

Kazuo Ishiguro: ‘Crooner’ と ‘Nocturne’ における Freeway の彼方

平井 法

Kazuo Ishiguro (1954-) による初の短編集 *Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall*¹ には、副題が示すように、夕暮れと音楽をめぐる五編の小品 (long short stories), ‘Crooner’, ‘Come Rain or Come Shine’, ‘Malvern Hills’, ‘Nocturne’, ‘Cellists’ が収められている。‘He [Ishiguro] has said in interviews that he conceived the book holistically, almost as a piece of music in five movements.’² というトム・フレミング (Tom Fleming) の言葉にあるように、イシグロは *Nocturnes* を単なる短編集としてではなく、全体でひとつの楽曲を成すレコード・アルバムのようなものとして編成することを企図していた。初版本のカバーに ‘Now in *Nocturnes*, a sublime story cycle, he explores ideas of love, music and the passing of time.’ と記されている通り、各〈楽章〉は、音楽を軸とした愛と時の移ろいを円環的な構造でつないだものだが、小品とはいえそこには叙情や感傷に流されることのない、さまざまなメッセージが喚起される。本稿ではあえて、‘Crooner’ と ‘Nocturne’ の二編を取り上げ、イシグロにおける〈個〉と〈社会〉の重層的なイメージを読み解きたい。

フリーランスのジャーナリスト、ブライアン・アップルヤード (Bryan Appleyard) が、ゴルダーク・グリーンにあるイシグロの自宅で、気心の通じる関係だからだろうか、興味あるインタビュー³ を行っている。その時のイシグロの発言である。

I wanted the stories all to fall in that time between the fall of the Berlin Wall and 9/11. Not that any of these things are particularly carried in the book, but I wanted them all to have that setting. There was a sixth story, but I left it out because it was set in the 1950s. I didn’t want them set in the contemporary world, but perhaps one that wasn’t conscious of things like the clash of civilisations.

すなわちイシグロは、これら五編の時代設定を、ベルリンの壁の崩壊からニューヨークの貿易センタービル崩壊とのあいだに置くことを意図したのである。この時間枠に収まりきれなかった一編をあえて除外したということからも、本作には相応の政治的メッセージが込められていると理解して良いだろう。

東西に分断されたドイツで、いわゆる東側が1961年に構築したベルリンの壁は、東欧民主化の波を受けて1989年11月に崩壊した。この出来事は、実際にはどうであれ、世界における社会主義思想と自由主義思想の対立的構造がひとまずは瓦解に向かうエポック・メーカーとして、多くの人びとに楽観的な夢を抱かせた。しかし2001年9月11日の、いわゆる9.11事件は、イスラム原理主義とアメリカの資本主義、あるいは貧困と富との新たな対立構造を露わにし、象徴的な意味において、こうした二元論的な怨嗟の声が地上から消えることはないということ、私たちに予感させた。*Nocturnes* の物語の舞台は、レコードが回転するように、イタリアのヴェネチアに始まり、ふたたび

イタリアの小さな港町に戻って終る、1989年から2001年にかけての12年間にわたる世界の変遷から、イングロが円環的な構図を獲得したと想像することは容易だろう。

本書の冒頭に収められた‘Crooner’は、共産主義の束縛から放たれ、今は自由の身となって、ヴェネチアのサン・マルコ広場で音楽家として金を稼いでいるギタリストのヤン（Jan）、通称ヤネク（Janeck）によって語られる。ヤンはヴェネチアの間人ではないばかりか、イタリア人ですらない。カフェの支配人からは外国人であることを隠すために言語を発してはならないと釘を刺され、カフェバンドの正規メンバーからは‘gypsies’（p.3）と侮蔑的に呼ばれる演奏家の一人である。‘It’s the same for that big Czech guy with the alto sax’（p.4）と同業者のチェコ人の男を指して言うところからみると、ヤン自身がチェコの間人でないことは明らかだが、共産圏の出身であるという以外、国籍は不明である。1989年に共産党体制の崩壊を成し遂げ、1993年にスロバキアと分離してチェコ共和国となったチェコスロバキアの革命を、一滴の流血もなく成し遂げられたことを称えて〈ピロード革命〉と呼ぶことから、自由を得るための代償がいかに過酷なものであるかがわかるだろう。

