

# “What Was New?”

## ーレイモンド・カーヴァーの家庭小説

矢ヶ部 あかり

### 序

1983年、ビル・ビューフォード (Bill Buford) は雑誌『グラント』第8号の Dirty Realism—New Writing from America 特集序文で、「アメリカで、どうやら新しい小説が出現してきているらしい」と告げた。そして、それは「奇妙」で「なかなか忘れがたい印象を残す」種類の小説だと続けた (4)。表紙には、古風な服装をした夫婦と思しき男女が、きらびやかなネオンを背景に立つ絵が描かれている。手には犁を持ち、顔に表情は無い。彼がこの特集に取り上げた作家は、ジェーン・アン・フィリップス (Jayne Anne Phillips)、リチャード・フォード (Richard Ford)、エリザベス・タレント (Elizabeth Tallent)、フレデリック・バーセルミ (Frederick Barthelme)、ボビー・アン・メイソン (Bobbie Ann Mason)、トバイアス・ウルフ (Tobias Wolf)、そしてレイモンド・カーヴァー (Raymond Carver 1938-88) である。ビューフォードは彼らをダーティリアリストと呼んだが、彼等は皆ミニマリズムという範疇に入れられる作家である。

文学において、ミニマリズムという言葉が頻繁に使われるようになったのは80年代になってのことである。なかでもレイモンド・カーヴァーは、80年代に作家として全盛期を迎えた短編小説作家であり、ウィリアム・スタル (William L. Stull) は彼の功績を「短編小説のルネッサンスの先鞭をつけた」(13)と讃え、カーク・ネセット (Kirk Nessel) は彼を「文字通りの意味で、ミニマリズムのゴッドファーザーだ」(2)と例える。カーヴァーは、一般的に下火になっていたアメリカ短編小説に再び人々の関心を集めた作家だと捉えられており、彼が新たに息を吹き込んだ短編小説は、彼以前に短編小説が盛んに書かれた頃、特にヘミングウェイ (Ernest Hemingway) が活躍した時代の短編小説とは異なる特徴を持つと考えられている。フランク・カーモード (Frank Kermode) は、カーヴァーをヘミングウェイと比

較してこう述べる。

There is nobody else like him[Carver]. In some ways his pared-down style is an extreme development of the Hemingway style, but Carver writes about women and the ways men relate to them far more convincingly than Hemingway ever did. (*Will You Please Be Quiet, Please?*, back cover)

カーモードは、各々活躍した時代（モダンとポストモダン）は異なるけれども、二人を短編の旗手という前提で比較しているようである。二人は共に伝統的なリアリズムを土台とし、簡略化された文体で短編小説を書いたという点で同じである。カーモードが重要な違いとして指摘するのは、カーヴァーの作品には、ヘミングウェイには欠落していた、女性そして男性が女性と関わる様子がよりリアリティを持って描かれているということである。カーモードにとって、カーヴァーの新しさは、彼が作品に女性をより人間らしく描いたことにあると言える。

さらにカーモードは、*What We Talk About When We Talk About Love* (1981) が出版されると以下のようにコメントする。

Carver's fiction is so spare in manner that it takes a time before one realizes how completely a whole culture and whole moral condition is represented by even the most seemingly slight sketch. (*What We Talk About When We Talk About Love*, back cover)

*Will You Please Be Quiet, Please?* (1976) と *What We Talk About When We Talk About Love* は、共にしばしばミニマリズム的特徴に関して語られるが、カーモードにとってのカーヴァーの新しさは、女性を描くことに加え、無駄の削ぎ落とされた簡潔な文体でありながら、文化やモラルの全状況を描き出していることにもあると言えるだろう。

カーヴァーの作品を女性という側面から論じる場合、まず、彼の作品の背景を考慮する必要がある。カーヴァーは、主として郊外に暮らす中産階

級以下の人間を描く。物語が展開する場所はほとんどが家の中であり、描かれる内容は今にも壊れそうな家庭の状況である。登場人物たちの関わりは、夫婦または親子であることが多い。「家庭」を語りの場所として設け、「夫婦または親子」の姿を描いているとなれば、カーヴァーの作品に女性が描かれることは必然のことである。つまり、カーヴァーの作品は女性をきちんと考察することによってより全体的に解釈され得るということである。例えば、1990年6月号の『ユリイカ』、「レイモンド・カーヴァー図書館」のコーナーにおいて、山西治男はカーヴァーの作品をフェミニズム的視点で考察する必要があることを示唆した(204)。更に、2009年春に出された『レイモンド・カーヴァー・レビュー』の第2号は、カーヴァーとフェミニズムというテーマで編纂されている。論者自身も、これまで重要性が指摘されながら考察されてこなかったという理由で、「“Where I’m Calling From”における女性的なるもの」、「レイモンド・カーヴァーの女性たち—Where I’m Calling Fromにおける出産のイメージ」、「『父』の姿が消えるとき—“Bicycles, Muscles, Cigarettes”」と、カーヴァーの作品を女性との関わりにおいて考察してきた。結果として、カーヴァーの作品は女性に焦点を当てることでより具体的な全体像が浮かび上がってくることが分かった。ネセットは、「カーヴァーの作品では、男性は女性より弱く傷つきやすい存在として描かれている」(51)と述べているが、それは、男性を結果的には英雄として(傷ついてもヒーロー)描くヘミングウェイには見られない現象である。これこそがカーモードに、カーヴァーは女性また男性の女性との関わり方をより納得のいく形で描いたと言わしめる特徴であろう。

カーヴァーの、女性を見落とすことなく家庭の状況を描くと言う特徴は、我々に彼の作品の「家庭小説」との関連を想起させる。家庭小説は、19世紀後半のアメリカで活発に描かれた小説のジャンルである。一般的に、「感傷的で押しつけがましい教訓や信仰心が一杯」の、女性が女性のために書いた教養小説であるとされる(佐藤5-6)。女性作家は、キャノンという意味でのアメリカらしさを追及する男性作家の背後で、ベスト・セラーを作り出してきた。進藤鈴子の『アメリカ大衆小説の誕生—1850年代の女性作家たち』に拠ると、「アメリカン・ルネッサンスを代表する男性作家の作品が日常を離れた世界を描くことが多かったのに対して、女性作家の描く

ものは、そのほとんどが日常の生活であった」(15)とある。また、エリン・ショーウォルター (Elaine Showalter) は、女性作家たちの作品のテーマは「家庭 (domestic)」「地域 (local)」「限られた集団のもの (vernacular)」であり、内容は女性性を意識したものであったと述べている (*Sister's Choice* 11-14)。「家庭」「地域」「限られた集団のもの」の3つは、カーヴァーの作品にも当てはまる特徴である。19世紀の家庭小説家たちは、これら3つを作品に描くことで男性キャンオン作家には得ることのできなかった大衆的な人気を博したわけだが、果たしてカーヴァーはどうだったのであろうか。

