

博士論文

論文題目 場所を書く
実在する場所・記録された出来事とフアン・ルルフォの創作との関係の諸相

氏名 仁平ふくみ

目次

序章	1
1. 作品と経歴	6
2. 批評・先行研究	17
3. 日本での受容	20
4. 本論文の構成	22
第1章 権力と小説	25
第1節 記録とルルフォの創作との関係	25
1. 年代記に関するテキスト	26
2. 空間的・時間的よそもの	28
3. 文学としての記録、記録としての文学	32
4. 史料収集と国立先住民研究所 (INI) での活動	35
5. 記録する行為と権力	39
第2節 国民的作家の創造	45
1. 『燃える平原』の文壇での位置付け	46
2. 「我々」を描いた作品	52
3. 「メキシコらしさ」によって世界へ	57
4. 個人攻撃と個人擁護	63
5. ルルフォと比較された作家アレオラ	66
第3節 『ペドロ・パラモ』における声の力	69
1. 暴力による書類の無効化	69
2. 権力と声	73
3. 権力のほころびを示す三人の登場人物	78
第2章 場所・歴史・創作	86
第1節 初期の紀行文	86
1. 雑誌『地図』	87
2. 「メツティトラン」：文学的操作の片鱗	88
3. 「カスティージョ・デ・テアヨ」：紀行文か創作か？	91

第2節 場所から生まれる物語	96
1. 場所にイメージを選ず	96
2. フィクションとなる場所	102
3. 小説『山脈』の構想	108
4. 個々の場所から世界とつながる	111
第3節 ヤニェスとルルフォ	117
1. ハリスコ出身の作家たち	118
2. ヤニェスとルルフォの関係	122
3. 村を舞台とする作品	125
4. 共同体の声を描く試み	127
5. 死の意味の変化	130
6. 象徴としての鐘の音	135
7. 変化の予兆を描く二作品	141
第4節 ルルフォ作品の構造とモチーフ	144
1. 境界としての空間の創造	145
2. 『ペドロ・パラモ』における糸のモチーフ	149
3. ありえたはずの時間と赤ん坊	154
4. 左右非対称な身体と時間	157
第3章 語りを用いた手法の確立	162
第1節 「夜のかげら」における語らない語り手	164
1. 初期作品「夜のかげら」	164
2. 都市と創作	166
3. 身体へのまなざし	170
4. ルールの外へ	173
5. 語らない意志の明示	177
第2節 「燃える平原」の改稿：複数箇所削除の理由	180
1. 語りの簡素化	181
2. 削除された四箇所	184
3. 聴覚に頼る語り手と見る能力	186
4. 眠りと死のイメージの排除	189

5. 動物をめぐる描写	192
6. 一人称の語りの徹底	195
第3節 主観と場所	196
1. 移動というプロセスと登場人物との関係	197
2. 風景と主観的世界の同調	203
3. 思い出の中の場所	207
4. 断片化：場所と時間を描くための手法	210
第4節 声の操作	216
1. 「アナクレト・モローネス」：声の持ち主の力の喪失	218
2. 『ペドロ・パラモ』：三人称の畏	225
3. 「その男」：対立するものの融和	230
第5節 自伝的要素とフィクション	237
1. ルルフォの父親の殺害	239
2. 「殺さないよう言ってくれ！」：事件との相違	241
3. 逃亡者というオブセッション	248
終わりに 場所を書く	253
1. 創作の刺激としてのルルフォとその作品	253
2. ルルフォの現代性	255
引用文献表	262
補遺	284
謝辞	287

序章

フアン・ルルフォ (Juan Rulfo, 1917-1986)¹ は、特に短篇集『燃える平原 *El Llano en llamas*』(1953) と中篇小説『ペドロ・パラモ *Pedro Páramo*』(1955) によって文学史上に名を残した作家であるとされる。ルルフォ作品は、語る対象とその語り方、また言語の使用方法や断片で構成される小説の形式によって、特にメキシコ、ラテンアメリカの文学の趨勢に大きな影響を与えた。ルルフォの作品は、それまで注目されていなかったメキシコのさびれた村という場所とそこで生活する人々、その場所に積み重ねられてきた過去を新しい手法で描いた。

ルルフォは創作ノートに「ある風景 あるいは新しいメキシコの風景を創造すること」² [Rulfo 1995: 28] と綴っていた。このことばを念頭に置いて作品を読むと、彼が目指したものが見えてくる。本論文は、ルルフォがよく知る地域の記録や自分の経験を創作に用い、特定の場所やそこで生きる人々の営みを文学的な方法で記録しようとしたという前提に立ち、彼の文学作品を分析する。ルルフォが生前に発表した作品の多くが、ある程度特定可能な実在の場所をモデルとしたフィクションである。ルルフォにとって具体的な場所やその風景は時間と空間を内包するものであった。

本論の独自性は、現在まであまり研究されてこなかったルルフォの年代記を中心とする歴史記録への興味を重視して論じる点、そして一見すると自明に思われているルルフォにとっての「場所」の重要性をルルフォの創作態度や作品から裏付けようとする点にある。ルルフォが年代記等の歴史記録に学びながらもどのように場所から立ち上がる人々の生を描いたのかを論じたい。ルルフォ作品における場所の重要性を明らかにし、またその場所で展開する出来事を語る手法の特徴を分析することが本論の目的である。

ルルフォは報道や報告と緊密な関わりを持つ二十世紀前半に隆盛したメキシコ革命小説を高く評価していた。また、年代記はラテンアメリカ文学史において大きな重要性を持っている。新大陸であるアメリカ大陸に渡ってきたスペイン人たちが新大陸の事物や歴史を記録し、またスペイン本国に報告として書き送った年代記は、ルルフォの創作に影響を与えた。これらの記録には、二つの傾向があるだろう。まず一つ目は場所や出来事を記した歴史

¹ 本論では雑誌名、団体の名称、一般的でないと思われる地名、一度しか登場しない人名、出版社名等は原語で表記する。繰り返し使用する作家、批評家、研究者、出版社、文学作品等の名称は初回のみ原語を併記し、以後はカタカナを用いる。またスペイン語からの引用の訳は、先行研究や翻訳等を参照した筆者の訳である。

² —Inventar un paisaje
o un nuevo paisaje de México.

の証人になること、もう一つは権力への志向、権力の正当化に役立つものになることである。

ルルフォ作品はこの二つの側面とそれぞれ深い関わりを結んでいる。この作家はメキシコ国家のアイデンティティ模索の過程で国民的作家とされるに至った。しかし、彼の作品がメキシコという総体のアイデンティティの定義のために資するものであるという作家自身の認識は薄かったように思われる。ルルフォが国民的作家とされる過程、またルルフォ作品における記録や年代記がどのような意味を持っていたのかもまた考察する必要があるだろう。

ここで本論がタイトルに用いている「場所」というものを定義しておきたい。イーファー・トゥアンは『空間の経験』において、人間によって経験を通じて具体的な現実性や親密さを与えられた、あるいは意味を付与された領域を「場所」として定義している。例えば、何度も通っているうちに「初めは混沌とした空間であったものが、最後には、一つに統合された客観的な場所になる」[トゥアン：132] のである。トゥアンはエスキモーを例に挙げ「自然は敵対したり、謎めいていたりするかもしれないが、自己の生存に必要な場合には、人は自然の意味を理解する（自然から意味を抽出する）ことができるのである」とする [トゥアン：145-146]。このように、人が空間を経験を通じて意味づけ、親しみを見出すものを「場所」と定義することができるだろう。ルルフォ作品において意味づけられた「空間」については、例えば Luz Aurora Pimentel の「永遠の道：フアン・ルルフォの『ペドロ・パラモ』における空間の象徴的効果」という論考があるが、本論は作品内における象徴的に意味を付与された空間の使用だけではなく、主にルルフォと実際に存在する場所の関係、そこで生活する人々の声を通じて場所が作品内でどのように表象されているかに注目したい。

ルルフォの作品において場所の設定やその描写は欠かせないものである。ルルフォ作品で描かれる、作家が生まれ幼少期を過ごしたメキシコのハリスコ (Jalisco) 州、またその周辺の地域の描写は、その作品に場所の雰囲気を与えるという役割以外にも、そこに生きる人々の内面と結びついて作品内に描写されている。また、ルルフォはこの実存する場所に手を加え、フィクション化している。トゥアンは、場所について以下のように述べてもいる。

特定の個人や集団にとって大きな意味をもっているが、視覚的にはほとんど目だたない場所は数多くある。人は、そのような場所を、いわば本能的に知るのであって、ものを見分ける眼や精神の知的働きによって知るのではない。文学がもつ一つの機能は、場所の経験をも含めて親密な経験に可視性をあたえることである。[トゥアン：290]

ルルフォの創作において、親密な場所の自然環境や地形は大きな意味を持ち、また物語の展開にも大きな役割を果たす。エドワード・レルフが述べるように「出来事や行動は特定の場所を背景としてのみ意味をもち、そしてちょうどそれらが場所の特性に寄与するように、それらは場所の特性によって彩られ影響される」のである [レルフ：112]。しかし、この特定の場所を描く行為はルルフォ作品をその地を知る人間にしか理解できない閉鎖的なものになっているわけではない。特定の場所の経験は、普遍的な場所と人間の結びつきとも関係しているからである。レルフは、ある土地を知らない人々にもその土地を間接的に経験させることができる場合として文学を挙げ、カミュの創作を例にとっている。

観念的な思考の努力なしに、直接的で非常に個人的なしかたでも、部外者が場所を経験することができる。それが「土地の気風」である。それはつまり「観察者と環境、人間と場所との間の生きたエコロジカルな関係」であり、自己の知識の源泉であり、おそらく幼少期に最も重要であるけれども個人の生涯にわたって安定と意義の中心であるようなよりどころである (Cobb, 1970, p. 125)。場所のセンスを持った作家や芸術家を特徴づけるのは、この特質を伝える能力であろう。地誌や地域に関する書物は、旅に出られない人が乗り込もうとする感傷的な乗り物にすぎないことが多く (Grigson, 1972, p. 859)、その中の場所は実際は作者の外にある。しかし場所のセンスをもった作者の場合には、地域は彼の内側にある。その作品は表層的な記述ではなく、^{ローカリテイ}地域を超えた意義をもち、すべての人の実際的ないしは潜在的な「土地の気風」に語りかける。カミュはアルジェリアのティパサの廃墟に立ったとき、このような深い場所との関係に到達した (Camus, 1955, p. 144)。[レルフ：167-168]

ルルフォ作品もまた、ハリスコを知らない読者にも土地と物語が繋がっていること、物語から「土地の気風」が立ち上がってくることを伝えるだろう。ルルフォ作品の大多数の舞台はハリスコであるが、その場所に対しての作家の感情は複雑なものであろう。なぜなら、そこは父親が殺され、一族が没落し、幼少期以来二度と彼が定住することがなかった場所であり、また歴史上の様々な段階で戦いが繰り返された土地でもあるからである。

ルルフォ作品には様々な方法で場所とそこに生きる人々が描かれる。その手法は、ある場所でささやかな暮らしを営む人々の一人称の語りを主体とした主観的なものであり、彼の

作品は一般的に想定されるような客観的な記録とは異なる。彼の創作は、話しことば、声を用いるものであった。

ルルフォ自身が、自己の創作について語った発言が、彼の創作のスタイルを反映していると言えるだろう。1974年、ベネズエラでの講演で、ルルフォは自分の創作は叔父セレリーノが語ったものを書き留めたにすぎないと述べた。

私の短篇と私の実人生がどう関係しているのかを少し話すことを望まれているようです。私はその二つは関係ないと説明しました。でも、そう、関係しています。私にはセレリーノという名前の叔父がいます。酒飲みの叔父です。いつも村から彼の家に行く時、あるいは彼の家から彼の牧場に行く道中、彼は私にお話しをしてくれたものです。

私は『燃える平原』を『セレリーノ叔父さんのお話』としなかつただけではなく、彼が死んだ日から書くのをやめました。だから、なぜ書かなくなったのかと聞かれれば、それは私が書いた全てを話してくれたセレリーノ叔父さんが死んだからですよ……。でも叔父はとても嘘つきでした。私に語ってくれた全てのことは嘘でした。ですから、当然、私が書いたものは全部嘘っぱちなのです。彼が私に話してくれたのは、クリステロスの乱について、盗賊行為について、彼が経験した貧しい境遇について……。いや、でも叔父はそんなに貧しくはなかつたのですよ。³ [Rulfo 1992a: 873-874]

ルルフォの講演を書きおこした上記引用は、ルルフォの矛盾する話し方のスタイルを写し取っている。ルルフォは「実人生と短篇は関係していない」といった直後に「関係している」と述べ、それを叔父のおかげだとする。また、叔父の経験した貧困について述べたのちに、それを否定する。このように矛盾する発言を重ねながら、ルルフォは聞き手を煙に巻いてゆく。叔父の「語り」を筆写したものが作品となったというコメントからは、ルルフォが

³ [...] quiere que yo hable un poco de los cuentos y de qué relación tienen con la vida real. Yo le explicaba que no, que no la tenían; pero sí, sí la tienen. Yo tenía un tío que se llamaba Celerino. Un borracho. Y siempre que íbamos del pueblo a su casa o de su casa al rancho que tenía él, me iba platicando historias.

Y no sólo iba a titular los cuentos de *El Llano en llamas* como los *Cuentos del Tío Celerino*, sino que dejé de escribir el día que se murió. Por eso me preguntan mucho por qué no escribo: pues porque se me murió el tío Celerino que era el que me platicaba todo... Pero era muy mentiroso. Todo lo que me dijo eran puras mentiras, y, entonces, naturalmente, lo que escribí eran puras mentiras. Algunas de las cosas que me platicó él fueron, precisamente, sobre la guerra de los Cristeros, el bandolerismo, la miseria que él había vivido... No, pero no era tan pobre el tío Celerino.

口伝えの文化を創作の源としていたことが推測される。そして叔父の語りも叔父の経験ではなく嘘である、それゆえ自分が書いたものも虚構であるとして、幾重にも重なる創作の可能性を示唆している。

膨大な資料を集めルルフォの伝記を著したアルベルト・ビタル (Alberto Vital) によるとルルフォの家系図にセレリーノと呼ばれる叔父は存在しない [Vital 2004: sin número de página]。ルルフォはセレリーノ叔父という架空の人物に託して物語創作のインスピレーションについて語っているのだろう。ビタルは「セレリーノ叔父とは、物語や逸話をルルフォに語った全ての人、また貧困を経験した親類が凝縮されたもの」と指摘している [Vital 2004: 63-64]。

ルルフォは別の機会にも「文学とは真実を告げる嘘である」と述べている [González Bermejo: 92]。そうであるならば、この薄れかけた記憶をたどるような、嘘と矛盾で構成されたこの発言は、ルルフォの文学的スタンスを表現していると解釈できる。そしてその真偽の不明な発言には、真実も混在している。のちの章で検討するように、ルルフォは実際に起こったできごとや年代記、新聞記事などを創作の題材としてフィクションを生み出していた。

ビタルは架空の叔父の名「Celerino」の響きは「celeridad すばやさ」という単語を連想させるとしている [Vital 2004: 64]。名前の響きや意味によって別の世界と現実を接続することはルルフォが得意とした手法であり、ここにもその創作の片鱗が表れていると言えるだろう。音の響きや語りの再現はルルフォ作品を読みとく上で大変重要である。作品中での語りのほとんどが独白、会話、声の描写であり、音や聴覚的な表現から抽出される意味が作品中で重要な役割を果たしていることが多い。ベネズエラでの講演では、ルルフォは以下のようにも述べている。

私はモノローグが好きです。セレリーノ叔父さんが死んだあと、牧場から私たちが住んでいた村まで歩くときに、道のりを長く感じないように、私は自分自身と会話し、自分と議論し、けんかしながら行きました…… だから私は一人で話すようになったし、一人で話すことを学びました。もちろん頭がおかしいと思われるので、町ではそんなことはしませんが、田舎ではします、私のことを誰も見ていないところ、誰も私の声が聞こえないところでは、歌ったり、思いもつかないこともします。⁴ [Rulfo 1992a: 875]

⁴ Me gustan los monólogos porque después que murió el tío Celerino yo tenía que ir del rancho al pueblo donde vivíamos y para que no se me hiciera muy largo el camino me soltaba platicando y

まずは、ルルフォが誰もいない場所、牧場から村までという歩く距離と時間を埋めるために自己の語りの声を洗練させたと語っていることに注目してみたい。一族が暮らしたハリスコ州と思しき場所をゆく彼の歩みとともに語りの声が生み出されていった。場所は、彼のスタイルの形成に影響を与えたと考えられる。この作家は人々の語りに耳を傾け、かつそれを自分で語り直し記述された文字として残すことに特別な感性を持っていた。ルルフォはそれまでのメキシコ文学において描写されてこなかった農民、革命に参加した一兵士、村の女性たちなどの声を拾いあげたとされる。しかしそれらは彼らの話し方の模倣、忠実な話し方のスタイルの聞き書きではなく、文学的に工夫を凝らされたものであった。彼の文学作品は現実から出発し、実在する場所や実際に起きた出来事を踏まえながらも独自の世界を創り上げた。本論はわずかにでもこの過程を明らかにしようとする試みである。

1. 作品と経歴

生前に出版されたルルフォの文学作品は 1953 年の『燃える平原』、1955 年の『ペドロ・パラモ』、1956 年から 1958 年の間に執筆され 1980 年に出版された映画の脚本『金の軍鶏 *El gallo de oro*』⁵ の三冊のみである⁶。これらわずかな作品でルルフォは現代ラテンアメリカ文学史上に占める位置を確かなものとした。また、彼が『山脈 *La cordillera*』という小説を書いていると言い続け、しかし結局この小説は出版されずに終わったことも知られている。

現在『燃える平原』というタイトルで出版されている短篇集はフォンド・デ・クルトゥーラ・エコノミカ (Fondo de Cultura Económica) 社からの 1953 年の初版時には『燃える平原とその他の短篇 *El Llano en llamas y otros cuentos*』と題され全十五篇によって構成されていた。収録作品は「俺たちは土地をもらった *Nos han dado la tierra*」「コマドレス坂 *La Cuesta de las Comadres*」、「僕たちはとても貧しいから *Es que somos muy pobres*」、「その男 *El hombre*」、

discutiendo conmigo mismo, y peleándome... y entonces empecé a hablar solo, aprendí a hablar solo. Claro que no hablo solo así en la ciudad porque me dicen que estoy loco, pero en el campo sí, donde no me vea nadie, donde no me oye nadie, hasta canto, cosa que no sé.

⁵ ロベルト・ガバルドン (Roberto Gavaldón) 監督。1964 年製作。脚本の執筆にはガバルドンとともにカルロス・フエンテス、ガブリエル・ガルシア=マルケスが参加した。

⁶ このほかに初版が 1978 年の『自選作品集 *Antología personal*』が複数の出版社から出されている。『燃える平原』から八つの短篇と『ペドロ・パラモ』の断片から登場人物であるレンテリア神父とスサナ・サン・ファンが登場する断片のみを集めて章にしたもの、『燃える平原』に収録されていない初期短篇「夜のかげら *Un pedazo de noche*」、「人生はあまり信頼できない *La vida no es muy seria en sus cosas*」が収録されている。

「夜明けに En la madrugada」、「タルパ Talpa」、「マカリオ Macario」、「燃える平原 El Llano en llamas」、「殺さないよう言ってくれ！ ¡Diles que no me maten!」、「ルビーナ Luvina」、「置いてきぼりにされた夜 La noche que lo dejaron solo」、「パソ・デル・ノルテ Paso del Norte」 「思い出せ Acuérdate」、「犬の声は聞こえんか No oyes ladrar los perros」、「アナクレト・モローネス Anacleto Morones」であった。1969年に Colección Popular という廉価で小ぶりの装幀のシリーズに加えるにあたり手が加えられ、短篇集のタイトルも現在のように『燃える平原』となった。この版では「パソ・デル・ノルテ」が削除され、「大地震の日 El día del derrumbe」、「マティルデ・アルカンヘルの遺産 La herencia de Matilde Arcángel」、「夜のかげら Un pedazo de noche」が追加された。さらに翌年の改訂版では、ルルフォ自身が作品を選出したとされ、「夜のかげら」が削除されている。このルルフォが監修したとされる版は1970年から1980年の間に何度も再版され、短篇の順番が変わる、再び「パソ・デル・ノルテ」が追加される等の変更が見られた。

その二年後に出版され、現在ではメキシコ文学の金字塔とされている『ペドロ・パラモ』の冒頭「コマラにやってきたのはここに父親が住んでいると聞いたからだ。ペドロ・パラモと言うらしい」⁷ [Rulfo 2015: 73] はメキシコではあまりに有名である。ペドロ・パラモは六十九⁸の断片から成る中篇小説である。

この物語はフアン・プレシアドという名の青年が母親の遺言に従い、父親が住むらしいコマラという場所に向かう場面から開始される。ロバ追いに導かれ、暑くひと気のないコマラにやってきたフアン・プレシアドは村人たちと出会うが、少しずつ村の奇妙さに気がついてゆき、コマラは死者の魂が住む村であることを知る。このフアン・プレシアドのエピソードにまぎれるようにして、ペドロ・パラモの幼少期やコマラの人々の悩みや生活、ペドロ・パラモの息子のミゲル・パラモの死を語る断片が挟まれる。小説の中盤でフアン・プレシアドは、自分もまた死んでしまったのだと語る。そののちは、ペドロ・パラモのスサナ・サン・フアンへの叶わぬ思いを中心として彼女の死、コマラにも及ぶメキシコ革命やクリステロスの乱 (La Guerra Cristera, La Cristiada) の余波、コマラの衰退とペドロ・パラモの死が語られる。族長の権力の掌握とその失墜とも、またかなわぬ恋の物語としても、メキシコの寒村における人々の生活を描いているとも、死者との邂逅を扱った小説としても、息子の父探し

⁷ Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo.

⁸ 版によっては七十等、それ以上の数から構成されているものも存在する。本論においては、代表作二作の引用については、ルルフォ財団が決定版とする *El Llano en llamas* (Ediciones Cátedra, 2016) と *Pedro Páramo* (Ediciones Cátedra, 2015) を用いる。

の小説としても、また詩的散文としても、『ペドロ・パラモ』は重層的な読みを可能にする作品である。

『ペドロ・パラモ』はホルヘ・ルイス・ボルヘス (Jorge Luis Borges) に「スペイン語文学において、さらには文学において最上の作品のひとつ」[Borges: 454] と言わしめ、ガブリエル・ガルシア=マルケス (Gabriel García Márquez) に「ルルフォとの出会いは (カフカとの出会いと同様に) 私の記憶の中での最も不可欠な章であることは疑い得ない」[García Márquez: 23]、「その夜、[『ペドロ・パラモ』を：筆者注] 二回読み終えるまで眠れなかった」[García Márquez: 24] と回想させ、「本全部を暗唱できた」[García Márquez: 24] と語らせる作品である。

この二作以降、ルルフォは常に注目され、次回作を期待される作家であったが、生涯新しい小説を発表することはなかった。それにより、ルルフォの私生活、生涯もまた様々な意見や憶測にさらされた。

フアン・ルルフォ、本名 Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno は 1917 年 5 月 16 日にメキシコ、ハリスコ州サユーラ (Sayula) で生まれた。この地は死者が戻ってきて生者に取引をもちかける「サユーラの霊魂 *Ánima de Sayula*」という伝承によって近隣に知られる地域である⁹。ルルフォの幼少期は 1910 年からのメキシコ革命が収束に向かいつつある中で、1926 年からはカトリック教会によるメキシコ革命政府に対する反乱であるクリステロスの乱が勃発した政情不安定な時代であった。クリステロスの乱は、革命後に制定された憲法に基づいて、大統領プルタルコ・エリアス・カジェス (Plutarco Elías Calles, 1924-1928) のもと政府がカトリック教会の特権の廃止を決定したことに端を発する。これは新しく政権を握ったメキシコ革命政府とバチカンの戦いでもあった。ハリスコ州、コリマ (Colima)、ナジャリ (Nayarit)、ミチョアカン (Michoacán) 州を中心とし、その後戦いはドゥランゴ (Durango) 州やサカテカス (Zacatecas) 州など北部にまでも広がり、司祭や信者たちが武器をとって立ち上がる内戦状態となった¹⁰。

⁹ 彼の出生証明書と洗礼の証明書がサユーラに残っている。20 世紀には彼の出生地について様々な意見があり、近隣のサン・ガブリエル (San Gabriel) あるいはアプルコ (Apulco) が出生地とも考えられていた。友人であり研究者であったアントニオ・アラトーレ (Antonio Alatorre) はルルフォ自身の幼少期についての発言に疑義を呈しており、ルルフォが自己のイメージ操作をしたとしている [Alatorre 1998]。ルルフォはサユーラの伝承と自己の作品が結びつけて考えられることを好まなかったようだ。

¹⁰ クリステロスの乱については、ジャン・メイヤー (Jean Meyer) の三巻にわたる *La Cristiada* (Siglo XXI Editors, México) に詳しい。参考文献表参照。

ルルフォは土地や農園を所有する比較的裕福な家庭に生まれた。しかし、その恵まれた境遇は 1923 年に彼の父が殺されたことにより一変する。この経験はルルフォの複数の作品に反映されているため、第 3 章で詳しく述べたい。この暴力の時代はルルフォの幼少期に暗い影をおとしているが、じつはルルフォの読書経験はクリステロスの乱の恩恵を受けている。この混乱の中でルルフォは読書の楽しみを知ることになるからだ。

クリステロスの乱に参加する前に村の司祭は彼の本をうちに残していきました。なぜなら営舎に変わってしまった司祭館の前にうちがあったからで、戦いに赴く前に司祭はすべてをうちに持って来ました。彼は教会の検閲と言って、人々が読むにふさわしいかどうか調べるため、本を持っている家から本を集めていました。彼はリストを所持していて、それに基づいて本を禁止していましたが、実際にやっていたことは、宗教的なものより世俗的なものの方が多いそれらを自分のものにするものでした。その本を私は腰を据えて読んだのです。アレクサンドル・デュマの小説、ヴィクトル・ユーゴーの小説、ディック・ターピン、バッファロー・ビル、シッティング・ブル。¹¹

[Vital 2004: 36]

こうしてルルフォは司祭が残した世俗的な本によって、小説や物語の世界を知ることとなった。デュマやユーゴーといった十九世紀フランス作家たちは、メキシコの十九世紀小説に多大な影響を与えているため、読まれる機会が多かった小説といえるだろう。皮肉にも、内乱という不安定な情勢が、少年が書物に惹きつけられるきっかけとなったのである。

1926 年に政府は子どもをカトリックの学校に送ることを禁止する。ルルフォの母は息子たちを教育のためにハリスコ州都グアダラハラ (Guadalajara) に送ることを決める。彼女は子どもたちと共に行くことを望んだが、まだ若い未亡人が都会で暮らすことを家族から反対され、結局ルルフォとその兄セベリアーノは 1927 年に孤児院 Colegio Luis Silva に入学させられることになった。入学してのち、兄弟が母に会うことは二度となかった。彼女は同年

¹¹ オリジナルは Mario Goloboff, *Julio Cortázar. La biografía*, Seix Barral-Planeta Mexicana, México, 1998, p. 26. 入手できなかったため、Vital からの引用。“Cuando se fue a la Cristiada, el cura de mi pueblo dejó su biblioteca en la casa porque nosotros vivíamos frente al curato convertido en cuartel y, antes de irse, el cura hizo toda su mudanza. Tenía muchos libros porque él se decía censor eclesiástico y recogía de las casas los libros de la gente que los tenía para ver si podía leerlos. Tenía el índice y con ése los prohibía, pero lo que hacía en realidad era quedarse con ellos porque en su biblioteca había muchos más libros profanos que religiosos, los mismos que yo me senté a leer, las novelas de Alejandro Dumas, las de Víctor Hugo, Dick Turpin, Buffalo Bill, Sitting Bull”.

病死してしまったからである [Vital 2004: 29-35]。ルルフォ自身の回想によれば、この学校での生活はみじめなものであった。孤児院の仲間の一人は、ルルフォは孤立して、本を読んばかりだったと回想している [Cobián Rosales: 54]。

彼らは1932年までこの孤児院にとどまり、のちルルフォは1934年まで神学校に在籍し、聖職者になるための教育を受ける。この経歴があまり知られていないのには複数の理由があるだろう。まず、ルルフォは自身の経歴を自発的に語ったことはない。研究者レイナ・ロフエ (Reina Roffé) の次の意見も注目に値する。ロフエは、地域史家の調査を参照しながら、ルルフォが神学生だったことを隠す背景には、彼の叔父ダビー・ペレス・ルルフォ (David Pérez Rulfo) の存在があるとする [Roffé 2003: 63]。軍人であったこの叔父はクリステロスの乱を鎮圧するために従軍していた。当時の叔父の立場を考慮すると、甥が神学生であるということは叔父に不利益をもたらすであろうことが想像できる。この叔父はのちにルルフォがメキシコシティに到着し仕事を探す際にも助力した人物であることから、ルルフォが過去を公言しなかった理由がここにあると考えても不自然ではあるまい。

そののち、隠す必要がなくなっても神学生であったことを語らなかった理由についてルルフォの兄と妹は、ルルフォが神学校に入ったのはローマ、あるいはヨーロッパに留学を夢見ていたからであり、カトリック信仰に思い入れはなかったため、信仰心があるという印象を与えたくなかったからではないかと推測している [Roffé 2003: 63]。孤児である当時のルルフォが、より高度な勉学を身につける術として、聖職者の道しかないと考えるのには無理はなかろう。孤児院では孤立していたルルフォだが、神学校では慕う聖職者もおり、彼らからラテン語（この成績があまりに悪くルルフォは神学校を放逐されるのだが）や文学を学ぶことができた。神学校にはセルバンテス研究者の José de Jesús Navarro や1948年にルルフォの結婚式を執り行うこととなる Manuel de la Cueva などがいた。

口承の伝統が根強いサユーラに生まれ幼いころからその中で育っただけではなく、ルルフォは神学やスペイン文学などの知識を聖職者たちから学んだ。のちの章で扱うルルフォの年代記作家たちへの興味はこのときから生じたとも考えることもできるだろう。彼らの多くはアメリカ大陸にやってきた聖職者たちであった。研究者エンリケ・フローレス (Enrique Flores) は、年代記作家たちが用いているスペイン語は、ハリスコ生まれのルルフォが慣れ親しんでいた古いスペイン語と非常に近かったのではないかと指摘している [Flores: 2008]。

孤児院で育ったという生い立ち、神学校での教育は、ルルフォの前後の世代の作家や知識

人たちの中でも特異な境遇と言えるだろう。当時の多くの作家が大学で文学、法学などを専攻し、また海外生活などを通じ外国文学にも精通している。例えばオクタビオ・パス (Octavio Paz)、カルロス・フエンテス (Carlos Fuentes) などがそれにあたるであろうし、ルルフォと同郷で貧しい生まれのフアン・ホセ・アレオラ (Juan José Arreola) は奨学金を得てフランスへと渡航している。ルルフォがヨーロッパを訪問するのは、すでにその作品の名声が高まってからのことである。ルルフォは知識人家庭に生まれたのでもなく、高校や大学という一般的な高等教育課程を通過していない。多くの外国の作家を知りそれを創作に取り入れているが、それは読書を通じてである。

ルルフォは 1958 年のインタビューで「私には教養はありません。私は牧場の生れで、乱暴な扱いを受けていました。牛と一緒に育ったのです」¹² と述べている [Poniatowska 1958: 10]。彼は、他の作家とは異なる境遇のもと創作を始めた。作家として成功したのちの沈黙に、高等教育を受けた知識人たちが自明のものとして共有する知識を持たないというコンプレックスも読み取ることができるように思われる。

神学校での学びを途中で放棄してからの 1934 年から 1939 年まで、ルルフォはアプルコ (Apulco)、グアダラハラ、メキシコシティの三つの場所を行き来した。アプルコは母方の祖父が農園を持っていた場所である。現在でも村の中心にはルルフォの祖父が建設した教会と住居が残されている。しかし、ルルフォが戻った当時はすでにこの地は栄えてはいなかった。彼自身のルーツとも言うべき場所に帰り、往時とは異なる寂れた風景を目にしたことが、『ペドロ・パラモ』をはじめとした後の創作に大きく影響したと考えられる。

また、ルルフォはこの時期メキシコシティのサン・コスメ地区にあったメキシコ国立自治大学の哲・文学科の授業や講演会を聴講していた。メキシコシティでは先述した軍人である叔父ダビーがルルフォを援助した。ルルフォは幼少期に両親を失った恵まれない経験と結びつけて考えられやすいが、ルルフォの叔父は若い甥を世話することができるだけの大きな影響力を持っていた。1935 年にはダビーは当時の大統領ラサロ・カルデナスの護衛の大佐の職を預かる。叔父はフアンを士官学校に入れようとしたものの彼は内務省の移民局で働くことを選ぶが、これを可能にしたのも叔父の口利きであった。移民局での活動は、様々な側面での後のルルフォの創作に関係してゆくこととなる。

ルルフォはこの職場で、誰の興味も引かなかったために残されていた十六世紀の年代記

¹² No, que voy a ser culto. Soy ranchero, me bajaron del cerro a tamborazos. Criando vacas, me crié.

や当時の手紙等を読み始めたと語っている [Poniatowska 1985: 153]。ここでルルフォの年代記やメキシコの歴史への興味が本格的に芽生えたと言えるだろう。また、この職場でルルフォの人生が変わることになったのは、1937年に作家エフレン・エルナンデス (Efrén Hernández) と知り合ったからである。

エフレン・エルナンデスはルルフォにとって文学上の師であり、参加していた雑誌『アメリカ *América*』に短篇を掲載するという道筋をつけてくれた人物でもあった。ルルフォがエフレンとの出会いを語ったこのエピソードはよく知られている。

エフレン・エルナンデスと私は1936、37年頃移民局で働いていました。ある日彼が私に尋ねました。「そんなにたくさん紙を隠して、いったい何をしている?」「これです」と私は彼に何ページか見せました。「だめだね。ぜんぜんうまくいっていないよ。でも、ちょっと見せて。ここには面白いものがある……」エフレンがどういう人が知っているでしょう、しかも優れた短篇作家でもあった……彼は私に道筋を示し、さらにどこを通ったらいいのかも教えてくれたのです。エフレンは巨大な枝切りばさみを持った鳥のようでした。私の伸び放題の枝を取り除いてゆき、1954年にあなたが私に会ったときのような、簡潔な木となった完全な『燃える平原』にしてくれたのです。¹³

[Poniatowska 1986: 151-152]

ここからルルフォは短篇の創作を開始してゆくこととなる。1940年代に入ると、その後多くの関わりを持つこととなるアレオラ、アントニオ・アラトーレ (Antonio Alatorre) とも知り合うことになるが、それ以前のエフレンとの出会いはルルフォの進路を決定づけるものであったと言えるだろう。

1948年にルルフォが『アメリカ』に「コマドレス坂」を発表した際には、同短篇の注の箇所にエフレンは Till Ealling というペンネームを使って短い評を書いている。そこにはルルフォの短篇が凡庸な人々の期待を裏切る残酷なものであり、それゆえに素晴らしいものであると評している。

¹³ —Efrén Hernández y yo trabajábamos en Migración allá por 1936, 37. Y un día me dijo: “¿Qué está usted haciendo allí con todos esos papeles escondidos?” “Pues esto.” Y le enseñé unas cuartillas: “Malo. Esto que está usted haciendo es muy malo. Pero a ver, déjame ver aquí hay unos detallitos...” Y ya ves cómo era Efrén, además de gran cuentista... pues me señaló el camino y me dijo por dónde. Efrén parecía un pajarito pero con unas enormes tijeras de podar; me fue quitando toda la hojarasca, hasta que me dejó tal como me viste en 1954, en pleno *Llano en llamas* [sic.] hecho un árbol escueto.

この手法、この本質、このアクセント、この味わいが、いままで我々がむなしく、手探りで、ほとんど病的な熱望とともに探し回ってきたものだ。伝統の孤児である人々の幼稚な欲望、思い上がった愛国的な理論家たち、特徴のない大衆という分厚い層をうっとりさせるのがせいぜい最高の結果だった。

今回は、ああ、なんという喜び！ 以下の人々は出血しているかのように期待を裏切られるだろう。

1. 旅行者。
2. 教師。
3. 近所の映画館にいるような（誰にとっても望ましくない）大衆。¹⁴

[Till Ealling (Efrén Hernández): 32]

このようにエフレンはメキシコのアイデンティティを追い求め、それを安易に土着のものに関係づけて定義づけようとする人々や簡単に解釈できる結末を望む読者を激しい筆致で皮肉りながら、ルルフォの作品はそのような単純なものではないと語る。これはルルフォに向けられた最も早い段階での文学的評価であろう。しかし、この批評においてエフレンが批判しているような読みの方向性は当時のメキシコに多く見られたものであり、その後のルルフォ作品の解釈や評価に大きく関係することとなる。

1940年代に、ルルフォは短篇を雑誌に発表し始める。1945年に『アメリカ』に発表された「人生はあまり信頼できない」を皮切りとして、「俺たちは土地をもらった」と「マカリオ」を同年に雑誌『牧神 *Pan*』に発表する。この雑誌は、1940年代前半にルルフォがグアダハラで知り合ったアレオラとアラトーレを中心として運営されていた。

また、1944年に知り合ったクララ・アパリシオ (Clara Angelina Aparicio Reyes) と1947年に結婚し、四人の子供をもうけることとなる。この時期には写真を撮り始めた。彼は愛用し

¹⁴ Maneras como ésta, esta esencia, este acento, este sabor, se han perseguido entre nosotros vanamente, muy a oscuras, con un anhelo casi enfermizo. Los mejores frutos han logrado, cuando mucho, emboar la pueril avidez de un pueblo huérfanos de tradición, acaso la fatua presunción de los teorizantes autóctonos, y también a la otra parte gruesa, al vulgo amorfo.

Esta vez, ¡oh delicia! Van a sentirse sanguinolentamente defraudados:

1. —El Turista.
2. —Los Maestros.
3. —El Gran Público —para nadie deseable— de los cines de barrio.

続けたローライフレックスを入手してから、写真を撮るために頻繁に遠出をするようになる。この活動を通じてルルフォはメキシコを代表する写真家マヌエル・アルバレス=ブラボ (Manuel Álvarez Bravo) やナチョ・ロペス (Nacho López) などと知り合う。また、この時期にはルルフォは頻繁に登山をしていたようでメキシコ近郊の山々 el Nevado de Toluca、Popocatepetl、Iztaccihuatl で撮影した写真が残っており [Vital2017: 156]、また el Pico de Orizaba、メキシコとグアテマラの間にある火山に登ったと本人が語っている [Poniatowska 1985: 142]。

ルルフォのその後の創作に大きな影響を与えたと考えられる重要な活動としては、1947年から1952年にかけてタイヤ会社グッドリッチ=エウスカディでセールスマンとして車に乗りメキシコの多くの土地を訪れたことを挙げておかねばならない。妻クララはこの時期を以下のように語っている。

彼は旅行をし、自分の国を自分でめぐり、物語を聞くことへの強い欲求を持っていました。セールスマン時代にはメキシコの大半をめぐることがあり、車の運転にも熟達しました。取引相手や小さな村の人々との会話は尽きず、彼は対話を楽しみました。私に楽しそうに大きな取引のことを話してくれました。いつも彼のカメラ、ローライフレックスを持ち歩いていました。[C. Aparicio de Rulfo: ix]

生まれた土地を離れた後でも、ルルフォは多くの村での語りの文化に触れていたことがわかる。また、若いルルフォは同社の車での旅行ガイド雑誌『地図 自動車旅行と観光の雑誌 *Mapa. Revista de Automovilismo y Turismo*』にも文章・写真を提供し協力していた。この経験が彼の著作に影響を与えたと考えられる。彼のスタイルは人々の語り、移動や旅行、メキシコ各地を訪れることによって形成されていったのだろう。雑誌に掲載されていた紀行文については第2章で扱いたい。

ルルフォの妻も写真について言及しているように、1940年代からは、ルルフォの写真のみが雑誌に掲載されることもあり、彼が写真家としての将来をも模索していたことが理解される。例えば1949年には雑誌『アメリカ』に「11のファン・ルルフォの写真」が掲載され、また雑誌『地図』には1952年にテオティワカン、ペニャ・デ・ベルナル等の観光地の写真が掲載されている。*México en la Cultura* や *Sucesos para Todos*、英語の月刊誌 *Mexico/ This Month* 等にも写真を提供していた [Millán Vargas 2010]。ルルフォが写真を発表した時期はほぼ小説を創作した時期と重なっており、1960年代までのものが多い。被写体となったのは、

家族、友人、自然の風景、村、多くの植民地時代の建造物などである。友人であった作家たちのポートレートも残されている。現像された写真そのものが研究の対象となることはもちろん、ルルフォが何をどのように目に映していたのかを知るため、写真は文学研究においても重要なヒントを与えてくれるだろう。

ルルフォの写真への興味について、且敬介は特に廃墟というものに注目し非常に示唆に富んだ文章「ファン・ルルフォの廃墟の中で」を書いている。その中で且はルルフォの被写体には偏りが見られ「建築としての価値や歴史的な意義によって選ばれているわけではなく、むしろ一貫しているのは、その放擲のありようであり、時間の中におけるその荒廃のありさまなのだ」[且 2005:230] と述べながら、スペイン人たちによって征服された村落が栄えたのちまた寂れてゆくといったプロセスや歴史をルルフォが好んだことが推測できると指摘している。そしてルルフォが撮影したチマルワカン・チャルコという地の教会の写真に触れながら、

確かにそこには十六世紀の教会の現在の姿が写っているわけだが、そこにルルフォが見ているのは、あるいはそこにルルフォが描きこんでいるのは、時間の一瞬ではなく、連綿と続いている時間の継起のほうなのだ。彼はその無人の光景の中に、実はそれを舞台背景として無数の人がうごめいているのを見ていた。そこには、テスココ地方の先住民の町が焼き払われて、スペイン人の町と教会が建てられて賑わいを見せ、それが、潮が引くように女だけの町になって徐々に寂れていき、追い打ちのようにより返し戦乱の銃痕を刻みつけられて徐々に放棄されていく、五百年以上にわたるいくつもの光景が、無数のレイヤーをなして重なって見えているのだ。そのような時間の継起そのものをもっとも如実に見ることができるものとして、ルルフォはさまざまな廃墟を被写体とすることにこだわり続けたのではなかったか。

そのように考えれば、彼の小説の中で廃絶されてゆく村落、命を落としていく男たちというのも、納得しやすく設定されている歴史上の一時代の光景ではなく、歴史の中でくりかえされた数々の死と放擲が重なりあった全時間的なもの、無時間的なものというふうに見えてくる。[且 2005: 231]

と述べる。現在、ルルフォの写真研究は、ルルフォの文学作品の研究とは別個のものと捉えられており、ルルフォが撮影したものと文章の関わりはあまり論じられていない。しか

し、且が指摘するようなルルフォの興味の偏りと視点は、文学作品の分析においても重要なヒントを与えてくれるであろう。本論は、且が述べているような風景や廃墟を複数の出来事のレイヤーとして見るという解釈を文学作品の分析に用いつつ検討を進めてゆく。

1940年代から1950年代半ばにかけてルルフォは文学作品をコンスタントに発表してゆく。1953年にはそれまで雑誌に掲載されていた短篇と未発表の短篇をまとめた『燃える平原とその他の短篇』、1955年には『ペドロ・パラモ』を発表する。この『ペドロ・パラモ』によってルルフォはメキシコ文学界での最重要作家の一人としての地位を確立する。1950年代後半にはルルフォはメキシコ国立自治大学のラジオのシリーズ「メキシコの生の声 Voz Viva de México」にも参加した。ルルフォ自身が自らの作品を音読したものが現存している。

1955年から1957年にはパパロアパン委員会 (La Comisión del Papaloapan)¹⁵ に勤務する。この経験は、彼が計画していた短篇集 *Los días sin floresta* と小説『山脈』の執筆の刺激となっていたと考えられる¹⁶。しかし、1960年代以降、彼は短篇や小説を発表することはなかった。

1950年代から、ルルフォはメキシコ映画とも積極的に関わった。1955年の映画『タルパ』に始まり、ルルフォの多くの短篇や作品が映画化されている¹⁷。1959年と1960年の間にルルフォが脚本に協力した短篇映画『面影 *El despojo*』¹⁸ が撮影され、1964年には彼が1950年代に原案を書いた『金の軍鶏』が公開された。1963年にはメキシコでは映画監督、俳優として名高い Emilio Fernández と共にルルフォが脚本を書いた *Paloma herida* が公開され、

¹⁵ この公の団体は、オアハカ (Oaxaca) 州、ベラクルス (Veracruz) 州、プエブラ (Puebla) 州を流れるパパロアパン川流域の農業、灌漑の状況について調査するために1948年に設立された。

¹⁶ ルルフォは長編小説に着手する前に短篇集から完成させようとしていたようだ。1968年にグッゲンハイム奨学金の申請のため提出した書類には、十二の短篇が収録される予定で、すでに“Días sin floresta”、“La vena de los locos”、“Las Vírgenes”、“El hombre de las muletas de hule”の四篇を書き終えていると記している [Vital 2004: 208]。同じく1968年のインタビューでも、小説の計画は中断しているが、年末までに短篇集を出版したいと述べている [Cervera: 11]。

¹⁷ *Talpa* (1955)、*Pedro Páramo* (1966)、*El rincón de las vírgenes* (原作「アナクレト・モローネス」「大地震の日」1972)、*¿No oyes ladrar los perros?* (mexicano-francés, 1974)、*Pedro Páramo (El hombre de la Media Luna)* (1976)、*El hombre* (1978)、*Talpa* (1982)、*Tras el horizonte* (「その男」1984)、*El imperio de la fortuna* (『金の軍鶏』1986)、*Los confines* (『ペドロ・パラモ』「殺さないよう言ってくれ!」「タルパ」1988)、*Purgatorio* (「パソ・デル・ノルテ」「夜のかげら」『創作ノート』収録の「クレオティルデ」2008) 等。

¹⁸ 監督 Antonio Reynoso。

ルルフォが映画内で音読されるテキストを執筆した Rubén Gámez 監督の前衛的な短篇映画 *La formula secreta* も公開された。ガルシア=マルケスの同タイトルの短篇を題材にした映画『この村に泥棒はいない *En este pueblo no hay ladrones*』(1965年公開)では、カルロス・モンシバイス (Carlos Monsiváis) などとともに酒場に集まる男たちの一人として出演している。

先にルルフォの写真の活動について述べたが、彼は映画との関わりで写真を撮影することもあった。ルルフォが『金の軍鶏』の監督であるガバルドンの映画 *La escondida* の1955年の撮影時に撮った写真が残されている。またガバルドンが1966年にドキュメンタリー映画 *Terminal del Valle de México* を撮影した際にも同行し、メキシコシティの Tlatelolco、Nonoalco、Tacuba などの線路の写真を多く残している。この写真は2014年に *En los ferrocarriles* と題された写真集として出版された。

1962年にルルフォは1948年に設立された国立先住民研究所 (Instituto Nacional Indigenista、以下INIと表記) で働き始め、定年まで勤めた。この面からすると、ルルフォは先住民をメキシコ国民として取り込んでゆこうとするメキシコ政府の活動の一部を担っていたと考えられる。ルルフォが先住民について書いた未公開のテキストが多く存在するかどうかは現在のところ明らかになってはいないが、ルルフォが作家としてヨーロッパやラテンアメリカを講演してまわるのと同時に、この研究所の活動に時間の大半を費やしていたことは確かである。1970年にはメキシコ文学賞 (Premio Nacional de México)、1983年にはアストゥリアス皇太子賞 (Premio Príncipe de Asturias) を受賞している。1986年の1月8日、69歳で肺癌により、現在はルルフォ財団の事務所となっているメキシコシティの自宅で没した。

2. 批評・先行研究

ルルフォの作品は発表と同時に批評家や作家仲間の注目を集めた。初期の代表的な批評は1955年『ペドロ・パラモ』出版直後のカルロス・ブランコ=アギナガ (Carlos Blanco Aguinaga) やフエンテスによるものである。ブランコ=アギナガは『ペドロ・パラモ』のオリジナリティを強調しながら、外国の作家とも比較している。フエンテスはこの作品がメキシコ独自のものであるとしながらも、神話と結びつけている。普遍的なものとメキシコ的なものは、ルルフォの作品を読む上で重要な二つの極である。ルルフォ作品がどのように受容され、どのような批評や解釈が存在したかは第1章で詳しく確認する。

ルルフォ作品の読解や研究は、時代の考え方に左右されてきた。ルルフォをメキシコ的な

ものを描いた代表的な作家であると定義し、それゆえメキシコにとって重要な作家であると定義することは簡単であるが、危険でもある。これはメキシコというもののイメージとルルフォとを強く結びつけ、他の読みの可能性を狭めてしまうからである。

しかし、ルルフォが出身地であるハリスコ州の土地を描いたことは事実であり、このようなアプローチも存在している。「メキシコ」という枠組みではなく彼の生まれ育ったハリスコとその周辺と結びつけることでより明確にルルフォの作品の特徴が見えてくるようにも思われる。

ジョセフ・ソマーズ (Joseph Sommers) はルルフォの作品を革命後のメキシコ文学史の中心に位置付け、当時の状況から分析する [Sommers 1968]。ソマーズのものと同様の多数の批評が 1960 年代以降に登場した。ルルフォ作品とメキシコ革命などの当時の歴史状況を分析した研究が複数ある¹⁹。また、ルルフォ作品とメキシコらしさを関連付ける研究として先住民神話、メキシコ先住民と結びつけた研究は多数存在する²⁰。1970 年代以降から現在にいたるまでは叙述の手法、断片を用いて小説を構築してゆく手法、言語使用方法などについて文学理論を用いた分析もなされてきた²¹。

クローズリーディングの実践や作家の生い立ちなどに関係させて論じたものは 1980 年代以降に多く発表されてきた²²。マルタ・ポータル (Marta Portal) の *Rulfo: dinámica de la violencia* はルルフォの短篇の小説の構造、叙述の方法に焦点をあて、暴力の描写を分析したものである。ホセ・カルロス・ゴンサレス=ボイショ (José Carlos González Boixo) の *Claves narrativas de Juan Rulfo* はルルフォ作品のテーマと手法を分析したものであり、強引にルルフォ作品にメキシコらしさを見出そうとすることなく公平な視点で対象を見ているルルフォ文学研究においては基本的な研究である。

同様の態度の研究がビタルの *Lenguaje y poder en Pedro Páramo* である。ビタルは革命の歴史を振り返りながらも、父権や地方ボスによる支配体制とことばと権力との関係について考察している。また、ビタルはルルフォのドイツ語訳についての研究を発表し²³、さらにルルフォの家族の協力のもと精緻な伝記を発表するなど、多角的に研究をすすめる現代の重

¹⁹ Silvia Lorente Murphy (1988) 等。

²⁰ J. Franco (1970), G. R. Freeman (1970), (1979), M. V. Ekstrom (1979), G. M. Limon (1979), A. Ruy Sánchez (1997), F. Garrido (2004)等。

²¹ Violeta Peralta y Liliana Befumo Bosch (1975), Joaquín Sánchez Macgrégor (1982), Alba Sovietina Estrada Cárdenas (2005)等。

²² I.H. Verdugo (1982), F. Veas Mercado (1984), M. Ramos Díaz (1991)など。

²³ Vital (1994), (2004) 等。

要なルルフォ研究者と言える。ビタルの多くの研究を本論文は多く参照する。

1990 年に出版されたイベット・ヒメネス・デ・バエス (Yvette Jiménez de Báez) の *Juan Rulfo: del páramo a la esperanza* はメキシコの歴史とルルフォの生い立ちを詳細に分析し、精緻なテキスト分析を通じてルルフォと世界文学を結びつけたものであった。この研究は、『ペドロ・パラモ』が地方ボスの失墜を描いたものではなく、厳しい境遇におかれながらも救済を探すことをあきらめない人々を描いたものであると解釈した点が非常に斬新であった。また、ヒメネス・デ・バエスは本論が扱うルルフォの作品と歴史記述の関係についての研究のさきがけでもあり、現在まであまり進んでいないこの分野のパイオニアでもあると言える。第 2 章でルルフォと歴史の関係について詳しく論じる際の重要な参考文献としてヒメネス・デ・バエスの論文がある。また、彼女が編纂した *Pedro Páramo: diálogos en contrapunto (1955-2005)* では、多くのメキシコの研究者たちがルルフォとメキシコの他の作家の作品を比較することでルルフォ作品の新たな読みを模索している。

近年では、ルルフォ研究が文学研究以外の側面からも進んでいる。まずはルルフォ作品の様々な言語による翻訳に関する研究がある。また近年、ルルフォが既存の訳を参照しながら独自にリルケの『ドゥイノの悲歌』を翻訳していたことが判明した²⁴ため、研究が進められている。また、セルヒオ・ロペス・メナ (Sergio López Mena) やホルヘ・セペダ (Jorge Zepeda) が行っているようにルルフォと当時の文壇の状況に関する研究が進展している²⁵。また、ルルフォについては多くの人物の思い出や証言がある。本論文は彼らの証言なども適宜扱うが、これらをテキスト分析の論証のため用いることは可能な限り避け、当時の状況を知るための分析対象として扱いたいと考えている。

また、少しずつではあるが、未発表の文章や知られていなかった文章が発見、また公開されている。例えばルルフォが十九世紀の小説家 Ignacio Altamirano について書いたもの [Rulfo 2014]、また革命小説作家である José Guadalupe de Anda、Rafael F. Muñoz らについての短文 [Rulfo 2011] などがあり、これらについての研究も行われている。

また 1990 年代からはルルフォの写真について、2000 年代後半からは映画への協力、パパ

²⁴ Víctor Jiménez, Alberto Vital, Jorge Zepeda 編集の *Triptico Juan Rulfo: poesía, fotografía, crítica* にルルフォによる訳および Alberto Vital, Dieter Rall, Guadalupe Domínguez, Susy Rodríguez によるルルフォの『ドゥイノの悲歌』翻訳についての研究が掲載されている。ルルフォによるスペイン語とドイツ語のバイリンガル版のみ改めて 2015 年に出版された [Rilke 2015]。2017 年にはヒメネスによるルルフォ作品にみられるドイツ文学の影響についての論稿も出版された [Jiménez 2017]。

²⁵ Sergio López Mena (1992), (1993)、Jorge Zepeda (2005)等。

ロアパン委員会や INI での活動について等、文学作品の創作以外が注目され、研究されるようになってきた。1980 年にメキシコシティのベジャス・アルテス宮殿でルルフォの写真展が開催されて以来、彼の写真家としての活動が公になった²⁶。現在もネガの現像が進んでおり、いまだに現像されていない多くのネガが存在するようである。現在まで複数のルルフォの写真集が出版されており²⁷、生誕百周年であった 2017 年にも『写真家フアン・ルルフォ *El fotógrafo Juan Rulfo*』と題された本が出版されている。写真家としての活動およびパパロアパンでの活動は Paulina Millán Vargas の研究に詳しい。また、ルルフォの詳細な経歴は、2017 年に改訂版が出版された *Noticias sobre Juan Rulfo* においてビタルが詳しく論じている。

2012 年に出版されたフランソワーズ・ペリュス (Françoise Perus) の *Juan Rulfo, el arte de narrar* は文学理論や先行研究を参照しながら詳細なテキスト分析を行い、それぞれ異なる手法や特徴を持つルルフォの作品群を分析してみせた。21 世紀に入ってからルルフォの文学作品の研究は多くないが、この研究書はいまだ論じる余地が多くあること、その発見はテキスト自体の精読に立ち返ることによって明らかになることを示した。

3. 日本での受容

日本での翻訳・紹介・研究についても触れておきたい。ルルフォ作品は 1971 年から短篇がラテンアメリカ文学のアンソロジー等に収録されることによって読まれてきた。最初の紹介は 1971 年雑誌『文藝』に掲載された「タルパ」、同年に上智大学イスパニア語学科が編集した選集に収録された「マカリオ」である。1978 年には短篇集の表題作「燃える平原」が新日本出版社の『世界短篇名作選』に収録されている。また、1990 年には「ルビーナ」、1995 年には「犬が鳴いていないか」がそれぞれ異なるラテンアメリカ文学の短篇選集に再録されている²⁸。

本の形式での出版は、1979 年の杉山晃と増田義郎の翻訳による岩波現代選書の『ペドロ・パラモ』によって開始された。そののち同作の改訳が 1992 年に岩波文庫から出版され、現在でも版を重ねている。『燃える平原』は 1990 年に書肆風の薔薇から杉山の訳で出版され、2002 年にも水声社と名を変えた同出版社から改訳が出版された²⁹。2018 年にさらなる改訳

²⁶ この展示のための現像を担当したのは友人であった写真家ナチョ・ロペス。

²⁷ 参考文献表参照。

²⁸ アンソロジーに収録されている短篇については参考文献表参照。

²⁹ この経緯については [Zambrano 2002] 参照。

が岩波文庫から出版されたばかりである。

ルルフォについての日本の研究者の代表的な文章としてはまず 1984 年に野谷文昭と且敬介が編集した『ラテンアメリカ文学案内』に収録された木村榮一の「反=近代の文学」がある。この文章はガルシア=マルケスを中心としながらも、ルルフォ作品に見られる語りの文化についてケルトの影響という視点から論じている。またこの『ラテンアメリカ文学案内』にはホルヘ・ルフィネリが 105 人のラテンアメリカの文筆家に行った「二十世紀に出版されたイスマノアメリカの長編小説の最良の十作品を挙げるならば？」という質問に対するアンケート結果が収録されており、その第一位がルルフォの『ペドロ・パラモ』とガルシア=マルケスの『百年の孤独』となっていることも、ルルフォが重要な作家であると日本において認識される契機となったと推測される。

続いて、1985 年には牛島信明が雑誌『季刊へるめす』に「嘘っぽさのリアリティ」というタイトルの文章を寄せ、『ペドロ・パラモ』を題材としながらラテンアメリカの文学が、被支配者と支配者の血を受け継いでしまった人々が暮らすアメリカという地の「虚性」の表現を論じた。1989 年には野谷が『越境するラテンアメリカ』においてルルフォと映画について触れている。また、1994 年、2000 年にルルフォ作品の代表的な翻訳者である杉山の著書『南のざわめき』や『ラテンアメリカ文学バザール』に、ルルフォ研究の当時の動向、またルルフォ解釈や映画作品についてなどの解説が見られる。また、1980 年代から 2000 年代まで、松下直弘は様々な観点からルルフォ作品の分析を展開した。

1999 年にルルフォ財団により出版された冊子に、翻訳者である杉山と野谷の対談が掲載されている。これが長い間メキシコにおいてほとんど唯一ルルフォ作品と日本との関係についてスペイン語で読める文章であった [Anónimo 1999]。

2012 年の寺尾隆吉の『魔術的リアリズム』は、ラテンアメリカ文学界においても定義が困難な魔術的リアリズムという用語の使用について扱い、ルルフォの『ペドロ・パラモ』を魔術的リアリズムの転換点と位置付けている。2013 年には『ペドロ・パラモ』の登場人物の造型や構造を物語論を用いて分析した砂原由美による博士論文が関西外国語大学に提出されている。本論文は、ルルフォの初期作品からのちの文学作品や活動までを全体的に扱う最初の日本語の博士論文となるだろう。

日本の作家でルルフォについて言及している最も有名な人物は大江健三郎であろう。1994 年にノーベル文学賞を受賞した直後の大江への Héctor Rueda de León によるインタビューが 1995 年に青山学院大学の雑誌 *Alba de América* に残されている。1976 年にメキシコ

大学院大学 (El Colegio de México) に滞在した大江は、ルルフォ作品において描かれている小さな村の雰囲気、自分の出身地である四国の小さな地域を描く際に生かされたと述べている [Rueda de León 2010: 125]³⁰。またメキシコに留学した経験も持つ星野智幸は折に触れインタビュー等で『ペドロ・パラモ』に言及し、また伊藤比呂美、古川日出男がルルフォについて雑誌に寄稿している³¹。語り的手法を用いて創作する現代日本の作家にとっても、ルルフォは依然として刺激的な存在であると言えるだろう。

4. 本論文の構成

本論文は、ルルフォの文学テクストを先行研究やルルフォが関わっていた様々なジャンルの活動も踏まえて分析、解釈したい。特にルルフォ作品における個別の土地の重要性、場所と人間の関係性、それを表現するために使用される語り的手法を明らかにしていきたい。ルルフォはそれぞれの土地固有の文化や歴史を個別のものと認識し、メキシコ性という一つのものに回収することはなかったと筆者は考えている。ルルフォが土地、家族、記憶などをどのように作品に描いたのかという問題は、メキシコの地を舞台にしているとはいえ、現代の多くの土地で文学が担う役割を再度考察することにもつながると考えている。

筆者は、『ペドロ・パラモ』は大文字の歴史史料と距離を置いた作品であると考えており、またルルフォ自身は「国民的作家」という立場に居心地の悪さを感じていたと認識している。しかし、その創作スタンスにおいては、権力と結びつく可能性をも秘めていたとも考えている。

注目するのは、ルルフォの歴史記述への興味と、彼の作品における歴史や過去の記述の方法である。いくつもの歴史の層をとどめている場所の描き方の一つの見本として彼は年代記をとらえている。彼が記録についての年代記および革命小説をどのように理解し、創作に生かしたのかという問いから出発する。発表された文学作品、紀行文およびアイデアを記したノート等も分析の対象としながら、彼自身が「声」の文化に属しながら、執筆活動をしたことを論じたい。彼が歴史記録への憧れを持ちながらも形にすることはできず、よく知る土地を描く際にはその地に生きる人々の語りや声を用いながら創作したことを示したい。そ

³⁰ 原文にあたることができず、*Juan Rulfo: otras miradas*, [coord.] Víctor Jiménez, Julio Moguel, Jorge Zepeda に収録されているものを使用。参考文献表 Oe の項参照。ルエダ・デ・レオンはルルフォについて日本の大学の論集にスペイン語で研究を掲載してもいる [Rueda de León 1989, 1994]。

³¹ 参考文献表参照。

して、それが彼なりの方法で場所を描くことであったと考えてみたい。

第1章ではルルフォの年代記への興味、そしてラテンアメリカ小説と権力との関わりを取り上げる。この章では、彼が年代記を評価した理由を検討し、以下の論の前提とする。そして、この年代記の形式から開始されたラテンアメリカの文学が権力と結びつくことが頻繁に起こりうることを確認する。これによりルルフォ作品と権力の関係について分析することもまた第1章の大きな目的である。ルルフォが作品を発表した当時のメキシコ文壇の状況、作品発表時の批評を確認することで、ルルフォがメキシコにおいて国民的作家とみなされてゆくプロセスを明らかにする。その後、ルルフォ作品で描かれる暴力、権力が作品内でどのように記述されているのかを第3節で検討する。

その権力や国家的なものとの関わりを踏まえつつも、作品の多くは彼がよく知る幼少期を過ごした場所を舞台としていることに注目し、ルルフォが徹底的に場所というものにこだわり、そこから創作したことを検討するのが第2章である。第1節では、ルルフォが実際に赴いた場所の歴史を記録しようとする態度がすでに創作へと向かっていることを指摘する。第2節では、ルルフォが出身地であるハリスコ州の年代記をふまえて創作したことを実例を挙げつつ示す。第3節では同じくハリスコ州出身の作家アグスティン・ヤニェス (Agustín Yáñez) の作品とルルフォ作品を比較し、ルルフォが先人に学んだ手法と新しく加えた工夫を検討する。第4節では、その場所というものをフィクション化してゆく過程でルルフォがどのような要素を加えたのかを『ペドロ・パラモ』および短篇等を用いて分析する。

第3章では、場所を描く際にルルフォが採用した彼の特徴とも言える声を用いた語りの手法の様々な試みについて扱う。ルルフォ作品における場所と登場人物の関わり方、登場人物にとっての身近な過去の表象が声を用いてどのように行われるのかを検討する。ルルフォ作品は主観的な一人称の語りによって特徴づけられているが、それは人々の話しことばの引き写しではない。第1節では、ルルフォが創作の初期のころには都市という場も語ろうとしていた試みを初期短篇から検証する。そして第2節では、短篇「燃える平原」の登場人物の語りを中心とした作品の創作のプロセスを追いながら、徹底的に主観的な語り手と場所の関係が描かれていることに注目する。ルルフォの簡潔な文体、一人称の語りは大いに戦略的であることを示す。また、ルルフォの一人称の語りは主観的に情景を語るものであり、その際に場所の表象が登場人物たちの状態を表現するために重要な鍵となっていることを指摘するのが第3節である。第4節では、ルルフォ作品における語りのテクニックを、主に一人称と三人称の操作に注目しつつ述べる。そして第5節ではルルフォが彼自身の記憶か

ら切り離すことができない父親の死というものをいかにフィクションとして再創造したかを検討する。

終わりには、ルルフォ作品が現代において様々な国の多様な状況に置かれた人々に寄り添うことができる小説であること、創作の刺激となっている作品であることを指摘する。現代作家たちへの影響、またメキシコの現在の状況等を参照しながら述べる。人間と場所との関わり、場所から立ちあがる過去を語るという点において、ルルフォ作品は現在でも新しいことを示したい。

第1章 権力と小説

マルティン・リーンハルト (Martin Lienhard) は、ヨーロッパ文化は他の文字社会と比較しても、権力を確実にするために記録を重視した社会であると指摘する [Lienhard: 4]。彼は書類というものが文字中心社会の典型的な権力の象徴であるとして、例えばクリストバル・コロンの (コロンブス) の記録係であった Rodrigo de Escobedo による記録はその中心的な目的を果たしているとする。それはアメリカ大陸をカトリック両王とキリスト教が続べるという宣言であり、記録されたものは証拠となり正当性を保持するという西洋社会のルールに従い、新大陸でのコロンの法的な財産の所有を保証するものであった [Lienhard: 5]。この記録という行為は、本来の姿ではない状態を記録することで固定化し、正当化するために使用される可能性をはらむ。アメリカ大陸にスペイン語と共にもたらされたこの記述の優位性は、文学作品とも深い関係を結ぶこととなる。

それはルルフォ作品においても例外ではない。ルルフォは年代記への興味と愛着を折に触れて明言している。本章では、ルルフォが年代記に惹かれた理由、また「メキシコらしさ」というものを志向する力とルルフォ作品との関係を明らかにしたい。ルルフォは記述した人々と権力との関係、あるいは記述とともにもたらされた暴力にどの程度意識的であったのだろうか。

第1節 記録とルルフォの創作との関係

まずは、メキシコがスペイン人たちによって征服されたのちに、征服者らによって書かれた年代記とルルフォとの関わりを見てゆこう。常にメキシコの歴史や地域史はルルフォを刺激し、創作への意欲をかきたてるものであった。ルルフォの長男 Juan Francisco は、ルルフォの一万五千冊の蔵書のうち五十パーセントは文学の本だが、二十五パーセントは植民地時代の年代記を含む歴史関係の書籍であると述べている [Juan Francisco Rulfo: 221]。さらにルルフォ自身の発言を参照してみたい。1970年代頃と特定されているインタビューで、彼はこう述べている。

スペインの年代記作者たちはメキシコの最高の作家たちだと私には思われます。私は彼らを「スペインの年代記作者」とは呼びませんけれどね、彼らはメキシコで、あるいはベルナル・ディアス・デル・カスティリョのようにグアテマラで書いたのですから。

彼らの何人かは文学とも書くこととも関係ありませんでした。年代記はたんに事実の報告でした。その中には報告書だけではなく、書簡もありました。私の意見では、彼らの書いたものは、最もよくできた、最もよく構成された、最もカスティーリャ語の美しい部分を保っている作品だと思います。³² [Vital 2004: 206]

彼は、記録としての年代記に文学的価値を見出しており、その重要性、美しさを讃えている。年代記と権力の関係に注目しながらルルフォと記録の関係を探ることで、この作家が意識的か否かに拘らず、権力と結んだ関係、およびその距離を分析することができるだろう。

第2節で詳しく論じるが、ルルフォが評価されたのは、「苦しむメキシコの大衆」「民衆」「我々」の声を拾い上げる作家とされたからであった。しかし、そのルルフォは、新大陸の人々を新たに到着したよそ者の視点を持ち、また宣教師の立場から眺める年代記作家からも影響を受けているのである。

植民地時代をはじめとする年代記の権力との結びつきを由来とする歴史史料への不信感のようなものは、ルルフォの発言からはほとんど見てとることはできない。ルルフォは、どのような態度で書かれたものであれ常に年代記を評価していた。その評価は文学的立場を理由とすることもあれば、歴史への興味と INI の職員としての立場ゆえのこともあった。まずはルルフォと年代記の関係について考察してみたい。

1. 年代記に関するテキスト

ルルフォが歴史や年代記について書いたテキストは多くなく、それゆえ現在までルルフォと年代記、あるいは歴史についての関係はあまり論じられてこなかった。近年では、ルルフォと歴史についてのエッセイが雑誌に掲載され [Rodríguez Sánchez]、2017 年にドイツで行われたシンポジウムでの植民地期文学とルルフォの比較についての発表が行われる³³ な

³² La relación entre lo escrito y la lectura de los cronistas españoles no sólo de la conquista, sino de los posteriores, sí creo que tenga importancia. A mí me parece que los cronistas españoles son los mejores escritores que haya tenido México, aunque yo no los llamaría “cronistas españoles”, puesto que ellos escribían en México o, como en el caso de Bernal Díaz del Castillo, desde Guatemala, y algunos no tenían nada que ver con la literatura ni con la escritura. Las crónicas eran simplemente relaciones de hechos; no sólo había relaciones, sino epistolarios. Creo que son las obras mejor hechas, mejor construidas y las que conservan con más bondad la belleza del castellano.

³³ 2017 年 9 月 22 日国際シンポジウム La contemporaneidad de Juan Rulfo. En Berlín, Ibero-Amerikanisches Institut. Rolando Carrasco. “Las lecturas rulfianas de la literatura de la época colonial”.

ど研究が増えており、現在発展途中のルルフォ研究アプローチである。主な先行研究はエリ阿斯・トラブルセ (Elías Trabulse)、フェデリコ・ムンギア=カルデナス (Federico Munguía Cárdenas)、ヒメネス・デ・バエス、フローレス、松下直弘のものであり、年代記の描写の特徴とルルフォ作品を比較するなどしている。本論文も必要に応じてこれらの先行研究を参照する。特にヒメネス・デ・バエスは複数の論文においてルルフォと歴史の関係性について論じている先駆者である。

まず現在まで確認されているルルフォによる歴史についてのテキストを確認しておきたい。コレクション・アルチャーボス (Colección Archivos) の『全集 *Toda la obra*』には二つの文章が収録されている。十九世紀に著された José Fernández Ramírez の『ヌニョ・デ・グスマンの人生と出来事についての歴史的資料 *Noticias históricas de la vida y hechos de Nuño de Guzmán*』(1963) の序文として書かれた「ヌニョ・デ・グスマン、偉大なハリスコの征服者 Nuño de Guzmán, el muy magnífico señor de Jalisco」[Rulfo 1992b]³⁴、そしてベルナルディーノ・デ・サアグン神父 (fray Bernardino de Sahagún) の『ヌエバ・エスパーニャ総覧 *Historia general de las cosas de Nueva España*』を 1985 年トゥスケッツ社が再版した際の序文として書かれた「サアグンとその歴史的意味 Sahagún y su significado histórico」[Rulfo 1992c] である。

また死後に出版された、コリマ大学での講演を収録した『我々の歴史が残るところ *Donde quedó nuestra historia*』でルルフォは地域史の重要性を語っている³⁵ [Rulfo 1986a]。これら以外にルルフォによる文章はないが、ルルフォは『短編 *El Cuento*』³⁶ という雑誌の「切れ端 *Retales*」というコラムの選択を担当していた。これはルルフォが紹介したい世界各国の文学作品の一部の文章を掲載するものである。この雑誌の創刊号にはレヒナルド・デ・リサラガ神父 (fray Reginaldo de Lizárraga) の『ペルー、トゥクマン、リオ・デ・ラ・プラタとチリ全土についての短い記述 *Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*』が選ばれている [Rulfo 2008]。ルルフォが紹介を望んだ過去から現在までの作品の中でも高い優先順位にこの年代記が入っていたことが理解される。

1980 年にフェルナンド・ベニーテス (Fernando Benítez) が行ったインタビューで、ルルフ

³⁴ ヌニョ・デ・グスマンによるチチメカ族の征服についてフアン・デ・サマノ (Juan de Sámano) の報告書を、年代は特定できないがルルフォは書き写してもいる [Rulfo: 2010]。

³⁵ この本の序文を書いているビジャ・チャベスによれば、ルルフォはこの講演を出版することには消極的であったようである。

³⁶ 正式名称は *El Cuento. Revista de Imaginación*、中心的編集者はエドムンド・バラデスであった。創刊号の 1964 年から 1966 年までルルフォは“*Retales*”に掲載する文章を選んでいった [Vital y Peña: 25]。

オは年代記への愛とその価値を語っている。

私は古い年代記が好きです。私にいろいろなことを教えてくれるし、とても簡素で、新鮮で、即興的だからです。それが十六世紀や黄金世紀の表現です。[中略] 年代記作者や物語作者の文学は評価されていません。人々はただの古いものだと思っているようですが、じつは私たちの古い文学のもっとも価値のある部分なのです。私はヌエバ・エスパニーニャの修道士や航海士によるほとんどの年代記、書簡集、報告書を読みました。そこから現在「驚異的現実 lo real maravilloso」と今日呼ばれるものが出てきたのです。³⁷

[Benítez 1980: 4]

まず、ルルフォが年代記において価値あるとみなしている点が、文学作品たろうと奇を衒っていない文体であることを確認しておきたい。また、このインタビューからは、当然とも言えようが、アレホ・カルペンティエル (Alejo Carpentier) が提起したコンセプト「驚異的現実 Lo real maravilloso」をルルフォが意識していたことが見てとれるだろう。

2. 空間的・時間的よそもの

エッセイ「アメリカ大陸の驚異的現実について De lo real maravilloso americano」においてカルペンティエルは年代記作者についてこう述べている。「ベルナル・ディアスは、疑いようもなく、アマディス・デ・ガウラ、ベリアニス・デ・グレシア、フロレスマルテ・デ・イルカニアの偉業を越えています」³⁸ [Carpentier 1984a: 74-75]。1979年にイェール大学で講演したさいにも、カルペンティエルは同様の内容を別の表現で述べている。「ベルナル・ディアス・デル・カスティージョは、有名な騎士道物語の書き手たちよりもずっと小説家です」³⁹ [Carpentier 1984b: 160]。この言からは、カルペンティエルの新大陸生まれの作家としての

³⁷ Me gustan las crónicas antiguas por lo que me enseñan y porque están escritas en un estilo muy sencillo, muy fresco, muy espontáneo. Es el estilo del XVI y del Siglo de Oro. [...] No se aprecia el arte de los cronistas, y de los relatores. La gente cree que se trata de una antigualla pero forma quizá lo más valioso de nuestra literatura antigua. He leído casi todas las crónicas de los frailes y de los viajeros, los epistolarios, la relaciones de Nueva España. De allí arranca lo que hoy se llama lo real maravilloso.

³⁸ Bernal Díaz, sin sospecharlo, había superado las hazañas de Amadis de Gaula, Belianis de Grecia y Florismarte de Hircania.

³⁹ Bernal Díaz del Castillo es mucho más novelista que los autores de muy famosos romances de caballería.

自負が読み取れる。年代記作者たちが新大陸の文物を描く際に、騎士道物語の描写などから影響を受けていることは知られている通りである。年代記という記録とフィクションというジャンルは、様々な時代に相互に影響し合ってきた⁴⁰。カルペンティエルの言葉を言い換えれば、新大陸では、驚異的なもの、驚くようなものをわざわざ作り上げる必要はなく、ただ目にしたものを記録するだけで小説として素晴らしいものを書くことができるのである。つまり年代記作者たちが、自分たちが見たと信じるものを書いた記録はそのまま驚異的現実を描いた作品となる。カルペンティエルはここで創作の必要性を説いていない。

とはいえ、ヨーロッパからの、あるいは外部からの客観的視点を持たずして「驚異的」現実というものは生まれ得ないのだから、新大陸の作家がヨーロッパ的な客観性を身につけていない限り、「驚異的現実」を書くのは困難である。西洋人の視点から見た「驚異」を理解するまなざしを持ちながら「自分が属している」新大陸を描き出すという二重の視点があつてこそ、ラテンアメリカ独自の作品が書かれるからである。この矛盾については寺尾隆吉が指摘している通りである [寺尾: 54, 72]。

イエール大学での講演でのカルペンティエルの発言を更に見てみよう。彼は、「私はいままで小説家と年代記作家の有効な区別ができずにいます。小説の始まりは、こんにち我々が理解しているところでは、年代記だからです」⁴¹ [Carpentier 1984b: 160] と述べている。このように、カルペンティエルの「驚異的現実」を描くことが小説であるという立場に立てば、小説家も年代記作者も大差ない。

ルルフォは、作りごとを書こうとしない簡素な報告に、文学的なものがあると認識していた。この主張は、無理に想像しなくてもそのままラテンアメリカの現実を書けば驚異となり、文学となるというカルペンティエルの考え方と近いのかもしれない。しかし、ルルフォが出来事の報告としての記録に求める役割は、「驚異的なもの」やラテンアメリカのオリジナリティの表出ではない。

ルルフォが記録というものを評価した理由を二つ挙げるができるだろう。一つ目は歴史そのものに強い興味を抱いていたからであろう。記録が書かれた場所を通じて過去と現在が重なるということは、ルルフォが特に意識していたことである。また、メキシコの地形や地名はルルフォにとって重要な創作の糧となっていた。これらについては彼が生まれ

⁴⁰ Irving A. Leonard、Rolena Adorno の文献を参照。

⁴¹ [...] nunca he podido establecer distingos muy válidos entre la condición del cronista y la del novelista. Al comienzo de la novela, tal como hoy la entendemos, se encuentra la crónica...

育ったハリスコを例に挙げて後述する。

もう一点は、飾らずに見たものそのままを書くという態度とその簡素な文体である。例えば、ヒメネス・デ・バエスは、先住民の生活の厳しさだけではなく、彼らのしたたかさや悪い習慣もすでに年代記には記されていること、先住民に幻想を抱いていない生々しい描写、距離感を持って先住民を観察していることこそがルルフォが心魅かれたものではないかと指摘している [Jiménez de Báez, 1994: 597]。ルルフォはありのままを書く記録としての年代記をひとつの理想形としていた。

とはいえ、彼の創作において、年代記のように長い期間を継続的に描く視点を読み取ることは難しい。彼がインスピレーションを受けたのは、年代記が描く出来事とその描写の手法であろう。特に彼はハリスコ独自の歴史を知ることができる年代記に特別な愛着を抱いていた。例えば、ルルフォはアントニオ・テージョ神父 (fray Antonio Tello, 1567? 1593?- 1653? 1654?⁴²) という年代記作家について折に触れ言及している。テージョ神父は『ハリスコにおける神の摂理の様々な記録 *Crónica miscelánea de Santa Providencia de Xalisco*』⁴³ を 17 世紀に著した。テージョ神父は、スペインのガリシア地方に生まれ、1619 年にヌエバ・ガリシアと呼ばれていた現在のハリスコに到着した。この地がヌエバ・ガリシアと呼ばれたのはスペインのガリシア地方と同様に気性の荒い人々が多いからであると神父は書き記している。テージョ神父の年代記はハリスコについての現存する最も古い記録であり、彼は「ハリスコ史の父」と呼ばれている。

ハリスコ州は征服者ヌニョ・デ・グスマンの暴虐によって、ほとんど先住民が残らず、スペイン人が多く入植した地域である。創作にはほとんど現れていないが、ルルフォは消えた先住民文化についておよび植民地期の史料について詳しく、年代記は彼にとって重要な歴史資料であった。

『ハリスコにおける神の摂理の様々な記録』は、教会の設立と奇跡以外にもハリスコの自然、居住していた先住民たちの習慣と信仰、そして当時エルナン・コルテスにも匹敵する権

⁴² Pío Martínez, Badillo Vázquez, Corona Ibarra を参照。Badillo Vázquez によれば、現在ではテージョ神父の没年に二つの説があり、1653 年の 6 月とするものと 1653 年の年末から 1654 年初頭にかけてとするものである [Badillo Vázquez: 9-10]。また、Pío Martínez が指摘するように、生年に関しては多くの説がある [Pío Martínez: 119]。Corona Ibarra によれば、1567 年に生まれ 1653 年に 86 歳でこの著作を著した [Corona Ibarra: xix]。

⁴³ 第 2 巻 *Libro segundo de la Crónica miscelánea, en que se trata de la conquista espiritual y temporal de la Santa Provincia de Xalisco en el nuevo reino de la Galicia y Nueva Vizcaya y descubrimiento del Nuevo México* のみが現存。第 2 巻の CCLXXVI 章以降と第 3 巻はおそらく他の人物による編著とされる。

力を持っていた、ヌエバ・ガリシアの征服者ヌニョ・デ・グスマンの苛烈な征服も記録している。

ヌニョ・デ・グスマン (1490-1544) の生きた時代とテージョ神父が年代記を記した時代が一致していないことから明らかなように、神父は同時代の出来事を記録したのではなく、過去に起こった事にさかのぼりハリスコ征服の歴史から記した。テージョ神父はバルトロメ・デ・ラス・カサス神父の思想から影響を受けており、ヌニョ・デ・グスマンの残酷さを批判している。そしてこの残酷さで名を馳せた征服者がスペインのトレオンで幽閉されたまま死を迎えた事を当然の報いであると記している。

ルルフォが行ったコリマ大学での講演の質疑応答の際、ルルフォが評価しているテージョ神父の年代記には空想や嘘が多く、ハリスコについての最初の文献であるという理由のみで地域史を書く際の基本的な史料として依拠するのは危険であるという批判的な質問を受けている [Rulfo 1986b: 58]。例えば、テージョ神父の年代記には、洞窟に風と竜巻を操る竜が住んでいたが聖人によってなだめられた等の空想的な記述がある [Tello: 341]。もちろんこれを比喻と読むことが可能であろうが、非現実的な描写があることは確かである。この問いは、年代記における空想の部分と、史実をどのように分けるのかという、歴史家の観点に立った問題提起である。これに対してルルフォは、修道士は布教の対象として先住民を見ているので、彼らの記録にはバイアスがかかっているのが常であると回答するのみにとどまっている [Rulfo 1986b: 58]。

つまり、報告は、その対象と距離を保ち客観性を持つべきでありながら、報告者の主観によって必要なものとそうでないものが取捨選択される場でもある。特に年代記は、その作者たちのものの見方を如実に反映している。そしてルルフォは、年代記作者たちのものの見方と、それを示すような真実と創作の境界が不明である記述の方法から文学的手法を学んだのではないだろうか。これは主観に基づいて、本人にとっては真実であることを主観的に書くことである。

しかし、アメリカ大陸の年代記に限りなくフィクションに近い描写があったとしても、ルルフォがそれらの描写をなかばフィクションとみなして創作の源としたと考えることには危険が伴うだろう。ロラン・バルトが「歴史のディスクール」で述べる「“客観的”な歴史記述における“現実のもの”とは、指向対象の見せかけの全能性のもとに保護されている、不明瞭なシニフィエ以上のものでは決してない」[バルト: 111] というラディカルな認識はルルフォにはなかったように思われる。ルルフォは起こった出来事を記録するという事に羨

望を抱いており、その範疇に収まる形で年代記を評価した側面があると筆者は考えるからだ。

ルルフォが愛読した年代記作家たちは新大陸においてヨーロッパからやってきた空間的に外部の存在であった。年代記は、当時の先住民の生活を現代に伝える文化人類学的な観察の側面をも持っている。またテージョ神父をはじめとする多くの年代記作者たちは、時代的にも遅れてやってきた人間であった。しかしテージョは、自分が生きた時代だけではなく、自分が到着する以前の出来事である征服期についても、まるで見たように記している。これは史実をたどっているとしても、彼自身が体験したことではない。これは、まさに且敬介が指摘したことにあてはまるだろう。「コンキスタドールらが用いることばは現在から過去へと向かうことばである。それは、ある時は書き手自身の過去、書き手がその生成に加担した過去に赴き、またある時は、すでに書き手自身にとっても失われてしまっている過去、書き手自身がその消滅に加担した過去に赴く」[且 1984: 25]。

年代記作者たちは常に過去に向かって書く。記述によってすでに起こった出来事、失われたものなどをとどめるのである。年代記作家はアメリカ大陸においては遅れてきたよそ者である。ルルフォは二十世紀においても、彼らの立場にたてば、土地に何層にも積み重なった人々の歴史を記述することが可能であると考えたのではないだろうか。ルルフォの発言や文章には、残酷な征服やその後の支配に加担したものとしての年代記作家たちへの批判的感情はほとんど見られない。この空間的、時間的によそ者でありながら記録をするという態度が、ルルフォが年代記作家たちに親近感を抱かせたのではないかと考えられる。小説家もまた目撃したことや経験したことをそのまま書くことをせずに創作する人々である。

本論文では、ルルフォの文学作品を中心としながら、彼の創作においてどのように権力や財産を持たない人々の声が文学作品という文字を用いた形式において描かれているか、その際に場所とそこから生起した歴史がどのように表現されているかを検討する。その際に、ルルフォの記録への憧れをどのように解釈すればよいのかを考えておく必要があるだろう。

3. 文学としての記録、記録としての文学

過去を振り返って書くという行為において、ルルフォは年代記作者に親近感を見出すと同時に、目撃したものを描くルポルタージュ、記録にも羨望を表明している。ルルフォはあるインタビューで、記者と作家の違いについて以下のように語る。

記者になりたかったのですけれど、できませんでした、私は見たものをそのまま書くことができないのです。私は内面を見ることしかできません。外側を見るという才能がないのです。でも私にとって報道と文学に違いはありません。報道というものは語り、文学は想像しているというだけです。記者は証人であり、物書きは悲しい通りすがりの人物なのです。⁴⁴ [Ponce: 63]

ルルフォは見たものをそのまま語り書くこと、それが自然と文学的価値を持つのだという記録への憧れを表明しており、その一方で自分は出来事ありのままを捉えることができないのだと表明し二つの職業の相違を挙げる。公の歴史史料に「証人」として参加することができる記者に対し、題材から想像をひろげてしまい事実を変えてしまう作家は「悲しい」のである。それゆえ、ルルフォは革命小説を高く評価した。彼は、それらは単なる記録ではないのだとして以下のように述べている。

私にとっていままでに書かれた最高の小説は、革命小説です。私の同時代のひとたちは彼らを記者ととらえ、文学の代わりにルポルタージュを書いたとみなしていました。でも、もしもムニョスの『バチンバに大砲は運ばれた』やロペス・イ・フエンテスの『野営』を読めば、そこには文学が、詩があふれているとわかるでしょう。⁴⁵ [Ponce: 56]

革命小説は、記録に重きをおいている。それは時にリアルさを追求するあまり、「その場において目撃」したことのみを強調し、資料的な価値はあれども文学的価値は高くないと評される。しかし作者たちの「同時代の」描写対象に対する取捨選択、飾らない文体などに、ルルフォは詩が宿っていると理解していたようだ。この点で、ルルフォが年代記を評価した点と革命小説を評価した点には共通点があると考えてよいだろう。

そしてルルフォは自らも記者に近づこうとしていた側面がある。ルルフォは1962年のインタビューで、新聞記事のような、エスノグラフィックな、社会的なものを書いてみたいと

⁴⁴ Quise ser reportero, pero no pude, no podía escribir lo que veía. Solamente puedo ver hacia adentro. No tengo esa virtud de ver hacia fuera. Pero para mí no hay diferencia entre periodismo y literatura, sólo que el periodista está narrando y el literato está imaginando. El periodista es un testigo y el escritor es un pobre pasajero.

⁴⁵ Para mí la mejor novela que se ha escrito es la de la Revolución. Mis contemporáneos los consideraban reporteros, que hacían reportajes en lugar de literatura. Pero si uno lee *Se llevaron el cañon para Bachimba*, de Muñoz, o *Campamento*, de López y Fuentes, encuentra que están cargadas de literatura, de poesía.

