

2020 年度

J.D.サリンジャーのテキストに関する多層的読解の試み

千葉大学大学院
人文社会科学研究所
博士後期課程

佐藤 耕太

目次

序論	1
第一章 <i>The Catcher in the Rye</i> のテキストに潜在する《戦場の物語》	5
はじめに	5
サリンジャーの戦争体験に関する伝記的研究	5
サリンジャーのテキストにおける戦争の痕跡	7
アナグラム	8
「粗野な精神分析」・隠喩	9
換喩	10
<i>The Catcher in the Rye</i> の冒頭における「死」	11
「フットボールの試合」と《戦場の物語》	11
テキストの内在的批評と外在的批評	18
おわりに	18
第二章 <i>The Catcher in the Rye</i> 第二章のテキストに潜在する《戦争の物語》	21
はじめに	21
《上官と兵士》	22
《野戦病院》	24
《戦場から去る者、兵士ホールデン》	26
《人体実験》	30
《上官スペンサーが抱える〈人体実験の資料〉、〈戦場での出来事〉、また〈負債〉としての〈exam paper〉》	36
《死にゆく者、上官スペンサー》	39
《スペンサーからホールデンへの〈exam paper〉の負託》	43
《ホールデンは〈exam paper〉を引き受けない》	44
《ホールデンは〈exam paper〉を引き受ける》	47
おわりに	51
第三章 “Franny” におけるフラニーの精神的危機をめぐる多層的読解の試み — 「演技」 という視点からの考察 —	55
はじめに	55
演技	55
演技と罪	56
演技の罪と罰	59
演技と非演技の往復	60
非演技の志向	61

演技の放棄.....	62
「演技の放棄」と“ego”をめぐる言説に潜在する『動くこと・変化の嫌悪と回避』.....	63
『動くこと・変化の嫌悪と回避』のさらなる下層.....	64
《停止の希求》の変転.....	65
《不完全な停止》によるフラニーの精神的危機・苦悩.....	66
おわりに.....	67
第四章 “Zooney” におけるズーイの演技とフラニーの救済.....	69
“Franny” でのフラニーの「動くこと・変化の嫌悪と回避」と「停止・消失への希求」.....	69
“Zooney” でのフラニーの「動くこと・変化の嫌悪と回避」と「停止・消失への希求」.....	71
フラニーの喪失をめぐるグラス家の人びとの恐怖.....	72
“Zooney” におけるフラニーとズーイの対話：“I bring the sun wherever I go, buddy”.....	73
グラス家と演劇.....	74
“Zooney” におけるズーイの演劇的モチーフ：リビングでの移動.....	75
バディの手紙、ズーイのリビングでの移動、そして “I bring the sun wherever I go, buddy”.....	76
バフチン、「カーニバル (劇)」.....	77
“I bring the sun wherever I go, buddy” に続くズーイのふたつの言説 ^{『演技』}	78
LeSage と Dick Hess の台本、“Zooney” における演劇的モチーフ：葉巻.....	81
今後の課題：Lesage と Dick Hess の台本をめぐる言説以降のズーイの演技 ^{演技}	85
第五章 “Down at the Dinghy” の登場人物にみられる「二つの生活」.....	87
サリンジャーの作品の登場人物とドン・キホーテ.....	87
カーニバル.....	88
“Down at the Dinghy” に潜在する姉ブーブーの心の傷、弟ウォルトの死という現実.....	89
ブーブーの「二つの生活」.....	90
ライオネルの傷とブーブーのさらなる傷.....	91
再びブーブーの「二つの生活」、ライオネルの「現実の生活」・「単一的な世界認識」.....	92
ブーブーによる「二つの生活の定立への手引き」、その布石.....	95
「二つの生活を定立するための手引き」：レッスン・ワンおよびレッスン・ツー.....	95
「二つの生活の定立」をめぐるブーブーの新たな教示的試み (レッスン)：ライオネルのパロディー.....	98
ライオネルの「現実逸脱的な生活」のやっとのデビュー.....	99
ライオネルの「現実の生活」と「二つの生活」のやっとのデビュー.....	101
「二つの生活」のなかの「現実逸脱的な生活」でのブーブーとライオネルの共演.....	102
二つの生活の定立と自己救済.....	103
「少し先の現実の生活」.....	105
「少し先の現実の生活」と「二つの生活」.....	105

補論 <i>The Catcher in the Rye</i> に関するポスト構造主義的読解の試み	
——子から父への反抗の物語——	110
はじめに	110
父	110
母	113
セントラルパークの池のアヒル	114
アリー	119
母、再び	123
権威的な父への叛乱、追放	125
ホールデンから父親への反抗の物語	125
「オイディプスとしての読み手」から「作者」への反抗の物語	126
おわりに	127
結論	129
引用文献	133
謝辞	135

序論

「サリンジャー産業 (“The Salinger industry”)¹」と題された論考のなかで George Steiner が揶揄したように、1950年代終わりの時点で J.D. Salinger (サリンジャー) に関する大量の論考や文献が生み出されていた。半世紀以上が過ぎた今日でも、そうした状況に大きな変化はみられないように思われる。

他方で、サリンジャーに関する批評実践の系譜について考えるなら、「作者の意図」やその作家の伝記的な事項を重要視する研究が、当該分野での現在に至るまでの主流であると考えると差し支えないだろう。実際、サリンジャーが死去した 2010 年以降に出版され、とりわけ世界的に注目された著作はいずれも伝記作品なのである。Kenneth Slawenski の *J.D. Salinger: A Life* (Random House, 2011) および David Shields と Shane Salerno の共著 *Salinger* (Simon & Schuster, 2013) では、作家サリンジャーの両親のアイデンティティー (父親はユダヤ人、母親はスコットランド・アイルランド系のカソリック教徒で結婚を機にユダヤ教に改宗している)、ニューヨークでの幼年時代やサマー・キャンプへの参加、成績優秀とは言えなかった学生時代、作家デビュー、戦争経験、複雑な交友関係、結婚と離婚、*The Catcher in the Rye* (1951) での成功、そしてニューハンプシャー州コーニッシュでの隠遁生活をめぐる詳細が綿密に明らかにされている。一方で、伝記という性格上、それらの著作はサリンジャーが書き記した作品の読解・解釈について多くを指摘しているわけではない。作品に言及する箇所がみられたとしても、その読み解きのほとんどは作品の内容を作者の経験や身辺情報 (例えばサリンジャー自身の戦場での足取り) へ結びつける・還元するものに留まっている。

他方、サリンジャーの作品を論じた重要な英語文献としては、Warren French の *J.D. Salinger* (Twayne Publishers, 1963)、また Harold Bloom の編著である *Modern Critical Interpretation: J.D. Salinger's The Catcher in the Rye* (Chelsea House Publishers, 1999)、*Bloom's Modern Critical Views: J.D. Salinger, New Edition* (Infobase Publishing, 2008)、*Bloom's Modern Critical Interpretations: J.D. Salinger's Short Stories* (Infobase Publishing, 2011) が挙げられる。French は、サリンジャーが彼のすべての作品で “nice” と “phony” の二項対立の図式を描き続けたいきさつを指摘し、そうしたモチーフをめぐり最重要作品として “Uncle Wiggily in Connecticut” を詳細に論じている。Bloom の編著には、テキストの仔細と作者の身辺情報・コンテキストとを結びつける外在批評や「作者の意図」を重んじる批評的立場から検討された論考も収録されているが、精神分析学やテーマ批評といった「テキスト分析」に重点を置く論考も数多く収録されている。

サリンジャーの作品を論じた日本語の文献として、第一に挙げられるのは田中啓史の『ミステリアス・サリンジャー 隠された物語』(一九九六年) および『サリンジャー イエローペ

ージ』(二〇〇〇年) だろう。それらは未発表作品を含むサリンジャーのすべての作品のあらすじや要点を洩れなく紹介するとともに、特に前者は、作中に登場する数字をめぐる聖書的な読み解きなど、作品解釈・謎解きにその重点を置いている。高橋美穂子の『J.D. Salinger 論—「ナイン・ストーリーズをめぐる」』(一九九五年) は、主に *Nine Stories* の登場人物に関して詳細に検討している。新田玲子の『サリンジャーなんかこわくない—クラフツマン・サリンジャーの挑戦』(二〇〇四年) は、「解釈記号」という独自の読解装置を導入しながら、未発表作品を含むサリンジャーの諸作品を考察し、その作家による物語の重層化の試みについて詳しく検討している。野間正二の『「キャッチャー・イン・ザ・ライ」の謎を解く』(二〇〇三年) と『戦争 PTSD とサリンジャー—反戦三部作の謎を解く』はどちらもテキスト分析的な手法を用いているが、後者に関しては部分的に外在批評の色合いが認められる。竹内康浩の『「ライ麦畑でつかまえて」についてもう何もいいたくない—サリンジャー解体新書』(一九九八年) および『ライ麦畑のミステリー』(二〇〇五年) は、*Catcher* に綿密な分析・考察を施している。前者はテキスト論的な立場から、また後者は J.G. フレイザーの『金枝篇』、鈴木大拙の禅仏教、カール・ユングのキリスト観、さらにはミハイル・バフチンの批評概念である「カーニバル」などの視点から *Catcher* を検討し、そのテキストに描かれる二項対立の反転可能性、対立項の相互浸透性、*The Great Gatsby* をめぐる間テキスト的読解、さらには「救済」や「死と誕生」のモチーフなどの諸問題を解明している。

ここに挙げた文献のほとんどがサリンジャーの作品を詳細に検討していることは確かである。しかしながら、程度に差異が認められるものの、そうした文献には「作者の意図」あるいは作者サリンジャーという存在への考慮が見られる。そうした作家中心的な批評実践は、作者サリンジャーという名の下に作品の読解を固定化し、結果的に、「作者の意図」とは相いれることのない、テキストそれ自体に本来的に内在する種々さまざまな物語言説・読解を制限・去勢してしまう問題を孕んでいると言わざるを得ない。

そうした作家論的な研究立場に対して、本論はテキストの「内的差異」や「誤読」を含む『読み』のリベラリズム²を標榜する「テキスト論」の立場からサリンジャーの諸作品のテキストを精緻に分析・考察することを目標としている。ロラン・バルトによる「テキスト主義宣言」について説明する青柳悦子の表現を借りるなら、テキスト論的な批評実践の立場は「作品とテキストを対立させ、作品は作者のもの、そして、テキストは読者のものであることを明らかにし、作品と作者に死の宣告を³」するものである。また、その「テキスト」とは、「システムという差異の体系が織りあげる、シーニュ＝記号の織物に他なら(ず) ... 縦糸と横糸としての差異システムは、テキストの多元的複数性を保証している⁴」。他方、テキストの読者はそうした空間において無数に生み出される言説を積極的に読み解き、「新たな意味の創造⁵」を試みなくてはならない。

「テキスト論」にくわえて、本論は「ポスト構造主義的言語観」の立場からサリンジャーのテキストの分析・考察を試みる。「脱構築派」・「イェール学派」の中心人物であるポール・

ド・マンの言語観に関して、土田知則は「言葉は常にそれ自身とは別のもの—より正確には別の言葉—を指し示すことしかできない⁶⁾」と述べ、「言語の一般的比喩性⁷⁾（あるいは「言語の『内的な差異』⁸⁾」や「言語そのものが必然的に内包せざるをえない意味的構造の『ずれ=偏差』⁹⁾」の問題を強調する。そうした観点から導き出される事態とは、やはり、文学テクストをめぐる「作者の非人称性」すなわち「作者の死」である。それというのも、再び土田の表現を借りるなら、「作者や発話者の『意図』が記号や言葉を介して伝達されるものである以上、それは常に『差延』の動きにさらされ続けるしかない¹⁰⁾」のである。文学テクストを念頭に置くなら、比喩的な特性を不可避的に孕む「言語」によって紡がれる「テクスト」もまた、「作者の意図」に違反する、種々さまざまな「別のテクスト」（ド・マンおよび土田の言葉を借りるなら「二次的（あるいは三次的）アレゴリー¹¹⁾」）を無限代補的に指し示すほかないのである。

すでに述べたように、これまでのサリンジャー研究、とりわけサリンジャーをめぐる2010年以降の批評実践は、主に作家論・外在批評の立場からなされたものが多数を占めてきたと考えて差し支えないだろう。他方、サリンジャーのテクスト、ひいてはその言語・言説をつぶさに観察する研究は劣勢の立場に追いやられてしまっていると言わざるを得ない。そこで、本論はサリンジャーのテクストを改めて精読し、理論装置を取り入れながらその言語・言説をつぶさに分析・考察することで、テクストそれ自体に不可避的に内包される種々さまざまな物語言説の一端を解明することを目標とする。サリンジャーのテクスト世界のなかで生み出される無数の物語言説の一端をテクスト論的な批評実践によって捕まえることが本研究の要諦であることを強調しておきたい。このような関心を踏まえ、本論は次のような構成をとる。

第一章では、*The Catcher in the Rye* のテクストを「アナグラム」、「シニフィアンの連鎖」、「シニフィアンの横滑り」、さらには「換喩」の視点から精緻に読み解き、第一章冒頭での「フットボールの試合」を描くテクスト言説に《戦場》をめぐる二次的な言説が潜在しているいきさつを明らかにする。

第二章では、*Catcher* のテクストを第一章と同様の方法を用いて分析・考察し、ホールデンとスペンサー先生との対話を描くテクスト言説の下に《戦火を生き残った兵士たち》をめぐる二次的な物語が潜在するいきさつを検討している。

第三章では、“Franny”のテクストに描かれる、主人公フラニーの「演技」を詳細に分析することで、その人物に「精神的危機（失神）」を引き起こさせた要因を解明する。その議論の一部ではフロイトの精神分析学の視点が用いられている。

第四章では、“Franny”の続編である“Zoey”のテクストを、ミハイル・バフチンの批評的キー概念である「カーニバル」の視点から詳細に検討し、妹フラニーに話しかける兄ズーイの言葉に「演技」の様相が潜在しているいきさつを明らかにする。

第五章では、フラニーとズーイの姉であるブーブーと彼女の4歳の一人息子ライオネルを主人公とする“Down at the Dinghy”のテクストを精緻に読み解き、ブーブーとライオ

ネルがバフチンの標榜する「カーニバル的な世界感覚」である「二つの生活」を定立し、そうした方途によって困難な現実を生き抜こうとする様子を解明する。

補論では、*Catcher* のテキストに明確に描かれていない主人公ホールデンによる父親への反抗の様子を明らかにするとともに、そうした読解が「ポスト構造主義的な読みの理論」へ横滑りするいきさつを考察する。

最後に、次の点を述べておきたい。竹内康浩はサリンジャー研究の現在に関してポストモダン的な視点からの分析・考察（“the postmodern point of view on Salinger”）の余地が多分に残されていることを指摘している¹²。そうした視点とは、主に「対立項の同時併存」や「二元一体構造」をめぐる問題の検討を指し示すと考えられる¹³。本論はサリンジャーの諸作品のテキストを精緻に読み解くことで、「同一のもの（テキスト言説）に内在する他なるもの（テキスト）」、あるいは「相互に異なる・対立するもの（テキスト言説）の同時併存の様態」の解明を試みる。したがって、本論がサリンジャー研究の現在をめぐる竹内の要請にわずかながら応答するものであることをここに述べておきたい。

¹ Steiner, George. “The Salinger Industry.” *Salinger: The Classic Critical and Personal Portrait*, Ed. Henry Anatole Grunwald. New York: Harper Perennial, 2009. 82-85. (初出: Steiner, George. “The Salinger Industry.” *The Nation*, November 14, 1959.)

² 土田知則・青柳悦子・伊藤直哉『現代文学理論 テキスト・読み・世界』、新曜社、一九九六年、一七三頁。

³ 同書、六三-六四頁。

⁴ 同書、六六頁。

⁵ 同書、六七頁。

⁶ 土田知則『ポール・ド・マン 言語の不可能性、倫理の可能性』、岩波書店、二〇一二年、十六頁。強調は土田。

⁷ 同書、十四頁。

⁸ 同書、十六頁。

⁹ 同書、十頁。

¹⁰ 同書、四十頁。

¹¹ 同書、五七頁。

¹² Takeuchi, Yasuhiro. “The Burning Carousel and the Carnavalesque: Subversion and Transcendence at the Close of *The Catcher in the Rye*.” *Studies in the Novel* 34.3, 2002. p.332.

¹³ “*Catcher* offers fertile ground for further readings that look to such [mind / body, father / mother, man / woman, nun / prostitute, sun / moon, fiction / fact, real / phony] subversions of conventional oppositions” (*Ibid.*, p.331)

第一章 *The Catcher in the Rye* のテキストに潜在する《戦場の物語》

はじめに

ある物語が、次の瞬間、まったく別の物語へと変異する。このように主張することはまったく狂气的であるかもしれない。しかし、(希望的観測ではあるが) 狂气的であるのは読み手というよりは、ショシャナ・フェルマンが指摘しているように、むしろテキストの方であるようだ。1951年にJ.D. サリンジャーによって発表された *The Catcher in the Rye* (以降、*Catcher*) のテキストを、またその書き言葉を、精緻に読み解いていくとき、そうした事態をテキストの内に見て取ることができる。本論考は文学作品の言語形式を主な考察対象とするテキスト論の立場から、*Catcher* の精読・分析を行い、表層のテキスト言説において語られていない、二次的な物語としての《戦場の物語》の問題を解明することを目標とする。

サリンジャーの戦争体験に関する伝記的研究

サリンジャーについて語るなら、その作家個人の戦争体験や、それによって背負うことになる精神的なトラウマを無視することはできない。Kenneth Slawenskiによる伝記 *J.D. Salinger: A Life*によると、1944年1月、サリンジャーはアメリカを離れ、ナチスドイツによって占拠されたヨーロッパ諸国への侵攻を見据えた訓練を受けるためイングランドへと向かう。サリンジャーは防諜活動員として第四歩兵師団のなかの第十二歩兵連隊に配属され、また二等軍曹の階級を与えられることになる。戦地でのサリンジャーの任務は、ドイツ軍から解放した町の住民や降伏したドイツ兵を尋問し、彼らから有益な情報を収集することであった。また、尋問する対象の選別や通訳の仕事もサリンジャーが担った。

第二次大戦中のサリンジャーおよび彼の周辺の動向をまとめると次のようになる¹。1944年6月6日、アメリカ軍はフランス・ノルマンディー海岸へ上陸を果たす。サリンジャーもまた激戦の地、ユタ・ビーチへと足を踏み入れた。サリンジャーの部隊はその日のうちにナチス占領下のブーズヴィル平野まで進むことに成功する。アメリカ軍のヨーロッパ侵攻の進展において枢要となるシェルブールの港町を奪還するように命じられたサリンジャーたち第十二歩兵連隊は、コタンタン半島を侵攻する途中でドイツ軍の拠点であるエモンドヴィルとアズヴィルの要塞との間に板挟みとなり、上陸して初となる地上戦を経験する。第十二歩兵連隊は丸二日間の激戦を経てエモンドヴィルの奪取に成功するが、エモンドヴィルの総人口が100人であるのに対して、300人もの犠牲者を出した。19日には第十二歩兵連隊の当初の目的地であるモンテブルを掌握し、25日夜にはシェルブールの街全体を奪取する。7月1日の時点で、サリンジャーが所属する第四歩兵師団の生存者は、6月6日にサリンジャーと共にノルマンディーに上陸を果たした3,080名のうち、1,130

名であった²。その後、サリンジャーの部隊は7月18日にサン＝ロー、翌8月25日にはパリ解放を実現する。

アメリカ軍司令部は、ドイツ軍の早期降伏を目的として、フランスとドイツの国境に沿って建てられ、戦車による連合軍のドイツ侵攻を妨げていたジークフリート線と呼ばれる防衛線を奪取するよう指令を出す。その計画の遂行に際して、軍上層部は、ドイツ、ベルギーそしてルクセンブルグの国境一帯に広がるヒュルトゲンの森の奪還を命ずる。ヒュルトゲンの森は一見して荘厳な景観を呈していたが、その時点でドイツ軍によって連合軍の侵攻に備えた、近代技術を駆使した、戦場へと変造されていた。また、その陰鬱な森のなかでは、生い茂る木々、さらには雨や突然の気候変動による霧によって兵士たちの視界は周囲数メートルに限定されており、航空支援を受けることもできなかった。

9月13日、サリンジャーの部隊はヒュルトゲンの森を取り囲むシュネー・アイフィル高地に入る。1944年の冬を通してヒュルトゲンの森で繰り返された大殺戮は、第二次大戦の西部戦線が経験した戦闘のなかでも最も常軌を逸したもの（senseless³）となる。密林のなかで第十二歩兵連隊の兵士たちはドイツ軍の爆撃のために地面と水平に飛んでくる無数の破片や、頭上から槍のように降り注ぐ樹木の碎片に晒された。視界の悪い森の中で敵兵がいつどこから奇襲してくるかもしれない、彼らの精神状態は極限にまで達していた。最終的に第十二歩兵連隊はヒュルトゲンの森の戦いで2,517名の死傷者を出した。そのほぼ半数は戦場となった密林の悪天候によるものであり、凍傷を患った者はその部位を切断しなくてはならなかった。極寒の森のなかで一か月以上もサリンジャーたちは泥でぬかるんだ、さもなければ氷上も同然のたこつぼ壕のなかで眠ることを余儀なくされた。12月5日、第四歩兵師団の面々はヒュルトゲンの森から撤退するよう指令を受ける。最初にヒュルトゲンの森の戦いに参加した3,080名のうち、5日の段階でサリンジャーを含めた563名の生存が確認された。

ヒュルトゲンの森を巡って数多くの命が失われたわけであるが、その場所は本来的にアメリカ軍のドイツ侵攻にとって有用な土地ではなかったことが戦後になって証明されることになる。つまり、ヒュルトゲンの森での戦闘やそれによる多大な犠牲は軍司令部による戦況の見誤りによって引き起こされた、ということである。

12月8日、サリンジャーの部隊はルクセンブルクに到着し、エヒタナハで身体を休めるが、それもつかの間、16日早朝にドイツ軍がエヒタナハとその周辺の街を攻撃することで、アメリカ軍の歴史において最も多くの犠牲が払われることになる「バルジの戦い」が始まる。翌年1945年1月、バルジの戦いは連合軍の勝利によって終結を迎え、2月4日に第四歩兵師団は車両部隊とともにジークフリート線を越え、再びドイツ国内へと入る。その時点でドイツ軍の敗戦は決定的であった。

サリンジャーの部隊は4月の終わりからドイツ各地に存在する強制収容所の調査を行うよう命じられていた。そうした任務は、兵士たちがノルマンディー上陸以来経験した、いかなる戦闘にも比べられない凄惨な光景を目の当たりにさせ、彼らの心に大きなトラウマ

を植え付けた。

5月8日、連合軍側の勝利によってヨーロッパにおける戦争は終結を迎えた。しかし、そうした状況においてサリンジャーの精神状態は限界に達し、1945年7月、自らの意思でニュルンベルクの病院に入院し、治療を受けた。

サリンジャーのテキストにおける戦争の痕跡

こうした戦争・戦場体験にもかかわらず、サリンジャーの著作からその痕跡を読み取ることは難しい。井上謙治は、「戦争体験は彼（サリンジャー）の人生の決定的な部分を占めているとってまちがいないであろう。同世代の作家と同じように、サリンジャーも戦争体験によって文学を形成された一人なのである。事実、彼の主要作はなんらかの意味で戦争と深いかわりを持っているし、シーモアを挙げるまでもなく、しばしば作中人物は戦争体験者として登場する⁴」が、「サリンジャーは戦争それ自体について書かなかった⁵」と指摘している。井上の言葉からも明らかなように、これまでにサリンジャーのテキストが孕む「戦争それ自体」、つまり戦場の物語を指摘した論考はほとんどみられないのである。

非常に興味深いことに、サリンジャーの（単行本収録作品の）テキストの断片は戦場の只中で書き上げられていた。スラウエンスキーによれば、第二次世界大戦におけるヨーロッパ戦線の戦火のなかで、*Catcher* に登場するアイススケートをする子供たちや青色のドレスを着た少女に関する一節は書き上げられていたというのだ⁶。一見ただけでは戦争とはまったく関わりを持たないように思われるそうしたテキストは、実際に、戦争と隣接し、相互に共鳴し合う関係にあるのである。

では、井上が述べている、サリンジャーの作品が包含する「なんらかの意味で（の）戦争と（の）深いかわり」について触れておこう。おそらくその最も顕著な一節が、*Catcher* の第18章終盤、ホールデンが暇つぶしで映画を見た後の場面に描かれている。そこでホールデンは、自身が徴兵されることへの恐怖、さらには軍隊で生活することへの拒絶を語っている。また特筆すべきは、彼による原子爆弾への言及である。ホールデンは「原子爆弾なんでものが発明されたことで、ある意味では僕はいささかほっとしてもいるんだ。もし次の戦争が始まったら、爆弾の上に進んでまたがってやろうと思う⁷」と言い放っている。こうした一節について巽孝之は「そう、『ライ麦畑でつかまえて』というのは青春小説どころかブラックユーモアに充ち満ちた隠れ核文学ではないだろうか⁸」と、*Catcher* と戦争との連関を指摘している。

Catcher にはホールデンの兄 D.B.の戦争体験も描かれている。D.B. はノルマンディー上陸作戦に参加しており、彼の戦地での任務は上官の運転手であった。そのため、実戦には参加せず、人ひとり撃つどころか負傷することすらなかったという。また、彼は戦争それ自体を憎むというよりは、軍隊の方をよほど毛嫌いしているらしく、「軍隊ってのはまったくの話、ナチ顔負けの悪質なやつらがうようよしてるところだ⁹」と辛辣に批判している。

一見して戦争と関わりのない話の細部にも、戦争のイメージを見て取ることができる。ホールデンが酷評しつつも熱心にあらすじを説明する映画には、戦争で記憶を失くした男が、またやはり戦争で神経に支障をきたし、その結果手術を施すことが困難になってしまった医師の男が登場する。作中で言及されている文学作品および作家にも戦争の面影を伺うことができる。ホールデンによって厳しく批判される『武器よさらば』はその舞台を第一次大戦のイタリアにおき、その作者アーネスト・ヘミングウェイも同様の戦地へ赴いている。一方で、ホールデンが愛読する『グレート・ギャツビー』の主人公ジェイ・ギャツビーも従軍経験の持ち主である。さらに、*Catcher* のなかでホールデンの兄 D.B. が弟のアリーに、ルパート・ブルックとエミリー・ディッキンソンのどちらが優れた戦争詩人かと尋ねる場面がある。アリーはディッキンソンこそが優れた戦争詩人であると答える。『キャッチャー・イン・ザ・ライ』の注釈で村上春樹はこの場面を「ディッキンソンは直接的な戦争詩を書いたわけではない。しかし、本当に戦争について書いたのはディッキンソンの方だということ言いたいわけだ¹⁰」と説明している。こうした視点を補足するかのように、Sarah Graham は、「ディッキンソンは戦争詩人というより、むしろ死についての強烈な詩を書いたことで高名である。そのためアリーはディッキンソンをブルックよりも優れた戦争詩人とみなしたのではないだろうか。ブルックといえば戦時中の死を美化した詩が特に有名であり、それゆえアリーにインチキという烙印を押されたのであろう¹¹」と述べている。

このように *Catcher* のテキストのなかに戦争と関連する話題を見て取ることができる。しかし、それらが「戦争それ自体」を、戦争の強烈な光景を、直接的・明示的に描写するものであるとはあまり考えられない。そこには**実際に戦地で繰り広げられる生々しい描写**が欠如していると思われるのである¹²。そこで本論考は、J.D.サリンジャーが1951年に発表した青春小説 *Catcher* が**戦争小説**でもあり、そのテキストのなかで具体的な**《戦場の物語》**が語られているいきさつを解明しようと試みる。こうした点に関して、フェルディナン・ド・ソシュールおよびジャン・スタロバンスキーは興味深い所論を提示している。

アナグラム

ジャン・スタロバンスキーはかつてソシュールが熟考の末に手放した「アナグラム」・「イポグラム」研究を補足的に説明し¹³、そうした視点を手掛かりにテキストの下に別のテキスト（「〈前 - テキスト〉 [pre-text]」）が存在しているいきさつを明らかにした¹⁴。金澤忠信によると、スタロバンスキーはそうした理論に関して、「詩的言説^{ディスクール}を制作するにあたり、先行する潜在的モナドとしての〈テーマ - 語〉を顕在的に展開するのがアナグラムだと考えるなら、それは流出^{エマナチオ}の神学を共通のモデルとして、上部構造から下部構造へ遡って潜在的内容を探り出す経済学（マルクス）や、下層のリビドーから多様な経験的欲望への移行を想定する精神分析（フロイト）、あるいはいくつかの進化論と構造的親近性をもつ¹⁵」もの

と考えた。

サトゥルヌス詩を研究した際に、ソシユールはその詩行間の「対化 [couplaison] の法則」を詳細に検討することで、表層の下に潜むそれとは別のテキスト・語の存在を解明しようと試みた。それは「各詩行の内部で一度使われたあらゆる母音・子音がさらにもう一度使用されるというもので...頭韻は偶然の反響ではなく...意識的で計算された二重化に基づく¹⁶」というものである。例えば、詩人による詩作の構造の一般的な部分として、ソシユールは次の工程を提示している。すなわち、第一に詩人は「自分の詩行のために、...テーマから引き出しうる限り数多くの音的断片を手元に置かなくてはならない。たとえばテーマが、あるいはテーマをなすいくつかの語のうちひとつが *Hērcolei* ならば、彼は断片 *-lei-* あるいは *cō-* を随時使えるようにしておく。あるいは別の区切り方をして、断片 *-ōl-* あるいは *-ēr-* を、また他方で *rc* あるいは *cl* を使えるようにしておく。それから彼はこれら断片のできるだけ多くを詩行に入れつつ、詩篇を作らなければならない。たとえば *Herco-lei* を想起させるための *afleicta* 等々¹⁷」。ソシユールによると、アナグラムはこうした工程に加えて、さらなる晦渋な過程を経て作り出されることになるのだが、各々の項目を端的にまとめ提示することは本論の手に余る作業であると言わざるをえない。したがって、そうした詳細に立ち入ることはせず、次のことを強調するのみに留めたい。つまり、ソシユールはサトゥルヌス詩行における語の音的要素を詳細に分析することで、表層で語られているものとは異なるテキスト・語を浮かび上がらせようとした、ということである。

金澤はアナグラム研究における分析対象に関するソシユールとスタロバンスキーの立場の違いを指摘している。ソシユールは詩行の音素の組み合わせを解読することに注力するのに対して¹⁸、スタロバンスキーのアナグラム分析は文字記号の読解に向けられている。この点を指摘する理由は以下の通りである。つまり、本研究はソシユールがテキストの下のテキストを浮き彫りにしようと試みたのと同様の立場を取り、一方（ソシユールが詩行の音的要素に着目したのに対し、）スタロバンスキーが主張する文字記号の詳細な分析を行うことで、*Catcher* の表層の下に息づくテキストの解読を試みる。では具体的に、そうしたテキストの文字記号をどのような方法によって分析すればよいのだろうか。

「粗野な精神分析」・隠喩

本論考が解明しようと試みる *Catcher* のテキストが包含する《戦場の物語》に関する分析・読みが、ショシャナ・フェルマンが『狂気と文学的事象』のなかで批判しているような垂流精神分析と近似した性格を持つと指摘することも可能であろう。フェルマンは同書のなかで、ヘンリー・ジェイズの『ねじの回転』についてエドモンド・ウィルソンが行った「いわゆる『フロイト的な』¹⁹」読解を批判している²⁰。ウィルソンはこの中編小説に登場し深遠なる謎を孕む幽霊を、「女家庭教師の病める頭脳から生まれた想像の産物であり、彼女の欲求不満と抑圧された性的欲望を徴候的に示す、幻覚的な投影²¹」であると断定して

いるのだ。こうした読みに関してフェルマンが問題としているのは、精神分析の名のもとにテキストに描かれているいかなる表象をも誰彼の性的欲求、あるいは何らかの性的な様態へと還元してしまうような読み、それ自体である。

ウィルソンによって例示された「〈粗野な〉精神分析」は、修辞法における「隠喩」と同様の機制を孕んでいる。脱構築的戦略で神学に揺さぶりをかけたマーク・テイラーは隠喩に関して、そうしたレトリックは「記号するものと記号されるもの、との間に成立する類似性ないし相似性、を当初からその前提とし²²」、そうした関係は「[単なる]偶然、ならざる²³」のものであると指摘している。つまり、そうした事象は「全被造世界の本源的・原始的な、基底・根拠 [// 素地] であり、不滅の実体 [// 神性] で... 全経験を [隠在的に] 基礎づける [// 全経験に伏在する] ところの統一原理²⁴」であるロゴスによって基礎づけられているわけである。したがって神学における比喩的解釈では、神的ロゴスを根拠として、ある語の顕在的次元と隠在的次元の間に「[単なる] 偶然、ならざる関係、が成立²⁵」するのである。

換喩

ジャック・ラカンはソシュールの記号論に転回を加えることで、彼独自の非常に難解な記号理論を提示した。その晦渋さゆえに、この場で詳細を述べることは差し控えるが、ここでは「隠喩」、すなわちシニフィアンとシニフィエの間に類似性およびロゴスを介在することで両者が同一の環のなかに囲い込まれる機制に対して、そうしたメカニズムから外れながら、ある言葉がその他の言葉を不断に指し示す「換喩」の仕組みを、ラカン独自の記号観とともに概観する。

ソシュールはシーニュ（記号）の機制に関して、上位にシニフィエ（記号内容・意味）を、下位にシニフィアン（記号表現・文字）を定位し、それらが一体となって意味と文字の対応が成り立つと考えた。他方、ラカンはそうしたヒエラルキーを問題視し、その構造を逆転してみせた。つまり、ラカンはシーニュの機制に関して、シニフィアンが上位に、シニフィエが下位にあり²⁶、その間に両者の段階・領域を分節する絶対的な「意味作用に抗する仕切り（*bar that resists signification*）²⁷」が存在すると指摘したのである。したがって、シニフィアンはシニフィエから引き離され、それどころかそれは空虚なものとなり、さらには「シニフィアンの効果であるという理由で... 掴むことのできない水のように、絶え間なく『横滑り』し、『移動し続ける』」と考えられたのである²⁸。

そうした錯覚としてのシニフィエは、シニフィアンが他のシニフィアンと次々に連結されることで（*“signifying chain”*²⁹）、そのひとまとまりの文章のなかに遡及的に生起する。しかし、ラカンの言葉を借りるなら、「[シニフィアンの連鎖をなす要素] のいずれも、その時点で（表出）可能な意味作用に『本質がある』わけではない³⁰」のである。したがって「そうしたシニフィアンは常に、その本来性から、前方にみずからを開くことで、意味作

用に備えているのである³¹。

こうしたシニフィアン（の連鎖）が示す特性は、修辞学における換喩のそれと近似した性格を指し示している。すなわち、あるひとつのシニフィアンは本来的に絶対的な意味を有してはおらず、それとは異なるシニフィアンと隣接することによってはじめて意味作用がなされ、「シニフィエはシニフィアンの作用（*function*）として、不安定に揺れ動き、『横滑りする』³²」、といった修辞法である。したがって、それは、隠喩のようにあるシニフィアンが他のシニフィエを「[単なる]偶然、ならざる関係」によって指し示すのではないのだ。

こうした「換喩」、およびすでに挙げた「アナグラム」を手掛かりに、本論はサリンジャーが熾烈で冷酷な生々しい戦場の風景をテキストに書き込まなかったとしても、テキストそれ自体が作家の意図とは別の次元で戦争・戦場の物語を語っているいきさつを解明しようと試みる。また、そうした二次的な物語が、サリンジャーの第二次世界大戦における実体験ではなく、むしろ**広義の戦争**について物語っているいきさつを明らかにする。

***The Catcher in the Rye* の冒頭における「死」**

第一章冒頭で主人公ホールデン・コールフィールドおよび彼の両親の詳細を開示することの拒否、前年のクリスマス前後に彼の身に何らかのことが起こり現在病院にいること、かつては作家を生業とし今はハリウッドで仕事をしている兄 D.B.、さらにはホールデンの出身校であるペンシー高校への不平不満等々が語られた後、物語の時間はいっきに一年前のクリスマスの直前の三日間の初日へと移る。この間、僅か 1 ページ半しか費やされていない。

しかし、一見しただけではさして気にも止まらない些細な言い回しの端々に、何らかの形で「死」を表意する言葉が散在している。主人公ホールデンが両親の話をする際に口にす「脳溢血 (hemorrhages)」、彼らの「とても神経質な (so touchy as hell)」性格、また兄 D.B. が過去に書いた短編小説「秘密の金魚」に登場する少年のある行為に対してホールデンが漏らす「参った (It kills me)」という言葉、さらにはペンシー高校の広告に登場する「優秀な生徒 (hotshot)」が、まさにそうした特性を示すものである。また、こうした「死」を思い起こさせる言葉の戯れに目を向けることで、テキストの深奥に潜む、表層の物語とは決定的に異なる《戦場の物語》が次第に明らかになると考えられる。そうしたテキストはホールデンのプロローグ的独白の直後、土曜日の午後に彼がペンシー高校とサクソン・ホール高校のフットボールの試合について語る一節のなかに見て取ることができる。

「フットボールの試合」と《戦場の物語》

次に、フットボールの試合を描いた一節を引用してみよう。

Anyway, it was the Saturday of the football game with Saxon Hall. ⁽⁵⁾ The game with Saxon Hall was supposed to be a big deal around Pencey. It was the last game of the year, and you were supposed to commit suicide or something if old Pencey didn't win. I remember around three o'clock that afternoon I was standing way the hell up on top of Thomsen Hill, right next to this crazy cannon that was in the Revolutionary War and all. ⁽¹⁾ You could see the whole field from there, and ⁽²⁾ you could see the two teams bashing each other all over the place. ⁽³⁾ You couldn't see the grandstand too hot, but you could hear them all yelling, deep and terrific on the Pencey side. ⁽⁴⁾ because practically the whole school except me was there, and scrawny and faggy on the Saxon Hall side, because the visiting team hardly ever brought many people with them. (2 下線および上付き数字は筆者³³⁾

すでに指摘した「死」を表意するシニフィアンを念頭に入れつつ、⁽¹⁾“You could see the whole field from there”を詳しく考察しよう。そうすることで“field”が、表層のテキスト言説において意味する「競技場」とはまったく異なるシニフィアンへと横滑りするいきさつを見て取ることができるのである。“field”が表層のテキストにおいて「戦争」(“the Revolutionary War”)という言葉と近接しており、またそれが物語のなかで位置的に「大砲」(“this crazy cannon that was in the Revolutionary War”)と隣接していることに留意したい。また、すでに詳述した、ホールデンのプロローグ的な独白に潜む「死」を表意する幾つかの言葉を考慮に入れることで、“field”の周辺に[《死を表意する言葉》-“field”-“war”-“cannon”]といったシニフィアンの連鎖が成立していることが明らかになる。そのなかで各々のシニフィアンが相互に戯れることで、問題の“field”は「戦争」や「死」といった調子を包含する言葉に引き寄せられ、結果的に「競技場」から《battlefield・戦場》へ横滑りすると考えられるのである。次に、こうしたシニフィアンの横滑りを考慮に入れつつ、再度、問題の一文を《field=battlefield》の視点から考察することで、“You could see the whole ^{battlefield} field from there”/《そこから戦場の全域を見渡すことができた》と、一元的な物語のみを指し示しているように思われたテキストがまったく別のテキストへと差し向けられるいきさつを見て取ることができるのである。

では、直後の⁽²⁾“you could see the two teams bashing each other all over the place”を同様の《戦場の物語》の視点から考察したらどうだろう。表層のテキスト言説においては、高校のフットボールのチームがお互いに攻防を繰り返している光景が描かれている。しかしながら、問題の一文における“all over the place”が“field”、すなわち《戦場の物語》のテキストにおいては《battlefield》を指していると考えられるなら、“the two teams”は「(フットボールの) チーム」から《regiments・軍隊》へ横滑りすると考えられないだろうか。戦場でぶつかり合う“team”といえ、異なる国家に属した軍隊ということになるだろう。こ

のように、ひとつの言葉のなかで生じた意味の偏差は、その言葉が置かれた文章の指示性すらも不安定なものにし、結果的に表層のテキスト言説とはまったく異なる物語を浮き彫りにするのである。すなわち、問題の一節は“you could see the two ^{regiments} teams bashing each other all over the place (= ^{battlefield} field)” / 《その(戦場の)いたるところで、二つの軍隊がぶつかり合っていた》というテキストへと差し向けられると考えられるのである。

直後の⁽³⁾“You couldn’t see the grandstand too hot, but you could hear them all yelling, deep and terrific on the Pencey side” という一節を考察してみよう。この一文も〔《戦場の物語》・《field=battlefield》・《team=regiment》〕という連鎖と接続され得るものと考えられる。それらの戯れによって、“grandstand”は「特別観覧席」からまた別のシニフィアンへと移り変わっていくと考えられる。つまり、ここには《field=battlefield》でふたつの《team=regiment》が衝突し合っていて、“grandstand”にいる人々がペンシー側に向かって怒鳴っている、あるいは大きな声で指示を出している、というような二つの物語を読むことができるのである。しかし、そうした言説において、“grandstand”が具体的になにを指し示しているのか、あまり判然としない。“grandstand”が《team=軍隊》と対置され、《team=軍隊》に向かって怒鳴る・指示するが、《field=battlefield》には居合わせていないものであるとするなら、それは《headquarters・軍上層部/司令部》へと横滑りすると考えられるのである。

こうした解釈を可能にするテキストにおけるさらなる根拠を提示し考察してみよう。そのためには、はじめに“football game”に関して考察する必要がある。端的に言えば、《戦場の物語》において、“football game”は《war・戦争》へ横滑りすると思念される。そして、次の一文を《football ball game=war》という視点から観察すると、ある興味深い《戦場の物語》が浮かび上がる。

There were never many girls at all at the football games. Only seniors were allowed to bring girls with them. (3)

表層のテキスト言説において、フットボールの試合に女性がほとんどいないこと、観戦するにも上級生と同伴でなくてはならないことが語られている。しかし、先ほど述べたように《football game=war》を契機に横滑りする《戦場の物語》においては、表層のテキスト言説は次のような《戦場の物語》へと差し向けられるのである。

There were never many girls at all at the ^{war}football games. Only seniors were allowed to bring girls with them.

まず、《戦争には女性はほとんどいなかった》という物語言説が浮かび上がる。確かに、戦争(ここでは実戦が行われている「戦闘地帯」の方が適当であろう)において、兵士の衛

生に従事する看護婦を考慮に入れても、女性の数は男性を明らかに下回るだろう（勿論、女性も戦争に参加していない・しないと主張しているわけではない）。

次に、“senior”が《football game=war》において女性を伴うことを許されていた、というテキストが浮上する。《戦場の物語》において、この“senior”はどのような言葉へと横滑りするのだろうか。“seniors”がここで指し示しているもの、それは《senior officer/general・上位の軍人》ではないだろうか。当然のことながら、戦争の最中に下級の兵士が女性を周りに連れ立っているといった光景を想像することは難しい。しかし、上級の軍人であれば、常に連れ立っているわけではなくとも、女性を伴って行動する機会は十分にあると考えられるのだ。したがって、表層のテキスト言説における“Only seniors were allowed to bring girls with them.”は“Only ^{senior officer / general} seniors were allowed to bring girls with them”/《唯一、軍上層部の軍人のみ、女性を共にすることが許されていた》という言説へ差し向けられる、と考えられるのである。

仄めかす程度ではあるが、その《senior= senior officer/general》が《football game=war》の観戦に訪れる場面が描かれている。

Old Selma Thurmer - she was the headmaster's daughter – showed up at the games quite often,... (3)

セルマ・サーマー、つまり女性が“(football) games”を訪れていることに注目したい。先ほど述べたように、女性が“game”に足を運ぶ機会は、“senior”と同伴する場合に限られていた。つまり、明確に記されているわけではないが、彼女は父親(headmaster)に連れられて“(football) games”を訪れたと考えられるのだ。この場面を《field=battlefield》および《football game=war》という《戦場の物語》の視点から考察するなら、表層のテキスト言説における“headmaster・校長”は《senior= senior officer/general》へ横滑りすると思念されるのだ。しかし補足するなら、ここでは表層のテキストにおける“headmaster・校長”と、《戦場の物語》のテキストにおける《senior= senior officer/general》は、シニフィアンの横滑りを経た後も、両者相同的な特性を共有していると考えられる。つまり、両者はともにある共同体において権力を掌握する者・側であると考えられるのだ。では、これまでに一旦まとめると、問題の一文は“Old Selma Thurmer - she was the ^{senior officer / general} headmaster's daughter – showed up at the ^{w a r} games quite often”/《セルマ・サーマーは – 彼女は軍上層部の軍人の娘なのだが – 戦争によく姿を見せていた》というテキストをも孕んでいると考えられるのである。

それでは、サーマー親子は《football game=war》の具体的にどこに居合わせているのだろうか。二つの《team=regiment》がぶつかり合う《field=battlefield》だろうか。恐らく違うのではないだろうか。なぜなら（後に詳しく検討するが）そうした場面で描かれる人物は皆、女性を同伴するほどの余裕はないからだ。したがって、彼らは“grandstand”に居合

わせていると考えられるのである。

こうして、《戦場の物語》において、“grandstand”が、戦場にありながら実践の戦闘が行われている地域からは離れた場所、女性がいる場所、《headmaster=senior=senior officer/general》だけに許可された場所、といった特性を指し示すものであることが明らかになった。つまり、表層のテキスト言説における“grandstand”は、《戦場の物語》において《headquarters・軍上層部/司令部》へと差延べられると考えられるのである。したがって、(3)の一文も、“You couldn’t see the ^{headquarter} grandstand too hot, but you could hear them all yelling, deep and terrific on the Pencey side”/《ペンシー側の軍司令部が遠く離れたところで自国の軍隊へ狂ったように指令を出していた》という《戦場の物語》へと横滑りするのである。

興味深いのは、“grandstand”がその語のうちに併せ持つ“grand”という言葉である。それは、まさにその場に居合わせるサーマー校長、また《headquarters・軍上層部/司令部》の特性を指し示す言葉であると考えられるからだ。“grand”が「すばらしい」と「うぬぼれた」といった、あたかも相反するような語義を同時に併せ持っている点に留意したい。そうすると、テキストにおいてホールデンから“grand”と呼ばれている(“grandstand”で観戦する)サーマー校長は、社会的地位においては「すばらしい」が、ホールデンに言わせれば「インチキ野郎(a phony slob)」なのである。また《戦場の物語》で“grandstand”が横滑りした《headquarters=senior=senior officer/general》の面々も、軍隊における階級は「すばらしい」ものであるのは疑いようがないが、彼らは戦場の只中に身を投じることはなく、遠くから指示を出すだけで、時には女性を共にしているような「うぬぼた」「インチキ」な人間であると思念されるのである³⁴。

次に、上に引用した一節における(4)の考察へと移りたい。はじめに、そのなかの“there”について詳しく検討していく必要がある。その言葉が指し示すものは何であろうか。つまり、それは何処を指しているのだろうか。そうした問題を解決していこう。そのために、先ほど検討した(2)と(3)を含めた次の一節を検討する。

(2) you could see the two teams bashing each other all over the place. (3) You couldn’t see the grandstand too hot, but you could hear them all yelling, deep and terrific on the Pencey side, (4) because practically the whole school except me was there, and scrawny and faggy on the Saxon Hall side, because the visiting team hardly ever brought many people with them.

