

神戸市外国語大学 学術情報リポジトリ

コルタサルの作品における空白の考察

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2013-03-06 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: Morikawa, Kaori メールアドレス: 所属:
URL	https://kobe-cufs.repo.nii.ac.jp/records/1477

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



コルタサルの作品における空白の考察

神戸市外国語大学大学院
外国語学研究科博士課程文化交流専攻
2012年度

森川 香織

目次

目次	1
略号	3
序章	5
論文の構成および各章の主題と焦点	7
第 I 部 個人的運命の超越	
序	9
第 1 章 変身	
1. 『引っ越し』における現実からの脱却	10
2. 『山椒魚』における自己との断絶	15
3. figuras と詩的所有	19
第 2 章 夢	
1. 『夜、あおむけにされて』における運命の反復	28
2. 『水底譚』における永遠回帰	30
第 II 部 現実の二重性	
序	37
第 1 章 強迫観念と現実の変容	
1. 『昼食の後』における不吉な同伴者	38
2. 『動機』における狂気と秘密の共犯関係	45
第 2 章 現実の向こう側	
1. 『バッカスの巫女たち』における語り手と盲人	51
2. 『追い求める男』における合理的現実への反抗	60
時間 (61) / スポンジ・ゼリー・穴・鏡・言葉 (66) / 神・自己・	
仮面 (68) / 理性・道徳 (71) / 地位・名誉 (72) / 権威への屈服 (73)	
3. 非合理的なもの	77
第 III 部 『石蹴り遊び』における絶対の探求	
序	80

第1章	あちら側から	83
	出会い：驚きと世界の解体 (83) / 蛇のクラブ (86) / 超個己 (86) /	
	不条理な現実 (88) / 言葉 (89) / ロカマドゥールの死 (91) /	
	彼岸の秩序 (92) / 対話による真理の創造 (93)	
第2章	こちら側から	97
	遊びの機能 (98) / 橋のゲーム (100) / ドッペルゲンガー (102) /	
	蜘蛛の巣ゲーム (106) / 再会 (107)	
第3章	その他もろもろの側から	110
	作品の“開かれ”と諸レベル (113) / “作者の指示”と“指定表”	
	が読者に及ぼす効果 (114) / “空白”の効果と読者の役割 (117) /	
	作者・作品・読者 (120)	
結論		126
引用文献および参考文献一覧		131

略号*

*本論考で言及するフリオ・コルタサルの主な作品は以下の略号で表記する。
《 》は短編のタイトル、()は初版もしくは所収された短編集および全集の初版を表わす。脚注においても以下の略号を使用する。

- A* : 《Axolotl》, *Obras completas I. Cuentos*. (ed. YORKIEVICH, Saúl), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, 所収, pp. 499-504. (*Final del juego* (初版) 所収, Buenos Aires, Sudamericana, 1956).
- DA* : 《Después del almuerzo》 *Obras completas I. Cuentos*. (ed. YORKIEVICH, Saúl), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, 所収, pp.490-499. (*Final del juego* (第二版) 所収, Buenos Aires, Sudamericana, 1964).
- EM* : 《El móvil》, *Obras completas I. Cuentos*. (ed. YORKIEVICH, Saúl), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, 所収, pp.468-474. (*Final del juego* (初版) 所収, Buenos Aires, Sudamericana, 1956).
- EP* : 《El perseguidor》, *Obras completas I. Cuentos*. (ed. YORKIEVICH, Saúl), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, 所収, pp.309-363. (*Las armas secretas* 所収, Buenos Aires, Sudamericana, 1959).
- L* : 《Lejana》, *Obras completas I. Cuentos*. (ed. YORKIEVICH, Saúl), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, 所収, pp.177-184. (*Bestiario* 所収, Buenos Aires, Sudamericana, 1951).
- LM* : 《Las ménades》, *Obras completas I. Cuentos*. (ed. YORKIEVICH, Saúl), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, 所収, pp.422-435. (*Final del juego* (初版) 所収, Buenos Aires, Sudamericana, 1956).
- LN* : 《La noche boca arriba》, *Obras completas I. Cuentos*. (ed. YORKIEVICH, Saúl), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, 所収, pp.505-512. (*Final del juego* (初版) 所収, Buenos Aires, Sudamericana, 1956).
- M* : 《Mudanza》, *Obras completas I. Cuentos*. (ed. YORKIEVICH, Saúl), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, 所収, pp.125-134. (*Cuentos completos I* 所収, Madrid, Alfaguara, 1994).
- R* : *Rayuela*, Madrid, Cátedra, 16刷, 2003. (Buenos Aires, Sudamericana,

1963).

RF: «Relato con un fondo de agua», *Obras completas I. Cuentos*. (ed. YORKIEVICH, Saúl), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, 所収, pp.485-490. (*Final del juego* (第二版) 所収, Buenos Aires, Sudamericana, 1964).

序章

フリオ・フロレンシオ・コルタサル・デスコット(Julio Florencio Cortázar Descotte) (以下フリオ・コルタサル) は、1914年にベルギーの首都ブリュッセルに生まれ、その後両親の故郷であるアルゼンチンに戻るが、1951年にはふたたびヨーロッパに渡り、以後、他界するまでフランスを離れなかった。アルゼンチンとフランスの両国籍をもつ作家である。

幼少時代から読書癖のあったコルタサルは、ポオの幻想譚や英仏のロマン主義や象徴主義の詩、デフォーやヴェルヌの冒険小説を読みふけり、自身も幼い頃から詩や小説の創作を行っていた。経済的な問題で大学を中退した後は教職に就くが、ペロン主義の台頭とともに身の危険を感じた彼は、教職を辞し、首都ブエノスアイレスに出て出版関係の職に就く。この頃から、文芸評論を執筆する傍ら自らも積極的に短編の創作を行い、さらにフランス政府の奨学金を得るため仏語の習得にも励んでいる。

フランスに渡った後は、妻のアウロラとともにユネスコの翻訳官として働きつつ、短編の執筆をつづけるが、1960年以降は長編小説やエッセー集も発表するようになる。革命後のキューバを訪れた1961年以降は、政治的な活動にも積極的に関与しはじめ、ラテンアメリカの軍事独裁に対する抗議集会や国際法廷にも出席し、1984年に死を迎えるまで社会主義による解放運動を支援しつづけた。

作品のジャンルとしては、1940年代の半ばから50年代の後半までは短編小説が中心であるが、1960年代に入ってから長編にも着手し、十年間に三本の長編小説を発表している。その後は、ふたたび短編中心の創作がつづくが、その傍らでエッセー集や写真集、旅行記など幅広いジャンルで活動をつづけた。本稿で取り上げるのは、主に40年代から60年代前半の作品であるため短編が中心となるが、最終章では1963年に発表された長編『石蹴り遊び』の考察も行う。

コルタサルの短編については、“幻想的”と形容されることが一般的である。“幻想”の定義については、ツヴェタン・トドロフが『幻想文学論序説』の中で、「テキスト内で語られた超自然的出来事について、作中人物か読者、あるいはその双方が、合理的な説明をとるか超自然的な説明をとるかの“ためらい”

を抱くこと」であると述べている¹。このトドロフの定義も、彼が同書の中で取り上げた他の評論家の見解も、大筋においてコルタサル作品に当てはまるようである²。

一方、トドロフは「幻想的なテキストで語られた怪奇的な出来事の本性的について、読者が抱く“ためらい”はその出来事を現実に属すものと認めるか、想像力の結実ないし幻覚の所産とみなすか、いずれかに決まることができれば解消する」。つまり、「出来事が実在するか否かを断定できれば、幻想は終わる」と述べている³。しかし、コルタサルの短編に関して言えば、そこに描かれた奇妙な出来事は、現実であるとも、まったくの非現実であるとも言い難く、ゆえに読者の“ためらい”は容易に解消しないように思われる。むしろ、彼の短編を特徴づけているのは、読者を混乱させ、しかもその混乱を解消するための決定的な手掛かりを欠いていることなのである。

本論ではそうした作品における決定項の不在を、テキスト内の「空白」、または「問い」と呼び、主にそれらの点に焦点を当てて考察を進める。なお、ここで使用する「空白」という用語は、テキストに存在する“不確定箇所”であり、読者が埋めるべきものとして、ヴォルフガング・イーザーが用いた“ブランク”という語を参考にして⁴。イーザーを参考にした理由としては、近年のコルタサル研究において、彼と H.R.ヤウスが提唱した「受容理論」や、ウンベルト・エーコの唱えた「開かれた作品」の解釈学に基づく議論が盛んになり⁵、そうした研究の中でもやはり、「en sus relatos lo fantástico representa un vacío que contradice toda “definitividad” o “hermetismo”; en consecuencia, el lector desempeña una función primordial, al tener que desvelar el sentido más allá de las palabras.」（Goyalde Palacios, 2001 : 151）（彼（コルタサル）の短編において、幻想的なものとは、あらゆる“決定論”や“密閉性”に反する空白

¹ トドロフ, 1999 : 42, 53-54 参照。

² 例えば、カスティックスの「幻想は、現実の生活の枠内に神秘が唐突に入り込むことが特徴である」、あるいはカイヨワの「幻想とはすべて、秩序とみなされているものの破壊であり、日常の不動の適法性のさなかに容認しがたいものが闖入することである」などの指摘は、コルタサル自身が“幻想性”について語った特徴と一致している (González Bermejo, 1978 : 42 参照)。なお、コルタサルの幻想性については本稿第 I 部の序章で詳細に触れる。

³ トドロフ, 1999 : 232 参照。

⁴ イーザー, 2006 : 304, 「訳者あとがき」参照。なお、テキストの「空白」に備わる「創造的働き」を論じた同書において、イーザーが参考にしたデイビッド・スターンによる「空白」の定義は以下の通りである。

「空白とは物語の中で故意に言われなかった情報のことである—(1)一連の出来事の中の欠けた一環、(2)原因あるいは動機の不在、(3)物語の中の出来事に満足のゆく説明が与えられていないこと、(4)聴衆の物語理解を試すテキスト内の矛盾、(5)規範からの説明のない逸脱」（同書 : 40）

⁵ Goyalde Palacios, 2001 : 121-159, 《El vaivén interpretativo: dialéctica entre el autor, la obra y el lector》、とくに“3.1. Las teorías de la recepción: Jauss, Iser, Eco...” (同書 : 144-156) 参照。

を表し、結果として、言葉の向こう側にある意味を暴かなければならないとき、読者が最も重要な役割を果たすことになる）（括弧内引用者）という理解がなされるようになったことが挙げられる。

これらの先行研究を踏まえ、本論でもまたコルタサル作品がもつ不確定箇所注目し、その意味を探るとともに、そうした「空白」が読者に及ぼす作用を解明していきたい。なお、この問題提起と目的は、最終章で考察する長編小説、*Rayuela*（『石蹴り遊び』）についても同様に適用される。コルタサル長編を短編と等しく“幻想”というジャンルでくくることは難しいと思われるが、『石蹴り遊び』は短編と同様、数多くの「問い」を読者に投げかけるものであり、それらの問いかけに答えるという意味において、本論の目的は同一である。ただし、短編を書く場合と長編を書く場合では、作者の創作態度および目的は異なってくる。第三部ではこの点にも着目しつつ、短編の場合よりも明らかに示された作者からのメッセージを総括し、本論全体のまとめとするつもりである。

なお、本論中の引用訳は筆者によるものであるが、コルタサル作品のうち邦訳が出ているもの⁶については、それらを適宜参照させていただいた。

「論文の構成および各章の主題と焦点」

本論考は三部構成になっており、短編七篇と中編および長編小説各一篇をテーマごとに分けて考察する。各章の構成と主題および焦点は以下の通りである。

第I部「個人的運命の超越」は二つの章からなり、第一章は三つの項に、第二章は二つの項にそれぞれ分かれる。「変身」と題した第一章では、「引っ越し」（『もうひとつの岸』所収、1945）と「山椒魚」（『遊戯の終わり』初版所収、1956）を取り上げ、これらの短編に現れる他者の意味とその役割を考察する。「夢」と題した第二章では、「夜、あおむけにされて」（『遊戯の終わり』初版所収）と「水底譚」（『遊戯の終わり』第二版所収、1964）を考察し、これらの短編における夢と現実および双方の世界に生きる者たちの相関関係について論じる。特に、「引っ越し」では実体のない名前として現れる他者を、「山椒魚」では主人公の

⁶ 本論の「引用文献および参照文献一覧」（139-140頁）参照。

不完全な変身の原因を、「水底譚」では、複数の登場人物の個性の曖昧さと、結末で語られる algo（何ものか）の正体を、これらのテキストにおける空白と捉え、その意味を読解していく。

第 II 部「現実の二重性」もまた二つの章からなり、第一章は二つ、第二章は三つの項に分かれる。「強迫観念と現実の変容」と題した第一章では、「昼食の後」（『遊戯の終わり』第二版所収）と「動機」（『遊戯の終わり』初版所収）を取り上げ、前者では、主人公を煩わせる不吉な同伴者と、それを周囲の目から匿おうとする前者の不自然な挙動に隠された意味を読み解く。後者では、殺人犯を追う主人公が捜査の過程で起こした非合理的な犯行の原因と、その結果として見出された真実の意味を考察する。「現実の向こう側」と題した第二章では、「バッカスの巫女たち」（『遊戯の終わり』初版所収）を取り上げ、儀式的世界を前にした二人の人物の相違点に着目し、両者のもつ象徴的な意味を読み解く。次いで、中編小説「追い求める男」（『秘密の武器』所収，1959）では、主人公とその友人との対話やモノログの節々に現れる象徴的な言葉の意味を解明しつつ、前者の探求の目的と挫折の原因を探る。なお、この章の最後では、以上の四作品のすべてにおいて仄めかされている“非合理的なもの”の意味をまとめ、第二部の結論とする。

第 III 部「石蹴り遊びにおける絶対の探求」では、長編小説『石蹴り遊び』（1963）の第一部「あちら側から」、第二部「こちら側から」および、73 章以下「その他もろもろの側から」を各章に割り振り、西洋的二分法と個人主義の伝統を克服し、絶対を掴もうとする主人公の探求を考察する。第一章では特に、オラシオと彼の恋人ラ・マーガの関係、および“蛇のクラブ”の夜会の場面に焦点を当て、エロティシズムと多声的対話による儀式空間の形成を通して、相対的対立の解消を図ろうとする主人公の試みと挫折を論じる。第二章では、パリから故郷のブエノスアイレスに帰還したオラシオと彼の旧友との関係、および、前者が後者に仕掛けるさまざまなゲームのもつ意味を解読する。第三章では、本書で用いられている実験的な手法と形式、および作者の代弁者として登場するモレリの覚書を考察し、テキストの空白を通して作者から読者に向けられたメッセージを読み解いていく。

第 I 部 個人的運命の超越

序

コルタサルは、ゴンサレス・ベルメホとの対談において、あなたにとって「*lo fantástico*」(幻想的なこと)とは何ですかという質問に対し、それは日常生活の中で起こる例外的なものとの出会いであると答えている⁷。また、別のところで、それはまったく予想外のときに身に降りかかり、「*que me lanza a escribir como la única manera de cruzar ciertos límites , de instalarme en el territorio de *lo otro*.*」(Alazraki, 1994 : 61)⁸(ある種の限界を超えて、“別のもの”の領域に入るための唯一の方法として、ものを書くようわたしを急き立てるものである)と語っている。

これらの言葉からもわかるように、コルタサルにとって幻想的なものとは、日常的な生活の中で遭遇し、その世界からの脱却を促す「例外的なもの」であった。そして、作者の実体験に基づくと思われる多くの短編においても、そうした例外的なものとの出会いと、「ある種の限界」の越境が描かれている。そこで興味深いのは、彼にとって執筆という行為が日常的現実とは異なる領域へ参入するための方法であったということである。それは、「別のもの」、すなわち他者の領域であると考えられるが、コルタサルの物語における他者とはどのような存在であり、また“わたし”といかに関係しているのだろうか。

ここでは、まず「変身」を主題とした短編を考察し、そこに現れる他者の意味と役割について論じていきたい。次いでコルタサルが *figuras* (影たち) という言葉で表現しようとしている自己と他者との関係性について、ロマン主義や象徴主義の詩と詩人に関する彼のテクストをもとに考えていく。さらに、第二章では、「夢」が描かれている物語を取り上げ、それらの中で表現されている夢と現実の対立および類比関係を考察し、両世界における自己と他者との相関関係について考えていこう。

⁷ González Bermejo, 1978 : 42.参照。

⁸ Julio Cortázar, “The Present State of Fiction in Latin America”, J. Alazraki / Ivar Ivask (eds.) *The Final Island: The Fiction of Julio Cortázar*, University of Oklahoma Press, 1978 : 28-30.からの引用を借用した。

第1章 変身

1. 『引っ越し』における現実からの脱却

Mudanza (『引っ越し』) は 1945 年に書かれ、コルタサルの死後に発表された十篇の短編のうちの一つである⁹。作品のタイトルが示すとおり、この物語の主人公は一夜にして新しい生活を手に入れるが、彼は住所を移すのではなく、もとの名前を剥奪され、別の名前を与えられることによって新たな人生を獲得することになる。*mudanza* というスペイン語には、“引っ越し”のほかに“脱皮”の意味もあり、この物語の趣旨にしたがえば、主人公はライムンド・ベリョスという名前の皮を破ってホルヘ・ロメロという名の人物に生まれ変わったと受けとれなくもない。しかし、ライムンドの名前の変更は本人の意志とは無関係に、彼がまったく不可解な出来事に巻き込まれることによって実現するのである。

物語の冒頭では、勤続年数から帰宅の時間にいたるまで、主人公の生活がおよそ一頁半にわたって詳細に描かれ、彼の単調な日々の繰り返しが強調される。国鉄の経理部で働く主人公、ライムンド・ベリョスは、祖母、母、妹と四人で暮しており、夜の七時に仕事を終え、満員電車で帰宅し、八時十五分から家族とともに団欒のときを過ごす。仕事を始めてからもはや十五年、彼は毎日同じ日課をくり返している。また、ライムンドが通勤に使う電車の中には「*permanece y se estanca el mismo aire de encierro sin tiempo de renovarse*」(M : 125) (更新する時間のない、いつも同じ閉め切られた空気が停滞し、淀んでいる) が、息の詰まるようなこの空気こそ、時計の時間と規則に縛られた彼の日常を象徴していると言えよう。しかし、それは彼と家族に安定を約束するものとして、「*Nada que reprocharse.*」(M : 125) (決して文句は言えない) 生

⁹ 1937年から1945年に書かれたコルタサルの短編は十三篇あり、それらは *La otra orilla* (『もうひとつの岸』) というタイトルの短編集として発表される予定であった。当時のコルタサルは自身の作品に対して自信があるともないともとれる言及をしているが (Cartázar, 2000a : 161, 187 参照)、結局希望にかなう出版社が見つからなかったことで発表は見送られた (Herráez, Miguel, 2003 : 112 参照)。これらの短編のうち “*Llama el teléfono, Delia*” (『デリアへの電話』) は 1941年にチビルコイの日刊紙 *El Despertar* (『目覚め』) に Julio Denis の異名で掲載され、“*Bruja*” (『魔女』) は 1944年にブエノスアイレスの *El Correo Literario* (『文学通信』) に掲載されている。さらに、1946年にはメンドサの雑誌 *Égloga* (『田園詩』) に “*Estación de la mano*” (『手の季節』) が発表された。未発表のまま残された他の十篇は 1994年に Alfaguara 社から出版された全集に収められ日の目を見るに至った。なお、2008年には Punto de Lectura 社から短編集 *La otra orilla*, (Madrid, Punto de Lectura, 2008) が出版されている。

活でもある。ところが、ライムンドの単調かつ安定した生活は、その日、彼が帰宅した瞬間から徐々に変化し始めるのである。

家の玄関で妹に迎えられたライムンドは、いつものように彼女の頬にキスをするが、その頬はいつもよりざらついており、彼はまるで別人の頬にキスをしたかのような印象を受ける。この最初の違和感を皮切りに、ライムンドは次々と家の中の異変に気づいてゆくが、当然それらを素直に受け入れることができない。そこで、彼は違和感を払いのけようと、納得のいく理由を無理にこじつけようとする。例えば、編み物ができないはずの祖母が編み物をしているのを見ると、仕事に追われていたために家族の習慣が変わったことに気づかなかったのだろうと考え、書斎に飾ってある肖像画の手の位置が変わっているのは、シャンデリアに反射する光の加減にちがいないと考えるのである。ところが、母親が妹のマリアをルシアと呼び、彼女がそれに平然と答えるのを聞いた瞬間、彼はもはや考えることが嫌になり、逃げるように寝室に駆け込む。

Por eso se había acostado, como si el sueño pudiera interponerse y cerrar un ciclo donde algo se estaba desorganizando y moviendo de un modo que no quería concebir. Todo volverá a estar bien con la mañana. Con la mañana todo volverá a estar bien. (M : 131)

(だから、彼は眠りについたのであった。何かが解体し、動きだそうとしている不穏な周期を、夢が間に入って閉じてくれるのを期待するかのよう。朝になればすべてはもと通り正常に戻るだろう。朝が来ればすべては正常に戻るはずだ)。

ここで言われている「何かが解体し動き出そうとしている周期」は、「更新する時間のない閉め切られた空気」によって象徴されるライムンドの規則正しい生活と対照をなしているだろう。先に述べたように、彼の日常は時計の時間どおりに進行し、正確で狂いのない習慣が維持されている。これに対し、今彼を襲いつつある「解体し動き出そうとしている周期」とは、直線的に進む時間を否定し、ゼロから生まれ変わろうとする時を示唆しているようである。しかし、上の文章に示されているように、ライムンドは習慣的な現実を脅かすものとして更新する時間を恐れ、翌朝、すなわち未来に救済を求めている。この点で、彼は歴史と進歩にとりつかれたキリスト教徒、あるいは、現代人一般を象徴し

ていると言えるだろう¹⁰。

さて、その後ライムンドは夢遊病者のように家の中を歩き回り、ふたたびいくつかの異変に遭遇する。不安と恐怖にかられた彼は自室に戻り、かつて一度も掛けたことのないドアに鍵を掛けるが、ライムンドのとったこの例外的な行動は、彼自身もまた無意識のうちに何らかの変化を被りつつあることの兆しと言えよう。彼が必死で守り抜こうとしている習慣が、この瞬間に破られたのである。そして、事実、翌朝目を覚ました彼を待っていたのは、“見知らぬ妹”から手渡された手紙であり、そこにはまた“見知らぬ自分”の名前が書かれている。

自分宛てに届いた手紙にホルヘ・ロメロという名前が書かれているのを見たライムンドは、激しい違和感に襲われ、一刻も早く家を出てもとの現実に戻ろうとする。

Mejor salir ya, volver a lo auténtico, a la contaduría, la planilla interrumpida ayer. Café, un cigarro, la planilla, sólido universo.

(M : 133)

(早く家を出て、経理部と昨日やり残した仕事のある本当の世界に戻らなければ。コーヒーとタバコと請求書のある、あの堅実な世界へ)。

ここでも、やはり習慣的で堅実な世界こそ本当の現実であると信じ、その秩序が解体し、変容しつつあることなど受け入れられない主人公の動揺が示されている。しかし、彼が本当に恐れているのは、周囲の現実が変容しつつあるということだけでなく、それに応じて自分自身の同一性にも危機が迫ろうとしていることである。

Él siente ahora como un peso en los hombros(...); como si los zapatos no acabaran nunca de anudarse y el lazo de la corbata fuera una larguísima tarea sin sentido. (M : 133)

(彼は、肩に重荷を背負っているように感じはじめた (中略) ; まるで、靴ひもがいつまでたっても結べないような、ネクタイを結ぶのに意味もなく手間取っているような感じである)。

¹⁰ エリアーデ, 1963 : 208 参照。

ここで主人公が感じた違和感とは、“自分はホルヘ・ロメロという名前を与えられたが、実質はライムンド・ベリョスのままである”という自己同一性の矛盾から生じたものであろう。つまり、彼は自我を奪おうとするものに対する恐怖と抵抗、すなわち“私”と“他者”とのせめぎ合いを感じているのである。ところが、その矛盾は直後に調和へと変化してゆく。主人公がホルヘ・ロメロとしての生を受け入れることによって、“私”と“他者”との対立は解消し、両者の和解が成立するのである。しかし、なぜライムンドはとつぜん自己同一性を揺るがす脅威であったものに屈したのであろうか。その理由を考えてみよう。

手紙の宛名を見て取り乱したライムンドは、会社に行けばもとの現実に戻れると信じ、急いで家を出ていこうとする。しかし、つぎの瞬間、玄関の扉が外側から開き、眼前に妹のマリアが現れる。そこに、ルシアが駆けつけ、フランス語の家庭教師としてマリアを彼に紹介する。マリアから差し出された手を見たライムンドは一瞬ためらうが、結局その手を握り返してしまう。その瞬間、彼はマリアの兄、すなわちライムンド・ベリョスであることをやめ、ホルヘ・ロメロに生まれ変わるのである。

この場面で、主人公がライムンド・ベリョスとしての生を放棄した理由は述べられていないが、彼は玄関の扉越しに差し出された妹の手をとることが、自分の人生を決定的に変えてしまうであろうことに、うすうす気づいている。それにもかかわらず、彼は差し出された妹の手を拒むことができない。このことから、ライムンドの変身には、近親相姦という禁忌の侵犯が関係していたのではないかと思われる。

肉親であるマリアと結ばれることは、明らかに社会的タブーを侵すことである。しかし、主人公が置かれたこの状況において、それは単なる違反行為であるばかりでなく、自分が“見知らぬ誰か”、すなわち“他者”であることを受け入れることでもある。したがって、この“危険な”兄妹間の結びつきによって暗示されているのは、伝統的な社会からの追放であると同時に、新しい人間として生まれ変わるための通過儀礼であると言えよう。物語の最後でホルヘになった主人公は、言葉にならないほどの深い調和と喜びを感じているが、彼をその解放へと導いたのが、マリアの差し出した右手だったのである。

以上のように、『引っ越し』における主人公の変身には、習慣的な現実からの脱却という意味が込められているが、それを実現に導いたのが兄妹間の近親相

姦であったことは示唆的であると言えよう。近親相姦という主題については、コルタサルは、とりわけ、初期の作品においてしばしば指摘される点であり、この物語だけに限定した話ではない。例えば、*Casa tomada* (『占拠された屋敷』)¹¹では、兄妹の住む屋敷に謎の物音が闖入し、ふたりの平穏な生活が奪われてゆく。

この物語の意味をめぐってはさまざまな解釈がなされてきたが、その中でも“謎の物音”の正体ないしは象徴的意味を、兄妹間の近親相姦と結びつけて論じている研究者は少なくない。ガルシア・カンクリーニは、ふたりの生活を脅かす物音が暗示しているのは、外部からの非難の声や視線であると解釈しており¹²、カストロ・クラレンもまた、社会的規律に違反するふたりの近親相姦が、許されざる関係として断罪されているのだと記している¹³。さらに、アントニオ・プラネルやエドゥアルド・ゴンサレスは、この物語を失樂園の編曲とみなし、社会的な掟を破ったために、樂園を追われた兄妹の物語であると解している¹⁴。これらの研究を参考にしてもやはり、コルタサルの作品において、近親相姦という社会的違反行為が、失われた樂園のイメージと結びついていることがわかるだろう。

さらに、以上のことを裏づけるのが、1949年に出版された戯曲 *Los reyes* (『王たち』) である。ギリシャ神話をパロディー化したこの物語の中でも、コルタサルは兄妹間の秘められた恋を扱っている。半人半獣のミノタウロスと妹のアリアドネは互いに恋心を抱いているが、アテナイの人々から恐れられているこの怪物は、テセウスとの戦いに敗れ、暗い迷宮の奥で息絶えてしまう。彼の死とともに、迷宮に送り込まれた生贄たちは解放されるが、そのうちのひとりであるツイター弾きは、物語の最後に暗示的な一言を残す。

Tendremos que mentir, continuamente mentir hasta pagar este rescate. (Cortázar, 1949a : 76)

(私たちは嘘をつかなければならないだろう。この救出の代償を払い終えるまで、いつまでも嘘をつきつづけなければならないだろう)。

¹¹ *Casa tomada* (『占拠された屋敷』) は、1951年に出版された短編集 *Bestiario* (『動物寓意譚』) 所収の短編であるが、1946年にはすでにホルヘ・ルイス・ボルヘスが編集長秘書を務めていた雑誌 *Los Anales de Buenos Aires* (『ブエノスアイレス誌』) で紹介されている。

¹² García Canclini, 1968 : 22. 参照。

¹³ Castro-Klarén, 1986 : 182-183. 参照。

¹⁴ Planells, 1979 : 84. 及び、González, 1973 : 511 参照。

この台詞は、解放された生贄たちが帰ってゆくアテナイの現実が、嘘に塗り固められた偽りの世界であり、その逆に、「悲しくも善良な怪物」ミノタウロスが閉じ込められていた迷宮が真実に満たされていたことを暗示している。換言すれば、社会的に危険視され、隔離されている闇の中にこそ真実が潜んでいることを示唆しているのである。

このことから、コルタサルの作品において、社会の掟に反する違反行為、とりわけ近親相姦は、根源的で真正な生のイメージと結びついていると言えよう。『引っ越し』の結末において、玄関の扉越しに交わされた兄妹の握手もまた、そうした真実の世界への移行を象徴しているのである。マリアと結ばれることによって罪を犯したライムンドは、名前を剥奪され、習慣的な現実から追放される。しかし、その制度化された“偽りの”現実の向こう側にこそ真の生が存在し、彼はそこでホルヘ・ロメロという新しい人間に生まれ変わるのである。

2. 『山椒魚』における自己との断絶

『引っ越し』の中に名前だけ登場したホルヘ・ロメロのように、コルタサルの作品には他者であり自己でもある存在、すなわち“分身”を扱った作品が少なくない。『引っ越し』はコルタサルの短編のなかでは初期のものであり、死後になるまで発表されなかった作品だが、1951年に出版された彼の最初の短編集¹⁵の中には、*Lejana* (『遠い女』) という、やはり主人公から分身への変身を描いた物語が含まれている。しかし、『引っ越し』と『遠い女』の大きな違いは、前者において、主人公がその分身へ移行したところで物語が終わっているのに対し、後者では、主人公と分身との和解が一瞬のものであり、その後すぐに両者の決別が描かれていることである。とりわけ、この物語の結末を印象づけているのは、主人公になり変わった分身（ブダペストにいる乞食娘）が、前者を橋の上にとり残してその場を立ち去ることだが、このことは、自己と他者との和合が不可能であることを示唆しているだろう。では、結局、和解できない他者との関係性を描くことに何の意味があるのだろうか。これから見ていく *Axolotl* (『山椒魚』) では、この点に注目して主人公の変身の意味を考えていこう。

¹⁵ *Bestiario* (『動物寓意譚』), Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1951.のこと。

物語の前半では、主人公である“ぼく”が山椒魚に変身した経緯を回想する。山椒魚に特別な関心を寄せていた主人公は、毎日のように水族館に通い、水槽を食い入るように見つめていたが、やがて、水槽の中に閉じこめられている山椒魚と自分との間に深い絆を感じるようになる。

comprendí que estábamos vinculados, que algo infinitamente perdido y distante seguía sin embargo uniéndonos. (A : 500)

(無限にかけ離れ、失われてしまった何かによって、ぼくたちは今も結びついているのだ)。

主人公は、山椒魚のうちに潜む神秘に分け入ろうと、水槽のガラスに貼りつき、触れそうなほど近くから山椒魚の顔を見つめる。すると、次の瞬間、彼の眼にガラスの外側にいる自分自身の顔が映し出される。しかし、男はすぐにその場を去ってゆく。

その後、男は水族館に姿を見せなくなり、山椒魚はかつて自分と彼とを結びつけていた何かを永遠に失われてしまったことに気づく。

los puentes están cortados entre él y yo, porque lo que era su obsesión es ahora un axolotl , ajeno a su vida de hombre. (A : 504)

(ぼくと彼との間に渡された橋は断たれてしまった。というのも、かつて彼に取りついていたものが、今では人間の生活とは無縁な一匹の山椒魚になっているのだから)。

水槽の中に閉じ込められた山椒魚は、ガラスの外側にいる男に自分の思いを伝えたいと願うが、それを表現する術をもたない。結末では、言葉をもたないために、人間との絆を永遠に失ってしまった山椒魚の絶対的な孤独が語られる。

以上が『山椒魚』の概要だが、この物語における変身の特異な点は、コルタサル多くの短編に見られるような、結末における逆転劇がすでに冒頭で起きてしまっている点である。この物語の変身は、最初の段落に置かれた一文 — 「Ahora soy un axolotl.」 (A : 499) (今やぼくは山椒魚になっている) — によってすでに結論づけられている。水槽の内側にいる山椒魚 (=ぼく) と、外側にいる人間 (=彼) とが、もとはといえば同一の存在であることがはじめに示

されているのである。この点で、コルタサルの『山椒魚』とカフカの『変身』とは、冒頭における突然の変身という展開は似ていても、まったく異なる意図で書かれたと言わなければならない。

カフカの物語において、虫に変身した主人公のザムザは、長年養ってきた家族に見捨てられ、暗い部屋の中で無残に息絶えるまで虫のままである。彼は人間の思考を保持しており、人間としての生を振り返るが、最後まで元の姿に戻ることはない。つまり、ここで語られているのは、意思の疎通を欠いた冷酷非情な現実であり、そこに生きる人間の疎外である。しかし、カフカはそうした不条理な人間の生を、“虫けらのような”とは言わず、“虫の生”と直接的に表現している。そして、この説明を一切省いた隠喩により、彼は人間と虫との境界線を取り払い、ふたつのものをひとつにする。ザムザは人間であると同時に虫であり、人間として思考しながら虫として死ぬ。彼の変身は完全である。

一方、コルタサルの主人公もまた、あるとき突然、山椒魚に変身するが、彼の変身はザムザのそれに比べると不完全である。というのも、この物語においては、ふたつの異なる生が一瞬交差した後、再びふたつに分断されるからである。

Veía muy de cerca la cara de un axolotl inmóvil junto al vidrio. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí. (A : 503)

(ガラスにくっついてじっとしている山椒魚の顔を、ぼくは触れそうなほど近くから見つめた。転移も驚愕もなく、ぼくはガラスに押しつけられている自分の顔を見た。山椒魚ではなく、ぼく自身の顔が水槽の外に、ガラスの向こう側に押しつけられているのを見たのだ。そのとき、自分の顔がガラスから離れたので、ぼくはすべてを理解した)。

このように、山椒魚を観察する人間であった男は、ある瞬間に水槽の内側にいる山椒魚と入れ替わり、かつての自分をガラスの外側に見る立場に立っている。これはつまり、人間と山椒魚との和解が一瞬しか持続せず、両者の結びつきがたちまち断たれてしまったということである。水槽の外にいる「自分の顔がガラスから離れた」という描写は、山椒魚に変身した“ぼく”が人間界との結びつきを失ったことを示しているだろう。しかし、ここで興味深いのは、主

人公である“ぼく”が山椒魚に変身した後も、ガラスの外側には依然として人間の“ぼく”が存在しつづけていることである。つまり、カフカの主人公は虫と同化し単一の存在に変わるが、コルタサル物語では、人間と山椒魚が立場を入れ替えただけであり、合一は果たされていないのである。

さて、コルタサル物語における、こうした二項間の“交替”は、先に触れた『遠い女』の結末でも起こっており留意すべき点であろう。水槽の内側に移行した“ぼく”の眼に映ったのは、今や手の届かない世界の人となった自分自身の姿である。両者はいずれも“ぼく”であるが、異なる身体に分裂し、互いを他者として見つめることしかできない。そして、共通の言葉をもたない彼らは、意思を疎通し合うこともできず、見出された絆を失ってゆく。よって、水槽の内側の“ぼく”が置かれた「最終的な孤独」とは、“彼”(=自己)との関係を断たれた絶望的な状態を表わしていると言えよう。

Y en esta soledad final, a la que él ya no vuelve, me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl. (A : 504)

(もはや彼は帰ってこない。この最終的な孤独の中で、ぼくの慰めといえば、彼がぼくたちについて何か書いてくれるだろう、物語のひとつも思いついたつもりになって、ぼくたち山椒魚のことを書いてくれるだろうと考えることだけなのだ)。

男が水槽の前にほとんど姿を見せなくなったとき、山椒魚はもはや“彼”との和合という望みが断たれてしまったことを知る。しかし、この場面で注目したいのは、山椒魚が自分について何かを語って欲しいと望んでいることであろう。なぜなら、“ぼく”と“彼”とが根源的にひとつの存在であるならば、他者を忘却することは自己を喪失することであり、逆に、他者を救うことは、自分自身を救うことでもあるからである。

このように考えると、『山椒魚』の結末で求められている言葉とは、自己と他者との失われた絆を取り戻すための手段であり、引き裂かれた両者の間を繋ぐための橋であると言えよう。人間と山椒魚の絆は一瞬で消え去り、結局“ぼく”と“彼”とがひとつになることはない。しかし、山椒魚は、“彼”の言葉が失われてゆく関係を繋ぎとめ、「最終的な孤独」から救ってくれることを願っている。なぜなら、言葉は消えゆくものを形象化し、記録することによって、それらを

忘却から救いあげるからである。したがって、この物語の結末において山椒魚が“彼”に求めているのは、言葉をもたない自分に代わってその存在を伝え、忘却という虚無から救ってほしいという願いにほかならないのである。

3. figuras と詩的所有

以上の考察から、“変身”をテーマにしたコルタサル作品を通して、以下の三つの特徴をあげることができよう。

- 一．自己と他者との根源的な同一性が前提とされる。
- 二．主体と客体の交替が起こる。
- 三．言葉の限界と必要性が示唆される。

第一の点について、『引っ越し』の中で、ホルヘ・ロメロ宛ての手紙が主人公であるライムンド・ベリョスのもとへ届いたことは、後者がいかにそれを不可解に感じようとも、両者の同一性を示している。また、『遠い女』や『山椒魚』では、物語の中ではっきりと主人公と他者との同一性に言及されている。

Conociéndolo, siendo él mismo, yo era un axolotl y estaba en mi mundo.

