

〈論文〉

「漠としたもの」の詩学

—フェリスベルト・エルナンデスにおける記憶と幻想—

浜田和範

I はじめに

ウルグアイの作家フェリスベルト・エルナンデス (Felisberto Hernández, 1902-1964)¹⁾ は、1917年から生活のため映画館やカフェ、コンサートツアーなどでピアノ演奏を行うかたわら創作に従事するが、本格的に文筆で身を立てるのは、自伝的中篇小説『クレメンテ・コリングのころ』 (*Por los tiempos de Clemente Colling*, 以下『クレメンテ・コリング』) を発表した1942年以降のことである。生前は同郷のフランス人作家ジュール・シュペルヴィエルによる激賞を除けば目立った国際的評価には恵まれなかった²⁾ ものの、その死と前後してラテンアメリカ内外での評価が急速に高まり、ブーム世代の作家の注目を浴びた。特にフエンテスが『イスパノアメリカの新しい小説』 (*La nueva novela hispanoamericana*, 1969) において、オラシオ・キローガ、マセドニオ・フェルナンデス、ロベルト・アルルトと並ぶ「イスパノアメリカ文学における近代性の設立者」 (Fuentes 2002: 30) としてフェリスベルトの名前を挙げたのに象徴されるように、今日ではプレ・ブーム期のラテンアメリカ文学における重要な作家の一人として認知されている。

しかしながら、没後45年を経た今日にいたっても、フェリスベルトの作品を論じることには困難が付きまとう。かつてイタロ・カルヴィーノが

「フェリスベルト・エルナンデスは誰にも似ていない作家である」(Calvino 1985: 3) と述べたように、フェリスベルト作品の独特の魅力は一定のジャンルや流派への分類を拒むところがあり、その姿は今なお文学史の中で孤立し続けている。頭に去来する幼年期・青年期の記憶や感覚を執拗に書き連ねるといふ自伝作家的側面を持ちながらも、それらのエピソードは決して一つの確固たる「私」という主体を構成することはなく、それどころか主体を二つにも三つにも分裂させてしまう。一つの思い出は別の思い出へと脈絡もなく脱臼するように連なり、あるいは超自然的な出来事と一体化するなど、自動筆記を思い起こさせるような記述も見受けられる。とはいえ作品の舞台は、コルタサルが指摘したようにラプラタ周縁地域の特性を色濃く反映しており (Cortázar 1985)、リアリズムともシュルレアリスムとも形容しきれないその特異なスタイルは、著者の文学的影響関係の不明と相まって、そのジャンル分けを困難なものにしている³⁾。

もちろん、現在広くなされているような幻想作家フェリスベルトという分類は決して不当なものではない。しかし今日のように幻想文学の外延が途方もなく広がってしまっている現在、そのような分類自体が作品の理解に資するところは乏しい。たしかにいくつかのフェリスベルト作品は、ツヴェタン・トドロフが『幻想文学論序説』において構造主義の視点から提起したような、「自然の法則しか知らぬ者が、超自然と思える出来事に直面して感じる『ためらい』」(トドロフ1999: 42) としての幻想体験を読者に与える。また鏡や人形、分身、変身、人形といった幻想文学に共通するテーマは多くのフェリスベルト作品に顔を出す。とはいえ、幻想文学の多くの作家が普遍的な幻想のモチーフを扱いながら、しかも同時に自分固有の強迫観念を物語る世界を構築している(スタインメッツ1993: 32) のであれば、幻想文学という概念は、あくまでも作品自体を考察する上での出発点でしかない。問題は当然のことながら、カテゴライズされる個々の作家の作品の質なのだ。特に幻想的傾向が強く、幻想作家と呼ばれるような存在を数多く輩出しているアルゼンチン・ウルグアイ文学においてはなおさらであ

る。

本論文は、かように捉えがたいこのウルグアイ人作家の小説作法を、1947年発表の代表作『誰もランプをつけていなかった』(*Nadie encendía las lámparas*, 以下『誰もランプを』)を分析の中心に据えながら考察する。足がかりとして彼の創作活動の二大テーマである「記憶」と「幻想」の作品内における扱われ方を分析したのち、その作品世界の特質をより明確にするため、同様に記憶と幻想のテーマを作品の中核に据えたラプラタ幻想作家の一人アドルフォ・ビオイ＝カサーレスのいくつかの作品との比較を試みる。以上の段階を経たのち、本論文では最後にフェリスベルト文学を特徴付ける基層に迫る。

Ⅱ 『誰もランプをつけていなかった』における記憶と幻想

前述のようにシュペルヴィエルの賞讃を受けたフェリスベルトは、彼の後援によってフランス政府による奨学金を受け、1946年から47年にかけて同地に滞在し、多くの知己を得る。その一人であったロジェ・カイヨワの働きかけによってアルゼンチンのスタメリカーナ社より出版されたのが、『誰もランプを』である。1940年代半ばに書かれた10の短篇を収録した本書は本人のあずかり知らぬ所でファン・ルルフォ、コルタサル、あるいは balanquería・グループ時代のガブリエル・ガルシア＝マルケスにも読まれ、フェリスベルト・エルナンデスの名を広く知らしめることになったテキストであり (Giraldi de Dei Cas 1975: 72)、多くの研究者が指摘するフェリスベルト文学の二大テーマ、記憶と幻想とが本格的に融合する作品集である。以下、本短篇集において二つのテーマがどのように語られているか見てみよう。

1 記憶—自律と反復可能性

思い出をいかに語るかという問題は、フェリスベルトがその初期より追い求めてきたものであった。とはいえ追憶への自意識が特に顕在化するの

は、いくつかの自伝的中篇小説を手がける1940年代に入ってからのものである。『クレメンテ・コリング』の冒頭で“*No sé bien por qué quieren entrar en la historia de Colling, ciertos recuerdos*”⁴⁾ (I: 138) 「なぜコリングの物語にいくつかの思い出が割り込んできたがるのか、ぼくにはよくわからない」と唐突に述懐する語り手は、思い出について以下のように語る。

