

春樹文学におけるスペイン語とスペイン文化の呪術的機能

著者	小阪 知弘
雑誌名	研究論集
巻	100
ページ	79-96
発行年	2014-09
URL	http://doi.org/10.18956/00006042

春樹文学におけるスペイン語とスペイン文化の呪術的機能

小 阪 知 弘

要 旨

本稿では、村上春樹(1949-)の文学作品におけるスペイン語とスペイン文化が担う呪術的機能の分析をおこなう。春樹作品においてスペイン語学習は停滞している物語内容を好転させる転回点として機能する。日本人スペイン語熟達話者は主人公による「こちら側」から「あちら側」への<移行>を誘導する呪術的仲介者として作用し、スペイン語母語話者は主客合一の世界を現出させるため、作品世界内で<感染呪術>をおこなう。村上春樹がスペイン語を作品世界内に組み込むのは、彼が日常言語として用いる日本語と英語の二言語併用の世界を超越するためである。村上春樹がエクリチュールと音楽的リズムの関係性に着目しながら創作活動をおこなっていることに留意すれば、彼がスペイン語とスペイン文化を自作に取り入れるのは、スペイン語に内在する音楽的リズムを呪術的に投入して、エクリチュールの流れを好転させ、物語内容を建設的な方向へと進展させるためだと結論づけることができる。

キーワード：スペイン語、スペイン文化、スペイン語母語話者、呪術的機能、音楽的リズム

1. はじめに

スペイン語を含む40ヵ国語以上の言語に作品が翻訳され世界中の人々に読み継がれている日本人小説家、村上春樹(1949-)が長年にわたってスペイン文化に惹かれ、スペイン語とスペイン文化の諸相をその作品世界内に投影してきたことは研究者以外にはあまり知られていない。事実として、村上春樹は2009年と2011年に2度にわたってスペインを訪問している。初めてのスペイン訪問(2009年3月12日)で、村上春樹はフアン・デ・サン・クレメンテ大司教賞(Premio Arcebispo Juan de San Clemente)¹⁾というスペイン・ガリシア地方の国際文学賞の授与式に出席するためサンティアゴ・デ・コンポステーラを訪れた(Ruiz Mantilla 2009: 42, Iglesia 2009: 27)。2度目の訪問(2011年6月9日)で、村上春樹はカタルーニャ自治州政府が主催する第23回カタルーニャ国際賞(Premi Internacional Catalunya)の授与式に参加するため、バルセロナに赴いたのである(Ayén 2011a: 36, Ayén 2011b: 36-37)。これらの事実を踏まえて、本稿では、春樹文学におけるスペイン語とスペイン文化が担う諸機能に焦点をあてて考察を進めることにする。

2. 理論的前提

本稿における分析を展開させるにあたり、研究の方法論を提示した上で、論証の足場となる仮説を提起することにする。本稿では、春樹文学におけるスペイン語とスペイン文化の諸機能に論究するため、言語学的観点及び呪術的観点から考察を進めていくことにする。呪術的観点に準拠した分析方法に関しては後述する。言語学的観点に基づく考察に関しては、スペイン語教授法とスペイン語音韻論という二視点から春樹文学におけるスペイン語の諸機能を分析する。スペイン語教授法的視座からの考察には、江澤照美の論文「ヨーロッパ共通参照枠とセルバンテス協会のカリキュラムプランー日本のスペイン語教育への応用」(2010)と Abel Álvarez Pereira の著した *Manual para el profesor de ELE en Japón* (2012) を参照しながら、論述する。スペイン語音韻論的視座からの考察には、ナバロ・トマスの *Manual de pronunciación española* (1947) と エセル・ワリスの論文、“Intonational Stress Patterns of Contemporary Spanish” (1951) を理論的枠組みとして用いながら論考を進めることにする。

同様に、本稿では春樹文学におけるスペイン文化の諸機能にも言及するため、スペイン文化の知見に基づいた論考も敷衍されることになる。日本人作家によるスペイン文化を題材にした著作の中には、五木寛之が著した「わが心のスペイン」(1972) や逢坂剛の『逢坂剛のスペイン賛歌』(1991) のような、スペイン文化への精通ぶりを披歴しながら、同文化の壮麗さを称えた著作が存在することも確かだが、本稿ではこういった知識披瀝型の文化論を進展させるのではなく、作品世界内に組み込まれたスペイン文化が遂行する諸機能の分析を試みる(五木 2002: 226-385; 逢坂 1992: 4-143)。筆者は拙著『ガルシア・ロルカと三島由紀夫 二十世紀二つの伝説』(2013)において、三島由紀夫の作品世界内におけるスペイン文化の機能分析をおこなった(小阪 2013: 50-85)。同書において筆者は、スペイン建築が三島の創出する作品世界に〈スペイン的な高貴さ〉を付与する視覚的要素として組み込まれていると結論づけた(小阪 2013: 50-85)。本稿では三島作品の考察で試みた分析方法をさらに発展させて、春樹作品におけるスペイン文化の機能分析に適用する。作品分析のための学術的姿勢を明らかにできたので、続けて本稿における研究展開の論理的起点となる仮説を提起しておくことにする。

本稿では二つの仮説に基づいて春樹作品の分析を進めていくことにする。第一に、スペイン語とスペイン文化が春樹作品における物語の局面を好転させる転回点として作用しているという仮説を提起する。第二に、同言語と文化が作品世界内において呪術的機能を遂行するという仮説に基づいて論述していく。本稿では、呪術的見地からおこなう機能考察の理論的枠組みとして J・G・フレイザーの『金枝篇』(1890)の第一巻である『呪術と王の起源(上)』を用いることにする。フレイザーは呪術とは全て「共感の法則」に依拠した〈共感呪術〉であるとし、「どのように事物が相互に作用しあうのか」(フレイザー 2004: 62)という、事物間における相

相互作用の探求が〈共感呪術〉の基底にあると説いている。同書において、フレイザーは〈共感呪術〉とその位相を以下のように大別している。

- 1) 理論的呪術（疑似科学としての呪術）
- 2) 実践的呪術（疑似技術としての呪術）
 - ① 類感呪術あるいは模倣呪術（類似の法則）
 - ② 感染呪術（接触の法則）
- 3) 公的呪術
- 4) 私的呪術（フレイザー 2004: 62-63, 94, 154）

