

# 「月光」の記号論

山 田 真 史

## はじめに

ベッケル (Gustavo Adolfo Bécquer 1836 – 1870) が南の地セビリア生まれの文学者であるというよりも、つまりアンダルシアの詩人・作家というよりも、どこことなくカスティリアの詩人を思わせるのは、内陸の寒冷地ソリアをはじめトレド周辺などのカスティリア的風景を舞台にした作品を多く残しているからかもしれない。「いや、そうではない。なんといっても彼は『セビリアの詩人』である。彼の故郷への思いのたけは決して無視できるものではない。マリア・ルイサ公園には記念碑だって立っているではないか」という土地っ子風の反対意見もありうるし、実際のところある。<sup>(1)</sup> その一方でほとんど彼とソリアの関係のみを考察した研究<sup>(2)</sup>もあり、カスティリアの詩人としてのベッケル像に固執することも可能であろう。そして少くとも彼の短篇ばかりを集めた『伝説集』(*Leyendas*)のみを前にすると、先に述べた「カスティリアの詩人」という印象はより一層強くなるように思える。

この 17 篇の散文詩ともみえる物語を収めた短篇集<sup>(3)</sup>の中で、彼の生地セビリアが舞台となるのは、「オルガン奏者 マエセ・ペレス」(Maese Pérez el organista) 一篇と「約束」(*La promesa*) のいくつかの場面のみであり、他の大半の物語はカスティリアの風景の中で展開していく。「カスティリアの風景

---

(1) より洗練され、かつ詩的なトーンで、この立場からなされる主張として、Alvarez Quintero (1937) を参照。

(2) Pérez Rioja et al. (1970)

(3) 本稿のテキストとしては Pascual Izquierdo 版の Bécquer, *Leyendas* (1987), “El rayo de luna” はじめ 17 編を収めている版、を使用した。

が支配する」とイスキエルド (Izquierdo, 1987) が指摘する通りである。<sup>(4)</sup> 本稿でとりあげる「月光」(El rayo de luna) も、やはりそうした風景の中で語られる、彼の文学および生涯とは切っても切り離せないソリアの地の伝説に材を得た一篇である。初めは1862年2月にマドリッドの『エル・コンテンポラネオ』紙 (El Contemporáneo, Madrid, 12 y 13 de febrero de 1862) に発表され、その死後に出版された『作品集』(Obras, 1871) の中に収められた彼の代表的な作品のひとつである。

高名なベッケル研究家であるガルシア・ビニョー (García-Viñó) は、17歳の高校生の時、ジャスミンの花とグアダルキビール川の香るセビリアの春の宵に友人たちといつも通りにサッカーをするかわりに、たまたまこの短篇を読んで以来かわることなくこの作品にもちつづける愛着を語ってやまない。以後の氏のベッケル研究と文学研究への道を開いたのが、教師から罰をくらって居残りさせられた教室の片隅で退屈のあまり開いて読んでみたこの物語の一節——月の輝く夜の自然描写——だったということになる。<sup>(5)</sup>

## 1 意図と試み

本稿はこの「月光」を記号論的な立場から読み解こうとする試みである。初めにごく大まかな言い方をしてしまうと、物語の主人公マンリーケ (Manrique) が月光をあるがままの月光として受けとらず、読みとれず、これをまったく異質の存在と思いこみ、その存在に近づこう、出会いたいと必死の探索を繰り返した末、ある「発見」に至るというのが、この物語のプロットである。そしてこのプロットの上に、個人的な美的「コードの形成」(code-making) とそのコードに基く「メッセージ」(message) の「解読」(decoding)、さらにはこの解読が誤りであったことを気づかされることにより引き起こされる単にメッセージのみにとどまらずコードそのものへの崩壊へと至る一連の記号論的過程

(4) P. Izquierdo (1987), p. 35.

(5) O. García-Viñó (1970), pp. 11 - 18

を、先に述べた物語のプロットの上に、そのままそっくり重ねてみる事が可能であろうという発想から本稿は出発している。<sup>(6)</sup>あるいはそういう記号論的な立場からこの物語のプロットを眺めなおしてみることが可能であろうという考え方から成り立っているといっても同じことになる。

なお言うまでもなくここでいう「プロット」とは「ストーリー」と区別されるそれ、すなわち大まかに言えばロシア・フォルマリズムでいうシュジェート／ファブラの対比<sup>(7)</sup>のうちの前者、また比較的最近の用語でいえばチャットマン (Chatman, 1978) のディスコース (discourse) / ストーリー (story) の対比などにおける前者の側をさしている。<sup>(8)</sup>この区別がきちんとなされない限り以下の議論は誤読の危険にさらされることになるので、この点をまずはっきりさせておきたい。なお、本稿でシュジェートやディスコースのかわりに従来から物語研究になじみの深いプロットという語を使うのは、ひとつにはシュジェートが日本の文学研究にまだまだなじみのない術語であり、またどうもなじみそうもない語であること、<sup>(9)</sup>その訳語である「題材」にしても同様であること、そして「ディスコース」の方も「ディスコース分析」(discourse analysis) との連想を避けるために採用しない。従ってここから先は「プロット」(plot) すなわち “story as discoursed”<sup>(10)</sup> (Chatman, 1978) の意味として先に進んで

(6) 以下の論考をすすめるにあたっては Eco (1976), 佐藤 (1977), 池上 (1982) から教えられるところが多かったことを記しておく。もちろん以下の引用において、これら原典の当該部分についての解釈が意味的に拡大されすぎていたり、比喩的に捉えられすぎていたりするとすれば、つまり原著者との主張のズレが、もし発生しているとすればそれは言うまでもなく、そのズレは本稿の筆者たる私の「解釈」により発生したものであり、私の責任である。

(7) 「シュジェート対ファブラ」については新谷・磯谷 (1971) に収められたトマシェフスキーの「テーマ論」を参照。またシュジェートの術語を用いての分析例として山田 (1984) を参照。

(8) Chatman (1978)

(9) 山田 (1984) ではこの術語シュジェートを使用した。

(10) Chatman (1978) P. 43.そしてこの語 plot は Chatman が指摘する通り物語研究の祖でもあるアリストテレス (Aristotle) のミュートス (mythos) 「出来事 (行なわれたこと) の組み立て」の概念にまでへとたどっていくことができる。

いく。

さて、ここまでの概括的な語り方だけで、いくらかでも記号論の発展や論争を知る人ならば、本稿はいわゆる「伝達の記号論」(sémiologie de la communication)でなく「意味作用の記号論」(sémiologie de la signification)の立場からなされる考察であることをすでにお察しいただけたことだろうと思う。<sup>(11)</sup> 本稿を支える「思いつき」あるいはよりよいことばでいえば「着想」を与えてくれたのは、その発端となったいきさつを手短に語ってしまえば、ドン・キホーテ (don Quijote) のいわゆる「狂気」について論考をすすめている途中で横合いからいきなり飛びだしてきたものであり、さらに具体的にいえば「城」と思いこんだ宿屋で大騒ぎをくりひろげるドン・キホーテを描くセルバンテス (Cervantes) の行を追っていくうちに、その行間から立ちあらわれてきたものであり (『ドン・キホーテ』前篇, 16, 17 章 *El Quijote, Primera parte*, XVI, XVII), こうしたいきさつの性質上、本稿にはこの偉大なる郷土 (騎士) にも時折ご登場願うことになる。<sup>(12)</sup>

しかしながら「ラ・マンチャの郷土」彼自身については彼の「命名者」としての側面に焦点をあてて、いくらか語ったこともあるし、<sup>(13)</sup> これからまたいくらでも語る機会は訪れることになるので、その折までは、いくらか脇にどいていただくことになる。従って大人物ドン・キホーテは、この論文では短篇小説の主人公マンリーケの影のようにちらちらとしか現れてこないはずである。ましてマンリーケは昼よりも夜多く歩む人だから、その影はより希薄なものとなるはずだ。それにもかかわらず、あなたがたにドン・キホーテの影がしばしば目について仕方がないとしたら、それは上で述べたようにこの論文の発生の過程にこの騎士がかかわったからであり、またいわずもがなのことでもあらうがこの人物の偉大さあるいは巨大さのゆえでもある。

(11) よく知られた Mounin (1970) による区別

(12) 本稿で使った *El Quijote* のテキストは Avallé-Arce による版 (1979)

(13) 山田 (1986)

## 2 マンリーケの物語

### 2. 1 コードの形成

本文テキスト中には明言されていたり、されていなかったりするけれど、とにかくこのテキストに対するメタ言語のレベルから主人公の人となりを手っとり早く要約してしまえば、彼は「〈孤独癖のある〉〈夢想がちな〉〈想像力に富んだ〉〈詩人の資質をもつ〉〈若い〉〈城主〉」という意味特徴の束として、あるいはこれら意味素の磁場<sup>(14)</sup>として登場し、この「束」もしくは「磁場」には「マンリーケ」という名が与えられている。少し別の言い方をすれば同じメタ言語のレベルから〈孤独癖のある〉その他の意味特徴は、彼についての「定義」であり、「マンリーケ」はその定義の束への「命名」(名称)とグレマス (Greimas, 1966)<sup>(15)</sup> 風に言ってみることもできるがテルミノロジー上のことは遊びのようなことはこれくらいにして先へ進む。

いずれにしてもこの主人公は、これら意味特徴の「行為のレベル」への投射あるいは実現として、物語の冒頭より通常の人から見れば——テキスト内の他の登場人物たちの眼からすると——突飛、特異、風変りな行動をとることになる。簡単ないい方をしてしまえば、普通の日常語の日本語で言えば、そういう性格の人物であるから変わったことをする。たとえば、城主であるにもかかわらず、かりに戦のラッパが鳴り響いたとしても吟遊詩人の詩を写した半皮紙から眼をあげないであろうほどに詩(集)を耽読しているし、戦の準備や訓練やらで騒々しい城内から抜けだして、<sup>ひとけ</sup>人気のない修道院の廻廊やら橋の上といったところに出没する。かと思えば、燃えさかる暖炉の火に魅せられたまま動かず、月や星を眺めて一睡もしない夜も稀ではない。そしてあれらの光り輝く天体にも修道院長が話してくれたように人(女性)が住んでいるとしたら、その美しさはどのようなものだろうか、と考えたりもする。このマンリーケの

(14) 登場人物を意味素の磁場としてとらえるのは Barthes (1970) の考え方である。

(15) Greimas (1966)

内的モノローグは後のさらにもっともっと突飛な行動を予言もするし、この独白はいわゆるプロット上の伏線の役割を担うことにもなる。マンリーケは独りごとを呟いたりするけれど、まだそこらの子供たちがそのあとをぞろぞろついてくるほどに頭がおかしい、狂っているというわけではなかった。

ここまでで物語の導入部であるⅠが終わりとなる。いわばここまでは作品の『ドン・キホーテ』(*El Quijote*)の第一章に相当するところである。単に相当するというよりも、「月光」と『ドン・キホーテ』はおもしろいほどに重なるといった方がよいかもしれない。『ドン・キホーテ』第一章の「有名なラ・マンチャの郷士ドン・キホーテの人物とその日常について」というタイトルを、ただ人物の名を変えるだけでも、物語「月光」(*El rayo de luna*)のⅠのタイトルにすることができる。「有名な貴族マンリーケの人物とその日常について」という具合だ。

ここで私が言いたいのは、単に物語の進め方の技法としてまず主人公の人物を紹介するという手順そのものが似ているということのみを言いたいわけではない。大好きな狩をやめ、領地の一部を売ってまで騎士道物語を買い集める五十歳の郷士も変わっているが、若い城主の方も確かにずいぶんと「変わり者」である。このあたりまでで、つまりそれぞれの物語の第一章とⅠで、すでに他の登場人物たちには見えないものが少しずつこのそれぞれの主人公には見え始め、後にはそれらがもっとくっきりと輪郭をもったものとして見えるようになってくるのであり、いわばここまでは、つまりそれぞれの物語の第一章とⅠは、そういうものが見えてしまう、そういうふうにものごとを解釈することを可能にしてしまうような個人的なコードを彼らが形成し、完成する段階に当たるのだといえよう。

これから後にも何度も繰り返し言及することになるのだが、ここでごく手短かにいっておけば、ドン・キホーテの場合はそれが「〈騎士道物語〉のコード」であり、マンリーケの場合は「〈吟遊詩人の詩〉のコード」ということになる。目にするもの耳にするものすべてを、要するに「知覚可能な単位」のことごとくを、ドン・キホーテは「騎士道物語のコード」によって解読するし、一方のマ

ンリーケは「詩のコード」もしくはこれらの詩であるとか修道院長のことばの「ないまぜ」によって形成される彼だけに固有の「吟遊詩人の詩のコード」によって、彼が「知覚する単位」すなわち「記号表現」(signifiant)を解読することになる。

そのための、これから先の物語展開のために必須な、きわめて個人的な、従って他の人々とは共有しないコードの形成と完成、いわば「記号論的な飛地」(semiotic enclave)である(美的)個人語<sup>(16)</sup>にも相当するようなものの習得と完成の過程を物語するという点において、このほぼ二百五十年の間において書かれた物語の冒頭は重なるし、主人公の人となりも重なるということになるわけだ。さらにつけ加えれば、この二人の人物のコードの形成はほとんど現実世界とは隔離されたところで、主として書物すなわち読書を通じてなされたということであり、この二人は「読む行為」の快楽を知る人たち、バルト (Barthes) の書名をかりていえば、『テクストの快楽』を知る人たちでもある。

しかしどちらも自らは書物を書こうとはしない。ドン・キホーテは未完におわったある騎士道物語を完成させてみようと、いちどはその気になってみるが、結局自らはペンをとって物語を書かないし、また若い城主にしてもその詩人的な資質から作者によって「詩人」(poeta)と呼ばれもするが書くことに熱心ではない。孤独の中で想像力を解き放ち、幻想にあふれた世界をつくりだすことを愛するけれども、つまり詩的感興を愛するけれども、それらを詩という形式の中に閉じこめたり、つなぎとめたりすることに熱心なタイプではない。幻にあふれる世界の中に身をおくこと、あるいはそういう世界を自身の影のようにひきずって、<sup>ひとけ</sup>人気のない場所を彷徨し、詩的世界にひたることの方を愛した。

ドン・キホーテもマンリーケも、書くことによってテクストの中にとどまるかわりに、書かないことによって、彼らを取りまく世界を物語テクストへと変

---

(16) Eco (1976). p. 272

えてしまう。

すなわち、ここまではコードのできる時であり、コードをもつ時、物語が始まる。

## 2. 2 事物の記号性、月光の記号性

このマンリーケが夏のある夜、月のかかった夜、ソリアの市街を抜け、ドゥエロ川にかかる橋を渡り、もう何年も前に打ち棄てられ、荒れ果てた修道院の廃墟へと歩み入った。

Era de noche; una noche de verano, templada, llena de perfumes y de rumores apacibles, y con una luna blanca y serena en mitad de un cielo azul, luminoso.