考えていると述べている [Pescador: 9]。彼は常に記録の客観性の中から浮かび上がってくる文学に憧れていたようだ。この志向によって、そののち彼は次回作を構想し続け、ついに完成させることがなかったのだとも考えられる。年代記はスペイン語で「クロニカ crónica」であり、スペイン語では新聞等の報道記事、ニュースのことも「クロニカ」と呼ぶ。年代記作者も、新聞記者とともに「クロニスタ」である。そしてまた革命小説の作家たちも、「クロニスタ」的側面を持っていたと言えるだろう。ルルフォは彼らに憧れを持っていたのである。

しかし確認しておきたいのは、ルルフォ作品に登場する人々の暮らしは、公の歴史には組み込まれないようなものであることだ。ルルフォは年代記作者たちの視点や手法を持ちつつも、革命やクリステロスの乱のかけでささやかな生活を続ける人々といったそれまで注目する作家が多くなかった対象を描いた。これについて、全ての定義がルルフォ作品と一致するわけではないが、ヘイドン・ホワイトの「実用的な過去」という概念を用いて考えてみたい。

ホワイトは「実用的な過去」を以下のように定義する。それは個人、集団、制度、機関の成員として人々が日々の生活や生存がかかった状況の中で判定し決断を下すために参照する過去である。また彼は実用的な過去を表現するために近代以降の西洋社会で発展してきた言説の主要ジャンルが小説であると位置付けている [ホワイト: xiv, xv]。そして多様な作家によるさまざまなかたちでの歴史小説の復活について「ヨーロッパのみならずそれ以外の植民地主義の国々においてさえも、《過去と折り合いをつける》必要性が感じられた結果なのである」 [ホワイト: 9] とし、またこれは無視され、抑圧されてきたものを暴くためのみに存在しているのではなく、伝統的な歴史学の有用性や長所、短所を再考するための材料となることも述べている [ホワイト: 9]。ここでホワイトが念頭に置いているのは、歴史的、倫理的観点から人種差別やホロコーストについて語る際の歴史学のあり方である。W.G. ゼーバルト、ピンチョン、ドン・デリーロ、トニ・モリスン、ノーマン・メイラー、J.M. クッツェーらを引き合いに出すホワイトの論が念頭に置くような従来の歴史観に疑義を呈するという側面をルルフォの作品から明確に読み取ることは難しいだろう。

ルルフォが年代記を創作のひとつの模範としていたことは、年代記という歴史記録がはらむ文学的な側面に着目していたからである。彼は従来の歴史記録と文学作品が対立するものとは考えず、記録を文学の系譜に属することが可能なものだと考えていたのではないだろうか。また、これは裏を返せば、ルルフォが文学作品を書くことは、ホワイトが想定す

るような歴史の記録ともなり得ることを示すだろう。ホワイトは小説というジャンルについて以下のように述べている。

歴史家たちの歴史に沿って、あるいはそれに対抗して登場したこのもうひとつの歴史の観念とは、文学、詩、演劇において開花していったものであるが、それにも増してとくに、写実主義小説において開花していったのである。その結果、時が経つにつれ、専門的な歴史家の興味の対象となるものとはまったくかけ離れた過去が創造されていった。この過去こそが、本書のタイトルにある「実用的な過去」なのだ。すなわち、歴史家の過去とは異なり、わたしたちの全員によって、多かれ少なかれ個人的にも集合的にも生きられてきた過去であり、さらに言えば、歴史の「英雄」たちがけっして経験したことのないような日常的な状況のなかでわたしたちがしなければいけないこと―状況を理解したり、問題を解決したり、価値や意義を判断したりすること―の土台として役に立つような過去のことである [ホワイト: 21-22]

このように、小説は従来の歴史とは別の目的を持って過去、そして同時代の出来事を語るジャンルであることができる。そしてこの定義はルルフォ作品にあてはまるだろう。ルルフォ作品は、過去を公の歴史記録とは通時的にではなく、また歴史上の有名な人物の偉業とは異なるものを記録した。そしてその記録のための言語にも、その場所で生きる人々の話し方や考え方を反映した。

このことはおそらくルルフォがメキシコの歴史や先住民文化やその言語、植民地の建築に興味を持ち、自ら移動しながら、写真撮影や史料収集などを行っていたことと関係している。作家として名を成す以前から行っていたこれらの活動が、間接・直接を問わず彼の創作に反映したと考えられるからである。ルルフォは「クロニカ」への憧れを持ちながら創作をし、彼なりの方法で「クロニスタ」であろうとし、ある場所の「クロニカ」を作り出そうとしたと考えることができるだろう。

4. 史料収集と国立先住民研究所 (INI) での活動

ルルフォの記録への興味が最終的には彼が後半生を捧げることとなる INI での活動とも関連してゆく。1940 年代、若いルルフォは旅行雑誌『地図』に参加し、またタイヤのセールスマンとしてメキシコ国内を車で移動しながら生活していた。この時点ですでに、彼は先

住民言語や地名の語源への興味を持っていたと思われる。ルルフォは、旧修道院が残る土地や遺跡が存在する土地についての覚書を、複数の書籍を参考にしながらノートにまとめている。例えば Tula や Milpa Alta など四百か所以上の場所の語源、歴史、人口などについての覚書があり [Jiménez 2002: 22]、その中にはルルフォが訪れて写真を撮影した Atlatlahucan、Tlayacapan などの場所もふくまれている [Rulfo 2002: 35-36]。

ルルフォの出身地であるハリスコ州南部は、歴史的にはハリスコ中心ではなく、ナジャリ州、コリマ州、それらと隣接するミチョアカン州を包括する地域に含まれていた。ルルフォの親類しかおそらくいないこの苗字がメキシコで最初に見られるのは 18 世紀のミチョアカンである⁴⁶。年代が特定できないが、ルルフォはこの地の先住民言語の辞書の一部やプランカルテ写本などを書き写している [Rulfo 2010]。征服期からのメキシコの歴史、特に自分がよく知る地域の歴史にルルフォが常に興味を持っていたと推測することができるだろう。

1955 年、『ペドロ・パラモ』の原稿を提出したのち、ルルフォはカリスマ性を持った若きリーダーであったラウル・サンドバル (Raúl Sandoval) の誘いによりパパロアパン委員会で働き始める。ルルフォについての記事が多く掲載されている当時の有力紙 *Novedades* の日曜版であった *México en la Cultura* にサンドバル自身が寄稿したこともあった [Sandoval]。1956 年にサンドバルが飛行機事故により亡くなったため、ルルフォはこの委員会を早くも去ることとなった。ルルフォは彼の死を悼む文章を同じく *México en la Cultura* に発表してもいる [Rulfo 1957]。このパパロアパンでの活動でルルフォが撮影した写真が 300 枚ほど残っている [Jiménez 2009: 6]。楽団の男たち、オアハカでミヘ (mixe) 族の女性たちが畑を耕しているものなどが有名である。ルルフォが INI 勤務以前から先住民の暮らしに関心を寄せていた証拠となるであろう。

また、おそらくこの時期からルルフォは先住民について調べ、記録を残していた。1986 年 INI の雑誌 *México Indígena* に掲載されたルルフォによる「オアハカのチナントラ地域の人々 Los chinantecos de Oaxaca」は、人口分布、文化の状況、共同体での行政、家族の生活、宗教等を簡潔に記したものである。これは 1962 年に書かれたとされている [Rulfo 1986]。この地域もまたパパロアパンの流域であり、INI に勤務する以前から、ルルフォは自分が知る地

⁴⁶ 1762 年のミチョアカンにスペインからやってきた一族として名が記されている。Paredes López はこのルルフォ一族の中に十八世紀の終わり頃にハリスコへ向かった者がいるとする [Paredes López: 45]。当時ルルフォ一族は鉱山によって財をなしたようで、現在ミチョアカン州 Tlalpujahuá には彼らが設置した「ルルフォ」の名が彫られた噴水がある。

域の先住民の生活について記しておくことの必要性を感じていたことがうかがえる。

ルルフォは写真家たちとの交流もあり、写真を芸術として認識し、自らも試みる一方、記録のために用いていた側面が強い。遺跡や植民地期の建築、先住民たちの姿を撮影しているものが多く残されている。

1962年から勤務を開始した INI は 1948 年に設立された。ルルフォは所長であったモンテ・アルバンの発掘で有名な考古学者アルフォンソ・カソ (Alfonso Caso) の直接の勧誘を受けて勤務を開始して以来 24 年間、出版部門に勤務した [Vital 2017: 282]。特に創設直後に INI が力を注いでいたのは、先住民に対する教育、農業技術支援、健康改善、共同体の運営などであったが、ルルフォは人類学、考古学的な研究や報告、重要な著作の翻訳や復刻版の出版に関わった⁴⁷。後半生において、ルルフォはメキシコにおける文化人類学、社会人類学、考古学のかなり広範なテーマについて詳しくあったと考えられる。例えばルルフォ財団の責任者ビクトル・ヒメネス (Victor Jiménez) はルルフォがメキシコの考古学的に重要な地域についてのガイド本に関わる計画があったと証言しているが、それは十分に実現可能であったろう [Jiménez 2002: 18]。しかし、最終的にはルルフォは文化人類学的報告や研究とみなすことができるようなものを多く残してはいない。ルルフォは 1970 年代のインタビューで INI という社会人類学に関する機関に勤めていると述べ、創作について尋ねられると INI で力を使い果たしているのが難しいと答えている [Morales: 82]。彼はこの仕事を題材として小説を書くことはなかった。ルルフォは作家、あるいはフィクションを生業とする者として自己を認識しており、INI での仕事とは別個のものとして考えていたのではないだろうか。

ルルフォは先住民文化に対し大きな敬意を払っており、また先住民の存在によるメキシコの多様性を重要視している。ルルフォは 1978 年、INI の活動三十周年を記念するベニーテスとの対談においてこう述べている。

私は預言者ではありませんが、我々の国はこれからも長い間、多くの言語、多くの異なる文化や習慣、驚異的な神話が存在する国であり続けるでしょう。先住民には、我々が価値を測ることができず、大切にもしてこなかった何か別の、新しくとても古いもの

⁴⁷ *Medicina y magia de Gonzalo Aguirre Beltrán*, *Arte popular de México* de Rubín de la Borbolla, Alfonso Caso 他をはじめ、*Los zinacantecos*, *Medicina maya en los altos de Chiapas*, *Organización social de los mixtecos*, *Vida y magia en un pueblo otomí*, *Parentesco y economía en una sociedad nahua*, *Planos de interacción del mundo txotzil*, *La religión de los totonacas*, *El indio en la narrativa contemporánea de México y Guatemala* 等 [Báez-Jorge: 224, 226]。

があります。⁴⁸ [Rulfo 1978: 128]

しかし、ベニーテスから『ペドロ・パラモ』と『燃える平原』がその「何か別の古いもの」を表現しているのではないかと言われると、「わからない、その神秘に対して何が言える？ 少し垣間見ただけなのに」⁴⁹ [Rulfo 1978: 128] と、先住民文化は自分には理解しえない深遠なものであると表現し、自己の作品との直接的な関わりについては否定的である。ルルフォ作品において、先住民が直接描かれるのは『ペドロ・パラモ』における「先住民たちが雨の日にアパンゴからコマラに降りてきて露店を出す」という挿話のみである [Rulfo 2015: 150-152]。

研究に資する記録においては常に、記録者の立ち位置が問われることとなる。カルロ・ギンズブルグは以下のように述べている。「わたしたちが批判的距離と呼んでいるものは、しばしば、予想しえない結果をもたらす。しかし、その根っこにはいつも変わらず優越感が存在しているのが見い出される。それは社会的、知的、宗教的な優越感である」 [ギンズブルグ 2008: 70]。INI の設立もまた、先住民たちに近代的な観点からより豊かな生活をもたらそうという試みであり、先住民以外の人々に彼らの生活を知らせ、その重要性と保存の必要性をとくものであった。生きている先住民も遺物も同様に、観察と保護の対象になったと解釈することもできる。

フェリクス・バエス=ホルヘ (Feliz Báez-Jorge) は、ルルフォが出版部門でどのような人類学的、考古学研究の出版に貢献したかを強調し、またビタルもその詳細かつ広範な最新の伝記においてルルフォが関わった出版物を多く挙げ、ルルフォの学術的貢献を裏付けている [Vital 2017]。

しかし、ルルフォの先住民への態度は、これら研究者のそれとは少し異なる。例えば、先に挙げた 1978 年、ベニーテスとの対談において、ルルフォは INI の活動の意義として先住民に資する活動を行っている点、先住民に対してなされている不公平を、いつも成功をおさめたわけではないにせよ是正することに尽くした点を強調している [Rulfo 1978: 126-127]。その反面、文化人類学、考古学の出版物や研究の進展に関しては全く触れていない。INI で職を得ている限りにおいて、ルルフォにとって最重要課題であったのは先住民の搾取とい

⁴⁸ No soy un profeta pero creo que nuestro país seguirá siendo por muchos años un país de muchas lenguas, de muchas culturas diferentes, de costumbres y mitos maravillosos. En los indios hay algo distinto, algo nuevo y muy viejo que no hemos logrado valorar ni aprovechar debidamente.

⁴⁹ No sé. ¿Qué podemos decir de ese misterio? Apenas nos asomamos a él.

う構造を可能な限り是正すること、先住民に対しての差別の軽減であったように思われる。ルルフォは研究者、記録者として、俯瞰して先住民の生活を報告するというよりは、彼らを同時代を生き、助けを必要としている人々と認識していたようである。ルルフォは基本的には先住民の生活がポルフィリオ・ディアス期の小作人の枠組みに沿ったまま近代化していると述べ、「人類学者たちは、先住民自らが自分の運命を決めるべきだと言っているが、この国の現実が彼らにどんな運命を与えているのか？」⁵⁰ と指摘し [Rulfo 1978: 127]、少数の富める人々が大多数の貧しい人々を搾取し、貧しい者たちには選択肢など存在せず、貧困から抜け出すことが容易ではない社会の構造を批判している。このルルフォの態度が無意識の優位性からくるものであったとしても、彼が研究結果よりも先住民の生活自体に興味を持っていたことは確かであろう。彼にとって先住民は総体ではなく、顔の見える人々であったと考えられる。

ルルフォは研究者でも先住民でもない立場から、メキシコ先住民の状況と政府の対策に関わった。ルルフォが複数の先住民文化の豊かさについて述べる時、それは INI の関係者として先住民擁護の立場をとっているだけではなく、先ほど引用したようにメキシコという一つの大きな国にはひとつの中心はなく、無数のそれぞれ異なる文化が優劣なく存在することを示そうとしていたのではないだろうか。このアンビバレントな立場によって彼の作品もまた様々に解釈されることとなる。

多くの先住民文化や言語がすでに失われ、かつ失われつつある現在まで、INI の活動はメキシコという国のアイデンティティの模索とその確立に重要な役割を果たして来たであろう。とはいえ、急激な近代化によって強引にメキシコ国家に接続された多様な先住民のコミュニティを破壊し、ひとつの国家を構成する要素として取り込む働きを INI が担ったと解釈することも十分可能である。この点において、ルルフォは国家のアイデンティティ創造にあくまでも寄与した作家であると認識することもできよう。INI で働き続けたことも影響し、ルルフォとメキシコ国家を結びつけるイメージが定着した側面もあるだろう。この記述するということの暴力性について、次に検討したい。

5. 記録する行為と権力

本項では、先にリーンハルトの指摘を用いつつ言及した年代記と権力の関係についてよ

⁵⁰ Los antropólogos dicen que el indio debe decidir acerca de su destino, pero ¿cuál es el destino que le depara la realidad nacional?

り詳しく考察してみたい。ロベルト・ゴンサレス=エチェバリア (Roberto González Echevarría) の論考を軸に検討することから開始しよう。ゴンサレス=エチェバリアは、自身のラテンアメリカ文学研究、スペイン文学研究を通じ、文学作品の形式が権力と切り離すことができないうと気がついたと記す。筆者がこの研究を参照する理由は、代表的なラテンアメリカの作家たちが評価し、創作の源泉としたラテンアメリカの年代記等の歴史記録と権力の関係、またその形式の踏襲がラテンアメリカ文学にもたらした意味を考察することが、ルルフォ作品における権力、および記録を考察する上でも重要だと考えるからである。

ゴンサレス=エチェバリアはその著作『神話と歴史史料 *Mito y archivo*』の冒頭で法律、法典、死体保管所の記録がその成り立ちにおいて保有している文学との親和性を指摘し [González Echevarría: 10]、スペイン語圏でもカトリック両王から始まる近代スペインにおいて、小説が権力と親密に関わっているとして次のように述べる。

話は内輪の論理に基づきながらも最終的にはその上で力をふるう権力の意志次第であるような代々続いてきた官僚制度についてである。史料はその力のイメージ、つまりその実体、あるいは明確な表現である。史料はまた、こう言ってよければ、墓、棺台、ピラミッド、死体を保管するためそびえる霊廟と暗喩的な関係を持っている。史料は死んだ文字を、すでに終わった人生を語る文字を保管しており、それによって身体や書類が組織され、意味を与えられるのである。⁵¹ [González Echevarría: 10]

ここでゴンサレス=エチェバリアが述べているのは、史料が保証するものは閉じられた社会の中でのみ有効であるものの、その社会の論理を具現化した存在であることによって強い効力を発揮するということであり、また史料は常に過去、死んだものを相手にしており、その多くが権力に資するために保管され、現在の人々の生活の基礎となっているということである。そして、彼は植民地期ラテンアメリカ文学の重要なキーワードとして「正当性 legitimidad」を指摘する [González Echevarría: 40]。これは、たとえばアステカ帝国の征服者エルナン・コルテスが『往復書簡』で行ったことは単なる報告ではなく、自己の行為の、ま

⁵¹ Se trata de una burocracia patrimonial que funciona con base en una lógica interna, pero que en última instancia obedece a la voluntad de un soberano que las sobrepasa. El archivo es la imagen de ese poder; su hipóstasis o expresión concreta. El archivo guarda también una relación, metafórica si se quiere, con las tumbas, con los túmulos, pirámides y mausoleos erigidos para almacenar cadáveres; el archivo guarda letra muerta, letra que dice de vidas que fueron, cuya retención organiza y da sentido a cuerpos y documentos.

た財産を要求する正当性を述べたものでもあることを思いださせる。ゴンサレス=エチェバリアは他にも、ガルシラソ・デ・ベガやアントニオ・デ・エレラ・イ・トルデシリャスなどの著作が同様に自己の正当性を主張するものであるとしている [González Echevarría: 41]。

この研究者はまた、ラテンアメリカ文学を代表するガブリエル・ガルシア=マルケスの『百年の孤独』、カルペンティエルの『失われた足跡』はどちらも一つの世界の創設についての歴史史料を扱ったフィクションであると解釈しつつ [González Echevarría: 32]、次のように述べる。

私の仮説は、小説というものは固有の形式を持っていないがゆえに、通常の場合従来の書式を受け入れ、その従来の書式は歴史のどこかの時点で「真実」を流通させる能力 —つまり権力— をあたえられたものなのである。⁵² [González Echevarría: 38]

ゴンサレス=エチェバリアは「大文字の史料 Archivo」を権力と結びつけたもの、自己の正当性を訴えるために用いられるものと定義し、小説がその歴史史料を踏襲している可能性について述べる。このように、ラテンアメリカ小説は形式からしてその流通と正当性を保証された歴史史料を継承しているというわけである。そしてその形式にのっとり、小説は新しい別の歴史を提供するのである。しかしそれだけではなく、ゴンサレス=エチェバリアは、小説がもちろん内包しているであろう「反—史料」的な側面をも指摘する。

一般的な物語というものの、特に小説というものは、発話の一過性を保ち続け、はかなさ、周縁性において「反—史料」であることができる。小説は、特にこの近代において、大文字の史料に幽霊的な形態を与えることによって、史料を否定し、追放し、別種のものとすることができる。⁵³ [González Echevarría: 69-70]

ここで小説は、その史料から出発しながらも、別個の価値観を創造する可能性を秘めるこ

⁵² Mi hipótesis es que, al no tener forma propia, la novela generalmente asume la de un documento dado, al que se le ha otorgado la capacidad de vehicular la “verdad” —es decir, el poder— en momentos determinados de la historia.

⁵³ La narrativa en general, la novela en particular, pueden ser la manera en la que se conserva el estado fugitivo del enunciado, un Contra-archivo para lo efimero y marginal. La novela otorga a la negatividad del Archivo, a la proscripción del Archivo, una forma de ser fantasmagórica, que representa únicamente, sobre todo en el periodo moderno, el poder mismo del Archivo para diferenciar.

とが明らかにされている。上記引用で用いられている「幽霊的な *fantasmagórica*」という語は、特定の形式や語りを持たず、大文字の資料に特有の形を与えないということを意味しているのだろう。大文字の史料から派生したとしても、小説は、史料によって書かれずにおかれたものを回帰させることができる形式であり、過去の出来事の別の読み方を可能にするのである。これは奇しくも先ほどルルフォが自分は証人たる「記者」になることができないと述べたことと一致する。文学は、正当性や権利の主張のための史料を超えて、別個の価値を生み出すのである。ルルフォは記者に憧れていたとしても、常に正しい（とされる）ことを記さなければならない記者という枠組みから外れて、作家という自由な立場を得ることで権力と一定の距離をとることができたのである。

しかし、小説が大文字の史料を題材としている以上、それらの権力との関係は切れてしまったわけではないだろう。ゴンサレス=エチェバリアは大文字の史料とは、現代の神話とも呼ぶべきものであり、知識と権力が結びつく場であると述べている [González Echevarría: 51]。彼は、大文字の歴史史料の流れを汲んだ二十世紀ラテンアメリカ文学作品として、先に述べた『百年の孤独』、『失われた足跡』を筆頭に、『ハーブと影』、『オッピアーノ・リカリオ』、『至高の我』、『テラ・ノストラ』などを挙げ、この流れを汲む条件として、「歴史の存在だけでなく、植民地時代の法律文書や十九世紀の科学者などの仲介者の記録が存在すること」、「歴史を読み、解釈しようとする人物がいること」、「小説中の歴史家が完全なものにしようとする未完の歴史があること」と三点挙げている [González Echevarría: 51]。

この定義にはルルフォの作品はあてはまらないように思われるが、ゴンサレス=エチェバリアは想像上の町を建設するという行為も大文字の歴史史料の空間の創造に類する行為であり、ラテンアメリカ小説の源であるとして、ルルフォの『ペドロ・パラモ』におけるコマラ、ガルシア=マルケス作品におけるマコンド、プイグによるコロネル・バジェホスの創作を挙げている [González Echevarría: 50]。彼によれば『百年の孤独』や『三匹のさびしい虎』の語り手たちと同様、『ペドロ・パラモ』の死者の声は不連続に提示されるさびれた村の起源を暴力的な死に見出し、それによって不連続性を史料に組み込むものであるとしている⁵⁴ [González Echevarría: 256-258]。

しかし、例えばマルタ・エレナ・ムンギア (Martha Elena Munguía) は、歴史史料にも異な

⁵⁴ Bustrófedon, Melquiades, Rocamadour, los narradores muertos de *Pedro Páramo*, el difunto esposo de Consuelo, colocan a la muerte como el origen violento de discontinuidad, la discontinuidad que integra el Archivo.

る二つの種類があると提案している。年代記であっても民衆の声を記録したものはあるとし、兵士であったベルナル・ディアス・デル・カスティーリョの年代記を挙げている。そして、彼の史料からはモクテスマを偉大な王と認識していたことが読み取れ、コルテスの主張に対する反証として機能しているとしている [Munguía: 41]。彼女はディアス・デル・カスティーリョの史料を「民衆の声」「社会のささやき」を記したものとしながら、「何年もの後にフアン・ホセ・アレオラ、フアン・ルルフォ、フェルナンド・デル・パソによって芸術的完成をみることになる、民衆の口調と声によって豊かになった詩的言語に至る表現の可能性を醸成した」 [Munguía: 41] として、ルルフォに至る系図を提示する。本章第3節で『ペドロ・パラモ』における権力と声で詳しく論じるが、歴史史料が必ずしも権力を幫助するためのみ働くのではなく、また常に声が民衆を助ける機能を持つわけではないということを確認しておきたい。

またゴンサレス=エチェバリアは、ラテンアメリカにおいて覇権を主張するための言説には主に植民地時代の「法的」言説、1920年代までの「科学的」言説、20世紀の「文化人類学的」ものがあるとする [González Echevarría: 77]。作家としてのルルフォが関係するであろうものは、植民地時代の言説、および「文化人類学的」言説であろうし、本章第3節で扱う小説『ペドロ・パラモ』では法にまつわる揉め事が描かれる。

まずラテンアメリカの小説に文化人類学的側面があることは、ミゲル・アンヘル・アストゥリアスの『グアテマラ伝説集』が世界的に評価されるに至った過程などを思い返しても理解されるであろう。また、ルルフォの作品をハリスコの混血が進み、先住民がほぼ死に絶えた地の記録と解釈するのならば、彼自身がメキシコ地域史においてインフォーマント的な位置におかれることとなる。ゴンサレス=エチェバリアは、文化人類学的資料として読まれた作家としてアウグスト・ロア=バストスとルルフォの名も加えている [González Echevarría: 221]。この際、ルルフォは情報や知識を得る側ではなく、提供、あるいは搾取される側となる。知識と権力は結びついて、書く者と書かれる者、読む者と読まれる者の間に権力関係、従属関係を作り出すのだとも言える。

ゴンサレス=エチェバリアは、メキシコ革命小説もまた文化人類学的に観察者としての立場から書かれた作品であるとし、マリアーノ・アスエラ (Mariano Azuela) の『虐げられし人々 *Los de abajo*』を例にとっている。重要な点は、「進歩的な生活から離れたものを記述すること」、「口承文化に生きる人々の声を記述すること」であり、これによって文化人類学的な要素を持つ作品は西洋文化の目から見てオリジナリティを持つことができると指摘さ

れていることであろう [González Echevarría: 223]。そしてその作品の著者は「そこにいたという経験」によって特権的な位置を得ながらも、同時にその状況を俯瞰的に見ることによって外部者の視点を持ちそれを描き出すことになると指摘する [González Echevarría: 224]。

このような視点に立った場合、確かにルルフォ作品は、その場所で生活していた者のみが描きうる情景や人々の会話、思考方法を提示しているのだと解釈できる。先に年代記作者とルルフォとの関係の項で述べたように、ルルフォはたしかに外部者の眼差しを所有していた。それゆえに、ルルフォ作品はメキシコを再発見し、描きなおす作品として評価されうるものとなったのである。しかし、観察者としての文化人類学的視点をルルフォが完全に自分のものとしていたかに関しては、疑問の余地が残る。彼は西洋文化に憧れながらも完全にはその中には入り込むことができず、またハリスコ出身者としてインフォーマントとして観察対象となることもありながら、先住民とは異なる文化に育ったという屈折した面を持っていたからである。彼の作品には複雑な生い立ちや経験が多層を成していることが見て取れる。

ルルフォ作品は、歴史的な出来事や作家が見聞きしたこと、具体的な場所を舞台としている。そして俯瞰的な視点ではなく、その作品の多くに個人の発言としての一人称の発言、また一人称の視点を共有した三人称の発言が用いられている。この声を用いての創作については第3章で詳しく論じる。しかし、ここでこの語りを用いての創作がルルフォにとっては彼が生れ育った場所とそこに生きた自分や家族を含めた過去を描く手法であったと考えてみたい。

しかしながら、現在ルルフォは、メキシコという国と結び付けて考えられることが多い国民的作家である。ルルフォは権力、苦しむ民衆、暴力というメキシコにおいて普遍的なテーマから離れることなく創作を行った作家とされているからである。しかし、ルルフォ自身の発言やその創作態度からは、国家という大きな共同体ではなく自己の生まれ育った土地であるハリスコ州とその近隣の文化・歴史を共有する地への興味、あるいは各地域とその土地固有の歴史時代に興味を抱いていることが見えてくる。ルルフォは徹底的にローカルな目線で、一つの土地に根ざした物語を書いた。彼は各地域とその歴史に強い興味を持っており、その知識も多岐にわたっていた。1979年のカラカスでのインタビューでルルフォは「メキシコらしさ」とは「多様性」であるとして次のように語る。

メキシコらしさというものは、多くのメキシコです。私たちが『これがメキシコだ』と

言えるひとつの決定的なものはありません。いいえ、これはメキシコではない。こういうもののどれもメキシコではない。それはメキシコの一部なのです。それは多くのメキシコのうちのひとつです。⁵⁵ [Cruz 1979]

ルルフォはここで、メキシコ性は複数の要素を持つこと、メキシコらしさを決定する一つの中心、あるいは軸となるようなものは存在しないと述べている。しかし、ルルフォの作品は、「メキシコらしさ」を描いたものとして、メキシコ人にとって、また外国人にとってメキシコを理解するための教科書として単純化されて理解された側面がある。次節では、ルルフォ作品が国家と結びつけられてゆく過程とルルフォ自身の発言を分析する。ルルフォがメキシコという国家イメージと切っても切り離せない作家としての地位に至った背景を確認しておかねばならないだろう。

第2節 国民的作家の創造

ルルフォについての批評・評価の過程の再考は、ルルフォをメキシコ国家・メキシコ性と結びつけた枠組みの中で正典化することへの問い直しを含んでいる。テキストそのものの読解に立ち返るための前提として、ルルフォという作家がいかに偶像化されたのかをまず確認しておきたい。

ルルフォにまつわる伝説的なエピソードは少なくない。『燃える平原』と『ペドロ・パラモ』の二作しか小説を残さなかったこと、次回作『山脈』を準備していると言い続けながらとうとう発表せぬままに亡くなったことなどが、様々な憶測を呼ぶからだろう。そして、当然のことながら、ルルフォの地位の確立には『ペドロ・パラモ』という小説の評価が深く関わっている。ルルフォ財団が決定版とする Cátedra 版『ペドロ・パラモ』の序文は、発表直後は価値が決定していなかったものの、その評価は年を追うごとに高まり、60年代末のラテンアメリカ文学のブームの時代に地位が確定したとする [González Boixo 2007: 12]。しかし、これも『ペドロ・パラモ』を「早すぎた傑作」として伝説化するものであると言えよう。たしかにルルフォの評価が決定したのはブームの時代かもしれないが、実は発表直後からルルフォの作品は、メキシコでは大きな注目を集めていたのである。また、現在では『ペド

⁵⁵ Lo mexicano son muchos Méxicos. No hay una cosa determinado que pueda permitirnos decir: “Así es México”. No, no es México. Ninguna de las cosas es México. Es una parte de México. Es uno de los tantos Méxicos.

ロ・パラモ』が有名だが、『燃える平原』への発表直後の反応もかなり肯定的であり、ルルフォは有望な若手短篇作家とみなされてもいたことを確認しておきたい。

ルルフォ作品の正典化、作家の偶像化には、ルルフォが雑誌に短篇を発表した1940年代から1950年代初頭、『燃える平原』の発表時、『ペドロ・パラモ』の発表時、その後から現代に至るまで等、複数の段階がある。翻訳の出版、ルルフォ自身の言や伝記的要素も関係しているだろう。ルルフォに関する批評を収集・研究するセペダは、ルルフォにまつわる言説には偏った集合記憶があり、未だに作家としてのルルフォの価値づけの経緯は明確になっていないと指摘する [Zepeda 2008:186]。ルルフォについての批評を対象とした研究は、ほとんどなされておらず、先行研究は、『ペドロ・パラモ』直後の文学界における反応を網羅的に紹介したセペダのものがあるのみである。この研究においてセペダは、ルルフォ作品が「伝統を重んじるメキシコ文学と、言語的に洗練されたコスモポリタン文学との統合であった」 [Zepeda 2005:12, 274-275] として文学史的重要性を確認しているが、統合であるとされるに至った経緯を分析してはいない。

まず、『ペドロ・パラモ』を対立する二つの文学の流れのジンテーゼとする言説がいつごろからいかにして出現したのかを「メキシコ性」というキーワードを考察する。主に扱うのは『燃える平原』、『ペドロ・パラモ』発表前後の1950年代の新聞・雑誌批評である。この時代には、新聞批評が作者と読者を接続し、読みの方向性を定める重要な役割を果たしていたとビタルは定義する [Vital 2005:xvi]。当時の批評を検討することで、批評家・作家たちが形成しようとした『ペドロ・パラモ』像、ルルフォ像を探りたい。

1. 『燃える平原』の文壇での位置づけ

『燃える平原』に最終的に収録される作品は、それ以前に雑誌に発表された短編も含んでいる。作家としてルルフォが評価される過程について、ホルヘ・ルフィネリ (Jorge Ruffinelli) は次のように定義づけている。

1942年から、そしてとくに1945年から、グアダラハラで彼とアレオラ、アラトーレが主催する雑誌『牧神』にいくつかの短篇を発表し始めてから、ルルフォは短篇によって評価されるようになり、1953年の『燃える平原』の出現によってその才能が本物であ

ることが証明された。⁵⁶ [Ruffinelli 1983: 42-43]

ラファエル・オレア=フランコ (Rafael Olea Franco) は、現在『燃える平原』は『ペドロ・パラモ』のための下書きのようなものと解釈され、あまり評価は高くないがこの短篇集が発表された当時のインパクトはとても大きかったとして「当時まだ存在していなかった小説『ペドロ・パラモ』の圧倒的な力強さに影響されていない『燃える平原』の最初の批評を確認することには意味があるだろう」⁵⁷ [Olea Franco 2007: 16] と述べている。

現在の状況とは反対に、すでに高い評価を得ていた『燃える平原』の作家であるという前提によって『ペドロ・パラモ』は注目を浴びたということを確認しておきたい。1956年の1月15日に *México en la Cultura*⁵⁸ に掲載された批評は『ペドロ・パラモ』は「おおよそ『燃える平原』と同様の手法を用いている」⁵⁹ [Anónimo 1956a: 2] と表現されている。『燃える平原』がある程度の知名度を得ており、人々にルルフォの作風についてのイメージがあったからこそ『ペドロ・パラモ』も出版直後から批評家たちに読まれ、成功したと考えることもできるだろう。

オレア=フランコによれば『燃える平原』が特別な名声を獲得したのは、外から農民の姿を描いた作品ではなく、彼らの内側から描いたものであり、農民たち自身の語りによって内面が表現されていると理解されたからである [Olea Franco 2007: 16]。別の角度からこの短篇集を評価した批評もあるが⁶⁰、今回はオレア・フランコが指摘した点に沿って当時の『燃え

⁵⁶ Desde 1942, y en especial desde 1945, cuando publicó algunos cuentos en la revista *Pan*, dirigida por él, Arreola y Alatorre en Guadalajara, Rulfo había sido admirado por sus cuentos, y en 1953 la aparición de *El llano en llamas* [sic.] confirmó su enorme talento.

⁵⁷ [...] quizá convenga acudir a las primeras lecturas de *El llano en llamas*, las cuales no estaban todavía contaminadas por la abrumadora fuerza de la inexistente novela *Pedro Páramo*.

⁵⁸ 当時もっとも信頼されていた文化紙 [Zepeda 2005:87]。1949-1961。日刊紙 *Novedades* の日曜文化特集紙。Fernando Benítez などが運営。

⁵⁹ “usa, más o menos, los mismos procedimientos técnicos de *El llano en llamas*”

⁶⁰ 序章で引用したエフレン・エルナンデスの批評や詩人アリ・チュマセロ (Alí Chumacero) が雑誌 *Letras patrias* (enero-marzo de 1954, núm. 1) に書いたもの等。彼らはメキシコを描くルルフォ作品の手法や文学的価値について述べている。例えばチュマセロは1954年のこの記事において、ルルフォがメキシコの寒村に住む人々の厳しい現実を描写しているとしても、その描写は繊細な文学的処理を経ているとして「ルルフォは知性を以てそれらの劇的統合に固執するだけの十分な武器を持っているし、そのいまわしい文学と見事な文学的加工の間でバランスをとることを知っている(Rulfo dispone de las armas suficientes para persistir con inteligencia en esas síntesis dramáticas y sabe equilibrar su nefanda literatura con un excelente tratamiento)」[Chumacero 1954: 118] と述べている。ルルフォ作品にメキシコの農民の語りを見出すのではなく、文学的手法の工夫と成熟を見ている点において、チュマセロの批評の特徴があるだろう。

る平原』受容を追ってみたい。

まず注目しなくてはならないのは、出版社の状況が作品の解釈にも関係したということだ。ロペス・メナの『燃える平原』出版時の状況の説明から引用する。

フォンド・デ・クルトゥーラ・エコノミカは1934年に経済についての翻訳を出版するという目的で設立された。少しずつ出版社は他の分野にも手を広げてビブリオテカ・アメリカーナ、ティエラ・フィルメ、ブレビアリオス、テソントレ、レトラス・メヒカーナスなどのシリーズを出し始めた。最後に名を挙げたこのメキシコ文学を扱うシリーズは「祖国に対する恩を返すために」作られたとされている。これにはすでに知られている作家に加えて「有望な若手」も加えられた。最初の出版にはレイエス、ゴンサレス=マルティネス、ロハス=ゴンサレスなどが選ばれた。このシリーズ第二弾にアレオラ、ルルフォ、ボニファス=ヌニョがいる。『燃える平原』は1953年に出版されたシリーズの十一冊目で、そのうちの短篇の一つからタイトルを取っている。⁶¹

[López Mena 1993: 72]

このように、出版社とそのシリーズのコンセプトからしても、この短篇集はメキシコという祖国に資するものであると解釈できる。ルルフォのメキシコ性についての重要な指摘の開始は1953年 *México en la Cultura* のフランシスコ・センデハス (Francisco Zendejas) のコラムであろう。これは『燃える平原』について一定の紙幅をとって論じた初めての批評である。

これらの専制的で、黒く、幻想的な気質を持っている短篇らは、疑うことなく二つの要素を持っている。まず、メキシコの農民が耕す、不毛で、乾いていて、埃っぽい土地の現実と、その土地の上に立っている人間と呼ばれるものの影。長く、曲がっていて、時を超え、決然としている影、詩的モチーフ。なぜならその影は話す、興味深くも激しい

⁶¹ El Fondo de Cultura Económica se había creado en 1934 con la finalidad de publicar traducciones de obras sobre economía. Poco a poco, la editorial abrió espacios para libros de otras áreas, las colecciones Biblioteca Americana, Tierra Firme, Breviarios, Tezontle y Letras Mexicanas. De esta última se decía que había venido “a cubrir una deuda del Fondo para con su patria de origen”. En ella, junto a los autores ya reconocidos, se incluyeron “los nuevos valores”. Entre los primeros estuvieron Reyes, González Martínez y Rojas González. En el segundo grupo se situó a Arreola, a Rulfo, a Bonifaz Nuño. Fue en el número 11 de esa colección donde apareció *El Llano en llamas*, título de uno de los cuentos de Rulfo que dio nombre al volumen de 1953.

人間の言語で、洞窟的なものから宗教的なものまでをも話すのである。⁶²

[Zendejas 1953: 2]

ここでセンデハスは、ルルフォの短篇は人間の祖型のような真の農民たちの姿が現れており、その短篇の中で彼らがどのように語るのかが現れているとする。さらにその表現の仕方が詩的であると評価している。センデハスはのちに『ペドロ・パラモ』を評して、社会的現実を描写した小説と、詩の融合として「詩的散文 *Prosa poética*」と述べ [Zendejas 1955a: 2, 5]、その定義は批評家や研究者の間で共有されるものとなってゆくのであるが、すでにこの見解が『燃える平原』の批評の中である程度完成されているように思われる。

センデハスがルルフォを後押ししたことは現在ではほとんど注目されておらず、その批評家としての業績のまとまった資料などもない。しかし、のちに詳しく論じるが、センデハスはルルフォの作品のみならず、作家としての価値を高めるのに寄与した重要な批評家である。

同 1953 年 *México en la Cultura* に発表されたサルバドル・レイエス=ネバレス (Salvador Reyes Nevarez) の批評は、そののち多くの批評家が指摘した点を合わせたものと言えるだろう。レイエス=ネバレスは、ルルフォは作者の価値判断を交えることなく登場人物たちに自由に語らせるとしている。

ルルフォの登場人物たちはいつでも田舎の人々である。農民たち、羊飼いたち、追い剥ぎたち、つまりは粗野な人たちであるが、彼らは、最も野蛮な行為も最も気高い行為もすることができるのである。作家は登場人物たちを彼ら自身の中から形成する。つまり、知的な作家の基準に基づいて彼らを判断することはない。そうではなくて、登場人物たち自身の独自の価値の一覧表を見つけようとするのである。⁶³

[Reyes Nevarez 1953: 2]

⁶² Estos cuentos de un humor tiránico, negro, fantástico, contienen sin duda los dos elementos: la realidad del campo laborable mexicano, agotado, seco, hecho polvo, y esa sombra que se llama el hombre que se erige sobre la tierra: una sombra larga, sinuosa, extemporánea, acérrima; el motivo de la poesía. Porque es una sombra que habla y habla en un idioma intensamente humano, desde lo cavernario hasta lo religioso.

⁶³ Los personajes de Rulfo son siempre del campo. Labriegos, pastores, salteadores de caminos, gente rústica en fin, capaz de las mayores tropelías y de las más grandes noblezas. El autor concibe a sus protagonistas desde adentro de ellos mismos, es decir, no interpretándolos conforme a su criterio de escritor culto: sino procurando encontrar la tabla de valores propia de los protagonistas mismos.

当時のメキシコでは、作家たちは社会の発展に協力するべきものであるとみなされていた。『燃える平原』はその文化的、社会的な傾向からは離れたものであると見なされた。先に名を挙げたセンデハスの批評について再度考察してみたい。この批評家は、『燃える平原』の新しさは、教育的でない点にあるとする。

これは、彼らにお説教をすることなしに農民たちについて書いたメキシコで初めての文学的ケースである。左派の作家が描くように彼らを白い鳩として描くこともないし右派のように描くこともない。これは、農民を前にして、一人の作家が彼らに、社会革命の必要性が急務であると祈ることも、要求することもない初めてのケースである。⁶⁴

[Zendejas 1953: 2]

ここにはメキシコ文壇に新しいタイプの作家が登場したとセンデハスが解釈したことが記されている。オレア=フランコは当時の文壇の傾向として、メキシコ文学はナショナリズムの発展に寄与しなくてはならず、メキシコ短篇を発展させた作家エドムンド・バラデス (Edmundo Valadés) はルルフォ作品を「教育的な語り口を用いずにメキシコの現実を深く掘り下げた」ことを評価したとする [Olea Franco 2007: 16]。1953年の *México en la Cultura* に、まだ若かったバラデスは、ルルフォを特殊な語りの手法を用いながら、同時代メキシコの社会的問題を扱った作家とみなして評価する批評を発表している。

ルルフォは我々に事前の説明も情報も一切与えることなく、ただ登場人物自身の独白を、その独白から短篇が始まり、終わるその独白のみを与える。それによって、どんな社会学の研究よりも軽々と、摩天楼がそびえるメキシコの時代に合致していない人々は無知と狂信に生きているということを明らかにしてみせるのである。⁶⁵

[Valadés 1953: 2]

⁶⁴ Este es el primer caso literario en que leemos de los campesinos mexicanos sin recibir acerca de ellos una admonición: sin esperar que sean las palomas blancas que describen lo mismo los escritores de izquierda que los de derecha. Es el primer caso en que, frente al hombre del campo un escritor no se hinca a rezar ni exige, inmediatamente, una revolución social.

⁶⁵ Rulfo no nos hace ninguna presentación previa ni nos da ningún dato fuera del soliloquio del propio personaje con el que se inicia y termina el cuento, nos revela más fácilmente que cualquier estudio sociológico la ignorancia y fanatismo en que todavía viven algunos seres humanos como en épocas que no concuerdan con el México de sus rascacielos.

バラデスは、ルルフォの文学的手法には触れておらず、都市に住む人間が田舎の人間の考え方を知る上で社会的意義、あるいは教育的意義があるものとしてルルフォ作品を捉えている。知識階級が貧しい農民たちの環境を改善するために「外側」から見た自分の意見を書いたものではなく、「内側」から田舎の人々の内面やものの見方を描いているとこの短篇集は解釈された。この解釈はまた、「農民の語りの再現」という文脈とともに語られることとなる。先ほども見たレイエス=ネバレスの批評に戻ってみよう。

ルルフォの散文は大衆的である —それについてはもう言ったが— なぜなら、人々の語彙を用いるというよりも、シンタクシスそのものを用いており、結局のところシンタクシスとは一つの考え方の、考えを整理する方法の、事前に抱いていたことの表現だからである。すべての短篇で登場人物を扱うにあたって、ルルフォは民俗的な単語を積み重ねることはなく、それらを使うか使わないかというときには、それは民俗的なものではなく耳慣れた表現なのである。⁶⁶ [Reyes Nevarez 1953: 2]

ここで指摘されているのは、典型的に人々に思い描かれるような特徴的な「単語」ではなく、「話しぶり」そのものが再現されているということであろう。ルルフォがリアリズムの手法をもって農村の人物たちの語りを再現したという批評によって、作家自身は文体や手法などの側面をそこまで重視していないと考える批評も存在した。例えば、詩人のエドゥアルド・リサルデ (Eduardo Lizalde) は1954年に「ルルフォは地域的で、言語にも創造的豊かさにもあまり関心がない」[Lizalde: 3] と評している。

しかし、批評家たちには気づかれにくい形で、ルルフォは自己の作品を推敲し、よりよい表現をさがっていた。『ファラベウフ』を著したサルバドール・エリソンド (Salvador Elizondo) のように「彼の短編は完全に天才的である」[Elizondo: 33] と一貫してルルフォを優れた技法と感性を持った短編作家として高く評価していた人物もいた。しかし『ペドロ・パラモ』発表以前は、ルルフォは地方の人々を彼らの言い回しなどを用いて描くリアリズム

⁶⁶ La prosa de Rulfo resulta popular —ya lo dijimos— porque repite, más que el léxico de nuestro pueblo, la sintaxis del mismo, que es el fin y al cabo la expresión de una manera de pensar, de una forma de ordenar las ideas, y de haberlas concebido previamente. Con tratarse en todos los cuentos de personajes, Rulfo no amontona palabras folklóricas, y apenas si utiliza algunas, no folklóricas sino de uso familiar.

作家であると考えられていたのであった。

2. 「我々」を描いた作品

ここからは、『ペドロ・パラモ』を契機として、若手作家であったルルフォがメキシコの古典的作家とみなされてゆく過程を検証する。本論の前提には、メキシコ的なもの (lo mexicano) と普遍的なもの (lo universal) を志向するメキシコ知識人の間で、メキシコ文学とはなにか、どのようにあるべきかをめぐって、19世紀から繰り広げられてきた論争がある [Schneider, Sheridan]。この対立関係に、ルルフォをめぐる言説もまた無縁ではない。その論争が一旦の終決をみるものとして『ペドロ・パラモ』は解釈された側面を持つからである。ヘオルヒーナ・ガルシア=グティエレス (Georgina García Gutiérrez) の指摘は『ペドロ・パラモ』発表時の文壇の様子、またこの小説が引き起こした影響を簡潔にこう説明している。

ルルフォの小説は、ナショナリズム対ユニバーサリズムあるいはコスモポリタニズムの議論、純粋芸術と社会参加型芸術の緊張関係の只中の決定的瞬間のひとつに現れた。文学表現は二つの対立する枠組みで語られた。幻想か伝統的リアリズムか。[中略] 論争と教条主義が吹き荒れる極めて奇妙な状況の中に『ペドロ・パラモ』は現れた。どの枠組みにもおさまらず、全ての議論の中心となる特質を備えて、別の読み方をする読者に会う運命にあった。⁶⁷ [García Gutiérrez: 281-282]

『ペドロ・パラモ』に対する批評を年代を追って見ていこう。1955年3月末にフンド・デ・クルトゥーラ・エコノミカ (Fondo de Cultura Económica) 社から出版された『ペドロ・パラモ』は、文学界に少なからず論争を巻き起こしたようだ。出版直前の1955年3月15日には、出版社発行の定期刊行物 *Gaceta de Fondo de Cultura Económica* に新刊予告が登場する。

このようにしてこの『ペドロ・パラモ』からは男や女のドラマが生まれる —いつも死

⁶⁷ La novela de Juan Rulfo aparece en uno de los momentos definitivos del debate entre nacionalismo y universalismo o cosmopolitismo, en medio de las tensiones entre arte puro y arte comprometido. La representación literaria se planteaba en términos antagónicos: fantasía o realismo tradicional. [...] En un ámbito enrarecido por las polémicas y el dogmatismo, aparece *Pedro Páramo* sin encajar en ningún esquema, con atributos para situarse en el centro de todas las discusiones y destinada a encontrar lectores con otro modo de leer.

まであと一步のところにおいて、死そのものの中にいるわけではない— そのドラマは想像力がリアリズムと幻想の間で、生々しい報告から曖昧な想起の間で揺れ動く、複数の面において編まれている。⁶⁸

[Gaceta de Fondo de Cultura Económica, 15 de marzo de 1955]

この時点ですでに、『ペドロ・パラモ』は農村の生活を描き出したリアリズム小説ではないという点はあきらかになっている。しかしこの紹介文は「我々の国 (nuestro país) のいくつかの地域社会における支配的状况、地方ボス体制を明らかにする」⁶⁹、「メキシコの独自性、特異性というわれわれにとって表現することが急務であり身近な必要性を、民衆の口語に近い説得力を持ったことばで描くことによって成し遂げた」⁷⁰ というものである。つまり、『ペドロ・パラモ』はメキシコ人のアイデンティティ探求に有益であるという紹介がなされている。

初めて登場した批評は 1955 年 4 月 3 日付の *México en la Cultura* であり、好意的な批評と解釈できるだろう。「この幻想的な、またとても現実的な作品は多くを含んでいる。最終的に、この夢中にさせるページを死すべきものが芸術的に豊かにしている場面を描くにあたって、作家の筆は特にリアリズムにとどまっている」⁷¹ と述べるものである。すでに「幻想的」と「現実的」という、対立する二つの概念を孕む作品だと指摘されていることも注目に値する。一週間後の 4 月 10 日再び *México en la Cultura* に掲載された批評も好意的であるといえよう。

発表直後から意見が分かれた。まず片方の極に、メキシコ文学の傑作だと小声で示唆する書店員の声があり、反対の極にはルルフォは繰り返しているだけだと声高に主張する、あまり有名でない作家の声がある。⁷² [*México en la Cultura*, 10 de abril de 1955]

⁶⁸ De esa manera, en este *Pedro Páramo* nace el drama de hombres y mujeres —siempre a un paso de la muerte, cuando no en la muerte misma— entretejido en distintos planos donde la imaginación oscila del realismo a la fantasía y del relato crudo a la desleída evocación.

⁶⁹ El conocimiento de sus experiencias revela un aspecto de la situación social prevaleciente en algunas regiones de nuestro país dominadas por la voluntad de un solo hombre: el cacique.

⁷⁰ [...] se realiza la urgente y entrañable necesidad de expresar lo propio y singular de México mediante un eficaz lenguaje que se halla muy cercano al habla popular.

⁷¹ Mucho tiene esta obra de fantástica y también, mucho de realista. A la postre, la pluma del escritor insiste en este último aspecto al describir escenas en que lo mortal nutre artísticamente sus apasionantes páginas.

⁷² Las opiniones de inmediato, se han dividido; los extremos son las del librero que a *sotto voce*,

公に発表された批評がほとんど存在しないこの時点で、すでに本作への反応がある程度みられたことが理解できる。また、この作品に対する評価が分かれていることもわかる。この評者は自分の意見を明示してはいないが、「声高に」、「あまり有名でない」といった皮肉を用いて、ルルフォを批判する作家を揶揄している。さらに街の本屋が文学の理解者であり、その彼らがこの作品を認めているというレトリックを用いながら『ペドロ・パラモ』に好意的な立場を表明している。この文章からは、作家の内輪の評価ではなく、読書を愛する人々に愛され、評価される作品こそを、真に良いものとする思考方法を読み取ることが可能だろう。作家たちだけの狭いグループによって理解される作品ではなく、公の場で発言することが少ない民衆の声を示したものであるというルルフォの作品に対する評者の態度は、続く文章からも明らかである。この評者はマウリシオ・マグダレーノ (Mauricio Magdaleno) の *Ritual del año* (1955) が『ペドロ・パラモ』の理解を助けるとしながら以下のように続ける。

[*Ritual del año* を通じて読者は：筆者注] 幼少の日々を、台所のかまどの火のそばで過ごした時間のことを、使用人たちの魔術のような言葉、幽霊の不可思議さを思い出す。それはルルフォの魔術的世界を旅するために、我々の現実の神秘、我々の土地の神秘、今までメキシコ作家に発見されず、亡霊として、さまよう魂としてルルフォが発見してくれた人間の驚くべき神秘を共有するために、最もふさわしい精神状態であろう。⁷³

[*México en la Cultura*, 10 de abril de 1955]

このように『ペドロ・パラモ』はそれまで書き取られてこなかった地方に住む「我々 lo nuestro」の民衆の声を読者に届けるものであると主張されている。ちなみに「lo nuestro」という語は、1940年代初頭に Ermilo Abreu Gómez が新しいナショナリズムを求めてアルフォンソ・レイエス (Alfonso Reyes) に宛てた文章中で初めて「苦しむメキシコの民衆」という

sugiere que esta novela es la mejor de toda la literatura mexicana, hasta la del escritor menos conspicuo que, a gritos, anuncia que Rulfo se repite.

⁷³ [...] recordará los días de infancia, las horas junto al fogón de la cocina, las palabras mágicas de las criadas, el misterio de los fantasmas y estará en la mejor disposición de ánimo para penetrar el mundo mágico de Juan Rulfo, para compenetrarse del misterio asombroso de una realidad nuestra, de una tierra nuestra, de unos hombres cuyas ánimas nunca habían sido tan bien descubiertas por escritor mexicano alguno hasta ahora que Rulfo las ha descubierto como fantasmas, ánimas en pena.

意味を含んで用いられたとビタルは理解している [Vital 1994: 201]。『ペドロ・パラモ』の批評においても強調されるのは新しい観点からの「我々」の姿の発見であり、秘められていた「我々の内奥」の発見である。

出版直後からすでに「我々」のものとしてルルフォ作品を読み解く態度の素地は出来ているように思われる。つまり、ルルフォ作品は初めから、メキシコ人らしさを確認するために「我々」を求める読者によって読まれたと言えるだろう。付け加えておこならば、この「我々」像は知識人によって求められ、共感されたものであった。セペダは、初版 2000 部に過ぎない『ペドロ・パラモ』の読者層は農民ではなく知識人であったと指摘する [Zepeda 2005: 50]。土地と密接に結びついていない人々が、土着的なイメージを持つ作品を評価したのである。族長に支配され、歴史の中で移ろいゆく、メキシコらしさが胚胎された場所としての農村を描いた作品として『ペドロ・パラモ』を理解すれば、この作品が「我々」のものであると受け取られたことは不自然ではない。

しかし、「我々」を描いているだけでは、『ペドロ・パラモ』はここまで注目を浴びなかったはずである。断片によって成り立つ形式、意識の流れを連想させる『ペドロ・パラモ』の語りは、一元的な農民賛美や社会変革の必要性の訴えには陥らない、新しい文学作品であるとみなされたのである。1955 年に発表された批評の多くが、農民やメキシコの現実を描いたものだとする観点から論じながらも、ルルフォの新しさをほのめかしている。「いままで知られているようなメキシコではない、メキシコの現実を描いている。衰弱し、硬直していたメキシコ文学界に新風を吹き込んだ」⁷⁴ [de la Cruz 1955] という発言がそれを示している。少なからぬ数の批評家が、それまでのメキシコ小説に行き詰まりを感じており、その突破口として『ペドロ・パラモ』を受け入れたのである。

すでに発表と同じ年には、ルルフォはメキシコ文学史上に名を残した作家たちと並べて論じられている。例えばカルロス・エリゾンド (Carlos Elizondo) は 1955 年 7 月に「1955 年は、アルフォンソ・レイエスの作家活動 50 周年、そしてまた、『ペドロ・パラモ』出版によっても、メキシコ文学史に残る年になるだろう」⁷⁵ [C. Elizondo 1955] と述べている。同年

⁷⁴ Lo que ocurre, a nuestro modo de ver, es que Juan Rulfo acaba de despertar con esta obra el marasmo en que se halla sumida la novela mexicana que hace muchos años, con rarísimas excepciones, se ha anquilosado en la repetición de los mismos temas considerados desde un mismo ángulo de percepción sin decidirse a explorar nuevos campos de ficción literaria más acordes con la sensibilidad estética de nuestro tiempo.

⁷⁵ Los anales de la literatura mexicana registrarán, durante el año de 1955, cuando menos dos hechos importantes: la celebración del cincuentenario de Alfonso Reyes como escritor, y la aparición de la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Dos hechos que, si los relacionamos entre sí, cobran un carácter

には、こののち詳しく取り上げるフエンテスの批評も発表され、ルルフォは文学史上の作家と併置されている。発表直後から『ペドロ・パラモ』は、その後のメキシコ文学史を変えうる作品とみなされていたのである。

しかし、その反面批判もあった。ルルフォの友人である、詩人のアリ・チュマセロ (Ali Chumacero) のものは有名である。彼はことばの簡潔さを賞賛しながらも「基盤としている構造に中心的な欠陥がある。幻想小説たろうとしているが、現実が終わらないうちに幻想が始まってしまう」⁷⁶ [Chumacero 1955: 26] としている。この批評は後に頻繁に参照され、チュマセロは傑作を理解しなかったとされることもあるが、内容や構造を具体的に批評したものは珍しく、「我々のメキシコ」を読もうという先入観なく、文学作品として対象を批評するチュマセロの誠実な態度をうかがうことができる。

『ペドロ・パラモ』について、発表直後に不満をとらえた人々の主張は主に二種類ある。ひとつめは、69 の断片によって成り立ち、時系列の把握が困難な構造への、チュマセロが抱いたような困惑である。時間が一方向に進行する革命小説などの形式に慣れている読者には、前衛的な作風は批判の対象となった。もう一つの批判は、プエルトリコ出身でメキシコに定住した作家ホセ・ルイス・ゴンサレス (José Luis González) が行ったようなものである。

私はルルフォが悲惨な現実をただ写し取る画家ではなく、それを解釈してくれることを望む。なぜなら作家は出来事の奴隷であってはならないからだ。私の考えでは、偉大な文学とは、その現実を生きながらもそれをよい方向に変えていくために役に立つものだ。だから私にとって作家の最も名誉な称号は「魂のエンジニア」というものである。

『ペドロ・パラモ』の著者はまだ人間の魂の残骸の収集家にすぎない。⁷⁷

por demás simbólico y significativo.

⁷⁶ En el esquema sobre que Rulfo se basó para escribir esta novela contiene la falla principal. Primordialmente, *Pedro Páramo* intenta ser una obra fantástica, pero la fantasía empieza donde lo real aún no termina.

⁷⁷ 原文にあたることができず Jorge Zepeda 2005, p.110 からの孫引き。“Yo quisiera ver en Rulfo no sólo al pintor de una realidad tremenda, sino también al intérprete. Porque el escritor no debe nunca ser esclavo de los hechos. La gran literatura, a mi juicio, es la que actúa sobre la misma realidad de que se nutre para modificarla en un sentido positivo. Por eso mismo me parece que la definición más ennoblecadora del escritor es aquella de ‘ingenieros de almas’. Y el autor de *Pedro Páramo* es todavía un coleccionista de ruinas de almas humanas”.

ホセ・ルイス・ゴンサレスはメキシコ国立自治大学の教授となり「文学と社会」という科目を教えていた [Zepeda 2005: 110]。そのような彼が人々を励まし、導き、変えていくものが文学であると考えすることは当然であろう。このように、よい文学は教育的、あるいは社会的に寄与すべきであるが、『ペドロ・パラモ』はただ悲惨な現実を描いているだけであるという批判は他にも存在した [Anaya-Sarmiento 等]。メキシコの文化活動が政府の援助のもとで発展してきたことを考えると、小説に教育的意義や社会貢献を求めようとする態度は珍しいものではあるまい。ルルフォの作品は、このように主張を読み取ろうとする先入観によって読まれてもいた。ジェラルド・マーティン (Gerald Martin) によれば、このようなルルフォへの攻撃は 1950 年代の後半にはおさまってゆくこととなる [Martin: 492]。それは、『ペドロ・パラモ』への評価が国内外で高まってきたことと無関係ではないのだろう。

外国がルルフォ作品を評価する際にも重要な点はまたしても「メキシコらしさ」であったと考えられる。メキシコ国内での「我々」のアイデンティティを求める人々の批評だけではなく、海外からのメキシコへのまなざしによってもまた『ペドロ・パラモ』は定義されてゆくこととなる。

3. 「メキシコらしさ」によって世界へ

外国でも『ペドロ・パラモ』の批評は発表の同年に登場した。出版から約四ヶ月後、1955 年 8 月 5 日アメリカ合衆国 *Times Literary Supplement* に登場した批評の一部は、約一ヶ月後の 9 月 15 日に *Gaceta de Fondo de Cultura Económica* にも掲載された。これによって、ルルフォがアメリカ合衆国でも取り上げられていることがメキシコで知られることとなった。この紹介記事は「社会的現実を前衛的手法で描いた作品」であるとしている。前衛的な手法はさほど取り上げられておらず、メキシコの情景や物語の展開に注目が集まっているようである。

亡命スペイン人であるラモン・シラウ (Ramón Xirau) は、米国資本の団体 *Centro Mexicano de Escritores* が発行する英語の雑誌 *Recent Books in Mexico* の 1955 年 5 月 15 日号で次のように述べている。

メキシコ人は、死を遠く先のものだとは認識しておらず、人生の中に、自分の人生に、いまここに、存在していると考えている。そのため、ルルフォの小説の中で死者が語る時、それは幻想として受け取られているのではなく、誰しものが生と死の細いチョーク

で描かれた線の上を歩いていることを知らせるのだ。⁷⁸ [Xirau 1955: 3]

ここで打ち出されているメキシコ理解は「メキシコ人＝死と共生する人々」という現在まで死者の日などによって説明されるステレオタイプである。さまよう死者の魂が語る『ペドロ・パラモ』は、メキシコ人の心性を描いたものとして外国人にも受容しやすい要素を持っていた。基本的には、この刊行物は英語圏の人々へのメッセージであることに留意しなければならないものの、メキシコで発行され、多くの知識人が関わっていた以上、スペイン語で創作する若い作家たちが目を通していた可能性は大いにあるだろう。外国からのまなざしによって、メキシコ側にも自分たちと死との関係が近いという認識が発生したのではないだろうか。シラウは 1959 年にふたたび、ルルフォがメキシコのアイデンティティと文化を表現していると紹介し、その際にもメキシコにおける生と死の概念について言及している [Xirau1959]。

外国、少なくとも比較的多くのルルフォについての情報があるアメリカ合衆国において、初期から『ペドロ・パラモ』はメキシコ人の心性を理解するために重要な作品として認知されていた。Selden Rodman は、面会したフエンテスの発言を引用しつつ『ペドロ・パラモ』は「『フォークロアや地域的な美しい背景を超えたメキシコ人の意識についての作品、メキシコ人（一般的な人々が）本当はどのように考えているのかについての小説だ』 一世代前のマリアーノ・アスエラの『虐げられし人々』のような小説の「リアリズム」の上をゆく」⁷⁹ [Rodman: 192] と『ペドロ・パラモ』を紹介したことは、この傾向をよく示す一例であろう。メキシコらしさを強調し、「本物の」メキシコの姿を求める風潮は、メキシコ国内だけではなかったのである。

『ペドロ・パラモ』がメキシコ人の心性を代弁するという認識は批評界だけではなく、研究界においても共有されていた。60 年代に入ると、アメリカ合衆国におけるラテンアメリカ文学研究の大家ジョン・ブラッシュウッド (John S. Brushwood) が、「メキシコに、このように家父長制を表現したものはなかった」、「ルルフォは今まで提示されてこなかったメキシコの現実を描いた」 [Brushwood: 33] と説いている。『ペドロ・パラモ』はメキシコの現実

⁷⁸ The Mexican does not think of death as something far ahead in the future, but as present in life, in his own life, here and now. Thus, when the dead talk in Rulfo's novel, it is not to be considered fantasy, but to be known that everyone walks along the thin chalk line between life and death.

⁷⁹ [...] "is about the Mexican conscience beyond folklore and picturesque local backgrounds—a novel about how Mexicans (even people in general) really think." This goes beyond the "realism" of such a novel of a generation ago as Mariano Azuela's *Los de abajo*, [...]

を新しく描いたと受け入れられたのだった。これは「我々」を求めた批評と同様、「メキシコ性」を主眼とした紹介である。

1960年代には、メキシコの新聞にブラッシュウッドへのインタビューが掲載されもしている [Carballo, *Cultura en México*, 1964]。メキシコ文化人がアメリカ合衆国からのメキシコ文学の定義を吸収し、自分たちが構築した文学作品の定義へと反映させ、受け入れていたことが確認できる。

ルルフォの名声はメキシコやアメリカ合衆国のみで高まっていたわけではない。1960年には、ペルーの作家ホセ・マリア・アルゲダス (José María Arguedas) が『ペドロ・パラモ』を高く評価して、この小説の時間の扱い方に触れつつこう書いている。

最後に起こった出来事は最初から現れ、それらは半ばで混ざりあい、最後の数ページで全てのこれまでの話が戻ってくる。まるで渦巻きのように、まるで沸騰したお湯のように、メキシコそのものの物凄いイメージだ。この小説が広まり始めた、少し前まで我々がコピーしていたヨーロッパ文学へ影響を与える文学であることは疑いない。今はもしかしたら我々が彼らにモデルを提供し始めているのかもしれない。ルルフォにおいてオロスコやタマヨが創り出したのと同じ力強い世界が立ち上がったのだ。だが、メキシコ的な要素はルルフォ作品においてより明らかで明確だ。おそらくこの点が、造形芸術に対して文学の有利な点でもあり不利な点でもあるのだろう。⁸⁰ [Arguedas: 216]

アルゲダスは『ペドロ・パラモ』の時間の操作、過去から現在へと戻る構造を完全に理解し、また肯定的にとらえている。また、アルゲダスのことばからはヨーロッパ文学に対するライバル心と、メキシコの作家に対する同朋意識、新しい重要な文学作品の誕生がラテンアメリカから起こったことへの誇りを感じ取ることができる。

アルゲダスがメキシコの画家オロスコ (José Clemente Orozco) とタマヨ (Rufino Tamayo) について言及しているのは偶然ではないかもしれない。『ペドロ・パラモ』発表直後に二人

⁸⁰ [...] los sucesos finales aparecen desde el principio, están mezclados hacia su mitad y, en las últimas páginas, todo lo de atrás vuelve. Es como un remolino, como agua hirviendo, imagen formidable del propio México. Una literatura que influirá sin duda sobre los países europeos en los que ha empezado a difundirse y de los que hasta hace poco siempre estuvimos copiando. Ahora nosotros quizá empecemos a darles modelos a ellos. Porque en Rulfo se levanta un poderoso mundo, equivalente al que construyeron Orozco y Tamayo, aunque el material mexicano es más patente en Rulfo, más explícito, que es la ventaja y la desventaja de la literatura sobre las artes plásticas.

の画家について言及している批評が他にも存在する。発表当時の状況に戻ろう。外交官の息子であった若きフエンテスが行った、ルルフォ紹介の影響も指摘しておかなくてはならない。1955年『ペドロ・パラモ』発表当時、フエンテスは、1954年に短篇集『仮面の日々 *Los días enmascarados*』出版の後、初の長編小説となる『空気澄みわたる地 *La región más transparente*』(1958)を執筆中であった。また、すでに *Universidad de México* など雑誌の編集にも携わり、外国文学を積極的に紹介してもいた。彼は、1955年当時はメキシコにいたと思われるが、フランスの雑誌に『ペドロ・パラモ』についての紹介文を発表した。フエンテスは、マルティン・ルイス・グスマン (Martín Luis Guzmán) とアスエラ以来、メキシコ文学は自然主義的手法を乗り越えられなかったと述べたのち、ルルフォを彼らと並ぶ存在として扱っている。そして有名なメキシコの画家たちと、パスとルルフォとを重ね合わせながらこう論じる。

ここにちルルフォは、偉大な現実のビジョンは厳密な複製の産物ではなく、想像力の産物であると理解している。絵画におけるオロスコやタマヨのように、詩におけるオクタビオ・パスのように、彼はメキシコの内なる風景の色調をみごとに混ぜ合わせてみせたのだ。⁸¹ [Fuentes 1955: 57]

フエンテスはルルフォがメキシコ人を描く新しい手法を身につけたと主張する。そしてパスの名を出すことで、メキシコ人のアイデンティティを探求した『孤独の迷宮 *El laberinto de la soledad*』(1950)とルルフォの作品とが関係づけられる。そして「メキシコの内なる風景」という表現が登場することで、『ペドロ・パラモ』には今まで明らかにされなかったメキシコが描かれているという思想が提示される。セペダは、「メキシコ性」ということばの意味は、言語で明確に表現することができない曖昧なものであったため、ルルフォ作品のイメージはパスの『孤独の迷宮』を作品化したもの、あるいは「魔術的リアリズム」と解釈されたとしている [Zepeda 2005: 253] が、この批評からもそのような思想の流れを明確に読み取ることができるだろう。『ペドロ・パラモ』と「メキシコ性」は幾重にも関係づけられ、切り離せないものとなってゆくのである。

⁸¹ フランス語で発表しており、原文未入手。Joseph Sommers による西訳を使用。“Hoy Rulfo ha comprendido que toda gran visión de la realidad es el producto, no de una copia fiel, sino de la imaginación. Como Orozco y Tamayo en pintura, como Octavio Paz en poesía, él ha incorporado las tonalidades del paisaje del México interior”.

このように、ほとんど無名である作家を外国へアピールするためには、小説の内容や主題が、受け入れる側の常識の範囲内でありながら、新しさをも感じさせる必要性が、つまりエキゾチシズムにうったえかける必要性があった。フランス語でフランス人にむけて発表された、自身も駆け出しの作家であったフエンテスの批評が、フランス、メキシコでどの程度受け入れられたかは明らかではない。このフランス語で書かれた批評は1956年コロンビアの雑誌 *Mito* 上でスペイン語に翻訳、発表されている。のちにフエンテスが有名な作家になるに伴い、ルルフォの評価も国内、国外で共に上がっていったと推測するのはそれほど無理のあることではない。

これまで提示してきたような「内なるメキシコの表現」の主張を行うのと同時期に、フエンテスは『ペドロ・パラモ』の作者が普遍性を持つ作家であることを主張する批評にも関わっている。ルルフォの地位を固めるのに、大きな影響を及ぼしたのはブランコ=アギナガの批評「フアン・ルルフォの現実と手法」であろう。この批評はフエンテスと批評家エマヌエル・カルバージョ (Emmanuel Carballo) によって創刊された *Revista Mexicana de Literatura* の創刊号に掲載された。フエンテスは、メキシコ国内でもルルフォの評価を高めようとしていたと言えるだろう。ここでブランコ=アギナガは、ドストエフスキー、D. H. ロレンス、ジョイス、ヘミングウェイなど世界の文学の潮流を中心として論を展開させ、その中にルルフォを位置づけている。彼は現代の文学は「客観的現実」と「主観的現実」を結びつけようとするものだとして「フアン・ルルフォの苦悩に満ちた感受性によれば、ペドロ・パラモはメキシコの生における外部の激しさと内面の緩慢さの間に発生する緊張関係の象徴である」⁸² [Blanco Aguinaga 2003: 42] と述べる。『ペドロ・パラモ』における主観的現実という内面が苦悩に満ちたものとするレトリック、そしてのちに登場する「メキシコ人が外に意識を向けたとき、それは暴力となって生きられる」という文脈からは、再び『孤独の迷宮』のこだまを聞き取ることができよう。それでいながらこの批評は、「客観」と「主観」という対立軸を効果的に用いて、ルルフォ作品を外国の作家と引き比べて論じようとしているのである。彼は「ルルフォの描いた短篇や小説は、ルカーチが定義し、多くの作家が例を見せたような近代への不安にも合致する」として、多くの同時代の作家と関連づけることで、メキシコの独自性を強調するだけではない受容の例を提示している。そして宣言とも言えるようなことばを記す。

⁸² Pedro Páramo, símbolo de la tensión entre la violencia exterior y la lentitud interior de la vida mexicana, según la angustiada sensibilidad de Juan Rulfo.

これらすべての [現代小説の：筆者注] 流れの交叉点において、フアン・ルルフォが、普遍的で現代的な、それいながら伝統的でメキシコ的な現実を全くの独自性をもって内側から生き、かつ創作しているのに我々は出会う。短篇集『燃える平原』、そして小説『ペドロ・パラモ』によって、彼はメキシコ小説の新しい航路を開いたのだ。⁸³

[Blanco Aguinaga 2003: 20]

メキシコの伝統を受け継ぎ、メキシコの現実を描きながらも、手法や、その底辺に流れるものは他国の作家と共通すると分析したことで、伝統と革新とが融合するという解釈が誕生する。伝統的であることと、近代的で国際的であることが、統合されるのである。非常にバランスのとれたブランコ=アギナガの発言は、ルルフォ作品の権威づけに有力な後押しとなったと考えていいだろう。現在でもこの批評は、『ペドロ・パラモ』に関する重要な批評の一つである。

『ペドロ・パラモ』は 1958 年、初めての外国語への翻訳である Mariana Frenk によるドイツ語訳を皮切りに、1959 年にガリマール社からのフランス語版とアメリカで出版された英語版、1961 年にはスウェーデン語、イタリア語、ノルウェー語、デンマーク語、1962 年にはオランダ語と様々な言語に翻訳され、ヨーロッパおよびアメリカ合衆国で知名度を上げてゆく⁸⁴。

さて、他にも検討しておかなくてはならない点がある。ブランコ=アギナガのように外国文学と比較してルルフォを評価した人々がいる反面、ナショナリストも同様に発言力を持っていたはずである。ビタルは『ペドロ・パラモ』の登場によって 1932 年に起きていたコスモポリタンとナショナリストの対立が再燃したとしている [Vital 2005: xx]。アメリカ合衆国の作家の影響、およびアバンギャルドの影響を彷彿とさせる作風は、保守的な批評家にとっては疎ましいものであったはずである。その攻撃の矛先は作品のみならず作家ルルフォに向けられたのであった。

⁸³ En el cruce de todas estas corrientes, viviendo y creando desde dentro con originalidad plena una realidad a la vez universal y moderna, tradicional y mexicana, encontramos a Juan Rulfo, quien, con sus cuentos de *El Llano en llamas*, y ahora con su novela *Pedro Páramo*, abre nuevos derroteros para la prosa narrativa mexicana.

⁸⁴ 日本語訳は 1979 年の杉山晃、増田義郎訳。21 世紀に入ってからイタリア語、フランス語、ドイツ語、アラビア語、ロシア語への新訳の出版、またブルガリア語、ギリシャ語、韓国語、ゲール語、マレーシア語への翻訳などが進み、ルルフォ作品が現在でも読まれ続けていることが確認できる。

4. 個人攻撃と個人擁護

その一例が政府の出版局の編集者でもあるアルベルト・キロス=エルナンデス (Alberto Quiroz Hernández) が、当時編集長であった雑誌 *El Libro y el pueblo* にペンネームで書いた記事である。彼はアグスティン・ヤニェスやエフレン・エルナンデスに続く若手作家がルルフォやアレオラであることを嘆く。現在では前の世代からのルルフォへの影響が論じられているが、ここでキロス=エルナンデスは二つの世代に断絶をみている。

彼は「ルルフォについて、いくつかの真実をお話しましょう」という前置きの後、ルルフォの人間性は劣っている、実はルルフォの短篇は編集者たちに評価されていない、『ペドロ・パラモ』の出版は危ぶまれていた、ルルフォは故意に難解に書くことで名声を得たなどと中傷する。作品への攻撃と作家への攻撃は同時に行われている。そして次のように述べられている。

駆け出しの作家諸君には、偉大な作品は絶対に、模倣でも、未熟児でもなく、そして悪質な信頼のおけないことがらが介在して作り上げられたものでもなかったと肝に命じ、思い出してほしいものだ。⁸⁵ [Quiroz Hernández 1955: 91]

と述べる。まず「模倣」と「未熟児」は、ルルフォの作品が外国の作家の手法を真似ているとキロス=エルナンデスが考えていることから導き出された表現であろう。不可解な「悪質な信頼のおけないことがら」という婉曲的な表現は、ルルフォが当時受けていた援助を暗示していると思われる。ルルフォは、先にも名を挙げた Centro Mexicano de Escritores という組織から奨学金を受給しながら『ペドロ・パラモ』を執筆した。この団体はアメリカ合衆国のロックフェラー財団を母体とし、マーガレット・シェド (Margaret Shedd) が代表者となり、メキシコの有望な若手作家を育てる目的で開設された。のちに有名になったメキシコ人作家の多くがこの団体と関わっている。ルルフォと親しかったチュマセロやアレオラ、そしてフェンテスもこの奨学金を受給している。ここで攻撃の矛先は、ルルフォの実生活に向かっている。若い作家たちが、外貨の援助によって執筆することを批判するキロス=エルナンデスのような人々もいたのである。ロックフェラー財団が、メキシコの知性を腐敗させてい

⁸⁵ Ojalá los noveles tomen nota y recuerden que las grandes obras nunca han sido calcas y sietemesinas y que jamás se forjaron mediando cosas de mala ley.

るとの批判を受けるメキシコでの状況が、アメリカ合衆国の新聞で報じられてもいる [Vázquez Amaral 1956: 45]。メキシコで文化的ナショナリズムの風潮があったことは否定できないだろう。

ルルフォだけが攻撃されたわけではなく、例えばアレオラもヨーロッパ文学の影響を受けているという理由で批判の対象となり、フエンテスの1954年の『仮面の日々』も批判を受けた。当時の議論の中心は、あるべきメキシコ文学の形とは何かということであった。芸術至上主義か、メキシコ社会変革のための小説か、仲間か敵かという対立構造にとらわれている批評家たちの批判は作品だけでなく個人にも向かった。それはまた、ルルフォ個人を知っている文壇人の主義主張に基づいた、アメリカ合衆国への対抗意識でもあったと言えよう。

とはいえ、当時は作家の個人的な事情や状況を知りながら批評することは当然であった。ここに、ルルフォを強力に擁護する重要な人物がいた。それが先にも引用した批評家センデハスである。彼は当時 *México en la Cultura* に定期的に新刊紹介のコラムを持つなど、影響力のある批評家であった。センデハスの作り出した言説、影響なくして、ルルフォは現在の地位にはいないと筆者は考えている。

そのひとつの証拠となるのが、センデハスの提案で1955年に創設されたハビエル・ビジャウルティア賞 (Premio Xavier Villaurrutia) である。その第一回目、1955年の受賞者はルルフォなのである。つまり、この賞はルルフォに授与するために設立されたということもできる⁸⁶。実際に、当時、仲間がルルフォのために創設したとする批判的な見方もあった [Luquín 1957]。しかしその後、この賞は毎年優れた作家、例えばパス、Elena Garro、フエンテスなどに授与され続けることとなる。それによって、初代の受賞者であるルルフォ自身の地位や権威がさらに高まったと考えてもおかしくはない。

センデハスがルルフォについて書いた文章はそれほど多くはないが、彼のルルフォ擁護の弁が現在メキシコでの研究者のルルフォ評価とほとんど同一であることに注目したい。現在の評価はセンデハスが作り出した言説から変化していないと考えることもできるだろう。

まず1955年4月24日 *México en la Cultura* 上に掲載された批評を見てみたい。センデハ

⁸⁶ ビタルによれば、センデハスは第一回の受賞者をアルフォンソ・レイエスにしようとしていたが、レイエスの希望もあり有望な若手作家に授与することに決めた。また、1955年にルルフォの受賞が決定したが、実際に賞を受け取ったのは1957年 [Vital 2017: 368]。

スは『ペドロ・パラモ』のような作品が待ち望まれていたと述べ、「メキシコ的な伝統の最奥からのテーマを、完全に今日的な、現代的な手法で描いた」とし、この小説を初めての「メキシコの詩的な小説」としている。これは、革命小説のようなリアリズムの伝統と、言語的前衛を統合した作品だという意味だと解釈できる。先ほどのブランコ=アギナガと同様「メキシコ的なテーマ」を「前衛的手法で描いた」という論理展開である。

センデハスがブランコ=アギナガと大きく異なる点は、センデハスの方がより当時の文壇の反応を意識していたことにあるだろう。彼は文学史を見直しながら、当時のメキシコ文壇が必要としていた、次の世代を担うパイオニアとしての役割をルルフォの中に見出していた。

1955年8月にはセンデハスは別の文章を発表する。「メキシコ知識人への手紙：こんにちはの国家的問題に対する知性の義務」⁸⁷ という挑発的な、そして愛国的でもある題名は、知識人たちへの呼びかけである。おそらくこの批評が想定しているのは、ルルフォの小説を批判している、メキシコの伝統的小説を重んじている批評家であろう。センデハスはルルフォの普遍性ではなく、反対にメキシコ人らしさと一人の生活人としてのひたむきさを強調する。

ルルフォはあなた方には良すぎる書き方をしているのです。[中略] (ルルフォはあなた方みなさんに代わって書いているのですがね。)

しかしあなた方は良いもの、真正なものを愛さないのです、ルルフォをアレオラにけしかけ、アレオラにルルフォをけしかけることに一生懸命になっているのです。彼らが忙しいことに気づいていないのですね。ルルフォはパパロアパンの広報係だし、家族を養わなくてはならない、生活しなくてはならないのです。アレオラは自分の出版社を持っているし、その上あなた方の編集もしている。それに加え、二人は執筆もしている。あなた方に読むものを与えてくれているのです。これ以上なにを求めるのですか？⁸⁸

[Zendejas 1955b]

⁸⁷ 未入手。Zepeda 2005, pp. 115-116 を参照。

⁸⁸ Rulfo escribe demasiado bien para ustedes. [...] (Juan Rulfo escribe por todos ustedes).

Pero como ustedes no aman lo bueno ni lo auténtico, se han dedicado a azuzar a Rulfo contra Arreola y a Arreola contra Rulfo. No se dan cuenta de que los dos están muy ocupados. Rulfo es publicista del Papaloapan, para mantener a su familia, para existir. Arreola regentea una imprenta propia y los edita a ustedes, encima. Y, aparte de todo esto, escriben; les dan a ustedes de leer. ¿Qué más quieren?

センデハスにここまで皮肉めいた文章を書かせるような批判があったのだろうか？ 先にも示したキロス=エルナンデスのようなアメリカ合衆国への対抗意識が、メキシコにおける初期のルルフォ批評に大きく影響していたと考えることができるだろう。

注目すべきは、ルルフォ擁護のレトリックである。センデハスは、ルルフォは「あなた方」に向け、「あなた方」に代わり書いているのだと述べる。つまりルルフォはメキシコ文化人のために書いているのであり、敵ではなく新しい仲間なのだと主張しているのである。

さらにセンデハスは、ルルフォの作品を上位において絶対的なものとし、ルルフォ作品が理解できないのはルルフォに責任があるのではなく、理解できない人物に問題があるのだという論理を展開する。この言い回しから、ルルフォ作品が権威づけられ、不動の価値を持つものとして聖化される萌芽をうかがうことができよう。

加えて、センデハスは一人の作家としてのルルフォ、家長として一生懸命に働くルルフォの様子を提示することで、ルルフォを批判する人間を責めるという戦略を用いている。作品の解釈や文学の在り方ではなく、作家の私生活を垣間見せることで、人間としての在り方を作品に関わる議論に巻き込もうとしているのだ。ここで提示される、労働しながら創作する作家像は「我々」民衆の姿を描いた作家にふさわしいイメージとなっていく。ルルフォ批判もルルフォ擁護も、まず作者ありきであり、その状況を巧みに利用し、センデハスはメキシコ人が読むべき古典作家のイメージを創造したのである。

5. ルルフォと比較された作家アレオラ

作家本人が評価の対象となる当時の文壇において、ルルフォと比較された一人の作家がいたことが、先のセンデハスの批評からも理解される。それがルルフォと同郷のハリスコ州出身であり、ルルフォと同年代のアレオラである。Felipe Vázquez は、ルルフォとアレオラについて、彼らは常に正反対の双子として注目されていながら、のちに不和が話題にされたとしている [Vázquez:14]。このアレオラを比較対象の位置に据えることで、ルルフォはより土着的な作家であるというイメージを得ることに成功したのではないだろうか。

アレオラは、メキシコで評価されている作家だが、ルルフォと比較すると世界的な知名度は低い。しかし、彼は 1940 年代後半から 70 年代の長きにわたりメキシコ文壇の中心を担っていた、再評価が望まれる作家である。彼はマルセル・シュオブなどヨーロッパの作家への傾倒や、ボルヘスとの交流が知られており、形而上学的なテーマを好み、研ぎすまされた文体を持っていた作家とされている。また、編集者としても手腕を発揮し、多くの作家を発

掘した。フエンテスが出版した最初の短篇集『仮面の日々』が1954年に、フリオ・コルタサル『遊戯の終わり *Final del juego*』が1956年に、アレオラが主導する出版社 Los Presentes から出ていることが代表的な例である。

ルルフォが作家として踏み出した第一歩にも、若いころから雑誌を主宰していたアレオラが関係している。ルルフォはグアダハラで1943年⁸⁹、同人誌『牧神』を主宰していたアレオラと知り合った。その後メキシコシティで雑誌『アメリカ』に再録されることとなり、さらには『燃える平原』に収録される短篇は、それ以前に『牧神』に掲載されていた。アレオラの存在なくしてルルフォは作家とならなかったかもしれないのである。

同年代で同郷のこの二人の青年は、1950年代にはメキシコ文壇の中心にいた。ルルフォは『ペドロ・パラモ』発表以前は、『燃える平原』によって短篇作家とみなされており、当時アレオラは既に二作の短篇集を発表していたために、二人を短篇作家として同時に紹介し、また比較した批評は多い。

さらなる彼らの境遇の類似点は、先に述べた Centro Mexicano de Escritores で奨学金を受給していたことである。この団体の情報誌 *Recent Books in Mexico* においても、1955年から1957年頃にルルフォとアレオラは繰り返し紙面に登場し、二人がこの時期に有望視されていた中心的メンバーであったことが理解される。

Recent Books in Mexico 上で、彼らはほとんど常に比較されている。例えばアレオラの短篇の紹介記事に、現在メキシコには二つの流れがあり、片方をアレオラが、もう片方をルルフォが率いているとして、ルルフォも登場する [anónimo 1956b: 3]。同誌は1957年にも「メキシコの若手作家 15 人」という特集を組み、アレオラはメキシコ短篇の新しい流れを創り、ルルフォは地域に根ざしてメキシコの貧困を描いていると紹介し対比している [anónimo 1957a: 2]。二人は当時、補完し合う存在とみなされていたのだろう。同雑誌の二ヶ月後の号も、再び二人に触れ「二人の作家と二つの作品がこの地の文学界を完全に占めており、それ以外の声を聞くのは難しい」 [anónimo 1957b: 6] としている。他の批評とも照らし合わせると、これをメキシコ文学を理解するための図式的な見方に過ぎないと断言することはできない。

アレオラとルルフォを比較した最初の批評は1954年のエマヌエル・カルバージョの「ア

⁸⁹ アレオラによれば1945年まではルルフォと知り合っていなかった [del Paso: 172]。ルルフォ、アレオラともにインタビューによって異なる年を述べている。ルルフォの短篇が初めて『牧神』に掲載されたのは1945年。

レオラとルルフォ」であろう [Carballo 1954]。ここで、カルバージョは二人が常に話題をさらい、論争を引き起こしていると報告している。そしてアレオラはユニバーサルで量産型であり、ルルフォは土着的でゆっくり書くと二人の特徴を分類している。

とはいえカルバージョはアレオラが書くものは「寓話」であり、教訓を持つという点においては、救いのない物語を書くルルフォよりも伝統的であるとしている。このように、二人の作家の態度を精査すれば、二人の関係を二項対立的構造に回収することができないのは明らかである。しかし、二人の対比は、その後も続いていく。この二人の作品によって、最先端のメキシコ文学の異なる二つの傾向が代表されているという考え方は主流であるように思われる。

アレオラという比較の軸があったことで、ルルフォは「土着」というナショナリストが好む色を身にまとい、批判を避けることができたのである。ルルフォは土着的な作家であり、アレオラは前衛的かつ普遍的である、という色分けがなされ、それによってルルフォは、メキシコ人が読むべきものとしての国民的作家として位置付けられた。ルルフォもアレオラと自身との差異を強調しようとしていた。1981年にパリで行った講演で、ルルフォは自らとアレオラを対比しているとヒメネス・デ・バエスは指摘している [Jiménez de Báez 1994: 32]。

詩人リサルデもまた、1954年に、作家は文学的表現と社会問題のどちらを重要視して取り上げるべきかという論説の中で、まさにルルフォとアレオラとを比較しながら、アレオラは非現実的なものを題材として卓越した言語を用いて創作する知的な作家であり、それに対してルルフォは土着的であり、言語に気を配っておらず、地域的テーマに興味を持っていると論じる [Lizalde 1954]。『ペドロ・パラモ』がいまだ発表されていなかったこの時点で、批評のまとめとしてリサルデは「我々が求める完全で成熟した作家は、おそらくフアン・ホセ・ルルフォとでも言うべき中間の作家であろう」と、二人の名前を合体させた架空の作家の名を提示し、二人の融合こそがメキシコ文学の完成形であると結論づける。1955年『ペドロ・パラモ』発表時の、リアリズムと幻想の融合という批評、ブランコ=アギナガの批評、センデハスの批評は、それぞれの立場は異なるものの、このフアン・ホセ・ルルフォの誕生をほのめかそうとするものであったと解釈することができるだろう。

ルルフォはアレオラと比較され、常にその差異として土着的であることを強調された。アレオラという比較対象が存在したがゆえにルルフォは、「我々の」土地を描いた作家としての地位を確立することができた。そしてそれゆえにメキシコ的なものを求めるメキシコ文

壇に、そして外国に、インパクトを与えることができたのである。

マーティンは、ブームの時代にルルフォの神話化が進んだとし、ルルフォはラテンアメリカ作家としての地位を築いたものの、世界文学になるには至らなかったと指摘している [Martin: 499]。この言に一抹の真実があるとして、それは、ルルフォが「メキシコの」であり「ラテンアメリカ的」であると解釈されたことが一因ではないだろうか。『ペドロ・パラモ』の評価は、ルルフォ個人への評価、知識人たちとの関係、外国への意識などが複雑に交錯して形成されてきたことが確認できるだろう。

ここまでルルフォがメキシコの民衆の代弁者とも理解され、メキシコという国家イメージを担う作家とされるまでの過程を追ってきた。この過程を念頭に置きつつも第 1 節でゴンサレス=エチェバリアの論を参照しながら述べた問題に再び戻りたい。ルルフォ作品は権力とどのような関係を結び、どのように権力を表象したのであろうか。

第 3 節 『ペドロ・パラモ』における声の力

本節では、『ペドロ・パラモ』を主な分析対象としつつ、記録と権力の関係、そしてそこに住む人々が発する声との関係がどのように表わされているのかを考察する。先に参照した歴史史料と権力と小説との関連を指摘する研究者の論をふまえながら、この作品の物語レベルにおける、権力のあり方の表象、小説内で描写される声と権力との関係の表現を検討していきたい。教会権力については第 2 章においてルルフォとヤニェスの作品を比較しつつ論じるため、政治と宗教の二つの権力が交わることがあるものの、本節では族長による政治権力に焦点をあてる。

1. 暴力による文書の無効化

ルルフォの出身地である現在のハリスコ南部はハリスコ州の他の地域が属していたヌエバ・ガリシアとは異なった行政区におかれていた。ルルフォにインタビューしたハースとドーマンが「メキシコは欠けた史料、失われた書類の国だ。とくに彼の地域は、行政上の混乱によって埋もれた地域である」 [Harss and Dohmann: 250] と述べているのはこのためである。彼らによるインタビューでルルフォは自分の土地をこう説明している。

そこはもともとは、ハリスコに属していた地域ではありませんでした。ハリスコはヌエバ・ガリシアと呼ばれていて、ヌニョ・デ・グスマンによって 1530 年に征服された地

です。しかし私の地域は、コリマとハリスコ南部を征服したアロンソ・デ・アバロスにちなんでアバロス州と呼ばれていました。アバロス州は、現在のメキシコシティ、副王領の首都があるヌエバ・エスパーニャの一部だったのです。⁹⁰ [Harss and Dohman: 250]

このことばからは、ルルフォは故郷がハリスコ州でありながら過去には境界にあった土地であることに特に意味を見出しているようであることが理解される。ルルフォは、公の歴史の記録から取り残されたこの地域を描いた。

『ペドロ・パラモ』はフアン・プレシアドの語りから開始される。ひと気のない町コマラに到着した彼はペドロ・パラモにまつわる過去の出来事と関係する声を多数聞く。そのうちにペドロ・パラモは父親の死後、メディア・ルナという農園を受け継ぐだけでなく、隣接する町コマラを自らの支配下に置いたことなどが明らかになってゆく。小説中には、ペドロ・パラモの暴虐を示す人々の声を書き込まれている。フアン・プレシアドが聞く様々な声の中には、次のようなペドロ・パラモによって殺された男のものがある。

いたるところが血まみれだった。起き上がると石の上に流れた血が手に触ってピチャピチャ音を立てた。その血は俺のだった。すごい量の血。でも俺は死んではいなかった。それに気がついた。ペドロさんには俺を殺す気がないことはわかっていた。ただ、脅したかったんだ。二ヶ月前に俺がビルマジョにいたかどうか調べたかったんだ。聖クリストバルの日に。どの結婚式？ どの日に？ 俺は自分の血の中でピチャピチャ音をたてながら彼に聞いた。「どの結婚式ですか、ペドロさん？」いえ、ペドロさん、俺はいませんでしたよ。もしかしたらそのあたりを通ったかもしれません。でも偶然ですよ……彼に俺を殺す気はなかったんだ。⁹¹ [Rulfo 2015: 144]

⁹⁰ It was an area that didn't belong to Jalisco originally. Jalisco was called Nueva Galicia. It was conquered by Núñez de Guzmán in 1530. But my area was called the province of Ávalos. Because it was conquered by Alonso de Ávalos, the man who pacified Colima and the southern part of Jalisco. The province of Ávalos was part of Nueva España, in other words, of Mexico City, the capital of the viceroyalty.

