

ニュー・リアリズム作品としての *The Hotel New Hampshire*

—— リリー・ベリーの死をめぐる ——

高 橋 美 知 子*

はじめに：「読みやすさの美学」

1981年に発表されたジョン・アーヴィング（John Irving）の *The Hotel New Hampshire*（以下 *Hotel*）は、彼の出世作である *The World According to Garp*（1978 以下 *Garp*）に続く作品として出版前から大きな注目を集めていた。E・P・ダットン社が *Garp* の草稿を購入した際に、アーヴィングに次回作の出版契約金として提供した金額は 15 万ドルであった。しかしアメリカ図書賞ペーパーバック部門賞を受賞し、400 万部を売り上げた *Garp* の商業的成功を受け、*Hotel* のペーパーバック発行権には 230 万ドルという破格の値がポケットブックス社によってつけられている。ただし *Hotel* の売上は *Garp* には到底及ばず、同社の投資は 100 万ドルの赤字に終わったと社長のロナルド・ブッシュはのちに認めている。¹ しかし 1981 年 8 月に *Time* 誌の表紙を飾った事実が示すように、*Garp* と *Hotel* の二作をきっかけに、アーヴィングは作家としての地位を確立したといえる。

アーヴィングの作風は、80 年代前後にアメリカの文学界に生まれたニュー・

* 福岡大学人文学部講師

リアリズムと呼ばれる潮流の中に位置づけることができる。村上春樹は、アーヴィングが当時の文学界に与えた衝撃を振り返り、80年代のアーヴィングは『直下型地震』みたいに圧倒的でラディカルな顯示力」を持っていた、と語っている（村上『月曜日』255）。村上の言葉にも表われているように、アーヴィングは当時の文学界におけるいわゆる反逆兒的位置づけを自負していた。彼が当時の文学界に対して抱いていた不満は、1979年に *The New Republic* 誌に発表された "The Aesthetics of Accessibility: Kurt Vonnegut and His Critics" という評論に端的に見ることができる。カート・ヴォネガット (Kurt Vonnegut) とアーヴィングの友情はアイオワ大学の創作ワークショップの教師と学生として出会ったことをきっかけに始まり、二人は作家としても互いのよき理解者であった。² この評論でアーヴィングは、ヴォネガットを安直だと批判する批評家たちに真っ向から立ち向かっている。

Why is "readable" such a bad thing to be these days? Some "serious people" I know are gratified by the struggle to make sense of what they read; as Vonnegut says, "So it goes." Let them be gratified. As someone who, like Roger Sales, has struggled many hard hours with the "semi-literate young," I am more often gratified by a writer who has accepted the enormous effort necessary to make writing clear. Vonnegut's lucidity is hard and brave work in a literary world where pure messiness is frequently thought to be a sign of some essential wrestling with the "hard questions." (Irving, "Aesthetics" 42)

「なぜ『読みやすい』ことが昨今ではひどく悪いことのように見なされるのだろうか。」「単に混乱しているだけの文章が『難解な問題』と本質的に取り組んでいる証拠だとしばしばみなされるような文学界にあっては、ヴォネガットの

明晰さは困難で勇氣ある業績である」というアーヴィングの言葉の背景には、60年代以来文学界を席捲したいわゆるポストモダンあるいは実験的潮流に対する反発があることは明らかである。難解さをよとする当時の流行に対し、ヴォネガットの「読みやすさの美学」の価値を訴えたアーヴィングのこの評論は、作家としての彼自身の信念を表明するものだといえる。アーヴィングとヴォネガットの作風が類似しているというわけではない。しかし両者はそれぞれの方法で、この「読みやすさの美学」に忠実であったといえるだろう。

アーヴィング作品の特徴の一つはプロットの重視にある。³ 複数のエピソードを同時進行的に操りながら読者を物語世界の中に呑み込んでいく手法は *Garp* 以来顕著となり、多種多様な要素を盛り込んだ複雑なプロットに基づく長編構成ゆえに、アーヴィングの作品はしばしばディケンズ的とも評される。この特徴は *Hotel* でも健在であるが、それをポストモダン風難解さへの反発としての単なる19世紀回帰と見なすのはあまりに単純である。80年代のリアリズムは古い伝統への逆行ではなく、もはや完全に世界を呑み込んだポストモダン文化のなかで、人々が現実をどう生きていくのかという問いに向き合うために、必然的に生まれてきたと考えられる。本稿では、実験的手法が顕著なポストモダン文学が盛んであった1960年代、70年代を経て登場したニュー・リアリズムと呼ばれる作品群の一例として、*The Hotel New Hampshire* を考察する。

1. ニュー・リアリズム作品としての *The Hotel New Hampshire*

ニュー・リアリズムの定義は容易ではなく、その呼称さえも固定されていない。例えばマルコム・ブラッドベリ (Malcolm Bradbury) はこれを「ネオ・リアリズム (Neo Realism)」と呼んでおり、彼によれば、「権力と政治」、「文化の変容」、「テクノロジーの発展」、「民族、性、宗教の構図の変化」に象徴される変わりゆく世界に向き合うために、あるいはこれまで抑圧されてきた人々が、自らの歴史的アイデンティティを求め、自らの生を語るための声を手に入

