



|              |   |
|--------------|---|
| Title        | 「母なるカオス」を求めて：カート・ヴォネガットの『母なる夜』における「エデン」再訪   |
| Author(s)    | 三宅，一平   |
| Citation     | 大阪大学英米研究. 2019, 43, p. 109-126  |
| Version Type | VoR   |
| URL          | <a href="https://hdl.handle.net/11094/99434">https://hdl.handle.net/11094/99434</a> |
| rights       |   |
| Note         |   |

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# 「母なるカオス」を求めて

ーカート・ヴォネガットの『母なる夜』における「エデン」再訪ー

三宅 一平

## 1 序論

カート・ヴォネガット<sup>1</sup> (Kurt Vonnegut, 1922-2007) による第3長編『母なる夜』 (*Mother Night*, 1961) は、第二次世界大戦中、アメリカのスパイとして、暗号を含んだナチのプロパガンダ放送によってドイツからアメリカに情報を流していた、元劇作家であるハワード・W・キャンベル・ジュニアという人物による獄中で書かれた回想録という形式を採っている。スパイとして暗躍したキャンベルであったが、彼を徴用したアメリカは彼の功績を表には出さず、彼はナチの協力者としてアメリカで身を潜めることとなる。物語は主にドイツでの日々と、直近のアメリカでの、彼が育みかけた友情と愛情の崩壊を描く。最終的に彼は、ナチの協力者としての自らの罪が裁かれることを望み、ユダヤ人の国、イスラエルの監獄で裁判を待ちながらこの手記を書いている。しかし、彼のアメリカのスパイとしての功績を明かそうと、彼を徴用したフランク・ワータネン少佐からの手紙がキャンベルのもとへ届く。それは彼が裁判を勝ち抜くための唯一の証拠であった。自由の身になる可能性を手にするキャンベルであるが、彼はそうした自由を望まず、回想録を書き終えてこの世に別れを告げ幕引き、というのが大まかなプロットである。

また本作には、キャンベルの回想録のプロット以外にも注目すべき点がある。小説の冒頭に配された「編集注記」だ。これはこの回想録を出版するに当たって編集作業に当たった人物によるもの、という設定であり、そこに付

された署名は、カート・ヴォネガット・ジュニアとなっている。本作においてヴォネガットは、作者ではなく編集者という体になっているのだ。この注記では、手記を編集するにあたって、修正、変更、削除が施された点や、ヴォネガットによるキャンベル評が語られており、キャンベル自身が名づけたとされる『母なる夜』という回想録に対するメタ的な言及がなされている。

この作品が、第 1、第 2 長編では多分に SF 的な作品を描いたヴォネガットが初めて、彼も従軍した第二次世界大戦を主題にして書いた長編であり、また同時に執筆当時、アドルフ・アイヒマンの裁判が行われていたという時代背景を考慮するならば、戦争やナチ、ユダヤ人虐殺などの主題が、本作を論じる上で重要であることは言うを俟たない。しかし、この「編集注記」の存在、またキャンベルの「元劇作家のスパイ」という性質もまた無視すべからざる要素として大きな存在感を放つものであり、戦争というシリアスな主題に複雑に絡み合うメタフィクションの要素もまた、ヴォネガットの仕組んだ策略として、議論すべき点となるだろう。ヴォネガットは「編集注記」において、劇作家を巧みな嘘つきであると評するのだが、あえて言及されるこの「嘘」は見逃すべきではない。

本稿では、こうした中心主題のうち特に、メタフィクション的な要素に焦点を当てながら、元スパイであるキャンベルに体现される「アイデンティティ偽装」の表象を多層的に捉え、虚構的人物である彼にとって、死後の世界を「何者かを偽装し続けることを止められる場」、ハワード・W・キャンベル・ジュニアという仮面すら外した、まだ何者でもない、一つの「役者」に還ることのできる場として想定する。

また本稿の議論に結論を与えるに際し、虚構の「編集者」の説明、言及によって産み出され、編集注記の中だけに存在する、「キャンベルの物語内に存在しなかったはずの現実」に焦点を当てつつ、編集者ヴォネガットが繰り出す、自己言及的で、同時に、物語内世界においてそれが指し示す実体を持たない語りに言及する。この語りの議論を、キャンベルの劇作家としての、「虚構」を産み出す性質、自死によって幕を下ろすプロットの分析を通して、

