

J.D. Salinger について

—シーモア・その生と死—

今井夏彦

J.D. Salinger は、1965年6月19日号の “The New Yorker” に “Hapworth 16, 1924” を発表して以来、これまで実に十年間も黙ったままである。おそらく彼は、Seymour と Buddy が出席したという、予告のあった例のパーティーのことを書いているのであろうが、このながい沈黙と測り合えるほどの言葉が、いかにして生みだされてくるのかは知るよしもない。

彼自身、1961年に出版した “Franny and Zooey” のカバーの裏に、次のように記しているという。

FRANNY came out in The New Yorker in 1955, and was swiftly followed, in 1957, by ZOOEY.

Both stories are early, critical entries in a narrative series I'm doing about a family of settlers in twentieth-century New York, the Glasses. It is a long term project, patently an ambitious one, and there is a real-enough danger, I suppose, that sooner or later I'll bog down, perhaps disappear entirely, in my own methods, locutions, and mannerisms. On the whole, though, I'm very hopeful. I love working on these Glass stories I've been waiting for them most of my life, and I think I have fairly decent, mono-maniacal plans to finish them with due care and all-available skill.... I work like greased lightning myself, but my alter-ego and collaborator, Buddy Glass, is insufferably slow.

この引用からも明らかなように、サリンジャーは、現在営々として「失われた時を求めて」のような「グラス家」の伝記を書き続けている。自らを「短距離走者」であるとしている彼にとって、その Saga は “a sorf of Yoknapatawpha county on Park Avenue”⁽¹⁾ であろう。

Frank O'Connor は「短篇」というものについて、

the short story is “the art form that deals with the individual when there is no longer a society to absorb him, and when he is compelled to exist, as it were, by his own inner Light.”⁽²⁾

と述べている。ここでの“the individual”とは、シーモアのことであり、またサリンジャー自身のことでもあるが、すでに亡いシーモアの“inner light”によって照らされた世界は、どのようなものだったのであろうか。シーモアは今、無時間的存在の中にあり、サリンジャーが、“A Perfect Day for Bananafish”でのシーモアの自殺を正当化する作業を行っている以上、少年シーモアまでさかのぼって描かなければならないのは当然であるかもしれない。

「輪廻」の一環としての「死」を遂げたシーモアは、生と死の循環が永生に通ずるうちに「永遠性」を見い出したのであろうが、しかし、本来なら過去を批判しつつけることから、絶えざる自己否定から、現在が在るのではないだろうか。

ややもすると、サリンジャーの視線は常に負の視座にあり、「グラス家」という設定自体が実在感を欠いているが、その現実離れした世界そのものに妙にリアリティがあるのは、彼の小説家としての才能によるものであろうか。彼の作品の背後には、例外なく「哀しみ」があり、悲しいことを美しく書くという点では、サリンジャーは一流の作家であろう。

I

“A Perfect Day for Bananafish”と T.S. Eliot の“The Waste Land”との深い関連性については既に広く知られているが⁽³⁾、ここでは、とりわけつながりがあると思われる箇所を、いくつか、“荒地”の第一章“The Burial of the Dead”との比較において挙げてみることにする。

(1) シーモアと妻 Muriel のふたりは、フロリダに来ている。“Zooney”

の中のパディの、1951年3月18日付の手紙において、“it’s three years, to the day, since Seymour killed himself.”⁽⁴⁾とあり、この“バナナフィッシュ”でシーモアが自殺したのは、1948年3月18日となるが、この二点は、“荒地”の18行目、“and go south in the winter”に該当しないだろうか。また、“18”という数の一致も偶然なのだろうか。

(2) ミュリエルと彼女の母親との電話のやりとりに出てくる、シーモアがミュリエルに読むように言ったドイツ人の詩集とは、“the only great poet of the century”⁽⁵⁾ということからして、リルケのものであろう。

