

ロマンセの構造分析
—ROMANCE DEL EMPLAZADO を例に—

山田真史

ROMANCE DEL EMPLAZADO

Para Emilio Aladrén.

¡Mi soledad sin descanso!
Ojos chicos de mi cuerpo
y grandes de mi caballo
no se cierran por la noche
ni miran al otro lado,
donde se aleja tranquilo
un sueño de trece barcos.
Sino que, limpios y duros
escuderos desvelados,
mis ojos miran un norte
de metales y peñascos,
donde mi cuerpo sin venas
consulta naipes helados.



Los densos bueyes agua
embisten a los muchachos
que se bañan en las lunas
de sus cuernos ondulados.
Y los martillos cantaban
sobre los yunques sonámbulos
el insomnio del jinete
y el insomnio del caballo.



El veinticinco de junio
le dijeron a el Amargo:
-Ya puedes cortar si gustas
las adelfas de tu patio.
Pinta una cruz en la puerta
y pon tu nombre debajo,
porque cicutas y ortigas
nacerán en tu costado,
y agujas de cal mojada
te morderán los zapatos.
Será de noche, en lo oscuro,
por los montes imantados,
donde los bueyes del agua
beben los juncos soñando.
Pide luces y campanas.
Aprende a cruzar las manos
y gusta los aires fríos
de metales y peñascos.
Porque dentro de dos meses
yacerás amortajado.



Espadón de nebulosa
mueve en el aire Santiago.
Grave silencio, de espalda,
manaba el cielo combado.

El veinticinco de junio
abrió sus ojos Amargo,
y el veinticinco de agosto
se tendió para cerrarlos.
Hombres bajaban la calle
para ver al emplazado,
que fijaba sobre el muro

su soledad con descanso.
 Y la sábana impecable,
 de duro acento romano,
 daba equilibrio a la muerte
 con las rectas de sus paños.

Federico García Lorca

0.

García Lorca のロマンセをテキストにして、その構造分析を試みる。ロマンセはスペイン詩における一つの形式であるが、本論ではその鑑賞や批評よりも、詩的テキスト内に見られる言語形式の構造の分析にもっぱら重点を置く。そのような分析の例としては、他に Baudelaire のソネット *Les Chats* をテキストにした Jakobson, Lévi-Strauss による研究、また Dylan Thomas の “*This Bread I Break*” を論じた Leech の論文などが代表的なものとして挙げられるが、本論もそうした一連の試みに沿ったものとして意図されている¹⁾。

1. テキストの構造

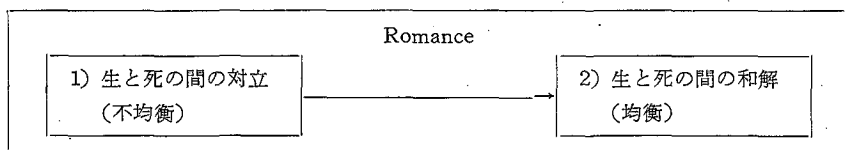
Diaz-Plaja の言を待つまでもなくこの詩のテーマは「予告された死」である²⁾。あるいは Lara Pozuelo のように「恐るべき予言の成就」と言いなおしてもかまわない³⁾。従ってこのロマンセの中には生と死という二つの世界の相克が見出される。しかしながら、この相克はロマンセの最後までつづくわけではない。Eich の指摘するとうり、「死ぬことによって生と死の間に和解と均衡が実現される」からである⁴⁾。このことは、言語学の対立と中和の概念を比喻

- 1) R. Jakobson, C. Lévi-Strauss, “Les Chats de Charles Baudelaire,” *L'Homme* 2 (1962), pp. 5-21. G. Leech, ““This Bread I Break”-Language and Interpretation,” *A Review of English Literature*, II (1965), pp. 66-75, reprinted in *Linguistics and Literary Style*, (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970), pp. 119-128.
- 2) G. Diaz-Plaja, *Federico García Lorca* (Madrid: Espasa. Calpe, 1954), p. 137.
- 3) A. Lara Pozuelo, *El adjetivo en la lírica de Federico García Lorca* (Barcelona: Ariel, 1973), p. 108.
- 4) C. Eich, *Federico García Lorca, poeta de intensidad* (Madrid: Gredos, 1970), p. 121.

