

ヴァーノンと偽善：『アムステルダム』の風刺的要素

恒 川 正 巳

富山大学人文学部紀要第 69 号抜刷

2018年8月

ヴァーノンと偽善：『アムステルダム』の風刺的要素

恒 川 正 巳

イアン・マキューアン (Ian McEwan) のブッカー賞受賞作『アムステルダム』 (*Amsterdam*) は社会風刺の物語である。出版された1998年は、サッチャー (Margaret Thatcher)、メイジャー (John Major) と18年続いた保守党政権が終わった直後である。保守党長期政権末期には政治家にまつわる金銭や性的スキャンダルが次々と世間を賑わした。その状況を下敷きに『アムステルダム』は時代の風潮を冷笑する。見せかけだけの政治とそれを責め立てるマスコミ、その双方の偽善を描いた物語は“social satire”であり、社会の流れが一区切りを迎えるにあたっての、別れの挨拶だとマキューアン自身も語っている (qtd in Childs 120)。『アムステルダム』が告別の役割を果たしているとするれば、それは惜別などではなく、うんざりしたあげくの遅すぎた別れである。『アムステルダム』は同時代の政治状況や社会風潮を描き、それを痛烈に批判している。

しかし、『アムステルダム』を風刺作品の一言で結論づけてしまうのも乱暴だ。『アムステルダム』が風刺作品としての特徴をすべて過不足なく含んでいるわけではない。また、風刺的要素の強い部分とそうでない部分がある。作品にはクライヴ・リンリー (Clive Linley) とヴァーノン・ハリデイ (Vernon Halliday) の二人の主人公がいる。おおまかにいえば、ヴァーノンをめぐる物語は風刺的要素が強く、リンリーをめぐる部分はそうではない。『アムステルダム』の属するジャンルを風刺と呼んでしまうのには語弊があるが、一方で風刺的要素を重要な特質として含んでいることも間違いない。そこで本論では、『アムステルダム』の風刺的要素を確認すべく、ヴァーノンをめぐる部分の分析を行う。まず、ヴァーノンが機知を交えて滑稽に描かれていることを確認する。つぎに、彼の利己的で身勝手な振る舞いを作品が浮き彫りにしていることを見る。ヴァーノンの偽善的性質は、彼がシェイクスピア (William Shakespeare) の戯曲『ジュリアス・シーザー』 (*Julius Caesar*) のブルータス (Brutus) に見立てられていることで、いっそう明確になる。この点を、同じく『ジュリアス・シーザー』の登場人物に見立てられたローズ・ガーモニー (Rose Garmony) やディッベン (Frank Dibben) の分析をふまえて確認する。

まずは、風刺というジャンルに振り分けられる作品の一般的な特徴を確認しよう。風刺の根底には社会の有り様への強い不満とその是正への欲求がある。社会に蔓延する悪徳、悪弊、下劣を描くことで、その改善を訴えかける。風刺の舌鋒は鋭い。しかし、その対象はあくまで社会であり、個人を攻撃する誹謗中傷とは一線を画す。特定の個人を糾弾するのではなく、すべ

ての人間の愚かさを指摘するから、その意味では公平だ。個人を描くことよりも社会の傾向を反映することのほうが優先されるので、登場人物の造形は類型化された単純なものになる。風刺の典型的な標的は偽善である。表の顔と裏の顔との二面性、その矛盾が槍玉に挙げられる。その主たる武器はユーモアとアイロニーだ。機知や奇想を交えて批判することで、風刺は読者や観客、観賞者を楽しませる。アイロニーは真実らしいが真実でないことと、真実とを暗に対比する手法である。したがって、偽善の二面性を何らかの繊細さをもって描こうとすれば、多くの場合そこには自然とアイロニーが生じることになる。こうした風刺的要素が作品のもっとも顕著で一貫した特徴である場合、その作品は風刺というジャンルに属することになる。ジャンルとしての風刺は、イギリス文学では17世紀末から18世紀にかけての新古典主義時代にポープ (Alexander Pope)、ドライデン (John Dryden)、スウィフト (Jonathan Swift) の作品とともにその黄金期を迎えた (Ogborn and Buckroyd 11- 17)。

