

人文・自然・人間科学研究

第 29 号

2013 年 3 月

論文

真冬に咲く向日葵の夢 — テネシー・ウィリアムズ『二人芝居』— ……………大森 裕二 (1)

ヒンディー語の昔話における死と再生……………坂田 貞二 (1)

輪廻転生の諸相 — 浜松中納言物語と中国歴史物語にみる — ……………田中 洋子 (13)

研究ノート

Carnaval y fiestas posteriores con remembranzas carnavalescas
en el Madrid del siglo XVII ……………オスカル・ハビエル・メンドサ・ガルシア (25)

退職教員の略歴・業績 ……………伊澤 東一 (47)

『人文・自然・人間科学研究』投稿規定 ……………(51)

ヒンディー語の昔話における死と再生

坂 田 貞 二

Death and Rebirth told in Hindi Folktales

Teiji SAKATA

キーワード：ヒンディー語，昔話，死，再生，願望，援助

《Summary》

We sometimes come across Hindi folktales in which the central characters die suddenly and later come to life again. In this paper, nine Hindi folktales containing the death and rebirth of the central characters will be examined.

In eight cases among nine folktales, sudden deaths of the central characters are caused either by the fate the characters have been destined to or by the malice of the persons around the characters. The pious and honest characters, after sudden death, may come to life with the sincere wish of one's relatives or friends, assisted by some supernatural power possessors.

We can see such kind of death and rebirth in the folktale "The son who came to life again." In the folktale, when the son was killed by a greedy monk, his parents wished to die taking poisoned food. Lord Shiva happened to visit the family, and observing the situation, he ordered the son saying 'You get up!' Then the son responded to the order of Lord Shiva and he came to life again.

はじめに：本稿の目的，資料，考察の手順

本稿は、インドのヒンディー語で語り伝えられている昔話を資料として、人の死と再生の様相を考察することを目的とする。具体的には、どのような状況で死んだ人が、どのようにして生き返るのかを昔話に語られたことによって、見てゆく。

ヒンディー語は 1950 年に施行された憲法で、インド共和国の公用語とされた。ヒンディー語は、北インドの中心部たるガンガー川とヤムナー川の流域を中心に東西 1,500 キロほど、南北 1,000 キロほどに広がる平原・砂漠・丘陵に住む人たちにより話されている。このヒンディー語は、広大なインドの 4 億人以上によって「自分の言葉、母語」

として話されている。そしてインドの西隣りにあるパーキスターンの「国語」は、ウルドゥー語である。ウルドゥー語は、ヒンディー語と同じくデリーを中心に話されているカーリー・ボーリー方言を基盤としているので、構造がヒンディー語とほぼ同じである。「私の名は坂田 貞二です」は、こうなる。

- ・インド共和国の「公用語」ヒンディー語で：Merraa naam Teijii Sakataa hai.
- ・パーキスターンの「国語」ウルドゥー語で：Merraa naam Teijii Sakataa hai.

つまりこのような基本的な表現では、ヒンディー語とウルドゥー語は同じである。

パーキスターンの「国語」ウルドゥー語は、インドの北部に住む少なからぬ回教徒（ムスリム）の母語でもある。インド共和国の公用語ヒンディー語とパーキスターンの国語ウルドゥー語の違いは、見た目には文字である。ヒンディー語は横に左から右に書くナーガリー文字による。ウルドゥー語は同じく横に書いて、アラビア文字を基本に右から左に書くのが通常である。

もう一つの違いは、ヒンディー語がインドの人の多くを占めるヒンドゥー教徒の文化を担う一方、ウルドゥー語がインドとパーキスターンの回教徒（ムスリム）の文化を担うことである。神は、ヒンドゥー教では多数おられ Bhagwaan Krishna（クリシュナ神）や Bhagwaan Raama（ラーマ神）なのに対し、回教徒（ムスリム）の心には唯一の神 Allaah（アッラーハ）がおられる。

このように広大な地域に住む多様な人たちが話すヒンディー語とウルドゥー語は、さまざまな方言を持つ。インドの西から東に広義のヒンディー語の主要な方言をたどると、ラージャスターン州のマールワリー方言、ジャイプリー方言、パンジャブ州からハリアーナー州にかけてのバーンガルー方言、首都デリーを囲む地域のカーリー・ボーリー方言、ウッタル・プラデーシュ州（北部州）のアーグラ市を囲む地域のブラジュ方言、同州からマディヤ・プラデーシュ州（中部州）にかかる地帯のブンデーリー方言、ウッタル・プラデーシュ州の州都ラクナウを囲む地帯のアワディー方言、同州のヒンドゥー教徒の聖地ワラーナシー（通称バナーラス）を囲む地域のボージュプリー方言などがある。

これらの方言の言語構造には、少なからぬ差異がある。例えば、数字の 2 と 3 の形を首都デリーのカーリー・ボーリー方言とヒンドゥー教徒の聖地ワラーナシーのボージュプリー方言で比べてみると、前者ではそれらが dō, tīn なのに対し後者では duī, tīni である。つまりの 2 と 3 という語の形がほぼ類似してはいるものの、800 キロの距離を隔てて細部で違いを見せているのである。

さて本稿は第一に、このように多様な方言で語り伝えられているヒンディー語の昔話

で、人が死に、のちに再生すると語られている例を示す。これらの話での「死」は、当人にとって多くの場合に思いがけない「不慮の死」であるらしい。

第二に本稿は、人がどのようなときに不慮の死を遂げ、どのような条件・状況で再生するのかを考察する。

その結果として第三に、そのような昔話をヒンディー語で語る人たちの死生観や運命観についても多少の言及ができよう。

本稿が依拠する資料は、ヒンディー語の諸方言の原文による九つの昔話である。うち七話は、筆者がこれまでに諸方言地帯に住みこんで聞いて記録したものである。残る二話は、ヒンディー語諸方言の研究書に収められているものから採った。これら九話の全ては、筆者による翻訳または紹介として日本語で公刊されている。

〔Ⅰ〕 死と再生をとりあげたヒンディー語の昔話九話：

梗概、それぞれの昔話が伝えたい心など

死と再生に関する語りを含むヒンディー語の昔話九話を、ここに選んで紹介する。

個々の話には、どの方言で誰が語ったのか、そしてその邦訳に関する日本語での刊行情報を示した。ただし、ヒンディー語方言の研究書から採った話には、語り手についての情報が記されていない。

ここでの九話の配列は、主要な登場人物の関係に注目して、ほぼつぎのようにした。

- ① 親と子を主人公とする昔話。
- ② きょうだい（兄と妹、兄と弟）を主人公とする昔話。
- ③ 夫と妻を主人公とする昔話。

これらの昔話の紹介にあたり、話の重要な部分で登場人物が発する言葉や詠う歌を楷書体で記して視覚に訴える。元の語りや記録にない語句を筆者が補うばあいは〔 〕で囲む。

それぞれの話の構成を確認するさい、アールネとトンプソンの『昔話の型』がわかるものについては、それを例えば AT 720 のように記す（A. Aarne & S. Thompson, *The Types of the Folktale*, Helsinki, 1987）。それは国際比較の一助になろう。

(1) 「生きかえたむすこ」

ヒンドゥー教徒の聖地バナーラス近くの村で、ボージュブリー方言によるつぎのような話を 30 歳の男性から聞いた。

息子が村の邪悪な僧に殺され、悲しむ両親が毒入りの粥を食べて後を追おうとす

る。そこに粗衣をまとったシヴァ神がやってきて、両親が食べようとする粥を所望する。困っている両親にかまわず家に入ってきたシヴァ神が息子に「これ起きなさい」と呼びかけると、死んだ息子が起きあがった（「生きかえったむすこ」=坂田『インドのむかし話』偕成社、1989 の pp.160-169）。

この話では、息子の死を嘆き悲しむ両親を気の毒に思ったシヴァ神が、死んだ息子を生きかえらせたとしている。

(2) 「天にのぼるベールの木」

「生きかえったむすこ」と同じ村で、50歳の女性から聞いた昔話にこういうのがある。

七人の妃のうちのいちばん年下の妃に、男と女の双子の赤ちゃんが生まれた。赤ちゃんは、それを妬んだ上の妃たちに川岸に捨てられ、いちばん年下の妃は王さまに国を追われた。

追われた妃は、畑を荒らす鳥を追いながら細々と暮らしていた。川岸で、男の子（兄）は甘い実のなるマンゴーの木に、女の子（妹）は香りがよく白い花を咲かせるベールの木になって、二人で助けあって大きくなっていった。

あるとき、ベールの木がこう歌った。

にいさん、たいへん、きいてちょうだい、

こわい六人「の妃たち」が、花つみにきたわ。

マンゴーの木は、こう歌った。

妹よ、しんばいいらないよ、

花つみ人がきたときは、

枝と葉たくさんげつけて、

天にのぼればだいじょうぶ。

やがて、鳥追いになっている母がそこにて、学識のある僧の助言でマンゴーとベールの木を切ると、十二歳の立派な王子と十二歳の美しい王女が出てきた。そういういきさつを知った王さまは、上の六人の妃を穴に放りこみ、年下の妃と王子・王女を宮殿に呼びもどした（「天にのぼるベールの木」=坂田『インドのむかし話』偕成社、1989 の pp.41-56）。

この話の双子の赤ちゃんは、川岸に捨てられたがそれぞれがマンゴーの木とベールの木に転生していた。そして木に宿っていた二人は、鳥追いになっている母と学僧の援けで十二歳の王子と王女になった。援けあっているきょうだい、母の慈愛と僧の学識で

幸せになり、王さまは二人をひどい目にあわせた妃たちを罰したという結びになっている。

(3) 「妹の力」

インドの首都デリーの北東 80 キロほどの村で、60 歳すぎの女性がカーリー・ボーリー方言で語ってくれた昔話のなかに、こういう歌がある。

継母に殺され、父には「肉を」食われ、
妹が「骨を」ガンガーに流してくれた。
それでぼくはオウムになって、
こうして飛んでやってきた。

この歌は、昔話の流れを端的に示している。話の結末で、オウムが王子として蘇り、邪悪な継母の目をくりぬいた。兄を思う妹の力のおかげである（「妹の力」=坂田『北インドの昔語り』平河出版社、1981 の pp.72-77）。

この話は、フランスの「母さんがぼくをころし 父さんがぼくをたべた」（文・新倉朗子、松谷みよ子・樋口 淳（編）『死と再生の民話』童心社、1997 の pp.36, 37）にじつによく似ている。そこでの小鳥は、「母さんがぼくをころした 父さんがぼくをたべた 妹がぼくのはねをひろった」と歌っている。

グリムにも類似の話「杜松の木」がある。そこで小鳥はこう歌っている。「あたいかあちゃんがあたいを殺した あたいのとうちゃんがあたいを食った あたいの妹のマリイ坊があたいの骨を（中略）杜松の下においたのさ」（関 敬吾・川端豊彦 訳『グリム昔話集（二）』角川文庫、1958 の pp.134-149）。なおグリムの「杜松の木」は AT 720 とされている。

(4) 「お兄さんを生きかえらせた健気な弟」

H. Bāhri による *Grāmīṇ Hindī Boliyām*, Illāhābād, 1966（『村のヒンディー語方言』）に、こういう話がある。デリーの北 100 キロほどのところで話されているバーンガルー方言による。語り手についての情報は記されていない。

兄が旅に出るときに、弟にこう言って花を渡した。

「この花をにいちゃんと思って待っていておくれ。そしてもしこの花がしぼんだら、にいちゃんが死んだと思っておくれ。」

旅に出た兄は、途中で獅子の母さんの足に棘が刺さっているので抜いてやり、お礼に二頭の獅子の子のうちの一头をもらう。ところがそのさきで兄は、偽の坊さんに捕まり、釜茹にされ食われてしまう。

そのとき兄がくれた花がしぼんだので、弟は兄を助けに行く。行きさきで弟は、獅子の子の導きで兄の骨を見つけだし、魔法の水をふりかけて兄を生きかえらせた（「お兄さんを生きかえらせた健気な弟」=坂田「ヒンディー語の諸方言研究書に収載された昔話の意義——言語・方言の生きた資料として、また昔話の正確な記録として——」『拓殖大学 語学研究』第118号、2008年10月のpp.108-111）。

たがいを思いやる兄弟を兄に棘を抜いてもらった獅子の母と子が援け、弟が兄を生きかえらせるというのが、この話の骨子である。

この話は兄の命の象徴として花を設定し、それに変化が生じたら命が危機に瀕しているとする（The Life-Tokens）、兄を純な弟が救出すること（The Chaste Brother）の2点から見てAT 303の“Rescue by youngest brother”の型に属すると言えよう。

なおヒンディー語の昔話では、兄弟が援けあうとするものは稀有である。複数の兄弟が登場する話の多くでは、兄弟はライバル関係になる。例えば「王さまになった百姓の息子」で上の兄たちは農民として常識的な生きかたを望むのに対し、末弟が「おれは王さまになってお妃を四人か五人娶り、象に乗りたい」と言う。そのためにかれは、兄たちと父母にぶたれて泣き泣き旅に出る。旅先で大活躍した末弟は、王さまになり五人の妃を連れて自分の村に戻った（坂田『北インドの昔語り』平河出版社、1981のpp.20-49）。この「王さまになった百姓の息子」は、(3)の「妹の力」と同じ60歳すぎの女が語ってくれたものである。

(5) 「天界と死の国」

デリーの北東80キロほどの村で、カーリー・ボーリー方言により45歳の男性が語った話にこういうのがある。

王女がバラモンの息子と結婚した。若妻は男性の客に姿を見られると死んでしまう運命である。旅の人を大切にしようと夫に命じられた若妻は、男性の遊行僧に布施を差し出した。そのため死ぬ。火葬された妻の灰は、川に流されると黒い蛇になった。黒い蛇は死の国で妖精になり、夜には天界でインドラ神に歌を聞かせる歌姫になっていた。

そうと知った夫は楽師になってインドラ神を楽しませ、神が「褒美をとらそう」言ったときに、「この歌姫と神さまの馬をください」と頼んで、妻を馬に乗せて自分の国にもどった（「天界と死の国」=坂田『北インドの昔語り』平河出版社、1981のpp.132-152）。

この話は、禁を犯したために妻が死んだが、夫の誠意で妻が生きかえって二人は幸せな暮らしができるようになった、とするものである。

(6) 「シヴァ神とバラモンの新妻」

これも、上の「天界と死の国」と同じ村で同じ語り手から聞いた話である。

バラモンの新妻は、毎朝シヴァ神に喜捨をしていた。シヴァ神の援けで若いバラモンは手柄を立て、ある国の王女とも結婚する。二人の妻の争いから王女が毒を入れた食物を作る、それを食べたバラモンの妻は命を落とす。つぎの朝、喜捨を受けにきたシヴァ神はそれを知り、夫に、「おまえの命の半分を分けてやれば妻は生きかえる」と言う。夫がそこで、「妻と命が同じになって、いっしょに世を去れるようにしてください」と頼んだので、シヴァ神は呪文を唱えて妻を生きかえらせ、妻から喜捨を受けた（「シヴァ神とバラモンの新妻」=坂田『インドの昔話 上』春秋社、1983のpp.87-101）。

この話では夫が、死んだ妻に自分の命の半分を分けることで妻を生きかえらせたというものであり、ここでも死者の再生にシヴァ神が関与している。

(7) 「命のない国」

これは、D. Varmā の *Grāmīṇ Hindī*, Illāhābād, 1950（『村のヒンディー語』）に収載されている話である。カリール・ボーリー方言によるもので、デリーの北東150キロほどのところで記録された。語り手についての情報は無い。

旅に出て「命のない国」を探しあてた末の王子は、その国の宮殿に横たわる命のない王女に惹かれ、王女の手袋とハンカチを取り、代わりに自分の手袋とハンカチを王女に持たせた。そのおかげで王女は、しばらくして起きあがった。その国の人も動物もみな息を吹きかえした。

王女は、「この手袋とハンカチを置いて行った王子さまと結婚させてください。その王子さまと結婚できないなら、私は死んでしまいます」と、王さまに頼んだ。王女は末の王子と結ばれ、王子はその国を治めることとなった（坂田 訳「命のない国」=坂田（編訳）『インド・ネパール・スリランカの民話』みくに出版、1998のpp.108-112）。

死んでいる（あるいは眠っていて目覚めない）王女や姫が王子の心と行動によって生

きかえる（あるいは目覚める）という展開は、グリムの「白雪姫」(AT 709)を想起させる。

類似の状況下の話であるが、A. K. ラーマヌジャンが南インドのカンナダ語で記録した“The Dead Prince and the Talking Doll”では、男女の立場が逆になっている。すなわち王子が死んで、眠ったような状態で小屋に置かれている。死者を夫にする運命にあると予言されている王女がそこに通りかかり、小屋に入って12年のあいだ王子に尽くした。おかげで王子は眠りから覚める。しかしその少しまえにそこに入りこんだ軽業師の娘が王子の妻と名乗り、王女を召使にする。王子がある日、なにか欲しいものは？と問うたので召使になっている王女は「口をきく人形を」と頼む。

その夜みなが床についたあと、口をきく人形が王女に「あなたのこれまでのことを話してください」と頼む。答えて王女がこの12年間のことを話した。それが王子の耳に入り、「妻」が嘘をついていたことがわかった。王子はそれから、自分に12年間尽くしてくれた王女と幸せに暮らした（A. K. ラーマヌジャン編・中島 健 訳『インドの民話』青土社、1995年のpp. 323-329）。ラーマヌジャンによるとこの話は、AT 437の“The Supplanted Bride”（「入れ替わった花嫁」）の型に属し、ベンガル語、マラーティー語、ヒンディー語にもあるとされている。

(8) 「首飾りに隠された命」

デリーの南150キロほどにあるマトゥラー市で、74歳の女性から聞いたカリー・ボーリー方言の話にこういうのがある。

池に住む魚の腹に首飾りがあり、それに幼い王子の命が隠されているのだが、王子とその母の妃をうとましく思う別の妃が、その首飾りを盗って首につける。すると幼い王子は死ぬ。お妃が夜になって休むときに首飾りを外すと、王子は生きかえる。こうして、昼間は死んでいる王子を訪ねてきた近くの国の王女が、王子と結婚し夜のあいだにむつまじく過ごして子どもも授かった。やがて、王女の才覚で命が隠されている首飾りを取りもどして、二人は子どもたちとともに王子の国に帰って、幸せに暮らすようになる。

結びで召使が王さまにこう知らせた、「王さまは、お嫁さんといっしょにあの王子さまを迎えられるのですよ。ほら、年上の王妃さまから生まれてお亡くなりになった王子さまを。」（「首飾りに隠された命」=坂田（採録・訳注）『ヒンディー語民話集』、大学書林の対訳叢書、1999のpp. 175-199）。

この話は前提として、人の命がその人の身を離れて存在することがあるとしたうえで、

その命がその人を愛し献身する人によって取りもどせるとするようである。

(9) 「夫の幸せを祈る若妻」

「首飾りに隠された命」と同じ家で、45歳の女性からカーリー・ボーリー方言で聞いた話にこういうのがある。これは誌面の都合で、日本語の要約だけが公刊された。

既婚女性は、壺の祭りの日に実家に戻って床に描いたシヴァ神とその妃パールヴァティー、それに月の絵に、壺の清水をふりかける。陽のあるあいだ既婚女性は、なにも食べてはならないとされている。月を拝んでから食べるのだ。しかし七人の兄のつぎに生まれた妹はお腹が空いているだろうと思った兄たちが細工して、陽を隠しランプで月の形を作ったので、妹は夕食に手をつける。

そこへ嫁ぎ先から、妻が戒めを破ったために夫が亡くなったとの報せが届く。妻はすぐに戻って夫の身体に刺さっている棘を抜いて、つぎの年の壺の祭りを待った。つぎの年にやってきた壺売りのおばさんに、「お願いです、夫を生き返らせてください」とすがりついて頼んだところ、おばさんは自分の指を小刀ですっと切って、血をふりかけた。夫は起きあがって伸びをしながら、「おれはずいぶん長いあいだ寝ていたみたいだなあ」と言った（坂田要約「夫の幸せを祈る若妻」=松谷みよ子・樋口 淳（編）『死と再生の民話』童心社、1997の pp.52, 53）。

この話が訴えるのは、はやく妹に夕飯を食べさせたいと思う兄たちの心づかい、兄たちの思いやりに起因するとはいえ自分の過失で夫を死なせた妻の願いと祈り、それにほだされた壺売りのおばさんの慈悲であろう。

〔Ⅱ〕 不慮の死の原因、死者を再生させる力

このように死と再生を取りあげたヒンディー語の昔話九話を見渡したところ、主要登場人物が不慮の死を遂げる原因（死因）が語られている場合と語られていない場合があることがわかってくる。

また死因と死者を再生させる力について、つぎのことがわかってくる。人物の死因を確認しよう。

A. 人物の死因

(a) 死因に言及がない例

主人公の死の原因が述べられていず、主人公がはじめて命のない状態の話が

ある。(7)の「命のない国」がそれである。

(b) 死因が言及されている例

(7)の「命のない国」を除く八話では、話の主人公が死ぬ原因が語られている。

死の原因を、**定められた運命**とする話が二つある。(5)の「天界と死の国」は、男性の客に姿を見られると死ぬ運命を前提とし、男性の遊行僧に喜捨をしたために妻が死ぬとする話である。(9)の「夫の幸せを祈る若妻」も、この類に属すると言えよう。この話では壺の祭りの日、太陽が見えるうち既婚女性は食を摂ってはならないという禁を破った若妻の夫が死んでいる。

ほかの六話で主人公は、**周囲の人間に殺されている**。多いのは、宮廷の複数の王妃のあいだの争いや妬みが発端となる死である。(3)の「妹の力」で王子は「継母に殺され、父には〔肉を〕食われ」ている。(2)の「天にのぼるバールの木」も「[生まれたばかりの二人を川岸に捨てさせた] 可愛い六人 [の妃たち] が、花つみにきたわ」となっている。(8)の「首飾りに隠された命」も、複数の王妃のあいだの妬みが原因である。この話では、王子の命が隠されている首飾りをある妃が盗ることから不幸がはじまった。

