

目次

まえがき…4

第1章 解釈記号とテキストの二層化の試行

はじめに…19

第1節 二層化の原型…27

第2節 進化する解釈記号…34

第3節 初期未収録作品の頂点…42

第2章 解釈記号によるテキストの重層化の完成

はじめに…50

第1節 「コネチカットのグラグラカカ父さん」…51

第2節 「エスキモーとの戦争の直前に」…62

第3節 「笑い男」…74

第4節 「小舟の方にて」…86

第5節 「美しき口に緑なりし我が瞳」…97

第6節 「ド・ドミエ＝スミスの青の時代」…109

第3章 『ライ麦畑でつかまえて』による挑戦

はじめに…123

第1節 初期ホールデン像とテキスト構造…125

第2節 『ライ麦畑でつかまえて』: 語り手によるテキストの重層化…136

第3節 ホールデンの時代的特質と限界…169

第4章 新たな挑戦の萌芽的作品

はじめに…187

第1節 「バリオーニ兄弟」: 芸術家の創造…188

第2節 「倒錯の森」: 詩人の創造…193

第3節 「バナナ魚にはもってこいの日」: シーモア・グラスの創造…208

第4節 「テディ」: 超常能力者の創造…219

第5章 グラス家物語による挑戦

はじめに…229

第1節 「大工よ、屋根の梁を高く上げよ」: バディによるテキストの重層化…232

第2節 『フラニーとズーイー』: 議論によるテキストの重層化…243

第3節 「シーモア序章」: 解釈記号〈シーモア〉…274

第4節 「1924年ハプワース16日」：新たな挑戦の破綻…	290
第6章 サリンジャーと戦争	
はじめに…	303
第1節 初期戦争作品群…	305
第2節 ホロコースト関連作品…	323
第3節 「エズメのために一愛と汚辱をこめて」：戦争作品の頂点…	331
第4節 戦争作家サリンジャーの時代的特質と限界…	347
第7章 サリンジャーと新しい文学…	357
あとがき…	374
注…	379
引用文献…	404

省略記号の使用

(本文中、使用頻度が高く長い作品名については下記のように省略している)

「エズメのために一愛と汚辱をこめて」→「エズメのために」

「大工よ、屋根の梁を高く上げよ」→「大工よ」

「バナナ魚にはもってこいの日」→「バナナ魚」

「1924年ハプワース 16日」→「ハプワース」

『ライ麦畑でつかまえて』→『ライ麦畑』

(原文引用に当たり、作品名の長いものを下記のように省略している)

The Catcher in the Rye→*Rye*

Franny and Zooey→*F&Z*

Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour : An Introduction
→*Carpenters & Introduction*

If I Die in a Combat Zone→*If I Die*

まえがき

1. 本書の目的

J・D・サリンジャーの「1924年ハプワース16日」が『ニュー Yorker』誌に掲載されたのは1965年6月19日のことで、これまでのところ、以後新作はいっさい公表されていない。しかし現在でも、サリンジャーの収録作品は英語、日本語、双方において容易に入手できる。そのうえ日本では翻訳権の関係で未収録作品の翻訳も出版されており、初期未収録作品の翻訳が現在も購入できる状態にある。文学作品や翻訳文学の出版事情を考えれば、四十年も前に活動停止した作家の作品が、本国はもとより日本でもこれほどまでに読みつがれているのは異例のことと言わざるをえない。

たとえば『ライ麦畑でつかまえて』が1951年に出版されたとき、ベストセラー入りは果たしたものの、あまり知られていない作家の処女長編ということもあって、ベストセラーの一位になることはなかった。ところがジャック・R・サブレットの情報をもとにイアン・ハミルトンが算出した結果によると、発表から五年を経た1956年から1960年に至る五年間に、『ライ麦畑』に関するものだけで、七十編もの論文が英米雑誌に掲載されている⁽¹⁾。さらにこの小説は日本の出版界でも異例のロングセラーを記録し、1964年に白水社が「新しい世界の文学」で出版して以来、毎年四、五万部を発行し続け、1987年を境に毎年十二万から十四万部を増刷していると、1990年5月6日付け『朝日新聞』に掲載の「今なぜか『ライ麦畑……』」という記事で語られている⁽²⁾。

この『朝日新聞』の記事は、1990年代の日本の若者が『ライ麦畑』に惹かれている理由を、経済的に豊かになった日本で、精神的に満たされない若者たちが、「一瞬、一瞬（刹那＝せつな）を大切にし、それぞれのカラに閉じこもりながらも人との結びつき、感情の交流を強く（切なく）求めている」（11）からだとして分析する。つまり、『ライ麦畑』の主人公ホールデン・コールフィールドがそのような生き方をする主人公であるから、現代の若者の共感を呼んでいるというのである。

ところで、E・D・ハーシュは「作品を書いたとき作者が意図した意味」（倉持 51）を〈作品の意味（meaning）〉と呼び、その意味と「今日のわれわれの関心事との関係において生じる意味」（倉持 52）のことを〈作品の意義（significance）〉と呼ぶが、その解釈学的用語に従えば、『朝日新聞』の評価は『ライ麦畑』の〈作品の意義〉についての的を射ているとしても、その〈作品の意味〉を明らかにしてくれてはいない。〈作品の意味〉と〈作品の意義〉に関しては〈意図に関する誤謬（intentional fallacy）〉についての議論に結

び付きかねない。だがそのような概念をここであえて持ち出したのは、サリンジャーの文字芸術を感覚的に受け止め、彼のクラフツマンシップの高さに十分な注意を払おうとしなければ、〈作品の意味〉を真に理解することは決してできないと考えるからである。

もともと、これまでもサリンジャーの技巧を賞賛した批評は多々あった。ただ、そうした批評でも〈作品の意味〉が十分明示されてきたとは言い難い。というのもこれまで注目されたサリンジャーの技巧というのは、若者の語りを写し取った生き生きとした語り口や筋の展開のうまさなど、主として読者の感性に訴えかけるものが多く、作者の著作姿勢をたどりながら作品構成を分析し、作品の知的理解を促すことはあまりなかったからである。その結果、サリンジャーの作品はしばしば過小評価されがちである。たとえば、アルフレッド・ケイジンは「みんなのお気に入り」(“Everybody’s Favorite”)と題された批評で、サリンジャーの技巧をすぐれたアメリカ短編小説作家のものとして次のように評価する。

サリンジャーの魅力の基本は（ヘミングウェイを有名にした彼の短編にも当てはまることだが）、アメリカ短編小説という、独特の緊張感に満ちた劇的な情報伝達手法において、読者を興奮させる職業的才能を身につけていることである。アメリカ小説の語り口がとりとめなく、言葉の使い方が不注意で、切れ味や迫力に欠けるようになっているこの時期……サリンジャーは誠実で刺激的な職人技を見せ、彼の作品が見事な手綱さばきを見せるときには、舞台上から発せられる叫び声のような強い感情を引き起こすし、形式においては抒情詩に等しい緊迫感を備えた作品になっている。

A fundamental reason for Salinger’s appeal (like that of Hemingway in the short stories that made him famous) is that he has exciting professional mastery of a peculiarly charged and dramatic medium, the American short story. At a time when so much American fiction has been discursive in tone, careless in language, lacking in edge and force... . Salinger has done an honest and stimulating professional job in a medium which, when it is expertly handled, projects emotion like a cry from the stage and in form can be as intense as a lyric poem. (44)

ケイジンは感性に働きかける効果の点でサリンジャーの技巧を高く評価しつつも、作品内容と技巧を関わらせようとはしない。そして、サリンジャーが普遍的な愛を主張しながらも実際には現実世界の人々を嫌い、「ロレンスの言う『共感の絆』は断ち切られてしまっている」(The “sympathetic bond” that Lawrence spoke of has been broken. [52])と見

なし、そのような彼の作品が高く評価されすぎていると主張する。同様にジョージ・スタイナーも、「サリンジャーは若者の語り口や思考の波長を恐るべき正確さでとらえている」(Salinger has caught with uncanny precision the speech and thought-rhythms of the young [360]) とか、「彼は若者の未熟なくねくねとした思考を見事なまでに聞き取ることができる。彼は現代の神経質で奇妙で荒削りな精神をとらえ、明確な声にしている」(He has a marvelous ear for the semiliterate meanderings of the adolescent mind. He has caught and made articulate the nervous, quizzical, rough-edged spirit of the moment. [361]) と、サリンジャーが同時代の若者文化の担い手になるだけの力量を備えているとみなす。しかし、彼はサリンジャーの技巧の密度の高さを分析することなく、作品数が少ないことを理由に、「確かに興味深い、小魚」(a small though clearly interesting fish [362]) にすぎないと断定するのである。

ケイジンやスタイナーの批評は妥当なサリンジャー評価としてよく引用される。言い換えればそれは、この半世紀、サリンジャーがテキストの表層のみで理解され、彼が様々な技巧を凝らしてテキストを重層化し、ファベルジェのイースターエッグのような芸術的逸品を作り出してきたことに気付いた者がほとんどいないことを意味している。ファベルジェのイースターエッグは外見も至宝と呼べる美しい姿をしているが、静的な美の奥にもうひとつの動的な美を隠し持っている。そして、その動的な美を生み出す様々な仕掛けにこそ、宝石職人ファベルジェの技巧の真骨頂が発揮されていた。しかも誰であれ、鍵を回すという小さな行為だけで二次元的表層世界の内奥からロマノフ王家にゆかりの三次元的物語を現出させられる点に、この技巧の奇跡がある。サリンジャーが他の技巧派作家の追隨を許さないのはまさにこの点で、見事な細工の表層の下に、様々な工夫を凝らして精巧に重層化された深層テキストが隠されている。そこには直接言葉にされるなら壊れたり歪んだりする、サリンジャーのもっとも重要な思考や世界観が表されているのだが、ファベルジェのイースターエッグ同様、単純な鍵を用いさえすれば誰にでも簡単にその世界を覗き見ることができるのである。

もっとも、サリンジャーが直接言葉で表そうとしない内容については、これまでもしばしば議論の的になってきた。ただそのような議論は、スタンリー・フィッシュが『このクラスにテキストはありますか』(*Is There a Text in This Class?*) において、「意味というものは、固定し安定したテキストの属性ではなく、また自由で独立した読者の属性でもなく、読者の活動の形およびその活動が算出するテキストの双方に責任を持つ解釈共同体の属性である」(105) と述べているような、〈解釈共同体 (interpretive communities)〉に拠るものだった。このような作品解釈では、「合意 [意見の一致] という事実が対象の安

全性の証左ではなく、むしろ、構成員（これ自体も、同時進行で構成されるものなのだが）がこれならば合意できるという対象を構成する、解釈共同体の力の証拠」（フィッシュ 125）であり、「読みが『良い』読みとなるのは、共同体に好評を得る時」（シム 350）である。しかし、フィッシュ自身、解釈共同体の構成員が流動的なことを認めているように、その規準は読者の層や質の違いによって変化するため、〈良い〉解釈とは何なのかについて曖昧さや異論はつきものとなる。フィッシュは、「どれほど風変わりに見える読みであっても、本質的に不可能な読みだということはない」（137）と述べているが、推論で解釈される限り、極端な言い方をすればどのような解釈でも成り立つ。そしてサリンジャーの場合、作品の主題に関わる最も重要な内容がテキストの表層に直接描かれていないため、その解釈をめぐり、より大きな解釈共同体に受け入れられる妥当な推測を主張して、議論が百出してきた感がある。

ところがこうしたこれまでの議論のほとんどは、サリンジャーの重層化されたテキストの深層を読み込むことなく進められてきた結果なのである。実際には、サリンジャーはテキストの表層で直接描かない登場人物の内面や思考の多くを深層でかなり明確に伝えているので、深層を読み解けば明らかになる答えも少なくない。しかもそこには、これまで逃避的とされてきたサリンジャーの、作家として社会と関わってゆこうとする真摯な姿勢や、現実社会に対する強い責任感さえも窺えるのである。

それ故、本書の第一の目的は、サリンジャーの作品を作家の視点から眺め、これまで見逃されてきたクラフツマン・サリンジャーの技巧に注目し、彼が重層化したテキストの深層に光を当てて、深層によって間接的に伝えられる作品の意味を解明することである。この分析はサリンジャーの技巧の変化をたどって行われるため、本書は彼が作家として常に新しい挑戦を続けてきたことや、彼が〈書くこと〉に託した切実な思いも明らかにするだろう。さらに、深層の分析から理解される作品の意味はこれまでのサリンジャー評価と大きく異なるため、新たな理解に基づく各作品の評価や時代的特質についても検討し直し、サリンジャー作品の意義を再考したいと思う。

2. テキストの深層と解釈記号

サリンジャーは常に、人の心や人間存在の基本となる精神性など、目に見えないものを重んじてきた。しかしそれらを目に見えるもの同様に有限な言葉で直接描けば、その内容は歪んだり限定されたり壊れたりしてしまう。そこで彼は目に見えるものを言葉で直接描くテキストの表層に対し、様々な方法でテキストの深層を形成し、目に見えないものを間接的に表現する。間接的な表現としては、象徴のような一般的な手法の他に、彼独自の文

学手法が利用され、手法の数と形式は、技巧の進化と深層に描かれる内容の拡充に伴って変化する。しかし処女作以来彼が一貫して用いている手法に、特定の事物によってその事物に関連する人の内面の特定の状態や性質を示唆するという、独自の語法がある。

たとえば、サリンジャーは青を純粋な精神性を示すために使用する。同一作品中であれば、青が表す意味が色の本体に影響されることはない。従って、空であろうと海であろうと衣服であろうと、青＝純粋な精神性、と見なすことができる。ただし、純粋な精神性によって意味されるものは、作家として彼が成長するに伴い変化する。すなわち、ごく初期には、単に人の心を感じ取る鋭敏さを意味していたものが、やがて、ものの本質や人間存在の根幹を成す重要な資質を表すようになり、さらに人間存在のとらえ方が深みを増すにつれて、その内容も一層濃いものへと進化する。このように、言語が通常持っている意味の範囲外で、サリンジャー独自の目に見えない性質を表そうとするため、示唆される内容がかなり限定されることは事実である。しかしこれらの特定の語は、テキストの深層を読み解くうえで重要な〈鍵〉の役目を担っている。

サリンジャー作品で幾つかの特定の語が独自の意味を持っていることは、すでに何人かの批評家によって指摘されている。ただこれまでの批評では、繰り返し使われる個々の事例のひとつ、ないしは数個が取り上げられ、それらの意味が個別の作品の中で説明されるに留まっており、サリンジャー作品全体を俯瞰する立場からこうした機能が立体的・包括的に考察されることはなかった。従って、このような機能を果たす特定の事物を表す言葉も定まっていない。比較的よく登場する用語は、〈六〉に関する用法を論じたチャールズ・V・ゲンジーが、「六本のバナナの象徴性」(symbolism of the six bananas [171])と言ったり、ジョン・ラッセルが〈足〉の用法について論じることを、「象徴の一例を気にかける」(to worry one species of symbol [299])と見なしていたり、ケネス・ハミルトンがサリンジャーの色の使い方を「色の象徴性」(color symbolism [*J. D. Salinger* 29])と表現しているように、〈象徴〉という言葉である。しかし、ジョゼフ・チルダーズとゲーリー・ヘンツィ編の『コロンビア大学現代文学・文化批評用語辞典』において、象徴は「ある種の超越的な知識や真理を含意するようにイメージと実態を結びつけようとする」(60)と定義されている。従って、それに結びつけられるものの意味が幅広く不確定であることが多い。サリンジャーの作品にはこの定義通りの、幅広い意味を持つ本来の象徴も使われているので、テキストの深層を間接的に示す、かなり単純で明白な手がかりを象徴と呼ぶことは不適當であろう。また、象徴に類似したものとして、時に〈イメージ〉という言葉も用いられているが、それはある物や行為を直接指すのではなく、それらが作り出す印象や心象を意味するため、やはり本書が意図するものとは異なっている。

サリンジャーの深層がしばしば目に見えないものや、直接触れられないものを表すため、「最も単純な意味では……目の前に存在しない実在あるいは自らを表せない実在を表す行為、あるいはその代理となる行為を指す」(チルダーズ&ヘンツィ 350)と定義される〈表象〉が、もっともふさわしい呼称と言えるかもしれない。しかし現代批評においては、〈表象〉は「既存の文化的諸コードから構成されている」(チルダーズ&ヘンツィ 350)と指摘されているように、表象という言葉ではサリンジャーの用法以上に複雑な背景やイデオロギーを示唆する危険がある。サリンジャーの場合、足などの使い方に東洋思想の影響が窺われる場合もあるが、その影響は重要なものではなく、たばこの用法のように個人的な習慣から出てきたと思える使い方もあり、深層を解明する目的のためには文化的コードを伴った複雑なとらえ方をしないことが望ましい。

そこで本書では、サリンジャー独自の意味を伝え、テキストの深層を解釈する手助けとなる個々の要素を、〈解釈記号〉と呼び慣らすことにする。サリンジャーの解釈記号はかなり固定化しており、主だったものの使われ方は、本書の第1章「はじめに」で説明する。これらは外国語の単語と同じで、ひとたび使い方を理解すれば機械的に翻訳できる。事実、サリンジャーは神経質なほど厳密に解釈記号を用いているため、ファベルジェのイースターエッグの鍵を回すようなデリケートな作業ではあるが、誰にでも運用でき、かつ等しい効果が引き出せる、大きな利点を持っている。

3. クラフツマンシップの進化とテキストの重層化

サリンジャーのテキストは初期には二層のものが多く、深層は多くの場合、解釈記号によって表される。解釈記号によるテキストの二層化は、処女作「若者たち」ですでに試みられており、『九つの物語』あたりまで継続される。もちろん、初期未収録作品の早い段階では用いられる解釈記号の数は限られているし、その用法も単純で、深層で伝えられる内容が表層と矛盾し、説得力に欠ける場合さえある。しかし年代が下がるに従って解釈記号の数も増え、使い方も安定してくる。こうして一部の例外を除き、解釈記号は1948年頃にほぼその全容を整える。この時期になるとサリンジャーは一作品の中で多くの解釈記号を矛盾なく使いこなすようになり、作品自体、センチメンタリズムに流されることがなくなり、『九つの物語』に収録されたような一流の短編作品が生み出される。

二層化されたテキストで描かれる深層は、〈目に見える〉外観を表す表層に対し、〈目に見えない〉内面や人間の生き様を扱い、その内容は作品が成熟するにつれて深みを増してゆくが、このような二層構造に変化の兆しが現れるのは、『九つの物語』の中に収録された「笑い男」においてである。この作品では、目に見える表層が、言葉で直接表される〈上

層)と、間接的に伝えられる〈下層〉の二層に別れ、解釈記号で表される〈深層〉と合わせて、三層からなるテキストを構成する。そして、直接言葉で表現される〈表層の上層〉では、語り手が少年だったときにも見えていたものが描かれ、間接的に言葉で表現される〈表層の下層〉には、大人になった語り手に理解できる事柄が伝えられ、もっとも目に見えにくい〈深層〉には、現在の語り手にも見えない、あるいは、彼が見たくないと感じるものが仄めかされている。

「笑い男」では三つの視点が導入されたが、その描かれ方は解釈記号を用いた二層構造のテキストのバリエーションと見なすこともできる。しかし『ライ麦畑』になると、解釈記号を用いた二層構造とは別種の三層構造が試みられている。すなわち、一人称の主人公が自らの体験を振り返って語る時、そこに描かれる彼の姿が必ずしも彼の本当の姿とは言えないため、この作品には、作者サリンジャーと、物語の直接の語り手ホールデンと、語られる物語において行動するホールデンの、三種類の意識が織り込まれているのである。この作品で用いられる解釈記号には特に目新しいものはないが、従来の二層構造と、新たな三層構造とが共存することで、作品の性質は大きく様変わりしている。

『ライ麦畑』における三層構造のテキストは、「フラニー」という過渡期的な作品を経て、「大工よ」に続く一連の後期グラス家物語で、作中作家バディが介在する三層構造のテキストに発展する。さらに「ズーイー」では、議論の展開によって新たな深層が形成され、三種類の異なる深層が共存する非常に複雑なテキストに発展し、深層に描かれる内容も一層深みを増す。また「シーモア序章」では、〈シーモア〉を解釈記号とし、文学表現においてもポストモダンの技法を取り入れ、新たな文学境地を開拓しようと試みている。

本書では、このようにテキストが重層化してゆくそれぞれの段階を追い、重層化する深層を読み解いて作品の意味を明らかにすると共に、サリンジャーのクラフツマンシップの成果を検証する。

4. 新しい文学への挑戦とポストモダンの性格

サリンジャーがテキストを重層化する技巧をたどれば、彼がひとつの表現方法に満足せず、常に新しい手法に挑戦し続けていることが理解できる。その挑戦の姿勢は、作家としての彼の矜持を表すと同時に、書くことに対する彼の真摯な思いを伝えている。だが、ごく初期の作品では、サリンジャーは必ずしも上質の文学作品を目指してはおらず、流行作家として成功を納めようと励んでいる。作品が真面目な主題を扱い、深層に描かれる内容が濃くなってゆくのは第二次世界大戦以後のことで、サリンジャーと第二次世界大戦との関連には無視できないものがある。そこで本書では第6章で彼の戦争作品をまとめ、戦争

との関わりを通して彼の著作姿勢の変化を考察する。

ところでこれまでのサリンジャー論では、彼の作家姿勢を論じるにあたり、しばしば東洋思想への傾倒が注目されてきた。しかし本書ではその点にあまり重きを置いていない。というのも、東洋思想という目に見える題材の下に、西洋思想の枠組みの中で生まれ育った彼の本質が根強く残って見えるからである。実際、作品に導入される中国の逸話や俳句は日本人の読者なら誰でも知っている有名なものばかりで、しかもその理解は参考書の解説程度に留まり、決して奥深いものではない。従ってサリンジャーが影響を受けたとされる東洋思想や、作品に持ち込まれる宗教概念そのものを深く研究したとしても、かえって作家の意図からは遠ざかってしまうに違いない。そこで本書では彼が西洋の豊かな物質社会と対照させて〈東洋〉という解釈記号を用いていることに着目し、彼が西洋社会をどのようにとらえ、批判しているのか考察することで、彼が用いる東洋の意味を明らかにしようと思う。

本書がサリンジャーの東洋思想を特に注視しないもうひとつの理由は、アメリカ人にとって異質なそうした枠組みの中にサリンジャーを置くよりも、西洋思想やアメリカ文学の一連の流れの中で彼の作家活動を眺めたほうが、彼が常に時代を先取りする作家であったことがより明確になるからである。たとえば、言葉で直接表せば歪んだり壊れたりする危険があるものをテキストの深層に埋め込み、その伝達内容を読者の心の中に自ら再現させることで、言語表現がはらむ危険を回避しようとするサリンジャーの試みは、言語が指し示すものがその実態を表し得ないという、ポストモダンの思想家達に通じる、言語そのものの力に対する強い不信を表明している。

もっとも、伝えたい内容が言葉で十分に伝えられないという焦慮は、文学の伝統に根付いた、すべての作家に共通する苦悩であり、作家は多かれ少なかれ言葉に対して不信感を抱いていると言えるかもしれない。だが西洋の思想体系の中では、すべてのものの本質に〈イデア〉を見出したプラトンの時代から、中世哲学では絶対神によって、近代哲学ではコギト、意識、主観性の自己現前という形で、真実在という概念が受け入れられてきた。そして、「これらの真実在はすべてロゴスにおいてこそ純粋に真理として現前しうる、と考えられてきた」(高橋哲也 79)し、西洋哲学は、「ロゴスにおける真理の現前、真なる意味や真なる事象の、そしてそれらを思念する内的な『魂』の、ロゴスにおける現前を特権化する思考」(高橋哲也 79)であった。これに対し、ポストモダンの思想家たちは一様に言語が本質的に曖昧であることを前面に打ち出した。たとえばポストモダニズムの旗手とされるジャック・デリダは、イデアの提唱者であるプラトン自身の著作に表れる〈パルマコン (pharmakon)〉を取り上げ、「パルマコンがあるときは薬=良薬を意味し、あるときは

毒＝毒薬を意味する、という両義性には尽きない。プラトンにとってのパルマコンは、それが良薬を意味するときにさえ同時に悪しき面を含むこと、しかも二つの意味でそうである」(高橋哲也 69) と、言語の〈流動性〉や〈決定不可能性〉を提示している。従って、言語に対する不信はすべての時代の作家に共通するにしても、ポストモダンの思想はそれなくしては成り立たない。そして同様のことがサリンジャーについても言える。彼の言語不信は根源的なものであり、その点で彼にはポストモダンを先取りした新しさが窺えるのである。

ポストモダンに通じるサリンジャーの新しさは、二項対立を超えようとする姿勢にも認められる。これまでサリンジャーの作品は、優しさや思いやりなどの精神的豊かさを重んじる生き方と、弱肉強食の競争社会における物質主義的で自己中心的な生き方の、二項対立を強調していると考えられがちだった⁽³⁾。また、サリンジャーが社会との接触を断った隠遁生活を送っていることや、後期グラス家物語で東洋神秘思想を体現するシーモア・グラスの存在が重要視されていることから、サリンジャーは西洋社会を物質主義的と批判し、東洋的な精神世界に逃避していると見なされやすかった。しかし、彼の思考はそれほど単純なものではない。初期未収録作品の終わり近く、1947年に書かれた「倒錯の森」で、彼はすでに二項の両方に惹かれ、そのどちらも最高の形で両立させようとする生き方と、それを許そうとしない現実社会との葛藤を描き、それでも二項を両立させたいと望む女主人公を暖かい目で見守っている。

二項対立を超えたいというサリンジャーの強い欲求を鑑みれば、彼が東洋思想へ傾倒したことも、アリストテレス以来、肯定することと否定することとの中間に何も無いとしてきた、西洋論理学の〈排中律 (law of excluded middle)〉を否定し、東洋思想にしばしば見出せる非論理や、〈両忘〉⁽⁴⁾を唱える禅の境地を求めた動きと見なすことができる。ただサリンジャーが東洋思想に求めた二項対立を超える境地は、非西洋的なものでは決してない。事実、早くは二項を〈正〉と〈反〉という対立で捉え、それを〈合〉に止揚することを呈示したヘーゲルがいた。ただ、サリンジャーが二項を超えようとするとき、それはヘーゲルの〈合〉が示唆するような、二項を互いに妥協させるものではない。彼は二項のそれぞれの特徴をそのまま残しながら共存させる可能性を模索しており、そのような彼の姿勢はロラン・バルトが提唱する〈ニュートラル (neuter)〉に、言い換えれば、「二項対立を止揚する第三項ではない。二項対立そのものをなしくずしにするものだ。すなわち二項対立を括弧にいれた、『二項対立』にたいしてそれに補足された第二項」(鈴木 164)であると説明されるものに近い。それはまた、バルトよりも若いデリダの、それぞれの差異を重んじ、他者性や多様性を積極的に肯定する中で二項対立を解消してゆこうとする姿勢と

同質である。

もちろん、サリンジャーのポストモダンの性格はデリダやバルトのような理詰めの中で培われたものではないし、本書の最後にウォルター・アビッシュとの比較で取り上げるように、ポストモダンの最先端を行く作品と比較すれば、技法においても思考においても様々な限界を抱えている。しかし、アメリカ文学でポストモダンの活動が目覚ましくなる1970年代よりも30年以上も前に、サリンジャーが二項対立の超克に脱構築的な姿勢を窺わせ、1959年の「シーモア序章」では、すでに曲がりなりにも文学技法においてポストモダンの試みを行っていたことは、彼の鋭い時代感覚を改めて実感させる興味深い事実である。

5. サリンジャー批評の系譜

本書はサリンジャーの作品が様々な手法で重層化されている点に着目し、その重層化の手法を明らかにすることで、これまで彼が描いていないとされた内容が、間接的ではあってもかなり明瞭にテキストの深層に描き出されていることを証明する。サリンジャーが大切にしている目に見えない世界が間接的に描かれているということは、これまでのサリンジャー批評では見逃されがちだった点であるが、そのような発見が可能になったのも多くの批評家達の先攻研究があってこそである。そこで次に本論に至るまでの批評の歴史をたどってみたいと思う。もっとも、サリンジャー批評はスタイナーが「サリンジャー産業」(“The Salinger Industry”)と皮肉ったほど数多く、1981年の時点でジャック・R・サブレットが出版した『J・D・サリンジャー—注釈付き文献目録』(*J. D. Salinger: An Annotated Bibliography, 1938-1981*)も、それだけで大部な一冊になっている。しかもそれ以後も批評は続出しているので、到底ここですべてに言及することはできない。そこでサリンジャーの全作品を視野に入れたものを中心に、主だったものを取り上げることにする。

まず、サリンジャーを総体的に扱った最初の批評は、1958年にフレデリック・グインとジョーゼフ・プロトナーによって書かれた『J・D・サリンジャーの小説』(*The Fiction of J. D. Salinger*)である。残念ながら、これは非常に早い時期にサリンジャーに注目したという点が評価されるものの、作品の分析には不十分な点が多い。

批評書の名に値するサリンジャー研究の古典は、1963年に刊行された、ウォーレン・フレンチによる『J・D・サリンジャー』(*J. D. Salinger*)である。1988年にフレンチ自身が出版した『J・D・サリンジャー再訪』(*J. D. Salinger, Revisited*)を含め、サリンジャー批評の中でいまだこれを凌ぐ影響力を持つものはない。サリンジャー研究の手がかりがまだ少ない段階で、フレンチは話の展開や雰囲気、行間の意味など、テキストの表

層に描かれているものを詳細に分析し、〈解釈共同体〉にとって妥当な読みを導き出そうとしている。ただ、本書のようなテキストの重層化を視野に入れた解釈ではないため、深層において間接的に描かれる目に見えない物語の内容が表層の印象とずれている場合、ほぼ確実に〈作品の意味〉と異なる解釈を行っている。フレンチはまた、『ライ麦畑』で多用された〈インチキな (phony)〉という言葉に、〈素敵な (nice)〉という概念を対立させ、その二項対立の図式によって登場人物の好みを明示しているが、二項対立はテキストの表層において明白であっても、深層では否定され続けている概念である。加えて、『ライ麦畑』が作品の完成度においてサリンジャーの最高傑作であるとしても、一作ごとに文学的挑戦を推し進めてきた彼の作家姿勢を考慮すれば、『ライ麦畑』も彼にはひとつの通過点にすぎない。従って、そのような作品の表面的な特徴をもとに彼の著作全体を理解しようとする事自体に無理があったことも、今から振り返れば自明のことと言えるだろう。

フレンチに続くサリンジャー論は長いあいだ詳細さの点で彼を凌ぐことができなかった。たとえば、1965年にはジェームズ・E・ミラー・ジュニアが、1967年にはケネス・ハミルトンが、同名の『J・D・サリンジャー』(*J. D. Salinger*)という批評を出版しており、どちらの批評にも部分的には興味深い読みや指摘が見られる。しかし、分量的に貧弱であるため、どちらの批評も作品を十分に議論し尽くせないでいる。そういうなか、1979年に出版社アンガー (Ungar) の文学シリーズとしてジェームズ・ランドクィストが出版した単行本、『J・D・サリンジャー』(*J. D. Salinger*)は、読みの緻密さという点ではフレンチに及ばないものの、新たに宗教的視点を導入した点が評価される。また、1983年にエバーハード・オールセンが出版した『複合小説として読むサリンジャーのグラス家物語』(*Salinger's Glass Stories as a Composite Novel*)は、サリンジャーの作品全体に対する視野を欠いてはいるが、グラス家が登場する作品についてはフレンチ以上に詳細な考察を試みている。

一方、日本でも早くからいろいろな批評や評論集が出ている。一人の批評家によって書かれたサリンジャー作品全体を視野に収めた最初の批評書は、1978年に冬樹社の「英米文学作家論叢書」シリーズの一冊として出版された利沢行夫の『サリンジャー—成熟への憧憬』である。また手軽に読めるものとしては、森川展男の『サリンジャー——伝説の半生、謎の隠遁生活』が1998年に新書版で出版されている。さらに、安藤正瑛の『アメリカ文学と禅—サリンジャーの世界』のように、批評家自身の深い禅の知識でもってサリンジャー作品を東洋的視点から考察した批評もある。さらに、『九つの物語』を中心に論じられてはいるが、作品分析の詳細さという点で注目されるのは、高橋美穂子の『J・D・サリンジャー論—「ナイン・ストーリーズ」をめぐって』である。同様に、「細部に注目」(10)し、

サルンジャーが直接語らない点を細かく推察しているだけでなく、作品を作り上げるうえでサルンジャーが明らかに意識していたであろう様々な情報を調査し、それらを考慮しながら分析を進めている点で注目される批評書として、竹内康浩の『「ライ麦畑でつかまえて」についてもう何も言いたくない』を挙げることができる。『ライ麦畑』については、作品が見かけ以上に複雑な点に多くの批評家が気付いており、田中啓介の『「ライ麦畑のキャッチャー」の世界』、野間正二の『「ライ麦畑」をつかまえる！』もまた、それぞれに新たな情報を提供しながら作品の理解を一層深めようと試みている。

『九つの物語』や『ライ麦畑』において上述の批評家が試みているような、作品を支える様々な情報を加味しながら作品をより深く読み解くという手法を、サルンジャー作品全体を対象に行っているのが田中啓史である。彼の『ミステリアス・サルンジャー―隠されたものがたり』や『サルンジャーイェローページ―作品別（1940～1965）』はともにそうした研究の成果であり、前者では初期未収録作品というサルンジャーの〈隠された物語〉を振り返りながら、直接語られない彼の〈隠された物語〉を推察しようとしている点が、また後者では様々なトピックから作品を読み解こうとしている点が着目される。

以上のように大まかに取り上げたサルンジャー批評は特に注目に値するもので、直接の言及はないとしても明らかに意識されていたはずの背景を丁寧に掘り起こしたり、示唆に留められている内容を詳細に推察検討したりする努力には、おおいに学ぶ点がある。とはいえ、こうした試みは本書が目指している重層化されたテキスト構造を明らかにするという姿勢とは趣をやや異にする。というのも、本書でテキストが重層化されていると主張されるときは、特定の場面の特定の内容が隠された意味を持っているということの意味するのではなく、そうした隠された意味が相互に結びつきながら作品全体に渡って複数の層が出来上がっていることを意味するからである。

このようなテキストの重層化のためにサルンジャーが用いた技法は作家経験が深まるにつれて数を増し、より複雑な形に変化してゆくのだが、初期作品から一貫して用いられ続けるのが解釈記号であり、これに関してはすでに何人かの批評家はその効果の一端に気付いている。例えば論文としては極めて短い、「バナナ魚」における数字の六の使い方について非常に鋭い読みを示しているのが、チャールズ・V・ゲンジーの「シックス、セックス、シックス―シーモアに対する幾つかのコメント」(“Six, Sex, Sick: Seymour, Some Comments”)である。またジョン・ラッセルは「サルンジャーの足技」(“Salinger’s Feat”)で、サルンジャーの足の使い方について詳細に分析している。その分析は特定の対象に限られているとはいえ、対象となる数字や足の使い方が伝統的な象徴よりも限定された、サルンジャー固有のものであることに気付いている。

本書は、ゲンジーやラッセルが着目したこのような固有の象徴を集めて分析するところから解釈記号の概念を確立し、さらに推し進めて、重層化されたテキストという作品構造の分析へと発展していった。サリンジャーにとってもっとも重要な主張が目に見えない部分に隠されていることは、上述したすべての批評家を含め、多くの読者に共通する認識であり、誰もが読み解こうと試みてきた点である。しかしそのような深層を、〈解釈共同体〉にもっとも説得力のある解釈を求めて、読者の側の感性と情報を動員して手探りで推察してゆくというよりも、作家の技法を読み解いて作品を解体する中で、作家が間接的に描いているものを呈示しようとしているところに、本書の独自性がある。このような作家の視点からの研究も、今後のサリンジャー研究においてより確固とした研究基盤を確立するための一助になるのではないかと考えている。

6. 本書の展開

テキストの深層を読み解くだけでなく、クラフツマン・サリンジャーの技巧が進化してゆく過程をたどり、彼の文学的挑戦の変遷を明らかにするために、本書では原則的に、作品を年代順に考察している。ただし、『ライ麦畑』や後期グラス家物語などについては、それぞれの萌芽的作品と共に論じられるよう、時代的な枠組みを緩めている。同様に、第二次世界大戦とサリンジャーの関わりをより明確に理解するために、戦争を題材にした作品は一章にまとめて論じる。こうしてサリンジャーの全作品について〈作品の意味〉を確定したのち、最終章では現代作家と比較しつつ、サリンジャーの時代的特質と彼の〈作品の意義〉について検証する。

以上のような方針に従い、本書を七つの章で構成した。そのうち、まず第1章では、「はじめに」で、サリンジャーが用いる代表的な解釈記号を紹介し、そのうえで、彼が解釈記号の使い方を十分習得するまでの初期未収録作品時代を三段階に分けて論じた。この三つの段階は、第6章で論じる戦争作品の質の変化とも呼応しており、彼の作品が戦争から大きな影響を受けながら成長していることを示している。

第2章では、解釈記号でテキストを重層化してゆく技巧の完成期に書かれた『九つの物語』の作品を中心に論じた。特に、第1節から第4節までに扱う四作品—「コネチカットのグラグラカカ父さん」、「エスキモーとの戦争の直前に」、「笑い男」⁽⁵⁾、「小舟の方にて」—は、第6章で戦争作品として論じる「エズメのために」を含め、『九つの物語』の第二作から第六作に位置する優れた出来映えの短編作品である。本章では、他に『九つの物語』に含まれている「美しき口に緑なりし我が瞳」と「ド・ドミエ＝スミスの青の時代」も取り上げている。これら二作品は、時代的には『ライ麦畑』と同時期かそれ以降に書かれた

もので、『ライ麦畑』を超えようとする新たな文学的模索が影響して、作品の完成度においては先の四作品にやや劣っている。しかし、技法上では、のちの作品よりも先の四作品との共通点が多いため、同章で論じることとした。

第3章はサリンジャーの唯一の長編、『ライ麦畑』に捧げられている。この長編はサリンジャーが長年暖めていた主題であり、第1節では、主人公ホールデン・コールフィールドの原型が窺える初期未収録作品の二作、「僕、狂ってる」と「マジソン街の外れの小さな抵抗」を取り上げ、『ライ麦畑』が生み出されるまでの過程をたどる。第2節では、『ライ麦畑』においてサリンジャーが試みている新たな文学的挑戦に注目する。この時期までに、サリンジャーは解釈記号によるテキストの重層化を完成させており、この作品では、そのような従来の技法に加え、ホールデンの一人称語りにも工夫を凝らして、作家サリンジャー、サリンジャーが作り出す虚構世界に生きる語り手ホールデン、語り手ホールデンが物語る世界で行動し、語り手の意図によって操作されている行為者ホールデンの、新たな種類の三層をテキストに導入している。そこで、解釈記号と一人称語りの、異なる二種類の重層化でもたらされる深層を解説し、これまでの解釈で見過ごされてきた点を明らかにしながら、この作品を読み直すこととした。

ところで、サリンジャーが『ライ麦畑』に描いたホールデンは、1950年代を代表する主人公と目されているが、彼がこの時代を代表する主人公となりえたのは、同時代の若者の口語を見事に映しとったサリンジャーの技法もさることながら、主人公ホールデンの性格に時代的特徴が強く出ているからである。そこでこの章の第3節では、『ライ麦畑』をソール・ベローの同時代の代表作『オーギー・マーチの冒険』と比較し、ホールデンの特徴を明らかにすると共に、彼の時代的特質とその限界についても考察する。

『ライ麦畑』以後、サリンジャーは再び新たな文学境地を目指し、それがまとまった形を成すのが後期グラス家物語である。第4章はそうした後期グラス家物語を論じる前段階として、そこで中心的な役割を果たすシーモア・グラスの造形に深く関わる四作品、「バリオーニ兄弟」、「倒錯の森」、「バナナ魚」、「テディ」を取り上げ、それぞれの作品が後期グラス家物語にどのような影響をもたらしているのか説明する。

第5章では、サリンジャーが後期グラス家物語でさらなる文学的挑戦を行っていることを示しながら、それぞれの作品を読み直す。第1節では、「大工よ」において、『ライ麦畑』の語り手ホールデンによる三層化されたテキスト形式が、バディ・グラスによってより完成された形式に発展させられている点に注目する。第2節では、「フラニー」が『ライ麦畑』の優等生版であることを説明したうえで、「フラニー」に対する解答として描かれた「ズーイー」において、サリンジャーが技法的にも、内容的にも、『ライ麦畑』を超えようとする試み

ていることを明らかにする。その試みのひとつとして、彼はグラス家の子供たちを非常に知的に設定し、彼らの知的議論を用いてテキストに新たな重層化を持ち込んでいるのだが、本節はそのような深層がいかなるものかを提示すると共に、その深層を分析し、この作品の真の主題がこれまで解釈されてきたような安易なものではなく、サリンジャーのもっとも成熟した人間観や人生観を表していることを立証する。

サリンジャーが「ズーイー」で導入した、知的議論によるテキストの重層化は、『ライ麦畑』を超える深みを作品にもたすが、その技巧は難解で、作品の面白さを犠牲にしていることは否めない。ところが、それに続く「シーモア序章」で、サリンジャーはより知的で難解な作品へと傾いてゆく。第5章第3節では、「シーモア序章」におけるポストモダンの技巧に彼が託した思いと、その失敗要因について論じている。そして、第4節では、サリンジャーがこれまで発表した最後の作品となる「1924年ハプワース16日」を取り上げ、この作品で「シーモア序章」の失敗がさらに拡大している点を検証し、クラフツマン・サリンジャーの技巧が破綻した原因と、その後の沈黙について考察する。

以上の議論により、サリンジャーの文学活動の流れが理解できると思うが、第6章では、このような彼の文学活動に大きく関わっている第二次世界大戦の影響に注目した。サリンジャーは戦争に対して多いに含むところがあり、戦闘を直接題材にした作品を描いていないし、戦争そのものを題材にしたものも少ない。しかし、これらの数少ない戦争作品には、戦争に対する彼の深い思いが窺える。また、彼の短編作品の最高傑作とも言える「エズメのために」には、戦争という地獄から立ち直る語り手にとって〈書くこと〉がどのような意味を持っているのかが描かれており、そこにサリンジャー自身の戦後の作家活動の立脚点が見出されるだろう。

本書の最後、第7章は、本書における考察のまとめとし、サリンジャーを彼よりも若い世代の作家たちと比較しながら、彼の作品の時代的特質とその限界を明らかにする。比較する作家としては、サリンジャーが短編に優れているところから、1980年代に優れた短編作品を送り出したミニマリストの長老、レイモンド・カーヴァーを、サリンジャーの家族観を検証するために、カウンターカルチャー以後の新しい家族観を描くデイヴィッド・レーヴィットを、1950年代を代表するホールデン・コールフィールドのイニシエーションの在り方と対照するために、1980年代的な女性主人公のイニシエーションを描いたボビー・アン・メイソンを、そして最後に、サリンジャーのポストモダンの試みを評価するために、ポストモダンの代表作家ウォルター・アビッシュを取り上げた。

第1章 解釈記号とテキストの二層化の試行

はじめに

本章ではサリンジャーの初期未収録作品を、テキストの進化に従って三つの段階に分けて論じる。第1節では1940年3月に発表された処女作「若者たち」と、それに続く第二作「エディに会いに行けよ」、及び第四作の「壊れた心の物語」の三作を取り上げ⁽¹⁾、サリンジャーがもっとも初期の段階から解釈記号によってテキストを二層化していることを明らかにする。もっとも、「若者たち」では用いられる解釈記号が極めて少ないうえ、表層で語られるエドナの悪印象が非常に強いので、深層が伝えようとする彼女の傷つきやすさは読者を十分説得できるものではない。一方、「エディに会いに行けよ」になると解釈記号の数も増え、主要人物である兄と妹の内面が表層にそって細かく映し出され、深層はより効果的に機能する。だがこの時期には作品そのものがまだ単純なため、深層は心の内を映すだけで深い内容を持っているわけではない。さらに、「壊れた物語の心」は比較的知的な『エスクワイアー』誌に掲載されたもので⁽²⁾、月並みなロマンスをパロディ化し、『エスクワイアー』誌好みの風刺作品となっている。しかし野心作ではあっても、作品は極めて単純で他愛ないものである。

サリンジャーの作品が進化するためには、技巧の上達と共に、彼自身の世界観が深まる必要があった。そのような彼の内面の成長に大きく貢献する出来事が第二次世界大戦だった。戦争の影響については第6章で別個扱うが、第一の転換期は1941年12月7日の真珠湾攻撃と⁽³⁾、それに刺激された彼が1942年4月27日に陸軍に入隊することによって、また第二の転換期は1944年1月の欧州派遣に始まり、1944年6月6日のノルマンディー上陸作戦とその後の一連の戦闘体験によって生じた。これら二つの時期の前後では作品の主題や扱いに大きな変化が生じており、第2節では、サリンジャーが陸軍に入隊してから欧州に派遣されるまでに書いた、1942年の「ロイス・ターゲットの長いデビュー期間」と1944年の「当事者双方」の二作を論じる。この時期には作品がそれまでよりも長くなったこととも関連し、使われる解釈記号の種類も増え、深層も深みが増してゆく。しかしサリンジャーの世界観がまだ十分確立していないため、作品は感傷に傾きがちで、表層と深層のあいだで矛盾が生じたり、筋運びに無理が見られたりもする。

これに対して欧州派遣後に書かれた作品は、初期未収録作品とはいえ完成度が飛躍的に高まる。イアン・ハミルトンは、サリンジャーがノルマンディー上陸作戦のためにイギリスのデヴォン州で訓練を受けていた1944年前半に執筆に専念していたことや、「彼の作品に新たな暖かみが加わり、かつての破壊的習性から遂に抜け出せたかもしれないと確信し

た」(He was convinced ... that a new element of warmth can be detected in his work, and that he might finally have outgrown his old destructive habits. [82]) ことを、彼の手紙から調べだしているが、事実、欧州派遣後の作品は人生や人間を見つめる視点において、明らかにそれまでの作品と一線を画している。そこで第3節では、彼がノルマンディー上陸作戦の訓練を受けていた時期に書かれ、1945年に発表された「イレイン」と、アメリカに帰国してまもなく書かれ、1947年に発表された「1941年のウェストのない若い女性」を取り上げ、サリンジャーの目が人生の実像や人間の限界をしっかりと見つめ、彼が求める理想とその限界についても考察が深まっている点を論じる。

ところで、サリンジャーが一作品で用いる解釈記号の数は一定ではない。また技巧が洗練されるに従い、複数の解釈記号が作品独自の象徴と結びつけて使用されたり、解釈記号以外の方法によるテキストの重層化と併用されたりして、使用方法も固定されていない。しかし解釈記号の種類と個々の解釈記号の使い方は、1948年前後、すなわち初期未収録作品の最終段階から「バナナ魚」が書かれる時期に、全容をほぼ整える。これらの解釈記号はその後の作品でも繰り返し用いられ、サリンジャー作品におけるテキストの深層を読み解き、〈作品の意味〉を明らかにするうえで、もっとも基本的な手がかりとなる。そこで本論に入る前に、サリンジャーが頻繁に用いる基本的な解釈記号について、以下にまとめておこう。

* * *

1. たばこ

〈たばこ〉はサリンジャーの処女作「若者たち」から使用されている解釈記号である。アルフレッド・ケイジンが、「いつか『J・D・サリンジャーの短編作品における灰皿の用法』という学術論文が出されるだろう。というのも、登場人物がたばこに火をつけ、一方の手で鳴っている電話に手を伸ばし、もう一方の手で灰皿に手を伸ばして身近に据えるといった場面を、サリンジャーほど重用する作家はいないからだ」(Someday there will be learned theses on *The Use of the Ashtray in J. D. Salinger's Stories*; no other writer has made so much of Americans lighting up, reaching for the ashtray, setting up the ashtray with one hand while with the other they reach for a ringing telephone. [45]) と述べたのが決して誇張でないほど、サリンジャーの登場人物はよくたばこを吸い、その行為によって吸い手の心の内を暗示する。たばこは非常に多様な場面に多数登場するので、その意味にはやや広がりがある。すなわち、同じような用いられ方に見えても、作品によって微妙にニュアンスが異なっているかもしれないので、注意が必要である。とはいえ、解釈記号のたばこには大きく分けて

ふたつの基本的な使い方がある。第一の基本形では、たばこの煙が〈のろし〉を連想させるためであろうか、たばこに火を点す行為は、相手に対して心を開いていることを示唆したり、相手が心を開いてくれることを期待したりと、心と心が触れあうコミュニケーションの可能性を示唆する。従って、たばこを消す行為や、消されたあとの灰や燃え殻は、心の触れ合いが終わったことや、不調なことを仄めかす。第二の基本形では、たばこは緊張をときほぐす気分転換の役目を担う。すなわち、たばこを吸う人には、相手に向かって心を開き続けるために精神的負担がかかっており、たばこを吸う人にとって会話が辛いものになっているとか、心を閉ざさないように懸命な努力を払っているといったことが暗示されている。

2. 長身

処女作「若者たち」ですでに用いられている、もうひとつの重要な解釈記号が、〈背の高さ〉である。背が高いことは、原則、精神的な高さや内面の豊かさを表す。逆に背が低いことは、内面性の欠如や世俗的な性質の強さを暗示する。従ってグラス家の精神的指導者の立場を占めるシーモア・グラスは、実際は六フィートに達しないにもかかわらず、グラス家の者には長身と見なされている。

長身に関するバリエーションとしては、「若者たち」の主人公エドナ・フィリップスや『ライ麦畑』のホールデン・コールフィールドのように、若者たちが年不相応に背が高い場合が挙げられる。彼らの長身では不安定さに特徴があり、大人世界に足を踏み入れかけた若者のぎこちない生き様を表している。この場合、長身は子供らしい純真な心を失っていない彼らの高潔で美しい一面を示唆する一方、そのアンバランスな姿によって、社会の一員としての責任を果たすために求められる役割の前で彼らが戸惑っていることを表現している。

3. 足

第二作目の「エディに会いに行けよ」で用いられる〈足〉の解釈記号は、〈たばこ〉の解釈記号と同じくらい頻繁に用いられる。ケネス・ハミルトンはサリンジャーの足を、「基本的な人間性を表す、性と切り離された普遍的な印」(the sexless and universal mark of essential humanity [J. D. Salinger 28]) と呼んでいるが、サリンジャーの足はそれ自体で、木にとっての根のように、人間の存在の根幹となる内面の奥深い部分を表す。従って足が美しいことは、その人の内面が信頼するに足る価値を持っていることを、足に触れることは、その人の心の奥深くに影響を及ぼすことを意味する。

足とその状態が果たす役割については、ジョン・ラッセルが「サリンジャーの足技」(“Salinger’s Feat”) で様々な例を挙げて分析しているので参考にされたい。たとえば彼は、「サリンジャーに関しては、感情的なバランスと天性の肉体的バランスとの結びつきは隠喩などではまったくくない」(the connection between emotional balance and instinctive physical balance is not anything metaphoric, with Salinger [302]) と、内面の揺らぎが足もとの危うさに直結していると指摘する。従って、走ること、スケート、水上スキー、ダンスなど、足もとを普通以上に危うくするものがうまくこなせるなら、内面は通常以上に安定している。

ラッセルはまた、サリンジャーの作品では登場人物がしばしば足を交差させることに注目する。そして、西洋式の組み足と東洋式の組み足を区別し、前者は「意識的に落ち着いたふりをまとっていたり、気取っていたり……、優位な立場を確信していたりする」(consciously composed, smug ..., assured of the upper hand [301]) のに対し、後者は瞑想のポーズを連想させ、内省的な状態を表すと主張する。この点に関してはもう少し付け加えておきたい。というのも、西洋式の組み足の場合、ラッセルが指摘するような否定的な意味を持つ例があるのは事実だが、「エズメのために」でかわいらしく足を交差させるエズメが、語り手の孤独を敏感に感じ取る思いやりを示すように、西洋式の組み足や、単に足を交差させるだけの行為によっても、東洋式の組み足同様、相手の心を敏感に感じ取る状態が表されている例は多いからである。

4. ガラス

第二作「エディに会いに行けよ」には、すでに窓が〈ガラス〉の解釈記号として登場している。以後、砂時計、鏡、酒の入ったグラス、魔法瓶、めがね、グラス姓など、ガラスの解釈記号は様々な形で応用される。ガラスの解釈記号の基本的な役割は、内面と外界の境界を表すことである。そして、窓のように向こうが見えるもの場合は心が外部と触れ合える状態を、鏡のように自分の像を映すものは閉ざされた内面を暗示する。鏡の場合はまた、それに映る自分の像を見つめるか見つめないかで自我意識の有無を示唆することもある。さらに、「コネチカットのグラグラカカ父さん」で頻繁に用いられるような酒を飲むグラスでも、中身が満たされていれば内面の充足状態を意味するが、酒がもたらす充足は所詮幻影でしかない。一方、空のグラスは満たされない思いや内面の空虚さを表す。めがねは透明なガラスで、窓に似て、内面を通して外の世界を見ることが出来る解釈記号である。ただ窓と異なりめがねは視力矯正を伴うため、「倒錯の森」のレイモンド・フォードや「コネチカットのグラグラカカ父さん」のラモナのように、強度のめがねを通さなければ外の世界が見られない人は、何も必要としない人よりも自閉的で、現実世界から遠ざかっ

ている。

5. 色

解釈記号として使用される色は段階を踏んで増えてゆく。もっともその使われ方は西洋で象徴として使われる範囲内に留まり、特に変わった用法ではない。

最初に登場するのは、第二作の「エディに会いに行けよ」で用いられる〈青〉である。この色は清浄無垢な心や、人間存在において最も重要と見なされる精神性を表す。青は水や空と結びつけられる色でもあり、サリンジャーにはヘンリー・デイヴィッド・ソローの影響が窺われることから、ソローがウォールデン湖の様子を描くにあたり、「一面の水は空に住む精霊たちの存在を教えてくれる」(A field of water betrays the spirit that is in the air. [188]) と、空を精霊の宿る場とし、水がその霊気を映すとしているところから連想されたものかもしれない。

〈白〉も早くから導入された解釈記号で、1942年の「ロイス・タゲットの長いデビュー期間」ですでに重要な役割を果たしている。意味は伝統的なもので、何にも染まらない純粋無垢な心と結びつけられている。

青や白の解釈記号と異なり、〈黄〉や〈金色〉が世俗的な喜びや人間的な喜怒哀楽を表す解釈記号として確立するのは、もう少しあとのことである。黄がそのような意味を持って非常に効果的に用いられるのは、1948年1月の「バナナ魚」であるが、この年の9月に発表された「ブルーメロディ」にも同様の効果を持つ解釈記号の黄が登場していることから、この色はこの時期に定着したと思われる。

〈緑〉が用いられるようになるのはもっと遅い。青と黄が混ざり合っただけの色として、緑が清純な精神性と世俗的・人間的な資質の混在を示す解釈記号の役割を明確に担うようになるのは、1950年の「エズメのために」で、弟チャールズの目の色に使われてから以降のことである。ただし、木の葉を連想させる緑はもっと早くから意識されており、1947年の「倒錯の森」にその兆候が見てとれる。

6. 左

〈足〉がそれ自体で存在の根源を表すのに対し、〈手〉の場合はそれ自体には意味がなく、左手や左ポケットという、左の解釈記号に付随して用いられる。サリンジャーは右利きと推測されるが、彼にとっての右手は世事を行う道具であり、左手は世事とは切り離された、内面や本質に関わる重要な事柄を司る。この解釈記号が最初に明確に用いられるのは、1945年の「このサンドイッチにはマヨネーズがついてない」であるが、1940年の「エディに会

いに行けよ」でも、すでに左が意識されているのではないかと思われる描写がある。

7. 木

〈木〉が解釈記号として本格的に用いられるようになるのは、1947年の「倒錯の森」以降である。倒錯の森は現実世界の目に見えない本質を表すが、一本一本の木も人間存在の根幹を成す重要な資質と結びつけられている。解釈記号としての木をこのように用いるのは、青の解釈記号にソローの影響が窺えるように、ソローが自然の中で瞑想していたことと関係しているのかもしれない。

解釈記号の木は、それ自体で存在と関わる重要な資質を表すが、人間の足同様、木の根は中でも特に重要な部分として扱われる。また、木が緑豊かに茂っていることは、木が健全に成長していることを意味し、生の充実感を表している。

8. 水と陸

1945年に発表された「このサンドイッチにはマヨネーズがついてない」や「フランスにいる青年」で、陰鬱な雰囲気強調のために雨が利用されるが、戦場と雨が結びつくときには否定的な使い方がされる。しかしそれ以外の場合には、『ライ麦畑』の最後でホールデンの上に降り注ぐ雨のように、解釈記号の〈水〉との連想から、精神的な再生や浄化の意味が籠められる。

水が青の解釈記号同様、純粹無垢な精神性を表す解釈記号として最初に明白に用いられるのは、1947年に発表された「1941年のウェストのない若い女性」で、この作品では、子供時代を抜け出て大人社会へ踏み出そうとするバーバラの状況が、贅沢な娯楽施設が立ちならぶ陸地に係留された船という、水と陸の接点で表されている。解釈記号の水と対比される〈陸〉は、純粹な精神世界に対する世俗的な物質世界を表しており、無垢な子供が属する側が水によって、大人として生きてゆく現実世界が陸によって表されている。

これ以後、水の解釈記号は様々に応用される。たとえば、水を浴びたり、雨に降られたり、汗をびしょりかいたりする行為は、洗礼の儀式を連想させるためか、心の清めや新たな心情に至ることを意味する。また、家の中でもっとも水と関わりの深い浴室は、通常よりも感受性が高まる場所として扱われ、「大工よ」ではシーモアの日記が読まれる場所に、「ズーイー」ではバディの手紙が読まれる場所に当てられている。

一方、陸は水と対比されれば人が実際に生活する現実世界を表すが、陸の上で〈車道〉と〈舗道〉が対照される場合、舗道は子供世界のような、危険から保護された安全な場所であり、車にはねとばされる危険をはらむ車道は、傲慢さや利己主義が猛威を振るう現実

社会を意味して、大人世界を表す。また、車が行き交う〈道路を渡る〉行為は、現実社会における様々な内面の危機を回避してうまく生き延びることを示唆する。

9. 直接会話と間接会話

サリンジャーは、相手の顔を見ながら直接言葉を交わす〈直接会話〉と、電話のように相手の顔を見ないで言葉を交わしたり、手紙や日記のような書き言葉を用いたりする〈間接会話〉を使い分ける。そしてポール・レヴィンが、「サリンジャーの著作全体にわたって言えることだが、話し言葉は信頼が置かれていない……。と同時に、書き言葉は主人公にとってお気に入りのコミュニケーション手段になっている」(all through Salinger's writing there is distrust of the spoken word At the same time, Salinger has made the written word the mode of communication for his hero. [111]) と、指摘しているように、間接会話を通した方が心と心が触れ合いやすい。こうした使い分けは、早くは1944年の「当事者双方」に見られ、そこでは妻は夫に面と向かって言えない心のうちを手紙で伝えている。

1950年の「エズメのために」や1951年の『ライ麦畑』でも、書き言葉や電話は重要なメッセージを伝えるために用いられている。ただ、エズメと語り手が喫茶店で交わす会話や、ホールデンと妹フィービーが交わす会話など、『ライ麦畑』以前の作品では、直接会話でも心の交流は可能である。一方、後期グラス家物語になると、直接会話では完全な意志伝達が不可能になり、本当に重要なメッセージはすべて間接会話で伝えられるようになる。

10. 六

数字の〈六〉に最初に注目したのは、チャールズ・V・ゲンジーである。彼は、1948年に発表された「バナナ魚」でシーモアの結婚生活が六年間であったこと、シビルが目撃するバナナ魚が六匹であること、また、シーモアが自殺した部屋番号、五〇七号室には六が欠けていることなどをあげて、六がセックスを示唆する重要な数字であると説明している。ゲンジーの主張するとおり、この作品では六は深層を読み解くのに欠かせない解釈記号である。ただ1945年の「イレイン」で、イレインが学校を卒業し、男たちとデートし始める時期が十六歳と設定されているのも、六との連想によって決定された可能性があり、サリンジャーが六をセックスに結びつく解釈記号として意識し始めるのは「バナナ魚」よりもずっと以前かもしれない。

11. 東洋

足の解釈記号の説明において、西洋式の組み足の解釈記号には否定的な意味がこめられ

ている可能性がある一方、東洋式の組み足の解釈記号は、心が相手に向けて広く開かれている、非常に感応力の高い状態を、常に意味すると述べた。このような使い方の差は、サリンジャーが〈東洋〉をいつも高い精神性と結びつけることとも関係している。サリンジャーは東洋の宗教や俳句などに関心が深く、「まえがき」でも指摘したように、〈排中律〉を基盤とした西洋論理を超える精神的飛躍を東洋的なものに求めていたようである。ただ、東洋に関する彼の知識は決して底の深いものではない。

解釈記号としての東洋が生まれた背景には、デイヴィッド・ハルバーシュタムが、「大不況と第二次世界大戦というトラウマ的体験に続く年月において、アメリカの成功の夢とは社会的・政治的な面ではなく、むしろ経済的な面において個人の自由を行使することだった」(In the years following the traumatic experiences of the Depression and World War II, the American Dream was to exercise personal freedom not in social and political terms, but rather in economic ones. [x]) と概観する、経済的豊かさへの強い動向を示した 1950 年代の世情が関わっているのではないだろうか。というのも、まさにその状況の中から、物質的なものに背を向け、東洋精神主義に傾倒したビートジェネレーションが登場するからである。ハルバーシュタムはビートたちについて、「彼らは俗物ばかりの地にあつての詩人、物質的な目標よりも精神的な目標を追い求める者と、自らを見なした」(They saw themselves as poets in a land of philistines, men seeking spiritual destinies rather than material ones. [295]) と説明しているが、この定義は「倒錯の森」のレイモンド・フォードや後期グラス家物語のシーモア・グラスのような、サリンジャーの詩人に転用できるものである。もっとも、作家サリンジャーは精神的豊かさとともに物質的豊かさをの重要性も認識しており、後者に関心を寄せなかったビートたちとはその点で本質的に異なっている。

12. 映画

サリンジャーにとっての〈映画〉は、原則、娯楽要素の強い、商業主義的な芸術を意味する。作り物の感動を与えるだけで、人生の実像や人間の本質に触れていない大衆芸術としての映画は、1944 年の「ソフトボイルド派の曹長」ですでに利用されている。ハリウッドの浅薄さに対するサリンジャーの態度は、『ライ麦畑』では特に辛辣であるが、これについてイアン・ハミルトンは、1949 年に「コネチカットのグラグラカカ父さん」が『愚かなり我が心』という、原作とまったく筋の違うセンチメンタルな映画に仕立てられ、それが『ライ麦畑』が執筆されていた 1950 年 1 月、ニューヨークのラジオ・シティで上映されていたからだと説明している⁽⁴⁾。

13. 子供

ダン・ウェイクフィールドは、『ライ麦畑』のホールデンが子供にしか愛を感じられないと主張し、子供は「心を麻痺させてしまうような、見かけを取り繕う儀式をまだ学んでいないからだ」(have not yet learned the deadening rituals of pretense [181])と説明しているが、サリンジャーにとっての〈子供〉は、後天的な大人世界の利害関係に毒されていない純粹無垢な存在を意味する。彼らは幼ければ幼いほど、心の中から沸き上がってくる思いに従って何のてらいもなく行動する。これはサリンジャーが無識別の純情無垢な状態を神と共にあるべき状態と見なし、そこから生まれ出たばかりの子供が一番神に近く、時を経るごとに神から遠ざかり、世俗に染まると考えているからであろう。

以上のような基本的な解釈記号の他にも作品固有の解釈記号がある。それらについてはのちのち作品を論じる中で取り上げるが、基本形を理解しておけば、解釈記号を用いた深層に関しては非常に容易に読み解けるだろう。

第1節 二層化の原型

1940年、サリンジャーは通俗雑誌『ストーリー』誌に、処女作「若者たち」で登場する。処女作とそれに続く数年の作品には、大衆向けの娯楽的要素が強く、内容は浅薄である。しかし「若者たち」でサリンジャーはいち早く、独自の内容を伝える解釈記号を用いているだけでなく、テキストの二層化を試みている。この作品の深層は表層が作り出す印象と連携して望ましい効果を挙げるまでには至っていないが、処女作で彼がすでに小さな描写ひとつひとつをクロスワードパズルのように積み上げ、目に見える表層が表す物語とは異なる隠された内容をテキストに織り込んでいたことは、注目に値する。

第二作「エディに会いに行けよ」では、より多くの解釈記号が試みられ、深層を構築するクロスワードパズルの模様も一層複雑になる。ただ作品の内容が単純なため、深層が伝えるものも心の表面的な動きでしかない。そしてそれがこの時期のサリンジャーの限界だったと思わせるのが、第四作の「壊れた物語の心」である。この作品は当時のサリンジャーにとっては憧れの『エスクワイアー』誌に掲載されたものであるが、知的に装われていても、人間や現実の真実の姿を伝える深い内容になってはいない。

このように文学作品としては不満足な点が多いものの、これらのごく初期の作品にはのちの作品でより洗練された形で用いられるものの原型が数多く見出せる。そこで次に、各作品でどのように深層が描かれているかを検証しながら、それぞれの作品がのちのどのような作品へ、どのように発展してゆくのか、述べることにしよう。

1. 「若者たち」 (“The Young Folks”)

「若者たち」は、中産階級の若い人たちのパーティで壁の花になっている少女、エドナ・フィリップスの姿を描いている。エドナは八時から十一時まで、三時間ものあいだ、情熱を象徴するような赤い椅子に座って、みんなに挨拶したり、明るい眼差しを投げかけたりしながらたばこを吸い続けている。絶え間なく吸われるたばこは、意志疎通を求めていると合図する〈のろし〉の役を果たす解釈記号となっており、彼女の側では一生懸命外に向けて心を開こうとしていることがわかる。しかし彼女の心を察してくれる男性はいず、彼女は孤独な状況に取り残されている。

エドナが孤立しているのに気付いたホステス役のルシール・ヘンダーソンは、彼女にウィリアム・ジェームスン・ジュニアを紹介するが、彼はパーティの花、ドリス・レゲットに気を取られ、エドナに注意を払おうとしない。この時エドナは残っている三本のたばこのうち一本を彼に差し出す。残り少ないたばこを差し出すこの行為は、「ねえ、他の女の子のことを見ていないで、私の方に心を開いて。わたし、もうあまり気持ちに余裕がないのよ」と言っているに等しい。しかし彼はたばこを受け取るが、その後エドナがたばこをふかしている描写はあっても、彼がたばこを吸う場面は一度も描かれておらず、彼の注意はドリスに向けられ、エドナには心が開かれていないように見える。

結局、ジェームスンは論文を書かねばならないと言って立ち去り、あとに残されたエドナはシガレットケースに残っていた最後のたばこを吸う。ひとりで吸われるたばこは、取り残されたエドナの心を支える最後の頼みの綱である。ところが様子を窺いにきたルシールは、ジェームスンがドリスと話し込んでいると告げる。彼が口にした論文が彼女から逃れるための口実であったことがわかるだけでなく、彼女の手前を取り繕おうともしない彼の自己中心的な思いやりのなさに、彼女の頼みの綱は途切れる。

エドナはそのあと奥の部屋に二十分ほど姿を消すのだが、コミュニケーションを可能にするたばこがシガレットケースに残っていなかったことから、彼女がこの時心を閉ざしていたことは明らかである。従って、グインとプロトナーが推察しているように、彼女は「おそらく泣くために」(presumably to cry [10]) 奥の部屋に行ったのかもしれない。だが、大切なことは彼女がそこで具体的に何をしたかではなく、この二十分間に彼女の内面に大きな変化が起きていることである。というのも、部屋から出てくるとき彼女は新たなたばこを仕入れ、再びコミュニケーションを求めるのろし上げているからである。彼女は二十分間のうちに、ジェームスンによってもたらされた心の痛手を癒し、もう一度他者に向けて心を開く勇気をかき集めたのである。

テキストの深層が伝えるそのようなエドナの心は、いじらしく切ない。だがテキストの

表層において読者が目にする彼女の姿は、再び元の椅子に腰掛けて、たばこを肘掛けでとんとんと叩きながら、「ねえ、ルー！ ボビー！ ラジオでもうちょっとましなものやってないか見てよ！ こんな曲に合わせて、いったい誰が踊れるっていうの」（Hey, Lu! Bobby! See if you can't get something better on the radio! I mean *who* can dance to that stuff? [29]）と叫ぶ、がさつで傲慢なものである。エドナは他にも、ジェームズンの思慮のなさに傷付けられたときに、「ちょっと熱しやすい人じゃあないこと？」（A trifle warm-blooded, shall I say? [29]）と非難し、高慢で気取った態度を取る。そのため彼女自身がジェームズンに劣らず自己中心的で無思慮に感じられてしまう。テキストの深層は、たばこの解釈記号の他にも解釈記号の〈背の高さ〉によって彼女の精神的な高さを示唆しているのだが、たばこによって表される深層が相手に対する心の動きを伝えるだけの単純なものでしかないように、エドナの精神性も彼女の自負心の強さや傷つきやすさを示しているにすぎず、読者の共感を呼ぶ高潔さや繊細さは微塵も窺われない。

ウォーレン・フレンチはエドナのもったいぶった言葉使いや人を貶めるような言い方を非難し、彼女もジェームズンと同様、「魅力のないまぬけ」（unattractively doltish [*J. D. Salinger* 48]）であるとし、しかも彼女の〈インチキさ（phony）〉が虚栄の衣をまとっている分、ジェームズンより始末に負えないと批判するが、そのような誤解もやむをえないと思えるほどエドナは魅力に欠けている。もっともジェームズンを主人公に作品を読み、「パーティで遠くから美人を賞賛しているおとなしい青年は、同じようにおとなしそうに見える少女に紹介してもらおうが、彼女はすぐにずるがしこい、みだらで破廉恥な態度を取るようになる」（a shy boy at a party, admiring beauty from afar, is introduced to a girl who seems to be shy also, yet soon reveals herself to be cunning, sensual, and unscrupulous. [*J. D. Salinger* 15]）と解釈するケネス・ハミルトンや、「主人公ジェームズンはサリンジャーの純粹無垢な人物のひとりである一方、少女の方はインチキな人物である」（the hero, Jameson, is one of Salinger's innocents, and the girl is a phony. [9]）と見なすジェームズ・ランドクィストのように、ジェームズンに肩入れするのは、いかにもエドナがかわいそうであろう。ともかく確かなことは、たばこの解釈記号を通して深層でエドナの孤独な心境が描かれたり、背の高さの解釈記号によって彼女の優れた内面が仄めかされたりしても、表層で行動するエドナがまったく魅力に欠けるため、作家が本来意図したところが読者に十分伝わっていないということである。

サリンジャーはのちの作品でも背の高い主人公を繰り返し利用する。しかし、『ライ麦畑』で六フィート二インチ半に急に身長が伸びたホールデンにしても、「エスキモーとの戦争の直前に」において年齢に比して伸びすぎた背をもてあましているジニーにしても、解釈記

号の背の高さは彼ら自身の傷つきやすさだけでなく、相手の心に対する思いやりや優しさなど、読者の共感を引く内面の美しさと結びついている。それ故、のちの作品では深層が伝える内容が読者の心にひしひしと訴えかけるのである。

2. 「エディに会いに行けよ」 (“Go See Eddie”)

サリンジャーの雑誌掲載第二作となった「エディに会いに行けよ」は、つまらない男たちを渡り歩く妹ヘレンと、妹を訪問する兄ボビーとの会話からなる。ボビーは仕事仲間のエディ・ジャクソンに妹に仕事をやらせてくれるよう頼んでおり、エディに会いに行けよ、という彼の言葉は、だらしのない生活から立ち直って欲しいという、兄の思いやりを表している。

一場の会話からなるこの作品は、結婚している男との性的交渉をやめさせるという道徳的主題が明白なため、筋運びが最初から予測でき、人物描写も一面的で、これまであまり批評の対象にならなかったし、言及もほとんどない。しかしながらこの作品には第一作よりもずっと多くの解釈記号が用いられ、兄と妹の会話全体にわたり、直接表現されないそれぞれの思いが深層の物語を形成し、解釈記号によるテキストの重層化という点で大きな進歩を見せている。

作品の冒頭、ヘレンは長い足まですっぽりと覆うロイヤル・ブルーのローブをまとい、鏡に向かって髪をとかしている。純粹さや精神性を表す解釈記号の〈青〉が、彼女の本質を表す解釈記号の〈足〉を包みこんでいるため、彼女は根から汚れているわけでないことが暗示される。その一方、彼女の姿を映し、向こう側を見通すことのない〈鏡〉は、彼女の虚栄心を示唆する解釈記号となっており、兄の訪問に際しても外見を繕う作業をやめようとしない態度によっても、彼女が現在、物質主義的で自己中心的な生活に陥っていることを伝えている。そして彼女のだらしのない生活を強調するかのように、彼女の髪は伝統的に娼婦を連想させる「豊かな赤毛」(thick red hair [121]) とされている。

ヘレンは最初、夫に浮気されている妻の気持ちを思いやる優しさも見せなければ、兄の疲れ切った様子が仕事のせいだけでないことに気付こうともせず、頑なに心を閉ざしている。そうした妹のふがいなさにボビーは思わず彼女の肩をぎゅっと握り、彼女はブラシでその手を叩く。彼が痛めた手をポケットに隠して、メイドが運んできたコーヒーを左手で飲むことから、彼女の肩をつかんだとき、彼は右手を使ったことがわかる。解釈記号の〈右手〉は実利的な用を足すために使われる手なので、この時には彼の妹を思う心は十分彼女に伝わらず、彼女を苛立たせてしまう。

しかし、その後ボビーは窓から外を見ながらたばこを吸う。内から外が望める〈窓〉の

解釈記号は、彼の心が外部に向かって開かれていることを表しているし、〈たばこ〉の解釈記号もコミュニケーションができる心の状態を示唆している。兄がそのように妹に心を広げていたからこそ、ヘレンは身繕いを済ませて兄に歩み寄ろうとしたとき足もとが揺らぐのである。

彼女はローブの襟を胸にかき寄せながら、あっと、小さな叫びをあげてバランスを崩し、彼の足もとの床に座り込んだ。彼女は片手を彼の足首に置き、軽く叩きながら、それまでとは異なる調子で話しかけた。

「ボビー、ごめんなさい。兄さんったら、私を怒らすんだもの。手、痛い？」

Drawing the lapels of her robe closer to her breast, she sat down with a little oop sound of unbalance on the floor at his feet. She placed a hand on his ankle, stroked it, and addressed him in a different voice.

“Bobby, I’m sorry. But you made me lose my temper, darling. Did I hurt your hand?”
(123)

ヘレンの存在の根幹を表す解釈記号の足が揺らいでいることは、それまでの頑なな姿勢が崩れ、彼女が心を開いたことを表している。また、彼女の手が兄の足に触れているため、彼女が自分を思ってくれる兄の心を感じ取ったことがわかる。兄に語りかける口調がそれまでよりもずっと和らいでいるのも、兄の愛情を受け入れられるまでに心が開きかけているからである。

ヘレンがボビーに心を開いたため、彼は兄としての気持ちを直接言葉に表すことができる。すると彼女は兄にたばこを一本せがむ。解釈記号のたばこはコミュニケーションをしようとする姿勢を示唆するので、彼女が進んで心を開きかけていることが窺える。ボビーは妹の要求に応え、彼女の膝の中にたばこを箱ごと投げ込み、さらにマッチまで与えてやる。彼が一本といわず、ひと箱全部を、しかもいつでも火がつけられるようにマッチまで付けて与えてやるのは、妹にはいつでも心を広く開いておいて欲しいという兄の願いを表している。そしてたばことマッチは彼女の足の一部である膝で受け止められるので、彼の気持ちは彼女の心に正確に伝わっている。

ボビーは立ち去る前にヘレンに向かい、「おまえはそうしたいと思えば、氷の上でターンすることだってできるじゃないか」(You know how to turn on the ice when you want to. [124])と言う。滑るのが当然な氷の上でも見事な技が披露できるというのは、彼女の足もとが本来しっかりしていることを、言い換えれば、どのように困難な状況でも正しい人生をしっ

かり歩んでゆく力があることを告げている。それ故、兄が立ち去ったあと、彼女は付き合い合っていた男たちに電話をかけ、軽率な生き方から脱しようとする。ひとつ目の電話のあと、彼女は足を組んで考え込むのだが、瞑想のポーズを示唆する解釈記号の組み足は彼女に人を思いやる心が戻ってきていることを明かしている。

このように、この作品ではたばこ、青、左、足、窓など、サリンジャーがのちに使う多くの解釈記号が導入され、テキストの深層がより精密に構築されて、兄と妹の心の動きを表している。しかし不倫に明け暮れる妹の生活を立て直そうとする兄が「背の高い砂色の髪をした男」(a tall sandy-haired man [121])と描写され、〈背の高さ〉の解釈記号によって精神の高さが、また、明るい髪によってアングロサクソンの、いかにも健全なアメリカのイメージが誇示されているうえ、1940年代のアメリカでは性的無軌道さは社会的に明白な不道德行為と見なされていたため⁽⁵⁾、ヘレンの態度が間違っただけと断罪されることは最初から分かり切っている。つまり、作品は善悪を明白な二項対立として描き、しかも結末が勧善懲悪にすぎないため、内容の浅薄さはいかんともしがたいのである。

道を誤った妹を導く兄の物語は、神経衰弱に陥ったフラニーを社会復帰させようと一生懸命働きかけるズーイーを描いた『フラニーとズーイー』で、再び繰り返される。しかし『フラニーとズーイー』では、フラニーが抱える問題は善悪の二項対立で片づけられない、人間存在の根源に関わるものであるし、フラニーはズーイーと同じだけの知能を有しているため、ズーイーの妹に対する思いやりも、ボビーがヘレンに示したものよりもずっと複雑な形を取り、作品ははるかに深みを増すのである。

3. 「壊れた物語の心」 (“The Heart of a Broken Story”)

1941年9月に『エスクワイアー』誌に掲載された「壊れた物語の心」は、作中作家の語り手が『コリアーズ』誌向けに書こうとする恋愛物語を題材にしている。その物語は、平凡な低賃金労働者のジャスティン・ホーゲンゼーラッグが、混雑した通勤バスの中で若い美しい娘シャーリー・レスターに一目惚れするというものである。しかしジャスティンがシャーリーに思いを伝えられないでいるうちに、彼はオールド・ミスになる心配をし始めていたドリス・ヒルマンに捕まり、物語は壊れてしまう。実際の恋愛は『コリアーズ』誌に描かれるような安易なものではないと皮肉られているのだが、月並みな恋愛小説を否定した構成という点を引くことを除けば、内容も構成も極めて単純で他愛ない。

まず、ジャスティンはシャーリーがバスの広告を口を開けて眺めている姿に一目惚れする。彼女はその瞬間、「おそらくマンハッタン中で一番致命的な人物」(the most fatal one in all Manhattan [32])だったからというのだが、その理由が十分に示されていない。後のサ

リンジャー作品から推察するに、彼女の放心状態によってサリンジャーが示唆しようとした魅力とは、混雑したバスの大勢の人の中でもまったく自分を意識しない、本来の姿に立ち返った彼女の美しさだったのだろう。だがその点が曖昧なまま残され、母親と二人暮らしで、速記で生計を立てるけなげな美人という、テキストの表層で最初に描かれた感傷的な印象が先行してしまうため、ジャスティンの愛情は極めて皮相的なものに見えてしまう。女性の無防備な姿への賞賛はのちの作品にも繰り返し用いられ、「大工よ」では、シーモアはつまらない映画を口を開けて見入るミュリエルに深く感動する⁽⁶⁾。しかしこの作品では、シーモアは現実と作り物の区別ができない彼女の無識別を激賞し、彼女の本質と彼の愛情の在処を明確に示しているため、ミュリエルに特別な価値を見出すシーモア独自の思考がはっきり伝えられるのである。

ジャスティンの愛情が嘘っぽく、その深さが読者に感じられないもうひとつの要因は、この恋愛が妨げられたのは、混雑したバスの中では大切な思いを伝える手段などないから、といったたわいもない理由のように見えてしまうからである。ホーゲンゼーラッグという、おそらくユダヤ系と思われる少数民族的な名前と、レスターというアングロサクソンの名前がわざわざ対比されているにもかかわらず、ジャスティンもシャーリーもどちらも慎ましい労働者に設定されているため、人種の壁は越えるのに困難な社会的障害になりそうもない。従って、彼がほんの少し勇気を出せば愛は実現したのではないか、と思えてしまう。これが後の「笑い男」になれば、貧しい苦学生のジョン・ゲズツキー青年と、裕福な名門のお嬢さんのメアリー・ハドソンが属する階級の違いは一目瞭然で、人種のるつぼと言われるニューヨークにも人種による社会的・経済的障壁に超えがたいものがあり、それが生きることを一層難しく切ないものになっていると、読者は実感できる。

ジャスティンの恋愛感情も曖昧ならば、それが実現できない状況も言い訳めいており、なんとなく勇気を持ってないままに、心が触れあうこともないドリスに捕まってしまうという筋立ては、歯切れも悪ければ、後味も悪い。人生なんて、小説に描かれるほどロマンチックなものじゃあないさ、と突っぱねて見せてはいるが、そうしてしまうことで、この作品は『ライ麦畑』のホールデンが持っているような、人から批判されようが、落ちこぼれとなろうが、自分の大切なものは大切だと固執し続ける純粋な一途さを失っているのである。

こうした作品の内容の浅薄さはごく初期のサリンジャー作品特有のものであるが、反面イアン・ハミルトンが指摘しているように、これらの作品はこの時期の彼が目指していたものを正確に射止めていたと言えるかもしれない。

だが驚くべきことは、彼が『コリアーズ』誌好みのものを—そういう意味では、『エスクワイアー』誌好みのものも—編み出せる熟練技を身につけていたことだ。彼は明らかに様々な雑誌を非常に注意深く研究していたに違いない……。

What is remarkable, though, is the expertise with which he was able to concoct the kind of material that *Collier's*—and, come to that, *Esquire*—would go for. He had obviously studied the magazines themselves with considerable care (61)

当時のサリンジャーは、1930年代から1940年代にかけてもてはやされた、大量部数の発行を誇る雑誌に寄稿する短編作家として自立することを望んでいた。そして処女作に繋がるごく初期の作品は、当時サリンジャーが目指していた大衆雑誌向け短編作品の規格に見事に収まっているのである。

ただそうした大衆向けの短編作品においても、サリンジャーがすでに解釈記号によるテキストの二層化を試みたり、平凡な恋愛小説を皮肉る姿勢を見せたりしていたことは注目に値する。なぜならこれらの特徴はまだ十分目覚めていなかったとはいえ、彼自身の心の奥深くに、より優れた文学作品を目指す欲求が潜んでいたことを告げているからである。そしてそれを目覚めさせるのが、第二次世界大戦だったのである。

第2節 進化する解釈記号

雑誌を作家活動の場とするサリンジャーの作品は、雑誌の割り当てスペースに縛られていた。つまり、ごく初期の作品が単純になりがちだったのは、作品が短かかったせいでもある。従って比較的長い作品を書かせてもらえるようになると、人間の内面の複雑な有り様にもっと焦点が当てられるようになるのは、自然な成り行きかもしれない。しかしそのことを考慮しても、やはり、サリンジャーの最初の大きな転機は陸軍への入隊なくしては起きなかったのではないだろうか。

イアン・ハミルトンは、ヴァリー・フォージ (Valley Forge) 校で軍隊式の教育を受けてきたサリンジャーにとって、軍隊生活は比較的容易で、新兵の訓練期間中の著作活動の停止も彼にとっては都合が良かったと述べている。

このことによってしばらく物が書けなくなったのは、ちょうど良いタイミングだった。おかげでサリンジャーは一步退いて、いろいろと考える機会を得た。……その頃までに、サリンジャーは書くということそのものについて、疑問を、それも深刻な疑問を、抱き始めていたのだ……。

This break from writing was well timed. It gave Salinger a chance to sit back and take

stock. ... Salinger, it seems, had begun to have doubts, solemn doubts, about the whole business of authorship ... (69-70)

ハミルトンはこの転換期を、サリンジャーの登場人物に対する偏執と結びつけて考察しているが、入隊に伴って進行中の戦争がより現実味を帯び、人間の本質についても思いをめぐらす機会が増えたことは容易に想像できる。そしてそれが彼の著作姿勢を変化させた。入隊後の1942年半ば以降の作品になると、口当たりのよい会話やおもしろいおちといった、小手先の技に頼ろうとする姿勢が薄れ、人間の本質や人生の有り様をじっと見つめる真剣な眼差しが感じられるようになるのである。

さらに、この時期には異なる性格の解釈記号を組み合わせ用いることができるように、それまで単純な心の動きを追うだけだったテキストの深層が、人間性の曖昧さや定義のしがたさなど、人間の本質の表現しがたい特性を描くようになる。ただこの時期のサリンジャーは依然習作期にあり、人間性をどのようにとらえるのか、目に見えるものと見えないものとはどのように関わっているのか、理解が十分に固まっていない。その結果、テキスト構成に不備が生じたり、内容が曖昧になったりしていることは否めない。

ここでは作品が長くなってゆく時期の二作を取り上げ、確実に力を伸ばしてはいるが、なお過渡期にあるサリンジャーの技法を検証する。

1. 「ロイス・タゲットの長いデビュー期間」 (“The Long Debut of Lois Taggett”)

「ロイス・タゲットの長いデビュー期間」は、裕福な家庭のきれいな娘、ロイス・タゲットが、働く若い女性から、結婚、離婚、そして再婚と出産、子供の事故死という体験を経て、内面的に成長する姿を描いている。グインとプロトナーが、「「ロイス・タゲットの長いデビュー期間」は奇妙なニューヨークの若い女性が成長するのにどれほど長くかかるかを説明している」 (“The Long Debut of Lois Taggett” recounts how long it takes a strange New York debutante ... to grow up [11]) と説明したり、武田勝彦が、「この作品は一人の裕福な家の女が、娘となり、嫁となり、離婚して寡婦となり、再婚する過程で、女であることの本能をどのように発揮するかを巧みに捕らえた作品」 (『若者たち』 351) と解説したりしているように、作品の焦点は、現実社会に加わったロイスが一人前の責任ある人間として行動できるようになるまでに要した、長い〈デビュー期間〉に当てられている。しかも早いテンポで展開する彼女の状況ほどには、内面は変化しない。またデビュー期間中の、浅薄で物質主義的な彼女の内面は目に見えるものとして表層に直接描かれるが、人生の実像を受け止めたあとの彼女の心は、直接言葉で表現できないものとして深層に託されている。

従ってテキストの深層をあまり意識していないウォーレン・フレンチは、「ロイス・タゲットは……物語を通じて一種類の振る舞い方しかしていないし、他の振る舞い方があると考えつくのに必要な想像力のかげらを一度たりとも見せることがない」(Lois Taggett ... has throughout the story displayed only one kind of behavior and has never even demonstrated the imagination necessary to conceive of another. [J. D. Salinger 50]) とロイスに批判的で、この作品についても『ストーリー』誌に掲載されたサリンジャー作品の中で一番つまらない (the least impressive of Salinger's contributions to *Story* [J. D. Salinger 49]) と見なす。しかし作品の最後でロイスは生きるということがどういうことなのかを見つめ、他者の心を思いやれるまでに成長しているだけではない。長いデビュー期間を描く中で、サリンジャーはロイスが見つめられない大事なものの本質を明らかにしようと試みており、そこにこれまでの作品にはなかった新しい著作姿勢が窺えるのである。

作品の冒頭で描かれるのは、知性がファッションとなっている軽率な人生である。ロイスは叔父のロジャーのところで仕事をさせてもらうが、世の中に対して真面目な意図があったからではなく、仕事に就くのが流行だったからにすぎない。そのため、誰かがリオ行きの面白そうな航海の話をする、とさっさと仕事を辞めて旅に出る。そのような恵まれた生活と無責任な態度は、彼女が物質生活にどっぷり浸り、ものの本質を見抜く知性や人を思いやる心を持たないわがままな女性であることを印象付ける。それ故、彼女はビル・テダートンの押し出しの良さにごまかされ、彼の関心が裕福なタゲット家の一員になりたいという金銭欲に基づくことも見抜けないまま彼と結婚する。

ロイスの内面が目に見えるほど愚かなため、作品はこの時点まで表層だけで展開している。しかし金のために結婚したビルの内面は、ある日大きく変化する。彼はロイスの寝顔が「今までで最悪の状態に見えた」(She never looked worse in her life [28]) 瞬間に、彼女を本当に愛するようになるのである。ここには「壊れた物語の心」のジャスティンがシャーリーに一目惚れするのと同じ価値観が表されている。すなわち、ビルの心を動かしたのは、眠りによって自意識から完全に解放された、自然で着飾らないありのままの姿のロイスだったのである。そして、目に見える外見の美しさではなく、本来あるがままの汚れない状態にあることを尊ぶビルは、金銭のために愛のない結婚をした男から、ものの本質を感じ取る男へと変化する。

彼の変化は、愛情が抑えられず、無意識のうちにたばこの火をロイスの手の甲に押しついたり、ゴルフクラブをロイスの素足に打ち下ろしたりする行為になって現れる。このような行為は、現実的な視点からは異常と見なされるようなものである。しかし、他者に心を開いていることを示唆する解釈記号の〈たばこ〉の火を強く押しつける行為は、彼女へ

の愛を理解してもらいたいという強い願いを表しているし、彼女の本質を表す解釈記号の〈足〉を強打しているのも、彼の愛を感じ取ってもらおうと、彼女の心に強く呼びかける行為だからである。だが、ものの表面しか見られないロイスには、目に見えない大切な価値に気付いたビルの内面は理解できず、現実には暴力行為となって現れる彼の愛に怯えてしまう。

結局、ロイスはビルの物質的欲求を理解しないままに結婚し、彼の真実の愛に気付かないまま離婚する。彼女はビルとの結婚を通じ、一貫してものの表面しか見ることのできない皮相的な人間である。しかし彼女がカール・カーフマンと再婚したとき、彼女の内面はさらに愚かさを増している。というのもロイスは友人のミディ (Middie) に向かって、「ミディは知ってるかしら。カーフマン商会の実権を握ってるのは、**本当は**カールだって？」

(Did Middie know that Carl **really** ran Curfman and Sons? [太字筆者] [32]) とか、「本当に素敵なお髪よ。それに、**本当に**太ってるってわけじゃあないし」(It really was gorgeous hair. And he wasn't **really** fat. [太字筆者] [32]) とか、カールの長所を並べ立てる。だが何度も繰り返される〈本当に (really)〉という言葉が、彼女の言葉の真実性をかえって疑問視させる。その結果、相手の本質をまったく理解していないなかったビルの場合と違い、ロイスはカールを愛していないことに気付いていながら、彼の本質を故意に歪めて自らを欺こうとしているのだと感ぜられる。

さらに、ビルとの結婚においては、少なくともビルの方は彼女に対する心からの愛情に目覚めてゆくが、カールとの結婚では、彼女の物質主義的性格でもってカール本来の純粹さまで損なわれるようになる。というのも、結婚前は白いソックスを履いていたカールが、結婚後、彼女の求めに応じて色物のソックスを履くようになるからである。〈白〉は純粹さを表す解釈記号であり、〈足〉はカールの本質を表す解釈記号なので、白ソックスでなければかぶれる彼の本質は、幼子のように純粹無垢なはずである。しかしロイスは見映えのよい色物でありのままのカールの姿を偽ろうとするのである。

他者の心を理解しようとしないうロイスの態度は、子供が産まれたあとも変わることがない。カールが赤ん坊には彼のことがわかるわけではないと指摘するにもかかわらず、彼女はそれを無視して赤ん坊にカールを父親とわからせようとし続ける。彼女の所作は、一見、若い幸福な妻らしいかわいらしいものであるが、彼女の愛はあいかわらず相手の本質に盲目で一方的である。

そのようなロイスが本質から変化し、現実の実像を見据えることができるようになるのは、純粹無垢な赤ん坊がふとしたことで窒息死して六カ月ほど経った時である。人々が彼女に対して心からの敬意を払うようになり、「だいたいの女性たちがロイスの衣服よりも彼

女の顔にもっと注意を払うようになった」(Women in general began to look more closely at Lois' face than at her clothes. [33])と、彼女が衣服よりも美しい内面を獲得したことが示唆されている。

ロイスのこうした変化が具体的に窺えるのが、作品の結びの一節である。

ロイスが愛していない男が、ある夕方、椅子に腰掛けて絨毯の模様を見つめていた。ロイスは寝室から出てきたところだった。寝室では彼女は半時近く、窓から外を眺めながら立っていたのだった。彼女はカールと向かい合って座った。彼はこれまでになく愚かで不格好に見えた。しかしロイスは彼に言わなければならないことがあった。そして突然、それは口にされた。

「白い靴下、履きなさいよ。構わないのよ」と、ロイスは静かに言った。「ねえ、あなた、そうなさいな」

The man Lois didn't love was sitting in his chair one evening, staring at a pattern on the rug. Lois had just come in from the bedroom where she had stood for nearly a half-hour, looking out the window. She sat down in the chair opposite Carl. Never in his life had he looked more stupid and gross. But there was something Lois had to say to him. And suddenly it was said.

“Put on your white socks. Go ahead,” Lois said quietly. “Put them on, dear.” (33)

変化したロイスを、武田は「諦念の果ての亡骸の女」(『若者たち』353)と見なすが、最後に夫に語りかける彼女の静かな口調には、彼の孤独や苦しみをいたわる優しさがこもっている。寝室にいるあいだ、彼女は〈ガラス〉の解釈記号である窓のそばに立ち、外を眺めながら考えこんでいるので、彼女の思考は心を外部に開く形で展開している。そしてこの時の彼女の思考が事故死した赤ん坊に関連していたであろうことは、推測に難くない。ところで、サリンジャーの作品では生まれたての赤ん坊は現実世界に汚されていないもっとも純粋無垢な存在を表す解釈記号である。従って、彼女はそのような汚れのない貴重な存在が何の理由もなく失われる現実世界の実態を見つめていたことになる。そして、現実世界が内包する冷酷さと、その中で生きてゆくことの苦しさに気付けばこそ、彼女は自分と同じように悲しんでいる心に同情できる優しさを獲得したに違いない。それまで目をそらしてきた事実—カールを愛していない—ことに直面できたのも、所在なげな夫の惨めな姿に同情し、思いやりのこもった優しい言葉をかけることができたのも、こうした内面の成長があったからである。

このように、「ロイス・タゲットの長いデビュー期間」は、それまでの作品で深層に表さ

れていた浅薄な心の動きを表層に描き、深層では現実世界の目には見えない残酷さや人間の悲しい生き様を伝えている。その結果、作品はそれまでよりもずっと興味深くなったが、そうは言ってもまだ完成にはほど遠い。たとえば、この時期にはサリンジャーはまだ風俗作家のレベルから完全に抜け出せておらず、当時のアメリカの（中流以上の）若い人の姿を代表するようにロイスを生き生きと洒落たタッチで描くため、物質的豊かさに浸り、ものの本質に気付かない彼女の愚かさに対する批判が十分に伝わってこない。また、人間の本質についての捉え方も曖昧で、ロイスの心が成長するには長い時間がかかり、子供の死という犠牲を経て初めて実現するにもかかわらず、彼女と同じくらい浅薄で金銭目的で結婚したビルの方は、ある日突然、目に見えない価値に心動かされるなど、極端に不均一な扱いが内容の信憑性を殺いでいる。

2. 「当事者双方」 (“Both Parties Concerned”)

1942年の「ロイス・タゲットの長いデビュー期間」以後、サリンジャーは存在の根源に関わり、生や死を超えて存続する精神的なものの姿により一層関心を示すようになる。1943年に発表された「バリオーニ兄弟」にも、そうした傾向は強く出ている。この作品については後期グラス家物語の萌芽的作品として第4章で詳しく論じるが、万物が本来帰するとされる、〈神〉にも等しい精神世界の純粹無垢な完璧さと、人が肉体を持って存在している現実世界の打算的で利己的な性質との関わりを模索する最初の試みとして、この作品はサリンジャーの著作歴における重要な位置を占めている。しかしこの作品にはまだ多くの問題点も残っており、この時期のサリンジャーが人間の内面の複雑さや世界観を十分把握していないことを窺わせる。そのような彼の限界は、「バリオーニ兄弟」に続いて1944年2月に発表された「当事者双方」にも現れており、語りのうまさに加え、様々な解釈記号を駆使して展開される深層など、いろいろな点でサリンジャーの技巧の上達が窺われるにもかかわらずこの作品が失敗した原因となっている。

「当事者双方」は、若い夫ビリーが彼の結婚の危機とその回避を一人称語りで語るものである。ビリーは飛行機工場で働くブルーカラーで、毎晩仕事のあとに妻のルーシーとビールが飲めればいいという、単純な男に設定されている。そのようなビリーとルーシーの心に、ある夜、間隙が生じる。その夜、ふたりの心の状態が異なっていることは、ビリーが着ているスーツの色が、精神性を示唆する解釈記号の〈青〉であるのに対し、ルーシーが着ているドレスの色が、人間的で世俗的なものを表わす解釈記号の〈黄〉であることによって示唆されている。もともとルーシーはビリーと違い、学業成績は優秀で、大学は医学部への進学を目指していた。望みさえすれば、彼女は中産階級の物質的豊かさや安定し

た生活を容易に手に入れられたため、子供ができ、母性的な保護本能が強化されたとき、彼女はビリーによって与えられる、楽しくてもその日暮らしの不安定な生活よりも、豊かで安定した生活に惹かれるようになったのであろう。

そのような自分の気持ちをビリーに分かってもらいたいと願いながらも、彼には理解できないだろうとルーシーが考えていることは、マッチに火をつけては吹き消すことを繰り返す彼女の行為によって表されている。マッチはコミュニケーションを示す解釈記号の〈たばこ〉に火を点す道具だが、彼女は何度もマッチに火を点けながら、たばこを取り出すこともなく火を吹き消しているからである。結局、彼女は話し言葉よりも心を伝えやすい〈間接会話〉の書き言葉を使い、「私たちは大人になって、ある種の事はやめなくてはならないのよ。新しい種類の楽しみを得なくてはならないのよ」(We are supposed to grow out of certain things. We are supposed to get a new kind of fun. [48])と置き手紙をして家を出る。明らかに、ルーシーが言う〈ある種の事〉とは、一夜のビールに満足してられるビリーの、その場限りの楽しさであり、〈新しい種類の楽しみ〉とは、長期展望を持ち、社会的にも経済的にもしっかりした家庭を作ることを意味している。

ルーシーの置き手紙を読むとき、ビリーはたばこに火をつけているため、彼は妻の不安を正確にとらえている。彼女の心を表した手紙を逆さに読むのも、結婚生活の真の幸福は彼女が求めるような物質的豊かさにはではなく、その逆の、目に見えない精神的な豊かさにあるのになあと、考えているからであろう。

結局、ビリーはルーシーに電話をかけ、戻って来てくれと懇願し、彼女はたいした抵抗もなく従う。解釈記号が厳密に運用されているなら、これは電話による間接会話が彼の愛を率直に伝えたからということになるだろう。だが、ルーシーは戻ってきた理由を、母親のヘアネット姿が奇妙に感じられたからだと説明する。つまり、彼女は両親の家で無意識のうちにお上品な振る舞いを期待していたのである。彼女が〈家〉を〈母さんたちの家〉と言い換えるように、結婚した彼女にとって両親の家は客として訪れる場所になっていた。そこはもはや、彼女が属し、心からくつろげる場所ではなくなっていたのである。自分が属する場所はビリーとの生活の中にしかないと考えたから彼女は戻って来るのであり、彼に対する信頼を回復したからでは決してない。

それ故、その夜、外が嵐になって雷が鳴ったとき、ルーシーはひとりで怯えている。外の天候の厳しさは、社会変化や運命の変化という、彼女の平穏な生活を脅かす様々な外的要因を象徴している。そして、そのようなものに不安を感じる彼女の心をビリーは理解できないと考え続けている。しかしこの時の彼女が着ているパジャマが青色であるように、彼女の心は作品の冒頭で世俗的なものに傾いていた状態から、ビリーの心や彼が大事にす

る目に見えない価値をもっとよく感じ取れる、精神的な状態へ変化している。事実、彼が彼女の置き手紙を逆さに暗唱し、その行為によって、大切なものは物質的な安定などではなく、その逆の、〈当事者双方〉の、互いを思いやる心なのだと言外で伝えるとき、彼女は目に見えないメッセージに込められた目に見えない価値の大切さを理解し、以後、雷が鳴るとビリーを起こすようになる。

ウォーレン・フレンチは、この作品を「ロイス・タゲットの長いデビュー期間」の同類とみなし、夫が若い頃の習慣を諦めて大人になる過程を描いていると解釈する⁽⁷⁾。またジェームズ・ランドクィストも、「夫は大人になる決心をし、妻を取り戻す」(The husband resolves to grow up, and he wins his wife back. [21])と、ビリーの側の変化が結婚生活の正常化をもたらしたと結論付ける。しかし彼は終始変化していない。変化するのは、黄色のドレスが表していたような、世俗的な意味で大人になり、物質的な価値観を身に付けて、社会的に安定した家庭を求めかけていたルーシーの方であり、彼女が似合う青色の一世俗的な価値基準によれば、子供っぽくロマンチックな一価値観を取り戻すことができたからこそ、夫婦の危機は乗り越えられる。この作品は実は非常にロマンチックな愛の謳歌だったのである。

実際、この作品の愛は感傷的と言ってもよい。というのも、ルーシーを襲った不安がせいぜい雷にたとえられる程度のもので、〈当事者双方〉の愛を押しつぶす圧倒的な力となって迫ってくることはないし、そのような現実の危機に対する具体的な対応を何も提示しないまま、ビリーが唱える強い夫婦愛に勝利させるのは、いかにも安易だからである。しかもこの作品は構成上も大きな無理をしている。ビリーを学識や洗練さに欠ける人物に設定しているため、彼が当然理解しているはずのことはすべて深層に託され、表層では彼はまったく何も理解していないかのように振る舞い続けるからである。そして、「どうしてそんなことを言ったんだかわからない」(I don't know why I said what I did [48])とか、「それはどういう意味だったはずねたら、あいつはどういうことかわからないって答えた。おかしい奴だ」(I asked her what she meant, but she said she didn't know what she meant. Funny kid. [48])と、自分やルーシーの行為の意味を十分理解していない点を繰り返し強調し、彼女の置き手紙を逆さに読む意味についても理解していないかのように振る舞う。そのため、「彼女のことは手に取るようにわかるんだ」(I know her like a book. [14])という自信たっぷりの言葉や、〈当事者双方〉が理解しあうために必要となる愛の在り方に、疑念が生じざるをえないのである。

サリンジャーはのちに、『ライ麦畑』でも落ちこぼれの主人公ホールデン・コールフィールドの一人称語りを使用する。しかしこの作品では、作者と語り手ホールデンと行為者ホ

ールデンの三者の関係が巧妙に計算されているため、行為者ホールデンの未熟さや一人称語りをもたらす矛盾は意図的に利用され、作品の主題と相反するようなことはない。この差には、短編作品と長編作品の違いも関係しているだろうが、そこにはまた、目に見えないものの価値を描こうとしながら、まだ十分にその性質を把握できていない、「バリオーニ兄弟」と共通する、この時期のサリンジャー特有の限界が現れていると考えられる。

第3節 初期未収録作品の頂点

サリンジャーは『ニュー Yorker』誌に掲載されるようになる 1948 年以前の作品を単行本に収録しておらず、習作期の作品と位置づけているようである。しかし 1944 年初め、前線に向けてアメリカを離れ、イギリスのデヴォン州においてノルマンディー上陸作戦のための訓練を受けていたとき、激戦が予想される作戦を前に、彼の人間観や現実認識は急速に深化する。そしてこれに伴い、入隊後から真剣さを増していた著作姿勢はより完成された作品を生み出すようになる。さらにその後の一連の実戦体験は、彼の中で確立してゆく世界観をもとに、いかに生きるかを改めて問い直させたようで、作品の内容には戦後作品で繰り返し描かれる、サリンジャーの主人公たちの危うい生き方が強く打ち出されている。

本節では、サリンジャーがまだイギリスに滞在中の 1944 年に書かれ、1945 年に発表された「イレイン」と、帰国後まもなく書かれ、1947 年に発表された「1941 年のウェストのない若い女性」を取り上げる。どちらも初々しさを残しながらも完成度の高い作品であり、サリンジャーが人間存在の根源に無識別という純粋な精神性を見出し、その高潔さと非現実性についての認識を確立したことを窺わせている。また、「イレイン」ではそうした精神性が人間にとっていかに大切かを強調する一方、「1941 年のウェストのない若い女性」では、そうした精神性を保ちながらも現実世界の中で生きようとする姿を提示している。

1. 「イレイン」 (“Elaine”)

「イレイン」は「ロイス・タゲットの長いデビュー期間」同様、イレインが少女から大人へと変わる転換期を扱った作品である。しかし、ロイスが人生のあり様を学んで責任ある社会の一員に成長するのに対し、イレインは映画に象徴される非現実な世界に永遠の少女として留まる。しかもジェームズ・ランドクイストが、「イレインの窮状をサリンジャーは同情を込めて扱っている」(Elaine's plight is treated sympathetically by Salinger. [21]) と評しているように、映画ばかり見て暮らすエキセントリックな家族と知恵遅れの少女は実に生き生きと語られ、非現実なほど純粋無垢な状態に留まるイレインに深い共感が寄せられていることがわかる⁽⁸⁾。

イレインの完璧なまでの無垢は、彼女が知恵遅れのために世俗的な事柄に影響されないことで守られている。たとえば、彼女は三歳と五歳の時、子供美人コンテストで優勝しているが、それほどまでに美しい外見に恵まれながら、それによって自意識が助長されることはない。初めてのデートに持ってゆくのは十セントストアで買った安かばんと安物の水着で、その安っぽさを気にかける様子は微塵もない。またウォーレン・フレンチが、「知恵遅れのため、……イレインは男たちのいやらしい行為から守られている」(Elaine's mental deficiency ... is her protection against male wiles [J. D. Salinger 52]) と指摘しているように、映画館で男性に足をすり寄せられても、その行為が示唆する不純な動機に気づきさえしない。

このようなイレインは、碧眼やロイヤルブルーの水着など、精神性や純粹無垢な資質を示唆する解釈記号の〈青〉と結びつけて描かれる。また彼女の足は、「彼女ほど背丈のある少女にしては信じられないほど小さい」(unbelievably small for a girl of her height [41])。解釈記号の〈足〉の小ささは知性の弱さを示唆する。しかし〈長身〉は高潔さを表すし、彼女の足が非常にかわいらしく見えることから、彼女の未熟な知性は幼い子供のように汚れないものであることがわかる。

一方、イレインの先生は「とても醜い足と足首」(very bad legs and ankles [39])の持ち主で、目に見えない精神的なものを感じ取ることができず、イレインの外見の美しさに見とれつつも、「この子は本当にばかなんだわ……。あのとてつもなく青い目をのぞき込んでも、何にもない。本当に、何にもないわ」(The child is stupid I look in those tremendous blue eyes, and there's nothing there, absolutely nothing. [40])と、彼女の本質のすばらしさを理解することはない。そして、学校という組織についてゆけない彼女を、彼女のためと思って一級下げる。先生はイレインにとって現実世界を代表しており、彼女の留年は、彼女の内面がいかに純粹無垢の美しい無識別な世界に通じていても、それはむしろ反社会的なもので、現実社会では理解されないことを明かしている。そして、先生が留年について説明するあいだ、彼女は二度も「じっとして」(Stand still. [40])と注意される。彼女の存在の根幹を表す足もとがひどく揺らぎ、内面が人知れず動揺しているのであるが、彼女の苦しみは解釈記号の足に間接的に言及する非常に暗示的な方法で伝えられているように、無識別を体現する者が現実世界で被る内面の傷はほとんど誰にも気付かれなと、サリンジャーは考えているように見える。

だが、イレインのような純粹な無識別は、汚れに満ちた現実世界で彼女に大きな危険をもたらす。識別力に欠けるため、外観に気を遣ってばかりいる見栄っ張りなテディ・シュミットと結婚してしまうのも、その一例である。彼女とテディの本質的な違いは、彼女の

母親のクーニィ夫人と、彼の母親のシュミット夫人の口論の原因にもなっている。つまり、シュミット夫人はある男性映画スターの男らしさに疑問を投げかけるのに対し、クーニィ夫人は断固、彼の男らしさを支持するのだが、彼女たちの異なる評価は、男性スターの映画の中での姿と現実の姿を区別できるシュミット家と、映画の非現実な世界に埋没し、映画と現実が区別できないクーニィ家の、価値観の違いから生じているのである⁽⁹⁾。

結局、イレインよりは識別力があるクーニィ夫人が彼女の結婚の危険に気づき、彼女に戻ってくるように告げるため、危険は回避できる。このことは、イレインの完全に純粋な内面が現実遊離したものであり、父親の生命保険のおかげで生活費に煩わされず、ラジオや映画が作り出す美しい非現実の世界に浸り続けられるクーニィ家の中でしか、彼女の安全が保証されないことを明かしている。しかし、純粋な無識別の現実世界における限界や欠陥はテキストの深層で間接的に示唆されるに留まり、テキストの表層はクーニィ一家の楽天的な明るさで覆われているため、イレインに対するサリンジャーの憧憬が鮮明に伝わってくるのである。

卒業式の場面でもサリンジャーがイレインを高く賛美していることは明白である。彼女はこの時、「民主主義の血潮」(The Blood of Democracy [40])と題される劇で自由の女神を演じ、劇のあいだ中ずっと、重たいまつを掲げる手をぐらつかすこともなく、また、ふたりの少女に情け容赦なく足を踏まれたときでさえ、ほとんど身じろぎもせずに立ち続けていた。彼女の存在の根幹を表す足が二度も傷付けられているので、彼女は忍耐を強いられて辛い思いをしていたに違いない。しかしテキストの表層は、子供に足を踏まれる時もじっと耐えるイレインのけなげな姿を美しく描き出す。そしてそのような彼女の、自由の松明を掲げる確固たる姿に、純粋な無識別こそ民主主義の真髄であり、第二次世界大戦という愚かな争いを克服するためにアメリカがヨーロッパにもたらす希望の光なのだという、ロマンチックなメッセージがこめられて見える。

この作品は、出版年からいうと「フランスにいる青年」とほぼ同時期の1945年春に発表されているが、1944年5月2日付けでウィット・バーネットに宛てられたサリンジャーの手紙の中ですでに言及されているように⁽¹⁰⁾、書かれたのは、彼が英国のデヴォン州でノルマンディー上陸作戦に向けた訓練を受けていた最中と推測される。実戦参加以前の作品ということもあり、「フランスにいる青年」のような暗い影が重くのしかかっているわけではない。むしろ、純粋無垢な資質が現実には存在しにくいことを認めながらも、現実の汚れを免れた美しい少女に束の間の夢物語を託すことで、上陸作戦を前に彼が耐えていた大きな不安から逃れ、一時の安らぎを囲っているような穏やかさが感じられる。また、自由の松明を掲げる揺るぎない姿のイレインには、上陸作戦がナチスに対する自由のための戦いである

ことを再確認し、そのような大義のために命を賭そうとしていた自分自身を鼓舞する意味あいもこめられていたのではないだろうか。

2. 「1941年のウェストのない若い女性」 (“A Young Girl in 1941 with No Waist at All”)

イレインが大人にならないままの少女の姿を留めているのに対し、1947年に発表された「1941年のウェストのない若い女性」は、婚約者の母親と一緒にカリブ海の航海に来ているバーバラが大人に変わろうとする瞬間をとらえ、少女の特質と大人の特質を併せ持った、心もとなく危うい状態を印象深く描き出している。

作品の冒頭、バーバラのウェストのくびれがないほど華奢な体つきが紹介されるが、性的なものを感じさせない子供っぽい外見は、彼女の本質がまだ多分に子供の世界に属したままであることを表している。実際、少し突っ込んだ質問をされると、彼女はしばしば、「さあ？」(I don't know [297])と答え⁽¹¹⁾、その程度の受け答えしかできない自分を、「わたし、おばかさんと思われてるの」(I'm considered dumb. [297])と説明する。イレインが知恵遅れと見なされたように、バーバラの頭が悪いとされるのは、彼女の行動が現実社会の様々な要求や利害関係を見捨て、内面から生じる自然な要求に従う子供のような自発性に特徴付けられているからである。

イレインのようにバーバラにも識別力が欠けていることは、エスコートしてくれるレイ・キンセラと、派手でにぎやかなビバ・ハバナでダンスをする合間、悲劇的ともいえる身の上話を無頓着に挿入することにも窺える。

彼らは踊り続けた。

「父は脳溢血で昨夏、亡くなりました」と、バーバラは言った。

「そりゃあ、気の毒だったね」

「私は叔母と住んでいます。叔母はクーパーズ高校の先生をしています。ロイド・C・ダグラスが書いた『緑の光』をお読みになったことがあります？」

「あまり本を読む時間がないんだよ。どうしてだい？ いい本なのかい？」

「私、読んでいませんの。叔母が読んでもらいたがっているのですが。私、あなたの足を踏んでばかりですわね」

「いや、そんなことはないよ」

「叔母は、とても親切ですわ」と、バーバラは言った。

「ねえ」と、レイは言った。「君の会話は、時々とてもついてゆきにくくなるな」

They went on dancing.

“My father had a cerebral hemorrhage and died last summer,” Barbara said.

“Oh! That’s tough.”

“I live with my aunt. She’s a teacher at Coopersburg High. Did you ever read Green Light by Lloyd C. Douglas?”

“I don’t get much time for books. Why? Is it good?”

“I didn’t read it. My aunt wants me to read it. I’m stepping all over your feet.”

“No, you’re not!”

“My aunt’s very nice,” Barbara said.

“You know,” said Ray, “It’s very hard to follow your conversation sometimes.” (294)

父親の死も、叔母が読めといった本も、叔母の人柄も、ダンスをしていることも、バーバラには同じレベルの事実でしかなく、個人的な悲しみや苦悩は含まれていない。そのように無感動で、とりとめのない話し方ができるのも、彼女がものごとを強く識別していないからに他ならない。

しかし、レイに執拗に求婚されると、バーバラはそれまでの無感動な様子とは対照的に、「痛ましげに泣いた」(She cried painfully. [298])。彼女のこの突然の変化は、「完全に彼女の側の個人的な出来事」(the private accident entirely on her own [298])と断言されているように、彼女のレイに対する恋愛感情とは無関係の、彼女自身の内面の問題である。つまり、レイが熱心に〈愛〉について語り、彼女の〈愛〉について問い質した結果、彼女が自分の感情について考えざるをえなくなったことこそが、原因なのである。というのも、自分という存在を中心とした価値体系でものを眺めるとき、そこには利害関係に基づく様々な識別が生まれ、もはや無識別の状態に留まることはできなくなるからである。それまで彼女が不慮の事故や死、あるいは結婚相手の選択や人々の親切について淡々としていたのは、個々の事柄に個人的な感情を挟まない無識別の世界にいたからである。しかし自分を中心にものごとを考えると、身内の不慮の事故や死は悲しいものになり、自分への親切はありがたいものになり、どういう男と結婚するかは人生を左右する大問題になる。そのような新しい価値を伴った現実世界が今まで住んでいた無識別の世界とあまりに異なって見えたために、彼女は当惑し、恐れをなして泣き出したのである。

作品の最後、バーバラは一人デッキに立ち、「少女時代の最後の瞬間を過ぎたばかりのように響く困難な対位旋律」(the difficult counterpoint sounding just past the last minutes of her girlhood. [302])に耳を澄ませる。彼女が立っている位置は陸地に繋がれたクルーザー一船上という、水と陸の接点である。そして、解釈記号の〈水〉が表す清純な精神性とは、彼

女が子供であった時の、純粹無垢な、物事があるがままで混在している自然な状態であり、一方、解釈記号の〈陸〉が表す人が暮らす場所は、金で娯楽を買うビバ・ハバナに象徴されるように、金銭が支配する物質社会で、彼女が大人として所属してゆかなければならない世界である。バーバラは子供時代の清純さを残しながら、今、大人世界に向き合おうとする。そのふたつの性質は容易に両立するものではなく、相容れない資質が互いに絡みあう複雑で難しい生き方こそ、彼女が耳を澄ませる「困難な対位旋律」の曲想と言える。しかし対立しあふふたつの力が共存する危うさをテキストの深層に託し、テキストの表層ではおっとりとした少女時代が過ぎようとする最後の瞬間に、華奢な姿をきりりと立てているバーバラの可憐な美しさを描くことで、サリンジャーはふたつの性質を共存させて生きる者へ暖かい共感を示しているといえる。

もっともサリンジャーは、バーバラの可憐で清純な姿がはかなく危ういものでしかないという点から目を背けているわけではない。事実、この作品を構成する別のふたつの要素によって、その点は幾重にも確認されている。その要素のひとつが、表題にも使われている1941年の、しかも12月間近という、太平洋戦争直前の時間設定である。ドイツは1938年にオーストリアを併合して以来、次々と国土を拡大してゆき、1941年の半ば過ぎには、誰もが戦争は避けられないと感じ始めていた。作品の中でも、若い男たちは誰も彼もが近いうちに軍隊に加わる予定で、のんびりとした外見を呈している船旅には臨戦の緊迫感が影を落としていた。実際、作品の最後にはその影をセンチメンタルにしてしまうほどはつきりと、「四カ月もたたないうちに、コンサートラウンジから安楽椅子は取り除かれるだろう。そして、その代わりに三百人以上の新兵が床に横になり、眠れぬ夜を過ごすだろう」

(In less than four months' time there would be no easy chairs in the concert lounge. Instead, more than three hundred enlisted men would be arranged wakefully on their backs across the floor.

[302])と、クルーザー船の陰鬱な未来が予告される。そのうえこの作品が発表された1947年の時点では、1941年12月7日（日本時間、12月8日）に真珠湾攻撃があり、それによってアメリカが第二次世界大戦に突入したことも、その戦争が長く辛いものになったことも、周知の事実である。従って1941年の12月間近という時期がもたらす不安感を、1947年当時の読者はまだ癒えぬ戦争の記憶と共に思い出しただろうし、その不安な状態に、少女と大人の狭間に立つ危うさを重ねるのはごく容易だったに違いない。

バーバラが直面する未来の危うさを伝えるもうひとつの要素は、クルーザー船の乗客で、バーバラとレイの若いカップルよりも一世代上の熟年カップル、ウッドラフ夫妻に見られる結婚生活である。自分たちは物質主義の砦のようなビバ・ハバナに属する者ではないと言いながら、夫妻は結局、一夜をそこで過ごし、すっかり酔っぱらってしまう。帰り道で

夫人は、「私たちの結婚生活って、どうしてこんなに楽しいのかしら。私たちって、どうしようもないくらいお金持ちなのよねえ」(I wonder why our marriage has been such a joy. We're so stinking rich. [299]) と、ひどく酔った夫に楽しげに話しかけ続ける。しかし、酔ってまともに歩けない夫妻は、存在の根幹を表す解釈記号の〈足〉が非常に揺らいでいるため、言葉とは裏腹にずっと不安定な内面を抱えているように見える。

夫妻の不安は、夫妻の息子が従軍しようとしていることや、戦争が間近であることでは必ずしも説明がつかない。というのも、「男の子はいつだって戦争に行かなければあななんだ。わしだって行った。おまえの兄さんたちだって行った」(Boys have always had to go to war. I went. Your brothers went. [296]) と、戦争について不安がる必要はないと主張するウッドラフ氏に、夫人は、問題は戦争ではなく、現代がだめになっていることだと答えるからである。

昔と同じじゃあ、ありませんよ。だめと言っても、その程度が違うの。もうぜんぜんだめな時代になってるのよ。あなたやポールやフレディは、あとに比較的いいものを残したわ。ところがまあ、ボビーときたら、お金がないとデートに行こうともしない。世の中はすっかりだめになっちゃったのよ。

It's not the same. It's not rotten in the same way. Time isn't any good any more. You and Paul and Freddy left relatively nice things behind you. Dear God. Bobby won't even go on a date if he hasn't any money. It's entirely rotten. (296)

夫妻の息子は女の子と付き合うのにも金を必要とするように、愛情も物質的なものに支配され、本来心に関わる問題であることが忘れられている。そのような時代には、戦争のような大きな犠牲を払っても、得られるものは汚されたものばかりだと、ウッドラフ夫人は主張しているのである。

ここには、戦場から帰国してまだ一年ほどしか経たないサリンジャーの、戦争に対する苦々しい思いが込められている⁽¹²⁾と同時に、彼の関心が、戦争というひとつの出来事ではなく、戦争の原因となるような根源的な問題—生存と深く関わる無識別に通じる高貴な精神性を忘れて、豊かな物質的生活だけを焦がれる人間の愚かさ—に、向けられていることを表している⁽¹³⁾。しかも、デイヴィッド・ハルバーシュタムが指摘しているように、第二次世界大戦後「若い男女は急成長しつつあった中産階級の一員になることに熱心で、物質的豊かさを求めていた」(Eager to be part of the burgeoning middle class, young men and women opted for material well-being [x]) のであり、この時期アメリカは物質主義的傾向を非常に

強めていた。従って、子供時代の清純さを引きずったまま大人世界に加入しようとするバーバラの戦いは、物質主義との戦いでもある。そして、息子の生き方の誤りが見抜けるほど現実世界の問題をよく理解し、金銭にも愛情にも恵まれて、賢明で善良に見えるウッドラフ夫妻が、どうしてもなくよろめき、息子にもバーバラたちにも先人としての知恵を見せることができないでいることは、子供時代を特徴付ける、存在と深く関わる無識別の精神性を保ったまま大人世界に入ろうとするバーバラの状態を非常に困難なものに見せている。

ところで、ここに挙げたふたつの効果について、ウォーレン・フレンチはこれらがなければこの作品は少しはましになったのにと否定的である。というのも、「ウッドラフ夫妻が当惑するバーバラに対してどのような先例を示せるか……曖昧である」(How they might serve as an example to the perplexed Barbara ... is obscure [J. D. Salinger 78]) し、また、「1941年の悲劇的状況について……いろいろ話されているが……こうした誰もが認める不幸な出来事はバーバラの決定に直接的な関係をまったく持っていない」(There is also much talk ... about the tragic conditions in 1941 ... but it is never demonstrated that any of these admittedly unhappy occurrences has any direct bearing on Barbara's decision. [J. D. Salinger 78]) と考えるからである。しかし彼のこの批判は、バーバラが少女時代を抜け出て、現実社会で大人として生きてゆくことを容認しているだけでなく、彼女が現実社会に適応するための道筋を示すことが可能であるという前提に立っている。ところがそのような容認や前提は、バーバラが直面している問題を二項対立でとらえ、そこに白黒をつけて選ぼうとする排中律を肯定することになる。

一方、陸地に係留された船、第二次大戦前夜の1941年、先輩夫婦の酔った姿によってサリンジャーが表しているのは、少女が大人の世界に足を踏み入れた瞬間のような、少女と大人のふたつの資質が共存している状態、それ自体に他ならない。その頼りなく危うげで心許ない姿こそ、純粹無垢な無識別の精神性と現実世界における社会的役割のどちらとも妥協しないで、どちらの性質も保ち続けるニュートラルな状態の有り様なのである。そしてそれこそサリンジャーがこの時期に新たに獲得した概念であり、以後、彼の作品でずっと描き続けるものであり、のちにニューヨークから少し距離を置いた場所で作家として社会と関わってゆこうとする彼自身の、戦後の生き方を予告するものだったのである。

第2章 解釈記号によるテキストの重層化の完成

はじめに

サリンジャー作品の質はノルマンディー上陸作戦前後に急速に充実してくる。それまでは漠然ととらえていた純粹無垢な精神性が、この時期になると、万物があるがままの姿で調和して存在できる無識別な状態として、人間本来の高潔さや本質的な美しさであると見なされる一方、その非現実性についても確固とした認識が持たれるようになるからである。そしてこのような世界観の確立に伴い、彼独自の意味を持つ解釈記号によって目に見えない心の動きを表す深層の描かれ方が安定し、重層化された緻密なテキスト構成が実現する。さらに戦後のサリンジャーは、現実世界では完全な無識別を常に実践できないとしつつも、それを願ってやまない人間の不条理さという、二項対立を排中律で処理できない人間の複雑な心理や不定な生き方に着目し、作品を深みのあるものにしていく。

サリンジャーの戦争体験は、一時期彼を精神衰弱に陥れたほど痛ましいものだった。従って、戦後作品の中でも前章の3節で扱ったもののようには、戦争を題材にしない作品では比較的完成度が高いのに対し、戦争を題材にした作品では明らかに個人的な感情が投影され、感傷に溺れる傾向がある。彼が冷静な目で現実社会や人間の有り様をとらえ、解釈記号による重層化されたテキストを安定的に用いることができるようになるのは、戦後数年を経、戦争から遠のいた豊かな中産階級の日常を舞台にした作品を作り出すようになってからだった。そしてこれらの作品がのちに『九つの物語』に収録されるのである。

この時期の作品が優れているのは、目に見えない心の動きや思考がテキストの深層に複数の解釈記号を組み合わせて見事に描き出されているだけでなく、深層によって伝えられる詳細が、テキストの表層に描かれている目に見える姿形からの印象と連動して、読者の胸に切々と迫ってくるからである。もっとも、『九つの物語』の中のすべての作品がこのような完成度を誇っているわけではない。この短編集に収録された九作品のうち七作までが『ニュー Yorker』誌に掲載されていることから、サリンジャーは『ニュー Yorker』誌をひとつの基準として収録作品を選んだと推察されるが、作品の質は必ずしも一定していない。たとえば、『九つの物語』の巻頭作品、「バナナ魚」はイメージ的には鮮烈だが、戦後の精神的混乱を引きずっている部分がある⁽¹⁾。そのため、戦争を引き起こすような、人の心を理解できない浅薄で自己中心的な人間に対するサリンジャーの個人的な嫌悪が十分抑制できておらず、作品には様々な矛盾が生じている。また、『九つの物語』の第七作以降の作品は、『ライ麦畑』と同時期か、そのあとで書かれたもので、すでに『ライ麦畑』以後の新たな文学への模索が始まっている一方、新たな手法が確立していないため、過渡期

的な失敗作になっている。

結局、『九つの物語』の中で完成度の高い作品は、第二作の「コネチカットのグラグラカカ父さん」、第三作の「エスキモーとの戦争の直前に」、第四作の「笑い男」、第五作の「小舟の方にて」、第六作の「エズメのために」である。このうち、「エズメのために」は戦争を題材としているため、第6章で扱う。逆に、第七作の「美しき口に緑なりし我が瞳」と第八作の「ド・ドミエ＝スミスの青の時代」には『ライ麦畑』以後の新たな要素が加わってはいるものの、解釈記号によってテキストを二層化した書き方はそれまでの作品の延長線上にあるため、第2章で論じることにする。また、第一作の「バナナ魚」は後期グラス家物語⁽²⁾の母胎となる重要な作品であるし、第九作の「テディ」も、東洋思想を前面に押し出している点や、テディに後期グラス家物語のシーモアのイメージが重ねられているなど、後期グラス家物語との共通点が多い。そこで、これら二作は第4章でグラス家物語に至る萌芽的作品として論じる。

この時期の作品は、直接言葉で表される表層と、解釈記号で伝えられる深層との、二層構造を取るのが基本であるが、作品によっては語り的手法を用いた重層化も試みられている。本章では、六作を発表年代順に個別に論じながら、クラフツマン・サリンジャーが試みている様々な文学技法に着目し、深層の描かれ方を解明するとともに、その内容を読み解き、従来の批評ではサリンジャーが描いていないと見なされた多くの事柄が、間接的ではあれ明確に伝えられていることを明らかにしたい。さらにこの分析により、表層の理解だけでは曖昧とされてきた問題点を解消し、作品をより深く理解するための新たな研究基盤を呈示したいと思う。

第1節 「コネチカットのグラグラカカ父さん」

（“Uncle Wiggily in Connecticut”）

『九つの物語』の第二作「コネチカットのグラグラカカ父さん」が発表された1948年は、寡作なサリンジャーにとっては非常に多産な年だった。というのも、この年には他に、『九つの物語』の第一作「バナナ魚」と第三作「エスキモーとの戦争の直前に」の他、戦争やホロコーストの影響が窺える「僕の知っていた少女」と「ブルーメロディ」が発表されているからである。しかも、そのうち三作は『ニュー Yorker』誌に掲載された。ヨーロッパ戦線から帰国したのが1946年5月であり、その後「1941年のウェストのない若い女性」の他、中編「倒錯の森」を仕上げているので、この時期のサリンジャーが充実した作家活動を営んでいたことが窺われる。

「コネチカットのグラグラカカ父さん」の舞台は冬の午後のコネチカットで、今は中産

階級郊外族の妻となっているエロイーズが、大学時代の友人メアリー・ジェインを迎えて思い出話に花を咲かせる。彼女は現在、夫ルーとの不毛な結婚生活を送っており、心満たされない今の生活は、軍隊のつまらない事故で死んだ恋人ウォルトの素敵な思い出と対比されている。かつて存在した美しいものが今はない、という内容は、同年に出版された「僕の知っていた少女」と「ブルーメロディ」と共通するものだが、後者の二作がそれだけの内容に留まっているのに対し、「コネチカットのグラグラカカ父さん」では、思い出に逃避するエロイーズの姿が、空想の世界に恋人を作り出す娘のラモナの姿に重ねられている。そして、娘との関わりを通して彼女はウォルトの愛を思い出し、彼の思い出を頼りにより強く生きてゆこうとするだけではない。そう決心した彼女の姿がそれまで以上に危うげで、暖かく優しい心を持って生きることの難しさや切なさがひしひしと伝わってくるのである。

ところで、この作品は1949年、『愚かなり我が心』というタイトルで映画化された。当時人気の高かったスーザン・ヘイワードがエロイーズを演じ、主題曲もアカデミー賞にノミネートされるなど話題を呼んだが、映画ではウォルトは英雄的な死に方をしたり、ラモナはウォルトとの間の子供であったり、ルーはメアリー・ジェインと愛し合っていたのにエロイーズが横取りしたなど、原作はいじくり回され、本来の主題は完全に無視されてしまった。サリンジャーがこれにひどく腹を立て、以後決して自作の映画化を許そうとしなかったのは有名な話である。

映画としては単純明快で感傷的な方が良いと判断されて改変されたのかもしれない。しかし、ひょっとしたらプロデューサーや脚本家はもともとこの作品の主題を読み違えていたのかもしれない。というのも、批評家のあいだでもこの作品はなかなか正当な評価を得られず、表面的な解釈に終始しがちだからである。たとえば、サリンジャー批評の古典とも言えるウォーレン・フレンチの『J・D・サリンジャー』(J. D. Salinger)でも、のちに再びサリンジャーを論じた、『J・D・サリンジャー再訪』(J. D. Salinger, Revisited)でも、この作品では内容が〈素敵なもの〉と〈インチキなもの〉とに完全に二分され、作品は両者を折り合わせるができなかったエロイーズの「敗北の物語」(the tale of a defeat [J. D. Salinger, Revisited 69])だと主張されている。フレンチが指摘するような二項対立は確かに存在するが、作品の最後で彼女が体験するエピファニーはそのような二項対立を超えた新たな境地を目指している。

フレンチと異なり、グインとプロトナーは彼女が体験するエピファニーに注目し、作品をエロイーズの魂の救済物語と見なしている。しかし、彼らはこの作品を「エロイーズ版、子供による救済物語」(Eloise's salvation-by-child [23])と見なす。同様にジェームズ・ランドクィストも、「サリンジャーの多くの他の登場人物同様、エロイーズは子供の手本に導

かれ、突如自分の人生を見通し、彼女の本質をよりよく理解するようになる」(Like so many other Salinger characters, she [Eloise] is led by the example of a child to suddenly see through her life and come to a better understanding of her true nature [89]) と、ラモナという無垢な存在によってエロイーズが本来の無垢に立ち返れたと結論付ける。ところがエロイーズはラモナを契機に自分の誤りに気付くものの、ラモナの資質によって救われるのではない。テキストの深層はラモナの内面に多くの問題があることを示唆しており、エロイーズを変化させるのは、実際にはウォルトだからである。そのようなウォルトの影響力に着目している批評家が高橋美穂子なのだが、高橋は〈グラグラカカ父さん (Uncle Wiggily)〉を「愉快的ウサギのおじさんのイメージ」(92) でとらえているだけで、足との関わりに言及することはない。また、「Walt の力によって、内的成長を遂げ、おのれを袋小路から救い出した」(100) と、エロイーズの内面が完全に救済されたかのように見なし、作品の最後で彼女の存在の根幹を示唆する足がひどく揺らいでいる点を見過ごしていることも惜しまれる。

この作品が理解されにくい原因は、ウォルトに表される良さがテキストの表層に直接言語で表現されているとはいえ、その表現は間接的なものでしかなく、加えてエロイーズやラモナの内面が〈ガラス〉と〈足〉の解釈記号によってテキストの深層で伝えられていることにある。特にガラスは、居間の窓ガラス、酒のグラス、ラモナのめがねと、形を変えて用いられ、重要な内容を伝えている。そこで次に、表層で間接的に描かれている内容と合わせ、ガラスや足の解釈記号によって示される深層を読み解きながら、エロイーズの心の変化を追い、〈グラグラカカ父さん〉が意味するものや、作品の最後でエロイーズの心が至った状態について考察しよう。

1. 〈窓ガラス〉の向こうで失われたもの

ウォーレン・フレンチは、現在エロイーズが暮らすコネチカットを〈インチキな〉世界と見なし、ウォルトが住んでいた過去の〈素敵な〉世界と対照させている⁽³⁾が、確かに、エロイーズの家の居間の窓ガラスの向こうに見られる風景は、「外は、汚らしい雪解け水がみるみるうちに凍り始めていた」(Outside, the filthy slush was visibly turning to ice. [31]) と描かれるような、寒々とした醜い不毛な風景である。窓ガラスは内面と外界の境界線を示唆する解釈記号なので、それを通して眺められるこの風景は、エロイーズの心の内から眺められた現実の情景と言ってよいだろう。しかも、その窓ガラスの内側には「砂ぼこり」(grit [31]) が積もっていることをメアリー・ジェインが目撃しており、彼女が久しぶりに会ったエロイーズは、かつてと異なり、世の中に苦々しい思いを抱いて生きているようである。

エロイズを取り巻く現実が陰鬱で不毛になったのは、〈素敵〉ウォルトが失われたからだ、彼の〈素敵〉資質についてメアリー・ジェインに説明しようとするとき、彼女は彼の奇妙な行為を思い出す。

「彼は、おかしいか、優しいか、だったわ。よくあるような、安っぽい優しさじゃあないのよ。特別な優しさだったわ。一度ね、彼、何をしたと思う？……私たちがトレントンからニューヨークへ向かう列車に乗ってたときのことよ。彼が徴兵を受けたすぐあとだったわ。列車の中はとても寒くて、私のコートの中にふたりしてくるまるみたいなこと、してたの。……それでもって、彼は私のお腹に手を置いててね。ほら、わかるでしょ。ともかく、突然、彼が言ったの。君のお腹はそりゃあすばらしいから、誰か士官がやってきて、もう一方の手を窓から突き出せって、命じてくれたらと思うよ、って。僕は物事は公正にしたいからね、って」

“He was either funny or sweet. Not that damn little-boy sweet, either. It was a special kind of sweet. You know what he did once? ... We were on the train going from Trenton to New York – it was just right after he was drafted. It was cold in the car and I had my coat sort of over us. ... Well, he sort of had his hand on my stomach. You know. Anyway, all of a sudden he said my stomach was so beautiful he wished some officer would come up and order him to stick his other hand through the window. He said he wanted to do what was fair.” (43-44)

エロイズのお腹に置かれた片方の手が感じる幸福は私的な喜びである。それがあまりに大きいとき、ウォルトはもう一方の手を、窓の外に出すことで均衡を保とうとする。窓はここでも内面と外界を隔てる境界線を表す解釈記号になっており、しかも列車の窓から外は風が吹きすさんでいるし、命令を下すのが士官であることから、窓から外に出される手が体験するのは戦争のような過酷な状況であろう。

私的な世界で得られる内面の大きな喜びを、外界に身をさらして体験する大きな苦悩と結びつけて理解するウォルトの姿勢は、ジェームズ・ランドクィストが〈二極一致〉という東洋的な概念で説明するところのものである。

ウォルトが言っているのは、二極一致という仏教概念を反映した、ある種の公案のようなもので、喜びが非常に大きいため、同じように大きな痛みを理解して初めて、それも理解できるようになる、というものである。

Walt was expressing a *koan* of sorts, reflecting the Buddhist conception of the duality of opposites, that there are pleasures so great that the only way they can be comprehended is

through contemplation of pain that would be equally great. (88)

このような二極一致の概念は、この作品の前年に出された「倒錯の森」で、内面が極端に敏感なフォードが極端に世俗的なバニーに引きつけられる状態に、すでに表されている。そして、のちには「大工よ」の中で、幼い少女が美しすぎるために彼女に石を投げて傷つける、シーモアの行為によっても繰り返される。しかし、フォードの場合、二極一致の概念は彼を自堕落な生活に陥らせるし、シーモアの場合には他者を傷つける。これに対してウォルトの二極一致は、エロイーズの心をくすぐるしゃれた台詞になって、彼女の心にほのぼのとした愛情を呼び起こすのである。片手が感じる喜びの本質を見抜こうとする彼の目は、彼がグラス家の一員であってもおかしくはないほど透徹している⁽⁴⁾。しかし彼はそのような鋭い認識力を、暖かく優しい人間的な好ましさに包み込む力を持っている。それこそが、彼の「特別な優しさ」の本質だったのである。

のちに、グラス家の七人兄弟の母親ベシーがウォルトについて、「彼女のただひとりの本当に気さくな息子」(her only truly lighthearted son [F&Z 90])と評しているように、彼はグラス家的な鋭い洞察力や高い感受性を有しながらも、人間的な暖かさをふんだんに持ち合わせている。そして、そのような彼の特質がよく現れているもうひとつの例が、表題の〈グラグラカカ父さん〉に関わる思い出である。

「一度ね」と、エロイーズは言った。「私、ころんだことがあるの。あの頃はいつも、軍の売店のすぐ外のバス停で彼を待ってたものよ。ところがある時、彼はやってくるのが遅れたの。バスが発車しかけてたわ。で、バスを捕まえようって、走ったの。そうしたら、私、ころんで、足をくじいたのよ。彼ね、『かわいそうなグラグラカカ父さん』って、言ったのよ。私のかかとをね、そう呼んだの。かわいそうなよぼよぼのグラグラカカ父さんって、呼んだのよ。……本当に、いい人だったわ」

“Once,” she [Eloise] said, “I fell down. I used to wait for him at the bus stop, right outside the PX, and he showed up late once, just as the bus was pulling out. We started to run for it, and I fell and twisted my ankle. He said, ‘Poor Uncle Wiggily.’ He meant my ankle. Poor old Uncle Wiggily, he called it. ... God, he was nice.” (42)

そもその原因はウォルトが遅れたせいであったとしても、ころんだことでエロイーズはきまりの悪い思いをただろうし、バスに乗り遅れたために情けない気持ちにもなっただろう。実際、エロイーズが〈かかと〉という、彼女の存在の根源を示唆する解釈記号の〈足〉

の一部を傷つけているため、彼女の心は穏やかならない状態にあったことが窺える。しかしウォルトはそのような彼女の傷ついた内面を正確に見抜き、しかも、エロイーズの心を軽くするような配慮を自然に払うことができた。すなわち、彼女の痛んだかかとをいたわるにあたり、彼はアメリカの子供たちにとって馴染み深い、童話の主人公の年寄りうさぎ、グラグラカカ父さんのイメージを用い、彼女を笑わすだけのユーモアを持ち合わせていたのである。危機に置かれたエロイーズの心が見事に救えたのは、人の心を読む鋭い目とともに、彼女の人間的な感情に配慮した思いやりを示せる、豊かな人間性が彼に備わっていたからに他ならない。

このように、ウォルトはものの本質を鋭く見抜く能力と、その能力に押し潰されない人間的な暖かい資質の両方を、非常に良い形で共存させた稀な存在だった。一方、ウォルトを良い人だったと言うエロイーズは、彼の人間的な良さを感じ取ることにはできるが、彼の良さが語られる思い出話で、その良さについて分析されることがないように、ウォルトほどの洞察力でもものの本質を見極めることはできない。ものの本質を直視できない彼女の性質は、メアリー・ジェインとの会話で酒のグラスの解釈記号を用いた深層に明確に表されている。しかも、彼女とウォルトのこの違いにこそ、彼女が現在陥っている不幸の大きな原因が隠されているのである。

2. エロイーズの〈グラス〉の中身

ウォルトを失った自分について、私には大切なものを何も留めておけないと、エロイーズが嘆くとき、「彼女の手には空のグラスが握られて」(with the empty glasses in her hands [30]) いることや、ウォルトがどのような死に方をしたかメアリー・ジェインに語る時、「酒のグラスは小さな胸の上にバランスよくまっすぐに立っていた」(a drink balanced upright on her small-breasted chest. [41]) と、彼女の寂しさを象徴する小さな胸が、寂しさを紛らしてくれる酒の入ったグラスに結びつけられているように、この作品では、酒の量やグラスの位置がエロイーズの心の様々な状態を表す解釈記号として機能している。

そして、エロイーズがウォルトの死について一兵士として理想や大義のために戦場で死んだのではなく、戦争が終わったあと、上官の私的欲求を満たすためになされていた荷造りの際に、誰かの不注意で生じた些細な事故で死亡したことを一語れるのは、酒に酔ってからでしかない。ウォルトのような、彼女が今までに出会った一番すばらしい人が無意味に殺される現実には、彼女にとって酒の力を借りずに直視できるものではないからである。つまり、エロイーズは非情な現実のあるがままの姿を平静に見つめる内面の強さを備えてはいない。彼女には、分厚いめがねをかけて人間が住む現実に対応しなければならないラモナや、のちにグラス家の一員とされるウォルトとの、本質を見抜く鋭い認識力が欠けて

いるのである。従って、エロイーズがウォルトの良さを理解できたのは、ものの本質を見抜く彼の洞察力や感受性が、人間的な暖かさや優しさに装われていたからに他ならない。本質を見抜く優れた内面があって初めて、彼の人間性は「安っぽい優しさ」ではなく「特別な優しさ」になっているのだが、両者を本能的にしか区別できないエロイーズには、彼の優しさを支えるもっとも重要な点が把握できていないのである。

事実エロイーズは、彼女が鈍感だと非難する人々以上に、物事を表面的にとらえることが多い。たとえば、彼女は心と心の触れあいを求めているにもかかわらず、自分の周りの人々を衣服や顔立ちのような外見によって判断する矛盾を平気で犯している。夫ルーが中身のない浅薄な男だと主張する彼女は、なぜ彼と結婚したのかとメアリー・ジェインに問いただされ、「まったく！ どうしてかしらね。あの人、ジェーン・オースティンが好きだって言ったわ。彼女の著作は自分にはとっても大きな意味を持ってる、ってね。文字通り、そう言ったの。ところが結婚してみたら、今まで彼女の本を一冊たりと読んだことがないってわかったのよ」(Oh, God! I don't know. He told me he loved Jane Austen. He told me her books meant a great deal to him. That's exactly what he said. I found out after we were married that he hadn't even read *one* of her books. [46]) と答える。エロイーズは知性を気取ってみせたルーの偽りを批判するが、たとえ彼が本当にそのような嘘をついたとしても、結婚という一生を左右する重要な決定において、彼女の判断が安易で短絡だったために、彼の他愛ない嘘が見抜けなかったことを見逃すわけにはいかない。

さらにエロイーズは、大学時代の友人で、たまたま同じような背景で大学をやめたメアリー・ジェインには気を許しているが、作品の冒頭からふたりの会話はぎくしゃくしている。実際、窓の外を眺めていたメアリー・ジェインが部屋に引き返す場面で、「ぎっしりと詰まったふたつの本棚の前をどの表題も見やることなく通り過ぎ」(passing two heavily stocked bookcases without glancing at any of the titles [31-32]) と描かれていることから、彼女はエロイーズの夫ルー同様、本を読む人間ではないように見える。しかしエロイーズがそれに気付いている様子はない。ラモナについても同様で、エロイーズは夫に外見が似ているという理由だけで、娘は自分と何の共通点もないと断定し、娘の不格好なめがねの奥に、彼女が望んでいる心の触れ合いを可能にする繊細さがあるかもしれないと疑ってもみようともしない。

このように、酒に酔ってひと時の心地良さに浸り、現実から目を反らせるエロイーズは、彼女が嫌悪してやまない物質主義的で皮相的なものの見方に、自身も深く染まっている。彼女の現実が殺伐としたものであるとしても、ウォルトの死だけがすべての原因ではない。彼女自身が浅薄であるために、ルーの本質を見誤って結婚をし、その結果、ますます周囲

に心を閉ざし、仕事帰りの夫を駅に迎えにゆく優しさも、使用人の夫がひと晩泊まることを許す寛大さも、娘に対する母親らしい愛情も示せず、一層深い孤独に陥っているのである。彼女のグラスを満たすものが酒でしかないように、現在、彼女の内面を満たせるのは、死んだウォルトを追いかける束の間の夢でしかない。しかし、思い出に浸りすぎることは酒に溺れてしまうのと同じで、現実を直視する力を萎えさせ、自分も回りの人間も一層不幸にしてしまう。

3. ラモナの〈めがね〉の内側

酒のグラスがエロイズの内面を表す解釈記号であるように、ラモナの内面はめがねの解釈記号によって伝えられる。このめがねは分厚くどっしりとした存在感を持ち、彼女の外観から子供らしい愛らしさを奪っている。事実、エロイズとメアリー・ジェインが酒を飲んでいる居間に登場するラモナは、人間的な感情をまったく感じさせない、冷たく無愛想な子供である。

「ねえ、ちょっとキスしてくれない」メアリー・ジェインはもう一度たのんだ。

「キスするの、嫌いなの」

エロイズは鼻をならし、「ジミーはどこ？」と尋ねた。

「ここにいるわ」

「ジミーって、誰のこと？」メアリー・ジェインはエロイズに尋ねた。

「まったくね。この子のいい人、ってわけ。この子の行くところ、どこにでもついて行くの。この子がすることは、何でもやるわ。全部、どうしようもない作り事よ」

「まあ、本当？」と、メアリー・ジェインは興奮して答えた。彼女は前屈みになった。

「ラモナにはいい人がいるの？」

ラモナの目は分厚い近視矯正レンズの内側にあって、メアリー・ジェインの興奮の片鱗さえも窺わせていなかった。

“Will you give me a little kiss, Ramona?” Mary Jane asked again.

