

神戸市外国語大学 学術情報リポジトリ

El mundo de Julio Cortázar I

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 1973-07-30 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 木村, 榮一, Kimura, Eiichi メールアドレス: 所属:
URL	https://kobe-cufs.repo.nii.ac.jp/records/2225

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



フリオ・コルタサルの世界 I

El mundo de Julio Cortázar — I

木 村 栄 一

今世紀に入って小説の危機が叫ばれたりしたが、その場合の危機とはおそらく、十九世紀中葉から今世紀初葉にかけて次々と現われた偉大な小説家たちの作品にくらべて、現代作家の小説が質量ともに劣り、このままでは文学上のジャンルとしての小説が消滅するのではないか、という意味の言葉なのだろう。一方また、文芸批評の目をみはるばかりの進歩や、作家自身が自分の書く小説に対する批評意識に目ざめているところから、今世紀は批評の時代ともいわれる。とまれ「小説とは、本質的に、方法論を模索する芸術⁽¹⁾」であるとするれば、また小説が、1948年以降「変幻自在の神⁽²⁾」としてさまざまに姿を変えつつ、ますます緻密で先鋭な方法論を備えるようになってきているのだとすれば、小説に対する上記のような意見も、小説自体が大きく変容していることのひとつの証ともとれよう。しかし、いずれにしても、小説はこの先どうなるのだろうかという不安と期待は残されているわけだが、そうした中であって、近年次々と問題作を発表し江湖の注目を集めているラテン・アメリカの現代作家たちは小説に新たな可能性を開くものとして期待されている。広大な地域にまたがるラテン・アメリカ諸国の作家たちは、数にしては大変なものでもいちいち列挙することは差し控えるが、本稿でとりあげるフリオ・コルタサル **Julio Cortázar** がその代表的作家のひとりであることはよく知ら

(1) 三島由紀夫『三島由紀夫文学論集』66頁（講談社、昭和45年）

(2) R. M. アルベレス『現代小説の歴史』新庄嘉章、平岡傳頼訳（新潮社、1965年）この中で、作者は1948年以後の小説にあてた第三部に「小説というこの変幻自在の神」というタイトルをつけている。

れている。彼の代表作『石けり』Rayuela (1963年)は二十世紀文学の一大収穫であるという評言さえ聞かれ、また一方では、ボルヘス Jorge Luis Borges の次代を荷なる短編小説の鬼才としても著名である。本稿では数回にわたって彼の作品を取り上げてゆくつもりだが、それによって彼の文学世界が少しでも明らかになればと願っている。本論に入る前に、現代ラテン・アメリカ文学の概括的な展望と、コルタサルの伝記に少し触れて、序に代えることにする。

ラテン・アメリカ⁽³⁾というのは地域的な総称で、メキシコからアルゼンチン、つまり北半球から南極圏におよぶ広大な地域を指す。そこには二十数カ国の独立国があり、我々がラテン・アメリカという時、それらをひとつの集合体とみなしているわけである。しかし、それらの国々は独立してからすでに一世紀半以上の歴史をもち、自然環境も千差万別なら、人種構成も多様である。それゆえ、文学作品の性格も多種多様で、実際にいろいろな作品を読みくらべてみると、ラテン・アメリカ文学なり、イスマノアメリカ文学という名称が具体的にはいったいなにを指しているのだろうか⁽⁴⁾と訝しく思われることがある。だから、ラファエル・コンテ Rafael Conte の ¿Qué relación existe, por ejemplo, entre la narrativa de Borges y la de Carlos Fuentes? (たとえば、ボルヘスの物語とカルロス・フエンテスの物語との間にはいったいどのようなつながりがあるのだろうか。) という否定的な問いかけもゆえなきことではない。コンテはそのあとで、イスマノアメリカのある国なり、ある特定の地域の作家たちの間に親近性が見られることを指摘しながらも、それぞれの国の文学をひとつに結び合わせるふたつの特徴として言葉と歴史的背景

(3) いわゆる中南米諸国を総称的に指す時、一般にスペイン語では Latinoamérica もしくは Iberoamérica という言葉が用いられ、特にスペイン系の国々だけを総称的に指す時は Hispanoamérica という言葉が用いられる。日本ではラテン・アメリカという名称が普通に用いられるので、本稿でもそれに従っているが、特にスペイン系の国々を指す時はイスマノアメリカという名称を用いることにする。

(4) Rafael Conte: Lenguaje y violencia. Introducción a la nueva narrativa hispanoamericana. p. 17, Madrid, Al-Borak S. A., 1972.

