

鏡に映る世界—Kazuo Ishiguro, *Never Let Me Go*—“Ourselves, Seen Through a Glass, Darkly”: the relationship
between human beings and clones in Kazuo Ishiguro’s *Never Let Me Go*

高橋美知子

Abstract

Kazuo Ishiguro’s latest novel, *Never Let Me Go* (2005) depicts a science-fiction-like world in which human cloning is widely practiced in order to supply organs for “normal” people. Clones are a relatively new motif in works of fiction, but other forms of artificially-made semi-humans, such as androids, robots, and cyborgs, have been popular protagonists in various forms of fiction.

These semi-humans often look quite like human beings, but they lack something necessary to make them completely human. In many cases, what they don’t have is a “soul,” although the definition of this is not always clear. For us human beings, these semi-humans are always the Others, whether they are congenial or hostile—or so it seems. What these works really reveal, however, is that the differences between human beings and semi-humans are very subtle, and even those differences often blur.

In *Never Let Me Go*, through the narration of Kathy H., the reader is made to see the world through the viewpoint of the Others, or clones, and uneasy though such an experience may be, Kathy’s delicate narrative captivates us so deeply that the assumed difference between Kathy and the reader, or between clones and human beings, diminishes. The reader eventually realizes that this is a story, not of the Others, but of ourselves.

Discussing other fiction dealing with semi-humans, as well as *Never Let Me Go*, this paper examines the relationship between human beings and semi-humans, especially clones.

はじめに

1996年7月、クローン羊ドリーの誕生が世間を騒がせた。19世紀に端を発するクローン研究の歴史においてドリーの誕生が殊更注目を集めたのは、それが初の哺乳類クローンであり、その技術を応用しヒトのクローンを作ることが理論上可能となったことを意味したからである。アニメや映画、コミックから文学作品まで、フィクションの世界では人造人間は定着して久しいモチーフであった。しかし現実の世界では、

アンドロイドやロボット、サイボーグが人間に近づくよりも先に、科学は人間そのものを人工的に作り出すことを可能にしてしまった。サイエンスフィクションのテクノロジーを現実が追い越してしまったとも言える。

この頃から急速に熱を帯び始めた生命倫理に関する議論はいまだ継続中である。「生とは何か」という形而上の問いは、ここにきて急速に現実的な領域に属することとなったが、我々はまだその問いに正面から向き合う準備ができていないように思われる。それと同時に、クロー

ン技術は、数々の医学上の困難にさす一条の光明である。我々は、その希望と答えの出ない問いの間で揺れ動き続けていると言えるだろう。カズオ・イシグロ (Kazuo Ishiguro) の最新作、*Never Let Me Go* (2005) は、揺れる振り子の一方の世界を描いた作品である。クローン技術の発達したパラレルワールドというSFの典型的素材を取り扱いながら、この作品で描かれる世界は決して突飛なものではない。イシグロはインタビューに答え、次のように発言している。

I've never, as a writer, been so interested in experimenting, in that kind of way, at that kind of linguistic level. I wanted, line by line, for the book to read easily, you know, very simply. I wanted the strangeness to come in the world that was depicted—the emotions and, I suppose, the kind of the dreamlike reality that is presented. (柴田 210)¹

Never Let Me Go で描かれる世界はリアルなようでいて、どこか「不可解さ (strangeness)」に満ちている。その不可解さの正体が明かされるとき、我々はそこに浮かび上がる大きな問いから眼をそらすことを許されない。本稿は、*Never Let Me Go* に先立つ人造人間を取り扱った作品を踏まえつつ、人間と人造人間の境界線に着目しながらイシグロの作品が提起する問いを考察する。

1. アンドロイドとロボットの登場

—*L'ève Future* と *R. U. R.*—

人造人間が登場する文学作品の歴史を概観するとき、必ず名前が挙がるのがフランスの作家ヴィリエ・ド・リラダン (Villiers de l'Isle-Adam) 著 *L'ève Future* (『未来のイヴ』) (1886) と、チェコの作家カレル・チャ

ペック (Karel Capek) の戯曲 *R. U. R.* (1920) である。*L'ève Future* はアンドロイドが、そして *R. U. R.* はロボットがそれぞれ初めて登場した作品として広く知られている。

L'ève Future に登場するアンドロイド、ハダリー (Hadaly) は次のような経緯で誕生する。ある日、科学者エディソン (Edison) は命の恩人であるエワルド卿 (Lord Ewald) が自殺を考えるまでに苦悩していることを知る。彼の苦悩は恋人アリシヤ (Alicia) が、その完璧な美貌に対して余りに卑俗な性格であることに起因していた。「ああ！誰かがあの肉體からあの魂を取り除いてくれないかなあ！」というエワルドの願いを知ったエディソンは (リラダン 99)、アリシヤの美貌をそっくり写し取った人造人間 (アンドロイド) を作ることを約束する。科学の粋を極めて完成したハダリーは、まさしくアリシヤの生き写しであった。しかしその身体には、エディソンが想像だにしなかった「未知な或る『魂』」が宿る (リラダン 448)。かくして魂を宿した人造美女ハダリーとエワルド卿はイギリスに向けて海を渡るが、その船は航海途中で沈没し、エディソンのもとにはエワルドから次のような電報が届く。「ハダリーノコトノミ痛恨ニ堪ヘズ。——タダコノ幻ノ喪ニ服セム。——サラバ」。これを受け取ったエディソンは、「嘗ても知らぬ感慨に我を忘れながら」「黙々として身をふるはせ」る (リラダン 456)。