「創造の前の世界」としての「カオス」に引き付け、キャンベルが妻と求めた「二人だけの国」を、死後の世界における彼とカオスとの「二人だけの国」として読み替え、そこに何者でもなくなったキャンベルにとっての皮肉なエデンを見出したい。

また本論に移る前に、作中に書き込まれた「カート・ヴォネガット・ジュニア」という名前の複数性をここで付言しておきたい。小説出版から5年後の1966年、『母なる夜』がハードバック版として再版された際に、ヴォネガットは新たに序文を書いている<sup>2</sup>。そこに付された署名がカート・ヴォネガット・ジュニアであったことにより、作品内における「ヴォネガット」という名前が、作者、編集者という肩書きを引き連れた、複数のレベルを横断した名として提示されることとなった。こうした経緯により、彼がその序文において提示した「我々は我々がそうあろうとする者である」(v) という教訓は、虚構としての『母なる夜』の内部のみならず、「カート・ヴォネガット」をめぐる言説においてさえ体现されることとなる。フィクションの内外において「ヴォネガット」という名が担う役割は変化し、その正当性はコンテキスト次第で容易に変化してしまう。この経緯は、いわば作品における補遺のような形で、出版以降に成立していったものである。しかし、これによって表されることとなった「ヴォネガット」という「主体」の複数性は、本稿でのアイデンティティ変容の議論を補完するだろう。

## 2 「二人だけの国」の失敗

キャンベルはワータネンに勧誘される形でスパイ活動を始めるが、それまではドイツの劇作家として、主に中世の騎士物語を題材にとった、「政治性の乏しさときたら、チョコレート・エクレアも同然」(33)<sup>3</sup>だと彼自身が語るような作品を書いていた。そんな彼が構想していた作品が、ドイツ語で“Das Reich der Zwei”、『二人だけの国』というものである。彼は作中、この未達成の二人だけの国に固執し、たびたび手記には妻ヘルガを想う回想が差

し挟まれる。この物語は次の引用のように説明される。

It was going to be about the love my wife and I had for each other. It was going to show how a pair of lovers in a world gone mad could survive by being loyal only to a nation composed of themselves – a nation of two.

(*Mother Night* 34)

この文章は、キャンベルがヘルガと結婚して 1 カ月ほどの頃を回想する場面に現れる。彼は妻との「二人だけの国」を空想しており、また彼にとって彼女は「無批判の愛」(42) を与えてくれる「天使」(42) だったのだと語られている。こうした描写からは、キャンベルの抱く二人だけの国における一对の男女による楽園的イメージを読み取ることができるだろう。

また、ヘルガは彼の書く戯曲を演じる女優でもあり、彼の思い描くこの二人だけの国は、彼の愛と芸術の内に達成される。これについてジェローム・クリンコウィッツは次の引用のように論じている。

Art and love are two traditional ways of coping with the chaos of the outside world. Come what may, the self should be inviolate, and it is here that Campbell places his hope.

(Klinkowitz "*Mother Night*," 163)

キャンベルの二人だけの国は、彼を取り巻く混沌とした世界からのシェルターとして機能することを期待されているのだ。しかし、クリンコウィッツは続けて、ヴォネガットの描く論点はむしろ、現代においてはこうした自己は守られず、侵害され得ることにあるのだと論じる。

先の引用に示唆されるように、キャンベルにとって二人だけの国の外側は狂った世界である。またクリンコウィッツに限らず、多くの批評家がこの外側の世界をカオスという言葉を用いて表現しているが、このカオスを、キャンベルの回想のタイトルであり、また作者ヴォネガットの小説のタイトルで

もある『母なる夜』と関連付けて論じるのが、レオナルド・ムスタツァである。「編集注記」において編集者ヴォネガットは、キャンベルが付けた「母なる夜」という回想録のタイトルは、ゲーテの『ファウスト』でのメフィストフェレスの主張の中に出てくるものであると説明している。ムスタツァはここから、「夜」を神話における「カオス」の娘として位置付け、論を進めていく。その中で特に、次の引用は、本作品をカオス内での様々な世界の衝突として論じる点において示唆的である<sup>4</sup>。

*Mother Night*, however, is not concerned simply with the small, beguiling truths that one invents for oneself to survive happily. Rather, its main focus is the collision of one man's little world with those of potent others within the greater chaos; and in a more general and figurative sense, with the endless conflict between our own "supercilious lights" and the greater darkness.