〈理論的呪術〉は疑似科学としての呪術であり、理論として体系化されているが、机上の空論としての呪術であり、本稿における分析には適用できない呪術である。〈実践的呪術〉は実践を伴うものであり、一般的に呪術とはこの〈実践的呪術〉のことを指す。〈実践的呪術〉は〈類感呪術あるいは模倣呪術〉と〈感染呪術〉の二つに峻別され、〈類感呪術あるいは模倣呪術〉に関してフレイザーは「呪術師はただ真似るだけで自分の望み通りの結果を生み出すことができる」と判断する」（フレイザー 2004: 61）と説明している。本稿では、この種の呪術に関して〈類感呪術〉という術語を採用する。〈感染呪術〉に関して、フレイザーは「物体に働きかけた行為はすべて、それが身体の一部であるか否かに拘らず、その物体と一度接触した相手に同じ効果を及ぼすと判断する」（フレイザー 2004: 61）と記述している。〈公的呪術〉とは例えば、古代社会における祭司としての王が執りおこなう呪術のことであり、「共同体全体の利益を目的として行われる呪術」のことであり（フレイザー 2004: 154）。〈公的呪術〉の対極に位置する〈私的呪術〉は、「個人の利益を目的として行われる秘術儀礼や呪文」（フレイザー 2004: 154）のことを指している。本稿ではフレイザーが提起した呪術に関するこれらの理論的枠組みを作品分析に用いることにする。上述した呪術とその位相と共に、〈共感呪術〉で用いられる呪術的行為としての〈祈願〉と〈悪魔祓いの護符〉にも注目する。また、呪術と音韻論のリズムとの関係にも着目するため、オクタビオ・パスが著した『弓と豎琴』*El arco y la lira* (1956) も参照することにする。また、フレイザーは「北欧神話のオーディンは、自然に対するその優位と支配力をルーン文字の知識、すなわち森羅万象に関する呪術的名辞から得たものとされている」（フレイザー 2004: 171）と、呪術的名辞としてのルーン文字の作用を指摘している。この言説を考慮に入れて、春樹作品の中でルーン文字のように強力に作用するスペイン語の呪術的名辞を特定することにする。言語学的観点及び呪術的観点に準拠した作品分析に移行する前に、スペインにおける春樹文学の受容に言及しておくことにする。

3. スペインにおける春樹文学の受容

春樹作品の中で、スペイン語に初めて翻訳されたのは『羊をめぐる冒険』*La caza del carnero salvaje* (1982) で、この小説はフェルナンド・ロドリゲス・イスキエルドによって日本語から直接スペイン語に翻訳されて1992年にバルセロナのアナグラマ社 (Editorial Anagrama) から出版された。スペイン語に翻訳された春樹作品の第2作目は『ねじまき鳥クロニカル』*Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* (1994-1995) で、この長編小説はバルセロナのトゥスケッツ社 (Tusquets Editores) から2001年に出版され以後、この出版社がほぼ独占的に春樹作品のスペイン語版を出版していくことになる。『スプートニクの恋人』*Sputnik, mi amor* (1999) が2002年、『ノルウェイの森』*Tokio Blues* (1987) が2005年とたて続けに春樹作品はスペイン語に翻訳されていき、2012年には、『1Q84 BOOK3』*1Q84 Libro3* (2010) の出版に引き続き同年10月に『ダンス・ダンス・ダンス』*Baila, Baila, Baila* (1988) が『1Q84』(2009-2010) 全3巻をスペイン語に訳出したガブリエル・アルバレス・マルティネスによる翻訳を通してトゥスケッツ社から出版された。続けて、2013年には短編集『神の子供たちはみな踊る』*Después del terremoto* (2000) と『ねむり』*Sueño* (2010) がルルデス・ポルタによって訳出され、『色彩を持たない多崎つくると彼の巡礼の年』*Los años de peregrinación del chico sin color* (2013) もガブリエル・アルバレスによって翻訳されたことから、2014年時点において春樹作品は合計16作品がスペイン語に翻訳されている²⁾。新聞『世界』*El Mundo* は、2008年1月31日付の記事において世界小説の視座から村上春樹を以下のように評価している。

Entre sueños y certezas, a golpes de Kafka y muerte y jazz, Haruki Murakami (Kyoto, 1949) se ha convertido en uno de los grandes de la narrativa mundial.³⁾

夢と確実性の狭間で、村上春樹 (1949年京都生まれ) はカフカと死とジャズを用いて、世界小説の中の最も偉大な作家の1人へと変貌を遂げた。

スペインにおける春樹作品の人気に関しては、新聞『前衛』*La Vanguardia* の文化担当記者、ハビ・アイエンが “Al fin, el japonés Haruki Murakami ha conseguido seducir al público español con su *Tokio Blues*.” 「ついに日本人作家、村上春樹は『ノルウェイの森』でもってスペイン人読者たちを魅了することに成功した。」 (Ayén 2005: 41) と評しているように、『ノルウェイの森』は2005年スペインにおける大ベストセラー小説となった。事実として、同小説はアメリカ人小説家フィリップ・ロスの『アメリカに対する陰謀』*La conjura contra América* (2004) とフランス人作家フィリップ・クローデルの『灰色の魂』*Almas grises* (2003) と共

に2005年度スペインにおける翻訳小説三大ベストセラーの一角を成すに至ったのである (Ayén 2005: 41)。また『ノルウェイの森』と同様、2007年にガリシアの文学賞を受賞した作品『海辺のカフカ』 *Kafka en la orilla* (2002) も人気があり、バルセロナの新聞『前衛』の2001年6月15日付の書評で取り上げられた『ねじまき鳥クロニカル』も広く読まれている⁴⁾。『前衛』の調査に依ると、『1Q84 BOOK3』は「ベストセラー本」(los libros más vendidos) のスペイン語フィクション部門第2位を2011年10月19日と同年11月2日に獲得している⁵⁾。そして『色彩を持たない多崎つくると彼の巡礼の年』(2013)も『前衛』の2013年11月13日のベストセラー・ランキングでスペイン語フィクション部門第3位を獲得し、続けて同年12月4日のランキングでは第1位を獲得していることから、この作品もスペインで高い人気を博していることがわかる⁶⁾。同時に、スペインでは春樹文学の研究も進められている。三島由紀夫が執筆した『青の時代』(1950)の翻訳等で知られる日本文学研究者カルロス・ルビオは *Japón de Murakami* (2012) において社会学的観点から春樹文学に見受けられる日本文化の諸相をスペイン人読者たちに詳しく解説している。とくに、ルビオは春樹作品における東京の描写に注目し、この大都市が内包するハイテクノロジーに代表される超現代的側面と神社・仏閣に表象される伝統的側面の混在を適格に説明している (Rubio 2012: 35-47)。以上の事実から明らかなように、村上春樹の作品群は2010年代スペインにおいて広く浸透している。

