

# レイモンド・カーヴァーの小説作法

## —What We Talk About When We Talk About Loveまで

前川利広\*

(平成21年9月25日受付；平成21年11月6日受理)

### 要 旨

レイモンド・カーヴァーが作家として著名になったのは、編集者ゴードン・リッシュの多大な尽力があったからである。リッシュはカーヴァーの作品が行間に豊かな意味を含ませていることに着目し、自分自身の創作法を重ねるかのように編集した。その結果、二冊の短編小説集 *Will You Please Be Quiet, Please?* と *What We Talk About When We Talk About Love* が出版され、カーヴァーは一躍、ミニマリズムの代表的小説家として世間から目されることになった。

これら二つの作品集に共通する作風において際立ってユニークな点は、省略の技法である。優れた作家ならだれでも心がけている文体、つまり「無駄のない文章」にするために切り詰めた文体の他、ヘミングウェイの影響を受けたと思われる省略法、さらにそれを極端に推し進めた省略が使われている。それらは混然として作品を構成し、カーヴァーの魅力となっているとともに、難解さを生むもととなっているものもある。

### KEY WORDS

Short Story	短編小説	Minimalism	ミニマリズム
Implication	含まれた意味	Omission	省略
Submerged Menace	隠された脅威		

### 1

ほとんど無名であったレイモンド・カーヴァー (Raymond Carver) がユニークな短編小説を書く作家としてアメリカ合衆国国内において広く知られるようになったのは、大手出版社であるMcGrawHillから最初の短編集 *Will You Please Be Quiet, Please?* (1976) が出版されて以降のことであった。次にKnopfから出された短編集 *What We Talk About When We Talk About Love* (1981) で、カーヴァーは個性的な小説家としてとても高く評価されることになった。彼の短編小説はミニマリズムという呼び名で分類され、カーヴァーはミニマリストの代表格として全国的レベルの作家に押し上げられることとなった。

カーヴァーがミニマリストの小説家として知られる契機を直接的に作った人物は、編集者ゴードン・リッシュ (Gordon Lish) である。リッシュとの付き合いが始まる以前のカーヴァーは、大学発行の文芸誌や小さな出版社が発行する雑誌に短編小説を書いただけの存在でしかなかった。リッシュはカーヴァーのストーリーを読み、大胆に編集し、個性的なストーリーを集めた短編集 *Will You Please Be Quiet, Please?* を世に送り出した。

ミニマリズムとは結局、容赦ない省略によって背景を隠蔽することでかえって行間に豊かな含み (implication) を持たせ、背後に意味の広がりや深さ、そして重さを感じさせる技術の一種である。

The minimalism . . . is based upon an absolute concern with the implications of a single mood: a space of habitation (and consciousness) where the syntax is as much concerned with the silence as it is with the spoken. (Clarke 105)

These stories are often about the many ways people communicate various feelings without ever speaking the exact words, as well as how people hardly ever say what they really mean or really feel, but rather rely upon ready phrases, expected responses, innuendo, or euphemism to say it any other way but never to say it outright, or, in the words of Emily Dickinson, to 'Tell the truth—but tell it slant.' (Hallett 493)

あるいは、Kim Herzinger は次のように定義する。

... equanimity of surface, 'ordinary' subjects, recalcitrant narrators and deadpan narratives, slightness of story, and characters who don't think out loud. (qtd. in Campbell 146)

*Will You Please Be Quiet, Please?* と *What We Talk About When We Talk About Love* 所収の短編小説は、インプリケーションの技術がストーリー執筆上の核となって書かれている。語り手は登場人物の頭の中にあるものを言葉によって直接表現しない語り方を選択し、例えば登場人物の行動を通してその思い悩み、苦慮している日常が描写されている。

しかし自分の作風がミニマリズムと呼ばれることに、カーヴァーは不本意であった。("There's something about 'minimalist' that smacks of smallness of vision and execution that I don't like" [*Conversations* 44]). しかしながら、カーヴァーがどう思ったにせよ、客観的に見ればこの命名には言いえて妙な面がある。Scofieldはこのように言う。"... it is apt insofar as it suggests a concentration and economy of method, and also a focus on the small behavioural signs that register larger predicaments" (227).

