

## ポストモダンに「存在」を求めて *Jay McInerney's Bright Lights, Big City*

山下 勉

### はじめに

Jay McInerney は第一作 *Bright Lights, Big City* (1984年発表, 以下『ブライト・ライツ』と略記) において, この題名の文字どおり「光り輝き魅惑に満ちた大都会」のイメージによって想起される「アメリカン・ドリーム」に彩られた80年代初頭の大都会ニューヨークのマンハッタンを舞台に, 2年間を土曜の夜から日曜の朝までの1週間へと凝縮した時間構成で, 酒とドラッグとセックスを追い求めて夜通し酒場を徘徊し, 自己嫌悪に苛まれながらも自己の存在意義を見出せずに放浪を続ける, 謂わば「存在ゼロ」たる若者像を描き出したのである。

「存在」正確には「存在の欠如」は, 80年代のアメリカ小説を読み解くキーワードと言っても過言ではない。80年代に若くして最も早く作家活動を始めたマキナーニーは, Bret Easton Ellisらと共に「blank (空白) 世代」<sup>1</sup>と称せられるように, 存在意義を見出すのが困難な表層社会に置かれた。ちなみに『ブライト・ライツ』同様に若者の生態を描いたエリスの第一作の題名は「ゼロ以下の存在」(*Less Than Zero*, 1985) と, 「存在の欠如」を特徴として捉えたものである。マキナーニーも次作 *Ransom* (1985) でも, 主人公をして「波に浮かぶ人間は, 目的をもたない道具 (instrument without a purpose) でしかなく (*Ransom*, 228), 「世界の表層 (the appearances of the world) を突き破り, 核心 (the heart of things.) を見つめたい」(*Ransom*, 227) と, やはり存在の模索を続け, 今日に至るまで常に彼の中心テーマであり続けたのである。

「存在ゼロ」の若者像の放浪する様を通して, 80年代ポストモダン社会の最先端の「現実」の様を描き出し, その本質を追及することで, ユートピアである「アメリカン・ドリーム」が, 実はデストピアに変質していることを明らかにする。さらに, デストピアとなった現実を前にして, 「存在」への可能性を模索するのである。無論, 存在が揺らいでいる状況こそがポストモダンであるが故に, この時点における「存在」への模索は必然的に失敗に終わらざるをえないのであるが, この報われない「存在」への模索にこそ, マキナーニーの作家としての存在意義を認めることができよう。

## I マキナニーの視座：放浪する若者像

マキナニーは、常に時代の申し子であり、時代の状況と精神を照らし出す指標であると言える。即ち『ブライト・ライツ』以降、同時多発テロ直後のニューヨークを舞台とした最新作 *The Good Life* (2006) に至るまで、常にアメリカの社会・文化状況の最先端の様相を照らし出す大都会ニューヨークを舞台として創作活動を続けてきた作家である。しかも、いずれの作品においても、常にその時々の実際の「現在」に焦点を当てて、自らの人生の歩みと共にしながら、作品へと昇華させてきたのである。

同時に彼は自伝的要素を極めて色濃く投影する作家でもある。「私の家族史は極めて重要であり、作中人物像創造の際の宝庫である」<sup>2</sup>と個人史の重要性を力説しているように、自らの実体験や家庭環境等々を随所に織り込んだ半自画像を提示し、自らとのかかわりを投影させながら現実を再現するのである。

かくして、マキナニーの再現する現実とは、完全否定することは、自分の存在基盤を否定することに他ならない自らを一部として内在する現実世界であり、ポストモダンの状況にある世界である。他方、個としての価値観を醸成する、いわば伝統的な家族的価値観の世界でもあり、この二つの世界の葛藤によりマキナニーの作品は成立していると言えるのである。

では二つの世界が有する視点が「放浪する若者像」でいかに具体化されているかをみることにする。マキナニーの現実の「現在」に焦点を絞る創作意図は、無名の二人称単数の主人公「君」による現在形の語りにも明確に示される。「君」の現在形での語りは、主人公の現在進行形の体験を読者に共有することを求める創作上の効果を生むのであるが、マキナニーは無名に設定した理由を「類型 (a kind of Everyman)」であって欲しかったと、さらにこの作品は「本質的に内的独白 (an interior monologue) であるから必要ない」<sup>3</sup>との二点にあると述べている。

マキナニー自身、「時代を描く」点においては、フィッツジェラルドやサリンジャーを意識して、固有名詞を付けた「個」よりも、逆に「類型」を示すことで、その社会的心理的特徴を抽出しようとしたのである。無論、この「類型」が当時の「アメリカン・ドリーム」を象徴するヤッピー像と言えよう。ミラードも「おそらく80年代中頃のヤッピーを暗示する」<sup>4</sup>と指摘しながらも断定を避けているのは、後で述べるようにマキナニーが意図的に主人公をマージナルな設定にしているが故である。主人公が「アメリカン・ドリーム」を謳歌するヤッピー像でないことは明白である、又そうならば「アメリカン・ドリーム」に疑問を呈する余地がない。又逆にヤッピーの階層に属していなければ「アメリカン・ドリーム」とも無縁な存在となり、マキナニー自身の対現実認識「憧れと嫌悪 (both attraction and repulsion)」<sup>5</sup>との間で葛藤する余地を、「君」に付与できないのである。よってマキナニーは主人公「君」にヤッピー階層た