(A : 504)

(ぼくは彼を知っており、彼自身でありながら、山椒魚になり、自分の世界に閉じ込められていた)。

Anoche la sentí sufrir otra vez. Sé que allá me estarán pegando de nuevo. (L : 183)

(昨夜また、彼女が苦しんでいるのを感じた。向こうで私はまた殴られているのだろう)。

この点、すなわち、互いの分身である自己と他者とが異なる領域に引き裂かれていることは、コルタサルが他者を扱う場合に見られる大きな特徴である。ここで見たすべての短編における主人公とその分身とは、いずれも空間的に異なる場所に存在し、完全に意思の疎通を欠いたものたちである。したがって、

マック・アダムやアラスラキが指摘しているように¹⁶、コルタサルに現れる他者、あるいは分身と、スティーヴンソンの『ジキル博士とハイド氏』やドストエフスキーの『二重人格』における分身とは性質が異なると言える。これらの作品における分身は、心理学的に説明されうる分裂症的な他者であるのに対し、コルタサルのそれは、ひとり人間がもつふたつ、あるいはそれ以上の人格を表わしているのではなく、文字通り、見ず知らずの他者たちなのである。では、コルタサルはなぜ一見無関係に思われるこれらのものたちの間に同一性を見出したのだろうか。

その理由として、マック・アダムは、コルタサルが転移や輪廻転生の思想に強い関心を抱いていたこと、またそれらの思想がコルタサルの言う *figuras* (影たち) についての考えの基盤となっている点を指摘している¹⁷。コルタサルによれば、*figuras* とは、個人と非論理的に結びついた他者たちのことだが、彼は幼いころから、ひとり人間は個人的な運命のほか、うかがい知れない他者たちの運命をも同時に背負っているのではないかと感じていた¹⁸。換言するならば、コルタサルは、他者の運命を共有する限りにおいて、自己とはまた他者でもあると考えていたのである。

さらに、他者に関するコルタサルの考えに注目するならば、1940年代から50年代に書かれたいくつかの詩論を再考する必要があるだろう。作家としての本格的な活動を始める以前から欧米の詩を愛読していたコルタサルは、キーツやランボーをはじめとする詩人についての論考を多く書き残している。なかでも、「If a Sparrow come before my window I take part in its existence and pick about the Gravel」(雀が窓辺に来れば、わたしはそれと一体となって砂利をつつく) というキーツの手紙の一節は、コルタサルがしばしば引用して論じるものだが、彼はここに表れている“カメレオニスモ”¹⁹、あるいは“*participación*”

¹⁶ Mac Adam, 1971 : 57 及び Alazraki, 1976b : 179 参照。

¹⁷ Mac Adam, 1971 : 56 参照。

¹⁸ Harss, 1966 : 278 参照。さらに、ジョアン・ハートマンもまたコルタサルの言う *figuras* について次のように説明している。「La idea que Cortázar viene a expresar de las “figuras” es que el destino de cada hombre, sin que él lo sepa, está unido en el tiempo y en el espacio al destino de otros hombres, o figuras, en una serie infinita de concatenaciones.」(Joan Hartman, 1969 : 343) (コルタサルが“*figuras*”によって表現しようとしている考えとは、一人の人間の運命は、たとえ彼がそれに気づいていなくても、時空を超えて他者たちの運命と、あるいは無限に広がる連関のなかで影たちのそれと結びついているということである)。

¹⁹ コルタサルにとって理想的な詩人の性格とは、キーツの書簡に記されている「詩的性格」とほぼ一致する。参考のため、コルタサルがキーツ論(Cortázar, 1946 : 47)とエッセー集(Cortázar, 1967 : 211)の中で訳出している箇所の一部を取り上げておこう。「詩的性格は実態ではありません、—それは自我がありません、—一切であり、無であり、—性格がありません、—それは光と影とを享受します。(中略)イモーゼンと同様に、イヤゴーをも喜んで想像します。徳の高いな哲学者に衝撃を与えるものが、カメレオンのような詩人には、喜びです。(中略)詩人は、あらゆる生物

(参加) にとりわけ大きな魅力を感じていた。

“participación”とは、レヴィ・ブルユールが提唱した未開人の心性原理（日本では山田吉彦によって「融即」と訳された）のことであるが、コルタサルはこの心性を詩人もまた共有していると考えていた²⁰。

そして、未開人と同様、論理的な因果律や分類法とは無関係に、自己と他者との垣根を乗り越える能力をもつ詩人の観点に立てば、「鹿＝黒い風」という等式が成り立つことに何の不思議も生じないのだとコルタサルは言う²¹。詩人はただ、“共感”によって他者へと移入し、また複数の他者たちの間に非論理的な結びつきを見出す。したがって、コルタサルによれば、詩人は近代的な思考よりも、むしろプリミティブな思考にしがっているのである。

また、ランボー論においては、『見者の手紙』に記された「Car Je est un autre」（私はひとつの他者である）の解釈をめぐり、自己と他者との関係性について独自の論を展開している。ここで、コルタサルは、一部のシュルレアリストがランボーの言った「他者」を自動記述によって獲得できると信じたことに対して否定的な見解を示しつつ、自身の考えを述べている。少し長くなるが、引用してみよう。

Es la época en que escribe la famosa «Lettre du Voyant», en la que

のうちで、最も詩的でないものです。というのは、詩人には同一性がないからです。一詩人は、絶えず、何か他のからだのなかにはいりこんで、それをみたしつづめるのです」。(邦訳は、佐藤清訳(キーツ, 1952 : 164) から借用。ただし、読みやすさを考慮し、旧漢字は常用漢字に改めた)。

²⁰ コルタサルは、未開人と詩人とが、共感によって万物と結合する心性をもつ点で一致していると指摘している。これを参考にすると、“カメレオニスモ”とは、その“特殊な”心性原理を指す言葉であると言える。

「La participación determina, según Charles Blondel, una “clasificación” de los elementos reales, para mí absolutamente análoga a la que importa al poeta. En el caso del primitivo, su criterio de clasificación es la propiedad “mística” de cada cosa: como esas propiedades *le interesan mucho más que sus caracteres objetivos*, surgen de allí grupos heterogéneos (árbol-yo-sapo-rojo) pero que tienen para él la homogeneidad mística común.」(Cortázar, 1954 : 274) (シャルル・ブロンデルによれば、融即とは実在する要素の“分類”を決定づけるものであるが、この分類の仕方は詩人によるそれと酷似していると思われる。未開人にとっての分類法とは、もろもろの事物の“神秘的”所有のことである：彼らはそれを客観性よりもはるかに重視しているため、そこから不均質な集合体(木-私-蟄蛙-赤)が生じてくるのだが、それは未開人にとっては共通の神秘的均質性をもつのである)。

なお、コルタサルがレヴィ・ブルユールの著書(『未開社会の思惟』)のなかで特に着目したのは以下の箇所である。(Cortázar, 1954 : 272-273.)

「一般に知るということは、客観化することである。客観化するということは知るべきものを、われわれと関係ないものとして、われわれ自身の外に抛り出すことである。それに較べて、前論理の心性の集団表象が確証する、互いに融即し合う存在間の同体感は何と緊密なものであることか。そこでは一切の二元性が払拭され、矛盾律の法則にもかかわらず、主体は同時に、彼自身であり、彼の融即するものでもある、これが融即の真髄である」。(邦訳は、山田吉彦訳(ブルユール, 1953b : 195) から借用した)。

²¹ Cortázar, 1954 : 272 参照。

pretende fijar los elementos de una creación válida. Es allí donde dijo: «Car Je est un autre», frase que, sometida a todos los malentendidos posibles, encontrará una explicación en el surrealismo, cuyo único punto de contacto con el poeta es la creencia de que órdenes inconscientes, categorías abisales del ser, rigen y condicionan la Poesía; creencia cuya aceptación basta para invalidar toda poética basada en preceptos retóricos, analogías meditadas y procedimientos de oficio. Los surrealistas —pragmáticos— convirtieron esa hipótesis en un método; algunos poetas afiliados dijeron bellos versos nacidos de un semisueño o de una escritura automática. Pero a Rimbaud le interesaba poco o nada todo aquello: él no prosiguió un propósito de liberación y sublimación del *autre*, sino del *Je*. Creer a Rimbaud un poeta que se confía a impulsos inconscientes, sería equivocarse en lo fundamental, nada más lejos de su intención. (Cortázar, 1941 : 142-143.)

(その頃、ランボーは有効な詩を書くために必要な要素を定着させるため、あの有名な『見者の手紙』を書いた。そして、そこにあらゆる誤解をまねきかねない言葉：「私はひとつの他者である」を記したのである。この言葉の説明のひとつはシュルレアリスムのなかに見出せるが、彼らとランボーの唯一の接点は、詩を律し条件づける無意識的秩序と生の深淵の範疇を信じることだけだった。詩作における修辞学的な規則や熟考されたアナロジー、あるいは職業的な方法を失効させるには、この信条を受け入れるだけで十分だったのである。しかし、やがて（プラグマティックな）シュルレアリストたちはこの仮説を方法に変える；これらのグループに加わった一部の詩人たちは美しい詩は半睡状態で、あるいは自動記述によって得られると主張した。しかし、ランボーはそんなことにはほとんど、いや、まったく関心がなかったのだ：彼が求めつづけたのは“他者”ではなく“自己”の解放と浄化だったのである。ランボーを無意識の衝動に身を任せた詩人であると信じるなら、根本的なことを取り違えることになるだろう。無意識の追求ほど彼の意図とかけ離れたものはないのである)。

この文章のなかで注目すべきは、「彼が求めつづけたのは“他者”ではなく“自己”の解放と浄化だったのである」という箇所であろう。つまり、コルタサル
の考えでは、他者とは私と異なる無数の人や事物であり、それらに“参加”す

ることによって、時間と環境に条件づけられた個人の運命は乗り越えられる。他者を求めるということは、したがって、個人の殻に閉ざされた自己の解放を求めることにほかならないのである。コルタサルはこうして、無意識を追求する一部のシュルレアリストや美的完成度に執着する詩人よりも、自己の解放という人間的な要請にしたがった詩人により深い共感をおぼえた。というのも、*figuras* を追求しつづけたコルタサル自身、その求めるものが個人的運命に縛られた自己からの解放であったからであろう。

つづいて、第二にあげた主体と客体の交替という特徴について、『遠い女』では、ブルジョワの娘が乞食娘に移行し、その逆に後者が前者になり変わる。また、『山椒魚』においても、男が水槽の内側に移行したとき、すでにガラスの外にはもうひとりの自分が存在している。いずれの場合も、主人公とその分身との完全な結合は達成されず、両者は立場を入れ替えて別々に存続しつづけている。つまり、これらの短編に描かれているのは、他者の運命を背負いつつ個人的な生へと帰っていく人間の姿なのである。

この点で、『遠い女』においては、変身と同時に起こる主人公と分身との視点の交替を指摘する一方で、他の短編においてはそのような現象は起こらないと述べるマルバ E. フィレールの解釈には疑問の余地が残る。

Alina Reyes deja de ser ella misma y la mendiga, cuando se ve transvasada a esta última. Pierde la doble perspectiva en que se había desenvuelto su vida anterior. En este cuento se da, es verdad, la posibilidad de comenzar nuevamente el ciclo desde el punto de vista de Alina Reyes-mendiga, para quien la “lejana” sería aquella otra mujer que vive una vida burguesa y escucha conciertos en Buenos Aires. Pero esto no puede ocurrir en los otros casos. (...) El axolotl que formaba parte del hombre lo abandona y se queda en el interior del acuario. El hombre ha perdido el axolotl que tenía en sí, no puede comunicarse con él, no puede comprenderlo; se ha empobrecido. (Filer, 1972 : 275)

(アリーナ・レジェスは乞食女に移行することによって、自分自身でも乞食娘でもなくなる。彼女はかつて自らの生が展開されていた二重の視点を失うのである。実際、この物語で示されているのは、乞食に変貌したアリーナ・レジェスの視点からふたたび新たな円環がはじまる可能性であり、彼

女にとっては、ブエノスアイレスでコンサートを聴いているブルジョワの女が“遠い女”になるのである。しかし、そのようなことは他の物語では起こりえない。(中略)かつて人間の男の一部であった山椒魚は彼を見捨て、水槽の内側に閉じこもる。一方、自身のうちにもっていた山椒魚を失った男は、もはやこの動物と意思を通わせることも、理解することもできない；彼は貧困化したのである)。

確かに、フィレルの言うように、ブダペストにいる女乞食を自らの分身であり、“遠い女”であると信じていた主人公は、彼女になり変わることによって、反対にかつての自分を“遠い女”として見ることになる。ここで二者が立場を入れ替えたことは確かである。しかし、それは『山椒魚』においても同様に起こっていると言えないだろうか。山椒魚を観察する主体であった男は、前者に移り変わることによって、逆に水槽の外側にいるかつての自分を客体として見つめている。つまり、見るものと見られるものは立場を入れ替えたのであり、『遠い女』の場合と同様、自己と他者との交替は明らかに起こっているのである。そして、まさにこうした“交替”が起こることによって、これらの短編における自己と他者とは、互いに運命を共有しながらも別々の存在として生きつづけることになるのである。

一方、自身と山椒魚との結びつきを失った男が「貧困化」した、というフィレルの指摘は注目に値するだろう。この「貧困化」とは、「*el yo individual, restringido a precisos límites físicos y temporales*」(Filer, 1972 : 274) (特定の肉体と時間に制限された個人としての自己)が確立されてしまい、もはや「*un yo ubicuo*」(Filer : 274) (遍在的な自己)を感じるできない状態を指している。『遠い女』でも『山椒魚』においても、自己の二重性を感じるによって個人的運命を乗り越える可能性に浸されていた者たちが、結局は他者を忘却することでその可能性を閉ざしている点では、貧困化は確かに起こっていると言えよう。コルタサルはあるところで、「*«lo otro» es en verdad aquello que puede darle grados del ser ajenos a la específica condición humana.*」(Cortázar, 1954 : 282) (“別のもの”とは事実、人間固有の条件とは異なる生の資格を与えてくれる存在なのである)と述べているが、逆に言えば、“他者”を喪失することによって、人は個人的運命という枠のなかに限定されることになるのである。

最後に、三つ目にあげた特徴について、『山椒魚』では、失われた他者との絆をいかに回復するかという点に焦点が当てられ、その手段としての言葉の必要性と限界が示されている。このことは、他の物語ではそれほど強調されておらず、ごく控えめに言及されているか、あるいは目立たない形で暗示されているにすぎないが、やはり捨てることのできない点ではなかろうか。

『引越し』の結末では、変身後の主人公が言葉で表現できなかった何かについて以下のように記されている。

Repentinamente le parece que está bien, sería estúpido gritar que ella es María y que… Solamente piensa que podría haberlo dicho; lo piensa pero sin sentirlo. No lo siente para nada, solamente un pensamiento como tantos que uno tiene. Hasta quién sabe si lo ha pensado. Al contrario, algo le nace que lo conforta y lo alegra de que le hayan presentado a la señorita María Velloz. Si uno no conoce a alguien, es justo que se lo presenten. (M : 134)

(とつぜん彼は納得したのだった。彼女がマリアだからといって騒ぎ立てるのは馬鹿げているだろう。それにしても…。彼はただそれを言えたかもしれないと考えている。考えてはいるが、もはやそれを感じてはいない。彼は少しもそれを感じてはいない。ただ誰もが考えるようなことを考えるにすぎない。今やそれを考えたかどうかすらわからない。それよりも、彼はマリア・ベリヨスと知り合えたことが嬉しく、胸が高鳴ってくるのだった。もし誰かに知らない人がいれば、紹介してやるのが道理なのだ)。

この結末では、ライムンドが妹のマリアを受け入れたことにより、何かを決定的に失ってしまったこと、また、その“喪失”は言葉で表現できないものであったことが示されている。ここで、“lo”（それ）という曖昧な代名詞が繰り返されているのも、感じることをできないものには名前がつけられないからである。しかし、この反芻される“lo”の正体は容易に察しがつくであろう。ライムンドがマリアと結ばれるために失わなければならないものとは、彼女の兄としての自己にほかならない。とすれば、この結末で暗示されているのは自己の喪失であり、失われたものを言葉で表現することの不可能性であると言えよう。しかし、『山椒魚』では、まさにそのことが問題点として取り上げられている。

前述したように、ここで見たいずれの作品においても、他者を失った人間は特定の時間と環境に制限された個人へと縮小し、“貧困化”してしまう。『山椒魚』ではこの点がとくに問題視され、山椒魚を忘却の闇に葬らないために“物語ること”の必要性が指摘されている。つまり、言葉によって失われつつある他者をひき留めることの必要性である。

コルタサルがこの点にこだわったのは、彼が個人としての自己を完全な存在とはみなさず、その背後に無数の他者の運命を背負ったより大きな自己が潜んでいると信じていたからであろう。コルタサルにとって個人とは不完全な存在にほかならず、完全な自己にたどり着くためには他者を所有する必要があったのである。しかし、自己と他者との調和は持続せず、後者はふたたび彼岸へと遠ざかってゆく。個人への回帰は必然的である。そこで、コルタサルは消えゆく他者を言葉によって繋ぎとめようとした。彼が詩人にとっての詩作とは他者を所有しようとする試みであると言うとき²²、あるいは彼自身が *figuras* とのめくるめく関係性を表現しようとするとき、その目的とは、言葉によって他者を所有し、より大きな自己に到達することだったのである。

*

コルタサルが物語のなかで“変身”を描くとき、彼が求めているのは複数の人格をもつ分裂症的な自己、あるいは無意識の領域に潜む自己の認識ではなく、あくまで自分と異なる生をもつ他者たちとの出会いであり、彼らとの交流を通して生をより豊かにすることである。したがって、彼の描く他者とはあらゆる種族や階級を超えた無数の存在だが、それらのすべては論理的な範疇に縛られ

²² 詩の創造を他者の“所有”と位置づけるコルタサルの見解については以下の箇所を参照されたい。「El poeta, mago metafísico, evocador de esencias, ansioso de posesión creciente de la realidad en el plano del ser. En todo objeto —que el mago busca apropiarse como tal— el poeta ve una esencia distinta de la suya, y cuya posesión lo enriquecerá ontológicamente. Se es más rico de ser cuando, además de ciervo, se alcanza a ingresar en el viento oscuro.」(Cortázar, 1954: 280) (詩人とは、本質を喚起し、存在の平面において現実を所有したいと願う形而上的魔術師である。—魔術師がありのままに所有したいと欲する—すべての客体の中に、詩人は自分のものとは異なる本質を見出す。そして、それを所有することによって、詩人は存在論的により豊かになる。鹿だけでなく黒い風にまで移入することによって、詩人はより豊かな存在へと生まれ変わるのである)。

「Del mismo modo nuestro poeta, mago ontológico, lanza su poesía hacia las esencias que les son específicamente ajenas, para apropiárselas. Poesía es voluntad de posesión, es posesión. El poeta agrega a su ser las esencias de lo que canta: canta por eso y para eso.」(Cortázar, 1954: 284) (こうして、存在論的な魔術師である詩人は、明らかに他者のものである本質に向けて詩を発することによってそれらを所有する。詩とは所有への意志であり、所有そのものである。詩人は詠うものの本質をみずからの存在につけ加える: だからこそ彼は詠い、そのためにこそ詠うのである)。

ない限り、ともに生を共有し合う互いの分身たちなのである。コルタサルが *figuras* という言葉で表現しようとしているのは、まさに魔術的な糸で結ばれた運命共同体とも言うべき無数の他者たちであると言えよう。

しかし、*figuras* との出会いの後には必然的に別れも訪れる。単一性は獲得されず、自己と他者との相対的關係は維持されつづけるのである。一方、他者との和合こそ理性や合理的思考にとらわれた自己を乗り越えるための唯一の方法であるとすれば、それが不完全に終わることによって、真の自己を所有したいという希望もまた挫折せざるをえないであろう。とはいえ、自らの不完全さを認識することは生の可能性を広げることでもある。すべての詩人に共通するのは「*el afán de ser cada vez más.*」(Cortázar, 1954 : 282) (より多くの生を生きたいという欲求) であるとコルタサルは語っているが、彼自身もまたそうした詩人たちの意志を受け継ぐ作家であった。コルタサルにとって他者との戯れを書きつづけることは、現れては消える無数の他者たちを言葉によって所有し、より大きな自己を獲得するための試みだったのである。

第2章 夢

前章で考察したように、コルタサルの言う *figuras* とは、異なる領域に存在しながら、“わたし”と同じ運命を共有する他者（たち）のことである。『山椒魚』が実体験に基づいて書かれた作品であるように²³、彼はしばしばそうした他者との結びつきを日常の中で発見したが、同じような出会いを夢の中にも見出している。実際、コルタサルの短編のうちの二割程度は夢から着想を得て書かれたものである²⁴。

さて、日常的な現実で出会う他者が、場所は違っても同じ“今”を生きる分身であるとすれば、夢の中に現れるのは、場所だけでなく時間的にも異なる世界を生きる *figuras* であると言えよう。では、夢を介した他者との出会いを描くことによって、コルタサルが表現しているのは何であろうか。本章では、夢をテーマにした短編からこの疑問にアプローチしていきたい。

1. 『夜、あおむけにされて』における運命の反復

La noche boca arriba（『夜、あおむけにされて』）は、『山椒魚』と同じく 1956 年に発表された短編である。夢と現実が交互に語られるこの物語の中で、主人公は現代のどこかの街にある病院と、遠い過去の見知らぬ密林との間をくり返し往還する。はじめのうち、事故にあった男の境遇と、彼が夢に見ているアステカ族の人狩り儀礼との間には何の繋がりもないように思われる。しかし、眠りと覚醒が二度、三度と繰り返されてゆくうち、次第に現実と夢の間に隠れた類似性が露見しはじめる。まずは、その経緯を見ていこう。

オートバイの運転中に事故にあった主人公は、病院に運ばれ手術を受けた後、病室のベッドの上で人狩りをするアステカ族に追われている夢を見る。隣の患者の声で一度は目覚めるが、注射と軽い検査を受けた後、彼はふたたび眠りに落ちる。

男はなおもアステカ族に追われている。人狩りは、神官たちが帰還の合図を下すまでつづけられる。男は襲い掛かってきた敵の胸にナイフを突き立てるが、

²³ Cortázar, Julio-Prego, Omar, 1984 : 94 参照。

²⁴ 同上 : 94 参照。

さらに大勢の男たちに取り囲まれ、ついに背後から縄をかけられてしまう。

その瞬間、またも隣の患者の声で目が覚める。熱で乾いた喉を潤した後、彼はふたたび眠りにつく。

男は手足を縛られ、冷たい石の床に横たえられている。彼はいま、アステカ神殿の地下牢に閉じ込められ、生贄にされる番がくるのを絶望的に待っている。門が外れる音が聞こえ、四人の侍者が入ってくる。男はあおむけのまま担ぎ上げられ、乱暴に通路を運ばれていく。

三度、病院の夜に舞い戻る。目を閉じると、たちまち悪夢が甦るので、必死に目を開けていようとするが、激しい眠気がまたも彼を襲う。

男は牢の闇の中から月光に照らされた夜に引き出される。もう一度病室の天井が見たいと願うが、見えるのはただ月夜だけである。やがて、彼のもとに、石のナイフをもった血まみれの神官が近づいてくる。男はもはや目覚めることはないだろうと悟りつつもう一度目を閉じる。そして、彼はすべてを理解する。

このように、『夜、あおむけにされて』では、主人公の見る夢と覚醒時の現実とが交互に語られ、はじめのうちは悪夢にすぎなかったものが、アナロジーを通してしだいに現実と重なり合ってゆく。

例えば、担架で病院に運ばれる主人公と供犠の祭壇に担ぎ上げられる夢の中の男。さまざまな野菜が混ざったスープの濃厚な匂いと密林の沼地に漂う不吉な匂い。メスを持って手術台に近づいてくる医師と石のナイフを手にした神官。これら多くの類比関係を通して表現されているのは、ふたつの異なる世界が隠れた共通性によって結びついているということであろう。とりわけ、夢の中の男の死を見つめる主人公が、自分はもはや目覚めることはないであろうと悟る瞬間、つまり、ふたりの男が同時に死を迎えつつあることが暗示される結末において、夢と現実の繋がりや頂点に達する。夢の中の男とそれを見る男は同じ運命をたどることによって同一の存在へと収束してゆくのである。

しかし、この結末の興味深い点は、自らの死を悟った主人公が、いつの間にか夢の中へと移行し、しかも、現実であったはずの世界を夢に見ているということである。

Ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa,

con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas. En la mentira infinita de ese sueño también lo había alzado del suelo, también alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano. (LN : 512)

(もはや目が覚めないことはわかっていた。自分は今、目覚めているのだ。あの驚異的な世界も、他のあらゆる夢と同じく馬鹿げた夢にすぎなかったのだ；驚くべき町の見知らぬ街路を走っていたあの夢の中では、炎も煙も出ない青と赤の灯りが燃え、両足の間で巨大な金属製の昆虫が唸りをあげていた。限りない偽りに満ちたあの夢の中でも、彼は地面から持ち上げられた。そしてあの時も、手にナイフを持った誰かが彼のそばに近づいてきたのだ)。

このように、物語の結末では、死の予感とともに語り手の視点に逆転が生じ、主人公が夢の中へ移行したことが暗示される。それと同時に、彼の生きてきた現実が夢に変わり、驚異的な夢の世界が現実となる。この点で、ホセ・アミコラの言うように²⁵、『夜、あおむけにされて』では、現実と夢の逆転というカルデロンのテーマが繰り返されていると言えるが、コルタサルが表現したのはそれだけではないだろう。

現代の男が見た夢は失われた過去を再現しており、古代人の見た夢は未来に起こることを予兆している。いずれの時空においても、夢を見ている当人にとって、それは「馬鹿らしく、偽りに満ちた」世界、いわば非現実である。しかし、彼らが目にしている非合理的な世界も、実際に生きている現実も、結局はただひとつの運命の反復にすぎない。過去に起きた出来事は、形を変えて再び起こるのだ。つまり、この物語に描かれているのは、同一の運命の変形された反復であり、前世を甦らせるとともに、来世を予告する夢の機能なのである。

2. 『水底譚』における永遠回帰

以上に見たように、『夜、あおむけにされて』では、アナロジーと語り手 (= 主人公) の視点の変化を通して、夢と現実の根源的同一性が示されるとともに、

²⁵ Amícola, 1969 : 35-36. 参照。

時空を超えた運命の反復が描かれている。前述したように、それは、*figuras*、すなわち、異なる時空において同じ運命を共有する他者たちの存在を暗示しており、このテーマに関する作者の関心の深さがうかがえよう。

さて、ここではさらに、夢を介して、時を超えた運命の反復が描かれている作品として、短編集『遊戯の終わり』の第二版に収められた短編、*Relato con un fondo de agua*（「水底譚」）を考察してみたい。『夜、あおむけにされて』と同様、『水底譚』でもまた、夢と現実の往還が語られるが、この物語では夢と現実の舞台が同一の場所に設定されている。つまり、時間の移動はあるが、空間の移動が起こらない点で、『夜、あおむけにされて』とは異なっている。では、そのぶんだけこの物語が単純かと言えばそうではなく、『水底譚』では、夢と現実だけでなく、夢の語り手と“現在の”聞き手、“過去の”聞き手という三人の登場人物が錯綜するうえ、結末では得体の知れない「何ものか」まで現れ物語を混乱させる。読者は語り手の話が実話なのか夢なのか、二人の聞き手が誰であり、そもそも彼らは本当に別々の人物なのか、さらに「何ものか」の正体はいったい何なのかといった疑問に次々と投げ込まれるだろう。『水底譚』は、コルタサルの短編の中でも、もっとも不可解で恐ろしい、と同時に読者の興味を強く引きつける作品である。

物語の語り手は、ブエノスアイレスから遠く隔たった沼地にある粗末なバンガローにいる。そこへ彼の古い友人であるマウリシオが、時おり町の知らせを携えてやって来る。語り手はいつかマウリシオが自分を連れ去る気ではなからうかと危惧している。

語り手はマウリシオに昔見た夢の話をする。その夢はかつて、別の友人ルシオにも語ったことのある夢である。夢の中でも語り手は今と同じ沼地におり、月光を浴びながら川沿いの道を歩いている。泥に足をとられながら砂州の先まで進んだとき、対岸から一体の水死体が近づいてくる。足元まで流れてきた死体の髪の毛をつかみ、その顔を見た瞬間、彼は叫び声を上げて目を覚ますが、死人の顔を思い出すことができない。

語り手は夢の話を終え、今度はルシオとの思い出をマウリシオに語り始める。ルシオに夢の話をした日、ふたりは夜の散歩に出かけた。ルシオが先を歩き、語り手がその後を追った。藪草の茂みが開け、砂州が姿を現したとき、ルシオが急にふり返って言った。「*Has soñado un sueño ajeno*」(RF: 490) (君は他人の夢を見たんだ)。その言葉を聞いた瞬間、語り手は目を閉じ、あの夢の終

わりを思い出す。夢に出てきた水死人の顔は自分の顔だったのだ。

話を聞き終えたマウリシオは青ざめる。語り手は彼にレボルバーの引き金を引いてはどうかと勧める。だが、もう少し辛抱すれば、「algo」(RF: 490) (何ものか) が棧橋をよじ登り、ぼくを捕まえにここへやって来るだろう。やって来たらまた殺してやる。だが、そいつはぼくを執拗に追いかけてくる。そして、いつかぼくを連れ去るだろう。そのとき、あの夢は正夢になるだろう、マウリシオ、正夢にね。

概要から察せられるとおり、『水底譚』は、非常に複雑で理解しがたい作品である。その理由はとくに、登場人物たちの相互関係と彼らの個々のアイデンティティーがたえず揺らぐからである。例えば、夢の聞き手である(あった)ルシオの台詞、「Hasta eso me has robado, hasta mi deseo más secreto (...) Has soñado un sueño ajeno.」(RF: 490) (君はぼくが何よりも秘密にしていた願望まで盗んでしまった。(中略)君は他人の夢を見たんだ。)は、語り手と聞き手のふたりが、別々の人間でありながら、共通の夢を介して唯一の人物であるかのような印象を与える。また、結末では川底から這い出してくる「何ものか」がいつか自分をさらってゆくだろうとあるが、冒頭で語り手が危惧しているのは、夢の中まで執拗に追いかけてくる友人が、いつか自分をバンガローから連れ去るつもりではないかということである。これは、一見、「何ものか」とマウリシオが同一人物ではなかろうかという推測をかき立てる。しかし、語り手の夢に現れた水死体は彼自身であり、とすれば、川底から這い出してくる「何ものか」は、語り手自身であるとも考えられるのである。

これらの複雑な相互関係を論理的に秩序づけることはおそらく不可能であろう。第一、この物語の中では夢と現実がつねに同居しているのである。しかし、ここに登場するすべての人物が実は唯ひとつの運命を共有しており、夢か現実かを問わず、特定されないどこかの沼地で起こった悲劇が、時間を超えて幾度もくり返されているのではないかと推測することは可能ではなかろうか。『夜、あおむけにされて』でも見たように、コルタサルの短編における死の瞬間は、一つの生の終わりと同時に、別の時空における甦りを示唆している。そうであれば、語り手がルシオから盗んだものは彼の生であり、同時に前者は後者の生まれ変わりを受け取れなくはない。さらに語り手はいつか客人に生を奪われ、マウリシオとして甦るかもしれないのである。結局のところ、個々の登場人物のアイデンティティーは特定されない、無名のものであり、ただ彼らは死と再

生の反復によって生きつづけている。物語の最後に示唆される得体の知れない「何ものか」は、この連鎖の最初のものである。つまりそれは語り手であり、ルシオであり、マウリシオであり、同時に何ものでもない存在であると言えよう。それはただ、ゾンビのような存在であり、死の世界から起き上がってきては次の客人を“あちら側”の世界に引きずり込もうとする。そして、おそらくこの連鎖は永遠につづくだろう。そのことが、『水底譚』では仄めかされている。

ラウル・シルバ・カセレスは『夜、あおむけにされて』のなかに輪廻転生の思想を読み取っているが²⁶、このことは、『水底譚』においても同様に言えるであろう。それはまた、同時代に書かれた短編 *Una flor amarilla* (『黄色い花』)の中でさらに明瞭な形で表れている。この物語の主人公は、バスで見かけた少年リュックが幼い頃の自分にそっくりであることから、少年が自分の生まれ変わりに違いないと思ひ込み、人間はみな同じ運命をくり返しているのだ、つまり、すべての人間は不死の存在なのだと信じるようになる。しかし、自分の情けない人生がその後も永遠に繰り返されていくことへの恐怖から、彼はしだいに不安にとらわれてゆく。

Pero lo peor de todo no era el destino de Luc; lo peor era que Luc moriría a su vez y otro hombre repetiría la figura de Luc y su propia figura, hasta morir para que otro hombre entrara a su vez en la rueda. Luc ya casi no le importaba; de noche, su insomnio se proyectaba más allá hasta otro Luc, hasta otros que se llamarían Robert o Claude o Michel, una teoría al infinito de pobres diablos repitiendo la figura sin saberlo, convencidos de su libertad y su albedrío. (Cortázar, 2003 : 451)

(しかし、なにより悲惨なのはリュックの運命ではなかった。リュックが死ねば、別の人間が彼と同じ運命を辿り、その人間が死ねば、また別の人間が輪廻の歯車に巻き込まれることになる。もはや、リュックは問題ではなかった。彼は夜も眠れなくなり、ロベールやクロード、ミシェルと呼ばれるもう一人のリュックのことまで考えるようになった。哀れなその男たちは自分の意志で自由に生きているつもりだが、その実、何も知らずに同じ運命をくり返しているのだ)。

²⁶ Silva Cáceres, 1997 : 80 参照。

このように、『黄色い花』からは明らかに輪廻転生の思想を読み取ることができるが、それは『夜、あおむけにされて』や『水底譚』についても同様であろう。これらの物語では、前世と来世の自分が出会う場所、すなわち、不死の運命を認識しうる場所として夢が取り上げられている。そして、そこでは『水底譚』におけるように、同一の運命を担った別々の存在が出会い、死と再生をくり返すであろう。夢を題材にしたコルタサルの短編における死は、つねに再生と反復、すなわち永遠と結びついているのである。

以上、本章では、『遊戯の終わり』に所収されているふたつの短編を中心に、コルタサルの作品における夢の意味を考察した。1940年代に書かれた短編集、『動物寓意譚』に収められている作品は敢えて外したが、よく知られているように、ここに収められている『占拠された屋敷』は、コルタサルがある晩に見た夢をそっくり書き写した物語であり、当時から彼が夢の世界に関心を寄せていたことは疑いえない。

また、1970年代に書かれた *Ahí pero dónde, cómo* (『未知の場所』) や、死後に発表された *Pesadilla* (『悪夢』) もまた夢を主題にした短編であり、夢に対するコルタサルの執拗な関心がうかがえる。『悪夢』は、内乱中のアンデス地方の町で昏睡状態に陥った少女の物語である。数週間にわたって目を覚まさない少女の体がある日突然震えだし、家族は彼女が悪夢を見ているに違いないと考える。その後も悪夢は定期的に少女を襲い、一方、家の外では銃撃と警報の音が鳴り響いている。反体制勢力による町の包囲が完了した日、少女の体が激しく痙攣し、ついに長いあいだ閉じられていた彼女の両目が開く。その瞬間、機関銃の銃声のとどろき、家の扉が粉々に砕け、テロリストたちがなだれ込んでくる。

この物語は、覚醒とともに実現する悪夢を描くことによって、夢を現実のレベルにまで引き上げた作品である。少女の体内に潜んでいた悪夢が戒禁を破って現実になだれ込んでくる瞬間と、テロリストたちの襲撃の瞬間とが重なり合い、悪夢と現実は同一平面状で邂逅する。夢とされていた世界が現実にとってかわり、両世界を隔てていた壁が崩れ去る。コルタサルの短編では、少なからず、こうした夢の闖入による現実の崩壊が描かれており、先に見た『夜、あおむけにされて』もそのうちのひとつである。

一方、『水底譚』は、この物語自体がひとつの夢であるかのように、複数の人

物と異なる時間とが渾然一体となっている。夢の中で死者は再び息を吹き返し、現実に生きる人間と同じように振舞うだろう。したがって、コルタサルは夢の中に現れる死者たちが本当に消滅してしまったとは考えられず、彼らがどこか見知らぬ場所で生きつづけているのだと信じて疑わなかった。そのことを告白したのが、『未知の場所』である。この作品は短編集の中に収められてはいるが、物語というよりは作者自身の心情告白であり、そこでは若くして死んだ親友、パコへの思いが綴られている。

事実に基づいて書かれたこの物語の中で、コルタサルは夢の中にくり返し現れるパコとの思い出を語り、“あちら側”で生きつづけているに違いない友人の思いを伝えようとする。しかし、夜明けとともに曖昧な記憶だけを残して消滅する世界を言葉に換えることができず、そのことが彼を苦しめている。

Ya sé que no se puede escribir esto que estoy escribiendo, seguro que es otra de las maneras del día para terminar con las débiles operaciones del sueño. (Cortázar, 2003 : 707)

(今ぼくが書いていることを書くのが不可能だということはわかっている。これもきっと、夢が残した微かな余韻を消し去ろうとする昼の手段のひとつにすぎないのだから)。

しかし、こう語った直後に彼は「**por qué entonces saltar de la cama a la máquina**」(Cortázar, 2003 : 707) (それなら、なぜ目覚めたとたんにはタイプライターに向かわなければならないのだろう) と自問する。覚醒と同時に消え去る世界を書きとめなければならない理由とは何であろう。この疑問について、後段では以下のように答えを記している。

Tantas veces he sabido que Paco está vivo o que va a morirse, que está vivo de otra manera que nuestra manera de estar vivos o de ir a morirnos, que escribiéndolo por lo menos lucho contra lo inaprensible, paso los dedos de las palabras por los agujeros de esa trama delgadísima. (Cortázar, 2003 : 708)

(パコが生きていて、死にかけていることを、ぼくは何度も夢に見てきた。彼はぼくたちの生や死とは違う方法で生きている。ぼくはそれを書くことで少なくとも不可知のものに抗し、あのか細い横糸の切れ目に言葉の

指を通すのだ)。

夢は死者が今も生きていることを啓示するが、“こちら側”の世界に生きる者は彼らがどこで、どのように生きているのかは決してわからない。したがって、“あちら側”の世界について語ることは不可能である。しかし、コルタサルが言葉の限界を知らずにお夢を語りつづけたのは、書くことによって、此岸から遠ざかってゆく者たちを消滅から救うためだったのである。とすれば、死者が生きつづけるという、論理的に矛盾した世界を描くこと、すなわち永遠をつかもうとする試みこそ、彼が長年にわたって追求しつづけたことであつたとも言えよう。コルタサルの短編における夢と現実の相互浸透性は、生と死の境界が消滅する未知の領域が存在することを伝えているのである。

第 II 部 現実の二重性

序

コルタサルはエドガー・アラン・ポーの愛読者であり、翻訳を手掛けたことでも知られているが²⁷、評論やエッセーの中でもしばしばこの作家と作品に触れ、みずからの考えを述べている。なかでも興味深いのは、ポーの短編がもつ「トラウマティックで感染症的、あるいは魔性的な効果」に着目し、優れた短編が生まれるのに適した唯一の土壌とは、「un estado ex-orbitado」（常軌を逸した状態）であると記していることである²⁸。彼の言うこの「常軌を逸した状態」とはつまり、強迫観念となるような“何か”に取りつかれた状態であり、ポーの短編にはそうした作者の強迫観念が直に反映されている。そのため、コルタサルによれば、『黒猫』や『リジリア』のような短編は、感染症的で魔性的な効果を読者にも及ぼすのである。

さて、ポーの作品に関する以上の言説は、コルタサルが翻訳者としてではなく、作家としての自身の経験に則して書かれたものであることも興味深い。ここで、彼は自分もまた「より悪いことが起こるのを防ぐために物語を書かなければならないと感じる」、オブセッショナルな状況において作品を手掛けてきたと告白している。要するに、彼にとって物語の創作とは、不吉な憑きものを払うためのいわば「悪魔払いの儀式」だったのである²⁹。そして、事実、ポーの短編のもつ偏執狂的な特徴は、コルタサルの短編の多くについても言えることである³⁰。そこで、本章では、まず作者の強迫観念が反映されていると思われ

27 コルタサルはプエルトリコ大学からの依頼で、1953年から一年間にわたってエドガー・アラン・ポーの散文作品（短編六七編と長編『アーサー・ゴードン・ピムの冒険』、詩論『ユリイカ』）及び、随筆と評論）の翻訳を行っている。（Herráez, 2003 : 160,164 参照。）

28 Cortázar, 1969, *Último round I* : 69 参照。

29 同上 : 66 参照。

30 ドストエフスキーは、『エドガー・ポーの三つの短編』という小論の中で、ポーの特質を「心理的にもっとも異常な状況におかれた主人公の精神状態を、すさまじい洞察力と驚くべき正確さで物語ること」と述べている（ドストエフスキー, 1981 : 270. 参照）。コルタサルもまた、『午後の散歩』において、主人公の異常な精神状態を深く洞察し、綿密かつ正確に描写しているが、そうした手法は、ポーの読書を通して学んだものであろう。彼はあるところで、「Las huellas de escritores tales como Poe están indudablemente en los niveles más profundos de muchos de mis cuentos, y creo que sin *Legeia*, sin *La caída de la casa de Usher*, no hubiera tenido esa disposición hacia lo fantástico」（Alazraki, 1994 : 61 から引用）（私が書いてきた短編の多くは、疑いようもなく、そのもっとも深い部分にポーなどの作家の足跡を残しています。『リジリア』や『アッシャー家の崩壊』がなければ、幻想的なことに対する偏愛もなかったでしょう）と語っている。

一方、コルタサルの物語には、「人気のない僻地にそびえたつ豪壮な僧院」や「阿片の枷にしばられた奴隷」のような主人公は現れず、「死んでしまった思い姫の復活」も起こらない（ボオ, 1974a : 282-305 頁参照）。彼の物語はあくまで、ありふれた日常を生きる平凡な人物の視点から語られるのである。よって、ゴシック・ノヴェルに特有の非日常的な怪奇現象やそれに伴う恐怖は、コルタサ

る短編を考察し、次に、常軌を逸した人間を描くことにより、コルタサルが何を伝えようとしていたのかを考える。そして、最後に非合理に関する彼の考えをまとめていきたい。

第1章 強迫観念と現実の変容

1. 『昼食の後』における不吉な同伴者

Después del almuerzo（「昼食の後」）は、短編集『遊戯の終わり』の第二版に所収された短編である。主人公の少年は、両親の言いつけでしぶしぶ“何（者）か”を散歩に連れ出すことになる。少年がこの外出に乗り気でない理由は、彼の同伴者が、世間を騒がせるような問題を引き起こすのではないかと不安でたまらないからである。市電の中でも、道路を横切るときでも、周囲の視線が気になって仕方のない少年は、ついに同伴者を五月広場のベンチに置き去りにして逃走してしまう。しかし、その後間もなく腹部に激しい痛みを覚えた彼は、結局、広場に戻り、“何（者）か”を連れて家族の待つ家へと帰ってゆく。

