

KANSAI GAIDAI UNIVERSITY

# バルガス=リョサのリアリズム観 : インディヘニス モ文学との関係において

著者	井尻 直志
雑誌名	研究論集
巻	75
ページ	65-80
発行年	2002-02
URL	<a href="http://id.nii.ac.jp/1443/00006342/">http://id.nii.ac.jp/1443/00006342/</a>

## バルガス＝リョサのリアリズム観 ——インディヘニスモ文学との関係において——

井 尻 直 志

### I はじめに

1996年に出版された『懐古的ユートピア——ホセ・マリア・アルゲダスとインディヘニスモの小説』(以下『懐古的ユートピア』)は、バルガス＝リョサのインディヘニスモ文学論の集大成と言える作品であるが、その中でバルガス＝リョサは、『すべての血』(1964)を著名な社会学者や経済学者に批判されたアルゲダスの絶望について次のように述べている。

この絶望は見せ掛けのものではない。アルゲダスは文学は現実を忠実に表現すべきであると信じていたので、それに深く精通しその庇護者をもって任じていたアンデス世界の表現者としての資格を左翼の社会学者や評論家に否定されたと感じて、深く傷つけられた。しかしアルゲダスは間違っていた。確かに、彼の作品が描きだしているアンデスは60年代当時の(そしてまたそれ以前の)現実のアンデスに合致していないが、そのことが、『すべての血』がフィクションとして失敗している理由ではない。なぜなら、小説の真実あるいは嘘——この概念は、文学においては芸術的卓越性あるいは貧困さと同義である——は、客観的現実(*la realidad objetiva*)との照合によって判断されるものではないからである。<sup>1)</sup>

ここでバルガス＝リョサは、小説の真実は客観的現実の再現を目指すリアリズム(写実主義)とは無縁であると言っているのであるが、同じことを1977年に書いた「ホセ・マリア・アルゲダス——ヒキガエルとタカの間で」の冒頭では次のように述べている。

ホセ・マリア・アルゲダスが自分の作品について述べたことを文字どおりに受け取ることによって、多くの人はいは——時期の私自身も含めて——アルゲダスの作品の優れている点は彼が他の作家と較べてより正確に(*más verazmente*)インディオの現実を提示したからだと考えるに至った。すなわち、彼の作品の記録文書の傾向(*documentalismo*)を

評価したのである。<sup>2)</sup>

この論文でバルガス＝リョサは、「一時期の私自身」もアルゲダスの言葉を真に受けて誤解していたが、『深い河』が優れているのは、アルゲダス自身の言うように彼がインディオの現実を有りのままに正確に写し出したからではなく、「美しい嘘」をついたからだ、と言っている<sup>3)</sup>。小説の真実とは嘘の真実であり、それは手法が生み出す説得力によってもたらされるということは、バルガス＝リョサが繰り返し述べていることであり<sup>4)</sup>、例えば、1991年に行ったシラキューズ大学での連続講演を纏めた『作家の真実』でも、小説の真実とは、小説に描かれていること（作家の主観が描き出した現実）と客観的現実との一致を意味するのではなく、ただひとえに、虚構という嘘が有する説得力に係っており、虚構作品が手法によって自律した作品世界を創り上げ、読者をその世界に何の違和感もなく引きずり込めたならば、その作品は虚構（嘘）を真実と思わせる説得力を有しているのであって、小説家は、そのようにして生みだされた虚構の真実にしか責任を負わないのだ、と述べている<sup>5)</sup>。

一方でバルガス＝リョサは、自分はリアリズムの作家であるとも語っているが、小説の真実は客観的現実と小説世界の一致とは何の関係もなく、創造された虚構世界の内的自律性・整合性にのみ関わっていると考えるバルガス＝リョサの言うリアリズムは、客観的現実を忠実に再現しようとする態度、傾向、創作方法を意味する19世紀リアリズム（写実主義）とは異なっている。バルガス＝リョサはそのような一般的な意味でのリアリズムを、例えば先に引用した文章では記録文書的傾向（documentalismo）と呼んで批判し、個人的な体験を素材にしてそれを変形することでフィクションを創造していくという意味において自分はリアリズムの作家なのだ、と言う<sup>6)</sup>。しかし、小説を書きはじめた当初からバルガス＝リョサがこのようなリアリズム観を抱いていたわけではない。「一時期」自分はインディオの有りのままの姿を描き出すことに成功しているが故にアルゲダスの作品が優れていると考えていた、と語っているように、初期のバルガス＝リョサは、後に批判することになる写実主義という意味でのリアリズムを肯定的に捉えていた。それは、例えば、1969年に書かれた「アルゲダスに関する三つの論評」（以下「三論評」）の中の次のような一節からも窺い知ることができる。

ホセ・マリア・アルゲダスはラテンアメリカで最初に、モデルニスモやインディオヘニスモの作家が創りだした抽象的で主観的なインディオに代えて〈現実の人物〉すなわち具体的に客観的なインディオを作品に描き出すことに成功した。<sup>7)</sup>

あるいは同じ「三論評」の中でバルガス＝リョサは、「アルゲダスは、（中略）インディオを様々な状況において描き出すことで、インディオを本当に理解するために必要なあらゆる判断材料を我々に提供してくれている。世界についてのこのような全体的なヴィジョンこそ、真の文学的リアリズムである」<sup>8)</sup>とも述べている。

