

第二次大戦後のアメリカ文学における主人公の変容と  
アメリカ文学の新傾向について

(課題番号 10610472)

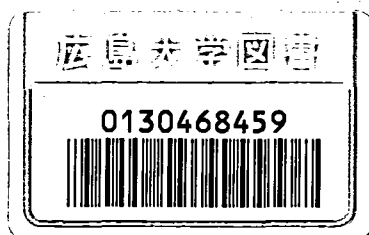
平成 10 年度～平成 13 年度

科学研究費補助金 (基盤研究 (C) (2))

研究成果報告書

平成 14 年 3 月

研究代表者：新田 玲子



大学院文学研究科助教授)

第二次大戦後のアメリカ文学における

主人公の変容と

アメリカ文学の新傾向について

(課題番号 10610472)

平成10年度～平成13年度 科学研究補助金  
基盤研究(C)(2) 研究成果報告書

平成14年3月

研究代表者 新田 玲子

(広島大学大学院文学研究科助教授)



## はしがき

## 1. 研究組織

研究代表者：新田 玲子（広島大学大学院文学研究科助教授）

## 2. 研究経費

	直接経費	間接経費	合計
平成10年度	900（千円）	0	900（千円）
平成11年度	800（千円）	0	800（千円）
平成12年度	500（千円）	0	500（千円）
平成13年度	600（千円）	0	600（千円）
計	2,800（千円）	0	2,800（千円）

## 3. 研究発表

## (ア) 学会誌等

「1960年代における〈反戦作品〉としての *Slaughterhouse-Five*」

『広島大学文学部紀要』第58巻、1998年12月。

「*Dubin's Lives* における Bernard Malamud の失われた人生」

『広島大学文学部紀要』第59巻、1999年12月。

「Bellow の〈結婚と離婚を繰り返す〉主人公、Moses E. Herzog」

『英語英文学研究』第45巻、2001年1月。

## (イ) 口頭発表

「1960年代における反戦小説としての『屠殺場第五号棟』」

日本英文学会、1998年5月23日。

「*Dubin's Lives* における Bernard Malamud の失われた人生」

日本マラマッド協会、1999年12月9日。

「Walter Abish の文学世界— *How German Is It* を中心に」

日本アメリカ文学会、2000年10月14日。

(ウ) 出版物

「ユダヤ系旧世界プロローグ」

『アメリカ映像文学に見る少数民族』、マラマッド協会編、  
大阪教育図書出版、1998年4月。

「ユダヤ系新世界プロローグ」

『アメリカ映像文学に見る少数民族』。

「人生の狂騒的調べ——『ある愛の物語』」

『アメリカ映像文学に見る少数民族』。

「『すべての夢を終える夢』 訳者解説」

『すべての夢を終える夢』、ウォルター・アビッシュ、新田  
玲子訳、青土社、2001年11月。

# 第二次大戦後のアメリカ文学における主人公の変容と アメリカ文学の新傾向について

## 目次

はしがき .....	i
序 .....	1
第一章 出発点としてのアメリカンヒーロー .....	3
第二章 1950年代のアンチヒーロー .....	7
第三章 1960年代のアンチヒーロー .....	17
第四章 1960年代から1980年代への変化 .....	23
第五章 Malamudの主人公に見られる 1950年代から1980年代への変化 .....	29
第六章 戦争作品の主人公にみられる 1950年代から1980年代への変化 .....	54
第七章 1980年代以降の主人公の特質 .....	89
第八章 新しい世紀の主人公 .....	92
結び .....	99
Works Cited .....	100

## 序

第二次大戦以後、アメリカ文壇の中央におけるユダヤ系アメリカ作家の活躍が大きく注目されるようになってから、アメリカ文学の主人公の質に〈アンチヒーロー(anti-hero)〉と呼ばれるような資質が強く現れてきた。アンチヒーローという言葉は定義が曖昧だったり大ざっぱだったりするが、この時期このような新しい言葉が使われるようになったことは、それまでアメリカ文学を特徴付けてきたアメリカンヒーローとは異なる特徴が、1950年代以降の主人公に確かに生じてきていたからである。そして、そしてこの特徴は時代とともに少しずつ変化し、1970年代、アメリカが社会的にはベトナム戦争から敗退し、経済的にはオイル危機を経験して、文学界では〈文学の死(the death of literature)〉が唱えられて、極めて実験的で非現実的なメタフィクションが称揚されるようになると、アメリカ文学の主人公は1960年代の主人公を一層ばかげた非現実的な姿へと向かわせる。しかし、1980年代に入り、アメリカ社会が社会的・経済的危機から保守化に転じると、アメリカ文学の主人公は一転して非常に身近な物に目を向ける、身近な存在に変貌する。そして、この新しい主人公は、もはやいかなる意味においても〈英雄〉とは呼べない〈普通人〉になるのである。

今回の研究は、第二次大戦以後の作品を読めば誰もが明らかに感じる、このような主人公の質の変化を、いくつかの例を具体的に取り上げながらより明確に捕らえ直し、さらに、1980年代以降の主人公の中に21世紀につながる優れた資質を求めて、アメリカ文学の新たな傾向を読みとろうとするものである。

この研究にあたっては、まず論の出発点として、アメリカンヒーローの定義を確認する必要がある。そのうえで、アンチヒーローの資質について再定義する。アンチヒーローという言葉は非常に広く用いられて定義が曖昧なため、これまで批評家はこの言葉を避ける傾向があった。たとえば、Ruth R. Wisse の *The Schlemiel as Modern Hero* や Sanford Pinsker の *The Schlemiel as Metaphor* のように、ユダヤ系作家を論じる場合にはユダヤの民話に登場する愚かな失敗者“schlemiel”のイメージでアンチヒーロー捕らえているし、David Galloway の *The Absurd Hero in American Fiction* のように、主人公を Camus に

通じる“absurd”な視点から論じていたりする。私自身も Capote の *Breakfast at Tiffany's* の論においてはアンチヒーローを限定した意味で用い、社会的に不適応な主人公の資質は別に〈ミスフィットヒーロー〉という言葉を用いて定義しているし、他の資質を表すためには〈アンチドリーマー〉や〈現代的主人公〉という言葉を用いて論じている<sup>1</sup>。しかし本論文では伝統的な〈英雄〉の概念を比較の基準に置き、伝統的なアメリカ文学の主人公をアメリカンヒーローとして捕らえ、それに対応する幅広い言葉として、あえてアンチヒーローという言葉に固執する。そして、第二次大戦後をおおまかに10年ごとに区切り、各時代のアンチヒーローにおいて〈英雄〉としての資質がどのように変化していったかを論じるつもりである。

本論では、まず1950年代、1960年代を代表するアンチヒーローを個別に論じながら、それぞれの時代のアンチヒーローの特徴を明確にする。その上で、Bernard Malamud の作品を時代別に追いながら、1950年代から1980年代への変化を概観する。また、1970年代の新しい戦争作品を取り上げ、この時期の主人公の特徴と戦争に対する認識の変化を考察すると共に、第二次大戦を体験した J.D. Salinger の戦争作品の主人公と、ベトナム戦争を体験した Tim O'Brien の戦争作品の主人公の質を比べながら、1970年代をはさんで、人々の認識がどのように変化しているかを検証する。そののち、1980年代の主人公の質を論じ、最後に、現在アメリカ文学の主人公の主流となっている〈普通の人〉の中で、未来的可能性を示している主人公に注目し、アメリカ文学の新たな流れを予測したいと思う。

---

<sup>1</sup> 新田 玲子、『アメリカのアンチドリーマーたち』、97-114 参照。

## 第一章 出発点としてのアメリカンヒーロー

これまでアンチヒーローという言葉は、かつての英雄的基準からすれば英雄とはいえないが、現代的な視点からすれば英雄とみなせることを漠然と表し、多くの場合、〈かつての英雄〉の特質がどのようなものか、どの点で現代の主人公はその資質から外れ、どの点で、なお英雄といわれるのか、明確に示してこなかった。そこで、本論文では第二次大戦後の主人公の資質を表すために広く用いられるアンチヒーローという言葉に着目して論を進めるため、まずアンチヒーローという言葉の定義を明確にしておきたい。そして、その出発点として、19世紀の主人公を特徴付けているアメリカンヒーローの資質を確認するところから始めたい。

そもそも〈ヒーロー〉あるいは〈英雄〉という言葉の起源はギリシア神話に遡る。古来、人間は神の状態から、金、銀、銅、鉄の四つの時代を経て、現在の力無い状況へ転落したと考えられてきたのだが、ギリシア人は現在の手前に英雄の時代を挿入した。そして M.I. Finley が、“The age of heroes ... was a time in which men exceeded subsequent standards”(28)と説明するように、英雄は、彼らについて物語られる時代の大衆、すなわち同時代の普通の人々よりも、より優れた、〈一段神に近い存在〉である。そして、普通の人々が怖じけを奮うような冒険に乗り出して、勇気と知恵で様々な難関を切り抜けた Odysseus のように、人々に憧れと賞賛を呼び起こすのである。

英雄の原点に立ち返るこの特質は、辺境の地に夢や理想を追いかける、初期のアメリカ文学の主人公にも窺える。R.W.B. Lewis はこれらの主人公を“the hero of the new adventure”(5)と呼び、彼らがそれまでのヨーロッパ文学の主人公と違い、職業的な義務、家族・民族とのつながり、歴史的背景、などから生じる拘束を一切受けない〈自由な存在〉であり、己の力だけを頼りとし、自らの理想に向かってひたすら突き進む〈独立独歩の精神〉を持っていると、指摘する<sup>1</sup>。

---

<sup>1</sup> ここでは Lewis の次のような主張を要約している。“the image of a radically new personality, the hero of the new adventure: an individual emancipated from history, happily bereft of ancestry, untouched and undefiled by the usual inheritances of family and race; an individual standing alone, self-reliant and self-propelling, ready to confront whatever awaited him with the aid of his own unique and inherent resources.”(5)



つまり、アメリカ文学の初期の主人公は、1) 普通の人間にはできないことがやれる資質により、普通の人間より〈一段神に近い存在〉、2) 家族、社会、歴史などの拘束を受けない〈自由な存在〉、3) 〈独立独歩の精神〉の三つの点を、100パーセント満たしていたわけである。従って、この点をアメリカ文学における英雄的資質の出発点とみなし、アメリカンヒーローの特質の基準とするならば、その英雄的資質はアンチヒーローという言葉がさかんに使われるようになる第二次大戦を待つまでもなく、第一次大戦以後にすでに失われ始めていたことに気付く。

たとえば、20世紀初頭を代表するもっともアメリカ的なヒーローと言え、1925年に出版された *The Great Gatsby* のに登場する Jay Gatsby であろう。ここで描かれる Gatsby は上述した三つの点をほぼ完璧に保持している。彼は中西部の片田舎の貧しい家庭に James Gatz として生まれながら、生い立ちに縛られることなく、Franklin 流の勤勉と節約に励み、故郷を捨てて Jay Gatsby という自ら作り出した人物像でもって新たな人生に踏み出す。過去に捕らわれず、新たな人生を自らの手で作り上げてゆく Gatsby は、〈自由な存在〉や〈独立独歩の精神〉という点では100パーセントの資質を保持している。もっとも、Daisy の金を作り出す美しさと、本質的な美しさとを混同し、彼女の身勝手さに気付くことなく殺されてしまうために、Gatsby は多くの人同様、夢を実現させられなかったといえるかもしれない。しかし、早すぎる死によって、夢を追う一途な情熱を最後まで保ち、夢に失望する姿をさらすことなく、彼の豪邸に象徴される並はずれた生の軌跡を残す Gatsby は、やはり〈一段神に近い存在〉とみなせる。従って、Gatsby が唯一の主人公として描かれていれば、*The Great Gatsby* をアメリカンヒーローの伝統を受け継ぐ代表作に連ねることができる。

しかし、作者 Fitzgerald が 1925年1月24日付けの Maxwell Perkins に宛てた手紙の中で、“*The Great Gatsby* is weak because there’s no emphasis even ironically on his greatness or lack of it.”<sup>2</sup>と、Gatsby の役割だけを強調する“*The Great Gatsby*”という表題では、Gatsby の長所のみならず、その欠点が十分表されず、作品の本来の意図にそぐわないとためらっているように、*The Great Gatsby* という小説の成功は、Gatsby というアメリカンヒーローとしての資質

---

<sup>2</sup> Andrew Turnbull, ed. *The Letters of F. Scott Fitzgerald*, 177.

を十分に備えたロマンチックな人物について、Nick という現代的な知的認識を十分に備えた普通の人物に語らせることで、アメリカ的な英雄の資質と現代的認識の両方の長所を損なわずに取り込んでいるところにある。そして、典型的なアメリカンヒーローである Gatsby とは異なり、Nick の知性や道徳性は父の教えによって啓発され、故郷中西部の伝統の中で育まれた良識に基づくもので、彼の行為は周囲の人々の思惑や行動によって大きな制限を受けている。Nick はまた、Gatsby の死によって自分が夢見たきらびやかな世界に幻滅するだけでなく、自分自身の恋人も失って、夢を求めてやって来た東部を後にし、中西部に帰ってゆく。このような Nick のぎこちない生き様には、〈自由な存在〉として〈独立独歩の精神〉で生きてゆく強さも、〈一段神に近い存在〉を感じさせる崇高さもなく、Nick は Gatsby よりも知的で現代的な視点を備えながらも、アメリカンヒーローという資質がまったくない普通の人となっている。

結局、Gatsby と Nick の資質は本来相矛盾するものであるが、Fitzgerald は Gatsby を自身の夢の犠牲者として死なせ、Gatsby のロマンティズムを Nick に受け継がせることで、ふたりの長所を見事に昇華し、*The Great Gatsby* の最後に美しく力強いメッセージを作り出して読者を感動させている。

Gatsby believed in the green light, the orgiastic future that year by year recedes before us. It eluded us then, but that's no matter -- tomorrow we will run faster, stretch out our arms farther ... And one fine morning --

So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past. (121)

従って、Gatsby はアメリカンヒーローの伝統をほとんどそのまま受け継いでいるのしても、*The Great Gatsby* そのものは、アメリカンヒーローと普通の人との共存の中に存在している。そのことは、ここで Fitzgerald が力強く打ち出した姿勢が、David Galloway が *The Myth of Sisyphus* で第二次大戦後の主人公の特徴として取り上げた〈不条理(absurdity)〉を強く反映していることにも窺える<sup>3</sup>。

Camus によって描かれた Sisyphus は、すぐにまたころげ落ちる石を山の上に押し上げ続けなければならない無意味な行為を運命づけられたとき、その

---

<sup>3</sup> David Galloway, *The Absurd Hero in American Fiction* の 5-16 頁を参照。

絶望的な状況を進んで受け入れ、永遠に絶望的な状況を維持することで、無意味な行為に意味を作り出そうとする。Galloway は、Camus が Sisyphus を通して“man’s hunger for unity in the face of a discorded universe”(5)という、人間性の不条理を描こうとしていると指摘する。そして、第二次大戦後の作家達が Camus と同じように不条理を肯定的に用いているとして、“the absurd is a symbol of hope”(16)とみなす。しかし、不条理をそこまで肯定しているのは、相矛盾する資質を行為者と語り手の二人の重要な主人公に分散することで、現実を見据えながらも現実に逆らって夢を追うことのすばらしさを読者に感動的に伝えることができた、Fitzgerald のような第一次大戦後の作家だったように思う。というのも、第二次大戦後の主人公においては、不条理な主人公に対する作家の共感はずっと控えめなものになり、希望と呼べるほど力強いものが読者に伝わってこないからである。

## 第二章 1950年代のアンチヒーロー

## —— J.D.Salinger と Saul Bellow のアンチヒーロー ——

David Galloway が論じた作家の一人、J.D.Salinger の代表作 *The Catcher in the Rye*(1951)においても、不条理な状態に逆らって夢を追うことへの作家の共感が控えられている様子は明らかである。この作品の主人公、Holden Caulfield は、実利的・打算的行為を厳しく非難し、純粹でか弱くはかないものの味方をする。Holden の批判の小気味良さは作家が基本的には彼の青年らしい正義感を支持していることを窺わせるが、彼は自分の夢を追って西部に行くこともできなければ、高校を三度も落第しながら、やはり高校という社会の求める軌道から逸れることもできず、家族の庇護の中で不満不平をこぼしている。そのような彼は、家族、社会、歴史の拘束に非常に影響されている点で、ほぼ完全に〈自由な存在〉ではなくなっている。また、自分の信念に沿って行動してはいても、自らの力で運命を切り開くだけの力強さはなく、〈独立独歩の精神〉は半ば失われているといえる。さらに、他の人にはできないことを実行できる〈一段神に近い存在〉どころか、普通の人ならなんとかやってゆける高校生活でさえも落ちこぼれてしまう点で、彼は〈一段神に近い存在〉という点ではマイナスとなり、〈一段神に遠い存在〉にさえなっている。

つまり、Fitzgerald の主人公 Gatsby に対して〈アンチヒーロー〉が用いられうるとしても、その〈アンチ〉は、不可能を可能にできる英雄にはなれない、〈非〉を意味した。そして、〈非〉と冠されてもなお〈ヒーロー〉という名称を保っていたのは、挑戦を通して得られた生の輝かしさ、打破できない現状に挑む姿の悲劇的美しさや雄々しさのためだった。一方、Holden の場合、〈アンチ〉は〈逆〉を意味する。彼は成功する代わりに失敗し、賞賛と憧れの代わりに非難と軽蔑を呼び起こすからである。彼は〈一段神に近い存在〉となるかわりに、〈一段神から遠い存在〉へと衰退している。ただ、そのような資質のヒーローであれ、あえてヒーローと呼び得るのは、理想が実現できなくても、また、理想に固執するが故に落ちこぼれのどうしようもない生き方しかできなくても、心の中で自分が信じる美しいものを強くこがれ続ける強さに、普通の人以上の力を見出すことができるからである。また、落ちこぼれという社会の批判を浴びながらも自身の道を守るそのような一途な姿に

〈独立独歩の精神〉の新しい形があるといえるかもしれない。

しかし、Holden の生き方には人間らしくあるためには落ちこぼれざるをえないというせっぱ詰まった印象があり、Salinger は決して Holden の落ちこぼれてゆく姿を好ましいものとみなしていないことを窺わせる。さらに、Salinger は Holden 自身に彼が批判するようなことを行わせ、Holden 自身の矛盾や未熟さや限界を示し、読者が主人公と同じ道を歩むことを牽制しているようにさえ見える。つまり、Salinger は自分に近い履歴を持つ主人公 Holden に共感を抱いているという印象と同時に、彼を落ちこぼれの反社会的人物として描くことで、その共感に歯止めを掛け、作家の主人公に対する評価を曖昧にしているのである。

主人公に共感を寄せながらも、批判的な皮肉な見方もする、そのような両義的で曖昧な態度を取っていたのは Salinger だけではなかった。このことは、主人公に“schlemiel”的イメージを好んで用いた、1950年代から1960年代のユダヤ系アメリカ作家について広く言えることである。“schlemiel”という語の本来の意味については、Leo Rosten が“a foolish person; a simpleton”、“a consistently unlucky or unfortunate person”、“a social misfit”などと定義しているように<sup>1</sup>、英雄とはまったく逆の人物像を持っている。ところが、1950年代から1960年代のユダヤ系作家による作品では、正しい生き方や充実した生き方を真摯に求める主人公の姿にしばしば“schlemiel”のイメージが重ねられ、作家が賞賛する真面目で誠実な生き方が、もはやそれだけでは十分賞賛されるものでないことを表している。

このような新たな主人公像は、かつて英雄を作り出した資質が、1950年代から1960年代のアメリカでは通用しなくなってしまったことを表している。そこで次に、英雄の資質が通用しなくなったこの時代と主人公の資質との関わりをもう少し詳しく考察するために、この時代を代表する主人公 Holden と、この時代を代表するもっとも偉大なユダヤ系アメリカ作家 Saul Bellow が、彼らしい作品として最初に世に問うた *The Adventures of Augie March* (1953) の主人公、Augie March とを比較してみよう。この二作は共に主人公の一人称語りによる教養小説 (Bildungsroman) であり、青年が成長の過程で出会う様々な体験が一種のピカレスク物語として描かれている。また、作家の資質が非常

---

<sup>1</sup> Leo Rosten が *The Joys of Yiddish* の 344 頁で挙げた定義の代表的なものを示した。

に異なるにも関わらず、それぞれの主人公と彼らを取り巻く人物との配置や性格付けに多くの共通点があり、そこにこの時代の特質を伺い知ることができる。

それぞれの作品の主人公 Holden と Augie は一見、非常に異なる性格のように見える。Holden は自分の周りの人々に対して非常に批判的であり、自分から助言を求めて出かける Mr. Antolini に対してさえも、最後は変態ではないかと疑って逃げ出すように、彼を満足させるものは何もないという印象をもたらす。一方 Augie の方は、最初はどんなに批判的に振る舞っていても、最後には良いところを見つけて相手の存在を肯定するような甘さがある。しかし、このような表面的な印象にもかかわらず、彼らを取り巻く人々の共通した配置から、彼らが成長過程で体験する共通の問題が見えてくる。

まず、主人公を取り巻く人々は大きく二種類に分けられる。第一の種類は、社会の一員として立派に活躍していると自ら自認するような大人達を中心とするインサイダーである。*The Catcher in the Rye* においては Holden が通う学校の教師や弁護士をしている Holden の父を含めた大部分の大人達と、Holden の同級生であってもすでに社会に同化している Stradlater のような学生が、また *The Adventures of Augie March* においては Einhorn や Grandma Lausch を含む、Augie に人生を教授しようとする“Machiavellis”と見なされる人々が、これに属する。彼らはそれぞれの主人公に様々な形で生き方を教え、主人公が社会の一員としてふさわしい態度が取れるように導こうとする。しかし、Holden は彼らを“phony”と非難し、彼らの一員になることを拒否するし、Holden よりももっと寛容な態度で彼らの生き方を学ぼうとする Augie も、彼らに養子にされることは頑なに拒むように、彼らに対して心情的に深い溝を感じている。

たとえば Holden の場合、彼が放校になる前に挨拶に出かける Mr. Spencer が “Life is a game, boy. Life is a game that one plays according to the rules.”(8) と言うと、Holden はその言葉を内心で否定する。

Game, my ass. Some game. If you get on the side where all the hot-shots are, then it's a game, all right — I'll admit that. But if you get on the *other* side, where there aren't any hot-shots, then what's a game about it? Nothing. No game. (8)

Holden が Mr. Spencer にわざわざ挨拶に行くのは、Mr. Spencer が基本的には善良な教師だからに他ならない。だが、そのような善良さの反面、彼は教師と

してやってゆくなかで、この世界を支配する弱肉強食のルールを無批判に受け入れている。Holdenはそのような Mr. Spencer の妥協を敏感に感じ取って抵抗する。

Augie の場合も同様で、彼は Einhorn を高く評価し、彼の下働きを勤めながら彼の生き方を学ぶことにある程度満足している。だが、“Einhorn could be ugly and malicious ... he was nothing — nothing. Selfish, jealous, autocratic, carp-mouth, and hypocritical.”(99)と、Einhorn が自己中心的な多くの欠点を持っていることも彼は見抜いている。だからこそ、兄 Simon が Augie を食べ物にしたとき、Einhorn が彼に対して冷酷になるよう求めるにもかかわらず、Augie は Einhorn と同じように振る舞うことを断固、拒絶するのである。

両作品に共通して現れるもうひとつの種類の人々は、第一の種類人々とは対照的で、何やかやの理由で社会から切り離されて生活する大人達と、社会的には未熟な子供達を含めた、社会の外側に位置するアウトサイダーである。*The Catcher in the Rye* でこれに属するのは、Phoebe を含めた子供達、早世した弟 Allie のような死者、尼僧のような世俗と切り離された精神的生活を送る人々であり、*The Adventures of Augie March* では、子供時代の Augie 達に加え、大人になっても精神薄弱故に施設で暮らす George や、精神的弱さから自分の家においても Grandma Lausch に支配され、その後は目が不自由なために施設暮らしを強いられる母親 Rebecca である。この種類に属する人々に対しては、どちらの主人公も心情的には好意を寄せる。*The Catcher in the Rye* の最後、Holden が家に帰るきっかけを与えてくれるのは Phoebe が Holden に示す無償の愛であるように、アウトサイダー達は Holden が大切にしているものを持ち続けて、彼の精神的支えになっている。

Augie の場合も同様で、彼はアウトサイダー達を深く愛している。彼が母親を施設に置き去りにしておくことは良くないと感じるのは、一人前に扱われないアウトサイダー達に対して彼が憤っていることを示しており、彼らに対する同情を窺わせる。Augie は、遠い施設にほったらかしにしていた George を訪れたとき、George が兄に会えた喜びだけで一片のうらみもないのに気付いて、George の純粹無垢な善良さに感銘を受けている。

Eyes, nose, and small mouth of his undeveloped face were as they had always been, simple. I was moved that he couldn't know how much of a complaint he had against me for neglect, and no sooner saw me than was happy. (420)

しかし、Augie の母や Geroge は社会で独力で生きてゆく力はなく、常に誰かの庇護の元にある頼りない存在である。彼らを施設に入れて置きたくないという夢を実現するためにも、Augie は彼らを守れる強さを持たねばならず、彼自身は彼らと同じ側に留まり続けることは許されないのである。

主人を取り巻く人々をアウトサイダーとインサイダーに二分することによって、二作品はどちらも、アウトサイダーである子供からインサイダーである大人へ成長しようとする主人公の直面する現実問題を明瞭に表している。一人前の人間として社会で生きてゆくために、主人公は子供から大人への成長を拒むことはできない。だが、彼らが愛し共感できる状態はすべてアウトサイダーの側にあり、彼らが社会の中できちんと生きるための模範となる人物がインサイダーの側に存在していないからである。この時期の主人公にとって、大人になることは自分達が好まない生き方を強いられる辛いものであることを意味する。そして、成長に伴う変化がまったく好ましくないことは、子供から大人への過渡期を主人公達よりも一歩早く経験している、Holden の兄 D.B. と Augie の兄 Simon の変化によって証明されている。

たとえば D.B. は、現在ハリウッドでシナリオライターになっているが、そのような兄に対する Holden の評価は大変厳しい。

He's got a lot of dough, now. He didn't use to. He used to be just a regular writer, when he was home. He wrote this terrific book of short stories, *The Secret Goldfish*, in case you never heard of him. The best one in it was "The Secret Goldfish." It was about his little kid that wouldn't let anybody look at his goldfish because he'd bought it with his own money. It killed me. Now he's out in Hollywood, D.B., being a prostitute. (1-2)

金銭的に独立できずに両親の家に留まっていた過去の彼はアウトサイダーであったが、ハリウッドのシナリオライターとして裕福な生活を手に入れた現在の彼は、社会で立派な仕事をしているインサイダーと見なされる。このこと自体、アメリカ社会で一人前として通用するかどうか金が金銭的な成功と深く関わっていることを表している。そして、過去の彼は感受性に富んだすばらしい作品を書いていたが、現在の彼は“a prostitute”であると Holden が言うとき、アウトサイダーからインサイダーへの D.B. の変化は、真の芸術を追うことを諦め、金銭的収入が上がる俗っぽい物を作ることであったことが、いかえれば、D.B. によって体現される大人への成長は、金のために美しい精



神的なものを犠牲にすることなのが、理解される。

同じように、Augie の兄 Simon は金髪碧眼でいつも身なりの整った押し出しの良い人物で、Augie の賞賛の的だった。しかも彼は常に優等生で、“a mixed extract from Natty Bumppo, Quentin Durward, Tom Brown, Clark at Kaskaskia, the messenger who brought the good news from Ratisbon, and so on”(12)を持ち、内面的にも英雄的な資質を受け継いでいた。しかし、彼は熱烈に愛した女性 Cissy Flexner のために無理な投資をして失敗し、彼女にも捨てられると、自分の外観と商才を売り物に愛のない結婚をする。彼は宣言した通りの商業的成功を収めるが、彼の命を継ぐ子供の不在が象徴するように、彼の人生は内面的な空虚を抱えている。このように、Simon の社会参加もまた、愛や誠実さを犠牲にすることで達成されたものである。Simon は自分が犯した過ちを補おうとするように、妻によってもたらされない喜びを Renée との情事に求める。しかし、“He went to defy his wife, and soon he found himself twice-married.”(466)と Augie が認めるように、それは事態を悪化させる結果にしかならない。兄に対し、“I wish I knew of anything I could do.”(465)という Augie に、“You could shove me in front of a train”(465)と答える Simon の絶望的な姿は、Simon ほどの資質を備えた者でさえも逃げ切れない現実の厳しさが窺わせ、ナイーブさを保ったままで社会参加しようとする Augie の生き方の難しさを印象付ける。

D.B.も Simon も一度は Holden や Augie 同様の豊かな内面を持ち、それを社会の中で活かした充実した人生を追い求めていた。しかし、彼らでさえも金銭が絡んだ厳しい現実世界において社会人として自立してやってゆくために、内面的なものを犠牲にしなければならなかった。しかし、D.B.や Simon の華やかな生活の虚しさを敏感に感じ取る弟達は、彼らと同じ道を歩むことはできない。Holden と Augie は D.B.と Simon を反面教師として、彼らが直面した問題に、彼らの過ちを繰り返さない、新たな解決策を模索しなければならない。

そのような解決策として Holden が考えるものは、作品の最後に西に向かおうとするとき心に描いているものの中に表されている。

I thought what I'd do was, I'd pretend I was one of those deaf-mutes. ... Everybody'd think I was just a poor deaf-mute bastard and they'd leave me alone. They'd let me put gas and oil in their stupid cars and they'd pay me a salary and all for it, and I'd build me a little cabin somewhere with the dough

