

J. D. サリンジャーの 『九つの物語』の統一性について

野 依 昭 子

要 約

J. D. サリンジャーは物語集『九つの物語』を一つの作品として作り上げるために、様々な創意工夫を駆使している。その内の一つの技法は、聖書、神話、童話、先人の作品などからの言葉を取り入れることである。その技法によって、それらの言葉が内包する世界を物語に導入して、作品に秩序をもたらす事を意図していよう。またこの技法には読者に潜在する記憶、想像力、共感力を喚起して、連想を生じさせるという目的もある。これらの二つの要素は物語を繋いで、一つの統一した作品にまとめる働きををすると思われる。本論は、言葉がどのように表現され、またどのような意味を持つかを吟味することによって、はたしてサリンジャーの意図が成し遂げられたかを、明らかにする。

1. 『九つの物語』を結ぶ

J. D. サリンジャー（Jerome David Salinger）の物語集『九つの物語』（*Nine Stories*）¹は、1953年に発表されて以来、この物語集が果たしてたんなる物語の寄せ集めなのか、それとも一つのまとまった作品集なのかが、研究者及び読者の論議の対象となっている。と言うのは、この物語集に収録された九つの物語

*2009年11月20日受理、2010年1月8日掲載決定。

の登場人物、モチーフ、状況設定などが、それぞれの物語間において、何ら関連性を持たない印象を読者に与えるためである。

しかしジョン・ウェンケはこれらの物語がいったん『九つの物語』に収集された時点で、それぞれの物語が一個の独立した作品としては存在せず、収集された他の物語と関係を持つものになってしまっていると主張する²。が、また彼は「読者はどのようにこの物語集を理解するのか？これらの物語を一つの小説を構成するものとして読むべきなのだろうか？それとも作者が自分の好きな作品だけを選んだだけなのか？そしてそれぞれ異なった物語は互いにどんな影響を及ぼしているのか？」とも問う。また『九つの物語』という余りにも散文的なタイトルについても、最初の物語「バナナフィッシュにうってつけの日」(A Perfect Day for Bananafish) より一ヶ月前に発表された物語「倒錯の森」(Inverted Forest) がもう少し遅く発表されていたら、この物語も含まれて『十の物語』というタイトルの物語集になったであろうかと、疑問を呈しながら、これらの問いに自らの答えを明示しない³。このようなウェンケの当惑は多くの読者が共有するものでもある。

本論は『九つの物語』が出版された時点で、サリンジャーがこの物語集を一つのまとまった独立した作品として上梓したと見なす。と言うのは、これらの九編の物語以外にも、二十編余りの物語（そのうちの三篇は、『九つの物語』に収録された物語と同じ頃に雑誌に発表されている）が雑誌に掲載されているが、それらを収録して本として出版することをサリンジャーが許さなかったからである。また柴田元幸が「バナナフィッシュ日和」という邦題で“A Perfect Day for Bananafish”のみの翻訳権を交渉した際、サリンジャー側は九つの物語を切り離さない条件をつけていることから⁴、サリンジャーはあくまでも個々の物語を物語集の構成する一部と見なしていることがわかるのである。

しかし批評全体の傾向として、『九つの物語』を一つの作品とみなす評論は少ない⁵。フォーレスト・L・イングラムは、彼の定義する同一作家による短編が

互いに繋がって収集されて一個の作品となるための条件を、サリンジャーの物語は満たしていないと言明する⁶。

例外として J. ジェラルド・ケネディーは、新しい世代のアメリカの小説家達が従来の短編集の含有する連続性の代わりに、ポストモダニズムの不均衡で不条理な形を物語集に採り入れ、精神の混沌性を発展させる方向に舵を切り替えたようだと述べ、その一例として、彼はルース・プリゴジーの評論“*Nine Stories: J.D. Salinger's Linked Mysteries*”を挙げる⁷。プリゴジーは、九つの物語がエピグラムとして掲げる禅の公案「両手の鳴る音を知る。片手の鳴る音はいかに」によって繋がっていると主張する。これまでも禅がサリンジャーの作品に及ぼす影響を論じる際に、『九つの物語』のエピグラムを論拠とする評論は多くあるが、プリゴジーは禅の特徴の一つである非論理性がこれらの物語を結ぶ要因だと主張する⁸。すなわち物語に内在する不条理性が物語間の不連続性を生み出すが、かえってそのことが禅の語りの伝達可能性という一面を体现して、物語間の繋がりを生み出していると言うのである。しかしプリゴジーは評論の終わりに、「エズメに一愛と汚辱とともに」(For Esmé - with Love and Squalor)の中で若いナチスの下級官吏の女が、ナチス政権の大物、ゲッペルスの本の裏に落書きした言葉「人生なんて地獄よ」(159)から、ダンテの『神曲』の地獄編が『九つの物語』のライトモチーフになっていると言い⁹、結局のところ、彼女の主張する禅の非論理性とは矛盾する展開に至っている。非論理的な性質を余りにも前面に押し出しすぎて、自家撞着をもたらししたのである。しかも彼女は西洋社会に禅を紹介した鈴木大拙の言葉「禅の究極的な目的は悟りを得ること、すなわち心眼を開くこと」¹⁰を言及しながらも、この観点については深く考察していない。非論理的な禅問答や厳しい禅の修業は、究極的には心眼を開くこと、すなわち真実を見ることを目的としているのである。「真実を見る」という考えは必ずしも禅固有のものではなく、古今東西、様々な宗教や哲学が説いており、なによりもましてサリンジャーが生まれ育ったユダヤ・

キリスト教の世界での聖典や聖書にも様々な言葉で説かれている。

本論は、物語集に統一性がある事を明らかにするために、まず初めに「真実を見る」ことが、この物語集を繋ぐ要の一つであることを明らかにする。そのモチーフがどのような形で語られているかを考察することによって、J. ジェラルド・ケネディーやイーハブ・ハッサン達の、『九つの物語』が不条理性や無目的性を描くポスト・モダンのジャンルに属しているという主張¹¹に異議を唱え、かつイングラムが「個々の短編のそれぞれの主題、状況設定、視点、語り手、人物、スタイルは多種多様でありながら、短編集全体としての意図や配列順序が読み取れなければならない」¹²と定義する短編集の統一の条件を、『九つ物語』が十分に満たしている事を明らかにするつもりである。本論が冒頭の物語「バナナフィッシュにうってつけの日」を主に取り上げるのは、サリンジャーがこの作品に物語集全体の主題を掲げていると思われるからである。しかし必要に応じて他の八篇の物語を言及することは言うまでもない。

2. 「真実を見る」ことと盲目性

「真実を見る」というモチーフがこの物語全体を貫いているという主張には、「バナナフィッシュにうってつけの日」の主人公シーモア・グラス (Seymour Glass) の存在が大きく関わっている。その第一に挙げられる理由は主人公シーモア・グラスの名前にある。何故なら「バナナフィッシュにうってつけの日」において、彼の名前“Seymour”は、幼い子どもの口を借りて“see more”に言い替えられているからである。逗留先のマイアミのホテルで、シーモアと遊び友達になった少女シビル・カーペンターは自分の母親にシーモア・グラスを見たかと何度も尋ねる際に、“Did you see Seymour Glass?”と言う代わりに、同音に近い“Did you see more glass?” (14) と言っている。このことは彼女の幼さを物語るとともに、シーモアを通常の人よりも「もっとよく見る」人と呼ぶ

ことによって、「真実を見る人」と言わせようとしているのではないだろうか。というのは、後に発表された『シーモア序章：大工よ、梁を上げよ』(*Raise High the Roof Beam, Carpenters: Seymour and An Introduction*) では、弟のバディがシーモアを“seer”、すなわち「予言者」と呼ぶようになるからである。

またシーモアと砂浜で遊ぶ少女シビルは、通常、人が幼女のイメージとして思い浮かべる愛くるしさ、純真さ、無邪気さを持ちあわせた子どもではない。まだ四才にもならないのに、シーモアが他の女の子と遊んだと言って嫉妬し、また無意味に棒で犬に悪戯する意地悪で残酷な子供でもある。ただ彼女は物事をありのままに見、周りの状況を斟酌せずに言う一面も持っている。その性質を強調するために彼女はシビル (Sybil) と名づけられているのである。彼女の名前のシビルはギリシャ語「シビラム」(Sibyllam) から転じたものであるが、その名前がギリシャ神話では女預言者の意味を持つことから、この少女には普通の人が見えないものを見ることが出来るという意味合いをもたせたのである。事実、彼女はシーモアの作り話で語られたバナナフィッシュを見たと言うのである。この状況が余りにもさりげなく書かれており、またシビルが子ども特有のあてにならない様子で言うために、彼女の言葉を真面目に受け取る研究者は少ない。「君はただ目をあけて、バナナフィッシュを見張っていればいいんだよ。今日はバナナフィッシュにうってつけの日だから」とバナナフィッシュの話を語っていた、当のシーモアですら、彼女の「一匹見た」という言葉を理解せず、「何を見たの？」と聞き返し、シビルが「バナナフィッシュよ」といった言葉に、「なんてこった！」(24) と信じられない口調で叫んでいる。シーモア自身、自分の作り話の信憑性を信じなかったのは明らかである。けれどもシビルは打ち寄せる波をかい潜って、バナナフィッシュを見たのである。

