

バルガス＝リョサにおける 文学と政治について

立 林 良 一

0. 1990年にペルーの大統領の座をアルベルト・フジモリと争って破れたバルガス＝リョサは、後に「投票では破れたが、選挙には勝利した」と評されることになる。当選したフジモリ大統領が直ちに実行に移した「フジショック」と呼ばれる厳しい経済再建策、市場経済原理の導入と自由化による経済構造の大幅な改善策は、バルガス＝リョサが意図していたものと本質的に違いはなかったからである。

フランス革命後の19世紀フランスにおいて政治家としても活躍した文豪ヴィクトル・ユゴーを人生の師表として仰いでいたリョサ⁽¹⁾は、当初から創作活動と並行して積極的に政治的発言を続けてきたわけだが、その政治姿勢は時代とともに大きく変遷し、それは彼の作品の中にも少なからぬ影響を残している。本稿においては、そうした彼の政治姿勢の変化がどのような形で個々の作品に反映しているかを概観しながら、1980年代の作品がメタフィクション的傾向を深めていった意味合いを政治的な側面から考察していくことにしたい。

1. オドリア將軍の独裁政權下（1948－56）に学生時代を送った若い頃のリョサは、非合法であった共産党の反政府地下活動に積極的に関わっていたことからわかるように、思想的にはマルクス主義者の立場に立っていた。大学卒業後スペインに留学し（1958）、その翌年からはフランスに居を定めて自主的亡命者としての生活を始めることになるが、処女長篇小説『都会と犬ども』（1963）で一躍その名を知られ、『緑の家』（1966）、『ラ・

カテドラルでの対話』（1969）と意欲的な作品を次々に発表することでその地位を確固たるものにしていった20代から30代にかけてのこの時期、彼は一貫してフィデル・カストロによるキューバ革命（1959）を全面的に支持する発言を繰り返しているし、文学賞の選考委員としてキューバ政府からの招待もたびたび受けている。65年には、ペルーで起きたM I R（左翼革命運動）ゲリラによる武装蜂起を、搾取され続けてきた民衆を解放するための戦いの始まりと捉え、これを積極的に擁護する声明を発表しさえしている。⁽²⁾ 67年にベネズエラのロムロ・ガジェーゴス賞を受賞した際の記念スピーチでも、キューバにおいて達成されたのと同様な社会正義があらゆる国で実現する日まで、不公正がまかり通る現状に異を唱え続けることがラテンアメリカに生まれた作家に課せられた使命であると、高らかに宣言しているのだ。⁽³⁾

しかし、上にあげた3つの作品が主題的、あるいは方法論的にマルクス主義イデオロギーに強く縛られているかという点、決してそうではなく、むしろ逆に一義的なイデオロギーに毒されていなかったからこそ、彼の小説はスペイン語圏諸国で高い評価を得ることができたと考えられるのである。文学作品をある特定のイデオロギーのプロパガンダの道具と見做すことには、リョサは当初から疑問を感じていたし、その疑問こそが最終的に彼がマルクス主義と袂を分かつことになる遠因であった。

最初の長篇小説である『都会と犬ども』は、内容的には当時のペルーにおける軍事独裁政権批判を主題にしているが、作者が直接問題にしようとしているのは、軍部そのものよりもむしろ、強者が力の論理で弱者を支配している社会のあり方の方である。登場人物の1人であるガンボア中尉の、「陸軍学校で学んだことがあるとしたら、それは規律の大切さです。規律なしでは、なにもかも墮落し、だめになってしまいます。わが国がこんなありさまになっているのは、規律も秩序もないからです。」⁽⁴⁾という言葉からも、作者が制度よりもモラルにより深い関心を寄せていることを読み取ることができる。

『緑の家』にしても、未開のジャングルから文明社会に連れ出された1人の少女の、ある意味で悲惨とも言える運命を描きながら、作者は決して一方的な結論を読者に押しつけようとはしていない。ペルー社会のありのままの現実の姿をいかに十全に、そして効果的に虚構作品の中に描き出さるかという点に最大の労力を注ぎ込んでいるのである。それは『ラ・カテドラルでの対話』についても同様で、19世紀以降のラテンアメリカ文学に数多く見られる独裁者小説の系譜に連なると考えられるこの作品に、当の独裁者自身は1度も姿を現すことがない。作者が描き出そうとしているのは、そうした政治体制下で社会の隅々にまで蔓延している人心の荒廃なのだ。「ペルーは腐ってしまった。どいつもこいつも腐ってしまった。もうどうしようもない。」⁽⁵⁾という冒頭の言葉は、脅迫観念の如く最後まで繰り返し提示され続けるが、何らかの解決の可能性が示されることはついにないまま物語は終わるのである。小説を通して読者を、「武器を取って立ち上がれ。」といった風に安易に煽動するようなことは、リョサは決してしないのだ。