I made and live there for the rest of my life. I'd build it right near the woods, but not right *in* them, because I'd want it to be sunny as hell all the time. I'd cook all my own food, and later on, if I wanted to get married or something, I'd meet this beautiful girl that also a deaf-mute and we'd get married. ... If we had any children, we'd hide them somewhere. (257-258)

完全に森の中に入り込むのではなく、林の縁という、自然と社会の接点に居を定めたいとするなかに、社会に保護されたり閉め出されたりするアウトサイダーでもなく、社会に完全に取り込まれてしまうインサイダーでもない、両者の資質を持った一個の独立した存在でいたいという Holden の気持ちが良く表われている。

そして、同じような生活の場を Augie もまた探し求めている。作品の後半近くになると Augie は繰り返し “an academy foster-home or something like that”(514)について語り、子供を欲しがらる。そこには、George や母親に施設で一生を終えさせてはいけないという気持ちや、自分の命を後に伝えてゆく者を育てることで兄 Simon が獲得できなかつた内面的充実を手にしたという願いが窺われる。そして、Augie はそのような施設の設置場所として、Holden と同じように自然と文明の接点を思い描く。

What I had in my mind was this private green place like one of those Walden or Innisfree wattle jobs under the kind sun, surrounded by velvet woods and bright gardens and Elysium lawns sown with Lincoln Park grass seed.(515)

Walden が決して未開の森ではなかつたように、Augie が心に描く自然も未開の奥地ではなく、文明との境界線上に位置する平和な楽園である。D.B.の轍を踏まないために Holden が求める場所と、Simon の轍を踏まないために Augie が彼なりの生き方をしようとする場所とが、ともに社会と自然の境界線上にあることは、アウトサイダーの留まれないににしても、彼らの美しい内面や人間性を保ちつつ社会と接点を持って暮らしたいという願望を象徴している。

しかし作品の最後、Holden は自らの力で西に向かうわけではない。彼が西部にいるのは、兄 D.B.の保護の元、療養所で治療を受けているからにすぎない。同様に、Augie の夢は、友人であり仕事の上で上司である Mintouchian に、“It could never work. Excuse me, but it's a ridiculous idea.”(514)と一頭即断に否定される。また、Augie は愛があるから結婚したと信じたがっているが、妻の

Stella は Augie に多くの秘密を持ち、浮気をしていたことも明らかであるし、彼女は子供を欲しがっておらず、Augie がいつか彼女とのあいだに子供を設けて夢の施設を実現できそうな見込みを感じさせるものはまったくない。結局、Holden と Augie が求める文明と自然の境界地域はかつてのフロンティアに相当するもので、すべての地が文明化してしまったアメリカにはもはやフロンティアが存在しないように、彼らの求める地域も存在しない。そして、もし彼らが大人として本当に自立して生きようとするならば、社会に深く関わって幻滅と共に生きて行かざるを得ないように見える。

Holden と Augie が共に解消のしようのないジレンマにはまっていることは、作品の最後で Holden と Augie がそれぞれに経験する啓示が、主人公に恍惚とした高揚感をもたらすにもかかわらず、決して本質的に問題を解決していないことから明らかである。Holden が西に向かおうとしたとき、妹 Phoebe は Holden に対する愛から、すべてを捨てて彼について行こうとする。妹の大きな愛を引き受けるだけの責任を持たない Holden は、結局西部行きを諦めて家に帰る決心をするのだが、そのあと、セントラルパークで回転木馬に乗っている妹の姿を眺めながら、彼は突然ひとつの啓示を受けるのである。

I got pretty soaking wet, especially my neck and my pants. My hunting hat really gave me quite a lot of protection, in a way, but I got soaked anyway. I didn't care, though. I felt so damn happy all of a sudden, the way old Phoebe kept going around and around. I was damn near bawling, I felt so damn happy, if you want to know the truth. I don't know why. It was just that she looked so damn *nice*, the way she kept going around and around, in her blue coat and all. God, I wish you could've been there. (275)

びしょぬれの水は精神的な浄化を象徴している。そして純粋さを象徴する青い色の服を着た Phoebe が、木馬の回転に合わせて彼の視界の中に繰り返し立ち現れてくる。回転木馬にのって子供達は皆 “the gold ring”(273)をつかもうとしている。それは、聖杯を求めて様々な苦難に立ち向かう騎士の姿や、聖杯に象徴される人生の実を求めて様々な問題に直面する青年の姿とも重ねられている。そして、その純粋な姿が一度目から遠ざかっても、時を経れば目の中に戻ってくるように、純粋な少年達が大人に変化してしまったとしても、また新たな少年達が夢を追いかけてゆくであろうことを、夢を追いかける少年の純粋で美しい姿は絶えることなく続いていくであろうことを象徴し、

Holden に大きな救いをもたらしている。しかし、その幸福感に包まれて家に帰ったあとも、Holden の生き方が何ら自信に満ちたものに変化していないことは、その後、彼が療養所に送られ、しかも作品の最後、療養所で今後高校にもう一度戻ってちゃんとやれるかと問われたとき、彼に曖昧な答えしかできないことが証明している。

A lot of people, especially this one psychoanalyst guy they have here, keeps asking me if I'm going to apply myself when I go back to school next September. It's such a stupid question, in my opinion. I mean how do you know what you're going to do till you do it? The answer is, you don't. I think I am, but how do I know? I swear it's a stupid question. (276)

回転木馬に乗る Phoebe の姿がもたらした幸福感は現実世界の有り様に具体的な変化をもたらすような啓示ではない。従って、その幸福感は永続するものではなく、再び生々しい現実と直面したとき、Holden がふさわしい態度で立ち向かってゆけるかどうか保証はない。

Holden が回転木馬で啓示的な幸福感を体験したように、Augie も作品の最後、ノルマンジーの広野を歩きながら突然啓示的至福を覚える。

It was still chilled from the hike across the fields, but, thinking of Jacqueline and Mexico, I got to grinning again. That's the *animal ridens* in me, the laughing creature, forever rising up. What's so laughable, that a Jacqueline, for instance, as hard used as that by rough forces, will still refuse to lead a disappointed life? Or is the laugh at nature — including eternity — that it thinks it can win over us and the power of hope? Nah, nah! I think. It never will. but that probably is the joke, on one or the other, and laughing is an enigma that includes both. Look at me, going everywhere! Why, I am a sort of Columbus of those near-at-hand and believe you can come to them in this immediate terra incognita that spreads out in every gaze. I may well be a flop at this line of endeavor. Columbus too thought he was a flop, probably, when they sent him back in chains. Which didn't probe there was no America. (536)

あらゆる失望を体験してきたと思える Jacqueline が、Augie を絶望の縁においやった Mexico にバラ色の夢を描いていることは、まったく途方もなくばかけてみえる。しかし Augie はそれを喜ばしいと感じる。夢が実現しそうになく

でも、また夢の実体がいかなるものであろうとも、それでも夢を抱き続けるところに人間の本質があることに気付いたからである。そして、人間が夢の結果に失望しようがしまいが、現実にはすばらしいものが存在していることを、コロンブスが自分の夢に失望しようがしまいがアメリカは存在するという、最後の力強い一文が示している。

このように、Augie は自分が夢を実現できないままに旅をし続ける行為を肯定するが、その啓示によって彼の現状が、すなわち、子供を作ってアメリカで落ち着きたいと願う夢が叶えられないまま Mintouchian の片棒を担ぐ怪しげな商売のために欧州各地を転々とし続ける生活が、何ら改善するわけではない。しかも、Augie は作品のずっと早い段階で、“Humankind does not have that sort of simplicity — not the single line that a stick draws on the ground but a vast harrow of countless disks.”(155)と、人間が一元的な性格でないことを認めている。また、彼はある時本を読むのに夢中になっていたが、それについて“everybody knows this triumphant life can only be periodic.”(250)と述べて、人の歓喜が長続きしないことも悟っている。従って、作品の結末に明るさをもたらすこの啓示も、今後どれくらい Augie を支え続けるか保証の限りではない。

Holden と Augie はともに充実した人生を求めて駆け回っており、Augie が“my hope is based upon getting to be still so that the axial lines can be found.”(514) と言うように、彼らが落ち着ける社会と自然の接点を乞い求め続けるだろう。だが、作品の最後で彼らが見出す幸福感が束の間のたよりないものでしかないように、彼らは決して人生の“the axial line”を見出すこともできなければ、落ち着いて暮らすこともできないだろう。そして、彼らの頼りなく落ち着きのない生き方が決して望ましいものにみえないことから、作者が心からそれに賛同しているとも思えない。ただ、足取りも不確かな探求の道をたどり続けざるをえない Holden の非妥協的な潔癖さと、Augie の疲れを知らない楽観的態度には、普通の人を寄せ付けない純粹さがあり、その点で彼らは黄金の1950年代と呼ばれる、物質主義を謳歌する時代を代表するヒーローに、すなわちかつてのアメリカンヒーローとは多くの意味で逆の性格をもつアンチヒーローになっているのである。

### 第三章 1960年代のアンチヒーロー

#### —— Philip Roth のアンチヒーロー ——

Holden と Augie は、様々な社会的拘束の中で普通の人々が避けるような失敗を敢えて引き受ける、一段神から遠のいた状態にありながらも、彼らが頑なに自分自身の人生を追求する純粹さには、幾分か〈一段神に近い状態〉や〈独立独歩の精神〉が残っていてヒーローと呼ばれるに値してが、1960年代に入ると、そのような僅かな英雄的資質さえも主人公達の姿から失われてゆく。

Salinger、Bellow、そしてこのあと述べる Bernard Malamud より一世代若い Philip Roth は、1950年代後半から作品を書き始める。しかし、Roth が彼自身の声を発見したのは1967年に発表された *Portnoy's Complaint* で、この作品において Roth は、彼よりも前の世代が存在の拠り所として用いた家族や民族的伝統に対して耳障りな不平不満を並べ立てる Alex Portnoy を作り出し、1960年代のカウンターカルチャーを代表する主人公に仕立てている。

*Portnoy's Complaint* は、性不能に陥っている主人公 Alex Portnoy が、その治療のために彼の人生を精神分析医に向かって語る内容を記したものである。彼が思い起こす幼い日から今日までの生活は、彼の人生を支配した父と母とユダヤ共同体に対する不満で満ち満ちている。客観的に見れば Alex の育った環境は決して悪いものではない。父は真面目に働く家族思いの男で、母は子供をかわいがり、家事を立派にこなす。贅沢な生活ではないが、学校が終わった子供を迎える、おやつの用意された清潔な台所からも、愛情に満ちた暖かい落ち着いた家庭が想像される。それにもかかわらず Alex は不満と揶揄を抑えることができない。

たとえば、Alex が母について思い出す最初の記憶は、すべてに万能の母に対して “her ubiquity”(2)を夢想していたことであり、その結果、“One consequence of this fantasy ... was that seeing as I had no choice, I became honest.”(2)と、常に道徳的な潔癖さを意識する〈良い子〉に強制的にならされたとみなす。一方、彼の父親に対する最初の記憶は嘲笑に満ちている。

And how did my father take all this? He drank —of course, not whiskey like a goy, but mineral oil and milk of magnesia; and chewed on

Ex-Lax; and ate All-Bran morning and night; and downed mixed dried fruits by the pound bag. He suffered—did he suffer!—from constipation. (2-3)

そして、このような父親に敬意が抱けなかったために、父親が彼の人生の先導者となれなかったことを、彼の生きるべき道を示してくれる父親の不在を嘆く。

もつとも、Alex の両親が彼にどのように振る舞うべきか教えなかったというのではない。それどころか、両親は愛情を込めて教え諭そうとする。しかし、彼らの行為について Alex は、“Doctor, these people are incredible! These people are unbelievable! These two are the outstanding producers and packagers of guilt in our time!”(35)と批判する。両親の教えは彼の人生の指針となるどころか、彼に罪の意識を焼き付けるだけである。そして Alex は、“a Jewish man with parents alive is a fifteen-year-old boy, and will remain a fifteen-year-old boy till they die!”(111)と考え、彼らの要求に対して、最後には、“To be left alone!...Stop already hocking us to be good! hocking us to be nice! Just leave us alone” (121)と叫ばざるをえなくなる。彼にとって両親の愛情は拘束であったり重荷であったりするだけで、彼のうちに “strongly-felt ethical and altruistic impulses”<sup>1</sup>を刻み込んで、常に真面目で出来が良くなければならないという脅迫感と、ほんの小さな落ち度でも重大な過失であるかのような不安感を引き起こすからである。

Alex の非難にも関わらずの両親が子供思いの家庭的で堅実な両親であるように、Alex 自身も法科を主席で卒業したあと、現在はニューヨーク市の要職についてかなりの名声と高給を得ていて、社会的には成功した知識人といえる。社会的立場から判断すれば、Alex は Holden や Augie と違い普通の人よりも〈一段神に近い存在〉とみなせるかもしれないが、実際には、彼の名声と地位が高くなればなるほど、それに安住できない彼の臆病な愚か者の姿が際だって、彼の本質が〈一段神から遠い存在〉であることを暴露する。たとえば、彼は自分の地位を大したものだと思う反面、それでも両親は彼を一人前に扱うに足るとは思わないだろうと、次のように嘆いている。

That I happen, Mommy and Daddy, just happen to have recently been

---

<sup>1</sup> *Portnoy's Complain* の最初に、“Portnoy's Complaint”として定義されている精神病の症例のひとつ。

appointed by the Mayor to be Assistant Commissioner for The City of New York Commission on Human Opportunity apparently doesn't mean shit to you in terms of accomplishment and stature -- though this is not exactly the case, I know, for, to be truthful, whenever my name now appears in a news story in the *Times*, they bombarded every living relative with a copy of the clipping. ... but still, if you know what I mean, still somehow not entirely perfect.

Now, can you beat that for a serpent's tooth? All they have sacrificed for me and done for me and how they boast about me and are the best public relations firm (they tell me) any child could have, and it turns out that I still won't be perfect. Did you ever hear of such a thing in your life? I just refuse to be perfect. What a prickly kid. (107-108)

Alex は、自分がどんなに努力しても、ユダヤ人の両親の目には自分が常に不完全な存在としてしか映らないという、劣等感を抱えている。そして、両親とは異なる彼自身の価値観に固執するときも、親からの自立としてではなく、子供っぽい抵抗とみなして、自身の態度を責めてしまう。

Alex は基本的に〈良い子〉であり、自分自身に忠実であると同時に両親に対しても良い子でありたいという熱望に加え、“Assistant Commissioner for The City of New York Commission on Human Opportunity”という彼の社会的立場故に、Alex の良心は常に彼を監視し、彼の本質に見かけほどよい息子でも、誠実な恋人でも、立派な社会人でもない点を見つけだしては、ほんの些細なことについても叱責する。そのような自責を逃れるため、彼は完璧を目指そうとするのだが、完璧であろうとする内的要求は、いかに強くても彼に〈独立独歩の精神〉をもたらすようなものではない。というのも、完璧なものは存在するはずのないもので、完璧と比較することで、彼が手にするすべてのものの不完全な点が露わになり、それらの価値が歪められたり貶められたりして、彼の人生が一層混乱してしまうからである。

このように、家庭環境や才能に恵まれ、確固とした道徳性を与えられながら、その精神的拠り所となるものによってかえって内面の混乱を生じている Alex は、家族や民族的歴史から〈自由な存在〉でないだけでなく、彼自身のイメージではそれらによって犠牲にされている存在である。そして、現状は変革されなければならないという意識はあるものの、不条理な挑戦を行った



Sisyphus のような強い意志や忍耐もない。それどころか、彼がイスラエルで知り合ったナオミが、“I don't believe you actually want to improve your life. Everything you say is somehow always twisted, some way or another, to come out 'funny.'”(264)と、彼を冷たく批判するように、家族や共同体に対する滑稽なほど大袈裟に誇張された不満は彼の混乱を助長させるだけである。しかも、彼が聞き手である精神分析医に訴えかける調子は、他者によって救済が与えられることを期待する頼りない他力本願的性格を暴露し、Alex が〈独立独歩の精神〉をまったく欠いていることを明示している。さらに、彼のどうしようもないほどの内面の混乱は、立派な教育を受けて社会的にも重要な地位に就いる立派な見かけ故に一層アイロニカルなものとなり、彼の本来の能力や社会的地位にもかかわらず、彼が〈一段神に近い存在〉ではなく〈一段神から遠い存在〉であることを強調している。

結局、1960年代の後半に登場する Alex に至って、アメリカンヒーローは三つの特質を完全に失い、もはや皮肉な意味でアンチ・ヒーローという言葉が当てはまる以外には、ヒーローとは言えない状態に至っている。

こうした変化は、もちろん 1960年代という時代と大きく関わっている。というのも、Alex の不満や悩みは基本的に彼がとても〈良い子〉だから生じたものであり、その資質こそまさに当時の若者文化、カウンターカルチャーの本質だったからである。フラワーチャイルドと呼ばれたカウンターカルチャーの担い手達は愛と平和と自由な個人を主張し、それを認めない既成の組織や制度、価値基準を批判して、新たな社会と文化を作り出そうとした。彼らは公民権運動を支持し、ベトナム反戦デモや学生運動を起こしたが、こうした彼らの行動の基本概念は、第二次大戦後の豊かな時代に生まれ育った理想主義に他ならなかった。物質的な豊かさの中で、彼らは観念的な理想社会を追うことが許された世代だったのである。

しかし、まったく新しい自由の中で、若者達は自らの力で自らの価値基準と行動規範を作り出さなければならなかった。そして彼らの行動はともすれば理想を極端に追うために、現実との齟齬から混沌としたものになった。本来は自然に近い状態を尊ぶところから始まったヒッピースタイルに合わせるため、わざわざ新しい服をぼろな状態にしてから着たり、髪や髭に手を入れないことと伸ばし放題の汚いなりとが取り違えられたりしたのも、そのような混乱を垣間見させるものである。また、結婚などに縛られず誰でも分け隔

てなく愛し合おうとする自由恋愛の中には、乱交と区別するのが難しい関係も少なくなかった。このような若者文化が引き起こした、彼らの両親の世代とのあいだの大きなジェネレーションギャップと、自身の価値観に自信を持てる両親に対して必ずしも自信を持って応じれない若い世代との相違が、古い敷物について議論する Alex と彼の両親とのやり取りに見て取れる。

They come to visit: “Where did you get a rug like this?” my father asks, making a face. “Did you get this thing in a junk shop or did somebody give it to you?”

“I like this rug.”

“What are you talking,” my father says, “it’s a worn-out rug.”

Light-hearted. “It’s worn, but not out. Okay? Enough?”

“Alex, please,” my mother says, “it is a very worn rug.”

“You’ll trip on that thing,” my father says, “and throw your knee out of whack, and then you’ll really be in trouble.” ...

“The rug is fine. My knee is fine.”

“It wasn’t so fine,” my mother is quick to remind me, “when you had the cast on, daring, up to your hip. ...”

“I was fourteen years old then, Mother.” (108-109)

両親との対立において、息子への影響を考えすぎることなく両親が結束できるのに対し、Alex は両親の気持ちを重んじたり、自分の言葉の影響について考えを巡らせすぎるが故に、両親を説得できないだけでなく、彼らの些細な忠告に強迫観念を抱きさえする。両親よりもより知識を得た若い世代は、「知恵多き者は憂いを増す」ソロモン王の言葉のように、内面的混乱と弱さを露呈している。

自由と平等と平和を重んじるカウンターカルチャーの精神は、基本的には、様々な個人のあるがままの姿を大切にする個人主義的なものである。従って、公民権運動がロバート・ケネディ上院議員やキング牧師の暗殺によって座礁し、1970年代に入ってアメリカ軍が撤退することで一応ベトナム和平が達成され、ベトナム反戦という集結目標が失われると、カウンターカルチャーは求心力を失ってゆく。さらに、彼らの理想主義を育んできた豊かさは、彼らが批判する古い世代の誠実な勤勉さによってもたらされたものであり、1970年代前半以降、オイル危機とそれに伴う経済危機によって生活の基盤がぐら

つき始めると、人々は観念論的理想主義から遠のき、一世代前の現実的な視点に転向せざるをえなくなったのである。こうしてカウンターカルチャーを支えた若者達の理念は文化の担い手としての力を失っていった。

*Portnoy's Complain* において Roth が、現実と取り組むための何ら模範的な示唆を行っていないのは、主人公 Alex が常に現実直視を回避し続けているからであるが、その態度こそ、まさにカウンターカルチャーの若者達が現実と直面した時の姿だったのである。言い換えれば、Alex がそうであったように、戦後の豊かな時代に生まれ、物質的に豊かな 1960 年代に大人になった若者達は、豊かさが許す美しい理想を抱き続けながら大人として行動することがある程度許されていたといえる。しかし、カウンターカルチャーが暗殺や経済不況の中で力を失っていったように、1960 年代の若者の理想主義はより厳しい現実の中で、社会をリードしてゆく力を欠いていた。それ故に、1960 年代の若者を映した Alex のような主人公は、右往左往しつつも現実社会に揉まれている 1950 年代の主人公以上に英雄的資質が欠けているのは当然といえる。

## 第四章 1960年代から1980年代への変化

### —— 主人公の資質と結婚観 ——

1950年代から1960年代へとアンチヒーローの姿からさらに英雄的資質が失われてゆくように、この時期の主人公の結婚観にも微妙な変化が生じている。たとえば、1950年代の初期の主人公である Salinger の Holden や Bellow の Augie の場合、彼らが心に描く結婚が実現しそうにないと思われても、主人公達はなおも理想の結婚を夢見ており、結婚生活の実態を受け入れているとは言い難い。もちろん、Holden も Augie もまだ若いということは考慮されるべきかもしれないが、1957年に発表され、1961年に *Franny and Zooey* に収められた“Zooey”に描かれる Salinger の主人公、Zooey の結婚に背を向ける態度や、1964年に *Herzog* に描かれた、Bellow 自らの結婚歴を反映するような Moses E. Herzog の結婚と離婚を繰り返す様は、この時期の主人公に特有な自己中心的な態度を窺わせ、彼らの結婚観の共通点からこの時期特有の、ある資質を明らかにできるのではないかと思う。

たとえば Zooey Glass はどうしても〈結婚しようとしなさい〉主人公なのだが、Zooey はその理由を、彼の結婚を望む母親に対し、“I like to ride in trains too much. You never get to sit next to the window any more when you’re married.”(106)と説明している。この説明は一見冗談っぽい言い訳に聞こえるが、彼がどうしても〈結婚しようとしなさい〉理由を象徴的に表している。というのも、窓ガラスは Salinger 特有のガラスの象徴の使い方から、窓の外(世間)と窓の内(内面)とを分け隔てる境界として用いられているからである。Glass 家の長兄で、もっとも精神的な世界と深く関わっているとされる Seymour は非常に世俗的な Muriel と結婚し、彼女を窓の内側(すなわち、彼の内面)に取り込んだあと、自殺によって、窓の外の世界(世間)との接点である〈窓際の席〉から退き、精神世界(彼岸)へ向かう<sup>1</sup>。そういう兄の姿から、外の世界を内に取り込むことがいかに難しいかを——自身の存在を脅

<sup>1</sup> Seymour の自殺については様々な解釈が可能であるが、ここでは“Raise High the Roofbeam, Carpenters”、“Zooey”、“Seymour, an Introduction”という一連の流れの中で、Buddyを通して Salinger が主張しようとした精神的覚者としての Seymour 像に拠って理解した場合の解釈を取り上げている。

かし、命取りになりかねないかを——学んでいる Zooey は、独身を通すことで、内面と世間との接点である〈窓際の席〉に留まり続けようとする。つまり、純粋な内面を保ちながらも、成功した俳優として社会的活動も続けてゆくために、彼は他者とあまりに親密な関係に陥ることはできないのである。

のちに“Introduction”の中で、Zooey を Glass 家の中でも Seymour に匹敵する美しい目をしていながら、その色形が Seymour の目とはまったく異なる点を Buddy に認めさせることで<sup>2</sup>、Salinger が、Glass 家の兄弟姉妹に特有の精神世界の最高のもを持ったふたりによってまったく対照的な生き方を代表させていることを、すなわち Seymour には世俗を超越させる生き方を、Zooey には世俗を取り込みながらその枠の中で何ができるかという生き方を体現させていることを、明らかにしている。もっとも、Seymour に比べて Zooey の態度が現実的であるにしても、結婚は Zooey にとっても、彼の純粋な内部に世俗的な価値観を受け入れる危険を意味している。そして、愛する者が彼と同じ純粋な内面を持っている可能性や、愛する者同志が心を通いあわせる可能性は、まったく考慮されておらず、他者との愛を確立するために何が自分にできるかという、愛する者を前にした具体的な問題も検討されていない。この点は、Saul Bellow に二度目の全米図書賞をもたらした作品、*Herzog* の主人公、Moses E. Herzog が結婚を考える場合にも言えることである。彼の心情には暖かいロマンティックな思いやりはほとんど感じられず、結婚相手を思う気持ちよりも、Zooey の場合のように、結婚によって自分の人生がどうなるかという、自己中心的な問題が優先されるからである。

*Herzog* は二度目の結婚に失敗した Herzog の精神的危機と、彼がそれを乗り越えて新たな恋愛に踏み出すまでの過程を扱った作品である。Herzog は最初の著書 *Romantics and Christianity* によって知識人としての社会的名声を獲得しているのだが、そのような著作をものにする鋭い知性によって、彼は女達の気持ちに知的名士の妻の座に対する憧れがあることを見抜き、高い知性こそ彼の男としての魅力なのだと考えている。しかしこのような認識に立つとき、Herzog の相手を思いやる態度には、二番目の妻 Madeline が Herzog を、“You gave me Love, from your big heart, and rescued me from the priests. ... You

---

<sup>2</sup> Zooey の目に関するこの特徴は、J.D. Salinger, *Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour an Introduction*(204)に記されている。

SAVED me. You SACRIFICED your freedom. ... Your important time and money and attention.” (124-125)と非難するように、相手を心から愛する気持ちとは別の、相手を守り、いたわり、導ける、優越者という自負が混在してしまうのである。特に、Madeline との関係では、Madeline が Herzog よりずっと若かかったり、父親とうまくいっていなかったりしたために、彼は夫としてだけでなく、代理父としても、保護者的態度を取っていた。だからこそ、彼女との離婚は二重の意味で Herzog の優越を否定し、第一作のあと著作が進まない Herzog の、すでに揺らいでいた自己信頼に深刻な危機をもたらしてしまう。

Herzog は Madeline との離婚でもたらされた精神的危機を乗り切るため、様々な人々に手紙を書く。しかし決して投函されないこれらの手紙には、荒唐無稽で一方的なものも少なくない。結局 Sarah Cohen が、“Through these letters he also plays the game of one-upmanship with the master minds of all time.” (152)と指摘するように、投函されない手紙書きは、他者の批判や反論に脅かされることなく自分の知的優越を確信できる場であり、Herzog はこれによって、新たな著作を完成できないために揺らぎはじめ、Madeline の拒絶によって危機にさらされていた自己信頼を回復しようとしているにすぎない。だが、こういう形でしか回復されえない自信は、所詮砂上の城である。彼の思考が、異質な視点や思考によって啓蒙されたり切磋琢磨されたりすることがないため、Richard Pearce が、“Herzog’s letter writing ... makes no difference in the course of his life or in the course of history.” (76)と批判するように、彼の自己信頼の回復はそれが喪失されたのと同じ枠中で起きているからである。

手紙書き同様、Herzog は彼を取り巻く人々からも、何ら学ぶところがない。Herzog の女達は Herzog を保護する者か、彼に保護される者であり、知的に対等な人物として意見を求められることがないからである。また Herzog は男達には自ら進んで助言を求めはするが、精神分析医の Dr. Edwig や、弁護士の Simkin Harvey や Sandor Himmelstein が、Tony Tanner が言うような、“people who positively enjoy thrusting forward the low view of truth, cruel in their relish of the nastiness of life.” (94)にすぎず、極めて狭い認識の範囲でしか現実を理解できない人々なので、Herzog は彼らに意見を求めた自身の愚かさを嘆くだけに終わるからである。

Herzog には新しい視点を取り込む可能性がないため、作品の最後で彼が Ramona との新しい恋愛関係に深入りしてゆく様子を見せても、Ramona との

新たな結婚の向こうには新たな離婚が、その向こうには、さらなる結婚と離婚が、待ちかまえていているように見える。もっとも、彼が〈結婚と離婚を繰り返す〉悪循環にはまり、そこから抜け出せる可能性がまったくみえなくても、Bellowは作家の全知のかなりの部分を Herzog に与え、自らの知的閉鎖性や優越感を揶揄しつつ、彼の時代の文明批判や人間の資質について議論しているため、彼の知的閉塞性は彼を取り巻く人々の視野の狭さとは異なり、彼の時代と人間性がもたらす限界のなかで避けがたいものという印象を与える。

さらに、Herzogの生き方は、すべてのものを失ってもなお主張できる人間性、“I”によりかかっている、どんな絶望のさなかでも、“I”を肯定する力が彼を先へ先へと駆り立てて絶望に留まることを許さない。そんな姿は、先に引用した、落ちる石を繰り返し山に挙げる Sisyphus の熱心さを思い起こさせるもので、〈結婚と離婚を繰り返す〉悪循環に出口が決してないとわかっているにもかかわらず、Herzogが虚無的な絶望に陥ることもまたないように見える。Irving Howe が Bellow に思考の飛躍を求めながらも、“yet the will to struggle, the insistence upon human possibility, is maintained, and not as a mere flourish but as the award of agony.” (35)と、この作品を評価しているように、〈結婚と離婚を繰り返す〉悪循環から抜け出せない愚かな失敗者に留まることで、Herzogは絶望的状况を受け入れながらも挫けることを許さない、芯の強い生き方を示している。

