

祝祭空間に生きるピカロ

——『オーギー・マーチの冒険』——

新 美 澄 子

一九五三年に発表された『オーギー・マーチの冒険』は、前二作『宙ぶらりんの男』や『犠牲者』の抑制のきいた文体とは百八十度異なる作風をもって登場した。数々の冒険とロマンスと形而上学が、作者の疲れを知らぬ饒舌によって言葉の洪水を起し語り尽くされる。一人の若者の半生を描いたこの作品は、初めはビルドングス・ロマン（教養小説）になるはずであった。ところが作者の想像力が自由に羽ばたくうちに、途方もなく長大なピカレスク・ノベルが生みだされてしまったという。この小説は人物の多様性、ことに風変わりな「異形の者」の群れ、広域な舞台と異国趣味、大都会のギャングの生熟からさまざまな女たちとの性の遍歴に至るまで、おおかたの教養小説やピカレスク小説に比して、その豊饒さにおいて類を見ない。ペロー小説の特徴である博覧強記な百科事典的知識の誇示、神秘主義的思考、ロマン主義への憧憬、卑俗なものへの大胆な接近と、永遠を求める高貴な志、これらがごちゃごちゃと同居し、互いにぶつかりあい、反響しあって、とてつもなく不可思議な交響楽を奏でている。生真面目で深刻な前二作を執筆中、作者を抑圧していた重苦しい気分を吹き飛ばすために書かれたというこの長編は、まさしくペローの潜在的な可能性をひきだした素晴らしいファンタジーであった。本稿の前半では、このファ

ンタジックな世界が、人類学者山口昌男のいう「祝祭空間」⁽²⁾を作り出していることを論証したい。そのために『オーギー・マーチの冒険』における一、祝祭性、二、笑いと視点、三、価値の転倒、四、群衆のイメージ、五、異形の者の群れ、六、日常的情感の不足、七、肉体（身振り）の重視、八、道化の類型など、祝祭空間を作りだしている各要因を検証していく。また後半では、ピカレスク文学の特質を、悲劇に対比させて考察したい。

まず『オーギー』の祝祭性についてであるが、祝祭そのものは、文化の第一次的な、破壊することのできない要素である。それは制限され、貧しくされることはあってもけして消えることはない。「祝祭は、いかなる功利的な解釈（休息であるとかリラックスだとかを受けつけない。祝祭はまさにあらゆる功利主義、プラグマティズムからの解放である）」⁽³⁾「カーニバル的生とは常規を逸した生であり、なんらかの程度において〈裏返し生〉、〈あべこべの世界〉である。（略）それ故日常生活の論理から見るとエキセントリックで場違いなものになる。エキセントリックはカーニバル的世界感覚独特のカテゴリで、あけすけな接触と密着している。」⁽⁴⁾因果律に縛られた日常的世から解放されて、真の自分を取りもどす空間、それはとりもなおさず祝祭空間にはかならない。

『オーギー』には「笑い」がふんだんに盛りこまれている。主人公の底抜けに明るい、まぬけなようにいて、したたかに楽天的な、弾力性に富んだ喜劇的 성격が、この作品の基調である。母子家庭のオーギー家に君臨する下宿人のローシュバあさんが、生活保護の打ち切りをほめかしにやってきた民生委員をやりこめる場面とか、叔母に叱られ半泣きのオーギーが地下室に避難すると、トイレの水槽でこおろぎが啼いているのを発見し、叱られたのも忘れて夢中になってしまいうくたりとか、ユーモラスな描写を介して、言葉やイメージが本来もっている潜在的なつながりが回復され、今まで気づけなかったまったく新しい連想の世界が拓けてくることに読者は驚く。

しかし作品のユーモアは、個々の面白おかしいエピソードによって醸しだされるといよりは、文体そのものが

もつ喜劇性、即ち作者の視点の在り方によって生まれてくるのである。⁽⁶⁾ だから「叩けよ、さらば開かれん。そう教えられた僕は、初めは無邪気なノック、その次はそれほどでもないやつという試みてきた」という冒頭の語り口から、物事をストレートに受けとめるよりは、ちよつとずらして対象を眺める喜劇的視点によって、物語は進められていく。

『オーギー』は他のピカレスク小説と違って、「価値の転倒」つまりヒーローがヒーローらしくなく、正義が必ずしもカッコウよくないという逆転劇が、単に主人公だけでなく、周囲のすべての脇役にまでおよんでいる。ズッコけているのはピカロ（ピカレスク・ヒーロー）一人ではなく、登場人物の全員が、どこかピントの外れた道化なのである。

つまり『オーギー』は、道化の群像が躍動するカーニバル的空間なのだ。しかし祝祭空間の中の群衆は、単なる群衆ではない。群衆全体が一つの有機的な全体性を作り上げており、この全体性の中で一人一人は個人であることをやめる。バフチンもいうように「カーニバルとはフットライトなしの、演技者と観客の区別のない見せ物である。そこではみんなが積極的な参加者であり、カーニバルの聖餐を享けるのである」⁽⁷⁾

しかし同時に、登場人物がすべて道化である『オーギー』においては、個々の人物の「演技」そのものは、たとえ複数で演じていようと、それぞれの個性性が強調されなければならない。なぜなら、かりに複数であろうと、「道化は基本的に独自、非順応の個人性を表看板にする」からである。⁽⁸⁾