このように写実主義という意味でのリアリズムを肯定的に捉えていた60年代の終わり頃のバ

バルガス＝リョサのリアリズム観は、時を経て変化していくことになるのであるが、その変化はバルガス＝リョサの思想的変化と密接に関係しているように思われる。例えば、「完全なる独裁の夢より不完全な民主主義の道を」と題された1998年12月18日付けの文章でバルガス＝リョサは、「私は、完全な社会を若いころ夢見たあと、殺戮を引き起こしながら到達不可能なユートピアを求めるよりも、文明の存続のためには、民主主義によるうんざりするほどゆっくりとした発展を求めたほうがまだ、と30年前に確信しました」<sup>9)</sup>と述べているが、30年前とはまさに「三論評」の書かれた時期に当たり、従ってその頃を境にしてバルガス＝リョサのリアリズム観は、思想的変化にともなって<sup>10)</sup>、徐々に変化していったのではないかと考えられる。そこで本稿では、まず最初に、1969年の「三論評」と1996年の『懐古的ユートピア』を比較対照するなかでバルガス＝リョサのリアリズム観の変化を検討し、次いでインディヘニスモ文学の限界をリアリズムの問題との関係において論じた後、バルガス＝リョサの小説の試みをその限界の乗り越えという観点から考察したい。

## II バルガス＝リョサのリアリズム観

『懐古的ユートピア』に収められている文章の多くは、それまでにバルガス＝リョサが書いてきたエッセーや論文をそのまま、あるいは加筆・訂正を施して再録したものである。例えば、先にその冒頭の部分を引用した「ホセ・マリア・アルゲダス——ヒキガエルとタカの間」は1977年8月の日付を持つ論文で、ロサーダ版『アルゲダス短編集』に序文として掲載されているが、『懐古的ユートピア』の第4章「ヒキガエルとタカ」にもそのまま再録されている。また、1981年に書かれた論文「アルゲダス——イデオロギーとアルカディアの間」は『懐古的ユートピア』の出発点とされる論文であるが<sup>11)</sup>、この論文の一部は『懐古的ユートピア』の序文に、その他の部分は第16章「イデオロギーとアルカディア」に転載されている。さらには、第19章「地獄の世界」は1979年に書かれた論文「文学と自殺——アルゲダスの場合」をほとんどそのまま採録したものである。

しかし、なによりも我々の注意を引くのは、『懐古的ユートピア』と「三論評」の異同である。「三論評」の第3章『「深い河」——夢想と魔術』は、『懐古的ユートピア』の第10章「夢想と魔術」に全文がほとんどそのまま利用されているのであるが（因みに、この論評は、1978年に出版されたアヤタチョ版『深い河』の序文にも『「深い河」における夢想と魔術』という題で転載されている）、第1章「インディヘニスモと善意」と第2章「インディオ的なるものについての内側からの視点」は、そこで扱われているテーマが『懐古的ユートピア』の第7章「アンデスの闘牛」の一部と重なっているにも関わらず、ほとんどその痕跡を『懐古的ユートピア』の内に見いだすことはできない。バルガス＝リョサが、それまでに書いたアルゲダス

やインディヘニスモ文学に関する文章を、大半はそのまま『懐古的ユートピア』の一部として用いていることを考えると、「三論評」の中の『懐古的ユートピア』に転載されなかった部分は考察に値する。例えば次に引用する文章には、手法がもたらす説得力こそが嘘（虚構）の真実であるという後のバルガス＝リョサのフィクション観が顔を覗かせていながらも、一方では、後に批判することになるイデオロギーの伝達手段としての文学を未だ捨て切れていないという、アンビヴァレントな姿勢が表れている。

インディヘニスモの作家は、モデルニスモの作家の「形式主義」を毛嫌いして、専ら「内容」すなわちテーマにのみ注意を注ぐことで彼らに対抗し、余りにも手法の問題あるいは創作の方法を顧みなかったがために、結局ひどく出来の悪い作品を書く仕儀となった。インディヘニスモの作家が忘れてしまったのは、文学は、文学である限りにおいてのみ、一つの手段ともなりうるのだということ、言い換えれば、詩や物語がイデオロギーの有効な伝達手段（*eficaces vehículos ideológicos*）となるためにはまず作品が美学的に見て正当化される必要があるということである。<sup>12)</sup>

文学作品の美的価値を主張しながら、その一方でイデオロギーの有効な伝達手段としての文学を、たとえ条件付きとは言え、肯定しているこの文章の揺らぎは、この時期のバルガス＝リョサが過渡期にあったことを如実に示している。未だ思想的に社会主義を引きずっていた時代に書かれたものであるこの文章には、社会主義リアリズムの影がちらついている<sup>13)</sup>。したがって、文学はいかなる形であれ特定のイデオロギーの伝達手段であってはならないと考え、政治的・宗教的なイデオロギー的ファナティシズムを最も嫌悪して、寛容の精神を説く現在のバルガス＝リョサが、この文章を『懐古的ユートピア』に転載しなかったのは当然のことである。『懐古的ユートピア』のバルガス＝リョサはイデオロギーと文学の関係について、例えば次のように述べている。

