

〈論文〉

「球体」としての短篇

——コルタサルの初期短篇作品に見るポオの影響——

大西 亮

はじめに

「私たちの中にはポオの存在が影のごとく潜在している。私たちはすべて、人格のどこかでポオなのであり、彼は人間精神の偉大なる代弁者のひとりなのだ」“Hay en nosotros una presencia oscura de Poe, una latencia de Poe. Todos, en algún sector de nuestra persona, somos él, y él fue uno de los grandes portavoces del hombre”¹⁾。人間精神の暗部にひそむ非合理を衝いたこの一文は、文学評論や詩論をはじめとするエドガー・アラン・ポオ Edgar Allan Poe (1809-1849) の散文作品をスペイン語に翻訳したフリオ・コルタサル Julio Cortázar (1914-1984) が、冒頭の序論に書き綴った言葉である。少年時代に遡るコルタサルのポオ体験は、その後の創作を方向づける上で決定的な影響を及ぼした。十二歳の頃にはポオの「鴉」から着想を得て最初の詩作を試みており、また、「アッシャー家の崩壊」や「ウィリアム・ウィルソン」といった数々の幻想的な物語は、柔軟な少年の心を甘美で「異常な」“anormal”²⁾空想で満たした。コルタサルは後に、ポオとの出会いがなければ短篇作家としての自分もありえなかっただろうと述懐しているが³⁾、とりわけ初期の短篇作品にはポオの影響が濃厚に感じられる。

一方でコルタサルは、ポオの作品に理論的な考察を加えることも忘れな

かった。単なる一読者としてポオの世界に親しんできたコルタサルが、作家として手法上の問題に取り組むようになったとき、その作品の魅力を綿密に分析し解明する必要に迫られたとしても不思議ではない。コルタサルは後に、ポオの作品分析を通じて得られた体験をもとに独自の短篇小説論を試みているが、そこにもやはりポオの影響が認められる。

本稿ではまず、ポオの作品をめぐるコルタサルの理論的考察を取り上げ、コルタサル自身の短篇小説論も参照しながら、創作技法をめぐる両者の関係を見ていく。それをもとに、今度はコルタサルの処女短篇集『動物寓意譚』*Bestiario* (1951)を取り上げ、「アッシャー家の崩壊」との比較を中心に、両者の類似を作品に即して具体的に検証していきたい。同時に、二人の作家の類縁性を、文学史的な背景から考察してみたい。これは、彼らの創作を支えていた共通の基盤がいかなるものであったのかを、論理的世界観に対する批判という観点から探る試みでもある。

I 短篇創作におけるコルタサルとポオの関係

コルタサルは1956年、「構成の原理」や「詩の原理」を含むポオの批評作品のスペイン語訳をプエルトリコ大学から出版しているが⁵⁴⁾、その冒頭には、詩、短篇小説、評論にわたるポオの作品を詳細に論じた序論が収められている。この中で最も私たちの興味を引くのは、短篇作家としてのポオを扱った部分であると言えよう。近代短篇小説の先駆者であるポオに心酔し、みずからも短篇小説の名手として数々のすぐれた作品を書き残しているコルタサルにとって、短篇におけるポオの理論と実践がとりわけ重要な意味を帯びたものとして意識されたとしても不思議ではない。

序論の中でコルタサルは、ポオの作品における技法上の特徴を「効果」の観点から分析している。この視点は、コルタサルの作品を論じる際にも有効であり、短篇をめぐる両者の姿勢には多くの共通点が存在する。この点を踏まえて、以下、ポオの短篇に関するコルタサルの発言を中心にしていきたい。

周知のように、詩作における「効果」“effect”を重視し、長篇詩よりも短詩を高く評価していたポオの文学観は、短篇に対する積極的な評価にも表れている。ポオ自身、「構成の原理」の中で次のように述べている。「どんな文学作品でも、長すぎて一気に読みきれないなら、印象の統一ということから生まれる極めて重要な効果を、無にすることを余儀なくされる」⁵⁾。

ポオの言う「効果」とは、「ナサニエル・ホーソン」や「詩の原理」といった批評文の中で詳しく論じられているように、「魂を高揚して激しく興奮させる」⁶⁾ことを第一の目的とする詩的效果のことであるが、それが短篇小説にも当てはまる概念であることについては、コルタサルも次のように述べている。「技術論的に言うと、短篇に関するポオの理論は、詩に関するそれと密接な関連を有している。つまり、短篇小説は、ある特定の効果を得ようとする意図から出発しなければならないのだ」“Técnicamente, su teoría del cuento sigue de cerca la doctrina poética: también un cuento debe partir de la intención de lograr cierto efecto”⁷⁾。

コルタサルは、ポオの言う「効果」を成り立たせるための重要な要素として、「強度」“intensidad”の概念を持ち出している⁸⁾。余分な説明や描写を排し、物語を構成する諸々の要素を有機的かつ効果的に組み合わせることによって「印象の統一」を図ろうとする「強度」の技法は、コルタサルによると、文学作品を一個の「効果的な機械」“máquina eficaz”⁹⁾と見なす考え方に基づいている。ポオ自身そのように考えていたことは、例えば、自作詩「鴉」の成立過程を綿密な分析によって論証した「構成の原理」や、「ナサニエル・ホーソン」における「もし最初のセンテンスが上述の効果を引き出すことに結びつかないなら、作者は第一歩目から失敗したのである。作品の構成全般を通じて、あらかじめ決められた意図に、直接的、間接的に結びつかないような言葉は一つもあってはならない」“If his very initial sentence tend not to the outbringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of

which the tendency, direct or indirect, is not to the one preestablished design.”¹⁰⁾といった言葉からもうかがえる。

コルタサルによると、「強度」を備えた作品は、書き上げられた瞬間から作者の手を離れ、自己完結的な生を営む「一個の生命体」“un organismo”¹¹⁾として存在しはじめるという。先に触れた「効果的な機械」と重なる概念であるが、この発言がみずからの創作を多分に意識してなされたものであることに注意しなければならない。事実コルタサルは、別のエッセーの中で、同じ“intensidad”という言葉を用いながら、理想的な短篇のあり方を一つの「球体」“esfera”¹²⁾になぞらえている。つまり、すべての要素が無駄なく効果的に配され、一点に向けて収斂していくような閉ざされた球体、照応の原理によってあらゆる要素が響き合い、密接に連関し合う有機的なマイクロコスモスとしての球体である。彼がその典型をポオの作品に見出していたことは言うまでもない。コルタサルは次のように述べている。「ポオは登場人物たちを周囲の環境に適応させ、逆に、環境を登場人物に適応させる術を心得ていた。なぜなら、彼の短篇作家としての才能は、閉ざされた完璧な構築物の創造へと導いたからである」“El supo adaptar sus personajes a las circunstancias, y viceversa, porque su genio de cuentista lo inducía a crear estructuras cerradas y completas”¹³⁾。