## 2

カーヴァーの代表的短編小説集のうち、初めの二つは *Will You Please Be Quiet, Please?* と *What We Talk About When We Talk About Love* である。それらに限定して言えば、その中の創作法の特徴はおおよそ次の通りである。

(1) 語り手の視点が低い位置にあり、登場人物の生活そのものに密着して語られている (*Conversations* 227)。登場人物は低所得者層の人間がほとんどである (*Conversations* 53, 76, 112)。

ボブ・アデルマン (Bob Adelman) はカーヴァーがストーリーで描写している場面の雰囲気写真を写真によって読者に伝えることを意図して、*Carver Country* という写真集を出した。写真にカーヴァーの短編小説や詩、あるいは手紙からの抜粋を添え、白人低所得者層の生活の雰囲気が感じとれるものになっているが、その "Introduction" において、テス・ギャラガー (Tess Gallagher) は「カーヴァー・カントリー」のエッセンスを次のように要約している。

... Carver country was, in fact, an amalgam of feelings and psychic realities which had existed in America, of course, even before Ray began to write about them. ... This elusive interior had to be carried in the tonalities of the photographs, in the informal, possibly even furtive, moments of Bob Adelman's artistry. (8)

A line from Ray's last poems, "His Bathrobe Pockets Stuffed with Notes," represents the embattled situation of many of his characters: "We've sustained damage, but we're still able to maneuver.' Spock to Captain Kirk." It's this attempt to maneuver, with and in spite of damage, which constitutes the heroic in Carver Country. (10)

(2) センテンスが短い。かつ日常的に使われる言葉による描写が基調である。

(3) 日常のありふれた生活が即物的に描写され、感情的露出は省略を使って極力抑えられている。<sup>1</sup>

(4) テレビや掃除機、灰皿のような日常生活用品が、あたかも登場人物の一部であるかのような存在感を持っている。

(5) 主人公の生き方や人生観の一端を伝えるという類の解説風文章がない。

Interviewer: "Do you try to avoid making explicit statements in your work?"

R. C.: "Yes. I'm incapable of doing that; I wouldn't know the first thing about making statements: the peach pickers aren't getting paid enough for picking a box of peaches, so put a character in there who shows that. No, nothing schematic or programmatic." (*Conversations* 143)

(6) 登場人物の状況は著者自身の生活に近いが、実生活そのものではない。<sup>2</sup>

(7) ストーリーは少数を除いて短いものが多く、それもせいぜい数ページのものが少なくない。

(8) ストーリーは表面的にはほとんどなにも起こらない類のものであり、作者の意図あるいは作品のテーマをつかむことが困難な場合が少なくない。<sup>3</sup>

(9) 最後の場面で読者にストーリーの意味を納得させて終わるといった類いのエンディングは無く、テーマの提示についてあいまいな印象を残す。<sup>4</sup>

### 3

カーヴァーの短編小説は描写の方法と文体がユニークである。描写のユニークさが如実であるのは、前述したとおり省略の技法が特殊であるからだ。しかし、省略するにしても何でも省いていいというわけではなく、根底にはカーヴァーなりの技術的計算があるはずである。これは優れて作者の感覚的な作業であるから、どこをどのような考えで省略したのかという内容をすべて特定することは他人には不可能である。それでもできるだけカーヴァーの省略の法則を明らかにするには、あくまでもストーリーを綿密に読んで省略された部分を推測しなければならない。あるいは、もし元の原稿が存在するのであれば、それとの比較に基づいた考量と推測が主たる方法になるであろう。カーヴァーの省略の技法は単純でなく、パターンは単一ではない。

よくできた小説の文章はしばしば、「無駄のない文章」、「無駄をそぎ落とした文章」などと形容される。無駄のない文章を書く努力と注意深い推敲は優れたストーリーの書き手ならだれしも実践しているものであり、カーヴァーもその代表的実践者である。カーヴァーが “When I write a story, I try to be clear and accurate, try to write about things that matter” (*Conversations* 208). と言うとき、それは通常の「無駄のない文章」、あるいは「無駄をそぎ落とした文章」を意味しており、カーヴァーの場合、それがかなり徹底していたことが察せられる。

