

文学再生装置としての映画 その1 ——カズオ・イシグロの場合——

阿部 曜子

The Cinema as a Recovery Apparatus for Literature: Case 1 Kazuo Ishiguro

Yoko ABE

ABSTRACT

This paper examines the influence of film on the literary works of one of the most famous contemporary British writers, Kazuo Ishiguro, born in Nagasaki and winner of the Booker Prize.

As Ishiguro himself admits, his works have been heavily influenced by Japanese cinema, especially the films of Yasujiro Ozu. In fact, Ishiguro's early novels are redolent of Ozu's world, belonging to the genre of *shomin-geki* (common people's drama). Ozu's films have modeled a style, setting and technique that strongly inspired Ishiguro.

This essay assesses the various ways in which the films of Ozu had a profound effect on Ishiguro, and considers the interrelationship between literature and cinema.

KEYWORDS : Kazuo Ishiguro, Yasujiro Ozu

文学と映画は、活字と映像という異なる表現媒体に拠る異なるメディアでありながら、極めて近い関係を築いてきた。両者は隣接地帯に位置しながら、時に越境し、浸食し、また時に互いが他を刺激、触発、鼓舞しつつ、文学は文学で、映画は映画で在り続けているのであるが、その様態は、表現すること、すなわち再現／表象 (representation) することの原点に我々を立ち帰らせてくれると思われる。

映画になった文学作品の場合で考えてみるとわかりやすいかもしれない。例えばシェイクスピアの四大悲劇のひとつ『ハムレット』。この作品はこれまで幾度か映画化されているが、言うまでもなく銀幕の世界で上映された『ハムレット』は、我々が活字として読むシェイクスピアによる戯曲ではもはやない。確かに、メル・ギブソンやケネス・ブラナー演じるハムレットの口から出てくる言葉は、原典 *Hamlet* の台詞にある程度忠実ではあるが、それはやはり、映画という視覚表象によるメディア形態に置き換えられた映画『ハムレット』なのであり、また、異なるものであるということにこそ意義があるのだ。⁽¹⁾

具体的な場面で述べてみよう。ギブソン扮するハムレットが、父亡き後、程なく叔父と再婚した母ガートルートの不貞を詰る場面の、カメラアングルや切り返し等の効果による表象は、限りなく母子相姦的な構図と動きである。画面に映し出されるガートルートの艶めかしさや、息子ハムレットの狂気じみた荒々しさに、我々観客は、映像という表現形態を駆使したオイディプスの神話をふんだんに織り込んだ『ハムレット』を観る。それは、シェイクスピアが再現／表象した『ハムレット』を、フランコ・ゼフィレリ監督が再現／表象した『ハムレット』なのである。シェイクスピアの『ハムレット』のひとつの解釈が、映画『ハムレット』を生み、それが原典『ハムレット』をある意味、蘇生させているとも言えよう。このような形で、映画は文学を、あるいは文学は映画を、直接的・間接的に活性化させ、再生させるのである。

文学と映画の親密性、あるいは流動的な関係を知悉し、その関係性の中に表現形態の可能性を見出すとする作家は少なくない。多民族国家となりつつある現代イギリスを代表・象徴する作家、カズオ・イシグロもその一人であろう。イシグロと映画とい

う組み合わせから、多くの人がまず思い浮かべるのが、*The Remains of the Days* (『日の名残り』) であろう。1989年に書かれた原作はイシグロ第三作めの作品にしてプッカー賞を受賞し、1993年にジェームズ・アイヴォリー監督が指揮を執った映画も、主演アンソニー・ホプキンスの演技力もあり、数部門においてアカデミー賞にノミネートされた。²⁾ 最近では *Never Let Me Go* (『私を離さないで』) も映画化され、クローン人間という素材の斬新さで話題を呼んでいる。このような自身の作品の映画化についても、イシグロなりに意見を述べているが、映画と文学の関係を考える上で、より興味深いのは、イシグロと日本の映画、特に小津安二郎の作品との関係である。イシグロが「強い影響を受けた」とインタビューなどで度々言及している小津映画の何が、どのようにイシグロにインパクトを与えたか。当代随一の国際的日本人小説家、村上春樹に「彼の新作が出るとそれを買いに僕がすぐ本屋に走っていくような作家の一人」(“when one of their new novels comes out, send me running down to the bookstore to buy a copy”) (Murakami, vii) と言わしめた作家であり、「今世紀の多くのエグザイル、故郷喪失者の一人」(“one of the many in the twentieth century of exile and estrangement”) (Lewis, 1) でもあったイシグロ。彼の文学形成に、小津映画がどのように関与しているかなどを考察し、そこから文学と映画の間におけるひとつのダイナミズムを見てみたいと思う。