また『オーギー』は、他に類を見ないほど大勢の「異形の者」が登場する点においてもユニークである。オーギーの母親は精薄に近く、弟は完全な白痴である。未婚の母親は、周囲の助けなしには世渡りのできないお人好しだ。後年盲目になる彼女は、善良だが無力な弱者の典型として登場する。一方、牛乳配達業を営む怪力男で「五つの土地を持つ男」というアダ名の母の従兄弟は、背中に大きなこぶを背負っている。少年オーギーに多大な影響を

与える実業家のアインホーンは、車椅子の身障者である。下半身の麻痺した彼は、オーギーにおんぶされて劇場や売春宿に連れて行って貰う。彼の周囲にはいかがわしいギャングがいる。オーギーも少年のころは不良仲間とつき合っていた。

そのほかオーギーが資料調査の助手になる大金持ちはひどい吃音者だし、どもり、めくら、せむし、ちんば、白痴、でぶ、ハゲといった、いわゆる差別用語をペローはあえてひんばんに使用する。しかし、それらの「異形の者」たちの、何と生き生きと描かれていることか。ペローは「異形の者」という文学概念を、日常的世界の蔭の部分に露わにする、祝祭空間にとって不可欠な、メタファーとして用いているのである。

不具は日常的世界の人間の形姿をはみ出したものとして、形そのものとして、道化のもっとも愛好するレパートリーに入っている。巨人、せむし、小人といったデフォルメされた人間の身振りは、日常的な身振りコミュニケーションに組みこまれることのない新しい想像力の回路を拓く。いや不具だけではない。日常世界を脅かす異装およびグロテスクな演技は、総じて道化の得意とするジャンルなのである。

不具のような見かけ上の異形の者だけではなく、いわゆる「健常者」たちの隠された異常性格を露出するときも、祝祭空間的な「価値の転倒」が強調される。たとえば大女のアンナは、肉体、行為のすべてが行き過ぎで、ほくら、火ぶくれ、髪、首筋の凝りに至るまで、万事が過激ときている。一方、オーギー家の出世頭となる兄のサイモンは、過剰な成功欲のために滑稽な道化を演じる。オーギーの愛人シリアは、猛禽のワシに巨大なトカゲを捕えさせて喜ぶ異常趣味の持ち主だ。平たい胸をごまかすためにブラジャーにティッシュを詰めこむ彼女は、美しさに似合わぬエキセントリックな残酷趣味のゆえに、立派に「異形の者」の仲間入りをする。なぜなら、エキセントリック（挑発的）な自己顕示には、つねに道化的性格がつきまといっているから。

こうした奇人・変人の例をあげれば枚挙にいとまがない。『オーギー』は一人のピカレスク小説Ⅱ悪漢冒険小説

というよりは、脇役の奇人・変人列伝⁽⁹⁾といったほうが当を得ているほど、日常世界の次元から見れば奇癖としかいいようのない、奇妙きてれつな習慣を持つ人物が次々に登場する。精神的にも肉体的にも、日常性の枠を大きくはみ出したフリークたちが、それぞれの優しさと魅力を振りまきながら、素晴らしいパフォーマンスをくりひろげる世界、それが『オーギー』が展開する祝祭空間なのだ。

ペローの生み出したフリークたちは、あたたかいユーモアはあっても、ぞっとする恐怖感はない。『オーギー』は、その意味では、おなじフリークたちの非日常性を売り物にする見せ物小屋よりは、にぎやかなサーカス・ショーを連想させる。

喜劇は劇を喜ぶと書くが、山口のいうように演劇は「日常性からはみ出した、あらゆる形にならないものの貯蔵庫みたいな」ものである。だとすれば、悲劇、喜劇を問わず、あらゆる演劇には「悪魔的な姿をとるかあるいは馬鹿な姿をとるかわからないが、道化的身振りというものは常に在る」⁽¹⁰⁾ことになる。しかし、悲劇の場合は主人公の内面性が重視されるのに対して、道化喜劇は日常的、情感の欠如、もしくは不足を特色とする。内面の代わりに強調されるのが身振り、即ちパフォーマンスである。『オーギー』においても、登場人物の内面性よりは、つねにその身体性が重視されている。それにしてもアメリカ文学を通じて、登場人物の動作の喜劇性、つまり身振りの滑稽なまでの絶妙さをこれほど見事に演劇的に表現した例を、筆者はほかに知らない。

オーギー家を担当している福祉事務所の役人ルービンは、下宿人だが実質的な家長であるロッシュバあさんに頭が上がらない。「あんた、この環境でまともに子供が育つと思うのかい？」ばあさんに迫られると、帽子を手にしたルービンは、コオロギを手から逃すまいと決心した男みたいになってくる。一方、苦勞のすえ出世するサイモンは、百万長者の婿養子のような形で成功を手にする。幸運をつかんだ彼が、母親のいる養老院の待遇をチェックしに立ち寄る場面は、成り上り者のいやらしさが愚かしくも滑稽に描かれる。サイモンの道化ぶりは、オーギーを買

