

カズオ・イシグロ『日の名残り』における不確かな供述

文学とその映画化の比較分析

井口 祐介

はじめに

2017年にノーベル文学賞を受賞した英国の小説家カズオ・イシグロによる小説『日の名残り』は1989年に上梓されブッカー賞を受賞、1993年にジェームズ・アイヴォリーによって映画化され、米国アカデミー賞で八部門のノミネートを受け、国際的にも幅広く知られることになった。物語の主人公は、イングランド南東部オックスフォードシャー州に位置するダーリントン邸に仕える執事スティーヴンスであり、彼がいわゆる「一人称の語り手」として物語を紡いでいく。物語の視点は、全編を通してスティーヴンスに固定され、それは一切揺らぐことがない。語り手が「一人称の語り手」であり、物語の多くの部分が数十年前を回顧する形式であり、その供述が不確かであることから、『日の名残り』はいわゆる「信頼できない語り手」あるいは「信頼できない語り」と呼ばれる手法を用いた文学作品であると理解されている。本論文においては、カズオ・イシグロによる小説『日の名残り』において「信頼できない語り手」あるいは「信頼できない語り」と呼ばれる物語提示の手法が如何に実現し、どのような効果をもたらしているのかを分析し、さらにジェームズ・アイヴォリー監督による映画化作品とどのような共通点あるいは相違点があるのかを明らかにし、小説『日の名残り』と映画『日の名残り』を比較することによって、両作品を新しく解釈し直すことを目的とする。

1. 「信頼できない語り／手」

文学作品において「信頼できない語り手」あるいは「信頼できない語り」とは、どのような機能を持つ手法なのだろうか。一般的な理解では、「信頼できない語り手」とは、その叙述の信頼性が低い「語り手」のことを指す。読者を誤解させたり、惑わせたりするこ

とを主な目的とし、叙述の信頼性を極端に低く設定することも行われる。叙述トリックとして使用される場合には、その叙述の信頼性が低いという事実が隠されることもある。そのような性質を持つ「語り手」によって提示された叙述が、「信頼できない語り」とされる。ここまで、「信頼できない語り手」あるいは「信頼できない語り」というように、ふたつの表記を併記してきたのは、物語の提示を行なう主体である「語り手」と、提示された物語である「語り」を、それぞれ独立した存在として区別し、位置付けるためである。

ここでいう叙述の信頼性とは、現実世界におけるものではなく、物語世界内におけるものを指す。物語がフィクションであるかどうかという次元ではなく、語られた物語内での整合性がとれているかどうかの問題である。叙述の信頼性が損なわれていると読者が感じる原因には色々な可能性がある。例としては、「語り手」が敢えて嘘を語っていると信じるに足る証拠がある場合、あるいは精神的不安定さ、思い違い、知識や理解の不足等の「語り手」の能力の限界により、結果として叙述の信頼性が損なわれると考えるのが妥当である場合を挙げることができるだろう。そして、「信頼できない語り手」が物語を語っている場合には、語られている内容に間違いがあることが予め暗示されたり、事後的に露呈したり、あるいは叙述トリックとして利用されている場合には、いずれかのタイミングで「語り手」が「信頼できない語り手」であることが物語内において暴露されたりする¹。

ブースによれば、全知の視点を持つ「文学の語り手」を排し、劇中で自分自身を指す言葉として「私」を使用する機会に恵まれた「劇化された語り手」を登場させることによって、作家たちは「信頼できない語り手」の実験を始めたのだという²。ブースのいう「劇化された語り手」たちは、「私」と発することにより血肉を持った存在として読者の前に現出することとなり、その結果として神のごとき全知性を喪失することになる。それは

¹ 例えば文学作品であれば、アガサ・クリスティによるエルキュール・ポアロを主人公としたシリーズのひとつである『アクロイド殺し』を例に挙げることができるだろう。この作品は、ポアロの隣人の医師の手記という形式がとられているが、その医師こそが殺人事件の犯人である。また映画作品であれば、ブライアン・シンガー監督の『ユージュアル・サスペクツ』では、ケヴィン・スペイシー演じるキントの証言内容が映像として多く提示され、それが映画のほとんどの部分を構成しているが、その証言内容が虚偽であることが映画の最後に明示される。

