

バルガス=リョサの小説に見る語りの全体主義批判

著者	井尻 直志
雑誌名	研究論集
巻	78
ページ	39-55
発行年	2003-08
URL	http://id.nii.ac.jp/1443/00006314/

バルガス＝リョサの小説に見る語りの全体主義批判

井 尻 直 志

I はじめに

バルガス＝リョサには、現代のスペイン語圏文学を代表する作家として揺るぎない評価が与えられている一方で、その政治的言説ゆえに、右傾化した元左翼知識人という恐らくはあまり好意的ではない評価が与えられもしている。確かに、50年代から60年代にかけてのバルガス＝リョサが、学生時代のほんの一時期とは言え当時非合法活動を行っていた共産党の小さな細胞に属していたことも、サルトルに深く傾倒し、アンガジュマンの文学に文学の使命を見出していたことも、また、キューバ革命に自由と平等が両立するユートピアの実現を幻視して、社会主義に夢を託していたことも事実であり、そのバルガス＝リョサが、1970年頃を境にして、ナチズムやスターリニズムのみならず、それまで支持してきたカストロ政権をも含めて、全体主義と看做す政治・経済体制を批判し自由主義¹⁾を唱えるようになり、80年代以降は一貫して自由主義を標榜し続けていることも、また事実である²⁾。さらには、1990年の大統領選における敗北の要因の一つが、国有企業の民営化を始めとするその徹底した自由主義的政策にあったことも周知の通りである³⁾。

しかし、以上の事実をもってバルガス＝リョサが社会主義者から自由主義者へと転向したとするのは一面的な解釈に過ぎない。確かに、例えばサッチャーを賞賛した「鉄の貴婦人への賛辞」(Vargas Llosa 1994: 11-15)といった政治的言説を、1965年にバルガス＝リョサが起草した左翼ゲリラの武装蜂起を支援する声明文(Vargas Llosa 1986a: 91-92)と照らし合わせて、両者の間に認められるあまりの違いに思想的転向を指摘することは容易い。ただ、ここで我々が忘れてはならないのは、彼の好んで用いる言葉を使うならば、バルガス＝リョサの天職(vocación)が作家だということである。

1990年の大統領選の顛末(1987～1990)と幼少期から奨学金を得てパリに旅立つまで(1946～1958)を対位法を用いて描いた自伝的回想録とでも言うべき作品『水の中の魚』(1993)でバルガス＝リョサは次のように書いている。

常に私が思っていたのは、私の天職である文学の最も重要な機能の一つが権力への抵抗の一形式であるということ、文学があらゆる権力を常に疑問視する営為であるということである。と言うのも、優れた文学は、人生が満足すべきものではないということ、あるいはあらゆる権力が人間の願望の充足を制限しているということを開示するものだからである。それがどのような形態のものであろうと独裁というものに対する私の生理的アレルギーとともに、権力に対するこの不信感こそは、70年代以降、レイモン・アロン、ポパー、ハイエク、フリードマン、ノズィックといった学者たちの自由主義思想に私が引き付けられた要因であり、また、国家に対して個人を擁護し、唯一の権力を粉碎して互いに均衡をとりあうような個別の複数の権力に分散し、経済的・社会的・制度的責任を一つの屋根の下に集中させるのではなく、市民社会に委ねることを私が主張するようになった要因である。

(Vargas Llosa 1993a: 90-91)

文学とは権力に対する抵抗の一形式であると言うバルガス＝リョサにとって、自由は作家としてのバルガス＝リョサがまずもって擁護すべきものであらねばならない。独裁や権力というものに対するバルガス＝リョサの嫌悪感が生理的なものであり、個人主義および自由主義への傾きが作家を志し始めた時期には既に確立していたことは、先の引用からもある程度明らかではあるが、さらに、例証すれば、バルガス＝リョサがサン・マルコス大学の学生であった一時期に関わっていた共産党から離れていったのは、「何よりも、私という人間の有り様——私の個人主義と、徐々に膨らんできた作家になる夢と、生来の反抗的性格——が、革命の闘士になることを決定的に妨げていたから」(Vargas Llosa 1993a: 250)であり、また、バルガス＝リョサがキューバ革命を支持したのは、「社会主義が自由と両立しうる体制であることを、キューバが証し立ててくれた」(Vargas Llosa 1986a: 298)からであった。1992年に書かれた「ハイエクの死と復活」というエッセーのなかでバルガス＝リョサは次のように述べている。

私がかつても多くを負っている現代の思想家を三人挙げなければならないとすれば、躊躇することなく、ポパー、ハイエク、パーリンを挙げるであろう。この三人の著作を読みはじめたのは20年前、私が社会主義の幻想と詭弁から解き放たれ、構成主義（ハイエクの用語）の欺瞞を最も詳細に検討した哲学、集産主義と国家管理主義が約束しながらも決して実現することのなかったもの、すなわち、自由と平等、公正と繁栄という相反する価値が互いに折り合いをつけることのできる体制を民主主義において獲得するための最も根源的な理念を提起している哲学を、自由主義の哲学のなかに探し求めていたときであった。

(Vargas Llosa 1994: 103)

ポパー、ハイエク、バーリンという三人の自由主義の哲学者あるいは経済学者からバルガス＝リョサが大きな影響を受けていることは、バルガス＝リョサ自身様々なエッセーのなかで述べているが⁴⁾、それらのエッセーからも読み取れるように、バルガス＝リョサの言う自由とは、ハイエクが『自由の条件』の冒頭で「自由とは強制がないこと」と定義した自由であり⁵⁾、バーリンが「二つの自由概念」において、積極的自由に対置した、強制の欠如態としての消極的自由である⁶⁾。