上の発言は、ポオの作品をめぐるジョルジュ・プーレの解釈とも一致する。プーレは、ポオの短篇を特徴づける要素として、照応の原理、あるいは、それに基づく球体としての構造に言及している¹⁴⁾。登場人物の性格や周囲の状況、作中人物たちの遭遇する一連の出来事や彼らの心理状態など、物語を構成するあらゆる要素が密接に絡み合い、凝縮された小宇宙を形作る。そのことが読者に強烈な印象を与え、「印象の統一」という効果を生み出すことにもなる。

いずれにせよ、照応の原理に基づく「球体」という考えは、コルタサルとポオの短篇を比較する際に有効な手掛かりを与えてくれるものと言える。そして、それが作品の形式と内容の双方に当てはまる概念であることに注

意しなければならない。先の序論の中でコルタサルは、「形式」“forma”と「内容」“fondo”の不可分の関係に触れながら、作品の構造がおのずから作品の内容あるいはテーマにも反映されるという事実に注意を促している¹⁵⁾。このことを念頭に置きながら、以下、彼らの作品を具体的に見ていきたい。

II 「アッシャー家の崩壊」

すでに見たように、「印象の統一」を目的として書かれたポオの作品は、各々の部分が微妙に照応し合う精緻な構造を備えており、自足的な生命を有する点で一個の「球体」になぞらえられる。それを最も典型的な形で示しているのが、本章で取り上げる「アッシャー家の崩壊」である¹⁶⁾。

この作品を読むと、古めかしい屋敷とそこに住む一人の男の心理が微妙に響き合っていることは一目瞭然である。旧友のロデリック・アッシャーに再会するために屋敷を訪れた語り手は、建物の性格と住人の性格が「実に鮮やかに調和している」(232:337)ことに気づき、「屋敷が住人に感化を及ぼすこともあり得る」(232:337)という奇怪な事実に直面する。荒廃した屋敷に立ちこめる陰鬱な空気は、そのままロデリックの内面を物語っており、彼と妹のマデラインを待ち受ける不吉な運命をも予告している。また、外界から隔絶されたこの屋敷は、周囲の景色と一体化しながら、閉ざされた神秘的な世界を形作っている。

このような照応は、建物の姿が「黒々と不気味な沼」(231:336)の水面に映し出されているという冒頭の記述に象徴的に描かれているように、物語に一貫して流れる主調音の役割を果たしている。重苦しく垂れ込める暗雲、朽ち果てた木、屋敷の灰色の壁など、すべてがポオの言う「印象の統一」によって結び合わされ、「特有の妖気」(233:338)を醸し出すものとして描かれている。それによって、細部の微妙な組み合わせからなる絵画のような光景が現出する。語り手は次のように独白している。「この一幅の絵画の細部を、わずかばかり配置変えただけでも、物悲しい印象を

与える力を減じ、ないしは消し去るのではあるまいか」(231:336)。

屋敷の当主であるロデリックと室内装飾の間にも神秘的な交感が成り立っている。「彼の心からは暗黒が、あたかも固有の特性でもあるかのように、一条の絶え間ない憂愁の放射線となって、精神界、物質界のあらゆる物に注がれていた」(236:344)。ロデリックの周囲にある物すべてが、まるで生き物のように、彼の内面を生々しく映し出すものとして描かれている。ロデリックの書齋を埋める数々の稀覯本も、持ち主の病的な精神生活を映し出す小道具としての役割を果たしている。

照応の効果をより高めているのが、作中に挿入された「魔の宮殿」と題する一篇の詩である。ロデリックがギターを爪弾きながら口ずさむその詩は、一人の王の宮殿をめぐる栄枯盛衰の物語である。美しい妖精たちに祝福されていた宮殿の栄光は、やがて魔性の存在の跳梁によって滅び去ってしまう。かつてのきらびやかな生活も、「今はただ埋もれた昔日のおぼろな物語にすぎない」(238:349)と歌われる。この詩がロデリック・アッシャー一族の運命に重ね合わされていることは明白であろう。由緒あるアッシャー家の血筋は、今や病弱なロデリックと妹のマデラインを残して絶えようとしている。その二人も、生来の病的体質のために死に瀕している。ロデリックの口ずさむ詩は、来るべきアッシャー家の崩壊を予示する細部として、物語の中に巧みに嵌め込まれているのである。

照応のもたらす効果は、死んだはずのマデラインが地下室から蘇る衝撃的な結末においてピークを迎える。屋内をさまようマデラインの気配を間近に感じながら、語り手である「私」は、ロデリックの興奮を鎮めるために『狂える会合』と題された書物を朗読する。ところが、物語の一言一句がアッシャー家を襲う怪現象の一つ一つに対応しているという恐るべき事実が明らかにされる。隠者の庵が崩れ落ちる音、勇者エセルレッドに止めを刺された巨大な竜の「世にも恐ろしい叫び」(243:358)、真鍮の盾が銀の床に落ちる「恐ろしくもすさまじい音」(244:359)、これらすべてが類似の物音を現実呼び起こし、ロデリックと語り手の二人を恐怖に陥れる。

実は、生き返ったマデラインが柩を破り、地下室の扉を押し開け、脱出しようともがき苦しんでいたのだ。語り手の朗読する物語は、ロデリックの口ずさむ詩と同様、アッシャー家の崩壊を予告する劇中劇として、照応の効果を増幅していることが分かる。

このように、物語を構成するあらゆる要素が共鳴し合い、緊密に結び合わされている。固有の法則とリズムを備えた自己完結的な世界が成立していることは明らかであり、それは、人知を超えた宿命的な力によって登場人物たちの行動を支配している。屋敷に住む二人の兄妹は、コルタサルも言うように、あたかも「自動人形」“autómatas”¹⁷⁾のように振る舞うのである。

Ⅲ コルタサルの作品における照応の世界

冒頭で述べたように、コルタサルの初期短篇作品にはポオの影響が色濃く認められる。本章では、コルタサルの処女短篇集『動物寓意譚』を取り上げ、ポオの作品との類似を検証していくが、まずは「占拠された屋敷」Casa tomada と「偏頭痛」Cefalea の二篇について見ていきたい。

1 「占拠された屋敷」

「占拠された屋敷」¹⁸⁾は、初めボルヘスが主宰する雑誌『ブエノスアイレス年報』*Los Anales de Buenos Aires* に掲載され、彼によって高い評価を与えられたことでも知られるが、文字通りコルタサルの創作の出発点に位置する記念碑的な作品である。