⁹¹ «... Tenía sangre por todas partes. Y al enderezarme chapotí [*sic.*] con mis manos la sangre regada en las piedras. Y era mía. Montonales de sangre. Pero no estaba muerto. Me di cuenta. Supe que don Pedro no tenía intenciones de matarme. Sólo de darme un susto. Quería averiguar si yo había estado en Vilmayo dos meses antes. El día de San Cristóbal. En la boda. ¿En cuál boda? ¿En cuál San Cristóbal? Yo chapoteaba entre mi sangre y le preguntaba: “¿En cuál boda, don Pedro?” No, no, don Pedro, yo no estuve. Si acaso, pasé por allí. Pero fue por casualidad... Él no tuvo intenciones de matarme.

以下、本節では『ペドロ・パラモ』からの引用はページ数のみ記す。

聴覚、触覚を用いた凄惨な描写とともに、この語り手が自分の死がペドロ・パラモにとって重要でないことを認識していること、またペドロ・パラモが父を殺した人物に確信が持てずとも、関わった可能性のある人物を死に追いやる残酷さを持っていたことが提示される。この声を聞いたドロテアは、ペドロがある結婚式で殺された父親の仇をうつために、その場に居あわせたとおぼしき人々を殺したうちの一人の声だろうと言う。このペドロの冷酷さは、スサナを思い出す繊細さを持った少年時代のペドロと対比されている。成長した彼は、暴力で必要なものを手にいれる男になったのである。

ペドロは、一家の財産管理人であるフルゴルに対して自分が名前を知らない人々の訴えは取り上げるに値しない、なぜなら「その人は存在しない」からであると言う [131]。彼にとって、直接名前を知らない、顔を見たことがない者たちのために心配する必要はなく、彼らがもともと彼にとって無用であることを考えてみれば、彼らをどれほど乱暴に扱おうとも、問題にはならないのである。法を無視するペドロ・パラモの理不尽な復讐を罰することができるものは誰もいない。

ペドロ・パラモが族長に成り上がってゆく過程は、法に基づくものではなく、彼の抜け目のなさや暴力によるものである。ペドロの父ルカスの死の直後には多くの借金を背負っていたパラモ家は、借金が一番大きかった家の娘であるドロレス・プレシアドとペドロの結婚によって借金を無くし彼女の財産を我がものとし、豊かになってゆく。

『ペドロ・パラモ』では、書かれたことばと話されることばの絶え間なく揺れ動く力のバランスが描かれている。ペドロ・パラモの権力と文書に関して重要な挿話は、複数の断片にわたって描かれているトリビオ・アルドレテが登場するものであろう。彼をめぐる出来事は、実際に起こったこととは異なる時系列で描かれる。トリビオ・アルドレテはペドロ・パラモの父親が死にペドロが後を継いでからすぐに土地の境の問題を抱えており [105]、それは訴訟に発展する。トリビオは文書を用いて訴えペドロに勝とうと考えているが、ペドロの財産管理人であり部下でもあるフルゴルがすでに彼を殺す用意をしエドゥビヘスから一部屋借り [103]、そして最終的にはトリビオがそこで殺され [101-102]、何年も後にその部屋で眠ったファン・プレシアドが「人生、おまえは俺につりあわない！」という叫びを聞く [101] という一連の出来事である。正式の文書を整え訴えを起こし、法的に正当な手続きを踏んだために、トリビオは自分の死期を早めてしまったのである。

トリビオ・アルドレテとの揉め事に関し、ペドロ・パラモは「地面に境界はない」と言い、

自分の思うままにすることを表明している [105]。以下が、ペドロ・パラモが法を無視し、自分が法となることをフルゴルに宣言する決定的な場面である。

「来週アルドレテのところに行けよ。柵を動かすように言うんだ。メディア・ルナのほうに入り込んでるってな」

「でも彼はきちんと測りましたよ。確かです」

「間違ってるって言うんだ。測り間違いだってな。必要なら、柵を壊せ」

「でも、法律は？」

「なんの法だ？ 今から、法は俺たちがつくる。メディア・ルナの土地に入ってきてるやつらはたくさんいるんだろ？」

「はい、何人か」

「アルドレテとまとめて委託しろ。『用益権』の侵害とかなんとか、思いつくもので訴えろ。ルカス・パラモはもう死んだってことをわからせろ。俺とは新しい契約をしないといけないってな」⁹² [108]

「必要なら柵を壊せ」ということばから理解できるように、ペドロ・パラモは相手に理があることを理解していながら、まさにそれゆえに暴力によって新しいルールを作っていくとする。ペドロ・パラモは、身の周りに起こる自分の都合の悪い問題を相手を殺すことにより解決する。暴力によって相手を脅し、また殺すことが、一番簡単かつ確実に権力を握る手段であるからだ。

ビタルは、ペドロ・パラモが法的、倫理的にいかなる種類の文書であれ拒むということには、この族長が支配する制度が原始的であり、この社会は契約や共同体創設の歴史をうけつぐ必要性を見出していないことを示すと解釈する [Vital 2004: 56-57]。そして、ルルフォが

⁹² —La semana venidera irás con el Aldrete. Y le dices que recorra el lienzo. Ha invadido tierras de la Media Luna.

—Él hizo bien sus mediciones. A mí me consta.

—Pues dile que se equivocó. Que estuvo mal calculado. Derrumba los lienzos si es preciso.

—¿Y las leyes?

—¿Cuáles leyes, Fulgor? La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros. ¿Tienes trabajando en la Media Luna a algún atravesado?

—Sí, hay uno que otro.

—Pues mándalos en comisión con el Aldrete. Le levantas un acta acusándolos de «usufruto» o de los que a ti se te ocurra. Y recuérdale que Lucas Páramo ya murió. Que conmigo hay que hacer nuevos tratos.

育った土地では、公正証書、遺書、弁論書、手紙などどのような形式であれ、文字で残っている記録は、弱者が合法違法を問わずに力を持つ者たちから自分たちを守る重要な役割を果たしていたと指摘する [Vital 2004: 57]。ビタルは短篇「俺たちは土地をもらった」はそれを皮肉な形で表現しており、土地を分け与えられた人々が、エル・ジャノ・グランデが不毛の土地であることを説明しても役人は「それは文書にして訴えろ」と言うのみであることを例に挙げている [Vital 2004: 57]。文書は弱者たちと公的機関を結びつけるものであり、社会的に弱い人々が文書を持っていれば、ときにそれは大きな武器になるのである。

その力を知っているからこそペドロ・パラモは文書の力を無効化するため、物理的に相手を抹殺するという対抗手段に出る。ペドロ・パラモが家長となることにより、西洋的とも言える法と文書に基づいた世界から、コマラとメディア・ルナは次第に、より原始的な社会へと戻って行くのである。

この原始的な社会においては、文書が力を持っているとしても、それは権力者たちの都合がいいように書き直せるものであり、また失われたとしても権力を行使するために問題がないものとなる。ペドロ・パラモの弁護士がコマラを出ていくために書類をペドロに渡そうとすると、彼はこう言う。

「[略] そこに置いていけ。燃やすからな。文書があろうとなかろうと、誰が俺の所有物に文句をつけるって言うんだ？」

「誰もいるわけがないですよ、ペドロさん。誰も。失礼します」⁹³ [166]

文書を扱う弁護士がいなくなったのであれば、ペドロ・パラモには文書は必要なく、彼は力によって自分の財産を守るのみなのである。この書類を無効化し、彼の命令と人々による噂によって全てを支配する世界は、ペドロ・パラモにとってはとても都合のいいものである。

2. 権力と声

ペドロ・パラモが権力を握ってゆく過程は、コマラの人々の噂話によって作られているこ

⁹³ —[...] Déjalos aquí. Los quemaré. Con papeles o sin ellos, ¿quién me puede discutir la propiedad de lo que tengo?

—Indudablemente nadie, don Pedro. Nadie. Con su permiso.

とを確認しておきたい。ルルフォは「この小説の中心人物は村です。多くの批評家は、それがペドロ・パラモだと思っているようですが、実際のところそれは村です」と述べている [Sommers 1974b: 19]。『ペドロ・パラモ』には、ことばの力によって共同体が少しずつ自らの進路を決定してゆく様子が描かれている。曖昧なことも、確実なことも、繰り返し語られ聞かれることによって共同体の中で共有される。この共同体は架空のものでありながらも当時の、あるいは現在でも続くメキシコの状況を描いたものでもあり得る。

フエンテスは論考「フアン・ルルフォ：神話の時間」の中で、この小説に「声と沈黙」そして「言語の所有と非所有」という二項対立を見て取っている。彼は社会の権力構造をことばと結びつけたものとして理解し、『ペドロ・パラモ』においてもそれは例外ではないとする。

名づけと存在、「父」にとってはこれらは同じことであり、『ペドロ・パラモ』においてはこのような族長の力は、ペドロ・パラモがフルゴルにこう告げることで表現される。

「これから先、法は俺たちがつくる」 [Fuentes 1994: 163]

つまり、名づけることが存在させることであり、ペドロ・パラモのことばの通りに法が作られるのである。彼が存在していると認めないものは、存在していないも同然である。そしてフエンテスはコマラは二層に分かれており、一つが支配階層である男性、族長、父親、言語、声の層であり、もう一つが女、母親、沈黙に属する層であるとする。こののち検討するが、最終的に沈黙の世界に属するスサナ・サン・フアンをはじめとした登場人物たちが支配階層を崩していくとはいえ、ペドロ・パラモはコマラにおける「声」の支配者たろうとし、それを果たしたという点ではこの指摘は的を射ている。

まず、コマラという共同体自体が、声や話しことばに大きく依存している場であることを確認したい。ビタルは『ペドロ・パラモ』において、「～と言われる *se dice que...*」や「～と言われている *dicen que...*」という非人称表現によって、話し手を定かにすることなく、みなが共有する理解があることを示す表現があることに注目している。

口承の絶対性を示すもう一つの側面は、いつも真実とは限らない、直接的ではない経験を証言することばが持つ重要性である。この小説の多くの箇所が証言であり、その戦略的な箇所ではいつでも「言う *decir*」という動詞が繰り返されており、それによって『ペ

『ドロ・パラモ』において、コミュニケーションの場での口承性の特権的な優位性が表現されている。主語の存在しない「~とされている dicen que」という言い方が、信頼されるものとなるのである。[Vital 1993: 25-26]

主語が明らかにならない発話、しかし誰かが「見た」あるいは「体験した」という共同体が共有すべき経験としての証言が、コマラでは何よりも重んじられる。ビタルはそれが直接的にではなく、動詞「言う decir」の戦略的な使用によって示されているとする。多数の人々によって語られたことは、「真実」として暴力的なまでの力を持つのである。この共同体は、ことば、噂話を媒介に結束しているのである。

噂話において信憑性の担保はそれほど重要ではない。例えば、農民の男たち二人の会話からそれを読み取ることができる。一人の男はもう一人の男の妹と結婚しており、二人は義理の兄弟である。

「…… 今年のトウモロコシの出来がよかったら、それでお前に支払いができるよ。でももし悪かったら、もう少し待ってくれ」

「無理は言わないよ。いつも俺は無理強いしないだろ。だけど、あの土地はおまえのじゃないぞ。他人の土地を耕したんだな。どこから俺に払う分を出すつもりだ？」

「誰があの土地は俺のじゃないって言ったんだ？」

「ペドロ・パラモに売ったのは確かだってことだぞ」

「あの人には近づいたことさえないぞ。土地は俺のものまんまだ」

「おまえはそう言うけどな。でも、あっちのほうじゃ、全部彼のだって言われてるよ」

「そういうことは俺に直接言ってくれないと」

[中略]

「じゃあ、また明日。フェリシタスに今夜は俺は夕飯は食べないと言ってくれよ。後になって『あの前の晩にはあいつと一緒にだった』なんて言いたくないからな」⁹⁴ [112]

⁹⁴ —...Te digo que si el maíz de este año se da bien, tendré con qué pagarte. Ahora que si se me echa a perder, pues te aguantas.

—No te exijo. Ya sabes que he sido consecuente contigo. Pero la tierra no es tuya. Te has puesto a trabajar en terreno ajeno. ¿De dónde vas a conseguir para pagarme?

—¿Y quién dice que la tierra no es mía?

—Se afirma que se la has vendido a Pedro Páramo.

—Yo ni me le he acercado a ese señor. La tierra sigue siendo mía.

—Eso dices tú. Pero por ahí dicen que todo es de él.

土地が自分のものだと言っている男に対し、もう一人は「ペドロ・パラモの土地だと言われている」と無人称表現を用いて、ペドロ・パラモの宣言から始まり、皆の口を介することによって既にペドロが望むことが事実のように扱われるに至っている様子を明らかにする。また、この会話の最後の相手の発言によって、この男がペドロ・パラモによって殺されるであろうこと、またそれを暗黙のうちに村の人々が感じ取っていることが暗示されている。人々はペドロ・パラモに殺されるかもしれないという恐怖のもとに、彼に都合のいい情報を「真実」として、声や会話といった記録に残らない媒体によって流布させ、機能させてゆくのである。

このような状況は小説の様々な場面に描かれているが、ミゲル・パラモの棺桶を担いで墓地まで行った男たちの会話をしめくくる最後の一文「彼らは影のように散っていった」⁹⁵ [99] という三人称の文章もそれを暗示しているだろう。話者たちの名前は具体的に登場するものの、会話が終わると彼らは暗闇の中に消えてゆき、影のように区別がつかない者たちとなる。ペドロ・パラモはこの状況を利用して権力を握ってゆくと考えることができるだろう。

また、声による意思決定の伝達の重要な点は、書いたものとして証拠が残らないということであろう。これにより約束や契約を反故することが容易になる。それが顕著に表れているのが、革命の勃発とともにフルゴルが殺され、ティルクアテというあだ名の男がペドロ・パラモの側近となってからである。ペドロは彼に農場を与える代わりに、コマラの近くにいる武装蜂起した者たちのリーダーになるようにと命じる。蜂起した男たちに信条などはなく、ペドロにその理由を問われるとただ他の者たちの真似をしたと答えるのみである。ペドロは彼らに援助資金を約束するが伝えた額は渡さず、ティルクアテに必要最低限を託す [162-163] ⁹⁶。ペドロにとっては口約束を破ることも非常に簡単である。

ティルクアテはこの地域で起こっている戦いの状況をペドロに報告しにやってくる。彼は、利益をもたらす可能性が大きい者を応援してカランサ派、オブレゴン派、最後にはクリ

—Que me lo vengan a decir a mí.

[...] — Entonces hasta mañana. Dile a Felicitas que esta noche no voy a cenar. No me gustaría contar después: «Yo estuve con él la víspera.»

⁹⁵ Y se disolvieron como sombras.

⁹⁶ 当時ハリスコ州の地主たちは、近隣を荒らす山賊たちに領地を襲わせないため金を払う契約を頻繁に行っており、ペドロ・パラモの行動は当時としては当然のことであるとビタルは指摘している [Vital 1993: 80-81]。

ステロスの乱を起こしたキリスト教徒たちを応援するなど、色々な派閥の間を渡り歩いている [179]。このコミカルでありさえする革命家たちやティルクアテの行動は、当時革命に参加していた人々の一部を表していると考えてもいいだろう。ここには、革命達成の後にそれが崇高な理念のもとに遂行されたように表象されることへの皮肉と、それを笑いに変える意図を読み取ることができるだろう。

コマラの人々が、記録がない声の文化を持つことは、他にもコマラで強い影響力を持っているカトリック司祭への告解の場面に表現されている。ドロテアは罪を犯しても天国に行けるよう頻繁に告解しにやってくるが、時には酒を飲んで酔った状態でやってくる [139]。他の女性たちも、罪を犯さないように努力するのではなく、気軽に、また頻繁に告解しにやってくる様子が描かれる [140]。

消えてしまう話しことばで罪を告白し、祈りのことばを唱えれば、その罪は赦されたことになる。レンテリア神父にだけ罪を打ち明ける告解は形骸化している。神父は魂の救済、そして自分の神父としてのあり方に疑問を抱いているが、どうすることもできずに悩む。それと同時にこれらの挿話は、カトリックで罪とされていることを行わずにコマラで生活することは困難なことを示すカトリック批判としても読むことができる。村人たちは罪であることを知りながらも、経済的また精神的必要性から禁忌を犯さざるを得ないのである。

また、噂話とはときには情報を混乱させることもある。第2章3節で詳しく論じるが、ペドロの妻であるスサナ・サン・フアンサン・フアンの死の鐘の音は住民の間でうまく理解されず、最終的には近隣の村から人やサーカスマサーカスマまでがやってくる祭となる [179]。ペドロ・パラモの意思が住民の間に確実に伝わらない場合、それは彼の意思とは正反対に機能してしまう可能性がある。

であるならば、『ペドロ・パラモ』にはスサナとの関係において、また革命やクリステロスの乱といった国家的な動きにペドロが巻き込まれていく中で、土地に根付いた権力を持った声が無化されてゆく過程も書き込まれているのだと考えることもできよう。そして、このペドロの声の力の喪失の源となるのが、コマラに暮らす人々の会話の中に潜んでいた力である。

このように、声に支配された文化は様々な利益と不利益をコマラの族長と住民に与えつつも、この共同体の基盤となっている。ペドロ・パラモの権力のほころびは、コマラにおける異質な人々によって明らかにされる。

3. 権力のほころびを示す三人の登場人物

まず、このほころびは、先に少し触れたように、スサナ・サン・フアンによって表現されている。スサナは父親の支配を拒み、ペドロと心を通わせることもない。「スサナ・サン・フアンの世界はどのようなものだったのだろうか？ それはペドロ・パラモが決して知ることがなかったもののひとつであった」⁹⁷ [159] と語られるように、彼女はペドロ・パラモにとって計り知れないものであり、支配できないものである。

他の異質な二人の登場人物は、「どもり el Tartamudo」というあだ名の男、そしてアブンディオ・マルティネスである。スサナと「どもり」と呼ばれる男が登場する『ペドロ・パラモ』の51番目の断片についてのエルメネヒルド・バストス (Hermenegildo Bastos) の指摘は、声の文化のほころびを分析する上で非常に有益である。「どもり」というあだ名の男は、武装蜂起した者たちがやってきてフルゴルを殺したことをペドロ・パラモに報告する。革命家と名乗る彼らをどう扱うべきかと書斎にこもって悩むペドロ・パラモはスサナ・サン・フアンを理解できないことを考え始める [157-159]。

バストスは「二つの物語 [「どもり」とスサナ・サン・フアンの物語: 筆者注] が同じ断片にあることは、読者にとって解釈の問題を考え始める上でヒントになる」[Bastos: 67] と、この箇所が小説全体にとって重要であると指摘する。バストスは「どもりの男」が関わる挿話は革命という現実世界を、スサナが関わるエピソードはより詩的で非現実的な世界を表しているとする。そして、まず現実世界の出来事において新しい動きが革命として起こり、文書に保証された肩書きを持たないペドロ・パラモの権力が新しい近代国家というルールによって失墜させられる可能性があること、そしてスサナがペドロの理解を超えており、精神的な面においてもペドロが権力を振るうことの困難さが示されていると解釈する [Bastos: 68]。

スサナの人生は、はじめは父親バルトロメ・サン・フアンによって左右され、父の死の後にはペドロ・パラモによって実質的に支配される。ペドロも村人たちもスサナを狂人としてとらえているが、家父長的な価値観から逃れるためにスサナは自ら狂人という社会的レッテルを選択したと解釈することも可能である。

ビタルは、スサナがペドロの支配を逃れるために、狂人となることを選び、安全な場所へと避難していると指摘している [Vital 1993: 18]。スサナは父親についても、彼に従順に従う

⁹⁷ ¿Pero cuál era el mundo de Susana San Juan? Ésa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber.

のではない選択肢を、狂人になることで選び取っている。彼女は父親の理解を超えることを言い、ペドロと結婚して父親の支配から逃れることを選ぶ。

「それなら私は誰？」

「お前は俺の娘だ。俺のだ。バルトロメ・サン・フアンの娘だよ。[中略] どうして父親の俺を拒むんだ？ 頭がおかしいのか？」

「知らなかったの？」

「お前頭がおかしいのか？」

「もちろんよ、バルトロメ。知らなかったの？」⁹⁸ [Rulfo 2015: 149]

父親はスサナの自身が誰であるかの問いに自分の「娘」であると定義する。しかし彼女はその定義を回避する。彼女は自分が「狂人」であるとは言わず、ただ父親のことばを肯定するのみである。「狂人」というレッテルも彼女にとっては別の価値観が彼女に押し付けた役割にすぎない。

また、彼女自身が自身を狂人であると定義するのは、自己言及のパラドックスと同様の仕掛けを持っている。ショシャナ・フェルマンはこれについて次のように述べている。

「私は狂人だ」と口にすることは、既に論理的な矛盾をその言い回しのうちに包んでい
る。つまり、もしも人が「狂人」であるなら、人が口にする事（テーマ）は非-意味
である。あるいは、もしも人が依然として何らかの正気なことを口にするなら、人は（少
なくとも、語っている瞬間には）「狂人」ではない。言表行為が言表と抵触し、それを
問題化するのである。[フェルマン：289]

フェルマンの指摘は、スサナの発言に合致する。もしもスサナが狂人であるならば、自分
が狂っているという言表行為は信憑性に欠けるということになり、また彼女が狂っていな
いのならば彼女の狂気を示す発言との矛盾が生じる。このように、彼女のことばはどちらに

⁹⁸ —¿Y yo quién soy?

—Tú eres mi hija. Mía. Hija de Bartolomé San Juan. [...] ¿Por qué me niegas a mí como tu padre?
¿Estás loca?

—¿No lo sabías?

—¿Estás loca?

—Claro que sí, Bartolomé. ¿No lo sabías?

してもねじれを生み出すものである。これによってスサナはことばというものが持っている定義から逃れる方法を生み出すのである。

また、フェルマンの指摘にあるように、スサナの発言は「狂気」というレッテルは、共同体つまりここでは家父長制の基盤となる常識を否定する人間にその共同体が与えるものに過ぎないのではないかという疑念を生じさせる。スサナのこの発言は、共同体の価値観を問い直す力を持っていると言えるだろう。

後の章で詳しく論じるが、ルルフォが初期に構想していた小説の一部として唯一残されている短篇に「夜のかげら」がある。この短篇は娼婦の一人称の語りによって展開する。「夜のかげら」の語り手とスサナ・サン・フアンの語りは、自分の位置する状況を客観的に見たのち、他人にどう思われようとも自分に有利な選択をするという強さを持っている。ルルフォが初期作品から代表作『ペドロ・パラモ』に至るまで、女性に従来の価値観を問い直す役割を与えたことには大きな意味があるだろう。また、彼女たちの声に一切解説を挟むことなく、ただ声のみを伝える手法は当時非常に斬新であり、ルルフォ独自のものであると言えるだろう。この声は、文字によって書き留められない空白を残すことで、自分の世界を守ろうとしているのである。

さて、バストスの指摘をふまえつつ、もう一人の『ペドロ・パラモ』の登場人物である「どもり」とあだ名されている男の登場について考えてみたい。彼が登場するのはこの断片のみである。ペドロ・パラモとフルゴルが殺されたことを報告する彼との会話には、この男が語頭の音節を繰り返す様子が書かれている。「cocon」「nanada más」「Fulgor Sesedano」「cucundo」「coconozco」「pepesado」「momoví」「nonoche」「papatrón」など、男の吃音が会話の中にそのまま登場する。彼らの会話はむろん理解可能であるが、通常よりも読書のスピードは落ちると考えていいだろう。通常の報告者ではなく、吃音の登場人物が選択され、彼とペドロ・パラモの比較的長い会話が描写されている。吃音の登場人物が話した内容そのままの描写は、村の会話を再現するという効果だけではなく、声の文化の崩壊の萌芽を書き込んでいると解釈することができよう。つまり、「どもり」は、それまでペドロ・パラモによる話しことばを用いた円滑な命令の伝達を可能にする声のシステムに別の要素が混ざり始めるさま、また異質なものが入り始める様子を象徴していると解釈できるだろう。

そしてこの「どもり」のエピソードがスサナが登場するエピソードと同じ断片にあることで、話しことばによって支配を広げてきたペドロ・パラモの世界が不安定になっていること、そしてスサナにはペドロが築いた支配の前提が通用しないことが示唆されている。

最後に、この声の文化の中で、また小説の形式の上でも特別である登場人物、アブンディオ・マルティネスについて検討しておきたい。アブンディオはフアン・プレシアドがコマラに入ってゆく小説冒頭で彼を案内するロバ追いであり、また小説の最後でペドロ・パラモを刺し殺す人物でもある。この円環構造についての杉山の指摘を参照しておこう。

とくに小説の末尾を冒頭につなげて、作品をひとつの円環の中に閉じておくためのさまざまな工夫が、みごとに功を奏している。その中のいちばん小さなディテールは、イネス・ビヤルパンドの店だろう。この店は2回しか出てこないが、冒頭では祖母に言われてペドロ・パラモがつかいに行く店だし、末尾ではアブンディオが酒を飲みに立ち寄るところだ。[中略] むろん、ロバ追いアブンディオの役割がいちばん大きく、2度しか登場しないが、冒頭では父親をさがすフアン・プレシアドをコマラに案内し、末尾ではその代理として父親（自分の父親でもある）ペドロ・パラモを殺すのだ。そして時間的には、最後の断片のあとに、最初の断片がつづくという仕組みになる。

[杉山 1994a : 91]

アブンディオがこの小説の円環構造を閉じる人物であるという以外にも重要であるのは、彼が耳が遠い人物であるという描写が再三にわたってなされるからである。例えば、小説序盤でコマラに入ってきたフアン・プレシアドにエドゥビヘスはこう語る。

「彼はいい人で、責任感がある人だったよ。郵便を運んでくれていて、耳が聞こえなくなってからもそうしてくれたよ。あの不幸なことが起こった嫌な日を覚えているよ。みんな悲しんだよ、みんな彼が好きだったからね。手紙を持って行き、持って来てくれた。向こうのほうではどんなことが起こっているのか話してくれたし、向こうではこっちがどんなふうだか話していたと思うよ。話好きな人でね。あの子はもう違ったけど。話すのをやめてしまったよ。自分が聞こえないことを話すのは、響かない音を話すのは意味がないし、何の味もないと言ってね。竜巻を散らすための大きい花火が、頭のすぐ横で爆発してからなんだよ。それからは黙ってしまったよ。啞ではないんだけどね。でも、そうだね、いい人のままだったよ」。⁹⁹ [86]

⁹⁹ Fue buen hombre y muy cumplido. Era quien nos acarreaba el correo, y lo siguió haciendo todavía después que se quedó sordo. Me acuerdo del desventurado día que le sucedió su desgracia. Todos nos

この後ファン・プレシアドはアブンディオと普通に会話できたことを語り、この小説においては現実と非現実が混ざり合うことが暗示されている。耳がよく聞こえないという設定は、その後に提示されるペドロが声によって支配する世界に完全に同化していない人物としてアブンディオが描かれていることを意味している。彼は共同体に属していながらも、他の人々とは価値観を共有しておらず、また完全に理解し合うこともできない。妻が死んでしまったことをアブンディオが店の女主人に語る場面でも、彼の耳が聞こえにくいことが強調されている。

「[略] こんな朝早くにどうしたんだい？」

アブンディオは耳が悪かったので、大声で話した。

「アルコールが半リットルぐらい必要でさ」

「またレフヒオの具合が悪いのかい？」

「死んだんだよ、ビジャのおかみさん。ちょうど昨日の夜、十一時くらいに。ロバまで売ったのによ。元気になってくれるように」

「なんて言ってるのか聞こえないよ！ それともなにも言ってないの？ なんて言ってるんだい？」¹⁰⁰ [181]

conmovimos, porque todos lo queríamos. Nos llevaba y traía cartas. Nos contaba cómo andaban las cosas allá del otro lado del mundo, y seguramente a ellos les contaba cómo andábamos nosotros. Era un gran platicador. Después ya no. Dejó de hablar. Decía que no tenía sentido ponerse a decir cosas que él no oía, que no le sonaban a nada, a las que no les encontraba ningún sabor. Todo sucedió a raíz de que le tronó muy cerca de la cabeza uno de esos cohetones que usamos aquí para espantar las culebras de agua. Desde entonces enmudeció, aunque no era mudo; pero, eso sí, no se le acabó lo buena gente.

culebra de agua は直訳すると「水蛇、水に住む蛇」だが Cátedra 2015 年版の注によればこれは特に激しい嵐 (tormentas especialmente violentas) のこと [86]。Sergio López Mena によれば「並外れた嵐。竜巻。ギリシャ人たちがこれにヒュドラを見ていたように、田舎ではこれを生き物だと考えてこのように名付けた。二十世紀の後半になっても、ハリスコでは竜巻が村で起こると中心の教会の鐘をならし、司祭か長老が十字架を用いて雲に向かって十字を切った。もしも嵐が弱まれば、蛇を切ったということになった。もうひとつの蛇を『おどかす』方法は、花火を打って雲の中で爆発させることだった」 [López Mena 2007: 71-72]。

¹⁰⁰ —[...] ¿Qué es lo que te trae por aquí tan de mañana?

Se lo dijo a gritos, porque Abundio era sordo.

—Pos nada más un cuartillo de alcohol del que estoy necesitado.

—¿Se te volvió a desmayar la Refugio?

—Se me murió ya, madre Villa. Anoche mismito, muy cerca de las once. Y conque hasta vendí mis burros. Hasta eso vendí porque se me aliviara.

—¿No oigo lo que estás diciendo! ¿O no estás diciendo nada? ¿Qué es lo que dices?

アブンディオは耳が遠いが、会話は可能である。しかし、妻を失った悲しみの中で彼が語ることは聞こえづらく、話し相手の努力なしには会話を続けることが難しい。ここでは、声によってコミュニケーションをとってきたコマラのルールがアブンディオには通用していないことが明らかにされる。

酔った状態のまま、彼はペドロ・パラモの農園メディア・ルナまでたどり着く。妻を埋葬してやるための金をペドロ・パラモに願い出るアブンディオであるが、酔った彼の声はダミアナにも、ペドロ・パラモにも通じない。ダミアナが十字をアブンディオの前に差し出すことから、彼が危険なものとして認識されたことがわかる。

[略] その間ダミアナの叫び声は繰り返し、あたりに響き渡っていた。

「ペドロさんが殺される！」

アブンディオ・マルティネスには女性の叫びが聞こえた。どうすればその叫びがやむのかわからなかった。考えの糸口がつかめなかった。その年老いた女の叫びはずいぶん遠くまで聞こえているのだろうと感じた。もしかして彼の妻さえそれを聞いているかもしれない、彼でさえ何と言っているのかはわからなくても、耳をつんざくようなその声を聞いたのだから。[中略]

「助けてください！」と言った。「お恵みを」

しかし彼も自分の声が聞こえなかった。その女の叫びで耳が聞こえなくなっていたのだ。¹⁰¹ [183-184]

ペドロ・パラモの死の直前、彼が支配してきた声による伝達の文化が無効化されることが明らかとなる。まず、ダミアナの叫びが伝えようとしているメッセージは届かず、おそらくただの叫びとして聞かれている。これは警報としては機能していると考えられるが、ペドロがのちに死ぬことを考慮すると、遅すぎたと言えるだろう。また、アブンディオはこの叫び

¹⁰¹ [...] mientras que los gritos de Damiana se oían salir más repetido, atravesando los campos: «¡Están matando a don Pedro!»

Abundio Martínez oía que aquella mujer gritaba. No sabía qué hacer para acabar con esos gritos. No le encontraba la punta a sus pensamientos. Sentía que los gritos de la vieja se debían estar oyendo muy lejos. Quizá hasta su mujer los estuviera oyendo, porque a él le taladraban las orejas, aunque no entendía lo que decía. [...]

—¡Ayúdenme! —dijo—. Denme algo.

Pero ni siquiera él se oyó. Los gritos de aquella mujer lo dejaban sordo.

を聞いているものの、内容を理解していない。しかも、彼が伝えようとしている意図が、ペドロやダミアナにはもちろんのこと、彼自身にも聞こえなくなってゆく。彼のことは意味を失い、単なる音となってしまうのである。ここに、声でのコミュニケーションの限界が書かれていると解釈することが可能であろう。

アブンディオは、小説の冒頭と最後に現れる人物でもあり、ペドロ・パラモの息子でありながら父親からも母親からも距離を置き、さらに耳が遠いということによりペドロ・パラモの支配から自由な人物である。それゆえにペドロ・パラモの支配を終わらせることができる特別な位置に置かれている。

ヒメネス・デ・バエスは、『ペドロ・パラモ』には「法」と父権的な世界の死が描かれており、そのあとにやってくるのが母性を中心とした世界だと解釈する。それゆえ、父親に引き取られた息子であるミゲル・パラモは死に、母親に引き取られたフアン・プレシアドが生き残った唯一の息子として父の死後にコマラにやってくる [Jiménez de Báez 1994: 103, 122]。ペリユスはこの小説における村コマラと、コマラに隣接するペドロ・パラモの農園メディア・ルナは時間的にも空間的にも異なるものとして区別して考え、コマラは「非時間 *no tiempo*」を持つ魂がさまよう世界、メディア・ルナは族長がいる「歴史 *historia*」に支配された世界だとする [Perus 2012: 165-166]。

この二人の解釈は別の角度からではあるが、二つに分かれた構造を持つ世界を分析している点では共通点がみられる。つまり、族長としてのペドロ・パラモが支配する世界には線的な歴史がみられ、しかし彼の支配体制の崩壊ののちには、時間の前後も発話者の主体も定かではなくなる非時間的空間が出現していると解釈できるだろう。ペドロ・パラモが支配している声を共有する世界は、歴史の一部であり一つの流れを持つが、その支配から自由であるフアン・プレシアドがやってきたコマラは、アブンディオによるペドロ・パラモの殺害によって生じた、ペドロの支配とは無関係な声の集まりなのである。

ゴンサレス=エチェバリアが『ペドロ・パラモ』を、族長の死までを描いている点、架空の共同体の歴史を創造したという点において、権力の補強としての史料を土台としたラテンアメリカ小説の系譜に位置付けていることはすでに確認した。しかし、ここで検討してきた共同体の描写、また登場人物の造形により、ペドロ・パラモの支配の歴史という史料を相対化し、線的な歴史として描写できない支配後の時空間も描かれているのがこの小説だと理解することができるだろう。また、コマラという空間には、一人の権力者の絶対的な支配以外に、噂話や声といった別の力学が働き共同体の進路が決定されるという側面が描写さ

れてもいる。

ここまで「権力」というキーワードからルルフォ作品と歴史記録の関係やメキシコイメージとの関係、代表作『ペドロ・パラモ』における権力とその崩壊がどのように描かれているのかを論じてきた。ルルフォ作品には共同体における記述と声の相克が描かれていることを確認した。

次章では、ルルフォが年代記や記録を参照しながら創作をしつつも、場所とそこに生きる人々を文学的な形で記録しようとしたことについて、出版された文学作品だけではなく他に残されているテキストも用いながら論じる。

第2章 場所・歴史・創作

講演や本の序文において年代記について語る以前である1959年に、ルルフォは歴史への興味をすでに表明している。*Diorama de la Cultura* 上に掲載されたフォンド・デ・クルトゥーラ・エコノミカ社に今後どのようなシリーズを望むかと問われたインタビューで、ルルフォは十六世紀から十九世紀にかけての年代記作家や歴史家たちの作品を復刊することが急務であろうと述べている [Zendejas 1959: 3]。先ほども取り上げた批評家センデハスがここではインタビュアーであった。センデハスはルルフォの態度を以下のように述べている。

「ルルフォの頭を一杯にしているのはメキシコ史である」、「ルルフォにとってメキシコの歴史は、政治や法律といった総括的なものよりも大事なのである」 [Zendejas 1959: 3]。友人であったアラトーレもまた、ルルフォが多くの年代記や歴史の本を読み、多くの知識を持っていたと証言している [Alatorre: 168]。第1章で紹介した、ルルフォが年代記を多く読んだと語り高く評価している1980年に行われたベニーテスによるインタビューも思い出しておきたい。

ルルフォにとって重要なのは「メキシコ」という近代的な分類によって誕生した国家の歴史というよりは、個々の土地の歴史であり、メキシコの多様性であり、そこから生まれる文学性であったように思われる。ルルフォ作品における場所、その場所がはらむ歴史の重要性、そしてそれをういながらもフィクションを紡ぐルルフォの手法について論じたい。

第1節 初期の紀行文

本節では、ルルフォが初期に書いた紀行文を通じ、彼が場所とその歴史からどのように創作を行ったかを考察する。これら初期の紀行文からは年代記の読書経験と、彼自身の経験が重なり、フィクションに近いものを生み出していたことが理解される。ルルフォが雑誌『地図』のために書いた二つの文章「メツティトラン：月のそばの場所 *Metztitlán. Lugar junto a la luna*」と「カスティージョ・デ・テアヨ *Castillo de Teayo*」を分析する。

現在まで、この二つの文章についての研究はほとんどなく、言及されることも少ない。おそらくこれらがフィクションではなく、旅行ガイドの雑誌のために書かれたルポルタージュ的なものであること、また近年まで本の形式で出版されていなかったことが理由であろう。しかし、これら二つのテキストに注目してみると、ルルフォのフィクションの創作の手法、つまり現実に存在する場所とその風景や歴史からインスピレーションを受けた創作ス

タイトルがすでに現れていることに気がつくだろう。

1. 雑誌『地図』

1947年から1952年の間、まだ一冊も本を出版していなかったルルフォは、タイヤ会社グッドリッチ=エウスカディのセールスマンとしてメキシコ国内を巡っていた。当時、グッドリッチは『地図：自動車旅行と観光の雑誌』と題された車での旅行ガイド雑誌を出版していた。この雑誌にルルフォは関わっており、退社直前には編集責任者にもなっていた¹⁰²。この雑誌に、1952年に載った「メツティラン：月のそばの場所」はルルフォが撮影した写真とともに掲載されている¹⁰³。『地図』にはハビエル・ビジャウルティアなどの作家の他、Hugo Brehmeやアルバレス=ブラボなどの多くの有名な写真家が参加している [Jiménez 2002: 26]。ルルフォ自身の写真も、単なる趣味以上の、掲載に足るものであった。同様の形式で準備されていた「カステージョ・デ・テアヨ」は発表されることはなかったが、こちらは2002年に出版された『ことばとイメージ *Letras e imágenes*』に収録され、「メツティラン」とともに読むことができる。この本は、ルルフォ財団が中心となり、二つの『地図』のためのテキストと、ルルフォが残したメキシコ各地の地名の由来や地理的な情報のメモ、またルルフォによって撮影された遺跡や植民地時代の遺構の写真を収めたものである。

現在『ことばとイメージ』で見ることができるように、ルルフォはナワ語の地名の由来を、先住民語を調べながら書き残している。ルルフォは無意識のうちに用いられる地名がスペイン語になった際に立ち上がってくるイメージを非常に大切にしていたのだろう。

第1章第1節で述べたように、ルルフォが年代記作者たちと同様に「よそのもの」であり「記録者」としての視点を保持していたことにも留意しておく必要があるだろう。幼くして両親をなくしたルルフォは、孤児として、幼い頃から移動を繰り返した。青年期には、先に述べたようにメキシコ各地をめぐった。そこで彼は、よそのものとして、外部の情報をもたらしつつ、共同体の中に入り込み情報を得たのではないだろうか。ある土地の人間でもなく、そして完全に関係がない人間としてでもなく、その中間からルルフォは創作を開始した。

¹⁰² Número 194, tomo XIV, de enero de 1952 の director は Juan N. Pérez Rulfo となっている [Vital 2017: 206]。

¹⁰³ “Metztitlán. Lugar junto a la luna”として *Los murmullos. Boletín de la Fundación Juan Rulfo*, núm. 2, segundo semestre de 1999, pp. 72-77 にも収録されている。

2. 「メツティトラン」：文学的操作の片鱗

まずは「メツティトラン：月のそばの場所」について検討したい。このエッセイは、メツティトランという村への行き方、およびそこに残されている修道院の説明から成る。メツティトランは、メキシコシティに隣接するイダルゴ州に存在する村の名で、十六世紀に建設されたメキシコ最古の修道院のひとつサントス・レイエス (Santos Reyes) 修道院がある。ルルフォは「メツティトラン」において、この修道院について、建築のかなり専門的な用語を用いて詳細に説明している。地形や歴史の説明が多く、科学的に対象を描写しようとする意図を読み取ることができる。基本的には「メツティトラン」を訪れた記者の報告記録の体裁をとっているこの紀行文であるが、そこにはルルフォ独自の見解、あるいはルルフォの文学的願望が滲みでている。

例えば、それはメツティトランという地名に「月のそばの場所」という副題を添えた態度に現れているだろう。地名の由来を記すという行為は、年代記作者たちが行ったことである。ルルフォは年代記作者たちのように見たものを簡潔に記しつつも、自分の解釈を挟むことを行っている。ヒメネスによれば、ルルフォはこのテキストを書く際に『イダルゴ州における宗教建築カタログ *Catálogo de construcciones religiosas del estado de Hidalgo*』を参照した [Jiménez 2002: 23] とされるが、このカタログはルルフォが副題として用いたナワ語のスペイン語解釈を退けている。

「月のそば」と解釈している人々は、この単語の「tetl」つまり「石」という箇所を消してしまい、「ti」という連結語だとし、語末の「tlan」を「そばの」と訳している。この推測は岩に刻まれた絵や太古の巨大な湖が月を反射させているといったロマンチックなイメージのせいであろう。われわれはこれを正しい意味だとは考えていない。¹⁰⁴

[Azucué y Mancera y Fernández: 465-466]

つまり、ルルフォは旅行案内の副題に、おそらくそれを知りながらより信憑性が薄い語源を選択しているのである。彼の記述においては、正確な翻訳よりもことばから浮かび上がるイメージが優先されるのだろう。地名を物語世界の基盤とすることはルルフォが頻繁に使

¹⁰⁴ Aquellos que traducen “junto a la luna”, hacen desaparecer el “tetl”, piedra, y aceptan que “ti” es ligadura, pero interpretan la terminación “tlan” por “junto a”. Esta deducción puede deberse al petroglifo o bien a la romántica descripción del reflejo de la luna sobre la enorme laguna de los primeros tiempos. Tampoco creemos que esta sea la verdadera significación.

用した方法であったことを詳しくは次節で述べるが、ノンフィクションにも彼はこの手法を用いようとしていたことが確認される。

また、この「月のそばの場所 *lugar junto a la luna*」という副題は、ルルフォが最終的に『ペドロ・パラモ』と題された小説の題名の候補として考えていた「月のそばの星 *La estrella junto a la luna*」を思い起こさせる。ここでも彼が地名、ことばの断片から想像力を羽ばたかせていたことが確認されるだろう。1947年から1954年の間に『ペドロ・パラモ』を執筆したと想定されるため [Vital 2004: 119]、「メツティトラン」が『ペドロ・パラモ』とモチーフを共有していることはあり得るだろう。

ルルフォは月の下で戦う先住民たちのイメージと関連付けてこのエッセイを開始している。「月夜に戦うというこの地の住人の習慣がメツティトランという名前の由来の語源である。現在国内に残っている最も古い共同体の一つであり、トゥーラやテペアブルコとともにこんにちイダルゴ州に残っている重要な領地のひとつである」¹⁰⁵ [Rulfo 2002: 41]。しかし冒頭でこのテキストはこの地の歴史を多く語ることなく、修道院に到着するまでの道のりの説明に紙面を大きく割いている。上から見下ろしながら少しずつ目的地に近づいてゆく動作が車を運転しているであろうルルフォによって報告されている。

パチューカを出て、モランゴへとつながる高速道路を北上すると、バランカ・デ・ロス・ベナードス（鹿の断崖）の頂上から眺める圧倒的な景色が旅人を迎える。突然大地が割れたかのように、目前に巨大な切れ目が見え、それがアトトニルコ・エル・グランデの平原の単調さを破る。道は細い断崖をくだってゆく、カーブ、そしてまたカーブをたどってゆく [略]。¹⁰⁶ [Rulfo 2002:41]

現代的な用語である高速道路や道路の説明があるものの、移動する自らの目を基準として雄大な景色を描く彼の手法は、眼の前に見える未知の風景を描写しながら既知のものへと移行させてゆく年代記作家らしいものであると言えるだろう。この眼下に広がる光景の

¹⁰⁵ La costumbre de los habitantes de esta región de pelear en las noches de luna dio origen al nombre de Metztlán, una de las poblaciones más antiguas que existen en el país, habiendo formado parte junto con Tula y Tepeapulco de uno de los señoríos más importantes del hoy Estado de Hidalgo.

¹⁰⁶ Saliendo de Pachuca hacia el norte, por la carretera que une a esta ciudad con Molango, se ofrece al viajero un espectáculo imponente desde la cima de la Barranca de los Venados. Como si de pronto se hubiese abierto la tierra, se presenta a la vista una enorme grieta que rompe la monotonía de las llanuras de Atotonilco el Grande. El camino desciende por angosto precipicio y se interna en vueltas y revueltas, [...]

描写と降りてゆくという動作は、第1章で引用したテージョ修道士の記録や、短篇集「燃える平原」、そして『ペドロ・パラモ』と重ねることができるだろう。

この文章と、これから検討してゆく「カスティージョ・デ・テアヨ」との共通点は二つある。一つは、主にスペイン人による征服の残酷さを語っている点である。「メツティラン」においてルルフォは、この地に住んでいたのはメキシコ中央高原に住み着いた最初の部族で、彼らは後に Cholula を建設したとしている [Rulfo 2002: 41]。そして過去の先住民たちの記憶はスペイン人たちによって消されてしまったと語る。

その創設はとても昔のことで、十六世紀に最初にこの山岳地域の布教のためにやってきた聖アウグスティヌス会士たちは百二十年以上定住している先住民たちに出会った。そして「彼らの、そして父や母の、先祖の記憶を征服し」、彼らの誰も村ができたころのことを思い出せなくなったのだ。¹⁰⁷ [Rulfo 2002: 41]

ここからは、過去やルーツをたどることが困難になった人々の立場からのスペイン人征服者たちによってふるわれた暴力への告発を読み取ることができる。しかしながら、修道院の説明によって示されるルルフォの植民地期の建築への造詣の深さは、彼が新大陸において生まれた新しい文化を否定的にのみとらえていたのではないことを示しているだろう。ルルフォは、ただ失われた文化や人々を理想化して嘆くということは行わなかった。また、ルルフォは自己を征服された先住民に完全に同化させることもなかった。これがもう一つの共通点と関係する。

それは、ルルフォがこの二つの文章を書く際にフアン・デ・ラ・コサ (Juan de la Cosa) という筆名を用いていることである。この名前はコロンがアメリカ大陸に到着した際の船サンタ・マリア号の持ち主であり、コロンと行動を共にしたスペイン人航海者、地図作成者であったフアン・デ・ラ・コサ (1462?-1510¹⁰⁸) からとられていると考えられる。これはこの文章の掲載誌が『地図』であることから発想された遊戯的な筆名であろう。しかしそれだけではなく、ルルフォがこの航海者を選ぶ理由は他にもあっただろう。彼は作家と同じ Juan

¹⁰⁷ Su fundación es tan antigua que en el siglo XVI los primeros agustinos que evangelizaron esta parte de la Sierra encontraron indios de más de 120 años, a los cuales «vencía su memoria y la de sus padres y abuelos», sin que ninguno de ellos pudiera recordar el tiempo en que fue fundado el pueblo.

¹⁰⁸ Ballesteros Beretta の著作を参照 [Ballesteros Beretta: 137 y 400]。この人物の正確な生年は定かではない。

という名前であり、さらに十六世紀の年代記作者たちから Juan el Vizcaíno（ビスカヤ人のファン）と呼ばれていたらしい。これは、ルルフォの本名が Juan Carlos Nepomuceno Pérez Vizcaíno Rulfo であったことを連想させる¹⁰⁹。彼は少なからずこの航海者に親近感を持っていたのであろう。

ルルフォが紀行文を、スペイン人の征服者、地図作成者の名を用いて書いているという事実は、彼がスペイン人たちと自分を重ね、メキシコの土地を記録しようという意図を持っていたのではないかという解釈を改めて補強するものとなる。ルルフォは知らない土地にやってくるよそ者と自分とを重ねていた。彼は征服の残酷さを語りつつも、自分が先住民の立場にはないことも理解していた。これらの紀行文は、当然であるが旅行者である報告者の目線から書かれている。もう一つの紀行文「カステージョ・デ・テアヨ」においても、よそ者の目線から物語が語られてゆく。

3. 「カステージョ・デ・テアヨ」：紀行文か創作か？

「メツティトラン」より後に書かれたこの文章にはより幻想的な雰囲気はただよい、報告者たろうとしながらその位置にとどまることができないルルフォの態度が如実に表れている。この文章はおそらく語り手と同行者を指す「我々 nosotros」が、ベラクルス州の村カステージョ・デ・テアヨに向かう場面で始まる。そこには村の名のもととなった遺跡があるからだ。スペイン語の「カステージョ castillo」は「砦、城」と訳すことができ、村の中心にピラミッドが残されている。

この文章の特異な点は、まず目的地の村に入るまでの描写が長い点である。短い全文の五分の二ほどが、村に入るまでの描写にあてられる。これは、車で旅行するためのガイド雑誌なので、基本的には車でどのようにたどりつき、どこから歩かなくてはならないかといったルートの情報を提供するものである。しかし、ルルフォの文章は目的地への到着を描くとい

¹⁰⁹ Ballesteros Beretta は記録の中でファン・デ・ラ・コサが報告書の中で頻繁に「ビスカイノ」と呼ばれていることを指摘している [Ballesteros Beretta: 132]。また、ファン・ビスカイノという名の航海士がいたが、これは別人であることが判明している。

Vizcaíno（ビスカヤ人）という苗字についてのルルフォの言は矛盾してもいる。彼は自分の苗字 Vizcaíno についても分析し、自分の先祖は 1790 年スペイン北部からこの地にやってきて、スペインにはない苗字を作り出したのではないかと述べている [Harss and Dohmann: 248, 249]。しかしこの苗字はスペインにも存在し、バスク地方からメキシコに移民してきた人々の中にはこの苗字を持つ者もいた。彼の若い頃からの友人アラトーレは、地域の歴史に詳しくルルフォが誤って認識していたはずはなく、新大陸における混血の結果としてこの苗字を提示したかったため、作り話としてこのような発言をしたのではないかと推測している [Alatorre: 168]。

う導入部分が異常に長い。これには、報告者たちが別の世界に入ってゆくことを示し、また雰囲気を作り上げるための必然性があるように思われる。

この部分を見てみよう。まず、夜中に軍隊が報告者たちの車を止める。彼らはその後に車で脇道をゆくが、ぬかるみでそれ以上進むことができなくなり、車を置いて暗闇の中を十四キロ以上歩くことになる。車で旅行のためのガイドであるにも拘らず、報告者たちは夜中に歩いている。この夜中の描写は、実際に起こったことの報告と理解することもできるが、この箇所からすでに文章は幻想的な空気をも帯びている。

私たちは西に向かって歩いた。まるで夜に急かされているように。暑さが厳しかった。風がなかった。霧が降りてきたり上がったりし、細い裂け目を開いたりした。そのあと全てが暗くなった。そんなふうに一時間以上たった。二時間以上たった。¹¹⁰

[Rulfo 2002: 48]

霧と暗闇によって、視界は開かず、また熱帯の暑さのせいで時間の感覚も消えてゆく。この描写は『ペドロ・パラモ』においてフアン・プレシアドが死ぬ場面に類似している。

空気を求めて通りに出た。でも暑さが俺をつけ狙って離れなかった。

というも空気がなかったのだ。ただ八月の熱気によって温められたぎこちなく静かな夜だけ。[中略]

覚えているのは、なにか泡立った雲のようなものが俺の頭の上で渦を巻き、そのあとその泡で俺を洗ってその雲のなかに溺れさせたことだけだ。¹¹¹ [Rulfo 2017: 125]

この場面の後、フアン・プレシアドは死に、死者の世界に入って地下でドロテアと会話を始める。この小説の箇所と共通点を持つ「カスティージョ・デ・テアヨ」の目的地への接近もまた、異世界への移行の描写として理解することが可能であろう。

¹¹⁰ Caminamos de prisa hacia el poniente, como si nos impulsara la noche. El calor arreciaba. No había aire. La niebla bajaba y subía y se descorría en delgadas desgarraduras. Luego volvía a oscurecerlo todo. Así durante más de una hora. Durante más de dos horas.

¹¹¹ Salí a la calle para buscar el aire; pero el calor que me perseguía no se despegaba de mí.

Y es que no había aire; sólo la noche entorpecida y quieta, acalorada por la canícula de agosto. [...] Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón.

この移動ののち、語り手である我々は村に到着し「カスティージョ・デ・テアヨの人々は眠っていた。まるで死に絶えた村のように思えた」¹¹² [Rulfo 2002: 48] と語る。夜明けになると、村の歴史を報告者たちに語る男が登場し、彼の話を聞くかたちで文章は展開する。

そのときその男が現れた、背が高く、痩せていて、はだけたシャツで、髭が風にうごめいていた。

私たちの前に立ち、話し始めた。

「神々はここに、死ぬためにやってきた。古の戦いで偶像は破壊され、偶像を捧げ持つものたちはうつぶせに倒れた、鼻は折れ、目はつぶれ、泥にまみれて。[中略]」

話しているのはその男。私たちは聞いている。その男、背が高く、すねが長く、怒りに満ちているように見える男。¹¹³ [Rulfo 2002: 53]

それまで過去形で書かれていた文章の時制が、この男の登場以降現在形に変わる。これによってここまで過去の紀行文を読んできた読者の時間が変化し、「我々」に「いま」話しかけている男と「我々」、つまり読者の時間がひとつになる。彼のを「我々」が「いま」聞き、読者はそれを読んでいるということになるからだ。現在と過去の移行を、この紀行文の語り手はこう表現している。

あのアーチの下にいる誰かが、歌っていた。「僕は鈴を持っていた……」それは私たちに、自分たちがベラクルスにいるのだということを思い出させた。

しかし私たちは過去に戻った、再び時を越えて、男の声。

「見るがいい。ここにいる。ウアステコの神々が [略]」¹¹⁴ [Rulfo 2002: 54]

¹¹² En el Castillo de Teayo la gente estaba dormida. Parecía un pueblo muerto.

¹¹³ Entonces apareció aquel hombre, alto, delgado, con la camisa abierta y la barba bulléndole por el viento. Se paró frente a nosotros y comenzó a hablar:

—Aquí vinieron a morir los dioses. Se destruyeron los estandartes en las antiguas guerras y los portaestandartes cayeron de bruces, rotas las narices y los ojos ciegos, enterrados en el lodo.

El hombre es el que habla. Nosotros oímos. El hombre ese, alto, de largas canillas, que parece estar lleno de furia.

¹¹⁴ Alguien, allá debajo del portal, canta: «Yo tenía mi cascabel...» Eso nos recuerda que estamos en Veracruz.

Pero nos devuelve al pasado, cruzando otra vez el tiempo, la voz del hombre.

—Vean. Aquí están. Son los dioses de los huastecos [...]

過去の遺物を提示しつつ語るこの男の声によって、過去と現在が交錯する。この男は、この地で繰り広げられてきた先住民同士の戦いを語り、その戦いより残酷だったのはスペイン人の征服であったと訴える [Rulfo 2002: 55]。男が語る地名や民族の名は、この雑誌が旅行雑誌であったことをふまえれば、この地の歴史の解説や案内として差し挟まれているのだと解釈できる。また、この文章をカステージョ・デ・テアヨ周辺地域をめぐる年代記の一部のようにも読むことが可能であろう。よそ者である語り手は、そこに住む者の助けを借りながらも、自分が知らない過去を記録しようとしているのである。

しかし、謎めいた男との出会いは、実際に報告者であったルルフォが体験したものであるのか、それとも彼の創作であるのかは不明である。記録であり、ベラクルスの歴史を語るとともに幻想的な要素がただよこのテキストには、突然に出現し、過去の先住民同士の戦いを語り、さらに憤りと共にスペイン人たちによる侵略を語る男の描写がとても少ない。これによって情報と幻想性が同居している。彼は村民であるのか、それともまた過去を語る亡霊であるのか、どちらの解釈も可能となる。この男の口を借りる形式で、「メツティラン」に比べても強い口調で征服が批判される。

文章の最後では、ふたたび語り手たちの意識は現在のカステージョ・デ・テアヨへと戻り、この文章の地の文の語りも過去形に戻る。「その男はそう私たちに語った。そして私たちはそれをカステージョ・デ・テアヨの頂上で聞いた。いくつもの鐘の下で、というのもそこは今では村の鐘楼になっているからだ」¹¹⁵ [Rulfo 2002: 55]。まず、この上から見下ろして語るという視点は、次節でテージョ神父の年代記と「燃える平原」を比較しながら提示するが、「メツティラン」でも参照したように、記録することを重視した年代記の視点と重なり合う。またこの描写は、空間と時間の層を同時に示している。過去におそらく地域の中心としてピラミッドであったカステージョが現在はキリスト教世界に欠かせない鐘楼として用いられていることを示し、過去からの歴史の変遷、スペイン人たちによる支配の歴史を視覚的に表現している。

この文章には写真が掲載されており、それは、藁葺き屋根のような小屋を背景にした、女性神の石像の写真、カステージョ・デ・テアヨの写真と、草の中に残された石の像である。視覚的にも時間の層が重なっているさまを読者は見ることができる。この文章もまた、複数に重なり合った時間が表出する場所が生んだ物語だと言えよう。ルルフォの愛用カメラで

¹¹⁵ [...] eso nos platico aquel hombre. Y nosotros lo oímos sentados en la cima del Castillo de Teayo, bajo las campanas, pues esto es ahora el campanario del pueblo.

あるローライフレックスは、レンズを下に覗き込むと正面の被写体を確認できるようになっている。このうつむいた姿勢での撮影が、ルルフォの被写体との、あるいは描写の対象との関係性を表しているように思われる。彼は直接対象を見据え、そのままに描くことはできなかった。この文章においてまた注目に値するのは、この物語が夜中の出発から明け方を経て、朝になるまでの出来事を扱っているということだ。

東の方には、すでに青白く黄色い明るさが、ものの輪郭をくっきりさせているのを見ることができた。しかし山の方角では、世界はまだ灰色、遠くにいくにつれて、より灰色になり見えなくなっていた。¹¹⁶ [Rulfo 2002: 52]

この夜でもなく、完全な朝でもないあわいの時間にかけての男との遭遇は、意図的なものであるだろう。移り変わる光と闇の均衡によって表現される時間のなかで、それまで移り変わってきた過去の複数の層が一度に姿を現すのである。この作品の最後は、このようになっている。

その高さからは谷の全体が見えた。下には石像が見えた。あるものは横になり、あるものは立ち、あるものは大地の上に寝そべっていた。もう明るい朝で、つんとする野生のハッカのにおいが私たちのところまでのぼってきた。¹¹⁷ [Rulfo 2002: 55]

ここでは完全に朝になり、すでに語っていた男の姿はあるのかないか読者には不明である。さらに、この文章は、またしても風景を上から見下ろすという構図を用いている。そして下には、放棄された石像がある。これは、単なる風景の描写として、歴史ある村の描写と読むことが勿論できるであろうが同時に、下にいる石像たちの時間が、語り手たちからは過去のものであり、下に埋もれ、崩れているという時間の積み重ねを示すものでもあり、また征服の歴史を批判していると読むことも可能だろう。「我々」と過去の関係は断絶できず、過去は常に回帰してくるということを示してもいるのだろう。

¹¹⁶ Por el oriente ya se distinguía una pálida claridad amarilla, despejando las orillas de las cosas. Pero del lado de las montañas el mundo seguía siendo gris, cada vez más gris e invisible.

¹¹⁷ Desde esa altura se domina todo el valle. Abajo están los ídolos. Unos recostados, otros de pie, algunos tendidos sobre la tierra. Es ya media mañana y el olor de la yerbabuena silvestre sube penetrante hasta nosotros.

このように、出来事が起こる時間帯の操作、時制の操作、位置関係の操作などによって、この文章は幻想性を増し、さらには歴史と現在の関わりのアレゴリーとして読むことを可能にしている。ルルフォ自身が自らについて述べたように、彼は見たものをそのまま書き写すことはできなかった。彼は地名やその歴史、その場所で目にした事物に意味を持たせ、想像力を羽ばたかせてエピソードや人物を創造してみせた。それは裏を返せば、場所の力をもってしなければ、彼が創造することができなかった可能性を示唆するだろう。

ルルフォは彼の執筆のキャリアを、旅行者として、知らない土地に入ってゆくよそ者として開始した¹¹⁸。「カスティージョ・デ・テアヨ」では、観光客、あるいは記者である「我々」が村に入ってゆく。『ペドロ・パラモ』では、フアン・プレシアドが父を探して知らない村に到着しようとするところから小説が始まる。これらのテキストは、過去に栄えた場所を訪れる侵入者の目線から語られる形式で物語が開始され、彼らがその場所に住む人々と会話することで物語が進展してゆくという点が共通している。つまりルルフォは「カスティージョ・デ・テアヨ」というごく初期の文章においてすでに、意識的ではないにしろ、後の創作に続く形式を見つけていたということになる。

第2節 場所から生まれる物語

第1節で検討したように、ある場所や、その歴史やそこで起こった出来事はルルフォのインスピレーションの源であった。ひとつの場所にこだわることは、特定の地域に住む人々にのみはたらきかけるものではなく、ある場所に暮らす人々を描くという点で、他の場所、他の時間の作品と共通項を持つことが可能である。本節では、ルルフォ作品における具体的な場所としてのハリスコ州、およびルルフォが実際に訪れた土地の重要性、同じ手法を持つ作家の影響について検討してみたい。

1. 場所にイメージを還す

ルルフォが特に興味を持っていた出身地ハリスコ州は、メキシコ中央部にあるメキシコシティとは異なる歴史的、地理的、宗教的背景を持ち、またメキシコ第二の都市グアダラハ

¹¹⁸ このよそ者が知らない土地に足を踏み入れることで始まる物語の形式には、日本の能がある。ルルフォ作品も能と同様に、旅人が死者を死者と認識せぬままにコミュニケーションをとる。この生と死の境界の間を縫うようにしてこれらのテキストは存在している。筆者は英語、スペイン語でルルフォ作品と能を比較したテキストを複数発表している。参考文献表参照。

ラを擁する地でもある。それは首都や国というものをより客観的に見ることができる土地であった。また、この場所はクリステロスの乱の中心地であり、そしてその戦いに敗れた地域である。現在でも、これらの地域を尋ねると、この乱に参加した神父や信徒を殉教者であり聖人とみなしている人々は多い。

先に名を挙げた『我々の歴史が残るところ』は1983年にコリマ大学でルルフォがコリマの歴史について語った講演記録¹¹⁹である。ここでルルフォはコリマ州、ハリスコ州、ナジャリ州、ミチョアカン州における先住民同士の戦いの歴史と、スペイン人たちによる彼らの征服について語っている。この講演からは、ルルフォがかなり地域史に詳しかったことが理解され、またルルフォがこれらの州一帯を一つの文化圏ととらえていたことがわかる。ルルフォはコリマ州の歴史的特殊さ、考古学的遺産の豊富さを強調し、地域史研究の促進の必要性を訴えている [Rulfo 1986: 49]。

ルルフォをメキシコ国家を代表する作家としてではなく個別の地域に興味を持った作家として捉える際には、ルルフォがメキシコ史全体ではなくメキシコ各地の地域史や地域文化に興味を持っていたことを論じなくてはなるまい。ルルフォにとってこれは非常に重要なテーマであった。

前章で少し触れたように、ルルフォの出身地であるハリスコ南部は植民地時代にはアバロスと呼ばれる地域でもあり、ルルフォはハリスコのみならず周囲の州の歴史についても知識を有していた。地域史家のムンギア=カルデナスは、ルルフォの援助のおかげで、現在のコリマ州とハリスコ州南部にあたる旧アバロスの歴史の研究書 *La Provincia de Ávalos* を出版することができたと言っている [Munguía Cárdenas: 478]。

1959年のインタビューでも、1983年のコリマの講演でも、ルルフォが名を挙げている年代記作家が第1章でも触れたアントニオ・テージョ神父である。テージョ神父は、ハリスコの地の歴史をヌニョ・デ・グスマンによる征服から執筆の時代までを書き記している。

テージョ神父を愛読していたとはいえ、ルルフォはテージョ神父からも、ヌニョ・デ・グスマンからも距離をとった態度を保っている。先に述べたように、ルルフォは本の序文でヌニョ・デ・グスマンについて書いているが、その中では、テージョ神父のように一方的にヌニョ・デ・グスマンの残酷な征服を批判してはいない。ルルフォは、この征服者が非道であ

¹¹⁹ ムンギア=カルデナスによれば、講演タイトルは「地域史についての仮説 *Hipótesis sobre historia regional*」で、この本の出版後にもハリスコの地域紙 (*El Periódico*, número 1 y 2, Ciudad Guzmán, 18 y 25 de enero de 1987) に掲載されたようである [Munguía Cárdenas: 479]。

ったことを認めつつ、彼の失脚はコルテスを支持する人びとの陰謀と身近な人物の裏切りであると述べ、ヌニョ・デ・グスマンもまた権力争いに巻き込まれた犠牲者であるとしている。これを論じるにあたって、ルルフォは古文書にあたり証拠を示しながら述べている [Rulfo 1992b: 390-391]。ルルフォは愛好する年代記作者の記録を文学作品のインスピレーションの源として読むだけでなく、当時の状況を他の資料を用いながらより広い視野で考察しようとしていたことがうかがえる。彼は歴史について専門的に論じることができる知識を持っていたといえよう。

特にテージョ神父の年代記がルルフォにとって重要であったのは、それがやはりハリスコ州のものであったからだと考えられるだろう。ルルフォは自分が生まれ育った地が経験した二十世紀の争いである革命やクリステロスの乱に、過去の征服という暴力を重ね合わせていた。

また、トラブルセは、ルルフォが年代記を評価したのは、そこに虐げられる人々として先住民があらわれており、人生の後半生を INI で過ごしたルルフォにとって現在の貧しい先住民の姿が年代記と重なったからだとし、ルルフォに「どうやって繰り返されているか見てごらんください。もし信じられないなら、年代記を読みなさい」 [Trabulse: 87] と言われたと記している。この意見は、ルルフォ財団の責任者であるビクトル・ヒメネスのものとも一致するだろう。彼によれば、ルルフォは十六世紀を、二十世紀まで続く搾取と暴力の連鎖としてのメキシコの罪が始まった時代と解釈している [Jiménez 2002: 18]。

ルルフォ作品では、先住民だけではなく、多くの登場人物が貧困のみならず暴力にさらされている。暴力は幼いころからのルルフォのオブセッションであり、彼の創作の重要テーマでもあった。ハリスコにおける暴力の描写の通時性がルルフォの興味を引いたのだと考えられるだろう。例えば、次のテージョ神父の年代記は、場所の名前や人名を考慮しなければまるで革命小説の一部分のようでもある。

総督グスマンはその昼とその夜 (aquel día y noche) はチアメトラの村からニレグアのところにあるワニの池にとどまり、一晚中眠らなかった。というのも敵が灯した火と炎があまりに多かったので、山 (la sierra) から海の方まで、まるで昼間のようなのだ¹²⁰

¹²⁰ El Gobernador Guzmán se alojó aquel día y noche en el charco de los Caimanes, dos leguas del pueblo de Chiametla, y toda la noche estuvieron en vela, porque eran tantos los fuegos y lumbreras que hicieron los enemigos, así en la sierra como hacia el mar, que parecía de día [...]

この火の描写は、革命を扱ったルルフォの短篇「燃える平原」を思い起こさせる。一例を挙げよう。

そしてここから山 (la sierra) の焚き火が見えた、あまりにも大きい火で、まるで伐採した木を焼いているようだった。ここから昼も夜も (día y noche)、燃え上がる集落を、農場を、ときどきはもっと大きな町トゥサミルパやサポティランが燃えるのを見た。それらは夜を照らしていた。¹²² [Rulfo 2016: 180]

“día y noche”や “sierra”など同じ単語が用いられており、また夜が昼間のように明るくなるという情景にも似通ったものがある。他にもテージョ神父の年代記には、その後の二十世紀の争いの描写を連想させるものが多い。

例えば、ヌニョ・デ・グスマンが捕らえた先住民の反乱のリーダーたちを殺さないよう兵士たちに命じておき、人数がそろってから大勢まとめて吊るして殺したという描写がある [Tello: 100]。これはクリステロスの乱において比較的有名な写真、電柱に一人ずつ反乱軍の兵士たちが吊り下げられてさらされている場面を思い起こさせる。ルルフォの短篇でも「燃える平原」や「置いてきぼりにされた夜」で吊り下げられた反乱軍の描写が見られる。征服の残虐さは二十世紀の内戦の凄絶さと重なり合う。何世紀の時間の隔たりがあっても、戦いという環境のもとでは人間の行動に変化はないのである。

テージョ神父の年代記は征服戦争だけではなく、ヌニョ・デ・グスマンと他のスペイン人たちとの確執も記録している。神父はより広い視野で暴力や権力争いについて記録していた。これも、次々と有力な人物が出現しては裏切りによって死んでゆくメキシコ革命と重ねて考えることができるだろう。ルルフォはハリスコの歴史を思いながら年代記を読むことで、年代記の描写を創作に生かしたと考えられる。

また、フエンテスはルルフォの小説の登場人物ペドロ・パラモをヌニョ・デ・グスマンと

¹²¹ この年代記の引用に関しては、ハリスコ州政府、グアダラハラ大学、Instituto Nacional de Antropología e Historia、Instituto Jalisciense de Antropología e Historia が編集している版の使用が一般的なようであるが入手が難しいこと等から Porrúa 社の版を用いる。

¹²² Y desde aquí se veían las fogatas en la sierra, grandes incendios como si estuvieran quemando los desmontes. Desde aquí veíamos arder día y noche las cuadrillas y los ranchos y a veces algunos pueblos más grandes, como Tuzamilpa y Zapotitlán, que iluminaban la noche.

コルテスと比較している [Fuentes: 153]。メキシコの歴史を知っている者にとっては、征服者の姿は権力を持ち思いのままに村を支配する族長のイメージと重なるのである。

さらにルルフォにとって暴力の描写以外にも年代記が重要であった要素がある。土地の名前やその由来、人物の名前などは彼の創作において重要な意味を持っていた。ヒメネス・デ・バエスは、『ペドロ・パラモ』の登場人物であるスサナ・サン・フアンの父親の名、バルトロメ・サン・フアン (Bartolomé San Juan) はテージョ神父の年代記からとられた可能性がある¹²³と指摘している [Jiménez de Báez 1994: 599]。この記録には、ハリスコの鉱山の名前が羅列される箇所がいくつかあるが、その中に“San Bartolomé”という名前が登場する [Tello: 8]。『ペドロ・パラモ』ではバルトロメ・サン・フアンは鉱山夫であり、また幼いスサナ・サン・フアンを井戸の中へと降ろす人物でもある。この登場人物は小説内で地下世界、地上、天上を作り出すための装置となっている。バルトロメ・サン・フアンは地下世界のイメージを作り出すために重要な人物であり、また死後に娘を尋ねる死者の世界から地上に戻ってくる人物でもある。この例から、ルルフォはすでに存在している場所とその特性を登場人物の造形に取り込み、物語を創造することに生かしていたと考えることができる¹²³。

ファビエンヌ・ブラドゥ (Fabienne Bradu) が提案しているルルフォのフィクションと歴史への考え方が、もっとも説得力がある説明になっているのではないだろうか。

『ペドロ・パラモ』は文学界に唯一無二の地位と永続性を占めている。それは一地域的、歴史的に一 特定の世界を再創造することを可能にしたリアリズムの要素だけではなく、起源についての、そして文学と現実世界の関係といった伝統的な順番を逆にしたことにも由来している。¹²⁴ [Bradru: 72]

ブラドゥはここで、ルルフォ作品と場所の関係について述べている。彼女はルルフォ作品の特徴が、まずメキシコの田舎であるハリスコ、革命の直後からクリステロスの乱の終わり

¹²³ テージョ神父の年代記に描かれた鉱山の繁栄は、他の作家の創作意欲をも刺激している。例えば十九世紀の有名な政治家であり作家でもあった Vicente Riva Palacio も短篇 “Ciento por uno” を創作している。またヒメネス・デ・バエスは、スサナ・サン・フアンの名も植民地期メキシコの「歴史とフィクションの間の」人物 Catarina San Juan を想起させると指摘している [Jiménez de Báez 1994: 216-217]。

¹²⁴ *Pedro Páramo* debe su destacado lugar y su permanencia en la literatura no tanto a su capacidad realista de recreación de un determinado mundo —rural, histórico— como al hecho literario que revierte el tradicional orden de procedencia y de relación entre literatura y realidad.

ごろまでという特定の世界を文学作品において再創造したことにあるとする。しかし、それだけではなく、このルルフォの作品によって、ハリスコという場所と歴史的に限定された時間についての我々の認識が変わってしまったと指摘している。文学作品が、現実を見る目を変えさせるのである。

ルルフォ作品は土地からインスピレーションを受けるだけでなく、何も物語などが生まれ得ないと思われる住民が少なく乾いた土地に、過去の歴史やイメージを還すことで、その地の別の、新しい見方を提示した。ルルフォのテキストは、新しいものの見方、時間を内包した場所の発見であった。

それは年代記を読む中で二十世紀の読者としてルルフォが獲得したものの見方であろう。彼にとって現在と過去は常に重ねられて見え、描かれるのである。実在の資料から創作を開始するという点において、年代記はルルフォにどのように書くか、何を書くかという点で影響を与えた。例えばヒメネス・デ・バエスはテージョ神父の年代記が土地の豊かさを示すために花や果実の名前を羅列する箇所に、『ペドロ・パラモ』の冒頭でフアン・プレシアドの母がコマラの美しさを描写する箇所が影響を受けていると指摘している [Jiménez de Báez 2010: 193-194]。

他にも風景の描写でルルフォが影響を受けたと思われる箇所がある。例えば、次のように動詞“blanquear”が印象的に用いられている箇所である。『ペドロ・パラモ』ではこのように記されている。

あそこ、コリモテスの峠を越えると、とても美しい緑の平原が広がっていて、黄色く見えるのは実ったトウモロコシ。その場所からコマラが見える、まわりを白くして (blanqueando la tierra)、夜のあいだじゅう照らしているの。¹²⁵ [Rulfo 2015: 74]

この箇所では、フアン・プレシアドの母は風景を俯瞰して見ている。それは峠を越えて下に広がる風景を見ているからでもあろう。そして風景の美しさは緑、黄色、そして村を照らすコマラの白とともに表現されている。また、この美しいコマラの映像は、そののちフアン・プレシアドが目にする乾いてひと気がない寂れた場所のイメージと対比させられる。先

¹²⁵ Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche. [イタリックは原文ママ]

の引用と類似したテージョ神父の描写がある。

川が上にも下にもあるその美しい村を彼らは見た。壁に支えられた家や小屋があり、たくさんの神殿や砦が白く光っている (blanquear) のを上から見るのは驚くべきものであった。¹²⁶ [Tello: 76]

ルルフォは、「白く見える」という意味で blanquear という動詞をテージョ神父と同様に用いている。また、上から下を眺めるという視線からの描写も、年代記と共通している。ルルフォ作品において上、下という位置関係は大きな意味を持つ。『ペドロ・パラモ』で用いられるように上と下が象徴的な意味を含む場合と、具体的かつ地理的な意味としてこの表現が登場する「燃える平原」のような短篇に見られる場合があるだろう。「燃える平原」では、語り手が、仲間が平原を行進するのを上から見て満足を感じるという描写がある。この短篇では、上から見るということが相手よりも優位な位置にいるということであり、戦いに勝つ可能性が高いことを示している。『ペドロ・パラモ』における位置関係の構造については別の章で述べる。

このように、ルルフォは年代記をインスピレーションの源として用いながら、年代記の描写に学び、また地名なども用いながら創作していた。ルルフォは、身近な地名を採用しつつも、その土地を物語の中に組み込み、別の意味を付加する。実在する場所とその歴史はルルフォ作品の雰囲気と物語の生成に不可欠なものであった。

2. フィクションとなる場所

ルルフォの作品にはほとんど常に場所や風景が丁寧に描かれている。それらの多くにモデルがある。『ペドロ・パラモ』の雰囲気を創造する源となったとされる短編「ルビーナ」の村にも、モデルが存在する。ルルフォは奨学金を受給していた Centro Mexicano de Escritores への 1952 年の報告書において「ルビーナ」の執筆状況を説明しており、この村はオアハカ州ファレス山脈に位置すると述べている。ヒメネス・デ・バエスは、生活状況が極めて厳しい極貧のルビーナ (サン・フアン・バウティスタ) と呼ばれる村がこの地域に存在すること

¹²⁶ Vieron en aquellas hermosísimas poblaciones de río abajo y río arriba, tanta casa de pared y jacal, que era de admirar ver blanquear encima tantos cués y torreones, y estándolo mirando desde lo alto [...]

を指摘している。住民は村を出て行くか、餓死するかという厳しい状況におかれていた。ルルフォはこの村の状況を知り、モデルにした可能性が高い [Jiménez de Báez 1992: 602]¹²⁷。また、ビタルによれば「コマドレス坂」の場所にもモデルとなった場所があるようだ [Vital 2017: 364]。しかし、ルルフォ作品に特に多く存在するのはハリスコ州の地名である。ルルフォは、作品に表立って現れてはいないものの、自分がよく知る場所を中心に作品を創作した。

本節ではルルフォ作品に表れる、特にハリスコの地理的、歴史的背景に焦点をあててみたい。1966年のインタビューでもルルフォは自分がよく知っている地を名を挙げて語って居る。スペイン人の苛烈な征服によって先住民が死に絶えたハリスコ州で、彼らの痕跡を残す明らかなものが地名であった。ルルフォはトナヤ (Tonaya)、サポティラン (Zapotitlán)、トリマン (Tolimán) などナワ語の語源を持つ町についても語っている。また、その土地が持つ歴史についても詳しく、特に彼が親しみを持っていたサン・ガブリエル (San Gabriel) は、太平洋側の港で東方からの文物が入ってくるマンサニージョ (Manzanillo) とグアダラハラをつなぐ重要な都市として十七世紀から革命まで繁栄し続けたとする [Harss and Dohman: 248-249]。ルルフォは実在の場所からイメージを膨らませて創作することが多かった。彼は自分の作品について次のように述べる。

『ペドロ・パラモ』をハリスコ州に設定したのは、それは単に一番よく知っている場所だったからです。残念なことに、架空の登場人物たちを、地理的に特定された環境の中に置くという傾向が私にはあります。場所の雰囲気を与えるのが好きなのです。¹²⁸

[Harss and Dohman: 266]

特にルルフォ作品において場所を描く際に重要となるのは地名や人名であろう。作品の多くの固有名詞は、ルルフォが慣れ親しんでいた地名からとったと思われる。例えばハリスコの地域史家ゴンサロ・ビジャ=チャベス (Gonzalo Villa Chávez) は、ルルフォの二つの作品

¹²⁷ おそらくルルフォ自身の紹介によって、のちにルビーナを含む地域の報告がパパロアパン委員会から Rosendo Pérez García, *La Sierra de Juárez*, Comisión del Papaloapan-Gobierno del Estado de Oaxaca, México, 1956 として出版されている。ヒメネス・デ・バエスはこの二巻本がルルフォの蔵書に存在したことを確認している [Jiménez de Báez 1992: 602]。

¹²⁸ If I located *Pedro Páramo* in Jalisco, it was simply because that's what I know best. I have the unfortunate tendency to place certain imaginary characters in specific geographic surroundings. I like to give the atmosphere of a place.

の題名、「燃える平原 *El Llano en llamas*」と『ペドロ・パラモ *Pedro Páramo*』についてこう述べている。

ふたつの題名は、土の味わいを持っています。「平原 *llano*」と「荒野 *páramo*」です。彼はエル・ジャノ・グランデのそばで、あるいはその熱さの中で生まれ、生活していました。ジャノ・グランデはまた「ジャノ・パラモ」とも呼ばれていました。¹²⁹

[Villa Chávez: 19]

現在では『燃える平原』の *Llano* の部分は、固有名詞としてのジャノ・グランデ *El Llano Grande* を指すと解釈され、スペイン語では語頭を大文字で表記することが一般的になっている。そしてビジャ=チャベスの指摘によれば、このジャノ・グランデは別名ジャノ・パラモと呼ばれていた。ルルフォの小説の登場人物ペドロ・パラモの名はここからインスピレーションを得たと考えられる。乾燥して作物があまり育たない土地の名前のイメージと重ね合わせるようにして、ペドロ・パラモという人物が創造された。ルルフォは地形やその土地の特徴にちなんだ地名から想像力をふくらませ、小説の世界を造形していたのである。

また、ハリスコの地域史家ムンギア=カルデナスは、ペドロ・パラモのモデルとなった可能性のある人物として農園エル・ハスミン (*El Jazmín*) の主人であった *José María Manzano* の名を挙げている [Munguía Cárdenas: 468]。この農園の名は短篇「燃える平原」にも登場する。土地の名前、そこに暮らす人々の姿が垣間見えるのがルルフォ作品である。

また、この土地の名前は先住民のことばからとられたものも少なくない。ルルフォは 1986 年の講演で、先住民語であるナワ語「*Colimotl*」という語がハリスコの隣の州名ともなっている地名「*コリマ Colima*」の由来であり、その意味は「おじいさんの傍の村々」という意味であり、「おじいさん」とはコリマの火山を指すとしている¹³⁰ [Rulfo 1986: 31]。『ペドロ・パラモ』においてフアン・プレシアドの母親が語る、コマラに入っていく際には「コリモテスの丘を越える」と述べている様子は、このコリマ側から入っていくことを示しているのだろう。作家の頭の中には、火山をはじめとする慣れ親しんだ情景が思い浮かんでいたのだろう。

¹²⁹ [...] los dos títulos tienen sabor a tierra, “llano” y “páramo”— porque nació y vivió en las orillas o en el mismo fuego del Llano Grande, como allí le dicen «El Llano Páramo».

¹³⁰ conjunto de pueblos cercanos al viejo abuelo, así era la denominación que daban al volcán de Colima

この地名と土地のつながりを示すプロセスについて、田中純は複数の研究者を引き合いに出しながらこう書く。「『地名』こそ、土地が集団的記憶の埋め込まれた言語的場所であることの何よりのしるしである」[田中:90]。田中は、都市を論じる文章中にこう記し、また地名を通して土地の歴史を探り、その場所と地名との関係に修辭学的な構造を読み取る日本の伝統について述べる際にこの表現を用いているが、ルルフォにとっても、地名はそこに住む人々が場所をどのように読み取ったのかを示す重要な手がかりになったのだろう。同様に、田中は、プルーストを引用しながら町の名とそれが呼び覚ますイメージについてこう述べている。

ひとつの名にイメージが凝縮される以上、町のイメージは避けがたく単純化されてしまう。しかし、名が喚起するイメージの力はこの単純化によってさらに強められるのである。ベンヤミンは『パサージュ論』における街路名の理論のために、プルーストに関するレオ・シュピッツァーの考察を引いている。それによれば、地名のような固有名詞は概念として作用するのではなく、純粹に響きの上で作用する。だからこそ、プルーストはそこに彼の感覚を記入することができた。名は言語による合理化をすり抜けるのだ。それは聴覚ばかりではなく、視覚的な印象も喚起し、さらに独特な匂いや味、手触りをもっている。[田中:93]

地名の音が喚起する似た単語や響きのイメージによって、地名はそれによって印づけられた地を特徴づけ、またその地の雰囲気伝える。『ペドロ・パラモ』に出てくる地名は、有名な架空の町コマラ (Comala) 以外はほぼ実際の地形をなぞっている。コマラという地名はコリマ州に存在し、ルルフォがこの地名を知っていた確率が高い。しかし実在のコマラは、緑豊かな湿気の多い土地である。架空のコマラはむしろトルティージャを焼くための鉄板コマル (comal) をイメージさせ、我慢できないほど暑く乾いた地であるというイメージを与える。ルルフォ作品では地名や人名に意味を託されていることが多くあるが、コマラの名もこの一つと考えられるだろう。

現実に存在する地名と作品を重ねて読むことは、モデル探しとその確認という意味を持つのではなく、ルルフォがどのように創作を行っていたのかを知る重要な手がかりとなるだろう。フェデリコ・カンベル (Federico Campbell) は、作品に登場する地名と町の位置関係を、時計の文字盤を使って説明している。

九時の位置にはサポトランがあり、それはコリマの火山とコリマの雪山の正面で、そのもっと奥にはテルカンパナ (Telcampana)¹³¹ がある。

十時の位置にはエル・ペタカル (El Petacal) がある。十一時にはサポティトラン。ちょうど十二時にトリマンがある。

一時にむかってカーブに沿って行くとサン・ペドロ (San Pedro) があり、その下にはトシン (Toxín) があり、ちょうど二時の位置にはチャチャウクトラン (Chachahuclán) がある。

三時に位置にはトゥスカクエスコ (Tuxcacuesco) が、つまり『ペドロ・パラモ』のコマラがある。

四時の位置には、トナヤがある。[Campbell 1989: 122-123]

直径三十キロメートルから四十キロメートルの地域に、ルルフォ作品に登場する地名が多く存在している。架空の共同体コマラはトゥスカクエスコの位置にあると多くの研究が想定している。これについてモデルがトゥスカクエスコであると示す説得力のある証拠をムンギア=カルデナスは提唱している。それは、該当地域で作られた四行詩である。

サポトラン、隠れた天国。

サン・ガブリエル、半分天国。

トナヤは煉獄、

トゥスカクエスコ、地獄。¹³² [Mungía Cárdenas: 484]

この歌では、地名は高地にあるものからだんだん低地へと下がってゆく。サポトランは標高約 1580m、サン・ガブリエルは約 1265m、トナヤは 900m、トゥスカクエスコは 750m である。よく知っている地形をなぞりつつ、ルルフォは小説の世界を創造したと言えるだろう¹³³。また、この詩によって一番厳しい場所としてうたわれる地がコマラのモデルになってい

¹³¹ 短篇「燃える平原」に登場する地名。農園があった。

¹³² Zapotlán, cielo escondido;/ San Gabriel, el medio cielo./ Tonaya es el purgatorio/y Tuxcacuesco el infierno.