この物語は、コルタサル短編の中でもひとときわ不可解な作品のひとつであるが、その理由は、主人公とともに中心的な登場人物であるはずの同伴者の正体が、終始不明のままだからである。冒頭で、少年の両親は彼に「*decirme que esa tarde tenía que llevarlo de paseo.*」(DA: 490)（午後、その子（それ？）を散歩に連れ出すように）（括弧内引用者）と命じているが、以後も“その子/それ”についての具体的な描写は一切なされておらず、結末に至るまで代名詞の *lo*、または *él* に置き換えられたままである。このことから、はじめのうち読者は、主人公の同伴者が生物であるのか、事物であるのかすらわからない。そ

ルの短編からは感じられない。彼の物語が読者に抱かせるのは、恐怖というよりもむしろ、習慣の影に隠れて見えない現実の裏側を見せられたかのような驚き、ないしは違和感である。

さらに、トドロフが述べているように、ポーの物語では、結末で起こる超自然的な現象に対して、作者があらかじめ合理的な説明を施している（トドロフ、2004：75-76 頁参照）。『アッシャー家の崩壊』において、主人公の親友の妹が蘇生することに関しては、彼女が「一時的ながら頻繁に起こる強梗症の発作」を持病にもっていたことが事前に知らされており（ポー、1974a：344 頁参照）、また、屋敷の突然の崩壊についても、一見堅固に見えるその館の壁には「ほとんど気づかぬほどの亀裂が、正面の屋根から電光形を描いて壁を伝い、末は沼の不気味な水中に消えているのが見えた」と告げられている（同書：339 参照）。しかし、コルタサルの短編には、読者の違和感を解消するような合理的な説明はまず見られないと言ってよい。

『午後散歩』では、主要な登場人物の正体すら明かされず、検札係の発しかけた言葉の内容もふせられている。さらに、それらの空白を埋めるための確かな手掛かりも与えられていないため、物語の解釈はさまざまな憶測へと分散してゆかざるをえない。このような解釈の多様性は、自らを「理論マニア」と称し、推理小説の名手でもあったポーの物語からは望めないであろう。

の後、“何（者）か”が以前に近所の猫ともめ事を起こしたことや、水たまりに入りたがること、また、（少年の憶測でしかないが）電車の窓を開けて飛び降りる素振りをするなどから、おそらくそれが人間、あるいは、動物であろうと推測することは可能になる。しかし、依然として、同伴者の正体を特定することは困難である。

さて、物語の中心人物のひとりが正体不明であることは、作品自体の解釈をも困難にする要因となっている。同伴者は一度も言葉を発することがないため、読者は“何（者）か”に関する情報のすべてを語り手でもある主人公の証言に頼らざるをえない。その結果、同伴者の正体を突き止めようとして、実際には、主人公の言葉や行動の意味を探ることになる。すると、彼の証言をどうとらえるかによって、作品の解釈もまた変わってくるのである。

このことから、『昼食の後』は、同伴者の正体、もしくは主人公の証言や行動の解釈をめぐる、多くの異なる見解を生んできた。例えば、シルバ・カセレスは、冒頭において主人公が、本心とは裏腹に父親の威圧的な命令にしたがっている点に注目し、「La aceptación tácita del niño apenas disimula que se trata de una presencia amenazante ligada a cierta forma de animalidad o de anomalía: en efecto, el muchacho no desea desplazarse públicamente con semejante “ente”.」(Silva Cáceres, 1997 : 38)（(両親の命令を)無言で受け入れる少年の態度から、彼の同伴者がなんらかの獣性、もしくは異常さを具えた脅迫的な存在であることはほとんど疑いえない。実際に少年は、そのような“奇妙なもの”をつれて人前に出たくはないのである）(括弧内引用者)と述べている。この見方は結果的に、コルタサルの初期の短編の多くに共通する特徴である、人間の内面に潜む獣性、あるいは作者が抱えていた不安や強迫観念が象徴的に表れた結果である、という結論にたどり着く³¹。

この解釈に近いものとして、ピコン・ガーフィールドは、少年の同伴者を「parece ser un hermano retardado」(Picon Garfield, 1975 : 64)（知的障害のある弟ではないか）としたうえで、彼を人間のうちに潜む獣性の象徴であると解している。しかし、彼は特に主人公が一度は置き去りにしかけた同伴者を結局は放置できず、家に連れ帰っている点に着目し、「Es necesario que cuidemos lo anormal, que nos atraiga lo monstruoso porque nos muestra el camino hacia otra realidad que desconocemos en nuestra cómoda

³¹ Silva Cáceres, 1997 : 44-45 参照。

normalidad.」(Picon Garfield, 1975 : 64) (異常なものに気を配ること、また恐るべきものに惹きつけられることは必要である。なぜなら、それは平穏な日常においては認識しえないもうひとつの現実に通じる道をわれわれに示してくれるのだから) と結論している。

知的ハンディキャップをもつ弟と、人間の内面に潜む獣性とを直に結びつけたこの解釈には疑問が残らないでもないが、主人公の少年が不安の原因である同伴者を見捨てることができないのは事実である。彼は、水たまりに入り、泥と落ち葉まみれになった“その子”をハンカチで丁寧に拭いてやり、おやつを買い与える。内心はひとりで静かに読書にふけていたいという願いを押し殺し、疲労や不快感と闘いながら懸命に同伴者の面倒を見るのである。

この点に着目し、『昼食の後』で表現されているのは、少年の成長、すなわち愛と責任感の芽生えである、と書いているのがマック・アダムである³²。彼もまた、少年の同伴者は知的障害を負った弟ではないかという推測をしたうえで、散歩の間に起こった主人公の心理変化に着目し、「En este proceso, él se transforma de muchacho egoísta que quiere abandonar lo que considera odioso y embarazoso, a un individuo capaz de amor y entendimiento.」(Mac Adam, 1971 : 105) (この過程において、彼は不快で煩わしいものを見捨てようとする利己的な少年から、愛と分別を具えた個人へと成長するのである) と結論づけている。

この解釈については、主人公が結末においてみずからに“誇らしさ”を感じていることから、一見妥当であるかにも思われるが、実際に彼の満足が同伴者を放棄しなかったために得られたものか、逆に、一度は彼を置き去りにしたことから得られたものであるのかは定かではない。というのも、少年は結末において「《Lo abandoné》, lo miraba y pensaba 《Lo abandoné》, y aunque no me había olvidado del paseo Colón me sentía tan bien, casi orgulloso. A lo mejor otra vez... No era fácil, pero a lo mejor...」(DA : 499) (「見捨てたんだ」、彼を見つめながらぼくは考えた。「見捨てたんだ」。コロンブス通りでのことを忘れたわけではなかったが、ぼくの気分は晴れ晴れとして、誇らしさすら感じていた。おそらくいつかは…、簡単なことではないがおそらく…) と述懐しており、次に“その子”を見捨てる機会をうかがっているようにも思われる。さらに両親に対しても「自分と同じ体験をしたことがあるのではないか」と仄め

³² Mac Adam, 1971 : 103 参照。

かしていることから、少年の成長よりもむしろ人間の内奥に潜むエゴイズムを暴きだした作品であるという受けとり方もできるのである。

以上の三者の研究からもわかるように、『昼食の後』の作品解釈をめぐってはさまざまな説が唱えられてきたが、主人公の同伴者が嫌悪しつつも放棄しがたい何かであることに着目している点ではいずれも共通している。しかし、シルバ・カセレスとマック・アダムの説に対照的に表れているように、その何かを人間の内に秘めた獣性とみなすか、何らかの異常性をもつ実在の人物とみなすかによって、作品の解釈は大きく異なってくる。そして、この点は主人公の曖昧な語りからはどちらとも判断がつかかねるのであるが、彼が同伴者に名前をつけない（つけられない？）こと、さらに、公衆を前にしたときの少年の奇妙な言動に着目して見た場合には、“その子”の実在性が疑わしく思われる場面もある。以下、その場面に焦点を当てて作品の解釈を試みてみたい。

両親の指示に従ってしぶしぶ家を出た少年は、“その子”を連れて市電に乗り込むが、不運にも電車はほぼ満員であり、ふたりは離れた場所に席を取らざるをえなくなる。少年は、同伴者が他人に迷惑をかけるのではないかと心配するあまり、後部にいる“その子”の方をしきりに振り返るが、彼の不自然な行動はかえって目立ってしまい、周囲の注意をひきつけることになる。少年は他人の視線に対して神経症的な不安を抱えており、このときも耐えがたい恐怖にとられる。とりわけ、車掌とのやりとりは印象的である。

Lo malo fue que el guarda se paró al lado del asiento donde yo lo había instalado, golpeando con una moneda en el fierro de la máquina de los boletos, y yo tuve que darme vuelta y hacerle señas de que viniera a cobrarme a mí, mostrándole la plata para que comprendiera que tenía que darme dos boletos, pero el guarda era uno de esos chinazos que están viendo las cosas y no quieren entender, dale con la moneda golpeando contra la máquina. Me tuve que levantar (y ahora dos o tres pasajeros me miraban) y acercarme al otro asiento. « Dos boletos », le dije. Cortó uno, me miró un momento, y después me alcanzó el boleto y miró para abajo, medio de reajo. « Dos, por favor », repetí, seguro de que todo el tranvía ya estaba enterado. El chinazo cortó el otro boleto y me lo dio, iba a decirme algo pero yo le alcancé la plata justa y me volví

en dos trancos a mi asiento. (DA : 493)

(まずいことに、車掌がやってきて、あの子を座らせておいた席の前で立ち止まった。パンチにコインを打ちつけながらそのまま立ち止まっているので、ぼくは振り返ってお金をちらつかせ、二人分の切符代を徴収してくれるよう合図を送ったが、石頭の車掌はそれに気づかず、なおもコインでパンチを叩いていた。仕方なく、ぼくは立ちあがり（二、三人の乗客がぼくの方を見ていた）、あの子のところへ向かった。「切符を二枚下さい」と言うと、車掌は切符を一枚切り、一瞬こちらを見てから、それを差し出したが、すぐに視線を下にそらしてしまった。「二人分です」とぼくは繰り返した。いまや車内の乗客全員の注目の的になっていることは明らかだった。ようやく、石頭の車掌は、もう一枚の切符を切ってよこした。何か言っていたが、ぼくはきっちり代金を払い、大急ぎで自分の席に戻った)。

この場面では、主人公の注意深い観察を通して車内の様子がこと細かく描かれているが、興味深いのは、その状況描写を通して徐々に明らかになってゆく少年自身の性格である。彼は、パンチにコインを打ちつけるという、車掌の取るに足りない行動から視線の細かい動きにいたるまで、少しも見落とすことなく描写してゆく。また、周囲にいる乗客の視線にも敏感に反応し、逐一それらを報告してゆく。とはいえ、後者の点に関しては、ひょっとすると彼だけに感じられるものであり、客観的な事実かどうかはわからない。たとえ、事実であったとしても、突然席を立った少年に周囲の視線が注がれることは何も特別なことではないだろう。しかし、彼にとっては、そうした当たり前のことが異常なほど恐ろしく感じられる。つまり、彼は極度の神経症であるか、対人恐怖症なのである。

そして、この神経症患者の眼は、通常は見落とされている物事までもすくい上げ、誇張して伝えてしまう。車掌がコインをパンチに打ちつける動作や、あちらこちらに視線を配ることは、単なる癖や習慣にすぎないのかもしれない。しかし、少年がそれらを執拗なまでにクローズアップして取り上げるために、まるで車掌が彼を脅かそうとする腹黒い人物のように思われてくる。周囲の乗客についても同じく、彼らは何も特別な態度を取っているわけではない。しかし、少年が殊更に彼らの視線を気にかけて、不快感をあらわにするために、まるで乗客たちが理由もなく彼を監視しているかのように思われてくるのである。

こうして、車内の何気ない光景は少年の視線を通して、いつの間にか不穏な空気を漂わせ始める。

さて、ここでもうひとつ気になるのは、少年が車掌とやり取りをしている間中、彼の同伴者の存在が希薄になっている点である。少年は、“その子”が、車掌ともめ事を起こすのではないかと心配し、先手を打って立ち上がるが、実際に騒ぎを巻き起こしているのは彼自身であり、“その子”に対しては誰も注意を向けていない。さらに、車掌の不可解な行動に注目するなら、少年が二人分の切符を要求しているにもかかわらず、彼は二枚目の切符を切ることを躊躇している。そのうえ、切符を手にして席に戻ろうとする少年に何ごとかを言いかけているのである。なぜだろうか。また、車掌はいったい何を言おうとしたのだろうか。

これらの不可解な点について、語り手である少年の口からは何の情報も得られない。むしろ、彼は極度の対人恐怖症であり、他人の言葉に耳を貸そうとしないため、車掌の発言はかき消されてしまうのである。結果、この箇所の解釈は読者の想像に委ねられることになる。

そこで、もう一度この場面における四つの点を整理してみよう。ひとつは、主人公の少年が極度の神経症であること。二つ目は、車掌が二人分の切符を切ることを躊躇し、少年に何かを伝えようとしていること。三つ目は、乗客の視線が少年に向けられていること。四つ目は、“その子”がまるで不在であるかのように、息をひそめていることである。これらの点をまとめて想像すると、車掌と乗客たちには少年の同伴者が見えていないのではないかとと思われる。つまり、車掌は必要以上に切符を要求してくる少年の意図が理解できず、一度目は何かの聞き間違いであろうと思い、一枚だけ切符を手渡した。しかし、なお少年が執拗に二枚目の切符を要求してくるので、やむをえず切符を切るが、やはり腑に落ちないため、彼に理由を尋ねようとしているのである。乗客たちもまた、一人で乗車してきた少年が二人分の切符を要求している姿を不思議そうに眺めている。ただ、少年だけに、“その子”の姿は見えており、彼だけがその無教養で粗暴な性格を知っているのである。

このように考えると、後の少年の半ば狂気じみた行動にも合点がいく。彼は、“その子”の隣に座っていた夫人が席を立てば、必ず何か問題が起こると確信し、絶えず後ろを振り返っているが、ついにその時がくると慌てふためき、通路をふさいでいる老人を押しつけて“その子”のもとへ駆けつける。このときも周囲の非難の的になっているのは“その子”ではなく、少年の方である。し

かも、これら一連の出来事は、ほとんどが彼の想像で引き起こされている。

たとえば、「no sé por qué me pareció que la señora que iba al lado de la ventanilla se iba a bajar.」(DA: 493) (どういうわけか、(あの子の隣の) 窓側に座っていた婦人が、電車を降りるような気がした。)(括弧内引用者) という個所や、「me pareció que la señora estaba ya a punto de levantarse , y hubiera jurado que le decía algo porque miraba a su lado y yo creo que movía la boca.」(DA: 494) (婦人が今にも立ち上がるのではないかと感じた。そうなればきっと彼に何か話しかけるだろう。あの子の方を向いて口を開こうとしているようだった。) という箇所を見てもわかるように、少年は“その子”のことを心配するあまり、実際には起こってもいないことを想像したり感じ取ったりするのである。

結果として、主人公の心労や不安の原因である“その子”は実在せず、ただ彼を脅かす不吉な影として心の中に潜んでいるのではないかと思われる。あるいは、それが公衆の眼に触れてはならないものであることから察すれば、シルバ・カセレスの言うように、人間が内に秘めた獣性の象徴であるかもしれない。いずれにせよ、この物語の主人公が煩わしくも振り払えないものとは、形象をそなえた具体的な物や人間ではなく、心の中に潜む得体の知れない何かであると言えるであろう。

以上、主人公の神経症的な性格と電車の内部における彼の言動に注目して、謎の同伴者が少年に及ぼす作用を考察した。語り手による具体的な証言がなされないことから、同伴者の正体を突き止めることは困難であるが、それが彼の言動に混乱を引き起こす不吉な存在であることは間違いない。しかし、実際には、“その子”がまったく無害な存在として描かれていることにも注目すべきであろう。他人の眼に触れさせてはならない同伴者が、社会的に危険なもの、すなわち獣性を象徴していると考えerことはできよう。しかし、この物語の中で“その子”は誰にも危害を加えてはいない。問題は、その存在を極度に恐れる少年の側にあるのである。

すでに見たように、不吉な影にとらわれた少年は、見えないものを見、感じ取るようになる。とりわけ、多くの公衆と接触しなければならない市電の中で、彼の挙動は明らかに不自然であり、異様ですらある。不明な同伴者の正体と同様、読者に違和感を与えるのは、主人公の極度な動揺ぶりと、彼によって見られ、語られるどこか調子外れな世界の叙述であろう。そして、それこそ日常的

な世界を舞台にして浮かび上がるもう一つの現実であり、強迫観念から生み出された幻想世界なのである³³。次章では、そうした強迫観念による現実からの飛躍が描かれた作品のもうひとつの例として、『遊戯の終わり』の初版に収められた短編 *El móvil*（「動機」）を考察していこう。

2. 『動機』における狂気と秘密の共犯関係

ブエノスアイレスのごろつきである主人公は、殺された親友の仇をとるために犯人捜査に乗り出すが、彼に残された手がかりは犯人の右腕に青いタトゥーがあること、そして、その男がマルセーユに渡る船に乗ったということだけである。

主人公は男の後を追って同じ船に乗り込み、乗客のうち三人しかいないアルゼンチン人に目星をつけて犯人を割り出そうとする。一人はフェロという名前の老人であり、残りの二人はペレイラとラマスという三十歳前後の男たちである。お調子者のペレイラはすぐに皆と打ち解けるが、どことなく悲しげな表情をしたラマスは寡黙でほとんどしゃべらない。

やがて、主人公はペトロナという客室係の女と懇意になり、彼女を使ってペレイラの右腕にタトゥーがないかを確認しようとする。ペレイラの船室から戻った女は、彼の腕にタトゥーがなかったことを主人公に報告する。ところが、その後ふたりが裏で通じていることがわかり、主人公は彼女からもたらされた情報に不審を抱きはじめた。

こうして、彼の復讐は何の進展も見ないまま、船が目的地に到着する日がやってくる。下船の準備が整い、乗客たちが列を作りはじめたとき、主人公はふいにペレイラを船室に誘い出し、密室の中で殺害してしまう。

以上の粗筋からもわかるように、この物語は推理小説の体裁で書かれており、読者は主人公兼語り手による犯人捜査を追跡してゆくことになる。しかし、通常の推理小説における謎がやがては唯一の合理的解決へ収束してゆくのは異

³³ コルタサルは、*Último Round*（『最終ラウンド』）所収のエッセー、“Del cuento breve y sus alrededores”（「短編とその周辺について」）の中で、優れた物語の多くは、その創作の動機として、作者が一刻も早く、また完全な形で振り払いたいと願う強迫観念のようなものが存在すると述べ、短編の創作を一種の“悪魔払い”に譬えている。（Cortázar, 1969, *Último round I*: 66. 参照。）

なり³⁴、この物語における謎は先へ進むごとにいっそう深まってゆくばかりである。とりわけ読者を驚かせるのは、物語の後半まで慎重に捜査を進めていた主人公が、何の弁明もなしに突然、殺人者に変貌することであろう。では、この謎に満ちた“推理物語”を書いた作者の意図とは何だったのか。以下、この点について考えていきたい。

四日目の朝、甲板でラマスと長話をしていた主人公は、不意に相手の眼を通して死んだ友人の顔を思い出し、この男が真犯人であったのだと直感する。

Yo le buscaba los ojos, y de repente se me pasaba por la memoria la cara de Montes muerto, los gritos de la hermana, el velorio cuando lo devolvieron de la autopsia. (EM : 471)

(彼(ラマス)の眼をじっと見つめていると、突然死んだモンテスの顔、泣き叫ぶ妹、遺体が検死から戻った後の通夜の情景が思い出された)。

(括弧内引用者)

しかし、早まればすべてが失敗に終わると考えた彼は、逸る気持ちを抑え、ペレイラの船室に送りだしたペトロナからの報告を待つことにする。結果、ペレイラの容疑は晴らされるが、前述したとおり、ペトロナは彼と裏で通じており、この情報も確かなものとは言い切れない。結局、主人公の犯人捜査は振り出しに戻るとともに、この辺りから物語の筋が混乱しはじめる。

ペトロナの情報を疑うことにより、自分の直感にも確信がもてなくなった主人公は、袋小路に立たされ思い悩むようになる。しかし、今や彼の悩みの種はひとつではなくなっている。

Que a uno le saquen la mujer no es para reírse(...). Creo que fue en ese momento que me di cuenta de la cosa y me quedé pensando. De la gallega no me importaba mucho, aunque el amor propio me comía la sangre. Pero había otras cosas más serias, y tuve toda la noche para

³⁴ ツヴェタン・トドロフは、通常の探偵小説の枠組みを次のように説明している。「犯人がだれかを突きとめようとする、いわゆる謎解きものの探偵小説は、次のようにして構成される。まず、いくつもの安易な答があって、最初のうちは有力と見えているが、やがて、それが誤った答えであることが次つぎ暴露されていく。一方、まったく本当とは思えぬ答えが一つあって、最後の最後にそこへ辿り着くとともに、それこそが唯一真実の答えであったことが明らかにされる」。(トドロフ、1999 : 77)

pensarlas. (EM : 472)

(女を寝とられるのは面白いものじゃない。(中略) そのことに気づいて考え込んだのはあの時だったろう。女に未練はなかったが、自尊心がおれの心を蝕んでいった。しかし、もっと深刻な問題があったのだ。その夜、おれは一晩中そうしたことを考えつづけた)。

このように、主人公は親友に誓った約束の他に、みずからの内面で肥大化してゆく自尊心にも悩まされるようになる。今や彼の抱えている問題は、友人の名誉をとるか自分の体面をとるかを選択であり、この両立しえない問題³⁵の板挟みに陥っているのである。

ところで、こうした問題について一晩中悩みつづけていた主人公であるが、翌日からは再び犯人捜しを続行している。彼はラマスを横目でにらみつつ、念のためにフェロにも探りを入れ、船がマルセーユに到着する前の晩には、再度ペトロナに詰め寄り、ペレイラの腕のことを聞き出そうとする。

こうした慎重な行動を見る限り、彼はふたたび理性を取り戻し、親友との約束を果たそうとしているようである。よって、このままいけば、(少なくともトドロフによる通常の推理小説の定義に従えば) 最終的に真犯人が証明されるのではないかという期待も残されよう。しかし、そうした読者の期待を裏切り、主人公は何の弁明もしないままペレイラを殺害するのである。

No seas animal... Por una mujer como ésa...—me alcanzó a decir.

(EM : 474)

(「馬鹿な真似はよせよ…あんな女ひとりのために…」 そう言うのが精いっぱいだった)。

これは、主人公の手に握られたナイフを見たペレイラの最後の言葉だが、読者はすでに知っているように、彼を非合理的な犯行に駆り立てた本当の“動機”は、女ではなく、肥大化した自尊心である。それは、主人公の表面的な態度からは思いもよらないが、彼を内側から着実に蝕んでいたのだろう。制限時間の間際における彼の唐突な殺人者への変貌は、自尊心に支配された人間の理性の

³⁵ ラマスを真犯人であると信じている主人公にとって、この状況でペレイラに仕返しをすれば自らの体面は保たれるが友人への誓いを破ることになり、逆に友人の仇討を遂行すれば傷つけられた自尊心を回復できなくなる。

失墜を表わしているのである。

ところで、この場面で興味深いのは、主人公の突然の常軌の逸脱だけではなく、彼が犯行の直後にペレイラの腕を確かめたにもかかわらず、肝心なこと、すなわちタトゥーの有無については一言も触れなかったことである。

Aunque ya sabía que era al ñudo, me agaché para ver si la Petrona no me había mentido. Agarré la valija, cerré con llave el camarote y salí.
(EM : 474)

(もう済んだことだとはわかっていたが、ペトロナが嘘をついていなかったかどうかを確かめるために身をかがめた。鞆をとり、船室に鍵をかけ、そこを出た)。

ここで言われているように、主人公がペレイラの腕を確かめたのは、今や無意味になった犯人捜査のためではなく、自分自身の内にわだかまっていた疑惑を晴らすためである。ところが、結果的に彼はこのとき事件の真相、すなわち親友を殺した真犯人にたどり着いている。しかし、その事実は、言明されるのではなく、物語の最後で暗示的に仄めかされているのである。

ペレイラを殺害した直後、主人公は突然ラマスに近づき耳元で何ごとかを囁く。その内容はふせられたままであるが、ラマスがこの提案に同意すること、さらに主人公が最後に残した言葉「*Secreto por secreto, los dos cumplimos*」(EM : 474) (秘密裏に二人は成し遂げたのだ) から、両者の間で共犯関係が結ばれたことは確かである。

それにしても、なぜ主人公は突然ラマスに近づいたのだろうか。その理由もまた語られていない³⁶。しかし、すでに読者は知っているように、彼はペレイラを殺害した直後に、その腕を確かめている。おそらく、あの時点で主人公の

³⁶ この結末における疑問点について、ハイメ・アラスラキは、主人公の友人（モンテス）が殺された理由および状況と、主人公がペレイラを殺害した理由と状況のシンクロを取り上げて説明している(Alazraki, 1994 : 82, 84 参照)。それによると、ある女を裏切ったために報復として殺されたモンテスは、主人公から女を奪ったために殺害されたペレイラと立場が一致し、雪辱のために犯行を犯した者同士もまた立場が一致する。したがって、主人公は親友への誓いを破り、彼を殺害したと思われる相手と結託するのである。同様に、アントニオ・プラネルもまた、情事がもとで殺人を犯した主人公が、同じ状況において親友を殺めたと思われる人物と共謀し、互いの秘密を守り合うことで同意したのだと解釈している(Planells, 1979 : 91 参照)。

たしかに、語り手は冒頭で、モンテスの死には何らかの色恋沙汰が関係しているのだらうと述べており、前章で考察した“*figuras*” (運命を共有する分身あるいは他者) の存在も顧慮すれば、コルタサルスの念頭に同一の運命の反復という図式があったと考えられなくはない。しかし、この作品に関して言えば、主人公とラマスの運命の一致は偶然の結果であり、それが二人の結託のそもそもの理由とは考えにくいだろう。

直感は確信に変わったのだろう。つまり、ペレイラの右腕にはタトゥーが無かったのである³⁷。

こうして、彼はついに追い求めていた真犯人へとたどり着く。しかし、その到達は、合理的な捜査や証明によるのではなく、自尊心にとらわれ理性を失うことによって、すなわち常軌の逸脱を通して成し遂げられたのである。通常の推理小説に慣れ親しんだ読者にとっては、腑に落ちない話であるかもしれないが³⁸、つまるところ、この物語で表現されているのは、理論を超えたところで達成される真実への到達なのである。

以上のように、『動機』は推理小説の体裁で書かれているが、合理的な証明によって事件を解決に導く従来のやり方とは異なり、非合理を通して見出された真実を描いた作品である。

物語の前半では、抜け目のない主人公が、わずかな手掛かりをもとに慎重に捜査を進める。彼はひとりの男の容疑を直感しているが、客観的な証拠がないために手をこまねいている。そこへ、予期せぬ男女関係のもつれが生じ、プライドを傷つけられた彼は、自尊心にとりつかれ、ついには常軌を逸脱する。その結果、はからずも彼の直感も確信に変わり、理性に従う限り見出せなかったであろう真犯人にたどり着くのである。

このように見ると、作品の表題になっている“動機”とは、主人公の心の中で肥大化していった自尊心を指しているのだと言えよう。それは、『地下鉄の手記』の主人公が語っているように、人間だれもが所持しているものであるが、過剰に意識しすぎた場合、理性的な人間を思わぬ瞬間に合理的現実から追放してしまう原因ともなりうる。コルタサルのものである。主人公が陥った危機的状況もやはり、自尊心への過剰な執着に端を発しているのである。

しかし、この物語の面白い点は、主人公の合理的な捜査が一向に実を結ばなかったのに対し、自意識の過剰から生じた狂気によって真実が見出されたこと

³⁷ ペレイラの腕を確かめた時点で、主人公はラマスが真犯人であったことを確信したようだが、それを言明しなかったのは、後に結ばれたふたりの共犯関係から説明しうる。つまり、主人公はフランスでの潜伏先を用意してもらう代わりに、共犯者の秘密を守ったのである。物語の最後で、彼はラマスにフランス人仲間を紹介してもらったと告白している。「De él nunca supe más nada, después que me acomodó entre sus amigos franchutes.」(EM: 474) (フランス人仲間に引き合わせてくれたが、その後のあいつ(ラマス)の消息については何も知らない)。(括弧内引用者)

³⁸ 冒頭ですでに語り手(=主人公)は、この物語の非合理性について断りを入れ、それを信じられない聴衆(=読者)は席を立つようと勧めている。「No me lo van a creer, es como en las cintas de biógrafo, las cosas son como vienen y vos las tenés que aceptar, si no te gusta te vas y la plata nadie te la devuelve.」(EM: 468) (信じられないかもしれないが、物事は起こるべくして起こるんだ。伝記映画のようにね。あんたはそれを受け入れるしかない。気に入らなければ帰ってもかまわんよ、お代は返さないがね)。

であろう。それは偶然に導かれた結果にも思われるが、一方で、合理的な法則の裏側に、真実へ至るもう一つの法則が隠れているのではないかという印象を与えもする³⁹。すると、この型破りな“推理物語”を通して提示されているのは、真実そのものであるよりも、そこへ至るための非合理的な道であり、偶然の内に秘められた法則性であると言えるであろう。

第2章 現実の向こう側

以上に考察したように、『昼食の後』では、不吉な同伴者を連れた少年の眼を通して“もうひとつの現実”が描写され、『動機』では、自尊心にとらわれた男の殺人者への変貌が描かれている。両作品に共通しているのは、ある“原因”への過剰な執着、すなわち強迫観念によって、合理的な現実からの飛躍が生じていることであろう。そして、この特徴はコルタサルの多くの短編について言えることであり、すでに見た『引っ越し』や『遠い女』、『山椒魚』もまた、そうした不吉な“原因”によって引き起こされた超越体験を描いた作品に含めることができよう。

ところで、上記の物語では、いずれも“個人”に焦点が当てられているのであるが、一方で、彼らは特殊な体験を通して他者との間に隠れた共通性を見出してもいる。『昼食の後』の主人公は、結末において、両親もまた自分と同じ経験をしたことがあるのではないかと仄めかしており、『動機』の主人公もやはり、常軌の逸脱を通して秘密を共有する仲間にとどり着いている。つまり、これらの作品では単に例外的な個人の体験が扱われているのではなく、そうした特殊な事例を通して人間全体に敷衍する共通の根に言及されているのである。

このように見ると、コルタサルの作品において、伝統的な法に反するがゆえに不安や恐怖、あるいは嫌悪感を引き起こす不吉な“原因”とは、個人と世界

³⁹ コルタサルが、日常的に起こる予期せぬ人や事物との出会い、すなわち“casualidades”（偶然）や“coincidencia”（偶然の一致）に対してひどく敏感であり、そうした出来事と遭遇する度“現実の裏側の秩序”を感じとっていたことは、本人の告白により明らかである。「Hace cierto tiempo me sucedió una cosa, de las que me han sucedido toda la vida y que para mí es un hecho fantástico aunque cualquier teórico diría que no fue más que una pura casualidad, palabrita sospechosa. Para mí esos hechos son signos, indicios, de ese sistema de leyes exteriores al nuestro...」(González Bermejo, 1978: 44)（しばらく前に、あることが起こりました。もっとも、こうしたことは以前からわたしの身によく起こるのですが。それは、理論家であればだれもが単なる偶然（疑わしい言葉ですね）にすぎないと言うようなことですが、わたしにとっては幻想的な出来事でした。わたしには、そうした出来事が、わたしたちの理論の埒外にある別の法体系を示すサイン、あるいは兆候に思われるのです）。

を結びつける隠れた要因でもあると言えよう。すると、彼は合理的な法や規則と同じく、非合理的な法則もまた普遍的に共有されうると考えていたに違いない。そして、そのことは、先の短編では暗示的に示されたにすぎないが、これから見ていく作品においてはより率直に表現されているのである。

1. 『バッカスの巫女たち』における語り手と盲人

短編集『遊戯の終わり』の初版（1956年）に収められたこの短編は、タイトルが示すように、酒神バッカスの祭儀を想起させるような途方もない陶酔と狂乱を描いた作品である。とりわけ、物語の後半における聴衆のオーケストラ襲撃と、“食人”を暗示する結末から、アントニオ・プラネルはこれを、集団的カニバリズムと解しており⁴⁰、コルタサル自身もそれを認めている⁴¹。

確かに、この物語に描かれているのは、崇拜的（オーケストラとその指揮者）に群がる聴衆の熱狂であり、それが「聖なる力」を所有、もしくは受け継ぐことを目的としたカニバリズム（食人儀礼）を象徴するという解釈は妥当であろう⁴²。さらに、ある種の共同体においては、カニバリズムが人間の基本的な本能と結びついた「反社会的な秘密の集い」であり、超自然的な力を社会に取り込むための儀礼であることから、ここには、文明社会の諸価値、とりわけ西洋的理性の否定と、プリミティブな世界への一時的な回帰が示されていると

⁴⁰ Planells, 1979 : 188-189, 195 参照。

⁴¹ アントニオ・プラネルが指摘したカニバリズムとは、生贄（＝他者）の力を獲得するための食人儀礼のことである。しかし、彼はこの物語に描かれている聴衆のカニバリズム（＝オーケストラの襲撃）の真の目的は、生贄そのものではなく、音楽に内在する“超自然の力”であると記している。さらに、彼はこの解釈の妥当性を裏づけるため、作者から受けとった手紙を論文（Planells, 1980 : 614）につけ加えている。コルタサルによる書簡の内容は以下の通りである。

「Me parece que su interpretación de *La Ménades* es perfectamente justa. (...) Usted ha visto muy bien el paso de la ceremonia social a la ritual, con sus consecuencias; y me alegra que haya entendido sin rodeos el canibalismo final, pues algunos críticos han preferido eufemismos más fáciles, que desvirtúan completamente el tono y la intención del relato.」（Cortázar, 2000c : 1522）（『バッカスの巫女たち』についてのあなたの解釈はまったく正しいと思われま。〔中略〕社会的なセレモニーから儀式への移行が、その結果とともに大変よく観察されており、結末のカニバリズムについても率直に理解してくださったことを嬉しく思います。批評家の中には、遠回な表現を好まれる方々もいるようです。彼らにとってはその方が容易なのでしょうが、それはこの物語の意図やニュアンスを台無しにしてしまうものです）。

⁴² 同時期に書かれた短編、『夜、あおむけにされて』でも、アステカ族の供犠儀礼が取り上げられているように、当時のコルタサルが“聖なるもの”と結びついた古代人の儀礼に関心を寄せていたことは確かである。なお、アステカ族の供犠儀礼の意味について、ペギー・リーヴズは以下のように説明している。「アステカ族の供犠においては、供犠の儀式を執り行う者、生贄を捕らえた者、犠牲者が、＜聖なるもの＞のうちで結合する。聖別された生贄の肉を消費することによって、人間は聖なる力を賦与される。この伝達の背景にあるのは、再生と生殖の観念である。」（ペギー・リーヴズ, 1986 : 42）

考えることもできよう⁴³。

しかし、この章では、原初的なものと結びついた儀礼の意味よりもむしろ、⁴⁴その背景に示された作者の意図を読み解いていきたい。それは、熱狂的な群衆の前でひとり尻込みしている人物、すなわち、この物語の主人公兼語り手と、その傍らにいる謎の盲人との関係性を通して伝えられるものである。とりわけ、後者に関しては『昼食の後』における同伴者と同じく、何も語らないにもかかわらず、象徴的な役割を果たす人物であり、読者に違和感をもたらす「空白」として作用しているように思われる。よって、ここでは、主人公の独白に注目しつつ、彼と盲人との関係性を考察するとともに、両者のもつ象徴的な意味を探っていきたい。

コロナ劇場の常連である主人公は、町で評判の指揮者、エル・マエストロが指揮するオーケストラの演奏を聴きに来たものの、冒頭からその日のプログラムに不平を洩らし始める。語り手でもあるこの男のシニカルな性格は、物語の随所に見られるが、とりわけ彼の批判の矛先は俗物的な他の常連客に向けられている。

Pero el Maestro conocía a su público, armaba conciertos para los habitués del teatro Corona, es decir gente tranquila y bien dispuesta que prefiere lo malo conocido a lo bueno por conocer, y que exige ante todo profundo respeto por su digestión y su tranquilidad. (LM : 423)

(しかし、エル・マエストロは客を熟知しており、コロナ劇場の常連たち、つまりは、耳にしたことのない傑作よりも名の知れた駄作を好み、なによりも食後の心地よい消化と平穏を求める上品でおしとやかな連中のためにプログラムを組んでいるのだ)。

⁴³ この物語では、劇場の内部における人々の狂乱だけでなく、その後に起こる日常的な現実への回帰が示されていることから、“一時的な聖性の回復”という儀礼のもつ機能と原則が守られていると思われる。食人儀礼のもつ聖性の回復と社会的秩序の維持に関わる機能については、以下の事例に基づいて説明される。「さらに、カニバリズムを、社会の存続のために制御しなければならない人間の基本的な本能と結びつけた報告もある。こうした事例では、カニバリズムは反社会的な狂気の振る舞いの＜イディオム＞となる。たとえば、ベラクーラ族は、超自然的な激しい儀礼の秘密の集いを開き、食人の踊りを行う。(中略)ベラクーラの信じるところでは、この儀礼の間に、食人の踊り手は動物の力に取り憑かれる。そして、踊り手は人肉に対する飽くことなき欲求に駆られ、人々に噛みつく。(中略)食人儀礼を執り行うことで、ベラクーラは強力な力を社会の中に取り込み、社会的な目的のためにこれらの力を秩序づける方法を見いだしたのである」。(同書：23)

⁴⁴ コルタサル作品における儀礼の意味について、詳しくは本論の第 III 部第 2 章における遊戯と儀式の規則を考察する際に譲る。

この箇所からもわかるとおり、主人公は洞察力に優れた知識人であり、エル・マエストロを無条件に崇拝する人々の無邪気さに我慢がならない。そこで、彼は周囲の客たちを蔑んだ目で眺め、彼らと自分との間に一線を引こうとする。客席で隣に居合わせたホナタン夫人と交わした次の会話にも、そうした彼の性格が表れている。

—Ahí tiene, ahí tiene a un hombre que ha conseguido lo que pocos. No sólo ha formado una orquesta sino un público. ¿No es admirable?

—Sí—dije yo con mi condescendencia habitual.

—A veces pienso que debería dirigir mirando hacia la sala, porque también nosotros somos un poco sus músicos.

—No me incluya, por favor—dije. (LM : 424)

(—ほら、お出ましょ。あの方は並はずれた指揮者ですわ。オーケストラばかりでなく聴衆まで作り出されたんですから。本当にご立派ですわ。

—そうですね—ぼくはもち前の優しさから、そう答えた。

—ときどき、あの方が聴衆の方を向いて指揮をなさればいいのにとおもいますの。だって、わたくしたちだって多少なりともオーケストラの一員なんですから。

—そのときは、どうかぼくを除外してください—ぼくは言った)。

さて、第一部終了後の休憩中、会場を出た聴衆たちは口々にエル・マエストロを誉めそやし、熱烈な感動を語り合う。ロビーはどこも興奮した人々の熱気で埋め尽くされている。ここでも、主人公は相変わらず冷めた目線で彼らを眺めているが、そのうち自身の微妙な心境を語りはじめる。

Me fui de ronda por los pasillos, volví al foyer, y en todas partes era entre conmovedor e irritante ver el entusiasmo del público por lo que acababa de escuchar. Un enorme zumbido de colmena alborotada incidía poco a poco en los nervios, y yo mismo acabé sintiéndome un poco febril y dupliqué mi ración habitual de soda Belgrano. Me dolía un poco no estar del todo en el juego, mirar a esa gente desde fuera, a lo entomólogo. Qué le iba a hacer, es una cosa que me ocurre siempre en la vida y casi he llegado a aprovechar esta aptitud para no

comprometerme en nada. (LM : 426)

(廊下をひと回りして休憩室に戻ったが、どこへ行っても先程の演奏に対する熱烈な賛辞ばかりだった。そんな彼らを見るのは感動的でもあり苛立たくもあった。劇場全体が蜂の巣を突いたような騒ぎだったので、こちらまで神経がやられて熱っぽくなり、ベルグラノー・ソーダをいつもの倍に増やした。自分は少しもゲームに参加せず、ただ昆虫学者のような目で彼らを外側から眺めているだけなのだと思うと気分が悪くなった。しかし、こればかりは仕方がない。これまでもずっとそうやって蚊帳の外に立ってきたのだ。そして、今では無駄なことに関わらないでいられるそんな性格に満足するようにならなっていた)。

こうして、他人との間に壁を作らずにおれない性格の主人公は、ゲームを外側から見ることしかできないことに物悲しさを感じる一方で、その距離を利用して無用な問題に関わらないでいられることを幸運にも思っている。語り手のこの微妙な心情は、この場面以外にも、彼の独白の随所から読み取ることができるが、群衆に囲まれた孤独者の不満を通して、作者が伝えようとしている事とは何であろうか。以下、この点に注目しつつ先を読み進めていこう。

第二部が始まり、エル・マエストロが登場すると、早くも聴衆は立ち上がり拍手喝采をはじめ。昂揚した雰囲気の中でひとり浮いた存在である主人公は、数列向こう側の席にもうひとり、周囲の喧騒から取り残されたように座っている人物を発見する。白く輝く杖と眼鏡から、その男が盲人であることは間違いない。主人公は、身動きひとつせず、うなだれたように座っている盲人になんともいえない好感を抱くとともに、自分と似た人物を見つけたことで、多少なりとも孤独から救われたように感じる。一方、第二部の演奏が終わると、聴衆の興奮はいっそう高まってゆく。冷静な主人公もこのときはつい、周囲の人々に混ざって熱烈な拍手を送るが、盲人は相変わらず上品に、そっと手を叩いている。

Hizo levantarse a la orquesta, y los aplausos y los bravos redoblaron. A mi derecha, el ciego aplaudía suavemente, cuidándose las manos.

