

フェデリコ・ガルシア・ロルカと俳句

——『組曲』をめぐる——

井 尻 香 代 子

要 旨

本稿では、フェデリコ・ガルシア・ロルカの死後 47 年経って出版された詩集『組曲』と日本の俳句との関連性について考察した。まず第 1 章では、『組曲』の執筆と出版の経緯を明らかにし、第 2 章では、ロルカがこれらの作品を書いた時代背景や、彼を取り巻く文化的状況を検証した。これらの結果に基づいて第 3 章では、「組曲」作品の総合的な分析を行なった。こうした論証を通じて『組曲』には、19 世紀末から 20 世紀初めにかけてのヨーロッパの絵画、音楽、詩歌のジャポニスムと、同時代のメキシコ詩人によって導入されたスペイン語俳句の影響が見られることがわかった。ガルシア・ロルカにとって「組曲」とは、俳句によって刺激を受けた新たな短詩形創作の試みであり、彼はこの詩作のプロセスによって独自のスタイルを見出し、やがて『ジプシー歌集』で発展、完成させたのだとわれわれは考える。

キーワード：フェデリコ・ガルシア・ロルカ、『組曲』、俳句、ジャポニスム、タブラダ

はじめに

本稿の目的は、フェデリコ・ガルシア・ロルカの詩集『組曲』(*Suites*)¹⁾と、日本の俳句の関連性を探ることである。『組曲』はこの詩人の没後 47 年を経て、初めて出版された、いわばまだ十分な評価が行なわれていない詩集である。ここには、ロルカが 1920 年代前半に執筆した〈組曲〉(*Suite*)という形式をもつ詩が集められている。〈組曲〉とは、共通のテーマをもつ一連の短詩形にこの詩人がつけた名前であるが、これまで組曲が音楽の用語であることから、まず音楽との関わりが注目されてきた。しかし、同時代のヨーロッパの音楽、文学に影響を及ぼしていた日本の俳句との関連性については、まだ一度も指摘されていない。そこで本稿では、次のような順序で考察を進めたい。まず第 1 章では、『組曲』の執筆と出版の経緯について述べ、作品成立の状況を明らかにする。第 2 章では、ロルカがこれらの作品を書いた時代背景や、彼を取り巻く文化的状況を検証する。この結果に基づいて第 3 章では、〈組曲〉作品の総合的な分析を行なう。こうした論証を通じて、『組曲』には新たな「読み」の可能性が開かれ、それによって、ガルシア・ロルカの詩作における、独自のスタイル確立のプロセスがより明確になるものとわれわれは考える。

1. 『組曲』成立の経緯

1.1. 〈組曲〉作品の執筆

ガルシア・ロルカは、1920年11月から1923年8月まで3年近くを費やして、〈組曲〉(Suite)という形式の詩を書いた²⁾。ここで、音楽の用語としての Suite とはどのようなものなのか、確認しておきたい。Suite には、舞曲をベースとした18世紀までの古典組曲と19世紀後半に確立された近代組曲とがある。古典組曲は四つ以上の楽章からなる統一された形式であり、バロック期のバッハを頂点として、その後消滅する。一方、近代組曲は一定の形式を持たない自由な性格のものであり、オペラやバレエ、あるいは劇中の音楽のなかから数曲を取り出して、一連の管弦楽曲としたものである。近代組曲の中では、ビゼーの『アルルの女』、チャイコフスキーの『くるみ割り人形』などがよく知られているが、ロルカが傾倒していたドビュッシーやラヴェルにもいくつかの組曲がある³⁾。近代音楽の父といわれるこの二人は、マラルメら象徴派の詩人たちと交流があり、音楽における印象主義を実践していた。音楽を愛し、とりわけ印象主義に関心を示していたロルカは、主題的につながりを持つ一連の短詩形式を〈組曲〉(Suite)と呼んで新しい詩作法を試みた、とされている⁴⁾。

彼はこれらの〈組曲〉を執筆中、友人たちに繰り返し詩作の楽しさや作品の出来ばえの素晴らしさについて語り、詩集として出版する意欲を示している。文芸批評家であり音楽にも造詣の深かった友人アドルフォ・サラサールには、1921年に「雛菊と色とりどりのトカゲに満ちた表現しがたい小道」を見つけたこと、そして、それがこれまでの作品の中で最上のものであることを書き送っている⁵⁾。しかしながら、詩集『組曲』が生前に出版されることはついになかった。その一部(3篇)が1936年になって『初めての歌』に収められて発表されたが、その年の7月、死の1ヶ月前のインタビューでも、詩人はこの幻の詩集への愛着について語っている⁶⁾。執筆の年代から言えば、これらの作品は処女詩集『詩の本』(1921)と『歌集』(1921-1924)の間に位置し、2週間で完成されたという『カンテ・ホンドの歌』(1921)の前後の時期に書かれている。しかし、ロルカが望んでいたように詩集として出版されるまでには、彼の死からさらに47年待たなければならなかった。