¹³³ ヒメネス・デ・バエスは、ハリスコ州の高地と低地では環境も習慣も異なることを述べている。そしてハリスコ高地（不毛な土地）と低地（豊かな土地）という地理的環境によっ

ることが理解される。そしてフアン・プレシアドがコマラへ降りてゆくという動きは、実際の地形と連動している。この下降は、息子が父親を探して死者の世界へと入ってゆくという象徴的な動作を呼び起こす。この下降によって、フアン・プレシアドが下で出会う人物はすべて死んでいるということが暗示されている。ルルフォは現実に存在する場所と地形を用いながらも、それを想像上の空間として作り変えているのである。

ヒメネスは、ルルフォが年代記の描写は現代でも有効であり、彼らの描写をたどりながら移動することができるかと述べたと語っている¹³⁴。地形は時間の変化によっても変化しておらず、地形によって現在と過去が重なり合うことが可能なのである。

もうひとつ『ペドロ・パラモ』と実際の地形の関わりについての興味深い資料となるのが1954年雑誌 *Las Letras Patrias* の1-2月号に掲載された『ペドロ・パラモ』の一部分である。ルルフォはこの小説出版前に3つの雑誌 *Universidad de México*, *Dintel*¹³⁵, *Las Letras Patrias* に一部を掲載した。

Las Letras Patrias には『ペドロ・パラモ』の有名な冒頭部分に掲載されているが、それは今日知られているものとは異なり、以下のようになっている。「トゥスカクエスコに行ったのは、そこにペドロ・パラモとかいう俺の父が住んでいたと聞いたからだ」¹³⁶ [Rulfo 1954: 104]。1955年版と異なるのはたった一文であるが、この一文に重要な変更が二つ含まれている。

一つ目は、「トゥスカクエスコ」から「コマラ」への変更である。これによって『ペドロ・パラモ』は実在の土地を舞台にした小説でなくなり、架空の共同体コマラを舞台としたものとなる。これによってこの小説はリアリズム小説の枠組みから抜け出し、より自由な表現をすることが可能となった。しかしトゥスカクエスコ以外の町の名前をそのままにすることで、ある程度の地域の特定が可能となり小説の舞台はどこでもない場所ではなく、ハリスコの色を濃く残したものとなる。と同時に、これらの実在する地名は、実在する場所と非常によく似た架空の地名でもあり得る。ルルフォは実際の土地に、彼の創作や場所への解釈を重ねて描いているのである。

て全く異なる歴史を歩んだこと、具体的には革命はハリスコ低地にのみ影響を与え、ハリスコ高地では存在しなかったも同然であると指摘している [Jiménez de Báez 1988: 151-152]。また、クリステロスの乱では、ハリスコ州では南部の高地が戦場となった。

¹³⁴ 2013年8月7日の筆者によるヒメネスへのインタビュー。

¹³⁵ 1954年雑誌 *Dintel* 9月号に掲載された際は、この小説の断片は“Comala”という題名になっている。

¹³⁶ Fui a Tuxcacuexco porque me dijeron que allá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo.

ビタルは『ペドロ・パラモ』と、先行する革命小説の断絶を示す証拠としてこの「コマラ」の創造を挙げている。また、革命小説のように実際の政治家の名やそれを連想させる人物描写を用いないことで、国の歴史に加筆するのではなく、ルルフォには初めからフィクションを書こうとする意図があったと指摘している [Vital 2004: 58, 218]。

ルルフォ作品は、場所を描こうとする文学作品の系譜に属すると考えることができるだろう。このように、ルルフォが場所と密接に結びつき、そこからインスピレーションを受けながらフィクションである心象風景としての場所を描き出そうとしたことが理解できるだろう。

もう一つの変化は *Letras Patrias* では「行った fui」となっている冒頭の動詞が『ペドロ・パラモ』出版時には「来た vine」になっているということである。「行った」という表現は、この一人称の語り手がトゥスカクエスコに行って戻ってきており、その上で過去の経験を語っているという印象を与える。しかし「来た」となっている『ペドロ・パラモ』では、語り手がコマラにやってきてまだそこにとどまっていることがわかる。これによって直接的ではないものの、その後の展開、フアン・プレシアドがコマラに父を探しにやってきて人々と会話するが実は彼らは死者の魂であり、フアン・プレシアドもまた死んでおり墓の下から話しているという設定を暗示することが可能となる。このように、ルルフォは動詞を一つ変えることで、物語全体の構造を決定したのである。

3. 小説『山脈』の構想

ここまで論じてきたように、ルルフォは実在する年代記に登場する地名や実在する場所からヒントを得て創作していた。この物語生成の手法は、ルルフォの初期からのものであったことも紀行文を通じて確認した。しかし『ペドロ・パラモ』によって作家としての名声を得たのちルルフォは次の小説を発表することはできなかった¹³⁷。彼は次作とされた『山脈 *La cordillera*』という小説を執筆中であると言いつづけた。

cordillera という単語は山脈を意味するだけではなく、山の峰に沿って小さな村を鎖のようにつないでゆくラバによる荷運びのチームのことも示しているようだ。ルルフォは、この荷運びにより栄えたがその後に寂れた村 Ejutla に住む一族の物語を構想していたようであ

¹³⁷ ルルフォ財団は『金の軍鶏』をルルフォの二作目の小説と位置付けているようであるが [Fundación Juan Rulfo: 8]、これは映画を前提としたテキストであり、『ペドロ・パラモ』とは異なると筆者は考えている。

る。[Gordon: 1040]。

この小説について、ルルフォは1964年のインタビューにおいて、ある一族の十六世紀の植民地時代から現在に至るまでの歴史を描くものであると述べている [González Pagés: 9]。また、1968年のグッゲンハイム財団の奨学金を申請する書類においては1767年におきたメキシコからのイエズス会士の追放から現代までを扱うと記している [Vital 2004: 208]。1968年と1972年におそらくブエノスアイレスで行われたインタビューでも、1541年にコルテスの右腕であったペドロ・デ・アルバラードが暗殺されたところから小説を開始したいと述べていた [Roffé 1972: 82]。また、植民地時代初期にエンコミエンダを任されて富を築いた一族の最後の一人の女性が一族の歴史を回顧するものになると述べてもいる [Harss and Dohman: 274-275]。彼が当時構想していた小説はかなり長い時間の射程を持っていたことが理解される。この広範にすぎるとも解釈できるテーマ設定は、現在残されているルルフォの創作から考えると唐突なようにも思われる。しかし、ここまで示してきたようにルルフォが抱いていた年代記への憧れを考慮に入れるとそこまで不自然なアイデアではない。

ルルフォが『燃える平原』と『ペドロ・パラモ』の執筆中、また次回作のためにメモしていた複数のノートの内容が『フアン・ルルフォの創作ノート *Los cuadernos de Juan Rulfo*』として1994年に出版された。その中に収められているエピソードの中には、実在の土地をモデルにしたもの、当時実際に起こった出来事や新聞記事などからインスピレーションを受けたと考えられるものが複数ある。

『フアン・ルルフォの創作ノート』から想像することができる『山脈』のあらすじは推測の域を出ないが、山の上の村クアシムルコ (Cuasimulco) とその下にあるオスマシン (Ozmacín) という場所を舞台にしているようである。これらの地名もまた、実際にオアハカ州に存在する。1955年『ペドロ・パラモ』執筆後にルルフォはパパロアパン委員会の活動に参加しオアハカ州を訪れているため、少なくともそこでこれらの地名を知り、あるいはこの地を訪れた可能性もあるだろう。ルルフォはダムや政治活動についてのパパロアパン地域の報告書を書いていたが、見たままを報告することができず、創作のためのアイデアが湧いてきてしまったと語ったとキャンベルは証言している [Campbell 2003: 512-513]。

オスマシンはチナントラ (Chinantla) という地域の元中心であったと書かれる。ルルフォは登場人物名を決定していなかったようで、同一人物と思われる登場人物が別の名で書かれるなど、詳細は全く不明である。しかし、「ラス・ビルヘネス *Las vírgenes*」という農場を持つピンソン (Pinzón) 一族の名が頻繁に登場するため、彼らを中心に、ティスカレーニョ

(Tizcareño) 一族が関係してゆく物語ではないかと推測される。これら二つの一族が物語中で婚姻によってつながっていると思われる描写がある [Rulfo 1995: 148]。ルルフォの『金の軍鶏』の主人公の名前はディオニシオ・ピンソン (Dionisio Pinzón) であり、ノートにもこの名前も登場しているが、全く別の登場人物として考えられていたようである。

また、ピンソン家の人々が殺される様が複数のメモに残されている¹³⁸ [Rulfo 1995: 138, 139] ことから、ルルフォの短篇および『ペドロ・パラモ』とテーマを共有した物語であったことが推測できる。この一族が頼っている公証人の名はトリビオ・アルゴテ (Toribio Argote) と記されており [Rulfo 1995: 140]、これは小説『ペドロ・パラモ』においてペドロと書類上のもめごとによって死ぬことになるトリビオ・アルドレテ (Toribio Aldrete) を連想させる。ノートの時期を正確に知ることが現在のところできないが、このノートは『ペドロ・パラモ』と前後して、あるいは同時期に書かれたのかもしれない。

ルルフォが実際に起こった出来事からインスピレーションを得て、フィクションを作り上げていた、あるいは作り上げようとしていたことが理解される箇所がある。例えば、トランシト・ピンソン (Tránsito Pinzón) という登場人物が孤児院に行く孤独感を描いているものがあり [Rulfo 1995:17]、自伝的要素を見出すことができる。また、ディオニシオ・ティスカレーニョという人物がクアシムルコの地方ボスであり、国が自分の縄張りに高速道路を建設する予定であることに反対しているというエピソードがある。これはまず、この道路がクアシムルコの墓地を通過するからである。しかし、それだけではなく彼は、海岸沿いに私設の空港やヘリコプターを持っており、地上から近づきにくいクアシムルコを富裕層のための特別なリゾート地として開発しようと計画しているため、交通の便がよくなると都合が悪いからであると説明される。また、彼は住民の生活を管理しており、彼らが外部の発展してゆく暮らしぶりに気が付かぬようラジオもテレビも禁じていることなどが描かれている [Rulfo 1995: 132-135]。この他にも、知事に宛て自分たちが暮らす土地が接収されようとしていることに対し陳情している手紙の内容を書いた箇所がある [Rulfo 1995: 129-130]。ヒメネス・デ・バエスは、当時の新聞記事を調査した上で、このエピソードは実際に起こった出来事とかなり類似しているのではないかと指摘している。

ルルフォの遠い親戚が、ハリスコ州のバイア・デ・テナカティタ (Bahía de Tenacatita)

¹³⁸ Tránsito Pinzón の息子 Ángel Pinzón は撃たれて死に、Trinidad Pinzón は妻を殺される。

の所有地を守るために新聞に陳情文を掲載し始めた。そこで彼は、統計を用いながら文明から離れた楽園のような空間を作るという観光プロジェクトを提案している。これはこの作家が小説で計画していた出来事と酷似している。[Jiménez de Báez 2010: 179]

ここでヒメネス・デ・バエスが指摘している要素に、『ペドロ・パラモ』にも見られるような地方ボスの物語、あるいは寂れた村の様子が追加されるのだとすれば『山脈』はルルフォの発表した他の二作品と共通した雰囲気を持つものであったことが推測される。このように、ルルフォはおそらく身近に起こった出来事や新聞に載った出来事、また自分が直接知る場所をもとに『山脈』をも創作しようとしていた。しかし、同時代の出来事を題材にするには障害が伴い、ビタルによれば、ルルフォは1950年代後半に、おそらくテナカティタの開発に関わる何者かから殺害の脅しを受けていたという [Vital 2017: 291]。

また、この作品が『ペドロ・パラモ』に類似してしまうため、原稿が気に入らずルルフォは何度も書いたものを破棄していたらしいことはよく知られている [Vital 2017: 292]。しかし、記録と人々の実際の生活との乖離をより具体的に描くことにルルフォの興味があったと考えられるエピソードも残っている。これはもし『山脈』が書かれたのであれば、新しい要素であっただろう。

特に注目すべき特徴としては、戸籍に関するものが複数あることである。クレメンシア・ティスカレーニョという老婆に助けを求められた弁護士が、彼女がすでに死亡しているという連絡を役所から受けるというエピソード [Rulfo 1995: 147]、トランシト・ピンソンという女性が自分が病気で死んだという医師による書類を読み呆然とし、また彼女の兄弟もそれぞれ死んだことになっていることを知り驚く [Rulfo 1995: 147-148] といった描写がある。メキシコには戸籍を持たない、戸籍の情報に誤記がある等の問題を現在でも抱える人は多い。ルルフォは実際の人々の生きざま、また書類が頻繁に失われる国であるメキシコでの人々の困惑を描こうとしたようにも思われる。

おそらく『山脈』の一部ではないものの、『ファン・ルルフォの創作ノート』には、自分が先住民ではないという証明書を発行してほしいと願う男のエピソードが記されてもいる [Rulfo 1995: 118-119]。公の歴史や書類といったものと人々の実生活や願いとの関係にルルフォが注目し、作品を生み出そうとしていたと推測することができるだろう。

4. 個々の場所から世界とつながる

筆者はルルフォを、ここまで検討してきたようにメキシコの国民の抽象的な苦悩を描いた作家としてではなく、自らの知る限られた場所を、フィクションとしての場所に変化させた作家としてとらえている。ルルフォ自身はひとつの統一された「メキシコ文学」ではなく、地方を舞台とした多様な文学に興味を示し、また自己をその系譜に属するものと位置づけられることを望んでいたように思われる。

1959年、ホセ・エミリオ・パチェーコ (José Emilio Pacheco) によるインタビューでルルフォは「メキシコでは、偉大な国民文学の中で次第に版図を拡大している地方の文学というものが形成されつつある」と述べ、また「北米文学の偉大さは、その地方性 (localismo) にある」[Pacheco 1989: 217] とも語る。これは、ルルフォがフォークナーを念頭におき、その作品はアメリカ南部の文化や歴史を色濃く残していることにより、世界文学となり得ると認識していると解釈することができるだろう。また、この発言は、ルルフォが自己をメキシコ文学の中心にいるのではなく、ひとつの地域に根ざした作家と認識していることによつて生まれたのだと考えることもできる。

ルルフォ作品がハリスコという固有の土地と密接に関わり、その土地の語りを欠かせない要素として取り込みながらも、様々な国の文学作品から受けた多くの影響もまた自己の作品の糧としていたことは、本人もインタビューなどで語っており、多くの批評家、研究者が指摘している通りである [Blanco Aguinaga, Fuentes]。本節では、ルルフォ作品に見られる外国の作家の影響について概観しておきたい。

ルルフォは1959年のパチェーコによるインタビューで、アメリカ合衆国で好きな作家としてヘンリー・ミラーの名を上げている [Pacheco 1989: 219]。他にも、断片によって作品を構成する『ペドロ・パラモ』の手法にはまた後の節で簡単に触れるがエドガー・リー・マスターズ (Edgar Lee Masters) の『スプーンリバー詞華集 *Spoon River Anthology*』(1915)、ジョン・ドス・パソス (John Dos Passos) の『マンハッタン乗換駅 *Manhattan Transfer*』(1925) の影響を見ることができる。

このパチェーコによるインタビューではかなり詳しくルルフォの読書経験と作家への評価を知ることができる。まず、ルルフォが強調しているのは、北欧の作家の影響である。ルルフォはフランス・エーミル・シランパー (Franz Emil Silanpää)¹³⁹、ビョルンスティエルネ・ビョルンソン (Bjornstjerne Bjornson)、ハルドル・ラクスネス (Halldór Laxness) 等ノーベル文

¹³⁹ 以下、この節における作家名はパチェーコによるインタビューの表記を用い、日本語訳が不明なものはアルファベットのみ表記した。

学賞作家を読んだとしている。ラクスマスについてはノーベル賞を取る前から友人ベニーテスと共に感想を語り合っていた作家だと言う。また Ole Edvart Rølvaag については、アメリカ合衆国西部を開拓したノルウェーからの移民たちの物語は、見知らぬ土地を開墾する征服者たち誰もが体験するものだとして、ラテンアメリカにおけるスペイン人植民者たちとも重ね合わせているようである [Pacheco 1989: 218]。また、クヌート・ハムスン (Knut Hamsun) を自分がものを書く前に読み返すと、原点に戻ることができるかと述べている [Pacheco 1989: 221-222]。他のインタビューにおいても彼の北欧作家への興味は強く、イブセン、セルマ・ラーゲルレーヴ (Selma Lagerlöf) にも言及している [Sommers 1974b: 17]。

また、ロシア文学の作家としてはドストエフスキー、コロレンコ、フセボロド・イワノフ (Vsevolod Ivanov) が好きであると述べ、またアンドレイエフの『サーシカ・ジェグロフ Sachka Yegulev』を読んだが、彼は戯曲と短篇のほうがいいと語っている [Benítez 1980, Pacheco 1989]。

特に今回は、特定の地域を舞台にした作品について触れたい。ルルフォの作品を、都会ではないひとつの場所に生きる人々が中心的に描かれていると解釈すると、多くの他言語の先行作品の存在が見えてくる。

例えば、ルルフォ作品におけるフォークナーの影響については多くの研究によって指摘されている。代表的なものは『ペドロ・パラモ』発表直後の 1956 年に博士論文として提出された James Irby のものであろう¹⁴⁰。この研究は、ルルフォ作品の内的独白がフォークナーの影響を強く受けていると論じるものである。作家自身は『ペドロ・パラモ』で有名になったのちに、フォークナーを創作以前に読んでいなかったとして影響を否定しているが、1954 年のインタビューでは、それまでに読んだ作家としてフォークナーの名を挙げている [Poniatowska 1954: 7]¹⁴¹。

また、ルルフォはフランスという国家の枠組みを否定したという点でジャン・ジオノ (Jean Giono) を高く評価している [Pacheco 1989: 219]。ジオノは中央フランス文壇から距離を取り続けたという点でも、ルルフォは彼の態度に共感するものがあったのかもしれない。

¹⁴⁰ 参考文献表参照。

¹⁴¹ 「以前は、私はいろいろな声を聞きましたし、今も聞き続けています。マルセル・プルースト、ウィリアム・フォークナー、ヴァージニア・ウルフ、クヌート・ハムスンなど」“Antes, yo oí muchas voces, y las sigo oyendo... Marcel Proust, y William Faulkner, y Virginia Wolf, y Knut Hamsun y todo lo que usted quiera...”

ルルフォがインタビュー時につねに本当のことを述べているかどうかには議論の余地があるが、少なくともこの時点では、作家はフォークナーとの影響関係について否定的ではない。

特に触れておきたい作家はシャルル=フェルディナン・ラミュである。ルルフォは、自分が作者でありたかった小説は多く存在するが、特に一冊挙げるならラミュの『デルボランス *Derborence*』(1934)であると述べている [Pacheco 1989: 222]。ラミュはスイスでフランス語を用いて創作した作家である。ラミュの日本語訳者佐原はラミュの作風について題材のほとんどをスイス・アルプスに住む農民および牧人の生活にとっているため、ジャン・ジオノ、フィリアム・フォークナーとともに三大地方主義の作家とされることがあると位置づけている¹⁴² [佐原: 489]。

ルルフォから大きな影響を受けている現代メキシコ作家エドゥアルド・アントニオ・パラ (Eduardo Antonio Parra) は、ラミュの『アルプスの恐怖 *La Grande Peur dans la montagne*』を読んだときの印象をこう述べている。

ラミュの『アルプスの恐怖』は、びっくりするような掘り出し物だった。最初のページから、ルルフォ作品に浸っているという気持ちになり、つまり、ルルフォの何か、あるいは少なくとも彼に非常に近い何かを読んでいるという感じがした。別の国の、別の言語の、別のリズムの違う物語を読んでいるということは重要ではなく、雰囲気はまるで『ペドロ・パラモ』のように秘密めいていて抑圧されていて、詩的な文体も、世界に対する作家の見方もとても似ていた。荒涼としていて、メランコリックで、手の施しようがない存在論的ノスタルジーに満ちていた。そのあと、このハリスコの作家が衝撃を受けたのは『デルボランス』であって『アルプスの恐怖』ではないということを知ったが、それはあまり重要ではなかった。鍵となる作家を見つけることができたのだし、その関連は否定できないものだった。 [Parra: 21]

ルルフォとラミュの作風には様々な共通点がある。佐原はラミュの文体が、ボキャブラリーの貧困、繰り返しの多用を理由にデビュー当時にはフランス文壇から攻撃されたとも記す [佐原: 489]。佐原はラミュの特徴的な手法を挙げており、その中でも「同じことばを何度も繰り返す」「比喩表現が非常に多く、しかもユニークである」「視点が、さまざまに変わる」「まったく別の場面や会話を、交互に進行させることがある」[佐原: 492] という指摘は、ルルフォの作風と共通する点が多く、現在までほとんど知られていないがルルフォがラミ

¹⁴² ルルフォは 1962 年の Instituto de Ciencias de Chiapas での講演においてもジオノとラミュに触れている [Rulfo 1992d: 374]。

ユの作品を念頭においた可能性が考えられるだろう¹⁴³。

『デルボランス』はアルプス地方での山崩れに巻き込まれた男と老人、その男をふもとで待つ妊娠した妻の物語である。男は山崩れのあと二か月ほどたって自力で脱出し帰って来るが、彼が生きることが信じられない村人たちは彼が悪魔ではないかと恐れる。最後には男は老人を探しに再び山崩れの箇所に戻るが、妻が彼を迎えに行き連れ帰る。自然描写、村人の会話、語りの視点の変化などがルルフォの作風と類似している。

ラミュは『デルボランス』を実際に山崩れから生還した男がいたというエピソードから着想しており、これもまた土地に暮らす人々の生活に根差した物語から創作するルルフォの手法を思い起こせる。『デルボランス』の冒頭では、場所についての響きをこう語る部分がある。「デルボランスは、柔らかな響きを持つことばだ。柔らかく聞こえはするが、少し悲しげに感じられる。デルボランス、と再度口にすると、はじめの硬くはっきりした音が次第にぼやけて、最後は空転する。廃墟、孤立、忘却を意味しているかのようだ。それが指し示す場所に現在あるのは、荒涼だけだ」[ラミュ:14]。このように、この小説は聴覚にも働きかけながら荒地となった場所と人々の関係を描いてゆく。結末にも、このようなフレーズがある。「空洞の中をのぞいていると、デルボランスということばが、甘く悲しく、頭の中で響いてくる。もう何もないところだ。もう何もないのがわかる。眼下に見えるのは冬だ。一年中、死の季節。はるか先に目をやっても、石、また石、どこまでも石しかない」[ラミュ:141]。地名の音から湧き上がるイメージを利用していること、また荒れた地のイメージとその描写方法等も、ルルフォはこの作家から大きく影響を受けていると推測される。

もう一人、場所とそこに暮らす人々を描いた作品として注目しておきたいのは、アイルランドの作家ジョン・ミリントン・シング (John Millington Synge) の戯曲『海に騎りゆく人々 *Riders to the Sea*』(1904) と『ペドロ・パラモ』の関係である。この作品は、アイルランドの小島という限定的な地を描いている点で、ルルフォ作品と共通点を持つ。この戯曲も、限られた地域を描くことが別の特定の地域とつながってゆくケースとして、取り上げる必要があるだろう。この作品とルルフォを関連づけた先行研究としてはホルヘ・ルフィネリとイベット・ヒメネス・デ・バエスのものがあるため、これらを参考にしてみたい。

この戯曲は *Los jinetes hacia el mar* というタイトルでスペインの詩人フアン・ラモン・ヒ

¹⁴³ 『デルボランス』の原案とも言える『アルプスの恐怖』のスペイン語訳は1942年にバルセロナで出版されているようである [Pérez Gil: 102]。しかし、『デルボランス』の翻訳出版年、およびそれをルルフォが読んだ後に創作したことは現在のところ確認できない。

メネス (Juan Ramón Jiménez) と妻のセノビアによって 1920 年に翻訳されている。この翻訳をルルフォは何らかの形で読んだ可能性がある。

ルルフォがこの戯曲を読んでいたことを裏付けるのが、最終的に『ペドロ・パラモ』となったこの小説のタイトルの候補である。タイトルの案として有力だったものは「ささやき *Los murmullos*」あるいは「月のそばの星 *Una estrella junto a la luna*」であったとされる。前者は、舞台となるコマラがささやきに満ちた場所であることを示すタイトル案である。もうひとつの候補「月のそばの星」についてヒメネス・デ・バエスは、これはフアン・ラモン・ヒメネスらが訳した『海に騎りゆく人々』の一節 “¡Ese viento está levantando el mar, y había una estrella junto a la luna, y la luna saliendo anocheciendo! [下線筆者]” からとられていると指摘している [Jiménez de Báez 1990: 351]。『ペドロ・パラモ』においては、この「月のそばの星」という表現は、フアン・プレシアドが破れた屋根から空を眺める場面で現れる。「まるで時間が戻ってゆくようだった。俺は再び月のそばの星を見た。散ってゆく雲。ツグミの群れ。そのあとすぐ、まだ光に満ちた午後を見た」¹⁴⁴ [Rulfo 2015: 122]。月のそばの星は、この場面では、小説の時間の複雑さを伝えるための中心的モチーフとなっている。ルルフォはこのアイルランドの小島とハリスコの、死が恐れられながらも身近である世界において、死者との邂逅を描いているこの戯曲から、題名の候補以外にも要素を取り入れている。

『海に騎りゆく人々』の舞台はアイルランドの小島で、母親と姉妹2人が話している場面から幕を開ける。この家族の男性ほとんどが海での事故で死んでおり、マイケルという息子は海に出たまま現在行方不明、残るバートリーは市に馬を連れて行く予定になっている。娘たちは遠く離れた場所に打ち上げられた男が着ていたシャツと靴下を母に隠れて確認し、マイケルが死んでいることを確信するが、母へどのように伝えるかを決めかねている。しかし、これから海へ出て行く一番下の息子バートリーを見送りに行く途中で、島にいるはずのない息子マイケルが、バートリーが売る予定の灰色の馬に乗っているのを目撃した母は、マイケルが死んだことを知る。

この設定は、『ペドロ・パラモ』においても、フアン・プレシアドが到着するコマラに男性の姿はなく、女たちのみが残っている状況を連想させる。ヒメネス・デ・バエスは『海に騎りゆく人々』がルルフォ作品と同様に、家族の関係を描きながらも、父も息子も死に、血筋が途絶える世界を描いている点にルルフォの小説との共通点を見ている [Jiménez de Báez

¹⁴⁴ Como si hubiera retrocedido el tiempo. Volví a ver la estrella junto a la luna. Las nubes deshaciéndose. Las parvadas de los tordos. Y en seguida la tarde todavía llena de luz.

1990: 350-351]。

すでに死んでいるはずのマイケルが馬に乗っているのを母親が目撃する場面は、『ペドロ・パラモ』において別の形で語り直されている。ペドロ・パラモの苗字を唯一受け継いだ息子、ミゲル・パラモの死の場面である。このエピソードでは、ミゲル・パラモが乗って行った馬がミゲルを背に乗せずに戻り、その後やってきたミゲルに対しエドゥビヘスが、彼はもう死んでいることを教える [Rulfo 2017: 92]。ミゲルの英語名はマイケルであり、この馬から落ちて死ぬ登場人物のイメージが、馬に乗って母親の前に現れるマイケルをふまえている可能性は大きいと考えられる。

ルルフォ作品は、特定の場所に根ざした物語であり、そこでしか描かれえなかったフォークナー、シングやラミュの作品と共通点を持つ。これらの作品は、作者がよく知る特定の場所を舞台とし、厳しい自然と人間関係に向き合う登場人物によって、人間の行為と思想の核のようなものを浮き彫りにする。世界のそれぞれの場所は異なりながらも、作品によって示される核のありようの類似によって遠い場所の作品が繋がりがあうことが可能であると筆者は考える。ルルフォやシング、フォークナーらの作品は、特定の場所を描くことによってこそ、普遍性を帯びたのだと言えるのではないだろうか。

第3節 ヤニェスとルルフォ

ルルフォの作品が海外の作家の影響を大きく受けているのは当然のこと、『ペドロ・パラモ』は先行作品や同時代のメキシコの作家との交流がなければ書かれなかったと筆者は考えている。そして、その中でも重要な作品としてルルフォと同様にハリスコ出身であり、田舎の村を舞台とした小説であるヤニェスの『嵐がやってくる *Al filo del agua*』¹⁴⁵ (1947) があるだろう。

『嵐がやってくる』と『ペドロ・パラモ』の二作をメキシコ文学史において、メキシコ革命小説隆盛後に地方で起こっている出来事をふたたび中心テーマに据えた作品の嚆矢、そしてその価値を決定づけた作品と、それぞれ定義することができるだろう。その中でしかし、この二作の関係はこれまであまり論じられていない。ここからはこの二作を比較する形で議論を進めたい。その前に、ハリスコという土地が当時のメキシコ文壇の中核を担った作家たちを多く輩出していることを確認しておきたい。

¹⁴⁵ それぞれ原文からのタイトルの訳は、先行してその作品を扱う研究書に拠った。

1. ハリスコ出身の作家たち

ルルフォをはじめとして、現在メキシコ文学史の中で重要な作家とされる人物にはハリスコ出身の作家が多い。革命小説『虐げられし人々 *Los de abajo*』が有名であるがそれ以前の前衛的な作品も評価されているマリアーノ・アスエラ (1873-1952)、アグスティン・ヤニェス (1904-1980)、先ほどから名が挙がっているアレオラ (1918-2001) など錚々たる顔ぶれである。

1959年、パチェーコによるインタビューで、ルルフォはマルティン・ルイス・グスマンとアスエラを尊敬していると述べ、ヤニェスについても同様に評価していると言っている [Pacheco: 3]。ルルフォは革命小説を好んでいることを明言しており、アスエラ作品も例外ではない。ルルフォがアスエラについて書いたものはごく短いメモのような形でしか残されていないが、アスエラへの厚い尊敬の念が伝わる文章である。

独立し孤独であること。M. アスエラが生まれたのは、このためである。

メキシコでは、こんにちまでただ孤独な人のみが何かを成し遂げることができたのだし、これからも彼らが良心を創造してゆく人たちなのだろう。¹⁴⁶ [Rulfo 2011: 51]

アスエラの『虐げられし人々』は、実際の戦闘下で執筆され、またできる限り忠実な情景の再現をしながらもシンボルの使用によってフィクション独自の方法で革命への見解を描写して見せたことは、日本でもすでに寺尾が指摘している [寺尾: 28-42]。

ルルフォとアレオラの関係については、第1章でも述べた。二人に関して長年の論争となっている『ペドロ・パラモ』がアレオラの助言のもとに書かれたか否かという点についてのみ述べておきたい。1986年1月の、ルルフォの死の直後に行われたインタビューでアレオラは次のように証言している。

ファン・ルルフォに関して、ということはメキシコ文学に関してということになります
が、私の人生で一番重要なことは、ルルフォに『ペドロ・パラモ』を断片からなる構造

¹⁴⁶ Si nació M. Azuela, nació por eso; por sentirse independiente y solo.

En México, sólo los solitarios han podido hacer obra hasta ahora y quizá seguirán siendo ellos los únicos lectores de conciencias.

のままにするようにと決めさせたことです。ひとつの塊、ひとつのアリストテレス的な時間の連続はもう必要ないということです。これは私が貢献したことではなく、直接関係したことですよ！ ある土曜日の午後に私はそれをフアンに決心させ、日曜日には『ペドロ・パラモ』のセクションの位置を決定し、それは月曜日にフォンド・デ・クルトゥーラ・エコノミカ社で印刷に回されました。¹⁴⁷ [Leñero: 51-52]

また別の機会にも、当時のことをこう語っている。

アントニオ・アラトーレと私はフォンド・デ・クルトゥーラ・エコノミカ社で働いていたので、私たちはフアンに出版するために短篇を頼んでいました。短篇にはあまり問題はなかったけれど、『ペドロ・パラモ』を決して渡そうとはしなかった。ある点ではその気持ちはわかります、なぜならそれらは意味をもたない書きものの束にしか見えなかったし、ルルフォはそれらに順番を与えようと時間を費やしていました。私は彼に、そのままの話で、断片のままでとても良いと言い、素材を編集するのを手伝いました。私たちはそれを金曜、土曜、日曜の三日で行い、月曜にはその本はフォンド・デ・クルトゥーラ・エコノミカ社にありました。¹⁴⁸ [del Paso: 176]

ルルフォの死後に『ペドロ・パラモ』の特徴とも言える断片的な構成を手伝ったと証言するアレオラの言には信憑性に欠ける面がある。しかし、ルルフォが亡くなったために真実を言うことが可能となったと考えることもできる。これについてルルフォ財団の責任者ヒメネスは、アレオラのことばには事実と異なる面があり、またルルフォが助言を仰いだのはエフレン・エルナンデスだけであるとして、このような事実はないと否定している [Jiménez

¹⁴⁷ Lo más importante en mi vida con respecto a Juan Rulfo —con lo que respecta a la literatura mexicana— fue haberlo decidido a publicar *Pedro Páramo* en su aspecto fragmentario... Que ya no interesa hacer una unidad y una sucesión cronológica aristotélica. Eso es lo que yo —no me atribuyo—, ¡eso es los que me corresponde! Porque un sábado en la tarde decidí a Juan, y el domingo se terminó el asunto de acomodar las secciones de *Pedro Páramo*, y el lunes se fue a la imprenta del Fondo de Cultura Económica.

¹⁴⁸ Como Antonio Alatorre y yo trabajábamos en el Fondo, le pedimos a Juan sus cuentos, para publicarlos. Con sus cuentos no hubo mucho problema, pero en cambio no se animaba nunca a entregarnos *Pedro Páramo*. Hasta cierto punto tenía razón, porque parecía un montón de escritos sin ton ni son, y Rulfo se empeñaba en darles un orden. Yo le dije que así como estaba la historia, en fragmentos, era muy buena, y lo ayudé a editar el material. Lo hicimos en tres días, viernes, sábado y domingo, y el lunes estaba ya el libro en el Fondo de Cultura Económica.

2014: 82-93]。最新のルルフォの伝記であり非常に示唆に富んだ研究書である *Noticias sobre Juan Rulfo* でもビタルはアレオラのテーマと手法はルルフォのものとは異なっており、アレオラ自身も関与を否定している発言をしているとしている [Vital 2017:216-220]。アレオラが「自分はよく人の書いたものに口を挟むが、ルルフォの書いたものに手を入れようなどと大それたことは考えたこともない」 [del Paso: 176] と、ルルフォの作品に加筆したことはないことを述べていることを指すのであろう。

また、ルルフォが断片という形式を採用したのには、メキシコのアバンギャルドの影響、およびエドガー・リー・マスターズの『スプーンリバー詞華集』が影響していると考えられる。現在残されているルルフォのノートの『ペドロ・パラモ』の草稿と思われる箇所（当時、登場人物ペドロ・パラモは *Maurilio Gutiérrez* という名であった）にはこの詩の冒頭の一節「All, all are sleeping on the hill」のスペイン語訳「Todos, todos están durmiendo en la colina」が記されている [Rulfo 1995: 68]。この詩集は、町の死者の墓碑銘をたどってゆくことで、その村の全体の過去の出来事や人々の隠された恨みや苦しみが描かれてゆく詩集である。断片的な死者の生を語ってゆくこの詩集が『ペドロ・パラモ』のアイデアと共通する点を持つと考えることは十分可能であろう。

しかし、のちにアレオラは1963年に故郷サポトラン (*Zapotlán el Grande*) を断片化を用いて描いた *La feria* を表す。これはサポトランで行われる市（フェア）の話を軸としながらも、土地の歴史を語る野心的なものであった。ルルフォとアレオラの興味の対象には重なり合う部分も多かったのではないかと思われる。ルルフォの書いたものに手を加えることはなくとも、編集者としてすぐれた鑑識眼を持っていたアレオラが、よりよい作品の提示の仕方をルルフォに提案することはあり得ただろう。ルルフォ自身は、出版から三十年経過している1985年に『ペドロ・パラモ』執筆の経緯についてこう語っている。

1954年に *Arnaldo Orfila*¹⁴⁹ が本を出せとせかしてきました。私は混乱していて決断できませんでした。Centro [Mexicano de Escritores: 筆者注] でのセッションではアレオラ、チュマセロ、シェド女史、シラウが「うまく行っている」と言ってくれました¹⁵⁰。 [中

¹⁴⁹ *Arnaldo Orfila Reynal* はアルゼンチン出身、当時フォンド・デ・クルトゥーラ社の責任者であった。様々なシリーズを立ち上げ、機関紙である *Gaceta de Fondo de Cultura* も開始した。のちには1966年 *SigloXXI* 社を創設するなどメキシコの出版界に寄与した。

¹⁵⁰ すでに *Chumacero* はいないはずで、次に登場する *Garibay* がいたかも疑わしい。

略] 最終的に、1954年の九月にフォンド・デ・クルトゥーラ社に提出し、題名は『ペドロ・パラモ』にしました。1955年の三月に二千部で最初の版が出ました。[中略]

Revista de la Universidad では、アリ・チュマセロ自身が『ペドロ・パラモ』には全ての場面をつなぐ核が欠けているとコメントしました。私はそれが不当なものだと思いました、最初に決めたのが構造だったからです。親愛なる友人であるアリにこう言いました。「きみはフォンド社の制作部門のリーダーなのに、この本が良くないって書くのかい」。アリは答えました。「心配するなよ、どうせ売れないから」。そしてそうだったのです。千五百部が売れるのに四年かかりました。残りは、欲しいという人にあげているうちになくなりました。

二年間をベラクルスのパパロアパン委員会で過ごしました。帰ってきてみると、カルロス・ブランコ=アギナガやカルロス・フエンテス、オクタビオ・パスの記事がでていて、Mariana Frenk がドイツ語に、Lysander Kemp が英語に、Roger Lescot がフランス語に、Jean Lechner がオランダ語に『ペドロ・パラモ』を訳していたということでした。

¹⁵¹ [Rulfo 1985: 6-7]

この発言からはアレオラらに励ましてもらったものの、『ペドロ・パラモ』の断片の構造は自分の工夫であり、この作品が世界に認められるものであったとするルルフォの自負が読み取れる。しかしながら、奨学金を受けていた Centro Mexicano de Escritores にルルフォが提出した報告書を参照しながらアレオラの関与の可能性が高いとしているオレア=フランコの説には説得力がある。

オレア=フランコは1954年9月15日には「*Los desiertos de la tierra* (地上の砂漠) という

¹⁵¹ Arnaldo Orfila me urgía a entregarle el libro. Yo estaba confuso e indeciso. En las sesiones del centro, Arreola, Chumacero, la señora Shedd y Xirau me decían: «Vas muy bien». [...] Al fin, en septiembre de 1954, fue entregado al Fondo de Cultura Económica, y se tituló *Pedro Páramo*. En marzo de 1955 apareció en una edición de 2.000 ejemplares. [...]

En la «*Revista de la Universidad*», el propio Alí Chumacero comentó que a *Pedro Páramo* le faltaba un núcleo al que concurrieron todas las escenas. Pensé que era algo injusto, pues lo primero que trabajé fue la estructura, y le dije a mi querido amigo Alí: «Eres el jefe de producción del Fondo y escribes que el libro no es bueno». Alí me contestó: «No te preocupes, de todos modos no se venderá». Y así fue: unos 1.500 ejemplares tardaron en venderse cuatro años. El resto se agotó, regalándolos a quienes me los pedían.

Pasé los dos años siguientes en Veracruz, en la Comisión de Papaloapan. Al volver, me encontré con artículos como los de Carlos Blanco Aguinaga, Carlos Fuentes y Octavio Paz, y supe que Mariana Frenk estaba traduciendo *Pedro Páramo* al alemán; Lysander Kemp, al inglés; Roger Lescot, al francés, y Jean Lechner, al holandés.

タイトルの小説になる。まだ断片でしかできていないが、これは決定した順番ではない」と書き、また十一月には「小説の二章まで書いた」としているとする。オレア=フランコはこの時点で章立てにこだわっていたルルフォが『ペドロ・パラモ』を断片の構造のまま提出するのは自然ではないと分析する。そして、アレオラが手伝ったと言えるほど関与したかどうかは不明だが、少なくとも前衛的な形式で出版するという決断の後押しをした可能性が高いと述べている [Olea Franco 2008: 252-254]¹⁵²。

さて、次節以降、ハリスコ出身の作家でありルルフォの創作に影響を与えたと考えられるヤニェスとルルフォについて詳しく述べてみたい。

2. ヤニェスとルルフォの関係

ヤニェス作品がルルフォほどには研究されていない背景には『嵐がやってくる』が伝統的な小説の手法から脱却していないことや『ペドロ・パラモ』の評価が国内外で高いことが考えられるが、ヤニェスが政治の世界に進出したことも影響しているのだろう。ヤニェスは1953年にPRI（制度的革命党）の代表として出身地ハリスコ州知事となり、少し下の世代にあたるホセ・レブエeltas (José Revueltas)、カルロス・モンシバイスなどに批判された。彼の作品は革命を正当化し、彼は政治的に安定した地位を得ることで保身に走ったと解釈された。しかしハイメ・オルベダ (Jaime Olveda) は、ヤニェスが属していた世代は、知識人が政治家と近い関係にあった José Vasconcelos やアルフォンソ・レイエスの世代であるとして批判をしりぞけている。また、メキシコ大学院大学の発展や出版社フォンド・デ・クルトゥーラ・エコノミカのコレクションの充実など、メキシコの文化的発展に寄与した出来事にヤニェスは多く関わり、彼にとって執筆と政治的活動は文化の推進という点で結びついていたと指摘している [Olveda: 45-47]。

ここでは『ペドロ・パラモ』が過去の文学と断絶した特異なものではなく、多くの要素を先行者としてのヤニェスから受け継いでいることを検証したい。単なる影響論だけではなく、二作を比較することによりそれぞれの独自性も明らかにしたい。

ルルフォを独自の手法でメキシコ人の死生観、語りを活写した作家と位置付ける評価は『ペドロ・パラモ』発表の比較的直後にすでに見られる。例えば、1959年にパチェーコは、

¹⁵² 筆者は『ペドロ・パラモ』の草稿がいつ出版社にもちこまれたのかを特定することはできなかった。この小説は1955年三月に出版されたため、1954年の十一月、あるいはかなり遅くとも1954年の年末には提出されていたと仮定することができる。

ルルフォを唯一のスタイルを持つ作家と位置づけ、以下のように述べる。

意図的に私はルルフォをメキシコ小説史の中に位置づけることでこの文章を書き始めなかった。彼は、いくつかの例外を除いて一時的で書物の上にしか存在しない文学グループの影響を受けていない。どのメキシコ人作家もルルフォの師だとはいえないであろう。先行する価値ある作品を否定はできないが、これらの作品（『領袖の影』、『虐げられし人々』、『嵐がやってくる』、『三年戦争』など）は全く先立つ作品ではないし、これらの作品を読むことがルルフォ作品を読み解く助けにもならない。¹⁵³ [Pacheco 1959: 3]

『ペドロ・パラモ』の六十九の断片から成る小説の手法に関して、パチェーコはこう指摘しているのであろう。実際『嵐がやってくる』はメキシコ文学史の重要な作品としてすでに認められているが、ルルフォの作品と関連付けられることは少ない。しかし、その舞台としている場所や雰囲気創造するにあたり、ルルフォとヤニェスには共通する点が多い。ルルフォを先行者のいない孤高の作家とすることで、作品が理解しづらくなる一面があるのではないだろうか。

ルルフォがヤニェスについて書いたものは『フアン・ルルフォの創作ノート』にわずかに三行程度のメモがあるのみである [Rulfo 1995: 174]。しかし、パチェーコのインタビューでルルフォは尊敬する作家としてヤニェスの名を挙げ「時間が経てばヤニェスの価値は増していくだろう」 [Pacheco 1989: 221] と述べている。また、1973年ソマーズによるインタビューでも『ペドロ・パラモ』を書く前に『嵐がやってくる』を読んだ [Sommers 1974b: 18] と述べている。ヤニェスが舞台としたハリスコの村を題材として共有している以上、ルルフォが『嵐がやってくる』を念頭に置いて短篇や『ペドロ・パラモ』を創作していたとしても不思議はないだろう。

また、Douglas Weatherford は、ルルフォとヤニェスの興味の対象はときとして合致し、ヤニェスが *La tierra pródiga* (1960) で *el Amarillo* という名でフィクション化したハリスコの権力者を題材としてルルフォも創作をしようとしていたことを指摘している [Weatherford:

¹⁵³ Deliberadamente no comencé este artículo situando a Rulfo dentro de la corriente novelística mexicana. Él no tiene influencia de las diversas escuelas que, salvo algunas excepciones, han arrastrado una existencia precaria, muchas veces libresca. Ningún escritor mexicano puede llamarse con justicia el maestro de Rulfo. No pretendo negar, con lo anterior, la existencia de obras de mérito, pero éstas (*La Sombra del Caudillo*, *Los de Abajo*, *Al Filo del Agua*, *La Guerra de Tres Años*, etc.) no son en ningún caso antecedentes, ni su lectura desentraña la obra de Juan Rulfo.

16-19]。ビタルはこれについて、1953年から1959年までハリスコ州知事であったヤニェスは多くの地方ボスに出会う機会があり、そこからこの小説の題材を得たのではないかとし、また1950年代後半にルルフォはヤニェスと交流を深めたため、自分でも小説にしたいと考えたのではないかと指摘している [Vital 2004: 171]。ルルフォは、ヤニェスとの会話から多くのインスピレーションを受けたのであろう。現在ではフィクションにおけるハリスコの族長のイメージといえばペドロ・パラモであるが、当時はルルフォはヤニェスを重要な先人として認識していたのではないだろうか。

ヤニェスとルルフォを比較した先行研究は多くはないが、ヒメネス・デ・バエスがD・H・ロレンスの『翼ある蛇』を介して二作の共通点を論じている [Jiménez de Báez 1994] ほか、ペリュスの“De *Al filo del agua* a *Pedro Páramo* (y viceversa)” [Perus 2007]、アルバロ・ルイス＝アブレウ (Álvaro Ruiz Abreu) の“Escrituras paralelas: Yáñez y Rulfo” などがある。ペリュスは『ペドロ・パラモ』に見られる『嵐がやってくる』への目配せと思われる箇所について、また三人称の語り手の手法、登場人物たちの造形の類似などについて分析している。ルイス＝アブレウの研究はカトリックの影響下にあるハリスコ州が二人の出身地であること、メキシコ革命とクリステロスの乱という暴力の歴史が人々に与えた影響を描く点において共通すると指摘している¹⁵⁴。

ここからは主な先行研究を踏まえつつ、ヤニェス『嵐がやってくる』を軸として分析する。この小説がキリスト教の価値観が根付いた村を舞台としていることを確認しつつ、『嵐がやってくる』と『ペドロ・パラモ』がともに共同体の変化、あるいは崩壊の予兆を描く作品であることに焦点をあてて論じる。

まず都市ではない場所が文学的題材となった背景を確認し、前提としたい。4項では、舞台となる場所を表現する文体について扱う。5項、6項では村の生活の精神的基盤となるカトリックの価値が揺らいでゆく経過について分析したい。そして共同体の紐帯として存在する教会の鐘の音に注目し、二作において鐘が重要なシンボルとして機能していることを指摘する。7項は、それまでの節を踏まえ、二作が大きな変化の予兆を描いているという点から類似点、相違点を挙げる。

¹⁵⁴ ルルフォはクリステロスの乱を題材とした小説 *Los Cristeros. La Guerra Santa en los Altos de Jalisco* (1937) や *Los Bragados* (1942) 等を著した José Guadalupe de Anda についての文章を書いてもいる [Rulfo 2011]。

3. 村を舞台とする作品

ヤニェスやルルフォが田舎の村を舞台にした作品を書いたことは、時代の要求と合致していた。ルルフォの作品の舞台となっているのは、作家が七歳までの幼少期を過ごし、また青年期に頻繁に訪れたハリスコ州である。この選択はよく考えれば、奇妙なものではないだろうか。ルルフォが、少年・青年期を過ごしたグアダハラ、メキシコシティを舞台としていないことには、ルルフォ自身の興味、また作家としての戦略を見て取ることができる。

デボラ・コーン (Deborah Cohn) は、当時のコスモポリタンであろうとする知識人の間では、メキシコの伝統と西洋の文学の混淆が評価されており、自然主義的な地方の状況に注目し、教育的、記録としての側面も持つ作品が、幻想的で文学的な想像力を用いたものと融合することが高く評価されたとする。『嵐がやってくる』については「社会的問題を扱う革命小説と、英語圏のモダニズムの実験的スタイルとテーマを併せ持ち」、「自然主義的で国粹主義的な伝統の終わりを先取りしていた。外国の影響を受けることが、メキシコの問題やテーマを放棄することとは違うのだと示した」[Cohn: 92] と述べている。この題材が当時新しいものであったことを指摘しておく必要があるだろう。ヤニェスという田舎を描く先行者の存在は大きかったと考えられる。

コーンはまた、1940年代から1960年代にかけて、メキシコはポルフィリオ・ディアス期以来の大きな発展を遂げ、インフラが整備され、人口がおよそ二倍となり、識字率が上昇したとする [Cohn: 90]。革命後の混乱が収束し始めたところで、あらためて革命について、メキシコ人のアイデンティティについて人々が問い始め、それを文学作品にも求めたのがこの時期であったと考えられる。パスの『孤独の迷宮』が出版されたのも1950年であったことも思い出しておきたい。

人々がメキシコのアイデンティティについて考える際に依拠したのが都市以外の歴史や伝統を持つ地であった。パスは『嵐がやってくる』のフランス語版の序文において、「田舎というのは現代文学のオブセッションである」と述べ都市部の知識人たちが地方に見出す文学的豊かさをこのように描写する。

田舎というものは、とりわけ都市によって発明された小説の題材である。なぜなら我々は閉じられて充足した、つまり秘密の出来事が皆の目の前で起きる特別な場所に注目するからである。田舎とは劇場であり、闘牛場であり、法廷である。近所の人々のまなざしや裁きから逃れることができるものはいない。[中略]

新しいメキシコ文学の最良の小説二作が田舎で起こっているのには不思議なことなどない。一作は、1958年にフランス語版が出たフアン・ルルフォの『ペドロ・パラモ』である。もう一作がアグスティン・ヤニエスの『嵐がやってくる』である。¹⁵⁵

[Paz 1994: 350-351]

まさにパスが述べるように、メキシコ文学は、革命終了後の都市の発展を体験しながら、地方の小さな村を、文学的題材として見いだすのである。そしてその風潮の中で、題材と作風、どちらの点でも画期的作品であったのが『嵐がやってくる』であり、『ペドロ・パラモ』であったと解釈することができるだろう。

この題材の選択の当時の傾向の分析は、少なくともルルフォにはあてはまる。おそらく1940年ごろに執筆していた *El hijo del desaliento* あるいは *El hijo del desconsuelo* と題された最初の小説は都市（おそらくメキシコシティ）を舞台としていた。しかし最終的には破棄されて1959年に発表された「夜のかげら」という断片としてしか残っていない。この短篇については次章で取り上げる。そしてその後ルルフォはハリスコ州とおぼしき土地の人々を書いた。題材としてのハリスコ州は作家として独自性を打ち出す戦略であり、また必要不可欠な創作の源のようなものでもあったのだろう。ヤニエスの『嵐がやってくる』もまた、場所が重要な意味を持つ小説である。

『嵐がやってくる』の名もない村のモデルとなっているのは、作家の両親の出身地であるヤウアリカ (Yahualica) と推定されている。この小説執筆以前に、ヤニエスは自分の生まれたハリスコの地を扱った *Baralipon* (1931)、*Genio y figuras de Guadalajara* (1941)、『ヤウアリカ』(1946)などをすでに出版しており、その後も *La tierra pródiga* (1960) といった作品で取り上げている。『嵐がやってくる』の一年前に出版された『ヤウアリカ』に厳格なカトリックの信仰を保って生活する『嵐がやってくる』で描かれる世界と類似した村の様子が描かれている。

¹⁵⁵ オリジナルは1961年に出版されたフランス語版、メキシコでは1966年に *Puertas al campo* で発表。

“La provincia es la invención novelesca por excelencia de la ciudad porque la contemplamos como un espacio cerrado y suficiente, es decir, como el lugar privilegiado en donde las cosas secretas ocurren a los ojos de todos. La provincia es teatro, coso de toros, tribunal. Ningún hecho escapa a la mirada o al juicio del vecino. [...]”

No es extraño que dos de las mejores novelas de la nueva literatura mexicana sucedan en la provincia. Una es *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, que apareció en francés en 1958. La otra es *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez, publicada este año”.

ルルフォが自分のよく知る土地を舞台として小説を書いたことは先ほどから論じてきた。ヤニェスもまた、よく知る特定の限定された地域を舞台として創作した。土地の雰囲気は、どちらの作家にも創作のために重要な要素であったことが理解できる。その雰囲気を生み出すのに不可欠なものが、住民たちの声を再現するための語りの手法であった。

4. 共同体の声を描く試み

『嵐がやってくる』は、十七章からなる小説で、時代はメキシコ革命直前の1909年から1910年にかけて、舞台はハリスコ州の小さな村である。特定の主人公はおらず、中心的な登場人物たちの群像が断片的に描かれ、積み重ねられる。ヤニェスは『嵐がやってくる』を1945年に書き上げたと述べている。オルベダは、リアリズムの手法からは抜け出していないが、作風はヤニェスの世代からすると非常に前衛的であったことを指摘している [Olveda: 42-43]¹⁵⁶。

パスは、ヤニェスの文体を評して、まるでバロックの宝石のように豪華でゆったりとして重厚でありケベードやバリエ=イン克蘭のスペイン文学の伝統を思い出させるとともに、様々な場所で起きる同時刻の出来事を示す手法や内面の独白、コラージュによって現代的であると評している [Paz 1994: 353]¹⁵⁷。ヤニェスはこのように多くのことばを積み上げることによってひとつの情景が浮かび上がる手法を用いている。しかしこの文体は一見思いつきの羅列のようであっても、単なる文体練習ではなく、José Luis Martínez が指摘しているように精神の状態、登場人物や場面の特徴を見事に浮き彫りにしている [Martínez: 304]。

『嵐がやってくる』は、複数の個人に焦点をあてながらも、それぞれの村人の思いや経験を断片的に提示したのち繋げてゆき、村全体を描いてゆく。この手法の発想の元となった作品についてヤニェスは以下のように語る。

私は小さい村を描くために、巨大な都市を描くのにドス=パソスが『マンハッタン乗換

¹⁵⁶ 前衛的な手法という点では、本作の四年前に発表されていた近年再評価が進むホセ・レブエルタスの『人間の喪 *El luto humano*』がすでに存在していたが、当時は注目されていなかったため、広く読まれたとは言えないとジャン・フランコ (Jean Franco) は指摘している [Franco: 18]。

¹⁵⁷ Carballo のインタビューで、ヤニェスは Azorín や Valle-Inclán の影響の可能性を認めている。またすでにジョイスの『フィネガンズ・ウェイク』の翻訳の一部を、仲間とグアダラハラで創刊した *Bandera de Provincias* (1929-1930) が掲載していることにも触れている。ヤニェスはスペイン文学をはじめとした外国の文学についても知識を得ていた [Carballo 1986: 365-366]。

駅』で用いた手法を使ってみることにしました。小説を書きたかったのです。その手法で最初の何章かを書きました。四人の眠れない人たち、その四人の登場人物に唯一共通しているのはある村の住人であること、というふうにです。[中略] そして、彼らをつなぐため、その夜彼らのことを考えている人物として、小説の構造の必要性から司祭という登場人物が現れてきました。¹⁵⁸ [Carballo 1986: 371]

都市を描くために用いられた手法を、ヤニェスは閉鎖的な村の描写のために採用したものである。登場人物たちをつなぐのが司祭であることが、この小説の舞台におけるカトリックの重要性を示している。小さな村の閉鎖的な雰囲気表現の際にこの小説で用いられているのは、内面の独白、意識の流れ、村人たちの会話である。内面の独白によって、読者は村人たちがお互いには公開しない胸の内を知る。会話の内容は、家族のみに共有されるものから通りで他の人々と共有されるものまでである。これによって、表面上は平和な村の中にも、様々な意見や感情があり、いくつかのものは対立することが明らかになる。村人たちにとって自分の意見をすべて公にしないこと、悪い評判を立てられないようにすることは重要な社交術である。

多くの場面で、地の文からは発話の主体が明らかにならず、また語り手の意見や解釈が挟まれることはなく、発言者のことばだけが列挙される。例えば、メキシコシティから到着したよそ者であるビクトリアに対する村人の反応は、ただ声を重ねて描写する手法で描かれている。

新顔の、ある婦人について……「なんて突飛な髪型だ!」「おかしな顔!」「でも、なんてきれいなんだ!」「あの目は?」「お化粧しているんでしょ」「素敵な靴、ピカピカね、塗ったみたい」「女優ってあんな感じなんだろうな」[中略]「昨日の夜中、もう来ないだろうというときに着いたらしいよ」「ビクトリアというらしい…… 思い出せないけれど、とても変な苗字だった」¹⁵⁹ [Yáñez 1996: 65-66]

¹⁵⁸ Me propuse aplicar a un pueblo pequeño la técnica que Dos Passos emplea en *Manhattan Transfer* para describir la gran ciudad. Quería escribir una novela, y así están escritos los primeros capítulos, los cuatro insomnios, de cuatro personajes, cuyo único punto de contacto fuera el ambiente del pueblo. [...] Después de describir los cuatro personajes que se desvelan cierta noche, y para entrelazarlos, pensé en una persona que, esa misma noche, estuviera pensando en ellos: así surgió el Cura, como una necesidad de composición.

¹⁵⁹ 『嵐がやってくる』からの引用は以下括弧内にページ数のみを示す。

[...] la de una dama... «¡Qué peinado tan extravagante!» «¡Qué cara tan extraña!» —«Pero ¡qué

このように、発された声を羅列しながら、村人たちがビクトリアについて意見を交換する様子が描かれる。彼らの会話からは、少しずつ噂が広まっていき、人々が彼女についての情報を得ていく様子が明らかになる。このような声が村の意見を左右しており、その力は支配的なものである。このようにヤニェスは村の集合的意識を、発話者が明示されないことばを積み重ねることで提示する。

ルルフォの文体は簡潔で削ぎ落とされていると評され、ヤニェスのものと共通する点が少ないように思われる。しかし、同じ村の登場人物を断片的に提示し、全体像を想像させる手法は、ヤニェスの手法と共通している。ペリュスは『嵐がやってくる』について「誰が語り手なのかを示されず、読者が判定できる見込みもない前後のつながりがない語りが多い」、「三人称の語り手は物語や語りの方向性をコントロールしようとしていない」[Perus 2007: 244] と述べている。この指摘は、『ペドロ・パラモ』にもそのまま合致するだろう。

第3章でルルフォの語りについて扱うが、『ペドロ・パラモ』にもまた、噂話や夜の恋人たちの相談など、村人の会話によってのみ構成されている断片がある。ルルフォは断片化という新しい表現と、農村の語りの文学的再現とを融合させて新しさを打ち出した。『ペドロ・パラモ』には章立てがなく、断片が強調されているため、より斬新に感じられるのだろう。村の人々の声の集積によって小説を展開させるという点においても、二つの小説は共通しているといえるだろう。

ルルフォは特定の土地に根ざした物語を展開させつつも、そこにフィクションを加えている。しかしまた、ルルフォが実際にハリスコの寒村に生きる人々の語りをそのまま写したのではなく、文学的に変化させていたことを指摘しておきたい。アレオラはルルフォの作風について「リアルに思えるが、奇妙なことに芸術的でデフォルメされている。我々の出身地から彼の物語や登場人物が生まれてきて、それらすべてがすばらしく、詩的で、怪物的に我々の目に映る」[del Paso: 236] と述べている。ルルフォ作品は、怪物的に思えるまでに異化された身近なものを提示し、アンビバレントな世界を提示するのである。

また、ルルフォ作品における口承文化について、ムンギアが重要な指摘をしている。彼女は口承文化を用いた創作には二種類があり、そのうちの 하나가「いくつかの作品は、地域的

bonita!» —«¿Y los ojos?» —«Yo creo que se los pinta.» —«Bonitos zapatos, relucientes, como pintados.» —«Así han de ser las artistas de teatro.» [...] —«Dicen que llegó anoche, cuando ya ni la esperaban.» —«Que se llama Victoria... no me acuerdo del apellido, muy raro.»

な話し方を音声学的に再現するのではなく、声がもの見方である特殊な地平を伴っており、それが作品に新しい要素を与える」[Munguía: 40] と述べているが、これがまさにルルフォが行っていることだと言えるだろう。ルルフォ作品は、当該地域に住む人々の話し方をなぞるものではない。

ヤニェスとルルフォはこのように、村人が意見を交換しながら意思の方向性を定めてゆく共同体を描いた。そして、村人が共有する価値観として重要なものがカトリックの信仰と儀礼の習慣である。次節では、『嵐がやってくる』と『ペドロ・パラモ』におけるメキシコ革命を前にカトリックが力を失ってゆく描写について検討したい。

5. 死の意味の変化

二人の作家が創作の舞台としたハリスコ州の地域は、カトリックの思想が非常に強い影響力を持っており、1926年から1929年に起こったキリスト教会による革命政府への反乱、クリステロスの乱の中心地であった。若い頃のヤニェスは熱心なカトリック信者であり、クリステロスの乱のリーダーの一人 Anacleto González Flores にとっても近い位置にいたとされる [Olveda: 48]。この人物は、ルルフォの『燃える平原』に収録されている「アナクレト・モローネス」のモデルとされている [Vital 2004: 38]。また、ルルフォ自身はほとんど語ることがなかったが、序章でも述べたように、両親の死後は1927年から1932年まで教会が経営する孤児院で育ち、1932年から1934年までは神学校に在籍していた [Vital 2004: 48-51]。カトリックはどちらの作家の創作にも直接・間接に影響を与えたと考えられる。

『嵐がやってくる』では従来の価値観の絶対的な基盤であるカトリックが力を失ってゆく様が、村の崩壊のプロセスと重ねて丁寧に描かれている。この小説は「喪に服した女たちの村 Pueblo de mujeres enlutadas」¹⁶⁰ という表現で始まる。村はカトリックの信仰とそれに基づいた価値観によって支配されている¹⁶¹。「道は必要性に迫られた架け橋であった。教会に行くための。」¹⁶² [8] と語られるように、すべての行動は信仰の実践のためになされる。村は沈黙、孤独、喪の雰囲気支配され、宗教行事以外のものは重要ではなく、特に尊重され

¹⁶⁰ アルトゥーロ・アスエラ (Arturo Azuela) はこの村の描写にはベニード・ペレス=ガルドスの *Doña Perfecta* の舞台となる村に多くの部分が類似しているとしている [A. Azuela: 243]。

¹⁶¹ とはいえ神学生ルイス・ゴンサガの狂気やイスラス神父の厳格すぎる態度、レイエス神父のこれら二人への批判的な考えなども示され、信仰を実践する人々の間にも差異や軋轢があることが示されてもいる。

¹⁶² Las calles son puentes de necesidad. Para ir a la iglesia.

ているのが死であることが描かれる。

婚礼の儀式は一日の最初のミサで執り行われる。暗いうちに。あるいは、曙光が差しているが、まだ明るくはない時間に。まるで恥ずべきものであるかのように。婚礼は、埋葬の、死者のためのミサの荘厳さには到底及ばない。そのときには鐘の音はひとつまたひとつと引き伸ばされた嘆きの声をあげ、まるで煙のように空へと広がってゆく。[中略] 命が尽きるとき、鐘はリズムをとることをやめ、近隣の人々は一つの魂が厳しい裁きにさらされていることを知る。通りを、店を、家々を、共通の苦しみが通りすぎてゆく。¹⁶³ [7]

村人にとって、死は嘆くべき出来事であるが、それと同時に尊重すべき崇高なものである。死後の裁きの場での救済を目的とし、村人たちは教会が定めた規則に従って生きる。宗教的に崇高な死を思うことが、彼らの生のあり方を決定している。

決定的に村が混乱するきっかけとなるのは、裕福な家の若者ダミアン・リモンが手を下したとされる彼の父ティモテオ・リモンの死と、放埒な娘ミカエラの殺害であろう。アメリカ合衆国から戻り再びアメリカへ行きたいと考えているダミアンは、村の価値観に馴染むことがないまま村を揺るがせる殺人を犯す。ダミアンが父を殺した場面は描かれず、彼自身はこれを否定するものの村人は彼を父殺しの犯人とみなす。伝統的な生活の中で、父殺しは許されないことである。また、ミカエラの殺害は情痴殺人と捉えられる¹⁶⁴。ダミアンは神父との会話の中で、殺害の理由や動機を説明せず、自分は神を信じず、可能ならば自殺したいと

¹⁶³ *Los matrimonios son en las primeras misas. A oscuras. O cuando raya la claridad, todavía indecisa. Como si hubiera un cierto género de vergüenza. Misteriosa. Los matrimonios nunca tienen la solemnidad de los entierros, de las misas de cuerpo presente, cuando se desgranán todas las campanas en plañidos prolongados, extendiéndose por el cielo como humo; [...] Cuando la vida se consume, las campanas mudan ritmo y los vecinos tienen cuenta de que un alma está rindiendo severísimo Juicio. Corre una común angustia por las calles, por las tiendas, entre las casas.* [イタリック体は原文ママ]

¹⁶⁴ ダミアンの父殺しのシーンが直接描かれてはおらず、ダミアンの目の前で父親が病死したとも解釈できる。この曖昧さの意味についてオレア=フランコは、ルルフォ作品における父の殺害シーンの直接的な描写と比較している [Olea Franco 2000:70-72]。また、『嵐がやってくる』では父ティモテオは死の前に聖パスクアル・バイロンの死の知らせを何度も受けるという描写がある。この聖人は『ペドロ・パラモ』でも言及されている [Rulfo 2015: 168]。しかしルルフォの小説では聖人の死の知らせかと思われたものは、若い娘の部屋の窓を叩くペドロ・パラモであったことがわかり、宗教的な雰囲気が一転して俗世界のものとなっている。

告げる。ミカエラの母も、ミカエラが天国に行けないのならば、自分の行いも無駄であると神父を責める [171]。この出来事によって、宗教の実践の意味が村人たちの間で揺らぎ始めるのである。

『嵐がやってくる』はリアリズム小説の体裁をとるが、登場人物たちの意識の流れの描写は、抽象的思考、空想的な想像までも含みこんでいる。登場人物の行動の動機は説明されることはなく、ただ彼らが話したことや他の登場人物による解釈や考えのみが提示される。そのため、解釈は複数示され、想像の余地が多く残されている。ダミアンの思考もまた、完全に説明されることはない。共同体の心の拠り所であった信仰という価値観だけでは村人が善悪、正誤を判断できない状況が少しずつ生じ始めている。

その後の章で描かれるのは、ミカエラの死が村の若い娘たちに与えた影響である。娘たちの中には、ミカエラのように自由に生き、誰かと恋に落ちてみたいという憧れを持っていた者もいるが、罪の意識や村人たちからの批判を恐れて実行することはできない。ミカエラの死は、村のルールに反発し、自由に振る舞った娘の末路を表す教訓として、娘たちへの戒めとなる。

今年、喪に服した女たち、容赦ない神の守護者たちは、同じ血に濡れた仮面をつけていた。ミカエラの顔を思い出させ、ミカエラの記憶を見せつける仮面。「私のこと覚えてないの？」死が言う。裁きが言う。「私のこと覚えてないの？」地獄が言う、救済が言う、「私のこと覚えてないの？」死が、裁きが、地獄が、救済がミカエラの形をとり、その声は死の国から冷たい苦しみとともに、何度も何度も繰り返される。「私のこと覚えてないの？」¹⁶⁵ [184]

死は以前に村人たちが信じていたような崇高なものではなくなり、欲望を戒めるために恐怖を煽るもの、誰にでも起こりうる恐ろしい現実となってしまう。この死の意味の変化によって、信仰は平安を与えるものではなく、内面に罪の意識を芽生えさせ、恐怖を与え続ける面を持つことが明らかとなる。

¹⁶⁵ [...] este año los guardianes implacables de las mujeres enlutadas tienen la misma sangrienta máscara que recuerda el rostro, que presenta la memoria de Micaela: —«¿No te acuerdas de mí?» — dice la muerte; —« ¿No te acuerdas de mí? » —el juicio dice; —«¿No te acuerdas de mí?» —habla el infierno; dice la gloria: —«¿No te acuerdas de mí?» Muerte, juicio, infierno y gloria toman la forma de Micaela, cuya voz de ultratumba clama con fría dolencia, repetida, repetida: —«¿No te acuerdas de mí?»”

その一方で、ディオニシオ司祭の姪のマリアは、小説を読み世界各地の都市を夢見る少女であったが、自分がいずれ結婚するだろうと彼女も周囲も考えていた鐘つき男ガブリエルの出立、友人ミカエラの死などが重なったのち、死について、村人たちとは異なる考えを持つようになり、「誰も、一度も、この村では愛の情熱を感じたことはないのだ」[198] と考えるに至る。彼女は激しい感情を経験したいと望んでおり、その点においては死と愛はほとんど同一となっている。この情熱のため、マリアは革命に参加することを決意する。この決断において死は全く信仰と関わりを持たなくなっている。

死のトラウマ。そう、それは死あるいは愛を試してみることだ。稲妻の瞬間に、不満足、辛辣さ、大胆さ、妬み、狂気、欲望、悲しみ、病的な興味は感じた瞬間に消え去るもの、まるで我々のそばに長い間とどまっていた泡のようなもので、見えた瞬間に消え去るということを見出すことだ。もう味わえないという時になって突然に少しだけ甘露を味わうようなもの、永遠の苦味を残す甘い味、後悔による苦み。後悔と愛と死が突発的な麻酔の中に彼らの毒を混ぜ合わせる。そして柔らかい内部まで化石化する。(ビクトリア!) 誠実でいることが重荷なのではない。愛されたいのだ。(ガブリエル!)¹⁶⁶

[233]

マリアの内面には、愛と死という表裏一体のものへの憧れが存在し、二人の登場人物の名前が象徴として用いられている。都会からやってきてガブリエルを変えてしまうビクトリアは「勝利」を示す強い女性であり、ガブリエルは神の使者としてメッセージを伝える大天使の名前でもある。愛の探求のため、あるいは死を実感するために、マリアは村を出て、革命に参加しなくてはならないのである。彼らによって、マリアは夢想するだけでなく、自分の欲求を表に出し行動することを決意する。死は、個人の生きるための指針として信仰から逸脱した意味をも含むようになってくる。村の実質的生活、精神的生活はカトリックだけでは支配できないものとなる。

¹⁶⁶ Traumatismo de muerte. Sí, esto es probar la muerte o el amor; descubrir en el momento de un relámpago que insatisfacciones, acrimonias, audacias, envidias, locuras, deseos, tristezas, curiosidades morbosas, eran sólo esto que al ser conocido se deshace, como burbuja que mucho tiempo estuvo cerca de nosotros y, al ser vista, se rompe; de repente probar el dulce sabor cuando no lo alcanzaremos en más; el dulce sabor acibarado para siempre, acibarado por el despecho; despecho, amor y muerte mezclan sus venenos en fulminante narcótico, que fosiliza las últimas capas de blandura. (¡Victoria!) No es que le pesara ser honrada; quería ser amada. (¡Gabriel!)

『ペドロ・パラモ』においては、宗教と共同体の人々の関係はより複雑となっている。人々が告解するばかりで行いを慎まず、信仰が形骸化した習慣となっている一方で、ペドロ・パラモは死んだ息子の救済を金貨を支払ってでも得ようとする [Rulfo 2015: 95]¹⁶⁷。また自殺した姉の魂の救済を心配する女性やレンテリア神父の宗教者としての葛藤は、信仰を心の支えとしている人のものである。カトリックは矛盾をはらみつつ人々の生活の規範となっていると考えられるだろう。

しかし、ペドロ・パラモが強引に妻としたスサナ・サン・フアンは従来の信仰のあり方に価値を見出していない。正気を失ったとみなされている彼女は、レンテリア神父とほとんど意味を成す会話を成立させない。彼女の神父「padre」への感情は、すでに故人である実の父「padre」へのものと同様である。父バルトロメの死後、神父がスサナを訪れると、彼女は死んだ父と神父を混同して対応する。

「娘よ、君を励まそうと思って来たのだよ」

「じゃあさよなら、父さん」彼女は答えた。「戻ってこないでね。必要ないわ」
そしていつも寒気、震え、怖れを与えるその足音が遠ざかってゆくのを聞いた。

「もう死んでるなら、どうして会いにくるの？」

レンテリア神父は扉を閉め、夜の戸外へと出た。¹⁶⁸ [157]

彼女は神父を実父と同様の抑圧的な存在として理解している。この父権とカトリックの同時の否定は暗示的に、メディア・ルナの権力者であるペドロも彼女を意のままにはできないことを示しているのだろう。スサナの存在はペドロの幼少期の美しい記憶の中のコマラと一体となり、手に入れられないものである。

スサナは死の床においても告解を必要とはせず、彼女はひとつも罪など犯していないのではないかという疑問に神父はかられる [177]。スサナにとっての死の意味は、小説には直接的には書かれていない。スサナは『嵐がやってくる』のマリアのように、読者が理解可能

¹⁶⁷ 本節においての『ペドロ・パラモ』からの引用は以下括弧内にページ数のみを示す。

¹⁶⁸ —He venido a confortarte, hija.

—Entonces adiós, padre —contestó ella—. No vuelvas. No te necesito.

Y oyó cuando se alejaban los pasos que siempre le dejaban una sensación de frío, de temblor y miedo.

—¿Para qué vienes a verme, si estás muerto?

El padre Rentería cerró la puerta y salió al aire de la noche.

なプロセスを経て新しい死の意味を見出すのではなく、彼女にとっての死の解釈を提示せぬまま死を迎えるのである。『ペドロ・パラモ』において、死は登場人物の個人的な内面と結びつき、それぞれの個人にとっての死は容易に共有できぬものとなった。これにより、『ペドロ・パラモ』は人々と宗教との関わりの明らかな変化を表し、また文学的にもより多様な解釈を許容すると言えるだろう。ムンギアもまた、ルルフォ作品の特徴は、カトリックのように死を恐ろしく悲劇的で唯一の価値を保持するものとはせず、複数の死の解釈が表現されていることだと述べている [Munguía: 174-175]。

ソマーズは、ヤニェスが合理的な小説世界の中に個人の特徴やぶつかり合いを書き込もうとしたのに対し、ルルフォは作者の全能さを否定していると指摘する [Sommers 1974a: 163]。ルルフォの小説は、ヤニェスの小説と異なり登場人物の内面を全て説明することはない。この点において、解釈や分析の及ばぬ個人の内面の語りと同様に、三人称の全知のはずの語り手にも噂話やおしゃべりといった伝統が及んでいる。三人称の語りは整合性のある語りを創造するためには用いられておらず、複数のストーリーの糸が自由に伸びる構成を持っているのである。

従来の子の掟として機能してきたカトリックとそれによって意味づけられていた死のあり方が変化したことを、ここまで二作の登場人物との関係から述べてきた。このカトリック世界の習慣、掟を代弁しているのが、教会の鐘の音である。次節で、『嵐がやってくる』、『ペドロ・パラモ』における鐘の音が教会の抑圧的支配の象徴から、別のものへと変化している様子が共通して描かれていることに注目する。

6. 象徴としての鐘の音

鐘の音は、『嵐がやってくる』全体にわたって何度も登場する重要な役割を与えられているモチーフであり、様々な解釈が可能であろう。ホイジンガは『中世の秋』の冒頭で、中世世界を支配していたキリスト教信仰の重要なシンボルとして鐘の音についてこう記している。

ひとつの音があった。忙しい生活のざわめきを押えて、くりかえし鳴りひびく音、どんなに重なり鳴ろうともけっしてみだれることなく、この世のものすべてを、秩序の領域へと高く押しあげる音、鐘の音である。鐘は、日々の生活の、あたかも警告の善霊であった。ききなれた音色で、あるときは喪を、あるときは賀を、そしてまた安息を、不穩

を告知する。また、あるときは召集し、警告する。[ホイジンガ：13]

つまり鐘の音は、人々の生活に規律と秩序を与え、指示し、情報を共有するものである。中世的な信仰に基づく生活を送る『嵐がやってくる』の人々が暮らす村における鐘の音も同様のものと考えられる。「序幕」では、教会の音は権威を表してもいるが、以下のように描写される。

日曜日と守るべき祝祭日に鐘は繰り返し鳴った。木曜日の夜にも。日の出の時間に鳴るときだけは陽気であった。太陽は村の喜びであり、ほとんど未知の喜び、隠された喜びであった。まるで愛情のように、まるで欲望のように、まるで本能のように。¹⁶⁹ [7]

この場面においては、宗教的な儀式の時間を告げる鐘の音の中に、それ以外の個人の喜びや衝動を代弁する鐘の音も混在していることが示される。A・アスエラは、ヤニェス作品において、音楽が制度的なものに価値を与えている場合には否定的な意味を持ち、公的でない踊りや音楽は、生、創造、欲望などを表現する肯定的な意味を持っていると指摘している [A. Azuela: 243]。この鐘を鳴らしている人物、ガブリエルもこの非公式な音楽として鐘を鳴らし始める人物である。

著作『ヤウアリカ』でヤニェスは鐘つき男について「彼らは重要な人物であり、村人たちの感情に忠実であるという能力を信頼されていた」と説明している [Yáñez 2003: 317]。『嵐がやってくる』の鐘つき男ガブリエルは共同体において重要な人物であり、共同体の代弁者でなくてはならない。しかし、彼は鐘を自己表現の道具にもしてしまい、教会の音は二つの意味を持つこととなってしまう。鐘の音は典礼の時間を刻み、戒めでもあるが、ガブリエルにとっては、それは表現の手段なのである¹⁷⁰。

ガブリエルの人生は、都会からやってきたビクトリアによって激変する。初めてビクトリ

¹⁶⁹ *Las campanas repican los domingos y fiestas de guardar. También los jueves en la noche. Sólo son alegres cuando repican a horas de sol. El sol es la alegría del pueblo, una casi incógnita alegría, una disimulada alegría, como los afectos, como los deseos, como los instintos.* [イタリック体は原文ママ]

¹⁷⁰ カルバージョによるインタビューでヤニェスは、ガブリエルには音楽に熱中した自分の青年期が投影されていると述べる [Carballo 1986: 373]。作者は音楽の力や芸術家としてのガブリエルを小説に書き込んだと推測できる。このガブリエルが都会に出た後を描く *La creación* (1959) が執筆されていることから、この登場人物が作家にとって重要であることがわかる。

アがガブリエルの鳴らす鐘の音に驚いてききほれる場面は、「a través de la muerte」という同じフレーズの繰り返しによってリズムを作り、鐘の音を模しているかのようである。

死を通して。想像したこともないことばにできない喜び。死を通して。夢でさえも、精神のあるいは肉体の大きな喜びの中でさえも想像したことなどない喜び。旅、祭り、人間関係、親密さ、そんな中でも想像されたことがない喜び。そして苦しみ。一瞬で殺せるほどの苦しみ、すごい力を地上にひきよせる苦しみ。空虚の苦しみ。死を通して。まるで陰気な、音楽的な鐘によって、無限に、落ちてゆく、落ちてゆく、空虚な苦しみへ。厳かな鐘の音。まるで空虚な風によって、死を通して、演奏されているオルガンのように。まるで死によって演奏されているかのよう。[中略] どんな大天使が演奏しているのだろうか？ どんな人が、悲しい鐘の音を耳には聞こえぬ音楽にまで変化させることができるのだろうか？ ビクトリアは、うちのめされながら、半透明で厳かな墓堀人の両手を、女性の両手を、水晶の両手を想像した、目も脚もない、ただ十字架に架けられた腕だけ。[中略] どんな人か知りたい！¹⁷¹ [117]

ビクトリアは、ガブリエルの鐘の音に、死を通しての喜び、苦悩、救済を同時にはらんだ魅力を感じている。ここで、喜びと苦しみはコインの両面のように、不可分なものとして存在している。鐘の音は、都会から来たビクトリアにとっては個人が鳴らす芸術として評価できるものともなる。ペリュスはビクトリアという人物によって、二つの相対するもの、エロスとタナトスが結びつけられ、ガブリエルが表す個人の指向と、村人たちの集団の宗教性への指向もまた愛と死によって結びつくとする [Perus 1996: 350]。伝統的かつ宗教的な枠組みの中に、個性の発露をまた見出すことも可能なのである。ガブリエルにとって、ビクトリアとの出会いはそれまでの村の生活に存在しなかったものであり、彼の鳴らす鐘の音は彼の

¹⁷¹ A través de la muerte. Inefable placer no imaginado. A través de la muerte. No imaginado siquiera en sueños o en los muchos placeres del espíritu y de la carne: viajes, fiestas, relaciones, intimidades; no, nunca imaginado deleite. Y dolor. Dolor capaz de matar en un instante, de hacer venir por tierra la fortaleza insigne. Dolor de vacío. A través de la muerte. Como si al golpe de las campanas fúnebres, musicales, hubiérase comenzado a caer, a caer, a caer, sin término, en el doloroso vacío. A través de la muerte. Solemnes campanas. Como un órgano —a través de la muerte— tocado por los vientos vacíos, por los vientos grávidos de la eternidad. Un órgano tocado por la muerte misma. [...] ¿Quién era el arcángel o el hombre capaz de convertir unas tristes campanas en instrumento de música inaudita? Victoria —derrotada— lo imaginaba translúcido, hierático, las manos de sepulturero, las manos de mujer, las manos de cristal, sin ojos ni pies, puros brazos en cruz. [...] ¿Quisiera conocerlo!

混乱とビクトリアに惹かれる気持ちとを表現するようになる。

なんと奇妙な、動揺した鐘の音だろう、日増しにはっきり感じとれるようになってゆく、節度のない錯乱した警報。取り返しようになく決壊してしまった堰。晩鐘のかわりに賛美の鐘。弱まってゆく繰り返しの鐘。

「ガブリエルは鐘で遊んでいるな」人々は中庭や寝室の閉じられた空間で話す。

しかし、もう何日も続いている。これは遊びではありえない。というわけで人々は通りで出会うたびに話す。

「ガブリエルはどうしたんだろう？」

鐘の混乱は我慢できないものとなる。[中略] 人々はもう働くことも、ましてや祈ることもできなかった。一人きりでいることはもはやできなかった。閉じこもっていることの重みを感じてしまうようになった。まるで自身の呼吸を、心臓の鼓動を意識し始めるように、悲しみに、秘められた望みに気がついてしまったのだ。¹⁷² [118]

鐘によって祈りや修養の時間を知り、日々の暮らしのリズムをつくっていた人々は、ガブリエルの鐘によって混乱に陥れられる。共同体の中の、彼らをつなぐ重要なものが揺らぎ始め、村人たちをガブリエルのように感じやすくさせ、少しずつ彼らの内面や考え方を変化させてゆく。集団の合図であった鐘の音は、自己の内部にある欲望を意識させるものとなる。最終的にはガブリエルの激しい鐘の音は、合図の範疇を越えてしまい、人々はそのメッセージを読み取ることができない。

細く開いた扉や窓から不安そうな顔がのぞく。店主たちは店先に出る。村人たちは通りに立つ。司祭が通ると質問攻めにする。

¹⁷² ¡Cuán extraño latido el alterado latir de las campanas, cada día más sensible: alucinadas en rebato sin tino; presas luego de mortal decaimiento! Campanas de aleluya en toques de ánimas. Campanas que languidecen a tiempo de repicar.

—Gabriel está jugando con las campanas— dicen las gentes en el encierro de patios y recámaras.

Pero ya son muchos días. Eso no puede ser diversión. Entonces dicen las gentes, al encontrarse por las calles:

—¿Qué le sucede a Gabriel?

El desconcierto de las campanas comienza a ser intolerable. [...] Ya no se podía trabajar y, menos, rezar. Ya no se podía estar a solas. Se dejaba sentir la gravedad del encierro. Se reparaba en la tristeza, en los anhelos contenidos, a la manera como se repara en la propia respiración, en la sístole y diástole del propio corazón.

「司祭様、何があったのですか？」

「誰が急に死んだのですか？」

[中略]「地震があったのですか？」

「革命が始まったのですか？」

「交霊術を行っていた者たちが見つかったのですか？」¹⁷³ [152]

このガブリエルの鐘の音を、村の崩壊の小さな種と解釈することが可能であろう。それは村の中心である教会から発せられ、しかし村人のために時を刻むものではなく、死や戒めといった宗教的メッセージを与えるのでもなく、個人の感情を表現するものとなっているからだ。この村の変化が、彼らを強く結びつけていた教会の鐘から起こることに大きな意味がある。社会の変化と差し迫っている革命によって、彼らの中心となる価値観が大きく崩れ去ることが暗示されているという解釈が可能だからである。

鐘の音が村の習慣にとってなくてはならないものでありながら、通常とは異なる鳴り方をして混乱を引き起こす様は、『ペドロ・パラモ』にもスサナ・サン・フアンの死の印象的な場面として登場する。

しかし、鐘の音は普通よりも長く続いた。中心の教会の鐘だけではなく、サングレ・デ・クリスト教会やクルス・ベルデ教会、礼拝堂の鐘もおそらく鳴り始めた。正午になっても鐘の音はやまなかった。夜が来た。昼となく夜となく、同じように鐘の音は鳴り続け、次第に強まり、しまいにはぼんやり響く嘆きの音のようなものになった。人々はお互いが話すことを聞くために怒鳴らなくてはならなかった。「何が起きたんだ？」と尋ね合った。

三日たったときには、皆耳が聞こえないようになっていた。その空気を満たし、うなる

¹⁷³ 当時革命を主導していたフランシスコ・マデロは当時の流行であった交霊術の影響を受けていたため、この文脈で「交霊術を行う者」とは「マデロに共感する革命支持者」と理解できるだろう。

“Por puertas y ventanas entreabiertas asomaban rostros inquietos; los comerciantes salían de sus tiendas; había vecinos en las esquinas; al paso del señor cura estallaban las preguntas:

—¿Qué sucede, señor cura?

—¿Quién se murió tan de repente?

[...] —¿Hubo temblor?

—¿Ya comenzó la revolución?

—¿Se descubrió a los espiritistas?”

