

1980年代の New Realism 小説：Bobbie Ann Mason と Anne Tyler

徳永紀美子

序

80年代アメリカ文学の特徴のひとつとして、リアリズムが再び注目されるようになったことが挙げられる。その中でも、80年代に主要な作品を発表し始めた作家たちは、New Realism という範疇に入れられることが多い。彼らは、現実をありのままに描くリアリズムの伝統的手法に則っただけでなく、特に日常生活における細部描写に今までにないほど拘る。それはまるで眼前のリアリティそのものさえも現実として受け止めることが困難であるかのような印象を与える。なぜなら、彼らは創作の背景に、現実的な日常の世界も社会や言語と同様に不安定な構築物であり、現実や主体と思っているものでさえも不確定であるという意識を多かれ少なかれ共有しているからである。彼らの作品では、個人は、このようなポストモダンの状況の中でメディアや消費文化の影響を強く受けながら、個の内面や足元を見つめることから自分自身<や<自己と自分を取り巻く世界との関係>を探求し始める。

これらの作品を考察する上で頻出するキーワードとして、周縁性、ジェンダー、家族（家族神話の崩壊と再構築、父権の喪失）、ポップ・カルチャー・消費文化・メディアの影響、ベトナム戦争などが挙げられる。特に周縁性の問題は、様々な中心的価値体系に対して、文学的に今まであまり顧みられなかった対象—精神に対する身体、男性に対する女性、ロゴスに対するセンチメント、理性に対する感性、都市に対する片田舎の小さな町、労働者階級、少数民族—を新たな題材として取り上げる契機となり、創作題材の多様性を生み出している。

本稿では *In Country* (Bobbie Ann Mason, 1985) と *Dinner at the Homesick Restaurant* (Anne Tyler, 1982) を事例テキストとし、¹ 上記のキーワード内で各々に単独、または共通に当てはまる特色を概観する。前者は、ロゴスが無効となった時、主人公 Sam が女性という自らの身体にベトナム戦争を書き込み、歴史の再構築と読み直しを試みた作品として、また、後者は、試み

ては失敗を重ねる家族の食事を中心のモチーフとし、個と家族の関係を見つめた作品として取り上げる。両作品が持つ結末の日向性は、構造／ポスト構造主義が唱えた反人間中心主義の成果を踏まえたうえで、周縁性が有する潜在的力の発見が、人間の主体性の回復につながる可能性を示しているのではないだろうか。²

I. *In Country* (1985)

Bobby Ann Mason (1940-) の長編第一作目にあたる *In Country* (1985) は、80年代というポストモダン消費文化を背景に、17歳の少女 Sam (Samantha) Hughes (サム／サマンサ・ヒューズ) の自己探求を扱った作品である。高校の卒業式で聞いた牧師の祝辞—犠牲をいとわず、強いアメリカを維持するというレーガン政権のスローガンそのものの繰り返し—をきっかけに、彼女はベトナム戦争について考え始める。³ なぜなら、彼女の存在のルーツともいべき父親はサムが生まれる前にベトナムで戦死し、また一緒に生活している叔父の Emmett (エメット) もベトナム戦争の帰還兵で、肉体的には枯葉剤の影響と思われる症状に苦しみ、精神的には帰属すべき社会を見出せないままだからである。レーガン政権が推奨した伝統的な家族の復活も、皮肉なことに、国家が行った戦争のせいで、叔父と姪が二人で生活するというきわめて変則的な家族形態を彼女にもたらしている。彼女は、エメットに立ち直って欲しいと望んでいるが、そのためにもベトナム戦争をまず知る必要があった。こうして、彼女のイニシエーションの物語は、ベトナム戦争の再検証を軸に、あらかじめ失われてしまった父権の再考や傷ついた男性性の問題、また、女性の身体をもつことへのサムの嫌悪感、あるいは女性であることや母と娘の関係を含めたジェンダーの問題などを絡めながら、進められていく。

作品をまず、構造と技巧の点から見ると、作品そのものが、ミニマリズムの特徴のひとつである、ポストモダン社会の写し絵となっている点が目を引く。物語は3部構成で、第1部はエメットとサムと彼女の父方の祖母 Mamaw (マモー) が、ケンタッキーの田舎町 Hopewell (ホープウェル) から首都ワシントンへ向かう路上の物語、第2部は、エメットがワシントンへの旅を決心するに至るまでの物語で、ホープウェルの人々の日常生活を背景に、サムによる〈自己・父・ベトナム〉を探求する奮闘とエメットの苦悩が描かれている。第3部は第1部の続きの部分でワシントンのベトナム戦争記

念碑 (Vietnam Veterans Memorial, 1982) でのエピソードが中心となっている。そこでは、記念碑に刻まれた死者の名前を発見することにより、過去と現在、そして未来までもが繋がっていく。

第1部と第3部では現在時制が用いられ、第2部では過去時制が使用されている。それによって、ベトナム戦争が、戦場に居た者にとっても、その家族にとっても、単なる歴史上の出来事ではなく、今もって〈現在〉の物語であることが示されている。

