

# KANSAI GAIDAI UNIVERSITY

## ガルシア・ロルカの前衛劇におけるシュルレアリスムの実践

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 関西外国語大学・関西外国語大学短期大学部 公開日: 2016-09-05 キーワード (Ja): シュルレアリスム, ロルカ演劇, 聖体劇(アウト・サクラメンタル) キーワード (En): 作成者: 小阪, 知弘 メールアドレス: 所属: 関西外国語大学
URL	<a href="https://doi.org/10.18956/00006022">https://doi.org/10.18956/00006022</a>

# ガルシア・ロルカの前衛劇におけるシュルレアリスムの実践

小 阪 知 弘

## 要 旨

本稿では、ガルシア・ロルカの前衛劇におけるシュルレアリスムの実践を分析する。ロルカ演劇におけるシュルレアリスムの実践は(1)詩的言語の実践、(2)時間論的戦略、(3)夢と時間の融合した舞台、の3点に大別できる。このようにロルカは自作にシュルレアリスムの諸手法を投影させたが、ロルカの前衛劇がシュルレアリスム演劇の理念と完全に合致していると判断することはできない。なぜなら、ロルカの前衛劇にはシュルレアリスムの影響を受けた夢の要素や非論理的発話そして直線的・年代順クロノロジカル的な時間概念への反逆が確認できても、作品を織りなす全ての劇言語は「アウト・サクラメンタル極限の詩的論理」によって統制されているからである。従って、ロルカの前衛劇はカルデロン・デ・ラ・バルカのアウト・サクラメンタル聖体劇を基にするスペイン・バロック演劇の構造とシュルレアリスムの諸手法が融合した前衛性の高い戯曲であると結論づけることができる。

キーワード：シュルレアリスム、ロルカ演劇、アウト・サクラメンタル聖体劇

## 1. はじめに

二十世紀初頭、スペイン演劇は新たな道を模索していた。ハシント・ベナベンテ(1866-1954)やエドゥアルド・マルキーナ(1879-1946)などを中心とする慣例主義的な商業演劇が当時のスペイン演劇界を席捲していたが、これらの商業演劇に対抗して、新たな演劇的潮流が現れ始める。この演劇的潮流の担い手たちは、ハシント・グラウ(1877-1955)、ラモン・デル・バリェ=イン克蘭(1866-1936)、アソリン(1873-1967)、そしてフェデリコ・ガルシア・ロルカ(1898-1936)などで、彼らは自作に実験的な諸要素を投影して前衛演劇を果敢に創作していったのである。また、これらの前衛演劇の動向を敷衍するかのよう、ホセ・オルテガ・イ・ガセット(1883-1955)が*La deshumanización del arte*『芸術の非人間化』(1925)を刊行して少数派のための芸術を称揚し、同演劇的潮流はスペイン内戦(1936-1939)が勃発する1936年まで継続していくことになる。この時代に創作された前衛劇に看取される実験的な諸要素の中でもっとも傑出しているのはシュルレアリスムの諸手法である。そこで本稿では、二十世紀初頭スペイン前衛演劇(1920-1936)の中からガルシア・ロルカの前衛劇を分析対象に選定し、ロルカによるシュルレアリスムの実践に焦点をあてて論述する。

## 2. 起点としての<断絶の伝統>

文学理論の知見からすれば、二十世紀初頭スペイン前衛演劇はオクタビオ・パス（1914–1998）が *Los hijos del limo* 『泥の子供たち』（1974）において力説するいわゆる、“*tradición de la ruptura*” 「断絶の伝統」を起点として発生したと捉えることができる。パスはこの術語を以下のように説明している。

Ni lo moderno es la continuidad del pasado en el presente ni el hoy es el hijo del ayer: son su ruptura, su negación. Lo moderno es autosuficiente: cada vez que aparece, funda su propia tradición.<sup>1)</sup>

近代的なものは、現在における過去の継続ではないし、今日も昨日の息子ではない。それらは過去や昨日との断絶であり、否定なのだ。近代的なものは自足的で、現れ出るたびに、自分自身の伝統を打ち立てる。

二十世紀初頭スペイン前衛演劇におけるシュルレアリスムの実践もベナベンテを中心とするリアリズム中心の慣例主義的な商業演劇に対する断絶と批判の具体的な発露として立ち現われた。同演劇的潮流においてシュルレアリスムの諸要素が取り入れられた主要作品として、クラウディオ・デ・ラ・トーレ（1898–1973）の *Tic-tac* 『チク・タク』（1926）、ミゲル・デ・ウナムノ（1864–1936）の *El otro* 『他者』（1927）、イグナシオ・サンチェス・メヒーアス（1891–1934）の *Sinrazón* 『不正』（1928）、アソリンの *Lo invisible* 『見えざるもの』（1927）、ラモン・ゴメス・デ・ラ・セルナ（1888–1963）の *Los medios seres* 『半人間』（1929）、V. アンドレス・アルバレス（1891–1982）の *Tararí* 『まさか、冗談じゃない』（1929）、リーバス・チェリフ（1891–1967）の *Un sueño de la razón* 『理性の眠り』（1929）、ガルシア・ロルカの *La doncella, el marinero y el estudiante* 『乙女と船乗りと学生』（1928）、*El paseo de Buster Keaton* 『バスター・キートンの散歩』（1928）、*Quimera* 『キマイラ』（1928）、*El público* 『観客』（1930）、*Así que pasen cinco años* 『五年経ったら』（1931）、ラファエル・アルベルティ（1902–1999）の *El hombre deshabitado* 『魂の荒廃した男』（1930）などを挙げる<sup>2)</sup>。ではここから、ロルカが自作において実践したシュルレアリスムの諸手法を分析する。

## 3. ガルシア・ロルカの前衛劇におけるシュルレアリスムの実践

具体的な分析に移行する前に、数多く存在する前衛劇の中からロルカ演劇に分析対象を限定した理由を明らかにしておくことにする。理由は以下2点から成る。第1に、前述した劇作品