古い屋敷に住む語り手と妹のイレネは、先祖代々続く家系の最後の末裔として、「もの静かで気取らない結婚生活のような暮らし」(107:31)をしている。外界から隔絶され、自足的な独身生活を送っている彼らは、「アッシャー家の崩壊」のロデリック兄妹と同様、屋敷の及ぼす神秘的な影響を被っている。それは、例えば次の一節からもうかがえる。「時々、ぼくたちが結婚できないのはあの屋敷のせいだろうかと考えることがあつ

た」(107:31)。

この作品を読んでまず気がつくのは、屋敷の間取りや室内装飾に関する描写が詳細を極めていることである。食堂、コブラン織りの壁掛けのある客間、書斎、寝室、檜材の頑丈なドアによって仕切られた前翼、マジョリカ焼きのタイルを貼った玄関など、建物そのものが主人公であるかのように、屋敷の細部にわたる描写が繰り返される。「アッシャー家の崩壊」と同様、兄妹の内面と住空間が密接に対応していることは明らかであり、この点についてソニア・アレリャノ・ゴンサレス Sonia Arellano González は、「屋敷は本質において住人の象徴である」“la casa es en su esencia la imagen de los habitantes”と述べている¹⁹⁾。また、彼らの掃除に対する執着は、みずからの内面を清潔に保とうとする強迫観念の表れではないかという印象を与える。彼らはまるで、心の中の不安や恐怖を追い払おうとするかのように、埃や塵を払うことに熱中するのである。もちろん、その不安が何に由来するのかは最後まで明らかにされていない。ハイメ・アラ斯拉キ Jaime Alazraki は、「読者の数だけ解釈も存在するだろう」“Habría así tantas interpretaciones como lectores”²⁰⁾と述べている。ただ一つはっきりしているのは、表向き平穏な生活を送っている彼らの心に、何らかの不安が影を落としているということである。二人が「悪夢にしょっちゅう悩まされている」(110:37)という一節からもそのことはうかがえる。

兄妹を脅かす不安は、やがて不気味な物音となって顕在化する。奥の部屋から聞こえてくる「絨毯の上でいすを倒すか、あるいはくぐもった話し声のような」(109:35)鈍い音は、兄妹の住む「建物のこちら側」(109:35)を徐々に侵食し、ついには屋敷全体を占拠するに至る。彼らは着の身着のままの姿で屋敷を追い出されてしまうのであるが、この衝撃的な結末には、アダムとイヴの楽園追放や、妊娠から分娩にいたる出産のプロセス、あるいはペロニズムの脅威など、従来さまざまな寓意的解釈が施されてきた²¹⁾。本稿ではそれについての議論には立ち入らないが、当面の問題として、例の不気味な物音がほかならぬ兄妹の不安に由来するものとして描か

れており、そこに照応の関係が認められることを確認すれば十分である²²⁾。

「アッシャー家の崩壊」においても、登場人物の抱く漠然とした不安が屋敷の崩壊という衝撃的な結末を招いている。妹のマデラインに対する早すぎた埋葬が兄のロデリックに罪の意識を負わせ、忌まわしい不安となって彼の心を蝕むのである。すでに見たように、その不安はやがてマデラインの復活によって現実のものとなり、悲劇的な結末を招くことになる。兄妹が由緒ある一族の直系の子孫であることや、二人が近親相姦的な関係によって結ばれていることなど²³⁾、ほかにも「占拠された屋敷」との類似点が多い。ロデリックを脅かす「どこからともなく響いてくる低い、はっきりとせぬ物音」(241:354)も、迫りくる崩壊の予兆として、その効果を遺憾なく發揮している。

登場人物たちが物音の正体を突き止めることに関心を示さない点も似ている。彼らは、それが意識下から響いてくる自分自身の声であることを無意識のうちに感じとっており、だからこそ、宿命的なものとして受け入れるしかないのである。その意味で、彼らはまさに自動人形のような存在だと言えよう。悲劇的な運命に立ち向かう努力を始めから放棄している彼らは、人間らしい意思を完全に喪失してしまったかのような印象を与える。彼らの外見にも注意すべきであろう。双生児であるロデリックと妹のマデラインは、「はっとするような酷似」(240:353)によってほとんど見分けがつかないほど似通っている。両者とも死人のように青ざめた顔色をしており、生命を感じさせるような特徴はほとんど見られない。W. H. オーデンは、ポオの作品には「時間と空間のなかで現実に生存する人間」²⁴⁾がまったく登場しないと述べている。別の角度から言うと、物語の厳密な構成のために登場人物たちの行動が極度に制限されている、つまり、物語全体を支配する照応の効果が優先されて、彼らの個性や自由意志は完全に殺されているのである。

「占拠された屋敷」に登場する兄妹も同様である。屋敷での閉鎖的な生活環境は、彼らの個性を際立たせるどころか、逆に、双生児のような類似

を与えている。物音に対する反応も両者の間で完全に一致している。そこには対立もなければ葛藤もない。彼らは、有無を言わさぬ物音の侵入に対して終始受け身の立場に身を置いている。マリア・ルイサ・ローゼンブラット María Luisa Rosenblat は、この点について以下のように述べている。「登場人物たちは互いにはっきりと区別されていない。二人の兄妹は屋敷と分かちがたく一体化している。彼らは、物語の芸術的な統一性の枠内でひとつの役割を果たしており、ストーリーに適応させられている」“los personajes no están bien diferenciados el uno del otro ; hermano y hermana forman una unidad indivisible con la casa. Ellos cumplen una función dentro de la unidad artística del cuento, están adaptados a la historia”²⁵⁾。

登場人物たちの心理描写が完全に省かれている点も両作品に共通して見られる特徴である。先に見た「強度」の技法にも関わることであるが、周囲の環境がおのずから登場人物たちの内面を物語るように仕組まれているため、補助的な説明や描写がまったく見られないのである。その意味で、まさに自足的な作品世界が成立していると言えるだろう。

2 「偏頭痛」

照応の原理に基づく厳密な構成がより明瞭な形で認められるのが、ここで取り上げる「偏頭痛」²⁶⁾である。同じ『動物寓意譚』に収められたこの作品は、架空の動物「マンクスピア」“mancuspia”をめぐる不気味な物語である。

