

サリンジャーとその周辺たち

——ニューヨークに舞うユダヤ系作家たち——

森 川 展 男

目 次

- はじめに
- 1 夢のニューヨーク
- 2 ズボンをおろしてみろ！
- 3 ニューヨーク、天使の詩
- 4 サリンジャーとフィッツジェラルド—異なった生い立ち—
- 5 サリンジャーの片想い
- 6 病んだ人々の群像

はじめに

サリンジャーの「ユダヤ性」だとか「都市感覚」といったものが、「ホールデン・コールフィールド」のイメージ以上に重要だとは必ずしも言えないが、これらに言及されることが少ないことに関しては、多少なりとも奇妙に思える。もしかしたら、「都市」で論じるのはドス・パソスのように客観描写を極端に前面に出す作家か「都市」がクローズアップされるようになった現代作家の作品——一方にポール・オースターのニューヨーク三部作があり、一方にジェイ・マキナーの『ブライト・ライツ、ビック・シティ』がある——の方が向いているという共通の認識があるからかもしれないし、また、彼の同時代のユダヤ人作家が「ユダヤ系」というテーマで論じられすぎているからかもしれない。

たとえば、バーナード・マラマッド（1914年生まれ）のようにユダヤ人のゲッターを描く天分に恵まれた作家がいる。こういった作家をユダヤ人のテーマで論じるのは比較的簡単であろう。また、ソール・ベロー（1915年生まれ）のような大作家は、アメリカにおけるユダヤ人側からのスタンスを壮大な構成のうちに昇華させた。だが、それはテーマとして前面に出ているわけだから、視野の広さと論点を絞る難しさを抜きにすれば、まだ比較的近づきやすい。一方で、同時代のユダヤ人ながらアーウィン・ショー（1913年生まれ）のようなベストセラー作家は、都市の情景をさらりと（よくも悪くも）上手に描いている。都市の風俗は明らかに彼のテーマであろう。

とすれば、サリンジャーの場合、どうなのか。ここでは、彼における「ユダヤ性」ないし「都市感覚」といったものにスポットをあててみたい。

1 夢のニューヨーク

J. D. サリンジャーことジェローム・デイヴィッド・サリンジャーは、オハイオ州クリーヴランド出身のユダヤ系の父ソル・サリンジャーとスコットランド系アイルランド人のキリスト教徒メアリー（ミルアム）・ジリックとの間にニューヨークで生まれる。1919年1月1日のことだ。父親の職業や母親の血筋については語るべきことが多くあるのだけど、これくらいにしておこう。『ライ麦畑でつかまえて』の中で、ホールデン・コールフィールドも言ってるじゃないか、そういうのは「デイヴィッド・カバーフィールド式のナンセンス」だってね。

もう少し書いた方がいいとすれば、ホールデンのフィービのような兄思いの妹ではなく、ジェロームには姉が一人いたということくらいだろう。姉の名はドリス。八歳年上だという以外には、これといった情報もない。弟は隠遁した有名人で、姉は音沙汰なし。不思議な家庭もあるものだ。

少なくとも、彼の家庭が後に彼自身が創作するグラス家のような大家族でなかったことは確かだが、芸能界と関係があったかどうかまでは定かではない。ジェロームは後年芸能界と関係をもつことになるが、それは幸か不幸か彼が小説に描き出したような幸福な関係ではなかった。「幸福」という語は不適切かもしれない。「子供っぽさ」と「大人っぽさ」のほうが適切だろうが、それはしかるべき場で論じることにしよう。ここで重要なのは、ニューヨークの夢のような都市感覚（いや、都市への憧憬というほうがいいかもしれない）を体現しているグラス家といくぶん異なった家庭環境に彼が生まれているということだ。

彼が生まれ育ったのはニューヨークの中でもマンハッタン北部のウェストサイドである。当時のウェストサイドはユダヤ人たちが比較的多く、サリンジャー家もそのひとつだった。倉庫街で有名な南ヒューストン〔ソーホー〕などと違って、労働者階級がたむろするような場ではなかった。田園調布とはいえないまでも、上流ないし中流階級の居住区だった。高級住宅街とはいっても、後にホールデンにバカにされるブロード・ウェイ・アヴェニューの喧燥はなかった。彼の出世作『ライ麦畑でつかまえて』（1951）が、出版当初「公序良俗」に反するという一部のカトリック系宗教団体などの意見があったにもかかわらず、彼は「公序良俗」の中で育ったのである（もっとも、ふつうの読者が読めば、彼の作品が俗に言う「公序良俗」に反するとは思わないだろうか）。青少年期の読み物として、日本では文学畑以外の知識人からややもすれば同列に扱われる『長距離走者の孤独』（1959）の作者アラン・シリトーとは、いかなる意味でも同列に扱えない家庭環境に育った。シリトーは『チャタレー夫人の恋人』（1928）で有名なD. H. ロレンスと同様、労働者階級の生まれであったし、シリトー本人がそう呼ばれるのを好まなかったにもかかわらず、デビュー当時の作風を見れば明らかに労働者階級の作家であった。そういった作家と比較しても明らかのように、ごくふつうのお坊っちゃんであったジェロームの精神的成長は、特に気苦労もいらぬミドル・ブラウの物質的生活と価値観の中ではぐくまれたといえる。

少年時代が「小便臭〔ラウジー〕」だったかどうかまでは判断しかねるが、ニューイングランドやメーン州のキャンプで夏を過ごした以外は、概してニューヨークで生活していたものと思われる。俗にいう「幼時体験」が形成される期間は、あの「喧騒の20年代」（Roaring Twenties）の

