

現代アメリカ小説における父と子の構図

—*The Centaur* と *The Assistant* の場合

馬 場 美奈子

〔序 論〕

19世紀アメリカ小説は、肉体的・精神的孤児たるアメリカのアダムが抑圧的な父親に反逆し、家庭や社会の束縛から逃れて自己探求を行なう姿を、アイロニカルな視座から描いた。そこに家族の人間関係の濃密な描写を見出すことは難かしい。Mark Twain の *Huckleberry Finn* における精神的父と子の漂う疑似家庭一筏一の上での交流が、ミシシッピ河の霧の向こうに浮かぶくらいのものであろうか。20世紀アメリカ小説においても、主人公の精神的孤児性と自己探求の伝統は、たゆたいながら流れているが、1930年代の南部文学やユダヤ系文学以後、存在感のある家族像が登場し、主人公の内的流離は、家庭の場そのものから出発すると言える。その原因は、フロンティアの消滅と、機械化され、管理化された社会における個人の矮小化であろう。父と子は、抑圧感、犠牲者意識、精神的飢餓感を共有し、出奔した息子の、家族に対する背反と帰属のアンビバレンスは深化する。*Look Homeward, Angel* の象徴的なタイトルで有名な Thomas Wolfe の自伝的小説群では、父親探求＝自己探求＝アメリカ魂の探求という等式が見られ、鮮明な家庭背景の描写と望郷的なトーンにも拘わらず、主人公は R.W.B. Lewis の言う “a hero in space”¹ の面影を留めてはいた。しかし第二次世界大戦後の小説においては、アメリカのアイロニーの陰影が濃くなるばかりである。

本稿では、John Updike の *The Centaur* と Bernard Malamud の *The Assistant* における父と子を中心とした家族関係を考察するが、この二作を取り上げた理由は、これらの作品は父と子の関係を詳描し、しかも各作家の中心的テーマと基本的創作態度を凝縮して呈示しており、また内容、文体、感触の違いにも拘わらず、幾つかの相似点を持ち、共に現代の個人の生き様を絵画的に呈示しているからである。以下、二篇の小説を論じ、アメリカ文学の父と子の伝統と現代アメリカ小説の世界の中に位置づけてみる。

〔1〕

現代家庭小説の創作の達人 John Updike の自伝的小説 *The Centaur* (1963) には、トーマス・ウルフの作品との共通点が見出せる。例えば叙情的なトーン、James Joyce に倣った技法、父と母の対立的人物像などを挙げることが出来る。しかし語り手 Peter Caldwell の領分は、広大なアメリカ大陸の旅ではなく、ニューヨークの狭いアパートで空白のキャンバスと空虚な心のキャンバスの上で迷うことである。この小説は父と子の物語であると同時に、ジョイスの *A Portrait of the Artist as a Young Man* を想起させるような芸術家の肖像でもあり、「Sex,

Religion, Art の三大秘密²と緊密に関わっており、そこにはピューリタニズムの末路と芸術の枯渇状況が浮かび上ってくる。三つの秘密は少年時代から現在にどのように繋がるのか、また現代の芸術家ピーター・コールドウェルの境位と作者アップダイク自身の創作の立場は如何なるものであろうか、これらの問題点を家族像に光を当てながら探してみよう。

語り手ピーターは、少年期を回顧して “We moved, somehow, on a firm stage, resonant with metaphor.... We lived in God’s sight.”³と述懐する。即ち、当時のコールドウェル家の人々は、神が見守っているという精神的基盤の上で暮らし、現象の背後に聞こえる隠れた意味を察知することが出来た。現在のピーターは、その形而上的感觉を失ない、その失なわれた視点を取り戻す為に、この物語を語る。

冒頭の幻想的な小章は、教育の理想と現実に引き裂かれ、心因性の腸炎を患う50才の科学教師 George Caldwell の苦境を、不当な矢を受けた現代のケイロンの苦悩として描き出す。彼を取り巻く心象風景は、「凍てつき、麻痺し、生命の残滓しか留めていない、人工的な」(9) 風景であり、このジョイス的、及び T.S. Eliot 的な雰囲気の中で、コールドウェルの他州出身者としての疎外感⁴と、現代アメリカ史の抑圧的社会風土の犠牲者心理を、神々の世界に置かれた半神半獣ケンタウロスの心理として扱っている。小説の時代背景は1947年1月、冷戦萌芽期のトルーマン時代であり、コールドウェルの個人史には、1930年代の失業体験が影を落している。

第二章以後では、空想や幻想の小章を挿み込みながら、客観的事実が一人称で語られる。目覚めの時、ピーターは、ジョイスの *Portrait* の主人公 Stephen Daedalus が Emma Clery への思いを巡らせたように、ガール・フレンドの Penny の夢を追っているが、ピーターはステイブンとは異なり、階下の父母の声にも熱心に耳を傾け、父母の姿を思い浮かべる。息子の朝の意識の二重性が、父への思いと性の目覚めとの葛藤のテーマを導入している。15才のピーターは、思春期を迎えて両親に背反し始め、不良学生の溜り場のけばけばしい魔力に引き寄せられ、そこに出入りするベニーの無垢で世俗的なちぐはぐな美に興味を示す。

ピーターは、父母の会話を傍聴しながら成長し、二人の間を微妙に揺れ動いてきた。両親の価値観の対比関係は、田園対都市の対立に還元できるが、それは自然・肉体対科学・精神の対立であり、また過去と未来の対立でもある。母 Cassie の象徴は、農場と psoriasis (乾癬) という皮膚アレルギー症である。ピーターは農場の土と自然を忌み嫌い、その反面で、母の体に「土と穀物の不思議な香り」(127) を嗅ぎ取る。また、母親譲りのアレルギーが自分の体を母の体と自然の円環リズムに繋留する「呪い」(51) であると苦々しく思うが、同時に母の存在を常に身近に感じる。母に対するピーターの二面的心理のいま一つの誘因は、芸術愛好心である。芸術は母子の連帯感を産む。しかし、母は肉体と精神の軋轢から自己分裂と欲求不満を来し、息子は性と芸術の原体験としての母を踏台として、母・自然・肉体・過去から脱出し、都市・精神・未来へと向かうことを願う。しかし母の存在は、少年時代のピーターにとっては、外界の恐怖の体験からの避難所を与えてくれるものではある。