の多くはスペイン演劇史に名を残すのみにとどまっているのに対して、ロルカの前衛劇は現行でもスペインを中心とする様々な場所で舞台にのせられているからである<sup>3)</sup>。第2に、実験的にシュルレアリスムを投入し挫折した同前衛劇群とは対照的に、ロルカの前衛劇は数十年の時を経て評価され、世界文学の一端を成すに至っているからである。その証左として、ロルカの前衛劇『観客』はカテドラ版、アリアンサ版そしてエスパーサ・カルベ版などの様々な版が出版され、21世紀現在においても一般の書店にて容易に入手できる<sup>4)</sup>。以上の理由から、ロルカ演劇に分析対象を限定し、分析を展開させる。

### 3. 1. ロルカ演劇におけるシュルレアリスムの実践

ロルカはシュルレアリスムの有する様々な手法を自らの前衛劇に投影していった。ロルカ自身、“Sketch de la nueva pintura”「新しい絵画のスケッチ」(1928)と題した講演において、以下のようにシュルレアリスムに言及している。

Empiezan a surgir los sobrerrealistas<sup>5)</sup>, que se entregan a los latidos últimos del alma. Ya la pintura libertada por las abstracciones disciplinadas del cubismo, dueña de una inmensa técnica de siglos entra en un período místico, incontrolado, de suprema belleza.<sup>6)</sup>  
(OCIII :94)

魂の最後の鼓動に身を委ねるシュルレアリストたちが出現し始めます。すでに絵画はキュビズムの規律化された抽象性によって解き放たれ、数世紀にわたる膨大な技術を自由に操りながら、至高の美の、人間によって統制されない神秘主義の時代へと突入していくのです。

引用した言説から、ロルカが1920年代後半からシュルレアリスムを強く意識していたことがわかる。ロルカ演劇に投影されたシュルレアリスムの手法は以下3点に大別できる。

- 1) シュルレアリスムに基づく詩的言語の実践
- 2) シュルレアリスムに基づく時間論的戦略
- 3) シュルレアリスムに基づく夢と時間の融合した舞台

これら3つの手法に留意しながら、ロルカ演劇におけるシュルレアリスムの実践を具体的に分析していくことにする。

### 3. 1. 1. シュルレアリスムに基づく詩的言語の実践

アンドレ・ブルトンがピエール・ルヴェルディの言説に依拠しながら、「シュルレアリスム第一宣言」(1924)において、シュルレアリスムに基づく詩的言語の実践を以下のように定義した。

近づけられる二つの現実が遠く、しかも適切なものであればあるほどイメージは、ますます強く、ますます感動的な力と詩的な現実性を持つであろう。<sup>7)</sup>

ブルトンはこのように、〈客観的偶然〉を適用した詩的言語の実践を定義している。ロルカは『観客』や『五年経ったら』と同様、ニューヨーク滞在期に執筆した詩集、*Poeta en Nueva York*『ニューヨークの詩人』(1930)の一角を成す詩篇、“El rey de Harlem”「ハーレムの王」において次のようなく客観的偶然〉を想起させる詩的言語を実践している。

Los negros lloraban confundidos                      黒人たちは蝙蝠傘と黄金の太陽に挟まれ  
entre paraguas y soles de oro. (OCI :520)              当惑しながら涙を流していた。

引用した2つの詩節は、シュルレアリスム言語の模範例であるロートレアモンの「解剖台の上の蝙蝠傘とミシンの出会い」を想起させる。ロルカは黒人たちを媒介にして、雨を表象する「蝙蝠傘」と晴天を象徴する「黄金の太陽」という対極する2つのイメージを接近させ、〈客観的偶然〉を彷彿させる詩的言語を実践しているのである。ロルカは劇作品においてもシュルレアリスムに基づく詩的言語の実践を試みている。具体的に、詩人は『観客』の第二場における鈴の人物の発話を通じて対極に位置する2つのイメージを衝突させ、シュルレアリスムに基づく詩的言語の実践を以下のように展開させている。

FIGURA DE CASCABELES. Un gigante. Un gigante tan gigante que puedo bordar una rosa en la uña de un niño recién nacido.<sup>8)</sup> (EP y CST : 63)

鈴の人物 巨人なのさ。あまりに巨人すぎて、ぼくは生まれたばかりの赤ん坊の爪にバラの刺繍をほどこすことができるんだ。

引用した発話では「巨人が赤ん坊の爪の上に刺繍をほどこす」という〈巨大なイメージ〉と〈微小なイメージ〉が組み合わせられた結果、シュルレアリスムに基づく詩的言語が見事に生成されている。また、同戯曲第三場における男の子1の発話内容にもシュルレアリスムに基づく言語戦略が垣間見られる。男の子1は以下のような非論理的な発話行為を繰り返す。

MUCHACHO 1. Sí, pero eran demasiado pequeños para ser pie de mujer. Eran demasiado perfectos y demasiado femeninos. Eran pies de hombre, pies inventados por un hombre. (EP y CST : 127)

男の子1 はい。でも、女性の足にしてはあまりにも小さすぎたのです。あまりにも完璧で、あまりにも女性的すぎたのです。あれは男の足、ひとりの男がでっちあげた足だったのです。

男の子1の発話を通じて、ロルカはシュルレアリスムに基づく既存の<イメージの裏切り>を演出している。常識的見地からすれば、女性の足は男性の足より小さく、美しい形をしていると見做されている。だがロルカは、「ひとりの男がでっちあげた足」の方が女性の足より小さく、より完璧で、より女性的だという非論理的思考を打ち出して、論理的思考に縛られている我々の裏をかき、<既存のイメージの裏切り>を提起しているのである。

同様に、ロルカは『バスター・キートンの散歩』において、キートンの発話行為を媒介にして以下のようなシュルレアリスムに基づく発話を披露している。

BUSTER K. (*Suspirando*.) Quisiera ser un cisne. Pero no puedo aunque quisiera. Porque ¿dónde dejaría mi sombrero? (OCII :183)

バスターキートン (ため息をつきながら) 白鳥になれたらいいのになあ。でも、そう望んでもほくはなれないんだ。だって、ほくの帽子をどこに置けばいいのだろう？ (下線及び傍点—引用者)

