

告白という困難

『大いなる遺産』と『わたしたちが孤児だったころ』における叙述トリックをめぐって

梶山 秀雄

序

カズオ・イシグロ (Kazuo Ishiguro) の『わたしたちが孤児だったころ』(*When We were Orphans*, 2000) は、一読して奇妙な既視感に捉えられる作品である。¹ 私たちはこのような話を知っている。十歳にして孤児となった主人公クリストファー・バンクスは、成長してロンドンの社交界でも名を知られる「探偵」となり、失踪した両親を探し出すために上海に舞い戻る。そこで明らかになる真相とは、いささか突飛ともいえるプロット、そしてクリストファーによる一人称の語りの中に、私たちはもう一人の孤児の物語を透かして見ることができる。チャールズ・ディケンズ (Charles Dickens) の『大いなる遺産』(*Great Expectations*) というのが、百年以上も前に出版されたその「同じ物語」のタイトルである。

何故、主人公を探偵に設定したのかという問いに対してイシグロは、1920年代に黄金時代を迎えた探偵小説、とりわけ探偵が事件を解決して、再び村に平和がもたらされる、というジャンルのな約束事に強く惹かれたと答えている。² 第一次世界大戦以降、探偵小説というジャンルは質量ともに全盛期を迎えたが、それは皮肉にも、読者が探偵小説の世界が絵空事だと読者が気づいてしまったからに他ならない。現実の世界においては、誰もがこれといった動機もなく殺人を犯し、颯爽と現れて秩序を回復するはずの名探偵はどこにもいない。だからこそ、読者は外界の不条理から逃れるようにして名探偵の活躍に心を踊らせた、というわけである。こうした探偵小説に没頭する読者の希望に応えるように、主人公クリストファーは数々の難事件を解決し、郊外の村に平和を取り戻す名探偵として描かれている。しかしながら、クリストファーが両親の失踪事件を解決すべく、戦乱の上海に乗りこんでから物語はにわかにかきみ始める。事件の解決が争乱の終結につながると無邪気に信じる人々や、「自分が世界を救う」と誇大妄想を抱くクリストファーの思いとは裏腹に、「名探偵」という存在の虚構性が暴かれ始め、やがては日本軍の侵攻とともに、探偵の「世界」は終わりを告げるのだ。探偵クリストファーの推理は思いこみに過ぎなかった。ピップの後見人がミス・ハヴィシャムではなかったように。二人の孤児、クリストファーとピップの「おとぎ話」は、物語の最後で無惨にも砕かれる。本論では、『わたしたちが孤児だったころ』に書き込まれた『大いなる遺産』の痕跡をたどりながら、二人の孤児の死角と明察の物語を考察する。「私たち」、クリストファーとピップの二人の孤児は、何を語り、語ら(れ)ないのか。

1 . 孤児が探偵になるまで

『わたしたちが孤児だったころ』のメインプロットは、探偵クリストファーの敗北の記録である。最終章では、捜査から一切手を引き、「かつてわたしが扱った事件を報じる古い新聞を仕分けして調べることに、愚かな自尊心をくすぐられる」(WWWO 313) ような隠居同然の「私」の様子が静かに語られる。クリストファーには、もはや探偵業を続けることは出来ない。なぜ

なら、ここで語られる最後の事件、両親の失踪事件は、クリストファーが孤児となり、探偵を志す契機となった最初の事件であり、その捜査の失敗は単なる能力不足だけではなく、「私」＝探偵のアイデンティティの否定をも意味するようなものだからだ。