その際、サリンジャーはある条件を付け加えている。それは「真実を見る」者達はその直前、彼らの視覚が遮られて見えなくなる、つまり盲目の状態になるということである。真実を見るためには盲目でなければならないという考え

は古今東西、よく言われるものであり、サリンジャーも真実と不可視性の関わりを念頭において表そうとしたと思われる。

シビルがバナナフィッシュを見た前後の状況を精読すると、シビルがバナナフィッシュを「一匹見た」と言う直前、彼女は波をかぶり、水に濡れた彼女の髪がべったりと彼女の目に覆いかぶさったのを拭った、と書かれている。このことは「真実」を見るためには、たとえ一瞬であっても目が見えなくならなければならない事を表していると考えられる。

そのほかでも、主人公達の目が一瞬見えなくなる状態がさりげなく書かれている。「バナナフィッシュにうってつけの日」では、シーモアはタオルを目の上に置いて、砂浜に仰向けに寝ていた。「コネティカットのウィグリーおじさん」(Uncle Wiggily in Connecticut)では、主人公のエロイーズは娘のラモナを邪険に寝かしつけた後、しばらく暗闇の中で立ちすくんでいたと書かれている。また「ド・ドーミエ・スミスの青い時代」(De Daumier-Smith's Blue Period)では、ショーウィンドウの内側で脱腸帯を取り替えている若い女を見つめていた際、突然、ドーミエ・スミスは陽の光のまぶしさで目が一瞬見えなくなっている。「エズメに一愛と汚辱とともに」においては、精神的に極限状態に追い込まれていたX三等曹長(以降、この人物は作品中に書かれているようにXと書く)は何度も手で目を覆っている。「愛らしき口もと瞳は緑」(Pretty Mouth and Green My Eyes)では、中年の男リーが若い女とベッドを共にしている時、その女の夫から電話で自分の妻が帰ってきたと告げたのを聞いて、リーは両目を閉じ、手で目を覆っている。「小船にて」(Down at the Dinghy)では、母親のブーブーが息子のライオネルに何故、家出をしたのかと尋ねる際、彼女は「顔の右側を手で覆って、ぎらつく日差しをさけた」(124)と書かれている。これらの些少な振る舞いや出来事は主人公達が真実を知る前触れとして書かれていると解釈できるだろう。

同じような例が『ライ麦畑のキャッチャー』(*A Catcher in the Rye*)にも見出

される。主人公ホールデン・コーフィールドが家出しようとする前に、唯一人、彼を理解する妹フィービーに会いに行き、彼女がセントラル・パークのメーリーゴーラウンドの木馬に乗って、彼に手を振っているのを見た時、突然、彼は幸福感に満たされたのであるが、その際、メーリーゴーラウンドが回っている時に流されていた曲は「煙が目にしみる」(*Smoke Gets in Your Eyes*)であった。これはよく知られている曲ではあるが、メーリーゴーラウンドが回るのを伴奏する曲としてはふさわしくない。サリンジャーも無理を承知で、「おかしいけれど、すごくジャズ風に味付けして演奏されている」(211)と書いているが、この曲の歌詞でもってホールデンの視覚を遮ろうとしたのである。ホールデンが「真実」を見るためには(彼の言葉によれば“if you want to know the truth”になるのだが)、一瞬なりとも、目が見えなくならなければならなかったのである。

3. 「盲目性」と二人の詩人

「真実を見るためには、目が見えなくならなければならない」という逆説的な考え方は、昔から様々なかたちで伝えられている。サリンジャーはこの考えを主題とする作品を書いた二人の二十世紀の詩人の作品や名前を「バナナフィッシュにうってつけの日」の中に書き込み、物語集の主題を提示しようとする。それとともに、読者にその詩人達の作品や傾向を念頭に置いて、物語を読んでもらいたい意図もあったと思われる。二人の詩人とは T. S. エリオット (T. S. Eliot) とライナー・マリア・リルケ (Rainer Maria Rilke) である。この二人の詩人はともに彼らの代表作において、盲目の状態の中でこそ真実を見ることができると主張する。

サリンジャーの作品にエリオットの詩の影響があると主張する研究者が、その根拠として必ず取り上げるのは、先述の少女シビルの名前がエリオットの『荒

地』(The Waste Land)のエピグラムに書かれているからである。その箇所は、ペテロニウスの「サチュリコン」の一節、年老いても死ねない女予言者シビルイムがガラスの壺の中で「私は死にたい」と言う所から取られている。またシーモアが何気なくつぶやく言葉「記憶と欲望の…」("Memory and desire...")も、『荒地』の冒頭に書かれている有名な詩句である。そして『九つの物語』の中で描かれる都会の荒廃した人間模様は『荒地』に相通じるテーマでもある。しかし何よりもまして『荒地』がサリンジャーの物語集に大きな意味合いを与えているのは、『荒地』に書かれている「テイレシアス」という、ギリシャ神話に登場する盲目の預言者の存在である。盲目の預言者テイレシアスが名君の誉れ高いオイディプス王の命運を予言するのに対して、オイディプス王は自らの出自に対して無知であったが故に犯した数々の罪状が明るみになった時、自らの目を刺して盲目となるという故事は、「真実を見る」とことと盲目であることの緊密な結びつきを端的に表している。エリオットは『荒地』の注に、テイレシアスの存在は『荒地』の断片的な詩のスタンザをまとめる役を担うと同時に、この詩の中で描かれる無秩序で、荒廃した現代人の全てを表していると説明する¹³。

そしてシーモアがヨーロッパに従軍中、妻ミュリエルに、今世紀唯一偉大な詩人によるドイツ語の詩を読むようにと言ってきた、その詩人とはリルケのことである¹⁴。というのは、サリンジャーがしばしば他の作品にもリルケの名前を挙げていることもあるが、当時、二十世紀初頭のドイツの代表的な詩人といえば、リルケでしかありえないからである¹⁵。エリオット同様、リルケも「目に見えないものこそ、真実のものである」と提唱する詩人である。彼の小説『マルテの手記』は、主人公マルテが「僕は見る事を学んでいる。そうなのだ、始めたばかりで、まだ上手くいかないけれど。しかし僕の時間のほとんどを、それに費やそうと思っている」(15)と宣言し、パリの街を彷徨い、目を背けたいような醜悪な現実を直視するだけではなく、見る対象に自己を投入して、

それを自らの経験にする過程を綴った書で、「真実を見る」ことを主題とする作品である。その趣意を後にリルケの傑作の一つである『ドゥイノ悲歌』では、「大地よ、これがお前の望むものではなかったか、目に見えをないものとなつて私たちの内部で蘇ることが？いつの日か、目に見えないものとなることがお前の夢ではなかったか？」(*Duino Elegies*, IX, p.169)と書いているように、リルケにとって、真実を見るためには、見る対象が対象のままにとどまるのではなく、自らの内部の経験にならなければならないというのである。リルケは真実が内部、すなわち目に見えない空間にこそ現れるのだと、次のように言う。

「見るということで、私たちは全的に外部に向いているが、私たちがすっかり外部へ向いているまさにその時に、見られていないことをじりじりしながら待っていた事物が、私たちの内部に、現れ出るように思われる。そしてそれらの事物が完全無欠に、かつ奇妙な匿名性をもって、私たちの内部に、私たちの関与なしに、立ち現れる間に—外界の対象のうちに、その内部のものの意味が成立する」¹⁶

リルケは、内部の不可視的なものが外部の可視的な現実を凌駕するのだと言い、事実、彼が描く内部の世界は地中、仮面の下の顔、死者、盲目などのモチーフでもって、想像力にあふれた可視的なものに変容させる。サリンジャーがどのように、リルケの思想のみならず、彼の多彩なイメージや斬新な言葉を自らの作品に採り入れているかはリルケの項で述べる。

4. 「真実を見る」ことと“GLASS”

前述の詩人たちの「真実を見るためには、目が見えなくならなければならない」という主張を礎にして、サリンジャーは彼固有の技法で「真実を見る」た

めの必要な条件を作る。“Seymour” という名前が物語の主題を表すように、シーモアの姓の「グラス」(Glass) にも言葉の多義性が用いて、主題をさらに明確なものにしようとする試みが見られる。

『九つの物語』の後に出版された『フラニーとズーイー』(*Franny and Zooey*) および『シーモア序章：大工よ、梁を上げよ』においてグラス家一族の存在が大きくなり、“glass” の内包する意味について様々な説が挙げられる。例えばジェームス・フィン・コッターはサリンジャーの作品において様々なガラスが用いられていることを挙げ、宗教的な見地から、ガラスはキリスト教の象徴であり、聖杯であり、またガラスを触ることによって神の存在を知ることができると言う¹⁷。コッターがガラスに何らかの意味を見出すのは興味深い、ミルクや茶碗(cup)までがガラスの範疇に入り、またガラスの意味が神の愛であり、神性であったり、またイエス・キリストであったりすることから、その論証は一貫性を欠く印象を拭えない。