論理的観点からすれば、この発話内容は奇妙なものである。なぜなら、発話者が白鳥になれない理由が帽子を置くべき適切な場所が見つからないことに帰結しているからである。このように、ロルカは非論理的思考に立脚しながら、シュルレアリスムに基づく詩的言語の実践をおこなっている。

### 3. 1. 2. シュルレアリスムに基づく時間論的戦略

バルバラ・シャクリン・デイヴィスが論文、“El teatro surrealista español”(1967)において“El tiempo es un tema importante en el teatro surrealista.”「時間はシュルレアリスムに傾倒した演劇において重要な主題である。」<sup>9)</sup>と強調しているが、ロルカも自作においてシュルレアリスムに基づく時間論的戦略を展開させている。ロルカの目論みは『五年経ったら』の第一幕における老人の発話内容に確認できる。そこで時間論的視座から、老人と青年の発話場面に着目してみる。

VIEJO. ¡Muy bien! Es decir (*bajando la voz.*) hay que recordar, pero recordar antes.

JOVEN. ¿Antes?

VIEJO. (*Con sigilo.*) Si hay que recordar hacia mañana.

JOVEN. (*Absorto.*) ¡Hacia mañana! (*OCII :332-333*)

老人 その通りです。つまり、(声をおとして) 思い出すこと、しかし、前もって思い出さねばなりません。

青年 前もってですって？

老人 (意味ありげに) さよう。明日に向かって思い出す。

青年 (呆然として) 明日に向かって！(下線及び傍点—引用者)

引用した発話場面において注目に値するのは、“hay que recordar hacia mañana”「明日に向かって思い出さねばなりません」という老人の発話である。“recordar”という他動詞は通常、目的語に“mi niñez”「わたしの子供時代」のような過去を想起させる名詞と組み合わされる<sup>10)</sup>。だが、ロルカはこの時間論的／意味論的な約束事を転倒させて、“mañana”「明日」という名詞と繋ぎ合わせて、“recordar hacia mañana”「明日に向かって思い出す」というシュルレアリスムに基づく非論理的発話を生成しているのである。グラナダの劇作家は同作品においてさらにシュルレアリスムに基づく時間論的戦略を進展させている。従って再び、老人の発話に焦点をあててみる。老人は以下のような発話行為を展開させる。

VIEJO. Se me olvidará el sombrero.

AMIGO 1. (*Asombrado.*) ¿Cómo?

VIEJO. Se me olvidará el sombrero...(*Entre dientes.*) es decir, Se me ha olvidado el sombrero. (*OCII:339*)

老人 わたしはうっかり帽子を忘れるだろう。

友人1 (驚いて) 何ですって？

老人 わたしはうっかり帽子を忘れるだろう... (小声で) つまり、わたしはうっかり帽子を忘れたということなのです。(下線及び傍点—引用者)

引用した発話場面において、ロルカは「行為が意図的でないことを表す」「無意志表現」、いわゆる<sele構文>を用いて、“Se me olvidará el sombrero.”「私はうっかり帽子を忘れるだろう。」という不可思議な発話を創出している<sup>11)</sup>。時制論的知見からすれば、再帰動詞“olvidarse”は“se me ha olvidado”のように現在完了形か、あるいは“se me olvidó”と点過去形を採用

すべきところを、ロルカは時間軸を反転させて、“olvidará”と未来形を用いて非論理的思考に立脚しなければ理解できない発話を創り出している。だからこそ、友人1が理解できず、老人はあえなく“Se me ha olvidado el sombrero.”「わたしはうっかり帽子を忘れたということなのです。」と現在完了形を採択して説明しているのである。ロルカは時間軸を操作して、シュルレアリスムに基づく発話行為を実践しているだけでなく、作品世界内の時空間そのものをもシュルレアリスムを基にして創造しようと試みている。具体的に、ロルカは第一幕前半のト書きに、“Un reloj da las seis.”(OCII:333)「時計が6時を打つ。」と記して、第一幕の劇時間を6時に設定し、同幕最終場面における青年と下男の対話を通じて以下のような驚愕の時間論的戦略を演出してみせる。

JOVEN. Es demasiado tarde, Juan, enciende las luces. ¿Qué hora es ahora?

JUAN. (*Con intención.*) Las seis en punto señor. (OCII:352)

青年 もうかなりおそくなった、フアン、灯りをつけなさい。いま何時だ？

フアン (意味ありげに) 6時ちょうどでございます。

この対話を一瞥すれば、第一幕全体を通じて、劇時間が6時ちょうどに停止したままだという驚愕の事実が発覚する。時計の存在を中心に据えて時間の停止を目論むロルカの試みは、劇作家の親友でシュルレアリスム絵画を代表するカタルーニャの画家、サルバドール・ダリ(1904-1989)がロルカ劇の創作年と同じ1931年に描いた *La persistencia de la memoria* 『記憶の固執』の世界観を想起させる。また、アンドレ・ブルトンの視座から見れば、ロルカが自ら紡ぎ出す作品世界内でおこなった時間論的戦略は「時間の固体化・石化」<sup>12)</sup>と捉えることも可能である。このようにロルカはシュルレアリスムに基づく時間論的戦略を駆使して、『五年経ったら』の作品世界内に独自の劇時間を構築している。

### 3. 1. 3. シュルレアリスムに基づく夢と時間の融合した舞台

マーティン・エスリンが『不条理の演劇』(1961)において、『五年経ったら』を「夢のイデオムで書かれた時間についての伝説」<sup>13)</sup>と見做しているように、この作品の劇テキストは青年の夢によって織りなされている。劇の冒頭部分のト書きに、“Viste un pijama azul”「青年は青いパジャマ姿」(OCII:332)と指示されていることからわかるように、青年は夢見る人である。青年の夢は時間と結びついて、作品世界を創り上げていく。ロルカは第三幕第一場のアルルカンの発話行為を媒介にして、作品世界内における夢と時間の相関関係を明らかにしている。アルルカンは夢と時間についての歌を高らかに歌い始める。

El Sueño va sobre el Tiempo flotando como un velero. Nadie puede abrir semillas en el corazón del Sueño. (OCII :370)	夢が帆船のように漂いながら 時間の上を進んで行くよ。 夢の心の中では 誰もその種を開けない。
---	---