² ウェイン・C・ブース、『フィクションの修辞学』、米本弘一・服部典之・渡辺克昭訳、書肆風の薔薇・白馬書房、1991年、204頁。

つまり、知覚や知識において限界が存在するということを意味する。ブースのいう「劇化された語り手」には能力の限界が自ずと設定され、それにより彼らの供述内容、すなわち語られた物語内容の信頼性は、大なり小なり損なわれることになるからだ。「劇化された語り手」である以上、「信頼できない語り手」である可能性は常に付随することになる。

さらに、「劇化された語り手」は嘘をつく可能性があることも言及しておく必要があるだろう。これには意識的に嘘をつく場合もあるだろうし、無意識に自分に都合のいいように事実を捻じ曲げて、自らも気づかないうちに嘘をついてしまっていると想定される場合も含まれる。前者の非常に分かりやすい例は、推理小説で犯人が「語り手」を務めている場合を挙げることができるだろう。この犯人は事件のあらましをすべて知っているが、自らが犯人であることを隠匿するために、あらゆる嘘をつく可能性がある。後者の例は、過去に起きた出来事を、後年になって回顧する形で語っていく形式の文学作品によく見られる。もしその語られる出来事が、「語り手」にとって不都合なものである場合には、無意識的に自らの都合のよいように脚色して語ってしまう形で語られることがあるだろう。そしてまた、出来事が起きた時点と語っている時点が遙か彼方に離れている形式がとられている場合には、記憶能力の限界性により、結果として嘘や誤認が語られてしまうこともあるが、こちらは「劇化された語り手」の供述の瑕疵に該当するであろう。

2. カズオ・イシグロ『日の名残り』の物語の構造

ここからは、まずカズオ・イシグロによる小説『日の名残り』の語りの構造について詳しく見ていく。この物語の「層」は大きく二つに分けることができる。スティーヴンスが過去を回顧しながら物語を語っていく「現在」と、語られた内容である「過去」である。この過去を語る用法は、ジュネットが「後説法(analepse)」と呼んだものである。物語はプロローグを含めて、八つのパートにより構成されており、スティーヴンスが語りを行なう「現在」は、それぞれのパートごとに時系列に並んでいる。言い換えると、物語の厳密な「現在」の時点はそれぞれのパートで異なっている。八つのパートは以下の通りである。

「プロローグ 1956年7月 ダーリントン邸にて」

- 「一日目——夜 ソールズベリーにて」
 「二日目——朝 ソールズベリーにて」
 「二日目——午後 ドーセット州ティマーズ・ポンドにて」
 「三日目——朝 サマセット州トーントンにて」
 「三日目——夜 デボン州タビストック近くのモスクムにて」
 「四日目——午後 コーンウォール州リトル・コンプトンにて」
 「六日目——夜 ウエイマスにて」

プロローグは1956年7月と明確に記載があるが、それ以降の七つのパートは、同年の8月あるいは9月のいずれかの六日間のことであることが推測される。というのも、スティーヴンスの現在の雇い主であり、ダーリントン邸の新しい所有者であるアメリカ人富豪ファラデイがこの時期にアメリカへ帰省し、その間にスティーヴンスが、ファラデイの自動車を借り受け、イングランド中西部への旅行が可能になったことが語られているからだ。プロローグと本編の間には、一、二か月ほどの時間的な空きがあるが、本編のそれぞれのパートの間は、短くて数時間、長くても丸二日をわずかに超える程度の時間的な空白しかなく、比較的連続した時間の中で、断続的に語りがなされていることがわかる。そして、スティーヴンスが語りを行なっている空間的な場所については、明確な記載が作中でなされている。また作中の記載から、スティーヴンスが語る物語は、書簡形式でもなく、誰かに実際に語っているわけでもなく、日記形式でもなく、架空の聞き手(読者)³に対して直接語りかけている形式がとられていることがわかる。

スティーヴンスが語りを行う時点と、語られている出来事が起きた時点との距離⁴は常に変動している。そしてそれは、おおよそ大きく三つに分類することが可能だろう。すなわちスティーヴンスが今まさに目の前で起きていることを描写する「現在」、おおよそ数か月前から直前までについて述べる「近い過去」、そして数十年前について物語る「遠い過去」の三つである。それに加えて時系列が明示されない過去や、あるいはやや抽象的にスティーヴンスが自らの心情および信条を吐露する部分が存在している。

