

若きフィクション作家の肖像： 『ガープの世界』論

諏訪部浩一

I

日本における受容のされ方を思うといささか意外な感のある事実であるが、¹ 批評家達がジョン・アーヴィングの作品、とりわけその代表作である『ガープの世界』（1978）を論じるに際して決まって口にするものの1つとして、彼の作品においてはプロローグとエピローグをともなった教養小説という伝統的物語形式が踏襲されているばかりでなく、小説内小説や過去の自作品への言及といった現代的手法が導入されているということがある。例えば、ジョセフ・エプスタインによる、アーヴィングの作品の大衆性が論じられている論文においても、“[a]lthough no doubt Irving would detest the notion, there is a strong sense in which he is an academic novelist” ということの根拠として、² “Irving often goes in for these Chinese-box effects—characters are writing books or shooting films within his books—and this game-playing, rather than telling a story straight out, is one of the standard marks of the academic novelist at work” というように、³ その現代的手法の存在が強調されていくのである。

もっとも、アーヴィングの作品の伝統的な性格よりもむしろその手法の現代性が強調されてきた理由を推測することは決して難しくはない。1978年に発表された『ガープの世界』は、1968年に『熊を放つ』によってデビューした作家の4作目の長編である。つまり、『ガープの世界』に至るまでの彼の小説家としてのキャリアは、いわゆるポストモダン小説の全盛期と重なっているものであり、事実、「ノートブック」なるものが挿入される『熊を放つ』にしても、章ごとに時間の順序が前後したり人称が変わっていたりする第2作の『ウォーターメソッドマン』（1972）にしても、実験小説的な色合いが濃い作品であるといえるだろう。このような背景を考えると、『ガープの世界』がいかにも伝統的な物語形式を踏襲しようとも、そのポストモダン小説的な特徴がより注目されてきたことは自然なことであるように思われる。あるいは、『ガープの世界』が伝統的物語形式を踏襲しているように見えるからこそ、批評家達は彼の作品が反動的であるという批判をかわすために、その現代的手法の存在を殊更に強調しようとしてきたのかも知れない。⁴

しかしながら、本論の目的は単にアーヴィングの作品における「現代的手法」の存在、例えば自己言及的な要素といったものの存在をあらためて確認することではない。手法の前衛性がそのまま作者の自己批評性を約束すると考えるのは短絡に過

ざるだろう。やや逆説めくが、彼の小説家としての自己批評性を考察するためには、彼の作品を「伝統的物語形式ばかりでなく現代的手法が用いられている」ものとして考えると同時に、「現代的手法ばかりでなく伝統的物語形式が用いられている」ものとして考えることが必要なのである。彼はカート・ヴォネガットを賞賛するためにチャールズ・ディケンズを引き合いに出すほどの、伝統的かつヒューマニスティックな物語の愛好者なのであり、⁶この点を蔑ろにしてしまっただけでは彼の小説を正當に評価することにはならないだろう。そこで本論においては、『ガープの世界』という小説において、伝統的物語形式と現代的手法とが共存させられなくてはならなかった理由を考察していきたいと思う。

上に述べたような我々の意識は、初期においては実験的要素の強い作品を書いていたアーヴィングが、この小説を契機とするようにして伝統的な物語形式へと強く傾倒していったことについての考察という性格を本論に与えてくれるように思われる。⁷ただし、そうした我々のアプローチは、現代的・前衛的な小説作法を貶め、伝統的な物語形式を擁護しようとするものでは決してない。事実、以下の議論の中心は「書く」という行為がどのような意味を持つのか、あるいは持つてしまうのか、といういかにも「ポストモダン小説」を読むときのような観点から進められていくことになるだろう。我々はこの点において作者の小説家としての自己批評性に注目し続けるのであるし、そのような姿勢はこの小説を一種のメタフィクションとして読む姿勢であるといってもいいだろう。メタフィクションなるものに対して彼がよい印象を抱いていないということは想像するに難くないが、そうした作家サイドから予想される反論に対しては、“*metafiction is a tendency or function inherent in all novels*” というパトリシア・ウォーの言葉で応えておくことにしたい。⁸ウォーによる「メタフィクション」という用語についての定義は以下のようなものである。

*Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.*⁹

この定義は、『ガープの世界』という小説をメタフィクションとして読もうとする我々の姿勢がどのようなものであるべきか、ということに関して示唆を与えてくれるように思われる。従来アーヴィング批評においては、メタフィクション性は現代的手法として、専ら物語の形式面に関してのみ言及されているに過ぎなかったのであるが、我々の議論がそういったいわば事実の指摘にとどまっている限り、アーヴィングの作品におけるポストモダン性を理解することも出来なければ、彼がポストモダン小説の隆盛の時代においてあえて伝統的物語形式を用いて小説を書こうとした意義を評価することも出来ないものであり、従って、我々は従来の批評をふまえ

た上で、その物語内容におけるメタフィクション性、具体的には「現実」と「フィクション」との関係を考察することが必要なのである。

いわゆる「ポストモダニスト」とは通例考えられていないアーヴィングという小説家の作品における自己批評性を考察することによって、我々はポストモダン小説的手法とは文学史的コンテキストにおける小説作法上のイノベーションといったものに過ぎないものではなく、より大きなコンテキストにおけるポストモダン性を反映したものであるということを示唆することが出来ることを期待したい。そしてまた、その共通点に強く注目することによってはじめて、いわゆる「ポストモダン小説」とアーヴィングの小説との間の差異を浮き上がらせ、彼の作品の文学史的意義を正当に評価することが可能となるのではないだろうか。本論においてはこうした観点から『ガーブの世界』を読むことによって、何故この作品においてはメタフィクション的な物語内容を展開させるために伝統的物語形式と現代的手法の両方が必要とされたのか、すなわち、いかに物語内容と物語形式とが調和しているのかという点を明らかにしていきたいと思う。

II

伝統的物語形式を持った小説に相応しく、『ガーブの世界』においては主人公T・S・ガーブの生涯がその出生から年代順に語られているのであるが、その少年時代が描かれるのは全体の約3分の1に過ぎず（便宜上、本論では「前半」と称する）、物語全体の叙述の中心は、彼が成人して小説家としてデビューしてからの生活にあると見ていいだろう（便宜上、「後半」と称する）。しかし、その前半部と後半部とを比べてみたときに興味深く思われることは、長さの違いよりもむしろ、「転調」と呼んでいいような雰囲気の違いである。ガーブの少年時代の暮らしはほとんど牧歌的とさえ見なし得るような筆致で描かれているのに対し、成人してからの彼の周囲の環境は、非常に暴力的な、危険な、殺伐としたものとしてガーブに、また我々に意識されるのである。