い物につき合わせ、札びらを見せびらかした彼が、養子の身の辛さに、トイレに隠れて男泣きするシーンで最高調に達する。

あらゆる策略と根性で百万長者にのしあがるサイモン。彼に劣らぬ道化は、下半身を車椅子に閉じこめられながら、権謀術数と不屈の負けじ魂で事業を成功させるインホーンであろう。彼は何でも過剰にやらなければ気のすまない、ペローおとくいのディオニュソス・タイプの怪人だ。体にそぐわない巨大なエネルギーを秘めた彼は、使用人に休息を与えぬほど、無数の怪しげな用事を発明する。偽名でビジネスの手紙を書かせ、ニセの文書を作らせ、無料の見本を取り寄せさせ、カタログ・パンフレットを一つ残らず分類させる。女物のストッキングでこしらえた帽子を被った彼は、頭の上に珍妙な被り物をのせたサーカス道化を連想させる。アイホーンが朝の身支度をするシーンは、喜劇役者のキートンやチャップリンの、誇張された演技を彷彿とさせる。オーギーに車椅子を押させ、バスルームに閉じこもった彼は、洗面台の縁に顎をのせ、タオルやシェービング・クリームを使って念入りにヒゲにあたる。安物のクリームや湯の匂いが混じりあうバスルーム特有の香りの中で、オーギーは便器の蓋に腰を下ろして、本を読みながら待っている。

これらの道化たちによる「異化」の演技を通して、われわれは身振りが、非日常的な世界への回路を拓く可能性を秘めていることに改めて驚く。「日常生活の重力装置が壊れて、中心と周縁がごちゃ混ぜになってしまった時に人は、何でも無さそうなものの陰にかくれているものの息をのむような美しさを味わう」子どもを叱っている最中ですら、鏡にうつる自分の姿を目で追わずにいられないアンナ。近所に出かけるときも、コルセットをつけ化粧してめかしこむ老女のローシュ。デート取り消しの連絡にかつとなつて絶交を言い渡したものの、次の電話を待ってうろろろするミミ。とるに足りないさいな行為にも、道化は最大のこだわりの演技を見せる。肉体を駆使しての道化たちのパフォーマンスは、日常生活の身振りコミュニケーションに組みこまれることのない、まったく新しい

想像力の四次元的宇宙を展開するのである。

『オーギー』の人物たちの誇張された身振りは、明らかに道化のそれであり、物真似のズレを計算にいられている。彼らの演技は習慣化された身振りコミュニケーションの呪縛からわれわれを解き放ち、肉体を媒体にした言語（ボディランゲージ）を新しい文脈に置き換えることによって、日常見慣れたものを目立たせ、「常ならぬもの」に変える。これこそブレヒトが「異化」と呼んだものであった。そして「異化」がもっとも効果的に行われるのが、『オーギー』に見られるような、演劇性に支えられた祝祭空間なのである。

「以前には何年もノーマン・メイラーなどにほど遠からぬ考え方に惹かれていました。つまりもろもろの自然力だとか無意識の世界に対するロマンチックなあこがれだとか、そんなことを素朴に信じていたのです。『オーギー・マーチの冒険』などはそういった素朴さ *naïveté* を慎重に表現した作品です」

一九七二年に日本を訪れたベローは、『群像』の座談会で『オーギー』についてこう語っている。

「もろもろの自然力だとか無意識の世界に対するロマンチックなあこがれ」が具体的に何をさすのかは必ずしもはっきりしないが、注意して読むと、たしかにそれらしい箇所が見つかる。『オーギー』は中年になった主人公が、それまでの生い立ちを回想する形で書かれている。シカゴの荒っぽい環境に放りだされた少年の頃を振り返って、オーギーは述懐する。

「人間は大人になって退屈すると、自分の悪癖や欠点を認めるようになるが、陳腐な罪のリストがえんえんと

続くとうんざりしてしまふ。しかし、そうなる以前には、絹のような無意識の自然に彩られた美しい時間があるのだ。いや、あることになっている。たとえばシシリー島の羊飼いの恋人たちが出てくる田園詩のようなもの。(略)つまり人生の初期の風景のことをいっているのだ。⁽¹³⁾

「人生の初期の風景」にあたるのが、先の「自然力や無意識の世界云々」をさすのだろう。たしかに『オーギー』には主人公の、動物の本能にも似た、自然に対する深い親和力が見られる。ペローはピカレスク小説の主人公を何よりも「自然児」として見ている。⁽¹⁴⁾しばしばオーギーの性格が曖昧だといわれるのは、彼が現代人にとって理解しやすい(メロドラマの主人公のような)一貫性を持ったヒーローではないからである。⁽¹⁵⁾『オーギー』は、あらゆる意味でメロドラマから遠い。なぜなら主人公は、日常生活の情感に自己を閉じこめ、筋書にびったりより添って進む、われわれが理解しやすい人物ではないからだ。

ピカロ的な生き方は、煎じつめれば、いかにも動物的な生き方である。文化人類学を専攻したペローは、文明に汚染される以前のプリミチブな人間の持つ潜在的な能力について、独特の見解を持っていた。⁽¹⁶⁾ピカロには原始人、あるいは動物に近いイメージがあるが、それは双方とも現在の中で生きているからだ。ペローの言葉にあった「(宇宙の)自然力」への信仰は、オーギーの持つ不可思議な動物的超感覚となつて表現されている。

「あるものについては、僕は先行する歴史を考えないで見る能力をもっている。その点ではほとんど鳥か犬みたいだ。動物は人間の条件を持たず、つねに同じ時代を生きている」⁽¹⁷⁾

ペローの自然観の特徴は、人間を生態系の一部として見る、つまり人間と自然を分離させないということにある。それは喜劇の優れた自然観・宇宙観でもあるのだ。これに反し、人間と自然を対極に据える考え方は、ヨーロッパ