カーヴァーを筆頭とするミニマリストの文体は、簡潔さゆえにミニマリズムと一括りにまとめられ、作品は、ジョン・バース (John Barth) の有名な論文“A Few Words About Minimalism”に顕著に窺えるように、ポストモダン小説と相対する位置にあるものとして考えられることが多い。ポストモダニストの作品は、アカデミックな枠組みで高く評価される傾向がある。大衆的な人気という点で考えると、とても一般の読者がマスマーケット小説と同じように気軽に手を出し楽しむことができるものであったかという疑問である。チャールズ・ニューマン (Charles Newman) のような、ポストモダンという潮流を支持してきた批評家や学者ですら、読む楽しみはほとんど全く無かったと告白しているくらいである (Rebein 2)。しかし、このようなポストモダンの小説と相対するものとして比較されることが多いからといって、ミニマリズムの小説が大衆受けするものであったかという、安易に即答することはできない。カーヴァーの初期の作品について、エレン・リーヴイン (Ellen Levine) は「レイの小説は誰もが読めるようなものではなかった。まず、何が言いたいのが分からなかった」(Sklenicka 188)と述べているし、カーヴァーの友人であるレナード・マイケルズ (Leonard Michaels) も、カリフォルニア大学 (パークレー校) の同僚が「陰気だ」とか「ベケットやカフカのようにもう少し陽気で楽観的に書くべきだ」(Sklenicka 207)と話しているのを聞いたと述べている。しかし、“No Tricks”でカーモードが指摘するように、カーヴァー自身はアメリカでの短編小説の隆盛を感じているし、読者の数は、この書評が書かれた2000年時点でなお増加中であった (3)。カーヴァーの作品が受け入れられ

る過程には別途考察が必要だが、<sup>1</sup>読者数の増加という現象は、結果的には彼の作品が大衆の共感と呼んだということの具体的な表れであると解釈してよいものであろう。

また、女性作家と家庭小説ということに関して論じる際に、短編という形態を見落とすことはできない。家庭小説は、短編という形態を取るものが少なくない。<sup>2</sup>その原因は、アリス・モンロー (Alice Munro) の以下の言及に明らかである。

I did not “choose” to write short stories. I hoped to write novels. When you are responsible for running a house and taking care of small children, particularly in the days before disposable diapers or ubiquitous automatic washing machines, it’s hard to arrange for large chunks of time. A child’s illness, relatives coming to stay, a pileup of unavoidable household jobs, can swallow a work-in-progress as surely as a power failure used to destroy a piece of work in the computer. You’re better to stick with something you can keep in mind and hope to do in a few weeks, or a couple of months at most. (Selected Stories xiv)

彼女は、上記のような状況にありながらも長編を書くことのできる作家がいることは認めている。しかし、女性作家が短編という形態を取りがちにならざるを得ない状況があることは、否定できることではない。今でこそ大学の創作コースで短編を書くことや、短編を主として書く男性作家を見かけるのは不思議ではなくなっている。しかし、女性が小説を描く場合、短編という形態は、まず作品を産み出すための手段として必要だったのである。

カーヴァーは男性の作家である。しかし、彼の作品の形態が短編と詩のみであったことは、およそモンローと同じような原因からである。カーモードは、以下のように指摘する。「彼の人生はちょっとしたお金を作り出す必要性と、絶え間ない子供たちの要求によって邪魔されてばかりだった。それは、決して彼に長編小説を書くことを許さなかった」(2)。カーヴァー

にとっても、短編を書くことは意図したものではなく、必然だったのである。

以上、主にカーヴァーと女性、文学スタイルと大衆的な人気、また家庭と短編小説という関わりに関して述べてきた。カーヴァーは、女性の存在する「家庭」の状況を、「ミニマリズム」と呼ばれる文体で「短編」に描いた。それによって、読者獲得の過程で様々な変遷を経ながらも、結果的には知識層にだけではなく「大衆」にも受け入れられた。カーヴァーが男性の作家であり、作品が極端に簡略化されていることを除けば、彼の描いた家庭小説は従来のそれとそう違いが無いように思われる。しかし、文頭に述べたように、カーヴァーはアメリカの短編小説に再び人々の関心を集めた作家だと解釈されている。それはなぜなのだろうか。本稿では、80年代にカーヴァーが引き起こしたとされる短編小説のルネッサンスという現象を、当時の社会状況を考慮しながら、作品がどう描かれたのかに焦点を当てることによって考察する。また、彼が描く家庭小説と従来のそれとを異ならしめるものが何であるに配慮することで、彼が短編を回復させたと呼ばれるに至った経緯を明確にすることを試みる。

## 1. ポストモダンのアメリカ

ミニマリズムと呼ばれる文学が注目されるようになったのは1980年代のことであり、それは1960年前後から始まったとされる時代としてのポストモダンの流れの一部として捉えられている。60年代は、反体制文化の全盛期の時代である。公民権運動やヴェトナム戦争の勃発によって、社会的にイデオロギー色が強かった時代だ。しかし、国民を期待させたケネディ (J.F. Kennedy) は暗殺され、普遍とされてきた価値観や倫理観に対抗していたはずのカウンター・カルチャーの熱は、結局は体制に取り込まれて沈静化した。ジョン・バースやカート・ヴォネガット (Kurt Vonnegut) のような作家が書いた実験・SF小説は、そのような時代背景を意図的に反映したかのような作品であり、ポストモダンという言葉は、文学においては彼らのような実験性に富んだ作風を指すものとして使われた。70年代に入ると、保守反動主義が台頭し、それに合わせるかのように共和党のニクソン (Richard Nixon) が大統領に当選した。社会が保守化するのと歩を