この小説には二つのアイデンティティをめぐる物語が骨がらみになっている。ひとつは、探偵小説的な物語、そしてもうひとつは、孤児を主人公としたビルドアップスロマン的な物語である。探偵クリストファーは、事件の犯人が誰か、という主題に沿って事件を解決しながら、その一方で自らが孤児となった理由を探し求め、生き別れとなった両親の行方にその答えを見出そうとする。これら二つの物語の結節点となるのが、最後の事件にして最初の事件、ウロボロスの蛇のような両親の失踪事件であり、クリストファーは実際に上海に飛んで捜査を進める一方、霧に包まれた幼年期の記憶をたどりながらこの事件の手がかりを見いだそうとする。各章に付された日時は時間軸に沿っているように見えて、その中では幼年期、学生時代の思い出がフラッシュバックし、クリストファーは読者に対して語りながら事件の全体像を再構成している。換言するならば、相次ぐ両親の失踪という外傷経験に対して、合理的な解決を与えること、そして二つのアイデンティティをめぐる物語を一つに統合することが、探偵クリストファーに与えられた最終的な使命なのである。

かくして、この探偵の眼差しは自らの過去に対しても向けられる。ここで重要なのは、失われた手がかりを繋ぎ、断絶した記憶を橋渡しするのが、探偵の主観的な推理であり、ある意味では想像力に裏打ちされた解釈であるということである。G・K・チェスタトンが創造した名探偵ブラウン神父は、「徹底的な感情移入による犯人の内在的理解」によって知られているが、それは「殺人犯が考える通りに考える」並はずれた想像力によって可能となる。³ クリストファーが探偵としての名声を確立出来たのも、こうした卓越した（過度の）想像力の賜物であるといつてよい。この探偵の想像力が醸造される過程は、「お父さん救出ごっこ」のエピソードに書き込まれている(WWWO 130-31)。少年クリストファーの「推理」によれば、父親は莫大な身代金に値する人物であり、それゆえに誘拐犯には丁重な扱いを受けているはず、である。それだから、「ごっこ」をよりリアルにするために、父親役を演じるクリストファーを椅子に縛ろうとするアキラの提案を頑なに拒絶し、逆に「誘拐犯は父に対して常に使用人のような口のきき方をし、父が要求するとすぐに食べ物や飲み物、新聞などを運んでくる」(WWWO 131-32)までに脚本を変更する。しかしながら、こうした想像力の危険性は、この時点では表面化することなく、むしろ「ごっこ」の繰り返しにおいて、クリストファーは最後に登場して父親を救出する役を演じながら、探偵への憧れを増大させ、同一化が促進される。すなわち、この時点では単なる希望的観測にすぎなかったものが、成長するにつれて確信的なものとなり、クリストファーの中に浸透するのである。読者はこの時点では、探偵クリストファーの解釈が正しいのか間違っているのか判断することは出来ない。全ては探偵小説の作法に従って、解決の場面まで宙吊り状態のままに放置されるのである。

やがてクリストファーは念願の探偵となり、次々と難事件を解決してゆくが、常に携帯する拡大鏡を通してしているかのような語りは、他の登場人物との間にある溝を次第に際立たせていく。

⁴ 上海からクリストファーを連れ戻したチェンバレン大佐との再会の場面でも明らかなように、他ならぬ探偵自身の過去に関しては、本人と関係者の解釈は全くといっていいほど食い違っている。そして、いくつかの些細な、しかし重大な周囲の人々との齟齬は未解決のまま、終盤に差し掛かると事件は一気に解決に向かう。しかし、それは探偵クリストファーの手によってで

はなく、叔父のフィリップの出現によってである。フィリップに「推理」を開陳するように促され、クリストファーは「父親は当時の阿片貿易から生じる利益のために、自分の勤務先に抵抗して、勇気ある抵抗をしたが故に連れ去られた」(WWWO 286)と考えていたことを話す。だが、「真相はもっとずっと陳腐」なもので、父親は愛人と駆け落ちして、チフスかなにかで既に亡くなっているらしい。これだけでも名探偵の威信を打ち砕くのに十分だが、さらにクリストファーにとって衝撃的なのは母親の失踪事件の真相である。阿片貿易に反対していたことが原因で、母親は軍閥のワン・クーの手にかかり、妾として湖南省に軟禁されているような状態だという。現在の生死は不明だが、と前置きしてから、フィリップは7年前に一度だけ会った時の話をする。その時、クリストファーの母親は「経済的な取り決め」のことをだけを気にかけていた、と:

‘Uncle Philip, what financial arrangement?’