的に応用して、次のように言い直してみることもできる。ロマンスの最後のエストロファのコンテクストにおいて、はじめのコンテクストに存在していた生と死の間の対立の中和がなされている。つまり、生と死の対立に始まったロマンスは、やがて両者の対立の中和、解消をみておわることになる。

物語テキストのプロットを構成するためには冒頭と結末部の間に logical development が必要であるということは何人かの物語記号論の研究者によって指摘されていることである⁵⁾。たとえば、民話や探偵小説を例にとると、物語の冒頭の lack が liquidate されること、また同様に disequilibrium が equilibrium に至ることなどがプロットを構成するためには最低限、必要であると言うことができよう⁶⁾。この logical development の概念は、冒頭に引用したロマンスの構造の中にも見出される。ロマンスは二つの段階からなっている。まず、1) 生と死の対立 (disequilibrium・不均衡)、それから次に、2) 生と死の間の和解 (equilibrium・均衡) である。Logical development という概念のみに注目すると、このロマンスの中には、物語的なプロットが含まれているともいえる。

図示すると：



ロマンスの構造は1)と2)の二つの段階からなっており、矢印はこのロマンスが展開していくにつれての logical development の方向を示している。すでに述べたように、このような不均衡から均衡への発展は民話など物語テキストのプロットにもしばしば見出されるものである。たとえば、「誰かがタブーを破

5) たとえば J. Culler, "Defining Narrative Units," *Style and Structure in Literature*, ed. R. Fowler (Oxford: Basil Blackwell, 1975), pp. 123-142 において展開される logical development と opposition に関する議論を参照。

6) A. Dundes の指摘によると、多くのアメリカ・インディアン の民話は disequilibrium から equilibrium への発展のみから成り立っている。A. Dundes, *The Morphology of North American Indian Folktales*, (Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1964), p. 61.

り、川の神の怒りにふれ、洪水となる」(不均衡)、「英雄が現れ、川の神と知恵くらべをして負かし、洪水をおさめる」(均衡) というような単純なプロットが考えられる。こうした logical development に Propp や Dundes は move という語を与えている⁷⁾。このロマンスにも同種の move がある。このロマンスでは駆使されている隠喩、換喩、また collocative clash などの言語的操作によって、このようないわばプロットの構造 (つまり move) が見えにくい、やはり背後には単純な民話などとも共有するテキストとしての同一構造がひそんでいると言えよう。

対立という概念に再び注目すると、これは 1) の段階の中のみに見出されるものでなく、ロマンス全体の中にもうひとつ別の対立があることがわかる。すなわち、「生と死の間の対立」(不均衡) VS 「生と死の間の和解」(均衡) というより大きな対立である。1) の「生と死の間の対立」はロマンスの導入部および前半にのみ支配的なものであり、すでに述べたように結末においては中和、解消される。一方、上で指摘したより大きい対立の方は、ロマンス全体のレベルに支配的なものである。すなわちこのロマンスでは冒頭と結末が不均衡 VS 均衡という形をとって対立をなしているのである。さらに言うと、この不均衡はジプシー el Amargo が生きている時間に、均衡の方は彼に死が訪れる時間に重なっていることがわかる。

2. Cohesion

ロマンスの底には上でみた構造がひそんでいるわけであるが、この構造がどのようにテキストの表層に実現されているのか。上でみた冒頭と結末の間の構造的な対立が言語のレベルにはどのように実現されているのか。

文学テキストの分析においては、Halliday や Leech らの指摘するとうり cohesion は重要な概念となる⁸⁾。まず grammatical cohesion に注目してみると、次の点に気づく。ロマンスでは導入部にあたる 4, 6, 10, 13 の各行では現

7) V. Propp, *Morfologija sakazki* (Leningrad: Academia, 1925); 英訳版 *Morphology of the Folktale*, trad. L. Scott. rev. L. A. Wagner (Austin: Univ. of Texas Press, 1968), p. 92, また Dundes (1964), p. 61 を参照。

在時制が選択され、結末部の 47, 49, 50, 52, 57 の各行はすべて過去の時制に限定されている。作者によるこの二つの時制上の選択を切り離して論じても意味をなさない。二つの選択はロマンセの中ではっきりとしたパターンをなしている。さらに人称に注目してみると、冒頭には、*mi soledad, mi cuerpo, mi caballo, mis ojos, mi cuerpo* と一人称が選択され、結末では *sus ojos, se tendió, su soledad* と三人称が選択されている。この二つの人称の選択も上の時制の選択と同様に明確なパターンをなしている。