“I don’t like to kiss people.”

Eloise snorted, and asked, “Where’s Jimmy?”

“He’s here.”

“Who’s Jimmy?” Mary Jane asked Eloise.

“Oh, God! Her beau. Goes where she goes. Does what she does. All very hoopla.”

“Really?” said Mary Jane enthusiastically. She leaned forward. “Do you have a beau, Ramona?”

Ramona's eyes, behind thick, counter-myopia lenses, did not reflect even the smallest part of Mary Jane's enthusiasm. (36-37)

めがねは内面が外の世界に触れる手助けをしてくれるものだが、〈近視矯正レンズ〉という、あまり馴染みのない表現は、彼女の内面の視野が非常に狭く、分厚いめがねをかけてさえも通常の子供のように振る舞えないほど現実から隔絶していることを強調している。事実、初対面のラモナにキスを求めるメアリー・ジェインに対し、彼女は子供らしくない無愛想な態度でキスを拒むし、メアリー・ジェインの熱狂ぶりを子供らしくない冷ややかな目で批判している。彼女の目はものの本質を見抜き、メアリー・ジェインが、小さな女の子は当然客にキスをし、愛嬌を振る舞うものという、社交ルールを前提に行動していることや、かわいらしくもないラモナのキスを欲しがることで愛想の良い客の役目を果たそうとしていることを、言い換えれば、メアリー・ジェインは大人が小さな子供に出会ったときに予期される熱狂を演じているにすぎず、彼女の興奮はラモナによって掻き立てられた純粋な愛情のほとばしりではないことを、看破しているのである。もちろん、メアリー・ジェインは故意に誰かをだまそうとしているわけではないが、そのような無意識の演技さえも不純と見なして退けるほど、ラモナの内面は純粋で狭い。

ラモナの完全に純粋な内面は、表面を取り繕うための人間的な暖かさや優しさを許容しない。従って、〈いい人〉であるはずのジミーが突然死んでも、彼女は極めて無感動であるだけでなく、「スキパーが骨をくわえてるのを見たわ」(I saw Skipper with a bone [50]) と、事故死した恋人の骨を犬がくわえているという残酷な事実も冷静に見つめることができる。さらに、彼女は同じような冷淡さで、新たな恋人ミッキー・ミッケラーノを作り上げることもできる。そのようなラモナの内面は、純粋なだけでなく、生と死や、個人の違いまでもが失われた無識別の世界であることを窺わせる。

ラモナが夢の中で作り上げた恋人、ジミーが突然事故死するのは、エロイーズの思い出の中の恋人ウォルトを襲った不条理な事故と同質のもので、ラモナの想像の世界は母親の思い出の世界とパラレルになっている。しかし、エロイーズの思い出の世界では失われたウォルトに代わるものが何もない一方、ラモナの無識別の心はすぐに代わりの恋人ミッキーを作り出す。そして、彼女は新しい恋人のためにベッドの端で眠ろうとするのだが、それ知ったエロイーズは、金切り声で、娘にベッドの中央に行くようにと命じ、彼女が従わないと、彼女を無理やりベッドの中央に入れ、ミッキーの存在を消し去る。この感情的な反応について武田勝彦は、「ウォルトを失い、何らの代償も見出せぬエロイーズは、娘のラモナがいつもたやすく次の恋人を見出したことに対して激しい怒りを燃えたたせたので

あった」(『九つの物語』 300) と、嫉妬に基づくものと解釈するが、エロイーズの悲鳴の甲高さやそれに続く強引な行為は、嫉妬というよりも、恋人の死を悼むこともなく新たな恋人を作り出すラモナの非情に対する強い拒絶という印象が強い。

ラモナが非情で冷淡なのは、彼女の内面がものの本質の純粹無垢な無識別の状態に留まり、肉体を持つ人間が様々な感情を携えて生きる現実世界の現状から遠ざかっているからである。ウォルトはものの本質を見抜く洞察力や感受性を人間的な優しさや暖かさと結びつけることができたが、ラモナは彼と同じようにものの本質を見抜くことができて、人間的ないっさいの感情を欠いている。一方、人間的な感情に対して繊細なエロイーズは、ものの本質は十分に認識できず、表面的な印象に影響されやすいため、彼女は外に現れたラモナの姿に感情的に反応し、ラモナにウォルトと同じ、美しく尊い内面があることに気付けない。その結果、エロイーズの命を受け継ぐラモナは彼女の未来を象徴する存在であるにもかかわらず、彼女は母親としてラモナと現実との架け橋になってやることもかなわず、自身と娘の両方の未来を閉ざしているのである。

4. 〈めがね〉を通してエロイーズが見たもの

ラモナが新しい恋人を作り出したことを知ったエロイーズは、娘の非人間的な思考を否定するかのよう、とっさに感情的な反応を示す。しかし、娘をベッドの中央に引っ張りこむために彼女は娘の存在の根幹を表す解釈記号の〈足〉をつかんでいるため、この行為の途中で娘の本質に気付いたことがわかる。またそうであればこそ、彼女はラモナをベッドの中央に寝かせ、部屋の電気を消したあと、ドアのところで考え込むのである。

この時エロイーズの心に起きた変化は、それに続くエロイーズの行為の深層に、ふらつく足とめがねの解釈記号で表されている。

エロイーズは……ドアの戸口に長い間立っていた。それから、突然、暗闇の中、彼女はナイトテーブルに走りよった。ベッドの足に膝をぶつけたが、あまりにめがねに関心が奪われていたので、痛みは感じなかった。彼女はラモナのめがねを取り上げ、両手でめがねを抱き、頬に押し当てた。涙が頬を伝って落ち、レンズを濡らした。「かわいそうなグラグラカカ父さん」と、彼女は何度も繰り返して言った。それからやっと、彼女はナイトテーブルにめがねを戻した。レンズを下に向けて。

Eloise ... stood for a long time in the doorway. Then, suddenly, she rushed, in the dark, over to the night table, banging her knee against the foot of the bed, but too full of purpose to feel pain. She picked up Ramona's glasses and, holding them in both hands, pressed them against her cheek. Tears rolled down her face, wetting the lenses. "Poor Uncle Wiggily," she said over

and over again. Finally she put the glasses back on the night table, lenses down. (55)

ここで注目すべきことは、エロイーズが突進してゆく先がめがねであって、ラモナではないことである。ラモナの足を通して彼女の本質がウォルトのそれと同質であることに気付いたとしても、エロイーズが求めるのは、解釈記号のめがねが思い出させてくれるウォルトのバランスの取れた生き方に他ならない⁽⁵⁾。だからこそ、「かわいそうなグラグラカカ父さん」と言ったウォルトを思い出しながら、ものの本質を見抜く目を示唆する解釈記号のめがねに、人間的なぬくもりを象徴する涙が注がれているのである。

一方めがねをつかもうとして、エロイーズが彼女の存在の根幹を表す解釈記号の足を傷つけているように、この時、彼女の内面には大きな変化が生じている。その変化は、ラモナに母親らしいキスをし、髪を掻き上げてやる優しさになって現れている。しかし彼女は娘にミッキーを取り戻してやろうとはしない。というのも、娘の極度に視野の狭い、現実遊離した内面をそのまま肯定するのではなく、娘に人間的な感情のすばらしさを教え、ウォルトのような、ものの本質を見抜く目と人間的な美しい感情をバランスよく共存させた人間に導こうとするからである。エロイーズはウォルトの思い出に再会することで、思い出に溺れた生活から、彼の資質を現実世界に再現させる生き方へと、一歩踏み出したのである。

ナイトテーブルにめがねを戻すとき、エロイーズはめがねのレンズを下に置く。それは、彼女がめがねの内側にいて、ラモナやウォルトと同じ内面を共有していることを示唆している。しかし、そのような状態はレンズが傷つきかねない危ういものであり、彼女が新たに獲得した内面によって彼女の人生が以前よりも傷つきやすくなっていることを仄めかしている。実際、ラモナの寝室から階下へ向かうエロイーズの足もとはひどく危なげで、足の揺らぎの解釈記号が示唆する内面の動揺は、ウォルトと心の再会を果たしたことによる衝撃以上に、彼女の将来の危うさを予言している。

作品の最後、エロイーズはうぶだった学生時代、些細なことで一晩中泣くような人間的な感情を豊かに持ち合わせていた自分を振り返り、「私、いい子だったわ……そうでしょう？」(I was a nice girl, ... wasn't I? [56]) と、メアリー・ジェインに問いかける。ルーとの間違った結婚によって、そのような人間的な暖かさを失っていたことを後悔し、自分には取り返せるすばらしい資質があるのだと確信しようとするこの台詞は、非常に感傷的である。従って、そのような人間的な優しさや思いやりで娘をしっかりと導き、ウォルトの思い出が教えてくれる良さを現実世界に作り出してゆく新たな人生を、どこまで彼女が実現できるか、確証はまったくないのである。

5. ウォルトの非現実性とエロイーズの人生の危うさ

「コネチカットのグラグラカカ父さん」では、ガラスや足の解釈記号によってエロイーズやラモナの内面が深層で描かれるのとは別に、表層でエロイーズが語る思い出の中で、ウォルトの本質が間接的に語られる。エロイーズはものの本質を見抜くことができないため、彼の思い出話で明かされる彼の本質の詳細は、深層で描かれるエロイーズやラモナの内面同様、内容を読み解かなければ理解できないようなものである。しかしエロイーズは直観的に彼のかげがえのない長所を感じ取っており、彼女が語る彼の思い出話もまた、そうしたウォルトならではの、鋭い洞察力に裏打ちされた暖かくユーモラスな人間性を、理屈抜きで読者に印象付け、エロイーズが失ったものの大きさを伝えている。

しかしここで注意しなければならないのは、ウォルトがエロイーズの思い出の中にしか登場しないことである。彼女を感動させた彼の素晴らしさが現存したという確証を、サリンジャーは与えていない。後期グラス家物語で作中作家バディ・グラスが理想の人として描くシーモア・グラスが、実際のシーモアとは異なって見えるように、この作品でエロイーズが信じたがっているすばらしいウォルトも、彼女が望む形に作り替えられている可能性がある。事実、ものの本質を見抜く鋭さはラモナを現実世界から遠ざけてしまうように、人間的資質と根本的に相容れない性格を帯びている。従って、ウォルトといえどもそうした相反する資質を常に見事に共存させられたわけではないだろう。彼の思い出が美しく保たれているのは、彼が今は死んで存在しないからこそであり、生きたウォルトであればエロイーズを幻滅させる時もあったに違いない。

結局、ウォルトに体现された良さは、不可能が可能になった奇跡の瞬間だった。人の性^{さが}はそれが常に保たれることを許さない。それ故、エロイーズはせいぜい、ウォルトの思い出を頼りに、郊外住宅地の〈コネチカット〉に象徴される物質的な豊かさの中で、失望や幻滅と闘いながら〈グラグラカカ父さん〉のような危うい足取りで生きてゆくしかない。最終場面における彼女の嘆きが読者の胸を切なく打つのも、そのような満たされない悲しい思いを彼女がこれからも一生引きずってゆかざるをえないように感じられるからに他ならない。

第2節 「エスキモーとの戦争の直前に」

（“Just Before the War with the Eskimos”）

1948年3月に『ニューヨーカー』誌に掲載された「コネチカットのグラグラカカ父さん」が、思い出の中の美しいひと時を振り返りながら、ものの本質に通じる鋭い洞察力や

高い感性と、人間的な暖かさや優しさとを共存させて生きる、人生の危うさや悲しさを表しているのに対し、同年6月に同誌に掲載された「エスキモーとの戦争の直前に」は、人が思い出にしまい、一生振り返りながら生きてゆく、美しい一瞬そのものを描き出そうとする。そのかけがえのない瞬間は、子供から大人への過渡期にあって、すでに大人とはかくあるものと考え、実利的・功利的な態度を身につけ始めていたジニー・マノックスによって、彼女の級友セレーナの兄、フランクリンと交わす会話を通して体験される。

フランクリンは、ジニーの前に現れたときの彼の外観の描写の深層で表されているように、彼女よりも年長であるにもかかわらず、彼女よりも子供らしい純粋さを多く留めている。たとえば、彼はめがねをかけ、パジャマ姿で髪はぼさぼさ、体格は貧弱で胸幅も狭く、「彼はもっともおかしな外見の青年だった—それとも、大人の男性だったと言うべきかもしれない。どちらと判定するのは、難しかった」(He was the funniest-looking boy, or man — it was hard to tell which he was [63])と描写される。彼がかけているめがねは、内から外が望める〈ガラス〉の解釈記号であるが、内面と外の世界を結びつけるために矯正が必要なほど、彼の内面が現実世界から遠ざかっていることを表し、彼がものの本質にかかわる純粋無垢な心を保っていることを示唆している。事実、パジャマ姿で、身繕いもせず玄關ホールに駆け出してくる振る舞いは、小さな子供がやりそうなことだと言える。同様に、見映えのしない醜い外観も彼の繊細な内面を暗示している。というのも、外見が醜いと美しい心を持っていても世間から評価されにくいから、サリンジャーの作品では、世間から顧みられることの少ない、ものの本質に通じる純粋無垢な資質の持ち主が、醜い人として描かれることが多いからである⁽⁶⁾。また彼を青年と呼ぶべきか大人の男性と呼ぶべきかためられるのも、年齢的には大人の男性と見なされてよい域に達している彼の内面が、依然大人の価値観に影響されない純粋な子供の世界に属していることを暗示している。

そのようなフランクリンとの会話は、彼が立ち去ったあとに訪れる彼の友人で、彼とは対照的な気取り屋で功利主義的なエリックとの会話と対をなし、ジニーは後者によってフランクリンとの会話に含まれていた美しさや尊さを実感する。その結果、彼女は作品の初め装いにかけていた実利的態度を改め、身勝手に傲慢なセレーナにも優しく接しようとする新しい生き方を目指す。この作品の最後にほのぼのとした明るさが漂っているのも、失いかけていた純真さを取り戻し、新たな生き方を始めるジニーの心の支えとなる、フランクリンとの美しいひと時が、読者の心にも安らかな幸福感をもたらすからである。

この作品ではジニーのセレーナに対する態度の変化が明白なので、ゲインとプロトナーが、「青年期の人間的な同情心の成長」(the growth of an adolescent's human sympathy [23])と呼ぶものは、読者に容易に認識されるだろう。しかし、それが何によって、どういう過

程を経て達成されるのかは、十分理解されていないように思える。たとえばウォーレン・フレンチは、フランクリンを落ちこぼれの、どうしようもない人間と見なし、ジニーがセレーナに対する態度を変えるのも、「フランクリンが陥っているような哀れな孤独の状態に……セレーナが押し流されてしまわないようにという彼女の試み」(her attempt to keep Selena ... from drifting into the same state of pathetic isolation as Franklin [J. D. Salinger 89])だと、セレーナに対する思いやりのように理解する。この解釈は『J・D・サルインジャー再訪』にも受け継がれ、セレーナを「この寂しいセレーナ」(this lonely Selena [71])と呼んだり、「セレーナの問題は兄のフランクリンである」(Selena's problem is her brother Franklin [71])と主張したりする。しかし、フランクリンが登場人物の中で誰よりも純粹である一方、セレーナは、「きびきびと、周囲のことなど気にせず、まるでハリウッドからやってきたお偉いさんでもあるかのように」(briskly and obliviously, like visiting Hollywood royalty [60])歩くことができる。安定した足の解釈記号が示唆する内面の動揺のなさ、他者を気にかける様子もない自己中心的な性格、解釈記号〈映画〉の都ハリウッドが仄めかす虚飾や世俗性など、彼女は兄よりも年齢は下であっても、いち早く現実世界に入り込み、物質主義的な浅薄さや利己心など、その悪いところを身につけた人物として描かれていることが見落とされている。

一方ジェームズ・ランドクイストは、フランクリンからジニーに手渡されるサンドイッチについて、「そのサンドイッチは神聖さを帯びており、生まれ変わりを予告する寓意を示唆している」(The sandwich takes on a sacramental quality and suggests the underlying fable of incarnation [91])と解釈し、このサンドイッチにこめられた「フランクリンの人生の真の味」(a taste of what Franklin's life is like [91])が伝えられたと説明する。その点だけを取り上げるなら、彼は正しいように思えるのだが、彼は〈エスキモーとの戦争〉が象徴するのは、第二次世界大戦が終わってもまた次の戦争を始めようとする人間の愚かさであり、フランクリンの人生の本質は「致命的な愚かさの終わることのない繰り返し」(the continuing cycle of mortal foolishness [92])と見なしている。もしサンドイッチがそのような絶望的メッセージを伝えているとするなら、ジニーがそれを捨てがたく思う理由が説明できないし、結末の明るさにもそぐわないのではないだろうか。

さらに、「終章で一挙に浮上するテーマの鮮明さといい、起承転結の妙といい、歯切れのよい会話の魅力といい、短編小説の典型ともいえるべき作品となっている」(102)と、この作品を高く評価する高橋美穂子は、登場人物の心の動きを話にそって丁寧に分析し、ジニーとフランクリンの心の交流を通して、ジニー同様、フランクリンも変化していることを指摘する。ただ、彼女の分析はフランクリンの態度が変わったと表層に記されている部分

で止まってしまう。実際には、表層で直接描かれるフランクリンの内面変化はごく浅いものにすぎない。より深い内面で起きるもっと重要な変化が、その後、解釈記号によってテキストの深層に描かれているのである。

ところで「エスキモーとの戦争の直前に」では、サリンジャー独自の意味を持つ解釈記号の他に、指の傷や、表題の〈エスキモーとの戦争の直前に〉や、チキンサンドイッチなど、解釈記号よりも目を引く、この作品独自の象徴が用いられている。そして、多くの混乱は、これらの象徴を独自の印象で推量しようとするために生じているように思える。確かに、作品独自の象徴は解釈記号ほど機械的に処理できない。しかしこれらは解釈記号と密接に組み合わさっているので、解釈記号を手がかりにテキストを読めば、象徴の意味を推量することはずっと容易になる。しかもこの作品では、解釈記号と象徴による深層が冒頭から結末までの全体にわたって明確な二層を形成しており、深層では登場人物の本質や内面の動きなど、目に見えにくい内容が手に取るように伝えられている。従って、深層を解明することで、ジニーとフランクリンの心が触れ合ってゆく過程を詳しくたどることができるだけでなく、作品の結末がもたらすほのぼのとした明るさの原因を理解することも可能なのである。

1. ジニーの本質を伝える解釈記号

サリンジャーにとって〈子供〉は純粹無垢な心を持つ一方、現実の〈大人〉社会では弱肉強食の生存競争が行われ、そこで生き延びるためには自己中心的な価値観や、目に見えるものに対する識別と評価が求められる。この作品においてジニーは十五歳で、子供から大人への過渡期に立っているのだが⁽⁷⁾、作品の冒頭、テキストの表層は彼女の思考がすでに純粹無垢とは無縁の打算に強く影響されている様を描く。たとえば、「ベースホアー先生が営む学校には結構野暮な連中が大勢いるのは紛れもない事実だったが、中でもセレーナはとびっきり野暮だと、ジニーはおおっぴらに認めていた」(Ginnie openly considered Selena the biggest drip at Miss Basehoar's - a school ostensibly abounding with fair-sized drips [57])にもかかわらず、彼女はセレーナとテニスが続ける。それは、セレーナの父親がテニスボールに関わる仕事をしていて、彼女が毎回新しいテニスボールを供給してくれるという、彼女にとって都合のよい事情があったからに他ならない。

ジニーはまた、セレーナがタクシーに割り勘で乗ろうと自分から言い出しながら、タクシー代を払い忘れたふりをしていることに腹を立てて、その取り立てを行うが、金銭感覚の発達も現実世界を生き抜くための大人の知識の一端である。しかも、タクシー代を肩代わりする彼女の支出は小遣いを直接圧迫すると、自身の立場を擁護するためのしっかりし

た弁論を展開できるうえ、毎回の損失分を記録に取り、負債額を問うセレーナに一セントに至るまで正確な数字を即座に答えることさえできる。セレーナは、「何事につけ、あなたがこれほどけちくさいことを言うなんて、今まで全然思ってもみななかったわ」(I never in my life would've thought you could be so small about anything [61]) と、嫌みを言うが、それもやむをえないかと思われるほどのしっかりした現実感覚をジニーはひけらかしている。

ところがその一方で、ジニーの姿を端的に描写する一文の深層は、そのような大人びた姿が最近身につけられた装いで、彼女の心にはいまだに子供の純粹さが多分に残っていることを示唆している。

ジニーは十五歳で、五フィート九インチあり、九のBサイズのテニスシューズを履いていた。そして……ゴム底の靴で自意識過剰気味に歩く様が、危うげな素人っぽさを感じさせた。

At fifteen, Ginnie was about five feet nine in her 9-B tennis shoes, and ... her self-conscious, rubber-soled awkwardness lent her a dangerous amateur quality. (60)

背の高さは精神性の高さを示唆する解釈記号であり、存在の根幹を表す解釈記号の足が大きいのも、存在の基となる心の深さや精神の大きさを仄めかしている。また、十五歳という大人への過渡期に立って急に伸びた背を持て余し、足もとが危うげな素人っぽさを感じさせるのも⁽⁸⁾、現実社会を動かしてゆく大人の価値観を身につけ始めたばかりのぎこちなさを感じさせる。

このように、フランクリンだけでなく、ジニーの側にもものの本質に触れる純真さが残っているために、彼らの心は一方通行に終わることなく、互いに相手の心に触れ合って、心と心が通い合った美しい瞬間を作り出せるのである⁽⁹⁾。

2. 〈指の傷〉の象徴

フランクリンがジニーを見て最初に問いかける言葉は、「今までに、指、切ったことある？ 骨までぐさりってな具合に？」(Ever cut your finger? Right down to the bone and all? [62]) である。その問いかけには、「彼の鼻にかかった声には心からの訴えがこもっていた。まるで、ジニーの答えのいかんによっては、特に孤独を深めるような形で営まれている開拓事業から彼を救い出せるかのように」(There was a real appeal in his noisy voice, as if Ginnie, by her answer, could save him from some particularly isolating form of pioneering. [62-63]) と、説明が付されている。指の傷は彼が「開拓事業」に従事する中で受けた心の傷を象徴し、そ

の事業のために孤独を深めている彼は、同じ痛みを経験したことがあり、彼の心の痛みを理解してくれる相手を切に探し求めている。しかも、指の傷がごみ箱をあさっている最中かみそりの刃に触れて生じたものであるように、彼が従事している「開拓事業」とは、現実世界で捨てられてしまうものに価値を見出し、現実世界に持ち出そうとする行為に他ならない。言い換えればそれは、現実社会に適合するために打算や自意識を身に付ける中でジニーが捨て去りかけていた、子供らしい純粋で率直な汚れのない心を、彼が大人になっても大事にしているということである。しかしそのような価値観故に彼は社会に不適合となり、人々から顧みられない孤独に陥り、かみそりを素手で取り扱うような傷付きやすい状態に置かれているのである。

従って、「骨までぐさり、ってことはないけど……でも私も指を切ったことはあるわ」(Well, not right down to the *bone* ... but I've cut myself. [63]) というジニーの答えの深層は、彼女がフランクリンと同じように純粋な心をしていて、それ故に傷付いたこともあると、告げている。そして、痛みを伴う経験が共有されていることが確認できたために、「セレーナの兄は傷を負った指をわずかに胸から離し、ジニーの役に立つようにと傷口を見せた」

(Selena's brother carried his wound slightly forward from his chest and unveiled it for Ginnie's benefit. [63-64]) のである。〈ジニーの役に立つように〉というフランクリンの思いやりから、彼が自分の心の傷のひどさを示し、純粋な心を持って現実社会に加担することの難しさをジニーに教え、彼女の生き方の参考になるように計らっている様子が見て取れる。

しかし、ジニーとフランクリンが傷の手当ての方法で議論しあうように、心の傷に立ち向かうふたりの姿勢は大きく異なっている。フランクリンの心の傷は、ジニーの姉ジョアンが彼の愛情に何の関心も払わないことに関連しているが、彼がジョアンに向ける悪口雑言は彼女の冷淡さに対する恨みつらみにすぎず、愛情の裏返しでしかない。それは彼が傷口に痛まないマーキュロクロムを塗って気休めをしているのと同じで、一時的な憂さ晴らしにはなっても、根本的な問題解決にはなっていない。それ故ジニーはマーキュロクロムではなく、傷んでも効果的なヨードチンキを付けて手当する必要を説く。「痛いわよ……だけど、死んだりなんかしやしないわ」(It *stings* ... but it won't kill you or anything. [66]) とジニーが言うのは、フランクリンの身を思いやっただけのことではあるものの、その忠告の仕方には骨まで届くような傷を負ったことのない幼さが感じられる。一方、彼女より現実世界での体験が豊富で、痛みも多く体験しているフランクリンは、痛みを伴う治療に尻込みし、しょぼしょぼと傷をむき出しては自分を傷つけ続けるだらしなさを呈する。そのような彼にジニーは、「傷にさわると、止めなさい」(Stop touching it [66]) と厳しく命じる。この言葉はフランクリンを心から思いやっただけで発せられたもので、彼女は彼を正しい道に導

く天使のように見える。

ジニーの言葉に、フランクリンは自分がもはや孤独ではなく、心から彼のことを案じてくれる人と一緒にいることを実感し、彼は態度を少し変化させる。「彼はほんのわずか身を正した一というより、それまでほどには、ほんの少しだけだらしなくなくなった」(He sat up a trifle straighter – or rather, slumped a trifle less. [66]) と、劣等比較級で言い直される彼の状態は、完全な立ち直りとは言えない。しかし、それまで自分の傷しか考えていなかった彼が、テニスのあとでお腹がすいていないかどうかジニーに尋ね、食べかけのチキンサンドイッチの残りを申し出ているように、この時点で彼は他者に対して心を少し開き、思いやりを示せるようになる。

フランクリンが外に心を開くと同時に、気持を引き締め、自ら積極的な立ち直りを試みようとするのは、彼が解釈記号の〈たばこ〉を「フランス式の吸い方」(“French-inhale” style [69]) で吸うことによっても示唆されている。たばこを吸う行為は他者に心を開くことを意味する解釈記号であるうえ、その独特の吸い方は、「一度か二度、左手でひげを剃ろうとしたことがあるかもしれない若者の、個人的な、公開の離れ業」(the private, exposed achievement of a young man who, at one time or another, might have tried shaving himself left-handed. [69]) と、解説を加えられている。解釈記号の〈左手〉は精神的なことを司る手を意味するので、それによってひげ剃りのような日常的な行為を執り行うことは、純粹な資質を保ったまま現実社会と積極的に関わろうとする、彼の「開拓事業」と同じ試みである。従って独特の吸い方でたばこを吸うフランクリンは、他者に心を開くだけでなく、彼の試みている生き方によって受けた傷から立ち直り、もう一度彼の試みを再開しようとしていると言える。ただこの時点の彼の姿勢は、劣等比較級を用いて前ほど悪くなくなったと言い表される程度で、まだ十分に前向きなものではない。事実、彼が次に具体的に行うことは、ジニーに自分の自信喪失の原因になっている出来事を一ジョアンに八通の手紙を書きながら一通の返事も受け取っていないことや、心臓欠陥のために戦争に行けなかったことなどを一明かすことでしかない。ジニーが、「そんなふうには指を下げてばかりいると、出血がもっとひどくなるわよ」(Your finger’ll start bleeding more if you hold it down that way [71]) と忠告するように、過去の傷を振り返り、気分を「下げて」いるだけでは、痛みがひどくなるばかりで、治療の効果はない。

ジニーの忠告を受け入れたフランクリンは窓辺に立ち、足を窓台に上げて、傷ついた指の出血がひどくならないように指をあげる。〈窓〉は内面と外界の接点を表す解釈記号なので、彼がそこに立つことは、自ら進んで外の現実世界と接触を図ろうとする意志を窺わせる。しかも、フランクリンが窓台に載せた足は彼の存在の根幹を表す解釈記号であり、そ

のようなポーズによって指の血を積極的に止めようとしていることから、今回の彼の態度はもっと前向きなものである。それ故、そうした状態で彼が語る〈エスキモーとの戦争〉の話にも、純粋な心と現実社会との両立を積極的に進めようとする姿勢が反映しているに違いない。

3. 〈エスキモーとの戦争〉の象徴

窓から外を眺めながらフランクリンは、「次はエスキモーと戦うんだ。……今回は、年寄りがみんな参加する。六十歳くらいの連中がね」(We're gonna fight the Eskimos next. ... This time all the old guys're gonna go. Guys around sixty. [72]) と言う。ウォーレン・フレンチはこの台詞について、「今回は『年寄り』だけが戦争に行くとは苦々しく断言することで、彼は年長者を糾弾する。ひとつには、若い世代が戦わなければならない戦争を始めるのが彼らだからであり、ひとつには、軍隊に入っている同世代の若者に仲間入りできないような欠陥心臓をもたらしたのが彼らだからである」(His bitter assertion that this time only "the old guys" will go denounces the older generation both because it starts wars that younger men must fight and because it has borne him with a defective heart that has cut him off from the company of his normal contemporaries in the armed forces. [J. D. Salinger 88]) と、個人的な恨みと結びつけて解釈している。また、高橋美穂子は「1948年という年は、戦後世界における米ソ二国間の冷戦構造が次第に形成されつつあった時代である」(109) と、深まりつつあった冷戦や、二年後に起きる朝鮮戦争、ひいてはベトナム戦争にまで関係付けている。さらに、この作品が書かれた1948年には、「僕の知っていた少女」や「ブルーメロディ」のような、第二次世界大戦やホロコーストと深く関係する作品が発表されているし、サリンジャーの帰国からまだ二年しか経っていないことを考え合わせれば、サリンジャー自身の戦争体験に対する苦々しさが、彼を含め多くの若者を戦場へ送り込んだ年長者に対する非難となって表されていると、言えないこともない。しかしこの段階に至るまでのテキストの深層で、最初は自分の傷にしか目が向かなかったフランクリンが徐々に心を外に開き、純粋無垢な心を保ちながら現実社会で生きてゆこうとする、彼本来の生き方を取り戻す様子が描かれていることを考慮すれば、〈エスキモーとの戦争〉をフランクリンの前向きに生きる姿勢と結びつけて理解して初めて、彼の一連の心の動きを途切れることなく追うことができるのではないだろうか。

そのような視点から〈エスキモーとの戦争〉という象徴を見直せば、エスキモーは僻地に暮らすアジア系民族であり、精神的なものとは深く関わることを示唆する〈東洋〉の解釈記号であることに気付く。つまり、エスキモーは現実社会であるアメリカのアンチテーゼ

であり、物質文明の先端をゆくアメリカの物質主義的価値観や競争理念、さらにはそれによって生じる利己心や物欲や虚栄心などと対比された、純粹無垢な精神性、言い換えれば、人の存在のもっとも尊く美しい内面的資質を表している。そして、エスキモーで表わされた内面的価値観が、アメリカで表された物質的価値観に挑戦して勃発するのが〈エスキモーとの戦争〉ということになる。

そのような戦いでアメリカ側の最前線に立つのは、物質主義社会で他者を押しつけて生き残った利己的で傲慢な人々である。従って、世俗的なものの象徴でもあるセックスを連想させる数字の〈六〉を十倍も生きた年長者と見なされるのは当然である。だが、「古い先短い連中の死を早めてやることになる。……すごいじゃないか」(Just give 'em shorter hours is all. ... Big deal. [72])と、皮肉を込めて言うフランクリンは彼の未熟さを露呈している。というのも、彼はこの戦争では既成のアメリカ的な価値観が一掃される異を想定し、彼を社会不適格者として閉め出したような社会から、彼の内面的な美しさがもっと尊ばれるような社会へ変革してゆくことを夢想しているのだが、それはとうてい実現しそうにないからである。彼は人々が次々に〈エスキモーとの戦争〉のための徴兵に応じていると言うが、実際大国アメリカの力は圧倒的で、エスキモーのような弱小部族に屈するとは到底信じられない。同様に、物質主義の権化のような老人たちが子供っぽい非現実的な精神主義に敗北を帰すとも考えられない。この戦いはどう見ても、エスキモーと、彼らに象徴される純粹無垢な、存在の根幹をなす高貴な精神性に不利なのである。

フランクリンの甘さは、〈エスキモーとの戦争〉が起きても、彼自身は傍観者に留まっていることにも現れている。彼が本当に真剣に、純粹な内面を守る戦いを現実で繰り広げようとするのであれば、彼の夢想においても、即座にエスキモーの側に参じるだろう。しかし彼は自分が戦う姿を想像しない。彼は世の中が変わるのを待っているだけである。そのような彼の欠点をジニーは直観的に見破る。

「ともかく、あなたは従軍しなくていいのね」と、ジニーは言った。真実を告げただけで、他に含みがあったわけではないが、そう言い終わらないうちに、自分が間違っただけを口にしてしていると気付いた。

「わかってる」と、彼は口早に答え、窓下の腰かけから足をおろした。彼は窓をわずかに開けて、通りに向けてたばこを放り捨てた。

“You wouldn't have to go, anyway,” Ginnie said, without meaning anything but the truth, yet knowing before the statement was completely out that she was saying the wrong thing.

“I know,” he said quickly, and took his foot down from the window seat. He raised the

window slightly and snapped his cigarette streetward. (72)

ジニーはフランクリンを気遣い、いかなる戦争であれ、人と人との殺し合いに彼が巻き込まれないことを素直に喜んでいるのだが、そのことは、彼がいかなる戦争においても常にアウトサイダーであることを意味する。その結果、彼女の言葉は、〈エスキモーとの戦争〉によってもたらされる新しい社会ではインサイダーとして生きてゆけることを夢想していたフランクリンに、彼が所属できる場所はどこにもないと宣言することになる。だからこそジニーの言葉は彼を傷つけるし、彼女も自分の言葉が間違っていたと感ずるのである。そして、この時点でいったん、内面と外界の境界線を示唆する窓から、彼の存在の根幹を表す足を降ろすフランクリンは、自分の本質を外部にあからさまにさらけ出すのをやめたように見える。しかし彼は心を閉ざしたわけではない。というのも、彼はすぐに通りに向かって窓を開き、コミュニケーションを示唆するたばこをそこに投げ出しているからである⁽¹⁰⁾。実際、ガラスを通さず外部と一体化することで、彼は今まで以上に、外部に向けて積極的な行動に出ようとしていることがわかる。

ところで、フランクリンが語る〈エスキモーとの戦争〉は逃避的性格が強く、それがジニーに受け入れられなかったとしても当然といえる。また、いかなる戦争であれ、フランクリンが行く必要がないことを心から喜ぶジニーは、彼を心から思いやっていることに変わりはないし、彼女の言葉に「わかっている」と答えるフランクリンは、彼女の気持ちを正確に受け止めている。従って、彼女の言葉は、痛いけれども傷口を治すヨードチンキの役目を果たし、彼を一層前向きに人生に立ち向かわせる効果をもたらす。フランクリンが彼の傷に投げかける「最後の長い視線」(a last long look [73])も、彼がこれ以後傷を無闇につつきまわすことはないと告げると同時に、彼がこの傷から学んだことをよく考え、これから先はもっと力強く生きるだろうと告げている。

そんなフランクリンの生き方が容易なものでないことは、傷のためにバンドエイドか何かはないのかといたわるジニーに、「ないね」(Naa [73])と、彼が諦めに近い否定の言葉を返すことにも窺える。そのため、すぐあとで彼が、「まあ、気にすんなよ」(Well. Take it easy. [73])と付け足しても、その言葉はジニーをあまり勇気付けはしない。彼は何かとジニーの役に立ちたがり、彼女に食べ残りのチキンサンドイッチを押しつけるが、それが彼の感謝の印であり、善意の固まりであっても、実際は少々迷惑なものでしかないように、彼の意図は現実において必ずしも効果を挙げてはしない。彼は最後に立ち去る時にも、もう一度、「気にすんなよ、な！」(Take it easy, now! [74])と、明るく繰り返し、それによって確かに彼が前向きに生きようとしていることが伝えられるのだが、その意気込みが

どれほど続くかには疑問が残るのである。

4. 〈チキンサンドイッチ〉の象徴

ジニーに差し出されたチキンサンドイッチは、彼女に復活祭のひよこを連想させている。ジニーは以前、復活祭で買ったひよこをゴミ箱の中で飼っており、サリンジャーは〈無価値なもの〉＝〈値が付けられないほどすばらしいもの〉というとらえ方をするので⁽¹¹⁾、この作品ではチキンは価値が付けがたいほど貴重なものを表しているように思える⁽¹²⁾。もちろん、ゴミ箱の中にはかみそりの刃のように、彼らを傷つけるものもたくさん入っているし、その中でひよこが死んでしまうように、時には優しさが無に帰することもある。しかし、ゴミ箱にあるものの価値が理解できる人との心の触れ合いは、傷付いて心を閉じかけていたフランクリンに他者を思いやる強さを与え、それによってジニーにも、セレーナを思いやる善意を獲得させるように、〈思いやりの連鎖〉を引き起こす大切な役目を果たしている。

もっとも、フランクリンからサンドイッチを受け取ったばかりのジニーは、一足飛びに精神の再生を果たし、純粹無垢な心に立ち返るわけではない。ふたりの会話のあいだで大きく変化するのはフランクリンの方であり、ジニーは会話のあいだ彼に対しずっと優しい思いを抱き続けているものの、それがより大きな広がりを見せることはない。実際、ジニーはフランクリンに対してヴァージニア・マノックスと正式名を名乗り、独自の個性を持つ一個人として対応するのに対し、彼女にとってフランクリンは一貫して「セレーナの兄」であり、彼に対する彼女の思いが彼だけの特別な意味を持っていないことを窺わせる。彼の固有名詞であるフランクリンという名は、彼が立ち去ったあとに登場するエリックによって初めてもたらされるもので、ジニーはエリックとの会話を通して初めて、フランクリン独自の、誰にも代え難い個性に到達するのである⁽¹³⁾。

エリックはフランクリンとはまったく対照的で、彼の職業として連想されるものが、ニュース雑誌記者、俳優、弁護士など、社会の表で華々しく活動するものであるように、現実社会に見事に同化しているように見える。彼はまた、ジニーのような少女を前にしてさえ気取った態度で〈足〉を組むほど自意識が強く、彼女の高価そうな上着にすばやく目を付けるなど、ものの外観に敏感な物質主義的価値観を覗かせている。さらに、戦争に行かなかったことについて、彼もフランクリンと同じように心臓が悪いのかと気遣うジニーに、「まさか、そんなことあるわけないだろ」(Heavens, no. [80])と、強く否定する。その言葉は彼の心臓が肉体的器官として健全なことを強調する反面、彼の心(臓)はフランクリンのように優しい、傷つきやすいものではないという断定にもなっている。おそらく、彼

が戦争に行かなかったのは保身の目的でうまく避けて通ったからであり、戦争に行かなかったことを後ろめたく思う様子もないところに、世渡り上手な身勝手さが感じられるのである。

ポール・カーシュナーはフランクリンとエリックの本質的な違いについて、「フランクリンはサンドイッチの残り半分をジニーに申し出るとき、見返りを期待しない」(Franklin expects no return on his investment when he offers Ginnie half of his sandwich. [58]) のに対し、「エリックにとって、人間関係は相互援助に基づいている」(for Eric, human relations are based on reciprocity of services [57]) と、無償の愛を申し出るフランクリンと、困っている相手を助けるときにも、それなりの報いを期待しているエリックの違いを指摘している。もちろん、飢え死にしかけた、住む場所もない作家志願の男を自分のアパートに住まわせてやったあと、彼が礼を言うどころかアパートから何もかも盗んでしまったとしたら、誰でも心穏やかではいられないだろう。しかし、自ら、「僕は正真正銘の良きサマリア人だからね」(I'm the original Good Samaritan [76]) と、善意があるところを宣伝しながら、露骨に返礼を要求する態度は、たとえわずかなものであれ何の見返りも求めないフランクリンと対照的で、フランクリンの純粹さをより一層清々しいものに見せる。

従って、エリックはフランクリンが付き合いにはまったく不釣り合いな相手である。しかし、フランクリンはエリックのような男を友人として生きてゆかなければならないし、ジニーは、彼女が「野暮」(drips [57]) と蔑む学友や、フランクリンに「途方もないうぬぼれ屋たちの中でもとびっきり」(Queen of the goddam snobs [64]) と揶揄される姉と共に生きてゆかなければならない。人生とは心と心を通わせあえる人たちだけの世界ではないからである。そして、目に見えない価値や相手の心に触れられない愚かな人たちと交際し、そのような人たちの凶々しさや傲慢さと渡り合うため、ジニーも彼女たちと同じように振る舞いかけていた。作品の冒頭、彼女がセレーナに示す功利的・実利的な態度はその現れだった。言い換えれば、ジニーは、生存競争で生き抜くための実利的で利己的な価値観と、相手をいたわり思いやる優しさや、ものの本質に触れることができる清純な内面とがぶつかりあう、〈エスキモーとの戦争〉の直前に立ち、すでにアメリカ側に荷担する一員になりかけていた。しかし彼女は自分よりも年長のフランクリンが、エリックのような人物と付き合いながら、なお純真な心を保っているのを見て、現実社会を大人として生きてゆきながらも、純真な心を保ち続けることの、フランクリン独自の人格のすばらしさに、深い感銘を受けたに違いない。だからこそ彼を見習い、セレーナに対して取っていた打算的態度を恥じ、タクシー代の割り勘に固執することをやめるだけではない。フランクリンがチキンサンドイッチという、その時彼に申し出られるすべてを彼女に与えてくれたように、ジ

ニーは彼女が与えられるものをすべて喜んでセレーナに差し出そうとするのである。

もちろん、食べかけのチキンサンドイッチはいつまでもポケットに保っていられるものではない。フランクリンの「気にすんなよ、な！」という元気な口調がいつまで保てるかわからないように、しばらくすればジニーはまた、人間的な感情に押し流され、再びセレーナに不快な態度を取るかもしれない。しかしたとえそうであっても、大人社会に片足を突っ込んだ若者たちが束の間実現した心の交流によって、彼らはどちらも出会う前よりも少しだけ良い人間になった。そのわずかな変化をかけがえのないものと思えばこそ、サリンジャーは束の間の心の交流を美しい記憶に留めようとするし、この作品の結末に前向きな明るさとほっとする暖かさをもたらしているに違いない。

5. むすび

この作品において深層がもっとも生き生きと展開する場面は、この作品の中でもっとも重要で、もっとも感動的な、ジニーとフランクリンの心と心が触れあう会話場面である。もっとも、彼らの心は奥深い本質で通じ合っているため、その動きのほとんどは深層に託され、読者が直接目にするのは、小さな指の怪我についての議論であったり、フランクリンが語るエスキモーとの戦争という、他愛ない話であったりする。そして、彼らの心と心の触れ合いが目に見えないところで伝えられ、表層では漠然としか感じられないため、心が触れあう瞬間のはかなくもろい印象が強調される。その印象は、ジニーの心にとってかけがえのないものが、現実世界では食べかけの〈チキンサンドイッチ〉でしかないことで一層強いものになるのだが、決して絶望的な色彩を帯びることはない。チキンサンドイッチが復活祭のひよこのようなかわいらしいものと結びついてゆくように、はかなくもろい一瞬は、人が生きてゆくうえで常に振り返るような、心温まる喜びの瞬間になっているからである。

サリンジャーはそのような喜びを確固とした永続的なものとして描くことはない。しかしその束の間の心の交流が常にほのぼのとした明るさに包まれているのは、心からの喜びや充足感をもたらすこの一瞬こそ、人が手に出来る最高で最良のものだと信じているからであろう。そしてこうした美しい瞬間を、彼はこれ以後も繰り返し描いてゆくのである。

第3節 「笑い男」 (“The Laughing Man”)

1949年3月、『ニュー Yorker』誌に掲載された「笑い男」では、中産階級の男子児童

を放課後世話するコマンチクラブの世話係、ジョン・ゲズツキーに関する、語り手九歳の時の思い出が語られる。ゲズツキーは、彼が一日の終わりに子供たちに語ってきかせる物語の超人的な主人公、〈笑い男〉とともに、語り手の子供時代の英雄である。しかし少年の幸福な時代は、ゲズツキーの心をつかんだメアリー・ハドソンの登場によって変化し始める。彼女は一時期コマンチクラブのヒロインになりかけるほど少年たちを魅了するが、やがてゲズツキーや少年たちの前から去ってゆき、取り残されたゲズツキーは、少年たちに話す物語のなかで〈笑い男〉に死を選ばせ、彼自身も少年たちの英雄の座を降りるのである。

この作品に関するこれまでの批評には、ゲズツキーを主人公と見なすものが多くある。たとえば、イーハブ・ハッサンはこの作品を、「ここでは〈笑い男〉というすばらしい人物の物語自体が、ドンキホーテ的なジェスチャーである……しかし、その物語はゲズツキー自身を救うことはできない」(Here the story of the fabulous Laughing Man is itself the quixotic gesture ... but is powerless to save Gedsulski [sic] himself [269]) と要約するように、ゲズツキーと彼が語る物語に焦点を当てて理解している。また、アラン・デイヴィソンはゲズツキーの子供っぽさや大人になれない点を強調するし、ジェームズ・ランドクイストも、「〈笑い男〉の物語が表しているのは、想像力を通して自分自身の『本当の顔』を発見しようとする〈首長〉の試みに他ならない」(What the story of the Laughing Man represents is the Chief's attempt at trying to discover his own "original face" through imagination [96]) と、ゲズツキーの素顔に重点を置いた読みを行っている。確かに、この作品は作中物語である〈笑い男〉の物語を話すゲズツキーに関するものだが、語り手の少年は冒頭、「だが、1928年に僕がやらなければならない一番肝心なことは、僕の足もとに注意することだった」(But the main thing I had to do in 1928 was watch my step. [92]) と述べて、彼の関心の的は彼自身の足もとにあったことを仄めかしている。〈足〉は存在の根幹を表す解釈記号なので、このことは彼がこの時期自分自身の本質を見極めようとしていたことを示唆する。そして、作品の最後で語り手の少年のエピファニーがクライマックスになっていることから、この作品はゲズツキーの思い出にまつわる少年のイニシエーションを扱った物語として、もっと少年を中心に読まれるべきであろう。

それ故〈笑い男〉についても、もっと少年たちとの関わりの中で解釈されるべきである。この物語を語るのがゲズツキーなので、〈笑い男〉の素顔はゲズツキーの本質だけを表していると受け止められがちだが、作品の冒頭、二十五人の少年たちが皆、それぞれに自分こそ〈笑い男〉の子孫だと見なしているように、〈笑い男〉には少年たちひとりひとりの姿が重ねられている。作品の最後、語り手の少年がティッシュを見て〈笑い男〉の顔を隠し

ていたけしの花びらを連想するときも、「誰かのけしの花びらのマスク」(someone's poppy-petal mask [110]) のように見えたこと、素顔の主体に対して含みを残す暗示的な言い方をするのも、敢えて素顔の主体を限定しないことで、それが誰の素顔であり、また、〈笑い男〉は語り手の少年のイニシエーションにどのように関わっていたのか、考察を促しているからであろう。

ところが、少年を主人公としてこの作品を読んでいる批評家も、少年の成長の内容については理解が乏しい。グインとプロトナーはこの作品を、「大人の利害関係に阻まれた、子供時代の空想物語の体験」(an experience of childhood fantasy in which adult concerns intruded [26-27]) ととらえ、少年のエピファニーをゲズツキーの実像に対する幻滅としか関係付けていない。幼い少年の成長を中心に作品をより詳細に分析しているウォーレン・フレンチも同様で、その結果、「もし少年が本当にゲズツキーに幻滅したのであれば、もっと語りにも皮肉な調子がこもるべきだ」(If the boy had been really disillusioned with Gedsudski, a more ironic tone should pervade his narration of the story. [J. D. Salinger 94]) と気付いてはいるが、それを作家の二律背反に帰している。このようなフレンチの解釈を大筋で支持する高橋美穂子も、「語り口には不思議に Gedsudski への敬愛の念が失われていない」(125) 点はもっと議論されるべきだと考えたようで、「仮面に隠された本質を直視すること、あるいは、この世のすべての事物の表層ではなく、現象の奥にひそむ本質を見つめること」(125) の重要性を主張し、それが可能になったことが肯定的なトーンを生み出している結論付けている。ただ、高橋はそのようにして見つめられた「奥にひそむ本質」が少年にとってどのようなものだったのか、十分に説明してくれてはいない。

作品の分析が不十分な一因には、グインとプロトナーが、「見かけは単純そうなのだが、サリンジャーのすべての物語の中でもっとも精巧で入り組んだものになっている」(Apparently simple, it turns out to be one of the most sophisticated and intricate of all of Salinger's tales. [24]) と評価し、ウォーレン・フレンチが「過度に複雑な構造」(overly complex structure [J. D. Salinger 91]) と非難しているような、思い出と作中物語の両方を取り込んだ複雑な物語構造も関連していると思われる。しかしそれと同時に、一人称語りで過去を振り返るに当たり、それまでに試みられたことのない新たな種類の三層化されたテキストが導入されていることが見過されてきたことも、分析を大きく妨げている。というのもこの作品は、テキストの〈表層〉が言葉で直接表現される〈上層〉と、間接的に描かれる〈下層〉との二層に分かれ、これに解釈記号で間接的に表される〈深層〉を加え、全体として三層のテキスト構造を取っているからである。

もちろんこれまでの作品でも、多くの内容がテキストの表層で間接的に描かれてきた。

しかしこれまでの作品の場合、重層構造を支える基準は、目に見える外観と目に見えない本質（内面）との二層であり、様々な差異はこの二層の濃淡にすぎなかった。これに対し「笑い男」の場合、目に見えるものと目に見えないものという二種類の基準の他に、三つの異なる視点が併存する。すなわち、言葉で直接描かれる、もっとも目に見えやすい〈表層の上層〉は、九歳の語り手の目にもはっきりとらえられていたものであり、言葉で間接的に描かれる、やや目に見えにくい〈表層の下層〉は、九歳の少年だった当時には見えていなかったが、現在の語り手の目には明確に理解できるものである。そして、解釈記号で伝えられる、もっとも目に見えにくい〈深層〉には、現在の語り手でも目にできない、あるいは、目にしたくないような、見るのがもっとも困難なものが、作家の視点から描かれている。

そこで本節では、「笑い男」を少年のイニシエーション物語として読み直すにあたり、作品が三層からなるテキストであることに留意し、少年とゲズツキーとの関わりだけでなく、メアリーとの関わりも考慮しながら、作品の最後で少年を死ぬほど脅かした素顔とはいったいどのようなものだったのかを明らかにしよう。

1. ゲズツキーの素顔と少年の関係

作品の地の文章で直接描かれるゲズツキーは、コマンチクラブの少年たちの目にはコマンチ族の偉大な〈首長 (the Chief [83])〉と映り、道に迷っても必ず探し出してくれる、頼りになる英雄的存在である。しかしテキストには、語り手が少年の頃には気付いていなかったものの現在はよく理解できる点や、現在でもあまり直視したくない点が、間接的に表現されている。たとえば語り手はゲズツキーの背丈について、「もし僕らの願いが背丈を決めるなら、僕らコマンチたちはすぐに彼を巨人に仕立てただろう」(If wishes were inches, all of us Comanches would have had him a giant in no time. [85]) と、子供たちのあどけなさを感じさせるように言う。この言葉は文字通りには、少年たちが青年に非常に高い評価を与えていたことを告げ、テキストの〈表層の上層〉は青年への賞賛を表している。しかしこの言葉は間接的に、彼の背丈が現実にはずっと低く、英雄のような見かけではなかったと仄めかし、テキストの〈表層の下層〉は現在の語り手から眺められた青年の外観を示唆している。さらに背丈は精神性の高低を示唆する解釈記号で、低い背は精神性の低さを意味するので、テキストの〈深層〉では、現在の語り手があまり直視したくないゲズツキーの内面が作家の視点から伝えられ、少年たちが彼を英雄として扱いたい気持ちに反し、ゲズツキーの内面は英雄の規準に適合しないものだったことを仄めかしている。そして、ゲズツキーの内面の限界をテキストのもっとも目に触れにくい〈深層〉に隠し、テキストの

もっとも目に触れやすい〈表層の上層〉に、英雄の存在を信じられる子供の純粹無垢な視点を描くことで、作品はゲズツキーの実像を正確にとらえながらも、無邪気な明るいトーンで統一されているのである。

そのような〈表層の上層〉の肯定的なトーンで、ゲズツキーは「極めて内気な、優しい若者」(an extremely shy, gentle young man [85]) だったと描かれていることから、少年たちにとっては、口数が少ないものの、彼らの心を良く理解し、かわいがってくれる人物だったように見える。しかし、さりげない描写を通して間接的に伝えられる彼の姿には、大人の素顔も覗いている。たとえば、彼は外見が悪く、週日の午後には裕福な子供たちの面倒を見て生活費を稼いでいるため、彼と同じ年頃の人々との社交生活から切り離され、孤独をかこっていたらと推察される。また、彼の名前は彼が少数民族出身であることを告げているし、スタテンアイランドという、労働者が多い地域の出身で、学資の高いアイビーリーグではなく、もっと学資の安いニューヨーク市立大学⁽¹⁴⁾で法律を専攻していることから、社会的には下層階級に位置しながらも社会的階段を上る野心や勉学意識を持った、勤勉実直な移民二世の典型のように思われる。事実、そのような野心があればこそ、自分と同じ階級の女性ではなく、社会的にも外見でも自分よりもランクが上のメアリーに憧れるに違いない。

ゲズツキーの孤独や上昇志向は、現在の語り手には十分理解できるし、それを直視することにも耐えうるようで、間接的であってもテキストの〈表層〉で伝えられている。同様に、ゲズツキーが語る〈笑い男〉の話には、表向きの子供向け英雄物語とは異なる、彼の内なる思いが色濃く投影され、彼が直面する現実社会の様々な困難が間接的に伝えられているのだが、それらがテキストの〈表層〉の範囲で処理されているのは、現在の語り手にはその事実が直視できることを意味している。

〈笑い男〉の話について、子供時代には気付かなかったが、現在の語り手が理解していることの一例に、〈笑い男〉は動物と素顔で自由に語り合うことができる一方、「見知らぬ人は〈笑い男〉の恐ろしい顔を見ると失神してしまった」(Strangers fainted dead away at the sight of the Laughing Man's horrible face. [87]) という描写があげられる。動物は人の手が入らない自然の中の生き物であるから、〈笑い男〉にとっての動物はゲズツキーの場合、現実社会の価値観にあまり影響を受けていない純朴な少年たちである。そして、少年たちの目にはゲズツキーは常に頼りになる〈首長〉の姿を呈するものの、現実社会は彼の社会的階級の低さや、貧しさや、醜さによって彼を差別し、彼の方でも引け目を感じたり、寂しさを覚えたりしていることが窺える。このことはまた、社会階級や外観のような目に見えるものを計る価値基準と、人の心の内にある、目に見えないものを計る価値基準とが、必ず

しも一致しない現実の実情をさらけ出す。

加えて、〈笑い男〉は彼を苦しめる悪党でさえ殺そうとしない。語り手はそれについて、「〈笑い男〉には、僕が気も狂わんばかりになるほど憐れみ深い一面があった」(There was a compassionate side to the Laughing Man's character that just about drove me crazy. [89])と告白する。ゲズツキーは、人に傷付けられても、決して人を傷付けることがない、気高い愛を持つ無謬の人物として〈笑い男〉を描こうとしているのだが、それが時として純朴な少年の目にさえ非現実に見えてしまうのは、完全無欠であることが現実においていかに実現不可能であるかを明かしている。

〈笑い男〉の物語には、ゲズツキーとメアリーとの関係も反映されている。たとえば、ゲズツキーが〈笑い男〉に長年の敵である探偵のデュファージュ父娘を殺させるのは、ハドソン家に受け入れられないと知った彼が、メアリーに対する彼の思いを断ち切ろうとしたからだろう。しかし、〈笑い男〉の親友であり、孤独の慰めだった狼のクロツバサ (Black Wing) がデュファージュ父娘に殺されてしまうように、それまで彼の心を支えてきたメアリーに対する彼の愛もハドソン父娘の態度によって粉碎されたに違いない。デュファージュ父娘から受けた傷を癒すよりも死を選択する〈笑い男〉の絶望に、メアリーに振られたゲズツキーの深い心の傷が重ねられていることは明白である。

このように、〈笑い男〉の物語とそれにまつわる思い出には、ゲズツキーの孤独な素顔や、現実社会と人間の限界が、間接的な表現でテキストの〈表層の下層〉に表されており、現在の語り手にはそれらすべてが理解できるだけでなく、直視することもできると示唆されている。そして、メアリーに振られたゲズツキーが個人的な感情に走り、少年たちの気持ちを顧みずに〈笑い男〉を殺したことも、同じように〈表層の下層〉に含まれているため、そのことは少年だった語り手を傷付けはしても、現在の語り手にはやむをえなかったこととして許せるに違いない。

しかしゲズツキーに関する思い出話のなかに、解釈記号によって伝えられる〈深層〉構造が取り入れられている場面が二カ所ある。ひとつ目は、メアリーが写真を通して少年たちのバスに初めて姿を見せるときである。メアリーの写真が置かれたのは、「フロントガラスの手前、後部ミラーの上」(Above the rear-view mirror over the windshield [93])とされる。〈ガラス〉は内面と外界の境界線を示唆する解釈記号なので、フロントガラスの内側の位置は、バスの所有者ともいえるゲズツキーの内面を表し、そこに写真が置かれたことは、彼がメアリーに心を許したことを意味している。そのバスはまた、普段少年たちと共有され、〈笑い男〉の物語が話される場所である。従って、彼はメアリーが少年たちのように、目に見えない心の美しさや高潔さを賞賛し、彼と心を通わせてくれるだろうと、期待した

に違いない。

ところが、写真が置かれた後部ミラーの上という位置は、気高く美しい内面が重んじられる世界に女性を取り込むことの危険性を暗示している。というのも、後部ミラーは通常であれば後ろの視野を広げる役目を果たすが、少し位置をずらせば運転者のゲズツキー自身の姿を映し、外を見る視野を内面に向けさせる〈鏡〉になるからである。つまり、メアリーに心を許し、ゲズツキーが少年たちとのあいだに築きあげた、心と心が触れ合ったり、ものの本質に通じる尊い価値が高く評価されたりする世界に彼女を受け入れるなら、彼が自分の内面に閉じこもってしまう事態が生じかねないという危険が、この時すでに仄めかされているのである。

ゲズツキーに関する思い出に〈深層〉構造が用いられているもうひとつの場面は、メアリーが少年たちの野球に加わりたいたいと言い出したときである。無言のうちに少年たちの心を察したゲズツキーは、彼らの〈首長〉たる態度で彼女を説き伏せようとする。しかし、彼女の一途さに押しまわれ、結局、彼は語り手の少年に大柄な態度で妥協を求め、少年は木に石をぶつけることで自分の感情を宥める。

ゲズツキーは僕のチームでいつもセンターをやっている子の名前を言った。彼はその日、具合が悪くて休んでいたのだ。だから、メアリー・ハドソンが代わりにやったらどうかと、〈首長〉は提案した。僕はセンターなんかいない、と答えた。〈首長〉は、くそ、一体全体どういうつもりで、センターなんかいないって言うんだ、と尋ねた。〈首長〉が悪態をつくのを耳にしたのは初めてのことだった。そのうえ、僕はメアリー・ハドソンが僕に微笑みかけているのを感じることができた。平静を保つため、僕は石を取り上げて、木に投げつけた。

He [Gedsudski] mentioned the name of my regular center fielder, who was home sick, and suggested that Mary Hudson take his place. I said I didn't need a center fielder. The Chief asked me what the hell did I mean I didn't need a center fielder. I was shocked. It was the first time I had heard the Chief swear. What's more, I could feel Mary Hudson smiling at me. For poise, I picked up a stone and threw it at a tree. (97)

〈木〉は現実世界や人間の本質を表す解釈記号であり、それに石をぶつける少年は、彼の意志や意図どおりに動かない現実世界や人間の有り様に抗議している。その原因となっているのが、メアリーの魅力の絶大なる力である。その前では、少年たちの〈首長〉であるゲズツキーでさえも抵抗できないことを、彼はゲズツキーが初めてついた悪態からはっき

りと感じ取っているだけではない。彼自身が彼女の微笑みを肌で感じ、その魅力の逆らいがたさを強く意識しているのである。

このように、解釈記号で表される〈深層〉にはどちらもメアリーが深く関係している。言い換えれば、ゲズツキーの素顔も、彼の人間的限界も、ひいては、ものの本質となる美しく尊い資質が軽視される現実の実態も、語り手は直視できるし、それなりに受け入れることができる。だが、女性を心の内側に取り入れたときの危険性や、女性の魅力が男性に及ぼす影響力の大きさについては、語り手は目を背けたがっているように見える。そして、この傾向は語り手とメアリーとの直接の関係で一層明確に描かれている。

2. メアリーの素顔と語り手の関係

メアリーは、アングロ・サクソン風の名前にくわえ、住んでいる場所は高級住宅地があるロングアイランドで、ウェルズリー大学という「とても上流の大学」(a very high-class college [93]) に所属し、ビーバーのコートを着ているなど、裕福な家のお嬢さんと推察される。また彼女の外見も、語り手が、「一目で無類のすごい美人だと感嘆するような人物には生涯で三人しか」(just three girls in my life who struck me as having unclassifiably great beauty at first sight [94]) 出会ったことがないが、そのうちのひとり、と見なすほど美しい。従って、彼女はゲズツキーとは対照的に現実社会の恩恵を一身に受け、そこで高く評価される人物として描かれていることがわかる。

もっとも、彼女の内面には現実社会の実利的な価値観に汚されていない、非常に純粋な一面もある。たとえば、外野をやるにしても、捕手用ミット以外は頑として受けつけず、出塁すれば必ず盗塁しないではおかない。この特徴は、『ライ麦畑』に登場するホールデンの幼友達ジェーン・ギャラハーが、チェッカーでたとえ不利になるとわかっているにもかかわらず、キングが並んでいる姿が好きだからと、キングを動かそうとしないのと同じである。ホールデンはそこに利害関係を無視した、自分の内面に自然と沸き上がる欲求に忠実な純粋さを見出すのだが、十分守備ができなくても捕手用ミットの方を好むメアリーにも同様の純粋さが見出せる。しかしこの純粋さは、少年たちが中心となって進められる野球の基本を無視したもので、少年たちの内面の純粋さとは異質の、女性特有のものである。

メアリーの女性的な魅力の絶大さは、バッティングのことなど何も知らない彼女が、最初のバッターボックスで三塁打を放った時の描写に的確に表されている。

三塁越しに、メアリー・ハドソンは僕に手を振った。僕は手を振り返した。そうするまいと思ったとしても、そうせざるをえなかつただろう。バットの振り方は別にして、彼

女はたまたま三塁から誰かに向かって手を振るこつを心得た女性だったからだ。

Over on third base, Mary Hudson waved to me. I waved back. I couldn't have stopped myself, even if I'd wanted to. Her stickwork aside, she happened to be a girl who knew how to wave to somebody from third base. (98)

当時まだ九歳の少年だった語り手が、手を振っただけで相手を魅了できるメアリーの、溢れ出るような女性的魅力を感じ取っている。その魅力は野球をまったく知らない人物から発せられ、なおかつ、野球に夢中になっている少年たちの心を揺さぶる力を持っているのである。

このように、テキストの表層では、直接、間接の両方で、すなわち、当時の語り手が目にした特徴においても、当時は気付かなかったけれども現在は理解している点においても、メアリーは独自のすがすがしい魅力を放っている。しかし、彼女にはもっと目に見えにくい形で読者に伝えられる、それほど好ましくない性質がある。たとえば、アラン・デイヴィソンはメアリーが常に三塁と結びつけられながら、ホームベースを踏むところが描かれていないと指摘し、三塁は「もう少しで得点を挙げる場所であり続ける一方、決して得点に結びつかない」(forever in scoring position but never scoring [8]) 象徴となっていると、解説する。言い換えれば、彼女の心は少年たちの心と触れあって限りない喜びを生み出し、かけがえのない美しい時を実現しそうに見えて、決してそうならないというのである。三塁は他の作品と共有される解釈記号ではないが、この作品ではデイヴィソンが読み解いた意味で別の場面にも用いられているので、単独の象徴というよりも、この作品独自の解釈記号と見なすべきだろう。実際、三塁が作り出す深層は非常に目に見えにくく、メアリーの多大な魅力にもかかわらず、彼女が一度として少年たちと心から触れあえなかった事実から、語り手は無意識に目を背けているように感じられる。

野球という少年たちの属する世界で最終的に得点を稼げないメアリーは、ゲズツキーとの関係においても、最後は悲しみのうちに別れてゆく。メアリーの最後の描写となるこの場面には、この作品のどの場面よりも多くの解釈記号が用いられ、登場人物の心は深層の奥深くに隠されている。たとえば、メアリーは〈三塁線〉沿いのベンチに座り、新しい〈たばこ〉に火をつけて〈足〉を交差させている。得点に結びつく三塁線は彼女の魅力が少年たちに強く働きかけていることを表すし、火のついたたばこは心と心の交流が可能な状態を表す解釈記号であり、同様に組み足も相手の心を感じ取れる感性が高まっていることを示す解釈記号であるから、彼女は本心ではゲズツキーや少年たちとの心の交流を求め、彼らに心を開きたいと願っているように見える。それでいて、彼女は最後まで三塁線上に留

まり、ゲズツキーとも少年たちとも再び交わることはない。それはなぜなのか。語り手が最後に彼女と話す場面では行為だけが淡々と綴られ、テキストの表層はその行為の背後にある心理に介入しようとしなない。しかし、テキストの深層では解釈記号によって少年の心の動きが正確にたどれるため、現在の語り手はふたりの別れに介在した悲しい不条理に感づいているものの、なお、それから意識的に逃れようとしているように思える。事実、そこには非常に辛く悲しい人生の実情が読み取れるのである。

僕は彼女に、レフトの守備がないのだと告げた。……この情報に対して、彼女は何も言わなかった。僕は自分の一塁手用ミットを空中に放り上げ、頭で受け取ろうとした。でも、それは泥の水溜まりに落ちてしまった。……「放っておいて」と、彼女は言った。「お願い、放っておいてちょうだい」僕は彼女をじっと見つめ、それから戦士チームのベンチの方へ歩いてゆきながら、ポケットからみかんを取り出して空中に放り上げた。三塁のファールラインの半ばで、僕は振り返り、メアリー・ハドソンを見つめながら、みかんをぎゅっと握ったまま、後ろ向きに歩き始めた。……メアリー・ハドソンが永久にコマンチ球団の陣容から外れたことは、疑いようのない事実だった。この種のまったき確信というのは—それを取り巻く事情とはまったく無関係に—後ろ向きに歩くのを普段以上に危険にしうるもので、僕はといえば、乳母車にまともにぶつかってしまったのだった。

I told her I didn't have anybody in left field. ... There was no response at all to this information. I tossed my first-baseman's mitt up in the air and tried to have it land on my head, but it fell in a mud puddle. ... "Leave me alone," she said. "Just please leave me alone." I stared at her, then walked off in the direction of the Warriors' bench, taking a tangerine out of my pocket and tossing it up in the air. About midway along the third-base foul line, I turned around and started to walk backwards, looking at Mary Hudson and holding onto my tangerine. ... I couldn't have been more certain that Mary Hudson had permanently dropped out of the Comanche lineup. It was the kind of whole certainty, however independent of the sum of its facts, that can make walking backwards more than normally hazardous, and I bumped smack into a baby carriage. (104-05)

テキストの表層は少年の他愛なさを残しているが、深層は重苦しい現実の姿を窺わせる。まず、球場では少年たちは野球に夢中になり、他のことを忘れて時を過ごせるので、彼らは純粹無垢な心で彼ら本来の姿に立ち返っていると言える。また、左は精神性を示唆する

解釈記号なので、球場のレフトに彼女がプレイできる場所があるという申し出は、少年たちの心の中のもっとも大切な、彼らがあるがままで存在できる場所に、彼女を受け入れようという申し出である。しかし、メアリーがそのような優しい申し出をむげに断るとき、少年はミットで離れ業を試みようとする。そのドンキホーテ的な挑戦は、再び彼女を少年たちの心に取り戻すには、そのような見事な離れ業が必要となることを暗示している。そして彼はミットを取り落とし、奇跡は起きない。彼が放り上げて、また再びうまく捕らえられるのは〈みかん〉でしかない。みかんは、のちに「ズーイー」で、父親レスが精神的にまいっている末娘フラニーに申し出て断られるように、相手に対する思いやりがこもってはいても効を奏さないものである⁽¹⁵⁾。また、みかんにはオレンジと違い東洋的な要素があり、東洋は精神的なものを暗示する解釈記号であるため、少年もそれをメアリーに手渡して、彼女と心を通わせたいと願っているように見える。しかしみかんが手渡されることはないし、彼が彼女の態度や事態に奇跡的な転換をもたらすこともない。そして、自分にはどうしようもないという確信が出来事全体を救いがたいものにしてはいるのだが、その状態で彼がみかんを握りしめながら後ろ向きに進み、乳母車にまともにぶつかって転ぶとき、その姿は彼の未来を予告しているように見える。というのも、肉体のバランスの崩れは解釈記号の足の揺らぎを意味し、精神のバランスの崩れを表すし、デイヴィソンが指摘しているように⁽¹⁶⁾、乳母車は結婚や家庭を象徴して見えるので、進行方向で乳母車にぶつかって転ぶ少年自身が、将来、ゲズツキーと同じように女性に関わる問題で傷ついたり、傷つけたりするに違いないと予想されるからである。そして、みかんにしがみついて後ろ向きに歩いていることから、彼の生き方は、メアリーが少年の野球チームでプレイできた美しい時が確かに存在したという思い出を胸に、そのようなすばらしい時を再現しようと夢見ながら、それが再現されないことを理解している、危なかしいものだろうと推測されるのである。

3. 語り手の素顔とその限界

「僕が最後にもう一度メアリー・ハドソンを眺めたとき、彼女は向こうの、三塁のそばにいて、泣いていた」(The last good look I had at Mary Hudson, she was over near third base crying. [105-06]) と、テキストの表層で告げられているように、九歳の語り手はメアリーを失って絶望的になっているゲズツキーが見落としている事実を一彼女もまた、深く悲しんでいることを一しっかり見届けている。彼にとっては、ゲズツキーもメアリーも共に非常に優れた資質を持ったすばらしい人たちだったのである。そして、この作品の表層がゲズツキーへの賞嘆とメアリーへの愛情に溢れていることから、幼い少年時代のみならず現

在でも、語り手は彼らがそれぞれに非常にすばらしい資質を持ち、皆で共に過ごした短い時間はほとんど完璧な心満ち足りた時だったと考えていることが分かる。従って、メアリーが少年たちの前から去り、ゲズツキーがそれまでの〈首長〉とは異なる一面をさらして〈笑い男〉を殺し、二度と再び美しい時が戻ってこないことが明らかになったことは、九歳の語り手には大きな衝撃であったかもしれないが、それだけで熱が出るほど恐れおののくことではなかったはずである。

少年を脅かし、語り手が現在でも目を背けたがっている事実は、この作品の深層にこそ見出される。そして、深層に描かれているものとは、ゲズツキーと少年たちの心と心が触れあうことを可能にした、目に見えない高貴な資質が、メアリーが加わることで崩れていったことである。彼女の内面にある純粋さは、彼らの内面の純粋さとは異質の、女性独自の魅力であるうえ、彼女自身は現実社会の物質的豊かさの精華でもあった。従って、ゲズツキーとメアリーとが共に結ばれ合う状況は、大人の男女の心からの結びつきを表すだけでなく、目には見えない、ものの本質に通じる価値観と、目に見える、物質的な豊かさとの共存を意味している。さらに、〈性〉は子供が大人になるにつれて身につけるものであるし、子供は成長に伴い、現実社会で生きてゆくうえで様々な物質主義的価値観にさらされてゆく。それ故、対照的な資質を体現していたふたりの結びつきは、少年が大人になる上で通らなければならないイニシエーションの象徴でもあった。そして、そこで幸福な結合が成り立たなかったことによって、少年は未来に暗い陰を予感したのである。そして彼がこの予感を抱いた瞬間こそが、作品の中でも特に注意深く深層が構築されていた場面—彼とメアリーが最後に会話を交わし、彼がメアリーを見ながら後ろ向きに歩いて乳母車にぶつかった時—だったのである。

結局、九歳の語り手が熱を出すほど恐れおののく素顔とは、彼自身の—ひいては、〈笑い男〉の子孫と信じていたすべての純粋な少年の—未来の素顔に他ならなかった。彼は自分が大人になり、恋愛を体験し、現実社会で生きてゆくようになるとき、九歳の子供のような純粋さを無傷で保っていることはできないし、心を傷付け合わずにすまずこともできないだろうと悟ったのである。言い換えれば、彼は人間と現実社会の素顔を見、その欠点と限界故に、ものの本質に通じる純粋無垢な資質を保って現実社会で生きることがいかに困難で辛いものになるか実感し、戦慄を覚えたのである。

このように、この作品では人間存在の限界が明かされ、語り手の危うい生き方が巧妙に描き出されている。しかし、語り手が現実立ち向かう何らかの具体的な問題解決方法が提示されているわけではない。そのためデイヴィソンは、「笑い男」は九歳の少年がやっと大人の世界を感じたところで終わり、現実の複雑な問題とどのように取り組むか、踏み込

んだ内容になっていないと批判する。

三人の主人公は、彼らが遭遇した困難に呆然とし、その結果生じる空しさに飲み込まれている。……少年は一時的な安全を供給してくれるベッドを従順に受け入れるのに対し、ゲズツキーと〈笑い男〉は自ら進んで救済を拒む。というのも、他者の助けを借りるなら、他者に対する責任や義務が生じるからである。責任を引き受けるには、彼らよりももっとずっと成熟していることが求められるのである。

All three main characters are stunned by their encounters and are swallowed up by the resulting void. ... While the boy passively accepts the temporary security of his bed, Gedsudski and the Laughing Man actively resist redemption, for acceptance of help involves commitment and obligation. Acceptance of responsibility involves more maturity than they have attained.

(11-12)

とはいえ、一人称で語られるテキストの表層を、上層と下層の二層に分け、言葉で表現されたとおりの〈表層の上層〉には、子供の目にも見えていたものが表され、言葉で表現されたものから推察される〈表層の下層〉には、子供の時には理解できなかったものの、現在の語り手が理解し、見つめることができるものが表され、さらにサリンジャー独自の意味を持つ解釈記号によって間接的に伝えられる〈深層〉には、現在の語り手にも直面しがたい内容が作家的視点を交えて表わされ、全体がしっかりした三層構造をなしていることは、『ライ麦畑』の一人称語りの三層構造に通じる大きな一歩となっている。加えて、重層化されたテキストが見事に統御され、心を乱す現実の素顔は深層の奥に埋め込まれ、表層は子供らしい他愛ない仕草や、ゲズツキーとメアリーに対する愛情のこもった無邪気な明るいトーンで覆われているため、現実の冷酷で複雑な様相が描き込まれているにもかかわらず、語り手が懐かしさを込めて振り返る子供時代の美しい時を、そのまま、生き生きと再現している点は見事で、懐かしい心温まる情感をもたらす作品に仕上がっているのである。

第4節 「小舟の方にて」

(“Down at the Dinghy”)

「小舟の方にて」についてウォーレン・フレンチは、「この作品はまた、『九つの物語』の中でもっとも手の込んだ説得力のないものである」(The story is also the most contrived and unconvincing in the collection [J. D. Salinger, Revisited 74]) と、技巧の不自然さを非難する。

同様にジェームズ・ランドクィストも、「いろいろな意味で、「小舟の方にて」は『九つの物語』の中でもっともつまらない作品である。確かに、最終的には啓蒙の瞬間が訪れているし、サリンジャーに特有な早熟で象徴的な子供も登場するが、作品は結局啓示を中心に展開し、その啓示は悪くすれば無理なもの、またせいぜいのところ、凝ったと、見えるものでしかない」(In many ways, “Down at the Dinghy” is the slightest piece in the collection. It does move toward a moment of enlightenment and it does include another of Salinger’s precociously symbolic children, but it ultimately turns on a revelation that, at worst, makes it seem forced and, at its best, precious. [97]) と、作品が最終的なエピファニーを中心に構成されたわざとらしいものという立場を取っている。確かに、テクニストの表層だけを追えばこのような批判ももっともと思われるのだが、1949年の段階で明確にグラス家の一員とされる人々が解釈記号によって二層化されたグラス家特有の会話を展開し、「バナナ魚」よりも統一が取れた作品構成において、後期グラス家にはない独自の性格を持つエピファニーに至っている点が、もっと考慮され、高く評価されてしかるべきではないだろうか。

ところで、この作品は会話の機能から四つの場面に分けることができる。最初の場面はタンネンバウム家の避暑地の台所で、うかつに漏らした言葉が主人の耳に入るのを心配する住み込み女中サンドラと、バスの時間までにお茶を飲み終えるのが一番の関心事という、通いの家政婦スネル夫人とのかみ合わない会話からなり、思考に深みのない彼女たちの会話は表層だけで描かれる。第二場面は、同じ台所にタンネンバウム家の主婦ブーブーが加わっての会話で、彼女の登場に伴い、彼女の内面を示唆する解釈記号が使われるようになる。この会話において彼女は息子ライオネルの家出癖とその前歴を語るが、ここでも解釈記号が用いられ、使用人たちには見えないものの、ブーブーには正確にとらえられている、ライオネルの問題の本質が読者に間接的に伝えられる。第三場面では、小舟をはさみ、息子の心を開こうとする母親ブーブーと、それを拒絶するライオネルとの間で、表層の会話の下に一貫して解釈記号による深層が展開する典型的なグラス家的会話が交わされる。そして最後の場面では、ライオネルがブーブーに心を開き、彼女を小舟に受け入れると共に、サンドラが父親のことを〈カイク〉と呼んだために家出したと明かす。

〈カイク〉は〈ユダ公〉といった意味の、ユダヤ人に対する蔑称で、作品の冒頭で描かれるサンドラの不安が、主人に対して不用意に用いたこの言葉に起因していたことや、作品の最後に暗い空気を一転させるのが、〈ユダ公 (kike)〉と〈凧 (kite)〉を取り違えるライオネルの子供らしさに拠っているように、この言葉は作品を展開する上で大きな切り札になっている。そのため、ここに含まれる反ユダヤ主義を必要以上に重要視する批評もある。たとえばマックスウェル・ガイスマーは本作品を「反・反ユダヤ主義を扱った手の込

んだ小品」(a tricky little bit of anti-anti-Semitism [93])と断じ、ごく簡単にしか評していないし、イーハブ・ハッサンは、「これほど才能のある作家が、ユダヤ人の運命という、我々の文化に深く根ざした複雑な問題をたったこれだけしか取り扱うことができないのだろうか」(is this all that so gifted an author can do with the deep-down complexity of a Jew's fate in our culture? [270])という疑問を投げかけ、結末の在り方を非難している。しかしこの作品の主題を反ユダヤ主義だけで理解しようとするなら、ライオネルの家出の理由として挙げられている三つの出来事のうち、最初の理由の説明がつかないし、サンドラを「彼女自身、偏狭な差別の犠牲者」(Sandra, herself the victim of provincial prejudice [J. D. Salinger 95])とフレンチに印象付けるような、第一場面に描かれたサンドラの苦境も意味を持たなくなる。高橋美穂子が、「Salinger は人種差別反対主義作家といった狭い枠組みにはめこむべき作家では決してない。彼が問題にしている領域はそうした社会派作家といった範疇を大きく越えていて、戦後アメリカ文壇に輩出したユダヤ系作家とは一線を引いて考えるべきである」(131)と述べているように、反ユダヤ主義という問題は慎重に扱われなければならないし、目に見える形で現れた反ユダヤ主義よりも、その奥にある目に見えない、より普遍的な問題を追求すべきであろう。

そこで、本論ではまず、第一場と第二場の会話を対照的なものにしていくブーブーの会話の深層を通して、作品の設定と、その中で大きな役割を果たす彼女の資質を分析する。そして次に、第二場の中で語られるライオネルの家出の原因について深層で描かれている内容を追い、ライオネルの問題の本質を解明する。さらに、第三場で展開する典型的なグラス家の二層構造からなる会話を読み解き、ライオネルの問題をサリンジャーがどのように取り扱っているかを検証し、最後に、第四場との関連で、ライオネルに与えられた救いの意味と限界、彼のグラス家における役割と限界について論じようと思う。

1. ブーブーの会話の本質を表す解釈記号

作品の第一場面に描かれるタンネンバウム家の女中サンドラと通いの家政婦のスネル夫人との会話では、ごく初めの段階で、スネル夫人がサンドラにマッチを求め、たばこに火をつけるが、第一場面を通じて夫人がたばこを吸っている姿は描かれず、〈たばこ〉の解釈記号が通常表すような、心と心を結びつける会話が両者のあいだには成立していないことがわかる。実際、ふたりの会話は少しもかみ合っていない。たとえばサンドラは、タンネンバウム家の長引く避暑地滞在のために都会の仲間から引き離され、寂しさ故にタンネンバウム家の人々に心を閉ざすだけでなく、話し相手のスネル夫人にも「嫌悪のこもった視線」(a hostile glance [114])を投げかけ、「あんたはいいですよ。年中ここに住んでるんだ

から。付き合いやなんやらがここにあるでしょうからね。あんたには気にならんでしょ
う」(It's all right for you, you live here all year round. You got your social life here and all. You
don't care. [114]) と、スネル夫人を突き放して心を閉ざす。彼女はまた、ライオネルの家
出を引き起こした自分の行為について心配し続けているが、スネル夫人は彼女のそのよ
うな心配を思いやって彼女の話の聞いているのではなく、単にバスを待つあいだの時間つぶ
しをしているにすぎない。そして彼女の一番の関心事は、バスに乗るまでにお茶を飲み終
えることである。

ふたりの会話には解釈記号を用いて表される奥深い心理はなく、彼女たちの思考は単純
で見え透いており、互いに相手の心を思いやることのない、自己中心的で一方的な主張が
提示される。そのような会話は彼女たちを互いに遠ざけているだけではない。サンドラの
孤立がタンネンバウム家の人々を拒ませ、その態度によってライオネルが傷付き、彼が他
の人々に心を閉ざして家出をし、それがまたサンドラの不安を一層駆り立てているように、
孤独な心はさらなる孤独を招き、〈孤独の連鎖〉の中で世界は誰にとってもつらいものにな
りかけている。

そこに介入するのがブーブーである。もっとも、台所にブーブーが入ってきた第二場面
の最初、サンドラとスネル夫人は押し黙り、スネル夫人はおもむろに〈たばこ〉の火を消
す。使用人対女主人の立場の違いは、それまでサンドラとスネル夫人とのあいだで交わさ
れていた表面的な会話まで途切れさせ、誰もが孤立する瞬間をもたらしている。この場面
は作中でもっとも緊張が高まる場所である。しかし、サンドラの気持を乱すライオネル
の家出が話題になるとき、「窓辺に立って、ブーブーは少し位置をずらせ、テーブルにつ
いているふたりの女性にまともに背を向けないようにした」(At the window, Boo Boo changed
her position slightly, so that her back wasn't directly to the two women at the table. [117]) ように、
彼女は使用人に背を向けて、彼女たちを拒絶しないように気遣うだけではない。〈窓〉の解
釈記号が内面と外の世界の境界を示唆するので、窓のそばに立っている彼女の視野は内か
ら外に向けて広がっていることは明らかで、彼女は使用人に広く心を開いている。そして、
彼女は窓のそばに立ったままたばこに火をつけて吸う。解釈記号のたばこは心と心の触れ
合いを求める〈のろし〉の役目を含んでいるので、彼女はサンドラたちの方でも心を開い
てくれることを期待しているに違いない。

ブーブーの回りへの気遣いは、ライオネルの二度目の家出の原因が、「ちび、おまえ、に
おうぞ」(You stink, kid. [118]) という反ユダヤ主義的な言葉を投げかけられたためだと説
明するとき、「こういったことは、みな、わたしには少し理解できないことですけどね」(It's
all slightly over my head. [118]) と言い足し、ライオネルの行為を子供っぽいものと片づけ

て、反ユダヤ主義的な言葉がもたらす緊張を和らげているところによく窺える。この時点では、サンドラが夫を〈カイク〉と罵ったことを彼女は知らないのだが、全体の雰囲気にも緊張を察し、それをときほぐそうと気さくな態度を取り、結果として、咎められるのを懸念しているサンドラの心をいたわるのである。彼女の言葉がもたらすこの特別な効果は、この時、「ブーブーは窓ガラスに向けて一重の、形の崩れた煙の輪を吹き付けた」(Boo Boo blew a single, faulty smoke-ring at a pane of glass [118]) と記される行為と呼応する。すなわち、心を外に開いていることを示す解釈記号の窓ガラスに、心と心の触れ合いを示唆するたばこの煙を吹き付ける行為が、サンドラたちの心に働きかけているブーブーの心の有り様を映し出しているだけではない。煙で輪を作るという、独特の才を必要とする妙技がもたらす気安さは、ブーブーの話ぶりの本質を突いている。人の心のうちを見抜く鋭い洞察力だけでなく、それを気さくな態度で表す独自の才能を、彼女は持っているのである。

しかも、そのちょっとした妙技で作られた煙の輪が〈形が崩れた〉ものであるように、ブーブーは思いやりを示すために、心にもない嘘—真実の〈形が崩れた〉もの—をついている。というのも、あとの場面からも明らかのように、彼女は実際には息子の心のうちを手取るように理解しているからである。そして、ものの表面しか見ることができないサンドラたちは、決してそれに気付かない。従ってこのあとブーブーが窓から離れるとき、たばこには長い〈灰〉がついている。窓から遠ざかる行為は会話の終了を示唆し、心と心のコミュニケーションを表すたばこが燃え尽きた灰になっていることは、ブーブーの側が心を開いても、サンドラたちはブーブーの言葉の表層がもたらす気安さを感じ取っただけで、彼女の本心には気付かず、両方向での心の結びつきがなかったことを表している⁽¹⁷⁾。

それでも、ブーブーの側がサンドラたちに示した思いやりのおかげで、第二場面の最後、サンドラはスネル夫人に、「ミルドレッド……そろそろ出かけないと、バスに遅れてよ」(Mildred ... you're gonna miss your bus if ya don't get a move on. [119]) と、声をかけるまでに心を和らげている。この台詞は、それまで自分のことしか考えられなかったサンドラが初めて人を気遣う言葉であるだけではない。彼女はスネル夫人に初めてファーストネームで呼びかけており、ふたりの関係は作品の最初よりもずっとくつろいで見える。つまり、ブーブーの心の痛みが理解されなくとも、彼女が自分の孤独や苦悩にじっと耐え、まわりに優しい配慮を見せたことで、その場を支配しかけていた〈孤独の連鎖〉が裁ち切られたのである。そして、サンドラの心がなごみ、彼女が心を開いてスネル夫人に新たな思いやりを示すようになる、〈思いやりの連鎖〉が生み出された。自身の苦悩は胸の奥にしまい、世界をよりよくしてゆくために回りの人々に対する思いやりの心を絶やさず、そのよう

なげなげな生き方は、この作品の最後で、母親ブーブーから息子ライオネルに伝えられるものでもある。そして、それがいかに困難かを知っていればこそ、サリンジャーはブーブーの才能を高く評価し、彼女を最初に紹介するとき、「あっと言わせるような究極の若い女性」(a stunning and final girl [115]) と定義しているに違いない。

高橋美穂子はこの作品の明るく肯定的なトーンについて、「これは Salinger が創造した Boo Boo という注目すべき人間像に負うところが大きい」(130) と述べ、サンドラやスネル夫人に対してブーブーが見せる気遣いに注目しているだけでなく、グラス家物語において一貫して、〈ばかげた誤り、とんでもない間違い〉を意味するブーブーという愛称で呼ばれてきたこの女性の本名が、「ハプワース」で、〈幸福をもたらす人〉を意味するベアトリスと明かされていることにも言及している。ユーモラスな愛称の下に隠された、この真面目な響きの本名は、気さくで明るい表向きの印象に紛れて見逃されがちな彼女の重要な役割を表している。事実、この作品でも、彼女が幸福をもたらすのはサンドラだけではない。彼女は息子ライオネルにとっても良き母であり、彼の孤独な心を慰めて現実に戻させる、実に頼りになる人物なのである。

2. ライオネルの家出の本質を表す解釈記号

ジェームズ・ブライアンはブーブーの美点について、「サリンジャーが示唆しているように、彼女の美しさは内面の美德を表すもので、その資質をもっとも明瞭に提示してくれるのが、危機に陥っている息子を救い出す彼女の姿である」(That beauty, as Salinger indicates, reflects an inner grace which is in full display as she sees her child through his crisis. [“The Admiral and Her Sailor in Salinger’s ‘Down at the Dinghy’ ” 176]) と、息子に対する理解を例に挙げている。実際、グラス家の出であるブーブーは普通の人よりもものの本質をよく見ることができ、第二場でサンドラたちにライオネルの家出について話すときにも、自分には理解できないと言いつつも、実際には〈グラス〉の解釈記号を用いて、息子の家出の実態を仄めかしている。

ライオネルの家出の中でも、原因がもっともわかりにくいのは最初の家出である。ブーブーの説明では、これは彼が二歳半の時に、ナオミという仲のよい友達が、魔法瓶にミミズを飼っていると打ち明けたことがきっかけだった。ナオミはライオネルの仲良しなので、この言葉に悪意があったとは考えにくいし、ナオミという名が旧約聖書にちなんでいることから、彼女はユダヤ人である可能性も高い。従って最初の家出には、あと二回の家出の場合のように、アメリカ社会の反ユダヤ主義的体質と直接結びつくものはない。しかし、ナオミが大切なものをしまっている魔法瓶はガラスで裏打ちされた閉鎖的な闇の世界であ

る。それは〈窓〉の解釈記号のような内面と外界とを結ぶものではなく、自分の姿を映す〈鏡〉の解釈記号のように、閉ざされた内面を表し、幼いナオミの内面が現実社会から遮断されていることを暗示している。ナオミはおそらくライオネルと同じ二歳半くらいの幼児と推定されるので、彼女には大人社会の識別力がまだ備わっておらず、彼女の内面は、生きとし生けるものをすべて等しくとらえることができる無識別の状態にあったに違いない。親しいライオネルにミミズのことを打ち明ける嬉しそうな様子にも、ミミズという宝物を喜ぶ幼い心が感じられるように、ナオミにとっては、ミミズも、金魚やハムスターと同じように美しい大切な宝物だったのである。一方、グラス家の血を引くライオネルは早熟であり、物の本質を見抜く鋭い目を保ちながらも、現実世界で生きるための識別力をすでに身につけ始めていたのではないだろうか。それ故、彼はミミズの貴い価値を理解すると同時に、そのミミズがくねくねとうごめく不気味でおぞましい生き物であることも認識できたに違いない。

このようなライオネルの特徴は、一連のグラス家物語に登場するグラス家の兄弟姉妹の性質に非常によく似ている。彼らも皆早熟で、幼くして「これは賢い子」(“It’s a Wise Child” [Carpenters & Introduction 8]) というラジオ番組に出ていたように、早くから現実世界に関わっている。その一方で、彼らは極端に精神的で、サリンジャーがしばしば幼い子供に託して描く清浄無我の心を一物事があるがままの姿で調和を保って存在できる〈無識別の世界〉を一希求し続けるのである。そして、肉体が関わる現実の物質世界においても、内面が関わる理想の精神世界においても、完璧なものを手に入れようとするあまり、現実と理想の狭間に一層深く入り込んでしまう傾向にある。

無識別の世界におけるミミズの価値と、現実世界におけるミミズの姿の落差を解消できなかったライオネルは、グラス家の子供たちが生きてゆくうえで一様に直面する、現実と理想の解消不可能な問題に、二歳半で直面してしまったと言える。しかも、現実的視野を急速に伸ばしているように見えるライオネルなので、ナオミの純粋な内面は魔法瓶の内部のような閉ざされた闇であるだけでなく、まったく行き場のない絶望的な状況であるとさえ感じたかもしれない。それ故に、解消不可能な問題から逃れようと家出をしながらも、ナオミの純粋な内面に直結する無識別の世界に突入できず、彼にとっての現実ともいえる、家族が住む家の近くにぐずぐずと留まっていたのだろう。

だが現実の側に留まろうとすれば、ライオネルは常に理想との落差で傷付けられ続けることになる。というのも、日常はどんなに美しく平和で安全に見えても、調和を装った平穩でしかないからである。彼の家出の原因となる他のふたつの出来事が、そのような日常に内在する危険を物語っている。彼の二度目の家出は、先にも触れたように、公園で遊ん

でいる彼にひとりの子供が近寄って、「ちび、おまえ、におうぞ」と言ったからだ、そのとき彼がその言葉の反ユダヤ主義的な意味をどれくらい認識したかは疑問である。しかし、一見平和な日常の遊びの中で突然襲いかかる嫌悪の存在を強く意識したことは、確かだろう。今回の家出の原因となった〈カイク〉というユダヤ人の蔑称についても同様で、彼が〈カイク〉の本当の意味を知らなかったように、ユダヤ人に対する差別発言そのものが問題とされているのではない。彼はそこに込められた嫌悪を敏感に感じ取ったのである。そして、家族同様に家庭の中に寝起きする者から突如それが投げつけられたことで、安全だと信じていた家庭に対する信頼が揺らぎ、彼が傷付けられずにいる場所がないと露わになったことこそ、脅威だったのである。

3. グラス家の会話の深層構造

家から逃げ出したライオネルは岸につながれた小舟に乗っていて、〈陸〉の解釈記号が表す現実世界と、〈水〉の解釈記号が表す精神世界との、接点に立っている。しかし、「陽光は特に暑いというのではなかったが、それでもひどく輝いていて、比較的遠くにある像はすべて一少年も、小舟も一水にささった棒切れとほとんど同じくらい揺らめき、屈折して見えた」(The sun, though not especially hot, was nonetheless so brilliant that it made any fairly distant image – a boy, a boat – seem almost as wavering and refractive as a stick in water. [120]) と、遠くから息子を眺める母ブーブーの目には、息子の姿はほとんど水に示唆される精神世界の方に溶け込んで見え、ライオネルをもう一度、現実世界である陸に連れ戻すのが容易でないことを暗示している。

ライオネルと相対するとき、「彼女は膝が丸聞こえとなるような格好でしゃがみ込んだ」(she squatted, her knees audible [120]) という、一種独特の座り方をする。この姿勢は瞑想にふける禅僧のポーズを想起させ、ブーブーの内面が普段に増して感度を高めていることを示唆する。しかも、存在の根幹を表す解釈記号の〈足〉の一部である膝が、〈丸見え (visible)〉ではなく、〈丸聞こえ (audible)〉となっていることから、彼女が目に見えない非常に重要な心のうちを息子に語って聞かせようとしていることが窺える。

このような状態でブーブーがまず行う、「海軍中将タンネンバウム、旧姓グラスであります」(Vice-admiral Tannenbaum. Née Glass. [121]) という自己紹介は、一見、海軍遊びをまねて子供の機嫌取りをしている調子に見えるものの、そこには母から息子への切なるメッセージがこめられている。というのも、海は水同様、精神世界を表す解釈記号なので、海軍中将という高い地位は、グラス家の血を受け継いだ彼女が海という精神世界を熟知し、息子が現在直面している内面の困難を何度も生き抜いてきた古兵であると告げているから

である。消灯や起床ラッパをまねる口笛が「秘密のらっぱ」(secret bugle [124])として、同じグループに属するものの中でだけ許される〈秘儀〉と見なされるのも、普通の人の目には、現実世界を意味する陸で「奥様」(a lady [122])として生活している彼女の姿しか見えず、青く清純な精神世界を航海してきた彼女の気高い本質は、ものの本質を見抜く目を持った者だけが知ることができるからである。

ライオネルはブーブーの言葉や行為に隠された意味を即座に理解できるだけの幼さや純粋さを持っているので、彼女のラッパの真似ごとに思わず引きつけられる。反面、彼の急速に成長しつつある現実的な目を通せば、彼女はやはり海軍中将ではないし、ラッパの音も本物ではない。目に見える母の姿は深層が告げる姿からあまりにかけ離れており、それを目に見えない姿で簡単に打ち消せない程度にまで、ライオネルの現実的視野は成長してきている。そのため、ブーブーは彼と心を通わせるために小舟のそばに立つものの、小舟に入ることは許されず、陸地と水に分けられたふたりの距離は縮まらないのである。

その状態を何とか打開しようとブーブーがいろいろ問いかけるうち、ライオネルはかつてシーモアに属していた水中めがねを足の指でつかんで水に蹴り入れる。〈めがね〉の解釈記号は、「倒錯の森」のレイモンド・フォードや「コネチカットのグラグラカカ父さん」のラモナなど、ものの本質に関わりすぎる者たちに現実的視野を提供する道具であるように、感受性豊かな内面と現実世界とを結ぶ役目を果たしている。従って、彼がシーモアの水中めがねを、彼の存在の根源を表す解釈記号の〈足〉で触れたとき、彼は内面と現実世界を結びつけるシーモアの知恵が授けられることを期待していたに違いない。しかし、シーモアは「バナナ魚」ですでに自殺によって青い海の解釈記号が表す精神世界に消え去っており、彼の水中めがねも水という精神世界の中では効果があるものの、その外では役に立たない。むしろ、シーモアの水中めがねはライオネルを水に惹きつけ、現実世界で体と心のバランスを保って自由に行動する邪魔になりさえする。彼がシーモアの水中めがねを水の中に蹴り込むのは、シーモアの属する場所が精神世界であるからだが、そのときの苛立たしい投げやりな態度には、彼が直面する問題の解答を、彼の先導者となるべきシーモア伯父の知恵に求めて答えられなかったことへの深い絶望が窺える。

そのような行き詰まりを感じるライオネルに、ブーブーは「白い紙に包まれ、緑のリボンで結ばれた」(wrapped in white paper and tied with green ribbon [127]) 鍵束を取り出して見せる。彼女はそれを手にして、「思うに、この鍵束を湖に投げ入れなくちゃあね」(I should throw this key chain in the lake [127]) と断言する。〈鍵〉はしばしば秘密の部屋を開け、物事の奥深くを見せてくれるものである⁽¹⁸⁾。そして、それを包む紙の色の〈白〉は、存在の根源に通じる純粋無垢を表す解釈記号であり、それをくくる〈緑〉のリボンは、彼女の婚

姻後の姓、タンネンバウム、すなわち、もみの木を連想させる⁽¹⁹⁾。解釈記号の〈木〉は人間存在の実態と深くかかわるものなので、ブーバーにとっての鍵束は、ものの本質を見抜くためのグラス家的な知恵を意味しており、シーモアの水中めがねに等しいため、水の中に投げ入れなければならないだろうと言うのである。一方、ライオネルにとっては、父親の姓であるタンネンバウムを示唆するリボンで巻かれた鍵束は、彼が求めている生き方を—ものの本質に通じる汚れない内面と現実社会を結びつけて生きる生き方を—一解き明かしてくれるもののように見える。だからこそ、彼は唐突にその鍵束を自分のものだと主張する。しかしそれは確かに母のものであり、現実をしっかりとらえるライオネルの目はその事実を黙殺できないため、彼の主張は次第に曖昧になってゆく。

ブーバーはそのような彼に鍵束を投げてやり、それはライオネルの存在の根幹を意味する解釈記号の足の一部、膝の中央に着地する。従って、彼女がものの本質に触れるために用いるグラス家的能力は、正確に彼の心に到達している。事実、そのことが認識できたからこそ、彼は鍵束を水中めがねと同じように水の中に投げこむのである。その行為は、母が解き明かしてくれるものはグラス家的な知恵や視野に基づくもので、シーモアの知恵同様、現実の様々な問題を解決して幸福に生きてゆく方法を彼に十分示していないことを暗示する。その一方で、彼は母の内面に自分と同じ、ものの本質に通じる鋭い感受性や純粹無垢な資質があることを理解し、彼の苦しみや悲しみを分かち合う同朋として母を小舟に受け入れるのである。そして、苦しむのがひとりではないという心の慰めを得て、彼は緊張を解き、目に見えない内なる思いを涙にして外に表すと同時に、彼を脅かした出来事を言葉にして伝えることもできるようになる。

確かに、現実的にはライオネルの困難は何も解決していない。従って、激しく号泣するライオネルの姿も、ほほえましさよりも切なさを感じさせ、誰にも解決できない〈永遠の苦悩〉を哀訴しているように見える。しかし、ブーバーは泣きじゃくる息子を膝に乗せ、「坊や、水兵さんは泣かないのよ。水兵さんはね、決して泣かないのよ」(Sailors don't cry, baby. Sailors never cry. [128]) と、強くならなければならないと告げる。ここでも膝は解釈記号の足として彼女の存在の根幹を表しており、グラス家的資質や、〈思いやりの連鎖〉を生み出す彼女固有の力強さを示唆する機能を果たしている。そして、彼女はそのような古兵の知恵でもって、ものの本質を鋭く見抜くグラス家的能力を備えて現実世界に加わりかけている新兵の息子に対し、人間の愚かさや限界に傷つきながらも、弱音を吐かずにじっと耐え、ものの本質を見抜く能力やそれに通じる純粹無垢な心を保って雄々しく生きてゆけば、彼女がサンドラの心を開くことができ、ライオネルに束の間の安らぎをもたらすことができるように、多くの喜びや美しい瞬間を作り出してゆけると、教え諭しているの

である。

4. ブーブーの限界とグラス家物語におけるライオネルの特異性

〈若いライオン〉を意味する彼の名ライオネルは雄々しさを象徴し、〈もみの木〉を意味する彼の姓タンネンバウムは常緑樹の緑の豊かさから、実り多い人生を象徴するように、ライオネルには内面の美しさを保ちながらも幸福で豊かな人生を送る希望が託されている。作品の終わりで、「彼らは家に歩いて戻らなかった。駆けっこをしたからだ。ライオネルの勝ちだった」(They didn't walk back to the house; they raced. Lionel won. [130])と報告されるのも、グラス家の血を百パーセント受け継いでいる母よりも、タンネンバウムの新たな血を吹き込まれた息子の方が、現実世界で一層たくましく生きてゆけるからに違いない。

しかし作品の冒頭の第一文、「とある小春日和の午後四時を少し回ったところだった」(It was a little after four o'clock on an Indian Summer afternoon. [111])という時間設定は、作品の明るい結末も厳しい人生の〈小春日和〉が見せた幻にすぎないことを暗示している。季節はずれの暖かさはもう終わろうとしている。すぐ後ろには辛い冬が迫っている。ユダヤ人の蔑称である〈カイク〉と、凧を意味する〈カイト〉を取り間違えるような幼い無邪気さが、作品の最終場面で心温まる笑いを生み出しているにしても、そのような無邪気さは長く続くものではないし、母親の鍵束が最終的には精神世界を表す水に投げ入れられるように、大人社会のもっと厳しい現実と直面したとき、ライオネルが現実社会において清らかな内面を失わずに雄々しく振る舞える保証は何もない。

実際、この作品では回りの人々に〈思いやりの連鎖〉を引き起こせる頼もしい女性と見えるブーブーも、〈幸福をもたらす人〉としての力はそれほど強いものではない。ウォーレン・フレンチは、ブーブーと「エズメのために」のエズメとを比較し、「ブーブーは危機を前に時間稼ぎをしているだけで、それに直面してはいない……。明らかにその意味で、彼女はこの作品において、エズメほどには〈究極の〉女性としての資質を表していない」(Boo Boo has only deferred a crisis, not confronted it Certainly in this sense Boo Boo does not here prove herself to be the kind of "final girl" that Esmé is. [*J. D. Salinger Revisited* 75])と、戦争という惨劇を通してX曹長を精神的危機から確かに立ち直らせたエズメに対し、ブーブーのもたらした救済が限定的なことを指摘する。事実、エズメの場合、彼女自身が戦争や孤児という厳しい状況に置かれているにもかかわらず、それでもなお、赤の他人の語り手を思いやって愛を差し出す。そのことを考えれば、経済的余裕に支えられ、現実世界から一歩距離を置いた郊外で、使用人や自分の子供を相手にしているだけのブーブーの状況はさほど逼迫しているとは言えず、彼女の思いやりもエズメよりも容易なように見えるのである。

さらに、この作品が戦争を背景とした「エズメのために」と異なる設定で書かれている点を考慮した場合でも、ブーブーとサンドラのあいだでブーブーの側にしか相手の心が理解できないことは、彼女の影響力の弱さをさらしている。ライオネルのように、本来鋭い洞察力と高い感受性を持っている者とのあいだには相互の心の交流があり、彼はブーブーの心を知り、生き方を学ぶので、再び心を傷つけられたときにも、今回よりもたくましく振る舞えるかもしれない。しかし、サンドラはきっと再び利己的な行動を取るだろう。シーモア・グラスを長とするグラス家の〈もっとよく見る〉力を欠き、目に見えない心のうちを理解できない彼女は、本質的に何も変化していないからである。言い換えれば、ブーブーがサンドラをあるがままの姿で受け入れたとき、彼女はサンドラの利己心を無批判に容認している。これはグラス家の鋭い洞察力と高い感受性を実行して〈幸福をもたらす人〉たりえようとするブーブーの、現実世界におけるどうしようもない限界である。

とはいえ、この作品には前作の「笑い男」には欠けていた、現実世界でいかに生きるべきかという解答がもたらされている。しかも後期グラス家物語に比べ、ものの本質に通じる豊かな内面と、現実社会に生きる喜びとの、両立を目指そうとする姿勢がずっと強い。事実、後期グラス家物語ではグラス家以外の人間は次第に従属的な役割しか果たさなくなっていくが、「小舟の方にて」では、グラス家の血を受け継いでいない者も作中で重要な役割を担う⁽²⁰⁾。また、グラス家の七人の兄弟姉妹のうち、現時点で明らかになっているところでは、結婚して子供をもうけているのはブーブーだけで、「小舟の方にて」はグラス家の七人兄弟に続く新しい世代が描かれた唯一のものである。ユダヤ人は長いあいだ国家を持たず、常に民族絶滅の危機にさらされてきたので、生命の継続という〈縦のつながり〉は非常に重要な課題である。それにもかかわらず、グラス家の場合は親子の血縁による〈縦のつながり〉が弱く、そこで長となるはずの父親レスは、〈より少ない (less)〉という言葉で連想させるように、きわめて存在感が薄い。グラス家の兄弟姉妹を結びつけるのは、精神的な指導者である長兄シーモアであるが、そのような〈横のつながり〉には未来が感じられず、〈縦のつながり〉において母が息子をしっかりと導いているこの作品は、後期グラス家物語と明確な一線を画する、この時期ならではの明るさと力強さを持った作品に仕上がっているのである。

第5節 「美しき口に緑なりし我が瞳」

(“Pretty Mouth and Green My Eyes”)

『九つの物語』の第七作「美しき口に緑なりし我が瞳」は、『ライ麦畑』と同じ1951年に出版された短編である。それにもかかわらず『九つの物語』の中でも最も言及が少なく、

評価も低い。その大きな原因として、この時期にサリンジャーの著作姿勢が変化してゆくことが考えられる。『ライ麦畑』以前の作品では、サリンジャーは深層によって主人公の繊細な内面や現実の複雑な様相を表現しながらも、読者の心をつかむ短編作品の面白さを表層に保っていた。それは『ライ麦畑』でも活かされていたが、その中でサリンジャーは、作中で行為するホールデンと語り手ホールデンを分離し、そこに作家の視点を加えた、三層のテキストを試みた。その構成そのものは、落ちこぼれの青年を主人公とした設定やピカレスク的な筋運びとも相まって、この作品をほぼ完璧な域にまで押し上げた。その後サリンジャーは、『ライ麦畑』をも超えた新たな文学作品を生み出そうとする。この新たな模索の一端が、行動よりも議論を軸に作品を構成する試みとなって現れる。表層から行動というものがほとんど排除され、場面がリーのベッドシーンと二本の電話による会話に固定され、すべての重要な変化が内面で起きる「美しき口に緑なりし我が瞳」も、そうした新しい文学形式への変化の兆しを窺わせる。しかし表層に劇的展開がなく、作品のエピファニーも感性より知性に訴えかけ、もっとも重要な内容は解釈記号によって表される深層に埋め込まれているため、作品は『ライ麦畑』以前の短編のように読者の心に直接感動をもたらすことはなく、解釈記号によって深層を正確に読み解かなければ主題も曖昧な作品となっている。

その結果、リーとアーサーを取り違えているグインとプロトナーが、作品の主題を表面的な題材の不義ととらえているだけでなく⁽²¹⁾、ウォーレン・フレンチも、「この物語は…
…〈インチキな〉世界に完全に飲み込まれた男の道徳的崩壊を暴いている」(the story discloses ... the moral collapse of a man completely overwhelmed by the “phony” world. [*J. D. Salinger* 130]) と、この作品をリーの不道徳な実態を扱ったものと理解している。また、この作品は「親交の根源的欠如」(the radical absence of communion [269]) を表すとするイーハブ・ハッサンにしても、「この物語は「エズメのために」とほぼ逆の効果をもたらしている」(the story serves as a near-perfect counterpoint to “For Esmé – With Love and Squalor” [102]) と、主張するジェームズ・ランドクィストにしても、作品の主題は心と心の触れ合いの欠如と解釈し、不義や不道徳が描かれているとしたグインとプロトナーやフレンチ同様、サリンジャーの関心が現代社会の殺伐とした実態にあると見なしている。

作品を表層において眺めれば、そのような解釈もやむをえないかもしれない。というのも、リーのもとに電話をかけてきた同僚のアーサーが、その夜開かれたパーティのあとで妻ジョアニーを見失ったことや、彼女が普段から不品行で、他の男と浮気をしているのではないかと疑われることを告げて、切ない思いを理解してもらいたがるにもかかわらず、彼の妻を寝取っているのがリー自身のように見えるからである。リーと一緒にベッドに入

っている女の名は最後まで伏せられているが、ふたりの視線のやりとりなどからアーサーの妻であろうと推測するのは難くない。従って、中年の敏腕弁護士として読者に紹介されるリーと異なり、仕事の上でもやり手とはいえず、未熟な落ちこぼれの印象が強いアーサーの苦しみは、無邪気であっても愚かしく見えるだけでなく、そのような彼に年長者ぶった話し方をするリーの虚偽は皮肉で、現実の勝者のように見える彼の非人間性が読者に強い反感を引き起こすのである。

しかし表層は〈意外な結末〉を用意している。つまり、リーがまだ女と一緒にいるあいだに二本目の電話がかかり、アーサーはリーにジョアニーが帰宅したと伝え、夜遅くリーを煩わせてすまなかったと謝罪するのである。リーの横にいる女性がジョアニーであれば、アーサーは明らかに嘘を伝えている。それ故、そのような嘘をついてまでリーに謝罪したいと思う心の変化が、最初の電話を切ったあとでアーサーに生じたことがわかる。さらに、その電話にリーが呆然とする最後のシーンは、アーサーの心の変化によって彼の心にもエピファニーの瞬間が訪れていることを告げている。

この作品を単独で論じている数少ない批評家のひとり、ジョン・V・ハゴーパーンは、作品の結末におけるこうしたリーの動揺に注目し、「アーサーが彼の愛について為した、支離滅裂で絶望的なほど誠実な説明」(Arthur's incoherent and desperately sincere account of his love. [352])によって、「リーは良心の呵責に深くさいなまれ、自分自身と、自分と共にベッドにいる若い女性に対して、新たな侮蔑を覚える」(Lee is deeply shaken with remorse and has a new contempt for himself and for the girl in bed with him. [353])と説明する。ただ彼の解釈は当面の男女関係に限られ、リーの心の奥底に生じた認識の変化には言及がない。同様に、この作品が「アーサーの希望とリーの絶望の大きさ」(the extent of Arthur's hope and of Lee's despair ["Hell in New York" 399])を扱っているとするケネス・ハミルトンも、そうした題材をもとに彼らの内面に生じた質の変化に注目することはない。さらに、これらの批評をもとに登場人物の内面に一歩踏み込んだ分析を行っている高橋美穂子も、主人公をアーサーと見なしているため、リーが最後に得たエピファニーの意味を考察してはいない。

この作品は、描かれる姿が一貫してリーの側にあるように、リーについて書かれたものであり、そのクライマックスは、アーサーの二度目の電話をきっかけにリーに訪れるエピファニーにある。また、この作品にも作品独自の象徴が使われているし、アーサーの内面は電話という〈間接会話〉により、テキストの表層にかなり赤裸々に表されているが、リーの内面はほとんどすべて解釈記号による深層で伝えられる。そこで、解釈記号を手がかりに深層に描かれるリーの心の変化をたどる一方、彼の心に変化を与えたアーサーの特質

やアーサーの心の変化を電話の内容から明らかにし、リーが体験したエピファニーとはどのようなものなのかを明らかにしよう。

1. 〈左手〉と〈たばこ〉の解釈記号が示すリーの内面変化

リーが若い女と寝ているところに最初の電話がかかってきたとき、彼は左手で女を抱きかかえたまま右手で電話を取る。日常のことにする右手とは対照的に、左手は非日常的で精神的なものに関わる解釈記号なので、リーが左手を若い女との束の間の非日常的な楽しみに使い、かかってきた電話を右手で受け取るのは、電話を日常の雑事の一部と見なし、女との情事に心の満足を見出す、彼の内面の墮落を暗示している。しかし、アーサーの電話は彼の苦しい心情を伝えるもので、しかもサリンジャーの作品では電話のような間接会話は直接会話よりも心を相手に伝えやすい。従って、「無意識のうちに、彼は左手を若い女の上腕と胸壁の間から抜いた」(Absently, he took his left hand out from between the girl's upper arm and chest wall. [179]) とあるように、無防備でむき出しのアーサーの心はリーの心にもぼんやりと伝わり、彼の関心は性的喜びから電話に向けられる。彼のこの変化はまた、アーサーが、「神に誓って、君を目覚めさせなかったかい？」(Honest to God, you sure I didn't wake you? [179]) と、何度も繰り返す問いかけに応じたものとも言える。なぜなら、アーサーの質問は表向き、寝ているところを起こさなかったかと気遣うものであるが、それはまた、彼の苦悩を心から理解できないリーに対し、彼の内面が「まだ眠ったままなんだね」と灰めかしているようにも聞こえるからである。

左手の位置の変化だけでなく、たばこもリーの内面変化を伝える解釈記号である。火のついたたばこは心と心の交流を表すもので、それが燃え尽きたあとの灰は、心と心の交流の終了や不調を示唆するものである。従って、リーが女から左手を離れたとき、「その夜の早い段階に火をつけられた一本のたばこが、灰皿の上にバランス良く載っていた。もっとも、明らかに火は消えてしまっており、彼はそれを取り上げなかった」(a cigarette, lighted some time earlier in the evening, was balanced on an ashtray. It obviously had gone out, though, and he didn't pick it up. [181]) というのは、夜の早い時間にはリーと女とのあいだでたばこが吸われ、ある種の心の交流があったものの、この時点ではそれもすでに途切れているし、彼はそれを蘇らせるつもりがないことを示している。その後リーはアーサーとの会話に耳を傾けながら、女にたばこが欲しいと合図し、女は彼にたばこをやるだけでなく、自分にも一本火をつける。ただ、リーが新しいたばこを必要とするのは、女と心を通わせるためではなく、アーサーの話聞き続けるためであり、ふたりが共にたばこを吸うのも、互いに心を開き合うというより、ふたりが一緒になってアーサーの気持を感じとり始めて

いるからに他ならない。それ故アーサーが、「どのみち、軍隊に戻るかもしれん」(I may go back in the army anyway. [186]) と、自暴自棄的な言葉を吐くと、女は動揺して灰皿をひっくり返し、彼女は足の一部である膝に灰をまき散らす。灰はそれまでリーと女のあいだで吸われたたばこの燃えがらであるから、ふたりの会話の終了を意味する解釈記号になっている。一方、足の解釈記号は存在の根幹を表し、彼女の心の本当に大事な場所を示唆する。従って灰が足を覆うこの状態は、アーサーの言葉に影響され、女がリーに対する情熱を完全に失ったことを意味している。

最初の電話が終わったあと、リーは吸い殻の中から拾い上げた吸い残しで一服しながら、アーサーが彼のところに来たがったと女に伝える。ここで彼が新しいたばこに火をつけないのは、女との間に新たな関係を望んでいないからであり、吸い殻から吸い残しを選んでいるのは、夜の早い時間に彼女と関係を持ったことで現在置かれている状況を、彼女と共に考えようとしたからだと推察される。しかし、彼の言葉をそばで聞いていたにもかかわらず、彼女が驚いたような顔をするため、彼は乱暴にたばこをもみ消し、ふたりのあいだの意思疎通は完全に途絶えてしまう。

もっともリーが、「これはなかなかむずかしい状況だ」(it's a very, very tough situation. [194]) と考え込むとき、アーサーに同情こそすれ、彼はまだ自分自身の罪を深く意識しているようには見えない。事実この時、女は、「あなた、火事になってるみたいよ」(I think you are on fire. [194]) と彼をのぞき込むが、実際は灰が落ちていて、アーサーの気持ちを女と共に考えようとしてつけられたたばこの火は、彼の心を本当にさいなむ炎になっていないことが仄めかされている。従って、リーとしてはひと時の楽しみのためにアーサーの妻と寝ただけなのに、それによってアーサーをひどく悩ませてしまったことを知り、事を荒立てない最良の方法は何か、頭のよい弁護士として画策しているようにしか思えない。

そのようなリーの冷静さをぶち壊すのが、アーサーからの二度目の電話である。この電話のあと、「彼は灰皿から火のついたたばこを一若い女のものだったが一取り上げ、口にもってゆきかけたが、たばこは指からすり落ちた」(He picked a burning cigarette - the girl's - out of the ashtray and started to bring it to his mouth, but it slipped out of his fingers. [197]) と、呆然としている様子が描かれている。彼が再び吸おうとして取り上げたたばこは、女がそれを吸いながら、「本当に、私、まったく犬みたいに惨めな感じ」(God, I feel like an absolute dog! [194]) と言っていたものなので⁽²²⁾、このたばこは不貞行為に対する悔恨を表す解釈記号と言える。しかも、そのたばこが手から落ちて燃え続け、彼を火事にしかねないまま放置されているため、今度こそ、彼の良心が自分の過ちに気付き、悔恨の業火にあぶられ

ようとしていることは確実である。

このように、左手の動きやたばこの解釈記号をたどれば、最初はアーサーを、女と楽しく過ごしている最中に侵入してきた余計者と扱っていたリーが、次第にアーサーの言葉に耳を傾けるようになり、やがて内面を根底から揺り動かされる衝撃を体験するまでの経緯を、容易に追うことができる。しかしアーサーとの会話の何がそれほどまでにリーの心を揺さぶったのかを知るためには、この作品独自の〈獣〉の象徴と、サリンジャーが 1950 年以降使い方を明確にする〈緑〉の解釈記号について、さらに考察する必要がある。

2. 〈獣〉が象徴するリーとアーサーの違い

アーサーとの電話の中でリーがたばこを必要とする直前、ふたりは人の性質についてまったく異なる意見を交わしている。ジョアニーが前後のみさかいなく男と寝る〈獣〉だと非難するアーサーに、リーは、「基本的には我々は皆、獣だよ」(Basically, we're all animals. [182]) と、人間は誰でも抑えがたい衝動を持っているのだと論ず。しかしアーサーはこれを断固否定し、「そんなことは絶対ないですよ。僕は獣なんかじゃあ、絶対ない。愚かな、混乱した、二十世紀の糞つたれ野郎かもしれないけど、獣じゃあないです」(Like hell we are. I'm no goddam animal. I may be a stupid, fouled-up twentieth-century son of a bitch, but I'm no animal. [182]) と反論する。獣は自身の欲求に駆られれば、相手の気持ちなど重んじることなく行動する。彼らを支配するのは弱肉強食のルールに他ならない。従って人間はすべて獣だと主張するリーは、現実世界の利己的な競争主義を是認し、生き残りのために他者を傷付けても良心の呵責を覚えない。一方、自分は獣ではないと断言してやまないアーサーは、彼には衝動に走る獣と違い、相手の立場に立って考えたり、相手の苦しみを自分のものとして感じ取ったりする思いやりや、弱い者をいたわり保護する優しさがあると信じている。この直後リーがたばこを求め、アーサーの心をもっと真剣に思いやるようになるのも、愚かであっても獣ではないと強調するアーサーの言葉に、リーがいつの間にか失っていた人間ならでの崇高な資質を思い出させる力があつたからに違いない。

しかし、人への思いやりを大事にし、身勝手に人を傷つけることを肯定しないアーサーは、必ずしも現実社会で高く評価されてはいない。たとえば、人を傷つけることに無頓着な妻は、自分を屈服させる強さを持った者に惹かれるのだが、アーサーにはそれがわかっていても彼女を傷つけて支配することができない⁽²³⁾。

あいつに必要なのは大きな無口のろくでなしで、時々あいつの方に歩いてきてはあいつをぶちのめし、それからまた戻って行って新聞を読み終えるような奴なんです。あいつ

にはそういう奴が必要なんです。あいつには僕はどうしようもないほど弱すぎるんです。

She needs some big silent bastard to just walk over once in a while and knock her out cold – then go back and finish reading his paper. That’s what she needs. I’m too goddam weak for her. (188)

相手の心を理解する能力はあっても、それが相手を傷付けるとき、アーサーはそれを利用して相手を屈服させ、自分の求めるものを手に入れようとはしない。そのような彼は、相手の気持ちを思いやることのない人々の間では、評価されるどころか愚かな失敗者になってしまう。事実、彼がその日の裁判でうまく勝利を収められなかった様子からして、彼の人間らしさは弁護士の仕事においても通用せず、彼は優しさや思いやり故に現実社会の敗者となることに甘んじている。