批評家達はこの転調を、大きく分けて2通りのやり方で説明してきた。その1つは、前半部の牧歌的な雰囲気は、後半部で展開される作品の「主題」に読者を直面させるためのいわば餌であるという説明である。¹⁰ そしてもう1つは、その転調によって前景化される「主題」の予感、ガーブの少年時代の暮らしの中に周到に書き込まれているという説明である。¹¹ これらの指摘はそれぞれ説得力のあるものと見なすべきだろう。実際、前者に関してはディケンズの御都合主義的なハッピー・エンディングについての“he cajoled his audiences; he gave them great pleasure so that they would also keep their eyes open and not look away from his visions of the grotesque, from his nearly constant moral outrage”というアーヴィング自身の言葉を想起することによって補強されるだろうし、¹² また後者にしても、一見平穏そうに見える暮らしの中に暴力的な出来事が潜在しているというのは彼の作品一般に容易に見出せる特徴であるといえるだろう。次の長編『ホテル・ニューハンプシャー』（1981）にお

ける語り手の祖父アイオワ・ボブが宣言するように、アーヴィングの作品世界においては常に“[d]eath is horrible, final, and frequently *premature*” (emphasis added) なのであるが、¹³ こうした特徴は“the aim of his art is to fix the perception of life’s demonic undertow at exactly those points where, any day, any one of us might slip and be sucked down” といったいささか単純な要約さえ許してしまうくらい際立ったものとなっているのである。¹⁴

このようにして『ガープの世界』における転調は、それによって表面化する現実の厳しさに屈することのない登場人物達の姿を前景化する装置としての機能を果たすために、この世界においては不可避である不条理性は我々が人生を有意義なものにすることを妨げるものでは決してない、という極めてアーヴィング的な主題を確認するための格好の証拠として利用することが出来る。だが、作品を読むことを作者の意図を確認することに還元することで安心してしまうという批評は、そうすることによってこの『ガープの世界』という作品を裏切ってしまうことになるのではないだろうか。我々がそのような姿勢で作品を読もうとするとき、我々が読もうとしているのは作品自体というよりもむしろ、その作品の背後にあると想定される作者像ということになるだろうが、まさにそのような姿勢こそガープが批判し続けた批評家の姿勢であるからである。¹⁵

そこで本論においては、この転調をアーヴィングという「作者」とすぐに結び付けるのではなく、いったんは「語り手」との関係に置き換えた上で考察していきたいと思う。そしてそのような姿勢を保つために、我々はこの『ガープの世界』という小説を、“a long family novel” と簡単に呼ぶことが出来るようなものとしては見なさず、¹⁶ ガープという小説家の「伝記」として読んでいくことにしたい。語り手の伝記作家としての戦略は後に詳しく考察したいと思うが、この作品をガープを優れた小説家として描き出そうという強い意志を持った書き手によって執筆されたものとして見なすことによって、我々は従来のアーヴィング批評を相対化する視点を得るばかりでなく、小説内のエピソードの提示の仕方に「現実」としてのガープの人生が伝記という「フィクション」によって構築されていく様を読み込むことが出来るだろう。例えば、先に触れたような前半部と後半部との長さの相違にしても、伝記作家の見地からすれば、ひとり人間としてのガープの人生はその創作活動と比べれば二次的なものに過ぎないということに由来するものとして理解することが可能となるのである。

このようにして、ひとたび『ガープの世界』を「表象の政治学」を意識しつつ読みすすめてみれば、¹⁷ この作品の転調をアーヴィングという作者に即座に結び付けてしまうことの不可能性は自ずから明らかであろう。例えば、ある批評家は “[h]ad Garp been a fireman or a lawyer, his essential story would not be much changed” と主張するのだが、¹⁸ もしガープが小説家でなければ、この「伝記」はそもそも書かれ得ないはずのものなのである。また、別の批評家は“Life After Garp” と名付けられた最後の章における、ガープの死後の登場人物達の描かれ方を“characters had no life apart

from Garp” という理由で批判するのだが、¹⁹ これも我々の観点からはやや的外れた見解であるように思われる。この作品がガープの伝記として提示されているとするならば、作品中の事件と登場人物の全てはまず第一に小説家ガープとどのような関係があるのかというレベルで提示されているはずであるし、またそのようなレベルで考察されるべきなのである。

ここで注目しておきたいことは、この『ガープの世界』という作品全体における転調が、後に詳しく述べるようなガープの小説における変化と対応しているということである。そしてこの点を考慮すれば、この作品の転調によって前景化されるものが、単にアーヴィングという作者の「主題」に収斂されるような死や暴力といったものだけではないということはより明らかとなるであろう。つまり、ガープが成人して『遅延』の出版により小説家としてデビューし、作品の転調が生じるときに起こっていることは、彼と小説との関係が何らかの要因によって揺らがされていることであると考えてみたいのである。

III

『ガープの世界』の前半部においては誕生から『遅延』の出版に至るまで、ガープの身に起こった出来事が年代順に語られていくのだが、それと平行して彼の母親であるジェニー・フィールズの人生も詳しく紹介されていくことになる。やや極端ないい方をすれば、この小説の前半部を少女時代から『性の容疑者』という自伝の出版に至るまでのジェニーの物語であると見なすことさえも可能であろう。²⁰ しかしながら、我々がこの物語をガープの伝記として読もうとするとき、それほどまでにジェニーの人生が詳細に語られているということはいささか奇妙な印象を与える現象となる。ジェニーの人生はガープの小説と一体どのような関係があるのだろうか。以下、この問いを心に留めつつ、ジェニーの姿を詳しく考察していくことにしたい。

この物語の前半部においてはジェニーの自伝からの引用や彼女の内面描写が頻繁になされ、それらを通して作品世界が彩られていくのであるが、そこで提示される彼女の身振りは、既成の社会通念に対する一貫した反抗の身振りであると要約することが出来るだろう。例えば、作品の冒頭においてジェニーの姿が読者に紹介されるに際しての、“[t]his was shortly after the Japanese had bombed Pearl Harbor and people were being tolerant of soldiers, because suddenly everyone was a soldier, but Jenny Fields was quite firm in her intolerance of the behavior of men in general and soldiers in particular” といった描写にも、²¹ 社会通念に対する彼女の姿勢ははっきりと現れている。そして作品の冒頭でこのような姿が提示されることから予想されるように、約40歳で『性の容疑者』を出版するに至るまでのジェニーの人生は、社会通念に対する個人の闘いの歴史として提示されているのである。

このような、社会通念をもものともしないような女性の姿はアーヴィングの小説においてはしばしば見られるのだが、²² ジェニーの場合が特筆すべきものとして感じ

られるのは、彼女の反抗の身振りから産み出されるものが他ならぬガープであり、また『性の容疑者』という書物だからである。この作品の前半部をガープの誕生から小説家としてのデビューに至るまでの時期として考え、その間に彼が小説家として立つ舞台が母親の人生を通して準備されていくと考えてみれば、ジェニーの反抗の身振りから生まれた子供であるガープが成人してまさに小説家としてデビューする直前に、彼女のもうひとりの子供ともいえる『性の容疑者』が産み落とされるということは興味深いように思われる。つまり、ジェニーの姿を通しておこなわれていたその準備作業が、『性の容疑者』の出版をもって終了したのだと考えてみたいのである。事実、この自伝の出版という出来事は、それと前後するようにしてジェニーが語り手の叙述において影の薄い存在となっていく一方で、以後のガープの創作活動に大きな影響を与え続けるのである。

『性の容疑者』の最初のセンテンスは、後にジェニーが“an old sentence, actually, from her life long ago” (112) と回想しているが、そのセンテンスを含む彼女の昔の生活における独白は以下のようなものである。