そして夢と時間が融合する中、過去と未来は統合し始める。

El Tiempo va sobre el Sueño hundido hasta los cabellos. Ayer y mañana comen oscuras flores de duelo. (OCII :370)	時間が、髪まで沈めながら 夢の上を進んで行くよ。 昨日と明日が葬いの 暗い花びらを食べている。
---	--

引用した詩節の中で昨日、すなわち過去と、明日、つまり未来とが統合し始めている。同一時空間内において過去と未来を共存させようとするロルカの目論みはベルギーのシュルレアリスト、ルネ・マグリット (1898-1967) が描いた『光の帝国』(1954) の視覚的状況を想起させる。同シュルレアリスム絵画の視覚的世界内では、<昼>と<夜>という矛盾する2つの時空が対立することなく見事に融合している。アド・キラーは『映画のシュルレアリスム』(1963) において、次のようにシュルレアリスムの内包する時間観に論究している。

時間という、どうしようもないもう一つの奴隷状態は、もはや昔日のままではないのだ。それはうちくだかれ、くつがえされ、無効にされている。現在と未来は、もはや矛盾撞着しない。人は今日という日と同じぐらいやすやすと、昨日と今日を生きる。昨日と明日を同時に生きさえるのだ。<sup>14)</sup>

「昨日と明日を同時に生きさえる」というキラーが指摘するシュルレアリスムに内在する時間観に関する定義は『五年経ったら』のそれとも符合している。そして、ロルカが同一時空間内において実現させた<過去>と<未来>の矛盾のない融合はブルトンによる「シュルレアリスム第二宣言」(1930) の以下のような言説を彷彿させる。

どうしても、生と死、現実的なものと創造的なもの、過去と未来、伝達可能なものと伝達不可能なもの、高いものと低いものが、そこからもはや互いに矛盾したものとは感じられなくなるような精神の一点が存在することを信じないわけにはいかない。<sup>15)</sup>

この言説に留意すれば、ロルカがシュルレアリスムに基づく「過去と未来が互いにもはや矛盾したものとは感じられなくなるような精神の一点」を作品世界内に創造していることが露見する。続けて、ロルカはシュルレアリスム色の強い世界をさらに形象化させていくのである。再び、アルルカンの発話を傾聴してみる。

Sobre la misma columna,	一つの柱のその上で
abrazados Sueño y Tiempo,	夢と時間が抱き合った
cruza el gemido del niño,	幼子の泣き声と
la lengua rota del viejo. (OCII :371)	老人の皴がれ声が横切るよ。

この詩節の中で、夢と時間は抱き合っ一つ一つの柱を形成し、その上を、「幼子の泣き声」に表象される過去と、「老人の皴がれ声」に象徴される未来が通り過ぎる。こうして、過去と未来が共存する舞台空間において、青年の夢と現実が融合したシュルレアリスムに基づく劇世界が完成するのである。ブルトンは「シュルレアリスム第一宣言」において以下のように記述している。

私は夢と現実という一見したところまことに矛盾的な二つの状態が、未来において一種の絶対的現実、いふなれば超現実のなかへと解消されることを信じている。<sup>16)</sup>

引用したブルトンの見解を考慮すれば、ロルカがシュルレアリスムの世界観を投影した「夢と現実という矛盾した二つの状態が超現実のなかへと解消される」舞台を創造していると捉えることができる。

#### 4. カルデロン・デ・ラ・バルカの アウト・サクラメンタル 聖体劇の影響

以上概観したように、ロルカは自作においてシュルレアリスムの諸手法を巧みに用いたが、他のスペインの前衛劇と同様、ロルカの前衛劇はシュルレアリスム演劇の理念と完全に合致していないことが推定される。なぜなら、アンリ・ベアールが『ダダ・シュルレアリスム演劇史』(1967)の中で指摘するシュルレアリスム演劇の必須条件である「劇的創造と自動記述をませ合わせる」手法が、ロルカ演劇においては実践されていないからである<sup>17)</sup>。さらに、ロルカの生み出す作品には夢の要素や非論理的発話が組み込まれてはいても、彼独自の詩的論理によって劇言語が統制されており、シュルレアリスムの標榜する完全なる論理からの解放はロルカ演劇の作品世界内には確認できない。スペイン演劇研究者、セサル・オリーバは『五年経ったら』

や『観客』といったロルカの前衛劇に関して、“Lorca planteó un surrealismo escénico.”<sup>18)</sup>「ロルカは舞台のシュルレアリスムを現実化したのである。」と明言しているが、この見解は曲解しすぎである。そこでオリーバの見解に反論するため、ロルカ自身が自作とシュルレアリスムとの関係を説明した記述に着目してみる。ロルカ自身、1928年9月4日と日付を付記したセバスチア・ガッシュ宛ての手紙において、シュルレアリスムの影響を受けて創作した散文詩2篇、*Nadadora sumergida*「水没した泳者」(1928)と *Suicidio en Alejandría*「アレクサンドリアの自殺」(1928)に言及しながら、自作とシュルレアリスムとの関係を以下のように定義している。

Responden a mi nueva manera espiritualista, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡jojo!, ¡jojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡jojo!, la conciencia más clara los ilumina. (OCIII:1080)

これらの作品は論理による統制から解放されたながらも（注目！）極限の詩的論理を備えた、僕の新しい「唯心論的」方法、率直に感情に訴えるものなのです。それはシュルレアリスムではありません（注目！）もっとも明瞭な意識が作品を照射しているのです。