『アムステルダム』の場合、風刺作品と呼ぶのをためらわせる最大の理由は、クライヴをめぐる物語の風刺的側面が弱いことである。クライヴの心理の描写は、マキューアンらしい緻密さと深みがあり、葛藤がある。湖水地方で彼が直面した選択、すなわち、すぐ近くで襲われている女性を助けるか、あるいはインスピレーションを台無しにしないために見なかったことにして作曲を続けるか、という選択は、倫理的には答えは最初からあきらかである。しかし、正しいとわかっていることを選べないのが人間であり、その心理を描くことで個人の姿が浮かび上がってくる。風刺的人物造形の特徴である類型化とは逆に、個人としてはっきりとした存在感がクライヴには感じられる。物語で浮き彫りになるクライヴの偽善は、彼の世代の多くに共有される社会風潮というよりも、クライヴ個人のものだ。クライヴの人物造形は、風刺と呼ばれることのない他のマキューアン作品にも共通する矛盾、自意識、論理と感情の相克を含んでいる。

それに対し、ヴァーノンをめぐる部分は単純さを特徴とし、風刺的要素がよくなじむ。ヴァーノンの人格は戯画的に類型化されている。ヴァーノンがその女装趣味を暴き立て破滅させようとした相手である外相ジュリアン・ガーモニー (Julian Garmony) も、個性を感じさせる部分はほとんどない。両登場人物に賦与されているのは、人格というよりも、保守党政権末期の政治とマスコミの風潮を描写し批判するために必要な社会的役割とそれに付随する典型的言動だ。ヴァーノンが編集長を務める『ジャッジ』紙とガーモニー陣営との対決のストーリーも、シンプルで前進力のある展開と意外な決着とで読者を楽しませる。『ジュリアス・シーザー』の骨組みを利用しているのも、型にはまった心地よさを生み出している。

以下ではさらに倍率を上げてヴァーノンを観察し、その風刺的要素について確認しよう。ヴァーノンの重要な特徴はその滑稽さにある。編集長としての彼の浅薄さ、大衆におもねる低俗さには苦笑せざるをえない。ヴァーノンは『ジャッジ』の部数を増やすため、ひたすらセン

セーショナルな話題を要求する。彼の指示で、文化、芸術、教養の紙面は削減され、スポーツ面は大幅に増やされた。第2部、第1節の編集会議の場面では、ペルシャ文明をめぐる大発見にかんする記事が無価値だと断じられたあげくに、シャム双生児同士のたわいもない仲たがいが特集されることになってしまう様子が描かれる。かつて威厳ある全国紙だった『ジャッジ』は、部数減に苦しんでいる。部数回復はヴァーノンに与えられた至上命令だが、それにしても彼の臆面もない読者迎合は度を超している、戯画的な滑稽さを生み出している。

ヴァーノンの軽薄さはおかしみを誘う。彼はけっして深刻に悩んだりもしない、そうした類いの軽さも彼の特徴だ。もうひとりの主人公のクライヴは生真面目さと深刻さをまとうているので、この点で二人は対照をなしている。モリーの葬式に参列したクライヴとヴァーノンは、ともにその直後に体の異変を感じ、自身の死の始まりを疑う。クライヴは死への恐怖、とりわけモリーのように肉体的には生きてまま自己を失ってしまうことへの深刻な恐怖にとりつかれる。その結果、安楽死するための方策を準備し始めるのである。同じころヴァーノンも頭部の右半分感覚がないことに気づき、“Perhaps the word was *dead*. His right hemisphere had died” (31) と死をイメージする。しかしクライヴとは異なり、自分の頭部の右半分はすでに死んでいるようなものだと考えているヴァーノンに深刻さはない。生も死もきわめて軽く扱われ、その区別は茶化されているといい。まるで他人事のように自分の死の可能性を客観視し、よくいえば達観、悪くいえばいい加減なまでの無頓着さでもって、ほとんど動じていない。