一方、リーは同じ弁護士事務所に属していても腕利きで地位も高く、見栄えのする落ち着いた外観や年長者らしい説得口調が特徴で、「灰色の髪の男」(the gray-haired man [174]) と呼ばれるように、一見、賢者の外観を呈している。しかし彼の知恵は、現実社会で成功し、自分の楽しみを要領よく追求するためのものでしかなく、同僚の妻とひとときの浮気にふけるのを思いとどまる道義心さえ欠いている。しかも、人間は皆、基本的に獣だ、という安易な一般論に窺えるように、彼は世間の者は誰でも多かれ少なかれ自分と同じように身勝手だと割り切っている。また事実そうなのだと、サリンジャーは考えているのだろう。自分を獣と見なして恥じないリーが固有名詞でなく、「灰色の髪の男」と普通名詞で呼び続けられるのは、彼のような人物が固有の存在として呈示される必要がないほど世間のあちこちに見出せると信じているからに違いない。

リーは墮落した合理主義と世俗的な性質を發揮して現実社会の成功者となっているので、アーサーのようになりふり構わず人間本来の良さに固執する純情さは、新鮮な驚きをもたらしたに違いない。その一方で、彼にとってアーサーはやはり非常に子供っぽく映ったはずである。実際、最初の電話のアーサーは様々な点で未熟さや身勝手さを露呈している。たとえば、他に問い合わせるあてがなく、やりきれない気持ちでリーに電話をしているとしても、また、ひどく酒に酔っているとしても、性質が自分とはまったく異なり、世渡りもうまいリーに、微塵の警戒心も抱かず長々と私事を打ち明けているのは、どう見ても思慮を欠いている。もちろん計算づくでないからこそ彼の言動は純粹なのだが、最初の電話ではそのような肯定的な印象よりも、自分の妻と寝ている男に同情を請う愚かな失敗者的

な印象の方がはるかに強い。

しかし最初の電話は二番目の電話の布石であり、最初の電話の中でアーサー自身が徐々に変化していることを見逃してはならない。最初の電話をかけたばかりのとき、彼はいつまでも戻ってこないジョアニーに腹を立てるあまり、一方的に彼女を非難している。そのようなアーサーは非常に子供っぽく、彼に根気よくつきあっているリーの方が立派に見える。しかしリーと話しているうちに、彼は次第に彼女の良い面を思い出してゆくのである。

たとえば、アーサーは最初、ジョアニーについて、「現在生きている、才能が未開発で未発見の、もっとも偉大な女優、小説家、精神分析家であり、いまだ埋もれている、万能の、ニューヨーク在住の有名人兼天才」(*the greatest living undeveloped, undiscovered actress, novelist, psychoanalyst, and all-around goddam unappreciated celebrity-genius in New York* [182]) と非難する。彼は、「未開発」、「未発見」の、「埋もれた」才能によって、彼女が理想ばかり高いものの、実際には何も達成していないことを皮肉っている。しかし、隠された才能を多く内に秘めながら、それを現実社会に反映する術を何も持たない世渡りの下手さでは、アーサーも彼女と五十歩百歩である。従って、彼女に対する非難の言葉は、彼と彼女が本質的に同類であることを示唆している⁽²⁴⁾。

ジョアニーを非難するはずの言葉を通して、アーサーが彼女の内面の隠された美しい資質に目覚めてゆくことは、「まったくもって、あいつは大きな子供なんですよ」(*She's a grown child, for Chrissake!* [187]) という非難の言葉に、もっと明白に現れている。結婚という、大人の男女の結びつきで取り決められた貞節が守れないジョアニーを非難したこの言葉は、解釈記号の〈子供〉が告げているように、彼女がいつまでも打算のない、純粋で一途な性質を持ち続けていることを明らかにする役目も担っているからである。従ってそのすぐあと、彼は腹立たしげな口調をずっと和らげて、「ねえ、あいつは哀れを誘うんですよ。あいつが眠っているときの姿を眺めたことがあるんだから、僕が言っていることは確かですよ」(*She's pathetic, I tellya. I watch her when she's asleep, and I know what I'm talkin' about.* [188]) と、意識的なてらいが解かれた睡眠中の無防備な状態で、助けの必要な幼子のように純粋無垢に見えたジョアニーを思い出すのである。そしてこれをきっかけに、彼はジョアニーが何気なくつけた白い手袋の汚れない〈白さ〉や、彼女の目の色が「とほうもない貝」(*goddam sea shells* [190]) のような濃い〈青色〉をしていることを思い出し⁽²⁵⁾、彼女に対する愛情をさらに呼び覚ましてゆく。白は純粋無垢を表す解釈記号であり、青も純粋な精神性と結びつけられる解釈記号であるから、これ以降、彼が彼女の本質を彼自身の内面と同じように清らかなものとして再認識し始めるのは自然な流れである。

このように、最初の電話の間にアーサーは徐々にジョアニーの良さに気づき始め、その態度も子供っぽいものから、思いやりに満ちたものに変化する。しかしその一方で、突如リーと実際に会って話したいと言い出すように、リーに対しては自己中心的な子供っぽい態度を取り続け、彼が非難してやまないジョアニーと同じくらい愚かに見える。そのためアーサーの純情な優しさに心動かされ、彼の悩みに同情すべき点があると考えられるようになっていても、最初の電話が終わった時点ではリーにはまだ彼を突き放して見る心理的余裕がある。そして、そのような心理的優位を保っていればこそ、自分のアパートを訪問させないようにアーサーを上手に言いくるめることもできるのである。

3. 〈緑〉の解釈記号が示すアーサーの生き方

リーがアーサーに対して保っていた心理的優位が逆転するのは、二度目の電話で、アーサーがリーに、今、ジョアニーが帰ってきたところだと打ち明けたときである。これに対してリーは奇妙な反応をしている。

「何だって？」と、灰色の髪の子は言い、左手を目の上にかざした。もっとも明かりは彼の背後にあったのだが。

“What?” said the gray-haired man, and bridged his left hand over his eyes, though the light was behind him. (194)

高橋美穂子がいみじくも、「Arthur の愛の成長は、Lee にとって衝撃であった。彼は目に見えない光源が発する強い光が眩しいから手をかざして防ごうとするのである」(180)と指摘しているように、リーが感じている光は実際の光ではなく、電話の向こうからアーサーの内面が新たに放つ高貴な光に対してである。またそれだからこそ、精神的なものとかかわる解釈記号の左手を使って防ごうとするのである。さらに、高橋はアーサーの変化を、「自分の理想の枠内にとじこめようとしてもおさまりきらない Joanie を非難していた」(178) 彼は、「人をあるがままに受け入れ、愛することができるよう」(179) になったと分析する。アーサーはリーとの会話の中でそのような大きな愛に目覚めてゆくのだが、そのきっかけとなるのが、ジョアニーの欠点を挙げるうちに次第に気づき始めた、欠点と表裏をなす彼女の良さだった。そして彼が本来の愛に完全に立ち返ることができたのは、ふたりが付き合いだして間がない頃に彼が彼女に贈り、この作品の表題にも引用された詩、「我が色はバラ色に白、美しき口に緑なりし我が瞳」(Rose my color is and white, Pretty mouth and green my eyes. [190]) を思い出したからだった。

彼が書いた詩の初め三分の二は、バラ色の頬、純白の肌、美しい口、と、ジョアニーの姿をそのまま映していると見なせなくもない。しかし、彼女の外観を詩にしていただけならば、彼女の濃い青色の目を〈緑〉と読んだ理由が説明できないし、そもそもサリンジャーは〈詩〉をものの本質にもっとも深く関わる文学作品と見なしているのです、そのような表面的な理解だけでは不十分と言える。この詩にはアーサーの心の奥深い思いを伝える深層が隠されているのは明らかで、バラ色は深い愛を、白は精神的汚れのなさを、美しい口は偽りのない言葉を意味し、緑は、青が表す純粋な精神世界と黄が表す人間的な生命力や生き生きとした感情との共存を示す解釈記号と捉えるべきではないだろうか。言い換えるなら、アーサーはこの詩に託し、お互いに対する深い愛と汚れない心と偽りのない誠実さで結ばれ、人間本来の美しい内面を保って現実世界で生きてゆく心の拠り所になるような家庭を共に築こうという、結婚にあたっての彼の望みを伝えていたのではないだろうか⁽²⁶⁾。青い目の妻をあえて緑色の目として描いたのも、子供のような純粋さを持っているだけでは不十分で、結婚という大人社会における結びつきを通して自分の役割を責任持って果たしてゆく強さや賢さを彼女に期待していたからだろう。そして、ジョアニーとの結婚生活にかつてそのような美しい夢を抱いたことを思い出したが故に、彼はもう一度やり直す勇気を回復したに違いない。

結婚生活を立て直そうというアーサーの希望は、二番目の電話で触れられる、コネチカットへの移住計画に明確に表されている。マンハッタンのように社交生活が華やかで、世俗的な欲求を駆り立てるものも多く、日常、さまざまなものに追い立てられて過ごす場所に住んでいけば、ジョアニーが浮気するだけでなく、アーサー自身も心に余裕がなくなり、彼女に腹を立て、夜遅く電話で人に迷惑をかけさえする。マンハッタンではゆっくり心の内を見つめる時間がない。しかし、そこから少し距離を置いて暮らせば、現実社会の便利さを享受しながらも、もっと心と心の触れ合いを保った結婚生活が可能になるかもしれない。この作品を書く少し前、1947年にサリンジャー自身がコネチカットへ引きこもっているように、アーサーもまた、内面の美しさを保った健全な結婚生活を樹立し、社会の一員として立派に行動するための希望を、マンハッタンから遠からず近からずのコネチカットに託しているのである。

人生に対するこうした前向きの姿勢が心に余裕を生み、最初の電話では自分のことにばかり構って子供っぽい振る舞いしかできなかったアーサーが、二度目の電話ではリーに感謝の言葉を述べるに至る。そのうえ、内心の不安を抑え、リーを安心させるためにジョアニーが戻ってきたと嘘をつくとき、彼は彼女に自分に何かをしてくれることを一たとえば、妻らしい愛情をもっと持つことを一期待してはいない。彼はそうした受け身的な甘えの姿

勢から脱却し、自分の痛みをこらえて相手のために尽くす者へと成長している。このように、苦悩を引き受けて責任ある態度で生きてゆこうとする姿勢こそ、尊厳ある大人の態度であり、この夜を通して彼が学び、ジョアニーと共に新たにめざす幸福な未来をひよっとしたら実現できるかもしれないと感じさせる、一縷の希望となっている。

ところで、ジョアニーが戻ったという嘘をアーサーがついたことについて、ウォーレン・フレンチは、「体面を保つ必要から真実に固執するという頼みの綱さえ奪われ、彼は哀れな嘘を付いて墮落を一層深める以外に同情を求められないのだが、彼を食い物にしている者の目にはそのような嘘は彼をいっそう愚かしく見せるだけである」(Denied even the refuge of sticking to the truth by the need to save face, he cannot seek sympathy without deepening his degradation by telling pathetic lies that render him even more contemptible in the eyes of those who are exploiting him. [*J. D. Salinger* 131])と、彼が体面を保つためについた嘘と解釈し、それによってリーの一層の侮蔑を引き出していると見なす。だが、もしアーサーのあまりの愚かさにあきれかえっているだけであれば、リーの心理的優位は変わらず、それまで冷静にアーサーを受け流してきた彼が、突然電話に耐えられなくなるほどの頭痛を感じたり、自分のものでもないたばこを取り上げたり、取り上げたたばこを下に落としたりするほど、激しく動揺することはないだろう。しかも、アーサーとの会話で一度も悪態をついていない彼は、ここではじめて「神にかけて、後生だから」(for Chrissake [197])という悪態をつく。この悪態は次に述べるように、低次元の祈りの形として用いられている可能性が高いし、アーサーは何度も繰り返し使っている。従って、この最後の場面で彼がアーサーと悪態を共有していることは、彼がアーサーと共に、アーサーの願う幸福な家庭を祈るようになったことを示唆している。つまり、アーサーの飛躍的な精神的成長は、彼をより良い人間に変化させただけでなく、リーの心にも好ましい影響をもたらして〈思いやりの連鎖〉を引き起こし、人の心を本当にいたわれる人間にリーを変えているのである。

4. 祈りの低次元な形としての〈悪態〉

この作品で用いられる悪態が、シーモア言うところの「低次元な形の祈り」(a low form of prayer [*Carpenters & Introduction* 179])であることは、ハゴーパーン、ケネス・ハミルトン、高橋らによってすでに指摘されている。ハミルトンはまた、アーサーとリーが勤める弁護士事務所の責任者がジュニアと呼ばれているのは、イエスのイメージが重ねられているからだとも指摘している⁽²⁷⁾。従って、アーサーの言葉が最初から最後まで悪態に満ちているのも、何とか現状を打破したいという彼の願いの表れと言える。しかし、悪態の深層に祈りがこめられているとしても、現実が思うとおりでないという、本来の否定的な意味

が消え去るわけではない。従って、アーサーが二度目の電話でも相変わらず悪態を使っていることは、コネチカットに賭ける彼の夢の実現も危うさを残しているということを仄めかす。

実際、二度目の電話でアーサーの態度は確かに以前よりも思慮に富んだものに変わっているが、自分の計画をこまごまと語る姿には依然、彼の子供っぽい自己中心的な性質が覗いている。様々な種類の人々が様々な欲求を追求する現実社会で、他者を思いやる美しい心を純粋に保とうとすることは決してたやすいことではないし、この時期のサリンジャーはもはやそのような夢物語を正面切って唱道するほど楽天的ではない。ただ、そうした夢や希望が不確かで子供っぽいものであり、一瞬で費えてしまうことを承知したうえでなお、サリンジャーはその一瞬の価値を重んじようとする。というのも、その束の間の時に、アーサーは自己犠牲的な嘘をつく勇気を得るだけでなく、その勇気によって、人間は基本的にはすべて獣であると見限るリーの心を動かせるほどすばらしい人間になりえるからである。

このようにアーサーの内面が大きく変化し、しかもそれが電話という間接会話の形式によって表層で比較的明確に表されているために、高橋美穂子は「主人公は Arthur である」(168)と断定してしまったに違いない。しかし、この作品の中でもっとも大きな変化を遂げているのはリーである。なぜなら、それまで獣のような状態にいた彼が、アーサーに体现される人間の本質的な良さに触発され、ひょっとしたら人間的な、人の心を思いやる生き方を取り戻すかもしれないところまで変化しているからである。しかもその変化は大部分深層で表されているように、彼の内面の奥深いところで起きている極めて重要なものだからである。

アーサーの二度目の電話を切ったあと、リーは隣にいる女に向かい、「神にかけて、後生だから、おとなしくしていてくれ」(*sit still, for Chrissake* [197])と、初めて悪態を使う。この言い方はそれまでの感情を抑えたリーの台詞とまったく異質で、注意を引く結びの一節になっている。この場合の悪態も〈低次元な形の祈り〉であれば、彼女におとなしくして欲しいというリーの願いは、アーサーの妻と思われる彼女が、アーサーが望むように家庭を気遣うおとなしい妻に収まり、幸福で健全な家庭を彼と共に築くよう、リーがアーサーと共に望んでいることを表している。さらに、この女性が〈若い女〉として普通名詞で普遍化されていることから、リーの祈りには、彼女と同じような立場にいるすべての女性に思慮と思いやりを持って正しく行動して欲しいという、サリンジャー自身のメッセージも反映されているに違いない。

結局、アーサーの内面変化はリーの内面変化を引き起こす契機にすぎない。そして、彼

が自己犠牲を忍び、人の心を思いやる生き方を自ら現実世界で実践する強さを獲得したとき、小さな希望が生まれるのである。それは実現されるかどうかわからないほどあやふやではかないものであるが、殺伐とした現実に住んでいたリーの心を根底から揺り動かすほど鮮烈で清純な輝きを放つ。一方、リーの祈りも悪態にすぎず、彼が受けた衝撃がどこまで彼を変えられるか、保証はまったくない。だがたとえ束の間であれ、彼がアーサーのために、そしてすべての同じような境遇にある人々のために祈れるほど〈人間性〉を回復したことは、不貞を題材にしたこの作品にささやかな救いをもたらしている。

5. むすび

自己犠牲によって、現実社会に思いやりを実践しようとするひとつの努力が閉ざされた心を開き、さらにその心が別の閉ざされた心を開いてゆく〈思いやりの連鎖〉を扱っている点で、「美しき口に緑なりし我が瞳」は「小舟の方にて」に繋がる作品である。それでいて作品の印象が非常に異なるのは、ひとつには、「小舟の方にて」では、幼い子供と理解のある母親の会話が中心をなしているのに対し、この作品では不貞を働く男女のベッドシーンが全景をなすという、生臭い設定になっているためである。また「小舟の方にて」では、心を軽くするよう配慮された台詞や行為、あるいは子供っぽい会話が表層を形成し、内面の暗く複雑な問題は深層に託されているのに対し、この作品では表層に動きがなくて単調なうえ、電話という間接会話を用いたことでアーサーの内面が表層で赤裸々に語られ、彼を絶望させる現実の暗い側面が読者の目に直接触れてしまうからである。

さらに、固定した場面で内面の問題が議論される構成は、のちの「ズーイー」に通じるものであるが、用いられる解釈記号が『ライ麦畑』以前のものとはほとんど変わらないうえ、作品の内容も『ライ麦畑』やそれ以前の作品との共通性が高く、「ズーイー」のように新たな文学作品としての成果を挙げるには至っていない。従って、この作品は『ライ麦畑』以後の新しい文学作品というよりも、サリンジャーが新しい文学的可能性を模索する中で生まれた過渡期的作品として、その欠点と限界を背負っていると見なすべきだろう。

第6節 「ド・ドミエ＝スミスの青の時代」

(“De Daumier-Smith’s Blue Period”)

名前が明らかにされない語り手による一人称語りの「ド・ドミエ＝スミスの青の時代」は、語り手が十九歳の時の体験を扱ったもので、母親が死んだあと義父と帰国したアメリカでの新しい生活に馴染めない語り手が、風刺画家オノレ・ドミエの親戚のジャン・ド・ドミエ＝スミスと詐称して、ヨシヨト夫妻が営むモンリオールの通信画学校の教師とな

り、そこでの体験を通して一つの成長を果たす過程を描いている。作品の発表が『ライ麦畑』の翌年で、青年のイニシエーション物語がピカレスク風の冒険譚を交えて一人称で語られるなど、『ライ麦畑』と共通する点が多いこと、さらには、『フラニーとズーイー』に通じる自我の問題や後期グラス家物語を特徴付ける宗教的題材の片鱗が見られるため、「美しき口に緑なりし我が瞳」よりもよく取り上げられているが、その評価は全体に低い。

もともと、一般の評価と異なり、この作品を肯定的に評価する高橋美穂子は、この作品と『ライ麦畑』との類似を指摘したうえで、『ライ麦畑』が「若者たちの流れをくんで集大成させた作品であり、救済の程度もその方法も“Blue Period”ほど徹底しておらず、結論部で Holden の成長は読みとれるが明確に提示されているわけではない」（188）一方、「Salinger は *The Catcher* では心ならずも省かざるを得なかったものを“Blue Period”で取り上げ、……主題的には次につづく Glass 家物語へのまえぶれとしているのだ」（189）と、この作品に『ライ麦畑』よりも優れた点を見出している。しかし、この作品が後期のグラス家物語の先駆的作品であるとしても、そのような新しい試みはまだ十分な形を成していない。しかも、『ライ麦畑』の結末が曖昧だと高橋が主張するのは、ホールデンが出来事を精神病院で回顧しているため、語られる物語の中の〈行為者ホールデン〉が博愛的な心境に至っても、〈語り手ホールデン〉が実際にそれを実行できるかどうか疑問が残るからだろうが、この曖昧さがあればこそ、他者に対する思いやりや優しさを持って弱肉強食の現実社会に生きることが、非常に重要であると同時に極めて困難であることが伝えられ、作品に深みが生じているのである。また、〈語り手ホールデン〉の理想をどこまでも追求する役目を担う〈行為者ホールデン〉であればこそ、様々な欠点に阻まれながらも、誰よりも純粋で心優しい生き方を実践し、読者を強く惹きつけることができる。一方、「ド・ドミエ＝スミスの青の時代」の場合、作品の終わりで語り手は現実をあるがままに受け入れる博愛的な境地に達してはいるが、その明快さは人間の実態や現実社会の実情を無視したところで成り立っているうえ、若き日の語り手が直面する困難が彼の未熟さのようにして片づけられることで、作中の語り手に対する共感が殺がれている。さらに、『ライ麦畑』同様に解釈記号や一人称語りが用いられているにもかかわらず、テキストは単純な一層にすぎず、ユーモラスな語り口調や明るい結末と、揶揄や皮肉のこもった暗い描写が、読者の目に直接触れる場所に共存し、作品の統一性を著しく損なっている。

もともとこの作品でも一応、語り手の心境の変化は〈青〉や〈ガラス〉の解釈記号と関係づけられている。そこでこれらの使い方に注目しながら、解釈記号によってテキストの重層化がもたらされていないために、作品がどのように破綻しているかを明らかにしよう。

1. 〈青の時代〉の混乱

十九歳の語り手は〈青の時代〉にいる。表題にも使われるこの言葉は、エドワード・ストーンが指摘しているように、語り手と同じ十九歳の時、親友の死をきっかけに青を基調とした絵を描くようになるパブロ・ピカソの〈青の時代〉⁽²⁸⁾を連想させるもので、「憂鬱、悲しみ、絶望の時代」(a period of melancholy, sadness, and despair [131])を表している。また、青の解釈記号が純粹無垢な精神性を示唆するため、〈青の時代〉は現実社会の実情にさらされていない彼の内面が、いまだに幼く未熟であることを暗示してもいる。この作品はそうした未経験の若者が現実社会の荒波を切り抜けて成長してゆく姿を、ピカレスク風の明るい語り口で描き出そうとするのだが、テキストに深層が形成されず、内面の問題が表層で語られすぎているために、明るい語り口とそぐわない性格がそこここに現れてしまうのである。

たとえば語り手は、八歳で両親の離婚と母親の再婚を、九歳で大恐慌による義父の財産喪失を、十歳で義父の転職に伴うパリ移住を、「深く傷付くこともなく」(untraumatically [199])切り抜けてきたにもかかわらず、「九年後、僕の母の死後三カ月経ってニューヨークに戻ったことこそ、僕をひどく動転させた。とてもひどく動転させたのだった」(It was the move back to New York, nine years later, three months after my mother died, that threw me, and threw me terribly. [199])と、母親の死とニューヨークへの帰還というふたつの出来事が彼の内面を不安に陥れたと直接伝える。そして、「動転させた」ことを大仰に強調することで、そこに含まれる深刻さを笑いに紛らそうとするのだが、表層に感情が強く現れすぎたために感傷性が高まり、十分な笑いを引き出せないでいる。

彼は母親との関係が親密だったことも明確に伝えており、母の彼に対する愛情から無条件で自己信頼を享受していたに違いない⁽²⁹⁾。というのも、彼はアメリカに戻る船の中、鏡を覗き込んで、エル・グレコとの類似点を探しているからである。鏡は自分自身しか映さず、心が外に向けて閉ざされていることを表す〈ガラス〉の解釈記号だが、彼の閉ざされた内面を理解するにはそのような解釈記号の意味を持ち出すまでもない。というのも、自分を偉大な画家と重ねる行為が、母親の死によってもたらされた自己信頼の喪失を埋め合わせたいという欲求を表していることは明白だからである。この時期、彼が自身の存在価値を確認しようとやっきになっていた様子は、アメリカに着いてからひと月のうちに仕上げた十八枚の油絵のうち、十七枚が自画像だったという告白からも容易に想像できる。そして、こうした自己信頼の揺らぎがテキストの深層に託されず、強い自負や大きな自我を通して表層で描かれるため、彼の内面の窮状を表そうとすればするほど、彼のうぬぼれや傲慢さが読者の不快感を誘うことになる。

同じように、母親の死によって生じた自己信頼の揺らぎに帰国が拍車をかけたことを伝える、ニューヨークでのふたつの出来事も彼の傲慢さを強く印象付ける。その出来事のひとつは、語り手が混雑したバスの中で運転席の近くのポールにしがみつき、後ろに詰めてくれと言う運転手の言葉を見殺ししていたとき、腹を立てた運転手から、「よーし、おまえ…そのけつをどかそうじゃないか」(All right, buddy ... let's move that ass. [200]) と言われたため、運転手にフランス語でののしり、意気揚々と後部へ移動するというものである。尻と尻とがぶつかり合うほど混雑したバスの中では、人は人間の尊厳を欠いた群衆と化してしまう。従ってポールにしがみついていた彼は、自己信頼を失うまいと必死だったに違いない。ところが「おまえ」というような、敬意を欠いた無差別的な呼びかけをされ、群衆のひとりで見なされたことで、彼の自己信頼は大きく揺らぎ、彼は自分の価値を認めてくれたフランスの言語をひけらかすことで、自分は雑踏の一部ではないと主張し、貶められた自負を回復しなければならない。しかし彼の自己主張は自己満足に他ならないし、非常に生意気で不愉快な態度でもあるため、彼の内面の窮状に読者が同情するのは困難である。

語り手に共感できないのは、もうひとつの出来事においても同様である。彼は滞在中のリッツホテルから街に出たとき、街では「巨大な椅子取りゲームの真っ最中だった」(a monstrous game of Musical Chairs was in full swing. [201]) と感じ、その結果、あたりのものにうんざりして心を閉ざしてしまう。

僕はこの街から人がみんな消えてなくなって、僕ひとりっきりにしてくれと祈った一ひ、と、り、っ、き、り、に。実はこれは、叶えられなかったり、叶えられるのが遅れたりすることがほとんどない、唯一のニューヨーク祈祷で、すぐに僕が触れるすべてのものは何もかも、頑とした孤独に変わるようになった。

I prayed for the city to be cleared of people, for the gift of being alone – a-l-o-n-e: which is the one New York prayer that rarely gets lost or delayed in channels, and in no time at all everything I touched turned to solid loneliness. (201)

彼が「椅子取りゲーム」と感じたものは、運命の言うなりにこづき回されて、次から次へと忙しそうに動き回る人々の姿だろう。しかし、自分がまず席に着かせてもらえるなら、そのようなゲームも構わないと言っているため、彼が拒否しているのは、人々が翻弄されていること、それ自体ではない。リッツホテルの静かで贅沢な雰囲気の中、客として大事にもてなされる立場でなら、自分が何か特別な価値を持った存在だと信じることは容易だ

ろうが、大都会の雑踏に出て、彼も無名のひとりにすぎない扱いを受けたことこそ、彼を心底脅かしたのである。しかし彼を十分に評価してくれない社会に対して正当な自己主張を怠り、一方的に背を向けてしまう姿勢は高慢で思い上がったものであり、孤独になりたい人を孤独にせずにはおかないニューヨークが抱える問題よりも、ずっと深刻に思えてならない。また、心を閉ざしてからの彼の行動がどたばた喜劇風の大仰な語り口で次々と伝えられるときも、語り手の度量の狭さ、自我の強さ、高慢さがあまりにあからさまなため、作品の流れに同調して笑ってすますことが難しく、繰り出されるばかげた笑いにしらじらしい思いを禁じえない。

2. 無効となったふたつの〈青〉の解釈記号

〈青の時代〉が描かれる冒頭部分には、ほとんど解釈記号が用いられていないが、語り手がモントリオールに出かけたあと、解釈記号がもっと積極的に利用されるようになって、テキストは表層と深層の二層をなすことはない。もっとも、語り手はかつて確固とした自信を抱けたフランス文化圏に再び立つことで、彼なりに孤独から抜け出そうとするし、彼が外に向けて心を開くきっかけは、ふたつの青の解釈記号で表されている。ただ、それらが伝える内容が表層の他の描写でよりの確に伝えられていたり、そのような表層の描写に語り手の心のもっと見えにくい実像が描きだされていたりするるのである。

たとえば最初の青の解釈記号は、画学校の校長、ヨシト氏の絵に見出される。

……とある一羽の雁が極度に淡い青色の空をよぎるように飛んでいた。そして一僕が今まで見た中でもっとも大胆で完成された職人芸の偉業のひとつだったのだが—その鳥の羽に空の青さが、あるいは空の青さの^{エトス}精神が、映し出されていたのだった。

... a certain white goose flying through an extremely pale-blue sky, with — and it was one of the most daring and accomplished feats of craftsmanship I've ever seen — the blueness of the sky, or an ethos of the blueness of the sky, reflected in the bird's feathers. (213)

サリンジャーは東洋の解釈記号によって精神性を示唆するし、青も純粹な精神性を表す解釈記号なので、日本人のヨシト氏が描いた東洋的な絵において、精霊の宿る場にふさわしい清らかさを感じさせる空の⁽³⁰⁾、透き通るような青は、それまで語り手が陥っていた未熟さや憂鬱の青と異なり、神に通じる清純な心を表している。さらに、雁の白は純粹無垢を示す解釈記号で、その雁が青い空の精神を^{エトス}帯びて、その空に向かって羽ばたいているの

で、そこにはその絵を描いたヨシヨト氏の、神の清純さを追い求める真摯な心が反映されているように見える。しかし、青とそれを取り巻く解釈記号が伝える内容は、その絵によってみすばらしい事務室が「驚くほど見映えがする」(wondrously presentable [213]) とか、ヨシヨト氏は「本当に良い画家」(a really good artist [219]) に違いないと、テキストの表層で直接評価されているものの延長にすぎない。

同様に、ここで用いられる〈組み足〉の解釈記号も意味をなさない。上述の絵を見た語り手がヨシヨト夫妻と向き合うとき、彼は組み足をする。解釈記号が適切に使われているなら、彼は夫妻に心を開いていることになり、絵に表された純粋な精神性に共感し、語り手は夫妻に対して心の垣根を下げたことになる。しかし、彼は依然ド・ドミエ＝スミスという偽の姿のままでいるし、夫妻の方でも画学校を無許可で開いていることを彼に打ち明けようとしなないなど、互いにそれぞれの秘密を胸の奥に抱え続けている。しかも語り手の目にはヨシヨト夫妻が「謎めいて」(*inscrutable* [216]) 映っていたと、テキストの表層が彼らの内面の距離を描写しているため、組み足の解釈記号は二重に無効となっている。

もちろん、サリンジャーの成功作品でも、テキストの表層で登場人物の心情が伝えられることはたびたびある。しかしそれは比較的単純な心の動きで、目に見えやすいものであり、その場面の深層にはよりとらえがたい心の内が表されているのが常である。ところが上述の場面では、解釈記号が伝える若き日の語り手の心に生じた変化は、当時の彼がはっきりと意識したような表面的なものでしかなく、そのため同じ内容が直接目に見える言葉で表現されてしまう。一方、当時彼が気付かなかった、読者の目にはより見えにくく描かれなければならない、心と心の奥深くが触れあっていない状態もテキストの表層に記されているので、読者は彼の行動に不安を覚え、彼がいかに気楽に行動する様に思慮の欠如を感じざるをえない。

加えて、語り手の心の内が明確に語られるため、直接語られていない内容については、実は作家の目が行き届いていないのではないかと疑われさえする。たとえば、以前は「日本帝国芸術会東京会員」(*the Imperial Academy of Fine Arts, Tokyo* [209]) であり、ものの本質に通じる深い精神性を絵にすることができたヨシヨト氏が、なぜカナダで無許可の美術学校を開き、素人の絵の添削によって生計を立てているのか、そのような不条理を引き起こす現実とはどのようなものなのか、その中で生きるとはどういうことなのかなど、人生の実像と関わるもっと重要な問題を、この作品が見落としているように思われてならないのである。

解釈記号によって表わされるものが、テキストの表層に直接表現されていたり、直接表されているものよりも浅薄であったりするのは、この時期の語り手の心を一段と開放に向

かわせるもうひとつの青の描かれ方についても言える。この青は、語り手が割り当てられた生徒のひとり、シスター・アーマが描くイエスの埋葬の絵の中で、マグダラのマリアと思われるひとりの女性の衣服に用いられている。青の解釈記号は純粹さや精神性と結びつけられるため、いったん道を誤って娼婦となったものの、イエスを通して神の心に触れ、清く美しい心へ変わったマグダラのマリアには相応しい色である⁽³¹⁾。そしてこののち語り手は以前にはなかった優しさを見せ、彼の心は外に向けてさらに開かれるので、この青の解釈記号が示す純粹な心は、彼がヨシヨト氏に心を開くきっかけとなった、ヨシヨト氏の絵の青が表していた神に通じる純粹さよりも、語り手の自己信頼により深く関係しているように思える。

そして、それが具体的にどういう関わりをもつものなのか、語り手は彼女の姿を描く表層の描写の中で示唆している。

彼女は前景の中程にいて、両手を脇に垂らし、明らかに群衆から離れて歩いていた。彼女はいわゆる、袖ですすり泣くような、露骨な悲しみ方をしてはいなかった。事実はこちらから見る限りでは、最近彼女が〈故人〉と結んだ、人も羨むような関係を示すようなものは何もなかった。

She was in the middle foreground, walking apparently self-detached from the crowd, her arms down at her sides. She wore no part of her grief, so to speak, on her sleeve – in fact, there were no outward signs of her late, enviable connections with the Deceased. (229)

マグダラのマリアはイエスの死を嘆き悲しむ群衆と一線を画するように、ひとり離れて立っている。それは彼女だけが、現世での多大な損失も静かに受け入れられる大きな平静さを保っているからである。そしてその平静さこそ、解釈記号の青が示す彼女ならではの清純さであり、揺らいでいた自我を立て直すために語り手が必要としていた心の有り様だったのである。

このように、語り手はマグダラのマリアに解釈記号の青を用いながらも、言葉のよる描写でその内容を表しているのだが、実はこの平静さについて、語り手はシスター・アーマに宛てた手紙の中で聖フランシスの逸話を通してもっと明快に告げている。片方の目を焼かれそうになった聖フランシスは、「火なる兄弟よ、神は汝を美しく、強く、有益に造り給うた。願わくば、我を丁重にもてなされんことを」(*Brother Fire, God made you beautiful and strong and useful; I pray you be courteous to me. [234]*)と言いつたが、シスター・アーマはそのように絵を描くと、彼は手紙に記す。神の御心に完全に身を委ね、どのような痛みも

平静に受け入れる聖フランシスは、イエスの死を静かに受け入れるマグダラのマリアと同じで、両者とも、悲しみや恐れといった人間的感情から完全に解放された状態にある。

ところで、サリンジャーにとって手紙は書き言葉による〈間接会話〉であり、話し言葉の〈直接会話〉よりも内面を率直に伝える機能を持っている。ただ、シスター・アーマの絵に中途半端ながら解釈記号で表された内容が、彼女に宛てられた手紙で表層に描かれたのは、これが間接会話だったからとはかぎらない。というのも、語り手は地の文章の中で、シスター・アーマの絵を初めて受け取ったとき、「シスター・アーマの作品はすべてイニシャルがなかった—小さなことではあるが、その時には、途方もなく爽やかな気持ちにさせられた」(All of her [Sister Irma's] work was unsigned – a minor enough fact, but at the time, a disproportionately refreshing one. [227]) と、彼女が自分の存在を神の御手に委ね、自我意識から解放された自由な心を得ていることを、かなり端的に示唆しているからである。

このように、彼の内面に新たにもたらされた変化は解釈記号を用いる必要がなかったほど明確に語られているだけではない。さらにこのあと、語り手が他の生徒たちに懇切丁寧な指導をしたり、ヨシト夫妻の部屋から聞こえるうめき声に対して、夫妻の問題を親身に聞く場面を想像したりするなど、彼の態度に現れた変化も読者にはっきり告げられる。それでいて、同じ表層で、語り手の内面の成長がこの時点ではまだ十分でないこともまた、仄めかされているのである。たとえば、シスター・アーマは神に敬虔に奉仕したいという姿勢を明らかに示しているが、語り手は彼女の気持よりも自分の鑑賞眼や自己中心的な欲望を優先させ、彼女は絵の才能を伸ばすべきだと一方的に決心し、彼女を説得するための熱烈な手紙を書く。結局、シスター・アーマに対する大きな賞賛は、その才能を認めた彼自身の偉大さの証明に他ならず、手紙は謙遜を装った尊大さに満ち満ちて、彼の虚偽虚飾を如実に表している。

実際、ふたつめの青の解釈記号によって表され、語り手がシスター・アーマに見出した清い精神性とは、本来、すべてをあるがままに受け入れる平静さだった。ところがそのような高貴さを見抜き、評価できるということが、語り手の自己信頼を獲得する新手の自己欺瞞になっている。そしてそのことは、数日後に彼が見る映画に関する話で一層明らかになる。これはねずみが猫にコルク栓の総攻撃をしかける漫画映画であり⁽³²⁾、普通は襲う側の猫が、襲われる側のねずみにやられる。この漫画映画に、彼は今まで自分を脅かしてきた、〈猫〉に象徴される現実社会に対し、今まで脅かされてきた、〈ねずみ〉に象徴される彼自身の自我が反撃を企てる姿を重ね、快感を味わう。しかし現実社会に対する彼の辛辣な復讐心があからさまで、彼の心の奥の変化していない自我の強さがむきだしになっているため、漫画映画のもたらす明るい笑いは損なわれ、誤りに気付かず新たな覚醒に意気揚々

とする彼の愚かさだけが印象付けられるのである。

語り手が獲得した新たな内面が、彼が信じたがるほど向上していないことは、語り手が映画の帰り道、画学校の下にある整形医療器具販売店のショーウィンドーの向こうを覗く場面にも表されている。ショーウィンドーは向こうが透けて見えるので、内面から外に心が開かれていることを示す〈ガラス〉の解釈記号である。しかも、夜、あたりが暗い中で輝いているショーウィンドーは、彼が目を暗い内面から明るい外の世界に向けた、前向きの姿勢を祝っているようにも思える。ところが、ショーウィンドーの中には老いや病と結びつく医療機具が具体的に並べられ、語り手は陰鬱な思考に陥るのである。

僕を襲った考えは、僕がある日、非常に冷静に、あるいは思慮深く、あるいは優雅に生きる術を身につけたとしても、僕に訪れることができるのは、いつだってせいぜいのところ、エナメル製の便器の園で、そこの神様というのは値下げされたヘルニア用脱腸帯を付けて立っている盲目の木偶人形なのだ、というものだった。

The thought was forced on me that no matter how coolly or sensibly or gracefully I might one day learn to live my life, I would always at best be a visitor in a garden of enamel urinals and bedpans, with a sightless, wooden dummy-deity standing by in a marked-down rupture truss.

(241)

ガラスの解釈記号と関わってはいいても、ショーウィンドーの中に描かれるものは目に見えるもので、描写はテキストの表層に属している。そして、すばらしい人間になろうとしても、現実世界は所詮、「盲目の木偶人形」のような神に支配されるつまらないもので、自分の内面の価値が正当に評価されることはないという断定によって、語り手の現実に対する否定的な態度が明白になるため、語り手の心は彼が信じたがっているほど開かれていないことがはっきり見て取れる。それにもかかわらず、彼自身はこの認識に心を脅かされ、それに直面しようとしなない。その結果、この認識を受け入れて、もはやシスター・アーマに固執する理由はないと見なすこともなければ、否定的態度を改め、このような虚無的世界観を打ち消すような行動に出ることもなく、三流映画の一シーンのように安っぽい場面でシスター・アーマと出会うことをただ夢想するだけである。その姿を現在の語り手はおもしろおかしく語るのだが、読者の目には当時の語り手が逃避していることは明白で、そのような彼の態度に無批判に見える作品の姿勢そのものに憤りを禁じえないのである。

3. 単層のテキストと浅薄な結末

語り手の成長の最後のステップは、画学校をやめるというシスター・アーマの手紙が届くことで始まる。このとき語り手は、「ねずみは……燃え落ちる観覧車の敷地から足を引きずりながら家路に向かいつつ、猫を殺すために、新たな、水も漏らさぬ計画を立てていた」

(The mouse ... limps home from the site of the burning ferris wheel with a brand-new, airtight plan for killing the cat. [243]) と想像する。観覧車はシスター・アーマが彼にもたらした大きな喜びを象徴しており、それが燃え落ちようとしていることに、弱者のねずみである彼の自我は衝撃を受けながらも、強者の猫に象徴される現実社会への報復の新たな手を考えようとする。しかし、報復を企てるねずみの心が醜い復讐心に彩られ、語り手の自我がグロテスクなまでに肥大して見えるうえ、シスター・アーマが本当に必要としているものを彼女の立場で考えていないので、あくまで彼女に固執する語り手は強い反感を引き起こすだけである。

このような語り手に対する反感は、揺らぐ自己信頼を回復するために正装し、高級ホテルで食事をして酔っぱらうという、贅沢、かつ、ばかげた計画によって一層高められる。この非常に大仰な取り繕いは、それほどまでにはっきりと目に見える形にしなければならないほど、彼の内面の、目に見えない価値が揺らいでいたことを仄めかしている。だが、そのような虚飾に頼ること自体、彼の価値観がきらびやかな装いや高級ホテルの丁寧なものでなしという、物質的豊かさに頼った愚かなものでしかないことをさらけ出している。そのため、目に見えない彼の内面の窮境に同情するよりも、目に見える彼の虚飾に読者の感情は逆撫でされるのである。

結局、語り手の内面を表層にさらけ出し、彼の未熟さや欠点を深層で暗示する工夫を怠ったがために、彼の内面の苦境を伝えるはずの場面にも彼の欠点や過ちが如実に表れている。そしてそれが作品の統一性を乱し、読者の共感を殺ぐ大きな原因になっているのだが、作品構成の根本に関わるこの失敗は、語り手が再びショーウィンドーを訪れ、そこでエピソードを体験し、最終的な精神的成長が描かれるはずの、この作品のクライマックスにおいても再び繰り返されるのである。

今回、語り手がショーウィンドーの中に見るのは、「緑と黄色と紫のシフォンのワンピースを着た三十歳くらいの太った女性」(a hefty girl of about thirty, in a green, yellow and lavender chiffon dress [249]) が木偶人形の脱腸帯を取り替え、取り外した脱腸帯を左腕に抱えている姿である。ここでもショーウィンドーは向こうを透かせるガラスの解釈記号として、彼の心が外部の世界に向けて開かれ、窓の中に映る世界は彼の目に映る現実社会を暗示している。そして、脱腸帯は精神的なものに関わる解釈記号の左腕で抱えられ、ショーウィンドーの中の女性は、世俗的な性質を表す解釈記号の黄色と、純粹な精神性を表す

解釈記号の青の濃い色と見なせる董色と、その両方が混ざっていることを示す解釈記号の緑色からなる、様々な色調を身にまとっている。従って、この場面の解釈記号は、人の目には非常に醜く映る、脱腸帯を替えるような行為でさえ、神の心に通じる神聖な行為であることを、また、ショーウィンドーの中の、年若くも魅力的でもなく、世俗的な資質も神性な資質もすべて兼ね備えたごく普通の女性は、シスター・アーマと同じくらい崇高な存在であり、彼女の行為とシスター・アーマの神に仕える行為は等しい価値を持つことを示している。

しかしここで解釈記号が伝える内容は、テキストの深層を形成することはない。なぜなら語り手の心を揺るがし、新たな認識をもたらすエピファニーの描写において、同じ内容は読者にもっと目に見える形で伝えられているからである。エピファニーが起きるのは、ショーウィンドーの中にいる女性が語り手に見られていることを知ってよろけ、それを助けようとした彼の指先がガラスに阻まれたあと、彼女が自力で起きあがって自分の勤めを続けるときである。その瞬間、彼は鋭い閃光にぶつかったように感じ、やがて衝撃から立ち直ったとき、そこには女性はずでにせず、「このうえなく見事な、二重に祝福された、エナメル製の花できらめく野」(a shimmering field of exquisite, twice-blessed, enamel flowers. [250]) が残されている。通常、サリンジャーはエピファニーに関わる登場人物の内面を深層に描くが、この場面でも、彼の善意が、〈ガラス〉の解釈記号に表される彼の内面に邪魔されることで、エピファニー以前の彼の内面がまだ十分に開かれておらず、自分では善意のつもりでも、相手に伝わらないことが示唆されている。しかし、エピファニーのあとの場面は解釈記号を用いずに直接描写され、前回、〈盲目の木偶人形〉が支配する現実社会と感じられた整形医療器具の展示物が、今回は、すべて神に祝福された花園と見なされることで、彼の閉ざされていた心が開かれ、すべてのもののあるがままの姿を神的な価値あるものとして受け入れる、大きな肯定の姿勢に変化したことが明かされている。さらにエピファニーを体験したあと、女性の姿がショーウィンドーの中から消えていることで、彼女と重ねられたシスター・アーマに彼がもはやこだわらなくなっていることも暗示されている。

このように、解釈記号は用いられているが、エピファニーによって語り手の心が完全に外部世界に開かれたことは、読者の目にはっきり見えるように直接描かれている。そして、そのように目に見えるほど肯定的に描かれることで、もっと見えていなければならない重要なものが軽んじられていないかと、疑われるのである。たとえば、彼はこのあと日記に、「僕はシスター・アーマに彼女自身の運命を追求する自由を授けるつもりだ。誰もが皆、尼僧なのだから」(I am giving Sister Irma her freedom to follow her own destiny. Everybody is a

nun. [251]) と、新たな決意を記すのだが、ここには野島秀勝が、「冗談じゃない、己惚れもいい加減にしたがいいよ」(207) と非難するような⁽³³⁾、人の運命の決定権を彼が握っているかのように振る舞う傲慢さがあり、彼の自我が少しも小さくなっていないことが窺えるのである。また、「誰もが皆、尼僧なのだから」という考え方は、エピファニーのあとのショーウィンドーの中の描写のように、人間の営みをすべて肯定し受容する大きな心を表しているが、彼はエピファニーを体験したあと気持ちを落ち着かせるために歩き回りながらも、このショーウィンドーをもう一度見ようとはしない。そのような彼の態度は、この概念が美しいものであると同時に、維持することが極めて難しい点を示唆しているが、彼はそのような重大な問題点から目を反らしているように見える。

「誰もが皆、尼僧なのだから」という、この世界のすべてを肯定する姿勢は、実は、『ライ麦畑』の終盤で、回転木馬に乗って黄金の輪をつかもうとする妹のフィービーを見て、「子供について肝心なのは、もし子供が黄金の輪をつかみたら、つかませてやらなくちゃあならないってことさ」(The thing with kids is, if they want to grab for the gold ring, you have to let them do it [273]) と〈行為者ホールデン〉が感じるときの、子供から大人への成長をあるがままに受け入れる気持ちを、さらに積極的にしたものである。そして、それは「ズーイー」においては、「〈太ったおばさま〉ってのは、キリストその人さ。なあ、キリストその人なんだよ」(It's [the Fat Lady is] Christ Himself. Christ Himself, buddy. [200]) と、非常に世俗的な婦人の姿に神の姿を認めて、この世界をすべて肯定する言葉に受け継がれ、「シーモア序章」では、「我々が全生涯をかけてやっていることはひとつの小さな〈聖地〉から別の〈聖地〉へと移ってゆくことに他ならない」(all we do our whole lives is go from one little piece of Holy Ground to the next [248]) という、人間の行為をすべて神聖化して肯定する言葉となって再登場する。しかし、『ライ麦畑』では、〈行為者ホールデン〉と〈語り手ホールデン〉の差異を通して作家サリンジャーの現実認識が供給されているので、〈行為者ホールデン〉の認識の美しさと共に、その非現実性が、作家の視点から示唆されている。同様に、「ズーイー」や「シーモア序章」で描かれる、人間や現実社会をすべて肯定するような見地は、どちらもシーモアの言葉とされており、半ば神聖化されて描かれるシーモアと現実に生きる者との差異を通して、彼の生き方のすばらしさと非現実性が、やはり作家の視点から供給されている。

一方、この作品の場合、一人称による深層を持たない単純な語りになっているため、語り手の言葉を疑わせる作家の視点が幾分か供給されてはいるものの、それが十分ではない。たとえば、作中で語り手は、「幸福感は固体だが、喜びは液体である」(happiness is a solid and joy a liquid [238]) と述べ、幸福感のように内面の奥深くで理解されるものは変わらなく

ても、喜びのように表面的で一時的な感情と結びつくものは些細なことで変動することを仄めかしている。この世界のすべてを肯定する概念は、前者と結びつくようなものである。しかし、人間が液体的な感情に多分に左右されるならば、その美しい概念をどれくらい現実に還元して生きてゆけるかは、大きな未知数と言わざるをえない。それにもかかわらず、作品の最後、語り手はそうした疑念をすべて無視するように、ロングアイランドで夏を過ごす義父と合流し、「例の、夏に活発となるすべての生き物の中でももっとも興味深い、〈短パン姿のアメリカの少女〉なるもの」(that most interesting of all summer-active animals, the American Girl in Shorts [252]) を追いかけて、アメリカの若者らしい生活を始める。サリンジャーの成功作であれば、このような語り手の表向きの明るさが作家の視点と同一視されることはない。そして、明るさを否定する作家の視点をテキストの深層において暗示することで、作品の明るいトーンを保ちながらも、しっかりした現実認識を作中に取り込むことだろう。しかし、この作品ではそのような深層が欠如し、ひどく軽率に振る舞っている語り手の言葉はそのまま作品の主張のように見えて、作品を浅薄なものにしているのである。

高橋は、フレンチが『J・D・サリンジャー再訪』で、最初に出版した『J・D・サリンジャー』よりもこの作品に好意的になっていることを評価し、この作品がもっと評価されるべきだという主張の裏付けにしている⁽³⁴⁾。しかし、テキストの深層が消滅しているために、主人公の内面を支配する現実の深刻な姿と、彼の行動を支配する皮相的な明るさとが併存し、その結果相矛盾する効果を生み出す一方で、人間や人生の実相を掘り下げることがまったくできていないため、「この物語では、いくつかの初期作品がそうだったように……サリンジャーは皮肉っぽい喜劇性と歪められた悲劇性とをひとつに結びつけ、統一した効果をもたらす作品に仕立てあげられていない」(In this story, as in some earlier works ..., Salinger fails to combine the satirically comic and grotesquely tragic material into a whole that has a unified effect. [J. D. Salinger 135]) という、フレンチの最初の批評の方が正しいように思えてならないのである。

『ライ麦畑』のような完成された形式を達成しても、サリンジャーは決して同じ形式を繰り返すことはなく、常に新しい文学挑戦を続ける。それはクラフツマンの名に値する、敬意すべき作家姿勢である。だが、『ライ麦畑』以後、それまでテキストの深層で伝えてきた内面の動きや思考を表層に移し、深層には以前よりも深い内容を託す新たな試みを始めたとき、彼はすぐに次の完成された作品に到達したわけではなかった。「ド・ドミエ＝スマスの青の時代」には新たな動きが見られるし、自我に大きな焦点が当たっている点でも「フラニー」との共通点が認められるが、明らかに、サリンジャーはまだ後期グラス家物語の

深層に使用する内容を固めていない。その結果、この作品は過渡期の大きな失敗作になっているのである。

第3章 『ライ麦畑でつかまえて』による挑戦

はじめに

1951年に発表された『ライ麦畑でつかまえて』⁽¹⁾は、サリンジャーの代表作であると同時に、彼がこれまで発表した唯一の長編小説であり、作品の完成度の高さからしても、彼の著作歴におけるひとつの頂点をなしている。この作品がアメリカで一般にどのように受け入れられてきたかについては、2003年6月号の『文學界』のサリンジャー特集において都甲幸治が端的に要約している。すなわち、1950年代には、「第二次大戦後の精神的荒廃の中で、若者たちは中産階級の物質主義を否定し、新しい価値を求め」(319)、「サリンジャーは反抗、狂気、放浪などの文脈で理解され」(319)、1960年代初頭には、「若者たちの反抗のバイブルとして、アメリカ文化にしっかりと根を下ろした」(320)が、ポストモダン文学と構造主義・ポスト構造主義批評が登場すると、批評家は「凄まじいまでにセンチメンタルな『ライ麦畑でつかまえて』を前に当惑するばかり」(320)で、やがて、マルクス主義批評やジェンダー批評、戦争小説という観点から論じられるようになったというのである。確かに、近年アメリカでは様々な新しい角度から『ライ麦畑』が論じ直されている。しかし、初期の批評では説明ができなかった点をテキスト構成の詳細な分析によって読み直し、そこに時代を先取りしたポストモダンの性格が見出せることを指摘した批評はいまだ存在しない。本章の第2節で行う『ライ麦畑』の分析は、そのような批評を実践するものであり、第2節に至る過程として、第1節では初期未収録作品のホールデン作品がこの作品の導入としてどのような役割を果たしたかを究明する。また、第2節の結果を踏まえ、第3節ではこの作品と多くの類似点を持つソール・ベローの1953年の代表作『オーギー・マーチの冒険』との比較を行い、『ライ麦畑』の1950年代的特徴をより鮮明にするとともに、ベローとの差異をもとにサリンジャーの功績と限界を考察する。

ところで上述した『文學界』の特集は、白水社から新しく出版された『ライ麦畑』の村上春樹訳『キャッチャー・イン・ザ・ライ』を受けたもので、特集の座談会「村上春樹訳を読む」の中で沼野充義は、「鬱屈した若い男の子が反抗しているような、乱暴な感じを受け」(295)る、1964年の野崎孝訳と比較し、「村上さんが新訳を通して、ある意味で本質的な読み直しをしたと言えるのは、たぶんこの物語を『無垢な自我対フォニーな社会』という対立の構図に解消するんじゃないかと、むしろ、自分の内面に抱えているどうしようもない葛藤を抉り出していく方向で読み解いているからではないか」(295)と、新しい村上訳の特徴を指摘している。批評の世界で言えば、サリンジャー批評の古典である1963年のウォーレン・フレンチの『J・D・サリンジャー』が、「無垢な自我対フォニーな社会」の

ような、〈素敵なもの〉と〈インチキなもの〉との二項対立によってサリンジャーを理解している。これに対し本書は、サリンジャーが二項対立を超える人間の複雑な内面や生き様を描き出している点に着目しており、新しい村上訳が試みるものを批評において追求していると言えるかもしれない。ただ、村上は同特集に掲載された新訳の訳者解説の中で⁽²⁾、『『キャッチャー』は文芸批評家が言うところの『構造的に完成された小説』ではないし、いくつかの根本的な疵や、無防備な弱点をそこに見出すのはむしろ簡単であるだろう』(282)と述べているが、本書はこれまで批評家が矛盾や弱点と見なしてきたほとんどすべてのものが、クラフツマン・サリンジャーの計算し尽くされた技巧によることを証明し、村上が漠然と感じていたかもしれない作品の現代的資質が、実は極めて明瞭な作者の意図に基づいて構築されたものであることを明らかにする。

さて本章の展開をもう少し詳しく概観しておく、第1節では、『ライ麦畑』に多くの素材を提供した初期未収録作品の、「マジソン街の外れの小さな抵抗」と「僕、狂ってる」の二作を扱い、ホールデンの描かれ方、テキストの重層化、解釈記号の使われ方に留意しながら、『ライ麦畑』へと発展してゆく要素を考察する。特に、「マジソン街の外れの小さな抵抗」では三人称語りが使用されているのに対し、「僕、狂ってる」では一人称語りを導入され、作品構成が一段と『ライ麦畑』に近づいている点が注目される。もっとも一人称語りであっても、この作品は『ライ麦畑』と比べて作品に厚みがない。その理由を検証することで、『ライ麦畑』で試みられる斬新な文学的挑戦との接点を探りたい。

第2節では、初期作品の困難を乗り越えるためにサリンジャーが導入する、二重に重層化されたテキストに注目しつつ『ライ麦畑』を論じる。というのも、この作品では解釈記号等によってテキストが二層化されているだけでなく、この作品の本来の書き手である〈実作者サリンジャー〉、作品で物語られる内容の責任者となる〈語り手ホールデン〉、〈語り手ホールデン〉の視点で描かれる、物語られる出来事の中で実際に行動する〈行為者ホールデン〉、の三人の視点が重層構造を作り出し、二種類の重層構造が絡み合っただけでなく、この作品に固有な象徴を幾つも用いて深層の内容を濃いものにしていくうえ、〈語り手ホールデン〉の言葉の矛盾という、一人称語り独特の特徴を駆使して、直接言葉で表現することなく間接的に内容を伝える点でも見事な技量を発揮している。

このように、『ライ麦畑』は非常に複雑で精緻なテキスト構成となっているのだが、それらを詳細に検証しながら読み進めれば、これまで明らかにされなかった様々な事柄が理解できる。そこで第2節では題材をいくつか重要なものに絞り、二種類の重層構造を意識し

て初めて見えてくる事柄を検証しながら、サリンジャーが本来意図した作品の主題に迫る。またそれと同時に、彼がこの作品で初めて試みる、〈作家〉、〈作中の語り手〉、〈作中で語られる物語の中の行為者〉の、三種類の視点によるテキストの重層化の効果と意味を分析し、この三層構造がやがて後期グラス家物語の重要な基盤になることを明らかにしたい。

第3節では、『ライ麦畑』と『オーギー・マーチの冒険』を比較する。両作品は主人公の性格がまったく異なるにもかかわらず、彼らを取り巻く人々の性格や配置、及び、彼らが理想として求める場所が酷似している。また、彼らの夢が共に見果てぬ夢であるにもかかわらず、作品の最後にエピファニーを伴う明るさがある点でも共通している。そこでこうした共通要素について、1950年代という時代や当時の社会事情を加味して考察し、その上で主人公の資質の違いからサリンジャーとベローの本質の違いを分析し、『ライ麦畑』とサリンジャーの特徴をより明確にしたいと思う。

第1節 初期ホールデン像とテキスト構造

サリンジャーの初期未収録作品の中で、ホールデン・コールフィールドの名前は、1946年12月に『ニューヨーカー』誌のデビュー作となった「マジソン街の外れの小さな抵抗」と、1945年12月に『コリアーズ』誌に掲載された「僕、狂ってる」の二作の他、1944年7月の「最後の賜暇の最後の日」と1945年10月の「このサンドイッチにはマヨネーズがついてない」にも登場する。しかし、前者の二作では『ライ麦畑』と内容的な類似が見られるのに対し、後者の二作では行方不明の弟として言及されるだけで、作品の主人公でないのはもちろん、作中に直接姿を見せることもない。また、後者の作品は戦争と直接関わる題材を扱っている。そこで、後者の二作品については第6章でサリンジャーの他の戦争作品と共に論じることとし、本節では「僕、狂ってる」と「マジソン街の外れの小さな抵抗」の二作品を中心に論を進め、本節の最後、〈5. 敗者への共感を表す初期ホールデン作品〉の中で、後者の二作に登場するホールデンも含めた、初期ホールデン全般にわたる考察を行うこととする。

ところで、「マジソン街の外れの小さな抵抗」と「僕、狂ってる」の二作品は未収録作品のまま残されているように、それ自体としては欠点が多い。しかし、どちらの作品にも『ライ麦畑』のホールデンの原型がはっきり認められ、作品がどのように発展していったかを知る手がかりとしては貴重なテキストである。

1. 「マジソン街の外れの小さな抵抗」の評価

「マジソン街の外れの小さな抵抗」は、発表年度順から言えば、初期のホールデンが登場する物語としては最後になった。だがウォーレン・フレンチやイアン・ハミルトンはこの作品のオリジナル版が1941年に『ニューヨーカー』誌に渡っていたことを明らかにしている⁽³⁾。もっともフレンチが、「サリンジャーは明らかにこの作品を戦後書き替えている。というのも、この作品で言及されるラント夫妻の劇『ああ、我が愛しの妻よ』がニューヨークで上演されるのは、1946年2月以降だからである」(Salinger certainly revised it after the war, since the play which is mentioned in it, “O Mistress Mine,” did not open in New York until February, 1946. [J. D. Salinger 66]) と指摘しているように、実際の出版直前にこの作品は書き換えられているようである。ただそうした変更を考慮しても、この作品には内容的に曖昧な点が多く、『ライ麦畑』の原型としてかなり初期のものであることが窺える。また、深層の描かれ方も単純で、ホールデンの内面が深く掘り下げられておらず、サリンジャーの作家歴のごく初期段階の欠点を反映している。

作品の冒頭、ホールデンは、「五番街を走るバスに乗っているとき、ホールデンを知っている少女たちはしばしば、彼がサックスとかオールトマンとかロード・アンド・テイラーといったデパートの前を歩いているところを見たと思ったが、通常、それは誰か他の者だった」(While riding in Fifth Avenue buses, girls who knew Holden often thought they saw him walking past Saks' or Altman's or Lord & Taylor's, but it was usually somebody else. [82]) と、また、ガールフレンドのサリー・ヘイズは、「五番街を走るバスに乗っているとき、サリーを知っている少年たちはしばしば、彼女がサックスとかオールトマンとかロード・アンド・テイラーといったデパートの前を歩いているところを見たと思った。しかし、通常、それは誰か他の者だった」(While riding in Fifth Avenue buses, boys who knew Sally often thought they saw her walking past Saks' or Altman's or Lord & Taylor's. It was usually somebody else.

[82]) と、ほぼ同様の描写で紹介される。このような並置の描写は、ふたりが互いに非常に似通った性質の青年であることを印象付けるだけではない。彼らが共によく人違いされることから、彼らは同世代の若者たちを代表しているようにも見える。そして、彼らによって代表される若者たちとは、五番街の有名デパートを連想させるような、中産階級の物質的な豊かさの中で育った者たちである。ただ、そうした場所で見られた人物が通常人違いであるのは、彼らの内面に、まだ物質的なものに汚染されていない清らかさが残っていることを暗示しているからであろう。

短編作品の冒頭におけるこのような人物描写は、登場人物に対する作家の立場を読者に示すために極めて重要な役目を果たす。ところが、そこでふたりが同類と見なされ、この時代の典型的な若者たちの姿が描かれると期待したところで、ふたりの本質的な違いが提

示されるのである。すなわち、ペンシー予備校⁽⁴⁾から冬休みに帰宅したホールデンがサリーと出かけるデートで、ホールデンが熱烈に愛情を表現しているとき、彼女はそれに答えながらも「ちょっと情熱を控えて」(less passionately [82])、彼にクルーカットがやぼったいからやめるようにと注文を付ける。ふたりの態度の差は、ホールデンにとって愛情は純粋に心の奥深いところに関わる問題であるが、彼女には見た目の外観もそれに影響を与えていることを仄めかしている。

さらに、ふたりで出かける芝居の幕間でも、サリーは今まで一度しか会ったことのない青年と意気投合したように話し込む。そしてこの青年は、「ラント夫妻は、もちろん、まったく後光がさして見えるほどすばらしい」(the Lunts, of course, were absolute angels. [82])と褒めるのだが、彼の言葉に対してホールデンは、「後光がさすだとき。まったく、なんてこった。後、光、とはな」(Angles. For Chrissake. Angels. [82])と、皮肉っぽく否定する。その少し前に彼自身、「ラント夫妻はすばらしい」(the Lunts were marvelous. [82])と認めているため、彼の苛立ちにはデートを邪魔されたという思いが影響している感じがぬぐえず、彼の批判の矛先が鈍っている。しかし、彼が〈すばらしい〉という賞賛は許せても、〈後光がさす〉という表現に批判的になるのは、〈映画〉の解釈記号同様、劇はいかにすばらしくとも所詮真実の真似事にすぎないため、神に属するような純粋な資質と同一視されるべきではないと考えるからに違いない。そして、真実とそうでないものにそれほどまでに厳格な区別を付けるホールデンと、それに気付かず話し込むサリーとのあいだには、ものの見方や価値観に決定的な違いがあるように感じられるのである。

ふたりの性質がもっとも対立して見えるのは、スケート場における場面である。そこで、ホールデンが学校生活に対する不満を述べると、サリーは「ねえ、聞いてよ……。多くの子はあなたが言う以上のものを学校から学ぶわよ」(Now, listen Lots of boys get more out of school than that. [83])と、体制順応型の返事を返す。この作品におけるホールデンの学校批判は、現実社会が彼に要求するものに対する漠然とした反発に留まっていて、彼の反発の根拠となる価値観が十分に表されていない。しかし、彼の漠然とした違和感を少しでも理解しようとする姿勢がサリーにまったく窺えないことは確かである。結局、互いに相手が自分を理解していないと非難して喧嘩別れしてしまうことも、彼らの学校や社会に対する態度が完全に対立していることを印象付ける。

ところが最終場面では、ホールデンはそんなサリーと仲直りしようとする。サリーに電話をしたのは、クラスメートのカール・ルースに置き去りにされた寂しさのあまりだった。しかし、真夜中過ぎというとんでもない時間に電話をかけていることや、彼女が望んでいたようにクリスマスツリーの飾り付けを手伝いにゆくと執拗に繰り返すことは、彼女が分

かってくれないと彼が腹を立てたことの意味を否定する行為である。しかもそれでふたりの距離が縮まるわけではなく、むしろ二人の断絶を決定付けるかのように、彼女は彼の二度目の電話に答えない。

結局、この作品におけるホールデンのサリーに対する態度は極めて矛盾しており、ふたりの関係を描くサリンジャーの態度が十分定まっていないうように見える。そして、ふたりが似ているとも、そうでないとも、また、ホールデンは本気でサリーを愛しているとも、そうでないとも受け取れる、相反する描写が併存するため、作品の最後、ホールデンがバーの洗面所で水をかぶり、びしょ濡れになったまま長いあいだバスを待つときも、解釈記号の〈水〉が機能して精神的な清めを示唆しているのかどうか、そうだったとして、彼の心にどのような新しい変化が生じたとされるのか、判断することが困難なのである。

2. 「マジソン街の外れの小さな抵抗」と『ライ麦畑でつかまえて』との違い

「マジソン街の外れの小さな抵抗」の骨格はほとんど『ライ麦畑』に取り込まれている。しかし、ラント夫妻の演劇の質やサリーとの会話、カール・ルースと飲む場面でカールと交す会話など、全体にしっかり肉付けが施されている。そのため、それぞれの場面におけるホールデンの基本的な姿勢は大きく変化していないにもかかわらず、目に見える美しい外観と目に見えない内面、物質的な豊かさと精神的な深み、社会的な成功や名声と人を思いやる優しさという対比が明確になり、前者に目を奪われて後者を忘れがちな世間の人々と、後者を何よりも重んじるホールデンの対立関係も鮮明になっている。

さらに、ホールデンの抵抗の対象が定かになるに伴い、『ライ麦畑』では「マジソン街の外れの小さな抵抗」の冒頭に描かれたような、ホールデンとサリーの同一視を許す文章が削除され、サリーは一貫してホールデンとは異なる、美しいけれどもすでに現実的で皮相的な価値観を身につけた女性として描かれる。その結果、サリーの内面の限界を承知しつつ、彼女の外見のかわいらしさに魅了されるホールデンの、理論では割り切れない感情や矛盾した性質が浮き彫りになるのである。

たとえば、ホールデンは彼女を電話でデートに誘う段階から、彼女の〈インチキな〉態度を非難し続け、彼女を「インチキな者の女王様」(the queen of the phonies [152])とさえ呼んでいる。従って、このデートは寂しさを紛らわすための一時しのぎにすぎないし、彼女には遅れないようにと注意してあっても、彼女はやはり時間に遅れてくるような思慮のなさを見せて、彼をうんざりさせる。ところが、それでもなお、彼女のかわいらしい姿を目にした途端、彼は彼女に対する批判的な意見をすべて忘れてしまうのである。

奇妙なことに、彼女を見た瞬間、僕は彼女と結婚したくなった。僕は狂ってる。彼女のごことはたいして好きでさえなかったんだから。それなのに、突然、彼女に恋をしてて、結婚したいように感じた。神に誓って、僕は狂ってる。それは認めるよ。

The funny part is, I felt like marrying her the minute I saw her. I'm crazy. I didn't even *like* her much, and yet all of a sudden I felt like I was in love with her and wanted to marry her. I swear to God I'm crazy. I admit it. (Rye 162)

このように、『ライ麦畑』ではサリーが徹底した俗物と位置づけられ、ホールデンがそれに強い反発を感じながらも、彼女の美しい外観にどうしても魅了される。そのため、彼が内面に抱く理想と、肉体を持つ者の感情的な反応との矛盾が、読者にありありと伝わるのである。

もともと、サリーの性質を徹底的にこき下ろしながらも、外観の美しさのためだけに彼女をデートに誘う『ライ麦畑』のホールデンは、その問題だけ取り上げるなら、ひどく不愉快な印象を免れえない。それに比べ、「マジソン街の外れの小さな抵抗」のホールデンは、サリーに対してボーイフレンドらしい暖かい思いやりを表しており、読者が共感の持てる主人公になっている。従って、『ライ麦畑』では「マジソン街の外れの小さな抵抗」よりも主題がはるかに明確になっているが、このような書き方が可能になるのは、長編の、より大きな構成の一部に昇華されたからであって、『ライ麦畑』で目にするホールデンの、この場面だけが取り出されたとしても、成功作にはほど遠かったに違いない。

3. 「僕、狂ってる」の評価

初期未収録作品の中でホールデンを主人公とするもうひとつの作品、「僕、狂ってる」は、三度目の高校、ペンティ⁽⁶⁾を放校になったホールデンが、高校を立ち去る場面から始まり、ニューヨークの実家に戻って両親に放校になったことを報告するまでを描いている。ここでは後に『ライ麦畑』で再利用される幾つものモチーフが、感傷的ながら効果的に使われている。また、一人称語りや落ちこぼれ青年の口調はすでに『ライ麦畑』のホールデンのものである。ただ、「僕、狂ってる」のホールデンの態度は、スペンサー先生に対しても、校長のサーマーに対しても、両親に対しても、『ライ麦畑』のホールデンよりもずっと穏やかで、作品の中で描かれる行動を実践する〈行為者ホールデン〉は、それを物語る〈語り手ホールデン〉の実像に近い。従って、『ライ麦畑』のように〈語り手ホールデン〉と〈行為者ホールデン〉が分離され、現実的な視点が〈語り手ホールデン〉によって保たれ、〈行為者ホールデン〉はどこまでも理想を極め尽くして、理想を追う純粋な姿勢が美しい結晶

の輝きを放って読者の胸を打つような、強いインパクトには欠ける。また「僕、狂ってる」では一人称語りで心の中が率直に描かれているため、部分的に解釈記号が用いられることはあっても、その内容は表層において象徴などで間接的に伝えられる程度のもので、テキストは深層を欠いた単純なものになっている。

ところで、この作品では放校になったホールデンは再び高校に戻ることはない。そのため、高校時代の終わりは子供時代の終わりと重ねられている。ところが、社会に出るための準備を整えてくれる高校で落ちこぼれている彼には、現実社会と向き合って生きてゆく道筋は見えていない。作品の冒頭、ホールデンは夜、寒い丘の上にひとり立ち、体育館を見下ろす。体育館では全校生徒が母校の試合の応援を行っていて、放校になった彼だけが仲間外れになっている。体育館の明かりや熱気と対照的な寒く暗い丘は、他の者と一緒に試合に参加できないように、社会にもうまくとけ込むことができないであろうホールデンの、孤独や疎外感、心許なさを印象付ける。

高校を離れて社会に出たとしても、そこに自分が属せる場所がないだろうという不安は、高校を出て道路を横切るときに足を滑らせてころぶ場面に解釈記号で伝えられている。

僕はルート 202 号を走って横切った一道路は滑りやすく、僕はころんで、もう少しで膝を折るところだった—それから、僕はヘシー街に消えた。消えたのだ。

I ran across Route 202 – it was icy and I fell and nearly broke my knee – and then I disappeared into Hessey Avenue. Disappeared. (36)

車が往来する〈車道〉は様々な危険が満ちている現実社会を表す解釈記号であり、そこを横断することは、現実社会で生じる困難を乗り越えて自分の居場所を見つける行為を示唆している。従ってこの場面のホールデンは、高校生活という今までの生活の場から、放校という困難を乗り越え、次の生活の場に行き着こうとしていることになる。しかしその行為のさなか、彼は存在の根幹を表す解釈記号の〈足〉を滑らせる。足もとの揺らぎは内面の動揺を暗示する解釈記号であり、膝という足の一部をひどく傷付けた様子は、放校によって彼の内面が大きな打撃を受けていることを表す。それ故、次の通りに〈入る (enter)〉のではなく、〈消える (disappear)〉という表現が用いられ、しかも〈消える〉という言葉が再度強調されているように、彼は次の段階にうまく入れず、自分の存在を見失いかけているのである⁽⁶⁾。

ホールデンの行き場のなさ、彼が大人になる手助けや指針を与える学校がその役割を十分果たせていないことにも関係している。この作品のスペンサー先生は、『ライ麦畑』に

おけるほど厳しく非難されておらず、ホールデンが学校に対して反発する理由も十分明確にされていない。しかし先生との会話の最中にホールデンは、「セントラルパークの池が凍ったら、あひるはどこに行くんだろう、どうするんだろう」(where did the ducks go, what happened to the ducks when the lagoon was frozen over [48]) と、会話とは無関係に、困難な状況で行き場を失った自分の状態を、池が凍って住処を失ったあひるの姿に重ねて考え続けている。このことは先生の言葉がホールデンの問題の核心を突いておらず、彼が置かれた厳しい状況において救済の道を示すことはおろか、避難所も提供できないでいることを暗示している。

通常、大人社会にイニシエーションを行う青年の手助けには、学校教育同様、一家の長である父親の役割も重要である。しかしサリンジャーの作品ではしばしば父親の存在が希薄で、この作品でもそれは例外ではない。事実、先生との会話が具体的に描かれるのに対し、父親との会話は読者の前に提示されることさえない。しかも父親はホールデンがなぜ高校に不適應なのか、その根本原因を一緒になって考えてやろうともせず、高校でうまくやってゆけないなら会社で働けと命じる。高校はいくら規律を要求しても、彼を子供として扱い、社会の荒波からある程度庇護してくれるが、会社は大人世界である。従って、父親は一人前の大人として振る舞う準備ができていない息子を教え導く代わりに、ホールデンが大人として行動せざるをえない状況に彼を無理矢理放り込もうとしていると言える。

作品の最後、「僕はみんなが正しくて、自分が間違っていることを知っていた」(I knew everybody was right and I was wrong. [51]) とホールデンが言うように、学校の教師や父親が彼に教えてくれることは、現実社会で大人として振る舞わなければならないとき、彼に何が要求されているのか、何をしなければならないのか、ということだった。ホールデンは、彼らの言うとおりにしていれば社会の一員としてうまくやってゆけることを、言い換えれば、彼らの言うことが「正しい」ことをよく理解している。しかし、頭で理解していてもなお、それをうまくやれない。表題になった「僕、狂ってる」(I'm Crazy) という言葉は、そういう彼の内面の矛盾が引き起こすもどかしさをよく表している。そして、この矛盾こそが彼が抱える真の問題なのだが、教師にも父親にもそれを解決する手助けは期待できないのである。

一方、ホールデンの方でも、「僕、狂ってる」と認めはしても、それによって反省や後悔をするわけではない。道路をうまく渡れない姿や、氷で池から閉め出されたあひるを思う気持ち同様、この言葉もただ、現実社会でうまくやれない自分の不条理が引き起こした孤独と不安、あるいは焦燥を、読者に訴えているにすぎない。作品の冒頭、暖かい体育館の中にいる仲間から離れて寒い丘にひとり立ち、「僕は自分自身に別れを告げ続けていた。『さ

ようなら、コールフィールド。さようなら、このばかたれ』、と。」(I kept saying goodbye to myself, “Goodby, Caulfield. Goodby, you slob.” [36]) と、描かれる場面がひどく感傷的に思えるのも、自分の行為が自分を追いつめていることを理解し、自分を「このばかたれ」とのしりながらも、自分の誤りと向かい合い、前向きに問題解決を図る姿勢がないまま、単なる自己憐憫に終わっているからである。

結局、この作品はホールデンが何かについて悟ったり目覚めたりしたことを掘り下げようとするものではない。初期の多くの未収録作品のように、この作品はある心情を描き出すことに焦点が当たっていて、心象の奥底に横たわる本質的な問題を議論するには至っていないからである。そして、自嘲をこめながらも自分の愚かさを諦めたように受け入れる、「僕、狂ってる」という言葉が示すように、この作品が最も伝えたかったことは、社会の求めるルールに従ってうまく行動できない青年の、人生に対する大きな焦燥や不安に他ならないのである。

4. 「僕、狂ってる」と『ライ麦畑でつかまえて』との違い

「僕、狂ってる」のホールデンの態度が『ライ麦畑』のホールデンよりも穏やかなように、この作品では彼はまだ自分を取り巻く世界への攻撃の言葉を持っていない。彼の最大の抵抗は、彼が所属すべき高校に同調できないといった、求められることをやらない、という否定形で表されるものでしかない。同様に、「僕、狂ってる」のホールデンが好むものの姿も、依然、漠としている。フィービーがホールデンに何になりたいか問うとき、『ライ麦畑』のホールデンは、〈ライ麦畑のキャッチャー〉という、子供世界と大人世界の狭間で子供の純粋な心を守りたいという彼の欲求や、その非現実性を、鮮烈なイメージに変えて伝えることができる。しかし「僕、狂ってる」のホールデンは、「僕はまだ会ったことがない少女が好きだな。列車の中で数歩前に立っていて、頭の後ろだけが見えるような子がさ」

(I like girls I haven't met yet; girls that you can just see the backs of their heads, a few seats ahead of you on the train [51]) と、彼の求めるものの非現実さしか伝えられない。もともと、一番下の妹のビオラが大切にしているドナルドダックをベビーベッドに戻してやり、オリーブをベッドの柵の上に一列に並べてやるのは、〈幼子〉に象徴される純粋な心を持ったビオラの迷える〈あひる〉、ドナルドダックを、平和を象徴するオリーブで飾られた安全な場所に連れ戻すキャッチャーの役目を果たしていると見なせるかもしれない。ただ、オリーブを並べる行為はあまりに無意味で、〈ライ麦畑のキャッチャー〉のような鮮烈なイメージをもたらすことはできない。その結果、彼はただ自分の行き場所のなさという感傷に浸っているだけのように見えるのである。

ウォーレン・フレンチは、「この初期のホールデンは……怠惰でロマンチックな子供であり……野心に満ちた両親の期待にそうだけの知的能力がないというにすぎない」(This early Holden is ... the kind of lazy, romantic kid ... whose intellectual capacities simply do not measure up to his ambitious parents' expectations. [J. D. Salinger 67]) と、この作品のホールデンが安易で夢見がちな青年でしかない点を批判している。実際この作品では、ホールデンはなぜペンティと折り合えなかったのか、なぜ「僕は会社で働きたいと思わない」(I wouldn't like working in an office. [51]) のかといった、彼の行動や意見の根拠となる内面の深い思考を読者に伝える深層が欠けている。そのため、彼が本当は何に抵抗しているのか、何を求めているのかが、鮮明に伝わってこない。

もっとも、『ライ麦畑』のように嫌悪の対象が鮮明になれば、そのような嫌悪の対象がもたらしている豊かな暮らしを甘受する、彼の矛盾や未熟さも見逃せないものになる。『ライ麦畑』の場合、この問題は、作中で読者の目に見える行動を取る〈行為者ホールデン〉と、作品を語る〈語り手ホールデン〉との二重構造で解決され、より内容の濃い作品に仕上がっているが、「僕、狂ってる」のように、作中で行動するホールデンと語り手が同一人物である場合、このような問題が生じれば彼の人格を共感しがたいものにしただろう。従って、抵抗の対象や、守ろうとするものの質が曖昧になってはいるが、この作品ではホールデンが他者の欠点もある程度受け入れ、自分の欠点もある程度素直に認められるからこそ、彼は読者の同情や共感を呼ぶ善良な青年になりえている。つまり、青年期という不安定な精神状態を描き出す点に限れば、この作品は小品ではあるものの、それなりにまとまった仕上がりになっていると言えるのである。

5. 敗者への共感を表す初期ホールデン作品

「マジソン街の外れの小さな抵抗」と「僕、狂ってる」のホールデン同様、「最後の賜暇の最後の日」と「このサンドイッチにはマヨネーズがついてない」に登場するホールデンについても言えることは、彼は常に、学校や社会や軍隊など、彼を取り巻く環境に不適応なアウトサイダーとして扱われていることである。しかも、『ライ麦畑』における場合と異なり、これらの初期のホールデンの描かれ方は一様に感傷的である。これは、彼が追い求める理想の実態をサリンジャー自身がまだ十分把握しておらず、彼の抵抗の対象や、彼が落ちこぼれている原因を十分掘り下げられていないためである。そのように問題の本質がしっかり見極められるようになるのは、戦争の実体験を経て、戦争を引き起こす人間の本質について考えたり、作家として〈書くこと〉が彼にはどういう意味を持つのか再考するようになってからのことで、戦後さらに数年を要する。一方、初期未収録作品時代のサリン

ジャーはそうした問題を極めるよりも、どうしてもうまく社会に適応できない敗者の孤独や心の苦しさを描き出し、彼らに対する共感を呼ぶ作品を生み出そうとしていた。

たとえば「僕、狂ってる」のホールデンは、ニューヨークの実家に戻ったとき、エレベーターボーイのピートから、警官をしている彼の義理の弟が、出世したいために不必要に人を殺し、それがもとで奥さんにまで嫌われているという話を聞く。この時のホールデンの反応は、『ライ麦畑』と異なる初期ホールデン作品特有のサリンジャーの姿勢をはっきり表している。というのも、人間的な優しさや思いやりを犠牲にして社会の階段を上ろうとする男の行為は、完全な無垢や純粹さを理想とする『ライ麦畑』のホールデンなら決して許すはずがないが、「僕、狂ってる」のホールデンはこの話を聞き、「僕はピートの妹さんに同情は感じなかったけど、義理の弟はかわいそうだと思った。ばかな奴だ」(I didn't feel so sorry for Pete's sister, but I felt sorry for Pete's brother-in-law, the poor slob. [48]) と同情を示す。彼は、現実社会をうまく生き残ろうとするために自分自身を見失った男の愚かさを、学校しか居場所がないと理解していながら、放校になるようなことしかできない自分の愚かさと重ね、彼に同情を示すことで人間にはどうしようもない限界があることを読者に伝え、現実社会に適応できない敗者への共感を求めるのである。

敗者への共感、「最後の賜暇の最後の日」と「このサンドイッチにはマヨネーズがついてない」でホールデンの兄が彼に見せる気遣いにも表されている。これらの二作で、ホールデンの兄ヴィンセントは、戦闘中行方不明と伝えられるホールデンを回顧しているが、「最後の賜暇の最後の日」でヴィンセントが友人のベーブに語るように、彼はどうしようもなく世話のやける、ぐうたらで甘ったれのお坊ちゃんではない。

俺はニューヨークの十八丁目と三番街の角にある、「ジョーのカレッジ・クラブ」という昔からの店であいつに出くわしたものだ。大学の学生とか予備校生とかが行くビアホールさ。あいつがクリスマスとかイースターの休みに戻ってきてるときには、いつだってあいつを探してそこに出かけたものだ。俺の彼女を店中ひっぱり回してあいつを探したよ。でもって、あいつはいつでも店のずっと奥にいた。そこで一番やかましくて、一番酔っぱらってた。あいつときたら、いつもスコッチを飲んでた。そこにいる他の誰もがビール以外は手を出さなかったっていうのにさ。……俺はあいつのことを心配してばかりだった。あのアホが水着をちゃんと洗濯ひもにかけようとせずに、濡れたまま階段の下に置きっぱなしにしていた、気違いじみた、二度と帰らない夏を、すべて覚えていたからだ。俺はいつだってあいつの濡れた水着を拾い上げたものさ。だってな、あいつときたら、何から何まで俺そっくりだったんだ」

I used to bump into him at the old Joe College Club on Eighteenth and Third in New York. A

beer joint for college kids and prep-school kids. I'd go there just looking for him, Christmas and Easter vacations when he was home. I'd drag my date through the joint, looking for him, and I'd find him way in the back. The noisiest, tightest kid in the place. He'd be drinking Scotch and every other kid in the place would be sticking to beer. ... I'd worry about him because I remembered all the crazy, lost summertimes when the nut used to leave the trunks in a wet lump at the foot of the staircase instead of putting them on the line. I used to pick them up because he was me all over again. (61)

ホールデンがなぜそれほど酔っぱらってしまったのか、なぜ水着がきちんと片付けられなかったのか、ヴィンセントは十分な手がかりを与えてくれていない。しかし、ここではそうしたホールデンの態度の妥当性が問われているようには見えない。彼を放っておけない気持を説明するのに、ヴィンセントは、弟がかつての自分の姿を繰り返しているからだとして説明しているように、青年期から大人への過渡期において、悩み、戸惑った自分の姿を、救いがたいほど愚かな姿をさらけ出す弟に見出し、その当時の彼自身が感じた心もとなさや不安を思い出しては、弟の心が置かれている危うい状態をいたわり、彼が傷つかないようにと願っているからである。この作品では、内面に苦悩を抱える者に対するそのような共感の方が、彼を苦悩させる原因そのものよりも重要視されているのである。

同様の傾向は、行方不明になったホールデンが心から離れないヴィンセントの鬱々とした心境を綴る、「このサンドイッチにはマヨネーズがついてない」にも明瞭に見て取れる。そして、サリンジャーは読者に、これら初期のホールデンに無条件で共感を寄せることを期待し、学校や軍隊でうまくやれなかったり、酒に酔ったりする行為そのものの是非を問うことはない。このような、無条件の共感を期待する姿勢は『ライ麦畑』のホールデンにも一部受け継がれているため、フレンチは、ホールデンが人生の指針を得ようとしているのではなく、単に「ある種の心安らぐ保護区」(some kind of tranquil sanctuary [J. D. Salinger 110]) が与えられることを求めているだけだと批判している。もっとも、この批判が当てはまるのは『ライ麦畑』でも〈行為者ホールデン〉についてだけであり、〈語り手ホールデン〉はもっと積極的な生き方を追い求めている。そして、〈語り手ホールデン〉と〈行為者ホールデン〉とを区別し、作品を重層化したことで、『ライ麦畑』は単なる敗者への共感を感傷的に扱うだけの作品ではなく、^{シユレミール} 愚かな失敗者や^{ミスフィートヒーロー} 社会不適合な主人公だけが持つ独自の資質を示し、ホールデンを〈アンチヒーロー〉と呼ばれる、時代を代表する主人公に仕立て上げているのである。

感傷の域を出たサリンジャーは、マジソン街のはずれで抵抗しているホールデンの内面を掘り下げ、彼が正しいと理解していることが実行できない原因が、肉体を持って生きる人間の欲望と、それを超えて理性が追求する気高い理想との、本質的な葛藤にあることを突きとめるだけではない。相対立する資質を人間のどうしようもない限界として受容するのではなく、理想とする高潔な純粹さに惹かれながらも現実に足場を残す、彼なりの方法で対立を乗り越える姿を提示しようとする。そしてこの新しい文学的主題のために、彼は人間の本質や現実社会の複雑で矛盾に充ちた不条理さを表せる、より複雑なテキストの重層化を試みるのである。

第2節 『ライ麦畑でつかまえて』 (*The Catcher in the Rye*)

-語り手によるテキストの重層化-

1951年に発表された『ライ麦畑でつかまえて』は、当時の青年の日常語を駆使した語り、登場人物の個性豊かな性格、ピカレスク的な作品展開と、クラフツマン・サリンジャーの技巧が様々な形で遺憾なく発揮された佳作である。特にこの作品を彼の一連の文学的挑戦の流れの中で眺めれば、この作品がそれ以前の作品よりも現実を一層深く掘り下げ、彼の理想とするものの実像を現実社会での関わりを通して見極めていることは明らかであるし、またそのためににそれまでの作品にはなかった新たな技法が導入されていることがわかる。すなわち、この作品が書かれた1950年頃までにサリンジャーは独自の解釈記号によるテキストの重層化を完成しているのだが、この作品では従来の解釈記号や象徴によるテキストの重層化によって、目に見えやすい行動が表す意味とは別に目に映りにくい意味を伝えるだけでなく、本来の作者である〈実作者サリンジャー〉、作中の一人称語りを行う〈語り手ホールデン〉、そして語られる物語の中で行動する〈行為者ホールデン〉の三層構造を導入し、彼の理想と現実社会の関わりをより一層綿密に描き出しているのである。

ところで『ライ麦畑』に関するこれまでの多くの批評は、一人称語りで自分の行動を回顧するホールデンの、青年らしい言葉使いやあけすけなものの言い方に注目し、彼によって語られる物語をまるで十七歳の青年の体験告白のように扱い、彼が最終的に療養所のよ

うな場所に逃避する原因となった、^{ミスフィット}社会不適応な態度や純粹無垢なものを求める傾向を精神分析医的態度で分析してきた。たとえば、ピーター・J・セングは、「ホールデンを大人のインチキさというあさましい世界に対抗する無益な戦いに殉じた純粹な若者と見なすことは、彼の心の尊厳を奪い去ることになる。そのような解釈をすれば、小説は牧歌的ロマン主義だと批判されてもやむをえない」(To regard him [Holden] ... as a pure young man who is martyred in his unavailing struggle against a sordid world of adult phoniness, is to strip him of

any real dignity. Such an interpretation makes the novel guilty of idle romanticism. [67]) と、ホールデンの欠点を純粹さとして高く評価しすぎることに警鐘を鳴らし、彼の精神衰弱は「彼自身の性格上の欠点」(A flaw in his own character [67]) によると強調する。またマクスウェル・ガイスマーは、ホールデンの^{ミスフィット}社会不適應な態度を親子の愛情の欠如に帰し、「明らかに彼は過去も、また大義も持たない反逆者だ」(he is a rebel without a past, apparently, and without a cause [90]) と、他者とのつながりや具体的な理念を持たない彼の未熟さを批判する。他にもジョン・オールドリッジの、「皮肉で、反抗的で、盲目的」(“Cynical, Defiant, and Blind”) と題されるものなど、ホールデンの^{ミスフィット}社会不適應な言行を非難してこの作品の評価とする批評は数知れない。

これに対しデイヴッド・L・ステューヴンソンは、「我々の時代と世界においては、仲間から外れた個人は奇妙にも納得のゆく存在で、それ故に我々の心を感動させる」(in our time and place the individual estranged from his fellows seems peculiarly understandable and therefore touching to us. [38]) と、ホールデンの^{ミスフィット}社会不適應な資質をアウトサイダー的なものと肯定的に評価する。また、『『ライ麦畑』は無垢について書いた作品というだけではない。それは積極的に無垢を求める作品である。まるで、子供の性質を保つことが実存を可能にするかのように」(The Catcher in the Rye is not only about innocence, it is actively for innocence, as if retaining one's childness were an existential possibility. [56]) と解釈するジョナサン・ボームバックや、『『良い人間であろうとすることは〈問題〉を起こすことであり、社会の側に立つ人々を困惑させる〈悪い少年〉になることである』。この骨身にしみる解釈に従えば、ホールデンはまさに悲劇的な人物であり、自分自身の場所と呼べる所属先のない放浪者であり、永遠にエルサレムに近づけない巡礼者である」(“To be good is to be a ‘case,’ a ‘bad boy’ who confounds the society of men.” According to this searching interpretation, Holden is a truly tragic figure, a wanderer with no place to call his own, a pilgrim kept forever from Jerusalem.

[39]) と述べるアルバート・ファウラーなども、ホールデンの^{ミスフィット}社会不適應な性格を肯定的に評価している。

しかし、否定するにせよ肯定するにせよ、上述の批評家たちが一様に語られるホールデン個人の性質を作品評価のように扱っていることに変わりはない。しかも彼らは皆、最終的に療養所のような場所に入っているホールデンの^{ミスフィット}社会不適應な性質に目を向けすぎ、ホ

ールデンが身の回りの高価な品や中産階級の生活に慣れ親しみ、高級なバーに出かけたりタクシーを乗り回したりして多額の金を浪費するのに抵抗がないことや、学校を批判しながらも、再び学校に戻ろうとするような社会同化傾向を併せ持っていることを、十分考慮していない。

この点ではイーハブ・ハッサンも同様である。もっとも、彼はホールデンのよって描き出される問題を一青年の問題として片づけるのではなく、『『ネオ・ピカレスク小説』』として、『ライ麦畑』は一青年の教育や大人社会へのイニシエーションを描くというより、現代人にとって理想的な生き方がいかに拒否され、現代の都市文化において虚偽がいかなる様式で装われるかを劇的に暴露することに、より大きな関心を示している」(As a “Neo-picaresque,” the book [*The Catcher in the Rye*] shows itself to be concerned far less with the education or initiation of an adolescent than with a dramatic exposure of the manner in which ideals are denied access to our lives and of the modes which mendacity assumes in our urban culture. [272]) と、現代文化と現代の生活形態に拡大している点は評価される。

さらにポール・レヴィンのように、ホールデンは「精神的な非体制順応者の青年的な特徴が非常に強い一群」(a particularly adolescent troupe of spiritual non-conformists [107]) に属し、社会に不適格なほど純粋な内面を抱える一方、外部の物質的な豊かさも享受していて、「彼は外部世界を大変好み、そこから本当に立ち去るには弱すぎる」(he loves the outside world too much and is too weak to really leave it. [112]) と、彼の両面性に気付いている批評家もいる。しかしレヴィンは、ホールデンの二面性がどのように作品に昇華されているか議論を尽くさないまま、「彼は作品が始まったときと同じ、青年期の苦しみを非常に敏感に体験するすばらしい青年のままである」(He remains as he began: a remarkable adolescent going through a sensitive version of growing pains [112]) と、『ライ麦畑』が初期ホールデン作品のように、相矛盾する欲求の中で悩める青年の姿を映し出しているだけかのように扱っている。

ウォーレン・フレンチはレヴィンよりもさらに詳細な分析を試み、ホールデンの言動についてもそれまで注目されることのなかった様々な矛盾を指摘し、興味深い読みを展開している。ただ彼は〈素敵なもの〉と〈インチキなもの〉の二項対立でサリンジャーの作品を読もうとしているため、彼の分析は〈語り手ホールデン〉が語る〈行為者ホールデン〉の行動に終始し、〈語り手ホールデン〉や〈実作者サリンジャー〉の視点を含む作品全体の構成を視野に置いた文学論には発展していない。

『ライ麦畑』の批評に当時の社会情勢を積極的に取り込んで議論しているのは、ダン・ウェイクフィールドである。彼はこの作品が共感を呼んだのが若者に限定されなかったこ

とに注目し、サリンジャーとイギリスの〈怒れる若者たち〉との共通点や、第二次世界大戦後、疎外を強く感じながら人生を模索していた多くの人々がいたことを考察に加えている⁽⁷⁾。しかし、「ホールデンは……精神治療を受けている病院で彼の物語を語り終える。だがこれが彼の探求の終わりではないし、サリンジャーの探求も終わってはいない。ホールデンとサリンジャーにとって旅のほんの一行程が終わっただけである」(Holden ... ends the recitation of his story in a hospital where he is getting psychiatric care. It is not, however, the end of his search - or of Salinger's. It is the end of one leg of the journey, for Holden and for Salinger [182])と、『ライ麦畑』を「探求の記録」(the record of a search [177])と見しているにもかかわらず、その探究の中身にも、またサリンジャーがそれをどのように描き上げているかという文芸論にも、踏み込んでいない。

『ライ麦畑』の分析だけを取り上げるなら、日本でより優れた批評書が刊行されていると言ってよいかもしれない。中でも、竹内康浩の『『ライ麦畑でつかまえて』についてもう何も言いたくない』や野間正二の『『キャッチャー・イン・ザ・ライ』の謎をとく』などは、作品の様々な象徴や出来事について、それに関わる豊富な情報を加味して詳細に分析しており、興味深い示唆に富む。ただ、どちらも『ライ麦畑』を単独で論じた批評書であるうえ、作品に対するアプローチがホールデンの語る内容を追いかけてながら、彼が意味しようとした隠されたメッセージを読み解くというものである。そこには、サリンジャーの創作活動全体における『ライ麦畑』の位置や、テキスト全体の構成を俯瞰しつつ各場面を検証するという姿勢がほとんど窺われない。そこで本書では、そのような検証を補いながら隠されたメッセージを読みとくことで、初期ホールデン作品で扱えなかったものを描こうとするサリンジャーの新しい文学的挑戦や、解釈記号によるテキストの重層化が完成してゆく中で試みられる新たな表現方法を分析したいと思う。

ところでこの作品は、西部のどこかの療養所に保護されているホールデンが、神経衰弱に陥る直前の行動を回顧しながら語るという、彼の一人称語りの形式を取っている。その結果ホールデンの内面が直接伝えられることも多いが、直接伝えられるこれらの内容が、他の場所で語られている内容や、象徴などで間接的に伝えられる内容、あるいはまた、解釈記号によって深層で表される内容と、異なっていたり矛盾していたりすることがしばしばある。一見、語り手の手落ちのように見えるずれや矛盾は、時を置いて冷静な目で自分の行為を振り返ったために自然に生じた回顧録特有のずれではなく、もっと作為的であり、〈語り手ホールデン〉によって語られる物語の中で行動している〈行為者ホールデン〉が、〈語り手ホールデン〉とは明らかに性質が異なっていることを示している。実際、ホールデンが物語る中には、ペンシー予備校から飛び出した夜の出来事のように、ごく短時間の

うちに非常に多くのことが起こりすぎている場合もあり、一見単純な一人称語りで実際に行ったことを順次回顧しているように装われてはいるものの、〈語り手ホールデン〉は伝えたいことをより鮮明に表現し、伝えたくないことを巧妙に省略する中で、彼自身に似た〈行為者ホールデン〉を主人公とする物語を創作していると言える。従って本節では、サリンジャー独自の解釈記号や象徴を用いて間接的に描かれる内容の他、語りのずれや矛盾などを巧みに利用して暗示される内容を考慮しつつ、〈語り手ホールデン〉が語ってくれていない深層を読み解き、ひいてはそのような〈語り手ホールデン〉と〈行為者ホールデン〉を生み出した〈実作家サリンジャー〉の作品に寄せる意図に迫ろうと思う。

1. ホールデンについて語られなかったこと：ふたりのホールデン

ウォーレン・フレンチが、「他の人がする行為について批判する、まさにそれと同じことをホールデンはする」(Holden does precisely what he objects to other people's doing. [*J. D. Salinger* 109])と指摘しているように、〈語り手ホールデン〉が語る出来事において、〈行為者ホールデン〉はしばしば彼自身が批判することを自分自身で行う矛盾を犯している。この矛盾を、これまでの批評のほとんどはホールデン自身の青年らしい未熟さによるものだと見なしてきた。たとえばフレンチは「彼は反逆者ではない。ホールデンが何を望むにしても、社会を転覆させたいと考えてはいない」(he is no rebel. Whatever Holden wants, he does not wish to overthrow society. [*J. D. Salinger* 119])と述べ、ホールデンが周囲に批判的であっても、社会の〈インチキなもの〉に抵抗して〈素敵なもの〉を生み出す責任も取れなければ、完全に社会に背を向ける強さもないことを批判する。また『タイム』誌の「ソニー紹介」(“Sonny An Introducion”)の中では、「ホールデンは普通反逆者と見なされているが、そうではない。彼は夢の世界で善いことをしたいと願っているだけだ」(Holden is not a rebel, though he is usually called that. He longs to do good in a dream world. [84])と、優しく純情であっても現実の抵抗にあえばすぐに弱腰になる性質が強調されている。また、ジョージ・C・ハールドルは、「ホールデンはロマンチックな反逆者だ」(Holden is a romantic rebel [319])と、彼の反抗が実行力を伴わない点に注意を促している。

しかしこれらの批判は多分に、〈行為者ホールデン〉と〈語り手ホールデン〉を同一視しているように見える。というのも、『ライ麦畑』には、現実に『ライ麦畑』を書いている〈実作家サリンジャー〉と、サリンジャーが作り出した虚構の中で物語を語る〈語り手ホールデン〉と、〈語り手ホールデン〉が物語る中で話したり行動したりする〈行為者ホールデン〉の三者が、渾然一体となって存在してみえるからである。しかし、作中のホールデンの物語は〈語り手ホールデン〉によって語られているもので、〈行為者ホールデン〉と〈語り手

ホールデン〉とが微妙にずれているように、〈語り手ホールデン〉と〈実作家サリンジャー〉も同一人物ではない。そして〈実作家サリンジャー〉の作り出した作品世界では〈語り手ホールデン〉こそ実在する人物であり、〈行為者ホールデン〉は〈語り手ホールデン〉が語る物語の中で、〈語り手ホールデン〉の意図に基づいて作り出された虚構の人物でしかない。

これら三者は多くの場合、読者の目にもっともよく見える表層に〈行為者ホールデン〉の言動が、その下の深層に〈語り手ホールデン〉の実像が、一番奥深い深層に作家サリンジャーの思考が表され、三層に重層化されたテキストを構成している。また、〈行為者ホールデン〉の言動の矛盾や解釈記号や象徴で示唆される深層にも、〈語り手ホールデン〉や〈実作家サリンジャー〉の様々な意図が介在している。そこで、〈行為者ホールデン〉と〈語り手ホールデン〉の区別を通し、間接的に描かれる内容や描写の矛盾に注目して初めて、〈行為者ホールデン〉の役割が正しく理解できる。そしてその理解の上に立って初めて、『ライ麦畑』において〈語り手ホールデン〉を導入した〈実作家サリンジャー〉の真意も明確になるはずである。そこで以下、テキストが語りの三層構造と表象の二層構造を取っていることに留意し、まず〈行為者ホールデン〉について直接語られていないことを探り、〈語り手ホールデン〉がどのような意図で彼を描いているのか検証してみよう。

〈行為者ホールデン〉と〈語り手ホールデン〉の差異を窺わせる場面は多々あるが、ホールデンが別れの挨拶のためにスペンサー先生の家立ち寄ったときの会話もそのひとつである。この時先生は、ホールデンが放校になったことを彼の両親はどう思っているのかと問うが、これに対する返事の中には他とそぐわない説明が見られる。

「それで、ご両親はこの知らせをどう受け取られると思うのかね」

「そうですね……かなり腹を立てると思います」と、僕は答えた。「本当のところ、そうなるでしょうね。この学校は僕にとって四番目くらいだから」僕は首を振った。僕はかなりしばしば首を振るんだ。「まったく！」と僕は言った。僕は「まったく！」って言うのも、かなりしばしば言うんだよ。ひとつには僕の語彙はお粗末だからで、ひとつには僕は時々、年の割には結構子供っぽいことをやっちゃうからなんだ。僕は当時十六歳で、今は十七歳なんだけど、時々十三歳みたいな振る舞いをする。本当に皮肉なんだけど…

“And how do you think they’ll take the news?”

“Well ... they’ll be pretty irritated about it,” I said. “They really will. This is about the fourth school I’ve gone to.” I shook my head. I shake my head quite a lot. “Boy!” I said. I also say “Boy!” quite a lot. Partly because I have a lousy vocabulary and partly because I act quite young for my age sometimes. I was sixteen then, and I’m seventeen now, and some times

I act like I'm about thirteen. It's really ironical ... (13)

〈行為者ホールデン〉が首を振り、「まったく！」という理由として、語彙の貧弱さを仄めかすのは、〈語り手ホールデン〉の創作でなければならない。なぜなら、彼はかつての恩師アントリーニ先生から、「この、作文のとびっきりの優等生が」(you little ace composition writer [237]) と呼ばれたり、ペンシーで他のすべての単位は落としても英語だけは落とさなかったり、彼よりも年長で優秀な同室者、ストラドレイターから宿題の作文の代筆を頼まれたときも、「まあ、あんまりうまくやりすぎるなよな……。あの糞ったれのハーチェルはおまえが英語に関してはすごく切れるって思ってるし、おまえが俺と同室だって知ってるからな」(Just don't do it *too* good, is all That sonuvabitch Hartzell thinks you're a hot-shot in English, and he knows you're my roommate. [37]) と、実力を出しすぎないようにわざわざ注文をつけられたりするほど、作文に強いからである。

従って〈行為者ホールデン〉の子供っぽい振る舞いは、明らかに、問われている内容から読者の目を背けるためである。しかしもし〈語り手ホールデン〉が〈行為者ホールデン〉同様、この場面から目を背けたいのであれば、この場面全体を削除すれば済む。だが〈行為者ホールデン〉が問われたくないと感じるような質問をスペンサー先生に敢えてさせ、放校が社会的行為からの逸脱であると暗示するならば、〈語り手ホールデン〉は初期ホールデン作品で曖昧だった現実的視点を明示できるのである。しかも〈行為者ホールデン〉に未熟さを装わせることで、話の流れは彼の子供っぽい振る舞いへとずれてゆき、読者は彼の両親の気持ちについてあまり深く考えないようにし向けられる。つまり、読者は〈行為者ホールデン〉の未熟さを意識させられはするものの、スペンサー先生の質問にこめられた暗黙の非難から一すなわち、彼は放校になったらどうなるか当然予期し、そうならないようにもっと学業に専念すべきだったのという批判から一遠ざけられ、〈行為者ホールデン〉の未熟さがもたらす欠陥の深刻さに深入りしすぎないように仕向けられる。その結果、〈語り手ホールデン〉が語る出来事には初期ホールデン作品以上に現実的な視点が取り込まれているだけでなく、初期作品でサリンジャーが要求していた無批判の共感が、自分の欲求にどこまでも忠実に行動する〈行為者ホールデン〉にもたらされているのである。

現実的視点の導入と主人公への無批判の共感を両立させようとする〈語り手ホールデン〉の作為は、以前通っていたエルクトンヒルズ高校を放校になった理由についてスペンサー先生から問われる場面にも窺える。ホールデンは、「そりゃあ、まあ、話すといろいろあるんです」(Oh, well it's a long story, sir. [18]) と、先生に向かっては即答を避ける。しかしそう言った端から読者に向かい、「僕がエルクトンヒルズを出たもっとも大きな理由はだね、

まわりがインチキ野郎ばかりだったからさ」(One of the biggest reasons I left Elkton Hills was because I was surrounded by phonies. [19])と説明し、エルクトンヒルズのハース校長が「僕が今までお目にかかった中でもとびっきりのインチキ野郎」(the phoniest bastard I ever met in my life.[19])であると、大きな嫌悪感を示しながら具体例をあげて長々と非難する。

たとえば、日曜日には、親愛なるハース校長は生徒の親たちみんなと握手して回ったりする。ただし、もし親がちょっと田舎っぽかったりしたら別さ。あいつが僕のルームメイトの親をどんなふうに扱ったか見て欲しかったな。つまり、もし母親がちょっと太っていたり、ダサかったりなんかしたり、父親が肩に大きなパットが入っていて、ダサイ黒白ツートの靴を履いてる連中のひとりだったりするとだね、そうしたら、親愛なるハース校長は彼らと軽く握手して、それからインチキに微笑んでさ、どっか別の親のところにいって、そうだね、半時、間も話し込んだりするのさ。

On Sundays, for instance, old Haas went around shaking hands with everybody's parents and all. Except if some boy had little old funny-looking parents. You should've seen the way he did with my roommate's parents. I mean if a boy's mother was sort of fat or corny-looking or something, and if somebody's father was one of those guys that wear those suits with very big shoulders and corny black-and-white shoes, then old Haas would just shake hands with them and give them a phony smile and then he'd go talk, for maybe a half an hour, with somebody else's parents. (19)

学校の長たる校長の価値判断が、生徒の両親の服装や、服装が示す社会的地位といったものにしか依存していない。しかも、心の中で軽蔑を感じていても、笑顔で振る舞えば気さくな良い人間で通ると考えている。校長がこのような表面的な要素に影響され、表面だけを取り繕っている姿が、ホールデンが繰り返し使う〈インチキ〉という言葉と結びつき、学校の本質が偽善に満ちていることを強調して、彼の学校に対する嫌悪を正当化してみせる。しかし彼の小気味良い攻撃的な言葉に目をくらまされると、ホールデンがなぜそれをスペンサー先生に言わなかったのか考え損ねてしまう。

ところでジョージ・R・クリーガーはホールデンの語りを、「そして、視野が狭いという、まさにその理由で、ある種の密度の高さや強烈さが生じている」(And the very narrowness of the vision produces a kind of concentration and intensity. [99])と分析する。〈行為者ホールデン〉は頭の悪い青年の姿を装い、語彙の少ない単純化された語りを取ることで、扇動者のレトリックに似た語りを用いた一方的な攻撃姿勢で読者を引きつけることができる。これ

はエルクトンヒルズに対する非難についても言えることで、〈語り手ホールデン〉自身が嫌悪している偽善や欺瞞を非常に鮮明に、強い調子で読者に印象付ける。

しかし、もしこうした主張が面と向かって否定されたり、反駁されたりしたら、効果は半減するに違いない。そして、〈行為者ホールデン〉の攻撃がかなり一方的で、学校には良いものがたくさんあることを完全に無視していることを考えれば、スペンサー先生のような老練な教師が〈行為者ホールデン〉の不平不満を決して無批判で聞き流すことはないだろう。そこで〈語り手ホールデン〉は先生に反論の機会を与えないよう、彼に向かっては〈行為者ホールデン〉が言葉を濁すようにし向ける。一方、初期ホールデン作品で曖昧だった批判の的を鮮明化するため、〈行為者ホールデン〉の不条理なまでに純粋な視点からの学校批判を、直接反論できない読者に向かって、読者の目にもっともよく見えるテキストの表層で明かす。さらにまた、〈行為者ホールデン〉のそこまではっきりした意見をスペンサー先生には説明しようとしなかった矛盾を仄めかすことで、〈語り手ホールデン〉は、彼には〈行為者ホールデン〉の批判的な態度の現実的な欠点が正確に見えていることを、テキストの深層で間接的に伝えるのである。

実際、テキストの目に見える表層で〈行為者ホールデン〉は学校の偽善や欺瞞を強く批判するが、〈語り手ホールデン〉はそのような〈行為者ホールデン〉の態度が学校の良さを無視していると、作品の冒頭ですでに暗示している。この時〈行為者ホールデン〉は放校になる事実を受け入れるため、ペンシーが全学挙げて参加する試合を寒い丘の上からひとり眺め、「どこかを立ち去るときには、僕は今そこを立ち去ろうとしてるってことを実感したいんだ」(when I leave a place I like to know I'm leaving it. [7]) と、別れをかみしめる。このような別れの場面は「僕、狂ってる」にも描かれるが、「僕、狂ってる」ではホールデンはもう一度高校に戻ることはないし、放校に際してそうなること強く予感しているため、彼の別れは高校に対するというより、引き返せない子供時代の最後をはっきり認識しようとする行為に見える。しかし『ライ麦畑』の〈行為者ホールデン〉はこれで高校生活が終わるという危機感を抱いていないし、事実、作品の最後で〈語り手ホールデン〉はもう一度高校に戻ろうとしている。従って、〈行為者ホールデン〉がスペンサー先生に語ったような虚偽虚飾に満ちているのがペンシーの本質であると本当に信じ、読者に告げているほどの嫌悪でもってそれを嫌っているなら、くるりと背を向けてそこを立ち去ることもできたはずで、ペンシーへの別れを強く意識しなければならない理由は何もないように見える。

事実、〈行為者ホールデン〉がペンシーへの別れを自分に言い聞かせるために思い出す出来事には解釈記号によって深層が形成されており、目に見えにくいその部分に、〈行為者ホールデン〉が攻撃してやまないインチキとは正反対の素敵なものもあるという、〈語り手ホ

ールデン) のペンシーに対する現実認識が表わされているのである。

僕は突然、素敵なことを思い出した。十月頃のことだった。僕とロバート・ティシュナーとポール・キャンベルが教育棟の前でアメリカン・フットボール用のボールを投げっこしていた時のことだ。ふたりともいい奴だった。特にティシュナーは。ちょうど夕食前のことで、外は暗くなりかけてたが、それでも僕らはボールを投げ合っていた。あたりはますます暗くなってゆき、もうほとんどボールを見ることもできなくなっていたが、僕らはやってることをやめたくなかった。でも、最後にはそうしなけりゃあならなかった。生物学を教えているザンベジ先生というのがいて、彼が教育棟の窓から顔を覗かせ、宿舎に戻って夕食の準備をするようにって命じたからだ。そういった種類のことが思い出せたら、別れる必要があるときに、そうするのはわけないよ……。

I suddenly remembered this time, in around October, that I and Robert Tichener and Paul Campbell were chucking a football around, in front of the academic building. They were nice guys, especially Tichener. It was just before dinner and it was getting pretty dark out, but we kept chucking the ball around anyway. It kept getting darker and darker, and we could hardly see the ball any more, but we didn't want to stop doing what we were doing. Finally we had to. This teacher that taught biology, Mr. Zambesi, stuck his head out of this window in the academic building and told us to go back to the dorm and get ready for dinner. If I get a chance to remember that kind of stuff, I can get a good-by when I need one (7-8)

時間を忘れてボールを投げ合っている少年たちの姿は、ホールデンがのちに心に描く、ライ麦畑で遊び回る子供たちと同じように無心である。またフットボールという名は、本来、ボールが足と深く関わっていたことを仄めかすものであり、足は人の存在の根幹を表す解釈記号であるため、球をキャッチしあう少年たちの姿は、彼らの心と心が呼応し合っている様を表している。さらに、のちに「シーモア序章」でもたそがれ時は「一日のうちの魔法の時間」(the magic hour of the day [236])と言及されているように、サリンジャーはこの時間帯を光と闇の中間に位置し、ものの形を曖昧にして無識別の神秘的な世界を現出する特別な時間として扱っており、少年たちは現実原則に支配されない領域に属している。しかも少年たちにフットボールをやめるようにと声をかけたザンベジ先生は生物学の教師で、生き物の心ではなく、肉体的な事柄である生態に熱心なように見えるし、彼が〈教育棟〉にいるということも、社会生活を送るために人が必要とする後天的知識を授与する場所を暗示するため⁽⁸⁾、彼が妨げた少年たちの行為の、心から自然に沸き上がる純粹さがよ

り強調されて見える。

ところで竹内康浩は、冒頭のこの場面で学校中が参加しているゲームからひとり離れて立ち、他者から孤立している〈行為者ホールデン〉の状態は、彼の〈ゲームに参加しようとしなさい〉引きこもりの性格を表していると分析している⁽⁹⁾。だがただ単に〈ゲームに参加しようとしなさい〉、あるいは、したくない気持を確認するためだけなら、仲間と心を通わすことができた素敵な思い出ではなく、彼が嫌うインチキなものを思い出した方がもっと効果的ではなかつたらどうか。実際そうだからこそ、〈ゲームに参加しようとしなさい〉で自ら高校に別れを告げることにしたのだという〈行為者ホールデン〉のポーズを損なわないよう、この思い出の中の心と心の触れ合うすばらしい瞬間は解釈記号によって深層に埋められているに違いない。

しかし重層化されたテキストの深層に、立ち去る学校にこのような素敵な出来事があったことを記すことで、〈語り手ホールデン〉は、〈行為者ホールデン〉がエルクトンヒルズ高校のハース校長を非難したように、高校の浅薄で物質主義的な性質を頭ごなしに否定するなら、その強い拒否によって高校が内包する本当に美しい時まですべて失わなければならないことを暗示している。言い換えれば、〈語り手ホールデン〉は、現実世界において物事は善悪のような二項対立で存在するのではなく、浅薄で世俗的な性質は深い内面的資質と併存しており、両者を峻別して醜い面をあまり強く嫌悪するならば、必然的に美しい面からも遠ざからざるをえない〈識別の罟〉にはまると、気付いているのである。

もちろん、サリンジャーの虚構の中で〈語り手ホールデン〉は実際に放校になり、療養所のような場所に保護されている。従って〈語り手ホールデン〉もまた、彼が物語る出来事の中での〈行為者ホールデン〉同様、学校や現実社会の美しい側面と、その浅薄で世俗的な側面とのひずみに陥って苦しんでいる。しかし、〈行為者ホールデン〉がスペンサー先生に対して手厳しい批判を下しても、それをそのまま先生に向けてぶちまけさせない良識を示しているように、〈語り手ホールデン〉は〈行為者ホールデン〉よりももっと現実社会の側に立ち、現実社会の求めにもう少し折り合いを付けながら生きようと努力している。そういう点で、彼は「僕、狂ってる」のホールデンに近い人物に設定されていると言える。

一方、〈語り手ホールデン〉が自分の行動を振り返って物語る時、彼は自身の現実認識をテキストの深層に留める。そしてテキストの表層では〈行為者ホールデン〉にどこまでも内面の欲求に忠実に行動させ、〈語り手ホールデン〉が好意を抱くものと、批判してやまないものとを、明確に示させる。そのような〈行為者ホールデン〉の見識は未熟で偏りがちであり、行動は場当たりのものである。しかしこの欠点は、〈行為者ホールデン〉がニューヨークのような物質主義的豊かさの極致で、彼の嫌ってやまない非人間性の部分を徹底的に

非難しながら、それがもたらす恩恵を最大限に享受し、彼が求める心と心の結びつきや思いやりや優しさといった、物質主義的競争世界で忘れられがちな内面的価値を、金銭の縛りや人間的なしがらみもない自由な状態で追求した結果である。それ故、〈行為者ホールデン〉は〈語り手ホールデン〉の本心をてらいも遠慮も捨ててすべてさらけ出した実験体と言え、〈行為者ホールデン〉のそのような行動によって生じる問題点を見つめながら、〈語り手ホールデン〉は自分なりの現実との関わり方を、真剣に、積極的に、模索しているのである。

2. ふたりの教師について語られなかったこと：教師の影響と限界

〈語り手ホールデン〉の高校に対する態度は〈行為者ホールデン〉よりもはるかに複雑であるが、テキストの表層では、〈行為者ホールデン〉が〈インチキ〉と呼ぶ偽善や、弱肉強食の生存競争、物質主義的価値観だけが、高校の本質であるかのように語られる。同様に、テキストの表層では高校の教師についても無神経さや欺瞞などの欠点が強調され、青年たちを導く立場にいるはずの教師がまったく無能であるかのような印象をもたらす。このことは、〈行為者ホールデン〉が放校になる前にわざわざ挨拶に行きながら、あからさまな非難をこめて眺めるスペンサー先生に当てはまるだけではない。彼が困り果てたときに頼りにし、初めは、「僕が今まで出会った中で、たぶん一番いい先生だ」(He was about the best teacher I ever had, Mr. Antolini. [226]) と賞賛する、アントリーニ先生についても言えることである。この結果、スペンサー先生に対してはもちろん、アントリーニ先生に対しても、批評家の評は批判的になりがちで、たとえばウォーレン・フレンチは、アントリーニ先生がホールデンに同性愛的行為をしかけたかどうかは問題ではなく、「彼の無神経故にホールデンは最後の避難所から逃げ出さざるをえなくなった」(his insensitivity drives the boy from his last refuge. [J. D. Salinger 113]) と、ホールデンの内的混乱を十分に思いやれなかった点を糾弾する。説明方法は違うが、田中啓介も、ホールデンが心を通わせることができなかった点でアントリーニ先生を批判している。

ホールデンが容易に越えられない性の障壁も、彼のコミュニケーションの不成立と対応していると言えよう。アントリーニ先生の異常な行為も、その確認を迫るものであった。ホールデンはこれによって、アントリーニ先生とのコミュニケーションの断絶をあらためて確認し、さらに先生が、「キャッチャー」どころか、「脅迫者」であったことを知って、「千フィートも飛び上がって」驚くのである。(242)

さらに竹内康浩も、「イノセンスは手出しをしないことによって守られるものだった……アントリーニ先生の場合、問題は彼の意図が本当に『変態行為』だったかどうかではなくて……『触ってはいけない』というこの小説の掟に背いたことこそ、先生の失敗だということになる」(121)と、理由は微妙に異なるものの、アントリーニ先生がホールデンの心の求めに応じられなかった点を致命的な失態と見なしている。

このように、フレンチらは一様にアントリーニ先生の行為が教師として失格だったという点を重要視するのだが、その大きな原因は、〈行為者ホールデン〉が最終的に先生のところから逃げるように飛び出してしまうからである。しかし、彼が最後に先生のもとから逃げ出したとしても、先生が彼のために為したすべてが否定されるわけではない。逆に、彼は最初アントリーニ先生に対して敬意を払っているように見えるが⁽¹⁰⁾、彼の目は先生がたばこをふかしすぎることや酒を飲み過ぎることに気付いている。その意味を〈行為者ホールデン〉は意識の表層に上らせないものの〈語り手ホールデン〉は気付いている。というのも、〈たばこ〉は心と心のコミュニケーションを示唆する解釈記号だが、度が過ぎるたばこは、〈行為者ホールデン〉が疲れていることにも気付かずしゃべりまくるアントリーニ先生の会話のように、相手の気持を押し量れない一方的な態度を表すからである。また、彼が決して離そうとしないハイボールの〈グラス〉も、「コネチカットのグラグラカカ父さん」でエロイズが握りしめている酒のグラスの解釈記号のように、彼の心が非現実な夢で満たされ、生きている充実感を喪失していることを伝えている。

アントリーニ先生の家を訪れたときに〈行為者ホールデン〉が先生に対して抱いているテキストの表層の肯定的な評価とは逆に、テキストの深層では〈語り手ホールデン〉がもっと批判的に先生を眺めているように、先生の家を飛び出すときに〈行為者ホールデン〉がアントリーニ先生について否定的な言葉を述べても、テキストの深層において〈語り手ホールデン〉は幾つかの重要なことを先生から学んでいる。たとえば、〈行為者ホールデン〉はアントリーニ先生の話の途中であくびをし、まるで先生の言うことが重要でないかのように振る舞うが、〈語り手ホールデン〉はそうした先生の言葉をそのまま正確に読者に伝える。その中には、「君がどこに行きたいかだいたい検討がついたら、最初にすべきことは学校に戻ることだと思うな。戻らなくちゃいけないよ。好むと好まざるとに関わらず、君は生徒なんだからね」(I think that once you have a fair idea where you want to go, your first move will be to apply yourself in school. You'll have to. You're a student - whether the idea appeals to you or not. [245]) というような、学校に戻る提案も含まれている。そして作品の最後、〈語り手ホールデン〉が高校をやり直そうとしていることを考えれば、先生の言葉が〈語り手ホールデン〉に少なからぬ影響を与えていたことは確かである。

さらにアントリーニ先生は、学校教育の中で学べることとして、自分と同じように悩み苦しんだ人が書き残した記録から学ぶだけでなく、自分自身の苦悩の記録を残すことで他者とつながってゆく〈美しい相互作用〉を挙げる。

いろいろと学ぶうちに、今まで、人間にありがちな振る舞いに混乱したり、驚いたり、吐き気を催したりしたのは、君が最初ではないと学ぶだろう。……多くの、とても多くの者が、君がこの瞬間、経験しているのとそっくり同じように、道徳的にも精神的にも苦悩してきたのだ。好運にも彼らの幾人かは苦悩の記録を付けていた。君はもし望むなら、そこから学ぶことができる。同様に君が人に申し出るものがあるなら、他の誰かが君から何かを学ぶだろう。これは美しい相互作用だよ。教育というようなものではないんだ。歴史だよ。詩なんだよ。

Among other things, you'll find that you're not the first person who was ever confused and frightened and even sickened by human behavior. ... Many, many men have been just as troubled morally and spiritually as you are right now. Happily, some of them kept records of their troubles. You'll learn from them - if you want to. Just as someday, if you have something to offer, someone will learn something from you. It's a beautiful reciprocal arrangement. And it isn't education. It's history. It's poetry. (246)

〈語り手ホールデン〉が自分の行為を振り返って読者に物語る『ライ麦畑』の設定は、まさにこの〈美しい相互作用〉の実践に他ならない⁽¹¹⁾。それは詩と見なされているが、〈詩〉は、「倒錯の森」のレイモンド・フォードや後期グラス家物語のシーモア・グラスが彼らの内面を目に見える形に変え、外の世界と繋がる手段でもある。従って詩と呼べるような、人の心に訴えかける優れた物語を書くことは、〈語り手ホールデン〉が自身の内面のすばらしい資質を活かして現実社会と結びつくひとつの手段となる。それによって彼が抱えるすべての問題が解決するわけではないが、〈語り手ホールデン〉が探し求める生き方が実現できるひとつの方法を、アントリーニ先生は確かに指し示してくれているのである。

〈語り手ホールデン〉のアントリーニ先生に対する評価が、テキストの表層で〈行為者ホールデン〉があからさまに示す評価と異なっているように、〈語り手ホールデン〉がスペンサー先生に対して抱く意見も、テキストの表層で〈行為者ホールデン〉が述べる言葉を裏切っている。たとえば、〈行為者ホールデン〉がスペンサー先生について妹フィービーに語る時、彼は先生の欠点を強調した話し方をする。

教員の中には何人かいい先生もいたけど、彼らだってインチキだった……。たとえばね、スペンサー先生って年寄りの先生がいたよ。奥さんはいつだって僕らにホットチョコレートやなんか出してくれるのさ。それに、ふたりとも本当にとってもいい人だった。だけど、彼の歴史の授業の最中に校長のサーマーの奴が入って来て、部屋の後ろに座ったときの彼の様を見せたかったよ。……しばらくすると、校長は後ろに座ったままで、スペンサーじいさんが言う言葉を片っ端から遮っては、つまらない冗談を飛ばし始めたんだ。そうしたらスペンサーじいさんはさ、サーマーが糞偉い王子様か何かみたいに扱って、くすくす笑いやらにやにや笑いやら何やらで、もうほとんど死にそうなあり様だったんだから。

Even the couple of *nice* teachers on the faculty, they were phonies, too There was this one old guy, Mr. Spencer. His wife was always giving you hot chocolate and all that stuff, and they were really pretty nice. But you should've seen him when the headmaster, old Thurmer, came in the history class and sat down in the back of the room. ... After a while, he'd be sitting back there and then he'd start interrupting what old Spencer was saying to crack a lot of corny jokes. Old Spencer'd practically kill himself chuckling and smiling and all, like as if Thurmer was a goddam prince or something. (218)

校長を前にしたスペンサー先生のちょっとした追従に〈行為者ホールデン〉がこだわるのは、スペンサー先生が良い先生であると感じ、彼に好意を抱いていればこそである。先生の奥さんがいつも生徒たちに出してくれる栄養豊かなホットチョコレートが、甘くておいしく、かつ、体にとって栄養豊かな飲み物であるように、スペンサー先生は優しいおじいさんで、生徒たちの心を豊かにするような善良さを持ち合わせている。そして、そのような良い先生でも完璧でないことが、純粋な精神的完璧さを追い求める〈行為者ホールデン〉には我慢ならない重要な問題になる。

一方そうした潔癖な〈行為者ホールデン〉が、校長の前で卑屈になったスペンサー先生のように、スペンサー先生の前では礼儀正しい生徒として振る舞っている矛盾を描く〈語り手ホールデン〉は、スペンサー先生が実際には他の先生よりも良い教師であることを、〈行為者ホールデン〉よりももっと高く評価している。事実、ナヴァホ族から毛布を買ったことに大喜びするスペンサー先生について、〈行為者ホールデン〉がテキストの表層で皮肉な笑いをこめて首を傾げる場面でも、〈語り手ホールデン〉は先生の優れた内面を解釈記号を用いてテキストの深層に表している。

……先生は僕らに例の古ぼけたナヴァホ族の毛布を見せてくれたんだ。先生と奥さんがイエローストーン公園で、あるインディアンから買い取ったものさ。スペンサーじいさん、それを買ったことですごーく喜んじゃってるのが見え見えだった。つまり、そういうことなんだ。スペンサーじいさんみたいにまったく年を食っててもさ、毛布を買うようなことをすごーく喜ぶことができるんだよ。

... he showed us this old beat-up Navajo blanket that he and Mrs. Spencer'd bought off some Indian in Yellowstone Park. You could tell old Spencer'd got a big bang out of buying it. That's what I mean. You take somebody old as hell, like old Spencer, and they can get a big bang out of buying a blanket. (10)

スペンサー先生が大喜びした毛布は古びたもので、物質的価値はほとんどない。しかもアジア系の血を受け継ぐインディアンには東洋のイメージがあり、〈東洋〉は精神性を示唆する解釈記号なので、物質的に無価値な毛布が与えてくれる喜びが、内面から自然に沸き上がってくる純粋な感情に拠っていることは明らかである。先生は長い間現実社会に暮らし、社会が求める価値観がすっかり身に付いていても不思議はないような高齢であるが、そんな彼の内面にも小さな子供のように純粋な、内面から沸き上がる喜びに反応する能力が依然保たれていることを、〈語り手ホールデン〉は見抜いている。そして、先生に対する批判的な態度を見せる〈行為者ホールデン〉の攻撃の矛先を鈍らせないように、先生の良さは深層に留め、テキストの表層には〈行為者ホールデン〉の青年らしい反応だけを残しているのである。

スペンサー先生に対する批判的な態度を読者に露骨に示す〈行為者ホールデン〉がテキストの表層で直接説明しようとはしないものの、〈語り手ホールデン〉がスペンサー先生に本質的な良さを認めていることは、「先生は僕が今話したばかりの例の毛布にすっかりくるまって、大きな皮の椅子に座っていた」(He was sitting in a big leather chair, all wrapped up in that blanket I just told you about. [11])という、〈行為者ホールデン〉の目を通して眺められる先生の何気ない姿の深層にも隠されている。というのも、毛布は祈祷ショールを暗示し、祈りにつく者が神の声を聞くために心を研ぎ澄ませているように、先生はホールデンの心を感じ取ろうと心を鋭敏にしているように見えるからである。しかも、先生はこの時バスローブを羽織っている。〈行為者ホールデン〉はこのバスローブについても、「それ以上に僕の気持ちをくじいたのは、スペンサーじいさんが例のとっても悲しくなるような、みすぼらしい古いバスローブをまとってたからだ。多分、生まれたときにくるまってたんじゃなかったって思うようなのにね」(What made it even more depressing, old Spencer had on this

very sad, ratty old bathrobe that he was probably born in or something. [11]) と、その古くささやみすぼらしさといった、外見的な陰鬱さを強調する批判的な言い方しかしない。しかしバスローブは精神的なものを暗示する解釈記号の〈水〉を連想させるうえ⁽¹²⁾、純粹で無邪気な資質を示す〈赤ん坊〉の解釈記号と結びつけられているため、〈語り手ホールデン〉がテキストの深層において、先生の老いさらばえた肉体の中に赤ん坊のように汚れない純粹さが保たれていることを仄めかしていることは明らかである。

実際、スペンサー先生の優しさや思いやりは、自分が風邪を引いて具合が悪いときでさえ、落第させざるをえなかった生徒の将来を案じる様子からも推察できる。だからこそ、最後の別れの瞬間には〈行為者ホールデン〉もひどくもの悲しく感じ、先生に手紙を書くことと約束せざるをえない。彼がそれまで読者に向けて発していた先生に対する露骨な非難と矛盾するこの態度には、スペンサー先生との心の交流が実際には閉じられていないことや、落ちこぼれた生徒を親身に心配してくれるスペンサー先生のような先生がいればこそ、学校に戻りたい気持になるという、〈語り手ホールデン〉のスペンサー先生に対する真の評価が漏れ出ている。

結局、〈語り手ホールデン〉は実際にはふたりの先生に少なからず共感を覚え、それぞれの先生から大きな影響を受けている。にもかかわらず彼はその事実をテキストの深層でしか表そうとしない。そして読者の目に直接触れるテキストの表層では、〈行為者ホールデン〉に彼らの欠点を辛辣なまでに非難させ、〈行為者ホールデン〉の純粹さや潔癖さを強調しながら彼らとの距離を強調する。

そのような〈行為者ホールデン〉は、最終的にスペンサー先生のもとを立ち去る直接の原因についても、先生との隔絶と、彼の気持を陰惨とさせる先生の惨めったらしい姿ばかりを強調する。

「僕はもうそこに留まっていられなかつただけだ。僕たちは北極と南極みたいに離れていたし、先生ときたら、ベッドに何かを放るたびにミスってばかりいたし、衰れを催す古いバスローブは胸がはだけていたし、いたるところにヴィックス鼻薬の、いかにも風邪引きって臭いがしてたもんだから」

“I just couldn’t hang around there any longer, the way we were on opposite sides of the pole, and the way he kept missing the bed whenever he chucked something at it, and his sad old bathrobe with his chest showing, and that grippy smell of Vicks Nose Drops all over the place.” [20]

この台詞の深層では、先生が投げるものが正しく目的地に到達しないという象徴で、先生

の言葉が〈行為者ホールデン〉の胸に届いていない状態が示唆されるだけではない。〈行為者ホールデン〉の視覚に訴える老人の貧弱な胸は、先生の考えの浅さを象徴し、しかもそれが老醜となって、先生のような生き方をした場合の〈行為者ホールデン〉の将来の醜い姿を予見させる。同様に、嗅覚を刺激する薬は死に通じるものであり、それもまた先生のような生き方が彼の存在を無意味なものに帰してしまうことを暗示している。

〈行為者ホールデン〉が逃げ出さざるをえなかった本当の理由は、象徴的な表現を用いてテキストの深層に間接的に表された、このあまりに陰惨な未来だった。そして、そのような暗澹たる未来をもたらすとされたスペンサー先生の生き方とは、〈行為者ホールデン〉が「北極と南極みたいに」離れていると最初に感じたときに先生が言及している〈分別〉と関わっている。

「なあ、坊や、わしは君のその頭の中に少しばかり分別を植えてやりたいんだよ。君を助けてやりたいんだよ。できるなら、助けてやりたいんだ」

先生は、本当にそうしたいとも思っていた。それはありありと見て取れた。だけど、僕たちは完全に、北極と南極みたいに離れすぎちゃってたんだ。それだけのことだよ。

“I’d like to put some sense in that head of yours, boy. I’m trying to help you. I’m trying to help you, if I can.”