現在時制は一人称と結びつき、過去時制は三人称と結びついて使われている。(現在時制+一人称) VS (過去時制+三人称) というパターンが使用され、前者は文法で言うところの時空間的言及における“thisness”に後者は“thatness”に属している⁹⁾。この“thisness”と“thatness”という対立概念に吸収されるそれぞれの時制・人称の選択は、ロマンセの冒頭と結末の間の構造的対立を反映したものと言えよう。つまり、ジプシー el Amargo の苦渋にみちた生の時間を描出する時には“thisness”が、その静かな死を語る時には、“thatness”が、というように文法レベルにおける対比がとられている。あるいは、narration のレベルの問題としてとらえ、視点の転換があると言ってもさしつかえない。冒頭では el Amargo の視点が、結末では García Lorca 自身の視点が、語りの仕掛けとして選択されており、この視点の転換は二つの異なった対立する時間の描出の仕方と呼応しあっている。

Lexical cohesion はロマンセの中ではより顕著なものである。このテキスト内に現れてくる語彙素およびシンタグムを概観すると、それらは三つの言語場を構成している¹⁰⁾。まず 1) vida (生) に属するグループ、2) muerte (死) に属するグループ、そして 3) noche (夜) に属するグループである。

8) M. A. K. Halliday, “The Linguistic Study of Literary Texts,” *Proceeding of the IX th International Congress of Linguists*, ed. H. G. Lunt (The Hague: Mouton, 1964), pp. 303-305. Leech (1970), p. 120.

9) “Thisness,” および “thatness” の概念については、Leech (1970), p. 121 を参照。

10) 言語場 (lexical field) は本来、語彙項目のみを問題にするが、本論ではその概念を拡張し、シンタグムまでも含めて対象にしている。本来の意味での lexical field については、J. Lyons *Semantics I* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1977), p. 268 参照。

1) Vida: この言語場の clasema は [vida] である¹¹⁾。

“abrir sus ojos” = 語彙素 “nacer” に等価。

“soledad sin descanso” = García Lorca は el Amargo の生をこのシンタグラムで表現。

2) Muerte: この言語場の clasema は [muerte] である。

“cicutas y ortigas nacerán en tu costado” = El Amargo が死ぬことの比喩的表現。

“Aprende a cruzar las manos y gusta los aires fríos de metales y peñascos” = 「死の予告」を比喩的に示すシンタグラム。また語彙素 metal は García Lorca にとって死との密接な関連にある¹²⁾。

“yacer” = [muerte] という sema をもつ。

“amortajado” = [muerte] という sema をもつ。

“tenderse” = 「死」についての遠曲語法。

“cerrar sus ojos” = 「死」の遠曲表現。

“el emplazado” = [muerte] という sema をもつ。

“soledad con descanso” = García Lorca は el Amargo の死をこのシンタグラムで表現。

“muerte” = sema [muerte] をそのまま実現した語彙素。

ついで、noche の言語場を問題とする。このロマンセにおいては三番目の言語場 noche は、vida の言語場に含まれると言いうる。というのも、ロマンセの語るところでは、El Amargo の生は夜の中でのみ展開していくからだ。その証拠に El Amargo が死んで以後は noche の言語場に属する語彙素はまったく現れない。Vida の言語場に含まれると言いうるこの noche の言語場を構成するものは以下である。

3) Noche: この言語場の clasema は [noche] である。

11) Clasema については、A. J. Greimas, *Sémantique structurale* (Paris: Larousse, 1966) 西訳版 *Semántica estructural* (Madrid: Gredos, 1976), p. 75 以下の議論を参照。以後、引用はすべて西訳版による。

12) R. Xirau, “La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca”, *Federico García Lorca*, ed. Idelfonso-Manuel Gil (Madrid: Taurus, 1973), pp. 343-352.