作者のこうしたスタンスは同時に、作品のなかに謎を謎のまま残し、真相を明らかにすることなく物語を閉じてしまうという手法にも反映している。『都会と犬ども』においてリカルド・アラナは本当にジャガーの恨みをかけて撃ち殺されたのか。『緑の家』で重要な役割を演じるアンセルモは、どのような出自の持ち主で、どこからピウラの町へやって来たのか。『ラ・カテドラルでの対話』でストーリーの核となるオルテンシアのスキャンダラスな殺害事件についても、結局真相は最後まで仄めかしの域を出ることがない。最も知りたいことを知らされないまま物語を読み終えることになる読者は、少なからぬフラストレーションを感じながら本を閉じなければならない。しかも物語は常に、完全に予定調和の世界に閉じてしまうことなく、さらなる進展の予感を残しつつとりあえずの結末を迎える。軍人養成学校を卒業したアルベルトやジャガーはこれからどのような人生を送ることになるのか。リトゥーマは娼婦になってしまったボニファシアと

の関係を修復することができるのか。父親の莫大な遺産の相続をきっぱり拒否したサンティアゴはこれから一生新聞記者として生きていく覚悟なのか。読了してもなお読者の想像力は物語世界の直中をさまよい続けることになる。⁽⁶⁾リョサにとって小説の中に描き出された虚構の世界は、我々を取り巻いている現実と同様に、真実がすべて整然と解きあかされて整合性を持った閉じた世界ではありえない。読者が、現実世界におけるのと同様に虚構世界の内部でも自らの想像力と価値判断を働かせることを前提にしている点が、リョサの小説の重要な特質であり、高く評価される理由でもあろう。

現実の世界と拮抗しうる虚構世界を小説の中に構築しようとするリョサの意思は、全体小説を志向する姿勢にも顕著に反映している。『都会と犬ども』の舞台となる軍人養成学校では、地理的にも社会的、人種的にも出自の異なる多様な生徒たちが同じ屋根の下で寄宿生活を送っており、それはまさにペルーという国の縮図そのものである。『緑の家』においても、アマゾン河上流のジャングルと海岸部の乾燥地帯という、まったく自然・歴史環境の異なる2つの舞台を背景にすることで、今日のペルーに見られる時間的重層性（石器時代の部落、中世の村、現代の都会）を浮かび上がらせることに成功している。『ラ・カテドラルでの対話』でリョサが最も腐心しているのもまさに、現代のペルーの社会をいかに多面的、重層的に描き出すかという点に他ならなかった。読者は国会議員や政商といった社会の上層部にいる特権階級から、学生、女中、日雇い労働者に到るまで、ありとあらゆる階層の人々の姿を目にすることができるのである。

小説を書くという行為を、神が創りたもうた現実世界に異を唱え、まったく別種の現実の可能性を提示する、神に対しての反逆と捉えていた当時のリョサにとって、⁽⁷⁾それを単に政治やイデオロギーの道具、プロパガンダの手段と見なすような一面的な考え方は到底容認することはできなかったはずだ。いかに重層的、多声的に物語世界を構築していくかという点に最大のエネルギーを注ぎ込んでいた彼の姿勢が、そうした一面的な発想と矛

盾なく折り合っていくことはきわめて困難であったと思われるからだ。そして小説家としてのこうした複眼的な視点は、価値観の多様性を尊重する態度にも遠からず結びつくことになるのである。

2. キューバの社会主義革命を支持するリョサの政治姿勢は60年代を通して一貫していたが、それはあくまでも表現の自由が保証されていることが絶対的な前提条件であった。ロンドンに居を構えていた1967年に彼は表現の自由をめぐる2つのエッセイを発表している。ひとつはイギリスの検閲制度に関してで、D. H. ロレンスの『チャタレイ夫人の恋人』が裁判で無罪の判決を得た一方で、別の作家(Hubert Selby J.)の作品が猥褻文書として有罪判決を受けたことに触れ、そうした判断は社会が下すべきものであって、いかなる検閲制度も存在を許されるべきではないとの意見を述べている。もうひとつはソ連のソルジェニーツィンが、第4回ソ連作家同盟に対して検閲制度廃止を訴えた公開状を送付したことを取り上げ、革命後のキューバにおいて些かも表現の自由に圧力が加えられた形跡がないからには、社会主義が表現の自由と相容れないはずはないと、ソ連の当局に検閲制度の撤廃を訴えている。リョサにとっては政治体制の如何よりもまず、作家としての活動の自由が保証されていることが重要であったことが、このふたつを読み比べてみると理解できる。