る前提条件を与えながら、成功者たるヤッピー像ではない「マージナル」な人物設定を行っている。

ところで「内的独白」は、主人公が自らについて「独白」する一人称の語りと同質であり主観の視点を持つ。同時に、かがみに写る自分に対して語りかけるように、「君」という自己を第三者の視点で見る客観的視点も生じる。ギラードが「見られる客体 (the object seen)」と「見ている主体 (the seeing subject)」<sup>6</sup>と指摘しているように、無名の「君」による語りはこの主観的視点と客観的との二つの視点を持つことになる。「見られる客体」は、社会の現実と直接関与する体験者・参加者であり、現実を内部から照らし出す現実の一部としての自己である。他方「見ている主体」はその参加する自己を第三者の客観的視点から観察する作者の代理としての視点を担った「観察者」としての自己なのである。よってマキナニーの「憧れと嫌悪」は、「君」の意識においては「参加者」の視点を「現実の自己」、 「観察者」のを「本来あるべき自己」として認識され、具体的行動においては「最悪の自己 (worst self)」と「最良の自己 (best self)」の間で自己嫌悪と葛藤として反映されるのである。

この視点に関して、エリスの *Less Than Zero* (1985) の場合には、「参加者」と「観察者」の役割をそれぞれ作中人物に分担させ、主人公の役割は圧倒的に「観察者・コメンテーター」にある構成を取っているので、作者の声は作中人物の背後にあって直接表面化しないが故に、より客観的で冷徹さを保持することになる。内容的には10代の若者による酒、ドラッグ、セックスに加えてレイプや殺人とより過激でショッキングな描写ゆえに、激しい非難を受けたのであるが、マキナニーは「エリスの証言の勇氣に感銘し、冷静で痛烈な疑視に自分の社会への怒りを静められた」と彼の客観的創作姿勢を賞賛し、モラルを排したシニシズムを評価する一方で「自らの恥じ入るロマンテックな感性 (The abashed romantic sensibility)」<sup>7</sup>を吐露しているところである。

二つの視点を可能にするマージナルな「君」の社会的設定として、マキナニーが勤務した「ニューヨーカー」誌を連想させる一流の雑誌社に勤務するが、スタッフの大半はアイビー・リーグ出身である学歴においても、伝統を重視し「事実」を絶対視する方針の調査部においても、作家志望であった「君」は「せいぜい遠縁のいとこ (a minor cousin at best)」(15) ように違和感を抱くマージナルな存在である。

次に「家族」の設定についても、「君」はマージナルな位置にあることを指摘しておく必要がある。断片化しバラバラになっているポストモダンな状況において、その主要な特徴の一つが「家族」の精神的な崩壊であることは言うまでもない。それ故にマキナニーにおいては最小の人間的つながりの単位としての「家族」の存在又はその崩壊が極めて重要な意味合いを持つ

のである。ちなみに次作 *Ransom* (1985) や三作目 *Story of My Life* (1988) では「家族」のつながりは完全に崩壊した状況設定がなされている。『ブライト・ライツ』においては、父は仕事と転勤で常に不在で家庭を顧みず、母は「最後のピューリタン」の如く保守的であり、家庭にあつて常に違和感を感じていた「君」は逃げるように家を出たのであり、「君」の意識においては「家族」は実質上崩壊しているのであるが、弟が家に留まり伝統的な家庭的価値観を引き継ぎ、亡くなった母の存在が「亡霊」として存在するなどまだ「家族」の残滓が存在するのである。この伝統的な家庭的価値観を内在させる「家族」の存在が、ポストモダンの時代精神に染まりきれないマージナルな存在としての「君」を設定し、現実への「参加者」と「観察者」の二つの視点を持つことを可能にしているのである。

## Ⅱ デストピア化した「アメリカン・ドリーム」

### 1. 「アメリカン・ドリーム」の背景

「アメリカン・ドリーム」を生み出すポストモダン社会は、超大量消費社会（ハイパーコンシューマニズム）によってもたらされたものである。ポスト・ベトナム以後70年代の2度にわたるオイル・ショックに至るまでの政治的、経済的低迷期を経た後、アメリカ経済は情報技術産業の発展と共に金融・株式市場を中心に急激な回復・上昇傾向に転じた。80年誕生のレーガン政権の「強いアメリカの再生」を目指し国防予算の増加、減税と規制緩和による企業重視と競争を是認する所謂「レーガノミックス政策」により、競争至上主義、金至上主義の経済狂乱の時期を迎え、超大量消費社会を現出させることになった。ブラッドベリーは「狂暴な資本主義 rampant capitalism」<sup>8</sup>、ディウエイは「飽くことのない物質主義 (insatiable materialism)」<sup>9</sup>と称している。この競争至上、金至上主義の前に、70年代後半からは60年代の社会問題は消失して、大量消費社会の経済的論理のみが支配する社会となった。マキナーは、雑誌社の乗っ取りを描いた *Brightness Falls* (1993) で、この期の時代風潮を前の世代（主人公ラッセルの父）から見れば「浅ましさと私利私欲にまみれた80年代」(24)、であり、「相場師だとか弁護士とか、銀行家とか、自分で物を生産しない人間が儲かる経済システムなど、何か間違っている」(193)、と非難させている。このように80年代は経済競争至上主義による大量消費によってポストモダン社会と変貌したのである。