“ojos chicos de mi cuerpo…no se cierran por la noche”=このシンタグラムは“insomnio”という語彙素にコンデンセートしうる¹³⁾。

“un sueño de trece barcos”=[noche] という sema をもつ。

“desvelados”=[noche] という sema をもつ。

“las lunas”=[noche] という sema をもつ。

“sonámbulo”=[noche] という sema をもつ。

“insomnio”=[noche] という sema をもつ。

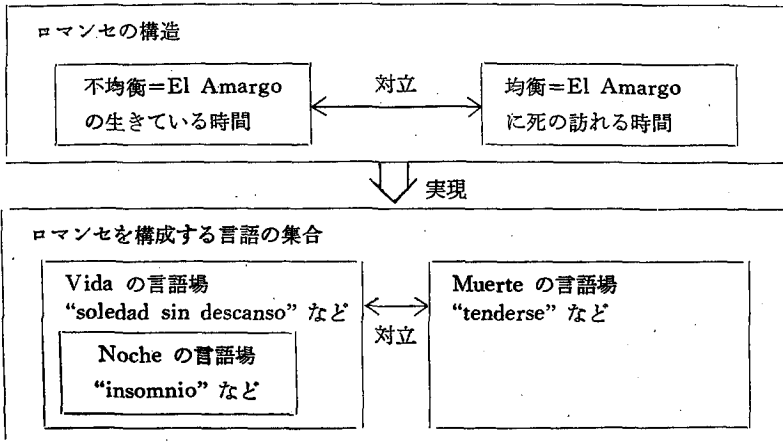
“nebulosa”=[noche] という sema をもつ。

“soñando”=[noche] という sema をもつ。

“noche”=sema [noche] からなる語彙素。

“en lo osuro”=noche の換喩。

このように muerte と noche の言語場に属する表現は頻出するが、vida に属する表現はわずかししか現れていない。このことから García Lorca はこのロマンセにおいて「死」については直接的な表現をとるが、「生」については「夜」という言語場を介在させて間接的に表現していると言いうる。いずれにしても、テキストの構造のレベルにおける対立は、テキストの表層における対立する言語場として実現されていることが理解できる。



13) コンデンセートについては、Greimas (1976), p. 114 を参照。

ロマンスの中に現れてくる色彩語もしくは色彩に注目してみると、冒頭では *noche* (夜)の黒が支配し、結末には *sábana* (ローマ人のシーツのような白い服) が現れてくる。色彩も対立する。

冒頭と結末の間の構造上の対立は、このように時制および人称の選択において、言語場の対立において、色彩語の分布において、というように言語のレベルに実現されている。

3. Deviation

ことばにはさまざまな機能があるが、そのひとつに詩的機能がある。Jakobson によると、この詩的機能は話し手が MESSAGE そのものに指向し、MESSAGE そのものをきわ立たせようとする時に生まれてくるとされる¹⁴⁾。そのような MESSAGE を構成することばを詩的言語と呼ぶことができよう。詩的言語あるいはより広く文学の言語の特徴についてはさまざまなことが言われてきた¹⁵⁾。詩的言語を 'deviation from the norm' として把える発想もそうした例のひとつであるが、Prague 学派に始まり、Levin らに代表されるこの考え方は、具体的かつ明確な言語事実に基いた詩的言語の把え方のひとつと言えよう¹⁶⁾。このセクションではこの deviation という考え方に基いてロマンスを記述することになる。

14) R. Jakobson, "Linguistics and Poetics," *Style in Language* (Cambridge: M. I. T. Press, 1960), pp. 350-377 参照。

15) たとえば Empson の指摘するような ambiguity であるとか、Wellek が主張する「科学の言語」「日常の言語」の対比、Richards の "two uses of language," またこれといくらか似た漱石の「文学内容の形式」についての (F+f) の公式など。それぞれ以下を参照。W. Empson, *Seven Types of Ambiguity* (London: Chatto, 1930), R. Wellek and A. Warren, *Theory of Literature*. 2nd edn. (London: Cape, 1954), I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism* (London: Kegan Paul, 1930), 夏目漱石, 『文学論』, 漱石全集第 18 卷, (東京: 岩波書店, 1957)。

16) J. Mukařovský, "Standard Language and Poetic Language," *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, ed. P. L. Garvin (Washington: Georgetown Univ. Press, 1964) pp. 17-30, S. R. Levin, "Internal and External Deviation in Poetry," *Word*, XXI (1965), pp. 225-237. また, deviation をはかる基準とされる norm を何に求めるかという点はしばしば議論されるところであるが, ここでは norm とは "received standard" であるという I. R. Galperin, *Stylistics* (Moscow: Higher-School Publishing House, 1971), p. 13 にみられる比較的ゆるい定義を採用することにしておく。