In this dirty-minded world, she thought, you are either somebody's wife or somebody's whore—or fast on your way to becoming one or the other. If you don't fit either category, then everyone tries to make you think there is something wrong with you. But, she thought, there is nothing wrong with me. (11)

この引用文中の“category” というものが我々が社会通念と呼んできたものであると考えることが出来るだろう。その社会通念は人々をそれに従うように強制する力を有している。そしてその社会通念自体に正当化される根拠が全くなかったとしても、ジェニーの周囲の人々は“category” の中に進んで身を置こうとするのである。

このような社会通念というものがジェニーにとって問題となるのは、それに身を浸している人々がその社会通念を通してしか他者＝彼女のことを理解しようとしなからであるし、また、その社会通念を通してしか他者＝彼女を理解することが出来ないからである。例えば、ジェニーが大学を中退して看護婦の道を選んだことを彼女の家族は理解することが出来ず、大学を中退するような人間は乱れた生活を送っているに決まっているという社会通念でもって彼女のことを判断することになる。そういった社会通念がいかに強力なものであるかということは、“[s]ince her brothers, her parents, and her landlady assumed a life of lewdness for her—regardless of her own, private example—Jenny decided that all manifestations of her innocence were futile and appeared defensive” (12) という箇所などに見ることが出来るだろう。彼女が個人としていかに振る舞おうとも、社会の通念はそうした彼女の現実の姿を見えなくしてしまうのである。あるいは、このことを逆の視点から考えてみれば、そうした自分には理解することの出来ない彼女＝他者の現実の姿というものに対して目を閉ざすために人々が社会通念を利用していると見なすことも出来るだろう。

このように見てくると、そういったジェニーと彼女の家族との間のコミュニケーションを阻害する社会通念というものが「フィクション」に過ぎないものであるということは明らかだろう。社会通念とはそれを通してしか他者を理解することが出来ない人々が、自分が理解することが出来ない他者と出会ったときに作り上げてしまう「現実」なのであり、それが社会通念として機能してしまうのは、その括弧付きの「現実」を真の現実と人々が信じてしまうからに過ぎないのである。²³ このような意味において、社会通念というものは常にジェニーのような少数派に対して抑圧的に働きこそすれ、相互理解の点で建設的な役割を果たすことはないのである。この小説においてはフェミニズムは決して肯定的に描かれているわけではないのだが、²⁴ それでもジェニーが代表することになるそのムーブメントは、現実とは1つの自明な存在ではなく複数の多様な存在であるということ、そしてまたそうした「現実」がいかにマイノリティの抑圧に荷担するものであるかということに訴える機能を果たしているとはいえるだろう。

上にあげた例はジェニーとその家族との間のケースであったが、舞台がボストン・マーシヤスティアリング学院に移っても状況は全く同じである。ボストン・マーシヤではジェニーの男性と肉体や生活をともにするのは嫌だが子供は欲しいという願いは現実離れた願望として嘲笑の的となってしまうし、彼女がそのような社会通念に屈せずにガープを産むことに成功しても、スティアリング学院においてやはり彼女は“the slight distaste that everyone felt toward her” (28)などと表現されるような、周囲の自分達に対する違和感を感じ続けることになる。とりわけ、ガープに父親がいないということが、パーシヤ家の人々を中心として様々な憶測をさせてしまうのである。その例として、以下のような叙述をあげることが出来るだろう。

Jenny, who was quick to recognize discrimination (and quick to anticipate it, too), felt once again that people were making unfair assumptions. Her five-year-old had gotten loose on the roof; therefore, she never looked after him properly. And, therefore, he was clearly an *odd* child.

A boy without a father, some said, has dangerous mischief forever on his mind.

(40)

このようにして、ジェニーが社会通念に屈することなく達成したはずのガープの出産という行為は、彼女自身がその出生の事情に関して極力口を閉ざしているにもかかわらず、結局新たに別の「フィクション」を生じさせてしまうのである。

ジェニーが社会通念との間に葛藤を感じるときに起こっていることは、現実とフィクションの「転倒」と呼ぶことが出来る現象である。つまり、本来「フィクション」でしかないはずのものが社会通念となって現実であるとされ、その「現実」によってジェニーの現実の行動や感情がフィクションとして見なされてしまうのである。ジェニーの反抗の身振りとは、自分の行動もまた1つの現実であるのだということ

が他の人々にわかってもらえないことに対する苛立ちに由来すると考えていだろうし、『性の容疑者』の執筆という行為はその典型である。ジェニーは自伝の出版に際して編集者のジョン・ウルフに “[s]he said shyly that she’d only thought she made the right choice about how to live her life, and since it had not been a popular choice, she’d felt goaded into saying something to defend it” (132) というように執筆の動機を語る。彼女は「事実」を伝えるとされる自伝という形式の力を借りて自らの行動が現実のものであることを示すことによって、他者に自分を理解してもらおうと試みるのである。

しかしながら、ジェニーがそのような試みとして言葉を通して提示した1つの現実とは、それが社会的に受け入れられてしまった瞬間に「フィクション」に姿を変えてしまうことになる。“The first truly feminist autobiography that is as full of celebrating one kind of life as it is full of putting down another” (132) という書評や、“a rash of young women at Florida State University in Tallahassee found Jenny’s choice very popular” (132) という叙述はジェニーにとっての現実が「フィクション」に変えられてしまう様をはっきりと示している。さらにいえば、女性運動の指導者として祭り上げられることによって、ジェニー自身がいわば1つの記号とされ、「フィクション」とされてしまうと見なすことも出来るだろう。例えば、我々が白い看護婦の制服がジェニーの名を冠せられて流通しているのを見るとき、ここでもまた現実とフィクションの転倒が生じているということがただちに確認されるのである。もともと彼女が看護婦の服装をするようになった理由は、どんな服装をしたらいいかわからないという彼女がウィーンで娼婦と間違えられたことによるのだが、その「フィクション」から逃れるべくして身にまとい続けた白衣は結局、“A JENNY FIELDS ORIGINAL” (319, emphasis added) という皮肉な、そして罪深い「フィクション」を生じさせてしまうのである。母親の死を知ったガープが “his mother had delivered some adequate ‘last words.’ Jenny Fields had ended her life saying, ‘Most of you know who I am’” (349) というように彼女の最後の言葉を “adequate” であると考えた場面も、彼女が「ほとんどの人が知っている」という「フィクション」とされてしまったことに対する彼の気持が現れている箇所と見なすことが出来るだろう。

かくして社会通念が「フィクション」であることを自らの現実の行動やそれを記した自伝によって示そうとしたジェニーの反抗の身振りは、結局はそれ自身が「フィクション」とされて社会の通念の中に取り込まれてしまったと見なさざるを得ないだろう。²⁵ そして、それが社会通念となってしまうときに同時に露呈されることは、ジェニー自身もまた、「欲望」という自分にとって理解することが出来ないものを「フィクション」化しているということである。彼女はガープがヘレン・ホームと結ばれようというときに、ヘレンの父親であるアーニーに向かって “[t]he world is sick with lust” (131) と述べる。他者の性欲というものを理解することが出来ないとき、彼女はそれを恐ろしく、治癒不可能な病気のように見なしてしまうのである。彼女の行動がこのようなステレオタイプ的な潔癖さに基づいている以上、そ