... Carver said he writes a story quickly, then spends several days ‘polishing’ it. He writes daily ‘when I’m really hot’ and then may ‘drift along for a week or two and not do anything.’ If he has an aesthetic credo, it is a quote from Ezra Pound that Carver has typed on an index card and keeps near his work desk: ‘Fundamental accuracy of statement is the ONE sole morality of writing, as distinct from the morality of ideas in the writing.’ (*Conversations* 7)

注意深く文章を読めばわかる背景の説明は、容赦なく切り捨てた。カーヴァーの場合、この文体に落ち着くまでには書き換えを頻繁に、しかもそれを習慣的にしていた。<sup>5</sup>しかしこの類いの省略は特にカーヴァー独自の方法というわけではないので、この程度にとどめておきたい。

カーヴァーに見られる省略方法は、次の二つである。

第1に、カーヴァーはインプリケーションを発生させ、増幅させる効果を生む省略を強く意識していた。そして「インプライ」した内容を読者に “menace” として感じさせる装置を、何気ない描写に設置した。それはしばしばキーワードの隠蔽という方法を取る。例えば “Why Don’t You Dance?” において男は若干自暴自棄的であるが、その気持ちを説明する文は省略され、もっぱら家の中の家具を道路に面した庭に出して並べるといった奇妙な行動を描写することで、男の内面を悟らせている。その行動の背後には離婚という語が隠されている。<sup>6</sup>

また “What’s in Alaska?” においては「密通」がキーワードになっている。しかしそれを意味する言葉を使っていない。また “Careful” においてはLloydの部屋が天井裏に位置して窮屈な構造という設定になっているが、それが “objective correlative” (Bethea 142) になっている。さらに、InezがLloydに伝えようとして果たし得なかったことは、離婚の意思の伝達ということであった。

“Put Yourself in My Shoes” においても、肝心なことは表面的に読んで判るようには書かれていない。“The Student’s Wife” のトーンはヘミングウェイ (Ernest Hemingway) の “Cat in the Rain” に似ており、男に相手にされていない女の気持ちが描写の裏に潜んでいる。これらのキーワードあるいはキーフレーズの隠蔽は、逆に行間に含まれた意味の存在と重さを読者に感じさせ、読者は想像を一層かきたてられるのである。

カーヴァーの場合、一時期だけであったにせよアーネスト・ヘミングウェイから受けた影響は強かった。

I suppose the influence on my fiction would be the early stories by Hemingway. I can still go back, every two or three years, and reread those early stories and become excited just by the cadences of his sentences—not just by what he’s writing about, but the way he’s writing. I

haven't done that in two or three years, and I'm beginning to feel like it's time to go back and reread Hemingway. (*Conversations* 222)

ヘミングウェイの影響は、まず文体に顕著であった。*Will You Please Be Quiet, Please?* と *What We Talk About When We Talk About Love* において、カーヴァーは主として短文を使い、登場人物の内面を説明的な文章で長々と綴ることを避け、あるいはまた告白調で語ることをしない。むしろ敢えて日常的に使われている言葉を選択して使っているのである。

創作法そのものにも、ヘミングウェイの影響は色濃く残る。例えば *Will You Please Be Quiet, Please?* の中のストーリーである“Signals”では、30代後半の夫婦が妻Carolineの37回目の誕生日祝いのため、“Aldo's”という名の高級レストランにでかける。登場人物はCarolineとその夫Wayne、レストランのオーナーAldo、そしてウェ이터のBrunoとFredである。初めのうち夫婦の会話は愉しげであり、その雰囲気の中、メニューから料理を選択する場面が描写される。しかしシャンパンを選ぶ段になって、ささいなことから食い違いが発生する。この夫婦の間には何かしら大きなごたごたが横たわっているらしいのだが、2人はそれを表に出さないように気を回しつつ誕生日祝いを始めた。だが、それは最初のうちだけのことでしかない。2人の中の揉め事はどうやら妻の夫に対する不満であることが察せられ、食い違いが対立へ、対立が離婚へと発展しかねない様相をみせてくる。このとき2人の会話はヘミングウェイの“The End of Something”や“Hills Like White Elephants”にも見られるように、徐々に険悪になってゆく。男と女の間の会話のトーンが、とてもよく似ているのである。