He really was, too. You could see that. But it was just that we were too much on opposite sides of the pole, that’s all. (20)

スペンサー先生が若い生徒の将来を案じて教えたがる分別は、社会でうまくやってゆけるように振る舞うことである。物質主義的な競争社会の性格が強いアメリカでは、それは自分の利益になる側を見定め、その判断に従って利益を追い求めることを意味する。それはまた、物質主義的な競争原理に従った生き方であり、時には弱者を切り捨てる決定を要求したり、優しさや思いやりのような目に見えない価値を無視したりすることを求める。ところが、弱者への思いやりや、人々が見過ごしたり無視したりしがちな目に見えない内面の資質こそ、失うことのできない人間固有のすばらしさとして、〈語り手ホールデン〉が〈行為者ホールデン〉に執着させているものである。そして、それと妥協することが内面の良さを削り取られ、存在を否定することに他ならないため、〈語り手ホールデン〉は深層でその本質を暗示しながら、〈行為者ホールデン〉に妥協を許そうとしないに違いない。

同様のことはアントリーニ先生に対する〈行為者ホールデン〉の態度についても言える。彼がアントリーニ先生のところから逃げ出す直接の原因は、先生が同性愛的な接近を試み

たのではないかと疑ったからであるが、寝に行く前にすでに、彼は先生と自分の本質的な違いに気付いている。というのも、先生はウィルヘルム・シュテーケルの言葉を引用し、「未成熟な者の特徴は大義のために高貴な死に方を望むことにある。一方、成熟した者の特徴は大義のために慎ましく生きようとするところにある」(The mark of the immature man is that he wants to die nobly for a cause, while the mark of the mature man is that he wants to live humbly for one. [244]) と、スペンサー先生よりも知的な表現を用いて論ずるが、アントリーニ先生が〈成熟〉と見なすものは、社会の一員としての役目を優先し、時には自分の内面の欲求や声を抑えることを要求し、人間存在の基本と関わる純粹で汚れない内面の高潔さと妥協することを迫っており、本質的にはスペンサー先生が分別と呼ぶものと何ら変わらないからである。アントリーニ先生がとくとくと成熟を説くとき、〈行為者ホールデン〉が突然関心を失って眠気を覚えてしまうのも、先生の提案に心安らぐ真の解決が見出せなかったからだろう⁽¹³⁾。従って、そのあと先生の性的な異常さ⁽¹⁴⁾に〈行為者ホールデン〉が過敏な反応を見せるのも、先生が教えようとする現実との妥協が性的異常さに象徴される人間性の大きな破壊という目に見える形を取ったからにすぎないように見える。

実際、〈語り手ホールデン〉が〈行為者ホールデン〉に追求させている理想はふたりの先生が教示しようとする分別や成熟の対極に位置する。スペンサー先生とアントリーニ先生が分別や成熟という概念によって提案しているのは、美しい心や思いやりや優しさといった内面的な価値と現実との妥協である。言い換えれば、物質的な豊かさや社会的責任と、内面的な高貴な資質とが、現実社会では互いに相矛盾することを踏まえ、ふたりの先生はそれらを両立させるために互いを折り合わせ、中庸を探ろうとする。それは対立する二項のどちらの欠点も少しずつ容認することであり、どちらも完璧な姿でなくなることを意味する。これに対し〈行為者ホールデン〉は、相対立する二項のどちらの性質もそれぞれに完璧な状態で実現させることを目指す⁽¹⁵⁾。このような〈行為者ホールデン〉の生き方は一見矛盾した不条理で非現実的なものに見えるが、そこに西洋的な二項対立を越えようとするロラン・バルトのニュートラルに通じる、ポストモダンを先取りした姿勢が窺えるのである。

〈語り手ホールデン〉はこうした二項が消滅する地点を現実世界に求め、〈行為者ホールデン〉に社会的非難や自己矛盾をものともさせない純粹さと優しさでもって、ニューヨークという現実のさなかに飛び込んでゆかせる。〈行為者ホールデン〉は〈語り手ホールデン〉の理想の可能性を探る実験体であり、〈語り手ホールデン〉はその実験を推し進めるために、現実の壁に阻まれてもそれに屈することなく、物質世界の豊かさと内面の美しさをどこまでも追求し、なおかつ社会人としての責任を果たして十全な人生を実現する道を模索する

主人公を必要とした。その結果、彼は〈行為者ホールデン〉による理想の探求を妨げないよう、ふたりの先生の良い点や彼らからの多大な影響はテキストの深層で暗示するに留めているのである。

一方、深層においてふたりの先生を評価する〈語り手ホールデン〉は、「僕、狂ってる」のホールデンに近い、より現実味を帯びた人物である。そして、「僕、狂ってる」のホールデンが「僕はみんなが正しくて、自分が間違っていることを知っていた」(I knew everybody was right and I was wrong. [51])と認めたように、ふたりの先生の教えに常識的な妥当性があることを十分理解している。しかしその現実的な視点をテキストの深層に留めたことで、彼は彼の語りにおける現実的な足場を確保しながらも、「僕、狂ってる」におけるホールデンの常識的な善人さを超える、純粹で一途な探求者〈行為者ホールデン〉を世に送り出し、敗者への共感を描いた「僕、狂ってる」を超える、新しい生き方を模索するという挑戦を実現したのである。

3. セントラルパークのあひるについて語られなかったこと：

〈語り手ホールデン〉の見果てぬ夢

テキストの表層で〈行為者ホールデン〉は、セントラルパークの池の氷が凍ったらあひるはどこに行くのだろうと、何回も問いかける⁽¹⁶⁾。ホールデンがあひるについて考えるのは、スペンサー先生の話聞きながら先生が自分とまったく違うと感じたときや、実家のあるマンハッタンに戻ったのに電話ひとつかける相手がいなかったときや、愛する妹フィービーに会えないときなど、孤独や寂しさを囲ったときである。それ故、〈水〉と〈陸〉の両方に住めるこの小さな生き物が極寒のなかで途方にくれる姿には、アメリカ社会が置き去りにしようとしている、目に見えない内面的な美しさや高潔さを保ちながら、現実社会の一員としての責任を果たし、肉体を持った人間の喜びを最大限に享受したいとする〈行為者ホールデン〉の孤独な闘いが重ねられている。しかし、彼の試みは相対立する二項を妥協せず共存させようという不条理で非現実なものに見えるため、あひるが実際にどのように生きていようと彼の生き方の答えにならない公算が大きい。従って、〈行為者ホールデン〉が理想を探求し続けるためにも、彼はあひるがどうなるか見つけ出すことは許されないように思える。

事実、〈行為者ホールデン〉は繰り返しあひるについて考えはするが、現実のあひるを真剣に探すことはない。彼にはニューヨークで何度もあひるの実態を確かめる機会があった。彼が考えるあひるはミッドタウン寄りのセントラルパークサウスに近い瀉にいとされるので、たとえば、セントラルパークのモールにフィービーを探しに行ったとき、街中に向

かって少し歩くだけでそこに行けた。その時は日中で明るく、彼には時間も十分あった。だが、彼はあひるについて考えてもいない。彼が実際にあひるを探しに出かけるのは、夜遅く、しかもすっかり酔っぱらっているときで、セントラルパークは裏庭のようによく知っているという主張とは裏腹に道に迷ってさえいる。それ故、この場面でも彼は本当にあひるを心配していたようには感じられない。むしろ、誰からも相手にされず、酔いを醒まそうとして浴びた水がもとで凍え死ぬのではないかと恐慌をきたした自分の孤独な内面を、寒さの中で行き場を失っているかもしれないあひるに重ねているだけのように見えるのである。

しかも、この時あひるを探せないまま水浸しで凍えている〈行為者ホールデン〉の姿は、彼がマンハッタンで拾った二台目のタクシーの運転手、ホーウィッツが想像するセントラルパークの魚の姿そのままである。〈行為者ホールデン〉が運転手に、「ひょっとして、あひるたちは冬にどこに行くか知っていないかい」(Do you happen to know where they [the ducks] go in the winter time, by any chance?" [107]) と尋ねるとき、ホーウィッツはあひるについて答える代わりに、「魚はどこにも行きやあしねえ。あいつら、魚の奴は、ここにじっとしてるぞ。この糞ったれの池の中にさ。……まったく、あひるなんかより、魚の方がずーっと辛えんだぞ。冬にしても何にしてもな」(The fish don't go no place. They stay right where they are, the fish. Right in the goddam lake. ... It's tougher for the fish, the winter and all, than it is for the ducks, for Chrissake. [107-08]) と、執拗に魚について語る。そして魚が冬を過ごす姿については、「あいつらはな、いつものきまった場所にいるんだ。まったく。……この糞ったれ氷のど真ん中で生きているんだ。まったく、それがあいつらの本性なんだ。冬じゅうずっとひとつ場所に凍りついてるんだ」(They [the fish] stay right where they are, for Chrissake. ... They live right in the goddam ice. It's their nature, for Chrissake. They get frozen right in one position for the whole winter. [108]) と、その固定状態を強調する。このことについて竹内康浩は、作品の最後でホールデンが雨の中でフィービーを見守る姿とも関係付け、「雨の中にとどまるホールデンに近いのは、池からいなくなってしまうアヒルよりも、池の中にとどまりつづける魚の方だといえるだろう」(206) と、魚をホールデンの真の姿だと見なす。また、「凍った魚の姿は、ホールデンにとっては一つの理想の存在形態にもなりうるのだ」(207) と、氷に閉ざされた魚に時間停止のイメージを読みとり、肯定的な解釈を下す。確かに、あひるに関心を持っている〈行為者ホールデン〉に、魚の話をしようとするホーウィッツの固執は異常であるし、凍てついた魚はびしょ濡れになって震える彼の姿と容易に結びつく。しかしそれは〈行為者ホールデン〉の本質を表すと同時に、彼の限界を暗示していないだろうか。

〈行為者ホールデン〉は最初、魚について語ろうとするホーウィッツに対して、「魚は別問題だよ。魚は別なんだ。僕が話してるのはあひるのことだよ」(The fish - that's different. The fish is different. I'm talking about the ducks [107])と答えているように、彼の関心は本来あひるの側にある。なぜなら、あひるは陸地と水の両方に住む生き物なのに対し、魚は水の中にしか生きれないし、〈行為者ホールデン〉は、陸地の解釈記号が表す物質的な世界と、水の解釈記号が示す精神的な世界の両方を、どちらも完全な形で保つ方法を模索する〈語り手ホールデン〉の実験体だからである。しかしホーウィッツは執拗に魚に固執することで、そのような願望を追いかける〈行為者ホールデン〉自身が、すでに両棲のあひるではなく水棲の魚になっていると示唆している。現実のアメリカ社会では金銭なくして生活は成り立たないし、利益を上げて金銭を獲得するためには、優しさや思いやりばかりを重視してはられない。言い換えれば、陸地が表す、肉体を持った人間として現実社会に生きる生き方と、水にたとえられる、肉体的な限界を超えた純粋な思念からなりたつ精神性の、それぞれの性質を全く妥協させずに完全に両立させることは不可能だと、ホーウィッツは告げているのである。従って、それにもかかわらず、そのような現実の限界を超えて非妥協の両立を目指すなら、その姿勢そのものが水の解釈記号に表される、極めて観念的なものに属さざるをえなくなるだろう。

さらに、ホーウィッツが想定する魚は自由に水の中を泳ぎまわる本来の姿をしておらず、氷の中で動けない状態にある。動けない魚が死者と等しい安らぎを得ているとしても、それは所詮死者の安らぎでしかない。従ってホーウィッツの言葉は、現実社会の物質的価値観や自己中心的な性質によってもたらされる豊かさと、それによって忘れられがちな目に見えない精神的価値の両方を、共に損なうことなく得ようとどこまでも追求すれば、結局は非現実なほど観念的な精神性に傾くだけでなく、それは人の目には死んだも同様の状態にあることを暗示している。ホーウィッツは議論の最後に、「もしおまえが魚なら、母なる大地がおまえの面倒をちゃんと見てくれるってもんじゃあないか。だろ？ 冬になったってだけで、魚どもが死んじゃうなんて、思いやせんだろうが？ ……そのとおり、死にゃあせんよ」(If you was a fish, Mother Nature'd take care of you, wouldn't she? Right? You don't think them fish just die when it gets to be winter, do ya? ... You're goddam right they don't [109])と、断定しているが、それは、もし〈行為者ホールデン〉の本質が本当に魚で、精神世界に属するものであれば、人間の目には死にも等しい状態でも生きていくことになるが、彼の本質が人間の側に属するなら、精神性にあまり固執しすぎれば、人間としての本質を十分に活かした生き方をしていないことになるかと伝えている。言い換えれば、「テディ」に描かれる超常能力者とされるテディ・マカードルであれば、生と死の区別を

ひょうひょうと超えてゆくことは許されるかもしれない。だが現実の側に留まる〈語り手ホールデン〉の理想を实践する〈行為者ホールデン〉の本質は、人間的なものである。それ故、〈行為者ホールデン〉を凍った魚と見なすホーウィッツの言葉の深層において、〈語り手ホールデン〉は〈行為者ホールデン〉によって試みている生き方が彼には許されないものであることを再確認していると言える。

結局、テキストの表層では〈行為者ホールデン〉は〈語り手ホールデン〉の理想であるところの、無謬の精神的価値を物質的豊かさの中で実践し続ける。それ故彼は、初期作品に登場する敗者のホールデンよりもはるかに純粹で一途な主人公として、また、現実社会の醜い面を容赦なく糾弾する〈反逆者〉として、若い読者の気持ちを惹きつけてやまない主人公になりおおせている。しかしそのような〈行為者ホールデン〉の生き方が矛盾に満ちた危ういものであり、彼の挑戦がイーハブ・ハッサンによって「ドンキホーテ的態度」(a ... quixotic gesture [262]) と呼ばれ、デイヴィッド・ギャロウェイ (David Galloway) によって「不条理」(absurdity [ix]) と見なされるものでしかないことを、あるいはまた、彼がもはや理想のヒーローではなく、第二次世界大戦後の典型的なアンチヒーロー、あるいは、失敗者を運命付けられたユダヤ的な主人公、愚かな失敗者の様相を帯びざるをえないことを⁽¹⁷⁾、〈行為者ホールデン〉の矛盾と限界をテキストの深層や間接的な描写で伝える〈語り手ホールデン〉は十分に注視しているのである。

4. 〈行為者ホールデン〉の救済について語られなかったこと：

無識別の場

テキストの表層で〈行為者ホールデン〉は無識別の観念的領域に至らなければ実現できないような精神的高みを、現実世界で実現しようとし続ける。しかし彼がますます多くの人々の批判と否定に直面し、徐々に現実の生活の場から遠ざかってゆくとき、彼が探し求める理想も非現実の度合いを高めてゆくように見える。

たとえば作品の途中、〈行為者ホールデン〉がガールフレンドのサリーに駆け落ちを持ちかける場面では、彼は安息の地として、マサチューセッツかヴァーモントのようなアメリカ東部の郊外を夢想する。彼が想像するマサチューセッツやヴァーモントは、この作品が書かれる数年前にサリンジャー自身が住み始めたコネチカット同様、アメリカ東部の中でも自然を豊かに残しており、自然が満喫できると同時に、都会生活に必要なものがすべて提供されるマンハッタンからもさほど遠くない場所である。この設定は、〈行為者ホールデン〉が、「僕らは小川とかなんかがある場所に住むことができる」(we could live somewhere

with a brook and all [171]) と語る一文にこめられた、解釈記号で記される内容とも一致している。というのも、水辺の未来の居住地は、〈水〉の解釈記号に示唆される精神世界のただ中に入り込むのではなく、それと接しながらも、〈陸〉の解釈記号が表す人間社会の側に足を置いた場所だからである。

事実、作品の終盤で〈行為者ホールデン〉が西部を目指すときも、彼の目指す西部は荒野ではない。そこはニューヨークのような商業主義に支配された大都会から遠ざかってはいるものの社会機構の片隅に属し、経済機構も機能している。しかも、彼はそこで仕事をし、その仕事で得た金で小屋を作ることができる程度には、その場の経済活動に参加することを考えている。さらに、「僕は自分で稼いだ金でどこかに小さな小屋を建てて、そこに生涯ずっと住みたいんだ。小屋を建てるのは林のど真ん中じゃあなくて、そのそばにしたい。だって、いつだって陽がたくさん照ってて欲しいからね」(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. [258]) と述べる。

〈木〉は存在の本質を反映する解釈記号であるから、人の手が届かない森の奥深くではなく、林のそばという場所は、マサチューセッツやヴァーモントに思い描いた水辺の生活同様、現実世界と精神世界の境界線上を意味している。

このように、作品の中盤でも終盤でも〈行為者ホールデン〉が目指そうとする安住の地は、現実世界と精神世界が共存する境界線上にある。それにもかかわらず、終盤で再び〈行為者ホールデン〉が旅の話をするとき、マサチューセッツやヴァーモントのような東部の郊外よりもはるかに遠い、マンハッタンと大陸をはさんで反対側のアメリカ西部に探索の場所を変更したのは、最初の計画をサリーに話したとき、彼女がそれを一言のもとに否定したからに他ならない。テキストの表層では、そのすぐあと〈行為者ホールデン〉がサリーの世俗的な性質を痛烈に攻撃する。そのためサリーが否定した内容の効果が弱められ、彼が同じ夢を抱き続けてゆくことの不条理さが議論されることはない。しかし目的地がいつの間にか変更されていたことは、〈行為者ホールデン〉よりも確かな現実認識を持つ〈語り手ホールデン〉にはサリーの批判が無視して通れなかったことを表している。しかも最初の旅ではサリーを伴おうとしたのに対し、後半の旅では同伴者を受け付けられないほど〈行為者ホールデン〉の態度は非現実性を強めている。

〈行為者ホールデン〉の求めるものが現実遊離の度を高めていることは、たかだか十歳くらいのフィービーに、「お兄ちゃんは実際に起こっていることは何だって嫌いなんだから」(You don't like anything that's happening." [220]) と、テキストの表層で非難されることにも窺える。実際、そんなことはないと抵抗する彼が、ひとつでいいからなりたいたいもの

を具体的に示すよう求められてやっと思いつくのも、〈ライ麦畑のキャッチャー〉という夢物語の答えでしかない。

〈ライ麦畑のキャッチャー〉が非現実的に見える第一の理由は、その役割自体がすべて〈行為者ホールデン〉の個人的な願望に端を発し、しかもすべて彼の想像の世界に属する抽象的なものにすぎないことである。〈行為者ホールデン〉は、子供が縁石の上を危なげに歩きながら、ロバート・バーンズのライ麦畑を舞台にした牧歌的な詩を歌っていたのを思い出し、その歌から勝手に〈ライ麦畑のキャッチャー〉を想像する。このように、テキストの表層で彼が伝える、広々としたライ麦畑で遊ぶ子供たちが崖から落ちないように見張っている役目そのものが、彼の空想の世界にしか存在しえないものだが、〈語り手ホールデン〉は〈行為者ホールデン〉が語る、子供の無垢を救うという一見美しく雄々しい役目に隠された逃避的性格を、解釈記号を使ってテキストの深層に表している。

〈行為者ホールデン〉が見た子供は〈縁石〉に沿って歩んでいた。そこは、安全な〈舗道〉の解釈記号が表す現実から守られた子供世界と、車が往来する危険な〈車道〉の解釈記号が示唆する現実の大人社会との境界線上である。従ってそこを歩く子供の姿は、純粹な精神性を保ったまま現実社会で生きてゆきたいとする〈行為者ホールデン〉自身の姿と重ねられる。〈行為者ホールデン〉は自らが〈ライ麦畑のキャッチャー〉になることをテキストの表層で申し出ているが、〈語り手ホールデン〉はそれが自分を救済してくれる者を求める〈行為者ホールデン〉の願望の裏返しにすぎないことを、テキストの深層で暗示しているのである。

〈ライ麦畑のキャッチャー〉の非現実性は、その直前に交わされた会話に出てくる弁護士との対比でも示唆されている。将来何になりたいか即答できない〈行為者ホールデン〉に、フィービーは父親のように弁護士になるのはどうかと提案し、〈行為者ホールデン〉は次のように答える。

「弁護士は構わないと思うよーだけど、あまりなろうって気にはなれないな……。つまり、いつも無実の人を救ったりなんかしてるんなら構わないんだけど、弁護士になったらそういったことはしないんじゃないかな。やることといたら、お金をたくさん儲けて、ゴルフやって、ブリッジをやって、車を買って、マティーニを飲んで、偉そうな振りをする事なんじゃないかな。それにだね、もし本当に人の命を救ったりなんかしたとして、本当にそうしたいからやったのか、本当はすごい弁護士になりたかったからそうしたのか、どうやったらわかる？ 特に、ほら、いかがわしい映画でやってるみたいに、糞つたれ裁判が終わったときに、法廷で新聞記者やら何やらの連中みんなに背

中を叩かれて、お祝いの言葉を言ってもらったりなんかしたらさ。どうやって自分はインチキやったんじゃないって言えるかい？ 困ったことに、それはなかなか難しいよ」

“Lawyers are all right, I guess—but it doesn’t appeal to me I mean they’re all right if they go around saving innocent guys’ lives all the time, and like that, but you don’t *do* that kind of stuff if you’re a lawyer. All you do is make a lot of dough and play golf and play bridge and buy cars and drink Martinis and look like a hot-shot. And besides. Even if you *did* go around saving guys’ lives and all, how would you know if you did it because you really *wanted* to save guys’ lives, or because you did it because what you *really* wanted to do was be a terrific lawyer, with everybody slapping you on the back and congratulating you in court when the goddam trial was over, the reporters and everybody, the way it is in the dirty movies? How would you know you weren’t being a phony? The trouble is, you *wouldn’t*.” (223-24)

中産階級の華やかな職業である弁護士になれば、弁護士という仕事とは本質的に無関係な社交生活に巻き込まれるだけではない。たとえ無実の人を救えたとしても、本当に無実の人を救いたいと思ったからそうしたのか、それによって得られる栄誉が目的だったのか、判断できなくなると、〈行為者ホールデン〉は懸念する。この問題は「フラニー」において、良い演技をして褒められ、それを嬉しく感じたとき、演技をしたいという気持の中に、良い演技をして褒められたいという自我が入っていなかったかと、フラニーが思い悩むものでもある。〈行為者ホールデン〉とフラニーは共に、心から自発的に生じる美しい気持の中に、少しでも汚れを含む自負や優越感が加わることを許せない。しかし彼らが求めるようなほんの一点の汚れも受け付けない純潔さは、上手な演技と下手な演技、美しいものと醜いもの、優れた資質とそうでないものといった、人が生きてゆく上で学ぶすべての識別力を捨て去る地点に至らなくてはならない。ところが彼らの鋭い感受性は、そうした差異を誰よりも敏感に識別し、彼らを〈識別の罠〉に引きずりこんでしまう。その結果、それでもなお彼らが完璧を目指し続けるなら、彼らは非現実な世界に逃避してゆかざるをえないのである。

〈行為者ホールデン〉はこのような弁護士批評のあとに〈ライ麦畑のキャッチャー〉について語る。テキストの表層で彼がそれを直接弁護士と結びつけることはないが、ライ麦畑で子供の無垢 (innocence) を守る〈ライ麦畑のキャッチャー〉の役割が、現実社会において無実 (innocence) を守る弁護士の役割と対比されているのは明らかである。従って、現実の弁護士になることを拒否した〈行為者ホールデン〉がなっても構わないと考える、弁護士と同様の役目を果たす〈ライ麦畑のキャッチャー〉は、高い感受性で強い識別力を持つ〈行

為者ホールデン) のような者でも〈識別の罨〉に陥ることのない、空想の世界にしか属せないことを運命付けられている。

事実、〈ライ麦畑のキャッチャー〉が美しいのはそれが〈行為者ホールデン〉の空想の中だけであることを、〈語り手ホールデン〉の現実的な識別の目は見抜き、テキストの深層で間接的に伝えている。というのも、〈行為者ホールデン〉が〈ライ麦畑のキャッチャー〉を連想した「誰かさんが誰かさんをライ麦畑で捕まえるなら」(If a body catch a body comin' through the rye [224]) という詩は、本来フィービーが指摘するような、「誰かさんと誰かさんがライ麦畑で逢うならば」(If a body meet a body comin' through the rye [224]) という、大人の逢い引きの歌だったからである。〈行為者ホールデン〉が思い描く純粹無垢な子供の世界には、十歳の子供でもすでに知っているライ麦畑の逢引の世界が内在している。そのような混在は〈ライ麦畑のキャッチャー〉それ自体にも言える。サリンジャーをモデルとした作家が登場する、ウィリアム・キンセラの『シューレス・ジョー』⁽¹⁸⁾ が野球を題材にしているように、〈ライ麦畑のキャッチャー〉のイメージからは野球の〈捕手〉が連想される。野球はアメリカの国民的なスポーツであり、青少年の健全な肉体を育成する役割を果たしているが、これまでも様々なスキャンダルが取りざたされてきた。そこには英雄的な記録と共に、暗く醜い金権主義の記録が残されているのである⁽¹⁹⁾。

ジョナサン・ボームバックがホールデンを「無垢の擁護者であり救済者」(the protector and savior of innocence [56]) と呼び、田中啓介が〈ライ麦畑〉を「美しいイノセンスの樂園」(221) と見なすように、テキストの表層では〈行為者ホールデン〉が語る〈ライ麦畑のキャッチャー〉の物語は、子供の純粹無垢な清らかさや、成熟という崖から子供が転げ落ちるのを防ぐ英雄的行為が目をつ。しかし〈語り手ホールデン〉は、それが行き場を失いつつあった〈行為者ホールデン〉自身の救済を求める気持の裏返しにすぎない、彼の非力さと逃避を内包していることに気付いているだけではない。〈ライ麦畑のキャッチャー〉が〈識別の罨〉から逃れられるのはホールデンの空想の中だけであり、現実的な視点から見れば、清らかに見える子供の無識別の世界にも、〈行為者ホールデン〉が忌み嫌う大人の世俗的な愛欲や金銭的欲望が渾然一体となって存在していることを、〈語り手ホールデン〉は見抜いている。

〈語り手ホールデン〉は自身の体験を振り返るとき、汚れのない精神的な美しさと現実世界の物質的豊かさの両方をできるだけ両立させて生きたいと願う内面の欲求を検証しようと、その両方で完璧さを求める〈行為者ホールデン〉を作り上げた。しかし完璧さを追求する〈行為者ホールデン〉はものの価値を峻厳に判断し、現実世界を好悪、真偽、善悪、美醜の二項対立の世界に変えてしまう。一方、彼の理想とはまさにその二項対立が消え去

る無識別の状態において実現する。この自己矛盾の結果、彼は凍てついた魚のように、気持は高い理想を追いかけながらも、生活の場を失って死んだも同然の存在にならざるをえないのである。その結果、彼が思い描く安住の地は、東部の郊外から夢の西部へ、さらにはそれよりさらに現実社会から遠ざかった、家族の内部という、非常に手厚い庇護の中へと後退してゆかざるをえないように思える。

しかし〈行為者ホールデン〉が家に帰るきっかけとなる、セントラルパークの回転木馬に乗ったフィービーを見て、「フィービーの奴がくるくる回り続けるのを見てて、僕は突然そりゃあとても幸せになった」(I felt so damn happy all of a sudden, the way old Phoebe kept going around and around. [275]) 場面で、〈語り手ホールデン〉はそれまでとは異なる新たな認識を〈行為者ホールデン〉を通して得ている。この時フィービーが着ているのは青色のオーバーである。〈青〉は精神性を表す解釈記号なので、回転木馬に乗った彼女の子供らしい純粋な喜びように、〈行為者ホールデン〉は汚れのない精神的な美しさを認めているはずである。そして、聖杯を追い求める騎士をのようにフィービーは木馬にまたがり、子供っぽい純真さを傾けて、黄金の杯ならぬ〈黄金の輪〉を手に入れようとする。この黄金の輪は昔の回転木馬に実際についていたものである⁽²⁰⁾。しかし、その色はサリンジャーがしばしば世俗的なものや肉感と結びつける解釈記号の〈黄〉に通じるうえ、それをつかめばもう一度回転木馬に乗ることができるように、聖杯を連想させる〈黄金の輪〉は実際に金銭的な役割を果たすものだった。従って、回転木馬に乗ったフィービーの姿は、精神的な美しさを追いかける姿と物質的欲望を追いかける姿が合体し、精神的価値観と物質的価値の差異が消滅する純粋無垢の化身となっている。そのような妹を見守る〈行為者ホールデン〉がザーザー降る雨の中に立ち続け、〈水〉の解釈記号が表す精神的な浄化を一身に浴びていることは、彼の内面に大きな変化が起きたことを伝えている。そしてその変化とは、ニューヨークでは実現不可能と思え、遠い西部に探しに出ようとしていた、まさにその理想が、彼が捨て去ろうとした身近な生活の中に顕現しているという事実だった。

この認識は、留めておけない子供の時間と大人の時間も同様に渾然一体として存在していたことで、さらに衝撃を強めている。というのも、フィービーが乗っている回転木馬は、彼女よりも小さな子供たちだけが占めているので、回転木馬には〈子供〉の解釈記号によって表わされる純粋無垢な資質が付与されて見える。また、回転木馬が常に同じところを回り続けていることも、子供の美しい時間が止まっているかのような幻影を抱かせる。しかし背後に流れているのは「煙が目にしみる」で、変わることがないと信じていた愛が失われたことを切なく歌うこの曲は、大人の愛と時の移ろいやすさを表している。しかも〈行為者ホールデン〉はこの曲が「とてもジャズっぽく、へんてこな感じに」(very jazzy and funny

[273]) 演奏されていたと述べており、愛を信じていた純真さの喪失という悲しい内容とは裏腹に、楽しく明るく演奏されていたことを想像させる。通常このような曲が回転木馬のバックミュージックとしてかけられるとは思えず、そこには相反するふたつの時間の違いが消滅する可能性を自覚した〈語り手ホールデン〉の作為が強く感じられる。

結局、精神的価値観においても物質的価値観においても完璧さを追求しようとする〈行為者ホールデン〉が、完璧さを追求するあまり現実では行き場を失い、最後の救済を求めて家族の庇護の元に逃げ込むように見える行為は、理想とした無識別の世界がごく身近に存在し得ると悟った〈語り手ホールデン〉が、身近な現実にもっと目を向けた新たな生き方をするための、出発点への回帰となっている。真の悟りが、それを追い求める気持を捨てることができ初めて達成できるように、〈語り手ホールデン〉が〈行為者ホールデン〉に求めさせた純粹無垢な無識別の瞬間も、それを求める〈行為者ホールデン〉の厳しい識別から解放されて初めて可能になる。もっとも、回転木馬に乗ったフィービーの子供らしい可愛さが過ぎゆく一瞬の時でしかないように、現実の無識別は留めておけない束の間の奇跡でしかない。それ故それは、〈行為者ホールデン〉に求めさせた完璧な無識別とは異なり、〈語り手ホールデン〉に決定的な解答をもたらさずはしない。しかし、無識別の状態に移ろいやすい時と永遠の時が混在しているように、この奇跡の瞬間は、人が生きてゆくなかで繰り返し振り返られる永遠の時となり、現実世界の辛さや悲しさを耐えさせる大きな力になるのである。

5. 〈実作家サリンジャー〉について語られなかったこと：

作家と現実との距離

〈語り手ホールデン〉の回顧の最後で〈行為者ホールデン〉は家族の元に戻ってゆく。彼の物語がそこで終わるように、〈語り手ホールデン〉が〈行為者ホールデン〉によって試みた、いつでもどこでも何事に対しても完璧を追い求める生き方の実験も、その時点で終結する。しかし、サリンジャーの虚構の中で生き続けなければならない〈語り手ホールデン〉は、さらなる課題と向き合わなければならない。その状況は、後期グラス家物語の中でシーモアの自殺によって取り残されたバディが直面する状況に等しい。

後期グラス家物語では『ライ麦畑』の三層構造がより進化している。そこでは〈語り手ホールデン〉に代わりに、作中作家バディ・グラスが介在する。そして、〈語り手ホールデン〉が純粹さを完膚無きまで実践させた〈行為者ホールデン〉に代わり、バディの理想の極致を体現するのがシーモア・グラスである。バディが描くシーモアは神性を帯びた超常能力者 (seer) のように扱われるため、シーモアは一見、〈行為者ホールデン〉を阻む人間

的な限界から解放されているように見える。しかし、「大工よ」でバディが読むシーモアの日記には、「彼女はもはや『かわいい』という言葉を使わなくなった。彼女が普通に使っていた言葉を使わなくさせるようなきついことを、僕は一体いつ口にしたのだろう」(She doesn't use the word "cute" any more. When did I ever frighten her out of her normal vocabulary? [78])と、シーモアの批判的な言葉が婚約者ミュリエルを萎縮させている様子が記されており、実像のシーモア⁽²¹⁾は弟や妹が信じたがっていたほど穏やかにすべてを受け入れていたわけではないことが窺える。しかもシーモアは、自殺によって現実と決別する前、グラス家の聖域から出て非常に世俗的なミュリエルと結婚する。ミュリエルとの結婚は、極端に観念的で純粋な思念を体現する彼の内面に、その内面の資質と対極をなす、非常に世俗的で物質主義的な資質を取り込む行為である。このような、純粋無形な精神性と物質的な豊かさや美しさのどちらも少しも損なうことなく両立させようとする試みこそ、〈語り手ホールデン〉が、「この前のクリスマスあたりに僕の身に起きた、この気違いじみた事」(this madman stuff that happened to me around last Christmas [3])について〈行為者ホールデン〉を通して行った実験であり、金銭的束縛を受けない贅沢な都会体験において、優しさや純粋さのような、精神的な美しさを徹底して追求する、不条理な試みに他ならなかった。

さらに、〈行為者ホールデン〉が最終的には家庭という、現実社会の荒波から守られた場所に逃げ込むように、シーモアはミュリエルとの結婚の結果、自殺によって現実世界と決別する。従って、バディが信じたがっているように、たとえ死がシーモアにとって彼岸での生活を意味したとしても、それはバディの作り出す虚構にもたらされた非現実な結論にすぎない。〈実作家サリンジャー〉の作り出す虚構で、作中作家バディはシーモアに深く共感しながらも彼と同じ非現実の道を選ぶのではなく、半隠遁生活を送りながら、大学教師として生計を立てる傍らシーモアについて書き続けるという、彼独自の生き方を実践している。こうして、作中作家バディを介することで〈実作家サリンジャー〉はシーモアから二重に遠のき、作中に描かれる内容の批判をかわしながらも、作品全体を支配する高踏的な立場を確保する。その結果、テキストの表層の目に見えやすい場所で描かれるシーモアによって、人間存在の根源に通じる深い精神性の重要性を説きながら、作中作家バディによって現実的視点を供給し、彼がシーモアを範にしつつも現実世界で独自の生き方を模索するように、読者もまたシーモアに傾倒しすぎることなく、彼から学べる事柄を活かして現実世界でそれぞれの生き方を探究しなければならないと、示唆するのである。

後期グラス家物語においては、〈実作家サリンジャー〉、作中作家バディ、バディが語るシーモアによって三層構造がより鮮明に表されているものの、『ライ麦畑』の〈実作家サリ

ンジャー)、〈語り手ホールデン〉、〈行為者ホールデン〉の三層構造にはすでにこの原型が見出される。そして、死を選んで作中の現実から姿を消すシーモア同様、〈行為者ホールデン〉は現実社会の厳しさが及ばない場所に逃げ込むものの、作中の現実において〈語り手ホールデン〉はそこに留まり続けることはできない。彼は〈行為者ホールデン〉を通して学んだ、身近な生活の中に理想の瞬間が存在すること、それが生きてゆく上でずっと心の支えになるようなものであることを胸に、再出発を試みる。そして、〈行為者ホールデン〉が否定していたように見えるアントリーニ先生の教えに従い、自分の苦悩の歴史を物語として書き留めたり、再び学校に戻ることを考えたりするのである。

もっとも、〈行為者ホールデン〉の物語を語り終えた〈語り手ホールデン〉が自分の将来について考えるとき、彼は「自分が何をやるかなんて、実際にやってみるまでどうやったらわかるって言うんだろ？ 答えは、ノー。わかりっこないよ」(how do you know what you're going to do till you do it? The answer is, you don't. [276])と、頼りなく危うい予測しかできない。それは、〈語り手ホールデン〉がそもそもの初め〈行為者ホールデン〉を通して理想を追求する実験を行ったように、彼自身の中に〈行為者ホールデン〉に通じる潔癖さが多分に残っているからである。身近なところに理想の瞬間が存在することを知っても、その瞬間のためにそれ以外のものを無批判で受け入れることは、彼にはできないに違いない。

反面、〈語り手ホールデン〉が高校に適応できるかどうか断定も否定されないので、社会では価値が認められなくても人間にとって大切だと彼が見なすものを、彼がこれからも捨てないで生きて行く可能性も、社会の一員としてきちんと責任を果たしながら社会がもたらす豊かさを享受してゆく可能性も、共に否定されることはない。シーモアについて描く作中作家バディが社会から距離を置いたところで不器用な生き方しかできないように、〈語り手ホールデン〉もまた、〈行為者ホールデン〉のような誤りを繰り返しながら、少しでも良い方向を目指して歩いてゆくしかない。実は、そのようなぎこちなくたどたどしい生き方こそ、〈実作家サリンジャー〉が〈語り手ホールデン〉を通して読者に呈示する最高の生き方なのである。

というのも『ライ麦畑』の構成からして、〈実作家サリンジャー〉でさえそれ以上の生き方はできないことは明らかだからである。〈行為者ホールデン〉は〈語り手ホールデン〉の虚構の中で、心のうちに生じる反発と共感を素直に表明しながら理想の極致を追求する、〈語り手ホールデン〉の実験体であったが、〈語り手ホールデン〉もまた、〈実作家サリンジャー〉の虚構の中で、純粋な精神性と物質的豊かさの両立に憧れながらも現実の限界に与して生きるという、〈実作家サリンジャー〉の現実との接点を模索する実験体の役目を担

っているからである。つまり、〈語り手ホールデン〉が多分に〈行為者ホールデン〉に傾いた性質を持っているとしても、それは〈実作家サリンジャー〉も同様だからであるが、その〈行為者ホールデン〉の限界を見据えて現実との接点を探る〈語り手ホールデン〉には、〈実作家サリンジャー〉が現実世界で生きて行けるもっとも良い形が表されているのである。そういう意味で、彼は〈実作家サリンジャー〉よりもたくましく、より穏和で、より客観的に現実を計れる人物に設定されており、その彼にさえ将来図を明確に描けないということは、人生とは決して確固とした道ではなく、それぞれが悩みながら歩いて行くものであり、それがどのような人生になるかは人の数だけ解答があるという、〈実作家サリンジャー〉の考えを窺わせる。

〈実作家サリンジャー〉が〈語り手ホールデン〉以上に多くの問題を抱えていると思えるのは、彼と〈行為者ホールデン〉の間に〈語り手ホールデン〉を置くことで、彼が読者から二重に遠ざかって見えるせいでもある。すなわち、〈語り手ホールデン〉は彼の行動を、彼自身とは微妙に異なる性格の〈行為者ホールデン〉を主人公とした回想録にして物語ることで、彼自身の苦悩を読者と分かち合う反面、テキストの表層で行動する主人公の〈行為者ホールデン〉からは距離を保っているのだが、〈実作家サリンジャー〉は、『ライ麦畑』という自伝的性格が強いが自伝ではない作品を〈語り手ホールデン〉の一人称語りで書くことで⁽²²⁾、彼自身の体験を読者と分かち合いつつも⁽²³⁾、〈行為者ホールデン〉からは〈語り手ホールデン〉を隔てて二重に遠ざかっているのである。この距離によって、テキストの表層で非現実な理想に挑戦し続け、多くの矛盾や問題を露わにする〈行為者ホールデン〉に向けられる非難は、〈実作家サリンジャー〉はもちろんのこと、〈語り手ホールデン〉にとってさえ妥当なものとは言えなくなる。しかし、〈語り手ホールデン〉は作品の最初と最後でわずかの間でも読者の前に素顔をさらしているが、〈実作家サリンジャー〉は彼を楯にまったく読者の目に触れない位置に隠れることが可能になっている。このことは、〈書き言葉〉という、通常でも語り手の側からだけ読者に開かれた一方的な会話を用いた場合よりも⁽²⁴⁾、さらに一層読者から後退することを意味している。

実際『ライ麦畑』は、『九つの物語』など、作者が読者に直接物語るそれまでの作品と比べ、読者から、言い換えれば現実社会から、一段遠ざかっていると言ってよい。もちろん、『ライ麦畑』には〈実作家サリンジャー〉と直接結びつけられるような個人的な体験が非常に多く使われているので、彼が普段にまして厳しく予防線を張ったということ是可以する。しかしこののち、彼の個人的体験と直接結びつかない、天才や優等生の兄弟姉妹を主人公とした後期グラス家物語が描かれるとき、〈語り手ホールデン〉よりも役割が一層明確な作中作家バディが導入される。さらに後期グラス家物語の第三作「シーモア序章」では、作

中作家のバディは、それまでサリンジャーが書いたとされてきた作品の少なくとも幾つかは彼が手がけているかのように振る舞い⁽²⁵⁾、サリンジャーという個人までもが作中作家バディ・グラスの陰に消えてしまおうとしているように見える。こうした一連の後退の中で『ライ麦畑』の〈実作者サリンジャー〉、〈語り手ホールデン〉、〈行為者ホールデン〉の三層構造を見直せば、この構造が世間と距離を置こうとする〈実作者サリンジャー〉の態度を如実に反映したものであることが強く実感されるだろう。

もっとも、『ライ麦畑』において、目に見えるものと見えにくいものの二層構造の他、このような巧妙な三層構造が採用された背景には、時代的要求も深く関連している。ハワード・M・ハーパー・ジュニアは『絶望からの文学』(*Desperate Faith*)において、二十世紀後半のアメリカ文学では、「自我への執着が強いことはよく知れわたっているし、しばしば非難される点でもあるのだが、全体として、現代文学は社会的に無責任ではない」

(Despite its well known and often deprecated obsession with the self, modern fiction, on the whole, is not socially irresponsible. [197])と主張し、社会的な関わりを保つ作家の中にサリンジャーを含めている。同様に、デイヴィッド・ギャロウェイも『アメリカ小説における不条理な主人公』(*The Absurd Hero in American Fiction*)において、「カミュ同様、これらの作家は虚無主義と、無批判に受け継がれている伝統とを拒絶する。そして、やはりカミュ同様、彼らは最後には人間性を肯定する」(Like Camus, these authors reject nihilism and orthodoxy, and like Camus too, they end by affirming the humanity of man. [15])と、現社会機構に抵抗しながらも絶望に陥ることなく、人間の本質に希望を残す第二次世界大戦後の作家たちの中に、サリンジャーを含めている。これらの批評家は共に、第二次世界大戦後の作品だけを論じているため、〈行為者ホールデン〉が次第に非現実の世界に後退してゆくものの、〈語り手ホールデン〉の視点が現実的立場を含み、さらに、その外にいる〈実作者サリンジャー〉が、読者にそれぞれの生き方を現実の中で模索することを促しているところに、「希望の象徴」(a symbol of hope [Galloway 16])を見出すことができたのだろう。

しかし、『ロストジェネレーション以後』(*After the Lost Generation*)で、第一次世界大戦後のロストジェネレーションを代表するF・スコット・フィッツジェラルドやアーネスト・ヘミングウェイなどの研究から出発したジョン・オールドリッジは、『炎の中の悪魔』(*The Devil in the Fire*)において、「この二度目の世界大戦よりも二十年以上も前、世界の民主主義を救おうと出かけていった無邪気な青年たちに比べ、今回の戦争に加わった若者たちはひどく醒めていた」(In comparison with the innocent boys who set out, more than twenty years earlier, to save the world for democracy, the young men who went into the second war seemed terribly aware. [9])と述べ、第一次世界大戦の影響を受けたフィッツジェラルドのような

作家たちには、理想を追いかける姿勢に無邪気なロマンティズムが残っているのに対し、第二次世界大戦に関わった作家たちは、理想を追いかける以前にすでにその限界を見て取るような、醒めた現実感覚が備わっていると指摘する。

サリンジャーもその例外ではない。フィッツジェラルドの『偉大なるギャツビー』のように、現実の限界に不条理な挑戦をし続ける主人公を實在の姿で描くことは、彼が活躍した第二次世界大戦後の世相ではもはやあまりにロマンチックで許されないことだったに違いない。それ故時代に敏感なサリンジャーは、テキストの表層に描かれる〈行為者ホールデン〉をあくまで虚構の創作とし、テキストの深層に〈語り手ホールデン〉の現実的視点を介在させることで、目を背けることができないほど強くのしかかってくる現実の限界を処理し、物質的豊かさに恵まれた新しい時代のヒーローを創作しただけではない。現実的視点を取り込みながらも純粋な内面を抱えて生きて行ける可能性を〈語り手ホールデン〉によって示唆し、ハーパーやギャロウェイが感じ取ったような希望を読者に呈示しながらも、その希望が決して確固としたものではないことを示唆する〈実作家サリンジャー〉のより厳密な現実認識をもう一回り外に置くことで、作品の理想と現実のバランスを見事なまでに保つことに成功しているのである。そして、そのバランスに支えられていたからこそ、〈行為者ホールデン〉は1950年代、60年代を代表する主人公に成り得たと言える。

第3節 ホールデンの時代的特質と限界

『ライ麦畑』はサリンジャーの作品の中でももっともよく読まれているが、それには作品の完成度の高さとともに、ホールデンという主人公の性質が大きく関係していると思われる。田中啓介は『「ライ麦畑のキャッチャー」の世界』で、「ホールデンには、二十世紀中葉の時代性と、アメリカの伝統的な民族性と、神話時代以来の人類に共通の普遍性という三つの大きな主題が付与されているのではないだろうか」(8)と述べて、様々な角度からホールデンの特質を考察しているが、本節ではサリンジャー作品の時代的特質や限界を知るために、主人公としてのホールデンの時代性に焦点を絞り、サリンジャーと同世代の作家でありながら、彼とは非常に性質の違うソール・ベローの1953年の代表作、『オーギー・マーチの冒険』との比較において考察を進めよう。

『ライ麦畑』との比較に『オーギー・マーチの冒険』を選んだのは、この作品が、ベローがニューヨーク知識派の影響が強い初期作品から離脱し、自身の声を見出した秀作だからというだけではない。一見しただけで、この作品と『ライ麦畑』には多くの共通点がある。たとえばどちらの作品もほぼ同じ頃に書かれ、主人公の一人称語りによる教養小説(Bildungsroman)の形式を持つと同時に、主人公が会う様々な体験をネオ・ピカレスク

小説ふうの冒険譚として語っている⁽²⁶⁾。特に主人公を取り巻く人々の設定や、主人公の理想の求め方、作品の結末の描かれ方など、人物配置や主題に関わる扱いに共通点が多い。そこでこれらの共通点を検証すれば、ホールデンの時代的特質が明らかになるであろうし、両作品の主人公の対照的な性格など、ベローとサリンジャーの作家的特徴が顕著に現れている点には、ホールデン固有の資質や限界も見出せるに違いない。

もともと、語り手オーギーと作中で行為するオーギーとのあいだに、年齢的な差や、それに伴う認識の差はあっても、オーギーという人物が常にひとりであるのに対し、ホールデンには第2節で論じたように、〈語り手ホールデン〉と〈行為者ホールデン〉のふたつの顔がある。1950年代を代表する主人公としての特徴には、〈語り手ホールデン〉と〈行為者ホールデン〉の両方の性質が微妙に関わり合っているが、作中の表層で実際に行動するのはほとんどが〈行為者ホールデン〉である。そこで両者の関わりには留意しつつも、主人公の性質を比較する際には、作品を通して読者の目に直接触れる〈行為者ホールデン〉と、オーギーとの比較において論を進めたいと思う。

1. 主人公を取り巻く人物配置の共通点

『ライ麦畑』と『オーギー・マーチの冒険』の共通点としてまず注目されることは、主人公を取り巻く人々の配置や性格が非常によく似ていることである。『ライ麦畑』の場合〈語り手ホールデン〉は複雑な性格をしており、人物のとらえ方も多面的であるが、〈行為者ホールデン〉が回りの人に接する態度にだけ注目するならば、彼らの性質はウォーレン・フレンチが批評書『J・D・サリンジャー』を書くうえで拠り所としている二項対立的な概念、〈素敵な (nice)〉と〈インチキな (phony)〉の、大きく二種類の性質に分類できる。このうち〈行為者ホールデン〉が反発を感じ、〈インチキな〉と見なしている人々の例としては、彼がいた高校の校長や、見栄えのよい優等生のストラドレイターや、母校で演説する成功した葬儀屋オッセンバーガーなどが挙げられる。彼らは学校の長や優等生、社会で経済的に成功し、名声を勝ち得ている大人たちであり、社会集団の中で自身の役割や責任をうまく果たせるインサイダーである。彼らはまた、常にホールデンにいかにか生きるべきか、いかに振る舞うべきかを教え諭そうとする。他方〈行為者ホールデン〉が〈素敵な〉と感じるのは、何らかの理由で社会の活動に十分参加できないアウトサイダーで、妹フィービーのように親の保護下にある幼い子供たちや、尼僧のように世俗から遠ざかっている人々である。彼女たちは現実社会の荒波を前では虐げられたり傷付けられたりしかねない弱者で、そのような彼女たちに純粹さや一途さのような目に見えない良さを見出す〈行為者ホールデン〉は、なんとか彼女たちを守りたいと願う。

ホールデンを取り巻く人々を大別するこうした二種類の性格は、オーギーを取り巻く人々にも当てはまる。たとえば、子供時代に家に君臨していたローシュバあさん、彼が使い走りをしていて、地区の最有力不動産業者アインホーン、しゃれたスポーツ用品店の所有者レンリング夫妻、金持ちの娘で支配的な恋人シィア・フェンチェル、金持ちの弁護士で、作品の終盤オーギーにかなりいかがわしい仕事を世話しているミントーチャンなどは皆、有能な社会の一員としてそれなりに成功しているインサイダーで、彼らは一様にオーギーに人生の何たるかを教えようとする「教育癖」(a teaching turn [67])を持っている。オーギーは潔癖な〈行為者ホールデン〉に比べればはるかに柔軟で、誰に対してもある程度順応できるが、決して誰の息子や恋人にもなりえないように、彼らとのあいだには越えられない一線がある。一方、彼が心から共感できるのは彼の本当の家族である。しかし弟ジョージは知恵遅れで、大きくなれば知的障害者の施設に保護される。同様に母親も常に誰かの保護を必要としており、夫に捨てられてひとりで子供たちを育てなければならなかったときはローシュバあさんの支配を受け、ばあさんが死んだあとは目が不自由なために施設で暮らす、社会的なアウトサイダーである。

ふたりの主人公を取り巻く共通した二種類の人々は、彼らの人生における共通の問題を提示している。そのような問題を窺わせる例のひとつが、〈インチキな〉人々に属するペンシー高校の校長の、人生はゲームだという主張に関し、スペンサー先生と〈行為者ホールデン〉の相対立した意見が表わされている場面である。スペンサー先生は、彼がペンシーを立ち去る前にわざわざ挨拶に出かけるように、生徒思いの優しいおじいさんのような人物であり、彼は先生に他の教師に抱く以上の好意を感じている。しかし校長の言葉を受けて先生が、「坊や、人生は実際、ゲームなんだよ。規則に従ってプレイしなけりゃあならないゲームなんだよ」(Life is a game, boy. Life is a game that one plays according to the rules. [12])と強調するとき、〈行為者ホールデン〉は内心強い反発を抱かずにはおれない⁽²⁷⁾。

ゲームだって、ばかな。たいしたゲームさ。そりゃあ、すごい奴らが全部そろってる側に立ってりゃあ、人生はゲームでいいさーそういう事情なら、僕だってゲームだって言ってやる。けどもし反対のチームにいてさ、すごい奴なんかぜんぜんいなかったら、ゲームだなんて言ってられるかい？ そんなの意味ないよ。ゲームなんてもんじゃあぜんぜんないよ。

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. (12-13)

このような気持ちを声に出して言わないのは、自分の反発が大人げないと見なされるのを承知しているからに他ならない。先生の主張に一理あることを〈行為者ホールデン〉は内心十分理解しているのである。

現実社会が弱肉強食の競争社会だと感じつつもそれを素直に容認できないのは、〈行為者ホールデン〉だけではない。オーギーはやり手のアインホーンを高く評価し、彼のもとで働くことに満足しながらも、彼の物質主義的な自己中心主義には、「アインホーンは卑劣で意地悪くなれる。……彼はつまらない人間だ一本当に、つまらない人間だ。利己的で、嫉妬心が強く、独裁者で、口やかましく、偽善に満ちている」(Einhorn could be ugly and malicious. ... he was nothing - nothing. Selfish, jealous, autocratic, carp-mouth, and hypocritical. [99]) と、強い反発を感じざるをえない。そのようなアインホーンは、オーギーの兄サイモンが苦境に置かれてオーギーを食べ物にしたとき、この機会にサイモンを押さえ込み、上手をつかむようと彼に指示する。しかし彼は兄が困難に際して彼を傷つけたことよりも、それによって家族の結びつきが崩れてしまったことを悲しむ気持ちの方が大きく、それに追い打ちをかけて兄をさらに遠ざけることなどできずに号泣してしまうのである。

結局、〈インチキな〉人々は、アメリカ社会の本質が物質主義的な競争社会で、自己中心と弱肉強食の原理で動いていることを示し、そこでうまく事を行うには、時に冷酷で身勝手になることも必要だと、〈行為者ホールデン〉とオーギーに教えようとする。ふたりは〈インチキな〉人々がインサイダーとして、社会の中で意味のある活動をしていることを理解しており、彼らの主張にはそれなりの正当な裏付けがあることも承知しているが、彼らの非情さや自己中心的な実態を是とすることはできないし、それらに無条件に荷担することを潔しともしない。従って〈インチキな〉人々と主人公たちとの心理的葛藤は、アメリカ的競争社会が要求する排他的な生き方やそこで追求される物質的豊かさと、競争社会において軽んじられがちな弱者をいたわる優しさや思いやりのような内面的資質との、二項対立を鮮明化して見せる。

〈インチキな〉人々とは逆に、〈素敵な〉人々に〈行為者ホールデン〉とオーギーは深い共感を寄せる。しかし彼らは現実社会では保護を必要とするアウトサイダーでしかなく、ふたりは彼らと同じ生き方を共有することはできない。『ライ麦畑』でそのような〈素敵な〉人々を代表するのがフィービーである。そして、〈行為者ホールデン〉が愛おしんでやまない彼女の良さは、彼が家族の住む東部社会に背を向けて西に向かおうとするとき、あらゆるものを犠牲にしても彼について行こうとする彼女の姿によく表されている。

「……一緒に行けない？ お兄ちゃん？ ねえ？ お願いだから」

「だめだ。黙れ」

僕はぼったり気絶してしまいそうだと思った。つまり、黙れとかいったきついことを妹に言うつもりはぜんぜんなくて、それでまた気絶しそうだって思った。

「どうして行っちゃあいけないの？ ねえ、お願いだから！ 私、何にもしやしないわーただ、お兄ちゃんと一緒に行くだけよ。それだけなんだから！ お兄ちゃんがだめだって言うなら、服だって持って行きゃあしないわー持ってくのはー」

「君は何も持って行きゃあしない。だって君は出かけないんだから。僕はひとりで行くんだ。だから、もう黙るんだ」

“... Can't I go with you? Holden? Can't I? Please.”

“No. Shut up.”

I thought I was going to pass out cold. I mean I didn't mean to tell her to shut up and all, but I thought I was going to pass out again.

“Why can't I? Please, Holden! I won't do anything — I'll just go with you, that's all! I won't even take my clothes with me if you don't want me to — I'll just take my — “

“You can't take nothing. Because you're not going. I'm going alone. So shut up.” (267)

フィービーは兄に何かをしてもらおうと期待しているのではない。兄が好きだから、主役を演じるはずだった芝居も、わずかな衣服も、何もかも投げ出して、兄のそばにしようとする。彼女はいかなる犠牲もいとわず、彼に対して大きな愛を無償で差し出す。そのような純粋な愛の価値の重さを理解していればこそ、〈行為者ホールデン〉は妹の決意に動転せざるをえない。というのも、西へ行くという行為も、結局は社会や人間関係を断ち切る身勝手な逃避にすぎず、彼の描く未来図がそこで実現される保証はまったくないからである。そのような無責任で不確かな状態では、彼女の無償の愛や、それをもたらしている無垢な心を引き受け、彼女を世間の荒波から守りながら彼が望むような生き方をすることは不可能である。彼が最後に彼女と共に家に引き返すのも、彼が大事にする彼女と彼女の本質的な良さを傷付けないでいようとすれば、その時点では家族の保護を求めるしかないからに他ならない。

〈行為者ホールデン〉がフィービーに見出す打算のない愛情とまったく同じものを、オーギーは弟のジョージに認めている。遠い施設に長い間放っておいた弟を訪問したとき、弟が彼に会えた喜びを感じるだけで一片のうらみも抱いていないのに気づいて、彼は弟の純粋な善良さに感動する。

彼の未成熟な顔に備わった目、鼻、小さな口は、昔のまま無邪気だった。放っておかれ

たことについて、彼は僕にどれだけ不平を言ってもよかったのに、そんなことを露とも知らず、僕を見るや否や幸せになった様子に僕は感動した。

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)

オーギーが愛するどの女も、自分の都合に合わせて嘘をついたり隠し事をしたりする。彼女たちの場合は、愛と見えるものがしばしば打算に基づく自己中心的な行為になってしまうが、ジョージは知能が遅れているために打算に陥ることがなく、兄のオーギーに無条件の愛情を与えることができる。オーギーが弟を引き取って一緒に暮らすことを夢見続けるのも、ジョージが体現する純粋で美しい内面的な資質を守るだけでなく、彼の日常生活の中に置いておきたいと願うからに他ならない。

このように、〈素敵な〉人々には打算や利己主義に汚されない純粋で美しい心が生き生きと息づいているのだが、彼らは子供であったり知恵遅れであったりするため、現実社会の中では独力で生きてゆくことができない。従って、彼らを大切に思い、現実社会の中で彼らの良さを守ってゆこうとすれば、主人公たちは彼らと同じアウトサイダーの側に留まることは許されない。言い換えれば、アウトサイダーである〈素敵な〉人々は、主人公たちが大事に思う内面的な価値を体現するだけでなく、そのような資質を現実社会の中で守り、存続させてゆく責任が彼らに課せられていることを実感させる存在である。そしてその責任を引き受けて行動するために、主人公たちは彼らと〈インチキな〉人々との葛藤が露わにした、彼らが求める価値と現実社会が彼らに要求する生き方との二項対立を、それぞれのやり方で克服しなければならないのである。

2. 主人公の兄の共通する役割

〈行為者ホールデン〉とオーギーが充実した人生を送るには、彼らを取り巻く〈素敵な〉人々に体現される資質を、〈インチキな〉人々が支配する現実社会の中で実現して生きてゆく方策を見出さなければならない。そして、『ライ麦畑』と『オーギー・マーチの冒険』のどちらにおいても、子供時代には主人公が尊敬してやまなかった兄が登場し、主人公よりも一歩先んじてアメリカ社会へのイニシエーションを果たしている。兄たちは共に、現在は社会の成功した一員として立派な暮らしをしているが、弟たちは兄たちの選んだ生き方によって大切な資質が失われてしまったことに気付いており、兄たちの生き方は彼らがまねてはならない例となっている。

たとえば『ライ麦畑』では兄D.B.について、〈行為者ホールデン〉は次のように批判的に眺めている。

彼は今はたくさん稼いでいるよ。昔は違ったけどね。昔はごく普通の作家だった。同居してた頃はね。彼はすごい短編集を出してるんだ。ひょっとしたら知らないかもしれないけど、『秘密の金魚』っていうんだよ。その中で一番いいのは、「秘密の金魚」だ。小さな男の子のことなんだけど、彼は自分の金魚を誰にも見せようとしない。なぜって、自分のお金で買ったからだってさ。あれにはまいったね。今は兄さんはハリウッドに行っちゃってる。D.B.はね。身売りしたってわけ。

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 this 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. (4)

D.B.が無名だった頃にした短篇を〈行為者ホールデン〉は絶賛する。小さな少年がお金を出して買った大切なものには、〈水〉の解釈記号が表す清らかな精神性と、金魚の〈金〉という言葉や、売買に使われた〈金銭〉に象徴される世俗的性質とが、一体となって共存する無識別の状態が表され、彼が陥っている二項対立が消滅した理想の状況が現出しているからである。また、その美しい状態は小さな子供の個人的な世界に属するものでしかないが、D.B.はそれを素敵な物語にして世に問うことで、彼自身の現実社会との接点を作り出しているからである。従って、かつてのD.B.は純粹無垢な資質を内面に保ちながら社会参加する生き方を、〈行為者ホールデン〉と同じように探し求めていただけでなく、現在その問題を前に当惑している〈行為者ホールデン〉以上に、積極的に問題を解決してゆく能力を身につけていたように見える。

しかし弟よりもしっかり社会と結びついていたD.B.でさえ、当時は両親の家に同居し、経済的に完全な自立を果たしておらず、社会人としては不完全だった。一方、現在の彼は精神的に参っている弟の面倒を見ることもできるし、贅沢な車を乗り回す経済的な余裕を持っており、社会の成功した一員と見なされる。ただ、〈行為者ホールデン〉はそのような兄を〈身売りした〉と侮蔑してやまない。ハリウッドのシナリオライターという職は、金銭的収入のために真の芸術を諦め、人々が好む娯楽作品に妥協した状態と、彼の目には映るからである。結局、〈行為者ホールデン〉以上に現実社会と関われるD.B.は、現実社会

で責任ある個人として立派に行動しようとしたために、彼が大切にしている内面的な美しい資質を多分に犠牲にせざるをえなかった。従って〈行為者ホールデン〉はD.B.と同じ方法で社会参加することはできず、現実社会で成功者になることなく一個の独立した社会人としての責任を果たして生きてゆく、独自の道を見出さなければならないのである。

兄と弟のこの関係は、かつてオーギーの賞賛の的だったサイモンと、オーギーとの間にも見出せる。サイモンは弟よりも成績優秀で、才気煥発で、押し出しも立派なうえ、アメリカ少年の英雄、ナティ・バンポーを初めとする、様々な冒険譚の英雄のエキスを混ぜ合わせた気風を漂わせ、弟の目には内面の高潔さと、それを現実社会で実現するために必要な才能の両方を併せ持っているように映っていた。しかしシシー・フレクスナーを熱愛したサイモンは、彼女の物質的な要求を満たすために無理な投資をして失敗し、彼女が彼を捨てて裕福な男に乗り換えると、自分の外観と商才を売り物に金持ちのシャーロットと愛のない結婚をする。彼はそれによって自身の商業的成功を達成するのだが、彼の命を継ぐ子供がいなかったことは、次の世代に受け継がれるに値する精神的価値が彼の結婚生活から失われていることを象徴している。それ故、内面の空しさを補おうとするかのように彼はルネとの情事に走る。だがそれによってシャーロットとの関係は一層悪化し、彼の内面もさらに混沌としてしまう。苦悩するサイモンにオーギーが兄さんのために何かしてあげられるとよいのにと言うと、彼は、「列車の前に俺を突きだすって手がある」(You could shove me in front of a train [465]) と答える。サイモンのこの自嘲には、社会の成功者となった人生の敗北者の悲しい本音が漏れ出ている。従って、オーギーもまた兄を手本に生きることはできず、自分よりも優れた才能で社会に積極的に関わっていった兄を陥れ、彼から高潔さや幸福感を奪い去った現実社会の巧妙な罠を避けつつ、なおも社会に参加してゆく独自の方策を見つけ出さなければならないのである。

D.B.とサイモンのアメリカ社会へのイニシエーションは、現実社会の中で経済的にも独立した一個人となり、社会的責任を引き受けて有意義な社会活動に加わるためには、世俗的な要求や自己中心的な態度をある程度許容せざるをえないという、通常の成長の過程を経ている。そして彼らのどちらも、従来は弟が尊敬してやまないすばらしい資質や能力を持っていた。そのため彼らの現在の姿が共に否定されるとき、弟たちが兄と同じように通常の成長の道をたどれば、無償の愛や利己心のなさのような人の存在の拠り所となり、内的充足感を与えてくれる精神的価値を保ったまま、現実世界の独立した一員としての責任を担ってゆくという、彼らの理想を達成することは不可能に見える。従って、彼らには兄たちの轍を踏まない彼ら独自の生き方が求められているのだが、彼ら以上に優れた資質や能力を持っている兄たちの失敗した先例は、彼らの生きる道筋が非常に困難なことを予言

している。

3. 境界地帯に描かれる共通の見果てぬ夢

兄たちのイニシエーションの方法を失敗と見なし、〈行為者ホールデン〉とオーギーがそれぞれの固有のイニシエーションを目指すとき、彼らは共に境界地帯に見果てぬ夢を思い描く。〈行為者ホールデン〉の場合すでに前節で言及したように、それは彼が最後に行くことを願いながら行くことのできない、アメリカ西部で営まれる素朴な生活形態を取る。彼が安住の地として求める西部は、開拓者が向かった未踏の大地でも、映画の都ハリウッドがあるアメリカ商業都市でもない。かつてのアメリカンヒーローたちが自由な生活を求めて西部を目指したように、彼もまた心を束縛する社会のくびきから逃れようとして西を目指すのだが、ガソリンスタンドで働いて小屋を建てたいと望むことから、彼の西部はアメリカ産業の代表的存在である車に依存する世界である。さらに彼は、〈林の中〉ではなく〈林の近く〉に住みたいと考えており、〈木〉の解釈記号によって表される人間存在の拠り所となる精神的なものと、木立の外の現実社会との、境界地帯に留まることに焦がれている。

現実社会と自然の境界線上に安住の地を夢見るのは、オーギーも同様である。作品の終わり近く、オーギーは繰り返し「私設養育院のようなもの」(an academy foster-home or something like that [514]) を作ることを夢み、そこで自分の子供を持ち、弟や母親や、その他の助けの必要な人々を引き受けて暮らすことを考える。そしてこの施設の設置場所として、ホールデンの西部と同様の境界地帯を想定する。

僕が想像していたのは、ウォールデン湖のそばだとか、イニスフリー島だとかいった、ちょっとした私的な緑地帯だった。そのの藁葺き屋根の小さな小屋には暖かい陽が射していて、あたりにはベルベットのようになめらかな木々や、明るい庭や、リンカーン公園の芝生の種をまいて育てたような、極楽を思わせる芝地が広がっているようなとこだ。

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)

ヘンリー・デイヴィッド・ソローが森の生活を実践したウォールデン湖はコンコードの郊外に位置するエマーソンの地所で、ソローは完全に孤立した生活をしていただけでなく、家族やコンコードの文化人との関わりを保っていた。同様に、W・B・イェーツが描くイ

ニスフリーも大海の孤島ではなく、湖の中に位置することで社会から切り離されているにすぎない。また、オーギーがこれらの場所と結びつけて、十分な陽光や、手入れの行き届いた林や、庭園や、美しい緑の芝生を考えていることも、彼の心に描く楽園が自然そのままの森林でないことを明らかにしている。彼が想定している場所は自然の脅威から守られ、なおかつ自然の良さが残っているような、自然に人の手が加わった場所なのである。

ところで、1917年頃に執筆されたと思われる⁽²⁸⁾『アメリカ文学論』(*Studies in Classic American Literature*)において、D・H・ロレンスは、「進歩的なアメリカ人の意識には、古い事物を拒絶しようとする一個の重要な欲望があった」(21)と述べて、二十世紀初頭以前のアメリカではアメリカ文学の主人公は古いものを改良するよりも、それを捨てて新天地を目指す傾向があったと指摘する。また、R・W・B・ルイスは二十世紀までのアメリカ文学の主人公を「新しい冒険を試みる英雄」(the hero of the new adventure [5])と呼び、彼らがあらゆる拘束をいっさい断ち切って、己の力だけを頼りとして、理想に向かってひたすら突き進む精神を持っていたと分析する。このような二十世紀初頭以前の主人公たちは、古い社会に背を向け、人がまだ自由に暮らせる場を、自然との接点である境界地帯、フロンティアに求めた。フロンティアは、アメリカ社会の一員としての役割を最低限果たしながら、主人公自身の内面の自由が確保できる場所として機能したのである。

しかし、『ライ麦畑』と『オーギー・マーチの冒険』が書かれた二十世紀も半ば、社会と個人の要求を共存させる理想的な境界地帯はすでに現実世界に残されていないように見える。『ライ麦畑』の最後で〈行為者ホールデン〉がいる場所は、兄D.B.の保護のもとで入れられた療養所のようなところでしかない。また、『オーギー・マーチの冒険』の最後でオーギーは、アメリカとヨーロッパをまたにかけて次々と精力的に仕事をこなしているが、その仕事は怪しげなものであるうえ、私設養育院を作りたいというオーギーの夢に妻のステラが同意することは決してないように見える。ミントーチャンはオーギーの夢について、「そりゃあ絶対うまくゆかんよ。失礼な言い方だが、そんな考えはばかげてるよ」(It could never work. Excuse me, but it's a ridiculous idea. [514])と一刀両断に否定するが、彼の言葉はオーギーの夢の行く末だけでなく、〈行為者ホールデン〉の夢の行く末までも予見しているようで、ふたりの理想はどちらも見果てぬ夢でしかないように思えるのである。

4. 共通のエピファニーに窺える時代的特徴

〈行為者ホールデン〉とオーギーがそれぞれの理想を追い求める境界地帯が現実には存在せず、彼らがそこに描く生活が見果てぬ夢で終わるなら、『ライ麦畑』にも『オーギー・マーチの冒険』にも、希望を感じさせる結末は用意されていないはずである。ところが、

どちらの作品においても主人公は最後にひとつのエピファニーを受けて恍惚となり、それによって作品の結末に一抹の明るさがもたらされている。実は、どちらのエピファニーも問題を本質的に解決するものではないし、真の救済と呼べるようなものでもない。それでいて、両作品が束の間の安らぎをもたらすエピファニーを作品の結末にしているのは、この時代の大きな特徴と言えるだろう。

ホールデンのエピファニーが訪れるのは、セントラルパークでフィービーが回転木馬でくるくる回る姿を眺めている時である。

僕はかなりびしょ濡れになった。特に首のあたりやズボンなんかが。ハンティング帽はある意味、本当に大いに役だってくれたが、それでもやっぱりびしょ濡れになった。もっとも気にはならなかったけど。僕はね、フィービーの奴がくるくる回る姿を眺めてて、突然、そりゃあもう幸せになったからさ。本当のところ、ほとんど、わあって泣き出しそうだった。それくらい幸せに感じたんだ。どうしてだかはわからない。ともかくあの子がそりゃあ素敵に見えたんだ。青い上着やなんかを着て、くるくる回ってる姿がね。本当に、君にもあれを見てもらいたかったよ。

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)

サリンジャーの作品では〈水〉は純粋な精神性を示唆する解釈記号として用いられるうえ、西洋では水を浴びる行為が洗礼を模して浄化と再生を象徴するので、〈行為者ホールデン〉が雨に打たれる姿は精神的な浄化や再生を表し、行き詰まりと見えた彼の心に予期しない安らぎをもたらされ、再生への糸口が生み出されたことが暗示される。そして、その糸口となったフィービーの服の〈青色〉は純粋無垢な心を表す解釈記号なので、黄金の輪を求めて馬を駆るフィービーは、聖杯を求めて様々な苦難に立ち向かう騎士の、至高な絶対的価値を追い求める姿を彷彿とさせる。しかし彼女が追いかける黄金の輪は、手にすればもう一度ただで回転木馬に乗れる丸い金の輪、すなわち金銭の代替物にすぎず、黄金色と並ぶ〈黄色〉が世俗的な性質を表す解釈記号でもあることから、フィービーの果敢な挑戦は、その姿勢に含まれる子供らしい純粋さや熱狂と、現実社会を動かす世俗的特質との、両者

が渾然一体となって美しく存在できる状態を表し、束の間、〈行為者ホールデン〉が探求している理想の極地を実現している⁽²⁹⁾。しかも、回転木馬は舞台の回りをくるくる回り続けるため、一度遠ざかってもまた立ち現れてくるフィービーの姿は束の間の美しい時が再び蘇る可能性を示唆しているし、たとえ今回は黄金の輪をつかむことができなくとも、次にはうまくゆくかもしれない希望を残しているのである⁽³⁰⁾。従って、〈行為者ホールデン〉についても、今回は夢を諦めたかのように見えても、やがて時がくれば彼は再び夢を追いかけ、いつかは夢が手にできる可能性が残されていることになる。そして、そのように永遠に挑戦し続ける、その姿そのものがかけがえのないほど美しいことに気付いたからこそ、彼はフィービーが怪我する危険があっても、彼女を止めてはならないと感じるに違いない。

だがこの場面で〈行為者ホールデン〉がどのようなエピファニーを得たにせよ、それによって現実社会に何かの変化が生じるわけではないし、彼の問題が本質的に解決されることもない。事実このエピファニーは、どうしてもついて来ようとするフィービーを連れて西に向かえないと悟った彼が、家に引き返すための一時退去の口実とさえ言えるような好都合なものである。そして、小さな回転木馬が再起の可能性を示唆し、〈行為者ホールデン〉の退去を引き継いだ、彼よりも現実寄りの足場を持つ〈語り手ホールデン〉が、〈行為者ホールデン〉について書くことや、再び高校に戻ることで、もう一度現実社会に参加しようとしているにしても、〈語り手ホールデン〉に必ずできると保証できるのはそこまでである。彼の姿勢は社会の中で理想を実現しようとする努力を決して放棄しないという、敗北を認めないものでしかなく、結果がうまくゆくかどうかやってみるまでわからないと言うように、彼の人生の歩みは決して確固としたものではない。

このように、『ライ麦畑』の終盤に描かれる〈行為者ホールデン〉のエピファニーがもたらす希望は非常に限定的なものでしかないが、同様の限界は、『オーギー・マーチの冒険』の最後でオーギーが体験するエピファニーにも見られる。

原野を横切って歩いたときの寒さはまだ残っていたが、ジャクリーンとメキシコのことを考えて僕はまたにやにやし始めた。僕に巣くう例のアニマルライドンス、笑う生き物が常に蘇ってくるのだ。何がそんなにおかしいのか。たとえば手荒い勢力によってあんなにひどく痛めつけられてきたジャクリーンのような人物が、それでもなお人生に失望するのを拒もうとすることだろうか。それとも僕が笑っているのは、永遠も含めた自然の摂理が、最終的には僕らも、希望の力も、負かせられると考えていることに対してか？ いや、いや、そりゃあない！ と僕は思う。自然の摂理にそんなことは絶対にできない、と。ただどおかしいと感じたのは、たぶんこのふたつのどちらかに対してで、笑うこと

で謎めかし、その両方を含めているのだろう。実際、至る所に出かけて行くこの僕を見ればいい！ そうさ、僕は身近な事物を探し求める、一種のコロンブスなんだ。そして四方に広がる、この手近な〈知られざる大地〉において、そういったものに出くわすと信じている。こんな努力において、僕が失敗する可能性はおおいにある。だけどコロンブスだって、鎖に繋がれて祖国に送り返されたときには多分、自分は失敗したと考えたに違いない。だがだからといって、アメリカが存在しないということにはならなかった。

I 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 prove there was no America. (536)

ジャクリーンがバラ色の夢を描いているメキシコは、オーギーを絶望の縁に追いやった場所であり、アメリカやヨーロッパ同様、人の暮らす現実の世界である。彼女はうぶな女性ではなく、あらゆる失望を経験している海千山千の人物なので、現実のメキシコがバラ色の世界でないとはわかっていて当然なはずである。それにもかかわらず、彼女はその見知らぬ土地に子供のように純朴な夢を抱き続けている。オーギーはそのような彼女に驚かされて幸福な笑いの渦に巻き込まれ、人は夢が実現しそうになくても、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不条理な希求力を持っているのだと、その希求力は、生や死といった人間を支配するいかなる法則によっても脅かされることなく、人は前へ前へと突き進むのが本性なのだ、心の底から実感するのである。そして自分の行為に対するそのような強い肯定が明るい笑いの渦を引き起こし、コロンブスとアメリカ大陸を引き合いに出して、結果として失望してもよいではないかという、力強い自己肯定を宣言する。

作品の最後、寒風のさなかのノルマンディーを車で飛ばしながら、どこに行き着くか知れない彼の人生を明るく肯定するオーギーは、小さな回転木馬でくるくる回る妹の姿に束の間の心の安らぎを見出す〈行為者ホールデン〉よりも、行動的で力強い印象をもたらす。

しかしオーギーのエピファニーは〈行為者ホールデン〉の場合と同様、作品を通して彼を悩ましてきた現実問題を何ら解消するものではない。しかもオーギーは作品のずっと早い段階で、「人間はそういった単純な生き物ではない—つまり、一本の棒で地上に引かれる一本の線のような存在ではなくて、無数のディスクに巨大なまぐわで何重にも彫り込まれた溝のような存在なのだ」(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。そして、本を読むのに夢中になっていた時代にも、その熱中について、「この恍惚とした人生が一時的なものではないことは、誰もが承知している」(everybody knows this triumphant life can only be periodic. [194]) と見なすなど、人の歓喜が長続きしないことを公言している。従って作品に明るさをもたらす結末の一節も永続しない運命にあることは明らかである。そして探し求める〈人生の軸 (the axial lines [514])〉が不明確なまま旅を続けるオーギーは、真に雄々しい冒険者というより、最後にはコロンブスと同じように失望するに違いないドンキホーテ的挑戦者のように見えるのである。

このように『ライ麦畑』と『オーギー・マーチの冒険』が見かけほど確固とした希望をもたらさないエピファニーで結ばれているのは、ジョン・オールドリッジが指摘したように⁽³¹⁾、サリンジャーとベローがそれぞれの作品を書いた二十世紀半ばは、もはや人の存在の拠り所となるような精神的な価値と、現実社会がもたらす物質的豊かさとが両立する場所を、平穏で確固としたものとして描けるほど単純でなくなっていたからである。そのような時代にどこまでも両者を成立させようとするなら、エピファニーは問題を受け止める主体の側の姿勢にしか関わらず、そこでもたらされる希望も曖昧で独りよがりなものにならざるをえない。なぜなら、まさにその曖昧な独りよがりの中でのみ、不可能なものが可能になる余地が生まれ、現実には直接解決できない二項対立が超えられるからである。

とはいえ、どちらの主人公のエピファニーも個人の内面の問題に還元されており、現実世界の在り方に直接影響を及ぼすものではない。それにもかかわらず、彼らの生き方が広く一般読者に受け入れられ、共感を呼びえたのは、この時期のアメリカが経済的な豊かさを享受し、冷戦という問題を抱えながらも国内情勢が比較的安定していたため、差し迫った社会変革なしで済まされたからではないだろうか。

5. サリンジャーとベローの相違

ここまで 1950 年代を代表するサリンジャーとベローの二作を比較しながら、『ライ麦畑』と『オーギー・マーチの冒険』の時代的特徴を見てきたのだが、『ライ麦畑』が〈行為者ホ

ールデン〉と〈語り手ホールデン〉という二種類の視点を導入し、〈実作家サリンジャー〉を加えた三層構造を持つ複雑なテキストであるのに対し、『オーギー・マーチの冒険』は一見単純な一人称語りの構成で、ベローが想像力に何の文学的抑制も加えず思うままに書き綴ったように見えるところに特徴がある。このような両者の違いは、作家と主人公の性質と深く関係している。〈行為者ホールデン〉はあらゆるものを完璧を基準に批判するが、〈語り手ホールデン〉は彼と〈行為者ホールデン〉とのあいだに距離を置くことで、〈行為者ホールデン〉が被る批判から身をかかわそうとし、〈実作家サリンジャー〉はさらにその外側に位置して批判からほぼ完全に逃れているように見える。そのような〈実作家サリンジャー〉や〈語り手ホールデン〉は本質的に極めて潔癖で、わずかな欠点も許せないほど純粋で厳しい反面、ごく小さな批判によっても傷ついてしまう繊細さを感じさせる。これに対し、日和見的でだらしないとも言える受容力と強い好奇心を持つオーギーは、かなりなまでの批判に耐えうる存在で、彼の楽天的な気質を反映するためにも、文学的な抑制など受けられないように見える自由奔放な語りが見つかわしいのである。

サリンジャーとベローの違いは、自分の将来の不確定さをどこまでも強調する〈語り手ホールデン〉と、失望してもよいのではないかと開き直れるオーギーとの違いにも現れている。そして、危なげで頼りない〈語り手ホールデン〉が家族の保護のもとに逃避しているのに対し、開き直るオーギーには頼れる両親がいないことに気付く。そこには、第二次世界大戦中に激戦を体験したとしても、1930年代の不況の中でも経済的に恵まれた環境で育ち、戦後も裕福な都会生活に戻ってゆくサリンジャーと、貧しい移民生活やユダヤ人ゲットーの暮らしを通して自立することを学び、禁酒法時代のギャングが横行するシカゴの雰囲気にも馴染んでいたベローの、生い立ちの違いが見て取れるように思える。

ところで、サリンジャーとベローの本質的な違いは、彼らによって創り出されるもう一組の主人公、ズーイーとハーツォグにも明瞭に現れている。「ズーイー」(1957)は『ライ麦畑』から、また『ハーツォグ』(1964)は『オーギー・マーチの冒険』から、約十年の隔りがあるが、その間、サリンジャーとベローはそれぞれに文壇で確固とした地位を築いただけでなく、未婚だったサリンジャーは結婚して子供を持ち、すでに結婚していたベローは離婚と結婚を繰り返して三度目の結婚をしていた。そしてこうした作家としての成功と個人的な恋愛体験が、それぞれの主人公の人生観と結婚観に微妙な変化をもたらしている。すなわち、現実社会の周辺にアウトサイダーとして位置し、結婚生活にも心と心のロマンチックな交流を求める〈行為者ホールデン〉やオーギーと異なり、ズーイーとハーツォグは、それぞれに俳優として、また歴史家として、社会から高く評価されるインサイダーとなり、彼らの結婚観も先の主人公たちより現実的になっている。もちろん、彼らの結婚観

には、カウンターカルチャー後の 1970 年代に明瞭になる新しい家族観⁽³²⁾を先取りしたと思える性質が窺えるが、作家の成長に伴う変化と時代の影響という共通の要素を差し引いたとき、〈行為者ホールデン〉とオーギーに見られる極めて対照的な違いが、ズーイーとハーツォグにも見出せる。

たとえば、ズーイーは強いユーモアのセンスを切り札に、俳優として積極的に社会に関わっており、〈行為者ホールデン〉よりも積極的に社会参加を果たしている。しかし〈行為者ホールデン〉が行き詰まったとき、家族の庇護の中に逃げ込むように、ズーイーもまた、グラス家内部に心の安らぎを見出している。そのため母親に結婚を勧められても、彼は決して結婚しようとし⁽³³⁾ない。頭から結婚を拒絶することは、自分と同じように優れた内面を持つ女性がいるかもしれない可能性を否定するだけでなく、他者との関わりの中で、互いに力を合わせてより良い人生を模索する姿勢を排除することである。しかし彼はグラス家以外の者に心を完全に開くことはなく、外見の元気の良さにそぐわない慢性潰瘍を患っているように、家族以外の者から批判されたり否定されたりすることを極端なまでに忌避する、傷付きやすさを隠し持っているのである。

そのようなズーイーに比べ、結婚と離婚を繰り返すハーツォグは、自分に様々な欠陥があることを認めながら、なお自分の存在価値を肯定できる点で、精神的にズーイーよりもはるかに強靱である。もちろん作品の冒頭ではハーツォグは二度目の妻マデリンとの離婚に衝撃を受けている。そのため、決して投函されることのない手紙を様々な人々に向かってとりとめもなく書いたり、精神分析医のエドウィッグ博士や、弁護士のシムキン・ハーヴェイや、サンドー・ヒンメルシュタインなど、トニー・タナーが「人生の汚らしさを露骨に楽しみつつ、真実の低俗な見解をおおっぴらに提示する喜びにひたる人々」(people who positively enjoy thrusting forward the low view of truth, cruel in their relish of the nastiness of life. [94]) と規定する、極めて狭い範囲で否定的にしか現実を認識できない人々に助言を求めたりと、非常に愚かな行為が目立つ。しかし、苦悩がもたらすハーツォグの愚かな行為について、ジョン・オールドリッジが、「彼の愚かさは、彼の苦悩と同様、名誉の証であり、彼の道徳的優越性の印である」(his ridiculousness becomes, like his suffering, a badge of honor, the mark of his moral superiority [*The Devil in the Fire* 233]) と述べ、ベローが新しい価値基準を作品に持ち込んでいると主張しているように、ハーツォグの弱さと見えるものは、実は彼の強さの源に他ならない。だからこそ、彼は自分の人生を振り返って間違いだらけだったことを認め、兄弟の中で知的優越を誇る自分に経済力に欠けていることや、二度の結婚に失敗し、父親としても失格であるなどと、サディスティックなほど自分の欠点を並べ立ててなお、ソファにくつろぎ、「だがそれにもかかわらず、人間はなんと魅力的

なのだろう」(*But how charming we remain, notwithstanding.* [5]) と人間存在を強く肯定し、それによって彼自身に対する自己信頼も保ち続けることができる。彼の手厳しい自己批判は、自身の行為を反省したり生き方を是正したりするためでなく、自分のあらゆる欠点を認めてなお、「私はハーツォグだ。私はその人物であらねばならない」(*I am Herzog. I have to be that man.* [67]) と、自分自身の不可侵の価値を強調するために為されているのである。

このようにハーツォグはすべてのものを失ってもなお主張できる強い自我に寄りかかっているために、彼の結婚観には相手を心から思う気持ちとは別の、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結婚が破綻する。ところが離婚によって揺らいだ強い自我を再確認するためには、彼は異性からの信頼や賞賛によって自己信頼を獲得しなければならない。その結果、再び新たな結婚に向かう必要があり、彼は強い自我故に〈結婚と離婚を繰り返す〉悪循環から抜け出せない。反面、強い自我はどのような絶望のさなかでも彼を先へ先へと駆り立てるので、彼は絶望に留まることがない。アーヴィング・ハウがベローに思考の飛躍を求めながらも、「しかし、懸命に努力しようとする意志、人間の可能性に固執する姿勢は残っている。それも単なる飾りとしてではなく、苦悩の報償としてである」(*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、この作品を評価するのは、〈結婚と離婚を繰り返す〉悪循環から逃れられない愚かな失敗者^{シユレミール}となっただけでも、ハーツォグにはそれを永遠に繰り返す精神的な耐久力があるからだろう。

人生、少々のごまかしはやらない方が愚かだと考えるオーギーの若々しくはつらつとした行動力から、ハーツォグの剛胆ともふてぶてしいとも言える自己肯定へと姿を変えながら、ベローの主人公には常に精神的な骨太さが感じられる。その資質があればこそ、彼らはサリンジャーの主人公に比べて人間の欠点をずっと多く容認し、結果、世間と関わる姿勢においてもはるかに前向きで、それがベローの文学世界に奥行きや深さや力強さをもたらしている。『オーギー・マーチの冒険』以降、ベローはニューヨーク知識派好みの凝った技法を捨てて、一見気ままでとりとめのない、次々と奇妙な展開を見せる彼自身の声を見つける。そしてそのような、抑制や技巧と縁がないように見える自由奔放な語りは、芯に柔軟さやたくましさを持つベローの主人公たちを描き出すのに最適の文体でもある。

一方、積極的で行動的なベローの主人公に比べると、サリンジャーの主人公はしばしば守勢に立ち、内向的で逃避的に見える。ただ、彼らの非妥協的な純粹さと傷つきやすさこそがサリンジャー作品特有のほかなさや清純さを生み出す源であり、サリンジャーはそのような繊細な感情を、細かな技巧を縦横に用いた複雑な構成からなるテキストに織り込ん

で描いているのである。

第4章 新たな挑戦の萌芽的作品

はじめに

イアン・ハミルトンはサリンジャーが書いた手紙を検証し、『ライ麦畑』の六章分が1944年の春にはすでに書かれていたことを突き止めている⁽¹⁾。『ライ麦畑』はかなり長い時間をかけて熟成させ、サリンジャーが初期未収録作品で試みてきた様々な技法を駆使すると同時に、彼の生い立ちや青年期の体験から多くの素材を取り込んだ労作だったのである。そして熱狂的な支持を受けるのが1960年代に入ってからであっても⁽²⁾、「出版された七月だけで増刷が五回、八月には増刷が三回、九月にも増刷が二回あった。……ほとんど無名の作家の最初の長編小説がこれほどホットな売れ行きを見せるのは、きわめて珍しいケースである」(276)と、村上春樹が『『キャッチャー・イン・ザ・ライ』訳者解説』において当時の状況を説明しているように、それまで『ニュー Yorker』誌に時々短編作品が載っていただけの作家としては、当初の成功も目を見張るようなものだったに違いない。しかしそのような大きな成功にもかかわらず、サリンジャーは『ライ麦畑』の続編や類似物を書くとはせず、さらなる文学的挑戦を続ける。そして彼が次に踏み出す方向では、登場人物は動き回るよりも、人生について思索し議論することが多くなる⁽³⁾。

この変化には、『ライ麦畑』の深層で描かれていた〈行為者ホールデン〉の矛盾や欠点をテキストの表層の議論を通して表し、深層にはより深い洞察や、より複雑な世界観を展開しようとする新たな試みが窺える。そしてこのような知的議論に耐えうるように、高い知性と並はずれた感受性を持つグラス家の兄弟姉妹が作り出されてゆくのである。サリンジャーはまた、『ライ麦畑』で三層構造のテキストによって主人公から二重に遠のき、主人公を虚構の人物として自由に扱えたことや、主人公に対する批判を〈行為者ホールデン〉や〈語り手ホールデン〉に帰し、自身の作家としての著作姿勢を完璧な状態に残せたことを尊んだに違いない。というのも、彼は後期グラス家物語で〈語り手ホールデン〉よりも役割が明確な作中作家バディ・グラスを介在させ、『ライ麦畑』の三層構造をより確固としたものへ発展させているからである。さらに、『ライ麦畑』では〈行為者ホールデン〉に〈語り手ホールデン〉の理想が託され、現実の限界を無視した挑戦を試みさせるが、後期グラス家物語においてはズーイーやシーモアにバディの理想が託されている。中でも長兄シーモアについては「バナナ魚」における彼の自殺が内包していた曖昧さが取り除かれ、テキストの深層では作家の現実的視点から彼の人間的な側面を示唆しながらも、バディが語るテキストの表層においては、森羅万象の本質に関わる完全無謬な生き方が示唆される解釈記号〈シーモア〉として描かれる。このような新たな文学的挑戦が後期グラス家物語⁽⁴⁾で

実際にどのような効果を挙げているのか、その詳細は本書の第5章で論じる予定である。

本章ではそうした後期グラス家物語が形を成すまでの一過程として、特にシーモア・グラスの人物造形に注目し、彼の原型と思われる人物が登場する四作品—初期未収録作品の「バリオーニ兄弟」と「倒錯の森」、『九つの物語』の「バナナ魚」と「テディ」—について論じる。「バリオーニ兄弟」では社会不適応型主人公の小説家ジョー・バリオーニが、サリンジャーの最初の芸術家としてそれまでの主人公にはなかった特質を持っている点を明らかにする。「倒錯の森」には後期のシーモア・グラス同様、非常に優れた詩人と見なされるレイモンド・フォードが登場する。しかし作品の視点はフォードよりも現実社会に深く関わる女主人公コーリーンに置かれており、フォードの資質と彼を取り巻く人々の関係に、後期グラス家物語のシーモアと作中作家バディの関係の原型を見出すことができる。「バナナ魚」はシーモア・グラスが初めて登場する作品である。この作品のシーモアの描き方には大きな問題点があるが、それが後期グラス家物語において解釈記号〈シーモア〉を生み出す素地となっている点を分析する。最後に取り上げる「テディ」は、後期グラス家物語を特徴付ける神秘思想が前面に強く出ている作品であり、1952年頃からサリンジャーが傾倒していったとされる⁽⁵⁾神秘思想と後期シーモアの関係論を論じる。

これらの作品のうち三作までが『ライ麦畑』以前のものであるし、「テディ」も技法的にはそれ以前の作品に準じており、テキストの重層化はもっぱらサリンジャー独自の意味を持つ解釈記号で作られている。本章では作品を論じるにあたり、シーモアの原型とも言える人物がどのように造形されてゆくか、他の人物とどのように関係付けられて、後期グラス家物語が形を整えてゆくかに注目しているが、解釈記号を読み解いてテキストの深層を明らかにする作業は、そうした内容を正確に理解するうえで大きな助けになるだろう。

第1節 「バリオーニ兄弟」(“The Varioni Brothers”)

—芸術家の創造—

1943年に発表された「バリオーニ兄弟」では、すばらしい小説が書ける能力を持つ作詞家のジョー・バリオーニが、商業的成功に熱をあげる作曲家の兄ソニーに支配されて滅ぶ姿が描かれている。ジョーがサリンジャーの作り出した最初の芸術家であることはポール・レヴィンによって指摘されているが⁽⁶⁾、第二次世界大戦が過酷さを増してゆく1943年に、時代を敏感に作品化してきたサリンジャーが一見戦争と無関係に思える芸術家を題材にしていることは注目に値する。なぜなら、戦争の本質はそれを行う人間に還元されるだけでなく⁽⁷⁾、人間の本質に一番深く関わるのは鋭い感性を持つ芸術家であると、サリンジャーがこの時期すでに考えていたと推察されるからである。

作品はジョーの賞賛者だったサラ・デイリー・スミスによって語られる形式になっている。サラはジョーを、「彼は私が今まで会った中でもっとも背が高く、最もやせて、最も疲れ切った様子だった。……彼はとても不幸だった」(He was the tallest, thinnest, weariest boy I had ever seen in my life. ... He was completely unhappy [13])と回顧する。〈高い背丈〉は精神性の高さを表す解釈記号であり、彼が誰にもましてものの本質を鋭く見抜く目を持っていることを示唆している。反面、やせ形の頼りない体型や不幸な様子は、彼が見つめる本質の美しく清らかな資質を現実世界に反映して生きる確固とした術を持っていないことを暗示している。このようなジョーをレヴィンは「社会不適合型主人公」(the misfit hero [107])と呼び、サリンジャーの後年の多くの作品に描かれる、社会にうまく適応できない主人公の原型と見なす。彼はまた、ジョーが「素直」(docile [108])で「従順」(submissiveness [108])で、ソニーの支配に完全に無抵抗な点に注目している。

一方兄ソニーは、「ソニー・バリオーニはハンサムで魅力的で、不親切なうえ退屈しきっていた。彼はまた、ピアノを弾くことに関してはすばらしく創造的な技巧派だった」(Sonny Varioni was handsome, charming, insincere and bored. He was also a brilliant creative technician at the piano. [13])と描かれる。〈外見の良さ〉は世俗的な本質を暗示する解釈記号であり、不親切さは文字通り彼の思考が自己中心的であることを意味し、退屈した様子はものの本質のすばらしさが理解できないために精神的な高揚が完全に欠如していることを暗示している。加えて、ピアノのうまさが見よがしの技巧的なものでしかなく、音楽の心に言及されていないことも⁽⁸⁾、彼の内面の不毛を強調している。そして、ジョーがこのようなソニーに支配されるという作品構成から、優れた芸術家の内面はものの本質に深く触れることができる反面、現実社会の世俗的な力の前では無力であり、後者に従属させられてしまうと、サリンジャーが1943年の時点ですでに考えていたことを窺わせる。

ところで、ジョーとソニーのふたりの性質の描写には〈背の高さ〉や〈外見の良さ〉のような解釈記号が用いられているが、これらは直接的な描写と併用され、それらと類似した内容を伝えているため、独自の内容を伝える深層が形成されていない。ごく初期の作品に共通するこのような例は、ジョーの繊細な内面と外界の境界線を表す〈窓〉の解釈記号についても言える。たとえばソニーの仕事に追われてジョーが小説を書き続けられなくなり、書いたものをそれまで読んで聞かせていたサラを避け始めたとき、彼女は図書館の窓越しにジョーの姿を認めて彼に呼びかける。彼女の声が窓という内と外を仕切る境界を抜けて彼に達するように、彼を心配する彼女の気持は彼の心に届き、彼女は彼から事情を学ぶ。しかしそのようなふたりの会話が心を打ち明けるものになっていることは、窓の解釈記号がなくとも明らかである。同様にシカゴに出て本格的なジャズ作曲家になるというソ

ニーの計画に、ジョーは二度、シカゴに行きたくないと告げる。その二度目の時は窓辺に立ってそう告げるため、彼が兄に本心を打ち明けていて、理解を求めていることが示唆される。しかし普段自己主張することがない彼がはっきりと、自分はシカゴに行かないと二度も告げているので、事情を察するのに窓の解釈記号を通す必要はない。

窓の解釈記号がテキストに深層を提供していないように、心と心のコミュニケーションを示唆する〈たばこ〉の解釈記号も心の奥深い動きを伝える深層を作り出せていない。たとえばソニーがポーカーのような暇潰しのゲームにおいてさえジョーを支配しているのを見てうんざりしたサラが、ゲームを離れて列車のデッキでたばこを吸う場面がある。この時ソニーがあとから出てきてサラにたばこをねだる。しかしふたりの会話は、ジョーを自由にさせてやってくれと乞うサラに、それを拒否するソニーという、互いの本音をぶつけあうだけの表面的なものに終始する。従ってたばこは単に心を包み隠さず表現していることを示唆するだけで、作品の深みを増すことはない。

作品の奥行きは浅さは、サラが最後の望みを託したブーアヒーズ教授がソニーを説得する場面でも印象づけられる。

ソニーはたばこに火を点し、すぼめた口から煙を吐き出した。

「秘密を教えてやろうか」と彼は言った。「俺はね、音楽を聞き分けることがまったくできないのさ。手助けが得れるなら何だって必要なんだ」

Sonny lighted a cigarette, got rid of smoke through thinned lips.

“I’ll tell you a secret,” he said, I’m a man who has an awful lot of trouble hearing the music. I need every little help I can get.” (77)

作曲家であるソニーに音楽が聞こえないという欠陥は、緊張を解きほぐして心を他者に開くことを可能にしてくれる解釈記号のたばこを吸いながら初めて口にできるほど、衝撃的な事実かもしれない。しかしその言葉が口にされたあと、彼の内面には知るに値する重要なものは何も残っていない。たばこの解釈記号は彼の一方的で自己中心的な内面を表すものでしかなく、言葉で表現できる彼の心の浅さは作品の浅薄さでもある。

このように、初期未収録作品の中でもごく早い時期に属す「バリオーニ兄弟」において、サリンジャーは解釈記号を用いて効果的な深層を作り出せていない。そしてその大きな原因は、彼の理解がものの本質に触れるジョーの内面の繊細さと、そのような内面性の現実社会における脆弱さに留まり、テキストの表層で描けば壊れたり歪んだりしてしまう、人間や現実世界の複雑で微妙な本質をまだ十分把握できていなかったことにある。それ故作

品の最後、ジョーが生きているあいだ彼を支配し続けていたソニーが、ジョーが死んだあとで彼が残した小説の断片を読んで感動し、その様を、「あいつの本を読んだとき、生涯初めて、美しい音楽が聞こえてきたからだ」(Because I hear the music for the first time in my life when I read his book. [77])と説明するときも、その〈美しい音楽〉がどのようなものなのか読者に明かす深層はない。しかも、小説が書き言葉で伝えられる間接会話の一種で、サリンジャーにとって解釈記号の〈間接会話〉は、心の内やものの本質のような目に見えないものを〈直接会話〉より伝えやすいとしても、それまでジョーのそばで暮らし続けてきたソニーが理解しえなかったジョーの本質が、死後に彼の書いた断片を読んで突如見えるようになるのはいかにも信じ難い。また、もしそのような価値基準の逆転が起きるなら、それは心の奥底を揺り動かす大変動である。後年のサリンジャーであればそれはテキストの深層で暗示するに留めたに違いない。だがこの作品ではそれがテキストの表層に直に描かれたため、作品はことさらに感傷的で浅薄な印象を強めているのである。

もっともソニーの心の変化について、ケネス・ハミルトンは「倒錯の森」と比較しながら、『バリオーニ兄弟』に描かれているように、この問題に対するもっと早い時期の取り扱いには、別の方法があることが示されている。すなわち、〈美しい音楽〉が……冷酷な論理や物質主義的価値観に支配された世界で心を癒す真実の声を伝え、それまでは外界の音しか聞こえなかった人々に、心の内のもっと永続的な実情を探し求めるようにさせる可能性が表されているのである」(The earlier approach to the problem in “The Varioni Brothers” suggested another path, one where the “music” ... makes its healing truth heard in the world of cold logic and materialistic values, converting those who were previously deaf to all but the sound of the external world to seek a more abiding reality within. [J. D. Salinger 18])と肯定的な評価を下している。ハミルトンはまた、芸術家の優れた内面に影響されて世俗的な現実主義者のソニーの心が目覚めるという構図について、「この変化の過程はサリンジャーの成熟した作品に描かれるものであり、愛の意味を探索する過程でもあった。そのような愛は想像力を用いて心を広げ、この世界の外形を内面の心象に作り替えることでそれを変貌させようとするようなものである。そしてこうした肯定的な変化を描く方向にサリンジャーの作品が移っていったのは、グラドウォラー＝コールフィールド作品群が描かれる頃からだった」(This was the path which Salinger took in his mature period, and it involved exploring the meaning of love as the manifestation of the imagination that reaches out and seeks to transform the external face of the universe by remodeling it in the image of the internal. The Gladwaller-Caulfield stories mark the beginning of Salinger’s movement in this direction.” [J. D. Salinger 18])と、それはサリンジャーの本流となる姿勢だと主張する。そして後期グラス家物語が彼の望むような作

品でないことを認めるときにも、それを語り手バディの責任と見なす。

ところがサリンジャーの各作品を詳細に検討してみれば、ハミルトンの分析は事実に反していることがわかる。というのも、作品の初めでまったく人の心を理解しなかった自己中心的で浅薄な人物が、ある日突然、純粹無垢な心に感化され、それまでの価値観を捨てて百八十度方向転換するのは、1942年の「ロイス・タゲットの長いデビュー期間」のビル・テダートンや、1943年のこの作品のソニーなどに限られているからである。グラドウォラー＝コールフィールド作品群を含む1944年以降の作品では、ものの本質を感じ取れる純粹な心を持っていた者が、いろいろな事情で、世俗的な生き方に陥ってゆくことはある。その中にはある日、何かをきっかけに、再び目に見えない価値の美しさや重要性を思い返す者もいる。しかしソニーのような俗物が急に精神的なものに目ざめ、生き方を改める例は皆無と言える。同様に1944年以降の作品では、目に見えない価値に敏感な心を持つ人々が、視野の狭い世俗的な者たちの心を理解し、彼らに愛を示すことはある。だがその逆は決して起こらない。ハミルトンは「バリオーニ兄弟」の結末を建設的と評価しているが、ソニーのような浅薄で自己中心的な人物が誤りに気づき、悔い改めうる可能性があるかのように描いたのは、この時期のサリンジャーがまだ、存在の根幹に関わる高い精神性を現実社会に実現して生きてゆくことの難しさを十分実感していなかったからに他ならない。言い換えれば、ソニーに安易な覚醒を許しているところにこそ、「バリオーニ兄弟」におけるサリンジャーの限界が、戦争という致命的な幻滅を体験する以前の彼の甘さが、現れているのである。

実際、ソニーの世俗的性質がジョーの小説の断片を読んだだけで改善される程度のものであれば、それまで彼の支配に甘んじていたジョーは彼を教化する努力を怠っていたのではないか、彼の不幸の真の原因は優柔不断という彼の性格的弱さによるものではないかと、批判されてしかるべきである。そしてそうなれば、抑圧の下で苦しむジョーの姿に体现された、ものの本質を見抜ける鋭敏な内面を持つ者が現実社会で直面する悲しさや切なさも、人間存在の不可避的な欠陥とは言えなくなってしまうだろう。さらに、ソニーと間違われて殺されるジョーの死の方についても、ソニーの愚かさの犠牲という感傷性の強いものでしかない。彼の死には、シーモアの自殺や、死が訪れることを知りつつ死を避けようとするテディ・マカードルの死のような、主人公の内面と現実世界との関わりを示唆する深い意味は見出せないからである。

こうして見ると、真の芸術家としてサリンジャー作品に最初に登場するジョー・バリオーニは、背の高さ、感性の鋭さ、最後に死んでしまう点など、確かにのちのシーモア・グラスと重なる要素は多いものの、ジョーの小説の断片をまとめようとするソニーの人格が、

自殺したシーモアについて語るバディとはほど遠いように、ジョーからシーモアまではまだ大きく隔たっている。その距離を乗り越えるには、ソニーが耳にした〈美しい音楽〉の本質を一人間を人間たらしめる本質的な美しさとは何なのかを、サリンジャー自身もつと明確にとらえ、それとどう関わって生きるべきかを理解する必要があったのである。

第2節 「倒錯の森」 (“The Inverted Forest”)

-詩人の創造-

「倒錯の森」は約 24,200 語と⁹⁾、寡作なサリンジャーにとっては比較的長く、初期未収録作品の中でも批評家の注目を集めてきた。しかし、発表が 1947 年 12 月という、シーモア・グラスが「バナナ魚にはもってこいの日」で登場する直前で、しかも作中の詩人レイモンド・フォードに、後期グラス家物語で卓越した詩人と見なされるシーモアの資質が多分に反映されているため、作品解釈ではフォードに重きをおきすぎる傾向が見られる。たとえばポール・レヴィンはフォードが社会不適合型主人公である点のみに注目し、ウォーレン・フレンチは「倒錯の森」が「すべての社会的責任から芸術家を赦免する、寓話的体裁を取った教義」(an allegorical presentation of a doctrine that exempts the artist from all social responsibility [J. D. Salinger 75]) であると見なす。同様にケネス・ハミルトンも、フォードが世俗的なバニーの支配下に入ること、「知的な人物が外界と折り合い、想像力が邪魔されずに自由に内面世界を探索できる」(the intellect copes with the external world, leaving the imagination intact to explore the inner world.” [J. D. Salinger 18]) 状態が描かれた作品と見なし、人間存在に深く関わる内面の知的活動を、現実社会における責任を担いながらその豊かさを享受する人間らしい生活から完全に切り離していると主張する。

しかしこの作品の主人公は決してフォードではない。作品全体に対する理解力を持つ語り手ロバート・ウェイナーが描くのは、彼が深く愛しているものの、決して愛を勝ち得ることができない相手、コーリーン・フォン・ノードホッフエンである。そして、コーリーンがフォードに恋をして結婚しながらも、彼がバニー・クロフトと出奔してしまう事情を通して、人生の避けがたい悲劇が語られているのである。

もちろん、フォードはジョー・バリオーニと後期シーモア・グラスをつなぐ重要な鎖の輪であり、本節でもその点に注目して彼の資質を明確にしたいと思う。しかしこの作品がコーリーンを中心に、フォードや、フォードの心を支配するバニー、コーリーンを愛するウェイナーらを巧妙に配置していることは、サリンジャーの著作姿勢と〈作品の意味〉を理解するうえで見逃せない。しかも、完成にはほど遠いとはいえ、語り手の視点から構成

されたテキストは、作中作家バディ・グラスを介在させる後期グラス家物語のテキスト構成に通じるものでもある。そこで以下、フォードの詩人としての資質に加え、彼とバニーとの関係を分析し、さらにふたりをコーリーンやウェイナーとも関係付けて論じつつ、「倒錯の森」と後期グラス家物語の接点を探ってゆくことにしよう。

1. 詩人フォードの非現実的本質

この作品の語り手ウェイナーにはコーリーンへの愛情やフォードへの敵対感があるため、彼は必ずしも客観的な語り手ではない。従って、テキストの表層に目に見えやすいものが表され、目に見えにくいものが解釈記号によってテキストの深層に託されるという原則は、ウェイナーの個人的な感情によって揺らぐことがある。この揺らぎが詩人フォードの描かれ方には効果的に用いられている。

最初、コーリーンからフォードについて問われたとき、ウェイナーは詩人としてのフォードを、「この男はコールリッジとブレイクとリルケを全部合わせた以上の価値がある」(This man is Coleridge and Blake and Rilke all in one, and more. [80])と手短かに答えている。フォードが非常に偉大な詩人であると告げるこの表現に、ウェイナーはコールリッジ、ブレイク、リルケを引き合いに出す。これらの詩人は皆、純粹で観念的な愛や美を扱った詩人であるが、この一文だけでは、彼らと並び称されるフォードが現実問題から遊離した、非肉体的、非物質的な世界に属しているかもしれない危険を察することは不可能だろう。

ところがフォードに再会しようとするコーリーンに、ウェイナーは幾分おどけた様子ながら、「詩人というのは大抵いつも詩人のようには見えないものさ。というのも、そんなことをすれば、バイロンにそっくりの足治療師の権利を踏みにじることになるからね」(poets almost never looking like poets because they would be infringing on the rights of all the chiropodists who are dead ringers for Byron [85])と助言する。ここでウェイナーは人の存在の根幹である精神的なものを示唆する〈足〉の解釈記号を通して、フォードの詩人としての資質が現実社会に属していないことを暗示している。すなわち、もし詩人が見た目にも詩人のように見え、彼らの内面の、ものの本質を見つめることができる資質が、彼らの外面の、現実社会に属する性質と連動しているなら、そのような詩人は情熱的な愛を实践できた詩人、バイロン卿に似た存在であると同時に、足によって表される精神性が現実から乖離する点を矯正し、現実世界に適応させられる足治療師と見なせるだろう。ところが、ウェイナーがフォードと同一視したコールリッジのような詩人は、内面の世界に深く入り込んでゆく詩人である。ウェイナーが「詩人というのは大抵いつも詩人のようには見えない」と主張するのも、「バイロンにそっくりの足治療師」とは一線を画すると見なすのも、

ものの本質を見つめるフォードは精神的世界に沈潜しすぎているため、現実世界における通常的人間的行動や情愛は持てないことを、それとなく注意しているのである。

しかしコーリーンはフォードにさらに傾倒してゆくため、ウェイナーはその次ではテキストの表層において、「フォードのどちらの本にも、たった一行の散文を見出すのも難しい」(In both of Ford's books there's hardly a line of verse. [90])と明確に忠告する。人の心は非理性的であるし、予見しがたいものでもある。従ってそのような心から生み出される人間的感情には、愛や思いやりのような美しい心温まるものばかりではない。欲望や利己心のような醜い感情もあれば、矛盾に満ちた複雑な思惑も含まれる。散文はそのような多様で曖昧な人間の姿を描き出せるかもしれないが、フォードが追い求める、神聖とも言える完全無欠の美には、曖昧さや不完全さが本質的人間的資質が入り込む隙がない。ウェイナーは、「彼は死ぬほど重い美の抑圧のもとで書いている」(he writes under pressure of dead-weight beauty [90])と、フォードが完璧な美を追うあまり人間的には死を強いられていると主張し、「彼は冷たいよ。氷のように冷たいんだ」(He's cold. He's cold as ice. [90])と警告する。そして、そのウェイナーの言葉の正しさを証明するかのよう、フォード自身がコーリーンに向かい、「僕は決して恋に落ちたことがない」(I've never been in love.[86])と告白し、精神世界に完璧さを追求する彼には恋愛感情のような人間的感情が無縁であることを明かす。また、コーリーンに対する彼のファーストキスも情緒を欠き、「ごく普通の興ざめした夫の、ごく普通の興ざめしたキス」(the average, disenchanted kiss of the average, disenchanted husband [88])でしかないのである。

このように、ウェイナーはフォードの詩の美しさや完璧さが非現実で非人間的なことを、最初はほとんどわからないほどに、次には解釈記号による深層で間接的に、そして最後には表層で明確に表して、フォードの詩人としての資質の否定的な側面を強調する。しかし、ウェイナーはフォードとは対照的に人間的な感情が非常に豊かな人物なので、彼が伝えようとする内容からだけフォードを見ていると見逃されてしまうものがある。たとえば、ウェイナーはユーモアに溢れ、親切で思いやりがあるが、そのような彼の求婚をよそに、コーリーンがフォードに惹き付けられる魅力を、彼が読者に直接告げることはない。しかしコーリーンがフォードとの再会を熱望したきっかけは彼の詩集であり、解釈記号の〈詩〉はものの本質を表現する手段であるため、コーリーンは詩の中に人間存在の根源に触れるフォードの尊い内面を見出したと推察される。その魅力は極めて人間的なウェイナーにはないもので、フォードが少年時代被っていた「飛行士用帽子」(aviator's cap [77])が連想させるような⁽¹⁰⁾、人を現実から遙か彼方の上空へと飛び立たせるような昂揚感を伴っていたに違いない。しかも空は水と同じように青く、〈青〉は純粹な精神性を表す解釈記号なので、

空高く舞い上がる姿は一級の詩人だけが到達できる精神的な飛翔を表しているのである。

現実的な性質のウェイナーが語り手であるため、フォードの詩人としての長所は目立たず、現実遊離する欠点だけが強調されがちである。しかし「倒錯の森」で、サリンジャーは「バリオーニ兄弟」では明らかにできなかった〈美しい音楽〉の本質を見極め、その長所と短所をより深く掘り下げようとしている。そのようなサリンジャーの姿勢と認識の変化は、フォードと、彼を支配するバニーの描き方にもはっきり現れている。

2. バニーと二極一致の概念

「バリオーニ兄弟」では、金儲けや賭博にとらわれ、自己中心的で浅薄な生き方をしていたソニーが、ジョーの小説に影響されたあと、それまでの生き方を捨て去り、新たに人の存在の目に見えない貴重なものを見つめるような生き方へと移ってゆく。言い換えれば、「バリオーニ兄弟」では、世俗的で浅薄な生き方とものの本質に触れる生き方とは二項対立し、共存しえないものとして描かれる。そしてジョーは両者の対立のなかで、世俗的なものの犠牲になったかのように見える。

「倒錯の森」でもテキストの表層では、ものの本質を見抜く鋭い目をしたフォードと、世俗的な欲求しか持たないバニーとが対比され、両者の対立が強調される。このためイーハブ・ハッサンは、フォードがコーリーンとの豊かで落ち着いた生活を捨ててバニーと駆け落ちし、惨めなアパートに埋もれ、〈めがね〉を禁じられて〈詩〉を読むことも書くこともかなわず、バニーに怒鳴られ続けながら酒に溺れた生活に甘んじている状態を、かつて彼が同じ状況で母親に屈していたことと関連づけて「エディプスコンプレックス的屈服」

(The Oedipal surrender [267]) と見なし、「アウトサイダーが俗物に屈する病的な屈従」(the pathological submission of the outsider to the vulgarian [267]) と定義する。しかし繊細な内面の持ち主が低俗な人物に完全に屈服する哀れな状況は、両者が二項対立に描かれた「バリオーニ兄弟」のソニーに屈したジョーには当てはまるものの、バニーに引き寄せられるフォードには必ずしも妥当とは言えない。なぜなら、ジェームズ・ランドクイストが相対立して見えるふたつの性質のそれぞれの両極端な状態は互いに引き寄せ合うという、仏教の〈二極一致 (the duality of opposites [88])〉によって説明する概念が、テキストの深層に描かれるフォードとバニーの本質を特徴付けており、「倒錯の森」には「バリオーニ兄弟」にはなかった二項対立を超えるサリンジャーの新たな世界観が窺えるからである。

たとえば、フォードは内面と外界を結ぶ解釈記号の〈めがね〉をかけなければ現実世界がほとんど見えない状態にある。従って、めがねをかけていないときのフォードの内面は詩の世界に埋没し、ものの本質に関心を奪われて現実世界から遠ざかっている。ところが

めがねをかけていない彼は「映画に出てくる誰か」(somebody in the movies [107])のようにハンサムである。〈映画〉は商業主義の砦、ハリウッドとの連想から、非常に世俗的なものを意味するうえ、〈外見の良さ〉は押し出しの良いソニーのような浅薄で利己的な性質を示唆する解釈記号なので、めがねをはずして思考が内面に閉ざされたフォードには極端なまでの俗っぽさが備わっていることになる⁽¹¹⁾。反面、彼がめがねをかけて現実のものがある程度見え、彼の内面が現実社会と関わっているときには、めがねによって彼の外見も幾分か損なわれ、世俗性も弱まっている⁽¹²⁾。

ものの本質を見抜ける能力を持つフォードに極度に世俗的な特徴が併存しているように、世俗的で利己的な極みを体現しているバニーにも非常に純粋な資質が内在する。たとえば、彼女が通常呼び慣わされている名、バニーはバニーガールを連想させ、セクシーで頭の軽い印象をもたらすが、彼女の本名は神聖さと純粋さの象徴、聖母マリアを連想させるメアリーである。もちろん、誰も彼女のことをメアリーとは呼ばないとバニーが言っているように、彼女に聖母マリアとの類似点があるようには見えない。しかしコーリーンが駆け落したふたりを見つけ出して電話をかけたとき、彼女がコーリーンに謝る場面の深層は、彼女の人間臭い欠点が聖母マリアに通じる神聖な清純さと同一のものだと、確かに伝えている。

「まあ、驚いた、コーリーンなの！ 何て言ったらいいのかしら。素敵だわ。もうそりゃあ長いこと、あなたに連絡を取らなくちゃあって思ってたの。電話してもらえて、最高」それから、ちょっとはにかんだように、ちょっと恥じらった様子で、「ねえ、コーリーン。今度のこととか、そりゃあすまないと思ってるの」

それは謝罪だった。ある意味、かなりすばらしい謝罪だったと言える。というのも、結婚生活のまことに多種多様な愚劣さに耳まで浸かっている三十三歳の女性なら当然と思えるような、労を凝らして選ばれた言葉では全然なかったからである。それは、赤いカーテンの代わりに愚かにも青いカーテンを届けてしまった、とても若い店員が口にしようとした謝罪だった。

“Well, *golly*, Corinne! I don’t know what to say! This is wonderful. We’ve been meaning to get in touch with you for ages and *ages*. This is *wonderful*.” Then, a little shyly, a little ashamedly: “Corinne. I feel just awful about what’s happened and stuff.”