れるために、リアリズムの手法が必要だったのである (Bradbury 264)。これが 1970 年代からの、リアリスティックな文学的動向の再浮上につながるのであるが、この「ネオ・リアリズム」は 60 年代の「実験性」も取り込んだ形で発展し、「60 年代のように手軽に『リアリズム』と『実験』を区別することが難しく」なった結果、ニュー (ネオ) ・リアリズムは単純にポストモダニズムに対立するものとして位置づけることはできず、またこの時代のリアリズムは単純に一つのカテゴリーに収めることのできない多様性を特徴としている (Bradbury 267-268)。⁴

一方、*Novels from Reagan's America* (1999) で 80 年代前後のアメリカ社会と文学を分析したジョセフ・デューイ (Joseph Dewey) は、当時のリアリズムを「スペクタクル・リアリズム (Spectacle Realism)」と名づけた。同書においてデューイは、レーガン大統領の在任期間を中心とする 1981 年から 1994 年を "The Reagan Era"、「レーガン時代」と呼び、⁵ レーガン時代を通じ、アメリカ国民の感情が一種異様なほど高揚状態にあったこと、そしてその状態に留まることを国民が望んでいたと論じている。アメリカにとってレーガン時代は、日常 (the immediate) から離れて、テーマパークで過ごす休暇のようなものであった、と彼は述べ、さらに「究極のポストモダン風景」であるテーマパークと彼が「ゲームテキスト (gametext)」と呼ぶ「ポストモダン・テキスト」には多くの共通点があったと指摘している。

The contemporary theme park is---like the postmodern text and Reagan's America---a triumph of form, of manufactured spectacle, a tonic collage of signs drawn from pop culture, cut and pasted with such skill and drawn before us with such velocity that sheer technique allows us to quash our certainty that this concoction is hardly "real" and to engage this wildly entrancing spectacle of excess. (Dewey 14)

ポストモダン風景、あるいはポストモダン・テキストの特徴として、「型（外形）と人工的なスペクタクルによる圧倒」、「ポップ・カルチャーから抽出された表象の強烈なコラージュ」をデューイは挙げている。非常に巧みに切り貼りされたこのコラージュは、私たちの現実感を曖昧にし、魅惑的な過剰さのスペクタクルへと私たちを誘う。60年代の実験文学に顕著に表れていたポストモダニズムの特徴が、80年代には社会をも顕著に浸食し始めたのである。

デューイもブラッドベリと同様、ポストモダン文学が誕生した背景に「理解したり記録したりすることはおろか、定義さえ不可能」な「暴力的な社会」を見ている。そのような社会においては、第二次世界大戦後から続くリアリズムの文学は、「耐え難いほど重々しく」、下手をすると「不要」に思われるようになり、「型」や「スペクタクル」を重視するポストモダン文学の誕生へとつながっていったのであるが（Dewey 11）、ブラッドベリと同様、デューイもそれらの陰に隠れつつもリアリズム小説の系譜が途絶えてはいなかったことを指摘している。そして社会が完全にポストモダン化した80年代においては、再びリアリズム的手法によって、この新たな社会における生を捉えなおそうとする試みが目立ち始める。先に述べたように、デューイはこのリアリズムを「スペクタクル・リアリズム」と名づけたが、彼によればこのスペクタクルは、ポストモダンのキーワードともなった「スペクタクル」とは異なる性質のものである。それは日常の対極に位置するのではなく、日常と共存しうる形の新しいスペクタクルであり、日常を描写し、定義しなおし、再形成するための手段なのだ。

ブラッドベリもまた、デューイと類似の意見を述べている。

Nor is this writing a conscious revolt of realism against experiment, and in fact it incorporates a good many of its elements---its merging of the true and the false, its feeling for the incredible as much as the

familiar in American life, its sense of the Gothic, the strange, the outrageous, and the legendary, all of which takes its place within the compass of the real. (Bradbury 282)

「この種の作品 [ネオ・リアリズム] は、実験性に対するリアリズムの意識的な反乱というわけではない。その実、このリアリズムは実験性の多くの要素を取り入れているのだ」、とブラッドベリは指摘する。

ニュー・リアリズム（あるいはスペクタクル・リアリズム、またはネオ・リアリズム）は、ポストモダン文学を特徴づける実験性から、ポストモダン以前のリアリズムへの単なる揺れ戻しではない。ポストモダン以前の文学に戻ろうにも、変貌を遂げたポストモダン社会の中では、それはもはや不可能である。

80年代のアメリカ社会は、ポストモダン社会の中で翻弄されることに疲れた国民が銀幕の世界から現れたリーダーの下、現実から目をそむけ「強いアメリカ」の夢に酔い、スペクタクルの氾濫に身を委ねた時代であった。しかし、やがて国民たちはその夢から覚め、ポストモダン社会を現実として受け入れざるを得なかったのである。それと時を前後して現れたニュー・リアリズムにおいては、再びリアルな「生」や個人の「内部」の問題がよみがえってきていることが特徴の一つである。ただしそこにはモダニズムに見られた自己への信頼は希薄であり、その点においては60年代から続くポストモダン文学の特徴を受け継いでいる。ニュー・リアリズムは、ポストモダン文化に浸食された社会における個人の生の有様を扱う小説群であるといえるだろう。