4. スペイン語の諸機能

村上春樹はスペイン語を熱心に学習したことがあり、自ら創造する作品世界内にも日本人スペイン語学習者、日本人スペイン語熟達話者そしてスペイン語母語話者を登場させている。従って、まず村上春樹がスペイン語を学習する姿に着目した後、春樹文学に登場する日本人スペイン語学習者とスペイン語話者が遂行する諸機能の解明を試みる。

4.1. 村上春樹とスペイン語学習の関連性

村上春樹はアメリカ合衆国のプリンストンに居住していた1992年に集中してスペイン語学習に取り組んだ。小説家はスペイン語を学び始めた理由を、「メキシコを1ヵ月くらいかけて旅行しようと思っていたし、それに英語の小説の翻訳をするときにはスペイン語の基礎的な知識が必要とされることが多いので、ちょうど良い機会だと思ってきちんと勉強してみることにした。」(村上 2006b: 164) と説明している。具体的に、小説家は語学学校のベルリッツ (Berlitz) で4人のアメリカ人と一緒にグループレッスンでスペイン語を集中して2ヵ月間学びその後、個人教授をみつけて少しずつスペイン語学習を続けた。そして、メキシコ旅行から帰ってきた後、「リュックをかついでメキシコをひとりりで旅行したときには、ほんの基礎的なスペイン語

の知識だけでもけっこう役には立った。」(村上2009a: 164)と述べている。こうして、村上春樹はメキシコ旅行を敢行した後「メキシコ大旅行」(1992-1993)と題したエッセイを書いた。村上春樹はこのエッセイの中で気になるスペイン語の単語を書き留め、スペイン語に関する知識も披露している。村上春樹はバスの車掌との間で交わしたスペイン語による会話を同旅行記の中で再現しながら、自らが備えるスペイン語運用能力を以下のように提示している。

車掌が僕のところにやってきて、「ひょっとして撃ち合いになるかもしれんから、もしそうになったらたっと床に伏せるんだよ」と教えてくれた。僕のスペイン語はでたらめだけど、こういうことになると不思議に明確に理解できる。「強盗か(バンディドス)?」と尋ねると、車掌は小さな声で「シ(そうだ)」と言った。(村上 2009a: 54)

引用した記述から、村上春樹のスペイン語運用能力がかなりのレベルに達していることが窺える。村上春樹は「盗賊」や「強盗」を意味するスペイン語男性名詞の複数形、「バンディドス」(bandidos)を使いこなしている。村上春樹はつばのある帽子「ソンプレロ」(sombbrero)や片刃で幅の広い山刀「マचेテ」(machete)(村上 2009a: 55)、車のスピードを落とすために道路に設けられている隆起物「トペ」(tope)(村上 2009a: 77)そして、1869年にメキシコのツォツル族の村で発見された「ピエドラス・アブランテス<喋る石>」(piedras hablantes)(村上 2009a: 82)及び、地方のボスや有力者を意味する「カシーケ」(cacique)(村上 2009a: 106)などを同旅行記に書き留めている。また、村上春樹は“SOCIEDAD COOPERATIVA DE ARTESANIA UNION DE MUJERES EN LUCHA S.L.C.”という長いスペイン語名詞句をメキシコ旅行記に掲載し、この名詞句を「戦う女性たちの協同組合・民芸の店」(村上 2009a: 105)と日本語に訳出している。このように、村上春樹はスペイン語を熱心に学習し、その成果をメキシコ旅行において結実させたのである。

4. 2. 転回点としてのスペイン語学習

春樹作品においてスペイン語学習という知的行為は停滞している物語内容の局面を好転させるいわゆる、転回点として作用する。具体的に、春樹作品においてスペイン語を学ぶ登場人物は、『ノルウェイの森』に登場する永沢さんと『1Q84』の女性主人公、青豆の2者である。『ノルウェイの森』の主人公、ワタナベトオルの先輩で諸外国語に通じている永沢さんはテレビでスペイン語を学び始める。永沢さんがスペイン語を学習する姿を村上春樹は「彼は部屋にいてスペイン語講座を見ながら缶ビールを飲んでた」(村上 2008a: 96)と描写している。この男性登場人物がスペイン語を学ぶために見ているテレビのスペイン語講座にはスペイン人女性が出ている状況設定で物語が進んでいき、「バルセロナでは橋がいくつも流されました」という

スペイン語の例文が取り上げられている。そして、永沢さんはワタナベに「俺は春までにスペイン語を完全にマスターする。」(村上2008a: 100)と豪語するのである。永沢さんはスペイン語学習をきっかけにして、それまで停滞していた大学生活を好転させ、人生を進展させていくことになる。具体的に、この男性登場人物はうまくいっていなかったハツミさんと別れ、外務省の試験に合格することになる。

『1Q84』の女性主人公、青豆は『BOOK3』第8章において柳屋敷に住む老婦人の護衛をしている用心棒、タマルから補給してもらった語学テープでスペイン語を学び始める。村上春樹は「スペイン語の語学テープを使い(タマルに頼んで補給品の中に入れてもらった)声を出して会話の練習をする。」(村上 2010d: 149-150)と、女性主人公がスペイン語を学習する姿を描写している。宗教団体「さきがけ」のリーダーを暗殺した後、青豆はマンションの一室に隠れ住んでおり、停滞している人生の局面を開拓するために青豆はスペイン語学習を始めたのである。結果として、スペイン語学習を始めてから青豆はそれまで八方ふさがりに陥っていた人生の流れを好転させ、幼馴染の天吾と再会して、2人で月が2つ存在する並行世界を脱出して、月が1つだけある現実世界へと帰還することになる。以上の考察から明らかなように、スペイン語学習は村上春樹が構築する作品世界内において停滞している物語内容の局面を好転させる転回点として機能する。また、呪術的観点からすれば、スペイン語学習が雨乞い祈願のように人生好転祈願の〈おまじない〉として作品世界内で呪術的に作用するのである。