父と子の絆は、自然嫌悪感情、都市志向性、そして精神主義である。父子は共に人間存在の

意味の探求者であり、永遠の探求者であるが、二人の永遠探求は同根異質的であり、父が探る永遠は神の永遠、息子が求める永遠は芸術の永遠である。この異質性は、短篇“Museums and Women”の中で定義されている教会と美術館との対比と重ね合わせて考えるとより明確になる。即ち、人は教会に於ては神の不変の存在を求めるが、美術館に於ては未発見のものを求める。それは常に一步先に在って、手にすることの出来ないものであり、従って人は繰返し美術館（そして女性）を訪れる。⁵ 芸術と性の永遠探求と幻滅、そして罪の意識は、アップダイクの主人公達に共通の感覚であり、ピーターもこの感覚を反復体験せねばならない。一方、父が探る永遠はキリスト教の伝統に基盤を持つが、現代においては父なる神は見失なわれ、父親もまた永遠を掴めることは出来ない。

ピーターの人格形成に関与するもう一人の家族員は、母方の祖父 Pop Kramer である。彼は神話的な自然観とキリスト教的な世界観とを包括した人物であり、そこに両者の対立はなく、祖父の姿は過去の調和の取れた世界の体現者として、ピーターに安心感を与える。しかし祖父の声は現代では威力を失ない、ピーターの生活を物心共に支える中心的人物はやはり父であり、彼は父に対する背反と帰属の相反意識を抱く。ピーターの視座から捉えた父親像は基本的に二面的であり、一方では英雄視し、他方では極度に道化視する。父親を道化視する心理は、Suzanne Uphaus が指摘しているような、思春期の少年らしい世間体を気にする冷淡な気持であるが、⁶ その裏面には、小児的依存心がのぞいている。二つの見方は表裏関係にある。父親の道化的側面が誇張されて見えるのは、幼児期以来の英雄的父親像と「総てが上手く運ぶ」(62)世界との崩壊を恐れているからである。だから父と子の牧歌的關係の中に割り込み、英雄的父親像を崩す闖入者、例えばヒッチ・ハイカーや級友達、に対して嫉妬心と警戒心を示す。

この様な二面的な視点から語られる三日間の出来事の始まりは、町の高校へ向けてのドライブである。毎朝の事ながら、母・土・原始的過去から逃げおおせてホッと息子の父親同一心理が“rescue”(73)という言葉で表現し尽されている。そして、カー・ラジオから流れる黒人歌手の歌が、広大なアメリカのエキゾチックな神秘性を象徴し、ピーターを都市と未来へ運ぶ。この歌の魅力を出発点として、ピーターの性の探求は「微かに黒人的な醜をした」(108)ペニーから現在の黒人の恋人へと連鎖してゆく。こうしてピーターは、半神半獣的な父とカー・ミュージックの夢という古典神話的幻想とアメリカ神話的幻想の重なり合った二重の幻想を抱いているが、Olinger の町と Alton 市の中を徘徊するうちに、神話破壊的なエピソードを順次通過し、現実の父親像に出会うことになる。

夜のアルトン市彷徨の前半部までは、魅惑と希望の都市像も都市への案内者としての父親像も安泰であるが、帰宅する段になって車が故障した時から、ピーターの不安感と屈辱感は強まる。ボロの層を身にまとった酔払いのゆすり屋との笑劇的な一コマは、コールドウェルに死と目前の現実（宿を取って息子を休ませること）を再認識させ、またささやかな隣人愛を発揮させて、双方和解のうちに一件落着となるのだが、ピーターにとっては、これは夜の都市の汚辱と狂気そのものの初体験であり、彼のパニックぶりは笑止千万である。魅惑と幻滅のアルトン市体験の最も象徴的なシーンは、「ニューヨーカー」という皮肉な名前のホテルの一室でピー

ターが街の灯を眺め下ろしながら未来の夢を描く場面である。この白日夢は芸術の夢と性の欲望とが混然一体となった性的なメタファで描かれ、そこには神話的な現代都市像が浮かび上り、T.S. エリオットの通史的荒地の女性像も想起させる。一角獣に変身したピーターは都市＝未来と複合し、時間と空間を超越して芸術の永遠性と性的恍惚を求めるが、都市はウィンクをして摺足でたち去ってしまい、人間に戻ったピーターは自己の性の不毛性を自覚して神を恐れ、許しを祈り乞う。これは性の永遠探求と幻滅の象徴的な体験である。

二日目の放課後の出来事は、視点を父から子へと移しながら、三人称で語られ、各々の〈宗教〉と〈性〉の問題の核心に近付いてゆく。全知の語り手ピーターは、過去の自己の心理を追体験し、また父の心理を想像する。ここではジョイスの *Ulysses* に描かれた様な父と子の相互探索の姿が映し出され、同時に父と子の肖像を描いている語り手ピーターの現在の心境が表白される。

コールドウェルの心痛の種は、死に至るかも知れない病と、画家志望のひ弱な息子の教育と健康と性の問題である。高校の手洗い所に書かれた冒瀆的な落書きを見ると、「まさか息子の仕業ではないだろうな」(223) という自己説得とも危惧とも取れる思いが脳裏をかすめる。そして、傷心のコールドウェルの胸を更に締めつけるエピソードが畳みかけるように起こる。紛失したバスケット・ボール試合の切符の使途（教会学校の生徒集めの為の賞品として使われた）、校長室の女出入り、かつての教え子の飛行機事故死の知らせ、校長の気紛れで威圧的な態度、過去の青春の場をたむろする卒業生達の「生きる屍」(226) の様な姿——これら総てはコールドウェルを愚弄し、徒労感を深めさせ、信仰の危機をもたらす。彼の内面では、長老派教会の牧師であった父親から譲り受けた信仰と懐疑心との相矛盾する精神的遺産が、いま激しく拮抗し合う。突如バスケット・ボールの試合場に現われた、面識も無い牧師に問いかけるが、軍隊帰りの March 牧師は、牧会の使命よりも美女との会話を選び、コールドウェルの信仰に春をもたらしてはくれない。コールドウェルは、黄昏のピューリタニズムの中で神の記憶を失なって永遠を掴めず、伝統的アメリカ小説の主人公の精神的孤児性を秘めた父親である。彼は息子を探す Leopold Bloom のパロディであると同時に、トーマス・ウルフの描いた Oliver Gant、即ち父の代からの迷いを背負った父親像の直系でもある。

