所なのではないかと思われる。

イシグロはのちにパースペクティヴ (perspective) そのものを主題にした小品を書いている。『夜想曲集——音楽と夕暮れをめぐる五つの物語』(Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall, 二〇〇九)に収められた「降つても晴れても」(“Come Rain or Come Shine”)は、パースペクティヴの欠落を扱っている。主人公レイモンド (Raymond) は、外国で長年英語教師をしている四七歳の男で、大学時代の友人チャリー (Charlie) とエミリー (Emily) の夫妻に招かれてイギリスに一時帰国する。本作の興味深い点は、登場人物たちが自分の置かれた状況を正しく把握する力が与えられていないことである。

チャリーとエミリーはそれぞれ別の場面で、レイモンドが人生のコントロールを失っているために破滅に向かっていると言つて説教する(四五、四九)。チャリーはレイモンドの状況が「どうしようもない」(四四)と言いつ切るし、エミリーもレイモンドが崖から落ちそうな状況にいると断定する(五三)。二人ともレイモンドが自身の人生を大きなパースペクティヴの中で捉えていないと考えている。ところが、チャリーに言わせれば、彼の妻エミリーもまたこのパースペクティヴを欠いているようである。

「おれが自分がかっかりしていると彼女は考えているんだ」彼は話していた。「でもおれはがっかりなんかしていない。うまくやっているんだ。若い時なら、無限の可能性を信じるのはいいこと

だ。でもおれたちの年齢になったら、きちんと……きちんとパースペクティヴ (perspective) をもつべきなんだ。彼女が無理なことをいうたびにこんなふうに思うんだ。パースペクティヴなんだ、彼女にはパースペクティヴが必要なんだ。だからおれは自分にいつもこう言い聞かせてきた。ほら、おれはうまくやっている。ほかの奴らを見ろ、おれたちの知っている奴らを。レイ「レイモンド」を見ろよ。人生を台無しにしているじゃないか。彼女にはパースペクティヴが必要なんだ。」(五一)

チャーリーの魂胆は、レイモンドを家に招いて、自分が海外出張をしている間に、エミリとレイモンドを二人で過ごさせれば、おのずとエミリが自分とレイモンドとを比較し、その結果、夫である自分の状況について正しいパースペクティヴをもつことができる、というものである。ここでレイモンドはようやく自分が“Mr Perspective” (五一) としてチャーリーに招かれたことに気づく。パースペクティヴを欠いているはずのレイモンドがエミリにパースペクティヴをもたらすために、Mr Perspectiveとして招待されるというのは面白い設定である。出張先のチャーリーは自宅にいるレイモンドに何度も電話をかけてくるが、その電話での会話でチャーリーは理想主義に燃える歯科医にほれ込んでいるとレイモンドに告白する。皮肉にもこのときレイモンドがチャーリーにかける言葉は、「物事を大きな視野で見ろ (“Get things in perspective”)」(七四) である。つまり、チャーリーもパースペクティヴを欠いているのである。

作品の山場は、エミリが仕事で出かけている間に、レイモンドがエミリの手帳をのぞき見し、そこに

「泣きべそ王子の到着 (arrival of Prince of Whiners)」(五六) の文字を見つけて発作的にページを破ってしまう場面である。エミリがレイモンドの状況を悲観的に見ていることはレイモンド自身了解していたものの、「泣きべそ王子」と見られていることを知ってレイモンドは一瞬かつとなる。出張先のチャリーからふたたび電話がかかってきたので、レイモンドは状況を説明して助言を求める。チャリーの助言に従って、エミリの手帳を破ったのを隣人の飼い犬ヘンドリックス (Hendrix) のせいにするようにして、あたかもヘンドリックスを家に入れたかのような形跡を作るために、レイモンドは部屋を荒らすのだが、途中でレイモンドはあることに気づく。それはヘンドリックスのパースペクティヴだった。

大きな失敗をやらかしていることにふと気づいた。ヘンドリックスのような動物のパースペクティヴ (perspective) で部屋を散らかすことを完全に忘れていたのだ。ヘンドリックスになりきることが大事だとううやく気づいた——ヘンドリックスの意気どみと視野 (vision) だ。[……]ヘンドリックスの目線 (eyeline) で見るために四つん這いになって部屋に入った。(七五―七六)

そこにたまたま帰宅したエミリは雑誌に噛みついていいるレイモンドの姿を見てついに正気を失ったと判断する。ここでは、レイモンドが犬のパースペクティヴを採用することで、レイモンドに対するエミリの否定的評価がさらに補強される仕掛けになっている。原題の “Come Rain or Come Shine” は直訳すれば「降っても晴れても」だが、意訳すれば「どんな時でも」の意味になる。要するに、本作では「どんな時でも」正しいパースペクティヴを獲得できない人物たちの状況が戯画化されている。初期作品で

は狭隘なパースペクティヴをもつ人物を描いていたイシグロが二〇〇九年に出版された『夜想曲集』所収の「降つても晴れても」でパースペクティヴの「欠落」を描いたのはなぜなのだろうか。そこには人生をコントロールすることの困難さというイシグロの新たな認識が動機として働いていると思われる。

二 コントロール (control)

