

カート・ヴォネガット研究

—キリスト教とユートピア

上 岡 伸 雄

I

……例えばヴィクトリア朝文学は、美文で書かれていますし、人間の性質について深い考察がなされていますが、性の問題がなおざりにされています……これは大変な欠陥です。そして同じ間違いが現代小説の中で繰り返されようとしています。科学がなおざりにされているのです¹。

上のような内容のことをヴォネガットは様々な機会に繰り返し述べている。このことは、テクノロジーの発展した現代社会のありのままの姿を描こうという、彼の積極的な姿勢をよく表わしていると言える。同じインタビューで彼は、冗談めかしながらだが、「科学技術について触れないような人はもう現代作家とは呼べない²」とまで言う。しかし、こうした姿勢が、しばしば彼の作品の限界を表わしてもいる。つまり、彼は科学の誤ちを文学が正さねばならぬ、と考えているからこそ、こういう姿勢をとるのであり、この点に彼の超えられない保守性が見えてしまうのである。極言するなら、彼は科学=悪、文学・芸術=善という2項対立から逃れられていないのだ。この傾向は彼のエッセイ、例えば『ヴォネガット、大いに語る』(*Wampeters, Foma & Granfalloon*)などを讀むと一層よくわかる。彼はこのエッセイ集の中で、科学の進歩を無邪気に信仰している科学者や作家を繰り返し非難し、「坑内カナリア芸術論」を唱える。これは、ちょうど炭坑にガスを検出する手段として小鳥が持ち込まれたように、芸術家も社会の危機に対し警報を鳴らさなくては行けないという考えなのである。

こうした姿勢は、ヴォネガットとしばしば比較されるピンチョン、バース、バーセルミらと決定的に異なっている。この3人のような、いわゆる「ポスト・モダン」の作家達には、芸術が社会の誤ちを正すべきだという考えはほとんどない。彼らは、科学の進歩を信仰しないのと同様、文学の健全性・道徳性なども全く信用していないのだ。言ってみれば、彼らは文学にしる科学にしる、あらゆる思想を絶対的なものとして考えず、ひとつのパラダイムに過ぎぬものとしても遊ぶのである。彼らの作品にモラルなどないが、敢えて探すなら、それは絶対的モラルなどないというモラルであろう。科学が人間を破滅に導き得るように、文学が主張するモラルも人間を破滅に導き得る。したがって、我々はそのどちらもが人間の構築した幻想に過ぎぬことを知り、どれかひとつに過度にコミットすることなく生きていくべきだ、こんな考えが彼らの底にはあるの

である。

彼らのこうした態度は科学の発展と深く結びついている。写実主義・自然主義の時代、人間は科学によって真理に到達できると信じ、したがって文学も「科学的」な方法によって客観的眞実を示せると思っていた。しかし、科学の発展に伴い完璧な客観性があり得ないこと、科学では絶対にわかり得ないことがあることもわかってきた。その結果、作家達は絶対的眞実を示し、読者を結論に導こうという態度を次第に捨て、現実の両義性、不可知性を作品全体で表現するようになったのである。したがって、科学を積極的に扱うピンチオンはともかく、たとえ科学を直接扱ってなくても、バースの『酔いどれ草の仲買人』やバーセルミの『死父』は現代科学の発展抜きには考えられない作品であろう。前者は歴史上の人物やでき事を、信憑性にこだわらず、登場人物達が語るまやかしの現実を重層的に積み重ねて描いていくし、後者はフロイトらの理論を善悪の判断抜きにもて遊ぶ。こうした態度は、まさに現代科学の発展から来る人間精神の混沌状況を反映しているのであるから、彼らが科学技術に触れないからといって、現代作家の名に値しないということは全くないのである。

ジョン・R・メイは*Toward a New Earth*の中でヴォネガットをピンチオン、バースとともに取り上げ、彼と他の2人との違いを“alternatives to catastrophe”を心に抱いている点であるとする³。ヴォネガットも他の2人と同様、世界の終末への危機感を抱いているのだが、彼の場合、今の世界に変わる“something better”を求めようとしており、この姿勢が他の2人と異なる点なのである。では彼が具体的に心に抱く“something better”とは何であろう。それは、彼の師である人類学者レッドフィールドの言う民俗社会(folk society)、つまり、「同じように考える友人や親類から成る比較的隔離されたコミュニティであり、かなりの規模の安定した大家族」である。この社会は「人々がお互いに本当によく助け合い、公平に分配し、だれに対しても敬意を抱くことのできる理想的機構」なのである⁴。したがって、ヴォネガットの小説は、表面上シニカルでも、しばしば人々が同情し合い、敬意を払い合って、ひとつのコミュニティを作る方向へ向かいたがる。特にその傾向は彼の後期の作品に強く、まるで自己の育ったインディアナポリスに「民俗社会」の残り火を見るかのように、繰り返し少年時代を懐しみ、コミュニティを取り戻す手段を模索する。例えば「大家族」という考えは『スラップスティック』に登場し、おもしろおかしく扱われるが、先の「民俗社会」への彼の憧れを知れば、彼がこの考えを単にもて遊んでおらず、かなり真剣に考えていることがわかってくる。また、この小説にあらわれる“Lonesome No More”という大家族のスローガンも、『パーム・サンデー』を読めば、彼が本気でそれを副大統領候補サージエント・シュライバーの応援に使おうとしたことがわかる⁵。つまり、彼は作品中でしばしば“cohesive communities”⁶の実現を願い、そのため人々に「より親切に、より責任感を抱くようにお願いしている」⁷のである。このような使命