をあげ、それぞれの国の文学は独自の個性を失なうことなく、全体としてイ
スパノアメリカの小説を形成していると述べている。⁽⁵⁾とまれ、イスパノアメ
リカの現代小説についてなにごとか述べようとする時は、それを巨視的な視
野のうちにおさめようとしているわけだから、どこかに多少の無理が生じて
くることは止むをえないだろう。

さて、そこで、イスパノアメリカの現代小説は⁽⁶⁾いったいどこから始まるの
かという問題が出てくる。ここにもいろいろと論議があるようだが、いずれ
にしても、イスパノアメリカは十五世紀末から十九世紀初めにかけてはスペ
インの植民地であり、その統治下にあった。十八世紀後半に、フランスから
啓蒙思想や自由主義思想が伝わり、さらにアメリカ合衆国の独立やフランス
革命の影響によって、イスパノアメリカに独立の気運が高まり、十九世紀に
入ると続々と独立してゆく。独立後、イスパノアメリカの諸国は、フランス
を中心にヨーロッパからありとあらゆるものを学び取ってゆくが、文化・文
学についても例外ではなかった。歴史の重みをそなえたすぐれて高度な旧大
陸の文化は、独立して間もない若い諸国にとっては、目ざすべき目標、到達
すべき理想としてどこまでも高くそびえていた。その事情は二十世紀にいた
るまで大きく変ることはなかったし、現代でもまだなおヨーロッパから多く
のものを学び取っていることは否定できない。そうした中で、十九世紀末の
詩の運動である《近代派》**Modernismo** はイスパノアメリカ独自の詩を生み
出し、文学史上に特筆すべき一ページを画しており、例外的な現象といえる。
しかし、それも当初はフランスのバルナシアンやサンボリズムの影響下で育
まれ、後にそれへの否定を梃子にしてイスパノアメリカ独自の詩の運動へと
発展したものであるし、ルベン・ダリーオ **Rubén Darío** という天才をぬき
にしては考えられないものであった。

ともあれ、イスパノアメリカの新しい小説の出発点について考えようとする

(5) R. Conte: op. cit., p. 17~20.

(6) 一般に、イスパノアメリカの現代小説は *Nueva novela* (新しい小説) と呼ばれるので、以
下それに従う。

れば、二十世紀に入ってから新・旧両大陸に起こった歴史的な大事件に目をむけなければいけないだろう。つまり、新大陸では1910年代にメキシコ革命が起り、旧大陸では1914年の第一次世界大戦から、ロシア革命、スペイン市民戦争、第二次世界大戦と動乱と殺戮の時代が相次いで起こる。

特定のイデオロギーも、強力な指導者もなしに、民衆の中から湧き上がった稀有な革命、ロシア革命に七年先んじて起こった革命、そのメキシコ革命が他のイスマノアメリカ諸国にどこまで影響を与えたかは疑問であるにしても、少くともそれが現代のメキシコにとっての原点となるものであり、きわめて重大な意味を備えていることは疑い得ない。また、文学においても、この革命から新しく革命小説と呼ばれるジャンルが誕生している。一方、旧大陸では1914年に第一次世界大戦がおこり、ラテン・アメリカの人たちが理想とも仰いでいたヨーロッパが血にまみれた戦場と化す。この戦争がラテン・アメリカに与えた衝撃と失望感は大きなものであったが、それについてジーン・フランコ Jean Franco はこう述べている。

“Pero hacia 1918 la creencia en la superioridad de los sistemas culturales y sociales de Europa se había desvanecido. El espectáculo que ofrecían las grandes potencias al dedicar los recursos de la ciencia y la industria a una labor de exterminio resultaba escarnecedor a todos los latinoamericanos para quienes Europa había significado la cúspide de los valores humanos(...) después de 1918, el fracaso de Europa como ideal los llevó (a los intelectuales latinoamericanos) a la búsqueda de una Utopía en el Hemisferio americano.”⁽⁷⁾

(しかし、1918年頃になると、ヨーロッパの文化・社会体系がよりすぐれたものであるという信念は崩れ去った。列強が科学・産業資源を駆使して、たがいに殺戮を行なっている光景は、ラテン・アメリカの人々に目に馬鹿げたものとして映った。が、かつてのヨーロッパは、ラテン・アメリカの人々にとって、最高の人間的価値を表わしていたのだ(……) 1918年以後、理想としてあったヨーロッパが失墜することによって、ラテン・アメリカの知識人

(7) Jean Franco: La cultura moderna en America latina, p. 79. trad. por Sergio Pitol. México. Edit. Joaquín Mortiz, 1971.