ヤンはある日、サン・マルコ広場のカフェで演奏中に、往年の名歌手トニー・ガードナー（Tony Gardner）の姿を見つける。

Tony Gardner had been my mother’s favourite. Back home, back in the communist days, it had been really hard to get records like that, but my mother had pretty much his whole collection. (p.5)

つまり、母にとっての往年のガードナーとは、ただの気に入りの歌手というだけではなく、抑圧された境遇のもとに生きる彼女に、自由の国アメリカから吹き渡ってくる自由の風であった。‘communist days’に、ヤンの母親がレコード収集のために払った努力は想像を絶するものであっただろう。そんな状況の中、子どもの頃のヤンは、ある日レコードプレーヤーにぶつかって、大切なレコードを傷つけてしまった。

The needle went across the record with a zip [...] And I knew that this one too would now have those popping noises going through it while he crooned those American songs. (pp.5-6)

自由の象徴であるアメリカの歌に刻まれた‘zip’あるいは‘pop’という耳障りな音には、「弾丸音」、「発射音」、「発砲」などの意味が込められている。やがて成長したヤンは、ワルシャワで働くようになり、そこの闇市でガードナーのアルバムを見つけては、母親の古いコレクションと入れ替えていった。ワルシャワはポーランドの首都である。第二次大戦中には、ドイツとソ連（ソビエト社会主義共和国連邦）によって分割統治されたが、1952年に社会主義体制を維持しつつ人民共和国となり、共和国の名のもとに1989年に民主主義の国に生まれ変わった。しかしヤンをポーランド人であったと断言することは避けたほうが良いだろう。

*Nocturnes*の最後に収められた‘Cellists’の主人公ティボール（Tibor）と重ね合わせてこう指摘する者もある。

They both play in Italian cafe orchestras, for one thing, while the former also shares an Eastern European background with Tibor (a Hungarian), the main protagonist of the final piece.⁴

いずれにせよ、ガードナーが、‘So you come from one of those communist countries. That must have been tough.’ (p.7) と複数形で語り、差別的な言動でヤンを侮辱するゴンドリエのピットーリオもまた、ヤンのような人間を ‘the foreigners from the new countries’ (p.13) と一括りで呼ぶことから、かつて *The Unconsoled* の舞台が東欧のいずれの都市とも定めがたかったのと同様、特定の国を名指しすることをあえて避けたイングロの意図を読み取ることができる。ちなみにティボールの国ハンガリーは、1949年に人民共和国の名のもとに社会主義国家となり1989年に共和国に生まれ変わった。ブダペストを中心とする1956年の反政府、反ソ運動、すなわちハンガリー事件での、ソ連軍介入による砲撃と流血の惨事は、半世紀以上経った今も記憶から抜け落ちることはない。ヤンの母親がガードナーの声に刻まれたノイズを、繰り返し耳にするたびに胸に湧き上がったに違いない不安は察して余りある。彼女はついに自由の国となった故郷の姿を見ることなく逝ってしまった。

一方、27年間連れ添った妻リンディとの別離を迎えようとしているガードナーは、ゴンドラに乗ってホテルの部屋の窓の下から、妻がむかし愛した歌を歌いたいと、ギター伴奏をヤンに依頼する。とくに選曲したいのは、“By the Time I Get to Phoenix”（「ぼくがフェニックスに着くころには」）だという。ヤンは母が、フランク・シナトラやグレン・キャンベルの歌うヴァージョンよりも、ガードナーの歌が好きだったと口にする。ヤンは求めに応じて、“By the Time I Get to Phoenix”を試みに奏でてみる。ガードナーがそれに合わせて静かに歌い出す。

And for a moment it was like I was a boy again, back in that apartment, lying on the carpet while my mother sat on the sofa, exhausted, or maybe heartbroken, while Tony Gardner's album spun in the corner of the room. (pp.14-5)

じつは、この歌は、かつてミュージシャンを目指していたイングロ自身が、70年代に最も好きだったというジミー・ウェッブ (Jimmy Webb, 1946-) の初期の作品なのである。1967年にグレン・キャンベル (Glen Campbell) がリリースして、その後、複数の歌手によって歌われた。題名のフェニックスが不死鳥を意味するので、恋の復活を願う歌とも見えるが、このフェニックスはアリゾナ州中部の都市の名である。長いあいだ共に暮らしていた女がまだ目覚めぬうちに、ドアノブに別れの言葉を掛けて去っていく男の歌なのである。男は、フェニックスからニューメキシコ州のアルバカーキー、オクラホマ・シティを過ぎて、愛した女から遠ざかって行く。‘Crooner’にはこの歌を奏でるヤンの胸中がこう書かれている。