I

日本で生まれたものの5歳の時に家族とともに渡英し、以後、イギリスで教育を受け、作家になるまで一度も日本に帰ってこなかったカズオ・イシグロにとって、日本についての記憶は曖昧であるという。いずれは日本に帰るつもりであった両親によって育てられたために、周囲の英国社会とも「ある種の距離」(“a certain distance”) を感じつつ大人になった (Swaim, 92) とは言いながら、英国国籍を取得し、日本語は喋れなくなったことを表明するイシ

グロ。本来の母語ではない英語で作品を書くこと、使用言語に意識的ならざるを得ないことは、むしろ自分の利点でもあると述べ (Sexton, 27)、これからは自分のような「文化的・人種的な混合型の人間」(“people with mixed culture background, and mixed racial background”) (Swift, 36) がユニークな存在として増えてくるであろうと予想しているが、そのアイデンティティは、日本ではなくもはやイギリスにあることは間違いない。

しかし、初期のイシグロへの批評は、その作品中の「日本らしさ」「日本人らしさ」(Japanese-ness) を指摘するものが少なくなかった。欧米人が関心を寄せる日本人作家の代表格である三島由紀夫等との比較で評されたり、日本人の括りで語られることが多く、イシグロは大江健三郎との対談でそのような批評に対する違和感を吐露している。(Oe, 56) また文学的なバックグラウンドについては「自分はドストエフスキー、チャーホフ、シャーロット・ブロンテやディケンズの作品を読んで育ったのだ」と、極めて「西洋的」であることを主張し、それでは日本の先達の作家達からはどれほど影響を受けているのか問われた時に、以下のように答えている。

Tanizaki, Kawabata, Ibuse, and a little Soseki, perhaps. But I'm probably more influenced by Japanese movies. I see a lot of Japanese films. The visual images of Japan have a great poignancy for me, particularly in domestic films like those of Ozu and Naruse, set in the postwar era, than Japan I actually remember. (Mason, 1986, 4) (下線は筆者)

欧米の作家達から受けた影響ほど強くはないがというニュアンスのもとに挙げるのは、谷崎潤一郎、川端康成、井伏鱒二、夏目漱石などであり、そのような文学者達の作品よりもイシグロが大きな影響を受けたのは日本の映画であり、それは「強く心に突き刺さったもの」(“a great poignancy”) であると言う。特に小津安二郎や成瀬巳喜男による戦後の庶民的な家庭を描いたドラマからは、日本についての自

分の実際の記憶以上に、痛烈な刺激を受けたと言うのである。上の引用文で興味深いのは、まず、映像表象としての映画を文学作品と同列において論じるほど、イシグロが映画というメディアに重きを置いているということであろう。映画を「自分の作品に直接的な影響を与えたと確信する日本文化の一つ」

（“one area of Japanese culture which I believe has had a direct effect on my writing.”）（Mason, 1989, 39）であると述べたこともあり、イシグロは自分にとって映画は、創作の原点にも通じるものがあると言って憚らない。そしてとりわけ、小津映画から受けたインパクトの強さについては、「小津はチャーホフに似ている」などと再々言及している。小津映画の何がイシグロを惹きつけたのか。小津世界のいかなる要素がイシグロの創作へとつながったのか。

先の引用では、小津らの映画から受けた視覚的な映像は、日本についてのイシグロ自身の実際の記憶以上に鮮やかなものであることが述べられているが、その後も繰り返しイシグロは、小津の映画を観ると5歳までいた長崎の古い家を思い出すと述べている。自分が見て育ってであろうと思われる家具や調度品を、小津のスクリーン上に「再発見」し、そうやって「想像力と記憶と瞑想でこね上げられた日本」、イシグロの「内なる日本が作り上げられているように思う」（池田, 137）と述べてもいる。言うなれば、イシグロは小津の映画を観ることで、遠い記憶を手繰り寄せ、その断片を拾い集め、時には想像力を使って補強しつつ、彼にとっての日本を再構築しているのである。それは「極めて個人的な、想像上の日本」（“very much my own personal imaginary Japan”）（Oe, 53）であり、言わばひとつのメタファーのような日本のイメージであるが、それはイシグロ文学の根幹に繋がるものであることが、大江健三郎との対談の以下の件によって、より明らかになってくる。

I realized that it was a place of my own childhood, and I could never return to this particular Japan. And so I think one of the real reasons why I turned to writing novels was be-

cause I wished to re-create this Japan — put together all these memories, and all these imaginary ideas I had about this landscape which I called Japan. I wanted to make it safe, preserve it in a book, before it faded away from my memory altogether. (Oe, 53)

記憶が薄れないうちに本の中に留めておきたいと思ったというイシグロには、自分の作品の中の日本が、映画や記憶というプリズムを通した「特別な日本」（“this particular Japan”）、「私が日本と称しているところの風景」（“landscape which I called Japan”）というような、いわゆる括弧付きの日本であることへの自覚がある。むしろ、自分にとっての日本は、現実の日本ではなく、独自のものであり「想像上の日本」（“imaginary Japan”）であることを、前面に押し出している感がある。自分の中で日本を「再構築」（re-create）したいと切に願う気持ちは、イシグロの創作のモチベーションになっていると同時に、イシグロ文学の特性の一つでもあるのだ。