He knew so many people who had died that in his present state of dissociation he could begin to contemplate his own end as a commonplace—a flurry of burying or cremating, a welt of grief raised, then subsiding as life swept on. Perhaps he had already died. (31-32)

ヴァーノンにとっては自分の死であっても、他人の死と何ら変わらない、ありふれたものに過ぎない。ヴァーノンの抱く死への不安は、最後には、ハンマーに見立てた定規で自分の頭部を思いきりなぐろうとしているところを秘書に見つかりそうになり、あわてて取り繕う、ばつが悪い姿に行き着いて読者を笑わせて終わる。

Or again, and he felt this strongly, perhaps all that was needed was a couple of sharp taps to the side of the head with a medium-sized hammer. He opened his desk drawer. There was a metal ruler. . . . He had raised the ruler several inches above his right ear when there was a knock on his open door and Jean, his secretary, entered and he was obliged to convert the blow into a pensive scratching. (32)

クライヴが、モリーの葬式から帰った日に睡眠薬を使わなければ眠れず、また眠る直前までモリーと同じ運命をたどる不安に苛まれていた様子にくらべれば、その違いはあきらかである。

死の恐怖は自己消滅の恐怖である。しかし、ヴァーノンにはもともと確固たる自己がない。そして存在感のない自分をかなり気に入っているのだから、お気楽だ。ヴァーノンは『ジャッ

ジ』の編集長にまで登りつめたが、彼に見るべき能力は何もない。彼を編集長に押し上げたのは、ひとつにはまったくの幸運、もうひとつには上司へ媚びを売りつつ、上司が失脚する前に見捨てて自分だけは生き残る要領のよさである。そのあきれたキャリアは業界では嘲笑まじりに語られる伝説になっている。つぎつぎと押し寄せる仕事に流されてあちこちに運ばれるだけで、ヴァーノンには物事をじっくり考えることなどほとんどない。ひっきりなしに彼の決済を求めに来る人々に対応し、一人でいる時間さえない。そうした毎日のなか、ヴァーノンは自身の存在の希薄さを意識する。いつもなら編集長としての権力を行使することで自己の存在を実感できるのだが、モリーが亡くなってからしばらくたったこの日はそれもない。

This exercise of authority did not sharpen his sense of self, as it usually did; instead it seemed to Vernon that he was infinitely diluted; he was simply the sum of all the people who had listened to him, and when he was alone, he was nothing at all. When he reached, in solitude, for a thought, there was no one there to think it. His chair was empty; he was finely dissolved throughout the building, from the City Desk on the sixth floor. . . . Vernon's chair was empty because he was in Jerusalem, the House of Commons, Cape Town, and Manila, globally disseminated like dust. . . . In the brief moments during the day when he was alone, a light went out. Even the ensuing darkness encompassed or inconvenienced no one in particular. He could not say for sure that the absence was his. (29-30)

まったくヴァーノンらしいのは、こうした自己消失を好ましく思っているところである。自分が塵のような存在でしかないことを、むしろ自己の遍在ととらえ、万能感を抱いている。ここに引用したのは、小説がヴァーノンを実質的に描写するまさに最初の部分だが、そこにはすでにヴァーノンの存在の空虚さ、自己の希薄さ、自己満足にひたる脳天気なところが集約されている。