‘... You would be financially provided for in return for...for her compliance. ...’

‘My allowance,’ I said quietly. ‘My inheritance...’

‘Your aunt in England. She was never wealthy. Your real benefactor, all these years, has been Wang Ku.’

‘So all this time, I’ve been living...I’ve been living off ...’ I could not go on and simply stopped.

Uncle Philip nodded. ‘Your schooling. Your place in London society. The fact that you made of yourself what you have. You owe it to Wang Ku. Or rather, to your mother’s sacrifice.’ (WWWO 292-93)

母親がワン・クーに囲われているという事実、さらにクリストファーにとって致命的なのは、自分の生活費や相続金が、その仇敵から支払われていたということである。この瞬間、クリストファーの築き上げて来た探偵としての自信はもろくも崩れ去り、断片的に語られてきた幼年期の思い出がひとつに繋がる。それは探偵という存在が、叔父のフィリップが言うように「永遠に魔法にかけられた美しい世界」に属するものであったことが暴かれ、「そんな世界が粉々に砕けてしまう」(WWWO 294)瞬間でもある。

『わたしたちが孤児だったころ』が、現代版『大いなる遺産』を意図して書かれたことが判明するのも、まさにこの悲劇ではお馴染みの認識の場面においてである。遺産相続の出所をミス・ハヴィシャムであると「推理」したピップもまた、真の恩恵者マグウィッチの出現によって、それが単なる思いこみであったことを告げられる(GE 314)。⁵ そのように考えてみると、上海でクリストファーを保護した長谷川大佐が何気なく口にしたディケンズの名は、クリストファーがピップと同じ運命を辿ることを予告していたのではなかったか。「それにイギリスの文学。ディケンズ、サッカレー、『嵐が丘』。わたしは特にディケンズが好きでしてね」(WWWO 276)。このいかにも唐突に差し挟まれた作家の名前が、結末への巧みな伏線となっていたことに我々は遅まきながら気づくことになる。『わたしたちが孤児だったころ』の根幹にあるのは、それが絵空事だと知りつつも探偵小説を希求せずにはいられなかった読者への共感である。過酷な現実に直面するのを避けるために、希望にあふれた未来を想像(創造)する孤児のように、「私たち」読者もまたフィクションを必要とする。だが、いつかはそうした幻想は現実の前に屈するよりほかない。そして、それは『大いなる遺産』に既に書かれていたことでもある。

2. 『アクロイド殺し』と、読むことのアレゴリー

『わたしたちが孤児だったころ』の中に「私たち」が発見するのは、そこに書き込まれた『大いなる遺産』という先行テキストである。いかにも現代作家らしいイシグロの戦略によって、読者はインターテクスチュアルな構造に取り込まれ、あらかじめそこに埋め込まれていたディケンズのテキストを再発見するように仕組まれている。しかしながら、この作品が『大いなる遺産』と共有するのは、孤児による一人称、アイデンティティをめぐる謎、驚愕の真相といった表面的な類似点に留まらない。探偵小説に耽溺せざるを得なかった当時の読者の心情を理解する一方で、探偵クリストファーをそうしたフィクションに荷担させ、第二次世界大戦という現実に直面させるイシグロは、いわば探偵小説を書くことによって、探偵小説という形式それ自体の失効を宣言しているのだ。この形式化、あるいは既成のジャンルに対する強烈な自意識こそが、『大いなる遺産』、そしてディケンズの中にイシグロが読み取ったものであり、自伝というジャンルに施されたディケンズの脱構築的な作業が、ここでは探偵小説というジャンルに転用されているのである。⁶