“there”の前に、端的に“school”について触れておこう。《戦場の物語》のテキストにおいて、“school”は《nation・国家/集団》へ、あるいはそうしたイデオロギーおよび権力機構・媒体が有する《team=regiment》へ横滑りすると考えられる。しかしそれは同時に、各々の権力機構におけるトップ・ダウン型の対立様式における《top=トップ側》を指し示すも

のとも考えられる。こうした《戦場の物語》のテキストにおいて“school”が孕む意味的な偏差について本論考で詳しく論じることはできない。したがって今後、改めて考察を行いたい。本論考では“school”は《戦場の物語》において《nation・国家/集団》へ横滑りすると一旦結論する。

表層の物語言説において、“there”は「応援団」、つまり「特別観覧席」にいる人々を指している³⁵。主人公であるホールデンを除いたペンシー高校の全生徒が“there”、すなわち「grandstand・応援席」におり、対してサクソン・ホール校側の観客席は疎らで寂しい。しかしながら、表層のテキスト言説に対して、《戦場の物語》のテキストでは、まったく同じ“there”が《battlefield・戦場》へと差延べられると思念されるのである。確かに、“there”は“grandstand”を指し示していると考えるのが適当であろう。しかしながら、この一節において“grandstand”と“all over the place”(すなわち《field=battlefield》)が、ほんの数語しか変わらないほどの位置関係にあることに留意したい。つまり、“grandstand”と“all over the place”(《field=battlefield》)との近接性を考慮に入れるなら、“there”の内に両義性が生じるのである。そして、その“there”を“all over the place”(《field=battlefield》)という見方から読むことで、(4)の文のなかに“because practically the whole ^{nation / regiment} school except me was there (=all over ^{battlefield} the place)”という偏差が生じ、《というのも、僕を除いて、ペンシー側の全兵士が戦場の只中にいた》という新たな言説が浮かび上がると考えられるのである。

さらに“there”に続く“and scrawny and faggy on the Saxon Hall side, because the visiting team hardly ever brought many people with them”を《戦場の物語》という見方から考察することで、ペンシー側とサクソン・ホール側の軍隊の様子が明らかになる。問題としている一文における“visiting team”は《invader・侵略国》へと横滑りすると考えられるだろう。また、“people”は《soldiers・兵士》へ横滑りすると思念されるだろう。さらには、“people with them”のなかの“them”が《visiting team=nation / regiment》の代名詞であることが分かるだろう。したがって、問題の一節は、“and scrawny and faggy on the Saxon Hall side, because the ^{i n v a d e r} visiting team hardly ever brought many ^{s o l d i e r s} people with them (=the ^{i n v a d e r} visiting team)”/《そして侵攻を進めたサクソン・ホール側は人員を欠いて、兵士はやせこけて疲弊しきっていた》という《戦場の物語》へと差し向けられると考えられるのだ。

それでは、この一節における最後の一文、⁽⁵⁾ “The game with Saxon Hall was supposed to be a big deal around Pencey. It was the last game of the year, and you were supposed to commit suicide or something if old Pencey didn't win”の考察に移ろう。《戦場の物語》において、ここでの“the game”は、すでに指摘したような《war》というよりは、むしろ《battle・戦闘》へと差し向けられると考えられる。すると問題の一文は“The ^{b a t t l e} game with Saxon Hall was supposed to be a big deal around Pencey. It was the last ^{b a t t l e} game of the year, and you were supposed to commit suicide or something if old Pencey didn't win”

と、やはり戦場における悲愴な出来事へと横滑りするのである。こうして浮上する《戦場の物語》とは、自国に侵攻を許したペンシー側がサクソン・ホール側に総力戦を仕掛ける物語である。しかし、特筆すべきは次のような光景である。すなわち、実際に戦闘が繰り広げられているまさにその只中においては、侵攻する側と侵攻を許したそれぞれの側（軍隊や兵士）の間に優勢や劣勢の境などなく、そこに存するものとはただただ酷烈で悲愴に満ちた戦争の光景なのである。攻め込まれたペンシー側の兵士たちは自決覚悟の総力戦に打って出ようとしている。一方で、相手側の本土へ侵攻し、本来ならば勝利を手中に収めたも同然のサクソン・ホール側も、兵士の心身は疲弊をきたし限界にまで達している。そこに歓喜の文字は見当たらない。戦場に存するもの、それは、すでに *Catcher* の冒頭で息づいていた“(so touchy as) hell”、兵士同士の“(It) kills (me)”そして“(hot)shot”なのである。

こうして *Catcher* のテキストにおいて、表層のテキスト言説から切り崩された《戦場の物語》は一旦幕を下ろす。しかしながら、そのテキストが包含する「戦争」の物語は本論考で明らかにしたものだけにとどまるものではなく、言語・エクリチュールの非人称性によって、またその戯れによって、やはり戦争を描いた様々な物語へと横滑りしていくと考えられる。最後に、本論考がこれまで明らかにしてきた *Catcher* のテキストにおけるシニフィアンの横滑り、およびそうして垣間見られた《戦場の物語》の痕跡を改めて提示することで、一旦のまとめとする。

“Anyway, it was the Saturday of the football game with Saxon Hall. ⁽⁵⁾ The ^{battle} game with Saxon Hall was supposed to be a big deal around Pencey. It was the last ^{battle} game of the year, and you were supposed to commit suicide or something if old Pencey didn't win. I remember around three o'clock that afternoon I was standing way the hell up on top of Thomsen Hill, right next to this crazy cannon that was in the Revolutionary War and all. ⁽¹⁾ You could see the whole ^{battlefield} field from there, and ⁽²⁾ you could see the two ^{regiments} teams bashing each other all over the ^{battlefield} place (= field). ⁽³⁾ You couldn't see the ^{headquarter} grandstand too hot, but you could hear ^{senior officer / general} t h e m all yelling, deep and terrific on the Pencey side. ⁽⁴⁾ because practically the whole ^{nation / regiment} school except me was ^{battlefield} there (= field), and scrawny and faggy on the Saxon Hall side, because the ^{i, n, v, a, d, e, r} visiting team hardly ever brought many ^{soldiers} people with ^{invader} them.”

《(1) そこから戦場の全域を見渡すことができた。(2) その(戦場)のいたるところで、二つの軍隊がぶつかり合っていた。(3) ペンシー側の軍司令部が遠く離れたところで自国の軍隊へ狂ったように指令を出していた。(4) というのも、僕を除いて、ペンシー側の全兵士が戦場の只中にいたからだ。一方で侵攻を進めたサクソン・ホール側はというと人員を欠いて、兵士はやせこけて疲弊しきっていた。(5) サクソン・ホール側との戦いはペンシー側にとって大一番の総力戦となるだろう。もし、ペンシー側が降伏するよ

うなことになるば(集団?) 自決も辞することはない》

テキストの内在的批評と外在的批評

Catcher のテキストに潜在する《戦場の物語》は、サリンジャーの実体験とも共鳴している。スラウェンスキーによれば、サリンジャーたち兵士がドイツ兵と死闘を繰り広げた「1944年の長い冬の最中にヒュルトゲンの地に足を踏み入れた軍部の司令官および周辺の軍人たちは誰一人としていなかった³⁶」という。しかし、注意しなくてはならないのは、そうしたテキストが作者の伝記的な詳細を描き出しているというよりは、むしろより広義の・不特定の戦争の一場面を描写している、ということである。したがって、これまで指摘した、また今後指摘する *Catcher* のテキストが包含する戦争の物語をサリンジャーの戦争体験と同一視することは安易であると考えられるのだ。しかしながら、先ほど述べたように、そうしたテキストがサリンジャーの実体験(であろう事柄)を指し示していると思念することも、疑問の余地を十分に残しながら、可能となるのだ。文学作品の内的研究に端を発し、そこでは語られることのなかった外部の事象が明らかになるとも考えられるのだ。いずれにせよ本研究は、井上が否定している「戦争それ自体」が、実際にサリンジャーのテキストにおいて書かれている・テキスト自らが語っているいきさつを、一部、明らかにした。

おわりに

サリンジャーは第二次世界大戦の酷烈な戦火の中で心身ともに疲弊した。終戦を迎えた後、彼は戦争体験を自らの創作活動に援用するどころか、かえってそうした話題に対して沈黙を貫いた。その結果、井上が指摘しているように、サリンジャーは戦争それ自体について書くことはほとんどなかったと結論されることになった。しかしながら、本論考では、作者や社会的な事象を重要視する外在的な批評実践を離れ、作品の言語形式を主な考察対象とする内在的批評の立場からサリンジャーのテキストと対峙することで、第二次大戦の最中にすでに部分的に書き上げていた *Catcher* のテキストが、具体的な戦争の光景を描く物語をも胚胎しているいきさつを解明しようと試みた。その際、ソシュールによって提起され、後にスタロバンスキーによって補填された「アナグラム研究」、またラカンによって示された晦渋な記号理論(とりわけ「換喩」)の視点から、*Catcher* のテキストに散見されるシニフィアンの横滑り、さらにはそうした言語の内的な力動によって新たに浮かび上がる物語言説を精緻に分析・考察した。そうして明らかとなった物語とは、戦場において戦闘を繰りひろげる軍隊、疲弊しきった兵士、下級兵士をゲームの駒のように扱う軍上層部、さらには兵士が自決をも覚悟するような切迫した状況を描いた、《戦場の物語》であった。

¹ Slawenski, Kenneth. *J.D. Salinger A Life* (2012 Random House Trade Paperback Edition), Random House Trade Paperbacks, 2012, pp.77-139. (邦訳『サリンジャー——生涯91年の真

実』田中啓史訳、晶文社、二〇一三年)

² *Ibid.*, p.96.

³ スラウェンスキーはヒュルトゲンの森の戦いについて、“The most senseless carnage of World War II on the western front arguably took place at Hürtgen during the winter of 1994.” (112) と述べている。本論考では、ここでの“senseless”を「正気 (“sense”）」ではない状態を指していると考え、「常軌を逸した」と訳出した。しかし、それには「(言葉・行為が) 無意味な、むだな」という語義も存在する。後に詳述するが、こうした視点を念頭に、再度、上記の文章を読むことで、「最も無意味な大量虐殺 (“the most senseless carnage”）」が第二次大戦における西部戦線で行われた」という、また別の文脈が浮かび上がることに留意したい。

⁴ 井上謙治「サリンジャーの戦争中の作品」『ユリイカ』青土社、一九七九年三月号、七四―五頁。括弧内は筆者による。

⁵ 同書、七七頁。

⁶ Slawenski, *op. cit.*, p.133.

⁷ J.D. サリンジャー『キャッチャー・イン・ザ・ライ』(ペーパーバック・エディション) 村上春樹訳、白水社、二〇〇六年、二三八頁。

⁸ 巽孝之「惑星思考のブラックユーモア——九・一一以降のアメリカ文学の思想史」、権田建二・下河辺美知子編『アメリカン・ヴァイオレンス』彩流社、二〇一三年、二六一頁。

⁹ サリンジャー、前掲書、二三七頁。

¹⁰ サリンジャー、前掲書、二三九頁。

¹¹ Graham, Sarah. *Salinger's The Catcher in the Rye*, Continuum International Publishing Group, 2007, p.62.

¹² *Catcher* 以外のサリンジャーの作品に見られる戦争の痕跡に関して、野間正二は「エズメに捧ぐ——愛と汚辱のうちに」、「愛らしき口もと目は緑」、そして「バナナフィッシュにうってつけの日」のそれぞれの登場人物が戦争のトラウマによって苦悩するいきさつを明らかにしている。(野間正二『戦争 PTSD とサリンジャー』、創元社、二〇〇五年)

¹³ ソシュールはテキスト言説の音的要素に着目したが、スタロバンスキーは文字記号に着目した。

¹⁴ ジャン・スタロバンスキー『ソシュールのアナグラム——語の下に潜む語』金澤忠信訳、水声社、二〇〇六年。

¹⁵ 同書、二二三頁。

¹⁶ 同書、二九頁。

¹⁷ 同書、三三頁。

¹⁸ ソシュールは「書^{エクリチュール}字を介入させる気はもうとうない」とまで述べている。(同書、三七頁。)

¹⁹ ショシャナ・フェルマン『狂気と文学的事象』土田知則訳、水声社、一九九三年、三八九頁。

²⁰ フロイトの言を借りるなら、そうした批評的態度は「(粗野な) 精神分析」ということになる。

²¹ フェルマン、前掲書、三八九―九〇頁。

²² マーク・テイラー『さまよう——ポストモダンの非 / 神学』井筒豊子訳、岩波書店、一九九一年、一四四頁。

²³ 同書、一四五頁。

²⁴ 同書、一四九頁。

²⁵ 同書、一四五頁。

²⁶ つまり、シニフィアンこそがシニフィエの「源 (*source*)」であり、シニフィエは本来的には虚空であり、それはシニフィアンとシニフィエの「間で」産出される錯覚以外の何ものでもない、と結論されるのである。

²⁷ Borch-Jacobsen, Mikkel. *Lacan: The Absolute Master*, trans. Douglass Brick, Stanford University Press, 1991, p.180.

²⁸ *Ibid.*, p.180. 括弧内は筆者による。

²⁹ *Ibid.*, p.181.

³⁰ *Ibid.*, p.181.

³¹ *Ibid.*, p.181.

³² *Ibid.*, p.182.

³³ 以下、本論考での引用とページ数は Salinger, J. D. *The Catcher in the Rye*, Boston: Little, Brown, (1951) に拠った。

³⁴ 作中、“grand”という言葉が発せられるたびに、ホールデンは「吐き気がする」(“I could puke every time I hear it” [9]) と述べる。そうした様子から、彼がその言葉に強烈な嫌悪を感じていることは確かだろう。彼によって“grand”と描写される人物こそが、まさに“grandstand”に立つサーマー校長なのである。

³⁵ 野崎孝訳では「遠征するほうじゃ、大勢の生徒を引っばって来るわけにはいかかない」と訳され、また村上春樹訳では「ビジター・チームについてくる応援団の数なんて知れたもんだからさ」という訳が当てられている。

³⁶ Slawenski, *op. cit.*, p.113.

第二章 *The Catcher in the Rye* 第二章のテキストに潜在する《戦争の物語》

はじめに

J.D.サリンジャーはノルマンディー上陸作戦やヒュルトゲンの森の戦いを含む第二次世界大戦の凄惨極まりない戦火を生き延びた。彼の代表作である *The Catcher in the Rye* (以降、*Catcher*) の一部はそうした環境のもとで書かれ、最終的に 1951 年に発表された。サリンジャーは寡作な作家として知られ、単行本化されたのは *Catcher*、*Nine Stories* (1953)、*Franny & Zooey* (1961)、そして *Raise High the Roof Beams, Carpenters and Seymour: An Introduction* (1963) のみである。そうした作品はすべて第二次大戦後に刊行されたにもかかわらず、井上謙治が指摘しているように、「サリンジャーは戦争それ自体について書かなかった¹⁾」。

しかしながら、本論考はフェルディナン・ド・ソシュールおよびジャン・スタロバンスキーによって提唱・補填された「アナグラム研究」、ジャック・ラカンによって展開された「シニフィアンの連鎖」、さらには修辞法における「換喩」という視点から、*Catcher* の精読・分析を行い、その第二章に潜在する二次的な物語としての《戦争の物語》を解明することを目標とする。また、本論考でテキストを分析する際に用いる戦略は、作者の意図ではなく、むしろテキスト的な意図を前提としていることを明記しておきたい。

フェルディナン・ド・ソシュールはサトゥルヌス詩を精緻に読み解き、表層の下に潜む別のテキスト・語、すなわち「アナグラム」・「イポグラム」を明らかにしようと試みた。それは「各詩行の内部で一度使われたあらゆる母音・子音がさらにもう一度使用されるというもので...頭韻は偶然の反響ではなく...意識的で計算された二重化に基づく²⁾」というものである。ソシュールは「テキストの下のテキスト」を解明するために、詩行に散在する語の音的要素の分析に優位性を与えている。一方、ジャン・スタロバンスキーはそうした戦略に転回を加え、むしろテキストの文字記号を精緻に考察することで、二次的なテキスト・語が浮上すると指摘している。

シーニュ【記号】の機制に関して、ジャック・ラカンは極めて晦渋でありながら人々を魅了し続ける議論を提起している。「シニフィアンの横滑り」や「(ラカンが思念する) 換喩」は特に代表的なものであろう。上位にシニフィエ【記号内容・意味】が、また下位にシニフィアン【記号表現・文字】が定位され、それらが一体となって意味と文字の対応が成り立つとするソシュールの記号観をラカンは反転させる。そうすることで、シニフィアンはシニフィエから引き離され、それどころか空虚なものとなり、「絶え間なく『横滑り』し、『移動し続ける』³⁾」のである。また、シニフィアンが他のシニフィアンと次々に連結され(“signifying chain⁴⁾”)、それらがひとまとまりの文章を構成することで遡及的に意味作用が生じる、とラカンは思念する。「[シニフィアンの連鎖をなす要素] のいずれも、その時点で(表出) 可能な意味作用に『本質がある』わけではない⁵⁾」のである。そうしたラカンの記

号観は、「換喩」が示す特性と近似していると考えられる。すなわち、あるひとつのシニフィアンは本来的に絶対的な意味を有してはならず、他のシニフィアンと隣接することで意味作用が無限に生じるといった記号観である。

本論考に先行して、そうした視点から *Catcher* の分析・考察を行い、表層のテキスト言説が（二次的な物語としての）《戦場の物語》へ横滑りするいきさつを明らかにした⁶。すなわち、*Catcher* の第一章冒頭、ペンシー高校とサクソン・ホール高校との「フットボールの試合」を描いた一節に、《game = battle》、《field = battlefield》、《team = regiment》、さらには《school = nation / regiment》等々のシニフィアンの横滑りが散見され、そうした言語の非人称性によって、表層のテキスト言説が《戦場で戦闘を繰りひろげる軍隊、疲弊しきった兵士、下級兵士をゲームの駒のように扱う軍上層部、さらには兵士が自決をも覚悟するような切迫した状況》を描いた《戦場の物語》へ差し向けられるいきさつを解明した。

本論考は、そうした二次的なテキスト言説と連続するものとして、*Catcher* 第二章の分析・考察を行い、表層のテキスト言説に潜在するさらなる《戦争の物語》を解明しようと試みる。

《上官と兵士》

Catcher の第一章終盤、ホールデンはフットボールの競技場に背を向け、ペンシー高校で歴史の教師をしているスペンサーの家を訪ねる。ホールデンの放校処分を知るスペンサーは、彼が帰省してしまう前に一度会いに来るようにと伝える手紙を出しており、ホールデンはスペンサーに「さようなら (good-by)」を言うために彼の自宅へと向かう。

第二章には《死》や《不穏なイメージ》を想起させるシニフィアンが散在している。「結核 (“t.b.”) (5)、「僕は消えてなくなってしまうような気がした (“I felt like I was sort of disappearing”）」 (5)、「寒くて死にそう (“froze to death”）」 (5) 等々⁷。そうしたシニフィアンは第一章冒頭でのホールデンの独白に潜在していた《死のイメージ》、およびフットボールの試合を描く一節が胚胎していた《戦場の物語》を改めて想起させるとともに、本論考が明らかにしようと試みるスペンサー宅での彼とホールデンの対話から成る第二章のテキストが包含する《戦争の物語》を浮かび上がらせる契機となると考えられる。

また、そうした一節には、不可解なほどに《銃撃・砲撃》と関連するシニフィアンが散在していることは特筆すべきであろう。第二章が始まって間もなく、“They got a bang out of things, though – in a half-assed way, of course” (6) と、スペンサーと奥さんが 70 歳になってもいろんなこと「で盛り上がることができる (“get a bang out of”）」と述べられている。しかし、“bang” は「銃声」・「砲撃」も指し示し、そうした視点から “get a bang out of” を読解するなら、それは《get shot・砲撃を受けた / 被弾した》へ横滑りすると考えられるのである。また、同様のページにはスペンサーの妻が「耳が不自由 (“deaf”）」であることが明記されている。さらには、スペンサーの部屋に置かれた “Vicks Nose Drops” の ‘drop’ に

は、「(傷ついて) 倒れる、死ぬ」、「-を殴り [撃ち、切り] 倒す、撃ち落とす、(俗) -を殺す、やる (kill)」という意味を見て取ることができる。

第二章のエクリチュールに、表層のテキスト言説を《軍隊》の物語へと差し向ける契機となるシニフィアンを見て取ることができると思われるのだ。ホールデンがスペンサー宅の玄関で髪の毛を整える際に、自身の髪型が「クルーカット」であることを明かす (“I wear a crew cut quite frequently” [6, 強調は筆者])。そうした髪型は、頭頂部を1、2センチほどの長さに保ち、両側および後頭部を刈り上げた極めて一般的なものであるが、それは《兵士たちに頻繁に見られる髪型》でもある。

ホールデンのスペンサーへの態度には、過度に序列を意識させるような表現が見受けられる。ホールデンがスペンサーを “Mr. Spencer” と敬称を用いて呼んでいることは取るに足るものではないだろう。しかし、彼がスペンサーに挨拶をする際に、“Hello, sir” (7) と述べ、またスペンサーがホールデンに放校にあったことを尋ねる際にも “Yes, sir” (8) と答えていることに留意したい。そうした言辭は必ずしも目上の人に挨拶する際の常套句という一元的な意味に収斂されるものではなく、「シニフィアン同士の相互作用とそれらの侵犯から生じる『効果 (effect)』⁸⁾ の視点から精緻に考察することで、それとは異なる言説へと差し向けられると考えられるのである。つまり、本論考は “sir” を字義的に解釈するのだ。‘sir’ は、相手への礼節や敬意を表し、目上の人物に対して用いられる敬称と定義される⁹⁾。そうした視点から、第二章冒頭の一節を読むことで、教師と生徒の関係だけではなく、一段厳格な序列を窺うことができると考えられるのだ。すなわち、第一章の表層のテキストのもとに潜在していた《戦場の物語》、また前述の《crew cut = traditional military haircut・兵士の髪型》の視点から “sir” を考察するなら、スペンサーとホールデンは表層のテキスト言説での「教師と生徒」から、厳密な上下関係で結ばれた《an official and a soldier・上官と兵士》へ横滑りすると考えられるのだ。

次に、そうした《戦争の物語》の視点からホールデンがスペンサー宅を訪ねる場面を考察し、表層のテキスト言説がそれとは異なる物語へと横滑りするいきさつを明らかにしよう。それは《crew cut = military haircut》や《sir = an official and a soldier》と隣接する第二章冒頭の一節である¹⁰⁾。

His [Mr. Spencer] door was open, but I [Holden] sort of knocked on it anyway, just to be polite and all. I could see where he was sitting. He was sitting in a big leather chair, all wrapped up in that blanket I just told you about. He looked over at me when I knocked. “Who’s that?” he yelled. “Caulfield? Come in, boy.” (7 括弧内は筆者)

“His [Mr. Spencer] door was open, but I [Holden] sort of knocked on it anyway, just to be polite and all” という一節が、生徒の先生に対する礼節を指し示していることに疑いの余地はほとんどないだろう。しかしながら、その一節が *Catcher* のテキストが胚胎する〔《死

のイメージ」 - 《戦場の物語》 - 《crew cut = military haircut》 - 《sir = an official and a soldier》] といったシニフィアンの連鎖の視点から再び考察されるなら、表層のテキスト言説は《〈Holden as a soldier・兵士ホールデン〉が〈Spencer as an official・上官スペンサー〉の部屋を訪ねる》という《戦争の物語》へ横滑りすると考えられるのだ。

スペンサーがホールデンを呼びかける際に用いる言葉が“Caulfield? Come in, boy.”であることに留意したい。“boy”は表層のテキスト言説では「坊や」・「あーむ」を意味するが¹¹、‘a soldier・兵士’および‘a combatant・戦闘員’も指し示す語である。《boy = a soldier / combatant》という視点から、先の引用箇所が再び読解されるなら、そうした一節は今後展開されてゆく《上官と兵士》をめぐる物語の発端部へと横滑りすると考えられるのだ¹²。

His [Mr. ^{an official} Spencer] door was open, but I [^{a soldier} Holden] sort of knocked on it anyway, just to be polite and all. I could see where he was sitting. He was sitting in a big leather chair, all wrapped up in that blanket I just told you about. He looked over at me when I knocked. “Who’s that?” he yelled. “Caulfield? Come in, ^{a soldier / combatant} boy.” (7 括弧内は筆者)

《スペンサー上官の部屋のドアは開いていたんだけど、一兵士の僕はとにかく失礼のないようにノックをした。上官がどこにいるのかは予想がついた。革製の大きな椅子に腰かけ、体はさっき話したブランケットにくるまっていた。僕がノックをすると、上官はこちらを見て「誰だね？」と叫んだ。「コールフィールド君か。入りなさい!」》

《野戦病院》

第二章はホールデンとスペンサーの対話で占められている。冒頭、ホールデンはスペンサーの自宅に入り、彼と会話し、章の終わりにはその場から立ち去る。したがって、第二章はスペンサーの自宅、厳密にはその一室が物語の主な舞台となる。

ホールデンがスペンサーの寝室へ入る場面を描く次の一節に散見されるシニフィアンの連鎖を精緻に考察していこう。そうすることで、表層のテキスト言説は別の物語へと変容すると考えられるのだ。

The minute I went in, I was sort of sorry I’d come. He was reading the *Atlantic Monthly*, and there were ⁽¹⁾ pills and medicine all over the place, and everything smelled like Vicks Nose Drops. It was pretty depressing. I’m not too crazy about ⁽²⁾ sick people, anyway. What made it even more depressing, old Spencer had on this very sad, ratty old ⁽³⁾ bathrobe that he was probably born in or something. ...

“Have a seat there, boy,” old Spencer said. He meant ⁽⁴⁾ the bed.

(7 下線および上付き数字は筆者)

その短い一節のなかに、下線 (1) 「薬 [また、その独特の匂い] (“pills and medicine”」、その部屋からホールデンが連想する下線 (2) 「病気の入々 (“sick people”」、下線 (3) の寝間着に関する一節および出生・出産を指し示す語 (“born”)、さらには下線 (4) 「ベッド (“bed”)」といった言辞を見て取ることができる¹³。そうしたシニフィアンがひとつの連鎖をなし (“pills and medicine” - “sick people” - “born” - “bed”)、くわえてスペンサーが身を寄せる “his (Spencer’s) room¹⁴” が繋ぎ合わされるなら、その場所は表層のテキスト言説の「スペンサー宅の一室」から《a hospital room・病室》へと差し向けられると考えられるのだ。

前述の引用箇所直後に (すでに考察した) 《兵士ホールデンが上官スペンサーの部屋を訪ねる場面》を描いた一節が続く。したがって、《his [Mr. Spencer’s] room = a hospital room》に鑑みるなら、そうした場面は《兵士ホールデンが上官スペンサーの入院する病院の一室を訪ねる》という言説へ横滑りすると考えられるのだ。

表層のテキスト言説にはスペンサーの自宅の所在が描かれていた。

I turned around and started running down the other side of the hill, toward old Spencer’s house. He didn’t live on the campus. He lived on Anthony Wayne Avenue.
(5)

そうした一節と、先行する別の一節 “I was standing way the hell up on top of Thomsen Hill, right next to this crazy cannon that was in the Revolutionary War and all. You could see the whole field from there¹⁵” (2 下線は筆者) を精緻に考察するなら、前掲の一節は正確には次の言説を指し示していると考えられる。

I turned around (from the football field) and started running down the other side of the hill, toward old Spencer’s house. He didn’t live on the campus. He lived on Anthony Wayne Avenue. (5 下線、括弧内および強調は筆者)

そうした一節に見られる “football field” が《戦争の物語》で《battlefield》へ横滑りするいきさつは、すでに指摘したとおりである。

“campus・学校の構内” もそれとは異なるシニフィアンへ横滑りすると思われる。それが《football field = battlefield》の方角・側に位置している点に留意したい。テキスト上および物語内での両者の位置的な隣接性を考慮に入れるなら、“campus” は《a part of battlefield・戦場と隣接した場所、あるいはその一部》へ差し向けられると考えられるのだ。

次に、“old Spencer’s house・スペンサー先生の自宅” を考察しよう。その語は先に指摘

した《his [Spencer] room = a hospital room》というシニフィアンの横滑りに応じて《an ambulance・野戦病院》へ差し向けられると考えられるのだ。また、表層のテキスト言説で“old Spencer’s house”が“football field”の反対側に位置していることに鑑みるなら、《戦争の物語》で上官スペンサーが身を寄せる《an ambulance・野戦病院》は《battlefield・戦場》の只中ではなく、その場から離れたところに設営されていると考えられるだろう。そうしたシニフィアンの横滑りに応じて引き起こされる二次的な物語を次に提示したい。

I turned around from the ^{battlefield} football field and started running down the other side of the hill, toward old ^{an official ambulance} Spencer’s house. He didn’t live on the ^{battlefield} campus. (5)

《僕は戦場に背を向けて、スペンサー上官のいる野戦病院へと向かって丘の裏手の坂を駆け降りました。上官は戦場にはいないんだ》

こうして現出した《戦争の物語》は、《兵士ホールデンが上官スペンサーのいる野戦病院の一室を訪ねる》事態を物語っていると考えられるのだ。

《戦場から去る者、兵士ホールデン》

ホールデンとの再会を果たした後、スペンサーは次のように口火を切る。

“Why aren’t you down at the game? I thought this was the day of the big game.”

“It is. I was. Only, I just got back from New York with the fencing team,” I said. Boy, his bed was like a rock.

He [Mr. Spencer] started getting serious as hell. I knew he would. “So you’re leaving us, eh?” he said.

“Yes, sir. I guess I am.” (8)

スペンサーはホールデンが「フットボールの一番の試合 (“the big game) ”へ赴いていないことを気に掛けている。対して、ホールデンは自身が直前まで試合を観戦していたこと¹⁶、また「フェンシングのチーム (“the fencing team) ”とニューヨークから引き返してきたことを告げる。

しかしながら、そうした一節にも《戦争の物語》が潜在していると考えられるのだ。それが《game = battle》、《team = regiment》さらには《school = nation / regiment》というシニフィアンの横滑りの視点から考察されるなら¹⁷、次のような二次的な物語が次第に明らかになると思われるのだ。

“Why aren’t you down at the ^{battle} game? I thought this was the day of the ^{battle} big game.”

“It is. I was. Only, I just got back from New York with the fencing ^{regiment} team,” I said. Boy, his bed was like a rock.

He [Mr. ^{a official} Spencer] started getting serious as hell. I knew he would. “So you’re leaving us [= ^{nation / regiment} school], eh?” he said.

“Yes, sir. I guess I am.” (8)

《「どうして戦闘に参加しないんだい？戦況を左右する戦いが行われる日じゃないのか？」

「はい、そのとおりです。少し前まではそこにいました。ただ、ちょうど“fencing”の部隊とニューヨークから戻ったばかりでして」と僕は答えた。やれやれ、このベッドは石みたいじゃないか。

スペンサー上官の顔つきは次第に深刻さを増していった。こうなるとは分かっていた。

「それで、君は我々（ペンシー側 / 軍隊）のもとを去るんだね？」上官はそう尋ねた。

「はい、上官。そうなると思います」》

そうした二次的な物語は《戦場を去ろうとする兵士ホールデン、また彼の意思を問う上官スペンサー》の姿を披瀝すると考えられる。

スペンサーから《the big game = the big battle》への不参加の理由を尋ねられたホールデンは、「ちょうど“fencing team”とニューヨークから戻って来たばかりでした（“Only, I just got back from New York with the fencing team”）」と説明する。表層のテキスト言説および《戦争の物語》のいずれにおいても、そうした返答はいささか不自然であるように思われる。予定より早くニューヨークから帰って来たからこそ、《the big game = the battle》に参加することができないのではないだろうか¹⁸。つまり、ホールデンは《the big game = the big battle》へ参加することができない理由を説明する際に、むしろそれに十分参加することができる事況を窺わせるような返答を提示しているのである。

それにもかかわらず、そうした須臾の歪さはホールデンによるベッドの堅さをめぐる言及、またスペンサーの「それで、君は我々のもとを去るんだね？（So you’re leaving us, eh?）」といった一節によってかき消されてしまっている。

しかしながら、そうした不自然さを醸成する一節“Only I just got back from New York with fencing team”を《戦争の物語》の視点から精緻に考察することで、兵士ホールデンをめぐる極めて枢要な言説が露見すると考えられるのである。言い換えるなら、そうした二次的な物語は、スペンサーの顔色を急激に陰くさせ、彼に「それで、君は我々のもとを去るんだね？（《So you’re leaving us [= ^{nation / regiment} school], eh?》）」と言わしめる契機の一端を提示すると思われるのだ。

“Only I just got back from New York with fencing team” という一節と相同的な言説が、

Catcher のテキストに記されていることに留意しなくてはならない。そこには前掲の一節をめぐる詳細ないきさつが明示されているのである。該当する一節を次に引用しよう。

... I'd just got back from New York with the fencing team. ⁽⁵⁾ I was the goddam manager of the fencing team. Very big deal. We'd gone in to New York that morning for this fencing meet with McBurney school. Only, we didn't have the meet. I left all the foils and equipment and stuff on the goddam subway. It wasn't all my fault. I had to keep getting up to look at this map, so we'd know where to get off. So we got back to Pencey around two-thirty instead of around dinnertime. The whole team ostracized me the whole way back on the train. It was pretty funny, in a way. (3 付き数字、傍点、下線は筆者)

そうした一節にはホールデンがフェンシング部の部員とともにニューヨークから帰ってくるまでの詳細ないきさつが語られている。フェンシング部のマネージャーである彼が用具一式を地下鉄に置き忘れたために、当日の試合は行われず、予定より早くペンシー高校へ帰って来た、というのだ。

しかし、そうした一節が《team = regiment》および《school = nation》というシニフィアンの横滑りの視点から読解されるなら、下線 (5) の一節は《“I was the goddam **manager** of the **fencing** ^{regiment} **team**. Very big deal. We'd gone in to New York that morning for this **fencing** **meet** with McBurney ^{nation} **school** / 僕は“fencing”部隊の“manager”だった。大した仕事だ。その日の朝、マクバニー側(軍)との“fencing meet”のためにニューヨークへ赴いた》という《〈戦争の物語〉を窺わせる言説》へ差し替えられると思われるのだ。

次に、そうした一節の“fencing”、“manager”、さらには“meet”を精緻に考察したい。“fencing (team)・フェンシング”は《team = regiment・部隊》と隣接しているために、《戦争の物語》では《〈team = regiment・部隊〉が有するもの・専門的に扱っているもの》、すなわち《arms・兵器 / 武器》へ横滑りすると考えられるのだ。そうして浮上する《^{a r m s} fencing ^{regiment} team》は《a regiment with arms・武器 / 兵器を備えた部隊》と言い換えられるだろう。

また、そうしたシニフィアンの横滑りの視点に鑑みて、“manager (of the ^{regiment with arms} fencing team)・マネージャー”は《a commander (of the regiment with arms)・隊長》へとなり替わると考えられるのだ。また、“(^{a r m s} fencing) meet (with McBurney ^{nation / regiment} school)・試合”は《combat / battle・戦闘行為》へ差し向けられるように思われる。

また、“all the foils and equipment and stuff” および “on the goddam subway” / “on the train” が指し示すシニフィアンの横滑りに関しても考察したい。前者は《fencing team = a regiment with arms》が所有し《meet = combat》で使用されるもの、すなわち《arms・武器 / 兵器》へ、また後者は《on a road / expedition・遠征》へ差し向けられると思われるのである。

次に、そうしたシニフィアンの横滑りによって、表層のテキスト言説が《戦争の物語》へ変容するいきさつを考察していこう。

... I'd just got back from New York with the ^{a regiment} ^{with arms} **fencing team**. I was the ^a **goddam** ^{commander} ^{of the regiment} ^{with arms} **manager of t h e fencing team**. Very big deal. We'd gone in to New York that morning for this ^{combat} **fencing meet** with McBurney ^{nation / regiment} **school**. Only, we didn't have the ^{combat} **meet**. I left **all the foils and equipment and stuff** on the goddam ^{expedition} **subway**. It wasn't all my fault. I had to keep getting up to look at this map, so we'd know where to get off. So we got back to Pencey around two-thirty instead of around dinnertime. The whole ^{regiment} **team** ostracized me the whole way back on the ^{r o a d} **train**. It was pretty funny, in a way. (3)

《(僕がトムセン・ヒルのでっぺんにいて、**戦闘**に参加しなかったのは、) ちょうど僕の**部隊**と一緒にニューヨークから戻って来たところだったからだ。僕は**(武装した) 部隊の隊長**を任されていた。大した仕事だ。その日の朝、マクバニー側**(軍)**と戦うためにニューヨークへ赴いた。でも、実のところ**戦闘**は起こらなかった。僕が**遠征の途中で武器**を捨てた (“left”) んだよ。僕はまったくの悪者ってわけじゃない。僕は何度も立ち上がったのは地図と睨めっこをしなくてはならなかった。逃げ道を見つけようとしてさ。それで夕食時の予定が、二時半ごろにはペンシー側に戻って来た。帰路につく間じゅう、全員が僕を無視していた。本当に笑わせてくれる、ある意味ね》

そうした二次的な言説は《戦地へ向かう遠征の途中、隊長であるホールデンが自身の部隊が備える兵器をすべて放棄し、相手の軍隊と交戦せずに自陣まで戻って来た》という《戦争の物語》である。

最後に、その《戦争の物語》に鑑みて、前述のスペンサーとホールデンの会話を再び考察したい。

“Why aren't you down at the ^{battle} **game**? I thought this was the day of the ^{battle} **big game**.”
“It is. I was [at the **game = battle**]. **Only, I just got back from New York with the fencing team**,” I said. Boy, this bed was like a rock.

He started getting serious as hell. I knew he would. “So you're leaving **us [= nation / regiment school]**, eh?” he said.

“Yes, sir. I guess I am.” (8 傍点は筆者)

《「どうして戦闘に参加しなかったんだね？戦況を左右する戦いが行われる日じゃないのか？」

「はい、そのとおりです。少し前まではそこ（戦闘地帯）にいました。ただ、戦地へ向かう遠征の途中で（隊長である）僕が部隊の武器・兵器をすべて捨て、相手の軍隊と戦わないで自陣まで戻って来たんです」と答えた。やれやれ、このベッドは石みたいじゃないか。

スペンサー上官の顔つきは深刻さを増し始めた。こうなるとは分かっていた。「それで、君は我々（ペンシー軍隊、あるいはそれが属する国家）のもとを去るんだね？」上官はそう尋ねた。

「はい、上官。そうなると思います」

《the big game = the big battle》への不参加を問う上官スペンサーに対して、兵士ホールデンはその場所（戦闘地帯）にいたことを告げ、続いて表層のテキスト言説では不自然に響いた一節“**Only, I just got back from New York with fencing team**”と述べる。《戦争の物語》では、その一節は前後の言説と自然に呼応しながら《（戦闘地帯には赴いたが、）兵士ホールデンが武器を放棄して、戦地へ向かう途中で引き返した》という言説へ横滑りする。続いて、上官スペンサーはそうした言明に戦場・戦争から逃れる・去ろうとする兵士ホールデンの姿を見て取り、その意思を問うのである（《So you're leaving us (= ^{nation/regiment} school), eh?》）。対して、兵士ホールデンは戦場・戦争を去ると告げる（《Yes, sir. I guess I am [leaving]》）。

《人体実験》

スペンサーとの会話の途中で、ホールデンは「そのとき突然、この部屋からさっさと出ていきたくなった。ろくでもないお説教が始まりそうな雰囲気を感じ取ったからだ¹⁹」と追懐する。それほどまでに彼を動揺させる言明とはどのようなものなのだろうか。スペンサーはホールデンに次のように問うている。

“How many subjects did you carry this term?”

“Five, sir.”

“Five. And how many are you failing in?”

“Four.” (10)

ホールデンをそれほどまでに恐れさせ、椅子の上に静止してられないほどに緊張させた事態とは、落第した科目に話が及ぶことであった。スペンサーはホールデンにいくつかの「科目 (“subject”）」を「登録・受講した (“carry”）」のか尋ねる。対して、ホールデンは五科目履修し、四科目を落第したと答える。確かに、履修科目をほぼすべて落第し、結果的に放校処分を受けるほどの人物にとって、そうした話題は相当に耳の痛いものであるに違いないだろう。しかしながら、その一節を、《戦争の物語》の視点から読み解くなら、すぐにでも

部屋から飛び出すことで脳裏に蘇ることを防がなくてはならない、ある事態が明らかになると考えられるのだ。そうした言説は、すでに挙げた“subject”および“carry”の考察を契機に浮かび上がると思われる。

“subject”は「科目」とともに、‘human subject・実験を受ける人 / 被験者’、また‘a cadaver・解剖用の死体’といった語意を孕んでおり、また‘human subject research・人体実験’を想起させる。“carry”も「(科目など)を登録する」に加え、‘conduct・(責任・目的・約束など)を遂行する’および‘record・-を記録に残しておく’といった意味も包含している²⁰。そうしたシニフィアンの戯れに留意し、再び“How many subjects did you carry this term?”という一節を考察するなら、表層のテキスト言説は不可避免的に次の《戦争の物語》へ差し向けられると考えられる。

[1] 《何度人体実験を行ったのか (“How many ^{human subject researches} subjects did you ^{conduct} carry this term?”) と尋ねる上官スペンサーに、ホールデンが五度試み、四度失敗に終わったと答える》という二次的な物語 : [2] 《何人の人体実験の被験者を記録に残したのか (How many ^{human subjects} subjects did you ^{record} carry this term?) と尋ねる上官スペンサーに対して、兵士ホールデンが五人試み、そのうち四人が失敗に終わったと答える》という二次的な物語 : [3] 《この期間に何人の解剖用の死体を運んだのか (How many ^{cadavers} subjects did you carry this term?) と尋ねるスペンサーに対して、兵士ホールデンが五人運び、四人が何らかの形で失敗に終わったと答える》という二次的な物語。

そうした二次的な物語について特筆すべきは次の点である。先の [2] 《何人の人体実験の被験者を記録に残したのか (“How many ^{human subjects} subjects did you ^{record} carry this term?”) と尋ねる上官スペンサーに対して、兵士ホールデンが五人試み、そのうち四人が失敗に終わったと答える》という二次的な物語の視点から、再びテキストを読み解くことで、人体に何らかの行為が施される光景を描く《戦争の物語》が明らかになると考えられるのだ。次に、そうした言説を考察していこう。

表層のテキスト言説で、ホールデンはスペンサーの授業で課された自由選択型の筆記試験を行い、その題材にエジプト人を選んでいた。しかし、そうした答えは、スペンサーが「君のレポート、とでも呼ぶべきもの (“Your *essay*, shall we say”)」と評しているように、中途半端な代物で単位を取得できるようなものではない。しかしながら、そうした「筆記テストの答案 (“*exam paper*”)」を精緻に考察する必要があると思われる。なぜなら、《戦争の物語》では、“*exam paper*”は《〈carry subjects・科目を履修する際に〉作成する資料 = 〈^{record} carry ^{human subjects} subjects・人体実験での被験者の様子を記録する〉ために作成する資料》、すなわち《人体実験を記録した資料²¹》へ横滑りすると考えられるのだ。

《*exam paper* = 人体実験を記録した資料》に隣接する次の一節に留意したい。そこでスペンサーは次のようにホールデンに問うている。

I doubt very much if you open your textbook even once the whole term. Did you? Tell

the truth, boy.”

“Well, I sort of glanced through it a couple of times,” I told him.

(10-11 下線は筆者)

表層のテキスト言説では、スペンサーがホールデンに「教科書 (“textbook”）」を開いたことがあるかと問い、ホールデンは、二、三回は目を通したと答えている。しかし、《*exam paper* = 人体実験を記録した資料》が指し示したシニフィアンの横滑りに鑑みるなら、“**textbook・教科書**”も、《【〈carry subject・科目を履修する際に〉作成する資料 = 〈^{record} ^{human subjects} carry subjects・人体実験での被験者の様子を記録する〉ために作成する資料】が参考にする資料》、すなわち《**記録資料**²²》へ横滑りすると考えるのだ。言い換えると、《戦争の物語》では、“textbook”は《**これまでに遂行された、人体実験を含む、戦争に関する事柄が記されているもの**》へ成り代わるのである。特筆すべきは、ホールデンがそうした《textbook = 記録資料》の一部を《*exam paper* = 人体実験を記録した資料》に引用したと思われる点である (“Well, I sort of glanced through it (= textbook) a couple of times”[括弧内は筆者])。

こうした視点から、次にホールデンが作成した《*exam paper* = 人体実験を記録した資料》の内容を詳しく考察していこう。多少長いものではあるが、その一節を引用したい。なお、*Catcher* のテキストで、《*exam paper* = 人体実験を記録した資料》の文面は、作中で二ページにわたって部分的・断片的に提示されている。したがって、原文では次のような一続きの体をなしてはいない。

“We studied the Egyptians from November 4th to December 2nd,”

...

The Egyptians were an ancient race of Caucasians residing in one of the northern sections of Africa. The latter as we all know is the largest continent in the Eastern Hemisphere.

...

The Egyptians are extremely interesting to us today for various reasons. ⁽⁶⁾ Modern science would still like to know what the secret ingredients were that the Egyptians used when they wrapped up dead people so that their faces would not rot for innumerable centuries. This interesting riddle is still quite a challenge to modern science in the twentieth century.

...