イシグロは長編第三作『日の名残り』と長編第四作『充たされざる者』(*The Unconsold*, 一九九五)との間で大きな人生観の変化があったと複数のインタヴューで述べている。⁽⁶⁾『充たされざる者』が出版された一九九五年(イシグロ四一歳)のインタヴューでイシグロは、「三二歳のときには世の中がどのように動いているのかについてある考えを持っていましたが、今では自分がどれほどコントロールできかねているか (how little in control) ということが分かり始めています」(Interview, 1995, Smith 17)と語っている。一九九五年頃から、他のインタヴューでも「コントロール」という言葉を繰り返し用いるようになる。⁽¹⁰⁾すでに見たように、『日の名残り』のステイヴンズも人生をコントロールすることの困難さに触れていたが(「自分の人生の進む方向をコントロール (control) するのに何ができて何ができなかったのかなどとよくよく考えて何の意味がありません。」「二五七)、『充たされざる者』を執筆していた三〇代後半のイシグロが到達したコントロールに関する認識とは少し性質が異なるようである。イシグロは初期三作品におけるコントロールの問題についてこう語っている。

こうした初期の作品は人生をコントロール (control) することの難しさについて書いたのですが、そのトーンにはどこか、人生はコントロールできる (controllable) もので、かなり秩序だったものだ、という印象を与えるところがあります。振り返って、ああ、あそこで間違った方向に進んだ、あの道を進んできた、と言えそうなのところがあります。ところが私自身が三〇代半ばになる頃には、矛盾するようですが、物事がもっと複雑で無秩序に見えてきました。二〇代の頃よりも物事がもっと込み入って見えてきたのです。 (Interview, 1995, Wachtel 29-30)

スティーヴンズが人生をコントロールすることの困難さに触れつつも、人生のターニングポイントを見出すように、初期三作品の主人公たちは人生をコントロールできたかもしれないという思いに囚われている。一方、長編第四作『充たされざる者』を執筆していた当時のイシグロはこうしたコントロールの可能性について微妙に立場を変えている。右のイシグロの発言に沿って、『日の名残り』の次に書かれた『充たされざる者』を読むと、たしかにそこで描かれている世界は「無秩序」に見えてくる。著名なイギリス人ピアノリストとしてヨーロッパのある町に降り立った主人公ライダー (Ryder) は町の住人の要求に振り回される。音楽を通して町を再生してもらいたい、三〇年以上一言も会話を交わしていない父娘の間を取り持つてもらいたい、ライダーの記事を切り抜いたアルバムを見てもらいたい、亡くなった飼い犬を弔う曲を弾いてほしい。こうしたさまざまな要求に応えようとするうちにライダーは自分の状況と感情をコントロールできなくなっていく。依頼された演奏の時間が迫っているにもかかわらず、少年ボリス (Boris) の玩具を以前住んでいた家に取りに行くのに付き添ううちに帰り道がわからなくなり、

「再び状況をコントロールできなくなりそうに (in danger of slipping out of control) 感じ」たり (二四三)、息子ボリスを自分に預けたまま突然行方をくらますソフィー (Sophie) に対してライダーは「怒りをコントロールできなく (not be able to keep my anger under control)」なりそうになる (八一)。ライダーは方向感覚を失い (三八六―八七)、激昂し (三三〇、三四二)、むせび泣く (三〇〇、三九一、五三二)。そもそもライダーがピアニストとして都市を渡り歩くのは、自分の両親に演奏を聴いてもらいたいという個人的な欲求があるからだが、両親のことを考えるたびにライダーは感情をコントロールできなくなる (四四四、四七五)。このように『充たされざる者』では状況や感情に対するコントロールを失っていくライダーの姿が描かれている。どうやらこの『充たされざる者』においてイシグロはコントロールの不可能性という自身の新たな認識を表現しようとしたようである。

イシグロは本作について次のように語っている。

『充たされざる者』で私が伝えたかったのは、人生がそれほどコントロールされたものではなく (wasn't that controlled)、道などないという感覚です。運命 (Fate)、状況、決定論的な力によって私たちは拾い上げられ、ただ別の場所に置かれるのです。「そう、この仕事を選んでよかった。この人と結婚してよかった」と私たちは言ったり、将来こんなことをやるんだと宣言したりするのですが、この風 (this wind) によってふたたび拾われ、別の場所に置かれると、私たちは全然違うことをしているのです。そこではかつて擁護した価値観はまったく別のものになっています。(Interview, 1999, Gallix 155)