この探偵小説のコード批判の先例として、おそらくイシグロも参照しているであろう作品が、アガサ・クリスティ (Agatha Christie) の『アクロイド殺し』 (*The Murder of Roger Ackroyd*) である。クリスティは、「平和な村」、「遺産をめぐる殺人」、「名探偵」といったジャンルの作法に従って膨大な作品を生み出したが、その中でも『アクロイド殺し』はいささか毛色が異なる。この作品は、語り手＝犯人という前人未踏のトリックだけが知られている感があるが、その根底には探偵小説という形式に対するクリスティの閉塞感があった。そのきっかけとなったのは、“Almost everybody turns out to be a criminal nowadays in detective stories – even the detective. What I would like to see is a Watson who turned out to be the criminal.”という義兄ジェームズの一言である。⁷ 補足しておくならば、探偵小説のトリックはその創成期にポーによってほとんど出尽くされており、探偵＝犯人のパターンも『お前が犯人だ!』 (“Thou Art the Man”) の例があるが、しかし、語り手＝犯人というアイデアだけは、なぜか手つかずのまま残されていたのである。⁸ 引用した義兄ジェームズの探偵小説に対する不満を代弁するのが、この作品に登場する同名の犯人、「私」こと「ジェームズ」・シェパード医師である。1920年代、探偵小説は大衆娯楽として黄金時代を迎え、荒唐無稽なトリックで読者を煙に巻く粗悪な作品もまた雲霞のごとく出版されていた。ジェームズ医師の口を借りてなされているのは、そうした二級の探偵小説、およびそれに熱狂する読者に対する揶揄であり憫笑である。「探偵小説で肝心なのは、珍しい毒物を手に入れることです。」⁹ とうそぶくジェームズ医師が標的とするのは、そうした未知の毒を持ち込んで読者を煙に巻くクオリティが明らかに劣った作品に限らない。ポアロの武勇伝を興奮した様子で告げる姉のキャロラインには、探偵小説あるいは名探偵という存在の非現実性を説いて水を差したりもする(111)。これらの探偵小説批判は、ポアロやミス・マーブルといった名探偵を生み出したクリスティ自身にも向けられかねない両刃の刃である。こうした探偵小説に対する自己反省から生まれた『アクロイド殺し』は、「フェアであるかどうか」という点で多くの反論はあったものの、概ね好意的に迎えられた。¹⁰ 世界大戦から目をそむけて探偵小説に耽溺する人々が読んでいたテキストの中には、イシグロの脱構築的な手法を先取りするような、クリスティの『アクロイド殺し』もまた含まれていたのである。

『アクロイド殺し』というテキストは、ロジャー・アクロイド殺害の犯人、ジェームズ医師の手記という体裁を取っている。この手記は自らの完全犯罪を誇示する目的で綴られたもので、晴れて別の容疑者が逮捕された暁には、「ポアロの敗北の記録」となるはずだったものだ。だからこそ、ジェームズ医師はヘイスティング役（ポアロのワトソン役）を任じ、書きかけの事件に関する「記録」をポアロに差し出すという大胆不敵な行動に出る(213)。ここで、作中人物ポアロはテキスト内テキストとしての手記を読み、読者はそれと全く同じテキストを読んでいる、という構造があることに注意されたい。すなわち、『アクロイド殺し』においては、探偵の推理が文字通り「読む」行為として前景化されており、シェパードの手記を読んだ名探偵ポアロは、たちどころにロジャー・アクロイド殺害の犯人が「私」であると断定する。その根拠はといえば以下のようなものだ。“On every page, many, many times was the word ‘I.’ What *he* thought – what *he* did. But you – you have kept your personality in the background; only once or twice does it obtrude – in scenes of home life, shall we say?”(214) この手記は、自分のワトソン役、ヘイスティング大尉の記述よりも更に客観的だ、とポアロは言う。ヘイスティングの一人称が途中で主観的な判断や推理を差し挟むことによって、読者を間違った解釈へ導くことがあるのに対して、シェパード医師の「私」は、「事実を忠実に、正確に記録する」(215)。だからこそ、そうした無味無臭の「私」が怪しいのだ、というポアロの推理はいささか逆説的ではあるものの、「読む」という行為の複雑さに肉薄しているといっていいただろう。読者はテキストの中に登場人物の中に犯人を探すことに血眼になるあまり、常にその場に居合わせている「私」を除外している。これは、ポール・ド・マンの「明察と盲点」の原理「ちょうど陽光が陰の中に、真実が誤謬の中にひそむように、一方は他方の中にたえずひそむ」¹¹にも似て、他ならぬポアロ自身の明察にも、そうした盲点が存在する可能性があることをも示唆している。別言するならば、ポアロは推理を「読む」行為に重ね合わせることで、図らずもそれがあくまで最も妥当な解釈でしかないとを露呈するのである。その意味で、『アクロイド殺し』に登場するポアロが探偵を廃業し、カボチャ作りに没頭しているという設定は、意味深長である。もはやかつての名探偵は、事件を文字通りに「読む」ことも出来なければ、その背後にある意味を「読む」ことにも以前ほどの確信が持てなくなったのではないか。