(夜であった。夏の、おだやかな、ここちよい香りとそよぎにみちた夜であり、皓々として澄みきった月が、紺青の明るい天空にかかっていた。)

(中略)

La medianoche tocaba a su punto. La luna, que se había ido remontando lentamente, estaba ya en lo más alto del cielo, cuando al entrar en una oscura alameda que conducía desde el derruido claustro a la margen del Duero, Manrique exhaló un grito, un grito leve, ahogado, mezcla extraña de sorpresa, de temor y de júbilo.

(真夜中になっていた。ゆっくりとのぼりつづけた月は、いまや天のいちばんの高みにあり、マンリーケが修道院の崩れた廻廊からドゥエロ川の岸边へとつづく暗いポプラ並木の道へと踏み入ったとたん、彼は叫びを、小さな押し殺した叫びを発した。驚き、怖れ、そして歓喜の入りまじった異様な叫びだった。)

En el fondo de la sombría alameda había visto agitarse una cosa blanca que flotó un momento y desapareció en la oscuridad. La orla del traje de una mujer, de una mujer que había cruzado el sendero y se ocultaba entre el follaje, en el mismo instante en que el loco soñador



de quimeras e imposibles penetraba en los jardines.

(暗がりになったポプラの並木道の奥で一瞬だけ漂ってから、暗闇の中へと消え去った、白く揺らぐものを見たのだった。女の衣の縁飾り。空想とありえぬことを狂おしく夢みる男が、まさに庭園の中へと踏みだしたその時に、その小道を横切って茂みの中へと姿を消した女の衣の縁飾り。)

— ¡Una mujer desconocida!... ¡En este sitio!... ¡A estas horas! Ésa, ésa es la mujer que yo busco — exclamó Manrique; y se lanzó en su seguimiento, rápido como una saeta.

(「どこの誰ともわからない女! こんな場所に! こんな時刻に! 彼女だ、彼女こそ私がさがし求める女だ」マンリーケはそう叫ぶと矢のような早さでそのあとを追いつづけた。)

これがマンリーケと女の最初の「出会い」であり、かくして彼女を求めて探索が始まる。

さてマンリーケに女の衣の縁飾りと見えたものは何だったのか。女と思ったものは、自分がさがし求める女と思ったのは何だったのか。プロットの上では、ここから先の二カ月後にマンリーケが「発見」することになるのだが、われわれは先回りしておく。それは木の間越しにさしこむ月光であった。

これは単なる見間違いとか勘違い程度の「錯誤」ではない。彼にこう見えるのは、こう見えてしまうのは、彼の中に「吟遊詩人の詩のコード」が潜在していたからであり、このコードに基いて、彼が知覚した光（視覚可能な単位としての「記号表現」=signifiant)を、まったく他の人なら思いつきもしないものとして解釈してしまったのである。

さらには彼はこのコードとともに、あるいはこのコードの中に内在させて「理想の女性をさがす」という「探索神話・物語」も所有しており、つまりグレマス (Greimas 1960) にならっていえばこれは「客体を求める主体」という「神

話モデル」<sup>(17)</sup>で分析されうる「物語」なのであるのだけれども、これらが月光を見ることによって、月光を浴びることによって、これらコードおよび「探索物語」が、それ以前の潜在していた状態から一気に顕在化してきて、以後の彼を支配しつづけることになるのである。もちろんこれ以前もそれらは彼を支配していたし、それだからこそ月光を女と読み解くような「心の準備」を知らず知らずのうちに彼の中で進行させてもいたのだし、現にそう読み解かせたわけなのだが、これ以後はこのコードはよりいっそう強固なものとなって彼を拘束し、彼は「吟遊詩人のコード」と「探索物語」の囚われ人となるのである。

上に述べた「月の光」が女の衣に、そして女に、さらにはさがし求める「理想の女性」にまで見えてしまうこと。これは記号の類型のうちの《事物の記号性》ということになる（佐藤，1977）。つまり読みとり手が事物を記号化し、「その記号性は人々の合意による（慣習的・規約的な）ものではなく、たいてい個人的」であるものということになる。<sup>(18)</sup>

マンリーケの場合は「たいてい個人的」という程度のなまやさしいものでなく、きわめて個人的なコードに基く、他人とは共有しない、人々とは断絶してしまっている個人的な美的コード、いわば一種の「記号論的な飛地」(semiotic enclave) (Eco, 1976)<sup>(19)</sup>によって生じる記号性ということになる。ポプラ並木の木の間越しの月光を美しいとか神秘的であるとか思うのはごく一般的な感想でありうるし、またその木の間越しの月光をたとえば「レース地のカーテンの模様に似ている」とかさらにはもう少しマンリーケに近づいて「女の衣の白い縁飾りに似ている（のようだ）」と思うようなことはあるにしても、それを女の衣の縁飾りそのものと見てしまう、さらには「これこそ自分がさがしている女だ」（理想の女性）とまで飛躍し、断定していってしまうと、他の人々はとてもついていけない。矢のような早さで走り去る彼においてきぼりをくわされるしかない。

(17) Greimas (1966)

(18) 佐藤 (1977) pp. 61 - 62

(19) Eco (1976) p. 272

だから彼の解読のコードは〈飛地〉なのであり、この主人公の一連の解読、解釈のプロセスは彼にしかない独自のコードに基いたそれである。そしてマンリーケは後にまた述べることになるが、「直喩の人」でなく「隠喩の人」でもある。これはレトリックとしての隠喩を彼が多用するというような意味でなく、彼の発想が隠喩の形式とよく似ているのだ。そしてこれによって、つまりどう見ても似ても似つかないような二者の間に独善的に類似性を見つけ双方を強引に結びつけることによって、彼の飛地は人々のコードからよりいっそうかけ離れたものであるという実情を示すこととなる。

「あの木の間ごしの月光の模様は、女の人の衣の縁飾りみたいだね」と言ってくれるなら、飛地は飛地でなくなり、孤島であることをやめ、一気に、多くの人々が慣習にしばられながらも相互理解の恩恵にあずかりながら、ひしめきあう大地（共有のコードが君臨し、支配する大地）とつながってしまうのだが、彼は月光を女の衣そのものととらえる（月光＝女の衣）、そして本来の意味である〈月光〉そのものが跡かたもなく消えうせ、〈女〉がすべてを、〈月光〉をおおい尽くしてしまうという逆転した現象がおこってくる。つまりここに見られるのはデノテーションとコンノテーションの間のきわめて特異な関係であるが、これについては後に詳述する。

ところで月光（知覚可能な単位、視覚される光）は、それ本来何も伝えようとしてはいない。従って通常これは記号表現（signifiant）でもなければメッセージ（message）でもない。光の送り手である月は——より「科学的」に言えば月はあくまでも太陽光を反射しているのにすぎないから光の発生源である太陽は、となるのか——いずれにせよどの天体も、地球上に立つ主人公に何も伝達しようとする意図がない。従ってマンリーケのまわりにある、あるいは彼をとりかこむところに発生している記号の現象は、伝達者の意図が存在する「伝達の記号論」でなく、伝達の意図のないところに意味を受信してしまう「意味作用の記号論」の領域内での出来事ということになる。そしてここで起きていることは「発信されてもいない意味を読み取る」<sup>(20)</sup> という現象であり、

(20) 佐藤（1977）pp. 113 - 114.より長く引用をすれば、「人間は、記号という呼称にはあてはまらないような事物や指標からさえ、発信されてもいない意味を読み取る。」

しかもそれが個人のレベルであるにせよ、かなり大規模に起こっているのである。そしてこの意味の読みとりに関与する、あるいは一定の決まった方向へと読みとらせるのが、「マンリーケの物語」では彼に固有の個人的なコードということになる。

そこでこの個人的なコードによる意味作用が通常の「伝達のモデル」からは、どのようにずれてしまっているのか手短かに考察したい。それに際しては、より新しい、また関与する要素の数も多い伝達モデル<sup>(21)</sup>のかわりに、すでに古典的であるが、簡潔でもあり、そしてまだまだ有効でもあるヤコブソン (Jakobson 1960)<sup>(22)</sup> の枠組によって本来のモデルを示し、そのモデルからいかにマンリーケのもつ意味作用モデルがずれ、特殊なものとなっているのかさぐってみたい。

図 1



この図には6つの要素が並んでいるが、本稿で論ずるところに関連するもののみに限定して、ありうるごく普通の伝達を簡略に説明する。発信者はコードに基いてメッセージを作成して受信者に向けて送り、受信者の方はこのメッセージを、発信者と共有するコードによって解読し、両者の間には間違いのない、ズレのない意味が伝達されるはずである。こうしたメッセージのやりとりが起こっているかぎりにおいては、言うまでもなく、これは「伝達の記号論」の枠内でのことである。つまり、繰り返しになるが発信者がコードに依拠して

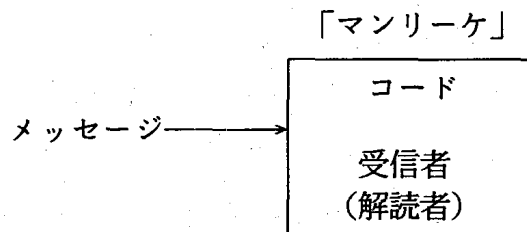
(21) より新しい伝達モデルについての議論はたとえば Eco (1976) 参照。

(22) Jakobson (1960) のモデルは関与する要素としては6つのみであり、この要素のうちのどれを重視するかによって比較的最近の物語理論・研究を分類したものとして山田 (1985) を参照。

メッセージをつくりそれを何らかのチャンネルによって受信者に伝え、受け手は伝えられたメッセージを共有するコードにより解読するということになるわけだ。

ところで一方マンリーケにはどういうことが起こっているのだろうか。彼は知らず知らずのうちに「意味作用の記号論」の陣営に加わった人である。関与するもののみにて略図で示すと。

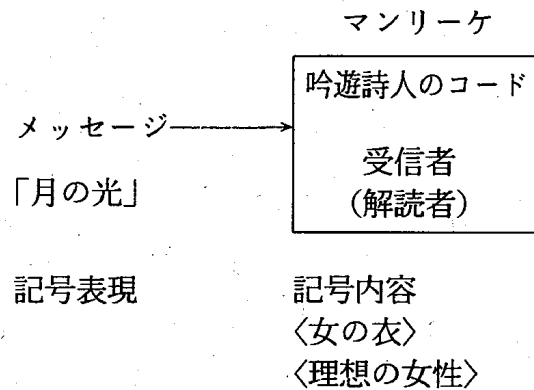
図2



メッセージという語をそのまま用いるのは必ずしも適当ではないかもしれない。なぜなら伝達しようという意図をもった発信者が存在せず、マンリーケにとってのみのメッセージとなりうるからであるが、少なくとも彼にはメッセージに相違ないので、この語をそのまま使うことにする。そして上の「コード」はマンリーケにしか属していない彼のみの独占物であり、「マンリーケ」という呼称（名称）をもった（いくつかの意味素からなる）〈磁場〉の中にとりこまれているので、上図のように「コード」は外にでなく「マンリーケ」の中に入っていることになる。