音の中で話すことは困難だった。しかし鐘の音は続き、さらに続き、いくつかはもう割れた音になり、水瓶のように空虚な音を響かせていた。

「スサナ奥さんが死んだってさ」

「死んだ？ 誰が？」

「奥さんさ」

「おまえの？」

「ペドロ・パラモのだよ」¹⁷⁴ [178-179]

ペドロ・パラモは、スサナの死に際して何もしなかったコマラを呪うことを決め、この鐘の音からコマラの崩壊が始まるといえる。宗教に意味を見出していなかったスサナの死に伴って鳴り続ける教会の鐘の音から相互不理解が発するという皮肉がここにはある。この音も『嵐がやってくる』の鐘の音と同様、それまで人々をつないでいたものによって、意思疎通をはかることが難しくなる様が象徴的に描かれていると解釈できる。それまで村の連帯のために機能していた重要な部分に、その崩壊の種子が潜んでいるのである。

先に述べたように『ペドロ・パラモ』執筆以前にルルフォは『嵐がやってくる』を読んだと述べている。鐘の音による共同体崩壊という『ペドロ・パラモ』の場面は『嵐がやってくる』で繰り返される鐘の音にヒントを得たと考えることは十分に可能であろう。村人たちが共有している価値観の象徴とも言える鐘の音が、彼らを混乱させ分断するという構造がどちらの作品にもある。

『嵐がやってくる』において、村の変化を感じ取るマリアとガブリエルがともに村を支配している教会という権力に保護された環境で育ったという設定には大きな意味があるだろう。象徴的に、村の中枢で変化が芽生えていたことを意味し、それが歴史的な出来事である

¹⁷⁴ Pero el repique duró más de lo debido. Ya no sonaban sólo las campanas de la iglesia mayor, sino también las de la Sangre de Cristo, las de la Cruz Verde y tal vez las del Santuario. Llegó el mediodía y no cesaba el repique. Llegó la noche. Y de día y de noche las campanas siguieron tocando, todas por igual, cada vez con más fuerza, hasta que aquello se convirtió en un lamento rumoroso de sonidos. Los hombres gritaban para oír lo que querían decir. «¿Qué habrá pasado?», se preguntaban.

A los tres días todos estaban sordos. Se hacía imposible hablar con aquel zumbido de que estaba lleno el aire. Pero las campanas seguían, seguían, algunas ya cascadas, con un sonar hueco como de cántaro.

—Se ha muerto doña Susana.

—¿Muerto? ¿Quién?

—La señora.

—¿La tuya?

—La de Pedro Páramo.

革命と繋がっていくからである。これに象徴されるように、どちらの作品も、共同体の崩壊を扱っているという点で共通している。そしてどちらも、崩壊という決定的な瞬間を描くというよりは、そこに向けたプロセスを描いている。次節では、変化の予兆がどのように描かれているのかを検討してみたい。

7. 変化の予兆を描く二作品

小説のタイトルになっている「al filo del agua」という表現は、冒頭で作家自身が説明するように、嵐や激しい雨が接近していることを示す、農民たちが使用する表現である [3]。オレア=フランコは小説の冒頭「序幕」ですでに、爆発の芽となるような、共同体を攪乱する要素があり、なにかが起る予兆が示されているのだと指摘している [Olea Franco 2000: 68-69]。ここで示されるもっとも大きな「なにか」とはメキシコ革命のことを指しているであろう。この変化は、よそ者であるビクトリアの到着や、ガブリエルの出立、ダミアンによる殺人、マリアの決心によっても表現されるが、小説には冒頭から少しずつ都市での出来事など、革命の予兆がちりばめられている。

村全体の変化を表現するものとして象徴的なのは、最後の章「ハレー彗星」であろう。この章はマリアが革命に参加することを宣言する章である。この章は、他の章とは異なる時間が流れ、異なるトーンで描かれている。この章のみが1910年について扱っており、バランスが悪く失敗であると述べる意見もあるが [Rojas Garcidueñas: 156]、この章立てこそが『嵐がやってくる』が、出来事それ自体ではなくその予兆に重きをおいた小説であることの証拠であるように思われる。決定的瞬間ではなく、そこに至るまでの村の状況と過程が描かれているのがこの小説である。これについてのオレア=フランコの指摘を参照しておきたい。

「ハレー彗星」は様々なレベルでリズムが切断されていることを意味している。まず、それまですべての章が1909年に起きた些細なことの描写にあてられていたのに引き換え、最後は1910年の出来事を足早に語る。二つ目の点は、以前の章が村の出来事を中心にしていたが、この章は国の出来事を語る。それまで見てきた村の生活の、時間が存在しない宗教的祝祭によって作られる円環的なリズムと対比をなすのは、歴史的出来事（特にマデロの姿と革命の勃発）であり、これは次第に重要性を増し、最終的にはこちらが前景となってしまう。 [Olea Franco 2007: 126]

小説の中で出来事の日付を示す際には、聖人の祭りの日や月が記され、村がキリスト教の祝祭とともに時を刻んでいたことがわかる。少しずつ、線的な歴史的時間が、村の宗教行事に基づいたサイクルを持つ時間を駆逐してゆく。

村人の一人、ルカス・マシーアスは伝統的な共同体の成員でありながら、変化を感じ取る人物である。彼は、村で起きた出来事を記憶し饒舌に語る人物であり、おそらくその語りには嘘や誇張も混ざっている。ソマーズは、この登場人物は村の語り部としてこの小説の中心的な存在であり、少しずつ村が不安定になってゆく様子、フランシスコ・マデロに主導される革命の動きに敏感な人物であると述べている [Sommers 1973: 73]。小説には、歴史上の出来事である 1910 年 10 月のマデロによる革命の呼びかけサン・ルイス・ポトシ計画が登場する。

ルカス・マシーアスは、全くの秘密裏に、内緒で回覧されているサン・ルイス・ポトシ計画を読んでもらうまで落ち着かなかった。老人は心配を隠せなかった。「彗星がわしも駄目にしたんだな」としつこく尋ねるものたちに答えていた。¹⁷⁵ [234]

自然の出来事である彗星の到来と、人間によって引き起こされる革命が二重に村をおびやかしている。このふたつのイメージは重ねられ、避けようもない運命的な変化となって村に迫る。老人がそれまで蓄積した経験は役に立たず、ただ心配することしかできない。死の床で、老ルカスは過去の習慣に従って神父を呼び告解する。しかし彼はまた、村が意見を聞くに値しないと考える狂人や子供が真実を語っているのだと神父に告げ、偏らない目で世界を見る必要性をほのめかし、村の価値観の変化を要求する。また、変化によって宗教規範に支配された村が新しいルールに従うことを余儀なくされ、苦しむであろうことを予感し、「強くならなくては！」と彼らを鼓舞する。

「嵐がやってきます！ 気をつけてください！ 何が起きても悲しまないでくださいよ、神父様、きっとよい嵐でしょう。あなたに最初のあられが降り注ぐでしょうけれどね。気持ちを強く持ってください！」 [中略] それが、ルカスの途切れ途切れの最後のこと

¹⁷⁵ Lucas Macías no se dio punto de reposo hasta que consiguió que le leyeran el Plan de San Luis, algunos de cuyos ejemplares circulaban clandestinamente, con discreción absoluta. No era posible disimular la preocupación del viejo. —«Es que también a mí me ha de haber dañado el cometa» —respondía a los impertinentes.

ばだった。彼とともに、土地の歴史の一章が終わった。その日は、マデロ軍がモヤウアに侵攻した日であった。¹⁷⁶ [236]

この小説の語り手が述べるように、ルカスの死は小さな村のそれまでの価値観の崩壊を象徴的に表現している。ルカスが死んだ日と歴史的出来事の日が重ねられていることに、村が従うべき規範や時間感覚が強制的に変化せざるをえないことが暗示されている。この小説は、革命が目前に迫るまでのプロセスを描いて終わるのである。

『嵐がやってくる』は従来の革命小説のように、戦闘場面や政治家の駆け引きを描くのではなく、教会権力が衰退するプロセスと革命による劇的な社会の変化の予兆を、中央権力から離れたひとつの閉鎖的な村に焦点をあてて描いた。そしてその小さな村の閉じられた世界が、少しずつ、内部的、外部的要因によって開かれ、教会の典礼を繰り返す円環的な時間から、線的な歴史、発展的な歴史にとって代わられる様を描いた。

『ペドロ・パラモ』もまた、コマラという共同体が崩壊する決定的瞬間の前の出来事を描いた作品であるが、その手法は崩壊のプロセスを描く『嵐がやってくる』を踏襲しながらも、より複雑になっている。注目したい点は三つある。まず、断片からなる『ペドロ・パラモ』には『嵐がやってくる』で共同体が取り込まれた線的な歴史的時間はもはや存在せず、断片的な時間を読者が再構成してゆかなければならないという点である。

この点と関係した二点目は、コマラの崩壊という決定的な時に至るプロセスとして『ペドロ・パラモ』を解釈することが可能でありながら、フアン・プレシアドが父を訪ねてコマラにやってくる崩壊後の時間が小説の前半部で描かれており、時間が現在から過去に戻る形式になっていることである。また、フアン・プレシアドも実は死者であることが明らかになる前半部もまた、フアン・プレシアドの死に至る予兆を描いているとも解釈できる。先行するヤニェスの小説では、大きな歴史に取り込まれた小さな村の線的に表現された歴史が、『ペドロ・パラモ』では再び円環的になっていると解釈できる。キリスト教の儀礼に基づくのではない形での繰り返される時間のあり方が、先行作品にとらわれない『ペドロ・パラモ』の独自な点であると考えることが可能であろう。この円環的・循環的時間を想起させる手法は、ルルフォが年代記等の読書経験を通じて学んだものでもあろう。前節で述べたように、

¹⁷⁶ —¡Estamos en el filo del agua! Usted cuídese: pase lo que pase, no se aflija, señor cura, será una buena tormenta y a usted le darán los primeros granizazos: ¡hágase fuerte! [...] Fueron las últimas palabras de Lucas, cortadas por un síncope. Acababa con él un capítulo de la historia local. Ese día se supo que los maderistas habían entrado a Moyahua.

ルルフォ作品の場所の描写には過去の出来事も重ねられて示されている。彼の作品は、小説内での現在を描くと同時に、そこに過去も重ね合わせている。断片化と円環的な小説の構造とを通じて複数の時間を一度に見せる手法はルルフォ独自のものであると言えよう。

三点目は、『ペドロ・パラモ』においては、コマラ崩壊の決定的要因は歴史的要因や村人たちの行動ではなく、権力者ペドロ・パラモの決断でもあるということである。この点で『ペドロ・パラモ』は個人の内面に踏み込んだものとなり、二十世紀のヨーロッパの文学と比較することも可能になった。ブランコ=アギナガは「登場人物たちのへ没入と簡潔な表現とともに、語りの客観性が見られる。しかしそれが表面的な非現実性と主観性の極へとつながっているのだ」[Aguinaga 2003: 29] と指摘している。そして、この簡潔な語りによって登場人物たちの内面は読者によって簡単に解釈することができない謎となっているとする[Aguinaga 2003: 30]。『ペドロ・パラモ』は登場人物の行動や考えたことを提示するものの、読者はそこから登場人物たちの行動の動機や思考を完全には理解することができない。これによってこの作品は多様な解釈をゆるすものとなった。ここに『ペドロ・パラモ』がより広い地域で読まれるようになった理由の一因があるだろう。しかし、何かが起こる過程そのものに焦点を当てるテーマ設定、村人の声を重ね合わせて雰囲気を作っていく手法など、『嵐がやってくる』と『ペドロ・パラモ』はかなり共通した部分を持つと結論づけられるだろう。この声の手法については、第3章で詳しく扱いたい。

『ペドロ・パラモ』と『嵐がやってくる』の文体とはかなり異なる。しかし、カトリック権力の衰退を通じて変化の過程をシンボルを用いて描く『嵐がやってくる』によって、ハリスコ州を舞台にした作品の基盤が作られたと考えることができよう。二つの作品はともに、ハリスコという土地の歴史なくしては書かれえないものであった。また、題材の選択、語り的手法や鐘の音というシンボルの選択など、二作には共通する点が多いこと、しかしルルフォの小説においては、スサナやペドロの造形に見られるような個人の説明されない内面の登場、時間の操作や小説の断片化などの独自の要素が見られることを確認した。次章では、ルルフォの作品とヤニエスの作品の大きな相違点ともなっているルルフォ作品における語りの手法に注目し分析したい。しかしその前に、次節でルルフォが自己の問題意識や経験をフィクション化する際に用いた小説の構造やモチーフに手法に焦点をあてておきたい。

第4節 ルルフォ作品の構造とモチーフ

ルルフォの作品には、ハリスコに暮らす人々の克明な描写とともに、図式的な解釈や象徴

の意味について考察することが可能な箇所が見受けられる。情景描写や説明と思われるものに作品を読み解くうえで重要なモチーフが現れている。それらの解釈について多くの指摘がなされてきた。本節では、先行研究も参照しながら、ルルフォの作品がメキシコの限定的な土地に住む人々にのみ理解されるものではなく、神話等を通じて他の文化と接続する部分をあわせ持っていることを確認する。また『ペドロ・パラモ』と初期作品、ルルフォが手がけた短篇映画の脚本について扱い、ルルフォ作品において空間の構造がどのように機能しているのか、またルルフォ作品に見られる特徴的なモチーフを明らかにする。

1. 境界としての空間の創造

ルルフォ作品が実在の土地をモデルとしていることはすでに先に述べた。しかし、その描写は実在の土地をなぞり再現しようとしているだけではなく、別の意味を表現する役割も果たしている。作品内の空間や事物を隠喩として解釈することが可能である。

空間の使用が最も明確な形で現れているのは『ペドロ・パラモ』における「あちら」と「こちら」を分けるための境界としての空間の造形であろう。『ペドロ・パラモ』には死が多く登場する。父を探してコマラにやってきたファン・プレシアドと魂となった村の女性たちとの会話、ファン・プレシアドの死、スサナ・サン・ファンの狂気と死、ペドロの死などが断片によって少しずつ現れる。この小説において「あちら」と「こちら」は死者の世界と生者の世界と言い換えることができ、またその二つの世界は境界によってしるしづけられている。

いくつかの例を挙げつつ、この点について検討していきたい。まず、境界として橋が用いられる。冒頭、父を探しコマラに入ってゆくファン・プレシアドは、ロバ追いアブンディオから、まず訪ねるべき人物としてエドゥビヘスの名を聞く。彼女の家は「橋のわきにある」[Rulfo 2017: 78] ので、彼は「川の流れの音に導かれて」橋のそばの家へとたどり着く [Rulfo 2017: 79]。これは、彼が橋を「渡り」、別の世界へ足を踏み入れたことを暗示している。そしてエドゥビヘスの家の扉はファン・プレシアドが叩く前に彼を待っていたかのように開き、彼が「そして俺は入った」[Rulfo 2017: 79] と述べるところから死者との邂逅が始まってゆく。ファン・プレシアドがその後ことばを交わすコマラの住人の多くが死者である。生者と死者という通常隔てられていると考えられている者たちが出会う場面には、様々な形で境界の描写がみられる。

死んだものたちが生きているものたちに語りかけるとき、多くの場合彼らはなにかの「向

こう」から接触をはかる。ルルフォ作品において、空間は境界をしるしづけながらも、その境界をめぐる人々の動きや声を描いてゆく。

例えば、エドゥビヘスは、窓越しの死者との邂逅を語る。彼女は、ペドロ・パラモが唯一認めた息子であるミゲル・パラモが死んだ夜に、自分の死を自覚していないミゲルと話したことを語る。

「[略] 窓が叩かれているのに気がついたのは、彼の馬が通ってからすぐだったよ。わたしの幻聴だったのか、あんた考えてごらんよ。確かなことは、誰なのか見に行かなくちゃって気持ちになったことだよ。そしたら、ミゲル・パラモだった。」[中略]

「『明日、あんたのお父さんは身悶えて苦しむだろうね』と私は彼に言ったよ。『お父さんかわいそうにね。もう行きなよ、安らかに眠るんだよ、ミゲル。お別れに来てくれてありがとう』。そして窓を閉めたんだよ」¹⁷⁷ [Rulfo 2017: 91-92]

この場合、死と生の境界は、窓に象徴され、窓を閉めることで死の世界と生の世界は分断される。ペドロ・パラモの父親の死が母によって知らされる際も、母は「戸口 *umbral*」の向こう側からそれを告げる。

また、この作品には身体によってつくられた境界も登場する。それは人間の肩である。肩は身体の前方の目に見える部分と、背後にある部分とを隔てる境界となる。身体の背後に、登場人物の無意識、あるいは不安が存在すると解釈できる場面がいくつか見られる。スサナ・サン・フアンの寝室で、彼女を世話する女中フスティナが別の存在を感じる場面を見よう。

しかしそのとき、遠い息遣い、まるで暗い部屋の隅から湧いてきたようなものを感じた。

「フスティナ！」と呼ばれた。

彼女は振り返った。誰もいなかった。しかし、肩の上に冷たい手を、耳に息遣いを感じた。密やかな声が「ここから出て行け、フスティナ。荷物を持って出て行くんだ。俺

¹⁷⁷ —[...] No había acabado de pasar su caballo cuando sentí que me tocaban por la ventana. Ve tú a saber si fue ilusión mía. Lo cierto es que algo me obligó a ir a ver quién era. Y era él, Miguel Páramo. [...]

—»Mañana tu padre se torcerá de dolor —le dije—. Lo siento por él. Ahora vete y descansa en paz, Miguel. Te agradezco que hayas venido a despedirte de mí.

»Y cerré la ventana.

たちにお前はもう必要ない」

「彼女にはあたしが必要ですよ」体を硬くしながらそういった。「病気だし、あたしが必要ですよ」

「もういいんだ、フスティナ。俺が残って世話をする」

「あなたなんですか、バルトロメの旦那様？」¹⁷⁸ [Rulfo 2017: 152]

ここでフスティナは死んだはずのバルトロメ・サン・フアンの存在を感じる。しかし、怯えた彼女の叫び声は、のちに村の人々には聞こえたものの、スサナには聞こえなかったと描写され、このフスティナの死者との邂逅自体の真偽は明らかにならない。しかし、背後から別の世界のものが出てくるという構図がここで描かれていることは確認できるだろう。

この背後に自分とは別の世界のものが存在し、自分を脅かすという設定は、『ペドロ・パラモ』の最後の場面で二度登場する。一度目は、小説の冒頭にも登場しフアン・プレシアドを導いたアブンディオが振り向く場面である。アブンディオは、妻が死んだ日に酒場で酔いつぶれ、目覚めた後に死んだ妻がいる自分の家に戻ろうとするが、道が曲がりくねっているように感じ、結局ペドロ・パラモの農園へとたどり着いてしまう。到着した彼を拒絶し、助けを求め神に祈るダミアナを見て、アブンディオは自分の背後を見る。

アブンディオ・マルティネスは困惑したその女の目を、十字を目の前に出されたのを見て震えた。もしかしたら悪魔がそこまで彼についてきたのかもしれないと考え、なにか悪いものを目にするかもしれないと予想しながら振り返った。誰もいないのを見てから、再び言った。

「妻を埋めるために少しのお恵みを」

太陽が彼の背中を照らしていた。昇ったばかりの太陽、ほとんど冷たく、地面の砂埃で形がゆがんだ太陽。¹⁷⁹ [Rulfo 2017: 183]

¹⁷⁸ Pero entonces oyó un suspiro lejano, como salido de algún rincón de aquella pieza oscura.

—¡Justina! —le dijeron.

Ella volvió la cabeza. No vio a nadie; pero sintió una mano fría sobre su hombro y la respiración en sus oídos. La voz en secreto: «Vete de aquí, Justina. Arregla tus enseres y vete. Ya no te necesitamos.»

—Ella sí me necesita —dijo, enderezando el cuerpo—. Está enferma y me necesita.

—Ya no, Justina. Yo me quedaré aquí a cuidarla.

—¿Es usted, don Bartolomé?

¹⁷⁹ Abundio Martínez vio a la mujer de los ojos azorados, poniéndole aquella cruz enfrente, y se estremeció. Pensó que tal vez el demonio lo había seguido hasta allí, y se dio vuelta, esperando

彼はこのとき誰かを害そうという悪意は持っていないのだが、ダミアナは彼を危険人物とみなしている。アブンディオが自分が恐れられていることに気づかずに背後を探すという動作は、彼が自分自身を把握することが不可能になっていることを示しているのだろう。彼の自己認識と、他人からの彼の認識には、ずれが生じている。この直後、アブンディオは混乱のうちにペドロ・パラモを刺し殺すことになるのだが、それは彼自身の意志ではないかのように書かれてもいる。この描写は、本人の意志とその統御がおよばないなにかの「ずれ」が、一人の人間が殺人という動作に至るまでに起こるということを描きだしている。

彼の背後にあるものとして描かれる太陽は、本来熱を与えるものであるが、それが冷たく、ぼやけていると描写することで、アブンディオが背負う死のイメージが強調される。また、後ろを振り向くことによって、後ろの世界にとらわれるという構図は、例えばギリシャ神話におけるオルフェウスの挿話などに見られるものである。これによって、アブンディオはダミアナが恐れていたなにものかに変化してしまい、殺人を犯すのだと解釈することもできるだろう。人殺しとなるアブンディオが自分の背後を気にする様子、また農園に至るまでの道の様子などは、酔った彼の主観に基づいて描写されており、殺人と復讐を扱った短篇「その男」の描写と共通する点が多いことも指摘しておきたい。

『ペドロ・パラモ』中に、死者としてのペドロ・パラモ自身の独白が存在しないこともまた、指摘しておかなくてはならない。ペドロ・パラモは自分の背後の世界が死者の世界に通じていること、また死者との出会いに意識的である作品中唯一の人物である。これは小説の最後の場面、ペドロが死を迎える時に明らかになっている。

「新しい夜が来なければいいのに」彼は考えた。

なぜなら暗闇を幽霊で満たす夜が怖かったからだ。彼を幽霊で囲む夜が。それが怖かった。[中略]

両肩に触れる手を感じて、体をまっすぐにこわばらせた。

「私ですよ、ペドロの旦那様」ダミアナが言った。「お昼を持ってきましょうか？」

ペドロ・パラモは答えた。

encontrarse con alguna mala figuración. Al no ver a nadie, repitió:

—Vengo por una ayudita para enterrar a mi muerta.

El sol le llegaba por la espalda. Ese sol recién salido, casi frío, desfigurado por el polvo de la tierra.

「俺がそっちへ行く。もう行くぞ」¹⁸⁰ [Rulfo 2017: 186]

小説の最後、そしてペドロ・パラモの死の直前の場面において初めて、ペドロ・パラモが死者の存在を知っており、彼らを恐れていることが説明される。彼が背後からの手に体を緊張させる理由は、それが死者の手だとわかっているからであろう。その怯えを感じたダミアナが「私ですよ」というのは、怯えることはないのだとペドロに伝えているようにも思われる。しかし、ダミアナの呼びかけに「そちらへ行く」と伝えるペドロの答えは、象徴的には彼が背後からの呼びかけに応じて死者の世界へと入って行くことを示しているのであろう。

『ペドロ・パラモ』においては、戸口、扉、体の前後といった物理的境界によって死者の世界と生者の世界が区切られていることをここまで例を挙げつつ分析してきた。次項では、『ペドロ・パラモ』の空間の構造が明確に分けられていること、それが登場人物と緊密に関係していることを検討してみたい。

2. 『ペドロ・パラモ』における糸のモチーフ

ヒメネス・デ・バエスが指摘しているように、『ペドロ・パラモ』には「父—息子」の関係、「母—息子」「娘—父」の関係といった家族関係における二項対立的な構図が見られる [Jiménez de Báez 1990: 345]。この点において、ルルフォ作品はいくつもの神話と重ねて解釈できる。この父と子の関係については、Jorge Aguilar Mora が『ペドロ・パラモ』の冒頭は、テレマコスの父探しという神話と、楽園から追放された人類の楽園探しを踏まえていると指摘している [Aguilar Mora: 427]。また、フリオ・オルテガ (Julio Ortega) もオデュッセイア、楽園の喪失から考えられるアダムと神の関係、モーセと神の関係など、物語の祖型が現れていると指摘している [Ortega: 76]。オルテガはユリシーズの息子テレマコスの父探しにとフアン・プレシアドのペドロ・パラモ探しを重ねるという非常にオーソドックスな分析をしたのち、しかしルルフォ作品においてこの父探しが下降という動作を伴っていることを指摘する。それによってこの作品は冥界くだりへの様相をも帯びてくる。

¹⁸⁰ «Con tal de que no sea una nueva noche», pensaba él.

Porque tenía miedo de las noches que le llenaban de fantasmas la oscuridad. De encerrarse con sus fantasmas. De eso tenía miedo. [...]

Sintió que unas manos le tocaban los hombros y enderezó el cuerpo, endureciéndolo.

—Soy yo, don Pedro —dijo Damiana—. ¿No quiere que le traiga su almuerzo?

Pedro Páramo respondió:

—Voy para allá. Ya voy.

オルテガが指摘した通り、『ペドロ・パラモ』は上、中間、下という三つの空間を意識していると言えるだろう。フアン・プレシアドのコマラ訪問は、下降によって表現され、彼が死者の世界に入ってゆくことが表現されている。しかし、その下降によって到着したコマラは、地下世界というよりは、この世と地続きの死者の世界、キリスト教の価値観におきかえると煉獄に値する場所、あるいは中間地点のように描写されている。

それは、例えば死んだダミアナの姉が「自分のために祈ってくれ」とダミアナに願うさまが、煉獄にいて救済を求める人々と似ているからであり、またペドロ・パラモの想い人であるスサナ・サン・フアンが地上と地下を行き来する存在として描かれているからでもある。ここからは特にスサナ・サン・フアンと、彼女とともに現れる糸のイメージに注目しながら、『ペドロ・パラモ』における空間のモチーフを検討したい。

『ペドロ・パラモ』において、ペドロが一生を通じて恋い焦がれる女性スサナ・サン・フアンは特権的な位置を与えられた登場人物である。三人称の語り、スサナの一人称の独白、ペドロをはじめとする他の人物からのスサナの描写を通じて、彼女の様々な側面が明らかにされ、彼女が複数の空間をつなぐ女性であることが表現されるからである。

まず、ペドロの視点から描かれるスサナは、天上的な存在である。彼女の死んだ日として作品中には珍しく具体的な日付が書き込まれている12月8日は聖母マリアの日である。他にも、スサナを構造的に上である空と結びつける描写がペドロによってなされる。これによって彼女はペドロにとって救済を意味していることが理解できる。これは、小説序盤に幼いペドロが回想を独白する場面でも同様である。当時のコマラは緑濃い美しい場所であり、その丘の上で幼い頃のペドロはスサナと凧揚げをした。この経験は彼の中で忘れがたい美しいものとして記憶されている。

きみのことを考えてたんだ、スサナ。緑の丘でのこと。風の季節に凧をとばしたときのこと。下の村から人々のざわめきが聞こえてた、僕たちが村の上に、丘の上にいるとき、麻の糸が風に引っ張られて手元からどんどん出ていつているとき。「手伝ってよ、スサナ」柔らかい手が僕の手を握りしめた。「もっと糸を出して」

風が僕たちを笑わせた。僕たちの視線は一つになり、その間に風のあとを追った糸は指の間をすり抜けていき、最後には、鳥の翼によってばらばらにされたようなかすかな

音をたてて切れた。¹⁸¹ [Rulfo 2015: 82]

スサナは空とつながる糸を持っている人物であり、彼女と一緒にならば、丘に登ったペドロも天上とつながることができる。ここで空に向かっていく風糸は、少年時代の幸せな二人がともに握っていた糸でもあり、二人が共有していた視線の比喻でもあるだろう。二人の心が通ったと思われた直後、その糸は切れ、風は落ち、これからの二人の関係を暗示するようでもある。

その後の回想でペドロが「何百メートルも上、すべての雲の上に、もっとすべての上に、スサナ、君は隠れているんだね。神の偉大さの後ろに、神の国に隠れているんだね。僕はそこに辿りつけないし、君を見ることもできない、僕のことばも届かない」¹⁸² [Rulfo 2015: 83] と語りかけるとき、彼女は天上の神の国の住人であり、地上に住む彼からは手が届かない遠い人物であるというイメージもまた現れている。その空と地上の間にもう糸はなく、彼は彼女とつながり合うすべを持っていないのである。多くの場合、『ペドロ・パラモ』では「糸 hilo」という語はスサナとともに登場している。

スサナとともに登場するもうひとつのイメージは、雨である。視覚的に雨だれや雨の雫が落ちる軌跡は糸として表現され、天から降りてきて地上と天上を結び、また命を育むものとして「雨は物音を弱める。ほかのどんなものの音にもまして聞こえ続け、しずくを落とし、命の糸をつなぎ続ける」¹⁸³ [Rulfo 2015: 152] と表現される。

乾燥した土地に水が潤いをもたらすイメージは、スサナと大地母神のイメージの重なりを暗示してもいる。例えばアレオラはスサナの一人称の語りについて「女性の声、真正の女性の声、大地の中から出てきた真正の女性の声です。[中略] その声は、湿った土に埋葬された、あるいは種の中に入った女性なのです」[Leñero: 53-54] と述べている。これは、スサナ

¹⁸¹ Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. “Ayúdame, Susana”. Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. “Suelta más hilo.”

»El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro.

¹⁸² A centenas de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras.

¹⁸³ La lluvia amortigua los ruidos. Se sigue oyendo aún después de todo, granizando sus gotas, hilvando el hilo de la vida.

と大地の豊かさを重ね合わせている解釈であろう。このイメージは、ペドロの記憶するスサナがいた頃の緑豊かなコマラが、のちに荒廃してゆくというプロットと関係しているのだろう。また、この雨の場面では、スサナは、死んだはずのスサナの父バルトロメ・サン・フアンらしき存在を感じる。

真夜中、外では雨の音が他の音すべてをかき消していた。

スサナ・サン・フアンはそっと起き上がった。ゆっくり立ち上がりベッドから離れた。あそこで再び足元から身体に沿って動く重みを感じたのだ。顔の位置を探っていた。

「バルトロメ、あなたなの？」と尋ねた。

まるで誰かが入って出て行くときのようにドアがきしむのを聞いた。そのあとはただ雨だけ、断続的で、冷たくて、バナナの葉の上を滴り落ちて、それ自体の熱で沸騰している雨。¹⁸⁴ [Rulfo 2015: 154]

ここでは雨の音が他の音を消してしまい、現実世界と幻影の境界が不分明なものとなっている。このように、糸としての雨は生者と死者を結ぶものとしても描かれている。そして、その死者の世界とこの世をつなぐ人物として、スサナが登場している。

ヒメネス・デ・バエスは、スサナが「下から上へ」という動きを持った登場人物で、「上から下へ」移動するフアン・プレシアドと対を成すと指摘している [Jiménez de Báez 1990: 343] が、スサナは下への移動もする。スサナには幼い頃、父親に命じられて腰に縄を巻きつけて井戸の中へと降りて行った経験がある。下には井戸の中で死んだ人々の骨があるのだが、底をさぐって金貨を探すまでは引き上げてもらえない。「彼女は縄でつるされ、そのせいで腰は痛み、両手からは血がにじんだ。しかし縄を放す気にはなれなかった。それはまるで外の世界と自分をつないでいる唯一の糸のようだった」¹⁸⁵ [Rulfo 2015: 155]。スサナは父親によって下に降ろされてゆき、彼女が叫んでも、父親は金になるものの発見にしか興味

¹⁸⁴ Era la medianoche y allá afuera el ruido del agua apagaba todos los sonidos.

Susana San Juan se levantó despacio. Enderezó el cuerpo lentamente y se alejó de la cama. Allí estaba otra vez el peso, en sus pies, caminando por la orilla de su cuerpo; tratando de encontrarle la cara:

—¿Eres tú, Bartolomé? —preguntó.

Le pareció oír rechinar la puerta, como cuando alguien entraba o salía. Y después sólo la lluvia, intermitente, fría, rodando sobre las hojas de los plátanos, hirviendo en su propio hervor.

¹⁸⁵ Estaba colgada de aquella sogá que le lastimaba la cintura, que le sangraba sus manos; pero no quería soltar: era como el único hilo que la sostenía al mundo de afuera.

がない。彼女を地上とつなげている縄は「唯一の糸」と表現される。どんなに荒縄が彼女の手を痛めても、彼女は手を離すわけにはいかないのである。上記引用の後に続くスサナが井戸の中へと降りて行き、骸骨を見るというエピソードは、彼女が父によって地面の下に降りていくのは、冥界へ降り、死者の世界へと入って行ったことを意味している。そのために、後で死んだ父が訪ねてきた場面でも、彼女は「あなただと思ったわ、バルトロメ」[Rulfo 2015: 156] と述べ、驚きはしないのである。

井戸の中に降ろされるエピソードで、スサナは地上から地下へと垂直に移動するが、ペドロのイメージの中では、天上にいる。これはスサナが天上的なイメージを持ちながら、大地とも重なり合う存在であり、死の世界にも入ることを示しているのだろう。糸のイメージは、スサナとともに現れるとき、上と下をつなぐものとして現れているのである。他に「糸」のイメージが他に登場するのは、フアン・プレシアドの墓の中で一緒にいるドロテアが自らの死を語る場面においてである。

私が死ぬために座ったとき、魂は私に立ち上がって命を引きずり続けるようにと懇願したよ。なにかの奇跡が罪を清めてくれるのをまだ期待しているみたいだね。やってみる気もおこらなかったよ。「ここで道は終わってるよ」と言ったんだ。「もう力はないよ」。そして魂が出て行くように口をあけた。そしたら出て行ったよ。私の心臓と繋がっていた細い血の糸が両手の上に落ちたのを感じた。¹⁸⁶ [Rulfo 2015: 133]

スサナの登場場面に、雨が「命の糸」と表現されていることは先に述べたが、ここではより具体的な描写として、血の糸が魂と心臓をつないでいたと表現されている。糸は生と死をつなぐものとして重要な役割を担っている。ここには精神と肉体の二項対立が見られ、ドロテアの魂が身体から出て行き、救済を求めて生き続けているのに対し、彼女の肉体は死を迎えたことを示している。

『ペドロ・パラモ』の女性の登場人物には物語の構造上、そして象徴的にも重要な意味が託されており、その代表的な人物がここまで検討してきた狂女だと解釈されるスサナ・サン・フアンであり、ドロテアであろう。次項からは、ドロテアについてより詳しく分析し、

¹⁸⁶ Cuando me senté a morir, ella me rogó que me levantara y que siguiera arrastrando la vida, como si esperara todavía algún milagro que me limpiara de culpas. Ni siquiera hice el intento: «Aquí se acaba el camino —le dije—. Ya no me quedan fuerzas para más.» Y abrí la boca para que se fuera. Y se fue. Sentí cuando cayó en mis manos el hilito de sangre con que estaba amarrada a mi corazón.

ルルフォの他の作品を参照しながら、彼女がその身体的特徴によって、また語る夢の内容によって、時間の流れと関係した登場人物であることを指摘しておきたい。

3. ありえたはずの時間と赤ん坊

ドロテアが狂女であると思われるのは、ぼろ布を赤ん坊のようにくるんで抱いているからである。彼女は、自分には赤ん坊がいたはずだが、それが手違いであったと天国で告げられ、その事実が取り消されたと語る。彼女は、夢には「よい夢」と「悪い夢」があり、彼女にとってのよい夢は赤ん坊がいたこと、悪い夢はそれを否定されたことだと語る。ドロテアは、子供との時間を身体的には明確に覚えており、「その夢を生きている間、それが本当じゃないなんて考えたこともなかったよ。私の腕の中でとっても柔らかくって、口も、目も、手もあったんだから」¹⁸⁷ [Rulfo 2015: 127] と語る。これは彼女に子供がいたのだが、幼くして亡くしてしまったと解釈することが可能であるし、もともと子供はいなかったのだが、いるという妄想を抱いて暮らしていたとも解釈できる。

ドロテアが感じていた子どもを抱いていた時間と、天国で知らされた子どもの不在の時間は、並行して存在することになる。ドロテアは、子どもとのありえたかもしれない時間も同時に生きている。彼女にとって「夢」は時間を巻き戻し、よい夢から悪い夢へと改変してしまうものである。「夢」によって存在したはずの経験、子どもを腕に抱いていた時間は手違いとして否定されるものとなる。彼女は母でもあり、母でないこともあり、現実と非現実を行き来する存在となる。

また、彼女はコマラで死んだファン・プレシアドと同じ墓に入っており、彼の腕の中にいる。ドロテアはこれについて「私のほうがお前を抱いていないといけないのにねえ」¹⁸⁸ [Rulfo 2015: 128] と述べており、これによって彼女は最終的にファン・プレシアドという失った子の代わりを見つけたと解釈することもできよう。

現在まで全くといっていいほど論じられていないルルフォ作品における二つの要素がドロテアには集中している。一つは、死ぬ赤ん坊、または死ぬ子どものモチーフ、もう一つは左右非対称な身体を持つ人物の存在である。赤ん坊、あるいは子どもにおける時間の経過をルルフォは大人の時間とは別に扱っているようにも思われる。彼らの存在を動機としてル

¹⁸⁷ Y mientras viví, nunca dejé de creer que fuera cierto; porque lo sentí entre mis brazos, tiernito, lleno de boca y de ojos y de manos;

¹⁸⁸ [...] debería ser yo la que te tuviera abrazado a ti.

ルフォは時間の飛躍や可能であったもう一つの時間を表現しているのである。

まず、死ぬ赤ん坊のモチーフはルフォ作品には複数現れている。『ペドロ・パラモ』をはじめとして、初期作品「人生はあまり信頼できない」、また短篇「その男」といった作品に、物語の展開に重要な影響を及ぼすモチーフとして登場する。「その男」においては、生まれたばかりの赤ん坊の埋葬によって、仇を討つ男の時間の計算に狂いが生じて、仇を討つ男と討たれる男の関係が逆転し、ねじれたものとなる。

初期作品「人生はあまり信頼できない」について、少し詳しく述べておきたい。この短篇は、次のように開始される。

そのときクリスピンが眠っていたゆりかごは、彼の小さな体には大きすぎた。彼はまだ光を知らなかった、というのもまだ生まれていなかったから、彼がその暗闇の中でしていることは生きることだけ、そして知らないうちに、廊下や通路に行く母親の歩みをだんだん遅くさせていた。¹⁸⁹ [Rulfo 1988: 155]

冒頭のみを読むと、すでにクリスピンとは生まれている赤ん坊に思われるが、次第に彼がいまだ母の胎内にいる胎児であることがわかる。父親はすでに亡くなっているようである。母親は死んだ夫のことばかり考えてしまい、またクリスピンが生きている確信も持てずに不安にさいなまれている。母親の不安を通じ、この作品において、胎児はたしかに存在しているものの、まだ生きているとは確定できない存在として描かれている。

クリスピンは、その中で暮らして八ヶ月になるのだが、一度も目をひらいたことがなかった。ただいつも丸くなっていて、腕小さな脚のどちらかをのぼそうとしたことがなかったことさえうかがえる。いや、こちら側からすれば生きているという合図を出していなかった。母親の目から彼をへだてている壁を、心臓のゆっくりした鼓動が小さく打っていなければ、母親は神に欺かれたと思ったことだろう。¹⁹⁰ [Rulfo 1988: 155]

¹⁸⁹ Aquella cuna donde Crispín dormía por entonces, era más que grande para su pequeño cuerpecito. Él sin conocer todavía la luz, puesto que aún no nacía, se dedicaba sólo a vivir en medio de aquella oscuridad y a hacer, sin saberlo, más y más lentos cada vez los pasos que daba su madre al caminar por los corredores, por el pasillo [...]

¹⁹⁰ Crispín, a pesar de tener ya ocho meses ahí dentro, no había abierto ni por una sola vez los ojos. Hasta se adivinaba que, acurrucado siempre, no había intentado estirar un brazo o alguna de sus piernitas. No, por ese lado no daba señales de vida. Y de no haber sido porque su corazón tocaba con unos golpecitos suaves la pared que lo separaba de los ojos de su madre, ella se hubiera creído

胎児は、まだ自分では動くことのできない存在である。そしてこの短篇を特殊なものとしているのは、「クリスピン」と呼ばれるこの赤ん坊は、死んだ父親から名前を受け継ぎ、同じ名前を共有していることである。

彼女はもうひとりのことをずっと考えている間に、息子に何かがおこることをとても恐れていた。何も知ることができないので、彼女の頭は絶望で一杯だった。「苦しんでいるかも」と自分に言った。「もしかして、空気が無くて溺れているかも。それとも暗闇が怖いかもしれない」¹⁹¹ [Rulfo 1988: 156]

上記引用において「もうひとり」とされるのが、彼の死んだ父親クリスピン (Crispín el mayor) である。この名前を共有する二人のクリスピンは、実質的にはどちらもこの世に存在していない。一人は死んでおり、もう一人はいまだ生まれていないからである。

また、胎児であるクリスピンは、母親と身体を共有している。しかし、まさにその自分の胎内にいるからこそ、母親は胎児を外部から観察して把握することができず、不安を感じている。母子は身体を共有しているが故に、断絶しているのである。母親と胎児、あるいは父親と胎児は、分けることができず、しかし同一ではない。

ジョルジョ・アガンベンは『幼児期と歴史』の中で、死んで間もない人間という、この世を浮遊する危ういものを、明確に生者たちの世界とは異なる「あちら側」の世界へと送り、生者の世界に害をなすことを避けようとする心が吊いの儀式を生んだとする。そして、同じことが幼児、赤ん坊にもあてはまるとする。

幼児も、生者の世界と死者の世界、通時態と共時態とが不連続であることの触知しうる証拠として、あらゆる瞬間に反対物に転化しうる不安定な指示記号として [中略] 一方の領域から他方の領域へと、両者のあいだの指示記号的差異を廃止することなく移行していくのを可能にしてくれる方便でもある。[アガンベン：148]

engañada por Dios, [...]

¹⁹¹ [...] tenía un miedo muy grande de que algo le sucediera a su hijo, mientras ella se la pasaba sueñe y sueñe con el otro. Y no le cabía en la cabeza sino desesperarse al no poder saber nada. “Acaso sufra”, se decía. “Acaso se esté ahogando ahí dentro, sin aire; o tal vez tenga miedo de la oscuridad.

幼いものたちは、この世のものでありながら、この世のものではない。生まれている子どもを幽霊と同等の、どこかこの世ならぬものであると解釈するのならば、胎児であるクリスピンが、生者でもなく死者でもない、幽霊に近い存在であると考えてみることは、それほど困難ではあるまい。この胎児は、死んでいながらも絶えず想起される、幽霊とも言える父親と名前を共有さえしているのである。ルルフォが作家として初期のころから、死者のみならず存在の発生の境界にいる胎児、子どもも題材としていたことは非常に興味深い。

幼児が、この世のものでありつつこの世のものではないというアガンベンの指摘は、ドロテアの失った子どもの記憶とも重なるのではないだろうか。胎児は存在していると同時に存在していない、あると同時にない時間のあり方を暗示している。一人なのか二人なのか、生きているのか、死んでいるのか、それらの疑問への答えはどちらでもあり、どちらでもない。存在としての可能性の多様な分岐点を持っているものとして胎児が描かれている。

「人生はあまり信頼できない」は、最後の場面で、母親が踏み台から足を踏みはずす場面で終わっており、クリスピンを流産する、あるいは母親が死ぬことが暗示されている。ここにも母をめぐる父と息子という三角関係があり、死んだ父親が、生きようとするいまだ生まれぬ子と母をめぐる争い、死の世界が勝つと解釈することもできよう。また、子のクリスピンが死者である父と名を共有している以上、彼の死は運命づけられていたと考えることもできるだろう。

ここまで見てきたように、ルルフォ作品には初期作品から死ぬ赤ん坊のモチーフがみられる。そしてそれは多くの場合、時間を基盤とした現実認識へのおぼろげな疑いの側面を含んでいる。この死ぬ赤ん坊、あるいは子どもの描写が登場する場合、複数のルルフォ作品において、特徴的な身体の形象が登場する。

4. 左右非対称な身体と時間

ここからは『ペドロ・パラモ』の登場人物ドロテアの身体的特徴から出発し、「時間」と「死ぬ子ども」というルルフォ作品にしばしば登場するイメージとの関係を考察していきたい。ドロテアのあだ名は「Dorotea la Cuarraca」である。「cuarraco/ca」という単語は、他よりも一本短い脚があるテーブルや椅子などのこと、また足をひきずっている人物や脚の長さが異なる人物を指す。おそらくドロテアもそのような身体的特徴を持つ人物として描かれているのだろう。

この設定は、足の不自由さがスティグマとして印づけられてきたとともに、聖なる力を持

つものと考えられてきたことを連想させる。足の不自由さは、神あるいは王のしるしであり、特殊な力を得るための代償でもあった¹⁹²。足の悪いものこそがときには常人以上の能力を持つという逆説により、彼らを異端視して排除することも、神聖視することも可能である。

ルルフォ財団のヒメネスは、左右非対称な身体を持つドロテアを、メキシコ先住民のアステカ神話・トルテカ神話に登場する、死者を死の国までみちびく跛行の神ショロトル (Xolotl) と関連づけている [Jiménez 2010: 65]。そして『ペドロ・パラモ』以外のタイトル案であった「月のそばの星」とはショロトルの具現化と考えられていた金星を指しているとし、『ペドロ・パラモ』はアステカ神話に基づいた世界を描いていると解釈している [Jiménez 2010]¹⁹³。また、カルロ・ギンズブルグは、文化人類学の資料から分析を開始し、資料や神話的伝承をたどりながら、オイディプス、アキレウスなどを例にあげ、「奇形や歩行の異常は、死者と生者の世界の境にいる存在（神、人間、霊）の目印になっている」と指摘している [ギンズブルグ 1993: 375]。

この役割にドロテアをあてはめると、彼女はファン・プレシアドが死者となることを受け入れる存在であり、また自分が死んだ経験を語り直すことができる人物である。さきに述べたようにまた、彼女は子どもがいたはずの時間といなかった時間、二つの時間が並存する可能性を提示する人物でもある。

ルルフォの代表作となった『ペドロ・パラモ』だけではなく、他のルルフォ作品においても足あるいは脚にしるしがある登場人物として「その男」に登場する足の親指がない追われる男、ルルフォが脚本に協力した短篇映画「面影 El despojo」¹⁹⁴の足が悪く自分では歩くことができない主人公の息子がいる¹⁹⁵。「面影」は、可能であったもうひとつの時間が出現するという点でも『ペドロ・パラモ』のドロテアの経験と類似する。

この短編映画は、農民ペドロの独白から開始される。彼は妻を自分のものにしようとして

¹⁹² 種村季弘『畸形の神 あるいは魔術的跛者』など参照。

¹⁹³ しかし、本章第2節において述べたようにこのタイトルは『海に騎りゆく人々』に触発されたものとも考えられるため、金星およびショロトルとドロテアの造形の密接な関係については疑問の余地がある。

¹⁹⁴ 1960年。12分。Antonio Reynoso 監督。この短篇映画は、実験映画として、事前に脚本を準備せずに、週末を利用して撮影された。撮影が終わった後、ルルフォが事後的に書いたのがこの作品とされている。そのため、正確にはルルフォは「あらすじと台詞 *linea argumental y diálogo*」の担当であったと考えられている。[Yanes Gómez: 58-61]

¹⁹⁵ 映画の脚本『黄金の鶏』でも、主人公は両腕の長さが異なるという設定になっている。ルルフォ作品において、左右非対称な身体の形象は少なからず見られることが確認できるだろう。

いるドン・セレリーノという人物を殺し、妻と子を連れて逃亡しようと計画していることがわかる。場面は変わり、ペドロはギターを背負いドン・セレリーノを呼び出しピストルで撃つ。しかし、ドン・セレリーノもまた攻撃に備えていた。この場面は、脚本のシークエンス 2 において以下のように説明される。

体を曲げる前に、苦しみながらドン・セレリーノもまた自分のピストルを発射する。ペドロは致命傷を追って、後ろへと倒れる。地面に倒れ込む前に、その画面が静止する、しかし、想像上の行為は、継続する。¹⁹⁶ [Rulfo 2005: 110]

ペドロが倒れかかり、彼の体が斜めに傾いた瞬間に、映画の画面は一旦停止する。時間が止まったかのような効果を生むこの画像停止の後、場面が変わり、ペドロが家に帰って来た情景となっている。

彼は妻のペトラに、ドン・セレリーノを殺害したため家族三人で逃げようと言う。息子のレンチョは、村人たちから母を守ろうとしたことで足が不自由になっている。二人は息子を担いで、遠くに逃げようとする。この主人公のペドロと、妻ペトラという名前から、ルルフォの読者ならば、小説『ペドロ・パラモ』の、息子を失い、また息子に殺害される族長を思い起こしもするだろう。このスペイン語の名前「ペドロ」、女性形は「ペトラ」はラテン語「石 *petrus*」を由来としており、「石のように強固である」という意味である。キリストの十二使徒の一人聖ペトロが教会の礎となり天国への鍵を持っている人物でもあることを思い出したい。しかし、この「石」を意味する名前は、ルルフォ作品においては不毛さを連想させ、ここでこの夫婦が子どもを失うことは宿命づけられている。自分で歩くことができないレンチョという少年の境遇も、この夫婦の逃亡が失敗に終わることを冒頭から予言しているように思われる。高熱を出したレンチョは次第に弱り、二人は必死にはげますが、その甲斐も無く死んでしまう。二人は息子を埋めた野原の真ん中に木でできた十字架を置く。そして息子の墓の前で、ペドロは、上半身裸の妻が微笑むのどかな幻影を見る。ここまでがシークエンス 9 である。最後のシークエンス 10 は、以下のように書かれている。

¹⁹⁶ Antes de doblarse, el moribundo don Celerino le dispara también con su pistolón. Pedro se desploma hacia atrás, herido de muerte. Antes de caer, su imagen se congela, pero la acción imaginaria, continua.

溢れ出す時間の流れは、とうとうシークエンス 2 で中断されていた、ペドロが相手に撃たれて倒れたときの静止していたイメージまでさかのぼる。画面に動きが戻り、農民の体はいま完全に倒れる。背中から、スローモーションで、重力に逆らうことなく、巨大なギターの上に倒れ、木製の楽器はけたたましい不協和音を響かせながら、周囲に欠片をまき散らす。物見高い村人たちの足が、死んだ体に近づく。¹⁹⁷ [Rulfo 2005: 113]

さびれた村の描写、倒れるペドロの姿を、ギターと重ねて視覚的かつ聴覚的に重ねて描こうとする表現の仕方に、脚本をひとつの作品としようとするルルフォの工夫が見て取れる。この作品にも、時間の分岐が描かれている。ペドロが撃たれて倒れ、死ぬまさにその直前の瞬間に時間は分岐し、ペドロは死以外のもうひとつの可能性を模索しはじめる。それがシークエンス 3 からの物語だ。妻と息子とともに、誰にも虐げられることのない場所へ逃亡するという希望が、この別の世界にはある。これは、可能だったかもしれないもうひとつの世界の情景である。これを『ペドロ・パラモ』においてドロテアが見た「夢」のバリエーションだと考えることもできるだろう。

分岐した別の時間という希望は、レンチョを墓とも言えない荒れた地に埋葬し、妻がほほえむ幻影を最後に消える。夢の中での子どもの死は、現実の世界における父親の死と関わっている。子どもの死はここで夢の終焉であり、ひとつの時間の終焉である。父と子の時間が夢／幻想の中で重なりあい、父親の時間と息子の時間がほぼ同時に終了する。幻想の中で子どもが死ぬと、父親も現実の時間に戻り、倒れて死ぬのである。

この時間と「夢」の関係性は、ボルヘスの「隠れた奇蹟 El milagro secreto」や「待機 La espera」を連想させる。人には一瞬に思われる時間が、本人にとっては別の時間空間を内包したものに引き延ばされるのだ。しかし、『ペドロ・パラモ』におけるドロテアの赤ん坊のエピソードと「面影」において特異なことは、時間の変質とその契機としての夢が、子どもと関係して生起していること、どちらにも足が不自由な人物が登場することであろう。

レンチョもドロテアも、別の世界、別の時間、あるいは夢の時間に属する人物として描かれていることは偶然ではあるまい。子どもや死者、また通常とは異なる身体の形象を持つ人

¹⁹⁷ El flujo trastocado del tiempo se remonta por fin hasta la imagen congelada con que se interrumpía la secuencia 2, cuando Pedro se desplomaba acribillado por su rival. Se restituye el movimiento de la imagen y el cuerpo del campesino termina ahora de caer, de espaldas, en cámara lenta, con gran pesadez, sobre el enorme guitarrón cuyas maderas crujen en un estridente acorde y lanzan mil astillas por los aires. Varios pies de pueblerinos curiosos se aproximan en torno del cuerpo exánime.

物は、ルルフォ作品においては、通常の時間の流れから外れた別の時間を生きることができると表象されているのである。これらの登場人物に託された意味をルルフォ作品の特徴のひとつと考えることができるだろう。

第2章では、ルルフォ作品が実在する場所や出来事と用いつつも、フィクションを作り上げたということを、具体的な場所や出来事に焦点をあてて論じた。第4節では、場所や登場人物に託されているイメージについて論じ、フィクション化の過程を検討した。しかし、これだけではルルフォと場所、出来事との関係の分析としては不十分であろう。それは、ルルフォ作品の語り的手法自体に多くの特徴があるからである。次章では、ルルフォが、フィクションを通じて場所、そして自らの経験を書くために用いた手法、また主観的な一人称の語りによって描くことができる場所とはどのようなものなのかをさまざまな角度から検討してみたい。

第3章 語りを用いた手法の確立

ルルフォの人生には、年代記という史料、移民局で勤務していたときの書類、父の死の記録、革命小説、新聞記事、INI における先住民の記録など様々な書かれた文書が関わっている。しかし、ここまでも論じてきたように、彼は年代記のような通時的な記録を書くことはなく、また彼が憧れていたような実際に起きた出来事の報告を記録したようなものを発表することもほとんどなかった。そしてその創作において、ルルフォは多くの場合、一人称の語り、モノログ、会話などを多用している。本章では、声を用いたルルフォの語り的手法が生み出す効果を検証するとともに、この語り手が生きている場所を描くための手法であったこと、ルルフォ自身の経験を昇華するための方法でもあったことを明らかにしたい。

ルルフォの作品を高く評価した作家バラデスはルルフォが「田舎の人々」を描いたとし、彼の短篇では作家が語るのではなく「登場人物たちが話す」とも批評している [Valadés 1953: 2]。その「自然な」農村の人々の語りはただ彼らの話しことばを書き写し模倣するだけでは生まれ得ない。Hugo Rodríguez Alcalá は「燃える平原」を丁寧に分析し、次のように述べる。

ルルフォの文章が行っている農民の語りの様式化は、非常に繊細な文学プロセスの上に成り立っている。なぜならその結果 —明晰さ、簡素さ— は簡単そうに、また自然に見えるが、それは内面を移し替える確かな能力と言語的表現能力、芸術的視点の確かさによるものだからである。[Rodríguez Alcalá: 64]

ルルフォ作品の描写は非常に緻密な計算の上に成り立っているのである。それは特に登場人物たちの話しことばの創造によって説明されている。作家エリソンドは『燃える平原』におけるルルフォ作品の言語使用についてこう述べている。

私は長い間 Centro [Mexicano: 筆者注] de Escritores で働いており、ほとんど『燃える平原』が出たときから彼を知っていて、そのときから私は彼と論争していることがありました。彼が新しいことばづかいを発明したというのが私の意見ですが、彼はそれはハリスコ州高地で、あるいは同じ州の他の地域で普通に話されているような言語だと言い張りました。ですから私には、芸術家にしては彼の慎み深さは度が過ぎていると思われ

ました。あまりに際立っているためにそれと気づかれないほど文学的な洗練をもってそこに住む人々が自然に話すことなどありえないからです。私はハリスコに行ったことがあります、ルルフォの短編のように話す人を聞いたことなどありません。彼はそのことばづかいの本質を扱いながら、それを書きことばに変化させることができました。それが存在する最も難しい問題です、話しことばを文学的な書きことばに移しかえること、そしてその話しことばの性質を残しておくこと。私が思うにはルルフォはこれを誰よりも上手にやっけてのけたのです。¹⁹⁸ [Elizondo: 33-34]

このように、エリソンドはルルフォは話しの本質を残したまま、文学的に高度に洗練された書きことばとして作品に記したと考えているようである。つまりルルフォ作品に用いられている言語は、ルルフォのみが実現することが可能であった地域に根ざしながらも独創的な詩的言語であったのである。この場所と小説の関係、そして小説で用いられている言語について、ルルフォはこのように語っている。

皆が農場労働者として出稼ぎに行ってしまったために私が孤独を発見した村は、トゥスカクエスコという名ですが、トゥスカクエスコでも、他の場所でもよかったです。つまり、『ペドロ・パラモ』を書くまえに、私はアイデアも、形式も、手法も持っていましたが、位置が定まっていなかったのです。無意識のうちにそれらの地域の話し方を記憶にとどめていたのかもしれませんが。私の言語は、明確なものではありません、人々は閉鎖的で、話しません。私が地元の村に到着して、人々がベンチで喋っていても、近づくと彼らは黙ります。彼らにとってはあなたはよそ者で、彼らは雨について、ずいぶん乾季が続くと話しますが、あなたは会話に入れません。それは不可能なのです。もしかしたら小さい頃に彼らの話し方を聞いたかもしれませんが、忘れてしまい、どんなも

¹⁹⁸ Yo he trabajado durante mucho tiempo con Rulfo en el Centro de Escritores y lo conozco desde que prácticamente salió **El llano en llamas** [sic.] y desde entonces tengo una polémica con él, en el sentido de que yo digo que él inventa el lenguaje y él insiste en que ése es el lenguaje que se habla normalmente en la región de los Altos de Jalisco o en otras regiones del estado. Entonces me parece que su modestia es demasiada para un artista, porque es imposible que las gentes hablen naturalmente con una afinación literaria tan marcada que no se nota. Yo he estado en Jalisco y nunca he oído hablar a nadie como en los cuentos de Rulfo, lo que pasa es que él trata la esencia de ese lenguaje y puede transcribirla a la escritura, que es el problema más difícil que existe, el de transcribir una habla a un lenguaje literario escrito y que conserve su condición de habla, y creo que Rulfo lo ha conseguido como nadie.

のだったかを直観で想像しなくてはなりませんでした。実在しないリアリズム、起こらなかった出来事、存在しなかった人々を作ったのです。¹⁹⁹ [Benítez 1980: 4]

このことばから、ルルフォは実際に存在する場所をモデルとしながらも彼の想像力の中にのみ存在する場所とそこで起きた出来事を描き、そこで暮らす人々の話し方もまた、彼が創造したものであることが理解される。

本章では、複数の作品の語り的手法について分析することでその特徴を考察してゆきたい。そして、ルルフォ作品において、場所とそこに生きる人々を記述するために、この記述の手法の洗練は欠かせないものであったことを示したい。まずは、ルルフォ作品の特徴ともいえる一人称の語り工夫をたどることで、ルルフォが意図した点や彼が語りにおいてとった戦略を明らかにしたのち、あまり分析されていない三人称の語りについても考察してみたい。

第1節 「夜のかげら」における語らない語り手

作家としてごく初期の時期から、ルルフォは一人称の語りを用いて創作していた。本節では初期短篇「夜のかげら *Un pedazo de noche*」を用いてルルフォが初期から社会的にマージナルな存在を書こうとしていたこと、一人称の語りを戦略的に用いていたことを論じる。また、これがルルフォなりに都市という場所で得た体験を描く方法であったことも検討したい。本節では、「夜のかげら」の娼婦である女性の一人称の語り手法に注目して分析を行う。この一人称の女性のモノローグという手法には状況を説明する上での限界があるが、語り手の女性はこの限界を逆手に取ることで、他人に伝える情報をコントロールし他人と自己の間に境界線を引いて自己を守ろうとしていることを検証してみたい。

1. 初期作品「夜のかげら」

¹⁹⁹ El pueblo donde yo descubrí la soledad, porque todos se van de bracero, se llama Tuxcacuesco, pero puede ser Tuxcacuesco o puede ser otro. Mira, antes de escribir *Pedro Páramo*, tenía la idea, la forma, el estilo, pero me faltaba la ubicación y quizá inconscientemente retenía el habla de esos lugares. Mi lenguaje no es un lenguaje exacto, la gente es hermética, no habla. He llegado a mi pueblo y la gente platica en las banquetas pero si tú te acercas, se callan. Para ellos eres un extraño y hablan de lluvias, de que ha durado mucho la sequía y no puedes participar en la conversación. Es imposible. Tal vez oí su lenguaje cuando era chico pero después lo olvidé, y tuve que imaginar cómo era por intuición. Di con un realismo que no existe, con un hecho que nunca ocurrió y con gentes que nunca existieron.

「夜のかげら」は1959年、*Revista Mexicana de la Literatura*の9月号に掲載された。しかしこのテキストには1940年の1月という執筆の日付があり、これはルルフォが他の多くの作品を出版するより以前の日付である。この短篇はルルフォが用意していたが破棄したとされる小説 *El hijo del desaliento* あるいは *El hijo del desconsuelo* の一部をなしていたと言われている。「夜のかげら」は1978年に出版された『自選作品集 *Antología personal*』に、また『燃える平原』の1969年版にも収録されているが、のちの版では再び削除されている。このルルフォの初期作品は、現在まで批評家や研究者の注目を集めておらず、ほとんど研究されていない。

また、ルルフォ自身も初期作品についてはほとんど語っていない。作家のこの作品に対するコメントの少なさが、研究にも影響していると思われる。1976年に、ルルフォは、当時計画していた小説について「とても悪い」と述べており [Rulfo 1992a: 881]、この小説の一部であった「夜のかげら」の雰囲気や舞台は『ペドロ・パラモ』や『燃える平原』のそれとは大きく異なっている。

ルルフォの他の作品と比較してみると「夜のかげら」は二つの特徴を持っている。都市が舞台であることと、娼婦の一人称の語りから成ることである。女性の一人称の語りで全篇が構成されているのはこの短篇のみである。またルルフォが小説の構想を練っていた1930年代、40年代のメキシコシティが舞台となっている。他のルルフォ作品と共通する点としては、社会の周縁に位置する人物に注目していること、その後のルルフォ作品と同じように一人称の語りを中心となっていることなどを挙げることができる。

「夜のかげら」は、娼婦が自分の夫となる人物クラウディオ・マルコスと出会った経緯を語る物語である。彼女が娼婦として客を待っている時に墓堀人であるクラウディオ・マルコスが近づいてくる。しかし、彼は他人の赤ん坊を抱いており、それを理由に彼女は客として彼を受け入れることを拒む。赤ん坊を連れて二人は夜のメキシコシティをさまよい、夕飯をとりながら会話を交わす。短篇は、現在二人が夫婦であること、しかしおそらく主人公が娼婦としての仕事をやめていないこと、夫がそれに不満を持っていることを示唆するところで終了する。

まず、都市を舞台にした作品を書いた当時の他の作家について言及し、男たちからの眼差しという観点から娼婦たちが従わざるを得ないルールについて触れる。4項で、語り手がその娼婦のルールから少しずつ外れようとしていることを述べ、5項では主人公による語り的手法を分析する。彼女が語りたくないという意志を明確にしていること、そしてその女性の

造形に『ペドロ・パラモ』のスサナ・サン・フアンと共通する点があることを検証する。この作品は、のちに田舎に回帰するとしても、場所と人との関係を描こうとするルルフォの試みにおいては他の作品と類似する点を持つと考えることが可能であろう。ルルフォはメキシコシティという場所と深い関わりを持って商売する女性を描いたのである。

2. 都市と創作

「夜のかげら」の冒頭で、語り手は、彼女の職業は都市での売春であるということを直接的ではないが明らかにする。1920年代から、前衛的な作品を書こうとしていた作家や現在コンテンポラネオス²⁰⁰に属するとされる作家たちは都会や都市を描こうとしていた。彼らの影響はルルフォの作品にも見てとることができる。例えば、『ペドロ・パラモ』で採用された断片を用いて村を描くという手法についてウィリアム・ロウ (William Rowe) は「ルルフォは最初に伝統的な小説の叙述表現を破壊した作家の一人である」と評価している [Rowe: 9]。しかしながら、ひとつづきではない叙述の手法は、*La señorita etcétera* (1922) 等で Arqueles Vela のようなバングアルディスタ²⁰¹ が都市を描くのすでに用いていた手法でもある。

例えばヒメネス・デ・バエスはビジャウルティアの *La dama de corazones* の登場人物がスサナ・サン・フアンの造形に影響した可能性を指摘している [Jiménez de Báez 1994: 212-213]。『ペドロ・パラモ』で、フアン・プレシアドが寂れた村コマラに入っていく描写は次のようであるが、そこにもビジャウルティアの影響が見て取れるように思われる。比較のため、原文と訳を本文に併記する。

Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer. [Rulfo 2015: 77]

²⁰⁰ 1928年創刊の雑誌『同時代人 Contemporáneos』に参加した詩人・作家たちのグループ。コスモポリタンな感覚をもちながらラテンアメリカの文学を活性化しようとした。中心となったのは Jorge Cuesta、Enrique González Rojo、Salvador Novo、Bernardo Ortiz de Montellano、Gilberto Owen、Carlos Pellicer、Jaime Torres Bodet、Xavier Villaurrutia。

²⁰¹ メキシコ革命ののち、ジャンル横断的な芸術表現を模索した詩人グループ。Estridentismo を唱え、グループのメンバーを *estridentista* と称していた。中心となったのは Manuel Maples Arce、Arqueles Vela、Germán List Arzubide。

今や俺はここにいたのだ、この音のしない村に。通りを舗装している丸い石の上に自分の足が落ちるのを聞いた。俺の空っぽの足音、夕暮れの陽に染められた壁に響いてこだまを繰り返す。

上記引用は *Nostalgia de la muerte* に収録されているビジャウルティアの都市の孤独を歌った詩 “Estancias nocturnas” を思い起こさせる。

En la noche resuena, como un mundo hueco,
el ruido de mis pasos prolongados, distantes.
Siento miedo de que no sea sino el eco
de otros pasos ajenos, que pasaron mucho antes. [Villaurrutia: 62]
夜には、まるで空っぽの世界のように響く
長く、遠い、僕の歩みの足音が。
僕は怖くなる、もしやこれは
他人の足音、ずっと前に通りすぎた足音ではないかと。

ビジャウルティアは不眠と、都市の夜の夢と現実との混乱をこのような詩に託し、一方でルルフォの作品はある村の夕暮れ時を描いている。しかしどちらも孤独、そして自分の足音のみが響く世界を表現している。引用部分での単語「hueco」や「eco」の使用がビジャウルティアの詩とルルフォの小説で共通している点も指摘しておきたい。また、ビジャウルティアの詩において自己の足音が過去の他人の足音ではないかと思われる一瞬が表現されており、これは『ペドロ・パラモ』でその後の展開において、現実世界と非現実世界、現在と過去の世界が入り混じることとも類似している。ルルフォは都市をその作品の舞台として選択することはほとんどなかったが、その作品を支える感性は、都市を描写する作品から学んだものも少なからずあるのではないだろうか。

ルルフォの「夜のかげら」は、一人の娼婦が自らの生活を自らの視点から自らのことばで語る物語である。これが他に作家による先行作品とルルフォの本短篇との大きな差異であろう。「夜のかげら」はこのように始まる。「バレリオ・トゥルハノの路地には自由な場所があると教えてもらった。でもその場所を手に入れるためには『くみを割らないと』いけな

かった」²⁰² [Rulfo 1959: 7]。この描写は、バレリオ・トゥルハノで自由に娼婦としての商売をするためには、まずは女衞に体を開かなくてはならなかったことを示している。バレリオ・トゥルハノ小路はメキシコシティに実在する細道で、ベジャス・アルテス宮殿の裏手にあり、そこからレフォルマ大通りまで続いている²⁰³。華やかなメキシコシティを象徴する建物のすぐ裏側に、もうひとつのメキシコの顔があったのである。

すでに述べたように、1934年のラサロ・カルデナス政権時代から1952年のミゲル・アレマン大統領時代にメキシコシティは大きく成長した²⁰⁴。しかしこれは、農村と農民を基盤とした国家を創設するというメキシコ革命の理念の失敗をも意味していた。都市部に、国家の成長の結果と富が蓄積されたのである。都市の発展と足並みをそろえるかたちで身体と資本が結びつけられる状況がより明確になってゆく。メキシコシティには、二十世紀の初頭から、都市を観察する上で重要なファクターの一つとなる売春で有名な地区が生まれた。多くの作家がこの地区に言及している。サルバドール・ノボ (Salvador Novo) は1948年に *Nueva grandeza mexicana* にこう記している。

夜を資本化する、より秘められた楽園のような他の方法とは？……もしも私がこの都市の細部にわたる歴史や年代記を書くならば、夜の愛の生活の慎み深い細部を回避することはできないだろうし、すべての相場、装身具、移動の変化についてもその特徴を言わねばならない。つまり（それらの代表的な傑出した人々を暗号化するために名前を変え）ラ・フランシスやラ・メタテスからラ・バンディエーダに到るまで。たとえばクアウテモツィンやアベ・マリア小路二番地などについて思い出さねばなるまい。個人的サービスから卸売に到るまでの崇高な例、そしてそれは現在レフォルマ通りあたりでの商売にまで広がっている [略]。²⁰⁵ [Novo: 69-70]

²⁰² Alguien me avisó que en el callejón de Valerio Trujano había un campo libre, pero que antes de conseguirlo tenía que dejarme «tronar la nuez».

²⁰³ ビタルはこの短篇の舞台を「ルルフォがよく用いるフィクション化されたサン・ガブリエルでもなくサユラでもない」とのみ記しており、メキシコシティであるという可能性には触れていない [Vital 2017: 155]。

²⁰⁴ 例えば、1941年から1950年の間に、メキシコシティとみなされる面積は47.5パーセント拡大したとされる [Quirarte: 525]。

²⁰⁵ ¿Otras formas de capitalizar la noche, más privadas, paradisíacas? ... Si yo redactara una Historia o Crónica minuciosa de la Ciudad, no podría soslayar el discreto detalle de su vida galante nocturna, y tendría que reseñar toda la evolución en cotizaciones, parafernalia y trashumancia que va (para cifrarla en nombres-clave de sus más eminentes representantes) de, digamos, la Francis, o la Metates, a la Bandida; evocar rumbos tales como Cuauhtemotzín o el Callejón del Ave María número 2 —ejemplo sublime del servicio personal al mayoreo— y llegar hasta la actual oferta exployada por el

引用の冒頭にある「資本化する」という単語が、革命以降の都市の趨勢を示している。引用した段落は「贈り物、お買い得の品、満足」という章の最後にあたる。ルルフォが「夜のかげら」を書いた1940年頃には、まさにノボが示したような様相をメキシコシティは呈していたのだろう。また、ノボが述べているようにメキシコシティの「歴史」や「年代記」を書くのならば、この場所を避けて通ることはできなかった。ルルフォは都市の影でありながら重要な部分の描写を、そこに身を置く当事者の女性の一人称の語り に託したのである。

ノボの時代からさらに遡れば、二十世紀初頭に、フェデリコ・ガンボア (Federico Gamboa) は代表作『聖女 *Santa*』で娼婦を主人公にした物語を書いている。ジーン・フランコ (Jean Franco) はこの作品における女性の売春が「都市生活が避けようもなく地方をむしばみ墮落させることを象徴している」と評している [Franco 1989: 96]。この物語は、象徴的に女性の罪と死に瀕しての女性の聖性の蘇りを表現している。聖女を示す名を持つ主人公サンタは、名前が示すものとその職業の矛盾によって、メキシコの近代化によって変化を余儀なくされた地方、そして女性性のシンボルとなるのである。

また、都市の周縁に注目した重要な作家として M. アスエラの名を挙げておきたい。アスエラはメキシコシティの中で現在でも治安が悪いとされるテピート地区を、医師の目で描く *La malhora* (1923) など短い作品を複数書いた。本として出版されていない文章の中にも、アスエラが困難な状況にいる人々について書いたものがある [M. Azuela: 1197-1236]。

「夜のかげら」の語りは娼婦によるもので、会話は彼女と墓掘人の中で交わされるものだ。ルルフォは都市を、死や生と深く関わりを持つ彼らの目線で描く。ここに、若いルルフォのメキシコシティでの疎外感が投影されていると考えることもできるだろう。ルルフォは1935年の終わり頃この首都にやってきて仕事をしながらメキシコ国立自治大学での講演などを聞いていた [Vital 2017: 128]。のちにルルフォ自身は「夜のかげら」が一部を成していた当時書いていた小説を低く評価し、その理由を説明している。

その小説は気に入りませんでした。少し型にはまった小説だし、感覚が過敏すぎるし、でも一種の孤独を表現しようとしていたのです。実際に私は都会で一人で、その都会は小さくて、みじめなものでした。官僚的な都会でした。誰も知り合いがいなかったので、

仕事の時間の後は一人で書きものをしました。一種、自分との対話とも言える種類のものでしたのです。²⁰⁶ [Garrido 1982: 15]

すでに大都市であったメキシコシティを「小さく」「みじめ」と表現するところにルルフォの都会への違和感が現れている。この小説についてルルフォは「中心となる登場人物は孤独だった」と述べている [Rulfo 1992a: 880-881]。この居心地の悪さは到着してすぐのみではなく、それからも続いた。1947年にルルフォは、恋人であり将来の妻となるクララに宛てこのように書いている。「僕はこの街に来たときから二度と治らない病気にかかったような気がする」 [Rulfo 2012: 53]。しかしルルフォは一度ハリスコに帰ったものの、再度メキシコシティに出ると没するまでこの地に住み続けた。

おそらく作家の孤独な体験が、同様に都市で周縁に位置している登場人物たちを作り上げた。娼婦も墓掘人も、社会に必要とされながらも、性や死を扱うことによって公に語られることは少ない。娼婦たちは性的欲望を満足させるものであるが、それはカトリック社会にとっては罪深く不可視の位置に置くべき人間である。墓掘人たちは、一般的な人々が目をそらしており非日常とみなす死というものに近い特殊な立場にいる。墓掘人の語りは人々への不信感を示している。それにも拘らず、ルルフォが娼婦である女性の側を主人公であり語り手にしたのは注目に値するだろう。

3. 身体へのまなざし

主人公の語りは主観的であり、売春というシステムへの個人的な批判でもある。彼女の語りは都市の歓楽を享受し、あるいは衛生環境を憂う医師などの男性的な分析の目線を持たない。彼女は、客と娼婦の関係において、圧倒的に弱者なのである。自分の体が男たちに影響されることを拒むことができない。

この短篇では、主人公の語りは男たちの体を部分的に描写している。例えば彼女は自分が働いている場所を監督している女衞との関係について「四六時中その男の乾いた顔やまつげのない黄ばんだ目、骨ばった笑いを見ていなくてはならないとしても、ここにいるよりは

²⁰⁶ La novella no me gusto. Era la novella un poco convencional, un tanto hipersensible, pero que trataba de expresar cierta soledad. En realidad yo estaba solo en la ciudad, que era una ciudad pequeña, miserable. Una ciudad burócrata. Yo no conocía a nadie, así que después de las horas de trabajo me quedaba a escribir. Era una especie de diálogo que hacía conmigo mismo.

ずっとまじだった」²⁰⁷ [Rulfo 1959:7] と語る。この男の骨ばったイメージは、骸骨や、死を連想させる。この不吉な、彼女が不快感を抱いている男を表現するためになんども「骨ばった huesudo」という単語が繰り返される。彼女は男の全身を描写することはなく、ただその「顔」「笑い」など、部分的に彼女をおびやかすものを描写する。そして読者は、彼女にとって印象的な彼の部分のみを共有するのである。

そして彼女が強調するのが視線である。彼の目は「黄ばんでまつげがない」と表現されており、生気がない。彼女にとって目とそこから発されるまなざしはときに攻撃を意味している。墓掘人と知り合っても、彼女は女衞のことが頭から離れない。「彼 [クラウディオ・マルコス] の言うことを聞いていた。でも、あの『くるみを割る男』の落ちくぼんだ何も語らない目が頭から離れなかった」²⁰⁸ [Rulfo 1959: 12] と述べる。彼女は見られているという意識を強く持っており、男性たちを人間ととらえるというよりは、目、あるいはまなざしとして認識している。彼女の恐れと見られることへの警戒心は、他の箇所からも見てとることができる。彼女は、墓掘人が抱いている赤ん坊の目をこう描写する。

わたしは彼の腕の中で身をよじっている赤ん坊を見た。大人みたいな目、ずるさと悪意でいっぱい目のしていた。もしかしたら、それは単に私たちの悪徳がその子の目に映っているだけかもしれないと考えた。²⁰⁹ [Rulfo 1959: 8-9]

彼女は悪意を赤子の目にまで見たのち、それは大人の悪徳が子供にまで影響しているからかもしれないと考える。まなざしは、子供が成長する以前からすでに大人の影響によって、子供の内部に悪を生じさせるものでもあるのだ。ここから、彼女が自分を取り巻く世界を信用していないことが読み取れる。彼女は赤ん坊であっても、それが自分を害するものかもしれないと考えている。

見るという行為は、見られる対象を作り、それによって力関係が生じる。見る側が力と選択肢を持ち、見られる側がそれに従うのである。主人公である娼婦にとっては、娼婦でいる

²⁰⁷ [...] a riesgo de estar viendo a todas horas su cara seca y sus ojos sin zumo y sin pestañas y su carcaje huesudo, era mucho mejor estar aquí.

²⁰⁸ Lo oía. Pero eso no me quitaba del pensamiento al ‘quebranueces’ con sus ojos hundidos y como mudos.

²⁰⁹ Yo miraba al niño que se retorcia en sus brazos. Tenía los ojos como de gente grande, llenos de malicia o de malas intenciones. Pensé que tal vez fuera el puro reflejo de nuestros vicios.

限り、まなざしは、服従しなくてはならない権力である。彼女にとっては視線は男たちの体以上に重要なものである。

もちろん、彼女がまなざしを意識するのには、彼女が自分の身体が男たちにとって欲望の対象であるであることを理解しているからである。客たちにとっては、それぞれの娼婦は一人の人間としての価値をもっているのではなく、女性の身体として交換可能なものとなる。リュス・イリガライ(Luce Irigaray) は女性の身体について次のように論じている。

交換可能なとき、その体は抽象化されている。この操作には、商品に内在する価値の機能は意味を持たない。ただ二つのもの —二人の女性— が等価であるという関係、そして第三の意味としてこれでもなくあれでもない、ということだけが可能なのである。

[Irigaray:130]

この短篇のタイトルが「夜のかげら」であることを思い出しておきたい。彼女が過ごす夜は全体ではなく一部であり、また彼女の体は男たちにとって部分的なものである。また、彼女の身体は、彼女がそこに立つことを許されている都市の一区画と呼応している。都市もまた断片化されて、その場所にいる人物の身体の一部と結びついているのである。語り手はこのように言う。「そして一日の使用料というのもあった、これは絶対免除されない、たとえ血を吐いていたとしても」²¹⁰ [Rulfo 1959: 11-12]。娼婦の体と場所は、娼婦が体によって払う金によって結びつく。主人公は「社会的秩序によって暗黙のうちに一般化され、明らかに呪われた」職業 [Irigaray: 138] にあって、ルールに従わなくてはならないのである。娼婦たちは、彼女の身体、つまりまなざされる体によって、客を得るための場所代を支払わなくてははいけない。

語り手は墓掘人とともに少しずつ彼女の通常の持ち場から離れることに不安を感じ、こう言う。「私、壁の自分の場所にいたい、もしかしたら友だちが私を待っているかも」²¹¹ [Rulfo 1959: 11]。語り手は自分の持ち場のことを「壁の私の場所 mi pedazo de pared」と呼んでいる。この場所が彼女を娼婦の世界のルールと結びつけているものであり、彼女が従わなくてははいけないものである。しかし、この短篇において、主人公は少しずつ自分が慣れた場

²¹⁰ Y luego estaba lo del impuesto del día, que jamás perdonaba, así una estuviera vomitando sangre.

²¹¹ Lo que quiero es ir a cuidar mi pedazo de pared, tal vez esté algún amigo esperándome.

所を離れ、メキシコシティのより外の場所を歩きまわりながら、娼婦のルールから少しずつ逸れていく。

4. ルールの外へ

語り手である主人公が娼婦のルールから外れていくと考えられる点は三つ挙げられる。墓掘人との出会いが、彼女が少しずつ規範を破ってゆくきっかけとなる。最初の違反は、担当している場所を離れることである。先ほど少し述べたように、彼女は違反を犯す恐れを感じつつも、少しずつ持ち場を離れてゆく。二つ目の違反は、最初の違反と関係している。それは、持ち場を、子供を連れている顧客と離れることである。

実際、「くるみを割る」のも怖かった。子供を連れた客と一緒にのところを見られていて明らかにこれはルール違反だったからだし、彼 [女術：筆者注] を出し抜こうとしているように見えることを考慮に入れて、自分がどんなふうに使われているかもわかっていたからでもあった。²¹² [Rulfo 1959:12]

語り手が恐れ、「彼」と言及しているのは、女術である。違反を見られているかもしれないと感じることが彼女の行動を規制している。しかし、通常の娼婦の位置にとどまろうとしていた語り手は、墓掘人の働きかけによって変わってゆく。

彼女が娼婦としての役割を拒む瞬間は、彼女によって選択される。これが三つ目の娼婦としての最終的なルール違反であろう。つまり、彼女は娼婦としてのふるまいをやめるのである。これは彼女が墓掘人クラウディオ・マルコスと交わす会話から明らかとなる。彼にとって、語り手の理想的な状態は、性的対象としての状態である。彼は、自分の想像と現実の彼女が異なることを残念がる。想像の中で、彼女は彼が望むように行動する、人形と大差ない存在なのである。クラウディオ・マルコスは彼女にこう苦情を言う。

本当のことを言うと、けっこう前からあんたのことを遠くから見て知っていたんだけど、あんたのことを考えていたときのほうがもっとよかったな。そのときは、好きなこ

²¹² En realidad, tenía miedo del “quiebranueces”, tanto por haberme dejado ver con aquel cliente del niño, que de seguro era ir contra las reglas, como por la idea que ha de haber tenido de mí, pensando que le quisiese meter un cachirul.

とを何でもできる。今は、おわかりのとおり、俺たちは何もできてないんだからね。²¹³

[Rulfo 1959: 13]

主人公は墓掘人が夢見ていたような行動をとらない。これは彼らの間に新しい関係が生まれていることを暗示している。彼女はもはや自分自身が他人の性的欲望の対象となることをよしとしない。彼女は娼婦としての、身体と金銭の交換をやめるのである。また彼女は時間で金額を要求するというのもはや行わない。

「いくら払おうか？」

「いいえ、いらぬ」私は彼に答えた。

「時間を使わせたから、一晩分の値段を請求してくれないと」²¹⁴ [Rulfo 1959: 13]

娼婦であった語り手の変化は、この結果を招いた墓掘人にも理解できないものである。最終的に、語り手は墓掘人と性的関係を持つことも、料金を請求することもない。彼女は娼婦という役割を放棄するのである。

また、通りをさまよって夜を過ごす場所を訪ねて歩く一人の男、一人の女、赤ん坊というイメージは聖家族をイメージさせる。オレア=フランコは、ルルフォのもう一つの初期作品「人生はあまり信頼できない」にもこの父、母、子という関係が登場するとして、二つを比較している [Olea Franco 2008: 258]。「夜のかげら」の場合には、墓掘人がヨセフ、娼婦がマリアだが、赤子のキリストの役を担う赤ん坊は、二人の子ではなく、酒場で酔いつぶれて世話をしない誰かの子である。彼らは疑似家族であるが、三人の間には調和がある²¹⁵。語り手は赤ん坊を迷惑と感じているが、墓掘人によく世話をするように助言もする。墓掘人は、彼女は子どもをしっかりと世話し、乳を与えるよい母親になるだろうと言う。

²¹³ Porque la verdad es que te conozco de vista desde hace mucho tiempo, pero me gustas más cuando te sueño. Entonces hago de ti lo que quiero. No como ahora que, como tú ves, no hemos podido hacer nada.

²¹⁴ —¿Te debo algo?

—No, nada —le contesté.

—Te hice perder tu tiempo. Debes cobrarme lo que sepas cobrar por una noche.

²¹⁵ ビタルはこの箇所は子どもとともに通りを移動する女性というイメージを多用した当時のメキシコ映画のパロディであると指摘している [Vital 2017: 525]。しかしここでは男と女、赤子が三人で夜の街に行く点において異なる。

友人のフラビアナさんはここに 一話しながら、胸の高さで手で乳房のかたちをつくって— なにもないんだよ。今あんたが持ってるみたいなものがあれば、多分お乳がいっぱいあるんだろうけど、だから赤ん坊を太らせるためには何の役にも立たないんだ。²¹⁶

[Rulfo 1959: 13]

彼の言葉からは娼婦の胸の価値が赤ん坊を育てるためのものに変化していることが理解できるだろう。墓掘人は、赤ん坊の実の母親よりも、語り手がよい母親になるだろうと考える。「娼婦」という役割から「母」という役割へと彼女への眼差しが移行している。

娼婦が共同体全体から不可視の位置にあるのに対し、母という役割は、社会を保っていくための女性の理想的な役割である。メキシコ革命とクリステロスの乱が収束したあとの1930年代、40年代のメキシコでは、家族像が国家像と重ねられた。独立と革命の英雄たちが国家の父であり、メキシコ国民は子である。その際には母のイメージは聖母マリアに託され、清く、また忍耐強く家族を支えるものとされた。この母のイメージと国家イメージに関して Ania Loomba は「国家の母との女性の同一化は家族イメージに基づいてなされ、そのリーダーでありアイコンとなるのは父親である」[Loomba: 217] と指摘している。ジーン・フランコはメキシコにおいて「母性、母」というものは非常に高く評価されているものとする [Franco 1989: 86]。しかし、また新大陸の植民地ヌエバ・エスパーニャであったメキシコの歴史において、植民者であり支配者であるスペイン人の先住民女性に対する強姦が混血のメキシコの始まりでもあった。パスは『孤独の迷宮』の第四章「マリンチェの息子たち」で、メキシコ人たちの強姦された母への複雑な感情を分析している [Paz 2004: 202-227]。この点において、母と望まぬまま体をひらく娼婦のイメージが重なり合う。

デブラ・カスティージョ (Debra Castillo) は「夜のかげら」は娼婦の罪と償いの物語であると解釈している [Castillo: 69]。これはマグダラのマリアを念頭においているのだろう。社会の周縁にいた娼婦が一人の男と出会い、社会的に意味を持つ役割を持つようになる。このように償いの物語だという解釈を採用するならば、この短篇は先に紹介したガンボアの『聖女』と共通する点を持つと考えられる。

²¹⁶ De que mi comadre Flaviana no tiene nada aquí —siguió diciendo, mientras se tallaba el pecho—. Ahora que si los tuviera como tú, a lo mejor estarían llenos de pulque, así que no le servirían de ningún modo para engordar a una criatura.

しかし、この短篇の三人の関係からは、語り手の役割が娼婦から母に変わるという解釈だけでは不足であろう。なぜなら、語り手が母としての社会的役割に従う行動をとっていないからである。この短篇には、語り手と墓掘人の接近と離反が継続的に繰り返される様子が描かれる。この短篇の最後の箇所では、時間が語り手の現在に移行し、この二人の登場人物が、この夜の出会い以降に結婚したことが読み取れる。

「またいつか会えるかな？ あんたとまた話したいんだ」

彼がベッドの足元に座ったのを感じた……。

それは今私のベッドの端に、黙って、両手で頭を抱えながら座っている男と同じ人だ。

²¹⁷ [Rulfo 1959: 14]

しかしながら、彼女は妻としての役割を果たしているとは言えず、夜に他の男と出かけ、彼はそれを不満に思っているのである²¹⁸。続く場面は以下である。

それは今私のベッドの端に、黙って、両手で頭を抱えながら座っている男と同じ人だ。私の帰りを待っていつも夜をすごしていた格子から手を離れたばかりだった。私に何度も、私はこんな時間に帰ってくるような女じゃない、ほとんど会えないじゃないかと言っていた。²¹⁹ [Rulfo 1959: 14]

彼女が夫を待つ妻、あるいは子どもを育てる母という枠組みにあてはまったふるまいをせず、彼は状況に満足していない。彼女の中には、二つの対立しあうもの、娼婦と妻が混在している。あるいは、それらは対立するものではないのかもしれない、彼女はそのうちのどちらかを選ぶことを拒否している。

²¹⁷ —¿Nos volveremos a ver algún día? Me quedaron ganas de platiar contigo.

Sentí que se sentaba al pie de la cama...

Es el mismo que está sentado ahora al bore de mi cama, en silencio, con la cabeza entre sus manos.

²¹⁸ また、ルルフォの創作ノートには、この結婚ののち、彼が彼女を殺し、魂となって戻って来た彼女に怯えて苦しむというストーリーを構想していたことが描かれている [Rulfo 1994: 38-42]。

²¹⁹ Es el mismo que está sentado al borde de mi cama, en silencio, con la cabeza entre as manos. Acaba de despegarse de las rejas de la ventana donde acostumbra pasar las noches esperando mi regreso. Me ha dicho muchas veces que no soy yo la que llega a estas horas, que nunca acabaremos por encontrarnos...