It was an apology. A rather wonderful one, in a way. It wasn’t delivered like any apology at all that a woman of thirty-three might essay while standing up to her ears in richly assorted, connubial garbage. It was the apology of a very young salesgirl who has buttonheadedly sent

the blue curtains instead of the red. (107)

バニーの謝罪はコーリーンにもなかなか良いと感じられるような、心のうちから素直に生じたてらいのないものである。そのようなあっさりした謝罪ができたのも、彼女は嘘をついて人の夫を奪うという行為がどれくらい相手の心を傷付けるか、十分意識していないことを意味している。しかしこの不見識は、世俗的な智慧や打算に染まっていない幼い者の清純な心に通じるもので、利己的で不道徳に見える彼女の行為に純粹さや無垢が内在していることを示唆している。実際、解釈記号が伝えるこの場面の深層では、人の心と外界の境界を表す解釈記号の〈窓〉にかけるカーテンによって、人の心がどのように外界と関わり合っているかを表している。そして、現実世界での男女の結びつきのためには、精神的なものだけでなく、情熱の〈赤〉が示唆するような、肉体的な交わりを含んだ恋愛感情が求められているにもかかわらず、彼女はそこで、解釈記号の〈青〉に表象される完全に純粹な精神性を持ち出すほど、現実世界から遠ざかった識別のない状態にいと告げられている。バニーの本来の名のメアリーが聖母マリアを連想させるのも、彼女の三十三歳という年齢がイエスの昇天時の年齢と重ねられているのも、非常に世俗に見える外観とは真反対の、神みのみに許されるほどの神聖さが彼女の内面にあるからに他ならない。

結局、フォードとバニーの駆け落ちは、極めて利己的で世俗的な欲求に支配された関係に見えても、駆け落ちする通常の男女の恋愛感情と異なり、本質的には非常に精神的な結びつきとして扱われている。というのも、彼らは極端なまでに非現実的なレベルで同類であるが故に、互いに引かれ合わざるをえないからである。一方、彼らに対比されるコーリーンとウェイナーは、現実社会の常識に従って生きている。彼らは大変良い人間であるが、そうあるために内面のあるがままの姿と現実社会の要求を多かれ少なかれ妥協させている。従ってコーリーンがどれほどフォードを大切にしようとも、本質的に常に現実の側に留まり続けるコーリーンは、閉ざされた内面の思惟の世界に生きるフォードとは属する次元が異なり、彼を彼女の内に留め置くことはできない。反面、彼女は彼が体現する、現実の限界を超えた完璧さや純粹に憧れ、精神的な高みへの飛翔を夢見ることのできるため、彼に惹かれるのをやめ、ウェイナーを受け容れることもまた、できないのである。

3. 〈倒錯の森〉が象徴するもの

「倒錯の森」の最後、フォードはバニーに捕らえられて惨めな生活に落ち込み、彼が再び現実社会で責任ある人間として暮らす可能性は完全に断たれているように見える。もっともウォーレン・フレンチはこのようなフォードの状況を、「コーリーンの社会的成功の世

界観からすれば〈誤って〉いるものは、社会的に何かを成し遂げようなどとまったく望まず、ただ〈倒錯の森〉という想像力の世界に住みたいとだけ考えている芸術家の視点からすれば、〈正しい〉と見なされるかもしれない」(what is “wrong” from the viewpoint of Corinne’s success-oriented world may be “right” from the viewpoint of the artist who doesn’t want to get anywhere anyway, but wants only to dwell in the “inverted forest” of his imagination. [J.D. Salinger 74]) と、見た目には惨めなフォードの生活が、彼のもっとも望むものだったかのように論じている。同様にイアン・ハミルトンも、「コーリーンのタイプの女性は彼に社会的体裁を保った生き方をさせよう、大人として振る舞わせようと、永遠に努力し続ける」(The Corinne type is forever trying to turn him into something presentable, into a grown-up. [102]) ために、フォードは現実世界と関わらなくてもよい子供の状態に留まらせてくれるバニーを好んだのだと、彼がバニーを自ら選択しているかのような分析をしている。しかしこのような解釈では、彼がコーリーンに打ち明ける、「僕はまた頭脳支配を受けてるんだよ」(I’m with the Brain again. [107]) という言葉の絶望的な響きが説明できない。フォードは本質的に人間的な暖かい感情に欠けているかもしれない。しかし彼がコーリーンとの結婚に踏み出したのは、彼の心にも、できれば現実社会の一員になりたいと、そして人間としての喜びや身体的な快適さも享受したいという願いがあったことを窺わせる。

現実社会と交わろうとするフォードの努力は、内面が外界と関わられるように矯正する〈めがね〉の解釈記号によって深層にも表されている。フォードが視力を失ったのはもともと詩を読みすぎたことだが、詩の影響を受けて彼の内面がものの本質と深く関わるようになる反面、彼は図書室に閉じこもり現実社会で生きることから遠ざかっていた。彼の左の目の視力が特に落ちていたことも、解釈記号の〈左〉が精神的なものと結びつく側であるため、この時期の彼の生活がものの本質に通じる思念にあまりに深く関わりすぎたことを仄めかしている。従って視力を補強し、まわりが見えるようにとかけるめがねは、あまりに深く思索にのめり込むのを控え、現実社会と関わって生きる人間らしい生き方を取り戻そうとする、彼なりの努力を象徴している。

同様のことは、〈詩〉を〈書く〉という行為についても言える。彼は詩を読みすぎることで失いかけた視力を保つために詩を書き始めたというが、詩を書くという行為は、詩に関わり続けることで彼の内面がものの本質に触れ続けることを可能にする一方、彼の内面を世間に公開し、現実社会との関わりを築いてゆく行為でもある。『ライ麦畑』で、〈語り手ホールデン〉が自身の体験を記録することで社会と繋がってゆこうとするように、サリンジャーにとって〈書く〉という〈間接会話〉は、現実社会と適度な距離を保ちながら、自己の内面を一般の人々と共有する適宜な方法であり、ものの本質と関わる純粋な内面と、

肉体を持つ人間が現実社会に負っている義務や責任を折り合わせた、まさに理想的な生き方なのである。

ところで、現実社会との接触を失って思索に傾きがちな内面を持つフォードが、彼の内面と現実社会とをつなぐために最初に出版した詩集は、『臆病な朝』(*The Cowardly Morning* [80])と名付けられている。そしてその詩集の最初に掲げられた詩の一部として、作品の中では次の二行が紹介されている。

荒れ地ではなく、大いなる倒錯の森。

葉むらはすべて地下にあり。

Not wasteland, but a great inverted forest
with all foliage underground. (80)

冒頭の〈荒れ地〉への言及から、この二行の詩がT・S・エリオットの有名な「荒地」を意識していることは容易に推察される。そこでウォーレン・フレンチは、エリオットの詩が二十世紀の西洋文明を〈荒れ地〉、すなわち〈インチキ〉として批判するのに対し、フォードは〈素敵な〉ものが現実以外のところにあるかのように見なしていると、次のように述べている。

フォードの詩はエリオットに対し、世界は本当に完全な荒地、すなわち、完全な〈インチキ〉というのではなく、〈素敵な〉世界は目に見えるものの下に（心の中に）存在しており、緑のものが育っているにもかかわらず、外部から眺めることができないだけだと断言している。

Ford's poem answers Eliot by asserting that the world is not really all wasteland, all "phony," but that the "nice" world exists beneath the surface (in the mind) where beautiful, green things grow that cannot be observed externally. (*J. D. Salinger* 71)

このようにフォードの詩の試みをそれなりに評価したうえで、フレンチは、「エリオットは……〈倒錯の森〉に引きこもろうとするのではなく、荒地を改革しようと望んでいる」(Eliot ... wishes to reform the wasteland rather than to withdraw into "the inverted forest." [*J. D. Salinger* 75])が、フォードは彼の内面の〈素敵な〉世界を守るために現実社会から逃避していると、サリンジャーの逃避的姿勢を批判する。

エリオットの「荒地」との連想からしても、この詩の表層にフレンチが指摘するよう

な現実社会への批判が窺われることは確かである。しかし解釈記号が伝える深層には、単なる時代批評よりももっと個人的な内面の状況も表されている。というのも、倒錯の森の葉むらは地下に埋まっていると描かれているが、それは言外で、木にとってもっとも重要な〈根〉が空に向かって立っていることを表しているからである。普通我々は緑の葉を見ることはできても⁽¹³⁾、それを支える地中の根を見ることはない。しかし、存在の根幹を表す解釈記号の〈足〉同様、木の根も存在のもっとも基本となる精神性を表している。従って、土に隠されている木の根を、人の目に見える地上に露わにしている状態は、ものの本質に関わる内面で現実生活を生きている者の生き方に他ならない。そういう状態では木が転倒し、木の現実世界と関わる部分が目に見えない状態に追いやられているように、フォードが詩に深く関わり、ものの本質を突き詰めることに精魂を傾けるとき、肉体を持つ人間として彼が生きる部分は無視され、彼は人間性豊かな暮らしから遠ざかってしまう。倒錯の森の深層は、ものの本質に関わる美しく高潔な精神性に魅せられる一方、それに深く関わるあまり現実遊離し、人間的な生き方のすばらしさを失っている彼自身の、悲しい実情を仄めかしているのである。

このように、作中に引用された二行の詩は二十世紀のアメリカ社会を批判する表層の下に、そのようなアメリカで存在の本質に深く関わる者の生き様を描いたものでもある。そして木は転倒していても、地中に埋まった葉が緑のままで枯れていないのは、この詩を冒頭においた詩集に、フォードが彼の人間的な生き様を取り戻される可能性を託し、人として生まれながら人としての喜びから完全に切り離されてしまっている現状に、彼なりの抵抗を表していることを示している。ただ、その抵抗は決して強いものではない。なぜなら彼は絶望と希望、不安と期待の、互いに入り交じる心許ない思いでこの詩集を世に問うていることが、その題目に表されているからである。

『臆病な朝』の原題“*The Cowardly Morning*”は表向き、おずおずとした〈朝〉であれ、〈朝〉という時が持つ明るさを伝えている。そこからは、この詩集がフォードの視力を保持し、詩作によって世間との絆を保つために書かれたことや、ものの本質に関わり思索にのめりがちな詩人にも、いくらか人間らしい生活はできないかと、彼がためらいがちに試み始めていることが感じられる。一方、〈朝〉を修飾する“*cowardly*”という形容詞には副詞の働きもあり、名詞〈朝 (*morning*)〉には動詞の現在分詞〈嘆き悲しむ (*mourning*)〉が隠されている。目に見えないところに隠された〈嘆き〉は、同じように人々の目から隠されているフォードの人間的な要素が、そのまま地下に埋もれて葬り去られる不安を明かしているかのようである。

わずかな希望の中にも深い嘆きを含んだフォードの詩が、エリオットの詩よりも弱々し

いことは否定できない。しかしエリオットが精神的な不毛を批判した二十世紀初頭には、〈ロストジェネレーション〉に代表されるF・スコット・フィッツジェラルドの『偉大なるギャッツビー』やアーネスト・ヘミングウェイの『陽はまた昇る』の主人公たちの生き方に窺えるように、現実に対する深い絶望の中にも個人的な高潔さや華やかさが残っていた。一方第二次世界大戦を経験したサリンジャーの時代には、ものの本質を成す高潔な精神性に触れれば触れるほど一層倒錯の度合いを増す人間存在の実情を無視することは、もはや不可能になっていた。「僕はまた頭脳支配を受けてるんだよ」という、フォードの諦めに似た悲しい言葉も、コーリーンとの豊かな生活に留まるか、バニーとの惨めな生活に甘んじるかについて、彼にまったく選択権がなかったことを明かしている。それ故、フォードが敢えて人間の限界を超えて純粋にもものの本質を追おうとするならば、人間的な生き方が不可能な非現実な世界に属させる他なかったのである。

結局、『ライ麦畑』では〈行為者ホールデン〉が〈語り手ホールデン〉の理想形となり、様々な行為を試みることで現実の可能性を計り、その限界に関する〈語り手ホールデン〉や読者の認識を深める役目を果たすように、フォードは存在の本質を極めたいとするサリンジャーの欲求を反映し、その欲求の実態を明らかにする実験体になっている。従って、彼は現実とは相容れない存在なため、最終的には倒錯の森として葉むらを地下に埋めたまままで終わってしまう。しかし結果がどのようなであろうと、めがねをかけ、詩を書き、彼と本質的に異なるコーリーンと結婚して現実社会に生きようと試みる過程で、束の間ではあっても彼本来の資質を保ちつつ現実社会で生活を営んでいる。その刹那には、ものの本質に触れる生き方と、肉体を持って現実社会に生きる生き方が、互いに妥協しあうことなく両立している⁽¹⁴⁾。そして、〈結果〉として失敗したにせよ、人生の可能性を信じて努力する〈過程〉で達成される美しい奇跡の瞬間を重要視すればこそ、サリンジャーは後期グラス家物語において優れた詩人を再び登場させ、最終的に自殺して現実世界から消えてゆくものの、生きていたあいだは兵士として戦場に赴きもすれば、まったく異質な妻と結婚もするシーモア・グラスの姿を、弟バディ・グラスに執拗に語らせるに違いない。

4. 〈偉大な帽子正し屋〉のコーリーン

自殺して現実世界の舞台から降りるシーモア同様、フォードはバニーの支配に取り込まれ、詩人としての、またコーリーンの夫としての、社会生活から退場する。しかし、『ライ麦畑』において〈行為者ホールデン〉が非現実な理想を徹底して追求しながらも、〈語り手ホールデン〉はもっとしっかりと現実に踏みとどまるように、この作品でもフォードよりも現実的な視点を持つコーリーンが主人公の地位を占め、現実世界で雑誌記者として活躍

し、コーリーンを愛してやまないウェイナーが語り手となるなど、作品の立脚点はフォードよりも人間的で現実的な立場に置かれている。

そのようなコーリーンの人間的な魅力は誰にでもそれと感ぜられるようなものでなくてはならない。そこで、ウェイナーは彼女の人間的な好ましさについてはテキストの表層で愛おしさをこめて語る。たとえば、キスのために乱れた帽子の角度を正す魅力的な仕草に触れ、彼は彼女のことを「歴史上もっとも偉大な帽子直し屋」(the greatest hat-straightener that ever lived [90]) と呼ぶ。愛情が純粋な感情の発露であれば、そこに自意識が入ってはならない。しかしコーリーンは清らかな愛情に心が奪われているように見える最中でも、帽子のような外見にこだわる。従ってこの呼び名はコーリーンが、完全に観念の世界にはまりこむフォードとは本質的に異なり、俗物的な性質を残していることを表している。だが帽子を正す彼女の姿はいかにも愛らしく、ウェイナーの心を掻き立ててやまないように、現実社会における物質主義的価値観に影響されていても彼女の態度は肯定されて見える。つまり、たとえ存在の本質と無関係な物質主義的で皮相な行為であろうと、人間にとって重要で不可欠なものがあると、サリンジャーは暗示しているのである。

コーリーンが雑誌社で働いた五年間についても、ウェイナーはいくつか気の利いた短い描写を並べている。それらはどれもテキストの表層で彼女の人間的な暖かさを伝えるだけでなく、テキストの深層では、純粋無垢なものの本質を感じ取ったり、それを重んじたりする能力が彼女に備わっていることが示唆されている。たとえば、彼女には道を横切ろうとする子供を振り返る傾向がある。そこには、危険な車道を渡る子供を気遣う女性らしい優しさや思いやりが感じられる。しかしサリンジャー作品に登場する〈子供〉は、身の安全のような利害を考えず、自発的で純粋な衝動で動く純粋無垢な存在である。一方〈車道〉は、ここでも安全で守られた世界を示唆する解釈記号の〈舗道〉と対照され、現実社会の様々な影響が襲いかかる危険な場所を表す解釈記号として用いられている。従って子供が車道を無事に渡れるよう気遣うコーリーンの姿は、フォードの内面が体現するような純粋無垢な資質を感じ取る能力が彼女にあることを示すと同時に、それが現実社会においていかに傷付けられやすいか、彼女が理解していることも表しているのである。

ウェイナーはまた、コーリーンについての描写の最後に、「彼女の足は年ごとにますます美しくなっていく」(Her legs grow lovelier each year. [80]) と付け加えてもいる。この表現は、テキストの表層で直裁に彼女の足の外見的な色っぽさが増していることを表すと同時に、テキストの深層では解釈記号の〈足〉が示す、彼女の存在の基礎となる内面が年齢を重ねるごとに深みを増し、豊かなものになっていることを伝えている。このように外見と内面が連動しているコーリーンの魅力は、高潔さを求めれば求めるほど人間性から遠ざか

るフォードの内面のような倒錯したものではなく、内面的豊かを増すことでさらに人間的にも成長する健全で調和が取れたものなのである。

従って、非常に美人で金持ちの遺産相続人であり、優しさも思いやりも十分に持ち、ものの本質に触れる純粹無垢な心の美しさも、それが現実社会に置かれた困難な立場も理解しているコーリーンは、現実世界で人が望みうる最高の存在を象徴している。しかし彼女の良さはあくまで人間的な、熱烈なキスの最中にも帽子のことを考えることができる〈帽子直し屋〉として達成できる範囲のものでしかない。従って、神の領域ともいえる完璧さや純粹さを追い求めるフォードにとって、コーリーンとの生活は物質的な豊かさや人間的な良さをもたらし、彼を現実につないでくれる点で、彼の心にならっていたように、高級アパートで社交界を飾る男女に囲まれた瀟洒な生活をフォードと共有し、物質的な豊かさやものの本質に関わるフォードの完璧な内面の両方を、自身の生活の中に取り込んでいた一瞬は、コーリーンにとっても理想が実現した瞬間だったと言える。しかしそのような幸福は留め置くことのできない〈見果てぬ夢〉にすぎないことを、コーリーンは作品の最後、バニーと駆け落ちしたフォードを尋ねる場面で実感するのである。

この時にフォードはすでに、内面を矯正して外界に通じる手段を表す解釈記号の〈めがね〉をかけていない。めがね同様、酒の〈グラス〉も内面と外界の境界線を示唆する〈グラス〉の解釈記号だが、この時コーリーンに出されたハイボールのグラスは汚れており、グラスを通して何かが見られることはない。さらに、フォードのグラスはいちはやく空になり、フォードはそこに指四本分の大量のウィスキーを継ぎ足す。酒は「コネチカットのグラグラカカ父さん」でも非現実な夢を見させる作用を持って描かれるが、ここでも彼の内面が現実から遊離していることは明らかで、コーリーンがバニーの視線を体で遮り、彼を連れ戻そうと最後の試みをするときも、彼は許し難いまでに彼女の気持を無視してしまう。結局、フォードとコーリーンの結婚はふたりがそれぞれに求めていた理想の状態を実現するものであったにせよ、本質的に異なるふたりが結びついた不安定なものだった。その状態が実現したことこそ奇跡であり、それは決して長続きするはずがなかった。従って、フォードは彼にとって安定した状態、すなわち、彼と同質のバニーに惹きつけられて現実から遊離した状態に、一方コーリーンは彼女の安定した状態、すなわち、彼を失い、失望の中で彼を憧れ続ける状態に、立ち返らざるをえなかったのである。

ふたりのもとを去って通りに出たコーリーンは、「たどたどしく、膝をぶつけ合うような走り方」(an awkward, knock-kneed kind of run [109])で駆けている。足のもつれは内面が揺らいでいることを表す解釈記号なので、彼女はフォードが本質的に自分と異なる世界に属し、彼を留めおくことが絶対に不可能だと悟っている。しかも、彼女がおぼつかない足

取りで駆けてゆく道は、「誰もいない暗くぬかるんだ通り」(an empty, dark, slushy street [107])で、その陰気で孤独な情景は、フォードに体现されていた、ものの本質を見抜く精神の高みを確かに感じながら、それを手にすることができない虚しさを困って生きてゆかなければならない者の荒涼とした生き方そのもののように見えるのである。

5. 語り手の役割を与えられたおかしな男

語り手の役割を担うウェイナーはフォードの詩の本質を見抜くだけでなく、作品全体を見渡し、その本質を理解する洞察力や理解力も備えている。もっとも語り手として、彼はそのような自分の長所を直接自慢することはない。しかし自らを「おかしな男」(the funny man [80])と定義するように、彼はコーリーンに婚約指輪を受け取ってもらえなかったときには、指輪をバスの料金箱の中に落とそうとするし、彼女が深夜に電話してきたときには、「大丈夫。寝てやしないさ。まだ四時にもなってないからね」(It's all right. I wasn't asleep. It isn't even four o'clock. [80])と応じる。このようなユーモラスな行為は、どうしても出来ない出来事に直面したときにサリンジャーの登場人物が取る典型的な態度で、前章ですでに説明したようにイーハブ・ハッサンが〈ドンキホーテ的態度〉と呼ぶものである。ウェイナーはこのようなユーモラスな行為によって、愛情を拒否されて傷ついた自分の心の痛みを和らげたり、眠っているのを邪魔された腹立たしさを紛らしたりしているかもしれない。しかし彼の行為が醸し出す笑いは、その困難や不都合を引き起こした相手の責任を不問に付す、相手に対する優しい気遣いも示している。つまり、彼の人間的な暖かさは、相手の心を敏感に感じ取る鋭い感受性や深い洞察力に基づいているのである。

しかし雑誌が詩と同様に〈書き言葉〉によって現実社会に繋がる知的媒体であるとしても、詩よりはるかに世俗的な性質を帯びているように、雑誌社に勤務するウェイナーは詩人のフォードよりも現実社会にはるかに同化している。事実、ものの本質にあまりに深く関わりすぎるなら人間的な生き方はできないと、彼はコーリーンに警告し、理性的に行動するよう彼女を諭している。彼はフォードを夫として迎えるコーリーン以上に現実社会寄りであり、彼女以上に現実と同化して生きている。それ故、彼がいかに魅力的に見えようとも、彼は決してコーリーンの憧れの対象になりえない。〈歴史上もっとも偉大な帽子正し屋〉のコーリーンは、物質的な豊かさにおいても、精神的な高みにおいても、現実世界の側で人に可能な最高のものを手にした優れた女性と見なされている。非現実の側に立つフォードには、そのような彼女の内面を超える高潔さが見出せても、現実の側に立つウェイナーの暖かさや優しさは、彼女自身がすでに持っているものなのである。

結局サリンジャーは、フォードやコーリーンの良さを理解するだけの優れた内面を持ち

ながら、彼らよりも現実に強く結びついているウェイナーを語り手にすることで、ものの本質を貫く高潔な精神性の欠点や限界を現実的な視点から明瞭に描き出している。彼はまた、フォードに憧れ続けるコーリーンをウェイナーに愛させることで、彼女を暖かい視線で描き、彼女に読者の共感が寄せられるよう配慮してもいる。その結果、現実社会の豊かさを享受しつつ、ものの本質に関わる完全に純粋な精神を望もうとする彼女の生き方が、実現不可能であると明らかにされているにもかかわらず、生き方を変えることができない彼女の不条理な性が非常に切ないものとして胸を打つのである。

ところで前章で論じたように、『ライ麦畑』では〈行為者ホールデン〉と〈語り手ホールデン〉によって、理想を極める人と現実的視点を加味して理想の実現を目指す人とを分離したことが、作品の成功の大きな要因となっていた。そして同様の試みは後期グラス家物語にも受け継がれ、作中作家バディ・グラスによって書かれる作品という設定に進化する。その原型は、実はこの「倒錯の森」にあり⁽¹⁵⁾、さらに遡れば、サリンジャーが賞賛した『偉大なるギャツビー』に行き着く。というのも『偉大なるギャツビー』では、現実の側に留まる語り手ニック・キャラウェイは、ジェイ・ギャツビーの純粋なロマンティシズムを賞賛しながらも、彼のロマンティシズムの限界を批判する役目を果たしているからである。ただ、ギャツビーは早すぎる死によって彼の理想の限界に直面せずに終わる。それを知ったあとの生き方が問われるのは、フィッツジェラルドの次作『夜は優し』のディック・ダイバーである。一方「倒錯の森」では、現実社会の規制を超えてものの本質に深く関わってゆくフォードと⁽¹⁶⁾、彼が体現する精神的な高みを憧れ続けながら現実社会に荷担して生きるコーリーンの両者を、ウェイナーが同時に語っている。つまり、「倒錯の森」でサリンジャーは、ニックにギャツビーとディックのふたりを語らせる大胆な離れ業に挑戦したとも言えるのである。

6. 「倒錯の森」の再評価

ウォーレン・フレンチが、「フォードの詩の受け入れられ方は信じがたい」(the reception of Ford's poetry is incredible [J. D. Salinger 75]) と指摘しているように、ものの本質が木の根のように目に見えない奥深くに隠され、彼の詩はコーリーンでさえ理解するのに四回も読み直さなければならなかったにもかかわらず、そのような詩を集めた本がたった一冊でフォードを有名にし、バニーのような俗物の注意を引いたというのは、ありそうにないと思われる。フレンチはまたコーリーンについても、彼女の純粋無垢な少女っぽさと、彼女を取り巻く世俗的な世界の共存の不自然さを指摘しているし、バニーがコーリーンたちを騙しおおせたような才能があれば、彼女自身が商業的成功を果たしていないのはおかしい

と、人物設定の無理を批判してもいる。

フレンチが断じるとおり、「倒錯の森」には基本設定に関わる点で非常に明白な欠点が多々ある。従って、この作品がサリンジャー作品の中では異例な長さであるにもかかわらず、本に収録されていないのは当然と言える。しかしこの時期、サリンジャーがフォードに体现された、人間存在の根幹をなす純粋な精神性の有り様とその限界について、明確に把握するようになっていたことは注目に値するだろう。「バリオーニ兄弟」では、繊細な内面を持つジョーと利己的で世俗的なソニーは単純に対立していただけだが、「倒錯の森」では、フォードがバニーに捕らえられることで、繊細な感性と世俗的醜悪さは一点の混じりけもない純粋さという点で結ばれる。そして、それが繊細な感性にとって墮落や破壊を意味するとしても、その要因は純粋さというそれ自身の本質に内在するものであり、その悲劇的な結末は不可避な運命だと見なされている。

フォードとバニーの関係は、ランドクィストが仏教的な概念を導入して〈二極一致〉と呼ぶもので、フォードの繊細な内面とバニーの世俗的醜悪さが同じレベルのものとして重ねられ、ものの本質は現実世界の識別を超えた状態にあることを表している。これはのちに「テディ」などでより明瞭に提示され、西洋的な二項対立を超える、東洋的な一元論的世界観に発展してゆくものであるが、二極一致という新たな東洋的概念は、両極に属するフォードやバニーのような人々と、現実社会に足場を持って生きなければならないコーリーやウェイナーのような人々との、新たな二項対立をもたらしている。その結果、フォードが体现する、ものの本質に通じる高い精神性の良い側面だけを、コーリーが持ち合わせている現実社会の物質的な豊かさという良い側面の中だけで保ち続けるような充実した人生が、〈見果てぬ夢〉でしかないことを明らかにしている。

この新たな二項対立がもたらす困難を、サリンジャーは〈状態〉ではなく〈一瞬〉に、また、〈結果〉ではなく〈過程〉に、独自のニュートラルな地点を見出して解決しようとする。彼の試みはまだ明確な言葉で主張されない未熟な段階にあるとはいえ、すでに確かな方向性は示している。というのも、最終的にフォードを失い、理想の状態に留まることができないコーリーは、フォードと結婚して理想が実現されたかに見える幸福な一瞬を手に行っている。また、その一瞬を頼りに危うい足取りで生きてゆく彼女に深い共感を寄せて描く著作姿勢自体が、結果の正否ではなく、理想を追い求める過程そのものを肯定しているからである。

サリンジャーが作品に取り込む題材は、『ライ麦畑』以降、宗教的な議論が導入されることで大きく変化する。しかしものの本質やそれを理解する内面の在り方の基本的姿勢は、この作品においてほぼ固まったと言ってよい。もっとも「倒錯の森」では、語り手がフォ

ードに惹かれる女性を恋する男であるため、フォードの非人間性が強調されすぎ、彼の内面の魅力が読者に十分伝わっていない。後期グラス家物語ではその点が改められ、語り手が理想的生き方を実践するシーモアを崇敬する弟に設定されている。その結果、シーモアにはフォードと同じ欠点や限界があるにもかかわらず、彼の精神性の高さやすばらしさがより明確に伝えられ、読者の目にシーモアはフォードよりも好ましく映るのである。

第3節 「バナナ魚にはもってこいの日」

(“Perfect Day for Bananafish”)

-シーモア・グラスの創造-

1948年に発表された「バナナ魚にはもってこいの日」で、サリンジャーは初めてシーモア・グラスを創造する。この作品は、戦争から戻ってきたシーモア・グラスが妻ミュリエルと出かけたマイアミのホテルで自殺する過程を、三場面で描いたものである。第一場面はミュリエルと彼女の母親が電話を通して交わす会話で占められている。ふたりはシーモアが除隊前病院に入っていたことや、除隊後も彼の言動が常軌を逸しがちなことなど、シーモアに関わる重要な事柄をファッションなどの話に織り交ぜて語り、ものの表面しか見ないミュリエル親子の浅薄で利己的な性質と、シーモアの、ものの本質や人間存在の根幹をなす精神性を明らかにしようとする内的資質との間に、深い亀裂が横たわっていることを暗示する。第二場面は、幼い少女シビルが浜辺のシーモアと交わす会話を中心に展開する。海で遊ぶふたりは〈水〉の解釈記号が表す純粹な精神世界に入り込んでおり、心と心が結ばれているかのように穏やかである。そのような状態でシーモアはシビルにバナナ魚の悲劇的な人生について話すが、表向きかわいい子供物語の深層は彼自身の深い苦悩を伝えている。第三場面ではシーモアはエレベーターで部屋に引き返す。そして、仮眠を取っている妻のそばでこめかみを撃ち抜いて自殺する。

シーモアは後期グラス家物語でグラス家の弟妹の尊敬を一身に集めた精神的指導者となるため、この作品は後期グラス家物語との関連でよく取り上げられる。しかし「シーモア序章」の中でサリンジャーはバディに、「あの初期の物語で、自殺はむろんのこと、歩いたり話したりしていた若い男、すなわち〈シーモア〉として描かれた人物は、シーモアではぜんぜんなく、奇妙にも一まったく、やれやれというところなのだが一私自身に驚くほど似ていた」(the young man, the “Seymour,” who did the walking and talking in that early story, not to mention the shooting, was not Seymour at all but, oddly, someone with a striking resemblance to – alley oop, I’m afraid – myself. [131]) と述べさせている。事実、「バナナ魚」に描かれる

シーモアには、ものの本質を見ることができない浅薄なミュリエルたちに手厳しい、バディ自身の見方⁽¹⁷⁾が強く出ていて、この作品におけるシーモアの扱いは後期グラス家物語の場合と明らかに異なっている。そこで、この作品をサリンジャーの創作過程の流れに沿って独自に評価するため、本節ではこの作品のシーモアを他の作品のシーモアから切り離し、この作品固有の登場人物として解釈する。

1. 4-2の失敗

サリンジャーは「バリオーニ兄弟」でジョーとソニーの兄弟により、繊細な感受性と利己的で世俗的な性質とを二項対立で表した。しかし「倒錯の森」になると、存在の本質に深く関わるフォードに、完全に浅薄で世俗的なバニーを対置し、さらに極端なほど純粋な点で結びつくこのペアに、現実社会の価値観を身につけ、人間的な良さを保って生きるコーリーンとウェイナーのペアを対峙させた。そして、四人の登場人物がこうした二重の対照を成しているため、「倒錯の森」は「バリオーニ兄弟」の単純な二項対立を逃れていた。ところが「バナナ魚」になると、第一場面で描かれるミュリエルたちの利己的で世俗的な性質と、シーモアの高潔な精神性とのあからさまな対比が、場面が展開しても解消することはなく、作品は強い二項対立に逆戻りしている。

たとえば、第一場面におけるミュリエルや彼女の母親の描写は、彼女たちの浅薄な思考、狭い視野、自己中心的な性格を赤裸々にとらえている。作品の冒頭でミュリエルが行っているのは身体の外観を取り繕うこまごまとしたことで、彼女が読んでいる雑誌も、『セックスは喜びか—それとも地獄か』(Sex Is Fun - or Hell [3])という題が示すように、心の繋がりではなく肉体的繋がりに重点を置いている。従って彼女は目に見えるレベルでしか物事を認識できないように見える。事実、相手が見えない〈間接会話〉として、面と向かって話す〈直接会話〉よりも人の心をよりよく伝える解釈記号の〈電話〉が鳴ったとき、彼女はすぐに応対しない。電話のベルに動じないミュリエルについてウォーレン・フレンチは、「ミュリエルは冷静に自己制御された頼りになる存在である」(Muriel is a tower of coolly self-controlled strength [J. D. Salinger 81])と評価しているが、人の心を伝える道具の電話にせき立てられず、自分のペースを守り続ける態度は、心と心のつながりを求める他者への思いやりを欠いている。実際、明らかに問題を抱えている夫をひとりで浜に放っておいたり⁽¹⁸⁾、両親の心配をよそに自分の楽しみのためにマイアミ滞在を続けるなど、彼女には無思慮で身勝手な態度が目につくのである。

ミュリエルが電話に無関心なように、電話を通して交わされる母親との会話も相手の心を思いやる優しさに欠け、自分の思いを率直に明かす機能しか果たしていない。そして、

他者に心をさらす状態を意味する解釈記号の間接会話、電話が、このように限定的で否定的な使われ方しかしていないように、同様の意味を持つ他の解釈記号、〈たばこ〉や〈窓〉も、非難のこもる制限された使われ方しかしていない。たとえば、シーモアが自分の妻であるミュリエルを、「1948年のミス精神的売春婦」(Miss Spiritual Tramp of 1948 [7])⁽¹⁹⁾と呼んだという話に母親が大仰に嘆いている最中、ミュリエルは母親の言葉を遮って窓辺にたばこを取りに行く。彼女が母親の嘆きを無視し、彼女の言葉を中断してまで窓辺のたばこに手を出すように、これらふたつの解釈記号は彼女の気持ちを包み隠さずさらけ出していることを示すだけで、相手の心との深い触れ合いを意味してはいない。そのような、あけすけで一方的な会話をしている点で、これらの解釈記号は「バリオーニ兄弟」のソニー・バリオーニが吸うたばこと同質で、彼女がソニーのような徹底した利己主義者に描かれていることを窺わせる。

思考が浅薄な点では、ミュリエルの母親も同様と言える。この作品では彼女は固有名詞で言及されることさえなく、ミュリエルの同属として、彼女と同じ性格の女性として扱われている。事実、精神的に不安定なシーモアを懸念する言葉の真っ只中で、ドレスの話や今年の流行に関する話題が混入するように、娘を心配する彼女の気持には真摯さが感じられない。そのため何度も繰り返される母親らしい気遣いも、ひどく煩わしく耳障りに聞こえるし、シーモアの内面にまったく気付かないまま彼を異常者のように扱う傲慢さが、彼女に対する反感を一層強めている。

シーモアが引き起こした幾つかの問題に言及するとき、彼女は次のような言い方をする。

「お父さんは先生に何もかもお話しになったのよ。少なくとも、お父さんはそうしたとおっしゃられたわ—お父さんがどんな人かは、わかってるでしょう。木のこと。窓についてやったこと。それから、おばあちゃんが死ぬ予定について言ったひどいこと。バーミューダでの、あの素敵な写真を全部どうしたかってことも—何もかも話されたの」

“He [Muriel’s father] told him [Dr. Sivetski] everything. At least, he said he did – you know your father. The trees. That business with the window. Those horrible things he said to Granny about her plans for passing away. What he did with all those lovely pictures from Bermuda – everything.” (8)

彼女に理解できるのは、シーモアの行為や言葉の目に見える部分だけで、解釈記号によって深層に表されているシーモアの内面には気付きさえしない。ところがそうした自身の浅薄さを顧みることなく、彼を異常者として断定的に扱うため、彼女の方の内面の浅薄さこ

そが強く揶揄されて見えるのである。

ミュリエルの母に異常と見なされたシーモアの態度は、すべて、その深層でものの本質や人間存在の意味と深く関わっている。たとえば〈木〉は、「倒錯の森」にも用いられていたように人間存在の実像を反映する解釈記号である。シーモアが木に注意を向けすぎて車をぶつけたのは、彼が人間存在の実態とその根幹をなす精神性を問いつめるあまり、現実の危険に気付かないほど現実から遠ざかりかけていることを示唆している。窓については具体的に彼が何をしたのか明瞭にされていないが、〈窓〉は内面と外界、精神的世界と物質世界の境界を表す解釈記号である。しかもシビルとの会話で彼は、人間存在の根幹をなす純粋な精神性を会得したいとする内面的欲求と、現実社会の物質的な喜びを享受したいという人間的願望とが折り合わない状態を、〈バナナ熟〉に象徴している。従って、『ライ麦』のホールデンが弟アリーの死に際して窓を壊したように、内面の欲求と現実の世界とが折り合わない苦しみを打破したいという気持から、その境界を表象する窓を壊した可能性が高い。

ミュリエルの祖母に対して彼女の死の予定について彼が言ったひどい事については、解釈記号が用いられていないので推測するしかない。これについてケネス・ハミルトンは、彼が祖母の椅子で何かやったことが仄めかされているため、「〈おばあちゃん〉の世俗的性格はあまりに進展しているので、シーモアは彼女がいつ死ぬつもりなのかと、失礼にも尋ねた。そして、明らかに彼女の椅子を突いて、この問題についてもっと考えさせようとしたのだ」(“Granny” is so far advanced in worldliness that Seymour has rudely asked her what her plans are for passing away, and has apparently tampered with her chair in order to make her think more about the same subject. [J. D. Salinger 29]) と分析する。この作品のシーモアは後期グラス家物語の穏和なシーモアと異なり、無礼な態度や失礼な言い方が目に付くので、ハミルトンの解釈にも十分説得力がある。特に、多くの若者たちが戦場で死ぬのを目撃したシーモアの目には、老女が死すべき時を超えて生にしがみついている醜い存在に見え、この世界における彼女の居場所を表す椅子を奪おうとしたのかもしれない。あるいはまた、のちの作品に描かれるシーモアのように未来を見抜く能力が付与されていたなら、シーモアは単に老女がいつ死ぬ予定になっているかを告げただけの可能性もある。そして、世俗にまみれている彼女に、肉体を離れて純粋な精神性に帰るよう心の準備を促したのかもしれない。後者であれば、シーモアの行為はむしろ親切心に基づいたものである。しかしミュリエルの母のように現実に強く縛られ、生を超えた世界を理解することができない者は、老女の死に言及したシーモアの意図を誤解し、彼が口にすべきでない「ひどい事」を言ったように感じられたのかもしれない。

バーミューダの写真については、彼はおそらくそれらを破ってしまったと推察される。というのも、写真が見せる物質的な豊かさや美しさは、彼にはあまりに刺激的すぎるように思えるからである。シーモアは肉体を持った人間として物質世界に生きる喜びを享受することを願ってはいるが、ものの本質や存在の根源をなす究極の精神性と一体化したいという内面の欲求も強い。そして、人間的で物質的な喜びの虜になれば、彼の内面は精神的なものから遠ざかり、結局彼の存在は無意味なものになってしまうのではないかと恐れている。それ故彼は、精神性という人間存在の重要な足場を失うことなく、人間的で物質的な快楽を享受しようとするのだが、そのような彼の内面は非常に不安定なため、あまりに強い現実世界の幸福を退ける傾向がある。このような傾向は、幸福すぎて結婚式に出られないとか、美少女シャーロットの美しさに耐えられずに石を投げつけるなど、シーモアの奇行として「大工よ」で再び繰り返される。

さて、このように一見異常に見えるシーモアの行為の深層には、人の存在の本質を問う真摯な姿が常に見え隠れする。そして彼の心を悩ます問いは、人間が人間らしく充実した人生を送るために、誰にとっても避けて通れないものである。ところがミュリエルの母は、そのような内面の問題を理解しないだけでなく、自身の内面に關わる問題を他者である精神分析医に委ねて満足している。しかも彼女がそうした行為の愚かさに気付くことなくシーモアを狂人として非難するため、現実社会における彼の立場は一層苦しく困難なものになっているように思える。その結果、彼が現実社会で生きにくい真の原因は彼の内面から生じているにもかかわらず、彼女は彼を悩ます現実社会の欠点を象徴する人物として、彼の自殺の間接的な加害者であるかのような印象をもたらすのである。

シーモアの抱える問題が本来、彼自身の内面に起因するにもかかわらず、ものの表面しか見れないミュリエルや彼女の母親の浅薄さが批判されている例は、彼の〈いれずみ〉に關連する描写にも見出せる。シーモアはマイアミの浜辺にしながら、肌は「とても青白い」(so pale [10])、日焼けしていない状態にある。太陽は生き生きとした生のエネルギーを象徴するので、それによって肌を焦がすほど焼くことは、現実世界で肉体を持って生きる喜びや楽しみに心から浸ることを表している。ところがシーモアは、そのような強烈な生の喜びが人間存在の根幹をなす純粹無垢な精神性から彼を遠ざけることを恐れ、快樂の前で尻込みしてしまう。反面、彼は自分の青白い肌が他の人と異なる自分の本質を露呈させることに疎外感を強め、青白い肌を隠して皆と交わろうとする。彼の肌の青白さこそ、人間存在の根幹にこだわり、精神性に関する思惟に深くはまりこんでいる彼の本質を暴露する〈いれずみ〉なのである。

彼の肌と対照的に、ミュリエルの肌は「とても焼けすぎた」(so sunburned [9]) 状態に

あり、精神性の方に傾きがちなシーモアとは逆に、彼女は物質主義的な性質が強いことを示唆している。ミュリエルはまた、シーモアが浜辺でバスローブを脱ごうとしない理由について、「彼のいれずみを多くのばか者に見られるのは嫌だって言うの」(He says he doesn't want a lot of fools looking at his tattoo. [14])と説明する。まわりの人々を〈ばか者〉よばわりする口調には、後の作品のシーモアでは考えられない辛辣な嫌悪がこめられており、彼の心の痛みを理解しない世間一般の愚かさを激しく糾弾して見える。このため、青白い肌を〈いれずみ〉と意識せざるをえない彼の内面の葛藤そのものより、そのような彼を孤独に陥れ、より一層追いつめているミュリエルたちの物質主義的価値観を批判することの方に、作品の重点があるように感じられるのである。

このように作品の第一場面では、ミュリエルや彼女の母親の、ものの表面しか見れない姿は、人間存在の最も重要な拠り所となる精神性に心を奪われるシーモアの生き方と対立し、彼女たちの愚かさや浅薄さや自己中心的な性格が揶揄されたり非難されたりしている。しかもこの場面では、シーモア自身がまわりの人々を〈ばか者〉呼ばわりしたり、ミュリエルを〈1948年のミス精神的売春婦〉と蔑むなど、ミュリエルたちを描く作家の辛辣な視点とシーモアの視点が容易に重ねられ、読者は彼を追いつめてゆく問題の真因が彼女たちの欠点にあるかのように感じてしまう。その結果、一度は「倒錯の森」の四者が表象する二重の対置により、ものの本質や存在の根源を突き詰める知的な感性と、世俗的な人間的感情や物質的欲求との対立を超えて、人間存在や現実社会の複雑な実情が探られたにもかかわらず、「バナナ魚」は「バリオーニ兄弟」の二項対立へ逆戻りし、精神性の欠如した世俗的で物質主義的な人々を非難する短絡的思考に陥っているかのように見えるのである。

2. 「倒錯の森」の遺産

「倒錯の森」から「バリオーニ兄弟」へと著作姿勢が逆戻りしたような印象をもたらす第一場面と異なり、第二場面で浜辺に直接姿を見せるシーモアは、ミュリエルが体現する物質主義的で人間的な性格にずっと穏やかな態度を示している。

たとえばシビルにミュリエルの居所を聞かれると、シーモアは、「奥さんがどこにいますか？……それは難しい質問だねえ。彼女が居そうな場所は何千とあるよ。ヘアードレッサーのところかもしれない。髪をミンク色に染めてもらってるかもね。それとも、部屋でかわいそうな子供たちのために人形を作っているかもしれない」(The lady? ... That's hard to say, Sybil. She may be in any one of a thousand places. At the hairdresser's. Having her hair dyed mink. Or making dolls for poor children, in her room. [17])と答える。ここでは明らかに、ミュリエルの体の所在に内面の有り様が重ねられている。そして、髪を染めるという

外見を着飾る行為が、見栄や欺瞞という否定的な性質を示唆する一方で、不幸な境遇の子供に同情する姿には、人間的な優しさや思いやりのような好ましい資質が表されている。従ってこの場面のシーモアは第一場面で彼女を〈1948年のミス精神的売春婦〉と呼んだシーモアよりももっと肯定的で、ものの表面しか見ることのできない彼女の性質にも様々な要素があり、浅薄で好ましくない点もあるかもしれないが、人にとってかけがえのない点もあることを、はっきりと認識している。

第二場面のシーモアが、ミュリエルに表される人間的な要素を否定していないことは、彼が水の中でシビルに語るバナナ魚の話で、異質とされるのがバナナ魚の方であることでも明らかである。

「彼らはとても悲劇的な一生を送るんだ……。そう、彼らはバナナがたくさんある穴の中に泳いでゆくんだ。穴に入ってゆくときは、ごく普通のさかなのように見えるんだよ。だけど、一端中に入ると、豚のように振る舞う。……当然のことだけど、そのあとでは太りすぎて、二度と穴から出てこれなくなる。穴の口を通り抜けられないからね」……

「じゃあ、彼らはどうなっちゃうの？」……

「ああ、こう言うのは辛いんだけどね。連中は死んじゃうんだ」

「どうして？」と、シビルは尋ねた。

「それはね、バナナ熱に罹るからだよ。とっても恐ろしい病気なんだ」

“They lead a very tragic life... . Well, they swim into a hole where there’s a lot of bananas. They’re very ordinary-looking fish when they swim *in*. But once they get in, they behave like pigs. ... Naturally, after that they’re so fat they can’t get out of the hole again. Can’t fit through the door.” ...

“What happens to them?” ...

“Well, I hate to tell you, Sybil. They die.”

“Why?” asked Sybil.

“Well, they get banana fever. It’s a terrible disease.” (23)

バナナ魚は本来さかなであるから、〈水〉の解釈記号が表す純粹な精神世界を自由に泳ぎ回る能力を持っている。しかし彼らは〈ごく普通のさかなのように見え〉ても、〈普通のさかな〉ではない。というのも、普通のさかなのように水中を泳ぎ回るだけで満足できず、バナナを異常に好む性癖を隠し持っているからである。そのようなバナナ魚が好むバナナは、〈黄色〉が世俗的な特質を表す色の解釈記号であることや、シビルが見たというバナナ魚

が六本のバナナをくわえていて、セックスを示唆する解釈記号の〈六〉と結びつけられていることや、南国の太陽のもとで育った果実の甘ったるさが醸し出す性的な雰囲気から、ミュリエルと彼女を取り囲む物質的で肉体的なもの、すべてを表しているに違いない。従って、人間存在のもっとも重要な精神性と深く関わる思索的な内面を持ちながら、それを暗示する〈青白い肌〉をバスローブで隠し、〈水辺〉にいても〈陸地〉側に留まり、生命の光を直接肌に受けて平気な普通の日光浴客に混じり続けようとするシーモアこそ、本質的には精神的な存在でありながら、人間的で物質的な喜びに引き寄せられているバナナ魚に他ならないと言える⁽²⁰⁾。

バナナが好きなバナナ魚は、決してバナナの価値を否定するものではない。それ故、第一場面で「バリオーニ兄弟」のソニーとジョーの対立を想起させるような、水に表象される純粹で精神的な資質と、バナナに表象される肉体的な心地良さや物質的な豊かさとの二項対立は、第二場面では超克されている。さらに、バナナ魚が罹るバナナ熱は、精神性という、肉体から切り離された観念的な資質が肉体を持つ人間に属しているために生じる内面の摩擦熱である。それが〈とっても恐ろしい病気〉になるのも、自身の本質に起因するが故に逃れる術がないからである。そしてこのような人間存在に内在する欠陥こそ、「倒錯の森」でコーリーンとの生活に留まれないフォードの、彼の本質から生じた限界に通じる、「バナナ魚」が「倒錯の森」から受け継いだ遺産なのである。

しかしこの作品における二項対立を超える道筋は、決して確固としたものではない。というのも、バナナ魚はバナナ熱に罹りながらも思索的な内面を保持して物質的な喜びに浸る生活に留まり続ける代わりに、その熱が高じて死ぬという確固とした運命を定められているからである。この断定的な〈結果〉が生じた時点で、二項対立を超克しようとする姿勢は崩れざるをえない。「倒錯の森」ではサリンジャーは対立する二項を互いに妥協させるのではなく、それぞれの特質を最高の状態に保ちながら共存させる、独自の〈ニュートラル〉な状態を目指すことで対立を解消しようとしており、そこにはジャック・デリダなどのポストモダンの思想家に通じる新しい生き方が窺われた。しかしデリダが行動の決定に関して、「ある決定が正しく責任あるものになるためには、その決定はその固有の瞬間—もしそんなものがあるとしたら—において、規則に従うと同時に無規則でなければならず、法を維持すると同時に、おのおのの事例ごとに法を再創出、再正当化すべく、法を破壊したり宙づりにしうるのでなければならない」（高橋哲哉 210）と主張するように、二項対立を超えようとするれば、二項のどちらについても肯定したり否定したりしない曖昧さの中で、常に独自の新しい道を造り出してゆく〈過程〉にいななければならない。サリンジャーはバナナ熱による死によって、味覚のような身体的快感がもたらす喜びにひたりきり、も

のの本質や人間存在の根源を極めることを忘れる精神的な死を意味しているように見える。そして、バナナを食べ始めた者の行く手にそのような死を厳然と定められたとき、シーモアはもはや曖昧さの中に留まることは許されず、バナナを食べ続けて世俗的で人間的な生き方に満足するか、バナナを断ち切って存在の根源をなす精神の海に帰るかの、二者択一を迫られ、作品は二項対立の単純化された構図に逆戻りするのである。

3. シーモアの自殺の曖昧さ

シーモアの自殺の原因については様々な憶測がなされている。たとえばサミュエル・I・ベルマンはシーモアの自殺を狂気によるものとし、シーモアは「うんざりするような戦後生活の日常感覚に耐えられなかった」(unable to tolerate the everyday sensation of his tiresome, postwar life [348])と説明している。またウォーレン・フレンチは、「シーモアは徹底的に子供っぽい」(he is downright childish [J. D. Salinger 82])と批判的で、彼の自殺はミュリエルの注意を引きたがる子供っぽい要求に他ならないと突き放す。さらにゲアリー・レインはリルケの詩を分析し、「シーモアは十全な愛の実現が現実世界では無理だと判断した。…残された方法はリルケが命の〈もっと暗い〉側と呼んだ場所、すなわち死の世界に赴くことだった」(Seymour decides that fully realized love is not to be found in life. ... The remaining way is that which Rilke calls the “less illuminated” side of life, death. [31])と、彼は死によって完全な愛のような高い精神性を目指したと解釈する。

後期グラス家物語でバディが描こうとするシーモアの姿を念頭に置くなれば、レインの解釈に準じるものをもっとも妥当と言える。従って、「あとにつづく Glass 家物語を読んでいくにつれ、この世における Seymour の使命は、秘せられた重大な仕事、すなわち輪廻の輪からの解脱を身をもって示すこと」(80)であると、この作品のシーモアと後期のシーモアを結びつけている高橋美穂子は、シーモアの死には幾つかの解釈があるとしながらも、レインに近い「聖者の死」(63)と結論づけている。このような解釈は高橋自身が、「従来の研究では……肝心の“Bananafish”自体に対する分析が不十分である」(63)と述べているように、第二場面で語られるバナナ魚の解釈や、そこに反映されたシーモアの視点と人格には適している。

しかしウィリアム・ウィーガンドは、ものの表面しか見れないミュリエルたちが第一場面であまりに辛辣に扱われているので、ものの本質的な価値を求めるシーモアがミュリエルらの人間的な良さに惹かれる姿を、第二場面になってからバナナ魚にたとえて伝えようとしても、もはや説得力がないと批判している⁽²¹⁾。事実バナナ魚の比喩は、第一場面におけるミュリエルと彼女の母親を描く批判的な口調とまったくかみ合わない。しかもシーモ

アが自殺する第三場面では、第二場面のバナナ魚の好みを示唆する、二項対立を超えようとする姿勢が消え、第一場面で強調される二項対立へ再び戻ってゆくため、シーモアの自殺の意味は一層混乱してしまうのである。

たとえば部屋に戻る途中のエレベーターの中で、シーモアは亜鉛軟膏を鼻に塗った女性に、「僕の足をご覧になりたいのなら、そうおっしゃって下さい……。ですが、そんなふうには糞汚らしい目でこそこそ盗み見なんかしないで下さい。……僕の足は二本ともまともなんです。誰かにこそこそ眺められなきゃあならない、ほんのこれっぽっちの理由だってありゃあしないんだ」(If you want to look at my feet, say so But don't be a God-damned sneak about it. ... I have two normal feet and I can't see the slightest God-damned reason why anybody should stare at them [25-26]) と、悪態混じりに突っかかる。〈足〉は存在の基本となる内面を意味する解釈記号なので、シーモアの足を問題にしているこの一文は、彼の内面の在り方が正常なことを明言したものである。それに対し、相手の婦人は鼻をひどく日焼けしており、肌を焼きすぎたミュリエル同様、現実世界がもたらしてくれる享樂を抵抗なく受け入れている人物に違いない。そして、そのような婦人に日焼けしていない自分の足こそ正常だと主張する態度には、平気で日焼けする相手の足の方が異常なのだという含みが明らかで、現実世界に溶け込んで生き生きと生きるミュリエル的な人々の、人間らしさや物質主義を強く否定して見える。それ故、一方では、彼が現実世界の在り方に絶望して自殺したという解釈を許しさえすれば、他方では、それまで〈いれずみ〉と見なしていた足の〈青白さ〉を正常と主張するような彼本来の純粋な精神性へ回帰し、「優しさという煩惱をも越え、仮面をぬぎすて Muriel を捨て、自己完結を徹底した」(高橋美穂子 78) と、解釈することも可能である。ただいずれの場合も、自殺という明確な選択によって、彼が否定するものと肯定するものの二項対立が確固としてしまったことは事実で、第二場面でバナナ魚によって表された二項対立の超克は、彼の自殺によって完全に崩壊したと言える。その結果、たとえシーモアが自殺によって〈輪廻の輪からの解脱〉を目指していたとしても、その〈解脱〉とは、後期グラス家物語においてバディが描くシーモアが主張するような、二項対立を含むすべての区別を超えた無識別の状態とはまったく異なるものなのである。

実際、シーモアの自殺はそれ自体、矛盾に満ちた曖昧なものでしかない。たとえばチャールズ・V・ゲンジーは、シーモアを死に駆り立てる様々なものには、セックスを示唆する解釈記号の〈六〉が含まれている一方、彼が自殺する五〇七号室には〈六〉が欠けていることを指摘し⁽²²⁾、シーモアは肉体的・物質的な価値観から解放された状態へ赴いたと見なす。数字の意味を読み解いている点でゲンジーの解釈は興味深い。しかしたとえ肉体的な、また物質的な価値観から解放されたとして、シーモアの内面に何が残るのかという問

題がある。というのも、肉体的なものか、それを持たない精神的なものか、という二者択一は、第一場面で表されたような、目に見える、ものの表面しか見ることができない浅薄な思考と、目には見えない、ものの本質を見ることが出来る鋭い洞察力を持った内面との二項対立を引きずっているからである。それ故、対立の結果として選択される自殺によって精神性がもたらされたとしても、そこには後期グラス家物語のシーモアが目指す無識別とは異なる、識別や視野の偏りが内在しているはずだからである。

エバーハード・オールセンは、眠っている妻の傍らで自殺するのは、「純粋な悪意にたきつけられたかのように見える決断」(a decision which seems to have been prompted by pure malice [18]) であり、「これは、シーモアは自殺したとき、精神性の模範と言えるような存在ではまったくなかったことを表している。そして、そのことはバディが直視できないような事柄である」(It shows that Seymour was no paragon of spirituality when he died, and this is something Buddy cannot face. [18]) と、後期のグラス家物語においてバディが描く聖人のようなシーモアとは性格が異なる、非常に人間的な感情が「バナナ魚」のシーモアの自殺場面に入り込んでいることを指摘している。実は、シーモアの自殺に関してこのような曖昧な要素があればこそ、彼は後にグラス家物語の精神的指導者として描かれるのにふさわしい人物に成りえているのだが、一作品の範囲で評するならば、この曖昧さはやはり作品構成の破綻以外の何ものでもないだろう。

4. 後期グラス家物語の萌芽

自殺したシーモアその他、「バリオーニ兄弟」のジョー・バリオーニがソニーの身代わりになって殺され、「倒錯の森」のレイモンド・フォードが肉体的には死んだといえる状態に陥り、「テディ」のテディ・マカードルが、死ぬかもしれない可能性を見抜きながら、死を避けようとはしなかったために事故死したように見えるなど、第4章で取り上げる、ものの本質や人間存在の基本をなす高い精神的状態と関わる人物たちは、何らかの形で現実から遠ざけられている。彼らが現実に留まれないのは、彼らが求めるような純粋な精神性は、人間が肉体を持って生きる現実社会と完全に共存できないからである。しかしジョーはソニーの愚かな行為の犠牲となって殺され、フォードは二極一致によって世俗的なバニーに引き寄せられ、テディは覚醒した者として、生死を超越した境地に至るために現実から遠ざかるように、シーモア以外の者は現実から遠ざけられる理由が明確である。これに対し、シーモアの場合はサリンジャー作品には非常に珍しい〈自殺〉という形を取ったため⁽²³⁾、彼の死の性格や意味が極めて曖昧になっている。その結果、シーモアはテディのような、ものの本質や存在の根幹を成す精神性に回帰するために肉体を去った超常能力者であると

も、弱さや限界を持つ単なる常人で、現実世界に絶望して生きることを放棄したとも、見なすことが可能なのである。

このような曖昧さは、シーモアの名前が掛けられている、「もっとガラスをよく見る」(See more glass [14]) という言葉にも含まれている。ガラスそのものが目的語として用いられているため、このガラスはそれを通して外の世界が望め、内なる心を外部に開いていることを示す解釈記号の〈窓ガラス〉ではなく、彼自身の像を映し、閉ざされた内面を示唆する解釈記号の〈鏡〉と思われる。そして、〈鏡〉を〈もっとよく見る〉ことができるシーモアは、自己の存在の意味を普通の人以上に問いただす性向や能力を持っている。しかし〈もっと〉がどの程度かという点に、曖昧さが残るのである。それが超人的な程度であれば、彼は本来非現実な存在であり、彼の自殺も彼岸を目指すテディ的な死と見なせるだろう。一方、その程度が人間に可能な現実的範囲に留まるなら、彼の死は絶望や現実逃避であり、死によって何かを達成したとは見なせず、人が負うべき社会的責任の回避を咎められざるをえない。

「バナナ魚」にはこうした曖昧さや矛盾が数多く含まれており、ものの本質や人間存在の基本となる精神性の在り方に関する認識を、この時点のサリンジャーがまだ完全に確立していなかったことは明らかである。だがこの曖昧さや矛盾故に、この作品は超常能力を持った少年について作者が直接語る「テディ」の非現実さを免れている。デイヴィッド・ギャロウェイは、「この短い話ではグラス家物語全体の視野はほとんど示されていないが、現代的な精神的ジレンマに対して神秘主義は解決策にならないという足場を提供している」(Little in this brief account indicates the scope of the Glass series, but it sets the stage for the rejection of mysticism as a solution to the contemporary spiritual dilemma. [209]) とこの作品を評価し、後期グラス家物語が「バナナ魚」から受け継いだ重要な視点として、「テディ」に描かれるような神秘主義を拒絶する姿勢を指摘している。実はこの姿勢こそ、シーモアの死を非常に曖昧にしている、この作品の矛盾の成果なのである。そして、この作品が内包するそのような矛盾した性質故に、サリンジャーは後期グラス家物語において、語り手バディにシーモアを聖者のように扱わせ、存在の本質を極める作業を推し進めさせる一方で、作家サリンジャーの虚構世界に住まうシーモアという人間の限界を示して、作品の現実的視点を維持するという離れ業を成し遂げることができたのである。

第4節 「テディ」 (“Teddy”)

-超常能力者の創造-

イアン・ハミルトンは 1952 年の初め頃の出来事として、パーティのあとでサリンジャーが家に招いた女客の夫と彼の友人が共にハーバード大学出身とわかると、悟りについての長談義をかなり一方的にやって彼らをうんざりさせた、という証言を得ている⁽²⁴⁾。そして、同年の 1 月 31 日に発表された「テディ」の中で、サリンジャーはまさにそれと同じことをテディ・マカードルにさせている。テディは前世を見通し、未来も予見できる超常能力者の少年として描かれ、アメリカ東部の有名大学の大学院生といった風貌のボブ・ニコルソンに向かって、悟りの瞬間をとうとうと語って聞かせるのである。

「何もかも神だとわかったのは、僕が六歳の時だったよ……。日曜日だったのを覚えている。妹はその時はまだとっても小さな赤ん坊で、ミルクを飲んでた。その時突然、僕は妹も神で、ミルクも神なんだって、わかったんだ。つまり、彼女がやっていることは、神に神を注ぐことなんだってね。まあ、そんな感じ」

“I was six when I saw that everything was God... . It was on a Sunday, I remember. My sister was only a very tiny child then, and she was drinking her milk, and all of a sudden I saw that *she* was God and the *milk* was God. I mean, all she was doing was pouring God into God, if you know what I mean.” (288)

赤ん坊も、ミルクも、すべて神の一部として無差別に肯定する世界観は、インドのヴェーダ哲学が唱える一元論の影響を受けたもので、後期グラス家物語でバディが描くシーモアの言葉に受け継がれてゆく。しかし、後期グラス家物語がシーモアを敬愛してやまない作中作家バディを介して語られるのに対し、この作品では超常能力を必要とする特殊な神秘的体験が作者の直接語りで伝えられ、非現実な神秘的体験が実在するかのように扱われているため、作品は現実的足場を喪失してしまっている。さらに、完全に無識別な状態は現実世界における差を超越したところに存在する非現実なものである。それ故、それをテキストの表層という目に見える場に描くことで、この作品は様々な矛盾を内包している。

以下、そのような矛盾を指摘しながら、この作品の失敗点と、それが後期グラス家物語にどのように進化してゆくかを、述べることにしよう。

1. 超常能力者の非人間性

「バナナ魚」のシーモアが、現実世界で精神的安定を欠いているのとは対照的に、作品の冒頭、テディは船の窓の外、純粋な精神世界を示唆する解釈記号の〈水〉と関わる海の方へ半ば身を乗り出しながらも、父親の高価な鞆が象徴する物質世界に、存在の基盤を表

す解釈記号の〈足〉をしっかりと据えて、両方の世界に確固とした足場を築いていることを印象付ける。このようなテディは、「バナナ魚」のシーモアよりも明らかに「精神的に進化した」(spiritually advanced [287]) 状態にいる。たとえば、「バナナ魚」のシーモアの場合、前節でも言及したように、結婚生活が六年間であったり⁽²⁵⁾、自殺した銃の口径が 7.65mm であるなど、彼を死に追いやる様々な要因に性的なものを暗示する解釈記号の〈六〉が関わる一方、彼が自殺する部屋は六の数字を含まない五〇七号室とされ、彼の死が六に暗示される性的なものを断ち切ったり、あるいはそれから逃げ出したりするものだと解釈することも可能だった。しかしテディの場合、すべて神であると悟った年齢が六歳であり、性と直接結びつく年齢でも悟りが開けるほど性的なものを超越した段階に至っているように見える。さらに彼は、死ぬのがその日でなければ十六歳の時だろうと予測しているが、そこにもやはり六が含まれているだけではない。「こういったことは口にするのさえばかっている」(It is ridiculous to mention even. [277]) と、死を特別視することを厭い、性がもたらす煩惱だけでなく、生や死の区別さえ超越し、肉体を持って生きている状態も、精神性となって存在する状態も区別がない、無識別の極地に到達しているように振舞う。

このように、テディは現実世界に肉体を持って存在していても、内面は純粋な精神性で占められているため、「バナナ魚」のシーモアを苦しめた人間的な喜びに惑わされる心配も無用で、「倒錯の森」のレイモンド・フォードのように、人間的な感情をまったく感じさせない非人間的冷たさに満ち満ちている。実際、彼は両親から非人間的だと思われていて、それについてニコルソンに次のように語っている。

僕の父と母は、人がとても悲しいとか、腹が立つとか、とても一とても不公平だとか感じるものでなければ、人間的でないと考えるんです。父は新聞を読んでいるときでも、すごく感情的になるんです。父は僕が非人間的だって考えてます。

My mother and father don't think a person's human unless he thinks a lot of things are very sad or very annoying or very - very unjust, sort of. My father gets very emotional even when he reads the newspaper. He thinks I'm inhuman. [284]

父親が彼を非人間的と見なそうとも、彼は傷つかない。なぜなら、彼は自分が誰よりも〈精神的に進化した〉状態にいると信じて疑わず、人間的な感情にこだわる父を精神的に下等と見なしているからである。そして父の非難の正当性についても、両親に対する彼の態度がもたらしている心情的距離の妥当性についても、疑ってみることはない。

テディが多分に人間的な感情を含む〈愛 (love [284])〉の代わりに、距離の近さがもた

らす親しみ深さを意味する〈親近観 (affinity [285])〉を使いたがるのも、不必要に人間的な感情を織り交ぜるべきではないという信条を貫くためである。その結果、彼の行為は礼儀正しくそつがないが、自分の生き方ややり方を押し通すため、相手の心を思いやったり、相手の求めに応じたりする暖かみを欠いている。たとえば母親が彼にキスを求めても、「今はだめだよ……。僕は疲れているからね」(Not right now ... I'm tired. [265]) と、自分の側の事情だけで行動する。また、妹ブーパーが遊んでもらいたがっても相手にしないうえ、彼の行動スケジュールに合わせて彼女を動かそうとするため、腹を立てた彼女は、「お兄ちゃんなんか大嫌い！ この海にいる誰も彼も大嫌い！」(I hate you! I hate everybody in this ocean! [271]) と叫ぶ。海は〈水〉の解釈記号として純粋な精神性を示唆するので、ブーパーの怒りはテディのような、ものの本質や存在の根源を成す精神性に心を奪われ、人間的な思いやりや優しさを欠いた人々全員に対する強い非難になっている。しかし、妹が示すそうした感情の激発に対しても、テディは自分の側の非を顧みることなく、「妹は六歳にしかないし、これまで人間に転生した回数も少ないし、僕のことをあまり好きではないんですよ」(My sister's only six, and she hasn't been a human being for very many lives, and she doesn't like me very much. [295]) と説明するに留まる。年齢がすでに六歳に達しているというのは、〈六〉の解釈記号が示唆する肉体的・物質的な世界観に彼女の内面がすでに犯されていることを意味する。従って、彼女の腹立ちはすべて彼女の精神的未熟さに起因するものであるから、テディが考慮する必要はないと、作家サリンジャーまでもが仄めかしているように見える。しかし、このように周囲の誰も彼もに対してあまりに超然とした態度を取るテディは、ブーパーの反感にも幾分か正当性があると思えるほど高慢で、彼の態度を肯定して見える作家の姿勢そのものに、読者は疑問を感じざるをえないのである。

人間的な感情を排除したテディの客観的態度は、作家サリンジャーが意図した以上に現実社会に生きる人々を、言い換えれば我々読者を、否定しているのではないかと思われる。これは、論理にこだわる人をテディが〈りんご食い (apple-eaters [292])〉と呼んで拒絶する場面についても言える。彼は論理を識別に基づくものと見なし、論理こそエデンの園でアダムが食べた知恵のりんごであり、人間を墮落させた原因だと批判する。

「あの知恵のりんごに何が入っていたか知ってますか？ 論理なんです。論理と知的なもの。あの中に詰まっていたのはそれだけです。……大抵の人はものをあるがままに見たいと望まないんです。いつも生と死を繰り返してばかりいるのを、やめたいとも望まないんです。いつも新しい体を欲しがってばかりいるんですよ。そんなことをやめて神のもとに留まれば、本当にすばらしいのに」彼は少し考えを巡らせた。「今までこんなに

もたくさんの〈りんご食い〉を見たことはありません」と、彼は言った。彼は首を振った。

“You know what was in that apple? Logic. Logic and intellectual stuff. That was all that was in it. ... most people don't want to see things the way they are. They don't even want to stop getting born and dying all the time. They just want new bodies all the time, instead of stopping and staying with God, where it's really nice.” He reflected. “I never saw such a bunch of apple-eaters,” he said. He shook his head. (291-92)

テディの首の振りようは、この世界を満たす一般の人々―〈りんご食い〉―は、本当に愚かな連中だと言わんばかりである。これをバナナ魚について語るシーモアの態度と比較すれば、両者の違いは歴然としている。シーモアは彼自身をバナナ魚にたとえており、バナナ魚はバナナに象徴される現実世界の喜びを求める性質があるため、シーモアがものの本質に関わる内面に価値を見出すとしても、それによって現実世界で肉体を持った人間として生きることの価値が否定されることはない。これに対し〈りんご食い〉はテディ以外のほとんどすべての人々を指し、彼らの生き方を否定する。テディはまわりの人々に対して礼儀正しく、感情的になることもなければ怒鳴ることもないが、彼らに同化することも参加することもなく、人間の営みの外のより高いところから人間を見下している。そのため、現実社会で生き続けなければならない読者は、テディの目がどれほど優れた精神性を見つけていようとも、それが何の役に立つのか疑問を抱かずにはいられない。しかも現実社会の一員として生きる読者自身の存在が強く否定されて見えるので、テディに対し、またテディをもっともらしく描くサリンジャーに対して、強い違和感をぬぐえない。

もっともサリンジャーは、このようなテディの視点が彼自身のものでないことを暗示しようとして試みてはいる。たとえば、父親が妻の口答えに対し〈ガラス〉のテーブルの表面で〈たばこ〉をもみ消す場面で、テディは両親の心の中を完全に理解しているが、その理解が事態改善の行動に繋がっていないことを、彼はテキストの深層で示しているのである。つまり、内面と外界の境界線を示すガラスの解釈記号の手前で、心と心のつながりを意味する解釈記号のたばこを父親が消した時、彼は妻に対して心を閉ざす。テディはふたりのコミュニケーションの不毛を表すたばこの灰を、自身の内面を表象するガラスの灰皿の中にくい取る行為で、不毛に終わったコミュニケーションを理解したことを示している。しかし、彼は灰をふき取って向こうが見えるようになったガラステーブルの中央に灰皿を戻すことしかしない。灰皿が表す彼の内面は、内と外の境界を示すガラスのテーブルを通り越し、両親の不毛な心をすべて見透かしていることはわかる。しかし、彼は両親のため

に新たなたばこの火をつけ、彼の心のうちを両親に理解させたり、両親が互いの心を理解しあう手助けは一切しない。テディが船室を出るときも両親はいさかいを続けているように、テディの精神性は現実をより良くする何の力にもなっていないことを、サリンジャーはテキストの深層で指摘しているのである。

しかし、そのようなテディの限界がテキストの深層に織り込まれていたとしても、それはテキストの表層で如実に伝えられる彼の尊大な姿や高慢な言葉を抑制するほどの効は奏していない。それ故ダン・ウェイクフィールドは、「サリンジャーの多くの登場人物は神秘主義と関わっているが、本当の神秘主義者はテディだけであり、彼独自の生き方は、他のどの登場人物の生き方とも異なるし、サリンジャーの探求に対する答えにもなっていない」(Though many of Salinger's characters are concerned with mysticism, Teddy is the only real mystic, and his particular answer is not the answer for any other characters and does not provide an answer to Salinger's search. [185]) と批判する。事実テディの人格は「倒錯の森」のフォードに近いにもかかわらず、テディが主人公に位置づけられて作家の視点から直接書かれているため、「倒錯の森」ではコーリーンやウェイナーを配することで十分に供給されていた作家の現実的な視点が、この作品ではほとんど伝わらず、非現実なテディは作品の存在意味を損ねてさえいるのである。

2. 無識別の識別

ものの本質や人間存在の根幹を成す精神性に深く通じるほど〈精神的に進化している〉とされるテディは、人間的な感情をすべて排除した冷たさで読者を遠ざけてしまう。しかも、彼の主張する精神性はすべてのものを神と見なすような、無識別の大きな肯定を拠り所としているが、彼がそれを他者に解説したり教示したりするとき、そこにはおのずと他者に対する優越という識別が現れ、自己矛盾を引き起こす。その結果、彼の主張は信憑性を失うだけでなく、そのような主張を掲げて自己の優位を信じて疑わない彼が、読者の目には非常に傲慢に映るのである。

たとえば、船の窓から誰かが捨てたオレンジの皮が海に浮ぶ様子に、テディは興味を惹かれる。そして、「それがそこに浮かんでるってことを僕が知っているのは面白いね。もし僕が見なければ、僕はそれがそこにあるとは知らないだろうし、もし僕がそれがそこにあると知らなければ、僕はそれが存在しているってことさえ、言えないだろうから」(It's interesting that I know about them being there. If I hadn't seen them, then I wouldn't know they were there, and if I didn't know they were there, I wouldn't be able to say that they even exist. [強調筆者] [261]) と両親に告げる。〈窓〉は内面と外界の境界を表す解釈記号であるが、こ

の場合の外界は大海であり、〈水〉が純粹な精神性を表す解釈記号であるため、窓が結びつけているのは、人の心と人間存在の重要な部分である精神性である。そして、その窓を通してテディが見るオレンジの皮が大きな精神性の中に浮かび、やがて沈んでゆくように、現実的な価値観からすれば取るに足らないゴミであるオレンジの皮も、純粹な精神性に属する、価値が計られないほど貴重な資質を内在させていると、テキストの深層は伝えている。言い換えれば、現実社会でどのような価値が与えられていようとも、この世のすべてのものは等しく貴重な精神性を帯びているという世界観を、テディの言葉は暗示している。しかし彼の言葉に何度も繰り返される〈僕〉は、内面から精神世界を眺め、そこにあるものを見、そこに存在するものについて他者に伝えることができる、他者より優れた自我の存在を強調する。そしてそのような自我と他者の明確な違いは、識別の上にこそ成り立つものではないだろうか。

この作品ではこうした矛盾に事欠かない。別の例を挙げれば、テディは日記に、「僕の考えでは、人生は贈り物の馬である」(Life is a gift horse in my opinion. [276])と記載しながら、それに続けて、「ウォールトン教授が僕の両親を批判するのはとても思慮に欠けると思う。彼は人々をある枠に収めたがっている」(I think it is very tasteless of Professor Walton to criticize my parents. He wants people to be a certain way. [276])と記したりもする。英語には、「贈り物の馬の口を見る」(look a gift horse in the mouth)という表現が、「もらい物のあらを探す」とか、「人の好意にけちをつける」、という意味で使われる。従って最初の一文は、人生は神から与えられた尊い贈り物なので、その欠点をあげつらうのではなく、すべてをあるがままに感謝して受け入れるべきだという、大きな肯定を表して見える。そして、そのような肯定に反してウォールトン教授が人を〈ある枠〉にはめようとする点を、テディは批判する。教授がテディの両親に期待する〈ある枠〉というのは、もっと子供の面倒をきちんと見、賢明で、思慮深い……いわゆる、一般に〈良い親〉と見なされる価値基準を指していると推察される。テディはそうした基準を後天的な識別と考えるのだが、そのように彼自身の基準でもってウォールトン教授を批判すること自体、形は違うにしても、〈ある枠〉に教授を当てはめようとする行為に他ならない。従って、この世界のすべてをあるがままの姿で受け入れるべきだという最初の主張に、彼自身が矛盾していると言える。

もちろん、日記は書き言葉で書かれており、サリンジャーは書き言葉のような〈間接会話〉を、直接相手に向かって話される〈直接会話〉よりも、内面を素直に表現する道具として用いる。テディが日記に記した事柄は、教授に直接話されるものとは種類が異なる。その違いは考慮されるべきかもしれない。しかしそれでもその日記が読者の前に直接提示される以上、読者はテディの声をはっきり耳にする。そして、このような自己矛盾を含ん

だ、十歳の子供の大人に対する一方的な批判は、読者には高慢なものにしか聞こえず、そこに精神的な高貴さや高潔さを感じることはないと言断できる。

さらに、無識別という非現実な観念を説くテディを作家サリンジャー自身が強い識別の視点から描くため、作品の主題に一層の混乱が生じている。たとえば、テディと父親との関係において、父親は日焼けして痛んだ肌をしているが、対照的にテディの存在の根幹を表す〈足〉は日焼けしていない。これは「バナナ魚」で描かれた、ひどく日焼けしたミュリエルの肌と青白いシーモアの肌との対比と同じで、前者は太陽に象徴される生命の輝きを全身に浴びても平気な、世俗的で物質主義的な人物であり、後者はそのようなものとは無縁の人間であることを示している。テディと父親の対比は、父親がラジオ声優で⁽²⁶⁾、本物ではなく〈演じること〉を売り物にする職業に関連付けられ、テディは東洋的な宗教思想に没頭し、ものの本質や存在の実像を冥想し続けていることにも見て取れる。この対比が単なる差異に留まるなら、識別は存在しない。しかし、マカードル夫妻が子供を前に無思慮で粗野な振る舞いを続ける一方、十歳のテディは両親の思考をすべて把握した優越した立場を取り続けており、作家サリンジャーがテディを父親よりも高く評価していることは明白である。そして、このような作家の優劣評価が両者の差異を識別に変え、テディが唱道する無識別と矛盾する価値基準を提示するため、無識別の一元論を唱えるヴェーダンタ哲学の奥義を、前世や未来も透視できる、非現実な超常能力者テディに主張させることでサリンジャーが一体何を意図したのか、一層の混乱が生じるのである。

3. 超越的な死の不毛さ

この作品は、テディの一家が英国からアメリカへ帰国する途中の船上を舞台とし、空のプールの中で反響している感じの、小さな子供の悲鳴によって閉じる。この結末は、作品の途中でテディが暗示していた彼の死—水泳のレッスンのためにプールに向かった彼を、妹ブーパーが腹いせに突き落とし、掃除のためにプールの水が抜かれていたために死ぬこと—の実現を、グロテスクに仄めかしている。そしてもしそれが事実で、実際にテディが死んだのであれば、彼の死は、あたり全体を海の〈青〉や〈水〉の解釈記号が示唆する純粹な精神性に包まれながら、プールという人工の水のたまり場に人為的な力によって〈水〉という精神性が欠け、さらにそこに彼を突き落とす〈嫌悪〉という人間的な感情が介在した結果の、皮肉な死であり、ものの本質や存在の根幹をなす精神性の尊さを理解しない人間の愚かさをテキストの深層は強く非難していることになる。しかしそのような現実批判は、この世界のすべてを肯定しようとしたり、生と死の差がさしたるものでないと振る舞ってきたりしたテディの態度と矛盾する。また、彼をプールに突き落とすのが、彼に腹を

立てた妹のブーパーであるなら、人が生きてゆかなければならない現実世界で、人の心を持って振る舞えなかった彼の態度が妹を怒らせ、彼の命取りになったということであり、現実世界の側に留まって生き続けなければならない読者には、テディが無意味とした人間的な感情がやはり重要なものとなり、作中でテディが並べた悟りや解脱の意味が無に帰してしまうのである。

ジェームズ・E・ミラー・ジュニアは、「サリンジャーは信念を描き出そうとしていたというよりも、おそらくそれを試していたのだろう」(Salinger was probably experimenting with rather than expressing belief [26]) と、この作品に描かれるテディが、『ライ麦畑』の〈行為者ホールデン〉のような、サリンジャーの理念の実験体だろうと推測している。おそらく彼の推測は正しく、サリンジャーの本来の意図は、テディの非現実を深層に託して批判しながらも、目に見える形で人間の限界を超えた清明な精神性の極地を描き、そこに到達する道を提示することで、「倒錯の森」のレイモンド・フォードで表し損ねた、ものの本質と深く関わる内面を持つ者の魅力を存分に描き出そうというものだったに違いない。しかし、サリンジャー自身がのちに「大工よ」において、バディにこの作品を、「まれに見るほど〈心に残る〉、〈忘れられない〉、不愉快にも議論百出の、完全な失敗作となった短編作品」(an exceptionally Haunting, Memorable, unpleasantly controversial, and thoroughly unsuccessful short story [205]) と認めさせているように、「テディ」は人の関心を惹かないではおかない主題を扱い、印象的な点多々ありながら、作者にとっておもしろくもない議論を一サリンジャーが共感を寄せる主人公、テディをけなすような議論を一呼ぶことになる。

そのような失敗を引き起こした大きな原因は、この作品では、テディの非現実な超常能力や非人間的な精神性が、まるで実在しうるかのように描かれたことに加え、それらが現実生きる人間の本質よりも重要であるかのように扱われたため、作者サリンジャーの現実認識そのものが疑問視されたことにある。「テディ」は、サリンジャーが以後も常に関心を持ち続ける、ものの本質や人間存在の根幹を成す純粋な精神性について積極的に議論しているが、同じ内容を扱う後期グラス家物語では、サリンジャーの視点は現実に生きる人間の側にあることを示すための様々な工夫がなされている。そのひとつは、『ライ麦畑』で試みられた三層のテキスト構造を取り入れ、バディという作中作家を介在させていることである。これにより、非現実な人物を描く不完全な語りの責任をバディに取らせながら、サリンジャー自身は現実世界に生き続けるバディや、バディが描くシーモアとは異なる人間的なシーモア像を読者に提供し、作品の視点を現実の側に保つことに成功している。またバディを介在させることで、ものの本質に通じる深い精神性を体現する人物が現実世界を直接批判する必要がなくなり、テディが犯したような自己矛盾も解消されている。さら

に後期グラス家物語において、テディのような深い内面を持つ人物としてバディが描くシーモアは、グラス家の弟妹から精神的指導者と仰がれ、彼らの敬愛を一身に集める人物に設定されているため、彼はテディよりも人間的な暖かみや優しさを感じさせる、読者がより共感しやすい人物になっているのである。

第5章 グラス家物語による挑戦

はじめに

1951年に発表された『ライ麦畑』では、ピカレスク風の冒険譚という物語展開の面白さに加え、〈セントラルパークのあひる〉や〈ライ麦畑でつかまえて〉などの象徴が効果を挙げている。またこの作品では、この時期のサリンジャーの短編作品に見られるように、彼独自の意味を伝える解釈記号でテキストが巧みに二層化されているだけでなく、実際に作品を書いている〈作家サリンジャー〉、作中の出来事を語る〈語り手ホールデン〉、作中の出来事の中にいる〈行為者ホールデン〉の三者を区別して、テキストに新たな重層化をもたらしたことが成功の鍵になっている。しかし、現実の限界を無視してどこまでも理想を追求できるよう、〈行為者ホールデン〉が頭の悪い落ちこぼれ青年に設定されているため、彼の心をとらえるものの本質や、それを追い求めるときに生じる現実問題が真っ向から議論されることはない。しかも、〈語り手ホールデン〉は自身の苦しみの実態を見つめ、彼の〈苦悩の記録 (records of their troubles [Rye 246] ⁽¹⁾)〉としては素晴らしい物語を生み出すが、〈書く〉という行為を除けば現実社会と積極的に関わってはいない。

このような『ライ麦畑』の限界を乗り越え、苦しみの解決策を提示する新たな作品を目指すクラフツマン・サリンジャーのさらなる挑戦が明確になるのは、グラス家という大きな一族についての構想が形を整えたときである。グラス家の名前は『九つの物語』にすでに登場しているが、この時期新たに書かれる一連のグラス家物語（以後、後期グラス家物語と呼ぶ）には、『ライ麦畑』を超えようとするサリンジャーの明白な姿勢が指摘できる。そのひとつは、作中で行動する人物たちが早熟の天才児や優等生たちからなる多弁な一家に設定されていることである。彼らは程度の差はあれ現実社会に関わって生きようとするため、この新たな設定の結果、彼らの理想が現実社会で直面する限界や問題点がテキストの表層で明白な言葉によって議論され、それらと四つに取り組む姿勢が顕著になっている。ふたつめは、理想をどこまでも追求する〈行為者ホールデン〉の役割を担う新たな人物として、弟妹たちに精神的指導者として敬愛される長兄シーモア・グラスが造形されてゆくことである。彼は第4章で扱ったような、ものの本質や人間存在の根幹を見極め、その純粹な精神性と深く関わる非常に特殊な人物に通じる性質がある。さらにそのような特殊な人物を語るために、後期グラス家物語では〈作中作家バディ〉・グラスの介在が明確にされ、『ライ麦畑』では〈語り手ホールデン〉によって持ち込まれた三層化されたテキストが、より積極的に、より効率的に用いられ、作品の現実的な足場を固めている。

もっとも、こうした特徴は後期グラス家物語に共通するものであっても、そこで用いら

れる文学技法やその効果は作品ごとに少しずつ変化している。まず、新しく構想され直したグラス家の全容がぼんやりと見えてくる最初の作品は、1955年11月の「大工よ」⁽²⁾で、この作品でサリンジャーは、長兄シーモアを敬愛する次男バディを語り手に、シーモアが彼の結婚に託した理想を伝えている。彼の思いは作中でバディが見つかるシーモアの日記に明確な言葉で提示されている。しかし彼の言葉が直接伝える以上の内容が、彼とバディとの関わりや、日記を取り巻く状況について解釈記号で示される深層に表されている。日記という形式で読者に明確に伝えられるシーモアの主張が、解釈記号による深層と結びついて別種の展開を見せるなど、作品の主題は今までよりもとらえにくいものになっているが、テキストの表層は結婚式から逃げ出した花婿シーモアの弟、バディの行動を、一種の茶番劇仕立てで描き、読者を楽ませる明るい一品に仕上がっている。

これに対し、1957年に発表された「ズーイー」では、登場人物たちが作中で動き回る姿よりも、彼らの意見や議論が描かれることの方が多くなり、しかもそうした主張や議論そのものは特に斬新でも感銘深いものでもない。この新たな傾向は作品評価の低下を引き起こしている。しかしこの作品の真の魅力は、交わされる議論を通して間接的に表される、目には直接見えない深層部分にこそある。

ところで「ズーイー」は、1955年1月に発表された「フラニー」で提示された問題に対する答えとして書かれた。「フラニー」は『ライ麦畑』でホールデンが直面した問題を明確に正面切って論じたもので、そこで輪郭が明らかにされた困難に取り組むのが「ズーイー」である。この作品では言葉沢山の議論が先行し、読者を楽ませるという点で『ライ麦畑』に劣ることは事実である。しかし議論が繰り返されるなか、これらの議論はサリンジャー独自の意味を持った解釈記号で表される深層と合体し、議論が直接伝える宗教めいた道徳的内容とは異なるものを一理想と現実の両方に関わって生きる人間の、苦しみにじっと耐えながら、少しでも良いものを生み出して生きてゆこうとする切ない思いを一暗示している。従って、難解で小説の面白さを犠牲にしている点は否めないが、「ズーイー」はクラフツマン・サリンジャーの才が発揮された、これまでの彼の作品の中でもっとも充実した内容を持つ作品に仕上がっている。

もっとも、高い感受性を備えたサリンジャーの登場人物の中で、ズーイーはもっともたくましく現実世界に関わろうとするものの、どうしても結婚しようとしないう彼の結婚観に窺えるように、これ以上は社会に深入りできないと見限っているところがある。そこに、〈書くこと〉によって現実社会との接点を保とうとしながらも、実際には世間に対して高い壁を立てかける作家サリンジャーの、現実に対する本音がちらついて見える。そして、彼が次第に現実社会から遠のいてゆくとき、彼の現実社会に対する幻滅は侮蔑に変質し、

複雑な技巧をこらして作り上げられる文学世界によっても覆いきれない、苦々しいほころびを生じ始めるのである。

サリンジャーは元来、人付き合いがうまいとは言えなかったようである。そして、1947年にはすでにマンハッタンの喧噪を離れ、〈行為者ホールデン〉が行くことを望んでいた東部の郊外で、アパートを転々としながら暮らし始めている。その後、『ライ麦畑』の大きな成功が経済的ゆとりをもたらすと、1952年にニューハンプシャー州のコーニッシュという小さな田舎町に自宅を得、1953年の正月に引っ越しをする。そして同年11月、高校生とのインタビューが一般商業雑誌に無断で転用されると、家の周りを塀で囲み、一般社会との接触を固く拒むようになる。すなわち、『ライ麦畑』の最後で〈語り手ホールデン〉が家族から与えられる保護された状況を、サリンジャーはこの作品の成功によって自力で獲得したため、そこに堂々と居座り続けるようになるのである。

とはいえ、1953年の正月にコーニッシュに住み始めてから11月の事件が起きるまでのあいだ、サリンジャーはまだ地域の文化人とのつながりを保っており、そのような関係でクレア・ダグラスと出会っている。クレアは1954年に一度、ハーバード大学卒業生と結婚するが、すぐに離婚し、コーニッシュでサリンジャーと同棲生活に入り、1955年2月17日に結婚に至る。ところがこの結婚後、サリンジャーはそれまで以上に世間から遠ざかるようになったと、イアン・ハミルトンは述べている⁽³⁾。また、彼の娘マーガレット・A・サリンジャーも回想録の中で、彼の結婚が当初から様々な問題を抱えていたことを明かしている⁽⁴⁾。

このように、1950年代の後半、サリンジャーの作家としての名声が高まり、彼の自負心をあおる一方、彼はますます世間から遠ざかってゆく。そして、そのような中で彼がより新しい文学作品を目指すとき、イアン・ハミルトンが、「サリンジャーにとって今や、タイプライターを叩くことと神を探求することは、区別しがたい修業であった」(Salinger's pounding of the typewriter and his search for God were now inseparable disciplines [141])と解説するように、彼自身の〈神〉を模索する態度がそのまま、彼の小説に投影されるようになる。1959年に発表される「シーモア序章」はそうして出来上がった作品であり、サリンジャーの精神的理想を体現する〈シーモア〉を、読者と共有できる解釈記号に高めようとするかのように、バディは神格化されたシーモアについて熱心に語り始めるのである。

「シーモア序章」以前も、シーモアは常にグラス家の兄弟姉妹の敬愛の対象として描かれてきたが、それは彼の名前が〈もっと多くを見る (see more)〉能力を示唆するように、彼が通常の人よりも鋭く深くものの本質を見極め、高潔で清明な人間の在り方を実感させ

ていたからにすぎない。ところが「シーモア序章」では、前世や未来を見るシーモアの超常能力が暗示され、〈もっと多くを見る〉彼の能力が人間の限界を超えているかのようである。この作品ではまた、グラス家物語以外の「テディ」のような作品もバディが書いたものとして扱われ、バディはサリンジャーのオールターエゴの様相を呈する。従って、三層化されたテキストによって巧妙に保たれていた作家サリンジャーと〈作中作家バディ〉との距離が失われ、バディの声はサリンジャー自身の声のように聞えるのである。しかもバディの態度はしばしば非常に高圧的で、不愉快で、狭隘な印象をもたらすため、ロバート・M・アダムズが、サリンジャーはシーモアによって「三流のメシアさながらのもの」(a very third-rate Messiah [129]) を作り出していると非難したり、ウォーレン・フレンチが、「サリンジャーの意図はシーモアを神を求める超常能力者にすることだった」(He [Salinger] intended to turn him [Seymour] into a god-seeking seer [*J. D. Salinger, Revisited* 101]) と批判しているのも、やむをえないと思われる。

「シーモア序章」のこのような欠陥は、「ハプワース」では決定的なものになる。シーモアの手紙形式で書かれたこの作品では、〈作中作家バディ〉の存在まで排除されたため、バディを介してテキストを三層化し、用心深く作中人物たちから距離を置いていたサリンジャーが、「テディ」で犯した過ちを再び繰り返すことになるからである。すなわち、彼は自らが超常能力を持つ偉大な存在であるかのような独善的な態度で、読者に直接説教してしまうのである。こうして『ライ麦畑』以降、彼がグラス家物語で行ってきた新たな文学的挑戦は瓦解する。

結局、サリンジャーは後期グラス家物語で、すべてのものが調和して存在できる観念的な精神世界の探求と、人が肉体を持って生きる現実社会との接点を、新たな文学的挑戦を通してより深く掘り下げ、人間存在の実態をより鋭くとらえようとしながら、その一方で、彼自身は現実社会から次第に遠ざかってゆくという矛盾を犯していたのである。そのため彼の技巧が先鋭化し、微妙なバランスが増々必要になるにつれ、皮肉にも、それを支える彼の現実感覚は徐々に希薄になり、「ズーイー」でかろうじて保たれていたバランスは、その後一気に内部から崩壊してゆく。本章ではそのようなサリンジャーの限界に注目しつつ、後期グラス家物語を原則時代順に論じ、各作品で彼がどのような文学的挑戦を試み、何を成し遂げることができたのか、また何が成し遂げられなくなってゆくのかを検証する⁽⁵⁾。

第1節 「大工よ、屋根の梁を高く上げよ」

(“Raise High the Roof Beam, Carpenters”)

—バディによるテキストの重層化—

1955年11月に『ニューヨーカー』誌に発表された「大工よ」は、1955年1月に同誌に発表された「フラニー」と、1957年5月に発表された「ズーイー」とのあいだに位置する作品である。しかし「フラニー」ではグラスの姓がまったく登場しないのに対し、「大工よ」では「バナナ魚」をはじめとする、それまで書かれたグラス家にかかわる作品を結びつけた〈グラス・サーガ〉の構想がはっきりと出来上がっている。しかもこの作品ではバディ・グラスの介在によって、『ライ麦畑』で試みられた三層構造を発展させようとする姿勢が明白で、『ライ麦畑』を超えるクラフツマン・サリンジャーの新たな挑戦を表す後期グラス家物語の第一作と見なすにふさわしい。

この作品は、バディがシーモアの結婚式に参列したものの、シーモアが結婚式に姿を現さなかったために生じた騒動を扱っている。作品の中ではシーモアの日記が提示され、結婚に託した彼の思いが読者に直接伝えられているが、作品に描かれるのはおおむね結婚式に参列したバディ自身の姿である。そして、日記に記されたシーモアの結婚に対する姿勢は、結婚式の騒動に巻き込まれたバディの体験を通して検証しなおされ、それによって、『ライ麦畑』を超える新たな作品を作り上げようとする作家サリンジャーの、今までよりも一層深い人生観が描き出されている。

そこで以下、『ライ麦畑』で試みられた三層のテキストがバディによってより明確な形に発展させられている点に着目し、「大工よ」のテキストの深層を読み解いてゆく。そして、シーモアが結婚に託した意図がどのように描き出されているのか、また作品全体の中でそれがどのように取り扱われているのか、さらには『ライ麦畑』を超える新たな人生観としてどのようなものが提示されているのかを、明らかにしよう。

1. 空の〈グラス〉と〈葉巻〉の燃えがらの解釈記号：

祝婚歌≠幸福な結婚

エバーハード・オールセンは、シーモアがミュリエルと結婚することについてバディは穏やかならぬ気持ちを抱いているが、最後にはそれを受け入れるようになるのみならず、作品の最終場面ではシーモアの結婚を祝福する気持さえ表していると主張する⁽⁶⁾。確かに、バディが眠りに陥ることができる最終場面では、シーモアの結婚がもたらしたそれまでの緊張が和らぎ、バディはシーモアの結婚を受け入れる姿勢を見せている。しかしそれはオールセンが解釈するほど明るいものではない。

たとえばサリンジャーの作品では眠りはしばしば心の救済を象徴するが、この作品の最後でバディが得る睡眠と、「エズメのために」の最後でX曹長が感じる強い眠気や、「ズー

イー」の最後でフラニーにもたらされる眠りとは、その効果は大きく異なっている。というのも、「エズメのために」と「ズーイー」ではX曹長とフラニーが眠りに就くところで作品が終わり、眠りをもたらしたエズメやズーイーの愛の力が強調されるのに対し、「大工よ」ではバディは再び眠りからさめ、ひどい頭痛や乾ききった口という不快な感情を覚えるだけではない。彼は皆が立ち去ったあとの部屋に、残された空の〈グラス〉と〈葉巻〉の燃え殻を見つけ出しさえる。バディがこれらの品を結婚の贈り物にすべきだったと考えるにしても、それはこれらの品が結婚を祝うにふさわしい喜ばしいものだからではない⁽⁷⁾。一時的な眠りから醒めたとき、彼は結婚騒ぎが残したこれらの品を通して、シーモアを自殺へ駆り立てた彼の結婚の残酷な一面を一内面を示唆する解釈記号のグラスの内が空であることで、内面の空虚さを、また心と心のコミュニケーションを示唆する解釈記号の葉巻が燃え殻になっていることによって、そのようなつながりが終わってしまったことを一見つめている。これらの品はシーモアの結婚にもたらされた結末を示唆する、彼の結婚の本質を表しているが故に、バディは贈り物にすればよかったと考えたにすぎないのである。

一見明るい口調で締めくくられる作品の結末の深層に、幸福な結果をもたらさないシーモアの結婚の本質がそれとなく仄めかされているように、この作品の表面的な明るさの奥にはシーモアの結婚の根本的な欠陥が常に暗示されている。たとえば作品の表題、「大工よ、屋根の梁を高く上げよ」は、シーモアの結婚を祝うために妹ブーブーが引用した古代ギリシアの女流詩人、サッフォーの詩、「大工よ、屋根の梁を高く上げよ。軍神アレースのごとき、何人をも凌ぐ、いと背高き花婿が訪れる故」(Raise high the roof beam, carpenters. Like Ares comes the bridegroom, taller far than a tall man. [76])から取られ、作品は祝婚歌としての明るい華やいだ体裁を取っている。しかし作品の冒頭でいち早くシーモアがすでに自殺していると告げられ、祝おうとする結婚の不幸な結末が明示されているため、この表題はシーモアを受け入れるフェダー家の梁が、背の高いシーモアにふさわしいほど高くなかったことを、言い換えれば、〈背の高さ〉の解釈記号が示唆するシーモアの優れた内面がフェダー家の人々に理解されなかったことを、暗に批判している。

実際、シーモアの自殺を扱った「バナナ魚」から一連のグラス家物語が始まっているように、この作品でも彼の自殺の事実が隠されることはない。そして、グラス家の中で唯一人結婚して子供を育て、明るくおおらかな気性で現実社会と結びついているように見えるブーブーが、「一般的な道徳的見地からだけ言っても、私は死ぬまで1942年を嫌悪すると思うわ」(I think I'll hate 1942 till I die, just on general principles. [11])と断言していることから、シーモアの結婚が最初から悲劇を内在させていたことが強調さ

れているように見える。しかも 1942 年はサリンジャーが陸軍に入隊した年であり、シーモアもこの年に軍隊に入っている。サリンジャーはまた、実戦ののち一時期神経衰弱に陥っていたらしいが⁽⁸⁾、シーモアも同様だった。従って、彼らを精神衰弱に陥れるほど過酷な戦争に加わる書類に署名した年と、シーモアが自殺で終わる結婚証書に署名した年が重ねられていることは、シーモアの結婚が戦争同様、人と人の心が通い合わないことによって大きな悲劇をもたらす種類のものだったという含みを感じさせる。

このように、バディは終始一貫してシーモアの結婚がはらむ致命的な危険を示唆し続けている。しかし結末の時点で、バディは不幸に終わった兄の結婚を彼なりに容認する。その変化をもたらすのが、彼が浴室で読んだシーモアの日記である。日記は、サリンジャーの解釈記号の中で直接会話よりも心のうちを伝えやすい間接会話に分類される、書き言葉で記される。そのような日記の中でシーモアは、花嫁ミュリエルやミュリエルの家族、そして彼が結婚に託す思いを明らかにしている。そこで次に、こうした記述からバディが何を学び、何故シーモアの結婚を受け入れる気持になったのかを考察しよう。

2. 〈浴室〉と〈窓〉の解釈記号：

シーモアが結婚に託した思い

作中、バディはシーモアの日記を二度読む。そして、一度目と二度目では日記に対する態度がはっきりと異なっている。彼が最初にシーモアの日記に気付いたとき、日記は折り畳み式のブックケースに入れられて窓の敷居に置かれていた。彼はそれを浴室に持ち込む。日記が置かれていた〈窓辺〉は、内面と外界が接する境界線を表す〈ガラス〉の解釈記号である。一方〈浴室〉は、純粋な精神性を示唆する解釈記号の〈水〉を連想させる。しかも「ズーイー」で「我が家の小さな礼拝堂」(our little chapel [92]) と呼ばれているように、浴室は生活の場の中で最も神聖な、神と語り合う清純な心で人のあるがままの姿を見つめる場所として扱われている。バディがアパートに押しかけているフェダー家側の人々から日記を遠ざけ、浴室でそれを読むのも、シーモアの気持を正確に理解したいと願うと同時に、そこそそシーモアの心にふさわしい場所だと考えたからに他ならない。

さらに、バディが最初日記を読むのをやめるのは、「皆が僕を幸せにしてやろうと画策してくれているように思える」(I suspect people of plotting to make me happy. [88]) という一文においてである。兄の幸福感を伝えるこの一文がバディにとって耐え難いのは、日記の前半に描かれるミュリエルやミュリエルの母であるフェダー夫人が、シーモアとは対照的に非常に浅薄で世俗的だからだろう。たとえば映画に感動するミュリエルを、シーモアは「メトロ＝ゴールドウィン＝マイヤー映画会社が作り出す悲劇との完全なる一体化」

(The identification with Metro-Goldwyn-Mayer tragedy complete. [77]) と呼ぶ。彼女は作り物で商業主義的な映画の悲劇に無批判で心酔できるほど浅薄なのである。しかも彼女がシーモアを愛しているのは、彼の優れた内面を感じ取っているからではなく、彼が子供の頃ラジオ番組で有名だったことや、それを人に自慢できることに満足を感じているからだ。彼女の愛情が極めて低俗な理由に基づいていることも、彼は明かにしている。同様にフェダー夫人についても、「物を一万物を、貫いて流れる、詩のような重要なものに対して何の理解も、理解したいという気持も、一生涯持てないような人。死んだ方がましなのだが、それでも生き続けてゆく人」(A person deprived, for life, of any understanding or taste for the main current of poetry that flows through things, all things. She might as well be dead, and yet she goes on living [84]) と評し、母も娘同様、ものの表面しか見ることができない考えの浅い人と見なされている。

彼女らの内面がシーモアと異質なことは、フェダー家の側に立つ精神分析医がシーモアを完全主義者と批判し、「不完全な人生を生きることの尊さ、言い換えれば、自分自身と他者の弱点を受け入れることの尊さ」(the virtues of living the imperfect life, of accepting one's own and others' weaknesses [86]) を説くのに対し、シーモアが、「僕は最後の審判の日まで無識別を重んじる……。純粋に道に至る、それが道教の生き方だし、疑いもなくもっとも崇高な生き方だ」(I'll champion indiscrimination till doomsday... . Followed purely it's the way of the Tao, and undoubtedly the highest way. [86]) と、どこまでも無識別に至る完璧な調和の世界を主張することにも窺える。生きるためにある程度妥協が必要だとするフェダー家側の主張に対し、シーモアの生き方は自ら進んで〈道を極める (following)〉でなく、自然に〈道に至っていた (followed)〉というような、道を極めるに当たってわずかな自意識が入ることさえ許さないほど純粋である。

このように、シーモアの日記の前半には、シーモアとフェダー家の価値観が明白な対比で描かれている。そして日記を読むのを中断したバディが、それを浴室に置いて立ち去るのは、浴室の外のフェダー家側の人々の世俗的な性質からシーモアの内面を切り離し、水の解釈記号で表される純粋な精神性だけが存在する世界に残しておこうとするからに違いない。彼は明らかに、フェダー家の人々の性質をシーモアのそれより劣るものと見なしており、彼女たちに好意的なシーモアの言葉を理解していない。彼が日記を読み続けられなくなったのも、兄がミュリエルの美しい外見に酔いしれ、彼女の世俗性がもたらす危険を見過ごしているかのように感じて、いたたまれなくなったからである。

しかし、内と外との境界線を表す〈窓辺〉に置かれていた日記には、〈浴室〉に日記を残して立ち去るバディが見落とした、結婚にあたってのシーモアの決意が織り込まれている。

第一に、日記の前半、シーモアとフェダー家の価値観は確かに対比されているが、シーモア自身は識別をしても、そこに反感を込めてはいない。シーモアの日記の中でもっとも辛辣な、フェダー夫人に対する批評は、おそらくバディならそう感じるだろうと想定したもので、シーモアの意見ではない。第二に、シーモアは精神分析医の反論で示したように、無識別を重んじている。そのような精神の状態はものの価値に優劣を付けるものではない。シーモアは、より現実的な視点でものを眺めるバディなら世俗的で浅薄だと軽蔑するような人々を彼の内面に受け入れ、心乱されることなく彼らと共存できることを願っているのである。

最初に日記を読んだとき、バディはシーモアの結婚への期待と彼が求める無識別の境地を結びつけて考えてはいない。しかしこの作品を書く時点では、それをよく理解している。だからこそ、作品の冒頭、彼は秦の九方臯こうという名馬を見分ける達人が、馬の本質を見ようとするあまり漆黒の雄馬を灰褐色の雌馬と混同するという、道教の説話を引用しているのである。「臯こうの目に映っているものは精神的なものの姿です。本質的なものをしかと理解するため、ありふれた詳細は忘れ去っているのです。内面の性質にだけ注目し、外観は見えなくなっているのです」(What Kao keeps in view is the spiritual mechanism. In making sure of the essential, he forgets the homely details; intent on the inward qualities, he loses sight of the external. [5]) と描かれる馬の目利きに、バディはシーモアをたとえる。そして、「ここに描かれる花婿がこの世の舞台から永遠に降りてしまっただけ以来、私には彼の代わりに馬を探しに遣わしたいと思える者がいない」(Since the bridegroom's permanent retirement from the scene, I haven't been able to think of anybody whom I'd care to send out to look for horses in his stead. [6]) と、シーモアが現実社会の誰よりもものの本質を見抜く鋭い目を持っていたことを強調し、彼の結婚にかかる思いが常識を超えた理想郷を目指すものだったことを示唆する。もっとも道教のこの説話は、ものの本質を本当に見ようとするならば、外面的な特徴など構わない地点に至らねばならないと諭してはいるものの、良馬の本質を識別し、現実的に役に立つ馬を選び出しているように、本質に優劣を付けない無識別を主張するものではない。一方シーモアは、外面の違いを超えようとするとき、すべてのものが最終的に一つの大きな精神に—「テディ」において、テディ・マカードルがすべては〈神〉だと見なすようなものに⁽⁹⁾—属するという、無識別を想定する⁽¹⁰⁾。

結局シーモアは、自分と対極をなすミュリエルと一体になり、ふたりが互いを助け合っただけで、新たな、より完成された、より高貴な生を現実世界に実現することを願っていたのである。バディはそのことを、浴室でシーモアの日記の後半を読むときに初めて認識する。

というのも、日記の後半でシーモアは結婚を控えて興奮している理由を、「僕は生まれ出ようとしているように感じる」(I feel as though I'm about to be born. [106])と説明し、彼にとって結婚が新たな生への再生だったことを明らかにしているからである。彼はまたヴェーダ哲学⁽¹¹⁾から、「結婚の相手は互いに仕えあうことが求められている。互いに高め、助け、教え、支え合わなければならないが、何にもまして、仕えあうということが重要だ」(Marriage partners are to serve each other. Elevate, help, teach, strengthen each other, but above all, serve. [106])という結婚観を引用している。〈仕える (serve)〉には宗教的響きがあり、神に仕えるように心から謙虚に仕えあうことで、両者が共によりすばらしい存在に生まれかわることを意味している。それは相互方向に行われるものであり、自分が相手を高めるだけでもなければ、相手に高められるだけでもない。つまり、ウォーレン・フレンチが、「〈無宗派〉の結婚式と、富をあからさまに見せびらかす披露宴の畏から、シーモアはミュリエルをうまく救い出した。……喜ばしい祝婚歌は、アメリカを覆い尽くしかけている反知性主義に対する大きな勝利を記している」(he [Seymour] succeeds in spiriting Muriel away from the trappings of the “non-denominational” wedding and ostentatious show-of-wealth reception. ...This joyful epithalamium records the high point of their triumph over the incipient fascism of American antiintellectualism. [J. D. Salinger, Revisited 103])と評するような、一方の性質が他方に勝利するという事態を、シーモアは結婚においてまったく想定していないと言える。彼は自分もミュリエルも生命の本質においてまったく等しい存在と見なし、現実世界で対照的な形を取るふたりが結婚によって一体化することで、互いを補完しあう、より優れた新たな生が実現できると考えているからである。

バディがシーモアの結婚の意図を正しく理解したことは、日記の最後の部分を読み終えたあと、彼が日記を窓辺に戻す行為からも明らかである。間接会話の書き言葉を使う日記はシーモアの内面そのものであり、もともとそれが内と外の境界を表す解釈記号のガラスの内側にあって、外の世界に一番近い窓辺に置かれていたように、シーモアは結婚により彼の内面をミュリエルという他者と接触させ、新たな生き方を実現しようと願っていた。従って窓辺はシーモアの結婚の意図にもっとも相応しい場所だったと言える。そして、バディはそこに日記を戻すことで、シーモアが結婚にこめた意図を理解し、それを受け入れたことを表しただけではない。その行為によって、バディは結婚の結末がどうであれ、シーモアが試みようとした高い理想は賞賛に値するものだと強く肯定しているのである。

3. シーモアの結婚の限界：

〈二極一致〉の罫

シーモアは結婚に高い理想を託していた。しかしその結婚の結果、彼は現実世界で生きて行けなくなる。彼が目指す究極の状態においてあらゆるものは無識別であっても、現実世界におけるシーモアとミュリエルの結婚では、「倒錯の森」のフォードとバニーの〈二極一致〉の結びつき同様、目に見えない価値を追求する人々が、物質的で浅薄な人々に圧倒されてしまうからである。

もちろん「バナナ魚」のシーモアの死は曖昧さを残し、彼は絶望の果てに自殺したとも、肉体を離れて観念の世界を追い求めようとしたとも言える。しかしどちらの場合でも、ミュリエルは結婚後も相変わらず非常に世俗的で、シーモアの純粋な内面も現実世界と折り合えないままの状態にある。従って、彼がミュリエルとの結婚に託した願いはまったく実現されていないように思える。しかしそのような失敗に終わったとしても、シーモアは理想を追いかけるあまり無思慮に結婚したわけでは決してない。かつてシャーロットとのあいだに起きた事件に比せば、彼はミュリエルとの結婚に最善の準備をして臨んでおり、バディやブーブーが抱いた危惧を十分認識していたことが窺えるからである。

シーモアは十二歳のとき⁽¹²⁾、ミュリエルに非常によく似た少女シャーロットに石を投げて怪我をさせている。彼女は美しく、のちに映画界で名をなし、シーモアは彼の手に彼女のドレスのレモンイエローの色が焼き付いていると言う。〈外見の美しさ〉も、〈映画〉も、〈黄色〉も、すべて世俗的なものと結びつけられる解釈記号であり、シャーロットはミュリエル同様、ものの表面しか見ることができない完全に浅薄な人物に設定されていることがわかる。そのようなシャーロットにシーモアが石を投げた理由について、車寄せでブーブーの猫をあやしている彼女の姿が美しすぎたからだ、バディは説明する。これを受けてオールセンは、「精神の探求に従事することから気が殺がれるのではないかという恐れのために、シーモアがシャーロットを傷付けたということはある」（Seymour's fear of being distracted from his pursuit of spiritual progress can explain why he hurt Charlotte. [188]）と判断する。オールセンの主張には一理あるものの、シーモアがミュリエルとの結婚に託したような、あらゆるものの差異を超え、ひとつのものとして調和する完璧な状態を精神の理想としていたのであれば、世俗的な美しさは彼の中に取り込まれなければならないもので、排除されるべきものではなかったはずである。それ故、十二歳のシーモアがシャーロットを退けたのは、彼女のような完全な美と二極一致を成し遂げて新しい生に入るには、その時の彼の内面がまだ未熟すぎたことを示唆している。

それ故、成人した⁽¹³⁾シーモアがシャーロットと同じ美しさを持ったミュリエルとの結婚に踏み出すとき、彼の内面は十二歳の時よりもはるかに成長し、自分自身をより強く保ち、

世俗的要素や人間的感情をそれだけ多く受け入れられるようになったことを意味している。ただそれでも、ミュリエルとの結婚がもたらす幸福感を受け止めるのが精一杯で、ふたりの結婚を祝うための物質的なにぎわいや華やぎがもたらす幸福感をすべて平然と受け入れる余裕はなかった。だからこそ、彼がそれまで鍛えてきた高潔な内面と、ミュリエルによってもたらされる世俗的な人間的感情とのバランスが崩れてしまわないよう、彼はにぎやかな結婚式から逃げ出すのである。それは十二歳の時にシャーロットに石を投げたのと同質の、内面のバランスを保つための彼の自己防衛策に他ならなかったのである。

この点からしても、シーモアが世俗的な結婚式に出席しないことで、知性に基づく結婚の形を成立させたという、先に引用したフレンチの解釈は成り立たない。実際、そのような解釈はシーモアの人となりや俗人レベルでとらえ、彼を矮小化する。シーモアは批判的な言葉を口にする自分について、「人の声は地上のすべてのものを汚そうともくろんでいる」(The human voice conspires to desecrate everything on earth. [78])と自省しているように、決して無批判の人ではない。従って、結婚が物質的に豊かすぎるから嫌だというのであれば、もっとそれに近いことを口にしてはいるはずである。しかし、彼は式を取りやめたいと願い出るとき、幸福すぎて結婚式に出られないからだと説明している。彼は人々が彼のことを思って用意してくれる結婚式が物質主義的だと批判するような、そのような低次元な高慢さは超越している。ただ、結婚を悟りの後の新しい生に等しい高潔な理想状態ととらえている彼は、結婚を試みようとすることによってもたらされたあまりに大きな人間的興奮に戸惑っているだけなのである。

とは言え、シーモアは実際に、十二歳の時には少女を傷つけ、二十五歳の時には、結婚式に出ないことで多くの人を心配させ、そして何よりも、自分をそれほど幸福にしてくれているミュリエルに精神的衝撃をもたらしている。そのことを、ミュリエルの側に立ち、人間的で現実的な視点から弾劾するのが、花嫁介添夫人である。心からミュリエルを気遣って口にされる彼女のシーモア批判には、「彼女には銃剣を突きつける兵士のような勇ましさがあったことは確かだ、それは必ずしも賞賛できないようなものではなかった」(there was something bayonetlike about her, something not altogether unadmirable. [33])と、軽視されてはならない率直さが含まれていることを、バディも控えめながら認めている。そして、シーモアを崇敬する弟でさえ彼女に共感して彼を責めたくなくなるとき、サリンジャーはシーモアの内面が現実遊離しすぎていると批判しているように見える。もっともバディが伝える物語の中で、シーモアの欠点に文句を言う花嫁介添夫人は勝ち気で騒々しく不愉快な一方、シーモアは深い敬愛を込めて扱われ、彼の欠点もともすれば擁護されがちなため、彼に対する非難が強くなりすぎることはない。そのため彼が結婚に託した思い

や、彼の無識別への憧憬が否定されることもまた、ないのである。

4. 解釈記号としての〈シーモア〉の萌芽：

過程の重視

作品の冒頭ではシーモアの自殺に言及し、作品の最後では、彼の結婚の不毛を匂わすような贈り物をすべきだったとバディが考えているにもかかわらず、「大工よ」が祝婚歌を基調にした明るいトーンに包まれている理由のひとつは、サリンジャーがクレア・ダグラスとの込み入った交際の結果、1955年2月17日に彼女と結婚し、この時期には彼自身が結婚に一ふたりで作る新たな家庭と、夫としての新たな役割に一希望を託していたことを窺わせる。同時に、そこにはまた、『ライ麦畑』以後新しい文学を模索してきたクラフツマン・サリンジャーの、新たな文学的姿勢も見出せる。

「大工よ」以前の作品では、観念的で調和の取れた純粹無垢な状態と、肉体を持つ人間として生きることとの間に生じる、様々な苦悩に焦点が当てられていた。たとえば「バナナ魚」の内容は破綻しているにもかかわらず、夏のマイアミリゾートに繰り広げられる物質的な豊かさと、それに焦がれて青い海を自由に泳ぎ回る力を失ってしまうバナナ魚の悲劇的な姿が、強烈な色彩と香り、そして幼い少女の清純さによって印象付けられ、強い感動をもたらしていた。同様のことは『九つの物語』の他の短編作品にもあてはまり、「コネチカットのグラグラカカ父さん」のエロイズの足許の危うさや、「笑い男」で少年時代の語り手が後ろ向きに歩いていて乳母車に衝突してころぶ姿、「小舟の方にて」の幼いライオネルの家出などは、生の限界や、人間の愚かさとそれがもたらす苦悩を、ひしひしと伝えていた。苦悩する姿を描くことに重点があるのは、長編『ライ麦畑』も同様である。作中で行為するホールデンは家に戻る直前、セントラルパークで回転木馬に乗ったフィービーが黄金の輪をつかもうとする姿を見、たとえ彼女が落ちたとしても、黄金の輪をつかもうとするのをやめさせてはいけないのだと、行為そのものを重んじる姿勢を表明する。だが作品を通して現実社会への批判的な口調が非常に強いため、夢をつかもうとする行為が肯定されるよりも、そのような行為の難しさや、それがはらんでいる危険に目が向けられがちである。そして、内容的には『ライ麦畑』の姉妹版とも言える「フラニー」でも、彼女を取り巻く現実世界の限界や、彼女自身の行き詰まり状態を描くことに、作品の主眼が置かれている。

これに対し「大工よ」では、バディがシーモアの結婚の暗い未来を予感しながらも彼の日記を窓辺に戻すように、シーモアが結婚に託した高い望みと、その難しい挑戦に嬉々として臨んだ勇気を称えようとしているように見える。そして、それが結婚を祝福する形で

作品全体に明るいトーンをもたらしている。この姿勢は次作の「ズーイー」にも受け継がれ、ズーイーはフラニーに、シーモアが〈太ったおばさま〉について言ったことを思い出させ、太ったおばさまのために立派な演技をするように働きかけ、演技の質（行為の結果）を問うことから、演技するという行為そのもの（行為の過程）の重要性を論ず。さらに、その次の作品「シーモア序章」では、書いたものの正否について問われるのは実存主義哲学者キールケゴールだけで、バディに問われるのは、「おまえの星はすべて出ているか？心を素直に書き表そうと全力を尽くしているか？」（*Were most of your stars out? Were you busy writing your heart out?* [187]）だけだと、書いたもの（行為の結果）ではなく、書くという行為そのもの（行為の過程）の重要性を強調する、シーモアの言葉となって読者に伝えられる。

このように、行為の過程の重要性を主張する姿勢は後期グラス家物語の大きな特徴と言える⁽¹⁴⁾。しかも、その姿勢は常にシーモアと結びつけて提示される。そして、「大工よ」でシーモアは、ミュリエルという異質な存在を生活の中に取り入れることにより、ものの本質を見つめたり現実から遊離したりしがちな彼自身と、ものの表面しか見れないが現実にしつかりと足をおろしているミュリエルが一体化し、互いに補完しあって理想的な完成された生が実現することを願う。そのような大きな調和は人のもっとも美しい存在の仕方であり、そこでは人と人が殺し合う戦争など起こりうるはずもない。従って、完全な無識別を追求する彼の結婚の意図は、第二次世界大戦の激戦を体験したサリンジャーの平和に対する強い祈りを反映しているとも言える⁽¹⁵⁾。

しかしシーモアが結婚によって達成しようとした境地は、彼を批判した精神分析医が言うように、完全主義者が追い求めるようなものでしかない。そして、それが正しい分析であることを裏付けるシーモアの弱点も、バディを通してある程度読者に提示されている。ただ、批判的な視点はバディの兄に対する深い敬愛によってかなりの部分抑えられている。一方シーモアは明るい祝婚歌に包まれ、彼が結婚に対して抱いた高潔な意図によって昇華されてゆく。言い換えれば、バディが読者に提示しようとするシーモアは、サリンジャーが理想とするもっとも高貴な存在で、人にとってもっとも意味あるものを追求し続ける姿を表す解釈記号に作り替えられようとしているのである。

実像のシーモアと異なる、バディが描くシーモアが解釈記号として本領を発揮するのは、「大工よ」のあとに描かれる「ズーイー」においてである。その中でズーイーは、シーモアの語った〈太ったおばさま〉が伝えるメッセージに限界があることを充分理解しながら、シーモアという名前によって、かつてグラス家に存在したすばらしい人物についての記憶を蘇らせ、精神的に行き詰まっているフラニーを立ち直らせる。さらに「シーモア序章」

では、サリンジャーは解釈記号〈シーモア〉によって、登場人物の心の中だけでなく読者の心の中にも、生きる支えとなる美しい瞬間を作り出そうとする。

結局「大工よ」は、解釈記号〈シーモア〉の高い理想が実像のシーモアにも解決できない様々な問題をはらんでいることを承知しながら、その理想が実現したように見える結婚の瞬間を幸福感一杯に歌い上げている。そして、そうすることでこの作品はシーモアの挑戦を高く賞賛すると共に、読者に無識別の美しい調和への道筋を指し示し、現実社会でその理想を追求する際に遭遇する様々な困難を乗り越える際の心の支えになる、解釈記号〈シーモア〉を作り出す第一歩を踏み出したのである。

第2節 『フラニーとズーイー』

(*Franny and Zooey*)

-議論によるテキストの重層化-

『フラニーとズーイー』の最初の作品「フラニー」は、1955年1月に『ニュー Yorker』誌に掲載された。「大工よ」に先立つこと、十カ月である。しかし、フットボール試合の行われる週末にボーイフレンドのレインと過ごす予定だったフラニーが、ゲーム前の食事のあいだに神経衰弱をつのらせて気絶する様を描いたこの作品では、彼女がグラス家の末子であることはまだ明かされていない。ただ、すぐあとの「大工よ」でフラニーが幼い妹として登場することから、当初から一連のグラス家物語の中に位置づけられていた可能性は十分にある。ともかく1957年には、フラニーの悩みを受け止め、彼女に心の安らぎを取り戻させてやろうと努力する、すぐ上の兄ズーイーの姿を描いた「ズーイー」が発表され、「フラニー」と「ズーイー」は問題提起と解決提示という対をなす作品と見なされるようになり、1961年、一作にまとめられて『フラニーとズーイー』として刊行される。

もっとも、ズーイーがフラニーの陥った悩みを解決したとしても、また「ズーイー」の最後でズーイーがフラニーに〈太ったおばさま (the Fat Lady [199])〉について語った直後に彼女の態度が変化したとしても、彼女の救済は〈太ったおばさま〉が伝える博愛主義的な主張そのものによって引き起こされるわけでは決してない。「ズーイー」の冒頭、この作品の作者として登場するグラス家の次男バディが、「私がここで申し出ているのは、神秘主義的な物語とか、宗教的な神秘化をもたらす物語とかいったものでは全然ないと言っておこう。私に言わせれば、これは複合的な、あるいは多様な愛の物語であり、非常に純粋で複雑なものを表している」(I say that my current offering isn't a mystical story, or religiously mystifying story, at all. I say it's a compound, or multiple, love

story, pure and complicated. [49]) と主張するように、表層で交わされる聞き慣れない宗教議論や奇をてらった主張は、作品を展開させるためにサリンジャーが取り込んだ新たな芸術技法の一端に他ならないからである。そして、〈作中作家バディ〉の介在によって生み出される深層と、サリンジャー独自の解釈記号で示唆される深層に、新たに、多弁なグラス家で交わされる議論や主張を通して間接的に伝えられる深層を加えた、異なる三種類の深層を巧みに織り交ぜ、そこに紡ぎ出したグラス家の様々な形の愛こそが、もっとも重要な主題となっているのである。

三種類の深層で描かれる愛は、神経衰弱に陥っている妹を救う兄、ズーイーのものだけではない。そこには、ズーイーを支えるバディの愛も、バディが伝えるシーモアの愛も、また、バディやシーモアの愛とは異質ではあるが同じくらい貴重な、父レスと母ベシーの愛も含まれている。そしてこうした家族の愛がすべて結びついて、ホールデンよりももっと密接に現実社会に関わって生きるズーイーやフラニーを支える力になっている。

そこで以下、バディの役割や解釈記号の働きと共に、落ちこぼれを装ったホールデンの単純化された言葉使いとは正反対の、グラス家特有の多弁さによって作り出された新たな深層に注意しつつ、サリンジャーが深層に表す愛の物語の本質を明らかにし、さらにその愛の効力について、またその時代的特質と限界について、吟味しよう。

1. 『ライ麦畑』の優等生バージョン、「フラニー」

フラニーが精神的に追い詰められてゆく理由としてよく指摘されるのは、様々なものを二項対立に識別してしまうことである。メアリー・マッカーシーは「J・D・サリンジャーの閉鎖回路」(“J. D. Salinger’s Closed Circuit”)において、「主題は、またまた、愚かなインチキ野郎対素敵な人々であり、素敵な人々はやはり全員が家族で、家族経営の〈閉鎖的〉組織のようなものになっている」(Again the theme is the good people against the stupid phonies, and the good is still all in the family, like a family-owned “closed” corporation. [246]) と、『ライ麦畑』を意識しつつ、『フラニーとズーイー』が世界を〈素敵なもの〉と〈インチキなもの〉の二項対立に描き、素敵なものが家族のような閉鎖的な関係の中にしか存在しないと批判する。また、カール・ボーデは、「『フラニー』は〈肉体〉と〈魂〉の〈対話〉を扱った作品である……。ここで注目されるのは、サリンジャーがいかに〈肉体〉を強く嫌悪しているかということである」(“Franny” is a Dialogue between Body and Soul What strikes us here is how bitterly Salinger hates the Body. [65]) と、マッカーシーとは異なる、〈肉体〉と〈魂〉という言葉を導入して分類する。しかし、「フラニーの到着から長い軽食時間を通して、レインはずっと虫の好かない印象を

与え続ける。……だがフラニーに関しては、読者の愛情が誘われている」(After Franny's arrival and throughout the long luncheon Lane remains repellent. ... But Franny we are invited to love. [66]) と概観しているように、彼の分類は、〈肉体＝レイン＝インチキなもの〉、〈魂＝フラニー＝素敵なもの〉という図式に還元でき、本質的にはマッカーシーの主張と変わらない。

確かに作品を一見しただけでは、マッカーシーやボーデが指摘しているような二項対立が目につく。そして、フラニーが自己優越に陥るのを心配し、主演女優を振り当てられた劇からも降りてしまう繊細さを示すのに対し、レインは駅で彼女を待っているとき、彼女からのラブレターを、マフラーを直すのと同じ右手で扱ったり、右ポケットにしまったりするなど、無神経さを晒す⁽¹⁶⁾。もっとも作品の冒頭の駅の場面では、世俗的な行為と結びつく解釈記号の〈右〉によって示唆されるレインの無神経さは、まだテキストの深層で仄めかされているにすぎない。しかしレストランの場面になると、それはテキストの表層で明瞭に表されるようになる。たとえば彼は、フラニーがまわりのだれよりも美しく、また、独自のスタイルを持っていることに満足げな表情で周囲を見回し、フラニーに対する彼の愛が多分に彼女の外見に影響されていることを窺わせる。また、Aを取ったフローベールに関する論文について話すときも、彼の見かけの謙虚さが本音の自慢気な様子をことさら強調するため、彼の自負心は鼻持ちならないものに見える。さらに、フラニーにとって最後の心の拠り所である『巡礼の道』(*The Way of a Pilgrim* [32]) について、彼女が熱心に説明している最中も、彼は蛙の足に食らいつく。その粗暴な食欲は、チキンサンドのようなあっさりしたものさえ口にできないフラニーの食の細さとあまりに対照的で、肉食動物の血なまぐさい食事風景を彷彿とさせ、彼が弱肉強食の現実社会に生き残れる残忍さ、冷酷さ、無神経さを持ちあわせた人物であることを印象付ける⁽¹⁷⁾。

しかし、『ライ麦畑』においても〈素敵なもの〉と〈インチキなもの〉の分類が見かけほど明確でなかったように、「フラニー」でも、〈レイン＝物質主義＝インチキなもの〉対〈フラニー＝精神主義＝素敵なもの〉という二項対立を崩す描写は、「フラニー」のごく最初からはめ込まれている。たとえば、フラニーが列車で到着するのを待っているレインは、暖かい待合室でペダンチックな会話にふける他の学生から離れ、非常に寒いプラットホームに立っている。身体的な寒さは心の内部の暖かさと二極一致の均衡を保ち、彼がフラニーとのデートに心からの幸せを感じている様子を窺わせる。また、他の学生がリルケをまったく理解できないと言うのに対し、「そうだなあ、たいていは理解できたんじゃないかと思うな」(he didn't know but that he thought he'd understood most of it. [6]) と、レインは答えている。もちろんこの返事には気取りもあるだろう。だがリルケはサリンジ

ヤーが好む詩人で、「バナナ魚」の中でシーモアが妻ミュリエルに読むようにと勧めながら、非常に世俗的なミュリエルがまったく読もうともしていないことを考えれば、レインがリルケを読み、しかも自己満足ではあっても大部分理解できると答えているのは、解釈記号の〈詩〉が示唆するものの本質に、彼がある程度触れられることを意味している。

さらに、彼がAを取ったフローベールの論文において、レインは、「本当にいい作家ってのはだね—たとえば、トルストイとか、ドストエフスキーとか、それに特にシェンクスピアなんかはだね、フローベールみたいに言葉を絞り出したりしやあしなかった。連中はただ、書いただけさ」(none of the really good boys – Tolstoy, Dostoevski, Shakespeare, for Chrissake – were such goddam word-squeezers. They just wrote. [13]) と、良い作家の作品は心からわき出してくる思いをそのまま言葉にした純粋なものであり、フローベールのように言葉に苦心していないと主張している。この場面では、レインがAを取ったことを自慢したいにもかかわらず、まるでそれがたいしたものではないかのように振る舞い、フラニーがそこに敏感に偽善を感じ取る点が強調されていて、論文の内容は見逃されがちである。しかし、心の内に自然に湧き上がってくるものをそのまま描ける作家こそ偉大だというレインの主張は、内面の純粋さを重んじるサリンジャー自身の主張を反映しており、そのような基準で正確な判断が下せるレインは、ものの本質や人間存在の根幹をなす目に見えない精神性を、かなりの程度理解できているに違いない。

このように、解釈記号で伝えられるテキストの深層だけでなく、表層にもあからさまに描かれているレインの無神経さや自己中心的な価値観を、描写の調子や雰囲気から一步離れ、読者が自らの目で再評価するなら、レインの別の一面が見えてくる。事実、上述のような間接的に示される比較的目に見えにくい例の他に、もっと目に留まりやすいものも幾つかある。たとえば、フラニーが乗った列車が入って来ようとするとき、レインは待ちわびていた表情を消してクールに対応しようとするにもかかわらず、彼女の姿が見えるや否や、さっと手を上げてしまう。また、あまりに気分が悪く見えるフラニーにハンカチを差し出すとき、彼はさりげなさを装おうとするにもかかわらず、心配げな様子が思わず顔に出てしまう。彼が多分に気取りや自負を抱く男であるとしても、フラニーに対する彼の愛や思いやりには、打算のない、純粋に心から発する愛情が含まれていることを、これらの小さな場面は仄めかしている。従って、フラニーが気絶したとき、試合に行けなくなるとすまながる彼女に、そんなことはどうでもよいと言うのも、彼の誠実な心から出たものでないと決めつけることはできないのである⁽¹⁸⁾。

結局のところ、「フラニー」は三人称で書かれているが、『ライ麦畑』の一人称語り に似て、テキストを描く視点はフラニーの側にある⁽¹⁹⁾。そして、それによって「フラニー」の

レイン像は歪められている。従って、『ライ麦畑』で物語られる〈行為者ホールデン〉の言動の矛盾を通して、〈語り手ホールデン〉の実像が構築され直す必要があるように、レインの実像も、彼についての描写がもたらす矛盾の中で矯正される必要がある。またそれとは逆に、作品の視点がフラニーに好意的であるが故に、フラニーの実像も客観的な視点から全体を考慮して見直される必要があり、そうすれば、繊細でかわいらしい印象をもたらす彼女の姿にも隠された欠点があることに気付く。

たとえば、レインのてらいが本心に忠実でないことは鋭く批判されるが、フラニーがレインに対して批判がましい気持ちを抱きながらも装う、かわいい恋人の素振りが非難されることはない。しかし、「彼女はレインの腕を特別な意味を込めてちょっと握りしめ、愛情を装った」(she gave Lane's arm a special little pressure of **simulated** affection. [強調筆者] [10]) とか、「彼女は……そのあとレインが続けた長々とした会話に対し、夢中になっているように**見せかける**特別な配慮を払って耳を傾けるよう、自分に判決を言い渡した」(she ... sentenced herself to listen to Lane's ensuing conversation with a special **semblance** of absorption. [強調筆者] [11]) と、彼女もまた、本意に反して〈装った〉ったり〈見せかけ〉たりしているのである。さらに、駅でふたりが出会ったとき、彼女は彼に嬉しそうに呼びかける。それについて、「彼女は顔からわざと表情を消し去ったりするような人物ではなかった」(she was not one for emptying her face of expression. [7-8]) とわざわざ注釈が付けられ、彼女は嬉しさを隠そうとしたレインと違い、心に極めて素直であるかのように思わせる。ところが、フラニーはこの時点までにレインに対して複雑な感情を抱くようになっており、彼女の愛情に満ちた手紙も、「あれを書くには随分と努力しなくちゃならなかったの」("I had to strain to write it." [15]) と告白するほど、意志を働かせて作り上げたものだった。従って再会の場面で本心と見なされた嬉しそうな顔も、実際には本心の疑念を隠す偽装だった可能性が高い。そして、その効果をフラニーが十分計算していたことが明らかたため、嬉しさを隠そうとしてもそれが出てしまうレインの単純さに比べ、フラニーの純粹に見せかけた喜びは偽善的でさえある。

フラニーはまた、レインがフローベールをけなす態度を、自分が専攻している作家以外は徹底してけなすT Aのような話し方をすると批判する。この批判の仕方は、フローベールの良さを指摘し、フローベールは彼が主張するほど悪い作家ではないと自分の主張の正しさを証明する正攻法の議論ではなく、本論とは関係のない相手の弱点をつく絡め手の攻撃であり、非難の方法としては相当に意地が悪い。従って、この時レインがフラニーの言い方に苛立ったとしても、必ずしも彼を責めることはできないだろう。さらに、レインは

大学に批判的になっているフラニーの態度について、「君は自分がえらくモーレッツな一般化をやらかしてあって、気づいてないんじゃないかな」(I don't suppose it's occurred to you that you're making one *helluva* sweeping generalization. [17]) と、ひとつのことが嫌いだからという理由で、それが関わるすべてを批判する傾向を指摘する。彼女のこの欠点は、のちにズーイーが、「おまえがやらかしてある絨毯攻撃みたいなのがすごく嫌なのさ」(I hate the kind of blanket attack you're making on it. [160]) と非難するもので、レインのものを見る目は必ずしもグラス家の者に劣っていないことがわかる。

このように、作品は三人称語りであってもフラニーの側の視点で書かれ、レインは批判的に扱われ、実際以上に否定的な印象を与えることが多い。しかし客観的に眺めれば、彼は作品から受ける印象よりもはるかに善良で優秀な青年である。一方、フラニーは良い資質を多く持っているにしても、彼女がレインを批判する高い基準を彼女自身に当てはめるなら、彼女もまた批判されてしかるべき過ちを何度も犯している。しかも、そうしたふたりの表向きの印象と異なる実像が、ほとんどすべての行為や場面で仄めかされているので、作品が〈作家サリンジャー〉の視点から書かれたものでないことが明らかでなく、フラニーが陥っている二項対立的な批判を〈作家サリンジャー〉は決して正当化していないことがわかる。彼は『ライ麦畑』の〈行為者ホールデン〉の場合同様、単純化されたフラニーの好悪を用い、青年期の理想の高さと青年らしい矛盾に満ちた行動を鮮明に印象付けようとしているだけなのである。

事実レインが本当につまらない男なら、フラニーはもともと彼を好きにならなかつただろう。またたとえ万が一そうであっても、彼が他者より優れていると感じないため問題は生じない。レインは確かに様々な点で他者より優れており、しかも青年らしい未熟さからそれを自負してしまうが故に、フラニーの癩に障るのである。フラニーは、「私、もううんざりしてるのよ。エゴ、エゴ、エゴ、に。自分のエゴも、人のもよ。何かをやり遂げたいとか、目立つことなんかをやりたいとか、興味ある人物でありたいとか思う、誰もかれもにうんざりなのよ。」(I'm just sick of ego, ego, ego. My own and everybody else's. I'm sick of everybody that wants to *get* somewhere, do something distinguished and all, be somebody interesting. [29]) と、人よりも優れたものになろうとする優越感や自我意識を醜いものと感じ、それを完全に捨て去りたいと願っているからである。

レインに優れた資質が多々あるように、フラニーも美人で多感で頭が良く、多くの良い資質に恵まれている。従って、彼女がレインには問題にならない自意識や優越感に罪の意識を感じ、それらから解放されることを強く願うのも、彼ほど自信が抱けず、生存競争に尻込みしてしまうからでは決してない。「競争をこわがっているだけ、というんじゃない

のかい」(You sure you're just not afraid of competing? [29])と問うレインに、フラニーはきっぱりと、まったくその逆だと答えている。

私は競争を恐れてはいないわ。……競争したがるのを恐れるのよ—それが、心底怖い。だから演劇部をやめたの。私は生まれつき、他の人の価値観を受け入れざるをえないようにできてるって、こと。そして、拍手が好きだとか、みんなにほめそやしてもらいたいとかいうだけでは、事を正当化できないの。もう、恥ずかしくてならないの。うんざりなの。自分には完全に無名でいる勇気がないってことに、うんざりなのよ。

I'm not afraid to compete. ... I'm afraid I *will* compete - that's what scares me. That's why I quit the Theatre Department. Just because I'm so horribly conditioned to accept everybody else's values, and just because I like applause and people to rave about me, doesn't make it right. I'm ashamed of it. I'm sick of it. I'm sick of not having the courage to be an absolute nobody. (30)

すべての人はみな等しく価値があるとするフラニーは、美しい博愛の精神を信奉していると言ってよい。しかしそれが本当に実行されるには、人の心はすべての差異を超越した無識別の状態に至らなければならない。ところが彼女の人間的な意識はそれぞれの人を識別し、優劣をつける。しかも、感性が敏感であればあるほど、人の特徴の細かな差異が目につくし、そのような差異を意識する自分が、すべてを無識別に肯定して受け入れる状態から遠ざかっていることも認識せざるをえない。つまり、善悪や優劣を極端なまでに識別する極度に敏感な感受性のため、フラニーはホールデンが陥ったのと同じ〈識別の罟〉に陥り、自分で自分を追い詰めているのである。

識別によって優劣が生じることを心底嫌悪する、完全に平等な立場を守ろうとするフラニーに対し、レインは現実のものごとに差異があるのは当然と見なす。ふたりは拠って立つ場が真反対で、それ故にレインが何を言おうと、どんなに愛情を示そうと、彼にはフラニーを助けることはできない。またフラニーの問題は、論理的思考の基本である、物の識別に由来しているもので、論理を必要とする哲学、心理学、精神分析の理論で解決されるものでもない。彼女が、祈りをただ口にし続けるだけで悟りの境地が開けるといふ、論理やそれを支える理性を廃した『巡礼の道』にすがりついているのも、現実の枠組みを超越した非現実な世界にしか心の安らぎが見出せないからである。

とはいえ、サリンジャーは『巡礼の道』に描かれるような素朴な宗教生活が本当にフラ

ニーの問題解決になると考えてはいない⁽²⁰⁾。もしサリンジャーがそこに本当に意味を見出しているなら、フラニーは何の迷いもなく巡礼者になっているはずである。バディがシーモアを理想としながら、シーモアのあとを追って自殺せず、彼なりの方法で現実との接点を保って生きてゆこうとしているように、巡礼者の清らかな生き方を理想としつつも、世俗から切り離された宗教的な生き方が本当は解決にならないことを承知していればこそ、フラニーは悩まずにはいられない。その結果、「フラニー」の最後、彼女はバーテンダーがシェリーグラスを拭いているバーのそばで気絶する。グラスは内面と外界の境界を示す〈ガラス〉の解釈記号で、その中が拭ける空のグラスは、フラニーの内面の空しさを表象している。この作品は、〈識別の罟〉に捕らえられたフラニーが、何をやっても完全に行き詰まってしまう絶望的な状態で閉じているのである。

フラニーがこれほどまでに追いつめられる原因のひとつは、彼女が『ライ麦畑』で落ちこぼれ青年に設定された〈行為者ホールデン〉と異なり、美人で優秀な女子大生だからである。彼女は人ができる議論はすべて自分で考慮済みで⁽²¹⁾、ホールデンが一作品かかって明らかにする理想の限界と行き詰まり状態に、かなり簡明な議論で行き着いてしまう。ところが、いかなる点においても完璧な状態を模索する点で、フラニーは〈行為者ホールデン〉同様に妥協を許さないため、〈行為者ホールデン〉以上に現実と折り合うことができず、彼以上に切実に逃避の場所を探し求めている。

フラニーはデートの前にレインに宛てた手紙の中で、今回は自分のことを分析したりしないで欲しいと頼む。それは、議論を尽くせば尽くすほど身動きが取れなくなる現実の限界を見定めた彼女が、自分以上に優れた議論は誰にもできないと見限り、議論から逃れることで、ひと時悩みを忘れることを願うからである。ところがレインは、追いつめられたフラニーが何よりも、無批判に受け入れてくれる人を求めていることに気付けない。そして得意の議論で彼女をさらに追い詰めるため、彼女は会話から注意をそらし、テーブルの上の暖かい日だまりに逃避場所を求めざるをえなくなる。彼女はまた、純粹さを表す解釈記号の〈水〉に近い場所であるトイレに逃げ込む。そこで『巡礼の書』を抱いてうずくまる彼女の姿が胎児を連想させるように、彼女はそこでも母の胎内のような安全でくつろげる場所を求めている。

テーブルの上の日だまりやトイレにひと時の安らぎを求めるフラニーの逃避的態度は、西部へ行き、林のそばの陽の良くあたる場所で暮らすことを夢みる〈行為者ホールデン〉のそれと変わらない。そして、〈行為者ホールデン〉が最終的に家族に庇護を求めるように、フラニーも家族の中に逃げ込む。従って、「フラニー」は宗教的題材や知的議論を取り込んでコンパクトにまとめあげられてはいるものの、内容において『ライ麦畑』を超えるもの

ではない。ライル・グレイジャーのように、「フラニー」には「詩的エピファニー」(a poetic epiphany [251])があるが、「ズーイー」は「人間性に関するもっと散文的な議論」(a more prosaic argument for humanism [251])であると見なし、青年の精神的な行き詰まりを美しくとらえた「フラニー」の方を、議論中心の「ズーイー」よりも優れていると見なす批評家もいるが、『フラニーとズーイー』が『ライ麦畑』を超える作品になりえているのは、「フラニー」が『ライ麦畑』と同じ問題を、優等生のフラニーを通してより端的に提示しているのに対し、答えとしての「ズーイー」が付され、『ライ麦畑』では扱われなかった内容が、新しい文学的手法を駆使して描かれているからに他ならない。

そのような「ズーイー」は、グラス家のシーモアを長兄とする七人兄弟の名前が初めて全員紹介されるなど、シーモアを長とするグラス家に関するサリンジャーの概念が完全に固まった上で著作され、バディ・グラスを作中作家とする効果も十分に計算して書き上げられた作品である。また、ものの本質や人間存在の根幹を成す精神性がいかなるものかをより深く探るため、サリンジャーはこれまで用いてきた解釈記号による深層に加え、多くの抽象議論を取り入れ、それらの議論で直接表せない微妙な人間存在の有り様を、議論を取り巻く状況に折り込んだ深層で伝えるという、新たな文学表現を編み出している。そこで次に、「ズーイー」でサリンジャーが新たに導入するこの文学技法に注目しながら、「ズーイー」の文学的成果を検証することにしよう。

2. 〈太ったおばさま〉≠「ズーイー」の主題

ジェームズ・E・ミラー・ジュニアが「ズーイー」を「ズーイーの最高の努力を表した作品」(the story of Zooey's supreme effort [33])と呼ぶように、この作品は、神経衰弱に陥って家に帰ってきたフラニーがもう一度女優として、学生として、やりなおせるよう、彼女のすぐ上の兄、ズーイーが努力する様を描いた作品である。その最後でズーイーは、かつてラジオ番組に出ていた頃に長兄のシーモアが、〈太ったおばさま (the Fat Lady [199])〉のために靴を磨いてゆけと言った話をする。ズーイーは〈太ったおばさま〉を醜くて知的レベルの低そうな、死にかかった女性として思い描き、そのような〈太ったおばさま〉はキリストその人に他ならないと主張して、すべての人間の価値を肯定し、それによってフラニー自身の価値も肯定されていることを、彼女に実感させる。

〈太ったおばさま〉の話聞いたあとフラニーが安らかな眠りにつくため、アルフレッド・ケイジン、ジョン・アップダイク、メアリー・マッカーシー、フランク・カーモードを初めとする多くの批評家が、〈太ったおばさま〉に込められたズーイーの主張を作品の主題と見なし、その主張の欠点でこの作品を非難する⁽²²⁾。たとえばケイジンは、「サリンジ

ヤーの恐ろしいほど早熟なグラス家の登場人物が語る愛とは、ある種の人々に限られたものである--その他の人には許容があるだけだ」(The love that Salinger's horribly precocious Glass characters speak of is love for certain people only - forgiveness is for the rest [50]) と述べ、〈太ったおばさま〉を愚かで醜い世俗的な人物に想定し、そのような人物を許容すべきだという考え方は、グラス家の者が他者より知的にも道徳的にも優れているという優越感に根ざしたものに他ならず、そのような博愛は観念的なもので実践に耐えうるものではないと主張する。また、ケイジンよりは控えめな言い方ではあるものの、カーモードは、「彼を尊敬する読者のひとりとして、彼がこのように単純な嘘を読者に売りつけようとしていることは信じがたい」(as one of his admiring audience, I find it hard to believe he could be selling anything so simple and untrue. [832]) と、〈太ったおばさま〉にこめられた主張でフラニーが救済される結末をサリンジャーらしからぬ失敗と見なす。

これらの批評家が批判するとおり、〈太ったおばさま〉の主張そのものは、フラニーが陥っている困難を根本的に解決するものではない。しかし彼らは、彼女の心の安らぎがその主張の内容だけで得られたものではない点を見落としている。そもそも、〈太ったおばさま〉によって直接伝えられる人間肯定や博愛や誠心誠意の努力は、「ズーイー」の冒頭、ズーイーが読み返すバディの手紙の中で明確に表現されている。しかも彼は作品を通して同様の内容をフラニーに繰り返し伝えているので、〈太ったおばさま〉の主張そのものが結末の切り札になりえないことは自明である。

たとえば作品の冒頭、バディがズーイーに宛てた手紙では、かつてシーモアがバスに乗っている最中に言ったという、「すべての宗教研究は、あらゆる差異を捨て去るところまで行き着かねばならない。男の子と女の子、動物と石、昼と夜、暑さと寒さといった差異は、すべて幻なのだ」(all legitimate religious study *must* lead to unlearning the differences, the illusory differences, between boys and girls, animals and stones, day and night, heat and cold. [67]) という言葉に、すべての人を等しくキリストと見なす〈太ったおばさま〉の主張が要約されている。宗教の奥義をバスに乗るといふ世俗的な行為の最中に伝えているように、シーモアの言葉は、精神的なものと肉体的なものとの区別も、高貴なものと低俗なものとの区別も、善悪美醜の区別も、すべて人間が後天的に身につけた、現実世界に生きるための利害とからむ幻の識別と見なす。そして、存在の根源に立ち返ればそのような区別はないと、すべてを等しく肯定して受容することの重要性を説く。バディはまた、手紙の締めくくりに、「演技しろよ、ザカリ・マーティン・グラス。やりたいときにやりたい場所でやりゃあいい。だって、おまえはそうしなくちゃならんと

感じてるんだからさ。だが、力一杯やるんだぞ」(Act, Zachary Martin Glass, when and where you want to, since you feel you must, but do it *with all your might*. [68]) と、悩むズーイーに教え諭す。作品の最後でズーイーがフラニーに、「おまえにやれる唯一の宗教的行為は演技することさ。神のために演技しろよ」(the only religious thing you can do, is act. Act for God [197]) と命じる言葉は、その焼き直しにすぎない。

バディの手紙は、一度に十時間も瞑想に陥るほど思い悩んでいたズーイーを心配して書かれたものである。それが何度も読み直されている様子から、ズーイーはその手紙を心の支えに青年期の危うい状態を通り抜け、何とか俳優として生きてゆけるようになったに違いない。そして、フラニーがかつての自分と同じ悩みに直面したとき、彼はその内容を自分の言葉に置き換えて妹に伝えることで、彼女を立ち直らせようとする。従って、作品の最後で〈太ったおばさま〉が出てくるずっと以前から、彼はそれと同じ内容を何度も繰り返しているし、居間の会話の最後で、主の祈りを口にし続けるフラニーが本当のイエスの姿を見ていないと批判する場面でも、「聖書の中でイエスの他、いったい誰が理解していたと一本当に理解していたと言うんだ？ 俺たちは自分たちの心の中に〈神の王国〉を持ち歩いてるってことをさ。そして俺たちはみな、ものすごく間抜けで、感傷的で、想像力がないものだから、そこだけは見ないってことをさ？」(who in the Bible besides Jesus knew - knew - that we're carrying the Kingdom of Heaven around with us, *inside*, where we're all too goddam stupid and sentimental and unimaginative to look? [169-70]) と主張して、欠点だらけに見えるすべての人間が心のうちに常に神を宿すすばらしい存在なのだと、教え諭そうとする。

結局、作品を通してズーイーがフラニーに伝えようとする内容は、最終的にすべて〈太ったおばさま〉に行き着く。そして、同じ主張が形を変えて何度も繰り返されるため、作品はともすればどうどうめぐりのまどろっこしさを免れない。事実、居間での会話と電話を通しての会話は明らかに対を成し、語られる内容自体は多分に重複している。そうした重複は、たとえば、両親に対してもっと配慮するようにと促すズーイーの台詞に見て取ることができる。

(居間での会話)

俺が言ってるのはね、こういったやり方はベシーやレスにフェアじゃないってことさ。母さんたちにはたまんないぜ。おまえにだってそれはわかってるじゃないか。なあ、まったく、レスは昨晚寝に行く前に、みかんを持って行ってやれって、しつこく言ってたの、知ってるか。まったくだよ。ベシーでさえ、みかんが出てくる話など我慢が

ならん。俺だって、ぜったい御免だ。

I'm telling you - that this just is not fair to Bessie and Les. It's *terrible* for them - and you know it. Did you know, God damn it, that Les was all for bringing a *tangerine* in to you last night before he went to bed? My God. Even Bessie can't stand stories with tangerines in them. And God knows *I* can't.
(159)

(電話での会話)

もしおまえが宗教生活を望んでるのなら、この家で行われているあらゆる宗教行事をひとつのこさず見逃してるってことを、すぐに悟るべきだ。おまえときたら、誰かが神聖なチキンスープを持ってきてくれても、飲まなくちゃと考える程度の良識もないんだからな。あれはいつだって、ベシーがこのきちがい病院をうろついている誰に対しても差し出せる唯一のチキンスープじゃないか。