登場人物たちは夏のあいだ農場に住み込みながら、マンクスピアの飼育に忙殺されている。彼らは、厳密に定められた日課に従って順調に仕事をこなしているが、眩暈や頭痛、神経過敏や方向感覚の喪失といった奇妙な症状に悩まされている。一方、屋外のマンクスピアたちにも異変が生じてくる。異常な興奮に取りつかれた彼らは、毎晩、不気味な唸り声をあげながら家のまわりを歩き回る。マンクスピアたちの錯乱と登場人物たちの偏頭痛は、歩調を合わせるように呼応しながら進行し、ついには幻想的な結

末のなかで重なり合う。

この物語は、登場人物たちの一人によって書かれた飼育日誌あるいは病状記録という体裁をとっている。マンクスピアたちの健康状態や生育状況と並んで、偏頭痛を始めとするさまざまな病状が克明に記されていくのである。ところが、両者は次第に密接な関係によって結ばれていく。あたかもマンクスピアが、登場人物たちの病状を外面的に形象した生き物であるかのような印象を与えるのだ。このことは、例えば、マンクスピアの唸り声が高まるにつれて偏頭痛による苦痛が激しさを増していくといった記述によく表れている。

作品を読んでまず気がつくのは、登場人物たちが常に精神的な緊張を強いられているという事実である。マンクスピアの飼育によって生計を立てている彼らは、厳密に定められた手順にしたがって、細かな注意を要する作業を慎重にこなしている。少しの手違いでもあれば、すべては台無しである。万事うまくやらなければならないという緊張感は、いつしか強迫観念にまで膨らんでいく。それが具体的な形をとって外に現れたとき、偏頭痛という症状が生じたのではないだろうか。つまり、目に見えない強迫観念が偏頭痛となって顕在化し、それが外界のマンクスピアに投影されたのではないか。事実、マンクスピアたちは、原因不明の病に倒れたり、囲いの外へ勝手に出てしまったり、異常な興奮に取りつかれたり、次第に手のつけられない状態に陥っていく。登場人物たちは、自分たちの恐れていることがすべて現実の出来事となってしまう様子を目の当たりにするのである。両者の並行関係は明白で、彼らの抱える内面の不安がそのまま外部世界で繰り返され、視覚化されているといっても過言ではない。

このように、人間の内部(=抑圧された不安)と外部の現実(=マンクスピア)は、互いに交錯し、浸透し合うものとして描かれている。この現象はさらに、偏頭痛とマンクスピアの合一という幻想を呼び起こす。家の中に侵入してきたマンクスピアは、ついには登場人物たちの頭の中に入り込み、激しく動き回る偏頭痛となって彼らを苦しめるのである。

物語は、結末に向けてますます非現実的な色合いに染められていく。ある日、登場人物たちは食堂に集まると、忍びよるマンクスピアの気配に怯えながら医学書を朗読する。「生き物のようなものが頭の中で輪を描くようにして歩き回る」(142:134)という病状説明に出くわした彼らは、それが現に自分たちを悩ませている偏頭痛の症状にぴったり符合していることに気づく。マンクスピアたちの唸り声が高まるにつれ、医学書を読み上げる彼らの声も大きくなっていく。最後の一節を見てみよう。「僕たちは本の上からお互いの顔を見つめ合う。僕たちのひとりがマンクスピアの吠え声がかんたん大きくなっていると身振りで知らせるが、僕たちは今ここにすべてがあると信じきって本に戻っていく。そこでは生き物のようなものが、輪を描きながら、窓に、耳にぶつかっており、お腹をすかせて死にかけているマンクスピアの吠える声が聞こえている」(143:135)。すべては今「そこ」で、つまり本の中で起きている。偏頭痛もマンクスピアとともに、本(テキスト)の中に取り込まれてしまうのだ。こうして、マンクスピア、偏頭痛、テキストの三位一体が実現される。

この幻想的な場面は、「アッシャー家の崩壊」の結末を彷彿させる点で興味深い。すでに見たように、ロデリックのために語り手が読んで聞かせる物語は、現実世界との奇妙な一致を呼び起こし、本来交わるはずのない二つの世界は見事に交錯してしまう。フィクションと現実の乖離を前提とした常識的な「読み」が、根底から揺さぶられるのである。

「アッシャー家の崩壊」では、「うつろな眼のような窓」(231:335)をもつ屋敷が、ロデリック・アッシャーの風貌に重ね合わされていたが、建物と人間の同一化は「偏頭痛」にも見られる。異常な興奮に取りつかれたマンクスピアたちは、ある瞬間から「頭の中で輪を描くようにして歩き回る」偏頭痛と一体化してしまうのであるが、それと同時に〈建物＝人間の頭〉の関係が示されるのである。「頭蓋骨がまるで鉄甲のように脳を締めつける——いい表現だ。生き物のようなものが頭の中で輪を描くように歩きまわっている(すると、この家は僕たちの頭ということになる。家の中

をマンクスピアが歩きまわっている感じがする。それに、窓のひとつひとつは耳で、外で唸り声をあげているマンクスピアたちの声を聞きとろうとしているのだ」(142:134)。

以上見てきたように、「偏頭痛」に見られる照応の関係は明らかであり、この点でポオの作品との類似を指摘することができる。マリア・ルイサ・ローゼンブラットも言うように、彼らの作品においては、「登場人物、状況、出来事、これらすべてが全体的な調和のなかで照応し合い、アナロジーの関係によって結ばれている」“Personajes, situaciones y eventos se corresponden armónicamente y se relacionan analógicamente”²⁷⁾。ここに言う「全体的な調和」が、物語の内部構造そのものに属していることは言うまでもないだろう。

また、登場人物たちの個性や心理状態に関する描写がほとんど見られない点も「アッシャー家の崩壊」と共通している。登場人物たちの名前はもちろん、外見的特徴や性格など一切が不明である。最後まで「僕たちのひとり」“uno de nosotros”としか呼ばれない彼らは、まるで操り人形のように、マンクスピアの異常な行動に翻弄されつづける。

3 「動物寓意譚」「パリにいる若い女性に宛てた手紙」

「占拠された屋敷」と「偏頭痛」に見られる構成上の仕組みを、「アッシャー家の崩壊」との比較を中心に見てきたわけだが、『動物寓意譚』に収められたその他の作品についても簡単に触れておきたい。

表題作の「動物寓意譚」Bestiario は、少女イサベルが親類のフネス家で過ごす一夏の経験を綴った物語である。この作品で印象的なのは、屋敷の中をトラが歩き回るといふ異常な状況をフネス家の人たちが宿命的なものとして受け入れているという事実である。彼らは、トラとの遭遇を避けながら表向き平穏な生活を送っているのであるが、イサベルの奸計によって最後は悲劇的な結末を迎えてしまう。トラが何を象徴する生き物なのかはまったく明らかにされていないが、作品をよく読むと、フネス家の人間