はアメリカ大陸の中にユートピアを捜し求めるようになった。

この大戦でヨーロッパが血みどろの戦場と化したのを見て、ラテン・アメリカの人たちがそれを馬鹿げたことと考え、嘲笑しかおぼえなかったかどうか、それは定かでない。しかし、かつてラテン・アメリカの人たちは、ヨーロッパを賛仰的のとして畏敬の念をもって仰ぎ見ていた。が、この大戦によってその眼差しに深い悲しみと不信の影が射したことは否定できないだろう。続いて、1917年にロシア革命が起こるが、これはラテン・アメリカの知識人、ことに前衛派の詩人たちに深い思想的影響を与える。一方、第一次大戦後、旧大陸では、フランスを中心にして既成の価値観を否定する新しい前衛芸術運動が誕生する。それが、既成の芸術理論をすべて否定するダダイズであり、絵画に独創的な視点をもたらしたキュビズムであり、理性と論理に代えて想像力と夢をもちこみ、それによって人間の意識の解放と革命を唱えるシュルレアリズムであった。そして、これらの前衛芸術運動がラテン・アメリカに紹介され、大きな影響を与えることになった。かてて加えて、第一次世界大戦の傷跡も癒えきらぬうちに、旧大陸はスペイン市民戦争、つづいて第二次世界大戦とふたたび殺戮と動乱の最中に巻きこまれてゆく。

1936年に始まるスペイン市民戦争は、同胞相食む悲惨な戦いであったが、この戦いによってイスマノアメリカは思いがけない知的刺激を受けることになった。つまり、この内乱でスペインの知性を代表するすぐれた知識人、学者、文学者が言葉を同じくするイスマノアメリカの諸国に亡命したのだ。彼らスペイン人亡命者は、主としてメキシコ、アルゼンチン（中にはアメリカ合衆国に亡命した者もいるが）に難を避け、その地で精力的に活動する。イスマノアメリカの知識人は、彼らから、願ってもない知的刺激を受け、新大陸の知性は大いに活気づくことになった。このスペイン市民戦争に続いて、1939年には第二次世界大戦が勃発する。ここにおいて、ヨーロッパはふたたび凄惨な戦争に巻きこまれる。《最高の人間的価値》を表わしているはずのヨーロッパは、かくして血みどろの戦場と化す。これは、大西洋のかなたに

いるラテン・アメリカの人たちにとって決定的なことであった。たとえてみれば、理想の女神ヨーロッパの像が第一次大戦で大きく揺らぎはじめ、そのあと第二次大戦によってその像がどつとばかりに倒壊したとでも言えようか。加えて、この第二次大戦でヨーロッパの知的活動は跡絶え、さらにラテン・アメリカの知識人がそこから多くのものを学び取っていた旧大陸からの書籍や雑誌の輸入が止まってしまった。このような事情から、ラテン・アメリカの人たちは自力で自分たちの文化を創り出してゆかなければいけないと気づくことになる。エミール・ロドリゲス・モネガル Emir Rodríguez Monegal は、スペイン市民戦争でスペインのすぐれた知識人が数多くイスパノアメリカに亡命してきたこと、第二次大戦でヨーロッパとの交通が跡絶えたこと、このふたつのことがイスパノアメリカの知性にまたとない刺激を与え、書籍雑誌の出版社、文化協会、図書館、博物館などの創設といった文化的活動を活発にさせ、さらに、本職の作家を生み出す機縁ともなったと述べている。⁽⁸⁾とまれ、第一次大戦によってヨーロッパに失望したラテン・アメリカ諸国は、「アメリカ大陸の中にユートピアを捜し求める」ようになったと、ジーン・フランコは書いているが、これはラテン・アメリカの人たちが自分たちの住む新大陸に目を向けはじめたことを意味する。一度大きく揺らいだ女神ヨーロッパの像は、第二次大戦で完全に崩壊し、もはや理想の女神という面影を止どめなかった。そうしたところから、ラテン・アメリカが自らの理想を旧大陸の中に見い出すことを諦め、自らのうちにユートピアを見い出そうとし、また自らのアイデンティティを問い返すようになったのは自然の成行きである。しかし、だからといって、ヨーロッパ文化がラテン・アメリカの人たちにとって全く無意味なものに成り下ったわけではない。伝統の重みを欠くラテン・アメリカは、長い伝統に支えられたすぐれて高度なヨーロッパ文化から今なお多くのものを学び取っている。ただ、かつては崇拜の対象としてひたすらヨーロッパ文化を受け入れ、それに追随していたのが、第一次、第二

(8) Emir Rodríguez Monegal: Narradores de esta América, p. 13, Uruguay, Edit. Alfa, 1969.