(Mustazza 63; underline mine)

キャンベルにとってこの小さな世界とは、「二人だけの国」にほかならない。しかし、彼が確立しようとする二人だけの国は、他者の思惑の中で崩されていく。まず、ヘルガとの夫婦生活は、戦争という状況下でヘルガを失ってしまったことによって崩壊する。アメリカとドイツの両国に同時に益を為し、また同時にその二国を裏切った彼にとって、もはや頼るべき実的な国はなかった。二人だけの国を失った時、彼は「無国籍者」(43)になったのだと語る。つまり、彼にとっての国とは、愛と芸術に包まれた二人だけの国のみなのである。

終戦後アメリカに戻った彼の生活は、「煉獄」(22)であったと語られるものであった。彼の回想録はその煉獄時代にはほとんど全くと言っていいほど触れず、13年の後に新たに他者との交流を持ち始めた時期を語る。そこでは、ジョージ・クラフトという画家との出会いと友情、また、ヘルガを偽ってキャンベルのもとに現れることとなった、ヘルガの妹レシと育まれた新た

な愛、新たな二人だけの国の希望が語られる。特にレシとの二人だけの国においては、友人であるはずのクラフトでさえも、その領域を侵す侵略者であるかのように描かれてしまう。そうして彼は煉獄の中に新たな生活を見出し、理想とする世界を構築するかに見えた。しかし、ジョージ・クラフトはソ連のスパイ、イオナ・ポタポフの仮の姿であったし、レシもまた、クラフトもしくはポタポフとともに、キャンベルをソ連に連行するという任務を拝命していたのだということが明かされる。ここでキャンベルの新たな小さな世界もまた、もろくも崩れ去ることとなるのだ。ソ連はキャンベルを戦争犯罪者として引き立て、アメリカが凶悪犯を匿っているのだとして非難するための材料としようとしていた。

ここでキャンベルの築いた人間関係においては、分裂的アイデンティティの様を見て取ることもできる。クラフト／ポタポフは、優秀なスパイとしてキャンベルをマークし、しかし同時にキャンベルの真の友人でもあり続けた。また、レシはスパイとしてキャンベルに近付いたが、実のところはキャンベルを本当に愛しており、キャンベルから本当の愛を引き出そうとしていた。様々なアイデンティティのもと、各人がそれぞれに思惑を抱えてキャンベルに近付いた結果、もはや誰の願いも達成されないまま、キャンベルは自ら望んでイスラエルへ向かうこととなる。

キャンベルが『ピノキオ』、『シンデレラ』から名前をとってブルーフェアリーゴッドマザーと呼ぶワータネンは、登場する度にキャンベルのプロットを変化させてしまうのだが、彼が回想録を書くこの獄中でもワータネンの手紙がキャンベルの願いを阻もうとする。キャンベルが裁判に勝つ為に必要であったのはワータネンが実在の人物であるという証拠であり、ワータネン自らがこれを証明する手紙を送ってきたのだった。しかしここでキャンベルは、そうした他者の介入を拒み、自殺することを選び、手記に筆を擱く。ムスタツァはキャンベルの作ろうと試みた小さな世界へのカオスの侵入を説くが、キャンベルは空想的で楽園的な二人だけの国に浸ることはできず、否応なくその外側に渦巻くカオスと接続されてしまうのであった。

### 3 予定された悲劇

ここまで論じてきたように、キャンベルの世界は、さらに言えばキャンベル自身も、物語内で崩壊していく。他者の思惑の中に翻弄され続け、望みを果たすことなく破滅する男の悲哀を描くこのプロットの上に鑑みれば、ムスタツァがいみじくも言うように、これはヴォネガット作品の中でも、最も悲観主義的な作品であるだろう (Mustazza 75)。

しかし、そうした悲劇を額面通りに受け取ってしまうのは危険である。自由になれる可能性を放棄して自死を選ぶ彼の姿勢には、彼の罪の意識、自らを裁き、償いをしようという意味を読み取ることも可能だろう。しかし、キャンベルの性質を考慮するならば、そうした読みは、そう読まれることを期待した罫である可能性が浮上するのだ。