感は、バース、ピンチョン、バーセルミらには全く無縁なものであろう。

しかし、結合力のあるコミュニティを作るためには、人と人とを結び付ける、何らかの規範が必要となるはずだ。そして、こうした規範が時として人々を狂気に導き、スクープゴートを生むこともナチズムなどに明らかである。これは、人間の構築する規範がしゅせん人間本来の本能と対立する共同幻想に過ぎず、完璧な規範などあり得ないためと言えるであろう。この考えに基づいて、ピンチョンやバースらはあらゆる規範を破壊し、それらが幻想に過ぎぬことを非情に示していく。したがって彼らの登場人物は規範の破壊された社会、つまりコミュニティに對立する意味での「都市」に住む人々である。バースの登場人物が、たとえ過去に生きていても、非常に現代的に感じられるのも、彼らが自己のアイデンティティを規定する規範の失われた社会に住んでいるためなのである。

ヴォネガットもバースらと同様、完璧な規範などは信用せず、すべてがたわ言に過ぎないという態度をとる。例えば『猫のゆりかご』にはキリスト教をパロディ化したポコノン教が登場するが、これはフォーマ（無害な非真実）を生きるよるべとし、教典の冒頭で「ばかなことはやめろ！この本をすぐに閉じろ！書いてあるのはフォーマばかりだ！」⁸と警告するような宗教である。教祖ポコノンは、政治・経済の改革によってもサン・ロレンゾの人々の暮らしが楽にならないのを知り、彼らを救うために「よりよい嘘」⁹をこしらえるようになる。彼は言う、「私は物事がびつたりおさまるように嘘をこしらえ、この悲しい世界をパラダイスにした」¹⁰と。つまり、この宗教は、宗教すべてが嘘に過ぎないことを前提とした上で、よりよい嘘により、人々を少しでも幸福にしようという考えなのである。そして、語り手自身も最終的にはこの宗教の信者となり、この本を「本書に真実はいっさいない」と断ってから語り始める。そのため、この作品の内容も、語り手のこしらえた嘘として受け取らなくてはならなくなるのである。

しかし、ヴォネガットがこのような形で宗教をパロディ化し、すべてが嘘に過ぎないという態度を取るのは、決してこうした嘘を否定したり、もて遊んだりするためではない。エッセイからもわかるように、彼は「有益な、心の慰めになるたわごと」¹¹の価値を認め、よりよい嘘を求めている。つまり、彼は様々な嘘に対し、善悪判断をもって接し、ベストに近い嘘が現われるのを待っている。これがピンチョン、バースらと最も大きく異なる点ではないだろうか。例えば彼は言う、「私が説教師達に反発するのはまさにその点なのです。彼らは人をより幸福にするようなことを全く言わない。こういう素敵な嘘がたくさん言えるはずなのに。しかも、すべてが嘘なんですよ。だって私達の脳は2ビットのコンピューターで、あまり高度な真理はそこから得られないのですから」¹²。また、同じようなことが『スローターハウス5』の中でローズウォーターの口を通して発せられる。「君達はこれから素敵な新しい嘘をたっぷり提供しなきゃならなくなると思うね。そうでなきゃ、みんな生きていくのがいやになっちゃうよ」¹³。このようにヴォネガットは人々

を結び付けるための“something better”を求めて奮闘している。それが嘘に過ぎぬことは重々承知しているのだが、彼は少しでもよい嘘を求めずにおれないのである。

II

ヴォネガット自身は否定するかもしれないが、彼がよりよい規範、よりよい嘘を求めて模索するとき、その拠り所として常にキリスト教があるように思われてならない。『猫のゆりかご』のポコノン教を始めとして、彼はしばしばキリスト教について作品中で発言し、パロディ化したりしている。このことは、彼が常にキリスト教を気に懸けている証拠であろう。もちろん、彼にはキリスト教をそのまま受け入れようという態度はない。しかし、彼がキリスト教を批判したり、パロディ化したりするとき、その態度は、キリスト教のあらゆる理念を徹底的に否定したニーチェのものとも全く異なっている。ヴォネガットがキリスト教を批判するとき、そこにはキリスト教の誤りを正し、よりよい方向に進めようという意識が働いているように思われるのだ。そして、彼がキリスト教を批判すればするほど、彼は人間イエス・キリストが模索した、あるべき姿のキリスト教へ読者を導いているように思われるときさえあるのである。