つまり、『日の名残り』では、人生をコントロールすることの困難さに言及しながらも、大きなパースペクティヴさえ獲得できれば人生をコントロールできたかもしれない、という前提がステイヴンズの語りの中に見え隠れしていたのに対して、『充たされざる者』では人生はコントロール不可能であるというインシグロの認識が前面に押し出されている。ここで両作品の前提となる認識の違いを確認しよう。初期三作品では、オガタさん、オノ、ステイヴンズの職業的価値観によって彼らの人生が大きく左右されていた。彼らは誤った価値観を信奉したと考えているが、誤った価値観を信奉したという認識には、正しい価値観を持てたのではないかという可能性の含みがある。われわれがすでに検討したパースペクティヴという言葉を用いれば、彼らにもし大きなパースペクティヴが備わっていたら正しい価値観を持てたかもしれない、という可能性が残されていることになる。実際、ステイヴンズは、過去を振り返って自分の人生のターニングポイントを見出し、運命主義的な大きなパースペクティヴを一時的に獲得している。それに対して、長編第四作『充たされざる者』のライダーにはそうしたパースペクティヴが一切与えられておらず、状況や感情に対するコントロールを失っている。例えば、『夜想曲集』所収の「降つても晴れても」のレイモンドもまた人生のコントロールを失っていた。同作においてパースペクティヴの欠落がテーマ化されていたのも、そもそも大きなパースペクティヴを獲得できるのか、という問いそのものにインシグロが懐疑的になったからではないか。事実、右の引用の最後で、一つの価値観を信奉していても、場所が変われば異なる価値観をもつものだと言っている。別言すれば、大きなパースペクティヴをもつことができれば、という条件そのものをインシグロは疑っていることになる。インシグロの関心がパースペクティヴの獲得の困難さから人生におけるコントロールの不可能性へと移ったために、「降

つても晴れても」では狭隘なパースペクティヴではなくパースペクティヴの欠落そのものがテーマ化され、人生のコントロールを失うレイモンドが描かれたと考えられる。

人生はコントロールできないというイシグロの認識は、右の引用における「この風 (this wind)」という比喩に端的に表れている。他のインタヴューでも、イシグロは人間が風のような予測不能なものによって翻弄される存在だと述べている——「大半の人は状況によって振り回されるだけです」(Interview, 1995, Smith 17)、「私たちはただ偶然に吹き回されるようなものなのです」(Interview, 2000, Chapel)。別のインタヴューでは、イシグロは風を「人生 (life)」そのものに置き換えている——「私たちは人生によって拾われ、どこか別の場所に落とされるのかもしれませんが」(Interview, 2005, Inverne 67)。こうした一連の比喩にはコントロール不可能性を人間の運命と見做すイシグロの認識が見て取れる。正しい価値観や大きなパースペクティヴといったものはじつは仮想にすぎず、人間は「風」に舞う落ち葉のように、自らの意志や願望の外にある、それらを超えた要因、つまりは運命によって翻弄され、その時々にもその場にふさわしい価値観を持たざるをえない、というイシグロの認識がこうした比喩を生み出しているようである。

人間を翻弄する「風」の比喩は『わたしを離さないで』にも見られる。たとえば、作品の最後の場面で、ノーフォークの畑を囲むフェンスにひっかかったゴミが風に吹かれてはためいている。

フェンスの端から端まで、とくに下のワイヤーに、あらゆるゴミがひっかかって絡みついていた。海岸線に流れ着いたがらくたのようだった。何マイルも風 (the wind) に運ばれて最後にこうし

た木々や二本のワイヤーに引つかかったのに違いない。木の枝にも破れたビニールシートや古い
買った物袋の破片が絡みついてはためているのが見えた。(二八二)

何マイルも離れたところから「風」によって運ばれたであろうゴミは、臓器提供という運命に翻弄さ
れるキャシー・H (Kathy H.) や他のクローン、さらには彼らの臓器とも重なる。「風」によって運ば
れるゴミのように、キャシーたちもまた自らの運命に対して何のコントロールをもたず無力である。彼
らの臓器は体から取り外され、彼らの知らない人間の体に移され、ばらばらになる。ちょうど気まぐれ
な風によってゴミが運ばれるように、キャシーたちの臓器もまた人間の欲望によって一つの体から別の
体へと移し替えられる。

コントロールの不可能性は、風だけでなく、「川」の比喻にも表れている。トミー・D (Tommy D.)
はキャシーに向かって自分たちは流れのはやい川の中にいるようだと語る。

どこかにあるこの川 (this river) のことをずっと考えているんだ。水の流れがとてもはやい。水
の中では二人の人間が互いにしがみつこうとしている。できるだけしがみついているんだけれ
ど、最後は耐えられなくなる。流れが強すぎるんだ。互いを離さなくてはいけなくなり (They've
got to let go)、離ればなれになる。おれたちもこんな感じなんだろう。(二七七)

川の中にいる二人はゴミの比喻に見たクローンの無力さを思い起こさせる。しかし、川に押し流され

るキャシーたちの無力さを捉える作者の視線は作中の人間にも向けられる。ヘイルシャム (Hailsham) を運営していたミス・エミリー (Miss Emily) は同校を閉校した理由についてキャシーとトミーにこう語る。資金援助を受けていた間はどうにかヘイルシャムを運営できていたものの、いったん潮目が変わり、援助が打ち切られると、「わたしたちはみな流されてしまいました (swept away)」(二五八)。つまり、クローンだけでなく、彼らをコントロールしていると思われたミス・エミリー (一人間) たちもまた時代の流れに翻弄される存在として描かれている。キャシーたちも、自分たちが「風」や「流れ」に翻弄される存在だという意識があつたからこそ、コテージに着いてからしばらくの間「周りの世界を恐れる」あまり「互いを離せなかった (unable quite to let each other go)」(一一八) のだろうし、お気に入りの歌「Never Let Me Go」の歌詞からキャシーが想像する、赤ん坊を抱きしめる女性の姿もまた同じ不安から作り出されたのだろう (七〇)。このように『わたしを離さないで』にはコントロール不可能性というイシグロの認識が取り込まれることで、運命をコントロールできないクローンと人間の無力さが前景化されている。

