

ボルヘスの迷宮(1)

——その仄暗い一郭で——

山 田 眞 史

入口

グスターボ・アドルフォ・ベッケルからスペインの現代詩あるいはスペイン語の現代詩（すなわちラテン・アメリカのものも含めた現代詩）が始まるというのは、当の詩人たち自身を含め多くの論者の一致するところだろう。たとえばフアン・ラモン・ヒメネスの意見はそうした考えの代表的なものだろう。しかしラテン・アメリカの詩人たちの側からは時として異論もある。スペイン語の現代詩もしくはスペイン語圏の現代詩は、ベッケルからではなく、(ニカラグアの) ルベン・ダリオと共に始まるという、たとえば、(メキシコの) オクタビオ・パスの見解だ。パスによれば、スペイン語の現代詩 (la poesía moderna en la lengua española) の歴史の始まりのひとつはフアン・ラモン・ヒメネスに、もう一方はルベン・ダリオを中心とするモデルニスモの詩人たちに求めることができるということになる¹⁾。

しかしながらこのヒメネスにしてもダリオにしてもベッケルから大きな影響を受けているのは疑いを入れないことなので、彼ベッケルからスペインの、あるいはスペイン語の現代詩は始まると言ってよいだろう。そしてベッケルの影響は、この大西洋をはさんだ新旧両大陸の偉大な詩人ヒメネスとダリオの二人だけにはとどまっていない。ベッケルの詩の強い影響力は、大きなそしてたえまのない波のようにして、アントニオ・マチャードを初めとする現

1) Paz (1988), p.107.

在に至るまでのさまざまな世代の詩人たちにまではるかに及んでいる。すなわち後続のモデルニスモ、象徴派、27年の世代、さらにはポストモデルニスモなどに対するベッケルの先駆性、そして今日においても今なお衰えていない彼の有効性は日々あらためて認識されていると言えるだろう。

このことは優れたベッケル研究者であり詩人でもあるラファエル・モンテシーノスが最近になって刊行した本のタイトル『先週ベッケルが死去した』(*La semana pasada murió Bécquer*) が端的に示している²⁾。このタイトルの言わんとするところは、(1870年に死んだ)ベッケルがあたかも先週死去したばかりであるかのようにスペインの現代詩にとってはその影響するところが大きいということである。ついでに言うておけば、この「先週ベッケルが死去した」ということばは、ベッケルの親友であるナルシソ・カンピーリョが友人にベッケルの死を知らせた手紙のなかの一節からとられている。いずれにしても、モンテシーノスが指摘する通り、彼ベッケルの「現前がそれほどリアルである」(*Tan real es su presencia*) ということは確かなことである³⁾。

ここまでは「詩人」としてのベッケルである。しかしベッケルには散文家としての顔もある。彼は幻想文学のジャンル (*género fantástico*) において——ここで幻想文学と呼ぶのはトドロフによるこのジャンルの定義に合致する物語をさす⁴⁾——カゾット、ホフマン、ポー、ネルバル、メリメらの作品にまさるとも劣らない超自然の物語を書き残している⁵⁾。そしてそれらは幻想物語として優れているばかりでなく、スペイン語の散文としてもきわめて質が高い。そこには、ひとつの、現代の物語のための散文へ向けての出発があると言えよう。彼の散文の特徴は簡潔でありながらイメージの喚起力にきわめて富む表現に溢れているところにあるだろう。特に、自然の現象を、風景

2) Montesinos (1992)

3) Montesinos (1992), p.1.

4) Todorov (1976)

5) Sebold はこれらの幻想文学の作者を列挙し、そのうちの誰もベッケルほどに幻想の詩学に心をくだかなかつたと指摘している。Sebold (1989), p.9.

を、描くときのベッケルの文章は、他の書き手によるそれらの描写をまったく寄せつけない力を持っている。

彼の、とりわけ散文作品のなかでの、自然を見る眼、風景と交流する感覚というものは、彼以前の世代にも、また同時代のどの作家にも見られない独特のものであり、ベッケルという偉大な文学者の全体像のなかでのこの面は、我が国の伝統的詩歌の詩人たちの自然との交感の仕方とも相通ずるところがあるように見える瞬間がある。

ベッケルについて上に述べてきたことのうちのいくらかについては、すでにこれまでの一連の論考で論じてきたことでもあるし、またこれから先も考察していくところでもあるので、これ以上の深入りはしない⁶⁾。

しかしこのようなことわり書きやただし書きよりも、ボルヘスを論じるためになぜベッケルから始めるのだと奇異に思われるだろう。ボルヘスを論じるというのに、小論のタイトル通りボルヘスを論じるというのなら、ベッケルにあまりに多くのことばを費しすぎだ、と不審に思われるだろう。