どの部も複数の章立てになっているが、各章の長さは、2ページ程度のものから10数ページにいたるまで様々である。基本的には、ほとんどの章が6-9ページの長さしかない。このようにテレビ番組さながらに場面が次々と変わり分節化されたエピソードからなる小説構造は、それ自体で、ポストモダン社会が断片化されたイメージのコラージュとなっている状況と呼応している。

さらに、そこで用いられる思考の手段もまた、ロゴスの普遍性が無効になったポストモダンの状況を示している。なぜなら、そこで使用されているのは、メディアの言語、つまり視覚的なイメージを抜きにしては成り立たない映画やテレビ番組の言語、あるいはMTVに代表されるポピュラー音楽、特にロックの歌詞とリズムと映像の言語だからである。作品には、いわゆるKマート・リアリズムと称される日常的に馴染み深い固有名詞が氾濫し、メディアが大量消費文化を促進し、大衆の欲望と思考形態をコントロールしている様は一目瞭然である。かつては実質的にも文学的にも独自性を誇った南部でさえ、アメリカのほかの地域の町と何ら変わりなく、画一的な消費文化にどっぷりとつかっているのである。このようなオリジナルとコピーの区別のなさ、ディズニーワールド化した80年代のアメリカ社会において現実がリアリティーを失っている様は、ほとんどのニューリアリストたちがアイロニカルに提示している現代社会の状況そのものである。

ところが、メイスンは彼らと異なり、その状況をむしろ積極的に取り上げ、そこに新たな可能性を見ている。

I think it's [popular culture] very close to people and it reflects what they feel and believe. Certain people denigrate it because it's not high art, but I don't happen to feel that way. I don't want to have an elitist attitude about the culture. It's very real, it means something to a whole lot of people, and I can't ignore that. . . . I'm not so interested in what it means ultimately . . . whether

we're being manipulated by these images. I'm just after the quality of experience in everyday life. Things like that have significance. (Smith 425)

I think what writers typically do is throw these references in to make a comment on the culture, and the comment is always negative: popular culture is trash. I don't do that. I think I use the references more organically, to say, this is the world of the characters and this is what they like. The fact that the culture is shallow doesn't mean that the characters are shallow, or that they are stupid for enjoying it. (*Daily Telegraph*, 4 Dec. 1989)

つまりメイスンは、サムに見られるように、ロゴスに代わるメディアの言語と身体をフルに活用することで、世界を解釈する新たな突破口が見つかるかもしれないと考えているのである。サムは、自分に理解できる断片的映像やポップ・カルチャーの言語を新しい思考手段として、実際に何かを体験することで、父を探求し、エメットや他の帰還兵の言語化されえない問題を理解し、自己認識に到達しようとしている。

彼女は、歴史の授業や書物では<本当の>ベトナムが理解できないと思うや、<書かれた言語>、<記録された史実>に早々と見切りをつける。その代わりに、彼女は、今まで文書では書ききれていなかったベトナムをまず身体に取り込み、それを読み直すことで、戦争を咀嚼しようと試みる。

サムは手始めに、エメットの友人である帰還兵たちの話をきいてまわる。彼らの体験したこと、帰還してからも抱えている肉体的・精神的問題や、中にはすっかり社会に同化したと自負する元兵士たちの肉声を聞くことで、戦争の諸相を自身の目と耳で確認するのである。特に、異性として心引かれたトムとの性的行為は、元兵士と一体化し、その肉体を自己のものとする試みでもある。結局トムが性的に不能であることが明らかになることで、彼女の開かれた身体に戦争の傷の深さ、損なわれた男性性が、リアルに書き込まれる結果となる。

エメットや父の体験を理解するためにも、サムは同様の手段を取る。エメットがベトコンの旗を掲げた時計台にトムと登ることもその一例であるが、中でも Cawood's Pond での野営は、彼女にとってアメリカでベトナムを再現する戦場となる。

If men went to war for women, and for unborn generations, then she was going to find out what they went through. . . . Cawood's Pond was so dangerous even the Boy Scouts wouldn't camp out there, but it was the last place in western Kentucky where a person could really face the wild. That was what she wanted to do. (208)

サムは、父が残した日記に記されていたベトナム兵殺しとそこで彼が得た満足感に衝撃を受け、また、エメットのパラノイア的なノミの駆除 (PTSDの一症状と考えられる) に父親と同種の殺すことへの欲求を感じたサムは、父やエメットがジャングルで経験したことを追体験し、「事実直面するため」(211)に、自分の車で到達できる唯一の代替密林である池でキャンプを張る。

サムの想像力の中では、そこはベトナムそのものであり、彼女が「帰還兵の中には自分たちの行為をジャングルが持つ恐怖のせいにする人たちもいる。ジャングルのせいで彼らはどうなったんだろう。奥地を苦勞しながら行軍する。そう、私は今ジャングルにいるのよ。ベトナムでね。(Some vets blamed what they did on the horror of the jungle. What did the jungle do to them? Humping the boonies. Here I am, she thought. In country.)」(210) と思う時、彼女は肉体的にも精神的にもアメリカ兵と一体化している。