こうしたコントロール不可能性はクローンの感情にも見られる。キャシーとトミーは、ミス・エミリーとマダム (Madame) との面談で臓器提供までの猶予が噂話に過ぎないことを知らされる。その帰路でトミーは車から一人で降り、少し離れたところで三度叫び声を上げる (二六八)。幼少期のトミーがそうであったように、「猛烈に憤り、大声を上げ、拳を振り回し、蹴り上げるトミーの姿」(二六九) をキャシーは目撃する。トミーが怒りの感情を露わにするのは、未来を変更できない自らの運命をミス・エミリーたちによって突きつけられたからに他ならない。読者もまたトミーの感情の爆発をキャシーの目線で

目撃する。だからこそ小説の最後でノーフォークの畑の前に一人で立つキャシーの「顔を涙が流れたが、泣きじやくることも心を乱す (out of control) こともなかった」(二八二)とキャシー自身が語るとき、読者は静かな感動を覚える。この場面のキャシーの感情の抑制は、感情のコントロールを失うライダーやトミーの反応とは明らかに異なる。⁽¹¹⁾しかし、最後の場面でキャシーが感情を抑制できたのは次章で見るように彼女が自らの運命(死)を受け入れたからに他ならない。

三 受容 (acceptance)

運命という用語は、これまで見てきたように、イシグロがインタヴューにおいて「パースペクティヴ」や「コントロール」に言及するときに繰り返し出てきた。パースペクティヴとの関連でいえば「往々にしてよく分からない大きな力に翻弄される運命にあります」という発言がそうだし、コントロールとの関連でいえば「運命、状況、決定論的な力によって私たちは拾い上げられ、ただ別の場所に置かれるのです」という発言がそれである。運命という用語がインタヴューに登場し始めるのは一九九九年頃からだ、作品に即して見れば、イシグロはすでに一九八〇年代の作品において大半の人間が大きなパースペクティヴをもつことができないという運命観を提示し、九〇年代の作品では人間には人生をコントロールすることができないという運命観を提示している。

運命とコントロール不可能性という二つの概念を同時に提起したのは、二〇〇〇年に出版された長編第五作『わたしたちが孤児だったころ』(When We Were Orphans)である。イギリス人探偵である主人

公クリストファー・バンクス (Christopher Banks) の両親はバンクスの幼少期に上海租界で失踪する。バンクスが探偵になってイギリスから上海に戻ってくるのには一つには両親を救い出すという目的のためである。かつて両親の庇護の下で育ったバンクスにとって、両親の失踪は人生のコントロールを失う契機となった。換言すれば、バンクスは両親によってコントロールされた安全な世界からコントロールできない現実世界に放り出されたのである。孤児を運命づけられたバンクスの幼少期へのノスタルジックは彼を幼少世界に回帰させようとする。自分と同じように孤児を運命づけられたサラ・ヘミングズ (Sarah Hemmings) を回想しながら、バンクスは孤児の運命について次のように語る。

彼女がある使命感について語るとき、そしてその使命から逃れようとしても無駄だと語るとき、わたしだけでなく彼女自身のことにも念頭にあったのだと思う。おそらくこんな不安に苛まれなくても人生を送っていける人はいるのだろう。だけれど、わたしたちのような人間には、孤児として世界に立ち向かい、失踪した両親の影を長い年月をかけて追いつけることが運命 (fate) なのだ。わたしたちは最後までできるだけ自分たちの使命を果たそうとするより他に仕方がない。それまで自分たちの心が安らぐことはないからだ。(三二二)

バンクスやヘミングズにとって、両親を探す旅は終わらない。彼らは決して回復できないものを回復しようとするからである。失われた幼少世界を取り戻そうとする彼らのノスタルジックな感情は、右の引用中の「自分たちの使命を果たそうとするより他に仕方がない」という言葉が物語るように、彼らに

は制御できないものである。高津昌宏 (Masahiro Takatsu) が指摘するように (八)、バンクスが探偵として世界を救うという理想主義的な理念を掲げるのも幼少期への強いノスタルジーが作用しているからである。だからこそバンクスたちはコントロール不可能な現実世界の中であって、かつてコントロールされた幼少世界を回復しようとする。『充たされざる者』のライダーは状況や感情に振り回されてコントロールを失っていたが、『わたしたちが孤児だったころ』のバンクスは、コントロールを失った状況の中でコントロールされたかつての幼少世界へと回帰することが自分の運命だと認識している。この運命の認識こそが『充たされざる者』と『わたしたちが孤児だったころ』という前後する二つの作品を分かつ重要な点である。

このように『わたしたちが孤児だったころ』ではコントロールが不可能な世界の中で自分の運命と向き合う主人公バンクスが描かれている。運命とコントロール不可能性という問題を扱ったイシグロが次作『わたしを離さないで』において新たな課題として設定したのは運命の「受容」というテーマである。最近行われたインタヴューでイシグロは、人間が運命をどの程度受け入れるかに関心を持つようになった、と語っている。

私は人々がどの程度運命 (fate) を受け入れる (accept) のかということにいつも関心を持ってきました。[……] 人は驚くほど自分たちの運命 (lot) を受け入れる (accept) ものです。受け入れるだけでなく、それを価値あるものにしようとしています。意味のあるものにしようとするのです。