Los recuerdos vienen, pero no se quedan quietos. (...) Algunos, parece que protestaran contra la selección que de ellos pretende hacer la inteligencia. Y entonces reaparecen sorpresivamente, como pidiendo significaciones nuevas, o haciendo nuevas y fugaces burlas, o intencionando todo de otra manera. (I: 138) (思い出はやってくるが、じっとしてはいない。...) いくつかの思い出は、知性が行おうとする選別に抗議の声を上げるみたいだ。そしてまた突然姿をあらわす。新しい意味を求めたり、変わったいたずらに一瞬興じたり、あるいはすべてを前とは違ったやり方でやろうとするのだ。)

語り手にとって思い出 *recuerdos* とは知性や意識から自律した、自らの自由を有する存在である。このイメージに従って、彼が実際幼年期にピアノを師事していた教師クレメンテ・コリングについての思い出が無関係な断片や中断を交えながら語られていく。

過去を語ることの困難は、翌年発表の『はぐれ馬』(*El caballo perdido*) においてさらにラディカルに表明される。幼い頃にピアノを習っていた教師セリーナに関する思い出が断片的に語られていく中で突然語り手=主人公は物語を中断し、語っている最中の現在の自分に起こった “*algo imprevisto*” (II: 28) 「予期せぬこと」について記述しだす。語り手は分裂し、幼年期の思い出を変質させて書きとめてしまう「仲間」*mi socio* なる分身が登場するどころか、その「仲間」のための見張り役までが語り手によって配置され、分裂した「私」たちの逃走と追跡の劇が繰り広げられる。また語

られる数々の思い出も、『クレメンテ・コリング』の時と同様語り手の意識の統御を離れ、自らの意思によって連なっていく。このような語り手の分裂と混乱の果てに、セリーナの思い出を当時のままに語ることの不可能性が示される。1940年代の自伝的小説からわかるフェリスベルト作品における記憶とは、主体の意識を離れた自律性、および現在の視点から秩序化することの不可能性を刻印されたそれにはかならない。

記憶に関するこのような特徴は、『誰もランプを』においても受け継がれている。所収の短篇「緑のハート」(“El corazón verde”)において、一人称の語り手はある日の午後、過去の様々な思い出に浸り幸せな時間を過ごす。彼はそこで去来したさまざまな思い出を、周囲との交流を断たれ孤絶した村の住人に例えている。

Todos estos recuerdos vivían en algún lugar de mi persona como en un pueblito perdido: él se bastaba a sí mismo y no tenía comunicación con el resto del mundo. Desde hacía muchos años allí no había nacido ninguno ni se había muerto nadie. Los fundadores habían sido recuerdos de la niñez. Después, a los muchos años, vinieron unos forasteros: eran recuerdos de la Argentina. Esta tarde tuve la sensación de haber ido a descansar a ese pueblito como si la miseria me hubiera dado unas vacaciones. (II: 150) (これら全ての思い出は、ある人里離れた村に住むかのように私という人間の一角に住まっていた。村は自足していて、周りの世界とは孤絶していた。もう何年も前からここで生まれた者もおらず、死んだ者もない。村の建設者は、子供の頃の思い出。その後何年も経って、よそ者がやってきた。アルゼンチンの思い出だ。今日の午後私は、あの村に骨休めに行ってきたような感覚を覚えたのだが、それはあたかもどん底の生活の中でちょっとした休暇を与えられたかのようなだった。)

惨めな実生活の中、ふと訪れた休暇の旅行先で主人公を待ち受ける数々の思い出。このイメージに従って、続く部分では引用文で言及されたエピソード—子供の頃の思い出とアルゼンチン時代の思い出—が、脈絡を得ることもなく、語り手=主人公の頭に去来するままに語られていく。エピソードを半ば中断するように語り終えたのち、短篇の末尾で語り手=主人公はこう述べる。“Para otra vez que vaya a descansar a ese pueblito de recuerdos, tal vez me encuentre con que la población ha aumentado” (II: 156)

「次にこの思い出たちの村で疲れを癒しに行く時には、多分この村の住民は増えていることだろう」。ここで思い出(=村人)は、自らの内にありながら自律した存在として、いくらでも連なり、またいつか立ち戻りうる可能性を秘めたものとして描出されている。『クレメンテ・コリング』で見られたような自律的存在としての思い出との対応が、明らかに見てとれる。

秩序化不可能な記憶は、別の短篇「二つの物語」(“Las dos historias”)において観察できる。語り手はある若者が書いた物語を提示するのだが、その前に、物語を書こうと思ってもなかなか書き出せず、書き出しても中断してしまう若者の逡巡が描かれる。自分の最良の思い出をゆっくり書き連ねていこうと思う若者は、書こうとして過去の出来事を考えると思い出が変形しているのに気づき、不安を感じて度々筆を止めてしまう。物語ることへのためらいのなかで若者が書き残した、壁や通り、夢の中の女の鼻についての奇妙なメモを手にした語り手は、彼がこれ以上書き続けるのを放棄したことを嘆きながらも、そのメモをずっと取っておこうと思う。語り手はその理由を以下のように語る。“en ellos [apuntes] encontraré siempre otra historia: la que se formó en realidad, cuando un joven intentó atrapar la suya” (II: 171)「それら [メモ] さえあればいつでも、別の物語に出会えるだろう。若者が自分の物語を捉えようとした時、本当に起こった物語に」。秩序化によって真正のイメージを提示できないとき、フェリスベルト作品の語り手は断片的な思い出をたくわえ、記憶の中を走るがままにし、いつか不意の訪問によってそれらの思い出が立ち帰ってくるのを待

