

1970年代アメリカ文学の諸相

馬 場 美奈子

1960年代から1970年代初期にかけての混沌たる社会においては、現実と虚構との境界線が以前にもまして曖昧になり作家達を困惑させた。とりわけニクソン大統領の自家撞着的な幻惑的レトリックは、彼等に諷刺とパロディの材料を与え、またアメリカの歴史と文化を捉え直し非神話化する作品を書かせることにもなったが、同時に言語そのものの地位を低下させ、言語の伝達力に対する不信感という作家本来の懐疑心と、それに伴う道化意識とをこの時期に最も深めさせた。

ニクソンのパロディの一例は、Philip Roth の *Our Gang* (1971) である。この作品は、1971年4月にニクソンが妊娠中絶反対声明を発表して胎児を含めたすべての人命の尊厳を説いたが、それと同時期にベトナムのソンミ村での無差別大虐殺の指揮官を擁護した、その二枚舌ぶりをパロディ化した辛辣な諷刺小説であり、ウォーターゲート以前に書かれたこの小説の予言性が評価される。しかし同時に、*Our Gang* における不条理性は、ウォーターゲート事件のニクソン自身によって越えられ、色あせてしまったのである。

このような状況の中にあって、作家の自己懐疑的道化意識は如何に表現されたであろうか。彼等は書く行為即自己確認と自己保存であるとして、いよいよ自意識的に創作活動を行ない、多くの作家がいわゆる芸術家小説（芸術家を主人公とし、創作行為をテーマとする小説）を書き、多様な現実相と芸術家像を呈示した。

本稿では、リアリズム、ポスト・モダニズム、中道派の各派の作家達を取り上げ、彼等が現実を如何に捉え、その捉え方が如何に変化し、そして未来に向けて自己と世界の如何なるビジョンを抱いているのかを考察する。

1

リアリズムを代表する Saul Bellow の小説 *Mr. Sammler's Planet* (1970) は、月面着陸や学園紛争の60年代末期を時代背景とし、ニューヨークを舞台として、主人公サムラー老人の秩序と連続性を重んじる主知主義的道德的視点から、伝統的価値観に反逆する若者文化の人間達のドラマを観察し、物質的精神的横溢と混沌の状態の分析を試み、如何にして人間の本質を回復するかというテーマを追っている。サムラーはホロコースト体験を経て文字通り墓場から帰って来た元ジャーナリストであり、言語と思想に対する信頼と不信感とのディレンマを体現し、それを自覚している。即ち、雑多な思想が氾濫する社会を自分自身の言葉によって秩序づけてその社会から自由になろうと欲する反面、言語によって対象物を自我の延長と化し、リアリティから乖離してしまう危険性を知っている。そこで彼が最終的に主張する事は、真理をみ

つめる霊性とそれに基く隣人愛の倫理であり、倫理的生活によってこそ個人の狂氣的絶望的自己探求と自己定義の悲喜劇を演りある真の自己発見に転ずることが出来るというものであり、彼は神と正義 (uprightness)¹ の強い感覚を抱いている。

Humboldt's Gift (1975) は、より意識的に喜劇的に作家のディレンマを描いた作品であり、芸術対唯物論的社会との対立の図式の中で、芸術は現代を救済しうるかという問題を問うている。舞台は、切り売り思想や大衆文化は有るが真の文化の無い、金権主義的な町シカゴである。ここでもやはり人々は利潤追求に専念する一方で、自分自身の産み出した産物、即ち意識に投資をして限りなく拡大させ、彼等は死や永遠の真理には背を向けている。そこには純粹の人間存在も純粹の歴史も無く、彼等はすべて自からの意識の投影にすぎず、主人公 Charlie Citrine 自身もその例外ではない。例えば、彼は恋人のことを彼自身の審美的理念と肉体的欲求との都合の良い融合体であると見なしている。後程取り上げる Donald Barthelme も、意識こそがアメリカという汚れた国の汚物の中の汚物 (muck of mucks)² であると書いているが、ペローの主人公チャーリーは、その混濁状況から出発して、サムラーと同様に人間の本質は霊的存在であるとし、魂の覚醒とその結果得られる宇宙との繋りを求める。その手段は、Rudolph Steiner の人智学に基いた冥想と死者との対話である。