『大いなる遺産』、そして『わたしたちが孤児だったころ』で主題化されているのも、こうした「読む」という行為に付随する誤読の可能性である。『アクロイド殺し』の語り手が、客観的なワトソン役を演じる「私」であるが故に、嫌疑の対象から最初から外されていたように、私たちはピップの恩患者をミス・ハヴィシャムであると信じ込み、またクリストファーの両親は誘拐されたのだと思うより他にない。しかしながら、最終的には、どちらの作品も「私」が全ての謎をもたらした犯人であった、という叙述ミステリ的な結末を迎える。共通するのは、一人称の語りに対する読者の盲目的な信頼を利用しているという点である。ポール・ド・マンが繰り返し強調するように、「読む」とは、それぞれが虚構を形成する行為である。「別の言語にふれて一つの言語を生み出すこと、つまり作品の言語に何か他の言葉を重ね合わせること」¹²が「読む」ことであり、その読みもまた、新たな読みにとって代わられる可能性を秘めている。問われるべきは、「真犯人（恩患者）は誰か？」ではなく、「真犯人は誰か、ということは、どういうことか？」であり、「読むということはどういうことか？」という出口のない問い、アポリアなのである。『わたしたちが孤児だったころ』の背景となった『大いなる遺産』、『アクロイド殺し』は、全く異なる背景を持っているとはいえ、いずれも一人称の死角をえぐり出すこと

で、読むことについての物語、すなわち読むことのアレゴリー（寓話）たりえていると言えるのではないだろうか。

3. 告白という困難

『大いなる遺産』というテキストを、『私たちが孤児だったころ』あるいは『アクロイド殺し』といった探偵小説との文脈において論ずることが可能なのは、そこに「真の恩恵者は誰か？」という謎が求心力として働いており、そこには読者を誤読へと誘導するピップの（叙述ミステリ的な）意図が垣間見えることによる。フーコーによれば、告白という「儀式」は、聞き手を前提とする非対称的なコミュニケーションである。¹³ そこで聞き手は「語る主体と語られる文の主語との合致」を確認することで、「現在の私」の中に「過去の私」が統合されたことを承認する。ピップの語りには随所に読者の存在を想定しているような記述が見られるが、それは自分の犯した間違いが誰にでも起こりうるものであったことを強調せんがためである：

That was a memorable day to me, for it made great changes in me. But it is the same with any life. Imagine one selected day struck out of it, and think how different its course would have been. Pause you who read this, and think for a moment of the long chain of iron or gold, or thorns or flowers, that would never have bound you, but for the formation of the first link on one memorable day. (GE 71)

この「ある忘れがたき日」、ピップは自分を「異様な怪物」であるように感じ、「何かに取り憑かれてしまったように」なる。サティスハウスでの出会い、とりわけエステラに出会ったことが、それまでの生活を決定的に変えてしまったということだ。それは慣れ親しんだこれまでの生活を異質させるに十分な経験であり、ここで時間の連続性（＝因果の鎖）を想起させることで、ピップは読者に「私」の罪を赦す語りの共犯者になるように訴えかけている。「私」（読者）もまた、語られる「私」（ピップ）の物語に感情移入し、作者と読者の「私」たちの間に横たわる溝に眼をつぶるように導かれ、そしてまたピップと同じように、恩恵者がミス・ハヴィンシャムであると誤認しても致し方ない状況であったことを承認するように促されているのである。