“This can only be Rainer Maria Rilke, the sensitive and frustrated spirit who, like Seymour, was unable to adjust to the military and to bourgeois worlds, failed in his marriage, and was emotionally involved with young girls.”⁽⁶⁾

シーモアが、木や窓や椅子や絵にした行為は、何を意味しているのか。母親はミュリエルに、“Did he try any of that funny business with the trees?”⁽⁷⁾とたずねている。彼は以前、義父 Fedder の車を木にぶつけて事故を起している。これらのことについての解釈は多々あるが、そのひとつは、“bananafish,” “banana hole,” ミュリエルが読んでいた雑誌 “Sex Is Fun—or Hell,” 何回か用いられている six という数詞などから、シーモアの性の象徴であるとするものである。確かに、彼にはそのようなおもむきがあるが、あまり sexual complex に固執するのよくないと思う。また、故鈴木大拙博士が「無」の公案に参じている時、月明りの中の松の巨木と自分が全くひとつになり、忽然として無我の本心を徹見した、ということとの関連を唱える説、あるいは、木は、戦場体験での敵兵の幻影だとする説などがある。

私見によれば、この木の件は、この作品の直前に発表された “The Inverted Forest (1947)” における詩、この世は、

Not waste land, but a great inverted forest with all foliage underground.

荒地ではなく
木の葉がすべて地下にある
大きな倒錯の森なのだ

と関係をもつものであり、従って、木にした行為は、シーモアのひとつの抵抗ではなかったか。そして今回の旅行の運転中、彼が木に目もくれないのは (“He was even trying not to look at the trees.”)⁸⁾、すでに彼が「死」を決意していたからである。

- (3) ミュリエルは、母親にシーモアが人に入れ墨を見せたくないからバスマローブをとろうとしないと告げる。 (“He won't take his bathrobe off” ... “He says he doesn't want a lot of fools looking at his tattoo.”)⁹⁾ このありもしない入れ墨とは、世俗のシンボルであろうか。彼自身、すでに俗世界に染まってしまったことを、知っているのだ。逆にミュリエルの方は、全身日焼けしている。 (“I'm so sunburned I can hardly move.”)¹⁰⁾ “Sunburned” は、通俗の象徴であり、と同時に感受性の欠如をも示している。時にはかなり大人びた言動をする少女 Sybil Carpenter も、やはりそうであり (Mrs. Carpenter was putting sun-tan oil on Sybil's shoulders, spreading it down over the delicate, winglike blades of her back.)¹¹⁾ エレベーターの中の婦人もその例外ではない。(a woman with zinc salve on her nose got into the elevator with the young man.)¹²⁾

ミュリエルは、シーモアにも太陽が必要だと言う。 (“he needs the sun.”)¹³⁾

“荒地”の第一章第二連の冒頭の世界は、乾ききった世界である。(whete the sum beats,/And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,/And the dry stone no sound of water, 22-4 行目)

(4) カーペンター夫人の許可をえたシビルは、浜辺に横になっているシーモアのところに走ってきて、“Are you going in the water?”¹⁴⁴ と言う。何回となく繰り返されるこの言葉は、シーモアへの死への誘いであろう。そしてシーモアの顔に砂をかけようとする。このことを、“荒地”30行目の、“I will show you fear in a handful of dust” (fear は死の恐怖である) との関係でとらえるならば、それは、シビルによる死の予告となる。ただし、シーモアにはすでに死の用意がある。彼がこのホテルに来てから、二晩とも “the Ocean Room”¹⁴⁵ でピアノをひいていたことから明らかである。

また彼は、“I’m Capricorn”¹⁴⁶ と自分の星座をいう。ヤギ座は、ギリシャ神話によれば、パンという牧羊神が怪物チュフォンに追われた時、全身を変えそこなって川に入った部分だけが魚になったという。

これらの水のイメージはすべて「死」につながっている。

(5) シビルは唐突に、“Where’s the lady?”¹⁴⁷ ときく。その問いに対してシーモアは、

“That’s hard to say, Sybil. She may be in any one of a thousand places. At the hairdresser’s. Having her hair dyed pink. Or making dolls for poor children, in her room.”¹⁴⁸

