

パラダイス  
楽園の在処

——ケルアック試論——

竹本 憲昭

ジャック・ケルアックといえば、誰もがビート・ジェネレーションの代表者であると考えよう。一般的に、ビート・ジェネレーションは、既成の社会体制に対して反発し、自由を求めて様々な試みを続けた一派だと見做されている。しかし、ケルアックにせよ、ギンズバーグにせよ、或はウィリアム・バロウズにしても、ビート派という烙印を押し、十把一絡に扱うことのできるような作家ではない。バロウズに関しては、彼がビート派に収まりきらない質を持っているということがしばしば指摘されているが、ケルアックにしても、同様にいささか手垢のついたビート派というレッテルをはみ出す質を備えていることは十分に窺われる。既成社会への反逆という姿勢は、確かに彼の作品中に強く認められる。しかしそれがすべてというわけではない。それとは全く逆の、既成社会への帰属願望も、多くの作品に散見される。そもそも、彼はギンズバーグとは違って、一つの運動を押し進めていくようなタイプの人間ではなく、彼の目は社会全体に向けられているというよりはむしろ彼自身の内部に向けられている。そのために相反する要素が絡み合うようなことも稀ではなく、彼のメッセージは抗議や宣伝とは一線を画している。宛ら宝箱の如く、あるいは芥溜の如く、様々な要素が混じり合って形成された彼の作品に、統一された意味を読み取っていくという作業には、ある程度の困難が伴うのかもしれないが、逆に言えば、様々なアプローチを試みることによって、多彩な読み方が可能になってくる。彼の傑作には、そのような豊かさが感じられる。

彼は十数冊の小説を世に出しているが、最も高名な作品が『路上』(On the Road)であり、殆どの批評家がこれを彼の代表作と考えている。『地下生活者たち』(The Subterraneans)、『コーディの幻想』(Visions of Cody)等も高く評価されているが、『路上』が最も注目されている作品であることは疑

いない。『路上』に続いて高名な作品は『ダルマ行者』(The Dharma Burns)である。『ダルマ行者』は難点の多い作品のように言われているが、『路上』に呼応しているところも多く、『路上』で提出された問題に一つの解決を与えていると考えられる。また、『路上』とは違った『ダルマ行者』独特の魅力も欠かさない。本論では、『路上』の問題提起と『ダルマ行者』の問題解決が主として考察されるが、それと同時に、ケルアックの最も名の知れた二つの小説をそれぞれ論ずることによって、比較的注目されていないケルアックの魅力をも明らかにしていきたい。

### 1. パラダイス

ケルアックの作品はおおむね自伝的であり、『路上』の中で起こる出来事も、殆ど凡てが実際に起きたことに基づいている。そして、主要登場人物にも、一人残らずモデルとなった人物が存在していた。従って、作品を解釈していくうえで、伝記的な事実が、他の作家の場合以上に参考になるであろう。この作品の中心人物は、ケルアック自身をモデルにしたサル・パラダイスと、ニール・キャサディをモデルにしたディーン・モリアーティであり、全篇を通じて、サルの視点から物語が進められる。ひとまず、サルの認識過程を通して、作品のテーマを考えてみよう。

ディーンは、サルが誰よりも心惹かれる友人で、東部に生まれ育った駆け出し小説家のサルは、西部で不遇な幼少期を経て、一時は感化院にすら叩き込まれた経験を持つディーンのも、不屈のそして莫大なエネルギーに圧倒され、彼に引き連れられて様々な世界を訪れる。ディーンは既成の価値観に把われない人間であり、自分の楽しみのためならば、法を犯すことも何とも思わない。彼は常習的な車泥棒だが、車を乗り回したいという衝動を抑えきれずについ盗んでしまうというだけのことで、必ずしも彼が窃盗自体に意義を感じている訳ではない。一度思い込んだことは必ず実現させようとするディーンは、人並外れて自分の感情に正直な人物であり、強烈な自我を持っている。それに対して、サルには極めて希薄な自我しか感じられないのだが、それは彼が自分の求めているものの実体を見極めておらず、様々な価値観を同時に持っているからでもあろう。そして、それらの価値観のうちどれを採ってみても、彼は部分的だと感じている。サルは一つの価値観を選び、それに基づいて、しばらくの間は思い悩むことなく充足した時間を過ごす。しかし、結局彼は必ず自分の見定めた価値観が不十分なものであることに気

付く。そのような時、彼はディーンのことを思い出す。「ディーンは今頃どこにいるんだろう。」<sup>1</sup>このようなことばを彼は何度繰り返していることだろう。彼は、ディーンの何も思い悩むことのない生き方に、強く憧れている。絶対的な自我、絶対的な価値観を持てる人間になりたいと考えているのだ。彼はアイデンティティを求めると同時に、アイデンティティを越えた全人共通の絶対的なものを見出そうと努める。