合わせるかのように、ジョン・アップダイク (John Updike) やカーヴァーの師であるジョン・ガードナー (John Gardner)、ジョン・チーヴァー (John Cheever) のような正統派リアリズムの作家が受容され、文学的には伝統回帰の時代となった。<sup>3</sup>しかし、74年、ニクソンはウォーターゲイト事件を起こして辞任、国民の中には政治家たちへの不信任感、幻滅感が漂った。さらに75年には、南ヴェトナムのサイゴン陥落により戦争は終結する。アメリカ初の敗戦は、アメリカの威信とアメリカに対する世界の信頼を失わせた。続く80年代、威信復興役を買って出たのは共和党のレーガン (Ronald W. Reagan) だった。戦後国民のメンタル面における支援は蔑ろにされたままの状態、郊外には巨大ショッピングモールが乱立し、量産されたテレビは益々普及した。そして、国民はTVディナーを食べながら、画面に映る現実か表象か分からない情報に曝され、虚構の最たるものであるテーマパークに目の前の現実とは別の空しい幻想を抱いた。80年代は、「保守的政治と大量消費主義とテクノロジーとメディアが、ほとんど強烈な全体主義的な支配力を持つ帳となってアメリカ社会とアメリカ人を覆い、その閉塞状況の中で人々は分裂し四散していった」(安河内7) 時代だったのである。そのような時代には、一体どのような文学が生まれたのか。

80年代に書かれた文学は、様々な分野に分かれている。『ポストモダン・アメリカ—1980年代のアメリカ小説』を参照するならば、まず、ドン・デリーロ (Don DeLillo) やポール・オースター (Paul Auster)、リチャード・パワーズ (Richard Powers) やスティーヴ・エリクソン (Steve Erickson) のような作家の、いわゆるポストポストモダンと呼ばれる作品が挙げられる。その傍らでは、ボビー・アン・メイスンやジョン・アーヴィング (John Irving)、リチャード・フォードのような作家の、ニュー・リアリズムと呼ばれる伝統的な流れを汲んだ作品が存在している (カーヴァーは、本書においてはこの文学的枠組みに組み込まれている)。そして、アリス・ウォーカー (Alice Walker) やルイーザ・アードリック (Louise Erdrich) のようなマイノリティの作家も活発に活動していた。本書には記載されていないが、ティム・オブライエン (Tim O' Brien) のようないわゆるヴェトナム派と呼ばれる作家の作品、また、キャシー・アッカー (Kathy Acker) のような作家のサイバー・パンクと呼ばれるジャンルの作品も登場した。80年代は、

20年代のモダニズム、60年代のポストモダニズム、70年代の保守回帰的リアリズムのように、特徴を一括りにしてしまえるような単一の文学的潮流が存在しない時代だったのである。

ジャン・フランソワ・リオタール (Jean François Lyotard) が、1979年に出した *Postmodern Condition* において、西洋文化の「大きな物語」はその信頼性を全て失ってしまったと述べたことはあまりにも有名である (xxiv)。大きな物語とは、人間が普遍的だと思い込んでいる概念のことである。それは、50年代終わりには崩壊がささやかれ、60年代には喪失たと認識された。80年代のアメリカにおいてなお崩壊が確認された物語があるとしたら、それは一体何だったのであろうか。

ヴェトナム戦争の敗戦、それは第二次世界大戦で確認された、正義の戦争およびそれまでであると信じられていた戦争の大義という大きな物語の崩壊を、再度確認させるものだった。それは、参戦また戦争それ自体に対する反抗としての反体制運動というイデオロギー的対決の無効性も、同時に示す結果となった。また、レーガンが理想として掲げた、父親が外で働き母親が家を守るという、50年代リバイバル的平和な家庭の神話も、50%強の離婚率によってその崩壊が示されることとなった (Lois 754)。「アメリカの強き父」のイメージで当選し大統領になったレーガンであるが、彼の政策は一部の人間を優遇するだけであり、一般市民が被ったダメージは計り知れないものだった。結局、彼は子どもでもある国民にとって強い父にはなり得ず、彼がラジオやメディアを通じて行った主張は、信用に欠ける全くの絵空事としか映らなかった。80年代には、既に確認済みであった大きな物語の崩壊の再確認に加え、これまで信じてきた父権の神話が国民の目の前でなし崩し的に効力を失っていったのである。

このように大きな物語が失われた時代に、アメリカの文学界では様々な潮流の文学が同時に存在した。ポストモダンの時代には、もはや小さな物語しか語ることはできないのである。スチュアート・シム (Stuart Sim) に拠れば、リオタールは、そのような時代に我々がしなければならないのは、大きな物語を信じないことだと述べている。大きな物語という概念は、社会において普遍化され、それ故権威的なものであるが、彼の考えでは、小さな物語は大きな物語が伝統的に行使してきた独占を打ち破るのに役立つ

としている(19)。それは、小さな物語がそれぞれに独自性を持って存在すれば、社会的権威としての大きな物語の安定性を揺るがすことになるからである。彼の言う小さな物語とは、社会的な意味でのノイズであると考えられよう。

ノイズということに関しては、しばしば上野千鶴子が言及している。2009年3月2日の『日本経済新聞』にて、彼女は「情報はノイズ(雑音)から生まれます。異文化が接触すると摩擦が生じ、ノイズとなります。その99%は役に立ちませんが、1%が貴重な付加価値となり、ヒット商品や先端技術のタネになっていきます。同質な人材をそろえても、業績向上につながるような情報は生まれません」と述べているが、差異があるものの接触によって生じ、普遍とされるものに揺さぶりをかけるもの、それがノイズであると言える。<sup>4</sup>これは、異質なものが接触し合いながら共存することに拠って生じる、画一化への対抗である。例えば、音楽の分野には「ノイズミュージック」というジャンルがあるが、このジャンルは、他のジャンルに吸収されることも名称を変化すること無く存在し続けている。このことは、ノイズというものが画一化されるものではなく、むしろそれに対抗するものであることを示している。

80年代の様々な文学的潮流それぞれを小さな物語と考えれば、その潮流の一つでありカーヴァーが代表格とされているミニマリズムも、結果的には一つの社会的対抗であったとすることができるかもしれない。19世紀の時点では、女性たちが書く家庭小説は文学的価値を貶めるノイズだと考えられた。そして、80年代において、カーヴァーたちミニマリストが書いた家庭小説は一つの分野(文学的ノイズ)として存在したのである。ビュフォードは、英雄的行為も、何かに対する対抗も理想も、あらゆるものが疑わしく思われる時代にあって、「これらの小説は(カーヴァーたちが描いた小説)、少なくとも描かれた詳細自体はそうと語りはしないけれども、政治的なものとして読むことができるもので、それ自体が何かに対抗することは無いが、読者に社会的対抗の機会を与えるものだ」(5)と述べる。そうだとすれば、ミニマリストは何をどう描いたのかを考える必要がある。カーヴァーが家庭を描いた作家であることはこれまでに述べてきた。では、彼は家庭をどのように描いたのであろうか。