ルルフォ作品の女性たちは、男たちが固執する枠組みに正面から異議を唱えることもなく、また男たちが持つ権力を自分たちのものにしようもしない。ジーン・フランコが述べているように、彼女たちは「権力の側にも立たないし、反権力にも与しない」[Franco 2002: 137]。彼女たちは、男たちの支配と裁きの方法とは別の価値観を持つ世界を作り出すのである。それがこの短篇では、主人公の語り的手法に現れている。

5. 語らない意志の明示

この短篇では、冒頭から主人公が語るが、彼女は同時に提示したくないことは語らないという態度を最初から明らかにしている。この語り方の特徴について考えてみたい。

本節冒頭で述べたように、この短篇は娼婦の一人称の語りという制限された視点から語られている。読者は彼女の視点からのみ情報を得ることができる。しかし、語り手は、自分が語りたことのみを語り、他の人に知られてもかまわないことしか語ろうとはしておらず、さらにその語りの制限を明らかにしている。彼女の語りは、我々読者に、あるいは誰かに語るものであり、彼女の内面の独白ではなく、意識の流れでもない。彼女が考えていることや経験したことのすべてを知ることはできない。短篇の冒頭にもどってみよう。

バレリオ・トゥルハノの路地には自由な場所があると誰かに教えてもらった。でもその場所を手に入れるためには『くるみを割らないと』いけなかった。どんなだったか詳しくは言いたくない、だってまだ、私に恥じらいはかけらほども残っていないとはいえ、なにか私の中に悪い思い出を消そうとするものがあるから。²²⁰ [Rulfo 1959: 7]

彼女は、女衞と性的関係を持たなくてはならなかったと語る。しかし、細部を説明することはせず、そのトラウマとも呼べる経験を語ろうとはしないのである。カスティージョはこの冒頭が、この短篇の語りのトーン、語ることができることと語らないことがあることを明示していると指摘する。

²²⁰ Alguien me avisó que en el callejón de Valerio Trujano había un campo libre, pero que antes de conseguirlo tenía que dejarme “tronar la nuez”. No quiero decir en qué consistía aquello, porque todavía, calculando que no me quede ni un pedazo de vergüenza, hay algo dentro de mí que busca desbaratar los malos recuerdos.

女性の一人称の視点から語られたこの短篇は、イニシエーションの儀式についての短いほめかしがあり、その最初の二行が、何が語られ、何が語られぬままに残るかという相互作用によってこの短篇ができていることを明らかにし、のちの短篇のトーンを決定している。[Castillo: 64]

この指摘には全面的に賛成できる。しかし、カスティージョによれば、この周縁におかれた女性の語りには限界があり、それによって彼女はすべてを語れない。カスティージョの指摘をみてみよう。

ルルフォは、この語りの制限を持つ登場人物は、制限によって定義づけられているという要素も加えている。支払いをして立つことを許されている彼女の持ち場の制限であり、女衞の要求に従っているという制限であり、彼女自身が自分に課している身体的、そして語りの開き方の制限である。[Castillo: 65]

カスティージョは、語り手がすべてを語るができないと言うことが、彼女の制限された環境を暗示していると解釈している。これは十分に説得力を持つ。しかし、筆者はここで、主人公が「すべてを語るができない」と明示することは、語り手がその制限を逆手に取り、自分が提示したいことだけを語り、情報を操作することを可能にすると解釈したい。彼女がすべてを語らないことは、彼女の社会的制限にのみ由来するものではない。語り手はその夜を語ることについての主導権を握っている。彼女は語りたくない出来事、例えばバレリオ・トゥルハノの路地で働き始めるためのイニシエーションについて「語りたくない」とは語るが、それが存在しなかったことにはしない。

ルルフォが戦略的に、娼婦が自分の語りを制限している様を描いたことを他の場面でも確認しておこう。注目に値すると思われるのは、彼女が物語の中で墓掘人にも、そして読者にも自分の本当の名前を明かさないことである。語り手は、明らかに自分の名を隠す意図を持っている。墓掘人と共に歩いているとき、警察官とすれ違い、彼は彼女をオルガと呼ぶ。

「うろろするなよ、オルガ」と彼は言った。

「誰に言ってるんだ？」クラウディオ・マルコスには私に聞いた。

「私によ」

「ピラールって名前じゃなかったのか？」

「たいして違いはないでしょ。何の役に立つのよ」私は少し意地悪な気持ちになってそう答えた。²²¹ [Rulfo 1959: 10]

ここで読者は初めて知ることになるのだが、彼女は警察官にはオルガと名乗り、墓掘人にはピラールと名乗っていたのだ²²²。語り手は、交換可能である娼婦を買う顧客のロジックを使い、名前や個人は意味を持たないのだという認識を墓掘人の前でも明らかにしてみせる。墓掘人の驚きは、彼女の名前を知ることによって得られたと感じていた親密さが偽りのものであったという驚きでもあろう。引用部分ではクラウディオ・マルコスという墓掘人の名が明らかになっていることで、語り手の名が隠されていることが対比により強調されている。名前は彼女の一部であり、それを教えることによって顧客に支配されることを避けるための作戦であり、名前を教えないということは、男たちの力から自由になることである。彼女は名前によって指し示され、名付けられることを避ける。

この短篇の最後まで、彼女の名は明らかにされない。ただ読者は、彼女が名前を明らかにしていないという情報を得ることができ、彼女を「女性」「彼女」「娼婦」と名付けることはできるが、固有名詞によって指し示すことはできない。

身を売って場所代を、また都市で生きていくための金を稼ぐ主人公は、自分の名前を隠すこと、また名前を隠していることを隠すことによって自分を守ろうとする。主人公の一人称の語りは、存在するが彼女が語らないと決めたものごとの存在を暗示している。

彼女の戦略的に語らないことを残しておく一人称の語りは、のちの作品である『ペドロ・パラモ』のスサナ・サン・フアンの造形に通じるだろう。スサナもまた女性であること、そして狂人であると思われていることによって社会の枠組みの外にいる。イリガライは女性に押し付けられている社会的役割には母、聖女、娼婦といったものがあると指摘している [Irigaray: 139]。しかしこの短編の登場人物も、スサナ・サン・フアンもこのような「娘」「妻」「母」といった役割を拒むのである。都市を舞台にした初期作品からルルフォがすでにこの

²²¹ —No te desparrames, Olga —dijo.

—¿A quién le dicen así? —me preguntó Claudio Marcos.

—A mí.

—¿No te llamabas Pilar?

—Da lo mismo un nombre que otro. Para lo que sirve —le contesté, ya medio fastidiada.

²²² ルルフォの作品では、人名に意味が込められていることが多い。ここで語り手が偽る二つの名前、オルガは「祝福された」を示し、ピラールも「la Virgen del Pilar ピラールの聖母」を連想させる。この娼婦に聖母のイメージが込められているのだろう。

ような登場人物を創造していたことは重要であろう。次節では、一人称の語りを創造するための推敲の過程を精査することでルルフォがどのような意図をもって創作したのかを考察してみたい。

第2節 「燃える平原」の改稿：複数箇所削除の理由

本節は、ルルフォの短篇「燃える平原」の改稿について扱う。この短篇は最初は1950年、雑誌『アメリカ』64号に掲載された。雑誌掲載時の短篇「燃える平原」は、1953年に『燃える平原とその他の短篇』と題され出版された本に収録された同名の短篇とはかなり異なる。本の出版時には、雑誌掲載時に存在していたいくつかの箇所が削除され、また語句の変更も見られる。ルルフォの推敲のあとをたどり、改稿の理由を分析することで、ルルフォが禁欲的なまでにテーマを絞り込んでまで描こうとしたものを推測することができる。

特に「燃える平原」に注目する理由は三点ある。まず、この短篇から短篇集のタイトルがとられており、他の短篇とは異なる特権的な地位にある。しかも、ヒメネス・デ・バエスが指摘しているように、本短篇は、初版においてはちょうど中心、十五の短篇のうち八番目に位置している [Jiménez de Báez 1994: 79]²²³。

第二の理由は、本に収録される際に、本短篇には大きな加筆や修正が加えられたことである。ルルフォは本に収録されることになる短篇をコンスタントに雑誌に発表していた。グアダハララの雑誌『牧神』には「俺たちのもらった土地」「マカリオ」を、雑誌『アメリカ』には「俺たちのもらった土地」「マカリオ」「僕たちはとても貧しいから」「コマドレス坂」「タルパ」「燃える平原」「殺さないよう言ってくれ!」を発表している。しかし、他の作品には、作品の意図やテーマが変わるほどの大きな変更は見受けられない。

「燃える平原」が本に収録された際には、四箇所、段落にして十三段落が削除されている。コレクション・アルチャーボスの全集には、注の形式で、ロペス=メナによる四つの版の比較がある。雑誌版、ルルフォがタイプライターで清書し出版社フォンド・デ・クルトゥーラ・エコノミカに提出した版、初版、1970年に出版された『燃える平原』加筆・修正版である。ロペス=メナは加筆・削除・修正された箇所を指摘しているが、それらの変更が及ぼした効果や解釈の変化などを分析してはいない [López Mena 1993: 105-107]。

第三の点は、「燃える平原」においてなされた変更が解釈の変化を要求すると考えられる

²²³ 初版を入手することができなかつたため、本稿は初版と同様の版を用いている 1965年の第七版を使用する。

からである。この短篇は、メキシコの歴史の上で非常に重要であり、かつ革命小説というジャンルがすでに取り組んでいたメキシコ革命について語るという難問に再び取り組んでいる。これらの版の比較を通じ、ルルフォが自分の手法や文体を見出していくプロセスをうかがうことができる。しかし、ルルフォ作品の語りの詳細な分析を展開したペリュスの *Juan Rulfo. El arte de narrar* (2012) はこの短篇を取り上げていない。他の研究においても、「燃える平原」のナラティブを研究したものは少なく、先行研究ではこの短篇は他の作品と比較して特筆すべき手法や工夫が見られないと考えられているようである。本短篇の手法についての分析はいまだ不十分であるといえるであろう。

本節では、特に差異が大きい雑誌『アメリカ』版と1953年の初版の違いを比較し、いくつかの箇所での削除についての理由を推測してみたい。1970年の改定版においては、ほぼ1955年の初版との差異はなく、改行の違いやわずかな単語の変更のみである。また、筆者はタイプライター原稿を確認できなかったが、ロペス・メナのアルチャーボス版における注によれば、これにも初版時の原稿との大きな差は見られない。そのため、今回は雑誌掲載時と初版の差異のみを扱う。修正や削除を通じて、1953年の単行本初版は暴力、力といったテーマに一人称の語りや象徴を用いることでよりはっきりと焦点をあてようとしているのではないかと提案したい。

1. 語りの簡素化

1953年に発表された初版には、1950年の雑誌発表時と比較してより細部にまで作者の意図が行き届いていると考えてよいだろう。また、単語の変更なども多く、ルルフォが丁寧に短篇を見直し、推敲を行ったことがうかがえる。

分析を開始する前に、この短篇は主人公である語り手によって語られることを確認しておきたい。現在普及している単行本版では、物語のあらすじは概ね以下のようにになっている。舞台はハリスコ州、この男性の語り手は「エル・ピション El Pichón」というあだ名を持ち、メキシコ革命の際にペドロ・サモラというリーダーに率いられた軍に参加した男である。ここでは彼の革命とその後の経験が語られる。冒頭の戦闘では、彼らはペトロニコ・フローレスの軍と戦い劣勢に立たされ、命からがら逃走する。それから八ヶ月ほどはペドロ・サモラと離れて息をひそめていたエル・ピション達であるが、再びサモラが大群を引き連れて戻ってきたため、再び戦闘を開始する。政府軍を相手にするだけでなく、エル・ピションらは農園や牧場に火をつけて略奪しながら革命を続行する。サモラは兵隊や牧場の労働

者たちを闘牛士に見立て、自分が牛となって彼らを殺す闘牛ごっこを好んだ。しかし、サモラの部隊が政府軍の列車を転覆させてから、政府は彼らを付け狙うようになり、語り手エル・ピチョンも息をつくひまもない逃亡の日々に入ってゆき、仲間達が散り散りになる。サモラが殺されたいという伝聞を簡潔に語ったのち、エル・ピチョンは自分は革命とは関係のない罪で刑務所に入っており、三年前に出所したと語る。出所の際には、以前略奪した娘が外で待っており、エル・ピチョンを彼の息子と思しき子供と対面させたところでこの短編は終わっている。

本として出版された際に多くの表現や単語が削除され、反対に短く簡潔な文章の数は増加した。まず改稿の特徴として、1953年版は『アメリカ』版よりも簡素かつ説明を省いた表現が多くなっていることが指摘できる。いくつかの例を見ていきたい。下線部は『アメリカ』版に存在し、1953年版では削除されている箇所である。

引用 1: Nosotros nos dimos vuelta [...] [América: 68]

俺たちは後戻りし...

引用 2: Me acuerdo muy bien de todo. Me acuerdo de las noches que pasábamos en la sierra [...]

[América: 79]

俺は全てをよく覚えている。山で夜を過ごしたことを覚えている...

表記せずとも理解できる主語、繰り返しは削除されている。これによって極端に短い文の数が増加し、また必要な語以外は極力用いられていないことがわかる。よく指摘されるルルフォ作品における話しことばの再現の特徴として表現の反復があり、例えばビタルは「ルルフォの語彙の反復は、ほとんどすべての登場人物に共通する中心的な手法であり、濃密で閉鎖的で再帰する雰囲気創造の重要な道具である」としている [Vital 1994: 100] が、この短篇の改稿においてはむしろ反復表現は削除されている。他の削除の箇所も検討してみたい。

引用 3: el viento que soplabá desde abajo del arroyo, nos trajo [...] [América: 66]

川の下から吹いてくる風が、運んできた...

引用 4: “Los cuatro”, que habían seguramente apretado el paso, iban también culebreando como

si fueran con pies trabados. [América: 67]

その4人、おそらく歩調を速めていただろう彼らは、まるで足がもつれるかのように曲がりくねりながら進んでいた。

引用 5: Fue como si nos fusilaran, así era el blanco que dimos a los federales. [América: 71]

まるで俺たちを銃殺しているかのように、そんなふうに、俺たちは政府軍の的になったのだ。

説明的な描写は可能な限り削除される。上記二つの描写は、戦闘の場面の前に置かれている。これらの削除によって、読者に与えられる情報が減り、様子を想像することが難しくなる。説明的な描写を削除することで、語り手が状況を完全に把握しておらず、自らの身に起きていることを十分に説明することができないということが示唆され、緊張感を生んでいる。次の例では、削除だけではなく文章に変更が加えられている。

引用 6: 『アメリカ』版:

Las chispas volaban y se hacían rosca en la oscuridad del cielo como si las estuvieran aventando con un soplador; pero no se veía ninguna gente por ningún lado. [América: 73]

火花が飛び、ふいごで空気を送られているかのように夜空の闇に渦をつくっていた。しかしどこにも人影は見えなかった。

1953年初版:

Las chispas volaban y se hacían rosca en la oscuridad del cielo formando grandes nubes alumbradas. [Rulfo 1965: 73]

火花が飛び、明るい大きな雲を作りながら夜の闇に渦をつくっていた。

『アメリカ』版では周囲に人影がなかったことへの言及があり、敵によって何かが起こりそうな気配を感じさせる。1953年版では、状況の説明は無く、ただ火の様子が説明されているのみであり、直喩も削除された簡潔な表現となっている。これによって、人間たちの営みや感情とは別個の意図を持っているように思われる、短篇のタイトルのイメージとも重なる「火」のイメージのみが印象的に提示される。状況の説明の削除は、その後の物語の展開を予期させない効果も生んでいる。次の例を参照してみたい。

引用 7: Había vuelto la paz al Llano Grande por un tiempo. [América: 72]

いつときエル・ジャノ・グランデに平和が戻ってきた。

この文の後で段落が変わり、一行あいた後に「しかし長くは続かなかった」で始まる次の段落以降、サモラの軍が再び蜂起してこの地域が荒れてゆくことが語られる。1953年版で下線部が削除されたことで、読者は次の段落を読み始めるまで、平和がつかのまであることを予測できない。また、これによって、語り手がこの後に続くことを知らなかったことが強調される。主人公はサモラの仲間に再び呼び戻されるまで、トシン溪谷で隠れていたことが書かれており、こちらのほうが自然であろう。

ここまで見てきたような引用 3、4、5、7に見られる削除によって、語り手が全く情報を持たずに命令のままに動く一兵士であることが強調される。また、文体がより簡潔に、説明を省いた直接的なものとなっている。これらの削除は、一人の主人公が経験したことを主観的に描くことに主眼を置いたためだと解釈できる。「まるで～のように」という直喩はルルフォ作品では頻繁に使用されるが、本短篇においてこの使用は非常に少ない。それによって、数少ない残された直喩がより強烈なインパクトを持って伝わることになる。また、説明を省くことによって、語り手が得られる情報や考え方には限界があることが間接的に明らかになる。一人称の主観的語りの手法についてはのちにまた触れたい。

次に、大きな変更である四箇所での削除の確認とその理由の検討を行いたい。これらは言語的表現の修正ではなく、短篇のテーマや意図の変更にまで及んでいると考えられる。

2. 削除された四箇所

1953年の短篇集初版の出版にあたり、『アメリカ』には存在した四箇所が削除された。それぞれの箇所を紹介したのち、それらが削除された理由を考えてゆく。まずは記されている順に従い、それぞれに I から IV と番号を振って論じる。また『アメリカ』版におけるそれぞれの箇所のページ数、単語数、直前と直後の文章、内容を記す²²⁴。

I (『アメリカ』 74-75 ページ、187 単語、“Y ahora parecía volver” と “Era la época²²⁵ en que

²²⁴ 以下『アメリカ』版の原文は、本稿の後に付属の補遺を参照。

²²⁵ 『アメリカ』版では “Era la buena época [...]”

el maíz ya estaba por picarse y las milpas se veían secas”の間²²⁶) : 語り手が属しているペドロ・サモラの軍隊は、夜襲を受けた経験を生かし、夜に進軍する。彼らはサン・ペドロと呼ばれる放棄された農園に入り、去り際に火を放ってゆく。

II (『アメリカ』78-79 ページ、296 単語、“De allí delante Pedro Zamora jugó al toro más seguido, mientras hubo modo” と “Por este tiempo casi todos éramos abajeños, desde Pedro Zamora para abajo”の間) : 奇襲にあつて生き延びた男が一人、他の仲間は集合場所に到着しないであろうことを語る。なぜなら彼らは眠っている間に攻撃を受け、ほとんどが死んでしまったからである。生き延びた男はサモラ軍の一部隊のリーダーであるペレハ兄弟が実は政府側の人間であった可能性を示唆する。

III (『アメリカ』82 ページ、244 単語、“Dijeron que les habíamos matado sus animalitos” と “Ahora cargan armas que les dio el gobierno y nos han mandado decir que nos matarán en cuanto nos vean”の間) : エル・ジャノ・グランデに住む先住民がサモラ軍を憎んでいる理由が語られる。サモラの命令で、語り手と仲間たちは、先住民たちの家畜の皮を生きのまま剥ぎ、売っていたからである。語り手は動物の断末魔が響く異常な状況を思い出す。

IV (『アメリカ』83-84 ページ、550 単語、“Uno que estuvo conmigo en la cárcel me contó eso de que lo habían matado” と “Yo salí de la cárcel hace tres años”の間) : 削除された箇所のうち最も長い。部下たちと別れた後、サモラは一人の女に恋をする。彼は彼女を力づくで自分のものとしていたのだが、彼女はサモラに思いを寄せたふりをし、サモラが油断して眠っているすきに姿を消した。サモラは彼女をたずね歩く途中で、彼に革命のときのうらみを抱いていた人々に撃たれて死ぬ。サモラを殺した男たちと行動を共にしていた一人の男が、刑務所で自分にサモラの死のいきさつを語ったと、主人公であり語り手であるエル・ピションが語る。

これから変更理由について考察してゆくが、まず前提として、この小説の語り手エル・ピションが聴覚に頼っていること、また「見ること」に非常な恐れと尊敬の念を持っていることが現在読むことができる「燃える平原」においてうかがえる。これを確認したのちに削除箇所の比較に取り組みたい。

²²⁶ I の最後の二文は 1953 年版の内容と類似している。『アメリカ』版は “Bajamos de los tapancos la hoja seca y la paja y le prendimos fuego para hacer la lumbrada que acabaría con quel caserón grande que era la Hacienda de San Pedro. De allí nos fuimos para el Petacal” [América: 75]、 “De allí nos encaminamos hacia San Pedro. Le prendimos fuego y luego la emprendemos rumbo al Petacal” [Rulfo 1965: 74] である。今回は、この類似した箇所も削除された文字数に含んでいる。

3. 聴覚に頼る語り手と見る能力

何の特技も持たず一人の兵士にすぎない語り手として生き残るために欠かせないことは、耳をそばだてることである。彼による情景の描写が聴覚に頼る傾向にあることをまず指摘したい。例えば、うまく音を聞くことができなかつたために攻撃されたと彼が語る箇所は以下である。

俺たちが聞こうとしても、耳をそばだてても、ただざわめきが届いてくるだけだった。ささやきの渦、まるで小石が多い細道を荷車が通ってくる時の音を遠くから聞いているようだった。

突然一発の銃声が聞こえた。[中略]

蟬の声が突然高まって、ほとんど何も聞こえなかつたので、彼らがあそこに現れたとき、俺たちは気が付かなかつた。²²⁷ [Rulfo 1965: 67]

このように、彼にとっては聴覚は情報収集にとって重要な要素である。敵を迎え撃つためには、彼らよりも鋭い聴覚を持ち、そこから得られた情報を分析することが必要となる。聴覚を研ぎ澄ますことができないとき、死の危険は高まる。

その一方、サモラがすぐれた視覚を持っていることにより語り手が彼を尊敬していると解釈できる箇所が複数登場する。彼はサモラの視線についてこう語る。「ペドロ・サモラは俺たちを見続けていた。目で数えていたのだ。あの彼の目、赤くなっていて、まるでいつも眠っていないようだった」²²⁸ [Rulfo 1965: 69]。サモラの「目」についての言及が繰り返され、「眠らない」という語も用いられる。語り手はサモラが目を閉じることもなく、彼には見えないものまで見、部下を目で確認してくれるためにサモラを信頼していることが読み取れる。次の引用では、語り手は明確に自分と仲間を「盲目」と表現している。部下たちは周囲の状況を把握することができず、ただ指示を待つのみである。彼らは決定力もなく、

²²⁷ Y aunque queríamos oír, parando bien la oreja, solo nos llegaba la boruca: un remolino de murmullos, como si se estuviera oyendo de muy lejos el rumor que hacen las carretas al pasar por un callejón pedregoso.

De repente sonó un tiro. [...]

El chirriar de las chicharras aumentó de tal modo que nos dejó sordos y no nos dimos cuenta de la hora en que ellos aparecieron por allí.

²²⁸ Pedro Zamora nos seguía mirando. Estaba haciendo sus cuentas con los ojos; con aquellos ojos que él tenía, todos enrojecidos, como si los trajera siempre desvelados.

指導力もなく、ただ「聞く」ことで生き延びようとする。サモラの視覚の強調は、部下たちがその能力を持たず聴覚に頼り、無事であることのみを目指していることと表裏一体となっている。

たしかに、彼は俺たちを気にかけてくれた。真夜中に進むとき、俺たちの目は眠気でぼんやりし、頭も働かなかった。しかし、彼は、俺たち皆をよく知っていて、起きているようにと俺たちに話しかけた。俺たちは、眠ることのない彼の目、夜にものを見るのに慣れていて、俺たちのことを暗闇でも見分けられる彼の目がしっかり開いているのを感じていた。[中略] 俺たちは彼の馬の蹄の音を聞き、彼の目がいつも警戒しているのを感じていた。だから、皆、寒いのに眠いのにも文句を言わずに、まるで盲目であるかのように彼に従ったのだ。²²⁹ [Rulfo 1965: 79]

この箇所語り手は自分たちの目が「ぼんやりしている」という表現に「aturdido」という形容詞を用いている。この単語もまた聴覚と関連している。日本語訳だと「茫然自失、困惑」となる「aturdimiento (動詞 aturdir)」という単語は *Diccionario de la Real Academia Española* によれば「衝撃や激しい音によって感覚が混乱している状態 *Perturbación de los sentidos por efecto de un golpe, de un ruido extraordinario, etc.*」と定義されている。語り手は自分の感覚世界を聴覚と特に関連付けて表現する。

この語り手が目をこらす者たちと権力を結びつけている様子は、他の場面においても、サモラに敵対するオラチェアの部隊の男たちが「何日も食事をしないことに慣れていて、何時間でもまばたきせずに視線を定めて見張ることができる」²³⁰ [Rulfo 1965: 75] ことを強さと関連付けていることから理解される。

このまなざしと聴覚のヒエラルキーの構図を作ることにより、ルルフォは間接的に登場人物たちの今後を予言している。例えば、短篇のある場面では語り手エル・ピションも「見る」ことができる。この場面は、サモラの軍が再び勢いを取り戻した場面である。「あのよ

²²⁹ Sí, él nos cuidaba. Íbamos caminando mero en medio de la noche, con los ojos aturdidos de sueño y con la idea ida; pero él, que nos conocía a todos, nos hablaba para que levantáramos la cabeza. Sentíamos aquellos ojos bien abiertos de él, que no dormían y que estaban acostumbrados a ver de noche y a conocernos en lo oscuro. [...] Oíamos las pisadas de su caballo y sabíamos que sus ojos estaban siempre alerta; por eso todos, sin quejarnos del frío ni del sueño que hacía, callados, lo seguíamos como si estuviéramos ciegos.

²³⁰ [...] acostumbrados a no comer en muchos días y que a veces se estaban horas enteras espíandolo a uno con el ojo fijo y sin parpadear.

き時のように、再びエル・ジャノ・グランデを男たちが列を作って横切ってゆくを見るのはいい気分だった」²³¹ [Rulfo 1965: 74] や「それを見るのはいいものだった」²³² [Rulfo 1965: 74] といった描写がある。エル・ピションの部隊が上からジャノ・グランデを見渡す位置関係にあることが想像でき、上から見下ろすことができるものが有利な立場にあることが表現される。見るということは、状況を理解でき、敵よりも優位な位置にあるということなのだ。

このまなざしの力、そして聴覚への依存は、おそらく「燃える平原」の中心的テーマである戦闘下の死と隣り合わせの世界を描写する際にも効果的に用いられている。サモラの部隊が列車の脱線を引き起こし多くの死者を出す場面を検討してみたい。まず彼らは列車の接近を音によって知る。「何人かが歌っているのが聞こえた。それは男たち女たちの声だった」²³³ [Rulfo 1965: 80]。しかし、脱線ののちにはどのような音も聞こえない。「そして車両が続いた、ひとつ、ひとつとすごい速さで、それぞれ下に落ちていった。そのあと全てが静まり返った。まるですべてが、俺たちさえも死んでしまったかのようだった」²³⁴ [Rulfo 1965: 80]。落下の際の乗客の様子は語られず、ただ語り手は目にした車両の様子のみを語る。この描写には、のちの章で詳しく論じる風景と語り手の同化が見られる。そして彼は、完全な沈黙が支配する光景を自分たちの死とも関連付けて語る。聞こえるものが何もないとき、事故を起こした側である彼らの生もまた不確かなものとなる。ここで死と生の境界は非常に曖昧になる。生と死の近接は何度かこの作品には描かれており、それはたとえば次のような例にもあらわれている。戦いで死んでゆく仲間はこのように描かれる。

エル・カミーノ・デ・ディオスにエル・チウィラは残った。茂みの後ろにうずくまり、首まで毛布にくるまってまるで寒さから身を守ろうとしているみたいだった。俺たちがそれぞれの死に向かって散り散りになるのをじっと見つめていた。俺たちのことを嗤っているみたいだった。むき出しになった真っ赤な歯を見せて。²³⁵ [Rulfo 1965: 85]

²³¹ Daba gusto mirar aquella larga fila de hombres cruzando el Llano Grande otra vez, como en los tiempos buenos.

²³² Era bonito ver aquello

²³³ Se oía que algunos cantaban. Eran voces de hombres y de mujeres.

²³⁴ Entonces los carros la siguieron, uno tras otros, a toda prisa, tumbándose cada uno en su lugar allá abajo. Después todo se quedó en silencio como si todos, hasta nosotros, nos hubiéramos muerto.

²³⁵ En el Camino de Dios se quedó el Chihuahua, atejonado detrás de un madroño, con la cobija envuelta en el pescuezo como si se estuviera defendiendo del frío. Se nos quedó mirando cuando nos íbamos cada quien por su lado para repartirnos la muerte. Y él parecía estar riéndose de nosotros, con sus

敗走する中で、一早く死んだ者はこのように描かれる。ここで語り手が死者が「見ている」と感じていることは重要な描写であろう。この死者はすでに死という居場所を得て、逃げ回らなくてはならない生きている者たちを嗤っているかのように見える。これは死への誘惑であるとも考えられるだろう。死のほうが生よりも安らかな瞬間があり、生きている者と死んでいる者の距離はわずかである。この描写には他の箇所においては削除された直喩が用いられ、死者の様子、語り手が抱く死への恐怖とねじれた憧れを描きだしている。

さらに、目の重要性は短篇の最後にも現れる。刑務所の外で一人の女性が語り手を待っている。彼は彼女と出会ったときのことをこう回想する。「こいつは十四歳くらいの女の子で、かわいい目をしていた」²³⁶ [Rulfo 1965: 83]。そして女性が語り手の息子だと言って連れてきた少年についても「困惑した目をしたひょろっとした子」²³⁷ [Rulfo 1965: 83] と目に言及し、さらにこう描写する。「俺とそっくりで、なにか悪いものがまなざしに見てとれた。父親から受け継いでしまったものなのだろう」²³⁸ [Rulfo 1965: 83-84]。このように、語り手は最終的に自分と同じのまなざしを息子の中に見ることができるのである。

これを、語り手がいまだに革命の際の力の尺度としての目の力にとらわれていると解釈することができるだろう。しかし、彼はもはや見る力を重視するリーダーを頼る必要はなく、息子の目を自分も見ることができる存在となり、戦いの日々とは別の価値観を目に見出していると考えることができる。

4. 眠りと死のイメージの排除

さて、見ることの重要性と関連し、削除された箇所 IV、I と II に共通している要素に注目してみたい。まず、IV において、サモラは眠っている間に恋焦がれる女性に逃げられる。この IV から検討してゆきたい。

その夜起きたのはこんなことだとその男は俺に言った。ペドロ・サモラはもはや狂人のようにぼろぼろの服を着て、家々の窓をのぞきこみ、戸口ではエスペランサという女が

dientes pelones, colorados de sangre.

²³⁶ Era una muchacha de unos catorce años, de ojos bonitos

²³⁷ Un muchacho largo con los ojos azorados

²³⁸ Y el muchacho se quitó el sombrero. Era igualito a mí y con algo de maldad en la mirada. Algo de eso tenía que haber sacado de su padre.

住んでいないか尋ねていた。その男が知ってることには、ペドロ・サモラがエスペランサと呼んでいた女はいなくなった。突然、彼が寝ている間に姿を消したのだ。

[*América*: 83]

ペドロ・サモラは架空の人物ではなく、メキシコ革命の時代に、有名な革命家 Pancho Villa に従う地方のリーダーの一人であった [Sesín: 23, Rayas-Solís: 158]。サモラはルルフォが幼少期を過ごしたハリスコ州南部のサユーラやサン・ガブリエルで革命に参加していた。当時の革命家が行ったことは、見方を変えれば略奪、殺戮でもある。ルルフォが生まれる直前まで繰り広げられていた革命、そしてそれに参加し自分の生まれた土地を荒らしていた男をルルフォは作品の登場人物として選んだのである。ここでもルルフォは実際に起きた出来事とその場所から想像力を膨らませていたことが理解されるだろう。

しかしもちろん、ルルフォは実在した人物サモラの造形にフィクションの要素を加えている。ペドロ・サモラの甥がサモラの死因について言及している記事を読むと、彼に女性の影はない [Sesín: 23]。サモラが女性を探したことが死につながるという設定はルルフォの創作である可能性が高い。ロフエは、ルルフォが少年のころにサモラの名前を聞いたのではないかと推測し「家族の、そして地域の神話の中でペドロ・サモラは、略奪の首謀者、牧童映画に出てくるずる賢い役に変化した。[中略] ルルフォは、若いころから、座って思い出を語り合う、年老いた農民たちの話に心惹かれるものを感じていた」 [Roffé 2003: 55] と想像している。ルルフォは、土地の伝承を自分のものとし、別のバージョンとして語り直す試みを行っていたと考えられる。ここでもルルフォの他の作品と同様に登場人物の名前は意味を持っている。サモラが探し求める女性の名は「希望」を意味するエスペランサである。彼のもとから彼女が去り、彼女を探すうちに彼が死ぬという設定は、『ペドロ・パラモ』におけるペドロとスサナの関係をも連想させる。偶然かもしれないが、男性登場人物二人の名も共通している。

IV では、見ること、目を開いていることによってリーダーシップを発揮しているサモラが眠っている間に裏切られた様子が語られる。

一人の女にとって、愛に満足して眠っている男を一人騙すのはたやすい。ペドロ・サモラがそうだったように。彼が目覚めた時には、その女はもうそばにはいなかったらしい。それがサモラのせわしない移動の始まりで、彼女を探しにどこへでも行き、とうとうあ

る夜殺されてしまった。[América: 84]

同様の表現は他の箇所にも「彼が眠っている間に彼女は突然いなくなった」[América: 83]とも語られる。IVにおいてはサモラは眠りに落ち、容易に騙されてしまう普通の男である。ルルフォはIVを削除することで、サモラのイメージである抜け目のない首領という側面のみを強調した。これによってサモラの間人らしい弱い面は不可視となり、革命という状況下に生きる一兵士の目から見たサモラの様子、また戦い、敗走する男たちの様子のみが残ることとなった。

IVの削除の理由は、他の削除された箇所とも関係するだろう。削除箇所Iでは語り手が属する部隊が休憩中に攻撃を受け、IIでは眠っている間に襲撃された部隊の生き残り兵がサモラに「で、もう目覚めることはなかったんですよ」[América: 78]と報告する。これら削除された箇所から理解できることは、『アメリカ』版では、眠ることが死につながるという解釈が可能なことである。しかし、この眠りと死の関係性はこれらのエピソードが削除された1953年版を読んだだけではほとんど見えてこない。それはこれらの象徴的なイメージを排除することで、より革命とそれに参加した一兵士に焦点をあてることが優先されたからであろう。ヒメネス・デ・バエスが指摘しているように、この短篇のエピグラフ「母犬が殺されたよ、でもまだ子犬たちが残ってる」という俗謡（コリード *corrido*)は革命下で生まれたものであり、読者にこれが戦闘を描いたものだ意識させる効果がある [Jiménez de Báez 1994: 74]。最初から最後まで、この短篇は戦いに参加する男たちについてのみ記すことになったのである。

この複数の要素の排除は、Iの削除の説明にもなる。Iには『ペドロ・パラモ』と共通するエピソードがある。ひと気のない農園に入っていく様子は、フアン・プレシアドが「俺はからっぽの家々を見た。外れた扉、雑草が中まで生えている」²³⁹ [Rulfo 2015: 77] というコマラに入っていく様子を連想させる。このイメージは、すでに『アメリカ』版の「燃える平原」に現れていることが確認できる。

俺たちが農園に入った夜はとても曇っていた。犬が俺たちに吠えることさえなかった。
囲い場の入り口は蝶番がとれて落ちていて、中は空っぽに見えた。まるで誰もそこにど

²³⁹ Miré las casas vacías; las puertas desportilladas, invadidas de yerba.

んな家畜も入れることがないというように。家々にも人がいないように見えた。農園の玄関扉を開けるとコウモリの群れが俺たちの上を通過して、夜の暗い空に散っていった。

いなくなってしまったのだ。いつからかはわからない。[*América*: 74-75]

人が住んでいた気配のみが残され、しかし農園はすでに荒れている。この描写はふたたび『ペドロ・パラモ』において、フアン・プレシアドの話し相手であったダミアナが突如消えてしまい、彼が一人で通りに取り残される場面と類似した雰囲気を持っている。

突然俺は一人きりで誰もいない通りにいた。家々の扉は空にむかって開いており、そこから力強い雑草の茎が顔をのぞかせていた。湿気た日干しレンガを覗かせている表面がはがれた壁。²⁴⁰ [Rulfo 2015: 111]

しかし、この場面もまた削除された。これは、革命下、とくに戦闘下、あるいは逃走中という特殊な状況におかれた登場人物を描くことに主眼がおかれたため、それ以外の描写を削ったからであると考えられる。「燃える平原」は徹頭徹尾、緊迫した状況のみを描く短編となったのである。しかし、では当時の異常な状況を描くにふさわしいと思われる III はなぜ削除されたのだろうか。

5. 動物をめぐる描写

削除された箇所 III の、サモラの部隊が生きたままの動物の皮を剥ぐという描写は彼らの残酷さと革命下での精神の異常さを提示するのにふさわしいはずである。おそらく、この箇所を削ったのは、サモラの残酷さを描くという目的を持つ点で、1953 年版にも存在するサモラが人間を使って闘牛の真似事をし殺すエピソードと類似しているためかと思われる。ロウはこの闘牛ごっこの場面をサモラの「子どもじみた遊戯性」を表すと解釈している [Rowe: 24]。ポータルやその他の研究者たちは、この場面においてメキシコ革命というものが大義を失い、参加している人物たちに倫理感や正義が欠けていることを表現している [Portal: 97, Rayas-Solis: 158]。しかし、この二つの場面が同様の目的を持って描か

²⁴⁰ Y me encontré de pronto solo en aquellas calles vacías. Las ventanas de las casas abiertas al cielo, dejando asomar las varas correosas de la yerba. Bardas descarapeladas que enseñaban sus adobes revenidos.

れたのだとすれば、なぜ闘牛ごっこの場面が残り、動物の皮を剥ぐ場面が削除されるという選択が行われたのだろうか。

まずどちらにも動物のイメージが登場している。しかし、この二つには決定的な違いがある。家畜の皮を剥ぐのがサモラに命令された軍隊の兵士たちという人間であるのに対し、闘牛の場面では、リーダーであるサモラ自身が自ら牛という動物の役目を買って出る。そして、その牛の役のまま闘牛士の役目の人物を殺す。ここから、この闘牛はサモラの部隊のアレゴリーと解釈できる。エル・ジャノは丘に囲まれた大きな闘牛場である。サモラは闘牛ごっこにおいては遊び半分に人を殺すことができるが、これを暗喩としてとらえると、彼はあやつられる牛のようにやみくもに突進し、やがて死ぬ運命にある。

家畜の皮を剥ぐ場面は、強い人間と無力な動物たちのコントラストを強調するが、闘牛ごっこにおいては、人間と動物の距離は消え、むしろ人間と動物の近さが強調されるように思われる。ここで、この短篇には複数の動物と関係したあだ名を持った登場人物が複数いることを思いだしておきたい。例えば、「ラ・ペラ」は冒頭のエピグラフの俗語に登場する「雌犬」という意味を持つあだ名であるし、語り手は「エル・ピチョン El Pichón」と呼ばれている。エル・ピチョンは英語で鳩を意味する「pigeon」に由来するのであろう。鳩は平和のシンボルであり、戦いとはなじまない。短篇の最後に、刑務所から出た語り手が家族を形成することが示唆されており、この点について Margaret Ekstrom は、エル・ピチョンはルルフォの登場人物の中では珍しく、戦いや放浪の後に新しい人生を開始することができた人物であると指摘している [Ekstrom: 49]。 *Diccionario de mexicanismos por la Academia Mexicana de la Lengua* によれば、「ピチョン」という表現は「若者や経験が少ないものを指す」としている²⁴¹。これによって、サモラの部隊に属していた時期には経験や抜け目のなさに欠ける若者であったが、革命後にもまだ人生を立て直すことができる若さを持っている人物であることが想像できる。

「燃える平原」において人間たちは動物にたとえられ、あるいは動物のような行動をとってゆく。動物たちはそれぞれサモラの部隊の人物たちの象徴として機能している。動物と人間の境界を曖昧にするためには動物と人間が明白に対立してしまう III のエピソードは削除

²⁴¹ Silvia Lorente Murphy は、この「鳩」というあだ名から、リーダーのサモラも含め彼らの部隊は「鳩であり、経験のない生まれたばかりの鳥であり、成熟していない」 [Lorente Murphy: 34] と解釈している。 *Diccionario de México* はこの語について「見せかけの慎みぶかきや従順さを持つ人のこと」と定義している。こちらの解釈を選択すると、本稿が提案しているものとは別の語り手の人物造形を見出すことが可能である。

されなくてはいけなかったのだろう。

また、語り手の性格をより明確にするためにも III は削除される必要があったと考えられる。主人公である語り手が動物を殺したときの様子が III には以下のように描かれている。

このようなやり方に慣れるのは辛かった。しかし俺たちはそうした。皮を剥がれた動物たちが地面から立ち上がり、あっちへこっちへとよろめき、そのあと周囲をうめき声で満たしながらどさっと倒れ込むのを見るのは辛かった。知らない人間が死ぬのを見てもあんなにかわいそうにならない。俺は大勢殺した。でも、あんなに骨が震えたことは、エル・セロ・グランデにいたときしかない。生きた牛の皮を剥いで、生きたまま柵の中に戻した。焼けつく太陽の下で、聞いたこともないような鳴き声を聞きながら。

[*América*: 82]

この箇所では、語り手は人間を殺すよりも、無抵抗な動物を残酷な方法で殺すことが辛かったと述べている。しかし、この場面を残すと、III 以前に登場した複数の描写に齟齬が生じる。一つ目は、サモラの部隊が攻撃を受けたのちに潜伏している場面である。彼らは生き延びるために家畜を盗み、食用にして、また革を売るために頻繁に殺している [América: 72]。もうひとつの場面は、彼らが農園を襲撃する場面である。

煙に紛れて俺たちは逃走した、まるでかかしのように、顔を真っ黒にして、そして家畜をあっちへこっちへと追いながら。彼らを一箇所に集めて革をとるために。家畜の革。それが今では俺たちの商売だった。²⁴² [América: 75]

この二つの例を参照すると、語り手が家畜に繊細な共感を示していないことが明らかである。この語り手の性格を一貫させるため、III の箇所は削除されたと考えられる。これによって、この語り手は動物の痛みを感じるような性格の持ち主ではなくなった。彼にとって自分の生存が大切であり、そのための暴力は非常に不可欠な身近なものである。

ここまで参照してきた削除された箇所はエピソードとしては強烈であり興味深いもので

²⁴² Y entre el humo íbamos saliendo nosotros, como espantajos, con la cara tiznada, arreando ganado de aquí y de allá para juntarlo en algún lugar y quitarle el cuero. Ese era ahora nuestro negocio: los cueros de ganado.

ある。しかしルルフォはこれを残さず削除することで、作品の一貫性を高めることを選択した。そして、この一貫性によって、暴力というテーマ、戦いの状態にある人間のアレゴリーとしての動物という側面が強調され、闘牛の場面のみが残されることとなった。

6. 一人称の語りの徹底

削除された箇所も踏まえながら、一人称の語り手がこの短篇にもたらす効果を考察してみたい。ここまで見てきたように、語り手は自分の視点から自分が見たこと、経験したこと、感じたこと、またごくわずかに人から聞いたことのみを語る。

II と IV の削除はこの一人称の語りという形式を統一するためにも不可欠であったと考えられる。II は、奇襲を受けた生き残りが語る場面であるし、IV ではサモラの死に行きあった人物が語る場面である。ここから理解されることは、ルルフォは可能な限り伝聞によるエピソードを排除し、一人の登場人物が経験したことのみ、考えたことのみによって構成されるように意図したのであろうということである。これによって、「燃える平原」は、主観的な視点でのみ革命を語ることとなった。語り手を一人称の語り手に限定することで、短篇は歴史的な出来事を個人の視点から語ることとなった。

とはいえ、語り手が常に「俺たち *nosotros*」という人称を用いて語っていることに留意しておく必要がある。彼は革命の出来事を語る際にはこの人称を用いている。これについて *Rayas-Solis* はこれは人々の集合としての声を表現するために用いられていると分析して「この一人称の語りは首尾一貫しており均質な主体を明示している。この集合的声に、地域の表現や庶民の声をまとめあげることによってこの文章は成功している」としている [*Rayas-Solis*: 169]。この人称の使用により、革命下においてリーダーではない人々は、個人は「我々」を構成する一人という以外の存在価値を持たない。語り手は一人の男であるが、革命について語るとき彼は常に同じ境遇にある「自分」と「仲間」をまとめて「我々」とし、同じ運命を迎えるものとしている。

1953 年版の改稿において、複数の箇所が削除された事で、この短篇の一人称の語りは説得力を増したと考えることができる。ルルフォは、革命下の興味深い資料となるであろうエピソードを排除し、作品内の象徴や登場人物の造形に矛盾をなくす道を選択したと考えられる。また、伝聞の形式の箇所を削除したことにより、集めた情報全てを記述する試みをやめたとも考えられる。革命下での生活を克明に記し歴史的または資料的価値を持つ革命小説から離れて、「燃える平原」を創作しようとした意図を読み取ることができる。

この改稿の大きな特徴として再度強調しておきたい点は、改稿によって複数の箇所が削除されたことである。通常、一人称の語りや口語体を再現しようとした場合には、繰り返しや出来事の細部を語る饒舌な表現となる場合が多い。しかし、ルルフォの手法はそれとは正反対に、短篇はより短く寡黙になり、より写実的な口語表現から遠ざかる形で、一人称による語りを完成させたのである。これは、伝聞や噂話を盛り込み、またその流布の過程を再現するのをやめ、多声的な口承文化の豊かさを排除したと解釈することもできるだろう。しかしそれは同時に、年代記のように、可能な限り多くのものを記述して一つの地域に吹き荒れた暴力を歴史として通時的にとらえることをやめ、一人の人間の視点のみから文学的に語ろうとする試みであったのではないだろうか。

ルルフォはここで年代記も、また見たものをそのまま記事にする記者の目線からでもなく、一人称の語りから、またかなり操作された語りと視点を用いて、革命の記録でもありながらフィクションでもある短篇を作り上げた。彼は育った場所で起きたメキシコ革命、そこで権力を握った革命家といった地理的・歴史的エピソードをふまえながらも、架空の空間を創作した。また、第2章第2節で論じたように、そこにはスペイン人による征服戦争のイメージが重ねられている。これが彼なりの場所の歴史を描く方法であったのだろう。

さて、ここまで作品内で起こる出来事を語る際に、どのように登場人物たちの声が用いられているのかについて検討してきた。そして「燃える平原」において徹底的に一人称の語り手の目から見たもの、彼が聞いたもののみが語られる手法が見られるとした。この一人称の語り手によって描写される世界は、主観的なものである。ルルフォ作品においては、ある出来事とそれが起こる場所の描写が登場人物の主観によって描かれ、登場人物の内面と情景の呼応、あるいは乖離によって得られる印象が効果的に用いられている。次の節では、場所と登場人物たちの関係について考察してみたい。

第3節 主観と場所

ルルフォの作品中には、登場人物たちの語りとともに、多くの情景描写、風景の描写が存在する。また、短編の題名には、「コマドレス坂」、「タルパ」、「ルビーナ」、「パソ・デル・ノルテ」と、地名を題名にしているものが複数ある。場所は物語のキーワードとなり、重要な役割を担っている。例えば「コマドレス坂」では、題名にもなっている坂に住む老人の一人語りによって物語が展開してゆく。この短篇はコマドレス坂に住む人々の間で暴力によって恐れられている兄弟と二人の死を、村から同じように距離をとっている老人が語る。

ルルフォ作品における場所は、主観的なものである。ブランコ=アギナガは「ルビーナ」の冒頭「南の高い山々の中でも、ルビーナのものが最も高く、最もごつごつしている」²⁴³ に触れ、「このような不明瞭な地理が短編のなかでずっと我々を惑わせる。ルルフォは内的現実の漠然とした感覚に我々を送り出す」[Blanco Aguinaga 1996: 21] と述べている。実在するモデルとなる場所が多いルルフォの作品であるが、それはフィクション化された際には特異な雰囲気帯びることとなる。例えばブランコ=アギナガは村ルビーナの描写が、生や時間の変化を拒絶するものとして描かれていると例をあげつつ指摘している [Blanco Aguinaga 1996: 21-25]。ブランコ=アギナガのこの指摘は、ルルフォ作品の時間感覚について論じる非常に示唆に富むであろう。

本節では、語り手と主観による場所の描写の関係について検討してみたい。ルルフォの作品の中では、風景が登場人物の内面を投影しているような場面、あるいは風景が登場人物の内面を先取りするような相互往還的な動きがみられるからである。描写される場所の風景や状態はまた、物語の展開と深く関わり合っている。場所とそこに生きる人々をフィクションによって描くことが、ルルフォにとって場所を記録し、その歴史を描くことであったと考えられる。

1. 移動というプロセスと登場人物の関係

場所はルルフォ作品においてどのように登場人物との関係を持っているのだろうか。場所と登場人物の関わりが重要であり、移動の経過と物語の展開が重ねられている作品として、ここでは短編「タルパ」と「犬の声は聞こえんか」を挙げてみたい。

「タルパ」は実在するハリスコ州の町タルパ・デ・アジェンデ (Talpa de Allende) を意味している。この町には奇跡をおこしたとされるロサリオの聖母 (la Virgen del Rosario) をまつ教会があり、この聖母に願をかけるため、多くの信徒が現在でも訪れる。この短編は、それまで不行跡をはたらいてきたが病気になったタニロと、タニロの妻と弟が聖母に回復を祈るためにタルパまで歩いてゆく道行の物語である。タニロの弟を語り手として進行する短編は、兄の妻ナタリアと弟が隠れて男女の関係を持っていること、聖母に願をかけることを思いついたのはタニロであるが、苦しむタニロの死期が早まるようにと途中からは二人がタニロを励ましながら強引にタルパに連れて行ったこと、タニロが死んだのち彼らが

²⁴³ De los cerros altos del sur, el de Luvina es el más alto y el más pedregoso.

罪の意識に苛まれ苦しむことが語られる。

まずは、以下の引用を見てみたい。次第にタルパへ向かう街道に人々が集まり、砂埃をあげながら進む場面である。照りつける太陽のもとで一日中進まなければならない労苦が描写される。

そのあと、一日がもっと長くなっていった。俺たちはセンソントラを二月の半ばに出て、三月ともなれば日が昇るのはとても早かった。暗くなって目を閉じたかと思えば、さきほど沈んだばかりの太陽と同じ太陽が俺たちを起こすのだった。

人生があんなに緩慢で荒々しいものだと感じたことは、人の群れの中を歩いたあのときまで一度もなかった。また、太陽のもとでひしめきあっている一群の芋虫みたいに感じたことも。俺たち皆を同じ細道に閉じ込めてまるで囲いに入れるみたいに連れて行く砂埃の雲のなかで俺たちは身をよじっていたのだ。[中略] そしていつも灰色の空、まるで俺たち皆を上から押さえつけている灰色の重いしみみたいな空。²⁴⁴

[Rulfo 2016: 155-156]

このように語り手は、救済を求めてタルパに向かっているはずの人々の群れの中に入ることを芋虫のようであると表現し、またこの道筋を人生の中の苦行と捉えているようでもある。その道のりの描写には「砂埃」が登場し、彼らの視界を阻み、また空を灰色に染めている。これは暑さ、そして歩みが遅々として進まないことへの語り手の苛立ち、二人の内側でくすぶるタニロへの殺意の高まりを描きながら、かすかな罪悪感の予感も描いていると言えるだろう。ルルフォ自身は、この作品について狂信を批判的に描きながらも直接的に批判していない点が気に入っていると述べており²⁴⁵ [Rulfo 1992a: 878]、この見通しがきかず、しかし大勢の人波に流される形でならば意志をもたずとも進んで行ける巡礼が暗示する狂信におちいることの容易さを描いているものでもあろう。

²⁴⁴ Luego los días fueron haciéndose más largos. Habíamos salido de Zenzontla a mediados de febrero, y ahora que comenzaba marzo amanecía muy pronto. Apenas si cerrábamos los ojos al oscurecer, cuando nos volvía a despertar el sol, el mismo sol que parecía acabarse de poner hacía un rato.

Nunca había sentido que fuera más lenta y violenta la vida como caminar entre un amontonadero de gente; igual que si fuéramos un hervidero de gusanos apilados bajo el sol, retorciéndonos entre la cerrazón del polvo que nos encerraba a todos en la misma vereda y nos llevaba como acorralados. [...] Y el cielo siempre gris, como una mancha gris y pesada que nos aplastaba a todos desde arriba.

²⁴⁵ Rulfo 1992a: 878. 1974年3月13日、la Universidad Central de Caracasでの学生との対話より。1976年に雑誌 *Escritura* (Caracas, editada por María Helena Ascanio) 1、2号に掲載。

この短編は、身体の部分を執拗に描写し²⁴⁶、病気の身体をグロテスクなまでに描き出すという大きな特徴を持っている。場所の移動と身体の変化が重ねられて表現されている。進むにつれて少しずつタニロの具合が悪化してゆく。タニロの病気は体の様々な部分が腫れ、そこから膿や血が吹き出して潰瘍となるというものである。タルパに近づくとともに死にも近づき、信仰心がさらに高じたタニロは、可能なかぎり苦行を負いながらタルパに辿りつきたいと願い始める。彼は、目隠しをし、手を後ろで縛り、茨の冠をつけ、膝立ちで進んでタルパへ向かう。膝で進んで聖地へ向かう膝行礼拝は、熱心な信徒の巡礼の方法として見られる。「[略] おれの兄タニロ・サントスだったそれはタルパにたどりついたのだった。湿布だらけのそれ、空中に暗い血の糸を残し、通り過ぎると、死んだ動物みたいなすえた臭いが残った」²⁴⁷ [Rulfo 2016: 158]。病気治癒のためのタルパへの道筋は、語り手の兄だった人間を見るものを怯えさせるような「もの」へと変化させている。ぼろぼろの肉塊となっていく、死後も苦しんでいるかのようで二人を脅かすタニロを「緩慢な、堪え難い死」が視覚化したものとする研究もある [Durán: 39-40]。この短編は、この死への接近を視覚化したプロセスを聖地までの移動と重ね合わせて、信仰が殺人の道具として機能してしまう皮肉を描いている。タニロの死後、罪悪感にさいなまれる弟とナタリアは、もともと暮らしていた村に帰ってからも、移動によって自分が変わってしまったことを感じる。

そして俺はまるで俺たちはどこにもたどりついていないように感じ始めた、俺たちは通りすがりで、ここで休むためにいるだけ、そのあとは歩き続けなくてはならないと。どこへかはわからない。でも俺たちは進まなくてはならない、なぜならここは後悔に、そしてタニロの思い出にとても近いからだ。

[中略] 俺たちが今もっとも頻繁に思い出すのはあれだ。タルパの墓地に埋めたあのタニロ。山の動物たちが掘り返さないようにとナタリアと俺とで土と石をかぶせた。²⁴⁸

²⁴⁶ 数えた限りでは、身体の部位 13 種類が 58 回登場している。「手 mano」「腕 brazo」「目 ojos」「体 cuerpo」が多数登場している。

²⁴⁷ [...] llegó a Talpa aquella cosa que era mi hermano Tanilo Santos; aquella cosa tan llena de cataplasmas y de hilos oscuros de sangre que dejaba en el aire, al pasar, un olor agrio como de animal muerto.

²⁴⁸ Y yo comienzo a sentir como si no hubiéramos llegado a ninguna parte, que estamos aquí de paso, para descansar, y que luego seguiremos caminando. No sé para dónde; pero tendremos que seguir, porque aquí estamos muy cerca del remordimiento y del recuerdo de Tanilo. [...]

Es de eso de lo que quizá acordamos más seguido: de aquel Tanilo que nosotros enterramos en el camposanto de Talpa; al que Natalia y yo echamos tierra y piedras encima para que no lo fueran a desenterrar los animales del cerro.

彼らの思い出はタニロの死に顔と死の様子で固定されてしまう。タルパに到着するとともに、タニロを殺すという目的をも達成してしまった彼らは、この後罪の意識とともにあてもなく彷徨うことを運命づけられてしまうのである。

移動のプロセスと物語の進行の重なりは「犬の声は聞こえんか」にも見られる。この作品は、悪い仲間たちとの付き合いの果てに大きな傷を負った息子を背負って父親が助けを求めて近くの町トナヤを目指して歩く情景を描いている。父親は背中の子息に対し、どれほど苦勞をかけられたかと語りかけながら進む。血を分けているゆえの父と息子の対立はルフォ作品に多くみられるものであろう。月以外は明かりがない世界を息子を背負って歩く父親、彼のモノローグにも近い息子への語りかけによって構成されている。月のイメージが彼らを照らす唯一の光であることが何度も示される。

男たちの長く黒いひとつの影は上へ下へと動いた。岩をよじ登り、小川のほとりを遡っていくときに縮んだり伸びたりした。一つの揺れる影になっていた。

月が大地から昇っているところで、まるで真ん丸な炎に見えた。²⁴⁹ [Rulfo 2016: 225]

ここで父と息子は一心同体ともいえ、ひとつの影として一体となっていると表現されている。そしてこの少しずつ町へ向かってゆくひとつの体が場所を移動してゆくの月が照らすことになる。この黒い影が月の光のもとに浮かびあがるイメージは非常に鮮烈である。そしてこの月は二人の男たちを照らす。

あそこに月が出ていた。彼らの前に。大きくて赤い月が彼らの目を光でくらませ、地面の上の彼らの影を引き延ばし、さらにくっきりとさせていた。

「もうどこを歩いているのか見えん」と彼は言った。

しかし返事をするものはいなかった。

もうひとり上にはいた、月に全身を照らされて、青白い顔で、血の気がなく、鈍い光

²⁴⁹ La sombra larga y negra de los hombres siguió moviéndose de arriba abajo, trepándose a las piedras, disminuyendo y creciendo según avanzaba por la orilla del arroyo. Era una sola sombra, tambaleante.

La luna venía saliendo de la tierra, como una llamarada redonda.

を反射していた。²⁵⁰ [Rulfo 2016: 226]

月しか頼ることができる明かりがない中、しかしその光は彼らを支えるようなものではなく、時間の経過を知らせ、焦りを与える不吉なものでもある。「月はどんどん上っていた、雲のない空で、ほとんど青かった。汗に濡れた老人の顔は、すべて光に照らされていた」²⁵¹ [Rulfo 2016: 227]。暗闇に浮かびあがる月とともに、この短篇における場所の雰囲気は、犬の鳴き声を待つという父親の態度によっても作られている。この二人の関係を、ペリユスは光と影、聞くことと見ることという側面から分析している[Perus 2012: 125-144]。父親は息子にこう問う。

「イグナシオ、おまえは上にいるんだから、なにかのしるしが聞こえたり、どこかで明かりが見えたら言ってくれよ」

「なにも見えないよ」

「もう近いはずだけどな」

「ああ、だけど何も聞こえない」 [中略]

「もうあの村に着いていてもいい頃だぞ、イグナシオ。おまえの耳は外側に向いているんだから、犬の声が聞こえないかよく注意しろ。トナヤは山の裏側にあるって言われたことを思い出せ。もう何時間も前に山を通り過ぎてるんだからな」²⁵²

[Rulfo 2016: 225]

²⁵⁰ Allí estaba la luna. Enfrente de ellos. Una luna grande y colorada que les llenaba de luz los ojos y que estiraba y oscurecía más su sombra sobre la tierra.

—No veo ya por dónde voy —decía él.

Pero nadie le contestaba.

El otro iba allá arriba, todo iluminado por la luna, con su cara descolorida, sin sangre, reflejando una luz opaca.

²⁵¹ La luna iba subiendo, casi azul, sobre un cielo claro. La cara del viejo, mojada en sudor, se llenó de luz.

²⁵² —Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo o si ves alguna luz en alguna parte.

—No se ve nada.

—Ya debemos estar cerca.

—Sí, pero no se oye nada. [...]

—Ya debemos estar llegando a ese pueblo, Ignacio. Tú que llevas las orejas de fuera, fíjate a ver si no oyes ladrar los perros. Acuérdate que nos dijeron que Tonaya estaba detrasito del monte. Y desde qué horas que hemos dejado el monte.

ルルフォは1982年に行われたスタンフォード大学の講演で、学生に「犬」が示す暗喩的意味を問われ、犬に特に託した意味はないとしながら、「田舎では明かりがなかったので、あるいは夜になると早くから明かりが消えました。夜歩くときには、犬が吠えているところには村があるということがわかるのです」²⁵³ [Gorosito Pérez: 9] と述べている。同様の内容をエレナ・ポニアトウスカ (Elena Poniatowska) によるインタビューにおいても語り、夜に真っ暗な平原を歩く際には犬の吠え声が聞こえなくなると居場所がわからなくなったと語っている [Poniatowska1985: 139]。この短編には、視界が十分でない状態で歩くときには犬の吠える声や鳴き声を町が存在することの合図とするという、その場所に暮らすもののみが理解できる符号が書き込まれている。犬の声は、奇しくもカミュがアルジェリアについてノートにつづった箇所にも登場している。

アルジェリアでは、夜な夜な犬の遠吠えが、ヨーロッパで耳にするそれよりも十倍も大きくあたりに反響する。だからそうした遠吠えは、この狭い地方できくと、かつて知らなかったノスタルジーで粉飾される。それは今日、思い出のなかでぼくだけがきける言語なのだ。[カミュ: 43]

ある場所にいたことがあるものは、その場所での音の聞こえ方、空間のあり方について思いを馳せることができる。これについてトゥアンは、距離の感覚を喚起する音の力が文学作品において表現されたものであると解釈している [トゥアン: 33]。犬の声によって距離や人の存在を把握するという習慣によって、ルルフォのこの短篇もまた場所の記号を色濃く記されたものとなる。

この犬の吠える声を聴くという動作は、「犬の声は聞こえんか」では希望の意味を託されているが、息子がそれを父に与えることはない。背負った息子に老人は死んでしまった妻の苦勞を語るが、息子からの返事はない。そして彼の町が近くはないか、犬の声が聞こえないかという問いかけにも「何も聞こえない」と答えるのみである。しかし、村は突然彼の目の前に現れる。

そこにはもう村があった。屋根が月の光の下で輝くのを見た。息子の重みに押しつぶ

²⁵³ [...] es que en el campo no había luz, o la luz se apagaba muy tempranito en la noche y uno, al caminar, sabía que donde ladraban los perros había un pueblo.

されるように思えて、最後の力を振り絞ったとき、ひかがみが崩れ落ちそうになるのを感じた。一番近い建物に近寄ると、家の手すりに寄りかかり、ゆるんだ体、まるで関節がはずれてしまったような体を降ろした。

息子が首に巻きつけていた指を引き剥がすのに苦労したが、自由になったとたん、周りの全ての方角から犬たちが吠えているのが聞こえた。

「これが聞こえなかったって、イグナシオ？」と言った。「こんなことでさえも希望を持たせてくれなかったな」²⁵⁴ [Rulfo 2016: 229]

老人はおそらくすでに死んでいる息子を降ろし、話しかける。父による息子を背負っての移動は、息子に翻弄され続け苦労をした彼自身の人生をなぞるものとなる。彼は犬の声に示されているような希望を探して、息子とともに移動しながらも、息子が生きている間にはそれを見つけることはできなかった。移動という距離が、老人の時間と重なり合うさまがここには描かれている。ここまで特定の場所をモデルとしながらもその場所での移動の描写と登場人物が関係していることを論じてきた。次に、外の世界の描写である風景と、語り手の主観が重なり合う様子について検討したい。

2. 風景と主観的世界の同調

いくつかの短篇や『ペドロ・パラモ』においては、登場人物の主観と風景が一致するというかたちであられる。登場人物の主観と風景の一致の例として、まず印象的なものは短篇「僕たちはとても貧しいから」であろう。語り手の少年は、十二歳の妹タチャの将来を案じている。川の水が溢れ、人々が家財道具などを失ってしまい、タチャの婚礼の際の持参品となるはずの牝牛も、生まれたばかりの子牛も流されてしまったからである。短編の最後でこのままではタチャは二人の姉たちと同様に町で娼婦になるしかないと語る少年は、妹を慰めつつも観察する。

²⁵⁴ Allí estaba ya el pueblo. Vio brillar los tejados bajo la luz de la luna. Tuvo la impresión de que lo aplastaba el peso de su hijo al sentir que las corvas se le doblaban en el último esfuerzo. Al llegar al primer tejaván se recostó sobre el pretil de la acera y soltó el cuerpo, flojo, como si lo hubieran descoyuntado.

Destrabó difícilmente los dedos con que su hijo había venido sosteniéndose de su cuello y, al quedar libre, oyó cómo por todas partes ladraban los perros.

—¿Y tú no los oías, Ignacio? —dijo—. No me ayudaste ni siquiera con esta esperanza.

タチャは川で牝牛が死んでしまったので、もう戻ってこないことを悲しんで泣いている。ここにいる、僕の隣に、ピンク色のワンピースを着て、崖から川を見ながら、そして泣き続けている。彼女の頬には汚い涙の筋が何本も走っている、まるで川が彼女に入り込んだみたいに。

僕は彼女を慰めるために抱きしめるけど、彼女には伝わらない。もっと激しく泣く。口からは、岸辺で川がたてるのと同じような音がする、その音は彼女を震わせ、全身を揺さぶって、そのあいだにも水位はどんどん高くなっていく。あそこからやってくる腐った臭いがタチャの濡れた顔にはね、小さな胸が上に下にと動く、まるで墮落して働くために突然大きくなり始めたみたいだ。²⁵⁵ [Rulfo 2016: 132]

財産を飲み込んでしまい、さらに迫りくる川は、主人公の少年の一家が苦しんでいる貧困を表現しているようでもある。そしてまた、主人公の目にはとめどなく流れるタチャの涙と溢れる川のイメージが重なり合う。このように、語り手の主観の中で川は複数の意味を与えられている。また、この溢れる川の勢いは、これからのタチャの人生の厳しさ、彼女が娼婦に身を落とさざるを得ない可能性を示唆している。語り手は突然タチャが女性として生きる自覚を持ち始めていることをも予感して、この短編は終わっている。ここで風景は、語り手にとってはタチャの将来を不安定にさせた原因であり、またタチャの現在と今後を暗示するものともなる。このように、複数のルルフォ作品において、風景は主観的なものとなり、登場人物の心情と重なり合う。

多くの『ペドロ・パラモ』の断片が、情景描写で開始されていることは偶然ではないだろう。この情景描写によって登場人物たちの心情や彼らのおかれた立場を伝えることができるからである。

例えばレンテリア神父が、自殺した信者の女性に神の赦しは与えられるのかを考える場面はこのように始まる。「流れ星があった。コマラの明かりは消えた。そして空が夜を支配

²⁵⁵ Y Tacha llora al sentir que se vaca no volverá porque se la ha matado el río. Está aquí, a mi lado, con su vestido color de rosa, mirando el río desde la barranca y sin dejar de llorar. Por su cara corren chorretes de agua sucia como si el río se hubiera metido dentro de ella.

Yo la abrazo tratando de consolarla, pero ella no entiende. Lloro con más ganas. De su boca sale un ruido semejante al que se arrastra por las orillas del río, que la hace temblar y sacudirse todita, y, mientras, la creciente sigue subiendo. El sabor a podrido que viene de allá salpica la cara mojada de Tacha y los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaron a hincharse para empezar a trabajar por su perdición.

した。レンテリア神父は眠ることができずベッドで寝がえりをうっていた」²⁵⁶ [Rulfo 2015: 99]。静かな夜に実は流れ星という動きが多くあること、生活のための明かりは消えて空に代表されるような自然の摂理に囲まれた状況で、レンテリア神父は人間が創造したキリスト教の教義を考え直していることが描かれる。ここでは人間を導く立場であるはずの神父と自然の対比が強調されている。別の箇所でもレンテリア神父が夜に宗教的な迷いを感じ、外出するという描写がある。

レンテリア神父は何年も後になってからベッドの硬さで眠ることができず外に出た夜のことを思い出すだろう。それはミゲル・パラモが死んだ夜だった。ごみを嗅ぎまわっている犬たちを足音で驚かせながら、ひと気のないコマラの通りを歩いた。川までたどりつき、そこで空から降る星を映しているよどみを見ながら時を過ごした。何時間も自分の考えと格闘し、それらを川の暗い水に捨てながら。²⁵⁷ [Rulfo 2015: 135]

レンテリア神父と場所、とくに通り、そして川、川が反射する空の星が関連づけて描かれている。彼の迷いを表現するように川の水は暗く、彼の内面と連続しているかのようでもある。このように風景は語り手の悩みとともにある形で描かれている。

また、当然のことであるが、風景描写は小説内の雰囲気を決定している。例えばスサナが死を迎える直前の断片はこのように開始される。「夜明けの始まりには、一日は間をおきながら回転する。黴が生えた大地の蝶番がまわる音がほとんど聞こえるようだ。この古い大地の震動が暗闇をひっくり返すのだ」²⁵⁸ [Rulfo 2015: 172]。このように夜と朝の交代が重厚に、独自の表現で語られる。この視覚的、かつ聴覚的、感覚的な描写は、朝の裏側には夜があり、生の裏側には死があることを連想させながらその後のスサナの死を語ってゆく。そこで描かれるスサナの死は、ペドロにとっては悲しむべきものであるが、読者が知るように、死ん

²⁵⁶ Había estrellas fugaces. Las luces en Comala se apagaron.

Entonces el cielo se adueñó de la noche.

El padre Rentería se revolcaba en su cama sin poder dormir.

²⁵⁷ El padre Rentería se acordaría muchos años después de la noche en que la dureza de su cama lo tuvo despierto y después lo obligó a salir. Fue la noche en que murió Miguel Páramo.

Recorrió las calles solitarias de Comala, espantando con sus pasos a los perros que husmeaban en las basuras. Llegó hasta el río y allí se entretuvo mirando en los remansos el reflejo de las estrellas que se estaban cayendo del cielo. Duró varias horas luchando con sus pensamientos, tirándolos al agua negra del río.

²⁵⁸ En el comienzo del amanecer, el día va dándose vuelta, a pausas; casi se oyen los goznes de la tierra que giran enmohecidos; la vibración de esta tierra vieja que vuelca su oscuridad.

だスサナの声をファン・プレシアドは聞くことができる。この生と死の近接は情景描写により強く意識されることとなるであろう。

最後のペドロ・パラモの死の場面では、空間の描写とペドロの死の描写が一体となっており、最後にはペドロもその荒れた地の一部となってしまうという点で非常に重要な描写であろう。ここでは時間の跳躍がペドロの視点によって空間的にも表現されている。

太陽は物の上で回転し、それに再び形を与えていた。廃墟となった土地が、空虚な土地が彼の目の前にあった。暑さが体を焼いた。彼の目はやっと動くか動かないかだった。彼の目は一つの思い出からもう一つの思い出へと移り、現在というものはおぼろげにかすんでいた。突然心臓は止まり、まるで時間までも止まってしまったかのようだった。²⁵⁹ [Rulfo 2015: 186]

身体的な彼の動きと時間が重なり、そのどちらも停止する。そのとき、彼の身体はコマラの荒れた地と一体となり、小説の結末で彼が「大地に乾いた音を立てて倒れ、たくさんの石のように崩れた」²⁶⁰ [Rulfo 2015: 186] ということは、象徴的にコマラの時間も空間もともに終焉を迎えたことを表現していると言えるだろう。そして同時に、彼が目にしており、彼の内面を投影したのもであった乾いた荒地と彼自身が、彼の死によって一体となったことを示している。この描写によって、ルルフォ作品は場所の風景と登場人物の同調によって独自の雰囲気を作り出していることが理解されるであろう。

付け加えておきたいのは、小説『ペドロ・パラモ』の構成と場所への意識は深く関係していることである。ペドロの死を小説の最後に置き、小説の冒頭はペドロを息子ファン・プレシアドが訪ねてやってくるペドロの死後を描いているという構造によって、読者はファン・プレシアドと同じ立場に身をおいていることになる。

ファン・プレシアドは、彼をコマラに送り込んだ母親の視点でものを見ると語る。「母が見たものを見るための目を俺は持っている、彼女が俺にその目をくれたからだ」[Rulfo 2015: 74]。母が見ていたコマラと彼が実際に訪れた町の様子は大きく異なっている。息子と死ん

²⁵⁹ El sol se fue volteando sobre las cosas y les devolvió su forma. La tierra en ruinas estaba frente a él, vacía. El calor caldeaba su cuerpo. Sus ojos apenas se movían; saltaban de un recuerdo a otro, desdibujando el presente. De pronto su corazón se detenía y parecía como si también se detuviera el tiempo.

²⁶⁰ Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras.

だ母親が完全につながり合うことはない。

「俺が聞こえる？」小聲で尋ねた。

声が答えた。

「どこにいるの？」

「ここにいるよ、母さんの村に。村の人と一緒に。俺が見えない？」

「いいえ、見えないわよ」

彼女の声はすべてを覆っているようだった。大地のもっと向こうに消えていった。

「見えないわ」²⁶¹ [124]

この部分は非常に示唆的である。二人が生きるコマラの時間は異なっているため、母親は息子を見ることができない。しかし、彼らの声はつながり合ったままであり、母と息子の時間は、ずれを含みながらも重なる部分を共有する²⁶²。

そして少しずつ、彼はコマラに積み重なった出来事の層を、死者たちの主観的な声を聞くことによって知ってゆく。そしてその際に情景描写は、ここまで見てきたように、登場人物たちの心情を代弁し、あるいはそれと同調しながら彼らの内面を表出するものとなっている。つまりこの小説は、フアン・プレシアドを通して、一つの場所を知るプロセス、その場所に生きる人々の多様で多層な時を断片的にはあっても知るプロセスを提示していると言えるだろう。ルルフォ作品において過去と場所は切り離せない関係にあるのである。

3. 思い出の中の場所

また、語られる風景が改変されている可能性についても考えてみたい。これは主観的に説明される風景の代表的なものであるといえるだろう。『ペドロ・パラモ』において印象的で

²⁶¹ —¿No me oyes? —pregunté en voz baja.

Y su voz me respondió:

—¿Dónde estás?

—Estoy aquí, en tu pueblo. Junto a tu gente. ¿No me ves?

—No, hijo, no te veo.

Su voz parecía abarcarlo todo. Se perdía más allá de la tierra.

—No te veo.

²⁶² ペリュスは、この声のつながりと視界の断絶は、すでにフアン・プレシアドが母のいた村にいるのではなく、死の世界に入っていることを暗示しているのではないかと指摘する。この挿話の直後にフアン・プレシアドは近親相姦を犯している奇妙な兄妹に出会い、彼らの家を出たところで死ぬことになるからである [Perus 2012: 217]。

あるのは、フアン・プレシアドの母親ドロレス・プレシアドが思い描き、息子に語った美しいコマラと、フアン・プレシアドが訪れた乾いたひと気のないコマラの落差である。母親は、若い日に立ち去ったコマラを恋い、美しい村の姿を記憶している。例えばフアン・プレシアドは母親から聞いた過去の様子をこう語る。「母は俺に、雨が降るとすぐに、すべてが光と新芽の緑の匂いで満ちたものだと言っていた。どんなふうに雲の波がやってきて、どんなふうに大地の上に横たわり、大地の色を変えてしまうかを語ったものだった」²⁶³ [Rulfo 2015: 132]。これはまた、ペドロ・パラモが思い出すスサナがいた幼い日の美しいコマラと現在の姿の落差とも重なりあうだろう。みずみずしく、緑あふれ、柔らかい風が吹くコマラの情景は何度も繰り返される。過去と現在の落差によって、読者はこの変化に至るまでに流れた時間、そしてその経緯に思いを馳せることになる。

過去と現在の情景の描写のうちでも、とくにスサナ・サン・フアンが一人称で語るものに注目してみたい。ルルフォ作品における場所の景色は心象風景とも理解することができるからである。まず、おそらくすでに死んでいるスサナが、墓の下で横になった状態で過去の記憶を語る場面を見てみよう。

わたしは自分がいる場所を感じ、そして考える……

レモンが熟した時のことを考える。二月の風が、放っておいても乾くシダの茎を時期がくる前になぎたおす。熟れたレモンの匂いが昔からの中庭に満ちる。

二月の朝には風が山から降りてくる。雲は、好天になり盆地まで降りるときを待ち上のほうに残っている。その間、空は青くて何も無い、風が地面の上に渦を描いて、土埃をあげ、オレンジの木の枝を揺らして遊んでいる上に光が落ちる。

そして雀たちが笑っていた。風が落とした葉をつついて、笑っていた。枝の棘の間に羽を残して、蝶を追いかけて、笑っていた。そういう時期だった。

二月、風で、雀で、青い光で朝が満ちるとき。覚えている。

そんな時期に母は死んだ。²⁶⁴ [Rulfo 2015: 141-142]

²⁶³ Mi madre me decía que, en cuanto comenzaba a llover, todo se llenaba de luces y del olor verde de los retoños. Me contaba cómo llegaba la marea de las nubes, cómo se echaban sobre la tierra y la descomponían cambiándole los colores...

²⁶⁴ Siento el lugar en que estoy y pienso...

Pienso cuando maduraban los limones. En el viento de febrero que rompía los tallos de los helechos, antes que el abandono los secara; los limones maduros que llenaban con su olor el viejo patio.

El viento bajaba de las montañas en las mañanas de febrero. Y las nubes se quedaban allá arriba en espera de que el tiempo bueno las hiciera bajar al valle; mientras tanto dejaban vacío el cielo azul,

この情景は光に満ちてすがすがしい。雀たちが鳴きかわす様子を「笑う」と表現することで、陽気で幸福な雰囲気のある場所が連想される。墓の中で彼女が思い出すコマラは美しいが、その描写はスサナにとってつらい母の死とつながってしまう。おそらく感染する病気で亡くなったスサナの母の葬儀に参列する者はいなかったことが語られる。コマラの美しい緑や自然が人間の死や生といった営みには無関心で非情であることと、コマラの人々がスサナに対して行った非情さが重ねて表現される。スサナは豊かで明るいコマラにおいても、そこに住む共同体においても場違いな存在だったのである。ペドロは過去の美しいコマラの風景の思い出を、スサナとともに過ごした思い出という彼の内面の支えとなるものと重ねることができるが、スサナが過去の美しい風景を思い出すときには、母の死と村で孤立した思い出が蘇るのである。スサナにとってはコマラは安らぎを得られる場所ではない。その後、地中で話すスサナの声は、海に行ったときのことを語る。

「わたしの体は砂の熱の上にいる心地よさを感じる。海風にむかい目を閉じて、両腕を広げて、両脚を伸ばす。海は目のまえに、遠くまで、潮が満ちてくるとかすかにわたしの足に泡をのこしてゆく……」 [中略] 「…… 朝早く。海は波をよせたりかえしたりしていた。泡を残して、きれいな碧の水、静かな波になってかえっていった。」 [中略]

「海に入るのが好き」と彼に言った。

でも彼はわかってくれないのだ。²⁶⁵ [Rulfo 2015: 159]

この箇所は、スサナがペドロ・パラモと再会してコマラに戻る前の記憶であろうと推測できる。しかし、この箇所が現実に起きた出来事ではない可能性も大きい。上記引用に登場す

dejaban que la luz cayera en el juego del viento haciendo círculos sobre la tierra, removiendo el polvo y batiendo las ramas de los naranjos.

Y los gorriones reían; picoteaban las hojas que el aire hacía caer, y reían; dejaban sus plumas entre las espigas de las ramas y perseguían a las mariposas y reían. Era esa época.

En febrero, cuando las mañanas estaban llenas de viento, de gorriones y de luz azul. Me acuerdo.

Mi madre murió entonces.

²⁶⁵ « Mi cuerpo se sentía a gusto sobre el calor de la arena. Tenía los ojos cerrados, los brazos abiertos, desdobladas las piernas a la brisa del mar. Y el mar allí enfrente, lejano, dejando apenas restos de espuma en mis pies al subir de su marea... » [...]

« ...Era temprano. El mar corría y bajaba en olas. Se desprendía de su espuma y se iba, limpio, con su agua verde, en ondas calladas. [...]

»—Me gusta bañarme en el mar —le dije.

»Pero él no lo comprende.

る「彼」は、ペドロと再会する前のスサナの夫であり、フロレンシオという人物である。しかしペドロと結婚させることをもしぶった父親の支配下にあったスサナが結婚したと考えることは難しく、フロレンシオは彼女の妄想によって作り出された人物であると解釈することも可能である。そして海もまた、彼女が訪れたことのない場所であるとも理解できる。この描写以外に、ルルフォの小説で海が出てくる箇所はない。コマラはおそらくメキシコの内陸の町である。そして、生まれてから父親バルトロメ・サン・フアンに、そしてコマラに戻ってきてからはペドロ・パラモに監視されているスサナが海に行くことも、自分が愛する夫を持つことも難しい。

このスサナの回想の場面は、彼女の想像の中での過去にのみ存在する美しい経験であり風景であるとも考えることも可能なのではないだろうか。彼女の触覚によって描かれる海の描写は、身体感覚という当人以外には理解することが難しいものとともに描かれている。彼女は、自分のみが思い出すことができる美しい想像の中でのみ体験した出来事の映像をも持っているとはできないだろうか。彼女の主観的な語りによって、現実起こった出来事の情景も起こらなかった出来事の情景も同様に表現されるのである。

4. 断片化：場所と時間を描くための手法

ここまで、ルルフォ作品においては、場所と登場人物の描写は密接に関係していることを示してきた。しかしまた、特に『ペドロ・パラモ』において重要な要素となるのが、断片によって小説が構成されているという構造、その断片によって表現されている時間の描き方であろう。

再確認しておきたい点は、『ペドロ・パラモ』が聴覚によって時間を超えるさまを描いている小説であり、またそれが断片の集積という形式をもって描かれているということであろう。ここでは『ペドロ・パラモ』の時間と声、場所の関係について述べておきたい。

父ペドロ・パラモを探してコマラにやってきたフアン・プレシアドは多くの人々と会話するが、のちに彼らが死んでいることを知る。コマラに残り浮遊する過去の人々の声が、フアン・プレシアドの耳に届くのである。例えば、この小説を構成する六十九の断片のうちのいくつかは、会話や音の描写によってのみ構成される。

物音。声。ざわめき。遠い歌。

俺の恋人はハンカチをくれた

涙でふちどられた……

裏声で。歌っているのは女たちであるかのように。²⁶⁶ [114]

ルルフォ作品の音や声に注目した研究はすでいくつか存在する。ルルフォ作品の聴覚性に注目した先行研究としては、この小説に基づいて音楽劇を演出したフリオ・エストラダ (Julio Estrada) の *El sonido en Rulfo* (1990、改訂版 2008 年) がある。エストラダは小説内で音が描写されている箇所を細かに抜きだし、ルルフォが映画の脚本を手掛けていたこと、また楽器奏者の写真を撮影していることなどから、ルルフォ作品における音声の重要性について論じている。しかし、この小説における聴覚の使用法、その意義や効果については論じていない。まずは、この作品が特に聴覚を刺激し、時間を重ね合わせる効果を生んでいることについて考察してみたい。

例えばファン・プレシアドが父親を探し到着したコマラで泊めてもらった家で、彼は誰のものかわからない叫び声を聞く。

途切れ途切れに眠った。

その叫びを聞いたのは、眠りが途切れたそのときだった。酔っ払いの悲鳴のように悲惨な叫びだった。「人生、おまえは俺にふさわしくない！」

ほとんど耳元で聞こえたので、俺はとっさに起き上がった。通りの声かもしれない。でもここで、部屋の壁に塗り込められたように聞こえたのだ。目を覚ましたときは全てが静まりかえっていた。蛾が落ちる音と、静けさのざわめき。

いや、あの叫びが作り出した静寂の深さを測ることはできなかった。まるで地上から空気がなくなってしまったかのようなようだった。無音。息遣いも、心臓の鼓動さえもない。まるで意識の音自体も止まってしまったかのようなようだった。この休止が終わり俺が落ち着き始めたとき、叫びが戻ってきて、長い間聞こえ続けた。「首を吊られるやつにも脚を動かすくらいの権利はよこせ！」²⁶⁷ [Rulfo 2015: 101]

²⁶⁶ Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas:

*Mi novia me dio un pañuelo
Con orillas de llorar...*

En falsete. Como si fueran mujeres las que cantaran.

²⁶⁷ Dormí a pausas.

En una de esas pausas fue cuando oí el grito. Era un grito arrastrado como el alarido de algún borracho: «¡Ay vida, no me mereces!»

Me enderecé de prisa porque casi lo oí junto a mis orejas; pudo haber sido en la calle; pero yo lo oí

この声は、ペドロ・パラモに対し訴訟を起こそうとしてこの部屋で殺されたトリビオ・アルドレテのものであることが後に判明する。過去からある場所は声をとどめ、その声は聞かれることを要求する。場所に残されている出来事の声は時間を超えるのである。また、この場面では叫びと静けさの落差によって生じた無音の状態、意味を見出すことが難しい世界が描かれている。静けさの中では、時間の感覚が意味をなさなくなってしまうのである。

これについて、トゥアンの分析をもとに考察してみたい。トゥアンは、場所と時間の考え方について次のように述べている。

場所と時間がどのように関係しているかは複雑な問題であって、さまざまな考察の方法があるが、ここでは三通りの方法で考えてみることにしよう。まず第一は、時間を運動もしくは流れとして捉え、場所を時間の流れのなかでの休止として捉える考え方である。第二は、場所への愛着を時間の一機能として捉える考え方であり、この考え方は、「ある場所を知るには時間がかかる」といった表現に見ることができる。そして第三は、場所を眼に見えるようにされた時間として、もしくは過去の時間に記憶としてとどめられているものとして捉える考え方である。[トゥアン: 318]

この第三の考え方として挙げられているものが、ここまで例を挙げて述べてきたような、ルルフォが場所から見出す過去の時間を示しているものだと解釈することができるだろう。場所は、重層的な時間を目に見える形で提示してくれるものである。ルルフォの場所の描き方と時間の関係について示唆的なコメントを同じくトゥアンの考察に見ることができる。

空間は、方向性もしくは特別な視点がある場合には、歴史的な空間になる。地図は非歴史的で、風景画は歴史的である。地図に注がれる視線のすべては平行をなして無限

aquí, untado a las paredes de mi cuarto. Al despertar, todo estaba en silencio; sólo el caer de la polilla y el rumor del silencio.

No, no era posible calcular la hondura del silencio que produjo aquel grito. Como si la tierra se hubiera vaciado de su aire. Ningún sonido; ni el de resuello, ni el del latir del corazón; como si se detuviera el mismo ruido de la conciencia. Y cuando terminó la pausa y volví a tranquilizarme, retornó el grito y se siguió oyendo por un largo rato: «¡Déjenme aunque sea el derecho de pataleo que tienen los ahorcados!»

これ以降本節では『ペドロ・パラモ』の引用はページ数のみを記す。

へと延びていくので、地図は神が見た世界に等しいといえる。ちなみに、正射投影法による地図が初めてつくられたのは、古代ギリシアである。それに対して風景は、様々な視線が集中する一点、すなわち焦点を中心にして、そのまわりに事物を構成するので、人間が世界を見るときの見方により近いのである。[中略] そのとき以来、「空間の同時性を時間のなかでの出来事、つまり事象の逆転不可能な進行に」変えるものである風景画は、ますます盛んになっていくのである。風景を透視画法によって見るということは、空間はもとより時間をも再構成することを前提にしている。ルネサンス以降、西洋における時間は反復的、循環的性格を徐々に失い、ますます指向的になっていった。揺れる振子とか環状の軌道といった時間のイメージは、矢という時間のイメージにとって代わられたのである。現在では、空間と時間は、人間の方に向けられることによって主観性を得るようになっていく。[トゥアン: 217]

このようにトゥアンは風景の捉え方の変化から、西洋近代において空間だけではなく時間への認識が変化したことを指摘する。線的な時間を意識することが、現代人が場所と関わる際に引き起こすある種の感情を呼び起こすと解釈することができるだろう。ルルフォもハリスコという地が過去から積み重ねてきた重層的な歴史に意識的であり、その過去の出来事を踏まえて創作していたことは先に「燃える平原」とテージョ神父の年代記の比較から論じた通りである。場所での経験は場所と時間、あるいは歴史と関わり合う。そしてそれを描いた作品は冒頭で述べたように「^{ゲニウス・ロキ}土地の気風」を感じ取らせるのである。

しかし『ペドロ・パラモ』は断片から成る作品であり、断片ごとに読者は一つの時間から別の時間へ、一つの過去から別の過去へと、あるいは過去から現在へと移動する。これにより、ルルフォはコマラという一つの場所で起きた出来事を時系列で描写してゆくのではなく、その風土と人々の暮らしが少しずつ明らかになる中で、読者にその場所の過去を想像させ、また物語の展開を予想させもするのである。このような点で、ルルフォ作品はトゥアンが示したような一人の人間の主観によってのみ語られる近代的な視点を有しているのではなく、トゥアンが西洋において失われたとする時間の「反復的、循環的性格」を示していると言えるだろう。『ペドロ・パラモ』という作品の構造は、田中が『都市の詩学』で提起したものと類似している。

都市の詩学にとって、はるかに重要なのは、局所的な「場所」の経験である。さらに、

その経験には、場所に蓄積された記憶と、場所が喚起する予感の両者がともに浸透している。場所の周縁には、現前する都市の不可視の閾を溢れ出た、過去の記憶と未来の徴候とが揺曳しているのである。[田中: i]

田中が指摘するような記憶と予感を秘めた場所は、音によって出現する。また、別の方法でも音は別の時間の別の出来事を関連づける。以下に引用する断片は、フアン・プレシアドが父親を探しながらコマラの女性たちと会話する断片の中に突然現れる。

水がめにしずくがひとつ、またひとつと落ちる。聞いている。石からしみ出して、水がめの上に透き通った水が落ちるのを。聞いている。ざわめきを聞いている。床をかすめる足が歩いているのを、行ったり来たりしているのを。しずくは絶え間なく落ち続ける。水がめからは水が溢れ続けて、濡れた床の上を流れ続ける。《起きて！》と言う。

その声には聞き覚えがあった。誰のものかあてようとした。

[中略]「父さんが殺されたのよ」

「じゃあ、母さん、誰があなたを殺したの？」²⁶⁸ [93-94]

ここでは、動作の主体が明らかにされていない。三人称単数の「聞いている」が繰り返されるが、読者は「聞いている」人物が誰なのか特定することができない。フアン・プレシアドがこの直前の断片に登場していたため、彼なのかとも思われるが、読み進めていくと、「聞いている」のは若い頃のペドロ・パラモであり、この情景はペドロが父の死を知らされたときのものであることがわかる。それまで「聞いている」主体を登場人物の誰かに投影できない読者は、聞く動作をいったん自らの耳で引き受けざるを得ない。

いまだ意識が覚醒していない中、意識よりも先に聴覚が目覚めて鋭敏になってゆく様子が描かれることも注目に値するだろう。思考に先立って感覚が働き始めている。覚醒せぬままの意識を書き込むことで、この小説は通常では聞き漏らしてしまうこと、理性的判断が無

²⁶⁸ En el hidrante las gotas caen una tras otra. Uno oye, salida de la piedra, el agua clara caer sobre el cántaro. Uno oye. Oye rumores; pies que raspan el suelo, que camina, que van y vienen. Las gotas siguen cayendo sin cesar. El cántaro se desborda haciendo rodar el agua sobre un suelo mojado.