の個人的な反抗の身振りがラディカル・フェミニズムという社会運動に吸収されてしまうのも避け難いことであったのかも知れない。

けれども、現実の欲望を「フィクション」としてしまおうという点においてジェニーの他者に対する非難は彼女自身に対して跳ね返って来るべきものであるとしても、彼女は物語を通して肯定的な登場人物であり続けている。この理由はおそらく、自分の行動が「フィクション」を生じさせてしまったということに気付いたとき、彼女が利他的な理由からその「フィクション」を受容することにあるのだろう。一家の友人である性転換者ロバータ・マルドゥーンがいうように、ジェニーは “[s]he was simply one for pointing out all the injustices to women; she was simply for allowing women to live their own lives and make their own choices” (351) という女性として、たとえ “I hate being called one [a feminist] because it’s a label I didn’t choose to describe my feelings about men or the way I write” (351) というように「フェミニスト」という「フィクション」に対しては複雑な気持ちを抱きつつも、その役割を演じ続けようとするのである。²⁶

そして、ジェニーがそうした役割を演じるべくドッグズヘッド港の屋敷に移って作品の表舞台から当面の間（14章において “a kind of nurse again” [267] というようにして再登場するまで）退くことで、ガープが小説を書こうとする舞台の準備が終了したことになる。すなわち、ガープが小説を書こうとする世界においては、現実はまだちに「フィクション」とされ、また「フィクション」化された形でのみ「現実」として流通することを許されるのである。

この小説の前半部において、ジェニーの庇護下にあった若きガープがここまで述べてきたような現実とフィクションの転倒という状況に対するジェニーの葛藤をそれほど意識させられることがなかったということは、例えば彼が自分の父親の不在が生み出す様々な「フィクション」をほとんど意識することがないことから確認され得るだろう。そして「ペンション・グリルパルツァー」という短編がそれ以後の彼の作品と較べたときに優れているとされる点は、彼がジェニーの庇護下にあることによって、彼女が感じていたような社会通念に対する葛藤をさほど意識せずに済んでいたことで可能であったものといえるだろう。

しかしながら、『性の容疑者』の出版は、ジェニーばかりでなくガープのことも「フィクション」化してしまう事件であった。以後ガープが作品を発表する際には必ず、その作品が「有名なフェミニストの息子」というレッテルを貼られた作者の手によるものであることが前提となってしまうのである。そしてそのような状況は彼に否応なく現実とフィクションの転倒という状況を思い知らせることになる。以下、その点に関するガープの認識が彼の小説に与えることになる影響について見ていくことにしたい。

IV

この小説の語り手はしばしば、最初の短編「ペンション・グリルパルツァー」こ

そがガープの手になるもののうちで最も優れたものであるということを、優秀な学者であるヘレンの言葉や、以下に引用するような批評家の見解を引用することで強調しようとする。

[The critic named A. J. Harms] claimed that Garp's work was progressively weakened by its closer and closer parallels to his personal history. "As he became more autobiographical, his writing grew narrower; also, he became less comfortable about doing it. It was as if he knew that not only was the work more *personally* painful to him—this memory dredging—but the work was slimmer and less imaginative in every way," Harms wrote. (376)

語り手は続けて“the hindsight of Harms is easy” (376) と述べているが、基本的にはハームズの意見に同意していることは明らかである。語り手は既に第8章において、ガープが “[h]is imagination was failing him” (170) ということに気付いて憂鬱になっていることを記しているのである。

このようなガープの想像力の衰退によって生じる彼の小説上の変化は、彼の作品の主な題材である死や暴力といったものが彼の実人生を浸食しはじめたことに起因すると一般的に受け取られているようである。とりわけ、ガープの作品における否定的な変化が、作家の実生活の苦しみが作品の質を高めるとするような通俗的な考えに対する批判となっているというマーガレット・ドラブルの指摘は的を得たものであるといえるだろう。²⁷ しかしながら、繰り返し述べてきたように、本論のアプローチはこの『ガープの世界』という作品をあくまでも小説家ガープの伝記として読むというものである。そしてその点にこだわってみると、上にあげたような解釈にかなりの正当性があることを認めたとしても、そうした見解が小説家ガープの創作活動をガープ個人の生活に従属させるものであることを意識させられるのであるし、さらにいえば、そうすることによって（つまり、ガープの小説をこのテキストにおける特権的な主題としてではなく、ガープというひとりの人間の内面の変化を表象する道具としてしか見なさないことによって）ガープの創作活動上の変化が、それを記す語り手の存在を無視してアーヴィングという「作者」の「主題」へと一足飛びに収斂されてしまうという危険にも気付かされるのである。そもそも「ペンション・グリルパルツァー」という作品にしたところで、ガープが “[a]ll around Garp, now, the city looked ripe with dying” (116) という環境のもとで、娼婦シャルロッテの死を経験することなくしては書き上げられなかったのであるから、上にあげたような理由だけで彼の作品の変化を片付けようとするのは少し無理があるように思われる。我々としてはやはり、この作品における転調と同様、ガープの作品に起こる変化を、ジェニーの姿を通して準備され、彼が苛立ちつつ作家としてデビューすることになった舞台との関係で考えてみたいのである。

小説の結末近くにおいてガープの伝記作家として紹介されるドナルド・ウィット

コムに向かって実際に口にされる言葉でもあるのだが、ガーブは「ペンション・グ
リルパルツァー」の後半を書いている間に “a writer’s job is to *imagine* everything so
personally that the fiction is as vivid as our personal memories” (119, emphasis added) という
ように感じる。ガーブにとって想像力とは、自らの現実の経験をフィクションに
昇華させるときに必要な原動力のようなものなのであるが、このことを逆の視点から
考えてみれば、想像力の存在は現実の経験と小説として語られたものとの間に乖離
があることを示す証左ともいえるだろう。従って、ガーブにとって想像力がうまく
働くということは、とりもなおさず描かれるべき現実とそれを小説にする作者との
間に距離が保たれていることをも意味するのである。

しかしながら、既に述べたように『性の容疑者』の出版は、ガーブに現実とフィ
クションの転倒という状況を意識させることになる。この意識が彼の創作に必要な
想像力の働きを阻害するものであることは明らかであり、それ故に彼は自分の作品
が想像力によって構築されたフィクションであることを殊更に強調せざるを得なく
なるのである。つまり、かつてのジェニーが自らの現実の行動やそれを記した自伝
によって自分の行動が1つの現実であるということを示そうとしたのに対し、彼は
自らの作品が想像力によって構築されているフィクションであるということを強調
することで社会が課してくる「フィクション」に反発しようとするのである。