コールドウェルの宗教の問題が頂点に達するのに呼応して、ピーターの性の問題が頂点に達する。一方で父親の安全を見届けるといふ使命感を抱き、他方ではペニーに対する思いをつのらせているピーターは、まず心の中で彼女を拒絶し、そして受け容れ、その後に再び彼女を裏切って父を選ぶ。彼は校長とペニーの連合軍に対して孤独な対決を挑んだ後に、謝意と愛情の証しとして乾癬の秘密を告白するが、その時ペニーの腹部に垣間見たものは“nothing”と“absence”(222) である。この「不在」の体験は、美術館の裸婦像の噴水の流れ落ちる水、スイッチを切られたカー・ミュージック、そして都市の屈辱的白昼夢、などによって予兆されていた。こうして、彼の性的体験は、その導入部において既に虚無的であるが、のちの黒人の恋人との関係に至って顕在化することになる。ピーター少年はここでも「無」からの救いを求めるかのように、神の代弁者としての父の姿を心の中に呼び起こす。

やがて父と出会った息子は、雪の中を歩きながら、父の価値観と思考体系に親近するべく、半ば宗教的な隠喩探求と科学的思索とを交互に試みる。プロテスタント的信仰と近代合理主義精神との曖昧な複合体としてのコールドウェル父子は、二元的アメリカ人像の貧相な末裔であると言えるだろう。ピーターは自己の瀆神的な行為と想念が雪を呼び入れた、つまり雪が神の存在を暗示すると感じる。「数え切れない微小な羽で出来た、大きく広がった翼」の様な雪が、父と子を包み込み、町全体が「さらさらと言う〔murmuring〕大軍によって包囲される。」(230)ここに、囁く天使の群勢の訪れを聞き取ることも出来るし、広がった翼は、短篇“Pigeon Feathers”の中で天の配剤を啓示していた鳩の羽の描写に似ている。次にピーターの思索は、自然科学的領域に滑り込み、落下する雪片の影が地上を走る様子に一定のパターンを見出し、それを描写するのに宗教的隠喩と自然科学的隠喩を微妙に融合させる。彼は更に、父から学んだ天文科学的考察を援用してみるが、それは彼の身の丈に合わず、すぐに放棄する。

ポンコツ車が再度故障し、手を貸してくれる人も無くなった時には、ピーターは再びそこに形而上的な意味を探り、人間社会の秩序の崩壊の根源にある宇宙の秩序の崩壊を読み込もうとする。「吹雪の中で……暗黒の天使の様に舞う松の木の頂点」を見上げている父の思いは、無益に「大きな円環」(235)を描いているようにピーターには見える。彼は父の姿に、エイハブ船長がマストを見つめ、神不在の世界を呪い、白鯨に挑戦した姿を重ね合わせているのだろうか。しかしコールドウェル自身はエイハブの自己神格化からは程遠く、彼が車のシフト、タイヤチェーン、ジャッキなどと格闘し、くやし泣きする姿は、何ともメロドラマティックな現代の非力なりトル・マンの姿である。ここでピーターは、自からの手に父親の役割を引き受けて急場を救おうと意気込む。母の為に好物のサンドイッチを、祖父の為にパンを買う、大黒柱としての父に羨望を感じていたピーターは、家庭に於ける自己の立場が一気に昇格することを夢想する。しかし降雪のパターンに宇宙の無限の美を垣間見たものの、いま積雪の白色の無と金属の硬さに直面したピーターは、物質の「機械的な拒絶」(236)の現実を思い知らされるだけであり、彼は荒地を再生させる豊堯神話の若王ではない。父の最後の奮闘も空しく破れ、父と子が近くの親戚の家を目指して凍てつく冷気の中を単純な生命個体となって行進する時、父は自分の体を楯にして息子を守り、彼の道化的な毛糸の帽子をかぶせてやる。これは日常的な父子関係の回復の印であり、同時に倫理的・宗教的道化の父と、芸術的道化の息子との類似性を象徴的に物語っているようにも思える。

雪の中を歩く父と子の構図は、前日の夕方、都市の夢に胸躍らせて出発した時の父と子の図と対比出来る。出発時のピーターには、夕陽を受けた二人の長い影が「一頭の踊りはねて行く四つ足動物」(105)の様に見えた。この「動物」はケンタウロスを暗示すると同時に、ドン・キホーテの馬のようでもある。この場合、ノッポの父が時代錯誤的な倫理的ドン・キホーテならば、文学的幻想に浸りがちな息子も、サンチョ的であるよりも、むしろドン・キホーテ的である。合体して出来た影は一頭の動物なのであり、既に述べたように父子は同根異質的な探求者である。息子キホーテは騎上の人として出掛けたが、今や徒歩の人となって現実を受容しようとしている。Harry Levinの言うドン・キホーテ的幻滅であり、成熟の指針ではある。⁷ し

かしながらピーターは未だ父の全貌を把握してはいない。翌日には父の後姿が「馬の頭と首」(257)に見え、彼はその馬に乗っている積りで安心して帰途につく。家庭に憩い、父の病魔と解雇不安が杞憂に終わったことを知らされた時、ピーターは日常性の現実、父の実像、自然の風景などをそのまま受容することを欲する。しかし、ピーター少年の視界からはケンタウロスの頭部と脚部の中間部分、即ち最も人間的な部分、が脱落している。語り手ピーターが述懐するように、少年時代のピーターは父の脚部はよく知っていたが、上半身の“fully human”(29)の部分は余りよく見えていなかった。

父の人間像の全貌をピーターが把えるには、時間の経過と自己省察が必要である。父は息子の宗教的導き手としての役割も、未来への案内者としての役割も果しきれないが、その父から離反した息子が〈宗教〉の代替物としての〈性〉と〈芸術〉の永遠を探り、行き暮れた時点で、初めて彼の網膜の上に父の全体像が結ばれる。現在のピーターは「正真正銘の二流の抽象表現主義画家」(95)である。“abstract expressionist”とは、アクション・ペインターの別称であり、自分の意識に浮かぶものを自由にキャンバスに移し、芸術においても人生においても、既製の価値観や規範に反逆する。⁸ ピーターの生き様を要約すれば——半ばフロイト的、半ば東洋的な神秘主義、自称無神論者を襲う悪夢と恐怖、キャンバスに絵の具を流す不毛な芸術的試み、そして感情の枯渇状態。彼は WASP 体制に反抗し、長年抑圧されてきた黒人の文化的遺産に同化する努力をし、暗い芸術と性の神秘を求めているのだが、彼には黒人になりきることは出来ない。何故ならば父の「白い笑い声」(243)が忘れられないからだ。父は神の喪失を嘆きながらも、突如として「白い笑い声」をたてる。その白さは無の白さではなく、「魂が不可能なものに仕えようとしている雰囲気」(243)の白さ、つまり半ば盲信的な信仰の無垢の白さである。無垢と経験が混在した父、苦しみと喜びを知っている父、その父の姿が「全く人間的な」上半身だったのだ。