このようにイシグロ文学の原点に位置すると自他共に認めるのが、故郷を再び取り戻すこと、日本のイメージを再現することへの希求・渴望であり、そしてこれまで見てきたように日本の映画に強い刺激を受けたというイシグロの言葉に注目するならば、小津の映画は、イシグロが自らの「内なる日本」を具体的に形にするためにも機能しているはずである。小津映画は「インスピレーションの素材」（“raw material of inspiration”）（Shibata, 25）のひとつになり得たであろうし、「日本的なものの規範」（坂口, 230）を与えてくれるものであったとみなすことができよう。³⁾ イシグロは小津映画の何に素材を見出し、何を規範としたのであろうか。

II

そのひとつが、小津が映画の中で描く、日本の市井の家族という設定である。

先の引用でも示したように、イシグロは、特に小津映画のホームドラマ、戦後日本のありふれた家族

の風景から多くを学んだと自己分析しているが、特にイシグロの初期の二作品、『遠い山並みの光』(*A Pale View of Hills*, 1983)と、『浮世の画家』(*An Artist of the Floating World*, 1986)の中に描かれている背景としての日本や人物に、小津の映画に見られる家族のドラマが色濃く刻まれていて、そのことは度々指摘されている。Mason もそのひとりで、イシグロとの対談を重ねる中で、メイソンは、この作家が小津映画に惹かれるのは、小津映画が1920年代からの無声映画の系譜を引く「庶民劇」というジャンルの中にあることに注目する。

Both of Ishiguro's novels deal with the classic *shomin-geki* domestic configuration of conflict between parents and children in an extended family setting with certain comic overtone. His boisterous, sometimes disrespectful children, like Mikako in *A Pale View of Hills* and Ichiro in *An Artist of the Floating World*, find clear precedents in *shomin-geki* classics like Ozu's *Good Morning* (1959). The affectionate relationship between the father, Ogata and his daughter-in-law, Etsuko, in *A Pale View of Hills* directly parallels the situation in Ozu's *Tokyo Story*. (Mason, 1989, 45-46)

イシグロ初期の2作品に共通する、親子の葛藤を中心とした、いくらかの喜劇的含みのある家族設定は、「庶民劇」の流れを汲むものであるとし、『遠い山並みの光』の万里子、『浮世の画家』の一郎に、小津の『おはよう』のような庶民劇の中に先例を見出し、『遠い山並みの光』の悦子と緒方の嫁・義父の愛情深い関係と、小津の『東京物語』の原節子と笠智衆の嫁・舅の関係に平行なものがあることなどを具体的に指摘している。⁽⁴⁾

この指摘に留まらず、人物の名前(例えば、親子)や人々の行動というような細かなところから、家族の中に見られる世代間の対立や葛藤、家族関係の崩壊のプロセスやその気配、あるいは再生への暗示などといったテーマやストーリーなど物語の中核

に関わるものの中に、初期のイシグロ作品と小津映画のアナロジーを見つけることは困難なことではない。上述したイシグロの初期の2つの長編の他に短編の中にも小津映画を彷彿とさせる箇所が多々あるので後述したい。

さらにメイソンは、イシグロの「庶民劇」に対する捉え方(Tookey, 34)にも注目する。イシグロは、「単調さや物悲しさ」(“the monotony and melancholy”)をも湛えつつ「日常生活を送る普通の人々」(“ordinary people in everyday life”)を描くこのジャンルを、「深遠で良質の、日本特有のもの」(“a profound, respectable genre, and distinctively Japanese”)と看做しているのであるが、このような庶民劇へのイシグロの関心の強さが⁽⁵⁾、日本での幼き頃の日々を希求する気持ちや、それについて書きたいという気持ちに繋がっているとメイソンは述べている。(Mason, 1989, 45)

確かに庶民劇という日本の特異的なジャンルは、ビジュアルなイメージを通して、故郷としての内なる日本を再創造したいというイシグロの切望と響き合うものであったであろう。しかし、庶民劇を描く日本映画は溝口健二、黒澤明、市川崑の作品などほかにもあるにもかかわらず、イシグロが影響を受けたとして最も多く言及しているのが小津映画であるところから、小津の家族の描き方そのものの中により多く吸引力があったと思われる。イシグロは普通の家族や平凡な人々の営々と送られる生活を描いた小津の表象に、すなわち描き方に、「深遠で良質の」ものを見出したのではないだろうか。

小津映画の特色の一つに、いくつかの作品を通じての様々な<反復>と<類似>が挙げられる。<反復>の例としては、先述したような家族関係のテーマや設定の<反復>、演じる俳優や女優の<反復>(父親や舅役としての笠智衆、娘や嫁役の原節子など)、タイトルの反復(『早春』『晩秋』『麦秋』など)、そして<類似>の例としては、舞台としての日本家屋のレイアウト、家族構成、周吉、周平など登場人物の名前の類似などに、小津の世界は、よく似たものが度々繰り返されている。