こうしてピップの告白は、相矛盾する制約を負うことになる。自らの間違いを真摯に告白しようとする一方で、その間違いに気づいた時の衝撃を聞き手に追体験させるためには、真相は突然明らかにされなくてはならない。それぞれを担当するのが「知っている」語り手ピップ、そして「知らない」物語内のピップであり、両者はマグウィッチがテキストに再登場し、ピップの恩恵者であることを宣言することによって統合される。換言するならば、マグウィッチが真の恩恵者だと知ることによって、この謎がもたらした「私」の分裂は解消され、第三部以降の「私」は一致する。この時点をもって、『大いなる遺産』というテキスト、謎を中心とした探偵小説的なプロットは完結し、残る第三部では物語はビルドゥングスロマンとして全く違った側面を見せ始める。ドゥルーズ＝ガタリの指摘によれば、探偵小説においては「たいていの場合、殺人や窃盗の部類に属する〈何か＝X〉がすでに起きてしまっているのに、起きたことは模範となる探偵が規定する現時のなかで、これから発見するように仕組まれている。」¹⁴ ピップの語りの線は、この「何か」＝「後見人がマグウィッチであること」が明らかになる局面

に向かって引かれており、それらが収束する瞬間は、あらかじめ物語に埋め込まれていた「何か」が起こった時点で重なり合う。第二部の終わりでピップが思い出すのは、そもそもの始まり、テキストの冒頭で語られたマグウィッチとの出会いである（GE 319）。ここで物語は冒頭部分へと再び戻ることを要請する。そして、そこにあるマグウィッチの「わけのわからぬ目つき」（GE 37）がピップへの報恩を意味していたことを発見することで、「知らない」ピップは「知っている」ピップへと統合され、語り手と語りの対象の断絶は解消される。そして、読者もまた、全ては語り手ピップによってあらかじめ周到に仕組まれていたことを理解する。かくして、謎めいた細部は謎に奉仕する部分となり、理解不能な他の登場人物のふるまいもまた理解可能なものとなる。と同時に、ピップに告白を強いてきた「何か」もまたその力を失ってしまうのである。

『大なる遺産』というテキストが、イシグロを始めとする現在作家を引きつけてやまないのは、上記のような「私」の告白という形式が、根源的にはらむ限界を露呈してしまっていることにあると言っていい。スラヴォイ・ジジエクの指摘によれば、「現代小説も探偵小説もその中心にあるのは同じ形式的問題」であり、「その問題とは出来事の「実際の」連続を再現すること、すなわち直線的に一貫して物語を語ることは不可能であるという問題である。」¹⁵ 犯行現場で何が起こったかを推理するという行為は、直線的語りが可能であるかのような錯覚をもたらすが、それはあくまで作者（探偵）による、もっとも合理的に思われる再構成に過ぎず、真実の物語が可能であるとしたら、それは被害者である死体に語らせるより他にない。探偵たちは幾度となく事件発生時に立ち戻り、その空白を何か他のもので埋めることを余儀なくされる。同様に、ピップの告白は、自分の過去を直線的に語ろうとしながら、真の恩恵者という謎を結節点として、やがては冒頭部分に戻る円環構造をなしていた。それは謎が解明されて以降の第三部においても水面下で働いている。イギリスを去ってから 11 年後、ピップは再び故郷の村へ帰って来て、偶然エステラと再会する。いまは廃墟となったサティスハウスで別れの挨拶を済ませた後で、ピップはこのように述懐する：

I took her hand in mine, and we went out of the ruined place; and, as the morning mists had risen long ago when I first left the forge, so, the evening mists were rising now, and in all the broad expanse of tranquil light they showed to me, I saw the shadow of no parting from her. (GE 479)