しかし、その戦場再現の試みには限界があることがやがて露呈する。彼女は、池の生態系がベトナムのジャングルとは全く異なり、そこには隠れたスナイパーもいなければ、ナパーム弾も迫撃砲もなく、自分には蛸壺壕もほれないことに気がつく。挙句の果ては、近づいてくる足音にレイプの恐怖を感じ、自分の女性性を思い知ることになる。足音の主は実際には、サムの自殺を心配し、彼女を捜しにきたエメットだった。口論の末、サムはエメットのベトナムでの体験—仲間の死体の下敷きとなって生き延びたこと—や彼の今の精神状態—人や社会にコミットしたくてもどうしてもできないこと—などを知る。

He said, "There's something wrong with me. I'm damaged. It's like something in the center of my heart is gone and I can't get it back. You know when you cut down a tree sometimes and it's diseased in the middle?" (225)

これが、サムが入手し得た帰還兵の実状であり、戦場再現の試みは彼女にまでエメットと似たような精神状態を残すことになる。(229)

ここで、身体を伴うこのようなサムのパトナム探求により、題名に使われた“in country”が複数の意味を持つことが明らかになる。“in country”という言い回しは、元来、帰還兵が「向こうで」つまり「ベトナムで」という意味で使った表現である。だから、この作品は、ひとつには、“in country”たるベトナムで「奥地を苦勞して進む（“humping the boonies”）」を実際に体験した男たちのベトナム物語である。二つ目には、男たちのベトナムに対し、戦闘の実体験はなくても、もうひとつの“in country”、つまりアメリカあるいはその田舎で、戦争の大きな影響を受けている家族や恋人・友人にとってのベトナム物語でもある。さらに三つ目としては、生き残った兵士たちが、帰還してからの“in country”（故国／故郷）でもベトナムから逃れられずに生きている状況を浮き彫りにした物語と言えるであろう。

このようにだれもがベトナムを抱え込んで生きている抜き差しならない状況に、ひとつの変化をもたらすのが、エメットが帰還後に初めて積極的に決断したワシントン行きである。

最終章となるベトナム戦争記念碑の場面は、Matthew Stewart によれば、作品がそれまで忠実に扱ってきた帰還兵の苦悩に関する迫真性を台無しにし、エメットの変化には説得力がないとされているが（175-77）、実際には、この場面は作品中の重要なシンボルがひとつに統合され、隠喩に満ちたエンディングになっていると見るべきである。

まず、ベトナム戦争記念碑の位置と形状の意味を考えたい。それはワシントン記念碑（Washington Monument）とリンカーン記念堂（Lincoln Memorial）というアメリカを代表する2人の大統領を記念した建造物の間に建てられている。特にワシントン記念碑との比較で、ベトナム戦争記念碑を眺めると、後者の特異性が際立つ。ワシントン記念碑が真っ白な大理石でできた尖塔で、アメリカの初代大統領を記念して白人男性建築家のデザインで建てられたのに対し、ベトナム戦争記念碑は大地から生え出たような巨大なV字型をした漆黒の御影石でできていて、鳥が翼を広げたようにも見える。そこにベトナムで失われた5万8千人の兵士、作中、サム之母である Irene（アイリーン）の指摘によれば、ほとんどが田舎の出身者である若者たちの名前が、戦死の年代順に刻み込まれている。そして、デザインを手がけたのは Maya Lin（マヤ・リン）という当時イェール大学の大学院生だった中国系女性建築家である。両者の顕著な相違は、サムを目を通して明らかにされる。

The Washington Monument rises up out of the earth, proud and tall. She remembers Tom's bitter comment about it—a big white prick. She once heard someone say the U.S.A. goes around fucking the world. (238)

It [the VVM] is massive, a black gash in hillside, like a vein of coal exposed and then polished with polyurethane. . . . The memorial cuts V in the ground, like the wings of an abstract bird, huge and headless. (239)

しばしば指摘されるように、ワシントン記念碑が〈男性性／中心性〉を象徴するのに対し、ベトナム戦争記念碑は〈女性性／周縁性〉を象徴している。そのために、「ジェンダー表象の論争へと発展」(山越174)することは避けがたい。しかし、作品のエンディングでは、ジェンダーに関する二項対立や、あるいは女性原理／男性原理のどちらか一方の優位性が単純に示されているわけではない。翼状のパネルに刻まれた名前を覗き込む時、見る者の姿が鏡のような黒い御影石に映り、その像が死者の名前と重なり合っ見えることは、相反する二者の対峙を意味するのではない。むしろ、両者の融合とそこからの新たな誕生・出発を示唆する。

Sam stands in the center of the V, deep in the pit. The V is like the white wings of the shopping mall in Paducah. The Washington Monument is reflected at the center line. If she moves slightly to the left, she sees the monument, and if she moves the other way she sees a reflection of the flag opposite the memorial. Both the monument and the flag seem like arrogant gestures, like the country giving the finger to the dead boys, flung in the hole in the ground. Sam doesn't understand what she is feeling, but it is something so strong, it is like a tornado moving in her, something massive and overpowering. It feels like giving birth to this wall. (240)