だからこそ、キューバにおいて1971年に詩人アルベルト・パディージャを始めとする何人かの文学者たちが、作品が反革命的であるとして当局から自己批判を強要されたと知ったとき、リョサは、自分が祖国のために望んでいる社会主義はそのようなものではないと、かなり厳しい口調でカストロ政権を非難することになる⁽¹⁰⁾。ただこの時点では直ちに社会主義そのものに見切りをつけるまでには到らず、社会主義こそが真の社会正義を実現する唯一の道であるとの信念をあらためて表明してもいる⁽¹¹⁾。しかしこの事件を境に彼の社会主義に対する好意的な姿勢が見られなくなることは確かである。おそらくこの頃から、社会主義が実現を目指している平等と、彼

自身が西欧に住んで享受している自由とは必ずしも容易に両立するものではないことをはっきりと認識し始めていたのであろう。彼は何よりも作家としての立場から表現の自由が脅かされることを恐れ、急速に西欧型民主主義への傾倒を深めていくことになる。

こうした彼の社会主義に対する姿勢の変化は、1970年代に入って発表された長篇小説、『パンタレオン大尉と女たち』（1973）の作風にも顕著な影響を与えている。拙論「『パンタレオン大尉と女たち』におけるユーモア⁽¹²⁾」において既に指摘したように、リョサが60年代の重厚・長大な作風から一転して、笑いを作品の中に積極的に取り込み、軽妙でコミカルな物語を作り上げるに至った背景には、マルクス主義のドグマに縛られていた自分自身に対する批判的な笑いが隠れているように感じられるのだ。いかなるドグマも、それが絶対的な言葉で語られるようになると、悪や虚偽さえも正当化してしまう危険性を孕み始めるということをパディージャ事件から痛感させられた彼は、これ以後、人間は自らの限界を謙虚に自覚すべきであるとするカミュの政治的理想主義により強く引き寄せられていくことになる⁽¹³⁾。

硬直した一面的な価値観から笑いは生じえないであろうことを思えば、70年代のリョサの作品において笑いが作品の構成要素として積極的に位置づけられたことと彼の政治姿勢の変化とは表裏一体の関係にあったことは間違いない。そして側面からそうした彼の変化を一層促進したと考えられるのが、当時のペルーの政治状況である。1968年にベラスコ＝アルバラード將軍のクーデターによって発足した左翼軍部革命政権は、米国系資本のIPC（国際石油会社）を接收し、大規模な農地改革を実行するなど、ペルー革命と呼ばれる上からの改革を積極的に推進していく。リョサが批判的にしか捉えていなかった軍部の主導によってキューバにも匹敵するほどの社会主義が建設されようとしているという思いもかけない現実の流れを眼前にして、彼がより柔軟な思考へと導かれた可能性は大きい。一見まったく相反するかと思われる2つの要素を結びつけるためには、絶対的価値

観に縛られた思考法はまったく不適當であるのだから。

文学的側面から見ると『パンタレオン大尉と女たち』における作風の転換を理解する上で、1967年に発表され空前のベストセラーとなったガルシア＝マルケスの『百年の孤独』が与えた影響も無視することはできない。マルケスの作品に充溢しているラブレー的哄笑の圧倒的なパワーはそれまでのリョサの、一定の知性を備えた読者のみを想定していると言わんばかりの小説とは全く異質のものであり、同じラテンアメリカ出身の作家としてリョサは当初からこの作品と作者に並々ならぬ関心を寄せている。しかし、前掲の拙論でも指摘したことであるが、『パンタレオン大尉と女たち』に積極的に取り込まれた笑いは、マルケスの奔放な哄笑と比べると、あくまでも計算の行き届いた理知的な笑いであり、「いわば向う岸の高いところからこっちを見下してなにもかもひとからげにしてからかう」⁽¹⁴⁾ 諷刺的な笑いである。これがユーモアといえるレベルにまで昇華することになるのは『フリアとシナリオライター』以降である。⁽¹⁵⁾

3. 『パンタレオン大尉と女たち』を刊行した翌1974年、リョサは実に16年振りに自主的亡命生活にピリオドを打ち、帰国することを決心する。心の底には、ベラスコ將軍の下で進行しつつあった〈ペルー革命〉の状況を自分の目で確かめたいという気持ちがあったのであろう。しかしヨーロッパでの安定した生活をあえて切り上げてペルーへ帰還した彼が目にしたのは、政治的腐敗と経済の混乱とで救いがたい状況にある祖国の姿だった。国営化された企業は国庫の補助金を当てにして競争力をまったく持たず、倒産の心配がないため労働者にも緊張感はなく、経営は政治と癒着して汚職の温床と化していたのである。外国からの借金ばかりが雪だるま式に増大していくなかで、75年には再びクーデターが起きてベルムデス將軍が政権の座に就くが、もはや軍事政権の手で厳しい経済再建策を実行することは不可能であった。国民の支持を失った軍部は結局政権を放棄し、80年には新憲法の下で大統領選挙が実施され民主化が実現することになる。