## 2. カーヴァーの描いた家庭

カーヴァーの作品は、“Cathedral”を境に実存主義的なりアリズムからヒューマニスト的なりアリズムへ変化したと言われている (Stull, qtd in Bloom 36)。しかし、文体の簡略化が骨まで削ぎ落とされるような極度なものはなくなったことと比例して作品の長さが長くなり、描く対象に対する視線がより肯定的なものに変化したということ以外、描かれる内容についての変化は見受けられない。依然として、家族は崩壊してしまっているかその寸前である。80年代のアメリカの家庭は、「80年代の始めまでには、一連の経済の後退と急増するインフレによって、夫一人の収入だけで一家を支えることはとても困難な状況となっていた。次第に妻が家の中から外へと職場を変え、労働力として駆り出されるようになったのである」(Oikawa and Strecher 4)とあるように、大統領が50年代の家庭規範を理想と謳う裏側で起こっていた社会的な経済状態の悪化によって、夫婦共稼ぎがやむをえない状況となっていた。カーヴァーの描く夫婦も例外ではない。女性は、自分の意思で、あるいはフェミニズム的な考えから外で働いているわけではなく、夫の給料だけで生活することの苦しさに拠る必然性から働いているのである(カーヴァーの作品では、無職の男性が多く登場する)。夫婦ともに仕事に意義を見出しているわけではない。彼らは、強者優遇・弱者切捨という、スペンサー的社会学を実践しているかのような社会の中で、生き延びるためだけに労働しているのである。生活苦から生じる夫婦喧嘩、働いても一向に報われないことによる逃避としての飲酒や不貞、そして失業、これらを発端として家庭は崩壊を余儀なくされてしまう。カーヴァーは、このような家庭状況をどのように表現したのだろうか。

まず、カーヴァーの作品の特徴を考えてみる。橋本博美は「80年代アメリカ小説におけるミニマリズムと Raymond Carver の影響」において、シェイラ・エゴフ (Sheila Egoff) が *Thursday's Child* の中で挙げた問題小説の特徴を引用しているが (778)、その中の特徴の幾つかはカーヴァーのそれと重なるものである。①読者に対して何かを提示し追及して行くというより、たんにその表層を述べるにとどまる。②使われている語彙が限られている。③語り手が「普通の子供」であるという理由で、その言及される内容は狭い範囲に限られている。④センテンスおよびパラグラフが短い。⑤

口語的で平板な言葉遣い。ニュアンスに乏しく、無感情と感じられることさえある。③の語り手の条件を外せば、これらの特徴はすべてカーヴァーの作品に当てはまるものである。基本的に、カーヴァーの語り手は語ろうとしない。語ったとしても語り切ることは無い。カーヴァーの作品では、むしろ語りの空白と、それとは対照的に詳細に描き込まれた背景が語る。80年代の社会状況を考慮すれば、物理的に狭い範囲の世界を、極端に簡略化されたスタイルで描くという特徴は、レーガン政権下の物質的な豊かさとは相反する、労働者階級の人間の心的虚無感を表すのに適切であったと考えられるだろう。1986年12月28日の『ニューヨークタイムズ』でジョン・バースが指摘した80年代のアメリカの状況に、「そのことは喋りたくない」とする全国的なベトナム戦争の後遺症、1973～76年の石油危機とそれに関連して生じたアメリカ全体に蔓延していた過剰と浪費に対する反動、そしてマキシマリストの作家に対する反動があったが(4-5)、2章で述べたようにミニマリズムが一つの社会的対抗であったすれば、それは、このような社会状況に対して取った簡略化という芸術的行為においてであろう。それが、ミニマリズムの文学的なノイズなのである。

このような特徴で描かれる家庭は殺伐としており、他人に対する関心の希薄さや虚無感に満ちている。また、言葉の極度の欠落によって、人間の非存在が逆に存在として浮かび上がり、それが作品に散在している。カーヴァーの描くこのような光景は、しばしばエドワード・ホッパー (Edward Hopper) の絵に例えられる。彼の絵は、静けさのメタファーであると評される(85)。人間が描かれているのに、まるでそこに生の息吹が無いような雰囲気漂い、その静けさが語りかけるような絵だからである。カーヴァーの場合もそれと同じで、実際には見えないものが核となって機能する。<sup>5</sup> これは、おおよそこれまで書かれてきた家庭小説と呼ばれるものには見受けられない現象であろう。リアリズムの技法を用い、対象をリアリストティックに描いているにもかかわらず、カーヴァーの小説は前述の①の特徴によって、まるで理解されることを拒絶しているかのような印象を与えている。従来、家庭小説の筋書きは、教訓的であるか問題を提起するような内容のものであった。カーヴァーの家庭小説では、メッセージを伝えるといったような直接的な語り省略され、まさに静けさがメタファー

となって機能しているために、これまでの家庭小説の特徴とは異なる印象を与える。ミニマリストの作品は、しばしばニュー・リアリズムの枠組みで語られることから分かるように、手法それ自体は伝統的なリアリズムを引き継ぐものである。*The Best American Short Stories of the Century* に編纂されている作品を例に取って考えれば、おおよそドナルド・バーセルミ (Donald Barthelme) 以外の作品は極端な実験性とは程遠く、手法としてそう極端な変化があるようには思えない。しかし、カーヴァーを代表とするミニマリストの作品が「ニュー」と呼ばれたのは、伝統性に付加された要素があるから、もしくは伝統的には存在したはずのものが欠落したからであると推測できる。

ビュフォードは、ミニマリストの作品の新しさについて、以下のように指摘する。

- ① ノーマン・メイラー (Norman Mailer) やソール・ベロー (Saul Bellow) の作品のように英雄的でも壮大でもない。
- ② 60年から70年代に登場したポストモダンの小説のように、自意識過剰なまでに実験的ではない。
- ③ 何か大きな歴史的声明を出そうとした小説ではない。
- ④ 小さな状況で生じる言葉や行動の中に見受けられるちょっとした乱れやニュアンスを詳細に描き出すことにこだわる。
- ⑤ 昼日中にテレビを見、陳腐なロマンス小説を読み、カントリー・ウエスタン音楽を聴くような人間の生活の安っぽい悲劇を、何も飾り立てることなく描いている。
- ⑥ 現代生活の隠れて見えない部分を描いた奇妙なリアリズムで、あまりにも特定の型にはめられて特殊化されている。描出された不快感や皮肉は、伝統的なリアリズムの小説を古典に思わせるほどである。
- ⑦ 何でもない平坦な言葉で、どこまでも単調に無駄無く描かれている。装飾が無いために、シンプルな対象が読者に目撃されるよう仕向けられ、静寂と省略が語り出す。