「ポストモダン」は多種多様に説明がなされるが、「社会の価値観の崩壊」と「リアリティの欠如」が中核となる概念として挙げられる。「競争」と「金」が最優先され、個人中心、欲望中心主義となる結果は、社会の中心をなす価値観を崩壊させ、社会の秩序とモラル無視の表層社会を作り、軽薄で、断片化し、バラバラとなる流動的な社会状況へと変貌させることになる。

マキナーは、この社会風潮を「宝くじに当たった人間、ソープ・オペラの人間についてかくなら、時代の中核の精神にふれるであろう」<sup>10</sup>と語り、実際にその精神を表象するものとして、妻アマダをファッションモデルとして取り上げているところである。

他方「リアリティの欠如」は「シミュラクル」や「ハイパーリアリティ」の語で語られるところであるが、中核となる社会の価値観が失われる一方で、テクノロジーやメディア文化の急速な発展により、現実と虚構、オリジナルとコピーといった従来の二項対立が曖昧になってきたのである。マキナーも、「新しい存在論 (the new ontology) では、映画フィルムやビデオテープで再現されたものこそが存在しているものである」とオリジナルに対するコピーの優位性を強調するところである。現実と虚構との曖昧さの例として引き合いに出されるのがディズニーランドであろう。ディズニーランドは現実から一時的に離脱してユートピア体験の場として作られた空想の世界であり、同時に現実が現実であることを再確認する作用をもっていたが、しだいにその垣根が曖昧になってきている。ロバート・リーベインはレーガンのアメリカとディズニーランド (特にマジック・ワールド) との類似性を強調している<sup>11</sup>。デイヴィッド・ライアンは、ディズニーランドがリアル化している<sup>12</sup>、又ボードリアルは現実のロサンゼルスの方がハイパーリアルの段階にある<sup>13</sup>、と指摘するところである。

マキナーはポストモダン社会に対する自らの現実認識について、ドス・パソスの *Manhattan Transfer* とフィッツジェラルドの *The Great Gatsby* を比較して、ドス・パソスは「アメリカン・ドリーム」に対して激しい非難だけであるが、フィッツジェラルドには「ダブルビジョン」があると評価した上で、ニューヨークに対して「憧れと嫌悪」があると率直に述べ、俳優が大統領になり、ファッションモデルが意見を求められ、ナイトクラブへ入ることが重要な意味のある行為であるかのような時代に対して「ささやかな批判 (a modest critique of an age)」<sup>14</sup>をしたと語っている。マキナーが語るように「ささやかな批判」であるかどうかは後にして、まずは彼の「魅力と嫌悪」のアンビバレント姿勢は、彼の半自画像たる「君」の友人 Tad Allagash (タッド) への評価に直結している。タッドはボストンの名門一族の出身で高学歴と30歳前にして広告会社の重役として高収入を得るエリートビジネスマンであり、典型的なヤッピー像であり「アメリカン・ドリーム」の体現者であり享受者である。「君」がタッドに対して、「君のベストな自己か最悪の自己かのどちらかであるが、確かでない。……彼のようにになりたい。又軽薄で危険でもある」(23) とのアンビバレントなタッド評価は、そのままタッドが象徴する「アメリカン・ドリーム」への「憧れと嫌悪」を示すものである。

## 2. 「アメリカン・ドリーム」：消費の魔力

マキナニーが「アメリカン・ドリーム」を語る時、それを実現させる又は失敗に至る過程に関心があるのではなく、主眼はあくまでも「アメリカン・ドリーム」の現在の状況自体にある。「アメリカン・ドリーム」とは、その時々の人々の願望を総体的にシンボル化したものである。「アメリカン・ドリーム」は、常に自由と平等の証として、成功への無限の可能性を与えるものとして語られてきた「成功の夢」であり、その「成功」の証は富と社会的名声で報いられた。しかしこの成功の夢は、進歩の理念が有効に作用していたモダンの時代で語られたのであり、80年代のポストモダン社会にあっては「アメリカン・ドリーム」の内実は、「成功」自体から「消費」へと変質しているのである。「アメリカン・ドリーム」とは「教養ある中産階級」となって「アメリカン・ドリーム」が求める「消費者像」なること (You are the stuff of which consumer profiles ---American Dream: Educated Middle-Class Model---are made.) (151) に集約されている。

「君」が夢見た「アメリカン・ドリーム」も表面上は「成功の夢」であるが、実際には「消費」に彩られたものであったと言える。妻となるべきアマンダと共に中西部カンザス・シティからを夢見てニューヨークに到着した記念すべき夜に泊まった五番街のプラザ・ホテルで抱いた「アメリカン・ドリーム」は、再度このホテルに美しい妻と泊まり「最高級のスコッチをオーダーして、リムジンで劇場に出かける」ことであった。覚醒した今となっては、「馬車」に見えたリムジンは「死肉を食べる鳥 *carrion bird*」でしかなく、「君の夢がそんなに薄っぺらなものだったとは信じられない」(151) と述懐する。

それにしても「教養ある中産階級」となって「消費者像」となるのに矛盾はないのであろうか。「君」の「アメリカン・ドリーム」体現への期待は、文字どおりに「教養ある中産階級」になり、「消費者像」になることであった。即ち「君」の理想は、郊外の庭付きの家、「タイムズ」とクロワッサン、展覧会、美術館、ワインに良質の読書と道徳的・知的な生活のはずであった。