結局、〈結婚しようとしなさい〉 Zooey にしても、〈結婚と離婚を繰り返す〉 Herzog にしても、社会人として求められるひとつの要件として結婚を捕らえておらず、個人の内面の在り方と深く関わった、極めて自己中心的な結婚観を持っている。またそれ故に、彼らの姿勢には共通して強い自己主張が窺える。これに対し、1960年代末に書かれ、前章で論じた Philip Roth の *Portnoy's Complaint* に描かれた主人公 Alexander Portnoy は、結婚したくても〈どうしても結婚できない〉状態に陥っており、Zooey や Herzog よりもはるかに頼りないと言わざるを得ない。Alex は女性に対する性的欲望が強く、次から次へと女性と関係する。そのような自分の女性遍歴は、彼の社会的立場にはふさわしいものではなく、彼は道徳的咎を感じずに肉体的な関係において満足できるよう、肉体的にも精神的にも深く結ばれ相手との幸福な結婚を願う。しかし彼の付き合い女性達は何らかの欠陥を持っていて、彼は〈どうしても結婚できない〉のである。

Alex が“Pumpkin”と呼びかける Kay は、アメリカ的・キリスト教的な資質の健全で善良な面を象徴し、アメリカの大地に根ざしたような“peasant legs” (216)を持っている。また、“Monkey”とあだ名される Mary は彼の性欲を完全に満たすものの、“dear”を“dir”と綴るような無学さと売春的行為によって (205)、アメリカ・キリスト教的資質の猥雑さを象徴している。彼女らはそれぞれに魅力的で Alex を強く惹き付けるが、どちらの資質もあまりに非ユダヤ的なため、Alex のユダヤ的な資質と最終的には反発しあってしまう。逆に、Alex が、“In this country, everybody is Jewish.” (258)と驚嘆するイスラエルで知り合う、女性兵士 Naomi は、“a Jewish Pumpkin” (258)と呼ばれ、Kay のユダヤ版であることを窺わせる。しかし彼女のあまりにユダヤ的な資質故に、彼女は Alex が非ユダヤ的と恥じてきた強い性欲を押さえ込み、彼をインポテンツに陥れてしまう。このように、Alex の〈どうしても結婚できない〉状態は、キリスト教的アメリカにユダヤ人として生まれ育った者の、キリスト教的要素の強いアメリカの清らかな精神性にも、非常にアメリカ的な世俗的で猥雑な要素にも、また非常にユダヤ的な伝統にも反発してしまう、内面の葛藤を象徴している。

だが、Alex に内面の葛藤があったとしても、それだけでは〈どうしても結婚できない〉状態に至りはしなかつただろう。彼がそのような状態に陥るのは、彼の結婚観には、性的な補完作用を除けば、互いを尊重しあい、助け合ってゆく姿勢がまったくなく、Zooney や Herzog の場合同様、結婚を自分にとっての意味や影響という点からしか捕らえていないからに他ならない。しかも彼の〈どうしても結婚できない〉状況は、Zooney や Herzog と違って自ら選んだ状況ではない。そこにカウンターカルチャーの影響を強く受けた Roth の主人公であり、1960年代的性格を強く感じさせる Alex の、アメリカンヒーローとはいえない弱々しさが窺える。

さて、Herzog は自分が生きている時代について、知識人には生きにくいと批判的であるが、実際には、第二次大戦後のアメリカは知識人にとって非常に恵まれた時代だった。というのも、戦後、GI法のおかげで大学入学者数が一挙に伸び<sup>3</sup>、それまで食うや食わずであった知識人は大学職という安定した

<sup>3</sup> Greenberg は、1940年には160,000人の大学卒業生が、1950年には500,000人になったと (36)、また Patterson は、1940年は216,500人だったのに対し、1949-50年では497,000人だったと (68)、述べている。数字に幾分差があるが、飛躍的な増加であったことは間違いない。



地位を得て、知的活動に没頭できるようになったからである。また一般市民も、戦後の経済成長がもたらした豊かさのおかげで、知的活動に参加しやすくなった。このように、戦後が基本的に豊かで安定し、知的なものへの関心が高まっていたからこそ、結婚に求められる社会的責任や義務を考慮することなく、自分自身の生き方との関係でのみ捕らえることが許されたに違いない。主人公の生き方に表された自己主張の違いに時代の変化が感じられるにしても、〈結婚しようとしなさい〉主人公も、〈結婚と離婚を繰り返す〉主人公も、〈どうしても結婚できない〉主人公も、結局は豊かな時代の主人公であったといえる。

これに対し、ベトナム戦争の苦い体験やオイル危機によってアメリカ経済に翳りが生じる70年代半ば以降<sup>4</sup>、アメリカ文学の主人公は、ミニマリストに象徴されるように、もっと現実的な生き方を選択し始める。そして、彼らの結婚観も、当然もっとこじんまりとした、実際的なものに変化する。このような主人公像の変化は、もっと早い時期から作品を書いていた作家にも影響を及ぼしている。例えば、Bellowの場合を眺めて見ると、*More Die of Heartbreak* (1987)では、語り手は知識人の叔父の再婚について、初めから結婚はうまくゆかないと決めつけている。Bellowの結婚の姿勢に窺える変化に、彼自身の結婚と離婚の回数や年齢、ノーベル賞の影響など、他の様々な要素が影響を与えたことはもちろんのことである。だが、語り手の態度にはっきりあらわれた諦観から、Herzogを特徴付けたSisyphus的な力強い愚かさが失せていることは否めないし、叔父の名誉と恋愛を計りにかける語り手の現実的視野はHerzogなどではあり得なかったほど重要視されている。

そこで、次章においてはこの変化をもっと明確に検証するため、1950年代から1990年初頭にかけて活躍したBernard Malamudの作品を時代を追いながら分析してみよう。

---

<sup>4</sup> Strobelは、1992年の大統領経済白書に記されたデータ分析を通して、個人収入が1972-73年を頂点に落ち込んでゆく様子をわかりやすく説明している。(48-49)

## 第五章 Malamud の主人公に見られる 1950 年代 から 1980 年代への変化

Bernard Malamud は道徳的な作家で、描かれる作品も道徳的寓話の性格を帯びているものが多く、社会的経済的知識と哲学的知識を絡めた複雑な文学世界を構成する Bellow よりも、主人公の性格の変化だけを取り出して論じやすい。また、Malamud は道徳的に生真面目な作家で、社会に対する責任意識も強いため、自分の内面世界に閉じこもって著作する Salinger よりも時代の流れを積極的に作品に取り入れている。さらに、三世代目のユダヤ系アメリカ作家の Roth の場合には典型的な 1950 年代的主人公が欠けているのだが、Salinger や Bellow と同世代の二世代目ユダヤ系作家の Malamud は著作活動が 1950 年代から 1980 年代に渡っていて、この時代全体をカバーする形で活躍した作家である。主人公の質の変化には、もちろん個人的な体験も大きく関わってくるが、他の作家とも共通するような資質に注目しながら彼の作品を時代を追って眺めることで、アメリカの主人公の質の変化の特徴を捉えることができる程度まで可能だと思う。

そこでこの章では、まず 1957 年に発表された Malamud の初期代表作 *The Assistant* を分析し、1950 年代的主人公を Malamud がどのように描いているかを検証する。そして次に、彼自身の人生の晩年を綴っているように見える後期代表作 *Dubin's Lives* (1979) に描かれた主人公像を考察し、*The Assistant* の主人公との違いを探る。そして最後に、1950 年代前半から 1969 年に渡ってばらばらに書かれたため、Malamud の主人公像の変化が一作に現れている *Pictures of Fidelman* (1969) について論じ、初期作品と後期作品とのあいだで確かに作家の態度に変化が生じていることを確認しようと思う。

### ●1950 年代的主人公、Frank Alpine

Malamud の長編第二作の *The Assistant* は、Malamud の作品の中でも Malamud らしさをもっとも感じさせる秀作であり、より良い人生を求める Frank の精神的成長を扱った教養小説(Bidungsroman)になっている。孤児の Frank はより良い生活を求め、安易な金儲けのために貧しいユダヤ人雑貨商

Morris を襲う。しかしその際に仲間が Morris に怪我をさせたことを後悔し、Frank は Morris の店を手伝うようになる。イタリア系カソリックの Frank は最初はユダヤ人に対して偏見を持っているが、Morris の傍らで暮らすうち、彼から人のために苦しむユダヤ人としての生き方を学ぶ。そして Morris の死後、Morris の娘 Helen への愛から、Morris のユダヤ的な生き方とカソリックの孤児院で学んだ St. Francis の清貧の思想を合体させた、Frank 独自の生き方を実践し、人間としてひとまわり大きく成長して Morris の惨めな雑貨店を引き継いでゆく。

Irving Malin を初めとする多くの批評家が Morris と Frank が後天的な〈父と息子の関係〉で結ばれていることを指摘しているが、Morris は息子 Ephraim<sup>1</sup> を亡くした父、Frank は孤児という設定も、両者の継承の関係を強く示唆している。また、作品の経過に従って Morris が店を保ってゆく力を失ってゆくにつれ、Frank は手伝い人から店主へと、次第に店を保持して行く力を強めてゆく。そして Morris の死に際して Frank は Morris の墓の上に落ち、そこから這い上がってくる。Jonathan Baumbach はこの場面を“a symbolic resurrection”(121)と見なしているが、この時点から一人で店を切り盛りする Frank は、確かに Morris の生まれ変わりとみなせるだろう。作品の最後、Frank は雑貨店主として店を守っているが、その姿は作品の冒頭、雑貨店で一日を過ごす Morris の姿と非常に似通っていて、店を通して Morris の生が Frank に継承されたことは明白である。

しかし、Frank が Morris から受け継ぐ店は決して希望の持てる遺産ではない。“fixed, a cave, motionless”(58)とか“an overgrown coffin”(86)とか見なされる Morris の店は、かつてのアメリカンヒーローが体現した〈自由な存在〉を夢見させることのない牢獄である。Morris は Frank が店について学びたいと言うと、店で学べるのは、“Only one thing ... a heartache.”(40)だと答えるのだが、店での生活には苦勞しかないように思える。実際、Frank は生きてゆくための資金を店から生み出すことができるどころか、店を維持するために外で徹夜のバイトをしなければならない。従って、下記の Giles B. Gunn をはじめ、多く

---

<sup>1</sup> Ephraim は、かつて Joseph が “It is because God has made me fruitful in the land of my suffering.”(*The Bible*, Genesis 41-52)と云って名付けた息子で、Israel が繁栄の祝福を与えた孫であり、代々ユダヤの父が息子を祝福する際に引用する名前である。従って、Ephraim という名の息子の存在は、苦悩する者にとって、将来の繁栄を約束する希望や、厳しい現実から救

の批評家がこの継承を皮肉なものとして解釈している<sup>2</sup>。

...Frank may simply be emulating a man who, despite his wisdom, ultimately preferred to yield to his circumstances rather than attempt to resist them. ... And thus it is that Frank's conversion at the end of the novel is strongly tinged with irony. (75-76)

Frank にとって Morris の生の継承が決して雄々しくも、悲劇的な美しさをたたえたものでもないことは、Morris の墓に落ちた Frank の姿が他者に当惑しかもたらさないことにも窺える。

Frank, standing close to the edge of the grave, leaned forward to see where the flower fell. He lost his balance, and though flailing his arms, landed feet first on the coffin.

Helen turned her head away. Ida wailed. (231)

Helen が Morris の棺桶に投げ込んだバラの花を見ようとして棺桶の上に落ちる行為は、Helen への愛に力づけられて、Frank が Morris の人生の後継者となることを象徴するものである。だが貧相な姿の男が報われない恋を追いかけ、相手の父親の棺桶の上に両手をバタバタさせてすべりこんでしまう図は、チャップリンが演じるようなたばた喜劇に他ならず、関係者にとっては笑えない愚かな行為である。

そのことは、作品の最後、割礼を受けてユダヤ人に改宗した Frank が、割礼の痛みから飛び跳ねている姿にも反映されている。

One day in April Frank went to the hospital and had himself circumcised.

For a couple of days he dragged himself around with a pain between his legs.

The pain enraged and inspired him. After Passover he became a Jew. (246)

Frank が自ら決心して受けた割礼に自ら腹を立てている様の愚かしさは、彼のユダヤ人への改宗が誰彼から尊敬されるようなものでないことを示唆している。もともとそうはいっても、作品のこの最後の一節には、春らしい希望に満ちた暖かさも感じられる。それははっきりとした形のものではないが、Frank の生が Morris とは同じ道をたどらないだろうという予感を抱かせるものである。

---

済され得る可能性を意味している。

<sup>2</sup> Giles B. Gunn の他、Ihab Hassan (166)及び、Helen Weinberg (172)においても同様の指摘がある。

実際、作品の最後に描かれる Frank の姿は、作品の最初に登場する Morris の姿と非常に似通ってはいても、完全に同じものではない。その大きな違いは、Morris が店を人が背負わなければならない重荷のように引き受けていたのに対し、Frank は自ら進んで引き受けていることである。このような違いが生じたのは、Frank が Morris のユダヤ的な善人の生き方を継承したとしても、それを繰り返すのではなく、継承した Morris の生き方と、彼が受け継いできた St. Francis の一途な生き方とを一体化させ、新たな生き方を作り出しているからである。

Frank が Morris から受け継いだ資質とは、Morris がユダヤの教えと同一視している道徳的な生き方である。ロシア生まれで、第一世代のユダヤ移民である Morris は、Sidney Richman の言う “the carrier of ancient tradition”(22)の性格を持ち、自分がユダヤ人であることを、また、ユダヤ人として生きるとはどのようなことかを、頭でなく体で知っている。彼は Frank に、ユダヤ人とは何かと正面きって聞かれたとき、“Because he was ashamed of his meager education, Morris was never comfortable with such questions” (123)と感ずるものの、考えがないわけではない。たった三セントのパンを買いに来る客のためだけに、必ず朝六時に店を開けたり、自分自身は食うや食わずでも、払ってくれる見込みのない客に掛け売りしたりする行為に現れているように、Morris は言葉にするまでもなく、ユダヤ人としての生き方を日々の生活で実践しているからである。

それを Morris なりに説明すると、次のような返事になる。

“This is not important to me if I taste pig or if I don't. To some Jews is this important but not to me. Nobody will tell me that I am not Jewish because I put in my mouth once in a while, when my tongue is dry, a piece ham. But they will tell me, and I will believe them, if I forget the Law. This means to do what is right, to be honest, to be good. This means to other people. ...”(124)

ここで語られる生き方は、ユダヤ教の伝統的な教えとか、ユダヤ人に固有な生き様とかいうより、むしろ、最も基本的な道徳の原理、人が人として踏まなくてはならない道である。しかし、この道徳的な生き方が、長い歴史的背景を持つユダヤの教えとして提示されるとき、Walter Shear が指摘した、“an implicit conflict between a heritage of ancient wisdom and traditional values and the

American atmosphere of practicality and success”(208)が感じられ、Malamud は Morris の安定した道徳性を、物質的繁栄を誇るアメリカが欠いている特質のひとつと見なしていることが理解される。事実、自分の物質的繁栄を追い求めるあまり、Frank は利己心から Morris の店に強盗に入って彼を傷つける過ちを犯した。従って、Morris がユダヤの教えとみなす、人間としての尊厳を守り、共に生きる姿勢は、Frank が一人前の社会人として意味のある人生を送るために身につけなければならない不可欠な姿勢だった。

ただ、Morris の生き方だけでは十分でなかったことは、彼の葬儀の場面で Morris を少しも知らないラビが読む弔辞が皮肉な効果をもたらしていることにも窺われる。ラビは Morris が誠実だったから、“the grocer had so many friends who admired him.”(229)と結論する。また Morris が一生懸命働いたから、“he was a good provider.”(229)と断定する。ラビは神を信じる者として、神が聖書の中で約束している善因善果の立場から Morris の一生を推量しているのだが、実際には Morris は少しも尊敬されていなかったし、家族に日々の糧をもたらすのも困難な類の、無能な生計維持者でしかなかった。明らかにラビが下した結論と現実との間には落差があり、しかもラビが“admired”のような誇張を加えるために、落差が一層強調される。Morris の娘 Helen が、“He’s overdone it”(230)と、この弔辞を恨めしく思うように、Morris の死に対する厳粛な涙を誘わなければならないはずの弔辞が、彼の道徳的な生き方を揶揄する結果になってしまっている。そして、ここに生じるほろ苦い笑いこそ Malamud の作品を特徴付ける資質で、善人を犠牲者にしないではおかない現実世界の、過酷で絶対的な力を読者にひしひしと感じさせる効果を挙げている。

従って、Morris の生き方を引き継ぎ、彼の生き方を象徴する店を引き受けるだけであれば、Frank の行為は Ihab Hassan が“an extreme and quixotic sense of obligation”(166)と見なしたようなものでしかないし、Frank を Hassan が主張するような“heroes of irony”(166)と分類しても差し支えない。だが、Hassan が見落としている Frank 本来の、St. Francisに通じる資質故に、彼は単なる Morris の複製になることはないし、単に皮肉なヒーローで終わることもない。

イタリア系の Frank がカソリック孤児院で学び、子供の頃から憧れ続けてきた St. Francis の生き方は、現実主義的な視点を基本とするユダヤ的な物の見方とは異なる、極めて精神的な物の見方を Frank の人格に植え込んでいる。ユダヤ的な物の見方と St. Francis の物の見方の対比は、Morris の近隣のユダヤ

人 Sam Pearl が営むソーダ店で、店主と Sam と Frank のあいだで交わされる St. Francis の生き方に関する会話に窺える。

“Talking to the birds? What was he -- crazy? ...”

The stranger [Frank] smiled at the Jew [Sam]. “He was a great man. The way I look at it, it takes a certain kind of a nerve to preach to birds.”

“That makes him great, because he talked to birds?”

“Also for other things. For instance, he gave everything away that he owned, every cent, all his clothes off his back. He enjoyed to be poor. He said poverty was a queen and he loved her like she was a beautiful woman.”

Sam shook his head. “It ain’t beautiful, kiddo. To be poor is dirty work.”

“He took a fresh view of things.” (30-31)

この場合の Sam の見方は、Morris や Helen も含めたユダヤ人全般の穏当で常識的な考え方を代表しているだけではない。物質主義的な生活を送るアメリカ人であれば当然と思えるような、アメリカ的な物の見方を表している。確かに、貧乏を美しい女性のように愛するためには、既成の幸福の概念を逆転させなければならない。また、人の言葉を理解できるはずのない鳥に説教するためには、望みのないところにも望みを作り出し、希望を抱き続ける不屈の姿勢と、どんな不可能も可能にできると信じ続ける強い信念とが要求される。これらはどれも非常識な能力であり、常識的な理論からすれば馬鹿げた思考である。しかし、Frank はこれらの資質を理解し、そこに価値を見出すのである。彼にそれができるのは、彼自身が St. Francis の非常識な資質を保持しているからである。そして、St. Francisに通じるこの資質こそ、Morris が諦めた店を、“if he kept it going there was always the chance that something might change, and if it did, maybe something else might.”(185-186)と信じて維持し続ける力になっている。

このように、Frank は孤児であってもカソリックの影響を強く受けているし、彼が Morris から受け継ぐ店が閉塞的でもあるように、彼には〈自由な存在〉を感じさせるものはまったくない。また、成功者とはほど遠い彼の“schlemiel”的な姿も、彼が普通の人間より〈一段神に近い存在〉であるよりも、〈一段神から遠い存在〉のように見せている。しかし、Frank が Morris から受け継ぐ極端な道徳性が、Frank 本来の粘り強い希望の力に結びついたとき、彼は Morris

と St. Francis の教えを彼なりに一体化させ、“continuing ability”(239)と “God-knows-what-next-move”(239)によって Helen を驚かせながら、自分の夢の実現に向けて努力し続ける。そのような Frank の姿は、アメリカンヒーローの資質のひとつ、〈独立独歩の精神〉を体現しているし、Morris に代わって Helen の大学就学を可能し、敗北を受け入れない非常識な力によって Morris の道徳性を有効なものに変える。そのとき彼は、弱々しい形ではあれ、〈一段神に近い存在〉になり得ているように見える。作品の最後に春めいた明るさをもたらされているのも、限られた力ではあっても、Frank にアメリカンヒーローに通じる資質がいくらか生まれてきていることを物語っている。

結局、1950 年代に Malamud が作り出した主人公 Frank Alpine は、先に論じた Holden や Augie 同様、アメリカンヒーローとしての資質をほとんどすべて失っている。しかし Frank がそれでも自分自身の生き方を諦めようとせずに努力を続けるとき、彼は僅かながら普通の人には達成できないものを達成している。そして、不可能に見える現実挑戦し続け何かを生み出そうとするこの力故に、Frank はアンチヒーローではあれ、ヒーローという名に値するものを持っているとみなせるし、Holden や Augie に連なる 1950 年代的な主人公に分類できる。

### ●1970 年代後半の主人公、William Dubin

Malamud の初期の典型的な主人公は、*The Assistant* の Morris Bober や Frank Alpine のように、道徳的であるが故に、一般社会の物質主義的な価値判断では愚かな失敗者 (schlemiel) とならざるをえない者であった。そして、彼らの道徳がしばしば生存の極限状態で試練を受けるため、国を追われ迫害に苦しめられても神の教えを守ろうとしたユダヤ人の姿に重ねられ、〈道徳者 = “schlemiel” = ユダヤ人〉という図式を成立させた。これに対して、*The Assistant* から約二十年後に発表された *Dubin's Lives*(1979)では、主人公 Dubin がユダヤ人であり、ユダヤ的なモチーフもところどころに用いられてはいるものの、Robert Towers が、“*Dubin's Lives ... is only peripherally concerned with Jewishness.*”(1)と概観しているように、ユダヤ人であることの重要性が極めて薄い。

作品は、伝記作家 William Dubin が 56 才の夏の終わりに D.H.Lawrence の伝記に取りかかるところから始まり、58 才の冬にそれを完成させるまでの過程



を克明に書き留めたものである。“Wm B. Dubin, who wrote lives, and who, it said in *Newsweek*, had once received a medal from President Johnson.” (13) と紹介される Dubin は、世に認められた伝記作家であり、郊外にかなり大きな家を持ち、音楽家や精神分析医のような隣人と交流する知的な中産階級に属している。ところで、第二次大戦後、継続する好景気のおかげで一般的に庶民の生活が豊かになったのみならず、G I 法の恩恵も加わって、1940 年には 16 万人しかいなかった大学卒業者が 1950 年には 50 万人に増加し<sup>3</sup>、それまでは定職に着きがたかった多くの知識人が大学教師として安定した社会的地位と経済基盤を手に入れていたことを考えれば、社会的名声と財政的ゆとりを享受する Dubin の姿は、ふたつの全米図書賞を得て作家としての揺るぎない地位を勝ち得た Malamud 自身の姿であると同時に、この時代のアメリカの知識人の典型的な姿を表しているといえる。そして、新しい時代の典型的知識人である Dubin は、初期主人公の社会的失敗者のイメージや、虐げられる者というイメージからは完全に遠のいているのである。

Dubin はまた、行動と選択において道徳よりも感情を優先させる傾向があり、必ずしも道徳的とは言えないことが多い。Lawrence が情熱的な人妻 Frieda と駆け落ちしたことにならい、Dubin は娘ほどの年齢の Fanny に惹かれてゆくが、Fanny に象徴される若い生命力が初老の Dubin にとっていかに重要であろうとも、それを無闇に焦がれることは老いに対する愚かな抵抗としか見られない。従って、Dubin が必要とする Fanny は彼の生存に不可欠なものというより、今ある生を一層充実したものにするための贅沢品に近い。

Dubin は Franny が手に入らないとき、若さを保つために過酷なダイエットやジョギングを行う。それらが彼にもたらす肉体的苦痛に、Dubin の Fanny を手に入れられない精神的苦悩が重ねられているように見えるのだが、老いを逃れるために Dubin が自ら作り出す肉体的試練は自虐的な愚行にすぎず、Frank が Morris の絶望的な状況の店を引き受けたときの、あのストイックな高潔さはまったく感じられない。さらに、Frank が徹夜のバイトまでして店を守ろうとする姿を見て、彼を軽蔑していた Helen の心が次第に和んでゆくように、初期の“schlemiel”的主人公にとって、肉体的な苦しみに耐えることは精神的高みに到達するための手段だったが、“He fought winter as if it were the true

---

<sup>3</sup> Milton Greenberg, 36.

enemey.”(132)と描かれる Dubin の場合は違う。“as if”が用いられているように、冬は決して Dubin の真の敵ではない。Rita Gollin が、厳しい冬の寒さを押しての長いジョギングは老齡を防ごうとする“an element of despair”(198)であり、伝記が書けないという事実からの“a form of escape”(198)であると分析しているように、Dubin の場合、肉体的苦しみは精神的苦しみからの逃避となっているのである。

もつとも、若い恋人に熱をあげ、その苦しみをジョギングに置き換えている Dubin の愚かさは、“schlemiel”のトレードマークである〈愚かさ〉を連想させるので、彼はやはり“schlemiel”的主人公だと反論されるかもしれない。しかし、1950 年代の作品において“schlemiel”を真に“schlemiel”たらしめていた〈愚かさ〉とは、尊厳ある人間として生きるために選んだ道が社会通念に反しているが故のものであった。Dubin の場合の愚かさは、情事に対する下心を裏切られる姿とか、厳しいダイエットを敢行しながら夜こっそりとチョコレートをむさぼり食う姿とか、嫉妬に駆られて Fanny の生活を覗き見するさもない姿など、常に、道徳にも常識にも反した自らの行為で招くものにすぎず、愚かさに“schlemiel”のイメージが彷彿するとしても、Morris の高潔さや Frank の一途な努力が勝ち得た〈一段神に近い存在〉のイメージや、そこに込められた作者の希望が、Dubin の愚かさに見出されることはない。

初期作品からの変化は、人生と伝記に関する相矛盾するふたつの概念の扱いにも窺える。伝記作家を意識するときの Dubin は、“Everybody’s life is mine un-lived. One writes lives he can’t live.”(11)と、〈人生＝伝記〉という概念を主張し、よりよい伝記を仕上げることで人生を意味のあるものにしようと、伝記をあらゆることに優先させる。その一方で、彼には“*That he was about to create a new life would in the end shorten his own? When the work was done he was that much older.*”(12)と考えるような、伝記によって追体験される人生と実際に生きている人生とは別物だとみなす感情もあり、伝記を書くために諦めてきた楽しみを無念に思い続けている。伝記作家としての生き方に重ねられた〈人生＝伝記〉という概念は、社会的責任を果たそうとする倫理的・道徳的欲求と結びつけてとらえることができ、自分自身の生を楽しむ生き方に重ねられた〈人生≠伝記〉という概念は、肉体的な快楽や安楽さを求める欲求に結びつけて考えることができるので、Dubin を翻弄しているふたつの対立概念は、精神と肉体、倫理観や道徳観と人間的感情や性的欲望という、*The Assistant*

において Frank をとらえていた対立概念と同質のものであるといえる。しかし、Marc Shechner が指摘しているように、初期作品では両者の接点が模索されていたのに対し、*Dubin's Lives* が書かれる頃には、両者の対立は修復不能なほど大きくなっているのである<sup>4</sup>。

たとえば、伝記を書くことに精を出すとき、Dubin は書齋に閉じこもる孤独な生活を必要とする。つまり、〈人生＝伝記〉という概念に基づいて生きれば、社会的役割を果たす精神的満足は得れても、人と交わることで感じられる喜びは諦めなくてはならないとみなされる。一方、Fanny との情事はしばしば Dubin の仕事や結婚生活の妨げとなり、家族との結びつきも破壊する。従って、〈人生≠伝記〉という概念に基づいて生きるならば、胸躍る生の実感を味わうことはできても、社会人として、夫として、父として、十分な役割が果たせないとみなされる。このように、倫理的・道徳的欲求から生じる生き方と肉体的・感情的欲求から生じる生き方とは二者択一の対立関係で捉えられているうえ、Malamud はさらに、伝記を書くために求められる〈禁欲的生き方〉を Walden 湖のほとりに蟄居した Thoreau に、Fanny と恋愛に人生の春を求める〈情熱的生き方〉を人妻 Frieda との愛に打ち込んだ Lawrence にたとえる。ふたりの非常に対照的な資質の作家が作り出すイメージによってそれぞれの生き方が単純化されたとき、禁欲だけでも感情だけでも生きることができない人間の複雑さが忘れられ、倫理的・道徳的欲求と生理的・感情的欲求を両立できる生き方が模索されないまま、〈禁欲的生き方〉対〈情熱的生き方〉という対立だけが強調されることになる。

〈禁欲的生き方〉と〈情熱的生き方〉という二項対立の分類は、Dubin とふたりの女性の関係を表すためにも用いられている。たとえば、Dubin と Kitty の関係は、Jeffrey Helterman が“an American version of the European arranged marriage”(98)であると指摘するように、取り決めに基づいた〈意志〉で運営される共同生活の面が強調され、Thoreau のような〈禁欲的生き方〉に重ねられる。一方、Dubin と Fanny の関係は、結婚という形式にとらわれない〈愛情〉による結びつきである点が強調され、Lawrence のような〈情熱的生き方〉に重ねられる。そして、妻と愛人の利害が決して一致することがないように、Dubin と Kitty の結婚生活が象徴する〈禁欲的生き方〉と、Dubin と Fanny の

---

<sup>4</sup> Marc Shechner, 180.