キューバの現実の姿に幻滅を感じていたリョサが、祖国の民主化の方向を自分が長年住み慣れたフランスやイギリスといった西欧先進国に重ね合わせていたであろうことは容易に想像がつく。民主主義がしっかりと根を下ろしているヨーロッパと比べたとき、様々な困難が山積している新大陸の民主主義は彼の目にはあまりにも脆弱なものと映ったであろう。1981年に発表された現代の叙事詩とも言うべき『世界終末戦争』からは、根底に横たわるそうした彼の問題意識を感じ取ることができる。リョサの一連の長篇小説の中でこの作品だけは、現代ペルーではなく19世紀のブラジルを舞台にしているという点で特異な位置を占めている。前世紀にブラジルの奥地で、コンセリェイロの下に集まった狂信的な信徒たちが共和国政府を相手に引き起こした大規模な武装蜂起〈カヌードスの乱〉をこの作品は描いているのであるが、この反乱の背景には、現代のラテンアメリカにおいてもなお解決のついていない様々な対立の図式——近代啓蒙思想と伝統的キリスト教の価値観、進歩派と保守派、西欧の合理精神と新大陸の土俗的精神、あるいは南部と北部といった地域の対立など——が重なり合っている。こうした反目が今日に到るまで尾を引いている根本には、自らの価値観に頑なに固執して心を開こうとしない、精神の不寛容さがある。不寛容な精神が高じていくと、ついには自分と異なる価値観を一切認めず、むしろそれを暴力的にでも排除してしまおうとする狂信性にまでエスカレートしていくことになる。『世界終末戦争』に描かれているのは、そうした狭隘な価値観が生み出した狂気と、コミュニケーション不在の状況である。

それは布教団でやってくるカプチン会の宣教師たち、それに、モレイラ・セザル、ガリレオ・ガルたちと同じ口調なのだ。絶対的な確信の調子、けっして疑うことのない者たちの口調だ、と思った。そして、その時初めて、コンセリェイロの話を、やくざ者を狂信者に変えてしまうことのできるその人物の話を聞いてみたいと感じた。⁽¹⁶⁾

「間違いばかり出てくる物語だな。コンセリエイロにモレイラ・セザル、ガル。カヌードスはひどくたくさんの人間を狂わせてしまったものだ。もちろんきみもそのひとりだが」「間違いの物語というよりも、誤解の物語だったんです」⁽¹⁷⁾

アメリカ合衆国においてこの長篇小説を執筆中の1980年に、彼は「アイザヤ・バーリン、我らの時代のヒーロー」と題するエッセイの中で次のように述べている。

私は何年か前に、ユートピアを求めるような政治思想、この地上に樂園が実現することを約束する黙示録的思想には愛想をつかした。そうした思想は、それが正さんとしている不公正と同程度に深刻な別の不公正を新たにもたらすことになるということが私には分かったのだ。それ以後私は良識⁽¹⁸⁾というものが政治における徳の中で最も価値あるものと考えている。

バーリンは「自由」とか「平等」といった大義がしばしば互いに相矛盾する排他的な関係に置かれることを指摘した上で、重要なのは、いずれか一方を善として選択して他方を排除してしまうのではなく、相手の価値観を尊重する態度を失わずに妥協点を模索することだとして、“pluralismo”すなわち、多様な価値観が併存することを容認する寛容な精神の必要性を説いている。また、ユートピアの実現を目指す思想はいずれも「積極的」自由の考え方に根ざしているため、集団の理想の実現を目指す過程においては、個々人の違いを尊重する「消極的」自由は犠牲にされざるをえない、と述べてユートピア思想が有する全体化の危険性も指摘している。サルトルの思想に対する違和感がつつの一方で、カミュの考え方に急速に接近していった70年代のリョサが、バーリンのこうした主張に共感するものを感じたのはごく自然な成り行きだったといえよう。

到達すべき最終目標（＝ユートピアの実現）を設定し、それに向かって突き進んでいくような行き方に警鐘を鳴らすバーリンの基本姿勢は、次に引用する柄谷行人の言葉とも通じ合う。

一九八九年の「共産主義」の崩壊という事件は、もう遠い昔のように見える。(略) 世界的な不況や環境汚染の進行のなかで、人々は当惑している。どんな理念もなくこの事態に直面しなければならないからだ。今後、ひとがとる態度は、幾通りかあるだろう。理念によって傷ついたために、いかなる理念も軽蔑し、現実的な問題すら侮蔑するというイロニー。あるいは、おずおずと理念に修正を加えて生き延びるか、あるいは、何らかの極端な解決策を強引に打ち出すイデオロギー。