(LM : 428)

((エル・マエストロが) オーケストラを立ち上がらせると、聴衆の喝采とブラボーの声はますます大きくなった。ぼくの右側では、あの盲人が、両手

を気遣うかのようにそっと拍手を送っていた)。(括弧内引用者)

こうして見ると、盲人は主人公にとって唯一の同類であり慰めであると同時に、感情に流されそうになる彼にブレーキをかける存在でもあるかのようである。まるで、周囲の雰囲気と同調しそうになる主人公を押しとどめる理性の象徴であるかのように、ここまで盲人は冷静な態度を少しも変えないのである。

他方、二人の冷静な態度とは対照的に、客席の昂揚は高まってゆく一方である。鳴りやまない拍手は会場全体を包み込み、興奮した聴衆は狂ったように地団太を踏みはじめる。ステージに駆け寄り、エル・マエストロの足もとに身を投げ出す赤いドレスの女を筆頭に、いまや会場のあちこちから群がるようにして人々が集まってくる。そして、ついに数人の男たちによってエル・マエストロが捕らわれたとき、他の聴衆と一線を画していた主人公のもとにも、抗しがたい狂気の波が押し寄せてくる。

Hasta ese instante yo había mirado todo con una especie de espanto lúdico, por encima o por debajo de lo que estaba ocurriendo, pero en el mismo momento me distrajo un grito agudísimo a mi derecha y vi que el ciego se había levantado y revolvía los brazos como aspas, clamando, reclamando, pidiendo algo. Fue demasiado, entonces ya no pude seguir asistiendo, me sentí partícipe mezclado en ese desbordar del entusiasmo y corrí a mi vez hacia el escenario y salté por un costado, justamente cuando una multitud delirante rodeaba a los violinistas...
(LM : 432)

(そのときまで、ぼくは恐怖を感じながらもどこか面白がって周囲の状況を眺めていた。しかし、まさにその瞬間、右の方から鋭い叫び声が聞こえ、見るとあの盲人が立ち上がり、腕をぐるぐる振り回しながら、何かを求めるようにしきりに奇声を発しているのである。もはやこれまでだ。ぼくはそれ以上じっとしていられなかった。ついに参加者として熱狂の波に加わったぼくは、ステージの方に駆けてゆき、一方の袖から舞台の上へ飛び上がった。ちょうどそのとき、熱に浮かされた群衆によってバイオリニストたちが取り囲まれようとしていた)。

ついに主人公が我を忘れてしまったこの瞬間は、彼の傍らにいたあの盲人が

狂気に取りつかれてしまった瞬間と一致している。いや、むしろ、盲人が発狂したことにより、それまで抑え込まれてきた主人公の理性が瓦解してしまったかのようである。では、やはりあの盲人は理性と分別の象徴、あるいは理性的な主人公の分身だったのであろうか。しかし、この直後の主人公の様子を見るとそうとも言い切れない。熱狂した聴衆たちが楽団員から楽器を奪い取り、彼らをステージの上から引きずり降ろすのを目の当たりにしていた主人公は、自身も一度は興奮で我を忘れてしまったにもかかわらず、すぐに元の冷静な態度に戻っている。

Es muy curioso pero yo no tenía ningún deseo de contribuir a esas demostraciones, solamente estar al lado y ver lo que ocurría, sobrepasado por ese homenaje inaudito. (LM : 432)

(奇妙なことだが、ぼくはそうした気狂いじみた行為に加わろうとは思わなかった。ただ傍に突っ立って、とてつもない熱狂ぶりに圧倒されながら、その光景を眺めていた)。

このように、主人公はどこまでも傍観者でありつづけ、目の前で繰り広げられているゲームに加わらないでいる。その後も、会場のボルテージは上がりつづけるが、彼は終始一貫して観察者の立場にとどまる。エル・マエストロが群衆の渦の中に消えて見えなくなり、盲人が床を転げ回っているのを見ても、彼はもはや少しも心を動かされることはない。

No me dio la menor lástima, ni tampoco ver al ciego arrastrándose por el suelo, dándose contra las plateas, perdido en ese bosque simétrico sin puntos de referencia. Ya no me importaba nada, solamente saber si los gritos iban a cesar de una vez... (LM : 434)

(床を這い出してきた盲人が平土間の方に突進して行き、左右対称な森の中をあてどなくさまざまに迷っているのを見たときでさえ、ぼくはいささかの憐れみも感じなかった。なにがどうなろうと知ったことではなかったのだ。ただ、耳障りな叫び声がいっけなくなったらおさまるのか、それだけが知りたかった…)

しかし、いまや盲人を含めたすべての群衆から取り残され、完全に孤立して

しまった主人公は、自分に対する自信を喪失してゆく。目の前で起こっているゲームに参加できない唯一の人間になってしまったことが彼を不安に陥れるのである。

Yo veía todo eso, y me daba cuenta de todo eso, y al mismo tiempo no tenía el menor deseo de agregarme a la confusión, de modo que mi indiferencia me producía un extraño sentimiento de culpa, como si mi conducta fuera el escándalo final y absoluto de aquella noche. (LM: 434)
(ぼくは混乱の一部始終を目撃し、そのすべてを知っていたが、これっぽちもそこに加わりたいとは思わなかった。そのためだろう、自分があまりに無関心であることに、何ともいえない罪の意識を感じたのだった。まるで、ぼくの振る舞いこそ、あの夜のうちでもっとも恥ずべき醜態であるかのように思われた)。

その後、間もなくして、主人公が願っていたとおり会場の混乱は収束に向かう。狂ったような叫び声は小さくなり、群衆はロビーの方へと少しずつ後退してゆく。頃合いをみて自分も会場の外に出た主人公は、そこで手や口をハンカチでぬぐい、忙しく身なりを整えている人々の姿を目にする。赤いドレスの女とその追従者たちもまた、服装の乱れを隠すかのように互いに寄り添いあって劇場から出て行こうとしている。しかし、女が目の前を通り過ぎてゆくとき、主人公は彼女がゆっくりと舌なめずりをし、微かにほくそ笑んでいるのを見たのだった。

以上のように、『バッカスの巫女たち』は、劇場という閉じた空間の中で進行する儀式を描いた物語である。それが、カニバリズムを表わしているか否かは置くとしても、そうした儀式の間、習慣的現実の規則が撤廃されていることに変わりはないであろう。普段は上品で気取った人々が劇場内では狂ったようにつばを吐き散らし、奇声をあげ、暴力的な行為におよぶ。無論、儀式が終われば、彼らは身なりを整え、襟を正して劇場の外、すなわち日常的現実へと帰っていかなければならない。規律に反する行為が許されるのは、外部から切り離された儀式空間の内部だけなのである。

一方、そうした儀式空間の内部にしながら、聴衆の熱狂に加わることはできないのが、この物語の主人公である。彼は群衆に囲まれた孤独者であり、最後

まで部外者としての立場を離れることができない。そこで興味深いのは、儀式に加われない彼の立場が、本人によってネガティブに捉えられていることであろう。結果的に、彼を不安にさせたのは、未曾有の混乱に遭遇してしまったことではなく、むしろ、その混乱に加われないことなのである。では、なぜ彼にはそれができないのだろうか。

物語の前半において、エル・マエストロを称賛し、崇め奉らんばかりの人々の輪に加わらないのは主人公と盲人だけであり、前者によれば、ふたりと他の聴衆を隔てている要因は“スノビズム”である。しかし、結末では、盲人が狂乱の渦に飲み込まれてゆき、主人公だけが蚊帳の外にとり残されてしまう。では、似た者同士であったふたりを引き離れた要因とは何であったのか。両者の間にある相違点に着目して考えてみよう。

この短編では *ver* (見る・見える)、*mirar* (見る・熟視する) という動詞が頻繁に使われている。というのも、それはすべて主人公の目撃証言だからである。そして、彼の性格を特徴づけているのも、やはり人並み外れた“分析眼”であろう。「自分は少しもゲームに参加せず、ただ昆虫学者のような目で彼らを外側から眺めているだけなのだ」と思うと気分が悪くなった。しかし、こればかりは仕方がない。これまでもずっとそうやって蚊帳の外に立ってきたのだ。

すでに見たこの箇所にもあるとおり、主人公はどうしても昆虫学者のような“分析眼”を捨てることができず、そのために自分と世界との間に壁を作ってしまう。盲人の後を追ってステージに飛び上がったときでさえ、彼はただ聴衆の狂乱を間近で見ただけであり、そこに加わろうとはしなかった。彼は、決して観察者としての立場を放棄できないのである。

一方、視覚をもたない盲人は、主に聴覚を通してものを判断する。すると、はじめのうち、彼が聴衆の喝采に加わらなかったのは、客の好みに従って構成されたオーケストラの演奏に特別な感動を覚えなかったからであろう。しかし、会場の熱気が極限に達した瞬間に見られるように、彼の耳は、聴衆の狂ったような絶叫と足を踏み鳴らす音に反応している。つまり、彼は理性から解き放たれた人々の本能の叫びに心を揺さぶられ、より大きく過激な音のする方へと引き寄せられていったのである。

このように見ると、この物語の中では、優れた“分析眼”をもつ人物(=主人公)と、それをもたない人物(=盲人)との対比が明確に描かれていることがわかるだろう。彼らはともに儀式空間、すなわち、日常的な規則が撤廃された本質的な世界に立ち会っているが、後者がその世界と一体になるのに対し、

前者は傍観者の立場にとどまりつづけている。この点において、タイトルが示す通り、この物語はバッカス祭を想起させるとともに、ニーチェの説いた「ディオニュソス的なもの」と「アポロンのもの」の対立⁴⁵を際立たせているとも言えよう。

陶酔的な「和解の祝祭」⁴⁶において、自己を忘却し、あるいは「個人を破壊して、それを神秘的な一体感によって救済する」⁴⁷盲人は、まさに「ディオニュソス的なもの」を象徴しており、その世界を眼前に見、形象化してゆく（物語ってゆく）主人公は「アポロンのもの」を象徴している。後者は、聴衆の熱狂の一部始終を目撃し、至近距離からそれを眺めているが、決してその世界に踏み込まず、一定の距離を保ちつづける。極めて優れた観察者として、本能的衝動からなるディオニュソスの世界を叙述してゆくのである。

しかし、ここで作者が示そうとしているのが、節度を守り、安らかで叡智に満ちた「太陽のごとき」⁴⁸アポロン神の優秀さでないことは明らかであろう。むしろ、物語の後半における主人公の周囲に対する抵抗と無関心は、個人の殻にこもり、本質的な世界との一体感を得ようとしないう人間の虚しさを物語っている。さらに、そうした彼の孤立の原因が、“昆虫学者の分析眼”であったことを思えば、ここで示唆されているのが、理論的人間の無力であることがわかるであろう。彼は「アポロンのもの」を象徴してはいるが、それは伝統的な知識と理論に囚われ、墮落したアポロン像なのである⁴⁹。

以上のことから、相似点をもつと同時に対照的でもある二人の人物を通して、この物語で暗示されたメッセージを次のように読むことができよう。人間の本能が生み出す陶酔と放縦の世界は、合理主義者の視点から見れば、おぞましく、ときに滑稽でもある。しかし、そうした非合理的なものとの関与を拒み、傍観者でありつづけることは、自分自身に背を向けることであり、過ちですらありうる。むしろ、日常を離れた儀式空間において、参加者に必要なのは“昆虫学

45 ニーチェが『悲劇の誕生』で説いた「ディオニュソス的なもの」とは、「混沌たる本能的衝動の世界として、狂乱、陶酔の神たるディオニュソスが支配する世界」であり、「アポロンのもの」とは、「個別化の原理の神であるアポロンの支配する、明確な形象の世界、仮像の世界」である。（ニーチェ、1993：35.、及び、同書解説：530-531.参照。）

46 同書：36.

47 同書：38.

48 同書：35.

49 ニーチェは、「アポロンのもの」の墮落した形態である「アレクサンドレイア式」文化の代表者をソクラテスに見、「科学の奉仕に従事する、極めて高度の認識力を具えた理論的な人間である」彼を始祖とする近代世界の教養人は、「もはや生存の恐るべき氷流に身を委ねる勇気もなく、心惑えるまま岸辺を往きつ戻りつするのである。彼はもはや何ものをも完全な姿で、事物のあらゆる自然な残酷さを含めて完全な姿で、持とうと欲しない」とし、その軟弱さを嘆いている。（同書：149-153、及び、解説：529参照。）

者の眼”、すなわち、学識者の分析眼ではなく、束の間だけでも盲目的になり、非合理を受け入れることなのである。そして、そのメッセージは、次に見ていく *El perseguidor* (『追い求める男』) の中でもくり返し告げられるであろう。この物語の主人公は、友人である評論家に対し、真実を知りたければ「Hay que ser idiota」(EP : 359) (人は馬鹿にならなきゃいけないよ) と助言するが、その言葉には、理論や合理性に囚われた人間に対する批判が込められているのである。

2. 『追い求める男』における合理的現実への反抗

El perseguidor (『追い求める男』) は、短編と呼ぶにはやや長く、一般的には中編とみなされている作品である。この物語を書く以前のコルタサルが、未発表の長編小説 *Las Nubes y el Arquero* (『雲と射手』)、*El examen* (『試験』)、およびミノス神話をパロディー化した戯曲 *Los reyes* (『王たち』) と二編の詩集を除いて⁵⁰、短編ばかり書いていたことを思えば、『追い求める男』はコルタサルの作家人生における分水嶺に位置づけてよい作品と言えよう。実際に、コルタサル自身もそのことを認めており、『追い求める男』を書いた当時の心境を次のように語っている。

Hay en ese cuento una especie de final de una etapa y comienzo de una nueva visión del mundo: el descubrimiento de mi prójimo, el descubrimiento de mis semejantes. (...) Era la primera vez en mi trabajo de escritor y en mi vida personal en que eso traduce una nueva visión de las cosas: tanto Johnny como Horacio se niegan a aceptar ese mundo que han heredado, lo cuestionan y lo ponen en crisis. (Picon Garfield, 1978 : 20)

⁵⁰ 詩集 *Presencia* (『存在』) は、1938年にブエノスアイレスの Bibliófila 社から Julio Denis の筆名で出版されている。また、戯曲『王たち』は同じくブエノスアイレスの Gulab y Aldabahor 社から 1949年に出版され、長編小説『試験』は作者の死後、1986年に Sudamericana 社から出版された。詩集 *De este lado* (『こちら側から』) と長編小説『雲と射手』に関して、コルタサルは出版を望んでいたようであるが、結局果たされず、現在では紛失しており入手不可能になっている。書簡に記された作者自身の評価によると、前者は技巧的な洗練を目指した『存在』とは対照的にボードレールを想起させるような自由詩であり、友人からも好評を得ていたようである。(Cortázar, 2000a : 73, 96-97. 参照)。また、後者の長編は 1943年に書き終えており、その後も推敲を重ねた結果、六百頁の大作となり、作者本人は出来栄に満足していたが、希望にかなう出版社が見つからなかったためか、出版には到らなかった。(Cortázar, 2000a : 191-192 参照)。

(あの物語 (『追い求める男』) の中にはひとつの段階の終わり新しい世界のヴィジョンがあらわれています。つまり、わたしは自分の隣人であり同胞たちを発見したのです。(中略) 作家としても個人としても、わたしが新しいものの見方を表わしたのはあの時が初めてでした。それは、オラシオやジョニーがやったように、伝統的な世界を否定し、それに疑問を投げかけ、危機に直面させることだったのです)。(括弧内引用者)

ここで言われているコルタサルの“新しいヴィジョン”とは、アルゼンチン時代の彼には疎遠であった歴史・社会的問題への関心のあらわれのことである。したがって、『追い求める男』では、個人の内面に潜む闇を暗示的な方法で浮かび上がらせていた初期の短編とは異なり、西洋社会の伝統に真っ向から立ち向かおうとする人物の苦闘が明白に描かれている。

とはいえ、正面から取り上げられてはいなかったが、コルタサルが西洋の伝統に対して常に疑問を抱いていたことに変わりはない。先に見た『バッカスの巫女たち』の中でも、人間の本能的な欲求から生まれた世界と、それを覆い隠す合理的現実との対比が描かれており、その狭間に置かれた主人公の孤独と戸惑いが示されていた。そして、これから見てゆく『追い求める男』でもこのテーマは繰り返されてゆく。ただし、それは以前よりもはるかに意識的に問題視されているのである。

「時間」

物語はジャズ評論家のブルーノが、サクソ奏者ジョニー・カーターの滞在しているパリのホテルに駆けつける場面からはじまる。ふたりは親しい友人同士であるが、教養もあり紳士的なブルーノは、いつも“チンパンジーのように”無知で粗暴なジョニーの世話に手を焼いている。サクソの腕は超一流であるにもかかわらず、自制がきかないために頹廢したジョニーの生活を、ブルーノは同情と嫌悪の混じった眼で見つめる。しかし、その日の彼をさらに戸惑わせたのは、ジョニーが唐突に語り出した時間の問題である。

—¿Cuándo empiezas, Johnny?

—No sé hoy, creo, ¿eh, Dé?

—No. Pasado mañana.

—Todo el mundo sabe las fechas menos yo—rezonga Johnny (...)

Hubiera jurado que era esta noche, y que esta tarde había que ir a ensayar. (EP : 311)

(—いつ始めるつもりだい、ジョニー？

—今日じゃなかったかな、なあ、デデー？

—違うわ、明後日よ。

—みんな日付をよく知っているんだな。知らないのはおれだけか。—ジョニーは不平をこぼした。(中略) —てっきり今夜だと思っていたんだが。リハーサルを午後にやってき)。

これは、サックスを失くしてしまったジョニーに対するブルーノの質問から始まった会話だが、ここからもわかるとおり、ジョニーは「今日」と「明後日」の区別がつかず、日付や時間を正確に覚えることができない。ブルーノによれば、“時間”の問題に関するジョニーの異常なまでの執着は、かなり以前から見られたようである。

He visto pocos hombres tan preocupados por todo lo que se refiere al tiempo. Es una manía, la peor de sus manías, que son tantas.(EP : 312)

(彼くらい時間のことであれこれ考えている男も珍しい。言ってみれば、一種の奇癖なのだが、彼の数多い奇癖の中でもいちばん始末に悪いものだ)。

しかし、実際にジョニーが悩んでいるのは、ブルーノや愛人のデデーが考えるような日付や時間のことではない。彼がブルーノに語ろうとしているのは、音楽が彼のうちに喚起する特別な“時間”のことなのである。

La música me sacaba del tiempo, aunque no es más que una manera de decirlo. Si quieres saber lo que realmente siento, yo creo que la música me metía en el tiempo. Pero entonces hay que creer que este tiempo no tiene nada que ver con... bueno, con nosotros, por decirlo así. (EP : 314)

(言ってみれば、音楽がおれを時間の外へ連れ出してくれたんだ。いや、むしろ音楽がおれを時間のなかに引きずり込んだといった方がいいかもしれない。だが、その時間はまるで...、そう、おれたちとはまるで関係のない

時間なんだ)。

ここで、ジョニーは *tiempo* (時間) という語を繰り返し使っているが、彼が音楽によって「連れ出された時間」と「引きずり込まれた時間」は別々のものである。前者は時計の針が刻む時間であり、後者はそれとは何の関係もない、ジョニーだけが感じることのできる“時間”である。ジョニーは何とかしてその特別な“時間”をブルーノにわかってもらおうと説明を繰り返す。例えば、それは「*como esos sueños*」(EP : 313) (夢のような) 時間であり、「*cambio de lugar. Es como en un ascensor*」(EP : 315) (エレベーターに乗っているときのような場所の変化) であり、「*puedes meter una tienda entera en la valija*」(EP : 316) (店一軒まるごと詰め込めるスーツケース) のような時間である。だが、ジョニーはそうした時間の変化は、とりわけ地下鉄の中で感じられるのであるとブルーノに語る。

地下鉄のオデオン駅からサンジェルマン・デ・プレ駅までは一分半で区切られているが、その間にジョニーの眼前には、故郷の仲間たちや母親、別れた妻や子供たちが次々と立ち現われてくる。言葉で説明すれば四半時間もかかってしまうその情景が、地下鉄に乗っているわずか一分半の間に起こっているのはなぜなのか。ジョニーにはどうしてもそれが理解できない。

—*Apenas un minuto y medio por tu tiempo, por el tiempo de ésa—ha dicho rencorosamente Johnny—. Y también por el del *métro* y el de mi reloj, malditos sean. Entonces, ¿cómo puede ser que yo haya estado pensando un cuarto de hora, eh, Bruno? (...) ahora me empieza a suceder en todas partes. Pero sólo en el *métro* me puedo dar cuenta porque viajar en el *métro* es como estar metido en un reloj. Las estaciones son los minutos, comprendes, es ese tiempo de ustedes, de ahora; pero yo sé que hay otro, y he estado pensando, pensando...*
(EP : 319-320)

(—お前やこいつの時間ならほんの二分足らず—いまいましようにジョニーは言った—。地下鉄やおれの時計の時間でも同じことだ。だったら、なぜおれはその間に十五分もかかるようなことを考えられたんだ、なあ、ブルーノ。(中略) こんなことが今じゃどこへ行っても起こるんだが、地下鉄の中では特にはっきりと感じられるんだ。地下鉄に乗るのは時計の中に閉じ

込められるようなものだからな。地下鉄の駅は分なんだよ、あれが今ここにあるお前たちの時間なんだ。だが、おれには別の時間があることがわかっているんだ、ずっと考えていたんだが…。

このように、ジョニーは地下鉄の一区间、すなわち時計の時間で一分半の間に四半時間もの出来事を体験したように感じる。それはちょうど、靴が二足しか入らないはずのスーツケースに店一軒まるごと詰め込めたようなものである。やがて、彼はこのような体験を繰り返すうちにあることに気づく。それは、もし人が時計の時間による制限から解放され、この特別な“時間”を手に入れたなら、人生は何倍にも膨れ上がるはずではないかということである。

—Bruno, si yo pudiera solamente vivir como en esos momentos, o como cuando estoy tocando y también el tiempo cambia... (...) Entonces un hombre, no solamente yo sino ésa y tú y todos los muchachos, podrían vivir cientos de años, si encontráramos la manera podríamos vivir mil veces más de lo que estamos viviendo por culpa de los relojes, de esa manía de minutos y de pasado mañana... (EP : 320)

(一なあ、ブルーノ、地下鉄に乗っているときや、演奏しているときに時間が変化するんだが、あんな感じで生きていけないだろうか…。(中略) そうすれば人間は、おれだけじゃなく、お前もこいつも、ほかの連中もみんな何百年も生きられるはずだ。その方法さえわかれば、今の何千倍もの人生を生きられるはずなんだ。なのに、時計だの、何分だの明後日だの、そんなことにばかりこだわるものだから…。

この言葉からわかるように、ジョニーの“時間”に対する執着は、結果的に有限なる時間からの解放、すなわち“永遠”の問題と分かちがたく結びつくことになる。この点で、ジョニーと詩人の共通点を指摘したサウル・ソスノウスキーの説は妥当であると思われる⁵¹。形式的な現実を否定し、直観的に垣間見

⁵¹ 「El poeta no puede aceptar lo que el intelecto ofrece como realidad, porque posee una visión de algo que está más allá de sí mismo y que trata de poseer con la encantación mágica del poema. «Negar la supuesta unidad y finitud de los hechos, ahí está la cosa». Se trata de negar la ley causal, la que rige a los Brunos, porque se posee la intuición de otro estrato de realidad diferente al limitado por esa unidad y esa finitud. Según Cortázar, la intuición del hombre es la manifestación de ese estrato «más real» que trata de poseer.」(Sosnowski, 1972 : 430) (詩人は知性が現実として差し出すものを受け入れられない。なぜなら、詩人は自分自身を超えたところにある何かを見ており、それを詩の魔術によって所有しようとするからである。「偽りの単一性と有

られた永遠を希求する詩人と同様、ジョニーもまた時計の時間による制限を超えた“あちら側の世界”に移行したいと願っているのである。

...(El poeta) quiere ser dentro de la dinámica que reniega de los hechos aislados, del tiempo irreversible, que contempla una figura más amplia donde no existe la secuencia ayer-hoy-mañana. (...) Tal es el caso de Johnny Carter, ese “pobre mono” que intuía un nivel existencial que lo trascendía y al que sólo podía acceder mediante el saxo y esa música que Bruno reducía a términos críticos caducos. (Sosnowski, 1972 : 433)

(詩人は、個別化された事物や不可逆的な時間が否定され、昨日－今日－明日のような連続性の存在しない、より広大な表象のうちに身を投じたいと願う。(中略) 同じように、“みじめな猿”であるジョニー・カーターもまた、自身の限界を超えた生の領域を直観しているのだが、その領域へはただ、ブルーノが使い古された批評家の言葉に換えてしまう、サクスの演奏を通してのみ到達できるのである)。

ジョニーが語る“時間”の説明は、どれも実に視覚的であり、具体的である。いや、むしろそれは説明ではなく、ただ彼が演奏中や地下鉄の中で体験したヴィジョンを羅列しているにすぎない。だが、それはまさに、詩人が追い求める非個別的で可逆的な“時間”のイメージであろう。時計の時間は過去と現在と未来を切り離すことで時を刻みつつ前進するが、ジョニーの“時間”にはそうした分別が存在しない。彼の“時間”には過去と現在と未来が同時に入り混じっている。現在ジョニーが演奏している音楽は、彼自身にとっては「Esto lo estoy tocando mañana」(EP : 312) (明日吹いている曲) であり、「Esto ya lo toqué mañana」(EP : 312) (もう明日吹いた曲) なのである。

とはいえ、こうしたジョニーの説明がブルーノに伝わらないのも無理はないだろう。物事を抽象化できないジョニーの言葉は、論理的には意味をなさないのである。ブルーノが彼を、「猫」(EP : 309)、「チンパンジー」(EP : 341)、「サル」(EP : 321)、「虫」(EP : 329)などに譬えているように、ジョニーには抽象能力が欠如している。しかし、だからこそ、彼はブルーノをはじめとする他の

限性を否定すること、それが問題なのである」。詩人は、ブルーノのような人々を縛りつけている因果律を否定する。なぜなら彼らはその偽りの単一性と有限性によって制限された現実とは異なる世界を直観的に把握しているからである。コルタサルによれば、人間の直観は、所有すべき「より真正な」現実を表明するものなのである)。

人々のように抽象的な世界を生きることに耐えられないのである。

「スポンジ・ゼリー・穴・鏡・言葉」

ある日、ジョニーがホテルの部屋に火をつけ、裸のまま逃走するという事件が起こる。警察に保護され、病院に送られた彼のもとに、ブルーノが見舞いに行くが、このときもジョニーは「骨壺でいっぱい野原」の話でブルーノを困惑させる。やがて、若い医師が通り過ぎるのを見たジョニーは、憎々しげに不平をこぼしはじめる。

—...Eso era lo que me crispaba, Bruno, que se sintieran seguros. Seguros de qué, dime un poco, cuando yo ,un pobre diablo con más pestes que el demonio debajo de la piel, tenía bastante conciencia para sentir que todo era como una jalea, que todo temblaba alrededor, que no había más que fijarse un poco, sentirse un poco, callarse un poco, para descubrir los agujeros. En la puerta, en la cama: agujeros. En la mano, en el diario, en el tiempo, en el aire: todo lleno de agujeros, todo esponja, todo como un colador colándose a sí mismo... Pero ellos eran la ciencia americana, ¿comprendes, Bruno? El guardapolvo los protegía de los agujeros: no veían nada, aceptan lo ya visto por otros, se imaginaban que estaban viendo. Y naturalmente no podían ver los agujeros, y estaban muy seguros de sí mismos, convencidísimos de sus recetas, sus jeringas... (EP : 336)

(—…あいつらがみんな自信をもっているのが気に入らないんだよ。なあ、ブルーノ、いったい連中は何に自信がもてるんだろう。この皮膚の下は悪魔も顔負けするくらい腐り果てている。だが、そんなおれにでも、ありとあらゆるものがジェリーみたいに震えていることはわかっているんだ。ほんのちょっと注意して、感じ、黙っていれば、そこらじゅうに穴が開いていることに気づくはずだ。ドアもベッドも、手も新聞も時間も空気も、何もかも穴だらけじゃないか。すべてがスポンジか、自分を濾過する濾過器みたいなものだ…。だが、あいつらはアメリカの科学そのものだよ。わかるだろう、ブルーノ？白衣が連中を穴から守っているのさ。他人が見たものを受け売り

するだけで、自分の目では何も見ようとしなないんだ、連中は。そのくせ、自分では見ていると思っ込んでいる。あいつらに穴が見えるはずもないさ。だが、自信だけはもっているんだ。自分の処方箋や注射には絶対的な自信をもっているんだよ…。

このジョニーの発言は不可解であるとともに実に示唆的である。まず、ジョニーの嫌悪の対象になっているのは、科学であり、制服（白衣）である。彼にとって、それらは現実から具体性を奪い、事実を覆い隠すための罫でしかない。しかし、「自分でものを見ようとしなない」医師たちは少しの疑いも抱かず、それらを信用し、満足している。このような現実はジョニーにとって、欺瞞以外の何ものでもない。むしろ、彼にとっての現実はジェリーのようにもろく、スポンジや濾過器のように穴だらけのものである。つまり、法や科学を信用せず、事物の具体性に迫るなら、現実は少しも堅固なものではなく、不均質かつ伸縮自在な世界なのである。

こうして、ジョニーはあくまで抽象化された現実を拒み、嫌悪し、それに抵抗しつづける。彼が、鏡に映る自分を信じられず、裸体を人前にさらし、目の前にいるブルーノの顔を撫でまわして存在を確かめ、演奏の前に靴を脱いで地面を踏みしめるのも、すべては抽象的な世界を信用できず、その内側にある具体的な現実を掌握したいと願うからである。さらに、彼が何本ものサクスを叩き割り、ホテルの部屋に火をつけるのは、偽りの現実に対する抵抗であり、破壊願望の表れであると言えよう。そして、やがてジョニーの攻撃の矛先は、友人であるブルーノにも向けられてゆく。

ジョニーの音楽性を論じたブルーノの本は評判が良く、いまや海外でもベストセラーにまでなっている。しかし、それを読んだジョニーは作者であるブルーノに不満を訴える。

—Es como en un espejo— dice Johnny—.(…)

—Bueno, no hice más que transcribir literalmente lo que me contaste en Baltimore—digo, defendiéndome sin saber de qué.

—Sí está todo, pero en realidad es como en un espejo—se emperrea Johnny.

—¿Qué más quieres? Los espejos son fieles.

—Faltan cosas, Bruno— dice Johnny—. Tú estás mucho más enterado

que yo, pero me parece que faltan cosas. (EP : 351)

(—あの本は鏡みたいだな。—ジョニーは言った—。(中略)

—あれはただ君がバルティモアで語ってくれたことをそのまま書き写しただけさ。—自分でもわからないが、何かから身を守ろうとして僕は答えた。

—ああ、そうだな。何もかも書かれていた。でも、やっぱり鏡を見ているみたいなんだ。—ジョニーが言い張る。

—それ以上何を求めるんだい？鏡は忠実に映し出すじゃないか。

—欠けているものがあるんだよ、ブルーノ。—ジョニーは言った—。お前の方がよく知っているはずなんだが、とにかく、あそこには何かが欠けているような気がするんだ)。

教養があり、ジョニーを愛してもいるブルーノは、彼の尊厳を傷つけるような無用なゴシップにまで言及することは控えている。一方で、彼はプロの音楽評論家として、現代ジャズの基本体系とジョニーの革新的なスタイルを客観的かつ正確に論じているのである。結果、彼の作品は専門家だけでなく一般のジャズ・ファンたちの間でも好評を博し、次々と版を重ねてゆく。しかし、ジョニーはそこに何かが足りないといってブルーノを責める。では、ブルーノが書いた本にはいったい何が欠けていたのだろうか。

「神・自己・仮面」

「—De mí, Bruno, de mí.— (EP : 355)

(—おれのことだ、おれのことだよ、ブルーノ)。

これが、ブルーノの本に欠けているものは何かという問いに対する、ジョニーの答えである。ジョニーの伝記を含め、彼の音楽体系を中心に論じたブルーノの本に欠けているものが、ジョニー本人であるというのは不可解である。しかし、すでに見たように、ジョニーが鏡に映る自分を信じられないのは、それが実体を欠いた虚像にすぎないからであり、ブルーノが書いたジョニー像についてもそれは同じであろう。抽象的な評論家の言葉に置き換えられた自分もジョニーにとっては見知らぬ誰かでしかない。彼がそれを気に入らないのも無理

はないだろう。一方、「本当のジョニーは彼の音楽の中にいる」と書いたブルーノに対し、ジョニーは、本人でさえ演奏できないものをなぜ本当の自分であると確信できるのか、と問うている。つまり、ブルーノが書いた伝記を否定はするものの、ジョニー自身もまた本当の自分にたどり着いてはいないのである。

—No quiero tu Dios, no ha sido nunca el mío.(...) Yo no sé si hay Dios, yo toco mi música, yo hago mi Dios, no necesito de tus inventos, déjamelos a Mahalia Jackson y al Papa. (EP : 356)

(—お前の神なんかいるもんか。あれは絶対におれの神様じゃない。(中略) 神様がいるかどうかは知らないよ。おれはただ音楽を演奏して、自分の神様を創り出していく。お前の創り出したものなんかいいはしない、そんなものはマヘリア・ジャクソンか教皇にでもくれてやれ)。

この物語の中では、キリスト教の伝統を批判するような言及が幾度か見られるが、ここでジョニーが攻撃しているのはむしろ、ブルーノが創り出した神、すなわち、批評家の言葉によって創られたジョニー像である。一方、ジョニーが演奏を通して作り出してゆく「神」とは何なのか。ジョニーはその実体を言葉で説明することができない。彼はただ“それ”には形がなく、触れることも見ることもできないために、「神」と呼んでいるにすぎないのである。したがって、別の箇所では、“それ”は「alguien」(誰か)と呼ばれており、その誰かは「yo mismo」(自分自身)であったかもしれないとジョニーは考えている。

Me oía como si desde un sitio lejanísimo pero dentro de mí mismo, al lado de mí mismo, alguien de pie... No exactamente alguien... (...) Y lo que había a mi lado era como yo mismo pero sin ocupar ningún sitio, sin estar en Nueva York, y sobre todo sin tiempo. (EP : 358)

(おれの中のどこか遠いところから、自分の演奏を聴いているような気がしたんだ。誰かがおれのそばに立っているみたいだったな...、誰かとも言い切れないが... (中略) おれのそばにいたのはおれ自身だったのかもしれない。だが、そいつはニューヨークにもどこにもいなかったんだ。そいつは時間の外にいたんだよ)。

こうして、ジョニーは時間に象徴される抽象的現実の向こう側に、まだ見ぬ

自己の影を感じている。そして、それは、嫌悪すべき現実からの解放の予感であり、彼が追い求めているものなのである。しかし、その解放の予感は、彼がサックスを吹いている間しか持続しない。演奏を終えた途端、ジョニーはふたたび時間の中に墜落してしまうのである。

En ese mismo instante me caería de cabeza a mí mismo... (EP : 358)

(その瞬間、おれはまっさかさまに自分の中に墜落していったんだ...)