つ⁵⁾。このような自律した、意識の統制に抵抗するものとしての思い出の様態こそが、思い出の気まぐれな来訪を作動させているのである。

2 幻想—終わらない感覚

フェリスベルト文学のもう一つの軸である幻想については、いかなる語り方がなされているのか。具体的な検討に入る前に、20世紀文学における幻想という言葉が持つコンテクストを明らかにしておく必要があるだろう。本論文における幻想は、冒頭に述べたトドロフの定義、「自然の法則しか知らぬ者が、超自然と思える出来事に直面して感じる『ためらい』」(トドロフ 1999: 42) に基本的に従うものである。しかし、このように定義された幻想概念が、現代の幻想小説を扱う際にきわめて限定的な意義しか持ちえない点に注意を払っておきたい。トドロフ自身が同書で述べるように、かような定義は現実(自然)と非現実(超自然)という二項対立にもとづく伝統的な幻想文学観に根ざしたものである。しかしカフカの小説に示されるように、20世紀の超自然文学は、現実/非現実、正常/異常というそれまでの幻想文学が拠り所としてきた二項対立を突き崩し、超自然的出来事を前にした話者=読者が慣れ親しんだ世界の法則(「怪奇」)をとるか、自らの知らない世界の法則(「驚異」)をとるかといった二分法の間での決定不可能性(「幻想」)という構図自体を無効にしてしまうのだ。トドロフは言う。

幻想においては、怪奇ないし超自然的出来事が、あくまでも正常かつ自然と判断されるもののほうを基準にして知覚されていた。つまり、自然の諸法則の侵犯ということのほうが、まだ強く意識されていたのである。ところがカフカにあっては、超自然的出来事といえど、もはやためらいを誘うことがない。記述された世界の全体が、その内部で生起する出来事に劣らず奇妙で、異様なものになっているからである。

(トドロフ 1999: 254)

世界が、異常な出来事と対置されるべき日常的判断の拠り所となりえない状況にあって、読者はその異常な出来事を字義どおりに受けとり、主人公がそれに適応していく様をともに見届けるほかない。20世紀の超自然的文学において、幻想はテキストの目的ではなく出発点である。このようなコンテキストにおいて、フェリスベルトの幻想小説は考えられなければならない。

「イレーネの家」(“La casa de Irene”)や「白いシャツ」(“El vestido blanco”) (ともに1929、『表紙のない本』所収)といった初期の短篇においてすでに—ボードレールの万物照応にも似た—モノとの神秘的な関係を追求していたフェリスベルトにおいて、超自然的出来事への接近は決して無縁な物ではなかった。実際「イレーネの家」においては、観念(「白い秘密」*misterio blanco*)までが言葉を話す場面がある。

『誰もランプを』の中で超自然的出来事が起こる作品は、「バルコニー」(“El balcón”)「案内係」(“El acomodador”)「私に似た女」(“La mujer parecida a mí”)「家具屋『カナリヤ』」(“Muebles ‘El Canario’”)の四篇である。いずれの場合も幻想は、超自然的出来事が語り手=主人公ないしは他の登場人物の身に起こる時に一瞬のためらいとして現出することには変わらないが、その後は超自然的出来事に適応するプロセスが続く。上に述べたように、フェリスベルト作品における幻想はテキストの目的ではなく出発点なのである。それでは、上の短篇群において幻想は具体的にどのように展開するのだろうか。

ある夜突然暗闇で目が光るようになる映画館の案内係が主人公の短篇「案内係」では、語り手=主人公はその能力を“algo que me compensó de mis males”(II: 78)「ぼくの災難を埋め合わせてくれるもの」とみなし、暗闇で様々な物体を眺めたり、通っている無料食堂の隣の部屋で燭台を手にした謎の女と交流を持ったりする。しかし彼はついにある夜無料食堂の主人に見つかってしまい、主人公は食堂への立ち入りを禁じられる。結末部において語り手=主人公は“fui perdiendo la luz”(II: 92)「ぼくはますます

光を失っていった」とその後の顛末を語り、物語は幕を閉じる。しかしロサリオ・フェレが示唆するように、最後の瞬間において語り手=主人公の目の光は「弱まってはいるが失われてはいない時点で終わっている」という点に注意しなければならない (Ferré 1986: 88)。現在の状態を語ろうと思えば語れるはずなのに語ろうとせず、“fui perdiendo” という過去のある時点において語る行為を切り上げ、顛末を語り残しておくことで、主人公の経験は必ずしも決定的に失われてはいないのではないか、という印象がもたらされる。ここで幻想は、一回的な完結したものではなく、またいつか立ち返り、戯れうるような潜勢力を帯びるのである。

このような幻想の反復可能性は、他の短篇においても見いだしうる。自分の家のバルコニーを友達とする女を扱う「バルコニー」においても、自宅のバルコニーに色とりどりの傘を広げて住み、バルコニーと愛で結ばれていると主張する娘の狂気は、単なる一登場人物の精神錯乱に帰することはできない。とあるカフェで娘の父親である老人とおちあった語り手=主人公は、彼の口から娘が作り話 *historia* が好きであること、家の住人は召使を含めてみなその作り話に参加しなければならないことを知らされる。語り手=主人公はかつて、ウルスラなる人物とその周りの人物をめぐって住人たちが会話を交わすのを聞いたことがあるが、彼らが熱をこめて話していた内容はすべて娘の空想であったことが判明する。つまり娘の妄想は、物語を共有する周りの人々の加担によって維持されていたのだ。あなたも手伝ってくださいませんかとの老人の頼みを語り手=主人公は固辞する。しかし彼自身が娘の「私の白いネグリジェに」“A mi camisón blanco”などの詩の朗読を聞き、また彼女に自分の作り話 *cuentos* を聞かせ彼女を喜ばせることで、語り手=主人公自身もまたその虚構世界に計らずも参入=加担してしまうのである。娘の妄想は、物語の最後に至ってバルコニーが崩落した後も続く。娘とバルコニーが相思相愛だったのにもかかわらず、バルコニーが語り手=主人公に嫉妬して自殺したのだと訴える娘に対し、語り手=主人公はそれを真っ向から否定しない。「バルコニーは齢だったんで