「君」とアマンダは共にニューヨークに到着後直ぐに「部外者」ではいられなくなり、「7番街で一週間もいれば尼僧でも道を踏み外す」(116) と「アメリカン・ドリーム」のとりことなり、社交等々と「快樂の追及」を求める「消費者像」とはなるが、引き換えに、作家への夢も仕事への当初の「燃え上がるような気分 (*his flamboyant temperament*)」(34) も消失し、理想とする「教養ある中産階級」は放棄するはめになった。ポストモダン社会において「教養ある中産階級」と「消費者像」は本質的に矛盾することを明らかにするのが、マキナニーの意図なのである。

「社会の価値観の崩壊」と「現実と虚構との曖昧さ」が、一見幻惑させる魔力を持つかに見える「アメリカン・ドリーム」という虚構に安易に囚われてた「君」を説明するのである。タッドはポストモダン化したニューヨークのような大都会に「君の伝統的な家庭的価値観 (your traditional domestic values) は根付きえない」(116)と問題点を指摘するが、根付きえないのは当然としても、果たしてその価値観を持っているのかは曖昧である。事実「死に掛けている」<sup>15</sup>との指摘もある程であるが、マージナルな人物設定で触れたように、「君」の家族はほぼ崩壊しているところであり、そこを基盤とする「伝統的な家庭的価値観」も極めて危ういと言わざるを得ない。「社会の価値観の崩壊」の上に個人の価値観も危うい一方で、君の無垢でも無知でもありロマンティックな性格ゆえに、「現実と虚構との曖昧さ」の上に消費への期待は大であったが故に、即座に「アメリカン・ドリーム」に囚われたといえよう。マキナーニーは「ニューヨークには無限の可能性 (possibility) があるように見えるが、実は人々の期待 (expectations) にすぎない」と、期待に念を押しているのは、「アメリカン・ドリーム」が期待の投影によって作り出される虚構であるがゆえに覚醒も可能であること、さらに期待しない者は囚われることのないことに留意している。「君」の「現実の自己」と「本来あるべき自己」の「現実の自己」は「アメリカン・ドリーム」に囚われたままに、酒とドラッグとセックスを求めて放浪しながらも、他方の「本来あるべき自己」とは「伝統的な家族的価値観」であるが、現実に効力を有しないが理念として存在し「覚醒」を待つのである。

ポストモダン社会の表層化、断絶化、流動化の中で、放浪する「君」がなぜ存在を求められないのかが明らかにされる。ドラッグ一つを例にあげても、ドラッグを介して人間的つながりは成立しないのである。かつて60年代では、ドラッグも連帯意識を支える儀式的要素の意味を含んでいたが、ここではあくまでも徹底して個人的であり、現実から一時的に虚構の世界へ移動する手段でしかない。アマンダの家出により家庭を失くした「君」にとって、アパートは「地下牢 (dungeons) (37)」、「恐怖の館 (a chamber of horrors)」(80)であり、孤独と恐怖を抑えながらも「つながり」を求めて、「存在ゼロ」から脱出しようとはしない。無論「つながり」へ強くあこがれているのは、地下鉄で厳格なユダヤ教徒 (ハシディーム) たちが、神を持ち集団に属する居場所を持つがゆえに精神的安定を得ている様に羨望を抱くのを見ても明らかである。にもかかわらず、「君」は「表層に留まっていたい」(32)、「表面的な出会い」で「心ない喜び」(52)を選択しているのである。

例えば、エリスが描く *Less Than Zero* の世界でも、断絶した人間関係は全く同じ状況なのである。「人たちは合流する (merge) のを恐れている」(9)という言葉と、「売りに出ている (for sale)」(66)の2語が全体を貫く基調となっている。merge が「合流する」と同時に「溶け込

んで」個性を失い「類」になる恐怖を意味している。「つながり」を持つことで、消費されることを恐れているが故なのである。

### 3. 消費の論理：タッドの快樂追求

「アメリカン・ドリーム」の体现者、享受者タッドに「消費の論理」をみることにする。

マキナーがこの作品では経済面を扱うのを避けてポストモダンの文化的な面に焦点を当てているので、直接見えるのは夜の消費者としての顔のみであるが、ギラードが「昼間は文化の商業化に参加、夜は文化の取り付かれたように度を越えた消費者」と指摘するところである<sup>16</sup>。

「消費者」として夜毎、酒、ドラッグ(コカイン)、セックスを求めてパーティを渡り歩き、「快樂の追求 (the pursuit of pleasure)」(3)に没頭する。彼の「快樂の追求」の論理は「人生の使命 (mission in life) は、ニューヨークの他の誰よりも多くの楽しみを味わうことであり、より動き間わらなければならない、というのも今いない場所の方が今いる所よりもより多くの楽しみがありそうだから」(3)なのである。このようにタッドにとって「人生の使命」とは「快樂の追求」であると言うように、「快樂の追求」という消費そのものがステータス・シンボルとなり、自己目的化しているのである。競争至上主義の消費社会においては、「アメリカン・ドリーム」の体现者たるタッドとしては、消費する側として「快樂の追求」を競争し続けなければならない。しかも「快樂の追求」において、実際に今の瞬間よりもより楽しみを求めて徘徊するように、満足や充実感に到達点はなく、常に追求めなければならない宿命にあるといえよう。しかし逆説的に、「君」と違って、彼が昼は文化の生産者と夜は消費者と区別して、「アメリカン・ドリーム」の担い手でありながら「アメリカン・ドリーム」に囚われることのないのは、望むものは手に入れる状況にあり、飽きしているので、「期待」もしていないからである。「快樂の追及」を自己目的化し社会的ステータスシンボルとする「アメリカン・ドリーム」の担い手タッドは、表面的には現実を積極的に生きているようでありながら、実は、消費というポストモダンの表層社会の時流に身を任せて受動的に流されている「表層の客 (a client of surfaces)」と言えるのである。