実際、『すべての血』が描き出しているのはインディヘニスモ文学の抱える大きな限界の一つであるが、それは、ホセ・マリア・アルゲダス自身が彼の最良の時期には乗り越えていたこと、すなわちイデオロギー優先主義（*ideologismo*）であり、アルゲダスが若いころ感じ取って『ヤバル・フィエスタ』において告発していた限界である。興味深いことに、その20年後にアルゲダスは、インディヘニスモ小説の多くを民俗学的資料や政治的パンフレットに変質させてしまったのと同じ過ちを犯したのである。<sup>14)</sup>

アルゲダスがイデオロギー的あるいは道徳的要請に促されて書くとき、そしてペルーの現実に関するイデオロギーの初歩的な解説を小説において展開しようとして教育的に振る舞おうとするとき、説得力は消え失せ、物語は痛烈な批評あるいは戯画と化し、文学的には失敗してしまう。すなわち、物語は非現実的なものとなるのである。<sup>15)</sup>

ここでは、何の留保もなく、説得力のもたらす嘘（虚構）の真実が肯定され、アルゲダス

の小説に露呈している社会主義リアリズムが糾弾されている。『懐古的ユートピア』は、小説がイデオロギーの有効な伝達手段となり得るといった考え方を否定し、嘘の真実を擁護するところに成立している論考であり、そこに「三論評」との大きな違いを認めることができる。両者の違いはまた、『ヤワル・フィエスタ』（1941）の文体の評価の仕方の微妙な差異にも認められる。『ヤワル・フィエスタ』はアルゲダスの作品のなかで、『深い河』（1958）と並んでバルガス＝リョサが称賛している小説であるが、その文体について、『懐古的ユートピア』では次のように述べている。

この言語は何か別の言語などではなく、スペイン語の可能な文学的解釈の一つである。

転写ではなく創造物(creación)であり、そうであるが故に、その創造物は、それがそこから着想を得た振りをしている現実——生身の人間の話している言葉——との間に埋めることのできない距離を孕んでいる。<sup>16)</sup>

バルガス＝リョサは、『ヤワル・フィエスタ』でアルゲダスが、スペイン語のシンタックスを破壊し、ケチュア語的表現を挿入し、音声表記によってスペイン語の単語を変形するといった技法を駆使してインディオに創られた言葉 (el lenguaje inventado, el habla inventada) で語らせたこと、すなわち作品世界のインディオが話す言葉が現実に話されている言葉の模写ではなく創造物(creación)であり作り物(invención)である点を高く評価している<sup>17)</sup>。『ヤワル・フィエスタ』の文体に対する評価は「三論評」でも大筋において同じであるが、その表現の仕方は微妙に異なっている。

解決策は、シンタックスやリズムさらには語彙によってインディオの言語の等価物 (el equivalente) を提供するような文体をスペイン語において見出すことであった。インディオヘニスマの作家はすべてを音声面における誤魔化しによって解決したのだが、アルゲダスはスペイン語を話す読者にインディオに固有の言語の翻訳 (una traducción del lenguaje propio del indio) をもたらすことに成功した。そして同時に、そのようにして、インディオの内なる世界、インディオの感性、インディオの心理、インディオの神話を再創造する (recrear) ことに成功したのである。<sup>18)</sup>

どちらの文章も、アルゲダスがスペイン語をデフォルメすることによって（特にシンタックスの面において変形することによって）インディオの言葉をスペイン語で表現することに成功していると言っているのではあるが、この二つの文章を読み比べると、そこには重要な違いが見出せる。それは一つには、『懐古的ユートピア』では、『ヤワル・フィエスタ』で用いられている言葉を、「創られた言葉」と呼んでいるが、「三論評」ではインディオの言葉の等価物あるいは翻訳と言っている点であり（引用文中のイタリック表記は原文に沿ったもので、そこからバルガス＝リョサがいかにこの等価物あるいは翻訳という言葉を意識的に強調して用いていたかが分かる）、もう一つは、『懐古的ユートピア』では創造 (creación, crear) や創作 (in-

vención, inventar)といった単語が使われているが、「三論評」では再創造=再現(recrear)という単語が用いられている点である。

ところで、「三論評」のバルガス＝リョサが従来のインディオヘニスマ小説を乗り越えているとして評価している『ヤワル・フィエスタ』の文体的特徴は、1950年に書かれたエッセー「ペルーにおける文学表現の問題と小説」の中でアルゲダス自身が自覚的に述べていることである。

文学においてどの言語でインディオに語らせるべきであるか。(中略)私はこの問題を、インディオのために特殊なスペイン語を創りだすことで解決した。(中略)18年間の努力の末、いま私はインディオの会話のスペイン語訳を試みている。第一の解決策は、一部のインディオが〈彼ら自身の村で〉習得するに至る言葉を基にしてインディオの言葉を創りだすということであった。リアリズム小説にはこれ以外の解決方法はないと思う。<sup>19)</sup>

これを読むと、「三論評」のバルガス＝リョサの評価がアルゲダス自身が述べていることのパラフレーズのように思えてくるほど両者は似通っているが、その事実関係については推測するほかない。我々にとって重要なのは、「三論評」のバルガス＝リョサが、主客の一致を目指すリアリズム観に未だ捕らわれていたということである。

「三論評」と『懐古的ユートピア』の間に見られる文体の評価の仕方の違いは、リアリズム観の変化と密接に関わっている。「三論評」の第2章「インディオ的なるものについての内側からの視点」の冒頭でバルガス＝リョサは次のように述べている。