そうすると先に物語の中で起こったこと、荒れ果てた修道院でマンリーケに起こったことはこうなる。

図3

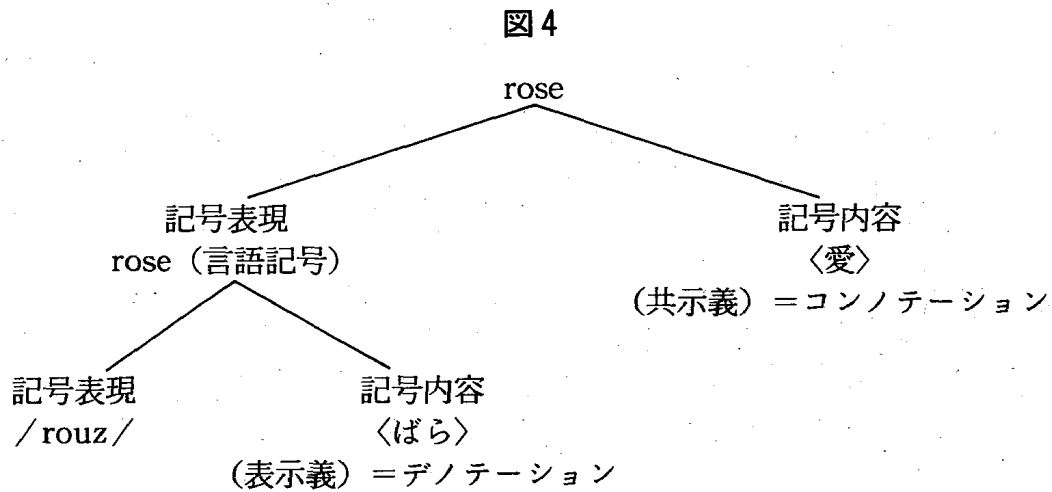


マンリーケは視覚でとらえた知覚可能な単位（月光）を彼独自のコード、記号論的な飛地であるコードに基いて、他人には思いもつかない記号内容〈理想の女性〉として受けとり、これに飛びつき、この記号内容を信じて疑わない。そしてこれ以降はさらにコードに依拠する度合を強め、見るもの聞くものすべてをこれによって解釈し、さらには「探索」という物語をつくりあげるシーケンスのいくつかを自ら生成していくことにもなる。

さて月の光は本来はあるがままの世界では単なる月光にすぎない、つまりデノテーションの世界ではそうであるのだが、マンリーケにおいては、本来の月光の意味とは別に女性という意味が発生しており、ここには個人的なコンノテーションの現象が起こっているというふうに理解してみることもできる。しかしながらコンノテーションがどれほどデノテーションのメッセージをおおってしまっても、それをすべて塗りつぶしてしまうことはない、いくらかのデノテーションの成分は残る (Barthes 1964) はずなのであるのだが<sup>(23)</sup>、ここでは通常ありえないことが起こっている。つまりマンリーケにおいてはコンノテーションの成分がすべてデノテーションの成分をおおいつくしている。月光（デノテーション）は跡かたもなく消え失せ、女性（コンノテーション）のみしかマンリーケには見えない。このマンリーケにおけるコンノテーションについて

(23) Barthes (1964)

はまたくりかえし述べることになるので、とりあえず、わかりやすい例を池上(1983)より引いて、デノテーションとコンノテーションの関係を説明しておく。<sup>(24)</sup>

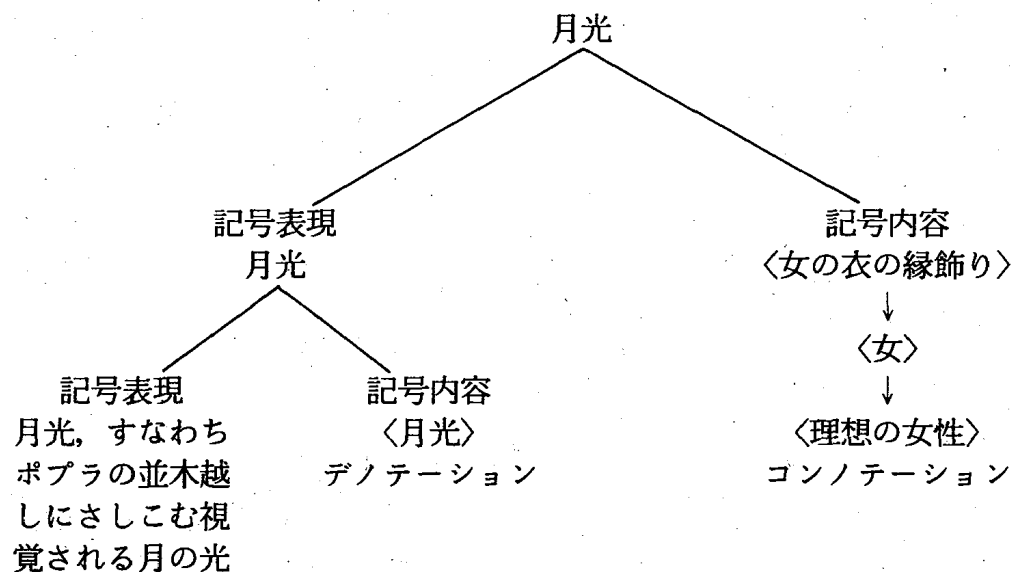


たとえば rose という語は、音声形態として耳で知覚可能な記号表現 /rouz/ をもち、またデノテーションとしては <バラ> をもつが、さらに、もうひとつ高次のレベルで <愛> というコンノテーションとしての意味をもつ。たとえば、「花ことば」で <愛> を意味したりするとか、<愛> をこめて、あるいは <愛> の証しに贈るとかなどである。

そして、

(24) 池上 (1983), p. 22.

図 5



真夜中、荒れ果てた修道院のポプラ並木でマンリーケをとらえた意味作用、そしてコンノテーションはこれ（図5）である。勿論、当の本人はこのプロセスあるいはメカニズムにはまったく気付いてはいない。記号論をいくらかでも知るわれわれが並木道でマンリーケを見舞った現象を第三者として分析すればこうなるということである。つまりマンリーケにはデノテーションとしての〈月光〉はまったく見えておらず、コンノテーションのほうの〈女〉あるいは〈理想の女〉が、このデノテーションをおおいつくし、塗りつぶす、という通常ありえない、意味論上のいわば「奇跡」がここに起こっている。あるいはそういう意味論上の「魔法」の場面が真夜中の修道院の廃墟に現出し、そこにわれわれは立ち会ったことになる。

これもやはり、マンリーケのみに特有な他の人々とは断絶した「飛地」のようにして存在するコードによる解読によってもたらされたものということになる。

## 2. 3 マンリーケのコード

それではこのような他の人々から見れば突飛であったり異様であるような思いこみをさせるような彼のコードとは、いったいどういうコードなのだろうか。そのコードの〈なかみ〉はいったいどんなものからなっているのだろうか。



これまで単に「吟遊詩人の詩のコード」とだけやってきたものの内容にもっとせまってみたい。

勿論このようなコードを自身の内にやすやすと作成し、かつまたひとたびそれが完成されると、それに支配され、拘束される人、いわば自らすすんでコードの囚われ人となってしまうような主人公の性格ないしは内的傾向もこの物語では無視できない。こういう性格の人として創造されているからこの物語も成立しうるわけであるが、これ以上は主人公の性格に立ち入って云々はしない。本稿の目的は主人公の性格論、旧来からある意味での登場人物論ではなく、この物語の記号論的解釈にあるので、彼の性格をでなく、彼を支配するコードについて考察する。

すでに述べたように主として彼のコードは読書によって編みあげられ、作成されていたのだが、彼の読書の傾向を一口で言えば、彼の生きた時代（中世の末と推察できる）<sup>(25)</sup>の詩における大まかにいえば二大潮流であった「武勲詩」と「抒情詩」のうちの後者の方であったと思われる。

ここでは彼が愛読したこの吟遊詩人 (trovador) たちの詩 (cantiga) がどういふものなのかを実際の作品を参照しながら、手短かに論じ、つまり彼のコードの作成にかかわったであろうような詩の中の代表的作品の実際を見、さらにはこれと合わせて、彼を「理想の女性」への探索へと向かわせる彼の中に内在するある種の「神話」についても述べていくことになる。

すでに述べたことになるが、これらコードも「神話」も、月の光を見るまではどうにかこうにか静かにしていた、あるいはひっそりとマンリーケのうちに内在・潜伏していたわけである。つまり一睡もせず月や星を見つめさせるようしむけたり、燃えさかる暖炉の火をじっと見つめているようにそそのかしたりというくらいの働きはしたが、せいぜいその程度のものであった。ところが月光に触れたことにより、一気に噴出し、彼を支配し、拘束し、命令を発する

---

(25) Izquierdo (1987), "la fijación del relato en un determinado tiempo histórico (final del medioevo)", p. 62.

コード、また同様に彼をとりこにする「探索神話・物語」としてはっきり顕在化してくるのである。

ここから以降の物語シーケンスは、つまりマンリーケの行動はすべてコードと探索神話の律するところ命じるところによって、彼自らの手により展開させられていくことになる。従ってまずコードを、ついでこれとともにある「神話」について、以下順に考察していく。

ドン・キホーテが騎士道物語の愛読者であったのに対し、マンリーケは吟遊詩人 (trovador) の詩 (cantiga) を写した羊皮詩をむさぼり読む人であった。彼自身が戦を指揮する城主の身であるにもかかわらず、彼が読むのは吟遊詩人 (juglar) の手になる英雄武勲詩 (cantar de gesta) ではなく抒情的な詩 (cantiga) なのである。すでに述べたようにこの主人公マンリーケは中世の末に生きた人であろうと推察されるので、その時期の読書の傾向、あるいは物語・詩といった文学的潮流をごく大まかに素描しておくことは無駄ではなからう。いやマンリーケのコード作成にかかわった読書を知るためにはどうしても踏んでおかななくてはならない手順であろう。以下の数パラグラフは概括的なスペイン文学史であるけれども、吟遊詩人 (trovador) の抒情詩 (cantiga) については多くの頁をあてている、ガルシア・ロペス (García López, 1961) からの引用になっており、以下引用される個々の作品についての評価、要約などはすべて私でなくガルシア・ロペスのそれである<sup>(26)</sup>。

いったいマンリーケが何を読んでいたのか。ドン・キホーテの場合とちがい具体的な作品名が挙げられていないので<sup>(27)</sup>、不明だが彼の愛読した詩 (cantiga) のジャンルの代表的作品の特徴を列挙してみれば、彼の好んだであろう作品群 (cantigas) の大まかな輪郭は浮びあがってこよう。

たとえば 13 世紀になって誕生するガリシア地方の抒情詩のうち最高のもの

(26) García López (1968), pp. 23 - 36.

(27) 唯一の例外として作品名ではないが、物語のおわりのほうで家臣から「読んでみてはとすすめられる」詩の作者の名 (Arnaldo de Marsán) が挙げられている。

とされている *Cantigas de amigo* は、若い娘が自由な表現の語りによって、恋人の不在を嘆き、そこでは風景が素直な感情の表現の産物として、しかも愛のテーマと密接な関連をもって現れてくる。たとえば海の波、緑の松、牧場、岸辺、鹿、鳥などに向かって孤独の中にある主人公が愛について問いかけをし、そこには、郷愁と神秘性があふれ、甘美で抒情的な雰囲気をつくりだすことに成功した作品である。ガルシア・ロペスはそう判断する。

吟遊詩人たち (*juglares y trovadores*) は、この時代 (13 世紀)、一方で古くからの英雄たちの武勲をたたえる叙事詩を歌いあげ、その一方でさらに加えて恋愛感情とか個人の内面を表現した繊細な感覚の抒情詩を歌い始めており、若い城主のマンリーケは後者の側の、つまりより新しい、あるいは後発の潮流の側の愛読者であったということになる。あえていえば、ドン・キホーテは前者の側の愛読者、つまり武勲詩の伝統の上に、あるいはそこから派生した騎士道物語の愛読者ということになろう。

抒情詩の例をもうひとつだけガルシア・ロペス (1961) によって挙げておこう。それは *Razón de amor* という、現存している作品の中ではカスティリア語 (スペイン語) で書かれた最初の抒情詩 (物語的抒情詩) であり、甘美さをもつ素朴な形式で語られ、バラ、ユリ、スマレの花が咲き乱れる庭での二人の恋人の出会いを物語っている。語り手である「学生」(*escolar*) が「色白でかすかに赤みのさした」(*blanca e bermeja*) おもぎしの娘が恋人の不在を嘆げきながら歩み寄ってくる姿を見る。この場面の女性の描写は、スペイン文学における「最初の女性像」の描写ということになる。繊細で優美なこの詩は、いわば中世の縮小でもあるような、あらゆる洗練された優雅さを備えている。そうガルシア・ロペスは教えてくれる。

さてすでに述べたようにマンリーケがどのような抒情詩 (*cantigas*) の写本を読んでいたのかその具体的作品名は不明だし、少数の例外を除けば現在多くのものは散逸してしまっているので、上に引用したガルシア・ロペスのこれら抒情詩についての判断、評価、あるいは *Cantigas de amor* と *Razón de amor* という代表的な 2 つの詩 (*cantigas*) からマンリーケの好みのテキスト、彼の

「テキストの快樂」を知るしかないわけであるが、ここまでで明らかのように、「恋愛」「恋人の不在」「男女の出会い」という感情や状態や出来事が主要なテーマであり、そしてこれらに不可欠な背景として自然（海、樹木、咲ききそう花々など）がとても大きな役割をもつ。

われわれは物語の作者であるベッケルによって、繰り返し繰り返し主人公のマンリーケが、これらの自然、風景をいかに愛する人であることを告げられもする。果てしなく流れる川を見おろして動かず、鬼火の走る沼のほとりに現われ、自然の草花が自生する修道院の庭園をさまよい、岩に身を寄せて星を眺め、そして月を見つめる。すでに、彼は詩の登場人物のようにふるまい始めている。そうした自然や風景を愛する人であることを物語の導入部でわれわれは告げられている。