批評家の中にもヴォネガットとキリスト教のつながりを指摘する人がいる。グレン・ミーターは、ヴォネガットの作品に頻出する、神は人間の歴史に全く無関心であり、人間はその無関心な神の力によって操られているという考え方を、マルティン・ブーバーの呼ぶ「パウロ主義」に近いとする¹⁴。『タイタンの妖女』では、人間はトラルファマドール星人の気まぐれにより操られており、それを知ったラムファードは「徹底的に無関心な神の教会」を建てる。『猫のゆりかご』のポコノン教も、神が人間に全く無関心であることを前提に、よりよい嘘で人間を救おうとしている。また、『スローターハウス5』のトラルファマドール星人は、宇宙の破滅という避けられない運命に対し、ただ楽しい瞬間だけをながめ、悪い瞬間は無視することで平静を保っているのである。つまり、ヴォネガットの登場人物の多くは、神の無関心を認識することで、ポコノン教やトラルファマドール星人の思想といった新しいパースペクティブを得るのである。それはちょうど、人間を無視した律法を強いるユダヤ教の神に対し、パウロがキリスト教へ引かれていったのと似ているというのだ。そして、ヴォネガット自身もこの無関心な神に対する生き方としてキリストに引かれていることが、彼のエッセイを読めばわかってくるのである。

彼のエッセイによれば、彼の家族は代々の無神論者だそうで、彼の曾祖父クレメンズは19世紀後半に次のように書いたという。「我々は我々の観念を実行に移すために、真理という堅固な基礎の上に信念を打ち建てる。そしてその観念は科学がとうの昔に偽りであると証明した神話や観念には依存していないのだ¹⁵」。当時してみれば斬新な思想かもしれないが、我々が今これを読

む場合、当時のように単純に科学を信頼し、神話や伝説を捨て去るわけにはいかない。これは無邪気に科学を信頼できた写実主義・自然主義の時代の話に過ぎないのだ。時代とともに科学が発展し、逆にヴォネガット家にも彼の娘のようにキリスト教に帰依する人が出て来た。¹⁶そして、彼自身も、第2次世界大戦で科学の行なった悪を目のあたりにし、無垢を失って、¹⁷曾祖父のような単純な無神論者ではいられなくなったのである。彼は科学の信用できないこの時代にあって、他の「ポストモダン」の作家達のように科学や宗教すべてを破壊・否定しつくすことはせず、あくまで人と人との連帯に望みをつなごうとする。そして、その拠り所として、曾祖父とは逆に、彼はイエス・キリストの愛に引かれてるように思われるのである。

彼はキリスト教徒ではないが、キリストを賛美していることはしばしば公言している。『バームサンデー』の中で彼は自己を「キリストを崇拜する懐疑主義者」と呼び、「山上の垂訓に魅せられている」と言う。彼にとって、「慈悲深さというのは我々がこれまで受けた唯一の良き理念に思われる」¹⁸ そうなのだ。この山上の垂訓への共感『ジュイルバード』の大きなテーマでもある。『ヴォネガット、大いに語る』の中でも、超越的瞑想を説くマハリシより、キリストに好意を抱いていることが公言される。また、同じエッセイ集の中で彼はニクソンを擁護するクエーカーの神学者トゥルーブラッドを痛烈に非難するが、これなどもキリスト教の精神がむやみに歪められたことへの憤りに見えてくる。というのも、彼はアメリカの法の下で尊重されないインディアンの宗教に触れて、「彼らの宗教が名誉教授トゥルーブラッド博士によって日々改造されているキリスト教以上に混沌としていることは絶対にあり得ない」¹⁹ と言うからである。このように、彼が批判するキリスト教は、多くの場合「改造」されてしまい、本来のキリストの教えから離れてしまった異形なのである。

では、彼はどういう役割においてキリスト教の価値を認めているのだろうか。それは、今までも触れたように、彼が憧れるコミュニティ、「民俗社会」をまとめていく規範としてである。『ヴォネガット、大いに語る』の中で彼は次のように言う。「人工的拡大家族の核心としてなにを選ぶかはかなり恣意的です。私はすでに、芸術、精液、血、スパゲッティを挙げました。キリスト教も同じく平凡で無害ですから、よいものです²⁰」。『バームサンデー』では、もっと積極的にキリスト教が過去において果たしてきた役割の価値を認めている。彼は新しい宗教の必要性に触れた上で、「効果的な宗教とは刻一刻何が起こっていて、どう振る舞うべきかを人々に想像させてくれます。かつてのキリスト教はこうだったのです²¹」と言う。したがって、彼が「もし知的に、想像力によって、人々をより人道的で心地よい、何らかの過去の制度に連れ戻すならば、より一層人々のためになるという可能性を考慮すべきです²²」と言うとき、彼の心の中に描かれた過去の制度とは、キリスト教を規範としたコミュニティに違いないのである。このように、これらを読めば、我々はヴォネガットが過去のキリスト教に憧れ、できることなら過去に戻りたいと思っ

いると感じざるを得ない。そして、彼がキリスト教を批判する際でも、それはキリスト教の全的な否定ではなく、単にそれが歪められ、または時代に合わなくなったことを嘆いている調子なのである。