バルガス＝リョサにとっての自由主義社会とは、何よりもまず、いかなる強制も存在しない社会のことであり、その意味において、バルガス＝リョサは常に自由主義者であり続けてきたのであるが、このことは、何よりも作家を天職とするバルガス＝リョサの文学作品に反映されているはずである。主題のレベルで言えば、オドリア独裁時代を背景にした『ラ・カテドラルでの対話』(1969)、ファナティックな宗教集団を描いた『世界終末戦争』(1981)、ドミニカの独裁者トゥルヒーリョをめぐる物語『チーボの祝日』(2000)といった作品を挙げるまでもなく、バルガス＝リョサの最初の長篇小説『都会と犬ども』(1963)がベルーの権力構造をレオンシオ・ブラード学院というマイクロコスモスに置き換えて描き出すという試みであったのであり、そこに既に個の自由を制限する全体主義に対する批判を見出すことができるのではあるが、小説の価値は語りの手法に存すると考える⁷⁾バルガス＝リョサの作品の全体主義批判は、何よりもまず語りのレベルに見出されるべきであろう。次章以降、60年代から80年代までのバルガス＝リョサの小説における語りの全体主義批判について見ていきたい⁸⁾。

II ポリフォニー小説

複数の声に対位法を用いて対話的關係に置かれた多声的な小説をミハイル・バフチンはポリフォニー小説と呼んでいるが(バフチン1974: 13)、バルガス＝リョサの小説は、1963年に出版された『都会と犬ども』から2000年に出版された『チーボの祝日』に至るまで一貫して、ポリフォニー小説という特徴を備えている。「ドストエフスキーはひとつの調子が他へと転調する音楽の法則を文学の法則の中へ大変巧みに持ち込んでいる。小説は対位法の基礎の上に建てられている。(中略)。それはひとつのテーマを別々に歌う違った声たちである。それは生の多様性と人間の複雑さを開示する多旋律である」(バフチン1974: 65)とバフチンの言うように、あるいはフローベールが『ボヴェリー夫人』の語りの手法について「対位法を用いることによって小説にシンフォニーの効果をもたらした」(フローベール1968: 212-213)と語っているように、確かに、対位法には、複数の声すなわち複数の視点(パースペクティブ)を並置し対話的關係に置くことによって、価値観や世界観の多様性と相対性を開示する機能があり、バルガス＝リョサもまた世界の多様性や価値の相対性を描き出すために対位法⁹⁾を用いているのでは

あるが、しかし、いかにポリフォニー小説が複数の声（視点）を並置して世界の多様性と価値の相対性を表現しようと、それら複数の声（視点）は同じ一つの世界を選択前提としての世界として共有している。大澤真幸は意味を構成する差異の二重性についてルーマンの理論を援用しつつ次のように述べている。

第一に、最終的な個々の選択肢が、他の可能な選択肢との間に構成する差異がある。だが、それだけでなく、第二に、可能な選択肢のクラス（選択前提）を、そこからの選出が可能であるような単一的な全体として区画する差異が必要である。この全体は、目下の選択にとって問題になっている可能性の総体である。言い換えれば、それは、意味志向的なその選択の操作が内属する「世界（宇宙）」そのものである。つまり、「意味」に相関した選択の操作は、直接に志向されている事象・事物の妥当な同一性を構成する差異と、「世界（宇宙）」の境界を構成する差異との、二つの水準を経由して完結するのである。

（大澤1994: 136）

意味を決定する選択の操作には、対象の同一性を否定的な選択肢から区別する排除と選出の（狭義の選択の）操作と、選択前提となる領域を確保する操作の二つがあり、したがって意味を決定する選択は、狭義の選択の操作の前提となる領域、選択の操作が内属する——諸選択肢の集合としての——世界（宇宙）、すなわち選択前提となる領域＝世界（宇宙）の、未規定な世界（宇宙）からの選択を含意していない限り選択として実現することはできない。この考え方を小説の作品世界に適用するならば、ポリフォニー小説の作品世界には複数の声（視点）が共存し、意味を決定する狭義の選択の自由は保証されているが、それら諸選択肢が内属する世界（宇宙）はただ一つしかないということになる。なぜなら、ポリフォニー小説においては確かに複数の登場人物の声（視点）が並置されているが、それら複数の声（視点）を包含する語り手＝言表行為の主体（メタレベル）が超越的な審級に存在することによって、複数の声（視点）は同じ一つの世界（選択前提）に内属していることになるからである。

60年代のバルガス＝リョサの長篇小説、『都会と犬ども』（1963）、『緑の家』（1966）、『ラ・カテドラルでの対話』（1969）は、いずれも対位法を用いて複数の声（視点）を並置しているポリフォニー小説である。ポリフォニー小説は、作品世界を超越的な語り手のモノログから救い出し複数の声（視点）をダイアログの関係に置くという意味においては、確かに語りのレベルにおける全体主義批判として機能しているのであるが、意味決定の水準の二重性ゆえに、選択前提としての世界が一つであるという点においては、作品世界は最終審級に位置する超越的な語り手¹⁰に支配された全体主義的な世界であり続けているということになる。

意味決定の水準の二重性に起因するこのようなポリフォニー小説の限界を乗り越えて作品世

界を語りの全体主義から救い出す方法には、二つの方向性があると考えられる。ひとつは、「この世界」とは「別の世界」を提出することであり、もうひとつは「すべての世界」を否定することである。「別の世界」を提出する方法は、選択前提としての世界を複数化する方法であるが、この方法は外部へと無限にメタレベルを増殖し続ける。なぜなら、選択前提としての世界を複数化した途端、選択前提としての世界は選択肢としての世界となり、意味決定の水準の二重性ゆえに、選択前提に対する選択前提をさらに選択するという、無限背進に陥らざるを得ず、その結果、超越的存在としての語り手がその一つ上（あるいは一つ外）の水準に、すなわち作品世界の外部（メタレベル）に残り続けることになるからである。選択前提となる領域＝世界もまた、一つの「意味」において把握され、同定され、選択されるしかない以上、このような無限再帰的な反復が出来るのは不可避である。「この世界」とは「別の世界」を提出するという方法が、そもそも複数の声の対話化のヴァリエーション（すなわち一つ水準が上のポリフォニー小説を作り出すこと）に過ぎないのであるから、この方法によってポリフォニー小説が抱えている限界を乗り越えることは決してできない。