アーヴィングもこのような流れの中で登場した作家のひとりである。前述したように、彼は実験的文学に対する強い反発をたびたび表明している。にもかかわらず彼もまた、ポストモダニズムの洗礼を受けた作家であることは間違いない。レイモンド・ウィルソン (Raymond Wilson) は、"The Postmodern Novel: The Example of John Irving's *The World According to Garp*" (1992)

という評論において、*Garp*に見られるポストモダン文学の特徴を四つ挙げている。① ジョン・バースが「尽きの文学と補給の文学 (Literature of exhaustion and replenishment)」と呼んだ古い形式の再利用、② 奇抜さ (The zone of the bizarre)、③ 平坦な登場人物 (Flatness of character)、④ メタフィクション (Metafiction) がそうであるが、これらは全て *Hotel* にも認められる要素であり、アーヴィング作品がブラッドベリのいう「実験性の多くの要素を取り入れ」たリアリズムであることがわかる。前述したように、*Hotel* は *Garp* ほどの商業的成功につながらず、文学作品としての完成度もこれに匹敵しないというのが一般的な評価である。だがニュー・リアリズムの作家としてアーヴィングを語る際、*Hotel* は *Garp* に続けて彼が自己のスタイルを確立した作品として重要であると考えられる。

2. リリーの死にみる文学的葛藤

Garp の完成に際し、アーヴィングは編集者に宛てて *Garp* は「成人指定付きのソープオペラに含まれるあらゆる要素を利用している」と書き送っている。*Garp* の作中では、ガープが執筆した *The World According to Bensenhaver* を編集者が「成人指定付きのソープオペラ」と評しているが、ジェーン・ヒル (Jane Hill) は "John Irving's Aesthetics of Accessibility" という論文において、この二つの発言を混同し、アーヴィングの意図を見失ってはならないと注意を喚起している。「アーヴィングは、現代の一般的な思考をもっともよく表すものとして、ソープオペラをサブ・ジャンルに用いているのだ。……そうすることによって、彼は小説の領域を再び押し広げ、現代の小説における拒食症的傾向に立ち向かおうとしている」、とヒルは述べる (Hill 70)。これはまさしくウィルソンが指摘した「古い形式の再利用」にあたる手法であり、同じ構図が *Hotel* においても見られる。ただしここでアーヴィングが用いているのは、「ロマンス」と「おとぎ話 (fairy tale)」というサブ・ジャンルであ

る。⁶ ジョシー・キャンベル (Jossie Campbell) は *Hotel* を「ポストモダン版おとぎ話 (a postmodern fairy tale)」と呼んでいるが、*Hotel* では作中に繰り返される「ハッピーエンドなど存在しない (There are no happy endings)」という言葉により、おとぎ話の常套句である「めでたし、めでたし (They lived happily ever after)」の結末に至ることはあらかじめ否定されており、一家を次々と襲う不条理なほどの悲劇は、ポストモダンの混沌とした社会状況を暗示している。

作中で語られる一連の悲劇の最後が、次女リリー (Lilly) の投身自殺である。死はベリー一家に次々と訪れるが、リリーの死は自殺であるという点で他とは異なっている。彼女はなぜ死を選び、彼女の死は何を表わしているのだろうか。

リリーは9歳で体の成長が止まっており、一家がウィーンで第二次ホテル・ニューハンプシャーを経営している時に作家としてのキャリアを歩み始めた。アーヴィングの作品のほとんどは作家をめぐる物語だといっても過言ではないほど、彼の作品には多くの作家が登場するが、他の作品における作家たちと異なり、リリーは作品内でどちらかというと周縁的な位置に置かれている。⁷ だが彼女の存在と死は、ニュー・リアリズム作品として *Hotel* をとらえる際に、重要な問題を喚起する。

小さなリリーは、書く行為を「大きくなろうとしている」という比喩で表現する。初めて彼女が書きあげた小説は母親と弟エッグ (Egg) の飛行機事故による死までを扱った自伝的作品であり、*Trying to Grow* という題名がつけられていた。不器用な青年であった長男フランク (Frank) はエージェントとしての才能を発揮し、この小説をニューヨークの出版社から出版する契約をとりつける。同じ年、一家は過激派によるオペラ座爆破計画に巻き込まれ、父親ウィン (Win) の視力と彼の旧友フロイト (Freud) の命という多大な犠牲を払いながらも、一家は爆破計画を食い止めた英雄としてアメリカに帰国し、デビュー

作がベストセラーとなったりリーは一躍有名作家となる。フランクはさらに複数の契約を彼女のためにとりつけるが、家族の歴史を語り終えたりリーは語るべきものを失い、二作目の *The Evening of the Mind* は失敗作として批評家たちの酷評にさらされる。それでも作家であり続けた彼女は、一家の悲劇の幕開けであったフラニー (Franny) レイプ事件の犯人のための復讐劇のシナリオを書き上げ、フラニーと一家を過去のトラウマから解放する手助けをして間もなく、「ごめんなさい」「充分大きくなれなかったの」と書き残し、ホテルの窓から身を投げるのである (Irving, *Hotel* 379)。⁸