³ 安藤は、スティーヴンスが語りかける相手として、同業者、すなわち執事を想定していると指摘している(安藤和弘、『『日の名残り』における語りの技法——カズオ・イシグロ小論(3)』(中央大学人文科学研究所、『人文研紀要』<93>、2019年、18頁))。

⁴ ジュネットはこの距離のことを「射程 (portée)」と呼んだ。

これらは比較的短いテキストであっても、互い違いに混在していることが多い。この物語の中で最も大きい比重が置かれるのは、スティーヴンスが 1920 年代および 30 年代について語る「遠い過去」の部分である。

この物語が「信頼できない語り手」スティーヴンスによる「信頼できない語り」を手法として用いた作品とされるのには大きく二つの理由がある。一つ目は、語られる物語の大部分が、語られている時点から三十数年から二十年程の過去である「遠い過去」であること、である。スティーヴンスの記憶はもはや不確かであり、語られている内容が記憶違いである可能性について、スティーヴンス自身も言及している。そして——こちらについては、スティーヴンスは決して認める旨を述べてはいないのだが——全編にわたってスティーヴンスの都合のいいようにいくらか改竄された内容が提示されているようにも読める。それはまたスティーヴンスが語るのが、自らの人生の意味を正当化、あるいは言い訳する目的をもってなされているように見受けられる点とも関連してくる。二つ目は、小説の中では決して全文が引用されることのないミス・ケントンからスティーヴンスに宛てられた手紙の内容の解釈である。この手紙の解釈こそが、劇中の終盤、物語展開上大きな役割を演ずることになる。

『日の名残り』における、スティーヴンスの語り方の特性については安藤が詳しい。特に、かつてダーリントン邸で有能な女中頭として働いていたミス・ケントンからの手紙について、物語の冒頭「プロローグ」で「復職の意思がある」というスティーヴンスの「確信」とされているものが、実はスティーヴンスの願望にすぎないことを指摘している⁶。安藤がその手紙について、「スティーヴンスが気になるくだりの彼じしんの読みかたが変わっていく⁷」と指摘しているように、物語内の時間が経過するにつれ、スティーヴンスによる手紙の解釈が変わり、その「確信」が変容していく様子が小説からも如実に見てとれる。ここからはスティーヴンスの「確信」の変遷を確認していく。まず小説の冒頭

⁵ 安藤和弘、『『日の名残り』における語りの技法——カズオ・イシグロ小論（1）』（中央大学人文科学研究所、『人文研紀要』<87>、2017年、77-111頁）。

安藤和弘、『『日の名残り』における語りの技法——カズオ・イシグロ小論（2）』（中央大学人文科学研究所、『人文研紀要』<90>、2018年、31-57頁）。

安藤和弘、『『日の名残り』における語りの技法——カズオ・イシグロ小論（3）』（中央大学人文科学研究所、『人文研紀要』<93>、2019年、1-29頁）。

⁶ 安藤（2017）、93-4頁。

⁷ 安藤（2019）、32頁。

では、

ミス・ケントンの手紙を読み、[...]文章の合間に、[...]もどりたいたいという願望——だと私は確信しております——が込められているのを感じなかったなら[...]⁸。

あるいは、

もつとも、手紙を何度読み返してみても、私には、ミス・ケントンからの願いが私の空想の産物だととはとても思えないのですが⁹。

と、スティーヴンスはミス・ケントンの復職の意思を文字通り「確信」している。しかし物語も半ばを過ぎた「三日目——朝」の終盤には、

ミス・ケントンの手紙の[...]どこを捜しても、昔の地位にもどりたいたいという意思が具体的に書かれていない[...]¹⁰。

とすべては自らの願望にすぎないのではないかと心情を吐露している。そしてさらに「三日目——夜」では、

じつは、今晚もまた、あの手紙を読み返しておりました。どうやら、私はどこどころで、実際に書いてある以上の意味をそこに読み込んでいたようです¹¹。

と、「空想の産物ではない」と述べていたものが、やはり空想の産物だった可能性について言及している。やがてスティーヴンスは、今は結婚してミセス・ベンとなったミス・ケントンに手紙の真意を問う機会に恵まれるのだが、スティーヴンスが徐々に気づいていたように、彼女を取り巻く環境も、復職の意思も、すべてスティーヴンスが自らに都