それでは、もうひとつの方法である「すべての世界」を否定する方法はどうであろうか。この方法は、バルガス＝リョサの80年代の作品におけるメタフィクション的書法にその実践を見ることができるのであるが、60年代から80年代への過渡期に当たる70年代の作品で初めて用いられる語り手＝〈私〉という語り的手法をその前段階として捉えることができる¹¹⁾。

Ⅲ 語り手である〈私〉

70年代の作品である『フリアとシナリオライター』（1977）でバルガス＝リョサは初めて語り手＝〈私〉という語り的手法を採用する。この小説のエピグラフには、「私は書く。私は、私は書く、と書く。頭の中で私は、私は書くと書いている私を、見る。そしてまた、私は私が書くのを見ている私を見る」(Elizondo 1999: 429) という一節で始まるエリソンドの「グラフィオグラフィ」の全文が引かれている。エリソンドのこの短い作品は、書く私＝言表行為の主体（メタレベル）と書かれた私＝言表の主体（オブジェクトレベル）の関係を主題化した作品であり、どれだけ後退しようと言表行為の主体が最終審級として最後に残るということを表現している。そしてこの最終審級に残る言表行為の主体の超越性こそ『フリアとシナリオライター』の語り的手法が暴き出している当のものである。

『フリアとシナリオライター』は、若き作家志望の語り手＝〈私〉と叔母フリアとの結婚をめぐる顛末とラジオドラマ作家カマッチョが書いたシナリオを小説化した物語¹²⁾とが対位法を用いて並置された小説であり、その意味では、〈私〉という一人称の語り手とシナリオを小説化した物語を語っている不可視の三人称の語り手¹³⁾という複数の語り手の存在によって、世界

の複数性を描き出しているポリフォニー小説と看做することができる。しかし、そのような解釈は最終章で裏切られることになる。なぜなら、最後の章で既に作家となった〈私〉が登場し、ラジオドラマのシナリオを小説化した物語も〈私〉の書いたものだと推定される構成になっているからである。この作品は、全ては語り手＝〈私〉の独我論的世界¹⁴⁾である、ということを経験者に露呈する。『フリアとシナリオライター』の語りの手法は、不可視の語り手の隠蔽された超越性を最後に顕在化することによって、語りを持つ全体主義的性質を逆説的に批判するというものである。しかし、語り手＝〈私〉という語りの手法を用いて不可視の語り手の隠蔽された超越性を批判する、という語り手の全体主義批判は不可避的に作品世界を独我論的世界へと導いていく。この事態をより明確な形で表現しているのが以下に見る80年代の作品である。

Ⅳ メタフィクション

語り手＝〈私〉＝作家という語りの手法は、語り手の超越性を露呈することによって、語りのもつ全体主義的性質を暴き出すという機能を有しているのであるが、80年代に入ると、バルガス＝リョサの作品には語り手＝〈私〉＝作家という語りの手法に加えて、メタフィクションの手法が用いられるようになる¹⁵⁾。メタフィクションは、メタレベルをオブジェクトレベルに組み込むことでメタレベルの超越性を消し去り、そのことによって作品世界を語り手の全体主義から救い出す試みの一つとして捉えることができるのであるが、その試みは、意味選択の二つの水準が本来は一つのものであることを開示することによって実現される。ポリフォニー小説の抱える無限背進の背理は、意味決定の選択の二重性によって出来たものであったが、実際には、意味決定の二つの過程は本来一つのものであり、選択前提としての世界の選択と選択肢の選択は同時に行われている。この点について大澤は、システム理論の文脈においては情報はシステムの可能な状態（群）の中から特定の状態を選択する働きによって定義され、情報のこの性能は、システムの可能な状態の全体よりなる空間「状態空間 X」から「選択空間 P」への選択関数 f によって $p=f(x)$ と記述することができるとした上で（大澤1994: 139-140）、次のように述べている。

真の選択は、同一の操作の内に、選択を選択する無限再帰的な反復を一挙に実現していかなくてはならないことになる。その操作は、次のような無限の規模をもつ等式によって、表現されよう。

$$p=f(f(f(f(\dots)))) \quad (4)$$

しかし、これは端的に背理である。任意の経験は、有限の操作によって構成されていなければならないからだ。もし、意味を同定する選択が、このような無限の再帰的な反復を実

現していなくてはならないならば、それは終わることはないだろう。かくして、対象の意味的な同一性は不決定なままに留まるだろう。この背理からの脱出は、(4)の方程式を、これと等価な次の等式に置き換えることから示唆される。

$$p=f(p) \quad (5)$$

(4)と(5)の等価性は、無限においては全体と(適当な)部分とが一致するという、集合論でよく知られた数学的事実から証明される。両者は、数学的には完全に互換的だが、解釈においては重要な相違をもつ。(5)のような形式においては、操作の無限性は顕在化しない。つまり、これは、経験の有限性と矛盾しない。選択の操作は、(4)の等式ではなく(5)の等式が表現しているような事態によって、解釈されなくてはならないだろう。(中略)すなわち、任意の選択は、選択する操作それ自身を、自らによって選択しているということ。こうして、意味を規定する選択の営為は、その原理的な構成を追訊してみれば、すべて、このような自己準拠的な形式を取っている、と結論することができるのである。(大澤1994: 144-145)