したがって、彼は作品中でも「よりよい嘘」としての、より時代に合ったキリスト教を求めている傾向が見られる。それは決して「全知全能の神」を信仰する方向へは向かない。それよりも、彼は「無関心な神」に対処する生き方として、人間イエス・キリストの愛に引かれているようなのだ。例えば、『スローターハウス5』に登場するキルゴア・トラウトのSF小説では、宇宙人によって新約聖書が書き換えられる。その宇宙人によれば新約聖書の欠陥は、キリストが外見はみすばらしいのに「宇宙で最も強大な存在の息子」だった点にある。そのため、この物語の教訓は「だれかを殺す前に、彼が有力なコネをもっていないことをしっかり確かめろ」ということ、つまりは「有力なコネがない人間なら殺してもいい」ということになってしまう。そのためキリスト教徒はしばしばすさまじい残虐性を見せるのである。そこで、宇宙人はこの物語を次のように改訂する。それによると、キリストは何の値打ちもない単なる人間で、よいコネを持つ人々にとっては疎ましい存在である。それでも彼は福音書にあるような愛を説き続けたため、はりつけにされてしまう。すると、その時神が現われ、彼に「宇宙の創造者の息子」としての力と権限を与えろと言い、「これから、コネを持たないルンペンを虐待するものは恐ろしい罰を受ける」と付け加えるのだ。²³キリストが神の息子ではなく、単なる無力な人間であればこそ、彼の与えた愛に価値が生まれ、人々が互いに分け隔てなく敬意を払い合う方向に導ける — このような主張がこのパロディの底にある。このように、一見おもしろおかしくキリスト教をもて遊んでいても、その底にはヴォネガットの“something better”を求める気持ちが働いているのである。

こうした人間イエス・キリストへの共感とは、『パームサンデー』で紹介される自作の受難劇の中にも見られる。この受難劇の中では、無力なイエスがはりつけにされており、そこに名もない人々が現われ、イエスに同情し、何とか彼の苦痛を分かち合おうとして、話しかけたり歌を歌ったりする。すると、ローマ人の金持ちが現われ、彼らにこう言う。「あなた方が彼を崇拜している様子からして、あなた方は彼を神の息子と思っているようですね」。それに対する彼らの答えはこうだ。「とんでもありません。もし彼が神の息子なら、彼は我々など必要としないでしょ。我々がここにいて、ただの人間なら当然するように、自分にできるささやかなことをしているのは、彼がただの人間だからなのです」²⁴

このように、神から見放され、無力でありながら人々に愛を与えようとし、その結果人々の共感を得るようになったキリスト像というのは「キリスト教作家」とされる遠藤周作の与えるキリスト像とよく似ていないだろうか。奇跡を行なえないために人々から蔑まれながらも、病人と苦

痛を分かち合おうとして病人の手を握り続けるイエスの姿、弟子達の裏切りをすべて赦してはりつけになり、その結果人々の共感を得るように致ったイエスの姿²⁵。このようなキリスト像から、我々はヴォネガットが、人間としてのキリストの生き方に深い共感を抱いていることを窺い知ることができるだろう。

したがって、ヴォネガットはキリストへの共感に基づき、キリスト教の失敗を乗り越えようとする。それは一言で言えば、『ジュイルバード』冒頭にあるような“Love may fail, but courtesy will prevail”²⁶という考えであろう。ヴォネガット自身の説明によれば、「愛」は言葉として強すぎる。「愛」の反意語は「憎しみ」であり、「愛」は「憎しみ」を示唆するので極端すぎるのだ。そのため、愛せる相手と愛せない相手との分け隔てが生まれ、憎しみが生まれてくる。しかし、「隣人に対して親切であれ」と言われれば簡単にできるはずだと言うのだ。²⁷あまりにも単純で楽天的という気がしてくるが、しかし彼の作品の底にこのような意識が常に働いていることは否定すべくもないであろう。“love”が無理ならばせめて“courtesy”によって人と人とを結び付け、新しい“folk society”を作り上げようとする傾向は、ヴォネガットの全作品に共通しているのである。

Ⅱ

しかし、ヴォネガットとキリスト教の関係をこれ以上ほじくり出すことはやめておこう。この論文の目的は、ヴォネガットが無神論者を気取りながら、実はキリスト教を賛美していると言って批判することではない。彼はあくまで無神論者であり、キリスト教への共感人間イエスの生き方に対するものなのである。何度も繰り返したように、ヴォネガットはキリストの生き方を踏まえた上で、人と人との間に“courtesy”が生まれ、新しい“folk society”が築かれることを願っている。そして、この論文で言いたいことは、彼のこうした傾向がしばしば作品を感傷的な解決に進めてしまい、シニカルな表面をだいなしにしているということなのだ。つまり、ヴォネガットがある道徳的主張をもち、使命感をもって書いていることを彼の欠点であるとは言わないが、しばしばそれが作品のバランスを崩すきらいがあると思われるのである。

この傾向は初期の作品から見られる。『プレイヤー・ピアノ』は機械に支配された未来社会を諷刺するアンチ・ユートピア小説であるが、科学という悪に対し、相対的な善として提出されるのは、やはり人間同志の共感によって築かれるコミュニティだ。フィナーティが機械に反抗して革命を起こそうとするのは「どこにも属していないという寂しさ」²⁸のためであるし、ポール・プロテュースも古い農家を買取り、妻とともに大地に根ざしたコミュニティを築こうとする。この小説では「全知の」語り手が直線的時間の進行に基づいて語るために、後の作品にある、突き