ツパ的な思考、いいかえるなら、悲劇を生み出す土壌が好む思想である。自然と人間を対立させる自然観が悲劇を生み、人間ばかりか自然をも荒廃させた、と比較文学者のジョセフ・ミーカーは『喜劇としての人間』の中で論じている。⁽¹⁸⁾

ミーカーは人類の思想史(文化イデオロギー)において、悲劇的な人生観と喜劇的な人生観がたがい⁽¹⁹⁾にせめぎあってきたという。前者(＝悲劇)によれば、人間は自然の一部どころか、自然よりはるかに質の高いものである。したがって人間は、自然の法則に支配されるべきではなく、むしろ、自然の外にある超自然法則、即ち道德の支配を受けるべく運命づけられている。道德―人間―自然のヒエラルキーを、悲劇は心底から確信している。だからこそ、悲劇的文学のテーマは、いつも道德律と自然法則の葛藤であった。

「悲劇の主人公は、生きのびるためにやむを得ず自然の要求に従おうとすると、道德律を破らざるを得なくなり、その結果、犯した罪をあがなわなければならない――それが悲劇の前提になっている」(十五頁)

この考え方の背景には、人間は本質的に動植物や無機物より優れていて、自分の肉体をも含めたすべての自然のプロセスを支配するよう運命づけられているという思い上がりがある。その上、悲劇は、生命よりも価値のある真理が存在するという仮定を信じたがる。だからこそ悲劇は、喜劇よりも多くの尊敬を集めてきたのだ。ところが悲劇がいくら奮闘しても、命より価値のある真理があるなどとは一般には信じ難い現代では、英雄の自己犠牲も馬鹿げた行為に見えてくる。

一方の喜劇は文化的次元ではなく、生物学的次元から生まれてくるので、悲劇人間が大騒ぎをして追い求める道德や真理にはほとんど関心がない。なぜなら喜劇は、人生を自然(本能)と道德の対立する戦場とみなすよりは、む

しろゲームと考えるほうを好むからだ。

ミーカーは、悲劇型の人間（バストラル・タイプ）は社会を忌避し、田園のような手入れの行き届いた美しい自然を（失われたエデンの復興を夢みるように）憧れの目で眺める傾向があるのに対して、喜劇型の人間（ピカレスク・タイプ）は、社会そのものを自然環境（＝荒野）と見なすという。結局、喜劇型の好む自然は、自然らしい自然、荒々しい野生的な自然などではなくて、人間の支配がおよぶ自然（つまり農地や庭園）である。それに対してピカレスクの自然は、庭園ではなく荒野（社会）であって「そのもっとも顕著な特徴は雑多な多様性である」（二五頁）

『オーギー』を書いたときのペローは、明らかにミーカーのいう「人間中心よりは生命そのものを尊重する」喜劇的精神に忠実だった。それは煎じつめれば、「生態学的に見れば、人間は自然の一部でしかない」という謙虚な認識から出発している。それは、人間の生きのびる能力を肯定し、ひたすら生き続けていく姿勢を称揚する。

不幸なことに、人間は「人生の初期の光景＝エデンの園」に長く留まっていられなかった。エデンの園を追いつた人間は、二つの生き方を選択できる。一つは先に述べたバストラル＝悲劇的な生き方であり、もう一つはピカレスク＝喜劇的な生き方である。そしてオーギーこそは、ピカロの中のピカロ、「バストラル・ヒーロー」対比されるピカレスク・ヒーロー」なのである。オーギーは、われわれの見失ってしまった古代人や動物のような、太古から人間が潜在的に持ってきた、自然児としてのしなやかな感性を、いまだに持ち続けている人間なのである。祝祭性のところで述べたように、オーギーの登場人物は一人残らず道化である。と同時に、彼らはバストラル型かピカレスク型のいずれかに分類できる。もっともピカレスク・タイプは主人公一人しかない。残りはほとんどがバストラル型だが、道化であるから、正確には、バストラル型というよりは、バストラル・パロディ型と呼ぶ方が正しい。オーギーの母親と弟は例外である。この二人だけは、他人にしいたげられることで笑いを誘う、受動

的な道化を演じている。オーギーと母親と弟の三人をのぞく人物は、ほとんどがパストラル型のパロディであり（このパストラル・パロディは批評家たちが「マキャベリアン」と誤解して呼んでいる人物類型をさす¹⁹）。主人公の人生に割りこんできては、いろいろと影響をおよぼす。たとえばオーギーの兄のサイモンなどは、パストラル・パロディの典型である。『オーギー』の登場人物は（全員が道化であることは何回強調しても、し過ぎることはない）主人公のピカロ、パストラル・パロディの道化、殴られ役の道化の三タイプに分けられる。

サイモンの生き方は、田園派（『パストラル』悲劇型）を戯画化したものである（彼がどれほど読者の目に滑稽に見えようと）。彼はいったん目標を定めると、その達成がいかに難しくとも、やはり「人生は完成できる」という信念を棄てられない。貧しい家庭の私生児というハンディを負いながら、ホテルのボーイ、駅のスタンドの売り子を経て、石炭を商う実業家の娘とその親族に氣にいられ、みるみる大金持ちの仲間入りをしていくサイモンは、アメリカ人のもつとも好むサクセス・ストーリーの主人公である。