観念論的な記述を多く含む本作品の解釈可能性は多岐にわたるが、エワルドとハダリーの関係に的を絞れば、ナサニエル・ホーソーン (Nathaniel Hawthorne) の “The Birthmark” (1843) と同じく、神の被造物である人間が自らの科学力を過信することに対する警鐘とも捉えられるし、未知の力により自然 (アリシヤ) を凌駕した人工物 (ハダリー) という理想が、現実においては存在することが許されず、ハダリーは棺

と共に海底に沈み、エワルドもまたその跡を追う悲恋の物語と読むこともできる。いずれにせよ、そこに人間と人造人間の共存は許されていない。人造人間は登場した時から、人間とは相容れない存在であったのだ。

チャベックの *R. U. R.* におけるロボットは、人間の代わりに労働を担うために生み出された、特殊な技術で人間の身体組織を簡素化した人工の産物である。² ロボットの製造元であるロッサム社 (*Rossum's Universal Robots*) の総支配人ドミン (*Domin*) は、ロボットを次のように定義する。「ロボットは人間ではありません。機能的には人間よりも優れていますし、非常に発達した知能を持っています。でも、彼らには魂がないのです」(*Capek 6*)。あるいは、「(ロボットは) 他のロボットに対してまったく無関心です……。彼らの間には、どんな形にしる、愛情というものは認められません」(*Capek 17*)。つまり、人間とロボットの最大の差異は、魂、あるいは愛情の有無であるとされている。

ロボットに労働を任せようになった人間たちの間では、やがて生殖能力の喪失が問題となる。時を同じくして各地にロボットの反乱が勃発し始め、やがて反乱の波はロッサム社本体にも押し寄せる。反乱のきっかけは、結婚前にはロボット擁護運動家であったドミンの妻、ヘレナ (*Helena*) がロッサム社の技術者に頼み、ロボットに魂を与えるべく製造方法を変更させたことであった。「彼らがあと少し私たちに近づけば、私たちが嫌うはずなんてないと思ったのよ」というヘレナの言葉に、ドミンは「人類同士ほど憎みあう存在があるものか」と答える (*Capek 42*)。

ロボットたちは、ロッサム社に残った人々を殺していく。ただ一人残された技術者アルキスト (*Alquist*) は、ヘレナが焼き払ったロボットの製造方法を再生するよう命じられるものの、それができない。それは人類だけでなくロボット

たちも地球上から全滅することを意味する。その時アルキストの前に、生前のヘレナを模ったロボットのヘレナと男性ロボットのプリムス (*Primus*) が現れる。彼らは朝陽を愛で、鳥のさえずりに耳を傾け、お互いを愛し、相手のために命さえ投げ出そうとする。ヘレナの涙を目撃し、「私たちは、お互いにとってかけがえのない存在なのです」というプリムスの叫びを聞いたアルキストは告げる。「行きなさい、アダムとイヴよ。世界は君たちのものだ」(*Capek 58*)。

R. U. R. の結末は一見感動的ではある。そうでありながら、そこに暗示されるのは人間社会の終焉と人間化したロボットによる新しい世界の創造という未来像である。人造人間はあくまでも人間と相対するものであり、そこに共存の道はない。

2. アンドロイドからレプリカントへ ——*Do Androids Dream of Electric Sheep?* と *Blade Runner* ——

近年における人造人間文学の傑作の一つに、アメリカ人作家のフィリップ・K・ディック (*Phillip K. Dick*) による *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968 以下 *DADoES*) がある。³ 作品における有機的アンドロイドも *R. U. R.* におけるロボットと同じく人間を補助する道具として誕生した。時は1992年、最終世界大戦の影響で放射能物質で汚染された地球は荒廃し果て、ほとんどの人類は地球外植民地へと移住しており、アンドロイドはそこでの重要な労働力である。しかし、高度に人間化した新型アンドロイドたちは時に反乱を起こして地球に逃亡し、地球上では駆逐の対象とされている。主人公リック・デッカー (*Rick Deckard*) はお尋ね者のアンドロイドの廃棄処理を職業とする賞金稼ぎ (*bounty hunter*) である。謀反を起こして地球に舞い戻ってきた6人の最新型 (ネクサス6

型) アンドロイドと彼の対立を縦軸に、そしてマーサー教 (Mercenism) の教祖ウィルバー・マーサー (Wilbur Mercer) という謎の男を核とする人間同士の絆を横軸に、物語は展開していく。