ロルカ自身によるこれらの散文詩に関する定義はそのまま『五年経ったら』、『観客』そして『バスター・キートンの散歩』などの前衛劇にも当てはまる。なぜならロルカが執筆した前衛劇群には、シュルレアリスムの影響を受けた夢の要素や非論理的発話そして直線的・年代順クロノジカル的な時間概念への反逆が確認できても、作品を織りなす全ての劇言語は「極限の詩的論理」によって統制されているからである。例えば前述したアルルカンによる夢と時間の融合に纏わる韻文に関しても、第1連の夢に関する記述と第2連の時間に関するそれは双方ともに4行で構成されており、内容と形式がシンメトリーを成している。続く第3連における4行からなる詩行は夢と時間が融合するよう数学的に構造化されている。このように、ロルカの前衛劇はシュルレアリスムに基づいてその作品世界が構成されてはいても、ロルカ独自の詩的論理によってその劇言語が統制されているため、シュルレアリスム演劇が備える世界観と完全に一致していないのである。ロルカがシュルレアリスムの諸手法を投影した劇作品を執筆した理由は、詩人とサルバドール・ダリ及びルイス・ブニユエル（1900-1983）との関係に起因している。ロルカは *Romancero gitano*『ジプシー歌集』（1924-1927）に浴びせられたダリとブニユエルによる批判に応えるため、シュルレアリスムの諸手法を投影した戯曲を創造してみせ、自らがシュルレアリスムに適應する能力を備えていることを示す必要があったのである。この点に関して、アグスティン・サンチェス・ビダルは *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*『ブニユエル、ロルカ、ダリ—果てしなき謎』（1988）の中で以下のように論じている。

Su marcha a Nueva York en junio de 1929 abre ya una etapa muy distinta en su vida y obra, con títulos como *Poeta en Nueva York*, *El público* o *Viaje a la luna*, en los que intenta demostrar su capacidad para estar a la altura de las circunstancias (surrealistas en este caso) de sus dos amigos.<sup>19)</sup>

1929年6月のニューヨーク行は、ロルカの人生と作品にあらたな頁を開くことになる。この時期の『ニューヨークの詩人』、『観客』、『月世界旅行』といった作品において、彼は2人の友人（ダリとブニエルのこと—引用者註）が身を置いている状況（すなわちシュルレアリスム）に自らも対応できる能力があることを示そうとしている。

このような理由から、ロルカは『五年経ったら』や『観客』のような戯曲を創作し、自らがシュルレアリスムに適応できる能力があることを提示したのである。

また、オクタビオ・パスは『泥の子供たち』において、スペイン語圏における真の意味でのシュルレアリスムの不在を以下のように指摘している。

Aunque hubo artistas y poetas que individualmente participaron en distintas épocas del surrealismo —Picabia, Buñuel, Dalí, Miró, Matta, Lam, César Moro y yo mismo—, ni en España ni en América hubo una actividad surrealista en sentido estricto. (Una excepción: el grupo chileno *Mandrágora*, fundido en 1936 por Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa, Gonzalo Rojas y otros.) Muchos poetas de ese período adaptaron el onirismo y otros procedimientos surrealistas, pero no puede decirse que Neruda, Alberti o Aleixandre hayan sido surrealistas, a pesar de que, en algunos momentos de su obra, sus búsquedas y hallazgos hayan coincidido con los de surrealistas.<sup>20)</sup>

シュルレアリスムのさまざまな時代に個人的な形で参与した芸術家や詩人はいるものの—ピカビア、ブニエル、ダリ、ミロ、マッタ、ラム、セサル・モーロ、そして私自身—、厳密な意味でのシュルレアリスムの活動は、スペインにもアメリカ大陸にもなかったからだ（例外は、1936年にブラウリオ・アレーナス、エンリケ・ゴメス・コレア、ゴンサロ・ローハスその他の人々によって結成されたチリのグループ〈マンドラゴラ〉である）。この時期の多くの詩人は、<sup>オニリスモ</sup>夢幻妄想その他のシュルレアリスムの手法を採用したが、ネルーダにしる、アルベルティ、アレイクサンドレにしる、シュルレアリストとはいえない。その詩業のいくつかの局面で、彼らが探求し、収穫したものが、シュルレアリストのそれと一致していたにしても。

パスの指摘はロルカの場合にも確認できる。ロルカが<sup>オニリスモ</sup>夢幻妄想や<客観的偶然>その他のシュルレアリスムの諸手法を自作に採用したことによって劇世界内における幾つかの局面で、彼が探求し、収穫したものがシュルレアリスムのそれと一致していたとしても、ロルカの前衛劇はシュルレアリスム演劇の理念と完全に合致してはいないのである。

また、ロルカ演劇におけるシュルレアリスムの実践が真の意味でシュルレアリスム演劇と合致しないもうひとつの理由として、ロルカ劇に投入されたカルデロン・デ・ラ・バルカ（1600-1681）の<sup>アウト・サクラメンタル</sup>聖体劇の要素を考慮に入れておく必要がある。

ロルカの詩作品における詩的変遷に関して、パスは“García Lorca va de la poesía tradicional al neobarroquismo gongorista y de éste al surrealismo.”<sup>21)</sup>「ガルシア・ロルカが伝統詩からゴンゴラ風のネオバロック詩、ネオバロック詩からシュルレアリスムへ動いた。」と指摘している。ロルカの詩的変遷をめぐるパスのこの指摘は、ロルカの前衛劇における演劇的変遷とも呼応している。ロルカはスペイン黄金世紀に活躍したカルデロン・デ・ラ・バルカの<sup>アウト・サクラメンタル</sup>聖体劇<sup>22)</sup>の諸要素を自作に投影し、バロック演劇の構造を基底に据えた上で、シュルレアリスムを実践したからである。従って、俯瞰的視座から二十世紀初頭スペイン前衛演劇全体におけるカルデロン劇の影響を確認してから、ロルカ劇を考察してみる。この点に関して、セサル・オリーバは以下のように指摘している。

La modernidad de los años veinte necesitaba a Calderón. La fantasía de sus fábulas, el simbolismo de sus personajes, la exigencia de nuevas escenografías, lo situaban en un primer plano de atención.<sup>23)</sup>

二十年代という近代性の時代に、カルデロンが必要とされたのである。彼の寓話が備える<sup>ファンタジー</sup>想像性、登場人物たちのシンボリズム、そして新しい舞台装置が求められていたことが原因となって、カルデロンは注目の第一局面に位置付けられた。