ベトナム戦争記念碑が持つこの誕生と出発のイメージは、ワシントン記念碑とアメリカ国旗がベトナム戦争記念碑に与えているように見える侮辱的なジェスチャーにも関わらず、それを超越するエネルギーで、V字型パネルの力強い出産のイメージと鳥の翼の飛翔のイメージによって作り出されている。また、その「壁のような2枚のパネルの割れ目から咲き出している白いカーネーション」⁴ (241) やサムが自分をそこから生え出た雑草だと想像すること

(244) などによっても補強されている。

この最終場面では、3人がそれぞれに変化を遂げる。まず、マモーは、息子の名前に触れることで、彼の死という事実をやっと本当に受け取ることになる。

Mamaw says, "Coming up on this wall of a sudden and seeing how black it was, it was so awful, but then I came down in it and saw that white carnation blooming out of that crack and it gave me hope. It made me know he's watching over us." She loosens her bird-claw grip. (245)

戻ってきた息子の死体に触れることさえできなかったマモーは、ここにきて初めて息子の死を確認し、それを受け入れる準備ができたのである。

次に、Sam は、父の名前と自分が重なることで自分の中に失われていた父という存在を取り込んだだけでなく、自分の名前、実際には自分と同じ男性兵士の名前 (Sam A Hughes) を発見することによって、今まで否定的であった自己の女性性と男性性の融合を果し、サムという名前が、男女両方に通用することが示すように、精神的な「両性具有」(杉山 80、Millard 46) の可能性を示している。また、彼女の名前と容易に結びつく Uncle Sam が象徴しているアメリカという国家、特に国家と戦争の関係が、サムの身体に彼女自身の物語として書き込まれ、それが、彼女のこれからの基点となるのである。

同様に、エメットも最後のシーンで出発点に立ったことが示される。彼は戦友の名前を読むことで、彼らと共に在った彼自身の過去をそこに確認する。マモーの「私たち、エメットとはぐれて (lose) しまったのかね？」(245) という言葉にサムはエメットの居る場所を示す。

Silently, Sam points to the place where Emmett is studying the names low on a panel. He is sitting there cross-legged in front of the wall, and slowly his face bursts into a smile like flames. (245)

彼は記念碑のV字のまさに基点の前であぐらをかいて座り、そこから生まれ出たばかりのイメージで描かれている。2人の女たちは、エメットを「失う (lose)」どころか、やっと<取り戻し>そのような状態にたどり着いたのである。ここにおいて、3つの世代、つまり、兵士の世代と兵士の親の世代、そして兵士の子供の世代がそれぞれのベトナムと向き合い、ベトナムに赴いた者た

ちとアメリカに残された者たち、戦場で死んだ兵士たちと生き残って帰還した兵士たちが、互いに接近し重なり合うことができる。エメットの顔に微笑が「炎のように」広がるという最終行は、死の灰から復活して飛び立とうとするフェニックスを連想させて、再生と出発のイメージを完結させている。

鳥のイメージは、ベトナム戦争記念碑の重要なシンボルのひとつであるが、作品には、その他にも鳥のイメージが頻出する。中でもエメットがベトナムでその美しい姿を目にして以来、捜し続けている白鷺は、鷲との関係で考えるべきである。

“An egret, not an eagle.”

“You can see eagles down at Reelfoot Lake too.”

“He’s not looking for an eagle. He’s looking for egrets. It’s the state bird of Florida.” (90)

エメットが、アメリカを象徴する鷲ではなく白鷺を探していることは、国が押し付けるアメリカの価値観とは異なる、彼が寄って立てる新たなものを探求していることを意味する。鷲が猛禽類で男性原理や絶対的な父権を象徴するとすれば、白鷺は渉禽類で女性的だと考えられる。それは力に対して優美さや戦闘の最中であっても自然の法則にしたがって生きていく悠然とした態度 (36) を表している。つまり、彼に必要なのは、単に彼が戦場に赴く前の男性性を取り戻すことではなく、エメットの傷ついた男性性を受け入れ、新たな形での蘇生を可能にするものでなければならない。サムの変化と同様にエメットも、殺すのではなく生み出す力を、押さえつけコントロールするのではなく育み伸ばす力を、性差をこえたところで受け止めることによって、真の帰還を果たしたことになる。彼が、定職につかず、家でM*A*S*Hをまねて巻きスカートをはいて料理を作ったり、家の補修を行うなど、家庭において女性的な役割を果たしていることや、子供を持つ女性のイメージで捉えられていることは (32, 226)、すべてこの最終場面での、自らの生に再び生命を与える力をもたらすという結末のためであったことが判明する。

さらにもうひとつ大切なことは、エメットが白鷺はアメリカにも生息する種でありケンタッキーにも飛来すると主張する点である。これは、アメリカが、鷲が象徴する国家理念だけでなく白鷺が象徴する価値観も認め、その融合が可能になることへの希求を表していると解釈できるだろう。