ケルアックは、ビートが即ちビアティフィック (beatific) であると言う。サル・パラダイスの姓も、ケルアックの願いを求めた至福の状態を暗示しているのだが、決してサルが楽園を体現している訳ではない。楽園こそサルが求めてやまなかったものであり、またいつまでたっても辿りつけなかった境地なのである。したがってこの命名にはアイロニカルな響きがある。サルにとって、楽園がどのような場所であったかということは、われわれには推し量り難い。サルが部分的であると感じるような価値観をすべて包含していなければならないはずだから、そこには愛があり、調和があり、自由があり、そして強い生命力を保証するものがあるとは察しがつく。しかし、サルは楽園の具体的な像をわれわれに提示しない。彼自身その理想的な像を把えあぐねている。だが、サルはこの世の何処かにそのような楽園が存在するものと思い込んでいる。しかしそれは幻想に過ぎない。到達点の見えない旅に疲れたサルは或る時こう考えた。「われわれが生きている間憧れ続けるもの……それは失われた至福の思い出なのだ。われわれはおそらくそれを母の胎内で経験したのだろう。そして、(認めたくないことだが) その至福は死後初めて再現され得るものなのだ」<sup>2</sup>極めて悲観的な感慨であるが、サルは即座に死の誘いを振り払う。「しかし誰が死にたいなどと思うだろうか。」<sup>2</sup>

徹底して受身の態度を保ち続けるサルは、自分から楽園を創造してゆこうという意欲を寸毫も持たず、ひたすら既に何処かに存在する楽園を捜し当て、「そこに参入しようとするばかりである。東部に生まれ育ち、ニューヨークで叔母とともに生活を続けてきたサルにとって、この都市は刺激的でありながら、かりそめにも楽園と呼べるようなものではなかった。型に嵌ったインテリ達との交友を通して彼は退屈を感じるばかりで、充実した時間を持つことがなかった。そのために、まだ西部を訪れたことのないサルは、西部を理想化し、楽園のイメージとだぶらせる。東部には決定的に欠けている、偽らぬ野生的な生命感、愛に基づいた人間らしい生活が、西部においては充満していると信じて疑わないサルは、時代錯誤に陥っている。それにしても、爆発的なエネルギーを持ち、決して相手に退

屈を感じさせないディーンは、サルにとっての西部を具現化した存在であった。ディーンはサルの幻想を強めるのに一役かっている。

希望を胸に抱き西部へ旅立ったサルは、初めて西部の地に身を置いた時、見るもの聞くものにも胸を踊らされる。先ず彼が行き着いたのはデンバーであったが、幻滅は早くやって来た。チャド、ティム、ローランド等の旧友は、ディーンやカーロと対立し、ディーン達を引き連れてやってきたサルに対して、ローランドは閉め出しを食わせる。愛や調和に裏づけられた人間関係は、ここでも実現されることがなかった。何のために遥々西部までやって来たのか分からなくなったサルは、尚も夢を追い求めて更に西へと向かう。サン・フランシスコでの、旧友レミとの生活も、最初のうちこそ充実したものであったが、次第にぎすぎすしたものに変わっていき、サルはレミに別れを告げてロサンゼルスへ向かう。道中知り合ったテリーというメキシコ女性に魅かれたサルは、彼女との協同生活に入り、これも初めのうちは満足 of いくものであったが、貧窮に追われて破綻がやって来る。西部の何処にも楽園を見出すことのできなかつたサルにとって、帰るべき場所は叔母のもとしかなかつた。以上が第一部の梗概だが、これでサルの彷徨が終わるわけではない。この後三度彼は西部へ向かう。

作品中の叔母のモデルはケルアックの実母である。父を早く亡くしたケルアックに対して、彼の母親は多大な影響力を持つようになった。ケルアックは過激な愛を自分に注ぎ大きな期待を寄せる母に、なんとか答えようという気持ちを強く持っていた。そのために、既成の秩序に反感を抱く反面、意外なほどの保守性を身につけ、波風のたため平穏な暮らしを願うようなところもあった。東部と西部とを往復するサルの行程には、既成の秩序に対するアンビバレントな感情が表現されている。しかしケルアックの二面性がそのままサルに投影されているわけではない。ケルアックは母を叔母にすり替えることによって、サルと既成社会との絆をより弱いものにした。また、サルが叔母と共に東部で暮らしている期間の記述が、作品中では省略されている。このような操作により、ケルアックはサルの保守性をできるだけ希薄なものにし、探求者としてのサルのイメージを確立しようとしている。作品を読む限りでは、サルの旅に終わりではなく、叔母は彼にしばしの憩いを与えるドライブインの如き様相を呈している。それにしても、より大きく絶対的な秩序を求め、自分から何かを造り出していかうとはせず、楽園と母の胎内とをだぶらせて考えたりもするサルには、ともすれば探求者のイメージを塗り潰してしまうほどの、強い、順応者としての姿勢がみられる。