An American man leaving his woman. He keeps thinking of her as he passes through the towns one by one, verse by verse, Phoenix, Albuquerque, Oklahoma, driving down a long road the way my mother never could. If only we could leave things behind like that—I guess that's what my mother would have thought. If only sadness could be like that. (p.27)

このときヤンの胸中では、女を捨てて車で去っていく男の姿が、その自由へと向かう長い道と同じように進む勇気の持てなかった母親の悲嘆と二重映しになる。また、作中で過去の栄光を失い、年老いてしまったガードナーと別れて、新たな道を求めて出て行こうとしているのは妻のリンディなのだから、この歌詞を妻に捧げようとする夫ガードナーとは、男女の立場が逆転している。さらに母親の心を慮るヤンの思考の中で、それが ‘we’ と不定代名詞的な用法に転化するとき、ジェンダーの障壁

は消え、人は誰しも人生のくびきから逃れ、自由への夢を抱え持つものだという、ある時期の自分にたいするイシグロの思いが透けて見える。

ある時期とは、19歳になったイシグロが3ヶ月にわたってヒッピーまがいの放浪生活を送った1974年のことである。イシグロはこの年の春、値段の安いカナダの飛行機を使ってバンクーバーへ、そしてグレイハウンド・バスに乗って国境を越え、西海岸のバンフィック・コースト・ハイウェイでヒッチハイクをしながらカリフォルニア、ロサンゼルスへと向かった。アメリカへの強烈な憧れを抱いていた当時のイシグロは、米語のアクセントや言語にすら夢中になったと語っている。

There was something cool to me about the American accent. And words like freeway instead of motorway. I loved to be able to say with impunity, How far is it to the freeway?⁵

後述するように、アメリカを舞台にした‘Nocturne’では、freewayという語が、特別な意図を持って使われているが、アメリカ人でもイギリス人でもないヤンが語る‘Crooner’では、この語は使われていない。ガードナーの妻リンディのいる部屋の窓の下で‘By the Time I Get to Phoenix’を奏でるヤンの胸中を描くとき、イシグロはこれに代わるhighwayの語を使っている。

I tried to make it sound like America, sad roadside bars, big long highways, and I guess I was thinking too of my mother, the way I'd come into the room and see her on the sofa gazing at her record sleeve with its picture of an American road, or maybe of the singer sitting in an American car. (p. 27)

ここに、イシグロの懐旧の思いを見るのは、そう唐突なことではないだろう。本書には長年イシグロの代理人を務めてきたデボラ・ロジャーズ (Deborah Rogers) への献辞が記されている。ロジャーズは1967年にエージェンシーを独立後、アンジェラ・カーター、サルマン・ラシュディ、フィリップ・ロス、イアン・マキューアンら錚々たる顔ぶれの作家たちの代理人を務めてきた女性で、イシグロは、イースト・アングリア大学大学院の創作科の恩師アンジェラ・カーターの紹介で彼女を知った。この献呈の辞には、音楽を諦め作家としてデビューした当時への何がしかの思いが込められていると考えて良いだろう。

だが冒頭で述べたように‘Crooner’は、ただ懐古的、感傷的な作品ではない。〈舞台設定は作品の本質ではない〉との発言をデビュー以来繰り返してきたイシグロであったが、同時に次のような発言があることにも注目しなければならない。

You do have to choose a setting with great care, because with a setting come all kinds of emotional and historical reverberations.⁶

過去の記憶あるいは忘却がイシグロにおける第一義的なテーマである以上、細心に選択された舞台装置に於いてこそ「さまざまな感情的、歴史的残響」が引き出されるという発言もまた当然のことであろう。この言葉にしたがって、冒頭第一作の舞台がヴェネチアであった意味について考察する必要があるだろう。ヴェネチアの‘emotional and historical reverberations’とは何か。イシグロは、