すよ」と返し、バルコニーの前兆と脅迫を感じたと言う娘に、“¡Oh!, tiene razón. ¡La araña!” (II: 74)「ああ！ 確かに。あのクモか！」と答え、自分が叩き潰したクモをバルコニーのメッセージと受けとって娘の妄想に本気で付き合う。最後に娘は詩「バルコニーの未亡人」“La viuda del balcón”を朗読し始め、娘の空想能力、および娘の虚構世界を支える周囲の人間の加担が続くかぎり、彼女のバルコニーへの想いは続くだろうという予感を残して物語は終わる。

「私に似た女」は、かつて自分が馬であったという記憶を持つ語り手を主人公に据えた短篇である。彼はかつて自分が馬であった頃の思い出を語るが、この場合も最終的に女教師のもとから逃げ出した馬＝語り手＝主人公がいつ、いかにして現在のように人間となったのか、それを分かť決定的な線はついに引かれぬ。物語の最後、語り手＝主人公は自分の写った顔写真のことを思い出し、次のように述懐する。

No sé bien cómo es que me fui. Pero por lo que más lamentaba no ser hombre era por no tener un bolsillo donde llevarme aquel retrato. (II: 124) (どうやって立ち去ったのかはよく覚えていない。でも人間でないことで一番残念だったのは、あの顔写真を失敬するためのポケットがないことだった。)

馬であった自分と今の自分とを結びつけるような挿話を語るかわりに、語り手＝主人公は別の思い出を提示する。上のように開かれた結末を置くことで、この変身譚もどきに未完結の印象がもたらされるのである。

路面電車で注射を打たれたせいで家具屋の宣伝ラジオが頭の中で鳴り響くようになった語り手＝主人公を持つ短篇「家具屋『カナリヤ』」においても、語り手＝主人公に頭の中のラジオ放送の止め方を聞かれた男が“Dese un baño de pies bien caliente” (II: 159)「足湯に浸かればいいんですよ」と答えるところで物語は終わり、やはり結末は曖昧なままである。この場合

語り手＝主人公は超自然的出来事を止めたいと思っているのだが、作者が遊戯的に結末をずらすことによって主人公の行く末は宙吊りにされたままとなる。

以上、『誰もランプを』における幻想的色彩の強い作品群を分析してみると、フェリスベルトがさまざまな語りの技術によって、幻想的な状態に終わりの感覚を持たせないよう注意を払っていることがわかる。こうして作品中での一回性を剥ぎ取られた幻想は、行くあてのない感覚としてたゆたうように残るほかない。

Ⅲ 記憶と幻想—ビオイ＝カサーレスの場合

『誰もランプを』の短編小説群の分析からわかる、フェリスベルト作品における記憶の自律性・反復可能性、および幻想の持続性をより際立たせるために、同時代のラプラタ地域における他の幻想作家との比較を行ってみよう。ドナルド・ショーはフェリスベルトの作風を論じるにあたり比較対象としてボルヘスとコルタサルを引き合いに出した (Shaw 1999: 34) が、フェリスベルトにおける記憶と幻想の特異性を考えるためには、アドルフ・ビオイ＝カサーレスの名前を挙げる必要がある。その生涯において多様な作品を残したビオイもまた、いくつかの作品で記憶と幻想とを軸とした小説創作を行っており、テーマの面で重なる所があるからだ。しかしビオイ作品における記憶と幻想の扱われ方はフェリスベルト作品と好対照をなしている。早速、ビオイが記憶と幻想をいかに物語に組み込んでいるか見てみよう。

よく知られているように、ビオイの代表作『モレルの発明』(*La invención de Morel*, 1940、以下『モレル』)において、ベネズエラ人政治亡命者である主人公は太平洋の孤島にたどり着き、そこでモレルなる人物の発明した映写機によって、死した後も映像として生き続けるフォスティーヌという女性—というよりも、その幻影—を目にし、恋に落ちる。フォスティーヌをも含めたモレル一行の繰り返される行動を目の当たりにした語り手＝主

人公は、愛するフォステーンとの交感を渴望するが、フォステーンはおろか島内を歩き回る誰も彼の存在に気づかず、決死の愛の告白にもフォステーンは目もくれない。まもなく島で起きていることの真相を知った語り手=主人公は、フォステーンがまだ生きているのではという希望と、眼前で半永久的に繰り返される映像にずっと見とれていたいという煩悶を経て、自らモレルの機械によって映し出される映像の一部となることを選ぶ。語り手=主人公は、自分に目もくれないフォステーン（の映像）のつれなさ、実は彼女がすでに死んでいるのだという認めがたい思いに苦悩する。そして読者は、フォステーンの死という一回的な出来事の取り返しのつかなさ、目の前の永遠に美しいフォステーンの姿とがかもしだすコントラストによって、亡霊を目にしているかのような感覚を覚えるのである。

ピオイ作品において記憶と幻想が扱われるとき強い印象を残すのは、記憶されている出来事の一回性、取り返しのつかなさである。『モレル』においてモレルの映写機により半永久的にイメージが繰り返されるからといって、この点を見誤ってはならない。撮影されたイメージは寸分の狂いもなく反復されるのであり、それゆえここでは失われた生身のフォステーンの一回性が逆説的に強調されているのだ。