1.2. 『組曲』の出版

1983年、フランス人スペイン文学者アンドレ・ベラミックは、いくつかの雑誌、詩集『初めての歌』、ルイス・ブニユエル保管原稿、メキシコ人外交官ヘナロ・エストラダのノート、友人たちへの書簡、そして家族が保管していたファイルから集めた〈組曲〉原稿を再構成し、詩集『組曲』(Suites)を出版した。この本に含まれた作品は全部で2000行を超えており、ロルカが書いたほぼ全ての〈組曲〉を収めている。本編は、『初めての歌』に収録された3つを含む25の〈組曲〉と、最後に書かれた2つの〈組曲〉からなり、補遺として、破棄された

〈組曲〉と、散逸した〈組曲〉の断片が加えられている。もし詩人の生前に〈組曲〉集が出版されていたら、全ての詩集に対して行なったように、最良の作品を選び緻密な推敲を行なったに違いない。しかしロルカは1923年8月を最後に再び〈組曲〉に取り組むことはなく、特に最後に書かれた2つの〈組曲〉、〈月のザボンの庭〉と〈月のザボンの森〉については、ベラミックも述べているように、二つの下書きを一つにまとめることすらしていない。作品の完成度をめぐるこうした不満が残るとはいえ、ロルカが3年をかけた、独特な詩の形式がここには確かに結実している。また、彼の死後、半世紀近くも知られることなく埋もれていた作品群の、全体像が公にされたことにも大きな価値がある。では、これらの作品の現時点における評価は、どのようなものだろうか。ベラミックは、〈組曲〉集が2つのグループに分けられると述べている。一方は、同一のテーマの多様な側面を歌う、軽やかな詩想の〈組曲〉であり、もう一方は、時間や死についての孤独な瞑想を掘り下げる、独創的な〈組曲〉である。そしてここには、『歌集』や『ジプシー歌集』の底流をなし、『ニューヨークの詩人』や『タマリー歌集』を浸す、瞑想的で幻想的な、根底から悲観的な暗い大河の出発点があると指摘している⁷⁾。しかし、イアン・ギブソンはむしろ、〈組曲〉の独創性はテーマにはなく、その構造と詩的言語にあると述べている⁸⁾。またこの作品には、ロルカがジェンダーをめぐる抱えていた問題が叙情的に表現されている、とする研究者もいる⁹⁾。

このようにロルカの『組曲』については、1983年の出版以降、そのテーマ上の発展、構造、詩的言語、同性愛の表現などが取り上げられてきたのであるが、最初に述べたように、われわれは日本の俳句との関連性という視点を導入したい。唐突に見えるかもしれないが、『組曲』と俳句との関連性は、ロルカが〈組曲〉を作った時代背景にも、彼を取り巻く文化的状況にも潜んでいる。それをこれから確認して行きたい。まずフランスを中心とするヨーロッパ文化圏のジャポニスムとの関わり、メキシコのモデルニスマ詩人によるスペイン語圏への俳句導入、そしてスペイン詩人の俳句との関わりについて概観した上で、ロルカの〈組曲〉作品の分析へと進みたい。

2. 『組曲』が書かれた時代と文化的状況

2.1. ジャポニスム

ヨーロッパに俳句が伝えられるきっかけとして、まずジャポニスムについて見ておきたい。明治になって初めてヨーロッパに紹介された日本の芸術は、とりわけ美術の分野において大きな反響を巻き起こした。19世紀後半から1910年代にかけて、フランスを中心にヨーロッパ各国に広がったこの傾向はジャポニスムと呼ばれる。ルネッサンス以来の伝統的美術表現では、近代的感觉を表現できないと感じていた芸術家たちは、日本の浮世絵や美術工芸品に斬新な表現を見出した。ゴンクール兄弟、マネ、ホイッスラー、ドガ、モネ、ゴッホらが浮世絵から受

けた影響は印象主義を生み出す契機となり、後のアヴァンギャルドにつながっていく。彼らは、光によって生み出される色彩の視覚的効果を、あるがままに描き出そうとした。また既に述べたように、絵画の印象主義や詩の象徴派の影響を受け、ドビュッシー、サティ、ラヴェルらの印象主義音楽も、同時期に生み出される。彼らは光、風、匂い、音など瞬間的なイメージを、音楽的イデーとして表現した。