簡潔に言えば、*DADoES* においても、人間と人造人間の関係はほぼ *R. U. R.* のそれを踏襲している。人間にとってアンドロイドは、利用するか駆逐するかのどちらかの存在でしかない。しかし、リドリー・スコット (Ridley Scott) が本作品を映画化した *Blade Runner* (1982) において、その構図は大きく変化した。⁴ 本作品において、ネクサス 6 型レプリカント (原作ではアンドロイド) はあまりに人間に近づいたがために、感情の発露を避けられず、4 年間という短い寿命が感情発露の抑止装置として組み込まれている。それにもかかわらず、レプリカントたちは怒りや復讐心や愛情を抱き、命が尽きることを恐れている。偽の記憶を植えつけられて自らを人間だと信じ込んでいるレイチェル (Rachel) は、自分がレプリカントだと知って涙を流す。ロイ (Roy) とプリス (Pris) は愛し合っており、ロイは自分たちの都合でレプリカントに限られた寿命しか与えなかったタイレル (Tyrell) に復讐を果たす。そして彼らは、自分たちの寿命がまもなく尽きることに、恐れを抱いている。人間と人造人間の境界を形成すると考えられていた感情を、*Blade Runner* におけるレプリカントたちは人間の思惑を超えて身につけてしまっているのだ。⁵ ロイとプリスはタイレル社の遺伝子技術者、JF セバスチャン (JF Sebastian) にそれぞれ次のように語りかける。「俺たちはコンピューターじゃないんだ、セバスチャン。生きてる (physical) なんだよ」。「我思うよ、セバスチャン。ゆえに我あり、なの」。レプリカントにはないはずであった感情の発露と共に彼らに生じた苦悩が、これらの台詞から垣間見える。

人間と人造人間の境界線は、典型的には魂

の有無だとされてきた。しかし、レプリカントだけでなく、*L'ève Future* のハダリーも *R. U. R.* のロボットも、本来与えられていなかった魂を持つに至った。*DADoES* においてデッカーは、自分が人間なのかアンドロイドなのか確信が持てなくなる。さらに *Blade Runner* においてはデッカーがレプリカントであることが結末に暗示されることによって、人間とレプリカントの境界が決定的に曖昧になっている。⁶ レプリカントを識別し、駆逐する役目をおっていたデッカー自身がレプリカントであり、彼自身それを知らないことがほのめかされる時、人間と人造人間の間にあるはずだった境界線の不確かさが明らかになる。

人造人間はあくまでも人間ではないはずだった。しかし、これまで見てきた例が明らかにするのは、人間対<他者>の単純な構図ではない。そこにあるべき境界線は悉く機能していないという事実だ。我々が人造人間に与えた定義が役に立たないとなれば、我々は自分自身の存在を問い直さざるを得なくなる。

Blade Runner のデッカーに、次のような独白がある。「彼 [ロイ] が求めていたのは、俺たち皆が求めるものと同じだったのだ。『俺はどこから来たのか?』『俺はどこに行くのか?』『俺にはどのくらい時間が残されているのか?』ここに挙げられた3つの問いが、画家ポール・ゴーギャン (Paul Gauguin) の代表作、『われわれはどこから来たのか われわれは何者か われわれはどこへ行くのか』(1897) を踏まえていることは明白である。自殺を決意したゴーギャンが遺書として描いたといわれるこの大作は、人間存在の意味を深く問いかける作品として圧倒的な存在感を持つ。ゴーギャンはその答えをタヒチに求めた。彼の描いたプリミティヴなタヒチの風景とはおおよそ対照的な人造人間の物語を通じて、我々は人類が問い続けてきたこの普遍的な問いに引き戻されるのである。

3. Normal と special と——人間とクローンを隔てるもの——

カズオ・イシグロの *Never Let Me Go* は、この3つの問いをより真摯に我々に突きつける作品である。*Blade Runner* へのアレルギーが随所に見られるこの作品は、オリエンタリズムに満ちた未来都市で視聴者を魅了した *Blade Runner* の世界観とも、ディックの描く灰色の世界観とも程遠い、現代英国の静かな一地方で展開していく。31歳の女性、キャシー・H (Kathy H.) の視点から語られるのは、自分は現在「介護人 (carer)」として「提供者 (donors)」の世話をしていること、そして現在に至るまでの思い出——幼少時代から16歳までを過ごしたヘイルシャム (Hailsham) での日々、共に育ったルース (Ruth) やトミー (Tommy) と共にヘイルシャムを出て向かったコテージ (the Cottages) での経験、そこを離れて数年が過ぎてからの、ルースやトミーとの再会——である。

提供者のもとに向かうため、日々車で移動しているキャシーの語りは、イシグロの第三作 *The Remains of the Day* (1989) におけるスティーヴンス (Stevens) のそれを想起させる。老執事スティーヴンスはコーンウォールに向けて車を走らせながら、亡きダーリントン卿 (Lord Darlington) に仕えた日々を回顧する。そこから紡ぎだされるのは、彼個人の歴史だけではなく、大英帝国の威厳と誇り、そしてその栄光の残像 (remains) である。キャシーの静かな回想もまた、彼女個人の歴史の中に深遠な主題を浮かび上がらせていく。⁷

彼女の語りは、幾層にも重なった過去を紡ぎだしていく。例えば彼女の回想の中で、キャシーの友人ルースはヘイルシャムで熱心に推奨されていた創作活動を次のように回顧する。「そのおかげでヘイルシャムは特別 (special) だったのね。」「お互いの芸術作品を大切にするように