しかし『オーギー』を論じた中には「サイモンやアインホーン、ローシュバあさん、シエアといった人物のほうに主人公よりも個性的に描かれている。それにひきかえオーギーは性格が曖昧で印象がうすい。生きるに値する運命を求めているといいながら、彼の目的が何なのか最後まではっきりしない。オーギーは自らアクションを起こすよりも、周りにアクションを起こしてもらおう消極的な主人公だ」と批判する学者たちがいる。彼らの批判は、ミーカーのいう「パストラル型・ヒーローに対比される、ピカレスク型・ヒーロー（ピカロ）」の存在価値をまったく理解していない皮層的な解釈にすぎない。

「人類が楽園を去る道を選んだのは何とも不幸なことだ。（略）しかし、神は寛大にも農場や庭園という形でエデンの園の原形や痕跡を残しておいてくれたので人類はそれを手本として楽園の回復を計ればいい」

(一一九頁)

パストラル（悲劇）型の人間はこう考える。つまりサイモンやアインホーンやローシユばあさんたちは、自己の理想の完成をめざして突走る、パストラル型ナルシスト（＝真面目人間）のパロディなのである。

道化のもっとも得意な芸の一つであるパロディは、普通人の行為から「内容」を抜き取ったものの反復をいう。サイモンやアインホーンを演ずる道化は、ちょうどシェイクスピアの道化が悲劇の主人公の行為の物真似をするときのように、同じ行為の「形」だけを抜き取り、それを誇張することによって、文脈をまったく別の次元に飛躍させてしまう。

サイモンやアインホーンはパストラル型であるから、一見したところ一貫性を保ち（ピカロとちがって）性格も比較的理解しやすい。もっとも（彼らとて）道化であるから、その「日常的異常行動」のために、筋書から逸脱することはありうる。メロドラマの主人公の行為が筋書の上に完全に乗っているのに対して、道化の行為は瞬間的シチュエーションにすべてが賭けられるから、サイモンやアインホーンの姿は、常識の目にはしばしばグロテスクに映る。このように日常世界を遊離し、未知なる想像の空間へ飛翔を試みる道化の芸は、本来アナーキーなものである。しかしダイナミックな「身振り」芸術によって、彼らは観客を、計量的現実から新しい想像力の世界へと解放するのである。

道化は、メロドラマの主人公が目指す完成点とはまったく正反対な地点をめざして進む。メロドラマの主人公が日常世界を支配する情感の中だけで行動し、ある場合には物語をまったく自分の感情だけで満たそうとするのに対して、道化は身振りだけのコミュニケーションを媒体にして、世界を新しい角度から捉え直そうとする。それは、カフカやディッケンズのカリカチュアされた人物のそのように、ある意味では馬鹿げているとも「不条理」とも見

えるような行為である。しかし、そこにはメロドラマ的な手法では絶対に不可能な、未知の現実を垣間見る可能性が秘められている。

オーギーがまぎれこんだのは、美しい田園などではなく、大都会のシカゴ、ギャングがうろつく卑俗なビリヤード場だった。ピカロの素性ははっきりしないことが多く、往々にして私生児である場合が多いが、オーギーも例外ではない。少々知恵の足りない未婚の母と、二人の兄弟に挟まれて育ったオーギーは、十二歳をすぎたとたん、親戚の家に働きに出される。その後も駅の売店、露店、百貨店、花屋の店員などを経て、事業家アインホーンの世話をするかたわら、彼の経営するビリヤード場の見回りなどをするようになる。

「しかし、羊飼いのシシリー島もなく、自由自在の風景画もなく、ただあるのは大都会の深い野望と苦悩だけというとき（略）落ちこんだ場所がビリヤード場であるとしたら、その先はどんな最高のものへと通じているはずがあるか？」⁽²⁾

ミーカーによれば、悲劇型の憧れる自然は、人間に逆らう要素を一切排除した、人工の自然（田園）である。これに対して、社会環境そのものを人間の支配のおよばない荒野と考える喜劇は、できることならなんとかその中で順応しようとする。喜劇の生き方は、格好は悪いかもしれないが、生きのびる能力に関していえば、だんぜん悲劇に優る。

オーギーは悲劇型の兄サイモンのように、自分のいる環境を軽蔑して、かつてに幻想（アメリカン・ドリームという人工の庭園）を作り上げ、そこへ逃避したりはしない。ピカロの主たる関心は社会的地位よりも、その日その

日を首尾よく生きのびることに向けられている。むろん人類の進歩などというような高邁な問題は彼の手に負えないし、関心もない。起こることはなんでもありのままに受けとめ、楽しいものはできるだけ楽しむ代り、辛いことも諦めの気持ちでできる限り辛抱して、ひたすら動物のように生き残ろうとする。

オーギーにとってシカゴという荒野は、征服したり手入れをしなければならぬ不完全な空間ではない。ピカロはどんな環境でも、生きのびるために与えられた唯一の場所と心得ている。生まれついた社会に逆らわない点ではピカロは動物と同じである。

アインホーンの事務所をやめたオーギーは、婦人靴を売る店から高級スポーツ用品店の従業員になり、その女主人公から氣にいられて養子になるよう口説かれる。そのうち若く美しい姉妹と会い、妹にひと目ぼれをした彼は相手の氣を引こうとするが、結局失恋する。恋の痛手と、養子になれば窮屈に生きなければならぬと悟った彼は、女主人のもとを去り、ふたたび無一文になる。