情事が象徴する〈情熱的生き方〉もまた、和解不能とみなされるのである。

しかも、Kittyを裏切つてまでFannyに走るDubinによってMalamudが表そうとしたものが、Mark Shechnerが“*What makes Dubin's Lives different is that Malamud rejects the customary conservative moral — that Dubin should act his age and patch up his marriage — in favor of something more problematic and more interesting.*”(182)と解説しているような、新しい時代にふさわしい、より自由な生き方だったにしても、新しい生き方のためにDubinが顧みない義務や責任をMalamudがあまりにも軽く扱っている点も見逃されるべきではない。結婚という社会的な拘束に縛られない、より自由な関係においても、義務や責任がなくなるわけでは決してない。安寧をもたらす結婚生活を捨てる気がないまま、それを守り育てる義務や責任から解放されることを願い、伝記を口実に妻にも愛人にも責任を負おうとしないDubinは、単に〈無責任〉なだけであり、そんな生き方から豊かで意味のある〈自由〉な人生が達成されるはずがないことを、Malamudは承知しておいてしかるべきだった。

Malamudはかつて、*The Assistant*でMorris Boberに、“*I suffer for you. ... you suffer for me.*”(125)と、人が常に他の人に負っている責任を語らせた。それは一見古くさい道德意識のように聞こえるが、かつては非道徳的として許されなかった多くのものが許されるようになった現代でも、形を変えながら存在し続けている。だが、作品を寓話的枠組みに押し込み、〈人生=伝記〉対〈人生≠伝記〉、〈禁欲的な生き方〉対〈情熱的な生き方〉、〈古い時代の生き方〉対〈新しい時代の生き方〉、という対立関係を強めてしまったとき、Malamudは新しい形を新しい時代の自由で恵まれた環境の中で模索できなくなってしまったのである。そして、そのような限界の中で描かれた主人公Dubinは、〈禁欲的な生き方〉と〈情熱的な生き方〉を止揚した新しい生き方を勝ち得ないまま、実に頼りない生き方を提示するに留まっている。

*Dubin's Lives*におけるDubinの生き方がMorrisやFrankなどより頼りなく曖昧になっていることは、MorrisとFrankの関係が、〈息子によって父の生が拡大される継承〉であるのに対し、Dubinの生を受け継ぐ娘達は、〈父の生を繰り返す継承〉でしかないことにも窺える。それまでのMalamudの作品では父から生き方を継承する役割は常に息子達に与えられていたが、娘Jannaからフェミニズムの影響を受けたために、*Dubin's Lives*では、ModeやFannyのような娘達の役割を前面に押し出したと、MalamudはRalph Tylerとのインタビュー

一で明かしている<sup>5</sup>。だが、Dubin の性質に新しい時代的变化が繁榮されればこそ、継承者の性だけでなく質までも変化し、娘達は、父や父とみなす男性から十分な援助を得れないまま、それぞれの模索と逡巡を経て自力で独立し、父と同じ曖昧な生き方を繰り返すのである。

たとえば Mode は、父親にも、父親的役割が果たせるほど年長の恋人にも相談せず、肌の色の違う子を生んで育てることをひとりで決意する。Fanny は、Dubin と別れているあいだに Dubin の子を墮胎し、大学の卒業証書を手に入れ、母親の遺産を使って農場の経営に乗り出す決心をする。もちろん、Dubin は、Fanny に自分を大事にするように諭したり、Mode の妊娠を知ってすぐに駆けつけるなど、父親的な役割をまったく果たしていないわけではない。しかし、Fanny が別れの手紙で、“I appreciate certain things you have done for me—some my father might have done but didn't” (276) と述べたあと、はからずも、“although with one hand you take away what the other gives.” (276)と付け加えているように、彼は Fanny や Mode の要求よりも自分の欲情を優先させ、しばしば父親の役を十分果たせないでいる。

Dubin が娘達の人生の力強い導き手になれないのは、自分の性的欲求に翻弄されて自己中心的になってしまうためだけではない。もっと根本的な原因として、彼には〈継承〉に値するだけの十分な生き方がないことが挙げられる。Fanny が Dubin に、伝記を書きたいことに気づいた方法を尋ねたとき、Dubin の答えは、“trial and error plus good luck” (221)という頼りないものでしかない。禁欲的生き方と情熱的生き方を二項対立としてしか捉えられず、両者の接点を見出せないまま右往左往する Dubin であるから、この答えは当然かもしれない。しかし、作品の最後に掲げられた Dubin の著作リストが Dubin の人生に対する作家の肯定的評価を表していることから、Malamud 自身が、人は誰でも Dubin のように頼りない生き方しかできないと考えていることがわかる。

迷い、過ちを犯しつつも努力をすることは、作中で Fanny と Mode がすでに行っていることである。Dubin にも Malamud にもそれ以上の生き方が提示できない以上、彼女たちが受け継ぐ人生は作中にはない。従って、作品の最後、Fanny と Mode がこれまでよりもはっきりとした足取りで新たな人生に踏み出しているようにみえても、この出発は Dubin の著作リスト同様、人生に真剣

---

<sup>5</sup> Ralph Tyler, 84-85.

に取り組んできた彼女たちへのMalamudのエールとみなすべきであろう。初老の域に至ってもまだDubinが人生を習得できていないのであるから、MaudとFannyの未来が素直な道であろうわけがないからである。結局、娘達は新たに受け継ぐまでもなくDubinの良さも悪さも持ち合わせた存在であり、積極的に生きようとしてはいるものの、彼女たちにできるのは、Dubinよりひとつだけ若い世代として、新しい時代と場所においてDubinの〈生を繰り返す〉ことでしかない。

ところで、岩元巖は、たとえDubinが元の生活に戻ったように見えても、新しい人生を知ろうと努力を続けたことは彼の人生を豊かにしていると、Dubinの生き方に肯定的な解釈を下している<sup>6</sup>。また、寺澤みずほは、「現実と関わり、女と関わり、現実浸蝕され、分裂に苦しみながら生きるのが人間の生なのだ」(205)という主張を、*Dubin's Lives*の帰結点として掲げている。Malamudの視点に立てばこれらの解釈は妥当であるが、その見解を高く評価する両氏の姿勢には同意できない。というのも、Dubinの誤りは多分に自己中心的であり、人が完全に誤りを犯さないで生きることにはできないにしても、Dubinよりもまじな生き方はいくらでも可能だからである。それにもかかわらず、生きるためには迷いと過ちは逃れ得ないという安易な普遍化に転じ、過ちを減らすこと、人をできるだけ傷つけないようにすることを考慮していないのは、大いに非難されてしかるべきである。

これまで見てきたように、William Dubinは英雄の三つの質において、Frank Alpineが限界を受け入れないねばり強さと希求の力を見せて道徳的生き方を守ることでかろうじて保っていた、〈一段神に近い存在〉の資質までも喪失し、すべての資質において〈普通の人〉か、それ以下のレベルにまで落ちている。このような主人公の質の変化は、1960年代の後半を境にMalamud以外の作家達の主人公においても見られるもので、Ruth R. Wisseは*The Schlemiel as Modern Hero*において、現代的主人公としてのシュレミールの性質を“Ours is not a hero for all seasons. By the end of the 1960s the Jewish fool began to falter.”(109)と分析している。結局、不可能に見えても努力し続けるしかない不条理な状況が日常茶飯であった世界恐慌や世界大戦期に生まれた人々が、戦後の物質的繁栄の中で作り出した主人公像は、限界はあっても人間らしく

<sup>6</sup> 岩元巖、176。

生きるゆとりのある戦後に生まれ、社会問題や経済問題が噴出する中で作り出される主人公像とは本質的に違っている。そして、新しいものを取り入れようとしながらも、本質的に古い時代のものを多く引きずっていた Malamud は、十分新しい主人公が作り出せないまま、かつての“schlemiel”的なアンチヒーローの資質をも失ってしまったように見える。

1976年に Malamud は E.H.Leelavathi Masilamoni に *The Tenants* に関するインタビューを受け、彼の人間信頼が失われつつあるように思うがという問いに、“Yes. My faith in humanity has been bruised to some degree.”(71)と答える。初期の作品では主人公に限界を超える理想を追わせた Malamud だが、1970年代以降の作品では、限界が人間的努力をしのぐようになり、最後の完成作品となった *God's Grace*(1982)では、その傾向は決定的となる。主人公であり、第二の大洪水のただ一人の人間の生存者である Chon は、はじめのうちこそ人間に絶滅を引き起こした神に抗議するものの、新たな人類を教育する神の立場に立ったとき、新たな人類の墮落を前に彼らの全滅を願う。Chone の絶望は、洪水を起こして現代文明を破壊し、新たな創世に望みを託さざるをえなかった神の行為の是認であり、変化するアメリカ社会に対する Malamud の深い幻滅の表明に他ならない。

結局、1930年代から1940年代の不況と戦争という逆風のなかで苦勞して生活の資を稼ぎ、作家になるまでに長い年月のかかった Malamud は、善良で良心的な努力家の作家として、1960年代後半以降、自由と平等と豊かさという、新しい時代の明るいイメージの下に、時代の軽々しさと行き詰まりを感じ始めていたのであろう。だが、彼を絶望に追い込んでゆく、まさにその道徳的誠実さ故に、Malamud は新しい世相に対する不信を押さえ、時代遅れで狭量な作家とならないよう、新しい時代に迎合した作品を模索せざるを得なかったに違いない。ただ、保身にまわった挑戦は成功するはずもなく、自由を主張しながらも道徳や倫理から完全に解放されない Dubin の行動は、禁欲的生き方と情熱的生き方に代表される二項対立の枠を出ることができず、ものごとの多面性が認識されている場合でさえ、その認識が Dubin の視野の広さや優れた洞察力を実感させるよりも、むしろ神経質で狭量な人となりを強調してしまう。それ故、自己中心的で生き方の定まらない Dubin に迷いや欠点から逃れられない人間の姿を重ね、人間とはせいぜいこんなものだと感じさせる結末において、Malamud は、次の時代を担い引っ張って行く新たな生を提

示できなかっただけではない。Malamudをユダヤ系アメリカ作家を代表する作家たらしめた、絶望的な状況の中でも高い理想に挑戦したFrankのような主人公を通して描かれた真摯な生までも失い、1970年代以降の作家としての限界を露呈してしまったのである。

### ●主人公の時代的变化を示す Aruther Fidelman の壊れた像

1969年にMalamudの第七作として出版された*Pictures of Fidelman*は、全体を構成する六つの物語のうち五つまでが短編として雑誌に発表されており、個々の物語の独立性が高く、題材もまちまちである。こうしたことの原因としては、MalamudがRobert Ducharmeに宛てた手紙の中で説明している、作品の特殊な形成過程が挙げられるだろう<sup>7</sup>。この手紙によると、MalamudはFidelmanの物語をまとめた作品として初めから企画していたのではなく、最初の物語、“Last Mohican”を仕上げた後で初めて、もっとFidelmanについて書いてみたいと思ったのであり、後半の三作だけがFidelmanの物語を作品として完成させるために続けて書かれたという。

この作品が書かれたこのような特殊状況のため、Malamudはばらばらに書かれた作品をまとめるために様々な工夫をこらしている。たとえば、どの物語の主題もFidelmanの墮落と救済に関連付けられ、しかもFidelmanがたどる過程は、貧しいながらも普通の人間の水準にあった生活から次第に墮落し、刑事犯罪を犯したり道徳的な罪を顧みなくなったりするようになり、やがて自殺という形で自己消滅を経験し、地獄をさまよったあと光に導かれて地獄を出、罪のあがないを通して普通の生活に戻るというもので、第四から第五の物語を精神的などん底とするカーブを描く。

Fidelmanの墮落と救済が描き出すカーブは、第一作でFidelmanの精神の案内役として登場したSusskindが作り出すカーブとも呼応する。Susskindは第一作の最後でFidelmanから逃げだし、第二作から第四作では画題としてしか言及されない。しかし、第二作のSusskindの逃げて行く絵姿は、第三作では絞首台にぶらさがる姿に変わり、第四作ではついに、描こうとしても描かれない人物となってもっとも遠ざかる。その後、第五作になってSusskindは再び具体的な姿で蘇り、Fidelmanの復活を促す指導的立場を取るからである。

<sup>7</sup> Robert Ducharme, 129.



さらに、文体も一見不統一ではあるが、特殊な技法が一様に、非現実性を付与していることは見逃せない。そして、第一作、第二作の日常的な普通の語り、第三作、第四作の、内容の理解を妨げない僅かな非現実性を帯びた、時制の喪失や主人公の記号化、第五作の、多発するイメージと非人間的な伝達法を使用した、極度に難解で非現実的な文体、そして第六作の普通の語り、という文体の変化を追ってみれば、第五作を現実性からもっとも遠ざかった点とする、ひとつのカーブがやはり浮かんでくる。そして、文体の現実性の喪失は主人公自身の現実性の喪失を反映していて、精神的墮落に呼応して *Fidelman* の現実性が希薄になり、回りの人々に対する思いやりを失って人間として存在しなくなって行き、人間性の回復に伴って現実へ回帰する姿が読みとれる。

このように、六つの物語を *Fidelman* の精神的墮落と救済という流れでまとめようとする努力の他に、作品にはふたつのエピローグが付け加えられ、作品の統一主題を示そうとしているように見える。

Not to understand. Yes, that was my whole  
occupation during those years. I can assure  
you, it was not an easy one.

R. M. Rilke

The intellect of man is forced to choose  
Perfection of the life, or of the work

W. B. Yeats

Both.

A. *Fidelman*. (7)

Rilke と Yeats の言葉は、共に、人生と芸術を両立させることの難しさを表している。この難しさに直面して、Rilke は突き詰めて考えない柔軟な態度でジレンマを回避し、両者を手にいれようとしている反面、Yeats は本質を極めることに徹してどちらか一方を選択すべきだとしている。従って、この二人の生き方に対して “Both” と応じる *Fidelman* は、人生と芸術の両方を手に入れたいというだけでなく、それらを最高の形で手に入れたいという高い望みを抱いていると見なすべきであろう。そして、エピローグでこの姿勢を示すことで、*Fidelman* がこの作品を通して一貫して人生と芸術の両方を極めようとしていると主張しているように見える。

ところが、個々の物語を注意深く調べたとき、この姿勢は途中で形を変えてしまっていることがわかる。そこで、次に個々の物語の芸術と人生の観点に注目しながら、Fidelman の性格がどのように変化しているか、物語を追いながら見てみることにしよう。

第一作、“Last Mohican”の冒頭で、Fidelman は“a self-confessed failure as a painter”(13)と紹介され、自分の芸術の才能の限界を認めて、芸術に対する情熱を一流の芸術を批評することで満足させようとする人物として登場する。彼はユダヤ乞食の Susskind に二着しかない上着の一着をせがまれて拒むのだが、やがて Susskind の要求が Fidelman の研究対象である Giotto 作、『St. Francis、貧しき騎士に服を与えるの図(San Francesco dona le vesti al cavaliere povero)』を踏まえていることが明らかになる。そして Susskind が、貧しき者に二着もある上着の一着さえ与えられなかった Fidelman の論文について、“The words were there but the spirit was missing”(47)と批判するとき、偉大な行為をただ言葉で理解するだけでは不十分なのだ、という Malamud の主張が打ち出される。

ところで、Fidelman は上着は与えられなかったものの、代わりにセーターが買えるように五ドルを Susskind に与えている。これは貧しい Fidelman には手痛い出費なので、彼が十分すぎる同情を示したとみなすのが常識的だろう。だがこの物語で Fidelman に求められる生き方は、たった一着しかない服を脱いで貧しい者に与えた St. Francis の慈愛に準じる、常識以上の行為であり、St. Francis の厳しい自己犠牲と高い理想の観点から、Malamud は Fidelman の生き方を安易だと批判している。この時点で Fidelman に求められている主人公としての資質は、*The Assistant* の最後に描かれた Frank のような、道徳的ユダヤ人 Morris の誠実さと、清貧を自ら進んで求める St. Francis の懸命さとを身につけた生き方なのである。

このように、“Last Mohican”では Fidelman の芸術に対する理解の未熟さが彼の人間性の至らなさ強く結びついている。実際 Fidelman の画家としての才能の限界は、“self confessed”(13)されたものでしかなく、Malamud は Fidelman の画才についてまったく客観的判断を下していない。従って、今後 Fidelman が安易な妥協で自己満足している生活を捨て、人生と芸術の両方に厳しい態度で望むことができれば、人間として正しい生き方を学ぶようになるかもしれないし、芸術の真の意味を理解して画家として大成するかもしれない。そして、物語の最後で Susskind を追いかけてながら、“Susskind, come back. ...The suit

is yours.”(48)と叫ぶ Fidelman は、まだ、逃げ続ける Susskind を引き留めれるほど精神的な成長を果たしてはいないが、すでに、Malamud の厳しい人生観や芸術論を實踐する必要性に気付いている印象を与え、その結末の希望的な雰囲気においても The Assistant との共通性を強く窺わせる。

第一作で Fidelman が人生と芸術をひとつのものと見なしたに違いないという思いは、第二作“StillLife”で彼が画家として再出発しようとしていることにも裏付けられている。しかし、この物語では Fidelman は第一作の最後よりももっと、人間として生きることの本当の意味から遠く隔たっている。というのも、画家として再出発するために借りたアパートの持ち主 Annamaria に対する欲望に憑かれ、Fidelman は彼に利己的な仕打ちばかりする Annamaria になげに献身するが、Annamaria の利己的な態度が、実は彼自身が他の人々を扱う利己的な態度と呼応していることに、愚かにも最後まで気付かないからである。彼は、自分が生き延びるために子どもを殺してしまった Annamaria の悲しみにも、彼のイタリア留学のために生活を切り詰めて仕送りをしてくれる姉の Bessie の思いやりにも、さらには、秋波を送ってよこす階下の Clelia の孤独にも、理解を示すことは決してない。そして、『牧師としての芸術家の肖像』が Annamaria のどんな罪でも許そうとする寛大な心を映し出し、Fidelman がついに Annamaria の肉体を得たときも、彼の行為は、“Pumping slowly he nailed her to her cross”(78)と描かれる。この時ベッドの中で十字架に掛かった Jesus のように見える Annamaria は、罪を許される者というよりも、Jesus が人の罪を背負って十字架に掛かったように、Fidelman の利己心と欲情の罪の身代りとなっている印象を残すのである。

このように“Still Life”では、Fidelman の人間としての成長はまったく見られないが、一方で、彼の成長に全く望みがないという否定も含まれてはいない。希望が完全には否定されていないことは、表題の“Still Life”が二重の意味を持っていて、Annamaria や Fidelman の利己的な生き方を、本当には生きてはいない〈死んだ生〉だと批判する一方で、そんな生き方をしている者達でさえ〈まだ生きている〉のであり、生きている限りはいつか本当に生きれるかも知れないという可能性を感じさせることから窺える。さらに、Fidelman がローマの景色を見て、“If you could paint this sight, give it its quality in yours, the spirit belonged to you.”(63)と考え、その結果 Annamaria を聖母として描いたり、その絵が“surfacy thin”(65)に見え、Fidelman の Annamaria に対する理解

がまだ十分でないことを暗示したりする場面から、Malamud も Fidelman も、芸術と人生を同一視し、その前提に立って物語が成り立っていることを示している。従って、Fidelman の人間としての成長が完全に否定されていなければ、画家として大成する可能性も否定されてはいないわけで、人生と芸術の可能性に関する作家の態度については、“StillLife”は“Last Mohican”の延長線上にあり、求められる主人公像も Frank Alpine に求められた初期の主人公の資質であると見なして差し支えないだろう。

さて、前半最後にあたる第三作の“Naked Nude”は、Fidelman が人間として学ぶ内容よりも、盗賊の仕事に荷担すると見せかけておいて、うまく彼らを出し抜く意外な計略の面白さに魅力がある、軽い読み物である。とはいえ、Fidelman が女中の Teresa を描くとき、美しく描いてやろうとしても“unable to alter a single detail”(93)で、実物そのままが描かれてしまったり、模写をすることは Fidelman にとって“personally steals the picture”(97)であったり、Fidelman は模写した Venus の絵を生きた恋人のように扱ったりすることから、Malamud と Fidelman の両者が、芸術と実人生の相関性を前提に行動していることは明白である。そして、Fidelman の限界についてはっきりとした言及がないので、人生と芸術の可能性について、“Naked Nude”は、第一作、第二作の姿勢を維持しているといつてよいだろう。

以上のように、第一作から第三作においては、Fidelman は不可能と見えるほど完璧な自己犠牲と他愛を求められ、人生の完成から遠く隔たっているし、芸術の完成にもほど遠い。しかしこれらの物語では、Fidelman は Malamud の芸術観を共有し、芸術と人生を深く結び付けて行動するし、Fidelman の芸術に対する情熱は人として立派に生きることを妨げないために、愚かな Fidelman の行為や選択に幻滅させられながらも、どこか諦めきれない希望が残っている印象を受ける。ところが、作品を完成させるために続けて書かれた後半の三作では、Fidelman の芸術的才能の限界が明示され、それまで否定的な断定がなかったが故に残されていた、芸術家として大成する可能性や希望が失われてしまっている。

まず第四作の“Pimp’s Revenge”を見てみよう。ここでは、Fidelman は生涯を賭けた『母と子』という絵を仕上げようとしている。彼は初め聖母像を彫って食いつないでいるが、やがて自分を慕って同居し始めた Esmeralda の売春で生活するようになる。そして絵が完成したとき、画題は『娼婦とひも』に

変わっている。この画題の変化は、この絵のすばらしさが、売春をしてまで Fidelman に絵を完成させてやった Esmeralda の愛を写した部分であることを暗示する。しかし絵のために Esmeralda を食い物にしている Fidelman は、人のために自分をすべて投げ出せる彼女の愛の価値を理解できてはいない。そのため、Esmeralda を Fidelman に取られてしまった Ludovico にそそのかされると、Fidelman は絵の真実の良さを確信することができず、絵をだめにしてしまうのである。このような物語の展開に注目すれば、“Pimp’s Revenge”は、人間として本当に生きるためには人への思いやりが欠かせないことを、実人生と芸術の緊密な関係に基づいて訴えていて、初めの三作に準じているように見える。

しかしこの物語では、Fidelman はそれまでの彼に見られなかった芸術観を抱いている。この新しい芸術観は、Fidelman が Esmeralda に芸術について教えようとする時に明瞭になる。

“... Art isn’t life.”

“Then the hell with it. If I have my choice I’ll take life. If there’s not that there’s no art.”

“Without art there’s no life to speak of, at least for me. If I’m not an artist, then I’m nothing.”

“My God, aren’t you a man?”

“Not really, without art.”

“Personally, I think you have a lot to learn.”(133-134)

実人生と芸術の緊密な関係を信じている Malamud の視点は、絵を完成させる力となる Esmeralda によって表されている。一方 Fidelman は、芸術は人生から切り離された所で評価され、その評価によって人生の価値が後から決められるという、これまでにはなかった概念を表明する。このため二人の対話から、人生か芸術かという二者択一の選択問題が提起され、初期作品で示されてきた、相対立する要素を止揚する生き方からの方向転換が表されている。そして、Malamud の立場を代表すると思われる Esmeralda の最後の言葉には、生きることの本当の意味が分かれば、Fidelman のような凡才は芸術を捨てるだろうという示唆が込められているのが聞き取れる。

人生と芸術の対立は、第五作の“Pictures of the Artist”でもっと明白になる。この作品で再び登場する Susskind はキリストのイメージに重ねて描かれ、

Fidelman が自分に従って生きることを学ぼうとするならば、絵を捨てなくてはならないと、神の威厳をもって宣告する。

If you will follow me, follow. If you will follow must be for Who I Am. Also please, no paints or paintings. Remember the Law, what it says. No graven images, which is profanation and idolatry. Nobody can paint Who I Am. (172-173)

さらに、第六作の“Glass Blower of Venice”のガラス職人の Beppo は、“After twenty years if the rooster hasn’t crowed, she should know she is a hen.”(208)と、才能の限界を見極めることの重要性を Fidelman に説き、それでも芸術を諦めきれない Fidelman を、“You’re not Van Gogh.”(208)としかりつける。そして、“If you can’t invent art, invent life.”(209)と、執着を捨ててより人間らしく生きることを諭す。Beppo はこの物語で Fidelman の導き手であり、作家の意見を代表しているので、Fidelman の芸術の才能をこのように明確に否定する Beppo の言葉は、動かしがたい事実として受け止められる。それ故、Fidelman が人生を知って真の芸術に至る可能性はもはやなく、限界を越えようとする彼の行為の醜いあせりが強調され、その行為そのものを愚かしく見せるのである。

結局、第四作から第六作の Fidelman は、芸術が人生に優先するという前堤に立ち、何もかも犠牲にして、芸術家として大成したいという野心をひたすら追いかける。一方 Malamud は、芸術と人生が相互に作用しあうという態度を保持しながらも、芸術の完成にはそれなりの才能が必要であり、Fidelman にはその才能が欠けていると断言する。この結果、人間の限界を見極めて、その限界の中にあるものを最大限に活かす生き方が、新たに Fidelman に要求され、第六作の“Glass Blower of Venice”の最後で、Fidelman に生活工芸という解答が与えられる。

ところで、Fidelman に与えられた生活工芸という解答は、一見芸術と人生の巧い融合のように見える。しかしながら、それは Fidelman が芸術を諦めたところで入手されたものだということは見逃せない。“Glass Blower of Venice”で Fidelman の愚かな熱狂と見なされたものは、第一作の“Last Mohican”で彼に要求されていた、常識が限界と見なすものを越えるための必死の努力だった。それは、エピグラフで二人の偉大な芸術家の生き方に対して、“Both”と述べた Fidelman の意気込みであり、人生と芸術の両方を真摯に追い求め、不可能と思われる限界に挑戦する不屈の姿勢だった。それはまた、Malamud の

初期作品を通じて主人公が追い求める生き方でもあった。しかしこの厳しい生き方は、限界を認めて人間の枠の中でより良く生きることを求められる後半三作の *Fidelman* には、捨て去らなくてはならない高慢な思い上がりだと教えられる。

*Fidelman* に求められた正しい生き方に関して、前半三作と後半三作との間に生じたこのような分裂は、*Fidelman* の指導者の点からも観察される。例えば第一作の *Susskind* は、*Fidelman* の良心を反映し、*Fidelman* の精神の指導者としての役割を果たしているように見える反面、厚かましいばかりか詐欺師のような一面も持っている。*Susskind* のこの二面性故に、彼の要求に応じて服を差し出す *Fidelman* の行為も、人間的に正しい行為をしているとも、愚かにも詐欺師の良カモになっているとも考えられる。この二面価値のために、*Fidelman* は、*Sidney Richman* が *Pictures of Fidelman* 以前の作品を評して“victory through defeat”(26)と、また *Marcus Klein* が、“His hero’s heroism is his hero’s loss”(253)と呼んだ性格を帯びて、*Malamud* の典型的主人公、道徳的愚か者の“schlemiel”となっている。

一方、後半の第四作から第六作で *Fidelman* を導く人物達の性格は、第一作の *Susskind* の二面性を帯びた性格とは対象的に一面的で単純である。第四作では、*Esmeralda* がいかなる仕打ちに対しても *Fidelman* を支えて絵を完成させる天使の役割を果たす。一方 *Esmeralda* の元ひも *Ludovico* は、彼が台無しにする *Fidelman* の作品が本当に素晴らしいものとされていたり、*Esmeralda* の売春にたよって生活するほどに *Fidelman* を墮落させる直接の原因となったり、また、*Fidelman* の失業の手引をしたのは彼であることがほのめかされていたりするところから、天使 *Esmeralda* の役割を阻止する悪魔の役割を果たしている。さらに、第四作、第五作では *Susskind* が再び登場するが、これらの物語の *Susskind* にはもはや詐欺師の要素は無く、*Jesus* のイメージを帯びた善の代表である。そして第六作の *Beppo* もまた、“he’s wise about life”(194)と、彼の妻の言葉で保証されており、彼がホモセクシュアルであることでさえ不利な条件としてではなく、人を広くこよなく愛することの滑稽な比喩として利用されている感じが強い。

このように後半三作では *Fidelman* の精神の指導者（あるいは反指導者）が一面的であるために、*Fidelman* が指導者に従えばそれ相応の評価を受けて道徳的高みを達成するために、物質的に敗北者や犠牲者に追いやられることは

ない。実際のところ、後半の作品で *Fidelman* に求められている本当の人生は、第六作で *Fidelman* を導く *Beppo* の性質を帯びているとあって差し支えないだろうが、“*Beppo was handsome, hardworking, and loved to breathe; he smelled (and tasted) of oil and vinegar; he was, after all, a tender man and gentle lover.*” (209)と描かれる彼は、社会に貢献すると共に、生活を物質的、肉体的に楽しむ面を少なからず持っている。*Beppo* の均整のとれた健全な人となりは、極端な精神主義や禁欲主義とは無縁の、普通に誰もが憧れる豊かな生き方を感じさせる。それ故、*Fidelman* が *Beppo* の生き方を学んで行くにつれ、*Fidelman* の生活も豊かになり、失敗者とか愚か者とかいう基準にそぐわなくなっていくのである。

*Pictures of Fidelman* の前半と後半との間に生じた、このような主人公像の変化は、それぞれの物語が書かれた時期の長編小説の主人公像と見事なまでに呼応している。第一作の時期に書かれた *The Assistant* では、主人公 *Frank* は、誰もが見捨ててしまうような店で、あえて貧しく惨めな生活を甘受しながら善良な人間を目指そうと努力する。彼の生き方には、運命の力や人間の能力の限界を意識しながらも、それらに抵抗しようとするロマンティックなエネルギーが感じられる。このような苦しい善の道を選ぶロマンティックな傾向は、1961年の *A New Life* まで顕著であるが、1966年に出版された *The Fixer* で微妙な変化をみせる。つまりこの作品の主人公の *Yakov Bok* は限界越えて突き進もうとする態度を保っているが、彼の行為は仲間の支持を受けるようになり、誰からも顧みられない善人だったそれまでの主人公とは本質的に違っているのである。そして、1969年の *Pictures of Fidelman* 後、*The Tenants*、*Dubin's Lives*、*God's Grace* と続く後期の作品では、主人公は相変わらず滑稽に描かれているが、学ばれるべき正しい生き方は社会にふさわしい一員になることを意味し、限界の容認、バランスの取れた人生が求められる。これはある意味で大いなる諦観と見なせるかもしれないが、この主張の底辺には人間の無限の可能性を信頼できない強い悲観主義が窺われ、悲観主義と理想主義のバランスのヒに成り立っていた初期の執拗な生き様が見られなくなっている。