DEAR MR. SPENCER ... That is all I know about the Egyptians. ⁽⁷⁾ I can't seem to get very interested in them although your lectures are very interesting. ⁽⁸⁾ It is all right with me if you flunk me though as I am flunking everything else except English anyway. Respectfully yours, HOLDEN CAULFIELD. (11-12 下線および上付き数字

は筆者)

表層のテキスト言説では、11月4日から12月2日にかけて「エジプト人 (“The Egyptians”）」について学習したこと、また彼らが死体を包む際に「秘密の薬剤 (“the secret ingredients”）」を用い、顔を何世紀もの間腐らずに保存していたことが述べられている。

こうした言説を考慮に入れつつ、下線(6)の一節が《*exam paper* = 人体実験を記録した資料》の文面という視点から読解されるなら、“**Egyptians**・エジプト人”は《**doctors / scientists who conduct human subject researches**・人体実験を行う医者・科学者》へ、また表層のテキスト言説は《Modern science would still like to know what the secret ingredients were that the ^{doctors / scientists} **Egyptians** used when they wrapped up dead people so that their faces would not rot for innumerable centuries / 死者の顔を何世紀にもわたって腐らないようにしておくために、当時の医者・科学者が死体を包むときにどのような秘密の薬剤を投与していたのかという問題に、近代科学はいまだに関心を持っている²³》といった、過去に行われた人体実験の記録、すなわち《*textbook* = 記録資料》を引用した一節へ横滑りすると考えられるのだ。

こうした《戦争の物語》の視点からテキストの読解を継続するなら、上官スペンサーが兵士ホールデンの《*exam paper* = 人体実験を記録した資料》について、「君のレポート、とも呼ぶべきもの (“Your essay, shall we say”）」と述べていることから、その記録資料に続いて、本来的には現在戦場で実施されている人体実験の詳細が記された本論が後述されるはずであったと推測されるのだ。

次に、そうした視点から、《*exam paper* = 人体実験を記録した資料》の最下部、すなわち上官スペンサーへ向けて書かれた短い伝言に見られる下線(8)《It is all right with me if you flunk me though as I am flunking ^{every human subject} **everything** else except English anyway》に留意し、考察していきたい。それが《*subjects* = human subjects・人体実験の被験者》の視点から考察されるなら、“**English**”は表層のテキスト言説の「(科目としての) 英語」から、‘English・英国人’という意味的な偏差を挟み、そこから連想されるあるひとつの人種的な総体、すなわち《**human subjects of some specific race**・特定の人種の不特定数の被験者》へ横滑りすると考えられる。また、表層のテキスト言説も《It is all right with me if you flunk me though as I am flunking ^{human subjects of each race} **everything** else except ^{human subjects of some specific race} **English** anyway²⁴ / ある特定の人種を除いて、僕は各々の人種の被験者たちを実験することにおじけづいてしまいました。ですので、僕を落としていただいても一向にかまいません》という《戦争の物語》へ差し向けられると考えられるのだ。

特筆すべきは次の点である。《*exam paper* = 人体実験を記録した資料》の作成に際して、兵士ホールデンはまず《**the Egyptians** = **doctors / scientists**》による過去になされた実験の事例を参照し、続いて本論を付すつもりでいたと考えられるのだ。その文面とは、人種に準じて5つに分類された被験者グループのうち、彼が唯一実験を遂行していた《**English** =

human subjects of some specific race》に関する記録であったと思われるのである。しかしながら、ホールデンは最終的にそうした文面をスペンサーへの短い文章へと変更し、結局はその実験の記録が書き記されることはなかったと考えられるのだ。それでは、書かれることのなかった《English = human subjects of some specific race》に関する本論とはどのようなものであったのだろうか。

《exam paper = 人体実験を記録した資料》の文面よりも前に、秘かに問題の《English = human subjects of some specific race》について言及がなされていたことに留意したい。次に、そうした一節を引用し、書かれることのなかった「本論」の文面について考察していこう。

(9) “How many ^{racess of human subjects} subjects did you carry this term?”

“Five, sir.”

“Five. And how many are you failing in?”

“Four.” I moved my ass a little bit on the bed. It was the hardest bed I ever sat on. (10) “I passed ^{human subjects of some specific race} English all right.” I said, “because I had all that Beowulf and Lord Randal My Son stuff when I was at the Whooton School. (11) I mean I didn’t have to do any work in ^{human subjects of some specific race} English at all hardly, except write compositions once in a while.” (10)

表層のテキスト言説では、ペンシー校でホールデンが登録した五科目のうち、「英語(“English”）」のみ単位を取得したこと、その授業の内容が以前に在籍したウートン校ですでに済ませたものであったこと、しかしながら「作文(“compositions”）」を書かなくてはならなかったことが述べられている。

そうした一節が《English = human subjects of some specific race》の視点から考察されるなら、下線(10)《I passed ^{human subjects of some specific race} English all right,” I said, “because I had all but Beowulf and Lord Randal My Son when I was at the Whooton ^{regiment} School / ウートン軍にいた時に、僕は特定の人種の人体実験にパスしていた》という《戦争の物語》²⁵、すなわち兵士ホールデンがそれほど遠くない過去にある特定の人種が被験者の人体実験に従事していたという事態が浮かび上がると考えられるのだ。

次に、下線(11)の一節に見られる“composition・作文”に留意したい。それは《混合物》という語意を字義的に胚胎しており、さらには《exam paper = 人体実験を記録した資料》で述べられていた《Egyptians = doctors・scientists》が死体を処理する際に使用したとされる“the secret ingredients・秘密の原料・薬剤”を想起させる。そうした視点から下線(11)を考察するなら、《I mean I didn’t have to do any work in ^{human subjects of some specific race} English at all hardly, except write ^{the secret ingredients} compositions once in a while /混合物(“compositions” = “the secret ingredients”）」について書き記す以外に、僕が特定の人種に手を煩わされることはほとんど

なかった》という言説が浮かび上がると考えられるのだ。

次に、下線 (10) の一節に見られる“Beowulf”および“Lord Randal My Son”に留意する必要があるだろう。土田知則によると、ロラン・バルトは固有名詞を「ある種絶対的な意味や機能を帯びて²⁶」いるものと思念している。そうした視点に鑑みるなら、先に述べたふたつの作品、すなわち固有名詞はこれまでに見られたシニフィアンの横滑りをなすものではない、と結論されなくてはならないだろう。一方で、アングラム研究に見られるように、固有名詞はその内に意味的な偏差を孕むものとして分析される場合もある。したがって、《戦場の物語》で“Beowulf”および“Lord Randal My Son”のシニフィアンの横滑りを考察することが可能であるとも考えられるのだ。しかしながら、固有名詞が孕む多面的な機制・記号観に鑑みて、現時点でそうした問題をつぶさに論じることは本論考の手に余る作業であると認めざるを得ない。したがって今後の課題とする。そこで、問題含みであることを認めつつ、本論考は一旦固有名詞の問題を棚上げし、次の考察を提示したい。

(9) “How many ^{racess of human subjeets} **subjects** did you ^{reco rd} **carry** this term?”

“Five, sir.”

“Five. And how many are you failing in?”

“Four.” I moved my ass a little bit on the bed. It was the hardest bed I ever sat on. (10) “I passed ^{human subjects of some specific race} **English** all right.” I said, “because I had all that Beowulf and Lord Randal My Son stuff when I was at the Whooton ^{regiment} **School.** (11) I mean I didn't have to do any work in ^{human subjects of some specific race} **English** at all hardly, except write ^{the seret ingredients} **compositions once in a while.**” (10)

《(9) 「(人体実験で) いくつの人種を実験し記録に残したんだね?」

...

「(五つの人種を記録しようとしたんですが、) 四つはできませんでした」...⁽¹⁰⁾ 「前にウートン軍に所属していた時、僕は**ある特定の**人種の人体実験をやっていたんです。⁽¹¹⁾ だから、(今回は) **例の混合物**について記録する以外に、僕は**その人種**の実験にほとんど参加する必要はありませんでした」》

こうした一節に、ホールデンの《exam paper = 人体実験を記録した資料》で書かれることのなかった本論、すなわち彼が執り行った人体実験の内容が書かれていると考えられるのだ。そうした一節は、兵士ホールデンがウートン(軍)である**特定の**人種の人体実験に参加しており [下線 (10)]、ペンシー(軍)ではそうした実験に参加することは逃れたが、《**compositions = the secret ingredients**・**秘密の薬剤**²⁷》について書き記す役目を果たしていた [下線 (11)] ことを披瀝するのだ。すなわち、本論で記されるはずであった内容とは、《**English = human subjects of some specific race**》に**秘密の原料**・**薬剤**が投与され、そう

して引き起こされる反応や症状に関する仔細であったと思われるのである。また、下線 (11) の一節で明示されているように、兵士ホールデンはそうした実験について (すでに・一旦は) 書き上げていたのである (《write ^{the seret ingredients} compositions once a while》”) 28。

しかしながら、兵士ホールデンは被験者への薬剤投与に関する本論を《exam paper》に書き記すことができなかつたと思われる。最終的に上官スペンサーに提出された《exam paper = 人体実験を記録した資料》の末尾に記された次の言明に、彼の悲痛な心境を垣間見ることができるだろう。

DEAR MR. SPENCER ... That is all I know about the Egyptians. ⁽⁷⁾ I can't seem to get very interested in them although your lectures are very interesting. It is all right with me if you flunk me though as I am flunking everything else except ^{human subjects of some specific race} **English** anyway. Respectfully yours, HOLDEN CAULFIELD. (12)

下線 (7) の一節は、《I can't seem to get very interested in **them** [= ^{doctors · scientists} Egyptians] / 僕は彼ら医者・科学者に興味を持つことはできそうにありません》という言説へ横滑りすると考えられる。しかし、そうした一節に近接する《English = human subjects of some specific race》を考慮に入れるなら、その一節は《I can't seem to get very interested in **them** [= ^{human subjects} subjects] / 僕はどうにも (様々な人種からなる) 人体実験の被験者たちに興味を持ってそうにありません》という言説へと横滑りすると考えられる。兵士ホールデンがすでに書き上げた文面を本論から削除した事態に鑑みて、そうした上官スペンサーへの告白は人体実験という凄惨な事態に従事した兵士ホールデンの苦しい胸のうちを指し示していると考えられるのである。

《上官スペンサーが抱える〈人体実験の資料〉、〈戦場での出来事〉、また〈負債〉としての〈exam paper〉》

表層のテキスト言説では、スペンサーの部屋にホールデンのものだけでなく、他の生徒の「答案 (“exam paper”)」も保管されている様子が描かれていると思われるのだ。次の一節を詳細に考察していこう。

“Your [Holden], ah, exam paper is over there on top of my [Mr. Spencer] chiffonier. On top of the pile. ...” (11 括弧内は筆者)

その一節の“pile (堆積)”に着目したい。ホールデンの「答案 (“exam paper”)」はその上に置かれているのだが、それが具体的にどのようなものなのか、テキストを一見しただけでは判然としない。つまり、それは書籍の山かもしれない。さもなければ、皿が山積みになって

いるのかもしれない。しかしながら、“pile”と“exam paper”が隣接して記されていることに留意するならば、次のような推測が可能になるだろう。教師であるスペンサーは、当然、ホールデンのものだけではなく、他の生徒の「答案 (“exam paper”）」も受け取っているはずである。また、散り散りにならないように、それらを一か所に（山積の状態）まとめて保管しているとも考えられる。さらには、スペンサーはホールデンの訪問の前にあらかじめそこから彼の「答案 (“exam paper”）」を抜き出し、再読した後に、それを用紙の山の上に戻した、と推測することもできるだろう。つまり、引用箇所“pile”は、“pile of the exam papers from Mr. Spencer’s students・スペンサーが生徒から受け取った答案の山”であると推測されるのだ。

次に、そうした一節を《戦争の物語》の視点から考察していきたい。すると、それは《pile of the ^{papers on human subject research} exam papers from ^{the official's soldiers} Mr. Spencer’s students / 上官スペンサーが兵士から受け取った人体実験を記録した資料の山》という言説へ差し向けられると考えられるのだ。また、そうした言説の横滑りによって、すぐさま《exam papers = 人体実験を記録した資料》がそれとは異なるシニフィアンに成り代わると考えられるのだ。すなわち、その一節で《exam papers》は兵士ホールデンによって創出された《人体実験 (を記録した資料)》だけでなく、むしろ《戦争という事況で引き起こされる出来事 / an event in war²⁹⁾》の数々を指し示し、それらに包含される断片・差異のひとつとして兵士ホールデンの《exam paper = 人体実験を記録した資料》が存在すると考えられるのだ。したがって、表層のテキスト言説の“pile of the exam papers from Mr. Spencer’s students”は《pile of the ^{events in war} exam papers from ^{the official's soldiers} Mr. Spencer’s students / 上官スペンサーが兵士から受け取った戦争という事況で引き起こされる出来事の山》という《戦争の物語》へ横滑りすると思われるのである。

そうした《exam paper = 戦争での出来事》は、ポール・ド・マンが枢要と考える「出来事 (event)」と近接する特徴を指し示すと思われる。それは「そのつど一回限りのものとして、抗しがたく到来してしまうものであり、そこに歴史的な時間性や因果の論理が介入する余地はな(く)... 『死』と同様、それがまったく単独のものとして、何の前触れもなく人々に襲い掛かる ... 回避することも予測することもまったく不可能なもの³⁰⁾」なのである。また、それは「言説による構築化 (歴史 = 物語化) の審級³¹⁾」である「事実 (fact)」と対をなすものである。ド・マンの「出来事 (event)」と同様に、(あるひとつの)《exam paper = 戦争での出来事》は戦場で起こるそのたびごとにただ一つの事象であり、歴史が仮構される際には跡形もなく消されてしまうもの、と考えられるのだ。換言するならば、戦場で出来する種々の光景、つまり、敵兵、放たれた銃砲、倒れる兵士、血潮、あるひとりの兵士の死、等々。そうした視点から、再び《pile of the ^{events in war} exam papers from ^{the official's soldiers} Mr. Spencer’s students》という一節が考察されるならば、そうした言説に歴史という物語には跡形も残らない、兵士たちが引き起こした数多の《exam paper = 戦争での出来事》を一身に受け取る上官スペンサーの姿を読むことができると考えられるのだ。

次に、表層のテキスト言説でスペンサーがホールデンの「答案 (“exam paper”）」を読み

終えた直後の一節に着目したい。

He [Mr. Spencer] tried chucking my exam paper on the bed when he was through with it. Only, he missed again, naturally. (12)

スペンサーはホールデンの「答案 (“exam paper”)」をベッドに向かって放り投げ、失敗する。しかしながら、それが《戦争の物語》の視点から考察されるなら、次のような二次的な言説が露見すると考えられるのだ。

He [Mr. ^{official} Spencer] tried chucking my ^{event in war} exam paper on the bed when he was through with it. Only, he missed again, naturally. (12)

《彼 (スペンサー上官) は僕が戦場で経験した出来事に一通り思いを巡らせてから、それを手放そうとしてベッドに向かって放り投げた。でも、当然の帰結として、またしても失敗に終わった》

こうして披瀝される《戦争の物語》とは、《exam paper = 戦争での出来事》を手放すことができない上官スペンサーの姿である。

しかしながら、そうした一節にはさらなる《戦争の物語》が潜在していると考えられる。副詞節 “when he (Mr. Spencer) was through with it” を精緻に考察したい。その “through with” には、終了・完了・経験を表す「-を経験して」という意味がみられる。したがって、表層のテキスト言説は《he was ^{has done} through with it (= ^{event in war} exam paper) / 上官スペンサーは戦争で何らかの出来事を経験した》という言説へ横滑りすると考えられるのだ。

次に、そうした副詞節を主節とともに考察したい。すなわち、《He [Mr. Spencer] tried chucking my [Holden] ^{event in war} exam paper on the bed **when** he was ^{has done} through with ^{event in war} it》という一節である。“when” に留意したい。《戦争の物語》の視点で、その語を「-のとき」と字義的に解釈するなら、《上官スペンサーは戦争のなかである経験をしたとき、彼はベッドに向かってそれを放り投げようとした》と、それ自体まったく意味をなさない文章となってしまう。しかしながら、“when” を絶対的な意味を有することのない空虚なシニフィアンと捉えることで、その語が果す前掲の一節を前半部と後半部に分節する機能が前景化されると思われるのだ。したがって、問題の一節は、《He [Mr. Spencer] tried chucking my ^{event in war} exam paper on the bed》および《he was ^{has done} through with ^{event in war} it》という二つの言説へ分節されることになる。その前半部ではホールデンの《exam paper = 戦争での出来事》を受け取る(受け取った)上官スペンサーの姿が、また後半部では戦争のなかで何らかの出来事を創出するスペンサーの姿が描かれているのだ。言い換えるなら、問題の一節では《exam paper = event in war》に対する上官スペンサーの複数の立場が一度に示されている、と考えられ

るのである。また、続く一節《**Only, he missed (chucking exam paper[s]) again, naturally**》に鑑みるなら、上官スペンサーが受け取った無数の《**exam paper = 戦争での出来事**》のみならず、みずから創出したものまで手放すことができずに、その重責に苛まれている様子が浮き彫りとなるのだ。

熟考されるべきは、上官スペンサーがみずから創出した《**exam paper = 戦争での出来事**》の内実ではないだろうか。そうした視点から、次の一節を考察したい。

“What would you [Holden] have done in my [Mr. Spencer] place?” (12)

《もし君が私の立場にいたら、どうしたと思う？》と尋ねる上官スペンサーの言葉に、《戦争の渦中で避けられるのであれば是が非でも避けたかったが、やむをえず遂行した何らかの事象》を窺うことはできないだろうか。そこに具体的な行為は示されていない。しかしながら、そうした言葉のなかに、その人物が戦争の只中で引き起こした惨事を読み取ることができると思われるのだ。

これまでの考察を一旦まとめたい。第二章のエクリチュールは、上官スペンサーが不特定多数の兵士から引き受けた、また彼自身が引き起こした種々の《**exam paper = 戦争での出来事**》を背負い込み、それらを手放せずにいる様子を描いた《戦争の物語》を胚胎している、と考えられた。

では、なぜ上官スペンサーはそれらを別の人物へ引き渡すことができないのだろうか。

《**exam paper = 戦争での出来事**》が上官スペンサーにとって《**返済不可能な負債 / one's unforgiven debt (caused in war)**》であるからではないだろうか。みずからの意思の有無を別にして、上官スペンサーが受託した、また彼自身が遂行した阿鼻叫喚の《**exam paper = 戦争での出来事**》を容易く他者へ負託することは決して赦されない。少なくとも、彼はそのように考えていると思われるのだ。上官スペンサーが《**exam paper = 戦争での出来事**》を手放そうとして常に失敗してしまうのは(《**Only, he missed again, naturally**》)、それらに対してスペンサーが絶対的に有責であり、またそうした有責性が回避不可能なものであることを、彼自身が十分なほど痛感しているからではないだろうか。そのようにして、《**exam paper = 戦争での出来事**》は上官スペンサーの心のなかに《**返済不可能な負債**》として長年蓄積されてきたと考えられるのである。

《死にゆく者、上官スペンサー》

《戦争の物語》で上官スペンサーが野戦病院の一室に身を寄せるまでのいきさつについて、詳細な考察がなされていなかった。そうした問題を次に分析していこう。

表層のテキスト言説では、スペンサーは「**流感・インフルエンザ (“grippe”)**」にかかっていると記されている。そうした話題が展開されている第一章末尾の一節を引用したい。

“How’s Mr. Spencer? He over his grippe yet?”

“Over it! Holden, he’s behaving like a perfect – I don’t know *what*... He’s in his room, dear. Go right in.” (6)

ホールデンはスペンサーのインフルエンザの経過について尋ねるが、夫人の返答は判然としない。そうした一節は、野崎孝訳では「よろしいですか！ ホールデン、あの人はまるで、完全な—— さあ、なんて言ったらいいんでしょうね……とにかくお部屋にいますよ。入っていらっしゃい³²」と、また村上春樹訳では「とれないも何も！ ねえホールデン、あの人ったらもうまるっきりの—— なんて言えればいいのかしら…… 先生は自分の部屋にいるわ、ディア。行っていらっしゃい³³」と訳出されている。留意すべきは、夫人がスペンサーについて「まるで、完全な ——」/「あの人ったらもうまるっきりの ——」と述べたところで口を噤み、すぐにホールデンにその人物と会うように勧めている点である。

“How’s your grippe, sir?”

“M’boy, if I felt any better I’d have to send for the doctor,” old Spencer said. (8)

ホールデンからインフルエンザの経過について尋ねられたスペンサーは、「あーむ、もっと良くなったら医者と呼ばんとな³⁴」と諧謔を飛ばす。その後、彼らの会話はスペンサーがホールデンに「フットボールの一番の試合 (“the big game”）」に赴かなかった理由を尋ねる場面へと展開してゆく。しかし、次の点に留意したい。そうしたスペンサーの姿に、夫人を閉口させるほどの病態を見て取ることがほとんどできないのである。言い換えれば、ホールデンがスペンサーの容態を尋ねた際に、夫人が「夫は元気ですよ」と答えていてもまったく問題はなかったように思われるのだ。

しかしながら、ホールデンと夫人が会話を交わす場面を《戦争の物語》の視点から精緻に読み解くなら、表層のテキスト言説で諧謔を飛ばす教師スペンサーはその陰画のような特性を示す上官スペンサーに成り代わると考えられるのだ。そうした物語が潜在する一節を次に引用しよう。

“How’s Mr. Spencer? ⁽¹²⁾ He over his grippe yet?”

⁽¹³⁾ “Over it! Holden, he’s behaving like a perfect – I don’t know *what*... He’s in his room, dear. Go right in.”

...

THEY EACH [Mr. and Mrs. Spencer] had their own room and all. They were both around seventy years old, or even more than that. ⁽¹⁴⁾ They got a bang out of things, though—in a half-assed way, of course. (6)

まず、下線 (14) “get a bang out of・・・で興奮する” の “bang” を精緻に考察していこう。その語は「砲撃・爆撃」という意味を併せ持っており、そうした視点から所与の句が再び読まれるなら《get a bang out of・・・砲撃・爆撃・銃撃される》という言説が現出するのだ。また、そうした句を孕むテキスト言説も《They [Mr. and Mrs. Spencer] got a bang out of things / 彼ら (スペンサー夫妻) は “things” で撃たれた》という《戦争の物語》へ横滑りすると考えられるのだ。さらには、“things” は上官スペンサーと夫人にそうした危害を加える手段 (“[out] of”) および事物、すなわち《guns / firearms / cannons・銃 / 小火器 / 大砲》へ差し向けられると思われるのである。したがって、下線 (14) の一節は《They [Mr. and Mrs. Spencer] got a bang out of things / 彼ら (スペンサー夫妻) は銃撃・砲撃された》という《戦争の物語》へ横滑りし、そうした二次的な物語はスペンサー夫人の「難聴 (“deaf”)」が銃撃・砲撃による後遺症であり (“She [Mrs. Spencer] was sort of deaf” [6])、上官スペンサーも重症を負っていることを予感させるのだ。

次に、下線 (13) “Over it!” の考察に移りたい。“over” は表層のテキスト言説での「回復する」だけでなく、「-を越える、渡る、飛び越える」、また副詞として「-の上を飛び越えて向こう側へ」という意味作用をなす語である。そうした意味的な偏差を考慮に入れて再び下線 (13) “[Mr. Spencer] Over it [= grippe]!” が考察されるなら、その一節は《上官スペンサーは “grippe” を越える》あるいは《上官スペンサーは “grippe” を飛び越えて向こう側へ向かう》という言説へ横滑りすると考えられる。

その一節の “grippe” の意味作用の分析に先立って、下線 (13) “he’s [Mr. Spencer] behaving like a perfect – I don’t know what...” を精緻に考察したい。その一節の前半部では教師スペンサーが「まるで完全な——であるかのように振る舞っている」様子が示され、また後半部では夫人がその人物の容態について言明できない、さもなければその詳細を明かすことを拒んでいる様子が描かれている。しかしながら、そうした表層のテキスト言説が〔《野戦病院》 - 《被弾した上官スペンサー [下線 (14)]》 - 《ある境界を越えようとする上官スペンサー [下線 (13)]》〕という《戦争の物語》の視点から考察されるなら、下線 (13) “he’s [Mr. Spencer] behaving like a perfect – I don’t know what...” という一節から上官スペンサーの生死に関わる物語が見え隠れするように思われるのだ。言い換えるなら、そうした表層のテキスト言説は《he’s [Mr. Spencer] behaving like a man in perfect health / スペンサー上官はまるで「生者」であるかのように振る舞っている》および《he’s [Mr. Spencer] behaving like a perfect dead / スペンサー上官はまるで完全な「死者」であるかのように振る舞っている》という言説へ横滑りすると考えられ、そのいずれの言説も《死にゆく者・the dying man》の仕草を指し示すものであると考えられるのだ。死に直面した人物がみずから状況に抗するように生き活きと「生者」のように振る舞い、同時にすでに心ここにあらざといった面持ちで「死者」であるかのように振る舞うという事況を想像することは十分に可能であろう。野戦病院でホールデンを迎える上官スペンサーは生者と死者の境界を彷徨

う《死にゆく者》であると考えられるのだ。

次に、下線 (13) “Over it [= grippe]!” および下線 (12) “He over his grippe yet?” の “grippe” が《戦争の物語》で惹起する意味作用について考察したい。その語は表層のテキスト言説では「流感 / インフルエンザ」を表意する。しかしながら、*Catcher* のテキストでその病気を言い表す言葉が、おそらく最も頻繁に用いられるであろう ‘influenza’ や ‘flu’ ではなく、“grippe” である点は興味深い。“grippe” は「流感・インフルエンザ」を表意するだけでなく、フランス語の “gripper・突然つかむ” の名詞派生語でもあり³⁵、またその表記・音韻・意味的な視点から《grip・銃把》を容易に連想させる。そうした意味的な偏差およびシニフィアンの横滑りの視点から再び下線 (12) および (13) の一節が考察されるなら、それは《⁽¹²⁾ He [Mr. Spencer] over his ^{g r i p}grippe yet? / 〈上官スペンサーは銃把を越える〉あるいは〈上官スペンサーは銃把を飛び越えて向こう側へ向かう〉》および《⁽¹³⁾ Over it [= ^{g r i p}grippe]! / 〈銃把を越えるのよ!〉あるいは〈銃把を飛び越えて向こう側へ向かうのよ!〉》という、まったく意味をなさない言説へ横滑りする。

しかし、そうした一節と、小火器と関連する言説を孕む下線 (14) 《They [Mr. and Mrs. Spencer] ^{g o t s h o t}got a ^{firearms/cannons}bang out of things” / 彼ら (スペンサー夫妻) は銃撃・砲撃された》との隣接性を考慮に入れて、再び “grippe” を考察したい。そうすることで、下線 (12) および (13) の “grippe” は《銃把》とは異なる別のシニフィアンへ横滑りすると考えられるのだ。

“(12) He [Mr. Spencer] over his ^{influenza}grippe yet?”

- 《(12) He [Mr. Spencer] over his ^{g r i p}grippe yet?》

- 《(14) They [Mr. and Mrs. Spencer] ^{g o t s h o t}got a ^{firearms/cannons}bang out of things,”》

“grippe” が表層のテキスト言説で表意する「インフルエンザ・流感」の痕跡・残滓としての《acute pain・大変な苦痛》、またその語が《戦争の物語》で惹起した《grip・銃把》によって繋ぎ合わされる《get shot・銃撃される》。“grippe” が惹起したそうした内的・外的なシニフィアン連鎖・戯れを考察するなら、その言葉から《acute pain by getting shot・銃撃による大変な苦痛》という言説が浮かび上がり、下線 (12) の一節は《He [Mr. Spencer] over his ^{acute pain by getting shot}grippe yet? / スペンサー上官はまだ銃撃による激痛に苦しんでいるんですか?》あるいは《スペンサー上官は銃撃による激痛 (を感じる段階) を越えて向こう側へ向かうんですね?》という、上官スペンサーが野戦病院へ運ばれ、生死のあいだを彷徨うまでのいきさつを物語る《戦争の物語》へ横滑りすると考えられるのだ。

また、《grippe = acute pain by getting shot》という視点から (一旦考察が保留されていた) 下線 (13) の一節を考察するなら、それは《(Over it (= ^{acute pain by getting shot}grippe) ! Holden, he's ^abehaving ^{dying}like ^{man}a perfect – I don't know what... / 〈もう痛みはないのよ (痛みを感じる段

階を過ぎたの)。ホールデン、上官は死んでしまうの)あるいは〈痛みを感じる段階を越えて向こう側へ行くのよ!ホールデン、上官は死んでしまうの)〉という言説へ横滑りすると考えられるのだ。

最後に、本節で考察がなされたシニフィアンの横滑りによって現出する次の《戦争の物語》を提示したい。

“How’s Mr. Spencer? He **over** his ^{acute pain by getting shot} **grippe** yet?”
“**Over** it [= ^{acute pain by getting shot} **grippe**]! Holden, he’s ^a **behaving like a perfect** – I don’t know *what*... He’s in his room, dear. Go right in.”

...

THEY EACH had their own room and all. They were both around seventy years old, or even more than that. They ^{got} ^{s h o t} **a bang out of things**, though-in a half-assed way, of course. (6)

《「スペンサー上官の様子はいかがですか? (銃撃・砲撃で負傷した) 傷の痛みはもうないんですね?」

「もう痛みはないのよ! / 痛みを感じる段階を越えて向こう側に行くの! ホールデン、あの人はまるで完全な ... 死んでしまうの。なんて言ったらいいかしら。夫は部屋にいるわ、ホールデン。さあ、入っていっちゃい」

...

スペンサー上官と夫人はそれぞれの病室を持っていた。どちらも七十歳くらい、あるいはもっと上かもしれない。ふたりとも**砲撃・銃撃を受けたんだ**、ずいぶん危ないやつをね》

《スペンサーからホールデンへの〈exam paper〉の負託》

被弾し、野戦病院で臨終の床にいる上官スペンサーが兵士ホールデンを呼び寄せたいきさつが次第に明らかになっていくと考えられる。ホールデンはスペンサーのもとを訪れた理由を次のように説明している。

He’d [Mr. Spencer] written me [Holden] this note asking me to stop by and say good-bye before vacation started, on account of I wasn’t coming back. (7 括弧内は筆者)

表層のテキスト言説では、スペンサーが学校から去っていくホールデンに別れの挨拶をしたいと述べている。言い換えるなら、教師スペンサーはかつての生徒を送り出す役割をみずから望んで引き受けている。しかしながら、《戦争の物語》の視点からそうした一節が読

解されるなら、それは《上官スペンサーがホールデンに別れの言葉を言うよう懇願する》という反転した言説へ横滑りすると考えられるのだ。そうした言説では、兵士ホールデンは上官スペンサーを見送る側へと転じるのである。

第二章ではスペンサーが「テストの答案 (“*exam paper*”）」を放り投げようとして失敗し、そうした様子にホールデンがうんざりとする場面が複数回登場する。しかし、《戦争の物語》の視点からそうした言説が考察されるなら、そこに上官スペンサーから兵士ホールデンへの《*exam paper* = 〈人体実験を記録した資料〉・という〈戦争での出来事〉・という〈返済不可能な負債〉³⁶⁾》の負託に関する《戦争の物語》を読むことが可能になり、また上官が兵士に臨終の床まで赴くよう懇願する根拠の一端を窺うことができると考えられるのだ。

上官スペンサーから兵士ホールデンへの《*exam paper* = 戦争での出来事・という負債》の負託に関して、第二章のテキストは相反するふたつの言説を相補的に提示していると考えられる。一方は第二章終盤に、他方は（そうした言説を前もって反復するという仕方）第二章中盤に描かれている。次に、第二章終盤の一節を精緻に考察し、上官スペンサーから兵士ホールデンに向けてなされる《*exam paper* = 戦争での出来事・という負債》の負託の物語を解明していこう。

《ホールデンは〈*exam paper*〉を引き受けない》

第二章の終盤でスペンサーからホールデンへの《*exam paper* = 戦争での出来事・という負債》の負託に関わる物語が語られている。

I [Holden] felt sorry as hell for him [Mr. Spencer], all of a sudden. But 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 gripey smell of Vicks Nose Drops all over the place. (15)

そこでホールデンは突如としてスペンサーの部屋にいられなくなると告白し、その理由を「ポールのまったく逆の側にいるわけだし、先生がベッドの上に向かって何かをひょいっと投げる (“*chucking something*”) たびにそれは床に落ちこちるわけだし、うらぶれた時代もののバスローブの襟からは胸がはだけて見えるし、ヴィックス・ノーズ・ドロップスの流感っぽい匂いが部屋中にむんむん漂って³⁷⁾」いるためであると述べる。

しかし、これまでに本論考で考察されたシニフィアンの横滑りに鑑みるなら、そうした一節はスペンサーからホールデンへの《*exam paper* = 戦争での出来事・という負債》の負託に関する物語へ横滑りすると考えられるのだ。そうした一節の “(I couldn't hang around) **there** (any longer)” は《his room = a hospital room》へ、また “**something** (= Atlantic

Monthly, *exam paper*”は《*exam paper* = 戦争での出来事・負債》へ横滑りしていた。留意すべきは、ホールデンが二分おきに“*exam paper*”を拾い上げなくてはならなかったと述べているように³⁸、そこでの投げられる対象(“something”)は主に“*exam paper*”であると考えられる点である。次に、“*gripey* (smell)”は《*acute pain by getting shot*》へ、また(“**Over it (= gripe)!**”)が《生と死の境を越え、彼岸へと向かう》スペンサーの容態を指し示していたことに鑑みて)“**opposite sides of the pole**”は《**demarcation between life and death**・生と死の境界》へ、さらには“(Vicks Nose) **Drops**”はそれが字義的に表意する《*shoot / get shot*・・・を撃つ》へ差し向けられると考えられる。それらのシニフィアンの横滑りによって、先に引用した一節は次の二次的な物語へ横滑りすると考えられる。

I felt sorry as hell, all of a sudden. But I just couldn't hang around **there** [a hospital room **h i s**
in an ambulance, **r o o m**] any longer, the way we were on **opposite sides of the pole**, and the way
demarcation between life and death
he kept missing the bed whenever he chucked **something** [= Atlantic Monthly, **exam**
events / debt
in war **paper**] at it, and his sad old bathrobe with his chest showing, and that **gripey**
acute pain by getting shot
smell of Vicks Nose **Drops** all over the place. (15)
shoot / get shot

《突然、申し訳ないという感情がこみ上げてきた。上官は死を迎えようとしていて、でも僕は生きなくちゃならないわけだし、そんな上官はといえば、自分の戦争体験や、戦場で見聞きした様々な出来事を手放すことができずに苦しんでいるし、着古した寝間着からはでこぼこの胸が覗いているし、それでもって銃撃・砲撃で重傷を負った傷の臭い(傷に塗った薬品の臭い?)があたりに充満しているもんだから、これ以上、その場所(野戦病院の一室)にいることはできなかった》

そうした一節は、《*exam paper* = 戦争での出来事・という負債》を放り投げようとして失敗する上官スペンサーに兵士ホールデンがいかなる行動も起こさず、部屋から出て行こうとする事況を浮き彫りにすると考えられる。すなわち、ホールデンはスペンサーが戦場の只中で抱え込むことを余儀なくされた《*exam paper* = 戦争での出来事・という負債》を引き受けないのだ。

しかしながら、そうした決断が戦争という事況で兵士ホールデンにとってやむを得ないものであったことを物語る一節が存在する。

“Look, sir. Don't worry about me,” I said. “I mean it. I'll be all right. ⁽¹⁵⁾ I'm just going through a phase right now. Everybody goes through phases and all, don't they?”

“I don't know, boy. I don't know.”

I hate it when somebody answers that way. “Sure. Sure, they do,” I said. “I mean it, sir. Please don't worry about me.” I sort of put my hand on his shoulder. “Okay?”

I said. (15 下線および上付き数字は筆者)

表層のテキスト言説での下線 (15)「人は誰しも、段階をくぐり抜ける³⁹」は極めて曖昧な言説であるように思われる。しかし、“**phase・段階**”が《戦争の物語》の視点から考察されるなら、そのシニフィアンが孕む範列的な比喻体系から《戦場において兵士たちが死に物狂いで潜り抜けようとする対象》、すなわち《**war・戦争**》あるいは《**warfare・武力衝突**》というシニフィアンが現出すると考えられる。したがって、下線 (15) の一説は《“I’m just going through a ^{warfare} **phase** right now. Everybody goes through ^{warfare} **phases** and all, don’t they?” / いま、僕はまさに**戦争・武力衝突**の只中を突き進んでいます。皆、**戦争**に耐えているんです⁴⁰》という《戦争の物語》へ横滑りすると考えられるのだ。そうした言説は、終わりの見えない戦争の渦中でみずからの生存を第一に渴望するがあまり、周囲の仲間を気にかけることも憚らないホールデンをはじめとした数多の兵士の姿 (“Everybody” / “they”)、そうした理由で上官スペンサーが抱える戦争の負債を引き受けることができないホールデンの患苦を物語っていると考えられるのである。

そうした視点から先の一節が意識されるなら、次のような《戦争の物語》へと横滑りすると思われる。

“Look, sir. Don’t worry about me,” I said. “I mean it. I’ll be all right. I’m just going through a ^{warfare} **phase** right now. Everybody goes through ^{warfare} **phases** and all, don’t they?”

“I don’t know, boy. I don’t know.”

I hate it when somebody answers that way. “Sure. Sure, they do,” I said. “I mean it, sir. Please don’t worry about me.” I sort of put my hand on his shoulder. “Okay?”

I said. (15)

《「上官、僕のことでしたら心配はいりません」と僕は言った。「本当です。大丈夫です。僕はとにかくこの**戦争・戦闘**を生き抜こうと必死です。誰もが**そんな状況**に耐えているんです。違いますか？」

「わからない。君、私にはわからない」

そんな言い方をされると、僕は本当に頭にくるんだよ。「本当です、本当なんですよ、みんな生き延びようと必死なんです」と僕は言った。「そういうことです。僕のことは心配なさらなくてください」。僕は上官の肩にそっと手を置いた。「いいですね？」と僕は言った》

ホールデンが望もうが望ままいが、スペンサーの《*exam paper* = 戦争での出来事・という負債》の負託という課業は、戦争という事況では極めて遂行が困難であると考えざるを得ないのだ。こうして、*Catcher* の第二章終盤が胚胎する《戦争の物語》は、上官スペンサーの

抱える《*exam paper* = 戦争での出来事・という負債》が負託・受託されないまま、兵士ホールデンが戦争・戦場を後にすることで、その幕が閉じられるのである。

《ホールデンは〈*exam paper*〉を引き受ける》

第二章中盤にも、第二章終盤の言説と同様の「答案 (“*exam paper*”)」の引き渡しに関する言説が密かに描かれている。次に、該当する一節を引用したい。

⁽¹⁶⁾ All of a sudden then, I wanted to get the hell out of the room. I could feel a terrific lecture coming on. I didn't mind the idea so much, but I didn't feel like being lectured to and smell ⁽¹⁷⁾ Vicks Nose Drops and look at ⁽¹⁸⁾ old Spencer in his pajamas and bathrobe all at the same time.

...

...

⁽¹⁹⁾ He tried chucking my exam paper on the bed when he was through with it. Only, he missed again, naturally. ⁽²⁰⁾ I had to get up again and pick it up and put it on top of the *Atlantic Monthly*. It's boring to do that every two minutes. (10-12 下線および上付き数字は筆者)

そうした一節は、差異を孕みながら、先に考察がなされた第二章終盤の一節を反復しているように思われる。次に、第二章終盤の一節を再び引用しよう。

⁽²¹⁾ I felt sorry as hell for him, all of a sudden. But I just couldn't hang around there any longer, the way we were on opposite sides of the pole, and ⁽²²⁾ the way he kept missing the bed whenever he chucked something at it, and ⁽²³⁾ his sad old bathrobe with his chest showing, and ⁽²⁴⁾ that gripey smell of Vicks Nose Drops all over the place. (15 下線および上付き数字は筆者.)

そうした一節には、ホールデンがスペンサーの部屋から出ていきたいという衝動に駆られる様子 [下線 (16) / (21)]、ヴィックス・ノーズ・ドロップスの匂い [下線 (17) / (24)]、またスペンサーの寝間着に関する描写 [下線 (18) / (23)]、さらには「テストの答案 (“*exam paper*”)」を放り投げようとして失敗するスペンサーの姿 [下線 (19) / (22)] が反復されている。しかし、留意すべきは、同様の機制をなす第二章中盤および終盤の一節にみられる差異である。まず、第二章終盤の一節でホールデンとスペンサーは両者正反対の立場にいたことが示されているが (“the way we were on opposite sides of the pole”)、第二章中盤の一節にはそうした言辞はみられない。また、第二章終盤の下線 (22) でスペンサーからホールデ

ンへの「答案 (“exam paper”）」の引き渡しは常に失敗するが、第二章中盤の下線 (19) および (20) ではホールデンがそれを拾い上げるという仕方でそうした作業が成功している。つまり、第二章終盤の一節ではホールデンとスペンサーとの交流が閉ざされており、一方で第二章中盤の一節では両者の関係が保持され、スペンサーの側 (極) からホールデンの側 (極) への「答案 (“exam paper”）」の移動が出来していると考えられるのである。

第二章中盤の一節で、ホールデンによって拾い上げられた「答案 (“exam paper”）」が最終的に置かれる場所を明らかにしておきたい。そうした詳細は次の一節に見て取ることができる。

All he [Mr. Spencer] did was lift the *Atlantic Monthly* off his lap and try to chuck it on the bed, next to me. He missed. It was only about two inches away, but he missed anyway. I [Holden] got up and picked it up and put it down on the bed.

...

...

He tried chucking my exam paper on the bed when he was through with it. Only, he missed again, naturally. I had to get up again and pick it up and put it on top of the *Atlantic Monthly*. It's *boring* to do that every two minutes.

(10-12 下線および括弧内は筆者)

スペンサーは、まず『アトランティック・マンスリー』を放り投げ、ホールデンが床に落ちたその雑誌を自身のベッドの上に置いている (“the bed, next to me”)。続いて、スペンサーは「答案 (“exam paper”）」を放り投げ床に落としてしまうが、ホールデンがそれらを次から次へと拾い上げ、彼の傍らに置かれた『アトランティック・マンスリー』の上に重ねていく。すなわち、スペンサーが投げた答案はホールデンの手元に蓄積されていくのである。

そうしたスペンサーとホールデンの間でなされる「答案 (“exam paper”）」の受け渡しを《戦争の物語》の視点から考察するなら、そうした一節は上官スペンサーから兵士ホールデンへの《*exam paper* = 戦争での出来事・という負債》の負託・受託を物語る言説へと横滑りすると考えられるのだ。そうした視点から、第二章中盤の一節を再び考察していこう。

All of a sudden then, I [Holden] wanted to get the hell out of the ^{hospital room} **room**. I could feel a terrific lecture coming on. I didn't mind the idea so much, but I didn't feel like being lectured to and smell Vicks Nose ^{shot / got shot} **Drops** and look at old Spencer in his pajamas and bathrobe all at the same time.

...

...