(Interview, 2011, Hammond)

つまるところ、狹隘なパースペクティヴ、次いでコントロール不可能性の検証を経たこの段階では、イシグロは運命に抗えない状態をいわば人生のデフォルトと見做している。運命によってコントロールされた状態をデフォルトと見做しているがゆえに、イシグロは人間が「どの程度」自分の運命を「受け入れ」、それを「価値あるものにしよう」とするかという問題に関心を移しているのである。

イシグロは、クローンの受動的態度について語りながら、そうした受動性、さらには運命の受容が人間全般にも見られるものと言う。長い引用になるが、『わたしを離さないで』について述べたイシグロの言葉を引いてみたい。

私が思うに、『わたしを離さないで』の重要な点は、彼らがけつして抵抗しない、読者が期待するようなことはしない、ということだ。臓器のために彼らを殺すプログラムをクローンは受動的に受け入れます (accept)。私たちの多くが受動的な傾向にあるということを描くのに一つの強烈なイメージが必要でした。私たちは自分の運命 (fate) を受け入れます (accept)。おそらくクローンほど受動的に受け入れないでしょうが、それでも私たちは自分で考えている以上にずっと受け身です。自分たちに与えられたかのように見える運命 (fate) を受け入れます (accept)。最終的に私がこの作品で書きたかったのは、私たちが死ぬ運命にあり、その運命から逃れられず、いつかはみな死に、永遠に生きられないということをいかに受け入れるか (accept) ということだと思っています。そうした運命に憤る方法はいろいろありますが、結局はそれを受け入れるしかない

(have to accept)。さまざまな反応はあるでしょうが。ですから、私たちが老いて、ばらばらになり(falling to bits)、死んでいくという人間としての境遇を受け入れる(accept)ように、『わたしを離さないで』の作中人物たちにも彼らに定められている残酷なプログラムに対して同じように反応させようとしたのです。(Interview, 2009, Matthews 124、傍点は引用者による)

イシグロによれば、クローンの運命に対する受動的態度は、人間が老化、寿命、死を受け入れる態度を表したものだという。死という不可避の運命を受け入れる人間のありようこそが『わたしを離さないで』を書く動機になったとイシグロは述べている。右の引用の中でイシグロが言う「ばらばらになり(falling to bits)」は、ノーフォークのフェンスに絡みついたゴミ、さらにはクローンの臓器を想起させる。与えられた生を受け入れるしかない、というイシグロの認識は、ミス・エミリがキャシーとトミーに向かつて語る次のような科白に表れている。

「気持ちとは分かります」ミス・エミリは言った。「これではまるであなた方がチェスのポーンにか見えないと思うのは。もちろん、そのように見ることもできるでしょう。でも考えてごらん下さい。あなた方は幸運なポーンなのです。一つの流れがあつて今はそれがどこかに行つてしまつたのです。この世の中では時にこんな風に物事が起きるということを受け入れなければなりません(have to accept)。人々の意見や感情は一つの方向に進めば、次は別の方向に進むのです。またまたあなた方はこうしたプロセスの中のある時期に育つただけのことなのです。」(二六二、傍

点は引用者による)

しかし、ミス・エミリにとってヘイルシャムの学校が一つの事業に過ぎなかったのに対して、そこで育てられたキャシーにとって、それは人生そのものだった。キャシーはミス・エミリに向かって次のように抵抗する。「『何かしらの流行が来ては去っただけなのかもしれません』わたしは言った。『でもわたしたちにとって、それは人生なのです』」(二六一) このキャシーの抵抗に対して、ミス・エミリは恵まれた環境で育てられたことを自覚するように促すだけである(二六一)。だが、すでに前章で見たように、ミス・エミリたちもまた時代の潮流に「流されてしまいました(swept away)」(二五八)と語っていることを思い返せば、ここで読者が意識させられるのは、クローンと人間の対比よりも、むしろともに大きな力に翻弄される存在として描かれているという両者の共通点であろう。実際、物語の結末においてキャシーはクローンとして定められた自らの死を受け入れる。ノーフォークの畑のフェンスに絡みついたゴミを見て、少しの間だけトミーの姿を思い浮かべる「小さな空想(a little fantasy)」(二八二)に浸ると(キャシーによる最後の小さな抵抗である)、キャシーは次のように語りを終える——「私は少し待つてから車へと戻った。自分が向かうことになっている場所がどこであれ、そこへ向かうために」(二八二)。「わたしを離さないで」の原題 *Never Let Me Go* には文字通り「わたしを行かさないで」の意味も含まれており、キャシーの全存在が読者に向かって歌いかける大きな抵抗の声がこだましている。しかし、この最後の文において運命への抵抗はもはや見られない。「向かうことになっている場所」は外部の人間によって決められた場所であり、その場所へとキャシーは向かう。このように『わたしを離さ

ないで』は、クローンとして生を受けたキャシーたちが自らに定められた運命を知り、もろく儚い空想を膨らませることで抵抗を試みながらも、最終的に自らの死を受け入れる物語である。⁽¹²⁾