けれども、ジェニーの姿を通して現実が「フィクション」化された形でしか流通
され得ないことを意識してしまったガーブにとって、そのような試みは一層困難な
ものであるといえるだろう。ガーブがまさに小説家としてデビューしようという
ときに周囲に現れはじめるエレン・ジェイムズ黨員達に対する彼の非難の辛辣さには、
「フィクション」についての彼の苦い認識がよく現れている。自ら舌を切ってしまった
彼女達の姿を目にするたびに、ガーブは強姦された上に舌を切られるというエレン
・ジェイムズの身に起こった現実の悲劇が「フィクション」化されてしまう様
を見せつけられることになるのであるが、²⁸ 彼の苛立ちが読者には理解することが出
来るように描写されているとしても、“[a]lthough he felt deeply disturbed by what had
happened to Ellen James, he felt only disgust at her grown-up, sour *imitators* whose habit
was to present you with a card” (136, emphasis added) という彼の姿には、“[t]hese women
must have suffered, in other ways, themselves” (137) ということを斟酌するだけの想像
力が欠けているといわざるを得ないだろう。ガーブにとってエレン・ジェイムズ
黨員とは杜撰な “imitators” に過ぎないのであり、内面を持った現実の人間としては見
なされていないのである。こうしたガーブの頑なな態度が、現実のエレンという存
在を「フィクション」化する（あるいは、そうせざるを得ない）現実のエレン・ジェ
イムズ黨員を「フィクション」化するものであることは明白であり、そしてこのよ
うに考えてみると、彼のエレン・ジェイムズ黨員達に対する嫌悪感は一種の近親憎
悪として了解されるように思われる。「フィクション」を受容し、エレン・ジェイ
ムズ黨員達を擁護することの出来る余裕を持つジェニーに向かって彼女達の悪口を
並べ立てるガーブの姿がいかにも分が悪く、痛々しいものとさえ我々に感じられる

のはおそらくこのような事情によるのだろうし、そうであるが故にこの伝記の語り手は、その場面を “[b]ut he couldn’t really complain about his mother; for the first five years Garp and Helen were married, Jenny paid their bills” (137) という冗談めいた叙述に紛らわせて転換しなければならないのである。

上に述べたような「フィクション」を受容したジェニーと、その「フィクション」を潔癖に拒絶しようとするガープとのやりとりは、作品の後半部における彼の姿を予告するような場面であるが、事実、現実とフィクションとの乖離を強調しようという彼の試みは、彼の小説の読者であるプール夫人との手紙の交換にはっきりと現れているように、報われることはないのである。彼には他人に対する同情がないのだという非難を受けたガープは、“[t]hat letter [from Mrs. Poole] stung Garp like a slap; rarely had he felt so importantly misunderstood” (166) というようにショックを受け、寓話めいた物語を書き付けた長文の返事によって現実とフィクションの乖離を示そうとするのだが、その結果は “Garp never forget his failure with Mrs. Poole; she worried him, often, and her reply to his pompous letter must have upset him further” (169) というように全く理解してもらえないのである。結局 “[t]hus was his sense of humor lost, and his sympathy taken from the world” (170) というように、彼の試みは現実とフィクションの転倒という状況の強さをあらためて認識させられるだけに終わってしまうのである。

このように見てくると、我々はガープが何故作品の題材を次第に自らの日常生活に求めるようになっていくのかということを理解することが出来るだろう。「ペンション・グリルパルツァー」の執筆時には、ガープにとって語られるべき現実というものが存在し、想像力を媒介としてそれをフィクションに仕立て上げることで彼はいわば現実を理解しようとする事が出来たのだが、『性の容疑者』の出版を契機として「フィクション」が「現実」を作ってしまうことに気付かされてしまった後では、“[w]hen he looked very far outside himself, Garp saw there only the invitation to pretention [sic]” (170) というように、語られるべき現実というものが見失われてしまうのである。

自らの行動や言葉が「フィクション」を生じさせてしまうということに気付いたとき、作家ではないジェニーには、再び筆を執る必然性というものとは存在しなかった。ちょうど『サーカスの息子』（1994）において、余技として書く映画の台本の登場人物としての「インスペクター・ダール」像が俳優のジョンDを現実に危機に巻き込んでしまったときに、ドクター・ダルワラが筆を折る決意をすることが出来るように。しかしガープの場合は、彼が小説家である限り、そのジレンマがいかに痛切なものであったとしてもフィクションを書き続けなければならないのである。こうした事態の深刻さは、「フィクション」というものが自分の理解することが出来ないものを理解可能とするためのものであるということ思い出すことでより明らかになるように思われる。ガープと「ペンション・グリルパルツァー」との関係はもとより、ジェニーにとっての自伝が、彼女には理解することの出来ない欲望と

いうものを「フィクション」にするものであったことがここで想起されるだろう。自分に課せられる「フィクション」を拒絶する結果、自分が現実を安心してフィクションとして語ることも出来なくなるという状況は、ガープが小説家であるがために一層痛切に意識される状況であるといえるだろうが、彼が作品のテーマとする暴力や死というものを相対化してフィクションにすることが出来ないために、彼にとっての他者である暴力や死といったものの危険性はますます強く意識されることになるのである。そしてこのように考えてみると、この作品における転調によって現れているものが、単なる暴力や死というものでなく、ガープと小説との関係の揺らぎであると考えた我々の推測は確認され得たといっているのではないだろうか。ジェニーの姿を通して準備された舞台に小説家としてデビューすることになったガープが、彼の作品の主題となる暴力や死を描かれるべき現実として相対化し、安心してフィクションに仕立て上げることが出来なくなったことがこの作品における転調を生じさせているのである。

我々はここまでの議論において、この『ガープの世界』という作品が小説家ガープの伝記として提示されているということ的前提として、現実とフィクションの関係というメタフィクション的テーマについて考察してきた。フィクション作家としてのガープの自意識は、彼の作品においても人生においても否定的な影響を与えているように感じられるのだが、このことは本論がアーヴィングの「書くこと」についての自己批評性の論考であるということを使うと非常に興味深いように思われる。そこで本論の議論の締めくくりとして、ガープとアーヴィングとの関係を、この小説における手法上のメタフィクション的な工夫を可能とさせる伝記作家の存在に注目することで考えていくことにしたい。

V

小説家ガープが創作に際して直面する問題というのは、そのままアーヴィングの問題であり、またポストモダン小説の隆盛以降、今日の作家達に広く共通する問題であるといっているだろう。「フィクション」が「現実」を作り出してしまうのだという意識は小説家の自己批評性と呼ばれ得るものであるし、我々がメタフィクションと呼ぶ小説がその意識を1つの基盤としていることも明らかである。²⁹

そこでまず最初に注目されるべきは、ガープがジェニー同様、最終的には現実とフィクションの転倒という状況を受け入れるということである。そのことが最も印象的に描かれているのは、ガープが“the first feminist funeral”から追い出されて家族のもとへと帰ろうとする機中における、エレンとの会話の場面である。家族を失い、頼るべき存在であったジェニーをも失ってしまったエレンに向かって、ガープは“[w]ell, you have a family now” (366) という台詞を口にする。それ自体としては紋切型の慰めでしかないはずのガープの言葉がこの場面を非常に感動的なものとしているのは、この台詞が単に彼の人間的成長といったものを示しているからだけではない。ガープという小説家が “[Garp] winced to hear himself make such an offer. He heard

the echo of his mother's voice, her old soap-opera role: *The Adventures of Good Nurse*" (366) というようにしていれば「フィクション」の必要性を認め、現実とフィクションの転倒という状況を受容しているということが、この「伝記」の読者の心に訴えかけるのである。