セサル・オリーバの指摘を考慮すれば、二十世紀初頭スペイン前衛演劇に与する劇作家たちはカルデロンの<sup>アウト・サクラメンタル</sup>聖体劇の諸要素を自作に投影していることが見えてくる。アソリンは<sup>アウト・サクラメンタル</sup>Angelita『アンヘリータ』（1930）という三幕物の<sup>アウト・サクラメンタル</sup>聖体劇を執筆し、アルバルティも『魂の荒廃した男』という<sup>アウト・サクラメンタル</sup>聖体劇を創作している。ロルカもカルデロンの<sup>アウト・サクラメンタル</sup>聖体劇の諸要素を自作に投影している。ロルカは『観客』において、カルデロンの<sup>アウト・サクラメンタル</sup>El gran teatro del mundo『世界大劇場』の影響を受けた台詞を男1の発話の中に以下のように取り入れている。

HOMBRE 1. Pasad adentro, con nosotros. Tenéis sitio en el drama. Todo el mundo. (EP y CST :45)

男1 ぼくらと一緒になかに入りました。この芝居のなかに居場所があるよ。きみたち全員だ。

アナ・マリア・ゴメス・トーレスが指摘しているように、引用した発話内容にカルデロンの『世界大劇場』の寓意人物、〈世界〉の台詞の影響を見て取れる<sup>24)</sup>。では実際に、ロルカが影響を受けたカルデロン劇の台詞を見てみることにする。

Al teatro pasad de las verdades que éste el teatro es de las ficciones.<sup>25)</sup>

さあ、真実の舞台へと移るがいい、これは造り物の舞台なのだから。

また、ロルカは『五年経ったら』の第三幕第一場の舞台装飾にカルデロン劇に類似したバロック演劇の舞台構造を組み込んでいる。

*Bosque. Grandes troncos. En el centro, un teatro rodeado de cortinas barrocas con el telón echado. Una escalerita une el tabladillo con el escenario.* (OCII:370)

森。太い幹。中央には幕の下りたバロック調のカーテンに囲まれた劇場。この劇場のカーテンは下りたまま。小階段がこの劇場と本舞台とを繋いでいる。

このように、ロルカは前衛劇2作品においてカルデロンの<sup>アウト・サクラメンタル</sup>聖体劇を基にするバロック演劇の諸要素を投入している。また、クラウディオ・ギリエンが『五年経ったら』の登場人物である〈青年〉、〈老人〉、〈花嫁〉の存在にカルデロンの<sup>アウト・サクラメンタル</sup>聖体劇からの影響を指摘しているように、ロルカは『五年経ったら』と『観客』の作品世界内に、〈青年〉、〈老人〉、〈男1〉、〈馬3〉、〈作者〉、〈観客2〉などの<sup>アウト・サクラメンタル</sup>聖体劇を想起させる寓意性を備える人物を創造している<sup>26)</sup>。これらの登場人物は固有の名前を持たず、劇世界内において、抽象的かつ寓意的に機能している。ギリエンの指摘とこれらの寓意性を備える登場人物の存在に留意すれば、ロルカが創造した登場人物たちがカルデロンの<sup>アウト・サクラメンタル</sup>聖体劇における〈世界〉、〈創造主〉、〈美〉、〈愛〉、〈知恵〉などの寓意人物の影響を受けていることを容易に理解できる。つまり、ロルカは自ら構築する前衛劇において、カルデロンの<sup>アウト・サクラメンタル</sup>聖体劇の影響を基にしたバロック演劇の構造を採用した上で、シュルレアリスムの諸要素を実践していったのである。マーティン・エスリンはカルデロン劇が内包するシュルレアリスムに似た夢の特性を次のように指摘している。

世界が舞台であり、舞台が夢を演じて見せるとすれば、それは夢の中の夢である。同じ考えがカルデロンの演劇にもある。それは、人生を夢にひとしいとする『人生は夢』のよう

な劇ばかりでなく、世界は登場人物が創造主たる作者に割り当てられた役を演じる舞台であるとする『世界の大劇場』（『世界大劇場』のこと—引用者註）のようなアレゴリカル・ヴィジョンにも見られる。登場人物は世界を舞台にして夢におけるように生を演じる。<sup>27)</sup>

だが、エスリンはシュルレアリスム演劇や不条理劇と違って、「バロック・アレゴリーの夢の世界が象徴的ではあるが厳密に理性的でもある」<sup>28)</sup>とバロック演劇の有する緻密に構成された理性的側面も強調している。

このように捉え直してみると、ロルカが直接、シュルレアリスムに傾倒した戯曲を創造したのではなく、自国の演劇伝統であるカルデロンアウト・サクラメンタルの聖体劇の諸要素を組み込んだバロック演劇の構造を基底に据えた上で、シュルレアリスムに傾倒した戯曲を創造しようとしたため、真の意味でのシュルレアリスム演劇が生み出されることがなかったことが判明するのである。

ここまで進めてきた分析を踏まえれば、ロルカの前衛劇とシュルレアリスムとの関係を以下のように整合することができる。すなわち、『五年経ったら』や『観客』といったロルカの劇作品はカルデロンアウト・サクラメンタルの聖体劇を基にするバロック演劇の構造とシュルレアリスムの諸手法が融合した前衛性の高い戯曲なのである。

## 5. おわりに

共時的観点から見れば、二十世紀初頭スペイン前衛演劇におけるシュルレアリスムの実践は興業的な成功を収めることなく、1936年に終焉をむかえた。その理由は以下2点に帰着する。第1に、1930年代当時のスペインの観客にはこれらの劇作品は知的すぎて理解できなかった。第2に、1936年にスペイン内戦が勃発して、ロルカが暗殺され、ラファエル・アルベルティやアレハンドロ・カソーナ（1903-1965）などの優れた劇作家たちが亡命してしまった。ひとつ目の理由は、オルテガ・イ・ガセットの著した『芸術の非人間化』における以下のような指摘と符合している。

No se trata de que a la mayoría del público *no le guste* la obra joven a la minoría sí. Lo que sucede es que la mayoría, la masa, *no la entiende*.<sup>29)</sup>