美術のジャポニスムに少し遅れて文学、特に詩におけるジャポニスムが始まる。当時のヨーロッパ詩においては、マラルメやヴァレリーらの象徴主義が強い影響力を持っており、その〈純粹詩（ポエジー・ピュール）〉の理念や〈音楽から自分たちの富を奪還する〉¹⁰⁾という意図が、フランスのハイカイ（haikai）¹¹⁾を生み出す文学的背景にあったことは考慮に入れておきたい。象徴主義は当初から音楽と密接な連関をもつ運動であった。音楽がわれわれの生きる噪音の世界から楽音を抽出し、楽音によって純粹な音楽的宇宙を構成できるように、詩人は日常言語から詩的言語を分離し、純粹な詩的宇宙を構成することを目指したのである。言語から実用的、慣習的、知的要素をそぎ落とし、感覚に訴えかける詩的要素だけを残そうとしていた象徴派の詩人たちにとって、日本の俳句はその一つのモデルを提示していたに違いない。

フランスの哲学者で精神科医であるポール・ルイ・クーシュは、1903年から翌年まで日本に滞在し、帰国後の1905年、ハイカイ集『水の流れのままに』を出版する。この本が俳句のヨーロッパへの導入となり、フランス詩に浸透し始める。1920年には『N.R.F.』（La Nouvelle Revue Française「新フランス評論」）誌巻頭に、12人のフランス詩人たちの「ハイカイ」アンソロジーが掲載される。第一次大戦中には兵士たちの間で活発なハイカイ制作が展開されるが、戦後は知識人に浸透し、ポール・エリュアールなどアヴァンギャルドの詩人にも影響を与えることになる¹²⁾。英語圏でも、1912年頃から起こったエズラ・パウンドを中心とする新詩運動イマジズムの成立に、ギリシャ・ローマの短詩やフランス象徴詩とならんで、日本の俳句が強い影響を与えたことはよく知られている¹³⁾。また、日本詩歌の優れた翻訳紹介やハイカイ作品に触発されて、1910年代から1920年代にかけて、和歌や俳句の訳詩をテキストにした歌曲が、ストラヴィンスキー、ラヴェルの弟子モーリス・ドラージュ、パリ音楽院長を務めたクロード・デルヴァンクールなどによって次々と作曲された。またクーシュによるハイカイにも曲がつけられている¹⁴⁾。このように俳句は、詩の象徴派の運動を介して、印象主義音楽と結び合わされていたのである。

フランスでジャポニスムが開花した19世紀末から20世紀初頭にかけて、スペインの音楽家であるアルベニスやファリャ¹⁵⁾はパリに滞在し、ドビュッシーら印象派の音楽家と接触している。やがてファリャは1920年にはグラナダに居を移し、ロルカとの親交を深めることとなる¹⁶⁾。

2.2. モデルニスムと俳句

フランスを起点として広がった象徴主義は、スペイン語圏においてモデルニスムを生み出す

契機となった。モデルニスモは象徴主義と同様、言語の彫琢、音楽性の重視、異国趣味などを通じて詩の革新を目指したが、特筆すべきは多様な韻律の実験であり、新しい詩形の開拓であった。中米ニカラグアの詩人ルベン・ダリオを領袖とする、南米アルゼンチン、チリから北米メキシコ、さらにはスペインにまで広範な影響を及ぼしたモデルニスモは、韻律と詩形の可能性を極限まで展開した運動である。モデルニスモはダリオの『俗なる詠誦』（1896）を頂点として第一次大戦中まで特色ある作品群を生み出したが、その後スペイン語圏の詩人たちはアヴァンギャルドの影響を受け、伝統的な短詩形への回帰と自由律の展開との二極化へ向かうことになる。こうした流れの中で、モデルニスモの詩人であったメキシコのホセ・フアン・タブラダは、初めてスペイン語圏に俳句を紹介し、スペイン語での俳句創作の試みを実践する。まず1919年にカラカスで『一日……』を、1922年にはニューヨークで『花瓶』を出版する。『一日……』には「千代と芭蕉の面影に捧げる」という献辞がついており、『花瓶』には「発句」と題された序文がつけられている。この序文でタブラダは、俳句は近代的思考や純粋な叙情の器であると述べ、1920年の『N.R.F.』誌に掲載された「ハイカイ」アンソロジーを紹介している¹⁷⁾。『一日……』は「プロローグ」と「エピローグ」と題された作品を除くと35篇からなり、〈朝〉〈昼〉〈夕暮れ〉〈夜〉の4部に分かれる。うち34篇は3行詩である。詩句は4音節句から11音節句まで多様であり、基本的には1行目と3行目の類音韻が守られている。このうち「柳」と題された作品を見てみよう。