But if it's the religious life you want, you ought to know right now that you're missing out on every single goddam religious action that's going on around this house. You don't even have sense enough to *drink* when somebody brings you a cup of consecrated chicken soup - which is the only kind of chicken soup Bessie ever brings to anybody around this madhouse. (194-95)

居間の会話で言及される、父レスが娘に申し出るみかんは、西洋のオレンジと異なって東洋的な響きを持つ。〈東洋〉はサリンジャーにとってもものの本質に触れる精神的なものを連想させる解釈記号であり、みかんの〈黄色〉は肉体的で世俗的な特徴を暗示する解釈記号なので、みかんは精神的なものと同質なものとの融合した〈おいしさ〉を持ち、ものの本質に通じる観念的な世界観と、肉体を持って現実に生きる人間の世界観との、両者のバランスを保って人生を渡ってゆくときの、魅力ある味わいを伝えている。一方、電話の会話で言及される母ベシーのチキンスープは、レスのみかんよりももっと愛情深く押しつけがましいが、伝えようとするものはみかんと同質である。なぜなら、チキンスープはユダヤの伝統料理に含まれる家庭の味であり、子供を育てる栄養豊かな食べ物として、肉体を持って生きる人間の生き様と深く関わる一方、ユダヤ人が聖書を拠り所とし、神の御心にかなった内面の鍛錬を積んできた長い歴史を想起させるからである。

結局、みかんとチキンスープの違いには、愛情を差し出す者が父か、母か、の違いしかない。そして、前夜、レスが神経的に参っている娘を見ながら、彼がかつて妻と共にトッ

プハットに燕尾服で踊った姿がジャケットになっている、「君、そんなに意地悪くなるなよ」 (“You Needn’t Be So Mean, Baby” [130]) というレコードを取り出して回想していることから、人生を突き詰めすぎないところで足もとのバランスを保ち、見事なダンサーとして名を馳せた夫婦の生き方と、フラニーの状態が対比されていることがわかる。夫婦はシーモアを長とするグラス家の子供たちよりも単純で素朴に見えるかもしれないが、精神的な価値と肉体的な価値をバランス良く保って七人の子供を育ててきた。そのような彼らの生き方に敬意を払えなかったり、彼らが彼らなりの愛を伝えようとしているときにそれと気付けないなら、どれほど努力しても真にすばらしい生き方ができるはずはないと、ズーイーは、居間ではレスのみかんを持ち出し、電話ではベシーのチキンスープに触れて、主張しているのである。そして、フラニーの目から見れば世俗的な両親の、娘に対する心からの愛情を理解し、受け入れさせることで、現実世界から逃避しかけているフラニーにもっと外に向けて心を開かせようとしている点で、これらの言葉は共に〈太ったおばさま〉についての話と同じ内容を伝えている。

居間での会話と電話での会話が対になっている例は他にもある。フラニーが、醜いもの、欠陥に満ちたものを嫌悪するあまり、世の中を丸ごと否定していることについて、ズーイーは居間では、フラニーが大学の一教授を気に入らないという理由で、大学そのものを否定している点に触れる。彼は、その主張の九十八パーセントは正しくても、そのためにすべてを否定してしまえば、残り二パーセントの良いものまで失う危険を指摘する。そして、「この世界は神のものだ、なあ、おい、おまえのものじゃあない。だから、何がエゴで、何がそうでないかは、神が決めることだ」 (This is God’s universe, buddy, not yours, and he has the final say about what’s ego and what isn’t. [166]) と、善悪の批判は神のみに可能で、人は批判を控え、物事をもっとあるがままに受け入れるべきだと促す。そして、人よりも優れたいと願う自我を意識し、身動きが取れなくなっているフラニーに、世の中の醜い行為の半分は自我がないことに発しているのだから、本当に自我を剥き出しにしてまで演技を磨くことに専念できれば、それは醜い行為ではないと教えようとする。

一方電話の会話では、ズーイーはフラニーがかつて自分の劇団を批判したときの態度を引き合いに出し、演劇をすることの中に金銭問題や無神経さなど、不純なものが含まれているという理由で、演劇そのものを否定していた彼女の態度を批判する。そして、大切なのは「超然たる態度」 (detachment [196]) であり、個人的感情を抜きに、物事があるがままに受け入れて肯定しなければ、何をやっても意味がないと主張し、彼女が俳優になりたいと思うなら、最善を尽くして俳優になればよいのだと強調して、自我を貫徹するように促した居間での主張を繰り返している。

このように、居間の会話と電話による会話の内容は重複しているだけでなく、ズーイーはその両方で一貫して、現実世界やそこにいる人があるがままの姿で肯定し、受け入れるようにと教え諭す。彼は言葉を変え、形を変えながらも、最後に〈太ったおばさま〉について、「それはキリストその人だよ。なあ、キリストその人なんだ」(It's Christ Himself. Christ Himself, buddy. [200]) という時と同様の、人間肯定と博愛とそれに基づく誠心誠意の努力という主張を繰り返しているにすぎない。従って、この主張そのものがフラニーの救済になりえるのであれば、救済は作品のもっと早い時期に起こっていなければならない。しかしそうになっていないし、また、なりえないのである。なぜなら先の「フラニー」の解説で述べたように、フラニーの葛藤は彼女が生まれつき教え込まれてきた、この世のすべてを差別することなく肯定しようとする姿勢に起因しているからである。つまり、〈太ったおばさま〉のイメージでズーイーがフラニーに伝えようとしている内容こそ、彼女が抱える問題の根本原因であり、しかも彼女はそのことを十分に承知している。それ故、そのようなことをズーイーが蒸し返したとしても、彼女が目を背けたがっている根本原因を暴き出し、彼女を一層追い詰める結果にしかならない。

ズーイーは浴室で母親とうち解けた話をしているとき⁽²³⁾、母親に問題の根本原因を、「おれたちは奇形なんだ。おれたちふたりともな。フラニーとおれさ……そして、あの糞つたれたちに責任があるんだ」(We're freaks, the two of us, Franny and I . . . , and both those bastards are responsible. [103]) と、ふたりの兄、シーモアとバディを弾劾する。ズーイーとフラニーが培ってきた、すべての人間を肯定し愛するという、非常に観念的で理想的な博愛精神は、〈太ったおばさま〉がシーモアの言葉であるのと同様、シーモアと彼の信奉者バディが信じ、弟や妹に教え続けてきたものである。そして、そのような完璧なまでの博愛精神は人間的な感情や好悪を無視した非現実なもので、シーモアは自殺によって、バディは隠遁者に近い生活をする中で、それぞれに矛盾を回避する。しかし俳優という、現実社会と深く関わり、真実らしく見せかける行為を職業にするよう運命付けられているズーイーとフラニーの場合、シーモアとバディがもたらした観念的な理想が非常に重いくびきにならざるをえない。

優秀な先達であるべきふたりの兄が現実から距離を置くことで、彼らが教えた理念と現実社会との軋轢や矛盾を解消しているため、フラニーが直面している問題を現実の側に立って解決する方法は、彼らの理念のどこにもないように思える。フラニーは居間でズーイーがやっていることを、「兄さんときたら、どうしようもないどうどう巡りをくりかえしてばかり」(he goes around and around in such horrible circles. [189]) とか、「兄さんは物事にそりゃ辛らつなんだから」(He's so bitter about things. [189]) とか、「ま

るできちがい病院にいるみたいなのよ。もうひとりの患者が医者^{ドクター}の格好をしてやってきて、脈を取ったりなんかしてるみたいだね」(It's like being in a *lunatic* asylum and having another patient all dressed up as a *doctor* come over to you and start taking your pulse or something [191]) と苦言する。この批判は、ズーイーが伝えようとしていることが常に同じであること、彼女自身がどうどうめぐりの自己嫌悪で人をうんざりさせるように、彼も彼女をうんざりさせていること、彼も所詮彼女と同じ問題を抱えていて、それから抜け出せないでいることを、極めて端的に表している。グラス家の一員であり、シーモアとバディの指導をズーイーと共に受けて育ったフラニーは、兄に劣らず物事を明確に理解し、分析する能力を備えており、兄が自分以上の論理を展開できないことも見て取れるし、兄の論理の限界も察せられるのである。

結局、〈太ったおばさま〉のイメージは作品に鮮明な色づけを与えているが、それが直接伝える主張は、ズーイーが何度も繰り返した内容の焼き直しにすぎない。しかも、それはフラニーがすでによく承知していることであり、フラニーの問題の根本原因となっているものでもあるので、〈太ったおばさま〉が伝える主張そのものがフラニーの救済を引き起こすことはありえないし、「ズーイー」の真の主題となるものでもない。しかし、〈太ったおばさま〉に込められるような主張が、言葉を変え、装いを変えて、提出され続けることによって、この作品は進展してゆく。そしてその進展の中で伝えられるテキストの深層に、この作品の主題である様々な愛が描かれている。言い換えれば、「ズーイー」が宗教的・哲学的議論に粉飾されているため、これまで作品を解釈しようという試みはテキストの表層の議論を解釈することに終始しがちだった。しかしもっとも重要なことは、これらの議論が展開されてゆくなかで間接的に伝えられる深層に隠されている。特に、同じ内容を伝えながら、居間では失敗し、電話では成功した理由をたどれば、妹の本質を見抜いた兄ズーイーの、自身の心を偽って演技する力強い愛が見えてくるのである。

3. うさちゃん好きの妹

居間の会話で成功しなかったことを、電話の会話で成し遂げられた大きな理由のひとつに、電話で語りかけるズーイーは居間にいた場合よりもフラニーの気持ちを重んじていることである。そのような変化をもたらすきっかけは、居間の会話の最後で彼が気付くようになる、フラニーと彼自身の本質的な違いと関係している。そこで、彼女を救済した直接の原因について考察する前に、この作品でフラニーとズーイーの本質がどのように扱われているか、居間の会話を通してズーイーの妹に対する態度がどのように変化したかを見ておこう。

フラニーは基本的にはズーイーとよく似ている。長兄シーモアに続く七人兄弟の下ふたりとして、互いに年齢が近いだけでなく、一家の中でこのふたりだけが外見的な美しさを持ち、一方は俳優、他方は大学の演劇部で活躍する俳優の卵と、真実の姿をさらすのではなく、演技することで現実世界に受け入れられる生き方を運命付けられており、シーモアやバディに比べて現実社会の外面的・物質的要素とより折り合った生き方が求められているからである。しかしこのように似かよった特徴と運命を共有するふたりの本質に決定的な違いがあることを、フラニーの目の描写が明らかにしている。

彼女の目はほとんどまったくズーイーの目と同じ、非常に驚くほど青い色合いだったが、少しばかり間隔が広がった。妹の目というのはあきらかにそうであるべき程度に。それに、まあ、彼女の目はズーイーのと違い、のぞき込むのが一日がかりの大仕事、というようなものでもなかった。四年ほど前、寄宿学校の卒業式で彼女が壇上から微笑みかけたとき、兄のバディは心の中でぞっとするような忌まわしい予言をした。彼女がいつか、空咳ばかりしている男と結婚するだろうと考えたのである。つまり、彼女の顔にはそういった要素もあったのだ。

Her eyes were very nearly the same quite astonishing shade of blue as Zooney's, but were set farther apart, as a sister's eyes no doubt should be – and they were not, so to speak, a day's work to look into, as Zooney's were. Some four years earlier, at her graduation from boarding school, her brother Buddy had morbidly prophesied to himself, as she grinned at him from the graduates' platform, that she would in all probability one day marry a man with a hacking cough. So there was *that* in her face, too. (125-26)

〈青〉が精神性を示唆する解釈記号であることから、フラニーの目がズーイーの目に似て驚くほど青いことは、彼女がズーイーと共にシーモアから強い影響を受け、ものの本質を見抜く鋭い目を発展させてきたことがわかる。しかし妹らしさとして描写される、彼女の目の優しく受け入れられやすい印象は、ものの本質を追求する姿勢において、フラニーはズーイーほど徹底していないことを仄めかしている。バディが、フラニーはいつか兄の目からすればくだらない男と結婚してしまうだろうと警戒するのも、彼女がものの外面に兄たち以上に強く影響され、外面的な事象に左右されて内面的資質に対する判断を誤る可能性がおおいにあることを暗示している。

ところでノーナ・バラキアンは、「J・D・サリンジャーの作品では……内面が成熟して

いたり、偉大だったりする女性がひとりも登場しないことは暗示的だ」(In the work of J. D. Salinger ... it is significant that there is not a single woman of maturity or stature [136]) と指摘しているが、確かに、サリンジャーが好意を持って描く女性は、純粋無垢な子供であったり、知恵遅れだとか尼僧だとかで世間から遠ざかっていたりする。成熟した女性が社会の一員として描かれるときは、どんなに繊細さを備えた女性の場合でも、外観を着飾るような虚栄心や見栄から完全に解放されてはいない。このことは、シーモアの精神世界を分け合う彼の妹たちにも当てはまる。シーモアの妹にはフラニーの他に長女のブーブーがいて、これまで書かれた作品の範囲では、ブーブーはグラス家の子供たちの中で唯ひとり結婚し、子供を育てている。家庭を築ける彼女の力は、グラス家特有のもの、ものの本質を見抜く目を持ちながらも、シーモアのように自殺したり、バディのように隠遁に近い生活を送ったり、ウォルトのように事故死したり、ウェイカーのように神父になったり、ズーイーのように独身主義者になっている男兄弟よりも、世俗的な世界とのバランスを保つ能力が高い一言い換えれば、世俗的なものに同化しやすいように見える。そして、フラニーも同様の扱いを受けているのである。

同じグラス家の一員であっても、男性より物質的で世俗的な物事に左右されやすい感傷性を内包していると規定されるフラニーの特徴は、彼女が信じるものの性質や、それを信じるときの姿にも窺える。たとえば、『巡礼の道』に描かれた「イエスの祈り」(the Jesus Prayer [36]) についてズーイーが母親に説明するとき、それについてフラニーがレインに説明したときには言及されなかった、ある事実が明らかにされている。ズーイーの鋭い目は、書物の中で使用されている祈りに本来の祈りの全文が使われていない点を見逃さないからである。

実は祈りは本来、「主イエス・キリスト様、この哀れな罪人である私に、慈悲をたれさせ給え」なんだけどね。『巡礼』のどちらの書でも、たったひとりの信奉者も一まったく、ありがたいことに—この哀れな罪人に、ってところを強調してないんだな。

Actually, the whole prayer is “Lord Jesus Christ, have mercy on me, a miserable sinner,” but none of the adepts in either of the Pilgrim books put any emphasis — thank God — on the miserable-sinner part. (111)

フラニーが使う『巡礼の道』の祈りは、本来の祈りから「哀れな罪人である私」という言葉を除いている。それについてズーイーは皮肉を込めて、「まったく、ありがたいことに」という間投句を挿入する。というのも、自らの罪を意識しながら唱える祈りには、他力本

願の宗教が本來說いている、神の恩恵に値するように自ら努力する精進の姿勢が含まれているが、自身が罪人である点を省略した祈りでは自力で努力する点が消え去り、単に神の恩恵が授けられるのを待つ安易なものに変わっているからである。

フラニーの祈りの受動的欠点は、「フラニー」で、彼女がトイレに逃げ込んで神に祈る姿が胎児のように力無い存在に似せられ、彼女が求めているものが居心地の良い逃げ場にすぎなくなっていることから明らかである。同様に「ズーイー」でも、ズーイーがフラニーに話をしようと居間に入ってゆくとき、彼女はソファーに幼子のような格好で眠っている。彼女の姿は太陽の光を受けてとても美しく見えるのだが、その光の効果は、その趣味が疑わしいと思えるような映画監督によって「作り出された」(created [123]) もののようだ、ズーイーは顔をしかめる。彼女が求めるものがいかに純粹で美しいものであろうとも、家族の中に逃げ込む逃避的な生き方は、ハリウッド映画に見られるような感傷的で浅薄なものでしかなく、問題の本質と正しく向き合っていないと、彼は感じるのである。

従ってその後居間でズーイーがフラニーに話しかけると、彼は彼女の性格的な甘さをあからさまに指摘する傾向がある。そのような傾向は、彼がフラニーの態度を批判しながら、小さな雪だるまの入ったガラスのペーパーウェイトを揺すり、その内部の世界に吹雪を起こす行為にも象徴されている。ガラスの中の世界はフラニーが逃げ込んでいるガラス家の内部を意味すると同時に、〈ガラス〉の解釈記号が内面と外界の境界を表すことから、その内部はフラニー自身の内面を示唆してもいる。従って、ガラスのペーパーウェイトを揺する行為は、フラニーは雪だるまのようなかわいらしいものしか存在しない感傷的な世界を求めていると彼女に教え、彼女の内面に揺さぶりをかけ、閉ざされた彼女の内面を開いて、ガラス家の保護された世界から彼女を引き出したいという、ズーイーの願いを表している。

ズーイーがフラニーの甘さに警戒する様は、彼女がしがみついている『巡礼の道』に関連して、ウォルトとブーブーの宗教哲学を説明する場面にも窺われる。ベシーが「彼女の唯一ひとり、本当に気さくな息子」(her only truly lighthearted son [90]) と見なすウォルトの宗教哲学に、フラニーは幾分気分がほぐれた様子を見せるし、アッシュさんが世界を作ったというブーブーのかわいらしい宗教哲学には、笑い出しさえする。だが、フラニーのそうした反応にズーイーは急に真顔になる。彼が突然態度を変えるのは、妹の気持ちをほぐしているのが子供の純情さのような、いかにもかわいらしい印象のせいだと気付いたからだろう。そして、そのようなきれいな印象に容易に左右される過ちを正さなければ、神経衰弱になって家に逃げ帰り、家族に心配をかけるような身勝手な行為を容認する甘えも取り除けないと、彼は考えたに違いない。

というのもそのすぐあとでズーイーは、かつてフラニーがイエスを嫌いだと宣言した時の話を持ち出し、彼女の女性らしい甘さや柔らかさを排除しようと努めるからである。フラニーがイエスを非難したのは、彼がユダヤ教会でテーブルと偶像をあたり一面放り出すような乱暴を働いたり、空の鳥よりも人間を上置くような差別を行ったりしたからである。しかしズーイーは、イエスのそうした表面的な態度の下に、神に通じる妥協のない純粹さがあつたことを指摘し、フラニーはそのことをその時も理解していなかったし、今も理解していないと批判する。そして、彼女が神の子イエスの峻厳な純粹さを、小鳥に説教する聖フランシスの人間的で暖か味のこもった、優しく清く美しいイメージに作り替えたがっていると非難する。

さらに、感傷性を許すフラニーの内面の甘さをそのように暴くとき、ズーイーは自分の立っている場所の性質に言及することで、彼の言葉の真意を一彼の非難の拠って立つ足場を一彼女に説明する。

俺たちふたりとも、心の奥じゃあ、ここがこのとんでもない幽霊屋敷の中の唯一神聖な霊地だってこと、わかっているはずだ。ここはたまたま俺がうさぎを飼っていた場所だ。あいつらは聖人¹だった。二匹ともな。実を言うと、あいつらはこの世で唯一の独身主義のうさぎだった……。

We both know, deep in our hearts, that this is the only piece of hallowed ground in this whole goddam haunted house. This happens to be where I used to keep my rabbits. And they were *saints*, both of them. As a matter of fact, they were the only celibate rabbits (156)

ズーイーが立っている場所は、彼がかつてうさぎを飼っていた場所である。ペットは、それを飼う子供にはとてつもなく大切な存在で⁽²⁴⁾、多産なうさぎの本質に反する独身主義のうさぎというのは、肉体的な快樂を超越した極めて精神的な存在を表している。従って、ズーイーがそこに立って妹に語りかけるとき、彼は自分の心のもっとも清らかな部分で、非常に純粹で大切なものを妹と分かち合おうとしているのである。

しかし、泣き出したフラニーを見て色を失うズーイーは、彼には妹好みの純粹無垢なうさぎのように見えた独身主義のうさぎが、妹にはへびのように忌まわしいものでしかなかったことを悟っている。

ズーイーの蒼白さは、生き物を一すべての生き物を、気も狂わんばかりに愛している小さな男の子が、彼の大好きな、うさちゃん好きの妹に誕生プレゼントをあげ、彼女がその箱を開いて、中に、赤いリボンを蝶ネクタイのように首に不器用に結んだ、彼がつかまえたばかりのコブラの子が入っているのを見つけたときの表情に、通常色を失うような、まさにそのような血の気のなさだった。

It was very like the standard bloodlessness in the face of a small boy who loves animals to distraction, *all* animals, and who has just seen his favorite, bunny-loving sister's expression as she opened the box containing his birthday present to her – a freshly caught young cobra, with a red ribbon tied in an awkward bow around its neck. (171)

生きとし生けるものの中には、コブラのように人間にとって有毒で恐ろしい姿をしたものもいれば、ふわふわした白うさぎのように人間の目に愛らしい姿のものもいる。すべてのものが等しく生を受けて誕生したことを考えれば、その違いを人間の基準で判断し差別することは不当である。しかし人間的感情を押しえて神の立場に帰り、すべてを受け入れて生きてゆくことは、コブラの姿に耐えうるほど精神的に強靱でなくてはならない。そして誰もが等しく強靱な精神性を持ちえないとすれば、その弱い本質を否定して、あえてコブラを受け入れさせようとするのは、弱い人に対してあまりに冷酷であろう。泣き出したフラニーを見て、ズーイーは初めて、コブラに向かいあえる自分の本質と、かわいい白うさぎしか好めない妹の本質を同一視していたことや、そのために妹をさらに追いつめてしまったことを自覚する。フラニーという名が本来はフランシスで、聖フランシスを連想させるように、フラニーの本質はズーイーやイエスの厳しい純粹さよりも、聖フランシスの優しく清く美しい資質に近いものなのである。

居間から立ち去る前、ズーイーは一度彼女から目をそらしながらも、勇気を出して彼女を振り返り、額の汗を拭って心から謝る。この時ズーイーは、自分の正しさを主張するのではなく、自分の主張を抑える努力を払い、妹の本質が自分のものと根本的に違うことを認め、妹に対するそれまでの試みがすべて誤りであったことを受け入れている。というのも汗は水の種類で、〈水〉は純粹な精神性を表す解釈記号であるうえ、水をかぶる行為は一般に精神の再生を象徴するからである。この時点が、ズーイーのフラニーに対する態度のターニングポイントになっているのである。

4. 〈真実の愛〉のための〈虚偽の愛〉

居間の会話でフラニーを元気付けることに失敗したズーイーは、シーモアの名前で登録されている電話を使い、かつてシーモアとバディが占めていた部屋から、バディの名前をかたってフラニーに話しかける。会話の内容は居間で交わされたものとほとんど変わらないにもかかわらず、ふたつの会話の間にズーイーの側にもフラニーの側にも変化が生じ、ズーイーがフラニーを立ち直らせる伏線になっている。

まずズーイーの側の変化として、彼が電話をかける前に自分の部屋に行き、新しい葉巻を手に入れると共に、白いハンカチを頭に被って出てくるのが挙げられる。〈たばこ〉は心と心のコミュニケーションが可能な状況を示唆する解釈記号なので、新たな葉巻の入手は、新たなコミュニケーションのためのエネルギーの再チャージを意味する。そして、白いハンカチを頭から被った様子は修道僧を連想させ、それまで自分の立場でものを言っていたズーイーが、論理を超えた宗教的救いを必要としているフラニーの側に立って演技しようとしていることを予感させる。次に、彼が電話をかけるために使うシーモアとバディの部屋は、大人に属するものがほとんどなく、解釈記号の〈子供〉によって表される純粋な資質が保存され、フラニーが求めているような無我の境地に通じる場所である。さらに、使用された電話はシーモアの持ち物で、ここにも、シーモアになら話したいと言っていたフラニーの気持ちに応じようとするズーイーの努力が窺える。

こうしたズーイーの側の変化に加え、フラニーの側の変化も見逃せない。ズーイーがバディの名をかたって電話をかけてきたために、フラニーは閉じこもっていた居間から引き出されるのだが、その結果、彼女は新たな雰囲気さらされることになる。

……だが、廊下を進んで行くにつれ、彼女は奇妙な変化を遂げた。一步ごとに、目に鮮やかなほど若返ってゆくように見えたのだ。たぶん長い廊下のせいだろう。それに泣いたあとだったとか、電話のベルだとか、新しいペンキの香りとか、足もとの新聞とか—おそらくこういったものすべてが、彼女にとっては新しいおもちゃの乳母車と同じ効果をもたらしたのだろう。

... she was nonetheless very peculiarly transformed as she moved. She appeared, vividly, to grow younger with each step. Possibly long halls, plus the aftereffects of tears, plus the ring of a telephone, plus the smell of fresh paint, plus newspapers underfoot – possibly the sum of all these things was equal, for her, to a new doll carriage. (185)

廊下で出くわす日常の非常に些細な現象が、フラニーを子供時代へいざなっている。それ

は、彼女を悩ます自我に支配された大人世界から、そういう感情が入り込む以前の、純粹な感動で占められた世界への移行を示唆しており、些細な外的要因に影響されやすい彼女にとって、移動という行為そのものと、それに伴う様々な外因が、閉じていた心を開くきっかけをもたらしている。

ズーイーの姿勢とフラニーの気分の変化に加え、居間の会話と電話の会話には、前者が〈直接会話〉であるのに対し、後者が〈間接会話〉だという、大きな違いが存在する。ズーイーに胸の内を開かずバディの言葉が、手紙という書き言葉を使って間接会話で伝えられているように、サリンジャーのどの作品でも話し言葉は心を伝えるのが難しく、大切なメッセージは手紙や日記等の書き言葉か、電話のような相手の姿が見えない会話にゆだねられている。普通、人は外的要因に左右されやすいので、相手が見えないほうが、言葉が伝えようとする目に見えない内容に注意を集中しやすいからかもしれない。事実、外見に左右されやすいフラニーの場合、コミュニケーション手段の変化は非常に大きな影響をもたらしている。

たとえば、バディからかかっていると思った電話がズーイーのものであると気付いたとき、フラニーは、「もういいわ、ズーイー。やめてちょうだい。もうたくさんなのよ。……もし、まだ何かどうしても言っておきたい特別なことがあるんだったら、さっさと言っちゃって、私をひとりにしてちょうだい」(All right, Zooey. Just stop, please. Enough's enough. ...if there's anything special you have to say to me, please hurry up and say it and leave me alone. [192]) と、厳しい口調で応じる。そこには兄の言葉に真剣に耳を傾ける姿勢はなく、ただもう早く話を打ち切りたいという気持ちが露わである。しかし、兄がいつもの彼らしくすぐに応じなかったとき、彼女の方の態度も変化する。

電話の向こうでは奇妙な沈黙が生じていた。そして、フラニーの方でもそれに奇妙に反応した。彼女は煩わされたのだ。……「電話を切ったりとかするつもりはないのよ」と彼女は言った。

There was a peculiar silence at the other end of the phone. And a peculiar reaction to it from Franny. She was disturbed by it. ... "I'm not going to hang up on you or anything," she said. (192)

お互いに姿が見えれば、気性の激しいズーイーのこと、彼らしい反撃の言葉がすぐに口をついて出たろうし、そうなればフラニーのほうでも喧嘩腰で対応したに違いない。しかし妹の姿が見えないために、彼女に自分の心が通じていないという思いが一段と大きくな

り、ズーイーはふさわしい言葉を探すのに普段以上に時間がかかっている。そしてこの空白によって、フラニーは一時的な感情の爆発を抑え、兄の側に生じている沈黙の意味について考える心の余裕を得る。続く台詞で語調が弱まり、幾分でも兄を気遣う様子が見られるように、間接会話の見えない距離と時間のおかげで、彼女はそれまで自己嫌悪と苛立ちの中で見逃していたことに一仕事に追われているにもかかわらず、また、ありがたがられもしないのに、兄が一生懸命に話しかけてくれるのは、妹を心から思いやる気持から出ているのだということに気がつく。

このように、電話という間接会話のおかげで、ズーイーがフラニーに伝えようとするメッセージは、居間の会話と同じ内容であるにもかかわらず、幾らかフラニーに届き始める。ズーイーからの電話を受けるフラニーは、歯痛がするかのよう片手を頬にあてて座り込んでいるが、仏像の瞑想の姿を連想させるこのポーズは、彼女の心が居間にいたときよりも外部に向けて開かれていることを示唆している。しかし彼女が本当に歓喜に満ちた表情を示すのは、ズーイーが〈太ったおばさま〉の話を持ち出すときである。

フラニーが〈太ったおばさま〉の理念そのものに動かされたのでないことは、すでに述べたとおりである。しかし、何度も繰り返されていた理念であっても、それがシーモアの思い出を呼び覚ます〈太ったおばさま〉のイメージに託されて伝えられるとき、フラニーの感性が強く刺激されている。居間でのズーイーの説得は、理屈をこね、知性に訴えかけることに終始していた。そして、彼の主張はフラニーがすでに考え抜いたものでしかないため、議論は彼女の行き詰まり状態を再認識させて気を重くするだけで、幸福感をもたらすことはなかった。一方、シーモアが語った〈太ったおばさま〉の話は、それを言ったシーモアが「いかにもシーモアらしい表情を浮かべていた」(a very Seymour look on his face [199]) ことを思い出させ、フラニーの記憶の扉を開く鍵の役目を果たしている。つまりそれは、フラニーの心の奥に埋もれていた、かつてグラス家の精神的指導者として善良さと知性を一心に体現し、グラス家の子供たちの尊敬と愛情を集めていたシーモアの、優しさに溢れた姿を呼び覚ますきっかけを作ったのである。そして、シーモアが現実存在していたすばらしい時が実感を伴って再認識されることで、みすばらしく見えていた現実世界や彼女の人生そのものが、再び美しくすばらしいものを感じられるようになり、それまで理屈でもたせなかった心の安らぎが芽生えたのである。

アルフレッド・チェスターは、どんな醜い人々でもキリストなのだという主張に関して、この主張が受け入れられるのは醜い人たちが回りにいない場面で、しかもシーモアの言葉を通じて語られるからにすぎないと非難している⁽²⁵⁾。〈太ったおばさま〉のメッセージや、それがもたらしうる効果に限れば、チェスターは間違っていない。だが、他の多くの批評

家同様、チェスターもまた、〈太ったおばさま〉のメッセージが持つ限界を、この作品そのものの欠点と見なしており、ズーイーがそういう欠点をすべて理解したうえで、敢えてこのようなイメージを用いてフラニーに話しかけている点を見逃している。

ズーイー自身は、グラス家の者がいまだにシーモアに縛られ続けていることに対し、「まったくこの家ときたら、幽霊だらけときてる」(This whole goddam house stinks of ghosts. [102]) と、忌まわしさを露わにする。彼は自殺したシーモアの人間的限界を認めることもできるし、彼に追随することもない。しかし居間の会話の最後で、うさちゃん好きの妹フラニーは優しく清く美しいものでなければ受け入れられないと悟ったとき、いつでも誰にでも優しく、一家の精神的支柱として崇められていた長兄が住めないような世界は、彼女にとって生きるに値しないことも理解したに違いない。それ故、フラニーにとって教祖ともいえるシーモアの存在と彼の教えを現実世界に蘇らせようと、うさちゃん好きの妹の好みに合わせてシーモアの電話を借り、シーモアを蘇らせる〈太ったおばさま〉の逸話を持ち出したのである。作品の最後でズーイーがやってのけたのは、現実世界の良さを妹に再認識させるために、彼が理解している現実の真実の姿を隠し、妹好みの世界を顕在化させる見事な演技に他ならなかった。

従って、フラニーを救済したズーイーの愛は、二重の虚偽の上に成り立っていると言える。というのも、まず、〈太ったおばさま〉をキリストと見なすような博愛と人間肯定は、シーモアでさえも現実世界で常に保ち続けられないほどの理想的な生き方で、フラニーの問題を根本から解決しえないにもかかわらず、彼はそのことから目を背けているからである。さらに彼は、〈太ったおばさま〉がキリストだという主張が虚偽であることを承知しつつ、それがまるですべての問題を解決してくれる魔法の言葉であるかのように振る舞っているからである。そして、新しいペンキの匂いや、間接会話がもたらす心の余裕や、シーモアの名前が呼び起こすセンチメンタルな幸福感という、物質的な要因や世俗的な要因におおいに頼っていることを巧みに隠し、あたかもフラニーの心に精神的な働きかけをしているかのように、ズーイーは演技していたのである。しかし、たとえフラニーを立ち直らせたズーイーの愛が虚偽に拠っていたとしても、また、フラニーが獲得した愛が完全に機能することのない〈虚偽の愛〉であったとしても、ズーイーが自分の側の犠牲や感情を顧みず、妹の本質を尊重し、妹が本当に必要としているものを差し出したとき、彼は心から相手を思いやる〈真実の愛〉を實踐していたと言える。もちろんフラニーの獲得した愛が〈虚偽の愛〉である以上、彼女は将来再び、人生に嫌気がさすかもしれないし、レインの見栄に神経を尖らすかもしれない。だが、彼女が今後また行き詰まるようなことがあっても、ズーイーはやはり労を惜しまず、同じように〈真実の愛〉で妹を助け出してやるに違

いない。

5. 潰瘍病みのズーイー

「ズーイー」の主題である真実の愛は、ズーイーがフラニーに伝えた博愛のメッセージの中ではなく、博愛というような〈虚偽の愛〉を〈真実の愛〉のごとくに見せかけるズーイーの演技の中にこそ見出される。そして〈真実の愛〉のためにそのような演技を見事にやりおおせるズーイーの強さこそ、社会との接点を明確に示せなかった『ライ麦畑』を超えるものとしてサリンジャーが提示した、「ズーイー」ならではの主張である。この新しい主人公の特質は、「ズーイー」の初めで描かれる、ズーイーの外観にも明確に表されている。というのも、そこでは彼のほっそりとした小さめの体つきが強調され、大人になっても子供のような純粋さを保つ超俗的な一面が、〈子供〉の解釈記号によって示唆されると同時に、彼が非常にハンサムで、しかも俳優という、外見や演技に頼った職業で成功していることが告げられ、〈美しい外見〉という解釈記号によって、現実社会とたくましく関わってゆける才能や資質を持ち合わせていることが暗示されているからである。また、ズーイーに宛てた手紙の中で、バディは弟ウェーカーの言葉として、シーモアの自殺に本当に腹を立てることができるのも、それを本当に許せるのも、ズーイーだけだと言っている。ズーイーは敬愛するシーモアの行為であっても、現実世界を軽んじることには腹を立てずにいられないほど、人間として現実世界に生きる意味を重要視している反面、ものの本質のあるがままの姿をシーモアと同じくらい見ることができるため、自殺してまでもそれを追い求めようとするシーモアの気持を心底理解できる人物と、設定されているのである。

ズーイーがシーモアに匹敵するほどのものの本質を見抜ける鋭い目をしつつ、なおかつシーモアとは異なり、深く現実世界に関わる主人公に設定されていることは、のちに「シーモア序章」の中で、シーモアとズーイーの目が、「我が家の中で〈最高〉の目をしていたのは、シーモアとズーイーだと言わざるをえない。それでいて、ふたりの目は互いに完全に異なったものだった。だがそのような大きな違いにおいて、色の違いはもっとも些細なものだった」(the two “best” pairs of eyes in the family would go to Seymour and Zooey. And yet each of those pairs was so utterly different from the other, and color only the least of it. [204]) と、述べられていることから明らかである。通常よりも高い知性を持つグラス家の兄弟姉妹の中で、シーモアとズーイーが最高の目をしていたということは、ふたりが共に、誰よりも鋭くものの真実の姿を見抜けたことを表している。しかしふたりの目の印象がまったく異なるように、最終的に現実世界から立ち去ることを選択するシーモアに対し、ズーイーはものの本質と深くかかわりつつ、現実社会との接点を模

索し続ける運命を背負い、俳優という外観と演技を売り物に生計を立ててゆこうとする。

しかもズーイーはフラニーと違い、表面的な美しさや〈虚偽の愛〉にごまかされることがない。そして、人が肉体を持って生活を営む現実世界と、すべてのものが調和して存在する観念的な精神世界の両方が、互いにまったく妥協せずに存続できないことを十分に承知しつつ、彼はなお、両者のどちらにおいても優れていようと努力し続け、それによって生じる内面の軋轢を引き受けようとする。そのような彼の困難な生き方を暗示するものが、〈たばこ〉の解釈記号の一種、葉巻である。たばこは吸い手の心に余裕を生み、心を外に開く作用をもたらすだけでなく、困難な状況で気分転換を図り、現実の問題を受け入れ易くする小道具として機能する。グラス家の誰もが標準以上の知性と感受性を持ち、現実社会とのはざままで体験する苦悩も尋常ではないため、彼らは吸いすぎるほどたばこを吸う。なかでもズーイーは、たばこでは不十分だというように太い葉巻を吸う。この葉巻についてフラニーが悪口を言うと、バディのふりをしたズーイーは、「ねえ、あいつの葉巻は安定用の重石なんだよ。重石、ただそれだけさ。しがみつくと重石がないと、地上から足が離れてしまうのさ。そうしたら、親愛なるズーイー君に二度と会えなくなるよ」(The cigars are ballast, sweetheart. Sheer ballast. If he didn't have a cigar to hold on to, his feet would leave the ground. We'd never see our Zooey again. [191]) と、葉巻の弁護をする。ズーイーの子供のように華奢な体つきが彼の本質の純粹無垢な様を示唆し、彼の目がシーモアと同じくらい鋭くものを見抜き、人間存在の根源に立ち返れる能力を表しているように、彼にはシーモア同様に軽々と現実世界から飛び立ってしまう危険がある。だからこそ彼を現実世界に結び付ける重石となり、内面の苦痛を緩和したり、現実社会に心を開かせておいたりする道具として、普通のたばこ以上に強力な葉巻が必要なのである。しかも別の箇所では、彼は十六歳の頃から葉巻を吸っており、それが不釣合いでないことが記されている。十六歳という年齢は、世俗的なセックスを示唆する解釈記号の〈六〉を含んでいるうえ、「十六歳を過ぎて潰瘍のない奴なんぞ、とんでもないスパイ野郎だ」(Anybody over sixteen without an ulcer's a goddam spy. [140-41]) というズーイーの言葉によって、現実世界との軋轢の中で潰瘍ができ始める年齢と見なされていることから、十六歳は純粹無垢な少年が大人世界である現実社会へ足を踏み入れる時期という扱いになっていることがわかる。そして、現実と関わり始めた途端に潰瘍を患ったらしいズーイーは、緊張を和らげて心を外に開き続けるために葉巻を必要とするわけで、理想と現実との狭間で彼がいかに大きな軋轢に耐えなければならないかが、たばこよりも太い葉巻から俵ばれるのである。

葉巻と共に、ズーイーの内面の緊張を緩和し、高い感性と知性を保ちながら現実を生き

生きと生き抜いてゆくのを助けているものが、彼特有の強いエスプリである。

……車の事故、鼻風邪、朝食前の嘘、というような、日々生じる何百もの脅威のどれでも、一日のうちに、あるいは一瞬のうちに、彼のとてつもなくハンサムな顔を歪めたりすさまじくできただろう。だが、それでも減じられることがなく、そしてすでに非常にあからさまに仄めかされてきたように、一種の喜びであり続けるものは、彼の顔じゅうに刻み込まれている正真正銘のエスプリだった……。

... any one of a hundred everyday menaces - a car accident, a head cold, a lie before breakfast - could have disfigured or coarsened his bounteous good looks in a day or a second. But what was undiminishable, and, as already so flatly suggested, a joy of a kind forever, was an authentic *esprit* superimposed over his entire face (52)

ズーイーの外観の際だった特徴をなし、しかも何ものによっても破壊されない、このエスプリがあればこそ、母親と交わす決して楽しいとはいえない会話においても、彼は母親のちょっとした言い回しにおかしさを見出すことができる。また、居間で妹のふさぎ虫を相手にしながら、窓の下を通りかかる女の子のかわいい姿を認め、人間の視野の狭さを明るく嘆じることもできる。そしてエスプリが含む人間的な感情故に、彼には穏やかなシーモアにはない元気のよさやはつらつとした生命感がみなぎっている。

もっとも、鋭い感性と知性を携えて高潔で純粋な内面を守りつつ、現実世界で人間として生き生きとした人生を送ろうという理想を実践するにあたり、ズーイーは常に雄々しく幻滅と向かい合い、不満足と不平に明るく理性的に処しているわけではない。それ故、葉巻を手にエスプリを利かせても、彼はなお、潰瘍から手が切れない。潰瘍にかかる理由を、「物事をちゃんと考えてないと、テレビだとかなんだとかに関してひどく個人的な受け止め方をしてしまうせいだ。おまえがやってるのとまったく同じさ。もうちょっと物の道理がわかっていい歳なんだがな」(Because when I'm not thinking properly, I let my feelings about television and everything else get personal. I do exactly the same thing you do, and I'm old enough to know better. [162]) と、彼自身が説明しているように、フラニーに理想論を並べる彼も、その理想論からはみだす人間的な感情を多分に持ち合わせ、人間的に悩んだり苦しんだりしてしまう。ただ、潰瘍にかかりはしても、彼は決して現実に背を向けようとはしない。演劇脚本家のヘスとのやりとりで見られるように、ズーイーはヘスに辛く当たってしまう自分の性質を承知で、彼に会いに出かけもすれ

ば、彼の脚本を読みもするし、彼の劇を演じもする。また、自分が生まれ育ったニューヨークから出たいと少しも思わないにもかかわらず、ニューヨークに来ている人々の志気を下げている自分を抑えるため、ヨーロッパに行って映画を撮ろうともする。ズーイーはいつも自分の言葉通り行動できる立派な人間ではないが、少なくとも、少しでもそうできるよう常に努力し続ける勇気を持っている。従って彼の潰瘍は、〈太ったおばさま〉のために最善を尽くすというような理想論で片付けられない人生の限界を見つめ、それでもなお懸命に理想を実現しようとする、誠実さと真摯な努力がもたらした勲章と言える。

ズーイーが窓辺に足をかけて立つ姿は、「ダンサーの姿勢を保ち続けているような印象」(the impression of sustaining of a dancer's position. [150]) を与える。〈足〉は彼の存在の根幹を成す精神性を示唆する解釈記号であり、〈窓〉は彼の内面と外界との接点を表す解釈記号なので、彼のこの姿は、彼独自の純粹で高潔な内面を保ちつつ、優れた俳優として現実社会で活動を続けるためには、意志によってバランスを保つ努力が必要なことを仄めかしている。しかし、ズーイーは潰瘍を抱えながらも、「若くて軽いバレエダンサー」(a young, underweight danseur [123]) のように、その困難な技を身軽にこなす。そして、妹が直面している問題を敏感に感じ取るだけでなく、妹に悪口を言われながらも執拗に愛を申し出続け、独自のエスプリによって陽気さを失わず、生意気すれすれの元気の良さを保ち続ける。そのような精神的強靱さこそ、精神病院で自分の行動を物語る以上の現実的な接点を作り出せないホールデンを超えた、新しい主人公としてのズーイーならではの資質である。

6. 結婚したがるズーイーの時代的特質と限界

潰瘍を抱えながらも現実社会との接点を保つ、グラス家の中でもっとも元気の良い五男のズーイーには、現実社会に扉をたてる作家サリンジャー自身や、電話も通じていない片田舎に隠棲しているバディには不可能な、積極的な社会参加の姿が描かれている。そのような彼は、シーモアとは異なる意味で、サリンジャーの理想を体現していると言える。すなわち、シーモアが現実の枠を超えた純粹に観念的な精神性を追求する理想形であるのに対し、ズーイーはそのような精神性を保って現実社会に生きる者の理想形を表しているのである。もっとも、潰瘍を抱えながらも、純粹で高潔な精神性と、人間としての社会的責任の、どちらにも膝を屈せず生きてゆこうとする勇気は称賛に値するが、それでもやはり潰瘍が病であることに変わりはない。そしてその病を治せないところに、ズーイーの限界がある。そんな彼を諫め、よりよい人生へと導こうとするのが、母ベシーの愛である。

「ズーイー」の最初、風呂場で長いあいだ湯につかりながら、彼の青年期の悩みを気遣

って兄バディが書き寄越した手紙を読んでいるズーイーは、純粋な精神性を示唆する〈水〉の解釈記号に取り囲まれ、フラニーの救済に向けた心の準備を整えているように見える⁽²⁶⁾。そうした彼の思考を中断して、精神性を連想させる浴室の中にまで入って来られる母親ベシーは、ある程度の感受性や知性を備えた人物である。実際、いつも着ている着物風の室内着が、精神的なものを示唆する解釈記号の〈東洋〉を連想させることや、存在の根幹を表す解釈記号の〈足〉の一部である足首が、今でも非常に美しいことや、まわりの奥さん方と違って、しゃれたデパートでの買い物に明け暮れるような世俗的行為とは無縁だと告げられていることから、彼女は子供たちに対する深い洞察力と思慮深さを持ち合わせているように見える。しかしその一方で、彼女の位置は浴槽の外側にある。そして、ズーイーがお湯に浸かりすぎていると注意するように、彼が極端に内向するのを引き留め、現実世界へ連れ戻す役目を担っている。そうした彼女の現実的な性質は、着ている室内着に日常で必要なものがすべて詰め込まれていたり、洗面所のキャビネットの中身や襟の後ろなどに目を光らせるような、家族の肉体的な健康に気をくぼる点にも仄めかされている。ベシーがフラニーに執拗に差し出すチキンスープが、ユダヤ教の伝統が培う内面の豊かさと、現実に生きる人間の身体を養う力の両方を提供しているように、彼女がズーイーに申し出る愛も、シーモアやバディの兄弟愛とは異なる現実的な性格を帯びており、子供の心を理解しつつも子供の体も心配する、母親らしい気遣いとなっているのである。

そしてそのような母特有の愛で、ベシーはズーイーの欠点を見抜く。たとえばフラニーを心配して電話をかけてきたレインについて、ズーイーが彼は妹を心から心配しているのではなく、何か安っぽい理由でそうしているのだと非難すると、ベシーはそのような息子の批判に含まれる意地悪さを見抜いて彼を驚かせる。ベシーは、「あんたにしたってバディにしたって、嫌いな人に対する話し方を知らないのだから。……そんなに強い好き嫌いを抱えていたら、世の中、渡っちゃあゆけませんよ」(Neither you nor Buddy know how to talk to people you don't like. ... You can't live in the world with such strong likes and dislikes [99]) と、一度嫌いとした相手に礼節を持って穏やかに接することができない欠点を指摘する。好悪の念が非常に強く、物事を二項対立でとらえてしまうこの傾向こそ、〈太ったおばさま〉がすべてキリストだという考えを容易に実行できない真因であり、彼の潰瘍の元凶であり、彼が制御しようと努力はできても克服できない、内面に自然と沸き上がる強い人間的な感情なのである。

ものの本質が鋭く見抜けるズーイーは、自分自身のこのような欠点や限界を理解していないわけではない。だからこそ、母が彼の結婚を願うにもかかわらず⁽²⁷⁾、彼は、「列車に乗るのが好きすぎるんだ。結婚したら、もう窓辺には座れなくなるだろ」(I like to ride

in trains too much. You never get to sit next to the window any more when you're married. [105]) と、旅行に事寄せて話をはぐらかす。この理屈は、一見、冗談っぽく聞こえるが、言葉の深層において、グラス家の中でもシーモアに匹敵する美しい目をしていながら、その色形がシーモアの目とはまったく異なるズーイーの内情を赤裸々に告白している。というのも、シーモアは非常に世俗的なミュリエルと結婚し、彼女を窓の内側（彼の内面）に取り込んだあと、自殺によって、現実世界（窓の外の世界）との接点である〈窓際の席〉から退く。ズーイーはシーモアと同じくらい鋭い目をしているため、もしシーモアのように結婚すれば、やはりシーモアのように自殺してしまわざるをえないかもしれない。現実社会の中で生きてゆくために、彼はそれほど大きな危険や緊張を内面に抱えている。しかしシーモアと異なる人間的な喜怒哀楽をずっと多く備えたズーイーは、自分の生きる場所を、ものの本質に関わる内面と社会的責任を担って生きる現実社会との接点である〈窓際の席〉と定め、独身を通すことで、純粹で高潔な精神性と俳優の活動とのバランスを保とうとするのである。

浴室から立ち去る前、ベシーは、「わたしにはわからないわねえ。あんなにたくさんのことを学んで、目から鼻に抜けるほど賢くなったって、それで幸せになれないんなら、どういう意味があるのかしらねえ」(I don't know what good it is to know so much and be smart as whips and all if it doesn't make you happy. [118]) と、グラス家の子供たちを特徴付ける高い知性と鋭い感性が、人として幸福に生きることに繋がっていないとつぶやく。この批判は、表面的には、フラニーを助けてもらいたがっている彼女につれない態度を見せるズーイーへの当てつけである。しかし彼女の言葉は、シーモアの影響下、ものの本質や人間存在の在り方を問い直すあまり、内向しすぎてしまうグラス家の子供たちの欠点を見事に言い当てている。〈みかん〉のおいしさを知っている父と、〈チキンスープ〉が栄養になることを知っている母は、かつて名を馳せたボードヴィリアンであり、七人の子供を育て上げた。父と母のバランスの取れた生き方は、命の継承がしっかりとなされたように、継承されるべきものを持っていた。しかしふたりのダンス姿が世間を沸かせたレコードは四十年前のものである。一家の長たる父レスの名が〈劣った (less)〉と同じ発音であるように、彼は存在感が薄い。ベシーは「お父さんは完全に過去に生きてるのよ」(He lives entirely in the **past**. [強調筆者] [83]) と批判するが、彼は過去の古き良き時代を回想してばかりいる。また、ベシーはレスよりも現実感覚が鋭いものの、ズーイーが彼女のおかしい言葉使いを指摘して、「ベシー、どうしてそう**時代遅れ**なんだい？」(Why are you so **out of date**, Bessie? [強調筆者] [96]) と聞くように、彼女もまた過去に属する人である。従って、彼らの生き方は子供たちにとっては古き良き時代の生き方でし

がなく、子供たちは両親の生き方を真似て現実社会と折り合うことはできないように見える。

グラス家の両親の世代と子供たちの世代のギャップは、決してグラス家固有のものではない。第二次世界大戦後の豊かな時代に生まれ育った若い世代は、親の世代よりも高い教育を受け、より多くの概念や知識にさらされ、自身の存在意義や存在の仕方に、それまでになく敏感にならざるをえなかった⁽²⁸⁾。こうした個人主義が、1960年代のカウンターカルチャーを生み出す基盤になるのだが、そのカウンターのカルチャー以後、アメリカでは制度としての結婚ではなく、個人個人の愛に基づく関係が模索されるようになり、家族の形態が大きく変化してゆく。アメリカの家族像が著しく変容し始めるのは1970年代に入ってからであるが⁽²⁹⁾、ソール・ベローが1964年の『ハーツォグ』において、結婚と離婚を繰り返すモーゼス・ハーツォグを、フィリップ・ロスが1969年の『ポートノイの不满』において、どうしても結婚できないアレックス・ポートノイを描くように、1960年代に入るとアメリカ文学の作家たちは時代を先取りし、生命の健全な継承と育成にうまく参加できない主人公を次々と登場させ始める。時代に敏感なサリンジャーは、1951年の『ライ麦畑』でホールデン・コールフィールドという、1960年代の物質的な豊かさと伝統や権威への反抗の姿勢を先取りした主人公を生み出したが、ズーイーの結婚しようとしめない態度もまた、1970年代にはっきりした形を取り始める新しいアメリカの家族の在り方を先取りしていると言えるかもしれない。そして、「ズーイー」の冒頭に描かれる、浴室でのズーイーとベシーの長い会話は、新しい時代の強い自意識を持ったズーイーの世代が、もはや、現実と調和して生きていた両親の生き方に立ち帰れないことを明らかにし、ズーイーの潰瘍が病であり、彼の欠陥であり、限界であるとしても、現代アメリカ社会と関わって生きてゆくには、誰も彼以上の生き方はできないと主張しているように見えるのである。

しかし、果たしてそれは正しい主張であろうか。現実と積極的に関わろうとするズーイーの姿勢は、世間から一歩退いた保護された場所でしか生きられないように見えるホールデンやフラニーより、確かに力強い。だがその力強さは、潰瘍が避けがたいもので、ズーイーは結婚できるはずがないという前提を立てるような、諦めや見限りと背中合わせのものである。ズーイーは、愛する者が彼と同じ純粋な内面を持っている可能性や、愛する者同士が心を通いあわせる可能性を最初から否定しており、そのような否定は、グラス家の者以外でも、ものの本質を見抜く目を持った者がいるという可能性に心を閉ざし、彼の愛がグラス家内部へ閉じこもってゆく大きな危険をはらんでいる。

もちろんズーイーはすでに多大な緊張を内面に抱え込んでおり、結婚が彼の内面のバランスを崩す最後の一蘖にならないという保証はない。だがその危険を危ぶんで、最初から

一歩退いたところで社会と共存しようとする彼の態度は、挑戦を装った諦観でしかなく、世間から遠ざかったところで社会との接点を模索する、サリンジャー自身の矛盾した姿勢を反映しているように思えてならない。サリンジャーが目指したのは、高い知性や感受性と激しいほどの喜怒哀楽やエスプリを兼ね備えたズーイーによって、ホールデン以上に果敢な、傷つくことを恐れずに現実を組みする主人公を生み出すことであつたと推察されるのだが、傷つくことに極度に敏感なサリンジャーの完全主義を内包するズーイーの挑戦には、血みどろの挑戦になりえない弱さが残っている。そしてそこに、これまでの作品を乗り越えようと新たな技巧を導入したサリンジャーの文学的挑戦を阻む、大きな限界が横たわっているのである。

第3節 「シーモア序章」

(“Seymour : An Introduction”)

-解釈記号〈シーモア〉-

前作の「ズーイー」では、ズーイーが現実社会に属し、しかも描かれる対象がすべてグラス家の家族だったため、作品の現実的視点や、バディの色眼鏡で扱われている登場人物の客観的評価をテキストの深層で表す必要が特になかった。従って、作品が〈作家サリンジャー〉、〈作中作家バディ〉、そして〈バディに描かれるグラス家の家族〉という三層構造からなっていることがさほど重要性を持たなかった。これに対し第三作の「シーモア序章」は、作中作家の役割を抜きに論じることはできない。バーニス・ゴールドシュタインとサンフォード・ゴールドシュタインは共著論文で、「物語全体が芸術作品の創作過程についての論文の体裁を取っている。中心人物は表題に名が上がっている人物ではなく、彼を生み出そうとしている芸術家兼超常能力者のバディである」(The entire story is a fictional treatise on the artistic process. The main character is not the title character but the artist seer Buddy in relation to his creation. [249]) と述べているが、この作品では、描かれるシーモアの姿以上に、〈作中作家バディ〉にとってシーモアとは何なのか、シーモアを描くことは何を意味するのかが重要な主題になっている。そして、シーモアを描く〈作中作家バディ〉の姿が実際の出来事であるかのように叙述されてはいるものの、シーモアと〈作中作家バディ〉の距離や、シーモアの虚構性を理解するうえで、〈作者サリンジャー〉と〈作中作家バディ〉の距離や、〈作中作家バディ〉の虚構性を考慮することが不可欠になるため、物語の虚構性、作者の役割、そして書くことの意味といった、伝統的な小説の枠組みを意識的に強調するメタフィクションの先駆的作品と

見なすことができるのである。

ところで「シーモア序章」では、シーモアがこれまでの作品以上に神格化され、しかもケネス・ハミルトンが、「サリンジャーは純粋な宗教的信仰の伝道者である」(He [Salinger] is a preacher of a pure religious faith ["J. D. Salinger's Happy Family" 183]) と批判するような、小説を書くというよりも思想を表明するといった調子が強くなっている。実際のところ、非常に高圧的で一方的な意見の押しつけという不愉快な印象をもたらすことも事実で、ロバート・M・アダムズが、「グラス家から救世主が出なければならぬと、サリンジャーはどうしてこうもこだわるようになったのだろうか。そのような作品は本当に彼に適したものとは言えないのに」(How did Salinger get hung up on the idea that the Glass menage had to produce a Messiah? It's not really his line of work at all. [129]) と、シーモアの神格化を批判し、「もしサリンジャー氏がシーモア・グラスのことを完全に忘れ去れないなら、小説部門でこれ以上姿を見せるのは無期限に差し控えた方がいい」(If Mr. Salinger can't forget about Seymour Glass altogether, he'd be well advised to hold back indefinitely his further appearance in the fiction. [130]) とまで言い切るのも、あながち無視できない。しかしこれらの批評のほとんどが、テキストの表層に描かれた〈作中作家バディ〉の言葉にしか反応していないことも、また事実である。

「シーモア序章」では〈作中作家バディ〉が読者に向かって書く形を取っているため、「ズーイー」の場合のように議論によって作品が進行する代わりに、〈作中作家バディ〉の一方的な意見や主張が作品を展開させている。そしてそのような意見や主張には、「ズーイー」の場合の議論同様、テキストの表層が伝える内容とは異なる深層が隠されている。また〈作中作家バディ〉が描くシーモア像は、〈作家サリンジャー〉が描く虚構の中に〈作中作家バディ〉共々実在するシーモアの実像と異なることも、留意しておかなければならない。さらに、初期作品以来使われてきた解釈記号も健在で、それらによってもたらされる深層にも目を向けるべきだろう。

1. 解釈記号〈シーモア〉:

シーモアについて書くことの意味

この作品において〈作中作家バディ〉は、「バナナ魚」のシーモアがむしろ彼自身に似ていると、今回描かれようとするシーモアと人格が異なる点を弁明する。しかしこのような弁明が成立することは、どちらのシーモアも〈作中作家バディ〉が作り出す虚構の中の虚像にすぎないことを示唆している。実際、後期グラス家物語だけを取り上げても、この作品以前の「大工よ」や「ズーイー」においては、シーモアは一家の精神的支柱として誰か

らも敬愛される非常にすばらしい人物であっても、一般に超常能力と見なされる特殊能力を持った聖人として扱われてはいない。「ズーイー」では、冒頭、一見「神秘主義、あるいは宗教的な神秘化」(mysticism, or religious mystification [48])と見られる題材が、作品の誤解を招く危険に言及されてさえいる。ところが「シーモア序章」になると、そのような「神秘主義、あるいは宗教的な神秘化」の領域にまでシーモアを神聖化しようとしているように見える。しかもシーモアを提示する〈作中作家バディ〉の態度は、非常にもったいぶったものである⁽³⁰⁾。

〈作中作家バディ〉が読者にもたらそうとするシーモアは、これまでこの世に存在したもっとも偉大な詩人と見なされている。「倒錯の森」のレイモンド・フォードに体現されていたように、サリンジャーの作品では解釈記号の〈詩〉は、ものの本質や人間存在の根幹を成す精神性にもっとも密接に関わっている。そのような詩における歴史上最大の大家という設定は、シーモアが高潔な精神性に深く関わる一方、それを詩という形で現実世界に還元する能力を誰よりも見事に備えていたことを示している。しかし〈作中作家バディ〉は、シーモアの卓越した詩を読者に直接提示しようとしな^い。そしてただ一編、例外的に提示される詩は、詩と見なせるようなものでさえない。もっとも彼は、シーモアの詩集を出版しても一般には理解してもらえないだろうと述べ、読者がテキストに抵抗し、読者自身の視点から下す判断の正当性を拒絶する。同様に彼は、シーモアが長くラジオに出ていたにもかかわらず、ラジオを通してシーモアを知っていた人々は、シーモアを「我が家のかなり悪名高き『神秘主義者』であり『精神的バランスを欠いたタイプ』」(our rather notorious “mystic” and “unbalanced type.” [124])と見なして嫌悪しただろうと、一般の人々の評価が彼の評価と異なっていることに対しても予防線を巡らす。そして確たる証拠は何も見せないまま、シーモアは、「^{ムークシャ}解脱者、とてつもない覚醒者、神を知る者」(mukta, a ringding enlightened man, a God-knower. [124])だと、声を大に宣言するのである。

結局、読者は真に価値のあるシーモアの詩を読んだり、彼の偉大さを実感したりすることは一度もない。読者はただ〈作中作家バディ〉の声を聞き、彼の文学論や、彼が考えるシーモアの詩論や、彼のシーモアに対する賞賛を聞く。このことは、彼が描こうとするシーモアが、〈作家サリンジャー〉の虚構の中で〈作中作家バディ〉と同様に存在している、実像のシーモアではないことを表している。〈作中作家バディ〉に描かれるシーモアは、バディの著作のために利用され、〈シーモア〉という名が挙げられれば、ある特定のイメージを示唆する解釈記号になっている。そしてこの解釈記号がもたらすイメージとは、具体的な証拠を読者に突きつけることができないほど非現実な、偉大な精神性である。解釈記号

〈シーモア〉の、この不可侵の偉大さが〈作中作家バディ〉の物語の前提になっているため、彼はシーモアを完全無欠のように語る自分自身に、「シーモアには本当に嘆かわしい欠点とか、悪徳とか、卑小さとかがなかったのだろうか」(Had Seymour no grievous faults, no vices, no meannesses [126])と問いかけたあと、「ありがたいことに、私にはその問いに答えなければならない責任はない。(ああ、なんて幸運な日だ!)」(Thankfully, it isn't my responsibility to answer that one. (Oh, lucky day!) [126])とすることさえできる。彼が伝えなければならない重要なことは、実在のシーモアが神格化された完璧な人物どおりだったか否かではなく、解釈記号〈シーモア〉という偉大な存在を心から信じる彼が、その概念と共にどのように生きるかということだからである⁽³¹⁾。

シーモアに関する描写が〈作中作家バディ〉の生き方と大きく関わっているため、それは〈作中作家バディ〉の肝炎の体験を境に大きく変化する。そしてこれ以降、シーモアは極端に神格化されてゆく。たとえば肝炎の前には、〈作中作家バディ〉はシーモアを偉大な人物としながらも、「何とか扱える巨人」(manageable giant [176])と見なし、彼(とグラス家の者)だけが理解しているシーモアを読者に分け与えるため、彼自身の言葉でシーモアやシーモアの詩について語ろうとする。一方肝炎後になると、シーモアが自分にさえ理解できないほど大きな存在に成長してしまったと述べる。そして、シーモアの手紙を書き写し、彼の姿をひとつひとつ具体的に描こうとする。その結果、〈作中作家バディ〉に宛てられたシーモアの手紙を通し、読者はシーモアの手紙を直接聞くことができるし、彼の外観や、彼のスポーツの仕方など、実際に動き回る彼の姿を目の当たりにするようになる。

〈作中作家バディ〉が病気をしているあいだにシーモアが言葉で描けないほど大きくなったのは、彼が肝炎の体験を通し、シーモアと彼との間には本質に関わる決定的な違いがあることを認識したからに違いない。というのも、肝炎は命取りになりかねない病気であり、闘病生活が二カ月半に及んでいることから、彼は病との長い闘いを通して、早く元気になりたいと願ったに違いないからである。だがその欲求は、生への執着に通じる。そして生への執着は、「個体生命への執着性という最後にして最強の生死の関」(安藤 81-82)であり、「計較愛憎の煩悩をひきおこさせ、実相を観じる心眼を曇らせる因由となるもの」(安藤 82)である。肝炎という重い病気によって、〈作中作家バディ〉は煩悩の真因とも言える生への執着がいかに彼の中に根強いかを改めて意識したはずである。それ故、解釈記号〈シーモア〉によって、絶望の果てに自殺した人物ではなく、あらゆる煩悩を乗り越え、ものの本質が属する観念の世界に一神の領域に入っていく存在を示唆しようとするなら、シーモアは彼の人間的な認識力では到底とらえられないほど深遠な存在にならざるをえなかったのである。

このように〈作中作家バディ〉の解釈記号〈シーモア〉は極度に神格化されてゆくが、それにもかかわらずこの作品は決して宗教的な神秘主義を唱道していない。というのも、生に執着する〈作中作家バディ〉が煩悩を自省しておらず、肝炎にかかる前にはシーモアを説明することで彼に属そうとしているかのように見えたにもかかわらず、肝炎後は、神格化されるシーモアと自身の差をじっと見つめ続けているからである。

2. 〈作中作家バディ〉：

作品の人間的視点

〈作中作家バディ〉は肝炎にかかる直前、シーモアがすばらしい発見を彼に伝えようと、寝ている彼を真夜中に起こした話をする。シーモアが知らせたがったのは、イエスが人を愚か者と呼んではいけないと言ったのは、「この世には愚か者はいないからだ。間抜けはいる。でも、愚か者はいない」(because there are no fools. Dopes yes - fools, no. [158])ということだった。この世には、たまたま愚かな行為を犯す〈間抜け〉はいても、本質において劣る〈愚か者〉はいないと考えたとき、シーモアはあらゆるものが本質では神に祝福されていると、この世のすべてのものを肯定している。そして、その時彼が着ていたパジャマの色が、世俗的な性質を示唆する解釈記号の〈黄色〉で、それが暗がりの中で後光のように輝いて見えたように、すべてを肯定する彼は、神聖なものと世俗的なもの、深遠なものと浅薄なものとの別も超えた、崇高な無識別の精神性に包まれている。これに対し〈作中作家バディ〉は、シーモアの主張の尊さを否定しないまでも、それを認めればシーモアの詩のすばらしさが理解できない批評家まで受け入れなければならないとし、「正直のところ、そういう考え方は私には受け入れがたい。だから、他の話題に進むことができればありがたい」(To be truthful, it's a thought that comes hard to me, and I'm grateful to be able to push on to something else. [158])と話題を変えようとする。しかしこのような逃げ腰の態度には、高貴なシーモアに対し、人間的な生き方しかできない自分へのふがいなさや引け目が感じられる。

他方、肝炎から回復し、生きる喜びを味わうようになると、〈作中作家バディ〉は自分がシーモアと異なり、煩悩を背負った人間であることを堂々と告げるようになる。たとえば、ゲームは本来、相手を打ち負かして自分は勝ち残ろうという闘争心を必要とするため、すべてのものが調和して共存できる無識別とは相容れない。それ故シーモアは、競技者の資格をまったく欠いた人物として描かれる。彼は脇目もふらない見事な突進でチームを勝利に導くかと思えば、タックルしてくる相手に突如好意を示してボールを取られてしまう。前者の場合は、心を奪われると他の何も目に入らなくなる一途な純粹さが、後者の場合は、

他者に対する深い思いやりや配慮が現れた結果である。これに対して〈作中作家バディ〉は、「私はしょっちゅうフットボールをやっていた。乱暴なのは嫌いじゃあなかった」(I played it [football] constantly. I didn't dislike violence. [229])と、自分の性質がシーモアより粗暴なことを告白する。しかし彼の闘争心は十代の男の子が健全な競技で抱く当たり前の範囲のもので、それによって彼がシーモア以上に現実に同化できる人間的な性質を持っていることが明らかになったとしても、非難の的になることはない。

肝炎後の〈作中作家バディ〉が、シーモアを敬愛しつつも、彼のようになれない自分を肯定していることがより明白になるのは、ストゥープボール(stoopball)と呼ばれていた、シーモアが得意とするボール投げゲームについて語る時である。シーモアはストゥープボール、ビー玉ころがし、玉突きにおいて、群を抜いた才能を発揮する。これは禅の逸話にある、矢を使うことなく雁を射落とす弓の名人の〈不射之射〉を連想させ、彼がものの外形に影響されることなく、ものの本質を成す精神性に通じていたことを示唆している。だがそのような説明のあと、〈作中作家バディ〉はとある黄昏時を思い出す。その時彼はシーモアのやり方を真似ては負けてばかりいたにもかかわらず、シーモアが彼に勝ち方を教えようとしたとき、それを拒むようにさっさとゲームを終えてしまったのである。

サリンジャーの作品では、黄昏は現実世界のものの形が曖昧になり、あたりのものがすべて美しく見える特殊な時間帯である。従って、「一日の中でも魔法の時間」(the magic hour of the day [236])と呼ばれるこの幽玄の状態は、通常であればものの外観の奥底に隠された、ものの本質に属する精神性のありのままの姿が、あたり一面にたちこめて見える瞬間だったのではないだろうか。〈作中作家バディ〉に手本を見せるために近づいて来るシーモアの姿は、「その光の中、彼はヨットが近づくような感じそっくりに、僕らの方へ近づいてきた」(In that light, he came toward us much like a sailboat. [236])と、水を横切る船にたとえられる。〈水〉は純粹な精神世界を表す解釈記号なので、ここでは黄昏の光全体が崇高な精神にたとえられ、シーモアはその中を自由に往来できる高貴な存在と見なされているのである。

ところが〈作中作家バディ〉にとっての黄昏時は、「その魔法の十五分においては、負けてビー玉を取られても、ただそれだけのことだった」(At that magic quarter hour, if you lose marbles, you lose just marbles. [235])と、兄のやり方を真似て失敗ばかりしていても、まったく気にならない状態を意味していた。その時彼は、精神的な高みに達することができない人間の愚かさや醜さをまったく気にすることもなく、そのような限界を持った自分自身の存在のあるがままの姿を幸福に受け入れていたのである。だからこそ、シーモアの生き方を真似、シーモアの世界を希求しながらも、それを手に入れるより、

シーモアを真似ながら生きている彼なりの生き方を守ろうと、兄が近づく前にゲームを終えてしまったのだろう。

もっともこの事情を明らかにしたとき、〈作中作家バディ〉ははじめ、自分のプライドのために、崇敬するシーモアの方法を彼から直接学ぶ機会を捨てたと告白する。ところがそう記した途端に、彼はどっと〈汗〉を流して〈たばこ〉を欲する。汗は純粹な精神性を示唆する解釈記号の〈水〉の一種であり、汗を浴びるようにかく状態は水で洗い清められる姿を連想させ、内面に大きな転機が生じていることを仄めかす。そして、心と心のコミュニケーションを可能にしてくれる解釈記号のたばこがないように、彼は読者に向かって十分に心を言い表すことができず、ただ、「我々ひとりひとりの心の中に、それぞれの場所が用意されている。一瞬前まで、私はその場所を人生で四度見たことがあった。今回は五回目だった」(A place has been prepared for each of us in his own mind. Until a minute ago, I'd seen mine four times during my life. This is the fifth time. [237])と告げるに留まる。実は、彼が直接心のうちを描こうとしないのは、そうすればシーモアの生き方を否定したり、その尊さを損なったりしかねないからである。しかし心の中にある自分自身のための特別な場所を感じた理由は明らかで、彼がゲームを終えたのはプライドのためだけではなく、彼にはシーモアと異なる彼自身の生き方があること、それを守ろうとすることは正しいことが、暗示されているのである。

それ故、作品の最後のエピソードはシーモアでなく〈作中作家バディ〉を中心に展開し、世界で一番足が速いという自信を持っていた少年バディが、ある日シーモアに追いつかれ、自分が世界で二番目に足が速い少年でしかないと知ったとき、その新たな認識が決して不愉快なものでなかったと告げるのである。

多分奇妙なことだが、あるいは多分全然奇妙ではないかもしれないが、今や〈世界で二番目に足の速い少年〉の士気は、目に見えるほどひどく下がりしななかった。ひとつには、私に追いついたのが兄だったからだ。それに、彼がひどく息を切らせているのを気にかける方に、私はすっかり心を奪われていた。彼が息を切らせるのを見るのは、奇妙なほど愉快的出来事だった。

Perhaps strangely, perhaps not strangely at all, the morale of the now Second-Fastest Boy Runner in the World had not been very perceptibly lowered. For one thing, I had been outrun by him. Besides, I was extremely busy noticing that he was panting a lot. It was oddly diverting to see him pant. (246)

〈足〉は人の存在の基本的な部分を表す解釈記号なので、足の機能が優れていることは、〈作中作家バディ〉の内面が非常に優れていることを意味する。そして、自分が尊敬してやまないシーモアの息を切らせるほど早く走れたことに誇りを感じる彼は、シーモア以上に深くものの本質を極めることができない点に引け目を感じるどころか、自分の内面もなかなか立派なものではないかと誇っている。そこには、ものの本質や人間存在の根幹を成す精神性を体現する点ではシーモアに常に一步及ばないまでも、及ぶ必要はないのだと、兄とは異なる生き方が運命付けられている自分自身の本質をしっかり受け止めている様子が窺える。

このように、作品の後半、シーモアがますます遠く高い存在に神格化されてゆくなかで、〈作中作家バディ〉はシーモアの非現実的な崇高さを賞嘆しながら、彼との対比において常に自分自身の拠って立つところを眺めなおす。そこにはシーモアに対する劣等感や羨望はなく、彼について語ることが〈作中作家バディ〉自身の生き方を考察しなおす明確な手段になっている。しかもこうした〈作中作家バディ〉の著作姿勢は、後半の書き出しで引用されるシーモアの手紙の内容に呼応するものとなっている。

引用されているシーモアの手紙の中で一番長いものは、「親愛なる眠れる虎君へ」(Dear Old Tyger [sic] That Sleeps [182]) という呼びかけで始まる。この呼びかけは、実際にそばで眠っている大作家の卵に対する敬意を表すとともに、〈作中作家バディ〉の本来の攻撃的な性質がまだ眠っていて、十分本領を發揮していないことも仄めかしている。事実、シーモアはこの呼びかけに込めた懸念を、手紙の本文でもっと明瞭な言葉で繰り返す。

おまえが自分の意見よりも僕の意見の方を尊重すると考えなくてすめば、最高に幸せなんだがな。おまえの作品に対する僕の意見にあまりに頼りすぎるのは、どう考えても正しいこととは思えない。よりによっておまえがそんなことをするというのがね。

It would be straight bliss if I didn't think you valued my opinion more than your own. It really doesn't seem right to me that you should rely so heavily on my opinion of your stories. That is, you. (184)

シーモアは、弟が彼を尊敬するあまり、弟とは本質が異なる彼の判断を弟自身の判断よりも優先させるのではないかと心配する。「よりによっておまえが」と言うときの、〈おまえ〉に置かれた強調には、手紙の冒頭の呼びかけで使われた東洋の気高い野獣、虎に象徴される強い個性が暗示されている。それは飼い慣らすことができそうもない手強い個性のように見える。しかし精神性を示唆する解釈記号、〈東洋〉との連想から、虎が気高く勇壮な野

獣として肯定的に使用されているように、〈作中作家バディ〉の手強い個性も独自のすばらしさを秘めた確固とした資質と受け止められており、そうした彼本来の良さがシーモアの本質との比較で抑え込まれることは間違っていると、警告しているのである。

シーモアはこの手紙の中で、作家が死ぬときに尋ねられることは、「おまえの星はほとんど出そろっているか。心をすべて書き表そうとしているか」(*Were most of your stars out? Were you busy writing your heart out?* [187]) だけであるとも言う。人にとってもっとも重要なことは、内面がどれほど精神的に進化し、あらゆるものが調和して共存できる純粹な精神状態にどれだけ近づいているかではなく、それぞれの者が持って生まれた性質にふさわしい生き方をしているかどうか、自分の心に忠実に生きようと懸命に努力しているかどうかだと、主張するのである。そして、作品の後半で〈作中作家バディ〉が行っているのは、まさにこうしたシーモアの主張の実践に他ならない。従って〈作中作家バディ〉がシーモアを神聖化するとき、彼はシーモアの生き方そのものを読者に押しつけようとしているのではなく、シーモアのこのような主張を正当化しているだけであり、最終的にはシーモアの非現実なほど理想化された生き方ではなく、現実世界の限界や矛盾を背負って生きる彼自身の人間的な生き方を肯定しているのである。

3. 〈作家サリンジャー〉の意図

〈作中作家バディ〉がシーモアを神聖化し、彼の超常能力を賛美してやまないとしても、そのようなシーモアの主張を実践しようとするれば、現実世界に生きる者は人間的な喜怒哀楽の煩悩を持ってそれぞれの人生を精一杯生きるという、シーモアとは異なる生き方に行き着く。同様に、「シーモア序章」の最後で〈作中作家バディ〉が引用する、「私たち皆が一生涯やっていることは、ひとつの〈聖地〉から別の〈聖地〉へ行くことにすぎない」(*all we do our whole lives is go from one little piece of Holy Ground to the next* [248]) というシーモアの言葉は、人が生きるために意に反して行わなければならない様々のつまらない仕事も、すべて神聖なものと肯定し、人間的な限界を背負って現実世界で生きてゆく〈作中作家バディ〉の生き方を祝福している。

このような肯定的なメッセージに対し、ウォーレン・フレンチは、「物語の結末は「ズーイー」の結末の『太ったおばさま』の話をほとんどそっくり繰り返している」(*The end of the story almost exactly duplicates the "Fat lady" speech at the end of "Zooney."* [*J. D. Salinger* 157]) と、「ズーイー」の最後で引用される〈太ったおばさま〉の浅薄な博愛主義が繰り返されているにすぎないと非難する。そして「シーモア序章」を『ライ麦畑』と比較し、『ライ麦畑』は真面目な芸術作品だが、「シーモア序章」は自己陶醉した

低級作品だ」(*The Catcher in the Rye* is serious art; “Seymour: An Introduction” is self-indulgent kitsch. [*J. D. Salinger* 160])と酷評する。しかし前節で論じたように、ズーイーは〈太ったおばさま〉に関する話が〈虚偽の愛〉であることを承知のうえで、演技というみごとな虚偽によって妹の心を和らげることに成功したのであり、自分の苦労や本心を隠し、妹が本当に必要とするものを差し出すズーイーの〈真実の愛〉こそが作品の主題だった。主題が作品に直接表された主張そのままでないことは「シーモア序章」においても同様で、バディは結末のシーモアの言葉を無批判に肯定してはいない。聖なる大地に関するシーモアの言葉を引用したすぐあと、バディは、「彼は本当に一度も間違ったことはないのか」(*Is he never wrong?* [248])と問いかける。バディの現実的な目は、美しい理想を示唆する解釈記号〈シーモア〉が、現実世界では多くの矛盾をはらんでしまうことを十分理解している。そして、シーモアのフォームをまねてボールを投げては負け続けていたように、バディは解釈記号〈シーモア〉が表す生き方を不満足にまね続けることしかできない。しかしこの作品は、そのような不満足なまねごとを肯定する。そして、シーモアの生き方をそのまま繰り返すのではなく、様々な欠点をはらんでいても自分自身のものと言える生き方を見つけ出し、それを現実世界において懸命に生きるという、一見矛盾した姿勢に真実すばらしい人生があることを教えているのである。

さらに、バディが伝える主張を離れて作品全体を俯瞰するとき、この作品はシーモアを描こうと努力するバディの創作過程を、一步一步再生していることに気付く。もしこの作品の主題が、作品の後半で紹介されるシーモアの言葉に表されるような人間肯定と博愛精神に集約されるのであれば、シーモアに対する認識が新たになった肝炎以前の部分は省略され、作品は肝炎後の後半部分から始まってよかった。しかし〈作家サリンジャー〉は、シーモアをうまく描き出せないバディのものがきも、へたな著述にたずさわる喜びも、全部ひとまとめに提示する。そこに、神から授けられたと信じる一番すばらしいものを読者に伝えようとする〈作中作家バディ〉の創作意図とは別に、そうした努力をするひとりの作家の創作過程を描こうとする〈作家サリンジャー〉の意図が見えてくる。しかも〈作中作家バディ〉はサリンジャーと同じ1919年生まれであったり、半ば隠遁生活を送っていたり、気質的にかなり反社会的で文芸批評家をこきおろす傾向があったりと、サリンジャー自身に酷似している。従って〈作中作家バディ〉の作家としての苦闘には〈作家サリンジャー〉の生き様が重ねられており、様々な欠点をはらんだ〈作中作家バディ〉の生き様を肯定し祝福することで、〈作家サリンジャー〉は間接的に、彼自身の隠遁作家という選択もまた、正しいものであると公言しているように見える。

4. 新しい挑戦の矛盾と限界

ジェームズ・ランドクィストは、サリンジャーが後期グラス家物語で実践している文学的試みが、ジョン・バースの唱えた〈可能性消尽の文学 (a “literature of exhausted possibility” [151])〉と関連付けられることを指摘し、「フラニー」以降の後期グラス家物語を念頭において、これらの作品は、1960年代半ば以降カート・ヴォネガットらによって推し進められるような新しい文学的試みの先駆的存在であると説明する。

いずれにしても、サリンジャーの後期作品はアメリカ小説全般の流れの中でとらえられるべきである……。サリンジャー作品の新しい動向は、カート・ヴォネガットや彼と同世代の他の作家のそれと似ていなくもない。人生には中心人物と脇役がいて、重要なこととそうでないことがあり、始まりと、展開と、終わりがある、と信じさせるような、そういった古い形式の物語から、彼は着実に遠ざかっている……。

Salinger's later work should be seen, at any rate, as part of a general development in American fiction Salinger's development is not unlike that of Kurt Vonnegut and other writers of his generation. He moves steadily away from old-fashioned stories of the sort that lead us to believe that life has leading characters and minor characters, important details and unimportant details, beginnings, middles, ends (153-54)

新しい表現方法を求めるサリンジャーの姿勢は、「シーモア序章」では特に明白で、〈作中作家バディ〉は自分の伝えたいことは単にシーモアの外観を描くだけでは不十分で、「ある種の文学的キュービズム」(some sort of literary Cubism [199]) でならなんとかやれるかもしれないようなものだと言う。キュービズムは二十世紀初頭のヨーロッパ美術にもたらされた、美術史上でも有数の変革であるが、これは十九世紀末から二十世紀にかけてヨーロッパで起きた革新的な文化運動、モダニズムの一環でもあった。そしてそのような新しい風潮の中、文学においても様々な実験的手法がもたらされた。従って〈作中作家バディ〉の言う〈文学的キュービズム〉とは、このようなモダニズムの実験的試みを指しているのだろう。しかし彼は、「私の勘がひとつのこらず全部、それに対して、良き下層中産階級にふさわしい抵抗を挑めと告げている」(every last one of my instincts tells me to put up a good, lower-middle-class fight against it. [199]) として、文学的キュービズムの採用を拒む。「良き下層中産階級にふさわしい戦い」というのは、サリンジャーの

投稿雑誌であり、知性を売り物にする大衆雑誌『ニューヨーカー』⁽³²⁾を意識したもので、〈作中作家バディ〉は知的ではあっても一般雑誌に受け入れられるような、独自の新しい文学表現を模索していたと思われる。

そうした新しい表現が伝統的形式にとらわれないことは、〈作中作家バディ〉が「シーモア序章」の冒頭で述べる一文から推察できる。

ここで読者に忠告しておこうと思うのだが、以後、私はしょっちゅう傍白を挿入するだけでなく（実を言うと、脚注もひとつふたつ入れないとは言い難い）、本筋からそれたところで、刺激的だったりおもしろそうに見えたりし、なおかつ追いかけるに値するものが出てきたときは、時々、読者に負担を背負わせてやろうという気で一杯である。

I'm here to advise that not only will my asides run rampant from this point on (I'm not sure, in fact, that there won't be a footnote or two) but I fully intend, from time to time, to jump up personally on the reader's back when I see something off the beaten plot line that looks exciting or interesting and worth steering toward. (116)

ここで予言するように、これ以後〈作中作家バディ〉はこれ見よがしに傍白や注釈を入れ、直線的に語られる聞きやすい物語形式を故意に破壊しようとする。さらに、〈作中作家バディ〉の存在を明示することで、作品は〈作家サリンジャー〉が直接語るよりも複雑な構成を取るだけでなく、グラス家物語は一物語の枠を超えた〈サーガ〉という大きな枠組みの中に置かれることになる。こうした書き方は、フィリップ・ロスが1974年の『男としての我が人生』以後、作中作家ピーター・ターノポールを介してネイサン・ザッカーマンを語る一連の作品の文学形式を先取りしていると思わせるかもしれない⁽³³⁾。

このように、「シーモア序章」には文学の伝統を打ち破ろうとする〈作家サリンジャー〉の姿勢が明白に現れている。従って彼が、1950年代の後半においてすでにそれまでの文学形式の限界を見極め、十年以上ものちの1970年代になって叫ばれ始める〈文学の死〉を先取りした新しい文学作品を模索していたと主張しても、まんざら的是はずれとは言えないだろう。ただ、〈作家サリンジャー〉の新しい作風にバースに通じる流れを認めるランドクィストでさえ、「サリンジャーは提示するよりも説教をしている」(he [Salinger] does more telling than showing. [116])と認めざるをえないように、作品は出来事を描写するよりも主張を力説する傾向にある。ランドクィストはまた、作品は冗長で、「サリンジャーが可

能性消尽の文学を作り出す点で成功しているかどうかは判別しがたい」(Whether or not Salinger succeeds at this [a literature of exhausted possibility] is difficult to say. [152])と新しい試みに疑念を表明しているが、「シーモア序章」には〈作家サリンジャー〉の試みを好意的に評価してもなお見逃せない大きな欠点が多々あることは事実である。

それ故、マックス・F・シュルツはランドクィストよりももっと辛辣に後期グラス家物語を眺め、〈作家サリンジャー〉がこれらの作品を書き進むにつれ、出来事を記録するよりも暗に信念を主張するようになり、しかも内面の危機を描くときにはグラス家と一体化し、作家としての客観的な足場を失っていると非難して、「J・D・バディフラニーズーイーシーモア・サリンジャー」(J. D. Buddyfrannyzooeyseymour-Salinger [128])という皮肉な呼び方をしさえする。〈作家サリンジャー〉の後期作品のこの欠点については、アーネスト・ジョハンソンも、「サリンジャーは作中作家バディ・グラスと彼自身の書き方や考え方とのあいだにほとんど距離を置いていないため、作品を文学的虚構と見なして読み続けることが困難である」(Salinger has given his fictional author Buddy Glass so little distance from his own hand and mind that the literary illusion is difficult to sustain [51])と批判している。

〈作家サリンジャー〉と〈作中作家バディ〉の距離が保てないために作品の虚構性が崩れてしまうという欠点は、「シーモア序章」の前半に特に顕著に窺える。というのも、肝炎にかかる前までの〈作中作家バディ〉は、シーモアについて語ることの困難を示す材料として、一般には理解されない彼の詩についてあれこれ論じているが、そこで展開される議論はそのままサリンジャー自身の作品に当てはまるものだからである。

たとえば〈作中作家バディ〉が良いと考えるシーモアの詩の一編は、浮気をして夜遅く帰宅した、子供のいる若い既婚女性が、ベッドの上にセントラルパークの春を思わせる〈緑色〉をした、大きな膨らんだ風船を発見するというものである。不貞という、愛のない肉欲に捕らわれているように見える女性が、セックスを示唆するベッドの上に、世俗を示唆する解釈記号の〈黄色〉と、純粋な精神性を示唆する解釈記号の〈青色〉とが混合した、〈緑色〉の風船がふわふわと心もとなく漂っているのを発見するとき、そのテキストの深層は、彼女が純粋な愛と性欲とのあいだで揺れる彼女自身の姿に思い至り、自分がいかに墮落したか思い知ると同時に、すっかり墮落した自分にもまだ美しい心が残っていることに気付いたことを伝えている。

〈作中作家バディ〉が紹介するシーモアのもう一編の詩は、満月を眺める若い男やもめの左手を白い猫が噛むというものである。そのテキストの深層では、月を見上げる東洋的

で静寂な設定が、精神性を示唆する〈東洋〉の解釈記号として、ものの本質や人間存在の根幹に通じる平明な心理状態を表す一方で、男の関心を引く満月の〈黄色〉が世俗性を示唆する解釈記号として、彼の心が亡き妻に対する人間的な情感に揺さぶられている様子を暗示している。バディはこの詩で、世俗的な事柄と結びつけられる解釈記号の〈右手〉が、胸を叩いて悲しみを露わにするために使われていると想定する。一方精神的なものと結びつく〈左手〉は、かつては家庭の要でありながら、今は退屈している猫に噛まれている。しかも猫は純粋さを表す解釈記号の〈白色〉をしているため、ここにおいてもまた、若い男やもめの心が失われた妻を懐かしんだり、一人残されたことを悲しんだり、極めて人間的な感情に溺れているため、かつては彼の人生の中核を成していた純粋な精神性から遠ざかっている様が伝えられているのである。

このように、〈作中作家バディ〉が良くできていると見なすシーモアの詩はどれも、テキストの深層に、世俗的で人間的な感情と、ものの本質や人間存在の根幹をなす純粋無垢な精神性とが、危ういバランスで共存する瞬間を描き、そこに浮き彫りにされる人間の〈業〉を優しさと悲しさをこめて見つめている。それは〈作家サリンジャー〉自身が多くの作品で、解釈記号を用いてテキストの深層に表してきたものでもある。ところが、これまでそのような内容を扱ってきた〈作家サリンジャー〉の作品が一度も正しく評価されたことがないかのように、〈作中作家バディ〉はシーモアの詩のすばらしさは一般には決して理解されないだろうと決めつける。

しかも、彼はそれほど優れたとされるシーモアの詩を積極的に示そうとはしない。この作品の中で具体的に紹介されるのは、「ジョン・キーツ／ジョン・キーツ／ジョン／どうぞスカーフをつけてね」(John Keats/ John Keats/ John/ Please put your scarf on. [144])、ただ一編だけである。生命の根源を成すすばらしい精神性を詩にできたキーツは、精神世界の彼方に目を奪われ、彼の肉体が寒風にさらされているのに気付かない。この詩はそのようなキーツを愛情深くいましめ、ものの本質をなす思念の虜になりながらも、肉体を持つ人間としての生き方も大切にするように説いており、いかにもシーモアらしい、また〈作家サリンジャー〉らしい見解を表している。しかし俳句をまねたこの短詩に、人を感動させる詩本来の力強さがあると見なす人はまずいないだろう⁽³⁴⁾。従って〈作中作家バディ〉は読者に本当にすばらしい詩が存在することを納得させないまま、シーモアの詩集が受け取る反応について極めて否定的な想像を繰り広げ、彼を賞賛する批評家や文学学生を侮辱することになる。そしてシーモアの詩集が扱う内容がサリンジャーの作品内容と一致するため、シーモアの批評家に対する〈作中作家バディ〉の一方的で高圧的な非難は、サリンジャー作品を批評する者に投げつけられた侮蔑という印象を強くし、批評家はもとより、

彼らと立場を同じくする読者の不快感を逆撫ですることになる。

〈作中作家バディ〉の辛辣な攻撃の矛先はまず、シーモアの詩集が公表されたときに続出するだろう書評に向けられる。〈作中作家バディ〉は考えすぎかもしれないがと前置きしつつも、かなり意地の悪い予測をする。

……最初に何回か書評がどっと出るだろうが、それらは彼の詩を〈興味深い〉とか、〈非常に興味深い〉とかいう言葉で片づけるだろう。そういう言い方には、暗黙のうちに、あるいはただ単に明確に表現しそこねただけのもっとひどい内容が、すなわち、彼の詩がどちらかという小形で、響きの良さに劣る品で、演台、グラス、それに氷の入った海水入りの水差しが完備した、大西洋にまたがる大きな作りつけの演壇で論じられるにふさわしい現代西洋文学議論で取り上げられるような立派なものではない、という非難が仄めかされているのだ。

... the first few waves of reviewers will obliquely condemn his verses by calling them Interesting or Very Interesting, with a tacit or just plain badly articulated declaration, still more damning, that they are rather small, sub-acoustical things that have failed to arrive on the contemporary Western scene with their own built-in transatlantic podium, complete with lectern, drinking glass, and pitcher of iced sea water. (157)

シーモアの詩の本質を理解しない書評家が、彼の詩を〈興味深い〉としながらも、高尚な文学作品とは呼べない小品とけなす批評は、「まえがき」で取り上げたジョージ・スタイナーがサリンジャーを「確かに興味深いが、小魚」(a small though clearly interesting fish [Steiner 362]) と呼んだことを想起させる。スタイナーのこの批評はサリンジャー批評として頻繁に引用されるため、〈作中作家バディ〉がシーモア作品について語っている場面でありながら、〈作家サリンジャー〉が自分の作品に対する書評を皮肉っているように見えてならないのである。

〈作中作家バディ〉は次に、シーモアの名が有名になったあとで彼のもとに押しかけてくる三種類の学生を想定する。第一種類目の学生は、「かなり信の置けそうな文学ならどんなものでも気も狂わんばかりに熱愛、かつ尊敬し、シェリーの素顔に出会えなければ、家屋内の、ただし値打ちのありそうな、品を作った人を捜し出すことで代えようとする若い男女」(the young man or woman who loves and respects to distraction any fairly responsible sort of literature and who, if he or she can't see Shelley plain, will

make do with seeking out manufacturers of interior but estimable products. [159-60]) とされる。ここでは、文学作品を愛すると考えられる人々が文学の本質を深く理解せず、作品に関連した目に見える内容を調べ挙げるだけで満足する愚か者と、皮肉をこめて断罪されている。しかも彼は、「私が思うに、彼らは世界中の文学界に顔が利いたり、そこですでに名を成したりしている人々の希望の星である」(they're the hope always, I think, of blasé or vested-interested literary society the world over [160]) と、文学界全体がそうした愚か者の寄り集まりであるかのごとくに、頭ごなしに侮蔑されている⁽³⁵⁾。第二種類目の学生は実際の作品研究よりも資料収集に熱意を挙げる学生で、彼らの誤った姿勢が〈学問病 (academicitis [160])〉の結果であると断定することで、高等教育を揶揄している⁽³⁶⁾。さらに三番目の種類の学生は、文学に対して金銭的な、利己的な関心しかない者とされ、文学を商品扱いするところから、本によって金銭を稼ぐ出版業界の皮相的な見識が批判されているように見える⁽³⁷⁾。

このように、〈作中作家バディ〉は三種類の否定的な性格の学生しか想定せず、その想定によって、文学界、大学、出版業界を断罪する。ところがそうした彼の態度は、ズーイーがフラニーの欠点として挙げた、ひとつの例で全面否定してしまう、一方的で頑ななもの見方に他ならない。それは、〈作中作家バディ〉が伝えるシーモアの言葉の肯定的な内容と完全に矛盾して見えるだけでなく、彼に対する読者の強い反発がシーモアに対する拒否反応を引き起こす原因にもなっている。さらに、〈作中作家バディ〉の学生に対する皮肉な否定には、世間から退いてゆく〈作家サリンジャー〉を批判する文芸批評家へのしっぺ返しや、彼を受け入れてくれなかった高等教育に対する劣等感や反発、さらには、彼の名声を引き寄せる様々な人々に対する強い嫌悪を、如実に窺わせている。それ故、〈作中作家バディ〉によって作品にもたらされるはずだった二重の虚構性は失われ、それに支えられた解釈記号としての〈シーモア〉に読者の注意を十分喚起できなくなっている。シーモアの言葉が作品を展開させる推進力となっていることにも、〈作家サリンジャー〉が意図したより大きな作品構成の中で間接的に伝えられる深層がテキストに織り込まれていることにも、読者の目が及びにくいのは、こうした〈作中作家バディ〉と〈作家サリンジャー〉の混同に大きな原因があると言える。

さらに、解釈記号〈シーモア〉が受け入れられるためには、信心深いキリスト教徒がイエスに付与するような、不可侵の神聖さをシーモアに認めなければならない。ところがわずかに読者に示されるシーモアの詩は、彼の天分を証明するようなものではない。また、天才的才能によって十歳の時からラジオ番組で人気を集め、「ズーイー」で明らかにされたところでは、普通の子供がハイスクールに通い始める頃に博士号を取り、早くから大学で

正教授として教えていたとされるが⁽³⁸⁾、そのような華々しい履歴を考えれば、「大工よ」に記されているように、彼が軍隊でせいぜい伍長止まりだったというのは信じがたい。もちろん軍隊における彼の階級の低さは、人と人が殺し合うのが名誉とされるような軍隊で、すべての人の価値を肯定する彼の高潔な精神性が高く評価されるはずがないことを表しているだけなのかもしれない。しかしその点を差し引いてもやはり、彼ほどの知識人が士官でないことは常識に反するに違いない⁽³⁹⁾。結局、作品を構成するディテールにおいて、グラス家物語の構成は最初から矛盾をはらんでいると言える。そして、その欠点が「シーモア序章」の前半のバディの皮肉な毒舌と結びつき、グラス家物語全体を崩壊の危機に追いやっている。

これに対し、作品の後半ではバディが一步下がり、シーモアの言葉や彼の外観が読者の目にもっと直接接触れるようになり、作品のトーンはずっと穏やかになる。しかし前半の辛辣で独善的なトーンがあまりに強烈で、後半に至るまでに読者の反発がすでに十分掻き立てられているため、後半になってシーモアの優れた本質が解釈記号を組み合わせで伝えられても、結局、〈作中作家バディ〉は—そして、〈作家サリンジャー〉は—シーモアをどのようにでも描けるのではないかと、しらけた思いで眺めることになる。

従って、「シーモア序章」の評価が低さには、〈作家サリンジャー〉がこの作品で試みた技巧を十分理解していない批評家の側にも責任の一端があるかもしれないが、そうした批評家を頭から軽蔑して遠ざけるサリンジャーの側にも大きな責任がある。そして〈作家サリンジャー〉のこのような否定的態度は、実生活において現実社会から退いてゆく彼の姿勢と切り離して論じることはできない。というのも、この作品における〈作家サリンジャー〉の意図がシーモアの神聖さを唱道することではなく、シーモアの姿に見出される理想を頼りに、現実社会で自分自身の人間的な生き方を模索する〈語り手バディ〉の生き様を、その喜怒哀楽と共に一步一步描き出すことにあるとしても、またそれによってバディの人間的な生き方を肯定し、隠遁作家と呼ばれる〈作家サリンジャー〉自身が〈書くこと〉を通して現実社会と関わって生きる姿を正当化しようとしているとしても、そのような隠遁生活によって他者を否定したところで主張される自己肯定は、どのような新しい文学手法を用いても免れられない視野の狭さや偏りを、自ずと生み出してしまうからである。

第4節 「1924年ハプワース16日」

(“Hapworth 16, 1924”)

—新たな挑戦の破綻—

「シーモア序章」では、〈作家サリンジャー〉の厭世的な姿勢が作品の視野を狭くし、作家の個人的な偏見が露骨に出て、後期グラス家物語で試みられていた新たな文学技法に破綻が生じていた。それが一度きりであれば、「シーモア序章」は野心に燃えた失敗作だったという、作品論で片づけられたかもしれない。ところが「シーモア序章」から六年後の1965年に発表された次作「ハプワース」⁽⁴⁰⁾は、前作の欠点を増長させ、新たな挑戦を根底から覆している。そのためサリンジャーの著作姿勢そのものが変化しつつあり、それが作品を崩壊させたのではないかと疑わざるをえない状況が生じている。

「ハプワース」はシーモアが七歳の1924年の夏、サマーキャンプで出かけたハプワースから家族に宛てて出した手紙をバディが入手し、そのまま転記掲載したという設定になっている。バディは、「私はこの手紙を一語一句、句点に至るまで正確にタイプするつもりだ、という点を繰り返す以外、もはや言うことは何もない」(No further comment, except to repeat that I mean to type up an exact copy of the letter, word for word, comma for comma. [32])と、シーモアの手紙を厳密に書き写すことを強調し、手紙には一切自分の創作が加わっていない点を読者に確証する。これは〈作中作家バディ〉の介在によって生み出される三層のテキスト構造を自ら破壊し、シーモアと〈作家サリンジャー〉の距離を縮める行為である。もっとも、〈作中作家バディ〉が作品の冒頭以外で関与しないという点では、「ズーイー」も同様と見なされるかもしれない。だが「ズーイー」では、ズーイーが人間的な感情を重んじ、現実社会と密接に関わって生きようとするため、グラス家内部で神のように崇められるシーモアをズーイーの現実的な視点から批判することが可能だった。一方「ハプワース」では、〈作中作家バディ〉である語り手バディを消すことで、サリンジャーは「バディ」と同じ誤りを繰り返す。すなわち、〈作中作家バディ〉が神格化するシーモアが一人歩きを始め、奇妙な神秘体験を語る早熟な子供が〈作家サリンジャー〉の作品世界では実在のものとして扱われているように見え、〈作家サリンジャー〉の現実認識の在り方が疑問視されるのである。

ところでウォーレン・フレンチは、「「ハプワース」では、我々は「バナナ魚」のシーモアに逆戻りしている」(In “Hapworth” we are back to the original Seymour of “A Perfect Day for Bananafish.” [J. D. Salinger, Revisited 113])と、「ハプワース」に描かれるシーモアの姿が、「大工よ」以降の三作に登場するシーモアよりも、「バナナ魚」のシーモアに似通っている点に注意を促している。バディは「シーモア序章」で、「バナナ魚」のシーモアが自分自身に似ていると嘆いているが、「大工よ」以降、彼はシーモアを、万物がすべてあるがままの状態に調和して存在する、高潔な精神性を体現する解釈記号〈シーモア〉に作り変えようと努めてきた。ところが、「ハプワース」のシーモアは、解釈記号〈シーモ

ア)の聖別された成熟さよりも、もっとずっと人間的な視野の狭さや偏りを見せるため、彼は解釈記号〈シーモア〉を理想として現実世界に生きる〈語り手バディ〉その人に、言い換えれば〈作家サリンジャー〉自身に、似ているのである。しかも作品は書簡形式を取っている。書き言葉なので直接相手に向かって話される場合よりも改まった口調になってはいるが、サリンジャーの作品では書き言葉は〈間接会話〉として、書き手の心を〈直接会話〉以上にさらけ出す。さらに、手紙は読み手に向かって直接語りかけられるので、読み手として想定されているのがシーモアの家族であるにもかかわらず、読者はまるで直接語りかけられているかのように感じる。従って、超常能力を仄めかして優越した態度を取るシーモアの説教めいた言葉に卑俗な好悪の念が強く現れ、あまりに独断と偏見に満ちて見えるとき、読者の常識と体験はテキストに逆らい、テキストが期待しているようにシーモアを敬愛することを妨げるのである。事実、シーモアの言葉があまりに一方的なものになるとき、〈作家サリンジャー〉がシーモアに架空の超常能力を付与し、なおかつ、架空のものでしかないはずのシーモアの威を借りて、読者に向かい私的な偏見を絶対的なものであるかのごとく高飛車に説く、思い上がった自己矛盾を犯しているようにさえ感じられ。

もっともエバーハード・オールセンは、シーモアの手紙が決して読み手を納得させるものでない点も、サリンジャーの技巧の一部と見なす。そしてこの作品がキャンプ・ハプワースでの出来事、家族への忠告、ブックリストと、三つの部分からなり、後半に行くに従ってシーモアが肉体的な問題を離れて内向し、それに従って彼の態度がより高圧的になっていることから、「要するに「ハプワース」は、もっと多くを見ることが出来る者は自身の内へ引きこもるのではなく、それほど多くを見れない人に彼の視野を分け与えるべきだ—それはまた彼ら自身のためでもある—と提案している」(In short, “Hapworth” suggests that those who see more should not withdraw but share their vision – for their own good – with those who see less. [92])と結論する。さらにオールセンはこの作品を全グラス家物語と関係付け、シーモアの手紙という形式を取ってはいるものの、実際にはバディその人によって書かれたものと仮定できるとし、「この手紙は、シーモアの精神的探求がなぜ失敗に終わったか、バディがついに理解したことを明らかにしている」(the letter reveals that Buddy has finally understood why Seymour’s spiritual quest failed. [93])と述べて、バディが七歳のシーモアの精神的探求の行き詰まりを描くことで、自殺したシーモアの限界を説明しようとしているのだと解釈する。

オールセンの解釈は不可能ではないかもしれないが、あまりに無理がある。なぜなら、解釈記号〈シーモア〉を含め、この作品すべてを〈作中作家バディ〉の作り事と見なすには、〈作中作家バディ〉が読者の目に見える形で介在し続けることが不可欠だからである。

同様に、この作品で〈作家サリンジャー〉は人間存在の根源に立ち返る認識力を超常能力と結びつけ、シーモアはこれまでになく透視や予知能力を見せびらかしているが、非現実な超常能力を描いてなお、作家が現実世界に生きる者の側に立っていることを明らかにしようとするなら、シーモアを今まで以上に強固な虚構に据え、現実世界から遠ざけておかなければならない。ところがこの作品ではサリンジャーはバディをあっさり退場させてしまい、シーモアになりかわって読者に語り始める。手紙はシーモアによって書かれたそのままであるとバディが主張した時点で、サリンジャーは三層のテキスト構造で築き上げてきた、解釈記号〈シーモア〉を許容する、現実世界から二重に遠ざかった虚構性を放棄したのである。そして、そのような単純な作品形式で主人公を特別な存在として描けば、作家の認識を現実世界の側に留めておけないことは、「テディ」においてすでに証明済みだった。

後期グラス家物語は『ライ麦畑』を超える新たな作品を目指し、「バナナ魚」や「テディ」の失敗を乗り越える様々な工夫を凝らしながら、解釈記号〈シーモア〉という人物像を発展させてきた。しかし「ハプワース」に至って、サリンジャーはそのような工夫を自ら捨て去ってしまったように見える。そして単純化された形式は新たな技巧として機能せず、作品を破綻させる結果となっている。いったい何故そのような事態に至ったのか。以下、この作品の欠陥を検証しながら〈作家サリンジャー〉の著作姿勢が退化してゆく方向を見定め、その原因を考察してみよう。

1. 書き言葉の弊害

「ズーイー」で、バディはグラス家の人々が使う言葉は、「二点の最短距離が完全な円に近い弧を描く、ある種の意味論的幾何模様」(a sort of semantic geometry in which the shortest distance between any two points is a fullish circle. [49])を形成すると述べ、まわりくどい表現の有効性を主張している。この考えはサリンジャーの初期作品から一貫して抱かれ続けてきたもので、それだからこそ彼は言葉によって直接表されるもので満足せず、独自の解釈記号を用いて目に見えない心のうちを間接的に示唆してきたのである。相手の顔を見ながら直接言葉を交わす〈直接会話〉よりも、手紙や電話のような、相手の顔を見ないで言葉を交わす〈間接会話〉の方が心を打ち明けやすいというのも、やはりこの発想に基づいている。

主として解釈記号によってテキストが重層化されている、『ライ麦畑』以前の優れた作品の場合、テキストの表層に直接描かれる目に見えるものは、作品の主題を読者に直観させるのに十分な情感を掻き立てている。だが表層では、その情感を引き起こす心の奥の、人

間の本質や現実世界の真実の姿に関わる内容は完全に伝えられていない。そのような、言葉で直接表せば壊れたり歪んだりする内容を読者に正確に伝えるために、サリンジャーは解釈記号というまわりくどい手法を用いる。そして、解釈記号による深層が知的に理解されることで、テキストの表層が表す感動は一層味わい深いものになる。

一方後期グラス家物語になると、テキストの深層は解釈記号によってもたらされるだけでなく、作中作家の役割や、議論と主張の展開も、深層形成に関わるようになる。そして、議論と主張の展開によって深層が作り出されるときは、表層の議論や主張の内容も知的に理解されなければならないため、それらによって作り出される深層を理解する作業は、解釈記号による深層を理解する場合よりもはるかに精密な知的作業を必要とする。困難な知的作業は、本来は解釈記号による深層だけでは伝えられない複雑で深遠な内容を表すためのものである。だが伝えられる内容が難しくなるにつれて、サリンジャーの側の技巧にも破綻が生じ、読者の理解を超える内容や、作家のひとりよがりな性格が入り込んでくる。その結果、迂遠な表現方法はもはや必ずしも描かれる内容を最も良く伝える最短距離とは言えなくなる。

この後退の動きは、書き言葉の使い方の変化にも窺える。後期グラス家物語では、書き言葉は間接会話として重要な内容を伝達するだけでなく、常に、上位者が目下の者に教諭す形式を取る。たとえば「大工よ」では、バディは長兄シーモアの日記から崇敬する兄の結婚についての考えを学ぶ。「ズーイー」では、次兄バディは末の弟ズーイーに宛てた手紙に、生きる方法や演技の仕方についての意見を記す。さらに「シーモア序章」でバディが影響を受ける重要な言葉は、長兄シーモアからの手紙に書かれているし、バディは（愚かな）読者に解釈記号〈シーモア〉に表されるすばらしい生き方について教示するため、（人生により深い洞察力をもつ）作家として〈書く〉という行為を実践する。このうち「大工よ」では、シーモアの日記は彼の結婚式を取り巻く騒動の一部として描かれ、彼の主張と対比される様々な登場人物の言動も取り込まれて、彼の言葉を批判する視点が導入されている。また「ズーイー」では、バディの手紙に書かれた彼の主張はズーイーによって繰り返され、それがズーイー自身の批判や、母親や妹の反論を受けることで、一方的な主張になることを免れている。これに対し「シーモア序章」では、バディはシーモアの手紙を絶対視するうえ、シーモアの手紙を引用するバディ自身の言葉は読者に向けて書かれているので、彼は読者から反論されることなく、独断的な意見を一方的に述べることができる。そして「シーモア序章」のこの姿勢が、書簡形式を取る「ハプワース」にも顕著に表れているのである。

書き言葉は見えない相手に対する間接会話なので、書き手は自分の心をより明確に伝え

ようと気を配る。その結果、直接会話よりも本心が表されやすいかもしれない。また、読み手は書かれた言葉を何度も読み直すことができるため、話し言葉よりもよりよく理解することができると言える。だが、書き言葉は相手を前にしていないため、反論を受けずに一方的に自分の意見を表す手段にもなりうる⁽⁴¹⁾。いかなる議論であろうと、批判や反論に耐えうるものでなければ真に知的な議論とは言い難いのだが、「ハプワース」では七歳の手紙の書き手に反論を加えるものが誰もいないだけではない。彼は自分が人々の前世の姿を透視したり、未来を予知したりすることができる信じ、その能力故に他の人々よりも優れているかのように振る舞い、弟妹に対してはもちろんのこと、親に向かっても優越者として意見するし、絶対的確信を持って自分のまわりの人々の性格を裁定し、批判する。透視や予知に基づく主張は検証不能であり、彼を信じるか否かは理性の枠を超え、信仰の領域に関わる問題となっている。だが通常の読者には、シーモアの超常能力を信じ、キリスト教徒が聖書を読むように無批判にこの作品を読むことは困難に違いない。そして、常識的な視点からシーモアの言葉を分析したり批判したりするなら、彼の言葉は矛盾に満ちた感情的なもので、謙虚さを装いながらも傲慢で不遜なもの映る。

「ハプワース」において書き言葉が一方的なコミュニケーションの弊害をもたらしていることは、この作品の後半に差し挟まれた、まったく不必要な文学批評にも明らかである。前節で指摘したように、「シーモア序章」を失敗させている大きな原因のひとつは、サリンジャーがバディの声を借りて文学者、教育者、出版関係者を不必要に攻撃していることだったが、同様の高慢で一方的な批判がこの作品の後半を特徴付けている。本来作品の後半は、便せんがもう一冊残っていたという理由で、送ってもらいたい本のリストを挙げるために書き足されたものだった。しかしシーモアはどの本についても長々とコメントを付け、それはどう見ても図書館から借り出してもらいたい本のリストと言えるようなものではなくなっている。

サリンジャーの長女、マーガレット・A・サリンジャーは回想録『ドリームキャッチャー』の中で、「外国語についての本を除けば……シーモアのリストに載っているもので、弟と私が知らないものは一冊もない。私たちは父がそれらの本を、まったく嫌になるくらいシーモアそっくりの言葉使いで、正典化したり破門にかけたりするのを聞いてきた」(With the exception of the foreign-language books ... there wasn't one of the books on Seymour's list that my brother and I hadn't heard him canonize or declare anathema, using the same language, ad nauseam, I'm afraid. [152]) と明かしている。サリンジャーはシーモアの図書リスト作成を、自身が好きな作家についての知識をひけらかしたり、嫌いな作品をこきおろしたりする口実に行っているだけなのである。もちろん作家は自分の

知識を作品に利用する。従って百歩譲って、サリンジャーはこの図書リストによって七歳のシーモアの途方もない知識を印象付けようとしていたとしよう。その場合でもやはり、このリストの文学評価を裏付ける客観的分析が皆無に等しく、それらについてシーモアが良いと思うかどうか記されているにすぎないという問題が残る。すなわちここでもまた、読者はシーモアの意見を独自に検証し直す機会を与えられないまま、彼を信じるよう求められることになる。

結局、書き言葉という間接的な手法を用いながら、この作品はそれまでの緻密に構成されたサリンジャーのどのテキストよりもはるかに単純で短絡的なものになっている。そして、もっとも婉曲な方法がもっとも最短の方法であるような、「ズーイー」で試みられたグラス家特有の語りとは質的に異なり、サリンジャーが伝えようとする内容を歪め、その真意を伝える力がもっとも少ない、直截な伝達方式に墮しているのである。

2. 家族愛の本質

「ハプワース」では、直接会話よりも心をよく表すとされる間接会話の書き言葉が、その本来の機能である他者との交流能力を喪失しているように、家庭も、家族に心の安らぎをもたらし、現実社会と関わる新たな力を与えるという、本来の機能を果たす機会が与えられていない⁽⁴²⁾。しかもシーモアは家族に寄りかかることで、家族以外のものを心から閉め出す排他性を増長してさえいる。

家族への強い愛情は作品の冒頭から強調され、シーモアは、「今日はみんながいないことがとても辛い—つまり、ほとんど耐え難いのです」(my loss of you is very acute today, hardly bearable in the last analysis [32])と寂しさを訴える。彼は手紙の日付に代えて、表題の「1924年ハプワース16日」(Hapworth 16, 1924 [32])と記すが、通常とは異なる日数の記述方式は、サマーキャンプに出て十六日目という数え方と思われ、シーモアにとって家族から引き離されていることが非常に衝撃的で、それ以前の生活と違う生活が行われていることを指折り数えている印象が強い。だがこのような家族との強い絆を理由に、彼はキャンプの初め、バディと別々のグループに割り当てられたことを不当と見なす。そしてキャンプが規定した割り当ては、家族の分離が健全な視野を広めるのに役立つという、キャンプ運営者の愚かな前提に立ったものだと主張して、彼らが他の子供たちと共に一律の規則に従わせられることを拒む。

キャンプの規則が一律に当てはめられることは、必ずしも正しいとは言えないかもしれない。しかしサマーキャンプは任意参加である。そして、シーモアとバディがこれに参加しなければならなかった特別な事情が説明されていないため、彼らはおそらくアメリカの

中流や上流の子供たちであれば夏は様々な体験をするためにキャンプに参加するという理由から、ハプワースに行っているに違いない。そうしたキャンプの大きな目的のひとつは、通常、規律ある共同生活や、共同生活で養われる人間関係について、あるいはキャンプを運営する家族以外の大人たち—キャンプを現実社会にたとえれば、権力者や支配者—にどのように接するかを、学習することである。ところがシーモアがキャンプで見出す喜びは、自然の動物のかわいらしさや田舎生活の喜びという、人間とは関係のない分野に向かい、集団生活に関しては少しも学んでいないし、学ぶ必要を感じているようにも見えない。彼は、彼を信奉する弟と共に自身の内面を涵養するという、彼が人生においてより重大と見なす関心事に没頭し、平然と規則を破り、共同行為に参加することを拒絶しさえする。その結果、シーモアとバディは他の少年たちから「仲間はずれ」(ostracized [55]) にされているし、「僕らはまだ同じバンガローにいる他の仲間にとっても人気があると言える状態にはないのです」(We are not too popular with the other campers in the same bungalow as yet [52]) と、さりげなく触れているように、明らかに誰からもあまり好まれていない。

めったに手紙を書かなかったと言われるシーモアが、家族を熱烈に恋しがって手紙を書くようになる直接の原因は、いちご狩りで子供を乗せすぎた馬車がぬかるみにはまり、それを引き上げようとしていたときに足に怪我をしたためである。シーモアは事故を、四頭は馬が必要なのに二頭しか用意していなかったり、危険を確かめもせずに子供たちに手伝わせたりした、キャンプ運営者ハッピー氏の不注意や怠慢による過失、と断定してやまない。そして、〈足〉は存在の根幹を示唆する解釈記号なので、サリンジャーはシーモアの足の怪我によって、キャンプの大人たちが七歳の小さな子供の肉体同様に傷つきやすいシーモアの内面を十分思いやっておらず、その結果、彼の心がひどく傷ついていると仄めかしているように見える。実際、シーモアが家に手紙を書くのも、家庭でなら正しい保護が与えられると考えているからに違いない。

しかし、事故のあとシーモアがハッピー氏に対して脅迫じみた責任追及を行い、その生意気な言い方について、「あの人は、僕がもう何年も前に五体から排除し尽くしたと思っていた、様々な隠された憎しみを呼び覚まします」(that man brings to the fore supplies of hidden malice I thought I had worked out of my system years ago. [67]) と、彼の肉体的な傷も内面の傷もすべてハッピー氏の責任に帰するとき、彼の主張はあまりに一方的で不当なものに見えてくる。というのも、もし彼の生意気な断定や弁明が正当化されるほど、彼に人の未来や本質を見抜く力があるのなら、彼はもう少し回りに目配りし、他者の欠点を補えるように注意すれば無事に済んでいたはずだからである。また、もし七歳の子供の脅迫にも似た叱責に値するほどハッピー氏がサマーキャンプを無責任に運営しているの

が事実であるなら、そのことを十分に調べもせず子供たちを送りつける親にも責任の一端がある。シーモアの能力については誰よりも親が承知しているはずで、彼が公然と侮蔑し無視するキャンプの目的や運営方法が本当に愚かで取るに足りないなら、彼はキャンプに参加すべきではなかったし、もしどうしてもキャンプに参加しなければならない事情があったなら、両親は他のもっと彼にふさわしい企画を選んでやるべきだった。さらに、もし両親が親の義務を怠り、慣習に盲目的に従おうとしていたのなら、未来を予見する力を用いなくとも簡単に推察できるサマーキャンプの無意味さを、彼自身が指摘し、参加を取り消すように求めるべきだった。

シーモアは足の怪我について、キャンプの不適切さとキャンプを運営する大人の無責任や怠慢など、外部にばかり原因を求める。そして、サリンジャーもそれを肯定しているように見える。しかし実際には、シーモアや彼の家族にも多分に責任がある。従って、『ライ麦畑』のホールデン・コールフィールドの辛辣な高校批判が、所属したい場所に所属できない気持の裏返しであったように、自主参加のサマーキャンプでシーモアが家族を恋しがってやまないほど行き場のない孤立感をかこっているのも、心からキャンプを嫌っているためでも、キャンプが本当に不適切で無能なためでもないように見える。ところがシーモアはその点を直視し、自分を戒めて集団に適応しようとする代わりに、自分を特別扱いしてくれる家族を溺愛することで、自分を甘やかし、外部世界とつながる道を閉ざそうとするのである。

3. 〈ニュートラル〉の消失

この作品では、直接会話よりも有効な意志伝達方式とされる間接会話の書簡形式が、反論や検証を受けない視野の狭い一方的な語りにも陥り、家族の絆や家族への愛が、現実世界でより良い生き方をする心の支えをもたらす代わりに、排他性を許容し、自分の認識力や判断力を絶対視する自負を助長しているだけではない。この作品ではシーモアが人を判断する基準が、常に、人が彼をどのように扱うかに拠っている。そうした個人的な基準で人を厳しく裁定する彼の言葉には、それまでの後期グラス家物語でシーモアと結びつけられてきた、すべてのものが調和して存在する、清明な無識別の世界を目指す姿勢は見出せない。たとえば、彼は自分を仲間外れにするキャンプの少年たちについて、「とてつもなくすばらしく、健康に恵まれ、中には目を見張るほどハンサムな少年たちもいるというのに、彼らのほとんどは成熟することがないのです。大半の子は、非常に心痛む僕の見解をお教えしますが、ただ年老いてゆくだけなのです」(Few of these magnificent, healthy, sometimes remarkably handsome boys will mature. The majority, I give you my

heartbreaking opinion, will merely senesce[sic]. [34]) と悲観的な予言をする。しかし、彼の侮蔑に満ちた予見を裏付けるものは何もなく、少年たちに仲間外れにされたことへの腹いせと取られても仕方のない言葉になっている。

他者に対する辛辣とも言える批判は、同室者グリフィスの母親のハマスミス夫人や看護婦のカルガリー嬢など、彼が嫌う人々に対してはもちろんのこと、時には、彼が恋慕するハッピー夫人にさえ向けられる。たとえばシーモアは、彼女がおいしいマシュマロ入りココアで愛情が表されると考えている点を厳しく糾弾する。甘いマシュマロで飾られたココアは、ベシーが子供たちへの思いやりをこめて用意するユダヤの伝統的家庭料理のチキンスープと違い、おやつやデザート感覚の品で、見栄えの良いアングロサクソンの贅沢品のように見なされているに違いない。だがどちらも栄養豊かな食べ物であることには変わりない。チキンスープよりも少し贅沢であるとしても、そのような細かな点を非難の対象にするシーモアの視野の狭さこそ、大きな問題と思えてならないのである。

さらにシーモアは、ハッピー夫人が自分は愛情深く、夫がそうでないと信じていることについて、「彼女の美しさに密かに焦がれていなければ、そのような幻想にはまったくいらいらしてしまいます！」(One burns with impatience toward her delusions when one is not secretly coveting her beauty! [38]) と否定する。そして、ハッピー氏の方こそ愛情深く、彼女は愛情に欠けると、彼女の判断を訂正する。ところが別の場所では、シーモアは事故を引き起こしたハッピー氏の不注意をなじり、ハッピー氏は子供に十分な注意を払っていないと悪口や欠点を並べたてる。このことはハッピー氏が愛情深いといった先の主張と矛盾するだけではない。周囲の人々のそうした小さな欠点を感情も露わに批判することで、シーモアは愛情深いとか深くないという二項を超えた無識別に至る道を自ら放棄しているし、ものの本質とは無関係の彼女の美しい外見に影響されるという愚を犯しているようにも見えるのである。

このように、「ハプワース」のシーモアは、自身の優越した判断力を見せつけるかのように、まわりの人々に対する事細かな批評や分析を行い、しかもしばしば私情と結びついた優劣の判定を下す。その結果、ものの二項対立が一層際立つだけではない。そのような二項の両極を無識別によって肯定することで、二極のどちらも否定することなく、また、それらを妥協させるのでもなく、両者を共存させる〈ニュートラル〉な状態に、サリンジャー作品独自の魅力があったはずなのだが、それもまた、失われてしまっている。

こうした作品効果は、実はサリンジャーの本来の著作意図に反するのではないかと疑われる。というのも、シーモアがしばしば言及する性の問題が、サリンジャーが気付かないうちに矛盾しているように見えるからである。シーモアは最初、グラス家の者は皆、非常

に官能的な素質を受け継いでおり、それがグラス家特有の突き出た下唇に象徴されていると告げる。このとき彼は、官能的な素質を表す下唇を「業の問題」(a karmic responsibility [36]) とし、人が背負って生きなければならない罪のように取り扱う。そして、「僕個人としては、明けてもくれても肉欲に惑わされることを望まない」(“I for one do not look forward to being distracted by charming lusts of the body, quite day in and day out [36]) と主張したり、「すばらしい肉体の魅力的な平面だとか波打つ曲線によって、悟りの決定的瞬間に注意を反らされるくらいなら、犬死にした方がいい」(I would cheerfully prefer to die an utter dog’s death rather than be distracted at crucial moments by a gorgeous, appealing plane or rolling contour of goodly flesh. [36]) と述べたりするように、官能といった肉体的問題を、ものの本質や人間存在の根幹を成す精神性の問題とは対立するもののように扱い、シーモアは後者を前者よりも上位に置く識別を行っている。ところがそれに続いて、「僕らは人間の男子なんです」(We are human boys [36]) と断言し、両親に性的な話題を避けないでほしいと希求するとき、彼の態度には微妙な変化が生じている。というのもこの時には、彼は肉欲も人間の充実した生の一部として肯定的に受け止めているからである。

このように、シーモアは精神と肉体を対立する二項とみなし、精神を人間存在の根源に関わるものとして肉体の上位に置いたすぐあとで、肉体を無視して精神についてだけ考えても人間の真の姿はとらえられないと、両者の和合を唱えている。このような激しい自己矛盾の中に、オールセンはのちに自殺するシーモアの限界を見出すのだろうが、シーモアの混沌とした内面には別の原因が一すなわち、レイモンド・フォードが詩の世界にのめりこんで現実との接点を失ったように、サリンジャーが解釈記号の〈シーモア〉によって示唆していた純粹で無識別な世界にのめり込むあまり、現実との接点を喪失しかけていることが一懸念されてならないのである。

3. 閉じ行く内面に未来はあるのか

『ライ麦畑』の成功のあと、サリンジャーはニューハンプシャー州の小さな田舎町コーニッシュに引きこもった生活を始める。最初はさほど外界と遮断されていたわけではないが、1953年の結婚は当初から様々な問題を抱えていたことが、長女マーガレットの回想録の中で明らかにされている。妻のクレアが浮気に溺れてゆくのは「ハプワース」発表以後のことだが⁽⁴³⁾、彼女を浮気に駆り立てる雰囲気は長くサリンジャー家にはあったようで、クレアが慰めを外へ求める一方で、サリンジャーはますます自分のうちに閉じこもっていったに違いない。当時、彼は東洋神秘思想に傾倒していただけでなく、様々な代替医療に

も凝っていた。もっとも、「尿を飲むとか、オルゴン箱⁽⁴⁴⁾に座るとかいった健康養生法の大半は、父がひとりで行ったものである。ホメオパシー⁽⁴⁵⁾と針治療⁽⁴⁶⁾は私たちにも施した」

(Most of my father's health regimens, such as drinking urine or sitting in an orgone box, he practiced alone. Homeopathy and acupuncture he practiced on us. [194])

とマーガレットが説明している。彼が子供たちに施したものはごく限られていたようなので、彼がこれらの代替医療をどれくらい信じていたかは疑わしいし、シーモアに賦与した透視や予言のような超常能力についても、どこまで信じていたか断定はできない。だが、サリンジャーの治療を子供たちが嫌がったり、そうした治療を行っているにもかかわらず子供たちが病気になったりすると、彼はひどく腹を立てたとマーガレットは回顧している⁽⁴⁷⁾。従って、少なくとも子供たちが幼少で、「ハプワース」が書かれたこの時期、サリンジャーは、彼が信じたがっているほど人間が肉体から自由になれない事実を突き付けられると、理性的に対処できないほど現実の実情から遠のいていたことは確かである。

それ故、超常能力を持つシーモアを一人称で語らせる誤りを犯したり、二項対立を互いに妥協させることなく超える〈ニュートラル〉な状態を求める一方で、二項対立に基づく感情的な反応がそこここに表れたりしているのは、特殊な能力の非現実性を理性では理解しながらも、感情的には神秘主義に逃避していたことの証のように思える。そして、一方的に書くことでしか世間とつながろうとしない閉ざされた生活では、サリンジャーは自分が信じたいと思うものしか見る必要がなく、成功作家としての自負や、公的教育で優秀だったとは言い難い彼の学歴コンプレックスに、抑制をかけるものがまったくなくなってしまったのではないだろうか。その結果、グラス一家を創作するにあたり、誰よりも高い知性と高貴な精神性を付与した彼らに自己投影をするあまり、天才的な知性が必然的にもたらす資質とは矛盾する、サリンジャー自身の青年期に用いられたと思われる低俗な言葉使いや、彼自身の軍隊経験を偲ばせるような低い階級などが織り込まれてしまったのだろう。そして、最初はバディの陰に用心深く身を隠しながら、特別な知性を持つグラス家の子供たちの中でも指導的役割を果たすシーモアに、自己の理想を投影していたサリンジャーは、彼の執心とは裏腹に、批評家や読者が神聖視された解釈記号の〈シーモア〉に冷淡で、ホールデンに寄せられたような熱狂的な支持を表さなかったことで、彼が信じる東洋的治療を拒む子供たちに示したような苛立ちを批評家や読者に対して抱いたに違いない。その結果、解釈記号〈シーモア〉の欠点を反省する代わりに、「シーモア序章」では批評家や読者を一方的に攻撃し、さらにその過ちに気付くことなく、「ハプワース」ではシーモアに成り代わって、シーモアの、言い換えればサリンジャー自身の偉大さを、自ら語る愚を犯してしまったのではないだろうか。

サリンジャーは作品の質には厳しい作家であり、のちにこの作品を単行本にしていなかったことからも、作品発表後、「ハプワース」の欠陥を認識したのかもしれない。だが、特に財政的な問題があったという記録がないにもかかわらず、この時期にこのような作品を『ニュー Yorker』誌に発表したのは、この時点ではこの作品の欠点に気付いていなかったことを意味している。そして、彼がそこまで盲目になれたということは、簡単に見過ごせない事実である。というのも、後期グラス家物語の設定や作品構成が抱える、読者を遠ざけるような根本的問題は、習作時代の作品に見られる技巧の拙劣さとは性格が異なるからである。「ズーイー」に見られたほど高度な技巧を打ち立てながら、自らそれを崩壊させてしまったのは、読者を遠ざけ、世間を遠ざけ、一方的にしか語ろうとしないサリンジャーの作家姿勢の限界以外の何ものでもない。

サリンジャーは「ハプワース」以後も作品を書き続けていると伝えられる。だが、作品の生前の発表を許さないという態度は、隠遁生活を営みながらも、作家として世間との接触を保っていた場合よりも、さらに一層自己の奥深くに閉じこもるものでしかない。そして、作家という優越した立場から世間に小説を授けるものの、それに対する批評を一切受け付けないという頑なな姿勢は、家族宛の手紙という、自分の知性に疑問を挟まない相手に向かって、誰にも反論されない一方的な議論を展開する「ハプワース」の姿勢とまったく変わらない。従って、作家の自負と閉鎖思考の強まりが「ハプワース」を失敗させたのであれば、その後離婚によって一層孤立した生活を送るようになったサリンジャーに、真に興味ある新しい文学作品を期待するのは、非常にむずかしいと考えざるをえないのではないだろうか。

第6章 サリンジャーと戦争

はじめに

1945年8月4日付けの『サタデー・レビュー』誌に掲載された投書で、サリンジャーは、「戦争作家というのは、私が唯一なりたいと願うものだ」(a war writer - which is the only kind of writer I want to be [21])と宣言している。また、彼は実際にノルマンディー上陸作戦やそれに続く幾つかの有名な激戦に参戦し、その後遺症で神経衰弱に陥ったことも報告されている⁽¹⁾。従って戦争は、サリンジャーを論じるときに見過ごせない大きな要素のひとつである。しかし、彼の多くの初期の作品のように、戦争が当時の社会状況や時代背景として作品に入ってくることはあっても、兵士が突撃する戦闘場面が生々しく描かれたことはないし、戦場や軍隊が舞台となる作品も極めて数が限られている。それ故サリンジャーが自身を〈戦争作家〉と呼ぶとき、それは決して戦争そのものについて書くことを意味していない。

上述のサリンジャーの投書は、同年の2月17日、同誌に掲載されたアーヴィン・ショーの記事、「もし戦争について書くなら」(“If You Write about the War”)で、戦争に参加していない作家が、非常に貴重な体験を逃していると言ったことに対してなされたものである。サリンジャーは、「戦争を題材にした小説と戦争小説は異なる」(a novel about war is one thing and a war novel another [21])と、断言する。〈戦争を題材にした小説〉とはショーの『若き獅子たち』のように戦闘や軍隊を直接描いた作品であり、〈戦争小説〉とはサリンジャー自身が目指すものである。この両者の区別は、『ライ麦畑』でホールデンが思い出す、弟のアリーと兄 D. B. の会話にも繰り返されている。

アリーが一度兄さんに、兄さんは作家だから、戦争に行ってたのは役に立ったりするんじゃないの、書く題材がたくさんできたりなんかしてさ、って聞いたのを思い出す。兄さんは彼に野球ミットを取ってこさせた。それから、ルパート・ブルックとエミリー・ディキンソンと、どっちがいい戦争詩人かって、聞いた。アリーはエミリー・ディキンソンだって、答えたよ。

I remember Allie once asked him [D. B.] wasn't it sort of good that he was in the war because he was a writer and it gave him a lot to write about and all. He made Allie go get his baseball mitt and then he asked him who was the best war poet, Rupert Brooke or Emily Dickinson. Allie said Emily Dickinson. (182)

サリンジャーは戦闘における人間の行為や感情という表面的な事態より、戦争を起こす人間の心に内在する闘争心や利己心や物欲について考えることこそ、戦争の本質に触れる重要な主題だと考えている。だからこそ、第一次世界大戦を題材にしたルパート・ブルックの詩のように具体的な戦闘描写とは無縁でも、人の心の真の姿を見つめ続けたエミリー・ディキンソンを〈戦争詩人〉に分類するのである。

このような分類に従えば、戦争について直接描かれることがない『ライ麦畑』も、『フラーニーとズーイー』も、〈戦争作品〉と見なすことができる。そして、後期グラス家物語で解釈記号〈シーモア〉によって、万物があるがままの姿で調和して存在する平静な状態を、人が本来あるべき姿として尊ぶのも、様々な差異が優劣を生み出す世界での争いを心の底から嫌ったサリンジャーならではの、平和主義の極地ととらえることもできる。

だが本章で〈戦争作品〉と呼ぶときは、サリンジャーが究極的に〈戦争作品〉と見なすようなものではなく、〈戦争を扱った作品〉という意味で用いている。というのも、サリンジャーは戦闘シーンを直接描いてはいないものの、戦前、戦中の初期未収録作品の中には、戦争を背景にした作品や軍隊を題材にした作品が含まれているうえ、それらの作品では彼が戦争から受けた影響や、彼の戦争に対する様々な思いを、明確にたどれるからである。

サリンジャーは上述の投書で、「実際の戦闘地域にいれば、作家は最終的により広い視野を得られるかもしれないが、その視野がより良いものであるとは限らない」(To be present in a formal war area may finally afford a writing man a grander perspective, but not necessarily a better one. [21]) と述べている。投書が書かれた1945年は、サリンジャーが激戦の精神的痛手と戦っていた時期であり、投書には戦後の彼の作品を特徴付けるようになる、いかなる意味でも実戦体験を肯定的に評価することを拒む、潔癖と言えるほどの強い反戦姿勢が窺える。また、実戦に参加し様々なことを見聞したために、かえって精神的に混乱している状態は、この時期彼が描いた戦争作品の限界となって現れている。とはいえ、サリンジャーとて、戦争体験が広い視野だけでなく、より良い視野をもたらす可能性を完全に否定してはいないように、彼の戦争体験は彼の作品を確実に成長させている。そこで本章の第1節では、そのような彼の変化に注目し、初期未収録作品を、1) 入隊以前、2) 入隊から実戦参加まで、3) 実戦体験後、の三つの時期にわけ、サリンジャーの戦争体験と作品の質の変化を中心に論じる。