だが、もう一つの態度がありうる。たとえば、マルクスがつぎのように書いていたことを想起すべきである。《共産主義とは、実現さるべき理念ではなく、到達すべき未来の状態でもない。それは現実的な諸条件から生ずる、現実的な諸矛盾をのりこえる運動過程しかない》（『ドイツ・イデオロギー』）。これがユーモアである。ただし、どうしてもユーモアを理解できない人がいると、フロイトが⁽¹⁹⁾いっている。

フロイトの考えでは、ヒューモアは、自我（子供）の苦痛に対して、超自我（親）がそんなことは何でもないよと激励するものである。それは、自分自身をメタレベルから見おろすことである。しかし、これは、現実の苦痛、あるいは苦痛の中にある自己を——時には（三島由紀夫のように）死を賭しても——軽蔑することによって、そうすることができる高次の自己を誇らしげに示すイロニーとは、似て非なるものだ。なぜなら、イロニーが他人を不快にするのに対して、ヒューモアは、なぜかそれを聞く他人をも解放するからであ

る。(略)しかし、私はヒューモアを心理学的に説明することに関心がない。実際フロイトも、ヒューモアに、心理学的説明をこえて、ある高貴な「精神的姿勢」を見いだしている。というよりも、フロイトの姿勢そのものがヒューモアなのである。(略)

その語を使わなかったとしても、ここで、ボードレールが敬意をもって、例外として挙げているのは、ヒューモアである。それは、有限的な人間の諸条件を超越することであると同時に、そのことの不可能性を告知するものだ。それがメタレベルに立つのは、同時にメタレベルがありえないことを告げるためである。ヒューモアは、「同時に自己であり他者でありうる力の存することを示す」(ボードレール)ものである。ヒューモアを受けとる者は、自分自身において、そのような「力」を見いだす。だが、それは必ずしも万人に可能なことではない。⁽²⁰⁾

諸矛盾をのりこえる運動過程そのものをヒューモアと捉えんとするならば、リョサはバーリンの思想が内包しているヒューモアに共感しているのだと言い換えることもできるであろう。そして自己を常に相対化して見つめるという姿勢は、文学作品においては、創造している作家としての自分自身を虚構の中に取り込んでいくという、メタフィクションへと結びつくことになるのである。

4. 1977年に発表された『フリアとシナリオライター』は、若き日のリョサの分身と思しき「僕」を主人公にした、自伝的要素がふんだんに盛り込まれた作品であるが、単なる私小説とは全く趣を異にしている。「僕」とフリアの恋愛騒動を物語の縦糸にしながら、その合間に横糸として、ペドロ・カマーチョというシナリオ・ライターが執筆したいくつもの通俗的ラジオドラマが挿入されていくことで、いつしか「僕」とフリアの物語も一編のラジオドラマであるかの如き印象を読者に与えるような仕掛けが施さ

れているのである。また、超人的な勢いで複数のシナリオを同時に書き飛ばしていくカマーチョを取り巻く現実が、彼の執筆した作品＝ドラマと併置されているこの小説は、書くという行為そのものを物語化したメタフィクショナルな特質を有している。ガルシア＝マルケスを扱った『ある神殺しの歴史』（1971）やフロベール論『果てしなき饗宴』（1975）を読むと、リョサが虚構作品の創造される過程に並々ならぬ関心を抱いていることがよく分かるのだが、彼が評論という形で明らかにしようと試みた内容を、小説という虚構の中に描き出したのが『フリアとシナリオライター』であると捉えることができよう。1人の小説家として、メタレベルから自分自身の姿と物語を作り出すという行為とを見つめ、それを虚構の中に封じ込めるためには、他者の視点で自分を観察する能力が不可欠である。ユートピアの実現をもくろむような絶対的なイデオロギーから解放され、多様な価値観の共存を容認することの重要性を認識しつつあった70年代のリョサが、作家である自分自身をも虚構の中において相対化していく小説に行きついたことは決して偶然ではないだろう。⁽²¹⁾