関係に絡む後ろ暗い秘密や、それに伴う彼らの心理的な不安がトラの存在と深く関わっていることが見えてくる。「偏頭痛」のマンクスピアや「占拠された屋敷」における不気味な物音と同じように、フネス家を脅かすトラは、人間の内面を象徴する生き物として描かれているのである。さらに、「アッシャー家の崩壊」との類似に関して言えば、ガラスケースに入れた蟻をイサベルが熱心に観察する場面が挙げられる。彼女にとって、無数の蟻が不気味にうごめくガラスケースの世界は、フネス家でひそかに進行する秘密の物語を象徴的に再現する小世界なのである。「大きな世界をガラスケースの世界で反復する」“repetir el mundo grande en el de cristal”²⁸⁾ことに喜びを見出す彼女は、自分の知らない大人の世界の秘密に触れていく。さりげなく挿入されたこのエピソードは、「アッシャー家の崩壊」における劇中劇と同様、物語の結末を暗示する伏線としての役割を果たしている。

「パリにいる若い女性に宛てた手紙」Carta a una señorita en París²⁹⁾は、語り手が次々にウサギを吐き出すという異常な出来事を扱った物語である。ウサギを寓意的な生き物として受けとめるべきか、あるいは現実の生き物として受けとめるべきか、読者は少なからず戸惑うはずである。『動物寓意譚』というタイトルからすると、当然前者の可能性も考えられるが、「ふわふわした生温かい産毛」(113:16)をもつウサギの写実的な描写を見ると、生々しい存在感を備えた生き物のようにも思われてくる。いずれにせよ、「動物寓意譚」のトラや「偏頭痛」のマンクスピアと同様、人間の内面を映し出す生き物として描かれていることは確かである。語り手は、知り合いの女性が留守にしているアパートにたまたま滞在することになるのだが、「空気が細かな網目状になっていて、それが閉じられた秩序を作りあげている」(112:13) その部屋は、女性の内面を映し出す住空間として描かれている。「家の中にあるものはどれもこれもよく考えたうえで配置してあり、そうした配置はこの家の、そして現在遠くで暮らしている人の心を映し出している。だから、小さなコップを動かすということは、そうした関係の組み合わせをかき乱すということにはほかならない」(112:

14)。語り手は、聖域である女性の部屋に「ずかずか踏み込んでいく」(112:13) ことに対して「ひどく罪深いことをしたような気持ち」(112:13) を抱く。この罪悪感が次第に高まるにつれ、語り手は次々とウサギを吐き出し、最後は女性の部屋を台無しにしてしまう。

これら二篇は、寓意的解釈の余地を比較的多く残している点で、先に見た「占拠された屋敷」や「偏頭痛」とは異質の作品と言えるかもしれない。しかし、そのような違いはあるにせよ、構成上の配慮が隅々まで行き届いている点では共通している。人間の内面に巣くう抑圧された不安や葛藤が、それぞれに意味をもつ細部の積み重ねを通して効果的に描かれ、ポオの言う「印象の統一」に支えられた作品世界が成立しているのである。

IV アナロジーに基づく現実認識

さて、ポオとコルタサル作品に見られる構成上の特徴、すなわち、照応の原理に支えられた自己完結的な作品世界の仕組みについて見てきたわけだが、そこに彼らの現実認識が深く関わっていることも忘れてはならない。作品を一つのマイクロコスモスと見なす考え方の背景には、単なる技法のレベルを超えた、ある種の世界観のようなものが横たわっていると考えられるのである。

この点に関してマリア・ルイサ・ローゼンブラットは、ロマン主義との関連に注目しているが³⁰⁾、示唆に富む指摘だと言わなければならない。大宇宙と小宇宙の照応を説くロマン主義の理念は、確かに、有機的な構造を備えたポオとコルタサル作品の本質を解き明かしてくれるように思われる。だが、結論を急ぐ前に、両作家とロマン主義との関わりを簡単に見ておこう。

ポオがイギリスやドイツのロマン主義から少なからぬ影響を受けていたことはよく知られている。例えば、文学作品における「効果」についての理論が、ヴィルヘルム・シュレーゲルの『劇芸術と文学に関する講義』から着想を得ていることは谷崎精二も指摘しているし³¹⁾、弟のフリードリ

ヒ・シュレーゲルの「ゲーテの『マイスター』について」を読むと、その類似はさらに歴然としている。ゲーテの作品をロマン主義精神によって読み解いたこの批評文は、その後のロマン派の運動に大きな影響を与えたことでも知られるが、その中に次の一節がある。「完全な有機的構造を持ち、かつ有機的機能を示す作品が、総合体へと自己形成しようとする生来そなわった本能的衝動は、作品の大きな部分にも細部にもあらわれる。どんな休止符でさえ偶然なものではなく、無意味ではない」³²⁾。このような「調和と統一」に支えられた作品は、シュレーゲルの言葉を借りれば、「それ自体完結した一個の全体」³³⁾として存在する。

書物という宇宙の仕組みを解き明かした上の一節には、先に触れた大宇宙と小宇宙の照応を説くロマン主義の理念が凝縮されていると言ってもよい。シュレーゲルも言うように、作品の「完全な有機的構造」を根底から支えるものは、「天地万有に対する感覚」³⁴⁾を何よりも重視するロマン主義の世界観にはかならないのである。

こうした世界観がポオの作品にも反映されていることを示す一例として、『ユリイカ』を挙げることができる。「神のプロットは完璧であります。そして宇宙こそ神のプロットであります」³⁵⁾という有名なテーゼによって知られるこの作品は、ポオの詩的想像力が美しく結晶した壮大な宇宙生成論である。彼は、「完璧なる首尾一貫」³⁶⁾こそ宇宙を支える根本原理であるとした上で、万物を統べる照応の原理の核心に迫っていく。興味深いのは、それが分析的思考によって捉えられるものではなく、詩的直観によって感得されると説明されている点であろう。

ポオによると、「完璧なる首尾一貫」は、宇宙を構成するあらゆる原子に及んでいる。個々の原子は、互いに牽引し、共鳴し合うことによって、無限の照応を織りなしている。例えば、目の前のごく小さな塵を動かしただけでも、全宇宙の運行に何らかの影響が及ぼされる。ポオが「言葉の力」のなかでアガトスに言わせているように、「空気に与えられた衝動の一つ一つ」は、「宇宙内に存在している個々の物体に影響を与える」³⁷⁾ので