We live in an age when visual images are everywhere, and there was no need for me to have half a paragraph on the sun shining on the roof of the Salute. [...] These are no longer exotic places,

they are almost local, part of where we all live.⁷

と言うが、場所の選択には必ず潜在的なイメージが働きかけているはずである。長年にわたってビザンティン帝国の支配下にあったヴェネチアは、828年にエジプトのアレクサンドリアから、イスラム教徒が忌み嫌う豚肉で覆い隠した聖マルコの遺骸を運び、サン・マルコ寺院に守護聖人として祀り、ヴェネチア共和国として独立を果たした。爾来1797年にナポレオンの侵略によって共和制が崩壊するまで、千年にわたって〈自由と独立〉を貫いた国家であった。私たちがヴェネチアに対して抱くイメージとはそのようなものである。

ガードナーが、ヤンに向かってつぎのように演奏の極意を伝えようとする時、唐突にも豚肉の話を持ち出すのは、仮にもそれが作者の無意識の層から生まれたものであるにせよ、読者はいつしかヴェネチアの「歴史的残響」に誘われていくだろう。

Let's say you're in Milwaukee. You've got to ask yourself, what's different, what's *special* about a Milwaukee audience? [...] Milwaukee, Milwaukee. They have good pork chops in Milwaukee. [...] These people in front of you, they're the ones who eat good pork chops. (p.18)

しかし一方では、こんな見方もある。

The description of the country house in *The Remains of the Day* [1989] sometimes feels a bit 'Gothicky', and in *Nocturnes* [2009] you seem to be engaging with a literary tradition that represents Venice as a place associated with death.⁸

ヴェネチアという舞台にゴシック的な死のイメージが重ねられているという指摘に対し、イシグロはとくに肯定しているわけではないが、いずれにせよイシグロの言う〈日常性〉よりは遥かに強い歴史的、政治的メッセージがここに喚起されることは間違いない。

さらにガードナーがしきりに口にするヤンの出身地へのこだわり、すなわち 'communist countries' (p.7) と、これに呼応するヤンの 'We're a free country now. A democracy.' (p.7) という台詞中の 'free country' との対比的構造もまた、'Crooner' に内包されたメッセージであることは間違いない。とはいえ、著者自身の依るべき場所が示唆されているわけではない。〈自由の国〉アメリカが抱える病巣は、ガードナーがヤンに向かって語る言葉からうかがえる。ガードナーの過去の栄光を現在のものとして語るヤンに向かって、ガードナーはこう論ず。

'My friend, you come from a communist country. That's why you don't realise how these things work.' (p.16)

そしてスターとしての威光を失ったガードナーとリンディ夫妻が、互いに愛情を抱きつつも別れようとする事への疑問を口にしたヤンに向かい、ガードナーは次のように述べる。

'How would you understand, my friend, coming from where you do? [...] Fact is, I'm no longer the major name I once was. Protest all you like, but where we come from, there's no getting round something like that. I'm no longer a major name. Now I could just accept that and fade away. Live on past glories. Or I could say, no, I'm not finished yet. In other words, my friend, I could make a comeback. [...]' (p.30)

今や50歳を過ぎたリンディと60歳を過ぎたガードナーのふたりは、愛よりも、富と追従のあふれる華やかな世界にふたたび返り咲く夢を捨てていないのである。

そのリンディはビバリーヒルズに身を移して、もうひとつの短編‘Nocturne’に再登場する。‘Nocturne’の語り手スティーヴ(Steve)の言葉を借りれば、まさに‘The right love affairs, the right marriages, the right divorces.’(p.137)によって名を成し、セレブ世界に這い上がったのである。スティーヴは才能に恵まれながらも、顔が良くないためにメジャーになれないサクソ奏者である。妻のヘレン(Helen)はそんな夫に愛想をつかし、ワシントン州でレストランチェーンを展開している旧友のプレンドガスト(Prendergast)のもとへ走った。スティーヴは慰謝料代わりにプレンドガストの資金援助を受け、気は進まないながらもビバリーヒルズの腕利きの整形医ボリス(Dr Boris)の手を借りて顔を作り変え、今は、高級ホテルのオフリミット階(hush-hush floor p.128)で回復を待っているのだ。

ボリスは、多くの映画俳優たちがスター生命を託しに来るハリウッドきっての医者である。イングロの読者の念頭には*The Unconsoled*, 1995でまだ幼い少年だった同名のボリス(Boris)のことがよぎるに違いない。ピアニストとして世界中をめぐり、家庭を顧みなかった父ライダーに背を向けて、闇の中に母親のゾフィーとともに消えていったボリスのその後に、思いを馳せることだろう。よもやこのボリス医師が、長じたボリス少年だということはないだろうが、芸術と愛の選択をめぐるテーマが両作品に通底していることを、ここで改めて私たちは思い起こすことになる。