本論も、“glass” をキリスト教の観点から論じるのだが、聖書における“glass” の記述から、“glass” を物語の主人公たちの視覚を遮るものと見なす。というのは“see” と“glass” の言葉が重なった場合、聖書に親しむ者なら、すぐ次の聖句を連想するからである。

When I was a child, I spake as a child. I understood as a child, I thought as a child; but when I became a man, I put away the childish things. For now we see thorough a glass, darkly; but then face to face. (1. Cor. 13:11、下線は筆者による)

上記の箇所を、日本語の聖書(日本聖書協会発行)では次のように訳している。

わたしたちが幼な子であった時には、幼な子らしく語り、幼な子らしく感

じ、また幼な子らしく考えた。しかし、おとなとなった今は、幼な子らしいことを捨ててしまった。私達は、今は、鏡に映して見るようにおぼろげに見ている。しかしその時には、顔と顔とをあわせて、見るであろう。(コリント人への第一の手紙、13：11)

英訳の欽定聖書と和訳の聖書を比べてみてわかるように、英語で“glass”と書かれている言葉は日本語の「鏡」に相応する。この見地から読むと、「ガラス」(glass)は「真実」を見るのを歪めたり、また曇らせたりするものとなる。その意にそって、サリンジャーは様々な形態のガラスを文字通りに、または比喩的に壊すことによって、真実を見る時に必要な状況を作ろうとする¹⁸。

例えば「コネティカットのウィグリーおじさん」では、経済的には何一つ不自由な生活に恵まれながら、周りの者に愛情を持つことが出来ず、訪ねてきた友達と昼間から酒を飲んでいる専業主婦のすさんだ生活が描かれる。その主婦エロイーズが終始、娘のラモナを邪険に扱い、夜、娘がベッドの端に身を寄せて想像上のボーイフレンドのために寝る場所を空けて寝ているのを見て逆上して、手荒く娘をベッドの真ん中まで移動させている。そして部屋を出る際に部屋の明かりを消した時、暗闇の中で、エロイーズは深い自己嫌悪で立ち止まり、もう一度、ラモナのところに戻り、泣いている彼女にキスをする。そしてエロイーズはサイドテーブルにレンズが上向きに置かれていたラモナの眼鏡を、今度はレンズを下に置き直したのである。通常、眼鏡を置く時には、レンズが上向きになるように置くのだが、敢えて下に置き換えたのはレンズを傷つける行為であり、それは象徴的にガラスを壊す行為を意味していよう。ラモナは極度の近眼であるが故に、架空の犬を連れ、架空のボーイフレンドと遊ぶというように、心の中の想像の世界に生きており、彼女と外部とを繋ぐものは厚いレンズの眼鏡だけである。しかしエロイーズは娘が想像の世界、すなわち内面の世界にとどまる事を望んで、レンズが壊れるように下向きに置いたと思わ

れる。

「エズメに一愛と汚辱とともに」では、第二次大戦の終戦直後、戦争による極度の心的外傷後ストレス障害（PTSD）を患っていたXは、彼がイギリスの町デヴォンでノルマンディー上陸作戦を待機していた時に会った少女エズメから送られた手紙を読み、同封されていた彼女の父親の形見の腕時計を手にした時、精神的な危機から抜け出して、安らかな眠りにつく。その際、送られてきた時計のガラスの面は壊れていたのである。時計のガラスが壊れていることにより、Xは彼を取り巻く醜惡な状況から遮断され、イギリスの町の喫茶店でエズメと彼女の弟と過した束の間の思い出によって精神的な危機から救い出されたと考えられる。

また「小船にて」では若い母親のブーブーが家出して小船に一人籠城している息子ライオネルのところに行き、小船に乗り込もうとすると、ライオネルは「誰も入ってきてはダメ」（125）（その際、原文の“Nobody can come *in*.”の“*in*.”はイタリックスで強調されている）と言う。彼にとって、小船は外部の者の侵入を許さない心の砦であったのである。母親が彼に家出の理由を聞くと、その問いに答える代わりに、彼は伯父のシーモアの形見の懐中時計を湖に中に投げ込んでいる。さらに母親から渡された鍵をつけた鎖も同様に湖に投げ込んでいる。鍵をつけた鎖を水中眼鏡とともに湖に落とす行為は、心の内部を開け、こだわりを解き放つことを意味しよう。その後、ライオネルは泣き出して、家出の理由は、メイドのサンドラが彼の父親のことを「大男のだらしないユダヤ野郎だ」（129）と言ったからだ、と母親に打ち明けている。

『ライ麦畑のキャッチャー』でも、主人公ホールデンは彼の弟アーリーが幼くして亡くなった時、悲しみの余り、家の窓ガラスを一枚残らず壊している。彼の行為は弟の死を直視するために必要な行為だったのである。

一方、ガラスを壊そうとしない人たち、すなわち「真実」を見ようとしらない人たちも描かれている。「バナナフィッシュにうってつけの日」においては、

シーモアの妻ミュリエルは、窓の傍に座りながら、窓の外は見ずに爪にマニキュアを塗るのに専念しており、「コネティカットのウィグリーおじさん」では、エロイズを訪ねてきた旧友のメリー・ジェーンは降りだした雪を窓越しに一瞥して、また部屋の中に戻っていく。「小船にて」のメイドのサンドラは、家出した少年ライオネルを幾度か台所から窓越しに探しはするが、敢えて外に出てまで探そうとはしない。彼女達に共通する事は、決してガラスを壊そうとしない、またはガラスの仕切りを越えないことである。何気ないとも取られる彼女達の窓にまつわる行為は、このように考えると、真実を見ようとしらない事を表わそうとしていると解釈できる。

5. 「真実を見ること」と子供

サリンジャーの作品に子どもが多く登場するのは、彼の子供に対する偏愛からだと言われているが、それだけではなく、子供が「真実を見る」と言う主題に大きく関わっているからである。前述の聖句「わたしたちが幼な子であった時には、幼な子らしく語り、幼な子らしく感じ、また幼な子らしく考えた。しかし、大人となった今は、幼な子らしいことを捨ててしまった」もシーモア・グラスの名前に含まれているのである。この箇所は「子供である時には、真実ははっきり見えていたのに、大人になった今、鏡によって反映された、おぼろげな真実しか見えなくなってしまった。しかし神による啓示を受けたその時には、真実を直視するのだ」と解釈できるように、「真実を見る」ための条件として、子供の目が必要なのである。すなわち子供は大人の賢しらかな知恵や偏見でもって対象を見るのではなく、全くの無心で見ることができるといのである。

物語「テディ」において、船上で知り合ったボブ・ニコルソンという若い学者がテディにどうやって子どもたちの「教育システムを変えるべきか」と尋ね

た時、テディは子どもたちにそれまでに与えられた知識を投げ捨てて、物事を直接に経験させるべきだと答え、さらに「もし子供たちがほかの事、例えば名前とか、色とかそんな物を知りたかったら、後で大人になってから知ることが出来る。だけど僕は、子供たちが本当の物の見方から始めてほしいのだ、あの林檎食いのような風に物を見るのではなくて」(299) とつけ加えている。つまり前述の聖句を、彼なりの言葉で語らせているのである。

テディの他にも「バナナフィッシュにうってつけの日」のシビル、「コネティカットのウィグリーおじさん」のラモナ、「小船にて」のライオネル、「エズメに一愛と汚辱とともに」のエズメ等は真実を見ることが出来る子供たちなのである。

サリンジャーは子どもの世界を物語に導入するために、しばしば子どもの読み物である『ちびくろサンボ』(Helen Bannerman, *The Story of Little Black Sambo*)、『ウィグリーおじさんの冒険物語』(Howard R.Garis, *Uncle Wiggily's Adventures*)、ビクトル・ユーゴーの『笑う男』(Victor Hugo, *The Laughing Man*) などの名前を書き入れている。これらの読み物の名前は読者の脳裏に、彼らの子供時代を思い起こさせるのに役立つと、サリンジャーが見越して書いたと思われる。

それとともに、サリンジャーは掛詞、語呂合わせ、謎々などの言葉遊びもふんだんに物語に書き込んでいる。これらの言葉遊びは、しばしばサリンジャー特有の皮肉っぽい当てこすりとしか取られない場合もあるが、言葉遊びを用いる彼の本来の目的は、これらの言葉遊びを通じて子供の世界を描けると思ったのに違いない。またそれらのたわいない言葉遊びが、案外、人生の危機を乗り越える知恵にもなりうるということも伝えたかったのであろう。

例えば、「小船にて」では、召使達がライオネルの父親の事を「大男のだからしないユダヤ野郎だ」(“a big - sloppy - kike”) と話しているのを耳にして、ライオネルは家出をして小船に籠城するのだが、母親のブーブーは、彼が耳にし