ここで、彼の言っている“自分”が、ブルーノや他の人々と同じ現実を生きているジョニーであることは言うまでもない。彼自身が語っていたように、解放の時とは夢のようなものであり、夢の後には必ず昼の世界、すなわち抽象的現実への回帰が起こるのである。

さて、その後、ジョニーは大麻と酒におぼれて死んでしまうが、死に際に「《Oh, hazme una máscara》」(EP : 362) (おお、ぼくに仮面を作ってくれ) と叫んでいる。ディラン・トマスの詩からとったこの一節からわかることは、ジョニーが最後の瞬間まで、現実的条件に縛られた自己からの解放を求めつづけていたことであろう。カイヨワによれば、仮面とは幻惑と熱狂の世界と同化するために不可欠な道具であり⁵²、バタイユによれば、合理的秩序との断絶とカオスへの移行を可能にする装置である⁵³。さらに、レリスは、知性と理性（すなわち頭部）を覆い隠すことで、個人という宿命を克服し、誰でもないがゆえに誰でもある、匿名の存在に変身するための道具であると考えた⁵⁴。いずれの場合も、仮面が道徳や知性や習慣が押しつけてくる束縛を断ち切るための手段とみなされていることは明らかであろう。そして、この道具ほど、ジョニーの願望を叶えるために適した道具はなかったのである。しかし、此岸との断絶は彼岸へ赴くこと、すなわち死を意味している。ジョニーの死は、皮肉にも真の現実を生きたいという彼の切実な願望がもたらした結果だったのである。

以上、ジョニーの抱える三つの問題（時間・抽象的世界からの脱却・真の自己の追求）を考察した。つぎは、彼の相棒であるブルーノが抱える問題を見ていくが、彼の悩みはすでに見た『バックカスの巫女たち』の主人公のそれとよく

⁵² カイヨワ, 1970 : 122 参照。

⁵³ 真島, 2000 : 102 参照。

⁵⁴ レリス, 1931 : 188-189 参照。

似ており、教養と清教徒的な道德心から、欲望の赴くままに行動できない人間のもどかしさである。したがって、このタイプの登場人物がいつも陥ってしまうのは善悪のジレンマであり、迷いと優柔不断であるが、それはジョニーとは別の角度から、現代人の苦悩を照らし出しているであろう。

「理性・道德」

ブルーノは、ジョニーのゆくところどこにでも現れ、後を追いかけて回しているが、ジョニーの語る支離滅裂な言葉を聞かされるたびに彼は苛立ち、心の底で何かに対する不安を感じている。というのも、ジョニーの言葉は堅実なブルーノの人生を脅かすとともに、理性や道德の及ばない自由へと誘いかけてくる魔力でもあるからである。とはいえ、ブルーノがその魔力にとらわれそうになるのはジョニーと一緒にいる間だけであり、一度そばを離れてしまえば、彼はふたたび自信を取り戻し、自由への願望など夢にすぎないと考えるようになる。この物語では、そうしたブルーノの自我の動揺と再起が繰り返し描かれているのである。

He entrado en un café para beber un coñac y lavarme la boca, quizá también la memoria que insiste e insiste en las palabras de Johnny, sus cuentos, su manera de ver lo que yo no veo y en el fondo no quiero ver. (EP : 323)

(ぼくはバルに入りコニャックをあおった。口を清め、おそらくジョニーが繰り返していた話や言葉、そしてぼくには見えず、本当は見たくもないと思っているものを見てとる彼の姿を忘れようとしたのだ)。

ブルーノは、ジョニーの言葉、あるいは彼が語ろうとしている「otro lado」(EP : 326) (向こう側) の世界のことを否定しているのではない。むしろ、心の底では、時計の時間などまやかしにすぎず、現実には欺瞞に満ちているというジョニーの主張が正しいことを認めている。「Johnny tiene razón, la realidad no puede ser esto」(EP : 338) (ジョニーが正しい。現実がこんなものであるはずはない)。しかし、ブルーノはジョニーを真に理解することはできないとあきらめており、現実を超越した「向こう側の世界」もまた自分には閉ざされて

いると信じている。なぜなら、道徳的退廃に耐えられず、理性を捨てることなどできない彼にとって、猿のようなジョニーの生き方を真似することは不可能だからである。「ぼくには見えず、本当は見たくもないと思っている」という彼の告白は、真実から目を背けようとしている自分に対する反省から発せられた言葉であり、論理的人間の限界を表わしているだろう。教養と道徳は、現実の実像を全面的に受け入れることができず、たとえそれを認めたときでも拒絶するしかないのである。しかし、ブルーノがジョニーに深い愛情と魅力を感じていること自体に、彼の心の奥底にもまた自由への願望が脈打っていることは明らかである。ただし、そうであっても、ブルーノは理性の壁を乗り越えられず、それを試みようとしめない。

「地位・名誉」

Johnny me toca la cara con los dedos y me hace sentir tan infeliz, tan transparente, tan poca cosa con mi buena salud, mi casa, mi mujer, mi prestigio. Mi prestigio, sobre todo. Sobre todo mi prestigio. (EP : 340)
(ジョニーが指でぼくの顔に触れると、ぼくはまるで自分が裸にされたような、ひどくみじめな気持ちになる。ぼく健康や、家庭や妻や名声が、どれも何の意味もないように思われてくるのだ。名声、そう、とりわけ名声の無意味さを痛感させられる)。

真の現実を求めるジョニーにとっては、社会が押しつけてくる責任や地位や名声といったものは無意味であり、否定すべきものでさえある。そして、そんな彼の世界観に限りなく接近するとき、すべてをもち合わせているブルーノの人生はまるで価値のないものに見えてくる。ジョニーのそばにいるときの彼は常に不安を感じており、自身の禁欲的な人生に、あるいはみずから信じる現実そのものに自信がもてなくなるのである。

(...) envidia a Johnny, a ese Johnny del otro lado, sin que nadie sepa qué es exactamente ese otro lado. Envidia todo menos su dolor, cosa que nadie dejará de comprender, pero aun en su dolor tiene que haber atisbos de algo que me es negado. (EP : 326)

(ぼくはジョニーが羨ましい。彼の言う向こう側が正確に何であるのかは誰にもわからないとしても、その向こう側にいるジョニーをぼくは羨ましく思っている。一目でわかる彼の苦しみは別にして、ぼくは彼のすべてが羨ましい。あの苦しみの中にさえ、ぼくには拒まれている何かの兆しが見えているに違いないのだから)。

このブルーノの告白には、現実的条件のすべてに抵抗し絶対的な自由を求めるジョニーに対する羨望の思いが率直に表れているだろう。だがそれは、ブルーノ自身が秘かに抱いている願望でもあるのである。しかし、彼は決して家庭や仕事に対する責任を放棄することはない。なぜなら、彼はみずからの欲求を犠牲にすることの代償として、社会的地位と名声を得ているからである。

「権威への屈服」

Un buen resumen de la vida de un crítico, ese hombre que sólo puede vivir de prestado, de las novedades y las decisiones ajenas. (EP : 346)

(目新しいニュースを追いかけて、他人の決定に従って動くだけの、借り物の人生を送る人間、批評家の人生とは結局そんなものだ)。

すでに見たように、ブルーノはいかにジョニーによって現実の欺瞞を指摘され、自身の書いた本を否定されようと、やはり社会的人間として生きることをやめようとはしない。たとえジョニーが真実を語っているとしても、彼のように生きることになれば、「**vamos a acabar todos locos.**」(EP : 338) (人はみんな狂ってしまうだろう) と考えずにはいられないからである。ジョニーに否定された「神」に関する箇所を、第二版では削除すると約束したものの、彼はそれをしなかった。

Me pareció que la opinión de gentes autorizadas (y mi decisión personal, sería tonto negarlo a esta altura de las cosas) justificaba dejar tal cual la segunda edición. (EP : 360)

(権威者の意見で(それに、いまさら否定しても仕方ないので言ってしまう)、ぼく自身の判断で)、第二版には手を加えない方がよさそうに思われた)。

こうして、ジョニーの死後、ブルーノの本はさらに版を重ね、彼の名声はますます高まってゆく。だが、彼の社会的成功の裏には、上の引用にもあるように、他人に課された人生を送ることで、みずからの欲求を犠牲にしている人間の虚しさが漂っているのである。

以上がブルーノの抱える問題である。西洋的理性と道徳、あるいは社会的地位に縛られるがゆえに、頹廢と無秩序を恐れ、みずからの内にある欲求に正面からぶつかっていけない彼の生き方は、すでに見た『バッカスの巫女たち』の主人公と通じるものがあるだろう。サックスの演奏を通して時計の時間の及ばない「向こう側」の世界を体験するジョニーを前にして、ブルーノは「no podré hacer más que sentarme en las primeras filas y escuchar el concierto.」(EP : 328) (最前列に座って彼の演奏を聴くことしかできない) 自分に悲しみを覚え、また、社会に対して反抗をくり返すジョニーを前にすれば、「¿Por qué no podré hacer como él, por qué no podré tirarme de cabeza contra la pared?」(EP : 330) (どうして僕は彼のように振る舞えないのだろう、どうして僕は正面から壁にぶつかっていけないのだろう) と自問している。だが、そうした自問をくり返してはいても、結局は理性と教養によって内的欲求を抑え込んでしまうのが、ブルーノであり、『バッカスの巫女たち』の主人公なのである。

しかし、さらにブルーノは、地位や名声を守るために権威に屈し、自らを欺くことに慣れてしまっている。この点で、彼はシェーラーやオルテガが言った意味での「大衆的人間」を象徴するような人物であるとも言えよう⁵⁵。それは、歴史と社会的諸制度によって均質化され、内なる自己を剥奪された虚妄の人間像なのである。『追い求める男』では、ジョニーの絶望的な反抗を通してだけでなく、ブルーノの人生に対する物悲しい自省を通して、現代社会に対して疑

⁵⁵ ピーター・ホーマンズはオルテガによって批判された「大衆的人間」を以下のように説明している。

「一九二六年にホセ・オルテガは、「大衆的人間」という新しい用語を創った。これは近代社会において人格を喪失した孤独な個人として彼とシェーラーが認めたものにたいする名である。ヒネルによれば、オルテガの主な関心は、「状況の恐るべき等質性からの無慈悲な圧迫のもとでの個人の死」であった。この等質性から生まれてくるのは、大衆的人間という新しいタイプの人間である。これはオルテガによれば、「自らの歴史を骨抜きにされ、過去の記憶を欠いた人間である。(中略)彼は人間の殻である。(中略)内的自己、内密性がなく、(中略)その自己を呼びもどすことができない」、大衆的人間なのである。そのために、大衆的人間は国家を当然のように受け入れる。しかし、その歴史の根から切り離された今となつては、この国家なるものは、ただ現在の生活を統制することのみ力を注いでおり、そのようにして個々人とその私的な諸制度を破壊してゆく。このような状況が落ち着く先は結局、全能的な近代国家に大衆が全面的に屈服することだけである」。(ホーマンズ、1986 : 254.参照)

問が投げかけられていると言えるであろう。

*

『追い求める男』の主人公、ジョニー・カーターは、コルタサルが敬愛していたジャズ・サクソ奏者、チャーリー・パーカーをモデルにした人物である。モダンジャズに革命を起こしたと言われるこの音楽家の訃報を知ったコルタサルは、彼の生涯を題材に架空の伝記を書いてみようと思ひ立ち、その結果として生まれたのが『追い求める男』であった。執筆を始めた当初から、コルタサルは「探求の極端なケース」を描きたいと語っていたが⁵⁶、その言葉通り、主人公のジョニー・カーターは自らの「神」をひたすら追い求める。そして、その究極の目標である「神」というのが、先に見たように、歴史や社会的な諸力から解放された純粋な自己なのである。

一方、この物語の語り手であり、中心人物の一人でもあるブルーノは、無知で粗暴なジョニーの世話を焼く一方で、彼の伝記を書くことで地位と収入を得ている知的な評論家である。正反対の性格をもつこの二人の登場人物の関係は、ロベルト・ゴンサレス・エチェバリアが指摘したように⁵⁷、『王たち』に描かれているミノタウロスとテセウスの関係に対応していると言えよう。

先にも一度取り上げたが、ミノス島の迷宮神話をパロディー化したこの作品の中で、ミノタウロスは遊戯を司る詩人として描かれており、その怪物の息の根を止める英雄テセウスは、社会的名誉に貪欲な順応主義者の象徴として描かれている。迷宮の奥深くで戦われたこの怪物と英雄の決闘は、前者がみずから望んだ死を後者が与えることで決着するが、ミノタウロスの死は同時に二つの悲劇を生んでいる⁵⁸。すなわち、迷宮からの解放を信じ、死を選んだミノタウロスの悲劇と、彼を殺すことによって、根源的な自己を喪失し、大衆的人間へと縮小してゆくであろうテセウスの悲劇である。

Muerto seré más yo (...) Pero tú te disminuirás, al conocerme serás
menos, te irás cayendo en ti mismo como se van desmoronando los
acantilados y los muertos. (Cortázar, 1949 : 63)

⁵⁶ Cortázar, 2000a : 328 参照。

⁵⁷ Echevarría, 1981 : 64-65 参照。

⁵⁸ マック・アダムはこれを una “doble tragedia” (二重の悲劇) とよび、エチェバリアは una “mutua derrota” (互いの敗北) とよんでいる。(Mac Adam, 1971 : 34 および Echevarría, 1981 : 69 参照。)

(死によって私はますます大きくなるだろう。(中略)だが、おまえは縮小してゆくだろう。私を知ることによって、おまえはますます小さくなり、岩山が崩れ落ち、死体が腐敗するように、おまえ自身の中に落ちてゆくだろう)。

このように、コルタサルのパロディーの中のミノタウロスは、人間の根底にある獣性の象徴であり、それは抑圧されることによって、ますます増大してゆく力である。したがって、「**Sólo hay un medio para matar los monstruos: aceptarlos.**」(Cortázar, 1949 : 64) (怪物を抹消する唯一の方法は、それを受け入れることなのだ) と、ミノタウロスはテセウスに忠告しているが、それを聞き入れようとしない後者は、浅はかにも怪物みずからが差し出した首に剣を振り下ろしてしまふ。こうして、アテナイの人々を恐怖から解放し、英雄として迷宮からの帰還を果たすはずのテセウスは、ますます根源的な自己から遠ざかり、中心を欠いた“死者”として生きつづけることになるのである。

『王たち』は、コルタサルが作家として駆け出しのころに発表された劇作品だが、そこにはすでに、反社会性のうちに秘められた本質的なものへの洞察と、それを抑圧することで虚しい栄光を追い求める順応主義者への批判が見うけられる。そして、この怪物と英雄の共倒れの図式を現代社会に置き換えたのが、『追い求める男』であると言えよう。迷宮の闇の中で死んだ怪物ミノタウロスと同じく、自らの「神」を求めて現実の闇を彷徨いつづけたジョニーもまた、目標に到達できないまま孤独な死を遂げる。また、秩序と名声のために本来の自己を犠牲にし、中身の無い借りものの人生へと縮小してゆくのが、英雄テセウスと批評家のブルーノなのである。

とはいえ、ブルーノの挫折の原因が、自己欺瞞、あるいは、社会的圧力との対決を回避することであったのに対し、ジョニーの挫折(=死)の原因は、彼自身の非妥協性にあったと言えよう。音楽が喚起する永遠とは、演奏の終わりとともに消滅する時間であり、そこにとどまりつづけることはできない。つまり、永遠とは有限なる時の“向こう側”としてしか感知しえないものである。しかし、ジョニーはそうした事実を受け入れようとせず、あくまで歴史的現実には抗い、有限なる時の彼方を求めつづける。おそらく、彼の死には、現実に対する最後の否定が込められていたのであろう。そして、当時のコルタサルが描こうとした「探求の極端なケース」とは、この無謀かつ非妥協的な反抗者の姿だったのである。

一方、死とともに頓挫したジョニーの探求は、その後に書かれる長編 *Rayuela* (『石蹴り遊び』) の主人公によって受け継がれてゆく⁵⁹。そして、この小説においては、「音楽を演奏して自分の神を創り出してゆく」と言ったジョニーの言葉を実証するかのように、創造という行為の反復を通して絶対に至る道が模索されることになるのである。

3. 非合理的なもの

第 II 部で考察した四作品は、出版年代順に見れば、『動機』と『バッカスの巫女たち』が 1956 年で最も早く、次に『追い求める男』が 1959 年、『昼食の後』が 1964 年と並ぶ。これらの物語はいずれも、非合理的なものに憑かれた、あるいは遭遇した個人の苦悩や迷いが描かれている点で一致しており、その意味では前述したとおり、コルタサルがもつ特徴のひとつを、強迫観念的な世界の描写としても差支えないであろう。とはいえ、それぞれの作品のもつ重点は異なっており、年代を考慮しつつそれらをまとめると以下のように思われる。

まず、『動機』では、常軌の逸脱によって見出された真実への到達と、それを共有する仲間の発見が描かれており、合理的現実の裏で人間を結びつけている非合理的法則が示唆されている。一方、『バッカスの巫女たち』では、儀式空間の内部における集団的狂気と、それを共有できない個人の立場が対比的に描かれ、後者の孤独と罪の意識を通して論理的人間の無力が暗示されている。この二作品を比較すると、前者の主人公は非合理性を受け入れたことによって真実に至るが、後者はそれを拒絶したために根源的なものから遠ざけられた不幸な人間として描かれていることがわかる。このことから、『遊戯の終わり』の初版に収められたこれらの短編からは、合理性の及ばない世界の真実を暗示しようとする作者の意向がうかがえよう。

一方、その後に書かれた『追い求める男』では、合理性と非合理性とが対比的に描かれている点では上の二編、とりわけ『バッカスの巫女たち』との共通性を指摘しうるが、相違点も見うけられる。まず、非合理的なものとの遭遇した

⁵⁹ 「A él (a Oliveira) le tocó llevar hasta sus consecuencias últimas la tentativa de Johnny Carter.」(Cortázar, 2000a : 467) (オリベyra (『石蹴り遊び』の主人公) はジョニーの試みを最終段階まで向かわせることになる)。(括弧内引用者)

主人公の反応として、『動機』と『バックカスの巫女たち』では、理性を放棄するか否かが問題であるのに対し、『追い求める男』では、それは二次的な問題、すなわち、主人公ではなくその友人の問題にとどまっている。そして、ここではむしろ、歴史的時間を否定し、永遠を求める音楽家の苦闘を通して、非合理的なものが“追求”されているのである。

無論、地下鉄の中でジョニーが体験する時間の変化のように、非合理的なものとの遭遇は意図的なものではなく、偶然身に降りかかることである。しかし、それを単に受け入れた『動機』の主人公とは異なり、ジョニーはそれを所有しようとして意志をむき出しにして闘争する。つまり、『追い求める男』では、伝統的価値や規範を揺るがすもの、あるいは合理的現実の向こう側にある真の現実が、受動的にではなく能動的に追い求められているのである。

このように見ると、『追い求める男』では、合理主義に対する批判がそれ以前よりも明示的かつ辛辣になされていると言えるが、その後、ふたつの長編 *Los premios* (『当選者たち』, 1960) と *Rayuela* (『石蹴り遊び』, 1963) を経て発表された『昼食の後』では、ふたたび暗示的な方法によって非合理的なものとの接触が描かれている。そして、ここでも『動機』と同じく強迫観念による常軌の逸脱が生じるのであるが、この物語で強調されているのは、社会的規範に従おうとする少年の痛々しいひとり相撲である。

実際に、彼の嫌悪する同伴者は、ただそこに“ある”と感じられるだけの無害な存在であるのに対し、バスの車内に混乱をもたらしているのは、“その子”を周囲の眼から匿おうと躍起になっている少年の方であろう。つまり、ここで問題とされているのは、人間が本来的に備えている非合理性ではなく、それを強制し、人をがんじがらめにしてしまう組織社会、あるいはその伝統に従って生きることなのである。

さて、以上のように要点をまとめると、コルタサルがいかに西洋的理性や合理主義、あるいは、それらによって制度化された社会を危険視していたかがわかるであろう。実際、1949年に書かれた「*Irracionalismo y eficacia*」(非合理主義と効率)という小論には、彼の反合理主義的な見方が明白に表れている。ここで彼は、非合理主義を危険視するギエレルモ・デ・トレの主張⁶⁰に反論し、制度化されない限り、非合理的なもの⁶¹自体は現実に効力を及ぼすものではな

⁶⁰ 正確には、ナチズムと実存主義が非合理主義という共通の根幹をもつとして、後者を危険視するデ・トレの主張。

⁶¹ この曖昧な言葉のうちに、コルタサルは、無意識的なもの、潜在的なもの、本能、感情、情熱、直観的能力を含めている (Cortázar, 1949c: 239 参照。)

いとして、負の歴史、あるいは歴史上の諸制度を作り上げてきた、「una razón mucho más eficaz y peligrosa」(Cortázar, 1949c : 244) (より効率的で危険な理性)こそ疑問視すべきであると書いている⁶²。

『追い求める男』において、ジョニーが認めようとしなかったのも、まさにそうしたシステムティックな社会であるが、その他の短編においても、暗示的な形であれ、非合理的なものを排除しようとする西洋の伝統的な価値観に疑問が投げかけられている。要するに、コルタサルにとって物語の創作とは、程度の差はあれ、つねに合理主義に対するひとつの反抗だったのである。

ただし、短編においては主として非合理的なものを“受容する”ことが現実を乗り越えるための手段として示唆されていたのに対し、中編である『追い求める男』では、非合理的なものを“積極的に”所有しようとする野心が示され、破壊的であると同時に創造的な行為のもつ意味に注意が向けられている。そして、これから見ていく長編小説『石蹴り遊び』では、そうした“破壊的創造”の意味を活かすための実験が試みられてゆくのである。

⁶² 「Si los impulsos conducentes a esas fases negativas son o pueden ser producto de «la peor y más inhumana» irracionalidad, su cumplimiento fáctico e histórico es racional.」(同書 : 243) (もしも、そうした負の局面へと導いた推進力が、「最悪の、最も人間的でない」非合理性の産物であるかもしれないとしても、それを現実的あるいは歴史的に実現してきたのは合理性である)。

第 III 部 『石蹴り遊び』における絶対の探求

序

1951年にアルゼンチンからフランスに渡ったコルタサルは、十年以上にわたって書きためたメモをもとに長編小説『石蹴り遊び』を書き、1963年の夏に発表した。パリとブエノスアイレスを舞台に、絶対を求めて苦悩する主人公の彷徨を描いたこの作品は、深い人間洞察と諧謔的な笑い、そして何より斬新な手法によって大きな反響を呼び、当時いわゆる“ブーム”の最中にあったラテンアメリカ文学界におけるコルタサルの地位を不動のものにした。

これまで見てきたように、もともとは短編作家として出発したコルタサルだが、1960年代からは立てつづけに長編小説を発表している。こうした彼の新たな挑戦の背景には、憧れから現実のものに変わったヨーロッパでの生活が少なからず影響を及ぼしていたようである。

Llegar a Europa significó la necesidad de confrontar todo un sistema de valores, mi manera de ver, mi manera de escuchar. La experiencia europea, en muy pocos años, fue una sucesión de choques, desafíos, dificultades, que no me había dado el clima infinitamente más blando de Buenos Aires. (González Bermejo, 1978 : 14)

(ヨーロッパへの到着は、自分のものの見方から、聞き方まで、あらゆる価値体系を見直す必要に迫られることだったのです。ヨーロッパに渡ってからは、短期間のうちに、次々と衝撃や困難とぶつかり、それらに挑戦していかなければなりませんでした。そうした経験は、ブエノスアイレスの限りなく平穏な環境の中では味わえなかったものです)。

実際、ヨーロッパに渡って以後のコルタサルの作品からは、アルゼンチン時代の作品に見られる内向性が払拭され⁶³、思想的にも文体的にもより自由で開

63 多くの研究者が指摘しているように、アルゼンチン時代に書かれたコルタサルの短編（主に『動物寓意譚』所収の短編を指す）のほとんどは、作者の神経症的な不安を反映した不吉で陰鬱な色合いのものである。例えば、『動物寓意譚』の“見えない虎”や『占拠された屋敷』の“謎の物音”は、人の心をかき乱す不安、あるいは内面に秘められた獣性のメタファーとして読まれている。また『長距離バス』における主人公と、同じバスに偶然居合わせた女性、および彼らを無言で威嚇する運転手は、抑圧された性的欲求を表わし、『パリにいる若い女性に宛てた手紙』で主人公が吐き出す白兎は、階級の異なる女性との交際から生じる不安を表すシンボルと解されることがある。その他、さまざまな解釈がなされてきたこれらの短編だが、いずれの場合も作者が抱えていた不安や孤独が透

かれたものへと変わっていったことが指摘される⁶⁴。それは必ずしもコルタサル
の心を占めてきた諸問題が解消されたということではないが、自身も述べて
いるように、彼の内でひとつの「記号の転換、すなわち“積極化”」⁶⁵が起っ
ていたことは確かである。

彼の身に起きたこうした変化は、先に見た『追い求める男』の中ですでに明
確な形をとりはじめていたが、渡仏後、数年の歳月をかけて書かれた『石蹴り
遊び』の中では、より多角的な側面から「ユダヤーキリスト教の伝統を見直し、
別の方向へ導くため」の方法が模索されることになる⁶⁶。

例えば、主人公であるオラシオ・オリベイラは、アルゼンチンの男たちが断
固とした調子でいう「¡Se lo digo yo!» (R : 142) (わたしがそう言っているの
です!) の「yo」(わたし) にどれほどの論証的価値があるのかと問うが、こ
れは唯我論に立脚した西洋の伝統に対する問いかけである⁶⁷。そして、こうし
た伝統をうち破るための足掛かりのひとつとして、無我を通して個人と宇宙と
を一致させようとする東洋密教や禅の思想が引き合いに出される。この小説が
当初「曼荼羅」という題名で書かれていたのもそのためであるが、このことは、
コルタサルが単に西洋的な自己中心主義を否定するだけでなく、それによって
失われてしまった個人と社会との絆を回復したいという、建設的な考えをもっ
ていたことの証と言えよう。

けて見えるのは確かである。(Goyalde Palacios, 2001 : 57-67 参照。)

⁶⁴ Shafer, 1996 : 128 参照。

⁶⁵ 「Esos primeros años de vida en París fueron una tremenda experiencia vital y mental para mí (...) pero sí una rotación de los signos, una “positivación” de mi vida personal e intelectual que reemplazó de alguna manera la carga neurótica de la época porteña; la reemplazó sin a la vez anularla o eliminarla, porque las angustias y los problemas siguieron dándose, pero con un sentido diferente, con un signo mucho más positivo.」(Cortázar, 2000c : 1598) (パリに渡ってから最初の数年は、わたしにとって精神的にも実生活においても、すさまじい経験になりました。(中略) ある意味ではブエノスアイレスにいた頃の神経症的な不安にかわって、わたしの私的な、あるいは知的な生活に“積極化”ともいふべき記号の転換が起こったのです。不安が完全に解消されたわけでも、払拭されたわけでもありません。苦悩や問題は尽きませんでした。それらは以前とは異なる、もっと積極的な意味に変わっていったのです)。

⁶⁶ Prego, 1985 : 103 参照。

⁶⁷ この台詞(「わたしがそう言っているのです!」)は、先に取り上げた小論“Irracionalismo y eficacia”(「非合理主義と効率」)の中でもほぼ同じ形で記されており、コルタサルが西洋的唯我論に対して常に懐疑的であったことがうかがえる。さらに、この事実は、『石蹴り遊び』の中に、ヨーロッパに渡って以後に書かれたもの他に、アルゼンチン時代の作品の断片も含まれていることを示しており、本書が過去の反省から生まれた作品であることを証立てている。「非合理主義と効率」における該当箇所は以下の通り。「Es sabido que cuanto más bruto es un hombre, más cree en sí mismo. (La especie del puñetazo en la mesa y el: “¡Te lo digo yo!”.) El nazismo básico nacería de esa feroz tendencia a aglutinarse en torno de sí mismo, a patear lo circundante por un elemental miedo a ser arrancado de la cómoda tiniebla en que se medra.」(Cortázar, 1949c : 244) (人間が愚鈍であればあるほど、より自分に自信を持っているというのは周知のことである。(拳をテーブルに叩きつけて“おれがそう言ってるんだ!”と叫ぶような連中がいるであろう)。ナチズムは基本的に、そうした甚だしい自己膠着、あるいは自身の育ってきた心地よい蒙昧の闇から引きはがされることへの初歩的な恐怖から、周囲のものを足蹴にすることによって生まれたのであろう)。

作者みずからが“Rayuelita”とよんだ⁶⁸『追い求める男』の中では、西洋社会に対する向う見ずな反抗が示されたが、『石蹴り遊び』の中では、それをさらに推し進めただけでなく、加えて個人と社会、あるいは自己と他者との垣根を越えた融和への道が示されようとしている。また、そうした作者の意向は、この小説における直線的な時系列の粉碎、造語や多言語の使用など、伝統的な散文形式の破壊によっても示されている。これらの実験は単なる美学的破壊を目的としているのではなく、読者を積極的に物語の創造に関与させること、つまり、説明的な論調で読者を納得させるだけの作者と、その奉仕を受け取るだけの受動的な読者、双方の役割を根底から覆すことを意図している⁶⁹。これにより、コルタサルは作家の追従に慣れてしまった受動的な読者を、積極的な役割に転化させること、すなわち、作者と読者双方による共同的な創造を実現したいと願ったのである。

以上の前置きを踏まえ、本章では主人公、オラシオ・オリベイラの歩みをたどりつつ、反抗と融和をテーマに、コルタサルの半生の集大成ともいえるべき『石蹴り遊び』を考察していきたい。

⁶⁸ Cortázar, 2000a : 614 参照。

⁶⁹ コルタサルは『石蹴り遊び』における手法上の刷新とその意図について以下のように説明している。

「En Rayuela he roto tal cantidad de diques, de puertas, me he hecho pedazos a mí mismo de tantas y de tan variadas maneras, que por lo que a mi persona se refiere ya no me importaría morirme ahora mismo. (...) Espero que las innovaciones “técnicas” de la novela no le molesten; no tardará usted en advertir (aparte de que hay fragmentos que lo explican muy claramente) que esos aparentes caprichos tienen por objeto exasperar al lector, y convertirlo en una especie de *frère ennemi*, un cómplice, un colaborador en la obra. Estoy harto de eso que un personaje de mi libro llama “el lector-hembra”, ese señor (o señora) que compra los libros con la misma actitud con que contrata a un sirviente o se sienta en la platea del teatro: para que lo diviertan o para que lo sirvan.» (Cortázar, 2000a : 583)

(『石蹴り遊び』では、多様な方法で、多くの堤防や扉を打ち破り、わたし自身を粉々に粉碎しました。ですから、自分としてはもうやるべきことはすべてやったので、いつ死んでもかまわないと思うほどです。(中略)この小説の“技術的な”刷新が、あなたを困惑させなければよいのですが。とはいえ、あなたなら(この本の中ではっきりと説明されている箇所はさておき)すぐにお気づきになるでしょう。これらのあからさまな悪戯は、読者を憤慨させ、彼を“反目する仲間”か共犯者に変え、作品の創造に加担させることを目的としているのです。わたしは、この本の登場人物が“雌読者”とよんだような紳士(または、淑女)に飽き飽きしています。それは、まるで使用人を雇うか劇場の平土間席に腰を下ろすかのように、つまり、ただ楽しませてもらい、奉仕してもらうためだけに、本を買う類の人たちのことです)。

第1章 あちら側から

『石蹴り遊び』の第一部は「あちら側から」と題され、パリを舞台に主人公オラシオ・オリベイラの彷徨が描かれている。主な登場人物はオラシオの恋人のマーガとその連れ子のロカマドゥール、そして「蛇のクラブ」を結成した数人の男女である。オラシオは友人や恋人、さらには落ちぶれたピアニストや女浮浪者との交流を通して、幸福と絶望をともに体験し、やがてパリを去って故郷のアルゼンチンへと帰ってゆく。

「出会い：驚きと世界の解体」

物語は、マーガとの“偶然の”出会いを期待しつつ、パリの街をさまよい歩くオラシオのモノローグ—「¿Encontraría a la Maga?」(R : 119) (ラ・マーガと会えるだろうか)—から始まる。彼女のもつあだ名 (La Maga) が“女魔術師”を意味することから、オラシオの求めているものが“魔術的なもの”との出会いであることは、すでにこの冒頭から察せられる。では、マーガのもつ魔性とは具体的にどのようなものなのだろうか。

Me había llevado muy poco comprender que a la Maga no había que plantearle la realidad en términos metódicos, el elogio del desorden la hubiera escandalizado tanto como su denuncia. Para ella no había desorden. (R : 134)

(マーガに現実というものを秩序だった言葉で提起する必要などないということを理解するのにそう時間はかからなかった。無秩序を褒めたりしたら、それを非難するのと同じように彼女を呆れさせたことだろう。彼女にとって無秩序というものは存在しなかった)。

一般的に、あるいは辞書でいわれている意味の“秩序”とは、「物事の正しい順序、特に、社会などの規則にかなった順序」のことであり、“無秩序”とはそうした秩序の不在を意味する。オラシオにとってマーガのでたらめな生き方は完全な“無秩序”であり、彼女の突拍子もない言動はたびたび彼を驚かせ、当惑させる。「マーガと会えるだろうか」と彼が疑問を抱くのも、まさに彼女にと

って日付や時間という秩序が何の有効性も持たないことの証と言えよう。しかし、マーガ本人はまるで意識していないこうした型破りな生き方を目の当たりにするとき、オラシオは自分がいかに形式化された現実を生きてきたかを痛感せざるをえない。彼にとってはマーガの存在そのものが、教養や知識でははかり知れないもう一つの現実を指し示しているのである。

とはいえ、オラシオは、マーガを介して現実の二重性に気づくことはできても、彼女のように自由に秩序と無秩序の境界線を飛び越えることはできない。彼にできることはせいぜいマーガの生き方や行動を客観的に描写、ないしは説明することだけであり、彼自身はその世界に近づけないのである。

Vos sos como un testigo, sos el que va al museo y mira los cuadros. (...)

Yo soy un cuadro, Rocamadour es un cuadro. Etienne es un cuadro, esta pieza es un cuadro. Vos creés que estás en esta pieza pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza. (R : 144)

(あなたは目撃者みたい。美術館に行って絵を観る人なのよ。(中略)私は一枚の絵、ロカマドゥールも一枚の絵、エチエンヌも一枚の絵、この部屋も一枚の絵なんだわ。あなたはこの部屋にいると思っているんでしょうが、でも本当はいないの。あなたは部屋を見ているのよ、部屋の中にいるんじゃない)。

ここでマーガは、現実と真理について語ろうとするオラシオに対し、部屋の外から内側を眺めてそれを説明するのではなく、実際に敷居をまたいで部屋の中に入りさえすればよいと言っている。このマーガの言葉は、真実を知るのに必要なのは分析や証明ではなく、ただそれを実際に生きることだという意味に受け取れるが、「熟考が行動に先行すべきであるという原則」⁷⁰を捨てきれないオラシオにとって、こうした彼女の無邪気な考えを全面的に受け入れることは容易ではない。そのことをオラシオ自身も自覚しており、マーガ世界の傍観者でしかない自分に対する無力感、あるいは知性によって彼女の世界を定義することの虚しさを次のように告白している。

Hay ríos metafísicos, ella los nada (...). Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente,

⁷⁰ R : 144.参照。

ella los nada. (R : 234)

(形而上的な川があり、彼女はそこを泳いでいる、(中略) 僕はそれらの川を描写し、定義し、欲するが、彼女はそこで遊泳する。僕はその川を探し求め、見つけ出し、橋の上から眺めるが、彼女はそこを泳いでいる)。

Ah, déjame entrar, déjame ver algún día como ven tus ojos. (R : 234)

(ああ、どうか僕を中へ入れてくれ、僕にもいつか君の目が見るようにものを見させてくれ)。

こうしたオラシオの嘆きは、マーガとの相対的な関係を解消し、彼女と同じ側に立ってものが見たいという願いを表わしている。しかし、知的に理解しようとするほど遠ざかって行くマーガ世界に近づくためには、まず彼自身が教養や理性といったものから解放されなければならない。それは、二人の性交の場面に見られるように、ある種の通過儀礼的な死を経なければ達成しえないことである。オラシオがマーガに「処刑」を求める⁷¹、あるいは逆に彼女が彼に「殺されることを求めている」と確信するとき⁷²、“死”をほのめかすこれらの言説から想起されるのは、二元論の解消、あるいは相対性の克服であろう。しかし、エロティシズムによって得られる調和的瞬間は限られており、結局「処刑」の後には「自己の意識と自覚を取り戻す偽りの秩序」⁷³に舞い戻るしかない。自己を回復するということはつまり、マーガ世界から引き離されること、すなわち相対的現実への転落を意味している。

このことから、エロティシズムによる単一性の獲得は一時的な気休めにはなるが、オラシオの抱える問題に全面的な解決を与えてくれるとは言い難い。オラシオは彼岸を垣間見させてくれるという理由でマーガを必要とするが、その目的は彼女を通して偽りの秩序、あるいは彼が不条理とよぶ現実から脱却することである。そして、それを実現するための方法を見つけ出すことが彼の探求の目的であり、次に見ていく友人たちとの議論もやはり真の現実とは何かというテーマをめぐって展開されていく。

⁷¹ R : 235.参照

⁷² R : 155.参照

⁷³ R : 235.参照

「蛇のクラブ」

パリでのオラシオの放浪生活はマーガだけでなく、音楽家のロナルド、画家のエチエンヌ、陶芸家のバブズをはじめ、さまざまな国籍をもつ芸術家仲間との交流を通して展開してゆく。ある晩、オラシオは彼ら「蛇のクラブ」の仲間たちとともに真の現実とは何かについて語り合うが、息子の死を知ったマーガの叫び声と共に彼らの議論は打ち切られ、その後クラブは解散してしまう。『石蹴り遊び』の前半におけるクライマックスとも言えるこの場面では、現実の不条理にどう立ち向かうかという問題がさまざまな視点から話し合われるが、はたしてオラシオはそれらの対話から何か明確な解答を導き出すことができるだろうか。

「超個己」

— De todos modos sería estúpido negar una realidad, aunque no sepamos qué es. (R : 308)

(とにかく、現実を否定するなんてばかげているよ。たとえ現実とは何かがぼくたちにはわからないとしてもさ)。

— Quedémonos en esto que Ronald llama conmovedoramente la realidad, y que cree una sola. ¿Seguís creyendo que es una sola, Ronald? (R : 310)

(ぼくらはロナルドが感動的にも現実と呼んで、それを唯一のものとして信じているものの中にとしよう。きみは依然としてそれを唯一のものとして信じているのかい、ロナルド)。

— Sí. (...) La realidad está ahí y nosotros en ella, entendiéndola a nuestra manera pero en ella. (R : 310)

(そうとも。(中略) 現実っていうのはそこにあるもので、ぼくらはその中において、ぼくらなりの流儀でそれを理解するものさ)。

— Lo único que cuenta es que eso de entenderla a nuestra manera. (...)

te sentís bien seguro en vos mismo, bien plantado en vos mismo y en esto que te rodea. Pero si al mismo tiempo pudieras asistir a esa realidad desde mí, o desde Babs, si te fuera dada una ubicuidad, (...) comprenderías tal vez que tu egocentrismo barato no te da ninguna realidad válida. (R : 310-311)

(ただひとつ問題なのは、ぼくらなりの流儀でそれを理解するってことなんだ。(中略) きみはきみ自身の存在を確信し、きみ自身やきみを取り巻く環境にしっかりと根をおろしているんだな。でも、同時にもしきみがぼくやバブズの位置からその現実立ち会うことができたなら、そんな遍在性を与えられているとしたら、(中略) たぶんきみはその安っぽい自己中心主義がなんら有効な現実を与えてくれるものではないことを理解するだろう)。

この会話から音楽家のロナルドとオラシオとの現実認識の違いは明らかであろう。ロナルドは、現実とは各人が自分なりに感じ理解するものであり、それを疑うことは無意味であるという立場に立っている。一方、オラシオは、自己本位に見た現実だけを唯一絶対のものと信じることに否定的である。

この二人の意見の衝突は、いわゆる西洋的唯我論と、それに否定的もしくは懐疑的な見方の衝突であると考えてよいだろう。デカルト以後の西洋的伝統に従えば、ロナルドのように自己を中心として見た現実唯一の価値を置くことも可能である。一方、オラシオのように、主体と客体の分離、すなわち相対的対立を生み出す原因として自己を見る立場からすれば、これに囚われている限り永久に真の現実にはたどり着けないことになる。

本章のはじめに触れたように、この小説はヨーロッパの伝統への挑戦として書かれ、その足掛かりのひとつとしてコルタサルは東洋の伝統に注目した。とりわけ 1950 年代にパリで出版された鈴木大拙の著作は、彼に相当な感化を与えている⁷⁴。オラシオとロナルドの間で交わされた上の会話にもその影響はう

⁷⁴ 東洋思想および鈴木大拙の著書に関するコルタサルのコメントは以下の通りである。

「De modo que cuando yo llegué a París tenía una especie de bagaje teórico de la filosofía, muy chapucero además, y muy poco sistemático. Yo había leído mucha filosofía oriental, poesía oriental filosófica y por ahí me metía en la noción del Vedanta y descubrí los libros de Suzuki sobre el Zen que se publicaron en ese momento en París. Lo leí fascinado, claro, y todo eso fue un camino paralelo con la escritura de *Rayuela*. Y por eso *Rayuela*, que tiene una saturación de elementos culturales, refleja también eso, un momento en que la lectura de Suzuki era una gran experiencia para mí. Y lo sigue siendo.」(Prego, 1985 : 188)

(パリにやって来た頃には、大雑把でとても体系的とは言えませんが、哲学についての知識は幾分蓄えていました。東洋の哲学や詩に関するものもよく読んでいましたが、そのうちヴェーダンタに

かがえよう。鈴木は“自己”という言葉をもつ二つの意味を使い分ける⁷⁵。ひとつは、「個人的自己」(＝個己)であり、経験と分別からなる有限の自己である。これに対し、個己を超越し無限と合致した自己を、彼は「超個の人」(＝超個己)と名づけている。上の会話でオラシオが求めている「遍在性をもつ自己」は、鈴木が言う「超個の人」に置き換えることができよう。「個己」を中心として見たロナルドの現実には有限であり、生の根底にある普遍性に触れていない。そこで、オラシオは真の現実には近づくためには自己中心的な考え方から脱却すべきであると提案するのである。

「不条理な現実」

こうして見ると、ロナルドが唯一確かなものとして認める現実、すなわち西洋的伝統にもとづく現実には、オラシオにとって歪められた現実であり、不条理の現実であると言える。さらにつけ加えるなら、オラシオが“不条理”という言葉を使うとき、それは常識に反することや社会的規範を破る物事を指すのではなく、逆に現実には定められた規則どおりに進行し、例外はないという確信を指しているのである。

El absurdo es que no parezca un absurdo. El absurdo es que salgas por la mañana a la puerta y encuentres la botella de leche en el umbral y te quedas tan tranquilo porque ayer te pasó lo mismo y mañana te volverá a pasar. Es (...) esa sospechosa carencia de excepciones. (R : 314-315)

(不条理とは不条理に見えないってことさ。不条理とは、きみが朝、玄関に出てみると戸口の所に牛乳瓶が置いてあり、昨日もそうだった、明日もそうだろうというわけで、安らかな気持ちになるってこと。(中略) そういう胡散臭い例外なしのことなんだ)。

ここでオラシオは、昨日から今日、明日へと直線的に進む時間を例にとり、

のめり込み、禅について書かれた鈴木の本を見つけたのです。それは当時パリで出版されたものでした。わたしがその本に夢中になっていた時期は、ちょうど『石蹴り遊び』を書いていた時期と重なります。ですから、文化的な要素が盛り込まれたこの小説に、わたしの読書経験が反映されていることは確かです。鈴木の本を読むことは当時のわたしにとって素晴らしい経験になりましたし、今でもそうあり続けています)。

⁷⁵ 鈴木、1972：86-87 および、同書解説：268頁参照。

習慣や秩序と呼ばれるものがいかに人々に安心と平穩をもたらすかを改めて説明している。しかし、彼がこの譬えを通して逆説的に示そうとしているのは、人間がいかに習慣に囚われた存在であるかということであり、またその当然の帰結として、秩序を乱す例外的なものが排除されてきた歴史である。オラシオが不条理と呼ぶのはこうした例外の排除によって均質化されてきた歴史、あるいは人々が信じて疑わない習慣のことであり、一般的に考えられている不条理、すなわち秩序を乱す例外や偶然のことではない。むしろ、彼はそうした例外や偶然の方に現実の欺瞞を暴く役割を期待しているのである。

Y esas crisis que la mayoría de la gente considera como escandalosas, como absurdas, yo personalmente tengo la impresión de que sirven para mostrar el verdadero absurdo. (R : 313)

(そういった危機は、大多数の人には手に負えないもの、不条理なものと思われているけど、ぼくとしてはそれこそ正真正銘の不条理を明示する役に立っているという気がするんだ)。

こうして見ると、なぜオラシオにとってマーガが魅力的な存在であるのかという理由がより明らかになるだろう。彼女は、ブルトンにとってのナジャがそうであったように、歴史的時間や法にとらわれない異例な存在として、現実の別のあり方を指し示す。オラシオが例外的な人や事物に期待しているのは、まさに合理的現実の不変性を打ち破り、新しい世界の可能性を示唆する役割なのである。

「言葉」

以上のように、オラシオは一般的に不条理と思われることは、真の現実が他に存在することを告げるしるしであると考えている。同時にそれは、習慣的な現実を絶対とみなすことの不条理(=「正真正銘の不条理」)に気づかせるしるしでもある。ここからは、彼がその正真正銘の不条理を作りだした原因を言葉に求めている点に着目しよう。西洋の伝統に懐疑的なオラシオは、「la herramienta principal, el logos que nos arranca vertiginosamente a la escala zoológica, es una estafa perfecta.」(R : 308) (ぼくらが動物学上の階

段を目がくらむほどの高みまで昇るために使ってきた主要な道具である言葉は完全にいんちきなものだ) というエチエンヌの意見に賛成しており、クラブの他のメンバーもこの点では意見が一致している。そこで、オラシオは形而上学的な理論や弁証法の無意味さを執拗に強調し、画家のエチエンヌは言葉を使わない代わりに色を求め、ロナルドはそもそも言葉を不要なものであると主張する。しかし、以下の会話に見られるとおり、オラシオは言葉を信用してはいないものの、それを不要なものだとは考えていないようである。

— De acuerdo en que no hay que fiarse de las palabras, pero en realidad las palabras vienen después de esto otro, de que unos cuantos estemos aquí esta noche, sentados alrededor de una lamparita.