4. 3. スペイン語話者と2つの位相

村上春樹の作品世界内には2種類のスペイン語話者が登場する。第1の種類は日本語母語話者でありながら高いスペイン語運用能力を有するいわゆる、日本人スペイン語熟達話者(hablante japonés que domina el español)である。第2のそれは、スペイン出身の登場人物、すなわちスペイン語母語話者(hablante nativo de español)である。村上春樹は自ら創出する作品世界内において、これら2種類のスペイン語話者を機能的に2つの位相に峻別しながら各々に異なる呪術的機能を付与している。従って、スペイン語をめぐる〈母語話者〉、〈非母語話者〉という2つの位相に基づく言語学的立場から、これら2種類の登場人物が備える呪術的機能の分析を試みる。

4. 3. 1. 呪術的仲介者としての日本人スペイン語熟達話者

『1973年のピンボール』(1980)に登場するスペイン語教師と『スプートニクの恋人』のヒロイン、すみれは、各々の主人公による「こちら側」から「あちら側」への〈移行〉を誘導するための呪術的仲介者として作品世界内で機能する。スペイン語教授法の観点から見れば、2者は共通して日本語を母語とするスペイン語非母語話者(hablante no-nativo de español)で、

高いスペイン語運用能力を備える日本人スペイン語熟達話者と見做すことができる。村上春樹にとって第2作目となる小説、『1973年のピンボール』に登場するスペイン語教師は、主人公「僕」が消えたピンボール・マシーン「スペースシップ」を探索する手助けをするために作品世界内に登場する。ピンボール・マシーンに通暁しているこの人物は、「外国語としてのスペイン語教育」(La enseñanza del español como lengua extranjera)、いわゆる「ELE教育」(江澤 2010: 211-233; Álvarez Pereira 2012: 49-73)に従事する日本人スペイン語非母語話者教師であり、主人公「僕」に対して、「大学でスペイン語を教えています。」(村上 2009b: 145)と自己紹介した後、大学でスペイン語を教えることを「砂漠に水を撒くような仕事です。」(村上 2009b: 145)と開陳する。スペイン語教師は「僕」をタクシーに乗せて、「象の墓場」のような冷え切った倉庫へと導き入れ、主人公は78台のピンボール・マシーンが並ぶ「あちら側」の世界で、「スペースシップ」と邂逅し、2者は詩的な対話を交わすことになる。英語版春樹作品の翻訳者であるジェイ・ルービンは『ハルキ・ムラカミと言葉の世界』(2002)において、主人公がピンボール・マシーンと再会する時空間を「静かな、時を超越した、記憶からなるもう一つの世界」と捉え、「もう一つの世界」へと<移行>する際に用いられる道路を「過去への通路」と見做している(ルービン 2007: 58-61)。ルービンの見解を考慮すれば、スペイン語教師は主人公が「こちら側」の世界から「あちら側」の「もう一つの世界」へと<移行>するために、「過去への通路」を開示したことが露呈する。主人公が<移行>を実現するために、なぜスペイン語教師の助力を必要としたのかを明らかにするためには、言語運用の知見から「僕」の発話環境を把握することが要請される。主人公「僕」は英語の翻訳を手掛けることを仕事としており、日本語と英語という二言語発話環境に身を置きながら日々生活する人物である。その彼が、失われたピンボール・マシーンを見つけ出すために、「過去への通路」を切り拓き、非日常的な「あちら側」の世界へと<移行>するためには、日本語と英語という日常言語による発話環境を超越する必要があったのであり、それ故、主人公にとって馴染みのない、非日常的言語であるスペイン語に通暁したスペイン語教師の助力を得たことで、「あちら側」の「もう一つの世界」へと<移行>することに成功したのである。

「スプートニク」の恋人のすみれも、主人公「僕」による「こちら側」から「あちら側」への<移行>を誘導するための呪術的仲介者として作品世界内で作動する。すみれは、高校生の時にメキシコ・シティーに商社員として滞在する叔父の家に1ヵ月間滞在して集中的にスペイン語を学び、その後大学でもスペイン語のクラスを受講したという語学経験を有する人物でそれ故、自ら「スペイン語がけっこう話せる」(村上2009d: 34)と明言する。すみれは彼女の雇い主であるミュウとスペイン人男性フェルディナンドとの間に生じた夢幻的な性体験を転記してその文書をパソコン内に保存し、主人公「僕」がその文書を読了することになる。主人公はすみれが転記した文書を読み解く行為を通じて、ミュウとスペイン人男性との間に起った出来

事を追体験し、結果的に「こちら側」から「あちら側」へと＜移行＞することになる。このように、村上春樹が織りなす作品世界内において、日本人スペイン語熟達話者は主人公による「こちら側」から「あちら側」への＜移行＞を誘導するための呪術的仲介者として物語世界内で機能するのである。

4.3.2. スペイン語母語話者の呪術的機能

『スプートニクの恋人』に登場する「生まれはバルセロナ」(村上2009d: 213)のスペイン人男性、フェルディナンドは、女性登場人物、ミュウのために「こちら側」と「あちら側」を結び合わせた主客合一の世界を現出させるための呪術的機能を遂行する人物である。村上春樹は短編「1963年／1982年のイパネマの娘」(1983)において、主体と客体が完全に融合した主客合一の世界について以下のように論述している。

きつといつか、僕は遠い世界にある奇妙な場所で僕自身に出会っただろう、という気がする。(中略) そこでは僕は僕自身であり、僕自身は僕である。主体は客体であり、客体は主体である。そのふたつのあいだにはどのような種類のすきまもない。ぴたっと見事にくっついている。そういう奇妙な場所が世界のどこかにあるはずなのだ。(村上 2001a: 88)

村上春樹は「1963年／1982年のイパネマの娘」で予告した主客合一の世界を『スプートニクの恋人』の作品世界内において、スペイン語母語話者フェルディナンドの存在を介して現前化させる。作家は同小説において、「あちら側」と「こちら側」を結びつけるための＜呪術的な洗礼＞の必要性を古い中国の門を引き合いに出して説明している。中国の古い城壁都市の門の建設には死んだ戦士たちの骨が一緒に塗りこまれた後、最後の仕上げがおこなわれる。主人公「僕」はこの呪術的過程を以下のように説明している。