«¡Despierta!», le dicen.

Reconoce el sonido de la voz. Trata de adivinar quién es; [...]

—Han matado a tu padre.

—¿Y a ti quién te mató, madre?

意識のうちに取り除いてしまう予感のようなものを拾い上げている。

先ほどの引用で「起きなさい！」と言っているのは、ペドロの母親であろう。母は父の死の知らせを運んできた。しかし、引用した最後の一行、誰が母親を殺したのかと問う発言は、すでに母親が死に、その遺言によってコマラへとやってきたフアン・プレシアドのもののようにでもある。そのため、一つの断片の中に複数の時間と声が入り込んでいると考えることができる。死という要素によって、二つの時間が結び付けられている。

この断片は、他の時間を描写している他の断片とも関係づけることができる。水のしたたりを聞くという聴覚的かつ身体的な記憶は、通常の記憶や感情が言語化されるよりも先に反応し、過去との類似点を探し、その後起こることを予見する。次に引用する断片では大人になったペドロ・パラモが物音から喚起されて父の死を思い出すとき、息子であるミゲル・パラモの死の知らせが舞い込むこととなる。

声のざわめき。何か重いものでも担いでいるようなゆっくりとひきずるような足音。
ぼんやりした物音。

父の死の記憶が戻ってきた、あれもこんな明け方だった。そのときには扉は開いていて、灰色をした物悲しい空が向こう側に見えていたけれど。[中略]

その記憶を思い出したくはなかった、破れてしまった満杯の袋から穀物がこぼれるのを止めようとしてもできないように、他の思い出を運んでくるからだ。父の死は他の死を思い出させ、それぞれの死にはいつも血まみれの顔の映像が伴ってきた。²⁶⁹ [133]

聴覚によって父の死の知らせを聞いた朝の記憶がよみがえり、そこからさらに別の記憶が思い出されてゆく。父の死からまた、ペドロ自身が復讐のために殺した多くの人々の顔も思い出されてゆく。まだペドロはミゲルの死を知らないが、父の死の記憶の回帰はその当時の雰囲気を出させる。そしてすでにこの断片の前の複数の断片でミゲルの死を知っている読者は、ペドロにこれからもう一つの死の知らせが届くことを知っている。『ペドロ・

²⁶⁹ Rumor de voces. Arrastrar de pisadas despaciosas como si cargaran con algo pesado.

Ruidos vagos.

Vino hasta su memoria la muerte de su padre, también en un amanecer como éste; aunque en aquel entonces la puerta estaba abierta y traslucía el color gris de un cielo hecho de ceniza, triste, como fue entonces. [...]

Nunca quiso revivir ese recuerdo porque le traía otros, como si rompiera un costal repleto y luego quisiera contener el grano. La muerte de su padre que arrastró otras muertes y en cada una de ellas estaba siempre la imagen de la cara despedazada; [...]

パラモ』においては、過去の経験と未来の予感が音によって表現されているのである。

聴覚だけではなく、声によって『ペドロ・パラモ』の世界は構成されているが、声を作り出す世界は矛盾するものである。この小説には何度も、会話がかみ合わない箇所、あるいは一つのことが書かれたのちそれが打ち消される場面が登場する。

ヌーラ・フィネガン (Nuala Finnegan) は『ペドロ・パラモ』には聞くこと、十分に聞けないこと、間違っただけを聞くこと、うまく聞けないことなどに対する恐怖が溢れていると指摘する [Finnegan: 168]。そして矛盾がこのテキストの特徴でもあるとして、いくつかの例を挙げている。例えばファン・プレシアドがアブンディオとコマラに向かう場面で、二人の会話がかみ合わず、ファン・プレシアドが尋ねた村の様子を取り違えてアブンディオが鳥の名を教え、また別の場面でレンテリア神父が「涼しいな」と言うとき姪は「暑いわよ」と答えるなど、コミュニケーションが成立していない会話が多いと述べる [Finnegan: 168-169]。

このように、ルルフォ作品には、どちらが真実か不明な並行した主観的世界が描かれる。決定を避け、どちらをも残しておくことがルルフォ作品の特徴であろう。食い違う事実、あるいは対立する人物がどちらも否定されずに共存する状況がルルフォの作品では多く確認される。

ここまで見てきたように、『ペドロ・パラモ』において、断片として提示されるいくつも存在する時空間をつなぐものとして声がある。声や音が通路となり、それらをつないでいるのである。これはルルフォ作品の口承性、ルルフォ作品における声の描写の仕方と関係しているだろう。また、場所は多層な時間を含んでいることもルルフォの語りは示す。ルルフォが工夫した語りの手法は、風景と人間をつなぎ、様々な時間をつなぐのである。

第4節 声の操作

第1章ですでに確認したように、『ペドロ・パラモ』は、発表時にはハリスコの田舎に住む人々の生活をただ描写しているのみで、彼らのための社会改善策を示していないとしての批判を受けていた。しかし、ルルフォの作品に登場する人々の描かれ方は助けを求めている人々のそれではなく、中央や地方政府をあてにはせず自分たちの力で生きて行こうとする、ときにはたくましく、ときにははずるく、ときには絶望と隣り合わせの人々のものである。そしてルルフォ作品において、彼らを描くための重要な要素として声や会話などの描写がある。

そこには民衆の「声」のずるさや隠れた意図までも含まれていたであろう。ルルフォは農

村の語りこそがメキシコの真髓を表現しているといった類の理想化とは別の立場から創作していたと考えられる。この点について、ムンギアの指摘を参照しておきたい。この研究者は、ルルフォ、アレオラ、フェルナンド・デル・パソの創作について以下のように述べる。

彼らは民衆の文化が均質なもの、純粋なものだとは考えないだろうし、ましてやありうべきユートピアが存在する場所がどこかにあると漠然と考えたりなどはしないだろう。民衆の声は訴えでもあるが、また排他的でもあり、からかい好きでもあり、冗談でもあり、また残酷にも暴力的にもなり得る。[Manguía: 43]

現在決定版とされている『燃える平原』に収録されている十七の短篇のうち十篇において、全体を通して一人称の語りが用いられている。本章第1節において「夜のかげら」を用いてその一端を示したように、一人称の語り手は、語ることと語らないことを取捨選択し、提示する情報をコントロールしている。この登場人物たちの語りの操作によってルルフォの短篇は特徴づけられていると考えてもいいだろう。本節では、ルルフォの短篇が、一つの場所に住む人々の声を単純に写し取ろうとしているのではなく、彼らの語り方のスタイル、考え方自体を踏まえていることを分析したい。ルルフォは、自分の創作に関して次のように述べている。

まず、それはスタイルの模索でした。私は登場人物や雰囲気はつかんでいました。子ども頃を過ごしたその地域には慣れ親しんでいましたし、その環境についてはよく知っていました。でも、表現する方法がわかりませんでした。ですから、私が聞いたことのある地域の、私の村の人々のことばを使ってみました。言語的に他の試みもしたことがあるのですが失敗しました、少しアカデミックに、そしてなんとなく嘘っぽくなってしまったのです。²⁷⁰ [Sommers 1974b: 18]

ルルフォの一人称の語りは、彼がモデルとした地域の話しことばをそのまま紙に写し取

²⁷⁰ Pues en primer lugar, fue una búsqueda de estilo. Tenía yo los personajes y el ambiente. Estaba familiarizado con esa región del país, donde había pasado la infancia, y tenía muy ahondadas esas situaciones. Pero no encontraba un modo de expresarlas. Entonces simplemente lo intenté hacer con el lenguaje que yo había oído de mi gente, de la gente de mi pueblo. Había hecho otros intentos —de tipo lingüístico— que habían fracasado porque me resultaban un poco académicos y más o menos falsos.

ったものではない。ルルフォのインタビュアーであるハースとドーマンは次のようなルルフォの発言を拾っている。

それは計算されたことばではありません。私は人々がどのように話すかをテープレコーダーで録音し、それを後で再現するわけではありません。全くそんなものではありません。それは私が生まれてからというもの聞いていた話し方なのです。それがそこでの人の話し方なのです。²⁷¹ [Harss and Dohman: 271]

ルルフォは自分が生まれた土地の話しことばをそのまま書き取ったのではなく、自分の記憶にある人々の声を創作に用いた。それはまた、読まれたときに人々の声が読者によって再現されるような作品であろう。ルルフォが書き記したものは、一地域の人々の生活と語りを写したものでありながら、そのフィクションである。ある場所で生きてきた人々の生活を彼らの声を用いながらフィクションを交えて描くことが、ルルフォなりにその場所を記録することであった。

まず短篇「アナクレト・モローネス」に注目し、語り手による情報の操作について考察する。そして声を用いた一人称の独白にだけでなく、ルルフォ作品において三人称がもたらす効果を『ペドロ・パラモ』を題材として明らかにする。そしてその三人称と一人称の語りとが交錯する短篇「その男」を通してルルフォ作品の語りの方角について分析したい。

1. 「アナクレト・モローネス」：声の持ち主の力の喪失

短篇「アナクレト・モローネス」は一人称の語り手ルカス・ルカテーロと呼ばれる男の視点から見た語りと彼が交わす十人の女性との会話を中心に展開する。一人きりで人里離れた場所に暮らしているルカスを女性たちが訪ねてくる。ルカスは彼女たちを疎ましく思い、早く帰ってほしいと思っている。女性たちは、自分たちの精神的支柱であったアナクレト・モローネスを聖人として認めさせる活動をしており、最も彼に近かったルカス・ルカテーロに証人となることを求めている。彼は彼女たちを追い出すため故意に彼女たちが気分を害する発言をし、下品な行動をとるが、なかなかうまくいかない。

²⁷¹ [...] it isn't a calculated language. I don't go out with a tape recorder to take down what people say and then try to reproduce it afterwards. There's none of that here. That's simply the way I've heard people speak since I was born. That's the way people speak in those places.

ルカスのアナクレトへの認識は彼女たちとは異なっている。多くの声をテンポよく交じわらせながらルカスと女たちの意見の食い違いがまるで推理小説の証言のように提示される。その際の謎として先を読ませる推進力となるのは、アナクレトは本当はどのような人物であったのか、なぜ行方不明になり、現在どこにいるのかということである。

ルカス・ルカテローは、アナクレト・モローネスが聖人などではないと女たちに話す。彼の見方では、アナクレトは胡散臭い商売をして生計を立てていた男である。さらには、ことばたくみに誘い周囲の女性たちと性的関係を持っていた。自身の娘までも妊娠させ、ルカスに娘を託して行ったが、娘は別の男と一緒にどこかに行ってしまった。ルカスは自分の経験からこれが真実だと語る。

「あんたたちは知らないけどさ、あいつは以前は聖人の護符を売ってた。お祭りでき。いろんな教会の戸口の前で。俺があいつの荷物を担いでやっていた。[中略] あるとき何人かの巡礼者に出会った。アナクレトは蟻の巣の上にひざまずいて、舌を噛んでれば蟻に刺されないってことを俺に見せようとしてた。で、巡礼が通りかかった。やつを見た。何をしてるのかと興味をひかれて立ち止まったよ。『どうして蟻の巣の上にいる刺されないのですか?』とたずねてきた。

そこでやつは腕を十字の形に交差させ、ローマから到着したばかりで、キリストが架けられた十字架のかけらを持っている、メッセージも持っているからだと言ったんだ。

巡礼者たちは彼を立たせて、アムーラに連れて行った。そこではもっととんでもないことに、やつの前にひざまずいて奇蹟を願うようになったのさ」²⁷² [Rulfo 2016: 255-256]

アナクレトは護符の行商人であったが、機転と口のうまさによって、奇蹟をでっち上げていたのである。しかし、女たちは、彼が病気を治してくれたこと、孤児である自分を励まし

²⁷² —Eso ustedes no lo saben; pero él antes vendía santos. En las ferias. En la puerta de las iglesias. Y yo le cargaba el tambache. [...]

»Un día encontramos a unos peregrinos. Anacleto estaba arrodillando encima de un hormiguero, enseñándome cómo mordiendo la lengua no pican las hormigas. Entonces pasaron los peregrinos. Lo vieron. Se pararon a ver la curiosidad aquella. Preguntaron: “¿Cómo puedes estar encima del hormiguero sin que te piquen las hormigas?”.

»Entonces él puso los brazos en cruz y comenzó a decir que acababa de llegar de Roma, de donde traía un mensaje y era portador de una astilla de la Santa Cruz donde Cristo fue crucificado.

»Ellos lo levantaron de allí en sus brazos. Lo llevaron en andas hasta Amula. Y allí fue el acabóse [sic.]; la gente se postraba frente a él y le pedía milagros.

てくれたことなどを通じて、彼が聖人であると言う。そして彼女からしてみれば、こちらも経験を通じて得た事実なのである。双方の言い分は同じものを見ながらも食い違う。

両者の証言を並置してみると、読者には語り手ルカスの証言のほうが信憑性が高いように思われる。彼がアナクレト・モローネスの裏の顔を知っていたのとは反対に、女性たちは彼を聖人と決めつけ、その先入観によって、アナクレトが行うすべてのことを肯定してしまっているからである。短篇「タルパ」と同じく、狂信というもののあり方をこの短篇が描いていると考えることができよう。

「御子アナクレトさまが奇跡を起こしたってことは否定できないでしょ」とアナスタシオの娘が言った。「それは否定できないわよ」

「子どもをつくるなんてのは奇跡じゃないね。それはやつの得意分野だったんだから」

「私の夫の梅毒を治してくれたわ」

「おまえに夫がいたなんて知らなかったな。床屋のアナスタシオの娘じゃないのか？ タチョの娘は独り身のはずだけど」

「独身だけど、夫はいるのよ。結婚してないってことと独り身だってことは別なのよ。あんたもわかるでしょ [中略] そうしなきゃいけないかったの。男を知らないで生きて、何を得られるっていうの。私は女。そう生まれたのだから、それを生かさなくてはいけないの」

「アナクレト・モローネスと同じことを言ってるぞ」

「そうよ、あのお方がわたしにそうするよう勧めてくださったの。 [略]」²⁷³

[Rulfo 2016: 259-260]

女たちはルカス・ルカテーロを「異端」と批判するが、彼女たちがキリスト教の実践の延

²⁷³ —No me has de negar que el Niño Anacleto era milagroso —dijo la hija de Anastasio—. Eso sí que no me lo has de negar.

—Hacer hijos no es ningún milagro. Ése era su fuerte.

—A mi marido lo curó de la sífilis.

—No sabía que tenías marido. ¿No eres la hija de Anastasio el peluquero? La hija de Tacho es soltera, según yo sé.

—Soy soltera, pero tengo marido. Una cosa es ser señorita y otra cosa es ser soltera. Tú lo sabes. [...] Tuve que hacerlo. Qué me ganaba con vivir de señorita. Soy mujer. Y una nace para dar lo que le dan a una.

—Hablas con las mismas palabras de Anacleto Morones.

—Sí, él me aconsejó que lo hiciera, [...]

長線上においているアナクレト・モローネスの教えはカトリックの教義とはかけ離れたものである。また、ルカスは女たちに、彼女たちの行いも清いものではないことを暗に伝えているが、彼女たちにとってはアナクレトのことばが免罪符となり、欲望を肯定するものとなっている。会話から浮かび上がってくるのは、女性たちが日々を過ごす上での心の支えを必要としており、それを感じ取ったアナクレト・モローネスが女性たちの求めるものを推奨しながら支持を広げていったことである。女性たちは精神的、おそらく肉体的にも彼に魅了されていたのだ。

ヒメネス・デ・バエスは「アナクレト・モローネス」が短篇集『燃える平原』の最後の短篇であることから、この短篇は、正しいことがさかさまになった世界を描いており、人間の歴史の核となる神話や象徴が壊されていく様が描かれているとする。この研究者は「身を売った声 (voces prostituidas) が入り乱れる会話によってカオスが表現されている」とし、アナクレト・モローネスの娘との近親相姦の関係もまたカオスを指し示すシンボルであるとしている [Jiménez de Báez 1994: 91-92]。

また、ヒメネス・デ・バエスは、中心的な二人の登場人物の名前は、歴史上の実在の人物からとられ、彼らの人生を重ねあわせながら笑劇を作り出そうとしていると指摘している。ルルフォはここでもモデルを用いたのち、原型をとどめぬまでにそれらを変えてフィクションを作りだしている。ルルフォとヤニエスの関係を述べた節で簡単に触れたが、アナクレト・モローネスのモデルとなったのは、「エル・マエストロ」というあだ名を持ち、クリステロスの乱における思想的リーダーであり 1927 年に銃殺されたアナクレト・ゴンサレス=フローレス (Anacleto González Flores) であるとされている。ヒメネス・デ・バエスは、ゴンサレス=フローレスは「社会の一番小さな土台であり核となるものが家族」であるという理念を持っており、これを踏まえると、本短篇でアナクレト・モローネスが信者の女性たちの多くと性的関係を持ったエピソードは皮肉として機能すると指摘する。また、モローネスという苗字は政治家ルイス・ナポレオン・モローネス (Luis Napoleón Morones) から採られたと推測できることを指摘している [Jiménez de Báez 1994: 91]。彼は Confederación Regional Obrera Mexicana の代表として大統領アルバロ・オブregonに反対し、次のプルタルコ・エリ阿斯・カジェス大統領の元で力を持った政治家であり、バチカンから距離をとり、メキシコ革命政府に協力的なカトリックの体制を作ろうとした人物である。このような政策によってクリステロスの乱が起こることを思えば、アナクレト・モローネスという名は二つの相

反するものを抱えているということが明らかになるだろう²⁷⁴。登場人物の名前に、ルルフォは当時の宗教と政治をめぐる状況への言及を隠しているのである。この二人の人物の名を統合したアナクレト・モローネスがことば巧みに人々を操る人物であることにルルフォの双方に批判的なまなざしを読み取ることができよう。

アナクレト・モローネスは「金の盗難、まじない、いんちきな商品売りつけた罪」[Rulfo 2016: 253] で刑務所に入っていたが、そこから逃げ「跡も残さず消えた」[Rulfo 2016: 256] ことから、女性たちは彼が聖人であり、現在は天国にいるはずと考えている。読者は、ルカス・ルカテーロと視点を共有し、犯罪者アナクレト・モローネスに騙されている女性たちを滑稽とも愚かとも考えることができるだろう。

しかし、そのルカスの視点を共有していた読者の優越は、短篇の後半の二つの仕掛けによって変化してしまう。一度目の変化は、ルカスがアナクレトを殺して埋めたことが読者に明らかになるときに起こる。短篇後半で、女たちはルカスに腹を立てて次々に帰っていき、最後にルカスと一番親しかったフランシスカという女性一人が残る。

暗くなったときに彼女は雌鶏の小屋をきれいにすることを手伝ってくれたし、裏庭の中に俺が散らかした石を拾い、それらをもとにあった隅に集めてくれた。

そこにアナクレト・モローネスが埋められているなんて疑いもしなかった。刑務所から逃げてきて、自分の財産を返すように俺に要求したその日に死んだなんて思いもしなかっただろう。²⁷⁵ [Rulfo 2016: 261]

ここでルカスがアナクレトを殺して、裏庭の隅に埋めたこと、アナクレトを殺すまでのいきさつがルカス自身の口から語られる。アナクレトは脱獄したのちルカスを訪ね、アメリカ合衆国に逃亡するための金を要求するが、ルカスはそれを受け入れずアナクレトを殺したのである [Rulfo 2016: 262]。

最後になるまでルカスが行ったことは明らかにされないが、この結末を知ると、この短篇

²⁷⁴ ヒメネス・デ・バエスはルカス・ルカテーロという名についても、マウリシオ・マグダレーノの『耀き *El resplandor*』に登場し先住民の集落を終焉に導く人物 Lucas Llamas を連想させるとしている。

²⁷⁵ Cuando oscureció, ella me ayudó a arreglarle la ramada a las gallinas y a juntar otra vez las piedras que yo había desparramado por todo el corral, arrinconándolas en el rincón donde habían estado antes. Ni se las malició que allí estaba enterrado Anacleto Morones. Ni que se había muerto el mismo día que se fugó de la cárcel y vino aquí a reclamarme que le devolviera sus propiedades.

には前半からルカスによるアナクレト殺害をほのめかし、それが訪ねてきた女たちに露見しないようにとルカスが気をつけている箇所が複数ある。例えばルカスは卵を裏庭に取りに行くと言い、一旦女たちから離れる。

もう戻らないことにしようかと考えた。丘に面した扉から出て、あの陰険な婆あたりの群れに待ちぼうけを食わせるのだ。

隅に積んだ小石の山に目をやると、それが墓の形をしているように見えた。だから俺はそれを撒き散らしはじめた、どこであろうと投げ散らかしてあちらこちらに跡をつけた。それらは卵みたいに丸い川の石で、遠くまで投げることができた。呪われた婆あどもめ！ あいつらのせいでこんなことをしなくてはならない。なぜ俺を訪ねることにしたのかわからなかった。²⁷⁶ [Rulfo 2016: 250]

「墓の形をしているように見えた」という小石の山は、実際はアナクレト・モローネスを埋めた場所である。それが墓に見えることで女たちに自分の行ったことが露見してしまうのではないかと考えて山を崩したことが短篇の最後になれば明らかになる。しかし、そこに至るまで、一人称の語りを読者の前に展開するルカスは、この小山の描写が何を指し示しているのかを明らかにせぬまま自分の言い分を展開する。例えば、次の引用も、アナクレト・モローネスの殺害を前提とすれば必然性のある描写となる。

一月から、アナクレト・モローネスの失踪のすぐ後から俺を探していたのは知っていた。アムーラの修道会の婆あたりが俺を探していると教えてくれる奴くらいいるのだ。アナクレト・モローネスに興味を持つなんてあいつくらいしかいない。²⁷⁷

[Rulfo 2016: 250]

²⁷⁶ Tenía pensado no regresar. Salirme por la puerta que daba al cerro y dejar plantada a aquella sarta de viejas canijas.

Le eché una miradita al montón de piedras que tenía arrinconado en una esquina y le vi la figura de una sepultura. Entonces me puse a desparramarlas, tirándolas por todas partes, haciendo un reguero aquí y otro allá. Eran piedras de río, boludas, y las podía aventar lejos. ¡Viejas de los mil judas! Me habían puesto a trabajar. No sé por qué se les antojó venir.

²⁷⁷ Sabía que me andaban buscando desde enero, poquito después de la desaparición de Anacleto Morones. No faltó alguien que me avisara que las Viejas de la Congregación de Amula andaban tras de mí. Eran las únicas que podían tener algún interés en Anacleto Morones.

このアナクレト・モローネスの「失踪」にルカスが関わっていることを考えれば、彼がアムーラの女性たちの動向を気にする必要があることも明らかとなる。このように、一人称の語りは、語り手の内面を読者に吐露しながらも、すでに語り手にとって自明であることは説明しない。先に取り上げた「夜のかげら」では、一人称の語り手は自分がすべてを語り切らないことを宣言していた。しかし、この短篇では一人称の語り手は彼にとって当然のことを読者と共有しないのである。

読者がルカスと視点を共有していることによる優越はまた、ルカスが精神的にアナクレト・モローネスに現在も縛られているという点でも崩される。アナクレト・モローネスが単なるいかさま師であったと明言する彼は、アナクレトの不可能を可能にする力への信仰を内面化し、どこかで彼を恐れている。これは殺人という大罪を犯したことへの恐れではなく、アナクレトがどんなことでもやりかねないという彼個人への恐れゆえだと思われる。以下の引用にルカスのアナクレトへの恐れが如実に表れている。

そして今パンチャ [フランシスカの愛称：筆者注] が俺を手伝って、重い石をもう一度のせてくれている。その下にはアナクレトがいて、やつが墓から出てきてまた俺に揉め事を持ってくるのが怖いから俺がそうしたなんて思いもせずに。あまりにもずる賢かったので、生き返ってあそこから出てくるに違いないと思ったのだ。

「パンチャ、もっと石をのせてくれ。この端っこに積んでくれよ。裏庭に石がごろごろしているのは嫌なんだ」²⁷⁸ [Rulfo 2016: 262]

彼はアナクレトが聖人であるからではなく、そのずる賢さゆえに、死からよみがえる可能性を真剣に考えずにはいられない。積み重ねた石が彼の恐れを物語る。この点で、ルカスと彼をたずねてきた女性たちは、アナクレトが聖人か俗人かという正反対の見解を持ちつつも、彼が超自然的な力を持つのではないかと考えることについては、皮肉にも意見が一致してしまっている。

また、短篇の最後にはルカスは死んだアナクレト、そして簡単に騙せると考えていたパン

²⁷⁸ Y ahora la Pancha me ayudaba a ponerle otra vez el peso de las piedras, sin sospechar que allí debajo estaba Anacleto y que yo hacía aquello por miedo de que se saliera de su sepultura y viniera de nueva cuenta a darme guerra. Con lo mañoso que era, no dudaba que encontrara el modo de revivir y salirse de allí.

—Échale más piedras, Pancha. Amontónalas en este rincón, no me gusta ver pedregoso mi corral.

チャからの逆襲を受ける。この皮肉かつ笑いを誘う最後は以下のとおりである。

その後、明け方に彼女は俺に言った。

「あんたってほんとに役立たずね、ルカス・ルカテロ。全然優しくないんだから。誰がいい気持ちにさせてくれたかわかる？」

「誰だよ？」

「御子アナクレト様よ。あのお方はどうやって愛するか知ってたわ」²⁷⁹

[Rulfo 2016: 262]

パンチャは貞節を重んじるという建前とは裏腹に、ルカスと性的関係を持ち、彼をアナクレトと比べてけなす。ここで、多くの女性たちがアナクレトとの性的関係を否定したことが疑わしくなる。そして精神的に、パンチャもルカスも、アナクレト・モローネスの存在を現在でも感じ続けていることが読み取れる。ここでルカスは戻って来たアナクレトの幻影に敗北したと解釈することができるのではないだろうか。一人称の語りと会話のコントラストによって、語り手の主張と内面の食い違いが明らかにされるのである。このようにルルフォは、会話と一人称の語りとそれぞれに語らせる情報を巧みに操り、短篇を創作していた。

聖人、あるいは殉教者、あるいは政府への反逆者と考えられるアナクレト・ゴンサレス＝フローレスから出発しながらも、ルルフォはハリスコに吹き荒れたクリステロスの乱という衝突と関連する出来事をまったく別の側面から描いた。彼の作品においては政治的、宗教的大義といったものも疑問に付される。あるいは、公の歴史記述からは浮かび上がってこない、大義名分とは程遠い立場から自分の生き方を決めざるをえない人々の考え方や生活がルルフォ作品の一人称の語りから見えてくる。

2. 『ペドロ・パラモ』: 三人称の罫

三人称の語りもまた、ルルフォ作品においては客観的事実を述べるニュートラルなものではない。ルルフォが『ペドロ・パラモ』の舞台となる村コマラの雰囲気をつかむことがで

²⁷⁹ Después ella me dijo, ya de madrugada:

—Eres una calamidad, Lucas Lucatero. No eres nada cariñoso. ¿Sabes quién sí era amoroso con una?

—¿Quién?

—El Niño Anacleto. Él sí que sabía hacer el amor.

きた作品とされ、頻繁に言及される短篇「ルビーナ」において基調となるのは、一人の男の酒場での語りである。彼はこれからルビーナに行くという話し相手に、どのような場所かを教えている。この男の声はほとんどの箇所で地の文となって表記される。そして、ときおり差し挟まれる三人称の語りによって、短篇の世界は、客観性を増すのではなく反対に不安定になっていく。

「つまりね、あなたに言っていたように……」

しかし何も言わなかった。翅がとれた白アリが芋虫のようにうろうろしているテーブルの一点を見つめていた。

外では、夜が更けてゆくのが聞こえていた。クスノキの切り株にぶつかり音をたてる川の水音。もう遠ざかった子どもたちの騒ぎ声。扉から見える少しの空には星がのぞいていた。

白アリを見ていた男はテーブルによりかかると眠りについた。²⁸⁰ [Rulfo 2016: 207]

男の発言の後に三人称の語りがあることで、この男のせりふは実は独白であり、話し相手がいないのではないかとも思われる。また、この酒場にはふたつの時間が存在し、ルビーナから帰ってきた男は、過去のこれからルビーナに行く自分自身に語っているという解釈も可能になる。

第1章において杉山の指摘を参照したように、『ペドロ・パラモ』の円環的時間を作り出す重要な役割としてイネス・ビジュアルパンドの酒場が設定されていた。この酒場は小説の最初と最後に登場する。「ルビーナ」の過去と未来をつなぐ酒場は、その原型となっていると考えられるであろう。短篇集『燃える平原』中の書き下ろし短篇が書かれた順番は明らかに
はなっていないが、最も後に「ルビーナ」が完成された、つまりこの短篇が『ペドロ・パラモ』の直前の作品であることが、ルルフォが奨学金を受給していた Centro Mexicano de

²⁸⁰ »Pues sí, como le estaba yo diciendo...».

Pero no dijo nada. Se quedó mirando un punto fijo sobre la mesa donde los comejenes ya sin sus alas rondaban como gusanitos desnudos.

Afuera seguía oyéndose cómo avanzaba la noche. El chapoteo del río contra los troncos de los camichines. El griterío ya muy lejano de los niños. Por el pequeño cielo de la puerta se asomaban las estrellas.

El hombre que miraba a los comejenes se recostó sobre la mesa y se quedó dormido.

Escritores への報告書によって明らかになっている [Jiménez de Báez 1992: 602]。

「ルビーナ」を書いたことで、ルルフォは『ペドロ・パラモ』を書くに至ったとされ、ルルフォもそのように述べている²⁸¹。円環的な時間の使用だけではなく、誰が話しているのか、誰と話しているのか、といった曖昧な状況が設定される前例として、先行研究では多くの場合に「ルビーナ」が言及される²⁸²。

『ペドロ・パラモ』においても同様に、現実と幻想の世界を曖昧にするために特に効果を挙げているのが、三人称の語りの使用であろう。これが効果的なのは、通常客観的であるだろうと読者が想定する三人称の語りまでもが、登場人物の会話や個人的な意見と同様の主観的レベルにある場合があるからである。

ペリュスは『ペドロ・パラモ』における一人称と三人称の語りについて、一人称がコマラでの幽霊との邂逅を語り、三人称が起こった出来事などを描写しているとしても、フィクションの世界においては客観と主観は対立するものではないと指摘しながら、特にファン・プレシアドの語りについて分析している [Perus 2012: 166-168]。

ファン・プレシアドについては、彼がコマラに溢れる死者の声を「聞く」役割を担い、コマラの魂たちの語りを引出す狂言回しになっていることを指摘しておきたい。死者たちの語りはチューナー、あるいは霊媒としての彼を通して読者に届けられる。そしてそのファン・プレシアド自身が死んでいたことによって最初から読者は死者の声を聴いていたことに気がつくのである。

三人称の使用については、ペリュスは例えばその後登場人物に起こる出来事の唐突で簡潔な説明の仕方²⁸³、時制の急な変化など特異な使用法を挙げている [Perus 2012: 183-184]。三人称の使用についてビタルは、ルルフォの作品はほとんど演劇のように発話で構成されており、情景や情報を付け加える機能を持つナレーターともいうべき三人称の語りは通常のように機能していないと指摘する。そして、『ペドロ・パラモ』においては、ナレータ

²⁸¹ 『ペドロ・パラモ』で用いられる語り方は「ルビーナ」で完成したという見方が定説になっている。[Jiménez de Báez 1994: 89, 95] など。ルルフォ自身が「『ルビーナ』は『ペドロ・パラモ』のためのヒントを与えてくれた」[González: 5] と述べていることも影響していると思われる。

²⁸² Blanco Aguinaga 1996: 18-20, Zenteno Borquéz など。

²⁸³ 例えばバルトロメ・サン・ファンとスサナ・サン・ファンの会話の場面に、すでに彼らの未来を説明する「バルトロメ・サン・ファン。死んだ鉱山夫。スサナ・サン・ファン、アンドロメダ鉱山で死んだ鉱山夫の娘。はっきりとわかっていた」という文の挿入を例に挙げている。

一は情景描写をするのではなく、個々の声が立ち上がるようにしていると述べる [Vital 1993: 29-31]。

筆者は、ルルフォ作品のいくつかの作品における三人称の語りには、状況を決定せず保留にする役割が託されていると考える。三人称の使用によって小説世界に複数の解釈が可能な世界が出現しているとみるのである。そしてその手法は、噂話や会話から発生してきたような口承性を獲得しているのではないかと考えられる²⁸⁴。

例えば、ミゲル・パラモにまつわる噂話の真偽を問うことなくそのまま書き記す以下の引用のナレーションにおいては、複数の声や視点が入り乱れたまま整理されることなく混在している。

一頭の馬が中心の通りとコントラへの道が交差するところをギャロップで通った。誰もそれを見なかった。しかし、村の外で待っていた女が、うつぶせになるかのように足を曲げ走る馬を見たと言った。彼女はそれがミゲル・パラモの栗毛の馬だとわかった。そしてこう考えさえした。「あの馬は首を折るね」 [中略]

そのような噂は、埋葬の夜にメディア・ルナまで届いた。そのとき男たちは墓地までの長い道のりを歩いた後で休んでいた。²⁸⁵ [Rulfo 2015: 97-98]

ミゲルを乗せていない馬の行方を「誰も見なかった」と述べながらも、詳しい通り道を語り、「見たと語る女がいる」と描写するこの語り方は、複数の人物の視点、あるいはあり得る複数の可能性を同時に提示している。このような曖昧さと具体性を持った描写の共存は、語り手それぞれが自分が見たものや聞いたものに自分なりの解釈を加えることで複数のバージョンが存在する噂話や、時代や場所、語る人物によって変化してゆく伝承の形式が保持しているものである。引用した『ペドロ・パラモ』の場面は、時間的な隔たりがないため、

²⁸⁴ アンヘル・ラマやウォルター・ミノロによってルルフォと口承文化の関係が論じられてきた。ラマは、ルルフォが用いる語彙や表現方法が当時のハリスコのものであることをメキシコ史、特にクリステロスの乱の研究で名高い Jean Meyer を援用しながら論じ [Rama]、ミノロは第三世界の口承文芸を先住民文化と征服者の文化の相克として理解している [Mignolo]。

²⁸⁵ Un caballo pasó al galope donde cruza la calle real con el camino de Contla. Nadie lo vio. Sin embargo, una mujer que esperaba en las afueras del pueblo contó que había visto el caballo corriendo con las piernas dobladas como si se fuera a ir de bruceas. Reconoció el alazán de Miguel Páramo. Y hasta pensó: «Ese animal se va a romper la cabeza». [...]

Esos chismes llegaron a la Media Luna la noche del entierro, mientras los hombres descansaban de la larga caminata que habían hecho hasta el panteón.

口承伝統の在り方を直接的に示しているとは言えないものの、複数の視点からミゲルの死のいきさつが語られる。このような噂話の派生が、伝承の種となってゆくのだろう。ルルフォの作品は口承性を保持しつつ、複数の視点が融合した言説を、そしてまた語られる状況や創造力によって変化した叙述内容を示すのである。これが、ルルフォ作品に見られる人々の語り方のモードの三人称における使用であろう。

また、ルルフォ作品においては、一つのバージョンを選択するのではなく、複数の可能な解釈が許容される場合が存在する。このような描写によってより状況が曖昧となる箇所がある。例えば、スサナ・サン・フアンの女中フスティナが死んだバルトロメ・サン・フアンの存在を感じて叫び声をあげる場面を見てみたい。

「あなたなんですか、バルトロメの旦那様？」彼女は返事を待たなかった。彼女は叫び声をあげ、その声は畑から戻ってきていた男や女たちが聞いてこう言うほどのものだった。《人間のうなり声みたいだ。だけど、人間のものには思えないね》

[中略]「どうしたの、フスティナ？ どうして叫ぶの？」スサナ・サン・フアンはたずねた。

「スサナ、叫んでなんかないですよ。夢でも見たんでしょう」

「夢は一度も見たことないって言ったでしょ。わたしのこと何も考えてくれないんだから。寝てないのよ。昨日の夜、あんたが猫を外に出さなかったから、一晩中寝かせてもらえなかったわ」

「猫は私の脚の間で寝ましたよ。びしょ濡れでかわいそうだから私のベッドに入れてやったんです。でもうるさくしてませんよ。[中略] 幻覚を見るんですね。ペドロ・パラモが来たら、私はもう我慢できないって言いますよ」²⁸⁶ [Rulfo 2015: 152-153]

²⁸⁶ —¿Es usted, don Bartolomé? —y no esperó la respuesta. Lanzó aquel grito que bajó hasta los hombres y las mujeres que regresaban de los campos y que los hizo decir: «Parece ser un aullido humano; pero no parece ser de ningún ser humano.»

[...] —¿Qué te pasa, Justina? ¿Por que gritas? —preguntó Susana San Juan.

—Yo no he gritado, Susana. Has de haber estado soñando.

—Ya te he dicho que yo no sueño nunca. No tienes consideración de mí. Estoy muy desvelada. Anoche no echaste fuera al gato y no me dejé dormir.

—Durmió conmigo, entre mis piernas. Estaba ensopado y por lástima lo dejé quedarse en mi cama; pero no hizo ruido.[...] Ves visiones, Susana. Eso es lo que pasa. Cuando venga Pedro Páramo le diré que ya no te aguento.

二人の会話は全くかみあっていない。まずフスティナの叫びの三人称の描写が先にあるため、読者はフスティナが叫んだのは事実だと考えて読むであろう。また、その声を畑から戻ってきた人たちも聞いたとある。しかし、スサナがその叫びに言及するとフスティナは叫んだ事実を否定する。さらに会話は猫のことにまで発展し、猫の存在の有無も不明となる。また、ベッドにいるスサナがバルトロメ・サン・フアンの存在を感じたという描写があり、猫はバルトロメの亡霊を指すという推測も可能であるが、小説はこの曖昧な状況に結論を出していない。スサナが狂人であると考えれば、フスティナの言うとおりの幻覚と理解することも可能であるが、この小説は齟齬を明らかにしながらもそれが否定されない世界を描いている。この二人のコミュニケーションの断絶とともに、二人が感知する世界の違いが示される。その異なる二人の感じる世界が両方とも提示され、読者にはどちらが正しいかが説明されることはない。一人称の語りや会話よりも三人称の語りの信憑性のほうが高いということはないのである。

この描写から、『ペドロ・パラモ』においては三人称の語りも全知のものではなく、「声」の要素を持ったものだと考えられる。ルルフォ作品における口承性は、農民の語りや語彙などの使用だけではなく、このようなひとつの真実、ひとつの結論がない語りの方にあると『ペドロ・パラモ』の三人称の使用法から結論づけることができるだろう。そして『ペドロ・パラモ』はこのような口承性のあり方を文字として、またフィクションとしての形式を持った土地の記録として機能するものであることに留意しておきたい。

3. 「その男」：対立するものの融和

この三人称の使用が最も錯綜した形で、しかし重要な役割を担っているルルフォの短篇が「その男」であると筆者は考える。本節では本短篇に注目し、二人の男の区別が次第に困難になってゆく三人称の語りについて論じたい。

ロウは、「その男」はルルフォの短篇中で最も複雑な短篇であり、複数の断片からあらすじを構成するという読解のプロセスを検討する際に有効な短篇であるとしている[Rowe: 31-32]。この断片化された短篇は込み入っているが、起こった出来事を時系列に沿って提示するとおそらく以下ようになる。

はじめにホセ・アルカンシーアがウルキディという男を、兄²⁸⁷の仇をうつため追っ

²⁸⁷ ペリユスはこの兄弟関係が血縁関係ではなく、同棲関係、性的関係にある「兄弟」である可能性を示唆している [Perus 2012: 96-97]。

た。彼はウルキディの家に夜に忍び込み、暗闇でウルキディを特定できなかつたため、眠っている全員を殺すことにした。しかし、目的であったウルキディは死んだばかりの赤ん坊を埋めに行っており、家族のみが殺されてしまった。そのため、ウルキディは家族の仇をうつためアルカンシーアを追跡する。短篇の後半で登場する羊飼いの証言によって、おそらくアルカンシーアは川のほとりで、ウルキディに頭を撃たれて死んだことが明らかとなる。

短篇は二部に分かれており、前半はウルキディとホセ・アルカンシーアのモノローグや目の前にいない相手に対する語りかけ、そして三人称の語り手の声により構成されている。後半は、アルカンシーアの死体を発見した羊飼いによる「先生 licenciado」と呼ばれる判事に対しての証言である。

ロウはここで短篇の主題は追跡であると述べている [Rowe: 32]。また、Marcelo Coddou は、これは行ったことに対して人は報いを受けるという寓話になっていると理解する [Coddou: 782]。筆者は「その男」の中心的モチーフは復讐であると解釈し、ロウの研究もふまえて、復讐の念が、殺人を犯した者とそれを追う者の関係を緊密にしてゆく様を分析してみたい。

この短篇は、アルカンシーアが復讐を決行する前の時間、アルカンシーアがウルキディの家族を殺している時間、アルカンシーアの逃走の時間の三つの時間に二人の男の男の独白が混入し、経緯を把握することが難しい。ペリュスは、追う男と追われる男の発言と、語り手の説明から理解できるこの短篇における時空間の説明は矛盾しているとする。それによって読者は、語られている時間についてのみならず、その物語の語り方がこの短篇に与える影響をも考えることを強いられるとしている [Perus 2012: 90-91]。

また、二人の男の関係の混乱を解決するため、出来事を精査し、時系列に並び替えようとする I. Verdugo やベアス=メルカード (F. Veas Mercado) のような試みがある。この短篇の物語の登場人物のことばに整合性が不足すると考えたベアス=メルカードは、ウルキディの家族の殺害はウルキディ自身の妄想である可能性があるとして解釈する [Veas Mercado: 80, 93]。しかし本論はこれを妄想とは考えず、この二つの殺人が起こったものとして解釈していきたい。ウルキディの家族の殺害が妄想であるならばアルカンシーアの怯えが説明できず、また同一の断片内で「彼」と描写されている男がウルキディを示すこともアルカンシーアをも示すことがあると考えれば、二人の行動を整合性の破綻なくたどることができるからである。

ここでは短篇の物語レベルで起こった出来事の順序を整理するのではなく、本短篇の記述は、二人の男の関係の混乱を引き起こし、復讐する者とされる者という異なる立場の人物のイメージを重ねようとする戦略のもとにこのような形式をとっているのだと解釈したい。

はじめに、短篇後半の羊飼いの証言が果たす役割について見ていきたい。彼のコミカルな語りは、前半の男たちの恨みに満ち緊迫した語りと対照的であり、目撃した状況を非常に明快に説明している。また、彼は二人の男の復讐の円環の外から関係を見ている。羊飼いは復讐を果たした後に逃亡中のアルカンシーアと知り合い、前半では見えなかった別の一面を読者に提示する。そのため、例えば Florence Olivier のように、アルカンシーアの最期を目撃した無垢な人物の証言とする解釈が存在する [Olivier: 641]。

しかし、話し相手がいる以上、羊飼いの語り方は非常に戦略的であると考えられるべきであろう。羊飼いを取り調べているらしい「先生」と羊飼いの間にはヒエラルキーがあり、「先生」は、この次第によっては羊飼いを罪に問うことができる立場にある。それは羊飼いの「知っていることを報告に来たのに、俺が隠してたってことになるんですか？ そうなんですかね。あなたはそいつを匿ったから俺を牢屋に入れるっていうんですか？」²⁸⁸ という発言などから理解できる [Rulfo 2016: 142]。彼は第三者ではあるが、安全な位置にいるわけではない。アルカンシーアと会話を交わし、顔見知りになったことを話したため、彼は殺人犯をかくまった罪に問われる可能性があるからである。羊飼いは「俺は羊飼い、それ以外のことは知りませんよ」²⁸⁹ [Rulfo 2016: 143] と自分の無実を強調する。自分よりも立場が上で権力を持つ人間に対して、自身の素朴さ、単純さを訴えて追求を避けようとしている。このように考えると、この証言者もまた自分に都合がいいように語っており、完全に信頼に値するわけではないと考えることができるだろう。

ここで注目したいことは、この羊飼いという登場人物と「先生」の距離感である。羊飼いは公の権力に属する「先生」の取り調べにおいて、目撃した出来事を語りながらも、完全に自身の身を委ねることはしない。おそらく取り調べのための書類を作成しているであろう「先生」に対して、自己の無知さで対抗するのである。

ルルフォが歴史記録に憧れていたのだとすれば、この一連の殺人の連鎖を郷土史のように、あるいは記録から出来事が想起されるような形式を選択して描くこともありえたはずである。しかし、ルルフォは登場人物の一人称の語り、また信用できない証言を用いて、あえてたった一つの真実の出来事が存在しない作品を創作したのである。

短篇後半におけるバイアスがかかった羊飼いの語りは、読者に対して、この短篇において

²⁸⁸ ¿De modo que ora que vengo a decirle lo que sé, yo salgo encubridor? Pos ora sí. ¿Y dice usted que me va a meter en la cárcel por esconder a ese individuo?

²⁸⁹ Soy borreguero y no sé de otras cosas.

公平な証言者がいないこと、また語られない経緯が多くあることを暗示しているのだろう。それが顕著に示されているのが、短篇前半部の二人の男たちの語りである。

短篇の前半を理解するのが特に困難である理由は、アルカンシーアとウルキディのどちらが話しているのか、また動作がどちらに属しているのかが判断できない箇所が多くあるからである。二人の発言は、「誰が」「誰に」向かって語りかけているのかが非常に曖昧になっている。また、過去と現在の時間がポルタルの**ことば**を借りれば「脱臼」[Portal: 75]しているために、状況を完全に把握することが難しい。

冒頭の逃げる男と追う男のモノローグから、二人の間の境界が明確ではないことが暗示されると考えられる。以下の引用を見てみよう。マチェテで藪を切り開いているのが、おそらく逃亡中の追われる男アルカンシーアであろう。

苛立ちながらマチェテで藪をたたいた。「こんなことをしていたら刃がぼろぼろになってしまう。このままにしたほうがいい」

後ろで、彼自身の声を聴いた。

「あいつ自身の怒りが場所を教えてくれた」追う男は言った。「奴は自分が何者かを言った、だから後はどこにいるかを知るだけだ」²⁹⁰ [Rulfo 2016: 134]

男たちの発言(モノローグ)の間に、三人称の説明があることで、より短篇は複雑となる。追っている男の声が、まるでアルカンシーア自身の声であるかのように解釈できるからである。これについてペリユスはこの三人称の語り手を演劇的なト書きの役割を果たしているとしながら「これらのト書きは、未来の殺人者の良心によるもう一つのエコーの強迫的な存在を示している」と述べている [Perus 2012: 93]。彼女の解釈によれば、復讐を心に決めた人物の良心が、後悔の予感を感じさせているということだろう。しかし筆者は、これは二人の男の円環的な関係を表しており、「追っている男」であったアルカンシーアの立場に、現在はウルキディという別の男がいることを表現していると解釈してみたい。

引用の最初の行動と発言の主体は、ウルキディの家族を殺した後、あせりながら逃げている

²⁹⁰ Golpeaba con ansia los matojos con el machete. «Se ametrallará con este trabajito, más te vale dejar en paz las cosas».

Oyó allá atrás su propia voz.

«Lo señaló su propio coraje» —dijo el perseguidor—. Él ha dicho quién es, ahora sólo falta saber dónde está.

るアルカンシーアのものである。原文において数箇所見られるイタリック体になっている部分は、実際に声に出して発話されたものではなく、アルカンシーアの内面の声であると解釈できる。このように解釈すると、後ろのイタリック体で表記されていない箇所は、別の人物の発話であると考えることが可能である。つまり、二人の男は別の人間として存在しながらも、「追う者」「追われる者」という復讐の構造においては役割を共有しているのである。

この短篇では、二人の男の名前は一度ずつしか登場せず、「その男」「追う男」「追われる男」と説明される。この曖昧さによる二人の男のイメージの重なりは、意図的なものであろう。三人称の語り手は、この二人の復讐の円環構造を提示している。

このような解釈に基づくと、短篇の冒頭には、明示されぬまま、異なる時間に存在した二人の「追う男」の姿が描かれている。一人は、『ひらたい足だ』追っている男は言った。『そして一本指がない。左足の親指がないんだ。こんなしるしを持ったやつはそうはいない。これで簡単だ』²⁹¹ [Rulfo 2016: 133] と発言する男、おそらく家族の仇をうとうとするウルキディである。もう一人は、『俺の終わりじゃない、やつの終わりなんだ』と言った。そして誰が話したのか後ろを振り返った²⁹² [Rulfo 2016: 133-134] と書かれる人物、これはおそらく兄の仇を打つ前のアルカンシーアであろう。この場面には、異なる時間における異なる人物が復讐のための「追跡」という任務にある状態が重ねて描かれていると解釈することができる。しかし、冒頭から読み始めた場合、読者はこの二人を別の人物だと理解することができず、異なる時間における二人の別の人物の発言を「追う男」という一つのイメージに集約して読んでゆく。

この二人のイメージの重なりには、先ほど少し触れたように、三人称の語りが重要な役割を果たしている。例えば、以下の場面を参照してみたい。前半の声は、ウルキディが復讐の場面を想像している箇所であるが、その後の場面は、ウルキディの行動を描写したものではないようにも思われる。

「[略] 跪いておれに許しを乞うだろう。そして俺はやつの後ろの首筋に一発撃ちこむ……俺がおまえに出会ったら、そういうことになるだろうよ」。

目的地に着いた。ただ夜に半ばけむる灰色のくもりのない空だけ。裏側は崖になって

²⁹¹ «Pies planos —dijo el que lo seguía—. Y un dedo de menos. Le falta el dedo gordo en el pie izquierdo. No abundan fulanos con estas señas. Así que será fácil».

²⁹² «No el mío, sino el de él», dijo. Y volvió la cabeza para ver quién había hablado.

いた。彼は目の前の家を見た、最後の燠の煙が出ていた。掘ったばかりの土に埋めた。無意識のうちにマチェテの柄で扉を叩いた。一匹の犬がやってきて彼の肘を舐め、もう一匹は尻尾を振りながら彼の周りを回った。そして、夜に向かって閉じられていた扉を押し込んだ。²⁹³ [Rulfo 2016: 134-135]

引用後半の三人称の説明は、復讐のためウルキディの家族までも殺す直前のアルカンシーアの行動と彼の視点からみた敵の家の描写のようである。しかし、「掘ったばかりの土に埋めた」以降の赤ん坊の埋葬に関する描写、また犬が吠えることなく彼に近寄る様子は、この男が家の持ち主であるように思われ、これがウルキディの描写であるようにも読解することができる。なんの予告もなく、この三人称の語り手は、視点を共有する対象や描写する対象、描写する時間を変えているのにも関わらず続けて語ることにより、二人の男の置かれた状況や行動、時間を重ね合わせる。二人の関係が追う者、追われる者、殺人者、その被害者というように何層にも重なり合う。

このように、本短篇において三人称の描写は、客観的な状況を語りながらも、別の時間や複数の人物の描写を混在させることによって二人の男の関係が重なり合う暗示的な世界を作り出している。この手法は、人々の会話のスタイル、あるいは文字による創作のみでは実現しえなかったものであり、ルルフォ作品の中でも独自の試みが行われている作品であるだろう。

また、この作品においては、空間が登場人物の精神状態やその後を暗示する意味を持っている。それが「自分の上で渦を巻く」と表現される川であろう。ホセ・アルカンシーアは何度も川を渡って逃げようとし、果たすことができない。そして羊飼いは彼が川のほとりで死んでいるのを発見するのである。この川の描写は神秘的でさえある。

ずっと下では花をつけたサビーノの間を川が静かに流れていた。そのどろりとした流れを沈黙の間で揺らしていた。進んでは渦を巻く。とぐろを巻いた蛇のように緑の大地

²⁹³ « [...] Se arrodillará y me pedirá perdón. Y yo le dejaré ir un balazo en la nuca... Eso sucederá cuando yo te encuentre ».

Llegó al final. Sólo el puro cielo, cenizo, medio quemado por la nublazón de la noche. La tierra se había caído para el otro lado. Miró la casa enfrente de él, de la que salía el último humo del rescoldo. Se enterró en la tierra blanda, recién removida. Tocó la puerta sin querer, con el mango del machete. Un perro llegó y le lamió las rodillas, otro más corrió a su alrededor moviendo la cola. Entonces empujó la puerta sólo cerrada a la noche.

の上を行ったり来たりする。音はたてない。²⁹⁴ [Rulfo 2016: 135]

この短篇には、他にも何度も蛇のイメージが登場する。例えばアルカンシーアが殺人に使ったマチェテを捨てるときにはそれが蛇のように見え [Rulfo 2016: 135]、またウルキディはアルカンシーアが「毒ヘビのように隠れて戻ってきた」と例える [Rulfo 2016: 137]。構想の段階では、この短篇は「川が蛇行するところ *Donde el río da de vueltas*」という題名であった [López Mena 1992: 41]。円環構造のイメージがこの短篇の土台として存在していたことがわかるであろう。この蛇のイメージと蛇のような川のイメージを通じて、二人の男が抜け出すことが容易ではない入り組んだ関係にあることが表現されているのだろう。この短編においても、場所は二人の男の関係を暗示する重要な役割を果たしている。

前半部分の最後は、アルカンシーアによるウルキディの家族の殺害のシーンで終わっているが、この場面の「頭の中では血の泡がわきかえっていた」 [Rulfo 2016: 139] という描写には、殺害をしているだけではなく、アルカンシーアが頭を撃たれ、死を迎える場面が重ねられているとも理解することができよう。

この二人は追う者と追われる者という相反する役割を両方身の内に持っている。ジーン・フランコは、ルルフォ作品においては、登場人物たちは先祖代々続いてきた虐げられた者のルサンチマンを持っており、それが無意識の暴力によって発動するとしている [Franco 1998: 277]。そして登場人物たちは自分の暴力的行動を完全には説明することができない。それゆえ「主体の感覚と言語使用の脱臼」が行われているとしており、これによって主体は自身の感情を客観的に認識することができないのだとしている [Franco 1998: 273]。これによって、登場人物が自己の感覚を主体的に述べる描写もまた不確実なものとなる。

「その男」における二人の男の関係を考察するにあたっては、ロウの指摘もまた示唆に富む。ロウは、ルルフォ作品において暴力にたいする倫理的な教訓などは無く、殺す者も殺される者も同じコミュニティにいるという原初的暴力が描かれているとする [Rowe: 31]。

この短篇、ルルフォの短篇中で最も暴力的な短篇において、暴力はその逆説的な特徴を明らかにする。我々が見てきたように、二人の男の交互の視点は、コミュニケーション

²⁹⁴ *Muy abajo el río corre mullendo sus aguas entre sabinos florecidos; meciendo su espesa corriente en silencio. Camina y da vueltas sobre sí mismo. Va y viene como una serpentina enroscada sobre la tierra verde. No hace ruido.*

の形態をとっている。さらに、暴力と優しさは非常に近い関係にある。例えば、人間の身体の傷つきやすさを示す一連の場面のディテールである [Rowe: 35]。

ロウが述べている「一連の場面のディテール」とは、アルカンシーアがウルキディの家族を殺す前に三度も十字を切り、泣きながら殺したこと [Rulfo 2016: 136]、「急いでごめんな」 [Rulfo 2016: 139] と謝罪することを指しているのだろう。殺害しながらも、アルカンシーアがそれを望んでいないかのような描写からは、復讐しなければならないというルールがこの男に重荷を背負わせたかのようにも読む事ができる。また、ロウは、暴力と優しさという正反対のものが、この短篇において同時に示されているとしているが、これもこの箇所を指しているのだろう。

さらに、この復讐する者と復讐される者が、暴力という形態を通じて通じ合っているというロウの指摘は非常に重要なものである。この二人の男は、自分が復讐を目論む者であったことも、また追われる者であったこともあるという共通の経験を通し、暴力を介してコミュニケーションをとっているのである。常にお互いの考えを読み行動する極限の状況において、敵対する男たちは最も近い者ともなる。

この描写は「その男」のみならず、レミヒオ・トリコを殺したのちその死体に語りかける「コマドレス坂」の語り手や、殺害したアナクレト・モローネスの影に怯える「アナクレト・モローネス」の語り手の内面を説明するものでもあるだろう。

このように、相反するものが同時に出現する様を提示するのがルルフォ作品であると言えるであろう。それを可能にしているのが対象が異なる描写を確信犯的に混在させ、提示する三人称の語り手であると結論づけることが可能であろう。

第5節 自伝的要素とフィクション

前節で検討した相反する感情を同時に出現させる手法は、ルルフォが自伝的要素を作品に加える際にも用いられる。ルルフォが避けて通ることができなかった出来事について、記録とフィクション、経験との関係を語る上で論じておかななくてはなるまい。ルルフォは創作をこう語っている。「我々は嘘つきです。創造する作家は皆嘘つきで、文学とは嘘です。でもその嘘とは現実の再創造から生じています。現実を再創造するという事は、創造の基本

的な目的のひとつです」²⁹⁵ [Rulfo 1980: 15]。文学は現実から生まれつつも、現実をなぞるだけのものではない。ルルフォ自身は自己の作品と経験について次のように語っている。

実際、私は自伝的なものを短篇にも『ペドロ・パラモ』にも決して使ったことはありません。私自身や家族からとったものは一ページもありません。私は自分の経験を直接使ったことは決してありません。別にそういう形式の小説に反対しているわけではありません。ただ、私が知っている実在の人物は私が必要とするものを与えてくれず、小説の登場人物は与えてくれるというだけです。²⁹⁶ [Sommers 1974b: 19]

このルルフォの発言が示しているように、作家自身は創作と実生活は切り離されていると述べている。ルルフォの幼少期からの孤独は広く知られているが、ルルフォの生い立ちや生活と作品を関連させ詳しく分析する研究は多くはない。ルルフォが自身の体験をそのままフィクションとしなかったことは確かなことであるが、近年、考えられていたよりも多くの自伝的要素が彼の作品に存在することが明らかになってきた。いくつかのテキストにおいては、彼自身が経験した出来事の痕跡や語り直しを見て取ることができる。本節では、ルルフォとその家族の身の上で起こった出来事とそれがフィクション化されたものを分析することで、ルルフォの創作の手法の一端を明らかにしたい。

彼の作品には、自己の体験の上に普遍的に用いられてきたテーマが重なり合っている。その一つの例が父親と息子の関係であろう。例えばホルヘ・ルフィネリは『ペドロ・パラモ』について「父ユリシーズを探す現代のテレマコス」がフアン・プレシアドであると分析している [Ruffinelli 1977: xxxi]。しかし、このテーマは疑問の余地なく彼の個人的体験と深く関わっている。

まず、父、息子、父を殺害した人物という三名の関係が繰り返しルルフォ作品に登場することに注目したい。ルルフォの父の死にまつわる彼自身の発言や史料を参照したのち、それがどのように変奏されながら表現されているかを主に短篇「殺さないよう言ってくれ!」、

²⁹⁵ Somos mentirosos; todo escritor que crea es un mentiroso, la literatura es mentira; pero de esa mentira sale una recreación de la realidad: recrear la realidad es, pues, uno de los principios fundamentales de la creación.

²⁹⁶ [...] en realidad nunca he usado, ni en los cuentos ni en *Pedro Páramo*, nada autobiográfico. No hay páginas allí que tengan que ver con mi persona ni con mi familia. No utilizo nunca la autobiografía directa. No es porque yo tenga algo en contra de ese modo novelístico. Es simplemente porque los personajes conocidos no me dan la realidad que necesito, y que me dan los personajes imaginados.

そして短い未発表原稿から考察する。

1. ルルフォの父親の殺害

ルフィネリはルルフォの幼年期の体験がその創作に影を落としていることを「父親の愛情の不在は、彼自身を土地から引き離し、根付くことを許さない」[Ruffinelli 1977: xxi]と表現している。ルルフォ作品には多くの死んだ父親、あるいは死んだ子供が登場する。父と子二人が共に長く生きるという設定はほとんど見られない。これはルルフォのオブセッションの一つであると言えるだろう。

まず、ルルフォの家族に起こった出来事を確認しておきたい。ルルフォの父親「ドン・チェノ」と呼ばれていたフアン・ネポムセノ・ペレス=ルルフォ (Juan Nepomuceno Pérez Rulfo) は1924年に殺害された。これについて、ルルフォは自分の父親が盗賊に殺されてしまったと何度も語っている。ポニアトウスカによるインタビューでは次のように述べている。

私の両親は農場主でした。夫婦がそれぞれ一つずつ農園を持っていました。サン・ペドロ・トシンと、もうひとつはアプルコで、そこで私たちは休暇を過ごしたものでした。アプルコは崖の上であり、サン・ペドロはアルメリア川のほとりにありました。短篇「燃える平原」にもこの慣れ親しんだ川が登場します。そこに盗賊たちがよく隠れていました。そのあたりをうろついていた盗賊のうちの一人が私の父を、ただ物を奪うためだけに殺したのです。あの辺には賊があふれていました、革命に参加し、革命の後もまだ戦い続け、奪い続けたいと望んでいる者たちが。私の父がまだ生きていたときでも、私たちの農園サン・ペドロは4回ほど焼かれました。私の伯父も殺されましたし、私の祖父は足の親指から吊るされて、親指を失いました。多くの暴力があり、皆三十三歳で死にました。そう、キリストのように。つまり、私は、革命で全てを失った金持ちだった人たちの子どもなのです。²⁹⁷ [Poniatowska 1986: 144]

²⁹⁷ Mis padres eran hacendados, uno tenía una hacienda: San Pedro Toxin, y otro, Apulco, que era donde pasábamos las vacaciones. Apulco está sobre una barranca y San Pedro a las orillas del río Armería. También en el cuento de *El llano en llamas* [sic.] aparece ese río de mi infancia. Allí se escondían los gavilleros. Porque a mi padre lo mataron una gavillas de bandoleros que andaban por allí, por asaltarlo nada más. Estaba lleno de bandidos por allí, resabios de gente que se metió a la Revolución y a quienes les quedaron ganados de seguir peleando y saqueando. A nuestra hacienda de San Pedro la quemaron como cuatro veces, cuando todavía vivía mi papá. A mi tío lo asesinaron, a mi abuelo lo colgaron de los dedos gordos y los perdió; era mucha la violencia y todos morían a los treinta y tres años. Como Cristo, sí. Así es de que soy hijo de gente adinerada que todo lo perdió en la

ルルフォは自分の家族がキリストのように死んだというレトリックに、当時生まれ育った地域に吹き荒れた暴力と革命を重ね合わせて語っている。また、彼の作品「燃える平原」のように盗賊を登場させて当時を回想している。ポニアトウスカは、彼を自分自身に厳しく孤独な人物として描いているが²⁹⁸、ルルフォ自身も、メキシコ史の激変の時代と父の死に影響された男として自らの像を作り上げたように思われる。このポニアトウスカの有名なインタビューによってルルフォが父を盗賊に殺害されたと思われがちであるが、現在ではこれは実際に起きた出来事とはかなり異なることが判明している。

ルルフォの父親の殺害は、革命といった当時の出来事と深く関わるものではなく、より個人的なものであった。郷土史家フェリペ・コビアン (Felipe Cobián) によれば、ルルフォの父は、グアダルーペ・ナバ (Guadalupe Nava) と呼ばれる男に殺された。ナバは近隣の町トリマン (Tolimán) の市長、アンブロシオ・ナバ (Ambrosio Nava) の息子で、ルルフォの父親「ドン・チェノ」とナバの間には、家畜を入れる柵の境界をめぐる争いがあった。ナバの家畜がドン・チェノ所有の土地の囲いの中に入り牧草を食べてしまうので、ドン・チェノが注意を促すと、ナバはそれに恨みを持つようになった。コビアンによれば、殺害の当日、朝から酔っていたナバはドン・チェノの背中に向かって銃を三発撃ったのである [Cobián: 456]。

このように、ルルフォの父親は、地元の権力者の息子との間の土地をめぐる個人的なもめ事が原因で死を迎えた。この事実はルルフォの次男であり映画監督となった Juan Carlos Rulfo が彼にとっての祖父であるドン・チェノを題材としたドキュメンタリー映画『祖父チェノとその他の物語 *El abuelo Cheny otras historias*』でも取り上げている通りである。ここでフアン・カルロス・ルルフォは年老いたドン・チェノの使用人、ドン・チェノを知る牛追い、ドン・チェノを殺害したグアダルーペ・ナバの孫らにインタビューしながら当時の様子を再現しようとしている。彼らが語る話はコビアンが述べる経緯と類似している [Juan Carlos Rulfo]。

revolución [sic].

²⁹⁸ ルルフォの孤独を好む寡黙な人物像は何度も強調されている。例えば 1958 年 12 月 14 日付けの *México en la Cultura* にポニアトウスカはルルフォについて「その内気さ、下手な冗談、自己表現をしようとする努力の後ろに、ルルフォは苦悩の意識を隠している。それは静かな痛み、『静かな泣き声』とルルフォなら言うだろう痛みで、表面には出てこないものだ」[Poniatowska 1958: 10] として、ルルフォが内面に痛みや悲しみを抱えている人物として描写している。

研究者ビタルも伝記中でこの事実を確認している。ビタルは、ルルフォの祖父であり、ドン・チェノの父親であるセベリアーノが書いた手紙を参照しながら当時の状況を説明している。

「息子フアン・N・ペレス・ルルフォが 1923 年 6 月 2 日に殺された。ネカストラを通過して農園サン・ペドロに行く途中、(判読不能) [原文ママ] の土地でグアダルーペ・ナバ=パラシオスによって殺害された……」

家族の証言によれば、チェノはナバが柵を壊して牧草を奪っていると訴えていた。チェノは柵を直したが、ルペ [グアダルーペ: 筆者注] は家畜が入ることができるよう再び穴を広げた。²⁹⁹ [Vital 2004: 31]

また、ビタルは、ルルフォの祖父に対し、ドン・チェノの仇を討とうかという知人からの申し出があったが、彼は犯罪に手を染めることはできないと断ったと記している [Vital 2017: 90]。筆者がこの手紙とエピソードを紹介したのは、ルルフォの短篇「殺さないよう言ってくれ！」とこの状況が非常に似ているからである。ルルフォが父の死という彼の人生に大きな影響を与えた事件をふまえて、この短篇を創作したことは明らかである。そして、このような歴史資料と類似していながらも、短編はフィクションとしてルルフォの父の死、そしてその後の殺人者の様子を記録する。

2. 「殺さないよう言ってくれ！」: 事件との相違

ルルフォが過去の出来事を参照しながらも、どのようにフィクションの要素を加え、また自己の感情を登場人物に語らせたのかを考察してみたい。「殺さないよう言ってくれ！」はフベンシオ・ナバという男が主人公である。彼は昔犯したグアダルーペ・テレーロスという男の殺害から逃げたまま年老いてきた。しかし、彼はグアダルーペ・テレーロスの息子だと名乗る大佐という人物によってとらえられ、現在命乞いをしようとしているという短篇である。この短篇には、復讐、そして父と息子の関係というルルフォ作品の重要なテーマが現

²⁹⁹ “[...] mi hijo don Juan N. Pérez Rulfo, que fue asesinado el 2 de junio de 1923, al ir de la hacienda ‘San Pedro’ pasar el Necastla, en terrenos del [ilegible] [sic.] por Guadalupe Nava Palacios...” Según testimonios familiares, Cheno le había reclamado a Nava porque dañaba las cercas y abusaba de la pastura. Cheno arreglaba la cerca, y Lupe volvía a hacer un portillo para que el ganado entrara por allí.

れている。オレア=フランコは、この短篇について次のように述べている。

「殺さないよう言ってくれ！」は、人生と文学の関係という点において最も重要な短篇の一つである。この作家は、自伝的な要素は彼の創作に寄与していないと多くの機会に繰り返していた。実際に、賢い作家であった彼は、自伝的要素を用いたとしても、自己を厳しく律し、芸術的かつ内的に深みをもって完結した作品をもたらすような形でのみ使用した。この短篇は、実際の体験がどのように豊かに文学的実りをもたらすかという一例を示している。[Olea Franco 2007: 21-23]

父の殺害という少年時代の彼に決定的な影響を与えた出来事を用いながらも、ルルフォはフィクションの創作のため様々な工夫を凝らしている。ビタルは二つの大きな違いを指摘している。一つめは、名前の分割、もう一つは、登場人物のおかれた状況と実際に起きた状況との差異である [Vital 2005: 32]。筆者もこの分類に沿って検討していきたい。

まず、実際の殺人者の名前の使用について確認しておきたい。「殺さないよう言ってくれ！」はフベンシオ・ナバが息子に対し、自分の命乞いをするように頼む場面から開始される。フベンシオ・ナバを捕らえているのは軍隊で、その指揮をとっている大佐は、フベンシオ・ナバが三十五年前に牧草地のもめ事から殺した愛称ドン・ルペ、グアダルーペ・テレーロスの息子であった。大佐は父親を殺した犯人に復讐しようと探していたのである。

ルルフォの父親を殺害したグアダルーペ・ナバの名は、登場人物である殺人者フベンシオ・ナバと殺されたグアダルーペ・テレーロスとに分け持たれることになった。つまり、ルルフォのフィクションにおいては、殺された者と殺人者が名前のモデルを共有しているのである。

オレア=フランコはグアダルーペ・テレーロス (Guadalupe Terreros) という苗字はこの登場人物が「大地主 *terrateniente*」であることを示していると指摘している [Olea Franco 2007: 22]。また、ロウは、人殺しであるフベンシオ・ナバ (Juvencio Nava) の名は「若さ *juventud*」を示しており、若くして人を殺し逃亡生活に入った以降のフベンシオの人生には安らぎがなく、彼の時が殺人を犯した時点から停止してしまっていることを暗示すると読解している [Rowe: 52-54]。彼は常に過去の殺人が露見するのではないかと恐れ、一つの場所にとどまり生活を築くことができない。フベンシオ・ナバが死を意識する様子はこう描写されている。

眠気はなくなっていた。空腹もなくなっていた。何にも望みはなかった。生きることだけ。彼らが自分を殺すとはっきりわかった今、生き返ったばかりの人間だけが感じることができるよう生きることへのとてつもない欲望が生まれていた。³⁰⁰

[Rulfo 2016: 189]

フベンシオは、殺人以降は社会的には死んだも同然の人間であった。過去の犯罪の露見は彼が回避してきたことでもあるが、彼の人生の回復でもある。それによって現在の彼と過去の彼がひと続きになり、彼は再び生き始めたと解釈できる。しかしそれはまた、現在の彼が過去の罪を償わなければならないことをも意味している。

もう一つの現実と短篇の差異は、殺人に至る状況である。実際には、ルルフォの父を殺したグアダルルーペ・ナバは、ルルフォの父に意見されたことを恨みに思い、酔って彼を撃った。しかし短篇においてフベンシオ・ナバによるドン・ルペの殺害は、水と牧草が不足して家畜が死んでしまうため、多くの土地を持つドン・ルペに助けを求めたのにもかかわらず拒絶されたことに端を発する。ここには、他のルルフォの短篇に見られるように、ハリスコの過酷な土地で生きる厳しさが描かれている。ドン・ルペはフベンシオの息子の代父であるため、彼らの窮状を救う役割を担っているはずであった。

ルペ・テレーロス氏、プエルタ・デ・ピエドラの所有者、さらには彼の息子の代父。だからこそフベンシオ・ナバが殺さなければならなかった男。プエルタ・デ・ピエドラを所有し、代父なのにもかかわらず、家畜に牧草を与えるのを拒んだのだ。³⁰¹

[Rulfo 2016: 189]

ドン・ルペの拒絶を受け、フベンシオはドン・ルペの囲いを許可なく壊して自分の家畜に牧草を食べさせる。しかしそれに気づいたドン・ルペはフベンシオの家畜を殺してしまう。このように、フィクションにおいてはフベンシオの生活がかかっている苦しい状況を、代父

³⁰⁰ [...] el sueño se le había ido. También se le había ido el hambre. No tenía ganas de nada. Sólo de vivir. Ahora que sabía bien a bien que lo iban a matar, le habían entrado unas ganas tan grandes de vivir como sólo las puede sentir un recién resucitado.

³⁰¹ Don Lupe Terreros, el dueño de la Puerta de Piedra, por más señas su compadre. Al que él, Juvencio Nava, tuvo que matar por eso; por ser el dueño de la Puerta de Piedra y que, siendo también su compadre, le negó el pasto para sus animals.

でありながら助けようとしなかったドン・ルペにも非があると描写されている。しかしドン・ルペが代父だったことは、別の問題を明らかにする。ロウによれば「代父の関係というのは、伝統的な（地方の）地域において家族という単位の次に最も重要な社会的つながりである。代父を殺害するのは、とりわけ許されないことである」[Rowe: 51-52]。代父の関係を加えたことにより、この殺人は単なる衝動殺人ではなく、社会的枠組みに対して挑戦する殺人という意味を帯びる。これによってその後フベンシオを守る者は誰もいなくなり、彼は一人で逃走を続けざるを得なくなるのである。この点を考慮すると、彼がこの共同体のルール犠牲者であるようにも解釈できる。つまりルルフォは、自分の父の仇である人物を、フィクションの中ではやむにやまれぬ事情から殺人を犯し逃亡する人物として描いている。

この経験とフィクションが入り混じった作品のナラティブにはいくつかの特徴がある。それは、ふた組の父親と息子の関係が対比されていること、また大佐の発言の信憑性が不明なことである。

まずは短篇の冒頭に注目してみたい。この短篇は、息子に自分の命乞いをするように要請するフベンシオと息子の会話から開始されている。この短篇は登場人物らの声によって構成されてゆく。オレア=フランコはこの開始を「演劇的」と表現し、「～と言った」「～と答えた」などと書く必要もなく登場人物二人の性格を書き分けるルルフォの技法を賞賛している [Olea Franco 2007: 19-20]。この冒頭のみで、老人がおかれた緊迫した状況が伝わり、さらに息子は父を助けることに積極的ではないことが明らかにされる。

「俺を殺さないよう言ってくれよ、フスティノ！ さあ、あいつらにそう言ってくれ。後生だから。言いに行ってくれ。後生ですからそうしてくださいってな」

「無理だよ。あっちにはあんたのことなんて聞きたくない軍曹がいるんだ」

「そこをなんとか聞いてもらうんだよ。どんな手を使っても、もう脅かされるのは十分ですって言うんだ」

「脅しじゃない。ほんとに殺すと思う。もうあっちに行きたくないよ」

「もう一回頼むよ。あと一回だけ、もしかしたらなんとかなる」

「いやだ。行きたくない。俺はあんたの息子なんだ。あいつらのところにいって、俺の身元がばれたら、俺まで殺すことを思いつくかもしれない。このままにしておいたほう

がいいんだ。」³⁰² [Rulfo 2016: 188]

ここでも名前が象徴として使用されており、殺人犯であるフベンシオの息子フスティノ (Justino) は「正義、正しいこと」を連想させるため、フベンシオは正義による報いを受けるであろうことが示唆される。父親は息子の身を危険にさらしても命乞いを要求し、息子もまた父の死をすでに決定したと受け入れて自分の身を守ろうとしている。二人は父と子という関係で結ばれていながらも、お互いに自分が生き延びることを優先している。

短篇の末尾において、死んだフベンシオを運びながら息子フスティノが彼に語りかける形式もまた、冒頭の父子の会話と対になっており、この短篇が綿密に構成されていることがわかる。この父子関係は、ドン・ルペと父の仇をうとうとしている大佐という父子の関係と対比されている。大佐は父の死についてこう語る。

「父はマチェテでめった切りにされ、その後牛に使う槍で腹を刺されたと後で知った。二日のあいだ行方不明で、小川のほとりに倒れているのを見つけたときには、まだ息があって、家族の世話を頼んでいたそうだ。」³⁰³ [Rulfo 2016: 194-195]

このように、ドン・ルペは、死を迎える直前にも自分が生き延びるためにあがくフベンシオとは対照的に描かれている。また、フベンシオという父親の立場の男から、自分の息子とドン・ルペの息子二人に対し、この作品のタイトルにもなっている「殺さないよう言ってくれ！」という同じことばが発されていることで、二人の息子が重ねられて描かれる。この短編はフベンシオが「殺さないよう言ってくれ！」と題名になっていることばを息子に向ける場面から開始される。そしてフベンシオは処刑直前に、兵士たちに命ずる大佐に向かって同

³⁰² —¡Diles que no me maten, Justino! Anda, vete a decirles eso. Que por caridad. Así diles. Diles que lo hagan por caridad.

—No puedo. Hay allí un sargento que no quiere oír hablar nada de ti.

—Haz que te oiga. Date tus mañas y dile que para sustos ya ha estado bueno. Dile que lo haga por caridad de Dios.

—No se trata de sustos. Parece que te van a matar de a de veras. Y yo no quiero volver allá.

—Anda otra vez. Solamente otra vez, a ver qué consigues.

—No. No tengo ganas de ir. Según eso, yo soy tu hijo. Y si voy mucho con ellos, acabarán por saber quién soy y les dará por afusilarme a mí también. Es mejor dejar las cosas de ese tamaño.

³⁰³ [...] Luego supe que lo habían matado a machetazos, clavándole después una pica de buey en el estómago. Me contaron que duró más de dos días perdido y que, cuando lo encontraron, tirado en un arroyo, todavía estaba agonizando y pidiendo el encargo de que le cuidaran a su familia.

じく二人称で話しかけ「俺には殺す価値もないですよ。せめて、祈る時間をくれ。殺さないで！ 殺さないよう言ってくれ！」³⁰⁴ [Rulfo 2016: 195] と訴えかける。フベンシオは息子に話しかけるのと同じ表現を使って大佐に話しかける。ドン・ルペを知っているフベンシオにとっては、ドン・ルペの息子である大佐は近い存在だが、幼くして父を失ってしまった大佐がフベンシオとの関わりを見出せる関係性は父を殺害した男ということのみである。

大佐の名前が最後まで明らかにされないのは示唆的である。彼には名前はなくただ地位によって表現されている。これによって彼は父の不在によって自分のルーツに確信を持つことができない息子の孤独さを体現する存在となっている。

「グアダルペ・テレーロスは俺の父だった。大きくなって彼を探すと、死んだと言われた。根っこをはるためのとっかかりになる者がもう死んでいるっていうのを信じるのは苦しいもんだ。俺たちには、それが起こったんだ。」³⁰⁵ [Rulfo 2016: 194]

この父の仇に向かって語る大佐のせりふは、ほとんど独白である。これについてゴンサレス・ボイショは「フィクションと現実がからみあい、まるでルルフォ自身が彼の作品の中に閉じ込められてしまったかのよう」であると述べてしている [González Boixo 1983: 59]。ルルフォはフィクションの中で、大佐と同一化し、権力と暴力をもって父の仇をとろうとしているようにも思われる。父の死後、父の死に関係した人物を殺してゆくペドロ・パラモもその変奏と考えることができるだろう。「殺さないよう言ってくれ！」で描写される残された家族の状況は、序章で触れたルルフォの生い立ちを思い出させる。

亡くなったドン・ルペに親戚はなく、ただ妻とまだ歩くこともできない子どもが二人いるだけだった。残された妻はそのあと悲しみで死んだらしい。そして子どもたちは遠くの親戚のところへやられたようだ。³⁰⁶ [Rulfo 2016: 191]

³⁰⁴ No merezco morir así, coronel. Déjame que, al menos, el Señor me perdone. ¡No me mates! ¡Diles que no me maten!

³⁰⁵ —Guadalupe Terreros era mi padre. Cuando crecí y lo busqué me dijeron que estaba muerto. Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta. Con nosotros, eso pasó.

³⁰⁶ El difunto de don Lupe era solo, solamente con su mujer y los dos muchachitos todavía de a gatas. Y la viuda pronto murió también dizque de pena. Y a los muchachitos se los llevaron lejos, donde unos parientes.

これは、祖母などは存命であったが、父の死後すぐにルルフォと兄とが遠くの孤児院に送られたこと、彼らの母がその直後に亡くなったことを連想させる。また、大佐が話す孤児の苦しみをルルフォの経験と重ねることもできるだろう。

こういうことは、時間とともに忘れられるように思える。人は忘れようとするものだ。けど忘れられないことは、あれをやった奴はまだのうのうと生きていて、天国へ行くことを夢見て腐った魂を肥やしているってことだ。そいつは許せない、会ったことがなくてもな。けど奴がどこにいるかがわかると、奴を終わらせようという気力が生まれる。奴が生き続けているのは許せない。生まれてくるべきじゃなかったんだ。³⁰⁷

[Rulfo 2016: 195]

このような強い憎悪を抱える大佐の生きがいは復讐にある。短篇は、大佐の声が扉の向こうから聞こえてくると描写する。父の仇の前に大佐は姿を現さず、声のみが語り、指示する。大佐はフベンシオに直接話しかけず、常に兵士たちに話しかけ、彼らがフベンシオと大佐の会話を仲介する。これによって、大佐の声は絶対的な決定権を持ち、対話によっての変更は不可能であることが示される。

これはルルフォが体験した感情の吐露の一部であると考えられるであろう。大佐の姿はフベンシオ、そして読者の前に姿を現さず、その声は作家ルルフォのものとも考えることができるだろう。現実には起こった出来事では、殺人犯は市長という権力者の息子であり、犯行の後にも罪に問われず、残された被害者の家族であるルルフォは何もすることができなかった。しかし、フィクションの世界では反対に、フベンシオ・ナバの身を守るものは何もなく、父の仇を討とうとする大佐には権力と軍隊があり、最終的にはフベンシオを銃殺することができる。オレア=フランコはこれについて「フィクションにおいては人間世界の（そしておそらくは神の）正義が果たされている」と述べている [Olea Franco 2007: 22]。文学的方法でルルフォは父の復讐を遂げたと考えることができるだろう。

しかし、ここで注意しておかねばならないのは、この短篇は、大佐の語りもまた主観的で

³⁰⁷ Esto, con el tiempo, parece olvidarse. Uno trata de olvidarlo. Lo que no se olvida es llegar a saber que el que hizo aquello está aún vivo, alimentando su alma podrida con la ilusión de la vida eterna. No podría perdonar a ése, aunque no lo conozco; pero el hecho de que se haya puesto en el lugar donde yo sé que está, me da ánimos para acabar con él. No puedo perdonarle que siga viviendo. No debía haber nacido nunca.

あり、父親を理想化している可能性を暗示していることである。ドン・ルペの死の様子は、大佐によってしか語られない。しかし当時大佐は少年であり、本当に何が起こったのかを知ることにはできない。またフベンシオ・ナバは保身に夢中であり、事実を述べているとは限らない。

ルルフォは、自分が父親を理想化している可能性や、また幼かった自分は父の真相にはけしてたどりつけないことも含めてフィクション化することで昇華していたのかもしれない。また、そこからはフィクションによって別の観点から起こった出来事に近づこうとする試み、そして自分の人生を決定的に変えた出来事を何らかの形で語り直そうとする試みを読み取ることができるだろう。

3. 逃亡者というオブセッション

ルルフォが父の死という彼の人生に大きな影を落とした出来事をこの作品に書き込んでいるのだとしても、殺人者であるフベンシオが考え、感じたことがかなり詳しく描かれているのは重要な点であろう。大佐の声はほとんどモノログであり、彼は対話の相手を必要とはしておらず、ただ復讐の相手に自分の声を聞かせるのみである。そして読者はフベンシオと「ここから、外から、何を言っているかよく聞こえた」[Rulfo 2016: 195] という状況を共有する。ルルフォの実人生に即して考えれば、ルルフォは父親を殺した者を探す大佐の立場にある。しかし、この作品の主人公は大佐の父を殺したフベンシオ・ナバであり、作者はナバの内面を克明に描写する。このように、ルルフォは実人生においては父の仇である人物の視点から短篇を構成している。追い詰められ死に至る彼らの内面を微細に描き彼らの不安を描くことが復讐であったと考えることも可能であろうが、ルルフォはこの追われる人物の心理を想像してみることへのオブセッションを持っていたように思われる。この短篇は、フベンシオ・ナバが過去を回想する場面と彼が住んでいるところから大佐がいるところまで連行されている間の内面を多く描いている。これによって、フベンシオが抱く死への恐怖とそこから目を背けたいと願う様子が描かれている。

彼は死が目前に迫っていることを感じ取りながらも、態度にそれを表すことなく、生き延びる機会をうかがっている。彼の内面の心配と従順な行動は裏腹で、彼は自分を連行する兵士たちに話しかけようとするが実行できない。

そのあと、何か言おうとして、隣を歩いている男たちを見た。自由にしてくれと、行か

せてくれと言おうとした。「おい、俺は誰にも何もしてないんだぞ」 そう言おうとしたが、彼らは無口だった。「もう少し先になったら言おう」と考えた。そして彼らを見ていただけだったのだ。³⁰⁸ [Rulfo 2016: 193]

このように彼は、過去の殺人が明らかになる決定的瞬間を先延ばしにしながら、少しずつ死に近づいている。このようにフベンシオの立場に立って短篇が展開することにより、この短篇には、一つの殺人という出来事に対する異なる二つの意見の相違がそのまま描かれているのを確認することができるだろう。父の死を理解し忘れることができず自分のアイデンティティが不確かだと感じている大佐の見解であり、もう一つは殺人を遠い過去のものとし、いままで心休まらず逃げ回ったことによりもう罪を十分償ったと考えるフベンシオのものである。

彼を探しにやってきた、彼が、人々が忘れたと確信してもう待ち構えていないときに。少なくとも残された日々は静かに過ごすことができると考えていたときに。「少なくとも今はこうだ」と考えていた、「もう年寄りだからな。放っておいてくれるだろう」。この希望にしがみついていた。だからこうやって死ぬのだと想像するのはつらかった。突然に、人生のこんなときに、死から自由になるためにあんなに戦ったあとで。³⁰⁹

[Rulfo 2016: 191]

フベンシオ・ナバの生きたいという欲望は、いろいろな形で何度も語られる。「ときどき夜中に出発しなければならなかった。まるで犬をけしかけられているかのよう。これがずっと続いた。一年や二年じゃない。ずっとだ」³¹⁰ [Rulfo 2016: 191] というように、逃亡する男の心安まる時のない生活の中での生への欲望や常に追跡されている可能性を考える

³⁰⁸ Luego, como queriendo decir algo, miraba a los hombres que iban junto a él. Iba a decirles que lo soltaran, que lo dejaran que se fuera: «Yo no le he hecho daño a nadie, muchachos», iba a decirles, pero se quedaba callado. «Más adelantito se los diré», pensaba. Y sólo los veía.

³⁰⁹ Y ahora habían ido por él, cuando no esperaba ya a nadie, confiado en el olvido en que lo tenía la gente; creyendo que al menos sus últimos días los pasaría tranquilo. «Al menos esto —pensó— conseguiré con estar viejo. Me dejarán en paz.»

Se había dado a esta esperanza por entero. Por eso era que le costaba trabajo imaginar morir así, de repente, a estas alturas de su vida, después de tanto pelear para librarse de la muerte; [...]

³¹⁰ A veces tenía que salir a la medianoche, como si me fueran correteando los perros. Eso duró toda la vida. No fue un año ni dos. Fue toda la vida.