その他にも勿論、相互に類似関係にある作品は存在する。“The Aficionados”はヘミングウェイのパロディであるし、“Pastoral” (“The Cabin”に改題)は模倣作品である。ここで見落としてはならないヘミングウェイの影響とは、そのような形式よりむしろ、緊張を生むテクニックの類似である。すでに引用したなかにあるように、Clarkeはミニマリズムについて“The minimalism . . . is based upon an absolute concern with the implications of a single mood . . .”と述べているが、それはここにおいてあてはまる。要するに行間がその場の雰囲気を決定しているのである。カーヴァーはこの不安感を“menace”という言葉で説明しており、その雰囲気を直接的には説明せず背景として置いたままであることが、彼の創作法上とても重要なテクニックになっている。

There has to be tension, a sense that something is imminent, that certain things are in relentless motion, or else, most often, there simply won't be a story. What creates tension in a piece of fiction is partly the way the concrete words are linked together to make up the visible action of the story. But it's also the things that are left out, that are implied, the landscape just under the smooth (but sometimes broken and unsettled) surface of things. (Carver, “On Writing,” *Fires* 92)

ここでカーヴァーが述べていることは、一見しただけでは平穏に見える表面の下にある衝突が、インプライされているだけで言及されないということである。それは実質的意味合いにおいてヘミングウェイの創作法と同じものであり、いわば同工異曲というべき方法論である。ヘミングウェイは闘牛に関するノンフィクション *Death in the Afternoon* の中で彼の小説作法の一端を解説している。

If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an ice-berg is due to only one-eighth of it being above water. A writer who omits things because he does not know them only makes hollow places in his writing. (192)

*Will You Please Be Quiet, Please?* と *What We Talk About When We Talk About Love* を創作していた時のカーヴァーにおいて、ヘミングウェイのこの方法論が創作法の主流であったことは間違いのないだろう。テス・ギャラガーは初期のカーヴァーの創作法について“benign menace”と一言で要約し、その方法によって描かれた世界を「カーヴァー・カントリー」と名付けている。

A current of benign menace seemed to pervade Ray's fictionalized world at its inception, and would have to be a strong element in defining the invented territory we are calling Carver country. Ray's stories carry their own particular brand of tension—what William Stull . . . termed a 'purgatorial intensity.' (*Carver Country* 8)

この頃の作品群の背景には、不倫、離婚、別離、貧困、家庭内不和などの“menace”が充満しているが、ヘミングウェイの短編小説においても家庭内不和や男女の別れがモチーフに使われている。カーヴァーがそのようなストーリーを読んで自分との共通点に気づき、その創作法を自分なりに考えだしたとしても、それは極めて自然な成り行きであったろう。カーヴァーにあってヘミングウェイにないのは貧困をテーマとして扱った作品であろうし、カーヴァーになくてヘミングウェイにあるのは戦争体験と欧州での生活、および闘牛への傾倒、ホモ・セクシュアリティの世界であろう。

しかし第2番目の方法として、さらに大胆な省略の存在が認められる例がいくつかある。これは最初カーヴァーが書いた原稿に、過激な削除と大胆な書き換えが施され、時には4割から5割もの分量が減らされて短いストーリーに変容し、世に出たものである。それが後にカーヴァーの手によって復元されたという例もあり、その場合それは三種類のヴァージョンができてしまったストーリーということになる。省略・削除が施されたこの種のストーリーは、それら異なるヴァージョンを比較し、吟味して初めて省略された部分が浮かび上がってくる。その中で分かることは、元のものが割合長いストーリーであったのに短いヴァージョンになったものは、ゴードン・リッシュの手になる書き換えられたストーリーであるということである。

例えば“Everything Stuck to Him”は*What We Talk About When We Talk About Love*の中に含まれているストーリーだが、実はこれには“Distance”という原題を持つ長めのストーリーがすでに存在しており、この長い方が先に書かれた。*Will You Please Be Quiet, Please?*が出版された翌年、このストーリーは*Furious Seasons and Other Stories*の中の一編としてマイナーな出版社から出版された。<sup>7</sup>さらにこのストーリーは後年、カーヴァーの手によって選集として出版された*Where I'm Calling From* (1989)にも含まれているが、ここの中では最初の原稿に近い状態に戻され、題名も“Distance”に復帰している。つまり、“Distance”→“Everything Stuck to Him”→“Distance”という変遷を経たのである。