夜中に目が覚めたピーターは、安眠する恋人の側に横たわり、アパートの煤けた薄っぺらいガラス窓にカフェテリアの赤いネオンが映る様を、教会堂の重厚なステンド・グラスのバラの模様に見立てて眺めている。

The irritable traffic pecks soothingly at the windows of our loft, those windows whose thin glass has so long needed dusting that their delicate graphitic greyness seems internal, a shade of cathedral glass. The cafeteria neon two stories below rhythmically stains them rose. My vast canvases—so oddly expensive as raw materials, so oddly worthless transmuted into art—with sharp rectangular shoulders hulk into silhouette against the light. (242)

現実の不潔なアパートと、宗教としての芸術と性の聖所という理想との間の落差を、皮肉な眼差しで見つめているのだ。そして明かりを背にしてくっきりと浮かび上る「素材としては不思議なくらい高価なのに、芸術に変質させると無価値になってしまう」キャンバスの四角ばった肩の影に、彼は自己の芸術の巨大な無と父の後姿とをダブらせ、失望と後めたさを感じている

ようだ。即ち性と宗教と芸術が、彼の孤独な意識の中でせめぎ合っている。

抽象表現主義画家の審美的パースペクティブを通し、様々な形式を用いて語った回顧録は、神話的な章で締め括られ、現代のケイロンが死を迎える図を呈示する。コールドウェルが重い足取りでボンコツ車を目指して農場の雪の「白い広がり」(265)を横切ってゆく時、彼は「総ての喜びは主に属す」(267)という亡父の言葉を突然思い出し、妻と息子と岳父の夫々の喜びを支えてやることを自己の喜びとして感謝する。彼の「前に開けた日々の白い広がり」(267)は、検査結果が陰性と出た安全な日々であり、同時に白一色の雪景色の様な虚無的な日々の連続であり、毎日の殺伐たる出勤路でもある。しかし、他者の為に自分の体を捧げることによって生きるコールドウェルことケイロンにとって、残された人生は天の恵みを持ち、彼は全き自由を得る。

しかし、このように息子が神話化しているコールドウェル自身には、虚無的白色との闘いや、犠牲的生による自由などに対する自意識があるとは思えない。息子に心配をかけまいと言った「100%自分の為の決断しかしたことはないよ。」(264)という言葉は、ドラマティック・アイロニーを含んでいるように思える。彼は家族の為に苦しい教職に就き、学生達に困惑しながらも誠実に教務にあたること、それ以外の生き方を知らないのだ。ここで、コールドウェルの人物像の全貌を復元してみよう。彼は現代アメリカの巨大な社会の中に組み込まれた存在であり、彼の運命予定説の捉え方も、「持てる者と決して持たざる者」(228)の区別であり、彼はこの区別に基いて人間関係を持つ。オリンガーの町の「貴族達」(或いは「神々」)に対しては畏怖と羨望と諂いの混じった対応をし、彼等の醜聞に同情しながらも興味津々で聞き、かつ伝達する。一方、下積み生活者達に対しては闇雲に共感と親愛の情を示す。しかし、このような卑俗な側面にも拘わらず、彼は本質的に道徳的である。結局彼の人物像とは、俗物根性を持ち合わせながらも、プロテスタント倫理観に恭順し、底抜けに善良で誠実な父親、教師、市民であり、現実感覚を失なうことなく、現代アメリカの中産階級社会の抑圧的生活を生き抜いてゆくリトル・マンである。ピーターが描いたコールドウェル＝ケイロンの最後の姿も、自分には天は届かないと嘆息し、死すべき運命を受け容れる姿である。これは半神半獣としての神聖なる父親像の終焉であり、登場人物としてのジョージ・コールドウェルの死である。

現実のコールドウェルは生きながらえたとし、作者アップダイク自身が述べているように、小説の語りの時点においても未だ生きている。⁹ 結局この小説は、トーマス・ウルフの *Of Time and the River* の“Telemachus”の章の様な亡父を慕う歌でも、ジョイスの *Portrait* の様な亡命宣言書でもなく、精神的流浪の只中における回帰願望声明書であり、自己探求書である。父親探索即自己探索という意味においては、ウルフの作品や、更に遡って19世紀アメリカ小説とも軌を一にすると言える。ピーターもまた精神的孤児の系譜の末端に連なる。しかし彼は伝統的なアメリカ小説の主人公と異なって孤立無援ではなく、再評価すべき家族像が儼然として在った。

とまれ、思春期の三日間の思い出を辿り終え、ケイロンとしての父親像の終焉の事実に行き着いたピーターは、主人公を失なって回想記を閉じねばならない。エピローグにはこう書かれ

ている。ケイロンは死んで天に上げられ、地上の者達の運命を司るのを助ける星サジタリウスとなったが、現代では星から学ぼうとする人は余り居ないと。ならば、平凡だが善良な父親を神話化して語ったこと自体が滑稽である。すると、性と芸術の道に走って牧師と教師の家系を墮落させた反逆兒的な芸術家という自己定義すら、自己耽溺のかつ自己嘲笑的に響いてくる。ピーター自身がこの「墮落」を“the classic degeneration” (243) と形容しているが、そこには「お馴染みのパターンであり、今更芸術的素材にもならない」という含みがある。こうして、永遠を求めてきたピーターの心理的・倫理的欲求と芸術的欲求の結末は、アメリカ文学特有のアイロニーで締め括られている。ピーターは再度空白のキャンバスと向き合って、不毛な永遠探求を続けるのだろうか。

Suzanne Uphaus は、ピーターの芸術上の問題はリアリズムと神話的ビジョンの軋轢であり、リアリズム時代に在って神話的ビジョンを捨てざるをえない芸術家の面する問題であると決論している。¹⁰ 問題は更にポスト・モダニズム時代におけるヒューマニスティックなリアリズム芸術家の問題でもあり、ピーターの課題はアップダイク自身の課題でもある。この小説が書かれた当時は、未だポスト・モダニズムという概念は定着しておらず、John Barth の「消耗の文学」論も Ronald Sukenick の小説 *The Death of the Novel* も書かれてこそいなかったが、新しい実験小説は既に盛んになり始めていた。ピーターとアップダイクの課題は、新小説家、或いは抽象表現主義画家のように様々のパロディ形式を用い、三番煎じの悲しき運命を承知のうえで、文明の末路に至った現代アメリカの社会と人間を如何に審美的かつ現実的に記録し、人間存在の意味を如何に問うかという問題である。