ここまでではっきりしたことは、「ラ・マンチャの郷土」の読書傾向とはまったく異なっている、一から十までぜんぜんちがうということである。しかし、にもかかわらず、二人は書かれてあることをまるまる受け入れてしまい、あるいはそれらを信じこみやすい傾向にあり、おのおのテキストの中の世界に夢中になるあまり、読むテキストと外界の境界がぼやけ始め、しまいには外界とテキストが重なり合い、同一化してしまう。そしてとうとう「騎士道物語のコード」や「物語的抒情詩のコード」に支配され、拘束され、コードの囚われ人となるのである。彼らは日々見るもの聞くものすべて「知覚可能な単位」を独自の特異なコードに従って「メッセージ」として受信し、解読し、他の人々には意味をもたないところにも意味を見出す・発生させるということになる。発信者もなく、発信されてもいない意味を、本人たちは「勝手に」「自分の好みに合わせて」（そういう解読しか許容しないコードに基いて）受信するというわけだ。

ところで *Razón de amor* の男女が出会うさまざまな花の咲く庭と、われわれの主人公マンリーケが「女」と出会う修道院の庭には似ているところがない。マンリーケの修道院は廃墟であるが、そこには野生のものを含めて花々が咲き乱れている。つまりマンリーケは自身内に完成したコードによって、写本で読んだことのあるような出会いを、常々そうした出会いに求めている。

たのであろうけれど、月の輝く夜、詩的興奮や感興にとらえられて、修道院の庭の中に踏みこんだ際、とうとう待ちに待った「出会い」の場を得たのである。澄んだ月のかかった真夜中、夏の夜のここちよい香りとそよぎにみちた荒れ果てた修道院のポプラ並木、これ以上は望めないようなおあつらえ向きの劇的かつ詩的な「出会い」の場を得たのである。あるいは自分でその「出会い」を現出させたのである。勿論それは彼のコードによってである。どこかで読んだことがあるのかもしれないような場に、今、彼自身が立った。

このあたりで先ほどから傍らにおいて参照をつづけたガルシア・ロペスの書の扉を閉じて、走りだすマンリーケの後をわれわれも追いかけよう。もうひとたび「出会い」が成就されれば、もういったん「出会い」が現出してしまえば、あとは彼自身の「物語的抒情詩のコード」によって物語がどんどん展開していくことになる。

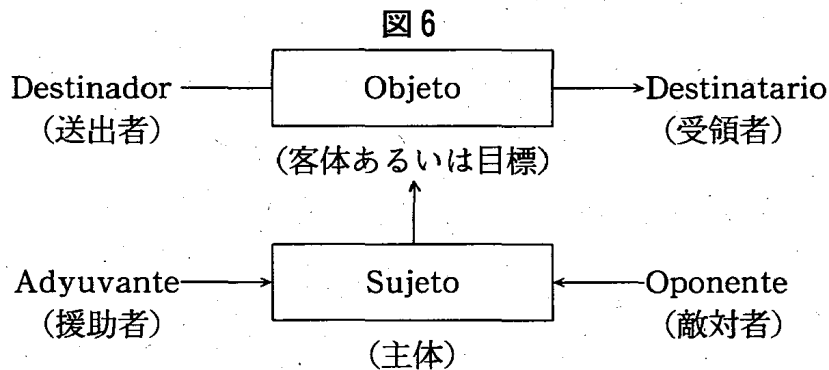
木の枝越しの月光を女の衣の縁飾り、さらにはさがし求めつづけていた女、「理想の女性」と見てしまった以上は、月からの「メッセージ」をそう解読してしまっただけからには、あとはその女性を得るための探索物語がいまやおそしと展開を待つばかりとなった。だからマンリーケは「矢のように」(como una saeta) 彼女を追って走った。

そしてこれ以降、実のところはなんでもない、なんの連続性ももたないばらばらの出来事が、彼の物語コードによって、連続し相関した一連の出来事として、物語シーケンスとして配列されてしまうことになる。彼女というゴール(目標)に向ってすべての出来事が一線の上に緊密な関連をもったものとして配置される。つまり物語内に物語が発生するということになる。後者の物語をおしすすめる人がマンリーケである。

## 2. 4 マンリーケの「探索神話・物語」

これから「連続性のないばらばらの出来事」の世界(デノテーションの世界)と「連結され互いに相関したものとされる一連の出来事」の世界(コンノテーションの世界)とを比較したい。つまりただのばらばらの出来事(A, B, C)がいかにあたかも継続性もしくは連関性をもった一連の出来事(A→B→C)と

して並んでしまうのかを、以下につづく 2. 5 の項で示したいと思う。しかしその前に彼のコードとともに、あるいはそのコードの中であって、彼を支えもし、支配もする「神話」(探索物語)を解明するモデルを考察しておかなければならない。



これはよく知られているようにロシアの民俗学者プロップ (Propp) の「行為の範囲」(sphere of action) という物語 (民話) における登場人物についての概念を発展させたグレマス (1966) の神話モデルの枠組<sup>(28)</sup>であり、すでに記号論および物語理論においては古典の殿堂入りを果し、「物語研究の図書館」には欠かせないものである。60年代から70年代にかけての物語テクストの構造分析など物語研究の発展段階でしばしば使われたモデルであり、隣国のスペインでも上述の時期にはかならずといっていいくらいこのモデルが「文学記号論」や「物語記号論」を標榜する論文において使われてきた<sup>(29)</sup>。そして私もここでこのモデルをマンリーケの探索神話 (物語) にあてはめ分析してしまおうと思うのだが、その前にグレマス自身が示した例によって人類の歴史に現れたいくつかの「神話」(もしくは神話的物語)を説明しておいた方が以下の議論がわかりやすいものとなろう。たとえば古い時代の哲学者が「主人公」となる場合には、

(28) Greimas (1966), なお本稿ではスペイン語版 (1976) を使用。同版, p. 276.

(29) たとえばスペインでの Greimas のモデルによる分析例としては Romera Castillo (1978) など。

主	体	:	哲学者
客	体あるいは目標	:	世界
送	出	者	: 神
受	領	者	: 人類
敵	対	者	: 物質
援	助	者	: 精神

となり、

また同様にマルクス主義のイデオロギーをその運動を推進する人のレベルからみると、

主	体	:	人間
客	体(目標)	:	階級のない社会
送	出	者	: 歴史
受	領	者	: 人類
敵	対	者	: ブルジョア階級
援	助	者	: 労働者階級

というような具合になる。

従ってこのモデルは何らかの探索をテーマに扱う物語や神話には、いくらか単純化ないしは削減化する(reductionist 的)傾向があると批判されるようなことがあるにしても、適用可能なモデルであり、先に述べたようにこれまでずいぶん多くの物語の研究に、たとえばどう考えてもあまり適していると思われないような物語にまで、あてはめられたこともあるが、探索物語の典型であるような「聖杯伝説」などの分析には文句なく理想的なモデルとなる。

このモデルの強みは、というか適用の範囲がひろいのは、あるいは「ひろい」と考えられ、不向きな物語にさえ適用されたことがあるのは(より正確にいうと適用は可能だが、わざわざこのモデルにかけてもその分析がたいして意味をもたないような物語にまで適用されてきたのは)、その「探索」が成功するか否

かなどは初めから関心の外にしているからであり、いわば神話ないしは物語における「願望の矢」がどういう方向を向いているのか、弓がひきしぼられたか、あるいは矢が放たれた時に、そこに関与する者（項・actant）としてはどのようなものが可能性としてありうるのかを単純明快に列挙している点にある。

さて、われわれのマンリーケの物語に戻ると「矢のように」（como una saeta）疾駆して客体（目標）を求める彼の物語には、上のグレマスの「哲学者」や「マルクス主義」の神話に関与してくるほどの多くの項を必要とはしない。彼の神話はこう素描できよう。

表 3

主	体	:	マンリーケ
客	体（目 標）	:	理想の女性
送	出 者	:	運命
受	領 者	:	マンリーケ自身
敵	対 者	:	〔空席〕 あえていえば「彼女」との距離
援	助 者	:	〔空席〕

勿論マンリーケ自身は、求める相手（客体・目標）が実のところはただの「月光」であり、また送出者も「運命」などではなく「月」にすぎないことなどにはまったく気づいてはいない。実際はマンリーケと月だけしか存在しない世界での物語である。それが彼自身の味つけによって、抒情詩を読みふけることによって形成されたコードによって、月の光に照らされた花々の咲き乱れる修道院の並木道での「理想の女性」との「運命的出会い」として眼前に現出してくることになるのだ。

彼は上の表 3 のように分析される物語に支配されている。月の夜の修道院での「出会い」までは、この「物語」もコード同様におとなしく彼のうちに潜在・潜伏していたのだが、——つまりまんじりともせず星や月を眺めたり、燃えさかる暖炉の火を夢みごちで眺めたりするなどの「症状」がすでにみられはしたのだが、——この長い「潜伏期間」を経て、月光の下で修道院でこの「物



語」が彼の意識の最前線に飛びだし、彼の体のすみずみまで支配しつくし、彼は放たれた矢のように月の光のあとを追って走りだしていく。この時にはもうすでに彼は自分の「物語」と月のとりこになっている。そして上のグレマスの「神話モデル」はこのマンリーケの物語のみにとまらず、「不可能な、あるいは遂げられない愛」(el amor imposible)と「理想の女性」(la mujer ideal)というベッケルの追い求めてやまなかった文学的主要なテーマ<sup>30</sup>をも図示するモデルにもなりうるだろう。「不可能な愛を望み、理想の女性を求め、彼女を称える」という彼の詩や物語にくりかえしくりかえし現れるテーマの分析にもあてはめることができよう。あるいはベッケル自身の短い三十四年の生涯も「主体→客体」の間の矢(→)としてとらえることもできるかもしれない。彼は常に、遠くのもの、彼方のもの、あるいは近づきえぬものに憧れ、それを求めてやまない人だった。

## 2. 5 物語シーケンスをつくる人、物語をつくり・動かす人

吟遊詩人の抒情詩により編みあげられ形成されたコードと物語に支配される人物が、ひそかにこういう「出会い」の場を長らく待ちつづけていた。あるいは木の間越しの「月光」をきっかけにとうとう、こういう「出会い」を創造することに成功したというべきか。いずれにせよ「理想の女性」をさがしたい、彼女に出会いたいという願望が、それもなるべく劇的かつ詩的にという条件までついた望みをマンリーケは抱いており、それがとうとう夏の夜のここちよい香りとそよぎにみちた月光に照らされた修道院で成就された。あるいは少なくとも「出会い」のみは成就された、彼女の白い衣の端しか見かけられなかったが、とにかくにも「出会い」だけは成就されたと信じた。そのとたん矢の如く走りだした。ここまではすでに何度かくりかえした通りである。

そして、これ以降はあらゆる出来事が、すべて彼のコードに基いて、あるいは理想の「物語」に合致するように、物語シーケンスとして一線上に並べら

---

(30) García-Viñó (1970) のたとえば“El hombre idealista y la mujer ideal”の章 pp. 177 - 203. を参照。

れていくことになる。その「探索神話」を含有したコードに基き、本来はまったく無関係であるばらばらの出来事が、物語としての体<sup>てい</sup>をなすように関係づけられ、そのたどりつく先は「理想の女性」であるという一本の線上に配置されていく。

すなわちマンリーケは自分で物語をつくる人、コードに基き自分で物語（のシーケンス）を描く人となる。以下、左側の欄に現実の出来事（すなわちデノテーションの世界でのもろもろの出来事）そして右側の欄に彼の思いこみによる出来事（コンノテーション世界での出来事）を列挙して比較し、ただの出来事がこの「詩人」によってどう飾りたてられてしまうのかをみてみたい。

#### デノテーションの世界

(1)ポプラの並木道でゆれる何か白いもの。月光

(2)遠く幾重にも重なる木々の奥に白い形が動く。  
月光

(3)何も<sup>・</sup>ない。

自分自身の足音

(4)風がそよいでいる。

(5)自分自身の足音

#### コンノテーションの世界

(1)女の衣の縁飾り。並木道を横切って女が茂みに消えた。あれは自分がさがし求めていた女。理想の女性。

(2)彼女が消えた所にたどりつき、遠くに見えるあれが彼女だ!