次の大戦を経て、ラテン・アメリカはむしろ能動的に同化吸収してゆくようになる。つまり、こうした歴史的事件という外的要因や、自らのアイデンティティを求めようとする内的要請を通して、ラテン・アメリカは成年に達していったのだ。

ここでひるがえって、1910年代から40年代にかけてのイスパノアメリカの小説に目をむけてみることにしよう。その場合、まず最初にメキシコ革命小説を取りあげなくてはならないだろう。革命後メキシコに登場した一群の小説家の中で最も代表的な作家といえば、マリアーノ・アスエラ Mariano Azuela とマルティン・ルイス・グスマン Martín Luis Guzmán がいる。とくに、アスエラの代表作『虐げられし人々』*Los de abajo* (1916年)は革命小説中の傑作と言われている。これはデメトッリオ・マシーアス Demetrio Macías という神話的性格を備えた一人物に、革命の暴力的で、虚しく不毛な一面を集約させ、それをリアリスティックな手法で見事に結晶させた作品である。アンドレス・アモロス Andrés Amorós の評言を借りれば、この作品は時に《自然主義的》でありながらも、《叙事詩的》性格と《抒情詩的》性格をふたつながらかね備えた《偉大な詩》になっている。アスエラはまた都会小説を書いたり、小説論を著わしており、その意味でもメキシコ小説に新生面を切り開いた作家といえるが、その遺産はアウグスティン・ヤニエス Agustín Yáñez やファン・ルルフォ Juan Rulfo、カルロス・フェンテス Carlos Fuentes といった現代作家にまで受け継がれている。

また、20年代に入ると、イスパノアメリカの熱帯のジャングルを舞台にした特異な作品が登場し、注目を集める。ホセ・エウスタシオ・リベラ José Eustasio Rivera の『大渦』*La vorágine* (1924年)とロムロ・ガリエーゴス Rómulo Gallegos の『ドーナ・バルバラ』*Doña Bárbara* (1929年)がその代表的な作品である。そこでは、神秘的な、超越的な大自然と人間との壮絶な戦いと交感が語られているが、これらの作品は特異な素材と文体の力に

(9) Andrés Amorós: *Introducción a la novela hispanoamericana actual*, p. 43~44. Madrid, Edics. Anaya, 1971.

よってイスペインアメリカの小説に新しい可能性を開いた。アレホ・カルペンティエル Alejo Carpentier やガブリエル・ガルシア・マルケス Gabriel García Márquez といった現代作家の中にその後継者を見出すことは不可能ではない。

一方また、アルシーデス・アルゲダス Alcides Arguedas からシーロ・アレグリア *Ciro Alegria* にいたるインディイニスモ文学もこの時期に登場する。インディオを虐げ抑圧する白人を告発し、インディオの権利復権をうたうこの精神は、マリオ・バルガス・リョーサ *Mario Vargas Llosa*, ホセ・マリーア・アルゲダス *José María Arguedas* などに受け継がれている。

また、ヨーロッパからの移民が多いポエノス・アイレスはもともとコスモポリタンの性格を備えていたが、そこを中心とするラ・プラタ河流域は一種特異な文学風土を備えている。そこでは、今世紀の初めから幻想文学の伝統があり、その風土のもとでオラシオ・キローガ *Horacio Quiroga* やロベルト・アルト *Roberto Arlt* といった作家が現われる。この根強い幻想文学の伝統は、ボルヘス、アドルフオ・ビオイ・カサーレス *Adolfo Bioy Casares*, コルタサル, エルネスト・サバト *Ernesto Sábato* といった作家のうちにも脈々と生きつづけている。また、ホセ・エルナンデス *José Hernández* の『マルティン・フィエロ』*Martín Fierro* (1872年) に代表される gaucho 文学の流れを汲みながら、近代小説としての性格も備えたリカルド・グワイラルデス *Ricardo Güiraldes* の名作『ドン・セグンド・ソンプラ』*Don Segundo Sombra* (1926年) も、この時期の収穫として見落とすことはできない。

以上へのべてきた、メキシコ革命から第二次世界大戦に到るまでのイスペインアメリカの小説の特徴は、大まかに言って、十九世紀リアリズムの延長であるか、ロマン主義の流れを汲むか、あるいはその両者の融合したものと見なしてよいだろう。そこにはまた、社会意識の萌芽、ヨーロッパ文明への訣別とイスペインアメリカの自然の発見といった要素が絡みあってはいるが。