(6)の「シヴァ神とバラモンの息子」では、神に仕えるバラモンの妻を疎ましく思ったもう一人の妻・王女が毒殺している。

欲の深い僧または邪悪な僧が少年を殺すとする話が、二例ある。(1)の「生きかえったむすこ」、(4)の「お兄さんを生きかえらせた健気な弟」がそれである。

B. 死者を再生させる力

死んだ人が生きかえるには、両親、妹・弟、夫・妻のような身近な人が心からそれを願い、神の力や知恵者の助言が援けるという筋書きになっている。

なかには、(7)の「命のない国」や(8)の「首飾りに隠された命」のように、訪ねてきた貴人が死者を蘇生させる話もある。前者では命のない王女の手王子が手袋とハンカチを持たせることで王女が蘇生する。後者では才覚のある王女の働きで、王子が生きかえっている。これらの話では、ここには十分に紹介・説明できなかったが、そのような秘密を教えてくれる人物や動物がいて、主人公は恐ろしさに耐えて自分の途を拓いている。

人の願い・祈りがあり、それに神や賢人や動物の援け・助言が加わったときに、話のなかの死者は生きかえられる。なお、兄が死者を蘇らせたとする話は上掲のなかにはないし、ヒンディー語圏の多くの村と町でこれまで聞かせてもらった話でも思いうかばない。

〔Ⅲ〕 結び：人の命、身近な人の愛情・願い、神々の慈悲・祝福

人の命ははかないもので、知らずに犯した禁のためにとつぜん失われることがある。また周囲の複雑な人間関係のなかで、妬まれて殺される人もいる。人の命は、親・きょうだい・夫婦のように身近な人の愛情に包まれ、神々の慈悲・祝福を得て成りたっていると北インドの昔話は伝えているようだ。人がなんらかの原因で不慮の死を遂げたとき、身近な人の切なる願いに神々の慈悲・祝福が加わると人は再生することがあると、ここに示した九話は語る。

神々のなかでシヴァ神が死者の再生に寄与している例が、(1)の「生きかえったむすこ」と(6)の「シヴァ神とバラモンの新妻」に見られる。シヴァ神の多様な側面・役割のなかで、これらの昔話ではシヴァという語の本来の意義「福寿、吉祥、安穩」が前面に出ている。またこれらの話にあるように、シヴァ神はしばしば遊行者の姿で人里に現れるので人々との接点を多くもつことになる。

ときに動物も人の再生に寄与する。(4)の「お兄さんを生きかえらせた健気な弟」では、兄に棘を抜いてもらった母獅子の子が弟を導いている。

神々の慈悲・祝福にせよ動物の協力にせよ、それは昔話の主要人物が遊行者の姿の神々や動物に喜捨・援助を日常的にしていることの成果・褒美である。たがいを思いやる心が、これらの話の大前提になっている。

付記

ヒンディー語の諸方言における死と再生を紹介・考察した本稿は、さまざまな企画で執筆、研究会報告、講演の機会をいただいたて形成されてきた。その過程をここに記し、そういう場をくれた組織・機会に謝意を表したい。

発端は、1997年に松谷みよ子・樋口 淳（編）『死と再生の民話』（童心社、1997）に寄稿を求められ、「夫の幸せを祈る若妻」の要約を発表したことにある。

それから12年たって『日本民話の会通信』の特集〈死の習俗〉に南アジア圏のことを書くよう求められ、わたしは、「インドとそれを囲む国々の葬儀と民話」と題して寄稿した（206号、2009年11月発行に掲載）。見開き2ページくらいの誌面にわたしは、南アジア（インドとそれを囲む国々）で行われている多数の宗教のなかから、ヒンドゥー教、イスラーム教、シク教、パルサー（ゾロアスター）教の四つを選んで、それぞれの葬送の方法を紹介した。ヒンドゥー教とシク教で火葬のうえ遺灰を川に流す、イスラーム教で土葬し顔をメッカに向ける、そしてパルサー教では鳥に遺体を啄ませる鳥葬をすることを書いた。その小文を書くために、ヒンディー語の昔話8話（本稿の(1)～(8)）をメモしておいた。

つぎは翌2010年に拓殖大学の村上祥子教授が組織してくれた学内の共同研究会〈諸文化圏・諸言語圏における死と生〉で、さきにメモしておいたヒンディー語の昔話八話の資料を総覧し、概要を話す機会を得られた。

このようなことを学内外の研究者に話したところ、東洋大学講座〈インド宗教文化における生

と死のかたち」が2011年に企画され、わたしは「昔話における死と再生：ヒンディー語の昔話を中心に」と題して2011年5月28日に講演した。本稿の考察は、基本的にその講演を踏襲している。違いは、講演では時間の制約のためいくつかの昔話を題と数行の粗筋紹介にとどめたものを、本稿ではやや詳しく紹介できたことである。

こうして本稿は、さまざまな機会をいただくなかで集めてきたメモや講演記録などをもとに、多くの方からいただいたコメントを参酌して書いたものである。本稿が拓殖大学の共同研究〈諸文化圏・諸言語圏における死と生〉の成果の一環としてここに掲載されることにより、このテーマを展開させる機会をくださったみなさまへのお礼となろう。

参照（文献と進行中の企画。ヒンディー語文献の題には仮の邦訳を添える）

Aarne, A. & S. Thompson, *The Types of the Folktale*, Helsinki, 1987.

Bāhri, H., *Grāmīṇ Hindī Boliyām* (『村のヒンディー語方言』), Illāhābād, 1966.

Varmā, D., *Grāmīṇ Hindī*, (『村のヒンディー語』), Illāhābād, 1950.

坂田貞二『北インドの昔語り』平河出版社, 1981。

同上『インドの昔話 上』春秋社, 1983。

同上『インドのむかし話 ― 天にのぼるベールの木ほか』〈大人と子供のための世界のむかし話 ②〉偕成社, 1989。

同上「ヒンディー語の諸方言研究書に収載された昔話の意義 ― 言語・方言の生きた資料として、また昔話の正確な記録として ―」『拓殖大学 語学研究』第118号, 2008年10月。

同上（編訳）『インド・ネパール・スリランカの民話』みくに出版, 1998。

同上（採録・訳注）『ヒンディー語民話集』, 大学書林, 1999。

『大法輪』77巻7号（平成22年7月）特集〈死〉についての話。

⇒第一部 世界の宗教と死, 第二部 仏教と死, 第三部 世界の死の話, 第四部 日本の死の話, 第五部 現代と死。そこでの宮本久義の執筆項目に, 「ヒンドゥー教が考える死」「不死の甘露・アムリタ」がある。

拓殖大学 共同研究〈諸文化圏・言語圏における死と生〉

⇒2010年から年に二度くらい研究会が開催されていて, 日本, 朝鮮, インドネシア, 北インド, 南インド, フランス, ドイツなどの文化圏について担当の研究者がそれぞれの関心と資料によって考察を進めている。その成果は, 平成24年度中に拓殖大学のジャーナルに特集される。本稿はその一環をなす。

『日本民話の会通信』の特集〈死の習俗〉に南アジア圏のことを, 「インドとそれを囲む国々の葬儀と民話」と題して寄稿(206号, 2009年11月に掲載)。

⇒この〈死の習俗〉特集は, 日本各地と諸外国の事例を見る企画として2012年12月の時点で継続・連載中である。

松谷 みよ子・樋口 淳(責任編集)『死と再生の民話』, 童心社, 1997。

⇒死と再生の民話を, フランス, イギリス, 中国, オーストリア, 朝鮮, インドなどから翻訳。

ラーマヌジャン, A.K. (編) 中島 健 (訳)『インドの民話』青土社, 1995。

輪廻転生の諸相

— 浜松中納言物語と中国歴史物語にみる —

田 中 洋 子

The Various Aspects of the Reincarnation from the Story of Hamamatsu-Chunagon and the Chinese Historical Stories

Yoko TANAKA

キーワード：転生, 「浜松中納言物語」, 「松浦宮物語」, 「三国志平話」, 「平妖伝」, 「隋唐演義」, 三島由紀夫

序

輪廻がインド宗教思想の重要な要であるのは言うまでもない。現在のインド人の中で菜食主義者（ベジタリアン）がおり、非殺生を己の生き方として貫いていこうという人々が多いのも、これに由来するといえるだろう。輪廻（さまざまな生存の様態に生まれる）は転生という帰結を持ち、人間はこの生に死んでも次の生に生まれ、再び生存苦の中に生きる。それから脱出するには「悟り」をひらき、永遠の生の輪の外に出なければならぬとするのはインド思想の中から出た仏教のテーマでもある。仏教を名乗るからには、後世発展した大乘諸教派であっても、このテーマを外れることは許されない。仏教であるからには輪廻転生と解脱が説かれるのである。それは遠くシルクロードを渡り伝えられた北伝仏教も同様であり、中国で洗練と彫琢を加えられた哲学ともども渡来した仏教を受け入れた日本でもそうであった。

聖徳太子が南岳慧慈の生まれ変わりであるとか¹⁾、この世で悪事を働いた男が牛に生まれ変わったとかの転生譚は、平安時代初めに奈良で成った「日本霊異記」をはじめとする説話集、「平家物語」など庶民に親しまれた語り物系の諸作品の中に、枚挙に暇ないほど収められている。説話文学の中では（特に教化を目的とした仏教説話）このように大量に転生譚が残されているのだから、法話や講話を聴聞する一般の信徒の間に死後

の存在形態としての「転生」は常識でもあったろうし、戦慄もしたであろう。ではそのような仏教的常識をより深く身につけていた知識人の創造した文学の中の転生とはどのようなものであったろうか。特に平安貴族女性文学の中でどのように描かれているのだろうか。転生を主題とする「浜松中納言物語」を中心に見ていきたい。同時に少し時代は下るが鎌倉初期の「松浦宮物語」では新しい転生観をみせている。両者を合わせみていくことによって、平安末から鎌倉にかけての貴族文学の中の「転生」の相について述べてみたい。

中国ではどうだったのだろうか。仏教の教化目的の説話がたくさん残っているのは日本とおなじである。しかし、そこに「創作」を加えると中国の「転生」はどのような面を見せるのだろうか。中国庶民に親しまれ、そこに知識人の手が増えられた中国人の転生観をうかがうのに、元末から明代にかけて作られた長編白話小説をみてみたい。いわゆる中国白話小説群であるが、もともと民衆相手の講談として始まった諸編がいずれもある意味で「転生」をテーマの一つとしているということは、中国民衆の「転生」に寄せる親近感のあらわれでもあろう。ここではまったく日本と違う転生の相が語られているのである。輪廻転生に対する宗教的・民俗学的研究は数多く、物語各々にも輪廻に関する研究は多いが、両者の比較については管見に入ったものはない。「長編白話小説」を選んだのは次の理由からである。すなわち

- ① 輪廻転生が仏教の教化と共に浸透し、民衆に至るまで受け入れられていたこと。
仏教の専門家ではない人々にも輪廻転生が死後のあり方として認められていたと思われる。
- ② ある程度の長さのストーリー展開が行われること。短編や説話では物語が一つの主題に集中している。ある長さの物語の中の多岐にわたる筋の展開の中で輪廻転生がどう扱われているかが本稿の比較の対象でもある。
- ③ どちらも僧侶が仏教教化のために書いた、仏教の側からする物語ではなく、俗人のしかもある程度の教養を有する作者の手になっていること。もちろん後世の書入れや改作はありうるが、基礎にはある作者の意図を想定することができる。
- ④ 白話小説の原型となる「講釈」が宋代に流行したものであること。立間祥介氏によると、宋代になると講釈（説話と当時はいった）は細分化され、歴史特に三国志の講釈を専門とする者も出た²⁾。宋代の後期はまさしく「浜松中納言物語」が成立した藤原摂関家全盛から少し経った時期である。もちろん直接の関係があるというわけではないが、同時代東アジアの文学として比較してみるのも無益ではあるまいと思われる。

以上、二国の作品を通して転生の諸相を探っていこうとするのであるが、日本にも中国にも数ある説話（日本の中世軍記物語も含む）を今回は対象からはずしている。数の

多さで網羅するのが困難であることと、仏典の翻案なども多く、教化する側の意向が強いこと、そしてなによりそこに「作者」あるいは「作者たち」の個性が出にくいことなどが原因である。江戸期のは明らかに明代の刊本が舶載されてその影響を受けたもので、本稿の対象とはしない。そこには新しい方法論をもってむかわなければならないだろう。

1 日本

「源氏物語」「枕草子」は藤原摂関家の全盛時代に生まれた作品であるが、藤原道長の死とともに藤原氏の栄華は去り、いわゆる院政時代となる。「平安時代」と一口に言われる長い時代の中で後期にあたるこの時代（11世紀なかば）、「平安後期物語」といわれる諸作品が生み出されていく。

1-1 「浜松中納言物語」

「源氏物語」,「枕草子」の両傑作の出た一条朝を平安女性文学の絶頂期とするなら（同時にこの時代は藤原道長の権勢の伸長期および「この世をば我が世とぞおもふ」の絶頂期であるが）、この物語はその後、平安時代後期に書かれた物語である³⁾。作者は「更級日記」の著者、菅原孝標の娘と思われる。物語の始めと終わりに欠巻部が多く、物語の帰結もわからない。にもかかわらず、この物語を取り上げるのは、この物語の主要構成要素の一つが「転生」だからである。

「主人公中納言が継父左大将のむすめ大姫との仲を割かれ、失恋の痛手に懊悩してゐるうちに亡父が唐の第三皇子に生まれ変わってゐることを伝へ聞き、夢にも見て、父恋しさに渡唐するが、そこで第三皇子の母后（この後の母は日本の上野宮の姫君であった）に秘かな恋をし、やがて中納言は或る山里で思ひもかけず、その人と知らず、母后と契って、母后は懐妊、男子を生む。帰朝に当って、后は日本の吉野に尼となって住む母へ文を託す。帰ってみると、左大将の大姫は中納言の女子を生んで尼となってしまつてゐる。中納言は託された文を持って、吉野尼を訪ねる。尼は唐后の父である唐の遣日使しんのしんわうと別れたのち、都へ戻って帥の宮を通はして姫を生み、それと共に住んでゐた。尼は夢に仏のお告げを見て、姫を中納言に託する決心をする。

尼君の死後、中納言は姫を引き取るが、聖のさとしがあつて、姫が二十になるまで契るのを控えてゐる。中納言は、しきりにその頃夢に唐后が病むと見たが、春の夜をながめてゐると空に大声で『唐后がこの世の縁がつきて切利天に生まれたが、

中納言の思ひにひかれて、また吉野姫の腹に女となって生まれる』と告げる。中納言はやがて唐からの便りで後の死を知らされる」⁴⁾。

唐（中国）と日本をまたぐというスケールの大きさもさることながら、主人公が唐へ行くのは父が唐の皇子に生まれ変わっているからであり、まず主人公の行動の動機に「転生」が深く関わっている。

中国へ渡ってからそこで展開される唐后との恋愛は、モラルのなさも、身分的な畏れのなさも日本を舞台とした他の物語文学と異ならない。日本に帰ってからは「源氏物語」の影響の濃い恋愛をするのであるが、恋人が帥宮に奪われ、その腹に唐后が宿り女となって転生するという夢を見る。物語はその後を欠失しているが、この唐後の生まれ変わりの娘が以後の物語の主人公となっていくのであろうし、ここに恋人の転生の娘との交渉という設定が考えられる。いわばこの物語は「転生」に枠づけられた物語なのであるが、この枠は中納言の恋という物語の初めの枠組を決して外れようとししない。そこに宗教的救済も倫理的反省もないどころか、転生は中納言の周囲に新しい交渉の種をまく「中納言世界」の中の輪状運動にすぎないのである。

「源氏物語」と比較してみるとよくわかる。「源氏物語」も恋愛を主題としているし、生霊・死霊が跋扈し、物の怪におびえる世界を共有している。しかし一方で驚くほど現実的である。光源氏の一生を領導する「予言」や夢見でさえ、それが実現するには厚みのある現実の政治・人間関係そして登場人物一人ひとりの個性が積み重なるのであり、決して現実の一コマ一コマがいい加減に放り出されはしない。死後の輪廻は常識として肯定されるが、また魂の漂白すらも非常にリアルな現実として描かれはするが、前世の宿縁で苦しみのなかで愛し合った魂同士が、死後は極楽往生し、ともに同じ蓮の上に生まれようとするのである。そこには、「死」という絶対の別離を超えてともに救われんとする宗教的願いが、切なくこめられている。「転生」を恋愛の進行過程に含めようとするような安易な生のとらえ方は「源氏物語」の作者には考えられもしない。

「浜松中納言物語の面白くなさ」⁵⁾の論に明らかな通りの文学的欠陥がこの物語にはある。しかし、それでもなお、ここに「転生」の一つの可能性が生まれたといえる。生まれ変わることによって、一つの愛がその存在形態としては一旦終わり、「愛」それ自体としては続いていく、というありようである。また、そこにしか転生は進まないのである。

これは、その後の日本人の転生観の一つの特徴なのかもしれない。江戸時代にも転生と恋愛は結びついたが、「桜姫」の物語でもその転生は二人の愛の舞台を離れない。「愛」にしか結びついていかないし、ほかの現実世界とはむしろ没交渉である。「二人の愛の世界」の中でしか、転生は意味を持たないのである。

1-2 「松浦宮物語」

「浜松中納言物語」よりも遅れて鎌倉時代の初期にかけて多くの物語が書かれた。現実の世界で社会のリーダーたる位置を新興の武士に奪われた貴族社会では、その文化的優位を守ろうと、和歌や物語制作が活況を呈した。文学的リーダーも現れた。後鳥羽院と藤原定家である。特に定家は父俊成の文学的業績を受け、文学界のリーダーたるべく刻苦しその自負も大きかった。「松浦宮物語」は、その定家か、あるいはその周辺で作られた物語である⁶⁾。あらすじを述べよう。この物語は意図的に中断されている。

藤原の宮の時代、大納言と明日香皇女の間に生まれた男君は才すぐれ、幼にして帝寵を得て十六歳で右少弁に任官した。彼の秘めた恋の相手、先帝の後腹の神奈備皇女は入内してしまう。翌年、弁の君は遣唐副使に任命される。母皇女は息子との別れを悲しみ、九州松浦の山に宮を作って息子が帰るまで待つことにする。

入唐した弁の君は唐の皇帝にも愛される。月が美しい晩、弁の君は山中で琴を弾く老人に会い、その教えのまま帝の妹・華陽公主に会う。彼女は仙女に琴を教えられたのだという。琴の伝授の中で二人はついに契りを結ぶ。公主は水晶の玉を男に与え「日本の初瀬寺で法要をしてくれ」と頼み、帰邸後、琴を扇であおげば、琴は昇天してしまう。それを見ながら公主も死んでいく。

間もなく唐帝も崩御し、皇弟の燕王が反乱を起こす。敵は勢い強く、ついに幼帝と母后は都を落ちる。その母子を守って奮戦し日本の神や神将の援護も受けた弁の君のおかげで帝の軍は反乱を平定する。弁の君は帝母子の信頼も厚いが、日本の神の擁護を受ける人の帰国を妨げることはできない、と帰国が日程に上る。別れを惜しむ日々の中、とうとう彼は母后と契る。母后はことの因縁を語る。「燕王軍の猛将・宇文会は前生は阿修羅の身で、この国を滅ぼすべく生まれてきたが、天帝は玄奘三蔵の請をいれて天衆であった私（后）を、この国を救うべく下界に下した。女の身では及び難いこともあろうから誰かを助けに遣わそうという時、そなた（弁の君）は天童として天帝のお傍にいたが、弓矢をたまわり救援を命じられた。しかしそなたはこの国には何の縁もなく、ついに弓矢を住吉の神にあずけられたのだ。私はこの世との契りも長くはないので、もうすぐこの世と別れるだろうが、そなたとは蓬莱の仙宮で結んだ縁も深いのでこうなったのだ」と。そして箱に入った鏡を形見として渡した。

帰国した弁の君を松浦の宮で待ちわびた母君の喜びは深い。華陽公主のところから飛来した琴と母后の鏡を秘して、弁の君は参議に昇る。鏡に映る后は病气らしい様子もうかがえる。

物語はここで意図的に中断している。本文では「本云 このおくも、本くちて離れおちにけり、と」となり、古書を写した体裁のこの物語は親本がここで欠損していて、こ

の後はない、としているのだ。

成立についても諸説あるが、物語は唐後の死と、もしかしたらその転生をはらんでいたかもしれないと思わされる終わり方で中断されている。その場合の唐後の転生は「浜松中納言物語」式の主人公周辺への転生が予想されるが、今度は逆に男の方が転生の因縁を知っており、女のほうにはその保証がないことも考えられる。「浜松中納言物語」はこの世の愛が出発点なのだが、「松浦宮物語」には前世譚がついているからである。

これがまた、「松浦宮物語」の転生の特徴の一つにもなっている。架空世界の「唐」の反乱とその鎮定という歴史に、登場人物の前世が大きな意味を持っている。天帝に近侍する天衆・天童として阿修羅に滅ぼされようとする「唐」を守るために下界に下された二人が、日本の住吉神の援助も受けて、歴史に介入したのである。

「前世の約束（宿世）」という観念は、「源氏物語」以後の物語にもよく見られ、前世から現世、その後の来世の再会（または同じ蓮の上の極楽往生）は平安文学の人間関係観の基礎である。

しかし、「松浦宮物語」主人公と後の転生はそれらとは大きく異なる。まず「天帝」・「天衆」・「天童」など、中国道教世界の色彩が濃い。この道教世界は理論的・哲学的というよりむしろ仏教（玄奘三蔵の懇請）・神道（住吉神の援助）とのシンクレティックな民衆道教的な世界である。平安時代における道教移入については先学の研究により明らかにされつつあり、民間仏教への混入についても研究が進んでいるが、ここに描かれた世界は陰陽道や修験道といった宗教的呪術的世界というよりも、より物語的ファンタスティックな超越世界という感が強い。天帝が天童に命じる声まで聞こえてきそうな、いわば仮想世界的現実感がある。

もう一つは、その転生が前にも述べたように歴史への介入になっている点である。この二点は不思議なほど、これから見ていこうとする中国長編歴史物語と近似しているのだ。もとよりこの物語の成立は13世紀初期で、元末明初の中国小説成立時期とは開きがある。仮想国ファンタジー創作の思いがけない類似だとはしか考えられないが、宋との交流が盛んに行われた時代だけに⁷⁾、かの地で盛行していた講談などの話が、あるいは作者の耳に片鱗だけでも入ったのではないかと思わせる余地はあろう。