スティーヴの隣室には、今や押しも押されぬセレブとなったリンディ・ガードナーがスティーヴと同様、包帯で顔をぐるぐる巻きにした状態で暮らしている。互いに顔を認識することの出来ない、つまりアイデンティティを放棄した状態であるからこそ、ふたりは互いの社会的な障壁を越えて近づき、音楽を聴き、チェスをして退屈をまぎらせる。リンディから写真はないのかと聞かれてスティーヴはかつて制作したCDのケースを見せるが、そこにはなんと奇妙なことに、‘In the Hawaiian shirt, holding the ironing board.’(p.153)と、〈アイロン台〉を抱えたスティーヴがいる。私たちはまたふたたび、*The Unconsoled*の指揮者ブロッキーのことを思い起こすだろう。かつて脚をうしなったブロッキーは、再度の交通事故で義足を破損し、松葉杖代わりにアイロン台を使って演奏会の舞台上に登場し、バランスを崩してアイロン台と格闘するのである。シュールレアリスティックなアイロン台の意味は明らかにされていないが、芸術と日常性のあいだに介在する何かであることは間違いない。

スティーヴは見舞いに来た音楽仲間から、かつてサンディエゴで働いていたとき、無能なサクソ奏者と侮蔑していたジェイク・マーベル(Jake Marvell)が、明日、まさにこのホテルのボール・ルームで年間最優秀ジャズ・ミュージシャンとしてトロフィーを授与されることを知る。その話をスティーヴから聞いたリンディは、真夜中の散歩と称して無人のホテルを徘徊した折に、授賞式のために準備されていたトロフィーを盗み、スティーヴこそ賞にふさわしいと、授与の真似ごとをする。やがて事の重大さに気づいたふたりが、トロフィーを戻しに行こうとする過程で巻き起こすファルス仕立てのエピソードが、物語の核となっている。警備員に見咎められたリンディは、背後のテーブルに置かれていた七面鳥の腹の中にトロフィーを後ろ手に突っ込み、危機を逃れるのである。肉の中に埋められたあのサン・マルコの遺骸と受賞トロフィー、いずれも人間にとっての〈イドラ〉すなわち〈幻像〉であることに違いはない。

ふたりがいる豪華なこの空間は、いわば、アメリカの繁栄を支える商業主義の象徴であり、ホテルのスタッフ（‘all regular staff’ p.128）にさえも秘匿された最上階の部屋は、選ばれた人間しか足を踏み入れることのできない、現実世界から遠く遮蔽された場所である。顔を整形したばかりで、サックスを吹くことを禁じられたスティーヴに向かって ‘Just imagine. You blow on that horn a day before you’re ready, pieces of your face will fly out all over the room!’ (p.140) とジョークを飛ばし、自分の言葉に思わず嘔き出すリンディの胸中には、かつてヴェネチアで出会ったヤンが、おびただしい肉片の粉碎と流血の末に自由を獲得した国の出身であったという記憶の残滓すらなく、この瞬間にも世界のいたるところで、同様の惨事が起きていることなどまったく浮かぶことはないのかもしれない。

スティーヴは、‘Crooner’ のヤンとその母親が遥かかなたから憧れていた自由の国アメリカで、メジャーな音楽家になるという目標に近づこうとしている。だが、それもまた〈幻像〉であるとイングロは言おうとしているのだろうか。前述したように、‘Crooner’ では ‘highway’ としか記されることのなかった語がここでは、若き日のイングロが憧れていたという freeway という語に置き換えられ、三度繰り返される。まずは、スティーヴがリンディに招かれたあと自分の部屋に戻ったシーンである。

Back in my own room, I took a Coke from the mini-bar, sat down at the writing desk and looked out my window. There was a big pink sunset now, we were a long way up, and I could see the cars moving along the freeway in the distance. (p.144)

かつてヤンの母親が、その先に自由と幸福があると信じていた直線的な道を、今はホテルの高層階にいるスティーヴは、アメリカの繁栄の象徴であるコークを手に遥か遠くに見渡している。さらにまた、リンディと夜中に忍び込んだ工事中の最上階の貴賓室の窓から外を覗くと、

We were up even higher than on our floor: there was in front of us a helicopter-style view over the freeway and the surrounding territory. (p.171)