①から③までは、ミニマリズムのこれまでの文学的流れの中で見受けられた潮流との違いを示し、それ以降はミニマリズム独自の特徴を示している。彼の指摘は適切であろう。これまで、アメリカの文学はリアリズムという伝統を底に残しながらも、その上層ではあらゆる文学的実験の繰り返しであった。⑥の特徴が、しばしば比較されるヘミングウェイのリアリズムのそれを汲んだものであることを考慮すれば、ミニマリズムは、これまで繰り返されてきた実験に露骨に対抗して新たな実験をするのではなく、伝統的リアリズムに独自の特徴を付加することで再び読者を短編へ注目させたといえるだろう。このことは、ネセットが「カーヴァーはリアリズムを回復させたと言われている」(2)と指摘していることにも窺える。

ポストモダンという言葉は、2種類の意味で使われるとされる。1つ目は、1960年代から現代まで続く、ある歴史的な期間を意味するものとして、2つ目は、芸術において過去40年存在し続けている、ある特定の概念や技巧そして形態を意味するものとしてである (Rebein 8)。後者の特徴は、過去の意図的な模倣、つまり過剰に歴史的な虚構空間の現出であったり、皮肉であったり、決定的な意味を持たせないことで解釈を阻むといったようなものである。ポストモダンというと、得てして60年代に出てきた実験的でメタフィジカルな小説を指していると考えられがちだが、ロバート・ルベイン (Robert Rebein) は、ポストモダンという言葉が上の2種類の意味であるとすれば、「ポストモダンと呼ばれる時期に書かれた作品のほとんどは、ある意味ポストモダンの文学と呼べるのだ」(8)と述べる。その理由は、ポストモダンの時代に書かれたミニマリストの小説は、2つ目の特徴を備えている点においては、いわゆる実験派ポストモダンの小説と全く別物だとは言えないからである。ビュフォードの挙げた⑤の特徴は特にそうである。これは、ヘミングウェイの作品がリアリズムでありながらモダニズムであったことと似たようなことであろう。80年代という時代を読み込み、ポストモダ的な要素を備えた上での伝統的リアリズムへの回帰、それが、カーヴァーの新しさであると言えるだろう。それでは、同じようにポストモダンという時代を背景とし、ポストモダ的な特徴を携えていながら、なぜミニマリズムの文学は大衆レベルでの支持を得ることができたのであろうか。

### 3. 読者獲得の変遷

カーヴァーの作品が大衆レベルでも手に取られたことについて、テス・ギャラガー (Tess Gallagher) は以下のように言及する。

カーヴァーが書きあらわした孤独と絶望を通して、我々は人生の苦境をめぐる認識を共有することができた。それは表面的には月並みの苦境であるように見えたが、しかしそこに彼のヴィジョンが付与されることによって、奥深く、ミステリアスなものになっていた。アーサー・ミラー (Arthur Miller) の『セールスマンの死』は、労働者階級の知られざる葛藤をアメリカ人の眼前に晒した。しかし全国のウィリー・ローマン (Willy Loman) たちの運命は、レイモンド・カーヴァーという作家が登場してくるまで、文学的、国民的な意識の中に十分に取込まれることはなかったのである。(『大聖堂』日本語版序文 7)

この発言で重要なのは、カーヴァーが現れるまで、労働者階級の人間の葛藤は文学的にも国民的な意識の中にも十分に取込まれることがなかったということであろう。アメリカ文学史において、労働者階級の人間の葛藤を描いた作家は山ほどいる。自然主義文学と呼ばれる作品の多くはそうであるし、リアリズム文学においても、ヘンリー・ジェイムズ (Henry James) やイーディス・ウォートン (Edith Wharton) のようにハイ・ソサエティーを描いた一部の作家を除けば、労働者の生活を描いた作品は少なくない。しかし、そうであってもカーヴァーの作品のように国民の意識に取り込まれることは無かったのである。

カーヴァーの作品が文学的意識の中に取り込まれたというのは、ルベインの指摘する作品のポストモダニズム的側面が関係していると考えられる。前述したように、ポストモダンと括られる作品は、アカデミックな分野においてより注目を集める傾向にあった。大きな物語が無効となってしまった時代の芸術的対抗、それがポストモダンの文学だったからである。丁度、モダニズムの文学が、先行する文学には無い独自の表現方法を求めたことと同じように、現行の文学表現では表すことのできないことへの意

識的な挑戦が、ポストモダンの文学には顕著に表れていたのである。そのような芸術的意図の盛り込まれた文学の価値を認めるのは知識階級にいる人間であり、解釈の実践を任されるのもまた彼らである。今でこそ、純文学と大衆文学、キャンノンとそうでないものの定義そのものが疑わしいものだと考えられている。しかし、文学的に優れた作品と見なされるには、やはり知識階級による了承が必要であることは否めない。カーヴァーの作品は *Will You Please Be Quiet, Please?* や *What We Talk About When We Talk About Love* を書いていた時点から、すでにカーモードのような批評家に高く評価されていたが、前に述べたリーヴィンやマイクルズの発言から分かるように、アカデミックな領域にいる人間に大々的にアピールするものであったかというところではない。カーヴァーの作品は、まず、リーシュの類い稀なる編集と営業の才能に拠って、徐々に知的領域と呼ばれる場所に属する読者を獲得したのである。カーヴァーは、自分の本当に書きたいものを書こうと、最終的にはリーシュのもとを離れるが、それは作家としての地位を確立した後のことである。策士リーシュの手から離れても、カーヴァーの作品への評価は衰えることが無く、更に、一般読者からも評価されることとなる。<sup>6</sup> 作風は幾分変化をしたとはいえ、日常生活に潜むいつ奈落の底へ転落するかもしれないという現代人の不安は、依然として作品に描き込まれ、それは読者が共有できるリアリティとして提示され続けた。結果として、カーヴァーは知的読者と一般読者の両方に支持されたのである。このことは、カーヴァーの作品が、単純に簡単な言葉で書かれた大衆受けするリアリズム小説では無いことを物語っているとと言えるだろう。

大衆的人気とは、一般的に知識層の評価とは別の層の評価によってもたらされるものである。カーヴァーの作品が、日頃文学作品を読むような読者とは想定されなかった人々の手に取られたことは事実である。それについては、BBC制作のドキュメンタリー *Raymond Carver—Great Writers of the Twentieth Century* で明らかに示されている。<sup>7</sup> その中で、ギャラガーはカーヴァーに宛てられた手紙が年に7000通以上届くと語っている。しかし、彼らが文学的な意味でのカーヴァーの作品の技巧の善し悪しを理解したとは考えられにくい。橋本は、先に挙げたエゴフのリアリズムの垂流としての問題小説分析を参考に、80年代にカーヴァーの作品を愛読した一般の読