マキナーが、このように典型的ヤッピー像たるタッドを「表層の客」として自己存在の十分に確保できない姿を提示することに、表層社会が展開する「アメリカン・ドリーム」への批判を読み取ることが出来るのであるが、次に消費する側ではなく消費される側としてアマンダの実例をもって消費の本質を提示することにより、「アメリカン・ドリーム」への批判を込めるのである。



#### 4. 消費の論理の実証例：アマンダの非人間化

マキナーがポストモダン社会の典型的分野としてファッション界やモデルを取り上げているところであるが、アマンダという「個」からモデルという「類型」への軌跡を辿ることで、消費の本質、即ち人間の商品化、非人間化への変質過程を例証してみせるのである。

アマンダの消費への欲求は、マンハッタンのロウアーからアッパーのアパートの転居、銀食器を例にした贅沢品、高級志向へと、膨らんでいくのである。ついにはモデルとしてファッション界の華やかさに見せられて、イタリアからパリへと回る及び、電話一本で男ができたので離婚を通知してくる次第である。「君」は当然アマンダに人間的つながりを求め、アマンダも当初は嫌っていたモデルの仕事に暫時順応し積極的に同化していったのである。無論、マキナーは、アマンダの変質を個人の責任には帰していない。タッドをして「モデルにさせるべきではなかった」、「7番街に一週間もいれば修道女でも道を踏み外してしまうだろう」と説明させたように「アメリカン・ドリーム」の魅力に囚われてしまったことに外ならない。

全てを商品化する消費社会の特徴は、究極的に人間の商品化によって象徴されるが、アマンダの人間の商品化の象徴的事例が、消費社会を象徴する五番街のデパート・サックスのウィンドウに陳列されているアマンダの等身大の「マネキン」である。ギラードは「現実と現実の再現化との融合の瞬間であり、正にポストモダンの瞬間」<sup>17</sup>と賞賛するところである。真にアマンダのマネキンは、ポストモダンの特徴である、オリジナルが不在となってもそのコピーが存在するシュミラークルな状況を語るものである。

人間の商品化とは、外観だけのことでなく自我を喪失し、自己の存在を喪失する非人間化を意味することである。ファッション・ショーでのアマンダは、いろんな女性へと「自由に変わる特徴 (plastic features)」(124)を持ち、何の感情も表すことなく、又君もアマンダであることさえ定かではない程に、ロボットに等しい程までに脱個性化し存在感のない「類」への変貌である。実際に、偶然パーティで再会した時、アマンダの記憶には君との結婚生活での思い出も感情の痕跡すらも留めていないのを知って、「君」は笑うほかない。しかし全ての過去が消滅しているアマンダには何故笑われているのかも理解できないのである。最後にアマンダは「事情は変わり、人も変わる」(127)と流動化し消失するポストモダンの言葉を残すのみである。

「君」は、「マネキン」はアマンダのイメージを残す「モノ」であり、実像と虚像のアマルガムであったが、今やアマンダの「実像」は「虚像」へと完全に変質し、現実には存在しない「想像上の人物 (a fictional character,)」(139)であると了解する時、アマンダのマネキンも新しいマネキンに代わってショーウィンドウから消えているように、そのイメージさえも完全に消失

してしまう。「アメリカン・ドリーム」がそうであるように、アマンダは自らの期待を投影することにより再現した虚構に他ならないと理解する時が、「君」が「アメリカン・ドリーム」という虚構から覚醒する時となるのである。

アマンダの非人間化の変質過程の展開により、「アメリカン・ドリーム」を生み出している背後の消費の本質を明らかにすることで「アメリカン・ドリーム」がユートピアではなく、実はデストピアと変質していることを示し、「憧れと嫌悪」に解答を出したのである。

### Ⅲ 「アメリカン・ドリーム」対「伝統的価値観」

マキナニーはプラトンの「洞窟の比喩」を引き合いにだして、仮像から実在するものへと、虚構たる「アメリカン・ドリーム」から現実への覚醒を意図する。「君」の覚醒は、「現実の自己」と「本来あるべき自己」かの選択であり、「消費の論理」対「伝統的価値観」の選択である。

「アメリカン・ドリーム」の世界はタッドとアマンダによって示されたが、外部の世界は「君」の弟のマイケルやタッドのまた従妹にあたるヴィッキー・ホリンズ (Vicky Hollins) による<sup>18</sup>。マイケルとヴィッキーは、かつての「君」が「部外者」であったように、「部外者」であるが故に「伝統的価値観」の保持者であり、二人のニューヨークへの出現を一時的な訪問に留めることにより「伝統的価値観」が残存していることを知らせるものである。