サルは幻想は根強く、可能性を信じて、何度も彼はディーンと共に西部へ旅立つ。そしてその度に幻滅を味わい、引き返していく。西部への幻滅が深まるとともに、ディーンという人間の限界を悟るようになっていくサルは、西部に期待しディーンに依存するという今迄の受身の姿勢を少しずつ撤回していく。手に傷を負い、カミールに家を追い出された惨めなディーンの様子を見て、サルはディーンを英雄視することができなくなる。ディーンを聖者から生身の人間の地位にまで引きずり降ろすことにより、ディーンと対等の位置に立ったサルは、長所も欠点も含めた一人の人間としてのディーンに純正な愛情を抱くようになる。そしてまた、楽園が自分の外ではなく、自分の中に打ち建てられるべきものだとすることを悟る。

ディーンとサルの間を実現された友情、人間関係こそが、楽園建設の第一歩であると考えられるだろう。最後の場面でディーンと淋しい別れ方をするサルは、今迄とは違った眼でディーンを見詰める。自分を引っ張ってってくれる指導者としてではなく、強さも弱さも兼ね備えた同じ人間として、サルは彼に対して豊潤な愛情を注ぎかける。サルは楽園建設の第一歩を確実に踏み出した。しかし、物語の幕切れがこの上なく悲劇的なのは、その第一歩から楽園の実現までの距離が、茫漠として大きいからである。人間同士が心を通い合わせるということがどれ程の忍耐と時間を必要とするか、ディーンに何度も裏切られたサルには身に浸みて分かっている筈である。ディーンが自分の気持ちに正直な人間であり、当初から裸であったからこそ、サルも裸になることができ、それこそ裸同士の付き合いが可能になった。ディーンは言う。「おい、サル、メリールー、おまえら二人とも今おれがやっているように服を全部脱いでしまったらどうだい。服に何の意味があるというんだ。」<sup>3</sup> ディーンにとって、服は自分の肉体を隠し、偽るものである。彼はありのままの肉体、そして精神を曝け出す。ディーンのような裸になり切れる人間が極めて少数であるということが、アメリカ全土を旅して回ったサルにはよく分かっている。凡ての人間がお互いを心から愛することができるようになるには、ひとりひとりの人生は余りにも短く、そして世界は、アメリカは、限りなく宏大なのだ。ここからサルの、そしてケルアックの悲しみ、絶望感が生まれてき、ディーンが、そしてモデルとなったニール・キャサディが英雄ではないにせよ、稀有の人物としてめでられることになる。

ケルアックが既成の価値観に反逆しているように見えるのは、畢竟、それが人間同士の偽らぬ愛情を妨げるからに過ぎない。ノーマン・メイラーにみられる反逆

の姿勢は、どちらかといえば、新しき価値観を打ち建てるための前衛的なものだが、ケルアックの反逆は、失われた人間本来の姿を取り戻さんがためのものなのである。<sup>4</sup>ケルアックは暴力を好まない。人を傷つけることを極端に嫌う。サルがレミとともに警官の職に就いた時、秩序を乱して騒ぎ立てる連中を力づくで押さえつけることに後めたさを覚えるのもそのためである。彼は不条理な法もまた暴力であると考えている。彼にとって暴力とは人間の本来の姿を歪めるものことである。ケルアックが既成の秩序に反逆するのも、その秩序が人間らしい生活を脅かす限りにおいてのことで、彼の反逆が薄味だと評されるのも当然のことであろう。彼は反逆のために反逆しているのではない。ビート即ち反逆であると考えられることが頻繁だが、その言葉を最初に言い出したケルアックが、ビート即ちピアティフィックだと言っていることは銘記しておかねばなるまい。