ベッケルとボルヘスは少なくとも表面上はあまり深い関係にはない。わかっているのはボルヘスがベッケルを嫌っているらしいことだ。どうやらボルヘスはベッケルを嫌っているように——こういう感情のレベルでの言い方をやめるなら——あるいは、過小評価しているように思われる。ボルヘスを論じるのにそういう人物から始めるのは、なにもボルヘスにいやがらせをしようなどという魂胆があつてのことではない。こうして冒頭にベッケルを記した理由は、すぐにそのふさわしい場所で明らかにするが、いずれにしても、ボルヘスもベッケルと同じように詩を書き、また幻想物語も書く。しかしボルヘスのベッケルの文学作品に対する態度は、批判的、冷淡、無視、黙殺に等しいもののようにも思われる。

たとえば、ボルヘスは詩人としてのベッケルを単なる初期のハイネの追随

6) 一連の拙稿 (1988), (1991 A), (1992), (1993) を参照。

者と見なし——しかしベッケルがただのハイネの模倣者ではないこと、つまり彼のもつオリジナリティ等については、たとえばダマソ・アロンソらの考察からも明らかである⁷⁾——、またボルヘス自らが各国の代表的な幻想物語の作家の作品から編纂した「バベルの図書館」のなかにもベッケルの作品は入っていない。アラルコンが幻想文学の作者としてこの「図書館」に迎え入れられ、ベッケルが入館を拒まれるというのはスペイン19世紀文学の多くの研究者を即座に納得させるのはむしろかしいように思える。また先に代表的な幻想文学者として名を挙げたカゾットやポーらがこの文学クラブに加入し、彼らと比肩しうるベッケルにその資格がない、というのは奇異にも思えるが、もっともそれがボルヘスの好みであると言ってしまえばそれまでなのだろう。

ひとつひとつ列挙してはいかないが、ボルヘスがベッケルを好まなかった理由はいくつか考えられる。本稿においてはその答えをさぐることは目的ではない。しかしボルヘスの迷路の一郭をめぐっていく途中で、いくつかのありうる答えくらいは自然とうかびあがってくるくらいはあるかもしれないが、本稿のぜんたいを通じてこの点を仔細に検討するつもりはない。またそれは謎というほどのものでもないのかもしれない。ボルヘスの考える文学というものと、ベッケルのそれが異なっていたと言ってしまえば、それまでなのかもしれない。

さて、ここまで、私は「物語」という語を使い、「小説」という語を使ってこなかった。スペイン語の“narración”という語を「物語」と訳し、“novela”という語を「小説」と訳すなら、ベッケルもボルヘスも多くの「物語」は書いたが、一篇の「小説」も書いてはいないからだ。ベッケルの書いたのは、自身が「小説のための覚書」(apuntes para una novela)と呼ぶものを含めて、すべて「伝説」(leyendas)や「物語」(narraciones)という名のもとに集められた物語であり、またボルヘスについて言えば、次のような「小説」

7) Alonso (1975)

(novela) と「物語」(narración) という語の使い方・使い分けこそが、我が国の通例の用語の使用法とは異なるけれど、小説や物語の研究においてはより正統的であり、正確であると思われるからである。

《Borges, precursor》 significa — en el contexto del problema vital del tiempo — que este narrador, pensador y poeta posee toda la fuerza de anticipación de un auténtico punto de partida. Sin haber escrito una sola novela, Borges ha prefigurado la problemática de la temporalidad en la actual novelística hispanoamericana y ha adivinado sus posibilidades.⁸⁾

すなわち、ボルヘスは ficciones や narraciones という名称のもとに集められた物語は書いたけれど、一篇の小説 (novela) も書いていないということであり、従って彼は poeta であり、narrador であり、pensador ではあつたにしても、生涯において novelista (小説家) であつたことは一度もなかつたということである。以下に論じるのもボルヘスの小説ではなく、そうしたボルヘスの物語のひとつである。

またさらに付け加えれば、上の「小説」(novela) と「物語」(narración) の二語は、言語学と記号論と、そして文学が流れこむところに中州のようにして存在する「物語論」(narratología) においても同様にして使われる用語であり、本稿はその中州のなかに位置をとって書かれている⁹⁾。

1 迷宮の一郭へ

ボルヘスの物語ほど冒頭のエピグラフから結びの一行に至るまで間テクスト性 (intertextualidad) ということばを思い起こさせるものはない。そこに

8) Ramírez Molas (1978), p.22.