Tierno saúz

casi oro, casi ámbar,

casi luz.....¹⁸⁾

若い柳

黄金か、琥珀か

光のようだ……

〈朝〉の部に属するこの一篇は、一つの明確なイメージを提示している。黄金、琥珀、光という3つの語を積み重ねることにより、不透明から透明へ、冷たさから暖かさへ、重さから軽さへと視覚、触覚、質感を変化させ、それを瑞々しい柳のイメージへと収斂させている。また、1行目と3行目の同音韻（saúzとluz）が「柳」と「光」のイメージを結び合わせている。『花瓶』は、テーマ別に9部に分かれた62篇よりなる¹⁹⁾。1行目と3行目に類音韻を持つ3行詩が多いが、2行詩や4行詩も目立つ。詩句は、3音節句から14音節句まで幅広い。この詩集でも極めて短い詩形の内に一瞬のイメージが鮮やかに捉えられている。〈海辺〉の部に含まれる「飛魚」では、二つのイメージの衝突が明確なビジョンに結晶する。

Al golpe del oro solar

estalla en astillas el vidrio del mar²⁰⁾.

太陽の黄金に打たれ

砕け散る海のガラス

9音節句と12音節句の不揃いの2行詩だが、同音の脚韻でまとまりを与えられている。タブラダはこの2冊の詩集によって、スペイン語の俳句に、脚韻を持つ2行から4行の短詩形という形式を提供し、新しいジャンルを創造した。また、タブラダは『一日……』の「プロローグ」で、俳句とは瞬間の蝶、即ちイメージを、芸術の軽やかなピンで紙に留めることであると述べている²¹⁾。メキシコのノーベル賞詩人であるオクタビオ・パスは、林屋永吉とスペイン語に共訳した『奥の細道』の序文において、この2冊の詩集のスペイン語圏全域での反響について詳しく述べている²²⁾。スペイン語による俳句創作はメキシコを中心にラテンアメリカ各国で後継者を生み出したが、われわれは次に目をスペインに転じて、モデルニスモ以降のスペイン詩、すなわちロルカと同時代のスペイン詩人たちの作品に見られる俳句の影響について検証していくことにしよう。

2.3. スペイン詩人と俳句

スペインにおける日本の短詩形の受容においては、俳句や短歌の詩形とスペインの伝統詩形セギディーリャとの類似が、重要な要素として指摘されてきた²³⁾。俳句が5・7・5音節句の3行詩、短歌が5・7・5・7・7音節句の5行詩として輸入されたのに対し²⁴⁾、セギディーリャは、7・5・7・5の単純形と7・5・7・5／5・7・5の複合形という2つのバリエーションをもつ詩形である。

ここで、ロルカとスペインの民衆歌謡との関わりについて少し述べておきたい。彼は、グラナダ郊外の村フエンテバケロスで過ごした幼年期より、この地方に伝わる童謡や民話に親しみ、一家がグラナダ市内に移ってからはピアノや作曲法を熱心に学んだ。また、1920年のマヌエル・デ・ファリャとの出会いによって民衆音楽とクラシック音楽との結合に目を開かれたという²⁵⁾。詩人が直接に蒐集しコードを付けた民衆歌謡が17曲アギラル社の全集に収録されており、そのうちの12曲については、彼自身のピアノ伴奏とラ・アルヘンティニータ（アントニア・メルセ）の歌で、1931年に録音された貴重なレコードが残っている²⁶⁾。その中からよく知られている「三枚の葉」*Las tres hojas*の一節を次に挙げておこう。軽やかなピアノとカスターネットのリズムに乗って、セギディーリャの単純形にのせられた歌詞が弾むように聞こえてくる。

Debajo de la hoja	パセリの
Del perejil,	葉の下で
tengo a mi amante malo.	私の恋人は病気です
no puedo ir.	でも私は行けない

このセギディーリャの詩形とリズムは、ロルカをはじめとするスペインの詩人たちにとって親

しいものであり、後に述べる他の民衆歌謡の諸形式とともに、彼らの詩作に大きな影響を及ぼしていることは、考慮に入れておきたい。

では次に、当時のロルカを取り巻いていた文学的状况を検証してみよう。モデルニスモ以降の詩人たちのなかで指導的役割を果たした詩人として、フアン・ラモン・ヒメネス(1881-1958)がいる。彼の詩作は、韻律的には大きく二つの部分に分けられる。一つは彼自身が〈書かれた詩〉(poesía escrita)と呼ぶ、厳密な形式の詩であり、もう一つは〈歌〉(canción)と呼ぶ抒情詩である。彼がモデルニスモの影響を脱した1916年以降、〈書かれた詩〉は簡素で抑制された自由律へと向かい、〈歌〉はビリャンシコ(クリスマス・キャロル)、前述のセギディーリャ、ロマンセなどスペインの伝統的な民衆歌謡の形式をとっていく。ヒメネスはこの〈歌〉に含まれる詩の一つで、人生のあらゆる光と影を短詩形で表現するという試みを、次のように歌っている。