社会が自分に課してくる「フィクション」というものに対して反発しつつも最終的には受容するというギャップの変化の中に、アーヴィングの小説がこの作品を契機とするように物語性を強めていったことを読み込むことはおそらく可能であろうが、ここでより重要なことは、(「フィクション」に対する反発としての) 現代的手法と(その受容としての) 伝統的物語形式とが共存することがこの小説においていかに必要であったかということも同時に理解されるということである。自己批評性を抱え込んでしまったがために小説を書くことが出来なくなっていたギャップという小説家が、現実とフィクションの転倒という状況を受容した後にその自己批評性を作品に反映させ得たのか、それとも捨象してしまったのかということは勿論我々には知る由もない。³⁰ しかし、アーヴィングがこの小説を書くという行為を通してギャップと経験を共有しているとするならば、他ならぬ『ギャップの世界』という作品こそが現実とフィクションの転倒という状況を受容した後で書かれる小説の1つの例となるはずである。主人公の妻の浮気と息子の事故死というある意味では非常に陳腐な事件をプロットの中心に据えて感動的な物語を作り上げながら、それと同時に、かなりの程度まで自己を仮託していると思われるギャップという小説家の姿を、わざわざ伝記作家の目を通して提示するという手法に込められた作者の自己批評性を、我々は見過ごしてはならないのである。

主人公の大学院生フレッド・トランパーが翻訳が捗らないうちにいつの間にやら物語を作りはじめてしまったりする『ウォーターメソッドマン』や、作者自身の言葉を借りていえば「あまりあてにならないナレーターによって語られる小説」であるという第3作『158ポンドの結婚』(1974)の後をうけて書かれているにもかかわらず、³¹ 『ギャップの世界』における語り手が客観的であるということはほとんど通説となっている。その理由としては、語り手が登場人物達の内面描写を至るところでおこなうというように基本的に「全知」の視点から物語が語られているということに加えて、ジェニーの自伝やギャップの作品や手紙といった様々な出典から繰り返し引用がなされているということがあげられるだろう。従来の批評において語り手の存在があまり注目されてこなかったことは、この作品の語りの客観性が疑われてこなかったことを示しているのであるし、そうであるとすれば、この伝記作家の自作を公正で信頼に値するものとして提示しようとする戦略はひとまずは成功しているということになるのかも知れない。事実、語り手の存在に注目した数少ない批評家でさえ、この語り手がギャップの伝記作家として相応しい人物であるという点は認めているのである。³²

しかしながら、語り手が本当に全知であるならば、“[w]hen Jenny Fields died, Garp *must have felt* his bewilderment increase” (350, *emphasis added*) といった箇所に見られる

ような、登場人物達の内面を推測する必要はないようにも思われる。³³ 全知的視点から語られる物語に時折挿入されるこうした「推測」は、読者を語り手の存在に注目させるための作者の工夫であると考えることが出来るだろう。ただしここで問題としたいのは、語りの全知性それ自体というよりも、それが叙述の客観性を保証するものではないということである。例えば語り手はガーブとプール夫人との間に交わされた数通の手紙を載せた後で、既に引用したように“[t]hus was his sense of humor lost, and his sympathy taken from the world” (170) と記している。キャロル・C・ハーターとジェイムズ・R・トンプソンはこの箇所について“[the] interpretive comment . . . cannot conceivably emanate from any of the characters themselves” という指摘をおこなっているが、³⁴ この例に限らず、語り手はその主観的な判断をしばしば作中に差し挟んでいるのである。

上に述べたような語り手の主観性が、ガーブを優れた小説家として提示しようという意志と密接な関わりがあるということは明白である。語り手はヘレン、ウルフ、エレンが文学的判断に秀でているということを折にふれて言及するのだが、彼らは皆揃ってガーブの才能を誉め称えている。一方、ジェニーはその豊富な読書量にもかかわらず、文学的才能という点では極めて疑わしい人物として描かれている。ガーブが“a real writer” (159) と呼ばれるのに対し、彼女の本は“the same literary merit as the Sears Roebuck catalog” (11) という程度の価値しかない“no literary jewel” (119) であると強調されるのである。³⁵ 語り手が、ガーブの小説とジェニーの自伝をジャンルの違いにもかかわらず並置することによって、ガーブの才能について読者に強い印象を与えようとしているということは明らかであろう。ラルフ夫人がヘレンの、ティンチ愛読の雑誌の編集者がウルフの引き立て役であるのと同様に、ジェニーはガーブの引き立て役として利用されているのである。

こういった語り手の、ガーブを優れた小説家として提示しようという意図は一般的には正当化され得るものであるのかも知れない。小説家の伝記というものは通例、その小説家が優れた作家であるがために書かれるものだからである。しかし我々はここで、この作品が他ならぬガーブという、社会が自分に課してくる「フィクション」に抵抗し続け、その結果抱え込まざるを得なくなった自己批評性のために作品を書くことが出来なくなってしまった小説家に関する伝記であるということを想起するべきだろう。つまり、この語り手はその題材としての小説家ガーブを扱うに相応しいだけの自己批評性を持ち得ているのかということが問題となるのである。

このように考えてくると、語り手がその客観性を強調することで自らの作品を公平なものと思せようとする箇所であると思われる、ガーブの手紙や作品を転載するという手法が、かえってその自己批評性の欠如を露呈させているように思えてはこないだろうか。確かにガーブの手による文章を手を加えずに提示するというやり方は一見客観的なものに見えるのだが、ガーブが書いた全ての手紙や物語が提示されるわけではない以上、そこに語り手の恣意的な選択があることは間違いないはずである。例えば、膨大な量を書いたと思われるガーブの手紙の中から、語り手はティ

ンチ愛読の雑誌の編集者や、プール夫人とのやりとりを選択して提示するのだが、この2つの例はいずれも、頑迷な編集者や読者にガープが不当な誤解を受けているという印象を読み手に与えるために示されているということは明らかであろう。そしてガープの作品に関しても、我々が目にすることが出来るのはその一部に過ぎず、残りは粗筋が記されるのみであるのだが、小説が、あるいは小説家が神秘化され、「フィクション」とされてしまうのは、まさに我々が作品を読まないときに生じる現象なのである。

だから結局のところ、自らの伝記の信頼性を高めて叙述の客観性をアピールすることによって、ガープが優れた小説家であることを公平に立証しているように見せようという語り手の姿勢は、ガープの作品が現実に優れたものであるのか否かを判断する権利を我々から奪おうとする姿勢であるということになるだろう。そしてこうした姿勢はガープを「優れた小説家」として記号化し、「フィクション」としてしまうものであるのだが、語り手はその点に関して全く気にかけていないように思われる。換言すれば、この伝記作家はガープがあれほどまでにこだわった現実とフィクションの転倒という状況に対する作家としての自己批評性を全く欠いているのである。同様に、1つ1つを取りあげてみれば凡庸なものとしか思えないガープの手記からと思われる言葉が作品中に散りばめられていることにも、書くという行為がどのようなものであるのかということに対する語り手の自意識の稀薄さが露呈されているように思われるのである。