読者の笑いを誘うヴァーノンだが、同時に強い嫌悪感も抱かせる。クライヴが指摘しているように、ヴァーノンの「節操のなさ」(“lack of principle” 66)には目に余るものがある。ジョージ・レーン (George Lane) からガーモニーの女装写真を手に入れたヴァーノンは、それを『ジャッジ』に掲載しようとするが、周囲の強い反対にあう。親友のクライヴさえも批判的だ。かつて性表現や性行動の自由を擁護してきたヴァーノンが、極右的な政治家が相手とはいえ、そのもともとプライベートな領域を暴き立て、少数派に属する性的嗜好を檜玉に挙げることはまったく筋が通らないからだ。しかしヴァーノンは聞く耳を持たない。ガーモニーの女装写真を掲載することで、いったい何を訴えようとするのかを尋ねられた彼は、即座に “His hypocrisy, Clive” (73) と答える。「偽善」は、ガーモニーの言動に一貫性がないことを糾弾するヴァーノンの鍵言葉である。しかし、そもそもヴァーノンにガーモニーの偽善を非難する資格があるだろうか。ヴァーノンが主張するように、たしかにガーモニーの政治姿勢は危険で、このまま彼が首相に

なるようなことがあれば、イギリスの未来は危ういかもしれない。しかしヴァーノンがガーモニーの写真を掲載するために奔走する一番の理由は、それが『ジャッジ』の右肩下がりの発行部数を劇的に回復させる、またとない機会だからだ。国の将来を憂う政治的良心は、後付けの言い訳に過ぎない。結局は編集長としての地位を守りたいがための保身である。第2部で描かれた、なりふり構わず発行部数を増やそうとする編集会議でのヴァーノンの姿からも、それはあきらかだ。自身のダブル・スタンダードはすっかり棚上げし、偽善追求の旗を振りかざすヴァーノンの身勝手なご都合主義には鼻持ちならないところがある。

『アムステルダム』のヴァーノン側の物語は、シェイクスピアの戯曲『ジュリアス・シーザー』の骨組みを借用し、ヴァーノンとガーモニーの対決の軌跡は『ジュリアス・シーザー』のブルータスとシーザーの関係をなぞっていく。その始まりは、第2部、第2節でヴァーノンがディッペンの狡猾さを“Cassius is hungry” (39)と表現したところだ。念頭に置かれているのは、『ジュリアス・シーザー』におけるシーザーの台詞“Yond Cassius has a lean and hungry look, / He thinks too much: such men are dangerous.” (1.2.194-95)である。キャシアスは奸知に長けた策略家だ。計略を用いてブルータスをみずからの陣営に取り込み、シーザー暗殺の旗頭にしてみまう。ディッペンは、「痩せこけて、飢えた顔」をしているために、同僚からキャシアスとあだ名されている。類似は外見だけにとどまらない。ディッペンは二枚舌でずる賢く立ち回り、ヴァーノンに忠誠を誓いながら、まんまとその後釜に納まる。第4部で描かれる彼の裏切りは、第2部でキャシアスにたとえられたときから匂わされていた。

ディッペンとキャシアスの重なりが明示されているので、そこからヴァーノンをめぐる物語全体が『ジュリアス・シーザー』を換骨奪胎したものであることを読み解くのはさほど困難ではない。ディッペンがキャシアスなら、ディッペンにだまされるヴァーノンはブルータスということになる。そしてシーザーは、ジュリアスを英語化した名をもつジュリアン・ガーモニーだ。ヴァーノンは、ガーモニーを目の敵にし、彼が首相になるのを手段を選ばず阻止しようとする。これはキャシアスが、シーザーの皇帝即位を恐れるあまり、暗殺に走る姿と同じだ。そしてヴァーノン側の物語のクライマックス、第4部4節のローズ・ガーモニーの見事な大逆転スピーチは、『ジュリアス・シーザー』でもっとも有名な場面、3幕2場のアントニーの演説と重なる。ローズもアントニーもその卓越した弁論術によって聴衆を扇動し、政治状況を一変させる。ちなみにマキューアンは、2016年に出版された『胡桃の殻』(Nutshell 2016)では、『ハムレット』(Hamlet)の人間関係をそのまま用いて、主人公の母が愛人である義理の弟とともに夫を殺害する物語を書いている。また、『贖罪』(Atonement 2001)と『甘美なる作戦』(Sweet Tooth 2013)は、一つの物語のなかから別の物語が倍音のように響いてくる特異な性質を持っている。複数のストーリーに同一の軌跡を描かせることによって生まれる均整美の追究は、マキューアン作品の読者にはおなじみである。