9) 同様にこの位置よりの考察として拙稿 (1985) (1991 B) を参照。

は当の物語以外の、さまざまな物語のこだまが響く。あやまって他の物語のこだまにたぶらかされ、その誘いにのってしまえば、当の物語から離れてはるか遠くにまで連れ去られていってしまうことにもなりかねない。たとえばこれから我々が考察しようとしている Ulrica の物語では、気がついてみれば、当の物語ではなく Sigurd と Brynhild の「サガ」を論じていた、ということにもなりかねない。そのようにテキスト外への誘いにみちているが、勿論それでいて同時に彼のひとつひとつの物語がそれ一篇で自己充足的 (autosuficiente) でもある。そうでなければ独立したひとつの物語として成立しうるわけがない。

さて、そうした彼の物語のひとつである Ulrica は、物語集『砂の本』 (*El libro de arena*) に収められた一篇であり、そして上に述べた彼の物語としてのいわば一般的な特徴をそなえながら、それでいて、きわめて特異な物語、例外的なテーマを扱った物語である。すなわちボルヘスの手になる物語作品の群がつくりあげるひとつの壮大な迷宮のなかにきわめて特異な一郭を形成し、占める物語である。

ボルヘス自身がこの物語について『砂の本』の epílogo でこうはっきりと述べている。

El tema del amor es harto común en mis versos; no así en mi prosa, que no guarda otro ejemplo que *Ulrica*. Los lectores advertirán su afinidad con *El Otro*.

このようにボルヘスが散文において「愛のテーマ」 (el tema del amor) を扱った唯一の例が Ulrica というこの短い物語なのである。ボルヘス自身が使った “el tema del amor” という表現に “imposible” という一語を付け加えると、言うまでもなく “el tema del amor imposible” 「不可能な愛のテーマ」という表現を得ることになる。そして Ulrica の物語は、他の多くのボルヘスの作品同様に “lo imposible” (不可能な、ありえないこと) を扱ってお

り、そしてこの彼自身が言うところの「愛のテーマ」の物語では、その「不可能」が「不可能な愛のテーマ」として現れている。要するにこの物語は単にボルヘスの言うように「愛」をテーマにしているというよりは、実際のところは、より正確には「不可能な愛」をテーマにしていると言えよう。

ところで、この表現で示されるところのもの、つまり「不可能な愛」(el amor imposible) というものは、まぎれもなくグスターボ・アドルフォ・ベッケルが、彼の幾篇もの物語のなかにおいて繰り返しその追究を試みた彼の中心的テーマのひとつである。彼ベッケルも、ボルヘス同様に不可能なもの、不可能な世界を夢みる人であり、「不可能な愛」のみにとどまらず、さらに「到達しえないもの」(lo inalcanzable) を自身の物語のなかで大きなテーマとして扱ってきたが、いずれにしても、「不可能な愛」というのは間違いなくベッケルのテーマ、すぐれてベッケル的なテーマであった。

従って本稿の冒頭に、つまりボルヘスの迷路に踏み入るにあたって、ベッケルの名を思い起こしておいたことは意味のないことではなかった。ボルヘスの迷宮のなかにきわめて特異なその一郭を形成する「愛のテーマ」あるいは「不可能な愛のテーマ」という、迷宮のなかの仄暗い一郭を照らす案内役に「不可能な愛」について語りつづけたベッケルはなってくれるはずである。

ボルヘスの物語においては時間がきわめて重要な役割を果たす。時間こそが主人公であるという 20 世紀の物語についてのいくらか使い古された比喩的な言いまわしも、ボルヘスの物語に向けられると、あながち見当はずれとはならない。たとえば、このことは主人公が銃殺される寸前に時間が停止し、その一瞬の時間が一年間にまで拡張される物語 *El milagro secreto* 一篇のみを想起してみるだけでも十分であるし¹⁰⁾、またボルヘスのこうした時間への執

10) この「停止する時間」はベッケルの物語 *Creed en Dios* にも現れる *el tiempo abreviado* のテーマに他ならないが、ボルヘスの物語では主人公の死の直前にその「時間」が配置されているという点で、物語の手法のひとつとしてのいわゆる *panoramic view* とも関わりがある。

着をめぐる研究としてはペドロ・ラミレス・モラスのきわめて興味深い仕事を思い出しておくだけにとどめ¹¹⁾、この問題については、これ以上ボルヘスの迷宮のなかの「時間のテーマ」という迷路へ、それていきたい気持ちを押しとどめ、Ulrica 一篇に戻り、そこにとどまろう。

さて「時間」である。物語 Ulrica のなかにおける「時間」である。ボルヘスはどの物語においても「時間」に細心の注意を払っている。そのボルヘスの「時間」に敬意を表しつつ、我々のこの物語 Ulrica についての考察も、物語における時間の進行に、できるかぎりそのまま従って、つまりボルヘスの設定した通りの時間の流れに沿って、遂時的に、クロノロジカルに、行から行へ、段落から段落へ、頁から頁へと進めていきたい。しかし我々は、物語を語る側ではなく、語られた物語を考察する側にいるので、常に必ずしも、語る人の手順と同じほどに、厳密にはその時間に沿って進むとは限らない。このことははじめのうちにあらかじめことわっておこう。