そして、1940年代に入ると J. L. ボルヘス, ミゲル・アンヘル・アストゥ

リアス Miguel Angel Asturias, A. カルペンティエルといった作家が登場するが、この時期をもってイスパノアメリカの新しい小説が始まるとするのが一応文学史上の常識となっている。以下、作品を記してみると、ボルヘスは『物語集』Ficciones を1944年に、『アレフ』El Aleph を1949年に出版し、アストゥリアスは『大統領閣下』El Señor Presidente を1946年に、カルペンティエルは『この世界の王国』El reino de este mundo を1949年にそれぞれ発表している。アストゥリアス、カルペンティエルはともにヨーロッパ文学に造詣が深いですが、それにもかかわらず、イスパノアメリカの土着的な、魔術的な世界をそれぞれに個性的な文体を駆使してまざまざと浮かび上がらせ、普遍性をそなえた世界にまで高めている。一方、ボルヘスは、コスモポリタンの都会ボエノス・アイレスで育ち、若くしてヨーロッパに移り、そこでの生活も長く、ヨーロッパ文学、ことに英文学についての造詣が深いため、彼の作品も読み方によってはヨーロッパ文学的な性格がきわめて強いように思われる。しかし、カルロス・フェンテスはボルヘスについてこう述べている。

“Quien conoce Buenos Aires sabe que el más fantástico vuelo de Borges ha nacido de un patio, de un zaguán o de una esquina de la capital porteña. Pero quien conoce Buenos Aires también sabe que acaso ninguna otra ciudad del mundo grita con más fuerza: “¡Verbalízame!” ...Buenos Aires necesita nombrarse a sí misma para saber que existe, para inventarse un pasado, para imaginarse un porvenir...”⁽¹⁰⁾ (ブエノス・アイレスを知っている人は、ボルヘスのこの上もなく幻想的な飛翔が首都ブエノス・アイレスのある中庭か、玄関か、町角から生まれ出たものだということを知っている。ブエノス・アイレスを知っている人はまた、おそらく世界中のどの都会もあの町ほど大きな声で『自分を言葉に表わしてくれ!』と叫び立てたりはしないことを知っている……ブエノス・アイレスは、自分がこの地上に存在していることを知るために、過去を作り出すために、未来を夢想するために自分

(10) Carlos Fuentes: La nueva novela hispanoamericana, p. 25. México, Edit. Joaquín Mortiz, 1969.

を名づけなければならないのだ……)

つまり、ボルヘスは途方もない博識を駆使して、時空を自由に飛びかいたが、謎にみちた迷宮を作り上げてゆくが、それはすべてブエノス・アイレスから生まれ出て、ブエノス・アイレスに回帰するものなのだ。言いかえれば、ブエノス・アイレスとはそこに宇宙空間をすっぽりおさめている小さな球体アレフ、つまりひとつの限られた空間であると同時に、遍在する無限の空間でもあるのだ。そこには、ブエノス・アイレスの荷なわされたひとつの宿命、ヨーロッパであってヨーロッパでない都会という逆説的な宿命の象徴がこめられている。ボルヘスの魔法の手によって、ブエノス・アイレスは遍在する土地となった、つまり普遍性を獲得した。ボルヘスの作品について語る時にブエノス・アイレスを全く無視してもよいということが、そのことを最もよく語っているだろう。このように見てゆけば、アストゥリアスやカルペンティエールが土着的、魔術的な世界にのめりこむことによって、そこから普遍へと通じてゆく世界を築き上げたように、方法こそ違え、ボルヘスは目眩めく幻想と言語の力を借りてブエノス・アイレスを遍在する土地に、普遍的な世界に変えたのだ。1940年代に登場したこれらの作家によって、イスマノアメリカは独自の小説空間と言語を獲得し、小説に新しい地平と可能性を切り開くことになった。

しかし、一方では、上記の三人の作家をむしろ先駆的な作家とみなし、イスマノアメリカの新しい小説の出発点を50年代とする見方もある。その立場に立っているのが、カルロス・フエンテスやフリオ・オルテガ **Julio Ortega** で、アンドレス・アモロスの立場も彼らに近いといえる。フエンテスによれば、ファン・ルルフォの『ペドロ・パラモ』 **Pedro Páramo** (1955年) は、我々をイスマノアメリカの新しい小説へと導いてゆく糸となる作品であるばかりか、世界的な小説の危機から生じているさまざまな問題とイスマノアメリカの新しい小説との関連を示す作品でもあるとのことである。⁽¹¹⁾ 考えてみれば、

(11) Carlos Fuentes: op. cit., p. 16~17.