Canción corta, canción corta,	短い歌, 短い歌
muchas, muchas,	沢山の歌
como estrellas en el cielo,	空の星のように
como arenas en la playa ²⁷⁾	浜の砂のように

そして別の詩では、その試みがしばしば失敗することを嘆いて次のように歌う。

Mariposa de luz,	光の蝶,
la belleza se va cuando yo llego	美は私がその薔薇に届くと
a su rosa.	行ってしまう
Corro, ciego, tras ella...	手探りでその後を追う……
la medio cojo aquí y allá...	ここやあそこで掴んだと思っても……
¡Sólo queda en mi mano	私の手に残るのは
la forma de su huida ²⁸⁾ !	その逃げ去る形だけ

われわれはここに、タブラダの俳句の詩学の反映を見ないだろうか。

アントニオ・マチャード(1875-1936)もほぼ同時期に一連の短詩形の〈歌〉(canción)を制作し、『新歌集』(1917-1930)にまとめている。〈低地へ〉(Hacia tierra baja)と題された連詩の一つでは、海へ向かって走る列車、海へ出たとき空に輝く月光の「真珠の扇」の広がり描かれた後、次のような詩節が続く。

A una japonesa	日本娘に
le dijo Sokán:	宗鑑が言った
con la blanca luna	白い月で
te abanicarás,	扇いでごらん
con la blanca luna,	海辺の
a orillas del mar ²⁹⁾ .	白い月で

マチャードが山崎宗鑑の「月に柄をさしたらばよき団扇かな」を知っており、自作の〈歌〉に組み入れたことは明らかである。この詩は偶数行に類音韻のある6行詩であるが、同詩集には3行詩も多く含まれている。

Junto al agua negra.	黒い水のほとり
Olor de mar y jazmines.	海とジャスミンの香り
Noche malagueña ³⁰⁾ .	マラガの夜

この作品は6・8・6音節句の3行詩で、奇数行に類音韻があり、タブラダのスペイン語俳句に近い。また、色彩と香りを重ねて一つのイメージを浮かび上がらせる点でも共通性をもっている。

俳句は瞬間のイメージを捉え、民衆歌謡は身近な生活の叙情を歌う。民衆歌謡の一形式であるセギディーリャと詩形が似ている俳句を、スペインの詩人たちは、両者の特徴、すなわち明確なイメージと叙情性とを合わせ持つ歌の詩形として用いたのではないだろうか。ロルカは学生時代にヒメネスとマチャードに会う機会を得て、詩人としてのキャリアを始める上で大きな影響を受けている³¹⁾。それでは、こうした文学的背景を踏まえて、ロルカの『組曲』に含まれる作品を分析してみたい。

3. 『組曲』作品分析

3.1. ガルシア・ロルカのジャポニスム

1921年フアン・ラモン・ヒメネスが主宰していた雑誌『指標』(*Índice*)に発表された〈鏡の組曲〉は、14篇の短詩で構成されている。その中から「神道」を読んでみよう。

Campanillas de oro.	金の鈴
Pagoda dragón.	龍のパゴダ
Tilín tilín.	チリンチリン

Sobre los arrosales.	水田の上に
Fuente primitiva.	太古の泉
Fuente de la verdad.	真実の泉
A lo lejos.	遠くに
Garzas color de rosa	薔薇色の鷺と
y un volcán marchito ³²⁾ .	しおれた火山

7音節句を基調とし、4行2行3行の3つの詩節に分かれたジャポニズムの作品である。既に述べたヨーロッパのジャポニズムの影響に加えて、ロルカには日本最良の友人がいた。詩人の大学時代の友人であるミゲル・ピサロ・サンブラノは日本文化に関心を持ち、1922年に日本に渡り、大阪外国語大学の前身である、大阪外国語学校で8年間スペイン語を教えた。その間日本について語った魅力的な手紙を、しばしば家族や友人に書き送っている³³⁾。ロルカはこの友人に『歌集』中の〈アンダルサス〉と題した一連の詩篇を捧げている³⁴⁾。副題は「日本のシンメトリックな不規則性において」となっており、これらの詩においてアンダルシアの民衆歌謡と日本の詩の形式を融合させようとする意図を示しているようである。では次に、1921年に同じく雑誌『指標』に掲載された組曲〈浅黒い娘たちの庭〉から「アカシア」を紹介しよう。

¿Quién segó el tallo	誰が月の茎を
de la luna?	切り取ったのか
(Nos dejó raíces	(残ったのは
de agua.)	水の根だけ)
¡Qué fácil nos sería cortar las flores	さもなければ永遠のアカシアの花を
de la eterna acacia ³⁵⁾ !	摘むのはどんなに簡単だったろうに