そもそも、“[i]t was a family matter--keeping Garp from the biographers” (418) というエレンの言葉を引用しておきながら、それでもなお自分ばかりはガープについて語ることが出来るという厚顔ぶりを考えてみれば、我々が繰り返して言及してきたような自己批評性はこの語り手には望むべくもないのかも知れない。仮にハーターとトンプソンの推測通りに語り手が“the final Garp authority” (417) とされるウィットコムであり、³⁶ その彼が “[h]e was a good biographer from the Garp family’s point of view” (418, emphasis added) というような存在であったとしても、そのことは我々が主張してきたガープの伝記作家となるのに求められる書くという行為に関する自己批評性という資質を保証してくれるものではない。そしてその資質の欠如のために、この小説の語り手はガープのことをいわば裏切ることになってしまっているのである。「フィクション」なるものに反抗し続けたガープの人生を思えば、こうした事態は極めて悲劇的であるというべきだろう。

しかしながら、この伝記の読者は伝記作家からそのような扱いを受けるガープに対して深い同情を感じつつも、“[m]ost of you know who I am” (349) という“adequate”な言葉を残して死んだ母親と同じく、彼がその早過ぎた晩年において現実とフィクションの転倒という状況を受容していたことを思い出すことが出来る。そのことを想起すれば、我々が見てきた語り手の裏切りもまた、ガープによって受容されるはずの行為であるということになり、我々はその点に慰めを見出すことが可能となるのである。そして我々がまさにその点に「慰め」を見出してしまふ以上、この

『ガーブの世界』という小説におけるポストモダン的なイデオロギー、つまり自らのイデオロギー的負担に意識的であり続けることが必要であるというイデオロギーが、「フィクション」をその基盤としていることは明らかだろう。この小説の読者は、「現実」がどうしてもなく「フィクション」によって構築されるということ、いわば敗北の美学という「フィクション」を介在させることで受容するのである。「フィクション」を肯定することによって「フィクション」批判をおこなうということ。この綱渡り的な戦略は、ともすれば「フィクション」を潔癖に拒絶しているような印象を与えかねない「ポストモダン小説」の後をうけて書かれる小説にいかにも相応しいものではないだろうか。³⁷

いうまでもないことではあるが、アーヴィングはガーブであり、同時にこの語り手でもある。書くという行為が現実を理解するためのものであると同時に現実を作り出してしまふものであることを、換言すれば、「フィクション」の必要性和危険性を、作者が意識し続けていることによって、この作品は我々が本論で常に問題としてきたようなイデオロギー的負担に無意識な「フィクション」ではなく、反ジャンルとしての性格を持つ「小説」たり得ているのであるし、³⁸ 伝統的物語形式と現代的手法の共存という現象も、そうした作者の自己批評的な意識を反映したものとして見なすことが出来るだろう。そしてそのような意識は、『ガーブの世界』をアーヴィングの代表作とさせているばかりでなく、より大きなコンテクストにおいては、ポストモダン小説以降に書かれるべき小説の1つのあり方を示唆するものとさせているのである。

註

- ¹ 例えば『ガーブの世界』の邦訳者である筒井正明氏は「小説にとって困難なこの時代にあって、ジョン・アーヴィングはそのプロットの復権をなによりも目指している作家であるように思われる」と述べている。ジョン・アーヴィング、筒井正明訳『ガーブの世界』（1983年；東京、新潮文庫、1988年）、下巻の475頁を参照。
- ² Joseph Epstein, “Why John Irving Is So Popular,” *Commentary* 73.6 (1982) より、61頁。
- ³ Epstein, “Why John Irving Is So Popular” より、61頁。
- ⁴ 例えばトム・ルクレア (Tom LeClair) は *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel* (Urbana: U of Illinois P, 1987) においてアーヴィングの作品を “traditional realism’s reassertion of its function and methods” であり、“[t]hey can be seen as a reply to American experimental fiction of 1970s” (177) であると述べている。独立した「アーヴィング論」という形を取っている論文や書物が彼の作品において用いられる現代的手法の存在を強調するのと対照的に、日本での受容のされ方を含め、このような見解がアーヴィングの作品に対する「一般的な」位置付けであるといえるだろう。
- ⁵ いわゆる「ポストモダン小説」を論じるに際しては、“postmodernism as radical self-reflexivity” (see Hans Bertens, *The Idea of the Postmodern: A History* [London:

Routledge, 1995] 71-74)、あるいは、“the exclusive self-reflexivity has become the most common starting point for critical discussion of contemporary fiction, both by critics who condemn its narcissism and by others who approve its artful stratagems” (Susan Strehle, *Fiction in the Quantum Universe* [Chapel Hill: U of North Carolina P, 1992] 3) などというように「自己言及性」という用語が(あまり好意的でないニュアンスを与えられて)用いられることが多いのだが、本論においては「自己言及性」を含む「ポストモダン小説的」手法を、より広い意味で、つまり、作者の「自己批評性」を反映するものと見なして論を進めることにしたい。ここでいう作者の「自己批評性」とは、“making an explicit appeal to some grand narrative” (Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi [Minneapolis: U of Minnesota P, 1984] xxiii) することによって自己を正当化しようという我々の「モダン」な性向を批判し、ポストモダニズムを“incredulity toward metanarratives” (xxiv) と定義するリオタールの議論をふまえての概念である。すなわち、自分自身が「大きな物語」や「メタ言説」の「登場人物」であることをまねがれ得ないばかりでなく、物語を書くことでその「語り手」とならざるを得ないという意識のことを作者の「自己批評性」と呼ぶことが出来るだろう。リンダ・ハッチオンはポストモダニズムのパロディの手法は、パロディの客体ばかりでなくその客体との共犯関係を結ばざるを得ないパロディの主体をも批判するという点においてアイロニカルであると述べているが、この説明は「自己言及性」が「自己批評性」を反映するということの簡潔な指摘である。ハッチオンの議論については例えば、Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* (London: Routledge, 1989) の99頁を参照。

⁶ John Irving, “Kurt Vonnegut and His Critics: The Aesthetics of Accessibility,” *New Republic* (22 Sept. 1979) の44頁、また、Charles Nicol, “Vonnegut, A to Zog,” *Science-Fiction Studies* 22 (1995) の450頁を参照。

⁷ 伝統的物語形式への傾倒についてのアーヴィング自身による言葉は、例えば Alexander Neubauer, *Conversations on Writing Fiction: Interviews with Thirteen Distinguished Teachers of Fiction Writing in America* (New York: Harper Perennial, 1994) の151頁を参照。

⁸ Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984; London: Routledge, 1988) より、5頁。

⁹ Waugh, *Metafiction* より、2頁。

¹⁰ こうした解釈については、Margaret Drabble, “Muck, Memory and Imagination,” *Harp-er’s* 257 (1978) の82頁を参照。

¹¹ 例えば、ガブリエル・ミラーは “[i]n the two chapters devoted to Garp’s Steering days, Irving concentrates on the four concerns that preoccupy both Garp and the novel: writing, wrestling, sex, and death” という指摘をおこなっている。引用は Gabriel Miller, *John Irving* (New York: Frederick Ungar Publishing, 1982) より、99頁。