⁸ カズオ・イシグロ、『日の名残り』（土屋政雄訳）、早川書房、2001年、18頁。

⁹ イシグロ、19頁。

¹⁰ イシグロ、200頁。

¹¹ イシグロ、256頁。

合よく解釈していたものであったことが明らかになってしまう。

また 1920 年代および 30 年代の描写で多く見られるのが、「いつであったか定かではない」、「実際にどうしたのか定かではない」というような記述である。これらの記述による部分は、物語世界上において実際にどうであったのか、それこそ定かではないまま、宙に浮いたまま、読者はただ、スティーヴンスの供述から、複数の可能性を排除しないまま読み進めていくことになる。

以上が、小説『日の名残り』における「信頼できない語り」が明確に示された例である。これらの点は映画化作品ではどのように表現されているのか、あるいははされていないのか、次に分析を行っていく。

3. ジェームズ・アイヴォリー監督『日の名残り』との比較分析

すでに述べたように、『日の名残り』は 1993 年、ジェームズ・アイヴォリーの監督によって映画化された。脚色は、映画公開の時点ですでに二度アカデミー賞最優秀脚色賞を受賞していたドイツ出身の脚本家・作家ルート・プラーヴァー・ジャブヴァーラだった。脚色にあたって、原作からいくつかの点に変更されているが、そのうちの一つが「信頼できない語り」に関する部分である。ここからは、映画化作品の物語提示の形式およびそれら変更点について詳述していく。

原作ではスティーヴンスの一人称の視点¹²が採用されているが、映画版では大きく三つの視点が導入されている。一つ目はスティーヴンスのそば近くに寄り添う視点、二つ目はミス・ケントンのそば近くに寄り添う視点、三つ目は冒頭と幕切れ直後に用いられる鳥瞰の視点や、その他の登場人物を見つめる、全知全能の神の視点に近いものである。これらの視点は何の断りもなく変遷していく。

物語の「層」の数は、原作の「層」の数と同様に、二つ。具体的には 1930 年代と、1950 年代である。映画の冒頭ではこの二つの「層」が混合した形の演出がなされている¹³が、それ以外ではこれら二つの「層」は決して交わりあうことはない。物語は 1950

¹² ジュネットであれば、「内的固定焦点化 (focalisation fixe)」という用語で説明しただろう。

¹³ 例えばダーリントン邸の窓を開ける 1950 年代のスティーヴンスと、控えの間に控える 1930 年代の召使たちの様子が同じ画面に映し出されるが、やがてスティーヴンスが控えの間に移動してくると召使たちの姿はフェードアウトしていく。また 1950 年代のステ

年代の場面からはじまり、スティーヴンスがミス・ケントンに宛てた手紙の朗読から1930年代の場面へと変換がなされるため、1930年代の場面はスティーヴンスの回想であると解釈することも可能だが、単に1950年代と1930年代の場面を交互に見せていくスタイルであるとも考えられる。小説では、スティーヴンスが回顧することによって物語が語られていったが、映画化作品では1950年代のスティーヴンス自身が観客に対して1930年代の物語を提示しているわけではない。原作では物語の二つの「層」には厳格な差が設けられていたが、映画では年代が違うだけで、二つの「層」は対等な立場に置かれていると考えることもできるし、1950年代の場面に1930年代の場面が従属しているとも考えることも不自然ではない。その意味では小説にある、スティーヴンスが回顧した内容を語る「現在」と、語られた内容である「過去」というふたつの厳格な「層」とは、その性質はやや異なると言える¹⁴。

原作と映画化作品の内容的な相違点は多々あるが、大きなところでは以下の点を述べることができるだろう。まず原作のような章立ては映画ではなされず、1950年代と1930年代が交互に、説明字幕等なしで示されている。原作で登場するスティーヴンスの新しい雇い主ファラデイは映画化作品では登場せず、ダーリントン邸での国際会議にアメリカ代表として出席したルイスがその役割を担っている。またその国際会議の開催年は原作では1923年とされているが、映画では1935年あるいは1936年¹⁵に変更されている¹⁶。またいわゆる「現在」パートが原作では1956年であるのに対し、映画では1958年あるいは1959年であると推察される。さらに原作では会話中にしか

