R E H K

—創刊10周年記念　第10号—

《講　演》
〈ペルーのランボー〉ーカルロス・オケンド・デ・アマーの世界
…… 鼓　直（1）
《論　文》
ベラスケスの配色ー赤系色についての一考察ー …… 浅　若　みどり（21）
La elipsis del verbo *ser* en la teoría gramatical …… Ichiro MIKI（39）
ビリャール文法（1651）に見られる規範性 …… 岡　本　信　照（49）
Murieta: el bandido bajo los ojos del poeta …… Miyoko UMEDA（59）
《研究ノート》
変形する風景ー表現主義抒情詩とボルヘスー …… 宮　下　克　子（73）
元朝に仕えたアラン族 …… 上　間　　篤（87）
《翻　訳》
「ガセーラ」ーフェデリコ・ガルシア・ロルカ『タマリット詩集』よりー
…… 平　井　うらら（99）
《書　評》
『神の御業の物語ースペイン中世の人・聖者・奇蹟ー』（杉谷綾子）福地恭子（111）／*Colocaciones léxicas en el español actual: estudio formaly léxico-semántico* (Kazumi Koike) Kazumi HASHIMOTO（113）／『ナボコフのドン・キホーテ講義』（ウラジミール・ナボコフ）片倉充造（115）／*Cisneros* (José García Oro) Sayaka KATO（121）／『経済のグロバリゼーションとジェンダー』（伊豫谷登士翁編）小林由記子（125）／『万能の薬か高貴な毒かー16世紀のたばこ論争ー』（サラ・オーガスタ・ディクソン）村田真喜子（129）／『誇り高く優雅な国、日本　垣間見た明治日本の精神』（エンリーケ・ゴメス・カリージョ）太田靖子（133）／『現代ラテンアメリカ思想の先駆者たち』（レオポルド・セア編）立岩礼子（137）／*The U.S. -Mexican War* (Carol and Thomas Christensen) Takashi USHIJIMA（141）

《付　録》
REHK総目次（第1号～第9号）…… （143）

2002年

京都外国語大学イスパニア語学科修士会

＜ペルーのランボー＞―カルロス・オケンド・デ・アマーの世界

鼓　直

早いもので半世紀余の過去のことになりましたが、ほとんど独学でスペイン文学やラテンアメリカ文学の勉強を始めた頃に、あれこれ参照した書物のなかで眼にし、なるほどと感心したせいで未だに記憶に留めている表現の一つに、実は＜スペインのバルザック＞というのがありました。

これについて、くだくだしい説明の要は無いでしょう。オノレ・ド・バルザックがその極めて野心的な＜人間喜劇（コメディ・ユメーヌ）＞によって、19世紀フランスの写実主義を代表する存在であることが確かならば、この偉大な小説家に比肩させるべく＜スペインの＞という形容辞を添えて名指された者、すなわちベニート・ペレス・ガルドスもまた、首都のマドリードを主たる舞台に、あらゆる階層の人々が登場する壮大かつ多彩な絵巻を繰り広げてみせた、19世紀スペインの写実主義の大御所であることは間違いのないところです。

もちろん、類似の例をさらに挙げることは可能ですけれども、何時までもスペイン文学に拘わっている余裕はありません。ここでラテンアメリカ文学の方に注意を向けることにいたします。すると早速、思い浮かぶのが＜キューバのプルースト＞という呼称です。

＜キューバのプルースト＞。いかにも喚起的な、好奇心を掻き立てずにはいない呼称ですが、そんな風に呼ばれているのは、果たして誰でしょうか。それは他でもなく、あのホセ・レサーマ・リマです。

周知のとおり、マルセル・プルーストが喘息のために、オースマン大通りのコルク張りの部屋に籠もって、不朽の自伝的な長篇『失われた時を求めて』を執筆したのに倣うかのように、やはり同じ宿痾に苦しむレサーマは、若い頃のごく短期の外国旅行を除くと、ハバナの一角のトロカデロ街の邸宅に閑居して、難解この上ない秘義的な詩篇と並んで、『楽園』や『オッピアノ・リカリオ』といった、これまた自伝の性格の強い芸術家小説を物したのでした。

さて、かなりの時間を割いてしまいましたが、以上は実は、いわゆる前付でありまして、いよいよこれから、外題に掲げました＜ペルー

のランボー>の話に入りたいと思います。

このアルチュール・ランボーについても、先程のバルザックやプルーストらと同様で、長ながしい口上が不可欠であるとは考えられません。ヴェルレーヌやマラルメと共にフランス象徴派の中核をなす存在であり、その『酔いどれ船』や『地獄の一季節』や『イリュミナション』など、少数ながら言語表現の極北にいたり着いた詩集によって、20 世紀の前衛主義にもっとも深甚な影響を与えた詩人である、と言えば十分でしょう。

しかし、そのランボーに匹敵するとされたペルーの詩人、カルロス・オケンド・デ・アマー (Carlos Oquendo de Amat) については、果たしてどうでしょうか。何らかの形でスペイン語とその文化に関わりを持つ方たちが集まっているこの場でも、恐らく、初めて聞かれる名前であることは、ほぼ間違いのないところであると思います。例えば、あれは、演者の何やら下心を底に秘めた、鬼面人を驚かす類いの比喩だろう、と勘ぐる向きがあるかもしれません。それでは困るので、以下、オケンド・デ・アマーの人と作品を紹介することによって、あり得るべき誤解もしくは曲解の先回りをしたい、つまり、彼とフランス詩人の間にはある類縁性の存在することを明らかにし、あの呼称を正当化したいと思います。

カルロス・オケンド・デ・アマーは 1905 年、3,800 メートルもの高地に位置する、かの有名なチチカカ湖畔の小都市プノに生を享けました。文学辞典風の変哲もない記述になり申し訳ないのですが、まず母親のソライダ・アマー (Solaida Amat) は、スペインの軍人であって 1755 年から 61 年までチリ総督、61 年から 76 年までペルー副王の顕職に就き、ペリチョリ[1]という名の混血の美女と浮き名を流したカステルベル侯爵 (Marqués de Castellbell) こと、マヌエル・アマー・イ・フンイェン (Manuel Amat y Junyent, 1704－82) の血を引くという名家の出でありました。

---

[1] ペルーのロマン派の代表的作家、リカルド・パルマの『ペルー伝説集』(Ricardo Palma: *Tradiciones peruanas*, 1872－91) に "Genialidades de《Perricholi》(1762)" というのがあって、この女性と詩人の先祖の一人の交渉の詳細を教えてくれる。

父方もまた負けず劣らずで、あのチチカカ湖を分け合っているペルーとボリビアの両岸で豊かな財をなしたことのある旧家でした。インディアス艦隊の総司令官の重職を務めたアントニオ・デ・オケンド（Antonio de Oquendo, 1577－1640）―英国ケント州の沖合において戦端の開かれた、オランダ海軍が相手のドゥナス海戦で活躍した勇将―が初代の先祖であったと伝えられているのです。父親のカルロス自身は留学先のフランスで医学を修めました。しかし、医師という職業よりは政治の世界の方により関心があって、その後、インディオらの社会的復権と農業改革を志す者として国会議員に選出されたのを機に、家族ともども首都のリマに居を移したのでした。

しかし、一家の順調な暮らしはそこまで。詩人が13歳になったとき、頼りとする父が急死し、さらに四年後に母もその後を追いました。天涯孤独の身となった詩人は一年ほどを故郷で過ごしたのち、再びリマに出ます。けれども、オフィスの机と時刻表に束縛され、憧れの芸術の純粋さを穢す結果になるのを嫌った青年は定職に就かなかった。そのために、ろくすっぽ陽の当たらぬ湿っぽい穴蔵めいた小部屋で、汚くはないものの流行遅れの服装をした「空腹に苛まれる夢見がちな田舎者」として、日々を送る羽目に陥ります。

そうした窮乏生活のなかで詩人は、多くの良き友人たちに出会うと同時に、当時紹介され出したツアラ、ブルトン、アラゴン、エリュアール、アポリネールらの作品を耽読しました。とりわけ、折りからペルーの論壇を独占していたホセ・カルロス・マリアテギ（José Carlos Mariátegui, 1894－1930）の知遇を得てマルクシズムの講じられるクラスに出席、当然のごとく『資本論』を読破し、ついに1930年、共産党に入党いたしました。この時すでに結核に犯されていましたが、32年から34年にかけて、帰郷したプノで積極的な実践活動を行います。ボリビアにまで、そのために赴いたりもしました。

この頃のカルロス・オケンド・デ・アマーについて、本来の空想的なボヘミアンにいかにも相応しいエピソードが語りつがれています。ある年の十月革命の記念日を飾るべき華やかな行事の一つとして、二機の赤い飛行船をリマの上空高くに浮揚させ、定めの場所と時間にそれらを衝突させて、色とりどりのビラを撒きちらすことを提案したというのです。せっかくの妙案（迷案？）は結局、実現には至りません

でした、残念なことに。それどころか詩人は、ペルー南部の都市アレキパのさる劇場における討論会において、政府与党のAPRA（アメリカ革命人民同盟）を激しく糾弾したために逮捕されます。いったんエル・フロントン島に監禁されましたが、友人らの熱心な奔走のお陰で、国外追放という処分で済むことになります。

といったような事情によって、詩人は1935年の9月にカリャオ港からフランス—ラテンアメリカの知識人・文学者の憧憬の地—に向けて出発いたしました。しかしながら好事魔多し、北アメリカの帝国主義勢力にとって＜黒い使者＞—敬愛する先輩詩人のセサル・バリェーホ (César Vallejo, 1892－1938)が1919年に発表した詩集の表題 *Los heraldos negros* に因む—と、つまり危険人物と見做されるに至っていたために、パナマ運河地帯で現地の官憲によって下船を強いられます。拘置された挙げ句、どうやら拷問まで受け、やはり追放の憂き目に遭います。いったん隣国のコスタ・リカに渡り、マヌエル・ベインゴレア (Manuel Beingolea, 1875－1953)[2] その他の人びとの援助を得てそこからメキシコへと移り、12月になってようやく、当初から目指していたフランスはロシェル港にたどり着きます。そしてそこから首都のパリに入りました。

しかしながら、そこでの滞在はわずかに二週間で終止符を打たれました。著名なペルー作家の一人であり、当時は公使の職務にあったフランシスコ・ガルシア・カルデロン (Francisco García Calderón, 1883－1953)[3] の忠告によって、悪化の一途をたどっていた結核の療養という目的で、スペインへと移動いたします。ところが、あの頃は不治と疑われていた病気の重篤さは予想をはるかに超えていて、マドリード市内の慎ましいペンションからサン・カルロス病院へと運ばれました。

折からスペインは、周知のとおり共和制下にありながら反動的な保

---

[2] マリアテギやバリェーホと違ってわれわれに馴染みのないこの作家もまた、少なくとも若年の頃にボヘミアン的な奔放な生活を送った。オケンド・デ・アマーへの好意はそのせいだろう。プルースト流の小説『リラの木陰で』(*Bajo las lilas*, 1923) その他の作品がある。

[3] 長年フランスで暮らし、その言語で著述も行なったエッセイスト。『現代のペルー』(*El Perú contemporáneo*, 1907) や『大戦のジレンマ』(*El dilema de la gran guerra*, 1919) など、多数の作品を遺している。

守勢力の脅威に曝されていると同時に、いわゆる「27 年の世代」その他の活躍がめざましかったのですが、オケンド・デ・アマーはせっかくの接触の機会を持てませんでした。そしてここでも公使のラウル・ボラス・バレネチェアの計らいによって、グアダラマ山脈中のスキー場の存在で知られたナバセラダのサナトリゥムに移送されますが、その甲斐もなく、内戦を目前にひかえた3月の6日午前10時に息を引き取ったのでした。

詩人の墓は例のサナトリゥム跡の墓園に確かに在り、現在では墓碑銘ということで、親しい友人であったエンリケ・ペニャ・バレネチェア (Enrique Peña Barrenechea, 1914－)[4] の捧げた詩が刻まれているそうです。

Oquendo, Oquendo / tan pálido, tan triste,
tan débil, que hasta el peso
de una flor te rendía.

オケンド、オケンドよ／いかにも青白く、いかにも淋しげで、
いかにも弱々しくて、君は一輪の花の
重みにも耐えかねるほどであった。

頭の Oquendo の反復は無く、末尾の rendía も desvanecía であるとするテクストを見ます。いずれが正しいかを知るためには、現地を訪ねるより他には手はありません。

さて、ひととおりカルロス・オケンド・デ・アマーの経歴を追ってきましたが、実は、それについては不分明な点があり、逆に伝説的な粉飾めいたものが既にまつわりついているのです。カルロス・メネセスのような熱心な研究者の努力にも拘わらず、また、1967 年にロムロ・ガジェゴス賞を受ける際の講演において、オケンド・デ・アマー復権の狼火を上げたマリオ・バルガス・リョサの善意にも拘わらず、

[4] 『影のなかの香り、その他の詩』(*El aroma en la sombra y otros poemas*, 1926) や『純粋感覚のシネマ』(*Cinema de los sentidos puros*, 1931) などで知られたシュルレアリスムの詩人。

そういうことなのです。

例えば、極めて貴重な『スペイン前衛派辞典－1907－1936』(*Diccionario de las vanguardias en España (1907－1936)*, Alianza Editorial, 1995) を独力で編んだ詩人・批評家のフアン・マヌエル・ボネー (Juan Manuel Bonet, 1953－) によれば、同国人の女性作家・記者のロサ・アルシニエガ (Rosa Arciniega, 1909－?)[5] が詩人の親しい友人であり、死後も含めて何かとその面倒を見たというのですが、他の資料では全く言及がなされていないわけです、不可解なことに。

更にまた、詩人の遺していった品のなかには『資本論』と赤シャツが含まれていたと伝えられていますが、それは事実ではないと主張する者もいます。

例のサナトリュムの掃除夫で墓掘りを兼ねていたベンドリネスなる男が、何となく嘘っぽい名前ですがフランコ・ブランコ・ルビオを名のる村人の「検死」のあと、雪橇に乗せて遺体を運んだのだそうです。埋葬に立ち会う者の一人が、粗末な墓標に詩人の名前を書きおいたが、それは内戦の激しい砲火で跡かたも無く吹き飛んでしまった。1972 年に至って、先に触れたカルロス・メネセスが老いさらばえた元墓掘りを探し出して、また、役場の元役人であったという者を駆り出して、ようやく関係書類を見つけ、墓の位置を確かめることが出来ました。更に数ヶ月を経て、ペルー全国文化協会なる機関が詩人の遺体の埋められた一角を買収し、花崗岩の墓碑を建てたという次第であったのです。

この時点で改めて、冒頭で紹介したランボーとの比較に立ち返って、カルロス・オケンド・デ・アマーの生涯を眺めてみますと、ごく大雑把ではありますが、以下のような類似点を指摘することが可能であると思います。

1. まず目につくのは、両者の短命—ランボーは 37 歳で、オケン

---

[5] 共和制下のマドリードに住んで多くの雑誌に寄稿する傍ら、『歯車装置』(*Engranajes*, 1931) や『チェックメイト』(*Jaque mate*, 1931)、『セルロイドの生活—ハリウッド小説』(*Vidas de celuloide, La novela de Hollywood*, 1934) などの作品を発表している。

ド・デ・アマーは更に若くて30歳で亡くなっている—という事実でしょう。夭折は詩人というロマンティックな言葉ないし存在に必須の条件と見なす俗眼に、オケンド・デ・アマーは一層適っているようです。

2. ランボーの生きた19世紀後半は普仏戦争、ドイツ兵によるパリ占拠、民衆のコンミューン宣言といった事件の相次いだ多難の時代でした。そして彼もそれに同調するように、三回にも及ぶ出奔や、その間の下獄や、これは余りにも有名なことですけれどもヴェルレーヌとの同性愛的な関係や、それがこじれての発砲事件などといった、誠に波乱の多い青春を送りました。更に付け加えれば、1875年以降は文学から遠ざかって、生活のために、或いは語学の習得という実際的な目的のために、ドイツ、イタリア、オランダ、キプロス、アビシニアと転々した挙げ句に、脚部に発した悪性の腫瘍による手術と死を体験するのです。先に紹介したオケンド・デ・アマーの生涯を考え合わせて、二人の詩人たちのそれが全く一致するなどという乱暴なことは、もちろん言えるわけもなく、また言うつもりもないのですが、しかし全体として疾風怒濤的というクリシェがぴったりする、短いながら波瀾に縁取られた生を送ったことでは共通していると思われます。

3. そろって作品の数が相対的ないし絶対的に少ないということが注目されます。ランボーの作品集は先に挙げたのが主要なものですし、オケンドに至っては、後で詳しく触れますが、何とわずか一冊の詩集（と四篇の詩作品）があるに過ぎないのです。しかも両者はこのような作品の過少さにも拘わらず、その詩の完成度の高さによって、或いはまたその前衛性によって評価されているという事実です。

さて、ここまでは＜ペルーのランボー＞という呼称におおむね寄り添うかたちで話を進めてきましたが、以下はオケンド・デ・アマーの作品自体についての紹介を中心にしたいと思います。昨今、彼の存在はペルーばかりでなくラテンアメリカの詩という包括的なコンテクストのなかで、その重要性をますます強く認識されつつあるといった

感じがします。直後に登場してくる世代の前衛主義の間違いなく先駆者であるという、従来の批評家たちの判断を踏まえてのことですが、実のところ、そうした型どおりの評価を超えた、きわめて個性的な、或いはこの上なく特異なその詩の世界の魅力がより深く意識されつつあるように思われるのです。

ホセ・マリア・エグレン (José María Eguren, 1874－1942)[6] とか、アレハンドロ・ペラルタ (Alejandro Peralta, 1899－1973)[7] とかいった先行の世代—残念ながら、日本ではこれらの詩人に対しては全く関心を持たないようです—の影響というものを実は考慮しなければならないのですが、オケンド・デ・アマーの詩は簡潔さ、平明さ、そしてコスモポリタン的性質などで際立っていると言えそうです。彼自身がその「母」という詩作品のなかで、誠に適確に自己規定しています。つまり、「僕の言葉は雨のように　或いは賛歌のように素朴である。」

実作に接することで容易に感得されるとおりで、オケンド・デ・アマーの世界は、この上なく平易であり、日常的に見聞し使用される言葉たちによって構築されています。およそ神秘めかしたところが欠けていて、徒な音調のたかぶりには無縁な言葉たちから構成されています。要するに、前衛という本来軍事的な用語が連想させがちな生硬さ、威圧感、おどろおどろしさなどとは全く関わりを持たない言葉から成り立たせられている。極めて親密な雰囲気に包まれ、けれん味を感じさせず、衒学的な気取りも何も無く、肩に力の入っていない言葉の集塊として現前させられているわけです。

オケンド・デ・アマーがやはり作品のなかに挟み込んでいく効果的なメタファーも同じように、無闇に奇を衒ったり、鬼面人を驚かしたりするような性質のものでは決してありません。時には微笑さえ誘う

---

[6] ペルーにおける遅咲きのモデルニスモ（近代主義）の代表的な詩人。同時代の社会状況と諸価値に対する批判の底流する象徴派的な多くの作品集がある。リマ市中のバランコに構えた屋敷は、オケンド・デ・アマーを含む沢山の詩人の集まるサロンを形づくっていた。

[7] やはりプノ出身のこの詩人は、いわゆるインディヘニスモ（先住民主義）のもっとも重要な詩人の一人である。「グループ・オルコパタ（Grupo Orkopata)」なるものを組織し、ペルー前衛派の主要な雑誌の一つと目される「チチカカ通信（*Boletín Titikaka*)」(1926－30) を刊行、大きな影響を周囲に及ぼした。

くらいに有りふれ、理解し易く、妙な言い方かもしれませんが読み手ないし聞き手にとって安心のいく体のものなのです。その輪郭が非常に鮮明であって、明らかに視覚性に富み、曇りの無い光りと色どりによって浸されている、そんな印象を与えるようなものなのです。

この詩人の数少ない作品が読み手や聞き手の意識に喚起するのは、言語的な慣用によって飼い馴らされ、日常という現実にあくまで基礎を置きつつ、それを超えた彼岸にあるものへと穏やかに、良い意味で子供っぽい素朴さを失わずに、移行していこうとする姿勢もしくは意志なのです。

繰り返しになりますが、オケンド・デ・アマーの高まりゆく人気の秘密の（少なくとも）一つは、大袈裟で持って回った言語的表現や、高圧的で厳めしい思想的・道徳的な物言いなどから完全に解き放たれた、率直な言表にあると考えられます。また、その詩のなかで頻繁に呈示されるイメージの数々のいかにも造形的もしくは絵画的な明瞭さにも、また、それらのイメージがあたかも万華鏡を覗くかのように見せる変容の自在さにも、オケンド・デ・アマーの詩の優れた魅力があるのだと思われます。

さて、話が結論めいた所まで先走ってしまった気がいたします。つまり、オケンド・デ・アマーの作品（集）について具体的に語るのが遅くなった、と言うか忘れていたようなので、ここで話を少しばかり過去に振り戻すことにいたしましょう。

オケンド・デ・アマーはマリアテギの主宰する雑誌『アマウタ(*Amauta*)』(1926－30) に、いくつかの、いわば若書きの詩を発表しましたが、実はその他の場所でも、例えば『多面体 (*Poliedro*)』(1926)、「格納庫 (*Hangar*)』(1926－27)、『摩天楼 (*Rascacielos*)』(1926－27)、『山脈 (*La Sierra*)』(1927－30)、『ハラーナ踊り (*Jarana*)』(1927)などでも作品を公けにしています。オケンド・デ・アマー自身の発行した同人誌『ウラー (*Hurra*)』もそれらに付け加えなければなりませんが、この短命な一号雑誌が出た 1927 年、彼はそれまでの作品のほとんどを集めた一冊の—その生涯を通じてただ一冊の—詩集を世に送ったのでした。*Cinco metros de poemas* というのが問題の詩集に他なりません。

正直なところ、その存在を初めて知ったとき、一風変わった（と言ってよい）表題の意味するところを掴みかねたのでした。問題になるのは metro という語でして、ある日、若い友人と雑談をしていて、たまたま詩集の話をしますと彼は、（当然のごとく）それは韻律、歩格の意味であると主張いたしました。それに対して私は単純に、メートルという長さの単位を表していると申しました。実は、この会話から暫くして本が届けられましたので、問題はあっけなく解決しました。それは『５メートルの詩』もしくは『詩の５メートル』という表題だったのです。

本はもちろん Ed. Minerva の初版本ではなくて、奇特なメセナ役のペルー石油公社の尽力による復刻版ですが、ご覧のとおり、これは日本の折り本の形式を取っています。何故、中国などではなくて日本であるかと言えば、そこに収められた詩篇の一つに papel japonés「和紙」という単語が出てくるからですが、それはそれとして、疑いぶかい私は、早速、尺を取り出してきて計ってみました。計り方が悪くなければの話ですが、詩集は５メートルの長さに達しないで、４メートルと 90 センチ強であったと記憶しています。

あの時代のラテンアメリカに広く浸透したジャポニズムの反映の一つであることは間違いのない所ですけれども、折り本の形を取った『５メートルの詩』には 18 篇の詩が収録されています。そしてそれらは、形式的には実に多様なものを含んでおります。よく見かける何の変哲もない伝統的な形式によるものもあれば、一ページで収まらず二ページにまたがる―ページ数、ノンブルは実際には打たれていません―極めて斬新な実験的形式に従ったものもあるのです。

このように長短さまざまで、形式もどれが絶対的に優勢であるということのない、自由な、無韻の詩によって成り立っている『５メートルの詩』ですが、これを更に細かく見ますと、各テクストの各ページにおける印刷面と空白との間の関係が十二分に計算されたうえで決定されていることが分かります。そしてまた、そこで選んで使用されている活字も大あり、中あり、小あり、字体もローマンあり、ゴチックあり、イタリックあり、という具合であるばかりでなく、これらがやはり慎重な、或いは大胆な計算に基づいて効果的に配置されているわけです。単語や句や文の自在な断片化とか、思いもよらぬ逆倒とか

いったものまで含んで、およそ考えられる限りのタイポグラフィ的な、或いはカリグラム的な手法が誠に巧妙に採られているわけです。とりわけ二ページの広いスペースにまたがる長い詩においては、左右のページを無駄なく利用した、同時的な、複数のテクストの呈示も試みられているわけです。

ある批評家は、カルロス・オケンド・デ・アマーのこの実験性に富んだ詩的世界を要約するためのキーワードとして、＜愛＞と＜光＞と＜希望＞の三つを挙げています。そして更に、これらのキーワードのなかでは、最初に挙げた＜愛＞がもっとも基本的なものであることも指摘しているのですが、この＜愛＞もまた、実に多様な姿態を取って各テクストの中に現出しているようです。しかし、なかでも大きくて深いそれは、恐らく使命感にみち有能であった最愛の夫を追って、若くして逝った母に対する＜愛＞でしょう。さっき引用いたしましたように、それ以上のものは無い程に正確な、自己規定的な詩行も含まれた詩篇「母」に、オケンド・デ・アマーの生みの親への愛慕の深さを見ることができそうです。

もちろん、自分をこの世の＜光＞のなかに送り出してくれた人への感情としてだけで、＜愛＞という主題が尽きるわけではありません。冒頭に置かれている「村むすめ」という短い作品のなかで告白されているのですが、「絹の村むすめ」を相手にした初々しい官能性のあふれる＜愛＞のかたちも見出されるのです。

更にまた、自分には五人もの女房がいて、それらとは別に一人の情婦がいて、などといったスルタンまがいの、もしくは誇大妄想狂めいた＜愛＞のかたちもありますし、一人前の若者にふさわしく狂暴な情欲を、しかし抑制のよく利いた詩句のなかで垣間見させている、そういう＜愛＞のすがたも感受されます。花のなかでもとりわけ薔薇などのイメージに込められている性愛的なもの、若々しく匂いたつかのような情感は、読み手もしくは聞き手に心地よい陶酔を共にするよう誘いかけていると思われるのです。

三つのキーワードのうちで中核的な＜愛＞を巡って、＜光＞という物理的なイメージと＜希望＞という心理的なイメージが、あたかも双子星のように回転しているように感じられます。肉親とのいかにも早

すぎる別離、その結果として生じた孤独の境遇、左翼的な政治活動にその原因が当然ある弾圧と虐待、故国をさえ逐われる悲惨な末路、その脆弱な肉体を苛み亡ぼす病苦。どれ一つを取っても深刻かつ無惨であって、絶望と欝屈を多感な青年の胸奥に育むのに足るはずであるのに、はっきり言って、『５メートルの詩』に収められたテクストのいずれを覗いても、冥暗な影めいたものは、呻吟まがいの声は存在しません。アンデスの高原地帯の空のように曇りのない、晴朗な境地がそこに窺われただけであり、子供のそれのように邪気のない快活な声のみが聞かれると断言しても、決して誇張にはならないだろうと思われるくらいです。

詩篇のそれぞれに添えられている年号から考えて、明らかに、オケンド・デ・アマーが 18 歳から 20 歳までの年齢にあった頃に書いたもので『５メートルの詩』は成り立っていますが、われわれがそこに見るのは、青春という時期に一方で伴いがちな抑圧された暗い感情などではない。もちろん、手放しの楽天性とは異なりますけれども、遍満する＜光＞であり、そして恐らくその源であることは間違いのない＜希望＞なのです。

この点で特に注目すべきは「ニューヨーク」や「アントワープ」といった作品であると思います。まだ見ていない、未だに土を踏んでいないのですが、20 世紀の近代文明を象徴する大都会を謳った二つの詩篇。それらの内にわれわれが見出すのは、過激と言うよりは空想的な左翼の思想の持ち主であって、いわゆる征服時代から疎外されてきた先住の種族への共感に基づいた実践活動や、それによって課されることになった悲惨な報いなどにも拘わらず、この貧しく孤独な青年詩人の心の内をいつも明るませ続けていた、無垢で童心めいている、翳りのおよそ見られない楽観性には驚かざるを得ないのです。

祖国の反逆者という本意でないレッテルを貼られたオケンド・デ・アマーは、その結果として虐い目にさんざんに遭わされるのですが、しかし先程申し上げたように、工業化と人口集中によって生じた大都会が象徴する現代文明—具体的には飛行機、豪華客船、自動車、エレベーター、アンダーウッド、等々の利器が表徴する文明—に対する未来志向的な明朗さは感動的でさえあります。イタリアのかの未来主義者フィリッポ・トンマーゾ・マリネッティの世界に通じていることの

確かなオプティミズムは、オケンド・デ・アマーの内部で息づいていた人類の将来への＜希望＞を証すものでしょう。

ご存知の方もあるかと思いますが、1990年代に入る前後からイベリアおよびラテンアメリカの10年代～30年代の前衛主義を再評価しようとする機運が高まり、多くの興味深い出版物が陽の目を見ました(見つつあります)。例えば、『ラテンアメリカ前衛詩選』(Mihai Grünfeld (ed.): *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916－1935)*, Ediciones Hiperión, 1995) や、『ボリビア、コロンビア、エクアドル、ペルーにおける前衛主義の文学』(Hubert Pöpel (ed.): *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú*, Vervuert－Iberoamericana, 1999) や、『ペルーの具体詩』(José Beltrán Peña: *Poesía concreta del Perú*, Edit. San Marcos, 1998)などがそれです。カルロス・オケンド・デ・アマーというペルー詩人について、今日お話しをしたことをより詳しくお知りになりたい方、或いは、もはや手に入れることの不可能な『5メートルの詩』の一部でもお読みになりたい方は、これらの書物を参看するとよろしいのではないでしょうか。

＊続く四編は『5メートルの詩』に収められているものです。

「 母 」

あなたの名前は慎ましい音楽のようにゆっくりと現われ
あなたの手からは白い鳩たちが舞い上がる

僕の記憶ではあなたは何時も白い服を着ている
大人がこの遠くから眺める子供たちの遊びのように

一つの空があなたの腕のなかで死に　あなたの情愛のなかで別のものが生まれる

あなたの傍らで愛情は花のように開く　僕がそれを想うとき

あなたと地平線の間で
僕の言葉は雨のように　或いは讃歌のように素朴である
何故ならば　薔薇と歌はあなたの前で口閉ざすからだ

1925

「村むすめ」

絹の村むすめ

俺はこの心を結ぼう
　　リボンのようにお前の髪に

何故なら　あるボール紙の朝

（この天晴れなスリルの冒険者に）

お前は肉体というコップの水と
みずみずしい瞳という２枚の銅貨を与えたのだから

1923

「ニューヨーク」

間もなく樹々は脆い網を断ち
すべての警官は花束になるだろう

コニー・アイランド

雨はひげ剃り用のコインである

ウォール街

パラマウントの芸人らの
若枝が微風でたわむ

交通が
恋文を
書く

タイム・イズ・マネー

電話は
リキュールの貯蔵庫である

アンダーウッド中の裸の
10人のブローカー

28階

チャールストン
ロドルフォ・ヴァレンティノは髪を伸ばす
誰も30歳以上になれないだろう

（人間たちが25センチメートル縮み
壁の上を斜めに歩くだろうから）

メアリー・ピックフォードは男・女の管理人の視線を昇っていく

彼女を見るために

俺は外へ出た
25の窓によって
繰り返されながら
ら

テーブルセンターの下には小舟がある

歌うなスペイン女よ
煖炉からジョージ・ウォルシュが出てくるぞ

ここでは　最初と　同じように　何ものも　何かについて　知っている　訳ではない

100階

工場の煙が

時計を遅れさせる

子供らが転がしている
月を

町はずれで

森番らが
川に魔法をかける

そして朝は
去っていく　そこらの若い娘のように
その三編みの髪に
付いている一枚の貼り紙

この朝
貸します

1925

「アントワープ」

午前中ずっとキューポラは歌っていた

そしてネッスル社は
市内の舗装を終わっていた

チェックの帽子をかぶって立っている空は
待つ
じ
よ
う
き
や
く
た
ち　を

アメリカの　　***アメリカの***

お嬢様たち
そのニュースのプリーツスカートと
そのセルロイドの感じ易い眼

その眼に弥次馬たちは読む　アメリカの風景と
そのブーツでインディアンを抱きしめるピューマとを

オ　ウ　ゴ　ン　ノ　キ　ュ　ウ　ユ　キ

間違いなくその唇から
一羽のオウムが飛び立つだろう

アントワープでは
ア ツ サ ハ イ ワ バ ゲ シ ュ ク ニ ン ノ ヨ ウ ナ モ ノ ダ

アントワープ
は抒情的な都市である　　弾性的な都市である

距離というもののない都市である
その街路はゴム紐である

小学校の児童らは習う　位置の問題を
同じく帽子のかぶり方を
（メカニックな行動）

街角の一つを引っ張るだけで
学校から菓子屋の店先へ飛んでいく気になれる

アントワープ
友情のワインである
世界の郵便封筒である

今

しつけの良い船たちが　　そして噴水では
その巣へと帰っていく　　アメリカへの挨拶の声が挙がっている。

1925

ベラスケスの配色
－赤系色についての一考察－

浅若みどり

はじめに

絵画には様々な色が用いられる。ベラスケスの作品は概してくすんだ色合いのものが多く、そこへ赤系色の差し色を効かせた構図がよく見られる。

赤は色の中でも最も注意を喚起する色であり、気分を高揚させる作用がある。そのため、看板や広告、商品のパッケージ、スポーツのユニフォームなどにも多用される。子どもが最初に知覚する色は赤だと言われている。目に対する刺激の強い赤に囲まれると、落ち着いてくつろぐことができなくなるため、内装に赤を多用した店では客の回転が速いという。絵画は基本的に居住空間の装飾を目的として制作されるため、画面の大部分が赤で埋め尽くされるような配色は稀である。マティスの《赤い部屋》などは例外といえよう。

ゴッホは意図的に寒色を混ぜて自画像を描き、ピカソなどは「赤がなかったら青で塗る」と言うほど色彩に無頓着だった。だが絵画で現実にはあり得ない配色が容認されたのは近代からである。ベラスケスの活躍した 17 世紀には、自然に反する色を用いる画家はいなかった。本論ではベラスケスが実際の色やイコノグラフィー上の制約に即して赤を用いた作品を検討し、鑑賞者に及ぼす効果を探ることにしたい。

1．赤のシンボルとバリエーション

赤色の原点は血と火であり、ここから情熱、生命、健康といった連想が生じる。ミッチェルは『風と共に去りぬ』の情熱的なヒロインを「スカーレット」(緋色)と名付けている。一方、ヘスター・プリン[1]が胸につける緋色の布は姦淫の象徴である。また、赤信号は停止を意味し、サッカーの審判はレッドカードで退場を宣告する。国旗では赤は自由、太陽、連帯などを表す。暴力や革命、コミュニズムのシンボルカラーともなっている。このように、赤は肯定的にも否定的にも様々なことを象徴する。殺戮を表すのも赤だが、これは熱を連想させる赤が

[1] ホーソーン著『緋文字』の主人公。忍耐強く、愛する牧師をかばい抜くこのヒロインを、ホーソーンは聖女の如くに描写している。

流れた血を表すためで、死の象徴には寧ろ黒が用いられる。「リンゴのほっぺた」が健やかなのはそこに感じられる体温のためだが、赤いスイカは冷やして食されるし、トマトはジュースなら冷たく、ソースなら熱い方が好まれる。色自体が冷たさを表している訳ではなく、慣例による例外に過ぎない。しかし、こうした例から、赤のイメージが日常生活においても状況によって変わることがわかる。

同時多発テロ後にニューヨークとアフガニスタンの子どもたちが描いた絵は色彩が少なく、その中でも赤の多用が目立った[2]。修羅場を身近に感じた影響であろう。カトリックの宗教画像においても、流血と火刑の連想から、赤は犠牲や殉教、ひいては絶対的な神への愛を意味する。赤以外でも、例えば白が純潔を表すことなどは、ほぼ万人に共通する感覚である。しかし、キリスト教文化圏では白は喜びの色でもある。青は真実、黄色は忠誠と裏切りとを表し、紫は高貴な色であると同時に改悛をも意味する。色彩の及ぼす心理作用には各文化圏における約束事ともいうべき要素が影響する。おそらく一般の日本人の感覚にはない発想だが、カトリックにおける赤は慈愛の色でもある。宗教画を読む際にはこうした知識が不可欠だが、それ以外の作品には各々の文脈に基づいて一般的な色彩感覚を適用すれば充分であろう。

一口に赤といっても様々な段階がある。マンセル体系による最も典型的な赤「5R」をその明度と彩度から区分すると、実に31の赤色が挙げられる[3]。明度は白黒の比率を表す濃淡の指標で、彩度は鮮やかさ、明暗の単位である。名称は典拠によって異なり、原材料名、比喩やイメージの形容詞でバリエーションが区別される。5Rは具体的には紅系の色を指し、朱色は含まれない。朱は黄色味が加わった「YR」のRが強い色だが、実際にはこれも日常「赤っぽい」と認識されている。RとYRから淡色のピンク、イエローの強いオレンジ系、鮮やか

---

2 「ニューヨーク、アフガニスタン、日本の子どもたちの絵画展」(子供地球基金中部事務局主催)、2002年。

3 『応用色彩心理』小林重順、道江義頼著、誠信書房、1975年、12頁。マンセルの「40色相環」は伝統的な分類法。色彩をR(ed), Y(ellow), G(reen), B(lue), P(urple)の5相に分け、それぞれの中間色YR, GY, BG, PB, RPを加えた10の色相に分類、円環状に並べて表したもの。更に各色相を4に分割、Rなら2.5R、5R、7.5R、10Rで、数値が低いほどPに近く高いほどYに近い。これを明度10段階×彩度16に分類する。5R31色の代表的な慣用名は以下の通り。Flesh, Pastel pink, Shell Pink, Coral Pink, Metallic Gray, Grecian Rose, Strawberry Pink, Malmaison Rose, Rose, Rose Red, Old Rose, Eugenia Red, Scarlet, Geranium Pink, Mahogany, Crimson, Carmine Red, Turtledove, 紫褐色, Madder Brown, 小豆色, Orange Red, えび茶, Apple Red, Geranium, Deep Carmine, 赤蘇芳, Gunmetal, Dark Rose, Dark Carmine, Maroon。