2 迷宮に招かれるために

物語テキストの配置をみると、まずエピグラフとして『ヴォルスンガ・サガ』の一節が引かれている。この短い文は、物語ぜんたいをおおう雰囲気、多くのエピグラフがそうであるように、伝えることになるが、それは物語に射しこむ光というより、はじめからおわりまでを包む影である。このエピグラフも当の物語以外の他の物語からのこだまであり、しかもその最初の響きである。しかしすでに述べたように我々は他の物語からのこだまになるべく禁欲的でいたい。さもなければ、シレーナの声に誘われ難破してしまった船乗りのように、そのこだまに誘われ、我々がここと決めたボルヘスの迷宮の一郭からさまよいだし、気がつけば、サガの地であるノルウェーやアイスランドの雪の荒地をさまよいつづけているということになっているかもしれな

11) Ramírez Molas (1978)

い。従って『サガ』のこだまには、少なくともここではこれ以上耳をかさず、耳をふさいでここにとどまりつづけよう。

エピグラフについて、本文テキストの冒頭に「短いプロローグ」(prologuillo)が置かれる。語り手(narrador)が、以下に続く物語について、物語そのものの核心にはあまり迫まらないような形で、要するに物語のテーマを要約するような性質はもたない形で、手短なコメントをする。これはベッケルの物語においても、しばしば見られるテキストの配置の方法である。ここにおいては、ベッケルでもそうだが、あとに続く物語を語るにあたり、「語り手」が自身の語り方、語りの方について述べるところである。

Mi relato será fiel a la realidad o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo.

「現実に忠実な物語」、あるいは「現実についての私の記憶に忠実な物語」、その二つは、いずれにしても、同じことであるが、それについて語ろう、と「語り手」(narrador)がまず述べる。ここでは物語にはいる前に、まっ先に、「現実」と「その現実の記憶」という二者についての区別が語り手によってりはられる。しかし、それは「現実」と「記憶」、**「現実」と「思い出」、**「現実」と「回想」の混同ではない。「現実」と「記憶」を同一であるとする、あるいは「現実」と「私の記憶のバージョン」を、さらには「現実」と「私の記憶に基づく語りの物語のバージョン」を同一とする、ということに他ならない。

この迷路の一郭に招き入れられるためには、読者はまず上の彼の宣言を全面的に受け入れなくてはならない。そうすることによって初めてその仄暗い一郭への訪問者たる資格を得ることになる。

そしてこのプロローグでは、上の「宣言」につづいて、物語られる出来事の起こった時、場所が告げられる。「ほんの最近」(hace muy poco)、ヨーク市でのことだった。語り手である「私」が出会った女性の名はウルリカであ

る。そして一夜とその翌日の午前中 (una noche y una mañana) のあいだのことである。語り手は、こう告げることによって、以下の物語の一応の時間的な区分をする。絶えず流れつづけるはずの時間のうちのどこからどこまでを以下の物語がかかえこむ時間であるのかの区別をする。

そしてここからあとは、すべてその区分された時間内での時の進行にそのまま従って物語は進んでいく。すなわちロシア・フォルマリズム以来の古典的な概念であるファブラとシュジェート¹²⁾の術語で言うなら、プロローグをはずせば物語はすべてファブラとして提示されているし、またそれを受け継ぐチャットマンの用語を使うなら、最初のプロローグのみが discourse の語りであり、それ以降の物語はすべて story としてクロノロジカルに進行していくということになる¹³⁾。またこれらに対応するスペイン語の用語で言うなら、冒頭に trama による語りがあり、それ以降はすべて、historia として語られていくということになる。

いずれにしても、その一夜と翌日の午前中のあいだの時間は、物語のなかで一貫してクロノロジカルに語りつづけていかれるので、すでに述べたように、我々のこの物語をめぐる考察もなるべくその時の進行にあわせてそのまま従って進めていく。繰り返すが、それはボルヘスの「時間」を尊重するためである。

3 ウルリカのもつ謎

この短い物語のタイトルの示すごとく、またすでにプロローグでその名の挙がっている通り、一篇はウルリカという女性について語るのであるから、まず初めて彼女を見かけたところから、物語そのものは始まる。

12) この概念に基づき探偵小説におけるシュジェートを議論したものとして山田(1984)を参照。

13) Chatman (1978)

Nada me costaría referir que la vi por primera vez junto a las Cinco Hermanas de York, esos vitrales puros de toda imagen que respetaron los iconoclastas de Cromwell, pero el hecho es que nos conocimos en la salita del *Northern Inn*, que está del otro lado de las murallas. Eramos pocos y ella estaba de espaldas.