なお70年代半ばとは、伝統的価値観の崩解、民主主義の行き詰り、リアリズム小説の終焉、などという言葉がさんざん飛び交った時代であり、また建国 200 年の歴史の転換点でもあったが、この時期には幾人かの作家達が、文学の永遠のテーマである父親像を象徴的に取り上げ、死んだ父親との対話としかるべき埋葬、父親の座の継承と自立というボタンを使って、歴史的且つ芸術的な脱皮と再建への願望を表現している。ペローの小説 *Humboldt's Gift* の場合、作家主人公チャーリーにとっての芸術の世界の父親は Humboldt Fleisher という人物である。フンボルトは、産業技術、大衆文化、芸術などのあらゆる領域を統合したつぎはぎの詩を創り、ブレイク的なビジョンをジョイス的な言語で表現しようと試みたモダニズムの詩人であり、アメリカの夢と現実に呑み込まれて成功と没落と死の過程を辿りながらも、真と美のプラトンの概念を抱いていた50年代作家の一典型であり、彼の遺作と遺書が現代の作家チャーリーの方向づけをする。彼は、チャーリーがオリジナルな作品は書けず、いわば古典のパロディのそのまた自己パロディを書く道化の道化的存在になっていることをブラック・ユーモア風に指摘し、同時に真の生命と真の芸術を甦らせる為には超自然界を見上げるべきであることを示唆する。これは、天と地との懸橋になることを志していたチャーリーの神秘主義的な探求の方向性を承認するものである。

こうして警告と助言を与えてくれたフンボルトをチャーリーは手厚く葬り、内なる光を求めて探求を続けることになる。この様にして魂の永遠性を前提として死の恐怖から自由になれば、自己のエネルギーは善を行ない美を育てる方向へ向けられるであろうという考え方は、ペローが70年代に入ってから明確に表わした境位であるが、その萌芽は50年代後半の作品にまで逆上ることの出来るものである。³

さてポスト・モダニスト Donald Barthelme の場合は、彼も物質と情報の過剰状態の中に

放出された不毛な存在状況と闘う個人というテーマにおいてベローと共通するが、創作理念は対極的であり、彼の自意識性は想像力の動きそのものに向けられ、外界のリアリティを捉えようとするのではなく、作品自体が一つの新しいリアリティとして出来上ることを期待する。パーセルミの文体の特徴は、パロディとコラージュの手法であり、いずれにせよ借用している素材に対してアンビバレントな態度を保っている。コラージュの素材としては、様々の文体や話し方、事物や人間の名称、商品のブランド、そして絵画、図案、写真など多種多様な断片を利用する。特に70年代初期の特徴は図案などをふんだんに使ったことである。ポスト・モダニズムの技法の一つは、大衆文化や様々の芸術形態を取り入れて、いわゆる *crossover* とか *mixed art* とか呼ばれる芸術を産むことであるが、パーセルミはその代表的作家の一人である。

クロスオーバー形式を用いて、リアリズム小説の形態を拒否する宣言をした一例は、短篇 'At the Tolstoi Museum' である。⁴ リアリズムの大御所トルストイのいかめしい写真を物語の冒頭二頁に続けて掲げたうえで、徐々に文豪の神話崩しを行ない、最後の頁の図案では遠近画法というリアリスティックな画法を故意に使い、しかもその遠景の彼方に最初の写真のネガを置いている。すると、小さくしかもぼけたトルストイの写真の顔はもはや威圧的ではないというわけである。