な茶系を除いても、絵具の種類は豊富にある[4]。それぞれの違いは明暗、濃淡、強弱といった色調の他、他色の混合度、透明度による。画家たちはその微妙な違いを使い分けるのだが、絵画は画材の材質や保存状態により変色してしまった例も多いため[5]、ここでは画材に古くから用いられてきた、最も典型的な色を挙げるに留めたい。

日本語の「真紅」に相当する赤は3種ある[6]。中世においてはコチニール染料を用いた鮮やかな赤は全て「スカーレット」と称された。オランダで生産される、酒石とミョウバンに溶いた染料で、絵画や刺繍に使われた。いわゆる「赤」と呼ばれる色はこれに近い。「カーマイン・レッド」はかすかに紫がかった深い紅色で、ケルメスナラに寄生するエンジムシから採取される。緋色よりも濃く、中世の細密画に多用された。ほぼ同じトーンの「カーディナル・レッド」は、その名の通り枢機卿のシンボルカラーで、こちらは海ザリガニから採取し、松露片を混ぜて作ることもある。同じ深紅だが、原料の価格差からカーディナルはカーマインより貴重な染料とされる。「紅」に対して「朱」と呼ばれる色はいわゆる赤鉛筆の色で、「バーミリオン」とも言う。やはり古くから染色、特に絵画や化粧品に使われてきた。バーミリオン(vermillon)の語源はvermeilである。これもコチニールを原料とする明るめの鮮紅色だが、この染料は銀や銅製品の上掛けに使われたため、黄金色またはオレンジに近い色まで含む。このvermeilに似たバーミリオンはオレンジがかった明度の高い赤で、辰砂を微細に砕いたものから採取される。中世の絵画にはやや沈んだピンク「ローズ」もよく用いられる。ローズは5Rの1色で、明度、彩度とも中庸の色になる[7]。

現存する状態で見る限り、上に挙げた深紅、朱、ローズはバロック期の絵画に頻出し、着衣などの伝統的な決まりごとに即した場合と、特に制約のなかった場合とに大別できる。また、同じ赤でもこの3色はそれぞれ視覚的に印象が異なる。ローズは濃度が低いので深紅よりは柔らかい感があり、朱は深紅よりも

---

4 オランダの画材店レンブラント・オイル・カラーズは17色、オールド・ホーランド・クラシック・オイル・カラーズは42色の赤系色のチューブを扱っている。

5 Gridley McKim-Smith *et.al.*, *Examining Velázquez*, Yale University Press, New Haven and London, 1988, p.51.

6 説明は以下を参照。Annie Mollard-Desfour, *Le dictionnaire des mots et expressions de couleur de XXe Siècle. Le rouge*, CNRS, Paris, 2000, pp. 217, 246-250, 402-409.
3色の原語はそれぞれ écarlate, rouge carmin, rouge cardinal。

7 ピンクはR-P(赤-紫)の領域がW-MG(白-ミディアムグレイ)のラインに属するテリトリーを占める色、すなわち白(灰色)と赤(全て)の中間色である。ここでは赤のバリエーションとしてローズのみを採りあげる。

温かみが出る。では、ベラスケスはこうした赤をどのように使いこなしているだろうか。

2．伝統的な赤

カトリック絵画では殉教した聖人が赤いマントをつけることがある。また、磔刑のキリストを描く場合に手足と胸元の傷に赤い血を流させることがあり、胸元の傷は絶命したしるしである。厳密には特に決まりごととはいえないが、血の赤さは昇天して間もないことを暗示する。この時の赤は無論、鮮やかなカーマイン・レッドである。ベラスケスも《十字架上のキリスト》[8]では血を描き、まさに息絶えたその一瞬を表現した。彩度を使い分け、肌の上に流れる血と十字架の木に染み込んだ血を区別するだけでなく、血がかすれた部分と溜まっている部分をも描き分けている。

一方、聖母マリアはよく青いマントにローズのチュニカをつけている。貞節と真実を表す青と慈愛を示す赤との組み合わせは、ほとんどの画家が踏襲した。マリアのチュニカには5Rの中でもより明度の高い、ソフトな色が用いられる。この色ならば血をイメージする恐れがない。ベラスケスの作品で最も典型的な例は、初期の傑作《東方三博士の礼拝》であろう。夜の明けきらぬ中、右端のヨセフの手前に腰かけて幼子イエスを膝に抱くマリアは、白いベールに赤みのさした頬が映える。マリアの衣のローズとイエスのおくるみの白、更にその左に立つバルタザール[9]がはおった真紅のマントが、見事なグラデーションを成している。褐色の肌をしたバルタザールは黒い上着をつけているが、白い襟飾りと真紅のマントのために、闇に沈むことなく存在感を示している。バラ色が若い母マリアの慈しみを表すなら、バルタザールの真紅は力強さを象徴する。同作品はタールを含む絵具のためにやや黒ずんでしまっているが、実物はプラド美術館の明るい部屋に展示されており、色合いも充分に堪能できる。また《聖母から聖衣を授かる聖イルデフォンソ》は激しく損傷しているが、本来はマリアの着衣と黄金色の聖人の衣が美しいハーモニーを奏でていたものと思われる。

---

8 制作年と所蔵美術館は末頁の「作品一覧」に掲載した（以下同）。

9 三博士はガスペール、メルキオール、バルタザールという名で、老年、壮年、青年の三世代を表すが、誰がどの年齢層かは典拠により異なる。青年を黒人として描いた画家にはマンテーニャ、デューラー、ボスなどがいるが、本作では壮年の博士が黒人である。青年はベラスケス自身、聖母子は画家の妻と娘の姿に描かれている。老博士は妻の父がモデルになった。この主題としてはかなり型破りな構図である。オーソドックスな構図については Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 616 y ss.参照。

劇的な構図と華麗な色彩はエル・グレコの図像を彷彿とさせる。後年描いた《聖母マリアの戴冠》でも、やはりマリアの衣服は青とバラ色である。

《無原罪の御宿り》のマリアも一見同じ服装に見えるが、ベラスケスの師で岳父のパチェーコは、この場面では「白のチュニカと青いマントをつけ…楕円を描く黄土と白の太陽が全身を包む」姿にするよう提言している[10]。神聖受胎には純潔を表す白がふさわしいということだろう。ベラスケスは「祈りを捧げる12、3歳の少女を天から下るように」といった細部まで師の教示に従っているが、マリアの服はバラ色に変えた。後光が射してバラ色に見えるのだろうか。別の《無原罪の御宿り》[11]では、「マントを閉じた」という但し書きにあるように、聖母は左肩から下半身を青いマントで覆っている。このポーズはモンタニェスによる彫刻と類似するため、その影響も考えられるが、これならバラ色の比率が少なくなる。マリアにはバラ色のイメージが定着しており、パチェーコ自身も実際にはこの色を用いた[12]。「無原罪の御宿り」と共に人気のあった「受胎告知」の図像に関しては、パチェーコも「青いマントとバラ色の衣をつけ、帯を締めた」マリアを描くようにと述べている[13]。画家によっては独自の解釈を施す者もあったが[14]、師の下にあった若いベラスケスは、マリアの着衣に関する師の教示にも一般の通念にも反しないよう、心を砕いたものと思われる。

宗教画の場合は、配色もイコノグラフィーに従って解釈せざるを得ない。しかし決まりごとによる配色でも、実在の人物の肖像画ならば自由な色の解釈も許されよう。こうした例として、まず高位聖職者のカーディナル・レッドを採りあげてみる。ベラスケスの作品では、二度目のイタリア旅行中に制作された《枢機卿カミッロ・アスタッリ－パンフィーリ》が挙げられる。アスタッリは教皇インノケンティウス十世の義理の甥で、当時30歳前後の青年だった。赤い帽子(camauro)とケープ(mozzetta)姿の胸像で、背景は無地の黄土色である。筆者はこの作品を実見していないが、写真で見る限り非常に明るい赤に見える。

---

10 Pacheco, pp. 576-7. 本来はマリアではなく母アンナの処女懐胎だが、絵画では娘のマリアがイエスを身ごもったものとして描くのが一般的となっていた。

11 この作品はロペスーレイのカタログ・レゾネ未収録（José López-Rey, *Velázquez II, Catalogue Raisonné*, Taschen, Köln, 1996）。Maurizio Marini, *Velázquez*, Electa, Milano, 1999, p. 51 に掲載されている。末頁の作品一覧の制作年も同書を参照した。

12 《無原罪の御宿り（詩人ミゲル・シッドのいる）》1617年頃　セビーリャ大聖堂。

13 Pacheco, p. 594.

14 ムリーリョは「無原罪の御宿り」のマリアを白い服で描く。15世紀ドイツの画家バウツは《受胎告知》に青だけの衣を用い、19世紀のイギリス人画家ロセッティのマリアは純白の服でガブリエルを迎えている。

黒髪にふちどられた顔は肌つやもよく、初々しい。一方、76歳の叔父を描いた《教皇インノケンティウス十世》は、教皇自身が "Troppo vero!"「あまりにも真に迫り過ぎている」と叫んだという、内面描写の白眉である。着衣は甥と同様だが、色はやや暗い紅色である。純白のロシュトゥムの上に深紅のモゼッタと帽子をつけ、向かって右斜めを向いた椅子にかけている。椅子は赤い布張りに金細工が施されたもので、教皇はその肘掛に両腕を預けている。背後には高位聖職者の肖像画によく使われるえび茶色の緞帳が見られ、着衣、椅子へかけて異なる質感の布地による赤系色のグラデーションが展開されている。

教皇は顔を右に向けているが、その視線は画面の外、鑑賞者の左後方に向かっている。不自然な目の動きは、我々の背後に何か気になるものがあるかのように思わせ、臨場感を醸し出す。ベラスケスが好んだ手法のひとつだが、同時に鑑賞者の注意がいたずらに顔だけに集中しないようにする工夫でもある。正面からじっと見つめられたら、落ち着いて相手の全容を観察することはできない。たとえ画中の人物であっても、まともに目が合えば人は相手の視線にとらわれるものである。教皇が我々と向き合っていないからこそ、我々は迫力に押されながらもまずは鮮やかなモゼッタに目が行き、そこから椅子、緞帳へと続く赤色の諧調に気づく。画面の下3分の1を占める純白のロシュトゥムの方が背景よりも鮮やかではあるが、この厳しい教皇を前にしてその辺りに視線を落とすことは許されない。本作にはバリエーションが 1 点とスケッチが2点残っており、スケッチには正面から見た姿も描かれている[15]。ブラウンによれば教皇はベラスケスのために自らポーズを取ったというが[16]、ラファエロがユリウス二世を描いて以来、斜め45度の坐像は教皇を描く際の定番となっていた[17]。ベラスケスは通例に従うことにしたが、ただし教皇の視線を画布の外に向けることで、鑑賞者を画布全体に取り込むことに成功したのである。

この作品は、アスナールの言を借りれば「気の休まる部分がひとつもない」[18]。サテン地の反射、ロシュトゥムの襞に至るまで正確に写され、「激しいクレッシェンド」を奏でている。傲岸不遜な顔は疑いに満ち、異様なまでに紅潮している。帽子のかぶり方が浅く、襟元も白いので、衣服の色が映ったとは考えられない。

---

15 *Innocent X*; Apsley House, Wellington Museum, London. *Studies for the Portrait of Innocent X*; Theodore Allen Heinrich, Toronto.
16 Jonathan Brown, *Velázquez. Painter and Coutier*, Yale University Press, New Haven and London, 1986, p. 197.
17 Raffaello Sanzio, *Pope Julius II*; The National Gallery of London.
18 J. Cámon Aznar, *Velázquez II*, Espasa-Calpe, Madrid, 1964, p. 732.

インノケンティウスはユリウス二世のような白い顎鬚もたくわえず、面をあげている。脂ぎった肌の色は赤のグラデーションに納まっている。アスタッリの服のようなおとなしい赤では、さほどのバリエーションは出せなかっただろう。ラファエロの作品に比べると腕の広げ方が大きく、モゼッタがより幅広く表れるようになっている。明度、彩度共に、この部分の赤が最も強い。この激しく重い色こそ、モデルの本質を象徴しているといえよう。暑苦しく感じる配色だが、美術館ではこの作品を個別に光を抑えた空間に展示している。

宮廷でのベラスケスは、国王の家族や貴族以外に、王に仕えた《慰め者》の肖像画を数多く残している。喜劇役者がモデルの作品に関しては伝統的な主題を扱う場合と同様、衣装に選択の余地がなかった。《道化バルバローハ》のモデルは同名の海賊を模した朱の衣装をつけている。ただしこれは後代の画家による加筆である。《道化フアン・デ・アウストリア》が演じるのは、レパントの海戦で総司令官を務めたカルロス一世の息子である。ローズと黒を組み合わせた勇壮な衣装をまとっているが、モデルの表情やポーズには生気がない。華やかな色が意気消沈した様と相容れず、逆に痛ましい。このモデルは両者とも、長年にわたり宮廷で喜劇を演じていた[19]。しかしどちらの作品もタッチが荒く、未完成のままに残されている。

王室関係者の伝統的な着衣に関しては、騎馬像で男性がつける飾り帯に着目すべきであろう。当時の騎馬像は指揮棒を手に、黒い帽子と甲冑をつけ、高貴な赤紫の帯を巻いた司令官の姿で描くのが通例となっていた。ベラスケスは国王のみならず、皇太子バルタサール・カルロスやオリバーレス公伯爵も含め、男性騎馬像は全てこの通りの服装で描いている。右肩から斜にかけて腰でとめるこの帯は、本来は紫色であるべきものだった。紫は高貴な色であるばかりでなく、補色の赤と青との混合色であり、あらゆる種の敵を支配する象徴だからである。5P の紫は目立つ色ではないため、実際には中間色の RP で描かれる。従って R の適用例ではないが、R の色調が注意を喚起するために用いられたことから、本稿では同様に採りあげることにする。

《フェリペ三世騎馬像》で王がたなびかせる帯は、筆者が実見した印象では赤紫よりも寧ろ緋色に近い。フェリペ三世は 1611 年に没しており、ベラスケスが宮廷に入ったのは 1622 年であるため、この作品はオリジナルではなく他

---

[19] 前者は 1633 年から 49 年まで、後者は 1624 年から 54 年まで宮廷にいたことが記録されている。

の画家の残したものを仕上げたのだと思われる。飾り帯の配色もおそらくベラスケスによるものではない。この王はどんよりと曇った空の下に描かれているため、緋色が効果的に映える。しかし、他の人物の騎馬像は彼方まで景色の見渡せる爽やかな空の下に描かれており、帯の色は明度の高い赤紫である。背景が晴れた空で、胸元にあまりに鮮やかな赤を配すれば、画面の中央で浮いてしまう。全体のバランスからも中間色が適しているのである。尚、フィレンツェのウフィッツィ美術館には真紅の帯をつけたフェリペ四世騎馬像があるが、この方は頭部以外の箇所は工房作であることがわかっている。

騎馬像を描く場合、ベラスケスは人物の威厳を強調するだけでなく、遠方にかすむ背景と馬の描写にも力を入れた。馬のみを描いた作品も残っている上[20]、《皇太子バルタサール・カルロス騎馬像》の馬は左斜め前方を向き、オリバーレス伯の操る馬は左後方をというように、違う角度から馬の描写を試みている。ベラスケスの人物は絵をみる者の斜め後ろに視線を泳がせていることが多いが、《フェリペ四世騎馬像》は王の肖像画であるにも拘らず横顔で描かれている。画家の関心が馬を真横から描くことにあり、鑑賞者の注意が馬の姿に向くことを意図したためであろう。鑑賞者は王の視線にとらわれることがない分、自然と唯一の暖色である飾り帯が目に入る。分量はわずかながら、馬も大気も動くように見える全体の中で、帯の1点が画面を引き締めている。

騎馬像以外の構図でも、文字通り支配者を意味すべく同様の服装で描かれた作品がある。《胸甲をつけたフェリペ四世の胸像》や《フランチェスコ・デステ》のように胸像で描かれたもの[21]、《ブレダ開城(槍)》の司令官スピノラのように馬から降りている時、それにまだ馬に乗れない《三歳ごろの皇太子バルタサール・カルロス》と《バルタサール・カルロス皇太子と矮人》が挙げられる。幼い皇太子のつけた赤紫の帯は、小さな身体にたっぷりと掛けられ、非常に目立つ。支配者のシンボルであるこの部分を意図的に誇示して、正当な後継者であることを示したかのようである。矮人を連れた構図では、ともすれば白いエプロンをつけて左手前に位置した矮人の方が先に目につきかねない。膨張色の白はボリューム感を出す。それでも皇太子の姿に存在感があるのは、幼いなりに浮かぶ威厳の表情だけでなく、黒地に施した刺繍の金色、その上にかかる帯の赤紫といった対照色を身にまとっているためである。定められた着衣の色の中でも

---

20 現存するマスターピースは *Un caballo blanco*: Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid.

21 下部に切り取られた跡があり、全身像だった可能性もある。López-Rey, p. 220.

飾り帯は分量が少ないため、特に構成上効果をあげる色の小道具として、配置に工夫を凝らしたことが窺われる。

以上が伝統的な配色に従った例である。次章ではベラスケスが自由に選んだ赤の使い方をみることにしたい。

3．選ばれた赤

若くして宮廷に入ったベラスケスは、当時最も主流であった宗教画ではなく、肖像画を多く残している。また王の命により2度イタリアを訪れており、この前後に神話画を8点完成させている[22]。いずれも基本的には配色に制約のないジャンルである。

神話の神々は、スペイン絵画としては異例の主題だった。ただしベラスケスの神話画は、事実上は風俗画である。ベラスケスは理想美に興味がなかったため、神話主題に独自の解釈を展開したというより、風俗画を自由に描く口実として異教の神話に白羽の矢を立てた感がある。鮮やかな色の画材が高価だったこともあり、深紅やローズは高貴な対象に使われることが多く、通常は風俗画には用いられない。神話主題の名を借りたベラスケスの風俗画はその例外である。

《バッカスの勝利》は、通称「酔っ払いたち」の名が示す通り、実は労働者の酒盛りの場面である。バッカス役の青年は半裸で、ローズの布を膝にかけ、足元にかがむ男の頭上に月桂樹の冠をかぶせている。バッカスの着衣に関しては特に決定的な形式はない。バッカスが女性から熱狂的に支持された神であること、ギリシャ名で「ディオニュソス的」といえば「激情的、衝動的」を意味することを考えれば、ローズよりもカーマイン・レッドのような強い赤がふさわしいかもしれない。しかし周囲がこげ茶や黄土色といったくすんだ色ばかりなので[23]、激しい赤では対照がきつ過ぎる。バッカスを程よく目立たせながらも、全体の色調に沿うような色として、濃いローズは最適の選択といえる。

《軍神マルス》は放心して座り込む中年男性の姿に描かれている。マルスの下に見える、くしゃくしゃになったローズのベッドカバーは、ヴィーナスとの姦淫を想起させる。性的関係の象徴ならば、これもより情熱的な赤にすべきかもしれない。しかしヴィーナスは既に帰ってしまっている。しかもマルスの表

---

22 習作、および次の古典主題3点を除く。*Démocrite*; Musée des Beaux-Artes, Rouen, *Esopo, Menipo*; Museo del Prado.

23 着衣の登場人物は当時の労働者の身なりをしている。こうした色の画材はありふれたものだった（*Examining Velázquez*, p. 66）。

情にはおよそ満足した様子がない。おそらく、知らせを受けて駆けつけた夫の《ウルカヌスに驚かされるヴィーナスとマルス》[24]の場面の後、取り残された軍神の姿なのだろう。戦争に疲弊した当時のスペインを揶揄したものとも解釈できる。

一方、《鏡のヴィーナス》は無防備に背を向けて横たわる生身の女性である。ヴィーナスの足元には鏡を支える息子のクピドがおり、その背後には真紅のカーテンがかかっている。これもマルスとの不貞を思わせ、ひいては鑑賞者をも誘惑する色である。鏡にはローズのリボンがついており、その曲線にもどこかエロチックな風情が漂う。無論、誰もがそう感じるとは限らない。しかし、もしカーテンが例えば白かったらはるかに冷たい印象になるし、黄金色ならヴィーナスの身体が貧弱に見えるはずである。ローズではなく真紅が選ばれたのは、カーテンの前に位置するクピドの肌色が見づらくなるからだろうか。ヴィーナスの裸身は真っ白だが、陶器のような冷たさはない。身体が直接カーテンと重ならないため、色の対比で必要以上に白く見えることはない。グレーのベッドカバーと触れる部分は、寧ろほんのりと色づいている。カバーの下には純白のシーツが敷かれており、この人工の白との対比で、ヴィーナスの白い肌が血の通う温かいものであることが強調される。象徴的かつ効果的に赤が用いられた例といえよう。

《アラクネの寓話(織女たち)》は難解な作品である。手前の光景は紡績工場の一場面であり、その後ろの舞台でアラクネの「変身物語」が展開している。パラス[25]と機織りの腕を競い、完璧に仕上げて女神の逆鱗に触れたアラクネがクモに変えられる場面である。最奥部にはその時織られたタピスリーが見える。このように、ふたつの異なる時に起こった物語を「画中画」としてひとつの画面に納める構図は、ベラスケスが繰り返し試みた手法だった。後景に神話の場面を、手前に現実の光景を置くことで、現実と幻想の境界が曖昧になる。前景の5人は王室タピスリー工場の織女たちだが、実際には彼女たちは織っているのではなく、糸を紡いでいる[26]。後景の「神話」領域の右端にいる女性は、振り返って「現実」の糸を紡ぐ女性の方を見つめている。この視線のつながりによって、

---

24 Jacopo Tintoretto, *Venus, Mars und Vulkan*; Alte Pinakothek, München.
25 知恵と諸学芸を司る女神で、ミネルヴァともいう。ギリシャ名はアテナ。
26 スペイン語は hilanderas (仏語 fileuses、独語 Spinnerinnen) なので、正確には「糸紡ぎ女」。ただし英語には相当する表現がないため、プラド美術館は英題を"The Tapestry-weavers"としている。

工場の女性が紡いだ糸でアラクネがタピスリーを織ったとも読めるのである。神話的解釈を提唱したアングロは、タピスリーの中に見える、エウロペがゼウスに略奪される場面すら「一種の準現実」として表されているのではないかと述べている[27]。

アングロはタピスリーの原画がティツィアーノの作品であることも発見している[28]。これに基づき、ベラスケスの作品をティツィアーノ、ひいては絵画への賛辞とする研究者も多い[29]。この作品も他のイタリア時代の作品と同様、華麗な色使いには彼の地の絵画と通じるものがある。赤の分量も多く、前景の左端には緋色のカーテンがかかり、中央に座って羊毛を集める女性はやや沈んだ朱色のスカートをつけている。右側の背を向けた女性の座る椅子にも赤系色の布が置かれている。後景でも、パラス、アラクネ、3人の女性がそれぞれ少しずつ赤やローズをまとっており、タピスリーのエウロペは赤い布を高く掲げている。特にカーテンがたっぷりと描かれているが、この上部はオリジナルではなかったことがわかっている。この作品は現状では222.5×293センチだが、1664年付の収集家ペドロ・デ・アルセの財産目録によれば、本来のサイズは167×252センチだった[30]。ベラスケスは1660年に没しているので、付加部分は明らかに真筆ではない。後に火災によって損傷を受けたため、継ぎ目は肉眼でも認められる。特に上部の付加が大きく、本来の構図ではカーテンは左肩にわずかに現れるだけである。これを除けば、最も目立つ赤は中央の女性のスカートになる。

《アラクネの寓話》の独自性は、回る糸車や微妙な光の描写もさることながら、複雑な二重構造の物語性にある。後景には上から光が差し込み、奥にありながら自然にみる者の注意を惹く。一方で前景の人物は、右の女性ふたり以外は陰になり、特に中心の女性は暗い。しかし多めに現れた朱のスカートと上半身とのコントラストの効果で、それなりに存在感はある。彼女の背後で繰り広げられる後景は、ともすれば浮き上がって見えかねない。それが奥に納まって見えるのは、彼女の肩から上が後景と重なっているからである。主題が女神に挑む不遜なアラクネの物語であるなら、カーテンを始めとする赤は、激しい人間の

---

27 "Semirrealidad". Diego Angulo Íñiguez, *Velázquez, cómo compuso sus principales cuadros*, Itsmo, Madrid, 1999, p. 118. 同書の初版は1947年に出版された。

28 Tiziano, *Rape of Europa*; Isabella Stewart Gardner Museum, Boston. ベラスケスが参照したのはルーベンスによるコピーである（Rubens, *El rapto de Europa*; Museo del Prado）。同図柄で製作されたタピスリーによった可能性もある。

29 「ティツィアーノを最高峰とする絵画の技術は神とも競い得る」ため。Brown, p. 253.

30 López-Rey, pp. 264-266. オリジナル部分のみの図版は Monique de Beaucorps, *La*

気性を象徴する色ともとれる。しかしオリジナルでの分量と配置から考えると、ベラスケスがそうしたシンボル性に格別配慮したとは思われない。寧ろ、陰になっても一定の存在感を与えたい人物に朱色を用いたことこそ、本作における配色の妙と言うべきであろう。緋色やローズでは陰に負けてしまう。黄色に近い赤、すなわち光の不足を補う朱色がいちばん効果的な色だったのである。

《アラクネの寓話》の制作年は研究者によって見解が異なり、2度目のイタリア旅行前後か最晩年かで意見が分かれている。一方、《メルクリウスとアルゴス》には来歴が残っており、これを含めた神話画のシリーズは最晩年に制作されたことがわかっている[31]。この作品ではメルクリウスが彩度の高い赤の衣をまとっている。この色は人物を特定するものではないが、アルゴスを眠らせて殺そうとしているまさにその瞬間に、これほどふさわしい色はない。

ベラスケスは首席宮廷画家であり、王の信頼を得た友人でもあった。従って、宮廷人の肖像画を描く時でも、背景は無論のこと、衣服もある程度は画家の判断で設定が可能だったと推測できる。場面が室内である場合、背景の椅子やカーテン、着衣に赤を用いた作品は数多い。《皇太子バルタサール・カルロス》や《フェリペ四世(シルバー・フィリップ)》などは、背景の赤い布に刺繍の入った上着の黒地が映えて美しい。赤の比率が高いこの2点は、純粋に色調の妙を狙ったものと思われる。比率の低い例には、特に効果的な色使いは見られない。

着衣では、例えば《ピンクのマルガリータ王女》はバラ色の頬をした幼い王女が同じ色のドレスを着た姿を描いたもので、生き生きとした愛らしさに満ちている。レイダ陥落を記念して描かれた《元帥姿のフェリペ四世》では、銀の糸で一面に刺繍の入った鮮やかな朱のコートが描かれた。「華々しい亡霊のように浮かび上がる」王は、「服の赤さで活気づいている」[32]。功を奏したとは言い難いが、この衣装は勝利にふさわしい勇壮な風貌を意図したものである。力強さを思わせる赤なら寧ろ真紅だが、顔の蒼白さが強調されるため、温かみを添える朱を配したのだろう。絶筆の《王女マルガリータ》[33]には、《教皇インノケンティウス十世》に見られたグラデーションが彩度の高い赤で再現されている。背後の緞帳、髪につけた羽飾りとイヤリング、胸元のブローチ、ファージンゲイ

---

peinture espagnole, Nathan, Paris, 1990, p. 80 に掲載されている。

31 鏡のサロンを飾った作品群。他に《クピドとプシュケー》、《マルシュアスの皮を剥ぐアポロン》、《ヴィーナスとアドニス》が制作されたが、1734年の火災で全て焼失した。

32 Cámon Aznar, p. 647.

33 顔と手は弟子のマーソが完成。ロペスーレイは収録していない。作品一覧の制作年はMarini、図版は『NHK プラド美術館2』日本放送出版、1992年、98頁を参照。

ルでスカートを最大限に広げたドレスまで、ローズからカーマイン・レッド、朱色へと色が移ろっていく。王女の面差しと金髪、ドレスのシルバーとスカーフの透き通った白が、多彩な赤の中でバランスを取っている。清楚な《青い服のマルガリータ王女》[34]から一変して、既に娘時代を謳いあげる豪奢な肖像画に仕上がっている。

《セバスティアン・デ・モーラ》は宮廷人ではなく、「慰め者」として宮廷に置かれた矮人である。マドリードではバルタサール・カルロス皇太子の寵愛を受けた。モーラのような矮人たちは、喜劇役者とは異なり、宮廷では家族の如く遇されていた。他に3点、ほぼ同様の様式で描かれた矮人の単独肖像画があり、いずれも完成度は高い[35]。中でも本作は迫力も成熟度もずば抜けている。床に座り込んで拳を握り締め、正面を見据える姿には威厳が漂う。完全に真正面を向いて鑑賞者を直視する単独の肖像画は、ベラスケスの全作品中でも本作のみである。モーラの肉体的特徴は脚の部分を見るとわかる。坐像はそもそも体格の目立たないポーズだが、正面から鑑賞者の視線をとらえることで、更に下半身から注意をそらすことができる。着衣に関しては、黒い上下にモスグリーンの袖なしコートを重ね、その上に金の縁取りを施したカーマインのジャケットを重ねている。高貴な者の着るべき深紅をまとっているのである。暗色との強いコンビネーションにより、この赤は一層鮮やかに見える。尚、オリジナルの構図では右端に赤茶色の水瓶が置かれていたことがわかっており[36]、ジャケットの深紅が彩度の高い色であることを強調していたものと思われる。挑むような視線と共に、配色もまた人物に凄みを感じさせる。故意に体型を隠すこともなく、強い意志を秘めた誇り高い人物として印象付ける技量は、まさに圧巻である。

慰みの人々が厚遇されていたことは、《フェリペ四世の家族》通称《ラス・メニーナス》に登場することからもわかる。この作品は当初よりも黒ずんでしまっているが[37]、現状でも赤が10箇所ほど散りばめられていることがみてとれる。ほんのわずかな赤が画面全体を華やげたり引き締めたりしている例は他にもあるが、とりわけ《ラス・メニーナス》ではこの手法が効果的に使われている。画家の胸に見えるサンティアゴ騎士団の十字章に始まり、パレットの絵具、女官マリア・アグスティーナの差し出す水差し、王女マルガリータの胸と手首の飾り、

---

[34] *Infantin Margarita Teresa in blauem Kleid*; Kunsthistorisches Museum, Wien.
[35] *Francisco Lezcano, Juan Calabazas (Calabacillas), Diego de Acedo (El Primo)*; Museo del Prado.
[36] Brown, p. 174. 修復前の構図で工房作のコピーが残っている（López-Rey, p. 254）。

左肩にもうっすらと赤が刷かれ、もうひとりの女官イサベル・デ・ベラスコの両手首から端の少年ニコラス・ベルトゥサートの服まで、画面前方に立つ人物群にちょうど沿うように、水平方向に赤が散らされている。画面奥で国王夫妻を映す鏡の端に見えるカーテンも赤い。構図上の消失点はその横のホセ・ニエトが開けて出て行こうとしている扉の方にあり、しかもここは明るくなっているため、鏡よりも目に入りやすい。しかし、実際には後景で唯一赤いカーテンに無意識に気を取られるため、みる者は扉ではなく鏡の正面に位置しているかのような錯覚に陥る。結果、絵をみているというよりも、その場に入り込んだとしか思えないほどの臨場感が生じるのである。

画家の着ている黒地の服の上に描かれた赤い十字章は、差し色になり際立って見える。ベラスケスがサンティアゴ騎士団の称号を認められたのは1659年、死の前年のことである。《ラス・メニーナス》はそれ以前に制作された作品であり、十字章は後の加筆になる。誰の手による加筆だったのかは判然としていない。ともあれ、オリジナル通りに十字章を除くと、この部分で目立つのは奇妙に明るく塗られた右手と筆、そしてパレットである。よく見ると、パレットには朱色とカーマインが1点ずつ搾りだされている。他は黒、茶、白だが、色を混ぜた部分にも大きく赤が見える。制作中のキャンバスには鏡に映った国王夫妻が描かれており、そこには赤いカーテンが掛かっているのだから、不自然なことではない。不自然な設定ではないが、殊に十字章を取り去ってみれば、赤を絞ったパレットが自然と目につく。この作品は「王女がアトリエに遊びに来た」という、画家の優位を示す構図で描かれている。画家の自画像は、やや陰になるものの、堂々と正面を向いている。加えて、画家の象徴たるパレットを配色において誇示している。少なくとも十字章が描き加えられるまでは、遠回しながら画家としての自負に満ち溢れた作品だったのである。注意を促す赤を載せたパレットは、依然として鑑賞者側に傾けられている。仮にベラスケスが自ら高貴なしるしを加えたのだとしても、パレットに一切修正を加えなかったことは、貴族であり宮廷画家であることを等しく誇りとした証といえよう。

おわりに

画中の赤は文脈によって様々なニュアンスをかもし出す。マリアの慈愛を表すローズは、マルスのベッドでは姦淫を暗示する。教皇の傲慢を強調する深紅が、

---

[37] *Examining Velázquez*, p. 59.

ヴィーナスの間接的なエロチシズムを象徴し、王女を艶やかに映し出し、モーラに威厳を添える。赤ほど曖昧な色はないが、ベラスケスの作品をみると、同時に赤ほど雄弁な色もないことがわかる。ベラスケスが光と影の表現に秀でた画家であることはよく知られているが、赤の用い方に着目するだけでも、配色の感覚にも同様に優れていたことがわかる。

レオナルドは「彫刻家は物の色が［光と影によって］自然と様々に変わる様を表現できない」[38]、すなわち「彫刻には色彩の美しさと遠近による色彩の変化がない」[39]として、彫刻に対する絵画の優越性を論じた。3次元を2次元の平面に還元する写実的な絵画は遠近法によって実現される。17世紀のスペイン絵画が何よりも尊んだのは、現実と見紛うようなリアリズムだった。彩色を施した絵画においては、対象の形ではなく、目から対象までの距離と光によって様々に映る色の表現、すなわち色彩の遠近法が描写の鍵となる。当時の「スペイン人にとっては、彩色はすなわち視覚上の自然主義であり、本物のように見せることだった。もし《ラス・メニーナス》がモノクロだったら、ジョルダーノが『絵画の神学』とすることもなかったのではないか」[40]。どんなに技巧を凝らした構図であっても、色彩のない世界は非現実的だからである。

ベラスケスは配すれば自然に目をひく赤の性質を生かして画面のバランスを整え、異なるトーンの赤を人物の内面描写にも利用した。またRという1段階の色が現実で織り成す変幻を、明度と彩度を操ってひとつの画面の中に描き分けた。他の芸術には不可能な、絵画にしかできない描写である。布の材質による違い、折れ目や光り方による視覚的差異の表現、明度差による色彩の諧調にも、類稀な技術を誇る画家の自信が窺える。ベラスケスの筆はあまりにも淡々と現実を写すため、一見したところ、色も至極当然のこととして見過ごしがちである。しかし実際には、目に対する刺激が強く多用なイメージをはらむ赤という色を、非常に効果的に使いこなしているのである。

---

38 Leonardo, *Trattato della pittura*, TEA, Milano, p. 38.
39 *Ibid.*, p. 42. 原文は"manca della prospettiva de' colori"「色彩の遠近法が欠けている」。
40 *Examining Velázquez*, p. 57.

作品一覧

作品名は複数の画集を参照し、できるだけ特定可能な名称を採用した。欧題は所在国の言語。制作年は José López-Rey, *Velázquez II Catalogue Raisonné* (Taschen, Köln, 1996)のもの。5と27以外は同書に掲載されている(註11、33参照)。

＊を付した作品は所蔵美術館の公式サイトで閲覧できる。略号とアドレスは以下の通り。

M.P.：Museo del Prado, Madrid：
http://museoprado.mcu.es/prado/html/artistaslistado2.html

K.M.：Kunsthistorisches Museum, Wien： http://www.khm.at/home3.html

N.G.：The National Gallery of London：
http://www.nationalgallery.org.uk/collection/artist/nestedtables.htm

1. 《十字架上のキリスト》 *Cristo crucificado*; M.P., c. 1632.
2. 《東方三博士の礼拝》 *La adración de los Magos*; M.P., 1619.
3. .《聖母から聖衣を授かる聖イルデフォンソ》 *La Virgen imponiendo la casulla a San Ildefonso*; Ayuntamiento, Sevilla, 1620?
4. 《聖母マリアの戴冠》 *La coronación de la Virgen*; M.P., c. 1645
5. ＊《無原罪の御宿り》 *The Inmaculate Conception*; N.G., c. 1619.
6. 《無原罪の御宿り(マントを閉じた)》 *L'Immaculée Conception (avec le manteau fermé)*; Collection privée, Paris, c. 1619.
7. 《枢機卿カミッロ・アスタッリ-パンフィーリ》 *Cardinal Camillo Astalli-Pamphili*; Hispanic Society of America, New York, 1651.
8. 《教皇インノケンティウス十世》 *Papa Innocenzo X*; Galleria Doria-Pamphili, Roma, 1650.
9. 《道化バルバローハ》 *El bufón Barbarroja*; M.P., 1637-40.
10. 《道化フアン・デ・アウストリア》 *El bufón don Juan de Austria*; M.P., 1632-33.
11. 《フェリペ三世騎馬像》 *Felipe III, a caballo*; M.P., c. 1634-35.
12. 《フェリペ四世騎馬像》 *Felipe IV, a caballo*; M.P., 1634-35.
13. 《皇太子バルタサール・カルロス騎馬像》 *El Príncipe Baltasar Carlos, a caballo*; M.P., 1634-35.
14. 《オリバーレス伯公爵ガスパール・デ・グスマン騎馬像》 *Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de Olivares, a caballo*; M.P., 1634.
15. 《胸甲をつけたフェリペ四世の胸像》 *Busto de Felipe IV con coraza*; M.P., c. 1628.