『モレル』以外のいくつかの作品でも、愛する女の死というまさに一回的な経験によって起こった出来事の取り返しのつかなさが強く意識され、それにとまなう哀惜や悔恨といった感情の中で出来事の鮮烈なイメージが幻影のように立ち現れる。そしてその幻影を決定的な形で出現させるため、作者は物語の最後に向けて巧みにプロットを構築していく。これが記憶と幻想に関するピオイの創作態度である。

同時期に発表された短篇「パウリーナの思い出に」(“En memoria de Paulina”, 1945、以下「パウリーナ」)においても、記憶と幻想の扱われ方は同様である。語り手=主人公は幼なじみのパウリーナと幼年時代から幸福な日々を過ごす、ある日二人のもとにフリオ・モンテロと名乗る作家志

望の青年が現れる。嫉妬を覚えた語り手＝主人公は、彼をパウリーナに近づけまいとするが、ある日パウリーナはモンテロへの恋心を打ち明ける。傷心から語り手＝主人公は留学を決意するが、出発の前日にパウリーナが現れ、彼に「いつまでも愛しています」と告げる。ふと目を上げると、彼は庭にモンテロの姿を認める。二年間のイギリス留学を経てブエノスアイレスに帰った主人公の前に見違えるほど美しくなったパウリーナが現れるが、フリオに会いに行かなければという言葉を残して去る。物語が進むにつれ、パウリーナが実はすでにモンテロによって殺されていたのだという事実が判明する。あのパウリーナは幽霊だったのかと考えるが、そうではなく監獄のモンテロの嫉妬が産み出した妄想の産物だったのだと彼は了解する。この短篇においても、愛する対象の死とそれが産み出す亡霊的存在としての幻想のモチーフが確認できる。ここではマーガレット・スヌークが指摘するように、語り手＝主人公の家の庭園がエデンの園のような存在感を持っており、語り手＝主人公とパウリーナとの幼い頃の精神的結びつきがモンテロによって断ち切られる様が、ちょうど樂園喪失のイメージによって語られている (Snook 1998: 25-26)。

さらにこのような特徴は、後年の短篇「奇跡は取り戻せない」(“Los milagros no se recuperan”, 1967、以下「奇跡」)においても見いださう。ここでは、たまたまブエノスアイレスのコンスティトゥション駅ではち合わせた小説家の語り手＝主人公と友人のルイス・グレーベとが、互いの身に起こった不思議な偶然の一致を語り合う。物語の最後でグレーベによって語られる、亡くなった元恋人カルメン・シルベイラの幻影は、作中で語られるさまざまな偶然の一致を通して現実との境界をぼかされていくことで本当らしさを獲得する。主人公とグレーベとの間に(コンスティトゥション駅での偶然の再会、列車の出発よりかなり前の到着)、主人公の語る挿話の中に(乗客のなかに居合わせた唯一の同国人女性、船の乗客名簿のなかに見つけたサマセット・モームの名前)、カルメンと上司の女社長の間に(双方とも仮病で欠勤し、互いのパートナーとマル・デル・プラタへ秘密旅行)

いくつもの語り手=主人公によれば「不毛な」*inútiles*—偶然の一致が重ねられていき、やがてそれらは信じている物へと変わっていく。カルメンの死を経て、ようやく彼女を愛していたことに気づくグレーベは、ある紳士に誘われて世界旅行に繰り出す。しかし、カルメンが死んでから土地というものに縛られなくなったと述べる彼にとって、その旅はひたすら世界への無関心に貫かれたものとなる。絶えざる時差の計算や疲労によって“*sentir la irrealidad de todo, del tiempo y de mí mismo*” (Bioy Casares 2002: 376)「時間も自分自身も、あらゆることに現実感を失ってしまった」彼が、ケープタウン行きの飛行機に乗ろうと人ごみをかき分けて進んでいたそのさなか、彼はカルメンの幻影に出会う。

晩年のインタビューでも自らを物語作家と任じるピオイ (Bioy Casares 1988: 16) が何よりも心がけたのが、緻密なプロットの構築であった。そのために上記の三作品のいずれにおいても、主人公の境遇や物語の舞台に関する具体的なディテールが、ベネズエラ人政治亡命者やラバウルに近い太平洋の小島 (『モレル』)、イギリス留学とプエノスアイレスへの帰還 (『パウリーナ』)、コンスティトゥション駅での偶然の再会、マル・デル・プラタおよびケープタウンへの旅行 (『奇跡』) といった風に、実在の地名を使って丁寧に組み立てられる。その中で作家は現実と幻想の境界を徐々に侵犯し、ある場面で啓示的とすらいえるイメージをこれ以上ない決定的な形で出現させる。『モレル』において、間もなくモレルによる映像と一体化しようとする最後の瞬間、フォステーンヌとの幸せな生を思い描きながら、主人公はベネズエラで過ごした幼年時代の記憶や、最後の瞬間になって初めてその存在が明かされる女エリサの思い出を一気呵成に書き記す。「パウリーナ」では、はかなく去っていった美しいパウリーナの亡霊が実は彼女を殺した恋敵の思念だとわかることで、語り手=主人公は二重の絶望—パウリーナは永遠に失われてしまい、しかも結局彼女は自分ではなくモンテロを愛しており、モンテロのもとへ去っていった—を覚える。あるいは「奇跡」においては、グレーベとカルメンの二人だけが知っている、

今はもう失われてしまった秘密の仕草が、カルメンのつかの間の幻影に宿る。取り返しのできない一回性を帯びた記憶から幻影を生成させ、プロットの力によってそれに真実味を与える—これが記憶と幻想をめぐるビオイの一貫した創作態度である。短篇のタイトルの一つが示すように、ビオイ作品においてまさに「奇跡は取り戻せない」のだ。