(R : 309-310)

(言葉を信用してはいけないという点では意見は一致しているわけだけど、実際に言葉は、ぼくらが何人かで今夜ここに、一個のランプの周りに集まって座っているという、その事実の後にも残るものだよね)。

— Sin palabra alguna yo siento, yo sé que estoy aquí. A eso le llamo la realidad. (R : 310)

(言葉なんか全然使わなくたってぼくは今自分がここにいるって感じるし、それがわかるよ。それこそぼくに言わせれば現実ってものさ)。

— Perfecto. Sólo que esta realidad no es ninguna garantía para vos o para nadie, salvo que la transformes en concepto, y de ahí en convención, en esquema útil. (R : 310)

(まさにそのとおり。ただしその現実は、きみがそれを概念に、それから慣例や有効な図式に変えない限り、きみにとっても誰にとっても保証とはならないんだ)。

この会話からわかるように、オラシオは言葉が消滅してゆくある事実の後にも残るという理由で存在を保証するものであると考えている。彼はマーガ世界を客観的に描写し説明することの虚しさを感じており、また理論の埒外にある事象について論証的な解釈を加えることは事実を歪めることに他ならないとも考えている。しかし、一方で、失われてゆく何か、あるいは個人的な眼で見ら

れた何かを他者と共有しうるものに換えるためには、やはり言葉の意義を認めざるを得ないのである。

こうして見ると、オラシオにとって重要なことは、真の現実を定義することではなく、その存在を示し、他者と共有し合うために言葉を利用することであると言えよう。彼が「¿Renunciando a la inteligencia?» (R : 315) (知性を捨てるべきだろうか) というグレゴロヴィウスの質問に対して「Empleándola de otra manera.」 (R : 315) (それをもっと別の方法で使うべきじゃないか) と答えるとき、彼が言わんとしているのは、何かを論証し定義するためだけに有効な古い言葉の使用法に反し、新しい言葉の使い方を検討する必要があるということであろう。では、論証的でない言葉、説得するのではなく存在を指示するための言葉の使用法とは、実際にどのようなものであると彼は考えるのだろうか。この間については後に本書の形式と「モレリの覚書」を考察する際に詳述するつもりだが、以下の場面でも、“論証的ではない”言葉の使用法によって、現実の不条理を打ち破ろうとする彼の意図が反映されているので、まずは、その点を見ておこう。

「ロカマドゥールの死」

先に触れたように、マーガのアパートで開かれた「蛇のクラブ」の会合の場面では、オラシオたちの傍らに、息を引き取ったばかりのロカマドゥールが冷たい身体を横たえている。死んだ赤ん坊を尻目に形而上学的論争を繰り広げる大人たちの姿はグロテスクとしか言いようがないが、グラシエラ・デ・ソラが指摘しているように、この場面では、ロカマドゥールの無言の死と対比されることによって、クラブのメンバーによる“超”知的な議論の空虚さがいっそう際立っているとと言える。

La muerte de Rocamadour queda como un testimonio del dolor callado y sin réplica, que se contrapone violentamente al ámbito hiperintelectual, de inteligencia a veces irritante, creado por los integrantes del Club de la Serpiente. (Sola, 1969 : 100)

(ロカマドゥールの死は何も言い返さない無言の痛みを証言しているかのようであるが、それは蛇のクラブの参加者たちが創り出した、すこぶる知的

で、ときに腹立たしいまでに物知り気な雰囲気と強烈に対比されている)。

実際、この場面におけるクラブの冗漫な対話は、議論のための議論にすぎないのではないかという印象を読者に与えるのに十分である。なぜなら、彼らの議論は最終的にたどり着く地点がない、というよりも、作者自身がこの場における議論に決着を求めているように思われるからである⁷⁶。彼はただ、登場人物たちに際限なく対話をつづけさせることによって、現実にある矛盾や対立を強調すると同時にそれを統一しようとしている。そうした作者の意図は、この場面におけるオラシオの不可解な態度、および、ロカマドゥールの“無言”の死とクラブの“饒舌”との強烈な対比を通して、つまりは、議論の論理的整合性や正当性からではなく、現場の状況自体から示されているのである。

「彼岸の秩序」

ここで一度、ロカマドゥールが死に至る経緯とその後の展開を振り返ってみよう。病身のロカマドゥールをあやし寝かしつけたマーガは、哲学青年グレゴロヴィウスとの会話に夢中になり、息子がベッドの上で息を引き取ったことにも気づかない。彼の死に最初に気づいたのは、後から到着したオラシオである。すっかり冷たくなってしまったロカマドゥールの体に触れた彼は、その事実をマーガには告げず、グレゴロヴィウスだけに伝える。その後、クラブの他のメンバーが次つぎと到着し、母親を除いた全員がロカマドゥールの死を知ることになるが、彼らはまるで何も知らないかのように議論に熱中するのである。

さて、この状況を見ればわかるように、「蛇のクラブ」の夜会の場面では、閉じた空間の中に生と死が同時に居合わせている。そして、生はクラブの参加者による“饒舌”によって、また死はロカマドゥールの“無言”によって象徴されている。このとき、“無言”と“饒舌”が同一空間に並置されることによって

⁷⁶ この点に関して、リダ・アロン・アメストイは、彼らの探求が失敗に終わることは、クラブの名前からすでに予想できたことであると指摘している。「De ahí el fracaso del club, previsible desde el nombre. La serpiente es símbolo del conocimiento, del pensar que tienta al hombre y lo arroja del edén. Perder el paraíso significó romper la unidad con el cosmos (hombre versus universo; hombre versus sí mismo) inventar la dualidad, que es premisa infalible de la muerte.» (Aronne Amestoy, 1972: 59) (クラブの失敗は、すでにその名から予想しえたことである。蛇とは人間を誘惑し、エデンの園から追放した知恵と思考のシンボルである。楽園を失うということは、世界との調和を崩し(人間対世界、あるいは人間対自己自身の対立という)、死の絶対条件である二重性を生み出すことなのである)。

もたらされる効果とは、死すべき運命に対する知性の無力を際立たせることである。しかし、それは、あくまでこの場面を側面からとらえた場合の解釈にすぎず、俯瞰的にとらえた場合には、もうひとつの解釈が可能になってくる。

母親以外の全員が赤ん坊の死を知っていながら、遺体の傍らにとどまりつづけるというこの“不自然な”状況は、単に生と死の対立を強調しているのではなく、むしろ、それらが不可分の関係にあることを伝えている。日常的な現実においては対立するものとして切り離されてしまう生と死が、クラブの会合の場においては調和した状態で共存しているのである。したがって、この場面全体を眺めたときに想起されるのは、存在と無を不可分な関係と位置づける、仏教的な彼岸のイメージではなかろうか⁷⁷。

相対的対立からなる此岸に対して、クラブを支えているのは彼岸の秩序であり、逆に言えば、彼らを包む儀式的雰囲気の中でしか、生と死の自然な共存は成立しえない。あるいは、彼岸の秩序が保たれるためには、彼らの対話が持続していることが何よりも重要であると言える。その証拠に、マーガが息子の死に気づき、クラブの議論が中断した瞬間に、それまで調和を保って共存していた生と死の間に明らかな亀裂が生じるのである。息子の死を知ったマーガが泣き崩れ、友人たちが形式どおりに彼女を慰め、赤ん坊の死を悼みはじめたとき、習慣的な此岸の現実が再開され、彼岸の秩序は後方へと押しやられてゆく。

「対話による真理の創造」

このように見ると、夜会の場面におけるオラシオの不可解な言動の理由もおのずと理解されてくる。彼が意識的にクラブの会合を守り、その対話を持続させようとしていることは一目瞭然である。冷たくなったロカマドゥールの体に触れたときの彼の不自然な態度、つまり、「悲鳴を上げて騒ぎたてるべきだ」とわかっていながらそれを躊躇し⁷⁸、母親に子どもの死を知らせず、事実を知って取り乱すグレゴロヴィウスに冷静さを求めること。これらの行動はいずれも、予想された事態が起これ、クラブの会合が開始されないことを危惧したため

⁷⁷ パス, 2011: 202 参照。なお、パスはここで鈴木大拙の『禅学入門』から慧能の言葉を引用しているが、鈴木は同書の中で、般若経典における最も簡潔かつ包括的な「空」の思想を紹介し、「無明」すなわち「論理的二元論主義」の彼岸として「生も死もない」仏教的な「空」の概念を説明している。(鈴木, 2004: 40-46 参照。)

⁷⁸ R: 295 参照。

あると考えられる。

さらに、その後につづく議論の場においても、オラシオは仲間たちの発言をことごとく否定し、あからさまな矛盾も恐れず独自の考えを展開し、“不明瞭な”説明で彼らを戸惑わせる。なぜなら、彼は否定と矛盾をくり返し、新たな論争を呼び起こすことによって、議論の決着を回避しようとしているからである。つまるところ、オラシオにとって重要なのは、言葉の合理的整合性や単独の理論の確立ではなく、クラブにおける対話を終わらせないこと、その儀式的な雰囲気を持続させることなのである。

この点において、クラブが創り出した過度に知的な雰囲気を通して、作者が実際に伝えようとしているのは、「知識人特有の個人主義に優先する共同体の意義である」という、グラシエラ・デ・ソラの指摘は注目に値する⁷⁹。確かに、この場面に描かれているのは、複数の異なる意見のぶつかり合いであり、唯ひとつの視点の優位や正当性ではない。むしろ、ここに描かれているのは、不均質かつ非妥協的な“対話”によって、合理性に支配された此岸の秩序が瓦解し、彼岸が形成されてゆく状況なのである。

この点で、ポリフォニー、あるいは生成状態の“対話”の中でのみ真理は開かれる、というバフチンの説⁸⁰は、そのまま「蛇のクラブ」の夜会の場面にも適用しうると思われる。

真理探究のための対話的方法は、自らが出来合いの真実を所有していると思っている公的社会のモノローグ主義とも対立するし、また自分たちが何ごとかを知っている、つまり何がしかの真実を所有していると考える一般人たちの素朴な自信とも対立する。真理とは一人一人の人間の頭の中に生まれ、存在するものではなく、ともに真理を目指す人間同士が対話的に交流する過程において、人々の間に生まれてくるものなのだ。

(バフチン, 1995 : 226)

⁷⁹ Sola, 1969 : 99 参照。

⁸⁰ バフチンは、ドストエフスキーの芸術理念、創作態度および方法の特徴を、同時代における複数の声の“対話的關係”とその“相互作用”におき、ポリフォニー（多声楽）理論を提唱したが、とりわけ彼がポリフォニー的対話の成立する土壌において注目しているのは、“カーニバル的生”の出現である。“カーニバル的生”とは、「自由で無遠慮な人間同士の接触により社会的ヒエラルヒー構造とそれまつわる恭順、崇敬、作法などが取り払われ、人間の相関関係の新しい様態が作り出される」、通常は「常軌を逸脱したとみなされる生」ないし「裏返しにされた世界」のことである(バフチン, 1995:248-249)。つまり、バフチンは、文学のカーニバル化、すなわち多声間の自由な接触によって、「認識論的な独我論が克服され」(同 : 356)、形式的現実の裏側にある真実が語られうることを指摘したのである。

ここでバフチンが言わんとする真理とは、「世界は、規範を反復する不変の世界ではなく、絶え間なく意味生成をつづける未完成の動的な世界である」⁸¹ということであり、故に彼は、世界の形成をになう人間もまた、果てしなく“対話”をつづけることによって意味を獲得すべきであると説く。「在るということは、対話的に交流し合うということである。対話が終わるとき、すべては終わる。したがって、対話は、事実上、終わりえないし、終わるべきではない」⁸²。ようするに、バフチンにとって“対話”とは、「規範を反復する不変の世界」からの解放のイメージと一致するのである⁸³。

「蛇のクラブ」の夜会においてオラシオが実践しようとしているのもまた、バフチン流の“対話”を通してなされる開かれた真理の創造であると言えよう。それはまた、複数の声が単一の原理や教義に集約されることなく、非合理性を保ったまま増幅しつづけることによって、合理的現実から解放された彼岸のイメージとも結びついている。したがって、無言のまま死んだ赤ん坊を囲んで繰り広げられるクラブの饒舌な対話の場面を俯瞰的に、あるいは、花田清輝が言ったように⁸⁴「対立物を対立したまま取り上げて」見た場合には、生と死の境界が消えうせる場所、すなわち彼岸が形成されてゆく場としてとらえることができるのである。

以上の考察から、「蛇のクラブ」で展開された冗漫な対話と、オラシオが考える“言葉の新たな利用法”との相関関係を指摘することができよう。彼は、仲間たちの主張に対して否定をくり返すことによって、一方的な理論の確立を阻止、あるいは解体しつつ新たな言葉の生成を促す、所謂、脱構築的な立場をとっている。しかし、より注目すべきは、作者がこうした立場を、単独の作中人物の発言によって主張するのではなく、複数の人物による混乱した対話を通し

81 桑野, 2002 : 87 参照。

82 桑野, 2002 : 121 参照。

83 桑野, 2002 : 49-50 参照。

84 花田清輝は『アヴァンギャルド芸術』の中で、ドイツ語のガルガンフモール（窮余の諧謔）について、テーゼとアンチテーゼ、喜劇と悲劇、崇高なものと野卑なものを同時に捉えることによって、一切の既存価値を転倒するものであると述べ、さらにポーシュやヴリュウゲルのグロテスク芸術について、彼らの作品に描かれている異質な要素の同時併置が示しているのは、作家の知性の頹廢どころか、虚無に対する知性の猛烈な反逆であると述べている。（花田, 1975 : 3-7 参照）。「一見、出鱈目のようにみえるにせよ、そういう（グロテスクな）作品には、最もかけ離れた異質の諸要素を結びつけ、対立物を対立のまま、統一するという一定の方式があり、そうして、その方式を支えているものが、虚無にむかって挑戦する一正常な絵のふさわしくない、空虚な場所を、空虚なままにはしておきたくないという、すこぶる能動的な、画家の澁刺とした諧謔の精神であることに疑問の余地はなく、グロテスクな作品に、直ちに作家の知性の頹廢をみることは、いささか軽率のそしりをまぬがれないようだ」。（花田, 1975 : 7）

て表現していることであろう。「蛇のクラブ」の夜会において、結論の出ない議論の応酬を書きつづけたコルタサルは、「現実のなかでの住居である言語をふたたび生きること」⁸⁵、すなわち、生と言葉を一致させることだったのである。そして、文学において、それを実現するために適したスタイルとは対話形式である、と彼が考えていたことは、1949年に書かれた書評からもうかがえる。

レオポルド・マレチャルの長編小説 *Adán Buenosayres* (『アダン ブエノサイレス』) を論じた書評の中で、コルタサルはとりわけこの小説における対話形式を評価し、「登場人物たちが随所で繰り広げる詩的芸術 (*ars poetica*) についての散漫で混乱した対話、そして、それらの議論と行為自体との見事なまでの調和は注目し値する」と述べている⁸⁶。『石蹴り遊び』の登場人物による議論もまた、まとまりがなく、中心を欠いたものではあるが、この対話という行為自体に、伝統的な教義や信条に縛られない、活力に満ちた生が照らし出されていると言えよう。「蛇のクラブ」の“饒舌”は、まさに不均質で躍動的な生の象徴である。そして、言葉によって創造される生（あるいは、生によって培われる言葉）とは、対話者なくしては成立しえない。その意味で、「蛇のクラブ」というグループの存在は重要な意義を有していると言えるのである。

一方、対話を持続させようとするオラシオの試みが失敗に終わったという事実を見逃すことはできないであろう。すでに見たように、マーガが息子の死を知ってしまったことにより、クラブの議論は中断し、彼らが共有していた儀式的な雰囲気は崩壊する。そして、オラシオが懸命に抵抗しようとしている習慣的現実が再開されるのである。それを象徴するのが、事実を黙認していた仲間たちの手のひらを返したような慣例的な振る舞いと、その後滞りなく行われたロカマドゥールの葬儀である。そして、この一件の後、クラブが解散してしまったことにより、仲間たちとの対話を通して絶対をつかもうとしていたオラシオの挫折は決定的となる。「sin el chico muerto, sin el Club y todo el resto.」(R : 354) (死子のごめんだ、クラブも何もいない) という彼の投げやりな態度の理由もここにあるのだろう。

ところが、オラシオの探求はその後もつづくことになる。ロカマドゥールの死後、行方不明になってしまったマーガを探してブエノスアイレスに帰郷した彼は、古い友人とその妻を巻き込んで、絶対の探求を継続してゆくことになる

⁸⁵ R : 613-614 参照。

⁸⁶ Cortázar, 1949b : 258 参照。

のである。

第2章 こちら側から

『石蹴り遊び』の第二部は「こちら側から」と題され、行方知れずのマーガを追ってブエノスアイレスに帰郷したオラシオと、彼の古い友人夫妻との生活がコミカルに描かれている。第一部につづいて、ここでもオラシオの探求はつづけられるが、その方法はパリにいたときよりもはるかに行動的である。パリにおける探求が主として形而上学的議論、あるいは思索による知的な方法に依っていたのに対し、ブエノスアイレスにおけるそれは、子供じみた“遊戯”を通して実行される。しかし、それら二つの対極的な方法の間には、断絶よりも継続を認めるべきであろう。「あちら側」で温められていた観念が、「こちら側」において行動に移されたと考える方が自然である。なぜなら、パリにおいてオラシオが経験的に知り、考えたことは、“子どもに帰ること”の必要性であったとも言えるからである。

彼のブエノスアイレスへの帰郷は、現在から過去への時間の遡行を思わせるが、その目的もまたマーガ（＝子どものような純真さ）を取り戻そうとすることである。そして、それは、ユルキエヴィチの言ったように⁸⁷、理論では認識しえない「聖域、欲望のキブツ、完全性、そして中心軸の頂点」を目指すことでもある。したがって、「こちら側」でのオラシオの探求は、「あちら側」におけるような思弁的な方法によるのではなく、友人を巻き込んでの“遊び”を通して行われることになる。

ところで、絶対を探求するということは、相対者（物）との一致を求めることである。パリにおいてマーガが重要な役割を演じたのも、彼女がオラシオに

87 「Según el texto sólo los candorosos –Maga, niños o locos– instalados por sí en la plenitud inocente, los que perciben directamente las verdades elementales por una identificación no especulativa, por no contacto precodificado, precategorial, prelógico con la concreción sensible en suma inmediatez, sólo los que poseen ese conocimiento por consubstanciación simpática, los que son y están sin saberlo conservan la pericia para salvar todos los obstáculos del accidentado transcurso que impone la rayuela. Sólo ellos tienen acceso a la zona sagrada, al kibbutz del deseo, a la completud, a la plenitud del contacto con lo axial.」 (Yurkievich, 2004 : 146) (テキストによれば、純粋な完全性と調和した無邪気なものたち—マーガや子どもたちや狂人たち—だけが、思索的な認識によらず、体系化、類別化、理論化される以前の、具体的感覚による直接的な接近の仕方、根本的な真実を直に感じ取ることができるのである。共感的同一性という知を所有するもの、そうと知らずに生き、存在するものだけが、石蹴り遊びに待ちかまえる多難な道から、あらゆる障害を巧みに取り除くことができる。彼らだけが、聖域、欲望のキブツ、完全性、そして中心軸の頂点へと接近することができるのである)。

とって追求すべき他者として存在したからである。彼がいかにマーガ世界への参入を願っていたかはすでに考察済みであるが、実際のところ、この小説においてつねに求められているのが“他者(たち)”であり、彼らとの和合なのである。

そこで、ブエノスアイレスにおいても、オラシオは他者を必要とし、その標的となるのが親友のトラベラーである。多くの相違点をもつ二人は反発し合うと同時に互いに引き寄せられてもいる。彼らの関係は「あちら側」におけるオラシオとマーガの関係にも似ているが、その立場は逆転し、今度はオラシオが常識外れな行動によって、トラベラーの平穏な日常をかき乱す役割を演じる。第二部の結末において、オラシオは友人との直接対決に臨むが、その結果は曖昧なまま締めくくられている。本章では、『石蹴り遊び』の第二部における遊戯の機能を考察するとともに、そこに現れるさまざまな記号の意味を読み解きつつ、オラシオの最後の跳躍の行方を追っていきたい。

「遊びの機能」

“遊戯”というモチーフは、コルタサル自身が認めているように⁸⁸、彼のすべての作品に通底するものであり、これを措いてコルタサルの作品にアプローチすることはできないと思われる。『石蹴り遊び』というタイトル自体、この小説が“遊び”を基調として書かれたことを示しており、それは作品の内容からだけでなく、後に触れる形式の側から見ても一目瞭然である。ではまず、遊戯とはどのような機能と役割を果たすのだろうか。ヨハン・ホイジンガはそれを次のように定義している。

遊びとは、あるはっきり定められた時空の範囲内で行われる自発的な行為もしくは活動である。それは自発的に受け入れた規則に従っている。その規則はいったん受け入れられた以上は絶対的拘束力をもっている。遊びの目的は行為そのもののなかにある。それは緊張と歓びの感情を伴い、また〈日常生活〉とは〈別のもの〉という意識に裏づけられている。

(ホイジンガ, 1963 : 58)

⁸⁸ González Bermejo, 1978 : 148 参照。

このように、遊戯は歓びと緊張とともに、人間を日常とは異なる時空へと導いてゆく。また、「遊戯の領域では、日常生活の掟や習慣はもはや何の効力も持っていない。われわれは〈別の存在になっている〉のだし、〈別のやり方でやっている〉のだ」(ホイジンガ, 1963 : 31)という言葉からもわかるように、遊戯はイニシエーションの儀礼と同じ機能を備えており、根底においては、祭式や秘儀や呪術などの聖事とも結びついているとされる。とりわけ、ホイジンガはそうした遊戯の範疇に石蹴り遊びを類別しているが⁸⁹、コルタサルが注目したのもまさにこの点である。

las rayuelas, como casi todos los juegos infantiles, son ceremonias que tienen un remoto origen místico y religioso. Ahora están desacralizadas, por supuesto, pero conservan en el fondo algo de su antiguo valor sagrado. (Harss, 1966 : 266)

(石蹴り遊びとは、子どもの遊びの大半がそうであるように、もともとは宗教的、あるいは秘儀的な起源をもっています。現在ではもちろん、神聖視されることはありませんが、根底には今もかつての神聖な価値を宿しているのです)。

石蹴り遊びというゲームについての詳細は、本書の 36 章に書かれているとおり⁹⁰、地面に描いた升目にそって、スタート地点である「地」からゴールである「天」へと小石を蹴って進むゲームである。コルタサルが、この単純なゲームの根底にある神聖な価値を重視したことは、上の言及からも明らかだが、『石蹴り遊び』のテキストからもそれは十分にうかがえる。

Lo malo es que justamente a esa altura, cuando casi nadie ha aprendido a remontar la piedrita hasta el Cielo, se acaba de golpe la infancia y se cae en las novelas, en la angustia al divino cohete, en la especulación de otro Cielo al que también hay que aprender a llegar. Y porque se ha salido de la infancia (...) se olvida que para llegar al Cielo se necesitan, como ingredientes, una piedrita y la punta de un zapato. (...) Una

⁸⁹ ホイジンガ, 1963 : 43 参照。

⁹⁰ R : 367-368 参照。

piedrita y la punta de un zapato, eso que la Maga había sabido tan bien y él mucho menos bien. (R : 367-368)

(残念なことに、小石を「天」まで蹴上げる術をほとんど誰も習得できないでいるまさにそのときに、突如として幼年期は終わりを告げ、人は小説だの、むなしい苦悶だの、そこへ到達するにもやはり学ばなければならない別の「天」をめぐる瞑想だのにはまりこんでしまうのである。そして、すでに幼年期を過ぎてしまっているために(中略)、「天」に到達するために必要な小道具として、一個の小石と靴のつま先がなければならないことを忘れてしまっている。(中略)一個の小石と靴のつま先、マーガはそのことをよく知っていた。そして彼(オラシオ)はあまりに知らなすぎる)。

(括弧内引用者)

この箇所が示すように、コルタサルは子供の遊戯が内包している神聖な価値に普遍性を認めると同時に、幼少期の終わりとともに、その価値が顧みられなくなることを嘆いている。現実が課す諸々の規則を撤廃するためには、ただ子どものように真剣にゲームに加わり、それに熱中するだけで十分である。マーガがもち合わせており、オラシオに欠けていたものとは、遊戯に加わるための基本的な道具、すなわち子どものような純粹さであった。上の引用は、『石蹴り遊び』の第一部の最終章にあたるが、ここでの反省を踏まえたいうえで、第二部におけるオラシオの探求は再開されるのである。

「橋のゲーム」

ブエノスアイレスに到着したオラシオを出迎えたのは、彼の古い友人トラベラーと妻のタリタである。オラシオは結局、二人の家の向かいに住むゲクレプテンのもとに寄宿する身となるが、ある日の午後、“真直な釘”とマテ茶の葉を切らしていることに気づいた彼は、トラベラーにふたつの品を窓から抛るよう依頼する。投擲に自信のないトラベラーは、失敗して釘が通りに落ちては大変とオラシオの頼みを断るが、結局、双方の家の窓から板の橋を渡して釘と茶葉の包みを手渡すという作戦で二人は合意する。

それぞれの窓から板を伸ばし終えたオラシオとトラベラーは、二枚の板をつなぎ合わせ、その上を歩いて釘とマテ茶を移動させなければならないことに気

づく。しかし、二人は橋の両端を支えていなければならず、結果的にタリタが二枚の板を中央で結び、夫の側からオラシオの側へと包みを運ぶ役割を任される。要するに、彼女もまた二人の男の間を取り結ぶ“仲介役”としてゲームに参加する羽目になるのである。

さて、ここでオラシオとトラベラー夫妻によって形成された遊戯空間が日常的現実と隔てられた聖域を形作っていることは、彼ら三人とその他の登場人物との対比によって明らかである。バレネチェアが指摘しているように⁹¹、通りからゲームの行方を見守っている人々（近所の婦人、小間使いの女、子供たち）や、ゲームにまったく無関心なゲクレプテンは慣例主義と凡庸さを象徴しており、彼らの占めている場所は“俗界”を象徴している。それに対して、宙に渡された橋が表しているのは緊張と笑いに満ちた聖域であり、通過儀礼が実現されつつある場なのである。

オラシオとトラベラーはそれぞれの部屋から出ないまま、橋の上を移動するタリタの動きを注視している。一方、二人の間をつなぐ“仲介役”を任されたタリタは、恐怖と緊張のために橋の中央で動きが取れなくなっている。結局のところ、彼女にできる唯一のことは板が傾いてしまわぬようバランスをとりつつ、午後のきつい陽射しに耐えることだけである。しかし、実際には、橋の上で立ち往生しているだけの彼女は、両端で板を支えている二人の男と同じく重要な役割を担っている。なぜなら、オラシオとトラベラーの間を結ぶ“橋”の持続はゲームの持続にかかっており、そのゲームの持続はタリタの動向にかかっているからである。彼女が橋の真ん中で逡巡することによって生まれる緊張（均衡）状態によってのみ、この場における遊戯的雰囲気は保たれる。逆にいえば、彼女がどちらか一方に偏ってしまい、橋の均衡が崩れてしまえば、ゲームは強制終了とならざるをえないのである。

一方、期限つきであることもまた、遊戯が内包している重要かつ不可欠な規則のひとつである。先に引用したホイジンガの言葉にもあるとおり、遊戯はあくまで閉じた時空の範囲内でのみ演じられなければならない。というのも、遊びの世界は現実と対立する限りにおいて、特権的な時間と空間、すなわち聖域を形成するからである。そして、この規則どおり、オラシオの部屋にゲクレプテンが闖入し、タリタが夫婦の部屋へと帰還することによって聖域を守っていた結界は破られる。買い物から帰ったゲクレプテンは俗なる空気を聖域に持ちこ

⁹¹ Barrenechea, 1983 : 76-77 参照。

み、タリタは夫の領分に戻ることで、橋の存続に不可欠なバランスを崩してしまうのである。こうして、橋の均衡が破られ、遊戯が終了するとともに、習慣的な日常が再開される。トラベラーとタリタはもとの懇ろな夫婦に戻り、ゲクレプテンと隣人たちは、普段どおりたわいもない会話を始めるのである。

「ドッペルゲンガー」

『石蹴り遊び』を構成する一五五の断章のなかで最初に書かれたというこの“橋”の場面（41章）は、もともと短編となるはずだった。しかし、コルタサルはそれを書き終えたとき、もっと前の段階に戻ってみる必要を感じたのだと語っている⁹²。つまり、ブエノスアイレスにたどり着く以前の主人公の足取りを追ってみたいと感じ、そこから『石蹴り遊び』という小説が生まれたのである。

思いつきから生じた偶然の結果とはいえ、遊びをモチーフとして書かれた短い物語が、結果的にはこの小説の基盤となり作品全体の趣旨を支えることになったという事実は注目に値する。すでに見たとおり、第一部におけるオラシオの探求は、仲間たちとの対話を通して儀式空間（＝彼岸）を創り出す試みであったが、それもやはり、遊戯による聖域の形成と同じ趣旨に従っているのである。

第二部では、そうした主人公の意図がよりシンプルに描かれている。コルタサルの作品においてもっとも重要なシンボルのひとつである“橋”は、自己と他者、聖と俗、あるいは天と地とを結ぶ“通路”を表わしている。オラシオとトラベラーの部屋の窓から渡された板もまたふたりを繋ぐ橋であり、相対的対立からなる此岸の秩序を撤廃するための装置である。ところが、ふたりはいずれも橋を渡ろうとせず、その役割は第三者であるタリタに委ねられている。しかし、“仲介役”である彼女を通してオラシオが狙っている真の目標とは、やはり対岸にいるトラベラーなのである。

Por encima de Talita miraba fijamente a Traveler, que lo miraba fijamente. « Estos dos han tenido otro puente entre ellos », pensó

⁹² González Bermejo, 1978 : 71-72 参照。

Talita. «Si me cayera a la calle ni se darían cuenta.» (R : 404)

(タリタを通り越して彼はじっとトラベラーのほうを見つめ、トラベラーもじっと彼のほうを見つめていた。「この二人は別の橋をお互いの間に架けているわ」とタリタは考えた。「わたしが通りに落ちたって気づかないんじゃないかしら」)。

このように、部屋の窓から橋を渡すことによって、実際にふたりが見据えているのは、橋の対岸にいる互いの“ドッペルゲンガー”である。ちなみに、コルタサルがこの小説の中で描こうとした“ドッペルゲンガー”とは、「una duplicación de signo inverso」⁹³(Barrenechea, 1983 : 67, 249) (相反する特徴をもつ分身) であり、オラシオとトラベラーは互いの分身となるよう、草稿の段階からすでに想定されていたようである。

Traveler y Oliveira ¿son el mismo?

El hombre y su doppelgänger

Cada uno desea lo que es propio del otro. (Barrenechea, 1983 : 73, 223)

(トラベラーとオリベイラ、ふたりは同一人物か)。

(ひとりの男とそのドッペルゲンガー)

(互いに相手の所有しているものを望む)。

これらのメモから、コルタサルが思い描いていたのは、欠如を補完する相手として互いに求め合うふたりの人物、という構図であったことがわかるだろう。第二部、とりわけ、“橋”の場面において、オラシオはしきりにトラベラーと自分との“相違”を口にし、同時に、互いの“相似”をも主張するという、矛盾した発言をくり返すが⁹⁴、それは、ふたりが「相反する特徴をもつ分身」同士であることを強調しているように思われる。

すると、橋の両側でふたりが対峙しあうという状況は、近づきがたいものを前にして、しかも互いに求め合うという、緊張と魅惑に満ちた他者性の体験を

⁹³ バレネチェアの著書 *Cuaderno de Bitácora de Ryuela* (『“石蹴り遊び”の航海日誌』) は、『石蹴り遊び』の素地となったコルタサルのメモと一組になっており、バレネチェアはそれらのメモをもとに『石蹴り遊び』の考察を行っている。引用にあげた頁数は一つ目がバレネチェアによるコルタサルのメモからの引用であり、二つ目がコルタサル自身による手書きのメモが掲載されている頁である。以下のバレネチェアからの引用も同様に記載する。

⁹⁴ R : 236-237 参照。

表わしていると言えるのではなかろうか。パスによれば⁹⁵、他者性とは、自分と無縁に思えるものを前にしたときに抱く「反発と魅惑」の感情であり、しかも、その戦慄の背後に「あの〈他者〉はまたわたしでもあるのだ」という「究極的な同一性の予感」を伴う体験である。この場面におけるオラシオとトラベラーもまた、そうした眩惑的な体験の渦中にあり、互いのうちに真の自己を予感しているようである。

しかし、「〈他者〉の体験は、〈和合〉の体験において成就される」ものである以上⁹⁶、ふたりが橋の両端で向かい合うという均衡状態は、他者性の達成ではなく、最後の跳躍の一步手前の状態を表わしていると言えよう。そして、事実、オラシオが真に望んでいることが、“ドッペルゲンガー”との和合であることは、ゲームの終盤における彼の行動から察せられるのである。

釘とマテ茶の包みを抱えたタリタは少しずつ前進し、夫の側の板からオラシオ側の板へと近づいてゆくが、もう少しで後者の領分に入りかけたとき、トラベラーが彼女を引きとめる。彼は、妻がオラシオ側の板に入ることを望まず、包みをその場から抛って部屋に戻るよう指示するのである。ゲームの進行を妨げる提案にオラシオは腹を立てるが、結局、タリタは夫の指示に従い、包みをオラシオの部屋へ投げ入れてしまう。任務を終えてぐったりしている彼女に、オラシオは手を差し伸べ、自分の部屋のなかへ引き入れようとするが、タリタはゆっくりと後退し夫の待つ部屋へと帰ってゆく。

ゲームの終了間際において、タリタを自分の部屋へ引き寄せようと、必死に腕を伸ばしつづけたオラシオの目的とは何だったのか。先に見た作者の手書きのメモには、“ドッペルゲンガー”である二人の男は、「互いに相手の所有しているものを望む」と書かれている。すると、トラベラーから妻を奪うことによってオラシオが望んでいたのは、彼と立場を入れ替えること、すなわち、タリタを介してトラベラーに“なる”ことだったのではなかろうか。「*Sos nuestra ninfa Egeria, nuestro puente mediúmnic.*」(R : 423) (きみはぼくたちのニンフ、エゲリアであり、ぼくたちを媒介する橋なんだよ) と、後に彼はタリタに語っている。その真意はやはり、タリタを介してトラベラーにたどり着きたいということであろう⁹⁷。

⁹⁵ パス, 2011 : 222-223 参照。

⁹⁶ パス, 2011 : 223 参照。

⁹⁷ 本論の第一部第一章、『引越し』において、主人公の変身が妹との結合、すなわち近親相姦によって成就したように、オラシオもまた社会的違反行為 (=友人の妻との結合) を通して、トラベラーとの和合を企てている。つまり、『引越し』において、ライムンドとホルへを結ぶ“仲介役”を

しかし、問題はトラベラーに妻を手放す気などなく、また、ふたりの平凡無事な生活を変える気もないことである。タリタに部屋へ引き返すよう指示したトラベラーに対するオラシオの怒りはまさにこの点に向けられている。

—Ahí está— dijo Oliveira—. Tenía que suceder, a vos no te cambia nadie. Llegás al borde de las cosas y uno piensa que por fin vas a entender, pero es inútil, che, empezás a darles la vuelta, a leerles las etiquetas. Te quedás en el prospecto, pibe. (R : 404)

(それみろ—とオリベイラは言った—。いつだってそうだ、誰がなんと言おうと、きみは変わらないんだから。何事においてもぎりぎりのところまできて、きみもやっとわかってくれたかと思うと、さにあらず、引き返して作法書を読みはじめる始末さ。きみってやつは趣意書から一步も出ようとしないんだな)。

オラシオが橋渡しのゲームに期待していたことは、第一に、日常と切り離された聖域を形成すること。そして、第二に、通過儀礼を通して他者性を成就させることであった。しかし、「遊びは、それが、ある共犯者的反響を引き起こしてはじめて完全なものになる」以上⁹⁸、ゲームを続行、あるいは、それを完結させるためには、他者の参加と協力が必要不可欠なのである。

La verdadera otredad hecha de delicados contactos, de maravillosos ajustes con el mundo, no podía cumplirse desde un solo término, a la mano tendida debía responder otra mano desde el afuera, desde lo otro. (R : 240)

(世界との微妙な接触、驚くべき均衡から成り立つ真の他者性は、ひとつしかない端からは達成されず、差し伸べられた手には、外側から、反対の端から、別の手が応えなければならない)。

こうして、オラシオの差し伸べた手にトラベラー夫妻が応えなかったことにより、他者性を成し遂げようとするオラシオの試みはまたも失敗に終わったの

妹のマリアが担ったように、『石蹴り遊び』の第二部においては、タリタがオラシオとトラベラーを繋ぐ“仲介”の役割を果たすのである。

⁹⁸ カイヨワ、1970：60 参照。

である。

「蜘蛛の巣ゲーム」

“橋”のゲームによる他者性の達成に失敗したオラシオは、なおもあきらめず、別のゲームを仕掛けてトラベラーをおびき寄せ、彼との和合をはかる。勤め先の精神病院の一室に糸を張りめぐらせ、水をためた金盥をドアの前に配置し、ルールマンなるもの（ビー玉か？）を床にばらまいたオラシオは、中庭に面した窓の框に腰をおろしてトラベラーの到着を待つ。窓は開け放たれており、そこから見える病院の中庭には、石蹴り遊びの線図が描かれている。噴水の傍らにたたずむひとりの女を、オラシオはマーガと混同するが、振り返ったその顔はまぎれもなくタリタである。

ほどなくして、トラベラーが到着し、ドアをひっかき、大声で罵りはじめるが、オラシオは窓から顔を出してタリタと会話をつづける。オラシオが飛び降りるのではないかと心配したタリタは、窓を閉めるよう懇願するが、彼は、「*No hay nada más necesario que una ventana abierta.*」(R: 497) (窓が開いていることが何よりも必要なんだ)と言って取り合わない。しびれを切らして部屋に飛び込んだトラベラーは、金盥と糸にかかって悪態をつきながらも、結局、ドアを閉めて掛け金を下ろす。そこから、ふたりは向かい合って対話を始める。

第二部「こちら側から」の最終章(56章)にあたるこの場面では、41章と同じく、さまざまな象徴的記号を通して主人公の意図が伝達されている。まず、オラシオが待機している部屋の内部に張りめぐらされた糸は、獲物を捕らえるための蜘蛛の巣であり、オラシオはトラベラーという獲物を待ちかまえる蜘蛛である。また、外部の侵入を許さない閉ざされた空間(トラベラーは扉に鍵を下ろした)は、日常と切り離された聖域を形成しており、その内部で二人は再び儀式を始める。ただし、中庭に面した窓はつねに開かれており、この窓だけが唯一の通気孔となっている。そして、それは後に見るように、蜘蛛が“脱皮”を果たすための通路である。