上で見てきたように、最終場面は、記念碑の「産む」という女性的イメー

ジ、鳥のイメージ、植物のイメージを、〈融合と出発〉への希望に巧みに重ね合わせていった、象徴的な場面なのである。

しかし、すべてはあくまでも出発であって、解決ではない。それは、サムが記念碑の上まで、Bruce Springsteen のアルバム、*Born in the U.S.A.* を携えて登っていったことでも明らかである。*Born in the U.S.A.* では、ベトナム戦争帰還兵のスモールタウンアメリカにおける出口のない生活が歌われている。サムがこのアルバムを持って行った理由は、ベトナム戦争が帰還兵やその家族にとって未だに終わっていないことをスプリングステーンが彼等に代わって叫び続けているからに他ならない。

メイスンはタイトル曲をエピグラフに使用して物語全体にこの歌を響かせ、このアルバムを小説のサウンドトラックとして機能させている。そして、サムが手にしたそのジャケットを次のように説明する。

On the cover, Bruce Springsteen is facing the flag, as though studying it, trying to figure out its meaning. It is such a big flag the stars don't even show in the picture—just red-and-white stripes. (236)

実際、アルバムのジャケットでは、労働者階級のスポークスマンであるスプリングステーンがリーバイスのジーンズに白いTシャツ、ポケットには恐らくトラックーズキャップと思われる赤い帽子を突っ込み、巨大な星条旗を見つめている。彼の服装がアメリカ的であることは言うまでもなく、それが星条旗と同じ配色であることは、故国に対する複雑な思いを滲ませているように見える。アメリカで生まれて、その旗の下で戦ったベトナムにはどんな意味があったのか。上記の引用にもあるように星条旗は大きすぎて、全体像は見えないのである。帰還兵を容易に受け入れないアメリカへの問いかけは、アルバム全体で形を変え繰り返され、アルバムの最後は、“My Home Town” という、帰還後、仕事にも就けず生まれ育った町を家族と共に離れるしかない男を歌った曲で締めくくられている。これが彼らの“in country”（故郷）での現実なのだ。スプリングステーンと同様にメイスンも、終わりのないベトナム戦争をめぐる厳しい現実を見据えた上で、周縁に追いやられた人々の「望みを棄てずに、奮闘し続ける」⁵ 姿に希望を見出したのである。

II. *Dinner at the Homesick Restaurant* (1982)

Mason と同様に、レーガンの言う「理想の家族」像とはほど遠い、現代の家族像を描いた作家に Anne Tyler がいる。彼女の作風を他のニューリアリストとの比較で見ると、日常生活の詳細を描く点、しかも具体的な描写を積み重ねるが、説明はしないという暗示的な語り口や、女性・子供・母親・労働者階級など周縁的な存在に目を向けている点、それにジェンダーの枠に囚われない登場人物が出てくる点などがメイスンと共通している。また、対象との距離を保ち、洗練された技巧で登場人物の心理を読者に解釈させようとする点では、Raymond Carver や Tobias Wolff と同じくチェーホフの影響を感じさせる。そのほかの点として、キャラクターの造形に重点を置くことや場の感覚、題材の選択などにおいては、Eudora Welty 的な南部的要素を持っている。

タイラーの作品の根底には、人間の生を支えている基盤は、実は脆もろいものだという確たる認識がある。それにも拘らず、彼女が描く登場人物は、現実を受け入れ、仮に自分の人生に関して社会的あるいは哲学的な疑問を抱いても、発言する前に飲みこんでしまう人たちである。市井の人々の人生と感慨をドライなユーモアで淡々と描き、平凡な人々の生き方に潜む非凡な側面を、主に忍耐力や寛容さを通してあぶりだしている。その結果、作品に禁欲的なモラルティが生み出されている。⁶

その一方で、小説の形式では、ミニマリストが短編小説中心であるのに対して、タイラーは、人間の姿を長いスパンで捉えるために長編小説の形式をとる。ミニマリストの多くは、短編という形式を用いて、日常生活の不安定さや喪失感を現実から切り取り、編集し、それなのにまるで一枚の写真であるかのように提示した。それに対して彼女は、日常生活の丹念な書き込みを創作の基盤として、登場人物の人生の層を積み重ねようと試みる。それによって虚構というもうひとつの現実を作り出し、⁷ 物語の中のエピファニーの瞬間に真実味を付与することを可能にしている。⁸ また、創作上の主眼も、ミニマリストとは異なり、近代家族制度が避けることのできない「個と家族」の関係を絡み合った人間模様の中で見つめることに置かれている点が大きな特徴となっている。そのような意味では、タイラーは Jane Austen の流れを現代アメリカで継承した作家とみることもできるだろう。

ここで取り上げる *Dinner at the Homesick Restaurant* では、個と家族の関係、つまり、人間にとって家族とは何か、あるいは、家庭環境がどれだけ個人の

性格と生き方に影響を与えるかが、Pearl Tull (パール・タル) の人生を軸にしたタル家の家族関係を通して描かれている。タイラーにとって、題材としての〈家族／家庭〉は次のような意味を持つ。