たのは「ユダヤ野郎」を意味する“kike”ではなくて、その言葉の発音に似ている“kite”（凧）だと言う。「ほら、空に上げる、凧の事よ。糸がついているヤツよ」(129)と言い、幼いライオネルはその言葉で納得し、船から出て、家に向けて、母親と競走しながら帰っていく。ブーブーの機転のきいた語呂合わせによって、少年は無意味な人種差別から傷つくことを免れる事が出来たのである。

また「コネティカットのウィグリーおじさん」の題名は、シーモアの弟ウォルトの巧妙な機知で、足首を挫いて泣きべそをかいていたエロイーズに笑顔を取り戻させたエピソードから取られている。ウォルトは足首の“ankle”が“uncle”へと音韻連想をもたらすのを利用して、当時のアメリカの子供なら必ず読んだことのある童話『ウィグリーおじさんの冒険物語』に登場する老兎「ウィグリーおじさん」(Uncle Wiggily)と言ったのである。「コネティカットのウィグリーおじさん」という題名は、「不毛の地」と見なされる高級住宅地のコネティカットの中に、「子どもの世界」を確立するとともに、コネティカットが現在のエロイーズの生きる場所ではあるが、なお彼女の胸の裡にはウォルトとともに過した青春があることを示唆してもいよう。

このように子供が好きな言葉遊びが深刻な問題を切り抜ける知恵にもなり、また心の傷を覆い隠す役目もはたす。「エズメに一愛と汚濁とともに」において、サリンジャーとおぼしき人物のXが「ユーモアのセンスはピンチの時には、何の役にも立たないと思う」と言うと、エズメが「私の父は役に立つと言ったわ」(148)と断固として言う場面がある。エズメのこの言葉は、ウィットやユーモアがサリンジャーの創作には不可欠なものであるという、彼の考えを代弁していると思われる。

6. サリンジャーとリルケ

サリンジャーは、彼の文学修行をほとんどで独学でしたために、読書の依存

度は非常に大きい。それ故、サリンジャーの研究者や読者は彼の作品を論ずる際、様々な作家や詩人のみならず、聖人、またグルと思しき人達の作品や言葉を根拠に論を展開する傾向をもつ。また、サリンジャー自らも、自分の作品にリルケ、カフカ、トルストイ、ヘミングウェイ、F.S. フィッツジェラルド、キーツ、ブレイクなどの、詩人や作家の名前を多く書き込んでいる。ともすれば読者はそれをサリンジャーの博覧強記であることの自慢と取ってしまうが、彼が単にパダンティックであるというのではなく、読者に少しでも自分の作品を理解してもらうためのヒントを与えているのだとも受け取れる。つまりサリンジャーは、彼の切り詰めた言葉や語らなかつた事を、彼が挙げた作家や詩人の名前から生じる読者の連想や想像力で補うことを望んでいるのである。それは彼の作品が、読者の想像力や連想がなければ、実質的には存在しえない事を意味しよう。そういう意味では、『九つの物語』の物語が、二編をのぞいて、掲載された雑誌が「ニューヨーカー」(*The New Yorker*)であったことは、その雑誌が彼にとって理想的な読者をもつ事を意味しているのである。

サリンジャーがしばしば名前を挙げる詩人に先述のリルケがいる。本論はリルケが『九つの物語』という絨毯を紡ぐ際の、太い縦系的な役割を果たしていると主張する。リルケのサリンジャーの作品に及ぼす影響はしばしば言及されながらも徹底的に研究されていないのは、リルケの作品が主にドイツ語で書かれていることにもよるが、リルケの作品自体がサリンジャー同様、いやそれ以上に難解であるためであろう。はたしてリルケの作品が『九つの物語』に影響を及ぼしたか否かについての論証は本論の目的ではないが、サリンジャーの作品とリルケの作品を対照することによって、その答えは自ら解き明かされると思う¹⁹。

本論は、サリンジャーがリルケの作品から主題、イメージ、言葉に至るまでを換骨奪胎して創作したという前提で論を進めていきたい。「バナナフィッシュにうってつけの日」ではリルケのことを「今世紀唯一偉大な詩人」(“the

only great poet of this century”) (7-8) と呼び、その際に、イタリック体で強調していることから、サリンジャーがリルケを高く評価していることがわかる。

また「バナナフィッシュにうってつけの日」の一ヶ月前に発表された物語「倒錯の森」では、主人公の詩人レイモンド・フォードが作った唯一の詩「荒地ではない／しかし地中に木の葉が生い茂る大きな倒錯の森なのだ」(“Not the wasteland, but a great inverted forest/ with all foliage underground”) (115) は、リルケの詩でもってエリオットの詩を否定さえしているのである。多くの研究者は最初の詩行「荒地ではない」から、エリオットのサリンジャーへの影響を説明しようとするが、後に続く「しかし地中に木の葉が生い茂る大きな倒錯の森なのだ」についてはほとんど言及しない。唯一の例外としてワーレン・フレンチの、この箇所は想像力によって生み出される詩が荒廃した現実世界を超越する事を意味する、という解釈しか言及はない²⁰。たしかに第二次大戦から生還したサリンジャーが見出した現実、は、エリオットが描く荒廃した世界であったはずである。しかしレイモンド・フォードの詩は地下、すなわち冥界に生い茂る木や森を描写することによって、エリオットの描く荒廃した現実を凌駕しようとするのである。この短い詩行に相応するのは、詩人オルフェウスが亡くなった妻オイリデケーアを追って冥界へ探しに行くというギリシャ神話を、リルケが下敷きにして書いた『オルフェウスへのソネット』(*Sonnet to Orpheus*)の冒頭を要約したものと思われる。リルケの詩では次のように書かれている。

一本の木が伸びる、おお、純粋な超越よ。

おお、オルフェウスが歌う、耳に聳え立つ、木より聞こえる

そして全てが静かだった。ただその静けさの中でも

新しい始まりが、いざなって、変容が起こっていく

静寂から、清澄から、立ち上がる動物達、

巢や洞穴から出て開かれた森へと向う、
恐れや謀かりごとからではなくて
オルフェウスの歌をじっと聴くために。(Orpheus I, 1)

この詩によれば、オルフェウスが豎琴を携えて訪れた冥界は目に見えない世界でもなければ、穢らわしい世界でもなく、木や葉が豊かに生い茂り、動物達が親しく集う世界だというである。この詩行から死者の存在こそが、現実の不毛の世界を豊かにするという趣意が伝わり、また見えない真実の最も究極の形は死であるということも分かってくる。リルケは死と生について次のように言う。

死とは、生命のもう一つの面でありながら、私達の中からそらされている。私達の存在は、その二つの世界にまたがって在り、それら両方から養われているということの自覚を、最大限に持つようにしなければならない。真実の生命の形とは、二つの世界にまで及ぶのである。それは、ここだけとか、その先というものではなく、両者の大いなる結合なのである²¹。(筆者による訳)

リルケの死生観とは生と死は表裏一体であって、もし我々が死の存在を認めず、また無視することは、生そのものを否定するという思想である。その二つの世界を行き来する人物として、ギリシャ神話の詩人オルフェウスがリルケにとって格好の存在であったろう。

一方、サリンジャーがリルケの死生観に強く惹かれたのは、彼がヨーロッパ大戦末期、米英軍によるノルマンディー上陸から始まって、ヨーロッパ大戦において最も熾烈であったといわれるヒュルトゲン、バルジなどの戦闘に従軍して九死に一生を得た帰還兵だったからであろう。おそらく彼は自らを死者の世

界から戻ってきた幽霊のような存在と感じたのではないか。イアン・ハミルトンは、サリンジャーが戦時中及び終戦直後の頃に書いた物語（その多くは雑誌には載らなかった）のほとんどの主題は、戦争によって傷ついて生還してきた兵士が置かれた戦争の世界と銃後の普通の世界の間にあって惨めな宙ぶらりんの“limbo”の状態についてであったという²²。

たしかに「バナナフィッシュにうってつけの日」においても、サリンジャーの分身と思われるシーモアは、“pale”という言葉が3回も繰り返されて、青ざめた死人のような面持ちであると描かれる。おびただしい戦死者を出した第四師団から生きて帰ってきたサリンジャーにとって、死と生を共に肯定するリルケの死生観は絶望からの転機をもたらしたと思える。それ故、リルケが描くオルフェウスにサリンジャーが大きな共感を抱いたのも不思議ではない。事実、サリンジャーの創作上の人物にオルフェウスに似た性質を持つものが少なくない。第一に詩人であること、第二に死線越えてきた者、もしくはこれから死へと向う者などがそれに相応する²³。その代表的な人物が「バナナフィッシュにうってつけの日」のシーモアであろう。「バナナフィッシュにうってつけの日」では、シーモアが「預言者」的にものを見通す能力があるとか、また詩人であるとは書かれていないが、後に発表された『シーモア序章：大工よ、梁を上げよ』では、あと知恵のように、シーモアが「預言者－詩人」とであると書かれている。語り手のバディが亡くなった兄のシーモアについて、「詩人なんだ、ほんとうに。つまり詩人ってこと。たとえ彼が一行の詩を書かなくても、もし彼がそう望むなら、彼の耳の後ろで瞬間に君に言いたい事を告げることができるんだから」（48、下線は筆者による）と述べている。一行も詩を書かない詩人も奇妙であるが、バディの言葉の中の下線部「耳のうしろ」（the back of his ear）も奇妙な表現である。しかしこの言葉は前述のリルケの『オルフェウスへのソネット』の冒頭のスタンザの2行目において書かれる「おお、オルフェウスが歌う、耳に聳え立つ、木より聞こえる」（O Orpheus singing! O tall tree in the ear）