さて、扉を開けて部屋に侵入したトラベラーは、椅子に腰かけてオラシオと対峙し、彼に気狂いじみた行動の訳を尋ねる。しかし、ここでもオラシオは友人の質問に応じようとはせず、ただ挑発的な言葉を投げかけるばかりである。

扉の外では医院の所有者たちが騒ぎだし、中庭ではタリタや騒ぎを聞きつけた人々が、馬鹿な真似はやめるようにと呼びかけている。

この状況は、すでに見たように、常識ある平凡な人々が占める場所に比して、オラシオたちのいる部屋が聖域を形成していること、また、対話を通して持続する儀式的雰囲気の中で、対峙し合う二人の男の間に他者性が成立していることを表わしている。部屋に張りめぐらされた糸は、オラシオに接近しようとするトラベラーの前進を阻み、二人をあくまで向かい合った状態にとどめ置く。和解が成らないと諦めたトラベラーは、ドアを開け部屋を出ていくことに決める。しかし、彼を見送るオラシオにゲームを中断する気など毛頭ないことは、中庭に向けて開かれた窓が証明している。

トラベラーが帰ってゆく先は妻であるタリタのもと、すなわち石蹴り遊びの線図が描かれた中庭以外にはなく、オラシオは彼らに向けて開かれた唯一の風穴を通して、遊戯をつづけようと目論んでいるのである。

Es mejor —dijo Oliveira—. Es mucho mejor que te vayas y desde aquí yo hablo con vos y con los otros. (R : 507)

(そのほうがいい—とオリベイラは言った—。きみは出て行って、ぼくはここからきみや他の連中と話すほうがずっといい)。

「再会」

タリタの待つ中庭に降りたトラベラーは、妻に寄り添い、オラシオのいる窓辺を仰ぎ見る。オラシオは窓を通して、石蹴り遊びの線図上に立つ親友とその妻、さらに取り乱す医院の同僚たちの様子を眺めつつ、「*«la única manera posible de escapar del territorio era metiéndose en él hasta las cachas»* .」(R : 508) (領分から逃れる唯一の方法は、その中にすっかり入り込むことだ) と考える。

ここでオラシオの言う「*territorio*」(領分)とは、「*territorio Traveler*」(R : 496) (トラベラー領分) のことであるが、この言葉の解釈について、ユルキエヴィチは、「強い空間： 区域、穴、橋、あるいは通路」に対して「弱い空間：

領分」と位置づけている⁹⁹。確かに、ほとんど国を出たことがなく、妻とタンゴを愛し、仕事と古い仲間たちと過ごす日々を身を落ち着けているトラベラーは、ブエノスアイレスの平凡な日常を体現するような人物である。そして、オラシオが、そうした伝統と習慣からなる「territorio falso y precario」(R : 508) (不安定な虚妄の領分) から脱したいと考えていることは、彼の試行錯誤と絶え間ない探求の姿から明らかである。

すると、彼のモノローグ、「領分から逃れる唯一の方法は、その中にすっかり入り込むことだ」は、「習慣から逃れる唯一の方法は、その中にすっかり入り込むことだ」と言いかえることができよう。そして、この逆説的な言葉によって示されたオラシオの意図とは、トラベラーとの和合によって実現するであろう相対的現実からの脱却にほかならない。

すでに本章の第一部でも考察したように、オラシオはマーガ世界への参入を望み、彼女の目で世界を見たいと願っていた。それはつまり、彼が正真正銘の不条理とよぶ、相対的対立からなる現実を超越したいという願望であったが、そうした彼の思いは第二部においても変わっていないのである。そして、それを実現するために、彼はなおも自己と断絶し、他者の懐に入ってゆかなければならないと考えている。換言すれば、他者を所有するということは、自己を離れて他者と和合すること、すなわち、他者になることなのである。

トラベラーとふたりで部屋に閉じこもったとき、オラシオがすでにこの計画を企てていたことは疑いえない。それは、獲物を待ちかまえる“蜘蛛”である彼自身が、ようやく現れた獲物に外へ出るよう促し、そのうえで自らの“脱皮”を約束する次の言葉に示されている。

Lo mejor es que bajas a reunirse con los tuyos, y seguimos hablando por la ventana como buenos amigos. A eso de las ocho me pienso mandar mudar. (R : 504)

(きみが下へ降りて仲間たちのところに戻り、窓越しに親友として話しつづけるのが一番いい。八時ごろには脱皮をはかるつもりだ)。

この言葉通り、オラシオはその後、窓越しに中庭の友人たちと語り合うが、一方、“脱皮”の約束が果たされたかどうかはわからない。というのも、彼の跳

⁹⁹ Yurkievich, 2004 : 147 参照。

躍の行方は最後まで語られていないからである。もし、彼がそれを実行したとすれば、窓を通過して他者たちの領分に飛び込んでいただろう。しかし、この場面において重要なことはむしろ、彼が跳躍の瀬戸際に立っており、そこで親友夫婦とともに「信じられないほど長く続く調和」¹⁰⁰を味わったことではなかろうか。

トラベラーとタリタは知らずに、石蹴り遊びの第三と第六の柀のうえに立っており、それは彼らとオラシオとの間で遊戯がなおも継続していることを表わしている。そして、オラシオは石蹴り遊びの“天”に向けて開かれた窓を通して、あらためて親友と出会い、その喜びを噛みしめるのである。

El encuentro de las miradas de Traveler y Oliveira fue como si dos pájaros chocaran en pleno vuelo y cayeran enredados en la casilla nueve, o por lo menos así lo disfrutaron los interesados. (R : 508)

(トラベラーとオリベイラの視線の出会いは、まるで二羽の鳥が飛翔中に衝突して纏れあいながら第九の柀の上に墜落したかのようなようであった。あるいは、少なくともそんなふうにして、当事者たちは出会いを楽しんでいた)。

こうして、オラシオは第二部の結末において、「al fin y al cabo algún encuentro había」(R : 509) (結局最後には何らかの出会いがあるのだ) と確信するが、ここで「出会い」という語によってほのめかされているのが他者性の体験であることは言うまでもないだろう。それは「天」への跳躍によって成就されるべきものであるが、ゴールの直前において最も強い輝きを発つ。跳躍の瀬戸際に立ったオラシオと、彼を見つめる友人たちとが醸し出す緊張と歓喜に満ちた結末が、それを裏づけているだろう。

さらに、「最後には出会いがあるのだ」というオラシオの確信は、第一部「あちら側から」の冒頭におけるマーガとの出会いと呼応し合い、終末から出発点へと繋がるひとつの円環をなしている。つまり、遊戯には必ず終わりがあるが、それは新たな他者と出会うごとに反復され、無限に繰り返されてゆくものであることが示されているのである。そして、変容しつつ繰り返されてゆくその無限の円環こそ、挫折する度に再出発するオラシオの足跡であり、彼が真実の探求のなかで見出したひとつの解答であると言えるだろう。

¹⁰⁰ R : 509 参照。

『石蹴り遊び』は、構想の段階で作者が想像していたとおり、「una especie de resumen de muchos deseos, de muchas nociones, de muchas esperanzas y también, por qué no, de muchos fracasos」(Cortázar, 2000a : 388) (多くの願望や観念や希望、そしてもちろん、多くの挫折を寄せ集めたような) 小説であり、絶対を求める主人公の挑戦と挫折のくり返しを描いた作品である。そうした中で、オラシオの試みがつねに他者(たち)との交流を通して行われていることは注目に値するだろう。トラベラーはあるとき、「Buscás eso que llamás la armonía, pero la buscás justo ahí donde acabás de decir que no está, entre los amigos, en la familia, en la ciudad. ¿Por qué la buscás dentro de los cuadros sociales? (R : 439) (おまえはおまえの言う調和を求めているが、それを友人同士、家族同士、都会といったおまえがそんなところに調和はないと言ったばかりのまさにそうした場所に求めているじゃないか。なぜおまえは人と人との交わりの場に調和を求めるんだい) とオラシオに問いかけている。その答えは、彼の求める絶対なるものが、他者との出会いにおいて到達の可能性にもっとも近づき、その和合において成就するはずのものだからであろう。

相対的現実には抗し、絶対をつかもうとするオラシオの探求が、最後の跳躍によって果たされたかどうかはわからない。ただ、彼はひとつの遊戯を終えた後に、ふたたび友と出会い、新たなゲームを始めようとしていた。したがって、この小説において真に求められているのは、他者(たち)であり、彼(ら)の参加と共同作業による遊戯、あるいは儀式的空間の創出であると言えよう。また、そのことは小説の内側だけでなく外側からも、すなわち形式の側からも示されている。最後に、『石蹴り遊び』の形式と、第三部「その他もろもろの側から」における「モレリの覚書」を考察し、それらからうかがえる作者の意図を読み解いていきたい。

第3章 その他もろもろの側から

これまで見てきたように、『石蹴り遊び』には数多くの隠喩や象徴的記号(出会い、橋、領分、脱皮など)が盛り込まれており、また叙述された出来事の結末がいずれも曖昧であるため(クラブの議論、マーガの行方、オラシオの跳躍がなされたか否かなど)、読者は一足ごとに立ち止まり、それらの意味を解釈す

るよう強制される。つまり、それは読者をたえず挑発し、覚醒させ、作品に対しての能動的なアプローチを働きかけるのである。その意味で、作品そのものがヤウスらによって提唱された受容美学の展望を内包していると言えるだろう。「この新種の美学が要求したのは、文学および芸術の歴史を、いまこそ、作家、作品、そして受け取り手（読者、聴衆あるいは観察者、批評家ないし読者公衆）という三つの審級〔審判段階〕が同等に関与している美的コミュニケーション過程として捉えることであった」（ヤウス、2001：141-142）というヤウスの理念は、後に見る「モレリの覚書」においてコルタサルが主張しようとしている考えと多くの点で一致しているのである。

一方、こうした受容美学的な観点からの作品へのアプローチは、近年、コルタサル作品全般に対して試みられており、長編だけでなく、短編の解釈においてもその傾向は顕著に見られることが指摘されている¹⁰¹。序章でも触れたように、コルタサルの短編の特色は、謎の未解決や物語展開の非論理的な飛躍であり、それらに対して読者は何らかの反応を返さないわけにはいかない。そうした読者の反応を誘発するよう構成されていることから、コルタサルの作品は総じて“開かれた”作品と呼ばれうるものであり、それらに対する読者の役割もまた検討に値するだろう。彼の諸作品は、各々の読者のアプローチの仕方、その解釈にしたがって、新たな意味を獲得しつつ成長してゆくのである。

とはいえ、短編作家としてのコルタサルが、みずからの作品に対する読者の積極的な参与を、少なくともあからさまな形で要請することがないのに対して、『石蹴り遊び』では57章以下「De otros lados」（その他もろもろの側から）において、敢えてその必要性を強く呼びかけている。その理由はいくつか挙げられるが、一つは、短編と長編の制作過程における作者の姿勢の違いである。

コルタサルにとって短編は詩と同じく直観的に書かれるものであり、作者の意図から独立して存在すべきものであった。したがって、彼は短編の中で「作者は決して創造主としての姿を現すべきではない」と考えていたが¹⁰²、一方、「長編はより組織的なものであり、反省や熟考を踏まえて書かれるものである」と述べている¹⁰³。つまり、長編には作者の意志や判断が介入する余地が短編の場合よりも多く残されているのである。

二点目に、『石蹴り遊び』のメモを書いていた頃のコルタサルが、“同胞たち”

¹⁰¹ Goyalde Palacios, 2001 : 149-156 参照。

¹⁰² Cortázar, 1969, *Último round II* : 64 参照。

¹⁰³ Cortázar, 1967 : 25-26 参照。

の発見によって、以前にはそれほど関心のなかった社会・歴史的問題に目を向け始めていたことが指摘できよう。合理的現実に対する個人的な反抗は彼のほとんどすべての作品に認められるが、それらが他者たちとの関わりにおいて克服されるべきであるという考えは、1950年代の後半になってから強く意識されはじめたことである。したがって、西洋の伝統を覆すべく書かれたこの小説において、読者の役割に焦点が当てられたとしても不思議はないと言える。

第三に、現在の芸術および文学研究においては公認されているウンベルト・エーコの「開かれた作品」の解釈学、ないしヤウスやイーザーらによる受容理論・受容美学が、『石蹴り遊び』の書かれた1950年代末から60年代の初頭においては、一般的にまだ浸透していなかったことが挙げられる¹⁰⁴。無論、二十世紀に入ってから、すでにアルベール・ティボーデ、ヴァレリー、サルトルらによって、読者による作品の受容と意味の実現化に関する言及はなされていたが¹⁰⁵、それが一般の読者層に広く受け入れられていたとは言い難い。したがって、アラスラキは、『石蹴り遊び』が書かれていた当時（1959年から1962年の四年間）、修辞学における“開かれた秩序”という概念は目新しいものであったため、作者はモレリという作中人物の言葉を借りてその説明をしなければならなかったのだ、と指摘している¹⁰⁶。

いずれにせよ、『石蹴り遊び』の第三部にあたる「その他もろもろの側から」は、その副題に「*Capítulos prescindibles*」（切り捨ててもよい章）と書かれており、作品の冒頭でも読者に同様の指示が与えられている。このことから、コルタサルが読者に疑惑を抱かせ、彼らをテキストの“向こう側”に引き込もうと目論んでいることは自明であるが、こうした作者の挑発は、具体的にどのような効果を読者に、そして作品にもたらそうというのであろうか。本章では、『石蹴り遊び』で用いられている手法の効果、さらに作品の内容と形式との相関関係を考察し、総合的な視野からこの小説が内包する暗示的意味を解読していきたい。

¹⁰⁴ ウンベルト・エーコの『開かれた作品』が出版されたのは『石蹴り遊び』が発表される一年まえの1962年であり、コンスタンツ学派による受容理論の研究、分析が開始されたのは1967年のことである。

¹⁰⁵ ヤウス, 2001: 275-276 (「訳者解説」) 参照。

¹⁰⁶ Alazraki, 1994: 209 参照。

「作品の“開かれ”と諸レベル」

エーコの言う「開かれた作品構造」とは、個別の作品がもつ特殊な構造ではなく、作品と“受け手”との間のある一定の“享受関係”を指す¹⁰⁷。つまり、ある作者によって生産された作品に対して、各享受者が一定の文化、趣味、性向などをもち込み、個人的視点にしたがって理解する。その享受、すなわち解釈の過程でなされる作品の再創造のメカニズムを「開かれた構造」と言うのである¹⁰⁸。とすれば、ジャンルを問わずあらゆる作品は、多かれ少なかれ享受者に何らかの刺激を与え、また彼らから一定の反響を受け取ることになるので、事実上“閉じた作品”というものは存在せず、すべての作品が“開かれている”と言えるのである。しかし、その“開かれ”には作者の企図に従って「多様なレベル」が存在するとエーコは言う¹⁰⁹。

例えば、中世の詩学は多様な意味へと開かれた文や人物像を提示するが、それらは無制限に自由な読みを許容するのではなく、あくまで読者が「作者の支配を逃れないように、厳格な形であらかじめ定められた制約」(エーコ, 1997: 40)に従って構成されている。したがって、「中世の書物を読む際に見出される寓意像や寓意図の意味は、百科事典、動物寓話集、石譜により定められている。象徴体系は客観的で制度的である」(エーコ, 1997: 42)ということになる。

これに対し、マラルメの『骰子一擲』やジョイスの『フィネガンズ・ウェイク』のような作品においては、各語や出来事が一貫した決定論に従って連結されていないため、読者は多様な関係からなる網目の中で、自身の基準に従って言葉や出来事を関連づけ、意味を創出することができる¹¹⁰。無論、後者においても、読者は作者が提出した諸要素の関係の範囲内でのみ自由な解釈を許されるのであるが、その自由度は前者に比べてはるかに高く、動的かつ多様な意味づけが実現されうる。要するに、作品のもつ“開かれ”のレベルとは、「解釈者の中に意識的自由行為を助長させ、彼を無尽蔵の関係からなる網目の能動的な中心として措定しようとする」(エーコ, 1997: 38) 作者の企図にしたがっているのである。

よって、もし作者が享受者に積極的な作品へのアプローチを期待し、彼らによって新しい意味が開拓されることを望むのであれば、その作品は、慣習化さ

¹⁰⁷ エーコ, 1997: 21 参照。

¹⁰⁸ エーコ, 1997: 37-38 参照。

¹⁰⁹ エーコ, 1997: 78 参照。

¹¹⁰ エーコ, 1997: 49-50 参照。

れた素材の配列や連結とは隔絶したものとして示されなければならないだろう。というのも、享受者は、自らの慣れ親しんだ様式ないし語や文の連関とは異なるものと出会うとき、はじめてその意味を探求し、自分なりの仕方で作品を理解しようと意欲するからである。

さて、このように作品の“開かれ”に多様なレベルを認めるなら、『石蹴り遊び』は、高次のレベルで“開かれた”作品と呼べるであろう。それは、次に見ていくように、読者に自由な反応を呼び起こすよう、意図的な方法で開かれたものとして提出されているのである。

「“作者の指示”と“指定表”が読者に及ぼす効果」

『石蹴り遊び』は三部構成で書かれた作品であり、第一部から第二部、第三部へと順を追って読み進めることができるが、作品の冒頭において作者は第三部にあたる 57 章以下の章を「なんの未練もなく読み捨ててもよい」と指示している。これは実に、一五五の断章からなる全体のうち九九もの章が不要な部分を構成していることになり、読者はこの異例な指示に啞然とするか、苛立ちを覚えるか、いずれにせよ何らかの違和感を覚えることになるだろう。その結果、逆説的にも大半の読者は、この異常な指示の目的を知ろうとし、57 章以下の断章を読み進めることになるのではなかろうか。つまり、作者は冒頭においてすでに、例外的な指示によって読者を挑発し、彼らを想定外の読みの方向へと導こうとしているのである。

そこで、作者の指示に“反して”、1 章から 155 章をすべて読み進めた結果、読者は 55 章の冒頭が 129 章の冒頭とほぼ一致し、後半部分は 133 章の後ろ半分とほぼ一致することに気づく。つまり、本編の一部である 55 章は、「読み捨ててもよい」はずの部分を寄せ集め、新たに構成し直された章であることに気づくのである。この時点で、読者は確かに、“同じ内容のものを二重に読む労を避ける”という意味において、作者の指示の妥当性を知るのであるが、同時に、作品の創作過程を実際に目にしているかのような印象を受けることになる。それはつまり、不要と思われた素材を再構築し、新たな意味に仕立て上げるという作者の行為を追体験することであり、また、無関係と思われた素材間に隠れた関係性を見出す体験でもある。そして、この“ $129 + 133 = 55$ ”という異例な法則を見出すことによって、作者からひとつのメッセージを受け取ることに

もなるだろう。すなわち、想定外の素材の組み合わせによって、存在しなかった意味を創造せよ、というメッセージである。

このことから、冒頭におかれた作者の指示は、その異様さによって読者を刺激し、作品に対して積極的なアプローチをするよう仕向けるための装置であると言える。そして、この挑発に応じて本編の“向こう側”にまで踏み込んだ読者だけが、巧みな仕方で差し出された作者の第二のメッセージを受け取ることができるのである。

しかし、作者によって与えられた指示はこれだけではない。作品の冒頭にはさらに、73章以下、順不同に並べられた断章からなる「指定表」が置かれ、「第二の書物」として提出されている。つまり、読者は通常の読みと「指定表」によって示された第二の読みのうちいずれかを選択することができる。あるいは、その両方を選ぶこともできるのである。

この「指定表」によって示された断章の奇妙な配列は、まるで誤って組み立てられたパズルのような様相を呈しているが、それはただちに異質な素材を非論理的に貼り合わせるコラージュ技法を想起させるだろう。無論、現代の文学作品においてこの技法が使用されることは珍しいことではない。詩の分野では二十世紀初頭にすでにアポリネールによって導入され、小説においても1922年に出版されたジョイスの『ユリシーズ』においてすでに取り入れられている。

その後、ラテンアメリカにおいても、ニカノール・パラやエルネスト・カルデナルなどによって応用されていくこの技法の効果とは、対照的で両立しえない素材の併置や、不均質な素材の隣接によって、伝統的な叙述の枠組みを破壊し、合理的で不変的な世界観を打ち破ることである¹¹¹。

『石蹴り遊び』の第三部に編入された断章は、必ずしも本編の内容に則してはおらず、書物からの短い引用や新聞の切り抜き、歌の歌詞や、老作家モレリの「覚書」と「モレリアーナ」（モレリの「覚書」に関するクラブの評価や作者の意見も含まれる）など雑多な要素の寄せ集めである。それら多種多様な内容からなる断片に、連繋を解かれた本編の章を加えた計一五四の断章を「指定表」にしたがって読んだ場合、そこには恐ろしく非合理的な世界が開かれてゆく。例えば、読者はロカマドゥールの死を知った直後に「ジッパーの恐ろしさ」について書かれた新聞記事を読むことになり、クロード・レヴィ＝ストロースの『悲しき熱帯』を一瞥した後、オラシオとトラベラー夫妻の橋渡しのゲームに参加

¹¹¹ Yurkievich, 2004 : 133-134 参照。

する、次いで「ガビオ・パッソによって提示された *Persona* の語源について」思案することになるのである。

このように、「指定表」の数字の配列にしたがって作品を読み返した場合、同じ素材を用いていながら「第一の書物」とは異なる様相をおびた「第二の書物」が出現する。前述したように、コラージュは不均質な素材を無秩序に繋ぎ合わせ現実の相貌を一変させる手段として、ダダイスムやシュルレアリスムによって取り入れられた技法である。したがって、ユルキエヴィチは『石蹴り遊び』をそうした前衛の意志を引き継ぐものとして位置づけている。

Rayuela consume la aclimatación del collage a la narrativa en lengua española. (...) El collage resulta por fin el medio más eficaz para dar cuenta de la bullente disparidad de nuestras realidades, de sus flagrantes desigualdades, de sus antagonismos coetáneos, de sus contradicciones explosivas. (Yurkievich, 2004 : 143)

(『石蹴り遊び』はコラージュをスペイン語の小説に定着させた。(中略) コラージュはついにわれわれの現実に沸き立つ不均衡、歴然たる不均質性、同時代における対立や議論の誘因となる矛盾を開示するための、もっとも効果的な手段となったのである)。

確かに、コラージュを取り入れることによって、コルタサルは矛盾と対立からなるむき出しの現実を読者に提出した。しかし、通常の小説がもつ美的構成や論理的枠組に慣れ親しんだ読者にとって、それはおよそ現実的とは思われず、彼らの目にはただ支離滅裂な世界として映るであろう。『石蹴り遊び』の「第二の書物」を読む読者は、複数の時代と場所が混在した世界を動的かつ同時的にとらえることになるが、そのときに感じられる違和感こそ彼らの習慣が解体してゆく兆候なのである。

こうして、コルタサルは複数の不均質な素材からなる混沌とした宇宙を真の現実として読者に差し出したのであるが、そのカオスは多様な視点から、幾通りものパターンによって作り変えることができる。「指定表」はそのパターンの一例であるが、読者は自分なりにそれを編成し直してもよいだろう。むしろ、そうされることを作者は望んでおり、その意向は「指定表」の“空白”によって示唆され、「モレリの覚書」および「モレリアーナ」においてさらに明確に記されている。

「空白」の効果と読者の役割

繰り返すことになるが、『石蹴り遊び』は一五五の断章から構成された書物である。しかし、作品冒頭の「指定表」には55章が不足しており、「第二の書物」として読んだ場合、読者は一つの章を取りこぼすことになる。とはいえ、前述したように、55章は129章と133章を繋ぎ合わせたものであるため、たとえそれを読まなかったとしても、読者にとってそれほど大きな損失とはならない。しかし、「指定表」に空白を残したという行為自体に、何らかのメッセージが込められているとは考えられないだろうか。“蜘蛛の巣ゲーム”の場面で、オラシオは閉ざされた部屋にある唯一の窓が「開いていることが何よりも必要なんだ」と言っていた。彼のこの示唆的な言葉は、「指定表」に開いた空白と何らかの関係がありそうである。いずれにせよ、「指定表」に穿たれた穴は読者に対する挑発であり、彼らにその意味を探究させる動機として機能している。そこで、作者の代弁者である作中人物モレリの「覚書」と照らし合わせ、小説における空白の意味を考えていきたい。

本編の22章において、オラシオはパリの路上で交通事故を目撃するが、そのとき自動車に轢かれ病院に運ばれたのが作家のモレリである。その後、オラシオとクラブの友人たちは、この面識のない老人のもとへ見舞いに訪れるが、読者がそのことを知るのは、第三部の154、および155章においてである。モレリは面会に来た彼らに自室の鍵を託し、書きかけのノートを手紙に整理しておくよう依頼する。第三部の随所に現れる「モレリの覚書」は、このようにして彼が日頃から書きつけているノートの断片である。

「第一の書物」を読むうえではほとんど取るに足らないこの人物が、作品の解釈をするうえでは重要な鍵を握る人物に変わる。その理由は、彼が作者の意図を代弁する人物だからであり、彼の書き記したメモが「指定表」の意味を解き明かす手掛かりとなるからである。実際に、コルタサルは出版社に宛てた書簡のなかで、自らの代弁者としてのモレリの役割を明記している。

no me gustaría nada que pusieran el acento en el lado “novela” de este libro. Sería un poco estafar al lector. Ya sé que también es una novela y que en el fondo, quizá, lo que vale de él es su lado de novela. Pero yo lo he escrito a contranovela, y Morelli se encarga de decirlo y darlo a

entender muy claramente en los pasajes que te cito más arriba.

(Cortázar, 2000a : 466)

(読者を欺くことになるかもしれませんが、この本の“小説”としての側面を強調されたくはないのです。もちろん、これは小説ですし、実際に読者が期待しているのも小説としての価値でしょう。しかし、わたしはこの本を反小説として書いたのです。それを伝えるのがモレリの役目であり、先ほどあなたにお話した章の中でも、彼はそのことをはっきりと説明しています)。

ここで言われているように、コルタサルは『石蹴り遊び』を従来の小説形式を破る「反小説」として書いた。それは、最初の頁を開いた瞬間から一目瞭然であるが、その破格の形式に投影された作者の意図までは読者に伝わらない恐れがある。そこで登場するのがモレリという人物である。上の書簡の中で「先ほどあなたに話した」と言われているのは、54 (章の終わり)、62、79、96 (注一)、97、99、109、112、116 章のことだが、それらのうちの大半はモレリの未完のノートである。

その内容を要約すると、作家モレリが目指しているのは「閉ざされた秩序の中で満足している従来の小説に決然と反抗し、読者を掴むのではなく、別のもっと秘教的な方向を嚆ぐことによって、必然的に読者を共犯者に変えてしまうような開かれたテキストを企てること」である。そして、その方法、および目的とは、「読者が作者の経て行く経験を同時に、しかも同じ形で共有し共に悩むことができるよう、作りものでない生の素材、生活経験の直接性だけを、あるいは、集合的かつ人間的ではあるが個人的ではない足跡をとどめる祖形のようなものを読者に与えること」である¹¹²。

つまり、モレリ (= 作者) は、伝統的な美学や形式にとらわれない作品を読者に示すことによって、彼らを「雌読者」(el lector hembra) の立場から解放し、より積極的な役割に転じようとしているのである¹¹³。そこで、読者の積極的な読みを助長するために必要となるのが、テキストの“開かれ”のレベルを上げることである。つまり、一貫した決定論に従った語や文の連結を断ち切り、テキストにおける空白を増大させることによって、読者はそれらの隙間を埋め

¹¹² R : 79 章参照。

¹¹³後に「雌読者」という用語は女性差別的であるとして各方面から批判を受けることになり、コルタサル自身もそれを認め、以後は「lector pasivo」(受動的読者)という語を用いた。(Picon Garfield, 1978 : 117 参照)。

るべく作品に働きかけることになる。109章の「覚書」には「las líneas ausentes eran más importantes, las únicas que realmente contaban.」(R : 647) (不在の線こそもっとも重要なもの、唯一ほんとうに考慮に値する線であった) と記されているが、それは、コルタサル自身が『石蹴り遊び』の執筆および校閲において、もっとも苦心した点でもある。彼は、伝統的な美学や形式にとらわれそうになる自分を制御し、テキストがより“開かれた”ものになるよう注意深く校正に取り組まなければならなかったのである。

He tenido que vigilar cuidadosamente mis reacciones mientras corregía, porque más de una vez he sentido que se hubiera salido ganando de acortar, o suprimir determinados capítulos o pasajes. Pero cada vez me he dado cuenta de que al pensar eso, quien lo pensaba era “el hombre viejo”, es decir que era, una vez más, una reacción estética, literaria. Una reacción en nombre de ciertos valores formales que hacen la gran literatura. Y vos ya conocés lo bastante a Morelli para saber que el viejo lo que quiere es hacer polvo esos valores porque le parecen la máscara podrida de un orden de cosas todavía más podrido. (Cortázar, 2000a : 466)

(原稿を見直している間、自分の反応を注意深く見張っていなければなりません。いくつかの章や節を縮めるか削除するほうがいいのではないかと一度ならず考えました。しかし、その度に、そんなことを考えるのは“古い人間”である、つまり、まともな美学的、あるいは文学的な反応なのだ気づいたのです。それは、偉大な文学を生み出すある種の形式的な価値の名のもとでなされる反応です。あなたはすでにモレリを十分にご存じですからおわかりになるでしょう。この老人がやろうとしているのは、それらの価値を粉砕することなのです。彼にとってそれらの形式的価値は腐りきった秩序を覆い隠す、これもまた腐った仮面でしかないのでから)。

こうして、作者によって意図的に開かれた作品である『石蹴り遊び』は、モレリが書き記したように、集合的かつ人間的な素材を散りばめた「祖形のようなもの」として読者の前に現れた。「指定表」の順不同な数字の配列、そして分断された内容の支離滅裂な広がり、読者を絶えず「不在の線」と向き合わせることで、新たな線をみずから構築するよう促している。さらに、55章の欠落

が、テキストにおける空白とその機能を例証する。「指定表」のうえでは不在であったこの章は、他の断片と結合され、関係づけられることによって、本編において新たに出現している。すなわち、空白とは関係の創造によって埋められるうことを例示しているのである。

「作者・作品・読者」

71章の「モレリアーナ」において、モレリは、現実の中に存在するかもしれないもう一つの世界について言及し、しかし、日常の中では明確な輪郭を浮か立たせないその世界は実在しているものではなく、「hay que crearlo como el fénix.」(R: 540) (不死鳥のように創造しなければならないものだ) と述べている。さらに、モレリは世界そのものをひとつの比喩形象とみなし、よって、世界はそもそも読解されなければならない、また「Por leerla entendamos generarla.」(R: 540) (読解するとは生み出すことであると理解しよう) と提案している。

『石蹴り遊び』は、そうした作者の意向のもと、写真のように切り取られた世界の断片の寄せ集めとして読者に差し出されている。それを読解するという行為は、単独では意味をなさない断片を繋ぎ合わせ意味を構築する作業となる。作者であるコルタサル自身、長年かけて書きためたメモを繋ぎ合わせて物語を作り上げた。129章と133章を結びつけて55章を作り、さらにその作業をくり返すことによって「第一の書物」は完成されている。そして、彼は読者にも同じ体験を要請するのである。

『石蹴り遊び』の読者は、テキストに開いた空白を埋めるべく、モレリの「覚書」を手掛かりとして意味の構築に取りかかる。あるいは、「指定表」が示す、文節化されたテキストの断片を拾い集め、そこに新たな連関を見出そうとする。そして、それらの作業を通して、読者は作品を受け取る側から作り出す側へ、つまりは作者の側へと移行する。したがって、「祖形のようなもの」として提出された作品は、各々の読者の解釈を通して、変形されつつ無数の物語となって甦り、読者はその過程において作者へのイニシエーションを果たす。開かれた作品の読解とはまさにイニシエーションの儀式である。

「第一の書物」において、オラシオが友人たちを尽きない対話と遊戯に引き込もうとしたように、コルタサルは読者をテキスト解釈というゲームに誘動し、

習慣的現実から彼らを解き放とうとする。他方、読者は作者から与えられた空白、あるいは問いに対し自分なりの方法で答えることによって、作品に新たな生命を吹き込むことになる。むしろ、エーコが指摘しているように、たとえ享受者によって自由な解釈がなされようと、その作品が作者によって意図されたものであることに変わりはない¹¹⁴。ある完成された作品がもつ複製不可能な独自性が変質することはないのである¹¹⁵。しかし、作品は、享受者の多様かつ独創的な視点のもとに甦ることによってのみ生命を持続しうる以上、彼らの積極的な参与を必要とするのである。

こうして、作品を生んだ作者と、それを解釈することによって再生産する読者は互いに“共犯関係”を結ぶことになる。「モレリの覚書」の多くが読者に向けられているのは、その挑発的な口調とは裏腹に、この小説が何よりも読者との対話を必要としているからであり、彼らによって新たな意味がつけ加えられてゆくことを望むからである。また、作者であるコルタサルがそうであったように¹¹⁶、読者は矛盾し錯綜するストーリーの中に意味を追求してゆく過程で、あるいは登場人物らの対話にみずからも応答してゆく中で、日常的な現実から一時的にすくい上げられ、作者あるいは登場人物のひとりになり変わる。そして、この一時的ではあるが、習慣的な現実から解放され他者との調和を味わう喜びこそ、石蹴り遊びというゲームによって象徴されているものなのである。

¹¹⁴ エーコ、1997：63-64 参照。

¹¹⁵ エーコ、1997：37 参照。

¹¹⁶ 『石蹴り遊び』についてのコルタサルのコメントには、しばしば彼が作中人物、あるいは読者と自らを混同している形跡が見うけられる。

「La gran burrada en que estamos metidos, claro. Entonces, en la medida en que él puede hacerlo (y sabe que es muy poco) Oliveira quisiera luchar contra eso. Pero ahí no es Oliveira sino yo quien, al escribir el libro, estoy tratando de dar algunas nuevas posibilidades para por lo menos hacer una revisión a fondo del pasado y arrancar tal vez en otra dirección.」(Prego, 1985：.103) (オリベイラは、我々が巻き込まれている途方もない不条理に対して、できる限り（できることは少ないとわかっていますが）反抗しようとしているのです。しかし、そこで闘っていたのはオリベイラではなく、わたし自身でした。あの本を書きながら、わたしは少なくとも過去を根底から見直し、別の方向に導くための新たな可能性を示そうとしていたのです）。

「Este libraco significa 4 años de trabajo (...) y que incluso la manera de leerlo me pone a mí en la misma complicada situación que al lector.」(Cortázar, 2000a：483) (四年の歳月をかけて書き上げたこの分厚い本を読むと、わたしでさえ読者と同じ困難な状況に陥ってしまいます)。

「Lo he empezado por varias partes a la vez, y soy a la vez lector y autor de lo que va saliendo.」(Cortázar, 2000a：424) (いろいろな場面を同時に書きはじめましたが、わたしはそこに出現してゆくものの作者であると同時に読者でもあったのです)。

「Estos días ando muy habitado por Oliveira, y hasta le tengo envidia. Yo, con mi casita, mi pasar...」(Cortázar, 2000a：467)

(この頃はオリベイラにひどく取りつかれていて、彼のことが羨ましくなることすらあります。わたしときたら、家や生活に追われて…)。

以上に見てきたように、『石蹴り遊び』の形式は、絶対を探求する主人公の歩みと相互補完的に結ばれている。形式化された現実の“向こう側”を目指すオラシオの探求は、他者たちとの交流を通して、矛盾対立する世界の多様性を浮き彫りにするとともに、それらを互いに共有しようとする試行錯誤の道である。そして、そうした彼の道程を追ってゆく形式もまた、読者の固定観念を打ち破り、彼らとの共犯関係を結ぶべく企図されている。すなわち、コルタサルは内容と形式の両面において、古い価値観を打ち破り、新しい世界の構築を呼びかけているのである。

¿Cómo vas a hablar en contra de la civilización judeo-cristiana utilizando todos los modelos semánticos que ella te regala, utilizando toda la tradición mental que ella te regala? Hay que empezar un poco por destruir eso que a su manera buscaron los surrealistas. Hay que empezar por destruir los modelos, los lugares comunes, los prejuicios mentales. (Prego, 1985 : 103)

(ユダヤ・キリスト教文明がもたらした模範的な意味論や伝統的な精神のすべてに頼っていながら、どうやってその文明に逆らおうと言うのです。シュルレアリストたちがやろうとしたように、それらをまず破壊しなければなりません。伝統的な型や常套句や精神的な偏見といったものを壊すところから始めなければならないのです)。

こうした構想のもとに書かれた小説は、作者の独断的な主義主張のためではなく、読者に開かれた世界の見方を提示し、彼らが主体的にその世界を再創造できるよう、自由を提供するためにある。よって、これまでも『石蹴り遊び』は、作品の“受容”という観点から取り上げられてきた¹¹⁷。近代における受容概念とは、「作品の本質とは、その効果の歴史の、けっして完成されることのない展開であり、その意味とは、テキストと読者の相互作用によってかたちづくられる多種多様なモデルである」¹¹⁸というものだが、歴史的に見れば、古くは作品を受動的に受けとること、すなわち「すでに認識されていることの再認識、

¹¹⁷ エーコの『開かれた作品』との関連については、Alazraki, 1994 : 206-214 に詳しい。また、マルセロ・アルベルト・ビジャヌエバは、この小説の反伝統的な構造は読み手に奇襲をかけ、彼らを刺激することによって、新しいタイプの読者を生み出そうとしているのだと指摘している。(Villanueva, 1968 : 60, 65 参照。)

¹¹⁸ イーザー, 2006 : 302 参照。

もしくはそれを再び想起させることであると考えられていた」。それが、近代に入り、作品の意味は「もはや作者の側から前もって与えられているのではなく、生産的な理解をするために探し求められるものだと考えられるようになった」¹¹⁹。そこで初めて、読者は過去の時代に支配的であった迷信、道徳、教義などから解放され、自らの属す時代の観点に立って、作品に新たな問いと答えを産出できるようになる。受動的な受容から能動的な受容へ、受けとるだけの受容から生産的な受容へと解釈学は進展したのである。

こうして、ヤウスは作品を所与の真理表現の場とみなす一九世紀的な歴史客観主義に反駁し、作品理解における享受者の役割に光を当てた。また、彼とともに受容理論を提唱したヴォルフガング・イーザーは、とりわけテクストにおける“空白”に注目し、その不確定性を埋める読者の役割を重要視するとともに、文学作品の本質と意味が属しているのは、その意味を生成する読者の働きの過程にあると主張している¹²⁰。

こうした受容概念の発展とともに、コルタサルの作品もまた読者によって絶えず意味を生成される場として捉えられるようになった。例えば、*Los buenos servicios* (『女中勤め』)において、主人公に次々と課される仕事はどれも“意味不明”であり、また彼女の視点から語られる背景のストーリーは、読者に断片的な情報しか与えてくれない。したがって、それらの空白箇所を埋めるのは読者の仕事であり、物語の完成は読書という行為の中に移されるのである¹²¹。また、*Continuidad de los parques* (『続いている公園』)においては、本を読んでいた男がいつの間にかその物語の主人公と入れ替わるが、それは読書という行為が作品の生成と切り離しえないことを示している。この物語の結末は、登場人物と入れ替わった読者の決定にしたがっているのである¹²²。

このように、コルタサルの作品はいずれも開かれた作品であり、必然的に読者を意味の探求(=創造)へと向かわせるのであるが、『石蹴り遊び』はそれらのうちでもとりわけ“意図的に”開かれた作品であると言えよう。文の非合理的な切断と結合、隠喩や造語の多用、言語破壊や多言語の使用など、作者はあらゆる手段を尽くして読者の習慣を破壊し、驚きと戸惑いとともに彼らを果てしない探求へと誘っている。オラシオはマーガの残した支離滅裂な手紙一ロカマドゥール宛てに書かれたオラシオへの手紙一を読んで彼女の捜索に乗り出した

¹¹⁹ ヤウス, 2001 : 143-147 参照。

¹²⁰ イーザー, 2006 : 303-304 参照。

¹²¹ Borello, 1975 : 41-57 参照。

¹²² Malverde Disselkoen, 1978-1979 : 153-160 および、Hahn, 1981 : 333-339 参照。

が、『石蹴り遊び』の読者もまた彼と同様、作者によって差し出されたこの“反小説的な”小説を受けとり、その読解を通して意味を追い求めることになるのである。

*

『石蹴り遊び』がもともと『曼荼羅』というタイトルで書かれていたことは今や周知のこととなっている。その理由として、コルタサルは当時、文化人類学、とりわけチベット仏教に関する書物を読みあさっていたこと、またインドを旅行した際にインドや日本の曼荼羅図を見て感銘を受けたことをあげている¹²³。『石蹴り遊び』の中でも仏教や曼荼羅に関する言及は多く、82章の「モレリアーナ」には「**Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose.**」(R : 564-565) (書くということは私の曼荼羅を素描することであり、同時にその中を歩き回って、自己浄化しつつ浄化を創造することである)と記されている。