ある。これが作品の構造を規定する基本原理として働くとき、緻密な構成に支えられた「アッシャー家の崩壊」のような作品が生まれることは言うまでもないだろう。

こうしたロマン主義的な世界観が、ポオを経由してコルタサル作品にも受け継がれていることは十分に考えられる。同時に、ロマン派の作家たちに寄せたコルタサルの直接的な関心も見逃すことはできない。彼が若い頃からキーツやシェリー、ノヴァーリスを始めとするロマン派の作品に親しんできたことは、作家としてデビューする前の書簡を集めた『フリオ・コルタサルの知られざる手紙』*Cartas desconocidas de Julio Cortázar*を見れば明らかである³⁸⁾。とりわけキーツの影響は大きく、彼の詩の魅力を縦横に論じた浩瀚な書物『ジョン・キーツの肖像』*Imagen de John Keats*を書き上げたコルタサルは、この詩人に関する総合的かつ本格的な研究をアルゼンチンで最初に試みた文学者であることに大きな誇りを感じていたようだ。

『ジョン・キーツの肖像』の中で最も興味深いのは、キーツの詩的体験を手掛かりに、人間の本性にひそむ「類推的傾向」“*dirección analógica*”³⁹⁾に光を当てた第十章である。コルタサルによると、私たち人間はすべて、理性の皮膜に包まれた心の奥底に「類推的傾向」を備えている。論理を超えた直観によって「万有との完全な合一」“*identidad absoluta con lo universal*”⁴⁰⁾を図ろうとするこの心的傾向は、未開人における原始心性や魔術的思考とも深い関わりを有しているという。これが隠秘学の伝統とともにロマン主義の精神風土の底流をなし、やがて象徴主義やシュルレアリスムといった反合理主義を標榜するもろもろの文学運動を生み出す遠因となったことはよく知られている。ロマン主義の系譜を通史的に捉えるコルタサルの視点は、アナロジーに基づく世界観が、地域的、歴史的な限定を超えた普遍的な人間精神の営みに根ざしていることを示唆している点で興味深い。

また、『八十世界一日一周』*La vuelta al día en ochenta mundos*

(1967)と題された作品には、ノヴァーリスを始めとするロマン派の運動に触れたエッセーが収められている。この中でコルタサルは、ノヴァーリスの「青い花」の探求を引き合いに出しながら、以下のように述べている。「ノヴァーリスは、内部世界は外部世界に至るための、そして両者が完全に一つであることを発見するための不可避の道であることを予見した」“Novalis presintió que el mundo de adentro es la ruta inevitable para llegar de verdad al mundo exterior y descubrir que los dos serán uno solo”⁴¹⁾。これは、ノヴァーリス自身の次の言葉とも響き合うものである。「われわれは宇宙をへめぐる旅を夢みる。とすれば、宇宙はわれわれの内部にあるのではないか？われわれは、われわれの精神の深所を知らない。内部へと、神秘的な道は通じている」⁴²⁾。精神の深みに沈潜することによって宇宙の神秘を感得するという考えは、ロマン主義における夢の重要性を知る上でも見逃せないものである。ともあれ、コルタサルの考えるロマン主義的な世界観が、内部世界と外部世界、あるいは、大宇宙と小宇宙のアナロジーという観念を基盤としていたことは明らかである。

すでに見たように、ポオとコルタサル両者の作品においては、登場人物たちの内面と周囲の環境が微妙な調和を保ちながら、自己完結的な世界を形作っていた。内部世界と外部世界は、いわば合わせ鏡のような関係によって結ばれているのである。その関係が、同時に、細部と全体の照応に支えられた「球体」の構造を作り上げていることは言うまでもない。

このように、ポオとコルタサルの接点をロマン主義の系譜に求めることは確かに有効である。ただ、コルタサルも示唆しているように、アナロジーに基づく世界観をロマン主義に限定することなく、より普遍的なレベルで捉えなおす視点も必要であろう。つまり、論理的世界観に対する批判という観点からその意義を問いなおすことができるのではないかということである。コルタサルは、みずからの作品について次のように述べている。「僕がこれまで書いてきた短篇は、そのほとんどが幻想的なジャンル（ほかに適当な名称がないので、こう呼ばざるをえないのだが）に属しており、

あのまやかしのリアリズムとは対立している。十八世紀の哲学的、科学的楽観主義によれば、この世界はさまざまな法則、原理、原因と結果の関係、きわめて明確な心理学、きちんと作成された地勢図といったものの体系によって、多少とも調和のとれた形で支配されているとのことだが、一切がそうした世界の中で記述し、説明することができると思込んでいるのが、僕の言うまやかしのリアリズムである。僕自身は、それよりもっと秘めやかで伝え難い秩序があるのではないかと考えている⁴³⁾。

「アッシャー家の崩壊」や「占拠された屋敷」、あるいは「偏頭痛」における照応の世界は、何よりもまず、人知を超えた宿命的なものとして描かれていた。登場人物たちの身に降りかかるさまざまな現象が彼らの内面と密接に結びついていることは明白であるにしても、両者の結びつきの原因を論理的に解明することは不可能である。登場人物たちにしても、自分たちを取り巻く不可解な現象の連鎖を自明のものとして受け入れるしかない。逆に言えば、論理を超越しているからこそ、人間の運命を左右する不条理な力として迫ってくるのである。その意味で、まさに「秘めやかで伝え難い秩序」が作品世界を覆い尽くしていると言える。説明的な描写が省かれているのも、それが通常の認識を超えた「伝え難い」性質のものであるからだ。私たち読者も、照応を通じて浮かび上がってくる統一のとれた世界をまるごと受け入れるしかない。そこに、「まやかしのリアリズム」に対する批判としての物語が生まれる余地もあるのではないだろうか。

おわりに

本稿ではまず、ポオの作品に関するコルタサルの理論的考察を取り上げ、短篇創作における両者の関係を検証した。照応の原理に基づく「球体」としての構造に着目したコルタサルの視点は、彼自身の短篇小説論のみならず、「占拠された屋敷」や「偏頭痛」をはじめとする初期短篇作品にも生かされている。私たちは、「アッシャー家の崩壊」との比較を通してその点を明らかにした。彼らの作品には、照応の「効果」を追求する構成上の

配慮が一貫して認められるのである。登場人物たちの心理状態や周囲の環境はもちろん、物語を構成するあらゆる要素が共鳴し合うなかで、ポオの言う「印象の統一」に支えられた作品世界が成立する。そこには、大宇宙と小宇宙の照応を説くロマン主義の理念が深く関わっているのであるが、重要なのは、ロマン主義的な世界観が、論理を超えた秩序を志向するという事実であろう。科学的思考によって捉えることのできない「秘めやかで伝え難い秩序」に関心を抱きつづけたコルタサルは、アナロジーに基づく幻想的な世界を追求するなかで、既成の秩序に対する批判を試みたと言える。