と、さらにその道を俯瞰することができる。かつてはリンディが路傍のレストランでウェイトレスとして働いていたアメリカの道を、いまや遥か下に眺めているのだ。やがてはこの部屋の住人になることを夢見るリンディはそれを ‘fantasy’ (p.171) と呼ぶ。真夜中の徘徊で疲れきったふたりはソファで眠りこんでしまうが、スティーヴが目覚めると、窓には夜明けの光が萌し、‘I went to the window and looked at the pale sky and the freeway far below.’ (p.173) とふたたびスティーヴはフリーウェイを下方に見るのである。

ヤンの母親のレコードジャケットに描かれていたフリーウェイは、果たして、確かな自由と幸福に到る道だったのか。答えは明示されていない。リンディは、いわば匿われた部屋から抜け出して夜のホテル内を歩き回り、‘All day you’re this prisoner, then it’s like you’re completely free, it’s truly wonderful.’ (p.150) とは口にするものの、‘And there’s no one there, everything’s just dark and empty. [...]’ (p.150) とも言うように、自由とは、暗黒で空虚な無人の闇の謂なのである。

やがてリンディは、ビバリーヒルズにある自分の屋敷に戻っていき、束の間のスティーヴとの交流もあっけなく終る。50歳をとうに過ぎたリンディがこの先たどる道は、かつて彼女の夫であったト

ニー・ガードナーの老いに到る道を思わせ、スティーヴの夢に重なるのは、今や消えてしまったガードナーの束の間の栄光でもある。ヤンの母親がアメリカン・ロードのかなたに見ていた自由、若い日のイングロがフリーウェイの先に擱もうとしていた夢。それが仮に実現可能なものであったとして、その先にいったい何があるというのか。彼方を目指す直線的な道とレコードの回転のように巡り巡るすべての人びとの人生とが交わっては離れる。

妻との別れについて語るスティーヴに向かい、リンディはこう教え諭す。

She might be a great person, but life's so much bigger than just loving someone. You got to get out there, Steve. Someone like you, you don't belong with the public. (p.182)

集合体として示された 'the public' の語に私たちは、'Crooner' に認められた暗喩を再度思い起こす必要があるだろう。それはまた、*When We Were Orphans*, 2000 において、クリストファー・バンクスの両親失踪の謎を追いエデン的記憶の回復を求めるといった個人的思考と、第二次世界大戦の阻止という社会的大儀の妄想とが拮抗し混在し破綻していくさまが、ミニマムに縮小され変奏されたものだとも考えられる。そしてこの話は、スティーヴの、

Maybe, like she says, I need some perspective, and life really is much bigger than loving a person. Maybe this really is a turning point for me, and the big league's waiting. Maybe she's right. (p.185)

と、'maybe' の反復による覚束ない独り語りで幕を閉じる。そこには未解決のままのライダーの、ブロッキーの、バンクスの、そして恐らくは著者であるイングロの問いが重なって見えるのである。

註

- 1 以下引用は *Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall*, London: Faber and Faber, 2009 による。
- 2 Tom Fleming, Heartbreak in five movements, *The Observer*, 10 May 2009. <http://www.theguardian.com/books/2009/may/09/kazuo-ishiguro-nocturnes> 2013. 10
- 3 Kazuo Ishiguro, *The Sunday Times*, 03 May 2009. <http://bryanappleyard.com/kazuo-ishiguro/> 2013. 10
- 4 Gerry Smyth, 'waiting for the performance to begin': kazuo ishiguro's musical imagination in *the unconsole* and *nocturnes*, *Kazuo Ishiguro: New Critical Visions of the Novels*, eds by Sebastian Groes & Barry Lewis, UK: Palgrave Macmillan. p. 151
- 5 Kazuo Ishiguro, The Art of Fiction No. 196 interviewed by Susannah Hunnewell, *the Paris Review*. <http://www.theparisreview.org/interviews/5829/the-art-of-fiction-no-196-kazuo-ishiguro> 2013. 10
- 6 *ibid.*
- 7 Kazuo Ishiguro, *The Sunday Times*, 03 May 2009.
- 8 Sebastian Groes, the new seriousness: kazuo ishiguro in conversation with, *Kazuo Ishiguro: New Critical Visions of the Novels*, eds by Sebastian Groes & Barry Lewis, UK: Palgrave Macmillan. p. 248

(ひらい のり 英語コミュニケーション学科・文化創造学科)