語りの自己言及的システムであるメタフィクションの作品世界は、 $p=f(p)$ という等式で表し得るこのような自己準拠的な世界である。そして、「同一性(それは何であるか)は、差異(それが何でないか)と双対的にしか決定されない。しかし、選択が、単一的な自己準拠する閉じられたループであるとするならば、それに対しては、もはや、参照されるべき外部を積極的に主題化することはできない」(大澤1994: 145)とすれば、メタフィクションは世界の外部——「世界がこれではないかもしれない」ということ——の不在を開示していることになる。世界(宇宙)は、積極的に存在するものの全領域であるから、もう一つの別の世界(宇宙)と並立するというわけにはいかないものであり、積極的に存在する以上、それもまた同じ世界(宇宙)の内部なのである。この点に関して大澤は、「宇宙は、諸宇宙からの、宇宙の否定(非宇宙)を含む全体からの、選択の所産でなくてはならない。しかし、宇宙の否定も(諸宇宙も)また、宇宙でなくてはならない。だから、宇宙という意味的な同一性は、自身の否定を含む多様性でもなくてはならないことになる。これと同型的な矛盾は、あらゆる意味的な同一性につきまどっている。というのも、あらゆる選択は、宇宙の同一性を前提にしているのだから」(大澤1994: 107)とも言っている。

語りの全体主義批判の方法として先に挙げた二つの内、「この世界」ではなく「別の世界」を提示する方法は、どのように語り手を複数化し、個々の語り手が選択前提として開く世界(宇宙)を複数化しようとも、複数の世界(宇宙)が相互に行う自身以外の世界(宇宙)の否定は結局は第一の水準の選択の問題となり、永久に選択前提としての世界(宇宙)がその一つ上の水準に存在し続けるという無限背進に陥るのであるが、それは $p=f(f(f(f(\dots))))$ という

等式で表すことができる。一方、 $p=f(p)$ という等式は、メタフィクションの自己言及性を表しているのであるが、外部が存在しないメタフィクションの作品世界の自己準拠的・自己言及的世界は、「すべての世界」を否定するという、語りの全体主義批判のもう一つの方法を徹底したところに出来る作品世界である。なぜなら、世界という意味的な同一性が自身の否定をも含んでいる以上、「すべての世界」の否定とは、意味的な同一性を保証する世界の同一性の否定でなければならず、そのような「すべての世界」の否定は、自己言及的な世界の内部において自己言及的な世界のフィクション性を露呈するというメタフィクションのほとんどアクロバティックな戦略によってのみ可能となるからである。意味の同一性の否定であり、延いては世界の同一性の否定である「すべての世界」の否定は、「すべての世界は虚構なのだ」と内部において語るることによってのみ——外部から語れば、そこにメタレベルとしての語り手が登場し、世界を意味付ける世界の同一性が出現するのであるから、あくまでも内部において語るることによってのみ——かろうじて実現することができるのである。

歴史認識の虚構性（物語性）を描き出している作品である『マイタの物語（歴史）¹⁶⁾』（1984）は、一つの出来事を複数の視点から描くことで、認識主体の数だけ存在する複数の世界像（物語）を並置しており、その意味では世界の複数性を開示するポリフォニー小説の一つであるが、最後の章においてそれら複数の物語を語り手＝＜私＞の物語の中に組み込むことで、それまで客観的現実として描きだされてきた世界も実は有限のペースペクティヴしか持たない認識主観が特定の視点から語ったフィクションであることを露呈して独我論的世界を開示する。『マイタの物語（歴史）』の最終章についてバルガス＝リョサは次のように言っている。

この章で読者は、いま自分は完全に客観的現実から切り離されていると、そしてこの小説は少しずつ虚構の世界へと自分を押しやってきたのだ感じるに違いない。最終章に至るまで読者はこの移行に気づかないが、最終章ではそのことに気づかずにはいられない。あの会話（語り手とマイタの会話—引用者）の後では読者にも作家自身にも事実とフィクションを区別することができなくなる。なぜなら、作家が小説の中に現実の男を登場させた途端、あらゆる境界が消失してしまったからである。その現実の男の証言によって、それまで作品に描かれてきたすべてのこと、作中人物である作家が書く物語の真实性のみならず、読者が作品世界における客観的事実であると思っていたすべてのことが変質してしまい、膨大な証拠資料や記録文書さえもフィクション、すなわち作り話となってしまう。

(Vargas Llosa 1991: 157)

『マイタの物語（歴史）』には、語り手が事件の真相を究明するために関係者に会って証言を採っていく、バルガス＝リョサが作品世界における客観的現実と呼んでいる世界（A）、語

語り手が証言を基にして創り上げた作品内小説であるフィクションの世界 (B)、そしてそれまで作品世界における客観的現実と思われていた世界 (A) が実はフィクションであることを明かす最終章の世界 (C)、というレベルを異にする三つの世界が存在する。世界 (A) に内属する語り手は世界 (B) に対して、世界 (C) に内属する語り手は世界 (A) に対してメタレベルに立っており、メタレベルとオブジェクトレベルの関係において、世界 (A) と世界 (B) の関係は、世界 (C) と世界 (A) の関係に等しい。しかし『マイタの物語 (歴史)』は、世界 (C) {世界 (A) [世界 (B)]} という図式に安定することはない。なぜなら、バルガス＝リョサも言うように、最終章で現実のマイタが登場することによってフィクションと現実を区別するあらゆる境界が消失してしまい、それまでのオブジェクトレベルとメタレベルの階層的秩序が崩壊してしまうからである。