フランスではサルトルが『自由への道』を49年迄書き続けながらも行き詰まり、カミュは45年の『ペスト』以後小説よりもむしろ戯曲やエッセイに精力を傾けており、一時は熱狂的な歓迎を受けた実存主義小説も座礁したかにみえ、しかもまだ新しい小説は生まれていなかった。53年になって、やっとロブ＝グリエの『消しゴム』が現われ、ヌーヴォー・ロマン、あるいはアンチ・ロマンへの道が開けはじめる。他方、アメリカ合衆国の文学も、イスパノアメリカの作家に多大の影響を与えたフォークナ、ヘミングウェイ、ドス・パススといったロスト・ジェネレーションの作家たち以後は逼塞し、「1940年、アメリカの文壇では『小説は死んだ』という一点で意見の一致がみられた」⁽¹²⁾というほどであり、50年前後にやっと蘇生の兆をみせる。

こうした事情と突き合わせてみれば、55年の『ペドロ・パラモ』をイスパノアメリカの新しい小説の出発点とする見方も中々に意味深い。さらにまた、ボルヘスの作品は短編であることからひとまずおくとして、アストゥリアス、カルペンティエルの小説は、起承転結のはっきりした伝統的な物語小説としての性格を備えているが、ルルフォの『ペドロ・パラモ』は物語的性格を備えながらも、死者の語りという特異な形式をもっており、現実と非現実の境が定かでなく、文体もきわめて口語的である点でひとつの境界を引くことができる。

一方、フリオ・オルテガは新しい小説の出発点はこれこれであるとして、ある年代なり作品を具体的に挙げてはいない。しかし、彼の評論集『瞑想と祝祭。現代ラテンアメリカ文学に関するノート』*La contemplación y la fiesta. Notas sobre la narrativa latinoamericana actual* (1969年)の序論では、現代ラテン・アメリカ文学の特徴を記しているので、以下簡単に要約してみる。オルテガの言うところでは、ラテン・アメリカの新しい小説は、現実を素朴に信頼するリアリズムを棄て、新たな小説を創出しようとしている。そのために、言語と現実の関わりに強い関心を示し、それ自体がひとつの自己充足

(12) ビエール・ドンメルグ：『今日のアメリカ作家たち』寺門泰彦訳，p. 9. 白水社，1966

的な全体を形作るような世界を言語によって作りあげようとして、小説の方法論を鋭く問い返している、とのことである。また、前述の評論集では、序論に続いて一番最初にルフォの『ペドロ・パラモ』を取りあげている。以上のことからして、オルテガはフェンテスとほぼ同じ立場を取っていると見て差しつかえないだろう。また、オルテガは、あの評論集の結語に先立つ最終章でボルヘスを取りあげ、“Borges no es el fundador de un estilo sino de un acto literario.”⁽¹³⁾（ボルヘスは文学上の一スタイルの創始者ではなく、文学的行為の創始者なのだ。）とのべているが、この考え方もやはりフェンテスと軌を一にしている。

要するに、イスマノアメリカの新しい小説はどこから始まったのかという問題は、大別すれば上に記したふたつ、つまり40年代とするか50年代とするかという点に絞られてくるだろう。40年代を取る場合は、メキシコ革命をひとつの起点とし、第一次世界大戦から第二次世界大戦にいたる過程でイスマノアメリカのヨーロッパ観が変化し、イスマノアメリカの知識人は自らのアイデンティティを自らのうちに求めるようになった点に視点を据え、そこから40年代の代表的作家ボルヘス、アストゥリアス、カルペンティエルに新しい小説の出発点を見ようとする。一方、それに反して、50年代に出発点があるとする立場は、世界文学、ことに小説の危機に視線がむけられており、いかにして小説の危機が克服されてきたが問題になっている。そのことから、当然、小説の方法論、言語に革新をもたらした作品に目がむけられる。後者の立場をとっているフェンテス、オルテガ、アモロスは、ボルヘスを新しい小説の先駆的作家と見なす点で一致している。しかし、アストゥリアスについては、フェンテス、アモロスは先駆的作家とみなしているが、オルテガは除外している。カルペンティエルについては、フェンテス、アモロスが新しい作家の中に含めている（カルペンティエルが作品を発表したのは比較的遅く、また一般に知られるようになったのも遅かった）のに反して、オルテガはや

(13) Julio Ortega: *La contemplación y la fiesta. Notas sobre la narrativa latinoamericana actual*, p. 231. Caracas, Monte Avila Edit., 1969.