新しい作品を民衆の大多数が好まないとか、少数派のみが好むといったことが問題なのではない。要は、大多数、つまり大衆がそれを理解しえないということなのだ。

ロルカによって執筆されたシュルレアリスムに傾倒した戯曲が1930年代に舞台にかけられることはなかったが、鳥瞰的視座からロルカの前衛劇を概観すれば、異なる事実が見えてくる。ロ

ルカは30年代当時ではいかなる場所においても、この劇が上演不可能であることを十分に認識していたが将来、『観客』が上演可能となる日が来ることを予見して、ラファエル・マルティネス・ナダルに“Pero dentro de diez o veinte años será un exitazo; ya lo verás.” (EP y CST :22)「だけど、10年後か20年後には成功することになると思う。いまに見てごらんよ。」と述べた。

ロルカの予見は見事に的中することになる。1977年に、スペインのムルシア大学の大学劇団が初めてこの前衛劇を舞台にのせた。同国におけるプロの劇団による初演は1987年1月16日、マドリードのマリア・ゲレーロ劇場にておこなわれ、ロルカ自身が《上演不可能の劇》と見做していた前衛作品の舞台上演は大成功のうちに終了したのである<sup>30)</sup>。同様に、『五年経ったら』もまず1945年にニューヨークで上演され、スペインでもマドリードにて1987年9月17日に初演された (OCII:823)。ロルカは1918年8月7日と日付を付記した“Sobre un libro de versos”「これは序詩です」と題した詩の中で、“Poesía es lo imposible, hecho posible.” (OCIV:457)「詩とは可能となった不可能だ」と綴っている。この詩的言説は『五年経ったら』と『観客』の舞台上演の成功を想起させる。なぜなら、ロルカ自身によって《上演不可能な劇》と見做されていた『観客』と『五年経ったら』は数十年の時を経て、舞台にのせられ大成功を収めたからである。すなわち、ロルカの「《上演不可能な劇》は、可能となった不可能だ」と言うことができる。そして21世紀に突入した現在においても、私たちはガルシア・ロルカの創作した<シュルレアリスムに基づく夢と時間の融合した舞台>をスペイン、日本あるいは世界のどこかの劇場で観劇することができるのである。

## 註

- 1) Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, (15ª. ed), 1998, p. 18; オクタビオ・パス『泥の子供たち』(竹林文彦訳)、水声社、1994、17頁。
- 2) シュルレアリスムを実践した二十世紀初頭スペイン前衛演劇に関しては、以下の研究を参照のこと。  
Max Aub, “Algunos aspectos del teatro español, de 1920 a 1930”, *Revista Hispánica Moderna*, núm. 1-4, enero-octubre de 1965, pp. 17-28; Antonio Castellón, “Proyectos de reforma del teatro español 1929-1939”, *Primer Acto*, núm. 176, enero de 1976, pp. 4-13; Bárbara Sheklin Davis, “El teatro surrealista español”, *Revista Hispánica Moderna*, núm. 33, 1967, pp. 309-329.
- 3) 『観客』は原典の劇テキストを忠実に反映させながらオペラ化され、2015年2月24日(土)から同年3月13日(金)までロベルト・カストロ演出のもと、マドリードの王立劇場(Teatro Real)で上演され、成功を収めた。本稿の筆者は2月26日(月)の上演を観劇した。オペラ化された『観客』の初演に関して、新聞『エル・パイス』誌の文化担当記者、ルイス・ガゴは“El público del estreno

- de *El público* lo acogió respetuoso y complaciente.” 「『観客』の初演に立ち会った観客は敬意を持って作品を好意的に受け入れた。」と評している。詳細には、以下を参照のこと。Luis Gago, “Estreno mundial de *El público* en el Teatro Real”, *El País*, jueves 26 de febrero de 2015, p. 40.
- 4) ロルカの『観客』に関しては各々、以下3つの版を参照のこと。Federico García Lorca, *El público*, edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, (15ª. ed), 1998; Federico García Lorca, *El público. El sueño de la vida*, edición de Antonio Monegal, Madrid, Alianza Editorial, 2000; Federico García Lorca, *El público*, edición de Javier Huerta Calvo, Madrid, Espasa Calpe, 2006.
  - 5) 引用した記述において、ロルカは形容詞 “sobrerrealista” を「シュルレアリスムの」を意味する形容詞 “surrealista” と同義で用いている。
  - 6) 本稿で引用する『観客』を除くガルシア・ロルカのテキストは以下のとおりである。Federico García Lorca, *Obras completas, Tomo I, II, III*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997. 引用する際、略号を用いて頁数を示すことにする。例えばTomo Iの19頁は (OCI:19) とする。本稿におけるロルカ作品の日本語訳は全て拙訳を用いる。
  - 7) アンドレ・ブルトン『シュールレアリスム宣言集』(森本和夫訳、現代思潮社、1992、59頁)。
  - 8) 本稿で引用する『観客』のテキストはロルカの自筆原稿を保管し出版したラファエル・マルティネス・ナダル編集による以下の版を使用する。Federico García Lorca, *El público y Comedia sin título*, introducción, traducción y versión depurada por R. Martínez Nadal y Marie Laffranque, Barcelona, Seix Barral, 1978. 引用する際、略号を用いて頁数を示すことにする。例えば42頁は (EP y CST:42) とする。
  - 9) Bárbara Sheklin Davis, “El teatro surrealista español”, cit., p. 316.
  - 10) 宮城昇・山田善郎(監修)『現代スペイン語辞典 改訂版』白水社、1999、1168頁。
  - 11) 高橋覚二『テーブル式基礎スペイン語便覧』評論社、2005、83頁。
  - 12) アンドレ・ブルトン『シュールレアリスムと絵画』(粟津紀雄他訳)、人文書院、1997、181頁。
  - 13) マーティン・エスリン『不条理の演劇』(小田島雄志他訳)、晶文堂、1968、317頁。
  - 14) アド・キルー『映画のシュールレアリスム』(飯島耕一訳)、フィルムアート社、1997、23頁。
  - 15) アンドレ・ブルトン『シュールレアリスム宣言集』、前掲書、90頁。
  - 16) 同上書、25頁。
  - 17) アンリ・ベアール『ダダ・シュールレアリスム演劇史』(安堂信也訳)、竹内書店、1972、191頁。
  - 18) César Oliva, “El teatro de la generación del 27”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 514-515, abril-mayo 1993, p. 27.
  - 19) Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1996, p. 95; アグスティン・サンチェス・ビダル『ブニユエル、ロルカ、ダリ…果てしなき謎』(野谷文昭・網野真木子訳)、白水社、1998、108頁。
  - 20) Octavio Paz, *Los hijos del limo*, cit., pp. 205-206; オクタビオ・パス『泥の子供たち』、前掲書、229頁。
  - 21) *Ibidem*, p. 161; 同上書、177頁。