ともあれ、平安鎌倉物語文学の中で転生を扱ったこの二つの物語はそれぞれの転生意識に少しずつの違いを見せながらも特異なものとして存在している。「平家物語」・「能楽」などの中世物語は、たとえ転生を扱ったにしても古い聖人たちの転生（たとえば聖徳太子などの）説話の再話であり、恨みをのみながら魔道に落ちた崇徳院なども、直接この世に人間として生まれ変わり歴史にかかわっていくことはない（これは祟りという別の範疇の物語として長く生きていくのだが）。往生という救済にすべてが収斂されていく。では、先述した中国ではどうだろうか。

2 中国

中国の白話小説とは、宋代に始まり元末から明初にかけて流行した語り物を章回小説化したもので、多くは長編である。「水滸伝」・「西遊記」などはすべて前世譚を含むいわば「生まれ変わり小説」であるが、ここではその転生が現世の歴史と関わりを持つ「三国志平話」・「平妖伝」また時代は下るが清代の「隋唐演義」によってその転生をみていきたい。

2-1 「三国志平話」

「三国志演義」に転生譚というと、多くの方は不審に思われるだろう。三国志の物語は脚色されながらも大筋のところは歴史に忠実で、日本でも多くの読者を持つが、すこぶる現実的であり、諸葛孔明が神秘的な色彩を施されている以外は転生などは見られない。

しかし、ここでいう「三国志」は元末に講談から小説化された最初に近い形の「三国志平話」である。平話とは宋代に流行した語り物で歴史を語った「講史」を書物にしたものである。現存する平話の中で「全相平話五種」という本が福建省の建安にあった麴という本屋から出版された。その五種の 하나가「三国志平話」なのである。この本は中国には伝存せず、日本の国立公文書館内閣文庫に蔵されている⁸⁾。この「三国志平話」などを修訂し読み物として一貫させたのが元末に生存したといわれる羅貫中の「三国志演義」である。この修訂過程で彼は誤りを正し、荒唐無稽な話を削ったとされるが、その「荒唐無稽な話」に「平話」冒頭部に置かれた「司馬仲相の冥界裁判」がある。

後漢の光武帝の時代、書生の司馬仲相が天帝の命により、死者の世界の裁判を行うことになった。冥界に連れていかれると、そこに現れたのが漢建国の功臣・韓信・彭越・英布。三人は漢の高祖と呂后によって無実の罪で殺された恨みを述べる。仲相は訴えを聞き、高祖と呂后を召し出して口述調書を取って天帝に奏上した。その判決にいう。

「漢の高祖はその功臣に背いたことは明白である。よってこの三人に漢の天下を与えることにする。韓信には中原を与えて曹操とし、彭越には蜀を与えて劉備とし、英布には江東長沙の呉の地を与えて孫権とする。そして漢の高祖は許昌に生まれ変わらせて献帝とし、呂后は伏皇后とする。曹操には天の時を得させ、献帝を捕らえ、伏皇后を殺させてその仇を討たせる。呉の孫権には十山九水、地の利を占めさせ、蜀の劉備には人の和を得させる。ただ劉備には関羽・張飛という勇士を得ることになるが、智謀の人がいない。そこで創文通（韓信の参謀。韓信に漢に背くことを説

得したが聞き入れられなかった)を濟州に生まれさせ、琅琊郡の複姓諸葛、字孔明、道号臥龍先生とする。南陽鄧州の臥龍岡に庵を建てて住ませ、ここにて君臣が逢うこととする。ともに天下を立て、四川益州に建都し、皇帝と称せ。

また、五十年あまり後には、司馬仲相を人界に生まれ変わらせ、複姓司馬、字仲達として、三国を併せ、天下を統一するものとする、と」⁹⁾。

現行の羅貫中作「三国志演義」にはないエピソードであるが、ここには当時の民衆が好んだ「転生」して歴史の中で思いを晴らすというモチーフが認められる。歴史を描いた三国の物語の中にまで、前世一陰府一転生のサイクルがはっきり描かれ、三国の英雄は、漢の高祖の肅清にあった恨みを転生によって晴らす、というのが歴史の裏の真理、天帝のはからいということになっている。

「水滸伝」も、封じ込まれた百八の妖怪が人間としてこの世に転生し宋末の乱世のアウトローになっていく話、「西遊記」は石から生まれた猿の孫悟空が、諸神のはからいによって玄奘の供をし、後に仏となるという授記を得る話、また「紅樓夢」の主人公は靈石の転生、女性も天界の仙女の転生、とみてみると、中国長編小説とその享受者は道教的な、天帝を頭とする諸神と仏教の仏菩薩をシンクレティックな主催者とする壮大な転生譚を好んだといえそうだが、ここに「三国志平話」と同じく前世一転生のサイクルの中で歴史的事件を扱ったもう二編の物語をみてみよう。明初の「平妖伝」と清中期の「隋唐演義」である。

2-2 「平妖伝」

正式名称は「北宋三遂平妖伝」という。

北宋の仁宗の治世、貝州で起こった王則の乱がもとになっている。羅貫中の作といわれているが、現在普通に読まれているものは明末、龍子猶が手を入れた四十回本である。この乱の鎮定に鉤のあった三人の「遂」、諸葛遂智・馬遂・李遂の名を物語に冠したのである。話の内容の大半は妖狐の一族とアヒルの卵から生まれた蛋子和尚、そして道士・張鸞の離合集散で進められる。その中で因縁を説き明かすのは、老狐の夢に武則天があらわれる場面である。夢の中で狐の老母は冥界の武則天の宮殿に案内され、唐末の黄巢の乱で陵墓を荒らされ恨みを含む武則天に前世と将来の因縁を説明される¹⁰⁾。

武則天は女の身で帝位につき、女としての福はことごとく受けた。ただ、恨みだったのは、男になりたいと願ってもなれなかったことだった。この世に将来、武則天は今度は男としての生を受け、老狐の娘・媚兒と結婚する。なぜなら媚兒の前身は武則天の寵を得た張六郎(張昌宗)であるからだ。当時の彼は蓮の花に似ているとの評判をとった美男で、二人は生々世々夫婦になろうと約したのだ。だから二人は結ばれ、自分は皇帝

に狐の娘は后になる、という。

そして物語の終末部、武則天の生まれ変わりである王則を見出した老狐は水鏡に帝衣を着た彼自身の姿を見せ、娘を与え腐敗した政府を倒すために挙兵させたのである。

平定の話はむしろ簡単に終わる。結局武則天と張昌宗は男身と女身が入れ替わった形で転生をとげ、再び帝位への野望をたくましくしたのであった。それを防いだのは「三遂」とシンクレティックな神仏たちの神智である。

「三国志平話」では漢初の三人の功臣が後漢末の三国の英雄に転生し、呂后は伏后に転生するので、性の変換はなされないが、ここでは武則天（女）から王則（男）、張六郎（男）から媚兒（女）へ、と性が交換されている。前世のカップルを見ても男まさりの女帝と蓮の花のような美男と、ジェンダーの転倒がなされているけれども、転生後は獲得した性も入れ替わっているのだ。この性・ジェンダーを軽々と飛び越える歴史的転生がより華やかといえるほどになされるのが、次にあげる「隋唐演義」なのである。

2-3 「隋唐演義」

「演義」とは「歴史物語」と訳せばいいかもしれない。「三国志演義」が有名だが、「義を演ずる」＝「講釈」である。歴史にのっとりながらわかりやすく民衆に講じていく。そのうちにある程度「歴史離れ」を起こしていき、民衆の好む英雄譚や転生譚を取り入れ、また発展していくのである。印刷技術の飛躍的発展、特に都市およびその近郊の経済的発展にともなう書肆の誕生などによって、宋末から明代に講釈本を出版する動きが起こり、ここに白話小説が誕生していく。口語による長編小説である。

「隋唐演義」は清の褚人穫がまとめた隋唐朝の交替・唐初の事件を扱い、玄宗朝の安史の乱までを描く「演義」である。隋の煬帝の治世、隋末の混乱と唐朝の興起、李世民の台頭と玄武門の変、太宗の黄金期、武氏の台頭と武則天の即位、中宗の中興と韋氏の専横、玄宗のクーデタと唐の最盛期、楊貴妃の入内と安史の乱まで二百年以上にわたる歴史絵巻がそれぞれのヒーローを中心に語られ飽きさせることがない¹¹⁾。

全体の終末部、楊貴妃を馬嵬で失い位を降りて長安に帰還した玄宗が、再会した梅妃との逢瀬もつかの間、やがて梅妃をも失い悲嘆にくれる場面がある。楊通幽という道士が玄宗に頼まれ楊貴妃と梅妃の魂魄に会いに行く。平安文学でもおなじみの「長恨歌」の最後の場面である。梅妃は天界の仙女で天界に帰ったのだが、楊貴妃は傾国の罪を負って、幽閉され修行している。二人をめぐる途次、道士は三人の仙人にあう。彼らはいずれも玄宗の若き日、身近にあった人々であるが、かれらが道士のために因縁を説き明かす。隋から唐の長きにわたるこの「演義」の登場人物がその因縁を明かされるのである。

まず、玄宗は前世は隋の煬帝の寵を得て彼に殉じた朱貴兒という女性だった。煬帝の前世は終南山の怪鼠で、丹菓を盗み食いた罰で閉じ込められた石室で修行して人身を

得た。朱貴児（玄宗）の前世も孔昇真人という天界の仙人で、ここで縁が結ばれた。煬帝は楊貴妃に転生、だからこそ前世と同じく縊死する運命にあった。梅妃はもと仙女で、次に煬帝の代に彼の後宮に召され侯夫人となったが、最後は主に再会することかなわず自殺、転生して梅妃になり今度は天子に再会でき、縁が尽きて天に帰った。武則天は隋末唐初に挙兵し一時は天下を治めるかにみえたが唐に滅ぼされた李密の転生で、だから唐室の子孫を殺戮し復讐を果たしたのである。今は韋后とともに地獄に落ちて長く得脱できないだろう、との話だった。道士は楊貴妃の魂から形見の品と長生殿での密話を聞き、地上に帰り貴妃との話のみを復奏するのだった。「長恨歌」への導入もまことにスムーズである。

ここでは比較的短い間に歴史的人物の転生が行われて、歴史上の報復もあざやかになされているが、驚くべきことは性の転換が簡単に行われていることである。男尊女卑の本家本元のような中国封建社会の作品の中で、いくらフィクションとはいえ、性をこのように軽やかに飛び越え、転生と因果応報が果たされていることは瞠目すべきことと思われる。まことに目くるめく転生であり、歴史の進展・応報である。講釈の中で練り上げられてきた組み合わせではあろうが、同時に民衆に広く支持された歴史観だったことがうかがわれる。民衆はジェンダーを飛び越えてまで歴史を因果応報の過程として見ることを好んだのである。そのための手っ取り早い手段として物語に取り入れられたのが「転生」であり、そこには皇帝も謀反人も男も女も何の差別もなかったし、転生を縛る条件でもなかった。動乱常ない世に生きる民衆の、それが歴史哲学であり歴史倫理でもあったのだろう。歴史の応報に関しては実に自由で平等、それが中国に生きる人々の草の根の「歴史観」ですらあった。

3 ふたたび「浜松中納言物語」

恋のまわりに「転生」する「浜松中納言物語」、恋の契機となる架空歴史的事件に転生がからむ「松浦宮物語」、その後も日本の説話文学・軍記物語の中にはまた趣の違う転生譚が散見するし、中国の影響を受けた江戸期の読本・戯曲の中にも転生譚が見られることは承知の上で、特定の「作者」が想定される11世紀以降の日本の物語の「転生」を見てきた。「浜松中納言物語」と「松浦宮物語」に転生の条件・状態の違いはあっても、その転生と抜き差しならないつながりを持つのが主人公の「恋」であることは明らかである。

それに対し、中国白話小説の「転生」は、愛する者どうしがジェンダーを越え転生し再び恋仲となる例は見られるが、それより大きな契機となるのは「歴史の因果応報」である。愛も恨みも歴史の大きな流れの中で辻褄をあわせるのであり、男女が転生し再び

出会っても、それは歴史の歯車を大きく回す転生になる。

「歴史」、それこそが中国人の空想の中ですべての帰結する場であり、時空なのではないだろうか。ひるがえって、日本人は同じく転生を扱いながらも、すぐれて個人的身辺的な時空に終始する。男女の愛欲ゆえの転生も、そのカップルが次生でどのようにめぐり合い再び愛を育んでいくか、という興味に集中する。

「歴史」はそこに多くの人が生き現れていく、いわば社会的時流である。中国人の因果観はこのような「時の社会」の中に放出されていくのに対して、物語の中の日本人の転生はあくまで二人の間に再びの愛の交流を志向する。転生が歴史を動かす歯車になることはあまりない。（「松浦宮」の天界からの后と弁の君の転生は歴史を動かしているといい得ようが、あくまで架空歴史の中にとどまる）。かの国の人と現代でも「歴史認識」の違いが云々されることを考えると、彼我国人の意識の根底の相違とその根深さと時の長さに、またその自覚のなさに思いをいたしてしまう。

「転生」とは宗教上の信仰であり、科学の発達しない古代文学の中にもみえるのか、といえばそうではない。日本現代文学の中に「浜松中納言物語」の影響を『豊饒の海』は「浜松中納言物語」を典拠とした夢と転生の物語であり」と明言して現れたのが三島由紀夫の絶筆となった長編四部作「豊饒の海」である¹²⁾。「浜松中納言物語」を論じて、この現代文学に言及しないわけにはいかない。ここで三島文学に対して詳細な論究をしようというわけではないが、輪廻転生のテーマを現代に再生させた作品としてその輪廻観をみることは、無益なことではないだろう。

第一部「春の雪」の二人の主人公のうち男性の清顕は自らの意思のように死の道を歩み、女性は出家の道を選ぶ。清顕の親友・本多は次作「奔馬」の右翼青年に清顕の肉体にあった黒子を発見、彼の転生を確信する。青年の自刃後、第三作「暁の寺」でタイの王女の身にも黒子を発見した本多は、最終部「天人五衰」でその黒子をもつ不良青年を養子にする等々とみてくると、これは正に「浜松中納言物語」の主人公身辺への相手の転生のバリエーションであることが分かる。現代に再生した「浜松中納言物語」も歴史の舞台に上ることを拒否するのだ。しかるに最後に、本多に会った尼公は清顕の存在すら否定し、ここに本多の人生を覆った清顕の転生が空と化す。

「浜松中納言物語」の終結がどうなっていたか知る由もないが、歴史という一種の社会的時空に踏み出すことを拒絶した身辺転生の終結部は、実は漠々とした空仮の中に消えていくしかないのではないか。現代に「転生」した「浜松中納言物語」は三島の手でその空仮の中に放たれたのだということもできよう。

《注》

この論考は拓殖大学語学教員共同研究「諸文化圏・諸言語における死と生」の一環として発表するものである。貴重なご意見をいただきこの稿を成す場を与えてくださった本学教員の皆様に深甚の感謝の意を表したい。

また、「浜松中納言物語」の研究者であられた恩師・故松尾聡先生にこころより感謝の念をさげたい。筆者の生涯にわたって数々のお教えを賜った。ここに先生の心血を注がれた「浜松中納言物語」を扱うことができたことを在天の先生、また、我が主任教授であられた故吉岡曠先生の御霊にご報告申し上げ、その後もご鞭撻賜った永井和子先生に御礼もうしあげる。

以下の書目の刊行年は当該書の奥付のままとする

- 1) 黛弘道・武光誠編『聖徳太子事典』（新人物往来社 2007）p. 293.
- 2) 立間祥介訳『三国志演義上』解説（平凡社 中国古典文学全集 8 昭和 33 年）p. 425.
- 3) 遠藤嘉基・松尾聡校注『篁物語・平中物語・浜松中納言物語』（岩波書店 岩波古典文学大系 77 昭和 37）
松尾聡『平安時代物語論考』（笠間書院 昭和 43）
久下晴康『平安時代後期物語の研究 狭衣・浜松』（新典社 昭和 59）付載のビブリオグラフィは有益である。
秋山虔編『王朝文学史』（東京大学出版 1984）p. 334-.
- 4) 松尾前掲書, p. 300-.
- 5) 松尾前掲書, p. 368-.
- 6) 久保田孝夫・関根賢司・吉海直人『松浦宮物語』（翰林書房 1996）巻末のビブリオグラフィは有益である。
- 7) シャルロット・フォン・ヴェアシュア著・河内春人『モノが語る日本対外交易史 7～16 世紀』（藤原書店 2011）アジア遊学シリーズ（勉誠出版）
西山春香編『東アジアを結ぶモノ・場』2010
河添房江編『唐物と東アジア』2011
- 8) 二階堂善弘・中川諭『三国志平話』（株式会社光栄 1999）巻末のビブリオグラフィは有益である。
- 9) 前掲書, p. 26.
- 10) 佐藤春夫訳『平妖伝』（改造社 昭和 4）
太田辰夫訳『平妖伝』（平凡社 中国古典文学大系 36 昭和 42 年）
喜多謙編訳『怪妖伝』（偕成社 1976）
- 11) 田中芳樹編訳（翻訳協力 田中洋子）『隋唐演義』1～4（徳間書店 1996）
- 12) 三島由紀夫『春の雪』（新潮社 昭和 44）後注。

Carnaval y fiestas posteriores con remembranzas carnavalescas en el Madrid del siglo XVII

Oscar Javier MENDOZA GARCÍA

Introducción

Madrid tiene poco folklore popular en sí mismo. Sin embargo ha sido tema de folklore en tantos otros lugares de España. El saber popular basado en la experiencia humana y cantado en tantos pueblos de la Península Ibérica ha venido a enriquecer el acerbo folklórico madrileño gracias a tantos inmigrantes que de fuera han ido llegando. Madrid ha sido históricamente conocido como capital de reyes, de grandes teatros para el rey y los nobles, juegos florales y hasta carnavales palaciegos en lo que a costumbres de tradición se refiere. Los cuarenta y cuatro años del frívolo reinado de Felipe IV (1621-1665) bien caracterizado por sus diversiones y aventuras galantes sin freno, por el bullicio y esplendor de fiestas palacianas, justas y torneos caballerescos y por su descuidada política real sin duda marcaban un ejemplo a seguir por el pueblo llano. Históricas son las funciones tan magníficas con motivo de la venida del príncipe de Gales para pedir por esposa a la hermana del rey, como también las celebradas en 1637 con ocasión de haber sido elevado al imperio el rey de Bohemia y Hungría don Fernando, cuñado del rey, que duraron cuarenta días con comedias, toros y máscaras con un coste de “diez á doce millones de reales”¹. El mismo rey participó en los Carnavales de 1638 con toda su Corte representando una boda fingida en que él se vistió de criado, la reina de obrero y muchos nobles de mujeres. Si sus predecesores Felipe II (1556-1598) y Felipe III (1598-1621) proclaman leyes en contra del Carnaval por el peligro que podían suponer para el orden público, su sucesor Carlos II (1665-1700) se mantiene fiel a favorecer la fiesta. Si el rey hacía fiestas de Corte en el Buen Retiro, creado por él para tales ocasiones, el pueblo llano no iba a ser menos. A veces se asomaba a las refinadas fiestas palaciegas o tomaba parte en las fiestas de aprovechamiento común pero también tenía sus propias diversiones de su condición ruda, ruidosas e igualmente de desenfreno total.

La religión era una mera excusa para la diversión popular. Los nombres de Santos marcan los días de romerías y demás celebraciones en las que primaba más lo profano que lo piadoso. Más aún, en fiestas de Carnaval, fiesta contra la religión católica establecida, en que el jolgorio y el alborozo descompuesto era sobre todo mofa descarada de lo cristiano. Apenas mencionaremos como

desahogos cuaresmales, además del Entierro de la Sardina que se celebraba en diversos lugares el Miércoles de Ceniza, el Domingo de Piñata, primer domingo de Cuaresma en que volvían a organizarse bailes con disfraces y juegos colectivos entre los que destacaría el de la “olla” que siendo juego de Carnaval da nombre a la fiesta por su forma de piña. Otras distracciones cuaresmales son las de el Día de la Vieja, imagen de mujer vieja hecha de cartón, papel o madera con siete pies bajo su falda que simbolizaban las siete semanas que dura la Cuaresma y se iban doblando, cortando o serrando según transcurría el período preparatorio de la Pascua, y el Domingo de Lázaro o Domingo Tortillero, último domingo, en que los jóvenes hacían cuestación para merendar. No menos folklórico era la llegada del Sábado de Gloria en que, para celebrar el final del período penitencial cuaresmal, se repetían prácticas propias de Carnaval. Así había ruidos en las calles, música durante toda la noche, juegos de ollas y muñecos (Judas o no) que acababan consumidos por las hogueras. Aparte de las Carnestolendas y estos días de distensión en Cuaresma y Pascua, en las fiestas de las Mayas se daba también licencia a todo tipo de jolgorio. El Trapillo, Santiago el Verde (el menor), San Isidro, San Antonio de Padua, Corpus Christi, San Juan Bautista y San Pedro Apóstol eran fiestas muy celebradas en las que permanecen reminiscencias carnalescas, algunas de las cuales trataremos de reflejar aquí. Son fiestas que podemos englobar dentro de las fiestas del ciclo del amor, la estación del amor de que hablaba Caro Baroja y que se caracteriza por un incremento de manifestaciones populares que celebran la explosión de la vida que renace y que se apropian de muchos elementos carnalescos.

Lo popular no ha estado nunca de moda en Madrid en cuanto a estudios se refiere, pero, eso sí, ha contribuido más que nada a dar vida a la ciudad. No ha sido tema de tantas publicaciones ni noticia que hubiera que dar a conocer. La prosa y el verso ha estado también presente en el folklore que ha recogido muchos temas de la vida y quehaceres de los madrileños de a pie y ha hecho posible también que Madrid se haya enriquecido culturalmente y que su fama haya saltado fronteras regionales y nacionales. La capitalidad de la Villa de Madrid ha sido clave en la transmisión de estas costumbres carnalescas a otros países hispanoamericanos y el auge de la fiesta en el siglo XVI y XVII precisamente en la conquista del Nuevo Continente y tras ella ha tenido una mayor influencia que en otros períodos².

1. San Blas

Con la fiesta de San Blas, el 3 de febrero, comenzaban las fiestas populares de Madrid tras el ciclo religioso de Navidad. También de Madrid se cita el dicho climatológico:

Por San Blás / la cigüeña verás.

Si no la vieres / será año de nieves³.