## 2. アイロニー

前章では、ディーンとの交流を通して獲得されたサルの悟りについて述べた。しかし、この作品の伝えようとしているものは、この悟りに尽きるものであろうか。幕切れのサルの立場を正当化し、サルとともに悲観的な思いを抱いたまま終わってしまったもいいものか。今迄、ケルアックとサルをある程度同一視して考えてきた。確かにケルアックの表現しようと意図したことは、サルの認識、悟りの中に色濃く表われているであろう。しかし、作品全体を見渡してみると、サルの悟りごときものは、さほど重要でないように思われてくる。殆どの批評家は、サルとディーンに焦点を当てて、彼等の相互関係や認識過程を論じているのだが、そしてまた多分ケルアック自身もこの作品をサルとディーンの世界として書いたであろうが、それにしても余りに作品自体が乱雑であり、無駄な部分が多い。例えば、ノーマン・ポドローツは、ベイブ・ローリンズという登場人物に言及して、「彼女にはこの作品における存在理由が全くない。」と言っている。<sup>5</sup>これはほんの一例に過ぎず、サルの悟りを作品のテーマと考えた場合には、存在理由のない人物、事件が、作品中に大量の芥の如く散りばめられているのだ。だが、それは決して作品の瑕疵ではない。現われては消えてゆく数知れぬ登場人物、彼等の語る殆ど脈絡のない挿話、サル達の乗る車が通過していくとともに忘れ去られていく自然情景、これらは驚くべき程詳細に描かれていながら、それぞれが結びついて何らかの意味を担うということは全くない。これらの集積が混沌とした暗黒な背

景を形成し、サルとディーンの行動、思考を引き立たせているだけであるとはどうしても思えない。寧ろ、サルやディーンは、芥の山の回りを飛び回る蠅のような儂き存在に思われてくる。

サルの、パラダイスという姓がアイロニカルな響きを持っていることは前にも指摘した。ここでわれわれは、サルの楽園探求が一貫して重大な欠陥を露呈しているのではないかと疑ってみるべきであろう。意志薄弱なサルはどうやら読者の共感をよばないように描かれているらしい。少し意地悪な眼でサルを見詰め直してみることにしよう。

先ずサルは楽園を外の世界に求めた。そして楽園は自分の中にこそ求めるべきものであると悟った。しかし彼の求める楽園とは絶対的で唯一のものである。あらゆる物が究極的には一つのものに収束するというのが、彼の楽園信仰なのだ。先に、それは実現が困難であると言った。だが困難であるだけではない。楽園を実現しようとすることによって見失われるものが余りにも多いのだ。

テリーとの協同生活はサルにとって満足のいくものであった筈である。そこには愛があった。貧窮は、この生活を捨てる理由としては説得力がない。それでは何故彼はテリーのもとから去っていったのか。結局彼は限定された生活を送ることに耐えられなかったのである。しかし、そもそもこの世には限定されない生活などあり得ない。サルは凡ての人の代表者であろうとしたため、ついには自分自身の生活を持たない傍観者に成り下がってしまったように思われる。アメリカ中を旅して回り、様々な生活を見聞したものの、サルは何処にも入っていきはしない。ただ眺めて、それらを自分の頭の中で統合しようとしているだけだ。彼は、総ての生活が究極的には一つであるという超絶主義的な考えを抱いている。彼は言う。「僕はまるで狂人のように、僕の今まで見知ってきたこともこれから知るであろうことも、すべて一つのものなのだと悟った。」<sup>6</sup>しかし、作品に満ち溢れた多様な生活は、彼を徹頭徹尾圧倒する。彼が究極的なものを愛だと考えようと、活力だと考えようと、神だと考えようと、そんなことはお構いなしに人々は良くも悪くも自分自身の生活を送ってゆく。凡てのものに意味を読みこみ、抽象的な体系を築こうとするサルは、繰り返し具体的な人間、事物に裏切られ、体系の再構築を余儀なくさせられるのだ。

語り手サルは、いかにも思わせぶりな、幽霊の様な人物を登場させたり、レトリカルな言葉を吐いたりして、なんとか様々な事象に意味を持たせようとするが、事象はそれを頑として拒む。例えば、彼はサン・フランシスコを去る時、次のよ

うに言う。「東部には何か褐色で神聖なものがある。だがカリフォルニアはまるで干し並べられた洗濯物のように真っ白く、無知だ。」<sup>7</sup>カリフォルニアにとどまっても何も得られず、寧ろニューヨークにこそ自分の求めているものがあるかのようなことをいとも安易に自分に納得させてしまっているのだが、余りにも物事を単純化しているし、彼が以後何度もカリフォルニアに戻って来ていること自体が何よりもこの言葉に対する反駁になっている。

『路上』という作品は、もともと風俗描写に優れた作品である。<sup>8</sup>しかし、単なる風俗小説に終わっていないのは、風俗が抽象的な思想と密接に結びついているからではなく、作品の中に併存する風俗描写と描象的な思想が争いを演じ、終には風俗が抽象を振り伏せてしまっているからである。