第2節では、「僕の知っていた少女」と「ブルーメロディ」を扱う。この二作はどちらも1948年に発表され、前者がユダヤ人差別、後者が黒人差別と、人種差別に題材を得ている。1948年と言えば、第二次世界大戦後にイスラエルが再建された年であり、サリンジャーがホロコーストを強く意識していたことは疑いようがない。しかし戦争の記憶がまだ生々し

く、しかも半ばユダヤ系、半ばカソリックの伝統を受け継ぐ彼は、ホロコーストに対する整理しきれない様々な思いを抱いていたように見える。そうした個人的な思いを消化できていないために、これらの作品が当時の彼の他の作品に比べて極端にセンチメンタルな仕上がりになっていることを指摘したい。

第3節は『九つの物語』に収録され、サリンジャーの戦争を題材にした作品の最高傑作と言える、「エズメのために一愛と汚辱をこめて」を論じる。戦後五年を経て書かれたこの作品は完成度が高いだけでなく、サリンジャーの精神的な立ち直りと、新たに作家として生きてゆこうとする姿勢が強く表れている。

1950年に発表された「エズメのために」以降、サリンジャーは直接戦争を題材にした作品を書いていない。従ってこの章で扱う作品では、テキストの深層は主としてサリンジャー独自の意味を持つ解釈記号の組み合わせによって伝えられる。また多くが初期未収録作品なので、テキストの深層が浅薄であったり、作品自体が感傷的であったりと、技巧的には優れていると言えないものも含まれている。しかしサリンジャーと戦争の関わりを中心にこれらの作品を分析することで、この章の第1節から第3節においては、彼の作家形成の上で戦争がどのように関わってきたかを解明したい。そしてそのうえで、本章の最後、第4節で、サリンジャーにとっての戦争を、ベトナム戦争作家ティム・オブライエンの場合と比較し、戦争作家サリンジャーの時代的特質と限界を明らかにしようと思う。

第1節 初期戦争作品群

軍隊と実戦の経験を通し、サリンジャーの戦争や現実をとらえる視点は着実に深まってゆくため、本節では初期戦争作品群を三つの段階に分類して論じる。第一段階は、サリンジャーが陸軍に徴兵された1942年4月27日⁽²⁾頃までの作品を扱う。厳密に言えば、サリンジャーの入隊以前に書かれた戦争作品は、1941年6月に『コリアーズ』誌に掲載された「そのうちこつを」だけである。しかし1942年12月に公表された「ある歩兵の覚え書き」も『コリアーズ』誌に載せられており、作品の性格も「そのうちこつを」によく似ている。また、両作品は軍隊や戦争の本質にまだ目が向いていない点でも共通している。そこでこの二作を共に第一段階の作品と見なすことにする。

第二段階に属する作品はサリンジャーの入隊以後しばらく経って書かれ、軍隊や戦争の実態が確実に影響を及ぼし始めている。すなわち、1944年4月の「ソフトボイルド派の曹長」、1944年7月の「最後の賜暇の最後の日」、1944年11月の「週に一度ならどうってことない」の三作である。このうち、「最後の賜暇の最後の日」と「週に一度ならどうってことない」は、1944年6月6日のノルマンディー上陸⁽³⁾に始まるサリンジャーの実戦体験以

後に発表されているが、イアン・ハミルトンは、サリンジャーがウィット・バーネットへ宛てた 1944 年 5 月 2 日の手紙で、短編集に含めたい作品としてこれらの作品名を挙げていることを調べ出しており⁽⁴⁾、これらの作品が書かれたのは実戦体験以前であることがわかる。

実戦後に書かれた戦争作品としては、1945 年 3 月に発表された「フランスにいる青年」、1945 年 10 月の「このサンドイッチにはマヨネーズがついてない」、1945 年 12 月の「見知らぬ人」が挙げられる。イアン・ハミルトンがこの時期の「見知らぬ人」を引用し、「この物語自身、今にも泣き出しそうである」(The story itself is almost on the brink of tears. [90]) と感想を述べているように、サリンジャーは激戦の後遺症で神経衰弱に陥り、戦後すぐに書かれた作品はそうした心理的影響があまりに大きく、技巧で十分コントロールできていない。しかし、人が人を殺すことが愛国心であるような凄惨な体験を経た後の作品には、それまでには見出せなかった、生の重みや人間の愚かさに対する深い絶望が生々しく感じられるようになる。

次に、これらの作品を具体的に分析しながら、サリンジャーの戦争との関わりが作品にどのような影響を与えてゆくか、述べることにしよう。

1. 時代風俗としての戦争

1941 年から 1942 年にかけて書かれた「そのうちこつを」と「ある歩兵の覚え書き」は、共に『コリアーズ』誌に発表されたもので、ウォーレン・フレンチはこれらの作品に『コリアーズ』誌好みの、口当たりのよさ、あからさまな技巧、そして落ちのあるうまい構成という、三つの特徴があることを指摘している⁽⁵⁾。しかも両作品は軍隊を題材にしながら、軍隊が戦争をし、人を殺すために存在するという認識に欠けており、戦時色が強まる時代、読者の関心が高まっていた日常的な題材として軍隊を取り上げているにすぎないことが明白である。また、両作品とも〈意外な結末〉を備えた明るい作品になってはいるものの、結末の意外さを支える十分な内容に欠け、主人公の内面も深みがないため、目に見えないものを伝える深層が発展する余地があまりなく、深層を伝えるための解釈記号もほとんど使われていない。

「そのうちこつを」は、息子ハリーが軍隊にとうてい馴染めそうにない姿を見守りながら、かつて同じようにへまばかりやかかしていた新兵のボビィ・ペティットについて、ハリーの父親がおもしろおかしく回顧するというものである。ペティットという名がフランス語で「小さい」を表す“petit”を連想させるように、ボビィは軍隊で取るに足らない存在のように見える。だが彼は何度失敗しても、表題の〈そのうちこつを〉を含む台詞、「そ

のうちこつをつかみますよ」(I'll get the hang of it [22]) を繰り返して挫けない。そして作品の最後、そのペティットこそハリーの父親である語り手で、現在ハリーが所属する部隊の大佐であると判明するため、ハリーについて曹長が、「ぜんぜんだめですな……。ぜんぜんだめですよ、大佐」(Not a chance Not a chance, colonel. [22]) と評しても、ハリーもそれほど捨てたものではないかもしれないと、明るい希望を掻き立てるのである。

作品の明るさは、当時急増していた新兵たちの不安を鎮め、気分を高揚させるためだと、イアン・ハミルトンは分析している。

おそらくサリンジャーは「そのうちこつを」を1941年の5月に書き、新しい読者層を、すなわち心許なさを感じる若い新兵たちをターゲットにしていた。そして、作品は彼らの心を慰めて高揚させようとする……。作品のメッセージは、歯を食いしばって耐えろ—これはヴァリー・フォージ校タイプの健全な教えであり、サリンジャーはそれを『コリアーズ』誌にふさわしい、くつろいだ、計算された魅力をたたえたものに描いている。

Salinger probably wrote “The Hang of It” in May 1941, aiming at a new audience: the apprehensive young recruit. And it offered consolatory uplift The message was: grit your teeth and persevere – a sound Valley Forge type of commandment, and, in Salinger’s *Collier’s* presentation, full of easy, calculated charm. (60)

アメリカが第二次世界大戦に参戦するのは、1941年12月7日（日本時間、12月8日）の真珠湾攻撃を受けてのことだが、ハミルトンによると、1941年にはアメリカはすでに参戦色を濃くしており、この作品が発表された時期に陸軍に招集された兵士は前年度の八倍になっていたという。従って、「サリンジャーの市場感覚は、二十二歳にしては驚くほど確かなものだった」(Salinger’s feel for the market was remarkably assured for a twenty-two-year-old. [60]) とハミルトンが舌を巻くほど、この作品はタイミングが良かったのである。

商業的成功という点では、「そのうちこつを」は非常に良くできた作品であり、若いサリンジャーにこれほど敏感に時代をとらえる才能があったことは注目に値する。しかし現実には、作品が称揚するように努力だけで成功できるものではない。従ってペティットがつかむ〈こつ〉がどのようなものかを明らかにせず、「意志あるところに道は通じる」という精

神論だけで自己信頼を正当化するのは、安易で楽観的と言えるだろう。そして何よりも、そのように成長してゆく若者が人殺しをする兵士となるという認識が、この作品にはまったく欠けている。

「そのうちこつを」が新兵の息子について父の視点から描かれているのに対し、「ある歩兵の覚え書き」は、新兵として軍隊に参入した父について息子の視点から語られている。語り手である息子は、父親ローラーが重要な軍需産業の技術職長という堅実な仕事を放り出し、若者たちに混じって訓練を受け、誰よりも優れた兵士として戦地に赴く姿を見守る。グインとプロトナーが、「ある歩兵の覚え書き」は、「そのうちこつを」の登場人物の軍隊と家庭における立場を逆転させただけ（“Personal Notes on an Infantryman” simply reverses this [“The Hang of It”] military and family relationship. [10]）と、見なしているように、この作品では、若さを失いかけた男が戦争によって自己信頼を回復しようとする姿を、息子である若者が激励しているのである。

そろそろビール腹が出て若さを失いかけた四十半ばというローラーの年齢の描写には、一度だけ〈たばこ〉の解釈記号が用いられ、軍隊に入ろうとするローラーの内面が深層を通して伝えられている。

ローラーは四十を幾らか過ぎていた。そして、だいたい四十歳くらいではないだろうか？ アメリカの男たちが居間で妻に大々的な発表を行い、これからは週に二回ジムに行くぞと告げるのは？ これに対する妻たちの答えは—「あら、いいことね。だけど、どうか灰皿を使ってね。そのためにあるものなんだから」

He [Lawlor] was several years past the age — is it about forty? — when American men make living-room announcements to their wives that they’re going to start going to gym twice a week — to which their wives reply: “That’s nice, dear — will you *please* use the ash tray? That what it’s for. (96)

肉体的な衰えがもとで、若い頃の生の充実感を喪失しかけ、自己信頼が揺らぎ始めている夫の内面の不安を、妻は感じ取っていない。体を鍛えようと思う、と宣言するとき、彼は心と心のコミュニケーションを示唆する解釈記号のたばこを吸い、内面の不安を妻に伝えるのろしを上げていると推察されるが、妻の言葉はコミュニケーションの不調を示唆する解釈記号、たばこの灰の存在を顕在化させる。従って、ローラーが若者に混じって行動する軍隊へと駆り立てられてゆくのは、家庭内で自己信頼を回復できなかったせいと思われる。

ローラーは、彼の従軍について妻がどう思っているのかと問われ、「喜んでますよ。知らなかったんですか。妻たちは皆、夫たちが戦場へ出かける姿を見たいと心待ちにしてるんですよ」(She's delighted. Didn't you know? All wives are anxious to see their husbands go to war. [96]) と答える。女たちの望みを一般化した返事は、若者のように勇ましく振る舞うことでもう一度妻の関心を自分に引けつけ、自身の価値を証明し、自己信頼を回復したいという切望を窺わせる。だが、彼の答えは彼を心配して電話を寄越す妻の様子とは裏腹なもので、妻が彼を理解していないように、彼もまた妻の本心を理解していないことがわかる。事実、電話のローラー夫人は、「小さな男の子たちにどこにクッキーがあるか教えることに、人生の大半を費やしてきたかのように聞こえた」(She sounds as though she'd spent most of her life telling little boys where to find the cookies. [96]) と、優しい母性を持つ人として描かれており、人を殺し、血を流すことによって達成される戦場の英雄行為に、夫の価値を見出す人とは思えない。そのため、妻や息子の心配をよそに、自分の価値を証明しようと意気揚々と参戦するローラーの姿は独断的で、茶番めいた愚かさを露呈してさえいる。

もちろん、1942年はアメリカが戦争に向かって突き進んでいた時期である。サリンジャー自身、1941年12月7日の真珠湾攻撃を受け、「強い愛国的激昂」(patriotic outrage [Ian Hamilton 69]) を感じて軍隊に志願した年でもある。従って、そのような時期に大衆紙のために書かれたこの作品では、「そのうちこつを」同様に戦争の気運が支持され、しかも口当たり良く仕上げられることが、欠かせなかったに違いない。だがいたずらに戦意を高揚させる効果は、のちのサリンジャーなら決して首肯するものではない。しかも、最も壮健なものや非常に美しい心を持った者でさえ虫けらのように殺される、戦争の冷酷な実態を顧慮する姿勢がまったく窺えず、この時期のサリンジャーの関心が売れる作品を書くことにあり、人生や戦争の本質に目を向けるに至っていないことがわかる。

2. 戦争に対する基本姿勢の確立

第二次世界大戦のまっただ中、兵士であるサリンジャーが書く作品に極端な戦争批判が現れることはない。だが軍隊生活が長くなるうちに、後年のサリンジャーの軍隊や戦争に対する批判的な姿勢が次第に明らかになってくる。

たとえば入隊して二年経った1944年4月に発表された「ソフトボイルド派の曹長」は、格好良い英雄を描く戦争映画を見て涙する妻のジャーニーに、夫のフィリー・バーンズがバーク曹長の思い出を語り、本当にすばらしい人物は戦争映画の英雄のようなものでないということを教える。フィリーがバークと知り合うのは、従軍年齢に達していないにもか

かわらず年齢を偽って入隊した彼が泣きじゃくっていたときである。バークはフィリーが感じていた、居るべきでない場所にいることへの不安や孤独を鋭く見抜き、自分の勲章を貸し与えることでフィリーの心を励ます。そこには、人の心の痛みを鋭敏に感じ取り、それを和らげるために必要なものを一たとえば勲章のような、他の誰も持っていない貴重なものでも一躊躇せず差し出せる、他者への優しさや思いやりがある。題目に掲げられた〈ソフトボイルド派〉という言葉は、サリンジャー自身が用いたものではないが⁽⁶⁾、ハリウッド映画が称揚する、戦争における英雄の、人間的感情を殺したハードボイルド的生き方と対比された、人を思いやる心優しさを表していることは明らかである。

バークは日本軍による真珠湾攻撃の最中、凍死しかねない危険をはらんだ冷蔵庫に逃げ込んだ新兵たちを救い出すため、爆撃の中を引き返して死ぬ。彼は「笑い男」で描かれるジョン・ゲズツキー青年や笑い男のように、あるいは後期グラス家物語に描かれるシーモア・グラスのように、外見が非常に醜いため、人の内面を感じ取る繊細さを持ち合わせない人々から理解されずに孤立し、ほとんどいつもひとりだけでいて、彼の死も、映画の格好良い主人公の死と違って女性たちの涙を誘うことはなかったと、フィリーは言う。彼はバークの孤独で寂しい死を、ハリウッド映画の作り出す戦意高揚の感傷的で美しい死と対照させ、戦争は映画に描かれるような美しいものではなく、本当に美しく貴重なものが誰からも賞賛されることなく失われる残酷なものであると、妻に告げようとするのである。そしてそこに、これまでのサリンジャーの戦争作品にはなかった、戦争の悲劇的本質についての認識が覗いている。

しかしフレンチがこの作品を、「多分、サリンジャーのすべての物語の中でもっとも感傷的」(perhaps the most sentimental of all his stories [*J. D. Salinger* 59]) と評するように、フィリーはバークの孤独や寂しさをいたずらに強調する傾向がある。そして、そうした描写がまったく説得力に欠けている。たとえば、バークは報われない恋に寂しさを隠せない。おそらく、彼が恋する赤毛の女性は、赤毛によって連想させられる浅薄な娼婦のイメージのように、彼の内面的な良さを理解できず、外観の醜さだけで彼を振ったと推察される。しかし彼女がそのようなつまらない女性なら、バークがどうして彼女に惚れ続けていたのか、フィリーは十分説明していない。それ故、バークも赤毛の女性同様にものの外観にとらわれ、彼女の見かけの美しさに欺かれていたように思え、彼の寂しさに対する共感が殺がれるのである。同様に、バークの死について手紙を寄越したフィリーの友人や、フィリーがバークの勲章を付けていることについて、バークが付けさせているのだからと、からかうようなことを何も言わなかった兵舎仲間たちは、少なからずバークを理解し、尊敬していたように見えるので、バークがそうした理解のある戦友に囲まれて、なお

も孤独を感じていた理由が判然としない。さらに何よりも問題なのは、砲撃をものともせず新兵を助けに行くパークの姿が、映画の戦闘シーンで勇壮な戦いぶりを見せる主人公以上に雄々しく見えることである。その結果、戦争が奪い去る彼の優しさや思いやりの大きさよりも、彼の英雄的な死の方が強調され、フィリーの本来の主張とまったく矛盾して見える。

このように、この時期、サリンジャーは美しく高潔な存在を無為に潰えさず戦争の残酷さを描き始めているが、それはまだぼんやりとしたものに留まっている。また、軍隊や兵士仲間を十分に批判することも、優しさや思いやりと感傷を明確に区別することもできていない。こうした、戦争や軍隊に対する洞察の浅薄さと感傷的な描写は、同年十一月に発表された「週に一度ならどうってことない」にも見出される欠点である。この作品は家族を残して戦争に出る若者の内面を描いたもので、彼を「若い男」(the young man [23])と普通名詞で呼ぶことで、出征する兵士の孤独な思いや家族をいたわる気持を広く代弁する作品となっている⁽⁷⁾。この時期サリンジャー自身が戦場に向かっていたように、多くの若者が祖国を離れていたことを思えば、他の戦争作品同様、この作品もやはり非常に時期を得ていたと見なせるだろう。しかし主人公の内面を孤立させる原因が、十分に戦争の本質と結びつけられていないため、戦争とは本質的に無関係な苦悩を、戦場に向かうという感傷的な設定で煽っている印象がぬぐえない。

たとえば、戦場に向かう主人公の孤立感を高めているのは、彼がいなくなるのは寂しいと口にするはしから、出発が早朝であることをうらめしがむような、自己中心的な妻の態度である。彼女は、騎兵隊の格好は素敵だから、夫が騎兵隊配属になればよいのにと、外観にこだわる浅はかさを露呈し、ロンドンに行ければツイードの生地を買ってもらいたいと、身勝手な要求を突きつける⁽⁸⁾。主人公は荷造りのあいだ中たばこをくわえており、ここでも〈たばこ〉は心と心のコミュニケーションを示唆する解釈記号として、自分の気持ちを妻に伝えたいという彼の願いを表している。だが、たばこの煙を避けるためにしかめられた顔や、ベッドでくつろいだ態度を取っても「歪んだたばこの輪」(a faulty smoke ring [23])しか作れない状態から、彼の心が妻に伝わっていないことは確かである。事実、彼は週に一度でいいから叔母を映画に連れて行ってくれと妻に約束させようとするのだが、妻は明確に嫌だと言わないまでも、夫の願いに応えそうにはない。

出征しようとする主人公が本当に気にかけているのは、両親亡きあと親代わりで育ててくれた叔母だが、彼女には普通の兵士があとに残してゆく家族以上の意味が付与されている。というのも、彼女の趣味は使用済みのアメリカの二セント切手だけを集めることとされているからである。使用済みの安い国内切手は実用価値がまったくない。それ故、切手

を愛する彼女の気持は、それだけ一層純粋なものに見える⁽⁹⁾。言い換えれば、〈値をつけることができない〉ほど価値のないものを大切にできる叔母の心は、〈値をつけることができない〉ほど貴重で純粋なものなのである。そして、そのように例外的なほど純粋無垢な心をした叔母だからこそ、「彼は彼女に、この1944年に誰かの砂時計を眺めて過ごさなくてもよい、例外的な女性でいてもらいたかった」(He had wanted her to be the one woman in 1944 who did not have someone's hourglass to watch. [25])。1944年には、女性たちは誰もが皆、愛する者を戦場に送り出し、彼らの身を心配し、彼らの命数を刻む砂時計を見つめているが、彼は戦争によって叔母の美しい心が損なわれないことを願ってやまないからである。

しかし、戦争は主人公を家庭から引き離し、問題を引き起こすきっかけとなっただけのもの、主人公の問題は戦争によって必然的に生じたものではない。作品の最後、叔母のもとを立ち去る主人公は、「ほとんど階段をころげ落ちんばかりだった」(nearly stumbled down the stairs [27])と、存在の根幹を表す解釈記号の〈足〉が揺らぎ、彼の内面が大きく動揺していることを窺わせる。この直接の原因は、叔母が戦場に向かおうとする彼をいたわって紹介状を書いてくれた相手が、第一次世界大戦の軍服を身につけていたことによる。つまりこの出来事は、彼女の足を包む非常に汚い白の運動靴などによってすでに暗示されていた⁽¹⁰⁾、現実遊離した彼女の内面を顕在化したのである。後年のサリンジャーであれば、叔母の純粋無垢な内面が非現実的にならざるをえない現実世界の限界と、戦争を回避できない人間の愚かさを結びつけることもできただろうが、この時点の彼にはそこまでの技量はない。同様に、妻の自己中心的な視野の狭さが事態を一層深刻なものにしているものの、そのような妻の心の在り方と戦争の本質が関連付けられることもない。その結果、本来戦争とは関係ない問題を、戦争に結びつけて感傷を高めているだけで、問題がすり替えられ、誤魔化されている印象がぬぐえないのである。

「週に一度ならどうってことない」と同じように戦争のとらえ方に甘さを残し、筆使いも感傷的であるが、「最後の賜暇の最後の日」では、戦地に向かう青年にとって大切なものと、戦争に行くことで彼が守ろうとするものが重ねられ、主題がより明確に提示されている。この作品は、ヨーロッパ戦線への派遣が決定したベーブ・グラドウォラーの賜暇の最後の日を描いたものである⁽¹¹⁾。その最後の日の夜も更けゆくとき、彼は窓辺でたばこを吸いながら雪の降る風景を眺め、故郷や妹マティや家族を守るために自分は戦争に行くと、そして人を殺しもすると、自らに言い聞かせる。

ここに僕の故郷だ。……ここにマティが眠っている場所だ。敵は誰も我が家のドア

をガンガン叩き、あの子を自覚めさせたり、怯えさせたりはしないだろう。だけど、僕が出かけ、銃で彼らを迎え撃たなければ、そうなるかもしれない。だから僕は行くし、敵を殺すだろう。僕は戻って来たいとも思う。戻って来れたら、素晴らしいだろう。

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)

あまりに本心がむき出しになっているため、心と心のコミュニケーションを示唆する〈たばこ〉の解釈記号や、内面が外界に開かれていることを示す〈窓〉の解釈記号の効果はまったくなくともよい。ただ、この一文に表されたベーブの気持ちは、この時期ヨーロッパ戦線に向かっていた、サリンジャーを含むすべての兵士の心情をよく映していたに違いない。そしてこの心情を支えるように、この作品では家族や故郷が非常に美しく描かれている。

たとえばマティを学校に迎えに行ったベーブは、「彼に気づくと、彼女の顔はぱっと輝いた。彼はそのようなものを今までに見たことがなかった。そして、それは五十もの戦争に値した」(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妹の存在が、ベーブが戦わなければならない戦争の目的を顕在化させ、戦争がもたらすに違いない苦難を引き受ける精神的支えになっている。

一方母親は、出兵の話を切り出せずにいる息子に対し、冷静な落ち着きと暖かい思いやりで息子を勇気づける。

「心配しちゃあいけませんよ」と母親は言った。落ち着いた態度だった。それがベーブをひどく驚かせた。「おまえはしなくちゃならないことをちゃんとして、戻ってきますよ。私にはわかっているの」

「本当に？」

「ええ、ベーブ、本当ですよ」

「そうか」

母親は彼にキスをし、部屋を出て行きながらドアのところで振り返った。「冷蔵庫にコールドチキンがはいってますよ。ヴィンセントを起こして、ふたりで台所に行った

らどう？」

「多分そうするよ」と、ベーブは幸福そうに答えた。

“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)

「ズーイー」で、神経衰弱に陥った娘フラニーにグラス夫人が申し出るチキンスープに似て、この場面でも、母親が提案するコールドチキンが子供たちを気遣う母親の愛を象徴している。そして、無益に泣き出して息子を困らせるどころか、勇気を持って母の役割を果たすグラドウォラー夫人は、戦場に向かう若者に肉体と精神の両方の支えを提供する理想の母親になっている。

サリンジャーは個人的にも母との結びつきの方が強く、父親とのあいだにはしばしば葛藤や疎遠が窺われる⁽¹²⁾。この作品も決して例外ではなく、父の愛情はそれほど明確に示されてはいない。だが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おり、第一次世界大戦について得々と語る父にベーブが批判的な言葉を述べたときも、父はベーブの批判を笑いに紛らして軽く受け流すし、ベーブは自分の批判が青臭いと恥ずかしく感じ、父の息子に対する優位と、息子の父に対する敬意が保たれている。

このように、「最後の賜暇の最後の日」で描かれる家族関係は、サリンジャーの他のどの作品にもまして心温まる信頼に溢れ、理想の家族と言ってもよいほど美しい。そして、家族と同様、故郷もまた、愛情を込めて描かれる。故郷の美しさは、あたりを覆い尽くす雪の〈白さ〉の解釈記号が表す汚れない純粋無垢な姿である。戦場に出かけようとするベーブにとって、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、彼は窓枠から雪をつかんで雪玉を作る。その雪は雪玉を作るのにちょうどよいようなものであったにもかかわらず、彼は結局どこにもぶつけることができずに放り出す⁽¹³⁾。雪は水に通じ、解釈記号の〈水〉は清浄な精神性を示唆し、雪の白さも汚れない清らかさを表すため、雪で覆われた故郷は、彼が守りたい完全で純粋無垢な世界そのものに見えるのである。

しかし、ベーブの目に映る家族や故郷は美化されたもので、現実の家族や故郷が内包す

多くの欠点や確執が無視されている。それはサリンジャー自身が戦場へ赴く直前に書かれたこの作品の限界であり、当時としてはやむを得なかったかもしれない。しかし現実の実像を無視したロマンチックな一般論で、家族や故郷は守るに値し、そのために青年が命を賭けて戦いに参加するのは正しいと見なすことが、非常に安易で感傷的な戦争肯定であることは否定できない。そうした論理は、敵にとっても同様の家族や故郷があることを無視した、極めて身勝手なものだからである。ただ、このような大きな欠点に隠されがちではあるが、サリンジャーはこの作品においてすでに、彼が戦後作品で追求してゆく、すべてのものがあるがままの純粋な形で調和して共存できる平明な精神性について語っている。

ベーブは、「僕はこの戦争は正しいと信じている」(I believe in this war. [62]) と、第二次世界大戦をアメリカ兵として戦うことの意味を認めながらも、「僕は今まで他のものに抱いたことがないほど強く信じてるんだけど、この戦争で今まで戦ってきた者も、これから戦う者も、いったん戦争が終わったら最後、口を閉ざして、どんなことがあっても決してそれに触れないというのが、道徳的義務っていうもんだよ」(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]) と断言する。サリンジャーは実戦を体験する前の、この時点ですでに、戦争について語ることに、戦争を美化したり、戦意を引き起こしたりする可能性があることを見抜き、自分の戦争体験を語り伝える行為さえ慎むべきだという、徹底的な平和主義を主張していたのである。

目の前の戦いに対する批判は回避しつつ、未来の戦争に対しては徹底した反戦を唱えるベーブの理想主義は、彼の戦友ヴィンセントに、「君は人間の本質にあまりに多くを求めすぎると思うよ」(I think you ask too much of human nature. [62]) と批判されるような、非現実なまでの潔癖さを表している。そしてベーブ自身も最後には、「彼は未熟で、完全なばかを演じたように感じた」(He felt immature and a complete fool. [62]) と自己嫌悪に陥るように、この時点では彼は現実の限界を容認している。しかし、ベーブ(赤ちゃん)というニックネームで呼ばれる彼は⁽¹⁴⁾、現実を知らない未熟な青年特有の、非現実なほど高い理想に強く惹かれる本質を窺わせている。それがもっともよく現れているのが、彼の恋人に対する好みである。

ベーブはそつのない美人のジャッキーではなく、ジャッキーほどかわいくもなければ思慮もないフランシーズという女の子に惚れている。彼の愛情は、外観がどうか、どれくらいの知識を持っているとかではなく、彼の心に触れて愛情を掻き立てるかどうにかかっている。そして、この作品では詩人としてのヴィンセントの性格がまだ十分に確立され

ていないため、ヴィンセントはそうしたベーブの気持ちを十分に理解できないでいる⁽¹⁵⁾。

ヴィンセントには、フランシーズが僕にとってどういう存在かわかってないんだ、とベーブは考えた。彼女は僕を惨めにするし、不愉快にするし、僕のことを理解してくれない—ほとんどいつだってそうだ。でも時々—時々、世界で一番すばらしい女の子になる。他の誰もまねできないような。ジャッキーは僕を惨めにしないが、どういう形にせよ僕の気持ちを動かしたことが一度もないんだ。

He [Vincent] doesn't know what Frances does to me, Babe thought. She makes me miserable, she makes me feel rotten, she doesn't understand me - nearly all of the time. But some of the time, some of the time, she's the most wonderful girl in the world, and that's something nobody else is. Jackie never makes me miserable, but Jackie never really makes me anything. (62)

ジャッキーのバランスのとれた資質が所詮妥協の産物で、彼の心に触れることがないのに対し、フランシーズは純粹で混じりけのない心で感動させる。その純粹さは、惨めさの原因となるものも、喜ばしさの原因となるものも、すべて渾然一体となって存在する、ものの差異を超越した無識別の状態に達している。フランシーズは、シーモアの妻となるミュリエルや、「倒錯の森」のレイモンド・フォードを惹きつけるバニーの原型であり、この作品では現実的な良識を示すヴィンセントが理解できないような非現実的な性格を帯びている。

そのような非現実的な価値観について、戦後のサリンジャーは頑なにこだわり続ける。そこには、戦争の実態を直視し、戦争を引き起こす人間の心の奥を突き詰めようとする彼が究極の平和な状態として憧れる、人が差異によって争ったり殺し合ったりすることのない調和の取れた平静な世界が開けているからである。しかし、今まさに戦場に向かおうとするこの時点では、サリンジャーはまだ、ベーブがフランシーズに見出す良さが誰にも理解してもらえないのはなぜなのか、それが何を意味するのか、直視するには至っていない。そのような議論は、戦場に向かおうとする彼の行為を否定し、不安を増長する理想論に向かうからであり、彼が必要とするのは、戦場で戦わざるをえない彼の心の支えになる、妹の純粹無垢な愛情や、母の深い思いやりや、真っ白い雪に覆われた故郷の汚れないすばらしさなどだったからである。そしてそれらはまた、この時期のほとんどの兵士が求めていたものだったに違いない。

3. 深まる戦争認識

軍隊経験がサリンジャーに戦争の本質について考える契機をもたらしたとしても、実戦を経たあとに書かれた作品では、戦争はやはりずっと重々しい存在感を持ち、現実を眺める主人公の洞察力にも深みが増している。たとえばノルマンディー上陸作戦後、サリンジャーがまだ軍籍から離れる前に書かれた「フランスにいる青年」には、戦争の影響が生々しい。戦闘シーンこそないものの、この作品はサリンジャーには珍しく、戦場での兵士の姿を描いており、戦場に降り注ぐ暗くしめった雨が、それまで触れられることがなかった戦争の性質を象徴している。

激戦のあと、たこつぼを掘る元気もないベーブ・グラドウォラーは、死んだドイツ兵の血が染み込んでいる小さなたこつぼにわずかに手を加え、その小さな穴の中で体を折り畳むように横たわる。ベーブの疲れ切った姿からは、そこで昼間行われた戦闘が非常に激しかったことが推測されるが、その戦闘がどのようなものだったとか、どれくらいの人が死んだとか、どれくらい怖い思いをしたとかいう、戦闘の具体的な姿が描かれることはない。その代わりに描かれるのは、体を十分に横たえる場所さえないベーブの上に降り注ぐ冷たい雨である。暗いフランスの空から降り注ぐ冷たい雨は、純粋な精神性を示唆したり、精神的な浄化や再生を表したりする解釈記号の〈水〉ではなく、アーネスト・ヘミングウェイが『武器よさらば』でキャサリンに死を予感させた冷雨に似て⁽¹⁶⁾、ベーブの孤独を深める状況を作り出す。そして、彼は怪我した指をつかみ、指の怪我が治ることを想像し、自分がフランスではなく故郷にいることを夢見るのだが、そのようなナンセンスな空想に真剣になる姿から、彼が置かれている戦場の悲惨さや厳しさがひしひしと伝わってくるのである。

この作品におけるベーブの故郷は、幼い妹マティからの手紙に見出される。手紙は七月五日に投函されており、冷たい雨とは対照的な夏の暖かさをいっぱいを含んだ、平和で暖かく幸福な故郷の姿を提示しているだけではない。七と五のあいだに性的なものを表す解釈記号の〈六〉が抜けているように⁽¹⁷⁾、マティの手紙には性が示唆する大人世界とは無関係の、心から兄を思う純粋で無償の愛が溢れている。しかもマティは追伸に、「わたし、あまりおしゃべりはしないわ。それに、兄さんのためにたばこに火をつけてあげられるわ。そうしたって、ちっとも煙を吸い込んだりしなくてよ」(I won't talk much and I'll light your cigarettes for you without really smoking them. [92])と記している。心と心のコミュニケーションを示唆する解釈記号の〈たばこ〉に、兄のために火を点すことができるというのは、戦争で傷ついた兄の気持ちをいたわり、彼の心を外に開かせ、彼の孤独を癒すことができるということに他ならない。

マティの手紙に解釈記号で表された深層は、ベーブにとって故郷が暖かく平和な心安ら

ぐ場所であることを伝えている。そして、それとは対照的な冷雨によって、故郷のアンチテーゼである戦争の実態が暗示され、読者の胸を打つ。もっとも、追伸の最後に付け加えられた、「兄さんがいなくて寂しいわ。お願い、早く戻ってきてね」(I miss you. Please come home soon. [92]) という台詞は、あまりにも露骨な愛情表現であるし、それを読んだベーブが、「早く戻ってきてね」と繰り返しながら、穴の中で身を丸め、救済を象徴する〈眠り〉に陥るのもひどく感傷をそそるように、この時期のサリンジャーは戦争の本質に対する洞察を深めながらも、まだ感傷から抜けきれていないと言える。

その点では、ベーブ・グラドウォラーを主人公にしたもうひとつの作品、「見知らぬ人」も同様である。この作品は、除隊になったばかりのベーブが、枯れ草熱でくしゃみばかりしているうえ、妹のマティを中華料理店とマチネーに連れてゆく途中という、死を語るにはふさわしくない状況にありながら、あえて戦友ヴィンセントが愛した女性ヘレンのアパートに立ち寄り、彼の死の模様を告げようとするものである。戦友の死を語るのに完全に不釣り合いな状況は、事実を告げても何の役にも立たないというベーブの思いにもかかわらず、話さなければならぬと感じた、「彼のもろもろの入り乱れた思い」(his messy emotions [18]) の強さを物語っている。そしてその整理できない思い故に、作品はともすれば感傷に陥りがちになるが、その混乱した思いには、実戦体験を通してサリンジャーがより深く認識するようになった戦争の本質が明らかにされているし、最終的にベーブが取る行動にも、サリンジャーの人生や現実に対する、以前にはなかった真面目さが顔を覗かせているのである。

ヘレンと話しているあいだ、ベーブは何度も軍靴を脱いだ自分の足を見つめ、足を組んだり、組み替えたりする。人の存在の根幹を示唆する解釈記号の〈足〉を組むことは、瞑想のポーズとの連想から、相手の心を敏感に感じ取れると同時に、相手に心を開いている状態を表す。そのような率直な心で、ベーブは、ヴィンセントが死んだのは非戦闘中のことで、たき火をしているところに音も立てずに迫撃砲が落ちてきたからだと明かす。のちに描かれるグラス家のウォルトが、戦闘ではなく愚かな事故で死亡しているように、非戦闘中の突然の砲撃による死は、戦争が個人の資質とは無関係にもたらず不条理で無意味な死を代表している。そのような彼の死は、映画や本の中で描かれるような英雄的で感動的な死と本質的に異なっている。

無差別に突然訪れる不条理な死は、この作品では平穏な日常と実に見事に関係づけられている。ベーブはヘレンの前を辞して外に出たとき、犬を散歩させている男を目にし、この男はバルジの激戦のあいだも毎日その通りで犬を散歩させ続けていたのだろうか、信じられない思いで眺める。この時ベーブは、平穏に営まれる日常生活は、不条理な死が日

常茶飯の戦争と同じ現実世界に属していることを実感する。目に見える穏やかな世界の陰に、不条理に人を殺す危険が隠されているのである。そしてそのような日常の危うさが、ヴィンセントとヘレンの関係を壊し、ヴィンセントの不信感を引き起こす原因にもなっている。彼はかわいがっていた幼い弟ケネスが死んで以来、何ものも信じなくなると、ヘレンはベーブに告げる。ケネスがなぜ死んだのか、この作品では明かされていない。しかし、『ライ麦畑』の一番下の弟アリーが、白血病で幼くして死んだことにホールデンが半狂乱になるように、余命が長いはずの幼い者の死は、戦争がもたらす死同様、不条理な運命を強く印象付けたに違いない。

しかも、不条理な死は生き残った者の人生を一層辛いものにする。ヴィンセントはケネスの死のあと何も信じられなくなり、ヘレンの愛も否定し、自身も運命に翻弄された無意味な死を遂げる。一方、ヴィンセントと別れたヘレンもまた、歪んだ人生を歩んでいる。暗い居間でベーブを出迎えた彼女は、彼をカーテン屋と誤解し、「窓は全部おかしいの。でも、何とかいう建物の向かいにある、あの汚い古いビルを見るのは耐えられないの」(The windows are all funny. But I can't stand looking at that dirty old building across the wuddaya-call-it. [18])と不平を漏らす。内面と外の世界の接点を表す解釈記号の〈窓〉が不具合だったり、窓から見える外の風景が醜かったりするの、ヘレンの心が外の世界とうまくつながっておらず、彼女の内面が居間と同じくらい暗いことを示唆している。

ひとりの死が、その人の喪失による悲しさや孤独だけでなく、さらなる悲しさや孤独をもたらす。そのような〈孤独の連鎖〉に捕らえられたヘレンを前に、ベーブは最初、戦争の実体を正しく伝え、彼女が恋人の死を美しいものに感じ、虚偽の慰めを見出すことを禁じるべきだと考えている。真実に忠実であろうとする、冷酷とも取れる行為に対し、彼は、「だからおまえは生きて帰ったんじゃないか。そうするのが、おまえが好運だった理由じゃないか。いい人間を死なせちゃあだめだ。撃て！ 撃つんだ！ 今だ！」(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を強調する。しかし、彼はそうする代わりに、それまで組んでいた足をほどき、彼女にヴィンセントが書き留めた詩を手渡すのである。ヴィンセントはヘレンが結婚していることを承知していたにもかかわらず、その詩を独身だった彼女に一彼の恋人であった彼女に一捧げていた。ヘレンは自分を愛してくれていないと思っていたヴィンセントが、ずっと変わらず愛してくれていたと知り、彼のもとを離れた自分の愚かさと、戦争によって永遠に失われてしまった命の大きさとを実感する。ベーブは生き残った者の責任として、死者を美化してはならなかったはずだが、この時彼の足がほどかれているように、彼は彼女に本心を明かすことをやめている。そして

ヘレンに相思相愛の幻想を許し、彼女が美しい思い出を頼りに、今よりも良い人生を生きたくてゆくことを願っているように見える。

サリンジャーが実戦に参加する前の「最後の賜暇の最後の日」では、ベーブは戦争が終われば皆、戦争について口を閉ざすべきだと主張し、それが子供じみた理想主義と見なされることを受け入れていた。しかし実戦経験後に書かれた「見知らぬ人」で、彼は不手際の悪さを露わにしながらも、戦争について伝えようとする。その強い欲求は、戦争の真実の姿の中には、それを知らない人に伝えずにはいられない悲しさがあるのだと感じさせる。反面、彼がヴィンセントの死について語ろうとするとき、実際にヘレンに伝えられるのは、最初に意図した戦争の不条理や無慈悲さの実像ではなく、戦争が奪ったすばらしいものの大きさでしかない。そしてそれは、感傷的な涙をさそうものである。ベーブは言葉によって伝えようとしたものを、結局伝えることはできないでいる。ただ、伝えずにはおれない欲求を抱えながら、伝えられないベーブを描くことで、この作品は戦争の不条理や深い悲しみを、「最後の賜暇の最後の日」よりもはるかに重いものに仕上げている。

作品の最後、サリンジャーは平常な日常の尊さを、マティが縁石から車道に飛び降り、また舗道に飛び戻るかわいらしく他愛ない姿に表し、ベーブはその美しさにしみじみ感動する。そのような感動は感傷過多であるが、〈舗道〉という安全な場所から、車の往来が激しい〈車道〉のような戦場に出かけ、また再び安全な〈舗道〉という故国に戻れた兵士たち、皆に共通するものだったに違いない。そのようなほっとするラストシーンには、それまでの口当たりの良い作品の終わり方とは異なる、もっと真面目で切実な内面の要求が反映されているように感じられる。すなわち、戦争で不条理に殺されたヴィンセントの死の実情を告げるよりも、彼の思い出を抱えて生きるヘレンを応援しようとベーブに決断させるような、戦争の実像を知っていればこそ、目を少し現実から背けて生き延びようとする印象を受けるのである。そして、同様の小さな救いが、「フランスにいる青年」と「見知らぬ人」のあいだ、1945年10月に発表された「このサンドイッチにはマヨネーズがついてない」の結末にも描かれている。

この作品の舞台は欧州戦線後、本土ジョージア州の訓練基地での出来事になっているので、「見知らぬ人」でヒュルトゲンの森において死亡したとされるヴィンセントと同一人物ではありえない。だが「最後の賜暇の最後の日」でヴィンセントは弟のホールデンが行方不明になっていると伝えており、話の設定はよく似ている。従って、「このサンドイッチにはマヨネーズがついてない」の草稿は発表よりもずっと以前、サリンジャーが本土で訓練中に書かれ、この時期になって大幅に手を入れて仕上げられたために、ベーブ・グラドウォラー物語とコールフィールド物語を繋ぐ大きな構成にひずみが生じてしまった可能性が

ある⁽¹⁸⁾。しかし草稿があったにせよ、書き換えにあたって彼の実戦体験が大きな影響をもたらしていることは確かである。というのも、この作品には運命の不条理が色濃く出ているうえ、それが戦争の実態と結びつけられている点で、「見知らぬ人」に描かれる戦争とよく似ているからである⁽¹⁹⁾。

ダンスパーティに行くために、ヴィンセントのトラックには三十四名の兵士が乗っている。ところが実際にパーティに行ける人数は、三十人である。兵士は皆パーティに行きたがっているが、彼は四人減らさなければならない。その問題と、弟ホールデンが太平洋で行方不明になっていることがだぶって、ヴィンセントの心を悩ませている。そして彼の陰鬱な気分を助長するように、この作品でも「いまいましいジョージアの雨」(the crazy Georgia rain [54]) が降りしきっている。ウォーレン・フレンチは、ヴィンセントが行方不明の弟について動転し、三十人しか連れて行けないダンスパーティの人数を調整する責任を果たしていない点を強調し、サリンジャーがその点を無視してヴィンセントに対する同情を読者に期待しているために、「この物語は感動よりも苛立たしさを引き起こす」(the story is irritating rather than moving. [J. D. Salinger 64]) と批判する。ジェームズ・ランドキストもヴィンセントが責任を果たしていないと見なす点は同様であるが、トラックの人数の問題そのものはたいしたことではなく、弟の行方不明が彼を悩ませていることを強調する⁽²⁰⁾。確かに、作品は表向きダンスパーティに行くという他愛ない問題を扱っているように見える。しかしトラックの人数を減らすことに、戦争で兵士が殺されてゆく姿が象徴されていることを、フレンチやランドキストは気付いていないように見える。

ヴィンセントはこのトラックの状況について、「このトラックについて不朽の詩が書ける」(you can write an immortal poem about this truck. [54-55]) とか、「このトラックは詩になる題材だ」(This truck is a potential poem. [55]) と、〈詩〉と結びつけている。「倒錯の森」のレイモンド・フォードや後期グラス家物語のシーモア・グラスが偉大な詩人と見なされているように、サリンジャーは詩を存在のもっとも深い部分に通じる芸術作品として扱うので、トラックの状態に不朽の詩が書ける可能性があるということは、そこに人間存在の本質的な在り方を示唆するものが含まれていることを意味している。彼はまた、「この詩の題名は、『僕が乗ったことがあるトラック』でも、『戦争と平和』でも、『このサンドイッチにはマヨネーズがついてない』でもいいんだ」(You can call it [the poem on this truck], “Trucks I Have Rode In,” or “War and Peace,” or “This Sandwich Has No Mayonnaise.” [55]) と言う。一見奇をてらった、でたらめなものが並べられたように見える表題だが、実は、このトラック内で起きている出来事が示唆する人間存在の本

質は、それまでに乗ったことのあるトラックにまつわる過去の経験や回想にも、戦争や平和といった社会レベルの問題にも、〈このサンドイッチにはマヨネーズがついてない〉といった、まったくその場のことと無関係に見える日常の些細な出来事にも通じる、普遍的な性質を持っていると暗示されているのである。

そのような普遍的な性質をよく窺わせるのが、パーティに行けない者を選択するにあたり、ヴィンセントが、「僕は右側の最初の四人を斬り殺すつもりだ」(I plan to knife the first four men on my right [54]) と、〈斬り殺す〉という言い方をしたり、中尉に早いところ何とかしろと命令され、「四名撃ち殺したらどうかと言ってやってもよかった」(I might suggest that we shoot four of the men. [147]) と、〈撃ち殺す〉という言い方をしたりするときである。ヴィンセントの心では、「四人はゆかねばならない」(Four must go. [54]) という考えが何度も繰り返されるのだが、“go”には〈立ち去る〉という意味の〈行く〉と同時に、〈死ぬ〉という意味の〈逝く〉がある。従って、このパーティは単に一夕の娯楽以上のものを象徴しており、楽しいパーティに行けない者と、戦場で死ぬ者とが重ねられ、その選択を行う神の立場にヴィンセントが立たされていることがわかる。だからこそ、「いったい俺はどうしたというんだ。どうして全員を行かせたいんだ。どうして、俺自身も行きたいな、と思うのか。行きたいな、か！ お笑いだ。おまえは行きたくってしかたないくせに」(What's the matter with me? Why do I want them all to go? Why do I sort of want to go myself? Sort of! What a joke. You're aching to go, Caulfield [147-48]) と、彼は自分も含めて全員がこのダンスパーティに行くことを、言い換えれば、全員が戦争を生き延びることを、切望してやまないのである。

さらに、三十四人の兵士たちは固有の顔を持たない。パーティに特に行きたがってうるさい兵士の顔を見たときも、「彼はトラックの中の他のものと同じように見える。僕らはみんな、同じように見える」(He looks like everybody else in the truck. We all look alike. [56]) と、ヴィンセントは彼の顔を識別できない。そして、のちにその兵士にトラックから降りるように言うときも、その兵士だと気付かずに命じる。この無名性は戦場で兵士が置かれる状態に他ならない。戦場では兵士たちは個々の区別を失う。「見知らぬ人」でヴィンセントが不意に落ちてきた迫撃砲に当たって死ぬように、個人の人徳や知性とは無関係に死が訪れる。そして、この不条理な無慈悲さに、パーティに行けない者を決める行為と、弟ホールデンの行方不明との接点がある。ホールデンはヨーロッパで激戦を体験してかすり傷ひとつ負わなかったのに、どうして今さら死ななくてはならないのか、というヴィンセントの思考は、論理的であり理性的である。しかし、その論理や理性が通用しないところで死が決まる。それが、戦争なのである。「行方不明、行方不明、行方不明。嘘だ！ 連

中は嘘をついているんだ」(Missing, missing, missing. Lies! I'm being lied to. [55])という怒りのこもった憤りは、戦闘における不条理な死と、死すべきでない者が死んでいったことの非情さを強調してやまず、この作品がサリンジャーの実戦体験以後に書かれた他の二作同様、戦争の本質のとらえ方において、実戦体験以前の作品と大きく異なっていることを示している。

サリンジャー自身、ノルマンディー上陸作戦に続き、ヒュルトゲンの森の戦闘も含めた大きな戦闘をいくつも体験しており、多くの仲間を不条理な形で失っている。従って、皆をパーティに行かせてやりたいと願うヴィンセントの気持ちには、できることなら皆に生き延びてもらいたかったという、死んだ仲間に対する彼の深い哀悼の意が込められているに違いない。そして、不条理に失われた命に対する哀惜を、この時期のサリンジャーはまだ十分に抑えることができない。というのも、トラックから下ろされた四人の兵士のうち、四人目のまだ年若い兵士は運命を受け入れようとせず、自分がパーティに行けることを執拗に主張するからである。若い兵士の上に雨が降り注ぎ、死を示唆するような雨から少年を守るため、ヴィンセントは腕を伸ばして彼のレインコートの襟を立ててやる。そして、兵士の抵抗がその場の最高責任者である中尉を屈服させ、中尉は個人的なついででもう一人女性を用意し、兵士はトラックに戻ることが許されるのだが、若年の兵士が再びトラックに戻れたことは、四人に一人ではあれ、運命に逆らって起死回生のチャンスをつかんだことを象徴している。ヴィンセントはその兵士に弟のイメージを重ね、「ホールデン、どこにいるんだ？ 行方不明だとかいう件は気にするな。ぶらぶらしているのはやめろ。姿を現せ。どこかに姿を現せ」(Where are you, Holden? Never mind this Missing stuff. Stop playing around. Show up. Show up somewhere. [149])と、心の中で弟に呼びかける。彼の心の叫びは、戦闘で死亡と伝えられた兵士に同じような起死回生の奇跡が起きて欲しいと願う、兵士の家族の切ない気持を代弁しているとしても、やはり感傷過多のそしりを免れないだろう。だが、四人のうち一人に起死回生のチャンスを与え、行方不明とされた兵士が生きていることを願わずにはいられない甘さには、単なるロマンティシズムでは片づけられない、多くの兵士の死を通して戦争の地獄を見てきた者の苦悩の重みを感じられることも、また事実なのである。

第2節 ホロコースト関連作品

サリンジャーは1945年11月に除隊後、国防総省と半年間の契約を結ぶため、アメリカに帰国するのは1946年になってからのことである⁽²¹⁾。しかし帰国から二年が経った

1948年には、市民生活に馴染んできたのか、寡作なサリンジャーとしては実り多き年となり、「バナナ魚」を初めとして五つの短編が発表された。しかも、このうち『ニューヨーカー』誌に掲載された三編がのちに『九つの物語』に収録されるように、この時期サリンジャーは解釈記号を用いてテキストを重層化する技巧をほぼ完成させている。その結果、主人公の重要で繊細な心の動きは解釈記号によってテキストの深層で描かれるようになり、作品の感傷性が大幅に抑制された。また、実戦体験後、戦争や人生の実像に真剣に向かい合う姿勢が顕著になり、深層に託される内容もずっと深みが増して、作品の質感が著しく増大している。

ところが、このような充実期に書かれたにもかかわらず、ホロコーストで死んだ少女を描いた「僕の知っていた少女」と、黒人差別のために急性盲腸炎の手当が遅れて死亡したジャズシンガーを回顧する「ブルーメロディ」は、ごく初期の戦争作品のように感傷に流されがちで、戦争や人種差別という大きな問題も時代風俗に後退している。二作品がどちらも『ニューヨーカー』誌以外に掲載されていることや、どちらも本への収録から除外されていることから、サリンジャー自身、これらの作品をあまり高く評価していないと思われる。

「僕の知っていた少女」と「ブルーメロディ」が初歩的な欠点を帯びていることは、両作品が共に人種問題を扱っていることと関係しているのかもしれない。戦後、ナチス・ドイツの指導者たちの戦争責任を追及したニュルンベルク裁判では、二十二名の個人被告中十六名が、訴因四の〈人道に対する罪〉を問われた。この罪は、戦前もしくは戦争中になされた、一般住民の殺害、殲滅、奴隷化、強制移動などの非人道的行為、または政治的・人種的・宗教的理由による迫害行為を意味するが、中でもユダヤ人迫害に関わるものが多かった。のちにホロコーストと呼ばれるようになるナチスのユダヤ人迫害のニュース映像は、解放された強制収容所の実態を含め、アメリカ本土に生々しく伝えられた。また1948年5月にはイスラエルが建国されたこともあり、当時アメリカ国内では反ユダヤ主義が弱まり、ユダヤ人への同情が高まっていた。ただ、二分の一しかユダヤ系の血を引かないサリンジャーは、ホロコーストの犠牲者と加害者の両方に関わる立場にあり、ホロコーストや人種問題について複雑な心情を抱えていたようである⁽²²⁾。しかも、実戦体験以後のサリンジャーは敵も味方も同じ人間としてとらえ、敵味方の別を作り出す人間の本質的な欠陥について思いを巡らすようになるため、人種問題を単なるナチスの狂気として片づけることはますます困難になる。そして、このような十分に整理できない様々な思いが去来していたからであろう。これら二作品では登場人物の内面が直接語られすぎることが多く、作品が非常に感傷的になっているのである。

さらに、これらの作品は一人称語りを取ることで、ホロコーストや黒人差別を社会的・歴史的観点から描くのではなく、個人の視点に還元しようとする。すなわち、「僕の知っていた少女」では、主人公が戦前訪れたウィーンで知りあう少女リーとの思い出が、「ブルームロディ」では、語り手が1944年の冬、軍用トラックの中で聞いた、ラドフォードという兵士の思い出が伝えられる。そしてユダヤ人問題や黒人問題に注意を向けることなく、語り手が失った美しいものの記憶に焦点が絞られる。そうした限定を加えることで、サリンジャーは戦争や人種差別が奪った尊いものを描きだそうとしたのかもしれない。しかし様々な問題が複雑に絡み合った大きな社会問題を枠組に使いながら、非常に個人的な問題に終始している点は、浅薄さのそしりを免れえない。

1. 「僕の知っていた少女」

(“A Girl I Knew”)

この作品は、サリンジャーがユダヤ人問題に言及しているものとして注目されることはあっても、概して批評家の評価は非常に低い。たとえばイアン・ハミルトンの言及は、この作品の「ホロコーストによる安易な筋のひねり」(the rather facile concentration camp plot twist [42])に留まるし、ウォーレン・フレンチは、この作品は、ユダヤ人少女リーに対する同情やナチスに対する嫌悪を描くよりも、むしろ、リーが殺されたことを知っても心を動かされないアメリカ兵に対する反感を掻き立てていると指摘し、「この物語はナチスの非人間性に対する抗議としてはあまり効果的とは言えない」(The story is not really effective as a protest against the inhumanity of the Nazis [J. D. Salinger 85])と見なす。そしてフレンチのこの判断に、ジェームズ・ランドクィストも大筋で同意し、「サリンジャーは、社会的な生活よりも内面の生活を描くことにより大きな関心を持っている」(What he [Salinger] is up to is more of a description of inner life than of social life. [35])と述べている。

事実、この作品はホロコーストに言及しているとはいえ、作品の中心は、大学を放校になった主人公ジョンが語学研修に出かけたウィーンで知り合うユダヤ人少女の思い出にある。サリンジャーはこの作品の主人公同様、ナチス支配直前のヨーロッパに滞在しているので、ユダヤ人迫害の脅威を身近に感じなかったはずがない⁽²³⁾。しかし描かれるのは、語り手が置かれている孤立した状態と、そのような語り手の心に入り込んでくるリーとの、対比だけである。

リーと過ごした時を除けば、語り手はいつも疎外感を味わい続けている。彼は、彼の年齢の者が属すべき大学から放校になるし、両親は彼が学校教育と折り合えない原因を突

き止める代わりに、彼の努力不足を責める。彼は家にあつて、両親だけでなく雇われの執事にまで冷たい目で見られる。のちに、彼がリーを知っていた女性と出会うと、彼女はつまらない話ばかりしてリーの話をしようとしない。そして、やっとうィーンのユダヤ人の身に起こったことを語ってくれる、もののわかった人物に出会えば、その人物はナチスの親衛隊だったことが判明する。一方、同胞のアメリカ兵は彼が上官でないと知ると無関心になり、リーが焼却炉で焼かれたと聞いても、ユダヤ人なら殺されても仕方がないという反応を見せ、彼の心を閉じさせるのである。

このような冷ややかな状況に対し、彼がリーと共に過ごした時間は心と心が触れあうほのぼのとした描写で溢れている。リーのノックは「いつも詩だった。高い音の、美しく揺れる、心に垂直に落ちてくる詩だった」(always poetry - high, beautifully wavering, absolutely perpendicular poetry. [191]) と、心に響く詩にたとえられる。すでに述べたように、サリンジャーは〈詩〉を文学表現の中でももっとも高貴な、ものの本質に触れるものとして扱うし、ノックは人にコミュニケーションを求める最初の合図でもあるので、リーが語り手の部屋をノックする姿には、彼女の心が彼の心に呼びかけるイメージが重ねられていることは明らかである。しかもふたりは互いに相手を思いやり、自分が苦手な相手の言語を使って話をする。そのたどたどしさが、ふたりの会話のうぶで清純な点を強調して見せる。また、彼らはいつも窓辺の席に座るし、ふたりが出会うきっかけとなったリーの歌声も窓を通して聞こえてくるように、彼らの関係には常に窓が介在している。そして、〈窓〉は内面と外界の境界線を示唆する〈ガラス〉の解釈記号の中でも、ガラス越しに外を見ることができ、心が外に向かって開いていることを表すので、語り手はいつもリーと心を通わせていたように見える。

語り手にはリーのノックは、「彼女自身の無垢と美」(her own innocence and beauty [191]) を表して聞こえるのだが、彼の心に触れるこの資質がよく現れているのが、彼女の結婚に対する態度である。父親によって縁組みされたリーの婚約者は、語り手がたいした競争相手でないと感じるような人物である。しかし彼がリーに、結婚についてどう感じているのかと尋ねると、彼女は、「さあ？」(I don't know. [193]) と、自分の気持ちを明確にできない。そして、この答えが「論理の真髄」(the quintessence of logic [193]) を突いていると感じ、彼は黙って身を引く。西洋の思考は、「我思う故に我あり」というデカルトの形而上学に表されるように、思考の発展に自我の発展が深く結びついている。しかし結婚という一生を決定する大事な事柄に、まったく自分の意志を介在させないリーの態度に、語り手は西洋文明が涵養してきた思考とは異なる種類の人間性を一仏教徒宮沢賢治の有名な詩、「雨ニモマケズ」の一節、「自分ヲ勘定ニ入レズ、ヨク見、聞キシ、分カリ、

ソシテ忘レズ」を想起させる、無私無欲の境地を一彼女に見出し、それに敬服しているように見える⁽²⁴⁾。

結局この作品では、ナチスが殺したのは一ユダヤ人女性でも、ユダヤ人でもない。ナチスの焼却炉が奪ったものは、自我を持たない少女に体现された純粹無垢な無私の心だったのである。そして、アメリカ兵のリーに対する無関心が表すように、それはドイツだけではなく、アメリカでも顧みられることの少ない、かけがえのない美しさだと主張されている。しかし、ひとりの少女の美しい無私の心がこの世界に存在しなくなったことと、ホロコーストという、六百万を越えるユダヤ人を殺したナチスの積極的な残虐性とは、この作品ではまったく関係付けられていない。そのためホロコーストは、美しい無私がもはや存在しない悲しみを高める単なる小道具になってしまい、そこに含まれる大切な主題が見逃されているように感じられてならないのである。

事実サリンジャーはこの作品で、ホロコーストという非常に重い題材を、裕福な家庭の世間知らずの青年が異国で体験した美しくも淡い恋物語に変え、時にユーモラスに、時に茶番すれすれに、そしてしばしば感傷的に物語る。作品の最後、主人公はかつてリーと会っていた部屋を再び訪れ、そこに彼女と過ごした美しい時に関わるものが何ひとつ残っていないことを確認するのだが、その時も彼は彼女が失われた原因を明確にしようとはしない。フレンチはリーについて、「リーはもろくてかよわい人物で、ナチスが彼女を殺害しようがしまいが、彼女の弱々しくおどおどした人格は抑圧される運命にあるように思える」

(Leah is a frail and wispish character who appears doomed to have her fragile and timorous personality suppressed whether the Nazis destroy her or not.” [J. D. Salinger 85]) と、ナチスの手にかからなくても彼女の資質は失われていたであろうと見なすが、彼女の純粹無垢な資質は、確かにそれ自体で内部崩壊するもろさを抱えている。従って彼女がナチスによって殺され、大人に変化した姿を彼にさらさなかったからこそ、彼女は彼にとって美しい思い出になりえたとも言える。そして、そうした人間の本質をごまかし、ホロコーストの真実からも目を背けたところで、ひとりの少女の死を悲劇として悼もうとすることが、この作品の大きな欠陥であり失敗理由なのである。

2. 「ブルームロディ」

(“Blue Melody”)

「僕の知っていた少女」では、常に孤立してばかりいる語り手の孤独な状況が、ホロコーストに巻き込まれて死んだリーとの心温まる時間と対比され、リーの純粹無垢な美しい心がもはや存在しないことが強調されていた。同様に「ブルームロディ」では、1944年の

真冬、ルクセンブルクからドイツのハルツホッフエンの前線に向かうトラックの中での不安と孤独に満ちた状況が、人種差別のために急性盲腸の手術が遅れて死亡する若い黒人女性ライダ・ルイズと、語り手に彼女の話聞かせてくれるラドフォードとの心温まる交流と対比され、もはや存在しない美しい時を懐かしむ。ライダの死は、同じような状況で死んだ有名な黒人女性のジャズ歌手、ベティ・スミスの不条理な死を連想させずにはおかない。しかし作品の冒頭で語り手は、この作品が「我が国の特定地域を酷評するもの」(a slam against one section of this country [51, 112]) ではないと明言し、黒人差別という現実の社会問題から一線を画して、ひたすら失われた時を感傷的に悼もうとするのである。

ラドフォードがライダに出会うのは、彼女の叔父ブラック・チャールズのカフェである。チャールズは、「彼は君をじっと見つめた。彼は耳を傾けた」(He looked at you. He listened. [112]) と紹介されるように、軍用トラックの中で目をそらしあう語り手たちと対照的で、彼のカフェではトラックの中と違って人の気持ちが大切にされているように見える。ラドフォードはまた、そこに一緒に出かける同級生のペギー・ムーアと惹かれあっている。彼らが互いを好きになるのは、外見の美しさとか頭の良さといった普通の価値基準を裏返した、理由にもならない理由によるもので、ふたりが現実的な判断を支える打算とは無縁の、心のうちから自然とわき上がってくる素直な愛情で結ばれていることを窺わせる。

このようにチャールズのカフェは、ラドフォードが心から受け入れてもらえる場所を彼に無償で提供してくれるのだが、その場所をさらに特別なものにするのがライダである。ラドフォードは暗い部屋に光を入れようとしたとき、その部屋にいる彼女に初めて気付く。その初対面の印象は、ライダが肉体を持った人間の喜びや楽しみを満喫しながらも、それによって汚されることのない繊細で清らかな内面を持っていることや、その美しい内面が世間には理解されないことを、解釈記号によってテキストの深層で伝えている。

『そして神は言われた。光あれ、と』と、チャールズと同じくらい真っ黒の若い女性が言った。彼女はピアノの前のチャールズのいつもの席に座っていた。「そうなのよ、ね」と彼女は穏やかに付け加えた。彼女は黄色いワンピースを着、髪には黄色いリボンをつけていた。ラドフォードが部屋に入れた陽の光が彼女の左手に差しかかっていたが、彼女はその左手でチャールズのピアノの木部を叩いて、何かゆっくりとした個人的なメロディを作り出していた。反対の手の、長い優雅な指には、火のついたたばこがはさまれていた。彼女はきれいではなかった。

“And the Lord said, Let there be light,” said a grown-up girl as black as Charles, sitting in Charles’s place at the piano. “Yeah, man,” she added moderately. She was wearing a yellow dress and a yellow ribbon in her hair. The sunshine that Rudford had let in fell across her left hand; with it she was tapping out something slow and personal on the wood of Charles’s piano. In her other hand, between long, elegant fingers, she had a burning stub of a cigarette. She wasn’t a pretty girl. (114)

ドレスとリボンの〈黄色〉は世俗的なものを表す解釈記号であるが、ここでは世俗的なものは肯定的な価値を一生きている実感をもたらすような、人間らしい情感や歓喜を表している⁽²⁵⁾。というのも、黄色は光と結びつけられ、さらに、ラドフォードが部屋に導き入れた光が天地創造の初めの光のように部屋に活気をもたらしているので、黄色は黒が表す死に対して、生を象徴して見えるからである。また、〈左〉は精神的な事柄に関わる解釈記号であるし、ピアノの鍵盤という代わりに、存在の本質と深く関わる解釈記号〈木〉と結びつく、木部という言葉が使われていることから、光が照らすライダの左手だけで叩き出される「何かゆっくりとした個人的なメロディ」は、僧が仏に祈りを捧げながら鳴らす木魚の音を連想させる。そして、彼女は右手に火のついたたばこを持っており、〈たばこ〉はコミュニケーションが可能な心を開いた状態を表す解釈記号であり、〈醜い外見〉は世間では理解されない繊細で美しい心を示す解釈記号なので、内面に孤独を囲いながらも、彼女はラドフォードと心と心で触れあおうと、自らも心を鋭敏にしながら、彼にもそうしてくれるように呼びかけているのである。

そのようなライダの求めに、ラドフォードは応えることができる。しかし彼にとって大切なチャールズのカフェが、大人の目には古くて不潔な場所とされるように、彼にとって大事な人であるライダも、彼女が死ぬ間際までずっと愛するエンディコット・ウィルソンに愛されることはない。エンディコットの〈背の低さ〉が内面の貧弱さや視野の狭さを示唆する解釈記号であるように、外見の醜いライダの、目に見えない真価を彼が理解することはないからである。彼女の十八番「あたりには誰もいい奴がない」(“Nobody Good Around” [114]) は、ラドフォードたちの孤立した状態を示唆している。そしてそれをラドフォードが実感するのが、ライダが急性盲腸にかかった時である。ラドフォードはその時まで、人の命に関わるような重大な局面では、人の命を助けるのが使命の病院は、肌の色のような外見に惑わされることなく治療するだろうと信じていたに違いない。だから彼はためらうチャールズをせかして白人専用の病院に向かわせたのだが、黒人であるというだ

けで彼女は受け入れられなかったのである。ライダを看取るラドフォードは、エンディコットの名を呼ぶ彼女に、「ここにいるよ、君！」(I'm right here, Honey! [118])と、思わず嘘で答える。彼女の心の求めに応じようとする少年の甲高い必死の叫び声は、ライダの外見の醜さのために彼女の心の美しさに気付かなかったエンディコットや、黒い肌のために彼女の手当をこぼんだ病院など、ものの表面しか見ることができない人々や現実社会を、強い怒りと深い悲しみをこめて糾弾している。

しかしこの作品の語り手は、ライダについての話を、「母さんのアップルパイとか、よく冷えたビールとか、ブルックリン・ドジャーズ球団とか、空軍のラックス劇場といったようなもの、言うなれば、僕らが守ろうと戦っているものを語った、ちょっとしたいい話にすぎない」(It's just a simple little story of Mom's apple pie, ice-cold beer, the Brooklyn Dodgers, and the Lux Theater of the Air - the things we fought for, in short."

[112])と限定し、不幸の直接原因となる差別問題に関係付けることを拒む。挙げられた他の些細な例同様、この問題も個人的な好みに帰することはできるかもしれない。だが、それでも問題は残る。というのも、ラドフォードが守りたいと思う心温まる関係は、彼らとその名のもとに戦うアメリカに属しているが、それを奪った黒人差別もまた、アメリカに深く根ざしており、その矛盾をどのように解消して祖国のために戦うのか、語り手は説明していないからである。

実際、ラドフォードの思い出が美しいものであるとしても、彼はもともと家庭に居場所を見出せなかったし、ライダの死の直後、彼は寄宿学校へ送られ、チャールズやペギーからも遠ざけられている。従って、戦争がなくとも、彼はライダや当時の仲間とのすばらしい時を失った孤独な状況に陥っていたはずで、彼の思い出は祖国のために戦う何の理由にもなりはしない。またライダを失ったラドフォードの状態は、寒さと暗闇の中、戦場にかり出される兵士の心情と重ねられているが、そのような兵士の心を一層殺伐とさせているのは、格好良く指揮を執る姿をいつもカメラに納めたがる指揮官の人となりである。そして、この作品はそのような指揮官のもとで戦う戦争がいかなるものなのか、兵士たちは一体何のために戦うのか、兵士たちを孤独に陥れる戦争に世界はなぜ突入したのか、突き詰めようとはしない。さらに言えば、エンディコットはライダの美しい心がわからない視野の狭い男とされているが、そのような男をライダが愛し続けた理由に対する説明もない。

この作品でサリンジャーがことさら現実問題を遠ざけようとしていることは、ライダの物語を語り手の直接体験ではなく、語り手がまた聞きした話として描き、作中の出来事から二重に距離を置く構成を取っていることにも窺える。この距離の取り方は、後期グラス家物語におけるバディ・グラスを介したテキスト構成を先取りしたものと言えるものだが、

後期グラス家物語において、作家、作中作家、作中の行為者、の三層構造が効果をもたらすのは、それが作品の現実的な視点を明確にするために用いられた時だけである。作家が作中作家の陰に隠れ、作品が現実との接点を失ってゆくときは、作品は視野を狭め、三層構造の効果は破綻している。この作品も例外ではなく、作家が描かれる内容から二重に遠ざかり、現実の社会問題と距離を置こうとするとき、作品は人間の本質に関わる重要な問題からも目をそらしている。その結果、ライダの死が持つはずの様々な重い意味はすべて失われ、ラドフォードの言葉に微笑みながら死んでゆく彼女の安っぽく感傷的な姿だけが残るのである。

2. むすび

ポール・レヴィンは、「サリンジャーが戦中に書いたすべての物語は、主人公がすばらしい過去から遠ざけられていることと、腐敗した世界にいることを強調する」(All of Salinger's wartime stories accentuated the hero's isolation from the good past and the corrupt world. [108]) と指摘する。このことは、戦後の作品でありながらも、ここで扱った二作に見事に当てはまる。これより先に発表された、ベーブ・グラドウォラーやヴィンセント・コールフィールドを主人公とした作品では、戦争の本質や人間の有り様にもう少し踏み込んでいるし、戦争を題材としない同時期の作品では、人間の矛盾と欠陥に満ちた本質がもっとありありと描かれている。それにもかかわらずこの二作で過去の未熟なレベルに逆戻りしているのは、題材となったホロコーストや人種問題に対し、半ばユダヤ人で半ばカソリックのサリンジャーが、犠牲者と被害者の両方の複雑な思いを未整理のまま抱え込んでいたからに違いない。その結果、彼は題材に対して慎重になり、そこに客観的な距離を置こうとしたのだろうが、それがかえって題材から目を背ける原因となり、最終的に作品は大きな社会的問題を引き起こす人間の本質を追求できないまま、普遍性に欠ける個人的な思い出に矮小化されてしまったのだろう。

第3節 「エズメのために一愛と汚辱をこめて」

(“For Esmé—with Love and Squalor”)

—戦争作品の頂点—

1950年3月に『ニューヨーカー』誌に発表された、『九つの物語』の第六番目の作品「エズメのために」は、サリンジャーの短編の中では、シーモアの自殺が描かれる「バナナ魚」と並んで批評が多い。その評価は、サリンジャーの人気全般について〈サリンジャー産業 (The Salinger Industry)〉と批判的に呼んだジョージ・スタイナーでさえ、「すば

らしく感動的な物語であるだけでなく、戦争を題材にし、より重要な嫌悪という要因が個人の内面を混乱させる様を研究した、おそらくもっとも優れた作品」(a wonderfully moving story, perhaps the best study to come out of the war of the way in which the greater facts of hatred play havoc in the private soul. [361]) と賞賛するように、肯定的なものが多い。しかし中にはレズリー・フィードラーのように、この作品はサリンジャーの「通俗的なお涙頂戴もの」(his popular little tear-jerker [59]) と見なす、真反対の意見もある。作品の評価は中心人物エズメの評価とも連動しており、一般的には、「サリンジャーの心底同情心の厚い主人公」(Salinger's truly compassionate hero [120]) と見なすアーサー・F・キニーのような、肯定的な評価が多いものの、中にはエズメこそ「汚辱の権化」(the distillation of squalor [255]) と否定的なジョン・ハーマンや、彼女を「よそよそしい気取り屋の貴族のガキ」(a cold, affected, and aristocratic brat [327]) とこき下ろすジョン・アンティコのような見解もある。さらにこのような論評に、「ハーマン氏は誤認している」(Mr. Hermann gets facts wrong [259]) と、真っ向から抗議するロバート・M・ブラウンや、ブラウンを支持するウォーレン・フレンチの意見が出るに及んで、対立はエズメ論争といった様相を呈している。

エズメをどう受けとめるか、あるいは、この作品をどのように評価するかについては、それぞれの読み手の解釈の相違というものがあるだろう。だがサリンジャーがエズメを非常に好意的に描いていることは、テキストの深層を読み解けば疑いのない事実である。1950年にはサリンジャーはすでに解釈記号を用いたテキストの重層化を修得し、完成度の高い作品を生み出していた。この時期はまた、『ライ麦畑』の執筆とも重なり、彼の筆はさえ渡っている。そのような時期の佳作である「エズメのために」では、テキストの表層にサリンジャー独自の意味を持つ解釈記号が巧妙に組み込まれ、孤独な心に愛をもたらすエズメの役割が深層に明確に表されている。一例を挙げれば、別れの間際、エズメは語り手が近く戦場に出るだろうと察し、白い靴下をはいた形のよい足を交差させながら、語り手に手紙を書くと約束する。彼女の存在の根幹を表す解釈記号の〈足〉が美しいことや、その足が純粹さを示唆する解釈記号の〈白〉で覆われていることで、彼女の内面は無垢な美しさを保っていることが伝えられている。さらに、瞑想を連想させる〈組み足〉の解釈記号は、彼女の心が語り手の心に対して非常に敏感になっていることを表している。従って、手紙を書くと約束するエズメが、語り手の不安や孤独を深く思いやる、優しい無償の愛を体現していることは間違いない。

この作品ではまた、これまで書かれたどの戦争作品よりも、戦争の本質を、ひいては人間の在り方を、深く見つめている。これまでのサリンジャーの戦争作品においては、実戦

体験直後に書かれたベーブ・グラドウォラーやヴィンセント・コールフィールドを主人公とした作品が、戦争のもたらす不条理な死やその悲劇的本質に言及している。しかし、実戦の記憶が生々しいこの時期の作品はともすれば感傷に流されがちで、戦争を行う人間の愚かさや視野の狭さを、人間本来の複雑で矛盾した本質に結びつけて描くには至っていない。これに対し「エズメのために」では、語り手が直面する孤独の質や、孤独から抜け出せない地獄の有り様、その地獄と戦争との関係、そして、地獄から彼を救い出すエズメの愛の力とその限界が、人間の本質を見つめながら非常に明確にとらえられているのである。

ところでこの作品の語り手は、サリンジャー自身がそうであったように、ノルマンディー上陸作戦に参加し、その後幾つかの激戦を経る中で神経衰弱に陥り、やがてそこから作家としての日常に戻っている。従って彼の一連の心の旅は、戦後五年を経て、作家サリンジャーが彼自身の戦争体験ともう一度向き合い、戦後間もない時期よりも客観的な視点に立って心の整理を行った成果と見なすことができる。実際、これで戦争に関しては整理がついたかのごとく、サリンジャーは以後、戦争を題材にした作品を書いていない。さらにこの作品では、〈書くこと〉はどのような意味を持つのが明らかにされており、〈戦争作家〉⁽²⁶⁾として生きてゆこうとするサリンジャーの姿勢表明ともなっている。

そこで次に、サリンジャーの戦争作品の集大成とも言える「エズメのために」を、解釈記号を手がかりに読み解き、語り手とエズメのそれぞれの性格、エズメの弟チャールズの役割、後半の物語で主人公の名前がX曹長に変えられた理由、また、エズメがX曹長に送った時計が壊れていたことの意味など、これまでもしばしば議論を呼んできた内容を考察しなおし、語り手にとって忘れがたい少女となったエズメの魅力と、エズメへの感謝をこめて書き上げられたとされるこの作品の〈作品の意味〉について論じたい。

1. 孤独の本質

「エズメのために」は、エズメの結婚式に行けない語り手が結婚の贈り物として書いた作品という体裁をとり、前半では、戦争中のイギリスで語り手が彼女と出会い、彼女のために汚辱に関する物語を書く約束するまでの経緯を説明し、後半では、彼女に約束した汚辱に関する物語として、精神的に疲弊しているにもかかわらず、その状況を理解してくれるものがないX曹長の孤独と、彼がエズメからの手紙を読んで安らかな眠りにつく姿とを描いている。語り手がエズメに対して抱く特別な思いは、彼女が彼の心にもたらす影響と関係しているのだが、それがどのようなものを理解するためには、まず、当時語り手が置かれていた状況や彼の性格から、彼が陥った孤独の質を確かめておく必要がある。

前半の物語はノルマンディー上陸作戦の直前と設定されており、語り手は作戦のための

特別訓練を終えたばかりである。従って特に明記されてはいないが、死の可能性や激戦に対する不安を感じていたことは明らかであろう⁽²⁷⁾。そして、「僕らは皆、基本的に手紙書きのタイプに属していた」(We were all essentially letter-writing types. [132])と語り手が告げているように、兵士たちは不安や恐怖を〈書く行為〉によって伝えることはできても、直接話しあったり同情しあったりして心を通わせることはないように見える。しかも語り手の場合、手中にある二通の手紙が妻と義母から送られた身勝手な内容のもので、彼は手紙で心情を打ち明けることもできない状態にある。このような主人公の孤独は、これまでのサリンジャーの戦争作品でも描かれてきた。しかしこれまでの作品では、主人公の孤独が、戦争や戦争がもたらす外因にしか結びつけられていなかったのに対し、「エズメのために」では、語り手の孤独が彼自身の性質にも関係付けられている。

語り手は極度に内向的で、教会の聖歌隊の練習中に目を留めたエズメと喫茶店で出会い、しかも彼女がわざわざ彼のテーブルを訪ねてくれたことを心から喜ぶものの、いざ彼女と話すと、天気のような当たり障りのない会話をしたり、歯の被せのような外見の醜さを気にしたりするなど、自意識が過剰になりすぎる。幼い少女にさえ自由に心を開けない語り手は、非常に鋭敏な心をしており、彼は他者の小さな苦悩にも敏感に反応するし、様々な事情を推し量って深い思いやりを示すこともできる。

語り手が他者に対するいたわりや思いやりを大変重んじていることは、エズメがアメリカ兵は動物のように振る舞うと、彼らの殴り合いや、汚い言葉使いや、叔母の家の窓に空になったウィスキーの瓶を投げ入れたことなどを挙げて批判するとき、彼が彼女の態度をたしなめる言葉によく現れている。

「……こういったことを、あなたは大層知的だと思いますの？」

確かにそれは知的とは言えなかったが、僕はそのことは口にしなかった。僕が口にしたのは、多くの兵士が現在、世界の至るところに送られていて、皆、故郷から遠く離れているし、ほとんどの者は人生を生き抜くのに本当に役立つような利点をあまり授かったことがない、ということだった。たいていの人はそういったことを自分で想像するのではないかと思う、とも言った。

“... But does that sound very intelligent to you?”

It didn't especially, but I didn't say so. I said that many soldiers, all over the world, were a long way from home, and that few of them had had many real advantages in life. I said I'd thought that most people could figure that out for themselves. (143)

語り手がエズメに言った言葉は、サリンジャーが賞賛する『偉大なるギャツビー』における冒頭の一節、「おまえが人を批判したくなるときはいつでも、……この世界の誰もが、おまえが授けられた利点を授かってきたのではないことを思い出さない」(Whenever you feel like criticizing any one, ... just remember that all the people in this world haven't had the advantages that you've had.” [1]) を連想させる。この言葉は語り手ニック・キャラウェイの父の訓辞として紹介され、ニックの座右の銘になるのだが、「エズメのために」の語り手もニック同様、他者に対して極めて寛容的な人道主義を理想とする。批評家フィデリアン・バークが語り手に、「皮肉がこもっているとは言え、同情的な寛容」(a sympathetic, if still ironic, tolerance [346]) を認めるのも、ジェイ・ギャツビーがニックに向けた微笑みに含まれていたような、それぞれの人のもっとも良い部分でその人を評価し、相手に自信を抱かせるような、「果てしなく勇気づけてくれる性質」(a quality of eternal reassurance [The Great Gatsby 32]) を、語り手が他者に対して示そうとしているからに他ならない。

しかしニックは、間接的にギャツビーを殺すブキャナン夫妻のような、救いがたいほど身勝手な人々がいる現実を認め、「僕はこのような自分の寛容的態度を自慢したうえで、それには限度があると認める」(after boasting this way of my tolerance, I come to the admission that it has a limit. [1]) と言う。一方「エズメのために」の語り手の場合、アメリカ兵の野蛮な行為が知的に見えるかと聞かれ、一応そうは見えないことを認めているにもかかわらず、自分の主張に限界があることをエズメには明らかにせず、兵士を擁護する立場を取り続けるだけでなく、彼女の理解の狭さを批判する。つまり彼は、ニック同様、現実には寛容にも限界があることに気付いているにもかかわらず、その限界に妥協することをよしとしないのである。

語り手のこの厳しさは、アメリカ兵の野蛮な行動の背後にある孤独や不安を説明したあと、「そういったことは自分で想像するもの」と、人を思いやる心は本来自発的なものだと付け足すところにも窺える。思いやりが美しいのは、相手を思う気持ちから自然に生じているときであり、人を思いやらなければならないと説明されてもたらされる親切は、説明の段階で他者の意図や要求が介在し、純粋な善意の発露とは言えなくなる。しかし人を思う心にそこまでの完璧さを求めるならば、語り手は一般のアメリカ兵を擁護するために第三者的な立場から意見を述べることはできても、自分の妻や義母に向かって彼女たちの無神経さを直接指摘し、自分に対してもっと理解を示すようにとは、永久に告げられないだろう⁽²⁸⁾。

妻や義母の盲目さや利己主義を批判して正すことができない反面、語り手はそれをおおらかに許してもいない。彼は自分の妻を「はっと息を飲むほど平凡な考え方をする女性」(a breathtakingly levelheaded girl [131])と紹介するが、この表現には明らかな揶揄がこめられている。彼は妻よりも優越した高邁な視点から彼女を見下し、彼女の愚かさを笑いに紛らしてやり過ぎそうとするのだが、そのような皮肉な言葉が出ること自体、妻の鈍感な無理解に虚心になれないことを表している。それ故彼の笑いには、相手と共により良い関係を築き上げることを不可能にする皮肉がこもり、素直に不満をぶつけ合う関係以上に冷やかで絶望的な溝を作り出しているのである。

結局この作品の語り手は、この作品の中の誰よりも鋭敏な心をしているため、戦闘を前にした不安や恐怖を人一倍強く感じるし、それを分かち合う者のいない寂しさも強くかみしめている。しかも人の心に敏感なために、小さなことが原因で周囲との隔意を強めるし、逆に心が通じ合う相手には、そのまれな機会を意識しすぎてぎこちなくなったり、相手の優しい心に一層神経質になったりして、相手を遠ざけてしまう。また、人の心の痛みに強く共感するせいで、相手の立場を思いやったり、相手をいたわったりする必要性も如実に感じ、自分自身にも他者にも完璧な思いやりの実践を要求する。その結果、ニック・キャラウェイが現実的な良識の範囲で寛容と妥協できるのに対し、この語り手はいかなる時にも誰もが寛容的であるべきだと信じている。従って彼の妻のような、人の心を理解できない自己中心的な人間に相対するとき、彼は相手の不完全さに批判的にならざるを得ない一方で、相手に対して寛容であろうと、相手の欠点を指摘して正せないジレンマに陥る。それは良識的なニックがはまることのなかった孤立の陥穽であり、語り手の妻に対する態度が、そもそも一体なぜ彼はそのような女性と結婚したのか、なぜ今も結婚しているのか、と考えるほど冷ややかなのも、善良さと思いやりをあまりに完璧に実践しようとした彼が自ら引き起こした心の断絶なのである。

エズメはのちに父のかたみの時計を語り手に送って寄越すように、戦死した父親のイメージを語り手に重ねている。そしてその父の性質について、彼女は、「お父様はものを見抜くひどく鋭い目をしていらしたわ。フンシツ的に、とても親切な人でしたけど」(He had terribly penetrating eyes, for a man who was intransicly kind.” [148-49])と説明している。ここでエズメは〈本質的 (intrinsically)〉と言うべきところを〈フンシツ的 (intransicly)〉と言い間違え、難しい語彙を使って背伸びしているけなげな少女のかわいらしい愚かしさが演出されている。しかしサリンジャーはこうしたさりげない描写に常に深い意味を込める作家である。ここでも、本質的に優しいと述べる、その〈本質的〉という言葉で間違いが生じているのは、彼女の父親の優しさの〈本質〉に欠陥が内在して

いたことを暗示しているように見える。そしてその〈本質的欠陥〉こそ、エズメの父親に似た語り手自身の、常に寛容的態度を取ろうとするあまり、かえって非寛容になり、自ら孤独を深めてしまう、彼の本質が内包する矛盾に他ならない。

2. ユーモアの限界

語り手とエズメの父親の共通点としては、ユーモアのセンスを挙げることもできる。それは繊細な内面を持つ彼らが困難に立ち向かうためのほとんど唯一の力であり、彼らは心の痛みを笑いに紛らして和らげるだけでなく、笑いに自分の本心を込めてそれとなく相手の理解を促してさえいる。しかし語り手がエズメに、「ユーモア感覚は本当に困難な状況ではまったく役に立たない」(a sense of humor was of any use in a real pinch. [148])と説明しているように、ユーモアは問題と根本的に取り組み、解決を生み出す自発的な力ではないため、圧倒的な困難の前では語り手はなすすべもない。そのようなユーモアの限界と語り手の無力さは、作品の後半、精神的な危機をしばしばユーモアで切り抜けようとするX曹長が、それによってかえって追いつめられてゆく姿に如実に表されている。

後半の物語でX曹長を追いつめるのは、味方の戦友Z伍長である。批評家ジョン・ウェンケが、「戦争という不条理をもたらし、それを遂行させた、まさにそういう鈍感さや自己正当化を簡明に体現した人物」(a succinct embodiment of those very forces of insensitivity and self-justification which create and sustain the absurdity of war. [254])と見なすZ伍長は、戦いが終わってからも戦闘スタイルでジープを運転し、実戦を経験していない兵士に優越感を抱き、殺すか殺されるかという中で人を殺して生き抜いたことを、タフで誇れると感じている。Z伍長の名前のクレイは〈粘土 (clay)〉という意味で、彼は人間を人間たらしめる重要な精神性を欠いた泥人形のような存在だと仄めかされている。そのような彼の内面の闇は、いつも頭上に明かりが点っているのを好み、X曹長のいる暗い部屋に入ろうとしないことでも、逆接的に暗示されている。X曹長はZ伍長に、「明かりを点したらどうだ？」(How 'bout turning on the goddam light? [162])と提案するが、彼の言葉は、実際に電灯をつけるという動作だけでなく、彼の内面を照らすような心の涵養を促すものでもある。

そうした間接的な表現でX曹長は、彼の心の痛みを十分に気遣えないZ伍長を注意するのだが、Z伍長は無神経ぶりを発揮し、精神分析を学んでいる恋人ローレッタにX曹長の状態を書き送ったことや、彼女が彼は以前から情緒不安だったに違いないと分析したことを伝える。それに対して彼は、「ローレッタの洞察はいつも楽しいよ」(Loretta's insight into things was always a joy. [166])と、それが的はずれな分析であることを笑いに紛

らして遠回しに批判しようとする。ここでZ伍長が引き下がれば、X曹長はユーモアでもって困難を乗り越れたことになる。しかし、自分の親切心を信じるZ伍長の愚かさはX曹長のユーモアを凌ぎ、彼の態度を不真面目となじるため、彼はたまりかねて、「その臭い足を俺のベッドからどけようって気にはならんのか」(Do you think you can bring yourself to take your stinking feet off my bed? [166])と口走る。〈足〉は人の根幹である精神性を示唆する解釈記号なので、汚らしい足は、人の心を思いやる敏感さを欠いたZ伍長の内面を意味している。またベッドは、X曹長に眠りを提供する安らぎの場である。従ってX曹長は一見まったく別の話題にそれたかのように見えるものの、実は、これ以上無神経に彼の心を乱さないでくれとZ伍長に訴えているのである。

しかし人の心のような目に見えないものが理解できないZ伍長に、解釈記号が伝える深層のメッセージが伝わるはずもない。彼は話題を転換するが、それはさらにX曹長を追いつめるようなものである。というのも新たな話題は、彼らが砲撃を受けながら二時間も穴の中に這いつくばっていたとき、ジープのフードの上に飛び出した猫をZ伍長が撃ち殺した出来事に触れるからである⁽²⁹⁾。ローレッタはそれを砲撃による「一時的狂気」(temporarily insane [167])と診断し、Z伍長もそれを信じたがっている。だが砲撃の中に飛び出した猫は、その時砲撃に晒されていた兵士たち同様、不条理に生命を脅かされ、彼らと同じように欲求不満になって外に飛び出したに違いない。そのような猫の気持を理解せず、自分の苦しみの憂さ晴らしに猫を殺すことは、自分よりも小さく弱いものの命を、自分よりも劣るものと見なすことに他ならない。砲撃に脅かされる弱者が、さらなる弱者を痛めつける。形は変っても、それは所詮、弱肉強食の野獣のルールであり、いかなる理由であれそれが正当化されるなら、ユダヤ人を劣等民族とみなし、アーリア民族の優性を唱えた、ヒトラーの民族主義の狂気さえ正当化できることになる。

ところがここでも、X曹長は正面切って批判しようとはしない。彼は、「あの猫はスパイだったのさ。おまえはぶっ殺さなくちゃならんかったのさ」(That cat was a spy. You had to take a pot shot at it. [167])と、突拍子もない発想で笑いに紛らわし、Z伍長が言っていることはそれくらいのはずだと灰めかすだけである。だが彼の暗示はZ伍長には届かず、皮肉な笑いは直接的な批判以上にZ伍長の気持を傷つけるため、Z伍長は腹を立て、「一度くらい誠実になれんのか」(Can't you ever be sincere? [18])と、逆に彼を非難する。一方その時のX曹長にとって、ユーモアに紛らした皮肉な言い回しで相手が自分の誤りに気付くよう促すことは、彼にできる精一杯の抵抗である。従って、彼の嘔吐に象徴されるように、Z伍長に心を開き続けていようとする必死なまでの〈誠実〉な努力さえも非難される空しさに圧倒され、彼は自分の殻に引きこもらざるをえなくなるのである。

しかもX曹長とZ伍長との対話は、X曹長が激戦で体験した残虐さや悲惨さが、Z伍長のようなごく平凡な人間の、自己中心的で視野の狭い愚かさによって生じることも明らかにしている。X曹長が戦後処理で逮捕したナチ将校の女性は、ゲッペルスの本に、「神よ、人生は地獄です」(Dear God, life is hell. [159])という嘆きを書き込んでいる。彼女がゲッペルスを信じたのは、彼女自身の誤った考えや視野の狭さのためだったと、彼女を非難することは可能である。しかし、生まれてからずっとゲッペルスの考えを正しいと教えこまれてきた彼女は、国が教えることを素直に受け入れてきただけの、ごく普通の女性だったように見える。というのも、彼女の嘆きからは、正しいと教えられてきた世界がなぜ崩壊したのか理解できず、子供のように途方にくれる様がひしひしと伝わってくるからである。そうした彼女の書き込みに応え、X曹長は、「教父さま、尊師さま、『地獄とは何か』と思うのです。それは、愛することができない苦しみだと、私は主張します」(Fathers and teachers, I ponder “What is hell?” I maintain that it is the suffering of being unable to love. [160])と記して、彼の思いを伝えようとする。しかし彼の手はひどく震え、もはや〈書く〉という間接会話を用いてさえ、彼は心を外に表すことができない。彼にとって、ゲッペルスを信じてナチスに荷担したドイツ人将校も、民主主義擁護のためと言われ、何も疑わずに戦えるZ伍長のようなアメリカ人兵士も、同様に、善良ではあっても愚かである。そして、ごく普通の人間の本質に含まれるそうした人間的な欠陥こそが、彼が体験した凄惨な戦争の根本原因なのだと実感したとき、彼はもはや敵も味方も誰も愛せない、心を通じ合わせる者のいない孤独という地獄に陥っているのである。

愚かで利己的な人々に相対するとき、相手を傷付けるかもしれない非難や批判ができない語り手の、最大の武器はユーモアである。だがユーモアの力も、Z伍長とのやりとりで無為に潰えてゆくように、〈本当に困難な状況〉を打開する力とはなりえない。従って〈愛することのできない地獄〉に落ち込んだとき、そこから自力で抜け出すことは彼には不可能と言える。ところがこの作品を書いている時点でも、妻や義母に対する語り手の皮肉な評に窺えるように、彼はあいかわらずユーモアに頼ってかろうじて平静な生活を維持している状態にある。従って、彼がもし再びユーモアで切り抜けられない〈本当に困難な状況〉に出くわし、地獄に逆戻りしてしまえば、今度こそ永久にそこから這い出せないかもしれない。作品の後半、X曹長の性格や戦歴やエズメからの手紙などで、彼が語り手自身であることはあまりに明白であるにもかかわらず、あえてX曹長という仮名を使い、さらにわざわざ、「私はとても狡猾に偽装しているから、最高に目の利く読者でも見分けることができないだろう」(I've disguised myself so cunningly that even the cleverest reader will fail to recognize me. [156-57])と、X曹長とのあいだに距離を作り出そうとするのも、

作品という虚構の中でさえ自分を再度地獄の状況に置くことに耐えられない、それほど大きな脅威を彼がいまだに抱えているからに他ならない⁽³⁰⁾。

3. 天使と悪魔の顔を持つチャールズの役割

人に働きかけるのにユーモアにしか頼れないため、語り手は、再び地獄に陥れば二度と抜け出せないかもしれないという、耐え難いほどの脅威を感じている。この不安に拍車をかけるのが、エズメの弟チャールズの本質に繰り返し表されている⁽³¹⁾、愛と汚辱は紙一重で、平穏な日常と地獄を区別するものも細い一線にすぎず、現在の生活はいつ崩れ去るかしかないという危機感である。

たとえば、喫茶店で語り手のテーブルに座ったチャールズは緑色の目をしている。純粹な精神性を表す解釈記号の〈青〉と、人間的で世俗的な特徴を表す解釈記号の〈黄〉の混合色である〈緑〉は、青と黄の両方の性質が混在していることを示す。また、エズメは彼について、「時には利発な子なのだけど、時にはそうでなくなるんです」(Sometimes he's brilliant and sometimes he's not [146]) と、ふたつの相反する性質が共存していることを明かしている。そして語り手自身、彼が天使的な姿から悪魔的な姿へ、何の予告もなく変貌する様を観察している。

彼は目を閉じ、眠そうな、天使のような様子に見えた。と、突然、舌を一驚くほど長い付属器官を一突きだし私の国でなら、近眼の野球審判に対する栄えある賛辞と見なされる言葉を叫んだ。

... he closed his eyes, sleepily, angelically, then stuck out his tongue - an appendage of startling length - and gave out what in *my* country would have been a glorious tribute to a myopic baseball umpire. (147)

この場面の、かわいい少年の物憂げな姿と突然発せられる汚い悪態との対比は、ふたつの相反する性質がいかに近似しているかを仄めかして、語り手を思わずぎょっとさせている。

チャールズの二面性は、彼がお気に入りのなぞなぞにも相反する効果をもたらしている。「一方の壁はもう一方の壁になんと言ったか」(What did one wall say to the other wall? [149]) というなぞなぞは、答えの、「角で会いましょう！」(Meet you at the corner! [149]) から推察されるように、心と心のつながりを暗示している。このなぞなぞを、チャールズは最初、片足を折って座った状態で問いかける。これは禅師の瞑想を連想させる〈組み足〉の解釈記号であり、チャールズの心が語り手の心の奥深くに触れていることを

表している。しかし同じなぞなぞをもう一度繰り返すとき、彼は語り手の足を踏みつけている。語り手の〈足〉は彼の存在の根幹を示唆する解釈記号なので、チャールズの行為は語り手の心に達したいという切実な願いの裏返しでもあるのだが⁽³²⁾、足という、相手の大事な部分を踏みつけていることに気付かないで問いかけられた二度目のなぞなぞは、人の気持ちを思いやれない自己中心的な性質がチャールズにあることを明かしている。そして彼の利己的で強引な欲求が語り手を戸惑わせるため、そこに負の連鎖反応が生じ、語り手はチャールズの一方向的な要求を十分思いやれないままなぞなぞの答えを言う。その結果、彼はチャールズが大切にしている、彼だけのなぞなぞという宝物をぶち壊し、チャールズは憤慨のあまり彼に冷たく接するようになるのである。このように、チャールズはある時は天使のように無邪気に、ある時は悪魔のように自己中心的に振る舞うことで、現実の不確かな姿を体現し、現実世界では一步反応を間違えれば取り返しのつかない溝が生まれ、愛のない地獄がもたらされる危険を暗示している。

相反するふたつの性質の近在は、エズメがX曹長に宛てた手紙の最後にチャールズが書き加えた、「こんにちは こんにちは こんにちは……」(HELLO HELLO HELLO ... [172])と続くメッセージにも表されている。この追伸でチャールズは自分の名前を綴り間違えているのだが、それは“HELLO”も綴り間違えられる可能性を暗示している。そしてもし、その間違いによってLとOとの間に僅かな隙間ができるなら、心と心を結ぶ挨拶〈こんにちは〉を表す“HELLO”という単語が、“HELL O HELL O HELL O ...”という、〈まったく、なんてひどい〉といううめき声になってしまうのである。

4. 地獄に愛を作り出すエズメ

“HELLO”と“HELL O”の違い、言い換えれば〈愛〉と〈汚辱〉の違いは、LとOという、ふたつのアルファベットを繋ぐか、分けるか、という、そのわずかな空間の差ほどのものでしかない。その差がほんのごく些細なものであるが故に、愛が簡単に汚辱に変わるのではないかという不安はいやがうえにも高まる。しかも、愛は簡単に汚辱に変わる反面、愛することのできない地獄に堕ちたX曹長の無力な姿が表すように、汚辱を愛に変えるための小さな空間を埋めることは容易ではない。それでも、追伸に幼い弟が“HELLO”と書けるように文字を教えたり、語り手に腹を立てて逃げ出したチャールズをもう一度彼のもとに連れ戻し、彼との関係修復の機会を作り出したりするエズメには、愛を失った人々や、失いかけた人々を再び愛の世界に導き、汚辱に満ちた世界を愛に満ちた世界へ変えてゆく力がある。

人々を正しい方向に導くエズメの力に、語り手は彼女を最初に見かけた教会ですでに気

付いている。というのも、聖歌隊を指導していた婦人が、愚かな人々に教え聞かせるようなもったいぶった様子で、「歌う言葉の意味をちゃんと理解するんですよ。おばかさんのオウムみたいに、意味も考えずに口にすることはだめですよ」(to absorb the meaning of the words they sang, not just *mouth* them, like silly-billy parrots [135]) と、子供たちに歌い方を教示しているとき、エズメはそのような教えに気がないかのようにあくびをかみ殺しながら歌っているからである。ところでこの場面について、エズメの性質に否定的なジョン・ハーマンは、彼女を〈おばかさんのオウム〉と同一視しているが⁽³³⁾、彼は彼女の無関心を誤解している。エズメの声は「最高のソプラノで、非常に甘美な響きと、確かな声量で、自動的に他の者をリードしていた」(It had the best upper register, the sweetest-sounding, the surest, and it **automatically** led the way. [強調筆者] [136]) と描写されており、考えて作り出される以前に、本来の優れた美しい資質によって他の者を自然に導いている。従って、子供を教え諭す言葉によって批判されているのは、指導している婦人のほうであって、エズメではない。婦人が求めているような意図した歌い方は、たとえうまく歌われたとしても、自意識や競争心を免れえないからである。エズメの美しい声が生来のもので、意図されたものでないからこそ、純粹に美しく、おのずと回りの声まで美しい方向へ導いてゆける。エズメのあくびは、指導している夫人の忠告が、子供の持つ本来の美しさを損なうような大人世界の知恵であると、暗に批判しているのである。

優れた声に象徴されるエズメの卓越した本質は、彼女の出自が貴族であるように、生来のものとされている。同様にこの作品では、彼女が英国人であることも、長い伝統と歴史に培われた精神文化が本質に備わっていることの象徴になっている。歴史の長い英国の高貴な身分を受け継ぐエズメが本来持っている優れた資質は、ただそこにいるだけで何も言わずとも相手の敬意を引き出すほどの力を持っており、語り手はエズメに言及するとき〈少女 (a girl)〉ではなく、〈小さなレディ (the young lady [137-138])〉という表現を使う。そして彼女と話しているうちに、少し姿勢を意識し、座り直している。

語り手はまた、エズメの「醒めた目」(blasé eyes [136]) に気付き、聖歌を歌いながらも聞き手を数えているに違いないと推察する。このことからジェイムズ・ブライアンは、エズメが「ものごとをあるがままに受け入れることができる現実主義者」(a realist who can accept things as they are. [“A Reading of Salinger’s ‘For Esmé — with Love and Squalor’” 286]) であると断定する。確かに、彼女は現実のあるがままの姿を直視できる。だが直視はしても、それをそのまま容認してはいない。現実を容認しているのは、ユーモアでもって現実との直視を避け、妻の欠点を許せないにもかかわらず彼女を変えようという努力もせずに、結婚生活を惰性的に続ける語り手の方である。エズメはチャールズの良

いところも悪いところも見て取れるし、両親の結婚が根本的には間違っていたことを、年齢にそぐわないほど明確に分析しているが、彼女はそうした現実を放置せず、事態がより良くなるように彼女なりに最善を尽くし続けている。

エズメに批判的な批評家は、アンティコが否定的な、彼女の貴族的な態度や背伸びについても鼻持ちならないと感じるかもしれない。確かに、彼女は天性の善を内に持つ早熟な少女であると同時に、背伸びした子供である。いまだ幼さを残すエズメは決して完璧ではなく、語り手に彼女に似つかわしくないと注意されるような、「ひどく高慢な発言」(a pretty snobbish thing to say [142]) をしてしまうこともある。だが、思慮が行き届かない幼さに助けられているからこそ、彼女は語り手が陥っている、完璧な思いやりがもたらす孤立にはまることなく、愛が欠けた世界に愛を作り出してゆける。それは、愛することができない地獄から自ら這い出す力のない語り手にとって、奇跡に等しいものである。

5. 停止した時間に託された祈り

語り手が戦争中に出会ったとき、エズメがもっと幼ければ、彼女は弟チャールズのように善悪の別がなかったかもしれないし、もう少し歳を取っていれば、語り手のようにあまりにいろいろ気を遣いすぎて、彼女が実際に示したような態度は取れなかったかもしれない。従って、愛を作り出すエズメの力は、子供から大人への非常に短い過渡期にしか訪れない、束の間のはかない存在のように見える。

実際サリンジャーの多くの作品において、愛を理解し、それを惜しみなく与える天使のイメージを持つ者は、ベーブ・グラドウォラーの一連の物語に登場するベーブの妹マティや、『ライ麦畑』のホールデンの妹フィービーなど、エズメに似て、普通の子供以上に理解力があるものの、まだ幼さを残す少女たちである。ベーブはマティの寝姿を見ながら、「今日、おまえは小さな女の子だ。だが、誰だっていつまでも小さな女の子や小さな男の子でいられるわけじゃあないんだ。な、僕がいい例さ」(You're a little girl. But nobody stays a little girl or a little boy long - take me, for instance.) ["Last Day of the Last Furlough" 62]) と、マティの子供らしい愛らしさがはかなく消え去ってゆくことを予測するが、少女たちがいかにすばらしい存在であろうとも、また、傷ついた心にかに大きな救いを与えてくれることができようとも、彼女たちが奇跡を起こすことができるのは、子供から大人への過渡期の、微妙なバランスが保たれた、ほんの束の間の期間でしかない。

作品の前半、語り手はエズメが腕に、父親の形見の大きな文字盤のついた時計をつけているのを見て、「僕は彼女が身につけている、文字盤が巨大な腕時計について何か言いたいと一多分、それをウエストに巻いたらどうですか、という提案をしたいと思ったのを覚え

ている」(I remember wanting to do something about that enormous-faced wristwatch she was wearing - perhaps suggest that she try wearing it around her waist. [143-44])と述べている。大きな文字盤が時間を強く意識させるように、この腕時計は、戦争によってエズメが通常以上に急速に大人びた態度を身につけていることを表している。そのため、彼女が愛を作り出せる奇跡の時がさらに縮まるのを案じ、語り手は彼女にあまり早く大きくなってもらいたくないと感じたのだろう。

従ってエズメがX曹長に送った腕時計が、〈耐衝撃性 (shock-proof [172])〉を備えているにもかかわらず、文字盤のガラス面が壊れて時計が止まっている可能性があるように見えるとき、彼は、彼の知っているままのエズメが今でもこの世界に存在する可能性を、言い換えれば、この世界にX曹長が愛せる人が存在する可能性を、感じ取ったに違いない。しかも、父親の形見の大事な時計を、たった一度、ほんの短い時間に会っただけの他人に、その人の身を案じて送って寄越す彼女の思いやりが、彼の愛せるエズメが今もいると請け合ってくれているように見える。〈耐衝撃性〉が保証された時計のガラスが壊れていることは一見皮肉に見えるが、〈ガラス〉は内面と外界を隔てる境界を表す解釈記号であり、語り手が完全主義者の高い理想によって他者に背を向けて閉じこもっていた内面が、外に向けて開かれたことを示唆している。つまりこの時計は、ガラス面が壊れ、時計としての機能が果たせなくなることで、エズメと語り手が心と心を通わせることができたひと時を、永遠にいかなる衝撃からも守り、それによって語り手の心もあらゆる衝撃から保護してくれる、真に〈耐衝撃性〉の時計に昇華しているのである。

もっとも、ガラス面が壊れた時計によって、束の間しか存在しないと思えたエズメの純粋な愛が今も生き続け、愛のない世界に愛を作り出してくれるとX曹長が感じ、それが彼の心に大きな変化をもたらしたとしても、壊れた時計が動くかどうか—と言うよりも、むしろ、動かないかどうか—敢えて試そうとしていないことは、得られた救いの実感がそれほど危うくおぼつかないことを明かしている。もし時計が動き出せば、彼の孤独な心に蘇ったエズメの愛は粉々に砕けてしまうかもしれないのである。そうなれば、彼は再び地獄に落ち、自力で抜け出せないまま、二度と救われられないかもしれない。あえて時計を巻かず、あえて結果を不明なままにしておくことによって、彼は実際には変化しているかもしれない時から目をそらし、今もこの世界のどこかに自分を取り巻く汚辱や孤独と戦いながら、誰もが必要としている愛を作り出す天使がいることを信じ続けようとする。X曹長が得た救いは、地獄から抜け出させてくれるかけがえのないものであったが、それほどまでに頼りないものだったのである。

それ故、語り手がエズメの結婚式に行かないのは、義母の訪問というような、いかにも

言い訳めいた理由のためではないに違いない。結婚式は本来、男女の結び付きを祝う儀式であり、それを境に処女は成人の女性になり、少女は大人として社会に加わる。X曹長が止まった時計をあえて動かそうとしなかったように、語り手は、成長し、大人になったエズメの姿を実際に見るのを避けることで、彼女が現実には変化しているかもしれない可能性から目を背け、止まった時計がもたらしてくれた希望にすがりつこうとしているように思えるのである。

6. 愛と汚辱の物語が意味するもの

X曹長にエズメの手紙がもたらした救いは、はかないものでしかない。そして通常のサリンジャーの作品であれば、そのはかない救いがもっとも貴重なものとなる。しかしこの作品では、そうした手紙を積極的に語り手に送るようなエズメの前向きで毅然とした心意気が賞賛され、他のサリンジャー作品にはない大きな魅力をもたらしめている。事実、積極的に愛を実践するエズメは、語り手との短い会見のあいだにも、「僕は自分のことをプロの短編作家と見なしたい」(I liked to think of myself as a professional short-story writer. [150]) と言う語り手に、「とても汚れていて感動に満ちた」(extremely squalid and moving [156]) 作品を書くように約束させる。これは、語り手が将来、現実社会で充実した人生を送るための布石となっており、これによってエズメは束の間の救い以上のものを彼に与えることに成功している。

ところで、語り手を心からいたわるエズメの愛が手紙によって届けられるように、サリンジャーは常に、書き言葉のような〈間接会話〉を、直接相手を見ながら言葉を交わす〈直接会話〉よりも心を伝えやすいものとして用いる。それ故に、エズメのために物語を書く行為も、語り手が読み手である世間の人々に対して自分の孤独な心を開き、彼らと心を触れ合わせる役目を果たす。この作品を書いている時点で、語り手は平常な生活に戻っているが、彼の妻や義母はZ伍長同様に人の心に鈍感で、語り手はX曹長が置かれていたのと同じくらい孤立した状況にいる。それでも、自分のための物語を書いて欲しいというエズメとの約束を実行することで、語り手は書く行為を通して現実社会に心を開いており、彼女が願ったように、戦争がもたらした愛のない地獄から抜け出して、「すべての能力が損なわれないうで」(with all your faculties intact [156]) 生きる、人間らしい生き方に立ち返っているように見える。

しかも、「とても汚れていて感動に満ちた」作品を書いて欲しいという要求に応え、語り手はおずおずとではあれ、愛の欠落した地獄で苦しんでいた自分の姿を見つめ直している。地獄で苦しむ自分の姿を直接描かないために、彼はX曹長という分身を生み出すが、Xは

キスマークでもある。従って、書く行為を通して語り手は自分の苦しみの体験を読者と分かちあっているといえる⁽³⁴⁾。そこには、いたずらに愛を切望するのではなく、自ら勇気を持って愛を作り出そうとする語り手の姿がある。さらに、感動に満ちた部分を書くために、心の中にあるもっとも大切な思い出を一両親を失い、小さな弟とふたり、叔母の家に世話になりながらも、人に優しくしようと勇気を持って行動していた少女の姿を一再現するとき、語り手の薄れかけていたかもしれないすばらしい記憶は再び生き生きと蘇り、人間に対する彼の信頼は再確認され、愛する心はより強いものになったに違いない。結局エズメは、作家でありたいと願った彼に物語を書くよう約束させることで、苦しみに負けないで、書く行為を通じて世間に向けて心を開き、自ら愛を作り出してゆくように彼をし向けただけではない。どのようなものを書けばよいかを指示することで、彼の書く行為が現実社会の本質を見つめる真摯で意味のあるものになり、さらには彼自身の心を支えるようなものになるよう、導いてさえいるのである。

作品の冒頭、語り手はこの作品が「啓発と教化」(to edify, to instruct [132])を目的として書かれたと述べているが、啓発と教化の対象はエズメではない。啓発・教化されなければならないのは、人の心を思いやれない愚かな人々と、そのような人々に囲まれて心を閉ざしてしまう語り手のような人々であり、エズメは彼らを導き、愛を作り出す、輝ける星なのである。

7. 戦争作品の集大成としての「エズメのために」

サリンジャーは「エズメのために」の語り手同様、英国のデヴォン州でノルマンディー上陸作戦の訓練を受け、X曹長同様、上陸作戦とその後の一連の激戦を体験し、一時期、精神衰弱に陥っている。そのような体験は戦後まもなく発表された戦争を題材とした作品にも反映されているが、その時期の作品は感傷性が強く、内容的には不満足なものだった。しかし戦後五年のあいだに、彼は自分の体験に十分な距離を置いて冷静な目で眺められるようになるだけでなく、作家としての技巧も飛躍的に上達する。そしてこの作品では、それまでの戦争作品の集大成と言えるほど、戦争体験と戦争に対する彼の思いが見事な技巧で物語化されている。ここにはまた、戦争を通して学んだ愛と汚辱について〈書くこと〉に現実社会との接点を見出してゆこうとする、〈戦争作家〉サリンジャーの決意表明も込められている。ウォーレン・フレンチは1988年に出版した新しい批評書で、「エズメの物語は、〈素敵〉な世界が〈インチキ〉な世界に勝利する稀な例である」(Her story is one of the rare ones of the victory of the “nice” world over the “phony.” [J. D. Salinger, *Revisited* 78])と、この作品はサリンジャー作品の中でも特に現実肯定の姿勢が強い点を

指摘しているが、それは戦争体験を清算するにあたって、現実社会と関わってゆく積極的な姿勢が不可欠だったからに違いない。

逃避的傾向が常に非難されるサリンジャーの、例外的と言えるほど前向きな姿勢は、この作品が1951年に発表される『ライ麦畑』と平行して書かれていたこととも関係している。サリンジャーはこの時期すでに、『ニュー Yorker』誌に掲載される短編作家の地位を確立し、忙しいニューヨーク市を離れて暮らしていたが、まだ有名人だったわけではないし、隠遁していたわけでもない。短編作品が多い彼としては例外的な大作である『ライ麦畑』を創作中のことでもあり、作家としてより大きな活躍をしたいという野心を抱いてもいたかもしれない。それが、作家の書く行為に積極的な意義を見出す姿勢にも、地獄に愛を作り出すエズメの前向きな姿勢にも、反映されているように見える。

しかし、サリンジャーの状況は1951年に発表された『ライ麦畑』の爆発的成功によってがらりと変わる。以後、彼は私生活を守ることに過敏になり、世間に対して固く戸を閉ざすようになるからである。サリンジャー自身は作家として世間との接点を保ち続けていると考えているのかもしれないが、彼の作品は着実に読者から遠ざかっている。従って、「エズメのために」はサリンジャーの戦争作品の頂点というだけでなく、彼の作家的野心と成熟した技巧が合わさった時期の佳作として、独特の輝きを放っているのである。

第4節 戦争作家サリンジャーの時代的特質と限界

この章の冒頭の「はじめに」で引用した、1945年8月4日付けの『サタデー・レビュー』誌の投書で、サリンジャーは、自分が唯一なりたいものは〈戦争作家〉だと宣言しながらも、〈戦争小説〉と〈戦争を題材にした小説〉を厳密に分離しているように、戦後のサリンジャー作品のほとんどは戦争を題材にするものではない。彼は自分の作品の主題が戦争に大きく影響され、普遍的な意味で常に戦争と深く関わっていることを強調するために〈戦争作家〉という言葉を使っているだけなのである。サリンジャーのこのような作家姿勢は、彼の戦争作品の集大成とも言える「エズメのために」で、彼と同じ履歴を持つ語り手が、戦争を通して知った〈愛と汚辱〉についてエズメのために〈書く〉ことで、現実社会と接点を保って生きてゆこうとする姿勢にも明確に窺える。

〈戦争作家〉だと自ら宣言しながら戦争を題材とした作品を書かないサリンジャーとは対照的に、ベトナム戦争に従軍したティム・オブライエンは、ラリー・マキャフェリーとのインタビューで、彼がベトナム戦争以外の素材も扱っていることを指摘し、「だからね、違うんだよ。僕はベトナム戦争作家じゃあないんだ。ベトナム戦争は、僕が作家になつてやろうという気になったきっかけとかはずみだったけど、自分が戦争作家だなんて思って

はいないよ」(So, no, I'm not a Vietnam writer. Although Vietnam was the impetus and spark for *becoming* a writer, I do not consider myself a war writer. [131]) と、自分は〈戦争作家〉でないと主張する。ところが、彼の名前を高めた処女小説『もし僕が戦場で死んだら』では、彼のベトナム体験が直接題材にされ、実戦の過酷さ、恐怖、不条理が生々しく扱われているだけでなく、『核時代』や『森の湖にて』のような、戦争が過去のものになった平和な時代のアメリカを扱った作品でも、ベトナム戦争がはっきり尾を引いている様が描かれている。

『もしぼくが戦場で死んだら』の中で、オブライエンは帰国を前に自分の気持ちが混乱している理由を、「それは多分、僕はここから生きて帰り、生きて帰ったことのために苦しむ必要があると、わかっているからなのだろう」(Perhaps it's that I know I will leave this place alive and I need to suffer for that. [184]) と説明する。この時彼は、生き残った者が死んだ仲間に対して負う責任を感じているように見える。そして、戦争の実態や、そこで死んでいった者たちのことを、それについて知らない人々に伝えるのが生きて帰る者の義務だと感じればこそ、『もしぼくが戦場で死んだら』を書き上げたのだろうし、その思いが後々の作品にも影を投げかけているに違いない。ただ、オブライエンが本当に伝えたかったのは戦争の表面的な姿ではなく、戦争に関わった人々の内面の、ベトナム戦争という出来事を超える、より普遍的な問題だったに違いない。だからこそ、〈戦争作家〉と見なされ、戦争体験そのものが重要であるかのように扱われることを、彼は忌避したのである。

結局、ふたりの作家はまったく異なる言葉によって各自の作家活動を定義し、やがて両者とも戦争を直接題材としない作品へ進んでゆくのだが、それでも彼らが共に、それぞれの戦争から非常に大きな精神的影響を受けたことは明らかである。そこで次に、彼らが戦争から受けた影響の違いに注目しながら、サリンジャーの戦争を題材とした作品と、オブライエンの『もしぼくが戦場で死んだら』を中心に、彼らにとって戦争は何を意味したのか検証してみることにしよう。

1. 戦争の質における違い

サリンジャーとオブライエンが参加した戦争に対して、アメリカ人の一般的な反応はまったく異なっていた。アメリカが第二次世界大戦に加わったのは、1941年12月7日(日本時間、12月8日)の日本軍の真珠湾攻撃がきっかけだった。この攻撃の三十分前に行われる予定だった対米最後通告は、駐米日本大使館の事務上の手続きから攻撃開始後となり、日本軍のアメリカ国土に対する奇襲は民主主義国家アメリカに対する非人道的攻撃とされ、

アメリカの愛国主義は一気に昂揚した⁽³⁵⁾。またこれ以前からすでに、ヨーロッパ各地におけるナチスの武力侵攻が報道されていたため、この戦争は、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政府見解は、アメリカ国民に広く受け入れられた。そしてサリンジャー自身も真珠湾攻撃に激昂し、陸軍に志願する。戦後、彼がいかなる平和主義を説こうとも、この時点の彼は自ら志願して入隊したのである。

これに対しオブライエンが徴兵を受け取った1968年の夏には、ベトナム戦争はすでに泥沼化していた。米軍の北爆開始は1965年2月で、10月にはバークレーで一万人規模の反戦集会が開かれている。1965年4月には25,000人の学生が反戦デモをワシントンで行い、それとほぼ同数のアメリカ軍兵員がベトナムに派遣され、同年の終わりには、184,000人に、1966年には385,000人に、そして1967年末には486,000人がベトナムに送られている⁽³⁶⁾。しかも戦争の激化に伴い、ベトナム戦争が侵略戦争であるという批判がアメリカ社会全体に広まってゆく。そして1967年10月16日、アメリカでベトナム反戦週間が始まり、各地で徴兵カード返上の動きが生じる。また、1968年3月に起きた、南ベトナムソン・ミ村ミ・ライ地区で米軍が500人以上の村民を殺戮した事件は、翌1969年3月に公にされている。オブライエンは1968年夏に徴兵通知を受け取り、1969年から1970年にかけてベトナムにいた。『もしぼくが戦場で死んだら』は、彼が後方支援に回った頃から書き始められ、1972年に書き上げられているので、自分が徴兵を受けた戦争について、「そのときも信じて疑わなかったし、今でもそうだが、ベトナム戦争は間違っていた」(I was persuaded then, and I remain persuaded now, that the war was wrong. [If I Die 26])と彼が明言したとしても、特別異例なことではない。そして、彼自身が明白に間違っていると信じる戦争に徴兵されたことで、自ら軍に志願したサリンジャーの場合には生じなかった問題が一すなわち、間違っていると思える戦争に従軍すべきか否かという問題が一彼には生じたのである。

サリンジャーにとっての第二次世界大戦と、オブライエンにとってのベトナム戦争の、もうひとつの大きな違いは、サリンジャーがヨーロッパ戦線で戦っているのに対し、オブライエンがアジアの小国に送られたことである。サリンジャー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に滞在しており、その後もパリに留まっていた⁽³⁷⁾。ヨーロッパはサリンジャーにとって決して馴染みのない場所ではなく、彼と共に戦った戦友の中にもドイツ系やイタリア系の若者が多くいたに違いない。このように、敵と味方が、民族的にも、言語的にも、非常に身近に感じられればこそ、ナチスの残虐さを味方の兵士の野蛮さや非情さと同一視することも、敵・味方の別を超えた、戦争を引き

起こす人間の内在的な欠陥に目を向けることも、比較的容易にできたのではないだろうか。

これに対して、『もしぼくが戦場で死んだら』のオブライエンの場合、ベトナム人に対して理解や共感を感じることも、ベトナム人にとってベトナム戦争は何を意味していたのかという、ベトナム人の目線から戦争を眺めることも、ほとんどない。というのも、関心を向けたくても、向けられないからである。戦場から飛行機で立ち去る兵士が戦場を俯瞰したいと思っても、「窓ガラスは明るい機内を映している。君は下に横たわる闇を見ることさえできない。大地の陰も、地平線さえも、見れないのだ」(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]) とオブライエンが言うように、アメリカ兵にとってのベトナムは自分たちの内部の反射という、限られたものでしかない。オブライエンたちが追いかけていたベトコンの第四十八部隊は、彼らにとって「実体のない、幽霊のような」(mythical, phantomlike [129]) 存在であったし、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の区別がつきにくい。しかも昼間は味方の振りをしている者が敵を隠し、夜には命を狙う者となる。黄色い肌の、言葉も文化も違うベトナム人は、白人アメリカ人の理解を超えた存在だったのである。

『もし僕が戦場で死んだら』は合計二十三章からなるが、そのうちベトナム人の姿は、「井戸端の男」(“The Man at the Well”)、「死」(“Mori”)、「百卒長」(“Centurion”)、「感情と知性」(“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。しかもそこに描かれるベトナム人は一様に、口数が少なく、自らの行為を頑なにやり通す。そのような彼らの生き方は、殺しても、殺しても、抵抗し返すベトコン兵の不気味さと、アメリカ人には決して理解できない異質さを反映するものでしかない。

作中でオブライエンが尊敬していたジョハンセン大尉が、「ブロンドで、細かいことにまで公平で、勇敢で、背が高く、碧眼で、将校だった」(He was blond, meticulously fair, brave, tall, blue-eyed, and an officer. [148]) と、指導的な資質と軍隊における地位とがアングロサクソンの明るい色と無造作に結びつけられていたり、帰国便のスチュワーデスが皆、金髪碧眼で胸が大きく足が長いように、オブライエンたちに馴染みのある世界はアングロサクソンの、彼らが戦っていた黄色い肌は、一時的な狂気の世界に属する特異なもののように扱われている。従って、オブライエンが語ることができるベトナムは自分の目を通して見たベトナムでしかない。サリンジャーが作品からできるだけ距離を置いた客観的視点を保とうとするのに対し、『もし僕が戦場で死んだら』が一人称の、等身大のオブライエンを主人公とするのも、黄色いベトナムに対する白人アメリカ人の認識に限界があることを承知していればこそであろう。

2. 家族の役割の違い

サリンジャーが従軍した第二次世界大戦と、オブライエンが徴兵されたベトナム戦争では、戦争の質が大きく異なっているだけでなく、それに関わる家族の役割にも違いが生じている。たとえば、サリンジャーのベーブ・グラドウォラーを主人公とする一連の戦争作品（「最後の賜暇の最後の日」、「フランスにいる青年」、「見知らぬ人」）で、ベーブは常に幼い妹マティから精神的援助を得ている。三作の中でも特に渡欧直前に書かれた「最後の賜暇の最後の日」では、サリンジャーの他のどの作品にもまして、家族はほのぼのとした信頼に溢れ、互いの気持ちを理解しあい、支えあっている。また家族同様、故郷も愛情を込めて美しく描かれている。これは、家族や故郷が当時のほとんどの兵士にとって戦う理由であり、心の支えだったことを表すと同時に、そうしたすばらしいものから遠ざけられて悲惨な戦いを強いられる兵士の孤独な心情を強調しようとするからに違いない。

これに対し、誤っているかもしれない戦争に徴兵されたオブライエンの場合、家族や故郷が親しみを持って眺められるときも、絆が深ければ深い分、かえって心の重荷となり、彼の自由な行動を規制し、拘束することになる。たとえば、徴兵を逃れるべきでないという決断に際し、「僕は草原に多くの借りがあった。二十一年間、僕は草原の掟に護られて生きてきたのだ」(I owed the prairie something. For twenty-one years I'd lived under its laws [27]) と、彼が自分に言い聞かせるとき、彼を育ててくれた暖かい場所として、戦争に赴く彼の心の支えになるはずの故郷は、それまで彼を慈しんできたことに返済を要求し、国家に対する彼の義務感や責任感を問いたす脅迫的な存在に変容している。

オブライエンがトビー・C・ハーツォグとのインタビューで明らかにしているように、現実生活では彼はアルコール中毒の父親に大きな溝を感じていた⁽³⁸⁾。しかし『もしぼくが戦場で死んだら』の中で、オブライエンに出立の時刻を告げる父親は勇敢だと評され、現実の父に対する彼の個人的な確執を作品に持ち込んではいない。むしろこの作品におけるオブライエンの両親は、「最後の賜暇の最後の日」のグラドウォラー夫妻のように、深い敬意をこめて描かれていると言える。それでいて、「僕の家族はその夏とても慎重だった。決断は僕がなすべきもので、それについて話し合われることはなかった」(My family was careful that summer. The decision was mine and it was not talked about. [27]) という両親の態度は、グラドウォラー家の家族関係よりも疎遠に感じられてならない。

「最後の賜暇の最後の日」で、自分が従軍した〈この前の戦争〉について語るグラドウォラー氏の忠告は、息子のベーブには十分賞賛されない。しかし、息子が戦地に向かおうとする重大な出来事を前に、父は自身の体験をもとに何らかの心の支えを彼に提供しよう

と努力しているように見える。一方オブライエンの家族においては、従軍するか否か、息子の一生を分ける大事な事柄の決定において、息子が父や母と胸の内をわけあって話す機会がまったくない。それでいてオブライエンは、彼の判断を尊重し、黙って見守る両親に感謝しているように見えるし、両親の無為を責めることなく、友人や教師やその他の人々と意見を交わすなかで、自分自身の決定を行おうとする。オブライエンはハーツォグとのインタビューの中で、彼の家族は周りの中西部的保守主義の中では「幾分リベラルな中産階級家庭」(somewhat liberal middle-class family [7]) だったと述べている。第二次世界大戦後、アメリカの家庭では核家族化が進み、強い父権が支配する封建的關係が薄れ、ベンジャミン・スポック博士⁽³⁹⁾の育児書をもとに子供たちを愛情豊かに育てる新しい家族形態が生じた。「幾分リベラルな中産階級家庭」というオブライエン家の、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關係は、この時代、このような事態において両親に期待される、もっとも理想的な姿が表されていたに違いない。

しかしオブライエンの家族には、サリンジャーのグラス家物語に見られるような、大喧嘩をしつつも心からぶつかれる、家族ならではの修羅場を経た強い結びつきが見出せない。またサリンジャーの作品では、戦争作品に限らず、『ライ麦畑』のホールデンや「フラニー」のフラニーが神経衰弱に陥ったときに逃げ帰るのが両親の家であり、「ハプワース」のシーモアがキャンプになじめないときに恋しがるのも家族であるように、家族との結びつきは主人公の心を支える大きな力になっているが、オブライエンの家族との關係には常に他人行儀なところがある。戦地から帰国したときも、オブライエンは無事戻ってくることで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。この行為は故郷と戦場に一線を画すものであり、ベトナム体験を作品にすることはあっても、ベトナムを知らない家族に彼の思いを押しつけることなく、その体験をひとりで背負おってゆこうとする。心を剥きだしにしない彼の態度は、成熟した理性的な大人の振る舞いと見なされるかもしれない。だがそれはまた、心の回りに目に見えない境界線を引く行為であり、家族の中でも、故郷の中でも、彼はどこか肩を張って生きている印象をもたらすのである。

3. 戦争に対する姿勢の違い

戦争の質の違いや家族が果たす役割の変化は、戦争に対する作家の姿勢にも違いをもたらしている。たとえば、戦争に対するサリンジャーの姿勢の大きな特徴のひとつに、「最後の賜暇の最後の日」でベーブが、戦争が終わったらみんな、戦争については口を閉じるべきだと主張するような、徹底した反戦姿勢を挙げることができる。それが極端な理想主義であることを、サリンジャーはベーブ自身に認めさせているにもかかわらず、彼自身はそ

の路線を護ろうとするかのように、戦争作品を描く際にも、直接、戦闘場面を描いたことは一度もない。

サリンジャーの戦争に対する姿勢でもうひとつ注目されるのは、彼が敵と味方の別なく、人に共通する野蛮さを見出していることである。たとえば『ライ麦畑』でホールデンは、兄 D. B. に関連して次のように語っている。

兄貴の D. B. は軍隊にまるまる四年もいたんだ。戦争にも行ったんだよ。ノルマンディー上陸作戦やら何やらに加わったわけだ。だけど、兄貴は戦争よりも軍隊の方をもっと嫌ってたよ、僕は心から思う。……軍隊ってところは、糞ったれが一杯って点じゃあ、ほとんどナチスと同じだって、言ってたからさ。

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. (181-82)

D. B. は同僚の兵士とナチスを同一視することによって、自己の暴力性や残虐さに気付かず、戦争の名のもとに殺人を正当化している者たちを批判してやまない。敵も味方もなく、人間は皆、本質的に同じように愚かでありうるという考え方は、「エズメのために」の中で、X 曹長を精神的に追いつめるのが、他ならない戦友の Z 伍長だということにも表されている。Z 伍長は X 曹長の様子を彼なりに心配し、気遣っており、決して悪人ではない。しかし彼の無神経な鈍感さは意図せずして戦争行為を正当化し、その愚かさによって X 曹長の傷ついた神経を逆なです。ごくありふれた善良な戦友に見出される欠陥は、ごく普通のドイツ人を残虐な〈ナチス〉に変えたものと同質のものであり、アメリカ兵がやっていることも、ドイツ兵がやっていることも、本質的には同じように愚かだと、サリンジャーは主張しているように見える。

事実サリンジャーの作品では、ナチスに対する嫌悪を感じさせる表現はあっても、ドイツ兵が憎むべき敵として描かれることはない。「フランスにいる青年」では、ドイツ兵をくド助 (Kraut [21]) という蔑称で呼んでいるが、彼らもまた、戦闘で死んでいった犠牲者に他ならない。サリンジャーの作品で敵が銃を構えた姿で具体的に描かれるのは、「最後の賜暇の最後の日」でベーブがニュース映画に出てくる日本兵を思い出しながら、「僕を撃つがいい。ニュース映画で見たことがある、こそこそ動き回るジャップの狙撃兵たちよ」(*Shoot me, all you sneaking Jap snipers that I've seen in the newsreels.* [27]) と呼びか

ける場面くらいである。しかもベーブはこの時、欧州戦線に送られる直前であり、現実の敵として日本兵を想定するのは不当でさえある。従ってここでの〈敵〉は、〈非人間〉的な行為を行う者の象徴にすぎず、日常的な白人社会における異質な存在として、黄色い肌の日本兵が象徴的に用いられているとも言える。

このように、欧州戦線で白人の敵と戦ったサリンジャーは、ドイツ兵に同情を注ぎこせないものの、彼らもアメリカ兵も本質的には同じ人間と容易に見なすことができる。そして、敵も味方も等しくその本質に戦争を引き起こす危険な性向を抱えていると考えるからこそ、のちにグラス家という、互いに深い理解でつながる家族の物語を描き、彼らの精神的な指導者である一家の長兄シーモア・グラスによって、解釈記号の〈シーモア〉を生み出そうとするのである。解釈記号の〈シーモア〉は、ものの本質や人間存在の根幹を成す精神性と深く関わる人物を示唆するが、彼が体現する精神性とは、すべてのものの差異が優劣の別なく存在する無識別の状態であり、あらゆるものがあるがままの姿で調和する究極の平和に他ならない。現実には永遠の平和が望めないように、それは実現することが非常に困難である。しかしその難しさを理解して、なおもその理想に執心し、それを少しでも実現しようと努力する主人公たちを描き続けるところに、激戦をくぐり抜けたサリンジャーの戦争や平和に対する強い思い入れが感じられる。

第二次世界大戦に自ら進んで参加しながらも、戦後は徹底した反戦姿勢を主張し、普遍化された題材の中であらゆる争いを否定する潔癖なサリンジャーとは対照的に、オブライエンは必ずしも戦争を否定しない。ハーツォグはオブライエンとのインタビューに基づいて、「オブライエンが認めるように、彼はベトナムに行ったときにも平和主義者ではなかったし、今でもそうでない。むしろ、彼はある種の戦争は、たとえば第二次世界大戦とか朝鮮戦争とかは、正しかったと信じている」(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])と説明している。戦争を必ずしも否定しない彼は、悲惨な戦争を引き起こす原因にはさほどこだわらない。彼の関心は、ベトナム戦争という、自分が明らかに誤っていると考えられる戦争に荷担した一点に絞られており、『もしぼくが戦場で死んだら』も、彼がベトナム戦争への徴兵に応じたために生じた、彼の内面の苦悩や葛藤を中心に展開している。

オブライエンが最終的に徴兵に応じたのは、周りの人々への義務や責任を怠ったり、彼らに迷惑をかけたりできないと判断したからである。一方、家族や周囲に対する配慮のためだったとしても、間違った侵略戦争だと信じる戦争に荷担し、自分の信念と良心に忠実に行動できなかつたことを、彼は決して正当化できない。そして、自分の決定が〈勇気〉

の欠如によるものではなかったかと疑い続ける。オブライエンのこのような葛藤は、戦後のベビーブームのさなかに生まれ、未曾有の繁栄の中で大きくなり、1960年代のカウンターカルチャーの中でフラワーチャイルド (flower child) と呼ばれる、愛や平和を賛美する理想主義者特有のものかもしれない。だが唱えるものに忠実であろうとする点で、彼はサリンジャーに負けず劣らず一途なように見えるが、実は、内面の完璧さや純粹さを非人間的なまでに追求するサリンジャーの主人公とは一線を画し、彼の態度には人間的な良識や穏健な善良さに基づく調和と協調が窺われる。