La religión cobijaba con sus fiestas de los santos toda clase de expansiones. La devoción mal entendida creaba cualquier excusa para desahogar el carácter

bullicioso de los españoles y para justificar las pocas ganas de trabajar que siempre ha caracterizado al pueblo español y más evidentemente se palpaba en el siglo XVII.

San Blas es el Patrono de las enfermedades de garganta y por tanto de cualquier resfriado o afección laríngea. Aunque la romería de San Blas se hacía también en la mañana de San Juan, cuando era costumbre madrugar para “ir a coger la verbena”. Dice Deleito y Piñuela que “era una romería a la ermita de San Blas el 3 de febrero, ermita construida en el siglo XVI y emplazada en lo que aún en nuestros días ha venido llamándose el Cerrillo de San Blas, junto al actual paseo de Atocha, donde está hoy el Observatorio Astronómico”.⁴ Apenas nos ha quedado el topónimo del Santo en ese lugar cercano a la estación de Atocha.

Una famosa copla popular, que recoge Bonifacio Gil citada del *Diccionario de Vergara*, decía:

Si a la ermita de San Blas / vas a coger verbena,
pedirás que la garganta / el Santo me ponga buena⁵.

El doctor Castillo de Lucas hace constar que esa romería era muy animada junto a la ermita de San Blas pero que dejó de celebrarse al desaparecer la ermita. Era la primera romería del año. Al pie del Cerrillo de San Blas había también una fuente llamada de Santa Polonia, también desaparecida, cuyas aguas eran famosas como medicinales y milagrosas. La imagen de San Blas sigue venerándose en San Jerónimo el Real⁶.

Otra copla dirigida también a San Blas implorando su protección para los males de garganta a la vez que criticando el despilfarro que se hacía en estos principios de primavera dice así:

Las gargantas de San Blas, / con almuerzos y meriendas,
Son garrotillo del pobre, / que las paga y no las prueba.

Desde que en 1605 se fundara la ermita del Ángel por donde está hoy la puerta de la Casa de Campo, los romeros se fueron encaminando casi exclusivamente a la zona del Manzanares, que era más amena y abundante de vegetación. La ermita del Ángel de la Guarda tenía su romería el 1 de marzo:

Marzo, para las mujeres, / con un angelito empieza,
Y aunque es Angel de la Guarda, / no admiten lo que profesa⁷.

Quevedo también criticaba con su ironía propia esta fiesta que se celebraba en las afueras de Madrid, lo que exigía ir en coche con el consiguiente gasto que esto conllevaba para los galanes de escurrida bolsa que estaban deseosos de quedar bien con sus damas.

Muchas carrozas rebotando dueñas,
de todo un barrio cada coche lleno,
señorías y limas por regalo,
doncellas rezumándose por señas.
Mas si esto se ve el día del Angel bueno,
¿qué el día se verá del Angel malo?

Personificando a Marzo, escribe también Quiñones de Benavente en un

entremés:

Este es Marzo el enlutado, / que, de Cuaresma vestido,
para las Cruces y el Angel / pide coches infinitos.

Otra copla popular de San Blas nos habla del ambiente carnavalesco de la fiesta del Santo, del alborozo y también del ruido de coches por las calles, de las peleas y el embarrarse y del exceso en el beber vino, acciones todas ellas que caracterizan al Carnaval:

San Blas es la fiesta / con regocijos:
Coches, bullas y lodos / y mucho vino⁸.

Aunque propias de Carnaval también se hacían estas alegres romerías los días de San Marcos, San Isidro y San Juan. En todas eran frecuentes las riñas, escándalos y hasta crímenes. No menos eran los robos en las casas mientras los dueños se divertían en la romería. No son tiempos de Carnaval ni permisión pero el desmadre y la confusión provocaban los mismos desmanes.

2. Maza en Carnaval

Porque en tiempo de pega, / que todo pasa,
hasta los alguaciles / llevan la maza.

Dice Antonio Flores que desde las fiestas de San Antón en Madrid se puede considerar como inaugurado el Carnaval. Entonces comienzan los chicos a poner a todo el mundo la consabida maza de que habla la copla, consistente en un trapo u otra cosa que se coloca en los vestidos para burla o diversión⁹.

Entre los objetos que se ataban también había gatos, pero no creemos sea esa la razón por la que se les denomina “gatos” a los madrileños. La razón del apodo es incierta, pero ellos lo toman a honor explicándolo con una vieja tradición que recuerda una conquista de una fortaleza por el rey Alfonso VI. Los madrileños se retrasaban en el asedio previo al ataque y el rey se puso furioso. Cuando por fin llegaron y pidieron lugar para alojarse esa noche el rey les dijo que en el castillo que debían conquistar había alojamiento para los que tan tarde se presentaban en el campo de batalla. Ellos atacaron escalando por sus muros cortados a pico, tan diestros que el rey dijo: ¡parecen gatos! Y gracias a su iniciativa y los refuerzos enviados por el rey la fortaleza fue tomada enseguida. Otros dicterios por parte de la clase baja madrileña hacia los madrileños de clase media sí tendrían más que ver con el Carnaval por el hecho de aparentar ser de clase superior a la que les corresponde, propio del trastueque social carnavalesco. Así les llaman: “chulos, aburrios, silbantes” y les cantan: Señorito e pan pringao, / mete la mano en el guisao, / saca los piojos á puños¹⁰. Sobre el carácter madrileño “es general el deseo de cada uno de sobrepajar á sus facultades. La muger del artesano se esfuerza á parecer señora; el empleado consume su corto sueldo porque su esposa brille al lado de la marquesa; esta gasta las enormes rentas de su esposo por igualar su tren al de los príncipes, y todos se arruinan ante el ídolo funesto de la moda”¹¹.

3. Romance del Martes de Carnestolendas madrileño

Martes de carnestolendas, / cuando galanes y damas,
en convites y saraos, / se ocupan y regalan.
A la tarde, cuando todos / se huelgan y no trabajan,
que hasta los aguadores / no echan entonces agua.
En este tiempo los asnos / dejan cada cual su casa.
De tres en tres, cuatro en cuatro, / salen cuadrillas formadas
Todos con jáquimas nuevas, / nuevas albardas y mantas,
pretales de seda fina / y casacabeles de plata.
Atraviesan cual el viento / la plaza de la Cebada;
desempedrando la calle, / todos hacia el Soto marchan.
Cubrióse el Soto de asnos, / que era maravilla extraña
la confusión y el ruido, / las voces y la algazara.
Después que estuvieron juntos, / comienzan en voces altas,
diciendo: — ¿Quién son jueces / d'este nuestro pleito y causa? —
Resueltos todos los burros, / por sus jueces señalan
al gran borrico de Ordóñez / y al asnazo de Saldaña...¹²

Es un romance de autor anónimo que describe de forma jocosa el paseo que hacen los burros para concentrarse en el Soto, de Madrid. Todos van muy engalanados para la ocasión de fiesta para ver si son elegidos por su atractivo entre todos los burros. Critica los agravios que los amos causan a los burros y cómo son días en que nadie, ni siquiera las típicas aguadoras madrileñas, trabaja.

Otra versión del romance de Martes de Carnestolendas de Madrid en que el Carnaval sale disfrazado de turco, sin duda para enfatizar la “infidelidad” de esta figura con la moral cristiana¹³:

Martes de Carnestolendas / que le llaman los vulgares,
por otro moderno nombre / san Tragantón de gaznates,
de mi posada a la plaza / pasé en un breve instante
y hallé la gente revuelta / como baraja de naipes.
Venía un perro corriendo / con un estruendo notable;
un gato traía por maza, / más negro que un azabache.
Daba recios aullidos / y se agarró de un fraile;
el fraile, de una doncella / de setenta navidades.
Viérades rodar por tierra / perro, gato, niña y fraile,
y enseñar un sol al sol / la niña entre sus briaes.
Era el mastinazo torpe, / y tiró con tal coraje,
que arrastrando los llevaba / por inmundicia y zaguanes.
Sacó el gato entre las uñas / capa y capilla del fraile,
y parecían sus caras / ambas de (muy) mal talante.
En esto venía una escuadra / por la plaza con donaire,
ofreciéndose a la vista / ridícula y agradable

vestidos de colorado / treinta y siete arrogantes,
 con asadores al hombro / llenos de salchicha y carne
 y de panzas de carnero; / monteras con sus plumajes,
 y en las piernas llevan ligas / de morcillas y cuajares;
 delante, cuatro maceros, / disfrazados de salvajes,
 iban haciendo camino / para que esta gente pase.
 Encima, unas angarillas / llevan los más principales
 al hombro, a Carnestolendas, / galán dispuesto, arrogante:
 iba vestido de turco / con un hermoso turbante
 y seis plumas de pavones / guarnecidas de diamantes.
 Traía cinco instrumentos: / un rabel con un discante,
 un arpa y un laúd / y un atambor retumbante;
 por tiros, una gallina, / y en lugar de corvo alfanje,
 un asador que atraviesa / los tiros de parte a parte;
 pendiente de la pretina, una calabaza grande
 con un letrero que dice: “Brindis quoquis madrigalis.”
 Iban danzando y bailando / todos con lindo donaire,
 haciendo lazos curiosos / y con la cara visajes.
 Duró una hora esta fiesta / y, pareciéndome tarde,
 me retiré a mi posada / y allí desterré mi hambre.
 Esta es fiesta de Madrid, / ridícula y agradable;
 perdonen vuestras mercedes, / que aquí da fin al romance¹⁴.

Es de autor anónimo. En el romance se describen usos y costumbres del siglo XVII en una fiesta de Carnestolendas en Madrid. Es curiosa la denominación del Martes de Carnestolendas como San Tragantón de gznates. Aparece la típica maza de Carnaval que en este caso es un gato atado a un perro que corre y que se lleva consigo a un fraile y éste a una doncella, no tan doncella pues tiene 70 años. También aparecen los asadores con las carnes de ganado porcino y lanar. Los animales carnavalescos, aunque no determinados, también hacen presencia abriendo la comitiva que porta a Carnestolendas vestido de turco en angarillas. Entre los instrumentos musicales no podía faltar el tambor retumbante marcando el paso y creando esa característica de ruido carnavalesco con el fin de molestar. Como animal típico de Carnaval también está la gallina, enaltecida en este tiempo después de haber descabezado al gallo. La calabaza, aunque verdura, por su forma redonda hace también presencia en este paseo carnavalesco madrileño. El loco baile en que todo vale llena las calles durante esa hora que dura el pasacalle. Al final de la descripción se califica la marcha de ridícula y agradable al mismo tiempo. Vemos que esta versión tiene algunos tildes eruditos, pero por describir tan bien costumbres carnavalescas del Madrid de hace tres siglos en un determinado pasacalle nos parece interesante insertarlo entre estos versos populares.

Hasta la misma familia real y corte organizaban farsas de Carnaval en las que durante unas horas jugaban a ser gente común. Así en 1638 el rey Felipe IV y sus

allegados fingieron una boda en la que el Conde-duque de Olivares hizo de portero, la reina hizo de obrero mayor y el rey de ayudante de cámara¹⁵.

4. Manteo del pelele de Carnaval

Coge, chica, el pelele; / cógele, que se va;
cógele, que el *menistro*, / preso le llevará¹⁶.

Esta copla la cantaban en Madrid a principios del siglo XIX al mantener el pelele en las fiestas de Carnaval. El pelele es más propio de Carnaval que de cualquier otro momento del año, aunque muchas veces se ha representado en un ambiente correspondiente al tiempo de estío. El pelele viene a representar al hombre que durante el año es el que manda y ejerce no sólo las funciones de cabeza de familia sino también los cargos públicos de mayor relevancia. Es por ello que ha de ser mantenido por mujeres, chicas jóvenes, que tratan de resarcirse con este juego del abuso de autoridad machista a la que se ven sometidas en la vida cotidiana.

Gutiérrez Solana se refiere al final del Carnaval en un barrio madrileño: "...los canallas bailan, beben y se emborrachan, mantienen a un Pelele tan infeliz como tú, que han tenido la víspera toda la noche atado entre dos balcones, colgando y balanceándose en medio de la calle"¹⁷.

"Pelele, pelele, / tu madre te quiere
nosotros también, / al aire con él"

Este pelele es el monigote que sirve de espantapájaros y que ponen encima de un montón de heno en los sembrados¹⁸.

Connotaciones de gula, pereza y lujuria tienen los siguientes versos que se recogen en diferentes pueblos:

- El pobre pelele / sentadito *ar* sol,
comiendo morcilla / cagando morcón.
- El pelele en la manta / no bebe vino
y debajo la gorra, / olé, olé, ah lleva un cuartillo.
- Dicen que mi pelele / no bebe vino
debajo de la cama / tiene el botillo.
- El pelele es un bribón / y no quiere trabajar,
y por eso las muchachas / se lo llevan al pilar.
- Estaba el pelele / muy empelelao,
se tienta lo suyo, / lo tiene *arrugao*;
lo da con el dedo, / lo quiere bullir
y el pobre pelele / se quiere morir.
- Debajo de la cama / del señor cura,
hay un canastillo / de confitura
los confites más gordos / son para el ama
y los más pequeños / *pa* la criada.

Son versos en seguidilla (copla hexasilábica) que las mujeres cantaban ante la

reprexión sexual y machismo a que eran sometidas¹⁹.

Las manteadoras cantaban aludiendo al fantoche en una alusión al deseo de quedar libres de la autoridad masculina y darse a la promiscuidad:

El pelele está malo, / ¿qué le daremos?

Agua de caracoles, / que críe cuernos²⁰.

Aparece la transmisión de enfermedades venéreas:

El pobre pelele / no tiene reló,

que se le han quitado / en San Juan de Dios.

San Juan de Dios era un hospital de la Plaza Antón Martín donde iban quienes debían operarse de sus partes por enfermedad debida a su promiscuidad²¹.

El pelele que pelean las mozas en San Antón (17 de enero), lo adornan y sobrecargan con escaraperlas los mozos. Aunque no en tiempo de Carnaval, aparece el pelele adornando el árbol-mayo del uno de mayo. Es curioso que en Carnaval los mozos intentaban apoderarse y destruir el pelele por verse representados en él, pero este de mayo era fabricado por ellos y colgados en el mayo entre sartaes de cascarones, naranjas y otros adornos²². Podemos pensar que también hay mujeres que quieren salvar del manteo al pelele a juzgar por la siguiente copla:

El pelele se ha ido / a La Rioja,

para que no le cojan / las güenas mozas.

Olé, olé; olé, olá, / coge, niña, el pelele, cógele que se va²³.

Es posible que estas coplas existieran desde mucho antes del Siglo de Oro. Quiñones de Benavente ya hace una alusión a él en el entremés *La Maya* en que doña Testera, refiriéndose al engañoso don Pasquín, relaciona esta costumbre hecha en mayo con la que es propia del Carnaval:

Venga una manta, que si no me vuelve

las tuyas y mis prendas,

en mayo hemos de hacer Carnestolendas²⁴.

5. Mascaradas carnavalescas

En la vida real misma se aprecia el enmascaramiento de la mujer bajo el velo, tras el abanico y semioculta tras las cortinillas de los carruajes que las llevaban y del hombre bajo el antifaz y embozado en su capa.

En Carnaval las máscaras y disfraces son la característica dominante de la fiesta. Nos lo describe Calderón en versos de la comedia *Dicha y desdicha del hombre*:

Mira: un capote, un sombrero, / un hacha, una mascarilla,

Mezclándose a la cuadrilla / de cualquier disfraz, primero

Lo hace todo...

Aparte de las fiestas cortesanas en los salones del Buen Retiro las *mojigangas*, rudimentarias compañías de cómicos o extraños disfraces como nos da a entender su etimología *boxiganga*, eran un elemento de gran importancia en los festejos

populares del Carnaval madrileño. Se trataba de una comitiva de gente con disfraces ridículos, en los que abundaban los animales.

Las fiestas y los saraos / nos los trueca en mojigangas.

Era un romance de Quevedo criticando la importancia de estos desfiles que iban anulando a otras diversiones.

Habiéndose originado en tiempo de Carnaval las primeras mojigangas cortesanas de Madrid “quedó vinculada en los referidos días la costumbre de salir otras mojigangas populares”. Sus atrevidos disfraces y el sarcasmo de sus letras eran motivo, a pesar del Carnaval, de ser llevados a la cárcel.

6. Bromas de Carnaval

Los juegos eran groseros y las bromas pesadísimas. Así, “poner cuerdas disimuladas en las calles, de una fachada a otra, para que se cayesen los transeúntes; arrojar sobre éstos aguas inmundas o esportillas de ceniza, soltar animales molestos, meter yescas o estopas encendidas en las orejas de los caballos, colgar rabos y mazas a las mujeres, echarse damas y galanes mutuamente papelillos, polvos picantes y huevos llenos de aguas olorosas”²⁵. Estas aguas perfumadas las echaban los caballeros a las damas al pasar, bien a sus balcones, bien a sus coches. Así lo dice Zabaleta en el capítulo de “El domingo de Carnestolendas por la tarde”.

Otra broma es la persecución de animales a los que se les ha atado un tasco. Era costumbre, nos dice madame d’Aulnoy, que se ataba a la cola de un gato una garrafa cubierta con mimbre; al romperse los cascotes sonaban dentro del mimbre²⁶.

El juego de gallos, que era cortar el cuello de un gallo enterrado o colgado de una cuerda. El muchacho designado era llamado rey de gallos. Lo describe Quevedo en su *Historia de la vida del Buscón*, cap. II. También Vélez de Guevara en su entremés *La maestra de gracias*, en que describe otras burlas. Calderón de la Barca describe bromas en *Las Carnestolendas*. Castellanos vio en la Pradera del Canal “correr gallos” enterrados con el cuello fuera. También alude dicho autor a otra forma de “correr gallos” en Madrid en la primera mitad del siglo XX: “En Madrid y otros pueblos consistía en atar una cuerda de un extremo a otro de la calle”²⁷.

Francisco de Santos en *El No Importa de España*, nos dice que a un ganapán, o mozo de trabajo, le llenaron la cara de hollín, después de agua y ceniza y le dieron palos, puñadas y puntapiés. A esta y otras fechorías responden los maltratadores que “no importa” ya que es Carnestolendas. Estas burlas recaían en las pobres e infelices personas, los usías, petimetres y currutacos.

Los manteamientos se hacían a perros y hombres cuitados elegidos por la chacota popular, al estilo de Sancho Panza en el Quijote. La gatada, atar al gato con una sogá, aporrearle y colgarlo de una garrucha, es descrita por Calderón en la comedia *De una causa dos efectos*, y por V. Castro Rossi, *El Conde Duque de Olivares y el Rey Felipe IV*.

En el siglo XIX el Entierro de la Sardina se realizaba en Pradera del Canal, en

la Dehesa de la Arganzuela, junto al Sotillo. En 1924 al construirse el Matadero Municipal allí, se trasladó a “la Pradera del Corregidor” entre el Manzanares y el Paseo del Marqués de Monistrol. En los sesenta se fue a la Casa de Campo y hoy en el Ayuntamiento. Cerca de la Fuente de los Pajarillos cantan con música de “Marina”:

Sardina, sardina, sardina / sardina que vamos a enterrar
sardina, sardina, sardina / jamás te podremos olvidar²⁸.

El Rey de los Puercos o Rey de burlas era elegido entre los porquerizos jóvenes, vestido de Carnaval, se llevaba vestido de San Antón montado en un asno hasta la ermita de San Antón, en el actual Retiro²⁹.

7. Rasgos carnavalescos en fiestas de meses posteriores al Carnaval

El Trapillo (abril)

Es la romería del evangelista San Marcos, el 25 de abril. La ermita de San Marcos estaba en el lugar llamado “Los Castillejos”, despoblado que hoy es la calle de Bravo Murillo. Iban por la calle de Fuencarral menestrales y artesanos por lo que se cree que se llamaba “del Trapillo”. Los nobles también iban a ver tal cortejo a la calle Fuencarral en sus coches. Por eso, dice Zabaleta, tomó el nombre la fiesta, por concurrir a ella los nobles a ver el trapo y los plebeyos a orearlo. La devoción de la plebe se apagó y quedó como costumbre de nobleza y plebe el ir a la ermita de San Marcos³⁰.

Zabaleta compara estas fiestas con las Seculares de Roma celebradas cada cien años, en las que llevaban bestias extraordinarias: “Más abundante debe de ser España de bestias, pues cada año hay tanto irracional vulgo con que hacer la fiesta el día del Trapillo”³¹. Estos esparcimientos de la masa plebeya terminaron en el mismo siglo XVII.

“El Trapillo” es uno de los personajes de la anónima “Mojiganga de las fiestas de Madrid”. En ella se mencionan personificadas verbenas y sitios de recreo de Madrid, el río Manzanares, Migas calientas, Molino de Viento, las Ferias, el Sotillo y el Trapillo. Es una mojiganga que debió de representarse en la década de los sesenta del siglo XVII sin que se pueda adscribir su autoría a nadie³².

Santiago el Verde (mayo)

Se celebraba el 1 de mayo haciendo romería a la ermita de San Felipe y Santiago, que estaba más allá de la Puerta de Toledo, en el lugar llamado El Sotillo. Y por la frescura y amenidad de los sotos por donde se hacía la romería la llamaron con el apelativo de “el Verde”. En esta fiesta popular, la más alegre y bulliciosa, era en la que más se hacía fraternizar a la nobleza y al pueblo. Se cantaba la copla:

Cómo bailan las manolas, / día de Santiago el Verde,
a orillas del Manzanares / cuando el sol claro amanece³³.

Y de vuelta cantaban:

Dejan el Sotillo todas, / llevando sobre las frentes,

guirnalda entretejida / de rosas y de claveles³⁴.

El 1 de mayo de 1623 “las damas lucían sus galas, y el pueblo se entregaba a toda clase de diversiones. También el Príncipe de Gales quiso dar una muestra de las solemnidades de su Corte, verificando una función, especie de capítulo, de la Orden de la Jarretiera, probablemente en memoria de la época de su fundación. Comió en público debajo de dosel, cubiertos los señores ingleses con ricos mantos y birretes adornados de diamantes y gruesas perlas. Sirvieron á la mesa los extranjeros, y se brindó de pie á la salud del Rey don Felipe IV, de la Reina é Infante y del Rey de la Gran Bretaña. Al día siguiente hubo corrida de toros con la grandeza y ceremonias acostumbradas; espectáculo que se repitió después el 1. de junio”.³⁵ “¡Oh inaudita devoción de la corte, hacer peregrinación gustosa a venerar las señales de unas paredes que fueron santas! Este concurso le empezó la devoción y le conserva el vicio. La plebe ínfima, desgranada por aquellos suelos, ya se junta en ranchos, ya se aparta en pendencias, ya se muele en bailes, ya se apelmaza a tragos”³⁶. Es obvio, según esto, que siendo en principio una diversión popular también la Corte se suma a esta algarabía y desenfreno en el beber, bailar y actos violentos que reflejan el espíritu carnalesco de antes de Carnaval y que critica Zabaleta. Igualmente se pronunciaba Jerónimo de Quintana: “es innumerable el concurso, así de señores como de oficiales, que la frecuentan con más regocijo que devoción”³⁷.