ニューヨークの空気を吸っていたといっぴよい。リリアン・ギッシュやメアリー・ピックフォードやダグラス・フェアバンクスがすでにスターダムに君臨し、グreta・ガルボやクララ・ボウの映画やファッションが文化通を気取るミドル・ブラウの話題になり始め、チャーリー・チャップリンが不動の地位を確立する途上にあった時代、イタリア系と東欧系を中心とした年平均100万人という移民ラッシュが落ちつき始めた時代、ニューヨーク郊外のアトランティック・シティでミラーボールの輝くキャバレーにギャンブラーたちが集まった「ジャズ・エイジ」、もちろん「ジャズ・エイジ」の桂冠詩人フランシス・スコット・フィッツジェラルド——後に彼の本を小道具として使ったドラマや映画のいかに多いことか！（思いつくだけでもミケランジェロ・アントニオーニの『情事』（1960）やマーティン・スコセッシの『ドアをノックするのは誰？』（1968）など枚挙にいとまがない）——が「ハードボイルド」文体の先駆アーネスト・ヘミングウェイやモダニズム文学の頂点をさわめることになるウィリアム・フォークナーに先立ってデビューし、ニューヨークの高級ホテルに愛妻ゼルダを伴ってT型フォードで颯爽と現れ、記者団とファンに囲まれてチャールストンを踊り、公園の噴水に飛び込んだ時代、ジェイムズ・サーバーやリング・ラードナーがフィッツジェラルドたりえない大衆の笑いを誘った時代、ヘラルド・スクウェアのメイシーズや五番街のロード&テーラーでアール・デコ風のグラスやパナマ帽や流行のドレスを買い、炭酸飲料とホットドック [コニー・アイランド] で食事をすませ、ミンストレル・ショーのクーン・ソングを聴いてはビリヤードを楽しみ、まだ見上げればまだ高架線のあった六番街でデートしたり、セヴィリア様式のマディソン・スクウェア・ガーデンの屋上庭園でレビューを見たり、まだワシントン橋のできていないハドソン川をフェリーでわたったり、五番街のセント・パトリック寺院のあたりを散歩した時代。いや何よりも、それはベープ・ルースとルドルフ・ヴァレンティノにティーネージャーたちが熱狂した時代だ。パラマウント社のスクリーンを飾ったマレーネ・ディートリッヒとジョーゼフ・V・スタンバーグのゴシップを知るには幼なすぎたであろうが、ハロルド・ロイドの眼鏡を落書きすることくらいはあったかもしれない。だが当人は、チャップリンでもロイドでもバスター・キートンでもローレル&ハーディー——しかし、現在この「極楽コンビ」を容易に見ることができないのはまったく遺憾である！——でもなく、マルクス兄弟との関係を主張している。マルクス兄弟はこの事実を否定しているが……。

当時のニューヨークは、そういった夢に満ちたお洒落な空間であった。30年代になって社会は経済的にも変革を余儀なくされたが、「夢」の部分、「憧れ」の部分は残りつづけようとしていた。当時好まれたのはフランク・キャブラの映画であり、『オペラ・ハット』（1936。主演ゲイリー・クーパー——ホールデンは彼の名前を使って女の子をからかっている——、ジーン・アーサー）や『スミス都に行く』（1939。主演ジェイムズ・スチュアート、ジーン・アーサー）であった。大衆文化はあえて情勢への不安も社会へのルサンチマンも知らないかのように振る舞っていた。ジョージアのアーシュキン・コールドウェルもシカゴのネルソン・オルグレンもカリフォルニアのジョン・スタインベックも、ニューヨークにはいなかった。プロレタリア文学は地域的なものにすぎず、中央文壇ではとりわけ詩においてモダニズム・瞑想詩的傾向が強くなり、一方の極におセンチな通俗文学が残ることになる。生活の代弁者ではなく、夢の代弁者だけが大衆の心をとらえていたのだ。

また、われわれ日本人にとって馴染みのない当時のラジオ番組や漫画——さすがにジャック・ベニーや「天才悪魔フー・マンチャー」や「魔術師マンドレーク」、それにサリンジャーの短篇

のタイトルになっている「ウィグリ叔父さん」くらいは知る人ぞ知る代物であろうが——も、子供たちの夢を作り上げてきたことであろう。こういった時代背景をわかりやすく映像化してみるならば、たとえば大恐慌期を舞台にしたピーター・ボグダノヴィッチの映画『ペーパー・ムーン』（1973、主演ライアン・オニール、テイタム・オニール）を思い浮かべればよい。ラズロ・コヴァックスの白黒画面に映し出された詐欺師と孤児の不思議な関係は、悪化する経済情勢のなかを明るくしたたかに生きようとするアメリカニズムを映し出している。70年代から80年代にかけての「強いアメリカ」の残響が見られるとはいえ、主題歌とラジオ番組の挿入が多くのアメリカ人を郷愁に誘ったことは疑いえない。30年代とはそんなものだった。そのうえ、ジェロームはテイタム・オニール扮するアディ・ロギンスよりも5年ほど年長で、またずっと恵まれた家庭に生まれている。

ジェロームは夢の代弁者にはぐくまれた少年だった。それはグラス家を描いた一連の作品、俗にいう「グラス家サーガ」のバックグラウンドによく現われている。大家族で、親の締めつけは強くない（それどころかほとんど登場しない）。今も昔も児童虐待が行われていたアメリカで、児童虐待が問題になり始めたのはごく最近のことである。無声映画史上の傑作『散り行く花』（1919。デイヴィッド・ワーク・グリフィス監督、主演リリアン・ギッシュ）のような極端な例でお涙頂戴ということでもなければ、まず、ミドル・ブラウ趣味の虚構の鏡に映されることはなかった。そういった意味も含めて、決して強くない親、仲の良い兄弟たちというのは、一種の理想像である。これはおそらく、こういった幼少時に吸った空気から次第に生まれてきたものだろう。

15歳の時、彼はペンシルヴァニアのヴァレー・フォージ陸軍学校に送られる。この辛い御時世の中、彼が成績が中の上でハリウッドに憧れる生徒だったらしいのは象徴的かもしれない。同じように思春期の少年少女を描くのを得手とし——つまらないことだが、中高生の課題図書などではこの2人もまた同列に並べられている——ながら、生活のしがらみから幻想的かつ理想的なヴィジョンに向かうことで読者を昂揚させるサローヤンの世界をサリンジャーが持たなかったのは、家庭環境や個人の資質の違いだけではなく、こういった地域的な隔たりや激動期に生きた微妙な年代のずれが原因なのかもしれない。

事実関係としては、サローヤンは生年もキャリアもサリンジャーの10年ほど先輩にあたり、東部と西部という活躍の場の違いもあって個人的知悉ではなかったものの、妙なところに接点がある。太平洋戦争開戦直後づ兵役資格が緩和され、晴れて徴兵された駆け出しの作家であった彼が文通していたのが、後にチャップリンの4番目の妻となる劇作家ユージン・オニールの娘ウーナ・オニール（なお、この「青髭」チャーリーの妻をあげていくと、5歳年下の「バカな女」ミルドレッド・ハリス、『キッド』（1921）の脇役で有名な19歳年下のリタ・グレイ、『黄金狂時代』（1925）や『モダン・タイムズ』（1936）のヒロインで『独裁者』（1940）のハンナ役で有名な26歳年下のポーレト・ゴダードという錚々たるメンバーが並ぶ。ウーナは婚約当時18歳、なんとチャーリーの3分の1の年齢である！）であった。サローヤンと婚約していたウーナの友人キャロル・グレースがその手紙を彼に見せたらしい。このアルメニア人の血を継ぐ思春期の巨匠がその他人宛の手紙を読んで内心何を感じたか定かではないが、この妙な接点は後の発展を見ぬままに消えていく。