IV 再びフェリスベルト—「漠としたもの」について

出来事の一回性を強く意識した記憶と、それが醸し出す幻想的イメージとをプロットの力によって結びつけるビオイ作品との比較によって、フェリスベルトの小説作法がより鮮明に理解できる。すなわち、反復可能性を帯びた記憶や幻想が気ままに展開するフェリスベルト作品においては、ビオイが実践したような物語の巧みな構築はきわめて稀である。しかしこのことは、必ずしも彼の作家としての稚拙さという弱点としてとらえるべきではない。フェリスベルトの作品は、プロットの力による鮮やかな幻想的ヴィジョンを提示しえない地点にとどまっているからこそ真価を発揮するものなのだ。

その地点について考える際のキーワードとして本論文では、「漠としたもの」*lo vago* という言葉を提示したい。AかBかという二項対立を前提とした「不確かさ」*incertidumbre* や「曖昧さ」*ambigüedad* という概念以前の、もやもやした世界観、あるいは雰囲気 *atmósfera* の創出こそがフェリスベルト文学の基層を作っていることを指摘することで、彼の創作原理の一端を明示できるのである。

『誰もランプを』の世界は、きわめて漠然とした環境設定に基づいている。多くの場合においてただ単に「ある街」「ある大きな街」と名指される作品の舞台は、決して固有名詞で呼ばれることがなく、まず明らかな相貌を現すことがない。また、薄暗い食堂（「バルコニー」「案内係」「薄暗い食堂」「El comedor oscuro」）や夕過ぎのトンネル（「フリア以外」「Menos Julia」）、誰もランプをつけない朗読会（「誰もランプをつけていなかった」

“Nadie encendía las lámparas”）、夜道（「案内係」「私に似た女」「二つの物語」）といった具合に多々登場する暗闇の空間が、さらに輪郭をぼかし、不明瞭な感覚を強調する。そこで行動する主人公たちも、単に作家、ピアニスト、あるいは何の説明もないただの無徴の「私」といった具合に、きわめて脆弱なアイデンティティが付与されているのみである⁶⁾。曖昧模糊とした世界にうごめく曖昧模糊とした主人公たちの行動は、必然的に霞がかかったものとならざるをえない。ピオイ作品において作者が終末部の幻想的ヴィジョンを強めるため、その舞台設定においてさまざまな実在の地名をいかに巧妙に配置し、情報を操作しながら幻想に本当らしさを付与しようとしたかを考えた時、二人の作家としての資質の違いは歴然とする⁷⁾。

『誰もランプを』におけるこのような漠とした環境設定が作者によって意図的に推し進められた方法であることは、それに先立つ1940年代前半から中頃にかけて書かれたより自伝的な色彩の濃い作品、『クレメンテ・コリング』や『はぐれ馬』、あるいは未完の中篇『記憶の土地』(*Tierras de la memoria*, 刊行は1965年⁸⁾)と比べることでより明らかになる。1940年代に書かれた一連の自伝的作品には、モンテビデオの様々な通りや、作者が実際に師事していた盲目のピアノ教師（『クレメンテ・コリング』）、作者が秘かな恋心を抱いていたピアノ教師（『はぐれ馬』）、幼い頃のメンドーサへのキャンプ旅行（『記憶の土地』）といった具合に、自伝的事実に符合するような地名・人名がちりばめられている。本論文で指摘したように、作者はこれらの作品において過去を語ることの不可能性を執拗に提示しているのだが、これだけ具体的な固有名詞が散見されるとなれば、組み立てようによっては時間的・空間的一貫性を備えた「真実」が完成するリスクを免れえない。固有名詞がかもし出す特定の間人や場所から匿名性の強いフラグメントへと物語の構成要素を転換し、より幻想性を帯びた小説作品に適用したのが、他ならぬ『誰もランプをつけていなかった』だった。

そのもっとも象徴的な例が、「案内係」の冒頭と言えよう。思春期を終えてすぐ「ある大都市」una ciudad grande で暮らすようになった主人公は、

自らを「古い家具の下をうろちよろするネズミ」に例える。

Yo era acomodador de un teatro; pero fuera de allí lo mismo corría de un lado para otro; parecía un ratón debajo de muebles viejos. Iba a mis lugares preferidos como si entrara en agujeros próximos y encontrara conexiones inesperadas. Además, me daba placer imaginar todo lo que no conocía de aquella ciudad. (II: 75) (ぼくはある映画館の案内係だった。しかし劇場を出ても、あちこちで同じような事やっていた。ぼくは古い家具の下をうろちよろするネズミのようだった。まるで近くにある穴に入って思いもよらない繋がりを発見するかのように、自分のお気に入りの場所に通っていた。しかも、あの街で自分が知らない部分を想像しては楽しんでいたのでした。)

名前も不明な都市で、「まるで近くにある穴に入って思いもよらない繋がりを発見するかのように、自分のお気に入りの場所に通」い、しかも「あの街で自分が知らない部分を想像しては楽し」むネズミに自らを例えるマージナルな存在としての語り手=主人公は、決して自らのいる環境を俯瞰することができないカフカの世界の住人である。このような状態にあって読者は、語り手=主人公の不明瞭な足どりに従わざるをえず、彼の見るもの、感じるもの、語るものだけを頼りに世界を解釈していくことを強いられる。かくして読者は、語り手=主人公が自らの眼光に照らされた物のみを愛でるように眺め、夜の部屋のなかで彼の光だけが周りの事物を照らす状態にあって、“estar en el centro de una constelación” (II: 83) 「星座の中心にいる」ような語り手=主人公の視点を共有する。