海外における小津ブームの火付け役になったドナ

ルド・リチーは、小津作品に見られるこのような<反復>と<類似>、あるいはそのようにパターン化されているがゆえの単調さや制限・抑制を小津映画を構成する要であると、いち早く注目したひとりである。そしてリチーは、そのような<反復>や<類似>に見られるシンプルなものや変わらないものの中にこそ、浮かび上がってくる変化や多様性を見出すことができ、それが小津独自の「美学的パラドックス」であるという卓見を述べている（リチー、40-41）。小津が素材として扱ったのは、家庭生活の中に潜む何でもないような日常的・世俗的な出来事であるが、「小津作品の世界は流れている世界であり、そこには定まっているものはほとんどない」（リチー、83）と指摘するリチーは、そこに万物流転の東洋的な世界観をも読み取っている。言い換えるならば、同じようなことを繰り返すことで、その中に存在する小さな変化を、またよく似たものを描くことで、それでも確かに存在する僅かな違いを、小津は際立たせているのである。それが、人物たちの人生ひとつひとつに、光を当てるという結果になっているのであろう。

さらにリチーは、小津作品が「小さなモチーフが主要なテーマもしくはストーリーと平行して展開し、ある程度のところで前兆ともなり、裏付けともなることがよくある」というその緻密に練られた構図に注目し、『秋日和』や『生れてはみたけれど』などの作品の中で、具体的に解析している。時に真面目に、時にユーモラスに、多くは淡々と語られる日常生活の些事や出来事やエピソードが、人生における核心の前兆となるものとしての深い意味を持つてくるところに、ひとりひとりの人生が平凡でありつつも、まさに「光彩を放つ」仕掛けが組み込まれている。「小さなことが全体を暗示し、ひとつの作品がまた他の作品を暗示するような関係で小津作品の世界が出来上がる」とも言えよう。（佐藤、120）ありふれた人々のありふれた生活を描く「庶民劇」の中に、イシグロが人間としての普遍的な何かを看取したとすれば、それは小津のこのような描き方にも起因しているように思えるのである。それをイシグロの作品の中で、具体的にたどってみよう。

III

イシグロの初期の2つの長編『遠い山並みの光』と、『浮世の画家』に見られる小津映画のアナロジーや影響は、メイソン等により既に指摘されているので、ここでは、時期を前後して書かれ、2つの長編と同様に小津映画を彷彿とさせる短編“A Family Supper”（1982）を取り上げてみたい。

イシグロの2つの長編と同様、この作品は戦後の日本を舞台とし、戦争を生き抜いた親の世代と戦争を遠いものを感じている子達の世代のギャップが基底をなしている。2年ぶりにアメリカから帰国した語り手の男性が、母亡き後一人で暮らす父のいる鎌倉の実家に行き、大阪の大学を卒業しようとしている妹も交えて、3人で鍋を囲むひとりが描かれているという単純なストーリーである。

前述したようにリチーは小津映画の特質の一つとして、主要なテーマを仄めかすようないくつかのモチーフが伏線となっているというドラマツルギーを挙げているが、イシグロのこの短編もまた主要なテーマと、それを裏付けたり、暗示するかのようないくつかのモチーフが忍ばされている。この場合、主要なテーマとは父と息子の世代間のズレや対立であり、それを支えるかのようないくつかのモチーフとしてあるのは、フグの毒による母の死、父の会社の倒産、その後広い家で持て余す時間を軍艦のプラモデルを作って過ごしているという父、父の会社で働いていた部下の一家心中、恋人との渡米を考えている妹の将来、幼い頃に庭の井戸で見た幽霊の話、などである。それらがどのようにテーマに絡まっていくのであろうか。

まず語り手は「フグは日本の太平洋沿岸で捕れる魚である。この魚は母がそれを食べて死んでから、私にとって特別な意味を持つようになった」（“Fugu is a fish caught off the Pacific shores of Japan. The fish has held a special significance for me ever since my mother died through eating one.”）という印象的な一文で語り始める。実際はフグの有名な産地は下関や北九州であり、捕獲されるのは日本の太平洋岸ではないし、また「フグ」の英語には“puffer-

fish”や“blowfish”といった英語があるにもかかわらず、あえて日本語である“fugu”を使っていることなどのいくらかの不自然さは、ここで描かれようとしているのが、イシグロの「想像上の日本」の延長線上にある作品世界であることを示している。続いて出てくる、会社人間としての父、その会社で働いていた部下の一家心中や割腹自殺、庭に面した茶室がある旧家の佇まい、食事前の挨拶の仕方など、「日本的なるもの」はやや過剰に描出されている。そこには幾分エキゾチックな眼差しが感じられ、「内なる日本」の再構築を試みようとしている初期のイシグロの姿勢が伺われる短編となっている。