これらの作品(『水』『ヤワル・フィエスタ』『ダイヤモンドと火打ち石』『深い河』——引用者)によって、インディオがペルー文学に本当の意味で参入し、さらには、アンデスの美しさや陰鬱な暴力や優しい詩と神話がペルー文学に登場することになる。先人たちとは異なり、アルゲダスはインディオについて人づてに聞いたことを語っているのでもなければ、インディオに関して乏しい情報しか持ち合わせていないわけでもない。アルゲダスはインディオを内側から(desde adentro)知っているが、それは当然のことであって、というも文化的な意味において彼はインディオであったからである。<sup>20)</sup>

アルゲダスの作品が内側からインディオあるいはインディオ社会を描きだしているということはアルゲダス自身が述べていることでもあるが<sup>21)</sup>、そのことに触れてバルガス＝リョサは次のように書いている。

様々な機会にアルゲダスは、自分が作家となったのは同時代のペルー文学が提示しているインディオのイメージを訂正する必要性を感じたからである、と述べている。私はアルゲダスがこのように言うのを1955年に行ったインタビューで聞いた。その二年後、雑誌『アメリカス』で彼は再び、初期の短編を書くきっかけとなったのは、「小説や短編や詩が描きだしているインディオ、さらにはインディオだけではなく、アンデスの人間的、

地理的世界のすべてが、本質的に実像からかけ離れている」ということを大学に入ったとき発見したことであった、と述べている。<sup>22)</sup>

それまでのインディヘニスモ文学がインディオの実相を写し出していないという点を批判し、自分はインディオの世界を内側から理解しているが故にインディオの実相を描きだすことができるのだと言うアルゲダスの文学観は、主観が客観的対象をより正確に認識していればいるほど客観的対象をより正確に写し出すことができると考えるリアリズム（写実主義）の認識観を基礎に置いている。それと同様に、「内側からの視点」を評価する「三論評」のバルガス＝リョサの言説もまた、主観と客観の一致が真理条件であるというリアリズムの認識観を根底に含んでいる。そして、このような認識観を背景にして、インディオの言葉の等価物・翻訳あるいは再創造＝再現といったような発想が生まれてくるのである。「三論評」におけるバルガス＝リョサのアルゲダスの文体に対する評価の仕方は、一方では新しい言葉を創りだしたこと（＝嘘の真実）を称賛しながら、もう一方では創りだされた言葉の写実性（＝リアリズム）を評価するという、奇妙に扱われたものとなっているのであるが、それは、「三論評」のバルガス＝リョサが、アルゲダスの「内側からの視点」に未だ捕らわれており、リアリズム（写実主義）から抜け出し得ていないということを示している。

一方『懐古的ユートピア』には、アルゲダスの「内側からの視点」を評価した文章は勿論再録されてはいない。『懐古的ユートピア』では、「内側の視点」といったものによってアルゲダスの作品を評価しようとするその姿勢そのものが、例えば次のような形で批判されている。

『ヤワル・フィエスタ』を称賛した批評家たちは大抵、現実とそれを描写するフィクションは本質的に一致していなければならず、モデルをより忠実に表現していればいるほど出来のよい作品であるという仮説から出発している。したがって彼らは、アンデスの生活とこの物語に描きだされている「血なまぐさい祭り」の類似性を強調した。<sup>23)</sup>

1969年の「三論評」と1996年の『懐古的ユートピア』にはアルゲダスの評価に関するバルガス＝リョサの言説に微妙な差異が見られ、そこからバルガス＝リョサのリアリズム観の変化を読み取ることができるのであるが、その間の時期に当たる1979年に書かれた『上の狐と下の狐』論「文学と自殺——アルゲダスの場合」には、過渡期に特有の揺らぎが次のような奇妙な形で露呈している。

登場人物たちの話す失語症的な言葉をこの小説の〈リアリズム〉の証左と見做すことは間違いであろう。むしろそれはリアリズムとは逆のものの証拠である。外的・客観的現実（la realidad exterior objetiva）からこの作品を引き離しているのは、何よりも登場人物たちの会話や独白である。それらの会話や独白の多くは、アルゲダスが行ったインタビューの録音の一部を再現したものであろうが、その真実主義的方法（ese método verista）は、逆説的に、それらの文章を非現実的なものにしてしまった。なぜなら、文学の真実（la

realidad de la literatura)は現実の真実 (la realidad real) とは違うからである。『ヤワル・フィエスタ』や『すべての血』の創られた言葉の方が『上の狐と下の狐』で用いられている言葉よりもより真実(verdadero)である。なぜなら、後者は芸術的加工を施されていないからであるが、芸術的加工こそが文学に真実性(la realidad)を付与するものなのである。<sup>24)</sup>

この文章でバルガス＝リョサは、『上の狐と下の狐』は客観的現実<sup>24)</sup>に芸術的加工を施して説得力のある嘘(=真実らしさ)を創りだすことに失敗しているが、その理由は客観的現実から転写された登場人物たちの言葉がこの作品を外<sup>25)</sup>的・客観的現実(la realidad exterior objetiva)から引き離しているからだ、と言っている。この文章の矛盾は、外的・客観的現実(la realidad exterior objetiva)という表現に起因する。そのことに気づいたかのようにバルガス＝リョサは、この文章を『懐古的ユートピア』に転載した際に〈La realidad exterior objetiva〉から形容詞を削除して単に〈la realidad〉とすることによって、矛盾を解消している<sup>25)</sup>。なぜなら、この僅かな修正を施されることによって、〈la realidad〉という単語は、『懐古的ユートピア』では現実の真実(la realidad real)ではなく文学の真実(la realidad de la literatura)を意味することになり、「三論評」に露呈していた矛盾は一挙に解消されて、上に引用した文章は、嘘の真実をこそフィクションの真実だと一貫して主張する整合性のある文章となるからである。