ヒルは、アーヴィングはリリーを通じて文壇批判をしているのだと分析している。

Irving's irony in these progressively more bitter comments on new fiction can be evaluated in terms of Lilly's small physical stature (she never reaches five feet); she feels too small, inadequate to the demands of the artistic world, but she can't be satisfied with mere popular success. She blames herself; Irving's narrator blames the world, more specifically, the world of art and criticism, for not recognizing that Lilly's soul had grown too large to fit the boundaries of the narrowly-defined genre, for which her limited stature is, of course, a metaphor. (Hill 69-70)

ヒルによれば、リリーは自分が小さすぎて、芸術界からの要求に応えることができないと感じている。商業的な成功のみで満足することのできないリリーは世間に受け入れられる作品を書けないことで自分を責めるが、語り手である二男のジョン (John) は世間、つまり芸術界や批評界を責める。狭苦しい文学の領域に収まるにはリリーの魂があまりに大きくなりすぎていたことに、彼ら

が気づかなかったのだというのだ。リリーの小さな体は、狭苦しい文学という領域のメタファーなのである。

だが、文学のメタファーとしてのリリーは、ポストモダン文学の実験性とリアリズムの狭間における不安定な状況を表す存在でもある。以下は、失敗作とされたリリーの第二作が実は一部の若者たちに好評を博していたことと、その理由が描かれている箇所抜粋である。

According to Frank, who was usually right about Lilly, she suffered the further embarrassment of writing a bad book that was adopted as *heroic* by a rather influential group of bad readers. A certain illiterate kind of college student was *attracted* to the vagueness of *The Evenings of the Mind*; this kind of college student was relieved to discover that absolute obscurity was not only publishable but seemingly identified with seriousness. What some of the students liked best in her book, Frank pointed out, was what Lilly hated most about it--its self-examinations that led nowhere, its plotlessness, its people fading in and out of character, its absence of story. (374-5)

リリーの第二作に好意的だったのは「影響力を持ったダメな読者たち」や「ろくに文字も読めないような大学生」で、彼らが評価したのは、リリーが自分の作品について最も許せなかった点、つまり「何の役にも立たない自省、プロットの欠如、登場人物の性格のあいまいさ、物語性のなさ」であった。冒頭で紹介したように、アーヴィングは見せかけだけの難解さを否定していたが、ここに挙げられたリリーの作品の特徴は、その見せかけだけの難解さに容易につながる要素であり、アーヴィングの辛辣な皮肉をみてとることができる。だが、同時に自伝を語り終えた後のリリーが不本意ながら一種の実験的作品を生み出

した後に、完全に作家としての方向性を見失って死に至ったことは、彼女が自伝的リアリズムに戻ることもできなかったこと、つまり従来のリアリズムの限界をも示唆していると考えられる。

リリーの死後、フランクは彼女が敬愛したドナルド・ジャスティス (Donald Justice) の詩のある一行に、リリーが繰り返し印をつけていたことに気づく。⁹ そこには、"I do not think the ending can be right" とあった。キャロル・ハーター (Carol Harter) とジェームズ・トンプソン (James Thompson) は「ドナルド・ジャスティスの言葉を引用していることからわかるように、リリーは『結末がいいとは思えない』から自殺したのだ。リリーにとって、『論理を超えた希望』は不可能なものだった。彼女はネズミの王様だったのだ。彼女にとって、『人生を真剣に受け止めずに済ませることはあまりに難しく、大変な技術を必要とすることだった』」と考察し (Harter and Thompson 123)、語り手ジョンは「この一行がリリーを死に追いやったのかもしれない」と推測している (377)。この "the ending" には人生のゴールと作品の結末という二重の意味が与えられているが、もちろんリリーにとってその二つは切り離せないものであった。

道化師「ネズミの王様」が窓から投身自殺をした話をフロイトから聞いたベリー家の子供たちは、互いに「開いている窓は通り過ぎないとだめだよ (Keep passing the open windows)」と声を掛け合いつつ、襲い続ける悲劇の中を生きていく。しかしジョンとフラニーの近親相姦的愛情とフラニーのレイプ事件という作品中最大のトラウマが一応の解決を見、一家の生活がようやく混乱を抜け出し前向きに進み始めたように見えた時になって、リリーは開いている窓から身を投げてしまう。それはまさしく、「ハッピーエンドなど存在しない」というベリー家の哲学を裏打ちするような事件である。

リリーの死は、作家としての、ひいては生きるための希望を見失った結果の出来事である。自分の作品に納得できなかったゆえにリリーは死を選ぶのだが、

彼女が書きたかったのはどのような作品であり、彼女にとっての「よい結末」とはどのようなものだったのであろうか。その問いの答えは、*Hotel*の結末において、語り手ジョンによって示されている。「（これは）君のお気に入りだったエンディングを意識した結末なんだよ、リリー」、とジョンは語りかける。「君は、結局それが書けるほどには大きくなれなかったけれど」（400）。一読して明らかのように、*Hotel*のエンディングには *The Great Gatsby*（以下 *Gatsby*）のエコーが響いている。¹⁰