さらにこの冒頭部分からすでに暗示されているのは、母と息子の、そしてその向こうに隠れている父と息子の物語である。母がそれを食べて死んでから、フグは「私にとって特別な意味」(“a special significance for me”)を持つようになった、というセンテンスは、語り手にとっての母の死の意味深さを暗示するものとなっている。読者はやがて読み進むうちに、語り手と両親の、そしておそらく父との間に、かつて確執や対立らしきものがあったことと、そしてそのために故郷と疎遠になっていたために、母が死んだ時も語り手はその詳細を知らず、そばにいなかったことなどが徐々にわかってくる。そして語り手の中の後悔の念や、さらに母が死を望んでいたことを仄めかす父の言葉などを聞いて、語り手が母に同情し、さらに母の死に責任すら感じているらしいことなども感じられるようになる。子供の頃、古井戸のそばで見た幽霊、白い着物を着て髪のはつれた女性の幽霊とは、当時何らかの哀しみを抱えてた母親の姿であったのだろう。その井戸の近くを妹と散歩しながら、そうとは明確に語られていないものの、母の悲しみが理解できるようになった今、語り手は多分あれは母であったと了解したと思われる。思わず呟く。「かわいそうなお母さん」(“Poor Mother”)と。

かつては、語り手を殴ってしつけたこともある厳格であった父もまた、「もっと思いやりのある父親であるべきだった」(“I should have been a more attentive father.”)と、老いて一人になった今、忙し

さを理由に妻や子供を顧みなかったこれまでのことを悔いているし、かつては確執や対立がありそれが原因で息子が渡米したと推測されるような過去を振り返り、自らの戦争体験を回顧しつつ、自分の妻の死や、会社人間であった渡辺の一家心中などを絡め、時代の移り変わりがある種の諦観で受容しようとしている。

このような物語の構図のほかに、映像的に小津映画を強く喚起させられるのは、この短編の食事の光景である。語り手と父、妹の3人が鍋を囲んで食べている食事風景を引いてみよう。

My father bowed slightly. “You must be hungry,” he said again. He took some fish to his mouth and started to eat. Then I too chose a piece and put it in my mouth. It felt soft, quite fleshy against my tongue.

“Very good,” I said. “What is it?”

“Just fish.”

“It’s very good”.

The three of us ate on in silence. Several minutes went by.

“Some more?”

“Is there enough?”

“There’s plenty for all of us.” My father lifted the lid and once more steam rose up. We all reached forward and helped ourselves.

“Here,” I said to my father, “you have this last piece.”

“Thank you.”

久しぶりに集った、しかも母の死や渡辺一家の死に對してそれぞれの思いを抱いている父と子供たちが、ひとつの鍋に向かっている。「美味しいね」と言いつつ、「何の魚?」「ただの魚だよ」というセリフを訥々と交わしながらも、フグの毒で死んだ母にそれぞれが想いを馳せていることが伺われる場面である。

小津映画に必須である食事の光景について蓮實重彦は、それは食事の場というより「会話の場」であ

り、その会話もまた、言葉の内容の伝達・受容というより「視線の交錯」として示され、語られる内容より食卓を囲む「人物たちの位置関係の把握」が重要になってくると指摘する。(蓮實, 42) 小津の映画における食事の場(例えば『麦秋』の小料理屋での会食、『お茶漬の味』の夫婦が対面して座る卓袱台)という時空間は、同じものを食べているというその身体的行為によって、そこで交わされる会話を通して、人物たちの関係にあるいはそれぞれの内面を象徴的に示しているのである。蓮實が「食事というより食べることの主題ともいべきものが、小津の作品の説話的な構造と深く連繋しながら、物語の展開を支えている」というような(蓮實, 44)、食事の場が主題に導いていく小津的な体系を、この短編の中でイシグロは実験的に試みている。

上の引用箇所で交わされる会話は、小津映画と同様極めて少なく、時に沈黙が支配する食事光景である。「もっと食べたか?」「十分にあるのか?」「たっぷりあるさ」「最後のひと切れは父さんに」「ありがとう」と、互を気遣いながら、しかしどこか遠慮がちな会話は、この父子が、未だに消化しきれない蟬りを持っているらしいことを匂わせている。3人の親子はひとつの鍋を啄き、同じものを食していることで、そのことがかえって、彼らの距離やズレを感じさせるものとなっている。

しかし、その距離やズレとは、親子が過去から引きずっている蟬りだけに由来するものではない。語り手である息子は、フグで死んだ母のことを想いつつ、自分達が食べている魚が何の魚なのかを気にしている。そして家族を道連れにして割腹自殺を遂げた渡辺を「筋を通す男」(“a man of principle”)と評した父のことも気になっているらしく、言葉少ない夕食は、息子が父のことを疑っていたためではないかと、読者に思わせるような会話がその後に続く。

“Father,” I said finally.