以上見てきたように、バルガス＝リョサのリアリズム観は揺らぎを伴いながら変化してきたのであるが、リアリズム観のこのような変化は、インディヘニスモ文学の限界の乗り越えの試みと関わって、確実に小説の手法に反映している。その点について次に見てゆくことにする。

### Ⅲ インディヘニスモ文学の限界あるいはリアリズムの限界

前章でも確認したように、バルガス＝リョサがアルゲダスの後期の作品の重大な欠陥として指摘しているのは、嘘(=虚構)の真実の欠如であるが、そもそもこの欠陥はインディヘニスモ文学の作品に共通しているものである。ロマン主義的なインディオ文学(la literatura indiana)<sup>26)</sup>が描く現実から乖離したインディオ像を批判して、現実に即すことでインディオの真実の姿を描きだすことを目指したインディヘニスモ文学を支えているのは、より現実的に、より客観的に描けば描くほど、より真実に近づくことができると考える写実主義(リアリズム)である。しかし、インディヘニスモ文学は自らのよって立つリアリズムによって自らの足を鞠われることになる。

例えばマリアテギは、『七試論』の文学に当てられた第七章で、ロマン主義的に理想化されステレオタイプ化されたインディオ像を反復しているそれまでの作品とは違い、現実に忠実に客観的にインディオを描こうとしている点でインディヘニスモ文学を評価しながらも、しかし

所詮クリオージョやメスティソが描いたインディオ像に過ぎず、インディオ自身によってインディオの真実の姿を描き出すインディヘナ文学がいずれ書かれるべきだと言っている<sup>27)</sup>。マリアテギの言うインディヘナ文学は、インディヘネスモ文学が依って立つリアリズムを追求していけば確かにそこに辿り着くべき文学ではあるが、それとて「最終的なインディオの文学」とはなり得ない。インディオ自身が描けばより真実のインディオが描きだせるという考え方は——アルゲダスの作品の「内側からの視点」を肯定的に評価する考え方と同様に——、文学は現実を模倣するというミメーシスに対する信頼、言い換えれば、現実を言語を媒体にして写し出すという（写真主義という意味での）リアリズムに対する信頼に支えられているのであるが、このリアリズムの根底には、認識の真実性は主観と客観がどれだけ一致しているかによって決まるという、主観とは独立して確固とした客観が存在すると考える素朴実在論を前提条件とした上で成立する認識観がある。しかし、主観と客観が一致すればそれが真実を認識したことになるという考え方に立っている限り、皮肉なことにその意図に反して、インディヘネスモ文学は決してインディオの真実の姿を描くことができない。

インディヘネスモ文学は、より現実に即してより客観的に描けばより真実のインディオが描けるという考え方に基づいているのであるが、そのことによって、真実のインディオの姿はいつも一步先に陽炎のように手招きし続け、さらにより客観的という無限に終わることのない営為を強いられる仕儀に不可避的に陥らざるを得ない。なぜなら、主客二元論に基づくかぎり、主観と客観の一致という意味での真実に到達できるのは、この世界を創りだした全知の神以外には不可能であり、主観と客観の一致は永遠に先送りされ続けるからである。リアリズムは世界超出的な神の視点を成立条件にしている。この点に関わってバルガス＝リョサは、メタフィクションの手法を用いた戯曲『タクナのお嬢さん』（1981）に付された序文「真実の嘘」で次のように言っている。

「真実の基準は当の真理を作りだしたということである」、とジャンパッティスタ・ヴィーコは書いている。ヴィーコは、科学信仰が強かった時代に、人間が真の意味で認識できるのは自分自身が創りだしたものだけであると主張した。すなわち、自然ではなく歴史（もう一つの、大文字の歴史）だけであると。ヴィーコの言うことが正しいかどうか私には分からない。しかしながら、彼の定義は小文字の歴史の真実、すなわち文学の真実を見事に言い表している。<sup>28)</sup>

ここでバルガス＝リョサは、この世界を創りだした全知の神ではない認識主観（＝人間）は客観的現実（＝自然）を真に認識することはできない、認識主観が認識できるのは、自らが創りだした大文字の歴史だけである、というヴィーコの考え方をもう一段ずらして、認識主観は大文字の歴史はいざ知らず、自らが創りだした小文字の歴史（＝物語）は少なくとも真に認識できる、と言っている。すなわち、認識主観にとって外部はないという認識の自己言及性、あ