者は、青春期に問題小説を読んできた」と指摘する。エゴフが指摘した問題小説の特徴は、ミニマリズム小説のそれと重なるところが多いが、橋本はそれについて「これらの『軽い』小説に慣れ親しんだ読者が大人になったとき、彼等の好む本が、文体的にも内容的にも『問題小説』と類似性の強い、若手の『ミニマリスト』たちの本だったとしても不思議はない」(779)と述べる。また、ミニマリストの作家の子供時代が問題小説の隆盛期と一致することも指摘している(144)。更にバースは、ミニマリズムについて論じた際に、時代的な側面として、浸透するメディアの影響によって国民が読書をしなくなり、結果的に読む力と書く力が低下したことを挙げている(5)。なるほど、国民が「軽い」ものしか読めなくなった原因には、時代をまたぐ「問題小説」の影響と、社会的な影響があるというのである。確かにそういう側面はあったのかもしれない。しかし、一般的な読者がカーヴァーの作品を手にしたのは、それだけが理由なのだろうか。

橋本は、60年代以降に子供たちが問題小説を読んだということについて、その理由を、彼らは問題小説を読むことで自らの困難の解決や癒しとしていたからだ」と述べる(143)。BBCドキュメンタリーでのギャラガーの言及に現れる労働者の男性の事例は、それと同じことを顕著に物語るものである。<sup>8</sup>カーヴァーは、作品にレーガン時代のアメリカの暗い側面を描いたと言っているが(Gentry and Stull 201)、当時の社会政策は前にも述べたとおり、とりわけ社会下層部に生きる人間に必要な、教育や福祉を実質的に切り捨て、富裕層に対する減税を推進するという矛盾に満ちたものであった。カーヴァーの作品の内容それ自体は政治性とは無関係であり、描かれる人間たちについて言えば、政府の掲げる政策の恩恵を受けることが無い。しかし、そうであるにも関わらず、彼らがそれに対して何かを批判することは無い。イデオロギー的に対抗することの無効性は既に示されており、政府に対する信用などとっくに失われてしまっている。対抗するための言葉を持ち得ていないだけなのかもしれないが、彼らは生き延びることだけに必死で、社会の動向に目を向け批判する余裕などないのである。カーヴァー作品のリアリティは、まさに現行している時代のそれである。技巧という面で批評家に評価される特徴である文体の簡潔さと言葉の平易さは、読書とは無縁であると思われていた種類の人間たちに作品を手を取

ることを許した。彼等にとって、カーヴァーの技巧は、読書という行為をするに当たっての門戸を開いたに過ぎず、重要なのは作品の内容であった。彼らはカーヴァーの書き表した孤独と絶望を通して、人生の苦境をめぐる認識を共有したのである。

ポール・ルヴィネム (Paul Levinem) とハリリー・パパスティリユー (Harry Papasotiriou) は、*America Since 1945* で、アラン・ロイド・スミス (Allan Lloyd Smith) がミニマリズムについて述べた以下の発言を引用している。

Carver's people resemble Hemingway's damaged heroes, the walking wounded of stories like 'Big Two-Headed River'; but Carver's people suffer not from the ravages of war but the atrophy of their culture: they have the brain-damage caused by TV, bowling alleys and trailer parks, the lack of money and the lack of words to cope with their experiences. (132)

これは、カーヴァーが描いた人間の、より幅広い意味での共通性を示している。ヘミングウェイの戦争によって受けた傷は、読者が様々な解釈することは可能であろう。しかし、恐らくは一部の読者（男性）にしか共有されない。カーヴァーの描く人間の苦しみは、ポストモダンの時代に漂う空虚さや人間関係の希薄さといった、人間全体に覆いかぶさる漠然としたものである。テレビ、ボウリング場、トレーラーパーク、経済的窮状、それと苦しみを適切に語る言葉の欠如。それらは、作品の書かれた時代に生きた人間の殆どが、男女を問うこと無しに共有した現実であり、そこに存在する虚ろなメンタリティも共感を呼ぶものであった。カーヴァーの作品がより広い層の読者を得ることができたのは、それがレーガン時代のアメリカに生きる人間たちの殆どが共有する文化状況を反映しており、また彼らが抱いていた虚無感や無力感を忠実に描き出していたからであろう。

また、カーモードが指摘したように、カーヴァーの作品に女性の姿がより納得のいく形で描かれたことも、彼の作品がより幅広い層の読者に受容されたことと関係していると考えられる。60年代の女性開放運動の文化的衝撃の後に数々の女性作家が登場してくるに当たり、ヘミングウェイとは

打って変わって生きた女性の姿を描いたカーヴァーの作品は、女性の支持も得たのではないかと推測されるからである。現実的な女性の姿を、余計な感情を付与すること無く淡々と描くことで生じる光景は、他人事とは思えないほど共有できる要素に満ちてリアルであり、そのことが、女性を含む一般的な読者の共感を読んだと考えられるのである。キャノンの見直しが行われ、数々の女性作家が活躍し始めた時代にあって、このリアルさというのは、家庭を描く限り女性をきちんと描出しなければ表現されうるものではない。

カーヴァーの描く女性は、ジェンダーに関して極めて因習的である。自分が「生物学上の女」であることを基軸としているため、妻や母として生きる事に疑いを抱くことはなく、むしろそれを自然なこととして捉えている。アメリカの80年代は、キャリアウーマンや非婚女性の存在が当たり前となり、中産階級の女性がフルタイムで働くようになっていたにもかかわらず、「強きアメリカ」を鼓舞するレーガン政権の下、50年代の保守的男女構造が再び求められた時代だ。外で働くのは夫であり、その夫を支え献身的に子供の世話をする優しく聡明な専業主婦、それが時代に求められた女性だったのである。しかし、カーヴァーの描く女性は、献身的で聡明な専業主婦では決してない。夫は給料の安い労働者か無職、中産階級であったとしても離婚しているかその危機の最中である。女性は生き延びることに精いっぱい、男女間のパワーバランスを考えている余裕などない。しかし、女性は自分の置かれている望み無き状況に対処し、前進していく。<sup>9</sup> このことは、苦境を半ば仕方のないこととして、そこから脱出しようとする男性には見受けられない現象である。

イデオロギーによる対抗が不発に終わった後の時代にあって、カーヴァーが淡々と描く、語ろうとしない人間たち、うまく語ることのできない人間たちが住む世界は、政府に対抗的なイデオロギーとは無縁である。彼はただ、作品の中に女性をありのままの姿で生かすことで、閉塞感と喪失感の漂う社会の中で苦しみながらも、人間はそれでもなんとか生きようとするものであることだけを描き出している。