門が出来上がると、彼らは生きていた犬を何匹か連れてきて、その喉を短剣で切った。そしてそのまだ温かい血を門にかけた。ひからびた骨と新しい血が混じりあい、ここではじめて古い魂は呪術的な力を身につけることになる。そう考えたんだ。(中略) 小説を書くのも、それに似ている。骨をいっぱい集めてきてどんな立派な門を作っても、それだけでは生きた小説にはならない。物語というのはある意味では、この世のものではないんだ。本当の物語にはこっち側とあっち側を結びつけるための、呪術的な洗礼が必要とされる。(村上 2009d: 23)〔傍点—引用者〕

『スプートニクの恋人』の作品世界内で＜呪術的な洗礼＞をミュウに施すのは、ほかでもな

いスペイン語母語話者のフェルディナンドである。村上春樹が採用した「フェルディナンド」という名前はスペイン語名の「フェルナンド」(Fernando)のことを指していると推定できる。事実として、「フェルディナンド」という名前は同小説のスペイン語版 *Sputnic, mi amor* では“Fernando”と訳されている (Murakami 2002: 168)。論点を元に戻そう。ミュウは観覧車に閉じ込められた状態のまま窓ガラスを通して自分の住んでいるアパート内を鳥瞰し、自らがフェルディナンドと肉体関係を結ぶ情景を目撃することになる。この場面を認識論的観点から捉え直してみると、〈見る主体＝認識主観〉である観覧車の中のミュウは窓ガラスを通して、〈見られる客体＝認識対象〉であるアパート内の〈もう一人の自分＝ミュウ〉を観察することになる。〈見る／見られる〉という認識論的な相互関係が成立するためには、主体と客体が分離されていなければならないが、村上春樹は主客合一の世界を現出させるためにスペイン語母語話者であるフェルディナンドを登場させて、この男性人物に呪術的機能を遂行させる。換言すれば、作品世界内にフェルディナンドが現われ、ミュウと肉体関係を結ぶことによって、「こちら側」と「あちら側」を結び合わせる〈感染呪術〉を用いた洗礼がおこなわれることになり、この行為を媒介にして、認識主観と認識対象が完全に融合した主客合一の世界が顕現する。このように、村上春樹が組み立てる作品世界内において、呪術的機能を有するスペイン語母語話者が〈感染呪術〉を用いて、「こちら側」と「あちら側」を結び合わせ、「主体は客体であり、客体は主体である」主客合一の世界が創出されるのである。また、村上春樹は短編集『女のいない男たち』(2014)の一角を成す「シェエラザード」においてスペイン人男性の備える呪術的機能を用いて再び、主客合一の世界を現出させている。同短編の主人公、羽原は『先夜一夜物語』の王妃シェエラザードのように夜中に不思議な話をする女性と交際しており、彼女のことを作品世界内でシェエラザードと呼んでいる。シェエラザードは自分が前世はやつめうなぎだったと信じており、彼女は羽原に中学時代におけるスペイン人男性との間接的な接触を媒介にして主客合一の世界を体験した話を語るのである。シェエラザードは前世におけるやつめうなぎとしての自分の姿を以下のように描写している。

わたしは水底の石に吸盤でびたりと吸い付いて、尻尾を上にして、ゆらゆらと水に揺れている。まわりの水草と同じように。あたりは本当に静かで、物音は何ひとつ聞こえない。それとも私には耳がついていないのかもしれない。晴れた日には水面から光が、矢のようにまっすぐ差し込んでくる。その光はときどきプリズムのようにきらきらと割れる。いろんな色や形の魚たちが頭上をゆっくりと通り過ぎていく。(村上 2014: 184)

シェエラザードはサッカー選手と同級生に片思いしており、彼を恋い慕うあまり、中学校を休んで彼の家の中に不法侵入してしまう。そして、「壁にはバルセロナのサッカー・チームのカ

レンダーがあり、チーム・ペナントのようなものがかかっている」(村上 2014: 186) 彼の部屋にたどり着いたシェエラザードは、彼の机から鉛筆を一本盗み出し、その代わりに机の抽斗の奥に自分のタンボンを入れる。この説明を聞いていた羽原はシェエラザードと以下のような会話を交わす。

「なんだか呪術的な儀式みたいだ」と羽原は言った。

「そう、ある意味では呪術的なおこないだったかもしれない。」(村上 2014: 190)

[傍点一引用者]

バルセロナのサッカー・チームのポスターの中に映っているスペイン語母語話者の選手たちが見守る中、男性を表象する視覚的記号である鉛筆と女性を表象する視覚的記号であるタンボンをも呪術的儀礼として交換し、〈現世＝「こちら側」〉に存在する主体としてのシェエラザードは、〈前世＝「あちら側」〉にいる客体としてのやつめうなぎと同化し、主客合一の世界を体験するのである。この場面を村上春樹は以下のように叙述している。

あたりは相変わらずひっそりとしていた。物音ひとつしない。そのようにして彼女は、水底にいるやつめうなぎに自分を同化することになったのだ。(村上 2014: 188)

このように同短編において、スペイン人母語話者の間接的なまなざしのもと、鉛筆とタンボンを交換するという性行為に見立てた身体的接触を伴わない〈類感呪術〉を用いて、村上春樹は「こちら側」と「あちら側」を結び合わせ、「主体は客体であり、客体は主体である」主客合一の世界を創出するのである。

5. スペイン音楽の呪術的機能

スペイン・ポピュラー音楽、とくにフリオ・イグレシアス(1943-)の歌う楽曲、『ビギン・ザ・ビギン』(*Volver a empezar*)は村上春樹の紡ぎ出す作品世界内において呪術的機能を遂行する⁷⁾。村上春樹は『村上朝日堂』(1984)に「フリオ・イグレシアスのどこが良いのだ! (1)」と「フリオ・イグレシアスのどこが良いのだ! (2)」と題した2つのエッセイを記している。これらのエッセイの中で小説家は30歳を過ぎている既婚女性で自分の夫以外のハンサムな男性を好む人たちのことを「フリオ症候群」と暫定的に命名している(村上 2010a: 165)。そして、作家は「どうしてフリオ・イグレシアスがあればほどまで熱烈な人気を博しているのかというのは一考の価値がある。」(村上 2010a: 168)と書いて、スペイン人歌手の人気をそれなり