ポストモダニズムのフィクションの重要な書法であるメタフィクションの機能の一つは、例えば、語り手を作品世界に内在化させることで世界を構成する超越的な存在としての語り手 (メタレベル) をオブジェクトレベルまで引き降ろし、メタレベルとオブジェクトレベルの階層的秩序を無効にすることである。「自己言及システムは経験的であり、超越論的地位をなんらもつものではない」(ルーマン1996: 95) とルーマンも言うように、自己言及的システムであるメタフィクションにメタレベルは存在しないのであり、メタレベルに立つ真実の所有者としての語り手が存在しないからこそ、確かに作品は特権的な視点による全体主義的支配から免れている。

最終章におけるメタレベルとオブジェクトレベルの階層的秩序の崩壊を決定的なものとするのは、マイタと会った後で、物語の最後に、世界 (C) に内属する語り手が発する、《Y recuerdo, entonces, que hace un año comencé a fabular esta historia mencionando, como la termino, las basuras que van invadiendo los barrios de la capital del Perú.》(Vargas Llosa 1984: 346) という言葉である。この最後の言葉によって、世界 (C) も、そして世界 (C) に内属する語り手も、当の語り手が創作した (fabular) 「この物語 (esta historia)」に含み込まれてしまう。なぜなら、世界 (C) において発せられたこの最後の言葉自体が「この物語」に含まれており、この言葉の発話主体である語り手も「この物語」に含み込まれているからである。「この物語」とは、世界 (A) と (B) と (C) のすべてを含んでおり、最後に発せられるこの自己言及的な言葉によって、世界 (C) のメタ性も世界 (C) に内属する語り手のメタ性も完全に消失してしまう。そしてその時、世界 (C) を含む「すべての世界」が、「この物語」という虚構としてその実在性を否定されることになる。

V 独我論的世界と他者の他者性

60年代から80年代にかけてのバルガス＝リョサの作品に共通して読み取れるのは、語り手の持つ超越性あるいはその全体主義的性質をどのように語りのレベルにおいて批判するかという試みであり、その試みは、「この世界」とは「別の世界」を提示するポリフォニー小説の方向と、「すべての世界」を否定するメタフィクションの方向という二つの方向において実践されていることを我々は見てきたのであるが、この二つの方向性はバルガス＝リョサのいわゆる全体小説という概念の持つ二重性と重なっている。バルガス＝リョサの言う全体小説とは、ひとつは複数の多様な視点から語られた作品であり (Vargas Llosa 1971: 240)、もうひとつは作品世界の外部に何も存在しない自己充足した世界 (宇宙) としての作品である (Vargas Llosa 1971: 541-542)。いずれの場合も、作品の外部に存在する超越的な語り手を批判し、そのような語り手の声によって支配された全体主義的な作品世界を批判するものであり、前者はポリフォニー小説に、後者はメタフィクションにその具体的な表現を見ることができる。しかし、ポリフォニー小説は複数の声を並置することによって世界の多様性を描き出し、一瞬我々に多様な世界の共存を幻視させはするが、結局そこに描き出された諸世界はその外部に存在する超越的な語り手に支配されており、いかに「別の世界」を提示しても無限後退に陥るだけであった。また、メタフィクションは、その自己言及性によって外部 (メタレベル) を内部 (オブジェクトレベル) に組み込みことで、内部しかない自己充足的な世界を現出するのであるが、意味決定の水準の二重性の欠如の故に、その世界の意味は不決定のままに留まるとともに、その自己準拠的な世界ゆえに、そこには他者性の欠如した独我論的世界が出現する。ポリフォニー小説とメタフィクションの両方が抱えるこのような問題を主題化している作品が、『密林の語り部』(1987) である。

『密林の語り部』は、複数の声を作品世界に響かせることの不可能性を表現するとともに、語り手の声がいかに他者の声を篡奪するかを描きだしている小説だと言える。この小説は、語り手＝<私>＝作家が語る部分と密林の語り部が語る部分に対位法を用いて章ごとに並置するというポリフォニー小説の構成を採っており、最終章までは、複数の声を一つの声に回収する語りの全体主義に対する批判として読むことができるのであるが、最後に、密林の語り部が語る部分も<私>の語る物語世界の内部に包含されることで、二つの声を等価に響かせることの不可能性を露呈する作品となる。

最終章では、《ya en aquella época en que esta Firenze en la que escribo producía su efervescencia cegadora de ideas》(Vargas Llosa 1987: 234) あるいは、《Presiento que en cualquier momento se me acabará la tinta》(Vargas Llosa 1987: 234) という表現からも明らかなように、<私>が「いま・ここ」で遂行している「この物語を書く」という行為それ自体が語られてい

るのであるが、さらに次のような文章によって、マチゲンガ族の語り部の声も、作家である語り手＝<私>が語る「この物語」の内に含まれていることが示唆される。

Donde encuentro una dificultad insalvable para seguirlo – una dificultad que me apena y me frustra – es en el estadio siguiente: la transformación del converso en hablador. Es, por supuesto, el hecho que me conmueve más en toda la historia de Saúl, lo que hace que piense en ella continuamente, la anude y desanude mil veces, y lo que ha motivado que, a ver si así me libro de su acoso, la escriba. (Vargas Llosa 1987: 233)

最後の《la escriba》の《la》が指しているのは、《la historia de Saúl》であるが——Saúlとは、本名 Saúl Zuratas、綽名は Mascarita、マチゲンガ族の語り部となった人物と語り手＝<私>が最終章ではほぼ確信する人物——その中にはマチゲンガ族の語り部が語る部分も含まれていると考えざるを得ない¹⁷⁾。マチゲンガ族の語り部になることとは、マチゲンガ族の文化の真髄を生きることであり (Vargas Llosa 1987: 234)、スペイン語からマチゲンガ族の言葉へと母語を変えることである (Vargas Llosa 1987: 233)、と<私>が言うように、マチゲンガ族の語り部の言葉はマチゲンガ族の言葉でなければならない。しかし、マチゲンガ族の語り部がスペイン語で語る以上、それは<私>によって一方的に解釈された言葉に過ぎないのだということを、最終章は露呈している。そして、作品は次のように終わる。

Sé que en los puentes de piedras ocres sobre el Arno, (...), dondequiera que me refugie tratando de aplacar el calor, los mosquitos, la exaltación de mi espíritu, seguiré oyendo, cercano, sin pausas, crepitante, inmemorial, a ese hablador machiguenga.