結局、*Pictures of Fidelman* は *Sheldon Hershinow* が、“*he did not succeed in creating a unified whole*”(87)と批判しているように、まとまった小説にしようという作家の努力にもかかわらず、十分にまとまった作品になり損なってい



る。それは、1960年代半ば、Malamudの創作態度に大きな変化が生じ、その変化のために、この時期をはさんでとびとびに書かれた物語の主題や主人公の性格に亀裂が生じてしまったからに違いない。そして、その変化の原因のひとつとして、不況の時代に苦勞して勉学し、作家としては遅咲きであったMalamudが、*The Fixer*によって二度目の全米図書賞を得て、作家としての確かな地位を確立していたことが挙げられるだろう。彼自身が若さに任せて報われない苦勞に身を投じていられた時代から、人生を楽しむだけの余裕が出た反面、若さが失われ、人生が狭まってゆくなかで、夢を追ってひたすら苦勞する生き方にMalamudが疑問を抱き始めたとしても不思議はない。

さらに、Malamudの変化には時代の変化が大きく影響していることも見逃せない。Malamudのように1930年代の不況のなかで育ち、第二次世界大戦のさなかに成人し、戦後作家活動を始めた作家達は、John Aldridgeが、“There was for them no warm world of childhood to which they could return when things went badly.”(9)と述べているように、第一次大戦を通して存在の拠り所を失ったひとつ前の世代のように、楽しかった幼少期や素晴らしかった過去の世界を描くことも、それらが失われたことの悲劇的効果を利用することもできなかった。彼らに利用できたのは、理想をくじく現実の愚かさや醜さだけであった。彼らがもし何かより良いものを求めるならば、彼らは現実の限界と幻滅に屈しないで努力するしかなかったのである。こうして、1930年から40年代の苦惱に鍛えられ、戦後少しづつ生活が良くなってゆく楽天的な雰囲気を支えられて登場したのが、常識や利害を無視した行動で社会的には愚かな失敗者となりながらも、現実に留まって頑なに己の生き方を押し通す1950年代の主人公であったと言える。彼らが受け入れられたのは、その極端な理想主義を許すだけ社会にゆとりがあり、なお、その理想主義を実践してきたといえるだけの苦勞を若い時代に通り抜けてきた人々が多くいたためである。

しかし、戦後の物質的豊かさと高い教育の中で育った若者達が、現実には市民権運動が暴いた国内の矛盾、ベトナム戦争に象徴されたアメリカの対外政策の欠陥、オイル危機がもたらした物質的豊かさの限界などによって、世の中に悲観的な雰囲気が高まると、努力することに意味があるという観念論から、実際に何か成果が求められる行為へと、主人公達は目を転じざるを得なかったのである。

従って、Malamudにおいては個人的な要素も加わって非常に明確に現れた

転向であったが、それはアメリカ文学における主人公の在り方そのものを良く反映しているといえる。

## 第六章 戦争作品の主人公にみられる 1950 年代から 1980 年代への変化

1950 年代から 1980 年代に至るまでの主人公の質の変化を考えるうえで、戦争の影響は見逃すことができない問題である。それは、戦争の消耗性そのものがアメリカの社会・経済に大きな影響をもたらしたためだけではない。第二次大戦では一般市民の犠牲者数が兵士の死者数を越し、アメリカ人の人道意識に大きな衝撃を与えた。続く朝鮮戦争はかろうじて敗戦の形を免れたものの、アメリカに明確な勝利をもたらさない曖昧な戦争であったし、泥沼化したベトナム戦争では、正義のために戦っていたはずのアメリカが侵略戦争に荷担している様相を濃くし、最後は名誉ある撤退を掲げながらも事実上の敗戦であったことは明らかで、アメリカの威信が大きく傷つけられたからである。

こうした時代の変化の中、1960 年代になって、それまでの戦争物語の英雄とはまったく異なる主人公が登場する戦争作品が、第二次大戦に実際に参加した二人の作家によって、第二次大戦を舞台に描かれている。そのうちの一作は、1961 年に発表された Joseph Heller の *Catch-22*、もう一作は、1969 年に発表された Kurt Vonnegut の *Slaughterhouse-Five* である。*Catch-22* は Heller が戦後十五年を経て自身の戦争体験を使って書き上げた作品で、空軍に所属する Yossarian が割り当ての出撃回数をこなしても長引く戦争から帰還できない不条理な論理を、〈キャッチ 22〉という目に見えない条例に例えて、ブラックユーモアで語っている。一方、*Slaughterhouse-Five* は Vonnegut が戦争捕虜としてドレスデンで体験した、連合軍の空爆の惨劇をもとに、主人公 Billy の時空往来や Tralfamadore 星人など、SF 的な素材を用いて描いた作品である。

Yossarian と Billy は共に軍隊や戦争という大きな束縛を受け、まったく〈自由な存在〉ではない。ただ、1960 年代初期の主人公である Yossarian は年若い Snowden の痛ましい死以後、出撃が怖くて積極的に軍隊から抜け出そうとする点で、すでに述べてきた 1950 年代の主人公達に似て、〈独立独歩の精神〉をいくらか保っていると言えるかもしれないし、逃げだそうと奔走する彼の姿のおかしさにもかかわらず、その一途な姿に、絶望を受け入れようとしな

い〈一段神に近い存在〉を見出すことができるかもしれない。一方、万事に受け身のBillyはSF的思考を発展させることによって現実から逃避しており、〈独立独歩の精神〉も〈一段神に近い存在〉としての資質もまったく持ち合わせていない点で Philip Roth の Alex Portnoy に近く、1960年代の主人公の特徴を完全に体現しているといえる。

1960年代初期の Yossarian には 1950年代的主人公の要素が残っているのに対し、1960年代後期の Billy が 1960年代の典型的な主人公である点に加え、両作品の大きな違いは、第二次大戦を共通の題材としながらも、Heller は第二次大戦と朝鮮戦争を意識していたのに対し、Vonnegut は明らかに当時進行中だったベトナム戦争を意識していたことである。それでいて、Stanley Schatt が “*Slaughterhouse-Five* is constructed much like Joseph Heller’s *Catch-22*.”(82)と感想を述べているように、この二作にはそれまでの戦争物語には見られなかった重要な共通点がある。

そのひとつは、Yossarian が痛ましい Snowden の記憶を避けようとする態度と、Billy がドレスデン空襲の回顧に後込みする点の類似性である。痛ましい体験が直視できず、記憶を間接的に表そうとするため、*Catch-22* ではデジャビが、Billy の物語では〈時空往来〉が利用されているのだが、これによって時間の流れが操作され、作品は過去の出来事を主人公の意識の流れの中で再構築した虚構物語となっている。つまり、Tonny Tanner が、*Slaughterhouse-Five* のスタイルについて、“factual / fictional mode”(125)と呼び、Jerome Klinkowitz が、“a work in which the concern with the historical world is intense yet radically transformed”と定義して、“experimental realism”、または“new realism”と呼んだ新しい文学形式は(19)、*Catch-22*についてもそっくり当てはまる。

さらに、*Slaughterhouse-Five* と *Catch-22* は、ばかげた笑いと言非現実性という点でも共通している。もともと、Heller の執拗なまでの笑いの追求には都会的なブラックユーモアの色が濃く、登場人物達の行動のばかさ加減が現実感を希薄にしているのに対し、Vonnegut の笑いは中西部人的な善良さが感じられるし、Billy の物語にみられる非現実性には SF 的な要素や優しくファンタスティックな感じが強い。しかし、どちらの作品においても、その笑いと非現実的要素が戦争や戦争を動かす人々の愚かさを一層強烈に印象付けている点では一致している。

*Slaughterhouse-Five* と *Catch-22* の主人公が、それまでの戦争物語の主人公と

異なり、戦争や戦争の記憶から逃げ出そうとする人物であり、彼らの姿が心理的再構築による新しい表現方法やばかばかしいまでの笑いを使得って語られている大きな理由は、主人公達が直面した戦争の惨劇が、どんなに言葉を尽くしても十分に描写する言葉がないほど大きかったからである。語られえぬものを、それでも描こうとするとき、Heller と Vonnegut が共に採用した方法が、心に非常に大きな衝撃をもたらした体験を心理的に避けている弱い主人公の姿を通して間接的に表す方法だったのである。さらに、そのような大きな惨劇であればこそ、その生々しい姿を直視するために心にゆとりが必要になる。Robert Merrill と Peter A. Scholl が共著論文において、Tralfamadore 星人が想像の産物であったとしても、“the Tralfamadorians have much to offer in the way of consolation.”(145)だと述べているが、Tralfamadorians の嘘の概念を信じることの是非よりも、そのような嘘を信じざるをえない者の迫いつめられた心のあり様こそ重要なのである。また、体験が悲惨であればあるほど心にゆとりが必要になるのは、主人公達だけでなく読者についても言えることである。Slaughterhouse-Five を論じた Robert Scholes が、“The humor in Vonnegut’s Fiction is what enables us to contemplate the horror that he finds in contemporary existence. ... it merely strengthens and comforts us to the point where such perception is bearable.”(38)と、作風の軽さのおかげで読者が戦争という重い題材を読み進む力を得ていることを評価しているように、Catch-22 と Slaughterhouse-Five のどちらにおいても笑いが大きな役割を果たしているのは、直接戦争に体験していない世代が成長するなかで、戦争という暗い主題に直面することを容易にする方法であったともいえる。

Heller と Vonnegut が弱々しい主人公とばかげた笑いを軸に戦争体験を描いたもうひとつの理由として——そしてこれが最も大きな理由であったのではないかと思えるのだが——Slaughterhouse-Five の第一章で Mary O’Hare が危惧したような危険を回避する必要性が考えられる。Mary はドレスデン体験を題材にした小説を書こうとしている Vonnegut に、“And war will look just wonderful, so we’ll have a lot more of them. And they’ll be fought by babies like the babies upstairs.”(14) と、腹を立てる。戦争のような非日常的体験は、いかに悲惨な様相を帯びていようとも、それ自体、語るに値する何かすばらしいことのような錯覚を起こすからである。その結果、新たな戦争が生まれ、新たな犠牲者が出ると、Mary は心配する。これに対し Vonnegut は、“there won’t

be a part for Frank Sinatra or John Wayne” (15) と約束する。実際、除隊になろうと手を尽くし、出撃命令が出るとおろおろ取り乱す Yossarian や、戦争の記憶に耐えれず無感覚になっている Billy は、Frank Sinatra や John Wayne が映画で演じてきたような、戦場で雄々しく楽しく振る舞える主人公ではない。Yossarian や Billy の弱々しさ、愚かな行為、途方もない夢想は、完全に非英雄的・反英雄的なもので、そうしたアンチヒーローの主人公に読者が憧れて、戦争や戦争体験を望んだりする危険性はまったくない。

結局、主人公の資質や、彼らを描く笑いと非現実性が果たす役割を考えれば、*Catch-22* と *Slaughterhouse-Five* が作家の戦争体験をもとにして書かれた〈反戦作品〉であって、戦争そのものを描き出すことには力点が置かれていなかったことがよくわかる。この著作意図の変化は作者が実際に体験した戦争から時間が経過していたことにも関係していると言えるが、それと同時に、1960年代を境にアメリカの戦争観が大きく変わって行っていたことも手伝っているのではないだろうか。そこで次に、二作のうちでも特にベトナム戦争の影響を強く受けていることがわかっている *Slaughterhouse-Five* を例に取り上げながら、第二次大戦から 20 年の時を経て書かれた反戦作品がどのようなものであったかを分析するとともに、第二次大戦後、人々の戦争に対する意識がどのように変化したかを考察してみよう。

### ●1960年代における〈反戦作品〉としての *Slaughterhouse-Five*

Vonnegut がドレスデン空襲を目撃したのは 1945 年 2 月で、*Slaughterhouse-Five* が出版される 1969 年まで、24 年の年月を経ている。そして、この間に書かれた 5 冊の長編小説の SF 的手法や個性豊かな人物像を取り込みながらも、独自の作品構成を行うことで、この作品ではそれまでとはまったく違った文学世界を生み出している。

この作品で用いられた独自の構成とは、作品の中心に SF 的素材を多用した Billy Pilgrim の物語を置きながらも、第一章に原作者 Vonnegut とほぼ等身大の作中作家 Vonnegut を（以後、作者である Vonnegut と Billy の物語の作者である Vonnegut をあえて区別する必要がある場合、混乱を避けるために前者を〈原作者 Vonnegut〉、後者を〈作中作家 Vonnegut〉と呼び慣らすこととする）登場させ、彼自身のドレスデン空襲の体験にもとづいた“an anti-war book”(3)として Billy の物語が描かれたことを説明する、もうひとつの物語を展開し、最終

章においてこの作家の物語と、彼の創作人物である Billy の物語とを融合させるというものである。前書きや後書きで Billy の物語の経緯を述べるのではなく、作中に作家を登場させ、作中物語を含むより大きな物語として作品を完成させることで、Vonnegut は、作品の大部分を占める Billy の SF 的物語が小説中の真実として受け止められてはならないことを強調し、Billy が主張する SF 的出来事や Billy の物語そのものの非現実的雰囲気、非常に現実的な視点を付加することに成功している。

*Slaughterhouse-Five* の中心に置かれ、全体の九割近くを占める Billy の物語には、Billy の戦争体験と戦後の体験が交錯しながら描かれている。この時間の不連続は、自分の意志とは無関係に様々な時間や空間を行き来していると Billy が主張する、一種の SF 的体験を反映している。“Billy is spastic in time, has no control over where he is going next” (23) という一節に示されるように、この体験は一見無秩序であり、四次元的超能力を持った Tralfamadore 星人の〈時間旅行〉とは明確な一線が引かれ、後者を表現する “time warp” (26) という言葉が彼の体験を表すために用いられることは決してない。

Billy の体験はランダムに時空を行き来するので、〈時間旅行〉に対して〈時空往来〉と呼ぶことができるかもしれないが、これが何ら超能力的なものではないことは、この体験が言及される時、しばしば “Billy says” と付け加えられることにも窺える。たとえば、Billy の物語の最初でこの体験が語られるとき、わざわざ一段落変えたうえで、“Billy says” と付け足される。この間の置き方によって、ここで語られた〈時空往来〉はあくまで Billy の主張に基づくもので、その主張の信憑性はきわめて疑わしいと感じられるのである。

同様に、“Billy says that he first came unstuck in time in 1944.” (30) と述べられたあと、その体験が実際に語られるまでに十数頁もの長さが費やされ、その間の描写から、Billy の〈時空往来〉に心理学的説明が十分加えられるようになっていく点でも、〈時空往来〉が特殊な能力や体験ではないという作家の示唆が感じられる。たとえばこの十数頁には、雪の戦地に放りだされた Billy が喜んで死に身をゆだねようとする姿と、彼の生存本能を呼び覚まそうとする Roland Weary の罵倒と暴力とが描かれている。ふたりの姿は、そのあとに語られる Billy の最初の〈時空往来〉の体験で、泳ぎを教えようとして Billy を無理矢理プールに放り込む Billy の父親の姿と、苦勞して泳ぐよりも死の快感に身を任せようとする幼い Billy の姿に、ぴったりと重なる。その結果、Billy

の主張する〈時空往来〉は、雪と疲労で肉体的極限に置かれた Billy の意識が混乱し、その時の出来事と過去の類似体験とが混同しただけのようにみえるのである。

〈時空往来〉が単なる心理的な作用であることを暗示する工夫としては、J. Michael Crichton による、“he[Vonnegut] is nearly always talking about the past, not the future.”(35)という指摘も見逃せない。Billy が訪れる唯一の未来は彼の死の場面だが、これは戦争中に予告された死の場面を反映しており、過去の一部とみなすことができる。そうすると、Billy の〈時空往来〉は、妻の死のあと彼が Tralfamadore 星人のことを語り始めた時点、すなわち *Slaughterhouse-Five* が書かれた時点に相当する〈現在〉から先の、予期されない出来事は何も提示していないことが理解できる。

さらに、〈時空往来〉は一見無秩序に展開しているように見えるが、実はパターンを持っている。つまり、彼が訪れる時間帯を戦争中のものと戦後のものとに区分したとき、戦後の時間は前後していても、戦争体験は、徴兵されてからドレスデンにおいて終戦を迎えるまでの期間を、ほぼ直線的に進んでいる。つまり、自らのドレスデン体験を表すために Billy の物語を書き上げたという作中作家の言葉どおり、そして、Billy の姓〈Pilgrim〉によって、彼の役割が戦争という忌まわしい過去を辿る〈巡礼者〉であることが示唆されているように、Billy が物語の中で一貫して行っていることは戦争体験の回顧なのである。彼の回顧がしばしば戦後の体験に逸脱してしまうのは、戦争体験、とりわけドレスデン空襲の実像が直視に耐えないため、無意識に回顧から逃れようとするからに他ならない。従って、戦後の記憶はその直前に回顧されていた戦争体験に影響されて、時間的にはランダムになってしまう。

たとえば、敵地の真っ直中、雪の広野で疲労困憊した Billy の〈時空往来〉を考えてみよう。この場面全体が Billy の戦争体験の回顧の一部と思えるのだが、雪の広野の行進の苦痛から逃れようとする意識は、その体験に似た幼少期の臨死体験へ Billy を連れてゆく。次に彼は母親の老いた姿を実感する時点へ、さらに、他の人々の死を知る時点へと進んでゆく。一連の体験は死という概念で結ばれているが、〈時空往来〉を繰り返すうち、次第に自分の死からは遠ざかっている。そして、ついには息子のパーティを、さらには彼自身の、めったにないほど酔ったパーティを思いだし、精神的にゆとりができたところで、Weary に揺すぶられて雪の広野に引き戻される。



このように、戦争を迫体験する苦痛を和らげるため、Billy はともすれば回顧を回避しがちであるが、さらに彼はその回避を〈時空往来〉という SF 的出来事にすり替えてしまいさえする。その理由を考えると、社会心理学者 Leon Festinger が、人間は〈認知的不協和〉の低減を動機付けられていると説明する、有名な心理作用が参考になるだろう<sup>1</sup>。Festinger は、人間は自分の信じるものと相いれない出来事が起き、それが起きたことをどうしても否定できないとき、心に葛藤（〈認知的不協和〉）を生じ、この葛藤は不快であるため、人間の心はその不快さを低減しようとする傾向を示すと、説明する。そして、不協和低減のひとつの方法として、不快を引き起こしている関係（不協和関係）が起きてても不思議はないとか、起きたとしてもたいしたことではないという虚偽の理論を作り上げ、これを信じてしまうことがあると指摘する。実はこの虚偽の理論こそ、神経衰弱に陥った Billy と同室になった Eliot Rosewater が、精神科医に向かって “I think you guys are going to have to come up with a lot of wonderful new lies, or people just aren't going to want to go on living.” (101) と述べたとき念頭に置いていた、“wonderful new lies”に他ならない。

Billy の場合も、戦争の回顧の回避を〈時空往来〉とみなすことで、その戦争体験が思い出すのも辛いものだという事実だけでなく、辛くても思い出さざるを得ない出来事であるという事実からも目を背け、それによって生じる心理的負担を軽減している。言い換えれば、〈時空往来〉という途方もなく非現実的な嘘に頼る Billy の無力な姿は、戦争やドレスデン空襲が人をそれほど圧倒するような惨劇であったことを間接的に示しているのである。

Billy の物語の中で、〈認知的不協和〉の低減のために作り出された嘘は〈時空往来〉に留まらない。後に詳述するように、Billy 自身、〈Tralfamadore 星人〉や彼らの〈四次元的生死観〉といった他の嘘も必要としている。また、Billy 以外の者もみなそれぞれの嘘にすがりついている。たとえば、ただの過剰武装した役立たずでしかない Roland Weary は、逃走のあいだ自分を三銃士のような英雄とみなして行動する。この時彼が積極的に動き回る姿は、この空想が打ち壊されたあと Billy をののしりながら壊疽で死んでゆくときの無力な姿とは対照的である。同様に、自分の部隊を全滅させてしまった大佐、Wild Bob

---

<sup>1</sup> レオン・フェスティンガー他、『予言がはずれるとき』、水野博介訳、勁草書房、1995年。「訳者解説」を参照。

も、戦争が終わったら彼の故郷で部隊の再会の集いを持とうと夢見る。そして、若い兵士を見ると、“If you’re ever in Cody, Wyoming, just ask for Wild Bob!” (67) と声を掛ける。大佐の言葉はその寛大さ故にかえって悲しく響き、*Slaughterhouse-Five* の最終章で作中作家が大佐のこの言葉を “lazily” (212) に繰り返すときも、大佐に対する揶揄は感じられない。むしろ、作中作家 Vonnegut は戦後の裕福な生活に身を置きながら、生き残るためにそのような嘘を必要としていた人々に対して深い同情を寄せているように見える。

このように、Vonnegut は戦場で嘘を必要としていたのが Billy だけではなく、そのことを明らかにしているのだが、それは、戦場とは誰もが嘘を頼りにしなければならなくなる場所であり、彼らのすがりつく嘘が愚かではばかばかしく聞こえるとしても、それほど大きな〈認知的不協和〉の低減が誰にでも必要になるほど、それほど戦争は悲惨なものであると、主張したかったからではないだろうか。

それにしても、戦争やドレスデン空襲の実態を描くために、Vonnegut はなぜこのような回りくどい方法を取ったのか。その原因は、作中作家 Vonnegut の、“The very toughest reporters and writers were women who had taken over the jobs of men who’d gone to war.” (8-9) とか、“the kindest and funniest ones [veterans], the ones who hated war the most, were the ones who’d really fought” (11) という評から推察される。第二次大戦後のアメリカでは、ホロコーストや原爆などの、生々しい映像を伴うニュースが氾濫していた。にもかかわらず、そのような実像を通して、実戦体験のないアメリカ市民は戦争の痛みを共有してはいないと、作家は感じていたようにみえる。

実際、直接描写の無力さを揶揄するかのように、Billy の物語には David Irving が記したドレスデン空襲の記録が引用されている。その記録はドレスデン空襲を客観的に捕らえたもつとも極端な描写といえるが、そこに記された犠牲者や被害の大きな数字は統計学上の数字に似て、実に淡々としている。そして、無意味な一夜の空襲で焼かれた人々の悲痛な思いや、長い歴史を通して築かれた文化遺産の無益な破壊という愚かさは、まったく見えてこないのである。

結局、〈時空往来〉のような非現実ではばかげた夢や嘘を多く扱う Billy の物語は、一見〈反戦作品〉としての厳しさを欠いているようにみえるかもしれない。しかし、戦争や、その究極の姿を象徴するドレスデン空襲のような惨

劇を、実戦体験のない読者に理解してもらうためには、戦争を生き抜くために誰もが必要とした〈認知的不協和〉低減のための嘘を通して間接的に伝えるしか方法がないと、Vonnegut は考えたに違いない。

Vonnegut にとって戦争体験が非常に衝撃的だった背景に、戦争に対する彼固有の視点があったことも忘れるべきではない。その視点を、Billy が作り出したもうひとつの〈認知的不協和〉低減のための嘘、Billy が妻の死のあと、彼を誘拐したという Tralfamadore 星人と彼らの〈四次元的生死観〉に窺うことができる。

Billy の妻は、飛行機事故にあった Billy を見舞おうとして自動車事故を引き起こして死亡する。結局、妻の死は、普通なら死んでいて不思議はない者が生き残り、生きていて当然の者が死ぬという不条理さを示す皮肉な死だった。それ故に、予期せぬ妻の死の衝撃があまりに耐え難かったとき、Billy は妻の死がもたらす痛みを軽減するために、妻が死んだとしてもたいしたことではないと信じるための理論を無意識に求めたに違いない。そして、同じような状況で死んだ父親を回顧し、さらに父親の死の直前に体験した〈仮想の死〉を連想するうち、その〈仮想の死〉がかつて読んだ SF 小説と結びついて、〈四次元的生死観〉を持った Tralfamadore 星人が実在するという嘘を完成させたと想像される。

さて、〈反戦作品〉として Billy の物語を書くとき、作中作家 Vonnegut はなぜ Billy の近親者をこのような不条理な状況で死なせ、不条理な状況でもたらされた死を耐えるために Billy に Tralfamadore 星人や彼らの〈四次元的生死観〉といった嘘を作り出させたのだろうか。もちろん、〈四次元的生死観〉があれば、妻や父親の死の痛みが緩和できるように、ドレスデン空襲で死亡したとされる 135,000 人もの命に対する責任や悲しみも回避でき、〈時空往来〉という嘘と同様、Billy がドレスデン空襲の巡礼の道を辿る苦痛を緩和することも可能である。しかし、ここで注目したいのは、Billy の物語の中で、生死の逆転という皮肉で不条理な運命に翻弄されるのが、Billy の妻や父親だけではないことである。

Billy の物語に描かれる戦争では、強者と弱者の死ぬ確率が明らかに逆転している。たとえば、Billy が敵地を逃走していたとき一緒だった三人のうち、もっとも優秀な偵察兵達は、兵士として機敏な行動が取れるだけ有能なために、敵として一番に射殺される。次には、身を守るすべての装具を身につけ

ていた Weary が死に、最後まで生き残るのは、もっともか弱く、かつ、生きる意志も、身を守る装備も、何も持っていなかった Billy である。捕虜生活においても、一番常識を持っているはずの年長者の Edgar Derby が取るに足らない理由で射殺される一方、無力な Billy は最後まで生き残る。そして、何の取り柄も野心もないようにみえる彼が、戦後はかなりの社会的成功を収めさえする。

生や死、強者や弱者、といった相反するものの立場の逆転は、敵と味方の立場もまた逆転し得ることを示唆している。作品のタイトルの下に記されているように、原作者 Vonnegut はドイツ系アメリカ人だった。彼はアメリカ国民としてドイツ人を敵として戦うために戦場に送り込まれ、敵であるドイツ兵の捕虜であるとき、味方であるはずの連合軍の無意味な空襲において、ドイツの一般市民と共に生命の危険にさらされたのである。そんな原作者 Vonnegut には、戦争における敵とか味方とかいう区別が非常に曖昧で無意味に思えたに違いない。

その証拠に、Billy の物語に登場するドイツ人が敵として描かれることはほとんどない。敵地を逃走中にドイツ兵に捕まるときも、Billy の生命を脅かしているのは、同じアメリカ兵の Weary である。反面、Billy を捕らえるドイツ兵は農場から狩り出された年少者や老人、もはや戦う気力のない傷痍軍人であり、彼らに付き添っている犬でさえも、“She had never been to war before. She had no idea what game was being played.” (52) と描かれる。また、屠殺場の警備兵 Werner Gluck が Billy の遠い従兄弟であること、Billy と瓜二つの頼りない青年であることも、ドイツ兵とアメリカ兵との区別を希薄にしている。さらに、Billy の目に最初に映ったドレスデンが “a Sunday school picture of Heaven” (148) と見なされ、作中作家 Vonnegut がオズの国だと驚嘆の声を発するときも、ドイツの文化と歴史の深さが強調され、敵国への嫌悪や憎しみを微塵も感じさせない。

Vonnegut が敵とか味方という区別がない状態でドレスデン空襲を体験したとき、ドイツ人の悲しみを自らの悲しみとして感じるのは容易だったに違いない。そして、ドレスデン空襲の惨劇を犠牲者の目で感じることはできたからこそ、いかなる理由でもってしても空襲は正当化され得ないと非難する気持ちを抱いたであろうし、反面、空襲を行った側の兵士として、戦争加害者としての責任や罪意識も持たざるを得なかったのではないだろうか。作品で

は、ドレスデン空襲が何の戦略目的も持たなかったことが強調されているが、それは何か戦略的效果があればこの空襲が許されたということではない。厳しく戦争を非難し反戦を唱える作中作家の姿勢にみられるように、戦争は人が人に対して行うもっとも非人道的な残虐行為であり、我々は皆戦争に対して責任があり、それを防ぐための義務を負っているという認識を、原作者 Vonnegut は持っている。そしてこの認識こそ、被害者の痛みと加害者の罪の意識の両方で空襲を体験した、彼固有の戦争観だったのである。

ところで、Vonnegut のこの戦争観は、第二次大戦期のアメリカの若者が普通に抱いていたものではなかった。戦争が正義のための聖戦でないということは、すでに第一次大戦に参加した若者達によって体験されていた。そして、第二次大戦に参加した若者達は、John Aldridge が、“The illusions they might have had about war ... had all been lost for them that first time and long since replaced by cynicism and a conviction of the international double-cross which was sending them out to be killed.” (9)と述べているように、もう失われるものはこれ以上ないと思えるほど、戦争に幻滅していた。このことは、たとえば、第二次大戦の実状を映した Norman Mailer の *The Naked and the Dead*(1948)において、アノポペイ島の日本軍に対する攻撃が終わったあと、攻撃を指揮した Cummings 将軍が、“The Japanese had been worn down to the point where any concerted tactic no matter how rudimentary would have been enough to collapse their lines.” (716)と述懐する場面に窺える。彼の台詞は、それまで描かれてきた兵士の不安や混乱の無意味さを露呈し、彼らの勇気を完全に貶めてしまう。そして、日本軍に対する大規模な攻撃も、水車小屋に突進したドンキホーテのような愚かしいものに見せてしまう。

結局、*The Naked and the Dead* でも戦争は強烈に揶揄されているのだが、*The Naked and the Dead* では *Slaughterhouse-Five* と違い、戦いを指揮する者の身勝手さや無情さは極めてリアルに扱われる。それ故、戦闘で生き残る確率ももっとも高いのは、Croft 軍曹のような冷酷な事態に冷静に対処できる非情な男達である。彼らはその非人間的な資質のために英雄視されることはないが、非人間的資質がもっとも大きな生存確率をもたらす戦争への非難はあっても、その資質を罪として個人がとがめられることはない。