彼の文学におけるこうした方向性は80年代に入って一層顕著なものになる。81年の『タクナから来たお嬢さん』を皮切りに『キャシーと河馬』（1983）、『ラ・チュンガ』（1986）とそれまでには見られなかった戯曲作品が3つ発表されるのだが、それらはいずれも、小説はいかにして書かれるのか、あるいは、物語を生み出す原動力となる想像力は人間の生にとっていかなる意味を持っているのか、という虚構の創造それ自体をテーマとしたメタフィクション的傾向を有している点で共通している。このようなテーマを作品化するにあたって小説ではなく戯曲という形式が採用されたのには、もちろんそれなりの理由がある。舞台の上で展開している世界は、いかにリアルなものであろうとも観客にとってはそれが虚構であることが自明の大前提であるため、そこで現実の世界とメタレベルの（虚構）世界とが同時に演じられたとしても観客にはそれ程抵抗なく受け入れられる可能性が高い。リョサは戯曲の持つこうした特性が、メタフィクショナルな内

容を作品化する上できわめて有効であることを直観していたと考えられる。⁽²²⁾

当初戯曲という形式を利用して表現しようと試みたメタフィクショナルなテーマを小説の形で追求したのが1984年の『マイタの物語』である。ここでは「マイタの物語」を書きつつある作家自身を物語の一部として取り込んだ上で、その両者をさらに一段高いレベルから相対化するという、『フリアとシナリオライター』の二重構造をさらに複雑化した三重構造が成立している。戯曲においては、書くという行為と書かれた作品世界、言い換えれば作家の外に広がる現実の世界と作家の想像力の中に広がる虚構の世界とが、虚構であることを前提とした舞台という枠組みの上で同時に展開されているわけだが、『マイタの物語』では戯曲における舞台に相当する外枠を小説作品の中に有機的に組み込むことに成功しているのである。⁽²³⁾

小説という虚構の世界を創造する行為そのもの、そしてそれを可能にする想像力の働きに対する関心の奥には、人間の生を、外側の現実世界と心の内側の想像世界（＝虚構世界）の総合として捉えようとする、リョサの世界観を読み取ることができる。畢竟人間は客観的現実（*realidad real*）のごく限られた一部しか認識できないのである以上、彼にとって現実とは、小説の中、あるいは心の中に広がる虚構された現実（*realidad ficticia*）と等価なものに過ぎない。自分自身をも含めた現実を虚構世界と同列に置き、それもまたひとつの物語として相対化してとらえようとする姿勢からは、リョサの、自己の内部に他者を併せ持つ優れたユーモアの精神を感じ取ることができるのではないだろうか。⁽²⁴⁾

宮田光雄は『キリスト教と笑い』の中で、キリスト教のユーモアについて次のように述べている。

ヴィクトール・フランクルは、『夜と霧』の中で、ナチ強制収容所を生き抜くことのできた秘密として、精神の力のすばらしさを語っている。具体的には、愛する者との再会への意思、自然や音楽の美しさへの感動などに加えて、ユーモアをあげている。ユーモアは

「自己維持のための闘いにおける心の武器」であり、それは、現実の生活にたいして、たとえ「数秒でも距離をとり、環境の上に自らを置くのに役立つ」からだと分析している。しかし、さらに突込んでいえば、その根拠は「人間が自分自身から外に出て、外から自分を見る可能性、つまり自己超越の能力以外のものではない（H. ティーリケ『聖者と愚者の笑い』）であろう。

この点において、キリスト教のユーモアには、それを可能にする特別の理由があると思われる。すなわち、ユーモアは、もっとも深い意味で、この世を超えた究極的な秩序との関わりにおいて、この世を見ることを知った者の落ち着き、信頼、深い喜びである、と言うこともできよう。つまり、ユーモアは、これまでこの地上に拘束されていたところのものから内面的に自由になったときに生まれるのである。それは、この世を超越して、それにたいして距離をとりうる精神態度にほかならない。

この世の存在を無視あるいは軽視するのではないが、それを相対化することができる。むしろ、人間に示された相対的な可能性の中で《力強く、落ち着いて、朗らかに》（K. バルト）人間のわがを果たすように解放される。じっさい、バルトは、全体主義国家の過大な要求にたいして攻撃する格好の武器としてユーモアを用いる⁽²⁵⁾べを心得ていた。

宮田が言う、「この世を超越して、それにたいして距離をとりうる精神態度」を、リョサは神という絶対者の助けによってではなく、文学者としての卓越した想像力の働きによって獲得しているのだ。70年代における彼の政治姿勢の変化は、一方では多様な価値観の共存を容認する寛容の精神を説くバーリンを見出し、他方では物語を創造するという行為そのものを物語の中に取り込んでいくメタフィクションに結びついた。しかし、寛容の精神にしてもメタフィクションにしても、自己を相対化して捉えるとい