スーザン・ファレルは、キャンベルの回想録を次の引用のように断罪する。

*Howard W. Campbell's tale of working as an American double agent during the war years is a fabrication on his part, a lie to justify his own reprehensible behavior as a Nazi propagandist. The revision of memory he undertakes in his confessions ties Campbell to Adolf Eichman, whose trial was being internationally televised as Vonnegut was finishing the novel, as well as to Nazi collaborators discussed by Primo Levi and other Holocaust historians.*

(Farrell 226 ; italics original)

彼女はキャンベルの手記をナチの戦犯たちの供述に準えながら、その論文タイトル、「都合のよい現実」に示すように、自己正当化の為の嘘であると論じる。彼女の議論においては、ワータネンなどという人物はそもそも存在せず、したがってキャンベルがスパイであったという事実も存在しない。本稿



の論旨はキャンベルの手記の真偽を問うことにはないが、ファレルが追究するような、「虚構としての手記」という読みはやはり重要である。

キャンベルは元劇作家であり、自称大根役者でもある。彼がスパイを引き受けた理由も、大芝居を打てるのではと考えたことにあったと語られており、この作品の中心には「演じる」という主題が据えられている。ここで改めて作者ヴォネガットによる序文から引用しておきたい。

This is the only story of mine whose moral I know. I don't think it's a marvelous moral ; I simply happen to know what it is : We are what we pretend to be, so we must be careful about what we pretend to be. (*Mother Night* v)

我々は我々がそうであろうとする者である、というこの教訓は、人は常に何かを演じている、と捉えなおすこともできよう。そしてその宛がわれた役割こそがその人そのものになりかわるのだ。スパイとして常にアイデンティティを偽装してきたキャンベルもまた同様であり、彼がいかにアメリカに尽くしていようと、ナチのプロパガンダを放送し続けていたことに変わりはなく、本心はどうあれ、彼がナチの協力者であったことには疑いを差し挟む余地がない。

この「演技とアイデンティティ」については、『母なる夜』と同時期に書かれた、『モンキーハウスへようこそ』(*Welcome to the Monkey House*, 1968) 所収の「こんどはだれに?」("Who am I This Time?", 1961) にも言及しておくべきだろう。この短編に登場するハリーという人物は、普段は存在感が全くと言っていいほどない人物でありながら、台本を読めば、性格のみならず、想定される身体的特徴までトレースし、変化させてしまう。彼は、常に戯曲を与えられ、完全に何かの役になりきってしまうことで、ハリーとしての痕跡を消しさり、葛藤もなく役を生きていく。ヴォネガット作品において、「役」は、虚構世界だけのものではなく、人の本質にとって代わるものですらあるのだ。

ここでキャンベルの「役者」としての性質を示す場面を見てみよう。完全に役に入り込んで生きていくハリーと違い、役者としてのキャンベルのプロットは他者の思惑と衝突し、うまく駆動しない。思い通りの物語を歩めず、他者からの介入に曝されるキャンベルが、ついに全く身動きが取れず立ちつくしてしまう場面がある。その理由は、彼を衝き動かし続けてきた好奇心がついに潰えてしまったためだと説明される。この場面の直前では、クラブト、レシとの新たな希望の崩壊が描かれており、彼のプロットがまたも干渉され、崩壊している。彼を未来に向かわせるディレクションがなくなってしまったのだ。

ここで注目すべきは、彼が再度動き出したきっかけである。彼がじっと立ちつくすのを、通りがかった警官が発見する。いくつかの質問をした警官の、「そろそろ歩き出したほうがいいんじゃないかな」(232)という言葉によって、キャンベルは動き出す。いわばキャンベルはここで、警官からディレクションを受けることによって、行動を決めるのである。キャンベルには、劇作家のみならず役者としての性質も付与されていると解釈することができるのだ。

編集者ヴォネガットによる劇作家評は以下のようである。

To say that he was a writer is to say that the demands of art alone were enough to make him lie, and to lie without seeing any harm in it. To say that he was a playwright is to offer an even harsher warning to the reader, for no one is a better liar than a man who has warped lives and passions onto something as grotesquely artificial as a stage. (Mother Night ix)