“So Much Water, So Close to Home”にも元の版と書き換えられた版がある。その書き換えの特徴は“Everything Stuck to Him”の場合とおおむね共通するが、違う点は書き換えによって短編小説としての完成度が落ちたことである。

“What We Talk About When We Talk About Love”は元々、“Beginners”という題名のストーリーであった。それが編集者リッシュにより強引に大幅な削除がなされ、編集者の仕事の範囲を逸脱しているかと思われるくらい加筆が行われ、“What We Talk About When We Talk About Love”という題名の作品に書き改められ、*What We Talk About When We Talk About Love*の中の一編として出版された。このとき削除された分量は40%にも及ぶという。<sup>8</sup>

以上の書き換え例は、ヘミングウェイ的なインプリケーション喚起の方法をカーヴァーが再利用したという見方も可能であろう。行間に孕ませた“menace”が読者には迅雷のように感じ取られ、不気味な気配を漂わせている。

このような計算は勿論カーヴァーのものであったが、そもそもこの方法は編集したリッシュにとってこの上なく好都合であった。というのは、ヘミングウェイの省略によるインプリケーションの方法は、カーヴァーよりむしろリッシュこそ強烈に信奉し実践したのではないかと推測されるからである。リッシュの削除は苛烈を極めていたことが、上の例から理解できるのである。つまりリッシュはカーヴァーの書いたものを土台にして、ヘミングウェイの「氷山の理論」を一層先鋭化した人物である。

“The Bath”から“A Small, Good Thing”への書き換えは、“Distance”が“Everything Stuck to Him”に書き換えられたケースや“So Much Water, So Close to Home”の書き換えのケースとは異なり、カーヴァー自身が書き足すことによってずっと長いものになった。長いヴァージョンはカーヴァーの手になる選集である*Where I'm Calling From*の中に入れられており、リッシュの手が加わっていない。カーヴァーは“*The Bath*”について“the qualities of menace”を強調するためと述べているが、書き直して見ると、“I was amazed because it seemed so much better” (qtd. in Meyer 242) と好印象を抱いた。まったく別作品になったかのような感があり、明らかに自分で書き足した作品を気に入ったらしい (*Conversations* 28-9, 102, 200)。

*Will You Please Be Quiet, Please?* と *What We Talk About When We Talk About Love* 以降の作品集*Elephants*におけるストーリーの分析は、稿を改めて論ずることにしたい。

## 註

1. “William Stull situates Carver’s stories in ‘Hopelessville, USA, the contemporary counterpart of Sherwood Anderson’s Winesburg, Ohio,’ . . . (Campbell 133).

2. “The fiction I’m most interested in has lines of reference to the real world. None of my stories really happened, of course (*Conversations* 40-1); “My stories take place on a personal level as opposed to a larger political or social arena” (*Conversations* 207).

テス・ギャラガーはカーヴァーの作品について、オートバイオグラフィカルだがそのものではないと言っている。またカーヴァーが人から聞いたたり見たたりした事実を題材にした短編小説も書いているとも言う。

“Ray was always alert when anyone was talking about the hardship of work. In his stories he used the jobs people told him about or that he witnessed—my hairdresser, Judy Martin, who stood on her feet from 8 A.M. to 7 P.M. most days and who wore a black rose tattooed on her ankle; my brother Morris’s work as a gypo-logger and a powder-monkey, setting dynamite off to blast logging roads into the ridge line . . .” (*Carver Country* 11).

3. “Tell the Women We’re going” では殺人という事件が発生するが、これでさえ表面的にはその描写は省かれている。

4. “The writer’s job . . . is not to provide conclusions or answers” (*Conversations* 111).; “Much is written in short story criticism about ‘epiphanies’ —clinging moments of revelation or realization that come usually at the end: in Carver we are often left with ‘anti-epiphanies,’ where the realization [at least for the characters] just does not come” (Scofield 228).; “The story closes on an epiphanic, albeit enigmatic, note . . . . The pronouncement, *things kept falling*, has the weight of an epiphany, . . . however, it is difficult to know how to interpret it. Gunther Leipoldt identifies in Carver’s work a type of epiphany he calls an ‘arrested epiphany’ . . . .” (Abrahams, “The Glass Half Empty” 11-2)

5. “I’ve always loved taking sentences and playing with them, rewriting them, paring them down to where they seem solid somehow. This may have resulted from being John Gardner’s student, because he told me something I immediately responded to: If you can say it in fifteen words rather than twenty or thirty words, then say it in fifteen words” (*Conversations* 109).