放した雰囲気、シニカルで時に曖昧模糊とした雰囲気をまだもっていない。そのため、この作品は科学に対する諷刺と、真のユートピアへの憧れが強く出過ぎている気がする。

この傾向は『タイタンの妖女』において、より一層顕著である。この作品の語り手もやはり「全知」であり、未来から過去を振り返って語っている。彼が生きている時代では「すべての人がいかに自己の内部に人生の意味を見出すかを知っている」のに対し、物語の時代は「第2次世界大戦と第3次大恐慌の間の悪夢の時代」である。そして、彼はこの物語が真実であることを断わった上で語り始めるため、「果てしない無意味さの悪夢」の後、人類は自己の魂の中にユートピアを発見したということが読者に強く印象づけられるのである。²⁹このユートピアの発見は、小説の結末でより鮮かになってくる。マラカイ・コンスタントは、他人を利用したり他人に利用されたりする人生の後、自己の傲慢さを知ることで道徳的向上を遂げ、ピアトリスの愛を得る。そして、「人生の目的は、だれがそれを操っているにしろ、手近の愛せる人を愛することだ」という悟りに達するのだ。これが「ヴォネガットの作品によく現われ、それとすぐに知れる感傷的きまり文句調」であることは言うまでもない。また、マラカイを操っていたラムフェード自身、いや人類の歴史すべてが、トラルフェマドール星人によって操られていたことがわかってくる。この宇宙人は、サロという仲間に宇宙船の交換部品を届けるためだけに、すべての地球の歴史を操ってきたのだが、結末でこの部品も届けられ、人類への呪縛も解かれようとしている。そして、ラムフェードは姿を消す前に「たぶん、地球人はここ何千年と自由にできなかった、自由に発展し、自己の嗜好に従うことができるようになるだろう」と言うのである。³⁰こうして、語り手の語る時代においてユートピアが達成されたことが、ますます確かになってくるのだが、では、作者はどんな社会形態をユートピアとして思い描いていたのだろう。もちろん、作者の頭の中には具体的な社会形態などない。あるのは、ただ現在の社会とは違う“something better”が達成されたいという願望のみなのである。³¹

ロバート・スコールズは、ヴォネガットには「道徳的確信をもったレトリック」がなく、「道徳的価値の貯蔵所として、他の時代や習慣を指さしたりしない」と言うが、確かに彼は表面上は明確な形での道徳的主張もユートピアも提出していない。しかし、ヴォネガットが人と人との“courtesy”による民俗社会を心の底で夢見ていることも、今までに示したとおり明らかである。したがって、彼のこの願望があまりに直接的に出てしまったとき、彼はスコールズも認めているような“vulgar sentimentalist”としての面をさらけ出してしまふ。上に挙げた2作にもその傾向が見えるが、比較的初期の作品でこの傾向が強いのは『ローズウォーターさん、あなたに神のお恵みを』であろう。この小説は貧富の差のないユートピアを築き上げたいという感傷的な願望があまりにも前面に見え過ぎているし、しかもそのユートピアを大富豪が築こうとする点が、あまりに安易で陳腐である。このような感傷に陥りやすい傾向を彼は常に持っており、それを防

ぎ、絶妙なバランスを保ち得た時、彼の作品は傑作となる。最初の2作からも、このバランスの崩れやすさは窺われるが、特に崩れてしまったのがこの『ローズウォーター』だと言ってよいであろう。そして、『スローターハウス5』の後、近年の作品になればなるほど、このバランスは崩れ、作品が一面的になっているように思われてならないのである。

したがって、ヴォネガットの自他とも³⁴に認める傑作は、作者自身がこうした感傷に陥りやすい傾向を、様々なスタイルとテクニックにより隠しおおせた時に生まれる。その傑作とは『猫のゆりかご』と『スローターハウス5』であるが、作者がいかにかこの2作を傑作にまで引き上げたか、簡単に見ていきたい。

まず、『タイタンの妖女』から『母なる夜』へとテクニック上の大転換が見られる。前者ではユートピアに住む「全知」の語り手が過去の愚かな時代を振り返り、直線的に語っていくため、トラルファマドール星人が“Greeting”という単純なメッセージを送るためだけに地球の歴史を操っていたというシニシズムは、感傷的結末に道を譲ってしまう。マラカイは愛によって救われ、語り手の住むユートピアの到来が約束されるのである。しかし、『母なる夜』の語り手は主人公キャンベル自身であり、どれが「真実の自己」かわからないほど様々な面をもっている。しかも、劇作家でもある語り手が自身のことを語るのであるから、作者自身が冒頭で警告するように「芸術の要求だけでも彼に嘘をつかせるには充分」³⁵なのであり、したがって作品全体が非常に疑わしくなってくる。そのため、彼と妻との愛という感傷的になりやすいテーマも、偽りの自己の行為に責任を取って自殺するという暗い結末も、すべて曖昧模糊とした雰囲気³⁵に包まれる。しかも、この小説は前2作と違って短い章に分かれたれ、直線的に時間が進行しないため、断続的で不完全な印象を与える。こうした手法すべてが、作者が現実を見るシニカルな目を反映しているのだ。そして、こうした手法により、ヴォネガットは『タイタンの妖女』で顔をのぞかせている感傷性を克服し得たのである。