The Centaur は、過ぎ去った少年時代を芸術の中に暫し留め、“Sex, Religion, Art” の葛藤を様々の文学的モチーフを配し、モダニズム調の神話風に、またメルヴィル流に白色の二元的意味を織り込みながら、絵画的に描きあげた。そのドン・キホーテの父子像と社会風土は、現代の芸術家ピーターと作者アップダイクの基本的創作理念とディレンマをアイロニカルに表現している。

〔2〕

現代アメリカ文学の世界において、ユダヤ系作家達の呈示する marginal man (周辺の人間) の疎外のドラマと世代間の軋轢のドラマは、特異かつ代表的な現代アメリカ像として注目された。Bernard Malamud の *The Assistant* (1957) は、ユダヤ系移民の家族の生活に共通の体験を現実的かつ象徴的に描き、アメリカ文学における父と子の歴史に新しい一ページを付け加えた。この小説には、イデッシュ文学、ユダヤ系アメリカ文学、そしてアメリカ文学における人物像の諸要素を見出すことが出来るが、そこに登場する人物達は類型的ではなく、折衷的かつ独創的であり、寓話的な場面の連なりの中に、印象的な人間模様が展開され、そこに〈善〉と〈苦悩〉のテーマがくっきりと浮かび上ってくる。

物語の時間的・空間的背景は、どうやら大恐慌時代のニューヨーク、季節は *The Centaur* と同じ冬である。ユダヤ系の三人家族が肩寄せ合い、しかし言葉少なく、各人が内省的に暮ら

している。Bober 家には息子の存在が欠落しているが、Kaddish (死者への祈り) を唱えてくれるべき息子を亡くしたことは、父親 Morris の最大の悲しみである。幼くして病死した息子の名前は、皮肉にも Ephraim であった。エフライムとは「創世紀」第48章において、ヤコブの孫として子孫繁栄の祝福を受けた人物の名前である。この父・母・娘の三人家族にイタリア系青年 Frank Alpine が入り込み、モリスの精神的息子となるわけだが、その関係を探る前に、各家族員と彼等の関係を見ておく必要がある。

60才の父親モリスは、アメリカ社会への同化とユダヤ教的伝統との中間で、文字通り埋没してしまった移民一世である。彼のアメリカ性の表面的現象は、異邦人達の居住する地域に食料品店を構え、安息日にも開店し、豚肉も販売することであるが、総て生活上の必要に迫られてのことであり、彼の内面のアメリカ性は極めて希薄である。富との縁も無ければ、生活水準の聊かの向上も無く、近隣の同化主義的ユダヤ人家族との交際も最小限に留め、外出は殆んどせず、孤立生活を送っている。薬剤師の見果てぬ夢を捨て、食料品商としても成功しなかったモリスは、世俗的な意味におけるアメリカの神話の破綻の具現者である。仕事探しの寒い一日の描写は“America”¹¹ というたった一語で締め括られているが、セルフ・サービスの軽食堂でコーヒーを吸いながら「これがアメリカか。」と嘆息するモリスの姿は、ユダヤ系アメリカ文学における「約束の地」の神話の破れの典型的な図である。神話に裏切られた父親像として例えば Michael Gold の *Jews without Money* の父親が、失業と行商の屈辱感に耐える姿が思い出される。しかしモリスの際立った特徴は、他の父親達のように悲憤慷慨することは少なく、苦悩を胸に秘めて黙々と生きることである。

また、モリスの存在は、より本来的な宗教的意味におけるアメリカの神話、即ち自由と平等の民主主義的新世界の建設という神話の崩壊をも象徴している。周囲のキリスト教徒達から多かれ少なかれ反ユダヤ主義的な処遇を受け (1930年代的な精神風土)、彼には自由も平等も無い。皮肉なことに、モリスの心の中の自由のイメージは、東欧の shtetl (ユダヤ人集落) で雪の中を走りまわった少年時代の思い出であり、現在のモリスには共同体の繋りも動きまわる空間も無い。*The Centaur* のコールドウェルの表象は、道化的な帽子と電動時計と霊柩車のような黒いポンコツ車であったが、モリス・ボーバーの表象は、エプロンと、めったに鳴らすことのないレジスターと、「墓場」か「黒い羽の鳥」(256) の様な店である。

モリスの希薄なアメリカ性の外面化と反比例して、ユダヤ性は専ら内面化されている。彼は律法の細則は無視し、シナゴグにも行かないが、神とユダヤ民族との契約としての Law を強く意識している。彼の考えるユダヤ律法の根本原則は“goodness”と“suffering”である。他者に対して正直に振舞い、善を行なうこと、決して他者を傷つけず、むしろ他者の為に苦しむこと、即ち互いの為に苦しむことであり、この互助的な原則がユダヤ人をユダヤ人たらしめ、人間が動物の次限に墮落することを防ぐ。この考えに基いて己の思考と行動を律するモリスは、極力他者を裁かず、むしろ不都合な事柄は自己の責任とし、不誠実な同胞を恨んでは悔悟する。彼のユダヤ性は旧大陸に残留した父親の伝統であり、確かな伝統を継承したモリスは、トーマス・ウルフのオリバー・ガントやアップダイクのコールドウェルのように、父親探求や自己探

求に悩むことは余りない。しかし、軍隊からの脱走と出国の企てが、善良な父と子が結託して行なった一生一代の詐偽行為であったにも拘わらず、モリスが漂着したところは新大陸の「墓場」のような店であったとなると、父に対する後暗さと自己に対する幻滅感は強まる。

彼はまた子供に対しても義務不履行の後めたさの感覚を託っている。この感覚にはコールドウェルの気持に通ずるものがあるが、モリスの場合は Walter Shear も指摘しているように、過度な役割意識に捕われ、その結果、後悔の念に縛られて現状に対処出来ない。¹² 人生の終盤に至ったモリス自身が、判断力の欠如と自我の希薄さの故に風に押されるように不運に押しまぐられ、意志らしい意志も表示せず、犠牲者の運命に甘んじたことを自省している。娘 Helen によれば、勇気が足りないのだ。こんなモリスを “schlemiel” と呼ぶことが出来る。「シュレミール」とは、自分自身の性格のせいで不運に見舞われるタイプの人間である。¹³ モリスの性格と状況がもたらす不運な人生の顛末は、隣の店主の代わりに強盗に襲われて負傷し、押し掛け店員に売上金をごまかされ、困窮の果てに、そそのかされて保険金目当ての放火を試みると着衣に火がつき、最後にやっと店舗売却の目途が立って春を待望する日に、教会へ行くキリスト教徒達の為に、また自分自身の解放感を求めて、外へ出て雪かきをしたところが、気温と体調の読みが浅かった為に肺炎にかかり、文字通りの「墓場」へ行く、というものである。まさに誤まった判断の一生である。彼を束縛し墓場に送り込んだものは、社会風土と彼自身の倫理観とシュレミール性である。