16. ＊《モデナ公フランチェスコ・デステ》 *Francesco I d'Este*; Galleria Estense, Modena, 1638. (http://www.galleriaestense.it/esposizione/fgalleria.htm)
17. ＊《ブレダ開城(槍)》 *La rendición de Breda (Las lanzas)*; M.P., 1634-35.
18. ＊《三歳ごろの皇太子バルタサール・カルロス》 *Prince Baltasar Carlos in Silver*; Wallace Collection, London, 1632.
(http://www.the-wallace-collection.org.uk/c/w_a/p_w_d/s/a/velazquez.htm)
19. ＊《バルタサール・カルロス皇太子と矮人》 *Don Baltasar Carlos with a Dwarf*; The Museum of Fine Arts, Boston, 1631.
(http://www.mfa.org/handbook/portrait.asp?id=208.5&s=6)
20. ＊《バッカスの勝利(酔っ払いたち)》 *El triunfo de Baco o "Los borrachos"*; M.P., 1628.
21. 《軍神マルス》 *Mars*; M.P., 1639-41.
22. ＊《鏡のヴィーナス》 *"The Rockby Venus"*; N.G., 1644-48.
23. ＊《アラクネの寓話(織女たち)》 *La fábula de Aracne o "Las hilanderas"*; M.P., c. 1644-48.
24. 《メルクリウスとアルゴス》 *Mercurio y Argos*; M.P., c. 1659.
25. 《皇太子バルタサール・カルロス》 *Prinz Baltasar Carlos*; K.M., c. 1639.
26. ＊《フェリペ四世(シルバー・フィリップ)》 *Philip IV of Spain in Brown and Silver*; N.G., 1631-32.
27. ＊《ピンクのマルガリータ王女》 *Infantin Margarita Teresa in rosafarbenem Kleid*; K.M., 1653.
28. ＊《元帥姿のフェリペ四世》 *Philip IV of Spain at Fraga*; The Frick Collection, New York, 1644. (http://www.frick.org/html/pntg39f.htm)
29. 《王女マルガリータ》 *La Infanta Margarita en traje rosa y plata*; M.P., c. 1660.
30. 《セバスティアン・デ・モーラ》 *El bufón don Sebastián de Morra*; M.P., c. 1645.
31. ＊《ラス・メニーナス》 *La familia de Felipe VI o Las meninas*; M.P., 1656-57.

La elipsis del verbo *ser* en la teoría gramatical

Ichiro Miki

0. Introducción.

En este trabajo me dedico a un estudio sobre la elipsis del verbo *ser* en la teoría gramatical . La elipsis del verbo *ser* se diferencia de otras elipsis, y presenta una serie de particularidades que voy a examinar seguidamente.

Es realmente asombroso que la elipsis, a pesar de ser un tema candante, haya tenido relativamente poco interés en la linüística española. Últimamente el tema ha sido revalorizado y tratado con cierta extensión en el ámbito de la lingüística textual. Pero hay también autores que aconsejan buscar una solución viable por otros modos. Pero el tema de la elipsis es excesivamente amplio para profundizar en todos sus aspectos, he de aclarar que voy a presentar la atención casi sólo a los casos en que la elipsis es suscitada por el verbo *ser*.

1. Elipsis y signo cero.

En el estructuralismo europeo más directamente heredero de F. de Saussure, el problema de la elipsis ha sido tratado en relación con el concepto de signo cero que funciona para explicar ciertos fenómenos de irregularidad paradigmática.

Sobre la base de la distinción entre relaciones paradigmáticas y relaciones sintagmáticas, se comprueba la ausencia de signos tanto en una dimensión como en otra.

Por una parte está, efectivamente, la imposibilidad de que el paradigma de la lengua se configure con plena regularidad al ofrecer éste una forma distinta para cada oposición de las que configuran el sistema. Fernte a esto, en el discurso nos econtramos, según R. Godel, dos tipos de fenómenos. En primer lugar, relaciones incompletas de estructras sintagmáticas que se entienden intuitivamente por el auxilio

de recursos extralingüísticos, o que se configuren como abreviaciones convencionales retepidas en el uso de la lengua. En segundo lugar los sintagmas elípticos, que no son ni accidentes del habla ni abreviaciones convencionales, y en los que ha de haber plena seguridad en el restablecimientos de la integridad sintagmática:

La oposición entre este planteamiento y el de gran de la tradición gramatical es clara; se abandona la poco aproductiva referencia en todos los casos a un esquema de categorías y funciones con relación al cual cualquier "ausencia" se considera como elipsis. La elipsis requiere ante todo plena consciencia de que un elemento no se ha actualizado, y a pesar de esto, su contribución a la configuración del mensaje está presente.

El problema de la elipsis consistirá, entonces, si en cualquier caso en que hay plena seguirdad en la interpretación del elemento que falta se puede hablar de elipsis. Godel niega la oportunidad de hablar de elipsis de situación, tal y como lo hacía Bally[1],por las mismas razones que expondremos cuando nos ocuparemos de la noción de contexto en la explicación de la elipsis: lo extralingüístico que deermina el acto de la comunicación no es un signo lingüístico, y la información que aoprta nos viene de su propia presencia física en el acto de la comunicación, por lo que resulta cuanto menos innecesaria la elaboración de una paráfrasis que recoja tal información.

Cabe preguntarse dónde localizar los dos fenómenos de ausencia de signo (signo cero y elipsis), en la dicotomía Saussureana Lengua/Habla. No hay duda de que el signo cero se localiza en el sistema de la lengua y que tiene un carácter obligatorio.

La elipsis, en tanto que se establece con clara dependencia del contexto lingüístoco, tendría que localizarse en el habla y tendría un carácter facultativo[2]. Pero la oposición Lengua/Habla, como en otros casos, no puede mantenerse aquí de manera tajante; y será necesario considerar como perteneciente al sistema de la lengua el establecimiento de las condiciones bajo las cuales un elemento puede elidirse, por cuanto que tales condiciones forman parte del conocimiento que el hablante tiene sobre el funcionamiento de la lengua. Que

sepamos cuál es el elemento elidido en un determinado sintgma sólo en virtud de la presencia de tal sintagma, es decir, ante una cadena lingüística concreta, sólo quiere decir que el número de mensajes articulables sintagmáticamente es potencialmente infinito; y por tanto no son previsibles en el sistema de la lengua las unidades léxicas concretas que se pueden elidir, como tampoco lo son las que pueden aparecer[3]. Por ejemplo, la condición de equivalencia o identidad referencial actúa como condición previa a la elisión de determinados sintagmas nominales en las estructuras de coordinación:

(1) Juan trabaja en la ciudad y descansa en la Sierra.

En este ejemplo, vemos que en la segunda cláusula necesitamos articular las rlaciones de concordancia prvistas pr el sistema de la lengua en torno al verbo. En el morfema verbal, el sistema nos informa ya de que el sujeto es tercera persona singular; pero identificación referencial del sujeto (el que sea Juan quien descansa) es una información que en la segunda cláusula se obtiene en relación con la aparición de "Juan" en la primera; y desde este punto de vista se puede decir que se sobreentiende "Juan" es decir, en tanto que la sola información gramatical no basta para interpretar una oración.

Por lo tanto, la elipsis, en tanto que saber acumulado sobre las condiciones en que puede aparecer, también pertenece al isstema de la lengua; hasta el punto de que el carácter facultativo de la elipsis que indica Godel no siempre se mantiene como puede verse en lo poco aceptable que resultaría:

(1a) Juan trabaja en la ciudad y Juan descansa en la Sierra.

Este enunciado es perfectamente interpretable pero poco probable, puesto que la condición de no repetición parece importante de manera sistemática en este tipo de estructuras de coordinación.

2. Frases nominales y elipsis del verbo *ser*

Hemos tenido ocación de comprobar que uno de los tópicos más generalizados en la teoría de la elipsis sustentada por la gramática tradicional consiste en la afirmación de que el verbo que más fácil y frecuentemente se elide es le ver *ser* u otro de los que normalmete funciona como atributivo; ni siquiera uno de los primeros gramáticos en reaccionar contra la recurrencia indiscriminada a la elipsis como es A. Bello, escapa a la creencia de que el verbo *ser* es el que más fácilmete se elide[4].

En la lingüística estructural europea se han intentado nuevas explicaciones para las llamadas frases nominales, entendiendo por tales aquéllas que carecen de una forma verbal explícita no inmediatamente recuperable por el contexto lingüístico previo, como ocurre, por ejemplo, en los siguientes casos:

(2) ¡Mala cosa, el gobierno de la minoría!
(3) ¡Los exámenes, flojos!
(4) A la vejez, viruelas.

El tema recibió los tratamientos de L.Hjelmslev y Beneveniste[5], con soluciones en cierto sentido opuestas. Así, con Hjelmslev, partiendo de la creencia de que los morfemas verbales son morfemas extensos que hay que localizar en la oración y no en el verbo, se puede llegar a la conclusión de que en las frases nominales no hay verbo alguno, puesto que su presencia nada nuevo aporta a la frase.

Benveniste por su parte sostiene, para el tipo de enunciados que nos ocupa, la presencia de una función verbal que no se actualiza en una forma verbal, sino en la frase nominal.

Ricardo Navas se ocupó del mismo tema, volanado muy justmente las soluciones de Hjelmslev y Benveniste en su trabajo "Pausa, base verbal y grado cero"[6], y proponiendo una nueva explicación basada en la función de la pausa entre los dos constituyente básico de la frase nominal.

En primer lugar hay que comenzar distinguiendo, con Navas, entre frases nominales atributivas: "¡Dura cosa tener que consolarse con la

historia!"; y frases nominales predicativas: "A la vez pájaros otra vez"; como dos tipos de relación que reflejan dos formas diferentes de interpretar la realidad[7]. Tanto en un tipo como en otro de frases nominales aparece siempre una pausa más o menos marcada que distingue precisamente lod dos constituyestes básicos:

> "...Siempre que en la frase nominal hay más de un témino, siempre que en ella hay sujeto más atributo o complemento, aparece una pausa entre ellos. Nunca, por el contrario, acontece este fenómeno en frases equivalentes con un verno explícito..."[8]

El valor de la pausa es, para Navas, indicar la ausencia de un signo lingüístico que en este caso es una forma verbal en grado cero; la pausa, entonces, sería la forma lingüística represetativa del verbo en grado cero.

> "...en las frases nominales de dos términos existe una forma verbal en grado cero, indicada fonéticamente por una pausa... en la frase nominal hay una forma verbal clalamente indicada por la pausa."[9]

El concepto de "grado cero" es utilizado según fue establecido por Bally[10] para hablar de signos sin soporte material en los sonidos. El silencio provocado, la pausa diferencia los dos constituyentes de la frase nominal: sujeto/atributo, y sujeto/complemento. Pero no sólo en las frases nominales en las que el contexto lingüístico no ofrece dato alguno que permite recuperar el verbo; también en la elipsis del verbo aparece la pausa como marca de la falta de verbo; de manera muy clara se puede ver esto en las estructuras de coordinación:

(5) Antonio vive en Madrid y su hermano en/ Murcia.
(6) La ría estaba gris y refulgente; terso y verdoso/el mar.

Según Navas, en este caso la pausa también es una marca de ausencia de signo, pero no cumple función diacrítica que distinga el sujeto del

predicado o atributo puesto que esta distinción ya viene indicada por el lugar de los adjetivos y la presencia del determinante que acompaña al sustantivo, en el caso de (6). No nos parece que haya razones suficientes para sostener que en las frases nominales la pausa cumple una función diacrítica que no cumple en la elipsis propiamente dicha del verbo; si en la elipsis del verbo en la estructura de coordinación encontramos marcas que indican la función de los elementos en relación con el verbo elidido, lo mismo podemos decir de las frases nominales con las que ejemplifica Navas:

(7) A la vejez, pájaros otra vez. (Casona)
(8) A mi, la lengua quieta; eso, de siempre. (Delibes)
(9) La Verdeja, ciega por el chavea. (Delibes)

También en estos casos el sustantivo aparece con un determinante y los complementos con una preposición. Creemos que sería más ajustado a la realidad decir que la pausa, tanto en los casos de elipsis como en las frases nominales cumple una función demarcativa, separadora de constituyentes, lo que constituye el primer paso de la diacrisis; pero la función de los constituyentes no es algo que venga suficientemente marcado por la pausa. En esto no creemos que resulte oportuno establecer una diferencia entre elipsis del verbo y ausencia del mismo en las frases nominales. La función demarcativa de la pausa es la misma en ambos casos; y la marca de ausencia de signo también.

3. Frase nominal atributiva y frase nominal predicativa.

En cuanto a la distinción establecida por Navas entre frase nominal atributiva y frase nominal predicativa, resulta necesario atender a algún tipo de diferencias entre ambas a las que podemos llegar si se considera qué se entiende en este tipo de oraciones por grado cero del verbo y por pausa como soporte fónico del grado cero.

La frase nominal atributiva se define como aquella que contiene un aributo del sujeto, una cualidad del mismo a la manera de las frase con

verbo *ser*:

(10) ¡Hermosos aquellos días!

Mientras que las frases nominales predicativas serían aquellas que contiene un complemento no atributivo, a la manera de las frases construídas con otros verbos:

(11) "¡Gracias!"

Si de alguna forma en las atributivas hay una relación con las frases con verbo *ser* como verbo cuya única funcionalidad se limita, en muchos casos, a ser soporte de las categorías gramaticales del verbo[11]; creemos que resulta acertada esta interpretación bastante generalizada del verbo ya que también ayuda a explicar por qué la relación de atribución se expresa perfectamente sin el verbo o con la pausa o silencio voluntario. Si no hay un contenido semántico espesífico que transmitir, no es necesario suponer verbo alguno; la función relacionante del mismo quedaría determinada por otros procedimiento.

En el caso de las frases nominales predicativas, las deferencias semántico-interpretativas son notables. En oraciones como (7) y la siguiente:

(12) Cuanto más amigos, más clavos.

no es posible, por supouesto, interpretar una relación de atribución; parece oportuno, más bien, pensar en una relación de predicación sin otra marca de tal relación que la pausa que delimita los dos constituyentes básicos. Sabemos que las dos oraciones anteriores podrían tener un significado referencial idéntico si se configuraran articuladas por un verbo predicativo, y somos capaces de delimitar un número reducido de verbos que recubrieran el campo semántico apropiado; pero no ofrecen tales oraciones ningún dato que nos haga decidirnos por un verbo como el apropiado. En estos casos la relación

de predicación que efectivamente se interpreta nos parece viene dada por el contenido semántico de cada uno de los constituyentes básicos:

(7a) A la vejez / pajaros otra vez.

Difícilmente se puede pensar que la pausa verbal, como soporte fónico de un verbo en grado cero, sea el lugar en que reside la interpretación de una relación de predicación que implica un contenido semántico verbal. Por lo tanto, en las llamadas por Navas frases nominales predicativas pensamos que la pausa cumple una función de demarcación de constituyentes oracionales, y una indicación de ausencia de verbo cuyo contenido semántico aprece sólo sugerido por la totalidad de la oración, pero que tampoco se puede considerar elíptico porque cualquier verbo elegido como apropiado formará parte de un contenido de verbos que podrían aparcer con el mismo derecho en el mismo lugar siempre que la inserción de uno u otro como núcleo de la predicación no alterara el contenido referencial de la oración.

4. Final.

En el siglo XX, hemos visto cómo el concepto tradicional de elipsis ha sido sometido a una clarificadora depuración desde puntos de vista diferentes. En este resumen destacamos las relaciones entre elipsis y signo cero a propósito de las frases nominales o estructuras de atribución sin verbo en las que es posible una explicación en función de la pausa delimitativa de los constituyentes oracionales sin necesidad de suponer elipsis alguna del verbo *ser*.

---

[1] Bally, 1950, pp.125 y 245.
[2] Godel, p.33.
[3] E. Coseriu, 1976.
[4] Bello, 1979, pp.86-88.
[5] Hjelmslev, 1948. Benveniste, 1950.

[6] Navas Ruiz, 1977, apéndice 4, pp127-138.
[7] Ibíd., pp.130 y 131.
[8] Ibíd., p.133.
[9] Ibíd., p.134-135.
[10] Bally, p.160.
[11] Lyons, 1975, pp.335-336.

Bibliografías

Bally, C.: *Lingüística general y lingüística frnacesa*, 3.a edc.,Berna, 1950.

Bello, A.: *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos,* edc. Crítica de Ramón Trujillo, Santa Cruz de Tenerife, 1979.

Benveniste, E.: "La frase nominal", en *Bulletin de la société Linguistique de Paris,* XLVII, pp.19-36. 1950.

Coseriu, E.: "Sistema Norma y Habla", en *Teoría del Lneguaje y lingüística General,* pp. 11-113, Madrid, Gredos,1967.

Godel, R.: "La cuestión de signo cero", en *Cabieirs F. de Saussure, XI,* pp.31-41, 1953.

Hjelmslev, L.: "El verbo en la frase nominal", en Melanges Marouzeau, pp.253-281. Paris, 1948.

Lyons, J.: *Introducción en la Lngüística Teórica,* Barcelona, Teide, 1975.

Navas Ruiz, R.: *Ser y Estar, El sistema atributivo del español,* Almar, 1976.

ビリャール文法（1651）に見られる規範性

岡　本　信　照

はじめに

ファン・ビリャール神父 el Padre Juan Villar（1596?-1660）はハエン県アルホニリャに生まれ、1626 年にイエズス会に入り、長年セビリア近郊のウトレラに住んで布教活動に従事した。彼が 1651 年にバレンシアから出版した『スペイン語文法術』*Arte de Gramática Española*[1]（以下『文法術』）は、生粋のスペイン人によるよる黄金世紀最後の文法書である。この著作は 4 部から成り、形態論・統語論・韻律論・正書法の順で編まれている。文法をこれらの 4 部門に分割する方法は中世以来の伝統なのだが、例えば、ネブリハの文法（1492）では正書法・韻律論・形態論・統語論の順になっているように、章立ての順が伝統とは逆になっている。統語論を文法の中心に据えるサンクティウスやコレアスの合理文法の影響とも考えられるが、真の意図は定かではない。ビリャールが採用した品詞数は、名詞・代名詞・分詞・動詞・前置詞・副詞・間投詞・接続詞の 8 つで、これもまた中世以来の最もオーソドックスな分類法である。すでに四半世紀前にコレアスが画期的で緻密な文法書を著していることを想起すれば、一見陳腐で精細を欠いたかに見えるビリャールの文法書は、言語学史的に文法記述の発達どころか後退のように映るかもしれない。しかし、西川（1988）によれば[2]、アカデミア文法初版（1771）と第 4 版（1796）が採用した時制体系の基本的枠組みはビリャールのものであり、コレアスと並んでビリャールはアカデミア文法に最も影響を与えた黄金世紀の文法家の一人だと言われる。

しかしながら、本稿の関心はビリャールの品詞論や時制論に向けられたものではない。筆者がビリャール文法の中で重視するのは、彼が俗語の正誤を峻別している点、すなわちカスティーリャ語の規範化と方言排除の徹底を図っている点である。つまり、ビリャールは俗語の地域変異や階層差といった社会言語学的観点を随所で呈しており、「規範／方言」という対立概念を明確化したスペインで最初の文法家と位置付けられるからである。近代的な意味で「言語規範／方言」という概念が一体いつ頃、いかな

る過程で発生したのかという問題提起も、言語学史研究の重要な課題であろう。この問題を解く一つの手掛かりを提供しているのが、ビリャールの文法だと考えられるのである。以下、対象となる個所を抜粋して検討してみたい。

1. leísmo の問題

現代のアカデミア文法では le を男性単数対格として用いることを容認している（複数の les は実際口語体で頻用されるにもかかわらず、アカデミアは認めていない）。いわゆる leísmo のことだが、このテーマはすでにビリャールの『文法術』に見られる。人称代名詞 le / les の用法について扱われた章の中に次のような一節がある。

> Y aunque algunas vezes se descuydaron en dar estos mesmos dativos, quando la nota era de passión, como quando dezían, *Pedro se querelló de Iuan porque le hirió*, aviendo de dezir, *lo hirió*, pero nunca se inclinaron a el vicio contrario de dar las vozes que denotan passión, quando la nota es de adquisición, porque de esta se puede seguir equivocaciones muy indignas. (Parte II, Cap. III)

ビリャールは男性対格に“俗に”用いられる le を誤用とし、lo を本来的な用法としている。語源的観点からすれば、lo は対格の illum に、le は与格の illi に由来するので、ビリャールの見解は理に適っているのだが、実際上、leísmo は黄金世紀から日常的であり[3]、今日まで途絶えることなく至っている。なお、上記の引用中に現れる“passión”と“adquisición”についてであるが、前者は padecer（被る）や paciente（被動作主）と派生関係にあるので「動作を被る対象」、すなわち「直接補語」に相当すると見てよい。後者は、前置詞の a と para の用法を扱った章で説明があるように「利害」関係を表す用語として用いられており[4]、ここでは「間接補語」と読み替えてよいだろう。したがって、ビリャールは、le と lo の機能分担の根拠を「与格／対格」という純粋に統語論的な対立に求めたのであって、彼の意図するところは両者の厳格な使い分けに他ならない。

参考までに、コレアス（1627）の人称代名詞の扱いを引き合いに出して

みよう。彼の場合は、与格／対格の区別には特に固執せず、le を男性、la を女性、lo を中性と規定して、むしろ、男性対格に用いる lo や女性与格に用いる le を好ましくないと述べている。そして、コレアスは男性複数についてのみ、les は与格用で los は対格用と機能分担を行なっている[5]。そこで、両者の目的格人称代名詞の扱いを図表化して対比してみると、次のようになる。

コレアス（1627）

		sing.	pl.
masc.	dat.	le	les
	acus.	le	los
fem.	dat.	la	las
	acus.	la	las
neut.		lo	

ビリャール（1651）

		sing.	pl.
masc.	dat.	le	les
	acus.	lo	los
fem.	dat.	le	les
	acus.	la	las

本来の語源的用法に忠実なのは、言うまでもなくビリャールの方である。対して、コレアスの方は男性／女性の対立を残し、与格／対格の対立を中和させ、人称代名詞の改新的な整備を図っている（むしろ、現代英語の him/her/it に酷似している）。いわば、leísmo/laísmo を容認する立場を支持し、語源的根拠に囚われない民衆口語的な用法を勧めている。

このように両者を対比してみると、それぞれの文法観の相違が明瞭に浮かび上がる。すなわち、コレアス文法には「民衆的」で「記述文法的」特徴が、ビリャール文法には「教養的」で「規範文法的」性格が伺えるのである。勿論、次世紀以降のアカデミア文法が採用したのは、人物男性単数の対格に用いる le を除いてビリャール文法のパラダイムである。こうしたことから、いかにビリャールの方が規範性に厳格であるか理解されよう。

2. seseo と ceceo の問題

スペイン・中南米を含めた汎スペイン語圏の地域変異を記述する上で、seseo（S 音化）は最も重要な言語変数（variable lingüística）の一つである。アンダルシアの seseo および ceceo（θ 音化）に関する注目すべき項目がすでにビリャール文法に現れる。『文法術』第4部は正書法と音声

に充てられていて、その第 11 章で seseo と ceceo を非難する記述が見られる。尤も、この種の歯擦音の変異現象に言及し、sesear/cecear という用語自体を初めて文法書に導入したのはヒメネス・パトン(1614)である。ただし、パトンは ceceo をセビリアの特徴とし、seseo はバレンシア固有の現象であるかのような記述をしており、必ずしも正確な方言認識に基づいていたわけではなかった[6]。それに対して、ビリャールは、アンダルシア地方に seseo と ceceo の双方が聞かれる事実を指摘している。

> Los daños que nuestra lengua padece por zecear en esta parte occidental de el Andalucía, donde comúnmente mudando las *cees* en *eses* por dezir *caça* dizen *casa*, por *cebo sebo*, por *caço caso*, por *maça masa* y assí de sus semejantes: y por el contrario las *eses* convierten en *cees*, como si por dezir *casa* dixiésemos *caça*, y assí de las demás. (Parte IV, Cap. XI)

現代方言学の観点から、seseo と ceceo の分布を確認しておこう。まず、seseo の地帯はコルドバを中心とした一帯からアンダルシア西北部へと細長く延びるが、海岸部と接する地域はない。一方、ceceo の地帯だが、東はアルメリア辺りから西はウエルバ、アヤモンテといったポルトガル国境付近まで海岸線伝いに延びる。グラナダ一帯とセビリア一帯も含まれるが、セビリア市だけは seseo の孤島を形成している。アンダルシアといっても、ハエン辺りから東部一帯はほとんどが /s/ と /θ/ を区別している[7]。Frago(1993)によると、ビリャールが seseo/ceceo を規範から排除したのは、彼がハエン出身であるためだという[8]。ハエンの発音は基本的にカスティーリャと同じだが、アンダルシア方言との接点に位置する。したがって、seseo/ceceo を耳にすることは頻繁にあったであろうが、ビリャールにとってはそれが奇異な発音と映っていたようである。ただし、彼が seseo/ceceo を非難したのは、siervo/ciervo、casa/caça など類音異義語のペアが同音衝突を起こすのを避けるためという、機能的な理由があったことも見過ごしてはならない。さらに、ビリャールは seseo/ceceo を教育によって正すように提言している。

> Fuera fácil remediar este vicio (o no muy difícil) si lo tomasen por su

cuenta los maestros de leer, y enseñar a los niños: pues en estas plantas tierras no tuvieran que vencer la mala costumbre, sino solo cuidar, que se fuessen criando con la buena y común pronunciación, en todos estos Reynos recebida. (Parte IV, Cap. XI)

この引用箇所は、スペイン語の文法編纂史上初めて登場した「方言矯正」の例として非常に興味深い。例えば、コレアス（1627）の中にも地域変異の実例について言及した箇所が見られるものの、それに「誤用」というレッテルを貼ったわけでもなく、ましてや矯正を要求したことはない[9]。あくまで、言語事実として用例を挙げたまでのことである。ビリャールの規範主義的な文法論は、原則的に方言を容認するコレアスとは対照的であり、こうした点にも両者の文法観の相違が浮き彫りにされる。

3. "国家語／方言" 概念の発生

ビリャール文法に顕著な「規範性」という特徴に関連して、そもそもスペイン語史において、「国家語」および「方言」という概念がいつ頃発生し、定着したのかについて考察してみたい。

Corominasによると"dialecto"の初出年は1604年とある[10]。念のために調べてみると、1588年刊のクリストバル・デ・ラス・カサス著『カスティーリャ・トスカーナ語辞典』にはまだ採録されていないが、1611年刊のコバルビアス著『カスティーリャ語宝典』にはすでに近代的な定義付けがなされている[11]。本来、この術語はギリシア語のδιάλεκτοςに由来し、dia(=a través de)+lectos(=lengua: < logos)という形態素に分析でき、元の意味は'話し方、地域特有の言葉'を意味し、"diálogo"'対話'や"dialéctica"'弁証法'とも姉妹語の関係にあった。

「地域性、周縁性」という意味素性を含んだ"dialecto"の対概念に相当するのが"idioma"であろう。この術語の初出年は1605年であり、文献上は"dialecto"とほぼ同時期にスペイン語史に出現する。語源はギリシア語のἰδίωμα に遡り、'個性、特異性'が本義であった。ここから、'個人特有の言葉遣い・文体'（現代の用語ならidiolecto）を指すようになり、やがて'国家固有の言語'に転意したのである。因みに、"idiotismo"'慣用句'、"idiosincracia"'特異性'、"idiota"'無知な'とも同属語である。

"idioma"の現代的な意味を Lázaro Carreter(1968)の定義に従えば、「近代国家語のことで、lengua と交代可能な用語」となり[12]、常に「国家」、「威信」、「規範」という概念と不可分であると言えよう。やはり、コバルビアス（1611）にも「各国特有の言語」という近代的意味が付されていることから[13]、"idioma"も"dialecto"と並んで、ギリシア語源でラテン語経由の cultismo として 17 世紀初頭から使用され始めた術語であるのは確かだ。なお、これら両術語が初めて登場した文法書はヒメネス・パトンの『イスパニア語文法規範』（1614）のようである[14]。

このように、これら両語の語源を辿ってみると、無視できない歴史的・社会言語学問題が浮上する。本来は両語とも「特異な話し方・文体」という意味である程度共通していて、両者はその出発点において対概念どころかむしろ類義語でさえあった。しかし、17 世紀初頭を境に、"idioma"には「各国固有の言語＝（標準）国家語」の意味が、"dialecto"には「国家内地域特有の言語＝方言」の意味がそれぞれ割り当てられ、両語は対立概念となって現在にまで至ることになる。しかも、文献上は両語が同時期に発生している事実にも注目したい。つまり、黄金世紀を通じて、近代的な意味での「国家」(nación)という概念が定着し、それに付随して「国家語」(idioma)という概念が出現した。さらに、国家の統一と安定の手段として言語統一を実現するためには「標準語」と「非標準語」の境界画定が改めて意識される。そこで、非標準的と見なされる言語変異を総括する用語として現れたのが「方言」(dialecto)だと考えられるのだ[15]。要するに、"dialecto"とは"idioma"のアンチテーゼ（=対置概念）として初めて存立できた概念であり、両語が発生した背後には国家内の言語統一を完遂しようとする収斂のイデオロギーが垣間見えるのである。

ビリャールの『文法術』において"dialecto"という術語自体は見られないものの、それに代わる表現として"vicio"（誤用、悪習）あるいは"viciosa novedad"（誤用的改新）という負の価値評価のニュアンスを包含する用語が用いられている点は無視できない。明らかに、これらの表現法は<中心 vs 周縁>、<規範 vs 方言>、<正用 vs 誤用>という俗語間の価値付けを含意している。つまり、「俗語変異体の間で下される価値評価」という言語イデオロギーを文法書の中にこれほど端的に表したのは、スペイン語史上ビリャールが初めてではないだろうか[16]。ビリャール文法に特徴的な「規範性」とは、すでにカスティーリャ語で多くの文学作品が書かれ、この俗語

変種のみが威信を獲得し、その結果、idioma「国家語」／dialecto「方言」という近代的な社会言語学的概念が定着し始めた17世紀という時代の産物なのであろう。

おわりに

前述のleísmoやseseo/ceceo以外にも、ビリャールはjの気音化（/x/ > /h/）、関係代名詞quienの複数形quienes、さらにはasistenta, presidentaといった職業名詞の女性形も誤用（vicio）と認定した。例えば、joyaを[hoya]と発音するのは典型的なアンダルシア方言の特徴の一つである。関係詞のquienesという語形は16世紀に創り出されて以来広まったものだが、しばらくの間は単数形と競合していた。-entaで終わる女性名詞は類推による二次的な創作で、非語源的なものである。いずれも、地域変異的な現象、あるいはカスティーリャ語内部で動揺が見られる語形などを問題として取りあげているが、ビリャールは基本的に改新形を容認しない立場を貫いている。『文法術』の「読者への序文」の中では、ラテン語が「文法」によっていかに安定していたかについて述べられ、スペイン語もラテン語に倣って「固定化」を実践することが国家の安定に繋がるという論旨の記述が見られる。

> Pues como sea cierto, que esta firmeza y estabilidad de las diciones latinas, y su construción en aquel estado, conque devidamente començaron, se deve a el arte, ... porque con ella qualquiera moderado gramático se puede oponer a qualquiera viciosa novedad, ... Síguese, que esta mesma estabilidad, y permanencia se podrá prometer la nación Española en la integridad de sus diciones ... ("A el Lector")

Lope Blanch(1990)がいみじくもビリャールを"purista"（純化論者）と評したように[17]、ビリャール文法の最大の特徴は、ネブリハやコレアスが企てた俗語カスティーリャ語の理論化に加えて「言語の純化」を導入した点にある。この「純化」という思想が、次世紀のアカデミア文法のモットーである「スペイン語を固定化し、浄化し、光彩を与える」という理念を

先取りしたものであることは容易に察知できよう。それから、「純化」といえば文法書の表題がそもそも象徴的である。ネブリハもコレアスも表題に現れた言語名は"lengua castellana"であったのに対し、ビリャールが使用したのは"lengua española"である。ここに「国家統一体の規範的口語としての文法」という含意が読みとれないだろうか。こうした点も考慮に入れれば、ビリャールという黄金世紀最後のスペイン語文法家は、同時に最初の「アカデミア的な」規範文法家でもあったと結論付けられるよう。そして、ビリャールを黄金世紀の文法学と啓蒙時代のそれとの掛け橋として位置付けた時、彼のスペイン語学史的意義が顕になるのである。

注

[1] 資料体として、Villar, el Padre Juan(1651): *Arte de Gramática Española*, M. Peñalver Castillo(ed.), Diputación Provincial de Jaén, 1997 を使用した。

[2] 西川喬（1988）『スペイン語時制研究史（1492-1870）』神戸市外国語大学外国語研究所、p.63。なお、同書によれば、黄金世紀の文法で未来時制に完了 habré amado と不完了 amaré の対立を認めたのはヒメネス・パトン(1614)とビリャールだけだそうである。このように、部分的にビリャール文法には進歩の形跡が見られる。

[3] 黄金世紀文学に leísmo の例はいくらでも見出すことができる。例えば、"Para sacar*le* desta extraña imaginación, muchos, sin atender a sus voces y rogativas, arremetieron a él y *le* abrazaron..."(Cervantes, *Licenciado Vidriela*)

[4] "Quando el nombre significa o denota *adquisición*; que es lo mesmo que ser la persona a quien viene daño o provecho, o para quien es la cosa, se le dan las preposiciones *a* o *para* ..."(*Arte*, Parte II, Cap. VIII)

[5] Correas, Gonzalo(1627): *Arte Kastellana*, M. Taboada Cid(ed.), Universidad de Santiago de Compostela, 1984, p.141.

[6] "... en Seuilla ordinariamente conuierten la S. en C., y pienso que de vicio, diciendo *ceuillano, ceñor, ci.* En Valencia, al contrario, aquí no es vicio, sino natural pronunciación de aquel Reyno, por C., ponen S., como diciendo *mersed, sapato, sedaso, alcusa*, y assí; a lo seuillano llamamos *zezear* y a lo valenciano, *sesear.*", Jiménez Patón, Bartolomé(1614): *Epítome de la ortografía latina y castellana*, Quilis, A. y Rozas, J. M. (eds.), C.S.I.C., Madrid, 1965, p.33.

[7] Zamora Vicente, Alonso(1970): *Dialectología española*, Gredos, Madrid, pp.299-309 参照。

[8] Frago García, Juan A.(1993): *Historia de las hablas andaluzas*, Arco /Libros, Madrid, p.121.

[9] 例えば、指示代名詞に関する言及個所で、"En Aragon dizen *el aquel, un aquel* por lo mesmo. Los rrusticos dizen *el quillotro*, o *quillotre, un quillotro* i forman verbos *quillotrar*, como se llamar, *llotrar*, i femenino *quillotra*, la como se llama."と、アラゴンの地域変異を実例として挙げているが、あくまで言語事実として提示しているだけで、それを非難するような言述はない。Correas(1627): *op. cit.*, p.141.

[10] Corominas, Joan(1973): *Breve diccionario etimológico de la lengua cas-*

tellana, 3ª ed., Gredos, Madrid.

11 コバルビアスは"dialecto"を次のように定義している。"Lo que es particular en cada lengua y propio suyo, por donde distinguimos, el castellano nuevo del viejo, el andaluz y los demás, que aunque hablen un mismo lenguaje castellano, tienen alguna manera de pronunciación y formación de vocablos en que nos distinguimos unos de otros;...", Covarrubias, Sebastián de(1611): *Tesoro de la lengua castellana o española*, Maldonado F.(ed.), Castalia, Madrid, 1995.

12 Lázaro Carreter, Fernando(1968): *Diccionario de términos filológicos*, 3ª ed. Gredos, Madrid.

13 "IDIOMA. Vocablo griego pero introducido no solo en la lengua latina pero aun en nuestra lengua; vale tanto como propiedad de lenguaje, o la propia lengua de cada nación, ...", Covarrubias(1611): *op. cit.*

14 ヒメネス・パトン（1614）には、"... aunque la lengua española tiene su idioma y dialectos..."という一節があり、この文脈から判断すると、彼は一個の標準語規範と複数の方言を総括したものを la lengua española と見なしていたようだ。Jiménez Patón, Bartolomé(1614): *Instituciones de la gramática española*, Quilis, A. y Rozas J.M.(eds.), C.S.I.C., 1965, p.106 参照。

15 "idioma"と"dialecto"という術語発生に関する考察は、Binotti(1995)でも詳しく取りあげられている。Binotti, Lucia(1995): *La teoría del "Castellano Primitivo". Nacionalismo y reflexión lingüística en el Renacimiento español*, Nodus Publikationen, Münster, pp.47-59 参照。

16 言語変異への強い関心と言えば、ファン・デ・バルデスの『国語問答』(1535)を無視するわけにはいかない。トレドの言語慣用に威信を認めていたバルデスがネブリハを批判した最大の理由は、ネブリハがアンダルシア出身であったからである。（ネブリハの『羅西辞典』（1492 刊）にはアンダルシア方言が多く取り入れられていた。）つまり、「規範=威信(prestigio)」「変異=汚辱(estigma)」という図式の萌芽がすでに 16 世紀前半の段階で現れているとみて差し支えない。ただし、言語の慣用面を重んじたバルデスに俗語文法の規範モデルを確立しようという野望があったわけではなく、『国語問答』は著者の個人的趣向を開陳するという性質が強い。

17 Lope Blanch, Juan M.(1990): *Estudios de historia lingüística hispánica*, Arco/Libros, Madrid, pp.15-16 参照。

Murieta: el bandido bajo los ojos del poeta
—*Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* por Pablo Neruda—

Miyoko UMEDA

0. Introducción

Pablo Neruda (1904-1973), quien ganó el Premio Nóbel de literatura en 1971 por haber desarrollado una nueva forma de escribir poesía en prosa, también incursionó en el teatro con una obra llamada *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*. A diferencia del romanticismo que lo caracterizó en su poesía *Veinte poemas de amor y Una canción desesperada* (1924), y de las más profundas reflexiones existenciales producidas por el aislamiento que vivenció durante su estadía en Asia, plasmadas en *Residencia en la Tierra* (I., 1933, II., 1935), su incursión en el teatro ocurre durante una nueva etapa de su vida. El mensaje que intenta entregar es básicamente un discurso anti-norteamericano, pueblo que de acuerdo al pensamiento izquierdista de la época, era el prototipo del imperialismo especialmente por la actitud que tuvo hacia los pueblos latinoamericanos. Aunque desde su juventud había tenido un pensamiento de izquierdista éste parece haber madurado durante el gobierno de Franco en España, período en el cual Neruda se relacionó e hizo amistad con el mundo intelectual del momento[1] al mismo tiempo que se desempeñaba como cónsul de Chile en Madrid(1935-36). La influencia del pensamiento izquierdista de Neruda se refleja ya en algunas de sus poesías pero, marca profundamente su obra teatral.