La fiesta de las “mayas” (mayo)

Tenía lugar el 3 de mayo que también era el día de la Cruz. Esto explica que se colocara el altar de la maya (símbolo primaveral) junto al de la Cruz de Mayo (símbolo también de la resurrección). La elegida maya como reina de mayo se colocaba bajo el adornado árbol “mayo” y a su alrededor se bailaba con gran algazara y bulla. Ese alboroto y ruido son también remembranzas del Carnaval, esta vez, no ante el tiempo austero que se avecina sino, tras haber cumplido con el estricto tiempo de Cuaresma y sus posteriores celebraciones pascuales.

Hay coplas en que vemos que a la “maya” se la colocaba en una habitación del piso bajo de una casa enramada o en su portal de entrada y siempre con vistas a la calle, motivo que aprovechaban las amigas para pedir dinero para ella. Esta costumbre es claramente carnalesca, y también como en Carnaval, la “maya” y compañeras hacían una opípara merendola con lo recaudado. El comer con abundancia era una de las acciones más llamativas de Carnaval.

El protagonismo de la fiesta era de la mujer pero también los mozos elegían a la “mojigona” como su réplica burlesca de la “maya” y hacían una parodia de la anterior, bien en otro lugar o mezclándose entre la comitiva de la “maya”. Esta vieja “mojigona” vestida de “maya” estaba adornada con ristas de ajos, cebollas y otros objetos estrafalarios y hacía unos gestos y muecas que producían indignación en los asistentes de los barrios bajos madrileños al desfile burlesco que era el 3 de mayo de ocho a nueve de la mañana.

La “mojigona” tenía semejanza con la “vieja” Cuaresma quizá más que en el

aspecto físico corporal en los atributos que porta, ajos y cebollas. En este caso era una vieja espantable entronizada en un altarcillo y que servía para burlarse de aquellos ingenuos que eran llevados a verla. Los mozos iban vestidos con viejas ropas y con colgantes de guindillas, ajos y cebollas a imitación de su “mojiganga”. Estos se asemejan más a los “zaharrones” y “botargas”³⁸, máscaras de Carnaval aunque su carácter bullanguero, al igual que el de las mozas de la “maya”, es característica común que nos hace recordar al Carnaval como si permaneciera vivo después de muerto.

Verbena de San Isidro (mayo)

Se celebraba el 15 de mayo en la entonces pradera de San Isidro ya desde mucho antes de 1622 en que el patrono madrileño subiera a los altares. La romería no era tan resonante, popular y aristocrática como otras. Hay poetas y costumbristas que por este motivo la pasan por alto o hasta la identifican con la de Santiago el Verde. Así, afirma Bonifacio Gil, hablando de Santiago el Verde, que “la fiesta derivó en la actual verbena de San Isidro, sita en la misma pradera y con el recuerdo de la verbenas y alegre romería, hoy dedicada al Patrono madrileño y celebrada el 15 de mayo. Fiesta no menos opípara y carnalesca, a juzgar por la cuarteta:

De San Isidro vengo / y he “merendao”;
más de cuatro quisieran / lo que ha “sobrao”.
Ha “sobrao” cordero / doce gallinas,
unos pavos en salsa / y pastas finas”.³⁹

Gentes de todas las clases sociales concurrían y merendaban sobre el césped dulces y chucherías. De la abundancia en el comer y de las borracheras derivaban las riñas y homicidios. Entre los variados comestibles: conejos o cabritos asados, “ropa vieja” a la castellana, perdices escabechadas, empanadas de ternera, de cubilete y de picadillo de almendra, ensalada de lechuga con cebolla y huevos duros. Tales manjares eran regados con peleón de Arganda, “ratafia o hipocrás”. Después bailaban al son de guitarras o bandurrias y castañuelas. Que rezaran el “Angelus”, interrumpiendo el jolgorio, no les impedía que andaran después a cuchilladas. Volvían a Madrid, “alegres unos, mustios y rendidos los más, maltrechos no pocos”⁴⁰.

Verbena de San Antonio de la Florida (junio)

La primera verbena / que Dios nos envía
es la de San Antonio / de la Florida.

El 13 de junio se recuerdan las glorias de la verbena de San Antonio de la Florida que cada año ven madurar las rojizas espigas. La ermita llama con sus campanas para coger la verbena junto a la puerta de San Vicente, cerca de la estación del Norte. “Ríos de mosto en sangría..., con limón y sin limón y con azúcar, pasa constantemente por las fauces sedientas de los devotos, que llegan algunas veces á emborracharse... la mayor parte de los verbenistas se quedan

paseando ó bailando para asistir á la primera misa de San Antonio, ó bien, soñolientos y descoyuntados, dejan la tela, entre los horrores de una indigestión de masa frita, á la hora en que mochuelo da su último gañido, y la alondra de los trigos alza el vuelo para saludar al sol naciente. En este solemne instante es cuando todos se retiran á dormir la mona á sus respectivos alojamientos, hasta que llega la noche y se repite el jaleo verbenil, con más calor si cabe que en la víspera. El ermitaño... mientras llega el capellán y empieza la fiesta, entona sotto voce entre dulce cantar de Trueba:

Entre flores y ramas / Tienes tu ermita,
Glorioso San Antonio / De la Florida”⁴¹.

Corpus Christi (mayo-junio)

Esta fiesta acontece sesenta días después del Domingo de Resurrección, normalmente en junio, aunque a veces, cuando el Domingo de Pascua cae en marzo o el uno de abril, es en mayo. Se viene celebrando desde 1264 cuando fuera decretada mediante una bula por el Papa Urbano IV. En 1482 Isabel la Católica participó en esta procesión de exaltación de la presencia del Cuerpo y la Sangre de Cristo en la eucaristía, “después de la cual hubo danzas y mojigones”, menciona un códice. La víspera del Corpus Christi, el Mojigón, vestido de forma ridícula, con una vara con dos vejigas de carnero infladas, iba azotando a los que pasaban⁴². Es también propio de Carnaval estos codazos y actos violentos pero no hemos de olvidar que con ello se busca el facilitar la fertilidad de productos agrícolas, ganaderos y de la mujeres, en definitiva de la comunidad, pues se creía que los muertos entraban al mundo de los vivos y podían influir en la siguiente estación de recolección⁴³. Una de tantas tradiciones que mezclada con otros atuendos africanos traspasó el Océano Atlántico y se mantiene en diversos lugares hispanoamericanos; así lo apreciamos en el Carnaval de Santiago de República Dominicana⁴⁴. Le acompañaban hombres vestidos de moros y mujeres vestidas de ángeles, protegidas por San Miguel, joven rubio y hermoso con espada y escudo ovalado. Detrás iban el tamboril y la gaita acompañados por la Tarasca, especie de serpiente alada de cartón que, movida desde unas poleas por quienes iban en su interior, arrebatava el sombrero a los transeúntes. Un sacristán o monaguillo seguido de otros dos que tocaban las campanillas iban indicando dónde habían de disponer altares por los que habría de pasar el siguiente día la Custodia con la Hostia Sagrada. Llegando a Santa María ejecutaban una pantomima en el tablao dispuesto para el auto sacramental. La pantomima era una “parodia o reverso burlesco de los autos” que “consistía en la victoria de los ángeles contra los diablos (moros)”. San Miguel decapitaba a Mahoma, pelele que era quemado con gran júbilo. Mientras, el Mojigón con una vara de la que colgaban higos entretenía a los muchachos que querían cogerlos con la boca, diversión que originó el “juego del higuí” característico de Carnaval. También participaba esta comitiva en la procesión que el día siguiente, Corpus Christi, salía a las diez de la mañana de la parroquia de Santa María. Tras la “tarasca” y el “tarascón”, desfilaban los

gigantillos morunos y un carro en el que iban los cómicos que habían de representar el auto. Cerraban la procesión los huérfanos de la Villa, los estandartes de las parroquias y las comunidades religiosas, la clerecía madrileña, los consejeros del Reino, el rey y la familia real, y los prelados y grandes de España⁴⁵. Similar a esta parodia son dignas de mencionar las mojigangas dramáticas para el Corpus madrileño como “Los niños de la Rollona y lo que pasa en la calle (niños)” de Simón Aguado, el “Entremés del alcalde de Mairena”, fiesta que se hizo a su majestad en el real retiro (alcalde de Mairena) (1939), de Fernando de Zárate, y otras de Pedro Calderón de la Barca como “Las Lenguas” (1650 ad quem), “Las Loas” (1675) o “El Alma” (1674)⁴⁶.

Siguiendo a Mesoneros Romanos apreciamos que la Tarasca era una máquina de madera montada sobre ruedas y conducida por hombres que iban dentro para hacerla andar y que a veces tenía la forma de una serpiente con muchas cabezas en movimiento. Figuró en la procesión de la víspera del Corpus durante largos años. El Mojigón la acompañaba en grotesca comparsa vestido de manera estrafalaria con un bastón del que pendían dos vejigas de carnero infladas, elemento típico del Carnaval. Tras ellos iban la Tarasquilla y el Tarascón con no menos lujosa indumentaria. Hace pocos años (siglo XIX) se cantaba en Madrid esta antigua seguidilla:

Si vas a los Madriles / día del Señor,
tráeme de la Tarasca / la moda mejor
y no te embobes, / que han de darte en la cara / los mojicones⁴⁷.

Recordaba la copla la costumbre madrileña de exhibir los sastres y modistas las modas del año en vestidos y peinados en la Tarasca que iba delante de la procesión del Corpus representando al demonio Leviatán⁴⁸. La fisonomía y ostentosa ornamentación de la Tarasca es la contrapartida del Cuerpo de Cristo, advocación de la fiesta que trataba de realzar y exhibir el Cuerpo Resucitado de Cristo. Sin embargo vemos que ni la pragmática de 1623 de Felipe IV pudo frenar lo que “venía a ser no tanto un religioso y sentido homenaje eucarístico como la demostración de la fastuosa vanidad de propietarios y de artífices, e incluso de ciudades enteras, que competían por fabricar los mejores terciopelos”⁴⁹. Su fisonomía era tan cambiante como expresiva su morfología: “inverosímil animal de ancho vientre, de largo, ensortijado y flexible cuello... otras era una alada e hiperbólica serpiente, en ocasiones una hidra o dragón con siete cabezas o bien una caprichosa y gigantesca bicha pero siempre y en todo caso el repulsivo engendro de una quimérica fantasía”⁵⁰. Podríamos ver una semejanza de esta Tarasca en la grandiosidad carnalesca que aprovechando modernas tecnologías crea para el Carnaval de Nueva Orleans una figura similar a un dinosaurio. Sin embargo este carro naval dedicado a Baco, creado por la comparsa de Baco (fundada en 1969) tiene sus raíces en la máscara de Comus de 1905 del Carnaval de Niza⁵¹.

Hemos de decir que en definitiva la Tarasca se trata de la serpiente, animal dañino y enemigo del hombre con el que desde el Génesis y hasta el Apocalipsis se ha representado a Satán y basándose en tales descripciones se le ha dado tal forma.

La palabra serpiente o bicha es una palabra tabú de miedo, que no se debe pronunciar por un temor supersticioso a un poder superior. Así se ha convertido en palabra temible que da mala suerte tanto el decirla como el oírla. Quizá por ello se ha recurrido a esta denominación de Tarasca. La misma palabra “tarasca” corresponde al verbo (a)tarazar que es morder, mordisquear y también mascar y engullir, propio de las serpientes. Con este apelativo se ha calificado a la mujer temible por su agresividad, fealdad, desaseo o desvergüenza. Es la imagen de esa mentalidad antifeminista que ha identificado a la mujer con el mal, basada en los relatos del Génesis. En Chile y Costa Rica se denomina “tarasca” a la “boca grande”. La Real Academia la hace derivar en una acepción del latín “troia”: cerda. Si así fuera, nos serviría para identificarla con ese cerdo en canal con el que en los madriles y por influencia en otros lugares se hacía el apoteósico “Entierro de la Sardina” el Martes de Carnaval. Hubo hasta variantes de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca en que por la superstición de algunos comediantes se modificaba el verso “Nace el arroyo culebra...” por “Nace el arroyo cual hebra...”⁵². Es esta una clara reminiscencia del personaje Carnaval, espíritu de la carnalidad y el mal, contrarréplica del sentido de vida espiritual estricta representada por Doña Cuaresma en tiempo de Carnaval.

El jueves del Corpus de 1623 en Madrid nos es relatado por Ricardo Sepúlveda: “el Mojigón acompañado de la Tarasca, de un sacristán con vara de palio, y dos monaguillos con dalmáticas azules y encarnadas de rayas, con campanillas repiqueteadas á compás, como todavía se dejan oír por las calles, la víspera de las procesiones del viático y la Minierva... Acababa de llenarse de gente la calle Mayor, porque el paseo de á pie la víspera del Corpus, era por las calles que al día siguiente había de recorrer la procesión, instituída por los años del 1280 al 85, cuando asomó, y aun se cree que salió del palacio de Oñate, el primer golilla á caballo..., quien, con voz hueca y quebrada, pregonó el bando siguiente: ‘Manda el Rey nuestro señor, que ningún hombre pueda traer copete y jaulilla, ni guedejas con crespo, ni otro rizo en el cabello, el cual no pueda pasar de la oreja,... que ninguna mujer, de cualquier estado ó calidad que sea, no pueda traer, ni traiga, guardainfante, ni jubones que llaman escotados, ni basquiña que exceda de ocho varas de seda ni de cuatro de ruedo, y lo mismo se entienda en faldellines, manteos ó lo que llaman polleras... verdugados ni cosa que haga ruido en las basquiñas...’ El bello sexo... elevaron una protesta, tan ruidosa, de chillidos y manoteos, que á poco da al traste con el golilla y su trompetero... y á punto estuvieron de levantar barricadas con pedernales... Felipe IV... ordenó al Conde-Duque de Olivares que, para la procesión del día siguiente, vistiesen, sin excusa ni pretesto, el Mojigón y la Tarasca, sin copete ni guedejas, ni rizos, ni guardainfantes, ni jubones degollados, ni chapines de zancos, ni polleras de ruedo descomunal, provocativo y deshonesto. La premática se cumplió ad pedem litere, y una nube de corchetes, sin guedejas ni tupés, se encargó de la vestimenta de los monigotes,... La procesión se detuvo ante los altares levantados junto á los palacios de Pastrana, Abrantes y Oñate, y se cantaron los salmos de rúbrica... La calle y el resto de la carrera,

estaban cubiertas de juncia, tomillo y romero. Terminada la procesión, se representaron los autos con coros y música, y, por la tarde, velaron al Santísimo señoras de Madrid con el rostro tapado y una vela rizada en la mano... fué el Corpus de 1623, reinando Felipe IV”⁵³.

Apreciamos que este año de 1623 no era todavía tan estrafalario y que el Mojigón no llevaba un palo con dos vejigas de carnero infladas, como nos relata Mesonero Romanos en épocas posteriores. Con Felipe IV, de genio serio, no se permitieron frivolidades y antojos en el vestir, pero apreciamos en esta comparsa del Mojigón y la Tarasca una clara semejanza con el desfile de Carnaval de unos meses anteriores. El desfile satírico procesionario enmarcado en la visita a los monumentos que recorre la comitiva del Corpus Christi es bien similar a las mojigangas de Carnaval. En el Corpus Christi esa danza burlesca, en este caso mímica, “forman parte del lado profano del Corpus, es decir, el subtipo más cortesano y palaciego de la mojiganga dramática se documenta en la fiesta pública”⁵⁴. Es en esa cultura cómica popular de la plaza pública donde se entroncan los personajes de la mojiganga dramática. Podríamos llamar a este desfile callejero ya mojiganga parateatral, género de teatro breve, que gira en torno a la escenificación de una mojiganga callejera o a la formación de una mascarada grotesca bajo las órdenes de un “alcalde de mojiganga”, “autoridad festiva, variante del Rey de Carnaval”. El teatro viene a ser la puesta en escena sobre el tablado de la ficción de la plaza pública en tiempo de Carnaval⁵⁵.

Esas figurillas que aporreaban con vejigas a los transeúntes y danzaban alocadamente, heredan el legado bufonesco y aterrador de sus predecesores grecolatinos. Ya hemos avanzado que estos vejigueros, zaharrones o diablos son una pervivencia de las fiestas Lupercales romanas en el Carnaval. Por tanto el Mojigón y demás figuras terroríficas, llamadas en otros lugares con nombres tan diversos como Mojarrilla y arlequines (Sevilla), Colacho (Castrillo de Murcia, Burgos) que también sale en Corpus Christi, Botarga (Guadalajara), Cigarrón y Troteiro (Galicia), Cipotegato (Tarazona, Zaragoza), Zagarrón y Birria (Zamora), Zamarrón (Salamanca), Zarramaco (Cantabria), Cachi (Álava) o Guirrio (Asturias y Galicia) son representaciones diabólicas que heredadas por el Carnaval como transformaciones de las Lupercalias romanas han permanecido apenas transformadas en posteriores fiestas del calendario anual y muy notablemente en el Corpus madrileño del siglo XVII.

La fiesta del Corpus coloca a Dios en el lugar preferente dentro de la sociedad jerarquizada en que se vivía. Característica esencial en el Corpus es, al igual que en el tiempo sagrado cuaresmal, el orden, como contrapunto al desorden de Carnaval. Por otra parte es de notar que al tratarse de una sociedad sacralizada los elementos religiosos y profanos se mezclan en celebraciones religiosas como el Corpus Christi que tenía tanto de carnavalesco⁵⁶.

San Juan el Verde (junio)

Había gran esparcimiento para los jóvenes en junio en las fiestas de San

Antonio de Padua, San Juan Bautista y San Pedro Apóstol con sus verbenas y correrías campestres nocturnas y matinales.

En la víspera de San Juan el Verde, San Juan Bautista, se preparaban en las casas del Madrid del siglo XVII altares muy costosos. Los jóvenes encendían hogueras, cantaban y bailaban. Todo estaba permitido, cual si fuera Carnaval, y ocurrían aventuras galantes y otras no tanto en la vega del Manzanares. Tenían lugar toda clase de licencias, robos, pendencias y aun homicidios. Ocurría tal “porque, al amparo de la noche y de las máscaras, era posible cometer todo tipo de atropellos”. Así como en Carnaval “abundaban las danzas y mascaradas”⁵⁷. Se celebraban cenas en el Prado recordando las antiguas celebraciones del solsticio de verano. También el día 25 de junio, en la mañana de San Juan las damas paseaban en coche por las alamedas del Manzanares con sus mejores atuendos y joyas mientras sus galanes que les habían costado el carruaje iban en los estribos o a caballo. Al igual que se divertía el pueblo, también en 1631, en honor de Felipe IV, se hizo levantar junto al Prado “un cenador, un teatro iluminado con farolillos y varios tablados para los músicos” concluyendo el festejo con un desfile de coches por el Prado, tanto de los reyes como de su comitiva.

Desde San Juan a San Pedro la fiesta seguía casi sin interrupción. En las vísperas y madrugadas de ambos días sonaban gaitas, panderos y guitarras y había baile, retozo y galanteo. Ellas se adornaban como si fueran sacerdotisas paganas y ellos hacían la enramada y les cantaban una serenata amorosa. Algunas aprovechaban para cambiar de novio y no faltaban las supersticiosas adivinaciones y conjuros para conseguir el deseado. La noche del 23 era para todos de algazara y regocijo. Encendían hogueras y resonaban por doquier gritos de júbilo y bulliciosos cantaban, bailaban o retozaban. Era la noche de libertad general en que todo estaba permitido cual si de otro Carnaval se tratara⁵⁸.

Para terminar

Hemos visto algunas acciones y diversiones carnavalescas del pueblo de Madrid en el pasado. Son un botón de muestra de la cantidad tan grande de fiestas bulliciosas, espectáculos y otros acontecimientos en los se entretenía el pueblo madrileño del siglo XVII. La desocupación y frivolidad del pueblo, en sintonía con la alta sociedad, se traduce en tantas fiestas y excusas para pasarlo bien y, en ellas, más que en los grandes relatos históricos de guerras y batallas reales, se manifiesta mejor el sentir íntimo y cotidiano del alma popular madrileña. “Con las corridas de toros, las luchas de fieras y los juegos de cañas y de estafermos, con las máscaras, bailes, comedias y banquetes, alternaban las procesiones, las funciones en todos los templos, y los autos de fé, que por celebrarse en el sitio más público de la capital, con asistencia de la Corte, las autoridades y los Consejos, y á vista de un inmenso pueblo que concurría á ellos en són de algazara y fiesta, podían considerarse como un espectáculo nacional. Del acontecimiento más natural é insignificante se tomaba ocasion para hacer grandes festejos, cerrar las tiendas, decorar balcones y ventanas con vistosas colgaduras, iluminar las casas, lanzar al aire cohetes, ruedas

y otros fuegos de artificio, y pasear las calles, fomentando la ociosidad del vulgo, y el lujo y ostentación”⁵⁹. Todo ello contiene rasgos carnavalescos y como en el Carnaval siguen hermanados con el festejo religioso, constituyendo el aspecto profano de las fiestas.

Restos de estas diversiones han permanecido en siglos posteriores en los grandes teatros del Liceo, del Instituto y del Museo, otros teatros particulares y otros subalternos en los que se representaban dramas y comedias o actuaban los equilibristas y prestidigitadores, tales como el de las Musas, el de Variedades, el de la Calle de la Luna y el de la plazuela de Naválón. Había además, para amenizar las noches de invierno un Circo provisional en la Carrera de San Jerónimo, el de la calle de Alcalá, Gorguerra y otros. También la sociedad aristocrática tenía su recreo en los casinos del Príncipe y de Alcalá, imitando los círculos o clubes franceses o ingleses⁶⁰.