東洋密教や仏教において修行者の道しるべとなる曼荼羅は、仏陀によって見られた世界、すなわち全宇宙の縮図である。修行者はそれを観想し、自己と宇宙との一体化をイメージすることによって、物質的限界を超えた世界への到達を志す。モレリ (=コルタサル) が、作品の創造過程においてイメージしていたのも、悟りを開かんとする仏教修行者の瞑想であったようである。また、主人公の探求が他者たちとの和合と普遍性の獲得という願望に根ざしていることから、『曼荼羅』というタイトルはこの小説にふさわしいようにも思われる。

しかし、結局コルタサルがこの題名を変更したのは、宗教がもつ厳粛で閉ざされたイメージと結びつくことを回避し、人類に共通の開かれた儀式である遊戯との結びつきを強調するためであった¹²⁴。本章で考察したとおり、遊戯は人を一時的に日常から解き放ち、偶然と創意に満ちた世界へと連れ去ってゆく。コルタサルが読書という行為を通して人々に期待しているのもまた、作品を通して非日常的な世界と出会い、その世界との対話、すなわち意味の探求を通して作者へのイニシエーションを果たすことであった。それはまた、読者が新たな創造主となり、作品を無限に甦らせることへの期待でもあったのである。

¹²³ Harss, 1966 : 266 参照。

¹²⁴ Yurkievich, 2004 : 145 参照。

「地」を彷徨いつつ「天」を目指すオラシオの探求はどれも不完全に終わっているが、彼の挫折がもたらす空白は、ゲームの先をつづけるよう読者に促すメッセージにはかならない。『石蹴り遊び』において達成されなかった絶対の獲得は、読者が目指すべき新たな目標へと変わるのである。したがって、この小説に描かれた数々の挫折は、新たな探求の可能性を開くための生産的な挫折であると言える。読者は、オラシオとその仲間たちが揺れ動く不条理に満ちた世界を読解しつつ、自らも絶対の探求に乗り出すことになるのである。

結論

コルタサルの作品に現れる不可解な記号の数々は、物語のもつ合理的な筋に断絶を生み、それを追ってゆく読者をも躓かせる。そうした作品のもつ論理的整合性の欠如を本論では空白とよび、それらを埋めるための考察を行った。解答のない「問い」（『動機』）や名づけえぬもの（『昼食の後』、『水底譚』）、失われてゆく他者との絆（『山椒魚』）は、読者が自らその不在を埋めない限り意味を獲得できない。作品の意味とは、「もはや作者の側から前もって与えられているのではなく、生産的な理解をするために探し求められるもの」（ヤウス、2001：147）となった。本論の目的は、そうした受容理論に立脚し、コルタサルの作品のもつ不確定性から意味を創出することであった。それが、コルタサル自身によって提出された読者への課題でもあったことは、本論の第三部で考察したとおりである。

ところで、文学テキストに空白が生まれるとき、作者がそれを意図的に作り出す場合と、特に注意を向けてはいないが、それが自然発生的に生じることがあるだろう。無論、作者が自身の作品の生成に一切の統制を加えないということはあるまいと思われるが、コルタサルは特に短編を書くときには、できる限り作者の意図的な操作を加えない方がよいと考えていた。彼をそうした考えに導いたのは、主にキーツやランボーなど一九世紀のロマン主義や象徴主義の詩人たちである。本論の第一部「**figuras** と詩的所有」の章でも見たとおり、コルタサルはそれらの詩人がもつ特別な資質を“参加”、つまり、自己を滅して他者の中に参入する能力であると考えていた。換言すればそれは、他者を受け入れることによって個人としての自己を超越する能力である。彼はそうした詩人の非個人的で直接的な方法によってのみ生の真実は所有されうると考え、自らもそれを実践したのだった。コルタサルの短編が散文の基本的な特徴である「概念の一貫性と明晰さ」に欠け、理論よりもリズムの流れに従っているのはそのためである¹²⁵。

¹²⁵ パスは『弓と豎琴』において散文と韻文との違いを次のように記している。「散文家は、概念の一貫性と明晰さを追求する。従って彼は、概念ではなくて、必然的にイメージで表現されることになる、リズムの流れに抗するのである。（中略）物語であれ論述であれ、歴史であれ論証であれ、散文は一つの行進であり、思想や事実の真の理論である。（中略）反対に詩は、ひとつの円、あるいは球体として現れる—それらは自ら閉じる何かであり、自己充足的宇宙であり、そこにあっては、終わりとはまた、回帰し、反復され、再創造される始まりでもある。そして、こうした絶えざる反復と再創造こそがリズムであり、寄せては返し、倒れては起き上がる潮である」（パス、2011：112）

詩のリズムと体系をとらえたパスのこの言説が、コルタサルのイメージしていた短編の性質とほとんど一致していることは興味深い。後者が短編を散文よりも詩に近いものと考えていた証

一方、彼はそうした詩人の態度が、以下のことを実現するうえでは不可欠であるとも考えていた。

- ① 悪魔払い：強迫観念を形象化することによって吐き出すこと。
- ② 現実的条件からの（一時的な）解放。
- ③ 合理的現実に対する批判と反抗。

これら三つのことを実現するためには、理性の介入を最小限にとどめ、人間のもつ本来的な非合理性を受け入れるとともに、それを形象化して外に吐き出す必要がある。それにより、心の内に潜む悪魔は「日光に焼かれて消滅し」¹²⁶、非合理的なものと和解した作者は、一時的に歴史的時間やその他諸々の拘束を解かれることができる。さらに、非合理的なものの結晶である物語は、現実の裏側の秩序を読者に示し、伝統や習慣に囚われることの不条理（オラシオの言った「正真正銘の不条理」）に気づかせるのである。

本論で考察した短編の中では、『引越し』、『動機』、『バッカスの巫女たち』において、①と②のことがより良く表現されているだろう。これらの作品に描かれた、あるいは暗示されたタブーの侵犯（近親相姦、殺人、食人）は、非合理的な世界への参加と合理的現実からの脱却を表わしている。一方、非合理と呼ばれるもの自体よりも、それを抑圧しようとする理性の危険性を暗示した『昼食の後』は、③を表現した作品であると言えよう。なお、『バッカスの巫女たち』は、視点を聴衆から主人公の方へ移すと、儀式に加われない彼の孤独と虚無感が浮かび上がることから、人間を本来的な生から遠ざける理性や道徳に対する批判と読むこともできる。いずれにせよ、コルタサルは詩的な要素を散文に導入することによって、上の三つのことをやろうとしたのであった。

一方、先に注の 124 で触れたように、詩のリズムは回帰し、反復され、絶えず再創造される時間、すなわち永遠と結びついている。それは、『水底譚』において描かれた、過去が現在に甦り、未来へと受け継がれてゆく連鎖、すなわち再生と反復のイメージと一致するであろう。すると、この物語の結末で示された、死んだはずの **algo**（何ものか）は、絶えず反復されてゆくもの、すなわち祖形なるものであると考えられる。しかし、コルタサルがここで描こうとしたのは、祖形そのものではなく、それを反復することによって単一の運命を共有

拠である。(Cortázar, 1969, *Último round I*: 59-60 参照)

¹²⁶ Cortázar, 1949c: 246 参照。

し合う **figuras**（影たち）である。それは、『動機』における真犯人や、『昼食の後』の同伴者の正体が強いて追求されない代わりに、同じ体験を共有する者たちの関係性が仄めかされていることからもうかがえるであろう。

要するに、**figuras** による運命の反復を通してコルタサルが追求していたのは、非合理的なものの正体ではなく、合理的な法の下に隠されたもうひとつの法体系であり、伝統的な理論も時間も及ばない「向こう側」の世界なのである。それは『バッカスの巫女たち』における集団的狂気によってもっとも大胆に表わされた、日常的現実と切り離された聖なる領域、すなわち儀式や遊戯の世界と根本的に結びついている。よって、**figuras** をめぐるコルタサルの探求は、やがて遊戯空間を形成するための共犯者、ないしは同胞たちへの呼びかけへと進展してゆくのである。

過去の反省を踏まえて書かれた長編『石蹴り遊び』には、以上に述べた事項のすべてが集約されている。主人公は絶対を求めてパリとブエノスアイレスを彷徨するが、彼の探求は、その前段階に書かれた『追い求める男』におけるジョニーのそれを継承しつつ、異なる視点から模索されていく。

『追い求める男』において、ジョニーが求めたのは有限なる時の向こう側、すなわち永遠であり、不死の生である。しかし、彼の飽くなき欲望は、歴史的な時間とそれを生み出したあらゆる伝統への嫌悪に変わり、徹底的な現実否定に発展してゆく。時間の否定に始まり、制服の否定、肩書きの否定、音楽評論家である友人の否定、そして最後に「こちら側の世界」を生きることの否定に至るその闘いは、「探求の極端なケース」を描きたいと考えていた作者の意向を反映しているだろう。とはいえ、ジョニーの探求は最終的に自己破壊（＝死）によって挫折する。彼の間違いは、「こちら側の世界」のすべてを否定し尽くしたことによって、自らに孤独を課してしまったことであろう。

この反省を踏まえ、『石蹴り遊び』では何よりも儀式空間を形成する仲間たちが求められることになる。第一部において、「蛇のクラブ」が重要な機能を果たすのは、そこに参加するすべての者たちが、矛盾対立する際限なき対話によって、合理的に均質化された現実とは異なる世界を形成するからである。彼らがいる閉ざされた部屋が、現実と切り離された聖域を形成していることは、ロカマドゥールの死が生の一部として受け入れられていることからもうかがえる。オラシオの求めている絶対とは、まさにそうした対立物を不均質なまま統一した単一空間のイメージなのである。

さらに、彼が自分と最もかけ離れた二人の人物、マーガとトラベラーを求め

るのもまた、西洋的二分法を乗り越えたいがためである。前者とは性交による通過儀礼を通して、また後者とは子供じみた遊びを通して、それぞれ単一性の獲得が試みられている。いずれの場合にもオラシオが求めているのは、相対的対立からなる現実とは異なる時空を共に作る他者の存在である。この点で、彼は、他者を自分の内にしか求められず、現実から遊離して行かざるをえなかったジョニーとは異なっている。ジョニーがこの世にあらぬ“神”を追いつづけ、現実のすべてを否定したのに対し、オラシオは少なくとも友を信じ、彼らと共にこの世の中に聖域を創り出していく。無論、彼もまた伝統的現実を信用せず、それを乗り越えようとしている点ではジョニーと目的は同じである。しかし、ふたりの態度は個人に信を置くか、共同体に信を置くかという点において大きく異なるであろう。小説のタイトルが示すように、オラシオの探求は遊戯を通して試みられてゆくが、そのためには何にもまして共に遊ぶ仲間が必要なのである。

このように『石蹴り遊び』では、遊戯とそれを共有する友たちという、絶対の探求に必要な二つの要素が提起されているが、それはまた形式の側からも読み取ることができる。作品の冒頭に置かれた指定表には、1から155の断章が順不同に配列されており、その指示に従った読者は、整合的なストーリーが断片化され、支離滅裂に浮遊しているのを目の当たりにする。それは、習慣化した読者の世界観を打ち砕き、従来の読みとは異なる方向へ導くための仕掛けである。第二の書物を読む読者は、不均質な素材からなるモザイク状の世界の内に、新たな関連性を見出し、意味を創出して行かなければならない。コルタサルの代弁者であるモレリの覚書には、「読解するとは生み出すことであると理解しよう」と記されている。つまり、彼（コルタサルーモレリ）は、意味の創出によって作品に新たな生命を吹き込むよう、読者に共犯関係を要請しているのである。そして、彼の仕掛けたゲームに読者が応じるとき、両者の間に橋が架かり、作品の中で一体となるだろう。オラシオとトラベラー夫妻による橋のゲームには、そうした作者の理想が反映されている。彼が作品の内容と形式の両面を通して表現したのは、あらゆる矛盾を包含しつつそれを統一することによって、相対的対立を克服し絶対を獲得したいという願いなのである。

以上の考察から、コルタサルの作品に備わる空白、すなわち解答なき問や文脈の非合理的飛躍は、読者に違和感もたらすことにより、彼らを意味の探求へと誘うための通路であると言えよう。実験的な要素が盛り込まれた『石蹴り遊び』には、そうした空白を増幅させようとする作者の意図が明白に表れている。

しかし、実際には、非合理的なものとの出会いが直接的に表現されている短編において、むしろ空白はより大きく開かれていると言えるのではなからうか。いずれにせよ、コルタサル作品のもつ独自性とは、作者が完全に埋めることのなかった空白を通して、読者に作品への能動的なアプローチを促していることであると結論づけることができるであろう。

最後に、本論を書き終えたうえでの反省と今後の展望を記しておきたい。本論では、コルタサルの諸作（短編七篇、および中編と長編小説各一篇）を考察し、それぞれの作品のもつ意味を解釈するとともに、それらすべてに共通する特徴である“空白”を彼の独自性ととらえ、その機能についても検証した。しかし、ひとりの作家の独自性を論証するうえでは、他の作家との比較を通して相違点を挙げる必要があり、また、彼の歴史的な位置づけにも触れるべきであったと思われる。本論では、コルタサル単独の作品の考察にとどまり、以上の点まで踏み込む余裕がなかったことが悔やまれる。したがって、今後は、本論で考察した空白の意味と機能を軸に、同種の文体を用いる他の作家との比較を通して、コルタサルの独自性をより正確につかむことを課題としたい。

目下、比較の対象として考えているのは、詩的な要素を散文に取り込み、多声的かつ不均質な対話形式を通して、ひとりの詩人と社会との関係性、および生のリアリティを描き出した、レオポルド・マレチャルの『アダン ブエノサイレス』である。この作品は、コルタサル自身が書評において取り上げ、美文に囚われていた1940年代のアルゼンチンの文壇の評価に反して、「平凡な均質化」を排し、ありのままの現実を描いた新しい作品として高く評価していることから¹²⁷、彼にとって参考とすべきひとつのモデルであったと思われる。また、この小説の主人公であるアダンの嘔吐に象徴される、“神”と断絶された詩人の実存的苦悩は、『追い求める男』におけるジョニーの苦悩とも重なることから、主題面での比較も可能であろう。さらに、コルタサルよりも一四歳年長のこの作家は、ボルヘスらとともに、1920年代におけるアルゼンチンの前衛活動を牽引したグループのひとりでもある。つまり、コルタサルが敬意を抱きつつも反発した世代に属す作家であることから、両者の作品を比較することにより、主題と手法の両面において類似性ととともに、相違点も挙げられると思われる。今後は、こうした点に焦点を当てて研究をつづけていきたい。

¹²⁷ Cortázar, 1949b : 257 参照。

引用および参考文献一覧

- ACHUGAR, Hugo (ed.) (1987), *Julio Cortázar: Al termino del polvo y el sudor*. Montevideo, Biblioteca de Marcha.
- ALAZRAKI, Jaime (1976a), «Introducción: Hacia la última casilla de la rayuela», en ALAZRAKI, J. – IVASK, I. – MARCO, J. (eds.), *Julio Cortázar: la isla final*. Barcelona, Ultramar, 1989, 2ª ed., pp. 9-45.
- .(1976b), «Dobles, puentes y búsqueda de identidad. Revisión de “Lejana”», en ALAZRAKI, J. – IVASK, I. – MARCO, J. (eds.), *Julio Cortázar: la isla final*. Barcelona, Ultramar, 1989, 2ª ed., pp.159-182.
- .(1994), *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona, Anthropos.
- ALAZRAKI, Jaime. – IVASK, Ivar – MARCO, Joaquín (eds.) (1976), *Julio Cortázar: la isla final*. Traducción de M. Conill, Barcelona, Ultramar, 1989, 2ª ed.
- AMÍCOLA, José (1969), *Sobre Cortázar*. Buenos Aires, Editorial Escuela.
- ARONNE AMESTOY, Lida (1972), *Cortázar: La novela mandala*. Buenos Aires, Fernabdo García Cambeiro.
- BARRENECHEA, Ana María (1983), *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*. Buenos Aires, Sudamericana.
- BERRIOT, Karine (1988), *Julio Cortázar : l’enchanteur*. Paris, Presses de la Renaissance.
- BLANCO ARNEJO, María Dolores (1996), *La novela lúdica experimental de Julio Cortázar*. Madrid, Pliegos.
- BOLDY, Steven (1980), *The novels of Julio Cortázar*. New York, Cambridge University Press.
- BORELLO, Rodolfo A. (1975), «“Los buenos servicios” o la ambigüedad de las vidas ajenas», en LAGMANOVICH, D. (ed.), *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*. Barcelona, Hispam, 1975, pp.41-57.
- BORGES, Jorge Luis (1954), «Hombre de la esquina rosada» en *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires, Emecé.
- .(1970a), *El informe de Brodie*. Barcelona, Ediciones Destino, 2006.
- .(1970b), «Historia de Rosendo Juárez», en *El informe de Brodie*. Barcelona, Ediciones Destino, 2006, pp.41-52.

- .(1979), «Jorge Luis Borges Habla de Leopoldo Lugones», en *Textos recobrados 1959 · 1986*. Buenos Aires, Emecé, 2003, pp.349-352.
- BRETOSEVICH, Nicolás (1975), «Técnica de la rebeldía en Julio Cortázar», en CORTÁZAR, J. *Antología*. Buenos Aires, Librería de Colegio, 1975, pp.18-79.
- BRODY, Robert (1976), *Julio Cortázar: Rayuela*. London, Grand & Culter.
- BUSCARONS, Monica (1988), *Cortázar*. Montevideo, Casa del Estudiante.
- CASTRO-KLARÉN, Sara (1986), «De la transgresión a lo fantástico en Cortázar», en VV.AA., *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar/ 2*. Madrid, Fundamentos, 1986, pp.181-190.
- COLLAZOS, Óscar – CORTÁZAR, Julio – VARGAS LLOSA, Mario (1970), *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México D.F., Siglo XXI, 2ªed. 1971.
- CORTÁZAR, Julio
- .(1941), «Rimbaud», en YORKIEVICH, S. (ed.), *Obras completas VI*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, pp.140-146.
- .(1946), «La urna griega en la poesía de John Keats», en ALAZRAKI, J. (ed.), *Obra crítica / 2*. Madrid, Alfaguara, 1994, pp.25-72.
- .(1948), «Muerte de Antonin Artaud», en YORKIEVICH, S. (ed.), *Obras completas VI*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, pp.201-203.
- .(1949a), *Los reyes*, Buenos Aires, Sudamericana, 3ªed. 1980.
- .(1949b), «Leopoldo Marechal: Adan Buenosayres», en YORKIEVICH, S. (ed.), *Obras completas VI*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, pp.253-260.
- .(1949c), «Irracionalismo y eficacia», en YORKIEVICH, S. (ed.), *Obras completas VI*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, pp.238-249.
- .(1954), «Para una poética», en ALAZRAKI, J. (ed.), *Obra crítica / 2*. Madrid, Alfaguara, 1994, pp.265-285.
- .(1960), *Los premios*. Madrid, Puntodelectira, 2004.
- .(1962), *Historias de cronopios y de famas*. Madrid, Puntodelectura, 2004, 8ªed.
- .(1963), *Rayuela*. Ed. de AMORÓS, Andrés, Madrid, Cátedra, 2003, 16ªed.
- .(1967). *La vuelta al día en ochenta mundos*. México D.F., Siglo XXI, 1969,

- 5ªed.
- .(1968), *62/Modelo para armar*. Madrid. Puntodelectura, 2004.
- .(1969), *Último Round*. México D.F., Siglo XXI, tomo1, 1988, 11ªed., tomo2, 1987, 10ªed.
- .(1972), *Prosa del observatorio*. Barcelona, Lumen.
- .(1975), *Antología*. Ed. de PEZZONI, Enrique, Buenos Aires, Librería de Colegio.
- .(1978), *Territorios*. Madrid, Siglo XXI, 2009.
- .(1979), *Un tal Lucas*. Buenos Aires, Sudamericana.
- .(1981), *París: Ritmos de una ciudad*. Fotografías de ANDRADE, Alecio de. Barcelona, Edhasa.
- .(1985), *Iconografía*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- .(1994a), *Cuentos completos / 1*. Madrid, Alfaguara.
- .(1994b), *Cuentos completos / 2*. Madrid, Alfaguara.
- .(1994c), *Obra crítica / 2*. Ed. de ALAZRAKI, J. Madrid, Alfaguara.
- .(1994d), *Obra crítica / 3*. Ed. de SOSNOWSKI, S. Madrid, Alfaguara.
- .(2000a), *Cartas / 1*. Ed. de BERNÁRDEZ, A. Buenos Aires, Alfaguara
- .(2000b), *Cartas / 2*. Ed. de BERNÁRDEZ, A. Buenos Aires, Alfaguara.
- .(2000c), *Cartas / 3*. Ed. de BERNÁRDEZ, A. Buenos Aires, Alfaguara.
- .(2003), *Obras completas I. Cuentos*. Ed. de YORKIEVICH, S, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- .(2004), *Obras completas III. Novelas II*. Ed. de YORKIEVICH, S, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- .(2006), *Obras completas VI. Obra crítica*. Ed. de YORKIEVICH, S, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- .(2008), *La otra orilla*. Madrid, Punto de Lectura.
- .(2009), *Papeles inesperados*. Ed. de BERNÁRDEZ, A. — ÁLVAREZ GARRIGA, C. Madrid, Alfaguara.
- CORTÁZAR, Julio — OFFERHAUS, Manja (1984), *Alto el Perú*. México D.F., Editorial Nueva Imagen.
- CORTÁZAR, Julio — PREGO, Omar, (1984), *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires, Alfaguara, 2004.
- ESCAMILLA MOLINA, Roberto (1970), *Julio Cortázar: Visión de conjunto*.

- México D.F., Novaro.
- FILER, Malva E. (1972), « las transformaciones del yo » en GIACOMAN, H. (ed.), *Homenaje a Julio Cortázar*. Madrid, Anaya, 1972, pp.262-276.
- FLORES, Ángel – SILVA CÁCERES, Raúl (1969), *La novela hispanoamericana actual: Compilación de ensayos críticos*. New York, Las Américas.
- FOSTER, David William (comp.) (1987), *Handbook of Latin American Literature*. New York, Garland Pub.
- FRANCO, Jean (1976), « París, ciudad fabulosa », en LOVELUCK, J. (ed.), *Novelistas hispano-americanos de hoy*. Madrid, Taurus, 1976, pp.271-290.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1968), *Cortázar. Una antropología poética*. Buenos Aires, Nova.
- GIACOMAN, Helmy F. (ed.) (1972), *Homenaje a Julio Cortázar*. Madrid, Anaya.
- GONZÁLEZ, Anibal (2001), *Abusos y admoniciones: Ética y escritura en la narrativa hispanoamericana moderna*. México D.F., Siglo XXI.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto (1971), *Casas de Escritores: Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar*. Montevideo, Biblioteca de Marcha.
- .(1978), *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona, Edhasa.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (1981), « Los reyes: Cortázar y su mitología de la escritura », en LASTRA, P. (ed.), *Julio Cortázar: El escritor y la crítica*. Madrid, Taurus, 1986, 2ªed. pp.64-78.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto – PUPO-WALKER, Enrique (eds.) (1996), *The Cambridge History of Latin American Literature, vol.2: The Twentieth Century*. New York. Cambridge University Press.
- GONZÁLEZ, Eduardo G. (1973), « Hacia Cortázar, a partir de Borges », en *Revista Iberoamericana*, XXXIX. 84-85, pp.503-520.
- GONZÁLEZ, Sonia Arellano (1972), *3 eslabones en la narrativa de Cortázar*. Santiago de Chile, Pacífico.
- GOYALDE PALACIOS, Patricio (2001), *La interpretación, el texto y sus fronteras: Estudio de las interpretaciones críticas de los cuentos de*

- Julio Cortázar*. Madrid, Librería UNED.
- HAHN, Óscar (1981), «Julio Cortázar en los mundos comunicantes. Sobre “Continuidad de los parques”», en LASTRA, P.(ed.), *Julio Cortázar: El escritor y la crítica*. Madrid, Taurus, 1986, 2ªed. pp. 333-339.
- HARSS, Luis (1966), *Los nuestros*. Buenos Aires, Sudamericana, 1981, 9ªed.
- HARTMAN, Joan (1969), «La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar», en GIACOMAN, H. (ed.), *Homenaje a Julio Cortázar*. Madrid, Anaya, 1972, pp.339-350.
- HERRÁEZ, Miguel (2003), *Julio Cortázar: El otro lado de las cosas*. Barcelona, Ronsel.
- LAGMANOVICH, David (1975), *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*. Barcelona, Eispam.
- LOURDES DÁVILA, María de (2001), *Desembarcos en el papel: La imagen en la literatura de Julio Cortázar*. Rosario, Argentina, Beatriz Viterbo.
- LOVELUCK, Juan (ed.) (1976), *Novelistas hispano-americanos de hoy*. Madrid, Taurus.
- LUIS CARRERA, Gustavo (1978), *Nuevas viejas preguntas a Julio Cortázar*. Caracas, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación Universidad Central de Venezuela.
- LASTRA, Pedro (ed.) (1981), *Julio Cortázar: El escritor y la crítica*. Madrid, Taurus, 1986, 2ªed.
- MAC ADAM, Alfred (1971), *El individuo y el otro; Crítica a los cuentos de Julio Cortázar*. Buenos Aires-New York, Ediciones la Librería.
- MALVERDE DISSELKOEN, N. Ivette, (1978-1979), « “Continuidad de los parques” : el riesgo de la lectura», en *Acta Literaria*. 3-4, pp.153-160.
- MARAUDA, Lauro (1988), *Cortázar: Un universo y sus mundos*. Montevideo, Nuevo Mundo/Altamira.
- MARECHAL, Leopoldo (1948), *Adán Buenosayres*. Edición crítica, LAFFORGUE, Jorge – COLLA, Fernando, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, 2ªed.
- MORA VALCARCEL, Carmen de (1982), *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- ORTIZ, Carmen (1994), *Julio Cortázar: Una estética de la búsqueda*. Buenos

- Aires, Almagesto.
- PAGÉS LARRAYA, Antonio (1972), « Perspectivas de “Axolotl” , cuento de Julio Cortázar », en GIACOMAN , H. (ed.), *Homenaje a Julio Cortázar*. Madrid, Anaya, 1972, pp.457-480.
- PICON GARFIELD, Evelyn (1975), *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid, Gredos.
- .(1978), *Cortázar por Cortázar*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1981, 2ª ed.
- PLANELLS, Antonio (1979), *Cortázar: metafísica y erotismo*. Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas.
- .(1980), « Narración y música en “Las Ménades”, de Julio Cortázar », en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366, Madrid, AECID, pp.609-614.
- PREGO, Omar (1985), *La fascinación de las palabras; conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona, Muchnik.
- SHAFER, José P. (1996), *Los puentes de Cortázar*. Buenos Aires, Nuevohacer.
- SILVA CÁCERES, Raúl (1997), *El Árbol de las Figuras: Estudio de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*. Santiago, Lom Ediciones.
- SOLA, Graciela de (1969), *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires, Carlos Pérez Editor.
- SOLARES, Ignacio (2002), *Imagen de Julio Cortázar*. Buenos Aires, Fond de Cultura Económica, 2008.
- SOSNOWSKI, Saúl (1972), « Conocimiento poético y aprehensión racional de la realidad. Un estudio de “El perseguidor”, de Julio Cortázar », en GIACOMAN , H. (ed.), *Homenaje a Julio Cortázar*. Madrid, Anaya, 1972, pp.427-444.
- .(1985), « Julio Cortázar: modelos para desarmar », en ROFFÉ, R. (ed.), *Espejo de escritores*. Hanover, N.H. Ediciones del Norte, pp. 51-52.
- STAVANS, Ilan (1996), *Julio Cortázar: A Study of the Short Fiction*. New York, Twayne Publishers.
- TIRRI, Néstor – VINO CUR DE TIRRI, Sara (eds.) (1969), *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires, Carlos Pérez Editor.
- VILLANUEVA, Marcelo Alberto (1968), « El salto hacia adelante o la razón

- de la sinrazón», en GIACOMAN, H. (ed), *Homenaje a Julio Cortázar*. Madrid, Anaya, 1972, pp. 33-80.
- VV.AA. (1986), *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar /1*. Coloquio Internacional de la Universidad de Poitiers. Madrid, Fundamentos, 2ªed. 1996.
- YURKIEVICH, Saúl (1978), *La confabulación con la palabra*. Madrid, Taurus.
- .(2004), *Julio Cortázar: mundos y modos*. Barcelona, Edhasa.
- イーザー, ヴォルフガング (1982), 『行為としての読書 美的作用の理論』 轡田収訳, 東京, 岩波書店.
- .(2006), 『解釈の射程 <空白>のダイナミクス』 伊藤誓訳, 東京, 法政大学出版社.
- 井尻直志 (1998), 「コルタサル「メビウスの輪」—主客の逆転の彼方—」, 『イスパニカ』第 42 号所収, 97-109 頁, 日本イスパニヤ学会.
- ワイトゲンシュタイン, ルートウィヒ (2005), 『論理哲学論考』 中平浩司訳, 東京, 筑摩書房.
- エーコ, ウンベルト (1997), 『開かれた作品』 篠原資明・和田忠彦共訳, 東京, 青土社.
- 江戸川乱歩 (1949), 「探偵作家としてのエドガー・ポオ」, 丸谷才一他訳, 『ポオ小説全集 IV』所収, 411-436 頁, 創元推理文庫, 1974
- エリアーデ, ミルチャ (1963), 『永遠回帰の神話』 堀一郎訳, 東京, 未来社刊, 16 刷, 1990.
- 大西亮 (1998), 「〈他者〉との交流—コルタサルの現実認識—」, 『イスパニカ』第 42 号所収, 110-119 頁, 日本イスパニヤ学会.
- .(2001), 「語りえないものの世界」, 『イスパニカ』第 45 号所収, 71-81 頁, 日本イスパニヤ学会.
- .(2002), 『コルタサルによる「まやかしのリアリズム」批判—短編を中心に—』, 神戸市外国語大学大学院博士課程外国語学研究科.
- .(2007), 「幻想から現実参加へ—コルタサルの短編におけるテーマの変遷をめぐって」, 『ラテンアメリカ研究年報』第 27 号所収, 86-111 頁, 日本ラテンアメリカ学会.
- カイヨワ, ロジェ (1970), 『遊びと人間』 清水幾太郎 / 霧生和夫共訳, 東京, 岩波書店, 5 刷, 1971.

- カフカ, フランツ (1952), 『変身』 高橋義孝訳, 東京, 新潮文庫, 89刷, 2001.
- 一.(1916), 『橋』(池内紀訳, 『カフカ短編集』, 東京, 岩波文庫, 1991 所収, 219-220 頁) .
- 一.(1987), 『カフカ短編集』 池内紀訳, 東京, 岩波文庫, 14刷, 1991.
- カルデロン・デ・ラ・バルカ, ペドロ (1636), 「人生は夢」, 佐竹謙一訳, 『カルデロン演劇集』, 名古屋, 名古屋大学出版局, 2008 所収, 279-333 頁.
- 河合隼雄 (2010), 『ユング心理学と仏教』 河合俊雄編, 東京, 岩波現代文庫, 2刷, 2010.
- キーツ, ジョン (1952), 『キーツ書簡集』 佐藤清選訳, 東京, 岩波文庫, 2刷, 2005.
- 木村榮一 (1973), 「フリオ・コルタサルの世界 I」, 『神戸外大論叢』第 24 卷, 第 2 号所収, 93-109 頁, 神戸市外国語大学研究所.
- 一.(1976), 「フリオ・コルタサルの世界 II」, 『神戸市外大論叢』第 27 卷, 第 1-3 号所収, 211-228 頁, 神戸市外国語大学研究所.
- 一.(1979a), 「フリオ・コルタサルと短編小説」, 『ユリイカ』1979 年 7 月号所収, 96-104 頁, 東京, 青土社.
- 一.(1979b), 「小説と短編における時間」, 『ユリイカ』1979 年 7 月号所収, 176-184 頁, 東京, 青土社.
- 一.(1981), 「フリオ・コルタサルの世界 III」, 『神戸市外大論叢』第 32 卷, 第 2 号所収, 19-34 頁, 神戸市外国語大学研究所.
- 一.(1982), 「フリオ・コルタサルの世界 IV」, 『神戸市外大論叢』第 33 卷, 第 2 号所収, 45-62 頁, 神戸市外国語大学研究所.
- 一.(2011), 『ラテンアメリカ十大小説』, 東京, 岩波新書.
- 桑野隆 (2002), 『バフチン 新版〈対話〉そして〈解放の笑い〉』, 東京, 岩波書店
- 一.(2009), 『危機の時代のポリフォニー: ベンヤミン・バフチン・メイエルホリド』, 東京, 水声社.
- コルタサル, フリオ (1977), 『遊戯の終わり』 木村榮一訳, 東京, 国書刊行会, 2刷, 1982, 及び岩波文庫, 2012.
- 一.(1978), 『石蹴り遊び』 土岐恒二訳, 東京, 集英社.
- 一.(1981), 『秘密の武器』 木村榮一訳, 東京, 国書刊行会.
- 一.(1992), 『通りすがりの男』 木村榮一他訳, 東京, 現代企画室.
- 一.(1993), 『すべての火は火』 木村榮一訳, 東京, 水声社.

- 一.(2008), 『愛しのグレンダ』野谷文昭訳, 東京, 岩波書店.
- サンディ, ペギー・リーヴズ (1995), 『聖なる飢餓: カニバリズムの文化人類学』, 中山元訳, 東京, 青弓社.
- シモン, ペドロ (2000), 『ラテンアメリカ文学研究』 木下登監修, 大津, 行路社.
- 鈴木大拙 (1954), 『禅とは何か』, 東京, 角川ソフィア文庫, 改版初版, 2008.
- 一.(1972), 『日本的靈性』, 東京, 岩波文庫, 43刷, 2009.
- 一.(2004), 『禅学入門』, 東京, 講談社学術文庫.
- 鈴木雅雄・真島一郎編 (2000), 『文化解体の想像力 シュルレアリスムと人類学的思考の近代』, 京都, 人文書院.
- 塚野耕 (1970), 『キーツ研究: 二つの「ハイピアリアン」をめぐって』, 東京, 文化評論出版.
- 坪井幸栄 (2007), 「フリオコルタサル『山椒魚』における分身」, 『IBERIA』第8号所収, 19-30頁, 神戸市外国語大学イスパニア学科研究室.
- 一.(2011), 『フリオ・コルタサル: 「まやかしの現実」批判から新たな現実構築へ』, 神戸市外国語大学大学院博士課程外国語学研究科.
- ドゥルーズ, ジル (2006), 『シネマ 2・時間イメージ』 宇野邦一他訳, 東京, 法政大学出版局, 2刷, 2006.
- ドストエフスキー, フョードル・ミハイロヴィチ (1954), 『二重人格』 小沼文彦訳, 東京, 岩波文庫, 64刷, 2004.
- 一.(1981), 「エドガー・ポーの三つの短編」, 小沼文彦訳『ドストエフスキー全集 第20巻』所収, 270-271頁, 筑摩書房, 1981.
- トドロフ, ツヴェタン (1999), 『幻想文学論序説』 三好邦朗訳, 東京, 創元ライブラリ, 2刷, 2004.
- 一.(2001), 『ミハイル・バフチン 対話の原理』 大谷尚文訳, 東京, 法政大学出版.
- ニーチェ, フリードリッヒ (1993), 『悲劇の誕生』 塩屋竹男訳, 東京, ちくま学芸文庫.
- パス, オクタビオ (1998) 『三極の星 アンドレ・ブルトンとシュルレアリスム』 鼓宗訳, 東京, 青土社.
- 一.(2007), 『もうひとつの声』 木村榮一訳, 東京, 岩波書店.
- 一.(2011), 『弓と豎琴』 牛島信明訳, 東京, 岩波文庫.
- バタイユ, ジョルジュ (1998), 『文学と悪』 山本功訳, 東京, ちくま学芸文庫,

- 6刷, 2005.
- 一.(2004), 『エロティシズム』酒井健訳, 東京, ちくま学芸文庫.
- 花田清輝 (1975), 『アヴァンギャルド芸術』, 東京, 筑摩書房.
- 平井啓介 (1989), 『ランボオからサルトルへ』, 東京, 講談社学術文庫.
- バフチン, ミハイル (1995), 『ドストエフスキーの詩学』 望月哲男/鈴木淳一
訳, 東京, ちくま学術文庫.
- 二村奈美 (1997), 「分身譚にみるフリオ・コルタサルの世界」, 『IBERIA』
第3号所収, 65-76頁, 神戸市外国語大学イスパニア学科研究室.
- 一.(1999), 「『石蹴り遊び』におけるエロティシズム」, 『IBERIA』第4号所
収, 49-58頁, 神戸市外国語大学イスパニア学科研究室.
- 一.(2000), 「『石蹴り遊び』が試みる新しいリアリズムの再生」, 『IBERIA』
第5号所収, 36-63頁, 神戸市外国語大学イスパニア学科研究室.
- ブルトン, アンドレ (1992), 『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』 巖谷國士
訳, 東京, 岩波文庫, 15刷, 2003.
- 一.(2002), 『魔術的芸術』〈普及版〉 巖谷國士他訳, 東京, 河出書房新社, 2003.
- 一.(2003), 『ナジャ』 巖谷國士訳, 東京, 岩波文庫.
- フロイト, ジークムント (1969a), 『夢判断』(上) 高橋義孝訳, 東京, 新潮文庫,
59刷, 2001.
- 一.(1969b), 『夢判断』(下) 高橋義孝訳, 東京, 新潮文庫, 45刷, 1995.
- ブリュール, レヴィ (1953a), 『未開人の思惟』(上) 山田吉彦訳, 東京, 岩波
文庫, 10刷, 1991.
- 一.(1953b), 『未開人の思惟』(下) 山田吉彦訳, 東京, 岩波文庫, 9刷, 1991.
- ホイジンガ, ヨハン(1963), 『ホモ・ルーデンス 人類文化と遊戯』 高橋英夫
訳, 東京, 中央公論社, 17刷, 1979.
- ポオ, エドガー・アラン (1974a), 『ポオ小説全集 I』 阿部知二他訳, 東京, 創
元推理文庫, 47刷, 2002.
- 一.(1974b), 『ポオ小説全集 II』 大西尹明他訳, 東京, 創元推理文庫, 28刷,
2002.
- 一.(1974c), 『ポオ小説全集 III』 田中西二郎他訳, 東京, 創元推理文庫, 39刷,
2003.
- 一.(1974d), 『ポオ小説全集 IV』 丸谷才一他訳, 東京, 創元推理文庫, 30刷,
2002.
- 一.(1979), 『ポオ 詩と詩論』 福永武彦他訳, 東京, 創元推理文庫, 13刷, 2005.

- ホーマンズ, ピーター (1986), 『ユングと脱近代 心理学人間の誕生』 村本詔司訳, 京都, 人文書院.
- ホルワード, ピーター (2010), 『ドゥルーズの創造の哲学 この世界を抜け出て』 松本潤一郎訳, 東京, 青土社.
- 真島一郎 (2000), 「頭蓋・顔・皮膚—フランス仮面論の一系譜」(鈴木雅雄 / 真島一郎編, 『文化解体の想像力』, 人文書院, 2000 所収, 94-121 頁) .
- 松長有慶 (1985), 『密教・コスモスとマンダラ』, 東京, 日本放送出版協会.
- マルセル, ガブリエル (1976), 『存在と所有』(山本信訳・責任編集, 『世界の名著続 13 ヤスパーズ/マルセル』, 中央公論社, 1976 所収, 381-527 頁) .
- ヤウス, ハンス・ロベルト (2001), 『挑発としての文学史』 轡田収訳, 東京, 岩波現代文庫.
- ユング, カール・グスタフ (1994), 『転移の心理学』 林道義 磯上恵子共訳, 東京, みすず書房.
- 一.(1995), 『自我と無意識』 松代洋一 渡辺学共訳, 東京, 第三文明社, 4 刷, 2006.
- ルゴーネス, レオポルド (1989), 『塩の像』 牛島信明訳, 東京, 国書刊行会.
- ルネヴィル, ロラン・ド (1974), 『詩的体験』 中川信吾, 東京, 国文社.
- レリス, ミシェル (1931), 「《死せる頭》あるいは錬金術師の女」 真島一郎訳 (鈴木雅雄 / 真島一郎編, 『文化解体の想像力』, 人文書院, 2000 所収, 184-193) .