るいは同じことであるが、真実の物語性について語っているのである。それは、次のようなバルガス＝リョサの言葉を突き合わせてみればより明確になる。

フィクションだけが嘘なのではない。歴史もまた、不可避の嘘おそらくは避けられないであろう嘘を基にして創られている。<sup>20)</sup>

バルガス＝リョサはここで、歴史の虚構性、いわゆる歴史の物語論について述べている。歴史が物語であるということは、換言すれば、人間の視点はいかに上空飛翔しようとも、歴史の外部に立つことはできず、歴史に内属しながら、限定された特定の視点からしか語り得ないということ、認識主観は視点拘束性から決して逃れられないということである<sup>30)</sup>。認識主観とは独立して自存する客観的現実などは存在せず、どのように語っても結局語り手の特定のペースベクティヴから語られた物語に過ぎないという認識論的転回を経た後は、もはやリアリズムの現実認識（＝素朴实在論）に従って作品世界を構築することはできなくなる。日付を特定することは無論不可能であるが、少なくとも、メタフィクション的要素の非常に濃い作品を書くようになる80年頃以降のバルガス＝リョサは、認識主観は自らが創り出した嘘（小文字の歴史＝物語）しか真に認識できないという、認識の自己言及性に自覚的である。

リアリズムの真理条件である主観と客観の一致は、対象世界に対してメタレベルに立つ上空飛翔的・世界超出的視点を設定することで始めて可能になるのであるが、メタレベルに立つ視点など存在しないということになると、どのように写實的・客観的にインディオを描こうと結局語り手の内なる物語にすぎないということになり、マリアテギの言う「インディオ自身による文学」が描き出すであろうインディオも、アルゲダスの「内側からの視点」から描かれたインディオも、自己言及的なフィクションであるという点では、ロマン主義者が描いた理想化されたインディオ像と本質的には変わりのないことになる。インディオヘニスモ文学は、素朴实在論を前提にしたリアリズムに基づいている限り、逆説的に、客観的現実（インディオの実相）を描き出すという自らの目的を達成できない。リアリズムに基づくインディオヘニスモ文学の限界は、リアリズムが内包する乗り越え不可能な限界であると言える。

#### Ⅳ インディオヘニスモ文学の限界の乗り越えとしてのバルガス＝リョサの試み

『懐古的ユートピア』の中でバルガス＝リョサは、インディオヘニスモ文学の＝教的二元論、イデオロギー優先主義およびリアリズムを批判し、初期のアルゲダスの作品が、これらの欠点を乗り越えている点、言い換えれば、価値体系の多様性と相対性を描きだしている点と素朴实在論に基づくリアリズムから抜け出ている点を評価しているのであるが、このことを踏まえてバルガス＝リョサの作品を読むと、バルガス＝リョサの小説の試みが、インディオヘニスモ文学の限界の乗り越えという側面を有していることが見えてくる。

バルガス＝リョサは、シロ・アレグリーアの『この世は広く無縁なもの』で用いられている語り手のタイプとアルゲダスの『ヤワル・フィエスタ』の語り手を比較して次のように述べている。

幾つかの良くできた物語において巧妙な複数語り手を創造し得たアルゲダスと異なり、アレグリーアは19世紀の小説家が創り出したのと同じ語り手——自らを誇示し自らの絶対的な権力をひけらかすために物語に絶えず介入して一人称複数形で語る自己崇拝的で侵入者的な語り手——を用いた。(中略) 同じ年に出版されたにも関わらず、『ヤワル・フィエスタ』は『この世は広く無縁なもの』より現代的に思える。なぜなら、この小説でアルゲダスは、一人称単数以外で語られる現代小説が行っているように、語り手の姿を隠し、その不可視性を偽装しているからである。<sup>31)</sup>

ここでバルガス＝リョサは、作品の中に自らの声を響かせてあからさまにその存在を顯示する可視的な語り手ではなく、フローベールに始まるとバルガス＝リョサの言う、物語世界の背後に隠れた不可視の語り手をアルゲダスが用いている点を評価しているわけであるが、そのような語り手は、『緑の家』(1966)や『ラ・カテドラルでの対話』(1969)で使われている語り手のタイプである。しかし、これらの作品には、その作品世界がいかに相対的な世界像を提出しようとするか、その相対的な世界を支える語り手が作品世界の外部に存在している。この問題は、「相対主義というテーゼを主張する者の絶対主義」あるいは「多元論という一元論的な主張」といった、いわゆる自己言及性の問題に重なる<sup>32)</sup>。一般に「嘘つきのパラドックス」で有名なこの自己言及性の問題は、「みずから自身を要素としない集合」というラッセルのロジカル・タイピングを導入して、主張の内容と主張自体、あるいは言表の主体と言表行為の主体、すなわち言説と言説の外に存在するものはレベルを異にすると考えることで解決されている。リアリズム文学の作品世界の真実性は、語り手を作品世界(オブジェクトレベル)の外部にすなわち世界超出的地位(メタレベル)に置くことで、言い換えればメタレベルとオブジェクトレベルを区別することで保証されているのであるが、バルガス＝リョサはこの語り手が存在する地位に問いを投げかけるようになる。

70年代後半以降のバルガス＝リョサは、内在的な語り手を用いて、語る主体の自己言及性の問題をいくつかの作品の中で主題化するようになる。バルガス＝リョサがこの問題に固執するのは、リアリズム文学が用いた世界超出的な語り手というメタレベルに立つ特権的視点を作品世界の外側に残す限り価値体系の複数性、相対性、等価性を描きだすことはできない、すなわち語りの全体主義・絶対主義から抜け出すことはできない、という認識があったからだと考えられる。自己言及性は、例えば、言語の牢獄という形で、すなわち、我々は常に／既に言葉の海の中に投げ出されており、我々が認識する世界は、常に／既に言葉によって分節化された言語的世界であるしかないという形で、あるいは、歴史的事実とは常に特定のパースペクティヴ