ピカロの人生は一筋にただ一つの真理を追及していくのではなく、変化する状況に合わせ、そのつど新たな役を演じていく生き方である。もともと永続性にこだわる性格ではないから、ピカロにとって状況の変化はあまり氣にならない。金持ちの婦人からかわいがられれば、深く考えずにベットにおさまるオーギーは、美人姉妹の妹にふられれば、臨機応変に姉に乗り換える。その姉の奇癖に悩めば、こんどは、さっさと新しい伴侶を見つけて結婚する。このように定見の無いのがピカロの生き方の特徴で、その場その場に応じて、どんな変身もやっつけける。

むろん変化がピカロにとって不利に展開する場合もある。一文なしになったオーギーは、ふたたびあちこちの店で働き、セールスマンになったりもするが、うだつがあがらない。どん底に落ちた彼はその日の食事にも不自由する有様で、ありたけの服を着てベッドにもぐりこみ、朝は公衆便所で、無料の湯とペーパータオルを使ってひげをそる始末。オーギーの生き方は、出世型のサイモンに比べると、いかにも不器用ではある。しかし、彼は計量的な

価値観ではけして測ることのできない、素晴らしい賜物を与えられているのだ。それは、苦難にあつてもっとも力を発揮する、サバイバルのための動物的戦略の才である。

オーギーを「シュレミール」(「マな失敗をする人」)や、「シュリマゼル」(「不運な人」)と呼ぶのは適當ではない。⁽²⁾ピカロは軽率でドジのように見えて、なかなか運の強いところがある。不良のゴーマンにそそのかされて移民の密輸に加わったオーギーは、ゴーマンが捕まったときにも一人逃げきりし、戦争中、魚雷に攻撃された船が沈没しかけたときも、オーギーと友人の二人だけは九死に一生を得る。

オーギーが密輸のつぎに手をだした犯罪は本の万引きだった。級友で数学の天才のパディヤは、授業料を稼ぐために高価な書籍を盗んでいた。オーギーに盗みのテクニクを伝授しながらパディヤはいう。「試験なんて、ちよろいか、全然駄目か、二つに一つだ」オーギーはこの言葉がいたく気に入る。「まったくそのとおり。人生だって、ちよろいか全然駄目かなのだ！ 人々は自分を鞭打って困難に立ち向かおうと気違いみたいになっているが、それは難しいことは正しいことだと信じきっているからだ」⁽³⁾

オーギーはしばしば「自分は生きるに価する運命を求めているのだ」と語る。この言葉が誤解の原因になって、多くの論者が、オーギーは一貫した目標を持っていると勘違いしてきた。⁽⁴⁾しかし、ピカロにとってこの世界には、はつきりとした目的とか秩序など無いに等しい。ピカロは「自分が生きるかくたばるかは、自分の才覚一つだということを体験から覚っている」(二二六頁)。オーギーはのちに労組のオルガナイザーに採用されるが、途中で降りてしまう。というのも、政治に入るとか、人々の先頭に立って指揮をするなどというのは柄に合わないからで、ピカロは人類の幸福を願って滅私奉公するなど思いもよらない。自分の生活に氣を取られているピカロは、人生を批判的に眺めるとか、世界を改革しなければなどとは夢にも思わない。

それにしても密輸や万引きとはひどいと人は非難するかもしれない。「政治家は必要に迫られれば悪を行う勇氣

を持たねばならない」といったマキャベリ顔負けの悪党ではないか。そう腹を立てる読者には、オーギーに代って、ミーカーが反論してくれる。

「権力にかつえた想像力に乏しい政治指導者たちは、ながらくマキャベリ喜劇ビカレスクの技術を誤用して、自らの悲劇バストラル的価値観に奉仕させてきた」(一四五頁)

ミーカーによれば、マキャベリアンの元祖マキャベリは、後世の権力者たちのように、おのれのエゴを強化することしか考えない利己的な政治家ではなく、彼自身、一個のピカロとして喜劇的精神を唱導した政治家であり、思想家であった。その精神とは「まず窮地にあつて生きのびる必要に迫られ、ついては政治的情勢を巧みに生活の種々な自然条件に適合させ得る境地にいたる」ことである(一四五頁)。

マキャベリ(喜劇ビカレスク)的技術を誤用し、バストラル悲劇の価値観に奉仕させたのは、政治家ばかりではなく、出世欲にとりつかれたサイモンもそうだし、下宿人のローシュばあさん、車椅子のフィンホーン、ワシにトカゲを捕まえさせて映画を作ろうとするシアアも、みなその仲間である。彼らは結局、自分のエゴを世界に刻印することしか念頭にない人間である。

ローシュばあさん、サイモン、フィンホーン、シアアといった似非マキャベリアンたちは、殴られ役を演ずることによって笑いを誘う、オーギーの母親や弟のような受動的な道化とは対照的に、攻撃的なスタイルで観客の笑いを誘う。黒い笑いをねらうふてぶてしい道化の彼らは、無垢を象徴する「白い道化」に対比される、「黒い道化」と呼ぶことができよう。とくに極端にエキセントリックなシアアは、悪魔的に人を愚弄する、ふつうの自然界には属さない闇の靈力のようなものすら連想させる。

さてオーギーがあちこちで遠回りをしているあいだに、サイモンは順調に出世街道を進んでいた。ある金持ちの娘に目をつけた彼は、持ち前の押しの強さと野望で、たちまち娘の親族の信頼を勝ちとる。サイモンの人生の目標と、アメリカ国家の目標は矛盾しない。両者とも、失われたエデンの園の回復をめざしているからである。『オーギー』のもう一人の主人公は、アメリカなのだ。⁽²⁸⁾