“Yes?”

“Kikuko tells me Watanabe-san took his whole family with him.”

My father lowered his eyes and nodded. For some moments he seemed deep in thought.

“Watanabe was very devoted to his work.” he said at last. (下線は筆者)

食事の後、語り手は意を決したかのように、父に一家心中した渡辺のことを聞いている。父はしばし黙考し、「あいつは仕事に打ち込んでいたんだ」と漸く答える。語り手はさらに聞く。「渡辺さんのしたことは間違いだったと思う?」(“You think what he did — it was a mistake?”)「当然だよ。(中略)仕事以外にも考えるべきことはあるからね」(“Why, of course There are things besides work.”)という父の返答の後、再び沈黙が続く。

We felt silent again. The sound of locusts came in from the garden. I looked out into the darkness. The well was no longer visible.

庭から聞こえてくる虫の音に耳をすまし、闇に目を凝らしながら、息子が何を思っていたのかは語られていない。しかし、時に沈黙が会話に意味を与えることがある。途絶えがちな会話が饒舌なおしゃべりや以上に多くを語っていることもある。小津映画の中で我々はしばしばこのようなことを思い知らされるが、上の場面もまた同じようなことを感じさせる親子の時空間である。

気詰まりな空気を変えようとしているかのように、父は今後のことを息子に尋ねる。

“What do you think you will do now?” may father asked. “Will you stay in Japan for a while?”

“To be honest, I hadn’t thought that far ahead.”
“If you wish to stay here, I mean here in this house, you would be very welcome. That is, if you don’t mind living with an old man.”

“Thank you. I’ll have to think about it.”

老いた父の本音はこのまま日本にとどまって欲しい

のであろうが、「よかったら、この家にいてもいいのだよ。年寄りと一緒に住むのが嫌でなければだが」という息子への言葉とは思えぬ程の丁寧さが、埋めようのない二人の心の距離を物語っている。息子は「考えてみないといけないな」とは答えつつも、おそらくそのまま鎌倉の家にはとどまらないであろうことを、父も、息子も、そしてここまで読んできた読者にも了解されるような雰囲気や漂わせながら、物語は幕を閉じている。母や渡辺の死は、父と息子をそれまでの人生に向き合わせる契機になったかに思われたが、確かな和解がもたらされることはなかった。残るのは一人の老人の孤独な姿だけである。

このようなアンチ・クライマックスに「庶民劇の形式のひとつの変形」(“a variant on the shomin-geki form”)を見るという捉え方もある。(Sim, 91) フグによる中毒死や一家心中に切腹という、極めてドラマチックな素材を使いながらも、物語全体は至って静かであり、また、語り手が語り始めてから終わりまで、ほとんど何も変わっていないのである。イシグロは小津映画から学び取った庶民劇の本質を、日本を舞台とした長編への習作としてのこの短編の中でも生かしている。

IV

小津映画が世界に出て行くのは遅かった。『東京物語』がロンドンの映画祭で上映されて高い評価を得たのは、小津晩年の1963年のことであった。イギリス、フランス、ドイツ、アメリカと世界に広まるまでには、彼の死後10年の時が流れている。フェイド・インやフェイド・アウト、ディゾルブなどを用いない抑制された技術と、低い位置に固定されたカメラアングル、また独特のロングショット（例えば『晩春』の壺のショット）や、時たま差し込まれる空白のショット、人物の正面ショットなどによる計算された映像、障子や襖、畳などの日本家屋の特徴を使用し分割された絵画的な構図など、小津の世界を特徴づけるものは多々ある。そのようなほとんど静止したカメラやカットイン・テクニクは、そ

のままドラマティックな出来事を避けようとする語りの中に反映されているとして、小津映画のナラティブ戦略を読み込むもの (Geist, 92) や、あるいはその静謐な映像美や、揺蕩うような時間の流れに、日本的な俳句・和歌の世界、あるいはもののあわれや無を表す禅文化を背景に読むものなど (Schradler, 24) 小津映画には様々な捉え方がある。

イシグロがそうであったように、小津映画に日本的なものを感じるとる外国人は少なくはないが「小津、及び小津映画は西洋的である」との指摘もある。どこが西洋的であるというのか。その一つの主張に小津映画に見られるアメリカ映画の残響がある。若き日の小津はアメリカ映画に心酔していて、初期の頃のナンセンス・コメディ（例えば『お嬢さん』『淑女と髭』『非常線の女』など）はほとんどアメリカ映画のスタイルやストーリーを模倣したと言っても差し支えないほどアメリカナイズされたものであった。佐藤は、この若き小津のアメリカニズムの時代があればこそ、後の日本的だと言われる小津映画ができたのであると言う。国際的に評価の高い『東京物語』のしみじみとした老夫婦の姿に佐藤は「アメリカ映画を下敷きにして映画を作ってきたアメリカニズムの心酔者であったことの影響」（佐藤、551）を看取し、また、父と息子の関係を描いたアメリカ映画の模倣から、後の小津映画の主要テーマとなる親子の間の距離の取り方を視覚的・感覚的に多くを学んだと述べている。(佐藤、225) そのように、日本を知るために、「あるいは日本的なものに到達するために、アメリカ的なものを通過しなければならなかった」という逆説の上に小津映画が成り立っているとすると、言い換えれば、小津が外から内を見る眼差し、西洋からの眼差しで日本を見ることができたということにもなる。ならば、その点が、外からの眼差しで日本というイメージを再構築しようとしていたイシグロの何かに触れたとも考えられよう。