He [Mr. Spencer] tried chucking my ^{event / debt in war} **exam paper** on the bed when he was through

with ^{an event / debt in war} it . Only, he missed again, naturally. ⁽²⁵⁾ I had to get up again and pick ^{an event / debt in war} it up and put ^{an event / debt in war} it on top of the *Atlantic Monthly*. It's boring to do that every two minutes. (10-12)

そうした表層のテキスト言説が横滑りすることで現出した《戦争の物語》を意識するなら、次のような言説が浮かび上がると考えられる。

《突然、病室から出ていきたくなくなった。それはもう結構な話が始まるような気がしたからだ。それが嫌というわけではないよ。だけど、そんな話を聞かされながら、銃撃・砲撃で重傷を負った傷の臭い（傷に塗った薬品の臭い?）を嗅いで⁴¹、上官がパジャマにくるまっている姿を直視する、そんなことをいつぺんにこなさなきゃならないなんて、耐えられたもんじゃない。

…
…

スペンサー上官は、僕が以前報告した人体実験の話（= という〈戦場での出来事〉・という〈負債〉）、またみずからの戦争体験を手放そうとしていた⁴²。でも、当然の帰結として、いつも失敗に終わった。⁽²⁵⁾ 僕はそれを拾い上げ、自分の手元に置かなくてはならなかった。二分おきにそんなことをさせられるなんてうんざりするよ》

下線 (25) 《I had to get up again and pick ^{an event / debt in war} it up and put ^{an event / debt in war} it on top of the *Atlantic Monthly*》は、上官スペンサーがみずから創出し、また他の兵士から引き受けた戦争の負債をついに手放し、兵士ホールデンがそれをキャッチするという、《*exam paper* = 戦争での出来事・という負債》の負託・受託がなされる光景を描いた言説へ横滑りすると考えられるのだ。

そうした場面で兵士ホールデンが受託する《*exam paper* = 戦争での出来事・という負債》は、死にゆく上官スペンサーのものだけではなく、すでに戦死した数多の兵士のものでもあったことに留意したい。結果的にホールデンは「広義の戦争」において創出されるすべての《*exam paper* = 戦争での出来事・という負債》を引き受ける必要があると考えられるのだ。無論、ひとりの人間がそのすべてを認知することなど不可能な課業であると考えざるを得ない。しかしながら、ホールデンによる《*exam paper* = 戦争での出来事・という負債》の受託は、その人物が不可避免的にそのなかに包含される人々の所業を背負わなくてはならない事態を指し示すと考えられるのだ。

兵士ホールデンが遂行する《*exam paper* = 戦争での出来事・という負債》の引責は、エマニュエル・レヴィナスの思想と通底しているように思われる。レヴィナスの現象学および倫理学は非常に難解であるために、本論考でそうした思想を掘り下げて考察することは困難であると思わざるを得ない。しかしながら、ジャック・デリダがレヴィナスの死に際して

寄稿した追悼文に、兵士ホールデンが上官スペンサーおよび他の戦死者に対して有責である様子と、その思想家が「倫理」と呼んだものとの相互浸透性を見て取ることができると考えられるのだ。

追悼文のなかでデリダはレヴィナスに哀悼の意を述べた後、『神・死・時間』の「死と時間」を中心にその哲学者が思念した〈死〉について論じている。デリダによると、レヴィナスにとって〈死〉とは「他人の顔において私たちが遭遇する非・応答」であり、また「私の応答責任という両義性をも常にはらんだ、ある終わり」であるという⁴³。生者は、死者(=他者)に対して不可避的な応答責任、すなわち「いかなる負債をも超えた義務」としての「生き延びた者の有罪性」を負うのだ⁴⁴。また、そうした有責性は「事前に準備された知が感性や知性に反響することで作り出されるものとは違った情動によって、人を突き動かす…未知のものに包まれた情動、運動、不安」によって遂行されるものである⁴⁵。

《exam paper = 戦争での出来事・という負債》の受託に見られる、兵士ホールデンから死にゆく上官スペンサーおよび数多の戦死者への応答もまた、〈する - しない〉といった「感性や知性に反響することで作り出されるもの」に先立ってなされた行為であると考えられるのだ。再び、下線 (25) 《I had to get up again and pick ^{an event / debt in war} it up and put ^{an event / debt in war} it on top of the *Atlantic Monthly*. It's boring to do that every two minutes》に留意したい。そこで兵士ホールデンは《It's boring to do that every two minutes / 二分おきにそんなことをさせられるなんて、うんざりするよ》と感情をあらわにするも、それに先立つ仕方で、まるで「未知のもの」に突き動かされたかのように、《I had to get up again and pick ^{an event / debt in war} it up and put ^{an event / debt in war} it on top of the *Atlantic Monthly*. (It's boring to do that every two minutes) / 彼がこれまで抱え込んで手放せずにはいた戦争での出来事・という負債をひとつひとつ引き受けなくてはならなかった》と述べている。兵士ホールデンは上官スペンサーや戦争で死んでいった者たちの声なき声に応答する責任を(不可避的に)果たそうとしていると考えられるのだ。

第二章中盤のテキストには、兵士ホールデンが上官スペンサーの《exam paper = 戦争での出来事・という負債》を受け取る光景を描く《戦争の物語》が潜在していると考えられた。最後に次の点を指摘したい。そうした言説において、上官スペンサーは彼が生涯をかけて背負い続けた《exam paper = 戦争での出来事・という負債》をついに手放す。しかしながら、スペンサーがホールデンへ譲渡する《出来語》とは、その人物が戦死した兵士から受諾したものであり、彼自身が創出したそれではない、と考えられるのだ。なぜなら、レヴィナスの思念する生者の死者に対する応答責任・有罪性に鑑みるなら、兵士ホールデンは戦死者の《exam paper = 戦争での出来事・という負債》を受諾することしか出来ないのである。つまり、兵士ホールデンが上官スペンサーの代理的^{キヤッチャー}な負債者へと成り代わり、その人物が創出した《exam paper = 戦争での出来事・という負債》を肩代わりする事況とは、《死にゆく者》スペンサーが生死の境を越えて「完全な『死者』」となるときなのだ。

また、上官スペンサーが抱える《exam paper(s)》が数限りない戦争での出来事であり、

返済不可能な負債であることにも留意したい。そのため、生者であるときにも、また死者となるときも、スペンサーの有責性は清算されず、よってその人物が赦されることは永劫的にない、と考えなくてはならないだろう。そうした視点に鑑みて、兵士ホールデンによる《*exam paper* = 戦争での出来事・という負債》の受諾は、上官スペンサーに赦しを与えるものではなく、むしろ救済をもたらす課業であると思われるのだ。兵士ホールデンは上官スペンサーが受託してきた無数の《*exam paper* = 戦争での出来事・という負債》を一片ずつ担うことで、そうした終わりのない苦悩を鎮めようとする。そのようにして、上官スペンサーおよび戦場で死んでいった兵士たちは永劫的に赦されることがなくとも、救^{キャッチされる}われてゆくと考えられるのである。

おわりに

サリンジャーは第二次世界大戦の酷烈極まりないヨーロッパ戦線を経験したが、みずからのテキストでそうした話題を全面的に扱うことはなかった。また、批評的な視点でも、伝記的な研究を例外として、その作家のテキストに具体的な戦争・戦場の光景を読み取り、指摘するものはほとんど見られない。したがって、サリンジャーの代表作である *Catcher* は主に、クリスマス休暇の直前に高校をとび出し、その後ニューヨークを転々とする主人公ホールデンの姿を描いた青春小説として考察されてきた。しかしながら、本論考は *Catcher* 第二章のエクリチュールを「アナグラム研究」、修辞法における「換喩」、さらにはジャック・ラカンによって展開された「シニフィアンの横滑り」や「シニフィアンの連鎖」の視点から精緻に考察することで、表層のテキスト言説が二次的な物語としての《戦争の物語》へ変移するいきさつを解明しようと試みた。そうして明らかになった言説の横滑りを次に提示する。

表層のテキスト言説でホールデンがスペンサー先生の自宅を訪ねる場面が《兵士ホールデンが上官スペンサーを訪れる》一齣へ：そのスペンサーの自宅が《野戦病院》へ：フットボールの試合およびフェンシングの試合に参加していないホールデンが《戦場・戦争から逃避する兵士ホールデン》へ：ホールデンの筆記試験の答案が《被験者への薬物投与に関する本論を欠いた人体実験の記録》へ：教師スペンサーの部屋に積み上げられた答案用紙の山が《上官スペンサーが数多の兵士から受諾し、またみずからも戦争のなかで創出した出来事、またその人物を苦悩させる有責性・負債》へ：インフルエンザを患うスペンサーが《被弾し、生死の境をさまよう上官スペンサー》へ：スペンサーが放り投げた答案用紙をホールデンが拾い上げようとしない場面が、《上官スペンサーが戦争へ赴いたがために抱え込んだ有責性・負債を、兵士ホールデンが引き受けない》という言説へ：スペンサーが手放した答案をホールデンが拾い上げ、傍らに置く場面が《戦争のなかで上官スペンサーおよび数多の兵士が背負った有責性・負債を兵士ホールデンが引き受け、そうすることで臨終の床にいるスペンサーや戦死者が救済されてゆく》様子を指し示す《戦争の物語》へ横滑りすると考

えられた。

そうして浮かび上がる第二章に潜在する二次的な言説は、上官スペンサーが生涯を通して数多の兵士から受諾した、またみずからが創出した戦場での出来事、およびそれが喚起する熾烈な苦悩や有責性を、戦場から去る兵士ホールデンに負託しようとする光景を描く《戦争の物語》であると思われた。また、そうした言説に対して、第二章の二次的な言説は相反するふたつの大尾を用意していると考えられた。一方は、兵士ホールデンが戦場を生き抜くことだけで目一杯となり、他の兵士を気遣う余裕を持ち合わせていないために、上官スペンサーがみずからの重責を手放すことができない様子を指し示す《戦争の物語》であった。他方、第二章のテキストは、上官スペンサーに対して兵士ホールデンが（不可避免的に）応答することで、野戦病院で死を迎えようとしているスペンサーが戦争での出来事・という負債およびその苦悩をホールデンへと引き渡し、またそうすることでその人物が次第に救済されてゆく光景を描く《戦争の物語》も提示していると思念された。

1 井上謙治「サリンジャーの戦争中の作品」『ユリイカ』青土社、一九七九年三月号、七七頁。

2 ジャン・スタロバンスキー『ソシユールのアナグラム—語の下に潜む語』金澤忠信訳、水声社、二〇〇六年、二九頁。

3 Borch-Jacobsen, Mikkel. *Lacan: The Absolute Master*, trans. Douglass Brick, Stanford University Press, 1991, p.180.

4 *Ibid.*, p.181.

5 *Ibid.*, p.181.

6 佐藤耕太「*The Catcher in the Rye* のテキストに潜在する《戦場の物語》」、『千葉大学人文公共学研究論集』、千葉大学大学院人文公共学府、第36号、二〇一八年、一八四—一九七頁。

7 以下、本論考での引用とページ数は Salinger, J. D. *The Catcher in the Rye*, Boston: Little, Brown, (1951) に拠った。

8 Borch-Jacobsen, *op. cit.*, p. 177.

9 “a polite form of address for a man” (Waite, Maurice, editor. *Paperback Oxford English Dictionary*. 7th ed., Oxford University Press, 2013) ; 『ジーニアス英和辞典 第5版』には「[男性への呼びかけ・敬称で] (目上の人・店の客・見知らぬ人に) あなたさま、だんな」とある。

10 引用した一節は7頁に位置し、“crew cut”はその直前の6頁に、また“Hello, sir”も7頁に、さらには“Yes, sir”は8頁に見ることができる。つまり、それらの言辭はテキストの上で、位置的に、相互に隣接する関係にあるのだ。

11 前者は野崎孝訳。後者は村上春樹訳。

12 なお、本論考で以降に示される《戦争の物語》の日本語訳は『キャッチャー・イン・ザ・ライ』(村上春樹訳、白水社)を参考にしてている。

13 また、スペンサーはサーマー校長を“Dr. Thurmer”と呼んでいる。“Dr.”は“a headmaster・校長”を指し示すと同時に、“a doctor・医者”、さらには“an army surgeon・軍医”を指示する。

14 “He (Mr. Spencer) ’s in his room, dear.” (*Catcher* 6)

15 なお、村上訳では「僕ははるかトムセン・ヒルの上のてっぺんにある、独立戦争のときに使われていたというクレイジーな大砲のわきに立っていた。そこからは競技場全体を見渡すことができた」となっている (J.D. サリンジャー『キャッチャー・イン・ザ・ライ』ペーパーバック・エディション、村上春樹訳、白水社、二〇〇六年、七頁)。

16 ホールデンは丘の上から試合が行われている競技場を見下ろしていただけで、その場所へは赴いていない。

“I remember around three o’clock that afternoon I was standing way the hell up on top of Thomsen Hill, right next to this crazy cannon that was in the Revolutionary War and all. You

could see the whole field from there, and you could see the two teams bashing each other all over the place.” (*Catcher 2* 下線は筆者)

17 佐藤、前掲書。

18 ホールデンは二時半ごろにはすでにペンシー高校に戻り、三時ごろには競技場の近くの丘の上からフットボールの試合を見下ろしている。したがって、丘を下り、そのまま《field = battlefield》へ赴くことは十分に可能なのだ。

19 J.D. サリンジャー『キャッチャー・イン・ザ・ライ』ペーパーバック・エディション、村上春樹訳、白水社、二〇〇六年、二〇頁。

20 ここに提示した語意は『ランダムハウス英和大辞典』に掲載されているものである。

21 以降、《exam paper = 人体実験を記録した資料》と記す。

22 以降、《textbook = 記録資料》と記す。

23 “the secret ingredients” は、野崎孝訳では「材料」と訳出され、村上春樹訳では「秘密の薬剤」と訳されている。

24 “flunk” には「おじけづく」という意味が存在する。

25 “English” が《human subjects out of some specific race》へ横滑りしたことで、下線 (9) の一節は《How many ^{human subjects} subjects did you ^{record} carry this term? / 何人の人体実験の被験者を記録に残したのか?》という言説から、新たに《How many ^{rac}es of human subjects ^{record} subjects did you carry this term? / (人体実験で) いくつの人種の (の被験者) を実験し、記録に残したのか?》という物語へ横滑りすると考えられる。

26 土田知則『現代思想のなかのプルースト』法政大学出版局、二〇一七年、九五頁。

27 《Egyptians = doctors · scientists》が死体に投与していた “the secret ingredients” と同様の薬剤であると考えられる。

28 下線 (10) および (11) が指し示す《戦争の物語》は、《textbook = 記録資料》をまとめた下線 (6) 《Modern science would still like to know what the secret ingredients were that the ^{doctors / scientists} Egyptians used when they wrapped up dead people so that their faces would not rot for innumerable centuries》を差異を含みながら反復していると考えられる。そうした一節では、

過去に《Egyptians = doctors · scientists》が人体に「秘密の原料・薬剤 (“the secret ingredients”)」を投与する実験を行っていたことが語られていた。一方、下線 (10) および (11) の一節も、その主体や客体を異にしつつも、《“compositions” = “the secret ingredients” · 秘密の原料・薬剤》を用いた人体実験に関する言説を示していると考えられた。そのような、まず過去に執り行われた記録資料を提示し、次に今現在執り行われている人体実験について述べるといったレトリックは、《exam paper = 人体実験を記録した資料》が作成される際に用いられる論述形式であると考えられる。

29 以降、《exam paper = 戦争での出来事》と記す。

30 土田知則『ポール・ド・マン —— 言語の不可能性、倫理の可能性』岩波書店、二〇一二年、一〇四頁。

31 同書、一〇五頁。

32 J.D. サリンジャー『ライ麦畑でつかまえて』(白水 U ブックス) 野崎孝訳、白水社、二〇〇六年、十二頁。

33 サリンジャー、村上訳、前掲書、十三-十四頁。

34 サリンジャー、村上訳、前掲書、十六頁。

35 『小学館 ランダムハウス英和大辞典』第二版

36 以降、《exam paper = 戦争での出来事・という負債》と記す。

37 サリンジャー、村上訳、前掲書、二九頁。括弧内は筆者。

38 “He tried chucking my exam paper on the bed when he was through with it. Only, he missed again, naturally. I had to get up again and pick it up and put it on top of the *Atlantic*

Monthly. “It’s boring to do that every two minutes” (*Catcher 12*)

³⁹ サリンジャー、村上訳、前掲書、二九頁。

⁴⁰ ‘go thorough’ は、「〈(いくつかの) 困難などを〉切り抜ける」とともに「-に耐える」という意味を包含する。

⁴¹ 本論考、二四頁に詳しい。

⁴² 詳細は、本論考の《人体実験》および《上官スペンサーが抱える〈人体実験の資料〉、〈戦争での出来事〉、また〈負債〉としての〈exam paper〉》を参照せよ。

⁴³ ジャック・デリダ『そのたびごとにただ一つ、世界の終焉 II』土田知則・岩野卓司・藤本一勇・國分巧一郎訳、岩波書店、二〇〇六年、一五七-一五八頁。

⁴⁴ 同書、一五八-一五九頁。

⁴⁵ 同書、一六〇-一六一頁。

第三章 “Franny” におけるフラニーの精神的危機をめぐる多層的読解の試み — 「演技」という視点からの考察 —

はじめに

“Franny” は、これまで主に “Zoey” の前日譚として読まれてきた。前者の過小評価は、ウォーレン・フレンチの「現在もそうだが、その当時私は『フラニー』には何も読み込むべきではないと考えていた¹⁾ および『『ズーイ』との関連で考えると、『フラニー』は個人の救済を求める物語の、単なる序章になる²⁾』といった批評に明白に現れている。他方、田中啓史の『ミステリアス・サリンジャー隠された物語』では “Franny” には 3 ページが割かれているのみで、内容も物語のあらすじに加え、『『ガラス家物語』の五つの中編のうち、もっともよくまとまった、共感できる作品といえる³⁾』といった短評に留まっている。要するに、J. D. Salinger (サリンジャー) 研究を牽引してきた両者の言明から推察されるのは、“Franny” が他のサリンジャーの作品群のなかでもとりわけ看過されてきた、ということだ。

“Franny” 終盤での出来事に着目したい。その短編は、主人公 Franny (フラニー) の「失神」の場面で幕が閉じられており、フレンチが指摘するように、その魂の救済の物語が “Zoey” へ持ち越される。しかし、“Franny” と “Zoey” には、フラニーをそうした精神的な危機へと追いやる要因やいきさつが、実はそれほど明確に描かれていないように思われるのだ。例えば、そうした点に関して、田中啓史は「最近フラニーは他人のエゴにも自分のエゴにも嫌気がさして、精神的な危機におちいつている⁴⁾」と指摘している。そこで本論は、主に “Franny” の豊かで複雑なテキスト言説や修辞性を精緻に読み解き、そのテキストに包含されるフラニーの精神的危機をめぐる問題の考察を、彼女の「演技」という視点から試みる。

演技

物語の冒頭、Lane (レーン) は駅のプラットフォームで恋人であるフラニーが乗る列車の到着を待っている。寒空の下でマフラーの位置を直そうとポケットから手を出したレーンはその考えを止め、ジャケットの内ポケットから手紙を取り出し、読み始める。差出人はフラニーである。

手紙には、寮が騒がしく文面の考えがまとまらないこと、また希望の宿舎クロフト・ハウス (Croft House) に泊まれず残念であることなどに加え、“I [Franny] just got your [Lane] beautiful letter and I love you to pieces, distraction, etc., and can hardly wait for the weekend” (4)⁵⁾、また “I [Franny] absolutely adore your [Lane] letter, especially the part about Elliot” (4)、さらには “I [Franny] love you [Lane] I love you I love you” (5) といっ

た、田中啓史の言葉を借りるなら「殺し文句⁶」が綴られている。

注目したいのは、フラニーがその手紙を作成する際に、実はみずからとは異なる他者を演じている点である。“Franny”のなかで、彼女は次のように告白している。

“Your [Franny] letter didn’t sound so goddam destructive.”

Franny nodded solemnly. ... “I had to strain to write it,” she said. (15)

短編の序盤から中盤に登場する、レストラン・シックラー (Sickler’s) でフラニーとレーンが対話する場面だ。レーンは、手紙のフラニーと目の前で突如苛立ち始めたフラニーとの乖離を感じずにはいられず、そのことを問う。彼女は手紙を書く際に精一杯の努力をしていたことを告白する。つまり、手紙を書いている段階で、すでにフラニーの身に苛立ちや異変が生じており、しかしながらそれとは相反する「殺し文句」を言う人物を演じていたのだ。その結果、フラニーの人物像が二重化され、レーンはそうした状況に困惑しているのである。

駅のホームからタクシー乗り場へ向かう途中のフラニーとレーンの描写にも、彼女の演技を見て取ることができる。レーンはフラニーに、クロフト・ハウスを予約し損ね、別の宿を取ったことを詫げる。するとフラニーは次のように答える。

“Lovely,” she said with enthusiasm. Sometimes it was hell to conceal her impatience over the male of the species’ general ineptness, and Lane’s in particular. (9)

その場面でも、フラニーは差異を孕む二面的な人物として描かれている。彼女は恋人のレーンに対して熱を込めて“lovely”と返答するが、同時にレーンのまぬけさに苛立ちを覚えている。すなわち、“lovely”という言葉には、小此木啓吾の言葉を借りるなら、「もっとも世俗的で、もっとも社交的な ... つきあいをせねばならない」「外的な世界」に生きるフラニーの姿を、他方で彼女がレーンに苛立ちを覚える描写には「純粋な心の世界」・「内的な世界」に生きるその人物の姿を認めることができる、と考えられるのだ⁷。それこそが、一見して単一的に見えるフラニーの描写に内包される、(上述した)フラニーの二面性・二重性の内訳である。

注目したいのは、彼女が内的な世界で苛立ちを覚えながら、外的な世界では愛情表現 (“Lovely”) を見せている点である。ひとりの人間にそうした相容れない状態を同時に併存させる術策、それこそが「演技」であると思われるのである。

演技と罪

駅のホームからタクシー乗り場へ向かう途中で、フラニーがレーンに対して“lovely”と

言いながらも、心のなかではその人物に苛立ちを覚えていた直後、すなわちフラニーが「演技」をして見せた場面が続いて、彼女は突如としてある雨の晩にレーンとの間で起こった出来事を思い巡らす（その詳細は後に述べることとする）。ここで注目したいのは、回想を終えた直後のフラニーをめぐる、次の一節である。

Now, feeling oddly guilty as she thought about that and other things, she gave Lane's arm a special little pressure of simulated affection. (9-10 下線は筆者)

フラニーは“that and other things”に思いを馳せて、罪の意識に駆られている。しかし、“that and other things”がどういった事態を指し示しているのか、一見明らかかなようで、実はそうではないのである。その解釈として、文脈上、レーンがフラニーを想ってクロフト・ハウスを予約しようと奔走し失敗したこと、また（回想での）彼がタクシーを拾うのに失敗し内心で苛立ってしまったこと、などが適当と思われる。しかし、先述した一節、またそれからほど近い箇所に、「フラニーの罪の意識をめぐる言説」が再三登場していることに注目したい。なぜなら、そうした各々の言説が、問題の“that and other things”を考察する際の枢要な示唆・手掛かりを与えてくれる、と考えられるのである。

まず、フラニーの罪の意識をめぐる第二の言説を考察していこう。それは、先の引用（第一の言説）からわずか8行後に位置している。タクシーに乗車し、フラニーがレーンに話し掛ける場面である。

“Oh, it's lovely to see you!” Franny said as the cab moved off. “I've *missed* you.” The words were no sooner out than she realized that she didn't mean them at all. Again with guilt, she took Lane's hand and tightly, warmly laced fingers with him. (10 下線は筆者)

フラニーはレーンに再会したことを喜び、彼との離別に寂しい思いをしていたと伝える。しかしフラニーは、瞬時に、それが彼女の心情とは相いれない言明であることに気が付く。その場面でもフラニーの相反する外的な世界と内的な世界の同時併存、つまり彼女が演技をしている様子が描かれているのだ。注目したいのは、まずフラニーが演じてみせ、次にそのことを自覚し、結果的に罪の意識を覚えている点である。そうした視点を念頭に置きつつ、次にフラニーの罪の意識をめぐる第三の言説を考察していこう。

ダウンタウンに位置するレストランのテーブルで、レーンは自分が正しい場所において、見た目・振舞が疑いようもないほど端整な女性（“an unimpeachably right-looking girl” [11]）といることに満悦している。対するフラニーの様子が次の一節に描かれている。

Franny had seen this momentary little exposure, and had taken it in for what it was, neither more nor less. But by some old, standing arrangement with her psyche, she elected to feel guilty for having seen it, caught it, and sentenced herself to listen to Lane's ensuing conversation with a special semblance of absorption. (11 下線は筆者)

フラニーはレーンの表情を一瞥する。しかし、より正確に述べるなら、彼女が目にしたのは、レーンの表情に映ったもの（“this momentary little exposure”）ではないだろうか。それは見た目・振舞が疑いようもないほど端整な女性を演じるフラニー自身の姿である。そして、続いて描かれる事態が、フラニーによる彼女自身への有罪宣告なのだ。このように、第二の言説と同様に、第三の言説にも、フラニーが演技し、そのことを自認し、罪を背負う様子が描かれているのである。では、本節冒頭で問題にした、フラニーの罪の意識をめぐる第一の言説はどうだったのであろうか。

まず、該当箇所の概略を確認しよう。フラニーとレーンは駅のホームにいる。レーンはフラニーが希望したクロフト・ハウスを予約できず、別の宿を取ったことを伝える。他方、フラニーは内心の苛立ちをなんとか隠し、“Lovely” (9) と熱心な態度で返事をする（本論考では、それが演技であると考察した）。その時、フラニーはレーンとのタクシーをめぐるある雨の晩の出来事を回想する。

... Lane ... had let that really horrible man ... take that taxi away from him. She [Franny] hadn't especially minded that – that is, *God*, it would be awful to have to be a man and have to get taxis in the rain - but she remembered Lane's really horrible, hostile look at her as he reported back to the curb.” (9)

フラニーは、タクシーを横取りされたことをレーンから聞かされるが、それを特に気にはしていない。むしろ彼女はレーンが見せた敵意に満ちた形相に衝撃を受ける。そこで彼女の回想は終わる。

そうした過去の出来事を思い巡らすなら、レーンの表情を見た後の、テキストには明記されていない、フラニーの反応に興味が惹かれる。彼女は無言でその場をやり過ごしたのか、あるいは自分の望んだ宿舎に泊まれないことを知った場面と同様に、内心（内的な世界）を隠してレーンに演じて見せたのだろうか。このような疑問に対して、本論はフラニーが演技をしたのではないかと推測したい。先述した一節にはそうした解釈を可能にする多少の布石が見られるのである。

まず、そこにフラニーの内的な世界が示されている点に注目したい。彼女はタクシーが横取りされたことを内心では気にしていなかったではないか（“She hadn't especially minded that” [下線は筆者]）。次に、レーンの形相 によってフラニーが動揺している様子が

示されている点に留意したい。それらの詳細に鑑みるなら、外部（レーンの形相）のために、フラニーは自身の振舞を、内心・内的な世界（タクシーの横取りを気にしていない）から、外的な世界へ向けた振舞へと変化させる必要に駆られたと考えられるのだ。換言するなら、それは演技の必要性である。つまり、フラニーは、タクシーを横取りした人物への怒りや嫌悪感の表明など、目の前の事態を大いに気にしている素振りをレーンに見せた、と推察されるのだ。このように、過去の回想からもフラニーの演技は透けて見えるのだ。

注目したいのは、駅のホームでの宿舎をめぐる場面でも、またそこで連想されたタクシーをめぐる過去の回想でも、フラニーの演技が窺える点である。要するに、フラニーは駅のホームで演技し、その際に連鎖的に過去の別の演技を思い出したと考えられる。フラニーは演技で見せることで、自身の演技を見せられたのだ。

次の一節は、本節冒頭で問題にした、回想から再び駅のホームに戻った場面（フラニーの罪の意識をめぐる第一の言説）である。

Now, feeling oddly guilty as she thought about that and other things, she gave Lane's arm a special little pressure of simulated affection. (9-10 下線は筆者)

過去の回想を終え、“that and other things”を思い巡らせ、そしてフラニーは罪の意識を覚えている。これまでの議論を振り返るなら、“that and other things”の直前に描かれていたのは、現在と（明示的ではないが）過去のフラニーの演技であった。前者は駅のホームでの彼女の演技（“Lovely”）で、後者は回想での演技だ。端的に言えば、その場面でフラニーが思い巡らせた“that and other things”には、レーンのホテルの予約の失敗やタクシーの横取りの話題だけではなく、そうした事態に付随するフラニーの演技（の数々）も読み取れるのだ。また、後者の視点から引用箇所を考察するなら、そこには、フラニーの演技（“‘Lovely’ [she said with enthusiasm]” および回想でのレーンへの反応）、またその認識（“she thought about that and other things”）、さらには罪の意識の発生（“feeling oddly guilty”）といった、第二および第三の言説と同様の、フラニーの罪の意識をめぐる機制が描かれていることに気づかされるのである。一旦、これまでの議論を端的にまとめたい。すなわち、“Franny”冒頭には、フラニーがレーンに対して演技をして見せ、そのような振舞の帰結として、罪の意識に苛まれる様子が立て続けに三度も描かれているのである。

演技の罪と罰

これまでの議論において、短編“Franny”の冒頭に主人公フラニーの演技と罪の意識をめぐる言説が三度にわたって描かれているいきさつを明らかにした。しかし、そこに贖罪をするフラニーの姿が記されている点にも留意しなくてはならない。次に、フラニーの演技と

罪の意識が描かれている、第三の言説を再考していこう。

Franny had seen this momentary little exposure,... . But by some old, standing arrangement with her psyche, she elected to feel guilty for having seen it, caught it, and sentenced herself to listen to Lane's ensuing conversation with a special semblance of absorption. (11 下線は筆者)

フラニーがレーンの表情から自身の演技を読み取り、罪の意識に駆られ、その直後にみずからに罰を処しているいきさつは、すでに述べたとおりである。実は、そうした場面に続いて、フラニーはみずからを罰している。その罰とは、レーンの話を熱心に聞き入っている素振りである (“a special semblance of absorption”)。要するに、フラニーは演技をしたために背負った罪を、演技によって償っているのだ。彼女のそうした行為は、当然、新たな演技＝罪を現出させざるを得なくなるのだ。

また、引用箇所の一節 “But by some old, standing arrangement with her psyche” から、フラニーが長期にわたって演技の罪と贖罪の演技を永劫回帰的に繰り返しており、そうしたルーティンは過去のあるふたつの時点でフラニーが彼女の精神との間で取り交わした「協定 (arrangement)」の効力の下に引き起こされていることが分かるのである。したがって、以降、本論考では “some old, standing arrangement with her psyche” を「演技をめぐる罪と罰の協定」と記す。

振り返ってみると、駅のホームでの宿舎クロフト・ハウスをめぐる会話の場面でも、フラニーは内的な世界 (苛立ち) を隠して “Lovely” と演じて見せ、過去の回想を挟み、ついに罪の意識を覚え、その直後にレーンに対して愛情を示す素振りを見せているのである (“a special little pressure of simulated affection” [9-10 下線は筆者])。

このように、“Franny” の冒頭には演技の罪と罰の演技を繰り返すフラニーの姿が描かれている。しかし、短編が序盤を過ぎたころ、彼女は「演技をめぐる罪と罰の協定 (“some old, standing arrangement with her psyche”）」に反して、演技を放棄し始める。

演技と非演技の往復

シクラーで、レーンは自身の論文の話に熱中している。彼は自身の論文を「鉛の気球 (“a goddam lead balloon”）」と言い表し、しかしそれが “A” の評価を受けたことに卒倒しそうになったと語る。その場面に、フラニーが演技を一時的に止める様子が描かれている。

Franny again cleared her throat. Apparently her self-imposed sentence of unadulterated good-listenership had been fully served. “Why?” she asked.

Lane looked faintly interrupted. “Why what?”

“Why’d you think it was going to go over like a lead balloon?”

“I just told you. I just got through saying.” (12 下線は筆者)

フラニーはレーンの話に口をはさみ、彼の論文が良い評価を受けないと判断した理由を問う。しかし、それはレーンがその瞬間まで話していた話題なのだ。そうしたフラニーの言明・問いかけが、「(新たな演技の罪へと繋がる、終わりのない) 罰としての演技の終わり」を意味する、“Apparently her self-imposed sentence of unadulterated good-listenership had been fully served” の直後に位置している点に留意したい。要するに、その場面でフラニーは、不可能であるはずの罰としての演技から演技の罪への連鎖の断絶を可能にし(てしまっ)たのだ。それは、遡及的に考えるなら、彼女が長い間みずからの心のなかで厳守してきた、「演技をめぐる罪と罰の協定 (“some old, standing arrangement with her psyche” [11])」の破棄あるいは無効化を意味する。したがって、その直後に現れたフラニーの “Why?” は、以前であれば演技によって抑制された、彼女の内的な世界の顕現、すなわち演技ではない言明(以降、非演技)であると考えられるのだ。

では、そのフラニーの非演技について簡潔に考えてみたい。それは、それまでの演技 (“unadulterated good-listenership”) と対照をなすものであり、要するにレーン(の話)に対するフラニーの興味・関心の稀薄さ、と考えられるだろう。

しかし、そのようにして一度は破棄したはずの演技(およびその罪と罰の協定)を、フラニーがすぐさま復活させている点に留意しなければならない。先述したフラニーの非演技 (“Why?”) から間もない箇所に、レーンが自身の論文を読むように勧める場面がある。そこでフラニーは “Marvellous. I’d love to hear it” (12) と述べ、レーンは彼女のその様子に熱心に耳を傾けるフラニー像を見て取っている (“She seemed to him to have been listening with extra-special intentness” [13])。つまり、その場面でフラニーはレーンの論文に興味を示す演技を再開しているのだ。

これまでの議論を一旦振り返りたい。短編 “Franny” の序盤から中盤の場面で、フラニーは「演技をめぐる罪と罰の協定」を破棄・無効化し、そうすることで演技を一旦は放棄するが、瞬時に再び演じはじめている、と考えられるのである。

非演技の志向

短編の序盤から中盤にかけて、フラニーは非演技(内的な世界)を志向してゆく。そうした様子を描く次の一節を詳細に考察していこう。フラニーはレーンの口調がセクション・マンのようだと言う。対するレーンはその話し方について尋ね、次の一節へと続く。

Franny saw that he was irritated, and to what extent, but, for the moment, with equal parts of self-disapproval and malice, she felt like speaking her mind. (14 下線は筆者)

フラニーは心のうち (“her mind”)、すなわち内的な世界を解放したい気持ちに駆られる。それは、いわば、フラニーの非演技の志向である。しかし、彼女は “self-disapproval” と “malice” の相克に苛まれる。“self-disapproval” は、フラニーの内的な世界の顕在化を認めない力、すなわち抑制・抑圧であり、また対話のような連続的なコミュニケーションの場合には、それは内的な様相を外的な世界に合わせて反転・屈折させる動力、すなわち演技を誘発させる契機と考えられる。他方、“malice” はその抑制への抵抗・無効化の動力、すなわち演技の放棄を意味すると思われる。そうした事態に鑑みるなら、フラニーは演技と非演技の中間、あるいは両者入り混じった状況に位置していることになる。

注目したいのは、先の引用箇所直後に位置する、フラニーがセクション・マンの特徴について詳細に説明する場面だ (14-15)。では、それが彼女の演技なのか、非演技 (“her mind” の外面化) であるのか、詳しく考察していきたい。一連のフラニーの発言にレーンは “You’ve [Franny] got a goddam bug today – you know that? What the hell’s the matter with you anyway?” (15) や “Your [Franny] letter didn’t sound so goddam destructive” (15) と応答する。そうした一節から、レーンが目の前のフラニーに手紙で愛情を口にする人物 (演技) や熱心な傾聴者 (演技) とは明らかに異なる様相を読み取っていることが分かるだろう。要するに、フラニーによるセクション・マンをめぐる言説は、演じるか否かと悩んだ挙句の (“with equal parts of self-disapproval and malice”)、心の声をありのままに喋った彼女の非演技と考えられるのだ。しかし、そうした場面で最も注目すべきは、フラニーが演技と非演技の中間にみずから置きながらも、結果的に後者を志向した点である。

演技の放棄

短編の中盤でフラニーは “I’m [Franny] not in it [the play]. I quit” (27) と、演技をやめたことを告白する。正確には、彼女は大学の演劇科 (“the Theatre Department” [30]) を辞め、演劇 (“the play”) から身を引いたことを明らかにする。まず、そうした発言がフラニーの演技であるのか、非演技 (内的な世界) なのか簡単に考察したい。注目するのは、引用した一節の前後に見られるフラニーの描写である。そこでは、演技によって引き起こされるフラニーの二重性・二面性は影を潜め、“Franny was annoyed. I’m not hungry, Lane. – I’m sorry. My gosh. Now, please” (24) とレーンへの苛立ちのみを露わにするフラニーの姿や、“‘All right,’ Franny said wearily. ‘France’” (26) および “Franny sighed. ‘All right. O.K., Lane’” (29) など、明らかに二面的とは思われないフラニーの描写が連続している。

すなわち、短編の中盤以降、フラニーは一元的な人物、すなわち演技をしない人物になり代わっているのだ。そして、本節冒頭で問題にした “I’m [Franny] not in it [the play]. I quit” も、そうした一元的なフラニーを描く言説と隣接していることから、彼女の演技の放棄の告白もまた演技ではないと考えて問題はないように思われるのだ。

「演技の放棄」と “ego” をめぐる言説に潜在する『動くこと・変化の嫌悪と回避』

フラニーは演劇をやめた理由を次のように説明する。

“I [Franny] just quit, that’s all, ... It [theatre] started embarrassing me. I began to feel like such a nasty little egomaniac. ... It seemed like such poor taste, sort of, to want to act in the first place. I mean all the ego.” (28 下線は筆者)

まず、演劇 (“theatre”)・演技 (“act”) の引退・放棄の根拠に、フラニーが “ego” を挙げている点を記憶にとどめておきたい。その “ego” が興味深い。“ego” は「自我」や「自己」、また「うぬぼれ」などを意味する。しかし、字義的な意味とは別に、本論考が注目したいのは、フラニーによって描写される “ego” が纏うある特性である。彼女は “ego” を、走り回り (“All those egos running around” [28])、キスをし (“Kissing everybody” [28])、メイクを纏い (“wearing their makeup” [28])、友人に対して気取らずに友好的に振る舞う (“trying to be horribly natural and friendly” [28]) ものとして描写している。要するに、“Franny” で “ego” は『それ自体が動く・変化するもの』という特性・意味を内包しているのだ。“ego” のそうした特性・意味は次の一節にも見て取れる。

“I’m [Franny] 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. It’s disgusting – it is, it *is*.” (29- 30)

“ego” に駆られた人々は、ある地点に到達しようとし (『動き』)、また特別なことを成し遂げようとし (『動き』)、さらには関心を持たれるような人間になろうとする (『変化』)。やはり、短編 “Franny” で “ego” は字義的な意味の「自己」や「うぬぼれ」だけでなく、『動くこと・変化』という特性・意味をも持ち合わせているのだ。

次に、本節冒頭の引用箇所、フラニーの演劇・演技の引退・放棄の理由が彼女の “ego” に対する嫌悪感に起因する、と明記されている節に注目したい。ここで試みるのが、そうした一節の、先ほど明らかにした “ego” が孕む『動くこと・変化』という潜在的な特性・意味からの読解である。そうすることで、次のような新たな言説が浮かび上がるのだ。

それは、“I [Franny] just quit, that’s all, … It seems like such poor taste, sort of, to want to act in the first place. I mean all the ^{movement / change} e g o” (以下、下線およびルビは筆者)、また “I’m [Franny] just sick of ^{movement / change} e g o, ego, ego. My own and everybody else’s” という潜在的な言説である。そのようにして明らかになるのは、フラニーが演技を止めてしまいたいと思う根拠が“ego” = 『動くこと・変化』への嫌悪に由来する、という新たな言説である。換言するなら、フラニーが演技を止めるのは“ego” = 『動くこと・変化』を回避するため、なのだ。要するに、短編“Franny”の表層での「フラニーの演技の引退・放棄」をめぐる言説は、「彼女が自己・自我・うぬぼれ(“ego”)を嫌だと思ふ様子」だけでなく、『彼女が動くこと・変化(“ego”)を回避する様子』をも、多層的な仕方で、物語っていると考えられるのだ⁸。

『動くこと・変化の嫌悪と回避』のさらなる下層

そうした視点をさらに深めたい。フラニーの「演技とその放棄、および“ego”の嫌悪」をめぐる言説に内包される『動くこと・変化の嫌悪と回避』には、さらなる下層が潜在するように思われるのだ。そうした潜在層は『動くこと・変化の嫌悪と回避』を別言することで明らかになる。すなわち、フラニーの《停止の希求》である。

ここで短編“Franny”の続編である“Zoey”にいったん視線を移したい。なぜなら“Zoey”には、グラス家の人々が《停止した存在、すなわちその家族のなかの死者である長男 Seymour (シーモア) と三男 Walt (ウォルト) を求めるがゆえに》『動くこと・変化を回避しようとする』様子がしばしば描かれている。例えば、グラス家の次男である Buddy (バディ) は、《故人であるシーモアの名前を電話帳の氏名欄に求めるがゆえに》、シーモア所有の電話をマンハッタンの実家からニューヨーク州北部の自宅へ移せない(『動くこと・変化の嫌悪と回避』)(57)。また、父親の Les (レス) は、《亡きシーモアとウォルトの声を求めて》、時代遅れのラジオを好み、最先端のテレビをほとんど見ない(『動くこと・変化の嫌悪と回避』)(83)。

そうした、グラス家の人々に見られる《停止した存在を求めるがゆえに》『動くこと・変化を回避する』という強迫的な行動様式に着目しながら、短編“Franny”における(グラス家七人兄弟姉妹の末っ子)フラニーの「演技の放棄と“ego”の嫌悪」をめぐる言説の下層において語られていた、『動くこと・変化の嫌悪と回避』について考えてみたい。つまり、先述した“Zoey”に描かれているグラス家の父親レスや次男バディと同様の行動様式を、その前日譚である“Franny”での主人公フラニーをめぐるテキスト言説にも突き止めることができる、と推察できはしないだろうかという思いに誘われるのである。そして、その際に念頭に置きたいのが、本論考でこれまでに議論がなされた、短編“Franny”の内奥にみられたテキスト言説の重層的な構造である。

事情はこういうことだ。短編“Franny”の表層の下に突き止めた、フラニーの『動くこ

と・変化の嫌悪と回避』という潜在的な言説には、そのさらなる下層が存在し、それがすでに動かない・変化をきたすことのない《停止した存在、すなわち亡き兄シーモアとウォルトの希求》である、と本論考は考えたいのだ。また、同一のテキストに内包されるそのような複数の潜在的・重層的な言説が紡ぎ合わされることで、『フラニーが動くこと・変化を嫌悪し回避する』所以は《彼女が停止した存在である亡きシーモアとウォルトを求めるため》という一連の言説が明るみに出る、と主張したいのである。

さて、本論考はここでさらに、これまでに読み解いたフラニーの「演技（の放棄）および“ego”の嫌悪」の下層に潜在する言説を、「ラカンにとっての無意識は … 何よりもまず、読むものなのである⁹⁾」という視点から再び考察してみたい。端的に述べるなら、「フラニーの演技（の放棄）および“ego”の嫌悪」をめぐる言説のなかに読み解いた、『動くこと・変化の嫌悪と回避』を彼女の[無意識]と、またその言説の下に読んだ《停止（した存在）の希求》を彼女の[無意識的願望]と捉え直したいのだ（したがって、「フラニーの演技（の放棄）および“ego”の嫌悪」は彼女の[(前)意識]となるだろう）。

そして、そのような読解的視点が拡大されるなら、本論考でこれまでに議論がなされた、短編“Franny”においてフラニーが「演技をめぐる罪と罰の協定（“some old, standing arrangement with her psyche [11]）」を破棄してから、演技を放棄するまでの一連の過程（12-28）は次のように考察されて然るべきであると思われるのだ¹⁰⁾。すなわち、そうした表層のテキスト言説の下には、『フラニーが動くこと・変化を回避するまで』を物語る言説を読み解くことができ、同時にそうした潜在的な言説は[彼女の無意識的な心的過程]を指し示す。また、そうした言説には、《フラニーが亡き兄シーモアおよびウォルトの喪失から立ち直ろうと努めるも、死者たちと時間・空間的に遊離することへの自責の念や罪悪感に苛まれるために、死者を強く思い求めるまで》をめぐるさらなる潜在的な言説を読むことが可能であると思われ、それは[彼女の無意識的な願望の変移・過程]と解される。

本節を閉じるにおいて、本論考におけるなかば結論めいたことを端的に述べたい。すなわち、ここに明らかにされた、短編“Franny”のテキストに潜在する《フラニーによる停止した存在である亡き兄シーモアとウォルトの希求》、すなわち彼女の心的活動に潜む[無意識的願望]こそが、彼女を精神的に苦悩させる主な要因である、と本論考は考えるのである。

《停止の希求》の変転

ここで、本論考において「フラニーの演技の放棄」[=彼女の意識]の下に突き止めた、《フラニーの停止した存在の希求》[=彼女の無意識的願望]を、短編“Franny”の最終局面で描かれるフラニーの「失神」（“She [Franny] weaved a trifle, then fainted, collapsing to the floor” [41]）との関連の下に考察したい。それというのも、フラニーの「失神」にも、『動くこと・変化の嫌悪・放棄』[=無意識]、およびある《停止の希求》[=無意識的願望]を見て

取ることができるのである。

しかし、ここでとりわけ留意したいのが、短編“Franny”の最終局面での主人公フラニーの「失神」(『動くこと・変化の嫌悪・放棄』)に見られる《停止の希求》が、これまでに議論されたフラニーによる《停止した存在、すなわち死者シーモアとウォルトの希求》ではなく、《彼女自身の停止の希求》である点だ。

そうした視点に鑑みて、本論考は次のような新たなテキスト読解の試みを導入したい。すなわち、短編“Franny”の中盤に描かれるフラニーの「演技の放棄」およびその物語の最終局面に描かれる彼女の「失神」、それらふたつの言説の下に読み解いた、ふたつの《停止の希求》を相互に結び付けることで、その短編の深層にフラニーの《〈停止した存在の希求〉から〈彼女自身の停止の希求〉》という潜在的言説の連なり [=無意識的願望の変転] を新たに突き止めることが可能となり、またそうした一連の言説を補足的に思念することで、そこに《フラニーは停止した存在であるシーモアとウォルトを望むがゆえに、ついに死者と邂逅する術としてのみずからの停止を希求する》というさらなる言説を読み解くことができる、と考えられるのである。その際に特に留意したいのは、問題の一連の潜在的言説が短編の中盤から終盤にかけての [フラニーの無意識的な心的過程] として捉え直される必要がある点であり、また (とりわけ重要であると思われるのが) 問題の言説の後半部、すなわち《フラニーによるみずからの停止の希求》がフロイトの言う「根源的な状態 (無) への後退を求める『死の本能』¹¹⁾ と通底する特徴を孕んでいる、と推察される点である¹²⁾。

《不完全な停止》によるフラニーの精神的危機・苦悩

しかし、先に解明した《フラニーが死者シーモアとウォルトを求めるがゆえに、彼女自身の停止、すなわち死を希求する》という潜在的言説 [= 無意識的な心的過程] をめぐっては、さらなる考察が必要であると思われる。ここで考慮に入れたいのが、短編“Franny”でのフラニーの失神以降に、また続編“Zooney”に描かれている次のテキスト言説である。

短編“Franny”の最終局面で失神した後に、フラニーはレストランの支配人室のカウチで横になった状態で目覚める (41)。その際に、フラニーの唇が動いている様子は明らかにされているが、彼女が起き上がる様子は描かれていない (短編“Franny”はそうした場面で閉じられる: “Alone, Franny lay quite still, looking at the ceiling. Her lips began to move, forming soundless words, and they continued to move” [44])。他方、“Franny”の二日後の月曜日の朝を舞台とする続編“Zooney”でフラニーがはじめて登場する場面でも、彼女はグラス家のカウチで横になって寝ている (119)。さらには、“Zooney”の前半部で母親の Bessie (ベシー) がグラス家の五男 Zooney (ズーイ) に向かって、“If you [Zooney] have a young girl [Franny] lying in a room crying and *mumbling* to herself for forty-eight hours, ...” (94) と述べる一節からも分かるように、ニューヨークの実家に帰宅して以来、フラニー

は独り言をつぶやいてはいるが、ほとんど寝たきりの状態にある。

要するに、そうした複数の言説から、短編“Franny”の最終局面から続編“Zooney”の中盤にかけて、フラニーが《停止を希求》するも、《不完全な停止》に留まっている様子が見取れるのだ。そして、その《不完全な停止》こそが、フラニーを死から救う大役を果たしながらも、彼女をさらなる苦悩へと導く、と考えられるのである。

そのあらましは次の通りだ。すなわち、フラニーの《不完全な停止》は、彼女が無意識的に死者であるシーモアとウォルトを求めるとゆえに彼女自身の死を望みながら、その願望が充足される寸前のところで、フロイトの言う「自我の諸力¹³」（すなわち“ego”）による検閲・抑圧のために¹⁴、意識下においては生を求めるといふ彼女の《(不安定な) 心的・精神状態》と解されるのである。また、その《不完全な停止》は、フラニーの心・精神で繰り広げられる《《停止・死の希求 [=無意識的願望]》と生への執着 (= 自我・“ego”) の相克》であり、したがって彼女は彼女自身の心的な力動によって生と死の双方の臨界点に留め置かれる。結果的に、フラニーは《死を求めても死に至れず、生きようとしても生を求めることができない》、まさしく《究極的な苦悩》に逢着するしかない、と推察されるのだ。

端的に本節の主張をここに述べるなら、《不完全な停止》をめぐる主人公フラニーの心的葛藤こそが、短編“Franny”の後半部に描かれる彼女の精神的危機の実体に内包されるさらなる様相である、と考えられるのだ。しかし、多少付言するなら、短編“Franny”終盤から続編“Zooney”の中盤に至るまで、フラニーは《不完全な停止》に逢着し、そうした状態に留まるほかになす術がないのである。