リリーと *Gatsby* の出会いは、ウィーン時代にさかのぼる。第二次ホテル・ニューハンプシャーの前身であるガストハウス・フロイトに拠点を構える過激派の一人フェルゲーブルト（Fehlgeburt）は、ウィーン大学でアメリカ文学を専攻する学生であり、ベリー家の子どもたちに *Gatsby* や *Moby-Dick* といった作品を朗読して聞かせる。次の引用は、フェルゲーブルトが *Gatsby* のエンディングを朗読した場面である。¹¹

It was from Fräulein Fehlgeburt, in the gasthaus Freud---with our father in France, with our mother and Egg dragged from the cold sea (under the marker buoy that was Sorrow) ---that we first heard the whole of *The Great Gatsby*; it was that ending, with Miss Miscarriage's lilting Austrian accent, that really got to Lilly. Of course, we were all thinking, it's not that the *book* moved her so much---it's that bit about being "borne back ceaselessly into the past," it's *our* past that's moving her, we were all thinking; it's Mother, it's Egg, and how we won't ever be able to forget them. But when we calmed her down, Lilly blurted out suddenly that it was *Father* she was crying for. "Father is a *Gatsby*," she cried. "He *is!* I know he is!" (229)

Gatsby のエンディングを聞いたリリーは激しく泣き、「お父さんはギャツビーなのよ」と叫ぶ。¹² これはいつも物静かなリリーが唯一感情を爆発させる印象的な場面であるが、*Gatsby* のエンディングが *Hotel* の中で果たす役割はそれだけではない。次に引用した場面において、フェルゲブルトはジョンにアメリカ文学の特質を定義してみせる。

"You know," Fehlgeburts would tell me, "the single ingredient in American literature that distinguishes it from other literatures of the world is a kind of giddy, illogical hopefulness. It is quite technically sophisticated while remaining ideologically naïve," Fehlgeburts told me, on one of our walks to her room. (277)

「アメリカ文学と世界の他の文学とが違っていた一つの要素はね、何というか、目のくらむような、論理を超えた希望にあふれていることだわ」と語った彼女は、ほどなく自分たちが計画しているオペラ座爆破事件をジョンに伝え、自らの命を絶つのであるが、彼女の遺書には *Gatsby* の「だからこそ僕たちは、前へ前へとこぎ進む…」という一節が引用されていた。テロリストの一味として活動しながらも、アメリカ文学に魅せられ、いつかアメリカを訪れることを夢見ていた彼女は、*Gatsby* のエンディングにアメリカ文学の特徴である「論理を超えた希望」を見出していたと推測できる。

前述したように、ハーターとトンプソンは「リリーにとって、『論理を超えた希望』は不可能なものだった」と述べている。しかしこれは彼女個人だけの問題ではない。ジョンたちがウィーンに暮らした 1960 年代、アメリカ社会と文学は前述したような変化に直面し、その「論理を超えた希望」は失われつつあったのである。¹³ 文学の世界では、その新しい社会を描き出すためにリアリズムが必要とされたのであるが、ポストモダンの洗礼を受けた社会においては

かつてのリアリズムは既にリアルさを失っている。「論理を超えた希望」が失われた社会における個人の生を描くための、新しいリアリズムの誕生が必要だったのである。前述したように、細分化され、分断された社会を反映するように、ニュー・リアリズムは統一性をもたない多様な形態へと発展していった。リリーは、ポストモダン社会における文学の揺らぎを体現する存在であり、彼女の死には当時のアメリカ文学をめぐる混沌とした状況が暗示されていると考えられる。

3. 「論理を超えた希望」と「明るいニヒリズム」

リリーには「論理を超えた希望」の再生は不可能であり、おそらく彼女はその絶望から死を選ぶのであるが、先述したようにそれはアメリカ全体が抱えていた問題であった。アーヴィング自身は、作家としてこの問題とどのように向き合おうとしているのだろうか。

彼はかつてヴォネガットについて、「[批評家のジョン・] ガードナーが『薄っぺら』と呼び---さらには『関心の欠如』と非難するものこそ、ヴォネガットが見ているものの、悪夢的な核心なのだ。ヴォネガットにはトンネルの向こうに光がほとんど見えていない。それでも彼は目を凝らし続けているのだ」と語っているが (Irving, "Aesthetics" 45)、この作品において、アーヴィングもまたトンネルの向こうに目を凝らしているように見える。*Hotel* の結末近くに次のような一節がある。

So we dream on. Thus we invent our lives. We give ourselves a sainted mother, we make our father a hero; and someone's older brother, and someone's older sister---they become our heroes, too. We invent what we love, and what we fear. There is always a brave, lost brother---and a little lost sister, too. We dream on and on: the best hotel, the perfect

family, the resort life. And our dreams escape us almost as vividly as we can imagine them. (400)