(3)誰<sup>・</sup>もいない。しかしここを歩いていったのだ。枯葉を踏む彼女の足音が聞こえる。

(4)地面や草木にふれる彼女の衣ずれの音が聞こえる。

(5)走っても走っても追いつけないが彼女の足音は聞えつづける。

デノテーションの世界

(6) 木々の間をわたる風のそよぎ、木の  
葉のざわめき

コンノテーションの世界

(6) 彼女が口をきいた! 話した! そう  
思う。間違いない。

風のそよぎや木の葉のざわめきが、  
彼女の話すことを聞きとる邪魔をする。  
(本末転倒が起こっている。つまり「風」と「木の葉のざわめき」を「話声」と聞きちがえておきながら、  
ついでその「風」や「ざわめき」が「彼女の話」を妨害していると思ひこむ。)

(7) 白い光

(7) あそこを彼女がいく。彼女が話したのはどこの国のことばだったのか? わからない。だから、どこか異国のことばだ。

(8) 月光、風の音、自分の足音

(8) 彼女が見える、彼女のたてる物音が聞こえると信じて、追いつづける。

(9) 風で枝がゆれる。

(9) その枝と枝の間を彼女は抜けていった、と思ひこむ。

(10) (単なる砂地の表面の起伏か。)

(10) 砂地に彼女の足跡を見つけたと信じこむ。

## デノテーションの世界

(11)「香りにみちた夏の夜」というこの夜の描写がある。

## コンノテーションの世界

(11)ついで彼女から漂ってくる香気に気づく。

(ここで少しコメントしておきたい。動員される知覚器管が、次第にふえ、「記号表現」が視覚、聴覚、嗅覚によってとらえられ、受信する側(マンリーケ)にとってはその「人物」の存在がますますより具体的なもの、現実感のあるものとしてとらえ始められていく。つまりマンリーケの感覚はますます鋭敏になり、あとは「彼女」の存在をより確定的にするものとしては、「彼女」に触れること「触覚」(皮膚感覚)のみが残されているということになる。さらに言えば「受信される意味は発信される意味より多い(発信量<受信量)」  
「人間は記号という呼称にあてはまらないような事物や指標からさえ、発信されてもいない意味を読み取る」<sup>(31)</sup> という事実の典型的な例がここに見られることにも気づかれるであろう。左側の欄のそっけない出来事に対してのマンリーケの物語的色彩どりにみちた解説を見られよ。)

(31) 佐藤 (1977) pp. 113 - 114

デノテーションの世界

(12) 風が木々をゆする時にあちらこちらで見え隠れする木の間越しの月光。

(13) 「彼女」はその近辺にも、どこにもいない。

(14) ソリアの市街とドゥエロ川が見える。

(15) (たまたま) 月の光に航跡をきらめかせて小舟が全速力で対岸へ、つまり市街へと向かっている。

コンノテーションの世界

(12) 彼女は生い茂る草の中を自分の手からするすると逃げながら自分のことをからかっているのだ。

(13) 長い時間、彼女をさがしつづけるが見つけれない。そこで遠くまで見渡せる岩に登る。

(14) ソリアの市街とドゥエロ川が見える。

(15) 小舟の上に白くてすらりとした姿を認めたと思う。まちがいなく一人の女の姿。修道院で見かけた女、自分の夢みる女性、自分の狂おしいまでの望みの実現。彼女が舟に乗ってどんどん去っていく。

(16) カモシカのように岩を駆けおり、流星のように川にかかる橋へ向かって走る。

舟の接岸する前に橋を渡ったつもりだったが、すでに舟をおりた人の姿はない。

見失ったけれども彼女の家をつきとめたい一心で夜の市街をさまよう。

## デノテーションの世界

(17)市は沈黙の中にある。時折、犬の遠吠え、扉が閉められる音、馬のいななきといった夜のものおとが聞こえるのみ。

(18)大きな石造の館の窓のひとつに、おだやかでやわらかい灯がともっている。その灯は薄い絹のバラ色の掛物を通して、向いの家の暗くて、ひびの入った壁の上に映えている。

(19)実はモーロ人との戦で傷ついた国王の家臣が療養中の部屋であり、看病のため夜通し灯をともしたままだった。館にはこの家臣ドン・アロンソの娘も、妹も妻も、つまりいかなる婦人も住んではいない。

(20)翌朝館からドン・アロンソの従者が鍵束を手に大あくびをしながらでてくる。

## コンノテーションの世界

(17)耳をすましたマンリーケには、すぐ前の人気のない街路の角を折れた人の足音が聞こえたり、背後から人々の話声が聞こえてくるように思う。

(18)まちがない。ここにあの見知らぬ女が住んでいる。彼女はサン・サトゥリオの門から市街へ入り、ここに戻ってきたのだ。とうに夜中をすぎたのに眠らずにいる人の家がある。夜の散策から戻ってきた彼女をおいて、ほかの誰がいったい、このような時刻におきていようか。まちがなくここが彼女の家だ。

(19)そう確信して、狂おしくて幻想的な思いに心を乱され、夜通しまんじりともしず、灯のともりつづける窓を見つめて朝を待つ。

(20)翌朝「家の住人は誰なのか」館からでてきた従者にせきこんで尋ね、マンリーケは左側の欄(19)の事実を告げられる。

## デノテーションの世界

## コンノテーションの世界

彼は足元にいきなり雷が落ちた以上の驚きに打たれるが、ここが彼女の邸ではないことを納得するのみで、彼女の存在そのものについてはまったく疑いもしない。

コンノテーションの世界の連続性、関連性の一部が、つまり自分が作りあげた物語シーケンスの一部が、ドン・アロンソの従者の「非情な」(デノテーションの世界の事実を告げる)ことばによって打ちくだかれたのであるが、しかしながら彼のコードによって(あるいは彼の物語によって)創造された彼女の「存在」であるとか、彼自身のコードや物語そのものを脅かすところには至らない。マンリーケはとにもかくにも一度はこうしてコードへの脅威となりかねない事実を突きつけられても、しのぐことはできた。

後に彼自身が「発見」する事実とは異なり、デノテーションの世界からやってきた従者のあくびまじりのことばは、マンリーケのコードの崩壊へと及ぶような突破力、破壊力をもたない。したがって夢のごく一部、ほんの表皮、核にははるかに及ばない表皮に影響を受けただけであり、彼の夢も物語も探索の対象としての「彼女の存在」もコードもまったく脅かされはしない。

いきなり雷が足元に落ちたとしてもこれほどのショックを与えなかったろうと描写されるけれども、それはほんの一瞬の幻滅であり、彼の物語シーケンスを縫いあげる糸のほんのほころびであり、マンリーケはまた「元気」に挫けることなく、眼をらんらんと輝かせて彼女の探索をつづけることになる。

その間、自分の内で、つまり「吟遊詩人の抒情詩のコード」あるいは彼の「個人的な美的コード」によってますます彼女を理想の女性へと変えていく。彫刻家が満足いくまで粘土をこね直し、はりつけ、けずりとり、彼のイメージの中にある像へと近づけ完成させていくように、マンリーケは彼の空想ののみやへらやこてを使って理想の女性像を完成させてしまう。

曰く。瞳の色は青、なぜならばその瞳の色が好きだからであり、髪の色は黒く、かつまた漂うがごとく長くなくてはならず、背が高く、すらりとしている。彼女の声はポプラ並木の葉にそよぐ風のようにやわらかく……その他。そして彼女はマンリーケ自身が考えるように考え、彼が好むものを好むし、同じものを憎むような人、つまり自分の内面の写し姿のようでもあり、自分の分身でもあるような女性……こういう彼にとっての女性の理想像をソリアの街路から街路へと彼女の探索をつづける過程で完成させてしまうのである。

月光のほんの一瞬のきらめきが、いまやかくのごとくのとてつもない変身をとげたのである。

ところで物語が急転回する前に上の表で対照した出来事にいま一度戻ろう。左側の欄は何の関連性もないそれぞれにばらばらで別々の出来事の列挙である。単なる時間的継起というつながりしか、つまりどれが前に起こりどれが後で起こったのかという事実のみしかないのであるが、右側の欄ではそれらがひとつひとつ分ちがたく結びついた物語的なシーケンスとして連続して起こっていく。つまりマンリーケのもつ「恋愛抒情詩」のコードおよび彼の掲げる理想の「物語」によって、「彼女」というゴールをもった一本のはっきりとした目的と方向をもった糸でつなげられ、縫いあげられていくのである。彼を支配するコード、月光を浴びて以来彼を動かしつつける顕在化したコードによって、すべてが一本の糸でつなげられ、本来なんら関係のない出来事が一連の「論理的」関連をもったものとして解釈されてしまうのである。彼は自らのうちにあるコードおよび「理想の物語」に合致するように、物語（のシーケンス）をつくることにせさせとはげむのである。

すなわち左側の欄が、単なる出来事、あるがままの自然や風景、月や風や、たまたま川を渡る舟というデノテーションの世界の出来事であるのに対して、右側の欄は左側の出来事が彼固有のコードによって解釈され、並べられたコンノテーションの世界、あるいは大げさにいえば「コンノテーションの宇宙」であるといえよう。これはきわめて私的なマンリーケだけの宇宙、他の人々のコードとは断絶して飛地のように存在する彼のコードによって描かれる宇宙と



いうことができる。

そしてマンリーケの中では左側の世界の出来事を、右側の宇宙の出来事がおおってしまっているのだから、つまり本来の事実ではない、作りだされた思いこみによる架空の「事実」がすべてをおおいつくしてしまっているのだから、彼においては通常ありえないデノテーションとコンノテーションの間の現象が起こっているということになる。この点についてはすでにマンリーケが「月光」を「女」と断定してしまう現象を分析する際に述べたことの重複になるのだが、再度繰り返す価値のあることなのでもう一度述べておく。

すなわちコンノテーションがどれほど幅をきかせたとしても何らかのデノテーションの成分は残るはずであるが、<sup>(32)</sup> ここにはまったくデノテーションのかけらも残ってはいない。コンノテーションがデノテーションを塗りつぶすという意味論上、記号論上の一種のありえない「奇跡」が出現しており、この大胆な「魔術」を現出させたのがわれわれの主人公マンリーケということになる。しかもコンノテーションの世界の出来事をストーリーという一本の糸で縫いつけていくのだから、この人は手におえないほどの夢想家、驚くべき人物ということになる。この点では彼は「才智あふれるラ・マンチャの郷土」にも比肩する人物であろう。

さらにこれもすでに述べたことの繰り返しとなるが上のコンノテーションと関連するのでもう一回繰り返しておくと、マンリーケは徹頭徹尾「隠喩の人」である。彼は直喩を使って「AはBのようだ」と言わずに、「木の間越しにもれる月光は婦人の衣の縁飾りのようだ」と言わずに、常にただちに「A=B!」と飛躍し、断言し、かつそれをレトリックとして楽しんだりするかわりに、つまりことばで遊ぶかわりに、まるまる本気でそう信じこんで疑わないのである。しかも彼はAの側を消し去るのである。そういう意味での限定をつけた「隠喩の人」であり、彼のコンノテーションの世界では、AとBの類似性に基く隠喩

---

(32) Barthes (1964)

のうちの「A は B である」という、本来「主人公」であったはずのたとえられるべき側の A があとかたもなく消去され、たとえを担う側の「傍役」もしくは「引立役」の B の群のみがひしめき合い、それはそれは奇怪な世界ということになる。つまり彼は A を消去する、あるいは彼の眼の前から A はかき消え、B のみしか残らないという「魔法」を知らず知らずに行なっているのである。だから彼の前から「月光」(A) は消え、彼には「女」(B) だけしか見えないのである。

むろんこれも彼のコードのなせるわざなのだ。彼はレトリックとしての隠喩を楽しむとか、さまざまな思いがけない既知の類似性に基かないような隠喩をレトリックとして試してみる<sup>(33)</sup>というような「詩人」の粋をはみだして、日夜さまよいつづける外界で、絶えず  $A=B!$  と断定し、そしてあろうことか A を消去し、B のみが存在すると信じこんでしまう、あるいは B だけが存在すると主張してゆずらない人なのである。

こういう彼の傾向はわれわれに再びドン・キホーテを思いださせもする。ドン・キホーテは街道で宿屋をみかけた時、「宿屋が城に似ている、城のようだ」と直喩で言ってくれば、あるいはそういう直喩の領域にとどまる発想をしてくれば、誰にも迷惑をかけることもないのだが、「 $A=B!$ 」「宿屋=城!」と隠喩的発想からなる飛躍と断定をしてしまい、しかも A である宿屋をなんと消去してしまうのだから、人々を混乱させる。また有名な風車の冒険の時にしても同様である。「風車=悪い巨人」と同じ発想と断定と消去法で、槍をかまえて突撃し、大怪我をする。「デノテーションの世界」から「現実の世界」から手ひどいしっぺ返しをくう。

若い城主もラ・マンチャの老いた郷土も同じようにそして同程度にこの意味での「隠喩の人」であり、またそれぞれが同時代の他の人々によって受け入れられるコードとはかけ離れた、断絶した「飛地」のようなコードにすがって生

(33) 隠喩についての種々の議論は詳しくは佐藤 (1978)「第 2 章 隠喩」pp. 79 - 111. を参照。

き、またそのコードによってそれぞれが好みの物語的シーケンスを現出（生成）させもするということところまでもよく似ている。

つまり、従来漠然と言われているように、ドン・キホーテにしても、マンリーケ同様に、単なる「狂気の人」ではない。他の人々、つまり彼の同時代人とコードを共有せず、記号論的飛地のようにして存在する彼独自のコードを所有し、それに依拠して行動しているのである。従ってその行動は、いわゆる「狂人」の支離滅裂な行いとは、はっきり一線を描くする、あくまでも独自のコードにのっとってなされる、彼なりの一貫性と整合性をもった一連の確信的な行動なのである。

そこに完成された法則と、何もののにも脅かされない一貫した体系、彼の崇高なる法典（コード）を見ることもできよう。

そうでなければ、スペインの一地方の片田舎の狂った老人の奇行を物語るだけの滑稽譚でしかないなら、その（田舎という）地方性も、「それほど前のことではない昔」という限定された時間性の枠をも、突破し、打破し、われわれが「普遍性」とか「永遠性」と呼ぶようなものへ近づいていくような歩みを取り始めることもなかったろう。この点についてはことさら私が力説しなくとも、すでに多くの先達が主張してきた通りであり、また何百年もの歳月を経た後に、遠く離れたこの島国において次のようないくらかパセティックにさえ響く声が聞かれることもなかったろう。

『ドン・キホーテ』は、あらゆる理想主義を否定しうる酷薄な眼によって書かれた理想主義の挽歌であり、同時に讃歌でもあり、そこには夢想とその挫折、また理想と現実の背反という、人間における最も根源的な問題が、驚くべき豊饒さと客観性をもって投入されている。<sup>(34)</sup>

「再び言うが、生きるとは何ものかを信じることであり、多かれ少なかれドン・キホーテになることであろう。ひとつの夢想のゆえにひたむきに生

(34) 磯田 (1964), p. 16.