「洞窟の比喩」の「向けかえの技術」の役割を担うマイケルは母の一周忌を実家で行うために連れ戻そうとして、結果的に「伝統的な家族的価値観」を担う「亡霊」としての母の存在を思い出させ、「再生の決意」へのキッカケを与える。同じくヴィッキーは哲学を専攻するプリンストン大学院生で「子ども時代の理想郷 (Arcadia)」（94）を想像させ、ドラッグなしで過ごしたいと思う昼間の女性として「向けかえ」の役割を果す。ヴィッキーが、「君」に覚醒を促す最初の女性であることは事実であるが、「今の生活で変わることが可能だろうか」（93）と自問するように真の覚醒をもたらすまでには至らない。というのもマキナニーは「君」の覚醒の問題をヴィッキーとの個人的人間関係のレベルにおいて論じる意図はないと思われるからである。「アメリカン・ドリーム」という仮像からの覚醒は、あくまでもその実像への認識において覚醒されるべきものなのである。その意味において君の覚醒にはアマンダの商品化の実例が不可欠であったのである。

最後の場面における「君の再生の決意」に、マキナニー自身の道徳性の表明を認めるのである。ところが、「再生の決意」は表面上は明白でありながら、「母との思い出」という主観のみに由来する点、「決意」という意識に説得性を与える客観的説明がなく、よって「決意」が一

過性の恐れや又その行方も未知なままであるために異論の出るところである。場面設定は作品冒頭と同じで、自堕落な夜を過ごした早朝、マンハッタンのロウアーサイドである。朝の光を浴びて、夜の生活を示すサングラスを正常な日常生活を示すパンと交換して、その焼きたての味を噛み締めながら、「すべてをやり直さなければならない」(182)と「再生の決意」を示す。

小説作法上は、ポスト紙の交通事故で意識不明の母親の胎内の「昏睡中の赤ん坊”the coma baby”」の記事と同時進行であり、母親の死と引き換えでの赤ん坊の誕生は「君」の再生を暗示する<sup>19</sup>。同様に、「ガンの痛みを陣痛の痛みのようなものである」(168)と母が語り聞かせるのも、母の死を代償に二度目の誕生（再生）への期待と理解できよう。

「光」と「パン」による聖餐を連想させる中の「再生の決意」を、カーベニーは「多くの批評家は小説的救済、カタルシスとみて「あがない (redemption)」を見つけたと読む」と指摘する。例えばギラードも「復活と罪のあがないの明らかなシグナルである」と認める。その上で、カーベニーは「ラカンの鏡像理論」を援用して、「君」の自己認識は本当の自己認識ではなく、他者との幻想の関係によって得られた自己認識にすぎない」<sup>20</sup>と決意の曖昧さを指摘したり、カーバーの”A Small, Good Thing”, さらに有名なエピグラフ（巻頭の題辞）を捧げた Hemingway, 又は Fitzgerald への関連を示すことで、文学界、現実的な成功のためである」<sup>21</sup>との否定的な見解を示す。

マキナニーは創作講座の指導教授であったカーバーの「新しいさりげない家庭的リアリズム (the new deadpan domestic realism)」を、60年代のメタ・フィクションに対してリアリズムを再生したとして高く評価しており、当然この短編も念頭にあり、その類似は「焼きたてのパン」のメタファーの使用に認められる。自動車事故で息子を失うという突然の理不尽な不幸に襲われた平凡な夫婦と、事情を知らずに彼らの心情を傷つけた独身で孤独で侘びしいしがいない中年のパン屋は、許しと受容を通して、お互いに他者へのいたわりと、人生の哀しみを共有する。「焼きたてのパン」は哀しみへの癒しであり、同時に哀しみを甘受し超えて生きなければならないことを暗示する。カーバーの市井の小市民の世界には人間的つながりの存在と、それを支える道徳的価値観が存在する。この道徳的価値観こそは、マキナニーが80年代の「消費の論理」の支配を前に希求しながらも語り得なかったものなのである。

「母の思い出」の中での会話とは、意思疎通を欠いていた「君」が、死を直前にした母と率直に語り合うことで親子のつながりが成立した上での会話である。母から受け継いだのは、「死ぬものは生きているものに責任がある」との言葉である。「責任」の直接の意味は、苦しみに耐えられなくなった時にはモルヒネで殺してくれるようにとっておくことが、残されたものへの責任である、ということである。「君」も「生きているものは死んだものに責任がある」

(179) と、「責任」を自覚するのである。この「責任」は他者への責任の了解である。この他者への責任は「つながり」の前提であり、他者との「つながり」は自己の存在を確認する前提である意味において、これまでの「つながり」の拒否からの意識転換であると言えるのである。

「君の再生の決意」は、『ブライト・ライツ』単独で見るとき、決意としては曖昧なものと言わざるをえないであろう。しかし、マキナニーにおいては、存在を模索する上で「他者への責任」は不可欠なものであり、同時に彼の道徳性の根幹にあるのである。この意味において「君の再生の決意」にみる「他者への責任」は積極的な重要性を有するものである。

#### Ⅳ 結びにかえて—「決意」の行方

80年代マキナニーの作品において、「家族」は完全にではないにしろほぼ崩壊の状況にある。家族の崩壊こそが、80年代ニューヨークというポストモダン社会において一般的且特筆すべき特徴でもあった。よって家族の基盤をなす「伝統的な家族的価値観」もほとんど無効となっている。しかし一方で、マキナニーは家族を創作上も道徳上も重要視しているのである。マキナニーはアイリッシュ・カソリック移民の4世代目であり、ランサムでは「信仰してないが、必ずしも捨て切れるものではない」(*Ransom*, 22)などと語らせているところである。「君」もさりげなくアイリッシュ・バーに入るアイリッシュ系である。「後悔、君の体は主の教会だ、それに君は汚している」(6)とコカインで朦朧とした意識のなかで思い浮かべている。このように宗教的、家族的価値観は希薄になっているとはいえ無視できるものではない。