¹² Irving, “The King of the Novel,” *Trying to Save Piggy Sneed* (New York: Arcade Publishing, 1996) より、371頁。

¹³ Irving, *The Hotel New Hampshire* (New York: E. P. Dutton, 1981) より、150頁。

¹⁴ Terrence Des Pres, “The World According to Garp,” *New Republic* (29 Apr. 1978) より、

32頁。

- ¹⁵ この点に関してはバルトのエッセイ「作者の死」、とりわけ “[t]he explanation of a work is always sought in the man or woman who produced it, as if it were always in the end, through the more or less transparent allegory of the fiction, the voice of a single person, the *author* ‘confiding’ in us” という箇所などを参照することによって補強されるだろう。引用は Roland Barthes, “The Death of the Author,” *Image-Music-Text*, trans. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977) より、143頁。
- ¹⁶ R. Z. Sheppard, “Love, Art and the Last Puritan,” *Time* (24 Apr. 1978) より、56頁。また、Pearl K. Bell, “Family Affairs,” *Commentary* (Sept. 1978) の70頁も参照。
- ¹⁷ ハッチオンの表現を借りれば、“representation is always alteration, be it in language or in images, and it always has its politics” とのことである。引用は前掲 *The Politics of Postmodernism* より、92頁。
- ¹⁸ Hugh M. Ruppersburg, “John Irving,” *Dictionary of Literary Biography: American Novelists Since World War II*, ed. James E. Kibler Jr., 2nd Ser. (Detroit: Brucoli Clark/Gale Research, 1980) より、160頁。
- ¹⁹ Morris Dickstein, “The World in a Mirror: Problems of Distance in Recent American Fiction,” *Sewanee Review* 89 (1981) より、400頁。
- ²⁰ アーヴィング自身の言葉を引用すれば、この作品の第3章まで書いた時点においては、“I couldn’t decide whether Garp or his mother was the main character” であったとのことである。引用は Irving, *The Imaginary Girlfriend* (London: Bloomsbury, 1996) より、116頁。
- ²¹ Irving, *The World According to Garp* (New York: E. P. Dutton, 1978) より、3頁。以下、『ガープの世界』からの引用は本書により、頁数を括弧に入れて本文中に示すことにする。
- ²² 例えば、Edward C. Reilly, *Understanding John Irving* (Columbia: U of South Carolina P, 1991) の65頁を参照。
- ²³ この点に関しては、例えば Walter Truett Anderson 編 *The Fontana Postmodernism Reader* (1995; London: Fontana P, 1996) に抄録された Ernest Becker, “The Fragile Fiction” の34-35頁を参照。ベッカーは “[man] must at all times defend the utter fragility of his delicately constituted fiction, deny its artificiality” (34) といういい方をしている。
- ²⁴ この小説とフェミニズムとの関係については Janice Doane and Devon Hodges, *Nostalgia and Sexual Difference: The Resistance to Contemporary Feminism* (New York: Methuen, 1987) の65-76頁、とりわけ “[i]n the novel, ‘feminism’ always designates a simplistic ideology, and those who embrace it are extremists” (66) という箇所などを参照。
- ²⁵ この点に関する有益な説明としては、Evan Carton, “The Politics of Selfhood: Bob Slocum, T. S. Garp and Auto-American-Biography,” *The Novel: A Forum on Fiction* 20 (Fall 1986) の53頁を参照。
- ²⁶ Miller, *John Irving* の108頁を参照。
- ²⁷ Drabble, “Muck, Memory and Imagination,” の84頁を参照。
- ²⁸ そうしたエレン・ジェームズ党員の姿を、例えばカートンは前掲 “The Politics of

- Selfhood”において “[the] public imitation” (56) と、ミラーは前掲 *John Irving* において “a grotesque exploitation of real suffering” (108) と評している。
- ²⁹ ハッチオンはこの点に関して「歴史記述的メタフィクション」を例としてあげ、“[w]hat historiographic metafiction suggests is a recognition of a central responsibility of the historian and the novelist alike: *their responsibility as makers of meaning through representation*” (emphasis added) と述べている。前掲 *The Politics of Postmodernism* より、87頁。
- ³⁰ ただし、例えば書かれなかったガープの3つの小説のうちの最後の「巨人対策」が、既にテキスト化＝「フィクション」化されているウォレス・ステューヴンスの同名の詩を下敷きにしているらしいということを知る我々が、彼がメタフィクション的な（自己批評的な意識を反映した）小説を書いたかも知れないと考えてもあながちの外れな期待ということにはならないだろう。
- ³¹ ダナ・フィールズ（相原真理子訳）によるインタビューより。『素顔のアメリカ作家たち』（東京、アルク、1989年）、27頁。
- ³² 例えば、Carol C. Harter and James R. Thompson, *John Irving* (Boston: Twayne Publishers, 1986) の84、102頁を参照。
- ³³ この小説における語り手の全知性が疑わしいという点については、Michael Priestley, “Structure in the World of John Irving,” *Critique* 23 (1981) の88頁を参照。
- ³⁴ Harter and Thompson, *John Irving* より、84頁。
- ³⁵ Doane and Hodges, *Nostalgia and Sexual Difference* の69頁を参照。
- ³⁶ Harter and Thompson, *John Irving* の85-88頁を参照。そこで述べられている語り手＝ウィットコム説の根拠に、エピローグにあたる最後の章で彼の死が語られていないことや作品を通してヘレンが讃美され続けるということをつけ加えることも出来るだろう。
- ³⁷ ポール・モルトビーは “[a]t the expense of ‘story,’ postmodernist art ‘foregrounds’ the act of narration as a signifying process by exposing the operation of its narrative codes or rhetorical strategies” (Paul Maltby, *Dissident Postmodernists: Barthelme, Coover, Pynchon* [Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1991] 5) と述べているが、このような前衛的な「ポストモダン小説」の、「フィクション」に対する無自覚さへの露骨な批判はいわば諸刃の剣であった。やや乱暴ないい方をすれば、その前衛性によってポストモダン小説は現実とフィクションの両方ともが「フィクション」であるということ露呈させるのだが、一方ではその批判の露骨さのために、保守的な読者に対してはさほど強い影響力を持ち得ないように思われるのである。つまり、前衛的で難解なポストモダン小説は読者の親しんでいる「フィクション」からあまりにもかけ離れてしまっているが故に（保守的な読者にとっては理解し難い「他者」であるが故に）、「フィクション」化を受けやすいのであり、結果、ポストモダン小説は括弧付きの「ポストモダン小説」というキーワードに還元された形でのみ流通しがちになってしまうのである。
- ³⁸ 「フィクション」から「小説」を分別させる「小説」の性格については、ミハイル・バフチンの仕事に詳しい。バフチンによれば、「小説」とは、いかなる表現形態であっても、ある文学システムの中であって、そのシステムの限界を露呈させ、それが強制された、恣意的なものであることを明らかにするもの全てを指す

とされる。カテリーナ・クラークとマイケル・ホルクィスト（川端香男里・鈴木晶訳）による『ミハイール・バフチーンの世界』（東京、せりか書房、1990年）の348頁を参照。