このような遊びの精神旺盛なパーセルミの基本的態度はアイロニーであり、本意と反対の事や、リアリティと思われている事と反対の事を発言する、あるいは前言をすぐに否定したり疑問視することによって、認識論的にも倫理的にも判断や結論を回避する。そしてパーセルミの作品においては、真正の行動や事態の進展は殆んど無いと言える。例えば短篇集 *City Life* (1970) の表題物語の場合、断片的なエピソードを連ねて都市生活の退屈と孤独を描いているが、ヒロインは硬直しきった日常性の奇怪さに突破口をあける為に、恋する男性を誘拐したり、未婚の母となった彼女に対する周囲のパタン化された反応に抵抗して処女懐胎説を持ちだして教会を慌てさせたりする。つまり彼女は貧弱ながらも自己保存手段としての想像力、ある種の芸術性を備えており、それを楽しんでいると言える。しかし彼女の想像力は神経症的なものであり、現代都市生活者達の無関心と孤立性を露呈しており、またベローのサムラー老人の言葉を借りるとすれば、「詩、歴史、伝統、伝記、映画、ジャーナリズムなどから借用した自己概念」⁵ にすぎない。このような想像力は、一瞬の満足感を与えても、ヒロインを無力感から完全に解放することはない。しかも作者パーセルミは、この自意識の不毛性をも意識しており、創造行為ですらあくまでもアイロニカルに扱い、美化しつつも矮小化してしまう。70年代前半のパーセルミの作品集のタイトルは *City Life, Sadness* (1972), *Guilty Pleasures* (1974) であり、それらは寂しく物悲しい都会生活の中で秘やかに想像力の遊びを楽しむことが生きることであるが、しかもその遊びは不満足で後めたいものであるという芸術家の心境を表現していると言えるだろう。

さて、上記のベロー論において作家の自意識性と父親の死のテーマとの関連性に触れたが、パーセルミの *The Dead Father* (1975) もその一例である。死んだ父親は三つの領域に渡る歴史と伝統の重みを象徴する。第一に生物学的、心理学的父親、第二に軍事的、政治的、経済

的、社会的歴史、第三に文学史であり、これ等の伝統からの解放と自立というテーマを追うのに、様々の文学作品のパロディが利用されている。特にギリシャ神話の金羊裘探求物語と James Joyce の *Finnegans Wake* が主なる下敷である。ここに登場する息子は、鈴のついた帽子という道化の象徴的衣装を身に着けているが、死んだ父親をひきずって旅をするうちに、刀、ベルトの留金、パスポート、鍵など父親の権威に関わる所持品一切を譲り受け、最後に未来の国で「息子への手引」というパンフレットを見知らぬ人から貰い受けたうえで、ようやく死んだ父親を埋葬し、自からが父親に昇格することができる。この埋葬シーンにはペローの *Humboldt's Gift* の結末の埋葬場面と似通った状況が見られるが、文体と語調は本質的に異なる。ペローはこう描く。

... I observed, however, another innovation in burials. Within the grave was an open concrete case. The coffins went down and then the yellow machine moved forward and the little crane, making a throaty whir, picked up a concrete slab and laid it atop the concrete case. So the coffin was enclosed and the soil did not come directly upon it. But then, how did one get out? One didn't, didn't, didn't! You stayed, you stayed! There was a dry light sound. Thus, the condensation of collective intelligences and combined ingenuities, its cables silently spinning, dealt with the individual poet. The same was done to the poet's mother. A gray lid was set upon her too and then Waldemar took the spade and weakly dug out clods and threw one into each grave. The old gambler wept and we turned aside to spare him. He stood beside the graves while the bulldozer began its work.

Menasha and I went toward the limousine. The side of his foot brushed away some of last autumn's leaves and he said, looking through his goggles, "What's this, Charlie, a spring flower?"

"It is. I guess it's going to happen after all. On a warm day like this everything looks ten times deader."

"So it's a little flower," Menasha said. "They used to tell one about a kid asking his grumpy old man when they were walking in the park, 'What's the name of this flower, Papa?' and the old guy is peevish and he yells, 'How should I know? Am I in the millinery business?' Here's another, but what do you suppose they're called, Charlie?"

"Search me," I said. "I'm a city boy myself. They must be crocuses."⁶

長々と引用したのは次のパーセルミからの引用と対比する為である。

The Dead Father stretched his great length in the hole.

Skittering of black earth upon the great carcass, from the edges.

I'm in it now, said the Dead Father, resonantly.

What a voice, said Julie, I wonder how he does it.

She knelt and clasped a hand.

Intolerable, Thomas said. Grand. I wonder how he does it.