ここで「最初に鍛冶場を後にした時の朝霧」を想起するピップは、あの時と同じように「世界が私の前に広がって」（GE 157）であり、エステラとの別離は決定的なものではなく、晴れ上がる夕霧とともに二人の明るい未来が保証されている、と「推理」している。はたしてこのピップの推理が正しいものであるのかどうか、我々には確かめるすべがない。ピップが常に誤った解釈を持ち出していたことを考えれば、この推理にもあまり期待はもてそうにないが、それはさほど問題ではない。探偵＝孤児クリストファーはこのように言っている。「しかし、わたしたちのような者にとっては、消えてしまった両親の影を何年も追いかけている孤児のように世界に立ち向かうのが運命なのだ。最後まで使命を遂行しようとしながら、最善をつくすより他にはないのだ。そうするまで、わたしたちには心の平安は許されないのだから。」(WWWO 313)

註

*本稿は、平成14年3月4日に学位を授与された広島大学課程博士号学位論文「探偵小説とディケンズ 反探偵小説『エドウィン・ドルードの謎』をめぐって」の一部を圧縮、加筆修正を施したものである。

¹ テクストは、Kazuo Ishiguro, *When We Were Orphans* (Chatham: Faber and Faber, 2000)を使用。以下、本書からの引用は括弧内でWWWOと表記、頁数を示す。訳出にあたっては、入江真佐子訳、『わたしたちが孤児だったころ』（東京：早川書房、2001年）を参考にさせていただいた。

² http://www.amazon.co.uk/exec/obidos/tg/feature/-/32873/ref=pd_d_ra_rab_1_1/qid=991556605/sr=6-1/202-8518734-0634214

³ G. K. Chesterton, "The Secret of Father Brown," *The Best of Father Brown* (London: Everyman, 1991) 5-7.

⁴ イシグロ自身もコメントしているように、探偵は拡大鏡を通じて（のみ）事件を、そして世界を見る。突然のフラッシュバックによって過去のある部分が拡大され、全体像がゆがむイシグロ作品ではお馴染みの一人称の語り、「探偵」という適所を発見したのはある意味では必然とさえ言える。

⁵ テクストは、The Oxford Illustrated Version、Charles Dickens, *Great Expectations* (Oxford: Oxford UP, 1970)を使用。括弧内でGEと表記、頁数を示す。

⁶ 探偵小説のコード批判として、もうひとつポール・オースターの『幽霊たち』(*Ghosts*)の例を挙げておく。オースターの手法は、イシグロのそれよりも徹底したもので、登場人物には単に色の名前が付され、探偵は謎の依頼者から張り込みを命じられるが、何のためにそうした作業を続けなくてはならないのかは、探偵自身にも分からないまま、物語は唐突に終わりを告げる。

⁷ Agatha Christie, *An Autobiography*. (New York: Dodd, 1997) 329-30.

⁸ 江戸川乱歩、「ディケンズの先鞭」、『江戸川乱歩随筆傑作選』、紀田順一郎編（東京：筑摩書房、1994）277-86.参照。

⁹ Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd* (New York, Berkley, 2000) 12. 以下、この作品からの引用は、括弧内で頁数のみを示す。

¹⁰ 『アクロイド殺し』に寄せられた反論に関しては、Charles Osborne, *The Life and Crimes of Agatha Christie*. (London: Dent 1982)に詳しい。肯定派の先鋒に立ったドロシー・セイヤーズは、熱心なウィルキー・コリンズの読者でもあり、このあたりにもディケンズに端を発する反探偵小説的ストーリーテリングの系譜を読み取ることができる。

¹¹ Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. (Minneapolis: U of Minnesota, 1983) 103.

¹² *Blindness and Insight* 64.

¹³ Michel Foucault, *The History of Sexuality* (New York: Penguin, 1981) 61-62.

¹⁴ Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (Minneapolis: U of Minnesota P, 1987) 192.

¹⁵ Slavoj Žižek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. (Cambridge: MIT, 1992) 48-49.