- 22) <sup>アウト・サクラメンタル</sup> 聖体劇とは、神学の難解な問題やカトリックの教義をわかりやすく民衆に教えることを目的として、聖体の祝日などに野外で上演された一幕構成による宗教劇のことである。詳細には、以下の研究を参照のこと。Patric Pavis, *Diccionario del teatro*, traducción de Jaume Melendres, Barcelona, Paidós, 1998, p. 55; 佐竹謙一『スペイン黄金世紀の大衆演劇』三省堂、2001、435-436頁。
- 23) César Oliva, *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002, p. 96.
- 24) Ana María Gómez Torres, *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*, Málaga, Editorial Arguval, 1995, p. 119.
- 25) Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*, edición de Eugenio Frutos Cortés, Madrid, (16<sup>a</sup>. ed), 2001, p. 84. 日本語訳は拙訳を用いることにする。
- 26) Claudio Guillén, “El misterio evidente: En torno a *Así que pasen cinco años*”, *Fundación Federico García Lorca*, 7-8, diciembre de 1990, p. 223.
- 27) マーティン・エスリン『不条理の演劇』、前掲書、278頁。
- 28) 同上書、279頁。
- 29) José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Alianza editorial, (12<sup>a</sup>. ed), 1999, pp. 13-14. 日本語訳は拙訳を用いる。
- 30) 『観客』の初演記録に関しては以下の研究を参照のこと。Ana María Gómez Torres, “Historia de una recepción teatral: Los estrenos de *El público* de Federico García Lorca”, *Revista de Literatura*, 59, 1997, pp. 505-519; 小阪知弘『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、2013、95頁。

### 参考文献

- AUB, Max. “Algunos aspectos del teatro español, de 1920 a 1930”, *Revista Hispánica Moderna*, núm. 1-4, enero-octubre de 1965, pp. 17 – 28.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*, (ed. Eugenio Frutos Cortés), Madrid, Cátedra, (16<sup>a</sup>. ed), 2001.
- CASTELLÓN, Antonio. “Proyectos de reforma del teatro español. 1929-1939”, *Primer Acto*, núm. 176, enero de 1976, pp. 4 – 13.
- GAGO, Luis. “Estreno mundial de *El público* en el Teatro Real”, *El País*, jueves 26 de febrero de 2015, pp. 40 – 41.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas, Tomo I, II, III*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997.
- GARCÍA-POSADA, Miguel. “Lorca y el surrealismo: una relación conflictiva”, *El surrealismo español, Ínsula*, 515, noviembre, 1989, pp. 7 – 9.
- GIBSON, Ian. *Federico García Lorca, 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*, Barcelona, Grijalbo

- Mondadori, 1998.
- GÓMEZ TORRES, Ana María. *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*, Málaga, Editorial Arguval, 1995.
- . “Historia de una recepción teatral: Los estrenos de *El público* de Federico García Lorca”, *Revista de Literatura*, 59, 1997, pp. 505 – 519.
- GUILLÉN, Claudio. “El misterio evidente: En torno a *Así que pasen cinco años*”, *Fundación Federico García Lorca*, 7-8, diciembre de 1990, pp. 215 – 232.
- HUÉLAMO KOSMA, Julio. “Lorca y los límites del teatro surrealista español”, *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia, 1918-1936*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Fundación F. G. L., Madrid, Tabacalera S. A., 1992, pp. 207 – 214.
- MARTÍNEZ NADAL, Rafael y RAFFRANQUE, Marie. *El público y Comedia sin título*, Barcelona, Seix Barral, 1978.
- MORRIS, C. B. *El surrealismo y España 1920-1936*, traducción de Fuencisla Escribano, Madrid, Escapa Calpe, 2000.
- OLIVA, César. “El teatro de la generación del 27”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 514-515, abril-mayo 1993, pp. 93 – 101.
- . *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Alianza editorial, (12ª. ed), 1999.
- PAVIS, Patric. *Diccionario del teatro*, traducción de Jaume Melendres, Barcelona, Paidós, 1998.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1998.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, (10ª. ed), 1995.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1996.
- SHEKLIN DAVIS, Bárbara. “El teatro surrealista español”, *Revista Hispánica Moderna*, núm. 33, 1967, pp. 309 – 329.
- ベアール、アンリ 『ダダ・シュルレアリスム演劇史』(安堂信也訳)、竹内書店、1972
- ブルトン、アンドレ 『シュルレアリスム宣言集』(森本和夫訳)、現代思潮社、1992
- 『シュルレアリスムと絵画』(栗津紀雄他訳)、人文書院、1997
- エスリン、マーティン 『不条理の演劇』(小田島雄志他訳)、晶文堂、1968
- 小阪知弘 『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、2013
- キルー、アド 『映画のシュルレアリスム』(飯島耕一訳)、フィルムアート社、1997
- 宮城昇・山田善郎 (監修) 『現代スペイン語辞典 改訂版』白水社、1999
- パス、オクタビオ 『泥の子供たち』(竹林文彦訳)、水声社、1994
- サンチェス・ビダル、アグスティン 『ブニユエル、ロルカ、ダリ…果てしなき謎』(野谷文昭・網野真木子訳)、白水社、1998

佐竹謙一『スペイン黄金世紀の大衆演劇』三省堂、2001

清水憲男「ロルカの未発表『無題劇』—『観客』との相乗性—」『上智大学外国語学部紀要』、第14号、  
1979、87-102頁

高橋覚二『テーブル式基礎スペイン語便覧』評論社、2005

(こさか・ともひろ 外国語学部助教)