社会に期待される規範の外に出て女性が奮闘する姿は、19世紀の家庭小説の後期になってようやく描かれ始めた。しかし、家庭小説が女性の教育

書でない限りは出版困難な状況は変わらず、あくまで女子教育のための小説でなければならなかった。しかし、カーヴァーが生きた女性を描いた家庭を舞台とする小説は、従来の家庭小説のように教訓めいてもいなければ、感傷的でもまた問題提起的でもない。これが、カーモードの指摘した納得のいくリアリティなのではないだろうか。ポストモダンの時代には、信頼できる唯一の規範などというものは存在しない。倫理にしろ、価値にしろ、真実にしろ、すべては相関関係の中で決定されるものだ。そういう時代に、教訓や信仰を押しつけたり、また感傷性を持ち込んだとしても、そこに現実味のある物語は生まれなかったであろう。カーヴァーがそうしなかったからこそ、読者はカーヴァーの作品の中に生きる術を見るのではなく、殺伐と沈滞した社会の中で生き延びようとする仲間を見つけ、共感するのである。柴田元幸は「無名性の文学」のなかで、カーヴァーは主人公の悲惨な状況を悲惨なものとして描かないと述べたが（158-67）、それによって、作品に感傷性も悲惨な状況に対処する策としての信仰も持ち込むことを許さないという効果を生じさせ、結果として読者は現実の共有のみをもたらされると言えよう。苦しさや怒りを過剰に表現することの無い淡々とした語りは、ポストモダンの時代に漂う虚脱感と無力感を表現するのに最適であったのである。カーヴァーが、短編に再び人々の関心を集めたと言われるのは、彼の声がポストモダンの時代と気運に合致していたからであろう。しかも、彼が女性を生かして描いたことは、彼の作品を、女性にリアリティを持たせられなかったヘミングウェイの短編とも、様々な規制の中でしか女性を描かざるを得なかった従来の家庭小説とも異ならしめた。彼の作品は、確固とした独自性を持って存在しているのである。

## 結論

以上のように、カーヴァーの新しさを、時代と作風、またそれがもたらす大衆性と女性との関わりにおいて考察してきたが、カーヴァーの新しさは、ポストモダンの時代に即した形での極度の簡略化と作品に生きた女性を描いたことにあったとすることができるだろう。簡略化、それはいわゆるポストモダンと分類される文学の実験性とは質を異にするものであるが、決定的な意味を持たせないことで解釈を阻むという点においては、ポ

ストモダン文学の特徴を組み込んだものである。それは、時代の精神性を見事に反映させたものであった。女性を作品に生かすということ、しかも時代に即してリアリティ溢れる形で描くという特徴は、カーヴァーのリアリズムをヘミングウェイのそれと異ならしめるものであり、また、彼の小説が、教育目的故に屈折した従来の家庭小説とも異なることを示すものであった。

カーヴァーの小説は、リアリズムと家庭小説という、文学の変遷の中で底通してきた二つのジャンルを下敷きにしながら、ポストモダンという時代に最も適切な表現を用いることで、作為性の無い極めてリアルな女性像をもたらした。カーヴァーは自身をミニマリストではなくプレジジョンストと言うが (Gentry and Stull 153)、彼は作品の中で言葉の使い方だけではなく、時代をリアルに描き出すための表現を選んだという事においてもプレジジョンストであったと言えよう。1983年に出された『グランタ』第8号の表紙は、リアリズムと家庭小説に表される伝統と、ポストモダン的な新しさが共存した、カーヴァーの作品のイメージの表象だったのである。

カーヴァーの死後約25年になる。ミニシアターものと呼ばれる映画、またインディーズと括られる音楽の中に、カーヴァーの名残は今なお見つけられ、Facebook等のソーシャル・ネットワーク・サイト内にも、彼また彼に倣ったスタイルを支持するグループが多くみられる。<sup>10</sup>大統領にはオバマが選出され、政党は民主党へと移行した。しかし、社会情勢はカーヴァー生存時からさほど変化したような印象は無い。文学においても、80年代に小分化された分野はその境界が曖昧であるとはいえ、ほとんどそのままの区分けのまま現存している。カーヴァーの作品は、今なおポストモダン社会に生きる私たち大衆を共感させ、また、新しいながらも伝統性を備えたその声は、これからも色あせることなく響き続けるであろう。

## 註

1. カーヴァーの作品と市場の関係は、ゴードン・リーシュ (Gordon Lish) の編集と知的営業のもたらした影響を抜きに語ることはできない。リー

シュはまず出版社のお偉方にカーヴァーの新しさをアピールする。それによって、彼の作品は徐々に権威ある雑誌に掲載され始める。権威はキャノンと相関関係にあるものであるが、権威に評価されることによって、カーヴァーは作家としての地位を確立する。彼は後にリーシュのもとを離れ、自分の書きたい形で作品を書き始めるようになるが、彼への一般的な意味での評価が高まるのはそれ以後のことである。このことについてはキャロル・スクレニッカ (Carol Sklenicka) に拠る伝記、*Raymond Carver—A Writer’s Life* に詳しい。19世紀の家庭小説は、女性教育書という形態で描くことで出版が可能になり、結果として大衆の人気を博したが、カーヴァーの描く家庭小説の人気にも、出版社（正確には編集者）の策略が関わっているのである。

2. 19世紀後半から20世紀前半にかけて雑誌が急激に出回り始めたことは、女性に作家になる機会を与えると共に、短編小説の市場を増やした (Baym 9)。
3. ガードナーは、大学の創作科の教師としては正統派のリアリズムを説いたが、自身の作品には極めてポストモダン的な内容のものが多い。
4. デレク・スコット (Derek Scott) は、「スタイル上のコードは更なる発展や変化を受けるかもしれないが、それ自体のもっとも重要で定義的な属性を破り、それらを否定し、あるいはそれらに矛盾することによってはコードの発展や変化は起こり得ない」(241) と述べる。異なった方法で異なった機能を果たすコードとは、各々の集団が持つ言説のコード、つまりスタイルである。コードの異なる小グループが互いに摩擦し合いながら共存する限り、大きな物語による画一化への抵抗は維持される。
5. ネセットの *The Stories of Raymond Carver—A Critical Study* の表紙には、ホッパーの *Cape Cod Evening* が用いられている。ホッパーは、この絵について、“It is not exact transcription of a place, but pieced together from sketches and mental impressions of things in the vicinity” (Renner 71) とコメントを付け加えている。これは、カーヴァーの作品から受ける印象と酷似している。
6. チャールズ・バクスター (Charles Baxter) は、自分もこのように書きたいと思わせられた短編作家として、カーヴァーの名を一番に挙げる。ま