きたドン・キホーテの姿は、おそらく人間存在の最も純潔な象徴たるを失わないのである」<sup>(35)</sup>

ドン・キホーテを論ずることが目的ではない本稿でなぜこのような引用をしたのかといえ、それは、よりはるかに小さなスケールにおいてであるにせよ、「月光」の物語にも、つまり今回のわれわれの主人公マンリーケについても、言えることなのだからである。たとえば、「月光」に傾倒するガルシア・ビニョーのような評論家なら、上に引用した文中の「ドン・キホーテ」という固有名詞を「マンリーケ」にかえたとしても異を唱えないのではないだろうか。それどころか賛同するかもしれない。

しかし、ドン・キホーテとマンリーケの二人の間にも決定的な違いはある。

一方のドン・キホーテが幾多の試練にもかかわらず、繰り返し繰り返し自身のコードを脅かされるにもかかわらず、何度も挫けかけ、幻滅しかけるが、いずれ結局は物語のおわりにはコードが崩れ去るにしても、最後の最後までこのコードを守りつづけ、そして微笑と満足のうちに死んでいくのに比し、若い城主の方はこの後に訪れる一回きりの幻滅でそのコードを守る術もなく、つまりスペインの高名な文学者、評論家マダリアーガ (Salvador de Madariaga 1926) が呼ぶところのドン・キホーテの「内部の城」(su castillo interior)<sup>(36)</sup>に相当する彼自身の「内部の城」を守ることができずに、ただ茫然として城の崩壊を眺め、物語の終焉を迎えることになる。

## 2. 6 「内部の城」

マンリーケは彼女の姿を追い求めてソリアの市街をさまようがその行方は杳として知れない。そしてある夜、はじめてそしてたった一夜だけ彼女を見かけた場所へ、修道院の廃墟へと出かけていく。彼女も自分と同様に気まぐれで孤独と神秘を愛し、夜の静寂の中で廃墟の間をさまようのが好きなのかもしれな

(35) 磯田 (1964), p. 127.

(36) Madariaga (1926), 本稿では (1978) の版を使用。"la seguridad de su castillo interior", p. 112.

いのだからと考えて。すでに最初の「出会い」から二か月経っていた。彼の中で愛はつづるばかりだった。そしてとうとう「発見」へと至る。

二か月前と同じ場所。彼の中のコードがはっきり顕在化し、彼を支配し、彼を動かし始めた場所。そこへ彼は戻ってきた。

その夜はこう描写される。

- (1) La noche estaba serena y hermosa; la luna brillaba en toda su plenitud en lo más alto del cielo, y el viento suspiraba con un rumor dulcísimo entre las hojas de los árboles.

(夜はおだやかで美しかった。月は天のいちばんの高みで力の限り光り輝き、風は木々の葉の間を甘美なささやきとともにそよいでいた。)

マンリーケは修道院の廻廊にたどりつき、柱列越しにあたりを見まわすが人の気配はなかった。そこを離れ、ドゥエロ川へとつづく暗いポプラ並木の道へ歩み入ろうとした時、彼の口から歓喜の叫びが飛びだした。

- (2) Había visto flotar un instante y desaparecer, el extremo del traje blanco, del traje blanco de la mujer de sus sueños, de la mujer que ya amaba como un loco.

(白い衣の裾を、夢想しつづけた女の、もうすでに狂おしいほどに愛している女の白い衣の裾を、それが一瞬漂い、消え去るのを見たのだった。)

- (3) Corre, corre en su busca; llega al sitio en que la ha visto desaparecer; pero al llegar se detiene, fija los espantados ojos en el suelo, permanece un rato inmóvil; un ligero temblor nervioso agita sus miembros, un temblor que va creciendo, que va creciendo, y ofrece los síntomas de una verdadera convulsión, y prorrumpe, al fin, en una carcajada, en una carcajada sonora, estridente, horrible.

(走る、走る、彼女を追って。彼女が消え去るのを見た場所にたどりつく。しかしそこに達するやいなや彼は立ちつくし、愕然とした眼で地面を見すえる。しばらく微動だにせずにいる。軽いふるえ、いら立ちを示すようなふるえが、

彼の四肢をゆする、ふるえは次第に大きくなり、大きくなり、ついにまぎれもない痙攣の兆しを見せ、そして彼はいきなり高笑いを始める、あたりに反響する、かん高い、ぞっとさせるような高笑いへと突入する。

- (4) Aquella cosa blanca, ligera, flotante, había vuelto a brillar ante sus ojos; pero había brillado a sus pies un instante, no más que un instante.

Era un rayo de luna, un rayo de luna que penetraba a intervalos por entre la verde bóveda de los árboles cuando el viento movía las ramas.

(あの白いもの、ひらひらと身軽で、ふわふわ漂う、白いものが、いま一度、彼の眼前で光り輝いた。しかし一瞬、ほんの一瞬だけ彼の足元で光り輝いたのだった。

月光だった。風が木々の枝をゆする時に、時折、木々のつくる緑の丸屋根の間からさしいる月光だった。)

われわれはいま「メッセージ」の虚偽が暴かれ、それがもはや「メッセージ」でもなんでもない唯の視覚可能な単位である「月光」にすぎなかったという場面に、一人の人間にとっての「メッセージ」が打ち碎かれた場面に、立ち合ったところだ。そしてこれはそれだけにとどまらず、その「メッセージ」の解読をもたらした彼固有のコードまでも、こなごなに破壊してしまったようだ。月光の下の廃墟に響く彼の狂ったような高笑いがなによりもそれをはっきり物語る。

ドン・キホーテはその長い長い物語の中で何度もこうした場面に遭遇して、彼のコードを脅かされてはのりこえていく。それは彼を支えるコード（騎士物語のコード）、つまり彼の「内部の城」が、防御の高い壁や深い堀で幾重にも守られた堅固な城だからである。ある場合にはドン・キホーテにとっては、このコードはこれこれこういうことが騎士物語の中に前例としてあったらどうか、騎士物語のジャンルからはみだしてしまうようなことを自分はしていないだろうかと参照しつつ、その是非を問い、かくあるべき（騎士たるべき）ための拘

束や命令を求めるためのコードである。そしてその一方で同時に、なんでもないありふれた日常的な出来事を騎士物語の中にいかにもありそうなシーケンスのように飾りたて——多くの場合は、その出来事と騎士物語中の出来事の上に彼が見いだす一方的な思いこみによる類似性に基づいて、前者の出来事の上に後者の出来事をおおいかぶせて、前者を消去してしまい、後者の出来事のみが可視のものとなるという形をとる——それらシーケンスを生成したり、接続しつづけるような創造的側面までも備えた「内部の城」であり、コードである。幻想を生む城、そして強固に守られた城である。

ところがわれわれの今回の主人公マンリーケは、メッセージの虚偽が暴かれるやいなや——自分でそれを「発見」するやいなや——その一回きりの躓きで、メッセージ本体そのものにとどまらず、そのメッセージの解説をもたらし、また日常的なありふれた出来事を物語シーケンスとして配列してきたコードそのものまでが一気に崩壊してしまうのである。

彼の「内部の城」はドン・キホーテの「内部の城」よりはるかに脆弱である。これはドン・キホーテが長い物語を維持するためにそういう強固な城（コード）を物語の仕掛けとして必要とし、マンリーケの物語は短篇だからそれを必要としなかったという、物語の物質的大小、長短にかかわることではない。二つの違う個性ということになる。それが問題なのである。まして、どちらが人間的にすぐれているかなどという問題ではない。あくまでも二つの違う個性ということなのである。同じようにして自らある種の独自のコードを作成し、日々遭遇するさまざまな出来事をそれによって解説し、またそれら出来事を物語的「連関性」や「論理的帰結」をもったシーケンスとして、そのコードによって配列し直すところまでは同じであっても、一方は一回きりの幻滅によって、たちまち覚醒してしまい、やすやすとコードそのものまでが崩れ去り、他方はそうした困難を何度も克服する。ほとんど「冒険」の数だけ克服する。どちらの場合も最終的にはコードが崩壊し、どちらもコードの囚われ人から解放されるのだけれども。しかし囚われている時の方が幸福であり、喜びがあったのかもしれないけれど。

あるいはマンリーケとドン・キホーテの間に横たわる、上に述べた相違は、二人の愛読するテキストのちがいによるものなのかもしれない。詩を愛する精神と散文（物語）を愛する精神のちがいによるのかもかもしれない。詩の精神と散文の精神はずいぶんと隔っているはずである。マンリーケのような一瞬のきらめきを尊ぶ精神——たとえば現代スペインの代表的詩人 Aleixandre の詩の一節をかりていうなら、“Entre dos oscuridades, un relámpago”（二つの暗闇をのあいだに、稲妻の閃光）<sup>(37)</sup>と人の生をとらえるような精神、またそういう表現に魅せられる精神——と、これに対して、老いた郷土を支え、その志を持続させ、時には退屈にしか見えない日々を生き抜いていく力を尊ぶ、精神の違い。これがコードの崩壊を前にしての、「内部の城」の落城という危機にさらされる時の、二人の主人公の相違なのかもしれない。散文のことは歩行であり、詩はことばの舞踏である、というヴァレリイの有名な比喩にならって言えば、これは歩行しつづける人ドン・キホーテと踊りつづける人マンリーケのちがいのなか。踊る人はすぐに息が切れるのだろう。

かくしてマンリーケはメッセージが虚偽であると知ると、コードも失い、そして154頁から159頁にかけて示した表の右側の欄の「コンノテーションの世界」の出来事も必然的に、もはや信じられなくなり、——つまり「理想の女性」を追い求めるという彼の「探索神話・物語」をも失い——彼は「デノテーションの世界」で生きていくしか道はなくなる。彼は「コンノテーションの世界」を奪われた、あるいはコンノテーションの世界から追放された詩人ということになる。こうなると詩人はもはや詩人ではありえないだろう。科学者の語る科学のことはコンノテーションは不要でも、より正確に言えば、これが欠落している方が理想的な「科学のことは」であるけれども、詩人の詩のことはにはデノテーションと合わせてコンノテーションも必要なのであり、そして後者の成分もしくは要素こそが詩を詩たらしめるものであることはこれまで

(37) Aleixandre の詩のタイトルおよびその一節, “Entre dos oscuridades, un relámpago”, Aleixandre (1977), pp. 119 – 120.



多くの人たちが主張してきた通りである。

こうなってしまうと、生来の詩人の資質をもつマンリーケはただ茫然とするのみである。

## 2. 7 「時制」をめぐる脱線

さて、その後のマンリーケの日々を語る前に、少し脱線をしたい。先に 165 頁に (3) として引用したパラグラフについてである。この部分は、直接話法の中、および作者のベッケル自身が顔を出して物語について短い注釈をするプロローグとエピローグを除けば、いわゆる地の文で唯一現在時制の使われているところである。より正確に言えば、以下につづく物語についての短いコメントをするプロローグ、主人公の紹介を一通りおえ、「さあここから (物語が) 始まりますよ」と読者に合図を送り、作者がプロットの発端を告げる箇所 (p. 237)、および「現在」のソリアと物語の主人公の時代の風景・建築物を比較するため、あるいはそれらが「現在」もかわらぬものであることを伝達するために必然的に作者がその描写の中で使わざるをえない「現在時制」(p. 238, p. 240 などの数か所)、そして最後に作者が姿をみせてしめくくりのコメントを述べるエピローグを除けば、とっておきの「現在時制」である。つまりこの物語の中における主人公のあまたの行為、動作、反応、感情を描写する中で、唯一選択された「現在形」なのである。ことばに鋭敏な詩人ベッケルのえらんだ唯一とっておきの現在時制であるのだ。

そしてこの “El rayo de luna” 「月光」には「月影」という翻訳 (『緑の瞳・月影』高橋正武訳、岩波文庫) があるのだが、ここでベッケルが一回だけ使った「とっておきの」現在時制は無視され、すべて過去形「— た」に訳出されている。すなわちここは主人公がついに「発見」に至る物語の上でもきわめて重要な場面であり、池上 (1986) で紹介されている考え方によれば、この現在時制、すなわち「歴史的現在」は次のようなケースの典型的なものとして理解されうる。

……「内的評価の手法」は、ある出来事を「前景化」(foregrounding) する一方、出来事は背景化 (backgrounding) するという形をとる。いわ

ゆる「歴史的現在」の使用も、語られる出来事に対する語り手の「内的評価の手法」の一つとして捉えることができる。(つまり「歴史的現在」の形で提示される出来事は、通常の過去時制で提示される出来事に対して「前景化」——従って、後者は相対的に「背景化」——されているわけである。)<sup>(38)</sup>  
(傍点引用者)

つまり翻訳「月影」にみられるようにここを過去形に訳出してしまうと、ベッケルがせっかく意図した前景化 (foregrounding) が背景 (background) へと押し戻され、背景の中へと、他のものと均質なものとして塗りこめられてしまうことになる。

ここで問題がでてくる。かなり重要な問題であり、またあらためて別の機会に論ずることになると思われるので、ごくごく手短かにふれておく。このような「前景化」を「内的評価の手法」としてもつようなタイプの印欧語のテキストを和訳する際に、翻訳者は「日本語の語りのテキスト」におけるように、あるいはそれに準じたように過去形と現在形を比較的「気ままに」ないまぜにしたり、あるいは今われわれが問題にしている場合のようにわざわざ原作者が「とおきの」現在時制 (歴史的現在) を唯一使ったところまで過去形として訳出してしまうまでの自由があるのか否か。

翻訳権を取得すれば、和訳に際して翻訳者は時制についての選択権も同時に取得できるのだろうか、原作者が指定した時制をかえる権利をもてるのだろうか。文学テキストでは、特に重要な問題となろう。

原作者の選択した時制が、日本語に訳される時にこうむる影響としては——すなわちそのまま移しかえられる場合を除いて——だいたい次の二つのようなケースが考えられよう。

(1) あくまでも翻訳されたテキストが「日本語の語りのテキスト」として不自然ではないように、すなわち日本語のテキストとしての結束性、完結性、あ

(38) 池上 (1986) p. 64.