Firenze, julio de 1985

Londres, 13 de mayo de 1987

(Vargas Llosa 1987: 235)

作品の最後に記された二つの地名と日付けのうち、最初の《*Firenze, julio de 1985*》は<私>が、フィレンツェのホテルの一室でマチゲンガ族の語り部の声を聴きながら物語を書き終えた、「いま・ここ」を示しており、次の《*Londres, 13 de mayo de 1987*》は、1987年10月に出版された『密林の語り部』を作者が脱稿した場所と日付けであると解釈できる。すなわち、最後に記された《*Londres, 13 de mayo de 1987*》によって、<私>の耳に絶えまなく聞こえてくるマチゲンガ族の語り部の声も、《*Firenze, julio de 1985*》と記した<私>の声も、ともに作者の声の内に包み込まれてしまうことになる。

<私>の声に含み込まれるマチゲンガ族の語り手の声、そして作者の声に含み込まれる<私>

の声。ここに描かれているのは、メタレベルがオブジェクトレベルを絶えず含み込んでいく過程、すなわち語る主体が語られる対象としての他者の声を飲み込んでいく過程である。ユダヤ教徒の父を持ち顔に大きな痣のあるマスカリータは《un marginal entre los marginales》(Vargas Llosa 1987: 233)であるが、そのマスカリータが学生の頃ほとんど記憶するほどに繰り返し読んでいた小説がカフカの『変身』である(Vargas Llosa 1987: 19)。西成彦は、「三人称小説として書かれた『変身』の中では、話者が特権的な位置にいる。話者は人間の言葉ばかりでなく、獣の声をも言語として理解する。聴いて分かるだけでなく、その内面まで見透かすように再現してみせる。この話者は超越的な位置に立っているのである」(西2001: 140)と、グレーゴルの「獣の声」を再現する語り手の不可解さを指摘した上で次のように言っている。

マイノリティーは、マジョリティーによって黙殺される可能性との戦いを強いられるばかりでなく、マジョリティーによって一方的に解釈されかねない危険性との戦いもまた強いられる存在のことである。カフカは、獣の声を人間の言語への翻訳作業を介してただ再現したというのではなく、むしろそういった翻訳が可能であると一方的に思い込む話者という存在の暴力性をこそ、この小説を通して暴こうとしたのかも知れない。(西2001: 141)

他者の言葉を別の言葉で語ることは他者の声を一方的に解釈することだ、という語りの暴力性は、三人称の語り手にのみ固有のものではない。と言うよりもむしろ、一人称の語り手を用いることで隠蔽される語りの暴力性こそが暴かれなければならない。大学で民族学を学びマチゲンガ族を対象とするフィールドワークをしていたマスカリータが研究対象であるマチゲンガ族の語り部となったのは、他者の声を自らの言葉に翻訳して解釈することの暴力性を自覚したからである¹⁸⁾。他者理解に付きまとう他者性の簒奪という暴力性は、語りのレベルにおいては、マチゲンガ族の語り手という一人称の語り手を用いることで隠蔽される語りの暴力性(超越性)を、マチゲンガ族の語り手の言葉を語り手=<私>に回収させることで逆説的に暴き出すという手法を用いて露呈されている。

『密林の語り部』の世界は、外部の不在という意味において独我論的な世界である。独我論的世界は全体主義的世界と似て非なるものである。全体主義的世界が、そこに「私の世界」も「他者の世界」もすべて含み込んでしまう世界であるとすれば、独我論的世界はただ<私>の世界であり、それ故に、他の<私>の世界の存在を暗に前提している。永井均は次のように言っている。

他者に対する態度が、すなわち他の<魂>に対する態度がもし可能だとすれば、それはいわば独我論的な態度でなければならないことになる。それは、けっして出会うことができ

ないものに対する、〈私〉の世界の中にはけっして登場してこないものに対する、つまりはそれに向かって態度をとることができないものに対する、愛や同情や理解を超えた態度でなければならない。なぜならば、〈私〉の独我論は、それにしたがえば本来存在しえないはずの他の〈私〉、他の〈魂〉の存在を暗に措定したときのみ、まさに独我論という論として語りうるものになるのであり、他の〈私〉、他の〈魂〉を暗に措定することなしには、〈私〉を主題化することはできないからである。それゆえ、他者の他者性は、〈私〉を、もっぱら〈私〉だけを、指示しようとする意志のなかで、その意志が生み出す副産物として、ただ非主題的にのみかいま見られるのである。(永井1988: 55-56)

独我論的世界は、他の〈私〉、すなわち他者の他者性を暗に前提することによってのみ独我論的な世界であり得るのであり、他者を積極的に主題化しようとするれば、その途端に他者はその他者性を喪失し、それと同時に独我論的世界は全体主義的世界に変質する。なぜなら、他者を積極的に措定した途端、他者と〈私〉は世界の内部に並び立つことになり、他者の世界と〈私〉の世界はもう一つ上の水準の選択前提としての世界(宇宙)の内部に含み込まれてしまうことになるからである。その意味において、他者性の不在と全体主義的世界とは一つのことである。