この短い詩句の6行詩には、前述の宗鑑とマチャードの作品に共通する、月のイメージが変奏されている。『組曲』中に見られる、こうしたジャポニズムとの関連性および短詩形の採用は、日本の俳句とのつながりを明らかに示している。

3.2. 〈組曲〉と俳句

一方、ロルカの〈組曲〉の多くは、詩人のまわりを取り巻く身近な自然をテーマとしている。例えば〈夜（ピアノと感動した声のための組曲）〉中の「プレリュード」は牛舎の光景である。

El buey	雄牛が
cierra sus ojos	目を閉じる
lentamente...	ゆっくりと……
(Calor de establo.)	牛舎の暑さ
Éste es el preludio	これが夜の
de la noche ³⁶⁾ .	プレリュード

わずか 26 音節からなる 6 行詩である。この組曲には「彗星」と題された六音節の二行詩さえ含まれている³⁷⁾。次に、ヘナロ・エストラダのノートに残された原稿をもとに、メキシコの雑誌『アトリエ』(Taller) に 1938 年に発表された〈水の組曲〉中の「震え」を読んでみよう。

En mi memoria tendría [...]	私の記憶に残るだろう (……)
Con un recuerdo de plata,	銀の思い出
Piedra de rocío.	露の石
En el campo sin monte,	山のない平原
Una laguna clara,	澄んだ湖
Manantial apagado ³⁸⁾ .	止まった泉

この作品は、8・8・6 音節と、7・7・7 音節の 2 つの詩節からなっている。おそらくはグラナダ近郊の、平原にある煌く銀の石のような、小さな湖の、強くはっきりとしたイメージを鮮やかに提示している。最後に、〈歌の時間〉という 6 篇よりなる〈組曲〉から「歌のない風景」という作品を引用しよう。1921 年 7 月 10 日の日付のある鉛筆書きの原稿に書かれており、余白に「Suites 39」と書き込まれている。詩集『組曲』の出版までは未発表であった〈組曲〉の 1 つである。

Cielo azul.	青い空
Campo amarillo.	黄色の野
Monte azul.	青い山
Campo amarillo.	黄色の野
Por la llanura tostada	日に焼けた平原を
Va caminando un olivo.	オリーブの木が歩いていく

Un solo
Olivo³⁹⁾.

たった一本の
オリーブの木

3音節から8音節までの短い詩句で歌われた8行の作品である。陽光の降り注ぐ青と黄色の風景の中に、一本のオリーブの木が立っている。それは孤独な旅人が歩いているようにも見える。ロルカは、身近なスペインの自然の中から、1瞬の凝縮されたイメージを切り取り、豊かな叙情性をもって表現している。われわれはここに、メキシコのモデルニスモ詩人、タブラダがスペイン語俳句に求め、フランスの詩人たちがハイカイ運動の中で追求した光と色彩の「瞬間のイメージ」を確かに見出すことができる。

もちろん、『組曲』に収められた作品は、詩句の音節数においても詩行数においても多様であり、2行6音節の作品から、40行にわたるものまでである。詩形においても、詩節が1つのみの短詩、いくつかの詩節からなるもの、繰り返し句を含むもの、戯曲のように複数の「声」に分かれる作品まで、様々な特徴を持っている。

しかし、1922年までの早い時期に作られた作品に関して言えば、10行以下の、音節数が少ない詩句からなるものがほとんどである。それらは全て〈水〉〈鏡〉〈夜〉〈噴水〉〈よどみ〉〈影〉〈押し花〉など身の回りの自然や生活の中に見出したテーマのもとに、4篇から14篇の短詩で構成される〈組曲〉であった。この構造は§2.2.で取り上げた、タブラダの2冊の俳句詩集『一日……』『花瓶』と同じであることを指摘しておきたい。既に述べたように、ベラミックは〈組曲〉作品を2つのグループに分けている。そのうち第1のグループ、つまり、同一のテーマの多様な側面を歌う、軽やかな詩想の〈組曲〉と彼が分類したものは、これら初期の〈組曲〉に対応するものとわれわれは考える。それはまた、ロルカが友人に「雛菊と色とりどりのトカゲに満ちた表現しがたい小道」と語ったとき、執筆していた作品群である。

一方、1923年に作られた最後の2つの〈組曲〉である〈月のザボンの庭〉と〈月のザボンの森〉では、内容も形式も変わってくる。この2つの〈組曲〉は、ベラミックが指摘した2番目のグループの中心に位置するものである。テーマがより重く苦悩に満ちたものになると同時に、1篇の詩が長くなり、より多様な形式が採用されて、新たな詩形や構造を創造しようとする試みが見られる。このようにロルカは、〈組曲〉という形式のもとに作品を書き続けながらも、次第にテーマやスタイルを変化させて、新たな詩作の段階へと移っていったと思われる。