このように、論理的世界観に対する批判という観点からコルタサルとポオの関連性を指摘することができるのであるが、両者の相違についても簡単に触れておきたい。折りにふれポオを称賛していたコルタサルは、ポオの作品を特徴づけるゴシック小説風の手法に対しては、むしろ批判的な見解を抱いていた。周知のように、ポオの作品には、人里離れた古城や廃墟、地下墓地、死者の蘇りや亡霊の徘徊といったテーマが頻出する。コルタサルは、恐怖を作為的に演出するそのような旧弊な「文学的仕掛け」“trucos literarios”⁴⁴⁾に頼っているのは、批判的な現代の読者を引きつけることはもはや不可能であると考えていた。つまり、日常から遊離した幻想ではなく、日常のただ中にひそむ幻想に目を向けることの必要性を認識していたのである。あるインタビューの中で彼は、後者を「現代的な幻想」“lo fantástico moderno”⁴⁵⁾と呼んで前者と明確に区別している。

「占拠された屋敷」と「偏頭痛」は、依然としてポオの影響が認められる作品である。しかし一方で、ポオの作品とは異なる要素が見られることも事実である。例えば「アッシャー家の崩壊」と「占拠された屋敷」の両者では、幻想をめぐる処理の仕方には大きな隔たりが存在する。前者では、特殊な環境における特殊な恐怖がゴシック小説的な手法で描かれているのに対し、後者ではむしろ、日常世界にひそむ不条理に光が当てられている。語られている内容がいかにも多くの謎に満ちていようとも、現実世界との断

絶は存在しないのである。この点に着目したハイメ・アラスラキは、コルタサル作品に見られる幻想性を “neofantástico”⁴⁶⁾と定義しているが、『動物寓意譚』以降の作品になると、この傾向はより顕著になる。私たちはそこに、ポオの影響を脱して独自の地平を切り拓いていくコルタサルの新機軸を読み取るべきだろう。したがって、今後の課題としては、本論で明らかにされたポオとの共通点を「現代的な幻想」の視点から捉えなおすことが求められる。その作業を通して私たちは、コルタサル作品のもつ独自性を十分に明らかにすることができるはずである。

注

- 1) Julio Cortázar, “Introducción” en Edgar Allan Poe, *Ensayos y Críticas*, traducción, introducción y notas de Julio Cortázar (Madrid: Alianza Editorial, 1987), p.14. なお、本論文中の引用に際しては、邦訳のない場合は拙訳の後に原文を掲げ、邦訳のある場合はそれに従った。
- 2) Ibid., p.18.
- 3) Julio Cortázar, “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica” en *Obra crítica*/3, ed. de Saúl Sosnowski (Madrid: Alfaguara, 1994), p.96.
- 4) コルタサルがプエルトリコ大学出版局 (Ediciones de la Universidad de Puerto Rico) から発表したポオの批評作品のスペイン語訳は、*Obras en Prosa II, Ensayos y Críticas* に収録されたが、本稿では Alianza 版 (註1) を使用した。
- 5) Edgar Allan Poe, “The Philosophy of Composition” in *The Fall of the House of Usher and Other Writings*, edited with an introduction by David Galloway, (London: Penguin Books Ltd., 1988), p.482. エドガー・アラン・ポオ『ポオ詩と詩論』福永武彦他訳、東京創元社、1994年、223ページ。
- 6) Ibid. 同上書。
- 7) Julio Cortázar, “Introducción”, p.33.
- 8) Ibid., p.34. 「強度」に関連して、コルタサルは、ボルヘスの作品から「言葉の儉約」“economía del lenguaje” の概念を学んだと述べている。これについては、Julio Cortázar y Omar Prego, *La fascinación de las palabras* (Buenos Aires: Alfaguara, 1997), p.97 を参照。
- 9) Julio Cortázar, “Introducción”, p.37.
- 10) Edgar Allan Poe, “Nathaniel Hawthorne” in *Complete Works*, vol.7 (New

- York : Fred De Fau & Company, 1902), p.344.
- 11) Julio Cortázar, “Introducción”, p.35.
 - 12) Julio Cortázar, “Del cuento breve y sus alrededores” en *Ultimo Round*, Tomo 1, 11 a. ed. (México : SigloXXI, 1988), p.60.
 - 13) Julio Cortázar, “Introducción”, p.48.
 - 14) ジュルジュ・プーレ『詩と円環』近藤晴彦訳、審美社、1973年、37-42ページ。プーレは次のように述べている。「空間が狭くなるほどポオは満足する。(中略) 周辺に囲まれ、彼が占める確実な空間に引きこもって、ポオ的な詩、短篇とは、それ自体で存在する」。
 - 15) Julio Cortázar, “Introducción”, p.37.
 - 16) ポオの作品からの引用に際しては、Edgar Allan Poe, “The Fall of the House of Usher” in *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe* (London : Penguin Books Ltd., 1982) を参照した。以後、末尾にページ数のみを示す。日本語訳は、エドガー・アラン・ポオ『ポオ小説全集1』(阿部知二他訳、東京創元社、1975年) を使用し、同じくページ数を原文ページ数の後にコロんで区切って示した。
 - 17) Julio Cortázar, “Introducción”, p.20.
 - 18) 「占拠された屋敷」からの引用に際しては、Julio Cortázar, “Casa tomada” en *Cuentos completos/I* (Buenos Aires : Alfaguara, 1998) を参照した。以後、末尾にページ数のみを示す。日本語訳は、フリオ・コルタサル『悪魔の誕・追い求める男他八篇』(木村榮一訳、岩波文庫、1992年) を使用し、同じくページ数を原文ページの後に示した。
 - 19) Sonia Arellano González, *3 Eslabones en la narrativa de Cortázar* (Santiago de Chile : Editorial del Pacifico, 1972), pp.26-27. 「占拠された屋敷」における屋敷と住人の同一化については、Marta Morello-Frosch, “La relación personaje-espacio en las ficciones de Cortázar” en *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*, editado por D. Lagmanovich (Barcelona : Ediciones Hispam, 1975), p.119 も参照。Marta Morello-Frosch は、屋敷に染みついた先祖の記憶という観点から屋敷=登場人物の関係を指摘している。
 - 20) Jaime Alazraki, *Hacia Cortázar : Aproximaciones a su obra* (Barcelona : Anthropos, 1994), p.72.
 - 21) この点については、ibid., p.72. を参照。従来のような寓意的解釈の例が紹介されている。また、Sonia Arellano González, op.cit., pp. 17-34 と木村榮一「フリオ・コルタサルの世界—IV」(『神戸外大論叢』第33巻2号、1982年、59-60ページ) の両者は、屋敷からの追放劇を、近親相姦の禁止とその侵犯という観点から分析している。