Leech は英詩を特徴づけるものとして deviation を論じ、これをいくつかの下位タイプに分類している。

- (1) Lexical deviation¹⁷⁾
- (2) Grammatical deviation¹⁸⁾
- (3) Semantic deviation¹⁹⁾
 - Metaphor²⁰⁾
 - Semantic oddity²¹⁾
 - pleonasm
 - oxymoron
 - tautology
 - paradox
 - periphrasis
- (4) Phonological deviation
- (5) Graphological deviation

17) Leech による lexical deviation とは次のようなものを言う。Neologism, 詩人による新造語をさす。これは詩人が通常の言語手段を越えようとする方法の一つである。この場合、新造語は NONCE-FORMATION, つまり詩の中のみにおける一度だけの使用を目的としているが、時の経過につれ、日常語となってしまう例もある。G. Leech, *A Linguistic Guide to English Poetry* (London: Longman, 1969), pp. 42-44.

18) Leech による grammatical deviation とは syntax のレベルにおける deviation であり、次のようなものをさす。

Our hearts' charity's hearth's fire, our thoughts' chivalry's throng's Lord.
(Hopkins)

この例では、言語の規則そのものを破っていないが、所有格が異常と言えるまで何度も繰り返されていることになる。一方、彼によると grammatical deviation の別のタイプとして、'I doesn't like him' や 'He me saw, のように明らかに非文法的な表現がある。この二つのセンテンスはどちらもいわゆる surface structure における deviation であるが、deep structure における deviation としては、a grief ago' (Dylan Thomas) のような表現がある。Deep structure におけるほとんどの deviation はこの例のように 'mistaken selection' に基くもの、selection restriction に違反したものとして扱うことができる。ibid., pp. 30-32, pp. 44-46.

19) Leech によると、semantic deviation とは文字通りに解釈された場合には、"non-sense" あるいは "absurdity" になってしまうような表現としてとらえることができる。TRANSFERENCE OF MEANING もしくは METAPHOR はこうした例である。ibid., pp. 48-49.

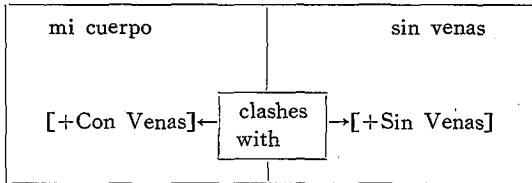
(6) Dialectal deviation

(7) Deviation of Register

冒頭に引用した Garcia Lorca のロマンセにも上のすべてではないが、やはりさまざまな deviation の例が見られ、これらがロマンセを詩的言語として特徴づけている。以下に Leech の分類と方法に基いて、ロマンセの中に現れる deviation を記述していく。

mi cuerpo sin venas (12行)

本来、人間の cuerpo には venas が備わっているのであるから、この表現を文字通りに解釈すると absurdity となる。図示すると：



上図のようにここでは意味論的に両立しえない *mi cuerpo* と *sin venas* が連結されており、この表現は semantic oddity の下位タイプのひとつ oxymoron であることがわかる。従ってこれは Leech の言う意味論的な deviation の例である。

naipes helados (13行)

これも字句通りに解釈すると absurdity となってしまう deviant な表現で

20) METAPHOR は以下に分類される。

[a] The Concretive Metaphor, [b] The Animistic Metaphor, [c] The Humanizing Metaphor, [d] The Synaesthetic Metaphor, *ibid.*, p. 158.

21) Semantic oddity の下位タイプとして Leech は次のものを挙げている。

PLEONASM: 意味論的に余剰な表現。'Away! there need no words nor terms precise' (Byron)

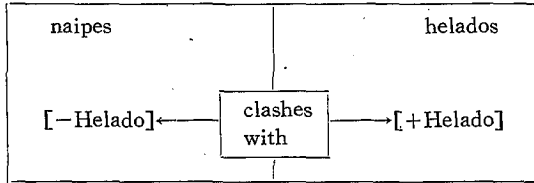
OXYMORON: 意味論的に両立しない表現の連結。'Parting is such sweet sorrow' (Shakespeare)

TAUTOLOGY: 同語反覆の表現。'There's ne'er a villain dwelling in all Denmark. But he's an arrant knave.' (Shakespeare)

PARADOX: 真ではない言明。'War is peace' (Orwell)

PERIPHRAISIS: 一語ですむところを必要以上に冗長した表現。'imperial metal circling my head (=crown)' (Shakespeare), *ibid.*, pp. 131-143.