I'm in the hole now, said the Dead Father.

Julie holding a hand.

One moment more! said the Dead Father.

Bulldozers.⁷

父親達は共に産業技術も含めた総ての歴史を取り込んできた人物であるが、皮肉にも彼等は二人共ブルドーザーという産業技術の産物によって埋葬される。しかしここで、ペローは主人公チャーリーに死の真実を考察させ、また墓地に早春の花クロッカスの芽を吹かせ、生命の甦りと伝統（特にユダヤ系アメリカ文化の伝統と芸術の伝統）の連続性を暗示するが、パーセルミは埋葬の情景を省略語法で提示するだけであり、そして機械を始動した時点で話を止めてしまい、伝統との断続感を強め、かつ結論づけを拒否する。従って省略部分には読者の想像力の参加が必要となるのである。

以上様なリアリストのヒューマニスティックな立場にポスト・モダニストの前衛的文体と対抗文化的価値観とを掛け合わせ、両派の境界線上を歩むのが70年代以後の Kurt Vonnegut であると言える。彼は *Slaughterhouse-Five* (1969) という SF 的タイム・トラベルとスペース・トラベルの手法を使って反戦思想をアイロニカルに表わした小説によって、一躍70年代のカルト・ヒーローの座に押し上げられたが、次作 *Breakfast of Champions* (1973) においては、パーセルミの *The Dead Father* の様に旅の形式を用い、挿絵も組入れながら、アメリカ国家の歴史と作家ボネガットの歴史との二つの領域について再検討をし、世界観の変更をはかっている。「海賊」が建てた国アメリカの国旗、国歌、ドル紙幣の図案などの批判に始まって、アメリカ大陸をニューヨーク市から中西部の架空の町のアート・センターに向けて進む途上で、黒人の地位と生活、富の不平等、環境汚染と破壊、犯罪等の現代の政治、経済、社会問題や、分業化され機械になり果てた個々の人間の精神衛生問題をえぐり出す。西へ行くほど荒廃化が進み、大陸のどまんなかでアメリカ神話の非神話化が完結する仕組みになっている。また、その間作者は読者と同じ位置に下りて小説を読みつつ書き進めているわけだが、ついには登場人物の位置にまで下りて小説の中に入り込み、個々の人間の精神の尊厳性を再確認したうえで登場人物達を解放し、全知全能の作者の概念の非神話化をも完結させる。ここで解放された主人公は作者の分身であると同時に、作者の父親のイメージが重ねられているので、ここにも父親像の埋葬と自己再発見と自立のボタンが見られると言える。

こうして自立をした息子達はその後どの様に生き芸術の営みを続けてゆくのかは、70年代後半以後の作品の中に見ることができる。ペローの *The Dean's December* (1982) はシカゴとブカレストを舞台とした二都物語であり、前二作と類似した思索的主人公を登場させ、空虚な現代社会の中に詩心によって魂を呼び戻そうというテーマを扱っているが、主人公のタイプが少し変化したように思える。Albert Corde は詩的なジャーナリストであり、彼は社会的にも個人的にも自我の壁と言語の伝達力の壁にぶつかった時には、真実を把え対話をしあう方法を視力や言語の枠を越えた全体的感覚に求める。そして彼が感覚によって探り受け止めようとする対象は、最愛の妻、姉妹、旧友などの人間のみならず、サムラーやチャーリー・シトリーンの場合と同様、動植物や鉱物から天体に至るまで宇宙的広がりを持っている。しかし彼が前の二人と異なる点は、第一に、組織的な神秘主義と無縁で、専ら青年期の詩心と経験によって培われてきた感知力、対象との関係の手ごたえを感じとる力に頼っていること、第二に、サムラーが主張しながらも実行に移せなかった「人間の生きる条件」即ち人間としての様々の義務を逐行し、日常生活の領域を離れないこと、第三に、自意識を適度に抑制しようと努力していることである。この小説には“almost”という言葉がよく使われているが、主人公アルバート・コルドは、完全ではなく「殆んど」でしかない事柄を甘んじて受け、限界を心得ようとしている。彼は東西両文化圏の唯物論的社会の壁と死の問題とに取り組み、勝利と敗北の入り混じったアンビバレントな結果しか得られないが、辛抱強く、半ばため息まじりに人間の問題に関わってゆく。適度の感情と適度の言語表現をもって、静かに感覚的に対話を模索し社会にコミットし続ける主人公であり、少しスケールは小さくなりはしたが、80年代の優しくて現実的な人間の一タイプと言えようか。