おわりに

われわれはこれまで、詩集『組曲』をめぐる、ロルカと音楽との関わり、音楽とヨーロッパ詩との関わり、そしてヨーロッパ詩と俳句との関わりをたどってきた。そこで明らかになったのは、音楽と詩との深いつながりである。とりわけスペインのように民衆歌謡の伝統が息づ

く地域においては、声とリズムによって両者は結び合わされており、ロルカはそのことを経験から知悉していたに違いない。したがって、ロルカが同時代のスペインやメキシコの詩人の作品を介して日本の俳句を知り、スペイン語での実作を試みたとき、身近な題材から明確なイメージを生み出す〈歌〉の連作として創作し、それを〈組曲〉と名づけるのはきわめて自然なことである。また〈組曲〉には、ジャポニスムの表現が見られ、タブラダのスペイン語俳句の作品とは、詩形と構造上の共通点が多い。さらにロルカは、俳句とは「瞬間の蝶を芸術のピンで紙に留める」ことであるとしたタブラダの詩学を、スペインの自然と生活を題材にして実践に移し、§3.2. で確認したように、いくつかの作品の中で見事な成功をおさめている。ロルカはこれらの組曲執筆後、やはりスペインで歌い継がれ、8音節句をベースとするロマンセの制作に移り、『ジプシー歌集』を書き上げて、詩人としての名声を確立する。しかしその中には、〈組曲〉を書く中で鍛えられた緊張度の高い短い詩句が、繰り返し句の形で現れ、重層的なイメージを作り出している。フェデリコ・ガルシア・ロルカは、1920年代初めのスペイン詩において、日本の俳句を様々に変奏した、スペイン語俳句の先駆者であり、『組曲』で生み出した形式から後の詩作の糧を汲み上げたのだと言えよう。

注

- 1) García Lorca, Federico, Edición crítica de Belamich, André, *Suites*, Barcelona, Ariel, 1983. 以下 *Suites* と記す。
- 2) Belamich, André, en la presentación de *Suites*, pp. 9-14. ベラミックはここで、執筆の日付のある作品原稿および、ロルカが友人のメルチョル・フェルナンデス・アルマグロやアドルフォ・サラサールに宛てた書簡をもとに、〈組曲〉作品の執筆時期を特定している。
- 3) ドビュッシーには『小組曲』『ベルガマスク組曲』、ラヴェルには『クーブランの墓』『ダフニスとクロエ』などの組曲がある。
- 4) Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 29-44 y pp. 148-157. 詩人の弟フランシスコは、父方のガルシア家が曾祖父の時代からバイオリンやギターを演奏し歌をうたう音楽一家であった、と回想している。とりわけ詩人にとって大祖父にあたるバルドメロ・ガルシア・ロドリゲスは、ギターやバンドゥーリアを弾き風刺の効いた即興小唄を得意とする吟遊詩人のような人物であった。また、1920年のマヌエル・デ・ファリャとの出会いとその後の交友関係によって、兄フェデリコが近代音楽に親しみ、その影響が詩作にも及んだと述べている。
- 5) Federico García Lorca, *Obras completas II*, Madrid, Aguilar, 1980, pp. 1222-1225. 以下 O.C. と略す。
- 6) O.C., p. 1130. 詩人はこのインタビューで『組曲』は、私が古いテーマに対する大きな愛情をこめて手塩にかけた本なのです」と語っている。
- 7) *Suites*, pp. 21-22.
- 8) Gibson, Ian, *Federico García Lorca*, Barcelona, Grijalbo, 1985, pp. 295-296.
- 9) Quence, Roberta, "The trouble with gender in Lorca's Suite; 'Surtidores'." *Hispanic Review*, Fall 2006, Vol. 74 Issue 4, pp. 397-418.
- 10) ヴァレリー、ポール、『詩について』、ヴァレリー全集 6、筑摩書房、1978 年、11 頁。
- 11) フランスでは、俳句はクーシュエによって haïkai (ハイカイ) と紹介された。
- 12) 柴田依子、「詩歌のジャポニスム」、『日本研究』29〔2004 年、12 月〕37-89 頁。
- 13) 渡辺昇一、「イマジストの俳句」、上智大学紀要『ソフィア』第 8 巻 1 号、1959 年、53-66 頁。
- 14) 柴田依子、「俳諧と音楽—フランス歌曲・器楽曲」、『國文学』、学燈社、2002 年 7 月号、130-138 頁。