*The Naked and the Dead* と *Slaughterhouse-Five* との違いは、第二次大戦に参加したほとんどの者にとって、ヒトラー、ムッソリーニ、東上が厳然たる悪

であったことにある。このため、*The Naked and the Dead*が書かれた第二次大戦後まもない時期には、戦争そのものの愚かさを認識していた人々もアメリカを戦争加害者とみなすことはほとんどなかった。この状況は 1950年代に入っても変わらない。ソビエトとの核競争、赤狩りと保守化が進むこの時代に、朝鮮半島におけるアメリカの軍事行為に侵略的性質を認めたアメリカ人は限られていた。しかし、1960年代半ばを過ぎ、ベトナム戦争が泥沼化し、アメリカ軍が行っている破壊と殺戮の映像がテレビを通してアメリカの一般家庭に映し出されたとき、事情は変化し始める。政府は共産主義に対する防衛戦という、いつもの聖戦宣伝を続けていたが、アメリカ国民がテレビニュースを通して見たものは、ベトナム人と彼らの土地に対して行われる無意味な破壊や残虐行為だったからである。1965年に2万人によるワシントンへの平和の行進、1967年には10万人によるワシントンでの反戦集会、そして、1968年3月には、ジョンソン大統領に次期大統領選の出馬を断念させた世論の大きな動きからも、戦争加害者としての罪意識がアメリカ一般市民のあいだに広まっていたことを窺わせる。

第二次大戦とベトナム戦争に対する認識の違いは、*The Naked and the Dead*の登場人物が戦争を通して戦争や組織の無慈悲さ、その中における個人の存在の無さを〈確認〉するのに対し、ベトナム戦争で戦った Tim O'Brien の *If I Die in a Combat Zone* (1973) の主人公が、戦争の性質や目的に特別の関心を示さないことにも窺える。*If I Die in a Combat Zone* の主人公が “the question was whether to serve in what seemed a wrong one.”(30)と考えるように、彼にはベトナム戦争が間違った行為であることはもうほとんど疑う余地がなかった。従って、もしその戦争に荷担すれば、国がどのように美しい名目を並べ立てようとも、彼は戦争加害者としての責任を免れなかったのである。

こうした 1960年代的な、戦争加害者としての罪意識が一般のアメリカ人になければ、いかに SF 的な軽いタッチで描かれていたとしても、連合軍側の軍事行動がもたらした悲劇を通して反戦を訴える作品が、アメリカの一般読者に受け入れられることはなかつただろう。もっとも Vonnegut の戦争観は 1960年代のアメリカの一般のそれよりも、もっとずっと進んだものであったことは事実である。というのも、アメリカがベトナムに限って感じた戦争加害者としての責任や罪悪感を、彼はいかなる戦争に対しても普遍化しているからである。

1960年代後半に激化してゆくベトナム戦争に対して、Vonnegut は自己の戦争体験をもとに〈反戦作品〉を描いた。しかし、Billy の物語に描かれた様々な〈認知的不協和〉低減のための嘘が伝える戦争の痛ましさや、*Slaughterhouse-Five* がベトナム戦争を越え、すべての戦争を強く否定する〈反戦作品〉をめざしている点に、目前の戦争もさることながら、ドイツ系アメリカ人として第二次大戦中にドレスデン空襲を経験した Vonnegut の、被害者の痛みと加害者の罪悪感という二重苦しみが、大きく関わっていたのである。

さて、Billy の物語で描かれる〈認知的不協和〉低減のための嘘や、この物語の根底にある不条理は、戦争の悲惨さや戦争の罪を伝える点では大きな効果をあげている。しかし、〈認知的不協和〉低減のための嘘が現実逃避を容認し、Billy が無力で受け身的な生き方に陥っていることは、否定できない。実際、Billy は状況が与えてくれるものを無批判に受け入れるだけでなく、いかなる場合も状況をよりよいものに変えようと努力することがない。そして、“Every so often, for no apparent reason, Billy Pilgrim would find himself weeping.”(61)という描写に窺われるように、心が過去を振り返って悲しんでいるときに SF 的な嘘に逃げ込み、悲しみをもたらす問題点を直視しないでいる。Billy が一人前の William ではなく、幼さな子を連想させる〈Billy〉と呼ばれるのも、“Among the things Billy Pilgrim could not change were the past, the present, and the future.” (60) と言われるのも、彼の無為無作を作家が非難しているためであろう。

現実逃避と無力さは、Billy が取り込んだ嘘のひとつ、Tralfamadore 星人の本質でもある。“All moments, past, present, and future, always have existed, always will exist.” (27) と信じ、宇宙の崩壊でさえも “The moment is structured that way.”(117)と、手をこまねいて見ていられる Tralfamadore 星人は、Tonny Tanner が指摘しているように “guilt-free”(129)であり、この世界の不条理や悲惨に人間が負うべき責任を回避している。Lawrence Broer は “Tralfamadore” のアナグラムが “Or Fatal Dream” (87)であり、Vonnegut は Tralfamadore 星人の危険性を暗示していると指摘するが、Tralfamadore 星人の〈四次元的生死観〉で世界を救おうと奔走する Billy は、まさにこの〈致命的な夢〉の危険に陥っているといえる。

Billy の逃避的性質がはらむ大きな危険は、Billy と彼の息子 Robert との関係にも象徴的に表されている。Robert が高校の落ちこぼれだったとき、Billy は

明らかに Robert に積極的な働きかけを怠っていた。たとえば、“Billy liked him, but didn’t know him very well.” (176) という記述は、彼が父親として精神的助言や支えを与えていなかったことを示唆している。Robert が変わるのは軍隊に参加したあとで、エロ雑誌をトイレで盗み読みしていた青年は、国のために立派に行動する若者に変化した姿で再登場し、“He was all straightened out now.” (189) とみなされる。しかし、彼の新しい姿が立派に見えれば見えるほど、軍隊がまるで何かすばらしいことを成し遂げる場所であるかのような錯覚が起きる。そして、この錯覚が是正されない限り、軍隊に対する憧れは掻き立てられ続け、Robert の息子も、そのまた息子も、軍隊に加わり続けるだろうし、兵士を必要とする戦争が終わることもないだろうと、予想される。つまり、Billy と Robert との関係は、Billy のように現実を放置していれば、軍隊や戦争が地上からなくなることはないだろうという、陰惨な未来を表しているのである。

Vonnegut が Billy と違った認識を持っていることは、最終章で作中作家が、“If what Billy Pilgrim learned from the Tralfamadorians is true, ... I am not overjoyed.” (211) と断言することでも明らかであるが、両者の違いは、“God grant me the serenity to accept the things I cannot change, courage to change the things I can, and wisdom always to tell the difference.” (60) という祈りの言葉の有り様にも見て取れる。Billy はこの祈りの言葉を視力矯正を施す治療室に掲げながら、実際には冒頭部分しか実践していない。しかし、Vonnegut が九章の終わりでこの祈りの言葉をもう一度提示するとき、その言葉とともに、ハート型のペンダントと Montana Wildhuck の豊かな乳房を描くためにまるまる一頁をさく。稚拙な絵は、作品の最後でカナリアが発する“Poo-tec-weet”という小さな鳴き声同様、未来に向かって発する自分の警告がわずかな力しか持たないと、認めているようにみえる。しかし、祈りの全文が終わり近くになってこのような形で再び示されるとき、原作者 Vonnegut は Billy の生き方が不十分であるとみなし、祈りの全文が、ハートに象徴される人類への愛を込めて実践されなくては、豊かな胸に象徴される希望に満ちた未来は実現しないと、主張しているようにみえるのである。

結局、Billy は戦争やドレスデン空襲の実態を、そのような体験のない人々に実感してもらうために作り出された虚構人物であった。そして、Billy の物語の大きな特徴である、〈認知的不協和〉低減のための SF 的な嘘や、生死の



逆転とか強者と弱者の逆転とかいった徹底した不条理も、悲劇の実態を実感させるために Vonnegut が編み出した手法であった。こうした試みにおいて、Vonnegut は大いに成功しているし、また、Billy の物語が作り出すファンタジ一的な調子やばかげた笑いには、戦争への憧れを妨げる効果もある。しかし、戦争やドレスデン空襲が圧倒的な悲劇だったが故に、それに打ちのめされる Billy もまた、完全に無力で逃避的なものとして描かれざるを得なかった。ここに、原作者 Vonnegut が第一章と最終章で Billy とは異なる行動を取る作中作家 Vonnegut を登場させ、ふたつの物語を統合する形で *Slaughterhouse-Five* を完成させた理由が窺える。つまり、Billy の物語を中心に置きながらも、それを作り出した作家の物語を作品の一部として描いたのは、Billy の物語の虚構性を強調し、それが伝える戦争の惨劇や罪悪の実態に読者の注意を喚起するためだけではなく、このより大きな物語によって Billy の物語の欠点を補完し、戦争の悲惨さを実感させると同時に強い反戦姿勢も打ち出すことのできる、成功した〈反戦作品〉を意図したのである。*Slaughterhouse-Five* の二重構造は、そういう目的のために原作者 Vonnegut が考え出した、見事に計算された文学技法だったのである。

*Slaughterhouse-Five* の第一章に Billy の物語の作家として登場する、原作者 Vonnegut とほぼ等身大の作中作家 Vonnegut は、“not many words about Dresden came from my mind then ... not many words come now, either”(2)と、ドレスデン空襲の体験について書くことが非常に困難であったことを告白している。彼はまた、“there would always be wars”(3)であり、“they [wars] were as easy to stop as glaciers”(3)であると認める。そして、“This one is a failure, and had to be, since it was written by a pillar of salt.”(22)と、あえて不可能に逆らって書き上げた物語が失敗作であり、そういう試みを行った自分を、ソドムとゴモラの破壊を顧みたロトの妻にたとえている。しかし、彼は神の禁に逆らって惨劇を振り返ったロトの妻に対し、“she did look back, and I love her for that, because it was so human.”(22)と共感を寄せる。その共感や、道理に逆らう彼の行為は、Tralfamadore 星人の〈四次元的生死観〉のような非人間的的世界観に身を任せ、運命に無抵抗に流される Billy とは根本的に異なるものであり、辛い過去を見つめ、失敗を恐れずに未来のために行動を起こす勇気と忍耐を実践している。

作中作家 Vonnegut の徹底した反戦姿勢は、Robert の参戦に無関心だった Billy とは対照的に次のように息子達へ訓戒する言葉に、もっとも明瞭に示さ

れる。

I have told my sons that they are not under any circumstances to take part in massacres, and that the news of massacres of enemies is not to fill them with satisfaction or glee.

I have also told them not to work for companies which make massacre machinery, and to express contempt for people who think we need machinery like that. (19)

この単純すぎるほど確固とした訓戒は、Billyの無批判で逃避的な態度とあまりに違いすぎるため、安易なお説教のように聞こえるかもしれない。また、少し良識のある現代の若者なら誰でもこのような平和主義を正しいとみなすだろうし、O'Brienの*If I Die in the Combat Zone*の主人公のように、結果として戦争に参加した青年達でさえ、それが正しいことは承知していた。実際、*If I Die in the Combat Zone*の主人公の苦悩は、そのような正しい行動を取りたいと願いながらも、家族や国に対する愛情や責任を感じて、そうできないところから生じている。一個人の善意で抗しがたい状況に追い込まれた青年の苦悩は真摯であり、そのような現実的問題を含んだ苦悩を前にすれば、Vonnegutの言葉は口先だけの道徳行為と響かなくもない。

しかし、*Slaughterhouse-Five*と*If I Die in a Combat Zone*とでは、創作目的がまったく違う。O'Brienは、戦争にあつては誰もが現状をきちんと把握できないが、少なくとも“*He can tell war stories.*”(32)であると述べ、戦争の実像を映し出そうとした。戦争の実態を写実的に捕らえた〈戦争作品〉を目的とした点で、彼は*The Naked and the Dead*のMailerに通じる作家といる。Vonnegutの場合、戦争に参加した時の彼は、Mary O'Hareに“*You were just babies then!*”(14)と言われるように、わけもわからず戦争に巻き込まれてしまった無力で無知な少年でしかなく、O'Brienと変わるところはなかったかもしれない。しかし、*Slaughterhouse-Five*を書く時点で、彼は大人に成長している。そして、ドレスデン空襲は素材として用いられていても、その実態を描き出すことが目的だったわけではない。作中作家が〈反戦作品〉を書きたいといったように、原作者Vonnegutが描きたかったものも、戦争のあと20年という年月のあいだにドレスデン体験を振り返りながら学んだこと、考えたことであり、ドレスデン空襲のような出来事を繰り返さないために我々が負っている義務と責任についてだったからである。

この作品が発表された1969年はベトナム在留アメリカ軍の数がピークに達し、その数は55万人に及んだ。言葉にならないドレスデン空襲の体験に敢えて挑戦し、それまでの著作活動のすべてをつぎ込んで *Slaughterhouse-Five* を完成させた原作者 Vonnegut の意気込みから、眼前で激化してゆくベトナム戦争に対して彼が抱いた気持ちは容易に想像できる。そして、ベトナム戦争に反対するこの強い気持ちがあったからこそ、ドレスデン体験の悲惨さを見事に伝えても、そのために行動が起こせない Billy の物語は、〈反戦作品〉を意図する作中作家によって “a failure” (22) とみなされたに違いない。しかし、Billy の物語が失敗作であったとしても、声を大にして平和を唱え、平和のために困難を承知で行動する力をもった、作中作家 Vonnegut が登場するもうひとつの物語を含んだ *Slaughterhouse-Five* は、決して失敗作ではない。極端なほど率直な作中作家の反戦姿勢には、原作者 Vonnegut が読者に最も伝えたかったメッセージがひしひしと感じられるし、また、そのメッセージは Billy の物語が伝える戦争の悲劇によって支えられ、説得力を持つものになっている。一方、作中作家が作品の登場人物のひとりとして登場することで、Billy の物語が〈反戦作品〉として描かれた虚構であることが強調され、そこで間接的に描かれる戦争の実像へ読者の目を向ける助けとなっている。こうして、ふたつの物語は互いに補完しあいながらひとつになり、〈反戦〉という主題の作品として完成しているのである。

### ●J.D.Salinger と Tim O'Brien の戦争作品

*Catch 22* と *Slaughterhouse-Five* に共通して言えることは、第二次大戦後の主人公がアメリカンヒーローとしての資質を喪失してゆく過程と、アメリカが正義の名目で行う戦争に対する懐疑の深まりとが比例していることである。言い換えれば、戦争への拒否感が深まるにつれて、戦争を題材にしながらい、戦争が特別な体験であるかのような魅力を呈さずに反戦のメッセージを伝えようとするのが作者の最も大きな関心となり、その目的にもっともかなった主人公として、弱々しく頼りない、ばかげた主人公が採用されたのである。

戦争に対する認識の深まりがもたらしたこのような変化に加え、第二次大戦後の戦争観に大きな影響をもたらした要素がある。それはアメリカの正義に対する信頼と家族の役割との変化である。これら二つの資質は主人公の生き方とどちらも深く関わっているため、これらの二つの資質をよく窺わせる

第二次大戦中とベトナム大戦中とに描かれた戦争作品を比較することで、第二次大戦後の主人公にどのような変化が生じたか理解することができるだろう。そこで次に、第二次大戦期に J.D. Salinger が Babe Gladwaller を主人公として描いた作品群、“Last Day of the Last Furlough” (以後 “Last Furlough” と省略)、“A Boy in France”、“The Stranger”を、Tim O’Brien がベトナム戦争中に書き始め、ベトナムから帰還後に一作にまとめて出版した *If I Die in a Combat Zone: Box Me Up and Ship Me Home* (以後 *If I Die* と省略) と比較しながら論じてみよう。

Salinger と O’Brien の戦争作品の主人公はどちらもごく普通の青年である。そして、彼らは共に、戦争体験をあるがままの姿で語らねばならないという強い責任感に駆られている。たとえば“A Stranger”において、除隊になったばかりで、まだ普通の生活に馴染んでいない様子の Babe Gladwaller は、枯れ草熱でくしゃみばかりしているにもかかわらず、しかも妹を中華料理店とマチネーに連れてゆく途中であるにもかかわらず、戦友 Vincent が愛した女性 Helen のアパートに敢えて立ち寄り、彼女に Vincent の死の様子を告げなければならないと感じている。戦友の死を語る悲しい役目と完全に不釣り合いな状態は、それにもかかわらず話さなければならないと Babe に感じさせる、“his messy emotions” (18)の強さを物語っている。さらに、彼は女達が恋人の死を美しいものを感じることを禁じようとする。この冷酷とも取れる行為に自らを駆り立てるとき、彼は “That’s why you’re back, that’s why you were lucky. Don’t let anybody good down. Fire! Fire, buddy! Now!”(77)と、戦争で生き残った者の責任に言及している。

Babe が困惑しながらも Helen を訪れ、まったく場違いな思いをしながらも Vincent の死について語らなければならないように、O’Brien は帰国を前に友人 Erik に宛てた手紙で、“Needless to say, I am uncomfortable in my thoughts today. Perhaps it’s that I know I will leave this place alive and I need to suffer for that.” (183-184)と述べている。彼の言葉は Babe よりも冷静で分析的ではあるが、彼がここで感じている居心地の悪さとは、戦場で死んだ者に対して生き残った者が負っていると感ずる責任のため、戦争の実態を、それを知らない人々に伝えなければならないと感じる Babe の強迫感と同質のものである。

このように、戦争を語る責任について同じように強く感じていた Salinger と O’Brien であるが、彼らが語ろうとする戦争はまったく異なった質のものだ

った。Salinger が従軍した第二次大戦にアメリカが直接参加するのは、日本軍の真珠湾攻撃がきっかけとなった。日本軍がアメリカ国土の一部を宣戦布告なしに攻撃したことの非道性が非難され、アメリカの愛国主義は一気に昂揚した。また、ヨーロッパ各地へのナチスの武力による進出が報道されていたため、この戦争が、日本、ドイツ、イタリアの民族国家主義に対する民主主義擁護のための、正義の戦争であるというアメリカ政府の主張は、アメリカ国民に広く受け入れられていた。

これに対し、O'Brien が徴兵を受け取った一九六八年の夏には、ベトナム戦争はすでに泥沼化し、アメリカが間違った戦争に荷担しているだけでなく、ベトナム戦争は侵略戦争であるという批判が、アメリカ社会で――特に知識人の間では、当然の見解になっていた。従って、自分が徴兵を受けた戦争について、“I was persuaded then, and I remain persuaded now, that the war was wrong.” (26)と O'Brien が考えたのは決して例外的な思考ではなかった。そして、これほどはっきりと否定する戦争に徴兵されたがために、Salinger の場合には生じなかった問題が、すなわち、“the question was whether to serve in what seemed a wrong one[war]” (30)という問題が生じたのである。

Salinger と異なり、O'Brien は必ずしも戦争を否定しない<sup>2</sup>。しかし、民心とは違う政府の見解を押しつけられた O'Brien の気持ちは、彼が軍隊以上に、訓練期間中の上官に対して反発を感じた理由でもある。実戦はすべての兵士を冷酷な状況に一様にさらし、運命共同体として結びつけることが可能である。しかし訓練期間中の上官は、安全な祖国に留まって彼に不条理な戦いを強いる政府の化身ともいえるからである。

O'Brien はまた、同じアメリカ人であり、同じ不条理な役目を押しつけられている訓練期間中の兵士達が、自分には明白な誤りを気にしているように見えないことで疎外感を味わっていた。このことについて Toby C. Herzog は、O'Brien とのインタビューから次のように分析している。

Because of his college education, his opinions about the war, and his lack of interest in being a soldier, O'Brien felt different from many of his fellow draftees. The humiliation, regimentation of behavior and attitude, and

---

<sup>2</sup> Toby C. Herzog が O'Brien とのインタビューに基づいて書いた、*Tim O'Brien* の第一章の中で、Herzog は “As O'Brien admits, he was not then nor is he now a pacifist; instead, he believes that certain wars are justified, such as World War II and possibly Korea.” (12)と記している。

physical stress ... led O'Brien to despise the entire training period. (14)

戦争を嫌悪する自分の気持ちが他のものに理解してもらえないと感じることから生じる疎外感、Salingerも体験している。しかし第二次大戦を舞台にSalingerの感じた疎外感と、ベトナム戦争を舞台にO'Brienの感じた疎外感では、微妙に異なっている。この違いは、Babe Gladwaller作品群では、Babeの戦争に妥協的な資質故にそれほど明白ではないが、戦後のSalingerの作品と比較すると明白である。

例えば、Salingerが軍隊で感じていたに違いない精神的孤立は、*The Catcher*の中でホールデンが兄の戦争体験について語る次のような場面に窺うことができる。

My brother D.B. was in the Army for four goddam years. He was in the war, too -- he landed on D-Day and all -- but I really think he hated the Army worse than the war. ... He said the Army was practically as full of bastards as the Nazis were. (181-182)

O'Brienと同じように違和感を感じながらも、同僚の兵士達とナチスとを同一視するD.B.は、軍隊が許す暴力的状況の中で、〈ナチス〉によって象徴される人間本来の残虐性が剥き出しになっていることに気付いている。

〈ナチス〉によって象徴される人間の野蛮さが、戦場のどちら側にいるかによって決まるものでないことをよく窺わせているのは、やはり戦後に書かれた秀作、“Esmé—With Love and Squalor”の中に描かれるZ曹長の無神経な行為に良く表されている。X軍曹の戦友であり、彼の様子を心配している様子のZ曹長は決して悪い人間ではない。だが彼の無神経さによってZ曹長は意図せずしてX軍曹を精神的に追いつめてゆく。ごくありふれた人間関係が作り出すこの危機に、人間の本質的な野蛮さは戦友やアメリカ市民の中にも普通に見出されることが示唆されている。

このように、同僚や同国人を含む、ごく平凡な人間に共通する悪を意識すればこそ、X軍曹は逆に、ナチスの下士官であった女性にある種の同情を感じるのである。彼女はGoebbelsの*Die Zeit Ohne Beispiel* (『比類無き世界』)という書物に、“Dear God, life is hell.” (105)と書き記す。それに対し、XはDostoevskiからの引用を用い、“Fathers and teachers, I ponder ‘What is hell?’ I maintain that it is the suffering of being unable to love.” (105)と書いて答えようとする。この時、彼は書く文字が読めないほど手が震えていて、ナチスの下士

官の嘆きに十分答えることはできない。だが、Xのこの試みには、彼女が Goebbels の〈比類無き世界〉を信じるほど愚かで冷酷であったことを責めようとする姿勢よりも、彼女を一人の迷える同胞として、教え導きたいとする願いが感じられる。

結局、Salinger と O'Brien が共に仲間のあいだで孤立感を感じたとしても、Salinger の孤立感はある人と人との間に普通に存在する理解しがたい壁を表し、戦争の本質を人間の本質に内在する欠陥にまで普遍化している。これに対し、O'Brien は間違った戦争に加わることに疑問を持たない個人の内面の問題を問うことに終始する。こうした両者の違いには、Salinger が参加した第二次大戦と O'Brien のベトナム戦争との、もうひとつの大きな違いが関係しているように見える。すなわち、Salinger が従軍したのがヨーロッパ戦線だったのに対し、O'Brien の戦場がアジアの後進国だったことである。

Salinger はナチスがオーストリアに侵入する直前まで、ドイツ語の勉強のためにウィーンを訪れていたし、その後もパリに留まっていた。ドイツ語は彼の第二言語でもあった。また、彼を取り巻く白人の同僚にとっても、アメリカへ移民として来た祖先の故国だった場合が少なくなかった。彼らが敵とした人々は、民族的にも、言語的にも、非常に身近な存在だった。それ故、〈ナチス〉と同一視される人間の野蛮さが決して一ドイツ民族に限定されるものではないことを容認しやすかったし、〈ナチス〉の在り方に人間が共有する危険を認めることも不可能ではなかったに違いない<sup>3</sup>。

これに対して O'Brien の場合、ベトナム戦争に徴兵された自分の立場をナチス時代のドイツ人に重ね、*“But what about the people who are persuaded that their battle is not only futile but also dead wrong? What about the conscripted Nazi?”* (97)と問うたり、自分が *“We charged like storm troopers through My Khe.”*(113)と感じ、彼自身の行為のナチス的な犯罪性を強く意識している。だが、ナチス的資質が人間全体に普遍化されることはなく、誤っていると知りながら、なお、誤っている行動を取る、彼個人の道德問題に終始するのである。

実際、O'Brien の作品に描かれる道德的問題は、戦争を引き起こす原因とな

---

<sup>3</sup> この点で、Salinger の戦争観は、文化都市ドレスデンに対する、戦略目的を持たない連合軍の爆撃によって自らの命を危険にさらされたドイツ系アメリカ作家の Kurt Vonnegut の戦争観に似ている。

る人間の欠陥ではない。間違った戦争、という前提が存在し、そこにいかに関わるか、という個人の関わり方こそが問題なのである。従って、戦争相手のベトナム人に対する理解や共感、彼らにとってベトナム戦争が何を意味していたのかということは、ほとんど彼の関心に登らない。

いや、関心を向けたくても、向けられなかったというべきかもしれない。というのも、戦場から立ち去る兵士が戦場を俯瞰したいと思っても、何も見れないと、O'Brienは告げているからである。

You hope there will be time for a last look at the earth. You take a chance and try the window. Part of a wing, a red light on the end of it. The window reflects the cabin's glare. You can't even see darkness down below, not even a shadow of the earth, not even a skyline. (203)

彼がベトナムを見たいと思っても、自分の乗っている飛行機の内部の反射しか目に入らないように、彼の見るベトナムはアメリカ兵にとってのベトナムでしかない。そして、アメリカ兵にとってのベトナムは、銃を撃つときも、“We didn't bother to raise our rifles. We didn't know which way to shoot, and it was all over anyway.” (11)というような、あるいは、“No enemy soldiers to shoot back at, only hedgerows and bushes and clumps of dead trees.” (121)というような、敵の姿がはっきりと見えない漠然とした危険を意味するものでしかなかった。また、彼が追いかけているベトコンの第四十八部隊はアメリカ兵にとって、“mythical, phantomlike” (129)で、理解できるようなものではなかった。

さらに、東洋系の顔に慣れていない白人の目に、ベトナム人は個人として区別が付きにくい。しかも “There was no reliable criterion by which to distinguish a pretty Vietnamese girl from a deadly enemy; often they were one and the same person.” (119)と書かれているように、昼間は味方のふりをしている者達が、敵を隠し、命を狙う者となりうる戦争だった。さらにO'Brienは、白人アメリカを中心に出来上がったアメリカの、黄色い肌や、言葉も文化も違うベトナム人に対する蔑視も感じている。作中のO'Brien自身が尊敬していたJohansen大尉が、“Captain Johansen was one of the nation's pride. He was blond, meticulously fair, brave, tall, blue-eyed, and an officer.” (148)と描かれているように、普通のアメリカ人にとって立派なもの、良いものは、アングロサクソンのあり、アングロサクソンのアメリカ文化と結びついている。帰国便の金髪碧眼のスチュワーデスは、彼らが戦っていた黄色い肌や意味不明のベトナム言



語は、特異で一時的な狂気の世界に属するものでしかないかのように思わせる。

Her hair is blond; they must allow only blonds on Vietnam departures — blond, blue-eyed, long-legged, medium-to-huge-breasted women. It's to say we did well, America loves us, it's over, here's what you missed, but here's what it was good for: my girl friend was blond and blue-eyed and long-legged, quiet and assured, and she spoke good English. (203)

ヴェトナムやアジアに対する O'Brien の距離は、彼自身がそれを越えて、ヴェトナム人を理解しようとする努力をほとんど見せていないことにも窺える。ヴェトナム人の姿は二十三ある章のうち、“The Man at the Well”、“Mori”、“Centurion”、“Hearts and Minds”の、四つの非常に短い章でスケッチされているだけである。しかも、これらの章では一様に、口数は少ないが、自らの行為を頑なにやり通すヴェトナム人の姿が、批評や分析を込めずに眺められている。自分に理解できないものとして、ただ見た通りを記しているという印象をもたらすこれらの章は、ヴェトナム人を理解しようとする試みというより、ヴェトナム人の異質さを強調し、彼らの理解しがたい、だが粘り強い生き方に、殺しても殺しても抵抗してくるヴェトナム兵の不気味さを重ねている印象が強い。

ヴェトナムを立ち去る機内でヴェトナムを振り返り、O'Brien はアメリカ兵にはベトナムの心の奥深くへ入り込めないことを認める。

The soldiers never knew you. You never knew the Vietnamese people. But the earth, you could turn a spadeful of it, see its dryness and the tint of red, and dig out enough of it so as to lie in the hole at night, and that much of Vietnam you would know.”(203)

O'Brien は *If I Die* を書くにあたって、“Can the foot soldier teach anything important about war, merely for having been there? I think not. He can tell war stories.” (32) と述べている。彼自身が歩兵にすぎなかったから、だから戦争について彼が語る物語も一兵士の視点から見た戦争物語にしかなるはずがないという。しかし、彼の視点の限界は、ベトナム戦争でアメリカ兵が戦った敵が、普通のアメリカ人には理解できない未知で異質の存在であったこととも深く関わっているのである。

もっとも、作品の主人公が普通の青年であることは、主題の効果とも関

係している。そのことは、たとえば O'Brien がこだわり続けている〈勇氣〉という問題を述べる際にも明らかになる。〈勇氣〉は英雄の——正しい行為を確実に行える、O'Brien にとって理想の人物の——資質であるが、その〈勇氣〉について論じるときも、彼の視点は常に一兵士の立場に留まっているからである。

O'Brien はしばしば勇氣を問題にするが、彼が特にそれを論じている“Wise Endurance”という章がある。そこで、彼は勇氣を次のように定義している。

Courage is nothing to laugh at, not if it is proper courage and exercised by men who know what they do is proper. Proper courage is wise courage. It's acting wisely, acting wisely when fear would have a man act otherwise. it is the endurance of the soul in spite of fear —wisely. (137)

このように勇氣の資質は英雄行為と容易に結びつくものだが、彼は勇氣をかくあるものと定義しながらも、普通の人は勇氣を常に持てるものではないと、論点をごく普通の兵士の方へ切り替える。そして、過ちを犯したり、恐怖の前で足をすくませたりする、ごく普通の兵士の、ごく当然な臆病さに、別の種類の勇氣を見出すのである。

... a coward dies a thousand deaths but a brave man only once. That seems wrong, too. Is a man once and for always a coward? Once and for always a hero?