と答えているが、“the Lady” とは妻ミュリエルのことなのか。あるいは、この “the Lady” が発展して “the Fat Lady” となるのかもしれない。

彼は、シビルの水着の色を blue とまちがえる。(実さいには canary-yellow である) というより、blue だと思ひこみたいとした方が正確であろう。“De Daumier Smith’s Blue Period (1952)” の中でも、主人公は尼僧 Irma への便りで、“may I ask if the young Lady in the foreground in the blue outfit is Mary Magdalene?”¹⁴⁹ とたずねている。blue

という色は、やはり聖母マリアのイメージだろうか。因みにシーモアの水着も royal blue である。

- (6) シビルの口から突然出た Sharon Lipschutz に対して、シーモアはつぶやく。

“Ah, Sharon Lipschutz,” said the young man. “How that name comes up. Mixing memory and desire.”²⁰

「追憶と欲望を混ぜあわし」というのは、もちろん“荒地”2～3行目からのものであるが、過去における memory と desire との反動として Sharon があるのではないだろうか。Sharon については、繁尾久氏の適切な説明がある。氏によると、Sharon とは古代パレスチナの肥沃な平野である。旧約聖書中の雅歌第一章第十五節で、

「わが愛する者よ、見よ、あなたは美しい、見よ、あなたは美しい、あなたの目ははとのようだ。」

と語りかけたのに対し、第二章冒頭で、

「私はシャロンのバラ、
谷のゆりです。」

と応じたところに由来している。つまり、死の象徴であるシビルとは対照的な意味が、シャロンの豊穡に与えられているという。²¹

- (7) ピアノを弾いているシーモアの隣りに、なぜシャロンを座らせたのか、と問いつめるシビルを、自分の住所をすぐに答えられないことでたしなめると、彼女は、シャロンへの嫉妬を如実に示す。

Sybil stopped walking and yanked her hand away from him. She picked up an ordinary beach shell and looked at it with elaborate interest. She threw it down.⁽²²⁾

シビルのこのような所作は、成熟した女を思わせる。

しばらくして彼女は、住所を“Whirly Wood, Connecticut”だと言うが、この Whirly という語は、“Little Black Sambo” に話がるさいの伏線にもなっている。“Did the tigers run all around that tree?”⁽²³⁾ 更に、この回転のイメージは、“荒地” 56行目 I see crowds of people walking round in a ring. にもつながっている。

また、シャロンを好きかときかれたシーモアは、

“Yes. Yes, I do----What I like particklarly about her is that she never does anything mean to little dogs in the Lobby of the hotel. ----She’s never mean or unkind. That’s why I like her so much.”⁽²⁴⁾

と答える。ここでの「犬」は、“荒地” 74～5行目の、‘Oh keep the Dog far hence, that’s friend to men,/Or with his nails he’ll dig it up again’ と同じものである。エジプト神話において、豊穡の女神イシスが犬の助けをかりて夫オシリスの死骸を集めたように、シーモアにとっては、シャロンは「再生」の象徴なのである。

《8》シーモアから bananafish の話を聞き、水中に六本のバナナをくわえた一匹の bananafish を見たというシビルにシーモアは驚き、ふたりは別れる。ホテルのエレベーターの中で、シーモアは、乗り合わせた婦人が自分の脚を見たといって怒る。“I have two normal feet and I can’t see the slightest God damned reason why anybody should stare at them.”⁽²⁵⁾ これは、「再生」のための「死」を決意した彼が、ぬれた脚を（バスローブのため、海に入った部分で外から見えるのは脚だけ）、俗人に見られたくなかったからであろう。こうして彼は、自分の部屋で自殺

を図る。

以上、“The Waste Land”の第一章“The Burial of the Dead”と“A Perfect Day for Bananafish”との類似点を、やや詳細に挙げてみたが、あまりこのような瑣末事にとらわれすぎて作品の全体をみないこともよくない。ただ、これらのことが、シーモアの「死」の真の意味を探る上で、その傍証となればと考えただけである。