ローズは実質的に唯一の女性登場人物で、男たちがエゴイスティックな醜態をさらすなか、颯爽と現れ、見事に勝利を手にする。しかし彼女の存在が、男たちの自己中心的な振る舞いによって傷ついた人間性の救済を象徴しているわけではない。むしろ、手段を選ばずに相手を破滅させることを選んだという点では、彼女はヴァーノンやジョージと同類であるといっている。彼女の会見は、巧妙すぎるほど巧妙に組み立てられていた。ローズはテレビ会見で『ジャッジ』紙を出し抜くかたちで夫の女装写真を公開した。そうすることで、彼の一般的でない性的嗜好を、共感を呼ぶ人間らしさへと巧みに転化している。『ジュリアス・シーザー』でシーザーが持病をあえて隠さないことで、みずからの弱点を一種の魅力に変化させたことを思い起こさせる戦術である。ローズは夫のすべてを理解し、一人の人間としての彼を受け入れることを宣言する。しかし、彼女の勝利が体現するのは、美しい夫婦愛の絆などではない。その証拠に彼女の会見は嘘にまみれていた。夫の愛人だったモリーは、家族全体の友人にすり替えられている。会見は、専門家が練りに練ったプレゼンテーション技術によって作りあげた商品だ。すべては台本どおりに進められ、都合のよい質問をするサクラも配置され、細部に至るまで仕組まれていた。それは、視聴者の気持ちを操ることを目的につくられた情報操作の産物であり、まがい物である。そのしたたかな戦術に、ヴァーノンは敵ながら“sheer professionalism” (122) と感嘆せざるを得ず、最後には“What consummate artistry!” (125) という言葉を発している。ローズは、偽りを自在に駆使し、権力を背景として組織的な活動をする陣営の顔としての役割を果たしたのだ。

ローズの会見は、大衆を扇動するためのパフォーマンスであり、そのメッセージの真偽には重きが置かれていない。この点で、『ジュリアス・シーザー』におけるアントニーの演説と同様である。アントニーは、シーザーを追悼するためと訴え、ブルータスから民衆に語りかける許可を得る。彼はその機会を利用して、弁を駆使し、民衆を扇動し、ブルータスたちへの怒りを焚きつけ、彼らを破滅に追いやった。明確な目的を達成するために行われたアントニーの演説は、きわめて狡猾にレトリカルである。アントニーに見立てられたローズも、同じく賢くて用意周到な弁舌を武器に会見に臨み、ヴァーノンを「ゆすり屋の虫けら」と罵り、彼を大衆に踏みつぶさせた。アントニーは、その後もレピタスのみずからの野望のための単なる道具として扱い、三頭政治に利用する。ローズにも同種の冷徹さと卑劣さが暗示されている。

第4部1節に描かれた、苦境にある夫を思いやるローズからは、年月を共にしてきた夫への穏やかな愛情と受容の精神がうかがわれる。しかしローズのなかに、自己利益を追求し、身勝手にいがみ合う男たちとは対照的な慈愛の女性像を読み込むことはできない。ローズの勝利は、『アムステルダム』を覆うシニカルな人間観を強めこそすれ、弱めはしない。この物語のなかに救いを体現する人物を強いて求めるのなら、それはモリー (Molly Lane) であろう。彼女はおたがいに異質な存在であるクライヴ、ヴァーノン、ジュリアン、ジョージを、本人たちが好