En este trabajo, intentaremos analizar en primer lugar las causas que llevaron al poeta a experimentar con el teatro, luego la estructura que escogió para su obra teatral y finalmente nos concentraremos en su mensaje.

---

[1] María Magdalena Sola, *Poesía y política en Pablo Neruda*, Editorial Universitaria Universidad de Puerto Rico, 1980, p. 24. "Cuando estalla la Guerra Civil Española en 1936, Neruda estará con sus amigos. Desde entonces queda atrás para siempre el "intelectual romántico" y Neruda se identifica políticamente con los republicanos españoles de izquierda (Rafael Alberti, Federico García Lorca, Manuel Altolaguirre, Miguel Hernández...)"

1. Origen de la obra dramática

Fulgor y muerte de Joaquín Murieta[2] es la única obra teatral escrita por Neruda, fue publicada por primera vez en 1967 y estrenada el 14 de octubre de ese mismo año en el teatro Antonio Varas, Santiago de Chile, por ITUC[3].

En 1964 Neruda tradujo la obra de William Shakespeare *Romeo y Julieta,* que le fue encargada para la conmemoración del cuarto centenario del nacimiento del gran escritor inglés. Neruda se sentía incapaz de volcar al idioma español las apasionadas historias de amor del éste clásico autor del viejo continente, pero finalmente aceptó el desafío. Entre otras cosas dice que quedó entusiasmado por el hallazgo que hizo al traducir las tragedias de Shakespeare, en las que se narran los sufrimientos que pueden tener los amantes cuando son desdichados.

> "Comprendí que detrás de la trama del amor infinito, de la muerte sobrecogedora, había otro drama, había otro asunto, otro tema principal. *Romeo y Julieta* es un gran alegato por la paz entre los hombres. Es la condenación al odio inútil, es la denuncia de la bárbara guerra y la elevación solemne de la paz."[4]

Tal vez las traducciones de estas obras influyeron en el deseo del poeta de escribir teatro. El por qué escogió a Joaquín Murieta como el personaje principal de su obra pareciera tener un origen aún más antiguo. Antecedentes como la cronología que sirve de apéndice a *Confieso que he vivido*[5] y el testimonio del propio poeta "¿Por qué Joaquín Murieta?"[6], revelan la existencia de un poema relacionado con esta obra de teatro,

---

[2] Pablo Neruda, *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta. Bandido chileno injustificiado en California el 23 de julio de 1853*. Buenos Aires, Losada, 1974. Todas las citas referentes a la obra dramática corresponden a esta edición.
[3] La Compañía del Instituto del Teatro de la Universidad Chile.
[4] Margarita Aguirre, *Genio y figura de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Eudeba, 1964, p. 281.
[5] Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 495.
[6] Pablo Neruda, *Para nacer he nacido*. Barcelona, Seix Barral, 1978, pp. 155-156.

este poema habría precedido a su obra teatral. Bajo el mismo título: "Fulgor y muerte de Joaquín Murieta", Neruda escribió un largo poema que constituye el cuarto episodio de su libro *La Barcarola*[7], editado también en 1967. Neruda explica:

> "...hace mucho tiempo que tengo este tema como obsesión. En tiempos de Gonzáles Videla, en el período de la ilegalidad, vivía cambiando de casa cada semana. Unas cuarenta veces. Fue entonces que alojé en Chena, con una familia muy hospitalaria, donde terminé el "Canto General"... buscaba algún material relacionado con los trabajos que estaba haciendo. Fue así como encontré un artículo sobre California en un "National Geographic Magazine". Entre las ilustraciones había un daguerrotipo, una foto de la época, de la feria en que se exhibía la cabeza de Joaquín Murieta. Me dije: ¡Qué tema tan interesante! Desde entonces me ha dado vueltas."[8]

Aunque la poderosa voz del poeta Pablo Neruda asegura a los cuatro vientos que Murieta no sólo ocupó un lugar en tierras chilenas y estadounidenses, sino que nació en Chile, hay otros que creen que fue mexicano o californiano, o que nunca existió[9]. En el bando de los que aceptan la existencia histórica de Murieta pero que niegan su nacionalidad chilena está Sergio Villalobos, Premio Nacional de Historia de Chile. Según este historiador, Murieta habría nacido en Sonora, por tanto era mexicano. Argumenta que el historiador Eugenio Pereira "lo comprobó en una rigurosa monografía de los años 50"[10]. Sin embargo, para Neruda no hay dudas de la existencia de Murieta, ni de que su vida se movió entre el fulgor y la muerte, pero realmente lo único que hermanaría

---

[7] Pablo Neruda, *La Barcarola*, Buenos Aires, Losada, 1967, pp. 71-89. Dos fragmentos de este poema fueron publicados primeramente por la revista *Enfoque Internacional* (Santiago) No. 2, febrero, 1967.

[8] Margarita Aguirre, *Las vidas de Pablo Neruda*, Buenos Aires, GRIJALBO, 1973, p. 277.

[9] Esta presencia legendaria también revive en el libro de Isabel Allende: *Hija de La Fortuna*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1998. La historia de una niña de 17 años, de Valparaíso, que viajó a California en busca de oro, Ya en territorio californiano, la novela incorpora el racismo y la injusticia como enemigos de estos seres marginales, circunstancia que le permite a la Texas. "uno era Joaquín Murieta, en el sur, el otro, Juan Corona, en el norte. La diferencia entre ambos es que un poeta se fijó en uno de ellos".

[10] La tercera, Cultura, 12 de diciembre de 1998.

a Murieta y a Neruda sería el sentido común de justicia.

Según consta en la prensa de San Francisco y en diversos testimonios[11], la fabulación nerudiana se inspira en un personaje real, del cual habría desarrollado poéticamente los principales episodios de su vida. Neruda presintió que en Murieta había una densa materia para convertirlo en un mito literario y así otorgarle "un nuevo acta de nacimiento". En cuanto a la nacionalidad, por motivos de mitificación poética, para Neruda no hay dudas de que Murieta es definitivamente chileno.

2. Estructura de la obra teatral

A la manera del teatro romántico del siglo XIX, esta obra se compone de seis cuadros, cada uno con su título respectivo: I: Puerto de Valparaíso, La partida; II: La Travesía y la Boda; III: El Fandango; IV: Los Galgos y la Muerte de Teresa; V: El Fulgor de Joaquín, y VI: Muerte de Murieta. Si la analizamos desde el punto de vista del despliegue de la obra, ésta es un drama basado en la venganza de ambos lados (venganza de los gringos hacia los latinoamericanos que invadieron su territorio y de los latinos que se sienten explotados por los gringos) cada uno actuando bajo su peculiar razonamiento. El valor como obra es la existencia de un protagonista vengador, al seguir el desarrollo de la obra, nos damos cuenta que este protagonista no actúa directamente sino que la obra transcurre en torno a un protagonista que nunca aparece en escena (excepto la cabeza que habla en el último cuadro). Es a través de la Voz del Poeta, de Coros y canciones, alterándose con los diálogos en prosa y verso, que podemos enterarnos de las vacilaciones, sufrimientos, ira y alegrías de Joaquín Murieta.

Un teatro consiste en dos tipos de comunicación: unas es la comunicación que se da entre los personajes del teatro y la otra es la comunicación unilateral de los actores hacia los espectadores; el primer tipo se conoce como comunicación del mundo interno y el segundo como

[11] El principal de ellos es *Recuerdos del pasado*, de Vicente Pérez Rosales (1807-1886), al cual Neruda hace intervenir como personaje al comienzo de la obra.

comunicación artística. Según Nobuo Sato[12] "ironía retórica" es un término que define la ocurrencia de un viraje del significado. Como la ironía tiene un doble sentido, uno aparente, superficial o ficticio y otro de fondo, oculto o real, la existencia de dos tipos de comunicaciones en el teatro, hace posible el juego irónico entre los personajes y entre los personajes y el público. La captación del mensaje irónico dependerá hasta cierto punto del conocimiento o interés que tengan tanto el público como los actores acerca del tema en cuestión. En el teatro se dan estos dos niveles comunicacionales, la ficticia y la real, la expresión de esta estructura es la llamada ironía teatral. En la vida real la ironía teatral correspondería a la ironía del destino, siendo sólo algunos los capaces de entender los juegos del devenir. Como se mencionó, en esta obra el protagonista no aparece directamente en escena, son los monólogos del poeta los que rescatan la imagen del protagonista y nos hablan acerca de su devenir.

> Esta es la larga historia de un hombre encendido: natural, valeroso, su memoria es un hacha de guerra. Es tiempo de abrir el reposo, el sepulcro del claro bandido y romper el olvido oxidado que ahora lo entierra...[13]

El coro masculino dice: "Y así elegido no sabe que está prometido y que debe matar y morir en la empresa". El coro en este caso representa al destino que actuando sin que nos demos cuenta decide los actos del protagonista así como el devenir de todos los seres humanos.

Así la ironía trágica nos hace experimentar intuitivamente la diferencia entre el ser humano impotente y el destino absoluto[14]. Cuando Tres dedos dice de Murieta, "...Es derecho como un palo de bandera. Pero cuidado con él. No tolera el abuso. Nació para intolerable."[15], reconocemos que sus palabras son la verdad, al mismo tiempo reconocemos que estas palabras nos muestran otro sentido trascendente, la ignorancia del hombre por su destino, y este sentido trascendente se transmite a través de la

---

[12] 佐藤信夫: 『レトリック認識』, 講談社, 1992, p. 247.
[13] *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta, op. cit.*, 19.
[14] Norman D. Knox, *Dictionary of the History of Ideas*, Charles Scribnre's sons, New York. 1973, p.627.
[15] *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta, op. cit.*, 35.

comunicación artística. Lo que se intuye en la ironía trágica es la diferencia del conocimiento entre los personajes del mundo interno y los espectadores que los superan, esta diferencia se sostiene en la doble estructura del teatro. El contenido que se interpreta por los espectadores es siempre el mismo, es decir la ironía trágica que correspondería al destino, al mundo definitivo y a la historia. Pero ¿La ironía trágica que se interpreta en esta obra será la que Neruda quería expresar? Es cierto que ahí se refleja el punto de vista del autor. Para Neruda la ignorancia del hombre con respecto a su destino es la verdad objetiva del mundo. En esta ironía trágica los espectadores intuyen la totalidad de la obra superando al mundo teatral. En los monólogos la Voz del Poeta se comunica directamente con los espectadores separándolos del mundo interno del teatro, mientras Neruda recita y cuenta , el drama no avanza.

> Así son las cosas, amigos, y es bueno aprender y que sepa y conozca los versos que he escrito, y repita contando y cantando el recuerdo de un libre chileno proscrito que andando y andando y muriendo fue un mito infinito...[16]

Así transcurre el drama y secundariamente surge la poesía. El drama es una situación de vida, se convierte en poesía cuando el poeta la relata en sus versos. A diferencia del teatro, la poesía consiste en un juego de palabras que encadenadas y arregladas de una manera armónica entregan un mensaje, el teatro sin embargo además de las palabras utiliza también otras técnicas como escenografía, sonido y expresión corporal que deben ser dirigidas cuidadosamente para lograr una buena comunicación entre los personajes y entre los personajes y el público. En este sentido, la obra de Neruda tiene la característica de dar gran libertad de acción al director ya que entrega sólo lineamientos generales en cuanto al montaje de la obra en escena[17].

---

[16] *Ibid.*, p. 29.
[17] *Ibid.*, p. 13. "Esta es una obra trágica, pero, también, en parte está escrita en broma. Quiere ser un melodrama, un ópera y una pantomima. Esto se lo digo al director para que invente situaciones u objetivos fortuitos, trajes y decorados."

3. Análisis del tema

El autor le da a Murieta un carácter humano al hacerlo encontrar en los ojos de Teresa el amor, además destaca su carácter fuerte y decidido al no vacilar en tomarla como esposa, sin embargo el autor insiste en la ironía del destino, es para que se cumpla su fatal destino que debe casarse con Teresa. La celebración de la boda se hace en un ambiente muy criollo bailando cueca y cachimbo, destacando el sentimiento nacionalista que al autor encuentra en Murieta y en la gente del pueblo que abordó un barco para ir en busca de fortuna. Son chilenos bravíos que van dispuestos luchar, aunque esta lucha les pueda significar perder la vida, esta lucha se convierte en una lucha contra la injusticia social: " y llevo el corvo en los dientes para defender al pobre". Neruda ironiza la concepción que tiene de la burocracia, representada por los empleados de las oficinas públicas, personificados en esta oportunidad en el señor Reyes, y contrapone su actitud a la actitud decidida de los obreros, de los mineros y de los campesinos. El primero se muestra inseguro, quizás cobarde, no comprometido con ninguna causa, no sabe exactamente lo que va a hacer en California, desea volver a su antiguo trabajo como empleado de aduanas donde se dedicaba a llenar y llenar documentos inútiles. A los segundos los representa a través del minero, quien incluso ha dejado dos de sus dedos en el trabajo pero que no está dispuesto a regresar a su tierra hasta no lograr su cometido, cometido que en el fondo consiste en superar la pobreza y las injusticias que sufren los pobres. Su apego a Murieta es incondicional y su decisión definitiva.

En el cuadro tercero se plantean varios conflictos asociados a la nueva actividad, para bien o para mal la ciudad se transforma, pierde su calma, se llena de gente no quiere compartir el oro. Quienes fueron en busca de oro y fortuna ahora deben vivir la realidad, la impotencia del hombre es superada por la fuerza del destino, lo que los hombres desean habitualmente se contrapone al devenir. En este lugar ajeno se trabaja mucho pero la tierra es mezquina, obtener oro es más difícil de lo pensado, los sueños se enfrentan con la realidad "hay más sudor que oro". Además a los extranjeros violentamente se les imponen nuevas costumbres, en medio de sus frustraciones deben aprender nuevas maneras de hablar e incluso de beber "You are now in California. Here's no chicha. In

California you must have whisky"[18]. Hay discriminación, no son aceptados ni ellos ni sus costumbres. No solamente hay discriminación y falta de oro sino que también surgen las amenazas y las estafas por parte de los yanquis.

En el cuadro cuarto, el poeta nuevamente nos dice que el destino teje su trama independientemente de los deseos de los actores. En el caso de Murieta, estaba marcado para mucho más que lo que él había soñado, a él le correspondía ser el vengador y protector de aquellos que al igual que él soportaban el abuso y el atropello. Todo se trastoca, ahora el oro vale más que la vida de un hombre, ahora vale lo mismo que Dios, la ambición lo ha transformado en el nuevo Dios:

Quién es el padre?
El oro
Quién es el hijo?
El oro
Quienes somos nosotros?
Los dueños del oro!
Amén.[19]

Y este Dios está de parte de los yanquis, el oro está en sus tierras, ellos han sido los escogidos, ellos ahora tienen el derecho y la obligación de echar de estas tierras divinas al invasor, al mestizo, a aquellos que no son los hijos de Dios.

Durante la ausencia de Murieta, Teresa es ultrajada y asesinada por un grupo de galgos que cobardemente cubren sus caras. Este es el hecho que llevaría a Murieta a enfrentarse con su destino. No fue su decisión, es el deseo de vengar aquel acto cobarde lo que llevó a Murieta a ser un bandido: "venganza es el hierro, la piedra, la lluvia, la llama, el rencor del destierro, la paz crepitante"[20]. Y el hombre distante enceguece clamando en la sombra venganza. Fueron los norteamericanos quienes se encargaron de que los acontecimientos siguieran su curso. Son las fuerzas

[18] *Ibid.*, p. 44.
[19] *Ibid.*, p. 56.
[20] *Ibid.*, p. 61.

del destino las que se conjugan finalmente para que el escogido cumpla con su cometido.

En su obra Neruda no sólo denuncia las injusticias y los abusos de los norteamericanos para con los indígenas y los extranjeros que habían llegado a trabajar en las minas de oro, sino que al igual que como ya lo había hecho con la burocracia, propia de las instituciones públicas, en este cuadro durante el asalto a la diligencia ironiza la figura de la iglesia católica. Tal vez con estas ironías insinúa que estas instituciones no sólo no se comprometieron mayormente con la defensa del los trabajadores, más bien facilitaron, a la manera de cómplices, la injusta actitud de los norteamericanos. Después de todo la iglesia católica no habría hecho nada para evitar los malos tratos de parte de los yanquis sino que más bien, habría estado preocupada de lucrarse a si misma:

Asaltantes Busquemos! (Registran la diligencia.) Entréguenlo todo.
Una pasajera Tengo este crucifijo. Lo bendijo el obispo.
(pasa un gran crucifijo de oro con piedras preciosas.)
Asaltantes Un crucifijo! Al montón!
(Lo arrojan con las alhajas y carteras que entregan los pasajeros.)
Asaltantes A ver estas sortijas! Y los relojes!...[21]

El crucifijo, símbolo de la iglesia católica, no vale más que el resto de las alhajas en manos de quienes no son consecuentes con los principios difundidos por el catolicismo: "Un crucifijo! Al montón!".

Joaquín y su banda andan en busca de justicia y así lo sienten quienes habían sido rebajados a una clase de ciudadano de segunda categoría, los indios y los latinos vuelcan sus esperanzas en Murieta:

No tendremos temor ni terror. No será derrotado el honor.
Serán respetados por fin el color de la pie y el idioma español.
Por fin la justicia amenaza a los galgos en su propia casa.[22]

---

[21] *Ibid.*, p. 69.
[22] *Ibid.*, p. 74.

Lo que quitaban a los caballeros tramposos es devuelto a quienes ellos consideran que inicialmente habían sido despojados. A su vez el crucifijo es regresado a su dueña quizás demostrando el respeto que estos bandidos mantienen por lo divino o para que este símbolo recupere su verdadero significado.

Pero el caballero tramposo no ha muerto, no se trata de un hombre, es la personificación de una manera de actuar o de ser, representa la idea que tiene el autor de los norteamericanos de aquella época, imperialistas, injustos y abusivos, irrespetuosos de otras razas y pueblos. Como ha ocurrido a través de toda la obra siguen habiendo dos posiciones contrapuestas, ante los ojos de este norteamericano Joaquín Murieta es el ruin bandido, saqueador y asesino. Después de todo lo bueno y lo malo depende de la posición desde la que se mire y de los intereses comprometidos.

Pero ¿por qué si todo lo anuncia, Joaquín Murieta no escucha y por llevar una flor a una muerta encuentra la muerte?[23]:

> Escucha la arena que mueve el desierto!
> Escucha el reloj que entierra a los muertos!
> Atrás bandolero!
> La muerte te aguarda!...[24]

La arena, el reloj, la tierra, el frío en el cielo, todo está al tanto del destino del bandolero, todos observan el devenir sin poder intervenir, es el poderoso destino que se cumple, todo sigue su camino, nada se escapa. El destino determina que la cabeza del héroe bandido sea irónicamente vendida en un mercado. Según Luis González del Valle[25], Mandel en su

---

[23] Véase George Steiner: *The Death of Tragedy*, New York, The Faber library, 1961, p. 7. "The Greek tragic poets assert that the forces which shape or destroy our lives lie the governance of reason or justice. Worse than that: There are around us daemonic energies which prey upon the soul and turn it to madness or which poison our will so that we inflict irreparable outrage upon ourselves and those we love. Or to put it in the terms of the tragic design drawn by Thucydides: our fleets shall always sail toward Sicily although everyone is more or less aware that they go to their ruin."

[24] *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, *op. cit*, p. 78.

[25] Véase Luis Gonzáles del Valle, *La tragedia en el teatro de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca*, New York, Eliseo Torres & Sons, 1975, p. 19-20.

obra *A Definition of Tragedy*[26] plantea que: el héroe trágico debería verse impulsado en sus actos por un propósito. Toda tragedia se vería impulsada por la ambición, por un deseo del personaje trágico de ejercer su voluntad. Si bien la caída del personaje se debería a sus propias acciones, este personaje "Must command sufficient approval to make us feel that there is evil when he suffers"[27]. Esta maldad que percibiríamos en la suerte del héroe trágico la captaríamos, en gran parte, por dos razones: primera, la tragedia trata de "generalized types of the human condition"[28], y segunda, a pesar de que el héroe puede que acepte con calma lo que le va a suceder, o sea, su suerte (destino), esta aceptación estaría cargada de la desesperación que todo sufrimiento produce como resultado de la naturaleza humana del héroe. Relacionado con esto estaría el conocimiento (o falta de él) del héroe trágico de que ha errado. Conforme a la opinión de Mandel, no sería necesario que el héroe sepa o no en que consistió su error. Lo que importa sería que el héroe sepa que está sufriendo. Si así fuera, este sufrimiento innato a la condición humana ¿no sería acaso impuesto por el destino a los hombres?, y si así fuera según Neruda ¿no nos aguardará a su vez una recompensa?.

> "Y muerto en su orgullo, si fue un bandolero no sé ni me importa, ha llegado la hora de una gran aurora que todas las sombras sepulta y oculta con manos de rosa fragante, la hora, el minuto en que hallamos la eterna dulzura del mundo..."[29]

Al igual que se cuestiona el que siente la inminente llegada de la muerte, la conciencia de Murieta se pregunta ¿cuál fue el sentido de su muerte?, ¿por qué de la paradoja de ser destruido por luchar por los derechos de los otros? Ahora Teresa es la mujer del bandido.

Para Neruda no son las hazañas de Murieta las que deben contarse, es el honor defendido lo que se debe destacar. La muerte es el descanso de Joaquín, la muerte que no hace distinciones, la muerte que a todos se

---

[26] Oscar Mandel: *A Definition of Tragedy*, Nueva York, New York University Press, 1961.
[27] *Ibid.*, p. 138.
[28] *Ibid.*, p. 41.
[29] *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta.*, *op. cit.*, 85.

lleva se ha llevado al bandido, éste está ahora en los brazos de su amada. No es el momento de juzgar sus actos, Murieta vivió y sufrió la vida del héroe.

4. Conclusión

Una tragedia se caracteriza por la existencia de un drama que habitualmente involucra el sufrimiento de los personajes. Es como si los personajes estuvieran ineludiblemente condenados por una fuerza superior a ellos, una fuerza que los lleva por caminos inesperados, indeseados, llenos de desgracia. No hay razón que logre que la obra siga otro camino, el sufrimiento es la marca. Pero es este sufrimiento lo que finalmente rescata al personaje, le entrega honor y dignidad. Es lo que sucedió en la obra de Neruda, Murieta nace marcado por su situación social, crece lleno de necesidades que le llevan a escoger el camino que le sacaría de ese mundo, luego todo se enhebra como si todos los acontecimientos hubieran estado preparados para que su destino se cumpliera. Encuentra a su amada pero con ella no logra conocer la dicha que buscaba, más bien este encuentro se transformaría en desgracia, Teresa estaba destinada a ser asesinada y a convertirse en el motor que movería la voluntad de Murieta, sería la causa de la búsqueda de la venganza. Como en toda tragedia el sufrimiento de Murieta es quien da a este personaje toda la dignidad que merece, es lo que le da el honor que Neruda rescata de este hombre y que trata de extrapolar a muchos otros a quienes su clase representaría. Neruda escribió la tragedia de Joaquín Murieta.

Al leer esta obra uno no puede dejar de sentir la carga política que caracterizaba a Neruda en ese momento de su vida. Hay un profundo sentimiento anti-norteamericano y se deja ver en todos los capítulos de su teatro. Es probable que esta actitud marcada tan fuertemente haya sido en parte responsable de que su obra no halla alcanzado las dimensiones que él habría deseado. Lo que pretendió ser un mensaje universal se limitó a una crítica permanente de una situación que se dio en California, a diferencia de las obras de Shakespeare, el drama de Murieta y su mujer, la universalidad del amor, fue opacada por su "actitud anti-imperialista".

Si bien esta obra de Neruda no alcanzó el reconocimiento que a él le habría gustado que tuviera, pareciera haber cumplido al menos con tres objetivos. El primero su deseo de hacer teatro. El segundo objetivo habría sido resaltar la ironía con que el destino maneja nuestras vidas, ya que éste pareciera estar la mayoría de las veces conduciendo los pasos de los hombres por caminos que nos separan de lo deseado y es lo que habría ocurrido con Murieta al terminar convertido en un bandolero y asesino. Por último como él mismo lo plantea logra sacar del anonimato y del olvido a Joaquín Murieta, personaje en quien Neruda vio reflejados todos los valores de los grandes hombres.

Bibliografía

Aguirre, Margarita: *Genio y figura de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Eudeba, 1964.

_____ : *Las vidas de Pablo Neruda*, Buenos Aires, GRIJALBO, 1973.

Allende, Isabel: *Hija de La Fortuna*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1998.

Gonzáles del Valle, Luis: *La tragedia en el teatro de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca*, New York, Eliseo Torres & Sons, 1975.

Knox, Norman D.: *Dictionary of the History of Ideas*, New York, Charles Scribners Sons, 1973.

Neruda, Pablo: *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta. Bandido chileno Injustificiado en California el 23 de julio de 1853*, Buenos Aires, Losada, 1974.

_____ : *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

_____ : *Para nacer he nacido*. Barcelona, Seix Barral, 1978.

_____ : *La Barcarola*, Buenos Aires, Losada, 1967.

Mandel, Oscar: *A Definition of Tragedy*, Nueva York, New York University Press, 1961.

Obregón, Osvaldo: "Fulgor y muerte de Joaquín Murieta:génesis y estructura", *Araucaria de Chile*, Madrid, MICHAY, No. 26, 1984.

佐藤信夫:『レトリック認識』, 講談社, 1992.

Sola, María Magdalena: *Poesía y política en Pablo Neruda*, Editorial Universitaria Universidad de Puerto Rico, 1980.

Steiner, George: *The Death of Tragedy*, New York, The Faber library, 1961.

変形する風景—表現主義抒情詩とボルヘス—

宮下克子

はじめに

ボルヘスは、１９１４年に家族とともにヨーロッパに渡り、２１年に帰国するまでジュネーブ、ルガーノ、マヨルカ、セビーリャ、マドリードなどで青年期を過ごした。当時、新しい精神、新しい表現を求める幾つかの芸術運動が欧州を駆けめぐっていた。すでに１９０９年、パリの『フィガロ』誌上で未来派宣言が行われ、翌年にはベルリンで、表現主義運動の中心のひとつとなる『シュトゥルム』が結成された。また、１９１６年には、スイスでダダの運動が興される。

科学技術の発達に伴い、機械文明が人間の領域を侵し、人間は機械的な仕組みの一部に組み込まれ、また、一方で、絶対者を失った世界は、規範とすべき、あるいは、到達すべき価値を見いだせないまま混沌として停滞していた。そのような閉塞状態を打開し、人間性と自由の回復を求める、苦悩に満ちた、しかし、熱気を帯びたエネルギーの発露としての、それらは、前衛的で過激な運動であった。

やがては第一次世界大戦、ロシア革命といった歴史的大事件へとなだれ込んでいく世界の流れの中で、ボルヘスは文学に関わる者としての最初の一歩を踏み出すこととなるが、当然のことながら、そうした時代の雰囲気に敏感に反応し、自らも、前述の運動に触発されつつ、新たな文芸運動「ウルトライスモ」の積極的な推進者となっていく。なかでも、ドイツ表現主義には、その精神性、手法の両面において強く共鳴した。E.R.モネガルは伝記の中で、数ページを割いて作家とドイツ表現主義の詩人達との関わりについて書いている。[1] ここでは、後のボルヘスの作品の顕著な特徴である幻想性の起点となったと思われる表現主義の詩がボルヘスの初期の詩に及ぼした影響を、その幻想性の源泉としての観点から考えてみたい。

翻訳・評論・宣言

ボルヘスは１９２０年から、『グレシア』『セルバンテス』『ウルトラ』といった雑誌に自らスペイン語に訳した表現主義の詩を何編か載せ、コメントを加えている。「表現主義の詩：総括」(Lírica expresionista:Síntesis)[2]では、『シュトゥ

ルム』と『アクツィオーン』からクルト・ハイニッケ(Kurt Heynicke)とヴィルヘルム・クレム(Wilhelm Klemm)の詩を翻訳し、運動の起源と特徴の概要を述べている。そこでボルヘスは、表現主義運動の定義し難い定義として、それがまさに直感的な芸術を目指したものだ、とし、詩人達が、現実の現象世界を越え出て、自身の感覚・感情を頼りに精神的な超・現実を構築しようと試みた、としている。また、この運動が大戦に前後して展開された状況を考え、手で触れることのできる現実は、ただ、痛ましく愚かな狂気の沙汰をもたらしたのみであった、とし、そうした現実を超克し、今までにない方法で、新たなヴィジョンのもとに、新たな現実として現出されることが差し迫った時代の要請であり、そしてそこから表現主義芸術が生まれてきた、と書いている。

「表現主義詩撰集」(Antología expresionista)[3]では、さらに多くの詩人（エルンスト・シュタードラー(Erunst Stadler)、ヨハネス・ベッヒャー(Johannes Becher)、クルト・ハイニッケ、ヴィルヘルム・クレム、アウグスト・シュトラム(August Stramm)、ロータル・シュライヤー(Lothar Schreyer)など）の作品を紹介し、シュライヤーについてのコメントの中では、詩人が主知主義的傾向に抗い、いかなる類のものでも、大げさな理論を振りかざすことに軽蔑の念を抱いていたことを強調している。

「表現主義の詩：ヴィルヘルム・クレム」(Lírica expresionista:Wilhelm Klemm)[4]では、クレムの詩を２編翻訳し、この詩人が世界を見る角度を多角化し、五感が伝えるデータを屈折させ、現実を華々しくプリズム化してみせる、と書いている。[5]

「表現主義について」(Acerca del expresionismo)[6]では、やはりクレムとシュトラムの訳詩を紹介しながら、この運動の特徴として、「詩に歌われている感情の激しさ」、「イメージの豊かさ」、及び、「痛みを共有することによって生まれる兄弟愛」、をあげている。

そのほかにも、ボルヘスは『アクツィオーン抒情詩撰集（１９１４～１９１６）』の書評(Horizontes)[7]においても、何人かの詩人の詩（クレムやケラー(J.T.Keller)）を引用しながら、表現主義詩の特徴を熱意をもって語っている。ここでもボルヘスは、表現主義の詩人達の詩における「感情的な面の重視」を強調している。ボルヘスによると、この本の意味は二つある。ひとつは、戦争の悲惨さを伝えるドキュメンタリーとしての意味であり、もうひとつは、黎明期における表現主義詩の代表的な見本としての意味である。百科全書派やゾラの理論を信奉する者は、前者に重きをおくであろう。しかし、自分はそうしない。目で見

たり、手で触れたりできるものを描写する作品を、感情や情緒といったものを映し出す作品よりも上位に置くことは明らかな偏見である。客観とは、主観的なものに偶然付けられた名前にすぎない。以上がボルヘスの論旨である。

このようなボルヘスの表現主義に関する見解を、当時、雑誌や新聞に盛んに発表されていたウルトライスモに関する宣言や評論などでボルヘスが繰り返し表明していたこの運動の主旨に照らすと、ボルヘスが当時、詩作を行うにあたり、表現主義の何に共鳴し、そこから何を吸収したかを推し量ることができよう。

たとえば、有名な「ウルトラ宣言」(Manifiesto del Ultra)[8]では、二つののタイプの美学を対照させ、ウルトライスモのスタンスを説明している。従来の美学は、周りの世界の客観的なコピーであり、あるいは個人の心理の変化をそのまま描写するものである。これに対し、新しい美学は、世界を道具とし、時間・空間の限界を取り払い、個人的なヴィジョンを打ち出すことで、個々の詩人がそれぞれの主観的な創造を実現させるものである。前者は、受動的な鏡の美学であり、後者は、能動的なプリズムの美学であって、これがウルトライスモの創造の基盤となる美学である。

この二つの美学は、「私の“ウルトラ”分析」(Anatomía de mi "Ultra")[9]においては、芸術家が創造する際の姿勢における、相対する二つのメンタリティーとして提示される。ひとつは印象主義的なもので、個人は現実に身をゆだねて創造する。一方、もうひとつの姿勢は、表現主義的なもので、周りの現象世界の現実は、個人の創造の道具となる。もちろん、これがウルトライスモの創造の姿勢である。さらにボルヘスは、詩において、自分を取り囲む時間的・空間的前提を描写するのではなく、「感情そのもの」を追求する、と述べている。普通、詩人達は、自らの意識に作用した感情のプロセスを逆に辿っていく。つまり、「感情」から「感覚」、さらに、それを引き起こした「要因」へと遡って詩にあらわす。そうした方法ではなく、感情に先立つ様々な余分なデータは全て排除し、むき出しの赤裸な感情のみを詩によって伝える、そういった芸術こそ、自分たちが目指す芸術だ、と書いている。

この説明を補うように、「ウルトライスモ」(Ultraísmo)[10]では、ウルトライスモの文学は、自伝的なもの、個人主義的なものを排除する、と宣言している。

このように、表現主義に関するボルヘスの見解とウルトライスモの創造のモットーとを並べてみると明らかに共通する点がある。[11] それは、客観世界の描写ではなく、プリズムを通した多角的なヴィジョンで、新たな超・現実として世界を現出させる芸術を目指すこと、[12]さらに、詩作が主知的な作業に陥ることなく

激しい感情そのものの表現であるべきとする点である。[13]このような傾向が、初期の詩、主として『ウルトラ』『グレシア』『セルバンテス』といった雑誌にボルヘスがスペインに滞在していた１９２１年頃までに発表した作品の中にどのような形であらわれているか、考えてみたい。

感情の投影としての擬人化された風景

先に、ボルヘスが表現主義詩の特徴として「感情の激しさ」をあげていることを見てきた。しかし、詩人達は、激しい感情をそのまま詩の中に吐露し、ぶつけているのでは決してない。それは、彼らの目に映るものを通して、詩人の感覚と感性のフィルターを通した風景として描かれる。たとえば、アルフレート・リヒテンシュタイン(Alfred Lichtenstein)の「冬」は、次のようなものである。

一つの橋から一匹の犬が悲しみ疲れて叫びたてている。
空へと向けて。…古い灰色の石のように
遠い家々の上に広がっている空。そして雪の上に
死んだ川が一滴のタールのしずくさながら横たわっている。

三本の木、黒く凍った炎が、あらゆる地の果てで
威嚇している。尖ったナイフでもって
硬い空気を鋭く突き刺している。鳥の切れ端が一つ
その空中にわびしく引っかかっている。

数個のランタンが町へと徒渉してゆく、
消え失せた葬いの蝋燭が。そして人びとからなる
ひとつの斑点が収縮して間もなく
せま苦しい白い沼のなかに溺れてしまう。[14]

重く、凍てついて動かぬ冬の光景が、先鋭化した詩人の神経によって感知された姿で描かれる。そこでは、するどく尖った木の先端が地の果てで「威嚇し」、冷たく張りつめた「空気を突き刺し」、暗澹として重苦しい葬列が、密集した、白い沼のような町の中に吸い込まれるように「溺れて」いく。誰かの葬儀が行われて終えたということ以外、いかなる物語もここでは語られていない。詩人の感性に訴えかけた光景が、その心象に照らされ、デフォルメした形で描かれる。漠然とした不安、おののき、侘びしさが、風景を穏やかならぬ形に変形させるので

ある。

表現主義抒情詩集『人類の薄明』（１９２０年）を編んだクルト・ピントゥス(Kurt Pinthus)が、巻頭を飾る作品として選んだヤーコブ・フォン・ホッディス(Jakob van Hoddis)の詩「世界の週末」は、ハレー彗星接近で浮き足立つ世相を風刺しながら、次のように終わっている。

嵐なんだ、荒っぽい海が、陸地に
跳び掛かり、分厚い堤防だって押し潰す。
大抵の人間は鼻風邪にかかる。
汽車が鉄橋から降って来るんだ。[15]

表現主義という名称が生まれる以前の１９１１年に作られたこの詩は、しかしながら、表現主義的な特徴を強く持っているように思われる。訳者が「人と事象は等しなみに扱われ」[16]と書いているように、ここでは「人間が鼻風邪をひく」と同じ次元で、海が「陸地に跳び掛かり」、汽車は「鉄橋から降って来る」。こうした擬人化された描写により、内側（作者の主観）と外側（現象世界）の垣根は取り払われている。もはや、外の世界は固定した形や色を保ってはいない。まるで、見る者の心理の動きを映すかのように、常に動きつつ、形を変えていく。ゲオルク・ハイム(Georg Heym)の詩にも、似たような例を見ることができる。

そして凍てついたレールの上を喘ぎながら
長い貨物列車が重たげに這い出してくる。[17]

彗星どもが　火の鼻面をして
ぎざぎざの塔たちの周りを威嚇して這いまわる[18]

表現主義の叙情詩に度々モチーフとして登場する、工業化や都市化の象徴としての列車は「喘ぎながら」「重たげに這い出し」、当時の一大センセーションであったハレー彗星は、都会の空を「威嚇しながら這いまわ」っている。こうした「ハイムの特徴をよく現している」「ダイナミックに擬人化された風景の比喩」[19]が、作者の心理のみならず、時代の雰囲気や不安を色濃く映していることは言うまでもない。だが、すでにそれは「比喩」ではない。外界そのものが、あたかも生命を得たかのように苦しげに動きまわりつつ、詩人の思いとその時代を伝えるのである。その他にも同じ訳者は、ゴットフリート・ベン(Gottfried Benn)の「特急列車」においては「スピードの中で捉えられた外界と内面の感覚はからみあい」、「客観的な説明無しに投げ込まれる主観的イメージは」読者に強烈に働きかける、としている。[20]また、ゲオルク・トラークル(Georg Trakl)についても、彼の詩は、

「描写の対象が「現実」に近づけばそれだけ具体性を失う」と書いている。[21]トラークルが、「グローデク」で、《だが静かに柳の谷間に/怒れる神の宿る赤い群雲が寄り集う/流された血が、月の冷気が、/すべての街道が黒い腐朽に注ぎ入る。/夜の金色の枝と星々の下で、/妹の影は　もの言わぬ杜を漂い、/勇士らの霊、血を流す頭に挨拶する、》[22]とうたう時、詩人の目には、戦場の仮借無い現実（赤い群雲、流された血）と、死んでいく兵士達の霊をなだめ癒す、暗い空中を漂う影としての最愛の妹の姿の間に、いかなる壁もない。どちらも現実なのである。