サルは抽象の病に犯されている。そのために楽園を求めて路上を彷徨う。だが彼はまた、一人一人の人間や個々の風景に一度は魅惑される。肉体を持った人間として、個々の具体的な人間、事物と出逢う喜びを彼は間違いなく感じている。これは生の喜びと言ってよかろう。それに対して楽園信仰は死への誘いとも言える。まさにサルの考えるような至福は死の中にしか見出せないのであり、死こそは抽象の極限なのだ。ランプシェードというジャズ歌手はこのような歌をうたう。「天国へ行こうとして死ぬことなかれ。ドクター・ペッパーから始めてウイスキーで終われよ」<sup>9</sup> 現実には美しくもあれば醜くもある。生とは、美醜、愛憎、聖俗などの意味を超えて存在しているものなのだ。

サルは、ディーンを天使と考えたり悪魔と考えたりして、彼を抽象化しようとした。彼の正体を見極めた後も、生身の人間以上の何やら特別な意味を帯びたものとして彼を受けとっている。天使でも悪魔でもないとしても、ディーンはアメリカ人全体の代表のように扱われている。ところで、ディーンはサルと正反対の人間である。彼は事物の意味を考えたりしない。彼にとって生命とは目的を持ったものではない。どのような意味づけにも先行して生命が存在していると彼は考える。彼が何度も口にする“IT”<sup>10</sup>とは、余りにも具体的であり過ぎて、言葉で抽象することのできない、ディーンという人間の生命の脈搏ちに他ならないのではなからうか。肉体の賛美者であるディーンは、身体を動かすことに喜びを見出す。彼は、ろくに眠りもせず車を走らせ続けることによって、自分自身の存在を証明づけようとしているかにみえる。そしてまた、彼は外部に存在する事物をそのまま掛け値なしで受けとめることのできる人間だ。「さあ車からおりて川や人々をみつめ世界のにおいを嗅ぐんだ。」<sup>11</sup>と言う彼は、川や人や世界そのものと



直面し、出逢いの喜び、生命の喜びを感じとっている。

しかしサルもまた、意味づけを拒んだ事物の生命感是十分に熟知しているのだ。作品中に移しく現われてくる地名は、何の意味も持たないにも拘らず、非常に生々しい。特に何度も現われてくるミシシッピ川の描写は、実に素晴らしい生命感を感じさせる。また、メキシコの異質な風土も、良い面も悪い面も含めて、豊饒に描かれている。膨大な数の登場人物も、善人であろうと悪人であろうと、皆ははっきりとした輪郭を持って迫ってくる。サルの語りへのせられたこれらの豊かさは、サルの小賢しいもくろみをペリヤンコに押し潰すと同時に、サルのそれらを汲みとる健康な感性を証明づけている。これらを一つに纏めようとして纏めることができず悲しみ絶望するサルは、悲劇的であると同時に喜劇的である。

読者は、パノラマ的ともいえる広やかな世界をつきつけられ、個々の要素の独特の香りを嗅ぎ、様々な人間に出逢うことで、改めてアメリカの宏大さ、豊かさを感じさせられる。これらを何もかも呑みこみ自己の中に統合しようとして挫折してゆくサルは、ある意味では、若き日のケルアックが目標とした作家トマス・ウルフに似ている。サルは作品の幕切れでアメリカ全土に思いを馳せ、その生々しさを感じ、そしてディーン・モリアーティのことを考える。生命感を持ち意味づけを拒むアメリカを徹底的に描き抜いたからこそ、『路上』がこれほど魅力ある作品に仕上がったのである。

### 3. サ ト リ

『ダルマ行者』も『路上』同様、自伝的な作品である。この作品は1958年に発表されており、ケルアックの1955～56年の体験が描かれている。（因みに、前年に発表された『路上』は1946～51年の体験を描いたものである。）語り手のレイ・スミスは、サル同様ケルアック自身がモデルであり、筋立てには『路上』のそれと共通するものがみられる。レイ・スミスは、サル同様、放浪者で、比較的受身の態度をとりつつ、楽園を求めて彷徨する。ディーンに替わって先導者の役をつとめるのは、ゲーリー・スナイダーがモデルとなったジェフィー・ライダーである。（ニール・キャサディをモデルにしたコーディ・ポメレイという人物もこの作品に登場しているが、端役しか与えられていない）

この作品はある意味では『路上』とコントラストをなして、『路上』が夜とすれば『ダルマ行者』は朝の雰囲気を持っている。『路上』は紛れもない傑作

であるが、把えどころがなく、非常に大きな問題が提出されたが解決されぬまま作品が終わってしまっている。それに対して『ダルマ行者』は、見通しがよく、やや楽観的なトーンを備え、提出された問題は一応解決をみている。また、文体も『路上』より平易である。