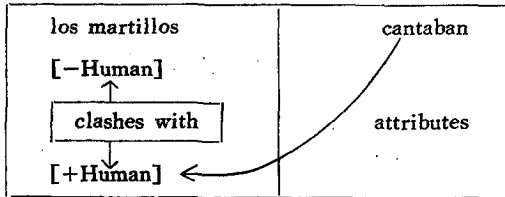
ある。Peces や frutas や carne が helados (das) である状態はありえても、naipes が helados ではありえない。前の例ほど完全でないにしても、これもやはり oxymoron の例と言えよう。



los martillos cantaban (18行)

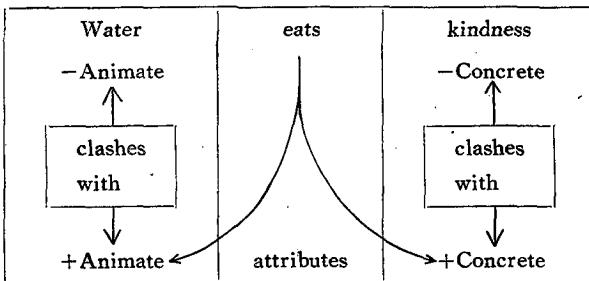
これは Leech の引いた ‘Water eats kindness’ という表現と同様に selection restriction を破っている²²⁾。

‘MISTAKE OF SELECTION’



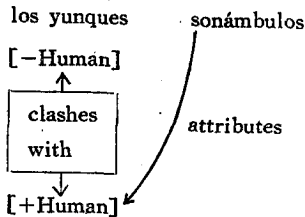
Cantar という動詞は図のようにその主語となるべき名詞に [+Human] という意味特徴を付与する。あるいはその主語となるべき名詞が [+Human]

22) ‘MISTAKE OF SELECTION’



los	estudiantes profesores novelistas	NORMAL	sonámbulos
	yunques	DEVIANT	

また Humanizing Metaphor でもある。



Sonámbulos という形容詞は修飾されるべき語が [+Human] の意味特徴を備えていることを前提とする。しかし, yunques は上の estudiantes や profesores などとは違い [-Human] である。Yunques と sonámbulos を結合することにより, deviant な表現をつくりだし, それによって通常のことばの使い方では生みだすことのできない効果をつくりだすことが意図されている。

porque cicutas y ortigas

nacerán en tu costado (28行29行)

Semantic deviation の一つのタイプ, metaphorical な表現である。Cicuts や ortigas が生えるのは, jardín, patio, tierra などにてであるが, ここでは tu costado に生えると表現されている。

cicutas y ortigas nacerán en	el jardín el patio la tierra	(1)
	tu costado	(2)

本来 (1) にくるような土に関連する語群のみがあるべき位置に (2) の tu costado がきている。詩人は語の適用の範囲を拡張し, tu costado にまでひろげ, metaphorical な表現をつくりだしている。しかし, 適用の範囲の拡張が意味もなくでたらめになされても, それでそのまま metaphorical になるとは

言いがたい。本来の適用の範囲に属する語群と拡張された範囲に属する語の間には、metaphorical となるためには、類推などに基くなんらかの相似性がなくてはならない。すなわち、この場合で言うと、「土と人」の相似性に基いて metaphorical な表現がつくられており、この二者が相似するのは人が土の中に埋葬され、土と化していく時である。従ってこれはやがて訪れる el Amargo の死を semantic deviation という言語手段を用いて表現したものである。

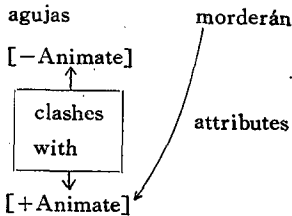
agujas de cal mojada

te morderán los zapatos (30行31行)

これも selection restriction を破った deviation の例である。

los perros	NORMAL	morderán
gatos		
lobos		
agujas	DEVIANT	

また agujas という無生物に生物の特徴を付与しているところから Animistic Metaphor と呼ばれるものであることがわかる。



動詞 'morder' は主語となるべき語が [+Animate] の特徴を備えていることを前提としている。しかし、agujas は [-Animate] であり、morder と結合することによって selection restriction を破っている。

y gusta los aires fríos

de metales y peñascos (38行39行)

これも字句通りに意味をとると、absurdity となる例である。

los aires fríos de	la montaña la costa, etc.	NORMAL
	metales y peñascos	DEIVANT

el cielo combado (45 行)