から語られた物語（フィクション）に過ぎないという、歴史の物語論という形で現れてくるのであるが、そこには、認識主観は世界に内属しており、決して外部に出ることも外部を認識することもできないという認識観が根底にある。認識主観（＝メタレベル）と認識対象（＝オブジェクトレベル）を分離して、インディオという認識対象を認識主観としての作家が描き出すという構図を信じるインディオヘニスモ文学の場合、主観と客観の一致を目指せば良いのだが、認識対象は結局認識主観が創りだしたフィクションでしかないという自己言及性に自覚的になると、インディオ文化（例えばケチュア語文化）をスペイン語では表現できないということに留まらず、他者をその他者性において語ることも自体が不可能にならざるを得ない。このような認識主観の自己言及性を隠蔽し、あたかも唯一の客観的現実（＝絶対的真実）を描きだしているかのように振る舞うところにリアリズム小説の語りの全体主義が存している。リアリズムは他者を客観的に描き出しているかのように振る舞うことによって、他者を自らの内に内部化して描きだしていることを隠蔽する。他者を内部化しながら、他者をその他者性において描きだしているかのように振る舞うリアリズム小説のそのような語りの全体主義を批判する形で、バルガス＝リョサはメタフィクション的な作品を幾つか書くことになる<sup>33)</sup>。歴史認識の虚構性（＝物語性）を描いている『マイタの物語（歴史）』<sup>34)</sup>（1984）では、作品世界を唯一の客観的現実（＝真実）として提示するリアリズム小説の語りの全体主義的性質を批判する装置としてメタフィクションの書法が機能しており、客観的現実として描きだされた世界も実は有限のパ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によって構成された世界であるという自己言及的な世界像が描きだされている。

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主要な機能は、超越的／内在的、超越論的／経験的、主観／客観といった、様々なメタレベルとオブジェクトレベルの区別は錯覚であるという認識に立って、例えば、語り手を作品世界に内在化させ、その語り手に我々が読んでいる当の作品を書かすという仕組みを設定することで、世界を構成する超越論的主観（メタレベル）をオブジェクトレベルまで引き下ろし、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。『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述べている。

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と感じるに違いない。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（語り手とマイタの——引用者）会話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実性だけでは

なく、読者が作品世界における客観的現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・記録文書さえもフィクション、作り話となってしまう。<sup>35)</sup>

あるいは、別のところでバルガス＝リョサは『マイタの物語（歴史）』の最終章について、「そこまでの物語は嘘である。すべてはフィクションである。証言は真実か偽りか。語り手は真実を語っているのか。突然そうではないことが判明する。これはフィクションである。嘘を基にして構築された作品である。それでは最終章は真実なのか。それは誰にも分からない」<sup>36)</sup>とも語っている。『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で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区別が崩壊してしまうからである。

最終章におけるメタレベルとオブジェクトレベルの区別の崩壊を決定的なものとするのは、マイタと会った後で世界（C）に内属する語り手が最後に発する、「私は、ペルーの首都の各地区に氾濫しつつあるゴミの話をしながらいま物語を終えようとしているのだが、一年前に同じ話からこの物語を始めたこと（comencé a fabular esta historia）を思い出す」<sup>37)</sup>、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、当の語り手がでっち上げてきた（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（私）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（私）のメタ性も完全に消失してしまう。「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」<sup>38)</sup>とルーマンも言うように、自己言及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。そして、超越論的な位置（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、すべてはフィクションとなり、「最終章は真実なのか。それは誰にも分からない」のであり、そのことによって作品は特権的な視点による支配を免れてい

るのである。

## V おわりに

『緑の家』に代表される所謂全体小説の試みもあるいは『マイタの物語（歴史）』に顕著に認められるメタフィクションの試みも、いずれも、インディヘニスモ文学が依拠するリアリズムの語りの全体主義を乗り越えるための手法的試みとして捉えることができる。ただ、本稿で論証したように、全体小説の試みは所詮リアリズムの枠組みの中での試みであり、作品世界を語りの全体主義（特権的視点による支配）から救い出すことは決してできない<sup>39)</sup>。したがって、全体小説からメタフィクションへとバルガス＝リョサの小説の試みの重心が移動していくのは、作品世界を如何にして語りの全体主義から救うかという問題を突き詰めて行った結果だと考えられる。

バルガス＝リョサのリアリズム観の変化と全体小説からメタフィクションへという小説の試みの変化は、70年代という時期を共有しているのであるが、70年代はまた、80年代以降一貫してあらゆる種類の全体主義を批判するようになるバルガス＝リョサの思想的転換期にも当たる。ほぼ時期を同じくする、リアリズム観、小説の手法、政治思想の三つの変化を結ぶ糸は、全体主義に対する批判である。バルガス＝リョサがインディヘニスモ文学の限界をリアリズムの限界として捉え、小説の手法においてその限界の乗り越えを試みていることを我々は確認したのであるが、バルガス＝リョサにそのような試みを促しているのは、主観と客観の一致という意味での真実を追求するリアリズムは、作品の外部に位置する超越的・特権的な視点を成立条件とせざるを得ず、そうである限りリアリズムは不可避的に語りの全体主義に陥らざるを得ないという認識であると言えよう。

## 注

- 1) Mario Vargas Llosa, *La utopía arcaica: José María Arguedas y Las ficciones del indigenismo* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996), p.263. 本文中の欧文献からの引用の日本語訳はすべて拙訳である。
- 2) Mario Vargas Llosa, “José María Arguedas, entre sapos y halcones”, en *José María Arguedas: Relatos Completos* (Madrid: Alianza, 1983), p.7.
- 3) Ibid., pp.8-9.
- 4) Cf. Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras* (Barcelona: Seix Barral, 1990), pp.5-20. *Cartas a un joven novelista* (Barcelona: Planeta, 1997).