このように、表現主義抒情詩では擬人化された風景が作者の激しい内面を映し出す。そこには、確固とした客観は存在せず、詩人の感情が投影された、刻々と変化し、激しく動く風景があるのみである。ボルヘスもまた、その初期の詩において、動きのある風景を描き、事象を主語とし、特徴的な動詞をつけて擬人化して描いた。「しるし」という詩を例に引いてみよう。

いくつの熟れた夜が
僕らの親しげな額の上で折れていったことだろう
僕らは枝のように通りを広げながら歩いた
僕らの笑い声は夜を彷徨いながら
遠くのショーウインドーの中の爽やかな玩具を割ったものだ[23]

友人と過ごした楽しい思い出の中で、夜は額の上で「折れ」、通りは彼らの前で、押し広げられるように彼らの歩みにつれて開いていったのだ。また「朝」[24]では、次のように歌われる。

旗がその多彩な色を歌っている
　そして風は　手の中の竹の枝だ
世界は明るい木のように成長し続ける
　プロペラみたいに酔っぱらって
　太陽が屋根の上で起床ラッパを吹く
　太陽はその拍車で鏡を引き裂く
一枚のトランプのように　ぼくの影が
　道路の上にうつぶせに落ちた
上の方では　　空が飛んでる
　そしてその空を　彷徨う夜のような鳥達が切って進む
朝がやって来て爽やかにぼくの背に憩う

様々な色を誇らしげにはためかせている旗や、木々が枝を広げていくように明るさを増しつつ広がっていく世界や、飛行しているように見える空などが、新し

く生まれたばかりのような朝の爽やかさと、それを感じている詩人の心地よい気分を伝えている。「成長する」「飛ぶ」「落ちる」といった動詞が世界を動きのある変化するものとして現出させている。

ところで、太陽がその「拍車で鏡を引き裂く」という表現は、突然差し込んできた強い日の光が、室内の鏡に反射する一瞬の様子を描いたものと想像される。先に見たように、表現主義抒情詩においては、常に激しい感情が「威嚇する」「突き刺す」「降ってくる」といった過激で暴力的表現によって、風景を通して伝えられた。[25]ボルヘスもその影響を受け、前頁の「朝」における太陽の例で見たように、随所に暴力的な動詞を用いて風景を擬人化している。[26]

建物が僕の目の上に落ちてくる[27]

壁が僕の上に石を投げる[28]

鉄の地平線が町を俯せに倒す[29]

輝く仮借ない落日が

剣の刃で切るように距離を切り裂いた[30]

こうした過激な擬人化は動詞のみでなく、形容詞によっても行われる。例えば、「木こりに切り倒された太陽」[31]「手を縛られた午後」[32]「割かれた夜」[33]「裂かれた広場」[34]「なぎ倒された落日」[35]「投げ落とされた影」[36]というように例は多い。その他にも、「血」「傷口」「十字架」を用いた表現も頻繁に見られる。「血のような満開の花」[37]「魂は傷口の傷のように暗かった」[38]「僕たちの唇は傷口だ」[39]「時の中で十字架にかけられ」[40]「僕らの心は今日　血を流している千の弦を持ったギターだった」[41]「夕暮れに僕は血を流した」[42]「それらは　緩慢な血のしたたりが奏でる祈りだ」[43]「ランプが死んだ　開いた傷のように」[44]「暗闇は血だ　傷ついたものの血だ」[45]「犠牲になった薪が　強い炎の中で血を流している」[46]「誰かがピアノに釘付けされた和音を十字架から降ろす」[47]というように、これも例が多い。こうした繰り返される言葉や表現は、表現主義抒情詩においても繰り返されるモチーフであった。例えば、「キリストの十字架上で一個の髑髏が明るくきらめく」[48]「髑髏たちの…両手が新しくそして腐った傷のなかをまさぐる」「月は立ち並ぶ十字架の上でしのび笑いする」[49]「ショパンの血を広間にまき散らすな」[50]といった例をあげることができる。

モネガルも指摘するように[51]、このようなボルヘスの詩における「暴力的」表現が表現主義の影響によることは間違いないであろう。しかし、結果として、表現主義詩と同じ役割を果たし、同じ効果をあげるには至っていない。大戦やロシア革命を題材とした作品[52]は別として、他の詩においては、多くの場合、詩の全

体のトーンや、その他の表現との不一致が見られる。先に擬人化された風景の例として見た詩「朝」に戻ってみよう。太陽がその「拍車で鏡を引き裂く」という表現と、同じ詩のその他の擬人化された表現や、爽やかな朝の訪れを感じている詩人の感情との間には距離があるように思われ、いかにも唐突に見える。上で触れた「しるし」[53]においても同様のことが言える。この詩は次のように終わる。

くびきを付けられた流れのようにピアノが低く鼓動を打っている
君の手は音の光の中で燃えている
誰かが
首を切られた燈火の側で
僕らに足音のネックレスを巻き付ける

気のおけない友との楽しいそぞろ歩きにつれ、枝のように広がってゆく通り、彼らの笑い声、口ずさまれる歌声、低く単調に響くピアノの音、内面の若々しい熱気を伝える友人の熱い手、そうしたイメージの中に、「首を切られた燈火」という穏やかでないイメージが唐突に入り込んでくる。

「プリズム：空の部屋」[54]は、誰もいない、過去の時間が全て流れないままに淀んでいるような、家具だけが置かれている部屋の描写である。

その間に、殴り合っている光は
ガラスに裂け目を開け
年老いた肘掛けイスを痛めつける
そして　祖先達の
萎れた声を
すみに追いやり　縛り首にする

「殴り合っている」「裂け目を開け」「痛めつける」などの過激な表現は、部屋に差し込む強烈な光をイメージさせることに役立っている。また、詩の前半に歌われている（祖先達の）「聞こえるか聞こえないかの苦悩に満ちた声は/僕たちの後ろを/半世紀遅れで走っていく」や、「不断の現在/説得力のある血の色をした現在」といった表現の雰囲気とも一致し、緊張感を生み出している。しかし、作者の幼年時代の時間も漂っているような部屋で（「もしかしたら今は/僕らの幼年時代のあの頃の朝なのかもしれない」という表現もある）、彼が愛し、尊敬しているはずの祖先達の声が「縛り首に」される、とは、詩全体として何を表現しようとしているのか、わかりにくくしている。やはり過激に過ぎる表現と言えよう。

表現主義詩は、全体が世紀初頭の不安、閉塞感、焦燥感に浸されており、大戦の予感に戦き、その痛みを身をもって経験した魂の声である。その感情の激しさ

は、そのまま、必然として、激しく過激な表現として詩の言葉となった。そうした濃厚で切実な現実を背景として欠いた表現は、似ているとしてもモネガルの言うところの「突飛な暗喩や人を驚かす比喩」[55]に陥ってしまい、詩全体が持っている雰囲気と一致しなかったり、作者の感情を見えにくくする結果となっている。

この章で考えてきたことをまとめると次のようになる。表現主義の詩人達は風景を多く描いたが、それはすでに現実の模写としての芸術ではない。先に見たように、ボルヘスによると、目に見える外の世界の現実性と心の中に行き交うものの現実性は等しく、客観とは主観的なものに偶然付けられた名称なのだ。[56]表現主義詩人達は重苦しく過酷な現実を背負いながら、その激しい感情と切迫した時代を、暴力的で過激な表現を用いながらも、美しく、外界の事象に投影して描いた。その結果として、彼らに共通する気分であった「没落」「終末」のイメージを伝えるものとしての「落ちる」「すべる」といった表現をはじめとし、様々な動きを表す言葉で世界が描写された。ボルヘスも彼らに倣い、激しい表現を用いて確固とした現実ではなく、流動するものとしての「主観的」現実を、現象世界を道具として描いた。本稿の３頁で触れた「私の“ウルトラ”分析」で語られている「ウルトラ」の目標はこのようにして実現されるのである。しかしながら、切実で直接的な現実を背負っていないために、自ずと表現主義詩とは異なったものなっている。詩の持つ気分や雰囲気、情緒よりも、「言葉」「表現」が勝っているのである。

豊かなイメージ・身体的表現

簡単に、その他のこの頃の詩の特徴に触れておきたい。ひとつはイメージの豊かさである。ボルヘスが「表現主義について」の中で表現主義抒情詩の特徴の一つとして「豊かなイメージ」をあげていたことが思い出される。[57]

森の香りが唇に溶ける
僕らの血管を膨らます食物のとろける魅惑
果実の肉　肉の果実
血の中で重く熟していくワイン
僕らを揺さぶる熱さ　　接触がもたらす至福
くぼんだ太陽　凸状の水
僕らは愛の道を知っている　素晴らしい祝宴を[58]

ボルヘスによってスペイン語に訳され『グレシア』で紹介された「感覚」とい

うこのクレムの詩には、肉体とその中を駆けめぐる血、そのどこかに潜んでいる五感の秘密、それに訴えかける魅力に満ちた事物が豊かなイメージを連ねて描かれている。ボルヘスの初期の詩においても、同様の豊饒なイメージが見られる。例えば、「不眠」[59]では、暗闇の中でも冴えたままの詩人の意識に、終わることなく流れ映る事象がホイットマン風に並べられるが、その比喩は鮮やかである。そこでは、日々は「ハサミで小さく切り刻まれた青い紙切れ」であり、干された服は「楽しげにはためいている旗」であり、遠くでは、「密生した木々のピアノが沈んでいく」。「扇風機」のような太陽が壊れかけた屋敷を薙ぎ倒し、「ドアというドアが大声で笑いかける」。１９３６年の同じタイトルの詩[60]では、同じように、眠りが訪れない長い夜にボルヘスの意識を駆けめぐる耐え難い記憶の氾濫が、やはりホイットマン風に並べて描かれるが、「憎みあっている男達の饗宴」、「歯の抜けた場末の町並み」、「湿った彫像のある別荘」「馬と人でいっぱいの夜」といった事物はすでに観念的で類型化していて新鮮な具体性を欠いている。同様に、海を歌った初期の「海の賛歌」[61]と『他者と自身』(１９６４年)に収められた「海」[62]では事物の豊かさも意味も異なっている。前者では、太陽が波間から「深紅の旗」を燃え上がらせ、「喉を渇かせた処女海岸の黄金の胸に口づけする」。「風が暴言を吐き」、「鋼鉄の水面に磨き上げられた血の月が輝く」のだ。後者では、「夢」「風」「月」「たき火の火」といった決まりきった言葉がシンボルとして用いられ、形而上的な観念を伝える道具となっている。この他にも初期の作品には「船」「帆」「舳先」「旗」「波」といった若々しい視覚的なイメージが、随所に色彩感を持って鮮やかに用いられている。

さらに、身体的表現も初期の詩の特徴と考えられる。例えば「頭蓋の箱の中から犯罪が飛び出してくる」、「水道が太陽の埃っぽい脊柱を広げる」[63]といった表現や、「風の筋肉」[64]、「内なる空が頭蓋を焼いた」[65]など、身体の一部を用いた暗喩や比喩が見られる。一方、ボルヘスが「表現主義詩撰集」の中で訳している詩「クレーターの夜」[66]では、雲は「下顎の無い頭蓋」であり、手榴弾は「突き刺された腸のように爆発する」。こうした肉体的要素を詩に用いるのは医師でもあったゴットフリート・ベンの詩に顕著な特徴である。ゲオルク・ハイムの幾つかの詩にも同様の傾向が見られる。

結び

ボルヘスの初期の詩における表現主義抒情詩の影響を見てきた。ゴットフリー

ト・ベンの言葉、そもそも「現実などというものはない、あるのは人間の意識だ。人間の意識がその創造欲によってたえまなく世界を形成し、変形し、引き受け、精神の刻印を押すのだ」(『二重生活』)[67]を考える時、ボルヘス、表現主義の詩人達、両者の詩に見られた絶えず動き、変化し、デフォルメされた風景の意味がいっそう明確になる。そこでは、主観・客観の図式は取り払われ、夢は現実と容易に交錯し、狂気と正気の区別は失われる。こうした主観的ヴィジョンは、後の『伝奇集』や『アレフ』といった短編の世界観につながっていく。ウルトライスモ自体は、やがてボルヘス自身によって否定されることとなるが、作家の全創造の核となる幻想性は、やはり、この時代の熱気を帯びた、若々しい、欧州全体を巻き込んだ前衛運動に、その萌芽を見ることができる。[68]

注

[1] E.R.Mónegal, *Borges: Una Biografía Literaria*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, pp.131-133 参照。

[2] *Grecia*, Madrid, Año 3, Num.47,1 de agosto de 1920.

[3] *Cervantes*, Madrid, octubre de 1920

[4] *Grecia*, Madrid, Año 3, Num.50, 1 de noviembre de 1920. 訳詩は"La Ascensión"と "Extracto"。この頃、ボルヘスは友人 Abramowicz への手紙で、クレムとハイニッケに彼らの訳詩が載った『グレシア』を送り、お礼に二人が手紙や写真、自作の本を送ってくれたことを書き送っている。*Jorge Luis Borges, Textos recobrados 1919-1929*, Emecé, Barcelona, 1997, p.430 参照。

[5] ボルヘスは、*Correspondencia*, noviembre de 1920 にも、クレムの詩(Madurez)のスペイン語訳を載せている。また、*Ultra*, Año 1. Num.14, 20 de junio de 1921 には、ハイニッケの詩(Jardín amor)の訳詩も掲載された。

[6] *Inicial*, Buenos Aires, Año 1, Num.3, diciembre de 1923

[7] *Ultra*, Madrid, Año 1. Num.16, 20 de octubre de 1921

[8] *Baleares*, Palma, Año V, Num.131, 15 de febrero de 1921

[9] *Ultra*, Madrid, Año 11, 20 de mayo de 1921

[10] *El Diario Español*, Buenos Aires, 23 de octubre de 1921

[11] ボルヘス自身、友人の Abramowicz に宛てた１９１９年の１２月３１日の手紙において、「この、スペインのウルトライスモの運動は、ドイツ表現主義とイタリア未来主義に極めて近いところにある」と書き送っている。*Jorge Luis Borges, Textos recobrados 1919-1929, op.cit.*, p.428

しかし、１９２１年の１２月の *Nosotros* に載せた「ウルトライスモ」では、同じように主観性を重視した他の運動と異なった、ウルトライスモの独自性を強調している。表現主義については、「『シュトゥルム』の夢遊病者たちの、耳障りな言葉、長すぎるシラブルの連続、繰り返される無意識的行為」という言及があり、これに批判的な見方を見せている。*Jorge Luis Borges, Textos recobrados, 1919-1929, op.cit.*, p.130

[12] 先に言及した、「表現主義の詩：ヴィルヘルム・クレム」において、ボルヘスが、クレムは現実をプリズム化して作品にあらわした、と書いていることが思い出される。

[13] Irma Zangara は、当時のボルヘスの詩作には、知的な作業によって貧しくされることのない、感情そのものを表現したいという願いが見て取れる、と書いている。"Primera década del Borges escritor" *Jorge Luis Borges, Textos recobrados 1919-1929, op.cit.*, p.405
[14] 『表現主義の詩』河出書房新社、１９７１年、p.１７４　田口義弘訳
[15] 『ドイツ表現主義の詩人達』瀧田夏樹著、同学社、１９９０年、p.8
[16] *Ibid.*, p.10
[17] *Ibid.*, p.12
[18] *Ibid.*, p.14
[19] *Ibid.*, p.13
[20] *Ibid.*, p.26
[21] *Ibid.*, p.36
[22] *Ibid.*, p.35
[23] "Señal", *Grecia*, Madrid, Año 3, Num.46, 15 de julio de 1920
[24] *Ultra*, Madrid, Año 1, Num.1, 27 de enero de 1921
[25] トラークルの場合は例外と言えよう。彼の詩には、避けがたい固執観念としての「没落」を暗示する「崩れる」「すべる」「傾く」といった動詞が多く用いられている。そこでは、どんなに過酷な現実を描こうとも、全てが、まるで死者の目を通して見ているような悲劇的な静謐さに浸されている。
[26] Mónegal は伝記の中で、スペイン滞在中に書かれたボルヘスの詩への表現主義詩の影響について次にように書いている。「多くの詩においてボルヘスは、突飛な暗喩や人を驚かす比喩を用いて彼独自の現実のヴィジョンを表現することを主なる眼目とした。ボルヘスの詩の師匠はホイットマンとドイツ表現主義の詩人達であった。…（この時代の彼の詩において）今日でも記憶に値するのは、多くの暴力的でエロティックなイメージであろう。」E.R.Mónegal, *op.cit.*, p.150
[27] "Norte" *Ultra*, Madrid, Año 1, Num.7, 10 de abril de 1921
[28] *Ibid.*
[29] "Distancia" *Ultra*, Madrid, Año 1,Num.9, 30 de abril de 1921
[30] "Noche de San Juan", *Proa*, Buenos Aires, Año 1, Num.1, agosto de 1922
[31] "Aldea" *Ultra*, Madrid, Año 1, Num.2, 10 de febrero de 1921
[32] "Atardecer", *Prisma*, Buenos Aires,Num.2, marzo de 1922
[33] "Forjadura", *Proa*, Buenos Aires, Año 1, Num.2, diciembre de 1922
[34] "Ciudad", *Fervor de Buenos Aires*, Imprenta Serantes, 1923
[35] *Ibid.*
[36] *Ibid.*
[37] "Himno del mar", *Grecia*, Sevilla, Año 2, Num.37, 31 de diciembre de 1919
[38] "Motivos del espacio y del tiempo", *Gran Guignol*, Sevilla, Año 1, Num.3, 24 de abril de 1920
[39] "Trinchera", *Grecia*, Madrid, Año 3, Num.43, 1 de junio de 1920
[40] "Hermanos", *Grecia*, Madrid, Año 3, Num.45, 1 de julio de 1920
[41] *Ibid.*
[42] "Insomnio", *Grecia*, Madrid, Año 3, Num.49, 15 de septiembre de 1920
[43] *Ibid.*
[44] "Prismas", *Ultra*, Madrid, Año 1, Num.4, 1 de marzo de 1921
[45] "Atardecer", *Ultra*, Madrid, Año 1, Num.14, 20 de junio de 1921
[46] "Noche de San Juan", *op.cit.*
[47] "Sábado", *Nosotros*, Buenos Aires, Año 16, Vol.42, Num.160, septiembre de 1922
[48] 『表現主義の詩』*op.cit.*, p.185　「夜に」(Edlef Köppen)
[49] *Ibid.*, p.186 「凋落」(Ludwig Bäumer)
[50] *Ibid.*, p.31　「夜のカフェ」(Gottfried Benn)
[51] 注２１参照。

[52] "Trinchera","Guardia roja","Gesta maximalista" など。
[53] 本稿６頁及び注１８参照。
[54] "Prismas: "Sala vacía"", *Ultra*, Madrid, Año 2,Num.22, 15 de enero de 1922
[55] 注２１参照。
[56] 本稿２頁参照。
[57] 本稿２頁参照。
[58] "Los sentidos", (Lírica expresionista: Síntesis) *Ultra*, Madrid, Año 3, Num.47, 1 de agosto de 1920 ボルヘスによるスペイン語訳。
[59] *Grecia*, Madrid, Año 3, Num.49, 15 de septiembre de 1920
[60] *El otro, el mismo*, (1964)
[61] *Grecia*, Sevilla, Año 2, N.37, 31 de diciembre de 1919
[62] "El mar", *El otro, el mismo* , 1964
[63] "Aldea", *Ultra*, Madrid, Año 1, Num.2, 10 de febrero de 1921
[64] "Catedral", *Baleares*, Palma, Año V, Num.131, 15 de febrero de 1921
[65] "Gesta maximalista", *Ultra*, Madrid, Año 1, Num.3, 20 de febrero de 1921
[66] "Noche en el cráter"(Alfred Vagts) (Die Aktion, 1918), "Antología expresionista", *Cervantes*, Madrid, octubre de 1920
[67] 「ユリイカ」６月号、第１６巻第６号、１９８４年、青土社　p.７８　深田甫著『二十世紀前葉の表現型（ゴットフリート・ベン）』からの引用。
[68] ボルヘスと当時の前衛的芸術運動との関係に関しては、Maier, Linda S, *Borges and the European Avant-garde*, Peter Lang, New York, 1996 において紹介され分析されている。

参考文献

Borges, Jorge Luis, *Jorge Luis Borges, Textos recobrados 1919-1929*,Emecé, Barcelona, 1997
Borges, Jorge Luis, *Jorge Luis Borges, Obra poética 1923/1977*, Alianza Tres/ Emecé, Madrid, 1987
Gertel, Zunilda, *Borges y su retorno a la poesía*, University of Iowa and Las Américas, 1967
Maier, Linda S, *Borges and the European Avan-garde*, Peter Lang, New York, 1996
Mónegal, Emir Rodríguez, *Borges: Una Biografía Literaria*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987
Sucre, Guillermo, *Borges, el poeta*, Monte Avila, Caracas, 1968
菊盛英夫『文学的表現主義』中央大学出版部　１９７０年
神林恒道『ドイツ表現主義の世界』法律文化社　１９９５年
瀧田夏樹『ドイツ表現主義の詩人達』同学社　１９９０年
平井正『表現主義・ダダを読む』白水社　１９９６年
『表現主義の詩』河出書房新社　１９７１年
『トラークル全集』中村朝子訳　青土社　１９９７年
『モダニズム研究』思潮社　１９９４年
『ユリイカ』６月号　第１６巻第６号　青土社　１９８４年

元朝に仕えたアラン族

上間 篤

［スペインとアラン族］

西方ローマ帝国の終焉期に、ゲルマン系種族のヴァンダル族と同盟を結び、歴史の表舞台に忽然と躍り出る尚武的民族がいる。いわゆるアラン族である。スペイン史は彼らをアラーノと呼ぶ。西暦四〇九年、ピレネー山脈を越えたアラン族が同盟者のヴァンダル族と共にイベリア半島に姿を現す。アラン族はしばしルシタニア地方やカルタヘナ周辺に覇者として君臨した模様であるが、かの地で恒久的なアラン王国を樹立するまでには至らなかった。それは同盟者のヴァンダル族においても同様であった。到着から二〇数年を経た西暦四二九年、アラン族とヴァンダル族は再び合流し、ヴァンダル王ゲイゼリックの指揮の下、北アフリカへの民族移動を開始する。両者が北アフリカに安住の地を求めたのには訳があった。一つには、軍事力に勝る西ゴート族が北方から進攻して来たこと、二つには総勢八万人を下らなかったとされるヴァンダル・アランの混成集団にとって食料の安定的確保は最大の関心事であったことなどによる。北アフリカに到達した彼らが東へ進路を定め、やがてかつてのカルタゴ帝国の拠点として栄えた地域を占領し、そこにヴァンダル・アラン王国を樹立したのは、この一帯が西ローマ帝国の名だたる食糧供給基地であったからにほかならない。総勢八万人ともされる集団を率いて渡海を敢行し、西ローマ帝国のもう一つの心臓部ともいえる穀倉地帯を配下におさめたゲイゼリックは、並々ならぬ統率力と組織力と情報収集能力に長けた人物であったと見なされよう。またゲイゼリックが計画遂行のために最も信頼を寄せたのが武勇を誇るアラン族の騎馬軍団であったことは想像に難くない。ヨーロッパに馬具としての鐙が普及するのは西暦七一一年にイスラム勢力がイベリア半島に進出してからのこととされるが、そうであるならば、すでにそれ以前にアラン族はこの地域に鐙を持ち込んでいたことになる。五世紀の初頭に鐙などというものを知る由もなかったイスパノ・ローマ系市民にとって、アラン族の勇壮で巧みな馬さばきはさぞかし驚異的で尋常を逸するものであったに違いない。北アフリカのヴァンダル・アラン王国は、ゲイゼリックの死後、数人の王を擁立して西暦五三三年まで存続する。王国としてはたとえ短命であったにせよ、遥か東方の騎馬民族を抱き込んでアフリカの大地についえたヴァンダル・アラン王国なるものは、今日でも人々の関心を引く。ちなみに『神の国』を著した聖アウグスチヌス(356年~430年)はアフリカの大地にあって事の始終を目撃した生き証人の一人であった。また彼の司教座であったヒッポ・レギウスが壊滅的な打撃を受ける前に、カトリッ

ク教会の重鎮オロシオがスペインにおけるヴァンダル・アラン勢力の迫害を逃れて当地を訪れ、聖人アウグスチヌスに教えを請い、歴史や神学を修めたことは周知の通りである。後にオロシオはヨーロッパ中世を通して精神的支柱として崇められることとなる『異教徒に対抗する歴史』(Historia contra paganos)を著す。英国のアルフレッド王(在位848年~899年)が大王と称される所以は、一つに彼がオロシオの著書を英語に訳させたことにある。時は下り、西暦九四八年、ビサンチンのコンスタンチヌス七世(在位945年~959年)は、スペインのイスラム勢力との外交交渉を円滑に進めるために、話題のオロシオの著書とギリシャ人医師ディオスコリデス(ローマ帝国に仕えた西暦一世紀の人)が著した『薬物本草』をアル・アンダルスのアブデラマン三世(在位912年~961年、コルドバに医師養成校を設立)に送り届ける。当時コルドバにはバグダッド版(アッバース朝のカリフ、アル・マムンが設立した「知恵の館」で翻訳された)の『薬物本草』が出回っていたようであるが、そのアラビア語による内容はいまだ不完全な様相を呈していたらしい。ビサンチンから送られた『薬物本草』の原本をアラビア語に完訳したのは、解毒剤テリアカの研究が縁でアブデラマン三世に仕えることとなったかのユダヤ人医師、ハスダイ・イブン・サプルである。オロシオについてあと一言付け加えるならば、『神曲』を著したダンテもオロシオの業績を称賛した一人である。ひるがえって、ヴァンダル・アラン王国最後の王となったゲリメルは、当地に進軍したビサンチン軍によって王位を剥奪され、トルコのガラテアに連行された。『ヴァンダル興亡史』を著した松谷健二によれば、ゲリメルは移住先においてもアリウス派の信仰を破棄することはなかったという(同著、170頁)。ビサンンチン勢力のこの措置に伴い、アラン族の有力者の中にゲリメルに同行した者がいたかどうかは定かでない。

[アラン族とは]

今日カフカス山脈の山懐に北オセチア・アラニア共和国と名乗る小さな国が存在する。現在この国はロシア連邦の枠組みに属し、その南にはグルジア共和国が隣接している。近年の情報によれば、この国の総人口はおよそ65万人を数え、総勢100にものぼる異民族の集団が狭い土地にひしめき合い、その高い人口密度は世界でも有数の部類に属するとある。またこの国に顕著な文化複合の形態はこの山あいの国の特色であるともされている。現在この北オセチア・アラニア共和国に本稿の主人公となるアス・アラン族の後裔の人々が暮らしている。今日この国で大多数を占める民族集団は総称してオセットと呼ばれているが、この名称の由来については以下に述べる次第である。アラン族については、中華本土においてもすでに漢の時代から知られており、とりわけ『元史』には、

阿速、阿思、またはアスとアランをひとくくりにして「阿思阿蘭」と音写表記されて登場する(『モンゴル秘史 3』村上訳、301頁)。武勇を誇ったアラン人の騎兵軍団がギリシャ・ローマ世界にも知れ渡るようになった歴史的経緯については前項において少しく述べておいた。

ところでアランとは、言語学上ではアーリア人を意味する語彙とされている。もともとアラン人は、かつてカフカス山脈北辺部に連なる平原地帯で遊牧生活を営んでいたイラン系の騎馬民族を祖先に持ち、フン族に蹂躙される以前の彼らは自らをアイリャと呼び、自らの国土をアイリャーナと呼び習わしていたという(『モンゴル秘史 3』村上、301頁)。古来この民族の文化的特徴はサルマタイやスキタイ系の文化を受容し継承したものであったとされ、よってアラン人らも金属の加工技術には並外れた才能を発揮したといわれる。彼らが騎乗で用いたサーベルが北オセチアの十一世紀の地層から出土しているが(『もう一つのシルクロード』石黒編訳、172頁)、その細身で刃の先が心持ち外へ反り曲がった美しい容姿は、中世におけるこの民族の刀鍛冶の並々ならぬ美意識の高さを示すもので、すこぶる興味深い。武具に関して若干付言するならば、歴史上では鎖帷子の着用などもアラン族に始まるものとされ、さらにはヨーロッパの軽騎兵装備もアラン人のそれに習ったものであったと伝えられる。アラン人が元朝に仕えるに至る経緯については後述するが、彼らがヨーロッパに出没するようになるのは、西暦三七一年、東方からフン族の軍勢がカフカス平原に攻め入って来たことによるものであった。西進を果たした彼らは、やがて東・西ローマ帝国の北辺部にいたゲルマン種族の中に足を踏み入れ、自らが好むと好まざるとにかかわらず東西領域においてローマ帝国の政治版図と直接的あるいは間接的にかかわりを持つに至る。ヨーロッパにおける彼らは、民族の存亡をかけて各地に転戦した。かつてフランスのシャンパーニュ地方でフン族の王アッチラがローマ軍に戦いを挑んだことがあった。この天下分け目の合戦にはアラン族の部隊も投入された。戦いはローマ側の勝利に終わる。戦闘に参加したアラン部隊はその後もヨーロッパに踏みとどまるが、徐々にヨーロッパ社会に溶け込んで行く中で民族のアイデンティティーを失ってしまう。

一方辛くも災難を逃れ、コーカサス地方に踏みとどまったアラン人たちはカフカス山中に引きこもり、カスピ海に流れ込むテレク河上流のマガスと呼ばれた場所に堅固な城を構えて民族の結束を図る。その間さまざまな民族に服属を余儀なくされる過程において、彼らはやがてギリシャ正教に帰依するグループと回教を受け入れる集団に別れることとなる。その結果、ギリシャ正教に帰依したグループはアランと呼ばれ、イスラムに改宗した集団はアスの名で呼ばれるようになる。従って今日この民族の後裔を総称するオセットなる名称は、後

者のアスから生じたものであるとされる。

[元室とアラン族]

アラン族の一部の集団がフン族の襲撃を受けて西進を余儀なくされたのは四世紀後半の出来事であったが、その事件から七世紀を経た頃、アラン族はまたもや民族の受難を経験する。このたびの侵入者はモンゴル軍であった。始祖チンギス・ハーンの西域への版図拡大戦略を継承した元朝二代目のオゴデイ・ハーン(太祖、在位1229年~1241年)は、西暦一二三九年、遠征途上のモンゴル軍勢をカフカス山系に差し向け、南から北へ抜け出る作戦に出る。たまたま進軍路に居合わせたアラン族は自衛のためにモンゴル軍と一戦を交えるが、善戦及ばず、堅固さで名を馳せたテレク川河畔のマガスの城もろともモンゴル軍に降伏する(『モンゴル秘史 3』、村上、301頁)。アラン族の猛々しい戦いぶりはモンゴル軍の指揮官モンケ(後のモンゴル皇帝憲宗、在位1251年~1259年)に強力な印象を与えたようである。モンケはカフカスの地を離れるにあたり、降伏を誓ったアランの王ハン・フー・スーに対してモンゴル軍に部下のアラン兵士を差し出すように命じ、後者は配下の中から一千名を選び出してこれに応えた(モール、262頁)。このようにして編成されたアランの傭兵部隊はハン・フー・スーの長子、アー・ター・チーが率いることとなった。彼らはモンゴル軍に従って東進を果たし、漢南の中華本土に凱旋する。アー・ター・チー以下アラン王直系の人士は、その後も代々武人としてモンゴル王室に仕え、それぞれに栄達の道を歩んだ。注目すべきは、世祖クビライ(在位1260年~1294年)の時代に創設された左右両翼の近衛部隊であろう。師団の編成にはもっぱらアラン人らが起用された。元王室は彼らの生来の尚武的性格と高い戦闘能力を評価したのである。アラン人らを中核に据えた左右両翼の近衛部隊の創設は一二七二年に溯る。元朝末期のトゴン・テムル帝(順帝、在位1333年~1370年)の頃には、中華本土におけるアラン族は五世代目を迎えていた。このように世代を重ねる間にアラン士族の中から幾人かの傑物が現れる。以下に事例として三名の人物を紹介する。初めはウォー・ロー・スーなる者に登場を願う。この武人はパイ・ター・エルの長子でアラン王、ハン・フー・スーのひ孫にあたる。アラン王家の人士はクビライに仕えて江南の地の平定に多大な功績を残すが、かつてクビライの軍勢が南宋軍と戦った際、戦役に服していたアー・ター・チー(ウォー・ロー・スーの祖父)が裏切りに遭い殺害されてしまう。息子パイ・ター・エルは父アー・ター・チー亡き後、右翼のアラン近衛部隊の指揮官に昇格し、生涯を武人として過ごす。ウォー・ロー・スーも武家のしきたりに違うことなく武の道を歩み、次々に軍務の要職を歴任してモンゴル王室に仕える。この人物の働きは並のものではなかったら

しい。一三二八年、モンゴル王室は彼に虎を象った黄金板の置物(それには真珠が三個はめ込まれていた)を下賜し、その軍功を称えた。次なる武将はチョー・エン・プー・ファーと名乗る人物である。この者はアー・ター・チーのひ孫にあたり、数々の戦役に服してその荒武者ぶりを世に知らしめた。一三三六年、彼はついにモンゴル軍の統合参謀長の一人に抜擢されるが、この要職には三名の名だたる武将が推挙される習わしであった。同時に彼は、六百人を擁する右翼のアラン近衛部隊を率いる要職をも兼務した。しんがりはパー・トゥー・エルと名乗る武人である。この者は先の二者とは血筋を異にする。この武人もアラン人には違いなかったが、王家の血筋とはかかわりがなかった。マガスの砦が陥落し、アラン王、ハン・フー・スーがモンゴル軍に降伏を余儀なくされたとき、パー・トゥー・エルも臣民の一人として王の判断に従いモンゴル軍に投降した。以来彼は元室のオゴデイとモンケの忠実な部下として活躍するが、南宋に対する掃討作戦が展開された折り、刺客の刃に倒れる。下手人は宋室の役人が放った間者であったとされている。パー・トゥー・エルについては、その豪傑ぶりを物語るエピソードが伝承されている。それによれば、あるとき彼は襲いかかる虎をやにわに捻りつぶし、その舌を素手で握りつぶすや、短剣で応戦して猛獣を仕留めたという。真相はともあれ、この豪傑談にはアラン族が誇りとした尚武的性格が活写されていて興味深い。

ところでアラン族は五、六世代に渡って元朝に仕えたのであるが、元室のお膝下にあっても彼らアラン人士にはキリスト教徒としてとどまることが許された。ところがそれは、なにも一人アラン族だけに認められた特権という類いのものではなかった。ユーラシア大陸に広大な勢力版図を築き上げた後のモンゴル王朝は、帝国を取り巻く周辺地域での自由な交易活動を奨励して帝国の維持発展に努め、臣従して来る諸民族には寛容な態度で臨んだ。元室のかかる外交姿勢は宗教政策にも反映された。一般に元室はチベット仏教の強い影響下にあったことで知られるが、だからといって元室内で他の宗派や他宗教の門徒が理不尽に扱われたわけではない。そのことは、西域出自のイスラム教徒やネストゥリウス派のキリスト教徒が元室内で侍医として活躍した事例を見れば明らかである。

元室のかかる宗教政策は後続のアラン族にとっても幸いであった。そのうえアラン王党派の人士らは、やがて、ある人物と運命的出会いを果たすこととなる。その人物とは、フランシスコ会派の一聖職者で、名をファン・デ・モンテ・コルビノといった。当時モンテ・コルビノは、法王クレメンテ五世(フランスのアヴィニョンに法王庁を移したことで知られる、在位1305年~1314年)によって法王庁の特使として元室に送り込まれていた。中華本土におけるこの人物の働

きについては教会史にその偉業が称えられているものと判断されるが、聖職者に身を投ずる前の彼の履歴には、兵士や教師ならびに裁判官といった職業に従事した経歴が見えている。アランの人士らはその後この僧侶を一心に敬い慕うこととなる。モンテ・コルビノもアラン人の心情に応え、その後の生涯を彼らと共に歩み、信徒の群れを支えて中華本土で一生を終える。順帝期(1333年~1370年)を迎えた頃、四名のアランの指導者らが、連名で魂の導き手の派遣を懇願する旨の嘆願書をアヴィニョンの法王庁にあてて送付したことが判明している。問題の嘆願書には一三三六年七月十一日の日付が記載され、フーティム・ジュエンス、カティセン・トゥンギ、ゲンボガ・エヴェンジ、ジョハネス・ジュコイと名乗る人物らの署名が添えられていた。これらの動きから、モンテ・コルビノを失った際のアラン人士の悲しみがいかばかりのものであったかをうかがい知ることができよう。モールが伝える嘆願書の概要に基づいて判断するならば、僧正モンテ・コルビノは一三二八年頃に他界したものと考えられる。なお先行研究では、署名人らが元史の史料に登場するフーティン、シアン・シャン、チョ・エン・プ・フアであることが突き止められているが、最後のジョハネス・ジュコイという名乗る人物だけはいまだに氏素姓が判明していないようである。アヴィニョンへ嘆願書を携えて行った使節団は総勢十五人で構成されていた。団長はフランス人でアンドリューという名の僧侶が努めた。モンテ・コルビノは生前に自分が創建した泉州の教会に二人の僧侶を派遣したことがあった。一人はパリの出身で名をアンドリューといい、他方はフィレンツェの人でペドロと名乗った。かかる状況証拠に基づけば、かつてモンテ・コルビノに仕えたアンドリューとアヴィニョンへの使節団を率いたアンドリューとは同一人物であったと判断して差し支えなかろう。ひるがえって使節団には、嘆願書に署名した四名のアラン人士らも団員の護衛要員として同行したものと思われる。彼らのアヴィニョンへの到着を詳細に伝える史料に乏しいことは否めないが、いずれにしてもそれは、推定で一三三八年かあるいはそれ以前のことであったと考えられる。使節団の訪問を受けた法王ベネディクト七世(在位1334年~1342年)は、早速三二名からなる使節団を編成して中華本土からの要請に応えた。法王庁の使節団長にはマリニョーリとファン・デ・フロレンシアという二人の僧侶があたることとなった。名前から推測するに、両人はイタリア系の聖職者であったと見られる。彼らは一三三八年にアヴィニョンを発ち、四年後の一三四二年に大都に到着した。使節団は元室を表敬訪問した際、順帝に胴体が黒く後脚が両方とも白色に覆われた西域産の名馬を献上した。元史も名馬の献上があったことを伝えており、それには献上馬の身の丈が、長丈一尺三寸高六尺四寸、などと記されている。献上品の贈呈は西暦一三四二年の八月十九日に行われた。