Gatsby のエンディングを強く意識したこの一節では、*Gatsby* における "beat on" が "dream on" に置き換わっている。この "dream on" という言葉から真っ先に連想される人物はウィン・ベリーであり、父親のアイオワ・ボブ (Iowa Bob) をして「奴は未来に生きているんだよ！」と言わしめたウィンは、リリーが嘆いたように、作品の最初から最後まで夢を見続けた人物である。しかし奇妙なことに、家族の中で一番夢見がちな彼こそが、作品の中で繰り返される「ハッピーエンドなど存在しない」という言葉を最初に発した人物でもある。ハッピーエンドは存在しないと言いながらも夢を見続ける彼の原動力は、どこから生じるのだろうか。1978年のインタビューの中で、アーヴィングはすでにその答えを語っている。

トマス・ウィリアムズ (Thomas Williams) とのインタビューにおいて、アーヴィングは「ハッピーエンドなど存在しない……。でもだからといって、全面的に皮肉な態度をとったり、子どもっぽい絶望感に浸る必要なんてないんだ。ハッピーエンドがないということは、目的をもって生きるための、そしてちゃんと生きていくための強力な原動力なんだよ (There are no happy endings... . But that's no cause for some blanket cynicism or sophomoric despair. That's just a strong incentive to live purposefully, to be determined about living well)」と述べているが (Williams 26)、この発言は、次の引用に見られるように *Hotel* においても繰り返されている。

The dictum was connected with Iowa Bob's theory that we were all on a big ship---"on a big cruise, across the world." And in spite of the danger of being swept away, at any time, or perhaps because of the

danger, we were not *allowed* to be depressed or unhappy. The way the world worked was *not* cause for some sort of blanket cynicism or sophomore despair; according to my father and Iowa Bob, the way the world worked---which was badly---was just a strong incentive to live purposefully, and to be determined about living well. (149)

「ハッピーエンド」がないとわかっているにもかかわらず、絶望に陥らずに生き続けること。時にグロテスクなほどの悲劇に見舞われつつも、どこか明るいアーヴィング作品の登場人物たちは、彼のこの信念を体現する存在であるといえる。ブラッドベリはアメリカのポストモダン小説の中を論じる際に、そこに「失望や消極性」と「楽観主義、ユーモア、希望」が入り混じった「明るいニヒリズム」と呼べるような特徴を見出している (Bradbury 207)。¹⁴ 上述のアーヴィングの哲学は、ブラッドベリのいう「明るいニヒリズム」に通じる。アーヴィングは彼流の「明るいニヒリズム」を、光の見えないトンネルの中を生き抜くための小さな灯火として差し出しているように見える。

ジョンの選んだ "dream on" は、ニックの "beat on" に比べればはるかに弱々しく実体性に欠けるのだが、作中に繰り返される「ソローは漂う (Sorrow floats)」という言葉が暗示するように、不条理で予測不可能な暴力に満ち、前へ漕ぎ進むための手ごたえさえしっかり感じられないポストモダン社会の中では、夢を見続けることが生き続けるための手立てになるのかもしれない。

ドナ・フィールズ (Donna Fields) とのインタビューにおいてアーヴィングは、「実際は僕の小説のほうが現実より数段ましで、僕自身はそれを欠点だと思っている。つい何かいいこと、希望に満ちたことを書きたくなってしまった」と語っているが (フィールズ 29)、社会に満ちる不条理な暴力性やグロテスクさを描きつつも、「何かいいこと」を読者の前に提示することに対する

アーヴィングの思い入れは強固である。ジョンの語りは次のように締めくくられるのだが、そこでは "dream on" という言葉は当初の軽やかさを失い、むしろ頑なに響きさえ見せ始める。

But this is what we do: we dream on, and our dreams escape us almost as vividly as we can imagine them. That's what happens, like it or not. And because that's what happens, this is what we need: we need a good, smart bear. ... Coach Bob knew it all along: you've got to get obsessed and stay obsessed. You have to keep passing the open windows. (401)

我々は夢を見続け、その夢は我々の手から滑り落ちていく。「とにかくそれが現実だ」、とジョンは語り、コーチ・ボブの「取りつかれる、取りつかれ続ける」という言葉を思い出す。ハッピーエンドの否定された世の中で、未来を夢見続けること、光の見えないトンネルの向こうにあるはずの光を読者に示唆し続けることは、アーヴィングにとってほとんどオブセッションなのである。¹⁵ そうすることが開いた窓に引き寄せられるのを防いでくれるとジョン（ジョン・ベリーそしてジョン・アーヴィング）は信じる、あるいは信じようとするのだ。*Hotel* と *Gatsby* の関係について、キャンベルは次のように述べている。

The Hotel New Hampshire is not *The Great Gatsby*, but it is another version of that romance; one of its themes is the dream of success, of acquisition, of power. There are, however, other themes in this novel: the initiation into adulthood, the contingency that is the world, the blindness of human beings, and the triumph of the human spirit. Most important is the theme of love. (Campbell 16)

「*Hotel* は *Gatsby* にはなれない、だがもう一つのヴァージョンの」*Gatsby* なのだ、とキャンベルは述べる。*Gatsby* と *Hotel* に共通する様々なテーマ—成功の夢、権力の夢、獲得の夢、大人へのイニシエーション、不条理に満ちた社会、人間の盲目さ、精神の勝利、そして愛—それらゆえにキャンベルは両作品を並列的にとらえている。だが「もう一つのヴァージョン」とオリジナルの間に横たわる溝は、あまりに深い。ギャツビーが「緑の光」や「陶酔に満ちた未来」を「信じた (believed)」一方で、¹⁶ ジョンは「人生」そのものを「でっちあげ (invent)」ていくしかないのだと語り、そこにはポジティブさと諦観が奇妙に同居している。