に相応するのではないだろうか。サリンジャーは彼の分身であるシーモアを生と死の間を行き来する者として、神話上の人物であるオルフェウスになぞらえることによって、「バナナフィッシュにうってつけの日」に死と生が共存する世界を作り出そうとしたように思える。

またサリンジャーは、リルケがギリシャ神話を土台にして書いた『オルフェウスへのソネット』を自らの作品に書き込むことによって、九つの物語に統一をもたらそうとしたとも思える。というのは、その拠り所を、当時、影響力のあった T.S. エリオットの評論「『ユリシーズ』、秩序、神話」²⁴に求めたと考えられるからである。エリオットは、この評論で、ジェームス・ジョイスの『ユリシーズ』を弁護して、小説に神話を採り入れることは、現代の不毛で混沌とした時代に形式と意味を与え、秩序と統制をもたらすと主張しているからである。

7. 果物と「バナナフィッシュにうってつけの日」

サリンジャーは、リルケの死生観と共に、リルケの類まれなる比喩やイメージにも大きく影響を受けている。例えば、最初の物語の題を「バナナフィッシュにうってつけの日」と名づけたのも、リルケが彼の死生観を果物や木に託して書いた詩が多くあるからである。リルケは彼の『時祷集』(*Book of Hours*)において「我々は、唯の果物の皮か、葉でしか過ぎないのだから。本当の死とは、果物のように、常に我々の中に抱えているものである」(III, 7)と述べるように、果物はリルケにとって生と死をとともに表現する象徴であった。この詩の意趣を念頭に置けば、物語「テディ」において、主人公テディが「もし(船室の)ドアから出て行ってしまったら、僕は、僕を知っている人たちの心の中にしか存在しないのだ」と言い、続けて「僕はオレンジの皮になるのだろう」(265)と言うが、彼は生きて二度と両親と会うことがないのを、予告しているのである。さらにオレンジの皮の波間に浮かんでいる情景が二度繰り返されることに

よって、テディの死が仄めかされているのがわかる。

またリルケの『オルフェウスへのソネット』の一節には豊かに熟れた果物が描かれていて、生命の躍動感が伝わってくる。それと同時に、それらの果物が口の中で死と生を語り、その事が幼児の頬に読み取れるというのである。

豊かに熟れた林檎、梨やバナナ、そして
スグリ…これらの全てが語りかける
口の中に死と生が……と感じるのだ
子どもの頬からそう読めるのだ (*Orpheus* I, 41)

「バナナフィッシュにうってつけの日」という風変わりな題名は読む者の気を引きながら、同時に意味不明のため困惑もさせている。しかしリルケの死生観を念頭に置いて読めば、バナナの中に潜む死を感じてこそ、バナナの豊潤さを感じられるというのである。シーモアがシビルに語る、普通の魚（“fish”には「人」とか「奴」と言う意味がある）がバナナを食べ過ぎて穴から抜け出せなくて死んでしまう話は、生に潜む死を気づかずに、生をむさぼる欲深い人間の姿についてのアレゴリーと理解できる。

そして前述の果物の詩で、死が幼い子どもの頬の上に読めると書かれているように、リルケは夭折した者たちへの特別な思いがある。事実、『オルフェウスのソネット』のエピグラフには、友人の若くして亡くなった娘、ゲルトルート・ヴェラの墓碑のために書かれており、さらにその詩集の一節は夭折した彼の従兄エーゴン・フォン・リルケのために捧げられているように、この詩集には夭折した者達への想いが潜在している。

おそらくそのひそみに倣ってか、サリンジャーも自分の作品に夭折した子供たちや亡くなった人達を多く書いている。『ライ麦畑のキャッチャー』でのホールデンの弟のアーリーがそうであるように、「コネティカットのウィグリーお

じさん」では、戦後、軍隊に駐在して事故死したエロイーズの恋人ウォルトが、また「エズメに一愛と汚濁とともに」では亡くなったエズメの父親と母親が書かれている。「小船にて」では、ライオネルが湖の中に落とした懐中時計は彼の伯父シーモアの形見であった。「バナナフィッシュにうってつけの日」で自殺するシーモアも、後に発表されるグラス家の物語では、リルケの「予め失われた恋人」（“You the beloved / lost in advance”）のように「不在の存在」となり、死が常に生者の中に内包されるように、作品の中にも死者が潜在するというモチーフを体現しているのである。

8. 木と『九つの物語』

「バナナフィッシュにうってつけの日」において、しばしば問題にされる箇所は、シーモアが運転中に木立に突っ込んで自動車事故を起こしたことである。またミュリエルの母親がミュリエルに、シーモアが「また木で変なこと起こしはしなかったの？」（6）と尋ねているが、シーモアが木に衝突すること以外には木にまつわる「変なこと」（“funny business”）について具体的に述べられていないために、しばしば研究者達が問題にする箇所である。例えばグウィンとプロットナーは精神分析的な解釈に基づいて、木はシーモアの性的不能を意味するという²⁵。しかしミュリエルは母親に、精神分析には「事実」を知ることが大事だと説明しているが、そのような思考はサリンジャーが意味する「真実」とは最もかけ離れた方法であって、納得しにくいものである。一方、フレンチはサリンジャーのリルケへの傾倒から、シーモアが戦争から帰還しても、妻の許で安住の地を得ず、単純な自然への回帰を望み、その思いを木に託したのだと言い、リルケの『ドゥイノ悲歌：Ⅰ』のある一節を引用する²⁶。フレンチの解釈はサリンジャーの作品がリルケに依存していることを根拠にしているが、彼のリルケの詩の解釈は、余りにも単純でロマンティックであるために、サリン

ジャーの創意を正しく捉えていないように思える。

リルケは木に幾つかの意味を見出してしばしば詩に書いているが、なによりも木は先述の果物と同様に彼の死生観を表す象徴なのである。木のありようが、根から始まって幹となり、枝となり、葉が茂る様子がなべて生きる物の成長と凋落を見せくれる存在なのである。彼の『時祷書』には次のような詩がある。

それ故、私は時には木のようになる。

墓場の上に葉をゆすり、

墓下の根が抱く夢を

叶えるのだ。(Book of Hours I, 5)

この詩に書かれる地上に伸びる木は墓下の目に見えない地下に根を張ってこそ、空中に枝をのばして葉を茂らせることができるのだという、リルケ特有の死生観を意味している。そういう意味で、「バナナフィッシュにうってつけの日」において、シーモアが木立の中に車を突っ込んだ行為はリルケの死生観に符号を合わせたものではないだろうか。つまりシーモアの取った行為は、木という、生と死が共存する空間へ踏み込もうとした行為と解釈できるからである。

サリンジャーの木への傾倒はシーモアの奇矯な振る舞いへの言及よりも、むしろ物語集全体にわたって木に関連する固有名詞が多く書かれていることから推量できる。例えば「バナナフィッシュにうってつけの日」のシビルの姓“Carpenter”は「木工大工」の意味であるし、彼女は、「つむじ風の森」と訳すことが出来るホワリー・ウッド(Whirly Wood)に住んでおり、「小船にて」のブーバーやライオネルの姓“Tannenbaum”はドイツ語で「モミの木」である。また「コネティカットのウィグリーおじさん」のエロイーズの出身地のアイダホ州のボージーの綴りは“Boise”であって、フランス語の「森」(bois)と

読まれることも可能である。そして彼女の娘ラモナ “Ramona” は若芽とか若枝の意味を持つ、スペイン語の “ramon” から取られていると考えられる。サリンジャーは「真実を見る」ことが出来る人たちに木や森に関連する名前を与えることによって、リルケが「木」のイメージで表そうとした想念を彼なりに表そうとしたと思われる。