30年代後半から戦後にかけての学生生活と戦争体験は、大恐慌時代の厳しい「現実」から考え

れば、文化人類学用語でいう一種の「コミュニタス」（ヴィクター・ターナー）的な役割を果たしたのかもしれない。しがらみに生きる厳しさを欠いた虚構の集まりでのモラトリアム的な生活、とでもいえばよいだろうか。戦争体験が厳しいものでないという語弊があるが、ここでは生活のための奸計さえ肯定せねばならぬ生々しさや不条理のことを「厳しい」と仮に呼んだまでの話である。彼の青年期には、同年代の人間だけの、大人の生活と切り離された空間があったはずだ。

「ボーイ・ミーツ・ガール」式のジャズ・エイジは、サリンジャーがニューヨークに帰った頃にはすでに「古きよき時代」と化しており、時代はジェームズ・ディーンが『ジャイアンツ』（1956。ジョージ・スティーヴンス監督）でロック・ハドソンにエリザベス・テイラーを奪われるシビアな時代へと着実に移行しつつあった。アトランティック・シティはラスベガスにお株を奪われ、ニューヨーク中心部は、一介の旅行者に成りすましたジャン＝ポール・サルトルを震撼させた摩天楼とサバービアの街へと変わりつつあった。人々は地下鉄に乗ってアパートと事務所を往復し、かつてその一面を飾るためにフィッツジェラルドが逆立ちをしたような新聞にも、別種の話題が求められるようになった。ウェストサイドのユダヤ人たちは年老いてしまい、かつての時代を取り戻すには運動よりもまず労働であった。思想かぶれのインテリの多くは社会学や心理学を専攻して大衆を研究するようになり、かつてのようにカクテルを飲みながらマティスや T. S. エリオットの話題で女の子を引っかけるよりは運転手付きのパカードかロールスロイスに乗れる経済力を選んだ。アリソン・ルーラーが『衣服の言語』で指摘しているように、30年代以降はネクタイ姿が街中だけでなく週刊誌の表紙をも飾った。大衆は倍以上の年齢のグレゴリー・ペックと結ばれるオードリー・ヘップバーン（『麗しのサブリナ』（1954。ピリー・ワイルバー監督））を固唾をのんで見守ることになるだろう。よくよく思い返せば、30年代以降の「脚線美」の時代を刷新するといわれたのがオードリーのウエストだった。清潔で安定感のある中年男に小柄な少女がなびくというのは、ある意味でシビアな現実を表しているといえる。楽天的なアメリカニズムもずいぶん様相を異にしてきていたのだった。

そう考えてみると、サリンジャーの理想主義的傾向——つまり、「汚れ」を見ないでおこうとする傾向——は、どうやら彼が執筆していた当時のアメリカニズムと言うよりは、むしろ一世代前のボードヴィル的な世界に原型を持つらしいと言った方がよいのかもしれない。たしかに、『ローマの休日』（1953。ウィリアム・ワイラー監督）よりも『滑稽恋愛三代記』（1923。バスター・キートン監督・主演）のほうが彼の肌合に合っていそうだし、クラーク・ゲイブルの男気よりリチャード・バーセルメスの悲恋に胸を打たれるということがあっても不思議ではないだろう。フィッツジェラルドが落ちぶれ、文学者がニュー・クリティシズム（アレン・テイトラが始めた、歴史的事実や作家の創作過程より作品そのものの有機的統一性を重視する批評の傾向。1950年代にはなりを潜める。1949年に発表された W. K. ウィムザットと M. C. ビアズレーの論文が有名）か『パーティザン・レビュー』（一昔前の前衛文芸雑誌のように思われるが、当時はその名の通りかなり左翼系の雑誌として、また婦人解放運動系の雑誌として知られていた）に精を出すという状況は、リング・ロードナーをパーティ・ジョークに使っていた幸福な過去の幻影以上に、彼の目には白々しく映ったに違いない。

だが、それにしても彼がユダヤ人であるということを忘れていてのではないか。ひょっとした

ら、これも何か彼に近づく手がかりになるかもしれない。

2 ズボンをおろしてみろ！

過激な小見出しで顰蹙を買いかねないが、これはルイ・マルの映画『さようなら子供たち』（1987）でかくまわれているユダヤ人を捜しにドイツ占領下のフランスの寄宿学校に押し入ったドイツ兵が寂しがり屋の優等生ジュリアン・カンタン（ガスパール・マンズ）に向かって言う台詞である。映画はこのあと、友情がはぐくまれつつあったユダヤ人生徒ジャン・ボネことギルベグシュタイン（ラファエル・フェジト）との別れのシーンに移り、抑制の利いた演出と画面でわれわれの胸を打ち、「さよなら、子供たち。また近いうちに」（Au revoir; les enfants A bientout）というおセンチな司祭の台詞で観客の感動を誘うことになる。ともすれば人権思想や少年たちの愛憎のドラマ、あるいは美少年ガスパール・マンズのミーハー的人気（いっておくが「やおい」趣味の映画ではない）で記憶されがちなこの映画は、まず第一に、マル自身がいうように監督その人の少年期の体験を反映するものである。マル自身の体験が事実関係としてどこまで反映されているのか、フランス映画の専門家でもない筆者には判断しかねるが、この映画ではおもしろいことに、割礼が絶対的公準として言及されている。考えてみれば、生徒たちがシャワーを浴びに出かけた時、ユダヤ人など何も知らない12歳の少年がこのユダヤ人の友達と引き離されるシーンで、すでに割礼＝ユダヤ人の特殊性への言及があった。いくら混血化が進んで見かけ上わかりにくくなったとしても、割礼はユダヤ人を弁別する符丁として絶対的であった。つまり、ユダヤ人は「有徴」の人種であり、いくら素性を隠そうとしても所詮無駄なのである。

ヨーロッパにおけるユダヤ人迫害の歴史を概観すれば、合衆国におけるユダヤ人差別というのは時間的にも程度的にも浅いものでしかない。黒人とネイティヴ・アメリカンへの差別の方が、ずっと深刻なものであったであろう。にもかかわらず、コネティカットのある湖ではユダヤ人が水浴を禁じられていたり、一部の高級ホテルでは「ユダヤ人と犬とは入場禁止」という張り紙があったりした。アメリカ人の「平等」信仰は、国民的レベルでみれば強いといえるのだが、それが人種別の階級構造にいたるには、少なくとも公民権運動を待たねばならなかったのかもしれない。いや、そもそもこの「平等」信仰自体アンビヴァレントで、俗受け狙いの喜劇映画や漫画では、民族ないし身体的特徴の誇張が笑いをとることに対して、なんら疑問がなかったのである。「フー・マンチャー」に対する中国系アメリカ人の怒りがどんなものであったにせよ、それを代弁する者はいなかった。数々のユダヤ人ネタのジョークにしてもそうである。