生は無限の円環であり、その各々の段階が死と再生にはかならず、彼の「死」が真の自己たろうと欲したための死であることを、そしてその裏にある「絶望」の重さを感じとることが必要であろう。

“荒地”は、第一次大戦後の荒廃した世界に救いの慈雨を求めた詩であり、“バナナフィッシュ”における、「死」につながる水のイメージは、あくまでもシーモアのためのものなのである。

II

最新作“Hapworth 16, 1924”により、“バナナフィッシュ”でのシーモアの自殺は、すでに七歳の時に心を決めておいたものだったということがわかった。それでは、彼を死に追いやったものは何だったのであろうか。

“Raise High the Roof Beam, Carpenters (1955)”において、バディがシーモアの日記を読む場面がある。結婚式の少し前に書かれたものである。

I'll champion indiscrimination till doomsday, on the ground that it leads to health and a kind of very real, enviable happiness. Followed purely it's the way of the Tao, and undoubtedly the highest way. But for a discriminating man to achieve this, it would mean that he would have to dispossess himself of poetry, go beyond poetry. That is, he couldn't possibly learn or drive himself to like bad poetry in the abstract, let alone equate it with good poetry. He would have to drop poetry altogether. I said it would be no easy thing to do. Dr. Sims said I was putting it too stringently-putting it, he said, as only a perfectionist would. Can I deny that?^②

ここで Dr. Sims とは、義母 Fedder 婦人のすすめでシーモアが会った精神分析医である。最も望ましいのは、何物をも識別しない態度 (indiscrimination) であるが、シーモアにはそれはできない。彼のような詩人 (a discriminating man) は、やはり、良い詩と悪い詩とを区別してしまう。一方では、indiscrimination の世界を求め、他方では、perfectionist たらざるをえない、シーモアはこの相剋に苦悩していたのである。

あるいはまた、次のような箇所もある。

I've been reading a miscellany of Vedanta all day. Marriage partners are to serve each other. Elevate, help, teach, strengthen each other, but above all, serve. Raise their children honorably, lovingly, and with detachment. A child is a guest in the house, to be loved and respected never possessed, since he belongs to God. How wonderful, how sane, how beautifully difficult, and therefore true, The joy of responsibility for the first time in my life.²⁷

シーモアは、結婚の心構えについてヴェーダ哲学の本を読む。そして相互奉仕の精神を学び、生れて初めて責任の喜びを知る。“I suspect people of plotting to make me happy.”²⁸ のような言葉さえ見つかるのである。この幻影を抱いて、彼はミュリエルと結婚するのであるが、その社会への参加という試みはあえなく失敗する。彼に残っているのは、「再生」のための「死」のみである。

現実の世界を、世俗的なものを認めることは、“Zoocy” においての、例の “the Fat Lady” の挿話で解決がついた。だが、Franny はその哲学を行使することができるだろうか。彼女もズーイも、畢竟芸術家ではないのか。ズーイはフラニーに、芸術家としての完全を求めよ、とさとしていたが、しかしそこには、「生活」がない。ごく普通の人々の「暮し」がない。黙って生きて死んでゆく人々の姿がない。シーモアの「死」に、大江健三郎が広島の被爆者たちをさして言う、「それでもなお自殺しない人々」という表現を持ちだすのは、的外れであろうか。

サリンジャーの作品には、近年とみに閉鎖的なナルンズムが目立ってきている。この状態はまだ当分の間続きそうであるが、それを打ち破る可能性のあるのが、長女 Boo Boo (Beatrice) である。シーモアがなしえなかった、しばしば引用されているカフカの言葉のひとつ、“The happiness of being with people” を、少くとも現在までのところでは、彼女が実行している。グラス家の兄弟で、まともに結婚して子供まであるのは、彼女だけである。シーモアの結婚を祝して彼女の書いた伝言、