おわりに

本論考は、短編“Zooney”における主人公フラニーの「演技とその放棄、および“ego”の嫌悪」をめぐるテキスト言説の分析・考察を中心として、その物語のなかで主人公フラニーが陥る精神的危機・苦悩の要因としての、その人物の[無意識的願望]の存在を読み解いた。それは、《フラニーが停止した存在である死者シーモアおよびウォルトを思い求める》がゆえに、《みずからの停止・死を希求する》という、フラニーのグラス家の死者に対する切実な思慕と悲哀をめぐる無意識的な願望であると考えられた。

くわえて、本論考は、《停止・死を希求しながら》も生を希求し、結局は《死ぬことも生きることも出来ずに、その臨界点で苦悩する》フラニーの精神状態を解明した。

最後に、簡単ではあるが、続編の“Zooney”においても極限的な苦悩の渦中にあるフラニーを救済する人物について触れたい。その役を主に担うのは、俳優（「演技をする者」）であり、かつて自身のある愛をめぐる苦難（“an unhappy love affair”）の悲哀をムンダカ・ウパニシャッド（the Mundaka Upanishad）の古代ギリシャ語への翻訳作業、すなわち『動くこと・変化』によって乗り越えた（60）、兄ズーイである。

-
- 1 ウォーレン・フレンチ『サリンジャー研究』田中啓史訳、荒地出版社、一九七九年、一三〇頁。
(French, Warren. *J.D. Salinger*. Revised ed. Boston: Twayne Publishers, 1976, 139)
- 2 同書、一三四頁。(Ibid., p.142)
- 3 田中啓史『ミステリアス・サリンジャー』南雲堂、一九九六年、二〇二頁。
- 4 田中啓史『サリンジャー イエローページ』荒地出版社、二〇〇〇年、一三四頁。
- 5 以下、本論考での引用とページ数は、Salinger, J. D. *Franny and Zooey*, New York: Little, Brown and Company, (1991) に拠った。
- 6 田中、前掲書、一九九六年、二〇三頁。
- 7 小此木啓吾『対象喪失』[第二九版]中央公論新社、一九七九年、五七-五九頁。
- 8 “Franny”で“ego”が内包する多層性を手掛かりとして解明した、フラニーの「演技の放棄」が孕む多層的な物語言説の視点から、本論考でこれまで議論がなされたフラニーの「演技」に対する態度の変容を簡単に考察したい。まず、“Franny”冒頭での「演技の罪をさらなる演技で贖うフラニー」を描く表層のテキスト言説からは、『彼女が動くこと・変化に罪の意識を覚え、それでもなお動き(変化し)続けることを自身に命じる』という潜在的な言説が、また「演技を放棄しようとするフラニー」からは、『彼女が動くこと・変化を回避しようとする』という言説が、そして(先に考察がなされた)「演技をついに放棄すると宣言するフラニー」からは、『彼女がみずからの動き・変化の回避を決心する』という言説が浮かび上がる、と考えられるのだ。
- 9 ショシャナ・フェルマン『狂気と文学的事象』土田知則訳、水声社、一九九三年、四一六頁。
- 10 本論考、「5. 演技と非演技の往復」から「7. 演技の放棄」に詳しい。
- 11 小此木啓吾『フロイト』講談社、一九八九年、七九頁。
- 12 そうした視点に鑑みるなら、フラニーの「演技」(『運動・変化』)は「生の本能」を比喩的に指し示す、と考えられる。
- 13 フロイト『精神分析入門 上巻』[第六二版]高橋義孝・下坂幸三訳、新潮社、一九七七年、五〇四頁。(なお、フロイトは「抑圧」および「自我の諸力」の関係をめぐって、「抵抗は自我の諸力から、すなわち既知の、そして潜在的な性格諸特性から発するものであることをお話ししました。つまり、抑圧を作り出したのも、あるいは少なくとも抑圧に関与したのも、これらの諸力なのです」と指摘している。[同書、五〇四-五〇五頁])
- 14 それ[自我]が、フラニーの「演技・演劇の放棄」をめぐる言説に頻繁に現れ、その際に彼女に強迫的なまでに嫌悪されていた対象、また潜在的には『動くこと・変化』という特性を孕んでいた対象と同様の語、すなわち“ego”であることはたんなる偶然だろうか。

第四章 “Zooney” におけるズーイの演技とフラニーの救済

“I don’t think everybody’s made of iron, buddy”

J.D. Salinger, “Zooney”

“Franny” でのフラニーの「動くこと・変化の嫌悪と回避」と「停止・消失への希求」

“Franny”の中盤、Franny (フラニー) は恋人の Lane (レーン) に演劇・演技をやめたと伝える (27-28)¹。実際、フラニーがそのように告白した場面からその短編の最終行に至るまで、彼女は「動くこと・変化を嫌悪・回避」し「停止・消失を希求」する人物として描かれている。

“Franny”の序盤から中盤にかけて、フラニーがレーンにセクション・マンについて説明する場面がある。そこで、彼女はセクション・マンを、授業を行う教授の代理として教室にやってくる人物、また Turgenev を台無しにしてしまい (“ruined”)、その後ですぐさま話題を Stendhal に変える人物、さらにはいつも辺りをせわしなく走り回っては何かかもを台無しにする (“running around ruining things for people”) 人物、と言い表している (14-15)。そうした場面で、レーンがフラニーに “You’ve [Franny] got a goddam bug today” (15) と述べているように、彼女はセクション・マン、すなわち「動くこと・変化」という特性を内包する人物に怒りを露わにしている。

レストランでメニューを注文するフラニーの描写にも、彼女が「動くこと・変化」を嫌悪している様子が描かれている。フラニーがチキン・サンドイッチを注文しようとする場面がある。レーンはフラニーの選択が気に入らず、不満を露わにする。しかし、フラニーはそうした状況においても頑なに自身の注文を変更しようとししない (24)。また、別の場面で、フラニーは店のウェイターから彼女の “untouched chicken sandwich” を別のメニューに取り換えるかと尋ねられるが、彼女はそうした申し出を丁寧に断る (30-1)。結局、彼女は短編が終わるまで一度もチキン・サンドイッチに手を付けることはない (40)。フラニーが口にするものは、オリーブを別として (その時点では、彼女はまだ演技の最中であると思われる [13])、マティーニ (12) と牛乳 (40) のみである。それらは量的には変化するが、見た目 (液体の色) はほとんど変化をきたすものではない。要するに、それらのメニューをめぐる言説には、フラニーの「動くこと・変化の嫌悪・回避」が見て取れるのだ。

短編の中盤に、Wally Campbells (ウォリー・キャンベルみたいな人々) をめぐる次のような言説が登場する。

“I [Franny] know when they’re [Wally Campbells] going to be charming. I know when they’re going to start telling you some really nasty gossip about some girl that lives in your dorm, I know when they’re going to ask me what I did over the summer, I

know when they're going to pull up a chair and straddle it backward and start bragging in a terribly, terribly quiet voice – or *name*-dropping in a terribly quiet, casual voice.” (25 下線は筆者)

そうした一節で、フラニーがウォリー・キャンベルみたいな人々を描写する際に “they're going to” という表現を多用していることから明らかであるように、彼らはまさに今、あるいは近い未来に何らかの行動を起こそうとしている人物として描写されている。

また、フラニーはウォリー・キャンベルみたいな人々の属する社会階層に存在する、ある不文律 (“an unwritten law”) を指摘している。それは、彼らが知り合いの有名人の名前を挙げる際に、すぐさまその人物を “bastard” や “nymphomaniac” と言い換える、という暗黙の法である (25)。結果的に、当然と言うべきか、そうした「動くこと・変化」の特性を孕むウォリー・キャンベルみたいな人々はフラニーから難癖をつけられている (“her cavilling and bitchy” [25])。

他にも、額に汗をかいたフラニーにレーンがハンカチを手渡す場面では、彼女はそれを汗で濡らしたくないという理由で受け取らない (31)。つまり、彼女はハンカチの状態変化に抗っているのである。

要するに、そうした各々の言説には、フラニーが「動くこと・変化」という特徴を見せる人物や事象に過剰に反応・反撥する様子が見て取れるのだ。では、次にフラニー自身がそうした動力に抵抗しているいきさつを明らかにしたい。そうした事態は、換言するなら、彼女の「停止・消失への希求」を意味すると考えられるだろう。

短編の後半部、フラニーが「イエスの祈り (“Jesus Prayer”）」についてレーンに説明する場面がある (36)。フラニーはひたすらイエスの祈りについて話し続けるが、その間レーンと対話をしようとする素振りをほとんど見せない。その結果、彼らの間での双方向的な対話らしい対話はほとんど消滅することになる。“Franny” の続編である “Zooney” において、兄のズーイはフラニーのイエスの祈りをめぐる解釈を次のように批判している。すなわち、フラニーはイエスの祈りを唱えることで、居心地のよい神聖でこの世ならざるこぢんまりとした場所 (“some little cozy, holier-than-thou trysting place”) をでっちあげ、そこで彼女の心酔する神々しいがいがわしい人物と邂逅し、その腕の中でいかなる責務やこの世の苦痛 (“Weltschmerzen”) からも守られることを望んでいる (171-172)、と。つまり、動的で変化を孕む現実世界から静的な世界への「消失」、またそうした静かな世界での「停止」、それこそがフラニーが「イエスの祈り」(の暗唱) のなかに見出した事象なのだ。そうした視点に鑑みるなら、先述したフラニーがレーンの前で「イエスの祈り」について話す場面には、彼女がまさにその停止した静的な世界を作り上げようとする一部始終を読み解くことができるだろう。つまり、フラニーは「イエスの祈り」について語ることで、対話という相互的、動的、また可変的な世界を遮断し、彼女と神聖(超越的)な存在のみが認められる停止した世界のなかへ消失しようとして試みている、と考えられるのだ。結果的に、「イエスの祈り」に

ついてひとしきり話した後、すなわち“Franny”の終盤において、フラニーは失神する(41)。

意識を失ってから5分が経過したころ、フラニーはマネージャー室のカウチに横たわった状態で目を覚ます。首を傾け、レーンの袖を引っばるような微かな動作を見せるものの、フラニーはそこから起き上がることはない。次に引用するのは、フラニーがレーンから“Don't move”(44)と動くことを禁じられた直後の、つまりその短編の最後の一節である。

Alone, Franny lay quite still, looking at the ceiling. Her lips began to move, forming soundless words, and they continued to move. (44)

引用箇所には、フラニーの停止とともに彼女の微かな動きが描写されている。天井を見つめた状態でフラニーは「停止」の状態にあるが、彼女の唇は動き続けている。“Zooney”でのズーイの言葉“Ah, ... Madam's lips are moving. The [Jesus] Prayer is rising.”(135-136)に鑑みて、その一節でフラニーによって暗唱される“soundless words”は「イエスの祈り」であると推察される。ここで再び、フラニーにとって「イエスの祈り」が「停止・消失」を意味するものであったことを念頭に置きたい。すなわち、彼女は「^{イエスの祈り}停止・消失」を求めて「^動イエスの^き祈り^続を^け唱^るえているのだ。そうした事態は、当然の帰結として、フラニーを生と死の境界線へと近づける。フラニーは今や、生者の世界にありながら（「動くこと・変化」、生きることができない（「停止・消失」）。生と死の境界線上に身を置くフラニーの描写を最後に、短編“Franny”は閉じられる。

“Zooney”でのフラニーの「動くこと・変化の嫌悪と回避」と「停止・消失への希求」

“Zooney”は“Franny”から二日が経過した1955年11月のある月曜日の朝を舞台にしている(50)。“Zooney”でフラニーが登場するのはその中盤を過ぎたあたりである(119)。母親のBessie(ベシー)によれば、フラニーは日曜日の夜に帰宅してからほとんどなにも口にせず(チキン・ブロスを二口飲んでいる)(85)、グラス家のリビングに置かれたカウチでアフガン毛布にくるまって眠っている(119)。彼女の右手はただ握られているというより、むしろ固く閉じられて、親指がほかの指のなかに押し込まれている(123)。そうしたフラニーをめぐる描写は、さらに次のように補足される。

it was as though, at twenty, she had checked back into the mute, fisty defenses of the nursery. (123)

二十歳のフラニーは、現実的な時間から離脱し、まるですでに失われた幼年期のなかにみずからを停止させているように見える。

フラニーの喪失をめぐるグラス家の人びとの恐怖

“Zooney”の冒頭には、フラニーが精神的にも、肉体的にも、極めて危うい状況に身を置いていたことを示唆する一節が描かれている。

The plot line itself ... is largely the result of a rather unholy collaborative effort. Almost all the facts to follow (slowly, *calmly* to follow) were originally given to me [Buddy] in hideously spaced installments, and in, to me, somewhat harrowingly private sittings, by the three player-characters themselves [Bessie, Franny and Zooney]. (49)

明記されていないものの、“Zooney”は九部構成の体をなしており²、該当の一節はその第一部、すなわちバディによる“the author’s formal introduction”(47)に位置している。そうした一節には、1955年11月のある日曜日の午前中に起こったフラニーを中心とした出来事について、ベシー、ズーイ、またフラニーへの聞き取りが複数回執り行われたこと、それぞれの間に時間的に極めて長い隔たりが必要とされたこと、さらにはそれらが痛みを伴う面談であったことが明記されている。補足的に述べるなら、そうした聞き取りをもとにバディが“Zooney”を執筆している時期は、1955年の実際の出来事から二年が経過した、1957年である(54)。要するに、グラス家の人々がフラニーの一件を語るには、極めて長い期間と忍耐が必要とされたのだ。そうした言説から推察されるのは、グラス家の人びとが1955年11月に立ち向かった出来事が、フラニーの「動くこと・変化の嫌悪と回避」や「停止・消失の希求」のみならず、より一層深刻でただ事では済まされない事態であったということだ。端的に述べるなら、先に引用した一節(“Zooney”の作者バディの言明)の深奥には、フラニーが「動くこと・変化の嫌悪と回避」や「停止・消失の希求」の彼岸へと向かうこと、またその帰結として彼女を喪失することへの、グラス家の人びとの不安や恐怖が蠢いているように思われるのだ。そして、そのような危機的状況にあるフラニーをズーイが(種々の仕方)身を捨てて救済する姿を描く「ある愛の物語」、それが“Zooney”であると考えられる。実際、“Zooney”冒頭の“the author’s formal introduction”でバディは次のように述べている。

I [Buddy] 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. (49)

では、「動くこと・変化を嫌悪と回避」し「停止・消失を希求」するフラニーはどのようにして救済されてゆくのだろうか。次にそうした点を検討していきたい。

“Zoey”におけるフラニーとズーイの対話：“I bring the sun wherever I go, buddy”

浴室から出てきたズーイは、葉巻をくわえながら、フラニーが横たわるカウチの脇に立つ。少し間をおいてから、ズーイはカウチの横に位置するコーヒー・テーブルの上に座ると、フラニーの頭に視線を下ろし、彼女の肩にそっと手を置く。続いて、ズーイはフラニーに起きる（動く）よう呼びかける（“Franny, ... Frances. Let's go, buddy. Let's not fritter away the best part of the day here ... Let's go, buddy” [125]）。フラニーは目を覚まし、朝日のなかで背を伸ばすと、どうしてこれほどまでに陽の光がまぶしいのか、とズーイに尋ねる。対するズーイは次のように答える。

“I bring the sun wherever I go, buddy” (125)

自分が赴くところには必ず太陽を連れていく、そのように述べるズーイの言葉は極めて魅力的に響く。そうした一節に、読者を作品へと引き付けるサリンジャーの言葉使いの巧みさに気付かされるだろう。しかし、作者サリンジャーの存在を一旦括弧付けし、先述の一節を読み返すなら、そうしたズーイの発言に不自然・不気味な印象を感じずにはいられない。

第一、その場面でフラニーは陽光のまぶしさについて問うている（“why's it so sunny?” [125]）。そのため、ズーイは「今日はよく晴れているから」と答えるか、あるいは陽光が道路向かいの女子高の屋根からリビングに向かって照り返されているから（122）という具合に応えたほうが、フラニーへの返答としてはより自然で過不足ないように思われるのだ。

また、ズーイが目にしてる当のフラニーは、数日間食事も取らず、カウチで横になっている、肉体的・精神的に摩耗した人物である。母親のベシーがそのようなフラニーの容態をひどく気にかけていること（“I'm [Bessie] very worried about that child [Franny]” [79]）、彼女が栄養のあるチキン・ブロスを作ってフラニーに食べさせようとしていること（85）、彼女がフラニーのことでパディに連絡を取ろうとしていること（84）、また Waker（ウェイカー）に相談しようかと気を揉んでいること（84）、それらのすべてをズーイは知っている。要するに、フラニーと対峙する以前に、ズーイは彼女が極めて危機的な状況に身を置いていることを母親のベシーから聞かされており、またそうした事態に焦燥する母親の姿を目にしているのだ。

そのような状況を踏まえて既述のズーイの発言 “I bring the sun wherever I go, buddy” を再び読み直してみるなら、その言葉に纏わる不自然・不気味な印象をより明確に読み取ることができるだろう。要するに、ズーイの言明は、そのような危うい状態に身を置くフラニーにかけるべき言葉にしては、いささか場違いであり、また魅力的すぎるように思われるのだ。端的に述べるなら、そうした台詞はフラニーの苦境とはあまりにも対照的な響きを孕んでいるように感じられるのである。

しかし、そのように考えることで連鎖的に次のような疑問が生起しないだろうか。すなわち、フラニーが極めて切迫した状態にあるにもかかわらず、なぜズーイは場違いなほど魅力的に響く言葉 “I bring the sun wherever I go, buddy” をフラニーに投げかけたのだろうか、と。

グラス家と演劇

David Seed は、*Fanny and Zoey* に「演劇・芝居 (“theater”）」のモチーフが数多く登場すると指摘している³。そうした点に関して、Seed はズーイと彼の母親との対話、またズーイとフラニーの対話に現れる、一方の他方に対する芝居じみた態度や批評的な言明などを挙げている。また、James Lundquist にしたがえば、サリンジャーはグラス家を描き出す際にその家族の各々に十人十色の「芸人の資質 (“a vaudevillian quality”）」を付与している⁴。

Seed や Lundquist が述べているように、“Franny”もそうだが“Zoey”のテキストやその登場人物には種々の「演劇・芝居 (“theater”）」のモチーフや痕跡が見て取れる。実際、母親ベシーと父親 Les (レス) はかつて地方を巡業する芸人であり、ズーイも俳優を生業とし、フラニーも女優になる。

“Zoey”の後半部に位置する次の言説に留意したい。ズーイはフラニーをリビングに残し、Seymour (シーモア) とバディがかつて共有していた部屋へ向かう。彼はシーモアの机の引き出しから厚紙の束を取りだすと、そこから特定一枚を選び出して眺める。その紙上には、シーモアの手書きで、1938年2月付の、彼の21歳の誕生日の出来事をめぐる次のような場景が記されている。

Several acts of vaudeville tonight for my [Seymour] entertainment. Les and Bessie did a lovely soft-shoe on sand swiped by Boo Boo from the urn in the lobby. When they were finished, B. and Boo Boo did a pretty funny imitation of them. Les nearly in tears. The baby [Franny] sang “Abdul Abulbul Amir.” Z. did the Will Mahoney exit Les taught him, ran smack into the bookcase, and was *furios*. The Twins [Walt and Waker] did B.’s and my old Buck & Bubbles imitation. But to perfection. Marvellous. (182)

そこには、グラス家の人びとが一堂に会し、グラス家のロビーは大道芸の舞台に取って代わられ、家族全員（観客であるシーモアを除く）が芸事や演技を披露してシーモアの誕生を祝福している様子が描かれている。そのシーモアは10年後の1948年に31歳で自殺している (52-53)。

他方、ズーイが役者であることは“Zoey”の序盤から幾度となく言及されている。例え

ば、バディの手紙にはズーイがハリウッドで映画俳優になることを案じる一節が書かれている (60)。そのズーイは浴槽で “Rick Chalmers” (71, 134) の役を演じるテレビドラマの (“television-play” [81]) 台本を読んでいる。また、普段まったくテレビに目を向けない父親のレスはズーイが登場する日だけはテレビをつける (83)。そもそも、“Zooney” ではじめてズーイに用いられた呼称は「主演俳優 (“the leading man”）」である (48)。

注目したいのは、リビングでのフラニーとの対話、およびそれ以前のベシーとの対話より前に、ズーイが浴槽で読んでいた兄バディからの手紙の文面である。それは次の一節によって結ばれていた。

Enough. Act, Zachary Martin Glass, when and where you want to, since you feel you must, but do it *with all your might*. If you do anything at all beautiful on a stage, anything nameless and joy-making, anything above and beyond the call of theatrical ingenuity, S. [Seymour] and I [Buddy] will both rent tuxedos and rhinestone hats and solemnly come around to the stage door with bouquets of snapdragons. In any case, for what little it's worth, please count on my affection and support, at whatever distance.

BUDDY
(68-69)

手紙のなかでバディは、みずからが望む^{みざり} 砌に、また望む場所で、全力を尽くして「演技をしなさい・演じなさい (“Act”）」とズーイに説く。また、舞台のうえで何らかの美しいこと、名状しがたくも喜びを生み出すようなもの、さらには演劇的な巧みさの範囲を越え出るような何かを披露したときには、シーモアとともに楽屋口まで会いに行く、とバディは書いている。

これまでの議論を一旦まとめる。“Zooney” には種々の場面で演劇に纏わる言説が織り込まれていた。そのなかで特に念頭に留めておきたいのは、ズーイが俳優であること、またそのズーイが彼自身の演劇・演技を後押しする兄バディの手紙を浴槽で読んでいたいきさつである。

次に、“Zooney” の中盤でズーイが “I bring the sun wherever I go, buddy” と口にした場面、またそれ以降のリビングにおけるズーイの描かれ方に注目したい。

“Zooney” におけるズーイの演劇的モチーフ：リビングでの移動

浴室で、演技をすることを促すバディの手紙を読んだ後に、ズーイはシャワーカーテン越しに母ベシーと話をする。そして、彼は、再度、洗面所でベシーと対話してから、フラニーのいるリビングへ向かう。本論考が注目したいのは、リビングでのズーイの**移動**である。

“Zooney”には、リビングでズーイがフラニーと対話する場面に、彼がその場所であちらこちらに**移動**する様子が詳細に描かれているのだ。

リビングでズーイはまずフラニーの眠るカウチの脇に立つ(124)。その後、ズーイはカウチと並行して置かれた大理石のコーヒー・テーブルへ(124)、ピアノとその椅子へ(130)、1920年製のVictrola蓄音機および1927年製のFreshman radioの上に置かれた熱帯魚の水槽へ(133)、カーペットへ(その上で仰向けになる)(134)、再びカウチ、本棚、また部屋の中央に位置する窓・窓下の腰掛へ(136)、ベシーの書き物テーブルおよびその椅子へ(141)、窓下の腰掛へ(151)、そして再び水槽へ**移動**してから(155)、カーペットへと**移動**し、その上で(1932年製のストロンバーグ・カールソンのテーブル・ラジオと楓材の雑誌棚の間に身体が挟まれている形で)仰向けになり(155)、再び体を起こすと(172)、ベシーの書き物テーブルへ向かい(172)、最終的にリビングから退く(173)。

要するに、ズーイはリビングである一点に落ち着くことなく、絶えず**移動**しているのだ。確かに、リビングを描くテキスト言説の後半部では、ズーイはカーペットに仰向けになったままで、目の開閉といった微かな仕草を除けば、長い間ほとんど動くことはない(155-72)。しかしながら、ズーイはカーペットから立ち上がり、母親の書き物テーブルへ向かい、最終的にリビングを後にすることから、その場所での彼の描かれ方にはほぼ一定して**移動**のモチーフが見て取れると主張して差し支えないように思われるのだ。

バディの手紙、ズーイのリビングでの**移動**、そして “I bring the sun wherever I go, buddy”

では、ここで次のような視点の導入を試みたい。すなわち、リビングに至る直前にズーイがバディの手紙、すなわち演技を後押しする文章を読んでいたこと、またリビングでのズーイの頻繁な**移動**、さらにはその場所でズーイがフラニーに述べた言葉、それらが相互に繋ぎ合わされることで、リビングでのズーイの振舞をめぐるとある読解の可能性が浮かび上がると思われるのだ。

まず、(ズーイがリビングに向かう直前に読んでいた)バディの手紙に記されていた、ズーイが望む場所で全力を尽くして「演技をきなさい・演じなさい (“Act!”)」という言説の視点から、リビングでズーイがひっきりなしに**移動**している様子について考えてみたい。次に、手紙のなかでバディがズーイの舞台上での演技になんらかの美しいもの (“If you do anything at all beautiful on a stage” [68-69]) を求めていた事態に鑑みて、リビングに登場してから間もない場面でのズーイの “I bring the sun wherever I go, buddy” (125) という、本論考でいささか魅力的すぎると考えられた発言について考えてみたいのだ。

そうした複数の視点が検討されるなら、リビングでのズーイの振舞や発言に次のような解釈を求めることができはしないだろうか。すなわち、ズーイはリビングをひっきりなしに**移動**することで、その場を『舞台・劇場』に置き換え、また彼自身も『舞台上を動きまわる役者ズーイ』へと変身している、と。したがって、そのような動力のなかで発せられたズー

イの言葉 “I bring the sun wherever I go, buddy” にも『演劇・芝居の台詞』という様相を読み解くことができる、と。端的に述べるなら、“Zooney” において、「ズーイがリビングに登場した」箇所を、『その人物が舞台上で演技をしている』場面として読むことができると思われるのだ。したがって、本論考の冒頭で問題にされたズーイの “I bring the sun wherever I go, buddy” の不自然・不気味さ、すなわち場違いな印象・魅力的な響きは、ズーイが「リビング」という空間を『舞台』というそれまでと違う場所に置き換え、その後者（兄のバディはそこに美しさを求めた）で『演技』をしている事態に求められる、と考えられるのだ。

しかしながら、次の点に留意しなければならない。ズーイによる場所や人物の転換・置換、すなわち『舞台化』は、一方による他方の取り消しを意味するものではなく、両者が併存する仕方で遂行されている、と思われるのだ。換言するなら、ズーイはみずからが位置する場所を「リビング」と認識しつつ、同時に『舞台』とみなしてもいる。また、ズーイの “I bring the sun wherever I go, buddy” にも同様の視点が向けられる。すなわち、その言明にも、少なくとも二つの声、すなわち「ガラス家のズーイ」と『役者ズーイ』が認められる、という具合である。

文学テキストに演劇的な二重性を認める議論は本論考独自のものではない。そうした批評的キー概念にミハイル・バフチンの「カーニバル」がある。

バフチン、「カーニバル（劇）」

カーニバルについてバフチンは次のように述べている。

通常、つまりカーニバル外の生の仕組みと秩序を規定している法や禁止や制限は、カーニバルのときには廃止される。何よりもまず取り払われるのは社会のヒエラルキー構造と、それにまつわる恐怖・恭順・崇敬・作法などといった形式である。つまり社会のヒエラルキーやその他の要因（年齢も含む）からくる不平等に基づくものすべてが取り払われるのである。人間同士の間あらゆる距離も取り払われ、カーニバル特有のカテゴリーである、自由で無遠慮な人間同士の接触が力を得ることになる。これはカーニバル的世界感覚の非常に重要な要素である⁵。（『ドストエフスキー』二四八・二四九頁。強調はバフチン）

また、バフチンはそうした「カーニバル的生（通常の軌道を逸脱した生・裏返しにされた生・あべこべの世界）⁶」について次のように詳述している。

カーニバルとはフットライトもなければ役者と観客の区別もない見せ物である。カーニバルでは全員が主役であり、全員がカーニバルという劇の登場人物である。カーニバルは観賞するものでもないし、厳密に言って演ずるものでさえなく、生きられるもので

ある。カーニバルの法則が効力を持つ間、人はそれに従って生きる、つまり**カーニバル的生**を生きるのである。(『ドストエフスキー』、二四八頁。強調はバフチン)

カーニバルおよびカーニバル的生は「半ば現実、半ば演技」として経験あるいは形式化され、そこでは「外部の生活では万能の社会的ヒエラルキーと真っ向から対立する、**人間の相関関係の新しい様態**が作り出される⁷⁾」。

バフチンはカーニバル(劇)に伴う主要な特徴・要素として「カーニバル的イメージの両義的性格⁸⁾」や「パロディー⁹⁾」を提示している。前者は、誕生と死、祝福と呪いなどの「二元一体構造」を内包するイメージであり、バフチンはそうした顕著な例として世界を滅ぼすとともに蘇らせる「火」を挙げている。他方、後者に関して、バフチンはそうした事象を「様々な形象(例えば各種のカーニバル的ペア)がいろいろな手法で多様な角度から互いをパロディー化し合い、あたかも物の像をあちこち自由自在に引き伸ばしたり縮めたり捻ったりする《歪んだ鏡》の一大体系¹⁰⁾」と説明し、ドストエフスキーの作品には主要な登場人物のパロディー・分身が常に登場していると指摘する(例えば、イワン・カラマーゾフに対するスメルジャコフ・悪魔・ラキーン)。また、「カーニバル劇の本来の舞台は、広場とそれに付随した街路¹¹⁾」であるとバフチンは指摘する。しかし、そうした舞台でなくとも「多様な人々との接触が起こり得る¹²⁾」場所でありさえすれば(例えば、街角、居酒屋、道路、浴場、船の鋼板、など)カーニバル広場の代替物の意味合いが付与される¹³⁾。

バフチンはそうしたカーニバル(劇)・カーニバル的生の諸特徴を文学テキストに突き止めることが可能であると述べ、そうした「文学のカーニバル化¹⁴⁾」は「特に、対話的系列の散文小説の中に移し換えられてきた¹⁵⁾」と指摘している。

では、再び議論を、ズーイと母親ベシーとの対話、またズーイとフラニーの対話からなる“Zooney”へ戻したい。注目すべきは次の点である。すなわち、“Zooney”にはカーニバル劇、およびカーニバル的生・「二重の生活¹⁶⁾」をめぐる特徴が多分に描かれており、またズーイはそうした視点を「動くこと・変化を嫌悪と回避」し「停止・消失を希求する」フラニーを救済するための戦略として積極的に利用している、と考えられるのである。次に、そうしたいきさつを具体的に考察していきたい。

“I bring the sun wherever I go, buddy” に続くズーイのふたつの言説^{『演技』}

再び“Zooney”の議論に戻りたい。リビングで^{『舞台』}“I bring the sun wherever I go, buddy”と^{『演じて見せる役者』}言うズーイに対して、フラニーはなぜ起こしたのかと問う。すると、ズーイは次のように答える。

“Well . . . it's like this. Brother Anselmo and I [Zooney] have been offered a new parish. In Labrador, see. And we wondered if you'd give us your blessing before we –” (125)

Brother Anselmo (ブラザー・アンセルモ) と共に委任されたラブラドル地方の教区へ赴く前に祝福をしてほしい、とズーイはフラニーに言う。そうした一節から推察されるのは、ズーイが聖職者であるということだ。

端的に言えば、その場面でも、ズーイは演技をしていると考えられるのだ。なぜなら、実際にはズーイは俳優であり、聖職者ではないからである。また、後に、“Zooney” のなかでアンセルモおよびラブラドルの教区に赴くといった話題が言及されることもない。すなわち、引用箇所ではズーイはみずからの役どころを『“I bring the sun wherever I go, buddy”』という台詞を言う役者』から『聖職者』へと交換しながら、演技それ自体は継続していると考えられるのである。

ズーイが『聖職者』^{を演じる}について述べる一節の直後、フラニーはそうしたズーイ^{『聖職者』}の言葉を無視して、唐突に最も恐ろしい夢を見たと言い出す (“the most horrible dream” [125])。留意したいのは、その際のズーイの受け答えである。彼は葉巻を吸いながら、その夢の話続けるよう促し、さらには解釈してみせると言う (“I’ll [Zooney] interpret for you [Franny]” [126])。フラニーはそれが蜘蛛のような (“So *spidery*” [126]) 夢であったと答える。また、夢のなかで彼女が水泳プールにいたこと、周囲の人びとからプールに潜るように強いられ、その底に沈む缶を取りに行かされたこと、プールから上がろうとすると再度潜らされたこと、その場にフラニーと同じ寮の女の子が二人いたこと、それらを語った後に、フラニーは Professor Tupper (タッパー教授) の話を始める。タッパー教授もその場におり、フラニーはその人物が彼女を嫌悪していることを知っている。すると、それまで話を聞いていたズーイがタッパー教授がどうしてフラニーを嫌うのかと問う (“Detests you [Franny], eh? Very interesting. ... Why does he [Professor Tupper] detest you?” [127])。

詳細に考察していきたいのは、そのように問うズーイの振舞である。テキストには次のような描写が記されている。

Zooney’s cigar was in his mouth. He resolved it slowly between his fingers, like a dream-interpreter who isn’t getting all the facts in the case. (127)

そこにはズーイの振舞が夢判断を行う人物を思わせるものであったと記されている。その人物の振舞に演技の痕跡が連続して描かれていることはすでにみてきた (リビングでの移動、“I bring the sun wherever I go, buddy”、および『聖職者』をめぐる言説)。それらに鑑みて、引用箇所でのズーイの描かれ方を考えるなら、彼がその場面でも演技を行っており、再び演じる役どころを変更していると主張して差し支えないように思われるのだ。すなわち、先の引用箇所においては、ズーイは夢判断を行う『精神分析医』 (“a dream-interpreter”) を演じていると考えられるのだ。

本論考が “a dream-interpreter” を夢判断を行う精神分析医としたのには理由がある。

その語は野崎孝訳では「夢判断をやる人間¹⁷⁾」と、村上春樹訳では「夢を解釈する人¹⁸⁾」と訳出されている。しかし、ズーイがフラニーの夢を解釈すると宣言し、彼女がその夢を蜘蛛のようだったと説明した直後の一節 (“I’ll [Zooey] interpret for you [Franny]”) を考察するならば、“a dream-interpreter” が精神分析医と解釈される根拠が明らかになるだろう。ズーイは次のように述べている。

“Spiders, eh? That’s very interesting. Very significant. I [Zooey] had a very interesting case in Zurich, some years back – a young person very much like yourself, as a matter of fact –” (126)

ズーイはフラニーの蜘蛛の夢の話に対して興味深いと語り、数年前にチューリッヒで彼女と似た症例を示す若者を観察したと言うのだ。

既述の「解釈・判断する (“interpret”）」という言葉、および引用箇所でのチューリッヒという地名からまず連想されるのは「精神分析」および「精神分析医」だろう。前者からはフロイトの著作『夢判断』（英語版 *The Interpretation of Dreams*) が、後者からはその地を研究の拠点としたフロイトの弟子ユングが思い出される。最終的にユングはフロイトから離反するが、小此木啓吾が「ユングは巧妙な連想試験を考案して、フロイトの抑圧理論を実験的に証明したり、フロイトの考えを精神病の領域まで拡大する論文を書き、フロイトにとってもっとも将来を嘱望される弟子となった¹⁹⁾」と述べているように、精神分析という学術領域において両者は極めて緊密な関係を有していた。すなわち、ズーイがフラニーの夢を解釈する (“I’ll [Zooey] interpret for you [Franny]” [126]) と述べる言説にフロイトやユングのような精神分析医の様相を突き止めることができると思われるのだ。フラニーの夢の話を受けるという作業それ自体、フロイトの夢判断における自由連想の方法と極めて近い。そうした種々の視点に鑑みて、ズーイはフロイトやユングのような『精神分析医』を演じていると考えられるのである。

続いて、“I’ll [Zooey] interpret for you [Franny]” およびチューリッヒでの話題をめぐる先の引用箇所 (126) と、ズーイの振舞が “a dream-interpreter” と類似すると記された箇所 (127) が次の点で類似していることに注目したい。すなわち、どちらにおいてもズーイは葉巻を口にしており、“Very interesting” という言葉を使用している。そうした事態から推察されるのは、フラニーが夢の話をはじめた時点でズーイはすぐさま『精神分析医』の演技を開始したということである。それまでの文脈に鑑みるなら、ズーイは極めて短い時間のなかで『“I bring the sun wherever I go, buddy” という役者』(125)、『聖職者』(125)、そして『精神分析医』(125) へと演じる役どころを移しているのだ。

しかし、ここで次のような疑問が生じないだろうか。すなわち、なぜズーイは「動くこと・変化を嫌悪と回避」し「消失・停止を希求」するほどに摩耗したフラニーに対して、演技という仕方で対応しているのだろうか、と。そうした疑問に関して、ズーイがフラニーに発し

た第一声を再び念頭に置きたいのである。

“Franny, ... Frances. Let’s go, buddy. Let’s not fritter away the best part of the day here . . . Let’s go, buddy.” (125)

ズーイが “Let’s go, buddy” と繰り返し述べていることから明らかなように、彼は現実の世界で停止したフラニーを再び動かそうと試みている。また、そうした第一声に続く言明が “I bring the sun wherever I go, buddy”、すなわちズーイの演技であることから、彼がフラニーを誘い込もうとする世界が『カーニバル・演劇・非現実的な世界』、すなわち『動的な世界』であることは明白である。つまり、ズーイはみずからの演技および現実世界の非現実化（カーニバル化・舞台化・演劇化）を、「動くこと・変化を回避と嫌悪」し「停止・消失を希求する」フラニーを救済する突破口・戦略として、独自に利用していると考えられるのである。実際、ズーイの夢を解釈するという発言『精神分析医』の演技に応じてフラニーは夢の話が続けることになる (125-128)。実際、フラニーは、単行本にして実質 1 ページから 1 ページ半に及んで話し続ける。フラニーはズーイの『演技』によって作り上げられた『カーニバル・演劇・非現実的な世界』のなかで少しずつ動き始めるのである。

また、ズーイの演技について、次のようにも考えられるだろう。ズーイが演技をする根拠は（フラニーを救済するとともに）彼自身の心を救う・守ることにある。肉体的・精神的に摩耗する妹フラニーを目の当たりにする事態は兄ズーイにとってあまりに悲痛な課業である。したがって、ズーイは「現実の世界」のなかに『カーニバル・演劇・非現実的な世界』を作り上げ、後者において「兄ズーイ」から『演者ズーイ』になり代わることで、まずみずからを守り、そのようにして現実の世界にいるフラニーを救済しようとするのである。そうした戦略は現実逃避あるいは非情であるように映るかもしれない。しかし、ズーイにとって演技は家族の極めて痛切な苦境と対峙するためのほとんど唯一の術であり、非情に映る振舞の深奥にはズーイのフラニーに対する愛情がこだましているのだ。

LeSage と Dick Hess の台本、“Zooney” における演劇的モチーフ：葉巻

極論を覚悟の上で述べるなら、リビングに登場してから退室するまでのズーイの言動および振舞の大部分は演技であると推察される。むろんこのような見解を取るための証拠を提出することは容易ではない。リビングの場面、その冒頭の三つの言説でのズーイの演技が比較的明白なものであったのに対して、それ以降の彼の言動には演劇的な要素はほとんど見られない。しかし、ズーイの演技を見極めるある種の読解のキーの役割を果たす事象がテキストには書き記されていると思われるのだ。そうした視点からリビングを舞台としたズーイのさらなる演技について考察を試みたい。

フラニーは夢の話を終えると、続いてズーイの台本 (“the script”) について問う (130)。

昨晚、台本が LeSage (ルサージ) からズーイへ送られてくる予定であった。対して、ズーイはすぐには答えず、話題をピアノの譜面台に置かれた楽譜 “You Needn’t Be So Mean, Baby?” に変えてしまう。フラニーが台本について執拗に問うと、ズーイはその話はしたくないと告げ、葉巻を口にくわえながらピアノで『キンカジュウ』のメロディーを弾きはじめる。しかし、ズーイは突然、台本が届いており、それだけでなく昨晚の深夜一時に Dick Hess (ディック・ヘス) から『サン・レモ』に呼び出され、一時間ものの台本 (“a new, hour-long script”) を渡された、と話し出す (131-133)。その話を聞いて、フラニーは混乱・動揺する。彼女の戸惑いは一冊だと思っていた台本が二冊あり、ひとりだと思っていた送り主がふたりいたことに求められる (“‘Zooney,’ Franny said, to get his attention. ‘How does it stand now? You have two new scripts. What’s the one LeSage dropped by in the cab?’” [134])。要するに、フラニーはズーイの話が突如二重化した事態に困惑しているのだ。

注目したいのは、突如ズーイの話が二重化する場面に複数回に渡って登場する葉巻 (“cigar”) である。ズーイは葉巻を加えながら、フラニーにルサージの台本が届いたこと、またヘスから呼び出しを受けたことを告げ (“‘It [LeSage’s script] came, it came,’ Zooney said. ‘I don’t care to discuss it.’ He put his cigar in his mouth, ...‘Not only it came,’ he said, ‘but Dick Hess called up here about one o’clock last night -’” [131])、さらに葉巻を吸いながら、ヘスとの会合の内容および台本を受け取ったいきさつを話しはじめる (“Morosely, he [Zooney] blew a stream of cigar smoke over the top of ‘You Needn’t Be So Mean, Baby.’ ‘So, anyway, I went down there [the San Remo],’ he said. ‘And there was old Dick.’” [132] / “‘... and [Dick Hess] shoves a new, hour-long script under my [Zooney] arm.’... His [Zooney] cigar was in his mouth, ...” [133] ²⁰)。続いて、先述したように、フラニーが混乱・動揺する様子が描かれる。

留意したいのは、葉巻と台本をめぐる言説の二重化との相関関係である。すなわち、ズーイが葉巻を手元に置く、あるいは口にくわえる場面で、台本およびその送り主をめぐる言説が二重化しているのだ。

ここで、“Zooney” での葉巻の描かれ方に注目したい。ズーイがリビングに登場して間もない箇所を次に引用しよう。

He [Zooney] wore a frown behind his cigar, as though the stunning lighting effects had been “created” by a stage director whose taste he considered more or less suspect. (124)

ズーイが立つ場所には太陽の光が差し込んでいる (“the sun, for all its ungraciousness to the rest of the room, was behaving beautifully” [123])。本来的には、その陽光の眩しさのためにズーイは眉を寄せた表情を見せる。しかし、引用箇所では、そうした「現実世界」の様相と、ズーイが(舞台の)照明技師によって作られた人工的なライトを浴びる『非現実的・

演劇的な世界』とが重ね合わされている。そして、当のズーイは**葉巻**を口にくわえているのだ。そこには「現実」と『非現実・演劇』の二つの異なる世界が織り重なり、まさに**葉巻**がそうした様態を作り上げた助力であるかのように描かれている。また、その**葉巻**を持つ当のズーイには、彼が「現実世界」と『非現実的・演劇的な世界』の双方（『リビング』）に身を置いているような印象を読み解くことができる。

次に、“Zooley”の後半部でズーイがリビングからシーモアとバディの部屋に向かい、そこで兄のバディに扮してフラニーに電話をかける場面に注目したい。そこでズーイは彼にとっての**葉巻**の役割について次のようにフラニーに語る。

“The cigars are ballast, sweetheart. Sheer ballast. If he [Zooley] didn't have a cigar to hold on to, his feet would leave the ground. We'd never see our Zooley again.” (193)

そうしたズーイの発言の信憑性について断言することはできない。しかし、他者を演じることで、みずからの心の裡を告げることが可能になる、そうした事態は想像に難くない。そこで、本論考は引用箇所を限りなくズーイの本心に近い発言と捉えたいのだ。そうした一節で、(バディに扮する)ズーイは**葉巻**が彼にとっての“ballast”であると言う。『小学館ランダムハウス英和大辞典第二版』によれば、“ballast”は「船の安定のために船底に積む重量物」や「安定させるもの、落ち着かせるもの」を意味する。

しかし、注目したいのは、そうした**葉巻**＝“ballast”をめぐる描写に見られるある特性である。すなわち**葉巻**＝“ballast”には、ズーイを精神的に「安定させるもの」という極めて字義的な意味のみならず、次のような比喩的な意味を読み解くことができると思われるのだ。すなわち、**葉巻**は本来的には「Aの審級」（「宙」）に属するものを『Bの審級』（『地上』）へと至らしめる（“If he [Zooley] didn't have a cigar to hold on to, his feet would leave the ground”）。また、**葉巻**＝“ballast”を持つ人物は、その瞬間のみ、一方から（そうした審級が保持された状態で）他方へと至ることが可能となり、結果的に双方の審級に身を置く能力を獲得することになる。要するに、“Zooley”の**葉巻**は、バフチンの言う「カーニバル的イメージの両義的性格」や「二元一体構造」、すなわち現実世界の（そうした審級が保持された状態でなされる）非現実化（カーニバル化・舞台化・演劇化）を定立するもの、またそれを手にする人物（ズーイ）を双方の世界に置きとどめるものとして描かれていると考えられるのだ。

遡及的に考えるなら、本論考でズーイが演技をしていると考えられた、“I bring the sun wherever I go, buddy” (125) および『聖職者』のめぐる言説 (125) の近くにもズーイが**葉巻**をくわえている場面が描かれており (124)、また『精神分析医』のめぐる言説の近くにもズーイが**葉巻**を吸う様子が描かれていた (126)。すなわち、本論考でズーイが演技（カーニバル的な現実世界の二重化）を行っている指摘されたすべての言説で、その人物は**葉巻**を手につか口にくわえていたのである。

しかし、葉巻をめぐるそうした複数の言説には、極めて枢要で、特に留意されなくてはならない問題が潜在していると思われるのである。すなわち、“Zooney”で葉巻にみられた世界の二重化という特性を持たせた首謀者は、作者サリンジャーではなく、実はその人物によって創り出されたズーイである、と考えられるのだ。サリンジャーは葉巻に世界の二重化の特性をひそかに書きこむようにズーイから仕向けられたのである。つまり、ズーイは葉巻にそうした特性を独自に付与し、それを口にくわえる・手に持つことで（あるいは、その煙によって）現実世界の（そうした審級が保持された状態での）非現実化（カーニバル化・舞台化・演劇化）を試みている、と考えられるのだ。

では、台本およびその送り主が二重化されたことで、フラニーが困惑している場面にも、現実世界の（そうした審級が保持された状態での）非現実化（カーニバル化・舞台化・演劇化）を引き起こす葉巻が登場していきさつを思い出したい。要するに、本論考はそうした場面を新たに次のように読み直すことができると考えたいのだ。すなわち、ズーイは葉巻を吸うことで、既存の「ルサージの台本」に加えて、『^{非現実的・演劇的世界}ヘスの台本の話題』を定立し、（前者および）後者をフラニーに上演して見せたのである²¹。

ズーイがリビングに現実世界と非現実的な世界を作り上げた根拠はすでに述べたとおりである。すなわち、彼は演技・演劇という戦略のもとに「動くこと・変化を嫌悪と回避」し「停止・消失を希求する」フラニーを『カーニバル・演劇・非現実的な世界』へと誘い込み、そうすることで彼女を揺さぶり・動かそうとするのである。実際、ズーイから思いがけない話題を聞かされたフラニーは動揺し、彼の演技に明確な興味を示すことになる。

“Zooney,” Franny said, to get his attention. “How does it stand now? You have *two* new scripts. What’s the one LeSage dropped by in the cab?” (134)

“Well, what about Dick’s thing?” she [Franny] asked. “Have you read it yet?” (134)

“You [Zooney] mean it? Is it [Dick’s script] really good?” (134)

しかし、ズーイによる（「ルサージの台本」および）『ヘスおよび彼の台本』の話題^{演技・演劇}、すなわち現実世界の非現実化の試みは結果的に失敗に終わる。なぜなら、ズーイが“‘Ah, ... Madam’s lips are moving. The Prayer is rising’” (135-136) と述べているように、フラニーは「停止・消失」の動力を内包する「イエスの祈り」を再び唱え始めるのである。そのようにして、フラニーは再び彼女と超越的な人物のみ存在する静かな世界へと戻ってゆくのである。

今後の課題：Lesage と Dick Hess の台本をめぐる言説以降のズーイの演技

本論考はバフチンの批評的キー概念である「カーニバル」の視点から、グラス家のリビングでズーイがフラニーに順々に語る言説を考察した。具体的には、ズーイの“I bring the sun wherever I go, buddy”、ラブラドル地方の教区への赴任の話題、夢の解釈の話題、またルサージとヘスの台本の話題、それらすべての言説をズーイの演技として読むことが可能であることを指摘した。くわえて、ズーイのリビングでの移動、および葉巻を口にくわえる・手に持つ描写を精緻に分析することで、その人物がそうした振舞いによってリビングという現実世界にそれとは異なる非現実的な世界（カーニバル・劇）を作り上げ、そのようにしてはじめて演技を開始しているいきさつを明らかにした。さらには、そうしたズーイの演技・演劇が、「動くこと・変化を嫌悪と回避」し「消失・停止を希求」した妹フラニーを再び動かすための、ズーイ独自の戦略であると主張した。

注目したいのは、リビングでのズーイのさらなる演技である。本論考の最終節で明らかにされたように、演技という戦略のもとになされたズーイによるフラニー救済の試みは、結果的に失敗に終わっていた。しかし、そうした場面以降にもズーイがリビングをひっきりなしに移動し、葉巻をくわえている・手に持っている姿が散見されることから、その人物は演技によるフラニー救済の試みを継続していると考えられるのである。要するに、ルサージとヘスの台本をめぐる言説以降にも、“Zooney”のテキストにはズーイの具体的な演技の痕跡が見て取れると思われるのだ。

しかしながら、本論考でそうしたいきさつを提示することは種々の理由から困難であると認めざるを得ない。したがって、具体的な議論は今後の課題として、以降では後の展望を述べるにとどめたい。ルサージとヘスの台本をめぐる言説の後に、ズーイが演じる人物について簡潔に触れておこう。そのひとりがフラニーであると思われるのだ。換言するなら、ズーイは、バフチンの言う、カーニバルにおけるパロディーを演じて見せるのである。ズーイによるフラニーのパロディー化とは、前者が後者のある種の鏡(“glass”)の役割を果たす事態を意味し、したがってフラニーが『彼女(と差異を孕んだ)自身』と対峙する場景を指し示す。結果的に、演者ズーイはフラニーに語り掛けることで、彼女は演者ズーイに話を始める。そのようにして、フラニーは徐々にみずからの心の裡に抱える問題を外面化し(すなわち再び動き始め)、ある決定的な事象を明るみに出すと考えられる。多少先走るなら、それはフラニーの「死」と「死者」の希求であると考えられる。他方、ズーイはリビングから退場するにいたるまで、種々の演技(フィクション)をもってしてフラニーを救済の道へ、すなわち「動くこと・変化」へ、すなわち《生》へ導くよう努める、と推察されるのである。しかし、そうした具体的な考察の提示は今後の課題としたい。

1 以下、本論考での引用とページ数は、Salinger, J.D. *Franny and Zooney*, New York: Little, Brown and Company, (1991) に拠った。

2 [第一部] バディによる “the author’s formal introduction”、[第二部] ズーイの紹介、[第三部] ズーイが浴槽で読んでいるバディからの手紙の文面、[第四部] ズーイが浴槽で読んでいる台本の断片、[第五部] 浴室でのシャワーカーテン越しのズーイとベシーの対話、[第六部] 洗

面所でのズーイとベシーの対話、[第七部] リビングでのフラニーとズーイの対話、[第八部] ズーイのシーモア・バディの部屋への移動およびその部屋の詳細、[第九部] シーモア・バディの部屋にいるズーイからの、(ベシーとレスの部屋へ移動した) フラニーへの電話による対話。

³ Seed, David. "Keeping it in the family: *The Novellas of J.D. Salinger*." *J.D. Salinger, New Edition* (Bloom's Modern Critical Views) . Ed Harold Bloom. New York: Infobase publishing, 2008. p.79.