スティーヴンスが、扉の丸窓から廊下を覗き込むと、そこには1930年代のミス・ケントンが歩いてくる姿が映るが、彼女の姿もやがてフェードアウトしていく。

¹⁴ そのため、語りを行う時点と、語られている出来事が起きた時点との距離、すなわちジュネットの言うところの「射程」という概念を、この映画化作品に対して用いることは難しい。そもそも映画化作品においては、スティーヴンスは飽くまでも登場人物の一人であるという位置づけであり、小説のスティーヴンスとは違い、——本文中でも述べたように——物語を提示する役割を担っていない。それではそもそも映画の物語を物語る／提示するのか、という根源的な問いが立ち上がってくるのだが、本論文ではその詳細については触れないこととする。

¹⁵ 「国際会議」で話し合われている内容から勘案すると、1935年3月16日のヴェルサイユ条約破棄、ドイツ再軍備よりも前であると推察されるため、映画における「国際会議」はおそらく1935年のはじめに開催されていると思われる。

¹⁶ 映画ではそのため、「過去」パートのすべてのエピソードが1930年代となり、1920年代は描写されない。

登場しない、ミス・ケントンの夫となるミスター・ベンが、映画化においては台詞のある重要な登場人物として登場している。

そして本論文について詳細に分析を行うのが、原作にあった「信頼できない語り」が、映画化作品においてはどのように表現されているのか、あるいはそもそも表現されていないのかという点である。ここでまず検討するのは、原作においては非常に重要な役割を果たしたミス・ケントンからスティーヴンスに宛てられた手紙が、映画化作品ではどのような役割を担っているのかである。小説においては、安藤も指摘している通り、スティーヴンスがこの手紙からいくつかの引用をするものの、その全容は明かされないままであった。映画版においては、この手紙は冒頭、ミス・ケントンを演じるエマ・トンプソンによるヴォイス・オーバー・ナレーションで観客に示されることになる。その際、手紙のすべてが朗読されているのか定かではないが、いくつかの重要な点が含まれている。小説ではスティーヴンスが自らの願望をその行間から読み込み、「ミス・ケントンの結婚生活は危機に瀕している」、「ミス・ケントンは復職を願っている」という実際には間違っていた解釈をしていたわけだが、映画版ではこれらはどちらもミス・ケントンの言葉として明言されている。つまり映画版では、原作にあった手紙の解釈をめぐる、語りの信頼のできなさは排除され、その結果、物語を動かすスティーヴンスの動機が異なったものになっている。こうして映画のスティーヴンスは、文字通りの確信を持って、ミス・ケントンとの再会の旅に赴いている。

そして小説には「いつであったか定かではない」、「実際にどうしたのか定かではない」というような記述がたびたび登場しているが、この不確かさも映画では排除されている。そもそも、映像作品においてはこのような不確かさを描くには、かなり特殊な表現方法を用いる必要性に迫られることが容易に想像できる。映像というものは、そこで示されたある一つのイメージを詳細にわたって提示することになるため、曖昧性がそこに入りこむ隙が排除されるからである¹⁷。例えば、小説の「四日目——午後」には以下の描写がある。

私は両手にお盆をもち、廊下の暗がりの中に立っておりました。そして、心に

¹⁷ これらの対処方法として、不確かさを映像作品によって表現するために、例えば、ある映像を示し、そしてそれとは相反する内容をナレーションで説明する、等が考えられるだろう。

確信めいたものが湧いてくるのを感じました。この瞬間、ドアの向こう側で、私からほんの数ヤードのところ、ミス・ケントンが泣いているのだと……と。それを裏付ける証拠は、何もありません。もちろん、泣き声などが聞こえたわけではありません。が、あの瞬間、もし私がドアをノックし、部屋に入っていったなら、私は涙に顔を濡らしたミス・ケントンを発見していたことでしょう。当時もいまも、そのことは信じて疑いません¹⁸。