むと好まざるとにかかわらず結びつけていた。とくにクライヴにとって彼女は、恋人であると同時に人生の先導者でもあった。クライヴは折にふれてモリーから学んできた。ガーモニーの女装写真の一件でも、モリーの目を通してガーモニーを見ることにより、彼の人間性の秘められた深みに思いを馳せ、それまで嫌悪するだけだったガーモニーにはじめて共感する。モリーは奔放だが、寛容で想像力豊かだった。彼女は男たちに奇妙な絆をもたらした。しかし、彼女をつうじて生まれた絆は、彼女なしでは維持されない。男たちのいがみ合いは、モリーなき世界で始まる。モリー喪失の痛みは、慈愛の「女性」原理の喪失でもあり (Wells 85-91)、ほとんどが男である『アムステルダム』の物語世界の住人たちは、その喪失に苦しみながら、もっぱら人間の醜さを体現していくことになる。

ヴァーノンは、『アムステルダム』と『ジュリアス・シーザー』の照応関係のなかでブルータスに見立てられている。だが、二人には重要な違いもある。ブルータスが高潔の士として尊敬を集めるのに対し、ヴァーノンの人柄はむしろ卑しい。真逆といってもいい。ヴァーノンとブルータスの一番の共通点は、その政治的役割だ。二人とも、極端な思想をもつ政治家が権力の頂点に登りつめようとしていることを大いに危惧し、なんとしてもその政治家を排し、祖国が間違った道に進むのを食い止めようとする。二人とも目的を達成するが、その結果として自身も破滅してしまう。この点で二人の行動は同じ軌跡を描く。しかし、ブルータスが政治的良心に突き動かされ、しかもキャシアスの策略に乗せられるかたちでシーザーの暗殺を執行したのに対し、ヴァーノンはガーモニーへの個人的な嫌悪感と利己的動機から、言い訳として政治状況を利用したに過ぎない。ディッペンとの関係も、ブルータスとキャシアスのそれとは大きく異なっている。ブルータスとキャシアスの間には、高潔なブルータスを狡猾なキャシアスが陥れるという図式があったが、『アムステルダム』の二人はともにずる賢い、信用ならない人間なのだ。ヴァーノンとディッペンの社内政治上の立ち振る舞いは瓜二つである。編集長になる以前のヴァーノンは、才能ある上司の下でその右腕として精力的に働きつつ、しかし友人も敵もつくらずに立ち回り、上司が次々と失脚していくなか生き残り続け、ついに編集長の座をつかんだ。これは、ガーモニーの写真をめぐる『ジャッジ』社内が割れるなか、ディッペンがとった行動そのものである。

ヴァーノンとディッペンの重なりは、第4部6節で極まる。描かれているのは、一連の騒動が『ジャッジ』の大敗北で終わった直後の編集会議である。会議は第2部1節のそれと同様に、新聞社による知性蔑視を誇張した戯画である。その度合いはさらにエスカレートしていて、この会議で編集長が求めるのは、紙面の空きを文字で埋めることである。文章には中身がなければいけないほどよい。従順な会議出席者が編集長の求めに応じて、「ビデオレコーダーを使えない」「私のお尻は大きすぎ?」「なぜいつもスーパーでがたついた車輪のカートに当たってしまうのか」「二日酔い」などと暇つぶしのおしゃべりのような話題をつぎつぎと提供していく様は、

人間の浅ましさをとことん強調し、陰鬱な笑いを誘う。この場面には仕掛けがあり、最後まで読むと、じつはこの編集長はヴァーノンではなく、ディッペンであることが読者に明かされる。ヴァーノンはこの場面が始まる前にすでにお払い箱になっていたのである。それを知って読者は驚かされる。この仕掛けが働くための前提は、ヴァーノンとディッペンの著しい類似である。固有名詞をわざと伏せたまま、「編集長」として編集会議でのディッペンの言動を描く。さらに、その場の人物たちを識別する外見的特徴や、彼らが五感から得る情報についてはいっさい言及せずに、彼らが発した言葉やボディ・ランゲージのみを描写する。すると読者は、ディッペンの描写からヴァーノンを思い浮かべるのだ。だからこそ、編集長がじつはディッペンだったとわかったときの驚きが生じるのである。この場面は、ヴァーノンとディッペンが人間性の本質の点で見分けがつかないことを示している。