⁴ Lundquist, James. "A Cloister of Reality: The Glass Family", *Bloom's Modern Critical Interpretations J.D. Salinger's Short Stories*, Ed. Harold Bloom, New York: Infobase Publishing, 2011. p.30-31.

⁵ ミハイル・バフチン『ドストエフスキーの詩学』[第十七版] 望月哲男・鈴木淳一訳、筑摩書房、一九九五年。

⁶ 同書、二四八頁。強調はバフチン。

⁷ 同書、二四九頁。

⁸ 同書、二五四頁。

⁹ 同書、二五六頁。

¹⁰ 同書、二五七頁。

¹¹ 同書、二五八頁。

¹² 同書、二五九頁。

¹³ グラス家のリビングについて考えるなら、その場に明示的に登場するのはフラニー、ズーイ、ベシー、また猫のブルームバーグである。しかし、その部屋は本来的には多様な人々、すなわちグラス家の人びとはもちろん、彼らの古くからの友人たち、なんの気なしに立ち寄った者、パートタイムの清掃員の女性、あるいはその日に訪問予定の塗装屋が訪れる場所でもある(121)。すなわち、グラス家のリビングにバフチンの言う「多様な人々との接触が起こり得る」カーニバルの広場・舞台の特性を見て取ることができるのだ。

¹⁴ バフチン、前掲書、二四八頁。

¹⁵ 同書、二五〇頁。

¹⁶ 同書、二六一頁。

¹⁷ J.D. サリンジャー『フラニーとズーイ』[第六八版] 野崎孝訳、新潮社、一九七六年、一四六頁。

¹⁸ J.D. サリンジャー『フラニーとズーイ』村上春樹訳、新潮社、二〇一四年、一八三頁。

¹⁹ 小此木啓吾『フロイト』、講談社、一九八九年、一七〇頁。

²⁰ ズーイがルサージおよびヘスの台本の内容をフラニーに語り聞かす場面の直前にも(134-135)、彼が葉巻を口にしている様子が描かれている(133)。

²¹ リビングを描く言説の中盤で、葉巻の火が消えている様子が描かれており、そこに『ヘスの台本』の話題が登場する(139-140)。本論考では、葉巻は世界を二重化させるものと考えられ、そのような視点から「ルサージの台本」をめぐる話題の後に突如登場した『ヘスの台本』が作り話であると結論された。

しかし、「火の消えた葉巻=現実世界」のみが存在する状況で『ヘスの台本』が言及されていることから、その台本を作り話とする本論考の議論に齟齬が生じるように思われる。しかし、そのような状況においても周囲には葉巻の煙の残余が、換言するなら非現実的な世界の余韻が存在していると考えられる。したがって、火が消えた葉巻をめぐる言説=現実世界で『ヘスの台本』が話題に挙がる場面でも、実際には微かな仕方で非現実的な世界が存在していると考えられるのである。

第五章 “Down at the Dinghy” の登場人物にみられる「二つの生活」

サリンジャーの作品の登場人物とドン・キホーテ

J.D. Salinger (サリンジャー) の作品にはとんでもない嘘つきが頻繁に登場する。あらかじめ留意されたいのは、彼らの嘘には通常その語にみられる否定的な意味合いがほとんど認められない点である。それどころか、その嘘は肯定的な特徴を帯びており、まさに大著 *Don Quixote* の主人公の虚言と相同的であるようにすら思える。

ドン・キホーテは、小説のはじまりからその終わりの直前まで、現実にはしががない下級貴族でありながら、遍歴の騎士であるという虚言・妄言を口にし続ける。その小説に登場する大多数の人びとは、ドン・キホーテの言動を彼の狂気の産物として真に受け取らず、その人物の振舞いを喜劇として嘲笑する。しかしながら、ドン・キホーテその人の精神状態に留意するならば、事態は深刻であり、危機的な様相を呈している。それというのも、現実の世界においてドン・キホーテが心から望むものが、現実には存在しないのである。ドン・キホーテは現実の世界においてすでに滅びた騎士道を切に希求している。そうした現実を眼前に、その人物はみずからが騎士を演じることで、切実な願望としての失われた対象の蘇生を遂行するのである。それだけではなく、そのような方途によって、ドン・キホーテは騎士道の死という困難な現実の世界と向かい合い、(騎士道が消滅したために) 生きることが半ば不可能な世界を生き抜こうとするのだ。ドン・キホーテの虚言とは、騎士道の死を内包する現実の世界と、騎士道の蘇生を希求する彼の現実逸脱的な願望とが交錯する領域であり、そうしたトポス(虚言)はドン・キホーテに救済のひと時をもたらすとともに、その人物の生(命)を未来へと延々に差し向ける力動を發揮するのである。

Don Quixote からサリンジャーの代表作 *The Catcher in the Rye* に目を移すとき、その作品の主人公 Holden Caulfield (ホールデン・コールフィールド) もドン・キホーテと同様に頻繁に嘘をつく人物であることに気づかされる¹。実際、*Catcher* の第三章冒頭で、ホールデンはそのことを認めている (“I'M THE MOST terrific liar you ever saw in your life²”)。ここで注目されたいのが Gerald Rosen (ジェラルド・ローゼン) による次の一節である。

Quixotically, Holden attempts to erase the “Fuck You” signs, thereby trying to keep children from learning about sex in this misguided (and even aggressive) context³.

ローゼンの指摘は、ホールデンが、嘘をつくこと(虚言)によって現実の苦難を乗り越えようと努める、ドン・キホーテのような切実な嘘つきであることを前景化させる。ローゼンが取り上げた場面とは、ホールデンが妹 Phoebe (フィービー) の通う学校を訪れた際に、その壁に落書きされた “Fuck You” の文字に愕然とし、その語を必死に消そうとする一齣であ

る。“Quixotically” という語によって、ローゼンはその場面でのホールデンの振舞いをドン・キホーテの挙動と重ね合わせているのだ(“quixotic” は字義的には「空想的な」「幻想的な」「騎士きどりの」「ドン・キホーテ式の」を意味する)。つまり、既述の一節で、ホールデンは現実世界の(彼にとっての)困難を目撃してしまう。そうした状況を眼前に、ホールデンは現実には高校をドロップアウトした(決して強いとは言えない)少年・青年でありながら、そうした現実とは相反する「騎士」としての振舞いを見せる。そのような仕方で、ホールデンは目の前の現実の脅威に挑もうとするのである。端的に述べるなら、ホールデンは現実と虚構の二つの生活を定立することで、現実世界の困難・苦難に立ち向かっているのだ。

カーニバル

ここで試みたいのは、ドン・キホーテおよびホールデンに見られた現実と虚構からなる二つの審級の同時併存の様態と、ミハイル・バフチンによって主唱される批評概念との照応・すり合わせの作業である。バフチンは古代、中世、そしてルネッサンス期のヨーロッパ文化、またそれらの各時代の文学作品に「カーニバル」と呼ばれるジャンル・伝統・思想が共通して認められることを指摘する。バフチンによって思念される「カーニバル」について、北岡誠司は次のように述べている。

バフチンはまず「カーニヴァル型の多様な祭り・儀式・行動様式すべてを一括」して「カーニヴァル」と呼ぶと断る。この意味でのカーニヴァルは「演技者と観客との区別もない」パフォーマンスであり、誰もが、観客として見物などせず、「すべての者が積極的な参加者」として「カーニヴァル劇に加わる」。「厳密にいうなら、カーニヴァルは、演ずるものでさえない。そのなかで生きるものだ」。「日常の軌道をはずれ」「ある程度〈あべこべ〉で〈裏返しにされた〉カーニヴァル的な生を、生きるものだ」という⁴。

ここで留意されたいのは、「カーニバル」の根底に存在する「カーニバル的世界感覚」である。再び北岡の言葉を借りるなら、それは「厳しい規範が支配し、社会階層内で一定の役割にはりつけられた日常から一時解放され、脱体制・常軌逸脱・俗悪化も公然とおこなえるという自由の感覚⁵」である。また、そうした感覚を生きることは、バフチン自身の言葉を借りるなら、「二つの生活・思想体系(公的体系とカーニバル的体系)・「二重の生活⁶」を営むことを意味する⁷(したがって、カーニバルの外部の生、すなわち公的体系・権力のもとでの生は「一つの面からなり、絶対的で、重々しく、一枚岩的に厳粛である⁸」生活となる)。

ここで *Catcher* に視線を戻したい⁹。ホールデンは放校処分を受けた少年・青年という現実の生活を生きながら、ある場面では年齢や身分を偽り、また別の場面では騎士のような振舞いを見せていた。要するに、ホールデンは一枚岩的で厳しい規範が支配した「現実の生活」のなかで「現実の規範を逸した嘘の体系」を定立するという、バフチン式の「カーニバル的

世界感覚」「二つの生活・二重の生活」を営んでいる、と考えられるのだ。そして、サリンジャーのまた別の作品、*Nine Stories*(以降、*NS*)を精緻に読み進めるなら、その作品に登場する人びともまた、ドン・キホーテやホールデンのように、極めて頻繁に「カーニバル的世界感覚」「二つの生活・二重の生活」を生きていることに気付かされるのである。

あえてこの場で、その概要を述べておきたい。*NS*には現実世界において傷つき、苦しんでいる人びとが数多く登場する。当然ながら、彼らの心的外傷は現実の生活での辛い経験・出来事に根差している。彼らは困難な現実の生活にあっても、演技や物語などの現実逸脱的な虚構の生活体系を定立することで(すなわち、「二つの生活」の体系・常軌を逸脱した「カーニバル的世界感覚」を戦略的に利用することで)、現実の生活のなかで不可避免的に生起する困難な事態、またそれらに起因する心の傷や苦悩と対峙し、その突破口を見出そうとする。そうした一連の過程において、彼らは救済のひと時を獲得し、現実の生活を生きることを続ける。

では次に、そうした視点から *NS* のテキスト言説を具体的に分析・考察していきたい。本論考では“Down at the Dinghy”を詳しく検討していくことにする。その作品には、登場人物たちが「二つの生活」を定立することで困難な現実を生き抜く様子が、*NS*のなかでもとりわけ感動的に描写されていると考えられるのだ。

“Down at the Dinghy”に潜在する姉ブーブーの心の傷、弟ウォルトの死という現実

田中啓史は『サリンジャー イエローページ』において、“Down at the Dinghy”(以降、“Dinghy”)には明確に描かれていない、その短編の主人公の一人である Boo Boo (ブーブー)の「深い悲しみ¹⁰⁾」を指摘している。それは、端的に述べるなら、彼女の弟 Walt (ウォルト)の死である。ウォルトはグラス家の四男であり、第二次世界大戦に出征し進駐先の日本で不慮の事故によって死亡している。田中は、“Dinghy”のなかでブーブーの年齢が 25 歳と記されている点、「この物語が『(晩秋から初冬にかけてみられる)ある小春日和の昼下がり』と書きだされている¹¹⁾」点、さらには彼女が 1920 年生まれである点を列挙し、“Dinghy”の舞台は、第二次世界大戦終結直後の 1945 年の晩秋であると指摘する。そうした詳細と「彼 [ウォルト] が日本で死んだのは一九四五年晩秋だとされている¹²⁾」事態とを併置することで、田中は“Dinghy”が語られる時点で「彼女 [ブーブー]のもとに、ウォルトの死の報せはもう届いていたのではないか¹³⁾」と推測するのである。

また、“Dinghy”のテキストには、ウォルトの死によってブーブーが傷ついている様子が、非常に微かな形ではあるが、描かれている。注目されたいのは、短編“Dinghy”の中盤から後半部にかけて描かれる次のような物語言説である。ブーブーの一人息子 Lionel (ライオネル)は、現在住んでいる別荘からほど近いところに位置する湖の棧橋に泊められた、小舟に家出している。そこへブーブーがやってきて、ライオネルと対話する。他方、短編の後半部で、ブーブーはライオネルの居座る小舟に入ろうとするが、ライオネルから入船を拒否さ

れてしまう。注目されたいのは、そうした事態に対するブーブーの反応である。

ブーブーは、別荘にライオネルがおらずとても寂しい思いをしていること、また家には（家政婦のサンドラがいるにもかかわらず）話し相手がいなくて独りぼっちである（と感じている）ことを告白する（“I’d [Boo Boo] just love to come down in your [Lionel] boat. I’m so lonesome for you. I miss you so much. I’ve been all alone in the house all day without anybody to talk to” [80]）。短編の全体を通して明るく楽天的に描かれているように思われたブーブーであるが、そうした言葉・様子に彼女がライオネルを切に必要とする理由、また彼を抜きにして生活することが困難である理由が存在する、と考えなくてはならない。当然、幼い我が子が近くにいないことへの心配と寂しさが、母ブーブーにそうした発言をさせたことは確かであろう。しかし、多少穿った見方であることを承知で述べるなら、先のブーブーの言葉には、愛する息子ライオネルの存在以外には満たし得ないブーブーの心理的な空虚さ¹⁴、さらには彼女にそうした精神状態を引き起こさせるある決定的なトラウマ的事象が潜在すると推察されるのである。そうした事象としてまず挙げられるのは、やはり、「ウォルトの死」ではないだろうか。そして、そのような視点から、先に挙げたライオネルを求めるブーブーの言葉を再び読むなら、そこに最愛の弟であるウォルトの死（「不在」）というトラウマのために、最愛の一人息子であるライオネル（の「存在」）を頼りにしなければ、毎日を生きることが困難な状態にあるブーブーの姿を突き止めることができるだろう。短編“Dinghy”において一見して明るく陽気に映るブーブーは、本来的には、最愛の対象を喪失した「傷ついた人物」として読み解くことができるのである。

ブーブーの「二つの生活」

ここで試みたいのは、「ウォルトの死に深く傷ついたブーブー」という田中式の読解を抛り所とする、“Dinghy”冒頭の読み直しの作業である。その短編は、湖に面した別荘のキッチンで、家政婦の Sandra（サンドラ）と Mrs. Snell（スネル夫人）が会話を交わす場面から始まる。サンドラはある出来事に悩まされており、スネル夫人はサンドラに心配しても仕方がないと説く。同様のやり取りが何度か繰り返された後、リビングのドアが開く。その家の住人であるブーブーがはじめて登場する場面だ。まず再考したいのはそうした一齣での彼女の振舞いである¹⁵。

She [Boo Boo] went directly to the refrigerator and opened it. As she peered inside, with her legs apart and her hands on her knees, she whistled, unmelodically, through her teeth, keeping time with a little uninhibited, pendulum action of her rear end. (74)

（冷蔵庫のなかを覗いている短い間であったとしても）ブーブーは調子はずれのメロディ

一にあわせて、振り子のように尻を動かしている。そうした場面に、カーニバル的世界感覚である「二つの生活」を読み取らずにはいられない。つまり、そこには「現実の生活」と「現実の規範から逸脱した生活」(以降、「現実逸脱的な生活」)が同時に描かれているのである。前者は、先に田中啓史の指摘に従って検討した通り、ウォルトの喪失という深い悲しみを内包する、ブーブーの「現実の生活」である。ブーブーとウォルトは「ともにユーモア感覚と直感力にすぐれているという性格的な共通点を持つ、グラス家でも特に気の合う姉と弟¹⁶」であった。したがって引用箇所においてブーブーは、実際には、ウォルトの死に起因する、筆舌に尽くしがたい悲しみを抱いていると考えて差し支えないだろう¹⁷。他方、後者は、そうしたブーブーの深い悲しみとは明らかに相容れない、調子はずれの(“unmelodically”)口笛が吹かれ、無配慮に(“uninhibitedly”)振り子のようなタイミングで尻を振るといった、陽気なダンスともとれる振舞が立ち現れる領域・空間である。そうしたブーブーの振舞いに認められるのは、正常なメロディーから逸脱した音楽が奏でられ、自由で無配慮な(“uninhibited [ly]”)踊りが展開される「カーニバル的な世界感覚・空間」である。

ブーブーがはじめて登場した場面に描かれていた「二つの生活」のモチーフは、短編“Dinghy”のテキストのいたるところに散見される。それは次のことを示唆していると思われる。短編“Dinghy”の登場人物は、極めて困難な「現実の生活」を前にして、「現実逸脱的な生活」(そうした体系は「虚構」と換言できるだろう)を定立し、そうした「二つの生活」の営みを通じて転覆不可能な現実の困難を生き抜こうとする。ブーブーについて考えるなら、彼女はウォルトの死に深く悲しみながらも、陽気に踊る人物として振舞うことで、動かし難い現実(ウォルトの死)と向かい合っているのだ。そうした方途によって、ブーブーは最愛の弟の死の悲しみから(一時的であるとしても)救済され、みずからの生を少し先の未来へと差し向ける。このように思惟するのである。

短編“Dinghy”において「二つの生活の定立」という方途によって救済される人物はブーブーだけではない。その短編には、また別の人物がそうした方途によって救済される様子が描かれていることを、ひとまず念頭に置いておきたい。

ライオネルの傷とブーブーのさらなる傷

現実の生活で困難な出来事に対峙した際に、現実逸脱的な生活体系を定立し、そのなかで別の人物・役割を演じることによって現実の生活の問題と対峙する、そうした方途をブーブーはほかの場面でも、より明確に、執り行っている。“Dinghy”においてブーブーが対峙する極めて困難な状況とは、最愛の弟ウォルトの死だけではない。その短編には彼女を傷つけるさらなる出来事が描かれている。それは彼女の4歳のひとり息子ライオネルの現在進行中の小舟への家出である。

ライオネルは2歳のころから定期的に家出をしている人物である(75)。その短編には、ブーブーがライオネルの過去の家出について家政婦のサンドラとスネル夫人に説明する場

面がある。ライオネルは、2歳半のとき、友達の Naomi から（彼女が）魔法瓶で虫を飼っていると聞かされたことをきっかけに、ニューヨークのアパートの地下にある洗濯場の流しの下に閉じこもった (76)。また、ライオネルは、3歳のとき、2月某日の午後の公園で、どこぞの子供から「お前くさいぞ (“You stink, kid”）」 (75) といちゃもんをつけられ、そのことが原因となって、当日の夜にセントラルパークのモールまで家出をした (75-76)。

ライオネルの家出をめぐるブーブーの説明には、次の点を明確に見て取ることができる。ライオネルはある事態にひどく動揺するか傷付いたために、家出に踏み切っているのだ。そうした事態から推察されるのは、ライオネルの家出の話をする母ブーブー自身が、そうした事態の深奥に息づくライオネルの「深い悲しみ」や「傷」の存在に気付いている、ということである。ブーブーがこれまでのライオネルの家出について語るとき、彼女がライオネルの現実の生活における傷心と家出との因果関係を、的確に、また詳細に捉えているのは確かだ。

現在進行的に起こっているライオネルの小舟への家出に関しても、母ブーブーはそうした因果関係をすでに察知している、と考えてよいだろう。実際、ライオネルは家政婦サンドラが彼の父親に侮蔑の言葉を用いた場面を目撃し (82)、小舟へ家出したのであった。そして、母ブーブーはそのことを知っていると思惟されるのである。

ここに “Dinghy” に不明瞭な仕方であらわされたブーブーをめぐる複数の傷の存在が明るみに出された。まず、先に検討したように、ブーブーは愛する弟ウォルトの死に傷ついている。また、彼女は息子ライオネルが（再び）心の傷を負ったことに傷ついている。さらには、彼女は、現実世界がライオネルに傷を負わせる存在であることに傷ついている。そうした複数の傷を抱えながら、ブーブーは息子ライオネルと彼女自身の魂の救済を試みるために、短編のタイトル “Down at the Dinghy” が指し示す通り、ライオネルの家出先である小舟へと向かうのである。

再びブーブーの「二つの生活」、ライオネルの「現実の生活」・「単一的な世界認識」

小舟が繋がれた棧橋への向かう途中でブーブーが口笛で「ケンタッキー・ベイブ」を吹いていることに注目されたい (“She [Boo Boo] walked along whistling ‘Kentucky Babe’ through her teeth” [77])。そうした振舞は、悲しみを内包する「現実の生活」に対して、陽気さに満ちた「現実逸脱的な生活体系」を定立・併存させていた、冷蔵庫前でのブーブーの姿と重なる。くわえて留意されたいのが、そのようにして小舟が繋がれた棧橋に到着し、ライオネルとその日二度目の対面を果たした次の場面でのブーブーの台詞である。

“Ahoy,” Boo Boo said. “Friend. Pirate. Dirty dog. I’m back.”

...

“It is I,” Boo Boo said. “Vice-Admiral Tannenbaum. Née Glass. Come to inspect the stermaphors.” (77)

ブーブーのそうした発言には、「母親」としての「現実の生活」とともに、そうした規範から逸脱した「海軍中将 (“Vice-Admiral”）」としての「現実逸脱的な生活」から成る、「二つの生活」を読み解くことができる。

ブーブーにとって二つの生活体系の定立がいかに枢要な事態であるのか、そうした点を浮き彫りにする一節が、先の引用箇所直後に描かれている。棧橋から海軍中将として話しかけるブーブーに対して、小舟にいるライオネルは次のように言う。

“You [Boo Boo] aren’t an admiral. You’re a *lady*,” Lionel said.

...

“Who told you [Lionel] that? Who told you I [Boo Boo] wasn’t an admiral?”

Lionel answered, but inaudibly.

“*Who?*” said Boo Boo.

“Daddy.”

... “Your daddy’s a nice fella,” she said, “but he’s probably the biggest landlubber I know. It’s perfectly true that when I’m in port I’m a lady - *that’s* true. But my true calling is first, last, and always the bounding -”

“You aren’t an admiral,” Lionel said.

“I beg your pardon?”

“You aren’t an admiral. You’re a lady all the time.” (77-78)

引用箇所に見られるのは、ライオネルから「海軍中将」ではないと何度否定されても頑なに「二つの生活」の体系を手放そうとしないブーブーの姿だ。ライオネルから、また彼の言葉を通して夫から、みずからの現実逸脱的な海軍中将としての生活を否定されても、ブーブーはそうした体系を頑なに主張している。留意されたいのは、その場面でブーブーがあくまでも二つの生活を営んでいるという点だ。彼女は「海軍中将」として、そして「母親」として、現実の生活のなかで傷付いた息子ライオネルに語りかけているのだ。そうした方途こそが、現実の生活のなかで不可避免的に生じる困難、悲しみ、さらには心の傷に対処するための、ブーブー独自の戦略であったことを思い出されたい。

ここで、やはり頑なである、ライオネルによるブーブーの「二つの生活」の否認と、彼の現実の生活のみの承認、すなわち単一的な世界認識についても検討していきたい。これまでの議論に鑑みるなら、ブーブーは困難に満ちた「現実の生活」に対して「現実逸脱的なもうひとつの生活体系」を打ち立てることで、前者を生き抜くことができていた。他方で、先の一節からも明らかのように、ライオネルは（ブーブーの母としての）現実の生活しか認めることができていなかった。実際、ライオネルは先の引用箇所において “You [Boo Boo] aren’t an admiral. You’re a *lady*”、 “You aren’t an admiral”、さらには “You aren’t an admiral.

You're a lady all the time” と、ブーブーの母親としての現実の生活のみを残し、海軍中將としての現実逸脱的な生活体系をことごとく認めていない。留意されたいのは、そうしたライオネルの単一的な世界認識こそが、彼自身を次のような困難の至極に導いてしまう（しまった）、という点である。

ライオネルはブーブーの二つの生活を認められないと同時に、みずからの生活にそうした両価性を認めることができないのである。端的に述べるなら、ライオネルは「現実の生活」しか知らないのである（彼はその「現実の生活」を生きることができない）。したがって、現実の生活のなかで傷付いた後に、ライオネルが救済を求めて逃げ込む先は、「現実のまた別のどこか」とならざるを得ない。短編“Dinghy”においては、それが棧橋に繋がれた「小舟（“dinghy”）」なのである。その場所は、現実の生活のなかのライオネルの苦悩の中心から外れた場所なのだ。

小舟についてさらに考えるなら、その場所はライオネルに傷を負わせた現実生活の中心の外れに位置してはいるが、彼をさらなる危険に曝す可能性を多分に孕んだ地所と考えなくてはならない。なぜなら、“just a stern-end view of the country launch on its way over to Leech's Landing” (76) という一節からも伺えるように、ライオネルが乗っている小舟が臨む環境とは大規模な湖であり、また捨てられて置き去りにされた水上スキーがひっくり返った状態で浮かぶ荒れた世界である (76)。換言するなら、小舟をめぐる環境とは、困難渦巻く現実の生活からライオネルを一時的に保護してくれる場所ではあるが、実際には「困難な現実生活のなかのさらなる困難な一側面」であり、死の危険すらも内包する場所なのである。要するに、(二つの生活を定立してみずからを護ることができるブーブーとは違い) ライオネルは現実の生活しか認めることができたために、みずからを現実の生活のより困難な場所としての「死のトポス」へ導いてしまったのだ。

補足的ではあるが、ライオネルが 3 歳の時に家出をした場所はセントラルパークのモールにある野外ステージ上で、季節は 2 月、その人物が保護された時刻は夜中の 11 時半だった (75)。つまりその際にも、ライオネルは現実の生活のなかで傷付き、その困難からみずからを救済しようと試みたが、現実の生活しか知り得ていないために、同一の審級内の別の場所、すなわち現実生活内の「死の (危険を孕む) 場所」へ、みずからを導いていたのである。ブーブーはその際のライオネルの健康状態について「凍死しかけていた (“Half-frozen to death”）」 (75) と回顧している。

ライオネルのそうした行動様式から推察されるのは、その人物が「二つの生活」という戦略をいまだ知り得ていないという事態であるとともに、そうした両価的な生活体系を定立するための「手引き」を受けることが急がれるということだ。そして、母ブーブーはそのことを知っている。

ブーブーによる「二つの生活の定立への手引き」、その布石

「二つの生活」を認めようとしないうライオネルにブーブーは次のように語りかける。

“I’m [Boo Boo] almost never tempted to discuss my rank with people. Especially with little boys who don’t even look at me when I talk to them. I’d be drummed out of the bloomin’ service.” (78)

そうした一節にも、やはりブーブーの営む二つの生活の体系を見て取ることができる。ひとつは、軍における階級の吹聴を潔しとしない (“*Many people think I’m [Boo Boo] not an admiral ... Just because I don’t shoot my mouth off about it*” [78])、海軍中將としてのブーブーの「現実逸脱的な生活」である。もうひとつは、みずからの姿を決して見ようとしないう小さな男の子 (“little boys”) ライオネルに語りかける (“*Still not look up, Lionel abruptly seemed called upon to demonstrate his sailing ability*” [77]; “*He [Lionel] kept his eyes exclusively on the deck of the boat*” [77])、母としてのブーブーの「現実の生活」である。留意されたいのは、ブーブーによって定立された母と海軍中將の二つの生活の糸が織りなす次のような読解の可能性である。

それは、第一に「海軍中將を演じる母ブーブーの一人芝居」という、第二にその人物による「二つの生活を定立するための手引き」というドラマの様相である。つまり、先述の一節の時点において、ブーブーはいまだ現実の生活しか認めることができない息子ライオネルを相手取って、その困難を生き抜く方途としての「二つの生活の定立」の方途を挑発的に教示することを始めている¹⁸、と思惟されるのである。換言するなら、先に引用した一齣に素描されているのは、みずから一人芝居の範例を示し、そのような仕方でライオネルの視線・認知を「現実の生活」から「現実逸脱的な生活」に誘い、最終的にその人物に「二つの生活」という仕組みを獲得させるといった、「二つの生活を定立するための手引き」を今まさに開始しようとするブーブーの姿である。

また、ブーブーが立つ場所は単なる「棧橋」であるとともに「二つの生活の定立を教示するための場」へと様変わりすると考えられる。他方、ライオネルが居座る小舟 (“dinghy”) は、いまだ現実という単一的な場 (ライオネルにとっては「死のトポス」) に留まっている。

「二つの生活を定立するための手引き」：レッスン・ワンおよびレッスン・ツー

前節で指摘したように、ブーブーはライオネルに向けて「二つの生活を定立するための手引き」を今まさに施そうとしている。そうした視点から先の引用箇所と繋がる場面での彼女の振舞いを検討していきたい。

Without lightening her [Boo Boo] cigarette, she suddenly got to her feet, stood

unreasonably erect, made an oval out of the thumb and index finger of her right hand, drew the oval to her mouth, and - kazoo style - sounded something like a bugle call. Lionel instantly looked up. In all probability, he was aware that the call was bogus, but nonetheless he seemed deeply aroused; his mouth fell open. Boo Boo sounded the call - a peculiar amalgamation of “Taps” and “Reveille” - three times, without any pauses. Then, ceremoniously, she saluted the opposite shoreline. (78)

ライオネルが二つの生活を定立できるようにとの願いを込めて、ブーブーが「最初のレッスン」を試みる様子が一節に示されている。ブーブーはどこかおかしい直立の姿勢を取り (“unreasonably erect”)、右手の親指と人差し指で楕円を作ると、それを口もとへ持ってゆき、軍隊のラッパのような音を出す。つまり、ラッパの音を模した指笛を吹くことで、ブーブーは第一に眼前に広がる「現実の生活」のなかに「現実逸脱的な生活体系」を定立し、第二にライオネルの視線を（これまで向けられることのなかった [77]）後者・「海軍中将」としてのブーブーの姿へ向けさせようとしている。そうした試み・レッスンの目指すところは、ライオネルの世界認識を「現実の生活のみの承認」から「現実逸脱的な生活の承認」という新たな段階へと導くことであり、くわえて彼が「二つの生活」の営みを容認し実践する際の心理的基盤（心構え）を形成することであると考えられる。

実際、ライオネルは偽のラッパの音 (“the bogus call”)、すなわち現実逸脱的な生活の響きに反応し、ようやく顔を上げ、大いに興味を駆り立てられた様子を示している。つまり、ライオネルはそれまで認めることのなかった「海軍中将」としてのブーブーの姿、すなわち「現実逸脱的な生活」を（ある程度であるにせよ）認識したと考えられるのである。このようにしてブーブーによる「二つの生活を定立するための手引き」のレッスン・ワンは、ひとまず達成されたと言える。しかし、すぐさまブーブーは次なる試み、すなわちレッスン・ツーに打って出ている。

ようやく顔を上げてこちらに視線を向けたライオネルに対し、「海軍中将」としての生活を営むブーブーは、秘密のラッパを聞くことが許されるのは海軍中将だけであると言う (“That was a secret bugle call that only admirals are allowed to hear” [79])。一方のライオネルは “Do it again” (79) という懇願の声を上げる。しかしブーブーはその声を受け流し、彼に次のような挑発的な言葉を投げかける。その発言に、ブーブーによる「二つの生活を定立するための手引き」の「レッスン・ツー」を見て取ることができる。

“If you’ll [Lionel] tell me [Boo Boo] why you’re running away, I’ll blow every secret bugle call for you I know. All right?” (79)

ライオネルが家出の理由 (“why you’re running away”) を話すのなら、軍隊の秘密のラッパ (“every secret bugle call”) を聞かせる、とブーブーは言う。では、そのような発言の

どこに「二つの生活を定立するための手引き」の「レッスン・ツー」の様相を読み解くことができるのだろうか。端的に述べるなら、そのように発言することで、ブーブーはライオネルに「現実の生活」と「現実逸脱的な生活」が共時的に併存されている状態、すなわち「二つの生活」の営みを実践させようとしている。このように考えるのである。

二つの生活への手引きのレッスン・ワンにおいて、ライオネルはようやく「現実逸脱的な生活」を承認した。しかしながらその時点で、客席から劇場の舞台を見るかのように、ライオネルは一人芝居の演者ブーブーを見上げ（“Lionel instantly looked up” [78]）、極めて短い言葉を発するに留まっていた（“Do it again” [79]）。

ここでバフチンの「カーニバル」という思想概念を再び念頭に置きたい。カーニバルとは、『演技者と観客の区別もない』パフォーマンスであり、誰もが、観客として見物などせず、『すべての者が積極的な参加者』として『カーニヴァル劇に加わる』必要がある¹⁹。ブーブーが目指す「二つの生活の定立」も事情は同様であると思われるのだ。ブーブーによる二つの生活を定立するための手引きにおいて、特別枢要であるのはライオネルが「現実の生活」および「現実逸脱的な生活」を生きる・営むことなのである。

したがって、「二つの生活を定立するための手引き」のレッスン・ワンにおいてライオネルが「現実逸脱的な生活」（すなわち「海軍中将」としてブーブー）を承認した後に、すぐさまブーブーはライオネルにその生活体系を営む・実演する機会を与えようとしている（その詳細については、後述する）。このように考えるのである。

他方、先の引用箇所には、ライオネルによる「現実逸脱的な生活の営み・実践」の試みのみならず、それと同等の、あるいはそれ以上に重要なレッスンが含まれていることに留意されたい。そうしたレッスンとは、ライオネルによる「家出の真相の告白」である。つまり、「現実の生活の営み」がそれである。

ライオネルが実は「現実逸脱的な生活」はおろか、「現実の生活」すらも生きることができないことを、ブーブーは知っている。それというのも、ライオネルは現実の生活の威嚇や脅威、またそこで負った傷の痛みから逃げ、ついには小舟という死の場所まで至ってしまっていた。また、ライオネルは現実の生活で負った（家出の原因となった）出来事を母ブーブーに告白しないという仕方で、現実の生活を営むことを避けていた。

ブーブーはライオネルが「現実の生活」と「現実逸脱的な生活」を生きることが出来ないことに目を伏せず、そうした現実と向かい合う。では、先に挙げた引用箇所におけるブーブーの発言をより精緻に読んでいきたい。該当する一節を再度引用する。

“If you’ll [Lionel] tell me [Boo Boo] why you’re running away, I’ll blow every secret bugle call for you I know. All right?” (79)

「現実逸脱」的な海軍式のラッパの音を聞いたがっているライオネルに対して（“Do it [a secret bugle call] again” [79]）、ブーブーはその交換条件として「現実」で起こった家出の

真相を語るよう彼に仕向けている・挑発しているのである。すなわち、ライオネルが海軍式のラッパの音を聞くためには、彼自身の家出の真相をブーブーに語らなくては行けないのだ。

ライオネルが家出の真相を語ることは、彼がそうした行動の原因となった「現実の生活」と向かい合う事態を指し示す。それは、換言するなら、ライオネルが「現実の生活を生きる・営む」一齣であると考えられる。他方、ライオネルがそのように「現実の生活を営むこと」で（あるいは「営みながら」）、海軍のラッパの音を（能動的な仕方）で聞く一齣とは、彼が自らの意思によって「現実逸脱的な生活」のなかに至り、（海軍の一員としての）「現実逸脱的な生活を営む」事態を指し示すと思惟されるのである。

これまでの議論を端的にまとめたい。ブーブーは先に引用した一節をライオネルに投げかけることで、彼に「現実の生活（“If you’ll [Lionel] tell me [Boo Boo] why you’re running away”）」と「現実逸脱的な生活（“I’ll [Boo Boo] blow every secret bugle call for you [Lionel] I know”）」を共時的に生きる・営むよう（暗に）働きかけ、そのような仕方ではライオネルに「二つの生活の営み」を獲得させようとしている。そうした試みこそが「二つの生活を定立するための手引き」のレッスン・ツーにおいて、ブーブーが目指すところと思惟されるのだ。

再び念頭に置きたいのは、その「二つの生活」という方途こそが、短編“Dinghy”序盤でのブーブーの姿に散見された事象である点である。ブーブーは最愛の弟ウォルトのいない「現実の生活」のなかに、「その規範を逸脱する調子はずれの陽気な生活体系」を定立するという仕方、困難な現実を生き抜いていた。「二つの生活を定立するための手引き」のレッスン・ツーにおいて、あるいはそうした試みの全体において、ブーブーがライオネルに切実に教示しようと努めた対象とは、「二つの生活の定立・営み」による「自己救済の方途」であると思惟されるのである。

しかしながら、ブーブーのレッスンは、端的に結果のみを述べるなら、ライオネルから放たれた“No” (79) の一言によって頓挫してしまう。

「二つの生活の定立」をめぐるブーブーの新たな教示的試み（レッスン）：ライオネルのパロディー

ブーブーからライオネルに向けてなされた「二つの生活を定立するための手引き」の第二段階（レッスン・ツー）が失敗に終わった後、ブーブーの言葉から「二つの生活」の様相が消え、母としての「現実の生活」のみが見て取れるようになる。ブーブーの“You [Lionel] told me [Boo Boo] you were all through running away ... We talked about it, and you told me you were all through. You promised me” (79) には、ライオネルの家出に、またライオネルが深く傷ついたことに傷つく母としての、限りなく単一的な声が鳴り響いている。

しかしながら、ブーブーは再び現実逸脱的な生活体系を定立し、ライオネルに二つの生活の定立の方途を教示しようと努める。興味深いのは、その際のブーブーの新たな戦略だ。ブ

ブーは再び「現実逸脱な生活体系」を定立するのだが、その際に（そうした体系で）演じる人物がライオネルなのである。つまり、ブーは「ライオネルのパロディー」を行う・演じるのだ。では、該当箇所を詳細に検討していこう。

ライオネルが乗っている小舟の船尾には、水中ゴーグルが放置されている。ライオネルはそのストラップを右足の拇趾と第二趾の間に挟み、湖に放り投げる（“Lionel ... flipped the goggles overboard. They sank at once” [81]）。棧橋にいるブーは、その水中ゴーグルが彼女の兄の Uncle Webb のもので（“Those [the goggles] belong to your Uncle Webb” [81]）²⁰、元々は彼の兄 Seymour の所有物であったことを告げる（“They [the goggles] once belonged to your Uncle Seymour” [81]）。その言葉に対して、ライオネルは “I don’t care” (81) と素っ気なく答える。

そのようなライオネルの振舞いの直後、ブーはズボンのポケットから白い紙と緑のリボンで包装されたトランプ一組ほどの大きさの「包み (“a package”）」を取り出し、それが「キーチェーン (“a key chain”）」であるとライオネルに告げる (81)。ライオネルは “Throw it? ... Please?” (81) と声を上げる。キーチェーンを湖に放り投げることに、それこそがみずからの果たすべき義務である、とブーは言う（“I [Boo Boo] have a little thinking to do. I *should* throw this key chain in the lake” [82]）。ライオネルはキーチェーンが自分の所有物であると告げる（“It’s mine” [82]）。その言葉に対して、ブーは “I don’t care” (82) と素っ気なく答える。

要するに、そうした連続的な場面において、ブーはキーチェーンを用いて、直前のライオネルの振舞い（“Lionel ... flipped the goggles overboard”）、さらには “I don’t care” という発言を明らかにパロディー化しているのだ。また、ブーによる “I *should* throw this key chain in the lake” の一文には、「キーチェーンを湖に投げ入れるべき」という義務の念 (*should*) のみならず、「ライオネルと同じ行動を取るためには、キーチェーンを湖に放り投げなくてはならない」という「ひと捨りある義務の念」 (“*should*”) を読み解くことができまいだろうか。後者について考えるなら、それは、ある人物（ブー）が対象（ライオネル）をパロディー化する際の心理、と言えるだろう。キーチェーンをめぐる一節において、ブーは、母親としての「現実の生活」とライオネルとしての「現実逸脱的な生活」からなる、「二つの生活」を定立しているのである。そうした教示的試み（レッスン）がライオネルに与える効果と変化について、次に検討していきたい。

ライオネルの「現実逸脱的な生活」のやっとのデビュー

ブーがライオネルのパロディーを上演した直後の、ライオネルをめぐる描写を考察したい。該当する一節を引用しよう。

Lionel slowly sat back in his seat, watching his mother, and reached behind him for

the tiller. His eyes reflected pure perception, as his mother had known they would.
(82)

ライオネルの瞳には“pure perception”が浮かんだ、とある。しかし、その“pure perception”とは具体的にどのような事態を指し示しているのだろうか²¹。そこで注目したいのが、その“pure perception”をめぐる一節の直後に描かれるライオネルの振舞いである。

“Here.” Boo Boo tossed the package down to him [Lionel]. It landed squarely on his lap.