また、「小津映画＝日本的」という単純な図式が不条理であることを、小津が我々に見せようとしているその手法に注目して述べる批評もある。ノエル・シムソロは、小津が日本的であるという考え

は、映画をスクリーン上に見せられているものだけに限定して、映画の制作者がカメラの前にあるものをどのように見せているか、その見せ方について考えていないと、生誕100年を記念して開催された国際シンポジウム「OZU 2003」で述べ、小津の世界を日本の宗教的・伝統的なもの（例えば能）に結びつける批評等に異議を唱えている。小津映画には、観客が見ているものと、制作者が見せようとするその手法とのあいだにズレがあり、シムソロはそれを小津の視線、すなわちカメラ・ワークに求めている。そしてそのような小津の手法は国境や国民性や伝統に依拠しない、インターナショナルなものであることを主張している。（蓮實，2004，50）確かに、小津映画のスクリーン上に映し出されたものは、伝統的な日本であるかもしれないが、小津が描こうとしたもの、その形式や手法はもっと普遍的なものである。

例えば、小津は映画の中に映画を挿入するという一種の戯れのようなことをしている。（吉田，60）『生れてはみたけれど』『一人息子』の中で人物たちは映画を観るのであるが、劇中劇のような、ある種のメタ構造的なこのような遊びは、映画の虚構性を相対化し、曖昧にし、本来ならば観客の側にあるはずの現実の中の虚構性を突きつけようとする。そして我々が映画を見ているのではなく、映画の方が我々を見つめ返してくるような、「映画の存在を否定する」かのようなことまでやってのけるのが小津映画であるとすれば、表現者としてのイシグロにとって小津映画は、おそらく日本の情景を喚起する以上のものであったと思われる。

Sight and Sound という1932年に発行されたイギリスの歴史ある専門誌が、1952年から10年ごとに、世界中の映画批評家と監督の投票によって優れた作品（監督）を選ぶ“*The 10 Greatest Films of All Time*”という評価を行っているが、ウッディー・アレンや、フランシス・コッポラ等の名だたる映画監督たちが選んだ2012年のトップは、小津安二郎の『東京物語』（1953）であった。⁶⁾ 2002年には5位だったことを考えると、小津の『東京物語』は熟成

されたワインのようにじわじわとその真価を世に見せつつある。

こうした海外への伝播の一方で、国内では、いわゆる小津神話の解体を試みるような斬新な研究もなされつつあり（與那嶺），多様な読みが可能な小津の世界は、学際的なアプローチも含め、今後ますます目が離せないものになるであろう。

イシグロもまた *Never let Me Go* 以降、新たな境地を拓きつつある。グローバルな視点を持つこの作家が、日本の「インサイダーでもあり、同時にアウトサイダーでもある者としての特権的なスタンス」（“*privileged stance as insider / outsider*”）（Mason, 1989, 39）から、同じように深化し様々に解釈されつつある小津映画を、今後どのように受け止め、自らの血肉として取り入れていくか、興味は尽きない。

※この小論は、2012年7月28日、ガーデンパレス福岡にて開催された「四国大学イン九州—現代メディアの諸問題」で行った講演をもとに大幅に書き加えたものである。

<注>

1. オリヴィエ版の『ハムレット』ではローゼンクランツとギルデンスターンがカットされていたり、かなり大胆な解釈と演出となっている。ブラー版の『ハムレット』が最も原典に忠実であるが、4時間もの長い上映時間になっている。フラッシュバックを多用して映画であることの特質を生かしつつも、セリフに重点を置いた『ハムレット』である。
2. *The Remains of the Day* が映画化されたのと同様にして、*Maurice* (1987) や *Howards End* (1992) などイギリス文学作品が相次いで映画化されているが、その背景などについては Berberich, 126 参照。
3. 坂口明憲は、小津映画の「失われた日本（家族像）構築の意志がイシグロの失われた日本（少年時代）構築の意志を呼び起こした」とも述べている。（坂口，224）
4. メイソンはこの他にも、『遠い山並みの光』の悦子の独立性と品性を求める姿は、成瀬巳喜男の『女が階段を上るとき』の高峰秀子を、『遠い山並みの光』の中の亡霊の話は、溝口健二の『雨月物語』を喚起させられるなどとも指摘もしている。（Mason, 1989, 43-