“Raise high the roof beam, carpenters. Like Ares comes the bridegroom, taller far than a tall man.---Please be happy happy happy with your beautiful Muriel. This is an order. I outrank everybody on this block”²⁹

は、そのままその本のタイトルになっている。

彼女は、Tannenbaum 家に嫁ぎ (ユダヤ人)、三人の母となっている。

“Nine Stories” におさめられている “Down at the Dinghy (1949)” では、長男ライオネルと登場する。彼女は次のように描写されている。

She was a small, almost hipless girl of twenty-five, with styleless, colorless, brittle hair pushed back behind her ears, which were very large. She was dressed in knee-length jeans, a black turtleneck pullover, and socks loafers. Her joke of a name aside, her general unprettiness aside, she was in terms of permanently memorable, immoderately perceptive, small-area faces—a stunning and final girl.³⁰

小説の舞台は、十月の湖畔の避暑地である。女中が父親のことを、“a big sloppy kike” と言っていたのを立ち聞きしたライオネルは、すねて小舟の中にかくれる (kike はユダヤ人の蔑称である)。ブーブーは、彼から逃亡の理由をきいて一瞬暗然とするが、彼が kike を kite (凧) と取り違えていたことが判る。ブーブーはほっとして、彼を家に連れ戻す、という心暖まるような小品である。ただ、この作品で注目すべきことは、サリンジャーがユダヤ的なものを表現した唯一のものだということである。

とにかく、「グラス・サーガ」に何らかの進展を見せるためには、Boo Booの生活を描く以外に道はないであろう。その意味では、“荒地”において Madame Sosotris が並べる七枚のカードのうちの“this card, Which is blank”を Boo Boo だと仮定することは、興味あることである。そうでなければ、Beatrice という名の意味がなくなってしまう。彼女がサリンジャーを助けてくれる。

III

“Zooney”の冒頭で、サリンジャーは、この作品について、

What I'm about to offer isn't really a short story at all but a sort of prose home movie, -----Mine(=one of my cardinal virtues), I think, is that I know the difference between a mystical story and a love story. I say that my current offering isn't a mystical story, or a religiously mystifying story, at all. I say it's a compound, or multiple, love story, pure and complicated.

と述べている。「一種の家庭映画」であり、また、「純粋で複雑な、複合的かつ多様性を帯びた Love story」とは、どういうことであろうか。

サルトルが次のようにいう時、おそらくふたりの間の距離はそう遠くはあるまい。

真実はひとつしかなく、それを発見するのが最もよい人間である。普遍的・永遠的法則の前では、人間自身も普遍的である。ユダヤ人も、ポーランドに住んでいる人間と、戸籍に、「ユダヤ教徒」と書かれている他の人間がいるだけである。普遍の場まで高められれば、人間達の間には、常に同意が可能である。³²

サリンジャーにとって、この「真実」とは「愛」である。言い換えるなら、「普遍的な憐み」であり、それはまた、ある「やさしさ」である。その「やさしさ」とは、無限の歴史に対する有限の個人、ということの認識

であろう。「タフでなければ生きてゆけない。やさしくなければ生きる資格がない。」(マーロウ) これは、今見ている星の光が、十億年前に消滅したものであることを知っている者の声である。

しかし、それでもなお、いや、それだからこそ、彼の最近の閉鎖性が気になる。現状のままでは、Glass Saga は「未完の敗北」への道を辿っているように思えてしかたがない。その徒労にも似た営みを、彼はいつまで続けるつもりなのだろうか。

最後に、“glass”について考えてみたい。Kenneth Hamilton は、“the Glass Family”と新約聖書の「コリント人への第一の手紙」との関連について次のように述べている。

Nine Stories shows the beginning of Salinger’s use of the Glass Family to introduce us to the underground topography of the Forest which we normally view as Wasteland. The surname Glass points to the way this family allows us to see beyond the external world of time and space.----- Well, as the King James Version of I Corinthians 13 reminds us, in time and space “we see through a glass, darkly.”³³