教えられたから」(15)。⁸ キャシーの周囲の人々にとって、ヘイルシャムは特別な存在である。ヘイルシャムはどこよりも恵まれており、その出身であるということは、他の者にはない特権を与えられていることを意味する。しかし、作品が進むにつれ、次第にこの“special”という語がもつ多層性が明らかになっていく。⁹ キャシーやルース、トミーはヘイルシャム出身だから「特別」なだけではない。作品の冒頭から積み重ねられた緻密な伏線は、やがてある事実を明らかにする。つまり、彼女たちは、人間 (キャシーの言葉を借りれば、「普通の人たち」) に臓器を提供するために作られたクローンであるということ。

人工の身体を持ったリラダンのアンドロイドから、単純化された生体組織を持つチャベックのロボット、限りなく人間に近い有機体であるディックのアンドロイド (レプリカント) を経て、人造人間は遂に人間と同じ肉体を持つに至る。そうでありながら、臓器の「提供者」と「被提供者」という区分を正当化するためには、両者ははっきりと差異化されねばならない。

The Remains of the Day でスティーヴンスの語りを通して浮かび上がってくる英国における厳然とした階級差に、クローンと「普通の人たち」の差異をなぞらせることもできるだろう。しかし、ミチコ・カクタニ (Michiko Kakutani) が *The New York Times* の書評において指摘するように、*Never Let Me Go* における両者間の差異は、*The Remains of the Day* のそれよりも、はるかに残酷である。

The book supposedly takes place in England in the 1990's and bears a certain resemblance to that time and place — the students wear polo shirts and listen to Walkmans — but these similarities to the real world only point up the startling differences: namely, that the class system isn't between rich

and poor, or aristocrats and commoners, but between so-called “normals” and those like the Hailsham students who aren't.

Never Let Me Go の世界で描かれる階級 (class system) は財力でも身分でもなく、普通 (normal) かそうでない (special) か、つまりは人間か否かによって分断されている。クローンと人間の間に身体的相違が存在しないとすれば、その分断はどのようになされるのか。

クローンたちは様々な手段で差異化され、周縁化されており、人間の領域とクローンの領域は明確に隔てられている。臓器提供プログラムに関わる人々——ヘイルシャムの保護官、コテージの世話人ケファーズ (Keffers)、そして医療関係者——を除けば、キャシーたちが人間と直に接するのは、彼女たち5人がノーフォークで入ったギャラリーの店主との会話のみである。自分たちに微笑みかけ、語りかけてきた店主についてルースは「あの人、もし私たちが本当は何なのか知ったら話しかけてきたと思う？」と自嘲的な問いを投げかける (152 傍点筆者)。「普通の人たち」とクローンの接触はこの一度きりであり、キャシーが車を走らす道路沿いにも、彼女が暮らすワンルームのアパートの周囲にも、きっと「普通の人たち」は生活しているはずであるのに、まるで彼らは存在しないかのようなのである。それはすなわち、クローンの存在を消し去りたいという「普通の人たち」の願望の裏返しでもある。お互いのすぐ傍に存在しながら、両者の間には相手が見えなくなるほどの深い霧が立ち込めている。

そしてクローンは、誕生や死さえ奪われている。キャシーの記憶 / 記録は「5歳か6歳」よりさかのぼることはない (42)。彼女たちには、誕生を見守ってくれた人もいなければ、おそらく彼女たちをこの世に産みだした母体すら存在しない。記憶の始まりが存在の始まり

なのである。それは、畑中佳樹がディックの登場人物を指して言った「意識が無から浮上してくる」ような人工的な始まりであり (畑中 158)、彼女たちが死の代わりに迎えるのは「終了 (completion)」である。その「終了」でさえ、本当の終わりではないかも知れないとクローンは恐れている。

How maybe, after the fourth donation, even if you've technically completed, you're still conscious in some sort of way; how then you find there are more donations, plenty of them, on the other side of that line; how there are no more recovery centres, no carers, no friends; how there's nothing to do except watch your remaining donations until they switch you off. (255-6)

4度の臓器提供のあと「終了」を迎えても意識は残り、身体を自由を奪われて装置につながれたまま、「彼ら」がスイッチを切るまでは更なる臓器提供を続けねばならないのではないかと、という不安がクローンたちを苦しめる。

始まりだけでなく終わりまでも、誰かの都合によって支配されているクローンたちは、生殖能力を与えられておらず、よって遺伝子を残すこともない。¹⁰ 彼女たちは、過去と未来から切り離されて、宙ぶらりんに存在することしか許されていないのだ。「それでも、私たちににとっては人生なんです」というキャシーの訴えが受け止められることはなく、虚空に浮かぶように (243)。

4. クローンという隠喩

人間の手によって、社会の周縁へと追いやりられても、クローンは反抗を試みない。R. U. R. のロボットや DADoES のアンドロイド、*Blade Runner* のレプリカントとは異なり、キャシー

らクローンは殆ど柔順と言えるほどに与えられた役割と運命を受け入れているように見える。4度の臓器提供とその先に待つ終了というシナリオに、彼女たちは不思議なほど抗おうとしない。人間はそれを良いことに、クローンを<他者>と位置づけ、自分たちとかかわりのない領域に閉じ込めようとする。