“My interest in families is a result of my curiosity about how people endure together—adapt, adjust, grate against each other, give up, and then start over again in the morning—and families are simply the most convenient vehicle for studying this.” (Dorner 22)

ここから判るように、家庭というのは、濃密で閉鎖的な人間関係が生じる私的空間であると同時に、自分以外の人間とかかわるという意味では、他者との葛藤が生じる最小の社会的空間でもある。このような家庭の二つの側面を基盤に、作品では家族の物語に特有な普遍的モチーフがいくつか浮き彫りにされている。パールを通しては、母性をもつ所謂「グレイト・マザー」の二つの側面、彼女とジェニーの関係においては Nancy Chodorow (ナンシー・チョドロウ) が言うところの「母親業の再生産」や Adrienne Rich (アドリエンヌ・リッチ) が示唆したく母と娘の和解と母という周縁的存在が声を獲得していくこと>など、ジェンダーにまつわる物語が読み取れる。また、長男 Cody (コーディ) に関してみると、父 Beck (ベック) との間では、不在という形で存在し続ける父に対してそれを超えようとする息子の葛藤が、弟 Ezra (エズラ) との間では聖書以来の兄弟間のライバル意識が、パールとの関係では前エディプス期的な母と息子の蜜月状態への憧れが、それぞれ描かれている。また、80年代的観点から見れば、自己の内面を見つめることで、それぞれが個としての足場を確立しようと試みている姿や父権の喪失とそれに伴う家族神話の崩壊、そして崩壊したかに見える家族が新しい形で再生していくことなどがあげられる。その再生には、パールのような単親家庭を特殊視しないこと、Jenny (ジェニー) の拡張家族の営みやエズラにみられるジェンダー・ロールの柔軟な捉え方などが、従来の家族観に対するオルタナティブな視点として含まれている。

このような個と家族の関係の諸相は、家という枠組みの中で繰り広げられる家族の心理的営みを通して具体的に観察されていく。タル家の子供たちは、父親ベックが去った後、母のパールに育てられる。彼らは、成長期を過ごした家庭生活の影響を大きく受けながら自分の生き方を選択し、成人後もそれぞれの形で子供時代の痕跡を残している。また、その影響は彼らの次の世代

へも何らかの形で影を落としている。影響の程度やその解釈の仕方には個人差があるが、タル家の人々が家庭に関してそれぞれに抱く“homesick”をキーワードとして、この作品は登場人物たちの人生を提示している。⁹

Doris Betts はこの作品の“homesick”は“sick for home”と“sick of home”を意味すると指摘している。(35) 家庭は外界からの安全な避難所の側面と家族愛の名の下に個人を束縛する檻としての二つの側面を持っている。その二面性ゆえに登場人物は、Betts が言うように、家庭を求める気持ちと家庭から逃げ出したい気持ちをその時々を感じている。彼らは、だれもが相互理解を強く願いながらも、メッセージの誤読によって、互いに透明な膜、浸透性を持たないもう一枚の皮膚によって隔てられている。この隔絶感を主に描けばミニマリスト的といえるかもしれないが、タイラーは家族のそこから先の姿を重点的に描こうとする。つまり、完全な相互理解など有得ないと知りつつ、彼らは忍耐強く接近と離反を繰り返すのである。¹⁰

このような家への帰属願望と離反願望は、本作品では、失敗してはまた試みられる家族揃っての食事に集約される。ばらばらになりそうな家族をまとめる手段として、それが家族であることの証であるかのように、エズラは食事を共にすることを提案する。そして、他のメンバーも、全員で食事をしようというエズラの誘いにはその度に応じている。一見、家に対して嫌悪感しか持っていないようなコーディでさえも、無駄に終わるかもしれない試みに繰り返し参加するのである。最終場面では、家族に対するコーディの認識に変化の兆しが現れることによって、パールが存命中には実現しなかったベックを含めた一族での食事が初めて実現するかもしれないという期待とともに終わりを迎える。

このような人間の普遍的な感情を中心にすえるタイプの小説では、小説の成功は登場人物がリアリティを十分に持ち、彼らの緩やかな変化にさえ説得力があるかどうかにかかっている。そのためには、作者の人間心理への洞察力と的確な表現や創作上の工夫が要求される。

Dinner at the Homesick Restaurant のリアリティを生み出した技巧で言及すべきは、複数の視点を有する語りの構造と時間の扱い方である。全体は10章からなり、すべては3人称の語りでありながら、どの章にも特定の視点人物がいる。時には、同じ人物でも子供の時と成人してからというように異なる時間枠で語ることになる。パールとジェニーとエズラはそれぞれ2つの章で視点となり、コーディは3つの章で、残りの1章はコーディの息子の Luke がより客観的な視点を提供している。プロットの展開についてみると、第1