に評価している。そして、村上春樹が認めたフリオ・イグレシアスの端麗な容姿は春樹作品に登場するスペイン人男性の人物造形に反映されることになるのである。

前述したように、村上春樹は『スプートニクの恋人』の作品世界内に、フェルディナンドという名の50歳前後のハンサムなスペイン人男性を登場させている。村上春樹はヒロイン、すみれの雇い主であるミュウと邂逅するバルセロナ出身のスペイン人男性の容姿を「背が高く、鼻のかたちが特徴的に美しく、髪はまっすぐで黒い。」(村上 2009d: 213)と素描している。この「50歳前後のハンサムなラテン系の男」という人物設定と「背が高く、鼻のかたちが特徴的に美しく」という描写は、絶頂期のフリオ・イグレシアスの容姿を想起させる。ここまでおこなった登場人物の造形分析から、村上春樹はフリオ・イグレシアスの端麗な容姿を『スプートニクの恋人』のフェルディナンドの人物造形に投影していると推定することができる。

また、村上春樹は自ら構築する作品世界内にフリオの歌声を響かせている。村上春樹は短編『ファミリー・アフェア』(1985)において「妹はフリオ・イグレシアスのレコードをかけた。」(村上 2008b: 106)と、スペイン人歌手の歌を作品世界内に流している。続けて、村上春樹は超短編集『夜のくもざる』(1998)に収められている『フリオ・イグレシアス』と『トランプ』の作品世界内にフリオの歌う『ビギン・ザ・ビギン』を組み込んでいる。これら2作品は「海亀シリーズ」と呼ばれる連作で海岸沿いに住む主人公「私」と「彼女」が海亀の襲撃から免れるために『ビギン・ザ・ビギン』のレコードをかける話である。村上春樹は「フリオ・イグレシアスが砂糖水のような声で『ビギン・ザ・ビギン』を唄いはじめると、その足音がびたりとやんで、そのかわりに苦しそうな海亀のうめき声が聞こえてきた。そう、我々は海亀に勝ったのだ。」(村上 1998: 26-27)と、海亀襲来の場面を記述している。村上春樹は『スメルジャコフ対織田信長家臣団』(2001)において、自ら創出する作品世界内におけるフリオ・イグレシアスの歌声の音響的效果に言及している。

僕の「海亀シリーズ」を読まれた読者のみなさんは、海亀がフリオ・イグレシアスの音楽のアレルギーだということは既にご存じですね。性悪の海亀が夜中に襲ってきても、フリオの「ビギン・ザ・ビギン」をエンドレスにかけておけば、それでオーケーです。海亀はぜったいに近寄ってきません。(村上 2001b: 29)

呪術的見地からこの小説内事実を見直せば、フリオ・イグレシアスの歌声が海亀という悪魔的存在を退けるための〈悪魔祓いの音響的護符〉として作用していることが判明する。このように、村上春樹はフリオ・イグレシアスの歌う『ビギン・ザ・ビギン』を〈悪魔祓いの音響的護符〉として作品世界内で機能させることによって、停滞している物語内容の局面を好転させ大団円へと導き入れるのである。

6. 結 論

本稿を結論づけるために、音韻論的視座から春樹作品に組み込まれているスペイン語のリズムが備える呪術的機能を明らかにする。『ダンス・ダンス・ダンス』の主人公「僕」は、停滞している作品世界内において、無気力感を振り払って物語状況を好転させるために、スペイン語で数字を1から10まで発話する。村上春樹はこの発話場面を以下のように描写している。

目を閉じてスペイン語で1から10まで数え、声を出して「おしまい」と言って、手をぱんと叩いた。それで無気力感は風に吹き飛ばされるようにさっと消えた。これが僕のおまじないなのだ。(村上 2009c: 17) [傍点一引用者]

この小説の作品世界内において、スペイン語で1から10までを数える行為は無気力感を吹き飛ばすための〈おまじない〉として作用している。すなわち、小説家はスペイン語の1 (uno「ウノ」) から10 (diez「ディエス」) までを唱える発話行為そのものに、停滞感を払拭させる呪術性が内包されていると捉えているのである。これで、村上春樹がスペイン語に呪術性が包摂されていると見做していることを明らかにすることができたので続けて、音楽的リズムの知見から、春樹作品におけるスペイン語の呪術的機能の特性を洞察してみる。興味深いことに、村上春樹は「違う響きを求めて」(2007)の中で、以下のように執筆活動と音楽的リズムの関係性を強調している。

音楽にせよ小説にせよ、いちばん基礎にあるものはリズムだ。自然で心地よい、そして確実なリズムがそこになれば、人は文章を読み進んでくれないだろう。僕はリズムというものの大切さを音楽から(主にジャズから)学んだ。それからリズムにあわせたメロディー、つまり適格な言葉の配列がやってくる。(村上春樹 2011a: 353)

また、村上春樹は音楽的リズムを考慮に入れた文芸批評の必要性を『小澤征爾さんと、音楽について話をする』(2011)において以下のように指摘している。

新しい書き手が出てきて、この人は残るか、あるいは遠からず消えていくかというのは、その人の書く文章にリズム感があるかどうかで、だいたい見分かります。でも多くの文芸批評家は、僕の見るところ、そういう部分にあまり目をやっています。(村上 2011b: 130)

村上春樹本人の要望も考慮して、音楽的リズムの観点から春樹作品を考察してみる。村上春樹はリズムにあわせたメロディーを媒介にしてエクリチュールを生み出していく。ナバロ・トマスは音韻論的観点から、*Manual de pronunciación española* においてスペイン語に内在する“acento rítmico”「リズム強勢」の存在を指摘している⁸⁾。ナバロ・トマスはスペイン語の「リズム強勢」を次のように説明している。

En series silábicas de cierta extensión, el oído, por lo que al acento se refiere, cree percibir un movimiento alternativo de aumento y disminución, en virtud del cual las sílabas débiles, a partir de la sílaba fuerte de cada grupo, se distinguen entre sí, destacándose u oscureciéndose sucesivamente. (Navarro Tomás 1991: 195)

強勢に関しては、ある広がりを持つ音節の連続において、聴覚は各々の音声群の強音節から始まる弱音節が連続的に際立ったり曖昧になったりしながら、互いを識別することによって、音の強さが交互に増大し減少する運動を知覚するように思うのである。