ここで重要なのは劇作家が罪悪感もなく嘘をつくと述べられていることである。これは虚構としての「編集注記」内に書かれており、したがって明確に物語内部での機能を期待されているだろう。そうであれば、キャンベルは何か嘘をついている。それは何なのであろうか。

ここで小説の最終章、キャンベルの自殺の場面へと議論を移したい。彼の自死を、罪滅ぼしとして見る批評も多いが、例えばレイフ・マクレガーが指摘するように、それまでにキャンベルには自死のタイミングがあったはずである。

Campbell is not merely bent on suicide – he could have committed suicide in New York at the end of his romantic adventure, or let himself be killed when he is the victim of an assassination attempt. The act of suicide is not therefore particularly significant in judging his character. (McGregor 174)

これを受けてマクレガーは、キャンベルがもはや罪と共に生き続けることができず、自ら裁きを受けにきたのだ、というその姿勢を称賛する。確かに、彼は裁きを待つために、自発的に囚われ人となっている。そうした状況で届いたワータネンからの手紙は、彼を自由にする可能性を秘めたものであり、彼の望みとは相いれないものなのかもしれない。しかしこの手紙は同時に、彼を裁くためにより正確な情報を与えるものでもある。それにもかかわらず彼は、裁判を待たずして首を吊るのである。つまり、彼が求めていたのは裁きではなく死であるのだ。そしてこの「死」は、実は劇作家キャンベルによって演出されているのではないか。

先述のように、彼の姿勢を罪滅ぼしとして、道徳的姿勢として見る批評が存在することに鑑みれば、彼の回想録は読者に共感を呼ぶものであると言える。事実、他者の思惑の内に絡め取られ、戦争という強大な力の前に妻を失ったキャンベルの物語は、混沌とした世界の中で翻弄された男の悲劇として読めるだろう。

しかし、彼の「作家性」に注目するならば、それを額面通りに受け取るべきではない。劇作家キャンベルが、編集者ヴォネガットの言うような巧みな嘘つきなのだとすれば、この悲劇すら、そう思わせるようにキャンベルによって仕組まれた脚本である可能性は排除できない。彼は巧妙に自らを一人の

役者として演じさせながら、この世から退場していく。この死すらも、物語のクライマックスとして演出を施されているのではないだろうか。『母なる夜』がカート・ヴォネガットによる小説であることに鑑みれば当然のことではあるが、キャンベルの回想録は物語として出来過ぎているのだ。

一見ベシミスティックな最終場面は、キャンベルによる巧みな劇作の結果であり、編集者ヴォネガットの言うところの「人生や情念を歪めたグロテスクな人工物としての舞台」(ix) を作り上げる。「編集注記」に、キャンベル自身が削除した献辞に関する一節が復元されているが、それは次の引用のようなものである。

This book is rededicated to Howard W. Campbell, Jr., a man who served evil too openly and good too secretly, the crime of his times. (*Mother Night* xiii)

この本の献辞は「マタ・ハリに捧ぐ」(n.pag.) となっており、キャンベルと同じくスパイ活動に身を捧げた人物へ捧げられている。引用した箇所は削除されており、キャンベルの手記には存在しないが、ここに見られるようにキャンベルは罪を時代に帰納しようとしている。彼の罪は彼のものではないという主張ともとれ、胸の内に責任転嫁を目論むキャンベルが見てとれる。彼が罪に身をやつして死んでいくという悲劇的プロットは意図的に悲劇として演出されたものであり、彼は最期まで騙り続けていたのである。

ここで注目すべきは、そうした消されたはずのキャンベルの計略を暴いてしまう編集者の存在である。次の章で詳しく見ていきたい。

#### 4 編集される虚構

本作品の特徴の一つである編集者の存在であるが、大まかに彼が行ったのは、実存の人物の名前の変更、不適切な箇所の削除、そして削除されたはずの文章の復元である。

特にここで、削除された箇所への復元がなされているのは興味深い。削除されたのは、出版社の弁護士の、関係者を中傷する恐れがある、という主張に基づき削除された一節、キャンベル自身が編集者に問題箇所の削除を要請したボルノ描写の一節、そしてキャンベル自身の手によって削除されていた一章の中の一節であり、その中でボルノ描写以外の二か所は「編集注記」において復元される。編集責任を明らかにすると同時に、この作業はキャンベルの手記から削除した文章を、その文脈から引き剥がし、別の場所で再生する行為である。これによって、先述のキャンベルの責任転嫁願望が仄めかされることとなる。キャンベルの偽装、騙りは編集者の前に暴かれる。