保護官であったミス・エミリー (Miss Emily) は、キャシーに次のように説明する。臓器移植プログラムの黎明期、「人々は臓器がどこからともなく現れると、せめて一種の真空状態の中で作られるのだと信じたがった」のだと (240)。しかし、臓器を提供するクローンが人間と変わりのない肉体を持ち、人間と同じ成長段階を経るのだと周知された後も、彼女らの知性や感情は無視され、人々は彼女たちには魂がないのだと考えようとした。¹¹ ヘイルシャムはその潮流に挑戦する一種の実験施設であったのだが、社会の勢力にのまれ、閉鎖される。

しかし、社会の周縁に押しやられた柔順なクローンは人間にとって「蜘蛛を恐れるように」忌むべき存在である (32)。¹² それは何故なのだろうか。

スーザン・ソントグ (Susan Sontag) は *Illness as Metaphor* (1977) において癌という病に取り付いてきた「隠喩」を暴き、癌にまつわる神話を解体して見せた。¹³ ソントグは癌という病とそこに投射されつづけてきた心理的な不安とを切り離し、病そのものと向き合う必要性を説いたのであるが、同時に「癌の隠喩がみごとに映し出して見せた諸問題が解決されるよりずっと以前に、癌の隠喩の方が廃語となっているだろう」と予言している (Sontag 87)。¹⁴

同書にはまた、次のような箇所がある。

How, when there is so much to be severe about; how, when we have a sense of evil but no longer the religious or philosophical language to talk

intelligently about evil? Trying to comprehend “radical” or “absolute” evil, we search for adequate metaphors. But the modern disease metaphors are all cheap shots. (Sontag 84-5)

我々の理解を超えた悪に対する恐怖がある限り、その隠喩が求められ続ける。そうすることによって、「根源的な」「絶対」の悪を理解できるのではないかという幻想があるからだ。臓器移植プログラムのおかげで、癌がもはや死の病ではなくなった *Never Let Me Go* の世界では、おそらくこの病は神秘性を失い隠喩の装置としての機能を果たさなくなっているだろう。そのとき隠喩はどこに行き場を求めるのだろうか。

Never Let Me Go の世界においては、癌の治療を可能たらしめたクローンこそが隠喩の媒体としての癌の後継者となっているのではないだろうか。¹⁵ 例えば、癌が背負ってきた代表的隠喩の一つとして「歴史がますます暴力的な道を歩みだしたのを・・・憂慮する気持ち」をソントグは挙げているが (Sontag 87)、この隠喩は *Never Let Me Go* の中で次のように繰り返される。

“When I [Madame] watched you [Kathy] dancing that day, I saw something else. I saw a new world coming rapidly. More scientific, efficient, yes. More cures for the old sicknesses. Very good. But a harsh, cruel world. And I saw a little girl, her eyes tightly closed, holding to her breast the old kind world, one that she knew in her heart could not remain, and she was holding it and pleading, never to let her go....” (248-9)

「科学的で効率的」な「新しい世界」では、かつては致命的であった病も治療できる。しかしそれは、世界が「無慈悲で残酷」な世界に足を踏み入れてしまったことを意味してい

る。“Never Let Me Go”という曲にあわせ、枕を胸に抱いて踊る幼いキャシーの姿に、マダム(Madame)は自分たちを取り巻く世界の変遷とそれに纏わる不安を投影するのだ。

癌は「魔性の懐胎」である、とソントグは述べる(Sontag 14)。体内の細胞が突然変異を起こして肉体を蝕んでいくこの得体の知れない病。得体が知れないからこそ、癌は数々の隠喩を付与されてきた。その治療手段として生み出されたクローンもまた、得体が知れない。人間の都合によって生み出され、周縁化され、搾取され、それでもその運命を受け入れるクローンという存在。人間と同じ姿かたちをし、人間のすぐ傍に存在しながら、決して人間として生きることを許されず、望まない存在。人間はそこに「魔性」をみる。それはもちろん、人間側の勝手な都合に他ならないのであるが。

5. 鏡の向こうの景色

社会の周辺へと追いやられ別領域に閉じ込められたキャシーは、そこでの孤独にすら適応していく。唯一つ彼女が望んだのは「猶予(deferral)」である。ヘイルシャム出身者だけに許されると言われる「猶予」を求めて、キャシーとトミーはマダムとミス・エミリーのもとを訪れる。二人との面会から彼女たちが知るのには、猶予など存在しないということ、臓器提供プログラムとクローンの歴史、そこにおけるヘイルシャムの位置づけである。ミス・エミリーはキャシーに語る。

“Most importantly, we demonstrated to the world that if students were reared in humane, cultivated environments, it was possible for them to grow to be as sensitive and intelligent as any ordinary human being. Before that, all clones—or students, as we preferred to call you—existed

only to supply medical science. In the early days, after the war, that’s largely all you were to most people. Shadowy objects in test tubes....” (239)