う点では同じコインの裏表に過ぎない。言い換えれば両者はいずれもユーモアという「精神的姿勢」、あるいは「精神態度」があって初めて可能になったのである。

5. リョサの小説は、60年代に既に現実の全体的把握を志向したポリフォニックな構造を有していたわけだが、そこに見られる複眼的な視点は、その後の彼の方向性を早くから暗示している。多面的、重層的に作品世界を構築していこうとする姿勢は例えば81年の『世界終末戦争』においても顕著であるが、小説ばかりでなく、ノンフィクションの分野でも同じことが言える。左翼ゲリラによるジャーナリスト虐殺事件の調査報告書として書かれた『ある虐殺の真相』(1982)にしても、サンディニスタ革命後のニカラグアの状況をルポした『ニカラグアにて』(1985)にしても、決して特定の見方に偏ることなく、可能な限り多面的かつ公正に事実を描きだそうとしているため、作者の個人的見解にも押しつけがましいところがない。こうした彼のバランス感覚とでもいうものは、取りも直さず彼の内なる「精神的姿勢」＝ユーモアから派生するものに違いあるまい。

リョサにとって精神的姿勢としてのユーモアが重要な意味を持つに到ったという点に関して思い出されるのは西部邁の次のような主張である。

神の不在、そのことが大衆のきがかりなのである。それが苦痛や不安の種であることを大衆は感じている。「神の死」、それはどうしようもない今世紀の現実であり、それゆえ、微かに息づいている知識人および庶民としては、ペシミズムをもってしなければ高度大衆社会に接することなど不可能である。しかし、「神の不在」が痛覚をもってうけとめられているという事実は僅かにせよオプティミズムの源泉となりうる。現代の知識人はこうしたぎりぎりの心情を呼吸して生きるほかないのである。

知識人が崇高の次元について語る能力をもっているというのでは

ない。むしろ、それを断念するところから知識人の営みがはじまるというべきであろう。崇高を望みつつ、その可能性を絶たれている緊張のなかで、知識人が頼りにする文体はユーモアである。理想と現実のあいだの平衡は、すでにのべたように、勝れた散文精神によって達せられると思われるのだが、その散文が本格的に勝れたものであるためには、「神の存在」が実感されなくてはならない。それを実感することの不可能を知った知識人は、ユーモア感覚によって、かろうじて、崇高な次元への希望と絶望をともども語ろうとするのである。しかし、高度大衆社会における多種多彩な専門人の言葉は、ユーモア感覚も平衡感覚も失って、騒々しい多言症もしくは鬱陶しい沈黙症状へと陥っているように思われる。⁽²⁶⁾

これまで見てきたように、リョサの中で政治と文学とが分かちがたく緊密に結びついているのは間違いないが、それは単に彼の政治姿勢が個々の作品に影響を及ぼしているという意味においてはではない。むしろ逆に、文学において彼をメタフィクションへと向かわせた精神的姿勢＝ユーモアにこそ、イデオロギーと神が有効性を喪失した世紀末の今日的状況を打破する優れて政治的な可能性が秘められていると考えられるのである。

註

- (1) 戯曲『キャシーと河馬』(1983)において、リョサ自身をモデルにしていると思われるサンティアゴという登場人物は、かつてどのような若者だったかと問われて次のように答えている。

「僕は理想主義者で、ロマンチックな人間でした。ヴィクトル・ユゴーのような人間になって、社会に自分の生きた証を残すことのできる詩とか政治、芸術といった崇高なものに人生を捧げることを夢見ていました。僕の伝記に偉業を散りばめたかったのです。」Vargas Llosa, Mario. *Kathie y el hipopótamo*. Barcelona, Seix Barral, 1983, pp.45-46.

- (2) Vargas Llosa, Mario. “Toma de Posición”, (*Contra Viento y*

Marea (I), Barcelona, Seix Barral, 1986, pp.91-92.)

- (3) Vargas Llosa, Mario. “La literatura es fuego”, (*Contra viento y marea (I)*), op.cit., pp.176-181.)

このような主張からは、長年フランスに住んでいたリョサがサルトルの影響を強く受けたであろうことを実感させられる。

- (4) Vargas Llosa, Mario. *La ciudad y los perros*, Barcelona, Seix Barral, 6a. edición mexicana, 1979, p.262. (訳文は杉山晃訳『都会と犬ども』(新潮社)を参照させていただいた。)

- (5) Vargas Llosa, Mario. *La Conversación en La Catedral*, Barcelona, Seix Barral, 1969, p.13. (訳文は桑名一博訳『ラ・カテドラルでの対話』(集英社)を参照させていただいた。)

- (6) この点で興味深いのは『緑の家』の主人公の1人であるリトゥーマであろう。この登場人物は、1959年に発表された短篇集『ボスたち』のなかの「ある訪問者」にすでに脇役として現れているのだが、1986年の『誰がパロミノ・モレーロを殺したか』、そして最新作である1993年の『アンデスのリトゥーマ』の主要な登場人物の1人でもある。1977年の『フリアとシナリオライター』や1986年の戯曲『チュンガ』にもその姿を現しており、この人物を軸にして複数の作品がより大きな物語世界へと発展していきそうな可能性が感じられる。

- (7) Vargal Llosa, Mario. *García Márquez: Historia de un Deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p.85.