スティーヴンス自身がここに述べているように、ミス・ケントンが泣いていたという証拠は何もない。あるのはスティーヴンスの「確信」だけだ。そしてスティーヴンスの、ミス・ケントンからの手紙に関する「確信」が実は単なる思い込みであったことはすでに見たとおりだ。スティーヴンスが感じている「確信」とは、そもそもいかほどのものだろうか。ここで読者が感じるのは、「ミス・ケントンは本当に泣いていたのだろうか、いや泣いていないかもしれない」という不確かさでしかない。ではこの場面を、映画ではどのように描いているだろうか。

ワインセラーからワインを取り、スティーヴンスが階下から戻ってくると、泣き声がある。ワインセラーのはす向かいにはミス・ケントンの部屋がある。スティーヴンスは静かにミス・ケントンの部屋のドアを開けると、無言のまま部屋の中へと入っていく。部屋の中ではミス・ケントンが突っ伏して泣いている。ミス・ケントンの前に立ったスティーヴンスは、その直前に彼女との口論の原因となった、ミス・ケントンの婚約のことではなく、まったく関係のない職務上の事項を、ミス・ケントンに告げる。スティーヴンスは部屋を出ていく。ミス・ケントンは再び泣き出す。――以上が映画での描写である。

小説にあった不確かさは、映画においては見事に排除されている。その代わりに小説でスティーヴンスの「確信」とされたものが、実際に起こったものとして映像化されている。小説においては、スティーヴンスは泣き声を聞いておらず、ミス・ケントンの部屋に入ってもおらず、ミス・ケントンが泣いている姿も見えていないと述べられているわけだが、映画においてはそれらすべてをスティーヴンスが行なったように描写されている。小説ではスティーヴンスの「願望」として描かれていたものが、映画においてはその「願望」が実現された形で現れている。ここでもまた、手紙の解釈のときと同じように、「信頼できない語り」という作品構成上の重要な要素が排除されているのだ。

¹⁸ イシグロ、327-8頁。

そしてもう一つ分析を行う必要があるのは、物語中最も重要な部分である、スティーヴンスとミス・ケントンの再会に関する一連の場面である。小説においては、この場面に至って、ミス・ケントンの手紙についてのスティーヴンスの解釈と、ミス・ケントンの意図との間に大きな食い違いがあったことが明らかになることはすでに述べたとおりである。ミス・ケントンの結婚生活は危機に瀕してはおらず、また二人の再会の場面では、ミス・ケントンの復職について話し合われてすらいない。しかし映画においては、この二つの点については小説とは異なる方向で明確な言及がなされる。ミス・ケントンの結婚が危機に瀕していることについては、映画の冒頭、ミス・ケントンを演じるエマ・トンプソンによって朗読される手紙の中で、「結婚生活は間もなく破局を迎えそうである」と明示的に述べられる。また、1950年代のミス・ケントンの現在を、彼女に寄り添う視点で描いたエピソードでは、彼女が夫と離れて宿泊施設に一人で暮らしている様子が描かれる。さらにスティーヴンスとの再会の直前の場面では、ミスター・ベンが彼女を訪ねて、二人の娘のキャサリンの妊娠を告げるが、ここで二人の結婚生活が、ミス・ケントンの手紙に書いたように、現在は危機的状況にあることが明確に示される¹⁹。ミス・ケントンの復職の意思については、手紙の朗読部分においてはそれほど明確には語られない。しかしながら、スティーヴンスとミス・ケントンの再会の場面において、ミス・ケントンの口から「もう一度お勤めに戻ろうと思っていた。けれども娘が妊娠したので事情が変わってしまった」と明確に言及されており、ここでも、「ミス・ケントンが復職を希望している」という、小説ではスティーヴンスの「願望」に過ぎなかったものが、映画では実現したものとして描かれているのだ。

しかしながら小説での「願望」が、映画では実現した形で描かれる、という観点から考えると、極めて不可解な点がスティーヴンスとミス・ケントンの再会の場面に存在することに気づくことになる。それは、ミス・ケントンが自らの人生について述べた箇所である。小説において彼女はこう語っている。

「ときにみじめになる瞬間がないわけではありません。とてもみじめになって、私の人生はなんて大きな間違いだったかしらと、そんなことを考えたりもします。

¹⁹ お互いに復縁を示唆するような会話が合った後、ミス・ケントンはミスター・ベンの手首あたりに手をやる。ミスター・ベンはその手を握ろうとするが、ミス・ケントンはミスター・ベンの方を向いてはおらず、すぐに手を引っ込めてしまう。