「人間らしく文化的な環境で育てれば、クローンの子もたちも普通の人たちと同じくらい繊細で知的に育つことが出来るのだと世間に知らしめた」ことがヘイルシャムの功績だ、とミス・エミリーは述べる。しかし、彼女たちの「プロジェクト」は既に過去のものとなり、「そのことに後悔はない」のだと(234)。

戸惑うキャシーとトミーに、彼女は続ける。「まるであなたたちがゲームの駒みたいに思えるでしょうね。そんな見方もできるでしょう。でも考えてもご覧なさい。あなたたちは、ラッキーな駒だったのよ」(243)。ミス・エミリーにとってヘイルシャムは失敗に終わった実験に過ぎないことを知ったキャシーは訴える。「それでも、私たちにとっては人生なんです」と。しかし、ミス・エミリーがその訴えを受け止めることはない。

マダムの家からの帰り道、トミーは車を降り暗闇の中で大声で叫ぶ。キャシーは暴れる彼を抱きしめ、無言で抱き合う自分たちの姿を「夜の闇の中に吹き飛ばされるのを防ぐために、お互いにしがみついているよう」だと感じる(251)。彼女たちの前に曝された現実夜の闇のように暗い。しかし、彼女たちはその闇のような現実——子ども時代に人間と同じように感受性や知性を育まれながら、いったん大人になってしまえば臓器提供のために存在することしか許されない——さえ受けとめていく。二人は再び静かな日常へと戻り、トミーは「終了」を迎え、キャシーは「提供者」となる指示を受ける。

キャシーも他のクローンも、反抗を試みることはない。だがルースやトミーを失い、自らも「提供者」のリストに入ったキャシーは、自

分の意思である選択をする。それはミス・エミリーのもとで真実を知った彼女にしかできないこと、証言者となることだ。こうして、彼女の語りは幕を開ける。

キャシーは注意深く、しかし親密さを持って語りかける。たとえば彼女は、冒頭部で何度か読者に「あなた」と呼びかける。例えば、「あなたの居たところではどうだったか知らないけれど、ヘイルシャムでは毎週健康診断を受けることになっていたのです」(12)、というように。読者にとって、クローンは<他者>で、「彼ら」であるはずなのに、キャシーの語りにより、我々は知らず知らず「私たち」の領域へと招かれる。小池昌代は朝日新聞の書評欄で、「彼女の繊細で音楽的な語りは、読み進めるにしたがって、ああこの人は信じられるという不思議な友情を読者に感じさせる」とキャシーの語りについて述べている(小池 9)。彼女の語りは静かに、しかし確実に我々を取り込み、我々は次第に人間とクローンの境界に立ち込める霧の中へと迷い込んでいく。

作品半ばで彼女がクローンであることが明らかになるときは、既に我々は深く「私たち」の領域に取り込まれ、クローンは読者にとって<他者>でなくなってしまうている。ミス・エミリーの「あなたたちは、ラッキーな駒だったのよ」という言葉と、「それでも、私たちにとっては人生なんです」というキャシーのどちらに、我々は共感するだろうか。

マーガレット・アトウッド (Margaret Atwood) は *Never Let Me Go* の書評を次のように締めくくっている。

Never Let Me Go is unlikely to be everybody's cup of tea. The people in it aren't heroic. The ending is not comforting. Nevertheless, this is a brilliantly executed book by a master craftsman who has chosen a difficult subject: ourselves, seen through a glass, darkly.

読者とクローンの間には確かな境界があるべきであるのに、読者はガラス (glass) を通してクローンという<他者>の物語を眺めるはずなのに、いつしかそのガラスは鏡 (glass) となり、我々の姿を映し出す。ちょうど鏡の左右が反転するように、我々は作中の「普通の人たち」ではなくクローンに共感を覚え、キャシーの語りはいつしか「私たち自身 (ourselves)」の物語となる。

物語の結末で、喪失感と悲しみをコントロールしながら「私が行くべきところ」へ向かうキャシーの姿には、諦め以上の何かがある。すべてを語り終えた彼女は、その先に待ち受ける現実がたとえ闇のようであっても、悲壮さを漂わせつつも与えられた生から逃れようとはしない。その彼女の姿に、我々は自分が経験してきた喪失と、生きていかねばならないこれからの人生を重ねあわせる。二度と戻れない旧世界を胸に抱いて祈る少女像が、マダムの自己投影に他ならなかったように。人間とクローンの境界線は、そこで消滅する。

結語

キャシーの語りに耳を傾けた今、我々はもはやクローンを「試験管の中の得体の知れないもの」と思い込むことはできない (239)。臓器提供プログラムを存続させるには、人間にとってクローンは<他者>——恐怖の対象、悪の隠喩を付与された得体の知れないもの——でなければならない。本当に恐ろしいのは、自己の目的のためにクローンを生み出し、搾取し続ける人間のほうであるのに。彼女の語りはその欺瞞を暴き、人間が作り上げた人間とクローンの二項対立を無効にする。