Mediante estas diversiones del hombre corriente y llano del Madrid del siglo XVII apreciamos sus costumbres habituales no solo en el tiempo de Carnaval sino también en otras costumbres postcarnavalescas. El sustrato carnavalesco sigue presente, sobrevive en “la confusión y el disparate deliberados” y en esas fiestas postcarnavalescas sigue habiendo bailes de “locura, chacota y risa, como diría un espectador del seiscientos”⁶¹. Estos cantos y acciones madrileñas reflejan mejor que otros acontecimientos al hombre llano de la capital en su forma de pensar, de hacer y de mostrarse en el exterior, en la calle. En ellos podemos vislumbrar más claramente su idiosincrasia. Estas costumbres, dichos y saberes del pueblo han pasado a la literatura culta que ha tratado de retratar al pueblo. Al fin y al cabo esa literatura nos ha permitido apreciar generaciones después ese sentir madrileño. Esta literatura y teatro sobre costumbres populares han contribuido a su vez a seguir entreteniendo al pueblo. Es interesante observar este trasvase para llegar a comprender que aunque siempre se nos ha hecho ver que este saber procedía de ilustres plumas de escritores cultos, en realidad era el saber del pueblo llano, picaresco, rufián pero inmensamente conocedor de la vida y por tanto culto.

No solo en el teatro, también en los espectáculos y desfiles callejeros se aprecia en diversas fiestas postcarnavalescas la conexión con el Carnaval: los personajes, los desfiles, las coplas y refranes, la sátira, los excesos en el comer y el beber, el afán por la diversión sin freno, la ostentación y, en fin, ese mundo al revés y en contra de los valores cristianos que caracteriza al Carnaval.

Notas

- 1 Ramón de Mesonero Romanos, *El Antiguo Madrid. Paseos histórico-aneecdóticos por las calles y casas de esta villa*, Al y Mar, Madrid, 1997, p. XLII.
- 2 Ver como ejemplo costumbres, mascaradas y carros alegóricos de Carnaval en Higinio Vázquez Santana y J. Ignacio Davila Garibi, *El Carnaval*, Talleres gráficos de La Nación, México, 1931. Sobre la presencia tan notable del mundo americano en bailes comedias, autos, entremeses, mojigangas o bailes dramáticos del siglo XVII se hacen eco autores como Cervantes, Lope o Góngora. Se representaban en tablados, calles y plazas de Madrid con motivos de la familia real o en fiestas como Carnaval, Corpus o

- Navidad. Ver en Catalina Buezo, *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*, Kassel Edition Reichenberger, 2004, pp. 28-40.
- 3 Antonio Machado y Álvarez, *Tradiciones populares españolas*, (*El Folklore de Madrid por Eugenio de Olavarría y Huarte*) t. II, Librería de Fernando fé, Madrid, 1884, p. 51.
- 4 José Deleito y Piñuela. ...*También se divierte el pueblo*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 12.
- 5 Bonifacio Gil García, *La Fama de Madrid*, Acies, Madrid, 1958, p. 195.
- 6 *Ib.* p. 196, citando a Castillo de Lucas, *Folklore médico-religioso*.
- 7 Calendario de galantería y fiestas que se guardan en Madrid (Rivadeneyra, t. LXIX, p. 212). En José Deleito y Piñuela, *op. cit.*, p. 13.
- 8 José Deleito y Piñuela, *op. cit.*, p. 32.
- 9 Antonio Flores, *Tipos y costumbres españolas*, Francisco Álvarez y C^a, Sevilla, 1877, p. 189.
- 10 Antonio Machado y Álvarez, *op. cit.*, pp. 43-44.
- 11 Ramón de Mesonero Romanos, *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid*, Imprenta de Antonio Yenes, Madrid, 1844, p. 113.
- 12 A. Durán, *Romancero General*, B. A. E., t. II, XVI, p. 538.
- 13 Catalina Buezo, *El Carnaval y otras procesiones burlescas del viejo Madrid*, Avapiés, Madrid, 1992, p. 77.
- 14 A. Durán, *Romancero General*, B. A. E., t. II, XVI, p. 564.
- 15 Manuel Gutiérrez Estévez, *Formas carnalescas en el arte y la literatura*, Ediciones del Serbal, Barcelona, Edición por Javier Huerta Calvo, 1989, p. 35.
- 16 Antonio Flores, *Ayer, hoy y mañana*, t. I, cuadro LI, Montaner y Simón, Barcelona, 1892, p. 393.
- 17 Luis Regino Mateo del Peral, *Carnaval en Madrid*, p. 9. La canción que cantan ante el Pelele la cita Catalina Buezo, *El Carnaval y otras procesiones burlescas del viejo Madrid*, *op. cit.*, p. 81.
- 18 José Gutiérrez Solana, *Obra literaria*, Taurus, Madrid, 1961. El último verso dice “arriba con él” en Antonio Flores, *Tipos y costumbres españolas*, Sevilla, 1877, p. 32, refiriéndose al Carnaval de los barrios bajos madrileños de 1849.
- 19 José Manuel Fraile Gil, “Peleles y coplas del Carnaval madrileño”, *RDTP*, 2007, vol. LXII, n.º 2, pp. 215-216. Sobre el desenfreno en el comer estos últimos días de Carnaval sabemos por Zabaleta que “Tanto es lo que comen los hombres aquellos tres días que los ayunos sucesivos más son medicamento suave que mortificación dolorosa... No hay persona a quien no le duela algo. Todos estaban sanos el domingo de Carnestolendas para comer como unos lobos” Juan Zabaleta. *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, Clásicos Castalia, Edición de Cristóbal Cuevas García, Madrid, 1983, p. 445.
- 20 Manuel García Matos, *Cancionero Popular de la Provincia de Madrid*, CSIC, Barcelona-Madrid, 1951, p. XVIII. Dice ahí que “lo ordinario es verter en esos cantos obscenidades y picardías de descomunal calibre que preferimos silenciar”. Recoge varias canciones sobre el pelele en pp. 92-95.
- 21 *Ib.*, p. 217. Lo recoge el autor en 1989 en San Sebastián de los Reyes, Madrid.
- 22 *Ib.*, p. 219. Sería como una exaltación de la imagen masculina para resarcirse del rito carnalesco del manto del pelele llevado a cabo por las mujeres.
- 23 *Ib.*, p. 224. Recogido por el autor en Tielmes de Tajuña, Madrid, en 1987.
- 24 Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1911, t. II, p. 524.
- 25 José Deleito y Piñuela. *op. cit.*, p. 19.
- 26 Condesa de Aulnoy, (versión de Luis Ruiz Contreras), *Relación que hizo de su viaje por España*, La Nave, Madrid, 1943, p. 262.
- 27 Luis Regino Mateo del Peral, *op. cit.*, p. 10.
- 28 *Ib.*, p. 11, citando a Madoz, *Diccionario Geográfico*.

- 29 *Ib.*, p. 15, citando a Mesonero Romanos, *Carnaval en Madrid, Vocabulario del Carnaval*.
- 30 Juan Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, Clásicos Castalia, Edición de Cristóbal Cuevas García, Madrid, 1983, pp. 417-418.
- 31 *Ib.*, p. 418. Hace una minuciosa descripción del pasacalle y acciones en torno a la merienda criticando tanto desorden y desenfreno un día que no es fiesta de guardar y por tanto habría que trabajar: pp. 417-429.
- 32 Catalina Buezo, *La mojiganga dramática, de la fiesta al teatro*, II. Edición, Reichenberger-Kassel, 2005, p. 474. Mojiganga transcrita en pp. 475-498.
- 33 Bonifacio Gil García, *op. cit.*, p. 200.
- 34 *Ib.*, p. 207. Dice, citando a Vergara Martín, que lo cantaban los enamorados en la fiesta del Trapillo, pero creemos se refiere a esta fiesta de Santiago el Verde repetida después en San Juan el Verde cuando se iba a coger la grama (verbena) el 24 de junio.
- 35 José Amador de los Ríos, *Historia de la villa y corte de Madrid*, t. III, M. López de la Hoya, Madrid, 1863, pp. 309-310. Se describe esta fiesta en Apéndices pp. 492-495.
- 36 Juan de Zabaleta, *op. cit.*, 399-417.
- 37 José Deleito y Piñuela. *op. cit.*, p. 32.
- 38 Catalina Buezo, *Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII)*, Cátedra, Madrid, 2005, p. 95. En pp. 93 y 94 cita prohibiciones de Carlos III en 1769 y 1770 en las que no deja a las mujeres vestirse de “mayas” y realizar tales actos, prohibición que no tuvo efecto. En 1989 vuelve a denunciar la costumbre, que ya prohibían las capitulaciones de Santiago, de que *mayas* y *diablillos* entrasen “en la iglesia”. “iglesia”, refiriéndose a la catedral compostelana. Al estar vedada la entrada también a las *moharillas* y *botargas*, dice que la cita los “relaciona y emparenta”. Esta relación, entendemos que es en cuanto ambas son prohibidas en las capitulaciones de Santiago que, como otras mencionadas, son tan empleadas en “tan rudos espectáculos”. En lo que diferimos es en que cita el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia para definir a la “maya” como “persona que se vestía con cierto disfraz ridículo para divertir y hacer reír al pueblo en las funciones públicas”, ya que tal definición no aparece en ese diccionario. La definición refiere en general a cualquier personaje bufonesco disfrazado que habría de animar la fiesta popular.
- 39 Bonifacio Gil García, *op. cit.*, p. 203.
- 40 José Deleito y Piñuela. *op. cit.*, p. 41-43, donde cita a Ricardo Sepúlveda.
- 41 Ricardo Sepúlveda, *Madrid viejo, crónicas, avisos, costumbres, leyendas y descripciones de la villa y corte en los siglos pasados*, Librería de Fernando Fé, Madrid, 1888; reeditado por Asociación de Libreros de Lande de Madrid, Madrid, 1989, pp. 37-41.
- 42 Oscar Javier Mendoza García, “Protagonismo de las mujeres en antiguas fiestas carna-valescas”, en *The Journal of Humanities and Sciences* 6, Universidad de Takushoku, Tokio, 2001, pp. 15-28. El rito romano en que los Lupercos corrían y azotaban a las mujeres en la espalda para que fueran madres pronto. Gaignebet afirma que eran lupercos disfrazados de macho cabrío-lobo quienes las fecundaban. Esta fiesta de las Lupercalias se celebraba a mediados de febrero (mes dedicado a Februa, diosa de las purificaciones) y nos basta con pensar que se trataba de un fiesta de purificación de las mujeres para facilitar su fecundación.
- 43 Le Roy Ladurie, *Carnival in Romans*, George Braziller, Inc. New York, 1979, p. 311.
- 44 John W. Nunley y Judith Bettelheim, *Caribbean Festival Arts*, The Saint Louis Art Museum with University of Washington Press Seattle and London, 1988, p. 37.
- 45 Catalina Buezo, *Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII)*, *op. cit.*, pp. 99-100.
- 46 Catalina Buezo, *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro II* *op. cit.*, pp. 139-214.
- 47 Bonifacio Gil García, *op. cit.*, p. 205.
- 48 *Ib.*, p. 205.
- 49 Gerardo Fernández Juárez y Fernando Martínez Gil, Coord, *La Fiesta del Corpus Christi*, Ediciones de la universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002, p. 169.
- 50 *Ib.*, pp. 170-171.
- 51 Samuel Kinser, *Carnival American Style. Mardi Gras at New Orleans and Mobile*, The

- University of Chicago, Chicago and London, 1990, p. 252: imagen de un Bacchuysaurus en el desfile de Bacchus de 1987 que, aunque adornada con uvas en cuello y cabeza y con un aspecto más bien dulzón que horripilante, nos recuerda más a la Bicha madrileña que al no tan enorme dragón del Carnaval de 1905 de Niza. También apareció en el desfile carnavalesco de Nueva Orleans en 1906 con el título de “The Masque of Comus”, un gran carro con la cara de Baco y adornado profusamente de uvas (p. 117). La cuestión es cómo ha variado de forma para hacerse más similar a una Bicha.
- 52 José Luis García Remiro, *A buen entendedor...*, Alianza Editorial, Madrid, 2011, pp. 50–51.
 - 53 Ricardo Sepúlveda, *op. cit.*, pp. 62–73.
 - 54 Catalina Buezo, *Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII)*, *op. cit.*, p. 25.
 - 55 Catalina Buezo, *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro I. Estudio*, Reichenberger-Kassel, 1993, pp. 375–376.
 - 56 Elisabet Fernández González, *El Carnaval en España*, Actas, Madrid, 2002, pp. 26–27. El Corpus Christi aunque ha perdido hoy parte de su carácter popular, siguen haciéndose altares y adornándose las calles con alfombras florales y plantas y aún se mezclan autoridades eclesiásticas y civiles como en natural armonía.
 - 57 Catalina Buezo, *Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII)*, *op. cit.*, p. 96.
 - 58 José Deleito y Piñuela, *op. cit.*, pp. 43–50.
 - 59 José Amador de los Ríos, *op. cit.*, p. 320.
 - 60 Ramón de Mesonero Romanos, *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid*, *op. cit.*, p. 397.
 - 61 Catalina Buezo, *Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII)*, *op. cit.*, p. 16.

Bibliografía

- Amador de los Ríos, José. *Historia de la villa y corte de Madrid* t. III. M. López de la Hoya. Madrid. 1863.
- Buezo, Catalina. *El Carnaval y otras procesiones burlescas del viejo Madrid*. Avapiés. Madrid. 1992.
- _____. *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*. Kassel Edition Reichenberger. 2004.
- _____. *La mojiganga dramática, de la fiesta al teatro*. II. Edición. Reichenberger-Kassel. 2005.
- _____. *Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII)*. Cátedra. Madrid. 2005.
- Cotarelo y Mori. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Nueva Biblioteca de Autores Españoles. Madrid. 1911.
- Deleito y Piñuela, José. *...También se divierte el pueblo*. Alianza Editorial. Madrid. 1988.
- De Mesonero Romanos, Ramón. *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid*. Imprenta de Antonio Yenes. Madrid. 1844.
- _____. *El Antiguo Madrid. Paseos histórico-aneecdóticos por las calles y casas de esta villa*, Al y Mar. Madrid. 1997.
- Fernández González, Elisabet. *El Carnaval en España*. Actas. Madrid. 2002.
- Flores, Antonio. *Tipos y costumbres españolas*. Francisco Álvarez y C^a. Sevilla. 1877.
- _____. *Ayer, hoy y mañana*. Montaner y Simón. Barcelona. 1892.
- Fernández Juárez, Gerardo, y Martínez Gil, Fernando. Coord. *La Fiesta del Corpus Christi*. Ediciones de la universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca. 2002.
- Fraile Gil, José Manuel. “Peles y coplas del Carnaval madrileño”. *RDTP*. vol. LXII, n.º 2. 2007.
- García Matos, Manuel. *Cancionero Popular de la Provincia de Madrid*. CSIC. Barcelona-Madrid. 1951.
- Gil García, Bonifacio. *La Fama de Madrid*. Acies. Madrid. 1958.
- Gutiérrez Estévez, Manuel. *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Ediciones del Serbal. Barcelona. Edición por Javier Huerta Calvo. 1989.

- Gutiérrez Solana, José. *Obra literaria*. Taurus. Madrid. 1961.
- Kinser, Samuel. *Carnival American Style. Mardi Gras at New Orleans and Mobile*. The University of Chicago. Chicago and London. 1990.
- Machado y Álvarez, Antonio. *Tradiciones populares españolas, (El Folklore de Madrid por Eugenio de Olavarria y Huarte)* t. II. Madrid. Librería de Fernando Fé. Madrid. 1884.
- Le Roy, Ladurie. *Carnival in Romans*. George Braziller. Inc. New York. 1979.
- Nunley, John W., y Bettelheim, Judith. *Caribbean Festival Arts*. The Saint Louis Art Museum with University of Washington Press Seattle and London. 1988.
- Remiro, José Luis. *A buen entendedor...* Alianza Editorial. Madrid. 2011.
- Ricardo Sepúlveda. *Madrid viejo, crónicas, avisos, costumbres, leyendas y descripciones de la villa y corte en los siglos pasados*. Librería de Fernando Fé. Madrid. 1888. reeditado por Asociación de Libreros de Lande de Madrid. Madrid. 1989.
- Ruiz Contreras, Luis. *Aulnoy, Condesa de. Relación que hizo de su viaje por España*. La Nave. Madrid. 1943.
- Vázquez Santana, Higinio y Davila Garibi, J. Ignacio. *El Carnaval*. Talleres gráficos de La Nación. México. 1931.
- Zabaleta, Juan. *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*. Clásicos Castalia. Edición de Cristóbal Cuevas García. Madrid. 1983.



ご 挨 拶

伊 澤 東 一
(商学部教授)

退職に際し、公開講座に加え、拙い研究履歴まで掲載の機会をいただき、人文科学研究所に心より感謝申し上げます。在職三十年を振り返りますと、後悔ばかりが先立ちます。とくに、教職に携わる者に不可避の専門分野研究については、なぜあのときもっと掘り下げておかなかったのか、悔やまれることが多い。思考や推敲の中断の連鎖からは、研究業績と言えるものは期待できないし、この領域を専門に研究してもう足掛け何十年以上になる、という台詞は自慢にもならないと、私は一方的に思い込んでいます。そんなわけで、本学の留学恩典に与って還暦の歳にイギリスで出逢ったシェイクスピアと、人文科学研究所が退職間際に気づかせてくれたハーンとに、遅ればせながら再び向き合うことが、老生の退職後の日課になるかと思います。今後も研究成果を問う場が得られますなら、幸甚の至りです。お礼まで。

伊澤東一：略歴・業績

生 年

昭和17年（1942年）6月18日、長野県上伊那郡辰野町生まれ

学 歴

昭和36年3月 長野県諏訪清陵高等学校卒業

昭和40年4月 明治大学文学部英文学科入学

昭和44年3月 同大学卒業

昭和44年4月 明治大学大学院文学研究科（英文学専攻）修士課程入学

昭和48年3月 同大学院同課程修了

職 歴

- 昭和50年 4 月 中央商科短期大学専任講師（英語）
昭和52年 4 月 明治大学文学部非常勤講師（英語）現在に至る
昭和55年 4 月 中央商科短期大学から中央学院大学へ法人内移籍
昭和57年 3 月 同大学退職
昭和57年 4 月 拓殖大学政経学部専任講師（英語）
昭和60年 4 月 拓殖大学政経学部助教授（英語）
平成 5 年 4 月 拓殖大学政経学部教授（英語）
平成 9 年 4 月 拓殖大学政経学部から商学部へ移籍，現在に至る

受 賞

- 平成24年11月 ベスト・ティーチャー賞

著作一覧（主題別・年代順）

◎牧歌（田園詩）論関係

1. 論文 「牧歌のパースペクティブ（1）」、『経営・経済研究』（1），中央商科短期大学紀要，1975・10
2. 研究発表 「牧歌，その大いなる現実」，東京都短期大学協会英語英文学会，1976・10
3. 論文 「存在と非在とのあわい：『無常篇』ノート」，『中央商科短期大学論集』（12），1977・3
4. 教科書 Longus: Daphnis and Chloe, デロス書房，1977・4
5. 論文 「背景としての牧歌」，『中央商科短期大学論集』（13），1978・3
6. 論文 「牧歌のパースペクティブ（2）」，『経営・経済研究』（3），1978・11
7. 論文 「一枚のジョルジョーネから：田園と庭園」，英文学研究生同人誌『ポイエシス』（4），1979・9
8. 論文 「パーン舞詠団」，『研究紀要』（4），中央商科短期大学紀要，1979・11
9. 論文 「自然の嘆き：『妖精の女王；無常篇』の自然の女神」，『文芸研究』（43），明治大学文学部紀要，1980・3

◎新プラトン主義・オルフィズム論関係

1. 論文 「魂の墓場：オルペウスと牧歌」，『中央学院大学論集』（16-2），1982・3

2. 論文 「プラトン学院のオルペウス：フィチーノの哲学と宗教」,『拓殖大学論集』(145), 1983・9
3. 論文 「葬送のエロース：『オルフェオ』とオルフィック・リバイバル」,『拓殖大学論集』(147), 1984・1
4. 論文 「オルフィック・リバイバル：フィチーノと『オルフェオ』」,『ポイエーシス』(6), 1984・4

◎田園哀歌論関係

1. 論文 「牧歌としての『ドウィノの悲歌』」,『ポイエーシス』(1), 1975・2
2. 訳著 「P.B. シェリー『アドネイス』」,『ポイエーシス』(2), 1976・10
3. 訳著 「ビオン『アドーニス哀歌』」,『ポイエーシス』(3), 1978・4
4. 論文 「牧歌と哀歌：『リシダス』について」,『拓殖大学論集』(192), 1991・10
5. 論文 「『リシダス』テキストの一部としてのジョンソン博士の批判」,『文芸研究』(71), 1994・2
6. 論文 「悲涙なき哀歌：ミルトンとジョンソン博士の哀歌」,『拓殖大学論集』(210), 1994・7
7. 研究発表 「シェリーへの哀歌『アドネイス』」,国際文化表現学会, 2005・5
8. 論文 *Do You Know Anything of Shelley?: 'Adonais', A New Sorrow*, (英文),『文芸研究』(103), 2007・9

◎異文化論関係

1. 訳著 ラフカディオ・ハーン『ラフカディオ・ハーン著作集』(6)(共訳), 恒文社, 1980・12
2. 訳著 ラフカディオ・ハーン『ラフカディオ・ハーン著作集』(7)(共訳), 恒文社, 1985・2
3. 論文 「洋学派林達夫の宗教」,『拓殖大学論集』(165), 1987・1
4. 論文 「非転向の西洋知：林達夫の場合」,『拓殖大学論集』(171), 1988・1
5. 研究発表 「林達夫と宗教」,日本比較文学会東京支部月例会, 1988・4
6. 論文 「どうして八雲としたんでしょうね」,『人文・自然・人間研究』(1), 拓殖大学人文科学研究所紀要, 1998・3
7. 論文 「クリスマス・イヴの仏教徒」,『文芸研究』(93), 2004・3
8. 論文 「リンマス村のシェリー」,『文芸研究』(99), 2006・3
9. 公開講座 「どうして八雲としたんでしょうね：西欧の精神的伝統と日本帰化」, 拓殖大学人文科学研究所主催, 2012・12