そしてリルケの詩では、木が死生観を表すとともに、先述の詩に書かれているように葉をゆすって歌を作り、また『オルフェウスへのソネット』では、長く伸びた木の頂きが曲がって豎琴になる (*Orpheus I*, 17) と書かれるように、詩のメタファーにもなる。リルケは、『形象詩』 (*Book of Images*) において、詩を木の葉になぞらえて「さまざまな声——題詩を伴う九葉の詩」 (*The Voices—Nine Leaves with a Title Leaf*) という詩を作っている。それに倣って、サリンジャーは “leaf” という言葉が「页数」と意味することもふまえて、物語集を『九つの物語』 (*Nine Stories*) と名づけたのではないだろうか。タイトルが『九つの物語』では、作者の意図が何一つ意味を読み取れないために、この物語集は何ら統一した意図で集められたのでもなければ、また物語間の相互にも関連性はないという意見も生じるわけだが、サリンジャーは物語集の題名をリルケの詩題に倣って、リルケの死生観や文学観を書き込もうとしたと言えるだろう。というのは『九つの物語』が、リルケの「題詩と九葉の詩」の題詩の様々な人間の不幸の有りようを述べるという趣旨と同様の旨を主題としているからである。とりわけ次の「題詩を伴う九葉の詩」の中の「自殺者の歌」は、サリンジャーが戦争から帰還した時に、銃後の人達に対して感じたであろう違和感や疎外感に相通じる気持ちが物語られている。

あの人達は匙を俺に差し出す
命の匙を。
いない、もういない。

吐かしてくれ、ほっといてくれ。

わかっている、人生は素敵でいいもんだということ。
そして世の中は鍋一杯、旨いものが詰まってるってことは
でもそれは俺の血には入ってこないんだ
ただ頭がかつとすただけだ。

他の人にはいいものかもしれないが、俺に取っちゃ反吐がでる
わかってくれよな。人はそれを軽蔑できるんだ。(*The Book of Images*,
193)

「エズメに一愛と汚辱ともに」で、戦友クレイ (Clay) の親切ごかしの気晴らしへの誘いや無神経な言葉でのXの精神衰弱についてのあげつらいに、いたたまれなくなったXが屑箱に吐いてしまう場面がある。その場面はクレイとの会話やXの表面的な振る舞いしか書かれていないため、上記の詩行はあたかもXの内面の気持ちをそのまま物語っているように感じられる。

また「題詩を伴う九葉の詩」の題詩の最後に、傷ついた者の不幸を歌う声を無関心に通り過ぎる通行人達とは対照的に「神様でさえ、こうした傷ついた者がお耳を煩わす時/必ずやって来て、いつまでも留まっておられるのだ」(*The Book of Images*, 185) と書かれている詩行の意図がサリンジャーの物語に込められていることを思えば、無味乾燥と感じられる『九つの物語』の題名は十分に意味を帯びてくるのである。

9. シーモア、オルフェウス、そしてテディ

「バナナフィッシュ」を論ずる際に、避けて通ることが出来ないのはシーモア

の自殺である。たしかにミュリエルの母親とミュリエルの電話での会話から、シーモアが奇矯な振る舞いをすることが告げられ、また精神科医の診たてではシーモアが異常な行為をしかねないと予想され、その上彼がこの旅行に拳銃を持参したことも含めて、シーモアの自殺行為は読者にとってはまったくの予想外の行動ではない。しかし、その死は唐突であり、また戦争から帰ってきて二度目の新婚旅行の最中でもある事を考えれば、彼の自殺は異常な行動としか読者には映らない。

彼の自殺の動機がはっきり述べられないために、研究者による様々な憶測がなされているが、概ね、ジェームス・E・ミラー Jr. を筆頭に、自殺はミュリエルや彼女の母親達の俗物から逃れるための手段であったという説が有力な評価を得ている²⁷。またフレンチは、ミュリエルや彼女の母親達の、シーモアに対して無関心に対する彼の抗議としての自殺であるという説を掲げている²⁸。このようにシーモアの自殺を周りの人達のせいにする説がある一方、シーモアが、彼の過剰な自意識から、または真理への達成（すなわち「悟り」）が不可能であるための絶望感から、はたまた彼の周りの人達と融和できない疎外感からだというように、彼自身に失望して自殺したという説もある²⁹。また後に発表された『シーモア序章：大工よ、梁を上げよ』では、弟のパディの、シーモアが幸福感の過剰のために死んだのだという説明は、自殺の原因をさらに謎めいたものにしてしまっている。この物語でのシーモアは、パディが言うのとは違って、決して幸せそうには見えないからである。

様々な自殺説の中で、ジェームス・E・ブライヤンはシーモアの自殺の原因として、彼とミュリエルの性関係を挙げている。たしかにその時、ミュリエルが読んでいた記事は「セックスは快樂か、それとも地獄か」であったことや、彼女のあたかもシーモアを誘惑するかのようにガウンを一枚着ただけでベッドに横になっている寝姿を、シーモアは一瞥しただけで、自らのこめかみに銃口を当てて自殺するのは、彼の性的不能または性的倒錯からだという説には説得

性がある。その際、ブライアンはサリンジャーが傾倒するリルケの実体を伴わない恋愛を好んだ事実を挙げて、自説の妥当性を主張する³⁰。事実、リルケの詩「あらかじめ失われた恋人」や、恋人に捨てられた後も、恋文を綿々と書き続けたポルトガルの尼僧についての言及から推察できるように、肉体を伴わない精神的な恋愛をリルケが好んだのは事実である。それ故、ブライアンは、シーモアがミュリエルを「1948年度ミス精神的売春婦」と呼んだのも、サリンジャーがそのことを仄めかしているのだと言う。たしかにシーモアの性にたいする嫌悪感が自殺の要因になりえても、ブライアンが主張するように、リルケ自身の性向がシーモアの死の動機を決定的なものにするという説は説得力に欠ける。

シーモアの自殺の原因や彼の自殺が物語集の構成にどのように関わっているかを明らかにするために、物語集の最後の作品「テディ」を見てみたい。シーモアの自殺についての様々な推測の中で、しばしば「テディ」について言及があるのは、シーモアとテディの二人に大きな類似性があるからである。シーモアの自殺の動機が不明であるように、十歳の少年テディが、やはり理由が明かされないままに、妹に空のプールに突き落とされて死んでいる。また彼らが共に特別な才能を持った者、通常の人ではないことがしばしば言及されているからである。(但し、「バナナフィッシュにうってつけの日」では、シーモアの天才ぶりについては一切書かれず、あと知恵のように『フラニーとズーイー』や『シーモア序章：大工よ、梁を上げよ』に書かれている。1965年に発表された「ハプワース16、1924」では、七歳にして神童であるシーモアが登場する。)一方、テディは十歳でありながら、哲学者や宗教学者たちの学会に招聘されて講演したり、船のデッキ上で少壮の学者ニコルソンと交わす会話からも彼の神童ぶりを察することが出来る。フレンチはシーモアとテディとの相似性を認めながらも、シーモアは俗世間への反抗として自殺をしたが、テディは死をこの世に生きるものの定めとして諦観して受け入れたという違いを主張し³¹、ブリゴジーはテディのことをシーモアの自殺の意味を補足する役割をはたしていると

いう³²。

ではシーモアとテディとの関係が生まれ変わりとして対をなしていると、見ることはできないだろうか。ただし、テディ自らが言うようにインドの聖人の生まれ変わりではなく、またシーモアの生まれ変わりでもなく、オルフェウスの生まれ変わり、という意味においてである。そしてまたシーモアもオルフェウスの生まれ変わりなのである。二人はそれぞれに、オルフェウスが冥界から戻った後にたどった行程を同じようにたどったという風に考えられことも出来るのである。

ちなみにギリシャ神話では、オルフェウスは妻のオイリデケーアを失った後、冥界に戻る事を許されず、傷心のまま森の中を彷徨っていた。その際、彼は亡くなったオイリデケーアをいつまでも偲んで、他の女達に興味を示さないで、そのことを怒ったトラキアの女達に石を投げられて殺されるのである。彼の死を悼んだ動物達は、むごたらしく殺されたオルフェウスを地に埋めたが、ヘブロスの川が彼の頭と豎琴を拾い上げてレスボス島にまで運び、頭は地中に埋葬され、豎琴は神殿にかけられたという³³。

サリンジャーはリルケの『オルフェウスのソネット』からヒントを得て、シーモアを生と死の世界を行き来するオルフェウスになぞらえている。そしてテディにヴァンターダの輪廻について長々と話させたのは、彼の神童ぶりを発揮させる為だけではなく、テディもオルフェウスの化身であることを説明しようとしたと考えられる。同様に、シーモアがシビルにいった言葉、“I imagine you've seen quite a few bananafish in your day,” (19) は、「おまえは、日中たくさんのバナナフィッシュを見ただろう」とも「おまえの若い時には、たくさんのバナナフィッシュを見ただろう」とも読めるように書かれ、彼女の生まれ変わりを仄めかしてもいるのである。