He looked at it in his lap, picked it off, looked at it in his hand, and flicked it - sidearm- into the lake. He then immediately looked up at Boo Boo, his eyes filled not with defiance but tears. In another instant, his mouth was distorted into a horizontal figure - 8, and he was crying mightily. (82)

ライオネルの瞳に浮かんだ“pure perception”が指し示す事態とは、その人物の瞳から涙が溢れる直前の輝きである、とする解釈をここでは保留したい。その一節でとりわけ枢要と思われるのは、まずブーブーがキーチェーンの包みをライオネルの膝の上に放り投げ（“Boo Boo tossed the package down to him [Lionel]”）、次にライオネルがその包みを湖の水面に放り投げる様子である（“flicked it - sidearm- into the lake”）。境界線越しにキーチェーンを放り投げるという点で、ライオネルは直前のブーブーの振舞いを明らかに反復しているのだ（ブーブーの場合は棧橋 [陸] から小舟 [湖]へ；ライオネルの場合は小舟 [水上] から湖 [水面] へ）。要するに、ライオネルがキーチェーンを湖に放り投げる場面は、彼が「ブーブーのパロディー」を演じてみせる一齣として読み解くことができるのである。

注目されたいのは、先の考察によって浮かび上がる、次のような読解の可能性である。まず、これまでの議論を振り返りたい。第一に、ブーブーがライオネルのパロディーを行っていた。第二に、その光景を目撃したライオネルが“pure perception”を瞳に浮かべた。その直後に・第三に、ライオネルがブーブーのパロディーを行っていた。

続いて、このような文脈を念頭に置き、「第二」として挙げた、ライオネルの瞳に浮かんだ“pure perception”について考えてみたい。すると、その語に纏わる次のような解釈が浮かび上がると思われるのだ。すなわち、“pure perception”は、ライオネルがブーブーによる自分（ライオネル）自身のパロディーという「現実逸脱的な生活」を目撃することで、そうした世界の在り方を察知し（purely perceive）、遡及的な仕方これまででブーブーによって試みられた「二つの生活を定立するための手引き」の各教示に気づき（purely perceive）、それらを反芻することについて「現実逸脱的な生活の営み」の仕組みや在り方を承認・容認するに至る（purely perceive）、まさにその一齣を指し示している。ライオネルが彼の瞳に

浮かべた“pure perception”とは、現実逸脱的な生活のデビューを果たしたことを知らせる輝きであり、いわば「スター誕生」を告げる輝きなのである²²。すでに述べたように、ライオネルがはじめて演じた人物とは、母ブーブーである。

他方、ライオネルが現実逸脱的な生活の第一歩を踏み出した場面での、ブーブーをめぐる描写にも目を向けたい。そこにブーブーの「二つの生活」をめぐる新たな様相を突き止めることができるのだ。

Boo Boo got to her feet, gingerly, like someone whose foot has gone to sleep in the theatre, and lowered herself into the dinghy. (82)

ブーブーはライオネルの「母」であるとともに、弟子の初演を見守る「演劇のインストラクター・師」を生きている。遡及的に考えるなら、「二つの生活を定立のための手引き」において、ブーブーは「母と海軍中將」を生きると同時に、「母と（『二つの生活の定立の手引き』を行う）演技・演劇の師」を生きていたことに気づかされる。しかし先に引用した場面では、これまで師を演じてきたブーブーが、演劇を上演される観客の側を生きている。ブーブーとライオネルの間に措定された、演じる側・演じられる側、あるいは観る側・観られる側の関係が、そのとき反転したことになる。端的に述べるなら、そうした一節は、ブーブーが「現実逸脱的な生活の営みのデビュー」を果たすライオネルの晴れの姿を見届けた一齣を指し示していると読み解くことができるのである。

ライオネルの「現実の生活」と「二つの生活」のやっとのデビュー

ライオネルはついにみずからの世界認識を「現実逸脱的な生活の定立」の段階へと進めたわけだが、そのことが即座に「二つの生活の定立・営み」を意味するものではないことに注意しなくてはならない。そうした両価的な生活体系を定立するためには、ライオネルは「現実逸脱的な生活」とともに「現実の生活」を生きなくてはならないのだ。再び念頭に置きたいのは、ライオネルがいまだに後者を生きることができないでいる点である。

結論を先に述べてしまうなら、ライオネルは「現実逸脱的な生活の営み」に続く形で、「現実の生活の営み」を開始する。しかし、どのようにしてそうした事態が可能になるのだろうか。ライオネルがブーブーのパロディーによって「現実逸脱的な生活」を定立・実践した場面の直後に、彼を「現実の生活」の営みの開始へと導く重要な事象が描かれている。すでに引用した一節であるが、該当箇所をここに再度引用したい。

He [Lionel] looked at it [the package] in his lap, picked it off, looked at it in his hand, and flicked it - sidearm- into the lake. He then immediately looked up at Boo Boo, his eyes filled not with defiance but tears. (82)

ライオネルは「涙 (“tears”)」を流す。それは、ライオネルがブーブーのパロディーを演じることで流した涙である²³。つまり、その涙は、ライオネルが「現実逸脱的な生活」での「ライオネルの思う・思いやるブーブーの生活・心情」の営みを通して流した涙であり、「ブーブーが流した・流したかったかもしれない涙」と考えられるのだ。ライオネルが「現実逸脱的な生活」のなかで生きたブーブーの生活・心情とは、兄シーモアの水中ゴーグルの喪失による深い悲しみであると推察される（しかし、実際にブーブーがそのような感情を抱いているのかという点については判然とすることはできない）。

他方、ライオネルの涙について、次のようにも考えてみたい。ライオネルは「ブーブーとして流した涙」のなかに、彼自身の「現実の生活において流される涙」を突き止めた。後者は、ライオネルが家政婦のサンドラの言葉を聞いて深く傷ついた際に流したであろう・流したかったであろう涙であるとともに、実際・現実には彼がそうした困難から逃れて小舟（死のトポス）へ至ることを選んだために流されなかった涙である。

要するに、ライオネルは「現実逸脱的な生活」のなかでブーブーとして涙を流すことで・流すと同時に、「現実の生活」における4歳児ライオネルの涙を流した。また、そうした事態は、ライオネルが「現実の生活」で直面した困難な事態と向かい合いその苦悩や悲しみを受け入れる一齣を指し示しており、さらには彼がついに「現実の生活の営み」を開始するとともに、「二つの生活の営み」のデビューを果たす場面を指し示している。このように思惟されるのである。

「二つの生活」のなかの「現実逸脱的な生活」でのブーブーとライオネルの共演

ライオネルが二つの生活の営みを開始した直後、ブーブーははじめて小舟のなに入る。船尾席に座るブーブーの膝の上には「操縦者 (“the pilot”）」としてのライオネルが座っている (“In a moment, she [Boo Boo] was in the stern seat, with the pilot on her lap” [82])。そうした場面が続く、ブーブーの発言に注目されたい。

“Sailors don’t cry, baby. Sailors *never* cry. Only when their ships go down. Or when they’re shipwrecked, on rafts and all, with nothing to drink except -” (82)

ライオネルが二つの生活を定立する以前では、ブーブーは彼を “little boys” (78) と呼んでいた。他方、ライオネルが二つの生活を定立した後の場面を描く引用箇所では、ブーブーは彼に “Sailors” および “baby” と呼びかけている。

すでに指摘したように、その時点でブーブーはライオネルが「現実逸脱的な生活」を定立することが出来ることを知っている²⁴。また、その生活体系を定立することでライオネルが「涙」を流した光景をブーブーは目にしている。つまり、ブーブーが “Sailors” および

“baby”と発話した時点で、彼女はライオネルが「二つの生活」を定立する・生きることができるとある程度確信していると推察されるのである。

では、そうした新たな視点を念頭に置きながら、先の引用箇所を再び読み解いていきたい。ブーバーは“Sailors don't cry, baby ... with nothing to drink except -”という台詞を行為遂行的に発話していると考えられる。すなわち、ライオネルに“Sailors”と語り掛けることで、ブーバーは彼女自身が「海軍中将」としての「現実逸脱的な生活」を眼前に定立する。また、その（同一の）声によって、ブーバーはライオネルに彼自身が「海軍の泣いてしまった船乗り（“Sailors”）」としての（ブーバーのそれと同じ）「現実逸脱的な生活」を定立するよう働きかける。そしてブーバーは、その劇的な生活体系のなかで共に海軍の船員という役柄のドラマを演じ合おうではないか、とライオネルに呼びかけている。このように読み解くのである。つまり、先のブーバーの“Sailors don't cry, baby ... with nothing to drink except -”という発話は、彼女からライオネルに向けられた「現実逸脱的な生活」のなかでの「共演要請」と読み解くのである。なお、とりわけ留意されたいのは、そうした一齣には、小舟の船尾席に座る「母」と「4歳児ライオネル（“baby”）」の「現実の生活」の光景も共時的に併存・定立されている点である。

しかし、なぜブーバーはライオネルとの「共演」を果たそうと試みるのだろうか。すでに指摘したように、ブーバーはライオネルが「二つの生活」を定立することが出来ることをある程度は知っている。したがって、彼女はそうした生活体系を戦略として、ライオネルが「海軍の船員」としての「現実逸脱的な生活」のなかで「ある事象」を果たすことを補助しようと試みていると思われるのだ。「海軍中将」であり「母」であるブーバーは、先に挙げた発話行為によって、そのことを、挑発的に、しかし補助の手を差し伸べながら、引き起こそうと試みていると思惟するのである。次節において、そうしたいきさつを詳細に検討していくことにする。

最後に、幾分唐突であるが、次の点も指摘しておきたい。ブーバーがライオネルの居座る小舟に足を踏み入れ、そこで海軍中将としての「現実逸脱的な生活体系」を定立し、その審級にライオネルを導き入れようとするとき、小舟は以前のような現実の生活のなかの荒れた地所から、人々が活発に混じり合う「舞台」へと様変わりする。したがって、小舟は以前のような「死のトポス」から「生のトポス」へと反転することになる。

二つの生活の定立と自己救済

ブーバーが海軍中将としての「現実逸脱的な生活」を定立し、そこでライオネルと共演を果たそうと挑発する一節を再び引用したい。また、それに続くライオネルの発言も引用する。

“Sailors don't cry, baby. Sailors *never* cry. Only when their ships go down. Or when they're shipwrecked, on rafts and all, with nothing to drink except -”

“Sandra — told Mrs. Smell — that Daddy’s a big — sloppy — kike.” (82)

お父さんのことを大きくてのろまな “kike” だってサンドラがスネル夫人に言った。このようにライオネルはブーブーに告げる。前半部のブーブーの声が二重化されているいきさつは前節ですでに述べた。では、それに続くライオネルの声がはたして単一的なのか、あるいは二重・両価的なものなのか、一読して判然とするところではない。

しかし、再び念頭に置きたいのは、「二つの生活」のデビューを果たす以前のライオネルの言葉である。海軍中將としてのブーブーの声に対して (“It is I [Boo Boo] ... Vice-Admiral Tannenbaum. Née Glass. Come to inspect the stermaphors [77])、ライオネルは “You [Boo Boo] aren’t an admiral. You’re a *lady*” (77) や “You aren’t an admiral” (78) また “You aren’t an admiral. You’re a lady all the time” (78) と発言し、ブーブーの「二つの生活」をはっきりと否定する言葉を連発していた。

他方、先の引用箇所では、ライオネルはそうした発言を行っていないと考えてよいだろう。それどころか、ライオネルは、「海軍中將」および「母」としてのブーブーからの呼びかけを耳にすると、彼が「現実の生活」において目撃した極めて困難な出来事、すなわちその人物を家出へと駆り立てた事象について、すんなりと、話し始めるのだ。端的に述べるなら、その瞬間にライオネルが「現実の生活」を生きていることはほとんど間違いないと思われるのだ。

では、そうした見方に基づいて、先の引用箇所でのブーブーとライオネルの対話を演繹的に読み直したい。そうすることで、次のようなドラマを提示することができると思われるのだ。

まず、ブーブーが「海軍中將」として、“Sailors don’t cry, baby ... with nothing to drink except -” と、「4 歳児 (“baby”)」ライオネルに語り掛ける。その声に応じて、4 歳児ライオネルが「船乗り (“Sailors”)」としての「現実逸脱的な生活」を定立する。続いて、「船乗り (“Sailors”)」ライオネルが、“Sandra — told Mrs. Smell — that Daddy’s a big — sloppy — kike” と、「4 歳児ライオネル」の困難・苦難を告白する。要するに、ブーブーからの共演要請という助力のもとで、ライオネルは眼前に「二つの生活」を定立し、その「現実逸脱的な生活」のなかで発せられる声で「現実の生活」の困難・苦難を告白するに至った。このようなドラマである。

そうしたいきさつをもってして、ライオネルが初めて口外した「現実の生活」の困難・苦難、すなわち 4 歳児のライオネルを小舟へと至らせたトラウマ的事象が明らかになる。それは、家政婦サンドラによるライオネルの父親への侮蔑的な発言 (“kike”) である。先の場面の直後に、ライオネルが涙を流している様子が描かれていることから (“He [Lionel] came in closer, still crying, to stand between his mother’s legs” [82-83])、彼がカタルシスを迎えている様子が読み取れる。しかしながら、より重要であると思われるのは次の点である。つまり、「ライオネルの告白」それ自体が、心の奥底 (すなわち内部) へ押し込んで蓋をした

「現実の生活」の苦悩を表出する行為であり、「カタルシス」という語が本来的に持つ「浄化」や「排泄」と相同的な行為と考えられるのだ。また、そのような仕方で、ライオネルは現実の生活において背負い続けた苦悩や悲哀から解放され、ついに「自己救済」を成し遂げるに至ったと思惟されるのだ。「二つの生活」を戦略としてなされたライオネルの自己救済の一齣には、カーニバル的な世界感覚である、「死と再生」のモチーフを見て取ることができないだろうか。

ここでとりわけ重要であると思われるのは、「母」および「海軍中将」としてのブーブーの声（すなわち「共演要請」）がライオネルの自己救済を補助した点であり、それに支えられながらもライオネルがみずからの力で「二つの生活」体系を定立し、最終的に「自己救済」という新たな段階に至った点である。ライオネルが辿ったそうした「自己救済の方途」は、ブーブーが弟ウォルトの死という現実を生き抜く際に身を託した技であり、また困難な現実を生き抜くことが出来るようにとの願いを込めてブーブーがライオネルに伝達することを切実に望んだ芸当であると考えられる。

「少し先の現実の生活」

困難な現実を生き抜くための方途としての「二つの生活」を（完全にではないにせよ）みずからのものとしたライオネルにとって、次の点が重要になってくる。ライオネルが二つの生活の営みによってつかの間の自己救済へと至った後にも、さらなる困難がその人物を待ち受けている。ブーブーはそのことを知っている。ライオネルが「二つの生活」という方途によって“Sandra — told Mrs. Smell — that Daddy’s a big — sloppy — kike” (82) と告白し、ついに自己救済を果たした場面の直後で、ブーブーは彼に次のように言っている。

“Well, that isn’t *too* terrible,” Boo Boo said, holding him [Lionel] between the two vises of her arms and legs. “That isn’t the *worst* that could happen.” She gently bit the rim of the boy’s ear. “Do you know what a kike is, baby?” (83)

小舟の船尾席でブーブーがライオネルを両腕と両足の間に挟んでいる光景は、ブーブーが現実の生活と現実逸脱的な生活の双方の生活体系から成る「二つの生活」の空間にライオネルを導き入れた状態で、今後彼らのもとに不可避免的に訪れる脅威を予見している様子を想起させる。その脅威とは、“kike”という言葉ですらも苛酷さの水準では最上級とみなされない、「少し先の現実の生活」に内包される強烈な威嚇・暴力・恐怖である。

「少し先の現実の生活」と「二つの生活」

ライオネルは家政婦サンドラから父親に向けて発せられた“kike”という言葉に傷つい

たのであった。しかし、そこにはひとひねりある。ライオネルは、彼の父親に“kike”という「ユダヤ人への差別的な呼称」が用いられたことに傷ついたのではないのだ。そうではなく、ライオネルは彼の父親が「凧」(つまり、kite)と呼ばれたと勘違いして (“It’s [kike] one of those things that go up in the air ... With string you hold” [83])、そのことに深く傷ついたのであった。それはライオネルの単なる勘違いである。しかしながら、そうした勘違いに根差した4歳児ライオネルの世界認識は、彼にとってのその時点での紛れもない現実であり、彼を深く傷つけ苦悩させる現実には他ならないのだ。確かに、そこには“kike”と“kite”の二つの生活体系・審級が定立されているように思われるかもしれない。しかしながら、その時点でのライオネルの現実とは、“kike”が“kite”としてのみ作用する現実世界なのである。要するに、4歳児であるライオネルの視点・認識において、父親が凧と呼ばれるという「現実の生活」に、ライオネルは深く傷ついたのである。

それゆえに、ライオネルには今後さらなる困難が予想されると言えるだろう。それは、“kike”が「凧(kite)」を指し示す現実が現実ではないという「現実の生活」の実現である。それは、つまり、“kike”が「ユダヤ人への蔑称」を指し示す現実、あるいはユダヤ人であることを理由に種々の暴力的な脅威に曝される可能性を内包する現実(すでに挙げた田中啓史の指摘に従うなら、短編“Dinghy”の物語世界はホロコーストからそれほど長い年月が経過していない1945年の晩秋を舞台としている)、さらには「反ユダヤ主義」(拡大的な解釈が許されるのなら「人種差別的憎悪」という不条理が一枚岩的に固定されてしまった現実である²⁵)。それこそが、先に挙げた、母ブーブーとライオネルが小舟の船尾席で見つめていた、「少し先の現実の生活」に内包される強烈な威嚇・暴力・恐怖であると思惟されるのだ。

母ブーブーはそうした困難を予感しながらも、ライオネルに「二つの生活」を示し続ける。まず、街までドライブして(ちょうど在庫を切らしていた [74])パンとライオネルの大好物であるピクルスを買ひ、車の中で一緒にピクルスを食べてから駅まで父親を迎えに行き、そして家に着いたら親子三人で一緒に船に乗る(83)。ブーブーはそのような「現実の生活」の営みをライオネルに提案する。それは幸福な光景であるように思われるかもしれない。しかし同時に、ライオネルたちが向かおうとする場所、すなわち陸地は、やはり困難な「現実の生活」である。そこには、先に挙げた威嚇・暴力・恐怖が彼らを待ち構えているのだ。

ライオネルから“Okay”(83)の一言が発せられると、ブーブーは次のように振舞う。最後にその場面を引用したい。該当箇所は短編“Dinghy”の最後の文章である。

They [Boo Boo and Lionel] didn't walk back to the house; they raced. Lionel won.
(83)

ライオネルとブーブーは駆けっこをする。現実的に勝者になりえないライオネルが勝者となり、また現実的に敗者になるはずのないブーブーが敗者となる。母と子のそうした立ち位

置・力関係の反転は、彼らが現実の規範から解放され、現実の生活を逸脱するカーニバル的な世界感覚に身を置いている事態を指し示すと思惟される。

短編“Dinghy”において最後の最後に敗者であるはずのライオネルが勝利する一齣に、近い将来不可避免的に訪れる困難な現実のなかにあっても、その人物が「二つの生活」を定立することで救済の方途を獲得し、そのような仕方でも困難に満ちた現実の生活を生き抜く様子を予見的に読み解くことができるだろう。他方、敗者の役柄を演じるブービーの姿には、繊細で傷つきやすいために「現実の生活」を生きることが度々困難になる幼い息子ライオネルを後方から心配しながら見つめる母の姿とともに、「現実逸脱的な生活」の舞台を「勝者」として疾走する新人俳優ライオネルの演技を眺め、その人物の頼もしい将来を確信する(共) 演者としての姿を読み解くことが出来るとともに、それだけではなく、ライオネルが二つの生活の営みと救済の方途を学んだことに安堵し、少し先のライオネルの姿を目にすることで救済のひと時を迎えた母の心象を読むことができるだろう。

1 ホールデンは *The Great Gatsby* を大のお気に入りとして挙げていた。その小説の主人公 Jay Gatsby もまた、彼の実像とは別の虚構を演じることで、現実的には極めて困難な願望としての Daisy との過去の恋愛を成就させようとしていた。

2 Salinger, J.D. *The Catcher in the Rye*, New York: Little, Brown and Company, 1991, p.16.

3 Rosen, Gerald. *Zen in the Art of J.D. Salinger*, Berkeley: Creative Arts Book A Company, 1977, p.25.

4 北岡誠司『バフチン—対話とカーニヴァル (現代思想の冒険者たち)』講談社、一九九八年、二九八頁。

5 同書、四一三頁。

6 ミハイル・バフチン『ドストエフスキーの詩学』[第十七版] 望月哲夫・鈴木淳一訳、筑摩書房、一九九五年、二一六頁。括弧内はバフチン。

7 Warren French (ウォーレン・フレンチ) は、サリンジャーの作品における「二つの世界 (“two worlds”)(二八、38) のモチーフを指摘している。フレンチによれば、サリンジャーの作品には『『きれいな』世界 (“The ‘nice’ world”)(二八、38) と『『いんちきな』世界 (“the ‘phony’ [world]”)(二八、38) の対比がしばしば登場する。フレンチは “Uncle Wiggily in Connecticut” を例に挙げ、前者の世界を「エロイーズがウォルトと過ごした牧歌的な日々を思い出す回想場面で我々が垣間見る世界」(二八、38) と言い表し(別の箇所では「きれいな (“nice”) は「架空の物語 (“a work of fiction”)[二八、38] と結びつけられている)、他方で後者の世界を「彼女がルーと暮らしている現在の世界」(二八、38) (別の箇所では「何も創り出さない世界」[二九、39]) と説明される。そして、それらの世界が悲劇的に相接する場面として「エロイーズが酔いつぶれた大学時代の友人に、『あの頃はあたしもきれいなお嬢さんだったわね、そうでしょう』と言う最後の叫び」(二八、38) の一齣を挙げる。要するに、サリンジャーの研究者であるフレンチの『『いんちきな』世界』は「現実の世界」と、また『『きれいな』世界』は「虚構」と換言することが可能であり、それらはバフチンのカーニバル的世界感覚の支柱である二つの生活の一枚岩的な公的体系と日常からの一時開放された・常軌逸脱的なカーニバル的体系の図式と共鳴するものであると思われるのだ。

しかしながら、フレンチとバフチンの議論にはひとつ大きな相違が見られる。フレンチは、『『きれいな』世界』と『『いんちきな』世界』が相接する様態を「二つの世界の対比 (the contrast between these two worlds) (二八、38) や「この対立する二つの世界 (These contrasting two worlds) (二八、38) と捉え、『『いんちきな』世界』が『きれいな』世界』に勝利を収める」(三一、41) や「サリンジャーは明らかに、『きれいな』と『いんちきな』の妥協はありえないと信じている」(三四、44) といった議論へ向う。つまり、フレンチは「二つの世界」が相接する場面を、

一方の世界の他方に対する優位性の問題に収斂させるのだ。しかし、バフチンの二つの生活をめぐる議論は、そうした優位性を重要視するものではなく、むしろ二つの異なる体系・審級は同時併存の様態に向けられていると考えられる（ウォーレン・フレンチ『サリンジャー研究』田中啓史訳、荒地出版社、一九七九年 / French, Warren. *J.D. Salinger*. Revised ed. Boston: Twayne Publishers, 1976）。

⁸ 北岡、前掲書、三〇七頁。

⁹ Takeuchi は *Catcher* をバフチンのカーニバル、ユング心理学、さらには鈴木大拙の禅思想の視点から考察している。竹内はホールデンと妹フィービーとの間でなされる赤いハンティング帽の交換に「戴冠と奪冠」というカーニバル型の儀式的様相を指摘し、そうした言説のもとにキャッチする側・キャッチされる側をめぐる「役割の交換」だけでなく「死と誕生」というカーニバル的モチーフを読み解く（329）。また、竹内は *Catcher* のなかで描かれる「魚」に捕る側・捕られる側、「排泄」や「雨」に死・誕生、「回転木馬」に現実・非現実、さらには登場人物のひとりである D.B. に作家・読者、などのバフチンおよびポストモダン的な「二項対立の反転（“subversion of binary oppositions”）」（333）および対立項の同時併存の様態を指摘する。最終的に、そうした事象のさらなる考察を通して、竹内は *Catcher* に描かれている「救済」をめぐる物語を前景化している。（Takeuchi, Yasuhiro. “The Burning Carousel and the Carnavalesque: Subversion and Transcendence at the Close of *The Catcher in the Rye*”, *Studies in the Novel* 34.3, 2002, 320-336 / また同氏（竹内康浩）の『「ライ麦畑でつかまえて」についても何も言いたくない—サリンジャー解体新書』[荒地出版社、一九九八年] および『ライ麦畑のミステリー』[せりか書房、二〇〇五年] でも同様の議論がなされている）

¹⁰ 田中啓史『サリンジャー イエローページ』荒地出版社、二〇〇〇年、一〇七頁。

¹¹ 同書、一〇七頁。

¹² 同書、一〇七頁。

¹³ 同書、一〇七頁。鍵括弧内は引用者。

¹⁴ “Sandra’s busy ... Anyway, I [Boo Boo] don’t want to talk to Sandra, I want to talk to you [Lionel]. I wanna come down in your boat and talk to you” (80) とブーブーが言っているように、サンドラには彼女の孤独を埋め合わせるができない。

¹⁵ 以下、本論考での引用とページ数は Salinger, J.D. *Nine Stories*, New York: Little, Brown and Company, 1991 (Text reset March 2014) に拠った。

¹⁶ 田中、前掲書、一〇七頁。

¹⁷ ブーブーが眺める「冷蔵庫」は、生命が奪われた対象がこの世から消失せずに現前する空間である。換言するなら、それは死者の世界であるとともに、死者が（ほとんど）そのままの姿で保存されている世界である。そうした視点をブーブーとウォルトの関係に連結するなら、問題の場面は、ブーブーがウォルトの死という現実と対峙する一齣、および彼女が死者ウォルトとの再会を希求している一齣として、比喩的に読み解くことができるだろう。

¹⁸ ブーブーの発言・態度は「話し相手を挑発してその言葉を引き出し、その見解を述べさせる、それも最後まで述べさせる技法」である「挑発のアナクリシス」と類似すると考えられる（北岡、前掲書、三二五 - 三二六頁）。

¹⁹ 本論考の「カーニバル」を参照されたい。

²⁰ Uncle Webb は “Raise High the Roof Beam, Carpenters”、“Zooey”、および “Seymour: An Introduction” の語り手である Buddy (バディ) と同一人物である。

²¹ 野崎訳には「その目に反撥の色は見えなかった」と（サリンジャー『ナイン・ストーリーズ』[第六六版] 野崎孝訳、新潮社、一九七四年、一三三頁）、また柴田訳には「物事を混じり気なく見通す力」とあるように（J.D. サリンジャー『ナイン・ストーリーズ』[第二版] 柴田元幸訳、二〇一二年、ヴィレッジブックス、一三一頁），“pure perception” をめぐる訳出には差異が見られる。

²² このようにして思い出されるのは、ブーブーの両親である Bessie と Les、つまりライオネルの祖父母が、かつて世界各国を巡業する大道芸人であったことであり、ブーブーの弟の Zooey と妹の Franny、つまりライオネルの叔父と叔母が（“Dinghy” の時系列で考えるなら、将来的に）俳優を生業とすることである。

²³ 本論考の「ライオネルの『現実逸脱的な生活』のやっとのデビュー」を参照されたい。

²⁴ 本論考の「ライオネルの『現実逸脱的な生活』のやっとのデビュー」を参照されたい。

²⁵ 他方で、ライオネルが“Mrs. Snell”を“Mrs. Smell”と不本意ながら呼んだ一齣に微かな仕方で蠢く人種差別をめぐる潜在的な言説を指摘しておきたい。ここで再び念頭に置きたいのは、ライオネルが公園である子供から「お前くさいぞ (“You stink, kid”)(75)とされていたことである。多少穿った見方であることを承知の上で述べるなら、その場面はライオネルが人種差別的な扱いを受けた一齣として読むことができないだろうか。他方、ライオネルは、不本意・間違えではあるにせよ、人種差別的表現として受けた“*You stink, kid*”と同様の意味を内包する“*Smell*”(「悪臭を放つ」)を、スネル夫人(Mrs. Snell)に与えているのだ。スネル夫人はライオネルとは異なる人種であると考えられることから、ライオネルが Mrs. Snell を Mrs. Smell と呼ぶ場面には、彼が他人種を差別することの可能性・潜在性を読み解くことが出来るのである。要するに、ライオネルは家政婦のサンドラから、“*He’s [Lionel] gonna have a nose just like the father*”(72-73)と言われる仕方でユダヤ人差別を受ける人物であるとともに、彼もまたスネル夫人、あるいは彼女の人種に対して差別的な発言を行う可能性を孕む人物と考えることができてしまうのである。後者に関して思惟するなら、それは「少し先の現実の生活」における極めて困難な光景である。

補論 *The Catcher in the Rye* に関するポスト構造主義的読解の試み ——子から父への反抗の物語——

はじめに

The Catcher in the Rye (以降、*Catcher* と表記) のテキストが「表層で語られているものとは別の物語」を指し示していると考えれば、その作者の伝記的な人物像や意図に関して議論を行っても仕方がない。ロラン・バルトによるテキスト主義宣言、また脱構築を標榜するジャック・デリダによるロゴス中心主義が孕む内的矛盾の読解、さらには脱構築の思想を文学テキストの読みの理論に援用したイェール大学の文学理論家の面々による読みの実践、それらすべてにおいて、考察の対象となるのは作品であり、テキストであり、そのエクリチュールである¹。したがって、テキストを読むことにおいて、作者の権威は破棄されざるを得ない。さらに付言するなら、ポール・ド・マンの「言葉は常にそれ自身とは別のもの—より正確には別の言葉—を指し示すことしかできない²」とする言語観に鑑みると、読者はみずからがテキストを解体することを放棄し、転じてテキスト言説が不可避免的に孕む「シニフィアンの戯れ」、「越境」、「他者性」、さらには「内的差異」を指摘する役割へと廻るのみとなるのである。本論は、一次的に *Catcher* のテキストにおいて描かれる主人公ホールデンの父親に対する反抗の機制を考察し、二次的にそれが文学テキストのポスト構造主義的読みの営為についても指し示しているいきさつを解明する。

父

Catcher の第一章冒頭において、ホールデンは暗に父親について語ることを拒否している。

IF YOU REALLY want to hear about it, the first thing you'll probably want to know is where I was born, and what my lousy childhood was like, and how my parents were occupied and all before they had me, and all that David Copperfield kind of crap, but I don't feel like going into it, if you want to know the truth. (1)

ホールデンは自身の出生、さらには両親について語ることを拒んでいる。しかし、彼はとりわけ父親について言及することをより強く拒んでいると考えられる。なぜなら、実際にホールデンは自身の出生については別として、幼少期の「デイヴィッド・カッパーフィールドで卜的な」話題に関しては、実によく語っているからだ。それは、亡き弟アリーにまつわるゴルフ場での話、アリーや妹フィービーと一緒に公園へ出かける話、妹フィービーと同じ年齢の頃にミス・エイグルティンガーに引率されてニューヨークにある自然歴史博物館を訪れ

た話、戦争から帰ってきた兄 D.B.の話など、枚挙にいとまがない。また、後に詳しく見ていくように、母親についてもホールデンは頻りに話題にしている。一方、父親に関する話題はテキストにおいてほとんど語られていないと考えてよいだろう。

父親に関する話題はごく稀である。また、そのような場面でも、ホールデンは父親に対して反抗的な感情を抱いているように見受けられる。そうしたホールデンの態度を物語る一節を引用したい。

On my *right*, the conversation was even worse, though. On my right there was this very Joe Yale-looking guy, in a gray flannel suit and one of those flitty-looking Tattersall vests. All those Ivy League bastards look alike. My father wants me to go to Yale, or maybe Princeton, but I swear, I wouldn't go to one of those Ivy League colleges, if I was *dying*, for God's sake. Anyway, this Joe Yale-looking guy had a terrific-looking girl with him. Boy, she was good-looking. But you should've heard the conversation they were having. (85)

小説の中盤、ホールデンがニューヨークにあるバー「アーニーズ」へと繰り出し、店の中で偶然隣り合わせたアイビー・リーグ風の男性に執着する場面である。その時、突如として、ホールデンは彼の父親を話題に挙げる（“My father wants me to go to Yale, or maybe Princeton, but I swear, I wouldn't go to one of those Ivy League colleges, if I was *dying*, for God's sake”）。この後、話は再度アイビー・リーグ風の男性へと舞い戻る。別言すると、ホールデンがイェール大生について語る物語の中に、突如その話題と関連性を持つようで全く持たない父親に関する話題、さもなければ「父親と息子に関する物語」が立ち現れ、その後再びイェール大生の話題によってそれが無かったことのように破棄されるのだ。

この父と息子の物語は、父親がホールデンに有名大学に進んでほしいとか、ホールデンがそういった大学へ進学したくないだとか、そういった単なる親子の揉め事を語っているだけではなく、むしろホールデンが父親に対して命を懸けた叛乱を行おうとする事態（“but I swear, I wouldn't go to one of those Ivy League colleges, if I was *dying*, for God's sake”）をも物語っていると考えられるのである。別言すると、ホールデンが抱くそうした反感は、父親が彼をアイビー・リーグへ入学させようと執り行う説得に対するものであり、同時に「父親から息子への一方向的な意図」に抗すものでもあると考えられるのだ。

父親を描いた希少な場面に、ホールデンとフィービーが自宅で会話を行う一節が挙げられる。その場面で父親は権威的な人物として描かれているのだ。弁護士や科学者を例に挙げ、妹フィービーがホールデンに将来なりたいものを尋ねる（“Name something you'd like to be. Like a scientist. Or a *lawyer* or something” [172]）。ホールデンは弁護士は構わないと答えるが（“Lawyers are all right, I guess” [172]）、その職業について語る口調は次第に辛辣なものへと変化していく。なぜだろうか。以下に該当する一節を引用する。

“Well, a lawyer-like daddy and all”

“Lawyers are all right, I guess-but it doesn’t appeal to me,” I said. “I mean they are 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 are 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*.” (172)

ホールデンの父親が弁護士であることを確認しておきたい (“Well, a lawyer-like daddy and all”)。では、ホールデンは自分の父親の職業をどのように考えているのだろうか。彼はこのように剔抉している。本来、弁護士は無実の罪を被った人々（つまり弱い立場にいる者）を救済する役割を負っているにもかかわらず、彼らはそのようなことには目もくれず、その職業が生み出す経済的な優位性を享受している (“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”)。また、弁護士は自身が無実の人間を救うために仕事をしているのか、さもなければその職業に付随する社会的な権威や名声を獲得したいがために人々を弁護するのか (“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”)、もはや判断することが不可能な状態にある。いずれにせよ、ホールデンは弁護士という職業を経済や社会における優位性や権威を孕むものとみなしているように推察できる。このような言明に鑑みると、ホールデンは自身の父親をもそういった権威を有する人物であると認識している、と考えられる。

一旦これまでの議論をまとめる。ホールデンは父親について語ることを拒んでいた。稀にその人物について述べる際にも、父親は息子であるホールデンに対して一方的な意図を行使する人物、また権威的な特徴を有する人物として言及されていた。そうした人物に対して、ホールデンは反抗的な意識を有していると考えられた。しかし、そういった心情にありながら、テキストにおいてホールデンによる具体的な反抗の行為、あるいは叛乱は描かれていないように思われる。しかし、次に検討していくように、テキストを詳細に考察していくことで、そうした行為が次第に浮かび上がると考えられる。*Catcher*のテキストにおいて、ホールデンは確かに権威的な人物である父親に対して具体的な反抗の行為を行っているのだ。この点について検討していこう。

母

Catcher のテキストは献詞 “*To My Mother*” によって幕を開け、作品のタイトル “*the Catcher in the Rye*” を経て、第一章 “IF YOU REALLY want to hear about it, the first thing you’ll probably want to know is...” へ至る。しかし、これまでなされた *Catcher* に関する論考において、主に考察の対象とされたのは第一章から第二六章のテキストのみであり、先に挙げた “*To My Mother*” と “*the Catcher in the Rye*” のエクリチュールは「テキストの外」として排除されてきた。では、*Catcher* のテキスト、またそのエクリチュールに関して思念する際、その出発点はどこにあるのだろうか。J・ヒリス・ミラーは『小説と反復』のなかで、エミリー・ブロンテの長編小説『嵐が丘』における同様の問題に取り組んでいる。『嵐が丘』のテキストはブロンテの姉シャーロットによる二つの序文から始まり、エミリーによる物語へと続く。作品のテキストにおけるその絶対的な出発点について考察したミラーの文章を一部引用しよう。

シャーロット・ブロンテの二つの序文...は...しばしばこの小説を読む現代の読者が最初に出会うものである。この小説は、序文とといったぐいの素材からなる幾重かの層にくるまれて読者の手に渡るのだ。序論の端はどこで終わっているのか、そして「本来の」小説はどこから始まっているのか、確かめるのは難しい。読者は一体どこで敷居をまたいで小説そのもののなかに入っていくのか？ ...シャーロットの二つの序文はこの館（エミリーによって書かれた文章）に接近できる特権をすでに確保しているように見えよう。それらの序文は、館に入る入り口の前に横たわる最後の層、外部に出ている内館部、あるいは多分実質的には館の内部となる入った最初の区域、館内部に入った外部、玄関口であるように見える。たぶんそれらは、意識の境目のようなもの、敷居そのものと見なすことができよう。もっとも、シャーロットの序文の言葉は、たとえばヨークシャー地方という背景に由来する比喻表現をさまざま使っている事実に窺えるように、エミリーの言葉としばしば連続しているのだ³。

ここでのミラーの議論を考慮に入れて *Catcher* のテキストにおける出発点を議論する際、露呈するのはその境界を規定することの不可能性のみであろう。したがって、ミラーが『嵐が丘』のテキストにおける序文と物語の相互浸透的な機制を指摘しているように、*Catcher* における献詞と第一章以降のエクリチュールもまた完全に断絶されたものではなく、むしろ相互に交通し合い、対話を行っていると指摘することができるのだ。

これまでの論考において、献詞 “*To My Mother*” は作家論の立場からなされた考察を除いて、ほとんど無視されてきたと言っても過言ではない。つまり、その献詞は *Catcher* の「テキストの内部」、またテキストにおけるエクリチュールとして考察されることがほとんど

ど皆無であったのだ。そこで、本論は *Catcher* におけるその献詞と第一章のエクリチュールの中に「異交通⁴」、すなわち「相互の異質性を保持しながら行われる交通⁵」を見出し、それによってテキストが不可避免的に語っているホールデンから父親への具体的な反抗の行為を前景化しようと試みる。それでは、*Catcher* の献詞から第一章へと向かう一連の文章を引用する。

To My Mother

the Catcher in the Rye

IF YOU REALLY want to hear about it, the first thing you'll probably want to know is where I was born, and what my lousy childhood was like, and how my parents were occupied and all before they had me, and all that David Copperfield kind of crap, but I don't feel like going into it, if you want to know the truth. (1)

献詞と第一章の間に「異交通」を見出し、これまで相容れることがなかった双方のエクリチュールの戯れに目を向ける際に浮上するものは、前年のクリスマス前後に自身に起こった様々な出来事を口述し、それと同時に心の中で母親に献詞を捧げるホールデンの姿である。つまり本論は献詞“*To My Mother*”をホールデンから母親への言葉と考えるのだ。それだけではない。その献詞はホールデンの心の中で思念されたものと考えるのである。他方、第一章“IF YOU REALLY want to hear about it,...”は、ホールデンが実際に口述（を開始）した言葉と考えるのだ。まとめると、引用した場面において、ホールデンは口頭で去年のクリスマス前後に起こった出来事を語りながら、同時に心の中で母親を思念している。本論はこのように考える。

これは全くの詭弁のように思われる。しかし興味深いことに、度々ホールデンは本来的に相容れない事柄を、一方では身体で、他方では心で、同時に執り行っているのだ。この身体と心、また行為と思考の不一致の機制を描いた具体的な事例を母親のそれを含めて三点見ていこう。

セントラルパークの池のアヒル

ホールデンが歴史の教師であるスペンサー先生と会話を交わす場面に、第一の事例は見受けられる。スペンサー先生はホールデンを落第させたことで罪悪感にさいなまれており、そのような結果を負わせたことを責めているか尋ねる。対してホールデンは、口頭では自分はどうしようもなく頭が悪い人間で、もし先生と同様の立場にいたなら、全く同じことをするだろうと捲き立てる。しかし、それと時同じくして、彼の心は全く別の事柄、すなわちセ

ントラルパークの池にいるアヒルのことを考えているのだ。

The funny thing is, though, I was sort of thinking of something else while I shot the bull. ... I was wondering if it would be frozen over when I got home, and if it was, where did the ducks go. I was wondering where the ducks went when the lagoon got all icy and frozen over. I wondered if some guy came in a truck and took them away to a zoo or something. Or if they just flew away.

I'm lucky, though. I mean I could shoot the old bull to old Spencer and think about those ducks at the same time. It's funny. You don't have to think too hard when you talk to a teacher. (13)

一連の場面で、ホールデンはスペンサー先生に喋り続け、同時に心の中では延々アヒルのことを考えている。しかし、留意したいのは次の点である。すなわち、ホールデンが身体と心、あるいは行為と思考において互いに相容れない事柄を同時に執り行う際、心の中において想起される事柄が多層的な特徴を指し示しているのだ。つまり、一次的には、テキストにおいて幾度となく反復されていることから、その対象はホールデンの切要な関心ごとを指し示していると考えられる。一方で、二次的には、その対象を詳細に考察することで解明されることだが、それがポスト構造主義的批評の立場における読みの理論に通底する特徴をも指し示していると考えられるのだ。

しかし、身体において執り行われる事柄が、他方の心におけるそれよりも重要性が低く劣ったものであると主張しているわけではない。全く逆で、両者は共にホールデンにとって重要な事柄であるだろう。

ホールデンは、身体と心、あるいは行動と思考の双方において同時に異なる事柄を執行する機制に関して、自覚的であることにも留意したい⁶。このように考える所以は、スペンサー先生との会話の場面でのホールデンによる言述 “The funny thing is, though, I was sort of thinking of something else while I shot the bull.”、また “I'm lucky, though. I mean I could shoot the old bull to old Spencer and think about those ducks at the same time. It's funny” のなかに見受けられる。ホールデンは両言明において接続詞 “while” と 副詞句 “at the same time” を用いることで、彼が身体と心、あるいは行動と思考において相容れない事柄を同時に執り行っているいきさつを言明しているのだ。そして、この身体と心における不一致の機制を「奇妙だ (“funny”)」と認めているのである。

『「ライ麦畑でつかまえて」についてもう何も言いたくない』のなかで竹内康浩は、これまで述べてきたスペンサー先生との会話においてホールデンが異なる事柄を同時に執行している機構を、「二重性⁷」という言葉で表現している。しかし、竹内が主張する「二重性」は、本論が考察するような、ホールデンの身体と心、そしてその行動と思考の不一致の機構とは論を異にするものであると考える。

では、スペンサー先生との会話においてホールデンの心の中で思念されていたアヒルが、テキストにおいて反復的に現われ、さらにはホールデンがその動物に執着しているいきさつを考察していこう。放校となったペンシー高校があるエイジャーズ・タウンを離れ、ニューヨークのペン駅で下車したホールデンはその場でタクシーを拾う。車中、彼はUターンを申し出るが一方通行を理由に断られる。その時、突如としてアヒルに関する会話が始まる。

I didn't want to start an argument. "Okay," I said. Then I thought of something, all of sudden. "Hey, listen," I said. "You know those ducks in that lagoon right near Central Park South? That little lake? By any chance, do you happen to know where they go, the ducks, when it gets all frozen over? Do you happen to know, by any chance?" I realized it was only one chance in a million. (60)

留意すべきは、引用におけるホールデンのアヒルに関する言明が、スペンサー先生との会話におけるアヒルに関する描写を、殆ど同一の形式で反復している点である。双方で、ホールデンはセントラルパークの池にいるアヒルについて、また池が凍ってしまう時期にその小動物が生活している場所について、それぞれ問うているのだ。

またしてもアヒルが話題に挙がる場面に移ろう。ホールデンは再度タクシーに乗車し、すでにその名を挙げたナイトクラブ「アーニーズ」へと向かう。その車中、彼はアヒルの話題を繰り返す。ホールデンは乗っているタクシーそれ自体に “THE CAB I HAD was a real old one that smelled like someone'd just tossed his cookies in it” (81) と不満を漏らすのだが、翻ってその運転手ホーウィッツには好感を示している。清潔とは思えない車内の様子から、なにがホールデンに彼が好みそうもない運転手ホーウィッツを “a much better guy” (81) とまで言わせたのだろう。ホールデンの心を大きく動かしたのは、やはりセントラルパークの池にいるアヒルなのだ (“He [the cab driver / Horwitz] was a much better guy than the other driver I'd had. Anyway, I thought maybe he might know about the ducks” [81 括弧内は筆者])。

これまでアヒルについて三度も具体的な描写がなされている。いかにホールデンにとってその動物が切要な関心事であるか推察されよう。しかし、三度目の登場においてそのアヒルはホールデンの関心事のみならず、それとは本来的に相容れることのないポスト構造主義的な読みや言語観に通底する、「換喩」的な特徴をも開示するので。

すでに挙げた引用の後、二人は長舌なアヒル談義を行うのだが、その内容はその小動物が話題に挙がる頻度と同様に興味深い。セントラルパークの池にいるアヒルが冬になるとどこへ行くのかと尋ねるホールデンに対して、ホーウィッツは次のように答える。

“The *fish* don't go no place. They stay right where they are, the fish. Right in the

goddam lake.” (82)

既に竹内康浩が指摘しているとおおり⁸、ホーウィッツの言明においてアヒルが「魚」に取って代わられているのだ。そのことに気付いたホールデンは「魚」ではなくアヒルについて尋ねていることを確認するが、ホーウィッツは“*What’s different about it? Nothin’s different about it*” (82) と、自身の言明を改めようとはしない。その後両者の会話において、ホールデンがアヒルに抱く疑問は、最後までホーウィッツによって魚の形で返答されるのだ。この一連の会話の内容は非常に興味深い、本論ではあえてそれに立ち入ることはしない。それよりもむしろ、ホールデンがまたしてもアヒルの話題を挙げる場面へと移りたい。なぜなら、そこでも再びアヒルが別のものによって言い換えられていると考えられるからだ。

ニューヨークへ帰省した二日目の夜、ホールデンはかつて彼が在籍していたフートン高校の指導学生カール・ルースと酒を飲み、その後一人で店を出て、問題のアヒルを確かめるために深夜のセントラルパークの池へと向かう。池に到着したホールデンはアヒルを捜すのだが、結局一羽も見つからない。

時間が多少戻るが、ホールデンがアヒルを捜すために池を散策する直前、つまり彼が公園に足を踏み入れた際の出来事に注目したい。ホールデンは妹フィービーに買ったレコードを落として粉々に割ってしまうのだ。

Then something terrible happened just as I got in the park. I dropped old Phoebe’s record. It broke into about fifty pieces. It was in a big envelope and all, but it broke anyway. I damn near cried, it made me feel so terrible, but all I did was, I took the pieces out of the envelope and put them in my coat pocket. They weren’t any good for anything, but I didn’t feel like just throwing them away. Then I went in the park. Boy, was it dark. (154)

ホールデンはアヒルを確かめるために深夜の公園を訪れたわけだが、そこで見つけたものはアヒルではなく、封筒に入った割れたレコードの破片であった。彼はその破片を捨てたままにしておくことができず、泣きそうになりながら自らのコートのポケットへと拾い集め、その後自宅へと持ち帰る。この場面において、アヒルは「レコードの破片」に取って代わられてはいないだろうか。

しかし、レコードの破片をアヒルと隠喩的に同一視することは難しい。なぜなら、当然ながらアヒルとレコードの破片の間に類似性を見出すことは不可能だからだ。あの白くてかわいらしい動物と、音楽を記録した漆黒の物体の不格好な破片を、どうして同一視できるだろう。「二つのものの間に何らかの類似性を見出すことで、その両者を結び付けることが隠喩という文彩の基本操作である⁹」ことを鑑みるなら、アヒルとレコードの破片の間に類似性を見出すことは不可能である。やはり、その破片がアヒルを指し示していると考えること

は詭弁なのだろうか。

そうではない。アヒルとレコードの破片は換喩的な関係にあると考えられる。「まったく異なる二つのものが...類似の関係に囲いこまれる¹⁰」こともあり、それこそが換喩の用法である。隠喩が二つのもの之间に見られる類似性をたよりに機能し、ある語が他の語によって範列的に、また一次的に言い換えられる用法、すなわち「A=B」型の修辞技法であるのに対して、換喩は「隣接性をたよりに機能し、言（語?）連鎖上の要素ないし世界内に併存する事物を結合関係におくプロセス¹¹」、すなわちある言葉がその隣接性をたよりに別の言葉へと連辞的に無限に差し向けられる、「A=B, C, D, ...」型の修辞技法である。

土田はジェラルド・ジュネットが提起した「隠喩内部における換喩¹²」の機能について論じる際、換喩の隣接性を特徴づける三つの「近さ」について説明している。土田によれば、譬えられる二項間の隣接性は、「空間的な近さ」、「時間的な近さ」、「精神的な近さ」、さらには「意味的な近さ」によって特徴づけられている¹³。

それではアヒルとレコードの破片を繋ぐ隣接性について検討していこう。それはスペンサー先生との会話の場面でアヒルについてなされた言明と、問題となっている深夜のセントラルパークで対峙したレコードの破片に関する言明、それぞれの間に見受けられると考えられるのだ。再度、それぞれの該当箇所を引用しておこう。まず、スペンサー先生との会話においてアヒルが言及される一節を挙げる。

The funny thing is, though, I was sort of thinking of something else while I shot the bull. ...I was wondering if it [the lagoon in Central Park, down near Central Park South] would be frozen over when I got home, and if it was, where did the ducks go. I was wondering where the ducks went when the lagoon got all icy and frozen over. I wondered if some guy came in a truck and took them away to a zoo or something. Or if they just flew away.