◎シェイクスピア論関係

1. 論文 「英国シェイクスピア書評の現在」,『国際文化表現学会会報』(20), 2005・4
2. 論文 「新歴史主義の残照：英国シェイクスピア書評の現在 2」,『国際文化表現学会会報』(23), 2006・3
3. 著書 「ヘンリー四世」「リア王」,『知の系譜：イギリス文学：名作と主人公』(共著), 自由国民社, 2009・11
4. 訳著 「シェイクスピアの売り込み, というか,『名前がどうだって言うんだ』」,『文学の万華鏡』(共著), れんが書房新社, 2010・11
5. 著書 「『ひとつの舞台』を訪ねて」,『ロンドンを旅する 60 章』(共著), 明石書店, 2012・5
6. 著書 「夢の仲間たち」「キングズ・カレッジ・チャペル余談」,『イギリスの四季』(共著), 彩流社, 2012・7

◎その他・イギリス事情関係

1. 著書 『イギリス検定』(共著), 南雲堂, 2011・5

『拓殖大学論集 人文・自然・人間科学研究』投稿規定

紀 要

『拓殖大学論集 人文・自然・人間科学研究』（以下「本紀要」という）は、拓殖大学人文科学研究所（以下「本研究所」という）が発行する紀要であり、研究成果発表の場の提供と、それによる研究活動促進への寄与を目的とするものである。

発行回数

本紀要は、原則として年2回、10月および3月に発行する。

編集委員会

本紀要の編集は、本研究所編集委員会（以下「編集委員会」という）が担当する。編集委員会は、本規定に定める投稿原稿のほかに、必要に応じて寄稿を依頼することができる。

投稿資格者

本研究所所員・本研究所客員研究員および拓殖大学講師（非常勤）とする。拓殖大学講師（非常勤）の投稿については、別途定めた規定に従うものとする。

原稿の種類

論文・研究ノート・研究動向・調査報告・資料・討論・研究会記録および公開講座記録とする。以上のいずれにも当てはまらない原稿については、編集委員会において取り扱いを判断する。また、編集委員会が必要と認めた場合には、新たな種類の原稿を掲載することができる。

論 文：その長短・形式にかかわらず、独創性および学術的価値のある研究成果をまとめたもの。

研究ノート：研究の中間報告で、将来、論文になりうるもの。新しい方法の提示、新しい知見の速報などを含む。

研究動向：ある分野の研究成果を総覧・整理しまとめたもので、研究史・研究の現状・将来への展望などを論じたもの。

調査報告：ある課題についての文献・アンケート・聞き取り調査などの報告で、調査の意義が明確なもの。

資 料：文献・統計・写真など、研究にとっての資料的価値があると思われる情報を吟味し、それに解説をつけたもの。

討 論：本紀要に掲載された論文等に対する批判・質問および執筆者からの反論・回答。

研究会記録：本研究所主催の研究会の講演内容および質疑の概要。

公開講座記録：本研究所主催の公開講座の講演内容の詳細な記録あるいは概要。

二重投稿の禁止

他の刊行物に公表済みの原稿あるいは投稿中の原稿は、本紀要に投稿できない。

原稿の使用言語

日本語および英語とする。その他の言語で執筆を希望する場合は、事前に原稿提出先（下記）に申し出て、編集委員会と協議する。なお、外国語原稿の場合は、その外国語に通じた人の入念な校閲を受けたものに限る。

原稿の長さ

1. 日本語および全角文字で記す場合、本文と注および図・表を含め、原則として 24,000 字以内とする。
2. 欧文の場合、本文と注および図・表を含め、原則として 48,000 字以内とする。

同一タイトルの投稿

本紀要の複数の号にわたって、同一タイトルで投稿することはできない。ただし「資料」の場合は、同一タイトルの原稿を何回かに分けて投稿することができる。その場合、最初の稿で全体像と回数を明示しなければならない。

要 約

原稿には、研究の目的・資料・方法・結果・結論などの概要を簡潔に記述した外国語による要約（100～150 語）をつけることができる。ただし、その外国語に通じた人の入念な校閲を受けたものに限る。また、要約には日本語訳を添える。なお、要約には、図・表や文献の使用あるいは引用は避ける。

原稿執筆要領

原稿の執筆はワープロを使用する。執筆の細部については、別途「原稿執筆要領」を定める。投稿者は、原稿執筆要領に則って原稿を作成・執筆しなければならない。

原稿の提出要領

1. 「原稿提出用紙」の各欄に所定事項を正確に記入する。とくに“原稿提出に当たっての確認事項”の各項目は、一つ一つ入念に確認すること。未記入・未確認のものは、原則として受け付けない。
2. プリントアウトした原稿を 2 部提出する。原稿は、要約・本文・注・文献資料表・図・表・図や表のタイトルと説明および出典、の順にまとめる。各原稿には、上記の「原稿提出用紙」を必ず添える。図は、この段階では、版下原稿を複写したものを提出する。
3. 提出先 下記のいずれかの部署の担当者宛へ提出する。

文京キャンパス：研究支援課 八王子キャンパス：八王子学務課 北海道短期大学：学務課

原稿の返却

原稿は、図・表を含め、原則として返却しない。

原稿掲載の可否

編集委員会が審査し決定する。その手続きは次の通り。

1. 原稿の内容に応じて編集委員以外の査読者を選び、査読を依頼する。それとともに編集委員の中から担当委員を選ぶ。査読者および担当委員は、原則として各 1 名とするが、場合により複数

名とすることもある。

2. 査読者および担当委員は、論文・研究ノート・研究動向・調査報告・資料および討論については、以下の 11 項目について原稿を検討し、査読結果（掲載の可否・原稿種類の妥当性についての意見や原稿に対するコメントなど）をまとめ、それを編集委員会に報告する。
 - 1) タイトルは内容を的確に示しているか
 - 2) 目的・主題は明確か
 - 3) 方法・手法は適切か
 - 4) データは十分か
 - 5) 考察は正確かつ十分か
 - 6) 先行研究を踏まえているか
 - 7) 独創性あるいは学術的価値（資料的価値）が認められるか
 - 8) 構成は適切か
 - 9) 文章・語句の表現は適切か
 - 10) 注や参考文献の表記は、執筆要領に添ったものになっているか
 - 11) 図・表の表現は適切か
3. 編集委員会は、これらの報告に基づいて、委員の合議により、掲載の可否、原稿種類の妥当性および次項の「審査結果のお知らせ」に添える文書の内容などを決定する。

なお、掲載の可否については、①このままで掲載 ②多少の修正の上で掲載 ③大幅な修正が必要 ④掲載見送りの 4 段階で判定する。③については、執筆者の修正原稿を査読者と担当委員が再査読し、その結果に基づいて、編集委員会が掲載の可否等を決定する。
4. 研究会記録および公開講座記録の原稿については、原則として掲載する。ただし、この場合も編集委員の中から担当委員を選び、担当委員は上記項目の 9) 等を検討する。その結果、執筆者に加筆修正を求めることがある。

審査結果の通知

編集委員会は、原稿掲載の可否を、「審査結果のお知らせ」により執筆者に通知する。上記②③④の場合、および原稿種類の変更が必要と判断した場合は、その理由あるいは修正案などを記した文書をこれに添える。

審査結果に対する執筆者の対応

掲載の可否について②③と判定された場合、執筆者は、審査結果あるいは添付文書の趣旨に基づいて原稿を速やかに修正し、修正原稿を編集委員会に再提出する。ただし、④の場合も含めて、審査結果あるいは添付文書の内容に疑問・異論等がある場合、執筆者は、編集委員会に文書によってその旨を申し立てることができる。

最終原稿の提出要領

執筆者は、加筆修正が終了した段階で、プリントアウトした最終原稿 1 部に、電子媒体（CD 等）を添えて提出する。

また、電子媒体には、使用した OS 名およびソフトウェア名（バージョンも含む）を明記する。図がある場合は、その版下原稿を提出する。

校 正

校正は三校まで行う。執筆者は初校および再校のみを行う。執筆者の校正は、正確かつ迅速に行う。また、その際の加筆・修正は最小限にとどめなければならない。三校は編集委員会が行う。

原稿の電子化およびコンピュータネットワーク上での公開

掲載された原稿は、電子化し本学のホームページおよび国立情報学研究所等を通じて、コンピュータネットワーク上に公開する。

抜き刷り

抜き刷りは、50 部までは執筆者（複数の場合は、代表執筆者）に進呈する。それ以上の部数が必要な場合は、50 の倍数の部数で編集委員会に申し込む。その場合、50 部を超えた分は有料とする。

その他

本規定に定められていない事項については、編集委員会が投稿者と協議の上、編集委員会が判断する。

投稿規定の改正

本規定の改正は、編集委員会が原案を作成し、本研究所会議に報告して承認を求める。

附 則

本投稿規定は、2009 年 10 月以降に投稿される原稿から適用する。

附 則

本投稿規定は、2011 年 4 月以降に投稿される原稿から適用する。

以 上

参考文献

- Cohn, Ruby. "Late Tennessee Williams." *Modern Drama* Vol. XXVII, No. 3 (September 1984): 336-344.
- Devlin, Albert J. *Conversations with Tennessee Williams*. Jackson: University of Mississippi Press, 1986.
- Hale, Allan. "Tennessee's Long Trip." *The Missouri Review* Vol. VII, No. 3, 1984: 201-212.
- _____. "Of Prostitutes, Artists, and Ears." *Southern Quarterly* 39, 1 (Fall 1990): 32-45.
- _____. "The Secret Script of Tennessee Williams." *The Southern Review* 27 (Spring 1991): 363-375.
- Kolin, Philip C, Ed. *The Tennessee Williams Encyclopedia*. CT: Greenwood Press, 2004.
- Mishima, Yukio. "Tropical Tree." *Japan Quarterly* Vol. XI, No. 2 (April-June 1964). Kenneth Strong, Trans.: 174-210.
- O'Connor, Jacqueline. *Dramatizing Dementia: Madness in the Plays of Tennessee Williams*. OH: Bowling Green State University Popular Press, 1997.
- Prenshawe, Peggy. "The Paradoxical Southern World of Tennessee Williams." *Tennessee Williams: A Tribute*. Jac Tharpe, Ed. Jackson: University of Mississippi Press, 1977.
- Prosser, William. *The Late Plays of Tennessee Williams*. MD: Scarecrow Press, 1991.
- Van Gogh, Vincent. *The Letters*. <http://vangoghletters.org/vg/letters.html>
- Williams, Tennessee. *Memoirs*. NY: New Directions, 2006.
- _____. *New Selected Essays: Where I Live*. NY: New Directions, 2009.
- _____. *Out Cry*. NY: New Directions, 1973.
- _____. *The Glass Menagerie*. NY: New Directions, 1970.
- _____. *The Two-Character Play*. NY: New Directions, 1969.
- _____. "The Two-Character Play." *The Theatre of Tennessee Williams* Vol. 5. NY: New Directions, 1976, 301-370.
- 井筒俊彦『コスモスとアンチコスモス：東洋哲学のために』岩波書店、一九八九年。
- 梅原猛『うつば舟Ⅲ：世阿弥の神秘』角川学芸出版、二〇一〇年。
- 長田光展『内と外の再生：ウィリアムズ、シェパード、ウィルソン、マメット——六〇年代からのアメリカ演劇』鼎書房、二〇〇三年。
- _____. 『やけひ』解説：自己崩壊の芸術化を求めて、大森裕二訳、長田光展監訳『やけひ』カモミール社、二〇一〇年、一〇〇—一〇一頁。
- 門林岳史『二〇〇年目の入門：はじめてのマーシャル・マクルーハン』、『マクルーハン』河出書房新社、二〇一一年、二一二頁。
- 関府寺司『DVD美術館② ゴッホ：NHK巨匠たちの肖像』小学館、二〇一〇年。
- _____. 『ゴッホ：日本の夢に懸けた芸術家』角川文庫、二〇一〇年。
- _____. 『もともと知っていたゴッホ：生涯と作品』東京美術、二〇〇七年。
- 小山弘志・佐藤健一郎校注・訳『鶴』『謡曲集二』（新編日本古典文学全集五九）小学館、二〇〇七年、四四五—四五八頁。
- 中沢新一『日本の大転換』集英社、二〇一一年。
- 服部正『アウトサイダー・アート：現代美術が忘れた「芸術」』光文社、二〇三年。
- 三島由紀夫『熱帯樹』新潮社、一九八六年。
- 渡辺公三『闘うレヴィ・ストロース』平凡社、二〇〇九年。
- インゴ・F・ヴァルター他『ゴッホ全油彩画』タッセン、二〇一〇年。
- デイヴィッド・マクラガン『アウトサイダー・アート：芸術のはじまる場所』松田和也訳、青土社、二〇一一年。
- テネシー・ウィリアムズ&三島由紀夫『劇作家のみたニッポン』、『芸術新潮』第一〇巻一一号（昭和三四年「一九五九」十一月）：一九四—二〇一。

幕が上がり、照明が灯ったら、鳥のように羽ばたけたいんだ。台詞を忘れたって、上手にごまかせばいい。(三二八)。

ウィリアムズは、現代を生きるすべての人間に、この言葉を贈り届けなかったのかもしれない。真冬に咲く向日葵の夢に覚醒し奮起しなければならぬのは、他ならぬ我々自身だからである。

附記

本研究は、科学研究費補助金による研究課題「二〇世紀アメリカ演劇が描く資本主義世界の諸相」の一環として行われた。ここに記して謝意としたい。

《註》

- (1) 六九年版から七三年版に至る改訂の過程で加えられる最大の変更点は、「論述的部分が大幅に削除され、舞台の視覚化が心掛けられたこと」(長田、二〇一〇年、一〇六)であり、七六年版ではその傾向は更に強まる。本稿では、三種の異本に一貫して流れる作者の思考を明確に抽出するために、七六年版を主要テキストとしつつ、論述性の色濃い六九年版、及び『さけび』にも適宜言及していくことにする。
- (2) そもそも『二人芝居』という無骨なタイトル自体にも、創作の途上にある未完の作品であることを印象づけるための作者の意図が感じられる。
- (3) フェリスとクレアの年齢がはっきりしないため、二人が姉と弟の可能性も残るが、いずれにしても、明確な指定がないということは、ウィリアムズにとっては二人の年齢的序列は重要な問題ではなかったであろう。本稿では便宜上、二人を兄と妹と見做し、そのように記述することにする。
- (4) 精神病患者や知的障害者の作品をアウトサイダー・アートと呼ぶのは差別的である、として論争も多いが、この問題にはここでは立ち入らないこ

とにする。

- (5) その最悪の例が、一九三七年にナチス・ドイツが開催した「退廃芸術展」である。「ドイツ民族の墮落の証明」として、アウトサイダー・アート作品や前衛芸術家による作品が展示され、その二年後には四〇〇〇点以上の作品が公衆の面前で焼かれたらしい(服部、七六)。
- (6) ウィリアムズ作品における「狂気」の主題を体系的に論じたジャクリン・オコナー(Jacqueline O'Connor)は、本作品が扱うのは「単なる私的、個人的な狂気」ではなく「現代世界の集合的狂気」(九一)であると指摘しているが、十分な議論には至っていない。
- (7) ただし、ウィリアムズ自身の言によれば、『東京のホテルのバーで』に登場する画家マークの直接的モデルは、抽象表現主義の第一人者ジャクソン・ポロック(Jackson Pollock, 1912-1956)であるようだ(デヴリン、二九四)。
- (8) ゴッホについての以下の記述は、基本的には参考文献リストに挙げた岡府寺司の一連の著作に拠っているが、筆者の独自の見解も一部含まれていることをお断りしておく。
- (9) ゴッホが生きた一九世紀後半、汎神論はロマン派によって既にヨーロッパにも広まっていた。そのような時代思潮の大きな渦中で、ゴッホは「これまでまだ人の目に触れていない根源的な生命と野性を捕えようとした」(ヴァルター、六〇七)のである。
- (10) 誤解のないように付言すれば、ここで筆者は、事実とは異なる発言をしたという理由で、ウィリアムズを非難するつもりは毛頭ない。作家の仕事は作品を書くことであり、作品について説明をすることではないからだ。マス・メディアの力が巨大化した現代において、作品を書くことの他に作家の仕事があるとすれば、それは、作品を巧みにプロモートし、安易な批判から守ることであり、ウィリアムズはそのことを痛感していたに違いない。
- (11) 本作品における「道」の思想については、中央大学名誉教授・百瀬泉先生にご教示頂いた。

にも、思いやる事ができればね——(三六四)

フェリースの心に去来したのは、恐怖心ゆえに外界を遮断して立て籠もったエゴマニアの檻の中で彼岸の平安を手に入れることを夢想するのではなく、なお積極的に生に踏み留まり、慈悲深い無私の心で世界と対峙しなければならぬ、という認識である(それは、言うまでもなく、憎悪の言葉を吐く「自動音声装置」内臓人間たちへの指針の言葉ともなるだろう)。そして、舞台芸術家たるフェリースとクレアが、菩薩道にもキリストの愛の行為にも似たこの認識を実践するには、舞台に立ち続ける以外にはないのである。

しかし、それでもフェリースの内心に燃り続ける最終作品完成にかけ暗い情念の為せる業であろうか、あるいは画一的統制システムとしての現代世界がついにその本性を剥き出しにしたのであろうか、二人は劇中劇終了後も、外界から遮断された閉塞状態に置かれる。観客のいなくなった劇場は、二人を中に残したまま閉鎖されている。出口という出口は外から錠を下ろされ、劇場には窓もなければ、電話も繋がらず、電力の供給も止まりかけている。今度は、劇場自体が冷たい牢獄と化したのである。遠方で鳴り響く「爆発音」と「銃声」(『さけび』六八)には、「文化交流」の試みも空しく、世界がいよいよ本格的な「冬」の時代、「死」の時代に突入してしまったことが暗示されている。「尋常ではない、宇宙の果ての寒さ」(三六四)を凌ぐために、フェリースは「二人芝居」の真夏の季節に戻ることをクレアに提案する。「夏が想像できるなら、

光だって想像できる」(三六六)と考えた二人は、薄れゆく照明の中で巨大向日葵を幻視し、その聖なる花の庇護の下、再度心中を試みる。しかし、互いに拳銃を向けるものの、やはりどうしても引き金を引くことができない。「敗北を認める柔和な表情」(三七〇)を浮かべながら抱擁する二人の姿とともに、舞台は溶暗する。

一度ならず二度までも心中に失敗し、死の平安に逃避できなかったフェリースとクレアの姿が逆説的に伝えるのは、大切なのは結末そのものよりもむしろ、結末に至る過程を生きることである、ということに尽きるであろう。⁽¹⁾舞台芸術家たる二人にとって、世界の何処にいても劇場があれば、そこが彼らの「ホーム」(三一五)であり、「牢獄」(三六四)でもある。仮に二人が今ここにある窮地を脱し、生き残ることができたとしても、彼らはこれまで通り、再び世界各地の舞台に立ち、即興に身を任せながらこの未完の芝居を幾度となく演じることだろう。現代という冬の時代に、いつか大小様々な向日葵が世界中に咲き誇る日が訪れることを夢見ながら。このようにフェリースとクレアの来し方行く末を想う時、人はそこに自分の姿を重ね見ることもできるのではないだろうか。混沌の現代における人間の一生は結末の分からない自作自演の芝居のようでもあり、人間はみな誰も彼も自分の人生という芝居を創作し即興で演じていかなければならない「劇作家」兼「役者」でもあるからだ。振り返ってみれば、劇中劇上演前、「自分が何を演じているのか、特に、結末がどうなるのか」を知りたがるクレアに、フェリースは次のように声をかけていた。

現実から死の中に逃避した兄妹の姿だけが、一風変わった語り部の叔母・信子によって美しく語られている。

「勇と郁子に乗せた」自転車が走りだした。郁子さんの白い裾は風をはらんで、本当の花嫁のように見えましたわ。今式を挙げたばかりの真白な花嫁のように。……自転車は走りだし、門の前の急な坂を一散に降りて行きました。二人とも幸福そうに笑っていましたわ。あんな美しい若々しい微笑を、この家でまだ見たことがありません。

(九五―九六)

三一致の法則に則って手際よく書き上げられた嫌いのある『熱帯樹』とウィリアムズ渾身の力作を同列に扱うことはもとよりできないが、一見して混沌奔放たる生命の発露を連想させる花のモチーフの使用に両作品の共通性が見いだせるであろう。しかし、三島作品の真紅の熱帯樹の花は情念の負の側面を強調している点において、ウィリアムズの向日葵とは大きく異なる。モチーフや主題に共通性があるが故に、かえって両作品の相違は際立っていると言えるが、とりわけ注目すべき決定的な違いは、無論、ウィリアムズが最終的にフェリスとクレアに心中を許さないことである。恐らくそれは、愛は死において成就すべきものではなく、生において実現すべきものであり、死は何の解決策にもならない、という認識を作者が鮮明にしたいからであろう。ウィリアムズは、むしろこのような逆説的な意味において、三島作品に触発されたのではない

かと思われるのである。

八．ウィリアムズの「世界劇場」

フェリスの芸術の核心にある根源的生命礼賛思想は、硬直化した世界秩序の更新と再生という目的に奉仕すべきものであり、文化や社会の秩序の存在を全否定し、自己目的化したカオス思想になり果てた時、それはもはや危険な狂気の産物ではない。しかし、既に指摘した通り、フェリスの狂気は生命礼賛思想が受け入れられない現代の時代状況に起因するものであり、それは時代が抱える問題系にフェリスが全身全霊で取り組んだ結果として生じた錯乱だった。堂々巡りとも言える状況を抜け出す糸口を、公演終了後、フェリスはようやく掴みかけている。今回も死の結末に辿り着けなかったのは、自分のクレアに対する愛が歯止めをかけたからだという当然の事実を改めて思い起こし、本作品冒頭の「際限のない恐怖」をめぐる書きかけのモノローグを訂正して、フェリスはふと次のように洩らす。

フェリス…恐怖にも限りがあるんだね、クレア。

クレア…――ええ、そうね。

フェリス…どんな状況でも、思いやることができれば、恐怖もやがては収まる。

クレア…――「かけがえのないもうひとりの人だけでなく」もっと他

化への移行を刻印する規則であり、そのタブーを破れば、人間は再び全くの混沌たる野生状態に戻らざるを得ないからだ。秩序の屋台骨を揺るがすカオスの力を描くギリシア悲劇にインセストの主題が度々登場するのもそのためであるが、ニーチェが指摘したように、ギリシア悲劇には秩序破壊をもたらすディオニュソス神の対抗勢力として、理性の光で世界を照らすアポロン神の存在がそもそも指定されていたことを忘れてはならない。