この手法は次作『猫のゆりかご』で頂点に達する。語り手ジョンはポコノン教徒になってから全体を振り返っており、その意味ではキャンベル以上に信用の置けない語り手である。というのも、以前述べたように、ポコノン教とはすべてが嘘であることを前提とした宗教であり、ジョンもそれに従って「本書に真実はいっさいない」とエピグラフに掲げるのである。こうした語り手を使うことにより、作者は、科学以外のことに全く無知なハニカー博士とそのグロテスクな子供達、やはり科学の無邪気な信奉者であるブリード博士、典型的ヤンキータイプの実業家クロスビーといった大げさな人物像をリアリティにこだわらず描くことができた。しかも、語り手も含めて登場人物達はみな狂気と隣り合わせであり、そのためかなり極端な現実味の薄い内容は、より一層曖昧な雰囲気³⁵に包まれる。この作品で強調されることは、すべてが手の中に作られる「猫のゆりかご」のように作りごと³⁵に過ぎず、絶対的なものは何もないということだ。ポコノンの「動

36
の緊張」という理論に示されるとおり、善も悪もすべて相対的なものに過ぎない。こうして、作者は絶対的真理を築こうとすること、ユートピアを打ち建てることの不毛さを表わし、同時に自己の感傷性を完全に抑えることに成功した。エピグラフから、結末のポコノンの神に対する軽蔑の態度に到るまで、キリスト教は完全にパロディ化され、キリスト教への感傷的憧れはほとんど姿を見せない。こうすることで、作者はシニカルになりきり、世界の終末を描くことができたのである。この作品に描かれていることは、現実とはほど遠いかもしれないが、現実の両義性、不可知性を見事に反映していると言ってよいであろう。

『スローターハウス5』では、また違ったテクニックで作者の感傷性が克服される。この作品では作者が初めて語り手として作中に登場するが、この語り手は『猫のゆりかご』のジョンとは対照的に「全知」であると言え、「ここにあることは、大体そのとおりに起こった³⁷」と断わって語り始める。しかし、パーソナルな体験を基に話を進めるにもかかわらず、その調子はノスタルジックに過去を振り返るのでも、感傷的に反戦を訴えるのでもない。その調子はシニカルで、決定論者のような諦念をもつ。というも、彼は冒頭で結末をすべて語ってから話し始め、このように過去を振り返ることはばかっていると自嘲し、決してクライマックスに向かって話を盛り上げていかない。また、戦争についても、「戦争を止めることは氷河を止めるくらいやすい³⁸」と皮肉っぽく語るのである。語り手である作者が現在住んでいる世界は、『タイタンの妖女』の語り手と違いユートピアではない。それは、戦時よりはましかもしれないが、完璧からはほど遠い世界なのである。したがって、作者が決定論的なトーンで、あらかじめ用意された結末へ進めていくとはいえ、それは決して、起こった出来事の原因を分析していき、何らかの解決に導こうとしているわけではない。作者は、トラルフェマドール星人のように何故という問いかけを差し控え、「この瞬間が単にある」という態度で戦争を見つめている。そして、“poo-tee-weet”という人間の理性と全く無関係な鳥の鳴き声が神の無関心を示し、“So it goes”という諦念の言葉とともに、あらかじめ予告した結末へのリズムを刻んでいくのである。

しかし、この作品は読者を直線的にカタストロフィーへと導き、人類の破滅を確信させるような悲観的すぎるものでもない。作者は、類いまれなユーモアとアイロニーの感覚に加え、SF的素材と手法によって、この作品のバランスを保っている。例えば、ドレスデンの惨劇を語るときでも、滑稽なピリーの現在と過去の姿を混ぜ合わせる上に、エッフェル塔の石膏模型を見せびらかす白痴のイギリス人の話が挿入されたりする。また、トラルフェマドール星人という異次元の存在から地球を見直し、我々の経験的現実を見慣れぬものに変えてしまう。そして、最も効果的な手法は、タイム・トラベラーであるピリーを使った時間の分断である。ピリーは全く不規則に時間と空間を飛びまわるため、物語は戦争中のドレスデン、戦後すぐの病院、ピリーが中年になったときの検眼の診療所と目まぐるしく移り変わる。このように作品の時間を直線的に流さず、

断片的で不規則に並べることで、作者はパーソナルな戦争体験をつづりながらも、インパーソナルになりきり、感傷に陥るのを防いだのである。こうしたSFの要素は、ヴォネガット自身認めているように、シェイクスピアの道化の役割を果たしている。⁴⁰ ドレスデン爆撃のすさまじさは、確かに直接的な書き写しを許さないであろう。そこで、ヴォネガットは様々な様式を使い、写実的とは異なるパースペクティブをとおしてそれに迫る。こうして、写実的描写にありがちな一面性や、感傷的解決の押し売りを防げたのだから、戦争を忠実に描写する以上に、戦争の、ひいては人間の混沌とした状況に迫れたのではないだろうか。

この意味でヴォネガットは「現実ハリアリズムで掘むにはあまりに微妙だ」⁴¹と考える他のポスト・モダンの作家達と通じるところがある。ボルヘスの言う通り、「長く残る作品は果てしない、柔軟な両義性に耐えうる」⁴²のであり、『猫のゆりかご』と『スローターハウス5』はまさしくこの現実の両義性を表現し得ているのである。これは、取りも直さず、ヴォネガットが道徳的確信を見せず、不確かな語り手や時間の分断を使って、感傷に陥ったり、読者を特定の結論に導くことを避けているからだ。こんなヴォネガットを、トニー・タナーは『スローターハウス5』⁴³までの作品を扱った評論で“Uncertain Messenger”と呼ぶが、確かにその通りであろう。しかし、その後のヴォネガットを見ると、必ずしも“Uncertain”ではなく、道徳的確信を露わにしているような気がしてならない。そして、しばしば感傷的結末を読者に押しつけ、作品のバランスを崩しているのである。