- 22) Noé Jitrik, “Notas sobre la ‘zona sagrada’ y el mundo de los ‘otros’ en *Bestiario* de Julio Cortázar” en *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos* (Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968), p.14 は、「占拠された屋敷」における不気味な物音の存在を“las fuerzas invasoras”と定義した上で、それが登場人物の内面に起因すると述べている。
- 23) 「アッシャー家の崩壊」における近親相姦的な関係については、レオ・シュピッツァー「〈アッシャー家の崩壊〉について」(八木敏雄編訳『アメリカ文学作家論選書エドガー・アラン・ポー』冬樹社、1976年、145ページ)を参照。シュピッツァーは、ロデリックとマデラインの関係を「肉親同士の愛によって相互に結びつけられた双生児」「近親相姦的な不毛の愛」と定義している。また、コルタサルは、二人の関係を「近親相姦的な情欲」“una pasión incestuosa”という点から分析している。これについては、Julio Cortázar, “Introducción”, p.47を参照。一方、「占拠された屋敷」における近親相姦的な関係については、Marta Morello-Frosch, op.cit., p.20 や、María Luisa Rosenblat, *Poe y Cortázar: Lo fantástico como nostalgia* (Caracas: Monte Avila, 1989), p.90を参照。前者は、兄妹の関係を「近親相姦的共生」“coexistencia incestuosa de la pareja”として捉え、後者は「近親相姦的關係」“relación incestuosa”と定義している。コルタサル自身、作品における「近親相姦的状況」“situación incestuosa”に言及している。これについては、Julio Cortázar y Omar Prego, op.cit., p.93を参照。
- 24) W. H. オーデン「エドガー・アラン・ポー」『アメリカ文学作家論選書エドガー・アラン・ポー』126ページ。
- 25) María Luisa Rosenblat, op. cit., p.90. 同様の指摘は、Sonia Arellano González, op. cit., p.41 にも見られる。
- 26) 「偏頭痛」からの引用は、Julio Cortázar, “Cefalea” en *Cuentos completos/1*を参照した。以後、末尾にページ数のみを示す。日本語訳は、フリオ・コルタサル他『遠い女——ラテンアメリカ短篇集』(木村榮一編訳、国書刊行会、1996年)を使用し、同じくページ数を原文ページの後に示した。
- 27) María Luisa Rosenblat, op. cit., p.83.
- 28) Julio Cortázar, “Bestiario” en *Cuentos completos/1*, p.169.
- 29) Julio Cortázar, “Carta a una señorita en París” en *Cuentos completos/1*, p.113. 以後、引用は末尾にページ数のみを示す。日本語訳はフリオ・コルタサル『悪魔の誕・追い求める男他八篇』を使用した。
- 30) María Luisa Rosenblat, op. cit., pp.22-24.
- 31) 谷崎精二『エドガア・ポオ——人と作品』研究社、1967年、195ページ。
なお、ポオとロマン主義との関係については、David Galloway, “Introduction”

- in *The Fall of the House of Usher and Other Writings*, p.12. の次の指摘が参考になる。“Poe’s relationship to the European romantic tradition—to Coleridge and De Quincey, to Byron, Keats and Shelley, to the Gothic traditions of Germany and the critical theories of Schlegel—is more immediately recognizable than any American tradition” また、F. O. マシーセン「エドガー・アラン・ポー」(『アメリカ文学作家論選書エドガー・アラン・ポー』81ページ)の次の指摘も参照。「彼は〈計画すること〉と〈部分を全体の厳格な支配下に置くこと〉の重要性を格別に強調し、シュレーゲルに彼が見つけた〈関心の単一性ないし統一性〉という言葉に当初から関心を持ちつづけた」。
- 32) F. シュレーゲル「ゲーテの『マイスター』について」 藪田宗人編訳『無限への憧憬——ドイツ・ロマン派の思想と芸術』国書刊行会、1989年、120ページ。
- 33) 同上書、125ページ。
- 34) F. シュレーゲル「ゲーテの『マイスター』について」120ページ。今泉文子(『鏡の中のロマン主義』勁草書房、1989年、41ページ)は、ロマン主義の理念が「森羅万象のなかにコレスポンダンスを認め、あるいは、可視のものとは不可視のもの、人間と宇宙、または内部世界と外的世界といった二極のものの中に、アナロジカルな関係を、すなわち内的同一性を見究め」ることであると述べている。
- 35) Edgar Allan Poe, “Eureka” in *The Science Fiction of Edgar Allan Poe*, collected and edited with an introduction and commentary by Harold Beaver (London: Penguin Books Ltd. 1976), p.292. エドガー・アラン・ポオ「ユリイカ」『ポオ詩と詩論』402ページ。
- 36) *Ibid.*, p.219. 同上書、296ページ。
- 37) Edgar Allan Poe, “The Power of Words” in *The Science Fiction of Edgar Allan Poe*, p.173. 日本語訳は、エドガー・アラン・ポオ『ポオ小説全集3』(佐伯彰一他編訳、東京創元社、1975年)を参照した。なお、谷崎精二(前掲書、204ページ)は、ポオの宇宙論と小説論の間に見られるアナロジックな関係について次のように述べている。「彼は作品のプロットと宇宙の本質の間に類推(アナロジー)を設定した。宇宙が神のプロットであると同様に、作品のプロットは各部分(すなわち各アトム)が相互に依存し、一つのアトムが取り除かれたら全宇宙が形を変えるごとく、プロットの一部もまたそうでなければならない」。
- 38) Mignon Domínguez, *Cartas desconocidas de Julio Cortázar* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992), pp.30–32.
- 39) Julio Cortázar, *Imagen de John Keats* (Madrid: Alfaguara, 1996), p.515.

- 40) Ibid., p.512.
- 41) Julio Cortázar, "Morelliana, siempre" en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Tomo 2, 23a. ed. (México: Siglo XXI, 1988), p.181.
- 42) ノヴァーリス「雑録集」『青い花／ザイスの弟子たち』 藺田宗人、今泉文子訳、国書刊行会、1983年、287ページ。
- 43) Julio Cortázar, "Algunos aspectos del cuento" en *Obra crítica*/2, p.368.日本語訳は、フリオ・コルタサル『悪魔の涎・追い求める男他八篇』（木村榮一訳）の解説を参照した。
- 44) Julio Cortázar, "El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica" en *Obra crítica*/3, p.96.
- 45) Julio Cortázar y Omar Prego, op.cit., p.89.
- 46) Jaime Alazraki, op.cit., p.62.