この物語の、物語の本文テキストの発端部分で、すなわち語り始めの箇所
で、注目すべきは、「彼女を初めて見かけたのは」(la vi por primera vez)
という表現である。これはまず第一に結びの一文 “poseí por primera y
última vez la imagen de Ulrica” と照応し合うし——この点についてはク
ロノジカルな配列に従ってこの結びの文が現れた際に論じよう——またこ
の表現を含めわずか二十行足らずの間に三回繰り返される「初めて」(“por
primera vez”, “la primera vez”, “la primera vez”) という表現の最初の
出現がここにある。言うまでもなくこのきわめて短い間隔における「初めて」
の反復は、作者がことばに鋭敏な感覚をもつ詩人であることを考えてみれば、
これは明らかに「頻出」, 「多用」と言えよう。この「頻出」, 「多用」は、結
末へと、結びの一文へと物語を導き、つなげていくための反復、もしくは反
復による効果を考えたものであるが、結びの一文における「初めて」のもつ
深い意味は、我々の「読み」がその文に至ったところで論じよう。

最初に彼女を見かけたのは、上の引用の通りである。「私」と彼女はいきな
り知り合うということはない。徐々に「私」は彼女を、ウルリカを知っていく。
初めは彼女を見かけるだけ、その次は彼女は「私」に背を向けている。そして
上の引用の通り、その背を向けていた彼女と「ノーザン・イン」のサロンで
知り合うことになるのだが、そのサロンで彼女はこういう話をしている。

—Así es —dijo ella—. Inglaterra fue nuestra y la perdimos, si
alguien puede tener algo o algo puede perderse.

この彼女のことは、これも、すでに上でふれた結びの一文 “poseí por primera y última vez la imagen de Ulrica” に向けて開かれた表現である。

しかし時間に沿って行から行へ物語を、いわば初めて読むように読み進むことにした我々としては、目下のところは、この結びの文については眼をつぶるしかない。我々の眼前に問題の一行が、結びの文が現れたときに、いまのこの場所を振りかえり、論じもし、考察もしよう。

ここではこう言うのにとどめておこう。彼女の使う “perder” (失う) という語は何か特別に強い力をもっているようだ。またその語を中心に織りあげられた彼女の会話も何かを「私」に訴える力をもっているようだ。

そうであるからこそ「私」がはじめて彼女をまともにじっと見つめるのは、このことばを耳にしたこのときにほかならないのだろう。

Fue entonces cuando la miré.

そして「私」が見つめる彼女の像は、次のような輪郭をくっきり結ぶ姿として描写される。

Fue entonces cuando la miré. Una línea de William Blake habla de muchachas de suave plata o de furioso oro, pero en Ulrica estaban el oro y la suavidad. Era ligera y alta, de rasgos afilados y de ojos grises. Menos que su rostro me impresionó su aire de tranquilo misterio. Sonreía fácilmente y la sonrisa parecía alejarla. Vestía de negro, lo cual es raro en tierras del Norte, que tratan de alegrar con colores lo apagado del ámbito. Hablaba un inglés nítido y preciso y acentuaba levemente las erres. No soy observador; esas cosas las descubrí poco a poco.

「私」が彼女のうちに見出すのは、誰にでもすぐ見てとれる髪や瞳や服の色

ばかりではない。「彼女のもつ物静かな謎の雰囲気」(“su aire de tranquilo misterio”)を「私」は見逃さない。その謎に気づいた直後に、次の文章がつづく。“Sonreía fácilmente y la sonrisa parecía alejarla.”彼女は微笑みをすぐにかべる人であり、そしてその微笑みが彼女を遠ざけるように見えた。つまり謎を感じさせる彼女は、目の前のその場にいるよりは彼方にいる人であるかのように見えるのである。なぜなら彼女は微笑むたびに遠ざかり、そしてたやすく微笑む人であるからだ。上の引用の中ほどにあるこの二行とそれにつづく一行がとりわけ重要であるように思えるので、いま少し、考えてみたい。

まず“misterio”という語である。これはもちろん何かの文学の主義や主張が専有する語ではないが、それでもこの語がとりわけロマンティシスモと親しいことばであることは言えよう。ポス・ロマンティシスモの詩人ベッケルの作品のなかでもしばしば出会うことばであり、たとえばベッケルの代表的な「不可能な愛」のテーマの物語「月光」は、次のように謎にみちた (misteriosa) 女性を見かけることから始まる。

Llegó al punto en que había visto perderse, entre la espesura de las ramas, a la mujer *misteriosa*.