- (8) Vargas Llosa, Mario. “Un caso de censura en Gran Bretaña”, (*Contra viento y marea (I)*), op.cit., pp.184-188.)

- (9) Vargas Llosa, Mario. “La censura en la URSS y Alexandr Solzhenitsin”, (*Contra viento y marea (I)*), op.cit., pp.189-194.)

- (10) Vargas Llosa, Mario. “Carta a Fidel Castro”, (*Contra viento y marea (I)*), op.cit., pp.250-252.)

- (11) “Entrevista exclusiva a Vargas Llosa por César Hildebrandt”, (*Contra viento y marea (I)*), op.cit., pp.253-257.)

- (12) 立林良一「『パンタレオン大尉と女たち』におけるユーモア」(『同志社外国文学研究』第64号, 同志社大学外国文学会, 1992年, pp.1-15.)

- (13) リョサのカミュの思想に対する再評価は、1975年に発表された“Albert Camus y la moral de los límites”, (*Contra viento y marea (I)*), op.cit., pp.321-342.)で詳しく語られている。

- (14) 井上ひさし「風刺と笑いによって」『岩波講座 文学12』, 岩波書店, 1976年, p.314.

- (15) 前出の『『パンタレオン大尉と女たち』におけるユーモア』では「ユーモア」という語を厳密に定義せず、無造作に使用してしまったが、本稿の第3節、第4節で論じていくような意味において考えるならば『パンタレオン大尉と女たち』に取り込まれた笑いをユーモアとして捉えるのは不適切である。拙論では最後に「バルガス＝リョサがユーモアの持つ可能性を十分認識していたかどうかという点については疑問が残る」と結論づけたわけだが、むしろ『パンタレオン大尉と女たち』の段階では、それは諷刺の笑いにとどまっていたユーモアのレベルにまではまだ達していなかったとすべきであっただろう。
- (16) Vargas Llosa, Mario. *La guerra del fin del mundo*, Barcelona, Seix Barral, 1981, pp.237-238. (訳文は旦敬介訳『世界終末戦争』（新潮社）を参照させていただいた。)
- (17) *ibid.*, p.434.
- (18) Vargas Llosa, Mario. “Isaiah Berlin, un héroe de nuestro tiempo”, (*Contra viento y marea (II)*), Barcelona, Seix Barral, 1986, pp.260-278.)
- (19) 柄谷行人「絶望感解放するユーモア 理念なき難局の時代に」,『朝日新聞』, 1992年9月10日（夕刊）.
- (20) 柄谷行人「ヒューモアとしての唯物論」『ヒューモアとしての唯物論』, 筑摩書房, 1993年8月25日, pp.120-122.
- (21) もちろん文学的な影響という側面から捉えるならば、60年代後半から70年代にかけてアメリカ合衆国で、メタフィクションとかファビュレーション、あるいはスーパーフィクション、ポストモダニスト・フィクションなどの名で総称されるような小説が隆盛を究めたことは無視できないであろう。こうした傾向を代表する小説のひとつであるトマス・ピンチョンの『重力の虹』が出版されたのが1973年のことであった。リョサにとっての60年代がモダニズムの時代であったとするならば、70年代はポストモダンへの転換期と位置づけることができよう。
- (22) 80年代の戯曲作品の特質については、立林良一「マリオ・バルガス＝リョサの3つの戯曲作品について」(『福岡大学総合研究所報』121号, 1990年, pp. 1-12.) において詳述しているので、そちらを御参照下さい。
- (23) 『マイタの物語』のメタフィクショナルな構造とその分析に関しては、立林良一「バルガス＝リョサの『マイタの物語』におけるメタフィクション性」(*HISPANICA*, no.35, 日本イスパニヤ学会, 1991, pp.134-146.) を御参照下さい。
- (24) この点については、「真実は発見されるのではなく作り出されるのだ」とし

た、カール・ポパー（1902-94）の思想と通底する。彼は批判と自由の抑圧にくみする、決定論に基礎をおいたすべての社会科学（特にプラトンとヘーゲル）を批判したが、その歴史観の基盤にある精神姿勢はやはりユーモアと呼ぶことができるであろう。リョサは彼の『開かれた社会とその敵』（1950）を非常に高く評価している。

- (25) 宮田光雄『キリスト教と笑い』岩波書店, 1992年, pp.18-20.
- (26) 西部邁『NHK市民大学 大衆社会のゆくえ』日本放送出版協会, 1986年, pp.128-129.