IV

今までに示してきた通り、ヴォネガットは民俗社会の復活を願い、その規範となるべきよりよい嘘を求めてきた。そしてそれが、キリスト教を踏まえた、人と人との連帯であり、“love”まで行かずとも“courtesy”によって結ばれた拡大家族であったこともこれまで示してきた通りである。彼のこの傾向がしばしば作品を、人々が友情、愛情によって結ばれた安易で感傷的なユートピアに導きがちであったことは、初期の作品からも窺われたが、その危険を彼はユーモア、アイロニーの感覚と様々な手法で乗り切り、『猫のゆりかご』、『スローターハウス5』といった傑作を作り上げてきた。しかし、その後の彼の作品を見ると、民俗社会復活への願望と、それが実現されない絶望感が強く出過ぎ、作品のバランスを崩しているように思われる。『スローターハウス5』後の作品を簡単に見ていこう。

『スローターハウス5』で初めて作中に登場した作者は、その後かなり頻繁に作中に現われ、露骨に感情を表わしてしまう傾向が出てきた。したがって、彼の作品は次第にパーソナルで自伝的、回想的雰囲気を持つようになったのである。『チャンピオン達の朝食』は手法上はおもしろ

い実験が見られるが、テーマはかなり悲惨で自然主義的である。しかも、作者自身がその悲惨な世界の創造主として表われてしまうので、この悲惨さは救いがなくなってしまう。感情は抑えて書いてあるかもしれないが、作者の存在感はあまりに大きすぎて、卑近な事物の再定義といった興味深い手法も、それを隠すには充分ではないのである。

『スラップスティック』はかなり自伝に近くなり、姉との思い出が感傷的に描かれるし、“Lonesome No More”をスローガンとした拡大家族という考えもかなり甘く、民俗社会への憧れがもろに出てしまっている。しかも、このことをヴォネガットがかなり本気で考えていたことは以前示した通りである。このような自伝的傾向は次第に強くなり、次の2作も老人の回想という形をとって、かなりノスタルジックに思い出にふける。『ジェイルバード』は若い時に犯した罪によってさいなまれる男の回想だが、それがあまりに偶然過ぎる再会によって赦されていく様は実に感傷的だ。しかも、RAMJACという大会社が経済を支配することにより、貧富の差のないユートピアを作ろうという夢も、『ローズウォーター』のものに似て、安易で陳腐と言わねばなるまい。『デッドアイ・ディック』も「物語を語る中性の薬剤師は私の衰えつつある性欲であり、⁴⁴彼が子供の時犯した罪は私が今までしてきた悪い事すべてである」と作者が序文で断わっているように、特に主人公の両親像などに作者の思い出が含まれているようで、罪を犯す前の子供時代をユートピアと崇め、そこに戻ろうという願望が非常に強く見られる。しかし、このノスタルジックなトーンは、ユートピアが実現されない絶望感と背中合わせて、主人公が（そして作者が）抱いていたユートピアの夢は中性子爆弾により脆くも破壊されてしまう。主人公が結びで言うように「我々は未だに暗黒時代にいる。暗黒時代はまだ終わっていない⁴⁵」のであり、このペンミスティックなトーンが作品全体を支配しているのである。

そして、最近作『ガラパゴス』により、作者はこの暗黒時代の後、核戦争後の世界を、明確なユートピアとして現出させる。それは『タイタンの妖女』で約束したユートピアの実現と言ってもよいであろう。この作品に描かれる100万年後の世界では、人類は海に住み、脳が小さくなった上に手もひれにまで退化して、必要な時だけ海に潜って魚を獲るという生活をしている。作者によれば、現代の人間は脳が大きくなりすぎ、それこそが「致命的欠点⁴⁶」だったが、100万年後になると「減少した脳の力のおかげで、人々は人生の主要な用務から気を散らすことはない⁴⁷」ので、完全に「無垢でくつろいでいる⁴⁸」のである。ダーウィンの適者生存の原理から言えば、人間は脳が大きすぎたため適者とは言えなかったが、それが自然淘汰により脳が退化し、本能のままに行動して何の問題も生じない人間が、世界の破滅の後100万年かけて達成されたのである。つまり、人間が自然に対して適者となるためには、その知性と文明を捨てる必要があったのである。これはつい数年前に発表されたマラマッドの『コーンの孤島』(God's Grace)と非常に近い。『コーンの孤島』では人類が滅亡し、生き残ったコーンは猿に言葉や規則を教え、新たな文明を

築かせようとする。しかし、このことは今まで本能のままに振舞ってきた猿たちに対して、かえって問題を生じさせてしまい、コーン自身の破滅へと導かれるのだ。どちらの作品も、人間が退化するか、猿が進化するかの違いのみで、文明が諸悪の根源として糾弾されている点は全く同じなのである。