リリーが「よい結末」を書けなかったように、二人のジョンにもそれを語ることは不可能である。「よい結末」も「論理を超えた希望」も見えない社会の中を手探りで生きていくしかないポストモダン社会において、未来を照らすのに十分な灯火など存在しない。それが *Hotel* の描き出すリアリティなのである。だが同時にアーヴィングは作品を通じて「何かいいこと」を示そうとする。*Hotel* はポストモダン社会における文学の意義という困難な問題を提示しているのである。

結語

本稿において論じた *Hotel* は、ニュー・リアリズムの作家としてのアーヴィングのキャリアにおいて、比較的初期に位置づけられる作品である。すでに繰り返しているように、アーヴィングは当時の文壇に新風を吹き込もうとしていたのであり、本稿に引用したインタビューなどからも、新世代の作家として、ポストモダンの閉塞感からアメリカ文学を解放しようとする彼の情熱が読み取れる。その後のアーヴィングの活躍は周知のとおりであり、コンスタントに大作を発表し続け、現代アメリカ文学界の大御所としての立場を確立してきた彼は、もはや反逆児からは遠い位置づけとなった。

アーヴィングの文壇への登場、あるいはニュー・リアリズムの台頭とほぼ同時期に顕著になり始めたアメリカ文学の多様化はますます進み、アメリカ文学はアーヴィングが批判した「拒食症的傾向」を脱し、彩り豊かな展開を見せている。だがその一方で、ポストモダンの閉塞感はいまだ私たちの生活を包み込んでいる。アーヴィングは今どのように、その社会と向き合い、社会と文学の関係をとらえているのだろうか。1999年、アーヴィングは次のような発言をしている。

「ものを書くというのは要するに技術の問題なんだ。僕は『芸術』について、あるいは神聖なる作品に注ぐスピリチュアルな情熱について、ねじりはちまきで四苦八苦している連中のことが、どうしても好きになれない。ものを書くのは技術なんだ。何かを建てることなんだ。僕は建築家として以前よりも優秀になっている。」(村上『月曜日』277-8)

"The Aesthetics of Accessibility" にあるように、アーヴィングは確かに明瞭な文章へのこだわりを持った作家であった。だが上記の発言においては、いわゆるポストモダン文学への批判を率先して行っていたアーヴィングの小説観が、デューイの指摘したポストモダン・テキストの特徴である「型の重視」に近づいているようにも見え、小説を建築物になぞらえる彼の言葉からは閉塞性さえ感じられる。ここで、彼の初期の作品には確かに存在していたはずの「スピリチュアルな情熱」に対して見せている冷笑的な態度は、アーヴィング流の皮肉なのだろうか。それともトンネルの中で灯火を掲げ続ける彼の情熱は、^{フォーム}形式を磨き続けるというオブセッションの中でいつしか姿を消してしまったのだろうか。円熟期に達したかつての叛逆児は、これからどこへ向かっていくのだろうか。

-
- ¹ 沢田博 「1982年のジョン・アーヴィング」 村上『ジョン・アーヴィングの世界』262-6 参照。
- ² 2007年4月にヴォネガットが死去した際、アーヴィングは次のように語っている。
He was one of the very few and very select father figures in my life. There were a couple of wrestling coaches, a couple of English teachers, and Kurt. That was it. I just feel lucky that our paths crossed, because he gave me a lot of encouragement at a time when I was vulnerable and insecure enough to need it. (Kirschiling)
- ³ トマス・ウィリアムズとのインタビューでアーヴィングは次のように語っている。
I care very much about plot, yes. I believe that's one of the novelist's responsibilities: to tell a good story. That's one of the burdens we must put on our imaginations. You're cheating a reader out of something a reader has a right to expect from a good novel if you don't make up a good story. (Williams 26)
- ⁴ ポストモダニズム自体もその定義を巡って論争が続く用語であり、明確な定義が不可能であることこそがポストモダニズムの特徴の一つであるといえるだろう。
- ⁵ ロナルド・レーガン大統領の在任期間は1981年から89年であるが、「レーガン時代」に特徴的な精神性の観点から論じた場合、ディズニー・アメリカ・プロジェクト（ヴァージニア州にアメリカ歴史村を建設する計画）が数々の反対により頓挫した1994年9月29日こそが「レーガン時代」の終焉にふさわしいとデュレイは述べている。
- ⁶ Campbell 88.
- ⁷ デビュー作 *Setting Free the Bears* (1968) のジギー (Siggy)、*The 158 Pounds Marriage* (1974) の語り手である歴史小説家、*Garp* のガープ、そして近年では *A Widow for One Year* (1998) のルース (Ruth)、エディー (Eddie)、マリオン (Marion) が例として挙げられる。作品に好んで作家を登場させるという点は、ウィルソンが指摘するアーヴィング作品のポストモダン性の四つ目の要素、メタフィクション性につながる。
- ⁸ 以降 *The Hotel New Hampshire* からの引用は括弧内にページ数のみを記す。
- ⁹ ドナルド・ジャスティス (1925-2004) は実在するアメリカの詩人であり、アーヴィングがヴォネガットと出会ったアイオワ大学の創作ワークショップでも長年教鞭をとっていた。*Hotel* には彼の詩が多く引用されている。
- ¹⁰ 正確には、エンディングのみならず *Hotel* 全体に *Gatsby* のエコーは響いている。例