るいはさらに芸術性を求め、これを優先させる考え方。従ってその際には日本語として不自然ではない時制の選択が訳者によって意識的になされよう。少し長くなるが、翻訳者ではなく、意識的に「芸術性」を求める実作者の立場からの「日本語の時制」についての証言をひとつ引いておこう。

私はまた途中で文章を読みかえして、過去形の多いところをいくつか現在形になおすことがあります。これは日本語の特権で、現在形のテンスを過去形の連続の間にいきなりはめることで、文章のリズムが自由に変えられるのであります。日本語の動詞がかならず文章のいちばん後にくるという特質（倒置法を除く）によって過去形のテンスが続く場合には「……した」「……た」「……た」という言葉があまりに連続しやすくなります。そのために適度の現在形の挿入は必要であります。<sup>(39)</sup>

そして(2)、特にそうした意識もなく単に原作者の使用する時制を無意識のうちに無視して、日本人固有の現在形、過去形がないまぜとなったテキストへと変化させてしまう場合。単にこの(1)、(2)の両者は意識をしてであるか無意識であるかの違いだけであり、実際のところは訳出されたテキストは時制のみについてみればたいしてかわらないものとなっているかもしれない。この「月影」という翻訳テキストがどちらのケースなのか断じることはできないが、随所で原作者の使用する時制を無視して、たとえばパラグラフの最初の一文のみを過去形（——た）にして、あとには無徴の現在形がつづく（原書ではすべてが過去時制）という池上（1986）で指摘されている「日本語の語りのテキスト」における時制の特徴がそのまま反映されている。

しかしかりに日本語の語りのテキストの結束性を求めるとしても、それがはじめから日本語で語られるテキストであるのならともかく、原作者がはっきり選択し、指定した時制を無視してまで、求められるべきほどの結束性とは私には思えない。とりわけここで問題にしている唯一の現在形、とっておきの「歴

(39) 三島（1973），p. 152.

史的現在」による出来事の「前景化」というような重要なところを、過去時制に移行させて、訳してしまうのは納得のいかないところだ。これはもしかすると、私の長年の恩師であり、言語学者であり、日本人・アメリカ人などに豊富なスペイン語の教授歴をもつフェリス・ロボ先生の感想（「日本人は過去時制が好きですね」）とも重なるところかもしれない。

たとえば“Juan y María van al cine”という現在時制の文をなぜ日本人の学生はまだ過去時制を習ってもいないうちから「フアンとマリアは映画館へ行きました」と訳してしまうのかという疑問である。この無意識の過去時制の選択と、「とっておきの」現在時制までも過去に訳してしまうというのは、どこかでつながっているのかもしれない。

つまりわれわれは日本人は出来事が起こる（起こっている、起こった）、いずれにせよ、何かの出来事が世界の中に場所を占める（tener lugar）という事態を前にすると、それを過去形で語ってしまわないと、事実として実際にあったこととして安心できなかったり、事実として定着できない、事実として報告できないのではないかという思いこみや不安があるのではないだろうか。

たとえばバス停にいて「あゝ来た」対“Ahí viene”（現在時制）という風に同一の簡単明瞭な事実を報告する際にも、瞬間的にもう違う時制を選択してしまっている。また標準的な（スペイン本国の）スペイン語における¿Qué pasa?（現在時制）対日本語の「何があったの?」も参照。

だからつまり、物語において重要と思われるところほど、その出来事を強調したければしたいほど、まちがいなく起こったのだと訴えたいときほど、日本語の語りのテキストでは過去時制を選択してしまうというようなことになるのだろうか。「—た」「—た」あるいは「—だった」「—だった」という文末が連続することになるのだろうか。それがマンリーケの「発見」の場面のスペイン語の現在時制が過去時制へと日本語のテキストでは塗りかえられた理由なのだろうか。それともただ訳者の文体上の好みでしかないのだろうか。

しかし物語的世界は日本語においては過去時制でしか語れない、あるいはその時制を優勢にして、それを中心に据えてしか語れない、と考えるのは誤解で

あるように思える。たとえばかなりの程度強固な物語的世界をうちたてることに成功しているように思える丸山健二の一連の小説は、(一例に『ときめきに死す』を挙げておこう) 回想シーンなどの当然の過去形を除けば、すべてが実況中継のような現在形で統一されている。この人は無意識のうちに、かそうでないのか、とにかく過去形が優勢、大勢を占める日本の文学(物語)テキストの語りを背景化し、自らの物語を現在形を使用することによって前景化しようとしているのかもしれない。

## 2. 8 コードの崩れる時、物語のおわる時

さて「時制」をめぐる思いのほか長い脱線になってしまったが、マンリーケはどうなってしまったのか。その後のマンリーケの運命に戻ろう。

エピローグで数年後のマンリーケはおよそ次のように語られる。(なお以下の二つのパラグラフの時制はこの論文を書く私の語る要約という語りの中にある時制であり、ベッケルの時制でないことを念のため。)

マンリーケは自分の城の中のゴシック様式の大きな暖炉のそばから離れようとせず、うつろな落着つかない眠つきをしたまま、まわりの人々が何を話しかけてもうわの空だ。

「若いのだから一人きりでいたりせずに愛する女をさがしたらいいではないか、そしてその娘から愛されれば幸福にもなれよう」と母から言われると「愛だって! 愛は月光だ」と答える。また家臣から「お目覚めください、武具に身をかためられ、旗を高く掲げさせてくださいませ、ともに戦にまいりましょう。戦の中には栄光があります」と話しかけられると「栄光だって! 栄光は月光だ」と返答する。これではまわりの人々は手のほどこしようがない。またあれだけ愛読していた吟遊詩人の詩をすすめられても、いまや「いらぬ、いらぬ」と拒否してしまう。

- (5) No quiero nada...; es decir, sí quiero: quiero que me dejéis solo ... Cántigas..., mujeres..., glorias..., felicidad..., mentiras todo, fantasmas vanos que formamos en nuestra imaginación y vestimos a nuestro antojo, y los amamos y corremos tras ellos, ¿para qué?,

¿para qué? Para encontrar un rayo de luna.

……「いらぬ、いらぬ、何も欲しくない……欲しいものといったら、一人きりにしておいて欲しいだけだ。吟遊詩人の詩……女たち……栄光……幸福……何もかも嘘だ、虚しい幻影どもだ、われわれの想像の中でつくりあげ、われわれの気に入ったように飾りつけ、そしてわれらはそれら幻影を愛し、その後を追って走る。何のために？ 何のためにか？ 月光と出会うためにだ。」

そしてこの物語の最後は作者のベッケル自身（「私」）によってこう締めくくられる。

(6) Manrique estaba loco; por lo menos, todo el mundo lo creía así.

A mí, por el contrario, se me figura que lo que había hecho era recuperar el juicio.

（マンリーケは狂った、と少なくとも彼のまわりの誰もかもが皆そう思った。しかし私はまったく逆に、彼のしたことはほかならぬ、まさしく理性を取りもどしたということだったと思うのである。）

確かに口を開くたびに何もかもを「月光だ」「月光である」と言っていれば、まわりの人たちには狂人としか見えないであろう。このマンリーケは、われわれの先の用語法でいえば、コンノテーションの世界を奪われ、あるいはその世界を追放され、デノテーションの世界へ、つまり科学や理性が支配する世界へ送還されてきた人物であり、その送りかえされた世界から振りかえって見れば、彼の追いつづけていたのはコンノテーションの世界でのただの幻影だったということになる。あるいはコンノテーションの世界を現出させもし、彼の出会うさまざまな出来事を物語風にあるいは抒情詩風に解説させもしたコードが消失した、彼の「内部の城」が崩壊した、と言ってみても同じことだ。コードが、「内部の城」が、ガラガラと音をたてて崩れ落ち、その残響の中でマンリーケはいつまでも茫然としたまま「……は月光だ」と繰り返している。

これは言うまでもなく理性の世界へ戻った喜びを語るなどということではなく、よくおわかりいただけるだろうが、理性のみがあるいは「科学的」ことばのみが支配する世界の味気なさ、夢のなさ、素気なさ、やりきれなさを、諦めをこめて語り、つぶやく、この詩人の最後の隠喩なのである。「詩は月光だ」「女たちは月光だ」「栄光は月光だ」「幸福は月光だ」

詩人の資質をもつ男がそれとははるかに隔った世界へ追放されてしまった。「メッセージ」の虚偽が暴かれた、あるいは「理想の女性」を手に入れられなかったというだけでなく、自らを支える大地であったコードが崩れ落ちたのだ。

その男が最後に使う隠喩はまわりの人々を驚かし、おびえさせもする。なぜならそれは既存の誰もが認めるような類似に立脚しない独自の隠喩であり<sup>(40)</sup>、それをつづけざまに発するからである。しかも結びつける対象が「月光」となれば人々は彼を狂ったと思ってしまう。

この人はコンノテーションの世界から追放されたにしてもやはり詩人なのである。その表現において省略、断言、飛躍、そして隠喩でおし通す。自分のことばをパラフレイズしたり注釈しない。かりにこのマンリーケが、教室における教師のようにあるいは新聞記者とかテレビのニュース番組のアナウンサーかなにかのように相手とのコミュニケーションに重点を置いて、「それがなぜ月光なのか」とか「いまなぜ月光なのか」を説明でも始めたらぶちこわしだ。

たとえばこんな具合に——「実のところは、こんな話があったんだけど、ある夜、あそこの修道院で、月のきれいな晩だったんですが、そこのポプラ並木で、この世のものとも思えない美しい女の人を見かけて、どうしてもちゃんと会いたい一心で、そのあとを追いかけたんだけど、どうしても追いつけないし、見つけれなかった。結局2カ月かけてさがしましたね、それが彼女、と言っておきますが、彼女を一度だけ見かけた修道院へ、同じような月夜の晩に、も

(40) 先の(33)の(注)同様「隠喩」についての種々の議論は佐藤(1978)「第2章」を参照。

しかしたら会えるかもしれないと思って出かけていったんですね。そしたら彼女の白い衣の裾が以前と同じように漂うのが見えた。そこでその場所へ駆けつけると、何のことはない、なんとそれは、その正体は木の間越しにさしこんで、揺れる月光だった、と。こういうことがあったわけです。だからここで言いたいのは、人が追い求めるものは結局これと同じようなもので、栄光にしても、名誉にしても、幸福にしても、理想の女性にしても、それから詩にしても、手に入れてみれば、と言いますか、あるいは、その傍にたどりつき、近づいてその正体を間近に見てみれば、さっきお話しした月光の例と同じで、なんのこともないものでがっかりしてしまう。その意味で栄光も名誉もどれもこれも月光だと私は断言してしまっているのですがおわかりですか。要するに、はじめ幻惑し、後で幻滅させるものとでも言うておけば、おわかりいただけるんじゃないでしょうか」

こんな長ったらしい駄弁をろうしてパラフレイズすれば、彼の言わんとするところは通じるかもしれないし、あるいはもっと短く、単に「月光」というところを「はかないものだ」とでも言いかえておけば、母や家臣たちを驚かしたり、おびえさせたり、あるいは自身が狂人扱いされることもなくすんだのであろう。しかし今となっては彼には人から理解されることなどもうどうでもよい。もうここまでくるとコードは失せても彼の存在そのものが飛地と化してしまっている。

たとえば上のような無駄口をもまじえたような長ったらしいパラフレイズをすれば、母や家臣たちは彼の言わんとすることを是認しないまでも言わんとする内容は理解しただろうし、彼を狂っているとは思わなかっただろう。それどころか、人（男）が追い求めるものに対してずいぶんと鋭いアナロジーを働かせる人物だとすら思ったかもしれない。しかしいまや自分自身の存在そのものが飛地と化してしまったマンリーケは、長いパラフレイズや他人との相互了解をするためのことばの選択などを一切拒否してしまう。コンノテーションの世界を追放された詩人は、コンノテーションなしのより一層孤立した世界の中へ閉じこもってしまうしかないのだ。