- 5) Mario Vargas Llosa, *A writer's Reality*, (Syracuse: Syracuse University Press, 1991), pp.79-80, p.151.
- 6) Ibid., p.19.
- 7) Mario Vargas Llosa, "Tres notas sobre Arguedas", en *Nueva novela latinoamericana 1* (Buenos Aires: Paidós, 1969), p.39.
- 8) Ibid., p.44.
- 9) マリオ・バルガス＝リョサ「完全なる独裁の夢より不完全な民主主義の道を」『朝日新聞』1999年1月19日夕刊。
- 10) バルガス＝リョサの思想的変遷については本稿では詳述しないが、この点については、例えば、Efrain Kristal, *Temptation of the word: the novels of Mario Vargas Llosa* (Nashville: Vanderbilt University Press, 1998)、及び拙論「バルガス＝リョサ／両立しえない複数の真実」『Southern Review』No.5 (沖縄外国文学会、1990年)、33-45頁を参照されたい。
- 11) Kristal, op. cit., p.232.
- 12) Mario Vargas Llosa, "Tres notas sobre Arguedas", p.35.
- 13) 注10)と同じ。Cf. Kristal, op. cit., p.81, p.109.
- 14) Mario Vargas Llosa, *La utopía arcaica*, p.254.
- 15) Ibid., p.277.
- 16) Ibid., p.132.
- 17) Cf. ibid., pp.131-133.
- 18) Mario Vargas Llosa, "Tres notas sobre Arguedas", p. 40.
- 19) José María Arguedas, "La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú", en César Toro Montalvo (ed.), *Historia de la literatura peruana, Tomo XIII* (Lima: A.F.A. Editores, 1996), pp. 939-940.
- 20) Mario Vargas Llosa, "Tres notas sobre Arguedas", p.36.
- 21) Ibid., p.37, *La utopía arcaica*, p.83.
- 22) Idem.
- 23) Ibid., p.127.
- 24) Mario Vargas Llosa, "Literatura y suicidio: el caso de Arguedas", en *Revista Iberoamericana*, núm.110-111 (enero-junio, 1980), p.26.
- 25) Mario Vargas Llosa, *La utopía arcaica*, p.322.
- 26) Cf. Angel Esteban, "Introducción", en *Cumanda* (Edición de Angel Esteban, Madrid: Cátedra, 1998), p.19.
- 27) José Carlos Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Caracas: Ayacucho, 1979), p. 221.
- 28) Mario Vargas Llosa, *La señorita de Tacna* (Barcelona: Seix Barral, 1981), p.11.
- 29) Declaración de Vargas Llosa, *El País* (Madrid: 27 de octubre de 1984), p.26.
- 30) 野家啓一「歴史のナラトロジー」『新・哲学講義』岩波書店、1998年、28-33頁参照。

- 31) Mario Vargas Llosa, *La utopía arcaica*, pp.119-120.
- 32) 河本英夫『オートポイエーシス』青土社、1995年、56-59頁参照。
- 33) メタフィクションの概念に関しては、主として、由良君美『メタフィクションと脱構築』文遊社、1995年、リンダ・ハッチオン『ポストモダニズムの政治学』川口喬一訳、法政大学出版局、1991年、ペトリシア・ウォー『メタフィクション』結城英雄訳、泰流社、1986年、巽孝之『メタフィクションの謀略』筑摩書房、1993年に多くを負っている。
- 34) バルガス＝リョサの言うように *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。  
Cf. Mario Vargas Llosa, *A Writer's Reality*, p.143.
- 35) Mario Vargas Llosa, *A Writer's Reality*, p.157.
- 36) Entrevista a Vargas Llosa, *El País* (Madrid: 27 de octubre de 1984), p.26.
- 37) Mario Vargas Llosa, *Historia de Mayta* (Barcelona: Seix Barral, 1984), p.346.
- 38) ニクラス・ルーマン『自己言及について』土方透・大澤善信訳、国文社、1996年、95頁。
- 39) 全体小説とは『緑の家』や『ラ・カテドラルでの対話』といったバルガス＝リョサの小説に冠せられる術語であり、対位法を駆使して世界の諸相を全体的に等価に描きだそうとするバルガス＝リョサの小説の試みを表現している言葉であって、表面的には全体主義とは対極にある概念である。しかし、全体小説が世界を全体的に描きだそうとする志向性である限り、そこには世界を全体的に鳥瞰する視点が存在しなければならない。とすれば、全体小説は全体主義的な語り手を必然的にそこに要請せざるを得ないことになり、従って、全体小説は語りの全体主義から作品世界を救い出すことはできないのである。