『ダルマ行者』は『路上』の次に有名な作品であるが、専門家は概してこの作品を高く買っていない。ケルアックが驚くべき短期間でこの作品を仕上げ、推敲を殆どしなかったという事実は、直接この作品の非難に結びつけるべきものではないが、必ずといっていいほど非難めいた口調で言及されている。確かにこの作品には難点があるが、決して時流に乗っただけの作品とは思われない。『路上』と似通ったものが多いケルアックの全作品の中にあって、『ダルマ行者』は屹立として異彩を放ち、『路上』では描かれることのなかったものをわれわれに伝えてくる。

レイ・スミスは、サル・パラダイスの人間像を一步進めた形で描かれたキャラクターである。まさに暗中模索といった感じの強いサルに対し、レイには余裕のようなものが感じられる。細かいことに気を遣うジェフィーに向かって、レイは「所詮何をやっても同じことだ。」と言って憚らず、気の向くままに酒を啜り、野宿をし、自由に行動する。彼が決定的なサトリを開くのは、最後のデソレーション・ピークにおいてのことだが、実際には、始めから彼の行動はサトリに基づいた忌憚のないものになっている。

『路上』のあとを受けるもの、『路上』で提出された問題に対しての一つの解答を与えるものとして、『ダルマ行者』を把えることができる。具体的な事物の氾濫の中にあって、統一された抽象的な秩序を求めつつも、それが与えられないために、サルは苦しまねばならなかった。レイは仏教にみられる東洋的な思想を手掛りとして、一つの逆説的な解決を試みている。抽象作業を極限まで押し進めたとき、あらゆる区別は消え去る。『路上』での抽象の極限は死であったが、『ダルマ行者』では、抽象作業は死をも越えて、生と死の区別を捨て、何もかもが空であるという結論に至る。レイ・スミスは、しつこいくらいに何度も、凡ては空なりと唱えるが、この仏教的な考え方は作品の基盤となっている。しかし勿論ここで止まってしまうは何の解決にもならない。楽天的なニヒリズムを提唱するだけに終わってしまう。作品をニヒリズムにどっぷりと浸し沈めてしまわないためには、何らかの転換が必須である。『ダルマ行者』におけるそうした転換を端的に表わしているのが『十牛図』の絵解きである。

それは古い中国の戯画であった。最初の一面には、小さな荷物を棒につるして、まるで1905年のアメリカのナット・ウィルスのような放浪者スタイルで、荒野へ向かってゆく若者が描かれている。次の画面で彼は牡牛を見つけ、慣らして乗れるようにしようとする。結局、彼は成功するが、そのあと牡牛を棄てて、月光を浴びながら座して黙想する。そして彼は悟りの山からおりてくる。ところが、次の画面には全く何も描かれていない。木々に咲く花を描いた画面がこれに続き、最後の画面では、若者は、丸々太った奇妙な老人となって、大きなバッグを背負って笑っている。彼は悟りを開いたので街へ下りてゆき、肉屋たちと酒を飲んで酔っ払うのだ。そして別の若者が小さな荷物を棒に引っかけ山へ向かってゆく。「この過程は繰り返され、弟子や師が同じことを経験していく。先ず彼等は自身の精神の本質たる牡牛をみつけて慣らさねばならない。それを棄てたあと、この空白の画面に表わされているように、無の境地に達する。無に達したということは即ち万有に達したことに他ならず、木に咲く春の花はこのことを物語る。故に彼等は街へと下り、李白の如く肉屋たちと酒を飲むのだ。」<sup>12</sup>

ジェフィーにこの絵をみせられ、絵解きをきいたレイは、この絵に自分自身の生き様が集約されていると考える。具象を離れ、抽象に向かったレイは、無の極地に到達し、そこから再び具象の世界へと戻ってゆくのである。この世の凡ての事象がかりそめのものであることを悟ったからこそ、あらゆるものをいとおしむ態度が生まれてくる。レイは全面的に現状を肯定し、社会変革を志すジェフィーとは意見を異にする。ブルジョア的な生活を嫌い、機械文明を排斥するジェフィーを、レイは宥め、比較的高級なレストランに連れこみもすれば、ジェフィーを評して、「何故あいつは白タイルの流しや、台所装置とあいつの呼び習わしているものに対して、あれほど目くじらをたてるのかしらん。ダルマ行者のように生きようと生きまいと、人間って善きところを持っているものなのに。同情こそが仏教の真髄なんだ。」と洩らしもする。<sup>13</sup> 人間だれしも醜悪な面を持っているものだが、レイはそのような一面に目をつむり、許容し、人間の美点に目を注ごうとする。サル・パラダイスは、様々な人間に愛情を注ぎ、自然の繰り広げる美しい光景に愛着を持っていたが、常に何かにせき立てられるかのように身を翻し、絶対的なものを求めて旅を続けていた。しかしレイには最早何のこだわりもない。『路上』にみられる儂い愛は、『ダルマ行者』では、生きとし生けるものに向けら