使節団は三年に渡る月日を大都で過ごした後、帰途に就いた。帰りの旅は元室の忠告と助言を受け入れて南海路をゆくこととなった。当時中国から東南アジアを迂回してペルシャ方面へ向かう旅には、まず中国とインドの間は中国船が、インドから先へはイスラム商人が手配するダウ船が利用された。元室は、使節団が中華本土を離れるに先立ち、国庫から旅の経費として相応の金品を使節団側に提供した。元王朝の懐の深さと気っ風のよさが印象的である。

大都を出た使節団は一路江南の泉州をめざす。南海路を行く船に乗り込む機会を得るためであった。元代の交通事情が伝えるところによれば、当時大都と泉州間の旅には三ケ月を要した。アヴィニョンからの使節団がしばらく滞在した泉州については少しく述べておく必要があろう。元の時代、泉州は王朝の国庫に豊かな富をもたらす場所であった。そこにはユーラシア大陸の各地から貿易商人が大量の物資を携えて集い、活発な経済活動が展開された。中東地域と密接に結ばれていたこの交易システムの確立は宋代に溯るといわれるが、この経済活動を支えた主な担い手はホルムズ海峡付近を出自としたペルシャ系イスラム商人たちであった。やがてこの集団の中からとりわけ強力な血族集団の出現を見る。いわゆる蒲姓を名乗る一族である。この蒲なる名字は、元来アラビア語で父を意味する Abu に由来すると見られている。元代に泉州で一大勢力として名を馳せた蒲一族は、宋代に江南地方で外国との交易活動を始めたペルシャ系回商の後裔であったことが判明している。この一族の故地はホルムズ海峡周辺のペルシャ湾岸の一帯であった。宋代から江南の地に居住して南方との交易に従事したこれらペルシャ系回商たちは、やがてそのよって立つ強力な経済力にものをいわせ、自らの権益を擁護し主張することのできる半独立国並の居住地区を泉州に獲得するに至る。当時このような外国人街は蕃坊と呼ばれた。そこでは外国人には治外法権も認められた。宋末元初の蒲一族に代表される泉州の回商勢力の動向は、その後の江南地方の行く末に決定的な意味をもつこととなる(「泉州の波斯人と蒲寿庚」、『東西交流の諸相』、前嶋、364頁)。桑原隲蔵もこの件に関して、「蒲壽庚が宋を捨てて元に帰した事は、宋元の運命消長にかなり大なる影響を及ぼした」、と述べている(『桑原隲蔵全集 第五巻』、169頁)。さてこの蒲壽庚(プー・ショー・ケン)なる者であるが、宋代に海寇勢力が泉州を襲撃した際、その撃退に活躍したことで知られる人物である。やがて彼は宋室から提擧市舶(外国の商人と取引に関する交渉に当たる役目)の役職を拝命する。宋代の蕃坊には、この地区の外国人師弟を対象に中国の学問を教授する、蕃学(ペルシャ語やアラビア語などの語学教育も併せて実施された)と称する学問所が開設されていた。宋代には、ここから巣立った人材で科挙の試験に合格して官職に就く者も現れた。学識や資質や能力さえ備われば外国人であっ

ても官職に就くことが出来たわけである。おそらく蒲壽庚なども蕃学で学んだ一人であったに違いない。

先に元代末期の泉州にフランシスコ会派の教会が二つ存在したことに触れておいた。それらはいずれも蕃坊地区にあったとされることから、蒲一族とは寄り合い所帯の関係にあったことがわかる。当時北方の大都周辺にも同派に属する教会が三つあったとされ、それらを合わせた五つの教会はすべてモンテ・コルビノという聖職者の人徳が成さしめた業の結晶であった。モンテ・コルビノの葬儀がフランシスコ会の流儀に則って行われた際、信徒の群れに加え、僧侶の人徳を偲んでキリスト教とは無関係の漢民族系市民の参列も多数見られたという。ひるがえって泉州の蕃坊内に存在した教会であるが、アヴィニョンの使節団がそこを訪れた際(西暦一三四五年の頃と推定される)には、その数も三つに増加していたようである。往時の泉州では教会の信徒集団も増加の傾向にあったものと推測される。使節団は別れに先立ち、そこの鐘楼にあった二個の鐘に名前をさずけて中華の土地を後にした。鐘はそれぞれジョアニーナ、アントニーナと命名されたという(モール、259頁)。元代泉州の蕃坊は自ら騎兵軍団を組織して地区の権益の保護に当たっていたといわれるが、アラン人士の代弁者として法王庁との橋渡しに尽力した僧侶アンドリューや蕃坊地区にあった教会の存在などを鑑みれば、守備隊には元室から送り込まれたアラン人士らも任用されていたと見なされる。おそらく守備隊の中核にはアラン人士らが陣取っていたのではあるまいか。回教徒の蒲一族が一大拠点とした蕃坊のただ中にフランシコ会派の教会が三つも存在したという事実は、元室を介して蒲一族とアラン人士が人的にも濃密な関係にあったことを証左するものであろう。元室の国庫にとって泉州は計り知れない富の源泉であったことを思えば、この地の権益の保護には元室としても特別の配慮をもって臨まねばならなかったはずである。従ってこの地の警護にあたる武人たちは、元室が特に信頼を寄せる人士の一団でなければならなかったのはいわずもがなである。その際、近衛師団のアラン人士に白羽の矢が立ったのは当然の成り行きであったろう。元末に社会が混乱状態に陥ると、蕃坊の騎兵軍団は好むと好まざるとにかかわらず中華社会のもめごとに介入せざるを得なくなる。やがて元室が大都を出て北方へ退散するや、江南地方で蕃坊の警護に当たっていた回教勢力の武装組織やアラン人士率いる騎馬軍団は、元朝打倒を旗印に決起した勢力から憎悪され、ついには解体に追い込まれて四散消滅する。元末明初の乱世には、アラン人らを狙い撃ちにした殺害事件が、江南でも河北でも報告されている(『桑原隲藏全集 第五巻』、239頁)。

[むすびに]

南北に横たわる沖縄本島北部の一角に、東シナ海に突き出た半島状の場所がある。そこには中央部の谷間を挟んで南と北にそれぞれ一条の山並みが東西に連なる。南の山並みは急峻な表情に趣があり、北側のそれはうねうねと波打つ穏やかな輪郭が風情を呼ぶ。後者のひときわ風光明媚な丘陵地に、地元の人々が親しみを込めて今帰仁城と呼ぶ、古城跡がある。この城跡は沖縄に残存する城跡の中では最も古い部類に属するものであるが、その築城年代については不明の点が多い。先達の研究によれば、初期の築城年代が十一世紀を下回ることはないとされる。この城跡の構造は多郭式の特徴を伝え、沖縄に現存する城跡の中では郭の数が最も多い。またこの城跡は、一四十六年以前の沖縄に三つの王国(北山、中山、南山)が群雄割拠した時代には、北山王統の居城として名だたる存在であった。近年この城跡内で発見された出土品の中に元末明初の江南の外国人勢力とのかかわりを彷彿とさせる品々がいくつか散見される。注目されるものとしては、精巧に仕上げられた鉄製や骨製の矢尻、骨製のサイコロ、金属製の毛抜き、豹紋皿(景徳鎮)、十字架紋皿(景徳鎮)、鉤十字架(スバスティカ)紋皿(景徳鎮?)、虎の牙、などである。城郭の一角からは中型の馬の骨が大量に出土していることも注目される。出土した馬の骨には随所に人工的に傷がつけられたものもあるとされ、それらについては骨の髄を食した証拠ではないかとの見方が示されている。圧巻は千代金丸と称する不思議な刀の存在である。この刀剣は出土品ではない。それは三山時代の北山王統最後の王攀安知(ハン・アン・チ)が所持していたと伝えられるもので、沖縄における王国の歴史をつぶさに見届けてきた生き証人でもある。筆者はこのたび幸運にもこの刀を実見する機会に恵まれた。従来この刀は、系統を特定することが困難を極めたこともあって、久しく日本刀と見なされて今日に及んでいる。この刀を実見して得られた印象を率直に述べるならば、それを日本刀と見なす鑑定にはすこぶる疑問を呈さざるを得ない。刀の刃長は71.3 cm.あり、細くてほどほどのしなり具合の刀身は気品に満ち、繊細さと優雅さをたたえる。いかにも日本人の美意識をくすぐる名刀であることには変わりない。刀の柄は極めて短く、その長さは成人男性の片手の握りこぶしを少々うわまわる程度である。これらの特徴を踏まえて判断するならば、千代金丸(命名も後世のもの)なるこの名刀は、本来騎馬上での合戦用に作られたサーベルの類いの刀である、と見なして差し支えなかろう。亀の甲羅を彷彿とさせる柄の頭の部分には花の文様と大世という文字が刻まれているが、亀や花や大世なる文字はそれぞれに元王朝とのかかわりを暗示する。元の時代には、石碑は精巧に彫刻された石の亀の台座に乗せて建てられた。花紋は、元の時代の磁器類の染め付けには欠かせない意匠である。大世

なる文字には「大元ウルス」を表象せんがために刻まれた意図がうかがわれる。すなわち大は大元の頭文字にあたり、世はウルスのスを音写したものであると見なされる。刀の鐔には「てがね丸」と「天」の字が刻まれている(筆者未確認)といわれるが、この鐔は統一王朝時代のある時期(薩摩進攻以後と考えられる)に日本刀の刀鍛冶に依頼して作らせたものであることは明白である。千代金丸と冶金丸に取り付けられた鐔がそのことを証明するはずである。その根拠は、いずれの鐔も同一人物の作であると見なされることによる。宮古島出自の冶金丸についても、その来歴については再検討の余地があるものと思われる。ひるがえって千代金丸の刀長の容姿についてであるが、それはオセチア・アラニア共和国で出土した十一世紀のアランのサーベルの姿形に類似した特徴を示す。とりわけ両者が醸し出す刀身の容姿は瓜二つだといっても過言ではない。一四十六年に尚巴志の連合軍に潰されるまでの北山勢力最後の軍勢は、弓矢と騎馬で武装していたと伝えられる。この古城跡の十四西紀から十五西紀の地層から出土した鉄製の矢尻、虎の牙、十字架紋皿、鉤十字架紋皿(ギリシャ正教とのかかわりを示す品と見られる)、サイコロ、金属製の毛抜き、大量の中型の馬の骨の出土、はたまた歴史の生き証人としての千代金丸と称する刀の存在といったものは、その一つ一つがすべからく元室に仕えたアラン族との関係を彷彿とさせる。加えて攀安知と名乗る王の名前そのものも、なにやらアラン人士の中国的呼び名に類似した響きを帯びている。先人らはこの由緒ある場所に類い希なる風情の郭は残したが、自らの民族的出自を物語る石碑や古文書といったものは一基・一葉たりとも残さなかった。後世に征服者側の歴史観で編まれた『琉球国由来記』によれば、攀安知は重臣の一人に裏切られて絶命の窮地に追い込まれたおり、千代金丸をやにわに振りかざし、城郭内に畏敬の対象として祭られていた岩に切りつけ、それに十文字を切刻したと伝えられる(『琉球国由来記』外間・波照間編著、394頁)。半ば伝説化したこのいい伝えが真実であったならば、いみじくもそれは攀安知の氏素姓を表出するものであったろう。城跡から出土した十字架紋皿や鉤十字架紋皿といったものは、明らかにキリスト教とのつながりを示す物的証拠品である。さらに豹紋皿や金属製の毛抜きやサイコロなどといったものからは、回教勢力とのかかわりも見て取れよう。ちなみに元室に仕えたアラン人士は、宗教や文化といった側面において、まさしくこれらの複合的要素を自らの氏族集団の中に抱え込んでいた。末期の北山王統を率いた攀安知なる王の周辺にはかかるアラン的要素が濃厚に見え隠れする。さしあたっては、千代金丸なる刀の来歴が、元室に仕えたアランの近衛師団とのかかわりにおいてすみやかに明らかにされることを願って止まない。それが叶えば、攀安知の氏素姓も明らかとなり、ひいては中世における琉球史の謎の一つが解

き明かされることにもなろう。

参考文献

石黒寛編訳『もう一つのシルクロード』、東海大学出版会、1981年。

金森誠也『フン族とアッチラ王』、佑学社、1983年。

桑原隲蔵『桑原隲蔵全集 第五巻』、岩波書店、1968年。

新城徳祐『沖縄の城跡』、緑と生活社、1982年。

前嶋信次『東西交流の諸相』、誠文堂新光社、1971年。

外間守善・波照間永吉編著『琉球国由来記』、角川書店、1997年。

松谷健二『ヴァンダル興亡史』、白水社、1995年。

Moul, A.C. *CHRISTIANS IN CHINA BEFORE THE YEAR 1550.*
N.Y.: THE MACMILLAN CO., 1930.

村上正二訳注『モンゴル秘史 3』、平凡社、1977年。

今帰仁村教育委員会編『今帰仁城跡発掘調査報告 I』、
文進印刷株式会社、1983年。

那覇市市民文化部歴史資料室編『尚家継承美術工芸ー琉球王家の美ー』、
有限会社福琉印刷、2002年。

ガセーラ
—フェデリコ・ガルシア・ロルカ『タマリット詩集』より—

平井うらら

[訳者解説]

フェデリコ・ガルシア・ロルカ（Federico García Lorca, 1898-1936）の詩集『タマリット詩集』（*Diván del Tamarit*）は12篇のガセーラ（gacelas）と9篇のカシーダ（casidas）からなる作品である[1]。ここに対訳を試みたのは、前半の12篇のガセーラである。

1931年頃から書かれ始めたとおもわれる、ロルカの最後の詩集『タマリット詩集』は当初グラナダ大学から出版される予定であったのが実現せず、作品はロルカの死後1940年ニューヨークの『現代スペイン誌』(Revista Hispánica Moderna, New York, VI, núms.3-4, julio-octubre, 1940)に発表された。その後、ロルカの手書き原稿を基にした改訂等を経て、ロルカ全集に収められた。

翻訳に当たっては、アギラール社版の『ロルカ全集』（全三巻）（García Lorca, Federico. *Obras Completas(tres tomos)(edición de cincuentenario)*, Aguilar, Madrid, 1986.の第一巻、詩(verso)を用い、詩句の異同に関しては全てこれに従った。

「詩集」と訳した原題のDivánは、現代のスペインにおいて日常的には「長椅子」を意味する言葉であるが、アラビア語、ペルシャ語の「詩集」をも意味する。イスラム文化の色濃いグラナダの町に生まれ育った詩人ロルカが、自らの詩集の題名に用いたのもうなずける。また、Tamaritは、ロルカの叔父（父親の弟）フランシスコ・ガルシア・ロドリゲス(Francisco García Rodríguez)の一家が所有していた「タマリット農園（La Huerta del Tamarit)」の名である。ロルカ一家の所有していた「サン・ビセンテ農園（La Huerta de San Vicente)」から叔父のタマリット農園までは歩いて行ける距離であった。タマリット農園はロルカ一家の過ごしていたサン・ビセンテ農園の南東に1キロあまり離れたところにあり、ヘニール川（El Río Genil）に近く、たくさんの自然が残された美しい場所であった。ロルカは叔父の農園を訪ねては、従姉の作った料理を食べたり作品を書いてすごした[2]。

1936年スペイン内乱のごく初期の混乱の中、故郷グラナダに帰省したばかりにフランコ側の手に落ちたグラナダの地で処刑されてしまった詩人ロルカ。訳出した作品にちりばめられたイメージには、官能的な美しさと悲嘆、死の近くにいるものの持つ静けさが色濃く漂っている。

"Quiero dormir el sueño de las manzanas　　僕はねむりたい　りんごのねむりを"

ガセーラVIIIの最初の一行、不思議な静けさの漂う一行である。

---

[1] ガセーラもカシーダも共にアラビアやペルシャの定型詩で、恋をうたったものが主である。

[2] Rodrigo, Antonina. *La Huerta de San Vicente y otros paisajes y gentes*, Ediciones Miguel Sánchez, Granada, 1997, pp.63-68.

Gacelas　　ガセーラス

Gacela I　　ガセーラ I

GACELA DEL AMOR IMPREVISTO　　**予期せぬ恋のガセーラ**

Nadie comprendía el perfume
de la oscura magnolia de tu vientre.
Nadie sabía que martirizabas
un colibrí de amor entre los dientes.

誰も気づきはしなかった
君の胎内の　くらい泰山木の香りを
誰も知りはしなかった
君が一羽の愛の蜂鳥を責め苛んでいたのを
君の歯と歯のあいだで

Mil caballitos persas se dormían
en la plaza con luna de tu frente,
mientras que yo enlazaba cuatro noches
tu cintura, enemiga de la nieve.

千頭のペルシアの子馬は眠っていた
広場で　君のおもざしの月の光を浴びて
雪を溶かすほどに熱い君の腰を
僕が四晩も抱きしめていた間

Entre yeso y jazmines, tu mirada
era un pálido ramo de simientes.
Yo busqué, para darte, por mi pecho
las letras de marfil que dicen *siempre*,

白壁とジャスミンのなかで
君のまなざしは精液の青ざめた花束
僕は捜した　君に与えるため　僕の胸のあたりを／
象牙の文字を　それは言う　“いつも”

siempre, siempre: jardín de mi agonía,
tu cuerpo fugitivo para siempre,
la sangre de tus venas en mi boca,
tu boca ya sin luz para mi muerte.

“いつも”“いつも”僕の苦悶の庭
永遠にすり抜けていく君の肉体
僕の口の中の　君の静脈の血
僕の死に　もはや光を失う君の口

Gacela II　　ガセーラ II

GACELA DE LA TERRIBLE PRESENCIA　　**恐ろしい存在のガセーラ**

Yo quiero que el agua se quede sin cauce, 僕はのぞむ　水が水路を失うことを
Yo quiero que el viento se quede sin valles. 僕はのぞむ　風が谷間を失うことを

Quiero que la noche se quede sin ojos 僕はのぞむ　夜が瞳を失い
y mi corazón sin flor del oro; 僕の心が金の花を失うことを

que los bueyes hablen con las grandes hojas 牡牛たちが大きな葉っぱと話し
y que la lombriz se muera de sombra; みみずが日陰に死ぬことを

que brillen los dientes de la calavera 頭蓋骨の歯がきらめき
y los amarillos inunden la seda. 蚕のまどろみが絹で満たすことを

Puedo ver el duelo de la noche herida 僕には見える
luchando enroscada con el mediodía. まっ昼間ととっくみあって戦い
傷ついた夜の悲嘆が

Resiste un ocaso de verde veneno 僕は堪える
y los arcos rotos donde sufre el tiempo. 緑の毒の落日と
時代を忍んできた崩れたアーチを

Pero no ilumines tu limpio desnudo しかし　君の清らかな裸身を照らし出すな
como un negro cactus abierto en los juncos. いぐさの中に花開く一輪の黒いサボテンのように

Déjame en un ansia de oscuros planetas, 僕を昏い惑星の渇望のうちにすておけ
pero no me enseñes tu cintura fresca. だが僕にみせるな　君のみずみずしい腰を

Gacela III ガセーラ III

GACELA DEL AMOR DESESPERADO **絶望的な恋のガセーラ**

La noche no quiere venir 夜は　訪れることを望まぬ
para que tú no vengas, 君が来られないように

ni yo pueda ir.　　僕が行けないように

Pero yo iré,　　でも　僕は行くよ
aunque un sol de alacranes me coma la sien.　さそりのような太陽が　僕のこめかみに食いついても/

Pero tú vendrás　　そして　君も来るさ
con la lengua quemada por la lluvia de sal.　いっぱいの塩で舌を焼かれていても

El día no quiere venir　　昼は　訪れることを望まぬ
para que tú no vengas,　　君が来られないように
ni yo pueda ir.　　僕が行けないように

Pero yo iré　　でも　僕は行くよ
entregando a los sapos mi mordido clavel.　僕の乏しいカーネーションを　ひきがえるたちに与えながら/

Pero tú vendrás　　そして　君も来るさ
por las turbias cloacas de la oscuridad.　にごった下水道の暗闇を辿ってでも

Ni la noche ni el día quieren venir　　夜も昼も　訪れることを望まぬ
para que por ti muera　　僕が　君ゆえに死ぬため
y tú mueras por mí.　　君が　僕ゆえに死ぬため

Gacela IV　　ガセーラ IV

GACELA DEL AMOR QUE NO SE DEJA VER **かくすほかない恋のガセーラ**

Solamente por oír　　ベラの搭の鐘の音を聞く
la campana de la Vela　　それだけのために
te puse una corona de verbena.　　僕はおいた　君の頭に
　　バーベナの花冠を

Granada era una luna　　*グラナダは*
ahogada entre las yedras.　　*木蔦の間に溺れる月*

Solamente por oír	ベラの搭の鐘の音を聞く
la campana de la Vela	それだけのために
desgarré mi jardín de Cartagena.	僕はぴりりと引き裂いた
	僕のカルタヘナの庭を
Granada era una corza	*グラナダは*
rosa por las veletas.	*風見を駆けめぐる*
	いっぴきの　ばら色の　雌ジカ
Solamente por oír	ベラの搭の鐘の音を聞く
la campana de la Vela	それだけのために
me abrasaba en tu cuerpo	僕は君のからだに身を焼いた
sin saber de quién era.	それが　誰のものかも知らぬまま

＊ベラの搭…グラナダの丘の上のアルハンブラ宮殿内の、アルカサバという要塞の上にそびえる搭の名前。スペイン語で〈不寝番の搭〉の意味。毎年、1月2日に搭の上にある鐘をつくと、その年に恋人とめぐり会えるという言い伝えがある。

＊バーベナ…クマツヅラ（熊葛）、ビジョザクラ（美女桜）。

＊カルタヘナ…スペイン南東部、ムルシア地方の地中海に面した都市。古くから栄えた港。

＊風見…教会などの搭の上によく見られる。

＊雌ジカ…原詩では雌のノロジカ。

Gacela V	ガセーラ V
GACELA DEL NIÑO MUERTO	**死んだ男の子のガセーラ**
Todas las tardes en Granada,	毎日暮れ方になると　グラナダで
todas las tardes se muere un niño.	毎日暮れ方になると　ひとりの男の子が死ぬ
Todas las tardes el agua se sienta	毎日暮れ方になると　水は流れを止める
a conversar con sus amigos.	その仲間たちと語りあうために

Los muertos llevan alas de musgo. 死んだものたちは　苔の翼を身にまとう
El viento nublado y el viento limpio くもった風と澄みきった風は
son dos faisanes que vuelan por las torres 塔のあいだを飛ぶ　二羽のきじ
y el día es un muchacho herido. そして　昼間は　ひとりの傷ついた少年

No quedaba en el aire ni una brizna de alondra 空には　ひばりの姿さえもなかった
cuando yo te encontré por las grutas del vino 僕が　ぶどう酒の洞穴で君に出会ったとき
No quedaba en la tierra ni una miga de nube 大地には　ひとかけらの雲さえなかった
cuando te ahogabas por el río. 君が　川で溺れていたとき

Un gigante de agua cayó sobre los montes 水の巨人が　山々におそいかかり
y el valle fue rodando con perros y con lirios. 谷は　犬や山ゆりと　ともに
Tu cuerpo, con la sombra violeta de mis manos, おし流されてしまった
era, muerto en la orilla, un arcángel de frío. 君の死んで　水辺によこたわる体は
凍った大天使
僕の両手のすみれ色の影の下で

Gacela VI ガセーラ VI

GACELA DE LA RAIZ AMARGA **にがい根のガセーラ**

Hay una raíz amarga ひとつの　にがい根がある
y un mundo de mil terrazas. そして　千のテラスを持つ世界

Ni la mano más pequeña 最も小さな手でも引き裂くことのできない
quiebra la puerta del agua. 水の扉

¿Dónde vas, adónde, dónde? 君はどこへ行くの　どこへ　どこへ？
Hay un cielo de mil ventanas 千の窓を持つ空がある
— batalla de abejas lívidas — —紫色に傷ついた蜜蜂たちの戦い
y hay una raíz amarga. そして　ひとつの　にがい根

Amarga. にがい

Duele en la planta del pie　　顔の内側が　痛む
el interior de la cara,　　足の裏までも
y duele en el tronco fresco　　そして　痛む
de noche recién cortada.　　切りとられたばかりの夜の　新しい切り株の中でも

¡Amor, enemigo mío,　　愛よ　僕の敵よ
muerde tu raíz amarga!　　おまえの　にがい根を　噛め！

Gacela VII　　ガセーラ VII

GACELA DEL RECUERDO DEL AMOR　　**愛の記憶のガセーラ**

No te lleves tu recuerdo　　君の記憶を持ち去るな.
Déjalo solo en mi pecho,　　僕の胸に　それだけをおいておけ

temblor de blanco cerezo　　白いさくらの木のふるえ
en el martirio de enero.　　一月の　殉教の

Me separa de los muertos　　僕を 死んだ者たちから　隔てる
un muro de malos sueños.　　悪夢の壁

Doy pena de lirio fresco　　しっくいでできた心臓のなかの
para un corazón de yeso.　　摘んだばかりのアヤメの哀しみ

Toda la noche, en el huerto　　夜の間ずっと　農園では
mis ojos, como dos perros.　　僕の両目は　二匹の犬のように

Toda la noche, comiendo　　夜の間ずっと　食べている
los membrillos de veneno.　　毒の　かりんの実を

Algunas veces el viento　　ある時には　風は
es un tulipán de miedo,　　一本の恐れのチューリップ

es un tulipán enfermo　　病んだ一本のチューリップ
la madrugada de invierno.　　冬の　夜明けの

Un muro de malos sueños　　悪夢の壁が
me separa de los muertos.　　僕を　死んだものたちから隔てる

La hierba cubre en silencio　　草は　しずかにおおう
el valle gris de tu cuerpo.　　君の体　灰色の谷間を

Por el arco del encuentro　　出会いの門には
la cicuta está creciendo.　　毒にんじんが　はびこる

Pero deja tu recuerdo　　だが　君の記憶はおいておけ
déjalo sólo en mi pecho.　　僕の胸に　それだけをおいておけ

Gacela VIII　　ガセーラ VIII

GACELA DE LA MUERTE OSCURA　　**人知れぬ死のガセーラ**

Quiero dormir el sueño de las manzanas　　僕はねむりたい　りんごのねむりを
alejarme del tumulto de los cementerios.　　僕は遠く離れていたい　墓場の喧騒から
Quiero dormir el sueño de aquel niño　　僕はねむりたい　あの男の子のねむりを
que quería cortarse el corazón en alta mar.　　海の沖で　彼は自分の心臓が
止まるように願っていた／

No quiero que me repitan que los muertos no pierden la sangre;　僕にもうくりかえして欲し
que la boca podrida sigue pidiendo agua.　くない／
No quiero enterarme de los martirios que da la hierba,　死者たちが血を失わないことを
ni de la luna con boca de serpiente　　腐った口が水を求め続けていることを
que trabaja antes del amanecer.　　僕は知りたくない　草が発する苦しみを
夜の明ける前に働く
へびの口を持った月のことも

Quiero dormir un rato,　　僕はねむりたい　ほんのすこし
un rato, un minuto, un siglo;　　ほんのすこし　一分　一世紀
pero que todos sepan que no he muerto;　　だけど　みんな知っていて欲しい
que haya un establo de oro en mis labios;　　僕が死んだのではないことを
que soy el pequeño amigo del viento Oeste;　　僕の唇には　金の馬小屋があり
que soy la sombra inmensa de mis lágrimas.　　僕は　西風の小さい友だちで
　　僕は　僕の涙の広大な影なのだ

Cúbreme por la aurora con un velo,　　夜明けには　一枚のベールで僕を覆ってくれ
porque me arrojará puñados de hormigas,　　たくさんの蟻たちが　僕に群がってくるから
y moja con agua dura mis zapatos　　そして　僕の靴を　硬水で濡らしてくれ
para que resbale la pinza de su alacrán.　　蟻の持つ　さそりのようなはさみが滑るように

Porque quiero dormir el sueño de las manzanas　だから　僕は眠りたい　りんごのねむりを
para aprender un llanto que me limpie de tierra;　僕から土を拭う　挽歌を覚えるために
porque quiero vivir con aquel niño oscuro　だから　僕は生きたい
que quería cortarse el corazón en alta mar.　あの名も知らぬ男の子と共に
　　海の沖で　彼は自分の心臓が
　　止まるように願っていた／

Gacela IX　　ガセーラIX

GACELA DEL AMOR MARAVILLOSO　　**すばらしい愛のガセーラ**

Con todo el yeso　　荒れた原野の
de los malos campos,　　一面の石灰岩のなか
eras junco de amor, jazmín mojado.　　君は愛のいぐさ　濡れたジャスミンだった

Con sur y llama　　荒れた空の
de los malos cielos,　　南風と稲妻のなか
eres rumor de nieve por mi pecho.　　君は僕の胸の雪のせせらぎだった

Cielos y campos　　空と原野が
anudaban cadenas en mis manos.　　僕の両手を鎖で縛っていた

Campos y cielos　　原野と空が
azotaban las llagas de mi cuerpo.　　僕の体の傷を鞭打っていた

Gacela X　　ガセーラ X

GACELA DE LA HUIDA　　**逃亡のガセーラ**

A MI AMIGO MIGUEL PÉREZ FERRERO　　わが友ミゲル・ペレス・フェレロへ

Me he perdido muchas veces por el mar　　僕は海で　何度も道に迷った
con el oído lleno de flores recién cortadas,　　切り取られたばかりの花たちの声が　耳に
con la lengua llena de amor y de agonía.　　愛と苦悶に満ちた　その舌
Muchas veces me he perdido por el mar,　　僕は海で　何度も道に迷った
como me pierdo en el corazón de algunos niños.　何人かの少年たちの心の中で　道に迷ったように／

No hay noche que, al dar un beso,　　くちづけをするとき
no sienta la sonrisa de las gentes sin rostro,　顔のない人々のほほえみを感じない夜はなく
ni hay nadie que, al tocar un recién nacido,　生まれたばかりの男の子に触れるとき
olvide las inmóviles calaveras de caballo.　動かない馬のしゃれこうべを忘れることのできる人はだれもいない／

Porque las rosas buscan en la frente　　バラの花々は
un duro paisaje de hueso　　その額に骨の非情な景色を捜し
y las manos del hombre no tienen más sentido　人間の両の手は
que imitar a las raíces bajo tierra.　　地下の根をまねするばかり

Como me pierdo en el corazón de algunos niños,　僕は何人かの少年たちの心の中で
me he perdido muchas veces por el mar.　　道に迷ったように／
Ignorante del agua voy buscando　　僕は海で　何度も道に迷った
una suerte de luz que me consuma.　　海を知らない僕は　捜している
　　僕を焼き尽くす　光の死を

Gacela XI　　ガセーラ XI

GACELA DEL AMOR CON CIEN AÑOS　百年の愛のガセーラ

Suben por la calle　　坂を登る
los cuatro galanes,　　その四人の粋な若者

ay, ay, ay, ay.　　*アイ　アイ　アイ　アイ*

Por la calle abajo　　坂を降りてくる
van los tres galanes,　　その三人の粋な若者

ay, ay, ay.　　*アイ　アイ　アイ*

Se ciñen el talle　　腰周りをぴったりとしめつけた服を着た
esos dos galanes,　　その二人の粋な若者

ay, ay.　　*アイ　アイ*

¡Cómo vuelve el rostro　　そして　なんて一生懸命ふりかえっている
un galán y el aire!　　一人の粋な若者　と　その風

Ay.　　*アイ*

Por los arrayanes　　天人花のあたりには
se pasea nadie.　　散歩する人影もない

Gacela XII　　ガセーラ XII

GACELA DEL MERCADO MATUTINO　朝の市場のガセーラ

Por el arco de Elvira	*エルビラ門を通っている君を*
quiero verte pasar,	*僕は見たい*
para saber tu nombre	*君の名前を知るために*
y ponerme a llorar.	*そして僕が涙を流し始めるために*
¿Qué luna gris de las nueve	どんな9時の灰色の月が
te desangró la mejilla?	君の頬の血の色を失わせたのか？
¿Quién recoge tu semilla	だれが拾っているのか？
de llamaradas en la nieve?	雪の中の君の炎の種を
¿Qué alfiler de cactus breve	どんな短いサボテンのとげが
asesina tu cristal?	君のガラスを殺しているのか？
Por el arco de Elvira	*エルビラ門を通っている君を*
voy a verte pasar,	*僕は見に行こう*
para beber tus ojos	*君のふたつの瞳を飲むため*
y ponerme a llorar.	*そして僕が涙を流し始めるために*
¡Qué voz para mi castigo	僕を苦しめるために
levantas por el mercado!	なんて声を君は市場であげているのか！
¡Qué clavel enajenado	たくさんの小麦の中で
en los montones de trigo!	君はとても戸惑っているカーネーション！
¡Qué lejos estoy contigo,	君といるとき僕はなんと遠くにいるのか！
qué cerca cuando te vas!	君が立ち去るとき僕はなんと近くにいるのか！
Por el arco de Elvira	*エルビラ門を通っている君を*
voy a verte pasar,	*僕は見に行こう*
para sentir tus muslos	*君の太腿を感じるために*
y ponerme a llorar.	*僕が涙を流し始めるために*

杉谷綾子著『神の御業の物語－スペイン中世の人・聖者・奇跡－』
現代書館　2002年　361pp. + 索引

福地恭子

スペイン北西部のガリシアに位置するコンポステーラの大聖堂には，12使徒の1人である聖ヤコブが祀られている。その聖ヤコブへの崇敬のために行われる巡礼はサンティアゴ巡礼と呼ばれ，中世時代にエルサレム巡礼，ローマ巡礼に匹敵するキリスト教の三大巡礼の一つになる。スペイン国内で800キロメートルにも及ぶサンティアゴ巡礼路は，コンポステーラとフランス，ドイツ，イタリア，さらにはイギリス，フィンランドなどのヨーロッパ諸国をつなぐ路である。中世以来，多くの人々がこの路を通りコンポステーラへ巡礼の旅に出かけた。近年，サンティアゴ巡礼は脚光を浴びているが，その巡礼者の多くは，巡礼という魅惑的な言葉の響きに誘われ，観光目的で巡礼を行っている場合も少なくない。しかしながら，中世の巡礼者には，山賊や追剥ぎが出る路を命がけで巡礼するという身体的苦行が伴っていた。こうした巡礼者たちを励ましたのが，巡礼路沿いの村々で耳にする聖ヤコブの奇跡譚であった。

本書の著者である杉谷綾子氏は，「サンティアゴ巡礼路のロマネスク様式の教会堂」を卒業論文のテーマに選んだことを機に，1983年7月にスペインとフランスを一人旅する。偶然にもその旅の途中で，ルルドの奇跡の泉へ向かう巡礼群を見る。さらに，コンポステーラの聖ヤコブ祭では，巡礼者たちの篤い信仰心から溢れるエネルギーを，五感を通して体験する。本書で著者は「この情景を見た瞬間から，現代に生きる人間が抱える内面的な歴史体験の所産という鬱蒼とした森へと，一歩踏み入れることになった」と述べる。著者は初の欧州旅行で，科学技術の進歩を遂げた現代まで存続する巡礼を目の当たりにして深い感銘を受ける。それを契機に，西欧文化の根底に存在するキリスト教における奇跡譚の研究に取り組むことになる。

我国の中世西欧世界に関する研究は，主にフランスやドイツに焦点をあてることが現状である。だが，著者は「イベリア半島の住民たちのユニークな足跡を無視するのは，何ともったいない話」として中

世スペインの聖ヤコブの奇跡譚に着目する。そして,『シャルルマーニュ事蹟録』に基づく極端にフランス側の視点からの研究結果に疑問を抱き,スペイン側の見解を考慮した奇跡譚の分析を行う。これは,我国の聖ヤコブ研究における画期的試みと言えるであろう。

著者は,1989年の『スペイン史研究』の第5号に「アストゥーリアス王国における「守護聖者」ヤコブの登場」を発表している。だが奇跡譚については殆ど触れておらず,聖ヤコブ崇敬に関するL.デュシェーヌ,ペレス・デ・ウルベル,アメリコ・カストロ等による50年代までの説の再考と60年代以降の研究成果を整理して,聖ヤコブ崇敬の発展とアストゥーリアス王国との関係の考察に留まる。この点を考慮すると,本書は著者が長年携わってきた中世の奇跡譚に関する研究の集大成であろう。

本書は5章で構成される。中世キリスト教世界が本書の軸であるが,まず西欧キリスト教社会確立期まで遡る。その後,中世盛期までの各時代における様々な奇跡譚を取り上げる。そして,歴史学,社会学,哲学,人類学,文学といったあらゆる角度からの奇跡譚を分析し,現代の人々がはかりえない信仰心を持つ人々の世界観の理解を試みる。この方法は,昨今の中世史研究家によって用いられているが,未だに多くの歴史研究家には受けいれられていない。なぜなら奇跡譚は歴史認識に浸透しているとは言え,それは政治的状況下で形成され,さらに時代や場所に応じて何度も修正が加えられ,史実から大きく逸脱しているからである。しかしながら,奇跡譚に施された脚色は中世の社会情勢が顕著に反映されている。さらに,社会科学の発達によって単に科学的な解釈から物事を判断しがちな現代の人々が,宇宙の全事象を感受性で受け止めていた人々の世界観を知るためには,奇跡譚理解は有益な方法だと考えられる。

現在,観光目的であれ,再び巡礼が注目されているのは,現代の人間が近代的価値観に懐疑したり,他人との関係の希薄さゆえに孤独感や空虚感を感じたりすることが増しているからではないだろうか。このような我々に,同じく生きる不安を抱えながらも奇跡と共にいた中世の人々は,奇跡譚を介して何を示唆するのだろうか。本書は,それを知るための糸口になると言えよう。

Kazumi Koike, *Colocaciones léxicas en el español actual: estudio formal y léxico-semántico,* Universidad de Alcalá y Takusyoku University, 2001, 270pp.