はりカルペンティエルも除いている。

とまれ、イスパノアメリカの新しい小説の出発点をいずれに決めるかという問題が残されているわけだが、筆者としてはロドリゲス・モネガルに従って、1940年代に登場した作家とそれ以前の作家には大きな断絶があり、従って40年代をイスパノアメリカの新しい小説の出発点とする見方を取りたい。つまり、1910年代から30年代迄の作家には、十九世紀の文芸思潮であるロマン主義やレアリズムがなんらかの形で生き残っていると考えられること、また第二次世界大戦がひとつの大きな区切りとなっていると考えられるからである。また、ボルヘス、アストゥリアス、カルペンティエルは、いずれもヨーロッパの前衛主義運動の洗礼を受けており、さらにはヨーロッパ文化を深く吸収しながらも、それを逆手に取ってイスパノアメリカ的な世界を創出しているが、この二点は新しい小説の作家たちにも共通することなのだ。

ここでロドリゲス・モネガルの言葉にもう少し耳を傾ければ、彼はイスパノアメリカの新しい小説家を四つのグループ、もしくは世代に分っている。その分つ時の基準に作者の生年をあてているが、彼自身この分ち方はオルテガ・イ・ガセット Ortega y Gasset やフリアン・マリアス Julián Marías の言うところの厳密な世代概念とは多少ずれるので、一応世代という言葉を用いるにしても、正しくはグループということになろうと断わっている。

ロドリゲス・モネガルの分類⁽¹⁴⁾に従って以下に四世代、もしくはグループを記してみるが、いたずらに繁雑になるのを避けるため、筆者の判断で適宜作者の名を省略させてもらうことにする。

第一世代。J. L. ボルヘス、A. カルペンティエル、M. A. アストゥリアス、レオポルド・マレチャル Leopoldo Marechal

第二世代。ファン・カルロス・オネッティ Juan Carlos Onetti, E. サバト, ホセ・レサマ・リマ José Lezama Lima, J. コルタサル, J. ルルフォ (この世代の特徴は、前の世代から大きな影響を受けながらも、プルースト、ジョ

(14) Emir Rodríguez Monegal: op. cit., p. 20~p. 36.

イス、フォークナー、ムジールといった外国の作家からも多くのことを学び取っている点である。また、この世代は在来の小説形式や言語に対して否定的な態度をとっており、新しい小説形式や言語を創出しようとしている。）

第三世代。マルティネス・モレーノ Martínez Mareno, アウグスト・ロア・バストス Augusto Roa Bastos, ホセ・ドノソ José Donoso, C. フェンテス, G. ガルシーア・マルケス, ギリェルモ・カブレラ・インファンテ Guillermo Cabrera Infante, ホセ・マリーマ・アルゲダス José María Arguedas, M. バルガス・リョーサ（この世代は第二世代の中に含めてもよいほど年代的に接近しており、その大方の特徴も第二世代とほぼ等しい。つまり、小説の構造はいかにあるべきかをつよく意識しており、また小説の基本的な素材としての言語にも鋭い感受性を示している。）

第四世代。一番若い世代で、作家の数も多いが、ロドリゲス・モネガルはその中から四人を選び出している。マヌエル・プイ Manuel Puig, ネストール・サンチェス Néstor Sánchez, グスターボ・サインス Gustavo Sáinz, セベロ・サルドゥイ Severo Sarduy（彼らは、小説の根本的な構造は、外面的な構造やテーマや神話にあるのではなく、小説の最も基本的な素材である言語のうちにあるという考え方を抱いている。）

以上、ロドリゲス・モネガルに従ってかなり目の粗いものではあるが、40年代以降の小説家を四つの世代に分ってみた。この表からは、E. マリエア, M. ベネデッティ, J. エドワーズ, E. カバリェロ・カルデロン, V. レニエーロ, J. J. アレオーラ, J. ガルシーア・ポンセ, S. エリソンド, M. トラーバ, A. プライス・エチェニケといった重要な作家が漏れているが、こうした方法ではそれも仕方のないことだろう。

ここで、以上に列挙してきた数多くの作家たちに共通する特徴を挙げようとしても、それは無理だろう。コンテにならって「ボルヘスの物語とカルロス・フェンテスの物語の間にはいったいどのようなつながりがあるのだろうか」という先の質問をくり返す以外に手はない。しかし、ここでフランスの

新しい小説ヌーヴォー・ロマンとイスパノアメリカの新しい小説を比較してみても、その相違点に注意してみれば、なにごとか明らかになるかも知れない。そこで思い浮かぶのは、フランスのヌーヴォー・ロマンとラテンアメリカの新しい小説を年代を追いつつ比較したレオ・ポールマンの浩瀚な研究書の一節である。彼は『百年の孤独』を取りあげこう述べている。