片や母親の Ida はユダヤ系移民の母親の一タイプである。因襲的な彼女は、商品の豚肉に触ることに嫌悪感を示し、異教徒に対する偏見も強いが、その反面、現実的な女性であり、店の経営に細かく口を出す。彼女は、短篇集 *The Magic Barrel* に登場する零細商店主の妻達の族であり、人の好い夫の商法を批判し、損害を食い止めようと躍起になる。また娘の結婚相手選びと店の売却に関しても、小賢しい画策をする。Iska Alter が言うように、彼女は結婚を貧困からの脱出手段と成功への道と見做している。¹⁴ しかしながら、Alter 他批評家達が定義するような単なる物質主義の現化ではなく、彼女の人物像は短篇の中の女性達とは異なり一面的ではない。娘には自分の不幸を繰り返させたくないという気持は真剣なものであり、娘に対する真の愛情を見せる時がある。例えばヘレンとフランクの交際現場を目撃して痛嘆する彼女の姿にも、Nat Pearl との不承不承のデートから帰ってきたヘレンの噁り泣きを耳にして（実はヘレンはフランクとの恋の幻滅を悲嘆しているのだが）、同情と心苦しさを感じている彼女にも、母親の悲哀感が漂っている。またモリスとの関係においても、最終的には夫の意見に妥協する。その理由は、そもそも食料品店開店を勧めて薬剤師の夢を放棄させたのは彼女自身であったから、現在の貧窮生活に対する責任の一端を感じていることである。彼女もまたボーバー家の環境の中に在って、義務感と罪悪感と閉塞感に捕われており、アイダは娘にも夫にも内心を打ち明けて貰えない、淋しく孤独な母親の一面を持っている。

23才の娘ヘレンは、父親の理想主義と母親の現実主義との両価値観の狭間に嵌り込み、総ての事柄に対してアンビバレントな女性である。“She walked on, lacking, wanting, not wanting, not happy.” (86) と描写されているヘレンは、欲しい物を手に入れることが出来ず、し

かも何が欲しいのかも分からない、自己の真のアイデンティティを欠いた (lacking) 空虚で不幸な娘である。皮肉なことに、彼女は『ドン・キホーテ』の読者であり、しかもその事実は現実主義者ナットの目前で露見する。彼女は様々の文学を未消化のままで読み漁り、様々の世俗的アメリカの夢に惑わされ、自己欺瞞と自己嫌悪に陥る一種のドン・キホーテ的人物、或いは、Harry Levin の言う「ボバリーズム」¹⁵ に陥った女性である。彼女が現実と対峙するに至るまでには、幻滅体験を重ねねばならない。

ヘレンのアンビバレンスの諸相を見てみると、まず母親に対しては、母の愛情を感じてはいるが、心の回路を閉ざす。しかし母の価値観の一端を共有し、法科学生ナットを輝かしい未来への約束手形と見做してはいる。父親に対する感情は特にアンビバレントである。社会福祉司や教師の夢を犠牲にして、不本意な会社勤めをして家計を助けている彼女の中では、夢破れた哀れな父に対する共感と、正直と貧苦の血統に対する恨めしさが交錯している。恋愛に関しても彼女の理想と現実とは事ごとく食い違う。閉ざされた生活からの自由を求めてナットとの関係に足を踏み入れた結果は、愛の不在の認識と自己嫌悪である。フランクとの関係においては、苦い体験の反動として、愛は性に先行すべしとの理想を高く掲げ、彼の人間性を度外視して自制心を強要する。また文学愛好者同志のカップルという幻想を押しつけ、彼を大学に進学させて彼を通じて主流文化に参入するという、半ば理想主義的だが半ば現実的で功利的とも言える夢を追おうとする。そしてこの非現実的かつ現実的な擬似恋愛の幻想が崩された時、彼女は自己嫌悪をフランクに対する憎悪に収斂させ、自からは純潔と母性を同時に望むという混乱を来す。しかし彼女の静かだが激しい憎悪と自己矛盾が、フランクを自己開眼へと善導する作用をなすことになる。

さてフランク・アルパインは、サン・フランシスコ出身の孤児であり、大陸を西から東へ放浪しながら自己探求を行なってきた。この限りにおいては、伝統的アメリカ小説の“a hero in space”の奇妙な末裔ではある。彼の放浪性、微かな芸術性、理想主義と新取の気風、そして罪と怨讐の過去、真摯な愛による確執の解消、などの点において、例えば Nathaniel Hawthorne の *The House of the Seven Gables* に登場する Holgrave の少々薄汚れた末裔だと言えなくもない。しかし、彼はあくまでもシュレミール的人物であり、やがてボーバー家の文化と家庭の中に潜行して同化し、モリスの精神的息子となる。

モリスとフランクの類似性は、出会いの時から暗示されている。フランクの人生は「誤りが誤りを生んで絡み合った罫」であり、「月を望んでもチーズしか手に出来ない。」(106)そして「半分は墓に入っているような」(100) フランク青年は、25才にして60才のモリス老人と同じく、人生に疲れたような話し方をする。彼もまたタイミングが掴めず、不運につきまといわれるシュレミールである。二人の第二の接点は、フランクの崇拜する聖フランシスの人間像とモリスの人間像との近似性である。フランクの心の中の聖フランシスの特徴は、貧困を愛する心と「生まれつきの才能」とも言える善良さであり、その善良さに対して、フランクは時代錯誤的で場違いな「泣き出したくなる程の」(100)感動を覚えている。そしてヘレンの描写による父モリス像は、次の如くである。

He labored long hours, was the soul of honesty—he could not escape his honesty, it was bedrock ; to cheat would cause an explosion in him, yet he trusted cheaters—coveted nobody’s nothing always got poorer. The harder he worked—his toil was form of time devouring time—the less he seemed to have. He was Morris Bober and could be nobody more fortunate. With that name you had no sure sense of property, as if it were in your blood and history not to possess, or if by some miracle to own something, to do so on the verge of loss. At the end you were sixty and had less than at thirty. It was, she thought, surely a talent. (88)