バーセルミの場合も、*The Dead Father* に始まって70年代後半には、それまでの作品で見られた種類とは異なる新しい型の対話形式を活用し、また人間同志の交流という意味での対話に対する期待も僅かながら回復し始めたようである。この新しい対話形式の特徴は、音楽のリズムと対話者同志の心理的共通基盤である。二人の対話者は夫々の独白を交換しあうだけで、言語的コミュニケーションはまともに成立していないようでありながら、共通の心理とジャズの掛け合い演奏的なリズムに助けられ、最終的には微かな融合感が湧き上り昇華され、そこに対話があったという印象を残す。空間と音楽を共有する者達は共通の心理を体験し連帯しあうという意識は、特に対抗文化以後の新しい文化の意識であるが、バーセルミも音楽に対する信仰を再々表明しており、70年代後半の作品ではジャズやニュー・ミュージックそのものを素材やテーマとして使っている。

また対話のテーマは、閉塞的な日常性や内向的な自意識そのものよりも、仕事、恋愛、結婚などにおける後悔の念と僅かの満足感、孤独、老い、友情、更には宗教的信仰など、人間の普遍的な経験と問題が増え、また最後にアイロニカルな科白のおちが付いている場合でも、自己

理解と相互理解に向けての対話は続行されるであろうという響きが微かに残されている。そこには、対話の可能性を信じようという作者の心理的欲求が、アイロニに包まれながらも滲み出ている。文体はリアリズムから更に遠のき、ますます簡潔で省略的になってきた反面、語調は以前の極端にアイロニカルなものとは少し異なり、楽観的とは言えないまでも、忍耐強くなっている。‘Rebecca’の語り手はこう言う——「人間の愛とは、気味が悪く怖いものだが (grisly) また黄金色に輝くものでもあるから (golden) 考慮するのをやめるべきではない」⁸ ここには愛の可能性の暗示にとどまらず、アイロニカルにはあるが明確な愛が表明されている。バーセルミにおけるこの変化を、再び短篇集のタイトルが物語っている。それは *Amateurs* (1976) と *Great Days* (1979) であり、文明の過渡期の時代に、各人が自分の場で、素人ながらも愛好家として奇妙な仕事と日常生活に熱心に取り組み、人生はそう甘いものではないと承知し、結局何の変化も期待は出来ないと半ば諦めながらも、過去から未来へと素晴らしき日々々に辛うじて希望をつなぐ姿を映していると言える。

ボネガットの場合は、*Breakfast of Champions* 以後も、過去を振り返り現代から未来を展望して対話を展開しているが、その場合登場人物達に対話をさせるのみならず、作者自身が直接読者に向かって対話をしかける。それは対話と言うよりも、むしろ一方的なメッセージの伝達であり、かつてブラック・ユーモア作家、あるいはコズミック・ニヒリストというレッテルを貼られたボネガットとは少し印象が異なる。彼もベローと同様に、知識過剰の現代社会には「心の底で感じ取られた道德律」(heartfelt moral code)⁹が必要であると考え、小説、随筆、パブリック・スピーチの中で自からの世界観を主張している。

Slapstick (1976) は、アメリカ最後の大統領の回想記という形式をとった SF 的黙示録であるが、人間の孤独を特に指摘し、解決策として政治的レベルでは人工的拡大家族制の実施、個人的レベルでは知性と感性の融和及び人間相互間の思いやり (common decency)¹⁰ の実践を描いている。*Jailbird* (1979) は、再び歴史の流れをテーマとし、20年代のサッコ・バンゼティ裁判や30年代の労働争議から現代の複合企業や多国籍企業の問題、ウォーターゲート事件などに至る歴史の波間に漂い続けた受動的な主人公を描きながら、巨大資本の再分配とキリスト教の再解釈、そして再び common decency の美德を説いている。