ポストモダンの究極的状況を描きだす程に、モラルの入り込む余地はない。若者文化の世界を描き、*Less Than Zero* の女性版ともいえる *Story of My Life* の「ポストモダン・ガール」アリスンは、20歳にして徹底してシニカルで、現実は何の期待も抱かないが故に幻想を抱くこともなく、現実をあるがままにリアルに見る。親の世代は快樂を追い求め、嘘と偽善にまみれ、否定されるべき存在でしかない。「家族」は完全に崩壊し、「伝統的価値観」は存在の余地もない。マキナニーが語りえる手法は、虚構の世界を作り出す以外にはない。アリスンがドラッグやセックスで判断力を一時的に喪失した瞬時にのみ幻想をみさせることにより虚構の世界を生み出し、現実には存在しえない「伝統的価値観」や「家庭」が、理想として意識の根底に存在することを暗示させる手法によってしか語れない。ドラッグとセックスの怠惰で刹那的で荒れすさんだ生態の中で「ポストモダン・ガール」が「真の愛、結婚、その他、古代神話のようなもの」(44)を信じ、「ながい放浪のあと追われ、疲れ、家路を辿るようなもの」(33)と家庭を、幻想の中でイメージさせる時に、マキナニー自身の「伝統的価値観」や「家庭」への願望とポストモダンへの対抗軸としての確信を認めるのである。

「他者への責任」はマキナニーの中心テーマとして最新の *The Good Life* (2006) にまで続き、「決意」という意思表示だけではなく、「愛とは所有よりも放棄 (renunciation than possession), ……相手にとってベストと思うことを行うこと」(317) と他者への配慮, 利己主義の放棄という「理念」へと昇華され具体的行動へと実践されているのである。

今や中年世代となったヤッピーたちは, 80年代の経済競争と欲望一辺倒のすざましさは沈静化したとはいえやはり消費と快楽の追及を続け, 情事や不倫に満ちている世界である。

コリーンとルークは, 同時多発テロの衝撃によって, 日常性に埋没して漫然としか意識していなかった自らの「(コリーン)半透明な存在」(5), 「(ルーク)自分の存在は表面的である」(77) と, 自らの存在のあり方を改めて問い直されるのである。二人は夫々伴侶とは別の精神的にも快楽の追及からの脱却おも求め, 参加した救護所でのボランティア活動で出会い, 愛と別れを物語ることになる。

コリーンは, マンハッタンの社交の本質である「ビジネスと快楽は一体」(11) に対して厳格に峻別するべきニューイングランドのワスプの価値観を保持する女性である。他方, ルークは金融市場からリタイアして日本びいきな作家願望を持つ, 作者の分身を連想させる人物であり, 彼に「愛とは所有よりも放棄」「相手に最善であれ」(317) 「自分の欲望よりも相手の幸せを考えるべき」(350) と他者への配慮, 利己主義の放棄を諭す母も北部出身の価値観の持ち主である。ルークは, 消費の論理から脱却すると同時に, 道徳的基盤として北部出身の伝統的な価値観にその基盤を求めるのである。

*The Good Life* はマキナニーが同時多発テロを, マンハッタン Chelsea の15階から目撃して, その影響をノートに取ることから着想した作品である。彼は *Model Behavior* (1998) 以後, 活動不能 (paralyzed) の状態に陥っていたのが, この作品を書き上げることで「生き残った, やりぬいた。前の自分は終わりにした」と, 80年代の作品傾向にけじめをつけたと語っている。そのけじめの意味は, テロの衝撃は, 存在意義を問い直すというキッカケとなるが, キッカケにすぎず, その影響に拘束されない自由意思に基づく行動と選択が与えられている。ここにきて「消費の論理」から脱却すると同時に現実の影響支配関係における人間理解から方向転換をしたと理解される。

## 註

- 1 マキナニーはエリスと共に, 当初多少の軽蔑を含んだ「Brat-Pack (悪ガキ) 作家」の元祖 (the original brat-pack) とされた。マキナニーが『ブライト・ライツ』で一躍脚光を浴びたのは29歳であるが大学院の創作

科終了直後であり、エリスの *Less Than Zero* (1985) 発表は大学在学中であったように、多くが大学の創作科出身後間もない若さであり、大都会を舞台に、同世代の若者の体験を語り、その内容がセックス、ドラッグ、暴力など都会の光と影を取り扱ったが故である。