橋本　和美

「思い切った手段 *medida drástica*」,「決断を下す *tomar una decisión*」などに見られる語と語の慣習的な結びつきをコロケーションと呼ぶ。コロケーション研究は20世紀後半から英語・ドイツ語・フランス語において数々の成果を生んできた。しかし，スペイン語のコロケーションが本格的に研究され始めたのは90年代に入ってからとなる。本書の意義深い点は，同テーマを統語的，語彙・意味的側面から網羅し，初めてコロケーションの規範を設けたことである。また著者は大学で教鞭を執る立場から，母国語と異なる文法・語彙を持つ外国語習得の秘訣は，正しい語彙運用にあると指摘する。この点においてもコロケーション研究が貢献するところは大きい。本稿では，この一冊に収まる全8章について若干ながら紹介を行いたい。

導入部となる第1章・第2章は，先行研究(辞書編纂，統計，自動翻訳，理論的研究)の総点検とコロケーションの特徴付けが中心となる。多種多様なコロケーションの体系立てには，豊富な実例を備える資料体が活躍する。たとえば，「思い切った手段 *medida drástica*」は，辞書資料(*Diccionario Planeta de la lengua española usual*)によると，形容詞 *drástica* に対し高い割合で名詞 *medida* が結合するコロケーションであることが示される。また語彙配列の分類では，全形式を単純形（〈名詞＋動詞〉，〈名詞＋形容詞〉，〈名詞＋de＋名詞〉，〈動詞＋副詞〉など）と，複合形（〈動詞＋名詞句〉，〈動詞句＋名詞〉，〈名詞＋形容詞句〉など）に区分。各形式は実例と共に順序立てて解説され，読者はコロケーションの全体像を要領よく把握できる。

本論の第3章・第4章ではコロケーションの代表的な二形式〈名詞＋動詞〉，〈名詞＋形容詞〉が焦点となる。それぞれ一般的特徴を確認した後，どのようなタイプの名詞・動詞・形容詞がコロケーションを構成する傾向にあるかが検証される。たとえば動詞 *dar* はコロケーション性の高い一般動詞として，多くの名詞(*dar un puñetazo/un*

consejo/un paseo)と結びつくことが示された。またアスペクト別(起動，終結-結果，継続-反復など)，語彙別(音楽，交通，身体，衣，食物，闘牛など)の考察も興味深い。実例には馴染みのある表現が並び，改めてコロケーションの幅広い実用性を実感させられる。

第 5 章では形式面からの考察が行われる。〈動詞＋副詞〉*llover torrencialmente*,〈名詞＋形容詞〉*lluvia torrencial* のように文法的範疇を越えて広がりを持つコロケーション間の関係や，一文に 2 つのコロケーションが現れる場合などが考察の対象となる。第 6 章は意味的特徴について。名詞の意味が基盤となるため，動詞・形容詞の意味が希薄になる現象(「恨みを宿す *albergar rencor*」，「すばらしい美しさ *una belleza admirable*」)などが観察された。第 7 章はコミュニケーション・辞書編纂・教授法に関する記述，最終章では要点が簡潔にまとめられ本書の結びとなる。

全体を通して際立つのは用例の豊富さであろう。膨大な資料は権威ある辞書からの採取，また一流のスペイン語学者らの手による統計資料が主である。著者の論考は，これらにより一層ゆるぎないものになっている。用語に関しては，独自の地位を確立するテーマだけに目新しいものもあるが，随時丁寧な解説が加えられているので心配はない。また定義が曖昧な箇所があれば必ずその根拠に立ち戻り，足場を整えた上で論を展開させている。このように，本書のどの部分を切り取っても，コロケーションの仕組みが困難なく理解できるよう配慮と工夫が施されている。

本書を通して，私たちは慣れ親しんだスペイン語に新たな一面を見つけることができるだろう。本書の上梓を契機に，コロケーション研究の成果がスペイン語学研究及びスペイン語学習の場で大いに活用されることは疑いない。

［書評］『ナボコフのドン・キホーテ講義』 ウラジミール・ナボコフ著
行方昭夫・河島弘美訳　晶文社1992年 474pp.　　片倉充造

本書は文字どおり、ウラジミール・ナボコフ(1899~1977)による『ドン・キホーテ』についてのハーバード大学での講義録(1951~52)である。Ⅰ.ドン・キホーテ講義録/第1回序論/第2回２つの肖像、ドン・キホーテとサンチョ・パンサ/第3回物語のしくみについて/第4回残酷さと瞞着について/第5回セルバンテスと偽作者/第6回勝利と敗北/II.ドン・キホーテ物語と批評-ナボコフ流要約[前篇]1605年/[後篇]1615年とで構成される作品ノート(400頁超)を本体に、フレッドソン・バワーズ「編集にあたって」とガイ・ダヴェンポート「解題」が前置される大部な批評論である。

「セルバンテスのこの名作は、コーネル大学でのナボコフの講義予定には入っていなかったが、ナボコフの好きな小説ではなかったというのがその理由らしい」(「解題」)とあるように、著者の同小説への評価は、元来「残酷で粗野な作品」(「同」)と位置付けていたものを、ハーバードでの講義材料として本格的に取り扱わざるを得なくなったというのが、テキスト公刊の発端らしい。「まず初めに行ったのは『ドン・キホーテ』全体を通して一章ごとに詳細な要約を作ることだったようだ。彼の授業の進め方は、論じる作家からの引用を広範囲に用いるものなので、要約は彼自身の説明の文章と写し取った引用から成っていて、あちこちに主題や作品人物や対話や行動についてのナボコフの個人的なコメントがあれこれ書き込んであった」(「編集にあたって」)というのは、精読のための読書分析ノート作成に他ならず、本書でもそれがII.ドン・キホーテ物語と批評(約135頁弱)にそのまま収載されている。

著者がもともと当該小説の文学的価値に懐疑的であったことは、本書の方々に見受けられる。「『ドン・キホーテ』はお伽噺である」(「序論」)、「フランスの批評家サント=ブーヴは、『ドン・キホーテ』を「人類全体の聖書」と述べたが、こういう耳ざわりのよい言葉に魅せられぬよう注意しよう」(「同」)、「本書の残酷さとその残酷さに対する著者および批評家や一般の読者たちの奇妙な態度について、詳しく論じるつもりである」(「第2回二つの肖像」)、「『ドン・キホーテ』はこれまで書かれた中で最高の小説だと呼ばれてきた。もちろんこれはナンセンスだ」(「第3回物語のしくみについて」)、「『ドン・キホーテ』はこれまで書かれた中でもっともむごい残忍な書物である」(「第4回残酷さと瞞着について」)、「この残忍で野蛮な物語を、慈悲深くユーモラスなものと考えるのは正

常な態度、正常な見識とは言えない」(「第5回セルバンテスと偽作者」)などで例示されるように、ほとんどの章の冒頭などで否定的な枕詞が繰り返されている。つまり、著者は着実に題材を分析しながら、それまでの絶大な評価を「相対化」することに躍起になっている。

では、主要な箇所についてさらに講評を進めたい。「第3回物語のしくみ」は、地味ながら、著者ナボコフの広博なヨーロッパ(人)的教養の蓄積が輝く章である。「『ドン・キホーテ』の構造上の工夫」として1.古いバラッドの断片2.諺3.言葉遊び4.芝居をしているような対話5.自然に関する見せかけだけの詩的な描写6.架空の物語作家 7.『デカメロン』的な挿入物語8.理想郷のテーマ9.騎士道の主題、騎士道物語への言及10.からかいの主題 を細密に提示、「『ドン・キホーテ』は騎士道物語を歪曲したものではなく、狂気と恥辱と瞞着という要素が増している点はあるけれど、むしろ騎士道物語の論理的な継続だと考えられる」と定義づけている。

また「第4回残酷さと瞞着について」では、サンチョ・パンサがドン・キホーテに、ドゥルシネアが魔法にかかっていると思い込ませたことを第一の惑わし/サンソン・カラスコが騎士に扮してドン・キホーテの想像にかなう形で出会ったことを第二の惑わし、そしてそれらがともに[後篇]全体の"二本足"であると規定する。また公爵夫妻による愚弄についても、夫妻主導によるもの/配下が率先して行うものとに分類するなど、さすがに明晰な思考を見せている。

「第6回勝利と敗北」は、ドン・キホーテが遍歴の騎士として関わった40ものエピソードを取り上げ、評論を加えて主人公の勝敗を記録するものだが、20勝20敗([前篇]13対13/[後篇]7対7)という結果に、著者は、セルバンテスの「芸術家の調和に対する直覚のなせるわざ」と作家の文才を好評している。

「II.ドン・キホーテ物語と批評」では、著者の深い洞察力が縦横無尽に発揮されている。事例を列挙してみよう。「書物のあった部屋を壁で塗り込めるという行為-司祭と床屋によって実行された実に手間と費用のかかる作業である-は、ドン・キホーテの見る夢幻に劣らず、異様で狂気じみたものだということを指摘したい。(中略)そのような方策を講じ、実行に移すのはその人自身に多少なりとも狂気をおびたところがなくてはならない」([前篇7章])と見解を示し、実践こそ狂気の核心であることを看破している。

対ビスカヤ人戦での勝利へのサンチョのねぎらいの言葉に応じた、「これは馬鹿者の言うせりふではない。それどころか親切な気持ちと実際的な知恵を備えた人間の言葉である」([前篇10章])との指摘は、「善良さと良識を持ち合

わせるが、当然のごとく最も基礎的な教育を受けていない(読み書きができない)。教会や礼拝堂で生の声で学んだキリスト教の教えは知っており、伝統的な諺や物語といった通俗的な知識にも熟達している」(アルベルト・サンチェス「『ドン・キホーテ』とスペイン人」山崎信三訳、坂東省次・蔵本邦夫編『セルバンテスの世界』世界思想社1997年)といみじくも符合する。また、「飼い主が魔法の肉体を持つ男であるように、ロシナンテも魔法の馬なのであろう。両者ともあれほどひどく打ちすえられても命を落とさない」(〔前篇15章〕)という理解も新鮮に思える。

漕刑囚たちとの挿話についても、「警護の役人におそいかかってドン・キホーテがおさめた勝利は、自由の身にしてやった者たちの手によって敗北と化す。解放された囚人たちが、ドン・キホーテに石つぶての雨を浴びせるのは、解放自体もそうであったように、彼の狂気(彼は囚人たちにドゥルシネア姫の前へまかり出るように求めた)が招いた必然的な結果である」(〔前篇22章〕)と狂気ゆえの愚弄を強く意識している。

加えて、ドン・キホーテ救済の中心人物である司祭の人間性についても、「ドン・キホーテの書斎を壁で塗り込めてしまう一件ですでに明らかなように、司祭の行動(今回の女装も含めて)には、彼自身も愉快な狂気を持ち合わせている事実があらわれている」(〔前篇27章〕)とその眼力はなかなか鋭い。他方、"ミコミコン王国"の話題に関しても、「これらの馬鹿げた物語に対して示した反応は、人間的で、神々しく、非常に楽しく、また哀愁がある」(〔前篇29章〕)とドン・キホーテへの好意的な感情移入も忘れない。

第3回目の旅に出発して以降も、ドン・キホーテが"鏡の騎士"を打ち負かしたときには、「カラスコが負傷した後、再びドン・キホーテと試合するほど体調を回復させるまでに読者は12回もドン・キホーテの他の試合につき合わされる」(〔後篇15章〕)とアクションの大要を鳥瞰し、公爵邸での一連の挿話でも、「1つのいたずらが終わるとすぐまた次のいたずらを仕組むという、もうおなじみの形になる」(〔後篇50章〕)とストーリー進展のメカニズムを整理して見せる。

このようにナボコフは、細緻な読書ノート作成を中心に、「実作者らしい鋭い切り口」(「訳者あとがき」)で、大作『ドン・キホーテ』を分解そして再構成している。本書は有名作家による紛れなく上質の『ドン・キホーテ』批評集ではあるが、ちなみに筆者もここでいささか独自の所見を披瀝してみたい。

1)宿の亭主

ナボコフに限らず、『ドン・キーテ』に関する多くの評論・批評を通読しても、判で押したように"悪党"と決めつけられ、"悪人"と形容される人物である。確かにあこぎな真似をはたらき、悪名を馳せた類型には違いないが、その所業も概ね過去のことであり、この人物("城主")による"叙任"を受けてそもそも"遍歴の騎士"ドン・キホーテが誕生したことは、銘記に値すべきことである。旅程での路銀と必需品の携行という助言まで聞かされ、さらに宿代や食事代など一切請求されることなく特権的に厚遇されているからには、(亭主の内心に愚弄や厄介払いという思いがあったにせよ)少なくともドン・キホーテにとって、それは恩人にもかなうものであったと言えよう。内心(意図)よりも行動(実践)にこそ重みがある。

2)公爵夫妻の愚弄

〔後篇〕第30~57章までは、公爵夫妻がドン・キホーテとサンチョ・パンサに濃密に関与する部分であり、ナボコフは夫妻を、"最も悪い魔法使い"(第4回「残酷さと瞞着について」)と呼び、しかも2つの魔術(=ごまかし)=公爵夫妻主導のもの+配下が率先するものとにわかりやすく区分しているのは、長編を講読するうえで、有効な標識であると言える。

ともすれば、著者による公爵夫妻への義憤も伝わってくるものの、この高貴な夫妻への敵意の根源は、いったい何に起因するのか?明確にされていないようだ。

(サンチョはもちろんのこと)司祭に床屋、姪に家政婦、ディエゴ・ミランダ、アントニオ・モレノ他と貴族夫妻との決定的な相違は、後者がドン・キホーテ/サンチョ・パンサ主従に愚弄のための愚弄(愚弄を目的とした愚弄)を求めて止まないことである。前者のグループには、狂人ドン・キホーテの治癒に協力するという救済の大義や、人心を深く傷つけない道義が機能し、どこか主人公への思いやりが見られたはずである。してみると公爵家でドン・キホーテに帰宅を説いたあの司祭の立腹は、単に夫妻に踊らされた主従にのみ向けられたのではなくて、むしろ人心を弄ぶ物入りな"遍歴の騎士道ごっこ"を主宰する夫妻への怒りも含まれていたものと考える。今さらながら、"南米のセルバンテス"ことガルシア=マルケスの名言「どんな狂人も、こっちがその論理を受け入れれば狂人とは言えなくなります」(『愛、その他の悪霊について』

旦 敬介訳　新潮社1996年）が思い出される。

3)銀月の騎士の活劇

「セルバンテスはドン・キホーテの一連の冒険をどのように終わらせるであろうか?」(「第5回セルバンテスと偽作者」)という問いは、「II.物語と批評[後篇15章]」（本稿既出）での評言と同じく、物語全体の結構に関わる要件である。こうしたことは書き手の立場からすれば、著者セルバンテスは思うところをすべて表現してから、宿敵サンソン・カラスコを再登場させ、ドン・キホーテの“遍歴の騎士生命”に止めを刺したと解釈することが可能である。著者ナボコフは、ここをわざわざ「山場」(「第5回セルバンテスと偽作者」)と強調している。「本来ならもっと空想的な面白味が引き出せるだろうに、残念である。作者が本来の力量を発揮していたら、ここでは一篇全体の中でもっとも激しい念の入った戦いとして盛り上げて描くこともできたはずだ」(「物語と批評[後篇64~65章]」)と力説されるように、文学作品がとりわけ、どう展開し、何を契機にどう収束するか？　は作家の筆力に大きく依存するところである。そう言われてみれば、ここは『ドン・キホーテ』［後編］の一大転換点でありながら、緊迫感や厳粛さに乏しく、著者の意見にはなるほど納得する他はない。

付言すれば、『ドン・キーテ』[後篇]の終局部の描写は、“銀月の騎士”に敗戦(第64章)してから大団円第74章に至るまでの流れが冗漫にすぎる観がある。今のところ筆者には、当該場面の主題等がしっかり読み解けないでいる。

最後に、ナボコフは名作についての過大評価を検討し、その要因を「解題」にも集約されているように、むしろ評論・批評家たちの浅才に追求することができた。すなわち本書は総じて『ドン・キホーテ』とその読みの「相対化」を有機的に果たしたと言える。

ロシア系米国人作家の大著を、美しくて読みやすい的確な日本語にまとめ上げた訳者(英米文学者)には、スペイン・ラテンアメリカ文学研究の立場（評者）からも、大いなる感謝を表したい。それにしても『ドン・キホーテ』の世界は、気宇壮大である。

José Carcía Oro, *Cisneros*
Barcelona, Ariel, 2002, 365 pp.

加藤　さやか

15 世紀末，イベリア半島は新しい時代を迎えつつあった。8 世紀以来イスラムの手から我らが国土を取り戻さんと進められてきたキリスト教徒たちの戦いは終盤を迎え，カトリック両王という強力な指導者の下，スペインはキリスト教統一国家としての道を歩み始めていた。この両王を支え，彼らの新生国家スペインの建設という歴史的大事業の実現に最も貢献した人物が，フランシスコ・ヒメネス・デ・シスネーロス卿である。彼はトレド大司教（1495－1517）の他に，カトリック両王の政治顧問，イサベル女王の聴罪師，そして女王の死後はフェルナンド王の摂政といくつもの重職を担い，権力の階段を上り詰めて行く。本書は，“第三の国王”という異名をさえ取るに至ったこのフランシスコ会修道士の生涯を綴ったものである。しかし，この世で望みうる最高の権力を手にした人物にしては，本書を通して浮かんでくるのは，冷静かつ狡猾な策士というよりも，あくまで質素清貧を旨とする控え目な知者のイメージである。

著者ホセ・ガルシア・オロ氏（現サンティアゴ・デ・コンポステーラ大学教授）は，スペイン・ルネサンス研究の第一人者とされる研究者で，その著作は４０冊を超える。シスネーロスを主題としたモノグラフィーも過去に発表しており（*Cisneros y la reforma del clero español en tiempo de los Reyes Católicos,* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1971, *El Cardenal de Cisneros. Vida y empresas*, 1-2, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1992-1993），本書は，著者の長年にわたる研究を集大成した記念碑的作品といえる。

本書は，全２３ 章で構成されている。第１章から第４章までは，シスネーロスの生い立ちからサラマンカ及びローマでの学業時代を経て，教会聖職者としての道を歩き始めるまでを扱っている。第５章は，彼の人生の転機となったフランシスコ修道会への入会と，人生の師メンドーサ卿とイサベル女王自身の強い要望で実現された宮廷入り，そして，第６章から第 13 章は，女王の絶対的信頼を得た聴罪師兼政治顧問としての活動時期にあてられている。続く第 14 章から第 16 章では，女王の死後（1504 年），その精神異常から狂女王とささやかれる娘ファナがカスティーリャ王位を継承すると，後見役フェルナンド王

の重要な政治補佐として，1517年にその生涯を閉じるまで第一線で活躍する人生の成熟期が語られる。以降の章では，年代を越えて彼が取り組んだ各政策，主要な事業がそれぞれ一章ずつ割り当てられて記述されている。そして，最終章第 23 章で，彼が生涯をかけて取り組んだスペイン修道会改革が，アルカラ大学の創設という形で実を結ぶ様が描かれる。

この時代の歴史舞台に欠かせない登場人物の一人であるという理由から，シスネーロスに関するモノグラフィーは過去に多数発表されている。それらの中では，イサベル女王の右腕として活躍する時期や，アルカラ大学創設，修道院改革など彼が関った歴史的大事業に焦点を絞って扱ったものが少なくない。それに比べ，本書はその生い立ちから最期の瞬間までを貴重な歴史的資料を駆使しながら万遍無く叙述している。実際，本書に付されている文献やデータは，シマンカス古文書館保管の 16 世紀の資料から，この十数年間に研究成果として発表された書物まで過不足無く網羅している。その豊富かつ充実した資料群は，本書をより一層価値ある研究書にしているといっても過言ではないだろう。

さらにその上で特筆すべきは，本書が一人の歴史上の人物の一生を追う伝記のスタイルを取りながらも，単なる偉人伝に終始していない点である。彼の人生の軌跡を縦糸とするならば，横糸となる各時期の時代背景が実に丹念に掘り下げて記述されている。ここにこそ人物伝の枠を越えた本書の歴史研究書としての大きな魅力があると言えよう。まず文化面においては，彼の人格や思想の形成過程を追うことによって，当時のスペインに見られる人文主義的ルネッサンスの新風が，また宗教面においては，エリート聖職者から厳格な修道会士への転身の軌跡を辿ることによって，中世から続く聖職者の堕落や教会内部の腐敗の深刻化が，そして政治面においては，カトリック両王の側で最も影響力のある政治的助言者かつ実行者として彼が展開した各事業を検証することによって，両国王のそれまでの中世世界とは一線を画した近代国家建設という歴史的大ビジョンが，われわれ読者の前に明らかに映し出されていく。まさにこの時代の研究に長年従事してきた著者の本領発揮というところであろう。

終生フランシスコ会厳修派の一修道士として，現実生活における徳の実践こそ本来の信仰であるとの理念のもとに行動するシスネーロスの人生の舞台は，宗教界の内に留まらず，政治・文化・教育と多方面にわたる。その活動の幅広さ故に，彼の軌跡を追うことによって，当時代の全体像を捉えることが可能になるのだ。そして，それこそが著者ガルシア・オロ氏の本書における意図に他ならない。時代を動かす権力の中枢に身を置き，現実のあらゆる分野で八面六

腎の活躍を呈したシスネーロスは，まさに時代の体現者であった。そしてガルシア・オロ氏こそは，題材として格好とはいえ，一冊の研究書にまとめあげるには実に広大かつ深遠なこの人物像に正面から取り組むだけの十分な力量を備えた研究者である。本書は，こうして生まれえた珠玉の一作と言えよう。

叢書　現代の経済・社会とジェンダー
伊豫谷登士翁編　第5巻『経済のグローバリゼーションとジェンダー』
明石書店　2001年　275pp.

小林　由記子

『経済のグローバリゼーションとジェンダー』は，叢書現代の経済・社会とジェンダーの第五巻である。本叢書は，第一巻『経済学とジェンダー』(2002年)，第二巻『労働とジェンダー』(2001年)，第三巻『日本社会とジェンダー』(2001年)，第四巻『福祉国家とジェンダー』(未刊) で構成されている。監修者は，現代経済と社会をめぐる諸相を認識しつつ，これらの諸問題の実態や構造を，一つには現代の経済学や経済的分析の確信のために「ジェンダー」の視点が不可欠であるという認識にたち，二つには「ジェンダー」を共通の分析基盤として諸学問分野交流を図りつつ，学際的かつ歴史的に明らかにしようとすることがこの本の特徴であると述べている。そのため，著者は理論経済，国際経済，社会学，地域研究，女性思想など，さまざまな分野を専門としており，必ずしもジェンダー研究を専門としておらず，ジェンダー研究と他の領域との接点を模索している。ここでは，第五巻の『経済のグローバリゼーションとジェンダー』について紹介する。

グローバリゼーション研究によって提起された課題をジェンダー研究がどのように受け止めるのか，ジェンダー研究の課題をグローバリゼーション研究がどのように取り組むことができるのか，という問題提起を受けて2年前に研究会が発足され，その研究会での成果が本著にまとめられている。編者の指摘のように，グローバリゼーション研究とジェンダー研究との接点は必ずしも明確にされておらず，問題領域も未成熟である。しかし，今後ますます加速するであろうグローバリゼーションによる影響，諸問題を研究するためには本書にあるような異なるアプローチが有効であろう。

第Ⅰ部では，グローバリゼーションと女性労働の変化が論考の中心となる。経済のグローバル化はひろく労働市場の区分化を，とりわけ所得と職種の顕著な両極化を生み出し，その下層職種に多数の家事代行サービスを含んでいる。グローバルな規模で展開する経済的構造調整政策は，政府が助成するサービスの削減をもたらし，個人や世帯・家族の負担を増大させている。その過程で人間の生存や生活の維持に関わる再生産労働が市場経済へ統合され始めたのである。アメリカやヨーロッパでは家庭内での子育てやその他の家事労働を，国際的な移民を受け入れながら有償の家事労働としている。再生産労働の市場化は移民家事労働者を増加させ，そこでは人種やエスニシ

ティの問題，さらに女性間の階層化など新たな問題を生むことにつながっていると指摘されている。

第Ⅱ部では，世界的な現象である移民問題，特に女性移民の問題に焦点を当て，具体的な事例としてインドネシアとフィリピンのケースが取り上げられている。移民の問題に焦点が当てられた場合，受け入れ国の状況と移民という見方で主に研究が行われるが，本稿では移民の「送り出し側」の文脈と国際労働移動として，送り出し側の状況をジェンダーという視点で研究していることが特徴である。単身での既婚女性の海外への移民の増加は，単純に性役割転換に結びつかない。つまり，女性の労働は補助的な稼ぎ手である，という既存のジェンダー役割規範がローカルな文脈を超えてグローバルになっているのである。つまり，今日では自国での生活様式や経済行動がすでにローカルであると同時にグローバルなのである。この現象をジェンダー化されたグローバリゼーションとして一つの研究対象を提示している。

第Ⅲ部では，グローバリゼーションとフェミニズムの可能性について，今後の課題をわれわれに提供している。ここではグローバル・フェミニズムという言葉が用いられる。グローバル・フェミニズムにおいては「第三世界」女性を表象しながら，そこで語られるのは「女性一般」であり，意味するのは「第一世界」女性であって，そこからは「第三世界」は消えてしまう，という矛盾が生じている。1970 年代後半からの第一世界のフェミニズムの視線は第三世界に向けられたが，そこに描かれたのは「犠牲者」としての「第三世界」女性であった。「一夫多妻制」や「ベール内への隔離」などによって抑圧される者，また多国籍企業による低賃金・無権利労働の搾取をうける者は，「第三世界」の女性であるとした。しかしこの見解はフェミニズムというよりは，コロニアル／ポスト・コロニアルな言説や，それに対抗する反植民地主義的な言説の中で繰り返された第三世界の状況を「フェミニズム的に焼直し」しただけなのであると指摘される。「第一世界」フェミニストは，人種や国籍や民族，そして階級による抑圧をしばしば無視できる立場から，女性の抑圧をジェンダー的な抑圧に集中して分析するが，「第三世界」フェミニストにとっては人種や民族，階級や宗教などの要素がいかにジェンダーと結合しているのかを分析することが重要なのである。

グローバリゼーションというと経済の領域に焦点が当てられがちだが，グローバリゼーションは国家，人種，民族，階級やジェンダー，そして文化や宗教といった要素が複雑に入り組んだ権力とアイデンティティーの再編成を促しながら進行していく過程である。その再編成の過程で，自由や平等を求めて真の民主主義国家が建設される努力が忘れられてはならない。我々が研究対象とするラテンアメリカはその大部分

が「第三世界」に属し，そしてその社会は非常に多様性に富んでいる。民主主義の形は「第一世界」とは異なり，多様性は「他者」を差異化するシステムが作られることを容易にする。そこでは，抑圧者と被抑圧者という不平等を伴った社会が存在し続ける。民主主義を追求する上でジェンダー視点に立った研究は一つの可能性を提示していると言えるだろう。今日グローバリゼーションによってますます人や物の移動が増加し社会が多様化している。その多様性をどのように認識し，統合していくか，その問題はすでに国境を超えてグローバルな形で検討されなければならない。本書では，その問題の複雑さ，そして研究領域が多岐にわたるため，内容の理解に困難を伴うかもしれない。しかし，一つの切り口としてジェンダー領域から社会を分析している本書は，その難解さ故に，読者にとって非常に興味深い。

サラ・オーガスタ・ディクソン著
『万能の薬か高貴な毒か－16世紀のたばこ論争－』
たばこ総合研究センター訳　山愛書院　2002年　322pp.＋図版

村田真喜子

本書は，1954年，ニューヨーク公共図書館（The New York Public Library）アレンツたばこコレクション（Arents Tabacco Collection）の管理責任者であるサラ・オーガスタ・ディクソン（Sarah Augusta Dickson）が上梓した *Panacea or Precious Bane Tabacco in Sixteenth Century Literature* の邦訳である。「アレンツたばこコレクション」は，ジョージ・アレンツ（George Arents, Jr.）が40年余りにわたって収集したたばこの歴史や文学に関する資料を所蔵しており，書籍，写本，図像，印刷物，書簡や公文書など4,000点以上から成る。たばこに関して世界最大の規模を誇るこのコレクションは，1934年から1944年にかけてニューヨーク公共図書館に寄贈された。

本書は，16世紀よりヨーロッパを巻き込んだたばこ論争に焦点をあてている。スペイン人が新大陸から旧大陸へ持ち込んだたばこは，ヨーロッパ人によって優れた薬用効果を持つ万能薬として歓迎され，嗜好品としても大変好まれた。しかし，一方で偶像崇拝や鬼神崇拝と結びつけられ，有害な悪魔の草として排斥の対象ともなったのである。

本書は八章から構成されている。まず第一章「たばこ－苦痛や憂さの忘却剤」で，『アメリゴ・ヴェスプッチの四度の航海の書簡集 *Lettera di Amerigo Vespucci delle isole nuovamente trovate in quattro suoi viaggi*』（フィレンツェ，1505年）に記されている“緑の薬草”とはたばこであり，先住民がそれを噛む習慣を持っていることが明らかにされる。続く第二章「たばこ－この酔わせる草」では，たばこの種と摂取方法についての記述があり，新大陸の先住民がたばこの喫煙やその粉を鼻につめるスナッフィングによって昏睡状態になるという様子が紹介されている。そして第三章「薬草医により洗礼されたたばこ」において，16世紀の植物誌に登場するたばこの品種や性質，医薬的効能について，植物学者や医師によって植物学的見地と医学的見地から論議され，さらに第四章「聖なる薬草」及び第五章「たばこ，万能薬－たばことペスト」で，スペイン人やポルトガル人

の宣教師または旅行家が書き残した年代記，書簡，公文書などをもとに先住民によるたばこの利用法とその驚くべき治療能力が明らかにされていく。たばこは砕いた葉，粉，また軟膏もしくは蒸留した液体の形で利用され，悪性潰瘍，膿瘍，頭痛，腹痛，呼吸器官の疾患，寄生虫駆除，創傷，炎症，歯痛，関節痛，解毒作用に加え，食後の消化を助け，便秘に効くといった医薬的効果があったという。また，16世紀においてヨーロッパで最も恐れられたペストの感染に対する予防薬とされた。まさにたばこはあらゆる病気を治す万能薬であった。

第六章「旅行者の貴重な収集品－旧世界，煙を吸うことを知る」において，たばこは医薬品から嗜好品に変わり，人々がたばこにひとときの休息と安らぎを求め，その収集に夢中になっていった様子が描かれている。ここで興味深いのは，当時すでに中毒の恐れがあり，身体に有害であるとして長時間，過剰に煙を吸うことに対し警告が発せられたことである。次の第七章「たばこと教会－たばこと悪魔－たばこと魔術」では，先住民の祈祷師や呪術師が神への礼拝や占いにスナッフやたばこの煙を用いた様子が述べられ，たばこ論争がますます激しくなっていった要因が明らかになる。旧世界の聖職者は，先住民が宗教儀式において催眠術を用いたり，また幻覚，錯乱状態に陥ることを“邪悪な悪魔の力”によるものであるとし，それらをたばこの使用と結びつけた。また，魔女信仰とも関連づけ，先住民のたばこに関する書を燃やした。たばこの喫煙は神に対する恥ずべき行為とされ，宗教会議や勅令によってその使用が禁止されたが，聖職者の間でたばこの喫煙が行われていたことも見逃せない点である。各章の冒頭には，たばこの美点や欠点が詠われた諷刺詩が添えられており，最後の第八章「世紀末－敢えてたばこを非難するのは誰？」では，16世紀半ば以降の諷刺作家や劇作家の作品に見られるたばこの記述から，たばこの歴史を検討している。そしてたばこが瞬く間に人々の生活の一部となってゆく様相が検証されている。たばこは愛煙家たちが喫煙するだけでなく，個人のコレクションとしても収集された。つまり，旧世界の人々に全く新しい楽しみを与えたのであった。

本書において特筆すべきことは，16世紀のみに焦点を絞り，医学書や植物誌から古典文学まで多岐にわたる一次史料に基づいて緻密で慎重な分析が行われている点である。引用された史料は巻末の参考文献リストにまとめられているが，各章の注にも丁寧に解説されてい

る。さらに，本文中でもこれらの文献が記された背景やそれぞれの著者の生涯にまで言及している。また，エラスムスやトマス・モアに影響を受けた人文学者が書き残したたばこの記述にも注目し，さらには異端審問や魔女信仰のほかペストの大流行も視野に入れ，たばこと共にある人々の姿を鮮やかに映し出している。

ところで，日本においてもたばこを論じた書は多く刊行されているが，史実に基づいた研究書といえるものは少ない。現在，宇賀田為吉が著した『タバコの歴史』（岩波新書，1973年）と『世界喫煙史』（専売弘済会，1984年）が基本文献とされ，最も新しい研究に上野堅實が著した『たばこの歴史』（大修館書店，1998年）がある。これらの書の参考文献にも本書が挙げられている。本書はたばこの歴史の初期を明らかにし，現代にまで至るたばこに対する賛否をめぐる諸説の発端を解明した点において高く評価されている。原書刊行から半世紀もの月日を経たとはいえ，そこに邦訳が出版された意義を見出すことができよう。

今日，喫煙は健康を損なうものとして取り沙汰されている。しかし，たばこと人間とは遠い昔から親密な関係を結び，人間の不安や緊張を和らげ，快楽へいざなうものとされてきた。情報化社会の中で過重のストレスを抱える孤独な現代人にとっても，たばこは依然として真の友となりえる“高貴な毒”といえるのかもしれない。

エンリーケ・ゴメス・カリージョ著『誇り高く優雅な国、日本 垣間見た明治日本の精神』児嶋桂子訳 人文書院 2001年 216pp.

太田靖子

外国人の書いた日本についての書物はわれわれ日本人にとって興味深い。それが、われわれの生きていない時代のものであれば、いっそう興味が尽きない。本書のようにスペイン語で書かれた日本見聞録は数少ない。なかでも明治期に書かれて翻訳されているものは、フランシスコ・ディアス・コバルビアスの『ディアス・コバルビアス 日本旅行記』(大垣貴志郎・坂東省次訳・原著書刊 1876年 翻訳書刊 1983年)が唯一といってよい。

グァテマラ生まれのエンリーケ・ゴメス・カリージョ(Enrique Gómez Carrillo, 1873-1927)が著わした本書は、1912年にマドリードで出版され、当時、スペイン語圏で評判になった。そのため1959年には再版された。その意味で、当時のスペイン語圏の人たちに日本や日本人を知らしめることになった本書が、出版後90年近くを経てはいるが翻訳されたことは意義深い。

著者は、本書に先立ち、1906年に『マルセーユから東京へ』(*De Marsella a Tokio*)、翌年に『日本の魂』(*El alma japonesa*)と日本に関するテーマの本を出版している。当時、日本は、文学上、19世紀末からはじまったジャポニスムによって、詩人や作家たちにとって憧れの国であった。それは、語彙レベルの日本趣味として詩などに現れはじめた。多くの詩人たちが、日本を実際に訪れることなく、彼らの空想によって生まれた幻想の日本を詩のなかに詠っていたのである。しかし、ゴメス・カリージョは、実際に1905年に来日し自分の目で見た日本を描き出した数少ないクロニスタのひとりである。

著者みずからが述べているように、彼は「正確で詳しい描写をした記録を山のように読んで」来日した。したがって、本書に現れる日本論の著者は枚挙に暇がない。『歌麿』や『北斎』を執筆したフランス人エドモン・ド・ゴンクール(1822-96)、日本学のフランス人レオン・ド・レニー(1837-1914)、幕末維新の日本を描いた英国人外交官ミットフォード(1837-1916)、『お菊さん』などで名高いフランス人ピエール・ロチ(1850-1923)、日本文化論の原典『極東の魂』を著わしたアメリカ人パーシヴァル・ローウェル(1855-1916)、ローウェルの著書から刺激を受けて来日したラフカディオ・ハーン(1850-1904)、東京大学で日本語学を教えた英国人バジル・ホール・チェンバレン(1850-1935)、『日本文学史』の英国人ウィリアム・ジョージ・アストン(1841-1911)など。当時入手可能な日本関係のあらゆる著書をゴメス・カリー

ジョは読破していたようである。それほど日本に関心を抱いていたいうことであろう。彼が来日した目的は、日露戦争に勝った国日本を自分の目で見てみたかったということらしい。

本書は次のようなトピックについて書かれている。東京、吉原、雄々しき魂、太刀、社寺、サムライ、洗練された精神、ハラキリ、詩歌、女性、山水、貧困、名誉の規範、笑い。

日本に着いたゴメス・カリージョの目を最初にとらえたのは、日本人の〈お辞儀〉と〈微笑〉だった。あのハーンの「日本人の微笑」に出てくる外国人には不可思議な〈微笑〉を目の当たりにしたのだ。しかし、ゴメス・カリージョが思い描いていた心奪われるような魅力を秘めた日本は、市中にはなかった。中国経由で日本にやってきた彼の目に、日本の町並みは喪中のように映り、「一様に黒く塗られた家は、日本を実際よりさらに陰気で薄汚く、不吉なものにして映した」と彼は述べる。彼が屏風絵のなかから出てきたかのような娘たちを発見するのは、ホテルのなかだった。その娘たちが市中で見かけた人たちとまるで異なることに驚くのである。

本書では、史実に基づいた話または物語や伝説を紹介しながらそれに著者自身の意見も加え、日本や日本人について描き出している。したがって、見方が主観に傾くことなく、客観的に日本像を浮かび上がらせている。たとえば、武士道の精神を紹介するために、赤穂浪士や入浴中に殺された江戸の播隋院長兵衛の話、滝沢馬琴の『椿説弓張月』、『太平記』、石川五右衛門の話を引用する。そして、「これら、日本国民の精神的な糧となっている伝説はどれも、現代でもなお人々が戦いや気力をふりしぼらなければならないときの励ましとなっている。(中略)日本人の微笑みの裏には力強さと雄々しさがひそんでいる」と述べている。

ゴメス・カリージョは、日本の和歌や俳句を紹介することも忘れなかった。「いずれ誰かが訳し是非とも出版すべきは、十世紀半ばに(905年撰)紀貫之が日本最初の勅撰歌集(古今和歌集)のために記した素晴らしい序文である」(括弧内は訳者)と『古今和歌集』の序文を称えている。この章のほとんどがアストンやチェンバレン、レオン・ド・ロニーの書物からの知識で書かれたようである。したがって、ゴメス・カリージョの理解不足も見られる。彼は、アストンが作った日本の詩の主題リストを挙げ、それ以外は、詩の普遍的な題材とはならないという。たとえば、自然に関する部分のみを挙げてみれば、「自然のなかで興味をもつのは、季節の移り変わる様子、小川のせせらぎ、花、木、苔むした石、富士山の雪、浜に打ち寄せる波、砂浜の海草、鳥のさえずり、虫や蛙の鳴き声、水に跳ねる鱒の姿、春の草、秋の鹿の鳴き

声、楓の紅葉、月、雨、風」のみである（アストンは確かに『日本文学史』のなかでこれらの主題を掲げてはいるが、それを日本の詩人が好んだ主題とし、それ以外は詩の普遍的な主題とはならないとは言及していない）。このように、ゴメス・カリージョの知識は、日本語から直接のものではないため限界がある。しかし、当時、日本の詩歌をスペイン語に翻訳して掲載している書物が本書と彼の『日本の魂』のみであったことを考えると、彼が日本の詩歌を紹介した業績を称えるべきだろう。

女性や結婚について書かれた章「女性」を読めば、封建時代の日本に出合う。田村直臣の『日本の花嫁』や貝原益軒が述べる「女性の徳目」を取り上げ、顔も見たこともない親同士が決めた相手と結婚する時代の日本を描いているのである。

「山水」では、日本人がいかに自然を愛しているかについて書かれているが、ゴメス・カリージョの洞察力は鋭い。彼は、日本人が自分たちの山野や海川に特別な愛情を感じていることを知り、日本人と自然との関係を次のように結論づける。「まるで、『私は何物なのか、山々の広大無辺の連なりや果てしなく広がる海に比べたら、私の内面の存在などどれほどのものか』と言っているようである。したがって、彼らは、その本能的な慎み深さゆえに、丘の麓や小川の辺に自分自身の姿を配することなど、めったにしない。（中略）自然そのものだけで彼らの好みには十分なのだ」。

著者みずからの言葉でもっとも生き生きと描き出した日本の情景は、〈東京の貧民窟の貧しさ〉だった。「膿の出る手で三味線の糸を掻き鳴らしているものがいるかと思えば、むこうの方では歯のない口で迷信深い娘に占いを述べているものや…(中略)凄まじくも残忍な飢餓。無慈悲な飢えの笞に打ちのめされた人々が、やつれ果てた顔で腕をぶるぶる震わせながら屋台から屋台へと移って行く。(中略)醗酵臭が彼らの食欲を刺激する。すると自分が何を選ぶのか定かにわかりもせずに手が伸び、垢にまみれた銅銭と引き換えに、日々の食物を受け取ることになる」。これらの光景を思い出すだけで、ゴメス・カリージョの胸は潰れる思いがした。

このように、本書は、著者の単なる印象や見聞録ではないことがわかる。これを読めば、私たちが忘れてしまっていた日本に出合える。

本書の翻訳に関しては、訳者の苦労されたことは想像に難くない。著者が紹介している数々のものの出典を捜すにあたっても困難を極めたであろう。本書の資料としての価値を考えれば、索引がついていないことが惜しまれる。

『現代ラテンアメリカ思想の先駆者たち』

レオポルド・セア編，小林一宏・三橋利光訳，刀水書房，2002年，250pp.