It is more likely that men act cowardly and, at other times, act with courage, each in different measure, each with varying consistency. The men who do well on the average, perhaps with one moment of glory, those men are brave.

And those who are neither cowards nor heroes, those men sweating beads of pearly fear, failing and whimpering and trying again —the mass of men in Alpha company— even they may be redeemable. ... The bullet stop. As in slow motion, physical things gleam. Noise dissolves. You tentatively peek up, wondering if it is the end. Then you look at the other men, reading your own caved-in belly deep in their eyes. The fright dies the same way novocaine wears off in the dentist's chair. You promise, almost moving your lips, to do better next time; that by itself is a kind of courage. (146-147)

O'Brien は勇氣を賞賛するあまり、普通の兵士達の一生懸命な努力を否定して

しまうことがないようにと願う。そして、ごく普通の人間が一生懸命やっている姿に新たな勇気を見出して、勇気を常に持っていられる英雄にはなれない普通の兵士の精一杯の努力を讃えている。

O'Brien が普通の兵士の視点から、完璧な勇気を発揮できない普通の兵士を暖かく見守ろうとするのは、彼が良心に反して間違っていると信じる戦争に加わっていることと深く関係している。常に勇気を持ち、正しく振る舞う英雄と比較されるなら、彼のあやふやな選択は非英雄的と否定されてもやむを得ない。しかし、視点を普通の兵士の姿に置くことによって、O'Brien は、ヴェトナムに行くという選択が正しくない場合にも、そのひとつで一人の人間性すべてが決められるものではないと、長い一生の中で、次はもっとうまく行動しようと、同じ過ちは繰り返さないぞ、という姿勢で生きてゆくことに、〈一種の勇気〉があるのだと主張し、ベトナム戦争に加わる選択をした自分自身にもエールを送っているように見えるからである。そのような主張はヴェトナム戦争に荷担した自分の行為に対する言い訳や言い逃れではなく、様々に苦悩した結果 O'Brien が獲得した知恵であり希望であったように思える。

O'Brien の主人公が普通の兵士であることが主題との関わりから欠かせないように、Salinger の Babe Gladwaller もまた、戦争に参加した兵士を代表するような人物であることが重要な意味を持っている。その一例として、ノルマンジー侵攻作戦とそれに続く激戦をくぐり抜けた Salinger が軍籍を離れる前に書き、彼の作品で戦場を直接描いている数少ない作品である“A Boy in France”をみてみよう。ここでは、たこつぼを掘る元気もない Babe Gladwaller が雨の野宿で疲れた体を休めようとしている。彼はその中でドイツ兵が死んだに違いない、血の染み込んだ小さなたこつぼに手を加え、体を折り畳むようにしなければならないその穴の中で、妹 Matty の無邪気な愛情に満ちた手紙を読んだあと眠りに陥る。Babe の疲れた姿から、そこで昼間行われた戦闘が非常に激しいものであったに違いないことは示唆されるが、戦闘シーンは直接描かれていない。その戦闘がどのようなものであったとか、どれくらいの方が死んだかとか、どれくらい怖い思いをしたかも、描かれていない。代わりに Salinger は、体を横たえ、人間らしい安らぎを回復するための眠りを手に入れることができる居心地のよい場所さえない Babe の上に、冷たく降り注ぐ雨を描く。“the cold, wet French sky”(21)に象徴される雨は、浄化の水と

いうよりも、Hemingwayが*A Farewell to the Arms*で用いた、Catharineが死を予感した雨に似て、孤独を増す道具にすぎない<sup>4</sup>。Babeは怪我した指をつかみ、指の怪我が治るようまじないをかけ、自分がフランスではなくてアメリカにいてることを夢見る。その子供だましに真剣になるBabeの姿からは、平和な故郷に象徴される暖かく幸福な場所から遠く離れ、雨と寒さの中に閉ざされている一兵士の無力さや、彼が噛みしめる孤独が、ひしひしと伝わってくる。

そのような救いがたい孤独を癒し、孤独のアンチテーゼとなっているのが、小さな妹Mattieの手紙に込められた無邪気さと愛である。手紙は七月五日に投函されており、夏の暖かさをいっぱい含んでいることを連想させる。それは冷たい雨の中で疲れ切った青年がいたいと思う、束の間の夢の場所であるだけではない。日付の七と五のあいだに六がないように、六(six)に象徴される性(sex)が欠如しており<sup>5</sup>、Mattyの手紙は純粹に精神的で無垢な愛が実体化したものとして描かれている。

Mattyの愛が兄の心にきちんと届く質のものであることは、追伸に“*I won't talk much and I'll light your cigarettes for you without really smoking them.*” (92)と書かれていることにも窺われる。タバコという小道具はいつものようにSalingerの登場人物達が心の内を打ち明ける状態を示しており、そのタバコの火を兄のために点すことができる一方、意味のないおしゃべりはしないというMattieは、兄の心を外に開かせ、彼の孤独を癒す存在だからである。もっとも、追伸の最後でもっと直接的に“*I miss you. Please come home soon.*” (92)と付け加えるのは、あまりにも素直な愛情表現といえ、センチメンタルに傾きがちな傾向が十分コントロールできてい初期作品特有の欠点である。

ともあれ、この手紙を読んだあと穴の中で眠るBabeの姿が、母の胎の中で眠る赤ん坊の姿に重ねられていることから、手紙が彼に安らぎがもたらしたことは疑う余地がない。

The boy sank back into the hole and said aloud to nobody, “Please come

<sup>4</sup> Salingerは、慰問に訪れたHemingwayがピストルの効果を見るために猫を撃ったことを目撃して以来Hemingwayを嫌うようになったと言われている。しかし、*A Farewell to the Arms*の中でCatharineが雨の中に自分の死を予感する台詞は“Zooey”の中でも用いられており、Hemingway個人に対する感情とは別に、雨と死を結びつけるHemingwayの象徴の使い方をSalingerが自作に取り込もうとしていたことは明らかである。

<sup>5</sup> “*A Perfect Day for Bananafish*”でも、自殺したSeymour Glassの部屋番号が五〇七号室で、六が抜けている。Salingerの作品では、六の欠如は六(six)が連想させる“sex”の欠如した純粹無垢

home soon.” Then he fell crumbily, bent-leggedly, asleep. (92)

冷たい雨の降りそぼる戦場であって、この物語は、戦争という大きな力に翻弄される個人の無力さや孤独、そしてその無力さや孤独を癒し、救済をもたらしてくれる、無償の愛、という普遍的なテーマを前面に打ち出している。そして、Mattyの愛が純粹であればあるほど、それを無性に必要とさせる戦争の冷酷さが伝わってくるし、冷たい雨に打たれながら小さなたこつぼで赤ん坊のような姿で眠る Babe の寄り添ない姿に、戦争の悲しさが印象付けられるのである。

このように、“A Boy in France”では Babe がごく普通の青年であることで、彼のナイーブな純粹さを傷つける戦争が、すべての兵士の内面を傷つけて孤独にするものに拡大され、戦争の冷酷さが強調されている。もっとも、Salinger がこれから戦場に向かおうとするときに書かれた “Last Furlough” の場合は、まだ戦争の実体に描写が及んでおらず、厳しい闘いで傷つけられるであろう青年の、ナイーブさにもっと重点が置かれている。

Babe の純情さが良く窺えるのは、第一次大戦の体験を得々と話す父親に対して、Babe が “I believe in this war.”(62) と断りながらも、“I believe, as I’ve never believed in anything else before, that it’s the moral duty of all the men who have fought and will fight in this war to keep our mouths shut, once it’s over, never again to mention it in any way.” (62) と批判する場面である。彼は、戦争にいかなる正義があろうとも、戦争そのものが間違った手段であると考え。そして、暴力が正義を果たすかのごとくに、自分の戦争体験を伝える語りさえも、新たな誤りを引き起こすが故に、してはならない行為だと断言する。Babe のこの考え方は、戦友の Vincent に “I think you ask too much of human nature.”(62) と評されるように、彼の中に極端なまでに完璧を追い求める資質があることを窺わせる。その純粹な資質は、彼に Babe (赤ちゃん) というニックネームが付いていることから、赤ちゃんのように汚れないものでなければならない。

しかし、Babe は最後には、“He felt immature and a complete fool.” と自己嫌悪に陥るのである。そのため Babe の純情さは彼を好男子にする程度に留まるのだが、落ちこぼれになっても自分の気持ちと妥協できない一途さでアンチヒーローになっている Holden に比べれば、Babe は随分と妥協的に見えてしまう。

---

な状態と重ねられると考えてよい。

Salinger お後の作品では、理想的生き方へ深くのめりこんでゆく Seymour に対し、現実と理想の接点を模索する Zooey のような人物でさえ、胃潰瘍を病みの非常に気性の激しい性格で強い印象を読者にもたらすので、この時期の Babe が好人物の普通の青年として描かれたことは、Salinger の筆の未熟さと言えるかもしれない。しかし、Babe が描かれたのは参戦機運の強かった時期であり、そのような時期のアメリカで戦争を批判するような言葉は口にしにくかっただろう。また、この作品が書かれたとき Salinger はすでにヨーロッパ戦線に向けて立っていたので、この物語は、Salinger が生きては戻れないかもしれないと思いつつ、家族への別れに代えて書いた物語ともみなせる。従って、戦争に向かう純情無垢な青年達を代表する人物であると同時に、彼自身の分身であった Babe に、最後の賜暇の最後の日に両親と争わせることは、心情的にも不可能だっただろう。

ところで、家族との関わりが問題になったところで、Babe Gladwaller と O'Brien とでは、家族とのつながりが非常に対照的であることにも注目したい。Babe Gladwaller を主人公とする一連の戦争作品で、Babe は一様に、幼い妹、Mattie から精神的助けを得ている。たとえば“Last Furlough”では、Mattie を学校に迎えに行った Babe は、“when she saw him, her face lit up like nothing he ever saw before, and it was worth fifty wars.” (26)と感じる。純粹で、てらいのない、心からの愛情を兄に与える Mattie の存在が、自分が加わらなければならない戦争の目的を顕在化させ、戦争がもたらす苦難を引き受ける勇気と精神的支えになっている。

しかもこの物語で Babe に無償の愛を提供してくれるのは Mattie だけではない。この物語では母親も重要な役割を果たしている。というのも、母親を気遣って、出兵の話を切り出せずにいる Babe に対し、物語の最後、冷静な態度で直接息子を勇気づけるのは、母親の方だからである。

“I’m not worried,” his mother said —calmly— which amazed Babe.  
“You’ll do your job and you’ll come back. I have a feeling.”

“Do you, mother?”

“Yes, I do, Babe.”

“Good.”

His mother kissed him and started to leave, turning at the door.  
“There’s some cold chicken in the icebox. Why don’t you wake Vincent,

and you two go down to the kitchen?”

“Maybe I will,” Babe said happily. (64)

母親が提案するコールドチキンとは、子供達を気遣う母親の愛の象徴である。しかも、母は息子が心配したように泣き出したりせず、母として息子をしつかり支えてやろうとする勇氣ある態度を保っている。従って、母は息子や息子と同じように戦場に向かう若者の健康を増進させるだけでなく、精神的支えにもなっていて、母親が申し出るコールドチキンは子供達に感謝を込めて受け入れられるに違いないと思われる。

Salinger は個人的に母との結びつきの方が強い一方、父親との関係はそれほど愛情に満ちたものではなかったと言われている。この“Last Furlough”も決して例外ではなく、“she sat down on the footstool by his chair, watching her son’s face, watching his thin, familiar hand pick up the fork —watching, watching, loving.” (26) というように、母が息子を眺める視線には愛情が満ちあふれているが、父の愛情はそれほど明確に示されてはいない。それでもなお、他の作品に比べれば、父親との関係にも敬意が込められている。第一次大戦についてとくとくと語る父に Babe は批判的な言葉を述べるものの、父はそのような Babe の批判を笑いに紛らして軽く受け流す。そのことは、父と息子の間には母と息子の間ほど親密な理解が成立していないことを表しているが、Babe は自分の批判は青臭いものだと感じることで、父に対する息子の敬意を維持しているからである。

結局、“Last Furlough”で描かれる家族関係には、Salinger の他のどの作品にもましてほのぼのとした愛情が溢れている。それは、理想の家族といってもよいほど美しい。この物語を描いたとき Salinger がすでに祖国を後にしていたことを考えれば、兵士の家族との繋がりがオプティミスティックなほど理想的に描かれているのは、そのような素晴らしい居場所を離れ、殺し合いの場所にひとり向かわなければならぬ兵士の寂しさを表しているといえるだろう。さらに、そのようなすばらしい家族があればこそ、家族の安全を命をかけて守るといふ、自分が参加しようとしている戦争を正当化できるし、戦意を昂揚させ、過酷な運命を凌ぐ力になり得る。

愛情に満ちた家族同様、“Last Furlough”では故郷も非常に美しく描かれていて、そこを去ってゆく兵士の孤独を表すと共に、戦争において兵士を支える心の拠り所を提供している。

戦場に出かけようとする Babeにとって、生きて戻ることができないかもしれない故郷での最後の日、彼が見る故郷はあたりを覆い尽くす雪の白さに象徴される、汚れない美しさである。彼は窓枠から雪をつかんでボール玉を作る。その雪は“it was the right kind for packing, not too dry” (26)であったにもかかわらず、結局どこにもぶつけることができずに放り出す。この行為は、*The Catcher in the Rye*において Holdenが Pencyを立つ前に雪玉を作りながら、あまりに雪景色が美しく投げれない場面を思い起こさせる。Salingerにとって雪は水に通じる清浄なイメージを持っているだけでなく、その純白な美しさが無垢な世界を象徴しており、Babeが雪玉を投げなかったのも、故郷が純粹無垢な完璧な世界に見えたからに他ならない。

純粹な愛情を傾けてくれる妹 Mattie と並んで、純粹無垢な清浄の世界を象徴する雪道を歩く Babeは、故郷に満足を感じ、故郷の安全を脅かそうとする戦争に立ち向かう勇気を得ている。

*This is for me. I'm happier than I've ever been in my life. This is better than my books, this is better than Frances, this is better and bigger than myself. All right. Shoot me, all you sneaking Jap snipers that I've seen in the newsreels. who cares? (27)*

家族や故郷は守るに値するもの、青年が命を賭けて醜い戦争に参加する根拠なのである。

最後の夜もふけゆくとき、Babeはたばこを吸いながら、窓辺から雪の降る風景を眺めながら自らに言い聞かせる。

*This is my home. ... This is where Mattie is sleeping. No enemy is banging on our door, waking her up, frightening her. But it could happen if I don't go out and meet him with my gun. And I will, and I'll kill him. I'd like to come back too. It would be swell to come back. (64)*

たばこと窓の象徴は、Babeが自分の内面を比較的素直に表せる状態であることを示しており、ここでも、自分が戦争に出かけて守ろうとしているものが、妹や白さを含む故郷という、良きものであることが強調されている。

第二次大戦においては、多くの兵士が家族や故郷に対するナチスや日本軍への脅威を感じていた。従って、Salingerが戦場に駆り出された兵士の孤独を表すと同時に、その兵士の心の支えとなるような存在として、家族や故郷を暖かく美しい物として描いたのはごく当然のことだったといえる。これに対



し、“Piled on top of this was the town, my family, my teachers, a whole history of the prairie. ... in the end, it was less reason and more gravity that was the final influence.”(27)と、戦争に参加した理由を振り返る O’Brien の場合、家族や故郷は重荷であり、自由な行動を規制する拘束にさえなっている。

O’Brien は、最初逃亡を意図し、実際に手紙を書いて自分の立場を説明しようとした。その内容は、“Mostly, though, I tried to say how difficult it is to embarrass people you love.” (70)というような、周りの人への配慮が話題の中心になっていた。そして、結局逃亡を諦めた理由にもまた、家族や故郷が大きく重荷としてのしかかっていた。

It was over. I simply couldn't bring myself to flee. Family, the home town, friends, history, tradition, fear, confusion, exile: I could not run. (73)

自分の良心がいかにかにノーと言っているにせよ、戦争を忌避すれば家族が肩身の狭い思いをするだろうと、彼はためらったのである。故郷は彼に戦争に行くための勇気を与えてくれる愛しい場所ではなく、自分を育ててくれた愛しいものであり、その行為に対する返済を要求するものである。その気持ちが、“I owed the prairie something. For twenty-one years I'd lived under its laws ...” (27)という言葉に非常に良く現れている。これまで自分に都合が良かったときはアメリカが与えてくれるものをのうのうと受け取ってきたのに、自分に都合が悪くなった途端に背を向けてよいのかと O’Brien は感じる。そしてこの負い目故に、悪いと信じてやまない戦争に参加せざるをえなくさせられるのである。

このように家族や故郷の役割が O’Brien の場合に異なった理由として、まず考えられることは、ベトナム戦争が直接家族や故郷を脅かす戦争として受け止められていなかったことである。それに加えて、O’Brien 一家が暮らしていた場所が、Minnesota 州の小さな街という、中西部の保守的な土壌に立つ小さな共同体の中であったことも見逃されるべきではない。同じ戦争であっても、共同体の拘束が少ない都会育ちであれば、もっと自由な行動が取れる立場に置かれていたはずだからである。O’Brien 自身は、民主党を支援するリベラルな政治的姿勢を取り、彼の家族は彼に余分なプレッシャーをかけないほど自由な考えを持っていたとされているが、国民的スポーツである野球に熱中する父や、七月四日のパレード、“Turkey Capital of the World” (22)を自負する故郷は、愛国的で保守的な田舎の資質を強く窺わせるものであり、彼のリベラ

リズムもその保守的な空気の中でのリベラリズムに留まらざるを得なかったに違いない。

さらに、Salingerの家族とO'Brienの家族の役割の違いには、1960年代の新しい家族観や価値観が影響している。1960年代のカウンターカルチャーの中では、それまでの結婚制度や家族関係とは違う、自由な結びつきが模索された。それによって家族の在り方も、強い父権に支配される封建的な関係や、血によって結ばれたどろどろの関係から、親も子も互いに一個の人間として人権を尊重しあう礼儀正しい家族関係へと変化しつつあった。ただ、互いを尊重しあう礼儀正しい家族関係は、心からのぶつかりあいに耐えない、希薄でもろい面も併せ持っていた。たとえば、O'Brienは家族の反応について、“My family was careful that summer. The decision was mine and it was not talked about.” (27)と述べている。息子の感情を尊重し、息子の判断に干渉しない両親の態度は、若い世代が古い世代の考え方を否定して独自の生き方を主張した1960年代のカウンターカルチャーの中では、理解ある理想的な両親とみなされただろう。しかし、息子の生命と一生が掛かっている大事な事柄の決定において、息子が両親と腹を割った話をする機会をまったく持たなかったというのは、愛情の在り方に大きな問題点を感じさせないだろうか。

実際、O'Brienの両親は息子の自由意志を尊重しているように振る舞っているものの、まったく何も言わないことによって、息子に逃亡しないようにと、目に見えない圧力を掛けている。というのも、もし息子が望む逃亡を彼らが支持しているのであれば、そう口にはしているはずだからである。息子が戦争を忌避したいことを知りつつ、彼らは逃亡しないでいてくれること内心では望んでいた。その望みは、両親が口に出して言えば、息子は親が自分たちの期待を押しつけているとして、かえって拒否されただろう。それ故、両親は望みを口にしないで息子自身に選ばせる。両親が口に出さないために、彼らは道徳的に非難されることなく、息子の親に対する愛情や義務感に訴えかけ、彼らの期待を押しつけられるのである。それは、両親が意図することを息子にやらせるための非常に賢明なやり方だったといえる。

一方、息子の方では両親が何も言おうとしないが故に、両親を責めることができない。そして、苦しみを一人で背負わざるを得ない。O'Brienは父親に出発を告げられ、これが最後と思って自室を見回すが、そこには両親との本音での会話はない。

I moped down to my bedroom and looked the place over, feeling quite stupid, thinking that my mother would come in there in a day or two and probably cry a little. (28)

息子がいなくなって初めて感情を露わにできる母に対して、O'Brien は決して冷たく扱ってはいない。むしろ、そこに母なりの愛情を読みとっている。しかし、ここに窺えるような親子関係には、最後の賜暇の最後の夜に Babe と Gladwaller 夫人の間で交わされたような会話から窺える、愛情に満ちた心と心の交流はない。

この作品を通して、両親が直接 O'Brien に表す意見は、父が手紙に記した言葉として紹介される、息子を励ますような雄々しい一節であるが、それに対してさえも O'Brien は父が十分自分の気持ちを汲み取っていないことを示唆している。

When my father wrote that at least his son was discovering how much he could take and still go on, was he ignoring his son's failure to utter a dramatic and certain and courageous no to the war? Was his son a fool? A sheep being stripped of wool that is his by right? (139)

戦場に向かう Babe に対して Gladwaller 氏がするアドバイスは Babe に十分賞賛されないものの、それでも自身の体験を通して何かのアドバイスを提供したいという彼の気持ちに、息子に対する愛情が伝わってくる。それに対し、誤りを危惧するかのようには黙ってしまう O'Brien の両親は、親として、人生の先輩として、息子に精神的指針を示すこともできなければ精神的拠り所にもなりえておらず、彼らの愛情にどこか距離が感じられるのである。

O'Brien と両親のこの距離感は、O'Brien がインタビューで明らかにしているように、現実生活において、アルコール中毒の父親に対して O'Brien が大きな溝を感じていたことも影響しているかもしれない。ただ、彼に出かける時間を告げる役目を担う父を、“my father, who is brave” (27-28) と評しているように、O'Brien が *If I Die* の中に父に対する確執を意図的に持ち込もうとしていたとは思えない。むしろ、Babe Gladwaller を扱った一連の作品で Salinger が両親や故郷を扱ったように、O'Brien は敬意を持って両親を描いているように見える。それでいて、O'Brien と家族の関係は Babe の場合とは微妙に変化していて、そこに新しい時代のリベラルな家庭の限界を見るのである。

O'Brien の両親や故郷に対する愛情に窺われるこうした距離故に、O'Brien

の帰郷にもどこか緊張が感じられる。彼は自分が無事戻ってくることができると嬉しいと述べる反面、飛行機の着陸に先立って軍服を脱ぐ。祖国と戦場とに一線を画そうとするこの行為は、ベトナムを背負って生きてゆかなければならない運命を担った O'Brien と祖国との距離でもある。彼は Minnesota を定期的に訪れながらも、永住の地として Cape Cod を選んでいるように、故郷と距離を保つことで平和な関係を見出そうとしているように思える。国家が不埒にも O'Brien が良しとしない戦争に彼を巻き込んだように、もし互いが距離を犯せば、O'Brien と家族、故郷、国とのあいだには再び葛藤が生まれることを恐れてでもいるかのようである。また、もっとも心安らぐべき故郷や家族において主人公が保っているこの距離故に、Salinger の Babe Gladwaller 物語群に見出されるほのぼのとした家族愛や、孤独な者達が焦がれる癒しの場としての家庭が O'Brien の作品には見出せないのである。

Salinger が参戦した第二次大戦において、すでに戦争に対する幻想はすべて失われていた。しかし第二次大戦では、戦争に参加する者の道義が問われることはなかった。そのため、Salinger の若き主人公 Babe は、戦争そのものを否定する極端なまでの理想主義を掲げながらも、第二次大戦への従軍を拒否しようとはしない。むしろ、すばらしい故郷や家族に感動しつつ、“No enemy is banging on our door, waking her up, frightening her. But it could happen if I don't go out and meet him with my gun. And I will, and I'll kill him.” (64) と、戦場に行くことを正当化する。

Salinger の反戦思想は *The Catcher in the Rye* の Holden に “I'm sort of glad they've got the atomic bomb invented. If there's ever another war, I'm going to sit right the hell on top of it. I'll volunteer for it, I swear to God I will.” (183) と言わせたり、“Just Before the War with the Eskimos” で、“We're gonna fight the Eskimos next. ... This time all the old guys're gonna go. Guys around sixty.” (48-49) と、戦争をやろうと決断するような政治家達の年齢層に戦争をやらせようとするように、1950年代に入ってから作品により明確に描かれる。そして、これらの作品になったとき、主人公は普通の人以上に熱心に純粋であろうとするものの、そのためにかえって普通の人以下になる、アンチヒーローの資質を強くする。Holden らアンチヒーローが Salinger らしい主人公であるように、これらのアンチヒーローが描かれるようになって初めて、戦争に対する Salinger の本音が余すところなく表現されているように見える。

Babe が普通の善良な青年に留められていることは、Salinger の初期作品の未熟さというだけではなく、時代的な制約や、個人的な事情があったことも考慮されるべきではあるが、それでもやはり、Babe のういういしい純粹さや傷つきやすさに、のちのアンチヒーローの鮮烈さが欠けていることは事実であるし、Salinger の反戦姿勢が不鮮明になっていることも否定できない。それに比べ、*If I Die* の O'Brien にとって一兵士の視点は不可欠な要素であるだけでなく、主人公が普通の青年であることが、極めて重要な役割を果たしている。そして、そのこともまた O'Brien の参戦に伴う個人的な事情と共に、当時の社会状況が大きく影響しているといえる。

その社会状況とは、ベトナム戦争そのものがアメリカの正義を揺るがしたという点だけではない。1960年代のカウンターカルチャーの中で広がった個人主義は、互いを尊重しあうと同時に、自己をあるがままの姿で肯定しようとする動きでもあったため、家庭においても家父長の権限が弱まり、親と子が人間という同じ基盤で物が言えるようになる。その一見好ましい関係は、互いに互いの気持ちを思いやるあまり、心から打ち解け合うことのできない距離をもたらした。また、互いを尊重しあう良識と思いやりによって、人は人の上に立つ英雄である必要もなくなった。そのような時代の小説の主人公として、〈普通の人〉は時代の長短を良く反映することができる。O'Brien の主人公は〈普通の兵士〉であることによって、O'Brien が抱えていた問題を表すのにふさわしかっただけではない。彼は彼の時代を代表するアメリカ文学の典型的な主人公になっていたのである。

そこで次章では、O'Brien の主人公と同様、どのような意味においても英雄的な資質を持たない、1980年代以降の主人公について考えてみよう。

## 第七章 1980年代以降の主人公の特質

### —— 普通の人々 ——

1960年代の終わり、僅かに残っていた〈独立独歩の精神〉を失い、〈一段神に近い存在〉から、普通の水準を下回る〈一段神から遠い存在〉存在になった、Philip Rothの主人公 Alex Portnoy や Kurt Vonnegutの主人公 Billy Pilgrim から推察されるように、1970年代の主人公には内面的混乱やばかげた姿勢が一層強まる。そして、虚構世界の積み上げによるメタ・フィクションが謳歌され、アメリカ小説が扱う対象がどんどん現実から遊離すると、アメリカ小説の主人公達も非現実性を強めていった。1969年の Ronald Sukenickの *The Death of the Novel*、1974年の John Starkの *The Literature of Exhaustion* という批評書の表題からも窺えるように、1970年代は多くの批評家がアメリカの小説は力を失いつつあると懸念した時代だった。ところが、1980年代に入ると、アメリカ文学は一転して、極めて日常的な題材を日常的な視点で扱うようになる。Tim O'Brienの *If I Die* の普通の青年である語り手が当時の主人公の中で異色ではなかったように、ミニマリストと呼ばれる作家達が、どこにでもいるような市民を主人公として、ごく平凡な日常の、ごく平凡な一コマを、詳細に書き記す作品を発表し始める。批評家達のなかには、作品の規模の小ささを質の低下と結びつける者もいるが、ミニマリスト達の日常を見つめる目は鋭敏で、1970年代の作家が壮大な夢の世界を作り出すことで逃げようとしていた現実を当然のものと受け入れたところで、新たな生き方を模索しているようにみえる。

例えば、1984年に Bobbie Ann Mason が発表した *In Country* は、ベトナム戦争を下敷きにしながらも、帰還兵や兵士の家族の日常生活を克明に記したミニマリスト的視点を受け継ぐ小説である。主人公 Sam の父親 Dwayne は彼女が生まれる前にベトナムで戦死し、その後参戦した母 Irene の弟 Emmett は、帰還後その日暮らしの生活に甘んじている。Sam は Emmett を立ち直らせるためにベトナム戦争について知ろうとし、ベトナム戦争とは何だったのかと問いかける。その問いかけをとおして、Sam は人々の行動を支えているのが、戦争の場合も日常の場合も、家族や恋人への愛だということを学んでゆく。

実際、Sam の父親は、ベトナムへ行くのは妻、Irene のためだと言い、Emmett

も Irene と Sam を守るために戦うのだと言って出かけた。もっとも、Irene は戦争に出かけた青年達は何も知らない田舎の子にすぎなかったと言う。

It was country boys. When you get to that memorial, you look at the names. You'll see all those country boy names, I bet you anything. ... Boys who didn't know their ass from their elbow. Oh, god, what a time that was.  
(235-236)

当時を振り返る Irene が示すやるせない気持ちは、彼らの言葉が戦争の実態にまったく合っていなかったことを表している。事実、先に論じた Tim O'Brien の *If I Die* に描かれているように、ベトナム戦争は決して祖国を守るための戦争ではなかった。だが、この作品では彼らの言葉の正当性よりも、彼らが素朴にそう信じて行動したという事実が重要視されている。

*In Country* では、主人公も他の登場人物も、ケンタッキー州の片田舎に住む普通の人々として描かれている。彼らはアメリカンヒーローの第一の特質である〈一段神に近い存在〉でもなければ、“schlemiel”的の主人公のように、〈一段神から遠い存在〉でもない。彼らが住んでいる Hopewell という町も、保守的な片田舎であって、〈自由な存在〉を可能にしてくれる辺境の地ではない。また、互いを思いやり、支え合って生きている彼らには、〈独立独歩の精神〉といった力強さもない。しかし、作品が不可能な領域の理想を追うかわりに、人がどのようにあるかという現実をしっかりと描いてみせるとき、Sam や Emmett の平凡な日常生活は、日々を大切に生きる新たな生き方を感じさせる。

*In Country* の舞台は、現代版の牧歌的生活とでもいえる田舎の生活を舞台に、ごく普通の主人公がごく普通の悩みを抱え、ごく普通の愛や思いやりや苛立ちに出会いながら成長してゆく様を描いている。そこで行動する人々は、それぞれの良識を持ち、それぞれに独立した自我と人生を歩む個人である。そうした雰囲気は、まさに 1960 年代のカウンターカルチャーの落とし子のように思える。もっとも、そこに単なるひとつの社会現象だけでなく、ベトナム戦争や、その後のアメリカ経済が複雑に関わっていたことは言うまでもない。

アメリカ文学の主人公が極端に現実性を帯びるようになるのは、すでに指摘したように第一次世界大戦後で、その後の世界恐慌と第二次世界大戦によって現実性は一層強まる。しかし、二つの戦争後もアメリカは世界の指導者として目を外へ向け続けていた。アメリカの姿勢に決定的な変化が生じるのは、1973 年、和平協定を成立させて、泥沼に入り込んだベトナム戦争から抜

け出した後である。この戦争は〈世界の範となる理想の国〉というアメリカの誇りを傷つけた。そしてこれに追い打ちをかけるように、1973年、1979年にオイル危機がアメリカ経済を打ちのめしたのである<sup>1</sup>。

1980年代を担った Reagan 政権は〈強いアメリカ〉を取り戻す積極的な政策に出た。しかし、黄金の 1950 年代の再来を目指した Reagan 政権は新しい保守化時代をもたらすことにもなった。政治的にも経済的にも繁栄の翳りが見えてきたアメリカは、カウンタカルチャーの自由奔放な雰囲気から、生真面目な保守化に傾き、改革の機運よりも、自身の日々の生活に、身の回りの問題に、目を向けるようになったのだった。そして、このような文化、経済、社会の変動を受けて、1980年代に、主人公達を非常に卑近な一市民にし、〈普通の人〉の目を通してアメリカの現実を日常レベルで捕らえ、しかも現在形を多用して読者の目の前で出来事が起きているかのように描く、ミニマリストの基本形が定着していったのである。

---

<sup>1</sup> Frederick R. Strobel. *Upward Dreams, Downward Mobility*. 24-25.