えば作中に数度登場する「白いタキシードの男」はギャツビーを連想させるし、語り手ジョンはエドワード・ライリー (Edward Reilly) が指摘するように、「ニック・キャラウェイ (Nick Carraway) のフォイル」である (Reilly 85)。

¹¹ 以下に参考のため、*Gatsby* のエンディングを引用する。

Gatsby believed in the green light, the orgastic future that year by year recedes before us. It eluded us then, but that's no matter--tomorrow we will run faster, stretch out our arms farther... . And one fine morning--.

So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past. (Fitzgerald 141)

¹² リリーは、ギャツビーと同様に彼女の父親も現在を生きていないことを認識したのである。ただし、ギャツビーとウィンの間には、前者は過去にとらわれ、後者は未来にとらわれているという大きな違いがある。

¹³ ブラッドベリは 1970 年代から 80 年代を論じる際に、「アメリカの歴史を理解することは、その国が夢としてのパワーを失ってしまったことを理解するのと同じことだ」と記している (Bradbury 270-1)。

¹⁴ American postmodern writing did have a certain distinctive character of its own. It generally lacked the philosophical seriousness of French or Italian fiction, or the humanist preoccupations of the British. If it was often pervaded by dismay and negativity, it was also often touched with a quality of American optimism, humour, and hope, what one critic has identified as 'cheerful nihilism'. (Bradbury 207)

¹⁵ チャールズ・ニコル (Charles Nicol) は *Hotel* に関して次のようなコメントをしているが、死やグロテスクさと同様、ハッピーエンディングもまたアーヴィングの作品の一つのオブセッションとなっているといえるだろう。

Death, mutilation, and rape are frequent occurrences, though they are not quite as gruesome as in *Garp*; Irving seems to enjoy such grotesqueries, sometimes leading the reader to wonder whether his sense of the comic is rather off-key. Yet precisely this harmonizing of bizarre accidents with an authorial assurance that everything will come out all right is Irving's most distinctive music. (Nicol 99)

¹⁶ もちろん、皮肉にもギャツビーの信じた「未来」は「過去を繰り返す」ことであった。

参考文献

- Bloom, Harold, ed. *John Irving*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001.
- Bradbury, Malcolm. *The Modern American Novel*. Oxford: Oxford UP, 1992.
- Campbell, Josie P. *John Irving: A Critical Companion*. Westport: Greenwood Press, 1998.
- Davis, Todd F. and Kenneth Womack. *The Critical Response to John Irving*. Westport: Praeger Publishers, 2004.
- Dewey, Joseph. *Novels from Reagan's America: A New Realism*. Gainesville: UP of Florida, 1999.
- Harter, Carol and James R. Thompson. *John Irving*. Boston: Twayne Publishers, 1986.
- Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. 1925. Cambridge: Cambridge UP, 1991.
- Hill, Jane Bowers. "John Irving's Aesthetics of Accessibility." 1983. Bloom 65-72.
- Irving, John. "The Aesthetics of Accessibility: Kurt Vonnegut and His Critics." *The New Republic*, 22 Sep. 1979, 41-49.
- . *The Hotel New Hampshire*. 1981. New York: Ballantine Books, 1997.
- Kirschiling, Gregory. "John Irving Remembers Kurt Vonnegut." EW.com
<<http://www.ew.com/ew/article/0,,20035688,00.html>>
- Nicol, Charles. "Happy Endings." 1981. Davis and Womack. 98-100.
- Reilly, Edward C. *Understanding John Irving*. Columbia: U of South Carolina P, 1991.
- Wilson, Raymond J. III. "The Postmodern Novel: The Example of John Irving's *The World According to Garp*." 1992. Bloom 73-85.
- Williams, Thomas. "Talk with John Irving." *The New York Times Book Review*. 23 Apr. 1978, 26.
- フィールズ、ドナ 「ジョン・アーヴィング」 相原真理子訳 『素顔のアメリカ作家たち Voices of Contemporary American Writers—90年代への予感』 アルク出版 1989 12-39

村上春樹 他、『ジョン・アーヴィングの世界』 サンリオ出版 1986

--- 編訳 『月曜日は最悪だとみんなは言うけれど』 中央公論新社 2006

The Hotel New Hampshire の日本語訳に関しては、中野圭二訳『ホテル・ニューハン
プシャー』（新潮文庫）を、*The Great Gatsby* の日本語訳に関しては、野崎孝訳『グレー
ト・ギャツビー』（新潮文庫）および村上春樹訳『グレート・ギャツビー』（中央公論社）
を一部参考にした。