- 15) Isaac Albéniz (1860-1909) はピアニスト、作曲家。スペインの民族音楽の形式と精神を基礎としたピアノ曲『スペインの歌』、『イベリア』などがある。Manuel de Falla (1876-1946) は作曲家。アンダルシアの民族色豊かなバレエ曲『恋は魔術師』、民話に基づいたバレエ曲『三角帽子』、器楽曲『スペインの夜』などがあり、1922年にはグラナダで南スペインの民族音楽祭カンテ・ホンダ祭を主催し、ロルカもこれに協力している。
- 16) Gibson, Ian, *op. cit.*, pp. 301-328.
- 17) Tablada, José Juan, *Tres libros: Un día... (poemas sintéticos) . Li-Po y otros poemas. El jarro de flores (disociaciones líricas)*, Madrid, Hiperión, 2000, pp. 105-106. 以後引用する作品の和訳は全て筆者による。なお、スペイン語の詩行とその和訳は、両言語の構造上の違いによりずれる場合もあり、必ずしも厳密な対訳にはなっていない。以後引用する作品についても同様である。
- 18) *Ibid.*, p. 26.
- 19) 『花瓶』は、〈道中〉〈庭で〉〈動物集〉〈風景〉〈海辺〉〈影の時計〉〈樹木〉〈果物〉〈小さなドラマ〉の9部に分かれ、各部が3篇から12篇までの短詩からなっている。
- 20) *Ibid.*, p. 128.
- 21) *Ibid.*, p. 19.
- 22) Paz, Octavio, *Sendas de Oku*, Barcelona, Barral, 1970, pp. 7-28.
- 23) Rodríguez-Izquierdo, Fernando, *El haiku japonés*, Madrid, Hiperión, 1994, p. 199.
- 24) Paraíso, Isabel, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco, 2000, pp. 224 y 252.
- 25) Francisco García Lorca, *op.cit.*, pp. 423-425.
- 26) Federico García Lorca, *La Argentinita, Colección de Canciones Populares Españolas*, Madrid, Sonifolk, 1994. 現在手に入るのはデジタル化されたCD版である。
- 27) Jiménez, Juan Ramón, *Piedra y cielo*, Buenos Aires, Losada, 1968, p. 98.
- 28) *Ibid.*, p. 93.
- 29) Machado, Antonio, *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, p. 256.
- 30) *Ibid.*, p. 263.
- 31) Gibson, Ian, *op. cit.*, pp. 190-191 y 231. アントニオ・マチャードとは1916年の旅行の際に出会い、最初の散文作品『印象と風景』出版の折にもアドバイスを受けている。フアン・ラモン・ヒメネスは、ロルカがマドリードの「学生館」に滞在した間、緊密な交友関係を結び、ロルカの作品を自らの主催する文学雑誌『指標』に掲載した。
- 32) *Suites*, p. 54. 〈鏡の組曲〉に含まれる他の作品のタイトルは、「シンボル」「大きな鏡」「反映」「光線」「レプリカ」「大地」「奇想曲」「目」「原初」「子守唄」「大気」「錯乱」「よどみ」である。
- 33) Gibson, Ian, *op. cit.*, p. 141.
- 34) *O.C.*, p. 313.
- 35) *Suites*, pp. 42-43. 〈浅黒い娘たちの庭〉は4篇からなり、引用した作品の他に「柱廊」「出会い」「檸檬畑」が含まれる。
- 36) *Suites*, pp. 70-71.
- 37) 〈夜（ピアノと感動した声のための組曲）〉は14篇からなり、この「プレリュード」の他に「特徴」「空の片隅」「全体」「明星」「縁飾り」「ひとつ」「母」「追憶」「孤児院」「彗星」「金星」「下に」「大きな悲しみ」が入っている。
- 38) *Suites*, pp. 46. 〈水の組曲〉には、この作品の他に「国」「アカシア」「カーブ」「蜂の巣」「北」「南」「東」「西」があり、9篇の構成である。
- 39) *Suites*, pp. 68-69. 〈歌の時間〉に含まれる他の作品は、「反射する歌」「開かない歌」「ゴマ」「涙の下の歌」「歌の日没」である。

Federico García Lorca and Haiku

— Concerning *Suites* —

Kayoko IJIRI

Abstract

This paper studies the influence of Haiku on *Suites* by Federico García Lorca, which was published for the first time 47 years after his death.

First, the process of writing *Suites* and the circumstance of its posthumous publication are explored. Second, the cultural background in which he composed his *Suites* is examined. Third, the works contained in *Suites* are analyzed, based on the results of the findings explained in the previous chapters.

We demonstrate that *Suites* by García Lorca was influenced by Japanese Haikus, which had been introduced to Spanish Literature by Tablada, a Mexican poet contemporary with Lorca, and by Japonism in pictures, music and poetry at the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries. We believe that for Federico García Lorca writing *Suites* was an attempt to create a new genre of verselet inspired from Haiku. He found his style here and developed it later in *Romancero Gitano*.

Keywords: Federico García Lorca, *Suites*, Haiku, Japonism, Tablada