Troubling Confession:
In the cases of *Great Expectations* and *When We Were Orphans*

Hideo Kajiyama

Kazuo Ishiguro's *When We Were Orphans* gives the reader a strange sensation of déjà vu. The basic storyline goes as follows: An orphan hero, Christopher Banks has grown up to be the most celebrated detective in London society. The story begins when he starts to investigate the case of his parents' disappearance that took place years ago. In the process of unravelling the mystery surrounding the case, he is forced to set out on a desperate journey to find out his true identity, in other words, his own past also becomes the subject of his investigation. His persistent delusions about his parents and his own proud identity as a successful detective end up being completely shattered against the truth. Christopher's first person narrative is strongly reminiscent of another fictional orphan, Pip in *Great Expectations*.

The most notable similarity between the two novels lies in the climactic scenes in which the orphans' true benefactors are finally revealed. The orphans' illusions concerning their own identities are dispelled they are compelled to leave the fictional world and face the realities. Their absorption in the fantasy world of their own is closely paralleled by people's indulgence in reading detective novels in the 1920's. Ishiguro said that the starting point of the novel was "the idea of the detective as the person who could put right a world that had gone wrong." After the catastrophic war when people dimly realised the invalidity of morality and rationality, there was a sudden boom in detective stories. People tried to escape from the chaos caused by the war into the peace and the order of detective stories in which criminals are infallibly hunted down, justice is done by the hero detective, and order is completely restored.

Apart from the similarities between the plots, characters, and specific incidents, there is another important parallel between the two novels. Both texts are written in the first person narrative in a most challenging way. Agatha Christie's *The Murder of Rodger Ackroyd* may be the best example of how complex challenges the reader could face in reading the first person narrative. In the novel told by the first person, the narrator, Dr Sheppard serves as a kind of Watson accompanying Poirot as he undertakes the quest for finding out the murderer. The reader cannot know until the very ending that the narrator himself is the culprit because we have no choice but to believe what he writes. In fact, it is not that he gives a false account of the case but that he intentionally omits just a few sentences describing the scene in which he killed Rodger Ackroyd. The narrator challenges the general assumption that in detective stories the first person narrator is an objective recorder, and tries to lead the reader (including Poirot) to rule out himself from the list of suspects. Furthermore, his

narrative foregrounds the complexity of “reading.”

Significantly, it is by closely reading Dr Sheppard’s own writing that Poirot identifies him as the real culprit. Moreover, the text he reads is the very same text we read. The Chinese box structure shows that his deduction is one of the possible interpretations of the text including ours and that it is inevitably exposed to the risk of misreading. As Paul de Man repeatedly says, a text includes the moment of blindness and insight at the same time, therefore reading for essential meanings is impossible and any attempt to do so will always result in the misreading of a text. The puzzle Christie poses is not only “Who done it?” but also “What is ‘who done it?’” and “What is ‘reading’?”

In *Great Expectations*, the narrator Pip performs the similar descriptive trick. Dealing with the enigma of who his true benefactor is, his narrative transcends the usual limitation of the confessional style, misleading and mystifying the reader. While Pip tries to confess his guilt sincerely, he lets the reader experience his mistakes vicariously and claims that they were inevitable. The double bind situation prevents him from confessing his past conduct in a liner way. When eventually the identity of the true benefactor is revealed, the reader is required to go back to the first scene in which Pip meets Magwitch and realises that everything is well plotted by the narrator. Ironically, the inconsistencies in his narration have attracted us because his troubling confession exemplifies the difficulty of narrating in the first person.

The above three novels are centred around the same formal problem--”the impossibility of telling a story in a linear, consistent way and rendering the realistic continuity of events.” Dickens address the major issue for contemporary writers such as Ishiguro, John Irving and Peter Carey who contrive to deconstruct the precedent works and resuscitate “a story.” As Christopher says, no matter how decidedly postmodern novelists reject a big story, “our fate is to face the world as orphans, chasing through long years the shadows of vanished parents. There is nothing for it but to try and see through our missions to the end, as best we can, for until we do so, we will be permitted no calm.”

Part-time Lecturer at Kochi National College of Technology

初出：『英語英文學研究』第 47 卷（2002 年）77-90 頁