そして、もしかしたら実現していたかもしれない別の人生を、よりよい人生を——たとえば、ミスター・スティーブンス、あなたといっしょの人生を——考えたりするのですわ。」²⁰

ミス・ケントンはスティーヴンスと一緒に人生があったのではないかと、人生に対する後悔を明確に述べているのである。それに対して、映画でのミス・ケントンはダーリントン邸を去ったのはスティーヴンスを困らせたかったからだということ、やがて夫を愛していることに気づいたこと、夫には自分が必要であることを述べている。すなわち、映画のミス・ケントンはスティーヴンスと一緒に人生などについては何ら明確な言及はせず、せいぜい、「それでもときどき、人生を誤ったと思うときがあるのです(But still there are times when I think what a terrible mistake I made with my life.)」と、人生に対する漠然とした後悔に言及することにどまっている。

小説と映画のこの場面での違いは、見る者を大いにとまどわせる。なぜなら、この場面における、スティーヴンスの「願望」の現れ方は、小説と映画において、それまでと逆転しているからだ。すなわち小説におけるミス・ケントンがスティーヴンスと一緒に人生があったのではないかと後悔する台詞は、どちらかと言えば、スティーヴンスへの思慕を具体的に映像として描いてきた映画のミス・ケントンこそが言いそうなものであり、逆に映画のミス・ケントンが述べる漠然とした人生への後悔は、むしろ小説のミス・ケントンに似合うのだ。小説が描く物語と映画が描く物語はよく似た内容ではあるものの、その動機や事実関係に多くの相違があることはすでに述べてきたとおりである。しかし、それら物語のそれぞれが、一貫した描き方で主人公たちを語ろうとしているとするなら、ここにきてのこの食い違いはいったいどう解釈すればよいのだろうか。

小説と映画におけるこの決定的な場面での描き方の逆転を見ると、ある仮説が立ち上がってくる。それは、まず小説について見るなら、それまで読者を煙に巻く形で自らの人生の言い訳を試みてきたスティーヴンスが、再会の場面においては、自らの「願望」とプライドを繕う形で、ついにミス・ケントンの供述を都合よく大幅に捏造しているのではないかと言う疑いだ。この部分を読むだけではおそらくそうした疑念は生じないかもしれない。しかし、以上のような考察を踏まえて全体を眺めるなら、すなわち、ここで語り手たるスティーヴンスは、実際の再会時にミス・ケントンが言ってはいなかった

²⁰ イシグロ、343頁。

ことを、すなわち言うて欲しかったことを、言わせているのではないかと思われてくるのだ²¹。そう考えるとき、映画についてもある仮説が立ち上がって来ざるを得ない。すなわち、映画において描かれていた 1930 年代のミス・ケントンについての描写は、——恐らく大半の平均的な観客は、物語世界の事実と則して映像化されたシーンとして理解し観ているはずだが——こうして見るとき、それは実際に起きた出来事に、ステューヴンスの「願望」が反映された妄想の映像化であったのではないかと、疑わしく思われてくるのである。特に、自室で泣いているミス・ケントンをステューヴンスが訪ねる場面は、その顕著な例として改めて浮かび上がることだろう。注意しなくてはならないのは、小説がステューヴンスの視点から一人称で語られており、だからこそ「信頼できない語り」の疑いが色濃く漂っているのとは違い、映画において過去を描く映像がステューヴンスの主観的な思い出を再現したものだという証拠はどこにもなく、その可能性は、このような箇所において暗示されているに過ぎないということだ²²。そのため、平均的な観客であれば、この映画が 1950 年代と 1930 年代を交錯させながらも、全知の神の視点を用い、すべて物語世界の事実と則した内容を観客に提示していると思われるだろうし、そう考える方がむしろ自然かもしれない。しかし、映画の過去のパートがステューヴンスの主観的な思い出の映像化であるのならば、——そしてそれはこれまでの考察を踏まえれば、決して荒唐無稽ではないはずだ——映画で示された 1930 年代のエピソードの数々も、映像としてどれほど確たるディテールが示されていようと、その信頼性には疑問符がつくことになる。その解説に必要なサインは、映画の中においては飽くまでも暗示されるにとどまっていた。その例として、映画の 1950 年代の場面で、ステューヴンスが明確に二度嘘をついている（二度目は、直後に嘘をついたことを認めて謝罪している）ことを思い出してもいいかもしれない。嘘をつくこの人物の思い出に基づいて、過去のパートが映像化されているのであれば、そこに描かれるエピソードの数々が、実際の物語世界の事実と反するような、ステューヴンスの「願望」に基づいて都合よく脚色された映像に過ぎないと考えても、整合性を持つだろう。文学研究の場合とは異なり、視覚と聴覚という直接的な感覚に訴える映画について「信頼できな