即ち彼の属性は、生来の正直な魂、無欲、財産感覚欠如、体に染み込んだ赤貧生活、そして「働くほどに貧しくなる……才能」である。しかし、父の「才能」を皮肉な目で見るとヘレンとは異なり、フランクはモリスを聖フランシスの実在モデルとして、聖徒と自己との同一化を志す。しかし、彼の意志薄弱性、欺瞞性、罪惡志向性、そして反ユダヤ主義的偏見の残滓などが、彼の自己探求の道程を険しくする。パン泥棒、労力奉仕、盗金返済、解雇と強姦という具合に、罪とざんげと贖罪を繰り返しながら執拗にモリスとヘレンの家に密着し、自己の性格のマイナス面を剝離し、モリスの属性のプラス面、即ち正直、〈善良〉、静かなる献身、〈苦悩〉を体得し、やがて自己を確立してゆく。

フランクはモリスとの交流において、商いを習うと同時に「ユダヤ人であること」の条件を学んでゆくが、彼がモリスに対して犯した強盗の罪の償いとしてモリスの為に労苦を忍ぶこと自体が、モリスの言う互助の道德律の実践第一歩ではある。なおユダヤ教の戒律によれば、父親は息子に対して正直な生計を立てる為の技術の伝達義務や、道德的遺産の伝達義務を負っている。¹⁶ モリスとフランクの関係においてこれらの教えが守られており、二人の間には精神的な父と子の関係が成立している。フランクがモリスに親近するだけでなく、モリスの側も店番の助手の出現を歓迎し、フランクの小罪に気付いて悲嘆しながらも、彼の更正に手を貸す。

しかし、浄罪と修身の行為に性愛の動機を持ち込んだ時点で、フランクの自己探求の道は、ますます遠くしかも手応えのあるものとなる。憧れのヘレン自身に対して犯した罪を見据えた彼は、慚愧の「牢獄」に身を置き、克己心と愛をもってヘレンの侮蔑と憎惡の眼差しと態度を罰として受け止め、「牢獄」(257)の様な店に踏み留まる。彼の屈辱的で絶望的な苦行は、ヘレンに対する罪滅ぼしと愛の回帰願望の為であるのみならず、消滅寸前のモリスの店を何とか持ちこたえるという不条理な闘争そのものに、今や自己再生を賭けている。ユダヤ史書を繕いてもユダヤ人の選民性の意味は依然として分からないが、理解出来ないままに、モリスの孤独な苦悩の道を私淑する。更に、モリスが再度フランクを解雇し追放する段に至っては、モリスの側の父性愛的親近感は殆んど消失しており、フランクは亡息エフライムの代理人ではない。従って、フランクはそれ以後の自己探求を自力で成就させねばならない。なお絶望的苦行のなかで彼がヘレンに対して抱く花鳥のイメージは、当初の肉体的なものから精神的なものへと変化し

ていることは暗示的である。かつて彼は彼女の美軀そのものに小鳥や花のイメージを見たが、今のフランクは彼女が幻しの白い花を投げよこすという幻覚を見たり、白木を使って、開花せんとするバラの花を彫刻し、プレゼントしようとする。以前の彼は、スカーフと本、即ち美しいが金銭で入手した物質的なプレゼントを贈ったが、今回は自分の心を込めた作品を贈ろうとしている。白い色は浄化と和解の象徴であろう。彼はヘレンの赦しを願い、彼女の心を欲し、愛の回復を切望している。

フランクの象徴的な死と再生の契機は、モリスの埋葬の時である。ヘレンが亡父に手向けたバラの行くえを追って、フランクは墓穴に落ちるが、ころげ落ちるのではなく、「足から先に降りたった」(291)という点に注目したい。棺の上に立ったフランクは、新しいモリスとして再出発することが暗示されていると言える。この時彼は、自分のような者を囲わねばならない世界に対して申し訳の無さを感じているが、その発想法には既にモリス的な謙虚さと他者への同情の萌芽が見られる。

モリスの商売を引き継いだフランクは、肉欲の誘惑から自由になり、ヘレンの大学卒業の夢を叶える為に犠牲的に働く。劈頭のモリスの店番シーンに酷似した情景が描かれ、象徴的な「変身」をしたフランクが居る。今や“the grocer”という表現（かつて、モリスを指した言葉）を与えられているフランクは、口ひげを生やし、ユダヤ人行商人を歓迎し、来ない客を待つ。フランクの内面的変身をようやく悟ったヘレンが、彼の償いの完了を告げた時の彼の返答は“*It's just my way.*” (302)である。この言葉は単なる点数稼ぎの発言ではない。かつてのフランクは、待ちぼうけ人生に苛立っては過誤を犯したが、今では即物的な期待を抱かず、待ちの人生を生きることが「僕のやり方」になっている。彼の木彫のバラの花が聖フランシスの介在によって命ある花に変わり、ヘレンに受領されるという心楽しき白日夢を追い、二度目の春が巡って来た時には、愛の回復に淡い期待を寄せて割礼を受ける。

As he was reading he had this pleasant thought. He saw St. Francis come dancing out of the woods in his brown rags, a couple of scrawny birds flying around over his head. St. F. stopped in front of the grocery, and reaching into the garbage can, plucked the wooden rose out of it. He tossed it into the air and it turned into a real flower that he caught in his hand. With a bow he gave it to Helen, who had just come out of the house. “Little sister, here is your little sister the rose.” From him she took it, although it was with the love and best wishes of Frank Alpine.

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.

割礼の儀式は単なる形式的な改宗の印ではない。痛みと怒りを覚えながらも「魂が鼓舞され

た」フランクは、苦痛の体験を通過した後は、精神的にもモリスの言うユダヤ人、即ち他者の為に〈苦しむ〉〈善良〉なる人となった。時恰も過ぎ越しの祭、即ち苦痛のあとの解放と自由を祝う祭、が終ったところである。フランクは、モリスの精神的息子としての修道を究め、精神的な自由を得て父親に昇格したと言える。彼の変身がヘレンを自己疎外の殻から救い出し、モリスの苦悩の人生を贖うべく勉学の道へと促した。フランクは、ヘレンを恋する恋人であると同時に、彼女を物心両面で「助ける」父親となったと言える。そしてヘレンは、二人の父親達の献身のもとに、その犠牲に報いる為の成功への道を進む第二世代の娘である。ひょっとすると、フランクはロマンティックな白昼夢や痛ましい儀式にも拘わらず、結婚の幻想を追い続けるだけの人生を終えるかも知れない。二人の和解の事実は明白であり、フランクから贈られていたシェイクスピアの本を抱えて通学するヘレンの姿は印象的ではある。しかし、噺話風の幻想シーンにも、改宗の出来事の簡素な民話調の描写にも、苦勞に耐え、なお希望の灯を絶やさないフランクの姿がポツンと在るのみで、愛の調べは聞こえにくい。しかし、要点はフランクがモリスの積極的で独創的な後継者となったことである。頑迷なモリスの精神的息子フランクは、より意識的に、より能動的に、そしてより想像力豊かに、モリスの生き方を継承しようとしている。フランクは *The Centaur* のピーターの様な職業芸術家ではないにせよ、想像力に富んだ人物であり、自己を聖フランシス化し、ヘレンを花鳥になぞらえ、木彫りの花鳥を造形し、心の中で世界を創造する。彼もまたドン・キホーテ性を持った人物であるが、彼の場合は、幻滅体験の反復の後に、悪漢的人間から聖者的人間への変身を達成した。先にフランクはモリスと同様シュレミールであると述べたが、「シュレミール」の道化性は周囲の文化に対抗し、敗北の勝者の立場を代弁し、絶望せずにあくまでも希望を抱き続けることである。¹⁷ その意味においては、息子フランクは、半ば絶望して死を迎えたモリスを越え、積極的なシュレミールとなり、一種の反体制的な倫理的生き方を実証したと言える。