前作『わたしたちが孤児だったころ』のバンクスは、幼少期へのノスタルジー、彼の言葉で言えば「失踪した両親の影を長い年月をかけて追いつけること」を自らの運命と認識するが、その認識は他者によつて強制されたものではない。だが、『わたしを離さないで』のキャシーたちは、自分たちが臓器を提供する運命にあることをミス・エミリたちによつて突きつけられる。レベッカ・スター (Rebecca Sutter) が指摘するように、その「運命はコン・ト・ロールを超えた力によつて初めから決められて」(四〇五、傍点は引用者による) いる。クローンの運命をコントロールするのは人間であり、人間はクローンの生死を一方的に決める。臓器提供という人間が作成したプログラムを運命としてクローンに課し、それを受け入れざるをえない状況にクローンを置くことで、死の受容を要求する。だから、クローンには別の人生を選択する可能性は一切残されていない。決められた死を受け入れるだけである。むしろ、キャシーたちの運命の受容を強調しすぎれば、彼らの抵抗や選択といった能動的行為を矮小化する恐れがある。⁽¹³⁾ クローンは確かに抵抗している。しかし、彼らは最後に臓器提供(＝死)を受け入れる。たとえ理不尽な運命だとしても、ここにイシグロの運命観の到達点を見ることが出来る。

クローンは人間なのだろうか。作中の人間はクローンを「人間以下」(二五六)と見做している。それゆえに人間はクローンの運命を一方的に支配する。しかし、わずか三〇年という寿命の中で生を全うするクローンは、定められた生の中で愛を確認し、延命を望み、最後に死を受け入れる。それは敷衍すれば人間の運命に他ならない。イシグロにとつてクローンは人間の象徴なのである。

おわりに

以上見てきたように、イシグロは、狭隘なパースペクティヴ、コントロール不可能性、死の受容という三つの角度から自身の運命観を提示してきた。イシグロの初期作品や一九八〇年代後半のインタヴェューに見られる、個人が大きなパースペクティヴを獲得することが困難であるというイシグロの運命主義的な認識は、一九九五年以降コントロールの不可能性という新たな運命論的な認識へと深化し、二〇〇〇年以降はコントロール不可能性が固定的なものとして捉えられ、そこから死の受容という新たな課題が浮上している。『わたしを離さないで』においてイシグロが死の受容という問題を扱ったのも、パースペクティヴやコントロールといった概念を突きつめた帰結なのであろう。狭いパースペクティヴの中にいるために正しい価値判断ができず運命に翻弄されてしまうオガタさんやオノ、運命主義的なパースペクティヴを一時的に獲得しつつも別の選択ができたのではないかという可能性に固執するステイヴンズ、状況や感情のコントロールを失っていくライダー、両親によってコントロールされた幼少期の世界を回復することが自分の運命だと認識するバンクス、そしてコントロール不可能な死を最終的に受け入れるキャシーたち——かれらを通してイシグロは運命をめぐる人間模様を描いてきた。したがって、以上の考察からイシグロの運命観の形成について一つの結論を述べるとすれば、彼の運命観は「狭隘なパースペクティヴ」から「コントロール不可能性」を経て「死の受容」へと至る概念の重層的検証の過程で形成された、と言えるのではないだろうか。

〔注〕

(1) 本稿は二〇一七年八月二七日に千葉工業大学（津田沼キャンパス）で行われた新英米文学会第四八回大会シンポジウム“Kazuo Ishiguro, *Never Let Me Go*”で発表した原稿を補筆修正したものである。また『新人文学』の査読者から *perspective & fate* といった用語の使い方について有益な助言を頂いたことも記しておきたい。イシグロの運命観を論じるうえで不可欠な用語でありながら、十分にこなれた日本語に変換できなかったのはひとえに筆者の力不足のせいである。

(2) Hensher 32; Jennings 40; Kakutani.

(3) ジャーリングはクローンが逃避しないことを問題にする読者の反応には人間全般を運命に抵抗する存在と見做す認識が内包されていると指摘する。ジャーリングはこうした反応には「人間性を主体と独立によつて定義しようとする欲求」（以下、英語文献からの引用はすべて筆者の訳による）が隠されており、こうした欲求が駆動することによって「ヘイルシャムの」生徒たちは抵抗しないために非人間的であると判断している」と述べ、クローンに対する読者のこうした期待こそ「文化や国家に特有の慣例」（三八三）に基づいたものであるとし、本作におけるイシグロの意図はそうした読者の「期待を転覆する」ことにあり、「クローンは反逆しないからこそ『人間になる』（三八二）と主張する。シムもまた、クローンが自分たちの運命を受け入れる点に着目し、「この運命主義がわれわれ『読者』の関心を引き、好奇心をそそる」と述べ、「クローンがわれわれを動揺させ、困惑させるのは、彼らが意志と主体性を欠いているからであり、自分たちの置かれた社会秩序を完全に受け入れるからである」と指摘する。意志と主体性の欠如が読者を不安にさせるといふシムの指摘は、まさしく上で見た書評家たちの反応を指しているであろう。さらにシムは意志と主体性を欠くクローン存在のあり方が人間のあり方を暗示するとともに、「現代社会がわれわれに与える圧力」（八二）（それが何かはシム自身は明示していない）を想起させると述べている。莊中もクローンの「あまりにも受動的な」態度に言及し、イシグロの運命的態度をやや批判的に捉えている——「このようにただイシグロは非常に受動的な登場人物たちの態度や運命論的な人生観を描写するだけで、新たなビジョンや変革の契機を提示することはない。その点にイシグロ自身の限界があるとも考えられる「……」（一二二）。この批判は先に見た書評家たちの疑問に通じるものだが、オルターナティブな選択肢を一切提示しないイシグロの態度に切り込んでいふ点でそうした書評家よ