²¹ 二人の再会が描かれる「六日目——夜 ウェイマスにて」はそれまで当日か翌日に旅の記憶を述べていたのとは違い、その大部分がおよそ二日前のことについて述べている。ジュネットの言う「射程」がこの部分だけ、他の大部分とは明確に違っている。

²² 当時のステューヴンスが知り得ない視点で描かれた場面が複数ある。

い語り」が話題となることは——それが叙述トリックとして機能している場合²³を除けば——、あまりない。『日の名残り』の場合、小説と映画を比較することによって、映画についても「信頼できない語り」を想定することに説得力を得ることとなった。よく似た筋書きではありながらも、異なった内容が語られているかに見えた小説と映画が、実はまったく同じ内容の物語の光と影を語っている表裏一体の関係にあったことに、私たちはここに至ってようやく気づくのである。

文献リスト

- 新井秀夫、「カズオ・イシグロ『日の名残り』における自己物語——なぜスティーブンスは旅に出たのか——」（松山大学総合研究所、『松山大学論集』第 29 巻第 1 号、2017 年、271-298 頁）。
- 安藤和弘、「『日の名残り』における語りの技法——カズオ・イシグロ小論(1)」（中央大学人文科学研究所、『人文研紀要』<87>、2017 年、77-111 頁）。
- 安藤和弘、「『日の名残り』における語りの技法——カズオ・イシグロ小論(2)」（中央大学人文科学研究所、『人文研紀要』<90>、2018 年、31-57 頁）。
- 安藤和弘、「『日の名残り』における語りの技法——カズオ・イシグロ小論(3)」（中央大学人文科学研究所、『人文研紀要』<93>、2019 年、1-29 頁）。
- ウェイン・C・ブース、『フィクションの修辞学』、米本弘一・服部典之・渡辺克昭訳、書肆風の薔薇・白馬書房、1991 年。
- シーモア・チャットマン、『小説と映画の修辞学』、田中秀人訳、水声社、1998 年。
- ジェラルド・ジュネット、『物語のディスクール 方法論の試み』、花輪光・和泉涼一訳、水声社、1985 年。

²³ 映画における「信頼できない語り」が叙述トリックとして機能している典型的な例としては、すでに述べた『ユージュアル・サスペクツ』の他に、ローベアト・ヴィーネ監督の『カリガリ博士』、M・ナイト・シャマラン監督の『シックス・センス』、アレハンドロ・アメナーバル監督の『アザーズ』、デイヴィッド・フィンチャー監督の『ファイト・クラブ』等、枚挙にいとまがない。

- 橋本陽介、『ノーベル文学賞を読む ガルシア=マルケスからカズオ・イシグロまで』、KADOKAWA、2018年。
- 挾本佳代、「カズオ・イシグロ『日の名残り』——諦めの文学をいかに表現したか」(宮脇俊文編、『映画は文学をあきらめない』、水曜社、2017年)。
- カズオ・イシグロ、『日の名残り』(土屋政雄訳)、早川書房、2001年 (Ishiguro, Kazuo *The Remains of the Day*, Faber and Faber Ltd., London, 1989.)。
- Takanashi, Mitsuko “A Metaphorical World Described by an Unreliable Narrator: Kazuo Ishiguro’s *The Remains of the Day*”(日本大学大学院総合社会情報研究科、『日本大学大学院総合社会情報研究科紀要』No.11、2010年、361-367頁)。

映像資料

- 『日の名残り』、ジェームズ・アイヴォリー監督、1993年(DVD、ソニー・ピクチャーズエンターテインメント、2015年)。