しかし、*The Assistant* は、単なる移民物語やユダヤ人の苦難の伝統の継承物語で終わっているわけではない。聖フランシスを敬慕しつつ、世俗的成功を夢見ていたサン・フランシスコ出身のイタリア系青年が、ニューヨークに於て倫理的ユダヤ人に変身するというテーマ、即ち精神的父と子の倫理的価値観の継承という中心的テーマを通して、西部の夢と同化の夢を倒立させ、世俗的アメリカ神話を精神化し、更に普遍的な〈善〉と〈苦悩〉の生き様を描き出している。作者マラマッドは、かつてこう語ったことがある。「私はユダヤ人を普遍的人間として見る……ユダヤ人のドラマは可能な限りに人間的な実存の闘いの象徴である。」¹⁸

〔結 論〕

アップダイクの *The Centaur* も、マラマッドの *The Assistant* も、冬の荒地を舞台に、雪や鳥や花のシンボルを用いて父と子の肖像を描いた。WASP 性とユダヤ性の手触りの違いは歴然としているが、しかし二人の父親達は、共に肥大化した複雑な現代社会の片隅に在って自己の失敗の原因すら掴めない、犠牲者的で道化的な善良な小市民であり、社会的・経済的成功は達成出来なくとも、道徳的人間としては成功した。そして彼等の息子達は父親の生き様を見

守り、ペンによって、或いは身をもって、父の時代遅れな倫理的生き様を想像力豊かに継承し、自己を探究した。父親同一化というテーマは、反逆と自己探究のアメリカ小説の伝統の中で聊か特異ではあるが、力点が息子の自己探究に置かれていることにおいては、やはりアメリカ小説の父子像の歴史の中に位置をしめる。また現代の卑小な周辺的人間の非英雄的な人間的生き方を、それぞれ呈示した点において、現代アメリカ小説の代表的な作品に数えることが出来るのではないだろうか。

20世紀後半も更に時計の針が回ると、個人としての父子像そのものが解体しがちであり、1960年代以後のポスト・モダニズムの小説においては現実的な父親像は登場しない。ファンタスティックな破壊的父親像は、いわば幻想的な形で書かれた喜劇の文明批評である。マラマッドは、幻想的だがあくまでもヒューマニスティックな作品を書いてきたが、*God's Grace*(1982)では警世的な寓話の形で、核戦争後の最後の世界像と最後の父親像を想像している。このような文学状況の中で、*The Centaur* や *The Assistant* に現われた古風且つ新鮮な、ユーモア溢れる人間的な父子像は再考の価値がある。

註

1. R.W.B. Lewis, *The American Adam* (Chicago : The University of Chicago Press, 1955).
2. John Updike, "The Dogwood Tree : A Boyhood," *Assorted Prose* (Harmondsworth : Penguin Books, 1965), pp. 53—85.
3. John Updike, *The Centaur* (Harmondsworth : Penguin Books, 1963), p. 67. 以下、引証は、引用のあとに括弧を付して記す。
4. アップダイクは、この小説における神話の枠組の使用の動機について、父親の余所者意識がケンタウロス性に似ていたことと、若い息子の眼に写った周囲の人間の巨人性を挙げている——*Picked-up Pieces* (New York : Alfred A. Knopf, 1976), p. 499.
5. John Updike, *Museums and Women and Other Stories* (London : Andre Deutsch, 1973), p. 12.
6. Suzanne Henning Uphaus, "The Centaur : Updike's Mock Epic," *Critical Essays on John Updike*, ed. William R. Macnaughton (Boston : G.K. Hall and Co., 1982), p. 170. なお Uphaus の分析する倫理的テーマと神話の枠組との関係は啓発的である。
7. Harry Levin, *Grounds for Comparison* (Cambridge : Harvard University Press, 1972), p. 242.
8. John Picker and John Saywell, *Triumphs of Western Civilization : The Creativity of Man* (Tokyo, Kinseido, 1973), pp. 36—39.
9. *Picked-up Pieces*, p. 498.
10. Uphaus, pp. 173—174.
11. Bernard Malamud, "The Assistant," *A Malamud Reader* (New York : Farrar, Straus and Giroux, 1967), p. 270. 以下、引証は、引用文のあとに括弧を付して記す。
12. Walter Shear, "Culture Conflict," *Bernard Malamud and Critics*, eds. Leslie A. Field and Joyce W. Field (New York : New York University Press, 1970), p. 215.
13. Sanford Pinsker, *The Schlemiel as Metaphor : Studies in the Yiddish and American Jewish Novel* (Carbondale : Southern Illinois University Press, 1971), p. 9.
14. Iska Alter, *The Good Man's Dilemma : Social criticism in the fiction of Bernard Malamud* (New York : AMS Press, Inc., 1981), p. 15.

15. Levin, p. 240.
16. Rabbi Hayim Halevy Donin, *To Be a Jew: A Guide to Jewish Observance in Contemporary Life* (New York : Basic Books, Inc., 1972), pp 130—131.
17. Ruth Wisse, *The Schlemiel as a Modern Hero* (Chicago : The University of Chicago Press, 1980), p. 4.
18. *Jerusalem Post*, April 1, 1968 ; quoted in Leslie and Joyce Field, "Introduction : Malamud, Mercy and Menschlichkeit," *Bernard Malamud: A Collection of Critical Essays*, eds. Leslie and Joyce Field (Englewood Cliffs : Prentice-Hall, Inc., 1975), p. 7.

本稿は、1983年度研究所総合研究助成を受けた「英語小説における父と子」と題する研究の一環として書かれた。同グループ研究発表会（1983年11月19日）において行なった発表「アメリカ小説における父と子」に基いている。

原稿受理 1984年4月20日