これも deviant な表現である。El cielo が azul や nublado などの語と collocation の関係にはいることは、通常の言語使用では十分に予想されることであるが、ここでは combado という通常の言語使用では予測不可能な語と連結している。

el cielo	azul nublado, etc.	NORMAL
	combado	DEVIANT

los densos bueyes del agua

.....

de sus cuernos ondulados (14 行~17 行)

Buey de agua は 17 世紀の詩人 Góngora にはじまると言われる metaphor であるが、今日ではすでにスペイン語におけるいわゆる dead metaphor となっている。この metaphor を Leech の方法に従って三段階の分析にかけると次のようになる。

I L: _____ agua

F: buey de _____

II TEN: [gran masa de] | agua

VEH: buey de |

III 押し寄せてくる大量の水と殺倒してくる牛が比較されている。両者に共通のエネルギー、人間に呼び起こす恐怖感という相似性に基いた metaphor である。

Góngora がはじめてこの metaphor を使った時には、上の III で見たような効果が期待されたはずである。しかし、これは lexical deviation における NONCE-FORMATION であった詩語が時の流れにつれて日常語となってしまうのと同様に、今日では詩以外のテキストや会話でも使われる dead metaphor となった。García Lorca はこの dead metaphor をそのまま繰り返すことをせ

ずに、この metaphor の上にさらにもう一つの metaphor を重ねている。それは、los densos bueyes del agua というシンタグムに呼応させた sus cuernos ondulados という表現である。この cuernos は bueyes と、一方 ondulados は agua と意味論的に呼応している。

buey	=	cuerno
[+Animate]	=	[+Animate]
[+Ox]	=	[+Ox]

agua	=	onduldo
[-Animate]	=	[-Animate]
[+Liquid]	=	[+Liquid]

本来 cuernos は duros や agudos でありえても ondulados ではありえない。

cuernos	duros agudos etc.	NORMAL
	ondulados	DEVIANT

これは metaphor をつくるためになされた意図的な deviation である。つまり、Góngora は押し寄せてくる水を殺倒してくる牛に比較したのであるが、García Lorca はこの metaphor をさらに拡張して、牛との連想に基き、襲いかかる水の形を牛の角に比較している。さらにこの角を水との連想に基き 'ondulados' と形容している。

このようにして詩人は dead metaphor になった表現に、もう一つの metaphor を重ねることによって、失なわれていた文体的な効果を甦らせている。つまり、Góngora の手によって semantic deviation として生まれた表現が、時の流れとともに NORMAL になったのであるが、García Lorca はこの表現にもう一つの metapor を重ねることにより、再び semantic deviation として甦らせている。

以上、Leech の分類に従って、ロマンセの中に見られる deviation を記述したわけであるが、これら一連の deviant な表現は、ロマンセにおいてきわめて重要な役割を担っている。García Lorca は deviation という手段に訴えることによって、ことばの規則を大きく拡張したり、時にはその拘束を打ち破って、

通常のことばの限界を越え、新しい彼自身のことばを創造しているといえよう。詩的言語における意図的な deviation はことばの限界を越えていくために利用される手段のひとつであろう。文学の言語を norm からの deviation として捉える考え方には、時とし疑義がはさまれることもあるが、少くとも韻文のことばを記述するためには有効な概念と思われる²⁴⁾。

4. Connotation

生と死を謳うロマンセをテキストにして、詩人にとっては 'vida' (生) と 'muerte' (死) という二語がどういう意味をもつのかさぐってみる。ここで言う意味とは、denotation ではなく、connotation の方の意味になる²⁵⁾。つまりスペイン語という言語の話者が誰でも共有するこれら二語の指示的意味ではなく、詩人の idiolect においてこれらの語がもつ共示的意味の方を問うことになる。

すでに指摘したように生と死の二つの世界の間の対立は、語彙素およびシンタグムへの実現という形をとってはっきり反映されている。それらのうちでもっとも明確にその対立を示すものは、'vida' に対応する 'soledad sin descanso' と 'muerte' に対応する 'soledad con descanso' というパラレルになったシンタグムである。

この両者の対応の関係を詩人の idiolect における denomination と definition の関係としてとらえることが可能である²⁶⁾。

denomination	definition
vida	soledad sin descanso

24) 散文を分析・記述するための概念としての deviation に対する否定的見解については、M. Yamada, *Las palabras claves de Unamuno*, (Unpublished Master's Thesis, Sophia Univ., 1977), pp. 18-26 を参照。