章で、まず Pearl の目を通した彼女自身の物語と家族の物語が半世紀以上の時間枠で語られる。それを家の枠組みとするかのように、他の登場人物が、それぞれの視点から家族史を語り直す。時間は直線的に進むことなく、章毎に行きつ戻りつし、空白だった部分は全体の中で徐々に埋められていく。パールの基本のナラティブは、異なる視点から読み直される。更に、章が変わるごとに、少しずつ新しいエピソードが加わることによって、最初の物語との間に視差が生じる。読者は、視点が変わるごとに、個々の登場人物のイメージと全体像の修正を迫られる。その結果、すべてを読み終わった時には、登場人物の一人一人が知りうるよりもより正確なもうひとつの家族史を統合することになる。パールのナラティブを主旋律として子供たちのナラティブが重なっていき、ポリフォニックな声が家中で響く仕組みになっている。¹¹

タイラーはこうして、全知の語りによって得られる以上の、微視的な現実感をパールとその家族の人生に与えている。家族とは何か、人の一生とは何か、彼女は、読者が経験上すでに漠然と答えを知っている事柄を虚構の世界で再び現実として作り出しているそうと試みているのだ。だから、作品の最も重要な部分は細部にあり、細部は常に全体と呼応して、蜘蛛の巣の複雑な模様のように広がっている。そして、細部から全体像を構築しなおす作業は、読者にまかされている。その結果、読者は登場人物たちの人生を<読んだ>のではなく<経験した>という感覚を得る。それはまた、ナラティブが本来備えている「時間性と時間的存在たる人間を説明する」(プリンス 121) という機能そのものを実感として体験することでもある。

III. 結び

以上見てきたように、家族という枠の中で人間が自己発見を試みる時、*In Country* が個人と歴史の関わりからアプローチしたとすれば、*Dinner at the Homesick Restaurant* では家族の日常史における心的変化からアプローチがなされているといえるだろう。メイスンもタイラーも現代的な家族への関心、ジェンダーの問題への関心などを作品に織り込みながら、今までほとんど省みられなかった周縁的な存在に目をむけ、「小さな物語」の中にも大きな意味があることを示している。ニューリアリズムはレーガン政権の反知性主義を反映していると批判されることがあるが、少なくともメイスンやタイラーは、文学上の過剰な知性偏重に対して、緩やかな異議申し立て、あるいは別

種の視点を提供していると言えよう。構造主義やポスト構造主義は社会だけでなく個の存在までもが不安定な構築物に過ぎないことを明かして見せたが、人間はそれでも日常を生きていかななくてはならない。この状況を踏まえた上で、彼女たちは、現状に対する焦燥感やアイロニーだけを浮遊させるかわりに、白人男性中心の価値観に対して決して中心にはなりえないく普通の人々の中に潜んでいる可能性、つまり周縁的だからこそ持ちうる力が、様々な価値の解体後、人間の主体性回復へのひとつの道標になりうると見ているのではないだろうか。

* 本稿は日本英文学会第57回九州支部大会シンポジウム「80年代のアメリカ文学」(2004年10月23日、於九州大学)での口頭発表に加筆、修正を加えたものである。

註

1. テクストは、Bobbie Ann Mason, *In Country* (New York: Harper & Row, 1985) と Anne Tyler, *Dinner at the Homesick Restaurant* (New York: Alfred A. Knopf, 1982) を使用する。以下、作品からの引用はすべてこの版により、ページ数のみを括弧内に記す。
2. 論考に先立ち、ここで使用する用語について、二点、前提として明確にしておきたい。ひとつは、ニューリアリズムとミニマリズムの関係である。両者はほぼ同義語として使われる (Bill Buford) こともあるが、ここで使うニューリアリズムはミニマリストを含む、より広い範囲で、80年代的リアリズムの特徴を有した作風を指すこととする。実際、Joseph Dewey の *Novels from Reagan's America: A New Realism* (1999) では、Joyce Carol Oates, John Irving, Anne Tyler, Richard Powers など一般的にはミニマリストとしては扱われない作家の80年代の作品が、このジャンルの特徴を反映した事例研究として取り上げられている。また、ミニマリズムという言い方は、“Less is more.” というエコノミカルな創作姿勢を基本的には表わしていて、同義語として “Dirty Realism” (Bill Buford), “Grit Lit”, などがある。その他 “K Mart Realism” (Tom Wolfe), “White Trash Fiction”, “Around-the-house-and-in-the-yard Fiction”

(Don DeLillo), “Post-Alcoholic Blue Collar Minimalist Hyperrealism” (John Barth) になると、ミニマリズムの微視的世界観を揶揄し、正当に評価されるべき価値も切り捨てるニュアンスが感じられる。

もうひとつは、ジェンダーに関する言及で、「男性性」、「女性性」あるいは「男性原理」、「女性原理」などという表現を使う時、それは、近代以降、伝統的に男性的、あるいは女性的とみなされてきた諸特性を便宜上、そのように表現するだけで、筆者は〈本質論〉的な意味合いで、それらの表現を使っているわけではないという点を付記する。