厳しさが描かれる。ドン・ルペの殺害は生き延びるために成り行き上仕方なく行ったことであり、この殺人者はその後の逃亡によって十分苦しめられているとみることもできる。ロウは、フベンシオがドン・ルペを殺さなくてはならなかったのは、あらがうことができない運命のようなものであったと解釈している。そしてパスを引用しながら、メキシコ人にとっては犯罪や暴力といったものは、メキシコ人同士の一つの関わり方であると解釈している [Rowe: 38]。

ルルフォ作品の殺人者たちは、冷酷で血も涙もないような人物ではなく、罪悪感や焦燥感、あるいは寂寥感にさいなまれる人々として描かれている。例えば「タルパ」で病気の兄を殺すに至る語り手や、先に取り上げた短篇「その男」での追われている男などである。そして「その男」でのように、追う男と追われる男が重なり合うことすら起こる。これはルルフォの創作が自分の経験をベースにしながらも想像によって異なる世界を創造していることを示している。

1986年、ルルフォの死の直後に新聞 *Unomásuno* の文化版 *Sábado* に掲載された未発表の草稿にも同様に殺人を犯した男の逃亡のエピソードが描かれている³¹¹。殺人、およびその後の逃亡のプロセスが「その男」「殺さないよう言ってくれ！」の後もルルフォの創作意欲を刺激する重要なテーマであったことが確認できる。この短篇は、逃亡者が一面のヒマワリ畑の中を通過する様子、そして村へ引き返す様子など何度も鮮烈なヒマワリのイメージが用いられている。彼の人生を変えてしまった一日の太陽の動きが克明に描写され、またその太陽の動きに従う花が描写されており、発表されているルルフォ作品とはまた異なる雰囲気を持っている。この草稿においては三人称の語りによって、殺人者の逃亡の様子、その間の思考の移り変わりが描写される。

³¹¹ この新聞には六つの未発表の作品の断片が掲載されている。当紙の説明によれば、ルルフォと親交があった映画監督カルロス・ベロ (Carlos Velo) がルルフォの手稿を保管しており、死後に出版された。しかし2015年9月20日に筆者がルルフォ財団に問い合わせたところ、ベロはルルフォ宅を訪ねた際に許可なく手稿を持ち出したのであり、ルルフォはこれらを発表することを予定してはいなかったという回答であった。この断片は『フアン・ルルフォの創作ノート』に“*Iba adolorido. Amodorrado de cansancio*”というタイトルで掲載されている [Rulfo 1995: 105-108]。また2017年にルルフォの生誕百年を記念した三冊セット『ペドロ・パラモ』『燃える平原』『黄金の鶏その他のテキスト *El gallo de oro y otros relatos*』が出版された際、2017年版にのみ『黄金の鶏』のうしろに「その他のテキスト」という項があり、当該の文章が“*Iba adolorido, amodorrado de cansancio*”というタイトルで収録されている [Rulfo 2017: 185-189]。

子どもたち。彼が殺した父親の何人かの子どもたち。悪寒を感じた。その後、前進を続けた。[中略] 頭が空っぽになると思い悩んでしまうので、そうならないよう歩調を一定に保った。彼の頭を音が満たした。物音、父親に穴が開けられている間、彼が戸口のところに行かせた子供たちの(斜線: 叫ぶような) [原文ママ] 泣き声。あの「パパ」と呼ばれていた男が石灰で白いやわらかいアドベの壁に鉛の弾で留められている間。死んだ男が倒れるように彼が倒れるのを見た、両手を広げて血まみれの口で地面を嚙んでいた。力と生がなくなってゆく体全体を支えていた口の中で歯が折れるのが聞こえた。³¹² [Rulfo 1986: 3]

ある男を銃で殺した凄惨な描写とともに、殺人者が、殺した男に子どもたちがいることをしきりに気にかけていることも理解される。彼が子どもたちから父親を奪ってしまったことを後悔し、しかしそれを考えないようにしていることも描かれている。死んだ父親と残された子どもという設定は、再びルルフォの生い立ちを思い出させる。

この短篇でもまた、この殺人者は復讐のために相手を殺し、彼にも正当な理由があることが書かれる。それは、彼の妹がその男に強姦されたということである。

このために何年も待った。船で皿を洗い、汚いシャツや下着を洗わなくてはいけなかった。妹カルメラが強姦されたと知り、彼は恥辱を晴らすべく出かけて行った。訴えに行くと、謝罪の代わりにひどく殴られて、それから彼の血は沸きかえったままだった。³¹³

[Rulfo 1986: 3]

このように、殺人者には彼の大義があり、作者はどちらか一方の立場に立っていない。彼

³¹² Los niños. Aquel puño de hijos del padre que él había matado. Sintió un escalofrío. Luego prosiguió la marcha. [...] Acompasó sus pasos de tal modo que no le dejaran la cabeza vacía para poder cavilar. La llenó de ruidos; de sonidos, hasta del (tachado: ululante) [sic.] llanto de los niños que él había dejado junto a la puerta, mientras su padre era taladrado. Mientras aquel hombre al que ellos decían “papá” quedaba clavado con clavos de plomo a los adobes blandos de la pared encalada. Lo vio caer como caen los muertos, con las manos abiertas y mordiendo el suelo con la boca ensangrentada. Oyó tronar los dientes al quebrarse de aquella boca, que se vino sosteniendo todo el cuerpo desvencijado de fuerzas y de vida.

³¹³ Tuvo que esperar muchos años para esto. Había fregado trastes y lavado camisas y calzones sucios en un barco. Se fue por vergüenza, después que supo que a su hermana Carmela la habían violado. Cuando fue a reclamar, en lugar de disculpas había recibido golpes a destajo que le hicieron turbulenta la sangre desde entonces.

はやっとのことで金を貯め、拳銃を手に入れ、復讐を遂げる。しかしまた、彼は撃った後にまだあたたかい銃を持って震えているなど、暴力に慣れていない様子も描かれる。ルルフォは父を殺された息子の立場にありながら、父親を殺す男の立場からこの文章を書いている。あるいは、父の復讐のために自らが殺人者となった場合を想像しこの命と引き換えに成功する復讐の物語を構想したのかもしれない。

この小編では、男は熟考の末に、さきほど人を殺して出奔した村に戻り、妹や殺した男の子どもたちと一緒に暮らすことを決意するが、戻ったところで殺される。短篇「その男」等と同様にこの殺人者であり追われる男は最後に次のようにして死ぬ。「しかし、どろどろしてねばつくものが彼の視界を覆った。もう見ることもできなかつたしもう聞くこともできなかつた。ただ自分自身の血を吐き出す力が残っているだけだった」³¹⁴ [Rulfo 1986: 3]。

ルルフォは父親を殺された人物よりもむしろ、殺人を犯す人物の内面について様々に想像し創作をした。彼らが常に後悔し、多くの場合死を迎えることは、ルルフォの願望であったかもしれない。しかし、そうだとすると、殺人者に寄り添って彼らの後悔、怯え、苦悩を書くところにルルフォ作品の特徴があると考えられる。

このように、ルルフォの短篇は実体験を基盤としながらも、歴史的に確認可能な出来事とは異なるものとなっている。ルルフォ作品は語りの手法を駆使して曖昧な状況を作り出し、また対立する立場のものたちが重なり合う一瞬をすくい取る。これはある出来事の体験を主観的なものとして書き換えるという、文学作品だからこそ可能である歴史の記録の方法であろう。通常の歴史記録には現れてこない、ささやかだがしかしそれを体験する者にとっては重要な出来事、あるいは自らが体験した出来事を記す方法として、ルルフォは語りの手法を用いたのだと結論づけることができるだろう。

³¹⁴ Pero una cosa espesa y pegajosa le volvió a oscurecer los ojos, ya no pudo ver y ya no pudo oír, sólo le quedaron fuerzas para vomitar su propia sangre.

終わりに 場所を書く

ルルフォは現在、二十世紀メキシコを代表する国民的作家となっている。しかし、メキシコの古典的な作家であるという先入観ゆえに、現代の読者が自分に近いものとして読みづらくなっていることも否定できない。しかし、ルルフォのテキストを何度再読しても、いつも新しい発見や読み方がある。それは『ペドロ・パラモ』においてテキストの断片化という手法をここまで効果的に用いた稀有な例であるからであろう。しかし、それだけではなく、ルルフォが場所とそこに住む人々を描いた手法そのものが、現代においていまだ有効であると思われるからである。

1. 創作の刺激としてのルルフォとその作品

ルルフォ作品が現代作家に刺激を与えたと思われる代表的な例を挙げておきたい。ルルフォの『ペドロ・パラモ』がメキシコを代表する作品として認識されていることを巧みに用い、『ペドロ・パラモ』を書き換えた作品にロドリゴ・フレサン (Rodrigo Fresán) の『マントラ *Mantra*』(2001) がある。この作品は三部に分かれており、第一部はアルゼンチンに住む少年がメキシコからの転校生と知り合う物語、第二部では辞典形式を用いて想像上のメキシコが説明されていき、短い最後の第三部は近未来の大地震の後で新テノチティトランと呼ばれているメキシコシティを舞台として描かれている。この第三部の冒頭が『ペドロ・パラモ』の書き換えとなっている³¹⁵。ロボットの少年が母であるコンピューターの遺言に従って父を探すというあらすじは『ペドロ・パラモ』をなぞりながらもフレサンが好む SF 小説の体裁をとっている。語り手の父親の到来が年代記や古文書に描かれているアステカ王国へやってきたスペイン人のイメージと重ねられており、過去の歴史の記録は読者にとっての未来の出来事と重なり合う。

『マントラ』の最後の第三部が『ペドロ・パラモ』の書き換えであることはルルフォのメキシコ文学に占める存在感、およびこの小説の総括として非常に意味がある。なぜなら、『マ

³¹⁵ “Yo vine al D.F —vine la las ruinas de lo alguna vez fue el D.F. y que ahora es Nueva Tenochtitlán del Temblor— porque me dijeron que aquí vivía mi Padre Creador, que aquí vivía Mantrax.

Mi computadora madrecita me lo dijo”. [Fresán: 435]

僕が D. F にやってきたのは (僕は以前は D.F.であったものの遺跡でいまでは地震の新テノチティトランである場所にやってきた)、ここに創造の父が住んでいると、ここにマントラックスが住んでいると聞いたからだ。僕の母コンピューターがそう言った。

ントラ』は外国人が想定する典型的なメキシコイメージをパロディすることから新しいメキシコのイメージを紡ぎ出す作品であり、『ペドロ・パラモ』がメキシコを代表する作品として認識されていることを逆手にとりながら、別の世界を語るからである。『ペドロ・パラモ』の父親探し、よそ者が新しい土地に入ってゆくという設定、また過去に栄えた今は廃墟となっている場所を訪れるという設定は、さまざまな意味を含むことができる可塑性を持っているといえるだろう。ルルフォの作家としての態度それ自体、そしてその作品は二十一世紀のスペイン語圏の文学作品も豊かにしている。

また、この大地震の後の別の世界という設定は、メキシコが地震の多い地であり、1986年のメキシコシティ大地震を踏まえて書かれていると思われるが、この作品が書かれた後の2017年に1986年とまったく同じ日に起こったメキシコシティの地震をも連想させるであろうし、日本や世界の地震の後の混乱をも連想させる。特に『ペドロ・パラモ』は死者と話し、過去の声をやみがえらせる作品であることから、災害や災難、それによる死の身近さを経験した者たちによって新たに意味づけされ、読まれることが可能な作品であると考えられる。

例えば、伊藤比呂美はオランダでの詩祭でルルフォについての分会でアフガニスタンの作家カムラン・ミル・ハザルと知り合ったときのことをこう書く。

このカムランが、何という英語をつかって「祖国からほうほうのていで逃げていく」という行為をあらわしたか、わたしには思い出せないのである。政治的な亡命か、戦争による難民か、個人の意志による逃亡だったか、思い出せない。でもその行為そのものははっきりと伝わった。「ほうほうのていで」というニュアンスも伝わった。彼は「祖国を出ていくときにこの本をにぎりしめて出た」と言った。「ずっと読んでいた」とも言った。小ぶりの本を、片手でにぎりしめる動作をしてみせた。それが心にしみいった。

[伊藤: 92]

ルルフォ作品は、ひとつの文化や場所にアイデンティティを持ちながらもそこから移動しなくてはいけない人々、苦境におかれた人々にも寄り添うのである。ルルフォ作品は異なる土地、国、文化の人々に読まれ、刺激にも支えにもなる。

直接的な関係は無いのだが、筆者はことばを発することができない水俣病患者の声が描かれ、また熊本の土地から立ち上がる過去が描かれ、土地の記憶の表象においてフィクションと現実が交錯する石牟礼道子の作品群をルルフォの作品と非常に近いと考えている。ル

ルルフォ作品はの影は直接的、間接的に現在の文学作品と交錯しながら姿を現している。

2. ルルフォの現代性

ルルフォ作品が彼よりも後に創作を開始したメキシコの作家たちに与えた影響についてもふれておきたい。無論ルルフォ作品はスペイン語圏文学界において存在感を示していたが、ルルフォが政府機関である INI で勤務していたこと、すでにメキシコ文学の重要な作家としての地位を得ていたことにより、1960 年代の学生運動が活発だった時期の若手作家たち、例えば「La Onda」に属する作家たちはルルフォを体制側の作家とみなしてあまり評価していなかったようである。

しかし、1980 年代以降には、メキシコ北部出身、あるいはメキシコ北部に住み創作をする作家たちが登場し、彼らの作品にはルルフォの影響が色濃い。彼らはルルフォと同じように、特定の場所を舞台とし、そこに暮らす人々を描いた作品を書いた。特に筆者が名前を挙げておきたいのは、ヘスス・ガルデア (Jesús Gardea) とエドゥアルド・アントニオ・パラである³¹⁶。二人とも、メキシコ北部を舞台として、その厳しい環境で生きる人々を描いている。

ガルデア作品は、描写する対象や手法はルルフォ作品とは異なるものの、その文体の簡潔さはルルフォ作品から影響を受けていると考えられる。また、ガルデアの作品には小さな町での権力争いや死が身近である環境などが描かれる。ガルデアは出身地であるチワワ (Chihuahua) 州シウダー・デリシアス (Ciudad Delicias) をモデルとしたプラセーレス (Placeres) という架空の場所を創作し、彼の作品の多くがこのプラセーレスを舞台としている。これをガルシア=マルケスのマコンドなどの影響と考えることもできるが、ルルフォが創造した架空の村コマラを思い出すこともまた容易であろう。自身も北部出身の作家であるエリベルト・ジェペス (Heriberto Yépez) はメキシコの作家たちへのルルフォの影響について語る際に「ガルデアは独自の特徴や語りの造形によって外的なトポスを体系的につくただけではなく、メキシコ北部から書くという生きる上での戦略の構築に向けて、外的世界との交流の方法をも示してみせた。メキシコシティの中央権力に対して抵抗するということだ。この文化的な別の場所は、独特な文章と物語を語る方法とに支えられている」[Yépez: 27] と述べた。この中央からではないものの見方、また実在の場所を題材としてそ

³¹⁶ 他にルルフォの影響がみられる重要な作家としては同じくメキシコ北部出身の Daniel Sada が挙げられる。Elmer Mendoza や Cristina Rivera Garza はルルフォ作品からインスピレーションを受けたことが明白な題名を持つ書籍を出版している。

の場所の雰囲気を利用しながら、架空の出来事とその語りによってフィクション化してみせる手法は、ルルフォから強い影響を受けていると推測できる。複数の批評や研究がルルフォとガルデアを比較し、類似点と相違点を指摘している [Espinasa, Torres 等]。ガルデア作品について筆者はいまだ十分に論じる知識を有していないため、今後のテーマとしていきたい。

もう一人の北部出身の作家であるパラは自らルルフォへの敬愛を表明している。『燃える平原』と『ペドロ・パラモ』を何度も読み返すことを私は避けることができない。そのことばの魔力はあまりにも強く、そのたびに私はなすすべもなく降伏してしまう。私の読者人生で、この二冊のように常に読み返す本は他にない」 [Parra: 20] と述べている。パラの作品は選び抜かれた緊密な文体で書かれており、ルルフォの影響を見て取ることができる。第3章でルルフォ作品には登場人物の内面と風景の同調が見られることを論じた。メキシコ現代作家の中でこの手法を最も効果的に用いている作家がパラであろう。

パラ作品において見て取れるルルフォ作品からの大きな影響は、メキシコ北部という場所に暮らす人々を描くこと、また社会の周縁に置かれている移民、ホームレス、男娼らを描くこと、また彼らが日常的に身を置いている暴力について描く点であろう。例えばパラの短篇「井戸 El pozo」は突然理不尽な復讐が行われる物語であるが、全篇にわたる老人のモノローグ、突然の憎しみの吐露等にはルルフォの影響が色濃い。

また、パラの「最後の人々 Los últimos」はひと気のない村に一組だけ残った家族が経験した一夜を書く短篇である。家族は家の中にとどまるが、外では様々な物音がする。この物音が何を示しているのか、この短篇は明らかにしない。また、家の中で両親と息子たちの意見が対立し、世代間の相克もあらわとなる。短い描写の中に、場所や先祖に対しての考え方を書きこみ、また最後まで彼らが聞いたものが何であったのかを説明しない手法にはルルフォの影響が見て取れる。最終的にこの短編では父親が正体不明な何かと戦うために、外に出てゆき、朝に墓地で白髪となった別人のような姿で見つかり、彼らもまた村を離れるところでこの短篇は終了している。パラはこの短篇についてこう語る。

この短篇では、メキシコ北部によくあるゴーストタウンに興味を持っていたので書いてみました。人々がずっとまえに移民してしまい、幽霊たちが戻ってきて住み着いたと

ころです。[中略] どうして住民が行ってしまったのか考えることになるのです。³¹⁷

[Guzmán 2009: 249]

パラの、現実に行き起きていることを出発点としながら非現実的な描写をも含むこの短篇の手法は非常にルルフォ的だということができるだろう。インタビューにおいてルルフォが『ペドロ・パラモ』の創作において「私はゴーストタウンを考えました。そして、もちろん、死者は場所と時間の外に住んでいるのです」[Harss and Dohman: 270] と語るインタビューを思い出させる。パラは「育った場所が一生想像力に栄養を与え続けてくれる。成長してゆくうち、生きてゆくうちに物語を作り出すことができるが、それらの物語の雰囲気は少年時代や青年期に得たものだ」[Guzmán: 243] と、創作における場所の重要性を語る。ルルフォの創作の方法は、この指摘通り、幼少期や青年期の経験を後年洗練させることによって生まれたものであった。

ルルフォ作品によって、現代の重要な問題や社会的状況、またその場所における人々の動きが現代とさほど変化していないことを読み取ることができる。それは農村部の発展は遅く、現代メキシコでもまだ 1950 年代にルルフォが描いたそれ以前のような状況が残っているゆえ、あるいはルルフォが人間の普遍的な活動を切り取って描いたゆえでもあろう。いまだに人々の直接のやり取りとしての声のコミュニケーションのありよう、ルルフォ作品は、都会とは離れたところで、現在も行われている人間の営みを描いていると筆者は考える。ルルフォ作品はメキシコを描いた現代文学としても読まれることができる。

特に、激化している暴力にさらされ、また歴史的にもメキシコシティを中心とする中央政府からは距離をとった形で発展し、アメリカ合衆国に近いメキシコ北部で創作してきた作家たちの中にルルフォの影響を受けた者が多いことは偶然ではないだろう。

「燃える平原」や「殺さないよう言ってくれ!」のように、ルルフォ作品において、暴力や死は中心的なテーマである。例えば「コマドレス坂」で行われる主人公によるレミヒオ・トリコの殺害を現代に引き付ければ、ゆすりなどを行っている現代の犯罪組織の仲間割れ、あるいは彼ららの間の誤解の物語と読んでみることも十分可能であろう。現代、2010 年代に入ってから、貧困層が多く居住する地区での暴力は日常的なものであり、メキシコ麻薬戦

³¹⁷ En ese cuento siempre me llamaron la atención los pueblos fantasma que abundan en el norte, y mucho antes de las migraciones y fantasmas que se han vuelto a poblar. [...] y entonces te empiezas a preguntar por qué se fueron.

争にも収拾のめどはついていない。この短篇で描かれている暴力と背中合わせで生きる人々の様子は、現在でも普遍性を持って読者の前に現れる。

また、ルルフォ作品がメキシコの一地域を描いていると考えると見落としとしてしまいがちだが、ルルフォはそのメキシコの田舎にとどまる人々のみを描いたのではなく、移動する人々、居場所を失いさまよう人々をも描いている。

例えば「タルパ」では、先の章で論じたように、兄を殺めた語り手は、自分が今後心穏やかに暮らすことはできず、さまよい続けるであろうことを予感する。『ペドロ・パラモ』においても、フアン・プレシアドが到着したコマラで会話する人々はさまよう魂である。ルルフォの作品には、居場所を見つけることができない人間、安住することができない人々も描かれている。

描かれる移動の理由は様々である。例えば、短篇「俺たちは土地をもらった」では、農民の男たちは、新しく割り当てられた土地に到着するために移動している。枯れた土地への移動は彼らが望んだものではなく、政府に理不尽に押し付けられたものである。少しずつ彼らの中でも進むのをやめた者たちが住みやすい場所にとどまることを決意してゆく。しかし短篇の語り手は「俺たちは進み続ける、村の中心へ向けて。俺たちがもらった土地はもっとあちら、上のほうにあるのだ」³¹⁸ [Rulfo 2016: 115] と語り、さらに彼らの移動が続くことを示唆し短篇は終了する。

また、人々の移動は、もともといた場所に何らかの理由でいられなくなった場合のこともある。例えば、「コマドレス坂」ではトリコ兄弟の暴虐に疲れた人々がコマドレス坂から次第にいなくなる様子が語り手の口からこう語られる。丘の向こうに人々が消えてゆき、語り手も興味を持つが、あちらに何があるのか行って確かめてみたことはない。

だけど、あのころになると、コマドレス坂から住民が減っていった。少しずつ、誰かがいなくなってゆく。家畜のための高い柵を乗り越えて、そのまま檜の林に消えてしまい、もう二度と現れないのだ。行ってしまった、それだけだ。

俺にだって、誰も戻ってこない丘の向こうには何があるのか見に行ってみようという気が起らなかったわけではない。だけど俺はコマドレス坂の土地が気に入っていた

³¹⁸ Nosotros seguimos adelante, más adentro del pueblo.
La tierra que nos han dado está allá arriba.

し、何よりトリコ兄弟とうまくやっていたのだ。³¹⁹ [Rulfo 2016: 117]

「コマドレス坂」のように複数のルルフォ作品には『ペドロ・パラモ』を用いて論じたように、「こちら」と「あちら」への意識がある。例えば、「その男」では、殺人を犯した男は川の「向こう側」へと逃亡しようとしている。逃げる男は川の向こう側へ行けば誰も自分のことを知らず、安心して暮らすことができると考えている。「俺は向こう側になくてもいい、俺に会った人間がいなくて、一度も行ったことがなくて、誰も俺の話を知らないところ。そのあと着くまでまっすぐ歩く。そこなら絶対に誰も俺を追い出すことはない [斜体は原文ママ]」³²⁰ [Rulfo 2016: 137]。このように「あちら側」への意識があることは、現在でも人の移動が絶えないアメリカ合衆国とメキシコ間の移民をも連想させる。

不法移民の姿がはっきりと書かれ、最も現代の問題と関係する短篇としては「パソ・デル・ノルテ」があげられるだろう。1953年に書かれた短篇であるが、アメリカ合衆国への密入国が絶えない現代メキシコの短篇としても読むことが可能である。ある男が父親に妻も子供も父親に任せてアメリカへと渡ろうとするが、国境沿いの川であるリオ・グランデで警備隊に狙撃され、自分以外全員が死んで戻ってくる。しかしその時には妻は別の男といなくなっており、男は妻を追ってまた旅に出る。絶え間ない移動をためらいなく行う人々がルルフォ作品には描かれているのである。アメリカへの非合法移民を描いた作品として、ルルフォのこの短編はかなり初期のものにあたる。当時から頻繁に行われていたアメリカへの移動は、それまで文学作品としてはあまり記録されていないものであった³²¹。しかし、寒村に住む人々にとってはこの移動は非常に身近なものであった。

1846年から1848年に起きた米墨戦争以前、アメリカ合衆国の複数の州はメキシコに属していたのであり、特にメキシコ北部に暮らす人々にとってアメリカ合衆国は我々日本人が考える以上に身近である。また、アメリカは第二次世界大戦中の人手不足をメキシコ労働者

³¹⁹ Sin embargo, de aquellos días a esta parte, la Cuesta de las Comadres se había ido deshabitando. De tiempo en tiempo, alguien se iba; atravesaba el guardaguanado donde está el palo alto, y desaparecía entre los encinos y no volvía a aparecer nunca. Se iban, eso era todo.

Y yo también hubiera ido de buena gana a asomarme a ver qué había tan atrás del monte que no dejaba volver a nadie; pero me gustaba el terrenito de la Cuesta, y además era buen amigo de los Torricos.

³²⁰ *Tengo que estar al otro lado, donde no me conocen, donde nunca he estado y nadie sabe de mí: luego caminaré derecho, hasta llegar. De allí nadie me sacará nunca.*

³²¹ Fredrik Olssonによればルルフォの短編以前に非合法移民について執筆され書籍として出版されたものはLuis Spotaの*Murieron a mitad del río* (1948, Grijalbo, México)のみ。

の手によって補ってきた。しかしその一方でアメリカ合衆国へのメキシコ不法移民は、二十世紀を通じて問題となってきた。この流動的な人口は、もちろん書類や統計に完全に姿を現すことはない。しかし、ルルフォはそのような環境に身を委ねる人々をも描いたのである。

ルルフォからの影響を指摘したパラの代表作ともいえる「石と川 *La piedra y el río*」はメキシコとアメリカ合衆国国境にある川沿いのメキシコ側に暮らし、不法移民たちを支えながらアメリカ合衆国側に行った夫を待つ老女と主人公の交流の物語である。しかし、寓話的にも読める記号をちりばめ、人々の噂話から民話の生成の過程に触れる手法は、ルルフォから大きな影響を受けていると考えることができる。現代において場所を描く多くの作品にルルフォの影響がみられる。

ルルフォの作品は、様々なかたちで場所と関わる人々の記録としても機能しながら、現代の文学作品としても読まれることができる。現代でもルルフォ作品は有効であり、読み返すたびに別の相貌を現す。現代の出来事の参照軸としてもルルフォの作品は有効であり、そのような点ではホワイトが述べた「実用的な過去」というものの概念にルルフォの作品を含むこともできるかもしれない。

本論は、ルルフォというメキシコにおける国民的作家の作品を、日本で生まれ育ってきた筆者が理解するにはどのようなアプローチが存在するのかという問いから開始された。そして本論文は、ルルフォ作品が引き起こす感興をどのように研究のことで説明することができるかという試みでもあった。

ルルフォ作品を構成する要素にはメキシコの植民地時代の歴史や二十世紀史、また世界の文学や先行するメキシコの作家の影響、ハリスコの人々の会話など多くの要素が混在している。また、それらは作家が手を加えることによって、実際には起きなかったかもしれないが、人間の内面の動きの真実を語っている作品となった。これらの要素とルルフォの手法について、十分ではないにせよ論じることができた。

ルルフォの歴史および歴史を内包する場所への興味は、権力に資する危険もはらみつつ、結果的には一見すると歴史史料や記録とは見えないような作品に結実した。本論ではそれをルルフォと権力の関係、権力の表象、ルルフォ作品における場所、語りの手法等を軸にしながら論じてきた。それは場所に内包されている積み重なった時間をその場所に住む人々の声をフィクション化することによって記録する方法であった。彼はひとつの場所にいくつもの時間の層が積み重なっていることをあぶり出す。ルルフォ作品の独自性は、現在と過去を一度に見せる手法にあると言えるだろう。

ルルフォは生まれ育った場所からインスピレーションを受けながらも、現実とはわずかに異なる、作品内にのみ存在する場所を創造した。そしてその作品はまさに完全な現実の引き写しでないことによって、普遍性を獲得することができたのであろう。

引用文献表

第一次資料

- RULFO, JUAN. *Cartas a Clara*. Alberto Vital (pról., ed. y nota), Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, México, 2012.
- . “Castillo de Teayo”, en *Letras e imágenes*. Editorial RM, México, 2002, pp. 46-55.
- . “Donde quedó nuestra historia”, en *Donde quedó nuestra historia*. Gonzalo Villa Chávez (present.), José Miguel Romero Solís (introd.), Escuela de Arquitectura de la Universidad de Colima, Colima, 1986a, pp. 27-51.
- . “El desafío de la creación”, *Universidad de México*, octubre-noviembre, vol. xxxv, núm. 2-3, 1980, 15-17.
- . *El gallo de oro y otros textos para cine*. Jorge Ayala Blanco (present. y notas), Ediciones Era, México, 2005.
- . “El Llano en llamas”, *América: revista antológica*, núm. 64, 1950, 66-85.
- . *El Llano en llamas*. Françoise Perus (ed.), Ediciones Cátedra, Madrid, 2016.
- . *El Llano en llamas y otros cuentos*. Séptima edición. Fondo de Cultura Económica, México, 1965.
- . “Iba adolorido, amodorrado de cansancio”, en *El gallo de oro y otros relatos*. Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, México, 2017, pp. 185-189.
- . “Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893)”, en *Altamirano. Vida. Tiempo. Obra*. Julio Moguel (coord.), Cámara de Diputados, LXII Legislatura-Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública-Juan Pablos Editor, México, 2014, pp. 21-22.
- . “Inéditos y manuscritos”, *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 25 de enero de 1986, núm. 433, 1-3.
- . “Juan Rulfo examina su narrativa”, en *Toda la obra*. Claude Fell (ed. crít.), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (*Colección Archivos*, 17), México, 1992a, pp. 873-881.
- . “Juan Rulfo y Fernando Benítez hablan sobre los indios”, *México Indígena. INI 30 años después. Revisión crítica*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1978, 125-128.
- (transcripción.) “Juan Rulfo y la historia de Michoacán. Documentos del archivo del escritor”, en *Nuevos indicios sobre Juan Rulfo: genealogía, estudios, testamentos*. Jorge Zepeda (coord.), Fundación Juan Rulfo-Juan Pablos Editor, México, 2010, pp. 61-88.

- (entre otros). “La muerte de un joven mexicano”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 20 de enero de 1957, 1, 3.
- . “La vida no es muy seria en sus cosas”, *América*, núm. 40, 1945, 35-36.
- . “La vida no es muy seria en sus cosas”, en *Antología personal*. Jorge Ruffinelli (pról.), Ediciones Era, México, 1988, pp. 164-167
- . “Los chinantecos en Oaxaca”, *México Indígena*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1986, 68-71.
- . *Los cuadernos de Juan Rulfo*. Clara Aparicio de Rulfo (present.), Yvette Jiménez de Báez (transcr. y nota), Ediciones Era, México, 1995.
- . *Los murmullos antes de Pedro Páramo. Tres versiones preliminares y un mecanoscrito*. Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2005.
- . “Macario”, *EOS 1943, Pan 1945-1946*. Fondo de Cultura Económica, México, la primera edición facsimilar 1985, pp. 287-290 (“Macario”, *Pan. Revista de literatura*, núm. 6, 1945, 7-10; *América*, núm. 48, 1946).
- . “Metztitlán”, en *Letras e imágenes*. Editorial RM, México, 2002, pp. 41-45. (“Metztitlán. Lugar junto a la luna”, *Los murmullos. Boletín de la Fundación Juan Rulfo*, núm. 2, segundo semestre de 1999, 72-77.)
- . “Nos han dado la tierra”, *EOS 1943, Pan 1945-1946*. Fondo de Cultura Económica, México, la primera edición facsimilar, 1985, pp. 247-249 (“Nos han dado la tierra”, *Pan. Revista de literatura*, núm. 2, 1945, 1-3; *América*, núm. 42, 1945).
- . “Nuño de Guzmán, el muy magnífico señor de Jalisco”, en *Toda la obra*. Claude Fell (ed. crít.), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (*Colección Archivos*, 17), México, 1992b, pp. 389-392.
- . *Pedro Páramo*. José Carlos González Boixo (ed.), Ediciones Cátedra, Madrid, 2015.
- . “*Pedro Páramo*, treinta años después”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 421-423, julio-septiembre de 1985, 5-7.
- (comp.) *Retales*. Editorial Terracota, México, 2008.
- . “Sahagún y su significado histórico”, en *Toda la obra*. Claude Fell (ed. crít.), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (*Colección Archivos*, 17), México, 1992c, pp. 393-394.
- . “Sesión de preguntas”, en *Donde quedó nuestra historia*. Gonzalo Villa Chávez (present.), José

Miguel Romero Solís (introd.), Escuela de Arquitectura de la Universidad de Colima, Colima, 1986b, pp. 57-68.

- . “Situación actual de la novela contemporánea”, en *Toda la obra*. Claude Fell (ed. crít.), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (*Colección Archivos*, 17), México, 1992d, pp. 371-379. (1965年8月21日 Instituto de Ciencias de Chiapas での講演)
- . *Textos sobre José Guadalupe de Anda, Rafael F. Muñoz y Mariano Azuela*. Universidad de Aguascalientes, Aguascalientes, 2011.
- . “Un cuento”, *Letras patrias*, núm. 1, enero-marzo de 1954, 104-108.
- . “Un pedazo de noche (Fragmento)”, *Revista mexicana de literatura*, septiembre de 1959, 7-14.

(写真)

- . *El fotógrafo. Juan Rulfo*. Fundación Juan Rulfo-Editorial RM, México, 2017.
- . *En los ferrocarriles. Juan Rulfo. Fotografías*. Universidad Nacional Autónoma de México-Fundación Juan Rulfo-Editorial RM, México, 2014.
- . *Juan Rulfo Fotógrafo*. Con el texto de Andrew Dempsey. Trad. de Francisco Fenton. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2005.
- . *Juan Rulfo. Oaxaca*. Fundación Juan Rulfo-Editorial RM, México, 2009.
- . *Inframundo. El México de Juan Rulfo*. Ediciones del Norte, México, 1980.
- . *La ciudad de Juan Rulfo*. Museo Mural Diego Rivera, México, 1997.
- . *México: Juan Rulfo fotógrafo*. Lunwerg Editores, Barcelona, 2001.
- . *100 Photographs by Juan Rulfo*. Editorial RM-RM Verlag: México-Barcelona, 2010.

(翻訳：年代順)

- フワン・ルルホ「タルパ」(桑名一博訳)、『文藝』9月号、河出書房新社、東京、1971年。
- ファン・ルルフォ「マカリオ」(高山智博訳)、『スペイン・ラテンアメリカ文学選集』ハイメ・フェルナンデス編、下巻、上智大学イスパニア語学科、東京、1971年。
- ルルフォ「燃える平原」(杉山晃訳)、『世界短篇名作選 ラテンアメリカ篇』監修蔵原惟人、編集大久保光夫・神代修・里見三吉、新日本出版社、東京、1978年。
- フワン・ルルフォ『ペドロ・パラモ』(杉山晃・増田義郎訳)、岩波書店、東京、1979年。
- . 「ルビーナ」(桑名一博訳)、『すばる』9月号、集英社、東京、1979年。

- . 「コマドレス坂」(杉山晃訳)、『カイエ：新しい文学の手帖』1-2月号、冬樹社、東京、1980年。
- . 「犬の声は聞こえんか」(杉山晃訳)、『ユリイカ』8月号、青土社、東京、1983年。
- ファン・ルルフォ 「犬が鳴いていないか」(安藤哲行訳)、『エバは猫の中 ラテンアメリカ文学アンソロジー』、サンリオ、東京、1987年。
- ファン・ルルフォ 「ルビーナ」(桑名一博訳)、『世界の文学 19 ラテンアメリカ』集英社、東京、1990年。
- . 『燃える平原』(杉山晃訳)、書肆風の薔薇、東京、1990年。
- . 「犬が鳴いていないか」(安藤哲行訳)、『美しい水死人 ラテンアメリカ文学アンソロジー』、福武書店、東京、1995年。
- . 『ペドロ・パラモ』(杉山晃・増田義郎訳)、岩波書店、東京、2002年。
- . 『燃える平原』(杉山晃訳)、水声社、東京、2002年。
- . 『燃える平原』(杉山晃訳)、岩波書店、東京、2018年。

第二次資料

- ADORNO, ROLENA. *De Guancane a Macondo. Estudios de literatura hispanoamericana*. Editorial Renacimiento, Sevilla, 2008.
- アガンベン、ジョルジュ 『幼児期と歴史』(上村忠男訳) 岩波書店、東京、2008年。
- AGUILAR MORA, JORGE. “Las piedras de Juan Rulfo” en *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. Federico Campbell (selec. y pról.), Ediciones Era-Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 421- 430.
- ALATORRE, ANTONIO. “La persona de Juan Rulfo”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 22, no.2, Juan Rulfo entre lo tradicional y lo moderno (Invierno 1998), 165-177.
- ANAYA-SARMIENTO. “Pedro Páramo y Juan Rulfo: tres pequeñas entrevistas”, *Revista Mexicana de Cultura*, 19 de junio de 1955, 4 y 10.
- ANÓNIMO. “Autores y libros,” *México en la Cultura*, , suplemento de *Novedades*, 10 de abril de 1955, 2.
- . “Entrevista con Akira Sugiyama y Fumiaki Noya”, *Los murmullos. Boletín de la Fundación Juan Rulfo*, núm.1, primer semestre de 1999, 14-35.
- . “Fifteen Young Mexican Writers”, *Recent Books in Mexico*, vol. III, núm 3, 1957a, 1-2, 6.

- . “Juan Rulfo: *Pedro Páramo*,” *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 3 de abril de 1955, 2.
- . “La literatura en México”, *Gaceta de Fondo de Cultura Económica*, añoII, núm11, 15 de septiembre de 1955, 1. (初出 “Prose and Poetry in Spanish America: The Move Away from European Style and Themes”, *Times Literary Supplement*, 2788, August 5.)
- . “La primera novela de Juan Rulfo”, *Gaceta de Fondo de Cultura Económica*, añoII, núm7, 15 de marzo de 1955, 2.
- . “Las dos mejores novelas de 1955”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 15 de enero, 1956a, 2
- . “New Edition of Stories by Juan José Arreola”, *Recent Books in Mexico*, vol. II, núm 3, 1956b, 3.
- . “Outstanding Books of the Past Two Years”, *Recent Books in Mexico*, vol. III, núm4, 1957b, 1 y 6.
- APARICIO DE RULFO, CLARA. “Presentación”, en Alberto Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo, 1784-2003*. Editorial RM, México, 2003, p. ix.
- ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA. “Reflexiones peruanas sobre un narrador mexicano”, *Texto Crítico*, septiembre-diciembre 1978, núm. 11, 213-217. (初出 *El Comercial* 日曜版 Lima, 8 de mayo de 1960.)
- AZUELA, ARTURO. “Notas explicativas”, en Agustín Yáñez, *Al filo del agua*. Arturo Azuela (ed. crít. coord.), ALLCA XX (*Colección Archivos*, 22), Madrid, 1996, pp. 243-248.
- AZUELA, MARIANO. “Registro”, en *Obras completas*. Tomo III. Fondo de Cultura Económica, México, 1976, pp. 1197-1236.
- BADILLO VÁZQUEZ, JOSÉ CARLOS. *Fray Antonio Tello y la construcción de la memoria franciscana en Colotlán, 1648-1654*. Tesina para obtener el Título de Licenciado en Historia. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2013.
- BÁEZ-JORGE, FÉLIX. “Juan Rulfo y el quehacer editorial indigenista”, en *Indicios sobre Juan Rulfo: genealogía, estudios, testimonios*. Jorge Zepeda (coord.), Fundación Juan Rulfo-Juan Pablos Editor, México 2010, pp. 223- 231.
- BASTOS, HERMENEGILDO. *Reliquias de la casa nueva. La narrativa latinoamericana: el eje Graciliano - Rulfo*. Trad. de Antelma Cisneros. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005.

- バルト、ロラン「歴史のディスクール」(川瀬武夫訳)『現代思想』Vol. 8 (7)、101-113 頁。
- BENÍTEZ, FERNANDO. “Conversaciones con Juan Rulfo”, *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno*, 26 de julio de 1980, 3-4.
- . “Juan Rulfo”, en *Juan Rulfo: un mosaico crítico*. Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad de Guadalajara-Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1988, pp. 197-202.
- BLANCO AGUINAGA, CARLOS. “Introducción”, en Juan Rulfo, *El llano en llamas*. Carlos Blanco Aguinaga (ed.), Ediciones Cátedra, Madrid, 1996, pp. 11-31.
- . “Realidad y estilo de Juan Rulfo,” en *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. Federico Campbell (selec. y pról.), Ediciones Era-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003, pp. 19-43. (初出 *Revista Mexicana de la Literatura*, vol. 1, núm1, 1955, 59-86)
- BORGES, JORGE LUIS. “Juan Rulfo: *Pedro Páramo*”, en *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*. Federico Campbell (selec. y pról.), Ediciones Era-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003, p. 454. (“*Pedro Páramo*”, en *Biblioteca personal*. Hyspamérica, Buenos Aires, 1985.)
- BRADU, FABIENNE. “La frase rulfiana”, en *Juan Rulfo. Un mosaico crítico*. Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad de Guadalajara-Instituto Nacional Bellas Artes, México, pp. 72-79.
- BRUSHWOOD, JOHN S. *Mexico in Its Novel: A Nation's Search for Identity*. University of Texas Press, Austin and London, 1966.
- CAMPBELL, FEDERICO. “La insinuación rulfiana”, en *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*. Federico Campbell (selec. y pról.), Ediciones Era-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003, pp. 510- 514.
- . “Vivo, en *Pedro Páramo*, el tema de poder mexicano”, en *Rulfo en llamas*. Universidad de Guadalajara-Proceso, Naucalpan, Estado de México, 1989, pp. 119- 131.
- カミュ、アルベール『反抗の論理 カミュの手帖 2 1942-1951』(高島正明訳)新潮社、1969 年。
- CARBALLO, EMMANUEL. “Agustín Yáñez”, en *Protagonistas de la literatura mexicana*. Consejo Nacional de Fomento Educativo-Ediciones del Ermitaño, México, 1986, pp. 362-407.
- . “Arreola y Rulfo, cuentistas”, *Universidad de México*, vol. VIII, núm 7, marzo de 1954, 28, 29 y 32.

- . "Catorce Novelas: entrevista con John S. Brushwood", *Cultura en México*, 27 de mayo de 1964.
- CARPENTIER, ALEJO. "De lo real maravilloso americano", en *Ensayos*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1984a, pp. 68-79.
- . "La novela latinoamericana en víspera de un nuevo siglo", en *Ensayos*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1984b, pp. 148-167. (Conferencia en la Universidad de Yale en 1979.)
- CASTILLO, DEBRA A. "Desire in the Streets: Rulfo, Garro" in *Easy Women: Sex and Gender in Modern Mexican Fiction*. The University of Minnesota, Minneapolis, 1998, pp. 63-99.
- CERVERA, JUAN. "Entrevista con Juan Rulfo", *La Gaceta de Fondo de Cultura Económica*, octubre de 1968, 7-11.
- CHUMACERO, ALÍ. "El Pedro Páramo de Juan Rulfo," *Universidad de México*, vol. IX, núm 8, abril de 1955, 25-26.
- . "Las letras patrias mexicanas en 1954", *Letras patrias*, núm.1, enero-marzo de 1954, 113-126.
- COBIÁN, FELIPE. "Los pueblos de Juan Rulfo", en *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. Federico Campbell (selec. y pról.), Universidad Nacional Autónoma de México-Ediciones Era, México, 2003, pp. 455-464. (*La Jornada*, 8, 9, 10 y 11 de enero de 1986.)
- COBIÁN ROSALES, FELIPE. "Fue entonces cuando Rulfo vio a su padre asesinado", en *Los murmullos: antología periodística en torno a la muerte de Juan Rulfo*. Alejandro Sandoval, Felipe de Jesús Hernández y Arturo Trejo Villafuerte (Selec.), Delegación Cuautemoc, México, 1986, pp. 49-59.
- CODDOU, MARCELO. "Fundamentos para la valoración de la obra de Juan Rulfo proposiciones para la interpretación y análisis del cuento «El hombre»", en Juan Rulfo, *Toda la obra*. Claude Fell (ed. crít.), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (*Colección Archivos*, 17), México, 1992, pp. 775-789.
- COHN, DEBORAH. "La construcción de la identidad cultural en México: nacionalismo, cosmopolitismo o infraestructura intelectual, 1945-1968", *Foro hispánico: revista de Flandes y Holanda*, núm. 22, 2002, 89-103.
- CORONA IBARRA, ALFREDO. "Introducción", en *Crónica Miscelánea de la Sancta Provincia de Xalisco*. Libro II. Gobierno del Estado de Jalisco-Universidad de Guadalajara-Instituto Nacional de Antropología e Historia-Instituto Jalisco de Antropología e Historia, México, vol. 1, 1968, pp. xvii-xxiv.
- CRUZ, JUAN. "No puedo escribir sobre lo que veo", *El País*, 19 de agosto de 1979.

- https://elpais.com/elpais/2015/07/27/actualidad/1437991191_012418.html (2018年12月16日閲覧)
- 且敬介「記録する病とことばの爆破」『ラテンアメリカ文学案内』野谷文昭・且敬介編著、冬樹社、1984年、17-43頁。
- . 「フアン・ルルフォの廃墟の中で」『写真との対話 How to Talk to Photography』近藤耕人・管啓次郎編著、国書刊行会、2005年、226-233頁。
- DE LA CRUZ, SALVADOR. “Pedro Páramo”, *Metáfora*, mayo-junio de 1955, 35-36.
- DURÁN, MANUEL. “Juan Rulfo, cuentista de la verdad casi sospechosa”, en *Tríptico mexicano*. Secretaría de la Educación Pública, México, 1973, pp. 9-50.
- EKSTROM, MARGARET VIRGINIA. *The Journey Search Motif and the Works of Juan Rulfo*. University Microfilms Internacional, Ann Arbor, Michigan, 1979.
- ELIZONDO, CARLOS. “Pedro Páramo, novela por Juan Rulfo”, *Hoy*, 23 de julio de 1955, 46.
- ELIZONDO, SALVADOR. “Salvdor Elizondo”, en *Rulfo en llamas*, Universidad de Guadalajara-Proceso, Naucalpan, Estado de México, 1989, pp. 32-35.
- ESPINASA, JOSÉ MARÍA. “La soledad como un texto”, *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno*, 9 de enero de 1988, 9.
- ESTRADA, JULIO. *El sonido en Rulfo*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990.
- . *El sonido en Rulfo: “el ruido ese”*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2008.
- ESTRADA CÁRDENAS, ALBA SOVIETINA. *Estructura y discurso de género en “Pedro Páramo” de Juan Rulfo*. Eón-Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México-Morelia, 2005.
- フェルマン、シヨシヤナ『狂気と文学的事象』(土田知則訳) 水声社、1993年。
- FINNEGAN, NUALA. “Voice, Authority and the Destruction of Community in *Cré na Cille (The Dirty Dust)* by Máirtín Ó Cadhain and *Pedro Páramo* by Juan Rulfo”, in *Rethinking Juan Rulfo’s Creative World. Prose, Photography, Film*. Dylan Brennan and Nuala Finnegan (Eds.), Legenda, Oxford, 2016, pp. 162-185.
- FLORES, ENRIQUE. “Juan Rulfo y Bernal Díaz: la invención de la escritura poética”, en *Pedro Páramo. Diálogos en contrapunto (1955-2005)*. Yvette Jiménez de Báez y Luz Elena Gutiérrez de Velasco (Eds.), El Colegio de México-Fundación para las Letras Mexicanas, México, 2008, pp. 175-184.
- FRANCO, JEAN. *The Decline and Fall of the Lettered City*. Harvard University Press, Cambridge, 2002.

- . *The Modern Culture of Latin America*. Penguin Books, London, 1970.
- . *Plotting Women*. Columbia University Press, New York, 1989.
- . “Rulfo y el *ressentiment*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 22, no. 2, Juan Rulfo entre lo tradicional y lo moderno (invierno 1998), 273-283.
- FRANCO, JEAN. “Las tres estéticas de Agustín Yáñez”, en *Agustín Yáñez. Una vida literaria*. Rafael Olea Franco (Ed.), El Colegio de México-Fundación para las Letras Mexicanas, México, 2007, pp. 15-27.
- FREEMAN, GEORGE RONALD. *Archetype and Structural Unity: The Fall from Grace in Rulfo's “Pedro Páramo”*. University Microfilms Internacional, Ann Arbor, Michigan, 1979.
- . *Paradise and Fall in Rulfo's “Pedro Páramo”*. Centro Intercultural de Documentación, Cuernavaca, 1970.
- FRESÁN, RODRIGO. *Mantra*. Mondadori, Barcelona, 2011.
- FUENTES, CARLOS. “La revolución mexicana”, en *La gran novela latinoamericana*. Santillana Ediciones Generales, Madrid, 2011, pp. 109-144.
- . “Pedro Páramo”, en *La narrativa de Juan Rulfo: Interpretaciones críticas*. Trad. J. Sommers. Secretaría de Educación Pública. Dirección General de Divulgación (SepSetentas), México, 1974, pp. 57-59. (初出 *L'esprit des lettres* (Rhone), noviembre-diciembre de 1955)
- . *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- FUNDACIÓN JUAN RULFO. “Esta edición”, en *El gallo de oro*, Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, México, 2017, pp. 7-13.
- 古川日出男「やあガブリエル、と僕は言った。ゼロからはじめるよ。」『Coyote』45号、Switch Publishing、2010年、32-79頁。
- GARCÍA GUTIÉRREZ, GEORGINA. “Lector de Juan Rulfo: Carlos Fuentes de linajes literarios, cadenas genésicas y lazos poéticos,” en *Pedro Páramo. Diálogos en contrapunto (1955-2005)*. Yvette Jiménez de Báez y Luz Elena Gutiérrez de Velasco (Eds.), El Colegio de México-Fundación para las Letras Mexicanas, México, 2008, pp. 267-286.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL. “Breves nostalgias sobre Juan Rulfo”, en *Inframundo. El México de Juan Rulfo*. Ediciones del Norte, México, 1980, pp. 23- 25. (初出 *Juan Rulfo. Homenaje nacional*. Instituto Nacional de Bellas Artes-Secretaría de Educación Pública, México, 1980.)

- GARRIDO, FELIPE. “*Pedro Páramo y El llano en llamas de Juan Rulfo*”, en *Para cuando yo me ausente*. Juan Rulfo (comp.), Editorial Grijalbo, México, 1982, pp. 13-34.
- . *Voces de la tierra: la lección de Juan Rulfo*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.
- ギンズブルグ、カルロ 『糸と痕跡』(上村忠男訳) みすず書房、2008年。
- . 『闇の歴史 サバトの解説』(竹山博英訳) せりか書房、1993年。
- GONZÁLEZ, JUAN E. “Con Rulfo, desde Madrid”, *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno*, núm. 98, 29 de sep. de 1979, 4-5.
- GONZÁLEZ BERMEJO, ERNESTO. “La literature es una mentira que dice la verdad”, en *Los murmullos: Antología periodística en torno a la muerte de Juan Rulfo*. Alejandro Sandoval, Felipe de Jesús Hernández y Arturo Trejo Villafuerte (selec.), Delegación Cuauhtémoc, México, 1986, pp. 90-95. (初出 *El Nacional*, 13 y 14 de enero de 1986.)
- GONZÁLEZ BOIXO, JOSÉ CARLOS. *Claves narrativas de Juan Rulfo*, Universidad de León, León, 1983.
- . “Introducción”, en *Pedro Páramo*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2007, pp. 9-62.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Nueva edición. Trad. de Virginia Aguirre Muñoz. Fondo de Cultura Económica, México, 2011.
- GONZÁLEZ PAGÉS, ANDRÉS. “Entrevista con Juan Rulfo. El ambiente intelectual es el más difícil, el más escabroso”, *El día*, 14 de abril de 1964, 9.
- GORDON, DONALD K. “Juan Rulfo’s Elusive Novel: ‘La cordillera’”, *Hispania: A Journal Devoted to the Interests of the Teaching of Spanish and Portuguese*, vol. 56, no. 4, dic, 1973, 1040-1041.
- GOROSITO PÉREZ, WASHINGTON DANIEL. “Juan Rulfo en Stanford: la libertad y el sueño (apuntes)”, *Gibralfaro*, sección 4, año XVII, II época, núm. 99, enero-marzo de 2018, 9.
- GUZMÁN, NORA. “‘El lugar donde creces te alimenta el imaginario’: entrevista a Eduardo Antonio Parra”, en *Todos los caminos conducen al norte. La narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*. Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2009, pp. 240-266.
- HARSS, LUIS and BARBARA DOHMANN. “Juan Rulfo, or the Souls of the Departed”, in *Into the Mainstream: Conversations with Latin-American Writers*. Harper & Row Publishers, New York, 1967, pp. 246-275.
- HERNÁNDEZ, EFRÉN (TILL EALLING). “s/d”, *América: revista antológica*, núm. 55, 1948, 31-32.
- ホイジンガ 『中世の秋 (上)』(堀越孝一訳) 中央公論社、1992年。

- IRBY, JAMES EAST. *La influencia de Falkner en cuatro narradores hispanoamericanos: Lino Novás Calvo; Juan Carlos Onetti; José Revueltas y Juan Rulfo*. Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1956.
- IRIGARAY, LUCE. *Ese sexo que no es uno*. Trad. de Raúl Sánchez Cedillo, Ediciones Akal, Madrid, 2007.
- 伊藤比呂美「メキシコでマルケスを震撼させた作家フアン・ルルフォを読む」『Coyote』45号、Switch Publishing、2010年、92-94頁。
- JIMÉNEZ, VÍCTOR. “Juan Rulfo en Oaxaca”, en *Juan Rulfo. Oaxaca*. Fundación Juan Rulfo-Editorial RM, México, 2009, pp. 4-6.
- . “Juan Rulfo: literatura, fotografía e historia” en *Letras e imágenes*, Editorial RM, México, 2002, pp. 17-27.
- . *Ladridos, astros, agonías. Rilke y Broch en el lector Rulfo*. Fundación Juan Rulfo-Editorial RM, México, 2017.
- . “Pedro Páramo en 1954”, en *Pedro Páramo en 1954*. Universidad Nacional Autónoma de México-Fundación Juan Rulfo-Editorial RM, México, 2014, pp. 65-97
- . “Una estrella para la muerte y la vida”, en *Tras los murmullos. Lecturas mexicanas y escandinavas de Pedro Páramo*. Anne Marie Ejdesgaard Jeppesen (coord.), Museum Tusulanum Press, Copenhagen, 2010, pp. 53-75.
- JIMÉNEZ, VÍCTOR, ALBERTO VITAL y JORGE ZEPEDA (coords.). *Triptico para Juan Rulfo: poesía, fotografía, crítica*. El Congreso del Estado de Jalisco-La Universidad Nacional Autónoma de México-La Universidad Iberoamericana-La Universidad Autónoma de Aguascalientes-La Universidad de Colima-La Fundación Juan Rulfo-La Editorial RM, México, 2006.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, YVETTE. “Destrucción de los mitos: ¿posibilidad de la Historia? *El llano en llamas de Juan Rulfo*”, *La torre*, año II, núm. 5, Universidad de Puerto Rico, 1988, 139-159.
- . “El mundo de Juan en *Pedro Páramo*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo 38, núm. 1, 1990, 343-358.
- . “Historia y sentido en la obra de Juan Rulfo”, en *Toda la obra. Toda la obra*. Claude Fell (ed. crít.), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (*Colección Archivos*, 17), México, 1992, pp. 583-608.
- . “Juan Rulfo y la búsqueda del origen en la historia”, en *Conquista y contraconquista. La escritura*

- del Nuevo Mundo*. Julio Ortega y José Amor Vázquez (eds.), El Colegio de México, México, 1994, pp. 597-604.
- . “Juan Rulfo. De la escritura, al sentido”, *Revista Iberoamericana*, 55 (146-147), enero-junio de 1989. 937-952.
- . *Juan Rulfo: del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*. Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- . “Juan Rulfo: escritor y escritura”, en *Doscientos años de narrativa mexicana: Siglo XX*. Rafael Olea Franco (ed.), El Colegio de México, México, 2010, pp. 171-200.
- 木村榮一「反=近代の文学」『ラテンアメリカ文学案内』野谷文昭・旦敬介編著、冬樹社、1984年、154-174頁。
- LEÑERO, VICENTE. *¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola?*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2002.
- LEONARD, IRVING A. *Los libros del conquistador*. Rolena Adorno (Introd.), Trad. de Mario Monteforte Toledo, Gonzalo Celorio Morayta y Martí Soler. Revisión de la trad. Julián Calvo y Rolena Adorno. Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- LIENHARD, MARTÍN. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492-1988*. Ediciones del Norte, Hanover, New Hampshire, 1991.
- LIMÓN, GRACE MARIE. *The Death Cult: Lyric and Symbolic Unity in the Works of Juan Rulfo*. University Microfilms Internacional, Ann Arbor, Michigan, 1979.
- LIZALDE, EDUARDO. “El escritor intermedio y la sociedad”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 11 de julio de 1954, 3.
- LOOMBA, ANIA. *Colonialism/ Postcolonialism*. Routledge, London and New York, 1998.
- LÓPEZ, NACHO. “El fotógrafo Juan Rulfo”, en *Nacho López*. Luna Córnea-Editorial RM, México, 2007, pp. 425-427.
- LÓPEZ MENA, SERGIO. *Diccionario de la obra de Juan Rulfo*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007.
- . *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993.
- . “Nota filológica preliminar”, en *Toda la obra*, Claude Fell (ed. crít.), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (*Colección Archivos*, 17), México, 1992, pp. XXXI- XXXIX.

- . “Prólogo,” en *El llano en llamas*. Random House Mondadori, México, 2004, pp. 7-20.
- LÓPEZ-PORTILLO Y ROJOS, JOSÉ. “Introducción bibliográfica”, en *Crónica miscelánea de la Santa Provincia de Xalisco*. Editproal Porrúa, México, 1997, pp. I-XXIV. (初出 1891)
- LORENTE MURPHY, SILVIA. *Juan Rulfo: realidad y mito de la Revolución Mexicana*. Editorial Pliegos, Madrid, 1988.
- LUQUÍN, EDUARDO. “La novelística mexicana y una novela”, *Revista Mexicana de Cultura*, 26 de mayo de 1957, 6.
- MARTIN, GERALD. “Vista panorámica: la obra de Juan Rulfo en el tiempo y en el espacio,” en *Toda la obra*. Claude Fell (ed. crít.), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (*Colección Archivos*, 17), México, 1992, pp. 471-545.
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS. “Reflexiones sobre *Al filo del agua*”, en *Memoria e interpretación de Al filo del agua*. Yvette Jiménez de Báez y Rafael Olea Franco (eds.), El Colegio de México, México, 2000, pp. 295-307.
- 松下直弘、「サアゲンからルルフォへ」『拓殖大学語学研究』(104, 2003-12) 179-194 頁。
- MEYER, JEAN. *La Cristiada. 1-la guerra de los cristeros*. Siglo XXI Editores, México, 2013.
- . *La Cristiada. 2-el conflicto entre la iglesia y el estado 1926-1929*. Siglo XXI Editores, México, 2011.
- . *La Cristiada. 3-los cristeros*. Siglo XXI Editores, México, 2012.
- MIGNOLO, WALTER D. “Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del «Tercer Mundo»”, en *Toda la obra*. Claude Fell (ed. crít.), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (*Colección Archivos*, 17), México, 1992, pp. 429-445.
- MILLÁN VARGAS, PAULINA. “La difusión inicial de las fotografías de Juan Rulfo (1949-1964),” en *Nuevos indicios sobre Juan Rulfo: genealogía, estudios, testimonios*. Jorge Zepeda (coord.), Juan Pablos Editor, México, 2010, pp. 91-133.
- MORALES, CARLOS. “1975: entrevista a Juan Rulfo”, en *Los murmullos. Antología periodística en torno a la muerte de Juan Rulfo*. Alejandro Sandoval, Felipe de Jesús Hernández y Arturo Trejo Villafuerte (sel.), Delegación Cuautemoc, México, 1986, pp. 78- 83.
- MUNGUÍA, MARTHA ELENA. *La risa en la literatura mexicana*. Bonilla Artigas Editores, México, 2012.
- MUNGUÍA CÁRDENAS, FEDERICO. “Antecedentes y datos biográficos de Juan Rulfo”, en *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. Federico Campbell (selec. y pról.), Universidad Nacional

- Autónoma de México-Ediciones Era, México, 2003, pp. 465-484.
- NIHIRA, FUKUMI. “Comunicación con el otro mundo: *Pedro Páramo* y el teatro japonés noh”, en *Pedro Páramo. 60 años*. Víctor Jiménez. (coord.), Fundación Juan Rulfo-Editorial RM, México, 2015, pp. 97-106.
- . “*Pedro Páramo* y el teatro japonés noh: el arte de la narración”, en *Juan Rulfo: otras miradas*. Víctor Jiménez, Julio Moguel y Jorge Zepeda (coords.), Juan Pablos Editor, segunda edición, 2011, pp.476-481.
- . “Visions of Place: Yeats, Rulfo and the Noh Play”, in *Rethinking Juan Rulfo’s Creative World. Prose, Photography, Film*. Dylan Brennan and Nuala Finnegan (eds), Legenda, Oxford, 2016, pp. 102-122.
- NOVO, SALVADOR. *Nueva grandeza mexicana*. Editorial Hermes, México, 1946.
- 野谷文昭「鏡像としてのブニュエル」『越境するラテンアメリカ』PARCO 出版、1989 年、102-112 頁。
- OE, KENZABURO y HÉCTOR C. RUEDA DE LEÓN, “Entrevista”, en *Juan Rulfo, otras miradas*, Víctor Jiménez, Julio Moguel y Jorge Zepeda (coords.), Juan Pablos Editor, segunda edición, 2011, pp.122-125.
- OLEA FRANCO, RAFAEL. “*Al filo del agua*: la inminencia del acto”, en *Memoria e interpretación de Al filo del agua*. Yvette Jiménez de Báez y Rafael Olea Franco (eds.), El Colegio de México, México, 2000, pp. 67-87.
- . “Juan Rulfo, maestro de un cuento moderno”, en *Juan Rulfo: perspectivas críticas*, Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (eds.), Instituto Tecnológico de Estudios Superiores, Campus Monterrey-Siglo XXI editores, México, 2007, pp. 13-32.
- . “Para vivir el morir: tiempo de fiesta en *Al filo del agua*”, en *Agustín Yáñez. Una vida literaria*. Rafael Olea Franco (ed.), El Colegio de México-Fundación para las Letras Mexicanas, México, 2007, pp. 107-129.
- . “Rulfo y Arreola (otra vuelta de tuerca)”, en *Pedro Páramo. Diálogos en contrapunto (1955-2005)*, Yvette Jiménez de Báez y Luz Elena Gutiérrez de Velasco (eds.), El Colegio de México-Fundación para las Letras Mexicanas, 2008, pp. 241-265.
- OLIVIER, FLORENCE. “La seducción de los fantasmas en la obra de Rulfo”, en *Toda la obra*. Claude Fell (ed. crít.), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (*Colección Archivos*, 17), México,

- 1992, pp. 617-650.
- OLSSON, FREDRIK. «*Me voy pal norte*». *La configuración del sujeto migrante indocumentado en ocho novelas hispanoamericanas actuales (1992-2009)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Madrid, Editorial Universidad de Sevilla-Diputación de Sevilla; Sevilla, 2016.
- OLVEDA, JAIME. “Agustín Yáñez frente a la crítica literaria”, en *Agustín Yáñez. Una vida literaria*. Rafael Olea Franco (ed.), El Colegio de México - Fundación para las Letras Mexicanas, México, 2007, pp. 41- 54.
- ORTEGA, JULIO. “La novela de Juan Rulfo; *Summa de arquetipos*” en *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*. Joseph Sommers (antología, intro. y notas), Secretaría de Educación Pública, México, 1974, pp. 76-87.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO. “Imagen de Juan Rulfo”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 19 de julio de 1959, 3.
- . “Juan Rulfo en 1959”, en *Rulfo en llamas*. Universidad de Guadalajara-Proceso, Naucalpan, Estado de México, 1989, pp. 217-222. (Entrevista del 20 de julio de 1959.)
- PALOMAR DE MIGUEL, JUAN. *Diccionario de México*. Trillas, México, 2005.
- PAREDES LÓPEZ, MARÍA GUADALUPE. “Tras la huella de los Rulfo”, en *Nuevos indicios sobre Juan Rulfo: genealogía, estudios, testamentos*. Jorge Zepeda (coord.), Fundación Juan Rulfo-Juan Pablos Editor, México, 2010, pp.43-55.
- PARRA, EDUARDO ANTONIO. “Como los matrimonios viejos”, *Luvina*, núm. 86, primavera de 2017, 17-23.
- DEL PASO, FERNANDO. *Memoria y olvido: vida de Juan José Arreola (1920-1947)*. Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- PAZ, OCTAVIO. *El laberinto de la soledad*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2004.
- . “Novela y provincia: Agustín Yáñez”, en *Obras completas. 4. Generaciones y semblanzas*. Fondo de Cultura Económica, México, 1994, pp. 350-353.
- PERALTA, VIOLETA y LILIANA BEFUMO BOSCH. *Rulfo: la soledad creadora*. F. García Cambeiro, Buenos Aires, 1975.
- PÉREZ GIL, VIOLETA. “La recepción de la literatura suiza de expresión francesa en España”, *Hieronymus Complutensis*, núm. 6-7, enero-diciembre de 1998, 101-104.
- PERUS, FRANÇOISE. “De *Al filo del agua* a *Pedro Páramo* (y viceversa)”, en *Agustín Yáñez. Una vida*

- literaria*. Rafael Olea Franco (ed.), El Colegio de México - Fundación para las Letras Mexicanas, México, 2007, pp. 237-268.
- . *Juan Rulfo, el arte de narrar*. Editorial RM-Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma de Guerrero-Universidad Nacional de Colombia-Fundación Juan Rulfo, México, 2012.
- . “La poética narrativa de Agustín Yáñez en *Al filo del agua*”, en *Al filo del agua*. Arturo Azuela (ed. crít. coord.), ALLCA XX (*Archivos*, 22), Madrid, 1996, pp. 327-368.
- PESCADOR, MARTÍN (MARTÍN GÓMEZ PALACIO). “8 distinguidos escritores mexicanos de nuestros días 6: Juan Rulfo”, *El Fígaro: Semanario Popular*, 10, 520, 11 de febrero de 1962, 9.
- PIMENTEL, LUZ AURORA. “‘Los caminos de la eternidad’. El valor simbólico del espacio en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo”, en *El espacio en la ficción*. Siglo XXI Editores-La Facultad de Filosofía y Letras, la Universidad Autónoma de México, México, 2016, pp. 135-164.
- PÍO MARTÍNEZ, JUAN. “Los cronistas franciscanos y las necesidades de los indios en la provincia de Xalisco, 1653-1755”, *Relaciones*, núm. 57, 1994, 115-143.
- PONCE, ARMANDO. “Juan Rulfo: mi generación no me comprendió”, en *Rulfo en llamas*, Universidad de Guadalajara-Proceso, Naucalpan, Estado de México, 1989, pp. 53-65. (Entrevista del 29 de septiembre de 1980.)
- PONIATOWSKA, ELENA. “En México, donde todo el mundo habla mal de todo el mundo, sólo se salvan las Dos Ovejas Negras de la Literatura: Montes de Oca y Juan Rulfo”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 14 de diciembre de 1958, 2 y 10.
- . “Juan Rulfo. ¡Ay vida, qué mal me pagas!” en *¡Ay vida, no me mereces! Carlos Fuentes. Rosario Castellanos. Juan Rulfo. La literatura de la onda*. Joaquín Mortiz, México, 1986, pp. 133- 165.
- . “Voz de tierra y de llamas. Charlando con Juan Rulfo”, *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, 15 de enero de 1954, Sección B, 1 y 7.
- PORTAL, MARTA. *Rulfo: dinámica de la violencia*. Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1990.
- QUIRARTE, VICENTE. *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992*. Cal y Arena, México, 2010.
- QUIROZZ HERNÁNDEZ, ALBERTO (BENJAMÍN AMÉRICA). “Notas de Benjamin América.” *El libro y el pueblo*, vol. XVII, núm 19, septiembre-octubre de 1955, 87-93.
- RAMA, ÁNGEL. *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI Editores, México, 1982.

- RAMOS DÍAZ, MARTÍN. *La palabra artística en la novela de Juan Rulfo*. Universidad Autónoma del Estado de México, México, 1991.
- ラミュ、シャルル=フェルディナンド『アルプス高地での戦い ラミュ小説集』(佐原隆雄訳) 国書刊行会、2012年。
- RAYAS-SOLÍS, EVA EMMA. *Confluencia de voces narratológicas en “El Llano en llamas”*. Ph.D tesis. University of Nebraska, Lincoln, Nebraska, 1994.
- レルフ、エドワード『場所の現象学 没場所性を越えて』(高野岳彦・阿部隆・石山美也子訳) 筑摩書房、2017年。
- REYES NEVARES, SALVADOR. “Los cuentos de Juan Rulfo”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 22 de noviembre, 1953, 2.
- RILKE, RAINER MARIA. *Elegías de Duino*. Edición bilingüe. Versión de Juan Rulfo. Editorial Sexto Piso, México, 2015.
- RIVA PALACIO, VICENTE. “Ciento por uno”, en *Cuentos del general*, Clementina Díaz y de Ovando (pról.), Editorial Porrúa, México, 2011, pp. 31- 32.
- RODMAN, SELDEN. “The Intellectuals”, en *Mexican Journal: The Conquerors Conquered*. Devin Adair, New York, 1958, pp. 189-206.
- RODRÍGUEZ ALCALÁ, HUGO. *El arte de Juan Rulfo: historias de vivos y difuntos*. Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, México, 1965.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, ADRIÁN GERARDO. “Juan Rulfo y el oficio de historiador”, *La palabra y el hombre*, tercera época, núm. 35, enero-marzo de 2016, 15-17.
- ROFFÉ, REINA. *Autobiografía armada*. Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1972.
- . *Juan Rulfo. Las mañanas del zorro*. Espasa Calpe, Madrid, 2003.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, JOSÉ. “Al filo del agua” en *Homenaje a Agustín Yáñez*. Helmy. F. Giacoman (ed.), Anaya, Madrid, 1973, pp. 153-166.
- ROMERO DE SOLÍS, JOSÉ MIGUEL. “El Llano Páramo”, en *Donde quedó nuestra historia*. Gonzalo Villa Chávez (present.), José Miguel Romero Solís (introd.), Escuela de Arquitectura de la Universidad de Colima, Colima, 1986, pp. 19-22.
- ROWE, WILLIAM. *Rulfo. El llano en llamas*. (Critical Guides to Spanish Textos.) Grant & Cutler, London, 1987.
- RUEDA DE LEÓN, HÉCTOR C. “Crítica política de Rulfo en ‘El día del derrumbe’”, 『青山学院大学

- 論集』30号、1989年、45-53頁。
- . “Dos narradores mexicanos: Rubín y Rulfo”, 『青山学院大学論集』35号、1994年、105-112頁。
- . “Influencia de Rulfo en oriente: entrevista con Kenzaburo Oe, ganador del Premio Nobel de Literatura de 1994”, en *Juan Rulfo, otras miradas*, Víctor Jiménez, Julio Moguel y Jorge Zepeda (coords.), Juan Pablos Editor, segunda edición, 2011, pp. 118-122.
- RUFFINELLI, JORGE. “Juan Rulfo”, *Para cuando me ausente*, Juan Rulfo (ed.), Editorial Grijalbo, México, 1983, pp. 35-72.
- . “La leyenda de Rulfo: cómo se construye escritor desde el momento en que deja de serlo,” en *Toda la obra*. Claude Fell (ed. crít.), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (*Colección Archivos*, 17), México, 1992, pp. 447-470.
- . “Prólogo”, en *Juan Rulfo, Obra completa*, Jorge Ruffinelli (prol. y cronología), Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1977, pp. ix - xxxviii.
- ルフィネリ、ホルヘ「ラテンアメリカにとってのラテンアメリカ文学—作家100人のアンケート結果から」(石井康史訳)『ラテンアメリカ文学案内』野谷文昭・旦敬介編著、冬樹社、1984年、296-302頁。
- RUIZ ABREU, ÁLVARO. “Escrituras paralelas: Yáñez y Rulfo”, en *Agustín Yáñez. Una vida literaria*. Rafael Olea Franco (ed.), El Colegio de México-Fundación para las Letras Mexicanas, México, 2007, pp. 227-235.
- RULFO, JUAN CARLOS. *El abuelo Cheno y otras historias*. Julieta Campos (prol.), Juan Francisco Urrusti (Introd.), Ediciones El Milagro-Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 1995.
- RULFO, JUAN FRANCISCO. “La biblioteca de Juan Rulfo”, en *Nuevos indicios sobre Juan Rulfo: genealogía, estudios, testimonios*. Jorge Zepeda (coord.), Juan Pablos Editor, México, 2010, pp. 221-222.
- RUY SANCHEZ, ALBERTO. *Cuatro escritores rituales*. Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, 1997.
- 佐原隆雄「解説—ラミュの人と作品について」『アルプス高地での戦い ラミュ小説集』(佐原隆雄訳) 国書刊行会、2012年、488-501頁。
- SÁNCHEZ MACGRÉGOR, JOAQUÍN. *Rulfo y Barthes: análisis de un cuento*. Editorial Domés, México, 1982.
- SANDOVAL LANDÁZURI, RAÚL. “A cuenca del Papaloapan”, *México en la Cultura*, suplemento de

Novedades, 2 de octubre de 1955, 1, 4-5.

SCHNEIDER, LUIS MARIO. *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*. Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

SESÍN, SAIDE. “La verdadera historia del general Pedro Zamora, drama sobre el protagonista de un cuento de *El llano en llamas*”, *Unomásuno*, 9 de enero de 1986, 23.

SHERIDAN, GUILLERMO. *México en 1932: la polémica nacionalista*. Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

SOMMERS, JOSEPH. *After the Storm. Landmarks of the Modern Mexican Novel*. University of New Mexico, Albuquerque, 1968.

---. “A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo”, en *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*. Joseph Sommers (antología, introd. y notas), Secretaría de Educación Pública, 1974a, pp. 141-166.

---. “Génesis de la tormenta: Agustín Yáñez”, en *Homenaje a Agustín Yáñez*. Helmy. F. Giacoman (ed.), Anaya, Madrid, 1973, pp. 63-94.

---. “Los muertos no tiene tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)”, en *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*. Joseph Sommers (antología, introd. y notas), Secretaría de Educación Pública, 1974b, pp. 17-22. (初出 *La Cultura en México*, suplemento de *¡Siempre!*, núm. 1051, 1973.)

杉山晃「喚起力みなぎる文体 —フアン・ルルフォ」、『南のざわめき ラテンアメリカ文学のロードワーク』現代企画室、東京、1994年b、174-177頁。

---. 「フアン・ルルフォの世界」、『南のざわめき ラテンアメリカ文学のロードワーク』現代企画室、東京、1994年a、85-94頁。

---. 「ルルフォ —荒涼たる風景」、『ラテンアメリカ文学バザール』現代企画室、東京、2000年、22-27頁。

---. 「ルルフォと『黄金の鶏』」、『ラテンアメリカ文学バザール』現代企画室、東京、2000年、148-149頁。

砂原由美. *Pedro Páramo o la crítica del logocentrismo: hacia una nueva interpretación de la obra*. Universidad de Kansai Gaidai, Curso doctorado, 2013.

SYNGE, JOHN MILLINGTON. *The Shadow of the Glen; Riders to the Sea*. Elkin Mathews, London, 1911.

田中純『都市の詩学 場所の記憶と徴候』東京大学出版会、2007年。

- 種村季弘『畸形の神 あるいは魔術的跛者』青土社、2004年。
- TELLO, ANTONIO (fray). *Crónica miscelánea de la Santa Provincia de Xalisco*. Editorial Porrúa, México, 1997.
- 寺尾隆吉『魔術的リアリズム 20世紀のラテンアメリカ小説』、水声社、2012年。
- TORRES, VICENTE FRANCISCO. “Un maestro del desierto y del estilo”, *Tema y variaciones de literatura*, núm. 38 de 2012, 141-159.
- TRABULSE, ELÍAS. “Juan Rulfo y las crónicas coloniales”, en *Juan Rulfo: un mosaico crítico*. Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad de Guadalajara-Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1988, pp. 85-90.
- トゥアン、イーファー『空間の経験 身体から都市へ』（山本浩訳）筑摩書房、2017年。
- 半島信明「嘘っぱさのリアリティ ラテンアメリカ文学への視点」『季刊へるめす』第5号、1985年、138-144頁。
- VALADÉS, EDMUNDO. “El libro de Juan Rulfo quema las manos”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 29 de noviembre, 1953, 2.
- . “Juan Rulfo”, en *Juan Rulfo: un mosaico crítico*. Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad de Guadalajara-Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1988, pp. 7-14.
- VÁZQUEZ, FELIPE. *Rulfo y Arreola. Desde los márgenes del texto*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, 2010.
- VÁZQUEZ AMARAL, JOSÉ. “A Literary Letter from Mexico”, *New York Times Book Review*, September 14, 1956, 45.
- VEAS MERCADO, LUIS FERNANDO. *Los modos narrativos en los cuentos en primera persona de Juan Rulfo. Los relatos considerados como una metáfora de una visión del mundo*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984.
- VERDUGO, IBER H. *Un estudio de la narrativa de Juan Rulfo*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1982.
- VILLA CHÁVEZ, GONZALO. “Como queriendo explicar algo”, en *Donde quedó nuestra historia. Donde quedó nuestra historia*. Gonzalo Villa Chávez (present.), José Miguel Romero Solís (introd.), Escuela de Arquitectura de la Universidad de Colima, Colima, 1986, pp. 13-14.
- VILLARRUTIA, XAVIER. *Obras*. Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- VITAL, ALBERTO. “El arquetipo y los individuos”, en *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-*

- 1963). Editorial RM y Fundación Juan Rulfo, México, 2005, pp. xv-xvii.
- . *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994.
- . *Lenguaje y poder en Pedro Páramo*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1993.
- . *Noticias sobre Juan Rulfo*. Editorial RM, México, 2004.
- . *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía. 1762-2016*. Fundación Juan Rulfo-Editorial RM, México, 2017.
- VITAL, ALBERTO Y SONIA PEÑA. “Introducción”, en *Retales. Juan Rulfo (comp.)*, Edición de Víctor Jiménez Alberto Vital y Sonia Peña, México, Editorial Terracota, 2008, pp. 24-32.
- WEATHERFORD, DOUGLAS J. “Paloma herida: Serching for Juan Rulfo in Emilio Fernández”, in *Rethinking Juan Rulfo’s Creative World. Prose, Photography, Film*. Dylan Brennan and Nuala Finnegan (eds), Legenda, Oxford, 2016. pp. 9-31.
- ホワイト、ヘイドン『実用的な過去』（上村忠男監訳）岩波書店、2017年。
- XIRAU, RAMÓN. “Mexicanism: The Theory and the Reality.” *Texas Quarterly*, vol.II, no.1, Spring, 1959, 22-35.
- . “*Pedro Páramo*. The First Novel of Juan Rulfo.” *Recent Books in Mexico*, vol.I, núm. 4, May 15, 1955, 3.
- YANES GÓMEZ, GABRIELA. *Juan Rulfo y el cine*. Universidad de Guadalajara-Instituto Mexicano de Cinematografía-Universidad de Colima, Guadalajara, 1996.
- YÁÑEZ, AGUSTÍN. *Al filo del agua*. Arturo Azuela (ed. crít. coord.), ALLCA XX (*Archivos*, 22), Madrid, 1996.
- . *Yahualica. Etopeya*. En *Imágenes y evocaciones*. Jaime Olveda (Prol.). El Colegio de Jalisco, Zapopan, Jalisco-Alfaguara, México, 2003, pp. 227-338.
- YÉPEZ, HERIBERTO. “El efecto Rulfo y el sistema literario en México”. (Conferencia magistral impartida el 18 de mayo de 2017 dentro de la Conmemoración del Centenario de Juan Rulfo en la Universidad Autónoma de México)
- <https://borderdestroyer.com/2017/05/31/el-efecto-rulfo-y-el-sistema-literario-en-mexico/> (2018年10月30日閲覧)
- ZAMBRANO, GREGORY. “Akira Sugiyama: Traducir es captar el espíritu literario que hay en la página”, en *El horizonte de las palabras: la literatura hispanoamericana en perspectiva japonesa*

(*conversaciones con académicos y traductores*), Instituto Cervantes, Tokio, 2002, pp. 21-29.

ZENDEJAS, FRANCISCO. “Carta a los intelectuales de México: deberes de la inteligencia en esta hora y ante los problemas del país.” *Revista de América*, 13 de agosto de 1955b.

---. “Donde los sollozos hablan”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 24 de abril de 1955a, 2 y 5.

---. “«El Llano en llamas» por Juan Rulfo”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 1 de noviembre, 1953, 2.

---. “Una creación cultural de México”, *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, 13 de septiembre, 1959, 3.

ZENTENO BÓRQUEZ, GENARO EDUARDO. *Luvina. Geografía de la desesperanza, encuentro con la desilusión*. Universidad de Colima, Colima, 2008.

ZEPEDA, JORGE. “Algunos aspectos de la respuesta crítica inicial a la novela *Pedro Páramo*”, en *Pedro Páramo: Diálogos en contrapunto (1955-2005)*. Yvette Jiménez de Báez y Luz Elena Gutiérrez de Velasco (eds), El Colegio de México y Fundación para las Letras Mexicanas, México, 2008, pp. 185-198.

---. *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*. Editorial RM y Fundación Juan Rulfo, México, 2005.

補遺（「燃える平原」『アメリカ』版）

I. [*América*: 74-75]

Teníamos que llegar de noche para agrarrar los dormidos, no fuera a suceder lo que nos pasó la otra vez, que llegamos a buena hora y nos recibieron a balazos. No se nos había olvidado aquello. Ni a Pedro Zamora ni a ninguno de nosotros. Había que emprenderla ahora contra de ellos.

Era bien cerrada la noche cuando entramos a la hacienda. Ni siquiera nos ladraron los perros. Los corrales se veían vacíos con las puertas caídas, como si nadie quisiera volver a guardar allí nungún ganado. Las casas también parecían estar sin gente. Al abrir los portones de la hacienda nos pasaron por encima bandadas de murciélagos, que se desparramaron en el aire negro de la noche.

Se habían ido. Quién sabe desde cuándo. De todas maneras, hicimos leña de cuanto encontramos y lo amontonamos en un rincón. Desbaratamos las puertas y las ventanas. Bajamos de los tapancos la hoja seca y la paja y le prendimos fuego para hacer la lumbrada que acabaría con que caserón grande que era la Hacienda de San Pedro.

II. [*América*: 78-79]

Esa misma noche salimos para la Sierra de San Pedro, sin prisa, sabiendo que Olachea no nos perseguiría por algunos días. A medio camino oímos el cuerno de la gente que venía del Convento y de un lugar más acá se llama Coatlancillo. Creímos que venían todos; pero solamente aparecieron cuatro.

Pedro Zamora se detuvo un momento para verlos y no les preguntó nada. Entonces uno de ellos le dijo que Agustín Olachea los había agarrado dormidos:

—Los Pelejas nos dijeron: “¡Duérmanse un rato, muchachos!” Y de ese modo ya no volvimos a despertar. A mí hasta se me hace que los Pelejas eran de la gente de Olachea. Usted se ha de acordar cómo también arribita del Temaxcal nos dimos aquel encontronazo con los federales, guiados por los Pelejas, cuando ellos dizque se habían quedado un poquito atrás para darle agua a la remuda. Usted se ha de acordar de eso. Se me figura que ya ellos la traían contra nosotros. Eso se me figura.

Pedro Zamora sólo les dijo:

—¡Váyanse a juntar con el Chihuila, él es ahora su jefe!

El Chihuila andaba por este tiempo aventando ganado en las riberas del Armería para remontarlo

a la sierra. Era ya el último ganado que quedaba sobre el llano y había que juntarlo aprisa porque pronto nos cerrarían el paso para la costa, que era por donde sacábamos las pieles. Allá arriba les quitábamos el pellejo y salían una tras otra las recuas de mulas con su carga para el gobierno.

Porque hay que ver que el único cliente que teníamos era el gobierno, y mientras se tratara de negocios la llevábamos bien, aunque por el otro lado nos pusieran muchas dificultades y trataran de acabar con aquel montón de bandidos que éramos nosotros.

III. [*América*: 82]

Todo el ganado que pastaba por el Cerro Grande era de ellos. Y sí, era cierto, nosotros estuvimos matando ganado de ése. Fue una vez que encontramos unas ordeñas por aquí, sin saber quién era el dueño. Fue esa vez en que, por no querer hacer ruido, no matamos las vacas a balazos sino que las degollamos a cuchillo. Y después ya ni siquiera las degollábamos; las desollábamos vivas. Las pialábamos bien pialadas, y para no perder el tiempo esperando a que se murieran, les íbamos quitando el pellejo.

Costaba trabajo acostumbrarse a ese modo; pero lo hicimos. Costaba trabajo ver cómo se levantaban del suelo aquellos animales encuerados, dando un paso aquí y otro más allá, y luego verlos caer de golpe, llenando el aire de mugidos. De un prójimo no da tanta lástima. A mi me tocó matar a muchos; pero nunca sentí que me temblaran tanto los huesos como cuando estábamos en el Cerro Grande, despellejando vacas vivas y soltándolas encueradas por los corrales, bajo el vivo sol y oyéndolas bramar como nunca me ha tocado oír nada parecido.

Pedro Zamora nos había dicho: “son muchas vacas y muy poco tiempo que tenemos para esperar a que agonicen. Quítenles el cuero y dejen que se mueran solitas”. Eso nos dijo.

Y ahora resulata que esos animales eran de los indios mecas; estos indios que habitan todo el Cerro Grande y que siempre habían estado con nosotros desde la primera revuelta. Ahora cargan armas que les dio el gobierno y nos han mandado decir que nos matarán en cuanto nos vean.

IV. [*América*: 83-84]

Me dijo que la noche que sucedió aquello. Pedro Zamora duda ya todo descamisado como un loco asomándose a las ventanas de las casas y preguntando en las puertas que si no vivía allí una mujer llamada Esperanza. Dijo que, según él sabía, la mujer a la que Pedro Zamora le decía Esperanza se le

había ido; que se le había perdido de pronto mientras él estaba dormido. Dijo que la tal mujer era muy bonita según eso, y que Pedro Zamora se ha vuelto loco por ella. Ya no quedó rastro de Pedro Zamora ni de nada, en cuanto aquella mujer se le puso enfrente. Parece que él se la había llevado de un pueblo por donde pasó de huida y que había tenido tiempo de casarse con ella. Y ella tuvo que ir con él a fuerzas. Lo odiaba con toda su vida; pero le tenía miedo y se fué a donde él quiso llevársela. Sabía quién era Pedro Zamora y no dijo que no, dijo que sí, en seguida, como corriendo. Tenía mucho miedo de morirse. Su familia también la dejó ir. Le dijeron: “Ve con él.” Se les llenó de agujeros el corazón, pero así y todo la dejaron que se fuera, aguantándose. No le hace que después lloraran y dijeran las peores cosas. Tuvieron que dársela a Pedro Zamora. Todos vivirían por haber hecho aquello. De otro modo quién sabe. Tal vez Pedro Zamora los hubiera matado a todos y después conseguiría lo que quería conseguir con ellos o sin ellos. Además iba huyendo, así que le quedaba poco tiempo para alegatas. Dijo que Pedro Zamora arrendó con ella para México y que en el camino ella desapareció estando él dormido. Quién sabe lo que ella le daría para que durmiera tan pesadamente. O quizá él se sintió tranquilo. Ella lo ha de haber tranquilizado acostándose con él en la misma cama de algún lugar por donde pasaron antes de tomar el tren para México. Se volvió cariñosa de repente. Y él creyó que ya lo quería y que siempre tendría a su lado. Es fácil para una mujer engañar así a un hombre que está dormido de amor, como lo estaba Pedro Zamora por ella. Dijo que cuando él se despertó, la mujer no estaba a su lado. Y que ese fue el comienzo de un andar trajinando de aquí para allá buscándola por todas partes, hasta que lo mataron una noche. Dijo que la noche que lo mataron era ya un altero grande de noches las que había andado Pedro Zamora detrás de ella, no pudiendo creer que una mujer que llamaría la atención dondequiera, por lo grandota que era, pudiera desaparecer sin dejar rastro. Dijo que al estar asomándose por la rejas de una ventana se le acercaron unos hombres y le preguntaron que si él era Pedro Zamora. Y que él contestó que sí. Dijo que ya no le preguntaron ninguna otra cosa. Nada más lo hicieron que se repegara a la pared, y ya allí uno de ellos le reventó la cabeza a balazos. Eso dijo el hombre que me platicó todo esto, y que lo sabía muy bien porque él era uno de los que habían acompañado al que lo mató, por eso sabía todo.