ブルータスが高潔さゆえに人々の尊敬を集めていたのに対し、ヴァーノンはその人格のみすぼらしさのために冷笑される。『アムステルダム』と『ジュリアス・シーザー』の照応関係のなかでのこの相違は、『アムステルダム』の風刺的物語世界に高潔な人間はひとりもないことを如実に表している。その意味で第4部6節の編集会議は、『アムステルダム』の風刺的性質を端的にあらわした場面といえる。モリーと関係のあった4人の男たちは、利己的な不寛容さでおたがいの破滅を願う。ローズも偽りを駆使することで真実の価値を貶めた。主要登場人物だけではなく、脇役たちも同じだ。日和見を決め込み、勝ち馬に乗ることだけを考える保守党の政治家たちや『ジャッジ』経営陣、ディッペンに進んで従う『ジャッジ』編集部員、児童買春をしている音楽評論家と、ことごとく人間性の浅ましさを伝えている。『アムステルダム』の物語世界に、善きものは存在しないのだ (Malcom 194-95)。1990年代初頭の政治、文化、マスコミで重きをなす人々の醜悪さに向けられたその矛先は、ブッカー賞に象徴される商業主義に毒された文学界をも見据えていると主張する批評家もいる (Head 117)。

『アムステルダム』は社会風潮を戯画化し、すべての登場人物が共感しがたい不誠実さをもつ。この点では間違いなく風刺的である。ただし、その状況を改善するための、代替となる価値観を示してはいない。一般に風刺作品の大きな特徴のひとつは道徳的観点からの社会改善を志向することだが、『アムステルダム』にはそれは見られない。道徳的理想の提示よりも、現状を冷笑すること自体が主眼となっている。これは、作者自身の立ち位置が意図的にあいまいにされていることと強い関係がある (Childs 125)。シンプソン (Paul Simpson) は風刺言説の構造を satirist, satiree, satirized の3つの要素から構成されるとした (8)。このうちの satirist が、『アムステルダム』の場合はモラリストではなく冷笑家タイプであるといえる (Simpson 55)。社会の現状を批判し、人々のさもしさを活写するが、その解決策を模索することを控えたことで、物語は深刻さを意図的に遠ざけている。軽いおかしみを含んだシニカルさが、『アムステルダム』の最大の特徴であるといっている。マキューアンは、この作品を娯楽性の高いものにしよう

したと語っており (qtd in Childs 120), たしかにその意図は実現されている。ヴァーノンとガーマニー陣営との対決は、『ジュリアス・シーザー』を下敷きにすることで、爽快かつ親しみある構図の上に展開されることになった。キャシアスとヴァーノンの対照が生じることで、風刺的要素もその毒を濃くしている。マキューアン作品における『アムステルダム』の特徴が、その風刺的要素と娯楽性にあるとすれば、それはおもにヴァーノンをめぐる部分によって担われているといえる。

引用文献

- Childs, Peter, editor. *The Fiction of Ian McEwan*. Palgrave Macmillan, 2006.
- Head, Dominic. "On *Chesil Beach*: Another 'Overrated' Novella?" *Ian McEwan: Contemporary Critical Perspectives*, edited by Sebastian Groes, 2nd ed., Bloomsbury, 2013, pp. 115-22.
- Malcolm, David. *Understanding Ian McEwan*. U of South Carolina P, 2002.
- McEwan, Ian. *Amsterdam*. 1998. Vintage, 2005.
- Ogborn, Jane and Peter Buckroyd. *Satire*. Cambridge UP, 2001. Context in Literature.
- Shakespeare, William. *Julius Caesar*. Updated ed., edited by Marvin Spevack, Cambridge UP, 2004.
- Simpson, Paul. *On the Discourse of Satire: Towards a Stylistic Model of Satirical Humour*. John Benjamins Publishing, 2003.
- Wells, Lynn. *Ian McEwan*. Palgrave Macmillan, 2010. New British Fiction.