ところで「アメリカこそ一国全体を牧歌的庭園をモデルにして作った、世界で最も大規模なユートピア実験場」である(一二〇頁)。そこでは自然は、人間の理想の前に膝を屈する奴隷にすぎなかった。アメリカ国家が原始的な荒野を、器械を使って人工的な庭園に作り変えたために、自然がどれほど荒廃したかは今では周知のことだ。

物質欲は強いが肉親に対しては情の濃いサイモンが、終生弟のオーギーと相容れない点があったとすれば、弟の「その日一日を首尾よく生きのびられればよい」という利己的な生き方だったはずである。サイモンという成功物語の手本を目の前にしても、オーギーはあいかわらず「人生はちろいか全然駄目か」というスローガンにしがみついている。サイモンが「人生は完成できる」という信念で百万長者に成長していくのに対して、ピカロは、目の前にある現実には関心がない。

アメリカ政府の国家造園術とサイモンの処世術の根は一つである。それはパストラル(＝悲劇)的人生観であり、この世界には人間の命よりも大切な理念が存在するのだから、人間は動物と違い、ただ生きのびるだけでは不十分で、理想の実現のためにあらゆる努力をしなければならないという信念である。しかも目標達成の邪魔になるものは、人であれ、動物であれ、自然であれ、排除してよいという考え方だ。車椅子の身でありながら、不屈の魂を持つアインホーン、ワシを飼い慣らす美女のシイア、おちぶれてもプライドの高いローシュバあさん、みんな滑稽な道化でありながら、どこかにパストラル派の血を濃く引いている。

ひとところ「自己実現」という言葉がはやったが、何らかの方法で自分にふさわしい人生を完成させようとあれこれ努力する現代人や、オーギーにつよい影響を与える脇役が、一人残らず田園派、つまりパストラル型であるというのは興味ぶかい。それだけに、一人ピカロとして気を吐いているオーギーの存在感は大い。

成功を手に入れたサイモンは、身内のオーギーにもおこぼれにあずかせようと、自分の監督下に引き入れようとするが、自由を望むオーギーは承知しない。相変わらず安アパートに下宿を続ける彼は、愛人の子供を中絶する羽目になったミミという女に同情したばかりに、サイモンの不興を買ってしまう。

ピカロはパストラル・ヒーローのように自分の思い通りに人を支配しようとはせず、欠点を含め、他人をありのままに受け容れようとする。ピカロの経験する感情の中で一番深刻なものは人の苦しみに対する同情だろう。ピカロは自分の不運と他人の不運をほとんど区別せず、同じように心配する。サイモンに絶交されたり、いろいろ辛い目にあっても、世間が悪いからと考えるより、自分のミスにしてしまう。苦難にあらうとピカロは「自己憐憫に耽るのではなく、むしろ自嘲する傾向がある。世間の不公平をなげくよりも、その不条理をおかしがる場合のほうが多い」(一四九頁)。

ピカロの価値観は、彼自らが練りあげた実存的なものである。要約すれば「自分らしく生きる」ということになる。処世術のアドバイスをしたがるさまざまな人間に、オーギーは土壇場のところで、いつも「ノー」をつきつけてきた。なぜなら彼らのほとんどが、田園派(パストラル・タイプ)だからであり、自然は人間に従属すべきだと信ずるだけでなく、他人は自分の意見を傾聴すべきだと主張する自信家だからである。

兄に見放されたオーギーは労組のオルガナイザーになるが、すぐに彼を追いかけてきたシニアといっしょにメキシコに渡る。

シニアはベローによくでてくるエキセントリックな美女で、男を支配したがるパラノイア型のヒロインである。

オーギーはシニアと別れてステラという、もう少し丸みのある女と結婚するのだが、ステラの原型はシニアなのであり、二人には共通性がある。どちらも、欠点の中に愛らしさのある魅力的な女道化だからである。

シニアは「ルル」のように勝ち気で能動的な女道化の一人だ。女の道化は、潜在的に受動的であるか、極端に能動的であるかによって二つのタイプに分かれるが、どちらも「日常生活に埋没しがちな男——観客を日常生活から誘い出す挑発性を備えた聖なる怪物である」点で一致する。受動的な女道化は、日常生活における極度の無能力のために、社会的効用性という制約からは解放されている。オーギーの少し頭の鈍い母親や、(男道化だが)白痴の弟は、この聖なる無垢の道化を代表している。

戦争から帰還したオーギーはステラと結婚して、恵まれない子供たちの養護施設を作ろうとするが、ステラがヨーロッパで女優をしたという、あっさり自分の計画を断念して、二人でヨーロッパにいく。そこで知りあったミントウチャンという男と闇商売のような仕事を始めたところで小説は終る。

物語が終了しても、オーギーのものの考え方が非常に変わったとか、ドラマチックな起承転結があったという印象は受けない。世界のさまざまな問題は未解決のままだし、新たな真理が解明されたわけでもない。ピカロが人生行路で得たものは、生きのびる能力が達者になったというだけのことである。このように竜頭蛇尾に終るのがピカレスク小説の特徴だが、格好のよい大団円が欠けている点を不服として、ピカレスク・ノベルを物足らなく感ずる読者が少なくない。筆者にいわせれば、やはりパストラル思考の枠から自由になっていないためで、主人公がピカロだからこそ、日常的な論理に寄りかかった、型にはまった小説より数倍も面白いのだということが解らないためである。ピカレスク小説は、かくも世俗の読者には理解されないものである。