経済的に富裕なユダヤ人は陰で妬まれ、中流以下のユダヤ人はゲットーに住んだ。被差別階級に属する者が己の才能で差別を克服するという例は洋の東西を問わずみられるものである。

その中で、インテリのユダヤ人たちがアメリカの中央文壇を席卷した時期があった。戦後まもなくの10ないし15年間で、後に、彼らは文学史の教科書で「ユダヤ系作家」として一括りにされることになる。

「ユダヤ系作家」とは誰のことを指すのか。『アシスタント』（1957）『修理屋』（1966）などのラマッド、『オーギー・マーチの冒険』（1953）『ハーツォグ』（1964）などのペローといった大家

を皮切りに、『ポートノイの不満』（1969）におけるユダヤ世界批判で自民族の輿論を買った移民三世作家フィリップ・ロス、イディッシュ語で民話的世界を描いたデビューの遅い長老アイザック・バシュヴィス・シンガー、最近では顧みられることの少なくなったスタンリー・エルニン、女流作家のシンシア・オージック、ここに戦前のマイケル・ゴールドやヘンリー・ロスを含めることもあり、ごく稀ではあるが、ベストセラー作家ショー（初期には「金曜日の夜の神」などユダヤ物の短篇も書いている）やミステリー作家でラビを探偵に仕立てたハリー・ケメルマン、移民体験をもとにヌーヴォー・ロマン風の傑作『異端の鳥』（1965）を書いたイェールジ・コジンスキが入る。ポストモダン実験作家レイモンド・フェダマンやロナルド・スーケニック、あのミロス・フォアマンによって映画化された『ラグタイム』（1975）をはじめとする特異な歴史小説——最近の批評界の流行語でいうなら「歴史記述」作家として名高いエドガー・ロレンス・ドクトロウ、『隠喩としての病』や『反解釈』（1969）などで日本でもお馴染みの批評家スーザン・ソムタグは、比較的若い世代（とはいっても彼らはフィリップ・ロスと同世代だ）としてここに名をつらねることはほとんどない。ここで気づかねばならないのは、世代的に当然名を連ねてよいはずの名前がないことである。

まず、ノーマン・メイラー。戦後のメイラー熱が冷めて最近では読まれることが少なくなったが、デビュー当初から発言力を持ち、マスメディアに顔を出すことの多かったこの作家が、文学史から消え去ることはしばらく起こりそうにない。だが、その政治的発言や時事問題への反応、科学技術や資本主義批判、ヒステリックなまでの人間性擁護は、「ユダヤ」の枠を無視してよいほどテーマ的には広いものである。テーマの広さは必ずしも作品の成否に直結しないが、少なくとも当時の状況に即した普遍的な問題意識は作品に現れている。そういった理由から、彼の生まれがどうであったということは、ふつう問題にならない。

だが、メイラーの自己顕示欲はどうだろう。数々のゴシップを生んだ彼の出しゃばりや見聞録風の雑文の乱発（一番有名なのは3歳年下のマリリン・モンローに捧げた讃歌であろう）は、当時のアメリカのヒステリックな状況を反映しているのだろうか。だが、マスメディアにセンセーショナルな姿で現れた同時代の作家としては、あの恐るべき子供〔アンファン・テリブル〕トルーマン・カポーターもいる。ディヴィッド・ホックニーの絵画から抜け出してきたような（もちろんこれは時代錯誤なのだが）雰囲気を持つこの異才も、同様に時代の申し子であった。もう少し時代が下れば、繊細な文体と父子の関係という彼の描く世界そのものを体現したようなジョン・アップダイクが現れ、しゃれたファッションに身を包んだトム・ウルフが現れ、いかにも60年代に青少年期を迎えたといういでたちのスティーヴン・キングが現れる（この文脈では、あえてジャック・ケルアック、リチャード・ブローティガンといった路線ははずすことにする）、彼らの目立ち方は、メイラーのそれとはずいぶん異なっているように思える。

簡単にいえば、メイラーはカポーターに比べて「重い」のだ。それは、たとえば『裸者と死者』（1948）が『草の豎琴』（1951）より「重い」などといった問題ではない。イメージの問題だ。メディアに現れたメイラー像には、榔々とまくしたてる、ほとんど悲壮なまでのアジテーターのイメージがある。アルフレッド・ケイジン流の見方をするならば、これはフィッツジェラルド的軽薄さの対極であろう。軽薄でおしゃれな世界を描きながらも屈折した視点をのぞかせずにはいられないフィッツジェラルドの作品、そして後に精神障害を来す妻ゼルダとの彼の実人生も、け

っして「軽い」の一言ですまされるようなものではなかったが、20年代のメディアにおける彼のイメージは「軽さ」そのものだった。そういった意味でメイラーは「重い」。「重い」とはいても、悪くいえば、単におのれの観念と主張に酔いしれているだけなのだ。マリリン・モンローのセックス・アピールをアメリカにおける天使だと熱弁しているながら、その最中に当のマリリンが通りかかっても気づかないようなアジテーターのイメージが、メイラーにはある。いくら当人が饒舌であっても、カポティにもウルフにもそういったイメージは成立しない。これは、メイラーの気質にものだろうか。流行の精神分析用語を使えばメイラー自身の「反復強迫」とでもいうのだろうか。

ここでメイラー自身の伝記的事実を調べあげたりするのは控えておこう。本稿の目的に反するし、またずっとおもしろいことに気がついたからである。よく似た別の例があるのだ。これを概観すると、メイラー個人のイメージが、思わぬ連続性を持って受け継がれていることがわかるのではないだろうか。

彼の自己顕示欲と重ね合わせてみてよいのは、どうもフィリップ・ロスのそれではないかと思われる。アグレッシヴな調子、時代の変化への反応、自己暴露の傾向。ともに自信過剰とは必ずしもいえないのだが、やはり発言せずにはいられない。ほとんど使命感に近い。ユダヤ人の使命感に対する意識というのは、フィクションに描き出されるそれと同じように強いものだとはいえずしもいえないのだが、かなりのところ普遍性があるようである。ペローのような控えめで保守的なインテリ（これは、彼の発言力が年々増してきているということと矛盾する事実ではない）でさえ、政治的主張においては譲らぬものを持っているようである。もちろん、ペローとメイラー、ロスの間には明確すぎる差異があるのだが、使命感への意識という点で共通項が見いだせそうな気がする。民族的気質のほのかな残響ではないだろうか。