「バナナフィッシュにうってつけの日」の五年後に書かれた「テディ」では、シーモアよりもはるかに細かい創意で、オルフェウスになぞらえたテディが描

かれている。彼の名前がテディであるのも、元々「テオドール」(Theodore)というギリシャ神話中の勇者の名前から取られているのである。さらに学者のニコルソンはテディが一生懸命に手紙を書いている様子を「驚いたよ、君はまるで小さなトロイ人 (a little Trojan) のように、よく仕事をするね」(280)と言っている。テディは「九枚の手紙」を書いていたのである。また妹ブーパーが苛める、幼い少年の名「ミュロン」(Myron)もギリシャの叙事詩に出てくる英雄の名前である。そしてテディが小さな浮浪者のような風体ながらも、身につけていた黒い鰐のベルトは不相応に立派だという描写は、傷心のオルフェウスが森の中を彷徨っていたが、動物達からは親切にされたという故事をふんでいと解釈できる。特に注目されるのはテディを取り巻く女達、すなわち彼の母親、妹、船の女乗務員に対する彼の丁重でありながら素っ気ない態度は、オルフェウスがトラキアの女に示したであろう態度を思い起こさせる。これはブライアンが指摘するシーモアの妻に対する冷淡な態度と同質のものである。シーモアもテディも共に、オルフェウスと同じように官能的なものに対して嫌悪感を抱くのである。それ故「バナナフィッシュにうってつけの日」におけるミュリエルや、その母親、そしてエレヴェーターで乗り合わせた女も現代のトラキアの女達なのである。シビルはシーモアに、彼がピアノを弾く時、幼女のシャロン・リブシュッツが再び彼の傍に座ろうとした時には、突き落とせと言い、犬を意味なく風船の棒で突く。彼女も幼くしてトラキアの女なのである。

さらにテディがオルフェウスになぞらえられている箇所は、彼が髪を切らなければならないことを、再三、周りの者に言われていることである。このことは彼がトラキアの女達にずたずたにして殺され、その後、彼の頭と豎琴だけが川に流されてヘブロス島に流れ着いたという故事を、もじったと考えられる。

テディはニコルソンと話をしている際、水泳のレッスンを受けに行くので「もう行かなければならない」と言う言葉(例えば “I better go,” “I really have to go now, I’m afraid,” “I have to go now. Honestly”)を何度も繰り返し、最後にニ

コルソンと握手して“Goodbye. I have to go.” (301) と言う。これは暇乞いではないだろうか。それも人生からの。そうであれば、シーモアがシビルに足の裏にキスをする行為も、シビルに対する、そしてこの世に対する別れの挨拶とも取れるのであって、この行為を作者の小児愛と取られるとは、サリンジャーは夢にも思わなかったに違いない。

シーモアとテディが対になるように幾つかの言葉の仕掛けがなされている。彼らがそれぞれに死ぬ日は、「バナナフィッシュにうってつけの日」では“a perfect day”と書かれ、「テディ」では前後の脈略とは関係なしに“exquisite day” (253) であるとか“a divine day” (279) という言葉で書かれている。そして普通の魚がバナナを食べ過ぎて穴から出られなくて死んでしまうバナナフィッシュは、「テディ」では林檎食い (apple eater) に相応する。林檎食いとは、バナナフィッシュと同様、林檎にも死が潜んでいるのを知らずにむさぼる人達のことである。彼らはテディが言うように、常に新しい物を求めつづける強欲な連中のことである。そういう意味では、林檎は征服欲の、情欲の対象を意味しており、知識欲 (林檎が知恵の木という意味で) も含まれていると考えられる。

しかし二人の最も大きな共通点は、自らの死を予め知っていることである。シーモアはシビルがバナナフィッシュを見たと言う言葉から、テディは妹が周りの者に向けて撒き散らす憎悪の言葉から、それぞれの死を悟るのである。先述のリルケの果物の詩に書かれているように、彼らは死が子供たちの頬の上に書かれているのを見たのである。すなわち彼らは「死」という究極的な真実を見たのである。シーモアはシビルの頬に、サチュリコンに書かれるように、「私は死にたい」と言う言葉を見たのかもしれない。シーモアもテディも共に、現代のトラキアの女たちに殺される運命だったのである。

下記のリルケの『オルフェウスのソネット』の一節は「詩人の墓碑銘」であると称され、オルフェウスの冥界から戻って再び死へ赴く様子を次のように書

いている。

彼は消え去らなければいけないのです。わかるでしょう、あなたには。
たとえ彼自身、死が傍に来ているのを怖がってしようとも
彼の言葉は、もう彼の存在を超越しているのだから。
彼は私たちの眼の届かない遠くに、一人で行ってしまった
豎琴の弦は、彼の手をもはやふれることはない
彼は従順であった、たとえあの世へと旅発つ時も。(Orpheus I, 5)

シーモアが死に向って行く時の気持ちはこうだったであろうかと思われる一節である。そしてテディも前述の詩に書かれているように、自らの運命を甘受して行くのである。サリンジャーは、この物語集を冥界から戻ってきたオルフェウスがまた冥界へ戻るという、死から死で終わる構成にしたと考えられる。しかし死は終りではなく生の始まりでもあると言う意味で、テディが「死ぬ時は、ただ身体から離脱するだけなんだ。なんてこった。みんな何千回もしていることなのに。思い出さないからって、しなかったことではないんだから。馬鹿馬鹿しいったらありゃしない」(294)と言うように、悲劇的なものではないかもしれない。たしかに「バナナフィッシュにうってつけの日」と「テディ」との間に七編の物語があり、そのほとんどは通常の意味で、生きることを肯定するようなハッピー・エンディングの物語になっている。サリンジャーは『九つの物語』の初めと終わりにそれぞれの主人公の死を書くことによって、生は死の中にあり、また死は生の中にあるという構成でまとめようとしたのではないだろうか。

サリンジャーはジェームス・ジョイスの『ダブリンの人々』(James Joyce, *Dubliners*) やシャーウッド・アンダーソンの『ワインズバーグ・オハイオ』(Sherwood Anderson, *Winesburg, Ohio*) のような、少年から青年への成長を

物語る教養小説でもなければ、ヘミングウェイの『われらの時代』(Ernest Hemingway, *In Our Time*) でミシガンの森の中のインディアン・キャンプから再びキャンプをしにミシガンの森に帰るという回帰の構成でもない、もうひとつの選択肢として、循環の帰結を選んだのかもしれない。物語集の構成は、イーハブ・ハッサンが言うところの、ジグソーパズルのような単なる寄せ集めでもなければ³⁴、オープン・エンディングでもない。サリンジャーは、リルケが描いた神話の世界を、「ニューヨーカー」という洒落た都会風な雑誌に移しかえたのである。エリオットが彼の評論「伝統と個人的才能」で言った、「過去と現在との活気ある相互交換は、過去を親しみやすいものにし、現在をより豊かなものにする」³⁵という言葉は、『九つの物語』にも当てはまるであろう。見方を変えれば、サリンジャーはリルケの作品やギリシャ神話にそって統一性を築くために、物語の筋を犠牲にしたきらいがあるかもしれない。そうであったとしても、傷つきやすい人達の一瞬照らしだす話がそれぞれの物語で語られ、その際、リルケの鮮やかなイメージや思いもかけない比喩が、どれほどこれらの物語を魅力的なものにし、また深みを与えていることは疑いの余地のないことである。

註

1. 本論は J. D. Salinger の下記作品から引用し、また参考にした。引用箇所は本論中に記入。*Nine Stories* (Boston: Little Brown & Company, 1953). この作品に下記の物語が収録されている。(発表順)

- 1948 "A Perfect Day for Bananafish" (*New Yorker*).
"Uncle Wiggily in Connecticut" (*New Yorker*).
"Just Before the War with the Eskimos" (*New Yorker*).
- 1949 "The Laughing Man" (*New Yorker*).
"Down at the Dinghy" (*Harper's*).
- 1950 "For Esmé - with Love and Squalor" (*New Yorker*).

- 1951 "Pretty Mouth and Green My Eyes" (*New Yorker*).
- 1952 "De Daumier – Smith's Blue Period" (*World Review*).
- 1953 "Teddy" (*New Yorker*).
- 『九つの物語』以外のサリンジャーの作品も、同様に引用箇所は本論中に記入
- "The Inverted Forest," *Cosmopolitan*, Diamond Jubilee Issue, March 1961.
- The Catcher in the Rye* (Boston: Little Brown & Company, 1951).
- Franny and Zooey* (Boston: Little Brown & Company, 1961).
- Raise High the Roof Beam, Carpenters: Seymour and An Introduction*. (Boston: Little Brown & Company, 1963).
- "Hapworth 16, 1924," (*New Yorker*; June, 19, 1965).
2. John Wenke, *J. D. Salinger: A Study of the Short Fiction* (New York: Twayne, 1991) 31.
 3. Ibid.
 4. 柴田元幸「普遍的作品に『今』 ふきこむ」『朝日新聞』（2009年12月16日）。
 5. ウェンケは『九つの物語』の統一性についての意見を列挙し、その中で次の二人の研究者の『九つの物語』が一つのまとまった作品であると見なす意見を紹介している。ウォーレン・フレンチ（Warren French）は『九つの物語』がそれぞれに「悟りに到達するための苦しい遅々たる歩み」という一つの主題で繋がり、その主題を核にしてまとまっていると見なす。ジェームス・E・ミラー Jr.（James E. Miller, Jr.）は「疎外」という主題を多様な形で語ることによって物語集が統一されていると主張するが、ともに説得力に欠く。（Wenke, 31）.
 6. Forrest L. Ingram, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century* (Hague: Mouton, 1971) 15-16.
 7. J. Gerald Kennedy, "Introduction: The American Short Story Sequence- Definitions and Implications," *The Modern American Short Story Sequence*, ed. J. Gerald Kennedy, (Cambridge: Cambridge U.P., 1995) xi-xv.
 8. Ruth Prigozy, "Nine Stories: J. D. Salinger's Linked Mysteries," *The Modern American Short Story Sequence*, 114-133.
 9. Ibid., 129.
 10. Ibid., 116.
 11. Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (New York: Oxford U. P., 1971) 241. ハッサンはサリンジャーの作品をポストモダンの作品であると定義付けし、形式をもたない構成や無秩序さは、文学の芸術性の品位を貶めると言う。
 12. Ingram, 10-20.
 13. T. S. Eliot, *The Waste Land and Other Poems* (London: Faber & Faber, 1940) 25-49.