しかし、そもそも『母なる夜』という作品が作者ヴォネガットによって書かれた小説であり、全てがフィクションであるという前提に立ち返って分析するならば、この削除された文章の別の側面が見えてくる。この観点から見れば、引き剥がされた文章は最初から「編集注記というフィクション」の中にしか存在し得ない。「キャンベルの書いた原稿」という存在が既にフィクションであり、「編集注記」を含めて「作者ヴォネガットの書いた原稿」であるからだ。したがって、この削除され、復元された箇所は「削除され復元された文章」を騙った文章であり、常に既に文脈から遊離し、キャンベルの物語には存在しないはずの語り、亡霊的な語りである。この文章は自らを騙るが何も語らない、閉じられた自己言及的な構造を持つ。

さらに、「編集注記」によって真相が消えてしまう存在がある。名前の書きかえを行われた人物たちである。「実在の人物」というフィクションによって名前を与えられた登場人物たちは、「本当の名前」を持つのだろうか。「編集注記」内では、名前を変えられたのが誰であるかは書かれるが、彼らに迷惑の及ぶことのないように名前を変えているという事情により、もちろん彼らの本名は明かされない。本名を与えられず、仮名によって名指される彼らにはアイデンティティが常に借り物であるという空虚さがある。しかし同時に、そもそも彼らは本名を持つ必要がない。小説内の虚構的人物である限り、小説内で名指すのに問題がなければ仮名で問題はないからだ。我々読

者が彼らを認識する時、それは仮名に基づいたものであり、読者の中ではこの仮名が彼らを名指す本名となる。「我々是我々がそうであろうとする者である」という主張に基づいて考えるならば、彼らの本質はこの仮名について回り、隠されたはずのプライバシーは仮名とともに白日のもとに曝される。

こうした要素は、その意味内容として指示する拠り所としての実体や根拠を持たない存在として、文章がそれそのものとして語る構図である。またそれは、物語内で明示されることのないものとして、キャンベルがアメリカのスパイとして、咳や読み方の間などによって送信していた暗号のように、発される言葉の間に付んでいるのである。

そしてこの空白は、キャンベルの死と接続される。

先述のように、この作品が、つまりは回想録に描かれるキャンベルの人生が、キャンベルによって仕組まれた、キャンベルを役者とした戯曲なのだとすれば、その物語の終わりは劇における幕と読み替えられる。そうであれば彼の死もまた、舞台を降り、「演技」を止めることと読み替えられる。つまり、常に何かを演じ続けなければならない現世を、一種の劇と仮定して仕立てあげてしまうことで、その舞台を降りた先に、演技を止めた役者自身に戻れる場を設定するのである。キャンベルは、キャンベルの生を断つことによって、キャンベルという役から離脱するのだ。ムスタツァはカオスがキャンベルの世界に侵入していると論じているが、むしろ、彼は死をもって、否応なく演じ続けなければならない煉獄を脱し、確立される自己のない、創造の前の世界、「これを演じるのだ」という規律の存在しない、演じることの不可能な世界としてのカオスの中へ還っていくのである。自ら望む小さな世界が常に浸食され、崩されていくことに苦しめられるのであれば、むしろカオスとの楽園を作り上げてしまえばよいのだという皮肉的解決策である。

キャンベルの回想録中には、彼が幻視するエデンの描写が存在する。

There was one pleasant thing about my ratty attic: the back window of it overlooked a little private park, a little Eden formed by joined back yards.

That park, that Eden, was walled off from the streets by houses on all sides.