ここまでいうと、何が何でもユダヤに結びつけようとしているかのように思われるといけないので、一つ補足しておこう。フィリップ・ロスの同世代人でSF界で悪名高い作家にハーラン・エリスンがいる。彼はユダヤ系である。メイラー顔負けの自己顕示欲——多くの短篇小説にアンソロジー編集に長大な序文、それを上回るルポルタージュ、テレビドラマと映画の脚本に映画・音楽批評、政治運動、結婚と離婚の繰り返し——と喧嘩っ早さで——困ったことに、浮浪少年たちとつきあいがあるため、彼らに襲わせたりもするらしい——ファジンの伝説となっている彼に、「鈍いナイフで」（1963）という短篇がある（これだけ作品が多いのだから、別の例でもよかったのだが……）。主人公の超共感能力者〔エンバス〕エディ・パーマは衆愚の「吸血鬼ども」に食われていく過程で自分の世界における役割に気づく。彼は「カリスマ」ではなく、「食われるもの」だったのだ。エディ・パーマへの作者の過度の共感がこの短篇の美観を損ねているが（彼の傑作はと問われれば、「少年と犬」や「マギー・メイのモンキー・アイ」をあげるのが至当であろう）、それもそのはず。これを収録した短篇集『世界の中心で愛を叫んだけもの』（1971）の序文で、この短篇が作者の実体験に基づくと本人が書いているのだ。パラノイア的な自己主張は、逆に言えば不安感を使命感で克服する過程で生まれるのではないだろうか。（なお、念のために追記しておくが、「少年と犬」で、主人公ヴィクが少女キラ・ジューンを犯そうとしてズボンを下ろしたときに彼女に笑われるのは、単に彼女の人物造型によるもので、割礼とは関係ない）。

長い脱線を入れてしまったが、ようやく本題に戻れそうだ。彼もまた、テーマの相違から「ユ

ダヤ系」のレットルが外れる作家である。

彼自身にはユダヤの血が流れている。上述したように、イタリア系移民とともに蔑まれたユダヤ人と移民の中で威張り散らしていたアイルランド系白人の混血なのだ。母メアリーがユダヤ系の夫にあわせて名を変えているにもかかわらず、母親が非ユダヤであるという影響が強かったのだろうか、それともドクトロウの小説『ラグタイム』のユダヤ人一家のように父が懸命にユダヤ風俗を消すようにつとめたのだろうか、いずれにせよ、サリンジャーにユダヤを感じさせるものは見つけにくい。作品内の描写としても、一人のラビさえ登場する機会は与えられず、奇妙な短篇「シーモア——序章——」（1963）にわずかに「ユダヤ儀礼料理 [コッシャー]」と「ユダヤ」の文字が見えるのみだ。

では、自己顕示欲や使命感といったものはどうだろうか。実生活における彼のもっともセンセーショナルな一面は、マスメディアに向けた極度の自己韜晦である。隠遁はある意味で自己顕示欲の裏返しのようにとらえられかねない——それ自体、多分に妬み混じりの解釈だ——が、果たしてどうなのだろう。だが、それまでの彼の生い立ちをみれば、どうも自己顕示欲、とりわけ現在問題にしている使命感から生じる心理的衝迫と解釈するのは早計であるように思われる。

いくつかの伝記的事実をピックアップしたい。使命感云々を抜きにして、彼が自分に関して饒舌だったことは疑いようがない。1年に満たずに中退したアーサイナス大学時代には学生誌にコラムの掲載を怠らなかったし、先ほど言及したあのウーナとの文通においても相当長文の手紙を書いていたらしく、除隊後のニューヨークでは女の子をつかまえて言葉や禅についての自説の披露を熱心にしたらしい。問題の『愚かなり我が心』（1950、「コネティカットのウィグリおじさん」（1948）の映画化。マーク・ロブソン監督、主演スーザン・ハイワード、ダナ・アンドリュース）が封切りされた頃、セアラ・ローレンス大学で得意そうに講義したらしい。インタビューによればこの講義については本人も後悔していないわけではないらしいが、こういった饒舌さは彼の特徴である。だが、それはメイラーやロスの饒舌とは明らかに質が違っているように思われる。

簡単にいってしまえば、彼の饒舌は手紙や会話であり、パーティ・ジョークのようなものだ。彼自身の小説の登場人物たち——たとえば、ホールデン・コールフィールド、ズーイ・グラス、バディー・グラス——のように、内輪でだけ饒舌になるが、だからといって匿名の大多数に向けて何かをしようという意志はない。積極的な意志がないというよりは、単なる自己主張である。自分を誤解することもあり得る大多数の他者の目を、変えようとする指導者の気質もなければ利用しようという策略もない。無責任というよりは、あらかじめ責任など拒絶しているのだ。ここまでいうと、ポストモダン時代の日本の青少年のイメージと重なってくるようだが、サリンジャー自身、実際には日野啓三か村上春樹の登場人物にねちっこさをつけたような人間だった気がしてならない。ともかく、どんな意味でも使命感はそこには見られない。

この饒舌さはむしろ自意識過剰といったほうが説明がつくのではないだろうか。そう考えると、後の彼の言動も説明しやすい。時には嘘をつくことさえ厭わなかった自己韜晦癖は、自分の恥部に触れられまいとする自己防衛的な自意識の過剰であろう。現実生活がボードヴィルでないことも、自分が年をとっていくことも、隠さねばならなかった。まして、子供の世界ならどうでもいような「ユダヤ人」であることのアイデンティティーなど、言うに及ばずである。

彼がユダヤ系の人間であるという事実は動かしようがない。しかし、アメリカの他のユダヤ系

作家との最大の違いは、二節冒頭の言葉を借りれば、彼がパンツを下ろさぬ作家だということだ。では、彼は果たして自分の素性とどのように折り合いをつけたのか。この問いに答えるには、今度にはニューヨークの変遷の方に帰らねばならない。

3 ニューヨーク、天使の詩

このニューヨーク生まれの中流階級のユダヤ人にとって、ニューヨークは夢でありつづけた。いや、ありつづけねばならなかった。だが、実体としてそれは夢であろうはずもなく、また、「夢」は夢なりに別の道を歩み始めていた。