なお、それらの価値観のインスピレーションを与えるのは女性の人物であるが、それを吸収し実行に移すのは主人公の男性である。元来ボネガットの小説における女性達は、生命を尊重し慈む心や創造力を代弁することもままあったが、¹¹ 60年代の作品の中では彼女達のその価値観も無力無効であったのが、70年代にはそれがどうにか受け継がれ生かされてゆく。但し、主人公達はどちらかと言えば消極的な人物であり、純粋無垢でもなければ、確固たる理想も持たない。しかし彼等のモットーは、せめて「二度と人を傷つけないこと」¹² であり、彼等は「心ある人々が信じていることを信じようと努め」¹³ その為に自己犠牲を払うこともする。そこが60年代の作品のブラック・ユーモアの主人公とは異なる点であり、それが彼等の最大限の生き方である。*Deadeye Dick* (1982) の主人公は自称 neuter (中性、中立者) であり、彼の特徴を要約すれば、薬の調剤、料理、ホテルの経営、悲しみをまぎらすスキャット・シンギング、

環境保全に対する関心などである。これは、現代の限りある地球上で生命を慈み、資源を大切にしようとする道を示していると言えるだろう。¹⁴

3

以上の様な70年代アメリカ文学における一つの傾向とその変遷は Thomas Pynchon の *The Gravity's Rainbow* (1973) に凝縮されている。この小説は、第二次大戦末期から冷戦期にかけてのヨーロッパを舞台とした百科辞典的な文明論とも言える作品であり、Marshall McLuhan の *Understanding Media* (1964) の影響が表われている。物語全体がミュージカル映画であり、その映画がアメリカはカリフォルニア州ロサンジェルス映画館で上映されているという設定になっており、その映画館の夜間マネージャーはニクソンをパロディ化した人物であるが、そもそも映画とは、20世紀の産業技術と芸術との統合体であった。また、物語の中心的メタファであるドイツ軍のVロケットは、西欧の二元論に基いた様々の対立概念——国家と個人、白人社会と黒人社会、男性と女性、死と生命など——の象徴であり、且つそれらを統合する可能性をも象徴している。ロケットは破壊手段であり、同時に重力にあえて抵抗し、近代的合理主義によって生命を抹殺された地球から脱出し、宇宙の愛と輝きの中に帰る為の救済手段でもある。

また主人公 Slothrop にとっては、ロケット探索は同時に見えざる組織 They の陰謀への挑戦と自己探求でもあり、彼は次々と名前を変え変身し、そして女性遍歴をしながら、ロケット即ち自己のアイデンティティと思しきものに近付こうとする。しかし彼は、絶対的な自己像を追う偏執狂的な探求を中止し、ロケットマンとしての社会的使命を捨て、自然の中で社会から疎外された人々に同胞意識を抱いた時に、初めて統合された生命と創造力を回復できる。ところがその後、彼の存在は輪郭を失ない、彼の体は解体してオルフェウスやオシリスの如くに断片となって散らばってしまう。そして霊的要素を欠いていた Slothrop が修復されることはないが、しかし彼の断片は各々一個のペルソナに成長して世界の街角に出現することが暗示されている。これは70年代以後の多様化の時代、一人のヒーローやアンチヒーローを待望するのではなく、個々の人間が They の力に対抗する “We-system”¹⁵ を創造し、自己と互いを生かす時代、自発性の問われている時代を象徴的に予言している。そして、その多様性と連帯感、読者自身の課題として残されている。

小説の内側の枠組であった映画の中で打上げられたVロケットが、外側の枠組である映画館の観客、そして読者の頭の上にまるで落ちて来そうに見えたところで映画は切れてしまい、物語は中断されるが、そこで小説の語り手は「ロケットが落ちるまでに少し余裕があるから、隣のひとと手をつないで歌おう」¹⁶ と呼びかけて小説は終る。その歌というのは、主人公スロスロップの先祖で、17世紀ピューリタン社会の異端児となって離脱し、バークシャーの森の中で豚飼いの生活に入ったという人物が作ったという奇妙な歌である。スロスロップはピューリタンの資本主義的父親達の系譜を遡源し、出発点の異端的価値観を受け取り、自然の中に不思議で曖昧な