『ガラパゴス』はここ数作品で陥りがちだったセンチメンタルな回想から逃れ、シニカルな目で人類の滅亡を見つめている点で、久々の快作と言いたいのが、明確な形でユートピアが提出されてしまったことに一抹の寂しさも感じずにおれない。もちろん、このユートピアはヴォネガットが憧れてきた民俗社会とはほど遠い。しかし、それだけにこういう形でしかユートピアを示せない、作者の深い絶望感を我々は感じてしまう。かってヴォネガットの魅力は、感傷的な解決に引かれながらも、明確な結論、道徳的確信を示さず、現実の両義性に対処しようとした「不確かさ」であった。今、こうした態度は完全に姿を消し、“Uncertain Messenger”と言われた彼は完全なる“Certain Messenger”となってしまったのである。

注

1. カート・ヴォネガット、大江健三郎、「テクノロジー文明と^{イノセンス}「無垢」の精神」、『新潮』（昭和59年、7月号）、p. 176.
2. *Ibid.*
3. John R. May, *Toward a New Earth: Apocalypse in the American Novel* (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1972), p. 192.
4. Kurt Vonnegut, *Palm Sunday* (New York: Dell, 1981), p. 211.
5. *Ibid.*, pp. 204-5.
6. *Ibid.*, p. 204.
7. *Ibid.*, p. 6. なお、この文はヴォネガットの『スローターハウス5』を悪書として追放したノースダコタ州の教育委員に対して、彼が自己の作品の道徳的使命を主張したものである。
8. Kurt Vonnegut, *Cat's Cradle* (New York: Dell, 1970), p. 177.
9. *Ibid.*, p. 118.
10. *Ibid.*, p. 90.
11. Kurt Vonnegut, *Wampeters, Foma & Granfalloon* (New York: Dell, 1976), p. 239.

12. *Ibid.*
13. Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse-Five* (New York : Dell, 1971), p. 101.
14. Gler Meeter, "Vonnegut's Formal and Moral Otherworldliness : *Cat's Cradle* and *Slaughterhouse-Five*" in *The Vonnegut Statement* ed. Jerome Klinkowitz and John Somer (Frogmore : Panther, 1975), p. 209.
15. Vonnegut, *Palm Sunday*, p. 194.
16. *Ibid.*, p. 216. 娘のキリスト教入信について彼は "I am glad that she is not so lonely anymore. This is more than all right with me." と述べている。
17. cf. "When I Lost My Innocence" in Vonnegut, *Palm Sunday*.
18. Vonnegut, *Palm Sunday*, pp. 325-27.
19. Vonnegut, *Wampeters, Foma & Granfalloon*s, p. 200.
20. *Ibid.*, p. 245.
21. Vonnegut, *Palm Sunday*, p. 199.
22. *Ibid.*, p. 206.
23. Vonnegut, *Slaughterhouse-Five*, pp. 108-10.
24. Vonnegut, *Palm Sunday*, pp. 217-18.
25. 遠藤周作, 『イエスの生涯』(新潮社, 昭和48年)参照。
26. Kurt Vonnegut, *Jailbird* (New York : Dell, 1980), p. 10.
27. ヴォネガット, 大江, 「テクノロジー文明と「無垢」の精神」, p. 177.
28. Kurt Vonnegut, *Player Piano* (New York : Dell, 1974), p. 88.
29. Kurt Vonnegut, *The Sirens of Titan* (New York : Dell, 1970), pp. 7-8.
30. *Ibid.*, p. 313.
31. Tony Tanner, *City of Words* (Jonathan Cape, 1976), p. 184. なお, 訳に関しては, 佐伯彰一氏, 武藤脩二氏訳(白水社刊『言語の都市』)をそのまま使用させていただいた。
32. Vonnegut, *The Sirens of Titan*, p. 298.
33. Robert Scholes, *Fabulation and Metafiction* (Urbana, University of Illinois Press, 1979), p. 161.
34. *Palm Sunday*, pp. 311-12でVonnegutは自己の作品を採点しているが, A-plusを与えているのは*Cat's Cradle*と*Slaughterhouse-Five*のみである。
35. Kurt Vonnegut, *Mother Night* (New York : Dell, 1974), p. ix.
36. Vonnegut, *Cat's Cradle*, pp. 73-74. この "Dynamic Tension" とは, もともとは

ボディビルの用語らしいが、作中でボコノンは“his sense of a priceless equilibrium between good and evil”を表わす言葉として使っている。

37. Vonnegut, *Slaughterhouse-Five*, p. 1.
38. *Ibid.*, p. 3.
39. *Ibid.*, p. 6.
40. Vonnegut, *Wampeters, Foma & Granfalloon*, p. 262.
41. Scholes, *Fabulation and Metefiction*, p. 13.
42. *Ibid.*, p. 14.
43. Tanner, *City of Words*, pp. 181-201.
44. Kurt Vonnegut, *Deadeye Dick* (New York: Dell, 1983), p. xiii.
45. *Ibid.*, p. 240.
46. Kurt Vonnegut, *Galapagos* (Seymour Lawrence: Delacorte, 1985), p. 8.
47. *Ibid.*, p. 17.
48. *Ibid.*, p. 186.