44)

5. 庶民劇に関心を抱くイシグロが、初期の2作品以外の作品においても、ごく普通の家族や平凡な人々の人間関係を描き出すことに焦点を当てていたことは、例えば Wong, 21-23に詳しい。
6. 因みに2位は、2001: A Space Odyssey(1968)と Citizen Kane (1941)である。
(<http://www.bfi.org.uk/news/sight-sound-2012-directors-top-ten>)

<引用文献>

- Berberich, Christine. "Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day*: Working through England's Traumatic past as a Critique of Thatcherism", Sebastian Groes and Barry Lewis (ed.), *Kazuo Ishiguro: New Critical Visions of the Novels*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Geist, Kathe. "Narrative Strategies in Ozu's Late Films" Arthur Nolletti, Jr. and David Desser, *Reframing Japanese Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP., 1992.
- Ishiguro, Kazuo. *A Pale View of Hills*. London: Faber and Faber, 1982.
- "A Family Supper", in T. J. Binding (ed.), *Firebird* 2. Harmondsworth: Penguin, 1983.
- "An Artist of the Floating World", London: Faber and Faber, 1986.
- Lewis, Barry. *Kazuo Ishiguro: Contemporary World Writers*. Manchester: Manchester UP., 2000.
- Mason, Gregory. "An Interview with Kazuo Ishiguro", *Contemporary Literature*. vol 30.3 (Autumn, 1986), Brian W. Shaffer and Cynthia F. Wong (ed.), *Conversation with Kazuo Ishiguro*. Mississippi: Mississippi UP., 2008.
- "Inspiring Images: The Influence of Japanese Cinema on the Writings of Kazuo Ishiguro" *East West Film Journal*. 3(2), 1989.
- Murakami, Haruki. "On having a Contemporary Like Kazuo Ishiguro" Sean Matthews and Sebastian Groes, *Kazuo Ishiguro*. London: Continuum, 2009.
- Oe, Kenzaburo. "The Novelist in Today's World: A Conversation" *Boundary*, 2, vol 18, (Fall 1991), Brian W. Shaffer and Cynthia F. Wong (ed.), *Conversation with Kazuo Ishiguro*. Mississippi: Mississippi UP., 2008.
- Schrader, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Da Capo Press, 1972)
- Sexton, David. "Interview: David Sexton Meets Kazuo Ishiguro", *London Literary Review* (January 1987), 16-19, Brian W. Shaffer and Cynthia F. Wong (ed.), *Conversation with Kazuo Ishiguro*. Mississippi: Mississippi UP., 2008.
- Shibata, Motoyuki. "Strange Reads: Kazuo Ishiguro's A Pale View of Hills and *An Artist of the Floating the World* in Japan", Sean Matthews and Sebastian Groes, *Kazuo Ishiguro*. London: Continuum, 2009.
- Sim, Wai-chew. *Kazuo Ishiguro*. New York: Routledge, 2010.
- Swaim, Donald, "Don Swaim Interviews Kazuo Ishiguro" *Donald L. Swaim Collection*, 1990. Brian W. Shaffer and Cynthia F. Wong (ed.), *Conversation with Kazuo Ishiguro*, Mississippi: Mississippi UP., 2008.
- Swift, Graham. "Shorts: Kazuo Ishiguro" *BOMB Magazine* (Fall, 1989). 22-33, 29, Brian W. Shaffer and Cynthia F. Wong (ed.), *Conversation with Kazuo Ishiguro*. Mississippi: Mississippi UP., 2008.
- Tookey, Christopher. "Sydenham, mon amour," *Books and Bookmen* (March) 33-34. 1986.
- Wong, Cynthia. *Kazuo Ishiguro*. Devon: Northcote House Publishers, 2005.
- ドナルド・リチー、山本喜久男訳『小津安二郎の美学—映画の中の日本』(社会思想社, 1993)
- 池田雅之『イギリス人の日本観』(成文堂, 1993)
- 坂口明憲「カズオ・イシグロの中の小津安二郎の日本—カズオ・イシグロ『私たちが孤児だった頃』考」横山幸三編『英語圏文学—国家・文化・記憶をめぐるフォーラム』(人文書院, 2002)
- 佐藤忠男『小津安二郎の芸術』(朝日文庫, 2000)
- 高橋治『絢爛たる影絵—小津安二郎』(岩波書店, 2010)
- 蓮實重彦『監督 小津安二郎』(ちくま学芸文庫, 1992)
- 『国際シンポジウム 小津安二郎—生誕100年記念「OZU 2003」の記録』(朝日新聞社, 2004)
- 吉田喜重『小津安二郎の反映画』(岩波書店, 1998)
- 與那覇潤『帝国の残影—兵士・小津安二郎の昭和史』(NTT出版, 2011)