そう考えると、プロローグにおけるベッケルのことば“lo que puedo decir es que en su fondo hay una verdad, una verdad muy triste”（私が言えるのは〔この物語の〕その底にはある真実が、きわめて悲劇的な真実があるということである。）というコメントがより意味を深め、よりいっそうの重さをもって響いてくると思えるのだ。

ここしばらくのあいだつきあってきたマンリーケの想像力に影響されてだろうか、ふとこんな推測を試みたくなる。この若い城主が年老いて死ぬとしたら、死の床でやはり「月光」とつぶやいて死ぬことになるのだろうか。ちょうどオーソン・ウェルズ (Orson Welles) の映画『市民ケーン』(Citizen Kane) の主人公が、最後のことば (last word) として「薔薇の蕾」(rosebud) と死の床で一言つぶやいて死んでいったように、マンリーケは「月光」とつぶやいて死んでいくのだろうか。映画の中で結局レポーターたちにはこのことばの意味はわからない。「馬の名か」「女の名か」といろいろ推測してみるが、彼らには最後の最後まで何もわからない。

つまり彼らの手には記号内容 (signifié) なしの記号表現 (signifiant) だけしか残らず、レポーターの一人が“I don't think any word can explain a man's life.”とつぶやき、主人公以外の登場人物の誰にもそれとは気づかれぬまま、幼いケーンが愛用した“ROSEBUD”の文字と「薔薇の蕾」の絵模様入りの櫛が、あまたのガラクタとともに焼かれてあげるもうもうとした黒煙の中で映画は終わる。仮にケーン氏にとってのそのことばが、それを解読できなかったが故に“I don't think any word can explain a man's life.”とレポーターから断じられるものであるとしても、われわれ観客はそのことばの意味も主人公がそのことばおよび櫛にもつ愛着も理解できる。またマンリーケにとっての「月光」ということばは上のレポーターのことばをもじれば“the word that can explain everything”ということになる。

そしてそれぞれの物語と映画の主人公以外の登場人物たちにとっては、「月光」も「薔薇の蕾」もその意味を理解できない、不可解なことば、ということになる。つまり人々は記号表現 (signifiant) を知覚するけれど、それは手に入

れるけれども、それに対応する記号内容 (signifié) を見つけられない。どちらの語もそれぞれの物語を解くために、理解するために、まぎれもなく決定的に重要な語、すなわち「キー・ワード」であるが、一方が物語のタイトルにその「ことば」をそのまま選んで「月光」としたのに対し、他方がその「ことば」のかわりに『市民ケーン』としたのは、この異なる媒体（ことば vs 映像）を使う二人の作者（作家 vs 監督）の「ことば」に対する感覚のちがいの反映でもあるのだろうか。

詩人、ベッケルはどこまでも「ことば」にこだわり、映画人、オーソン・ウェルズはどこまでも映像という媒体を通じて一人の「市民」像を描きたかった。突拍子もないと思われかねない両者の比較はここで切りあげるが、しかしながら時として媒体を越え、時代を越え、あるいは旧来のジャンルを越え、表面的には物語としてまったく別個に見えるものが手を結び合うということは十分にありうることであろう。

たとえば一例だけあげておくと、本稿でとりあげたベッケルにおける「不可能な愛、あるいは成就されぬ愛」(el amor imposible) と「理想の女性」(la mujer ideal) という彼の主要なテーマ<sup>(4)</sup>を前面に押しだしていくと、この「月光」の物語と、ボルヘス (Borges) の唯一の恋愛小説と本人自身が言う「ウリーカ」(Ulrica)、またジョージ・ルーカス (George Lucas) の映画が、「白い色」を媒介にしつつ——月光の白、雪の白、車の白——思いがけず結びついたりもするが、思わせぶりととられても仕方のないような書き方はさっさと切りあげ、また別の機会にでもとりあげることにして、本稿の結びへと一気に向かおう。

### 3. 結 び

ここで最後にこの「月光」の物語のプロットをふりかえっておく。カラー

---

(4) ベッケルにおけるこの主要なテーマは、たとえば García-Viñó (1970) pp. 177 – 203 の考察を参照。

(Culler, 1975)<sup>(42)</sup> は、スコールズ (Scholes, 1982)<sup>(43)</sup> やチャットマン (Chatman, 1978)<sup>(44)</sup> らによってしばしば構造分析や物語理論あるいはナラトロジー (Narratology) の立場から格好の分析の対象としてとりあげられてきたジョイス (Joyce) の短篇「エヴリン」(‘Eveline’) を論ずるに際して、プロットを成立させるためには(冒頭と結末の間に)「対立」(opposition) あるいは「論理的発展性」(logical development) が必要であると述べているが、この「月光」にも、そしてこの作品の主人公マンリーケの影のようにしてここまでしばしば登場してきたドン・キホーテの物語にも、このプロットを成立させるための論理が働いている。

まず「月光」についていうならば、物語の冒頭には主人公のコード形成 (code-making) があり、それが結末には崩壊する。ドン・キホーテも騎士物語を読みまくり、自らのうちに(他の人々とは共有しない飛地のごとくの) 彼のみに固有のコードをつくりあげ、最後はこれが崩壊する。「テキストの快楽」を知っていた人が、そこにひたっていた人が「テキストとの別離」をするといってもよいかもしれない。吟遊詩人の詩を写した羊皮紙に読みふけていたマンリーケは物語の終りでは、それらに見向きもせず、またドン・キホーテもすっかり騎士道物語が嫌いになって、姪にむかって「騎士道物語が好きな男とは結婚するな」という意味の遺言をするほどだ。

「コード形成→コード崩壊」, 「コードの囚われ人→コードからの解放」, 「幻影→覚醒」, 「コンノテーションの世界→デノテーションの世界」, 「狂気→正気」, 「願望→諦観」, 「楽園→追放」, 「希求するものをもつ至福→その喪失」, 「夢→現実」, 「幻想→幻滅」, 「テキストの愛好者→テキストとの別離」などなど。さまざまな立場や思い入れから、物語の冒頭と結末の関係(「対立」あるいは「論理的発展性」) にこのような「命名」をすること

(42) Culler (1975)

(43) Scholes (1982), pp. 87 – 104.

(44) Chatman (1978), 主なところで p. 93, pp. 140 – 143 など。

ができよう。<sup>(45)</sup> いずれにしてもプロットの枠組だけを簡単に示そうとすれば、このように命名されうる冒頭と結末の間の関係を、どちらの物語の中にも見出すことができる。

さて本稿は、「物語」ではないのだけれど、書きだしてみると、予定していたものよりはるかに長いものになってしまったので、カラーの物語プロットについての考えにならって、すっきりとしめくくってしまいたいと思う。まずその「論理的発展性」についてならうとすれば、本稿の冒頭でちょっとふれた「ベッケルはカスティリアの詩人かアンダルシアの詩人か」という小さな論争は、「ベッケルはスペインの詩人である」と至極あたりまえに発展させて、統合させてしまおう。そして冒頭と結末の「対立」についていえばこうなる。

われわれは本稿にはドン・キホーテはマンリーケの影のようにしかちらちらとしか現れないはずであると述べた。ましてマンリーケは昼よりも夜多く歩く人だからその影はより稀薄なものとなるはずであるとも述べた。しかしここまでおつき合いいただき、かつまた二人の主人公といくらかでも親しくなっていただけではすでにおわかりになったのではないかと思うが、ここまで読みすすんでこれたら、私がこう言ったとしてもとんでもないことを言っているとは思われないのではないだろうか。冒頭の表明を逆転させ、こう言ってしめくくろう。

ドン・キホーテはマンリーケの影なのではない。マンリーケこそがドン・キホーテが投げかける巨大な影の中に佇む人物なのだと。そしてその影に呑みこまれた他の多くの文学上の登場人物たちの中から、マンリーケの輪郭がいくら

---

(45) 私の恩師であり、Cervantes や Lope de Vega などの研究家である Jaime Fernández 先生は、『ドン・キホーテへの招待』という著書に「夢、挫折そして微笑」というサブタイトルをつけておられるが、これもやはり物語の冒頭と結末の間にみられる「対立」あるいは「論理的発展性」に着目しての命名であるということができよう。しかしながら「夢→挫折」というような「二項間の対立」とせずに、「そして微笑」と付け加えられたところに、先生の『ドン・キホーテ』への愛着も、またこの作品の読み方も、さらにはそのお人柄もしのばれるように思う。

なりともよりくっきり浮ぶとすれば、それは彼が愛した「月光」のなせるわざなのだ。

### (引用文献)

- Aleixandre, V. *Antología poética*. Madrid: Alianza, 1977
- Alvarez Quintero, S. y J. "Semblanza de Gustavo Adolfo Bécquer" 1937, *Obras completas de Gustavo Adolfo Bécquer*. Madrid: Aguilar, 1981. Decimotercera edición.に Prólogo として所収。pp. 15 - 36.
- アリストテレス『詩学』(筑摩書房)〔世界古典文学全集第十六巻〕, 1966, pp. 8 - 57.
- Barthes, R. "Eléments de sémiologie", Communications, 4. 1964, in *Le degré zéro de l'écriture*, Paris: Gonthier, 1965 (渡辺淳・沢村昂一訳『零度のエクリチュール』に「記号学の原理」として所収, みすず書房, 1971, pp. 85 - 206)
- Barthes, R. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.
- Barthes, R. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
- Bécquer, G. A. *Obras completas*. Madrid: 1981. Decimotercera edición-segunda reimpresión.
- Bécquer, G. A. *Leyendas*. Madrid: Cátedra, 1987. Edición de Pascual Izquierdo. Segunda edición.
- Borges, J. L. *Narraciones*. Madrid: Cátedra, 1980. Edición de M. R. Barnatán.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, I, II. Madrid: Alhambra, 1979. Edición, estudio y notas de Juan Bautista Avallé-Arce.
- Chatman, S. *Story and Discourse*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.
- Culler, J. "Defining Narrative Units". *Style and Structure in Literature*.

- Ed. R. Fowler. Oxford: Basil Blackwell, 1975, pp. 123 – 142.
- Eco, U. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1976. (池上嘉彦訳『記号論 I・II』, 岩波書店, 1980)
- Fernández, J. *Invitación a «Don Quijote»* 『ドン・キホーテへの招待: 夢, 挫折そして微笑<sup>ほほえみ</sup>』 柴田純子訳, 西和書林, 1985.
- García López, J. *Resumen de historia de las literaturas hispánicas*. Barcelona: Teide, 1968. Cuarta edición.
- García-Viñó, M. *Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer*. Madrid: Gredos, 1970.
- Greimas, A. J. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse, 1966. Versión española, *Semántica estructural* Trad. A. de la Fuente. Madrid: Gredos, 1971
- 池上嘉彦「言語学と記号論」, 『講座・記号論 言語学から記号論へ』 川本茂雄他編, 勁草書房, 1982年, pp. 1 – 36.
- 池上嘉彦他『文化記号論への招待』 有斐閣選書, 1983年
- 池上嘉彦「日本語の語りのテキストにおける時制の転換について」, 『語り — 文化のナラトロジー・記号学研究 6』, 日本記号学会編, 東海大学出版会, 1986年, pp. 61 – 74.
- 磯田光一『殉教の美学』 冬樹社, 1964年。
- Jakobson, R. “Linguistics and Poetics”, *Style in Language*. Ed. T. A. Sebeok, Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1960, pp. 350 – 377.
- Madariaga, Salvador de, *Guía del lector del Quijote*. Madrid: Espasa-Calpe, 1926. 本稿では 1978 年の版を使用。
- 丸山健二『ときめきに死す』 文芸春秋, 1982年。
- 三島由紀夫『文章読本』 中公文庫, 1973年。初出は 1959年。
- Mounin, G. *Introduction à la sémiologie*. Paris: Minuit, 1970. Versión española. *Introducción a la semiología*. trad. C. Mauzano. Barcelona: Anagrama, 1970.

Pérez-Rioja, J. A. et al. *Bécquer y Soria. Homenaje en el primer centenario de su muerte*. Madrid: C. S. I. C. 1970.

Romera Castillo, J. "Teoría y técnica del análisis narrativo" *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Talens, J. et al. Madrid: Cátedra, 1978, pp. 111 – 152.

佐藤信夫『記号人間』大修館書店, 1977年。

佐藤信夫『レトリック感覚』講談社, 1978年。

Scholes, R. *Semiotics and Interpretation*. New Haven: Yale University Press, 1982.

シクロフスキー, ヤコブソン, エイヘンバウム他, 『ロシア・フォルマリズム論集』新谷敬三郎, 磯谷孝編訳, 現代思潮社, 1971年。

高橋正武『緑の瞳・月影』(ベッケルの Leyendas と Narraciones の中より 14 篇を訳したもの) 岩波文庫, 1979年。

山田真史「探偵小説あるいは変形した民話の物語」『シニフィアンス: 意味発生の現場 記号学研究 4』日本記号学会編, 北斗出版, 1984年, pp. 197 – 214.

山田真史「物語テクストの研究」『海外言語学情報 第3号』太田朗/フェリス・ロボ編 大修館書店, 1985年, pp. 54 – 62.

山田真史「ラ・マンチャの命名する男」小樽商大『人文研究第72輯』, 1986年, pp. 295 – 323.

文献ではないが, 他に「引用したテクスト」としてビデオ・ソフト, Welles, O. *Citizen Kane*, 『市民ケーン』, RKO, 1941, Sony Home Video Library.