またベッケルから多くを受け継いだアントニオ・マチャードの詩のなかでも見つけられる。たとえばマチャードのある詩はこう書きだされる¹⁴⁾。

Arde en tus ojos *un misterio*, virgen……

だからと言って、ロマンティシスモとは遠く隔っているとされるボルヘス

14) Machado (1988), p.107.

が、——いわゆる「魔術的リアリズム」(realismo mágico)の最初の文学者が彼ボルヘスであることを想起しよう——この“misterio”という語を使ってはならないということには勿論ならない。ただ、ここで言えることは、ボルヘスの唯一の「愛のテーマ」の物語では、やはり多くのロマンティシスモの物語や、またベッケルの数々の物語と同様に、さらには上に引いたマチャードの詩とも同様に、まずひとつの“misterio”から「物語」が始まる、すなわちある女性のもつ彼女と不可分な属性である“misterio”を発見することにより、その女性に魅かれ始める、その女性との「愛のテーマ」の、あるいは「不可能な愛のテーマ」の物語が始まるということである。すなわち初めに必ず“misterio”があるという形式をそのままボルヘスも踏襲している。

この二行につづく文は“Vestía de negro, lo cual es raro en tierras del Norte……”となる。上の二行でのいわば「深い謎」、「彼方と結びつくような謎」が、いま再び日常的次元での、つまり服装というレベルでの「奇妙さ」「風変わりなところ」へ押し戻される。すなわち、北の地では黒い服を着るのは奇妙なことだった、というふうなのである。いずれにしても彼女はその場にそぐわない人物である。あたかもベッケルの物語にしばしば登場する「彼方からの訪問者」(los visitantes de más allá)¹⁵⁾のような印象を読者に与える人物である。これはベッケルの物語を知っている我々読者のみが感知することではなく、ウルリカを語る「私」も彼女のなかに同様に「彼方からの訪問者」の兆しあるいは痕跡を見ているらしいことがわかるし、事実彼女は「私」によってそのような人物として、この段階ではまだ必ずしも明示的ではないにしても、描写されている、と言えよう。

そしてこれらすべての彼女についてのことは、「私」があまり目敏い方ではないので、少しずつ気づいていったことである、そう「私」が語る。つまり彼女との物語そのものはきわめて短い時間のなかでのことだが、すでに見た

15) この表現はベッケルの物語を仔細に考察した García-Viñó (1970) による。

ように彼女と知り合いになるのも、彼女のありように気づいていくのも、すべてが決して一瞬のうちにや一気にではなく、あくまでも少しずつ徐々にと
いう手続を経てである。このいわばゆうゆうたるペースは、ボルヘスの主人
公がベッケルの主人公たちよりはるかに年長であることによるだろう。

「私」がウルリカと知り合ったその夜にかわすことばのすべては次の通りで
ある。わずかこれだけである。

Nos presentaron. Le dije que era profesor en la Universidad de los
Andes en Bogotá. Aclaré que era colombiano.

Me preguntó de un modo pensativo:

—¿Qué es ser colombiano?

—No sé —le respondí—. Es un acto de fe.

—Como ser noruega —asintió.

Nada más puedo recordar de lo que se dijo esa noche.

4 雪の荒地

翌朝、「ノーザン・イン」のダイニング・ルームにいた「私」は一人きりで
いるウルリカとテーブルをともにする。前夜のうちに雪が降り、あたりは一
転して雪景色である。彼女はひとりで散歩するのが好きであると言い、ショ
ーペンハウアーの冗談が二人の共通の話題となり、「私」も一人での散策が好き
と言い、そうしたことから、雪の荒地を二人きりで散歩することになる。

ダイニング・ルームでも二人きりだったが、野に出ても他には誰の姿もな
い。川に沿って数マイル下り、Thorgateまで行こうと、「私」が彼女に提案
する。このときすでに「私」は彼女を愛しており、他に誰もそばにいて欲し
くはないと願っている。そして「私」の願い通り、まわりに誰の気配もない。
いきなり聞こえる狼の遠吠えをのぞいては。

この狼の遠吠えは、ここから以降なおいっそう幻のような展開を始める物
語の変容を合図する徴となる。そしてこの遠吠えそのものも奇妙なものであ

る。まず第一に、「私」はこれまで一度も狼の吠える声を聞いたことはないのに、それが狼の声であるとわかる。

No he oído nunca aullar a un lobo, pero sé que era un lobo.