先ほど少し言及したように、除隊したサリンジャーは、1948年にニューヨークのパーク・アヴェニューに両親とともに移る。彼が引っ越したその前年に、サルトルが「暗い優雅さ」「自家用車がすべっていく空恐ろしい静けさ」（「植民地的都市ニューヨーク」）と形容した、あのパーク・アヴェニューである。『ライ麦畑でつかまえて』の爆発的人気（とはいっても当時ベストセラーの四位でしかなかった）に当惑し、ヨーロッパやメキシコ旅行を経て1953年からニューハンプシャーのコーニッシュに引きこもるまでの期間、再びニューヨークの空気を吸っていたことになる。

ニューヨークの高層化と区画整理はさらに進んでいた。自動車が交通手段の主流になり、プロムナードを散歩するといった雰囲気は、別の土地のものとなった。コンクリートの超高層ビルにエレベーター（もちろん、日本でよく見かける味気のないエレベーターと同じものではない）、自家用車の普及、男女共学の学校のごみ箱に捨てられた使用済みのコンドーム——これは「フリー・セックス」の60年代の話ではない——、社会生活における経済的豊かさへの志向。アメリカニズムは理想主義的傾向を持つが、ここに至ってかなり現実原則が認められてきたといえるだろう。

夢の部分もそうであった。ケイリー・グラント——ホールデン同様、サリンジャーも彼が嫌いだったに違いない——はロバート・ハロンよりずっと現実的な（現実主義的な）おとぎ話を演じていた。これは、アメリカの持つ順応性が時代思潮の変化を反映し、それが大衆文化に強く影を落とした結果だともいえる。メディアが映す夢と同様に、あるいはそれ以上に足早に、順応の早い都市ニューヨークは様変わりしていった。リチャード・バーセルメスが『東への道』（1920）で演じる青年は衝動的な若者であったが、クラーク・ゲイブルが『風と共に去りぬ』（1940）で演じるレッド・バトラーは成熟した大人であった。ロマンスの白々しさ、ご都合主義の中に見られる以上に、現実に変化していたに違いない。

除隊したサリンジャーはもう30に近かった。「少年」と呼ばれることのあり得ない年齢にさしかかっていた。どう考えても「成熟」の要求される年齢だが、それに加えて今は狂騒のジャズ・エイジではなく、戦後の復興期、強いアメリカへと向かう時代だ。フィッツジェラルドのようなずば抜けた才能もなければ、フィッツジェラルドになることなど社会が許してくれるはずもない。生活のためには経済という現実が存在しているのだ。噴水に飛び込んだところで、ホールデン・コールフィールドよろしく精神病院送りが関の山だろう。

サリンジャーが価値観というテーマで論じられるとき、こうした時代思潮は無視されがちである。彼は都市生活の一部を括弧に括ってしまったが、誰もそれを指摘したがるまい

括ってしまっただけにすぎない。それは、自分のアイデンティティを構成する重要な要素を括弧で括ったのと同じ手口である。両方とも、単に短篇を書こうというのであれば、簡単に短篇が書けるほどやりやすいテーマなのだ。にもかかわらず、あえて作品の表面に出そうとしなかったのは、いったいどういうことか。サリンジャーは一種の不感症だったのだろうか。それともシームオア的な抽象的な苦悩の方が彼の思考にあったのだろうか。単なる気まぐれだろうか。

完全に「否」とは言い切れないが、このように解釈してみてもどうだろう。たしかに、彼はそういうテーマを身に迫るものとして意識していた。しかし、それをより抽象的な内面の問題に転化することで、そこからの解放を試みた。実生活でもそうだったのであろうが、これはサリンジャーの登場人物たちによく現れている。彼の小説を読んでもよい。外的な状況が事実関係として不明瞭であっても、彼らが悩んでいることだけはよくわかる。そして、彼らは自家中毒に陥りながら悪戦苦闘し、たとえ他人の目から見て稚拙なものであったとしても、何らかの解答に行き着こうとする。解答が学校のドロップアウトであれピストル自殺であれ、そういったことはとりあえずどうでもよろしい。退学や自殺が社会の病理を示すものであろうがなかるうが、少なくともそれらは社会に対してなされた解答ではない。自分に対して出された、自分のためのものである。彼ら悩める不完全なナルシストたちを作者サリンジャーの問題に突き返してみると、外面から内面への転化というのは至当な説明ではないかと思う。

サリンジャーはニューヨークのユダヤ人作家である。それは、彼がボードヴィル的なニューヨークを描いているというそれだけの理由によるものではない。「動く都市ニューヨーク」（サルトル）の動きに悩み、また絶えず「有徴」の自己を韜晦した苦悩を、抽象的なレベルに転化することでのみ解決しようとしたという意味で、逆説的にそうなのである。

サリンジャーの苦悩というと、決まって禪の話が引き合いに出されるが、ひよっとしたらこういった差し迫った実生活にもとづくものだったのかもしれない。

40ないし50年代のニューヨークには、劇場においてさえ天使はいなかった。いたのは、天使の顔をした「インチキ [フィニー]」だった。まだまだジェイムズ・ディーンが「ひよっこ [チキン]」と呼ばれていた時代（『理由なき反抗』（1955。ニコラス・レイ監督）。これを『バック・トゥ・ザ・フューチャー』（1985。ロバート・ゼメキス監督）でマイケル・J.フォックスがパロディしたのはあまりに有名）で、若者たちの反乱を象徴するウォーレン・ビーティの『俺たちに明日はない』が封切られるのはようやく1967年になったのことであり、モンタレー・ポップ・フェスティバルは1971年である。さらに、ウディ・アレンの『スターダスト・メモリー』でニューヨークを舞台に子供たちの夢がノスタルジックに描かれるには、1980年まで待たねばならない。サリンジャーは遅すぎたのか、早すぎたのかのどちらかだ。これは、レトロブームの巻き起こった80年代になってサリンジャーがますます売上げをのばしているという事実と無縁ではないだろう。

彼は50年代のニューヨークに天使をつくった。その口汚い天使は、ホールデン・コールフィールドと呼ばれることになる。

4 サリンジャーとフィッツジェラルド—異なった生い立ち—

自らの個人的な情報が世間の目に触れることを極度に恐れて来たサリンジャーではあったが、自らの好きな作家についてはインタビューしたり、作品の登場人物の口を借りて何度か公にしている。それらのなかでもスコット・フィッツジェラルドの名前は最も頻繁に登場する部類に属すると言ってよい。

彼の名は「最後の休暇の最後の日」に初めて登場する。その後も、彼の代表作である『ライ麦畑でつかまえて』においては、ホールデンの愛読書の1つが他でもない『グレートギャツビー』となっているし、『フラニー』の中ではバディ・グラスの口を通して、『グレート・ギャツビー』は『トムソーヤの冒険』にも匹敵するとまで言わせている。