14. Frederic L. Gwynn and Joseph L. Blotner, *The Fiction of J.D. Salinger* (Pittsburgh: Pittsburgh U.P., 1958) 17. フレデリック・グウィンとジョセフ・ブロットナーが、最初に “The only great poet of this century” をリルケだと断定。それ以降は、言及の詩人はリルケであるということが定説になっている。
15. 本論においてサリンジャーの作品とリルケの作品を照合する際に、サリンジャーがリルケの作品をドイツ語で読んだかが問題になる。「バナナフッシュにうってつけの日」では、シーモアは妻のミュリエルにリルケの詩をドイツ語で読むように言ってきているが、サリンジャーが彼のドイツ語力で膨大なリルケの作品を読めたかどうかは疑わしい。おそらくサリンジャーが読んだのは、ドイツ語と英語の対訳がついたテキストまたは英訳であったと思われる。サリンジャーがリルケの作品を読んだ頃を想定すると1940年代と思われるので、彼が読んだリルケの英訳は1930年代頃から発表された J. B. Leishman か M.D. Herter Norton による訳であったと、推定される。フレンチ (Warren French)、レーン (Gary Lane)、ストーン (Edward Stone) がサリンジャーを論ずる際に引用するリルケの詩は全て Leishman & Stephn Spender による訳である。ただし、筆者が入手できた Leishman 訳は限られたものなので、筆者は下記のリルケの作品の対訳及び英訳を用いた。

リルケの作品：

- _____ *Maria Rilke's Book of Hours*, trans. Anita Barrow and Joanna Macy (New York: Riverhead Books, 1996).
- _____ *Rilke: Sonnet to Orpheus*, trans. M. D. Herter Norton (New York: W. Norton & Company, 1940) (Bilingual edition).
- _____ *Rainer Maria Rilke: Duino Elegies*, trans. David Young (New York: W. Norton & Company, 1978) (Bilingual edition).
- _____ *Rainer Maria Rilke: The Book of Images*, trans. Edward Snow (New York: North Point Press, 1991) (Bilingual edition).
- _____ *Uncollected Poems Rainer Maria Rilke*, trans. Edward Snow (New York: North Point Press, 1996) (Bilingual edition).
- _____ *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, trans. M. D. Herter Norton (New York: W. Norton & Company, 1964).

本論のリルケのテキストはドイツ語と英語の対訳か英訳を使用し、リルケの作品名は英語に統一し、引用する際は英文のテキストを筆者が和訳した。その際に、以下の邦訳を参考した。

邦訳参考：『リルケ全集』I、III。（東京、弥生書房、昭和48）。

『新訳リルケ詩集』訳・解説・注・富岡近雄。（東京、郁文堂、2003）。

16. 『新訳リルケ詩集』：訳・富岡近雄、207.

17. James Finn Cotter, "Religious Symbols in Salinger's Shorter Fiction", *SSF* 15 (1962) 121-132.
18. この聖句の一部分である「鏡に映して見るようにおぼろげに見る」はサリンジャーの作品を論ずる際に、評論の標題としてしばしば用いられている。例えばフレデリック・L・グインとジョセフ・L・プロットナーの *The Fiction of J.D. Salinger* の第 IV のタイトルは、聖句をもじって "Seen through the Glass Family, Darkly: Religion through Satire" と付けられ、またホーワード・M・ハーバー, Jr. (Howard M. Harper, Jr.) は、彼の著書 *Desperate Faith: A STUDY OF BELLOW, SALINGER, MAILER, BALDWIN, and UPDIKE* (Chapel Hill: North Carolina Univ. P., 1967) のサリンジャーの項を "J. D. Salinger: through the Glasses Darkly" という標題をつけている。
19. サリンジャーがリルケの名前を彼の作品中で挙げている「バナナフィッシュにうってつけの日」以外では、『フラニーとゾーイー』の冒頭で、フラニーを駅まで迎えにいった彼女のボーイフレンドのレインが、そこで会った同級生の男からリルケの『ドゥイノ悲歌』について質問を受ける場面がある。また物語「倒錯の森」では、主人公レイモンド・フォードがリルケやブレイク、イエイツ、コーリッジを合わせた以上の才能を持つ詩人であると書かれている。サリンジャーのリルケへの傾倒が感じられるため、リルケのサリンジャーへの影響を主張する研究者はいるが、少数である。リルケとの関連性を言及するワレン・フレンチは、リルケもサリンジャーも共に軍人養成学校にいたことや、少女を好むこと、また後にリルケはミュンヘン、サリンジャーはコーニッシュという人里離れた所に居を構えたという点を共通点として挙げている。(Warren French, *J. D. Salinger*, Boston, Twayne, 1963, 82-83). イーハブ・ハッサンは、サリンジャーもリルケも精神的な傷つきやすさを作品の中で守ろうとする共通性を持つと言う。(Ihab Hassan, "The Rare Quixotic Gesture", *Salinger: A Critical and Personal Portrait* ed. by Henry Anatole Grunwald, New York: Harpers and Brothers, 1962, 153). そのほかエドワード・ストーンはリルケもサリンジャーもが青の色を好み、『ライ麦畑でつかまえて』における、ホールデンの妹のフィービーが青いコートを着て回転木馬に乗っている場面と、リルケの青い服を着た少女が回転木馬に乗っている情景を書いた詩「リュクセンブルグ公園」に、ある種のつながりを見出して、「サリンジャーはリルケの詩から影響を受けながらも、そこから彼独自の表現に発展している」と結論する。(Edward Stone, "Salinger's Carrousel," *MFS* XIII, 1967) 520-523.
20. French, *J. D. Salinger*, 68-76.
21. David Young, "Introduction," *Rilke: Duino Elegies*, 13.
22. Ian Hamilton, *In Search of J.D. Salinger*, (New York: Random House, 1988) 91.
23. サリンジャーの初期の作品「最後の休暇の最後の日」(The Last Day of the Last Furlough) (1944) や「他人行儀」(The Stranger) (1945) などにおけるペープ、「フランスのアメリカ兵」(A Boy in France) (1945) 「マヨネーズぬきのサンドウィッチ」(This Sandwich Has

- No Mayonnaise) (1945) における語り手などが当てはまるであろう。邦訳「サリンジャー 選集 2」(東京、荒地出版、1968)。
24. T. S. Eliot, "'Ulysses', Order, and Myth" *Dial*, (LXXV, Nov. 1923) 125-128.
 25. Frederick L. Gwynn and Joseph L. Blotner, 20.
 26. French, *J. D. Salinger*, 175. フレンチが引用した『ドゥイノ悲歌』は次の詩行である。
 already the knowing brutes are aware
 that we don't feel very securely at home
 within our interpreted world, there remains, perhaps,
 some tree on a slope, to be looked at day after day.
 (*First Duino Elegies* I, trans. J. B. Leishman and Stephen Spender)
 27. Arthur Heiserman and James E. Miller, Jr., "Some Crazy Cliff," *Salinger: A Critical and Personal Portrait*, 222.
 28. French, *J. D. Salinger*, 82.
 29. ゲーリー・レーンは、シーモアの自殺が彼の完全さを求めながら、達成できない諦観によって決意されたものだと言い、シーモアの自殺への心情はリルケの『ドゥイノ悲歌』の第四章において表されていると言う。たしかにリルケは生よりも死に親しんだ詩人ではあるが、それをそのままシーモアの自殺の理由に敷衍するのには根拠が希薄である。Gary Lane, "Seymour's Suicide Again: A New Reading of J. D. Salinger's 'A Perfect Day for Bananafish'" *SSF* 10, (1973) 27-33.
 30. James E. Bryan, "Salinger's Seymour's Suicide," *College English* 24 (1962) 226-229.
 31. French, *J. D. Salinger, Revisited* (Boston: Twayne, 1988) 84-87.
 32. Prigozy, 128.
 33. 『ギリシャ・ローマ神話』訳者：角信雄（東京：白水社、1988）128-131.
 34. Hassan, "Almost the Voice of Silence: The Later Novelettes of J.D. Salinger," *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, IV (Winter, 1963) 5.
 35. Eliot, "Tradition and the Individual Talent," *The Norton Anthology of American Literature* Vol. 2 (New York: Norton, 1979) 1225-1232.