ナバロ・トマスの見解に準拠すれば、スペイン語は音節が交互に際立ったり、曖昧になったりすることによって独自の音楽的リズムが生成される言語であることを理解できる。そして、エセル・ワリスも、ナバロ・トマスの音韻論的考察を踏襲した論文、“Intonational Stress Patterns of Contemporary Spanish” において、現代スペイン語が“musical intonation”「音楽的イントネーション」を有していることを指摘している (Wallis 1951: 143)。また、リズムそのものが<魔よけ>の呪術的機能を備えていることをオクタビオ・パスは『弓と豎琴』の中で以下のように述べている。

El ritmo fue un procedimiento mágico con una finalidad inmediata: encantar y aprisionar ciertas fuerzas, exorcizar otras. Asimismo, sirvió para conmemorar o más exactamente, para reproducir ciertos mitos: la aparición de un demonio o la llegada de un dios, el fin de un tiempo o el comienzo de otro. Doble del ritmo cósmico, era una fuerza creadora, en el sentido literal de la palabra, capaz de producir lo que el hombre deseaba: el descenso de la lluvia, la abundancia de la caza o la muerte del enemigo.

リズムは、ある種の力を魔法にかけたり、虜にしたり、あるいは魔よけをしたりといった直接的目的を持った、ひとつの魔術的方法であった。一悪魔の出現、あるいは神の到来、一時代の結末、あるいは別の時代の始まり—を記念することに、より正確に言えば、再生することに役だったのである。宇宙のリズムの写したるリズムは、文字通り創造的な力、人間の願望—降雨、豊富な獲物、あるいは敵の死—を生み出すことのできる想像力であっ

た。(Paz 1994: 158; パス 2001: 85)

村上春樹はスペイン語に関する音韻論的知識を有しているわけではない。だが、ジェイ・ルービンが指摘しているように彼の創出する小説言語が「言葉の音楽」であることを考慮すれば(ルービン2007: 11)、リズムを媒介にして作品のエクリチュールを構築していく村上春樹が音楽的リズムを有するスペイン語を呪術的名辞として作品世界内で用いることによって、日本語と英語という日常言語による二言語発話環境に起因する物語内容の停滞感を好転させると推論できる。そこで筆者の推論の正当性を証明すべく、春樹作品に組み込まれているスペイン語の中でルーン文字のように強力に作用する呪術的名辞を特定することにする。本稿における分析で取り上げたスペイン語の中から呪術的に作用している記述をここで挙げておく。

- 1) 「バルセロナでは橋がいくつも流されました」(村上2008a: 100) : 『ノルウェイの森』
- 2) 「生まれはバルセロナ」(村上2009d: 213) : 『スプートニクの恋人』
- 3) 「バルセロナのサッカー・チームのカレンダー」(村上 2014: 186) : 「シェエラザード」〔傍点—引用者〕

引用した3つの記述に共通しているのはスペイン語固有名詞「バルセロナ」が登場している点である。つまり、“Bar-ce-lo-na”という4音節で構成された最後から2番目の音節に強勢のある固有名詞を、村上春樹はスペイン語特有の音楽的リズムを備える名詞と見做し、呪術的名辞として作品世界内で使用しているのである。

以上の分析から、村上春樹は自ら構築する作品世界内に停滞感が生じた時、スペイン語とスペイン文化が生得的に備える音楽的リズムを呪術的に投入して、八方ふさがりに陥っているエクリチュールの流れを好転させ、物語内容を建設的な方向へと進展させるのだと結論づけることができるのである。

註

- 1) 同賞は1995年に創設された国際文学賞で、毎年3人の作家が受賞し賞金として3000ユーロを獲得する。選出された作家はロサリア・デ・カストロ高等学校に招かれて作家を選んだ高校生たちと夕食を共にすることになる。過去の受賞者に、マリオ・バルガス＝リョサ(第1回:1995年)、ハビエル・マリアス(第2回:1996年)、ジョゼ・サラマーゴ(第4回:1998年)、ミラン・クンデラ(第7回:2001年)、カルロス・フエンテス(第10回:2004年)などがある。賞名の一部を形成する“Arcebispo”は「司教」を意味するガリシア語名詞である。

- 2) スペイン語に翻訳された春樹作品全16作品（2014年時点）を出版された年代順に表記する。

La caza del carnero salvaje, traducción del japonés de Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala, Barcelona, Editorial Anagrama, 1992. 『羊をめぐる冒険』

Crónica del pájaro que da cuerda al mundo, traducción del japonés de Lourdes Porta y Junichi Matsuura, Tusquets Editores, 2001. 『ねじまき鳥クロニカル』

Sputnik, mi amor, traducción del japonés de Lourdes Porta y Junichi Matsuura, Barcelona, Tusquets Editores, 2002. 『スプートニクの恋人』

Al sur de la frontera, al oeste del sol, traducción de Lourdes Porta, Barcelona, Tusquets Editores, 2003. 『国境の南、太陽の西』

Tokio blues. Norwegian Wood, traducción del japonés de Lourdes Porta, Barcelona, Tusquets Editores, 2005. 『ノルウェイの森』

Kafka en la orilla, traducción del japonés de Lourdes Porta, Barcelona, Tusquets Editores, 2006. 『海辺のカフカ』

Sauce ciego, mujer dormida, traducción del japonés de Lourdes Porta, Barcelona, Tusquets Editores, 2008. 『めくらやなぎと眠る女』

After Dark, traducción del japonés de Lourdes Porta, Barcelona, Tusquets Editores, octubre de 2009. 『アフターダーク』

El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas, traducción del japonés de Lourdes Porta, Barcelona, Tusquets Editores, noviembre de 2009. 『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』

De qué hablo cuando hablo de correr, traducción del japonés de Francisco Barberán, Barcelona, Tusquets Editores, 2010. 『走ることにして語るときに僕の語ること』

1Q84 Libro1 y 2, traducción del japonés de Gabriel Álvarez Martínez, Barcelona, Tusquets Editores, 2011. 『1Q84 BOOK1-2』

1Q84 Libro3, traducción del japonés de Gabriel Álvarez Martínez, Barcelona, Tusquets Editores, 2012. 『1Q84 BOOK3』

Baila, Baila, Baila, traducción del japonés de Gabriel Álvarez Martínez, Barcelona, Tusquets Editores, 2012. 『ダンス・ダンス・ダンス』

Después del terremoto, traducción del japonés de Lourdes Porta, Barcelona, Tusquets Editores, 2013. 『神の子供たちはみな踊る』

Sueño, traducción del japonés de Lourdes Porta, Barcelona, Libros del zorro rojo, 2013. 『ねむり』

Los años de peregrinación del chico sin color, traducción del japonés de Gabriel Álvarez Martínez, Barcelona, Tusquets Editores, 2013. 『色彩を持たない多崎つくると彼の巡礼の年』

- 3) “El Cultural”, *El Mundo*, 31 de enero de 2008, p. 10.