立岩礼子

本書はラテンアメリカ思想の第一人者であるメキシコの哲学者レオポルド・セア（1912年－）によって編集された *Precursores del pensamiento latinoamericano contemporáneo* (Secretaría de Educación Pública, México, 1979年）の全訳である。セアは，1938年にメキシコに亡命したスペイン知識人グループから多大な影響を受けた。とりわけ，オルテガ・イ・ガセットを師と仰いだホセ・ガオスからは直接の指導を受けている。セアは1944年に彼のもとで博士論文「メキシコ実証主義の最盛と衰退」をまとめ，その後，やはり彼の勧めもあってラテンアメリカ全体へと視野を広げ，独自の思想を構築していく[1]。ラテンアメリカがスペインからの独立後に試みたあまたの試行錯誤に対して，セアは新しい方向性を見出すのである。それは，フランスの啓蒙主義，アメリカのプラグマティズム，コントの実証主義を模倣するのではなく，ラテンアメリカの現実を見つめ直す作業であった。すなわち，オルテガの命題「私とは私と私の環境である」を実践したのである。この点については「訳者あとがき」で触れられている。

ラテンアメリカ諸国は1960年代から1970年代前半にかけて国連における発言を活発化させ，非同盟運動を積極的に展開した。スペインからの呪縛を解き，アメリカ合衆国からの圧力をはねのけ，自信に満ちあふれる独立独歩の国として世界にその存在を示したのであった。原書の初版はこうした時期に発表された。1971年のことである。セアの言葉を借りれば，「ラテンアメリカはもう未成年者ではなく，ひとつの歴史，それも自らの歴史を持っている。ラテンアメリカは歴史を造り，それを自分のものに変えつつある。歴史を同化し，人類の一端を担う者として世界のすべての民族と肩を並べて共に行動したい」(p. 38) と願うようになった頃である。本書を紐解くことはラテンアメリカがここまで自信を獲得するまでに至ったアイデンティティ模索の軌跡をたどる作業なのである。

ラテンアメリカの将来に希望を託したセアの「序文」に続いて，本書には彼自身が選んだラテンアメリカを代表する10人の思想家とその著作，論文，講演もしくはその抜粋が所収されている。この10人の主張がセアの考えを

代弁していることは言うまでもない。いずれにも各人の紹介が付記され，思想家の生い立ち，思想の系譜，社会との関わりが簡潔に記されている。

まず，マヌエル・ゴンサーレス・プラーダが『ペルーの先住民』(1908年)にて，ヨーロッパ型あるいは合衆国型の国家を建設しようとする際，先住民の文明化の問題は避けては通れないと明言し，ラテンアメリカにとってのアイデンティティを考える上での出発点を示した。ホセ・マルティーは「我らのアメリカ」(1891年)の中で「国を知り，その知見に基づいて国を治めること」(p. 66)が肝要であり，「我々の国に接ぎ木をするのは結構だが，幹は我々の国のものでなければならない」(p. 66)と訴え，ヨーロッパやアメリカを模倣するのではなく，ラテンアメリカ独自の国家建設をすべきだと主張する。そして，ホセ・エンリーケ・ロドーは『アリエル』(1900年)において合衆国と訣別し，ラテンアメリカは「自らの存在を主張するだけで十分である」(p. 96)と励ます。「最善の業とは，いまかいまかとすみやかな成果を期待しつつされる業ではない。・・・もっとも純粋な自己放棄とは，現時点での騒々しい栄誉や名誉はおろか，自分の業の確かな感性を目にするときに得られる人間として当然の悦びさえも捨て去る姿勢である」(p. 97)として，人々が強い意志と覚悟をもって，シェイクスピアの『嵐』に登場する理性の象徴であるアリエルを目指すようにと説く。この『アリエル』と比肩する思想作品がホセ・バスコンセーロスの『地球人』(1925年)である。バスコンセーロスは地球人の誕生を征服期に求めず，「その後，次第に状況が改善に向かうと，混血はもっと自発的なもの，もはや必要に迫られたからではなく好みに，究極的には各自の関心によるものになった」(p. 116)と考え，混血にまつわる忌まわしい記憶を払拭した。そして，この混血の人々は，「醜いものも含めてすべての被造物に救いの光輪を添えるキリスト教的な美」(p. 120)を理解し，「あらゆる民族の粋の結晶の最終的な民族」(p. 122)として普遍的・世界的文化の担っていくと謳った。一方，バスコンセーロスとともにメキシコ青年文芸協会にて活躍したアントニオ・カーソは『社会問題と政治問題』(1943年)で，メキシコは民主主義の確立を目指しているが，「ヨーロッパの政治や社会の形態を模倣するのは一時も早く止めて，我国の地理，政治，芸術その他の条件の中から我々に適した型の法律，我々の社会生活の在り方，我々の活動の理念といったものを捜し出す作業に取り組まなければならない」(p. 141)と力説する。メキシコは目指す目標に＜翼＞を広げて羽ばたきつつも，その目標に照らし合わせて現実に目を向けて進むという＜錘＞をも

兼ね備えよと呼びかける。「アメリカのユートピア」(1925年)と題して講演したペドロ・エンリーケス・ウレーニャも青年学芸協会の一員であり，バスコンセーロスにも共通する普遍的な人間による「理性と美意識だけを規範とする個人と社会という完全な自由の実現」(p. 150)を目指した。彼は言う。「普遍とは自らの生地を捨てることではありません。ユートピアにあっては風土や言語や伝統などから生まれる幾多の違いは消えることがあってはなりません。そうした違いは分裂と不和の種となるのではなく，逆に統合された人類に多様性を付与するものとして結び合わされなければなりません」(p. 151)。続くアルフォンソ・レージェスも前述の青年文芸協会メンバーとともにメキシコ文化の再生の旗手となった。彼は「アメリカの知性に関する覚書」(1936年)の中でアメリカの知性が世界に貢献する可能性は大きいとし，その理由として「我々の心性は・・・この大地に深く根付いていると同時に，生来的に国境を越えたものだからである。これはバスコンセーロスが夢見た未来の「地球人」を生む条件をアメリカが具えているだけでなく，我々は自分の文化を生み出す手だてをヨーロッパ文化の代表的な中心に求める必要があった結果，他国の概念をあたかも自分のものであるかのように扱うことに慣れている」(p. 160)ことを挙げている。こうしてすべての過去をエネルギーに変えて生きるメキシコ人の生き方というものが完成していく。一方，エセキル・マルティーネス・エストラーダは「孤立」(1933年)の中で南アメリカがなぜ細かく分断され，諸国間に孤立感と警戒心のみが育まれたのかを歴史的に分析する。他方，ホセ・カルロス・マリアテギは「地方主義と中央集権」(1928年)の中でペルーにおける地理的事情による分断は本来の意味での地方主義促進ではなく封建制の温存であり，ペルー国家体制について論じる際にまず先住民問題と農地問題という経済および社会問題の解決を優先させよと主張する。さらに，地方主義を論じる前に，植民地時代の首都として機能したリマがこの国の将来を担っていけるかを議論すべきだと鋭く指摘する。そしてエドゥアルド・マジョーアは「アルゼンチンの自己認識と自己表現」(1945年)において首都ブエノスアイレスに現れる<饒舌なアルゼンチン>と<寡黙なアルゼンチン>の存在を指摘し，後者に「己を表現しようとする意志に溢れ，その眼はアルゼンチンの実態とそこに住む命あるもの，そしてその生き方と徹底的に語り合おうという意気に燃えている」(p. 222)新しい人たちが出現し，アルゼンチン本来の姿を見出しつつあると気持ちの高揚を抑えきれない。この新しい世代は「異質なものが複雑に混ざり合った

アメリカの最大の特性」(p. 224) である「柔軟で温かみのある存在」(p. 224) となり,「そこから感性, 自己認識, 自己表現にも一体性が生まれてくる」(p. 224) はずだと期待を膨らます。

このように, いずれの論文もスペインによる征服によって大きく変わった自国の歴史を直視している。そして, 植民地時代の負の遺産をもいかにして自らの力として蓄え, 二度と他国に屈することのない独立国としての存在を目指している。さらに, こうした独自の歩みがいかに世界に貢献しうるかについても議論が展開されていく。

1889 年の米西戦争を機に育まれたスペインの 98 年世代については日本でも論集や著作集などが揃い, 1998 年にもあらためてクローズアップされたことは周知の通りである。一方, この戦争の主たる舞台となったカリブ海地域をはじめラテンアメリカでは, 19 世紀初頭からかつての宗主国スペインと北の巨人アメリカ合衆国のはざまで政治・経済・社会のすべてが混沌とした状況が続く中, 新国家建設とその安定のために様々な試みがなされた。ラテンアメリカの思想家たちが自らの国の在り方を模索し, その知的営みは 20 世紀を通じて活発な著作活動に結実され, 新たな世紀を迎えてもその歩みが衰えることはない。現在, セアはメキシコ革命 100 周年を前にしてラテンアメリカの民主主義について思索をめぐらせている[2]。日本ではこうした知的活動については紹介される機会が少なかった。

21 世紀に入り, 本書が発表された頃とはラテンアメリカ内外の情勢は変化したにせよ, 本書この地域が抱える多くの問題を理解する絶好の入門書であることには変わりはない。しかも今回の邦訳出版により, 多くの日本人がラテンアメリカに固有な感性と精神的葛藤に接近することが可能になったと言える。

---

[1] *Vid.*, "Cronología de Leopoldo Zea", *Anthropos*, Núm. 89, 1988, p. 28; "Autopercepción intelectual", *Ibid.*, pp. 11-21.
[2] Mario Magallón y Leopoldo Zea (Comp.), *Geopolítica de América Latina y el Caribe*, FCE, México, D. F., 1999, p. 5.

Carol and Thomas Christensen, *The U.S.-Mexican War,*
San Francisco, Bay Books, 1998, 246pp.

牛島　万

本書が出版された1998年は米墨戦争が終結してからちょうど150年目にあたり、同書は、これを記念してテキサス州の放送局KERA-TVによって製作されたドキュメンタリー番組 The U.S.-Mexican War, 1846-1848（同番組は120分ビデオテープ2巻にして販売された）のガイドブックとして出版された。だが、本書は単なるガイドブックではなく、内容的にみても専門書として十分に通用する良書である。ここではまず、本書の紹介と批評をおこない、これに関して、最後に、米墨戦争研究の意義について自分の考えを論じることにしたいと思う。

まず本書の構成についてから始めよう。第1章「背景」では、戦争前夜のテキサス戦争、同併合などのテキサスをめぐる問題について、第2章「戦争への道」では、和平交渉の失敗から戦争勃発までを、第3章「西部獲得の戦争」では、ニューメキシコやカリフォルニアの獲得をめぐる戦いについて、第4章「北部メキシコ獲得の戦い」ではブエナビスタの戦いなど、メキシコ北東部における戦局について、第5章「メキシコ中央部へむけて」ではベラクルスから首都メキシコ市陥落までの歴史が、それぞれ論じられている。

次に本書の評価すべき点についてであるが、第一に、アメリカとメキシコの史料を駆使して書いているばかりでなく、戦場に参加した軍人たちの日誌、手紙、あるいは報告文書にわたる広範囲の史料を引用して如実に戦況を描写している。第二に、本書には多数の絵、写真、図面などがおさめられているが、ビジュアルを通じての思考や理解に日々慣れ親しんでいるわれわれの大半にとっては、より鮮明に状況が伝わってくるので、効果的である。第三に、本書は米墨戦争に関係する広範囲の地域を扱っている。通常、米墨戦争は国家間戦争という性格から、メキシコ北東部における戦況（テイラー軍）と、ベラクルスからメキシコ市に至るまでの戦況（スコット軍）が扱われることが多かった。しかし、これと並行して、ニューメキシコ、カリフォルニア、さらにユカタンでもメキシコからの分離独立の運動が展開されていた。本書では、ユカタンに関する記述が少ないという

難こそあるが、すべての戦いが網羅されている。

このように、本書が極めて良書であることにちがいないのだが、あえてここで批評を加えるとするならば、次のことがいえよう。第一に、本書が従来の研究成果の寄せ集めであるという感は否めない。つまり、著者による新たな見解や研究成果については残念ながらほとんど皆無である。第二に、米墨両国の史料を駆使しているにもかかわらず、本書の著者が米国人で、しかも読者に米国人を設定していることから、どうしてもメキシコの政治的、経済的背景が手薄である。多少なりともメキシコの政治史に精通していれば話は別だが、説明不足のために一般の読者には少々難解であると思われる個所がいくつかあった。

最後に、未だ米墨戦争に関する新たな研究成果が発表され続けているが、その意義と展望について若干述べておきたいと思う。概して、歴史学が今日、大学や学界で軽視されてきているとすれば、その一大要因は、歴史学が現代社会のかかえる諸問題解決への処方箋を明示できなくなってきているからであろうと思う。過去を知ることは現代を知ることである、とはよく言ったものだが、これは時と場合によっては逆効果を生む。例えば、不幸な過去を知ることによって、今日の平和な対外関係に悪影響を与えることもありうるのである。話を米墨関係に限れば、近い将来、両国間で戦争が再び起こる可能性は極めて少ないと思われるし、また移民問題など、両国間の懸案にむけて戦争の記憶はプラスにはたらくとは限らない。では、米墨戦争研究の意義はどこにあるのであろうか。そこで問題は戦争研究から何を論じるかである。米国中枢同時テロ、アフガニスタン戦争など、現在も世界中のどこかで絶えず戦いの場が展開されているが、例えば、その多くの死傷者は権力と無縁の民衆であるという点では、戦法や兵器が米墨戦争のそれとは大きく変化してきている現代の諸戦争においても、全く変わりはない。今後の戦争研究全体への提言であるが、戦争責任をどちらの国や政府に帰すかということのみに終始一貫している従来の多くの戦争研究を見直し、今日の、広く世界平和の確立に有効となりうるような教訓を導き出し、個々の人間を啓発することまでを視野に入れた戦争研究が目下必要とされているのではないかと思う。「歴史は繰り返される」とは歴史家 E.H.カーの有名な言葉であるが、またその歴史を繰り返させているのは人間なのである。もはや、歴史家が悠悠自適に過去の探究に勤しんでいられない時代になった。本書を通じて率直にそう感じた。

創刊号

祝辞 —燦光きらめく足跡—・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・大垣　貴志郎

≪論　文≫

¿Cómo debemos decir: “el tequila” o “la tequila”? ・・・・・・・・Daisuke KISHI

Una consideración sobre los coordinadores positivos

　erróneamente clasificados・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・Ichiro MIKI

中世スペイン語の自動詞複合形・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・岡本　信照

『パスクアル・ドゥアルテの家族』にみる現代スペイン語における状況補語

　—副詞句の用法について—・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・武藤　節子

『ピト・ペレスの自堕落な人生』におけるピカレスク的性格の検証・・・・片倉　充造

Una visión a los poemas de Arguedas・・・・・・・・・・・・・・・・・Lilia OTA

慶長遣欧使節のスペインにおける足跡・・・・・・・・・・・・・・・・・平井　うらら

≪研究ノート≫

記号の価値を巡って・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・米田　富彦

スペイン女性像の変化についての一考察

　—作品 *Nada* と *Creció espesa la yerba* … を比較して—・・・・・・・・折田　れみ

アンヘレス・マストレッタ著 *Arráncame la vida* :

　主人公カタリーナの巧まざるユーモアとその反乱の形・・・・・・・・・・志柿　禎子

≪翻　訳≫

フランシスコ・リコ 『悪者小説とその観点』 (その二)・・・・・・・・・・山崎　信三

第２号

≪講　演≫

ドン・フアン・マヌエル私論 —『ルカノール伯爵』を中心に—・・・・・・木原　太源

La España de nuestra época ・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・Fernando SAVATER

≪論　文≫

La Institución Libre de Enseñanza－escuela progresista

de España en el siglo XIX・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・Yukari ITO

La obra mestiza del Inca Garcilaso de la Vega・・・・・・・・・・・・・・・Lilia OTA

プエルトリコ女性解放における米国の影響・・・・・・・・・・・・・・・・志柿　禎子

Agustín de Iturbide: el surgimiento de la clase militar

durante la Guerra de Independencia・・・・・・・・・・・・・・・・・Reiko TATEIWA

≪評　論≫

「赤い薔薇ソースの伝説」—Como agua para chocolate をめぐって—・・西村　英一郎

≪書　評≫

Antonio Garrido Domínguez: *Los Orígenes del Español de América*,

Mapfre, Madrid, 1992, pp. 290. ・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・岡本　信照

Isabel Allende: *Eva Luna*, Editorial Sudamericana S. A.,

Buenos Aires, 1987, pp. 278. ・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・梅田　美代子

≪翻　訳≫

フェルナンド・デ・フエンテス他〈ピト・ペレス、波乱の人生〉(1) ・・・・片倉　充造

第３号

≪講　演≫

アラゴン連合王国ハイメ一世 (1208－1276) の
　『業績録』についての一考察・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・尾崎　明夫

≪論　文≫

動詞 Ir＋se について (上) [寄稿] ・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・近藤　豊

幻の『絵本どんきほうて』[寄稿] ・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・世路　蛮太郎

ベラスケス〈慰め者〉肖像画について
　―「シリーズ・座像」にみられる方法としてのリアリズム―・・・・・・浅若　みどり

Una consideración sobre la elisión
　y la permutación en la coordinación・・・・・・・・・・・・・・・・・三木　一郎

状況補語における時を表す名詞句と前置詞句 ―前置詞の役割について―・・武藤　節子

Julia de Burgos en lo político y literario・・・・・・・・・・・・・・・志柿　禎子

Pablo Neruda :
　La imagen mítica de “Alturas de Macchu Picchu” ・・・・梅田　美代子

スペイン語動詞におけるアスペクトの構造に関する一考察
　―構造主義的観点より―・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・米田　富彦

≪翻　訳≫

パロマ・ディーアス＝マス「ユダヤ・スペイン語 (下) 」・・・・・・・・・坂東　省次

フェルナンド・デ・フエンテス他〈ピト・ペレス、波乱の人生〉(II) ・・・片倉　充造

オクタビオ・パス／ジャック・ルーボー／チャールズ・トムリンソン／
　エドワルド・サンギネッティ共著『レンガ』・・・・・・・・・・・・・・・太田　靖子

≪資　料≫

スペイン系ユダヤ人に関する日本語文献目録・・・・・・・・・・・・・・・坂東　省次

第４号

≪講　演≫

フアン・ルイスの『良き愛の書』が提示する文学世界・・・・・・・・・・・樋口　正義

≪論　文≫

動詞 Ir＋se について (下) [寄稿] ・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・近藤　豊

松本幸四郎 (市川染五郎) と『ドン・キホーテ』[寄稿] ・・・・・・・・・・世路　蛮太郎

ピカソの「ラス・メニーナス」シリーズについて

　―パロディとしての一考察―・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・浅若　みどり

ヨーロッパにおけるビーベス像の変遷 ―文献学的見地から―・・・・・・安藤　真次郎

スペイン・ルネッサンスの文法観・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・岡本　信照

比較構文分類の一試案・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・仲井　邦佳

「虎の踊り」をめぐる一考察・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・山本　匡史

≪評　論≫

En torno al estudio bibliográfico－crítico sobre la elipsis・・・・・・・三木　一郎

≪書　評≫

Eugenio M. Otero Urtaza :

　Manuel Bartolomé Cossío : Trayectoria vital de un educador,

　Residencia de Estudiantes, Madrid, 1994.・・・・・・・・・・・・・・伊藤　ゆかり

≪翻　訳≫

ホセ・ルベン・ロメロ「『ドン・キホーテ』をどう読むか」・・・・・・・・片倉　充造

ホセ・ルイス・ヒローン・アルコンチェル

　「『ドン・キホーテ』に見られるセルバンテスの言語理念」・・・・・・・・坂東　省次

アントニオ・マチャード「アントニオ・マチャード詩抄」・・・・・・・・平井　うらら

アグスティン・ベラ・ルハーン／マリア・ルイサ・マイサー・カヌート

　「スペイン語における機能範疇「状況補語」(上) 」・・・・・・・・・・・武藤　節子

≪資　料≫

スペイン語関係文献目録 (1994－1996) ・・・・・・・・・・・・・・・・・坂東　省次

第５号

≪講　演≫

メキシコの黙示録的世界の再現 (1994－97) ・・・・・・・・・・・・・・・大垣　貴志郎

接続法は何によって決まるか・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・福嶌　教隆

≪論　文≫

El tema de José en la literatura hispanojudía y Sefardí・・・・・・Paloma Díaz－Mas

Concesivas y asertivas repetidas・・・・・・・・・・・・・・・Joaquín García－Medall

「教育使節団」の活動とその思想 —20 世紀初等スペインの教育改革—・・伊藤　ゆかり

Ensayo de la metodología comparativa histórica

　sobre estudios de las relaciones méxico－norteamericanas・・・・・・・・・牛島　　万

Algunas observaciones sobre el uso de las preposiciones españolas

　en los estudiantes japoneses・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・岸　　大介

黄金世紀における娯楽としての芝居見物について

　—ファン・デ・サバレタ『祝日の午後』にみる—・・・・・・・・・・・・・高橋　博幸

『ドン・キホーテ』ことわざ考・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・山崎　信三

≪翻　訳≫

ジョン・M・リプスキ「メキシコのスペイン語」・・・・・・・・・・・・・・岡本　信照

≪故・松田毅一先生への追悼≫

松田毅一先生の帰天・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・平井　うらら

日本史に輝く松田史学と松田先生・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・米田　富彦

松田毅一著書目録・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・太田　靖子

≪資　料≫

スペイン関係文献目録 (1996－1997) ・・・・・・・・・・・・・・・・・坂東　省次

第6号

≪講　演≫

積極哲学としてのウナムーノ哲学 —シェリング積極哲学との比較—・・・・角田　哲康

≪論　文≫

スペイン語の擬似分裂文と分裂文・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・伊藤　亜矢

"Cantares de Ise", vistos desde la literatura hispánica・・・・・・木下　まりあ

バルデロマールと追憶のピスコ生活情景・・・・・・・・・・・・・・・・高林　則明

メシカの俗信にみる呪術的思考 —『フィレンツェ文書』第五書の解読—・・山本　匡史

スペイン語繋辞動詞と状態動詞に関する一考察

—"甲ハ、乙ダ"の表現について—・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・米田　富彦

≪書　評≫

ハイメ・エイサギルレ著『チリの歴史』—世界最長の国を歩んだ人びと—

山本雅俊訳　新評論　1998年・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・梅田　美代子

ホセ・マリア・アルゲダス著『ヤワル・フィエタ』(血の祭り)

杉山晃訳　現代企画室　1998年・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・片倉　充造

≪翻　訳≫

ジョン・M・リプスキ「ペルーのスペイン語」・・・・・・・・・・・・・・岡本　信照

≪資　料≫

スペイン関係文献目録・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・坂東　省次

第７号

≪論　文≫

《社会と人と人物と》—アル・アンダルスを理解する一助に—・・・・・・・・・上間　篤

¿Quiénes son mexicanos? ・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・牛島　万

ホセ・フアン・タブラーダの日記を読む

—スペイン語圏への俳句導入者の自然描写—・・・・・・・・・・・・・・太田　靖子

ボデゴンから《ラス・メニーナス》へ —絵画をめぐるまなざし—・・・・・岡田　裕成

Expresiones populares

en *La tierra pródiga* de Agustín Yáñez・・・・・・・・・・・・・Cecilia Gómez Bobadilla

≪研究ノート≫

迂言法 (tener+過去分詞, llevar+過去分詞) について・・・・・・・・・・・・橋本　和美

≪翻　訳≫

「芝居」フアン・デ・サバレタ著『祝日の午後』より・・・・・・・・・・・高橋　博幸

≪書　評≫

Ángel Gómez－Hortigüela Amillo :

El pensamiento filosófico de Juan Luis Vives,

Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1998. ・・・・・・・・・・・安藤　真次郎

ソフィー・D・コウ／マイケル・D・コウ著『チョコレートの歴史』

樋口幸子訳　河出書房新社　1999年・・・・・・・・・・・・・・・・・・立岩　礼子

≪資　料≫

スペイン関係文献目録 (1998－1999) ・・・・・・・・・・・・・・・・・・坂東　省次

第８号

≪講　演≫

ポストモダンにおける政治哲学の一側面
　—その人間学的基礎：人格システムの目的性・時間性と
　仏教的「無」性・「空」性—・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・長谷川　高生

≪論　文≫

ピカソのバルセロナ時代・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・浅若　みどり
シルヤブとセヘル・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・上間　篤
アメリコ・カストロと『スペインの歴史的現実』
　—スペイン人解釈についての一考察—・・・・・・・・・・・・・・・・・梅田　咲絵
インディアスにおける真珠の発見　—植民地支配の構図に関する一考察—・・立岩　礼子
日本人のスペイン論 (その三)・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・坂東　省次
Condiciones gramaticales de la coordinación copulativa
　de los pronombres, artículos y adjetivos determinativos・・・・・・Ichiro MIKI

≪研究ノート≫

ペルーの社会運動
　—首都リマの低所得者居住区に見られる人民食堂について—・・・・・・小林　由記子
Bodas de sangre de Federico García Lorca y el instinto・・・・・・Naoka MORI

≪新刊紹介≫

国立国語研究所編『日本語とスペイン語 (1)(2)(3) 』
　くろしお出版　1994 年／1997 年／2000 年・・・・・・・・・・・・・・・橋本　和美
若桑みどり著『象徴としての女性』—ジェンダー史から見た
　家父長制社会における女性表象—　筑摩書房　2000 年・・・・・・・・・加藤　さやか

≪資　料≫

スペイン関係文献目録 (1999－2000)・・・・・・・・・・・・・・・・・・坂東　省次

第9号

≪講　演≫

『アプ・オリャンタイ』 —アンデス植民地時代に演劇が伝えたもの—・・・加藤　隆浩

≪論　文≫

スペインにおける言語史研究の始まり・・・・・・・・・・・・・・・・・・・岡本　信照

完了した結果を意味する迂言法 —用法とニュアンスの相違—・・・・・・・・橋本　和美

談話連結語 pero と発話導入を示す談話標識に関する一考察・・・・・・・・古川　亜矢

García Lorca y la crisis del teatro・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・Naoka MORI

≪研究ノート≫

El relevo del coordinador correlativo del español :

tan bien...como > *tanto...como*・・・・・・・・・・・・・・・・Kuniyoshi NAKAI

ラス・カンタデーラス —カミーノ・デ・サンティアゴの町レオン—・・・・福地　恭子

新大陸の藍の商業化に関する一考察

—16 世紀から 19 世紀におけるグァテマラの藍を中心に—・・・・・・・村田　真喜子

≪書　評≫

ジャン・カナヴァジオ著 『セルバンテス』

円子千代訳　法政大学出版局　2000 年・・・・・・・・・・・・・・・・・片倉　充造

REHK 投稿規定

(2002 年 11 月 11 日一部改定)

1. 本誌への投稿は修士会の会員に限る。ただし，本会が依頼した寄稿・講演の原稿等はこの限りではない。

2. 本会が依頼した場合を除き，執筆者は所定の印刷費を支払うものとする。印刷費の額については，その都度連絡する。

3. 原稿の種別は論文・研究ノート・書評・翻訳・資料とする。

4. 原稿は 9 月末までに＜規定 12＞の宛先に送付すること（期限厳守)。

5. エッセイ・回顧録等は記念号を除き本誌には掲載せず，会報に記載する。

6. 原稿の採否は，編集委員会が審査し決定する。

7. 提出された原稿について，編集委員会は意見を述べて修正を要請することがある。

8. 編集委員会が要請した場合を除き，提出後の原稿の書き足しや差し替えは認めない。

9. **製本は，提出原稿を使用する。従って，提出原稿は，下記の要領で清書プリントされた完成原稿でなければならない。**

記

(1) 用紙
A4 版の用紙を用い，REHK 第 1 号～第 4 号に近い形で完成させる。製本の際には，A5 版に縮小されることを念頭に置くこと。(A5 版は A4 版を 70%縮小したもの)

(2) 余白
上下左右とも 25mm とする。

(4) 書き出し
第1行目：タイトル（太字，センタリング）
第2行目：空け
第3行目：氏名（右詰め）
第4行目：空け
第5行目：書き始め

(5) 註
文末註でも脚註でもよい。

(6) 原稿枚数
論文：和文で10～14枚，欧文で7～10枚
研究ノート：和文で5～10枚，欧文で4～7枚
書評：和文で2～4枚
翻訳：10枚前後
資料：10枚前後

（7）ページ番号
原稿の最下部に通し番号を付すること

10. 前項の規定（1）～（6）に反する原稿は原則的に受理しない。

11. 原稿送付時は、以下のものを必ず揃えて提出すること
① 完成原稿をプリントアウトしたものを3部。
② 完成原稿が入っているフロッピーディスク（Windows の Microsoft Word に限る）を1枚。
③ 種別（<規定3>）を明示したもの。
④ 和文の場合は，スペイン語タイトルおよびローマ字表記の氏名を明記したもの。

12. 完成原稿の送付先および REHK に関する問い合わせ先は別途定める。

以上

編 集 後 記

この度、修士会の研究誌 REHK の節目となる創刊１０周年記念号の第１０号が皆様方のご協力により刊行の運びとなりましたので、お届けさせていただきます。今回は講演１点、論文４点、研究ノート２点、翻訳１点、書評９点を掲載することとなりました。

思えばこの修士会は１１年前の１９９１年に「日本・スペイン・ラテンアメリカ学会」の懇親会の席上、山崎信三先生（第５期生　現立命館大学教授）をはじめとする有志により京都外国語大学大学院イスパニア語学専攻修士課程の創設２０周年を機に設立の提案がなされたことに端を発しています。そして翌１９９２年、新大陸発見５００周年にあたり、世界の各地でその功罪を検証するイベントが数多く開催された記念すべき年に、本学修士課程の修了生と在籍生から成るイスパニア語学科修士会が正式に発足しました。その後、年１回の大会と研究誌　REHK を発行することが活動の主軸となってまいりました。このたびの第１０号まで刊行を続けるに至りましたのは、修士会の会員はもとより、本学内外の多くの方々のご協力やご指導とご厚誼の賜物と存じ、この場を借りて謝意を申し上げたいと思います。

大会の方も昨年は１１月２３日に第１０回の記念大会が京都キャンパスプラザにて開催され、修了予定の院生久保賢子さんに続き、仲井邦佳先生（第１３期生　立命館大学助教授）と坂東省次先生（第１期生　本学イスパニア語学科長教授）が、それぞれ歴史、語学、文化について研究発表されました。その後、学科と修士会との協賛による記念講演会が開催されました。今回は記念大会ということで、法政大学名誉教授の鼓直先生と、早稲田大学教授の大高保二郎先生のお二人をお招きし、それぞれ、「ペルーのランボー　-Carlos Oquendo de Amat-」、「ピカソとスペイン美術史　-伝統と革新-」と題して大変興味深いテーマについてお話をしていただきました。発表後も活発な質疑応答が繰り広げられ、大変有意義なひと時を過ごすことができました。また、ご多忙中にもかかわりませず原稿もご執筆いただきまして、この場を借りて厚くお礼を申し上げます。なお、大高先生のご講演内容はすでに本学科の講演録に掲載させていただいておりますので、本号には鼓先生のご講演内容を掲載させていただきました。ご高覧くださいませ。

修士会はお陰様で現在会員数７０名を超えるに至り、その多くが全国各地で教職に就きスペイン語の研究、教育に従事しております。また、今後日本のイスパニスタの数も益々増えていくことは疑いなきことでしょうから、会員以外の研究者にも執筆を依頼し、論文のみならず、翻訳、書評、研究ノートなどの多彩な研究項目を通じて、より内容が充実したものになるよう努める所存です。今後も何卒ご指導ご鞭撻を賜りますよう宜しくお願い申し上げます。　　（三木一郎）

REHK (Revsita de Estudios Hispánicos de Kioto)
２００２年１２月１日　　印刷
２００２年１２月１日　　発行

発　行　所　　京都外国語大学イスパニア語学科修士会
〒６１５－８５５８　京都市右京区西院笠目町６

発行責任者　　三　木　一　郎
印　刷　所　　都　印　刷
〒６００－８３１８　京都市下京区北小路新町西入る

REVISTA DE ESTUDIOS HISPÁNICOS DE KIOTO

Volumen conmemorativo del X aniversario de su primera publicación

Conferencia

Carlos Oquendo de Amat, Rimbaud de Perú, y su mundo ..... Tadashi TSUZUMI (1)

Artículos

El uso del rojo en la pintura de Velázquez ..... Midori ASAWAKA (21)

La elipsis del verbo *ser* en la teoría gramatical ..... Ichiro MIKI (39)

La normatividad en la Gramática de Villar (1651) ..... Shinsho OKAMOTO (49)

Murieta: el bandido bajo los ojos del poeta ..... Miyoko UMEDA (59)

Notas

Paisajes deformados—Borges y la lírica expresionista ..... Katsuko MIYASHITA (73)

Los alanos en China en la época de Yuan ..... Atsushi UEMA (87)

Traducción

Gacelas—*Diván del Tamarit* por Federico García Lorca— ..... Urara HIRAI (99)

Reseñas

SUGITANI, Ayako: *Historia de hechos de Dios -la gente de la España medieval, santos, milagros-*, por Kyoko FUKUCHI(111)／KOIKE, Kazumi: *Colocaciones léxicas en el español actual: estudio formal y léxico-semántico*, por Kazumi HASHIMOTO(113)／NABOKOV, Vladimir: *Lectures on Don Quijote*, por Juzo KATAKURA(115)／GARCÍA ORO, José: *Cisneros*, por Sayaka KATO(121)／IYOTANI, Toshio (Dir.): *Globalización de la economía y género*, por Yukiko KOBAYASHI(125)／AUGUSTA DICKSON, Sarah: *Panacea or Precious Bane–Tabacco in Sixteenth Century Literature*, por Makiko MURATA(129)／GÓMEZ CARRILLO, Enrique: *El Japón heroico y galante*, por Seiko OTA(133)／ZEA, Leopoldo (Ed.): *Precursores del pensamiento latinoamericano contemporáneo*, por Reiko TATEIWA(137)／CHRISTENSEN, Carol and Thomas: *The U.S. -Mexican War*, por Takashi USHIJIMA(141)

Apéndice

Índice general de *REHK* No.1-No.9 ..... (143)

2002

Asociación de Licenciados
Departamento de Estudios Hispánicos
Universidad de Estudios Extranjeros de Kioto