鏡の向こうのパラレルワールドで起こった悲劇は、彼女の語りが届いたこちら側では繰り返されずに済むかもしれない。「われわれはどこ

に行くのか」と、鏡 / テキストの向こうでキャシーは問いかけているようだ。

混沌とした 21 世紀を生きる我々は、彼女のように、暗い闇にのまれずに生きていけるだろうか。イシグロは『文学界』のインタビューで次のように述べている。¹⁶

我々は大きな視点を持って、常に反乱し、現状から脱出する勇気を持った状態で生きていません。わたしの世界観は、人はたとえ苦痛であったり、悲惨であったり、あるいは自由でなくても、小さな狭い運命の中に生まれてきて、それを受け入れるというものです。みんな奮闘し、頑張り、夢や希望をこの小さくて狭いところに絞り込もうとするのです。(イシグロ 134)

我々は「小さな狭い運命」を受け入れることから始めなければならないのだろう。しかしそれが決して我々の尊厳を脅かすわけではないことを、キャシーの姿は伝えている。

註

¹ 本論文における引用の傍証形式は *MLA Handbook for Writers of Research Papers 5th Edition* (1999) を参考にしたが、*Never Let Me Go* 以外からの引用の傍証は論文中の括弧内に著者名(書物名)とページ数を示した。ただし、オンラインソースの引用にはページ数を記しておらず、その場合本文中に著者名が明らかな場合は傍証を省略した。

² “Robot” という単語は「骨折り仕事」を意味するチェコ語方言からチャペックが作った造語であると言われている。

³ 2006 年の時点で、現在最も精巧な人間型ロボットと言われているのが Hanson Robotics 制作の “Phil” と言われている。これはを P. K. ディックをモデルとしたロボットであり、2005 年 6 月に開催された Next Fest というイベントで公開された。http://www.hansonrobotics.com/project_pkd.php を参照。

⁴ 1992 年には編集を一部変更し、エンディングも異なるディレクターズ・カット版 *Blade Runner* が公開されている。

⁵ 感情移入能力 (= empathy) は *DADoES* において、アンドロイドと人間を識別する最も有効な指標として用いられている。また、「エンパシーボックス」という装置が重要な小道具として登場しており、人間界にのみ存在する感情移入という能力は *DADoES* の中心的主題の一つである。感情移入能力の有無は、*DADoES* におけるアンドロイドと、*Blade Runner* におけるレプリカントのもっとも大きな違いの一つである。

⁶ *DADoES* においては、デッカーは自分がアンドロイドなのではないかと不安を抱き、同僚に頼んでアンドロイド判別用のフォークト・カンフテストにかけてもらう。その結果はネガティブであり、デッカーは人間であると判断できる。*Blade Runner* において、デッカーがレプリカントであるという示唆は 82 年の版では曖昧なものであるが、92 年の版ではかなり明確である。92 年版における変更点で重要なものは、デッカーが部屋でピアノを弾くシーンでユニコーンのイメージが挿入されていることである。これにより、エンディング直前で同僚ガフ (Gaff) がデッカーの部屋に残っていたユニコーンの折り紙に新しい意味が加わる。つまり、ガフはデッカーがユニコーンの白昼夢を見たことを知っていたことになる。なぜ、彼がそれを知りえるのか。それは、映画の前半でデッカーがレイチェルの幼少時の記憶が捏造されたものだと知りえたように、ガフもまたデッカーに刷り込まれた記憶の内容を知っているという可能性を示唆する。また、それに先立つ屋上のシーンでの、ガフの次の台詞も重要性を増してくる。

Gaff: You've done a man's job, sir. I guess you're through, huh?

Deckard: Finished.

Gaff: It's too bad she won't live. But then again, who does?

“A man's job” という言葉はデッカーがレプリカントであることを踏まえた皮肉であるとも取れるし、続く台詞にはデッカーもレプリカントであるレイチェルと同じ程度しか生きられないという意味が込められているようにも取れる。おそらく、デッカーもまたレイチェルと同じく、捏造された記憶を持つレプリカントなのだ。

⁷ イシグロの語り手たちは、決して率直な語り手ではない。彼らの語りから透けてみえるものこそが重要なのである。シンシア・ウォン (Cynthia Wang) が著書 *Kazuo Ishiguro* (2005) において、この問題に言及している。

A creative form of unreliability structures all of Ishiguro's first-person narrator's version of events. Indeed, the narrators are unreliable in a way that emphasizes their need for self-protection and self-deception. The transparency of their self-deception signals as well their vulnerable states of mind. (Wang 87)

⁸ 以下、本作品からの引用の傍証は、括弧内にページ数のみを記す。

⁹ “Special” という語は、*DADoES* においては、第三次世界大戦で発生した放射能の影響で能力の退化した一部の人間に対してつけられた呼称として用いられている。スペシャルたちは、惑星移住を禁じられ、断種を受けている。

¹⁰ テキスト中に「私たちは絶対に子どもを産むことができない (it was completely impossible for any of us to have babies)」とあることから (76)、クローンには生殖能力が与えられていないと判断される。

¹¹ マダムの家で、キャシーとミス・エミリーが次のような会話を交わす場面がある。

“... We [guardians at Hailsham] took away your art because we thought it would reveal your souls. Or to put it more finely, we did it to prove you had souls at all.”