た、リーシュの関わった彼の作品については以下のようなことを述べている。“In many cases, the edited stories are half as long as Carver intended them to be. I kept *What We Talk About When We Talk About Love* on my desk and I would consult it often because it was an example of what I did not want to do. I did not want to write that kind of book. I loved the book. But I hated it too. You can learn the most from the books you don't like. And that book was a very powerful example of the kind of writing I didn't want to do. That was Lish, not Carver.” (107)

7. ドキュメンタリーのアナレーターは、“All kinds of people are connecting with Ray's work across the country” と語る。カーヴァーの友人で詩人のヘンリー・カーライル (Henry Carlyle) は、レイモンド・カーヴァー・シンポジウムに参加した際、大学に行ったことのないウエイトレスや工場労働者から、「カーヴァーの作品は自分たちにとっても意味があるものだった。彼の描いたものはとてもリアルだったから」と告げられたと語っている。
8. 彼女のもとを訪れた工事現場の労働者は、弟からカーヴァーの本を渡され、夢中になって読んだと言う。彼はその後、カーヴァーが影響を受けた作家の作品まで全てを読んでいる。また、カーヴァーの本は刑務所内での授業でも用いられた。作品に感銘を受けた生徒はギャラガーに手紙を送り、カーヴァーの墓に置く手紙を入れる箱のデザインを申し出ている。
9. 80年代に書かれた作品には、しばしばこの特徴が見受けられる。例えば、バクスターの *First Light* では、女性である Dorsey は兄の Hugh に比して、現状に甘んじずに生き方を模索し、前進していくキャラクターとして描かれる。メイスンの *In Country* でも、主人公の Samantha が自分のアイデンティティを模索することが、他の男性キャラクターに影響を与えていく。タイラーの *Dinner at the Homesick Restaurant* には様々なタイプの女性が登場するが、それぞれが自分なりのやり方で問題に対処し、生きる姿が描かれる。
10. シカゴのインディーズバンド Owen は、2004年に出された *The EP* にて、“Gazebo” に感化された同タイトルの曲を演奏している。2006年に

レイ・ローレンス (Ray Laurence) によって制作されたオーストラリア映画 *Jindabyne* は、“So Much Water So Close To Home” を土台としている。Facebook には、カーヴァーに関わりのあるグループが現時点で 41 個存在する。

#### 引用文献

- Barth, John. “A Few Words About Minimalism.” *New York Times Books*. 28 December 1986. <<http://www.nytimes.com/books>>.
- Baym, Nina, ed. *The Norton Anthology of American Literature—Shorter Seventh Edition*. New York: Norton, 2008.
- Bloom, Harold, ed. *Raymond Carver: Comprehensive Research and Study Guide*. Broomhall, Pa: Chelsea House, 2002.
- Buford, Bill. *Dirty Realism—New Writing from America*. Cambridge: Granta, 1983.
- Carver, Raymond. *What We Talk About When We Talk About Love*. New York: Vintage, 1989.
- Carver, Raymond. *Will You Please Be Quiet, Please?*. London: Vintage, 2003.
- Gentry, Marshall Bruce and William L. Stull eds. *Conversation with Raymond Carver*. Jackson: U P of Mississippi, 1990.
- Gordon, Lois G. *American Chronicle*. New York: Yale UP, 1999.
- Kermode, Frank. “No Tricks.” *London Review of Books*. 19 October 2000. <<http://www.lrb.co.uk>>.
- Levine, Paul and Harry Papasotiriou. *America Since 1945*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Lyotard, Jean Francois. *Postmodern Condition*. Minneapolis: U of Minnesota, 1984.
- Masahiro, Oikawa and Matthew C. Strecher. “Crisis in the American Family: A Comparative Study.” 『立命館国際研究』13 卷 3 号 2002 年、497-504 頁.
- McSpadder, Marcha and Trevor Gore. “A Conversation with Charles Baxter.” *The Missouri Review* Spring 2008. Columbia: U of Missouri, 2008. 100-10.
- Munro, Alice. *Selected Stories*. New York: Vintage, 1997.

- Nesset, Kirk. *The Stories of Raymond Carver: A Critical Study*. Athens: Ohio UP, 1995.
- Raymond Carver—Great Writers of the Twentieth Century*. Prod. BBC. Films for the Humanities & Sciences, 1996.
- Rebein, Robert. *Hicks, Tribes, and Dirty Realists: American Fiction after Postmodernism*. Lexington, KY: U of Kentucky, 2001.
- Renner, Rolf G. *Edward Hopper*. LA: TASCHEN, 2007.
- Showalter, Elaine. *Sister's Choice*. New York: Oxford UP, 1991.
- Sklenicka, Carol. *Raymond Carver—A Writer's Life*. New York: Scribner, 2009.
- 上野千鶴子 「ノイズこそ生産性の源」 『日本経済新聞』 2009年3月2日.
- 佐藤宏子 『アメリカの家庭小説』 研究社出版 1987.
- 柴田元幸 「無名性の文学」 『ユリイカ』 1990年6月号、158－67頁.
- シム、スチュアート 「哲学とポストモダニズム」 『ポストモダニズムとは何か』 スチュアート・シム編 松柏社 2002年、11－27頁.
- 進藤鈴子 『アメリカ大衆小説の誕生—1850年代の女性作家たち』 彩流社 2001.
- スコット、デレク 「音楽とポストモダニズム」 『ポストモダニズムとは何か』 スチュアート・シム編 松柏社 2002年、231－251頁.
- スタル、ウィリアム L 「『カーヴァーズ・ダズン』のための序文」 『カーヴァーズ・ダズン』 村上春樹編 中央公論新社 2001年、5－14頁.
- ギャラガー、テス 「『大聖堂』のための序文」 『大聖堂』 村上春樹編 中央公論出版社 2007年、3－14頁.
- 橋本博美 「80年代アメリカ小説におけるミニマリズムと Raymond Carver の影響」 『中央大学教養論』 36号 1996年、769－791頁.
- 安河内英光 「保守とテクノロジーと消費文明の帳の中で」 『ポストモダン・アメリカ—1980年代のアメリカ小説』 安河内英光、馬場弘利編 開文社出版 2009年、1－13頁.
- 山西治男 「レイモンド・カーヴァー図書館」 『ユリイカ』 1990年6月号、200－13頁.