れた慈悲心に変わり、より力強いものになっている。

レイ、ジェフィー、ヘンリー・モーリーの3人のマッターホルン登山の挿話は、この作品中最も美しく且つ意味深い。ヘンリー・モーリーは、レイとジェフィーに続いて、深く描きこまれたキャラクターで、描きこみの足りない端役が比較的多いこの作品の中であって光っている。寝袋を持って来忘れたり、クランクケースのオイルを抜き忘れ独り山道を引き返すことを余儀なくさせられたりする彼は、ずぼらな変人としてわれわれに紹介される。しかし、小さなことにこだわらず我が道を行く彼のことを、レイは強い愛着をもって語っている。『十牛図』の絵物語に表わされているように、山に登るということは俗を離れ悟りを開くことに相当するが、だとすれば、このマッターホルン登山は、既に悟りを開いたジェフィーが先導してレイに悟りを開かせる試みであると受けとれる。レイが頂を征服できなかったことは、彼の悟りが中途半端であることを指し示す。途中の野原で寝転がってレイとジェフィーを待つヘンリーは、『十牛図』の肉屋に相当する俗人の役目を受け持つともとれるが、それと同時に、彼は凡ては空なりという認識を通すことなくして、こだわりなく現世を全面肯定して生きる態度を見せつけている。サトリの支えがない限り現世を肯定できず、度し難い抽象癖を清算するため無の境地に至らんと努めるレイは、猿芝居をやっているに過ぎないようにみえてくる。以後もレイは折にふれて俗事を離れ、黙想にふけるが、今一つ完全なサトリの境地には至りきれない。彼の完全なサトリは、デソレーション・ピークの山籠りまでまたねばならない。

マッターホルンの挿話では、野生児ジェフィーの持ち味が遺憾なく発揮されている。彼は水を得た魚の如く動き回り、自然の中で生きていく方法をレイに教示する。ジェフィーはレイよりも年下だが、本格的に仏教を研究しており、悟りの面ではレイよりも遙か先を行っている。彼は、自然の中に溶けこみその一部となって生きることを望み、簡素で効率的なしかも機械に頼らぬ生活様式を一般的なものにしようという野心を持っている。彼はそれを「リュックサック革命」と呼ぶ。凡ては空なりという認識から、現世肯定と改革志向の二方向に袂を分かったレイとジェフィーだが、ジェフィーの簡素で実用的な生き方は、レイにとって魅力的なものだった。現世を肯定するものの、腰が重くなかなか具体的な行動に踏みきれないレイは、行動に焦点を置き、着々とライフプランを実行に移していくジェフィーに比べるとだらしくうつる。社会改革をめぐるジェフィーのリゴリズムを、レイは敬遠するのだが、彼の実行力を尊敬せずにはおれない。レイはジェフ

ィーから自然の中で充実した生活を送る方法の手ほどきを受け、習得したものを、自分の人生（かりそめの儂い人生）を充実させるための手段として活用する。具体的なものをより深く味わうことが可能になる。旨いビフテキを食べたくて我慢できないトラック運転手に、ハイクさせてくれたお礼として、レイがジェフィー流のやり方でビフテキを料理してやる挿話は、印象的である。かりそめのものにすぎないこの世で充実した時間を過ごすためには、人間の、そして自然の美しさを汲みとることが不可欠であるが、より具体的な技巧も馬鹿にしたものではない。ジェフィーはレイに自然を愛し自然と一体になることを教え、また自然の中で上手に生きていく方法も教えた。ジェフィーは機械文明を嫌って、自然の中にとどまるのだが、レイはさらに裾野を広げ、俗の真直中に身を置いて、「スクウェア」と呼ばれるような人間たちもそのまま愛するし、機械に対しても妙なこだわりを持たない。仏教徒であると同時に自然児であったジェフィーは、レイがサトリによって抽象癖を清算し、具体的なものをより深く味わうのを助ける格好の導き手であったとすることができるが、山から降りてこないジェフィーよりも、山から降りて肉屋と酒を飲むレイのほうが、駒を一つ進めていると感じられる。