“THE KING JAMES VERSION (1943)” から、同第一の手紙の第十三章、九節から十三節までを引用してみる。

For we know in part, and we porphesy in part. But when that which is perfect is come, then that which is in part shall be done away. When I was a child, I spoke as a child, I understood as a child, I thought as a child: but when I became a man, I put away childish tings. For now we see through a glass, darkly; but then face to face: now I know in part; but then shall I know even as also I am known. And now abideth faith, hope, charity, these three; but the greatest of these is charity.³⁴

シーモアは自ら命を絶つことによって、“that which is perfect is come”の世界へと旅立ったのであろうか。「鏡を通しておぼろげに見ていた」彼

は、文字通り see more (もっと見る) することで、鏡の向う側へ、“then face to face”の世界へ、肉体ごと突き抜けてしまったのであろうか。とするならば、glass は、光と闇の、生と死の、意識と無意識、此岸と彼岸の境界に、辛うじて存在しているのである。

シーモアにとって死は終焉ではなく、むしろ、新しい別の存在への入り口のように思われたのであろう。だが、彼の死が、はたして「再生」に働かせるものなのであろうか。我々読者としては、彼が死後の「死」を死んでしまわないことを祈るのみである。

(1975. 9. 10)

Notes

- (1) Maxwell Geismar, “The Wise Child and The New Yorker School of Fiction-Henry A. Grunwald (ed.) Salinger: A Critical and Personal Portrait (Harper & Row Publisher’s, 1963) p. 97.
- (2) Alfred Kazin, “Everybody’s Favorite” (1)に同じ p.51.
- (3) 拙論“J.D. Salinger について”, 「英米文学研究」第10号 (梅光女学院大学) 参照.
- (4) “Fanny and Zooey” J.D. Salinger (Penguin Books, 1961) p.54.
- (5) “Nine Stories” J.D. Salinger (Bantam Books, 1968) p.6
- (6) Frederick L. Gwynn and Joseph L. Blotner, “A Peterfect Day for Bananafish”; The Fiction of J.D. Salinger (University of Pittsburgh Press, 1958) p.20.
- (7) (5)に同じ p.5.
- (8) *Ibid.*, p. 5.
- (9) *Ibid.*, p.9.
- (10) *Ibid.*, p. 7.
- (11) *Ibid.*, p. 10.
- (12) *Ibid.*, p. 17
- (13) *Ibid.*, p.10.
- (14) *Ibid.*, p.11.
- (15) *Ibid.*, p.7.
- (16) *Ibid.*, p.12.
- (17) *Ibid.*, p.12.

- (18) *Ibid.*, p.12.
- (19) “De Daumier-Smith’s Blue Period” J.D. Salinger: *Nine Stories* (Bantom Books, 1968) p.153.
- (20) (5)に同じ, p.13.
- (21) 繁尾久「九つの物語抄論」—「アメリカ小説研究」第二号, 泰文堂 1974, p.52.
- (22) (5)に同じ, p.14.
- (23) *Ibid.*, p.14. 下線は筆者.
- (24) *Ibid.*, p.15. 下線は筆者.
- (25) *Ibid.*, p.18.
- (26) “Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour: An Introduction” J.D. Salinger (Penguin Books, 1964) p.58. 下線は本文中イタリック体.
- (27) *Ibid.*, p. 70. 下線は本文中イタリック体.
- (28) *Ibid.*, p. 59.
- (29) *Ibid.*, p.52. 下線は本文中イタリック体.
- (30) “Down at the Dinghy” J.D. Salinger (Bantom Books, 1968) p.77.
- (31) (4)に同じ, p.43~44.
- (32) J.P. サルトル『ユダヤ人』安堂信也訳 (岩波新書, 1956) p.139.
- (33) “J.D. Salinger-A Critical Essay” Kenneth Hamilton (William B. Eerdmans publisher, 1967) p. 27.
- (34) 下線は筆者.