サリンジャーは何故これ程までにフィッツジェラルドに拘泥したのであろうか、またその理由はサリンジャー文学と本質とどのような関わりがあるのだろうか、ここからはそれを解明していくことにする。

フランシス・スコット・キー・フィッツジェラルドは1896年9月24日、中西部のミネソタ州セントポールで生まれている。当時彼の家庭は経済的な苦境のさなかにあり、彼が自分の血統について空想を描き、自らを慰めていたのもこのような現実から逃避するためであったかもしれない。15歳の時にプレップ・スクールであるニューマン・スクールに入学、1913年補欠合格ながらプリンストン大学に合格した。フィッツジェラルドの学生生活は彼が所属したミュージカル公演団体に捧げられた。彼の台本は高い評価を得、それと共に彼の名声はしだいに広まっていったが、極度の学業不振のため演劇活動は断念せざるを得なくなってしまった。第一次世界大戦が始まるとすぐ彼は卒業を棒に振って軍隊に志願。しかし戦場へと向かう前に戦争は終結。除隊された彼はすべてを失ったかに見えた、この間にゼルダとの運命的な出会いがあった。

1920年3月、フィッツジェラルドに大きな転機が訪れる。それまでに書き続けていた作品が『楽園のこちら側 (This Side of the Paradise)』というタイトルで出版され、大成功を収めたのである。経済的に余裕ができた彼は晴れてゼルダと結婚することが出来た。

以上が作家としてデビューするまでの経歴であるが、サリンジャーとの共通項はそれほど見当たらない。唯一、彼が15歳の時に入学したニューマン・スクールが、ニューヨークまで1時間とかならない場所にあったことは注目しようだろう。実際彼は週末となるとニューヨークのブロードウェイに出掛け、セントポールでは味わうことのできなかった洗練された東部の《文化》を十分に満喫していたと言われている。

一方のサリンジャーとは言えば、前述したようにニューヨーク生まれのニューヨーク育ちであり、舞台がニューヨークであることが明白な作品も多い。サリンジャー自身とニューヨークという都市の不可分な関係についてはここでは触れないが、二人の作家が作家としてのスタートを切った地が共にニューヨークであったという事実は注目に値する。

新進作家として華々しいデビューを飾った彼ではあるが、その後はゼルダとの華やかな生活が作り出す途方もない額の借金を返すために、一流文芸専門誌から三流一般雑誌まで場所を選ばず

短編を書き散らすこととなる。始めはうまく行っていたゼルダとの結婚生活も次第に行き詰まりを見せ、名声を確立した後も、その不安定な生活を象徴するかのようには一か所に止まることなく各地を転々としている。代表作である『偉大なるギャツビー』も彼が1924年から1926年にかけて渡欧し、フランスに滞在していた折に書かれたものである。

その後も彼は短編を書き飛ばし続けたが、私生活のほうはますます破滅的な方向へと向かって行った。ゼルダが精神的に異常をきたし、精神病院に入ることになったのである。その経過を題材とし、1934年に出版されたのが『夜はやさし (Tender is the Night)』である。仕事のほうの歯車が狂い始めたのもこの頃からで、『夜はやさし』も自選短編集も彼の期待したほどの売れ行きは望めなかった。

創作に行き詰まりを感じたフィッツジェラルドはハリウッド進出をもくろんだが、ここで彼を待っていたのは一層惨めな境遇であった。彼の書いた脚本の文学的な質はさておき、そこでの彼のビジネスは完全な失敗に終わったといってもよいだろう。彼は再起を目指して、映画界の醜い内幕を描いた『ラスト・タイクーン』の執筆に取り掛かるが、その志半ばで1940年にこの世を後にした。

デビュー後のフィッツジェラルドの経歴とサリンジャーのそれとを比較してみたところで、それ以前にもまして共通項を見つけるのは難しい。フィッツジェラルドが華々しいデビューを頂点として人気、売上とも徐々に下降線を辿って行ったのに対し、サリンジャーはデビューこそ地味であったけれども、「バナナフィッシュにうってつけの日」以降の数こそ少ないが質の高い作品は着実に読者の数を増やし、後の爆発的な人気の下地となった。また私生活においてもかなりの違いが見られる。フィッツジェラルドが華やかな社交界に耽溺し、その中で自らを破滅させてしまったのに対し、サリンジャーは有名になるつにれて世間との距離を広げ、やがてはコーニッシュに引きこもるまでに至っている。

このように両者の経歴を比較したところで、彼らの創作活動に大きな影響を及ぼすような類似点は見つけられないが、文学好きの人ならば以下の逸話には興味を持たれるかもしれない。フィッツジェラルドとサリンジャーの両方が直接に出会ったアメリカの—というよりは世界文学史上—大作家がひとりいるのである。アーネスト・ヘミングウェイその人である。

フィッツジェラルドの方は1925年にパリで当時無名の作家であった彼に会っている。当初、フィッツジェラルドはヘミングウェイを高く評価し、彼に対する援助を惜しまなかった。しかし運命は皮肉なもので、ヘミングウェイの名声が次第に上がるにつれて、フィッツジェラルドのそれは坂を転げるように落ちて行ったのである。彼らの関係もそれに連れて険悪なものとなり、ついには互いに自らの作品の中で相手を罵倒するまでになってしまった。

サリンジャーはといえば1944年にこちらも同じくパリでヘミングウェイに会い、当時無名だったサリンジャーはヘミングウェイに新作を手渡し、作品について賛辞を得るという出来事があった。互いに好意をもった2人は後日再び会うが、その時にヘミングウェイが拳銃で鶏の頭を打ち抜き、それをサリンジャーが不快に感じたという逸話がある。サリンジャーが嫌ったのは何もヘミングウェイの人間性だけではなく、彼の作品、例えば『武器よさらば』については『ライ麦畑でつかまえて』のなかでインチキと決めつけている。

5 サリンジャーの片思い

サリンジャーとフィッツジェラルドの経歴を重ねてみたところで重要な共通点は見つかりそうもない。またサリンジャーがフィッツジェラルドの生涯に魅了され、それを模倣しようとした形跡もみられない。サリンジャーが影響を受けていたとしても、それは専ら文学的なものに限られていたと言ってよいだろう。では、サリンジャーが度々称揚する『グレートギャツビー』を例に取るならば、それはサリンジャー作品にどのような形で影響をしているのだろうか。