3. 卒業式 (commencement) で聞いたスピーチが、サムのエニシエーションの始まり (commencement) となっていることは、ベトナム戦争を理解することが彼女の自己探求の基底であることを示している。
4. “carnation” は、連想として “reincarnation” と容易に結びつく。
5. メイスンは、インタビューの中で、スプリングスティーンに関して次のように語っている。彼女の作品と彼の音楽の共通性が窺えて興味深い。
“He [Springsteen] writes of the disintegration of lives due to social forces. But his people keep striving, hoping.” (Rothstein 101)
6. 80年代の特徴のひとつに倫理の復権が指摘されるのも、ニューリアリズムのミクロ的視点がアンチヒーロー的登場人物の内面を照射することで、英雄的身振りでは具現できない価値に再び読者の目を向けさせたことと関係があるだろう。
7. タイラーは、インタビューで次のように語っている。“A serious book is one that removes me to another life as I am reading it. It has to have layers and layers and layers, like life does. It has to be an extremely believable lie.” (Michaels 44)
8. *In Country* も同様に結末でエピファニーが描かれ、最終的には日向的な余韻を残す。それに対し、同じベトナム戦争を扱ったメイスンの “Big Bertha Stories” が暗いオープンエンディングで終わるのは、主に長編と短編という形式上の違いが、それぞれのエンディングに必然的に影響した結果である。日向的な結末は、それに真実性を与える詳細な書き込みの積み重ねがあつてこそ、可能になると言えるだろう。
9. 筆者による更に詳しい考察は “Homesickness in *Dinner at the Homesick Restaurant*”、及び「出し抜く周縁性」を参照されたい。
10. タイラーは、この作品の目的を次のように述べている。“With *Dinner at the Homesick Restaurant*, I just wanted to show both sides of family life—that

it can be horrific at times, but that it is the one situation that we are generally forced to go on with, even so, picking ourselves up and trying again in the morning. And that is valuable in itself.” (Willrich 508)

11. Donna Gerstenbergerは、タイラーのクウェイカー的バックグラウンドが、家の中で家族のそれぞれの声を平等に聞くことができる形式をもたらしていると見ている。(139)

引用文献

- Betts, Doris. “The Fiction of Anne Tyler.” *Southern Quarterly* 21 (Summer 1983): 23-37. [Reprinted in *Women Writers of the Contemporary South*. Ed. Peggy Whitman Prenshaw. Jackson: University Press of Mississippi, 1984: 23-37.]
- Dewey, Joseph. *Novels from Reagan's America: A New Realism*. Gainesville: University Press of Florida. 1999.
- Dorner, George. “A Brief Interview with a Brilliant Author from Baltimore.” *Rambler* 2 (1979): 22.
- Gerstenberger, Donna. “Everybody Speaks.” *Anne Tyler as Novelist*. Ed. Dale Salwak. Iowa City: University of Iowa Press, 1994: 138-146.
- Michaels, Marguerite. “Anne Tyler, Writer 8:05 to 3:30.” *New York Times Book Review* 8 May 1977: 13+. [Reprinted in *Critical Essays on Anne Tyler*. Ed. Alice Hall Petry. New York: G. K. Hall, 1992: 40-44.]
- Millard, Kenneth. *Contemporary American Fiction*. New York: Oxford University Press, 2000.
- Rich, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: W. W. Norton & Company, 1995.
- Rothstein, Mervyn. “Homegrown Fiction: Bobbie Ann Mason Blends Springsteen and Nabokov.” *New York Times Magazine*, May 15, 1988. cit. Robert H. Brinkmeyer, Jr., “Never Stop Rocking: Bobbie Ann Mason and Rock-and-Roll.” *Mississippi Quarterly*, Vol. XLII, No. 4 (Fall 1989): 6.
- Smith, Wendy. “*Publisher's Weekly* Interviews Bobbie Anne Mason.” *Publisher's Weekly*, 30 Aug. 1985: 424-25.
- Stewart, Matthew. “Realism, Verisimilitude, and the Depiction of Vietnam

- Veterans in Country.” *Fourteen Landing Zone: Approaches to Vietnam War Literature*. Ed. Philip K. Jason. Iowa City: University of Iowa Press, 1991: 166-179.
- Willrich, Patricia Rowe. “Watching through Windows: A Perspective on Anne Tyler.” *Virginia Quarterly Review* 68 (Summer 1992): 497-516.
- 杉山亮子「His and Her Story としての歴史- Bobbie Ann Mason の In Country の世界」九州英文学研究第20号 日本英文学会九州支部 2003: 69-82.
- チョドロウ、ナンシー『母親業の再生産』大塚光子、大内管子訳 新曜社、1981.
- プリンス、ジェラルド『物語論辞典』遠藤健一訳 松柏社 1991.
- 徳永紀美子『出し抜く周縁性：Dinner at the Homesick Restaurantにおける母親像』九州英文学研究第17号 日本英文学会九州支部 2000: 111-128.
- . “Homesickness in *Dinner at the Homesick Restaurant*.” 熊本県立大学文学部紀要第5巻第1号 1998: 17-35.
- 山越邦夫「冷戦とヴェトナム戦争期の対抗文化」『概説アメリカ文化史』笹田直人編著 ミネルヴァ書房 2001.