- 2 Pinsker, Sanford. "Soft Lights, Academic Talk", *The Literary Review* (Fall 1986, Volume 30, Number, p.112.
- 3 Pinsker, Sanford. p.112.
- 4 Millard, Kenneth. *Contemporary American Fiction*, Oxford U.P. (2000), p.34.
- 5 Pinsker, Sanford. p.108.
- 6 Girard, Stephanie. "Standing at the Corner of Walk and Don't Walk", *American Literature* (Volume 68 Number 1, March, 1996, p.34.
- 7 McInerney, Jay. "The Writers of Wrong, A novelist carvers the critics", *Esquire* (July, 1989), p.12.
- 8 Bradbury, Malcolm. *The Modern American Novel*, Oxford UP, p.263
- 9 Dewey, Joseph. *Novels from Reagan's America A New Realism* (1990) p.2.
- 10 Pinsker, Sanford. p.114.
- 11 Rebein, Rober. *Hicks, Tribes, & Dirty Realist*, U.P. of Kentucky, (2001), p.8.
- 12 デイヴィッド・ライアン著／合庭惇訳『ポストモダニティ』セリカ書房, p. 13.
- 13 スチュアート・シム編, 杉野健太郎／下楠昌哉監訳『ポストモダン事典』松柏社, 1998, p. 202.
- 14 Pinsker, Sanford. p.108.
- 15 Millard, Kenneth. p.32.
- 16 Girard, Stephanie. p.174.
- 17 Girard, Stephanie. p.175.
- 18 マキナニーは同時に自伝的要素を投影する極めて自伝的作家でもある。「私の家族史は極めて重要であり、作中人物像決定の際の宝庫である」(Sanford Pinsker, p.112.)と家族史の重要性を力説しているように、自身の体験や家庭環境等々を多少の脚色を加えながら随所に投影させている。  
 アメリカン・ドリームの世界と道徳的価値の世界を象徴するアマンダとヴィッキーはマキナニーの結婚相手と再婚相手という実在する女性をモデルにしている。主人公の「君」の結婚したモデルのアマンダは、マキナニーがプリンストン大のスカラシップで日本に滞在中に会い最初の結婚したが4カ月でおわった日系モデル Linda Rossiter, 「君」をアメリカン・ドリームから覚醒させる、プラトンの「向けかえの技術」の役目を果たすヴィッキーは、1981年2度目の結婚相手のシラキユース大博士課程の学生 Merry Reymond, ヤッピーの代表格として登場するタッドは、大学時代からの親友でランダム・ハウス社の編集者で『ブライイト・ライツ、ビッグ・シティ』を担当した Gary Fisketjon. さらに「君」が a fact-checker として勤務する雑誌社が、マキナニーが10ヶ月働いた「ニューヨーカー」である。東部コネチカット州で、父親は会社の重役で転勤を繰り返していた裕福な家庭に生れた、移民4世代目にあたるアイリッシュ系であることも、「君」の人物創造の重要な要素となっている。
- 19 Millard, Kenneth. p.34.
- 20 Caveney, Graham. p.51.
- 21 Girard, Stephanie. p.179.

## 参 考 文 献

テキスト

Jay McInerney, *Bright Lights, Big City*, Vintage Contemporaries, 1984.

作品

- Jay McInerney, *Ransom*, Vintage Contemporaries, 1985.  
Jay McInerney, *Story of My Self*, Vintage Contemporaries, 1988.  
Jay McInerney, *Brightness Falls*, Vintage Contemporaries, 1992.  
Jay McInerney, *The Good Life*, Alfred A. Knopf, 2006.  
Bret Easton Ellis, *Less Than Zero*, Vintage Contemporaries, 1985.

批評書：

- Bilton, Alan, *An Introduction to Contemporary American Fiction*, Edinburgh UP, 2002.  
Dewey, Joseph, *Novels from Reagan's America A New Realism*, UP of Florida, 1990.  
Millard, *Contemporary American Fiction*, Oxford University Press, 2000.  
Malcolm Bradbury, *The Modern American Novel*, Oxford UP, 1992.  
Rebein, Robert, *Hicks, Tribes, & Dirty Realist*, UP of Kentucky Scholarly publisher for the Commonwealth, 2001.  
Bake, Stephen r, *The Fiction of Postmodernity*, Edinburgh UP, 2000.  
Jarvi, Brian s, *Postmodern Cartographies*, Pluto Press, 1998.  
Millard, Kenneth, *Contemporary American Fiction*, Oxford University Press, 2000.  
Annesley, James, *Blank Fictions*, St. Martin's Press, 1998.  
Brooker, Peter, *New York Fictions: Modernity, Postmodernism, The New Modern*, Longman, 1996.  
Young, Elizabeth & Caveney, Graham, *Shopping in Space*, Grove Press, 1992.  
今村楯夫『現代アメリカ文学—青春の軌跡』研究社, 1991.  
ラリー・マキャフリイ『アヴァン・ポップ』筑摩書房, 1995.  
ジェイ・マキナーニー「日本へ武者修行に出かけたニューヨーカー」, Interviewed by David Kubiak, (訳 Eiji Saitou)  
INTERVIEW『素顔のアメリカ作家たち』アルク, 1989. 所収  
デイヴィッド・ライアン著, 合庭 惇訳『ポストモダニティ』セリカ書房, 1996.  
ハル・フォスター編, 室井尚, 吉岡洋訳, 『反美学』勁草書房, 1987.

雑誌論文：

- McInerney, Jay, "The Writers of Wrong. A novelist carvers the critics", *Esquire* (July, 1989).  
Girard, Stephanie. 'Standing at the Corner of Walk and Don't Walk: Vintage Contemporaries, *Bright Lights, Big City*, and the Problems of Betweenness.' *American Literature*, (Volume 68 Number 1, March, 1996).  
Pinsker, Sanford, 'Soft Lights, Academic Talk: A Conversation with Jay McInerney.' *Literary Review*, (Fall 1986, Volume 30, Numer 1, 1986).