『グレートギャツビー』の舞台はアメリカが経済的な反映を極めていた1920年代後半のニューヨークに置かれている。1920年代のニューヨークと言えばサリンジャーの短篇「ヴァリオニ兄弟」が同様の設定で書かれている（『ハプワース16, 1924』もその題名からして舞台は1920年代であるが、7歳のシーモアがひたすらおしゃべりを続けるこの小説において、それを感じさせる所は皆無に等しい）。サリンジャー文学全般に明るい人なら分かるように、彼が自らの小説の舞台をこのように設定をすることは非常に珍しい。また単に舞台が1920年代に置かれていると言うだけではなく、「すべてが金」という時代の雰囲気や彼一流の冷めた目で描かれている。もちろんそれには資本主義社会における芸術家の在り方という「ヴァリオニ兄弟」のテーマが深く関わっている事は言うまでもない。しかし1920年代に対するこのような視点は『グレートギャツビー』のみならず、その原点ともされる「冬の夢（Winter Dreams）」、「金持ちの息子（The Rich Boy）」等フィッツジェラルドの諸作品と共通するものである。もちろんこれだけを取り出して、サリンジャーがフィッツジェラルドに文学的影響を受けていたと主張するつもりは毛頭ない。しかし彼が「ヴァリオニ兄弟」を書く際、フィッツジェラルドの事を念頭において書いていたことは間違いないのではないか。

小説の背景以上に興味をそそられるのが、小説の技法的な側面である。『グレートギャツビー』はアメリカ文学史上有数の優れた作品であり、もはや古典の地位を獲得したと言っても決して過言でないが、その評価は優れた語りの構造によるところも大きい。

この小説の主たる登場人物は主人公であるギャツビー、かつてはギャツビーの恋人であり、ギャツビーの愛の探求の対象となるデイジー、デイジーの夫で、スポーツ以外には全く取り柄がなく、精神的には薄っぺらなシカゴ出身の大金持ちトムの3人である。そしてこの物語の語り手ニック・キャラウェイはこの3人から等間隔の位置にいる。トムはニックの大学時代の友人であり、デイジーは彼の又いここである。そして主人公のギャツビーはニューヨークの証券会社で働くニックの隣人という関係である。ニックはこのような立場に立つことによって、トム、デイジー、ギャツビーの3人の誰にも過度に感情移入することなく、比較的冷めた目で彼らの織り成す物語を語る事が出来たのである。

一方のサリンジャーはどうであったのか。彼の小説には技法的な問題点が多く、批評家によってそのことが指摘されるのも稀なことではない。彼が出版を許可している後期の諸作品においても手法の冴えが見られるとは逆で、むしろ彼が公刊を頑として拒んでいる初期の作品に新たな手法に対する貪欲さを感じられることが多い。例えば『倒錯の森』などがその例として挙げられる。

ヒロインのコリーン、コリーンが思いを寄せる詩人のフォード、そしてフォードをコリーンの手から奪い彼と結婚するクロフトの3人から等距離に語り手ロバート・ウエイナーを置こうとした試みは、『グレートギャツビー』におけるフィッツジェラルドの語りの構造を想起させる。無論既に述べたように手法上の失敗こそがこの作品最大の問題点ではあるが、2つの作品の手法上の類似は、サリンジャーがフィッツジェラルドに影響を受けた可能性を更に高めることは間違いないであろう。

背景設定、手法と2人の類似点を指摘したが、内容面はどうであろう。たとえ鋭敏な読者であったとしても、フィッツジェラルドが『グレートギャツビー』で描いたような世界、そして彼が追求したテーマをサリンジャー作品の中に捜し求めるのは困難に違いない。そもそもサリンジャーが大人の恋愛を正面から取り上げた事が、絶頂を極めた人間が破滅に至るプロセス（あたかもフィッツジェラルドその人の人生のようである）を冷徹な視線で描いた作品があったらどうか。その答えは改めて言うには及ばない。サリンジャーは『グレートギャツビー』をあれほど賛美しながらも、決してそれを模倣しようとはしなかった。

6 病んだ人々の群像

完成作品としてはフィッツジェラルド最後の長編小説となった『夜はやさし』もまた崩壊へ向かう人々の物語である。物語りの主人公は前途洋々たる精神科医ディック。彼はスイスに留学し、そこで患者であるニコルと出会う。彼は彼女と結婚し、周囲の無理解と格闘しながらニコルの治療の為に全力を注ぐが、結局はその努力も実らず帰国し、片田舎の医師となってひっそりと暮らすことになる。ギャツビーとは異なり、ディックは死を迎えることはなかったが、最後には社会的に葬られてしまったのである。

一方サリンジャーの作品にも有名な精神病患者（あるいは世間からそう見なされている）が登場する。彼を一躍有名にした「バナナフィッシュにうってつけの日」に初めて登場している、その後も彼の作品に繰り返し現れ、あまりに謎めいた存在が評論家の多様な解釈を生み出して来たシーモア・グラスのことである。彼は物語の最後の妻の前で自殺してしまうが、妻の母親の会話の内容から彼が精神に異常があることが明らかにされる。「バナナフィッシュ」以降サリンジャーのライフワークともなった《グラス家サーガ》は、シーモアが幼少の頃より常識では図ることの出来なかった存在であることを明らかにしている。もちろんシーモアとニコルだけを取り出してフィッツジェラルドのサリンジャーに対する描き影響を述べるのは無理であろう。しかし共通項は2人だけではないのである。

長瀬弘氏は『「夜はやさし」／「崩壊」——幻滅と凋落』（荒地出版社『フィッツジェラルドの文学』）のなかで『夜はやさし』の登場人物のほとんどが「病んだ人々」であることを指摘している。リング・ロードナーをモデルとしたといわれる作曲家エイブ・ノース、通俗作家のアルバートといった人々がディックとニコルの回りに集まってくる。彼らは何れも墮落し、何らかの罪を犯してしまっている。

「病んだ人々」といえば「週一回なら参らない」、「イレヌ」を始めとしてサリンジャーが初

期の頃から度々取り上げて来たテーマである。確かにフィッツジェラルドが好んで取り上げるのは繁栄から凋落へというプロセスであり、サリンジャーのそれは作品に登場する時点でもう既に病んでしまっているという違いはある。しかしフィッツジェラルドの場合、一度崩壊へのプロセスを歩み始めた人間は、決して逆行を許されることがない。サリンジャーの場合もまた一度「病んだ人々」は決して癒されることはないのである。

サリンジャーは《グラス家サーガ》以降、神秘、超自然の領域にすぐに退行してしまう傾向を見せている。しかしそれ以前の彼は、彼が敬愛する作家と同じように、確かに「病んだ人々」に対する視線を持っていたのである。