りも批判の切れ味が鋭い。もともと、莊中は右の引用に続いて、イシグロの「新たなビジョンや変革の契機」の不在ゆえに、逆説的ながら、『虚構』の本作品において、その部分にこそ痛切な哀感と、そしてすべてが急激に強固にシステム化されていく、そこから逃れることも打ち壊すこともできない、利己的な『本物』の現代社会に対する批判もあると言えるのではないだろうか（一七二・七三）と指摘する。つまり、イシグロの徹底した運命観は逆説的に現代社会の「システム化」に対する批判を内包していると莊中は解釈している。ジャーンゲ、シム、莊中の論に共通して見られるのは、クローンの受動性に作者イシグロの運命観を見出し、クローンと現実世界の人間をパラレルに捉えようとする批評態度である。本稿の筆者も同じ態度を踏襲する。

(4) ウアングは、イシグロの初期作品の主人公たちが過去の出来事に直面するとき逃避へと走る傾向にあるのに対して、『わたしたちが孤児だったころ』と『わたしを離さないで』の主人公たちは「変更できない自分たちの運命を静かに、しかし痛みと哀しみを伴って受け入れている」（八三）と指摘する。後期作品の主人公には前期作品の語り手に見られた自己譴悔は見られず、運命を進んで受け入れる態度が強調されているという。

(5) 本稿では、イシグロのインタヴューに言及する際、インタヴューが行われた年（不明の場合は出版年）を明示する。Interview, 1986, Mason 9 の 1986 は、インタヴューが行われた年を指す。引用文献では、インタヴューが行われた年が原典で明示されている場合、インタヴューのタイトルの直後にその年を丸括弧で表記する。ただし、不明の場合は省略する。またインタヴューを引用する場合、筆者による日本語訳を提示する。

(6) 必要に応じて引用中に原文の一部を筆者が挿入する。以下、作品から引用する場合も同じである。

(7) 原作を引用する場合、筆者による日本語訳を提示する。括弧内の数字は原作の該当頁を指す。

(8) パースペクティヴを本質的に狭いものと見るイシグロの態度は彼の作品に共通して見られる一人称の語り手という設定に反映されていると考えられる（最新作の『忘れられた巨人』(The Buried Giant, 二〇一五)を除く）。『日の名残り』のステイヴンズの語りとその文体を分析した松田麻利子は次のような指摘をしている——「一人称の語りが選ばれる時、物語は登場人物の一人である人間によって語られるため「……」制限された視点、視野を持つことになる」(1)。

(9) Interview, 1995, Smith 17; Interview, 1995, Wachtel 29-30; Interview, 2001, Wong 188.

(10) Interview, 1995, Wachtel 32; Interview, 1995, Jaggi 112; Interview, 1998, Krider 133; Interview, 1999, Gallix 137, 142, 152; Interview, 2003, Gallix, Guignery, Veyret 19; Interview, 2008, Hunnewell 50.

(11) 最後の場面におけるキャシーの感情の抑制（コントロール）について、新英米文学会第四八回大会シンポジウムの質疑応答で小林広直氏より指摘があり、本稿ではその指摘を踏まえて議論を再構成した。

(12) こうした運命の受容という態度は、もとを辿ればイシグロが日本人を両親にもつ家庭環境で育ったこと、子ども時代に日本映画を好んで観たことに起因している可能性がある。日本人によるインタヴューの中でイシグロは日本映画に触れてこう述べている。

私の世界観は、若いころに見た日本映画に大きな影響を受けている。一一歳のとき、英国のテレビで小津安二郎の「東京物語」を見て以来、小津映画にのめりこみ、続いて成瀬巳喜男や五所平之助の映画を見た。運命を受け入れて生きる、というコンセプトは、彼らの庶民劇によく登場する。おそらく日本人の両親に育てられたことが関係して、私にはとても受け入れやすい物語だった。（インタヴュー、二〇一一、白木、一六、傍点は引用者による）

ここでイシグロは自らの世界観が小津に代表される日本映画のコンセプト（「運命を受け入れて生きる」）の影響を受けていることに触れている。そして「日本人の両親に育てられたこと」がそうしたコンセプトを受け入れる土壌を形成したのではないかと推測している。ほかに、イシグロ自身は明言していないが、ロックミュージシャンとしての挫折やソーシャルワーカーとしてホームレスの支援にかかわったことも彼の運命観の形成に影響を与えている可能性があると思われる。

(13) この懸念は右のシンポジウムの質疑応答で池園宏氏より示された。池園氏は本作冒頭の数頁において「選ぶ」という言葉が繰り返し用いられていると指摘する。作品冒頭を読み返してみると、確かに語り手キャシーは、一部の介護人（carer）が提供者（donor）を「選ぶ」権利を持つ点を強調している。作品の後半でも、セックスメイトを「選ぶ」ことや（九六、一一五）、介護人になる時期を進んで「選べる」（一九四）ことに触れている。

「引用文献」

一次資料

作品

- An Artist of the Floating World*. 1986. London: Faber, 1987. Print.
- The Buried Giant*. London: Faber, 2015. Print.
- Never Let Me Go*. 2005. London: Faber, 2006. Print.
- Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall*. London: Faber, 2009. Print.
- A Pale View of Hills*. 1982. London: Faber, 1991. Print.
- The Remains of the Day*. 1989. London: Faber, 1990. Print.
- The Unconsolated*. 1995. London: Faber, 1996. Print.
- When We Were Orphans*. 2000. London: Faber, 2005. Print.