25) 語彙の意味は denotation と connotation の両方からなる。たとえば 'padre' という語の denotation は [+人間], [+男性], [+一世代上], [+直系] などの意味特徴から構成されている。これは、スペイン語という言語の話者が誰でも共有する 'padre' という語の指示的な意味、つまり denotation であるが、さらに特定の話者にとっての個人的な意味特徴を付加することも可能である。たとえば [+厳格] であるとか [+偉大] であるとかなどなど。このようにして付加される意味特徴はある特定の話者にとってその語がもつ共示的意味、connotation と呼ばれる。

26) Denomination, definition の概念については、Greimas (1976), pp. 113-114 参照。

muerte

soledad con descanso

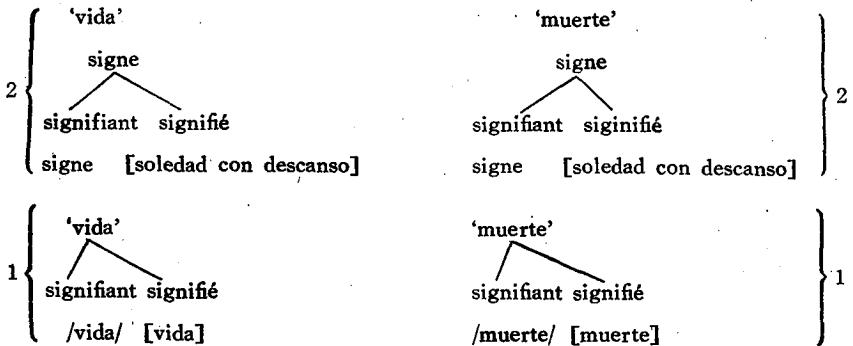
この definion をそれぞれ 'vida' および 'muerte' と名指される語の意味として理解すると、これら二語の意味を次のように記述できる²⁷⁾。

lexema	'vida'	'muerte'
sema	sin descanso	con descanso
clasema	soledad	

このように詩人の idiolect において、'vida' と 'muerte' は共通する意味特徴、あるいは意味論的軸として [soledad] をもっている。さらにこの意味論的軸は二つの意味特徴に分節される。すなわち [sin descanso] と [con descanso] である。図によると、語彙素 'vida' と 'muerte' は詩人にとっては、どちらも [soledad] という connotation をもち、同時に二つの語彙素が対立するのは [descanso] が存在するか否かという一点のみによってである。

語彙素 'vida' には、スペイン語の話者ならすべてが了解する [vida] という意味特徴からなる denotation があるが、この他にも詩人個人にとっては [soledad sin descanso] という connotation があり、'muerte' の場合にもまた同様に [soledad con descanso] という connotation がある。

García Lorca にとってのこの denotation と connotation の関係は次のように図示できる²⁸⁾。



27) B. Pottier による 'silla' と 'sillón' の二語の意味分析を参照。Greimas (1976), pp. 55-56.

28) この図は、R. Barthes, *Eléments de Sémiologie* (Paris: Seuil, 1964) で展開される denotation と connotation の関係についての議論に基づいている。

1のレベルは denotation に、2のレベルは connotation にそれぞれ対応する。スペイン語においては 'vida' という signe は /vida/ という signifiant と [vida] という signifié からなる。1の denotation のレベルではそれ自体で一つの記号として完結しており、従ってスペイン語の話者はすべて /vida/ と聞けば [vida] の意味と了解する。しかしそこから先は詩人の idiolect に属する。そのレベルでは記号 'vida' が再び signifiant となり、[soledad sin descanso] という意味をもつことになる。つまり García Lorca にとっては 'vida' という語は、1のレベルにおける意味とさらに2のレベルの意味の両方からなるということだ。もう一つの語彙素 'muerte' の場合も同様に二つのレベルからなり、二重の意味が、すなわち denotation と connotation の両方が重ねられていることになる。1のレベルが langue における意味、2のレベルが詩人の idiolect における意味と言いなおすこともできる。

詩人の idiolect における 'vida' と 'muerte' という二語のもつこうした connotation としての意味を考えるなら、生と死を前にしたその悲観主義を指摘することも無理ではない。と言うのは、詩人の idiolect もしくは語彙集の中では「生」という語にも「死」という語にも [soledad] という意味特徴が内在しているからだ。生を語る時にも死を語る時にも、この詩人の前には常に [soledad] が立ち現れてくる。