## 第八章 新しい世紀の主人公

### ——Walter Abish の主人公に見られる新しい文学——

1980年代以降、アメリカ文学の主流を占める主人公像にもはやアメリカンヒーローのイメージはない。Carver を初めとするミニマリストや、ミニマリストの影響を受けたゲイ作家 David Levitte らが描く日常の風景は、個々の作家の生い立ちや境遇の違いを反映しているものの、英国小説の基盤となったような日常を見つめる姿勢を重んじ、それぞれの作家が属する階級や集団のありふれた一人を描こうとする。しかも、主人公のこの特徴は、ミニマリストとはあまり関係のない作家、例えばベトナム体験を現実的な視点から描く Tim O'Brien や、古典的な小説形式を重んじながら家族を主題にした作品を書き続ける John Irving、新しい文学形式を試みながら読者を楽ませる Paul Auster などにも共通している。

このように、1980年以降、読者と同じレベルのごく一般的な〈普通の人〉を描く作品が主流となるなか、ポストモダン作家 Walter Abish は、〈普通の人〉を主人公としながらも、彼らの人間的限界を意識的に強調することで新しいアメリカ文学を試みている。Abish の初期作品は、*Alphabetical Africa*(1974)に代表されるように文字の実験性が非常に高く、主人公の質と結びつけて論じにくいのが、Abish の二番目の長編で、1981年に発表された *How German Is It* は、初期作品のような極端に革新的な表現方法を避けているものの、文学的技法はずっと成熟しており、中心人物の性格の扱いも高い効果を挙げている。そこで次に *How German Is It* を取り上げながら、新しい世紀の主人公の在り方を予測してみよう。

*How German Is It* は、第二次大戦後三十数年が経って完全に復興した、新しいドイツの輝ける夏を舞台に、半年の亡命生活を終えて帰国したドイツ人作家、Ulrich Hargenau のまわりで次々と起きる不可解な出来事を中心に展開する。そこには、平和で豊かなドイツの夏を楽しむ人々の満ち足りた姿と、それとは対照的な、爆弾テロ、暗殺未遂、新しいドイツの街の中央に埋まる白骨死体の山、日常茶飯の情事などが、アイロニカルな対比で描かれている。この作品で Abish は中心となる人物 Ulrich Hargenau に主人公の座を与えず、登場人物のひとりとして描く。また、Ulrich を含めた登場人物全員を全知全

能の作家の視点から描かないことで彼らの資質の不安定さを強調し、これを作品の主題と結びつけて大きな効果を挙げている。

もちろん、登場人物の不安定な資質はこれまでの文学作品にも描かれてきたもので、けっして目新しいものではない。しかし、*The Catcher in the Rye* において Holden の主張と実行が矛盾したり一貫性を欠いているとき、それは Holden の子供っぽい欠点と見なされたように、これまでのアメリカ文学で登場人物の不安定な資質が強調されたときは、登場人物の個人的資質と結びつけて考えられるのが普通だった。これに対し、Abish が登場人物に矛盾した行動を取らせるときは、*If I Die* で O'Brien が勇氣について、“It is more likely that men act cowardly and, at other times, act with courage, each in different measure, each with varying consistency.” (146) と述べたときの人間理解に近い立場が感じられる。すなわち、Abish は人物の矛盾を人間の本質と見なし、その上で求められるものを読者に伝えようとしているように見えるのである。

たとえば、作品を通して Ulrich は名門 Hargenau 家の次男らしい品位と道徳性を兼ね備え、良く知られた知的作家にふさわしいリベラルな自由主義者として行動する。しかし、夏期休暇で訪れた East Frisian Islands において、彼は読もうと思って持ってきた探偵小説さえ読まず、ただぼんやりとテラスに座っている。その様子を描く、“vacuously staring into the blue” (232) という表現に、彼の行動にも思考停止に特徴付けられる一面があることが示唆されている。実際、作品の最後、彼は自分が常に生い立ちから目を背けて生活してきたことを打ち明け、彼が日常的にある種の思考停止を行い、現実から目を背けてきたことがわかる。

Ulrich の中のこの矛盾は、Abish が描く人物の性格描写がしばしば後になって裏切られることから、特に Ulrich を非難するためのものとは思えない。たとえば、Helmuth の娘 Gisela の場合も、“she explained that she never felt bored.” (110) と、彼女が自分の性質を長々と Ulrich に述べる描写がある。生き生きとした Gisela の話振りから、その時、彼女の言っていることは真実のように聞こえる。しかし、Abish は後ほど、誰にも構ってもらえない彼女が不機嫌になっている様子を、“She is too bored to move to the garden, too bored to fix herself something to eat in the kitchen.” (146) と描いて、彼女が先に述べた資質が普遍性のあるものではないことを暗示している。

登場人物の性質が一面的でもなければ、一定したものでもないことは、

Ulrich と Helmuth の兄弟が、Ulrich は控えめで内向的、Helmuth は自信家で外向的と、一見極めて対照的な印象を作りだしながら、彼らの共通点や、二人の見かけの印象とは矛盾する行為が描かれていることにも窺える。たとえば、Helmuth は自分と Ulrich の女性の好みが違うと言うが、二人は共に Anna という女性とベッドを共にする。また、Helmuth は Daphne を好んでいる Ulrich に向かって、“We have such different taste. You like them frail and a little bit helpless.” (56) と言うが、“Paula is hardly helpless” (56) と、Ulrich は彼の元妻で、過激派のリーダーである Paula を引き合いに出して、その定義を退けている。

*How German Is It* の登場人物達は多かれ少なかれ皆、このような多面性を持っているのだが、中でもそれを顕著に感じさせるのが、作品の最後の章に描かれる Gäntzrich の街の橋の番人 Gottfried である。彼は “A nice harmless man who likes to talk.” (246) と人々に見なされるような好人物で、Ulrich の元妻で過激派の Paula の勧誘に怯えた様子を見せて非政治的な印象を与える。しかし、彼はある日突然、見回りに立ち寄った顔見知りの警官二人を射殺し、ほとんど爆破する意味もないように見える橋を爆破して逃走する。唐突で予期しない彼の行動に関して様々な憶測がなされるが、Abish は断定的な解説はしない。それ故、Gottfried の行動は、Gottfried が知っていることとして記される “he knew that nothing could be accepted at face value.” (216-217) という文章を思い起こさせ、人間の性質の不可思議さを、ひいては、そのような不可思議さを秘めた数多くの人間の営みから出来上がっている我々の日常の不確かさを、強く印象付けるのである。

さらに、人物の不確かな印象は、それを受け止める人の情報源が限られていることに結びつけられ、我々の認識が非常に大きな欠陥を背負ったものであることも強調する。たとえば、作品の初めに Ulrich の兄 Helmuth の自信に満ちた姿や彼の幸福な家庭図が描かれるとき、読者はそれが間違いない事実として伝えられているのだと錯覚する。

His wife admired him. His secretary admired him. His colleagues admired him, but grudgingly. His draftsmen admired him. His clients more than admire him, they attempt to emulate his relaxed approach to anything that may come up. What they all saw was a tall blond, blue-eyed man wearing a well-tailored English suit, preferably plaid, and a solid-color knit tie several shades darker than the button-down shirt. He shook hands with a firm dry

grip. He never perspired. Not even on TV ... (14)

しかし Helmuth はまもなく離婚し、Ulrich に “Maria and I had a very different view of life. We could not agree on anything.” (58) と、最初の Helmuth の描写とはまったく相反する事実を明かす。Abish はこの矛盾について直接説明しないが、のちに、Maria を尋ねたとき、兄夫婦の関係が壊れかけているのに気付かなかつたと告白する Ulrich に、Maria が、“What? ... I find that difficult to believe.” (211) と驚きを隠せないことから、読者に最初に提示された Helmuth と彼の家族は、Ulrich の目を通して眺められたものであり、ドイツを代表する作家として、作品の中でも洞察力に長けてているようにみえる Ulrich でありながら、兄夫婦には明白だった陰悪な夫婦関係がまったく目に入っていなかったことを表している。

同様のことは、作品の中心人物 Ulrich の個人的な描写にも窺われる。Ulrich は穏健派リベラリストで、知的で穏和な資質のため、作品を通してもっとも読者が共感を寄せるに違いないと思われるが、彼が Ulrich von Hargenau の実の息子でないことや、実の父親はナチスの高官であったかもしれないこと、彼自身の中にもナチスと共通する資質がありそうなことを、Abish は作品の最後になって初めて明かし、Ulrich に対する不十分な情報から読者が彼に対して抱いたイメージを冷徹に打ち壊す。そしてそれによって Abish は、人の認識がいかにも不完全で不確かな情報に基づく曖昧なものであるか、読者に改めて実感させ、自分の認識を常に検証しなおす謙虚さの必要性を強調するのである。

このように、Abish は限られた情報の中で他者を判断してゆかなければならない〈普通の読者〉の視点を作品に取り込みながら、不可解で不安定な印象を作り出してゆく。それ故、The Einzieh Group はなぜテロを繰り返すのか、Württemberg で Ulrich をひき殺そうとした黄色いポルシェと、ジュネーブで Daphne が乗っていた黄色いポルシェは同じ車なのか、Helmuth は本当に Ulrich を殺そうとしたのか、Daphne はなぜ Ulrich に近づいたのか——これらの問いに正確にこうだと答えられる情報は与えられることはない。そして、これらの不可解な出来事が積み重なってゆくとき、読者は妙に落ち着かなくなる。私達の人生もまた本来このような答えの与えられない不可解な出来事から成り立っているのではないかと思えてくるからである。

ところでこうした情報制御は一種の〈書き控え〉であるが、ごくありふれ

た風景を事細かに描写したり、日常の出来事の背景を執拗に問いかける場面では、Abishは〈書き控え〉とはまったく逆の、執拗な〈書き込み〉を行っている。この種の〈書き込み〉は、普段読者が当たり前のこととして捉えている日常を〈異化〉し、あまりになじみ深いために見過ごしている出来事に読者の注意を喚起するために用いられている。

さらに、*How German Is It*の場合、〈書き込み〉に問いかけが含まれていたり、〈書き込み〉自体が問いかけから成り立っている場合も少なくない。そしてこれらの問いかけにAbishはほとんどの場合明確な答えを与えない。Jerome Klinkowitzとのインタビューで、“I try to achieve a neutral value in my writing” (95)と述べたり、Sylvère Lotringerとのインタビューで、“I want what is left unsaid to remain a strong presence.” (172)と述べたりしているように、Abishは作家の意見を〈書き控え〉ることによって、逆に、語られなかった事柄の重要性を強調し、読者に、作者はここで何を考えているのか、何を考えてもらいたがっているのか、自分ならどう考えるかと、自ら思考させようとするからである。

作家としてある特定の生き方を読者に教示するのではなく、作品から一步退き、読者にそれぞれの生き方の模索を委ねることは、Abishが真理の多様性や人間の千差万別な生き方を肯定していることを意味している。そのようなリベラルでヒューマニスティックな立場は、オーストリアに生まれ、日本軍占領下の上海で育ち、イスラエルで成人し、アメリカ国籍を得てニューヨークで芸術活動を行うという、異文化の中を転々としてきたAbishらしい特質とも言える。もっとも、Abishが多様性を容認するといっても、どんなものでも許すという意味ではない。原題に「どれくらいドイツ的か(How German Is It)」という疑問符抜きの疑問文が用いられているが、疑問符抜きの疑問文が象徴するように、多くの疑問文は単なる問いかけではなく、思索の材料や方向を提示する叙述の役目も果たしているからである。Abishはこれらの叙述の役目を担った疑問文により、特定の考えを押しつけないだけの幅を持たせながらも、思考の枠組みや方向性を示している。その結果、*How German Is It*は作者が読者に何かを教示する作品ではなく、読者に思索を促し、読者が読み込むほどに読者を成長させ、それによってさらに多くの思索を促す、無限の可能性を持った、読者と共に成長する、〈読者に開かれた〉新しい形の文学作品になり得ているのである。

こうした〈読者に開かれた〉資質は、Ulrich があくまで一登場人物であることを強調し、彼が語り手とか主人公と見なされないよう、Abish が注意深く配慮していることも深く関わっている。Abish は Ulrich を作品をつなぐ緩い糸として、また読者を作品に惹き付ける魅力として利用しながらも、Ulrich とまったく関係ない人物を個性豊かに長々と描いたり、Ulrich が直接関わらない場面も描き込んで、Ulrich の重要性を殺ぐ。また、Jerry A. Varsava が “Ulrich’s views are obviously at odds with Abish’s.” (99) と断定しているように、Abish は Ulrich にしばしばその場限りの態度を取らせ、彼に作家の視点が重ねられていないことを強調する。こうした配慮によって、読者は作品の中に作家の明確な意見を見出すことができなくなるため、読者は与えられた情報の範囲内で自ら解釈することを求められるのである。しかも、登場人物の資質が一様でないことが示されているので、読者は自らの解釈においても、安易な断定が許されないことを意識させられる。

結局、Abish の主人公の描き方は、主人公を普通の人として描くことに留まらず、主人公を主人公の座に置かないほど徹底している。そして、そのような描き方によって強調される人間の本質的な矛盾は、それを前提に読者を思考させる、〈読者に開かれた文学〉という新しい作品の在り方を示している。

ところで *How German Is It* では多くの問いかけが明確な答えなくして使用されているが、そのことは、この作品に 20 世紀ドイツを代表する哲学者として描かれた Brumhold のモデルとなった Heidegger の、「人間の本質の規定は決して答えではなく、本質的に問いである」<sup>1</sup> という言葉を想起させる。彼の言葉は、答えが本質の規定をするなら、どんなに優れた答えであっても、有限のものとなるが、規定を質問の形で残すなら、問われた人の様々な差異が受け入れられる、無限の可能性が広がることを示している。そして、まさにその無限の可能性の中に、Abish が〈読者に開かれた文学〉によって目指した新しい文学の本質と価値が横たわっている。

Abish の〈読者に開かれた文学〉が目指すリベラルでヒューマニスティックな資質は、Heidegger に師事し、ユダヤ系フランス人哲学者であり、ポストモダンを代表する脱構築の思想家 Derrida の言葉の中にも見出されるものであ

<sup>1</sup> 『ハイデガー入門』講談社選書メチエ 60、201 頁に引用された、ハイデガーの『形而上学入門』からの一文。

る。Derrida の脱構築は、「哲学の体制を揺り動かすこと、哲学の検証されていない前提を問題化すること」<sup>2</sup>を目的とし、「つねに同一にとどまるのではなく、たえず変化し、他なるものとなり、多なるものとなってゆく」<sup>3</sup>資質を持つと言われている。すなわち、脱構築は西洋の伝統的二項対立概念をうち破るところから始まり、個々の差異化されない差異を尊重し、それを取り込みながら、また新たな差異を生んで行く、差異の延長——すなわち、Derrida が〈差延〉と呼ぶもの——によって、自由な開かれた思考や対応を可能にするものである。さらに、脱構築には、Derrida がインタビュー「脱構築と他者」において、「脱構築とはそれ自身において、ある他者性への肯定的な応答」<sup>4</sup>であると定義するような、他者との関わりの中で人は生き、成長してゆくとする、強い人間肯定の姿勢が窺われる。このような、他者との積極的な関わり故に、Derrida は脱構築を哲学の分野に留めず、社会、政治、歴史とも、深く関わろうとする。

そして、Abish のポストモダンの試みもまた、彼の作品を文学の枠を越えた現実全般と関わらせている点に大きな特徴がある。例えば Maarten Van Delden は *How German Is It* の批評の中で彼の広い視野を次のように指摘している。

While postmodernists have often restricted the question of the responsibility of their writing to the responsibility of language to itself, it is clear that the subject of Abish's *How German Is It* cannot afford such a limitation, that responsibility must here also be to history and to truth. (173)

この指摘は Abish の他の作品についても言えることで、Abish は歴史・政治的関心、現実的な態度においても、また開かれた自由な資質と、それに裏付けされる個人主義的で反権威主義的な強いヒューマニズムにおいても、Derrida と共通している。そして、脱構築に通じるポストモダンの新しいリベラリズムには、現実を醒めた目で見つめながらも人間に対し、また未来に対して希望を失わない強さが内在しているために、Abish の作品は 21 世紀に受け継がれるにふさわしい文学となっているのである。

<sup>2</sup> 『現代文学・文化理論家事典』スチュアート・シム編、杉野健太郎・丸山修訳、251 頁。

<sup>3</sup> 『デリダ——脱構築』、現代思想の冒険者たち 28、高橋哲哉、155 頁。

<sup>4</sup> 『デリダ——脱構築』、139 頁に掲載された、デリダのインタビュー「脱構築と他者」からの引用。

## 結 び

20世紀に入ってアメリカは二つの戦争を体験し、人間と現実に対する幻滅感を深めていった。それは1950年代から1960年代の経済繁栄の中では、自らの愚かさを笑うゆとりをもたらし、アンチヒーローという形の主人公を生み出した。しかし、その豊かさに育まれ、リベラリズムや個人主義や平和主義を謳歌するカウンターカルチャーの影響を受けた若者達が、1970年代に入って、ベトナム戦争による国家の威信の喪失、オイル危機によるアメリカ経済の下降を経験したとき、アメリカは愛と平和に基づく明るい理想的未来を展望する代わりに、現実の限界の中で持てるものを見直そうとする保守的な現実主義へと方向転換する。そしてこの方向転換に伴って、アメリカ文学の主人公も人間の実際の姿を見直すのにふさわしい普通の人になり、描かれる世界も日常的な場面が主流を占めるようになった。

こうして現在、アメリカ文学の主人公達はかつてのアメリカンヒーローの資質を持たないだけではない。彼らは主人公という特殊な役割さえも喪失した一個人になりかけている。だがその一方で、一個人となった登場人物の、ごく普通の人間的資質に内在する矛盾や曖昧から出発して、新たな文学を作り出そうとする試みがすでに始まっている。そのひとつが、〈書き控え〉と〈書き込み〉とを駆使してAbishが表す〈読者に開かれた文学〉である。

Abishの〈読者に開かれた文学〉は、ごく普通の、欠点と限界を持った様々な人間の生き様を見つめることから、読者が自らの力で思考する新たな生き方を提示しているので、〈英雄〉のような、ある理想の規範となる、力強い人物を作り出すことはない。しかし、Abishの作品は一人一人の限りある資質がもたらす差異を容認し、そこに無限の可能性を見出すことにより、人間の尊厳を肯定し、未来への希望を作り出す。そのような醒めた現実認識とリベラルでヒューマニスティックな前向きな姿勢があればこそ、私はAbishの人物の描き方が21世紀に受け継がれてゆくものと信じるのである。



## Works Cited

- Abish, Walter. *How German Is It*. New York: New Directions Books, 1980.
- Aldridge, John. *The Devil in the Fire*. New York: Haper & Row, 1972.
- Baumbach, Jonathan. *The Landscape of Nightmare*. New York: New York University Press, 1965.
- Bellow, Saul. *The Adventures of Augie March*. New York: The Viking Press, 1953.
- . *Herzog*. New York: Viking Press, 1964.
- . *More Die of Heartbreak*. New York: Dell Publishing, 1987.
- Broer, Lawrence R. *Sanity Plea: Schizophrenia in the Novels of Kurt Vonnegut*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1989.
- Cohen, Sandy. *Bernard Malamud and the Trial by Love*. Amsterdam: Rodopi N.V., 1974.
- Cohen, Sarah Blacher. *Saul Bellow's Enigmatic Laughter*. Urbana: University of Illinois Press, 1974.
- Crichton, J. Michael. "Sci-Fi and Vonnegut." *New Republic* 160, #17. April 26, 1969.
- Ducharme, Robert. *Art and Idea in the Novels of Bernard Malamud*. Hague, Netherland; Mouton, 1974.
- Finley, M. I. *The World of Odysseus*. New York: The Viking Press, 1954.
- Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. New York: Charles Scribner's Sons, 1925.
- Garroway, David. *The Absurd Hero in American Fiction*. Austin: University of Texas Press, 1970.
- Golin, Lita. "Malamud's Dubin and the Morality of Desire," in *Papers on Language and Literature* 18. 1982.
- Greenberg, Milton. *The GI Bill: The Law That Changed America*. New York: Lickle Publishing Inc., 1997.
- Gunn, Giles B. "Bernard Malamud and the High Cost of Living," *Adversity and Grace: Studies in Recent American Literature*. Ed. Nathan A. Scott, Jr. Chicago: The University of Chicago Press, 1968.
- Hassan, I hab. *Radical Innocence: Studies in the Contemporary American Novel*.

- New Jersey: Princeton University Press, 1961.
- Heller, Joseph. *Catch-22*. New York: Simon and Schuster, 1961.
- Helterman, Jeffrey. *Understanding Bernard Malamud*. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 1985.
- Hershinow, Sheldon J. *Bernard Malamud*. New York: Frederic Ungar Publishing Co., 1980.
- Hershinow, Sheldon. *Bernard Malamud*. New York: Frederic Ungar, 1980.
- Herzog, Tobey C. *Tim O'Brien*. New York: Twayne Publishers, 1997.
- Iwamoto, Iwao. 岩元巖。『マラマッド——芸術と生活を求めて』。冬樹社、1979年。
- Klein, Marcus. *After Alienation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1962.
- Klinkowitz, Jerome. "Walter Abish: An Interview," *Fiction International*, 4-5, 1975.
- Klinkowitz, Jerome. *Kurt Vonnegut*. New York: Methuen & Co., 1982.
- Lasher, Lawrence, ed. *Conversation with Bernard Malamud*. Jackson: University Press of Mississippi, 1991.
- Lewis, R.W.B. *The American Adam*. Chicago: The University of Chicago Press, 1955.
- Locke, Richard. *Saturday Review*. March 17, 1979.
- Mailer, Norman. *The Naked and the Dead*. 1948. Toronto: Holt, Rinehart and Winston of Canada, Ltd., 1986.
- Malamud, Bernard. *The Assistant*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1957.
- . *The Fixer*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1966.
- . *Pictures of Fidelman*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1969.
- . *Dubin's Lives*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1979.
- Masilamani, E.H.Leelavanthi. "Bernard Malamud—An Interview," *Conversation with Bernard Malamud*. Ed. Lawrence Lasher.
- Mason, Bobbie Ann. *In Country*. New York: Harper & Row, Publishers, 1985.
- McCaffery, Larry. "Interview with Tim O'Brien," *Chicago Review* 33. 1982.
- Merrill, Robert and Peter A. Scholl. "Vonnegut's *Slaughterhouse-Five*: The Requirements of Chaos." *Critical Essays on Kurt Vonnegut*. Ed. Robert Merrill.
- Merrill, Robert, ed. *Critical Essays on Kurt Vonnegut*. Boston: G.K. Hall & Co., 1990.

- Mline, Irving. *Jews and Americans*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1965.
- Nitta, Reiko. 新田 玲子。「トルーマン・カポーティ——『ティファニーで朝食を』、『アメリカのアンチドリーマーたち』、マラマッド協会編。北星堂、1995年。
- O'Brien, Tim. *If I Die in a Combat Zone*. New York: Dell Publishing, 1973.
- Pearce, Richard. "The Ambiguous Assault of Henderson and Herzog." *Saul Bellow*. Ed. Earl Rovit. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1975. 72-80.
- Richman, Sidney. *Bernard Malamud*. Boston: Twayne Publisher, 1966.
- Rosten, Leo. *The Joys of Yiddish*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1968.
- Roth, Philip. *Portnoy's Complaint*. New York: Random House, 1969.
- Salinger, J. D. "Last Day of the Last Furlough," *The Saturday Evening Post*, CCXVII. July 15, 1944.
- . "A Boy in France," *The Saturday Evening Post*, CCXVII. March 31, 1945.
- . "Sorry for Writers?" *The Saturday Review*. August 4, 1945.
- . "The Stranger," *Collier's*, CXVI. December 22, 1945.
- . "Just Before the War with the Eskimos," *The New Yorker*, XXIV. June 5, 1948.
- . "Esmé — with Love and Squalor," *The New Yorker*, XXVI. April 8, 1950.
- . *The Catcher in the Rye*. Boston: Little, Brown and Company, 1951.
- . *Franny and Zooey*. Boston: Little, Brown and Company, 1961.
- Schatt, Stanley. *Kurt Vonnegut, Jr.* Boston: Twayne Publishers, 1976.
- Schechner, Marc. "The Return of the Peppressed," *Bernard Malamud*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1986.
- Scholes, Robert. "Slaughterhouse-Five," *Critical Essays on Kurt Vonnegut*. Ed. Robert Merrill.
- Shear, Walter. "Culture Conflict," *Bernard Malamud and the Critics*, ed. Leslie A. Field and Joyce W. Field. New York: New York University Press, 1970.
- Strobel, Frederic R. *Upward Dreams, Downward Mobility: The Economic Decline of the American Middle Class*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1993.
- Strobel, Frederick R. *Upward Dreams, Downward Mobility*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1993.

- Sugino, Kentaro, Osamu Maruyama, eds. 『現代文学・文化理論家事典』 スチュアート・シム編、杉野健太郎・丸山修訳、松柏社、1999年。
- Sylvère Lotringer. "Wie Deutsch Ist Es," *Semiotext(e)*, 4. Spring 1982.
- Takahashi, Testuya. 『デリダ——脱構築』、現代思想の冒険者たち 28、高橋哲哉、講談社、1998年。
- Takeda, Seiji. 『ハイデガー入門』講談社選書メチエ 60、武田青嗣、講談社、1995年。
- Tanner, Tony. *Saul Bellow*. New York: Chip's Bookshop, Inc., 1965.
- . "The Uncertain Messenger: A Reading of *Slaughterhouse-Five*." *Critical Essays on Kurt Vonnegut*. Ed. Robert Merrill.
- Terasawa, Mizuho. 寺澤みづほ。「Dubin's Lives 論——マラマッドの最終到達点」、『和光大学人文学部紀要 17号』。1982年。
- Towers, Robert. "A Biographical Novel," *New York Times Book Review*. 18 February, 1979.
- Turnbull, Andrew, ed. *The Letters of F. Scott Fitzgerald*. New York: Dell Publishing Co., 1963.
- Tyler, Ralph. "A Talk with the Novelist," in *Conversation with Bernard Malamud*. Ed. Lawrence Lasher.
- Van Delden, Maarten. "Walter Abish's: Postmodernism and the Past," *Salmagundi*. Winter-Spring, 1990.
- Varsava, Jerry A. "Walter Abish and the Topographies of Desire," *Contingent Meanings: Postmodern Fiction, Mimesis and the Reader*. Tallahassee: Florida State University Press, 1990.
- Vonnegut, Kurt. *Slaughterhouse-Five*. New York: Dell Publishing, 1966.
- Weinberg, Helen. *The New Novel in America: The Kafka Mode in Contemporary Fiction*. New York: Cornell University Press, 1970.
- Wisse, Ruth R. *The Schlemiel as Modern Hero*. Chicago: The University of Chicago Press, 1971.