回帰をとげたが、個々の読者は、物語の続きを創り生命回復の歌を歌うか歌わないか、ロケットを破壊の手段と化すか救済手段となすか、即ち産業技術に打ち負かされるか人類の為に使いこなすか、その選択を任せられていると言えよう。

以上の様な70年代後半以後のモラリズムとリアリズムの見直しの傾向の社会的要因は、¹⁷ 保守化現象の一兆候としての読書界の保守化と、出版業界の資本集中化による一層の商業主義とが作家の実験の場を狭めていることである。また作家の側の原因は、第一に、反逆の対象や実験の方法の消耗という事情が考えられるが、第二に、作家の内的欲求もあるのではないだろうか。産業主義が行き詰ったかに見える現代社会に対して作家が危機感を強め、しかし一方では多様化の波に新しい可能性を見つけて、現実感覚と社会感覚を取り戻し、新しい秩序を求めて自分もなんらかの主張をしたいと思っている、その様な響きが小説にも随筆にもインタビューにも聞き取れる。ボネガットは「人々が地球保全の動きを始めたから、自分はベシミストからオプティミストに変身した」¹⁸ と明言している。

しかし一方では、主流から離れた実験小説家達が小規模な出版活動を続け、自己表現を行ない、一つのサブ・ジャンルを作っている。¹⁹ 全般的に見て、作家の態度は自意識から一種の社会意識と読者意識への再転換の徴しを見せ、スタイルはあくまでも多様性を極めていく、これが今日の脱工業化社会の文学の情景であると言えるだろう。

註

1. Saul Bellow, *Mr. Sammler's Planet* (New York: The Viking Press, 1970), p. 220.
2. Donald Barthelme, *City Life* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1970), p. 167.
3. 例えば *Henderson the Rain King* の主人公は、魂の眠りを破ろうとし、死と向き合い永遠性を感じる。また彼の導師 King Dahfu は、人間の想像力による高貴さの達成の可能性を追求した。
4. *City Life* 収録。
5. *Mr. Sammler's Planet*, p. 233.
6. Saul Bellow, *Humboldt's Gift* (New York: The Viking Press, 1975), p. 487.
7. Donald Barthelme, *The Dead Father* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1975), pp. 176—177.
8. Donald Barthelme, *Amateurs* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1976), p. 144.
9. Kurt Vonnegut, *Palm Sunday* (New York: Delacorte Press, 1981), p. 202.
10. Kurt Vonnegut, *Slapstick, or Lonesome No More* (Panther Books), pp. 12 ff.
11. 例えば *Cat's Cradle* の Angela は献身性とクラリネット演奏によって人々を慰めた。
12. Kurt Vonnegut, *Deadeye Dick* (New York: Delacorte Press, 1982), p. 112.
13. Kurt Vonnegut, *Jailbird* (Panther Books), p. 218.
14. なおエコロジーに関しては、ボネガットや Richard Braughtigan などのポスト・モダニスト達は60年代から扱っていたが、反核運動などのうねりが起り始めた1982年には、いみじくも三人のオールド・リアリスト達も（ペロー、Bernard Malamud, John Cheever）環境破壊と魂の破壊との関係というテーマを盛り込んだ小説を発表した。
15. Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow* (New York: The Viking Press, 1973), p. 638.

16. *Ibid*, p. 760.
17. 評論 'Literature of Exhaustion' (1967) を世に問い、専ら小説の美学に意識を集中する John Barth ですら、'Literature of Replenishment' (1980) においては前言の弁明をし、リアリズムとモダニズムの折衷を唱え、軌道修正宣言とも思える発言をした。
18. *Palm Sunday*, p. 209.
19. Fiction Collective の創始者 Ronald Sukenick は、その代表的な人物である。

(本稿は、アメリカ学会第17回年次大会のシンポジウム「1970年代のアメリカ」(1983年4月2日)における発表に基づく)

原稿受理 1983年9月7日