“Este lugar se ha convertido, gracias a García Márquez, en el fanal de la renovación de la novela sudamericana, renovación que pretende nada menos que demostrar la “esterilidad del Nouveau Roman” por medio de hechos. Carlos Fuentes y Vargas Llosa son, junto con García Márquez, los portavoces de este ambicioso grupo.”⁽¹⁵⁾ (この土地 [マコンド Macondo] は、ガルシア・マルケスのおかげで、南米の小説の革新を示す標識灯となったが、小説のこのような革新は、事実を通して、≪ヌーヴォー・ロマンの不毛さ≫を証明しようとするものに他ならない。カルロス・フエンテスとパルガス・リョーサは、ガルシア・マルケスとともに、この野心的なグループの旗手となっている。)

ポールマンはここでヌーヴォー・ロマンを痛烈に批判しているが、その問題は暫く置くことにする。ここに言うマコンドとは、周知のように、ガルシア・マルケスの傑作『百年の孤独』の舞台となる架空の土地である。この小説は、はるか昔の騎士道物語やドン・キホーテ、あるいはガルガンチュアとパンタグリユエルといった真正の物語小説直系の作品であり、現代では稀な物語小説の傑作である。現実と非現実が混然一体となって完全な小宇宙を形成しているこの作品は、神話的・象徴的性格を備えており、イスパノアメリカの創世記とさえ呼べよう。マコンドにおいてはありとあらゆることが起りうる、もしこういう言い方を認めるとすれば、それはこの小説がまぎれもないひとつの自己充足的な宇宙を形成していると認めることに他ならないし、それはまたその人がまさしくマコンド百年の歴史をブエンディアーアス家

(15) Leo Pollmann: La “Nueva Novela” en Francia y en Iberoamérica, trad. por Julio Linares, p. 103. Madrid, Edit. Gredos, 1971.

(16)

の人たちとともに生きたことを意味する。辻邦生が『小説への序章』で鋭意専心、論理を尽して語っている真の物語小説がマコンドに甦ったといえよう。ポールマンの挙げた三人の作家ばかりでなく、カルペンティエルから新進気鋭の S. エリソンドに到るまでの数多くのイスマノアメリカの新しい小説家たちを通じて言えることは、小説の中で形而上的な問題を扱うにせよ、前衛的・実験的手法を試みるにせよ、そこには必ずといっていいほど物語的性格があるということではあるまいか。そしておそらくは、ヌーヴォー・ロマンのように否定すべき文学遺産がそれほど多くなく、従って方法論もそこまで徹底していないところから、そうした特徴が生じてきているのだろう。

ヌーヴォー・ロマンの否定がどの程度のものであるかは、次の引用からも伺えらるゝのである。

『さて、ロブニグリュエが拒否するのは、まさにこれまで小説の構造にとって本質と考えられてきた要素である。すなわち、彼によれば、小説家はまず自分の作品から、逸話とか、物語とか、説話といった、つまり伝統的な小説を成立させていたものを取り除かなければならない。小説は物語を語るべきではない、と彼は言う。したがって、小説にはいかなる「作中人物」も含まれてはならない。という意味は、そこに登場する人間存在が主役としては扱われない、ということである。小説においてこのような人間存在の客体化を達成するには、心理も拒否しなければならない。こうしたわけで、小説の構成要素は以後、二つの順序となる。まずはじめに、広い意味での対象物がある。人間をはじめ一切が、語る主体にとって対象物であり、しかも人間はものと同じ資格である。そして次に、小説そのものがある。小説はもはや、一人ないし数人の人物がたどる物語ではない。それらは作られる小説自体の冒険である。つまり、作者にとっては書かれる小説の冒険が、読者にとっては読まれる小説のそれが、小説なのである。こうしたさまざまな禁止の結果、小説芸術は視線の芸術、すなわち私が見るものの綿密な、しかし限定された記述

(16) 辻邦生『小説への序章』河出書房新社、1968年

となろう。

……

ロブニグリュエが唱えるこういう絶対的で厳格な規則は、しかしヌヴォー・ロマンの流派に属すると思われる作品の全部に、そのままあてはまるわけではない。けれどもこれらの作品は、彼が表現した傾向の本質を内包している。⁽¹⁷⁾』

この長い引用によって、ヌヴォー・ロマンの基本的な性格はうかがえる。ここからのイスパノアメリカの新しい小説との比較を試みるつもりであるが、それは次稿にゆずることにする。 (未了)

(17) J. ブロッキーミシエル『ヌヴォー・ロマン論』島利雄・松崎芳隆訳，11～12頁。紀伊国屋書店，1966年