(*Mother Night* 23 ; underlines mine)

この小さなエデンは、建物によって四方を囲まれ、外界から隔離された、ある意味で出口のない空間である。ここではしばしばこどもたちがかくれんぼをしていると語られており、隠れ家としてのエデンのイメージも付与される。さらに、かくれんぼを終える合図、「オリーオリーオクスインフリー」を、キャンベルに対して呼びかけてくれる人はいないのだ、というワータネンの言葉に鑑みれば、これは逆説的に、キャンベルはそのエデンに永住しているとも捉えることができるだろう。

そして、ヘルガの死後、死の崇拜者となったのだ、というキャンベルの言葉に鑑みれば、この死後の世界に、彼の小さなエデン、二人だけの国を幻視することができるだろう。自己や他者の区別のない世界において、彼の世界は初めて混沌とした外の世界からの干渉をまぬかれるのだ。

リアリスティックな視線で彼を見るならば、彼の死は彼の終わりであり、死後の世界としてのカオスでの安住という解釈は不合理なものと映るかもしれない。しかしここでキャンベルが自らの作品を収めていたトランクに書かれた詩を見てみよう。

Here lies Howard Campbell's essence,

Freed from his body's noisome nuisance.

His body, empty, prowls the earth,

Earning what a body's worth.

If this body and his essence remain apart,

Burn his body, but spare this, his heart.

(*Mother Night* 124)

ここに書かれているのは、身体を離れた彼の魂としての芸術である。つまり彼は、芸術によって、創作によって、肉体から離脱した彼の魂を描くのだ。

これに則るならば、彼の「戯曲としての」回想録は、彼の肉体から遊離した魂を保管するための場を提供する。

こうして彼は、文章の外側の空白としての、全ての意味を内包し、同時に何も意味しないカオスを設定し、そこに安住するべく、自らの生を創作していくのだ。

## 5 結論

キャンベルにとっての狂った世界からの逃避の場であった二人だけの国は、愛する人を失い、他者の干渉を受ける中で崩壊していく。そうした中で、カオスを求め、そこにカオスとの二人だけの国を幻視することによって、逆説的に彼は世界の狂気からの逃避を果たすのである。

キャンベルの死を彼の計略として読むこうした試みは、しかし同時に彼の策の失敗をも読み出してしまふ。彼が虚構的人物である限り、彼の存在は読者によって認識されない限りは無と化してしまうだろう。彼のカオスへの移動、カオスと彼との新たな二人だけの国の構築は、それを読者が読み出すことによって達成される。それは同時に、キャンベルに、「カオスに安住するキャンベル」という仮面を与える行為でもある。ロバート・T・タリーは、『母なる夜』を実存主義的作品として読む試みの中で、自己を確認する為の三人称の視線が必要であることを説く。キャンベルの佇むカオスが真に達成されるとき、彼は何者でもあつて同時に何者でもなく、三人称の視線を自ら獲得することはできないだろう。その三人称の視線として働くのが我々読者なのである。つまり、彼のエデンはまたしても、今度は読者によって干渉され崩壊してしまうのだ。

さらに言えば、その失敗は皮肉にもキャンベル自身の発する言葉の中にさえ読みとることができてしまふ。彼は、ドイツ語で「アウフ・ヴィーダーゼーエン？」と最後に書き残して命を断つ。この言葉をめぐった会話が回想録の中に著わされている。



“Auf wiedersehen,” I said. “That’s goodbye, isn’t it?”

“Until we meet again,” she said.

“Oh,” I said. “Well – auf wiedersehen.”

“Auf wiedersehen,” she said. (Mother Night 32 ; underline mine)

彼は最後に印象的にドイツ語を使ったことによって、「また会うときまで」と語りかけることによって、読者との再会を織り込んでしまうのだ。

彼の求めたエデンとしてのカオスは、彼が虚構的人物であり、読者の存在を必要としていることに鑑みれば、そこを訪れる為に、必然的にその世界を壊してしまわなければならないという矛盾を抱えている。クリンコウィッツが論じたように、「芸術と愛は、利己的で、成功しない逃避」なのである。最後まで芸術をもって逃避を成し遂げようとしたキャンベルには失敗が運命づけられていたのであり、空想の中にエデンを幻視しようとも、それはどこまでも空想でしかない空虚なものなのである。

最後に、本稿で試みた、キャンベルの、自死を伴ったエデンとしてのカオスへの逃避という読みに対し、作者ヴォネガットによる序文から彼の提示する教訓を引いて、結びとしたい。

There’s another clear moral to this tale, now that I think about it: When you’re dead you’re dead. (Mother Night viii)

\* 本論考は、2018 年 10 月 6 日に実践女子大学で開催された第 57 回日本アメリカ文学学会全国大会において口頭発表を行った原稿に、加筆・修正を加えたものである。