She [Miss Emily] paused, and Tommy and I [Kathy] exchanged glances for the first time in ages. Then I asked:

“Why did you have to prove a thing like that, Miss Emily? Did someone think we didn't have souls?”

A thin smile appeared on her face. “It's touching, Kathy, to see you so taken aback. It demonstrates, in a way, that we did our job well. As you say, why would anyone doubt you had a soul? But I have to tell you, my dear, it wasn't something commonly held when we first set out all those years ago. And though we've come a long way since then, it's still not a notion universally held, even today....” (238)

ヘイルシャムでの創作活動はクローンに魂があることを証明するためのものだったというミス・エミリーに、キャシーは「私たちに魂がないなんて、思う人がいたのですか？」と問いかける。それに対しミス・エミリーは、今でさえそう考えている人が多いのだと答えている。

¹² キャシーは人間から見たクローンのイメージとして蜘蛛を繰り返し用いている。蜘蛛はまた、*DADoES* におけるアンドロイド、*Blade Runner* におけるレプリカントの象徴としても用いられている。小説では蜘蛛が感情移入能力を持たない生物の代表としてアンドロイドになぞらえられ、映画ではレイチェルの子供時代の記憶として語られる「母蜘蛛を食い殺す子蜘蛛」が、創造主であるタイレル博士をロイが殺す後の場面の暗示として機能している。

¹³ 富山太佳夫は『隠喩としての病 エイズとその隠喩』(1992) の「訳者あとがき」で次のように述べている。

『隠喩としての病』は決して複雑な本ではない。むしろ、そこに込められたメッセージは単純明快であって、結核にせよ癌にせよ、肉体としての病気はできるかぎり肉体の病気として受けとめて医学的な治療を受けるべきであり、そこに心理的な不安をみだりに投射すべきではないということである。(ソントグ 298)

¹⁴ ソントグの訳文は、富山太佳夫訳を参考にした。

¹⁵ ソントグは、癌に与えられた代表的な隠喩の例として「種としての有機体におしよせてくる破壊的な、別世界

の諸力の象徴」、「宇宙的な病気 (cosmic disease)」を挙げているが (Sontag 68)、ここに現れる癌のイメージには、*DADoES* や *Blade Runner* におけるアンドロイドやレプリカントに共通するものが見出せる。さらにソントグは、癌は「母なる自然がテクノクラシー万能の歪んだ世界に対して復讐を加え」ているのだという広く流布する幻想を指摘している。ここでもまた、癌と人造人間を差し替えれば、見慣れたSFのプロットが浮かび上がる。つまり、癌と人造人間に与えられてきた隠喩には多くの共通項がある。

¹⁶ 大野和基によるこのインタビューは、以下の URL でも読むことができる。

<http://www.globe-walkers.com/ohno/interview/kazuohishiguro.html>

参考文献

Atwood, Margaret. “Brave New World.” *Slate*.

1 Apr. 2005. *Washingtonpost*. Newsweek Interactive Co. LLC. 21 Aug. 2006 <<http://www.slate.com/id/2116040>>.

Chapek, Karel. *R.U.R.* 1923. Trans. Paul Selver and Nigel Playfair. NY: Dover, 2001.

Dick, Philip K. *Do Androids Dream of Electric Sheep?* 1968. New York: A Del Rey Book, 1996.

Gerould, Daniel. “Villiers de l'Isle-Adam and Science Fiction.” *Science Fiction Studies* 34. 11-3 (1984). 14 Sept. 2006 <http://www.depauw.edu/sfs/reviews_pages/r34.htm>.

Ishiguro, Kazuo. *Never Let Me Go*. London: Faber and Faber, 2005.

---. *The Remains of the Day*. London: Farber and Farber, 1989.

Kakutani, Michiko. “BOOKS OF THE TIMES; Sealed In a World That's Not As It Seems.”

The New York Times Online. 4 Apr. 2005. The New York Times Company. 21 Aug. 2006

<<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9503EEDD1E3FF937A35757C0A9639C8B63>>.

Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. 1977. *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*. NY: Picador, 1990.

Wong, Cynthia F. *Kazuo Ishiguro* (2nd ed.).

Horndon: Northcote House Publishers Ltd, 2005.

Blade Runner. Dir. Ridley Scott. Perf. Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young. Warner Bros. 1982.

イシグロ、カズオ 「『わたしを離さないで』そして村上春樹のこと」 『文学界』 第60巻8号 2006年8月: 130-146

川本三郎 「『暴力小説』としてのディック」 『悪夢としてのP・K・ディック』 サンリオ出版 1986 236-243

小池昌代 「不可解な『存在』めぐる戦慄の小説」 朝日新聞 2006年5月28日 9

ソング、スーザン 『隠喩としての病い エイズとその隠喩』 富山太佳夫 訳 みすず書房 1992

柴田元幸 編訳 『ナイン・インタビューズ 柴田元幸と9人の作家たち』 アルク、2004

島田紀夫 監修 『印象派美術館』 小学館 2004

畑中佳樹 「めざめ、叫び、走る フィリップ・K・ディック論」 『悪夢としてのP・K・ディック』 サンリオ出版 1986 154-164

リラダン、ヴィリエ・ド 『未来のイヴ』 東京創元社 2006