I'm lucky, though. I mean I could shoot the old bull to old Spencer and think about those ducks at the same time. It's funny. You don't have to think too hard when you talk to a teacher. (13)

続いて、セントラルパークでホールデンがレコードの破片と対峙する場面を描いた一節を引用する。

Then something terrible happened just as I got in the park. I dropped old Phoebe's record. It broke into about fifty pieces. It was in a big envelope and all, but it broke anyway. I damn near cried, it made me feel so terrible, but all I did was, I took the pieces out of the envelope and put them in my coat pocket. They weren't any good for anything, but I didn't feel like just throwing them away. Then I went in the park.

Boy, was it dark. (154)

どちらにおいても、アヒルとレコードの破片はセントラルパーク（の池）という「空間的な近さ」を共有しており、さらに真冬という「時間的な近さ」をも分かち合っている。また、ホールデンのアヒルとレコードの破片の双方への態度に留意すると、次のようなことが明らかになる。ホールデンはアヒルについて述べる際、短い引用のなかで、“I was sort of thinking”、“I was wondering”、“I wonder”、さらには“I could...think about”とほぼ同一の言説をその動物に繰り返し使用していることから、ホールデンのアヒルに対する非常な執着と、その動物を心配してやまない様子を推察することができるだろう。一方、ホールデンはレコードを割ってしまった際に“I damn near cried, it made me feel so terrible”と強度の感情的な反応を見せ、その破片をすぐさま拾い集めている。やはりレコードに対するホールデンの強い関心を推察できるだろう。こうしたホールデンの態度から、アヒルとレコードの破片は彼にとって精神的に近い位置にあると考えられるのだ。

これまでの考察をまとめる。スペンサー先生との会話に登場するアヒルと、深夜のセントラルパークの場面に登場する「レコードの破片」は、それぞれ「空間的な近さ」、「時間的な近さ」、さらには「精神的な近さ」を有していた。したがって、それらは換喩的な関係にあると考えられる。まったく異なるアヒルとレコードの破片が類似の関係に囲いこまれることが可能となった。レコードの破片はそれと同時にアヒルを指し示し、翻ってアヒルもレコードの破片を指し示しているのだ。

興味深いのは、これまでアヒルが一度は「魚」を指し示し、次に「レコードの破片」を指し示していることだ。これ以上の考察は差し控えるが、アヒルはさらに別の言葉を指し示しているとさえ考えられる。別言すると、*Catcher*のテキストにおいて、アヒルは「アヒル=魚、レコードの破片...」型の、換喩的な特性を包含していると考えられるのだ。

アリー

ホールデンが、身体と心、また行為と思考において本来的に相容れることのない事柄を執行していると思われる第二の事例を検討しよう。物語の実質的に最終章である第二五章における出来事だ。

月曜日の早朝、ホールデンはグランドセントラル駅で仮眠を取り、その後駅を出て五番街へ向かって歩き続ける。その道中、彼は街角へやって来て、対向する歩道へと横断しようとする際、その車道を渡りることができないのではないかという感情にとらわれる（“Every time I came to the end of a block and stepped off the goddam curb, I had this feeling that I'd never get to the other side of the street” [197]）。そして問題の場面へと至る。該当する箇所を引用しよう。

Then I started doing something else. Every time I'd get to the end of a block I'd make believe I was talking to my brother Allie. I'd say to him, "Allie, don't let me disappear. Allie, don't let me disappear. Allie, don't let me disappear. Please, Allie." And then, when I'd reach the other side of the street without disappearing, I'd *thank* him. (198)

突如としてホールデンの身体と心、そして行動と思考が相互に異なる事柄を執行し始める。ホールデンの身体は街角へと到着し、同時に心の中ではアリーを思念するのだ。“I kept walking and walking up Fifth Avenue” (197) と述べており、またそのテキストの周辺に立ち止まることを示す言葉が見受けられないことから、ホールデンは常に歩き続けていると考えられる。別言すると、ホールデンの身体と心、その行動と思考の機制は、彼がその街角に来て立ち止まり、アリーについて思念し、再び歩き出す、といった単一的で通時的なものではなく、むしろ“Every time I'd get to the end of a block I'd make believe I was talking to my brother Allie” が示しているように、彼の身体と心が別々の事柄を共時的に執成していると考えられるのだ。

問題となる、ホールデンの心が想起する話題は、白血病によってすでにこの世を去った最愛の弟アリーであった。アリーもやはりテキストにおいて反復的に登場している。したがって、この人物はホールデンにとっての枢要な関心事であると考えられるのだ。また、心の中で思念されるアリーという人物（像）を詳細に考察することで、その人物が本来的に相容れないもの間を交通する姿、すなわち「越境」の特性が明らかになると考えられる。アリーが指し示すこの越境の次第は、二項間に「異交通」を見出そうとする、ポスト構造主義的な読みの契機となるものである。

ホールデンがニューヨークの自宅に帰宅した際に、彼は妹フィービーから本当に好きなものを問われ、“I like Allie” (171) とその名を挙げる。この返答に対してフィービーは“Allie's *dead*—You always say that! If somebody's dead and everything, and in *Heaven*, then it isn't really—” (171) と、弟の死の現実を突きつけるのだ。しかし、それでもなおホールデンの弟に対する想いが瓦解することはない。ホールデンからフィービーへの一連の返答を引用しよう。

“I know he's dead! Don't you think I know that? I can still like him, though, can't I? Just because somebody's dead, you don't just stop liking them, for God's sake—especially if they were about a thousand times nicer than the people you know that're *alive* and all.” (171)

ホールデンはアリーがすでに死んでいることを認識している。しかしアリーが死んだことで、すなわちホールデンとアリーの間には死という境界線が引かれたことで、その弟に対する愛情までもが断ちきられてしまう、このことにホールデンは我慢ならないのだ。ホールデン

はアリーに対する好意を媒介として、現実には措定された生と死の境界を越え、切実にアリーに接触しようと試みていると考えられる。

しかし、ホールデンが生と死の壁を越えアリーに切に接触しようと試みる、この越境のいきさつは、むしろアリーという人物により顕著に見受けられる。アリーは本来互いに相容れることのない領域を隔てる越境線を越え、それらの間を交通する特徴を孕んでいると考えられるのだ。

テキストの第五章においてアリーに関する詳細が語られる。まず、ゴルフ場でホールデンがアリーを見つける場面を検討し、その人物が指し示す越境のいきさつを見ていこう。

I remember once, the summer I was around twelve, teeing off and all, and having a hunch that if I turned around and all of a sudden, I'd see Allie. So I did, and sure enough, he was sitting on his bike outside the fence -there was this fence that went all around the course- and he was sitting there, ... (38)

その場所はフェンスによって内と外に分割されており、ホールデンがその内部に、一方でアリーはその外部 (“outside”) に位置している。留意したいのはアリーのより正確な立ち位置だ。彼は単にゴルフ場の外部にいただけでなく、むしろ内外を分断する境界線上に位置してはいないだろうか。引用箇所において “he was sitting” が二度繰り返されている。どうしてこれほど短い間にほぼ同様の言明が反復される必要があるのだろうか。一度目は “he was sitting on his bike outside the fence” で、この一文がフェンスの外側で自転車にまたがっているアリーの姿を描いていることは疑いようがない。しかし、問題は二度目の “he was sitting there” で、この “there” が一見判然とするようで、実はそうではないのだ。当然、それは一度目と同様の場所を指し示していると考えられるだろう。しかし、“there” の直前にゴルフ場の内外を分割するフェンスについての言明が挿入されていることを考慮に入れる際 (“-there was this fence that went all around the course- and he was sitting there,”)、その “there” がゴルフ場の内外を隔てるフェンス、つまり境目を指し示しているとも考えられるのだ。もしそうであるなら、二度目の “he was sitting there” は ‘he was sitting on the fence’ と換言できるだろう。ほぼ同一の事柄を指し示すと考えられた “he was sitting on his bike outside the fence” と “he was sitting there” の間に偏差が生じていたのだ。このことを考慮に入れると、フェンスの真上、つまりゴルフ場の内部と外部を隔てる境界線の上にその身を置くアリーの姿が浮かび上がる。アリーの立ち位置が “outside” から境界線上 (“there” = ‘on the fence’) へと差延べられるのだ。この動力のなかに、アリーが有する越境の特性を見て取ることができる。確かに、問題の場面で、彼がゴルフ場の内部に至っている言説は存在しない。しかし、その人物が外部からフェンスという境界線上に移行しているとする言説は、アリーがゴルフ場の内と外の隔たりを越境するまさにその瞬間を捉えていると考えられるのだ。

ゴルフ場でのアリーの描いた一節の直後、アリーが対立した二項を双方向的に交通する場面がさり気なく描かれている。ホールデンはアリーが食卓の椅子に座って笑う様子を想い、“He used to laugh so hard at something he thought of at the dinner table that he just about fell off his chair” (38) と回想する。アリーは大笑いした結果、椅子から落下しそうになるのだ。しかし、彼は実際には落下しない。この動作の中に、アリーの体が床に向かって倒れる下向きの動力と、元の位置へ戻ろうとする上昇の動力が瞬間的に同時に起こっていると推察できないだろうか。また、落下と上昇の動きが一度で終わるとも考えられるが、その動きを何度か繰り返すことで最終的に体の状態が安定することもあるだろう。後者の立場から問題の場面を考察するなら、アリーは床へと倒れる下降の動きと、上体を椅子へと戻す上昇の動きを交互に繰り返していることになる。アリーは、落下と上昇の動力、安定と不安定、空間的な上部と下部、それらの境界を少なくとも一度、さもなければ複数回にわたり交通していると考えられるのである。

アリーが使っていた野球のミットには詩が書き込まれており、その色彩が緑色であった。非常に穿った見方だが、青色と黄色という二つの領域の間に定立された境界を交通し続けた結果生成される色、それがアリーに付加されている緑色なのだ。

翻って、アリーの墓参りを回想する場面で、ホールデンはあることに我慢がならない。彼は次のように述べる。

I know it's only his body and all that's in the cemetery, and his soul's in Heaven and all that crap, but I couldn't stand it anyway. (156)

ホールデンが我慢ならなかったと述べる所以は次のように推察されよう。ホールデンの眼前でアリーの身体は墓地の中にあり、一方で魂は天にある。したがって、それらが別々の領域に定置されてしまい、相互に交通しえない状態にある。ホールデンの怒りは、この越境、また異交通の不可能性に依拠しているのではないだろうか。ホールデンにとって、アリーの越境、また異交通の不可能性が、現前的な「肉体的な死」以上に耐え難い、「アリーの死」なのではないだろうか。

アリーが現実に死んでいたとしても、墓地で目の当たりにしたアリーの身体と魂の乖離という現前性が解消される領域、つまりホールデンの心の中においては、アリーは越境の動力によって生き続けていると考えられる。これまで見てきたように、ホールデンの回想に現れるアリーはそのいずれにおいても越境の特性を示していた。それならば、ホールデンの心の中で、アリーは天と大地をも交通し、死から生へとその境界線を越えていくことも、やはり可能であろう。ホールデンのなかでアリーは紛れもなく生きているのだ。しかし同時に、「その」アリーは、ホールデンの回想が生み出したものであり、実際の（すでに死んでいる）アリーから差延の動力によって繰り延べられた人物像であることも忘れてはならない。

これまでの議論において、五番街へ向かって歩くホールデンが、その身体と心、あるいは

行動と思考において本来相容れることのない事柄を執行しているいきさつ、またその際に心において思念されていたアリーが有する越境の機制について詳細に検討した。

母、再び

それでは宙吊りにされたままであったホールデンの母親へと話題を戻したい。議論の詳細にはあえて立ち入ることはしないが、ホールデンの母親は、彼が *“the Catcher in the Rye”* の物語を語り始めると同時に、心の中で想起した人物であった。ホールデンの身体と心、そして行動と思考の不一致の機制である。心の中で想起されたこの人物は、やはりテキストにおいて反復的に現れている。したがって、本論はこの人物がホールデンにとって切要な関心ごとであると考え。それでは、さらにこの人物が指し示す特性について詳細に検討していこう。

ホールデンは反復的に母親のことを思い遣っている。簡単ではあるが、該当する場面を挙げていこう。放校処分のために荷造りをしているホールデンは、母親から送られてきたスケート靴を鞆に入れる。その際、彼はその靴を買う母親の姿を想像し、悲しくやりきれない気持ちになっている (*“It made me feel pretty sad”* [52])。一方で、複数回にわたり、ホールデンはアリーの死に心を痛める母親を気遣っている (*“She [my mother] hasn’t felt too healthy since my brother Allie died. She’s very nervous”* [107 括弧内は筆者])、また *“I felt sorry as hell for my mother and father, especially my mother, because she still isn’t over my brother Allie”* [155])。さらに、母親がフィービーに向かってパーティーを楽しんだと話す声を聞いて、ホールデンは *“but you could tell she didn’t mean it. She doesn’t enjoy herself much when she goes out”* (177) と、母親の内心と性格を思い遣る。

ホールデンは、再三、母親に恩愛の言葉も述べている。グランドセントラル駅で食事を共にした二人の尼さんが募金活動をする姿を思い返して、ホールデンは彼の母親、叔母さん、そしてサリー・ヘイズの母親が同様の活動を行なっている様子を頭に浮かべる。その後 *“It was hard to picture. Not so much my mother, but those other two”* (114) と述べる。サリーの母親はそもそも慈善活動に興味を示すような人物ではない。またホールデンの叔母さんは慈善活動に参加してはいるが、実のところ着飾った自分の姿を周囲の人々に見せびらかすことにしか関心がない。したがって、彼女たちは慈善活動に積極的な人物であるとは考えられない。それでは、ホールデンの母親はどうだろう。サリーの母親のように募金活動に気乗り薄ではなく、叔母さんのような見せかけだけの慈善意識の持ち主でもないと推察されよう。すると、ホールデンの言明から、彼は自分の母親を確かな意識を持って自発的に慈善活動に奉仕する人物とみなしている、と言えるだろう。また違う場面では、ホールデンは母親の服の選定の巧さに愛情のこもった賛辞を述べている。彼女がフィービーのために選んだ服についてホールデンは *“My mother dresses her nice..., but clothes, she’s perfect”* (160) と絶賛しているのだ (ただし、スケート靴を選ぶことは得意ではないと付言してい

る)。周囲の人々を辛辣な言葉によって表現してきたホールデンに鑑みると、妹フィービーや弟アリーなど数名を除いて、ホールデンの母親はそのような言葉が述べられる大変希少な人物であると考えられる。

このように、ホールデンは母親を無条件に肯定していると考えられる。しかし、テキストを詳細に考察していくことで、実際にホールデンは母親が内包する否定的な側面についても言及していることが明らかになる。ホールデンの母親が、彼の友人ジェーンとその母親に対して示した態度に、それは見て取れる。一連のホールデンの発言を引用しよう。

She [my mother] called up Jane's mother and made a big stink about it. My mother can make a very big stink about that kind of stuff. (76 括弧内は筆者)

My Mother didn't like her [Jane] too much. (77 括弧内は筆者)

ホールデンの母親が、ジェーンと彼女の母親を嫌悪している様子が伺えるだろう。また、“My Mother didn't think Jane was pretty, even” (78) とホールデンが述べていることから、彼の母親はジェーンの見目の良し悪しについて具体的な意地の悪い発言をしたことがある、と推察できるだろう。さらには、そうした発言がジェーンへの嫌悪から引き起こされたと考えることも至難の業ではない。そのような母親の態度に抗して、ホールデンはジェーンの顔はかわいくて好きであると述べている。“My Mother didn't think Jane was pretty, even. I did, though” [78]。

幾多の反復において、ホールデンは母親を肯定的な人物として言述してきた。しかし同時に、テキストにおいて、ホールデンはそのような母親像とは相いれない、否定的な側面も示していたのだ。これはどういうことなのだろう。つまり、ホールデンは母親のなかに肯定的な部分と否定的な部分が混在していることを認めているのではないだろうか。ホールデンの母親が示すそうした特性はポスト構造主義的批評における「他者性」と言い換えることができるだろう。ホールデンは母親の否定的な部分を語らず、それを削除することもできたはずだ。それにもかかわらず、そうした選択は行っていない。ホールデンは母親の否定的な側面を恣意的に排除することを避けているとさえ考えられる。しかし再度付言するなら、母親はテキストのいたるところで肯定的に描写されており、したがって彼女はホールデンにとって重要な人物であると明言しても差し支えないだろう。

これまで、ホールデンの身体と心、あるいは行動と思考の不一致の機制を考察してきた。その際、心の中で思念されていたアヒル、アリー、そして彼の母親がテキストにおいて反復的に現れており、したがってそれらはホールデンにとっての重要な関心ごとであると考えた。また、それらを詳細に見ていくことで、アヒルが「換喩」、アリーが「越境」、そして母親が「他者性」と、それぞれがポスト構造主義的な読みや言語観に基づく特徴を指し示しているいきさつを解明した。

権威的な父への叛乱、追放

本論は、献詞を捧げる対象から父親を除外したこと、これこそがホールデンによる権威的な父親への最大の叛乱であると考ええる。

このように考えるいきさつを述べていこう。テキストにおいて、ホールデンはほとんど父親について語ろうとしていなかった。稀に父親が話題にされても、その人物は一方的な意図を押し付ける人物、また権威的な人物として描かれていた。そうした場面において、ホールデンは父親に対して反抗的な気持ちを持ちながら、その心情を具体的な行動へ移していなかった。

一方、テキスト冒頭の献詞“*To My Mother*”を、心の中でホールデンが母親に対して捧げた言葉と考え、テキストを詳しく考察することで、ホールデンが身体と心で本来相容れることのない事柄を同時に執成しているいきさつを明らかにした。また、テキストにおいてそうした不一致の機制が複数見受けられ、その際ホールデンの心の中ではアヒルと弟アリーが想起されていた。それらはテキストにおいて反復的に現れており、したがってホールデンにとって重要な関心事ごとであると考えた。また、詳細な検討を経ることで、母親が「他者性」、アヒルが「換喩」、さらにはアリーが「越境」と、それぞれがポスト構造主義的批評における読みの理論に通底する特徴を有しているいきさつを解明した。これまでなされた議論の概要である。

再度、テキスト冒頭での献詞“*To My Mother*”へ戻りたい。すでに概観したように、ホールデンの両親に対する態度に鑑みると、彼は明らかに母親¹⁴に好意を抱き、他方父親に対してはそうした感情を有していない、と考えられる。すると、献詞が母親にのみ示されている事態は、他方でそれが父親に示されていないことすらも物語っている、と考えられるのだ。換言すると、ホールデンは献詞に父親の名を載せることを拒んでいる。献詞を母親に捧げ、父親には捧げない。このエクリチュール“*To My Mother*”こそが、ホールデンの父親に対する反抗の気持ちが行動へと繰り延べられた事態を、さらにはホールデンがその人物を無に帰す行為を物語っている。本論はこのように考える。

加えて、本論はホールデンによるこの父親への反抗の行為が一元的なものではなく、多層的な物語を語っていると考える。

ホールデンから父親への反抗の物語

献詞からの父親の除外と、*Catcher*の第一章冒頭でのホールデンによる父親への言述(“the first thing you’ll probably want to know is ... how my parents were occupied and all before they had me ... but I don’t feel like going into it” [1]¹⁵)が相互に照応しているいきさつに留意することで、第一次的なホールデンの反抗の行為は明らかになると考える。

双方において、ホールデンは父親へ言葉を与えることを拒んでいる。これは一体どういうことだろ。つまり、ホールデンは父親について語らないことによって、彼の意識のなかからその人物を排除し、無化し、そして不在の状態に押し止めようとしているのではないだろうか。

父親に対する言明を放棄することで、その存在を無に帰すことは可能であると考えられる。それは、ソシュールの言語論的転回を否定的に転換させる際に可能となる。土田知則は言語論的転回の機構を「記号＝言葉が存在して初めて概念や事物が確認される¹⁶⁾」と説明している。この土田の言明に即して、すでに述べた言語論的転回の否定的な転換を説明するならば、その機制は「記号＝言語を存在させないことで、概念や事物を確認させない」ということになる。この言語的あるいは記号論的なメカニズムを利用し、ホールデンは父親を彼自身の認識の外、あるいは混沌の中へ追放しようと試みるのだ。ホールデンのこうした行為は父親に対する強烈な叛乱であると言わざるを得ない。

「オイディプスとしての読み手」から「作者」への反抗の物語

母親が依拠する領域、また彼女が指し示す特性の視点から、ホールデンが遂行した献詞からの父親の除外を考察することで、子から父親への第二次的な反抗の物語が明らかになると考える。ホールデンの身体と心、そして行動と思考の不一致の機制において、母親、アヒルそしてアリーが彼の心の中に現れていた。つまり、それらは同一の条件における、同様の領域に存在しているわけだ。それらは「越境」、「換喩」、さらには「他者性」の特徴を指し示しており、言うなれば、その場は「ポスト構造主義的な読みの領域」を指し示していると考えられるのである。また、母親が位置している献詞もそのような領域であると考えられる。その献辞から、一方向的で権威的な父親が追放されている。ポスト構造主義的批評の立場からこの事態を考察するならば、その父親は「作者」を指し示すと考えられるだろう。別言すると、献詞からの父親の除外は、ホールデンが「母親＝他者性」、「アヒル＝換喩」、そして「アリー＝越境」を枢要とみなす「母親の領域＝献辞＝ポスト構造主義的な読みの領域」から、権威的で一方向的な力を行使する「父親＝作者」を追放し、その存在を無に帰そうとするいきさつを指し示していると考えられるのだ。こうした文脈から、この息子ホールデンもまたポスト構造主義的な人物であると考えられるだろう。

「父親＝作者」への叛乱を起こすホールデンは、ポスト構造主義的批評においてハロルド・ブルームが提起した「オイディプスとしての読み手¹⁷⁾」を指し示していると考えられる。土田知則によると、ブルームは「間テキスト性」の理論において、先行者から後続者、先行テキストから後続テキスト、神から被造物、さらには父から子へ向けられる、一方的な時間順序・優位性・権威（権力）を基盤とする「影響」の理念に対して、「対話的、双方向的なベクトルを与える¹⁸⁾」「反影響理論」を提唱した。その際、ブルームがこの影響に抗する理論と重ね合わせた人物こそが、フロイトの「エディプス・コンプレックス」におけるオイディプスである。ブルームは、息子オイディプスが父ライオス王を殺害する姿と、「遅れてきた詩

人」が「先行する詩人」の一方向的な時間順序・権威・優位性を転覆しようと闘争する姿とを重ね合わせたのだ。また、土田によると、この詩人の闘争は、「書く」という行為、さらには「読む」という行為においても見受けられるものである¹⁹。

ホールデンもまた父親の一方向的な意図・一方的に行使される力に対して闘争まではいかずとも反抗の姿勢を見せていた（“My father wants me to go to Yale, or maybe Princeton, but I swear, I wouldn't go to one of those Ivy League colleges, if I was *dying*, for God's sake” [85]）。さらには、父親が有する権威に対しても挑もうとしていた（“Lawyers are all right, I guess-but it doesn't appeal to me,” I said” [172]）。なにより、彼は献詞を捧げる対象にポスト構造主義的な特徴を包含する母親を選び（“*To My Mother*”）、そこから父親の名を外すことで「母親の領域=献辞=ポスト構造主義的な読みの領域」から「父親=作者」を追放し、その「影響」を無に帰そうとしていた。したがって、ブルームの「関テキスト性」理論における「オイディプスとしての読み手から先行するものへの反抗」と「息子ホールデンから父親への叛逆」とが重なり合うと考えられるのである。ホールデンは「オイディプスとしての読み手」を指し示している。やはり、ホールデンはポスト構造主義的な人物であると言えるのではないだろうか。

おわりに

Catcher のテキストはホールデンから「二人の父親」への「二つの反抗」の物語を語っていると考えられる。それは、思春期の青年ホールデンがその父親に向かって反抗する物語を示し、同時にそれは「オイディプスとしての読み手」ホールデンが、*Catcher* の父、作者サリンジャーに対して、テキストが本来的に内包する「換喩」、「越境」、さらには「他者性」を枢要とみなすポスト構造主義的な読書論を称揚する物語をも語っていると考えられるのだ。

1 土田知則・青柳悦子・伊藤直哉 『現代文学理論 テキスト・読み・世界』新曜社、一九九六年、一七四―七九頁。

2 土田知則『ポール・ド・マン 言語の不可能性、倫理の可能性』岩波書店、二〇一二年、一六頁他。

3 J・ヒリス・ミラー『小説と反復-七つのイギリス小説』上村盛人・川口能久・仙葉豊・玉井暉・服部慶子・服部典之・林和仁・正木建治・三浦良邦・米本弘一訳、英宝社、一九九一年、六二頁。括弧内は筆者による（Miller, J. Hillis. *Fiction and Repetition: Seven English Novels*, Harvard University Press, 1985, 46-47）。

4 篠原資明『トランスエステティーク』岩波書店、一九九二年、十七頁。

5 同書、十七頁。

6 第二十二章でのフィービーとの会話において、ホールデンは心でジェームズ・キャッスルのことを考えていたため、一方のフィービーの話を聞き逃してしまう（“What? I said to old Phoebe. She said something to me, but I didn't hear her.” [171]）。この場面で、ホールデンは身体と心、あるいは行動と思考の機制を同時に執り行っているとは考えられない。つまり、そのどちらか一方が単独的で通時的に執り行われていると考えられるのである。

-
- 7 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、一九九八年、二〇三頁。
- 8 同書、二〇二頁。
- 9 土田知則『プルースト 反転するトポス』新曜社、一九九九年、二三三頁。
- 10 土田、前掲書、一九九九年、二三六頁。
- 11 土田・青柳・伊藤、前掲書、七四頁。括弧内は筆者による。
- 12 土田、前掲書、一九九九年、二三二頁。
- 13 土田、前掲書、一九九九年、二三五―二三六頁。
- 14 ホールデンの身体と心の不一致の機制において、母親が思念された領域には、アヒルやアリーも現れていた。したがって、彼らは相互に連辞的な関係にあると考えられる。よってこの場合、ホールデンが好意を抱く母親は、「母親・アヒル・アリー」を指し示していると考ええる。
- 15 ホールデンの言明において、彼は両親について語ることを拒んでいる。しかし、本論においてすでに述べたが、彼は複数回にわたって母親の話題を導入し、その人物に関して詳細な言及を行っている。一方、ホールデンが父親について言及することは非常に稀で、たとえ話題が導入されたとしても詳しく語られることはないと言っても過言ではない。
- 16 土田、前掲書、二〇一二年、九四頁。
- 17 土田知則『間テキストの戦略』夏目書房、二〇〇〇年、八七頁。
- 18 同書、八三頁。
- 19 同書、八三―九二頁。

結論

本論の要諦は J.D. Salinger (サリンジャー) のテキストをさまざまな理論装置を用いて精緻に読み解き、テキストそれ自体からとめどなく生み出される物語言説の一端を解明するところにある。そうした「テキスト論」的読解の試みは、文学テキストの解釈を作者・作品を取り巻くコンテキストや「作者の意図」へ収斂させる従来型の批評実践とは一線を画すものである。

第一章「*The Catcher in the Rye* のテキストに潜在する《戦場の物語》」および第二章「*The Catcher in the Rye* 第二章のテキストに潜在する《戦争の物語》」では、*Catcher* のテキストに内在する、表層の物語と深層の物語からなる、「テキスト（言説）の多層性」をめぐる問題が解明されている。それら各章は、フェルディナン・ド・ソシュールおよびジャン・スタロバンスキーによって主唱された、表層で語られるものとは異なるテキストを浮かび上がらせようとする理論装置としての「アナグラム」、またジャック・ラカンによって論じられた「換喩」「シニフィアンの連鎖」「シニフィアンの横滑り」といった批評理論を用いて *Catcher* のテキスト分析を試みている。そのような仕方でも、最終的に、放校処分を受けたホールデンの去年のクリスマス前後の出来事を描いた「青春小説」に、「二次的なテキスト言説」としての「戦争の物語」が潜在しているいきさつを暴き出している。

第三章「“Franny”におけるフラニーの精神的危機をめぐる多層的読解の試み —『演技』という視点からの考察—」では、“Franny”の主人公であるフラニーの「人物像および心理状態に関する多層性」が解明されている。本章は、まずフラニーの一挙手一投足を詳細に考察することで、その人物が短編の序盤でははっきりと「演技」を行っており、他方で短編の中盤を過ぎたころにはそうした振舞いを「放棄」している様子を考察する。次に、フラニーによる「演技」の放棄と“ego”の嫌悪をめぐる発言を修辭的に読み解き、後者に「動くこと・変化」の特性が見て取れるいきさつを指摘することで、「演技の放棄」という事象の背後に隠れる「動くこと・変化すること（ego）の嫌悪」という新たな位相を解明している。くわえて、本章はそうした潜在的な位相・言説を精神分析学の視点から考察している。そうすることで、短編序盤では明確に見て取ることができたフラニーの「演技」「二面性」「動くこと・変化」がその中盤以降でほとんど放棄される根拠・要因として、死者シーモアとウォルト（動かない・変化しない者）に対する彼女の「無意識」的な思慕・悲哀・罪悪感を指摘し、またそうした「無意識」が死者と邂逅するためにみずからの死を求めるフラニーの「無意識的願望」と強力に連結し合っている様子を見るみに出している。本章は最終的に、フラニーが無意識的に死を切望しながらも（前）意識的には生を希求している様子を暴き出し、さらにはそうした二極の緊張状態が極限值に達したために、短編終盤に描かれるフラニーの「失神」という、死を求めても死に至れず、生きようとしても生を求めることができない、極めて切迫した事態が引き起こされたいきさつを解明している。

第四章「“Zooney”におけるズーイの演技とフラニーの救済」では、フラニーの兄であり、“Zooney”の主人公ズーイの「発話に内在する多層性・多声性」が問題とされる。本章では、まず“Zooney”の中盤で描かれる兄ズーイから妹フラニーに向けられた発話“I bring the sun wherever I go, buddy”が精緻に分析・考察されることで、その一節に「兄ズーイが妹フラニーに語りかける言葉」と「演者・役者が観客に語り聞かせる台詞」のふたつの声が内在すると推察される根拠が提示される。続いて、ズーイがフラニーに話して聞かせる「聖職者」や「精神分析医」をめぐる言説にも、彼がただ単にそうした話題をフラニーに投じているのではなく、彼自身が「聖職者」や「精神分析医」として（そうした役柄を演じて）目の前の妹に話しかけている様子が検討される。くわえて、ある台本をめぐるズーイの話がその人物の「作り話」であるとする読解が示される。最後に、ズーイがグラス家のリビングという空間に「舞台」という異世界を作り上げ、そこでフラニーに数々の「物語」を演じて見せるという仕方で、彼女の眼前にバフチンによって主唱される「現実と『非現実』が併存された二重の世界」としての「カーニバル的な世界」を定立し、死を希求する（すなわち「動くこと・変化すること」をほとんど放棄した）妹フラニーをそうした「あべこべの世界」に引き入れ、再び彼女を動かす・変化させるまでの一端が解明される。

第五章「“Down at the Dinghy”の登場人物にみられる『二つの生活』」では、フラニーとズーイの姉であるブーブーと、彼女の4歳の一人息子ライオネルの「生活体系をめぐる多層性」、すなわち「二つの生活」をめぐる問題が検討されている。本章では、まず“Down at the Dinghy”の序盤から中盤にかけてのブーブーの立ち振る舞いに、バフチンによって思念される「カーニバル的な世界感覚」としての「二つの生活」を見て取ることができる経緯が示される。ブーブーの「二つの生活」とは、彼女の弟であるウォルトの死を内包する「現実の生活」とそうした悲哀とは相反する陽気な「現実逸脱的な生活」の同時併存の様態を指し示す。そうした方途によってブーブーが現実生活における強烈な困難としての最愛の弟の死（の悲哀）から一時的に救済され、みずからの生（命）を未来へと差し向けている様子が考察される。続いて、ブーブーの息子であるライオネルが「現実の生活」しか認めることができず、そのために彼自身の生命を死の危険に晒してしまっている経緯が示され、対して母ブーブーがそうした苦境に身を置くライオネルに（彼女自身が実践する）困難な現実を生き抜く方途としての「二つの生活の営み」を教示しようと奮闘する様子が検討される。ブーブーによって段階的に施される「二つの生活を定立するための手引き」によって、ライオネルはまず「現実逸脱的な生活」を生きることを開始する。続いて、ライオネルは「現実逸脱的な生活」を営むことで流した「涙」のなかに「みずから（ライオネル自身）の涙」を認め、そのような仕方で今度は「現実の生活」を生きることを開始し、ついにはそれら「二つの生活」を共時的に営むことに成功する。本章では、最後に、短編の最終節に描かれるライオネルとブーブーとが駆けっこをする一齣が検討される。その際、ライオネルが勝利する場面に、現実的に勝利し得ない人物の勝利という「二つの生活」が指摘されるとともに、その「二つの生活」という方途によってさらなる困難を孕む少し先の現実世界を力強く駆け抜

ける（生き抜く）ライオネルの将来的な姿を読み解くことができ、さらにはそうした生活体系を営むライオネルを目にすることで安堵し救済される母ブーブーの心象を読み解くことができる」と結論される。

補論「*The Catcher in the Rye*に関するポスト構造主義的読解の試み—子から父への反抗の物語—」では、*The Catcher in the Rye* のテキストに明確には描かれていないホールデンの「父への反抗」の物語が考察され、続いてそうした言説が文学テキストをめぐる「ポスト構造主義的な読書論」へと横滑りする事態が検討されている。つまり、ここでの議論は *Catcher* のテキストのうちに「物語的な様相」と「批評理論的な様相」の同時併存の様態を指摘している。そうした多層的な読解は、J. Hillis Miller によって議論された「物語の序文と物語部分の相互浸透性」の視点を用いて *Catcher* の「母親への献詞（“*To My Mother*”）」と「物語冒頭部（“IF YOU REALLY want to hear about it, ...”）」を分析することからはじまり、前者が主人公ホールデンの「思考」を、後者が彼の「行動」を指し示し、その際に双方が互いに相容れない話題・対象を指し示している経緯を考察する。続いて、そうした形式が *Catcher* に度々登場しており、その際にホールデンがみずからの「思考」（という審級）に「母」「アヒル」「アリー」という対象を登場させながらも、「父親」を一度も登場させていない様子を暴き出す。本章では、ホールデンのそうした態度こそが「父への反抗」の一齣であると結論される。他方、ホールデンの「思考」に現れた「母」「アヒル」「アリー」に関して精緻な分析を試みることで、「母 = (内的な) 他者」、「アヒル = 換喩」、「アリー = 越境」というシニフィアンの横滑りが認められ、そうした見方から（それら対象が一堂に会する）ホールデンの「思考」が再度検討されることで、その領域・審級が「ポスト構造主義的な読書論の領域」へ横滑りするいきさつが示される。最後に、「(ホールデンの) 思考」=「ポスト構造主義的な読書論の領域」から「父親」が排除されている事態に注意が向けられることで、第一次的なホールデンの「父親への反抗」をめぐる物語言説が「ポスト構造主義的な読書論の立場にある読者が文学作品の父・作者を排除する様子」をめぐる批評的言説へ変容するいきさつが解明されている。

ここに明らかにしたように、本論は、テキストを分析・考察する際の方法として、「テキスト論」や「ポスト構造主義的言語観」の視点、さらには「アナグラム」「精神分析学」「カーニバル」といった理論装置を取り入れることで、従来のサリンジャー研究においてほとんどみられない読解を提示しようと試みた。そのようにして新たに導き出された・補われた研究的視座とは、*Catcher* に潜在する「戦争の物語」、フラニーの「演技・二面性（の消失）」と「(前) 意識・無意識・無意識的願望」、ズーイの声に内在する「演技」の様相、ブーブーとライオネルの「二つの生活」、さらには *Catcher* に内在する「ポスト構造主義的読書観」といった、テキストの表層において自明ではないがテキストそれ自体から不可避免的に生み出されたもうひとつの物語言説の存在であり、くわえて単一のテキスト言説に相互に異なる別々の言説が同時併存的・多層的な仕方で描かれているいきさつであった。

他方、本論で検討された *The Catcher in the Rye* (1951) に内在する「戦争の物語」や

Franny and Zooey (1961) をめぐる議論が極めて中途半端な形で締めくくられていることは確かである。また、本論はサリンジャーのテキスト言説を可能な限りつぶさに分析・考察することを目標とするため、*Nine Stories* (1953) 収録の “Down at the Dinghy” を除く 8 つの短編や *Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour: An Introduction* (1963) については言及するに至れなかった。それらのテキストにも本研究で提示された物語言説の多層性をめぐる問題が描かれていると考えられる。したがって、この場で試みられた *Catcher* や *Franny and Zooey* に関する考察を継続する一方で、*Nine Stories* および *Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour: An Introduction* をテキスト論に基づいて考究することを本研究の今後の課題としたい。

引用文献

- Borch-Jacobsen, Mikkel. *Lacan: The Absolute Master*, trans. Douglass Brick, Stanford University Press, 1991.
- French, Warren. *J.D. Salinger*. Revised ed. Boston: Twayne Publishers, 1976 (ウォーレン・フレンチ『サリンジャー研究』田中啓史訳、荒地出版社、一九七九年).
- Graham, Sarah. *Salinger's The Catcher in the Rye*, Continuum International Publishing Group, 2007.
- Lundquist, James. "A Cloister of Reality: The Glass Family", *Bloom's Modern Critical Interpretations J.D. Salinger's Short Stories*, Ed. Harold Bloom, New York: Infobase Publishing, 2011.
- Miller, J. Hillis. *Fiction and Repetition: Seven English Novels*, Harvard University Press, 1985 (J・ヒリス・ミラー『小説と反復-七つのイギリス小説』上村盛人・川口能久・仙葉豊・玉井暁・服部慶子・服部典之・林和仁・正木建治・三浦良邦・米本弘一訳、英宝社、一九九一年).
- Rosen, Gerald. *Zen in the Art of J.D. Salinger*, Berkeley: Creative Arts Book A Company, 1977.
- Salinger, J. D. *Franny and Zooey*, New York: Little, Brown and Company, 1991.
- _____. *Nine Stories*, New York: Little, Brown and Company, 1991 (Text reset March 2014).
- _____. *The Catcher in the Rye*, Boston: Little, Brown, 1951.
- Seed, David. "Keeping it in the family: *The Novellas of J.D. Salinger*." *J.D. Salinger, New Edition* (Bloom's Modern Critical Views) . Ed Harold Bloom. New York: Infobase publishing, 2008.
- Slawenski, Kenneth. *J.D. Salinger A Life* (2012 Random House Trade Paperback Edition), Random House Trade Paperbacks, 2012 (邦訳『サリンジャー——生涯 91年の真実』田中啓史訳、晶文社、二〇一三年).
- Steiner, George. "The Salinger Industry." *Salinger: The Classic Critical and Personal Portrait*, Ed. Henry Anatole Grunwald. New York: Harper Perennial, 2009.
- Takeuchi, Yasuhiro. "The Burning Carousel and the Carnavalesque: Subversion and Transcendence at the Close of *The Catcher in the Rye*." *Studies in the Novel* 34.3, 2002.
- 井上謙治「サリンジャーの戦争中の作品」『ユリイカ』青土社、一九七九年三月号。
- 小此木啓吾『対象喪失』中央公論新社、一九七九年。
- _____.『フロイト』講談社、一九八九年。
- 北岡誠司『バフチン—対話とカーニヴァル (現代思想の冒険者たち)』講談社、一九九八年。
- 佐藤耕太「*The Catcher in the Rye* のテキストに潜在する《戦場の物語》」、『人文公共学研究所論集』、千葉大学大学院人文公共学府、第 36 号、二〇一八年。

- J.D. サリンジャー『キャッチャー・イン・ザ・ライ』（ペーパーバック・エディション）村上春樹訳、白水社、二〇〇六年。
- _____『ナイン・ストーリーズ』野崎孝訳、新潮社、一九七四年。
- _____『ナイン・ストーリーズ』柴田元幸訳、二〇一二年、ヴィレッジブックス。
- _____『フラニーとゾーイ』村上春樹訳、新潮社、二〇一四年。
- _____『フラニーとゾーイ』野崎孝訳、新潮社、一九七六年。
- _____『ライ麦畑でつかまえて』（白水 U ブックス）野崎孝訳、白水社、二〇〇六年。
- 篠原資明『トランスエステティーク』岩波書店、一九九二年。
- ジャック・デリダ『そのたびごとにただ一つ、世界の終焉 II』土田知則・岩野卓司・藤本一勇・國分巧一郎訳、岩波書店、二〇〇六年。
- ジャン・スタロバンスキー『ソシユールのアナグラム一語の下に潜む語』金澤忠信訳、水声社、二〇〇六年。
- ショシャナ・フェルマン『狂気と文学的事象』土田知則訳、水声社、一九九三年。
- 竹内康浩『「ライ麦畑でつかまえて」についてももう何も言いたくない』荒地出版、一九九八年。
- 巽孝之「惑星思考のブラックユーモア——九・一一以降のアメリカ文学の思想史」、権田建二・下河辺美知子編『アメリカン・ヴァイオレンス』彩流社、二〇一三年。
- 田中啓史『ミステリアス・サリンジャー』南雲堂、一九九六年。
- _____『サリンジャー イエローページ』荒地出版社、二〇〇〇年。
- 土田知則『プルースト 反転するトポス』新曜社、一九九九年。
- _____『間テキストの戦略』夏目書房、二〇〇〇年。
- _____『ポール・ド・マン 言語の不可能性、倫理の可能性』、岩波書店、二〇一二年。
- _____『現代思想のなかのプルースト』法政大学出版局、二〇一七年。
- 土田知則・青柳悦子・伊藤直哉『現代文学理論 テキスト・読み・世界』、新曜社、一九九六年。
- 野間正二『戦争 PTSD とサリンジャー』、創元社、二〇〇五年。
- フロイト『精神分析入門 上巻』高橋義孝・下坂幸三訳、新潮社、一九七七年。
- マーク・テイラー『さまよう——ポストモダンの非/神学』井筒豊子訳、岩波書店、一九九一年。
- ミハイル・バフチン『ドストエフスキーの詩学』望月哲男・鈴木淳一訳、筑摩書房、一九九五年。

謝辞

本論の作成にあたり、多くの方々よりご指導ならびにご助力を賜りました。ここに心より御礼申し上げます。

まずは、指導教官である土田知則教授に深く御礼申し上げます。土田先生には指導教官という大役をご承諾いただき、5年間に渡りご指導を賜りました。アポイントメントの際には、いくつもの有益なご指摘を頂戴しました。なにより、従来の研究を幾分逸脱した本論の作成をお許しいただき、掛替えのない研究の日々を送らせていただいたことに、心より感謝の意を表します。

副指導教官の篠崎実教授には、研究的な視点・立場の違いをご考慮いただき、厳しいご意見を頂きながらも、常に私の研究を後押ししていただきました。同じく副指導教官の舘美貴子教授には折を触れてご助言・ご助力またご親切を頂戴しました。ここに厚く御礼申し上げます。また、田村高幸先生には種々の局面で大変なご助力を頂戴しました。田村先生との数々のアポイントメントやお食事の際の大変刺激的な議論、私の研究への肯定のお言葉、さらには数え切れないご親切がなければ、ここに収められた論考を書き上げることも、本論を完成させることもできませんでした。2019年7月、研究をめぐり心が折れそうになっていた私に手を差し伸べていただいたことは、今後も忘れることはございません。ここに深謝いたします。

博士後期課程への進学に際し、神田外語大学の木川行央教授より貴重なご助言を頂戴いたしました。また、神田外語大学の松井佳子教授には授業の聴講をお許しいただき、文学さらには人文的な知に関する問題について学ぶ大変貴重な機会を頂戴しました。そうした日々に松井先生から頂いた文学の意義をめぐるお言葉、また先生がお示しになられた文学への眼差しを、今も心のなかに大切にとどめております。ここに心より感謝申し上げます。

本論を作成するにあたり、上記の方々のみならず、多くの方に支えていただきました。すべてのお名前を書き記すことは困難であることが誠に残念ではありますが、代表して大場絵美さん、佐藤真徳さん、木村秋彦さん、田辺直樹さんのお名前をここに記し、すべての皆さまに深く感謝いたします。特に大場さんには、私が修士課程に進学した2012年から現在まで、多くのご支援、アドバイス、そして笑顔を頂戴しました。このように本論を完成するに至ったのも、大場さんのご助力とご親切のおかげです。本当にありがとうございました。

最後に、母 留美子と父 英明に心より感謝を申し上げます。博士後期課程進学の前後、また研究生生活を送るなかで、孤独で苦しい時、私の心を救い、背中を優しく押してくれたのが父と母の愛でした。本論をお二人に捧げます。

2021年3月
佐藤耕太