奇妙な叙述であるし、また奇妙な感覚でもある。そして第二に……。第二については、目下のところ遂時的に進んでいるのでそれがクロノロジカルな順序で物語の中に現れたところで述べよう。しかしとにかくいずれにしても、狼の遠吠えにウルリカの顔色がさっと変わる。

ウルリカは前日、Yorkの大聖堂で見た剣が印象的であったことを語る。これは、この物語の冒頭にエピグラフとして引かれた『ヴォルスンガ・サガ』の一節とも呼応するし、物語の後半部以降とも呼応する。

次に「私」と彼女のこれからの二人の旅程、行程が述べられる。

Nuestros caminos se cruzaban, Ulrica, esta tarde, proseguirá el viaje hacia Londres; yo, hacia Edimburgo

私たちの行程は交差していた。ウルリカはきょうの午後、ロンドンへの旅をつづけ、私はエディンバラへ向かう。

この際、現実の地名はあまり意味をもたないであろう。あるいは現実の地名や名前は次第に意味を失っていくというべきなのかもしれない。二人の男女の行程が無限の時間のなかで交差していること、その交差したところでの「一瞬」の出会い、もとよりそのように意図され、つくられ、書かれているが、時間のなかでの「運命」とも呼びうる交差、すなわち「出会い」がこの物語を成立させている。

そして次につづく二人のやりとりは、自分たちを、自分たち自身の物語ではない、他の「愛のテーマ」の物語の人物たちに重ねている。

—En Oxford Street —me dijo— repetiré los pasos de De Quincey, que buscaba a su Anna perdida entre las muchedumbres de Londres.

—De Quincey —respondí— dejó de buscarla. Yo, a lo largo del tiempo, sigo buscándola.

—Tal vez —dijo en voz baja— la has encontrado.

二人が話題にしているのは、ド・クインシーと彼が魅せられた娼婦アンナとの間の現実の世界での物語——すなわち彼が失われた彼女の姿を求めて都市のはしからはしまでを虚しく探しつづけた物語——である。これはきわめて暗示に富む会話であり、二人のことばのなかにはド・クインシーとアンナのあいだの「不可能な愛の物語」のこだまが響いている。

ウルリカはド・クインシーのたどった道をそのまま繰り返すと述べ、「私」はド・クインシーと自分の違いをきわだたせる。この会話に至り初めて使われ、そしてこの物語においてきわめて重要な語が“buscar”（探す）である。すでに同様に重要と思われる“perder”（失う）については指摘してある。これら二語については、いま再び物語をクロノジカルに一通り読み通してからのおち振りかえってみる。しかしここでも少なくとも次のことだけは言える。

ド・クインシーとアンナという固有名詞をふさいでしまえば、「男が失われた女性を探す」という出来事の連鎖からなる物語がすでにあり、その先行する物語の男は探すことをやめてしまったが、後続する物語の、すなわちウルリカとタイトルのつけられた目下我々が問題としている物語の、「私」は探しつづけているということだ。“Yo, a lo largo del tiempo, sigo buscándola.”「私は時の流れに沿って彼女を探しつづけている」とはっきりと言明されている通りに。

それに対するウルリカの小さな声での答えは“Tal vez la has encontrado.”「たぶんあなたはもう彼女を見つけているわ」であり、ここでは言うまでもなく、ウルリカがアンナであり、また探し求められる失われた女性である。

そして二人の間で約束がかわされる。

—Seré tuya en la posada de Thorgate. Te pido mientras tanto, que no me toques. Es mejor que así sea.

しかしこの約束は、男の方が女の側から課せられる条件もしくは禁止を守らないかぎり、果たされることはない。「私」はこう思う。

El milagro tiene derecho a imponer condiciones.

このあたりは、さまざまな昔話 (cuento popular) にでてくる「禁止」(prohibición) という Propp により提出された物語の機能 (función) を思い起こさせもする¹⁶⁾。ベッケルの「伝説」と呼ばれる物語のなかにもこの機能はしばしば出現する。禁止が守られないかぎり、主人公には望ましくない結果が生じることになる。「私」はこの禁止に従うつもりなのだが、同時にこのことから、ウルリカと外見のよく似た女性を思い出しもする。ここでウルリカは若い日に失われた女性の像とも重なる。ウルリカはあたかもすべての失われた女性の化身でもあるかのようだ。「私」はさらにこう考え続ける。

Comprendí que no era el primero y que no sería el último. Esa aventura, acaso la postrera para mí, sería una de tantas para esa resplandeciente y resuelta discípula de Ibsen.

これは、単に日常的なレベルでのことを述べているのではなく、ウルリカがきわめて長い時間、あるいは一個人の人生の長さを超えた時のあいだ、時

16) Propp(1968)

のなかに生きつづけるということを告げているようにも読めるが、この点については、物語がもう少し先に進んで、あるいは一夜とその翌日の午前中のあいだの長さの物語が一通り語られ終わったところでまた考えよう。

二人は手をつなぎ、約束の果たされるべき場所、Thorgate のホテルへと、雪におおわれた荒地を進む。その道で「私」が言う。

Todo esto es como un sueño, y yo nunca sueño.