6. “. . . in [‘Why Don’t You Dance?’] a man’s household goods, arranged room-like for sale on his lawn, become an exposed metaphor of the man’s vacated life and marriage” (*Carver Country* 12).

7. Capra Pressより1977年出版。

8. “Rough Crossings: The Cutting of Raymond Carver,” *The New Yorker*. 94.

## 引用文献

- Abrahams, Eileen. “The Glass Half Empty: The Poetics of Raymond Carver’s ‘Vitamins.’” *The Raymond Carver Review* 1. 2008.
- Adelman, Bob. *Carver Country: The World of Raymond Carver*. N.Y.: Arcade, 1990.
- Bethea, Arthur F. *Technique and Sensibility in the Fiction and Poetry of Raymond Carver*. New York: Routledge, 2001.
- Campbell, Ewing. *Raymond Carver: A Study of the Short Fiction*. New York: Twaine, 1992.
- Carver, Maryann Burk. *What It Used To Be Like*. New York: St. Martin’s, 2006.
- Carver, Raymond. *Fires: Essays, Poems, Stories*. 1983. New York: Vintage, 1988.
- . *Furious Seasons and Other Stories*, Santa Barbara: Capra Press, 1977.
- . *No Heroics, Please: Uncollected Writings*. New York: Vintage, 1992.
- . *What We Talk About When We Talk About Love*. 1981. New York: Vintage, 1982.
- . *Where I’m Calling From*. Vintage, 1989.
- . *Will You Please Be Quiet, Please?* 1976. New York: Vintage, 1992.
- Clarke, Graham. “Investing the Glimpse: Raymond Carver and the Syntax of Silence.” *The New American Writing: Essays on American Literature*. Ed. Graham Clarke. New York: St. Martins, 1990. 99-122.
- Gallager, Tess. Introduction. *Carver Country: The World of Raymond Carver*. N.Y.: Arcade, 1990.
- Gentry, Marshall Bruce, and William L. Stull, eds. *Conversations with Raymond Carver*. Jackson: UP of Mississippi, 1990.

- Hallett, Cynthia Whitney. *Minimalism and the Short Story—Raymond Carver, Amy Hempel, and Mary Robison*. Lewiston: Mellen, 1999.
- Hemingway, Ernest. *Death in the Afternoon*. 1932. New York: Scribner's, 1960.
- Meyer, Adam. "Now You See Him, Now You Don't, Now You Do Again: The Evolution of Raymond Carver's Minimalism." *Critique* 30 (1989): 239-51.
- "Rough Crossings: The Cutting of Raymond Carver." *The New Yorker*. Dec. 24 & 31, 2007.
- Scotfield, Martin. *The Cambridge Introduction to the American Short Story*. Cambridge UP, 2006.
- Trussler, Michael. "The Narrowed Voice: Minimalism and Raymond Carver." *Studies in Short Fiction*. 31 (1994): 23-37.

## Raymond Carver's Art of Short Fiction in His First Two Major Collections of Stories

Toshihiro MAEKAWA\*

### ABSTRACT

Raymond Carver has become well-known as a 'minimalist' short-story writer since his two collections of stories — *Will You Please Be Quiet, Please?* and *What We Talk About When We Talk About Love*—were published in 1976 and 1981 respectively. His stories in these collections have unusual characteristics in several respects, the most prominent among them being his techniques of omission. Besides the usual technique which any good writer uses when he or she writes stories 'economically,' Carver omits key words or phrases which explain the reader clearly what the story is about. As he admits in one of his essays on writing, Carver learned this technique of omission from Ernest Hemingway.

In addition to these, there is another type of omission which is far more drastic in deleting passages and sentences from his original manuscripts. However, this type of omission was not done by Carver himself but by his former editor Gordon Lish. Not only has he excised large portions of Carver's manuscripts, he wrote his own sentences in the manuscripts written by Raymond Carver. Whatever its evaluation could be, there is no denying that Lish's efforts contributed to Carver's gaining fame as a unique story-writer.

---

\* Humanities and Social Studies Education