Ⅵ おわりに

我々は、バルガス＝リョサの60年代から80年代までの小説にどのような形で語りの全体主義批判が行われているかを、語り手の問題に焦点を当てて見てきたのであるが、80年代以降、バルガス＝リョサの語りの全体主義批判は、他者の他者性の問題あるいは他者との対話の問題として現れるようになってくる。『密林の語り部』はその顕著な例であるが、80年代の最初に書かれた『世界終末戦争』についてもバルガス＝リョサは、「『世界終末戦争』の主たる関心事は、ブラジル、延いてはラテンアメリカ全体に存在する宗教的もしくは政治的差異ではなく、コミュニケーションの不可能性によって引き起こされる二つの社会の不和である(Vargas Llosa 1991: 141)」と述べている。また、90年代に書かれた『アンデスのリトゥーマ』(1993)でも対話の不可能性が絶望的に描き出されているのであるが、90年代以降の作品については稿を改めて論じることにしたい。

注

- 1) 自由主義に関しては、その経済的側面は資本主義であり、政治的側面は、思想や言論などの自由と複数の政党による選挙を通じての政権交替を基本とする、議会制民主主義である（藤原保信1993：6）と定義できるが、バルガス＝リョサの自由主義思想は、個人に至高の価値を置くノズティックやハイエタのリパータリアニズム（自由尊重主義）と呼ばれる自由主義思想に近く、したがって、全体を個に優先し、個の自由を制限するあらゆる全体主義的な思想に対立する概念と看做することができる。
- 2) バルガス＝リョサのカストロに対する信頼が揺らぎ始めるのは、ワルシャワ条約機構軍のチェコスロヴァキア侵攻をカストロが支持した1968年である（Vargas Llosa 1986a: 219-222）。そして、「1970年の終わりから1971年の初めにかけて、キューバにおいてそれまで特権的に柔軟な待遇を受けていた文学の領域もまた体制に組み入れられた」（Vargas Llosa 1986a: 295）ことによって、カストロ政権に対する失望は確実なものとなる。しかし、他の多くのラテンアメリカの文学者同様、キューバの呪縛から完全に自由になるのはそう容易いことではなく、1974年の段階においてもなお、「警察社会、教条主義、ただ一つの真理を戴く社会体制といったものに対する生理的な嫌悪にも拘わらず、なおどちらかを選ばねばならないとすれば、歯を食いしばって、社会主義と私は言い続ける。しかし、長い間、キューバの存在によって、社会主義という言葉と常に私のなかで結びついてきた、夢や喜びやオプティミズムは抱かずにそうするのである」（Vargas Llosa 1986b, 298-299）と語っているように、70年代中頃のバルガス＝リョサは社会主義に幻滅しながらも未だ社会主義を支持している。バルガス＝リョサが明白に社会主義を全体主義として糾弾し、自由主義を標榜するようになるのは、70年代の後半である。
- 3) バルガス＝リョサが公約として掲げた政策は、ハイエタ的なリパータリアニズムであり、バルガス＝リョサ自身（Vargas Llosa 1993a）も回顧しているように、その自由主義的政策が、国家管理主義、集産主義、ポピュリズムに対する信奉の根強いペルー社会に受け入れられなかったことが、落選の大きな要因であったことは間違いない。
- 4) 例えば、*Contra viento y marea II*, *Contra viento y marea III*, *Desafíos a la libertad* に所収のエッセーを参照されたい。
- 5) 「この書物で取り扱うことは、社会において、一部の人が他の一部の人によって強制されることができかぎり少ない人間の状態のことである。この状態を、我々は本書を通じて自由（liberty あるいは freedom）の状態として説いてゆく」（ハイエタ1992：21）。
- 6) 詳しくは、アイザイア・バーリン「二つの自由概念」『自由論』を参照されたい。
- 7) バルガス＝リョサは、「すぐれた小説の場合は、小説の語っている内容とその語り口とが分かちがたく結びれています。つまり、形式が効果的に機能しているおかげで、人を惹きつけずにはおかない説

- 得力が備わっており、だからこそすぐれた小説になっているのです」(Vargas Llosa 1997: 34, 木村栄一訳: 32)と述べている。あるいは、小説の価値は手法によってもたらされる説得力にかかっているとも述べている (Vargas Llosa 1991: 79-80, 151)。
- 8) 本論文のタイトルである「語りの全体主義批判」には、語りによる全体主義批判と語りが内包する全体主義的性質に対する批判という二重の意味が込められているが、無論この二つは別のものでなく、バルガス＝リョサの作品においては、語りによる全体主義批判は、語りの行為が持つ全体主義的性質の批判という自己言及的な批判を通じて行われているということは、本文で論じている通りである。
- 9) バルガス＝リョサが用いる小説の技法に関する術語の定義には曖昧なところがあり、転位、通底器、対位法という三つの術語の内包は相互に重なるところがある (この点に関しては、エンクヴィスト (Enkvist 1987: 273-275) も指摘している)。そこで本稿では煩瑣を避けるため、より一般的な述語である対位法を用いることにする。
- 10) ここで言う語り手とは、バルガス＝リョサが原形質の語り手と呼んでいる語り手である。『永遠の饗宴』でバルガス＝リョサは、「この作品には複数の語り手、というよりむしろ原形質の語り手の様々な仮面が存在している」(Vargas Llosa 1975: 213)として、語り手を、不可視の全知の語り手、可視的な全知の語り手、作中人物である語り手に分類しているが、原形質の語り手とは、それら複数の語り手に対してメタレベルに立つ、最終審級としての語り手である。無論、この語り手は、作家とは異なる存在である。例えば、「語り手は小説のなかで最も重要な登場人物だと私は思う」(Vargas Llosa 1991: p.47)、あるいは、「物語を言葉で書き記すために小説家はフィクションにおける自分の代理人、もしくは全権委任者である語り手を創造します。そしてこの語り手がフィクションを作り出すのです。」(Vargas Llosa 1997: 65, 木村栄一訳 2000: 63)と述べているように、バルガス＝リョサにとって、語り手とは、作家が創造した人物であり、その意味で他の登場人物と同じくフィクショナルな存在である。
- 11) ブッカー (1994) は、バルガス＝リョサの作品を年代的に、60年代のモダニズムの時代、70年代の過渡期、80年代のポストモダニズムの時代の三つに分類している。本稿で論じた語りの全体主義批判をブッカーの分類に重ね合わせて年代的に整理すると次のようになる。①モダニズムの時代である60年代はメタ物語 (リオターール1986: 8-9) としての社会主義を信じていた時代であり、この時期に書かれたポリフォニー小説は、一つの声に支配された全体主義的な作品世界を批判する試みである。②過渡期である70年代の作品は、語り手=<私>=作家という語りの手法を用いて不可視の語り手の超越性を顕在化することで語りの全体主義を批判している。③個人主義的な自由主義への傾きが強まるポストモダニズムの時代である80年代は、メタフィクションという自己言及的な語りの手法を用いることで語りの全体主義批判が不可避免的に語りの独我論に至ることを顕在化している。
- 12) バルガス＝リョサ自身 (1991: 109)、ペドロ・カマッチョの脚本をそのまま再現するのではなく、梗概として作品に挿入する方法を考え出したと言っている。
- 13) バルガス＝リョサ (1997: 62) は、物語に介入する可視的な語り手に代えてフローベールによって意識的に用いられた客観的な不可視の語り手を、近代小説と古典主義小説あるいはロマン主義小説とを