必要以上の特徴を欠いた語り手=主人公は、同様にほんやりとした世界の中、友人の別荘にある暗がりのトンネルの中で触覚だけを頼りに物体を当てるゲームに興じ（「フリヤ以外」）、あるいは観衆の声や拍手だけを頼りにコンサートの出来具合を知る（「私の初コンサート」“Mi primer concier-

to)。もはや自然的／超自然的という二項対立の選択は問題とはならず、読者はただ導かれるがままに来訪する思い出をさまよい、現れる不思議な感覚を、いつ終わるともしれず享受する。「フリア以外」の最後、友人と再会した語り手＝主人公は、友人が、同じく遊びに参加していた少女フリアとその父親との間にいさかいを起こし、トンネルの遊びが不可能になってしまったことを彼の口から告げられる。語り手＝主人公は悲しみに沈む友人の顔を見て、その顔が“tan pequeña como la de un cordero” (II: 110)「子羊のように小さい」と感じ、彼の肩に手を置こうとして思わずその縮れ毛に触れた瞬間、“había rozado un objeto del túnel” (II: 110)「トンネルにあったある物体に触れた」ように思う。ここで主人公＝語り手に到来する思い出は、ビオイ的な取り返しのつかなさとは無縁のものだ。それは具体的な縁取りを欠いた世界の中で不意に訪れる反復的な感覚なのであり、世界が漠としている限りどこかで思わぬ再会をするかもしれないものなのである。

多くの論者が指摘するように、フェリスベルトの世界は一個の不思議 misterio である。先に言及したフェレは次のように述べる。

(...) él [Felisberto] no fue nunca un escritor rebelde ni un escritor heroico, de esos que proponen un significado definitivo (“ideal”) al “misterio” de la existencia humana. Felisberto nunca se enfrentó definitivamente al “misterio” para desafiarlo, sino para contemplarlo.

(Ferré 1986: 23) (彼 [フェリスベルト] は、人間存在という「謎」に対して決定的な(「観念的な」)意味を提示する類いの反動的、英雄的な作家では決してなかった。フェリスベルトがその「謎」に対峙したのは、それに立ち向かおうとするためではなく、それを観賞するためであった。)

「漠とした」不明瞭さに満ちた謎としてのフェリスベルトの世界は、思

い出やふとした感覚の混乱、出来事としての幻想を走らせるがままにし、その気まぐれかつ不意打ち的な訪れと戯れる空間を構成している。どの短篇の主人公も、一言二言程度の設定しか与えられていない「私」《yo》であり、きわめて脆弱なアイデンティティしか持っていない。しかしそれゆえにこそ、全ての短篇の主人公は重なる部分を持ち、短篇同士がその枠を超えて浸食し、共鳴し合う場所たりうる。同じ薄暗い空間が、作品によって、目の光る案内係のさまよう星座の世界に、触覚のゲームに興じるトンネルに、グロテスクな女やもめと女中のいる食堂に、誰もランプをつけていない朗読会の会場になり、その度ごとに「私」は新しい経験に触れる。このような意味においてフェリスベルト・エルナンデスの小説は、それ自体が「漠とした」環境設定に基づいた謎としての世界と戯れるための空間、《yo》の終わりなき実験室なのである。

V 結論と展望

本論文では、まずフェリスベルト作品における記憶の自律性・反復可能性と幻想の持続性を指摘した。このような性質によってフェリスベルト作品は、同じく記憶と幻想をテーマとしたピオイ作品のような、一回的かつ取り返しえない出来事の記憶が生み出す啓示的瞬間としての幻想とは対照的な作風を産み出している。最後に本論文は、そのようなフェリスベルト作品の基層を形づくっているのが、「漠としたもの」に満ちた謎としての世界という環境設定であることを提示した。

このような「漠としたもの」の詩学という視点のもとにフェリスベルト文学を捉えることで、幻想というラベルで一括りにされがちなアルゼンチン・ウルグアイ文学の内実を再考することが可能になる。幻想という語彙から離れ、ピオイ的な具体性を欠く不明瞭なフェリスベルト的世界というパースペクティヴを設けることによって、例えばボルヘスやコルタサルといった他のラプラタ幻想作家の特質をも環境設定という問題系から照らし出すことができるのではないか⁹⁾。ラプラタ地域文学におけるフェリスベ

ルトの位置を考えることは、ラテンアメリカ文学研究の中で看過されてきた一つの流れを掘り出す作業にほかなるまい。

註

- 1) 以下本論文では、彼のことをフェリスベルトと呼ぶ。ラプラタ地域には『マルティン・フィエロ』(*Martin Fierro*, 1872)の作者として名高いアルゼンチンの詩人ホセ・エルナンデス(José Hernández, 1834-1886)がおり、またメキシコにも、知名度こそ上の二人に劣るものの作風をめぐってフェリスベルトと並べられることのある作家、エフレン・エルナンデス(Efrén Hernández, 1904-1958)がいる。文学史上に三人のエルナンデスが存在することからくる混乱を避けるため、本論文ではスペイン語圏の多数の読者・研究者間の慣例に従い、ファーストネームでの呼称を適用するものとする。
- 2) 留保付きではあるが、フェリスベルトの名前は1940年代以降、ウルグアイ国内では一定の認知を受けていた。初期の創作こそ、その奇抜なスタイルやウルグアイの出版状況の貧困もあってごく狭い範囲での読者しか獲得することができなかったが—1920年代から1930年代におけるフェリスベルトの著作の多くが、版元不明の私家版である—、その数少ない熱心な読者の一人が、のちに共和国大学学長になるカルロス・バス＝フェレイラ(Carlos Vaz Ferreira)であったことは特筆に値する。1940年代に入ると前述の『クレメンテ・コリング』、および翌年発表の『はぐれ馬』(*El caballo perdido*, 1943)が相次いで公教育省賞(Premio del Ministerio de Instrucción Pública)を獲得し、また『誰もランプをつけていなかった』がその評価をめぐって、ウルグアイのみならずラテンアメリカを代表する二人の批評家、エミール・ロドリゲス＝モネガル(Emir Rodríguez Monegal)とアンヘル・ラマ(Ángel Rama)との間に発表当時から激しい論争を引き起こした。とはいえフェリスベルト自身が貧窮状態にあったことには変わりなく、晩年は国立印刷局で速記者の職を得たり、再びピアノ活動に手を染めるなどして糊口をしのいでいた。当時のウルグアイの出版状況については、20世紀ウルグアイ文学の展開を出版活動と絡めながら概括したベラーニ(Verani 1996: 11-50)を、ロドリゲス＝モネガルとラマの論争の詳細についてはパオリニ(Paolini 2003)を参照。
- 3) ノラ・ジラルディは、シュルレアリスム、ダダといった1920年代ヨーロッパのアヴァンギャルド運動は間違いなくフェリスベルトの知るところであったろうと述べているが、「マルティン・フィエロ」グループに代表される同時代のラプラタ地域の文学運動は知らなかっただろうとしている(Giraldi De Dei Cas 1975: 45)。
- 4) 以降、フェリスベルトのテキストの引用は、シグロ・ペインティウノ社版全