オーギーの生き方がわれわれに教えるものは、人生を自分の手で完成できると信じているパストラル・悲劇型の

ナルシズムが自然を破壊し、今日の知識体系（パラダイム）を行きづまらせ、現代人の思考を弾力性のないものにしたのだから、われわれはもっと大胆に、ピカロからピカレスク的な生き方を見習って、柔軟性を身につける以外に生き残る道はないということである。

今日なぜピカレスク小説が売れないかというと、現代人はバストラル的思考は理解できても、ピカロの曖昧性、とらえどころのない日和見的性格には耐えられないからである。ピカロに対する無理解と、近代人が道化を前にしたときに感ずるとまどいには共通の背景がある。

「道化を理解するのが極めてむずかしいのは、道化が本来、極めて多様で、ダイナミックな存在であり、人間の心の深層に食い込む、天使と悪魔と一緒にした存在であったのに、西欧ではデカルトに始まる理性革命によって、日常生活の論理の枠に入らない存在をどんどん排除するプロセスの中で、特に狂気と道化が極端に矮小化されたためである」⁽³⁰⁾

道化の引き出すユーモアは、日常生活の因果性を一時停止させて、宇宙の包括的なイメージを予感させる。道化のユーモアは、全体性を回復させる技術のようなものである。この意味で、道化の群像が祝祭空間の中で躍動する『オーギー・マーチの冒険』は、われわれを深いところで捉えている飛躍への憧れを満足させ、日常の次元では決して見ることが不可能な、未知の世界を開示してくれる。しかしペローは同時に、一見、混沌と見えるものの中に潜む未知の現実を見い出すためには、われわれの感受性を眠らせてはならないとつよく訴えているようだ。

〔注〕

- (1) Daniel Fuchs, *Saul Bellow: Vision and Revision*, Durham, N. C., 1984, p. 59.
- (2) 山口昌男、『道家の民俗学』筑摩書房、一九八五年、五四—六三頁。
- (3) ミハイル・バフチン、川端香男里訳、『フランソワ・ラブレの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』、せりか書房、一九七四年、二四二頁。ラブレとバローの関連について言及した数少ない論文のうちから一つをあげておく。
- Meade Harwell, "Picaro from Chicago," *Southwest Review* 39 (Summer, 1964), p. 275.
- (4) M・バフチン、新谷敏三郎訳、『ドストエフスキイ論』、冬樹社、一九八一年、一八一頁。
- (5) 椎名麟三、『椎名麟三全集』第二十巻、冬樹社、一九八一年、三一九頁。
- (6) Saul Bellow, *The Adventures of Augie March*, New York, Viking, 1953, p. 3. 拙訳による、以下同じ。
- (7) バフチン、『ドストエフスキイ論』一八一頁。
- (8) 山口昌男、『道家の民俗学』三三八頁。
- (9) Chester E. Eisinger, *Fiction of the Forties*, Chicago, 1963, p. 356.
- (10) 山口昌男、『笑いと逸脱』、筑摩書房、一九八四年、七九頁。
- (11) 山口昌男、『仕掛けとしての文化』、青土社、一九八〇年、一七〇頁。
- (12) 『群像』七月号、一九七二年、一七五—一七六頁。
- (13) Saul Bellow, *The Adventures of Augie March*, p. 84.
- (14) 作者はオーギーと実在のモデルがいると語っている。Vision & Revision, p. 58.
- (15) Richard Chase, "The Adventures of Saul Bellow" in *Saul Bellow* ed. by Harold Bloom, New York, 1986, p. 17.
- (16) Sarah Blancher Cohen, *Saul Bellow's Enigmatic Laughter*, Illinois, 1974, p. 66.
- (17) *The Adventures of Augie March*, p. 327.
- (18) ジョセフ・W・ミーカー、越智道雄訳、『喜劇としての人間』、文化放送出版部、一九七五年、一五頁。なお引用のあとに頁数のあるものはすべてこの書の頁を示す。
- (19) 最初のタイトルは『マキャハリアンたちと共に』だった。Eusebio L. Rodrigues, *Quest for the Human*, Lewsburg, 1981, p. 63.

- (20) Keith Michael Opdahl, *The Novels of Saul Bellow*, Pennsylvania, 1978, pp. 82-83.
- (21) *The Adventures of Augie March*, p. 84.
- (22) L. H. Goldman, *Saul Bellow's Moral Vision: A Critical Study of the Jewish Experience*, Irvington, 1983, p. 37.
- (23) *The Adventures of Augie March*, p. 192.
- (24) Jonathan Wilson, *On Bellow's Planet*, Associated Uni. Press, 1985, p. 79.
- (25) J. Bakker, *Fiction as Survival Strategy*, Amsterdam, 1983, p. 62.
- (26) Frank D. McConnell, *Four Postwar American Novelists*, Chicago, 1977, p. 21.
- (27) Robert R. Dutton, *Saul Bellow*, revised ed., Boston, 1982, p. 44.
- (28) 山口龍男『「サウル・ベルロウ」の文壇』一一〇頁。
- (29) Robert Dutton, *Saul Bellow*, p. 43.
- (30) 山口龍男『「サウル・ベルロウ」の文壇』一一一頁。