技法的に分けるものだと言う。

- 14) 本稿で用いる独我論という術語は、永井均（1998：65-85）が「独在性としての独我論」と呼んでいるものを念頭に置いている。
- 15) バルガス＝リュサは1981年に発表した戯曲『タクナのお嬢さん』で小説より先にメタフィクショナル的書法を用いている。
- 16) バルガス＝リュサ自身（Vargas Llosa, 1991: 143）が言うように、historia には二重の意味が込められているのでこのような訳にした。
- 17) エフライン・クリスタルもまた、『密林の語り部』の入れ子構造について次のように指摘している。「この小説はチャイニーズボックスというボルヘス的な試みである。マスカリータがマチゲンガ族の世界に同化するという物語は匿名の小説家の物語るフィクションであり、その匿名の小説家のマスカリータに対するオブセッションはバルガス＝リュサのフィクションである。」（Kristal 1998: 159）
- 18) マスカリータがフランスへの留学を辞退したのは、民族学という学問が他者の声を研究者の言葉に翻訳する作業だと看做したからであった（Vargas Llosa 1987: 33-35）。

引用文献

- 大澤真幸. 1994. 『意味と他者性』 勁草書房。
- 永井均. 1998. 『<私>の存在の比類なさ』 勁草書房。
- 西成彦. 2001. 「発信するマイノリティ／いらだつマジョリティ」（横山紘一他編『20世紀の定義4』 岩波書店）、136-151ページ。
- ハイエク, F. A. 1992. 『ハイエク全集5』 気賀健三他訳、春秋社。
- バフチン, M. 1974. 『ドストエフスキイ論』 新谷敬三郎訳、冬樹社。
- パーリン, I. 1990. 『自由論』 小川晃一他訳、みすず書房。
- バルガス＝リュサ, M. 2000. 『若い小説家に宛てた手紙』 木村榮一訳、新潮社。
- 藤原保信. 1993. 『自由主義の再検討』 岩波書店。
- フローベール, G. 1968. 『フローベール全集9』 蓮實重彦訳、筑摩書房。
- リオタール, J-F. 1986 『ポスト・モダンの条件』 小林康夫訳、水声社。
- ルーマン, N. 1996. 『自己言及について』 土方透他訳、国文社。
- Booker, M. Keith. 1994. *Vargas Llosa Among the Postmodernists* (Gainesville: University Press of Florida).
- Enkvist, Inger. 1987. *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa* (Goteborg: Ed. Gunnar Von Proschwitz).
- Elizondo, Salvador. 1999. *Narrativa Completa : Salvador Elizondo* (México D.F.: Alfaguara).
- Kristal, Efrain. 1998. *Temptation of the Word: The Novels of Mario Vargas Llosa* (Nashville: Vanderbilt University Press).
- Vargas Llosa, Mario. 1971. *García Márquez: Historia de un deicidio* (Barcelona: Seix Barral).

- , 1975. *La orgía perpetua* (Barcelona: Seix Barral).
- , 1977. *La tía Julia y el escribidor* (Barcelona: Seix Barral).
- , 1981a. *La Señorita de Tacna* (Barcelona: Seix Barral).
- , 1981b. *La Guerra del fin del mundo* (Barcelona: Seix Barral).
- , 1984. *Historia de Mayta* (Barcelona: Seix Barral).
- , 1986a. *Contra viento y marea I* (Barcelona: Seix Barral).
- , 1986b. *Contra viento y marea II* (Barcelona: Seix Barral).
- , 1987. *El hablador* (Barcelona: Seix Barral).
- , 1990. *Contra viento y marea III* (Barcelona: Seix Barral).
- , 1991. *A Writer's Reality* (Syracuse: Syracuse U. P.)
- , 1993a. *El pez en el agua* (Barcelona: Seix Barral).
- , 1993b. *Lituma en los Andes* (Barcelona: Planeta).
- , 1994. *Desafíos a la libertad* (Madrid: El País).
- , 1997. *Cartas a un joven novelista* (Barcelona: Planeta)

(いじり・なおし 外国語学部教授)