#### 注

- 1 1976 年出版の『スラップスティック』(Slapstick, 1976) 以前の筆名はカート・ヴォネガット・ジュニア (Kurt Vonnegut Jr.) であるが、現在ヴォネガットが取り扱われる際には後期のジュニアを落とした名前が用いられるため、本稿でも「カート・ヴォネガット」表記としている。

- 2 ヴォネガットはさらに、1984年に『母なる夜』がポーランドで非公式に出版された際に、そしてその後1986年にアメリカでロシア語版が出版された際にも序文を寄せている(Jamosky and Klinkowitz)。これに関して、ヤモスキーとクリンコウィッツは特にポーランド版の序文が作品にもたらす効果を以下のように論じている。“The most important effect is on the reader, having any diverting sense of personal authority removed from the text, leaving it to speak for itself as the artwork Vonnegut more surely intends. If Campbell is an effective double agent, so is Vonnegut, deliberately confusing the voices of author and character so that the authority resides in the text itself, a document secure from the schizophrenic tangle of personal allegiances *Mother Night* has shown the world to be.” (Jamosky and Klinkowitz 219)
- 3 本文中に『母なる夜』を日本語で引用している箇所に関しては、早川書房より出版されている飛田茂雄氏訳を参考にさせていただいた。
- 4 ムスタツツアの論では「夜」と「カオス」にあまり明確な差を与えていないが、本稿では、「夜」すらもまだ生まれていない創造の前の場としての「カオス」を念頭に置き議論を進める。

#### 参考文献

- Allen, William Rodney. *Understanding Kurt Vonnegut*. U of South Carolina P, 1991.
- Broer, Lawrence R. “*Mother Night* : Nations of Lunatics.” *Sanity Plea : Schizophrenia in the Novels of Kurt Vonnegut*. Rev. ed. The U of Alabama P, 1994. pp.45-56.
- Farrell, Susan. ““A Convenient Reality” : Kurt Vonnegut’s *Mother Night* and the Falsification of Memory.” *Critique*, 55, 2014. pp.226-236.
- Jamosky, Edward and Jerome Klinkowitz. “Kurt Vonnegut’s Three *Mother Nights*.” *Modern Fiction Studies*, 34(2), 1988. pp.216-220.
- Klinkowitz, Jerome. “*Mother Night*, *Cat’s Cradle*, and the Crimes of Our Time.” Eds. Jerome Klinkowitz and John Somer. *The Vonnegut Statement*. Panther Books, 1975. pp.157-174.
- . *The Vonnegut Effect*. U of South Carolina P, 2004.
- McGregor, Rafe. “The Silence of the Night : Collaboration, Deceit, and Remorselessness.” *Orbis Litterarum*, 71(2), 2016. pp.163-184.
- McMahon, Gary. *Kurt Vonnegut and the Centrifugal Force of Fate*. McFarland & Company, 2009.
- Mustazza, Leonard. “*Das Reich der Zwei* : Art and Love as Miscreation in *Mother Night*.” *Forever Pursuing Genesis : The Myth of Eden in the Novels of Kurt Vonnegut*. Buck-

- nell UP, 1990. pp.59-75.
- Scholes, Robert E. "Vonnegut's *Cat's Cradle* and *Mother Night*." *Fabulation and Metafiction*. U of Illinois P, 1979. pp.156-162.
- Sumner, Gregory D. *Unstuck in Time*. Seven Stories Press, 2011.
- Tally, Robert T. "Anxiety and the Jargon of Authenticity: *Mother Night*." *Kurt Vonnegut and the American Novel: A Postmodern Iconography*. Continuum, 2011. pp.37-52.
- Tew, Philip. "Kurt Vonnegut's *Mother Night* (1961): Howard W. Campbell, Jr., and the Banalities of Evil." Ed. David Simmons. *New Critical Essays on Kurt Vonnegut*. Palgrave Macmillan, 2009. pp.11-26.
- Vonnegut, Kurt. *Mother Night*. 1966. Dial Press Trade Paperbacks, 2009.
- . "The Lake." *Architectural Digest*, 27, 1988. pp.27, 30, 33, 35.
- . *Welcome to the Monkey House*. 1968. Dial Press Trade Paperbacks, 2010.
- カート・ヴォネガット『母なる夜』飛田茂雄訳、早川書房、二〇一三年。