インタビュー

- Bigsby, Christopher. "In Conversation with Kazuo Ishiguro." (1987) Shaffer and Wong 15-26. Print.
- Chapel, Jessica. "A Fugitive Past." *Atlantic Unbound* 5 Oct. 2000. Web. 7 Feb. 2009.
- Gallix, François. "Kazuo Ishiguro: The Sorbonne Lecture." (1999) Shaffer and Wong 135-55. Print.
- Gallix, François, Vanessa Guignery, and Paul Veyret. "Kazuo Ishiguro at the Sorbonne, 20th March 2003." *Études britanniques contemporaines* 27 (2004): 1-22. Print.
- Hammond, Wally. "Kazuo Ishiguro on *Never Let Me Go*." *Sydney Time Out* 1 Apr. 2011. Web. 19 Apr. 2011.
- Hunnell, Susannah. "Interview: Kazuo Ishiguro—The Art of Fiction No. 196." *Paris Review* 184 (2008): 23-54. Print.
- Inverne, James. "Strange New World." *Times* 28 Mar. 2005: 67. Print.
- Jaggi, Maya. "Kazuo Ishiguro with Maya Jaggi." (1995) Shaffer and Wong 110-19. Print.
- Krider, Dylan Otto. "Rooted in a Small Space: An Interview with Kazuo Ishiguro." (1998) Shaffer and Wong 125-34. Print.

- Mason, Gregory. "An Interview with Kazuo Ishiguro." (1986) Shaffer and Wong 3-14. Print.
- Matthews, Sean. "I'm Sorry I Can't Say More: An Interview with Kazuo Ishiguro." *Kazuo Ishiguro*. Ed. Sean Matthews and Sebastian Groes. London: Continuum, 2009. 114-25. Print.
- Shaffer, Brian W., and Cynthia F. Wong, ed. *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Jackson: UP of Mississippi, 2008. Print.
- Shaikh, Nermeen. "Asia Source: Interview with Kazuo Ishiguro." *Asia Source* n.d. Web. 26 Aug. 2008.
- Smith, Julian Llewellyn. "A Novel Taste of Criticism." *Times* 3 May 1995: 17. Print.
- Wachtel, Eleanor. "Kazuo Ishiguro." (1995) *More Writers and Company: New Conversations with CBC Radio's*. Toronto: Vintage Canada, 1996. 17-35. Print.
- Wong, Cynthia F. "Like Idealism Is to the Intellect: An Interview with Kazuo Ishiguro." (2001) Shaffer and Wong 174-88. Print.
- 白木緑「誇りこそ人間の証し」『日本経済新聞』（夕刊）二〇一一年二月一九日、一六頁。
- 二宮 賢一
- Hensher, Philip. "School for Scandal." Rev. of *Never Let Me Go*. *Spectator* 26 Feb. 2005: 32. Print.
- Jennings, Jay. "Clone Home: Jay Jennings on Kazuo Ishiguro." Rev. of *Never Let Me Go*. *Art Forum International* 43.8 (2005): 44. Print.
- Jeng, Mark. "Giving Form to Life: Cloning and Narrative Expectations of the Human." *Partial Answers* 6.2 (2008): 369-93. Print.
- Kakutani, Michiko. "Books of the Times; Sealed in a World That's Not As It Seems." Rev. of *Never Let Me Go*. *New York Times* 4 Apr. 2005. Web. 27 Feb. 2008.
- Sim, Wai-chew. *Kazuo Ishiguro*. London: Routledge, 2010. Print.
- Suter, Rebecca. "Untold and Unlived Lives in Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go*: A Response to Burkhard Niederhoff." *Connotations* 21.2.3 (2011/2012): 397-406. Print.

Takatsu, Masahiro. "Through the Magnifying Glass—Reading Kazuo Ishiguro's *When We Were Orphans*." *Kitasato Review*:

Annual Report of Studies in Liberal Arts and Sciences 6 (2001): 1-14. Print.

Wong, Cynthia F. *Kazuo Ishiguro*. 2nd ed. Tavistock: Northcote House, 2005. Print.

莊中孝之『カズオ・イシグロ——〈日本〉と〈イギリス〉の間から』春風社、二〇一一年。

長柄裕美「カズオ・イシグロ作品における子どもの役割」『神戸英米論叢』二七号（二〇一二）一一一―一八頁。

平井杏子『カズオ・イシグロ——境界のない世界』水声社、二〇一一年。

松田麻利子「*The Remains of the Day*にみる弁解の文体」『桜美林大学短期大学部紀要』四号（二〇〇四）一一一―一六頁。