そのようなオブライエン固有の性質がよく現れているのが、『もしぼくが戦場で死んだら』の中でオブライエンが、「臆病者は死ぬような思いを何千回もするが、勇者は一度死ぬだけだ」(A coward dies a thousand deaths but a brave man only once. [146]) という古い格言について、「このような格言を安易に口にすれば、普通の人間は救われない。普通の人間は、死ぬような思いをすでに一度ならず味わってはいるが、今度はちゃんとやりたいと願うのだから」(The easy aphorisms hold no hope for the middle man, the man who wants to try but has already died more than once [147]) という場面である。サリンジャーなら、恐怖の前に立ちすくんでしまえば、どのような理由をつけても、それは臆病であると言い切るに違いない。だが、常に勇気を持って行動する超人的な英雄になれないことに絶望するのではなく、ごく普通の人間の、ごく普通の反応の中に、英雄に通じるかもしれない資質を見出すことで、オブライエンは良心に反して徴兵に応じた自分自身にもエールを送っているように見える。そして、ベトナムに行くという選択が正しくなかった場合にも、そのひとつで彼の人間性すべてが決められるのではなく、長い一生の中で、次はもっとうまく行動しようという姿勢にこそ、〈一種の勇気〉が存在しているのだと主張しているように聞こえる。それはベトナム戦争に荷担した自分に対する言い訳や言い逃れではなく、彼がその体験に様々に苦悩した結果、獲得した知恵であり希望ではないだろうか。

4. サリンジャーとオブライエンの限界と挑戦

それぞれの戦争の性格や時代の違いはあるが、サリンジャーの戦争のとらえ方もオブライエンのそれも、一様に個人的なレベルのものであり、どちらの作品でも戦争が歴史的視野を持った客観的な視点から眺められていない点は見逃されるべきではない。その結果、戦争そのものを否定する態度を示しながらも、サリンジャーの若き主人公ベーブは第二次世界大戦への従軍を拒否しようとはしない。故郷や家族に感動しつつ戦場に行くことを正当化する彼には、若き日の作家サリンジャーの未熟さが露呈している。一方オブライエンは、第二次世界大戦について大人たちが語る、「あの戦争は正しかった……あれは戦われな

ければならないものだった」(the war was right ... and it had to be fought. [21])
という言葉を受容し、ノーマン・メイラーが『裸者と死者』(1948)で、ジョー
ゼフ・ヘラーが『キャッチ=22』(1961)で、そしてカート・ヴォネガットが『スローター
ハウス』(1969)で描くような、戦争が抱える本質的問題を顧慮することは決してない。彼
はベトナム戦争に対しては批判的だったが、それは1968年では特別独創的な見解ではなかつた。
また彼の批判姿勢も、当時一般的だったアメリカ的な戦争解釈に終始するもので、
ベトナム戦争をベトナム人やアジアの視点から検討してはいない。

このように両作家の戦争に対する分析には多くの欠点や限界が含まれているが、ノルマ
ンディー上陸作戦とそれに続く激戦を体験したサリンジャーにしても、ベトナムの泥沼の
戦いを体験したオブライエンにしても、戦争の表面的な現実を超えた、それぞれの戦争の
それぞれの真実を手に入れていることもまた、事実である。そして、サリンジャーは戦争
を引き起こす個人の内面の欠陥を探究し、人々が互いをいたわり合って調和して暮らせる
世界を夢み、戦争が再び引き起こされる危険さえも排除しようと、戦争について直接語る
ことすら避けるようになる。一方オブライエンは、間違った戦争に徴兵されたことによっ
て、個人と家族、故郷、故国とのあいだに生じた現実問題にどのように取り組むかという
ことに関心を寄せながらも、間違った戦争の悲惨さとその誤りを記憶に留め続けようとする
かのように、ベトナム戦争を原点とした作品作りを行う。

一見まったく異なる性質と異なる作風のサリンジャーとオブライエンであるが、自らを
〈戦争作家〉とみなすときにサリンジャーが意識する第二次世界大戦も、〈ベトナム戦争作
家〉ではないと主張するオブライエンがこだわり続けなければならない戦争も、どちらも
ともに人間存在に関わる重大な問題をそれぞれの作家に突きつけたことは確かである。そ
して、そうした辛い体験をくぐり抜けたからこそ、彼らの作品は文学の域に達する足場を
得たように見えるのである。

第7章 サリンジャーと新しい文学

はじめに

1964年の「ハプワース」以後、サリンジャーは作品を公表していない。その後も作品を書き続けているというので、現在書かれている作品が彼の死後公表されたとき、そこにサリンジャーの新たな文学世界が見出されないと断定するつもりはない。だがサリンジャーの今日の名声は、1940年代の終わり頃から1950年代を通して確立されたものであり、その魅力は、隠遁せざるをえないほど傷つきやすくもろい内面を抱えつつ、社会的責任を果たすために現実社会と関わってゆこうという、二項対立を超えるポストモダンの試みを、解釈記号や語り手の介在や議論の組み合わせなどによるテキストの重層化によって描き、繊細な奥行きのある作品を作り出したところにある。サリンジャーの作品は「ズーイー」以降次第に視野を狭めてゆき、社会から遠ざかった隠遁生活において、鋭敏な内面と物質主義的な現実社会との接点を保ち続けることの難しさを物語っている。それ故、1964年以降、隠遁生活の中で書かれているとされる未発表作品は、本書で扱う作品よりも劣るか、あるいは本質的に異なるものとなるに違いない。そこでそれらの評価は別の批評家に任せ、本章では本書の締めくくりとして、1940年代後半から1950年代に生み出された秀作を念頭に、クラフツマン・サリンジャーの時代的特質とその限界を、他の現代作家の作品と比較しながら考察してみよう。

比較の対象としては、まず第一に、サリンジャーが短編作品を得意としたところから、彼の短編の質を論じるために、短編作品に傑出し、1980年代を彩る、いわゆる〈ミニマリスト〉の父とされているレイモンド・カーヴァーを取り上げる。〈ミニマリスト〉は、通常リアリズムの手法で身近な題材を短い作品にまとめる。しかしそのような手法で描かれる作品の質は一様ではない。二番目に取り上げるデイヴィッド・レーヴィットも、ミニマリストに分類可能な作家であるが、カーヴァーとは様々な点で異なっている。ゲイ作家という側面も持ち合わせている彼は、自ら〈新しく失われた世代 (The New Lost Generation)〉を名乗り、カウンターカルチャー以後の新しい価値観を強調する。本章では特に、彼の家族や人間関係の描き方に注目し、サリンジャーの家族観や人物交流の扱い方を考察したい。三番目には、女性作家ボビー・アン・メイソンの1980年代的な女性主人公と、サリンジャーが『ライ麦畑』で生み出した新しい主人公像とを比較する。そして最後に、ポストモダンの旗手、ウォルター・アビッシュの技法や内容と比較しつつ、サリンジャー作品のポストモダンの性格と、彼が後期グラス家物語で試みたポストモダンの文学手法について検証する。

1. カーヴァーの「たのむよ、たのむから黙っててくれないか」

(“Will You Please Be Quiet, Please?”) との比較において

1967年度の『アメリカ短編傑作選』にも選ばれた「たのむよ、たのむから黙っててくれないか」は、短編集の表題にも用いられるなど、カーヴァーの自信作であると同時に彼の特徴が良く出ている作品である。この作品では、教師という職を持ち、愛する妻マリアンとふたりの子供と共に幸せな家庭生活を送っていると考えていたラルフ・ワイマンが、ある夜、ふとした会話のはずみから、マリアンが二年前のパーティでミッチェル・アンダーソンと不倫を犯していたことを確認し、夫婦をつなぐ愛がもろく危ういことを実感する経緯が語られている。

ラルフは最初からひどく動揺し、感情的に振る舞っている。彼は妻の不倫を知ると、彼女を殴りつけて家を飛び出し、街や酒場をほつつき回った挙げ句に暴漢に襲われて、家に引き返す。だが妻と話し合おうとはせず、洗面所に逃げ込む。その間一貫して、彼は自分の行動を十分理解していないように見える。彼をもっとも煩わせるのは、妻が自分を裏切ったという事実そのものより、浮気の実事が二年も経った平穏な夕べにふと持ち出されたことであり、彼女がそれとまったく同じように、何気なく情事を犯したことである。「本当に、どうしてだかわからない。衝動だったのよ。そうとしか言えないわ」(I don't know *why* I went, Ralph. It was an impulse, that's all I can say. [235]) と、彼女が自分の行動を十分説明できないほど思慮に欠けている点をラルフは責めるのだが、思慮不足は彼自身の特徴でもある。たとえば彼は、「そして、**突如**、自分が今まで気付かなかった深遠な真実を口にしたと悟った」(And he knew **at once** that he had uttered a new and profound truth. [強調筆者] [235]) と、言葉を口にしたあとから口にした言葉が真実だと考える。また、「**突然**、自分を救うには、トランプギャンブルの部屋に行ってゲームを眺めることだと悟った」(**Suddenly** he knew that nothing could save him but to be in the same room with the card players, watching. [強調筆者] [244]) と、前後の脈絡なく啓示が下ったかのように行動を決定するし、「彼は……**突然**、今夜一晩で随分多くのことが起きた、彼の人生を変える多くのことが起きた、と悟った」(He... was **suddenly** aware that he had come a long way that evening, a long way in his life. [強調筆者] [245]) と、自分の行為の意味に急に思い至る。だがこのように〈突然〉生じる認識について、その理由や結果を彼が吟味することは一度もない。

もともとラルフは、マリアンの情事を探り出したら自分がどうなるか深く考えることなく、彼女に当時の説明を強要する。そして要求通り説明が与えられると、それについて彼

女と冷静に膝を交えて話し合うのでもなく、憂鬱な怒りにひとり身を任せるのである。こうした彼の〈思考停止〉を端的に表すのが、作品の表題に使われる「たのむよ、たのむから黙っててくれないか」(Will you please be quiet, please? [250])という台詞である。家に帰ったラルフはマリアンと顔を合わせるのを避けて浴室に逃げ込み、ドア越しに話しかけようとする彼女に向かって、静かにしてくれと懇願する。二度繰り返される〈たのむ〉という言葉から、妻が何気なく犯した不貞にどう対処したらよいか、一晩かかっても判断できない男の、自分自身の感情を持て余した苛立ちが伝わってくる。実際ラルフにとって状況は〈思考停止〉どころか、〈思考不能〉なのである。彼は中流の安定した生活を送っているが、彼の陥っている精神的状態は、カーヴァーの作品にしばしば登場する下層の社会脱落者の混乱を示し、カーク・ネセットが言うところの、「彼らには理解の糸口も見出せない憧れや恐れを抱いた結果、呆然と言葉もなく立ちつくしてしまうのがおきまりの、現実世界に打ちのめされている」(battered by a world which typically leaves them inert and speechless in the wake of longings and fears they cannot begin to identify. [2])、無力な姿を晒している。

ところで、カーヴァーが〈思考停止〉あるいは〈思考不能〉な状態を強調してラルフの当ての無い行動を淡々と描く描き方は、しばしばアーネスト・ヘミングウェイに比較される⁽¹⁾。しかしヘミングウェイの場合、たとえ内面描写を抑えた描き方がされても、作家はもちろんのこと、主人公でさえ、彼が目を背けているものが何か認識している。実際、主人公はその対象を理解しすぎるほど理解し、その実態を耐え難く感じるからこそ、直視を避けようとするのである。同様に、サリンジャーの描写がものの表面をなぞるとしても、それは、大切なものは目には見えず、鋭敏な心で自ら理解しなければならないと、重層化されたテキストの深層に託されているからに他ならない⁽²⁾。従ってテキストの表層に内面が描かれなくとも、読者には登場人物の心の動きは正確に伝えられているし、作品に登場する人物たちの中でも繊細な心を持つ者は、作品が深層で伝える、目に見えない心の動きを十分把握している。

これに対し、カーヴァーはまるで彼自身でもそれ以上には考えられないかのように、ラルフを批判することなく描く。D・T・マックスは、初期作品の殺伐とした描き方には編集者ゴードン・リッシュの筆が多分に加わっていることを突き止めているが⁽³⁾、リッシュの筆が加わってもなお、ラルフに対して憐れみに似た視線を投げかける作者の姿勢に、アル中に落ち込む弱さを抱えていたカーヴァーの、自滅的な主人公に対する〈敗者への共感〉が感じられてならない。

ラルフの諦めに似た無力さは、カーヴァーのどの作品にも見出される種類のもので、こ

の特徴についてテス・ギャラハーは『カーヴァー・カントリー』の中で、それが1980年代半ばのアメリカの状況を映すものであったと指摘する。

レイの作品が出版されたのは、たまたま〈私企業部門〉の名のもとに、貧しい人々が自分たちのことは自分たちで面倒見るようにと言われたも同然になった時と重なったのです。……家を持つとか、子供を大学にやろうとかいう希望が、すでに中産階級の人々にとってさえ、実現しにくくなっていました。労働者階級にとってはそのような事態はもっと前から起きていました。……私が子供の頃、レイと私が育った地区近くに住んでいた労働者階級の人たちがよく言っていた言葉があります。「どうやっても無理みたいだな」この会話表現は、カーヴァー・カントリーで描かれる、二歩前進、三歩後退という状況を、日常語で言い表したものです。

Ray's publication had happened to coincide with the fact of the poor having essentially been told to take care of themselves in the guise of the phrase: "the private sector." ... Already the hope, even for middle-class people, of owning a home or of sending their children to college, had begun to slip from their grasp, while this reality for working-class people had hit earlier. ... There is also a phrase which I heard often in my childhood from the working people Ray and I grew up near: "I can't seem to win for losing." This verbal construction inscribes colloquially the two steps forward and three steps backward of life in Carver Country. (10)

金持ちをより富ませ、中産階級をやせ細らせ、貧者を切り捨てる、1980年代のレーガン政権の経済政策が、一生懸命やっているのに負けてしまうという失望感を社会にもたらし、それがカーヴァーの主人公の自滅的な失意を受け入れる基盤になっていると、ギャラハーは主張する。

実際、「どうやっても無理みたいだな」という、絶望に膝を屈する気持ちこそ、カーヴァーの主人公が、『ライ麦畑』のホールデンのような、1950年代から1960年代に描かれたアンチヒーローと明確に一線を画する特徴でもある。アメリカが経済的豊かさを誇っていた1950年代から1960年代には、社会的にも経済的にも成功する機会が多くあった。だからこそ、社会的・経済的失敗者になることを自ら引き受け、充実した内面を模索するという、反社会的選択が可能だったのである。ところがアメリカ経済は、1973年、1979年のオイル危機を契機に減退し始める⁽⁴⁾。そして、「大企業に忠実である」(キャロル 435)とされた

レーガン政権下では、アメリカの一般労働者が負けることはあらかじめ定められたこととなる。どのようにがんばってもそうなるのであれば、負けることに意味はない。理想もなにもない。なりふり構わず、負けることから逃れたいと思っても、なお、蟻塚にずるずると引き込まれるように負けてゆく。そのような抗いがたい負けの気持ち、1980年代の人々に受け入れられたカーヴァーの自滅的な主人公を特徴付けている。

従ってカーヴァーの主人公には、心の支えとなったり、精神的な導き手となったりするような、人生の指導者も不在である。カーヴァーの作品が愛を求め、その不在を訴える作品であるのも、主人公の窮状が寄る辺ない心と深く結びついて提示されるからに他ならない。たとえばこの作品の冒頭、小学校の校長をしているラルフの父親は、十八歳になって自立した生活を始めようとするラルフに、人生のいかなるかを説く。しかしそのすぐあと、父親の忠告を活かせなかったラルフの姿が示される。父の息子に対する訓戒で始まる作品と言え、第一次世界大戦後の1925年に発表された、F・スコット・フィッツジェラルドの『偉大なるギャツビー』だが、その語り手ニックが父親の言葉を座右の銘として生きることができたのとは対照的に、ラルフと父親との間には歴然とした世代の断絶が横たわっている。

『偉大なるギャツビー』への言及は、ラルフが水辺に格好良く座っているマックスウェル先生を想像するときにも意識され⁽⁵⁾、先生のイメージは、海峡の向こうにデイジーの家の棧橋に点る緑の明かりを見ていたギャツビーの、アメリカンヒーロー的な姿に重ねられている。ラルフはマックスウェル先生に影響を受け、神経衰弱と酒に病んだ大学生活から抜け出し、教師になろうと決意したのだが、そうした精神的な変化もいつもの彼の思考同様、「ほとんど一夜にして」(Almost overnight [228])訪れたもので、決して深い思慮に基づいたものではない。しかも彼が先生に感化された原因は、洗練された物腰や南部訛りのある話し方とか、新批評の中心地としても名高いヴァンダービルト大学の出身で、ヨーロッパに留学した経験があるとか、東部の文学誌と関係があるとかなど、サリンジャーの主人公なら軽蔑してやまないような表面的なものに終始する。従って、重要な内面の危機においてマックスウェル先生の姿を探し求めても、代わりに暴漢に出くわしてひどい目に遭うように、かえって問題の核心から遠ざかってゆく。結局、ラルフは妻だけでなく、自分の父親とも、マックスウェル先生のような教師とも、誰とも深く結びついていないのである。妻の一度の情事がラルフにとって非常に衝撃的なものとなるのも、彼が妻をそれほど強く愛していたからというより、ほんの些細なことでも決定的な衝撃になるほど、夫婦の絆がもともと脆弱だったことを意味しているように見える。

このようなカーヴァーに比べれば、主人公の孤立や孤独を描いたサリンジャーの作品の

人間関係はずっと密に見える。確かに、シーモア・グラスの夫婦関係を初め、多くの夫婦が互いに異質な性質のために孤立を深めているが、ホールデンに彼を気遣う妹フィービーがいたり、フラニーに兄ズーイーがいたりするように、サリンジャーの主人公はカーヴァーの主人公ほど救いがたい孤独に放置されてはいない。従ってフィッツジェラルドなど、第一次世界大戦後の作家に比べればサリンジャーの人間関係はもろく希薄かもしれないが、カーヴァーに比べれば依然、肯定的な一面を残していると言える。言い換えれば、フィッツジェラルド、サリンジャー、カーヴァーは皆、それぞれの時代を見事に映し出す短編作品を生み出しているが、1980年代の鏡だったカーヴァーは、1920年代から1930年代の鏡だったフィッツジェラルドよりも、さらにはフィッツジェラルドよりも人間信頼が希薄な1950年代から1960年代の鏡だったサリンジャーよりも、現実をもっとずっと醒めた目で見つめていた。そしてその分一層、彼の主人公たちは自滅的にならざるを得なかったように見える。

日本ではアメリカに一步遅れ、戦後最大の不況がバブル崩壊となって訪れた。現在はそこから徐々に回復しつつあると言われるが、貧富の二極化は一段と進み、レーガノミック時代の、「どうやっても無理みたいだな」という労働者の嘆きを思わせる、「ワーキングプア」という言葉が一般化しつつある。従って、今日の日本ではカーヴァー的な主人公の方が共感しやすく、半世紀も前のサリンジャーの主人公は古き良き時代を偲ばせる楽観主義や、豊かさ故に許された甘えを感じさせる存在かもしれない。しかしサリンジャー作品の、傷つきやすい繊細さを見せながらも、なおも人生に対して前向きに取り組もうとするけなげな一途さや真摯さと、絶望や限界を前にしても理想の追求を決して諦めようとしない姿勢には、いかなる時代においても無視できない、人間の尊厳に関わる貴重な資質が含まれているのではないだろうか。

2. レーヴィットの「ファミリーダンシング」(“Family Dancing”)

との比較において

カーヴァーと同時代に、彼よりも約二十歳も若く、二十三歳の気鋭のゲイ作家として売り出したデイヴィッド・レーヴィットも、当時の〈ミニマリスト〉的な描き方の影響を強く受けている。そして、カーヴァーの初期作品のように、日常的な情景の表面をカメラアイ的な手法でドライに映し出す。もっとも、下層労働者階級をよく描いたカーヴァーと異なり、スタンフォード大学教授の息子だったレーヴィットは、堅実な中産階級のお上品な伝統を守る人々を描くことが多く、様々な印象的場面を通して彼らの繊細でもろい内情を映し出している。

レーヴィットが描く印象的な場面には象徴的なものも少なくない。しかしサリンジャーの作品のように、それらの象徴が互いに緊密に連携しあってテキストを重層化し、深層を形成することはない。なぜならキャロル・イアノーが指摘しているように、「レーヴィットのような若い作家は、登場人物の行為が一瞬以上の意味を持ったり、彼らの不幸が発作的な痛み以上に疼いたり、人間の一般的な苦しみがやむにやまれぬ興味以上のものを掻き立てる、そのような機能的な道徳的枠組みをわざわざ作り出す必要を感じない」(a young writer like Leavitt need not bother to create a functional moral framework according to which the actions of his characters will be more than momentarily meaningful, or their miseries more than spasmodically painful, or human suffering in general more than a compelling curiosity. [58]) からである。彼はサリンジャーがこだわるような、人間存在の根幹にかかわる精神性のような、目に見えない価値を描こうなどとは、最初から考えていないのである。

人間存在に意味をもたらす道徳的枠組みにレーヴィットが関心を示さないのは、彼が「新しく失われた世代」(“The New Lost Generation”)と題する評論の中で彼自身の世代の特徴と見なしている、自己中心的で現実主義的な生き方と関係しているのかもしれない。

僕らの両親は結婚と育児で、僕らの兄や姉はコミュニティと革命に加わることで、安定と安全に対する欲求を満たすことができると考えていました。僕らはそうした選択肢がどれくらい満足ゆくかやってみました。そして僕らは、自分たち自身と、それにお金を、信じることにしたのです。それだけのことです。

Our parents imagined they could satisfy this urge [for settledness, for security] by marrying and raising children; our older brothers and sisters through community and revolution. We have seen how far those alternatives go. We trust ourselves, and money. Period. (94)

同じ評論の中で、レーヴィットは彼の世代が非常に冷めた世代だと言われることにも言及している。

よく言われるように、僕らが本当に個性のない世代なら、個性があった世代がどうなったか目にしてきたからです。僕らが熱情とか情動を持っていないとしても、それは、そういったものが煩わされるに値しないと判断したからです。

If we are truly a generation without character, as is often claimed, it is because

we have seen what has happened to generations with character. If we are without passion or affect, it is because we have decided that passion and affect are simply not worth the trouble. (94)

確かに、レーヴィットの登場人物は罵りあったり、殴り合ったりすることはない。むしろ極力良識を働かせ、感情を押さえ、無為に相手を傷つけあうのを避けようとする。たとえばレーヴィットの処女短編集『ファミリーダンシング』の表題作となった「ファミリーダンシング」で、スザンヌ・カプランの最初の夫ハーブが彼女に婚外交渉を打ち明けたときも、彼は極めて冷静で理性的に振る舞っている。

別れたりほしくないよと、ハーブは言った。家族に対する義務とか責任は大事だと思う。だけど、恋人を諦めるつもりもない。何についてもきちんと公明正大にやろうと思う、と。

Herb said he wouldn't leave Suzanne. He said he believed in responsibility and commitment. But he would not give up his lover, either; everything must be aboveboard. (119)

ハーブは自分自身の気持ちを優先しながらも、妻に対する責任も果たそうと、妥協点を模索する。自分の心になかった生き方と、家族の一員としての社会的役割を両立させようとするれば、当然、感情のもつれが生じるのだが、ハーブの淡々とした態度には、すれ違いの愛情によって誰かが傷ついたり悲しんだりするのは、ある程度、やむをえないと割り切っている様子が窺える。

ハーブの態度は、レーヴィットが主張する〈新しく失われた世代〉の冷めた価値観だけでなく、1970年代に白人中流階級で、離婚、同棲、再婚による、新しい拡大家族が急増したことを踏まえているように見える⁽⁶⁾。しかし、すべての人が時流に乗って行動できるわけではないし、愛情は服を着替えるほど簡単に取り替えられるものでもない。そして、この作品が注目するのも、新しい生き方を楽しんでいるように見えるハーブではなく、彼が恋人との関係をつづけることに我慢できずに離婚しながら、離婚後も彼に対する愛情が振り切れないスザンヌや、今でも父の愛情を一身に受けていると信じたがる娘リネットである。

新しい家族関係において、自由な愛情を求める男と、それほど簡単に愛を捨て去れない女たちとの差が生み出す切なさ、女たちの悶々とした心の内によって伝えられるが、それが最も高まるのが、現在の夫に対する失望とハーブに対する愛情が押さえられなくなっ

たスザンヌが、ためらうハーブを無理矢理ダンスフロアに引き出して踊るときである。「煙が目にしみる」という、燃え尽きた愛の歌をバックに踊られるスローワルツは、ダンスと呼べるようなものではない。「今や、輪の中にふたりきりになり、彼らはのたくっていた。ハーブはできるだけ距離を保とうとしたし、スザンヌはふたりの胸が合わさるように彼を引きつけておこうと懸命だった」(Now, alone in the circle, they writhe, Herb trying to keep his distance, Suzanne insistently holding him down so that his chest pushes against hers. [141]) と描かれるふたりのせめぎ合いは、互いに自分の感情に基づく自己中心的な欲望を持ち、なお、表向きはお上品な友好関係を保っている男女のほろ苦い現実を表し、新しいアメリカ社会の一見ドライな人間関係の底に、それほど簡単には割り切れない人間的な感情が渦まいていることを明かしている。

実のところ、一見割り切って新しい生き方をしているように見えるハーブも、新たな恋に身を投じ続けるのは、自分の人生の限界を感じたくないという、老いに対する人間的な恐怖に駆られてのことである。形は違っても、彼にも人間的な様々な思いがあり、決して見かけほど冷静ではない。彼はスザンヌに、離婚の前に彼が新しい家を買いたがらなかったことについて、その時にすでに離婚を考えていたからではないと説明する。「僕が嫌だったのは、この次の家は最後の家に、つまり僕らが死ぬ家になるだろうなという考えだった。……僕の人生は終わってしまったような気がしたんだ」(It was the thought that the next house was going to be the last house, the house we'd probably die in. ... I felt like my life was over.” [122]) と、彼は告白する。自分の人生が見通せ、死が差し迫って感じられることを、彼は怖れたのである。新しい恋や胸躍る体験に焦がれたのは、人生がもっと長く続くかのように感じていたかったからに他ならない。従って、愛情においてスザンヌよりも淡泊なように見えるかもしれないが、彼女が夫の愛によって得ようとしているのと同じ生の充実感を、彼もまた強く希求しているといえる。そして、たかが人生と割り切れず、それぞれに必死になってあがく、そのあがきから生まれる切なさが、レーヴィットの作品を宝石のように輝かせる光となっている。

第二次世界大戦後の平和で豊かな世界に生まれ育ったレーヴィットは、自分たちは第一次世界大戦を体験した ロストジェネレーション〈失われた世代〉とも、不況や第二次世界大戦を体験したサリンジャーの世代とも異なり、新しい時代の価値観や家族観や人間関係の中で、新しい幻滅を体験していると主張する。そして、何の心の拠り所もない、現実的で冷めた態度で生きていると感じている。しかし、1980年代の典型的な中流白人家族を描く彼の作品のもっとも感動的な部分は、生きているという実感を得ようと、それぞれがそれぞれの満たされない思

いを抱きつつ懸命に努力するいじらしさや、それによってたがいにすれ違う思いから生じる切なさにある。そしてそのような思いは、前の世代の作家たちがそれぞれの体験と文学表現をとおして表してきたものであり、そこにレーヴィットと他の世代の共通点を、言い換えれば、彼が彼の時代を超えて残れる可能性と、彼の時代にもサリンジャーが読み継がれる理由が、存在しているのである。

3. メイソンの『イン・カントリー』(In Country)

との比較において

カーヴァーやレーヴィット同様、ボビー・アン・メイソンも〈ミニマリスト〉に分類されることのある作家で、1984年に発表されたメイソンの『イン・カントリー』も、ベトナム戦争を下敷きにした長編小説ではあるが、帰還兵や兵士の家族の日常生活を克明に記す視点に、〈普通の人々〉を主人公に、ごく平凡な日常の、ごく平凡な一コマを詳細に書き記す、1980年代の〈ミニマリスト〉の特徴が色濃く現れている。もともと、下層労働者を描くカーヴァーと中流知識階級出身のレーヴィットでは題材も作風も大きく異なっていたように、メイソンにも女性作家としての固有の視点や、大都市から離れて生まれ育った者としての独自の視点がある。メイソンの翻訳家である亀井よし子は『イン・カントリー』の翻訳のあとがきで、メイソンの作品には、「西ケンタッキーの田舎町に住むごく普通の、というよりはやや下層に属する人々の世界をテーマにしたものが多」(385-87)く、『『古きよきアメリカの精神』を持ち続ける普通の人々の何げない日常とその思いが描かれている』(386)と解説している。

『イン・カントリー』の主人公は高校を卒業したばかりのサム・ヒューズで、彼女は自らの進路を決定するうえで、また、ベトナム帰還後その日暮らしに甘んじている、母イレーンの弟エメットを立ち直らせるために、彼女が生まれる前にベトナムで戦死した父ドゥエインのことを含め、ベトナム戦争について知ろうとする。そして、ベトナム戦争とは何だったのかという問いかけを通し、サム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、サムの父親は、ベトナムへ行くのは妻イレーンのためだと言い、エメットもイレーンとサムを守るために戦うのだと信じて出かけた。ただし、そのようにして戦争に出かけた青年たちは何も知らない田舎の子にすぎなかったと、今のイレーンは考えている。

みんな田舎の子だったの。ベトナム戦争記念碑のところに行ったら、そこに書かれている名前を見てごらんなさい。全部、田舎の子の名前よ。保証するわ。……前も後ろも

わからなかった子たち。まったく、なんて時代だったのかしら。

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. (235-36)

当時を振り返るイレーン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。第6章第4節でティム・オブライエンの『もし僕が戦場で死んだら』を論じた際にも述べたように、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「前も後ろもわからなかった」平凡な田舎の少年たちを描くこの小説では、彼らの言葉の歴史的正当性よりも、彼らが素朴にそう信じて行動した事実が重要視されている。

『イン・カントリー』は現代版の田園文学 (pastorals) とも言えるようなもので、ケンタッキー州の片田舎に住むごく平凡な主人公が、ごく普通の悩みを抱え、ごくありきたりの愛や思いやりや苛立ちに出会いながら成長してゆく。住んでいるホープウェルという町は、陳腐な名前が暗示するような保守的な片田舎にすぎず、その名が表しているような希望に満ちた特別な場所ではない。また、町の人々は善良ではあるものの、特別な才能や魅力があるわけでもない。しかしこの片田舎にはいまだに、家族・親戚・近所付き合いが残っている。そしてサムは、不可能な領域に理想を追うかわりに、平凡な日常生活と、日々を大切に生きる堅実でたくましい人々との結び付きを通して、人は実際にどのように生きてきたか、今生きているかを学び、彼女自身がどのように生きてゆくべきかを考える。

土の香りがするメイソンの小説の明るさやたくましさは、彼女のもっとも良い部分である。それ故メイソンに共感する人々には、同じように日常的な細かな事象にこだわりながらも、そこに目に見えない精神世界を重ね、両者の関わりに心を砕いたサリンジャーは、技巧派の青白い理想主義者に見えるかもしれない。だが実際には、サムのベトナム追体験とは郊外の沼で一夜を明かすものでしかなく、彼女自身は実戦の厳しさや不条理とほど遠いところにいる。従って、この小説が持つ前向きで堅実な雰囲気も、世間知らずの少女のあどけなさを見せなくもない。

メイソンはまた、この小説において、穏やかな日常の中から自分にできる範囲を少しずつ広げてゆくことで、より良い世界を実現してゆこうとする。彼女にとって、理想とは身近な手に届く範囲にある着実な行動目標である。そのような堅実さが彼女の小説に安定感やほのぼのとした暖かさをもたらしているのだが、それは同時に、彼女の精神的限界を仄めかしてもいる。なぜなら、着実に一步一步進んでゆくメイソンは、手の届かない理想を

夢見ようとはしないからである。メイソンの堅実で明るいたくましさは、サリンジャーの作品に見られるような、どこまでも見果てぬ夢を追おうとする、決して妥協しない純粹さや、限界を認めようとしなない必死の努力がもたらす一途さに背を向けたところで手に入れられたものだからである。

4. アビッシュの『どれくらいドイツ的か』(How German Is It⁽⁷⁾)

との比較において

カーヴァー、レーヴィット、メイソンらの作品では、ごく日常的な場面をリアリスティックに描くことで様々な人間関係が表されているが、彼らより少し早く、1970年代の前半から活躍し始めたウォルター・アビッシュは、美しい平穏な日常を克明に書き留めるだけで満足せず、様々な新しい手法を用いて、日常に隠された人間性の本質や社会の危険を、極めて印象的に伝えている。ところでサリンジャーは二項対立を超えようとする作品の姿勢においてポストモダンの精神を、また「シーモア序章」ではポストモダンの文学技巧を先取りしているが、処女長編『アルファベット順のアフリカ』以来一貫して新しい文学手法に挑戦し続け、単なる文字の遊びに終わらず、社会的・人間的問題を様々な新しい手法で描き出すアビッシュのポストモダニズムに比較すれば、ファベルジェのイースターエッグのように緻密に重層化されたテキストに文字芸術の粋を見せたクラフツマン・サリンジャーではあれ、ポストモダンの試みにおいては非常に初歩的で、多くの問題を抱えていることがよく理解できる。

アビッシュの作品の中でも特に、1981年に発表された『どれくらいドイツ的か』は傑出している。『アルファベット順のアフリカ』で試みられたような極端に革新的な表現方法は避けられているが、文学手法においても、その内容においても、非常に完成度が高い。この作品は、作品が書かれた時点の現ドイツ、すなわち第二次世界大戦後三十数年が経って完全に復興した新しいドイツを舞台とし、半年の亡命生活を終えて帰国したドイツ人作家、ウルリッヒ・ハルゲナウのまわりで次々と起きる不可解な出来事を扱う。そこには爆弾テロ、暗殺未遂、日常茶飯の情事、街の中央に埋まっている白骨死体の山という異常な出来事が、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アイロニカルなまでに対比され、見慣れた日常が見かけと異なるのではないかと問いかけている。

表題の「どれくらいドイツ的か」自体が問いかけになっているように、この作品には読者に思考を促す多くの問いかけが用意されている。同じ目的で、アビッシュは主人公や全知全能の作家の視点も排除する。というのも作家の主張や声が抑えられることで、読者は作中の出来事や人々の行動について、登場人物と共に自ら迷いながら判断しなければなら

ないからである。

さらに、登場人物の行動や性格もしばしば一貫性を欠く。これまでのアメリカ文学では、『ライ麦畑』におけるホールデンの矛盾が青年特有の視野の狭さや純粹さに帰されるように、登場人物の不安定さは、通常その人物の個人的欠陥と見なされた。これに対しアビッシュの登場人物が矛盾した行動を取っているように見えるとき、それは人間本来の矛盾に満ちた本質や、すべてを見通せない情報の受け手側における認識の限界に起因している。そしてこれによってアビッシュは、読者が物事を判断し、行動を決定する際に、人間が本来矛盾を内包する不定の存在であることや、各人の認識が限定された情報に左右されていることを十分考慮するよう促すのである。

『どれくらいドイツ的か』の登場人物は多かれ少なかれ多様性を呈し、その性質は規定しがたいのだが、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ゲンツリッヒの街の橋の番人、ゴットフリートである。彼は最初、人々に「話好きの害のない好人物」(A nice harmless man who likes to talk. [246])と見なされたり、ウルリッヒの元妻で過激派の指導者であるパウラから勧誘を受けて怯えた様子を見せたりして、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ふたりを射殺し、爆破する意味がほとんど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可能であるが、アビッシュは断定的な解説をしようとはしない。ゴットフリートの奇怪な行動は、彼が知っていることとして紹介される、「何事も見かけどおりではない」(nothing could be accepted at face value. [216-17])という一節を思い出させ、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複雑な絡み合いから出来上がっている我々の日常の不確かさを、印象付けるのである。

人の本質を不安定で矛盾に満ちたものと考えるのは、サリンジャーも同様である。しかし、その一方で彼はバディを通して、現実には不可能と思われる認識力を持つ解釈記号の〈シーモア〉という理想形を作り上げようとする。そして彼に唯一無二の真理や、完璧で汚れない資質を託す。一方アビッシュは、完璧で誤謬のない状態は本来存在しないと、すべてのものに対し懐疑的である。彼は登場人物の性質や行動を不定なものとして描くだけでなく、限られた情報と認識のために登場人物が事態を誤解する様を、読者が直接体験するよう巧妙にテキストを構成する。

たとえば作品の初め、亡命から帰国したウルリッヒが兄ヘルムートと会う場面で、ヘルムートは誰からも信頼され、尊敬された、自信に満ちた姿で描写され、彼の家族関係も揺るぎない確固としたものに見える。

子供たちはヘルムートのすることを注意深く見守った。……ヘルムートは MARIA に一日の予定をすべて打ち明けた。MARIA はヘルムートと同じようにブロンドで碧眼だった。彼女はテーブルをはさんで、ヘルムートの真向かいに座っていた。彼女は夫に従順な妻らしく、自分がどのように一日を過ごすつもりかを彼に知らせた。……子供たちはヘルムートの青い目に見入り、元気づけられた。彼が着ている英国仕立てのスーツ、それ自体が彼の自信を表明していた。八時十五分前、彼は車のハンドルを握った。子供たちは彼を賞賛していた。妻も彼を賞賛していた。秘書も彼を賞賛していた。同僚たちも、いやいやながらだったが、彼を賞賛していた。

The children watched Helmuth intently. ... He confided everything to Maria. She was blonde and blue-eyed like him. She faced him squarely across the table. She dutifully informed him how she intended to spend the day. ... The children gazed into Helmuth's blue eyes and were reassured. The English suit spoke for itself. At a quarter to eight he was at the wheel of his car. The children admired him. His wife admired him. His secretary admired him. His colleagues admired him, but grudgingly. (13-14)

この時点では、戦後復興した新しいドイツの良さを体現するヘルムートの描写は、ひとつの事実として作家の視点から伝えられているように見える。しかし、ヘルムートはまもなく離婚し、ウルリッヒに、「MARIA と俺はぜんぜん世界観が違ってたんだ。意見が一致するってことがなかった」(Maria and I had a very different view of life. We could not agree on anything. [58]) と、最初に描かれた幸福な家庭像とは正反対の事実を明かす。その時初めて読者は、最初の描写はウルリッヒの目を通して眺められたものにすぎず、ドイツを代表する作家として、登場人物の中でも特に洞察力に長けていると思われるウルリッヒでさえ、もっとも身近な兄とその家族の、本人たちには明白な事態を見逃すこともありうるという事実気付くのである。そして、作中に描かれているすべてのものが誰かの視点から眺められたものにすぎず、何も絶対でないことを実感するのである。

このように、アビッシュはどの作家にもまして作品の情報を制御し、テキストの構成に力を入れる。だが文学手法へのこだわりは、テキストを重層化し、深層によって登場人物のより繊細な内面やより重要な認識を示唆しようとするサリンジャーとは根本的に異なっている。ジェローム・クリンコヴィッツとのインタビューで、アビッシュが、「僕は著作において中立的な価値を作り出そうとしている」(I try to achieve a neutral value in my

writing [95]) と説明したり、シルヴェール・ロトリングーとのインタビューで、「話されなかったことが、話されていないのだと強く意識されるように描きたいと思っている」(I want what is left unsaid to remain a strong presence. [172]) と述べたりしているように、彼は作家の意見を〈書き控える〉ことで、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のかと、自ら思考させようとする。言い換えれば、サリンジャーの作品が伝統的な小説技法にのっとり、ポストモダン的な特定の生き方や理想を明確に読者に教示しようとするのに対し、ポストモダンの時点から出発したアビッシュの作品は、作者と読者の共同作業の上に作品を構築し、読者が自ら思考することを促すだけで、最終的に作者は作品から一步退き、読者にそれぞれの生き方の模索と選択を委ねている。そして、そのような読者自身の模索や選択を容認することで、アビッシュは真理の多様性や人間の千差万別な生き方を肯定してゆく。

もっとも多様性を肯定すると言っても、アビッシュがどのようなものでもすべて許容するというのではない。原題の“*How German Is It*”が疑問符抜きの疑問文であるように、作品中に用いられる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を果たしているからである。アビッシュはこれら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余裕を持たせながらも、思考の枠組みや方向性を限定し、より健全で建設的な思考ができるよう導いている。こうして『どれくらいドイツ的か』は、多様性を容認するリベラルでヒューマニスティックな立場で読者が自ら思考することを促す。そして、読者は作品を読み込むほどに成長し、それによってさらに多くの思索と解釈が引き出されるため、無限の発展が可能となる。言うなればこの作品は、読者と共に成長する、〈読者に開かれた〉、真に新しい形の文学作品なのである。

新しい文学としての『どれくらいドイツ的か』の特徴と、そこに多用された、明確な答えを伴わない問いかけは、この作品の中で二十世紀ドイツを代表する哲学者として描かれたブルムホルトのモデル、ハイデガーの、「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⁽⁸⁾」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、どれほど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、無限の可能性が広がることを示している。そして、このようリベラルでヒューマニスティックな特質は、ハイデガーを崇敬したユダヤ系フランス人哲学者で、ポストモダンを代表する脱構築の思想家、ジャック・デリダによって、一層明確に表現されていれる。デリダの脱構築は、「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」(シム 251) 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」(高橋哲哉 155) 性格を持つ。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、デリダが〈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。さらに脱構築には、デリダがインタビュー「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⁹⁾」であると定義するように、他者との関わりの中で人は生き、成長してゆくと見なす、強い人間肯定の姿勢に拠っている。そしてこのような他者との積極的な関わり故に、デリダ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。

このように、ポストモダニズムは文学技巧だけでなく、人間の思考や活動全般に関わり、二項対立のような既成の概念や思考の枠組みを脱構築し、多様性を受け入れ、現実社会の活動に積極的に関わってゆく前向きな姿勢を持っている。同様にサリンジャーも、逃避的と非難されがちではあるものの、第二次世界大戦後から「ズーイー」に至るまでは、繊細で傷つきやすい内面を抱えながら現実社会に生きる大人としての社会的責任を果たそうと、優しさや思いやりのような美しい心と、そのようなものの価値を顧みない現実社会の物質主義的性格の狭間で、そのどちらにも妥協せず、それぞれのものによってもたらされる最高のものを求める不可能に挑戦している。そして、その挑戦を維持し続けるところに、二項対立を乗り越える〈ニュートラル〉な地点を見出し、ポストモダニズムの草分け的功績を成している。しかも、主人公が悩み傷つきながら、おろおろと現実を生きる様が、決して真っ直ぐで確固たる一本の道でないところに、各人の立場や状況や個性の差異を受け入れるポストモダンの多様性や幅の広さに通じる性格が窺え、サリンジャーの作品世界の奥の深さを示している。

ところがサリンジャーの既発表作品の最後の二作、「シーモア序章」と「ハプワース」では、後期グラス家物語で無識別の極地を体現する解釈記号の〈シーモア〉が前面に押し出され、バディがシーモアの本質と考える非現実な概念や精神的な崇高さが強調される。その結果、それまでホールデンやズーイーが、純粹無垢で完全な無識別という精神性と、肉体を持つ人間の現実社会における生活とのあいだで、屈しないことによって保ってきた微妙なバランスが崩れてしまう。しかも「シーモア序章」では、作品の書き方についてはより実験的なポストモダンの技巧が試されてはいるものの、作品内容は解釈記号の〈シーモア〉が表す非現実な方向に傾いている。しかも、そこで主張される無識別の概念はすべてのものをあるがままで受け入れるとしながら、それを完全に遂行しようとするところで、結局は個々の人間の差異がもたらす豊かさや無限の可能性から目を背け、ポストモダンの

精神に逆行している。

サリンジャーの戦争体験を鑑みれば、彼がものの識別を嫌悪するのは、そうした識別によって第二次世界大戦のような愚かな殺し合いが生じる危険を危惧しているからだろうと思われる。しかし、人類が何のわだかまりもなく、互いに心から自然に慈しみあえるような博愛を理想とするはずの無識別も、あまりに完璧を要求すれば、全体主義的な画一化に陥ってしまう。解釈記号の〈シーモア〉が表す概念は、所詮非現実なものでしかない。それを忘れ、そのような概念ひとつを強く信じすぎること自体、人の多様性がもたらす無限の可能性を拒否する、愚かで危険な行為と言えるだろう⁽¹⁰⁾。

結局、アビッシュが常にポストモダン的なヴィジョンを保ち、個々の差異によって生じる衝突や誤解を見据えながらその差異を取り込み、作品の内容においても、読者の生き方においても、より成熟した新しい展開をもたらしているのに対し、サリンジャーは第二次世界大戦後の早い時期に、内面の純粋な精神性と現実社会の物質的豊かさという、一見対立する二項をその最高の状態で両立させようとする二項対立の超克に踏みだし、定型を脱構築し、より広い、より前向きな視野を提供する、見事な作品を作り出しながらも、「シーモア序章」と「ハプワース」に見られるように、後期グラス家物語の終盤においては、自由と個性を尊ぶ新しい時代の流れに逆行し、全体主義的な閉じられた世界へ退行してゆく。その傾向は解釈記号の〈シーモア〉が表す非現実な観念世界への没頭と切り離せないもので、サリンジャー自身が社会から退いてゆく過程とも密接に連動している。従って 1964 年以降、隠遁生活の中で心静かに著作を続けているとされるサリンジャーであるが、もし彼のその後の作品にこの後退を逆転させ、新たな展開で読者の心に感動をもたらすことができるならば、それはポストモダニズムさえも超えた、未踏の文学領域を開拓するような作品でなければならないだろう。

あとがき

「まえがき」で述べたように、サリンジャーの収録作品は現在でも容易に入手できるが、類似した作品を生み出すことを潔しとせず、常に新しい文学領域を開拓し続けるため、作品数は決して多くない。しかも、技巧的・内容的に均整が取れた完成度の高い作品は限られている。しかしそうした数少ない成功作において、サリンジャーが他者の追従を許さないことも、確かである。彼の作品は完璧と言えるほど精巧に組み立てられた重層化されたテキストであり、若者の語り口を書き言葉に写し取る巧妙さ、時事的な関心を作品に取り込む敏感さ、情感豊かな場面を作り出す感性の高さといった、テキストの表層がもたらす見事な仕上がり、その背後の、目に見えない世界と呼応し、連動しつつ、言葉で直接表せない秘奥を読者の心に訴えかけるのである。そうしたテキストの深層には、表層で描かれるような二項対立を、そのどちらの特質とも妥協することなく超えようとする不条理な理想が託され、ロラン・バルトが提唱する〈ニュートラル〉や、ジャック・デリダが主張する〈差延〉など、ポストモダンの思想に通じる姿勢を呈している。しかも、テキストの表層によって掻き立てられる感情的な反応が受動的なのに対し、深層の理解は読者が自らの内面に作品世界を再構築する能動的な知的作業を要求しており、サリンジャーの作品は読者参加を求めるといってもポストモダンの書き方を先取りしていると言えるからである。

すなわち、「シーモア序章」でテキストの表層において伝統的小説技法の打破を露わにするずっと以前から、サリンジャーの作品にはポストモダンの特徴が蠢動していたのである。しかし彼は、時代を先んじる新しい思想を目に見えない部分に隠し、表層においてはあくまで時代感覚にあった、大衆に受け入れられやすい作品を目指した。それは大衆雑誌から出発したサリンジャーならではの作家姿勢であろうが、そのような基本姿勢を守ろうとすることで、内面の欲求と大衆の要望との対立を彼が強く意識せざるをえなくなるのも必然である。結局、サリンジャーの作家活動そのものが、大衆に読まれる作品を目指しながら、大衆から離反するという矛盾を内包しており、純粹無垢な精神性と現実世界の豊かさの両立を〈書くこと〉によって実現させようとしながらも、作家自身が次第に現実社会に塀を高くしてゆくことは不可避だったように見える。従って後期グラス家物語の後半、サリンジャーの視野が次第に狭まってゆくとき、彼が隠遁生活に閉じこもらず、より広い視野で作品を書き続けていけば、もっと違った佳作になっただろうにと惜しまれるのも、ないものねだりと言えるかもしれない。ただ、そうは言っても、彼が達成した芸術の高みを思えば、彼の描く主人公たちが体験するエピファニーのような束の間の救いではあれ、

彼が内包する矛盾を解消する奇跡の瞬間がもたらされ、限界を超えた見事な作品が新たに生み出されることはないものかと、期待せざるをえないのも事実である。

ところで、本書ではサリンジャーの限界を含め、これまでの創作活動の全域を網羅したが、これによって彼の作品をすべて論じ尽くしたとは到底考えていない。本書の第一の目的は、彼の作品が重層化されたテキストであるという、これまで注目されることがなかった点を明らかにすることだった。そして、彼が描いていないと、これまで考えられてきた多くの内容が、実際にはテキストの深層でかなり明確に伝えられていることに注意を促し、深層を加えて作品を立体的に読み解くことで、ポストモダン的な性格を持つ、サリンジャー作品の奥深い世界観や芸術性の高さを提示した。

本書の第二の目的は、サリンジャーの技巧を分析すればそこにおのずと見えてくる、クラフツマン・サリンジャーの絶えざる挑戦と真摯な作家姿勢を明らかにすることだった。そしてその姿勢と戦争との関わりや、隠遁に向かわずにはおれない傾向を検証した。従って、たとえば本書で紹介した解釈記号についても、すべての解釈記号をことごとく解説しているわけではない。特に長編作品においては、解釈記号が用いられている場面を網羅することは紙数的に不可能だった。本書を参考にひとつひとつの場面に解釈記号を応用してゆけば、ここで言及できなかったさらなる深層が明らかになるだろう。また、第1章の「はじめに」で解釈記号として挙げた例は、全作品に共通する代表的なものでしかない。他のものでも、場合によれば解釈記号と見なせるものも多くある。さらに本書で取り上げた技巧は、テキストの重層化やポストモダン的な試みと関わるものが中心で、当然のことながらこの他にもサリンジャーは様々な技巧を用いている。

また技巧とは言えないかも知れないが、サリンジャーは非常に細部にこだわる作家であり、さりげない描写には〈作品の意味〉に結びつく面白い事実が数多く隠されている。竹内康浩の『「ライ麦畑でつかまえて」についてもう何も言いたくない』も、そのような細部を調べ上げることで、より深くサリンジャーを理解しようとする批評である。このような楽しみ方をしているのは専門家だけではない。サリンジャー作品に登場する銃について調べているとき、私はサトシ・マオカの「オートギスにうってつけの日」(“A Perfect Day for Ortgies”)というウェブサイトに出会った。「バナナ魚」でシーモアが自殺に使用する銃がオートギス (Ortgies) で、マオカはこの銃について実に詳細に記述している。

マオカは中学生のときに英語の副読本で「バナナ魚」を読み、意味がわからなまま、この作品に惹きつけられ、シーモアが自殺に使用する銃がなぜわざわざオートギスと明記されているのかこだわることになったという。彼はサリンジャーについてひとつおりの情報を集めているが、サリンジャーとオートギスとの関わりや、シーモアがそれを自殺に用いた

理由を、作品分析とは無関係に、当時の状況から推測しているため、サリンジャー研究や文学研究の専門家ではないと推察される。しかしオートギスについては実に丹念に調査し、写真入りで紹介しており、このようなマオカのこだわり方を見て、1960年代にカルト的な支持層を持つようになったサリンジャーの、読者を熱狂的なまでに惹きつけずにはおかない才能を、あらためて実感した。

ところでマオカは、オートギスには三種類、すなわち、6.35mm、7.65mm、9mm ショートがあり、オートギス株式会社が作っていたときにも7.65mmが主流で、ドイツ・ヴェルケがこの会社を買収したあと、最終的に作られた銃も7.65mmであることを調べあげている。7.65という数字の並びはサリンジャー好みの整った数列であるのみならず、本書の第4章第3節でも言及したような、解釈記号の〈六〉を含んだ示唆的なものでもあり、オートギスがその数字の並びと自然に結びついたことが、わざわざ銃の名前が言及された一因だったに違いない。またオートギスは、サリンジャー作品に登場するもうひとつの銃と比較されているようにも見える。「ブルーメロディー」の中では語り手が属する部隊の准将が、ルガーとカメラマンをそれぞれに両脇に控えさせて虚栄を誇っているが⁽¹⁾、ルガーという銃は、「エズメのために」でZ伍長が猫を撃ち殺した出来事の下敷きになった、アーネスト・ヘミングウェイの行為に関わっている。すなわち、ヘミングウェイは当時アメリカ軍が使用していたM1911A1よりも威力が優れていることを実証しようと、ルガーでひよこの頭を吹き飛ばしたのである。第一次世界大戦において制式銃として定められ、ナチス政権下でも生産され続け、前線で人気が高かったというルガーP08型は、全長が222mmで、口径も9mmと大型である⁽²⁾。これに比べ、7.65mmのオートギスは手のひらサイズで、形もはでなものではない。従って、シーモアが解釈記号の〈六〉を含む7.65mmのオートギスで自殺したことで、彼は六が示唆する性的で世俗的なものによって死に駆り立てられたとも、自殺の手段に地味な銃を用いたことで、現実世界の人間を拘束する自意識から解放されたとも、主張できる余地が生まれているのである。

このように、作品の細部に様々な情報や手がかりを隠しているサリンジャーの作品は、彼が好きだという推理小説に一なかでも、犯人を言い当てる手がかりを読者にすべて提示し、読者に挑戦状を突きつけるエラリー・クイーンのような本格推理小説に一似ている。クイーンは、犯人が特定の人物でしかありえない情報をすべて作品に描いており、読者が勘で犯人を言い当てるのではなく、与えられた情報をもとに論理的に推理することを要求するのだが、サリンジャーは犯人の代わりに〈作品の意味〉を用意し、それを見出すすべての手がかりを深層を通して読者に提示し、読者に知的挑戦をしかけているように見えるからである。そして、クイーンの推理に読者がなかなか打ち勝てないように、サリンジャ

一の知的優越を打ち負かすのも容易なことではない。だがこの知的挑戦を受けて立つことには、テキストの表層がもたらす感動とは異なる大きな喜びが潜んでいる。

サリンジャー作品は数少ないとはいえ、クラフツマン・サリンジャーの技法が何重にも塗り重ねられているため、論じられていない点はいまだなお、数多く残されている。また、サリンジャーの魅力には現代に通じるものも豊富で、サリンジャー研究は今後もさらに進展してゆくに違いない。本書はそうしたサリンジャー研究に、今までよりも確固とした議論を展開するための新たな批評基盤を提供したと自負している。それ故、将来、本書をもとにさらに有意義な議論が展開されることを願い、本書での引用にはすべて原文を併記した。これは、日本語に翻訳した際に曖昧になるニュアンスを原文で確認できるようにという配慮に加え、本書を参考にする研究者にとって、原文のどの箇所から引用されているのか明示しておくことが重要と考えたからである。作家名や批評家名の原語表記、作品の原題についても、すべて索引に示している。引用文献と併せて利用してもらいたい。

本書の題名「サリンジャーなんかこわくない」は、サリンジャーに強く惹かれるけれども、彼の作品は理解したり論じたりするのが難しいとこぼす学生たちに、私が日頃言っていることである。しかしそれは、サリンジャーが単純で明快な底の浅い作家だという意味ではない。学生が理解できないとか、論じられない、と言うレベルの内容については、テキストの深層で明確に語られていると、告げているだけである。サリンジャーの奥の深さや真の芸術領域は、普段学生が悩んでいる先にある。従って、本書によって今まで理解できなかった点が明瞭になっても、サリンジャーがますます〈こわい〉存在になったとすれば、本書はその目的を達成したことになる。そして、その〈こわさ〉に果敢に挑戦しようとする新たな研究者によって、さらに優れたサリンジャー研究が展開されれば、またとない喜びである。

なお本書のうち、サリンジャーと他の現代作家を比較している第3章第3節、第6章第4節、及び第7章は、平成十年度から十三年度に、研究題目「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」に対して頂いた、日本学術振興会の科学研究補助金基盤(C)による研究成果の一部を使用している。また、本書の初版の出版に際しても、独立行政法人日本学術振興会平成十五年度科学研究費補助金（研究成果公開促進費）を頂いた。ここに、厚く御礼を申し上げたい。

本書の作成に当たっては、諸先輩方、同僚、友人、そして家族や学生たちからも、多くの助言や惜しめない励ましを頂いた。さらに出版に関しては、大阪教育図書の方々にも多くの御配慮を頂いた。再版に当たって大幅な書き直しをさせて頂いたことにも、深く感謝している。重ねて、深く御礼を申し上げたい。

最後に、すべての一流の芸術作品がそうであるように、サリンジャーの技巧の成果はいかなる言葉でもってしても完全に限定されるようなものではない。様々な批評によっても説明し尽くせないところに彼の偉大さが存在するし、さらなる研究の余地が生まれる。従って、本書がこれまでのサリンジャー研究に一石を投じるとともに、より多くの新たなサリンジャー研究の契機になることを、心から祈っている。

2003年11月（再版校正 2007年11月）

新田 玲子

注

まえがき

- (1) イアン・ハミルトン、155-56 頁を参照。
- (2) 最初の野崎孝訳『ライ麦畑で捕まえて』に加え、同白水社から 2003 年 4 月に村上春樹による新訳『キャッチャー・イン・ザ・ライ』が出版された。村上が、「僕にとって嬉しかったのは、新訳が売れるのと平行して、野崎訳も同時に動いたということだ」(『サリンジャー戦記』6) と、新訳に触発されて旧訳を読み直す動きがあることを喜んでいるが、現在でも日本における本書への関心は非常に高いようである。
- (3) こうした解釈が広まった一因として、ウォーレン・フレンチが『J・D・サリンジャー』において、サリンジャーの作品に描かれているものを、「素敵な世界」(nice worlds [36]) と「インチキな世界」(phony worlds [36]) に二分した影響が指摘できだろう。
- (4) 相対的な対立を忘れ去り、二元的な考え方からの脱却を意味する禅用語。
- (5) 「笑い男」では表層が二層化されているので、三層のテキストと見なすことができる。しかし、言葉で表されるものと、解釈記号で表されるもの、という分け方に従えば、二層のテキストの一種である。

第 1 章 解釈記号とテキストの二層化の試行

- (1) 第三作「そのうちこつを」は軍隊を題材にしているのも、第 6 章で論じる。
- (2) サリンジャーの初期の作品がよく掲載された『サタデー・イーブニング・ポスト』誌や『コリアーズ』誌は、商業主義的な大衆雑誌である。イアン・ハミルトンが「『ニューヨーカー』誌と『エスクワイアー』誌は 1936 年のサリンジャーには洗練の真髄ともいえる存在だった」(The New Yorker and Esquire were, for Salinger in 1936, the quintessence of high sophistication. [35]) と述べているように、『ニューヨーカー』誌と『エスクワイアー』誌は『サタデー・イーブニング・ポスト』誌や『コリアーズ』誌よりも知的な読者を対象としていた。
- (3) 日本時間では 1941 年 12 月 8 日である。
- (4) イアン・ハミルトン、107 頁を参照。
- (5) アメリカ人の性行動の実情を明らかにしたアルフレッド・キンゼーの研究報告書、いわゆるキンゼー報告書 (the Kinsey Reports) が発表されるのは 1948 年と 1951 年である。ハルバーシュタムはキンゼーについて、「アメリカ社会がア

アメリカ人の性に対する態度と信じたがっている姿と、実際に行われている性行為との差が途方もなく大きいことに、キンゼーは心奪われると同時に困惑してもいた」(Kinsey was both fascinated and troubled by the vast difference between American sexual behavior the society wanted to believe existed and American sexual practices as they actually existed [272]) と述べているが、この事実は、それ以前は性に対するお上品な伝統が広く信じられていたことを窺わせる。

(6) 「大工よ」、77 頁を参照。

(7) もっともフレンチは、ビリーが成長したという結論は説得力がないと述べている。(『J・D・サリンジャー』、58-59 頁を参照)

(8) イレインの純粹無垢な状態は、のちにシーモア・グラスがより知的な言葉で追求する、あらゆるものの差異を超越する〈無識別〉に通じるものであり、イレインに対するサリンジャーの共感、シーモアに対する傾倒に似ているように見える。

(9) サリンジャーの作品では、ハリウッドは商業主義の権化として、また映画は外観ばかりをつくろう、心のない偽物として、描かれることが多い。しかしこの作品では、イレインが見る映画の世界は、「イレインの世界に住んでいるどの男も、髪をきれいにとかしていたり、あるいは高給取りのメイク係によって魅力的に髪を乱されていたりしていた。彼女が会うすべての男性は深みのある、訓練された声で話し、その声は、時には十六歳の少女の足許から心地よくさあっと突き抜けてゆくこともあった」(Everybody in Elaine's world combed his hair beautifully, or had it tousled attractively by an expensive makeup man. All of her men spoke in deep, trained voices that sometimes swooped pleasantly through a sixteen-year-old girl's legs. [41]) と描かれるように、彼女を脅かすことのない、安全で美しく感動的な非現実世界を作り出している。

(10) イアン・ハミルトン、84 頁を参照。

(11) 1948 年 2 月発表の「僕の知っていた少女」に描かれる初々しい少女リーも、自分の結婚という大事な問題について、同じように「さあ？」(I don't know. [193]) と、曖昧な返事を返している。

(12) イアン・ハミルトンはサリンジャーが最終的に帰国したのを 1946 年 5 月と見なしている。(98 頁を参照) 従って、この作品は帰国後一年以内の期間に書かれたことになり、戦争の記憶は非常に鮮明だったはずである。

(13) この詳細については、本書の第 6 章第 1 節を参照。

第2章 解釈記号によるテキストの重層化の完成

- (1) 「シーモア序章」の中で、サリンジャーの作品を書いているとされる作中作家バディ・グラスは、「バナナ魚」のシーモアが気短な彼自身に似てしまったと告白し、シーモアの自殺から日が浅く動揺が抜けきらなかったのに加え、ヨーロッパ戦線から戻って日が浅かったためと、戦争の影響にも言及している。
(132頁を参照)
- (2) 『九つの物語』には「バナナ魚」の他、「小舟の方にて」にもグラス姓が出てくるし、のちに「コネチカットのグラグラカカ父さん」に登場するウォルトもグラス家の一員であることがわかる。そこで本書では、これらのグラス家関連の作品と、「大工よ」以後の一連のグラス家物語を区別し、後者を〈後期グラス家物語〉と呼んでいる。
- (3) 『J・D・サリンジャー』、39-40頁を参照。
- (4) この作品ではウォルトがグラス家の一員であることはまだ明かされていない。
- (5) ウォルトの本質はこの時点ですでにガラスと深く結びつけられており、この点からも彼がのちにグラス家の一員とされたのは当然のように見える。
- (6) この典型が、シーモアや「笑い男」の〈笑い男〉である。
- (7) 〈六〉とセックスの連想も作用しているのかもしれないが、「イレイン」ではイレインが十六歳で学校を卒業しているし、『ライ麦畑』で大人世界への過渡期に立つホールデンは十六歳であるので、十五歳という年齢設定には、子供時代の最後というニュアンスがあるように見える。
- (8) 『ライ麦畑』で子供から大人への過渡期に立つ戸惑うホールデンもまた、身長が急に伸びて体のバランスを欠いている。
- (9) もっとも、ジニーは最初フランクリンに対して足を組み、彼との会話の中で自然に足をほどいている。サリンジャーの〈組み足〉の多くは禅の瞑想の姿勢を連想させるため、相手の心を正確に受け止められる感受性の高い状態を表すのだが、ジニーは足を組むと同時に、膝をコートで覆い隠していることから、この組み足はジョン・ラッセルが〈西洋式の組み足〉として定義した、内面を防御し、心を閉ざした状態を表す解釈記号の一例と見なした方がよい。というのも、存在の根幹を表す解釈記号の足の一部を隠す行為は、自分の本質を他者の目から守るための装いに他ならないからである。この作品ではのちにエリッ

クが足を組んでいるが、彼の態度は退廃的なきどりを帯び、足を組んで話す彼の言葉も表面的な事柄に終始していることから、やはりラッセルの〈西洋式の組み足〉に分類されるだろう。なお、ラッセルの解釈については本書の第1章の「はじめに」を参照されたい。

(10) 彼が捨てたのは実際にはたばこの〈吸い殻〉であるが、〈灰〉とか〈吸い殻〉といった言葉が用いられず、〈たばこ〉という言葉が用いられているので、不調に終わったコミュニケーションを表す解釈記号ではなく、心と心の結びつきが可能な、意味のあるコミュニケーションを示唆する解釈記号と見なしてよいだろう。

(11) この考え方は、「大工よ」の中で、死んだ猫になりたいというシーモアという言葉になって繰り返される。(82-83頁を参照)

(12) チキンサンドイッチは「最後の賜暇の最後の日」でグラドウォラー夫人が息子たちのために用意しておくものであるし、「ズーイー」では、神経衰弱に陥っているフラニーに母ベシーがチキンスープを申し出ており、チキンはしばしばサリンジャーの作中に登場する。一方、豚肉はもちろん、牛肉料理が出てくることもないので、あっさりとしたチキン料理にはサリンジャーの個人的な好みも反映しているのかもしれない。

(13) 高橋はエリックが登場する場面だけが前後にスペースがとられている点に着目し、「この場面を異色な部分として別扱いするための Salinger の工夫である」(110)と説明している。また、この間の会話がエリックによって進められているのは、「彼女が彼に興味を示さないということのほか、彼女の胸中では何かが熟成されつつあり、その思いが自分の内面の声を聞くことに向けられているからでもある」(110)と解説している。

(14) A・M・ローゼンソールとアーサー・ゲルブ編集の、『ニューヨーク・タイムズ編 ニューヨーク・ガイドブック』(The New York Times / World of New York)では、「一九四九年に創立されたニューヨーク市立大学は、貧しい人々の偉大な教育者となり、『貧者のハーヴァード大学』の異名をたてまつられた」(10)と紹介されている。

(15) 『フラニーとズーイー』、83頁を参照。

(16) デイヴィソン、8頁を参照。

(17) ブーブーはのちほどライオネルに、「サンドラと話したくなんかないの。おまえと話がしたいの」(I don't want to talk to Sandra, I want to talk to you. [126])

と言っているが、彼女がこの家で本当に心から話し合える相手は幼いライオネルだけのように見える。

(18) 高橋はこの鍵について、「鍵のついたキー・チェーンは自分の部屋や自己の所有物に鍵をかけるためのものであり、これは自己の鍵をかけて閉じこもっている Lionel を象徴している」(141) と述べている。しかし鍵が自己を閉じこめるものであれば、鍵が自分のものだと主張していた彼の言葉がしだいにあやふやになる理由が説明付かない。彼が心を開くのは、鍵を受け取って水の中に放りこんだあとであり、彼の言葉があやふやになる時点では、彼はまだ心を開き続けているからである。

(19) 緑の解釈記号が黄と青の混合色として明確に機能し始めるのは、1950年の「エズメのために」以降である。1949年の本作品では木との連想が強く、1947年の「倒錯の森」や1948年の「バナナ魚」に使われている木の用法に準拠していると思われる。

(20) 「バナナ魚」や「コネチカットのグラグラカカ父さん」でも、グラス家以外の人物が重要な役割を果たす。このことは「大工よ」にも当てはまるのだが、「ズーイー」以降、グラス家以外の人々は端役でしか登場せず、サリンジャーの視野がグラス家内部に閉ざされてゆく様子を窺わせる。

(21) グインとプロトナー、32頁を参照。

(22) この言葉は、アーサーがジョアニーの性的無節制を獣のそれに例えて非難したことに呼応しているように見える。そして、現在彼女がしている行為が彼に対する配慮に欠けたものであることを、彼女が深く恥じていると解釈することができる。

(23) 『ライ麦畑』のホールデンも、「絶対にね、弱虫なんかになっちゃあだめさ。誰かのあごをガンと一発食らわして当然で、君だってそうすべきだと感じるときには、そうしなくちゃあだめだ。ただ、僕はそういったことがどうもへたなんだよね」(What you should be is not yellow at all. If you're supposed to sock somebody in the jaw, and you sort of feel like doing it, you should do it. I'm just not good at it, though. [117]) と、必要なときに強い態度が取れないことは間違っていると理解しているにもかかわらず、弱さをさらけ出すことを認めている。

(24) リーのそばにいる女性がジョアニーだとすれば、彼女は常に「若い女性」(the girl [174]) と言及され続けており、アーサー自身が未熟なように、彼女も本質にはまだ多分に幼さを残していると暗示されているように見える。さらに、

彼女の目は非常に印象的で強烈な青色に描かれており、青の解釈記号が純粋な精神性を示唆することから、その幼さは、アーサーを現実社会に不適合にしている、思いやりや優しさにも通じると考えられる。

(25) 高橋美穂子はここで言及されている貝の色を「白や薄茶ではなく、すみれ色がかかった帆立貝や紫色のムール貝の色なのだろう」(169)と述べているが、海という言葉との連想や、リーの隣に寝ている女の目が「非常に青く、ほとんど紫に見えるほど」(so blue as to appear almost violet [174])であると描かれているところから、この判断は妥当であろう。

(26) 「シーモア序章」で紹介されるシーモアの詩の中に、不貞を犯して家に戻った女性がベッドの上に風船を見つけ、自分の墮落した心に気付くというものがある。この時の風船の色を、バディが「おそらく緑だろう」(probably green [150])と想像しているのも、青と黄色の混合色である緑は、現実世界での社会的・肉体的役割と、精神的な純粋さを共存させようとする、結婚当初の理想を示唆しているからであろう。

(27) ケネス・ハミルトン「ニューヨークにおける地獄」、399頁を参照。

(28) 二十世紀の絵画や造形におけるもっとも大きな変革と言われる〈キュービズム〉の創始者であるピカソ(1881-1973)は、技法も主題もめまぐるしく変わったことで知られている。〈青の時代〉というのは、1901年から1905年の期間で、貧しい人々の絶望、悲しみが、青を主調とした色彩と、片方の肩をあげた表現的な姿勢で描かれている。

(29) 利沢行夫は、「彼は、母親の死の衝撃から立ちなおることができない。そして、その母親に対して、イーディプス的心情を持ち続けている」(172)と、息子が母に抱く異性感情に憂鬱の原因を求めているし、この作品を「古典的なエディプスコンプレックス的状况をユーモラスに扱ったもの」(a humorous treatment of the classic Oedipal situation [33])と見なすグインとプロトナーも、同様の見解を示している。しかし、母親の死が彼の心にもたらした影響をエディプスコンプレックスと理解してしまうと、語り手の自己信頼の揺らぎから目がそらされ、彼の自我の強さや、外部評価によって自身の価値を確認しようとする浅薄さも見えなくなってしまう。

(30) 第1章の「はじめに」の〈青〉の解釈記号の説明でも言及したが、サリンジャーはソローの影響を受け、ソローは空を精霊の宿る場所と見なしていた。(ソロー、188頁を参照)

- (31) 利沢行夫はこの絵が語り手の心を打ったのは、「マグダラのマリアに女を見た」(177) からだとしているが、〈女〉という世俗の資質と青色は矛盾する。
- (32) これは年代的にみて、おそらく『トムとジェリー』(*Tom and Jerry*) であろう。
- (33) ただし、野島は「ズーイー」の結末も同様に解釈しており、「ズーイー」ではより複雑な作品構成により、同質の表現が異なった扱いを受けていることに気付いていない。
- (34) 高橋美穂子、184 頁を参照。

第3章 『ライ麦畑でつかまえて』による挑戦

- 1) 日本では 1964 年に白水社から野崎孝訳で翻訳出版された『ライ麦畑でつかまえて』が長く親しまれてきたため、本書ではこの呼称を採用している。もともと白水社は 2003 年、同書の村上春樹訳を『キャッチャー・イン・ザ・ライ』として刊行しており、最近はこちらの翻訳でこの作品に入る読者も多いに違いない。
- (2) 訳本の最後に訳者解説を付けることが契約上禁じられたことは、村上訳の最後において、また訳者解説を『文學界』に掲載するにあたって明記されている。
- (3) フレンチは、「彼は「マジソン街の外れの小さな抵抗」のオリジナル版を 1941 年に『ニューヨーカー』誌に売っている」(he sold the original version of “Slight Rebellion Off Madison” to the [sic] *New Yorker* in 1941 [*J. D. Salinger* 66]) と、またハミルトンは、「彼は「マジソン街の外れの小さな抵抗」でついに念願の『ニューヨーカー』誌のデビューを果たした。この、ホールデン・コールフィールドを主人公とした短編作品は、1941 年に同誌に採用されながら、掲載が見送られていたものだった」(he at last made his debut in *The New Yorker* with “A [sic] Slight Rebellion Off Madison,” the Holden Caulfield story that the magazine had accepted and then sat on in 1941 [*J. D. Salinger* 99]) と伝えている。
- (4) 「僕、狂ってる」ではペンティと呼ばれているので、この名前も 1946 年の時点で書き換えられた可能性がある。
- (5) 『ライ麦畑』ではペンシーであるが、この物語ではペンティとなっている。同様に家族構成にも幾分違いがあり、妹フィービーの下にもっと小さな妹ヴィオラがいる。

- (6) この場面の解釈記号が伝えるホールデンの行き場のなさは印象的ではあるが、テキストの他の場面で様々に伝えられる内容と重なっており、テキストの深層とは言い難い。また、この作品では他に解釈記号が用いられるのは、ホールデンが家に戻ってフィービーに放校になったことを打ち明ける場面に登場するタバコだけである。この場合のタバコは心の緊張を解きほぐす解釈記号であり、彼の大好きな妹にさえ放校の事実を告げるには緊張をほぐす必要があるほど、それは彼にとって深刻な問題であると告げている。しかしこのことも作品を通じて伝えられていることで、深層とは見なし難い。
- (7) このような人々を、ディヴッド・リースマンは〈孤独な群衆 (the lonely crowd)〉と呼んだ。
- (8) 第4章第4節の注で挙げるイアン・ハミルトンが引用している逸話にも窺えるように、サリンジャーは学歴に対する強いコンプレックスがあり、教育棟には否定的なニュアンスが強いと推測される。
- (9) 竹内康浩、35-46頁を参照。
- (10) アントリーニ先生はこの時バスローブを着ている。水は精神性を示唆する解釈記号で、浴室は家の中でも水を一番よく使う場所として「大工よ」や「ズーイー」でも用いられる設定のため、この時点の彼は精神的なものと結びつけて描かれている。
- (11) 〈語り手ホールデン〉が療養所のような所において、精神分析医の面談も受けているため、『ライ麦畑』は〈語り手ホールデン〉が精神分析医に語って聞かせる物語と見なすことが可能かもしれない。しかしサリンジャーは、直接誰かに向かって語る話し言葉を〈間接会話〉の書き言葉ほど心が伝わりやすい手段とは考えていない。従って〈語り手ホールデン〉は自身の体験を書き付けているに違いなく、読者には彼と同じ悩みを持つ人々が想定されているように思える。つまり、彼はアントリーニ先生がいう〈美しい相互作用〉を実践しているのである。
- (12) ホールデンと話すアントリーニ先生もバスローブ姿で描かれており、性質がまったく異なるように見えるふたりの先生は、ともに〈語り手ホールデン〉の内面に大きな影響を与える優れた資質を持つ人物として扱われていると推察される。
- (13) アントリーニ先生はシュテークルの言葉を紙に書いて〈行為者ホールデン〉に渡す。サリンジャーの作品では、書き言葉は〈間接会話〉として、書き

手の心をよりよく相手に伝えるため、〈行為者ホールデン〉に直接語られたときには彼に受け入れられない言葉が、のちに〈語り手ホールデン〉には影響を与えているように見える。

(14) ピーター・N・キャロルの『70年代アメリカ』によると、アメリカの多くの市で同性愛者に法の下での平等を保証する条例が施行され始めたのは、1969年6月の〈ストーンウォール・イン〉事件以後である。(373頁を参照) また、アメリカ精神医学協会が同性愛は「精神的疾患」ではないと明言し、同性愛者に市民権を与えるよう呼びかけたのは、1973年である。(372頁を参照) つまり、ゲイの権利がアメリカの一般市民に公認されるようになるのは1970年代に入ってからのもので、『ライ麦畑』が書かれた1950年頃には、同性愛は異常と見なされていた。

(15) ホールデンは、1950年代半ばに注目を集めるビートジェネレーションとは一線を画する。というのも、ビートジェネレーションの若者たちは既成社会にくるりと背を向け、物質的な豊かさを捨て、素朴な生活に内面の充実を探し求めるのに対し、ホールデンは物質的豊かさと内面的充足の両方を実現しようと試みるからである。従って現実社会にどれほど不満を抱えようとも、社会から完全に切り離されることを、彼は決して望まない。その点では彼はむしろ、当時活躍がめざましくなるユダヤ系作家のソール・ベロー、バーナード・マラマッド、フィリップ・ロスらに類似していると言える。

(16) ここで〈あひる〉と訳している単語は、原典の“duck”である。英語の“duck”は家禽化されて飛べなくなったあひるも、自由に空を飛べる野性の鴨も、どちらも意味することができる。それ故、厳しい冬には保護されなければならないのか、どのような状況でも自力ではばたいて乗り切れるのか、という問いが可能になる。

(17) 新しい主人公の特質については、第3節でもっと詳しく論じている。

(18) これは、1989年、ケビン・コスナーが『フィールド・オブ・ドリームズ』で映画化している。

(19) 1919年のワールドシリーズでホワイトソックス球団の八人の選手が買収され、八百長試合をやったことは、あまりに有名である。

(20) 現在の回転木馬は、古い回転木馬が1951年に焼失したのち寄付されたものである。黄金の輪はないし、以前と同じ場所に立ってはいても、周囲が木の壁で覆われた閉鎖型のため、ホールデンがフィービーを乗せた回転木馬とは雰

困気がまったく異なる。(本書の第7章の扉写真を参照)

(21) このシーモアは、バディが描こうとしている、バディの虚構の中のシーモアと異なり、サリンジャーの虚構世界にバディ同様に生きているシーモアを指す。

(22) サリンジャーは1934年、最初に入ったハイスクールのマックバーニー校(McBurney)を退学し、ペンシーのモデルとなったとされるヴァリー・フォージ校(Valley Forge)に転学している。イアン・ハミルトンによると、マックバーニー校での彼の成績は全般に悪く、ホールデンのように英語だけが優秀というのではなかったようである。(18-31頁を参照)

(23) 作家が〈書く行為〉に現実との接点を託す姿勢は、「エズメのために」にも描かれている。(本書の第6章、第3節を参照)

(24) 作家の中には読者との積極的なコミュニケーションを大切にする人も多いが、批評家による批判だけでなく、一般読者との接触を一切拒むサリンジャーにとって、著作は一方向のコミュニケーションという性質が強い。

(25) 「シーモア序章」の中で、バディは「バナナ魚」や「テディ」と推測される作品を自分が書いたものとして扱っている。

(26) イーハブ・ハッサンは『ライ麦畑』を「ネオ・ピカレスク小説」(a “Neo-picaresque novel” [272])と直接言及しているし、ハワード・M・ハーパーも、「冒険譚」(an odyssey [66])という言葉を用いている。

(27) 『ライ麦畑』でヘミングウェイの『武器よさらば』が批判されているように、サリンジャーは彼のハードボイルド的な姿勢を強く嫌悪している。従って、人生はゲームだという考えには、戦争、闘牛、漁、狩猟など、死を前にした命がけの戦いに、生きる充実感を見出したヘミングウェイに対する非難がこめられていると言えるかもしれない。

(28) 原本の出版は1923年であるが、「訳者あとがき」の解説によると、1917年に執筆し始めたことが記されている。(259頁を参照)

(29) この場面で流れている「煙が目にしみる」という曲も同じ内容を伝えていることは、第3章第2節で説明したとおりである。

(30) セントラルパークの回転木馬は〈行為者ホールデン〉の幼い頃から常に存在するものとされているうえ、彼が「回転木馬のいいところはさ、いつだって同じ曲がかかっていることさ」(That’s one nice thing about carrouseles, they always play the same songs. [272])と言っていることから、回転木馬には明らかに、

彼が求めてやまない永続性が象徴されている。

(31) 本章の第2節の終わりに引用した、オールドリッジの『炎の中の悪魔』、9頁を参照。

(32) ピーター・N・キャロルによると、1966年には1000人に対して2.5人の離婚率が十年後には二倍に膨れあがる一方、1960年代までは安定して伸び続けていた結婚率が、1972年に減少し始めたという。また、伝統的な結婚形態が壊れ、法的規制がない男女の同居という自由な結びつきが広まり、1970年代には未婚男女の世帯数が三倍に増加したそうである。(359-64頁を参照)

(33) ズーイーの結婚観についての詳細な分析は、本書の第5章第2節を参照。

第4章 新たな挑戦の萌芽的作品

(1) イアン・ハミルトン、82頁を参照。

(2) これについてイアン・ハミルトンは、「研究者が本書に注目するようになるには、もう五年必要だったし、〈熱狂的な崇拜〉が公言されるようになるにはほとんど十年かかった」(Another five years would pass before the academics began to take any notice of the book and almost a decade before its “cult” status was announced. [122])と記している。

(3) 第2章ですでに論じた「美しき口に緑なりし我が瞳」と「ド・ドミエ＝スミスの青の時代」においても、この変化はすでに現れている。

(4) サリンジャーは『ライ麦畑』以前にもグラス家を扱った作品を書いているので、本書ではそれらと区別するために、「大工よ」以降の作品を〈後期グラス家物語〉と見なす。

(5) イアン・ハミルトン、125頁を参照。

(6) レヴィンは、「「バリオーニ兄弟」でサリンジャーは初めて主人公を芸術家として描いた」(In “Varioni Brothers” Salinger, for the first time, portrays his hero as an artist. [107])と指摘している。

(7) サリンジャーと戦争との関係については第6章を参照。

(8) 『ライ麦畑』には、自分の顔が観客に見えるように大きな鏡を用意しているピアニスト、アーニーがこれみよがしの芸で演奏する姿が描かれるが、ソニーの技巧的才能もそのような商業的効果を狙った表面的な華やかさしかないに違いない。

(9) この数字は、原文をコンピュータに入力して筆者自身が数えた数値に基づ

いている。

(10) 頭を覆う帽子は、『ライ麦畑』で〈行為者ホールデン〉が逆さ向きに被っている赤いハンティング帽のように、主人公の知的資質を象徴する。もっとも赤いハンティング帽の場合、赤やハンティングが攻撃を示唆するにもかかわらず、それが逆向きに被られているため、純粹無垢な内面へと後退する姿勢で、逆説的に現実社会を弾劾している様子が象徴されており、フォードの飛行帽がもたらす高揚感とは異なる内容を伝えている。また、フォードは母親の醜態に直面するためにこの帽子を被っており、彼にとって精神性の高まりは現実逃避の手段であることが窺われる。

(11) フォードの場合、ものの本質を見抜く極端なまでに純粋な内面と、非常に美しい外見が示唆する極端なまでに世俗的な資質との共存が強調されるが、シーモア・グラスの場合は、ものの本質に深く触れる内面を持っているが故に現実社会に不適合な点を強調するため、彼の外見はものの表面しか理解できない人々には受け入れられない醜いものに設定されたのだろう。

(12) フォードに最初に詩を与えてくれるリジオ夫人も、二極が混在している例である。というのも彼女は馬のレースに明け暮れ、フォードのために何かしようと考えたときも、最初、彼を映画俳優にすることを思いつくなど、極めて世俗的な女性に見える一方、一級の詩人の詩の価値を正しく評価しているからである。

(13) 解釈記号の緑が、青と黄の混合色として明確に使われるのは「エズメのために」であるが、1949年の「小舟の方にて」ですでに、ライオネルの姓がタンネンバウム（樅の木）とされ、グラス家的な高い精神性を引き継ぎながら、現実社会で健全に成長する少年の姿に常緑樹の緑が結びつけられている。1947年のこの作品でも、木全体によって人の存在そのものが表され、目に見えない根のような精神的な部分に対し、現実社会と調和した、目に見える美しい姿を呈する部分として、緑豊かな葉が用いられていると思われる。

(14) 二項対立する概念を互いに妥協させて両立させることと、サリンジャーの求める〈ニュートラル〉な生き方との違いは、色にたとえるとわかりやすい。すなわち、黒と白の二色の共存において、両者を混ぜ合わせて灰色を作り出すのが前者であり、黒と白、それぞれに塗られた面を重ねて共存させるのが、サリンジャーの求める生き方である。

(15) 「バリオーニ兄弟」も語り手によって語られているが、ジョーの内面の資

質が十分把握されていないこともあり、語り手の役割は曖昧である。理想を体現する人物への賞賛を壊さないまま、その人物の欠点を伝える役割を語り手が担うようになるのが、「倒錯の森」である。

(16) サリンジャーは本来、フォードによって、ものの本質に通じる魅力をもっと描き出すつもりだったのではないだろうか。しかし恋敵ウェイナーの視点は、フォードの内面のすばらしさよりも非現実な資質を強調してしまい、フォードはコーリーンを惹きつけるほど読者を惹きつけていないのである。

(17) 「大工よ」の 84 頁において、シーモアは彼の日記の中で、バディはミュリエルの結婚の動機を軽蔑するだろうし、彼女の母親についても我慢できないだろうと予測している。

(18) マイアミに到着してから、シーモアは二晩とも〈大海の間 (“The Ocean Room” [10])〉でピアノを弾いて過ごしているが、ミュリエルはそのことに何の危険も感じていない。大海は青や水の解釈記号同様、純粹な精神世界を表し、シーモアの内面が精神性に強く傾いて現実世界から遊離しかけていることを暗示している。サリンジャーがほとんどいつも軽蔑を込めて描く精神分析医でさえ、彼には何か問題があると感じているが、彼女は精神分析医がそう疑った理由についても、「私、にはわからないわ。思うに、あの人が青白かったりなんかするからじゃあないかしら」(I don't know, Mother. I guess because he's so pale and all [10]) と、彼の外見に関することしか口にしない。

(19) 通常、売春行為は性行為の持つ神聖な意味を犯し、金銭のためにそれを行うことを意味するので、この呼び名は、ものの本質や人間存在の根幹をなす尊い精神性に気づかず、表面的な物質的・肉体的快樂にふけっている状態を揶揄していると思われる。

(20) 〈バナナ魚〉に自らをたとえるとき、シーモアは自身の本質がさかなで、バナナを好む資質が付随的であると見なしている。通常、人は肉体を持って生まれてくるので、バナナを好む資質の方が本質で、むしろさかなの資質の方が付随的だろう。この違いがシーモアを特異な存在にするのだが、この作品は彼の自覚が正しいという保証を与えていない。そしてその曖昧さが後期グラス家物語を生み出す土壌となっている。

(21) 「七十八本のバナナ」 (“Seventy-Eight Bananas”)、127 頁を参照。

(22) チャールズ・V・ゲンジー、170-71 頁を参照。

(23) サリンジャーの作品では追いつめられて苦悩する者は多いが、自殺する者

はほとんど描かれない。自ら行動を起こして自殺するのは、この作品のシーモアを除けば、『ライ麦畑』の253頁でホールデンが回顧する、ジェームズ・キャッスルだけである。

(24) 「夫と彼の友人はどちらもハーバード大学を出ていて、ジェリーに、彼はどの大学に行ったのかと聞きました。すると突然、ジェリーの気分が変化したのです。彼は激怒し、夫たちふたりを寄生虫だのたかりだのと、すなわち芸術をだしに食っている者だと、非難し始めました。そのあと、今度は、悟りに至る十二段階について長々と話し始めたのです」(My husband and his friend had both been to Harvard and they asked Jerry where he had been to college. All of a sudden Jerry's mood changed. He became furious, and started denouncing the two men as leeches and parasites, people who lived off the arts. And then he got into a long thing about the twelve stages of enlightenment. [Ian Hamilton 125]) この証言から、サリンジャーの学歴コンプレックスだけでなく、この時期に彼が東洋思想に傾倒していたことが、よく窺える。

(25) この数字は「バナナ魚」で直接言及されているものではない。「大工よ」においてシーモアは1942年6月4日に結婚し、彼の自殺が1948年と記されているし、「バナナ魚」の発表が1948年1月であるため、約六年間結婚していたと推測されるのである。

(26) この物語が書かれたのは1950年代のラジオ時代であるからラジオ声優だが、今日ならテレビ俳優というところだろう。

第5章 グラス家物語による挑戦

(1) 〈行為者ホールデン〉が作中で会う教師のひとり、アントリーニ先生が、他者と結びついてゆく、意義ある行為と評価するものである。『ライ麦畑』という作品は、〈語り手ホールデン〉が先生の教えに従って自分の苦悩を書き留めたものと見なすことができる。

(2) 「フラニー」ではフラニーの姓がグラスであることが明かされていない。そこで、ここでは「大工よ」を後期グラス家物語の第一作と見なす。

(3) イアン・ハミルトン、145頁を参照。

(4) マーガレット・A・サリンジャー、113-29頁を参照。

(5) 「フラニー」は1961年に『フラニーとズーイー』という一冊の本にまとめられて出版されているので、本章の第2節で「ズーイー」と共に論じること

とする。

(6) エバーハード・オールセン、41 頁を参照。

(7) エバーハード・オールセンはこの贈り物を肯定的に解釈している。同様に、ジェームズ・ランドクイストも、「空のグラスと葉巻の吸い殻は、この作品以前の短編作品における〈歓喜に満ちた記号〉と同じ役割を果たしている」(The empty glass and the cigar end function the same way as do the beatific signs in the earlier stories [141]) と、この贈り物を肯定的に受け止めている。しかし、サリンジャーが一貫して、〈空のグラス〉によって満たされない内面を、〈たばこの吸い殻〉によって失敗に終わったコミュニケーションを伝えてきたことを考慮すれば、これらを〈歓喜に満ちた記号〉と見なすことには少なからぬ無理がある。

(8) イアン・ハミルトン、89-90 頁を参照。

(9) 『九つの物語』、288 頁を参照。

(10) サリンジャーの東洋思想は決して奥深いものではなく、ここに引用された故事についても表面的にしか理解していない。従ってこの故事が本来意図したものと、サリンジャーの解釈は微妙にずれている。

(11) インド哲学の主派で、汎神論的観念論的一元論を唱える。サリンジャーの無識別に関する概念はこの一元論の影響を受けていると思われる。

(12) 十二は六の倍数で、〈六〉はセックスを示唆する解釈記号として用いられるので、年齢的にもシーモアは性的なものの影響を受けやすい状態にあったと考えられる。

(13) この時彼は二十五歳で、セックスを示唆する〈六〉の四倍数、二十四を越えた時点にいる。

(14) 「フラニー」ではグラス姓が明確にされておらず、厳密には後期グラス家物語から外れる。また、「フラニー」が問題提起の作品で、「ズーイー」において作品が完結すると見なせば、『フラニーとズーイー』の主題は「ズーイー」の中にこそあり、この定義と矛盾しない。

(15) 「バナナ魚」ではシーモアが戦争の後遺症から充分立ち直れていないことが示唆されており、シーモアの自殺には彼の結婚生活だけでなく、戦争が色濃く陰を落としていたと言える。

(16) サリンジャーの作品では〈左〉が精神性を表す解釈記号であるため、心に触れる行為は常に左に関係付けられる。従って、もしレインがラブレターを

書いたときのフラニーの心を受け止めていれば、彼はそれを左手に持ち、手紙は左ポケットに保たれていたに違いない。またこの時、フラニーを乗せた列車は左側から入って来るので、彼女のレインに対する愛情は打算のない純粋なものであると暗示されている。

(17) サリンジャーはこの頃クレア・ダグラスと結婚したばかりであるが、イアン・ハミルトンは、クレアが前年、短期間結婚していたハーバード大学出身者の男性が、レインのモデルであると主張している。サリンジャーがその男性を意識したことは事実かもしれないが、彼がレインについて肯定的な評価も差し挟んでいる点にハミルトンは気付いていない。(イアン・ハミルトン、140-45頁を参照)

(18) のちに「ズーイー」で、ズーイーはフラニーをいたわるレインの誠意について、本当は試合に行きたかった気持をフラニーに感づかれ、それを隠すために親切ぶっていたに違いないと決めつける。母ベシーはそのようなズーイーの態度をひねくれているとなじるが、レインの気持ちに心から心配する部分がまったくなかったと頭ごなしに断定するのは、確かに随分意地が悪いと言えるだろう。

(19) 「フラニー」が発表された段階では、〈作中作家バディ〉の介在は明示されていない。しかし後期グラス家物語が〈グラス・サーガ〉という、ひとつの大きな構想で結びついていると考えるなら、ここでも〈作中作家バディ〉の介在を考慮し、〈作家サリンジャー〉の視点と作品の視点を分離して読んでも構わないかもしれない。そして、〈作中作家バディ〉がこの作品を書いているのであれば、家族びいきな書き方は当然と言えるだろう。

(20) サリンジャーの娘、マーガレット・A・サリンジャーは、「フラニー」が書かれていた1954年頃、両親がラヒーリー・マハーサーヤというヨギの伝記に傾倒していたと記している。(86頁を参照)しかしサリンジャーが実生活でどのような宗教生活を追い求めていたにせよ、「ズーイー」を見る限り、現実のサリンジャーと〈作家サリンジャー〉は区別されるべきである。なぜなら、この作品で〈作家サリンジャー〉は、隠棲生活をしている彼自身よりももっと現実社会と積極的に関わる姿を理想としているように思えるからである。

(21) 「ズーイー」の中でも、彼女は、「兄さんが言っていることはみんなわかっているの。兄さんは、私が自分で考えたことがないようなことは一言だって言っちゃあいないのよ」(I know all you're saying. You're not telling me one

thing I haven't thought of by myself. [148]) と言いつつおり、彼女の洞察力が非常に高いものに設定されていることが窺える。

(22) すぐ後に引用しているケイジンとカーモードの評の他、アップダイクの『『フラニーとズーイー』』の55頁、マッカーシーの『『フラニーとズーイー』』の46-48頁を参照。

(23) 〈水〉は純粋な精神性を示唆する解釈記号であり、家の中で水にもっとも関係深い浴室は、心と心が触れあう本質的な議論が交わされるのにふさわしい場所として機能している。

(24) 「小舟の方にて」では、ナオミという小さな女の子が魔法瓶にミミズを飼っていると、ライオネルにそっと打ち明けるし、『ライ麦畑』では、ホールデンの兄 D.B. が書いた「秘密の金魚」という物語に、自分で買った金魚を誰にも見せたがらない少年が描かれており、ペットは小さな子供の宝物として扱われている。

(25) アルフレッド・チェスター、473頁を参照。

(26) バディが弟を思いやって書いた手紙は、シーモアの言葉がキーセンテンスになっているように、ものの本質や人間存在の在り方に深く関わっており、〈水〉の外から声をかける母親の愛と対照的である。

(27) 「大工よ」において、ズーイーは1942年に十三歳とされているので、この作品が書かれた1957年には二十八歳ということになる。しかしこの作品の出来事は「フラニー」での出来事のすぐあとなので、時代設定は「フラニー」が書かれた1955年で、フラニーが二十一歳、ズーイーが二十六歳と推測される。従って彼は結婚適齢期にいると言えるかもしれない。

(28) ミルトン・グリーンバーグは、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)、またジェームズ・T・パターソンは、1940年には216,5000人だった大学卒業生が、1949-50年では497,000人になったと(68)、述べている。数字に幾分差があるが、高等教育が飛躍的に広がっていたことは間違いない。

(29) ピーター・N・キャロルは、1966年には1000人に対して2.5人だった離婚率が十年後に二倍になったと報告している。彼はまた、1972年以降、結婚率が減少し始めたことに注目し、この時期に家族像が大きく変化したと考えている。(359-65頁を参照)

(30) 〈作中作家バディ〉は、シーモアは自分にとってダヴェガの自転車だと

主張する。ダヴェガの自転車とは、双子の弟たちが賞賛してやまなかったもので、彼らの誕生日に両親から予算以上の出費で買い与えられたのだが、双子のうち、のちに宗教界に入るウェーカーは、その自転車を欲しがった最初の子供にそれを与えてしまう。彼は自分が大切に思う気持ちよりも相手の気持ちを思いやったからである。そのような大きな他愛行為の精神で、〈作中作家バディ〉は、神によって寛大にも長兄とされたシーモアを読者に分け与えようと言うのである。

(31) シーモアは、イエスの言葉が口やかましいものに聞こえる場面で、イエスらしくないと頭を悩ますことがある。こうした悩みは、イエスも人間で誤りを犯しうるという可能性を認めれば成立しない。このようにイエスを神と信じる者は、その神聖が疑われてはならない絶対的なものという前提で新約聖書を読むのだが、〈作中作家バディ〉は同様の不可侵の神聖さがシーモアに与えられることを求めているように見える。

(32) 『パーチザン・レビュー』誌などの文学専門誌でなら、〈文学的キュビズム〉は受け入れられたかもしれない。しかし、『ニュー Yorker』誌は知的とは言え一般雑誌であり、サリンジャーの作品もしばしば物品の商業的の間に掲載されていることを思えば、文学的技巧が見た目にあまりに実験的になることは許されなかつただろう。

(33) 個々の作品がある架空の空間と歴史を共有するだけなら、モダニズムの流れをくむウィリアム・フォークナーがヨクナパトーフア・サーガにおいてすでに見事に成し遂げている。しかし、サリンジャーやロスの場合は、語られる物語に作中作家が介在し、彼らが描き出す作品の虚構性が強調される中で、作中作家自身の虚構性も示唆され、メタフィクションの様相を帯びている点が異なる。

(34) 読者に具体的に示されているシーモアの詩としては、もう一編、シーモアが死の直前に飛行機の中で書いたものがある。この詩は、「シーモア序章」では言及に留まっているが、「ズーイー」の中のバディからの手紙に、「飛行機に乗った小さな少女／人形の頭を回し／僕を見る」(The little girl on the plane/ Who turned her doll's head around/ To look at me. [64]) と紹介されている。少女のあどけない行為が無意識に作り出す純粋な美しさを賞賛したものであるが、詩の天才による世界的な水準の詩と見なすことは不可能であろう。

(35) サリンジャーに関わる資料を用いて彼の伝記を書こうとしたイアン・ハ

ミルトンに向かって、サリンジャーは、「私が憎むのはおまえだ。おまえはのぞき見屋でこそ泥だ」(It's you I hate. You are a snooper and a thief.

[強調筆者][Ian Hamilton 196])と罵ったとされるが、サリンジャーは批評家や研究者を、作品の本質を決して理解することがないにもかかわらず、さもわかったような顔で論じては生計を立てる、文学的たかりと見なしていた。

(36) サリンジャーに学歴コンプレックスがあったことは、『ライ麦畑』を論じた時に述べた。

(37) 『ライ麦畑』の出版をめぐる、ハーコート・ブレイス社のみならず、出版を引き受けたリトル・ブラウン社ともひどいいざこざが生じ、サリンジャーが出版業者に不信を募らせたこと、イアン・ハミルトンが説明している。(ハミルトン、114-16頁を参照)

(38) 「ズーイー」、58-59頁を参照。

(39) 「コネチカットのグラグラカカ父さん」で、ウォルトは彼の昇進は他の皆と方向が違い、昇進するときは記章が増える代わりに、少しずつ軍服がはぎ取られてゆくようだと述べて、彼と既成の軍隊の本質が相反することを示唆している。グラス家の男子については、バディも一歩兵として徴兵されており、士官になっている者はいない。ただし、「大工よ」によると、長女のブーブーは1942年に婦人部予備部隊の海軍少尉である。

(40) この間、『フラニーとズーイー』が1961年に、『大工よ、屋根の梁を高く上げよとシーモア序章』が1963年に、単行本で出版されているが、新作は発表されていない。

(41) この点で、〈書き言葉〉は〈たばこ〉の解釈記号に似ている。というのも、解釈記号のたばこは、通常、吸い手が心を開いた状態を表し、相手と心で通じ合える可能性を示唆するが、「バリオーニ兄弟」のソニーが吸うたばこのように、一方的に自分の言いたいことだけを言う場合にも用いられているからである。

(42) ホールデンはいったん、家族の庇護の中に逃げ込むが、作品の最後でもう一度学校に戻ってやり直そうとしている。フラニーも同様に、『ライ麦畑』や『フラニーとズーイー』では、家庭は疲れを癒し、もう一度現実社会でやり直す力を与えてくれる場所となっている。

(43) マーガレット・A・サリンジャー、215-17頁を参照。

(44) オーストリア生まれの精神分析学者ウィルヘルム・ライヒ(1897-1957)が考案し商品化した、宇宙に充満する生命力を集めるという箱。その中に座れ

ば人体内にエネルギーを吸収でき、癌を含め様々な病気が治るとされた。疑似科学。

(45) ドイツ医師サミュエル・ハーネマン（1755-1843）によって始められた。健康な人に疾患を起こさせる薬物をごく少量投与する治療法であるが、科学的に実証されてはいない。

(46) アメリカでは1972年のリチャード・ニクソン大統領の中国訪問によって一般に知られるようになった治療法で、1950年代のアメリカの針治療は疑似科学の域を出ない。従ってここに挙げられるサリンジャーが行っていた代替医療は、概して科学的根拠に乏しい怪しげなものと言える。

(47) マーガレット・A・サリンジャー、192-95 頁を参照。

第6章 サリンジャーと戦争

(1) イアン・ハミルトン、89-90 頁を参照。

(2) イアン・ハミルトン、69 頁を参照。

(3) ノルマンディー上陸作戦における上陸地点は五カ所あり、その暗号名は、ユタ (Utah)、オマハ (Omaha)、金 (Gold)、ユノー (Juno)、剣 (Sword) であった。サリンジャーが所属していた第四師団、第十二歩兵連隊は、ユタ・ビーチに上陸し、シェルブール奪還を目指した。

(4) イアン・ハミルトン、84 頁を参照。

(5) ウォーレン・フレンチ、『J・D・サリンジャー』54 頁を参照。

(6) イアン・ハミルトンによると、「ソフトボイルド派の曹長」という表題は編集者が勝手に選んだもので、サリンジャーは「醜男歩兵の死」(“Death of a Dogface”)と題していた(84)。しかし〈ハードボイルド〉とか〈ソフトボイルド〉という言葉で二項対立にとらえられる内容がこの作品に含まれていることは、事実である。

(7) 主人公は一度だけ叔母にリチャードと呼びかけられている。特に名前を出す必要を感じない場面であり、主人公の無名性を損なうだけのように見える。

(8) 「エズメのために」でも、ノルマンディー上陸作戦を前にした語り手に届く妻からの手紙に、彼女の母親のためにカシミヤを手に入れてやって欲しいと書かれている。また、X曹長の兄は手紙で、彼の子供らに戦争の記念品を要求している。

(9) これは、「大工よ」の82-83 頁でシーモアが主張する、死んだ猫は〈値を

つけることができない) ほど貴重だという考え方と同じである。

(10) 靴の本来の〈白さ〉は、内面の汚れない純粹さを示唆する解釈記号であるが、靴の外表面が非常に汚れているため、現実的な視点から彼女の内面が判断されるなら、混乱した異常なものに見えることが仄めかされている。

(11) ベーブの軍籍番号 32325200 はサリンジャー自身の番号で、この作品には生きて戻れないかもしれない彼の、家族や故郷への思いがこめられていると推察される。

(12) サリンジャーは『ライ麦畑』を母親に捧げているし、グラス家の中でも子供たちは母親との結びつきが強く、父親レスの存在感は薄い。

(13) 『ライ麦畑』では、ホールデンが雪玉を作りながらも、雪景色があまりに美しく、それをどこにも投げられずに持ち歩く場面がある。

(14) 彼の本名はジョン・F・グラドウォラー二世であるが、「最後の賜暇の最後の日」の冒頭、軍籍番号と共に正式名が言及されるだけで、彼が登場するすべての作品において彼がジョンと呼ばれることは一度もない。

(15) ヴィンセントは詩が書ける人物に設定されており、ものの本質を見抜く高い知性と鋭い感性を持ち合わせたシーモア・グラスのような人物の原型と思われるのだが、シーモアであればベーブが求めている無識別を肯定するはずである。

(16) 『武器よさらば』のこの雨のシーンは、「ズーイー」の 71 頁にも言及されている。

(17) チャールズ・V・ゲンジー、170-71 頁を参照。

(18) 1945 年に「僕、狂ってる」が、また 1946 年に「マジソン街の外れの小さな抵抗」が雑誌に掲載され、ホールデン・コールフィールドが主人公として再登場することで、グラドウォラー物語とコールフィールド物語をひとつの大きな虚構に構築することは不可能となる。さらにこれらの作品には初期未収録作品特有の感傷性が強く残っていたり、戦争を直接題材にしていたりするうえ、『ライ麦畑』と重なる人物名や設定が多く用いられていることも、のちに本に収録されなかった理由であろう。

(19) 1942 年の「ロイス・タゲットの長いデビュー期間」では、ロイスの赤ん坊がたわいない出来事で死んでおり、運命の不条理は実戦体験以前の作品にも表されている。しかし、実戦を体験して初めて、人生を支配する不条理は戦争の本質と結びつけられるようになる。

- (20) ジェームズ・ランドクイスト、18 頁を参照。
- (21) イアン・ハミルトン、98 頁を参照。
- (22) 戦前、反ユダヤ主義が強かった時代においても、半ばユダヤ人という立場は帰属場所が不明確で、ユダヤ人である以上にむずかしい状況をもたらしていたという、サリンジャーの姉ドリスの回顧を、彼の娘マーガレットが伝えている。(マーガレット・A・サリンジャー、28 頁を参照)
- (23) サリンジャーは 1937 年末から数カ月オーストリアにいた。イアン・ハミルトンは、ウィーンのユダヤ人地区をナチスが襲撃した 1938 年 3 月 12 日には、サリンジャーはすでにパリに移っていたが、「脅威にさらされていた街の心穏やかならぬ印象に、彼がまったく影響されなかったということはありません」(he could hardly have failed to take with him some troubling impressions of a city under threat. [41]) と推察している。
- (24) この無私無欲への憧れが、サリンジャーが東洋思想や仏教思想に傾倒する土壌となるに違いない。
- (25) 「大工よ」において、シーモアは、彼が気に入っていたシャーロットの黄色い服をつかんだとき、その幸福感が手に焼き付いてしまったと述べているが、ここでも〈黄色〉が示唆する世俗的要素は肯定的に理解されている。
- (26) ここで言う〈戦争作家〉は、本章の「はじめに」で説明した、サリンジャー自身が用いた意味である。
- (27) 作品の前半では雨が降っており、すでに述べたとおり、戦場と結びつけられる雨は主人公の孤独を強調するためのもので、純粋な精神性を示唆する〈水〉の解釈記号の意味はない。戦場の雨がことさら陰鬱なのは、サリンジャーの実体験からきているのかもしれない。
- (28) 語り手がエズメに助言できるのは、彼女の感受性の高さや幼さに助けられた例外的な行為である。
- (29) Z 伍長のこの行為は、戦場の兵士を慰問中のヘミングウェイがルガー銃の威力を証明するため、鶏のひなの頭を吹き飛ばした行為を下敷きに行っていると、イアン・ハミルトンが指摘している。サリンジャーはそれまでヘミングウェイを尊敬していたが、これ以降彼を嫌いになったという。(ハミルトン、85-86 頁を参照)
- (30) X 曹長という仮名を用いていることについて、ジェームズ・E・ミラー・ジュニアは、「だが、当時の出来事は今でもあまりにも強烈に胸を痛めるため、

それらを匿名のものとして扱い、三人称語りを書くことによって自身から遠ざけておかなければならなかったのだ」(But the events remain so vividly painful that the narrator must envelop them in anonymity and must remove them from himself by placing them in the third person. [22]) と、語り手にとって過去の記憶や体験が思い出すのに非常に辛いものであると解釈している。本書では未来に対する恐怖に注目しているが、過去から逃れたいという気持が非常に強かったことも事実であろう。

(31) サリンジャーの作品では、子供は幼ければ幼いほど、純粋な無識別の世界により深く関わる。この作品でも、エズメよりも幼いチャールズの方が純粋で、彼には現実世界が識別する善悪の別がない。だが、戦争によって現実世界に絶望した者が再び現実世界との接点を取り戻し、現実世界の中で生きてゆこうとする姿を扱うこの作品では、無識別のような非現実なものよりも、純粋さを残しながらも現実と接点を保つエズメの資質の方が尊ばれている。

(32) 「大工よ」には、ラジオ番組に出ていたシーモアがすばらしいことを言うたびに、感激したシャーロットが彼の足を踏みつけ、「シーモアが特にすごく調子がよかった夜には、軽く足を引きずりながら戻ってきたものだった」(On certain nights when he was in especially good form, Seymour used to come home with a slight limp. [95]) と、彼の肉体が傷ついたことが記されている。バディが描く神聖を帯びたシーモアの場合、肉体的痛感が小さいとされているので、彼はシャーロットの喜びを正確に受け止め、それを共有することができたはずで、足の傷はむしろ、あまりに強い人間的喜びによって彼の超俗的な精神性が揺らいでいることを示唆しているように見える。一方、この作品の語り手はそこまで人間的な肉体的痛感から解放されていないので、足の痛みはチャールズの本心を知る妨げとなっている。

(33) ジョン・ハーマン、255 頁を参照。

(34) 第 3 章第 2 節でも言及しているが、ちょうどこの時期に書かれた『ライ麦畑』で、アントリーニ先生はホールデンに向かって、他者の苦しみの記録から学び、自分の苦しみの記録をあとに残し、また別の人がそこから学ぶことのすばらしさを説いている。

(35) 2001 年に起きた 9・11 同時多発テロは、アメリカ本土に対する初の攻撃であると同時に、真珠湾攻撃に似た〈奇襲〉であった。その直後、報復攻撃を支持する人々が国民の九割を越したことは記憶に新しい。

(36) トッド・ギトリン、342 頁を参照。

(37) イアン・ハミルトン、40-42 頁を参照。

(38) ハーツォグは、彼の批評書『ティム・オブライエン』の中で、彼が行ったインタビューに基づいて、「オブライエンの父は、『アルコール中毒、それもひどいもので、施設に入ったことも何回かあります。父がアルコール中毒だったことに僕はひどく傷付きました。つまり、それは父の人格をひどく変えてしまい、彼と過ごすことを、とても、とても、困難にしたのです』(O'Brien's father was "in alcoholic, bad alcoholic, institutionalized a couple of times; his alcoholism hurt me deeply. That is, it changed his personality so radically that it made him very, very hard to be with" [8-9]) ということや、「オブライエンと彼の父との、時に困難な、そして常に複雑な、関係」(the sometimes difficult and always complex relationship O'Brien has always had with his father. [8]) について言及している。詳細は、同書、8-9 頁、及び、33-35 頁を参照。

(39) アメリカの小児科医。1946 年に出版された『乳幼児に関する一般常識』(*The Common Sense Book of Baby and Child Care*) は、それまでのような体罰を重んじる厳しい躰ではなく、子供の長所を伸ばす愛情豊かな育児を提唱し、ベストセラーになる。

第7章 サリンジャーと新しい文学

(1) ネセットが、「カーヴァーの散文の文体は明らかにヘミングウェイを範にしている。もっともジェイ・マキナニーが指摘しているように、トーンに関しては大きな違いはあるが」(Carver's prose hearkens back obviously to Hemingway (with an important distinction concerning voice: as Jay McInerney observes) [2]) と述べているように、カーヴァーの簡潔な感情を抜きにした書き方がヘミングウェイのハードボイルドの文体に類似していることは、しばしば指摘される。

(2) 後期グラス家物語では、主人公たちの議論や主張に彼らの心情や思考が直接表されているように見えるが、本書の第 5 章で論じているように、議論の組み合わせによって伝えられる深層には見かけの議論とは別の真意や意図が表されている。

(3) D・T・マックスはカーヴァーの原稿に直接あたり、リッシュの編集の筆

が加わった初期作品が「すっかり身をそぎ落とされている」(stripped to the bone [36])のに対し、後期作品は「もっと豊かで、楽観主義も窺われ、感傷的でさえある」(fuller, touched by optimism, even sentimentality. [36])と述べ、リッシュと別れてのちの作品では、主人公に対する共感が一層強まっていることを指摘している。

(4) フレデリック・R・ストローベル、24-25 頁を参照。

(5) マックスウェル (Maxwell) という名は〈大望〉を意味すると同時に、フィッツジェラルドを大切にしてくれた編集者、マックスウェル・パーキンスを思い出させる。カーヴァーを世に出したゴードン・リッシュは、パーキンスによる編集者の時代を再来させたとされることから、フィッツジェラルドが意識されていた可能性は十分ある。

(6) ピーター・N・キャロル、364 頁を参照。

(7) 本書では、原題により近い『どれくらいドイツ的か』という呼称を採用しているが、2002 年に青土社から『すべての夢を終える夢』という邦題で拙訳が出版されている。

(8) 武田青嗣、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。

(9) 高橋哲哉、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。

(10) 「大工よ」の中で、シーモアは幼いズーイーが当時郊外に急速に広がりつつあった画一的な郊外住宅を肯定したことを絶賛する。ズーイーは、すべての人が皆、自身の家族のように触れ合える博愛主義を普遍化し、人がすべて同じ外観、同じ考え方、同じ行動様式を取ればすばらしいと主張するが、そのような主張に人間を単一化する危険が含まれていることに、シーモアは気付いていないように見える。

あとがき

(1) ドイツ空軍司令官ヘルマン・ゲーリング空軍元帥は、ルガー社に特注したゴールドルガー二挺を持ち歩いていたことで有名であり、ドイツ製のルガーを持ち歩く准将には、主人公の心の支えとなる味方としての資質よりも、彼の孤独を作り出す敵、ナチスに通じる資質が賦与されているように見える。

(2) ウェブサイト、「ルガー P08」を参照。

引用文献

1. サリンジャー(J. D. Salinger)の作品

(著書：年代順)

- *The Catcher in the Rye*. Boston: Little, 1951.
- *Nine Stories*. Boston: Little, 1953.
- *Franny and Zooey*. London: Heinemann, 1961.
- *Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour: An Introduction*. London: Heinemann, 1963.

(雑誌掲載作品：年代順)

- “The Young Folks.” *Story* Mar.-Apr. 1940: 26-30.
- “Go See Eddie.” *U of Kansas City Review* Dec. 1940: 121-24.
- “The Hang of It.” *Collier’s* 12 July 1941: 22.
- “The Heart of a Broken Story.” *Esquire* Sept. 1941: 32+.
- “The Long Debut of Lois Taggett.” *Story* Sept.-Oct. 1942: 28-34.
- “Personal Notes on an Infantryman.” *Collier’s* 12 Dec. 1942: 96.
- “The Varioni Brothers.” *Saturday Evening Post* 17 July 1943: 12+.
- “Both Parties Concerned.” *Saturday Evening Post* 26 Feb. 1944: 14+.
- “Soft-Boiled Sergeant.” *Saturday Evening Post* 15 Apr. 1944: 18+.
- “Last Day of the Last Furlough.” *Saturday Evening Post* 15 July 1944: 26+.
- “Once a Week Won’t Kill You.” *Story* Nov.-Dec. 1944: 23-27.
- “Elaine.” *Story* Mar.-Apr. 1945: 38-47.
- “A Boy in France.” *Saturday Evening Post* 31 Mar. 1945: 21+.
- “This Sandwich Has No Mayonnaise.” *Esquire* Oct. 1945: 54+.
- “The Stranger.” *Collier’s* 1 Dec. 1945: 18+.
- “I’m Crazy.” *Collier’s* 22 Dec. 1945: 36+.
- “Slight Rebellion off Madison.” *New Yorker* 21 Dec. 1946: 82-86.
- “A Young Girl in 1941 with No Waist at All.” *Mademoiselle* May 1947: 222+.
- “The Inverted Forest.” *Cosmopolitan* Dec. 1947: 73+.
- “A Perfect Day for Bananafish.” *New Yorker* 31 Jan. 1948: 21-25. Rpt. in *Nine Stories*.
- “A Girl I Knew.” *Good Housekeeping* Feb. 1948: 37+.
- “Uncle Wiggily in Connecticut.” *New Yorker* 20 Mar. 1948: 30-36. Rpt. in *Nine Stories*.
- “Just Before the War with the Eskimos.” *New Yorker* 5 June 1948: 37+. Rpt. in *Nine Stories*.
- “Blue Melody.” *Cosmopolitan* Sep. 1948: 51+.
- “The Laughing Man.” *New Yorker* 19 Mar. 1949: 27-32. Rpt. in *Nine Stories*.
- “Down at the Dinghy.” *Harper’s* Apr. 1949: 87-91. Rpt. in *Nine Stories*.
- “For Esmé—with Love and Squalor.” *New Yorker* 8 Apr. 1950: 28-36. Rpt. in *Nine Stories*.
- “Pretty Mouth and Green My Eyes.” *New Yorker* 14 July 1951: 20-24. Rpt. in *Nine Stories*.
- “De Daumier-Smith’s Blue Period.” *World Review (London)* May 1952: 33-48. Rpt. in *Nine Stories*.
- “Teddy.” *New Yorker* 31 Jan. 1953: 26+. Rpt. in *Nine Stories*.
- “Franny.” *New Yorker* 29 Jan. 1955: 24+. Rpt. in *Franny and Zooey*.
- “Raise High the Roof Beam, Carpenters.” *New Yorker* 19 Nov. 1955: 51+. Rpt. in

- Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour: An Introduction.*
- “Zooey.” *New Yorker* 4 May 1957: 32+. Rpt. in *Franny and Zooey*.
 - “Seymour: An Introduction.” *New Yorker* 6 June 1959: 42-52. Rpt. in *Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour: An Introduction.*
 - “Hapworth 16, 1924.” *New Yorker* 19 June 1965: 32+.

2. その他（アルファベット順）

- Abish, Walter. *Alphabetical Africa*. New York: New Directions, 1974.
- ———. *How German Is It*. New York: New Directions, 1980.
- Adams, Robert M. “Fashions in Fiction.” *Partisan Review* 30 (1963): 128-33.
- Aldridge, John W. *After the Lost Generation*. New York: McGraw, 1951.
- ———. “Cynical, Defiant, and Blind.” *Laser and Fruman* 50-52.
- ———. *The Devil in the Fire*. New York: Harper, 1972.
- Alsen, Eberhard. *Salinger’s Glass Stories as a Composite Novel*. Troy, New York: Whitston, 1983.
- Ando, Shouei. 安藤正瑛 『アメリカ文学と禅 —— サリンジャーの世界』 英宝社 1970年。
- Antico, John. “The Parody of J. D. Salinger: Esmé and the Fat Lady Exposed.” *Modern Fiction Studies* 12.3 (1966): 325-40.
- Balakian, Nona. “The Prophetic Vogue of the Anti-heroine.” *Southwest Review* 47 (1962): 134-41.
- Baumbach, Jonathan. *The Landscape of Nightmare: Studies in the Contemporary American Novel*. New York: New York UP, 1965.
- Belcher, William Francis, and James W. Lee, eds. *J. D. Salinger and the Critics*. Belmont, California: Wordsworth, 1962.
- Bellman, Samuel I. “New Light on Seymour’s Suicide: Salinger’s ‘Hapworth 16, 1924.’” *Studies in Short Fiction* 3 (1966): 348-51.
- Bellow, Saul. *The Adventures of Augie March*. New York: Viking, 1953.
- ———. *Herzog*. New York: Viking, 1964.
- Bode, Carl. Rev. of *Franny and Zooey*, by J. D. Salinger. *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 3 (1962): 65-71.
- Browne, Robert M. “Rebuttal: In Defense of Esmé.” *Laser and Fruman* 259-60.
- Bryan, James. “The Admiral and Her Sailor in Salinger’s ‘Down at the Dinghy.’” *Studies in Short Fiction* 17 (1980): 174-78.
- ———. “A Reading of Salinger’s ‘For Esmé—with Love and Squalor.’” *Criticism* 9 (1967): 275-88.
- Burke, Fidelian. “Salinger’s ‘Esmé’: Some Matters of Balance.” *Modern Fiction Studies* 12. 3 (1966): 341-47.
- Carroll, Peter N. ピーター・N・キャロル 『70年代アメリカ』 土田宏訳 彩流社 1994年。
- Carver, Raymond. “Will You Please Be Quiet, Please.” *Will You Please Be Quiet, Please?* 1976. New York: Random, 1992. 227-51.
- Chester, Alfred. “Salinger: How to Love without Love.” *Commentary* 35 (1963): 467-74.
- Childers, Joseph, and Gary Hentzi, eds. ジョセフ・チルダース、ゲーリー・ヘンツィ編 『コロンビア大学現代文学・文化批評用語辞典』 杉野健太郎、中村裕英、丸山修監訳 松柏社 1998年。
- Creeger, George R. “Tracherous Desertion: Salinger’s *The Catcher in the Rye*.” *Belcher and Lee* 98-104.
- Davison, Allan. “Salinger Criticism and ‘The Laughing Man’: A Case of Arrested Development.” *Studies in Short Fiction* 18 (1981): 1-15.

- Fiedler, Leslie. “Up from Adolescence.” *Grunwald* 56-62.
- Fish, Stanley Eugene. スタンリー・フィッシュ 『このクラスにテキストはありますか』 小林昌夫訳 みすず書房 1992年。
- Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. 1925. New York: Scribner’s, 1953.
- ———. *Tender Is the Night*. 1933. New York: Scribner’s, 1962.
- Fowler, Albert. “Alien in the Rye.” *Belcher and Lee* 34-40.
- French, Warren. *J. D. Salinger*. 1963. Boston: Twayne, 1976.
- ———. *J. D. Salinger, Revisited*. New York: Twayne, 1988.
- Gallagher, Tess, ed. *Carver Country: The World of Raymond Carver*. New York: Arcade, 1990.
- Galloway, David. *The Absurd Hero in American Fiction*. Austin: U of Texas P, 1981.
- Geismar, Maxwell. “The Wise Child and the New Yorker School of Fiction.” *Grunwald* 87-101.
- Genthe, Charles V. “Six, Sex, Sick: Seymour, Some Comments.” *Twentieth Century Literature* 10 (1965): 170-71.
- Gitlin, Todd. トッド・ギトリン 『60年代アメリカ——希望と怒りの日々』 疋田三良、向井俊二訳 彩流社 1993年。
- Glazier, Lyle. “The Glass Family Saga: Argument and Epiphany.” *College English* 27 (1965): 248-51.
- Goldstein, Sanford, and Bernice Goldstein. “‘Seymour: An Introduction’: Writing as Discovery.” *Studies in Short Fiction* 7 (1970): 248-56.
- Greenberg, Milton. *The GI Bill: The Law That Changed America*. New York: Lickle, 1997.
- Grunwald, Henry Anatole, ed. *Salinger: A Critical and Personal Portrait*. London: Owen, 1964.
- Gwynn, Frederick L., and Joseph L. Blotner. *The Fiction of J. D. Salinger*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1958.
- Hagopian, John V. “‘Pretty Mouth and Green My Eyes’: Salinger’s Paolo and Francesca in New York.” *Modern Fiction Studies* 12.3 (1966): 349-54.
- Halberstam, David. *The Fifties*. New York: Random, 1993.
- Hamilton, Ian. *In Search of J. D. Salinger*. New York: Vintage, 1989.
- Hamilton, Kenneth. “Hell in New York: J. D. Salinger’s ‘Pretty Mouth and Green My Eyes.’” *Dalhousie Review* 47 (1967): 394-99.
- ———. *J. D. Salinger: A Critical Essay*. Grand Rapids, Michigan: Eerdmans, 1967.
- ———. “J. D. Salinger’s Happy Family.” *Queen’s Quarterly* 71 (1964): 176-87.
- Harper, Howard M., Jr. *Desperate Faith: A Study of Bellow, Salinger, Mailer, Baldwin and Updike*. Kingsport, Tennessee: U of North Carolina P, 1967.
- Hassan, Ihab. *Radical Innocence: Studies in the Contemporary American Novel*. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1961.
- Heller, Joseph. *Catch-22*. New York: Simon and Schuster, 1961.
- Hemingway, Ernest. *A Farewell to Arms*. 1929. Harmondsworth, Eng.: Penguin, 1974
- ———. *The Sun Also Rises*. 1926. New York: Scribner’s, 1970.
- Herman, John. “J. D. Salinger: Hello Hello Hello.” *Laser and Fruman* 254-58.
- Herndl, George C. “Golding and Salinger: A Clear Choice.” *Wiseman Review* 502 (1964): 309-22.
- Herzog, Tobey C. *Tim O’Brien*. New York: Twayne, 1997.
- Howe, Irving. “Odysseus, Flat on His Back.” *Critical Essays on Saul Bellow*. Ed. Stanley Trachtenberg. Boston: G.K.Hall, 1979. 30-36.
- Iannone, Carol. “Post-counterculture Tristesse.” *Commentary* 83.2 (1987): 57-61.
- “Imanazeka” 「今なぜか『ライ麦畑……』」 『朝日新聞』 1990年5月6日 11

- 頁。
- Johansson, Ernest. "Salinger's Seymour." *Carolina Quarterly* 12 (1959): 51-54.
 - Kamei, Yoshiko. 亀井よし子 「訳者あとがき」 『イン・カントリー』 ポビー・アン・メイソン 亀井よし子訳 ブロンズ新社 1988年 385-89頁。
 - Kazin, Alfred. "Everybody's Favorite." *Grunwald* 43-52.
 - Kermodé, Frank. "One Hand Clapping." *New Statesman* 8 (1962): 831-32.
 - Kinney, Arthur F. "J. D. Salinger and the Search for Love." *Texas Studies in Literature and Language* 5 (1963): 111-26.
 - Kinsella, William. *Shoeless Joe*. Boston: Houghton, 1982.
 - Kirschner, Paul. "Salinger and His Society: The Pattern of Nine Stories." *Literary Half-Yearly* 12 (1971): 51-60.
 - Klinkowitz, Jerome. "Walter Abish: An Interview." *Fiction International* 4-5 (1975): 93-100.
 - Kuramochi, Saburo. 倉持三郎 「『作者の意図』の解釈学」『現代の批評理論 第一巻』 岡本靖正、川口喬一、外山滋比古編 50-72頁。
 - Lane, Gary. "Seymour's Suicide Again: A New Reading of J. D. Salinger's 'A Perfect Day for Bananafish.'" *Studies in Short Fiction* 10 (1973): 27-33.
 - Laser, Marvin, and Norman Fruman, eds. *Studies in J. D. Salinger: Reviews, Essays, and Critiques of The Catcher in the Rye and Other Fiction*. New York: Odyssey, 1963.
 - Lawrence, D. H. D・H・ロレンス 『アメリカ文学論』 永松定訳 彌生書房 1974年。
 - Leavitt, David. "Family Dancing." *Family Dancing: Stories*. New York: Houghton, 1984. 117-42.
 - ———. "The New Lost Generation." *Esquire* May 1985: 85-95.
 - Levine, Paul. "J. D. Salinger: The Development of the Misfit Hero." *Belcher and Lee* 107-15.
 - Lewis, R. W. B. *The American Adam*. Chicago: U of Chicago P, 1955.
 - Liesman, David. *The Lonely Crowd*. Garden City, New York: Anchor, 1953.
 - Lotringer, Sylvère. "Wie Deutsch Ist Es." *Semiotext(e)* 4 (1982): 160-78.
 - "Luger P08" 「ルガーP08」 16 Oct. 2003 <<http://homepage2.nifty.com/flipflopflap/gamers/database/p08>>.
 - Lundquist, James. *J. D. Salinger*. New York: Ungar, 1979.
 - Mailer, Norman. *The Naked and the Dead*. New York: Holt, Rinehart, & Winston, 1948.
 - Maoka, Satoshi. "A Perfect Day for Ortgies." 19 Jan. 2003. 1 Oct. 2003 <<http://www.shootingtips.com/NewFiles/article/Perfect%20day%20for%20Ortgies/Ortgies.html>>.
 - Mason, Bobbie Ann. *In Country*. New York: Harper, 1985.
 - Max, D. T. "The Carver Chronicles." *New York Times Magazine* 9 Aug. 1998, sec. 6: 34+.
 - McCaffery, Larry. "Interview with Tim O'Brien." *Chicago Review* 33 (1982): 129-49.
 - McCarthy, Mary. "Franny and Zooey." *Harper's* Oct. 1962: 46-48.
 - ———. "J. D. Salinger's Closed Circuit." *Laser and Fruman* 245-50.
 - Miller, James E., Jr. *J. D. Salinger*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1965.
 - Morikawa, Norio. 森川展男『サリンジャー——伝説の半生、謎の隠遁生活』 中央公論社 1998年。
 - Murakami, Haruki. 村上春樹 「『キャッチャー・イン・ザ・ライ』訳者解説」 『文学界』 2003年6月 263-83頁。
 - ———. 村上春樹、柴田元幸 『翻訳夜話2 サリンジャー戦記』 文藝春秋 2003

- 年。
- Nessel, Kirk. *The Stories of Raymond Carver: A Critical Study*. Athens, Ohio: Ohio UP, 1995.
 - Nojima, Hidekatsu. 野島秀勝 「『無垢』のダス・ゲマイネ」 『ユリイカ』 第11巻第3号 1997年 194-207頁。
 - Numano, Mitsuyoshi. 沼野充義 「座談会 村上訳を読む」 沼野充義、越川芳明、新元良一 『文學界』 2003年6月 284-304頁。
 - O'Brien, Tim. *If I Die in a Combat Zone: Box Me Up and Ship Me Home*. 1973. New York: Bantam, 1987.
 - ———. *In the Lake of the Woods*. New York: Houghton, 1994.
 - ———. *The Nuclear Age*. 1985. New York: Bantam, 1989.
 - Patterson, James T. *Grand Expectations: The United States, 1945-1974*. New York: Oxford UP, 1969.
 - “People.” *Time* 2 May 1988: 50.
 - Rizawa, Yukio. 利沢行夫 『サリンジャー——成熟への憧憬』 冬樹社 1978年。
 - Rosenthal A. M., and Arthur Gelb, eds. A・M・ローゼンソール、アーサー・ゲルブ編 『ニューヨーク・タイムズ編 ニューヨーク・ガイドブック』 高見浩、井上一馬訳 河出書房新社 1988年。
 - Roth, Philip. *My Life as a Man*. New York: Holt, 1974.
 - ———. *Portnoy's Complaint*. New York: Random, 1969.
 - Russel, John. “Salinger's Feat.” *Modern Fiction Studies* 12.3 (1966): 299-311.
 - Salinger, J. D. “Sorry for Writers?” *Saturday Review of Literature* 4 Aug. 1945: 20-21.
 - Salinger, Margaret A. *Dream Catcher: A Memoir*. New York: Washington Square P, 2000.
 - Schulz, Max F. “Epilogue to Seymour: An Introduction: Salinger and the Crisis of Consciousness.” *Studies in Short Fiction* 5 (1968): 128-38.
 - Seng, Peter J. “The Fallen Idol: The Immature World of Holden Caulfield.” *Belcher and Lee* 60-68.
 - Shaw, Irwin. “If You Write about the War.” *Saturday Review of Literature* 17 Feb. 1945: 5-6.
 - ———. *The Young Lions*. 1948. New York: Random, 1982.
 - Sim, Stuart, ed. スチュアート・シム編 『現代文学・文化理論家事典』 杉野健太郎、丸山修監訳 松伯社 1999年。
 - “Sonny An Introduction.” *Time* 15 Sept. 1961: 84+.
 - Steiner, George. “The Salinger Industry.” *Nation* 14 (1959): 360-63.
 - Stevenson, David L. “The Mirror of Crisis.” *Grunwald* 36-41.
 - Stone, Edward. *A Certain Morbidity: A View of American Literature*. Carbondale, Illinois: Southern Illinois UP, 1963.
 - Strobel, Frederick R. *Upward Dreams, Downward Mobility: The Economic Decline of the American Middle Class*. Maryland: Rowman, 1993.
 - Sublette, Jack R. *J. D. Salinger: An Annotated Bibliography, 1938-61*. New York: Garland, 1984.
 - Suzumura, Kazunari. 鈴村和成 『バルト——テキストの快樂（現代思想の冒険者たち 21）』 講談社 1996年。
 - Takahashi, Mihoko. 高橋美穂子 『J・D・サリンジャー論——「ナイン・ストーリーーズ」をめぐって』 桐原書店 1995年。
 - Takahashi, Tetsuya. 高橋哲哉 『デリダ——脱構築（現代思想の冒険者たち 28）』 講談社 1998年。

- Takeda, Katsuhiko. 武田勝彦 「訳者あとがき」 『若者たち』 J・D・サルインジャー 鈴木武樹訳 角川文庫 1971年 312-78頁。
- ———. 武田勝彦 「訳者あとがき」 『九つの物語』 J・D・サルインジャー 鈴木武樹訳 角川文庫 1969年 278-319頁。
- Takeda, Seiji. 武田青嗣 『ハイデガー入門（講談社選書メチエ 60）』 講談社 1995年。
- Takeuchi, Yasuhiro. 竹内康浩 『「ライ麦畑でつかまえて」についてもう何も言いたくない』 荒地出版社 1998年。
- Tanaka, Keishi. 田中啓史 『サルインジャー イエローページ——作品別(1940-1965)』 荒地出版社 2000年。
- ———. 『ミステリアス・サルインジャー——隠されたものがたり』 南雲堂 1996年。
- Tanaka, Keisuke. 田中啓介 『「ライ麦畑のキャッチャー」の世界』 開文社 1994年。
- Tanner, Tony. *Saul Bellow*. New York: Chip's, 1965.
- Thoreau, Henry David. *Walden, or Life in the Woods*. 1854. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1971.
- Tokou, Kouji. 都甲幸治 「サルインジャーにおける愛と死——『ライ麦畑でつかまえて』はアメリカでどう読まれてきたか」 『文學界』 2003年6月 317-22頁。
- Updike, John. “*Franny and Zooey*.” Grunwald 53-56.
- Vonnegut, Kurt. *Slaughterhouse-Five*. New York: Dell, 1968.
- Wakefield, Dan. “Salinger and the Search for Love.” Grunwald 176-91.
- Weaver, Brett E. *An Annotated Bibliography (1982-2002) of J. D. Salinger*. New York: Mellen, 2002.
- Wenke, John. “Sergeant X, Esmé, and the Meaning of Words.” *Studies in Short Fiction* 18 (1981): 251-59.
- Wiegand, William. “J. D. Salinger’s Seventy-eight Bananas.” Grunwald 123-36.