- 4) バルセロナの新聞『前衛』*La Vanguardia* の記者、ロベルト・サラドリガスは『ねじまき鳥クロニカル』によって、村上春樹が教養作家として三島由紀夫、谷崎潤一郎、大江健三郎の後継者としての地位を

固めたことをスペイン人読者たちに説明している。詳細には、(Saladrigas 2001: 4) を参照のこと。スペインにおける春樹文学の受容に関しては (森 2012: 109-127) も参照されたい。

- 5) “Rankings”, *La Vanguardia*, 19 de octubre de 2011, p. 31; “Rankings”, *La Vanguardia*, 2 de noviembre de 2011, p. 31.
- 6) “Rankings”, *La Vanguardia*, 13 de noviembre de 2013, p. 31; “Rankings”, *La Vanguardia*, 4 de diciembre de 2013, p. 31.
- 7) 『ビギン・ザ・ビギン』に関しては、Julio Iglesias. *Nathalie. The Best of Julio Iglesias*, Sony Music Japan Inc. SICP2624, 2010の2曲目を視聴されたい。
- 8) 筆者が本稿において扱う“acento”という術語は、厳密には“acento léxico”のことを指す。“acento léxico”とは通常、「語彙的に定まっている」という意味で用いられる。そして、英語の“accent”との混同を避けるためにも「アクセント」という術語を避けて「強勢」と呼ぶことにする。

参考文献

- 江澤照美(2010).「ヨーロッパ共通参照枠とセルバンテス協会のカリキュラムプラン—日本のスペイン語教育への応用」『イスパニカ』、54号、211-233頁。
- フレイザー、J・G(2004).『金枝篇』<第一巻：呪術と王の起源(上)>(神成利男訳)、国書刊行会。
- 五木寛之(2002).「わが心のスペイン」『五木寛之全紀行(2)』、東京書籍、226-385頁。
- 小阪知弘(2013).『ガルシア・ロルカと三島由紀夫 二十世紀 二つの伝説』国書刊行会。
- 森直香(2012).「スペインにおける村上春樹の受容に関する予備的考察—『ノルウェイの森』を中心に」『国際関係・比較文化研究』、11号、109-127頁。
- 村上春樹(1998).「フリオ・イグレシアス」『夜のくもざる』新潮社、25-27頁。
- _____ (2001a).「1963年／1982年のイバネマの娘」『村上春樹全作品1979～1989⑤』講談社、80-88頁。
- _____ (2001b).『村上朝日堂 スメルジャコフ対織田信長家臣団』朝日出版社。
- _____ (2004).『ダンス・ダンス・ダンス(上)』講談社。
- _____ (2006a).『風の歌を聴け』講談社。
- _____ (2006b).『やがて哀しき外国語』講談社。
- _____ (2008).『ノルウェイの森(下)』講談社。
- _____ (2009a).「メキシコ大旅行」『辺境・近境』新潮社、35-111頁。
- _____ (2009b).『1973年のピンボール』講談社。
- _____ (2009c).『ダンス・ダンス・ダンス(下)』講談社。
- _____ (2009d).『スプートニクの恋人』講談社。
- _____ (2009e).『1Q84 BOOK2』新潮社。
- _____ (2010a).『村上朝日堂』新潮社。

- _____ (2010c). 『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』新潮社.
- _____ (2010d). 『1Q84 BOOK3』新潮社.
- _____ (2011a). 「違う響きを求めて」『村上春樹 雑文集』新潮社、350-354頁.
- _____ (2011b). 『小澤征爾さんと、音楽について話をする』新潮社.
- _____ (2014). 「シェエラザード」『女のいない男たち』文藝春秋、2014、171-210頁.
- 逢坂剛 (1992). 『逢坂剛のスペイン賛歌』講談社.
- パス、オクタビオ (2001). 『弓と豎琴』(牛島信明訳)、筑摩書房.
- ルービン、ジェイ (2007). 『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』(畔柳和代訳)、新潮社.
- ÁLVAREZ PEREIRA, Abel (2012). *Manual para el profesor de ELE en Japón*, Lugo, Editorial Axzc.
- AYÉN, Xavi (2005). “Los libros y discos del año. Sánchez Piñol y Murakami y Cercas, destacados en el balance literario.”, *La Vanguardia*, 24 de diciembre, p. 40.
- _____ (2009). “Murakami muestra su lado oscuro”, *La Vanguardia*, 17 de marzo, p. 28.
- _____ (2011a). “Sueño de Haruki”, *La Vanguardia*, 10 de junio, p. 36.
- _____ (2011b). “Mi novela 1Q84 quiere descubrir todo lo que existe”, *La Vanguardia*, 11 de junio, pp. 36-37.
- HARUKI, Murakami (2008). “Escribir novelas es un reto, escribir cuentos, un placer. Es la diferencia entre plantar un bosque o plantar un jardín”, “El Cultural”, *El Mundo*, 31 de enero, pp. 10-11.
- IGLESIAS, Ana (2009). “La gran fiesta de las letras”, *El Correo Gallego*, 13 de marzo, p. 27.
- LOZANO, Antonio (2008). “Haruki Murakami: O cómo salir de un pozo extraño”, *Qué Leer*, núm. 137, noviembre, pp. 76-80.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1991). *Manual de pronunciación española*, Madrid, CSIC.
- PAZ, octavio (1994). *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica.
- RUBIO, Carlos (2012). *Japón de Murakami*, Madrid, Aguilar.
- RUIZ MANTILLA, Jesús (2009). “Una cena gallega con Murakami”, *El País*, 14 de marzo, p. 42.
- SALADRIGAS, Robert (2001). “El señor de las alas desplegadas”, *La Vanguardia*, 15 de junio, p. 4.
- WALLIS, Ethel (1951). “Intonational Stress Patterns of Contemporary Spanish”, *Hispania*, XXXIV, pp. 143-147.

(こさか・ともひろ 本学大学院博士課程前期修了)