マッターホルンの挿話はこの作品の本質が集約されているが、他の部分には不満が残る。ショーン・モナハンの家やジェフィーの山小屋で繰り広げられる狂おしいパーティーの記述は大した意味を担っていないし、やや諷刺。パーティーに集まる人物たちは一山いくらという感じを与え、概ね個人としての顔を持たない。カリフォルニア—ノースキャロライナ間の放浪の描写は、『路上』にみられたものの繰り返しにすぎず、ビフテキの挿話の如き生彩ある部分は稀少で、無駄が多い。ウォレン・フレンチは、「確かに『ダルマ行者』はケルアックの全作品中構成が最も雑な作品の一つである。」<sup>14</sup>と厳しい苦言を呈している。また、『路上』に比べて、人生の暗黒面が生々しく描かれることは殆どなく、作品は充実した生命の息吹きに満ち溢れており、コーディの恋人ロージーの死も深く言及されない。フレンチは、「この出来事は全体の筋に組み込まれることなく速やかに忘れ去られる。コーディさえもこの物語の中では周辺の役割しか与えられていず、コーディ達を登場させておきながら作品の流れに組み込まないぐらいなら、むしろ彼等のことなど全く省略してしまった方がよかつたろうと思われる」<sup>15</sup>と言っている。人生の美しい面のみ光を当てようとするレイの心懸けがよく表われてはいるものの、この作品は余りにも一本調子で現実離れしている。高みに立って超然と現世を見おろすレイは、リアリティがないとは言わぬまでも、共感を覚え難い

人物である。悟りのメカニズムがレイやジェフィーに具現した形できっちりと提示されていて、作品の言わんとすることは明白であるが、キャラクターの軽さも相まって、問題が安易に解決されている。『路上』で提出された問題が大きかっただけに『ダルマ行者』にみられるパラドシカルな解決では不満が残るのもしやむを得ないことであろう。そういう意味では、この作品は意義深い失敗作であったと言うことも可能である。

### 註

1. Jack Kerouac, *On the Road*, (1957; rpt. Middlesex: Penguin Books, 1972), p. 41.
2. *On the Road*, pp. 118—19.
3. *On the Road*, p. 153.
4. メイラーはエッセー“*The White Negro*”でヒップスターとビートニクを区別して定義した。未だに「ヒップスター」が何者であるかははっきりと決定されていないが、メイラーの定義が最も広く知られている模様である。ここでのメイラーとケルアックの態度の相違も、メイラーの「ヒップスター」定義と関連づけて考えることができる。但しケルアックは、メイラーの「ヒップスター」定義に反発している。ジェラルド・ニコシアは、「ジャックにとって『ヒップスター』とは神聖の本質であり、文明に基づいて把握された人生の中であって極限まで純化されたものであった。『ヒップ』という言葉は、ますます欠陥の多くなってゆく世界の中で苦しんでいる同胞たちに最大の心遣いと思いやりを働かせることを意味した」と言っている。(Gerald Nicosia, *Memory Babe: A Critical Biography of Jack Kerouac*, [New York: Grove, 1984], p. 206.)
5. Norman Podhoretz, “The Know-nothing Bohemians,” rpt. in Scott Donaldson, ed., *On the Road*, (New York: Penguin Books, 1979), p. 353.
6. *On the Road*, p. 140.
7. *On the Road*, p. 77.
8. エリオット・D・アレンは、「多分、貨車の中からみた西部の光景をケルアック程見事に描くことのできる者はいないであろう。霧の夜の鉄道機関区で、薄暗がりの中を迷路のようにうねる軌道、闇の中を過ぎ去る駅の光、街の灯、鉄道警備員の脅威等々を。」と言っているし、またビート派のパーティーの描き方にも迫真性があると評している。(Eliot D. Allen, “That was No Lady . . . That Was Jack Kerouac’s Girl,” rpt. in Scott Donaldson, ed., *On the Road*, p. 504.) なお、この論文の眼目は、ケルアックの風俗描写の生彩を嘆賞することよりも寧ろ彼の女性の描き方

の拙さを批判することにある。『路上』において、概ね女性描写に生彩がないことは認めざるを得ない。アレンは女性たちが inarticulate だと言っているが、それは個別性、具体性を欠いているということでもある。

9. *On the Road*, p. 167.
10. 第3部5章に“IT”という言葉が頻出している。
11. *On the Road*, p. 134.
12. Kerouac, *The Dharma Bums*, (1958; rpt. Middlesex: Penguin Books, 1976), pp. 174—75.
13. *The Dharma Bums*, p. 51.
14. Warren French, *Jack Kerouac*, (Boston: Twayne, 1986), p. 51.
15. French, p. 53.