ここより前では、二人の間のことに関していくらかの揶揄をこめて“milagro”（奇跡）という語、また“aventura”（冒険）という語が使われていたが、ここで初めて“sueño”（夢）という語が選ばれる。言うまでもなくこの“sueño”（夢）はボルヘスの愛用する語である。またこの逆接的な表現はすでに我々が見た同様の表現——すなわち No he oído aullar a un lobo, pero sé que era un lobo——を思い起こさせもする。

「これらすべては夢のようだ。そして私は決して夢をみない」と「私」はつぶやく。いったい「私」はどこにいるのだろうか。この夢でも現実でもないところ、その二者のあいだ、そこそこがこの物語の成立するところ、そしてボルヘスの迷路のあるところである。従ってこのつぶやきに何人かの読者は不審を抱きえても、登場人物たるウルリカはそのままのこととして聞き、相槌を打つ。

—Como aquel rey —replicó Ulrica— que no soñó hasta que un hechicero lo hizo dormir en una pocilga.

そして彼女はこう付け加える。

—Oye bien. Un pájaro está por cantar.

「よく聞いて。鳥が一羽まもなく歌いだすわ」

ここに至り、ウルリカの「謎」(misterio)により始まった物語はますますその「不思議さ」を高めていく。すなわち雪の荒地を二人で歩き始め、狼の遠吠えが聞こえるあたりから、その荒地へと「不思議」が歩み寄り、「私」が「これらすべては夢のようだ。そして私は決して夢をみない」とつぶやき、ウルリカが鳥の歌について予言をし、その通りに鳥が歌って彼女の予言が成就されると、もう雪の荒地は押し寄せた「不思議」にみち、二人の場所は現実のイギリスではなく、夢幻の世界へと変貌をとげ始める。

—En estas tierras —dije—, piensan que quien está por morir prevé lo futuro.

—Y yo estoy por morir —dijo ella.

「この土地では」と私は言った。「まもなく死ぬ人間が未来を予見できると考えられている」

「そしてわたしはまもなく死ぬのよ」と彼女が言った。

「夢」(sueño)について語られたあと「死」(muerte)について語られる。「夢」にかかわるのは「私」であり、「死」にかかわるのはウルリカである。ウルリカがこの物語のなかに登場してくるときの最初の印象からして彼女は「彼方からの来訪者」を思わせるところがある点については、そのように「私」により描写されている点については、すでに述べた通りである。ウルリカは、ベッケルの物語に出てくる人物たちと同様に、彼方から訪れ、まもなく彼方へと帰っていく存在である。

二人は荒地を歩みつづける。

(以下次回)

テキスト

Jorge Luis Borges, *El libro de arena*, Madrid: Alianza, 1992.

文献

Alonso, Dámaso. Originalidad de Bécquer, *Obras completas*, Madrid: Gredos, 1975, t.IV, pp.511-546.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse*, Ithaca: Cornell U.P., 1978.

García-Viñó, Manuel, *Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer*, Madrid: Gredos, 1970.

Machado, Antonio. *Poesías completas*, Edición de Manuel Alvar, Madrid: Espasa Calpe, 1975.

Montesinos, Rafael. *La semana pasada murió Bécquer*, Madrid: Museo Universal, 1992.

Paz, Octavio. *Octavio Paz*, Edición de Enrique Montoya Ramírez, Madrid: Cultura Hispánica, 1989.

Propp, Vladimir. *Morphology of the Folktale*, Austin: Univ. of Texas Press, 1968.

Ramírez Molas, Pedro. *Tiempo y narración*, Madrid: Gredos, 1978.

Sebold, Russell P. *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Madrid: Taurus, 1989.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Seuil, 1976 (primera edición, 1970).

拙稿 「探偵小説あるいは変形した民話の物語」、『シニフィアンス』日本記号学会編, 北斗出版, 1984年, pp.197-214.

——「物語テキストの研究」『海外言語学情報』フェリス・ロボ他編, 大修館書店, 1985年, pp.54-62.

——「月光の記号論」、『小樽商大人文研究, 第76輯』1988年, pp.295-328.

——「寡黙な騎士の物語」、『小樽商大人文研究第 81 輯』1991 年 A, pp.159—177.

——「ドン・キホーテの記号論」、『かたらとイメージの記号論』, 日本記号学会編, 東海大学出版会, 1991 年 B, pp.191—206.

——「日本とスペインの自然詩人をめぐって」、『小樽商大人文研究第 84 輯』, 1992 年, pp.21—101.

——「月下の光景」、『小樽商大人文研究第 85 輯』, 1993 年, pp.1—66.

(文献は今回の掲載分において引用あるいは直接言及したもののみとした)