集 (Hernández 1983) に基づくものとする。刊行年のあとのローマ数字は巻数、次のアラビア数字はページ数を表し、以下も同様の表示を適用する。また、引用箇所の訳はすべて拙訳である。

- 5) このような開かれたエクリチュールのありかたは、フェリスベルトが若い頃より抱いていたものと言える。1929年に出版された『表紙のない本』(*Libro sin tapas*) は、タイトルどおり表紙を持たない造本になっており、最初のページには次のような示唆的な序文が掲げられている。“Este libro es sin tapas porque es abierto y libre: se puede escribir antes y después de él” 「この本は開かれていて自由だから表紙がない。その前にも後にも書くことができる」(引用はユネス [Yúnez 2000: 49] から)。
- 6) 無論、本文で挙げたような主人公の特徴がすべて作家本人の経験した、あるいは作者に関係するものであることは言うまでもない。ジラルディの言うように、自伝的な要素はフェリスベルト作品において深い影響を及ぼしている (Giraldi De Dei Cas 1975: 15)。
- 7) この点においては、ボルヘスとも同様の比較ができるように思われる。多くの短篇においてボルヘスは、具体的な時代記述、実在の土地や通りの具体的な名前、あるいはおびただしい固有名詞や学説をちりばめながら不意に非現実的な世界を導入し、読者を幻惑する。具体的な固有名詞が乱舞するボルヘス的な世界を、本論文が主張する漠としたフェリスベルトの世界と並べてみた時、ボルヘス作品は、ビオイの時とはまた違った文脈でフェリスベルト作品と好対照をなすであろう。この点に関しては、稿をあらためて論じたい。
- 8) ただし『記憶の土地』に関しては、1952年にいたっても書き続けられている (Giraldi De Dei Cas 1975: 74)。
- 9) 漠然とした impreciso 環境を提示するフェリスベルト文学を、ベラーニは当時ウルグアイ文学の主流であった自然主義との対比において論じているが (Verani 1996: 51)、この漠然とした環境設定はラプラタ幻想文学内部においても際立っていると考えられる。

参考文献

- スタインメッツ、ジャン＝リュック。1993。『幻想文学』中島さおり訳、文庫クセジュ、白水社。
- トドロフ、ツヴェタン。1999。『幻想文学序説』三好郁朗訳、東京創元社。
- ビオイ＝カサーレス、アドルフォ。1990。『モレルの発明』清水徹・牛島信明訳、書肆風の薔薇。
- Bioy Casares, Adolfo. 1988. *Bioy Casares a la hora de escribir* (edición de Esther Crossy Félix della Paolera. Barcelona: Tusquets).
- . 2002. *La invención y la trama* (edición de Marcelo Pichon Rivière. Bar-

- celona: Tusquets).
- Calvino, Italo. "Las zarabandas mentales de Felisberto Hernández," en Hernández, 1985, pp. 3-5.
- Cortázar, Julio. "Carta en mano propia," en Hernández, 1985, pp. IX-XIV.
- Ferré, Rosario. 1986. *El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández* (México: Fondo de Cultura Económica).
- Fuentes, Carlos. 2002. *La nueva novela hispanoamericana* (México: Planeta DeAgostini).
- Giraldi De Dei Cas, Norah. 1975. *Felisberto Hernández: del creador al hombre* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental).
- Hernández, Felisberto. 1983. *Obras completas* (3 vols. Con prólogo de David Huerta. México: Siglo XXI Editores).
- . 1985. *Novelas y cuentos* (edición de José Perdo Díaz. Caracas: Biblioteca Ayacucho).
- . 1993. *Piano Stories* (selección y traducción al inglés por Luis Harss, introducción de Italo Calvino. Nueva York: Masoliver).
- . 1994. *Nadie encendía las lámparas* (edición de Enriqueta Morillas, Madrid: Cátedra).
- Paolini, Claudio. 2003. "Felisberto Hernández: escritor maldito o poeta de la materia," en Guzmán Urrero Peña et al., *Dossier Felisberto Hernández* (Córdoba, Argentina: Ediciones del Sur), pp. 145-171.
- Shaw, Donald L. 1999. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo* (6ª edición ampliada. Madrid: Cátedra).
- Snook, Margaret L. 1998. *In Search of Self. Gender and Identity in Bioy Casares's Fantastic Fiction* (Nueva York: Peter Lang).
- Verani, Hugo. 1996. *De la vanguardia a la posmodernidad. Narrativa uruguaya (1920-1995)* (Montevideo: Linardi y Risso).
- Yúnez, Kim D. 2000. *La obra de Felisberto Hernández: nomadismo y creación liminar* (Madrid: Editorial Pliegos).