フェリースとクレアの近親愛的関係を考える上で非常に興味深いのは、一九五九年のウィリアムズ初来日の際に行われた三島由紀夫との対談である。対談中、三島が「兄と妹との心中」についての新しい芝居を構想していることを明かすと、ウィリアムズは大変な興味を示し、「誰かに頼んで、その劇を文字通りに翻訳してもらって、それからそれをもとにして僕がまた完全な翻訳を作ったら、とてもいいと思うんだがな」（ウィリアムズ&三島、二〇二）とまで発言している。三島が話題にしている構想中の劇作品とは、内容と時期から判断して間違いなく『熱帯樹』（一九六二年）である。残念ながら、ウィリアムズ自身による翻訳は存在しないが、英訳そのものは一九六四年に既に出版されている。ウィリアムズが『二人芝居』を執筆する以前にこの三島作品を読んでいた可能性があるのだ。その内容は、三島が「日本版エレクトラ」と呼ぶ通り、ある富豪一家の愛憎に満ちた悲劇である。不治の病で長いあいだ病床に伏している一家の娘・郁子によれば、母・律子は父・恵三郎を殺害した上で財産独占することを密かに願っているらしい。というのも、かつて

恵三郎と郁子の兄・勇が取っ組み合いの喧嘩になった際、どさくさに紛れて勇に恵三郎を殺害させようと奸計をめぐらした節があったからであり、自分が死ぬ前に家庭内が浄化されることを望む郁子は、一家の悪の根源たる母の殺害を兄に約束させている。兄妹の空想の中では、この家の庭には「野生的な、奔放たる南方的情念」を連想させる「邪悪の象徴」（作者によるノート）[A Note by the Author]（二〇九）として、赤い花を咲かせる熱帯樹が生い茂っている。そしてこの日、彼らの空想はただの空想ではなくなる。律子がついに現実にも勇に父殺しを唆したからである。これを知った郁子は、勇に懸案の母殺しを一刻も早く実行するように訴える。妹に強い近親愛を抱いている兄はこれに従うが、未だエディプス・コンプレックスの強い支配下にもある彼の母殺害は未遂に終わる。かくして、兄妹の熱帯樹は「月の光の中で伐り倒され（……）薪にして焼かれてしまった」（三島、八九）のだが、月光照らす寝台の上で結ばれた二人は「一家の亡骸の上に咲き誇る筈だったその花を（……）あたたかい生きた肌の上に」咲かせる（三島、八九）。なおのこと進退^{これら}惟谷^{これら}まった兄妹は、二人揃って海に身を投げる決意を固めて退場する。幕切れ、真っ赤な花を咲かせる巨大熱帯樹が「庭いちめんにはびこって、身をかがめてぐらなくては、庭を歩くこともできないくらい」（三島、九九）に育つ様子を、律子は恐ろしい微笑を浮かべながら夫に語る。「この殺人予告によって、一面に咲き誇る深紅の花の像が観客の心の中に結ばれる」（作者によるノート）（二一〇）結末は、秩序に対するカオスの大反乱を強く印象づける。ただ直前の場面で、全くの混沌に帰した

た家は、もはや現実にはどこにも存在しないのだろう。フェリースが「戻る場所はないんだから、続けるしかない」(三二六)とも述べている通りである。しかし、このようなリアリスティックな解釈は、あまり意味を成さない。何故なら二人は、内的な実感としては、良くも悪くもまだ向日葵の家で生きているからである。彼らが何度となくこの向日葵の家の芝居を演じるのも、そもそもこの芝居が完成に至っていないのも、そのためであろう。別の言い方をすれば、劇中劇が描いているのは、両親の無理心中事件以降の、過去のある一時点でありながら、同時にそれは現在の二人の内的現実でもあり、劇中劇中の「フェリース」と「クレア」の葛藤は、現在の二人の葛藤そのものである。

七. 愛と死の相克

クレアには結局のところ一人では家の外に出る勇気がないと見るや、フェリースは父の拳銃を取り出し、いよいよ両親と同じ轍を進もうとする。両親の無理心中と異なるのは、二人の心中が「死の中で愛を成就する」(ウィリアムズ『新選エッセイ集』二二一)ためのものであることだ。しかし、「天使のような顔」(三四七)をしたクレアの目の前で、いざ拳銃に実弾を込める段になると、手の震えをどうすることもできずに、フェリースは拳銃を床に落としてしまう。その様子を見て、けたたましく笑うクレア。ほどなくして劇中劇は尻すぼみの態で終わる。観客が二人の芝居に愛想を尽かし、ひとり残らず帰ってしまったからである。

「彼ら「フェリースとクレア」は、恐らくは近親間の恋人同士であろう」(三三七)とルビー・コーン (Ruby Cohn) が推察しているように、二人がインセストの関係にあることは劇中、確かに仄めかされていた。例えば、フェリースが父の形見のオパールの指輪をクレアの指にはめてやる様子は「愛の行為のよう」(三二八)であり、クレアが外出を恐れるのは、人々に「卑猥な言葉」(三四五)を浴びせられると彼女が考えているからでもある。更に、家の内と外でほんの束の間、離れ離れになった後、二人が「長い別離の後で再会した恋人同士のように激しく抱擁し」、クレアが何事か囁くと「駄目だよ、階段が二階に繋がっていない——途中までしかないんだ!」(『さけび』五六)とフェリースが返答する場面には、明らかに妖しい雰囲気漂っている。

「わが妹は閉じたる庭」(雅歌、第四章十二節)というエピソードが唯一無二の始まりの楽園のイメージを喚起しているように、作者は、インセストを暗示することによって、二人の関係に文化や社会の秩序成立以前の、始源の一体性のイメージを与えようとしているのだろう。しかし、そこには当然、負のイメージもつきまとう。クロード・レヴィ・ストロース (Claude Lévi-Strauss, 1908-2009) によれば、インセスト・タブーは、ほぼすべての人間社会に普遍的に見られる唯一の規則であり、それは、(男性の側から見れば) 身近な女性親族を性関係の対象としてはならないという禁止の命令であると同時に、社会的連帯を築くための「女性の交換、もしくは女性を媒体としたコミュニケーションの命令」(渡辺、一三五)でもある。インセスト・タブーは、その意味で自然から文

的に、クレアは向日葵の家を出て、社会との連絡を回復することを心の底で望んでいるのである。ここに、本作品が『ガラスの動物園』(Glass Menagerie, 1945)の続編「プレんシ『ウ」[Prenshawe] 一七)と考えられる大きな理由がある。『ガラスの動物園』では、自分だけの世界に閉じこもりがちな内気なローラを幸福に導く手立てとして、紳士の訪問者と結婚させ、社会との確かな繋がりを持たせることが目論まれていたからだ。紳士の訪問者としてジム・オコナーがやって来ると、ローラは内に込み上げる恥ずかしさと格闘しながらも、彼を玄関で出迎えて家に招き入れ、しばらくしてようやく少し打ちとけた二人は、やがてダンスをはじめ。その時、ジムはテーブルにぶつかり、ローラが大切にしているガラスの動物園コレクションの中でも特にお気に入り「ユニコーン」を床に落とし、その「角」を折ってしまうという大失態を演じる。狼狽するジムに、ローラは微笑しながら優しい言葉をかける——「わたし、この子は手術を受けたんだって思うことにするわ。角が取れて——自分のことを変わり者だなんて思わなくても済むようになったんだもの!」、「これでこの子も、角のない普通の馬たちと一緒にいても、もっとくつろげると思うわ……」(一〇四)。「角の折れたユニコーン」について茶目っ気たっぷりに語るローラの楽天的な言葉には、自分だけの世界を出て、成熟した女性として社会への第一歩——その社会がいかに画一的で閉塞感に満ちたものであっても——を踏み出すのもまたよしとする、芽生えたばかりの清々しい気概すら感じ取ることができた。しかし、ジムには既に将来を約束したフィアンセがいることが判明し、ロー

ラの社会へのイニシエーションはついに実現しない。

このコンテキストにおいて、社会との連絡を切望するクレアは、ローラの再来と考えられるのである。しかし、ジムを家に招き入れることのできたローラとは異なり、クレアは、社会性の回復を望むその心根とは裏腹に、訪ねてきた「市民救済」の人間が玄関のドアを叩いても、もはや「ドアにも出られない」(三三三)。二つの大輪の花を咲かせた一本の巨大向日葵の形象が見事に象徴するように、フェリースと一心同体のクレアもまた、深いパニック状態にあるからだ。その彼女の外界に対する恐怖心は、内気なローラが抱く羞恥心とは比べ物にならない。外界は「手強い非人格的な力」(ウィリアムズ『新選エッセイ集』二二二)として、クレアを圧倒するのである。かくして、外界への恐怖をどうしても克服できない二人は、わずか数ブロック先にあるグロスマンの店に日用品配達再開の直談判に行く計画に頓挫し、隣家の電話を借りて「市民救済」に援助を求める連絡をするという代替案を実行することもできない。万策尽きた二人は、向日葵の家が社会から断絶したままの現状を許し、自立と成熟を阻む相互依存的な「甘え」の家、脱出不可能な「牢獄」(三五四)になっていることに気づく。

もちろん、この劇中劇が彼らの実人生に基づいているとすれば、現実的な意味においては、現在役者として旅公演をしている以上、劇中劇が描いている「時」から現在に至るいずれかの時点で、二人は向日葵の家を出ることによりあえずは成功したと考えることもできる。そもそも劇中劇が架空の町の物語として設定されているように、二人の生まれ育つ

ものの亡魂が主人公（シテ）となり、旅の僧（ワキ）の祈祷によって鎮魂される。一つ極端な例を挙げれば、世阿弥作『鶴』でシテとして登場するのは、生前に天皇の生命を脅かしたかどで殺された「頭は猿」「尾は蛇（……）、足手は虎のごとくにて、泣く声鶴に似た」（四五二）異形の極悪怪獣の亡魂である。ウィリアムズの巨大向日葵のように混沌奔放な生命力を体现する鶴は、体制にとってはまさに脅威の存在であったが、能においてはその鶴の魂魄までもが鎮魂されるのである。あらゆる生命があるがままの姿で生存することを許される多種多様な世界の保存／到来を願うフェリースの生命礼賛思想との根本的親近性は明らかであろう。恐らくウィリアムズは、三島由紀夫（一九二五—一九七〇）との一九五七年以来の長年に亘る交流や数回に及ぶ訪日の際の能楽観劇体験等を通じて、この能演劇の背後にある根本思想のことも知り得ていたに違いない。無論、ウィリアムズは、西洋世界を生きるアウトサイダーたるフェリースに天台本覚思想を直接語らせることはしていない。しかし、それは本作品に重要な思想的滋養を与えているものと想像されるのである。

六. 「甘え」の牢獄

混沌多様な生命の野生／野生の生命を擁護する必要性を向日葵の家から訴えるフェリースにとって、狂気の烙印を押され、精神病院に監禁され、自由を剥奪されることは、珍奇な野生動物が保護という名のもと

に檻に入れられる場合に似て、体制に対する敗北以外の何物でもない。だからこそ彼は、遠からず訪れるかもしれないこの敗北よりは、大輪の花を咲かせる向日葵に見守られながら、その陰で自決することを望む。しかし、生命礼賛思想という大義のために命を落とすことは、言うまでもなく自家撞着であり、生命の咎たる向日葵の家に「死が潜んでいる」（三四五）という絶対的矛盾が生じているのも、そのためである。既にパニックの淵にあるフェリースは、いかに極上の美や真実を備えているとも、命より重い価値を持つ芸術など存在しない、という厳然たる事実には気づかないのである。タナトスの願望と分かち難く結びついたフェリースの芸術至上主義の暴走に歯止めをかけようとするのが、クレアである。当初から、クレアは「二人芝居」上演にまったく乗り気ではなかった。かつて二人の母親が向日葵を切り倒すように、あるいは長髪を短くするように父親に要求していたのとちょうど同じように、クレアは開演前からこの芝居を短く裁断（cut）することを主張していた。芝居が始まり、今朝廷で見たという巨大向日葵の話をさっそくフェリースが切り出すと、「そんなはずはない！」（三三九）と頑なに否定し、「仮にそんな向日葵が存在するとしても、それは「フェリースが言うような」自然の驚異ではなく、自然が生み出した怪物に過ぎない」（三三〇）と主張するの、フェリースが父親の二の舞になることを避けたいからである。劇中劇開始早々、電話の回線が繋がっているか否かを確認するクレア。彼女は、今、声高に叫んでいる——「外に出たい！ 外に、外に、これが人間の叫び、わたし、外に出たい！」（三三四）。フェリースとは対照

寵児」(三三七)として繁栄することができる。しかし、「二階の屋根にまで届くほどに伸びた、二つの大輪の花を咲かせた向日葵」(三三〇)のように、野放図な生命力の赴くままに画一性から外れ、無用の変化を遂げた異形なる個体には、「自然の壮大なる無関心に晒され、自然に背を向けられた」(六九年版、三三二)アウトサイダーとしての苦難と破壊の道が待っている。このように表面上は進化論的自然観を語っているフェリスの念頭にあるのは、強者の力によって弱者がその軍門に下り、画一性と有用性の原理に覆い尽くされ、多様性を失いつつある現代世界の総体的な有り様であろう。フェリスは「無用の」アウトサイダーを含む、万物の生きるよすがとなる懐の深い世界を創造する必要性を暗に訴えているのであり、重大な「文化交流」の一環として企図された今宵の公演で彼が発信したかったメッセージとは、このことに他ならない。先に引用した議論開始を告げるフェリスの台詞が示唆するように、それは、二つの強大な核保有国が牛耳る冷戦構造下の世界に向けられたメッセージであると同時に、より広義には、高度科学技術によって今や地球そのものの運命を左右する力を得て地上最強の座に君臨する、人類全般に向けられたメッセージでもあろう。あらゆるものが数量化される現代の合理的文明世界においては、自然は搾取すべき単なる死せる資材としか見做されない。しかし、レイチェル・カーソン (Rachel Carson, 1907-1964) が『沈黙の春』(Silent Spring, 1962) を出版し、核と並ぶ第二次世界大戦の落とし子たる化学物質の濫用がもたらす環境汚染・自然破壊の実態を報告して全米に大反響をもたらしただけように、当時は生物

多様性の維持と生態系の保護が世界の存続そのものに不可欠であるという認識がようやく共有され始めた時代でもあった。

これに関連して指摘しておきたいのは、本稿の冒頭で触れた「国内外の他の劇作家や他の流派の演劇に全く影響されることのない」独自の演劇創造を目論むウィリアムズの演劇革命において、作者の言葉とは裏腹に重要な参考と件がやはり存在したことであり、再びヘイルによれば、その一つが能を始めとする日本伝統演劇であったことだ(ヘイル、一九八四年&一九九一年)。莫大な費用のかかる大がかりなブロードウェイ演劇とは対照的に、主たる登場人物は二人、舞台装置は簡素で、少ない小道具を観客の目で操作することが許されている能は、現実的な観点からも、ウィリアムズが実験的な新しい演劇を創造する際のモデルとして最適だった。『一人芝居』にも能演劇の様々な影響が見られることを指摘したヘイルの先駆的研究について、その詳細に立ち入ることは控えるが、一つだけ付け加えておきたいのは、梅原猛が述べるように、能楽という芸術を形成する根本思想が、「草木国土悉皆成仏」という端的な言葉で森羅万象の根源的平等性と聖性を説く天台本覚思想であることだ。平安末期、太陽を神格化した仏・大日如来を崇拜する真言密教と天台宗が融合して生まれたこの思想が先述の日本古来の自然宗教とも頗る相性がよいことは言うに及ばず、更にそれは、鎌倉新仏教の浄土・禅・法華共通の思想的前提としても広く浸透し、鎌倉禅仏教の開祖・道元を師と仰ぐ世阿弥が大成した能楽によって優れた芸術的表現を与えられる。ここでは、人間ばかりか、動物、植物、鉱物等、今生に未練のある様々な

いに実現したようにも思えた。しかし、一九七九年のスリーマイル、一九八六年のチェルノブイリ、そして二〇一一年の福島において甚大な原発事故を経験した現在、中沢新一が述べるように、本来は生態圏の外部としての太陽圏に属する激烈な現象から取り出す核エネルギーの恒久的安全管理が原理的に極めて困難である現実をまざまざと突きつけられ、新たなエネルギー革命が強く待望されている。植物の圧力との長い闘いを経て人類が生活圏を確保してきたことを思えば、フェリスとクレアの母親のように庭に野放図に咲き乱れる向日葵の存在を疎ましく思う気持ちをよく理解できるが、今日の喫緊の課題は、無尽蔵な太陽エネルギーを摂取することで旺盛な生命活動を行なう植物にもう一度学び、生態圏との豊かな交通の上に成立する「緑」の地球文明を未来に向けて構築するための第一歩を踏み出すことではあるまいか。

こうした事態を考えると、ウィリアムズの向日葵の家は、人類が進むべき未来を指し示す道標にも思われるのである。

五. アウトサイダーの運命

しかし、ゴッホの《黄色い家》の夢が先述の「耳切り事件」によってわずか数か月で潰えたように、フェリスとクレアの向日葵の家も存亡の危機にある。両親の無理心中事件以来、残された兄妹は長らく世間の白い目を避けるようにしてこの家に引き籠って暮らしてきた。その当然の結果として、二人は日用品に事欠くほどの窮乏状態にある。頼みの綱

だった父親の生命保険金は、自殺は適用外との規約があった為に支払われず、電力会社には既に電気の供給を止められている。フェリスとクレアは、まさに向日葵のように、夏を自分たちの季節と思い定め、太陽が明るく照らししてくれる日中のみを貴重な活動時間帯として暮らしている。そのような風前の灯の状況下、フェリスは、気乗りしないクレアを相手に、半ば一方的に議論を始める。

「小さな会議テーブルを挟んで座ると」二人は、敵対関係にある二国の代表のように真剣な眼差しを交わし、もし同意と理解に達しない場合は、世界全体を巻き込み、破滅をもたらす最終戦争を招くかもしれない重大論議の交渉に当たる。(六九年版、二二六)

二人が議題として論じるのは、「自然」である。あらゆる被造物の創造主たる自然は、「完全なる画一性」を好むのか、それとも「突然変異」(六九年版、二二六)の出現を好むのか。フェリスの答えは、以下の通りである。

何かの役に立つ、建設的な変異なら、自然は寛容に振舞い、時には変異を好ましいものとみなすだろう——だが、もし何の役にも立たないなら、気をつけたほうがいい！(三三〇)

画一的な個体もしくは有用な変化を遂げた一部の突然変異体は「自然の

の頃によく描いた「種まく人」のモチーフが聖人画に似た構図の中でこの時期に再び登場するのは、太陽の下で種を播き生命を育むことを文字通り聖なる行為とゴッホが考えたからであろう。このアルル時代にゴッホが抱いていた最大の夢は、当時住居兼アトリエとしていた通称《黄色い家》(The Yellow House, 1888)に、南仏の太陽を崇拜する画家たちの集う、友愛に満ちた芸術家のための疑似宗教的共同体を建設することだった(「黄色」が太陽の光を表していることは言うまでもない)。この芸術家のユートピア建設の夢にも、「日本」が一役買っている。ゴッホは、互いの作品を頻繁に交換し合う習慣のある日本人画家たちが、「互いに愛し合い、助け合い、調和して、兄弟のような自然な生活をしていった」(ゴッホ、六九六)と考えていたからであり、ゴッホにとって、日本人画家たちは「ただ一本の草の芽を研究」することで、やがては「ありとあらゆる植物を、ついで四季を、山野の大景観を、最後に動物、そして人間を」描くに至る、といった風情の賢人であり、「まるで花のように自然の中に生きる」新しい宗教人たちだった(ゴッホ、六八六)。ゴッホが日本人画家たちに見た、(彼にとっての)「新しい宗教」とは、草木一本に大宇宙のいのちの営みを観想する日本古来の自然崇拜——太陽神・天照大神を主神に仰ぎ、八百万の神を配する日本の神話体系が伝える、あらゆる自然物に神性が宿るとする生命賛歌の多神教的世界観——に通じるものであろう。ゴッホは、そのような人間と人間、人間と自然が調和して生きる世界のモデルを《黄色い家》に築かんと夢想したのである。そしてこの《黄色い家》の室内を飾るために描いたのが、

太陽を象徴する聖なる生命の花としての《向日葵》である。《向日葵》の絵で飾られた《黄色い家》。その家は、以上に見た通り、ゴッホにとって生命を育む太陽を主神に仰ぐ聖堂だった。

ウィリアムズの根源的生命礼賛思想の砦、黄金の陽光降り注ぐ「向日葵の家」のモチーフがゴッホに由来すると考えられるのは、こうした事情によるのである。しかし、ゴッホの《黄色い家》と違い、ウィリアムズの「向日葵の家」には、原子力の時代に建つ「太陽の聖堂」としての極めて今日的な象徴性を認めざるをえない。太陽は絶えず核反応によって自己燃焼しながらエネルギーを産出・放射しているが、一九四二年、シカゴ大学の研究グループが実験炉の中でそのプロセスを人工的に再現することに史上初めて成功する。三年後、この原子力技術を用いて開発された死の兵器が実戦使用される。広島・長崎の原爆である。二〇〇九年、オバマ大統領(Barack Obama)が唯一の核兵器使用国としてのアメリカの道義的責任に言及し、核なき世界の構築に向けてアメリカは主導的役割を果たしていくと宣言したことは記憶に新しいが、大統領自身が述べた通り、その作業には長い年月を要する。更には、原子力時代の脅威は核兵器だけではなく。一九五三年、アイゼンハワー大統領(Dwight David Eisenhower, 1890-1969)が原子力平和利用宣言をした後には、核拡散と同時に世界各地に原子力発電が普及していく。「クリーンで、効率のよい」エネルギー源を供給してくれる「資本の炉」として夥しい数の原発を地上に得た人類は、その近代的欲望によって夢見てきた、太陽が生み育てる自然界から自立した悠々自適の文明生活をつ

る危険も伴う。「パニック」(panic)の語源的な由来がディオニュソスの従者たる牧神(Pan)にある事実が示す通り、フェリースにも既にその危険な徴候が如実に表れているのである。

四・ゴッホへのオマージュ

ところで、この「向日葵の家」を本作品の中心的モチーフとして構想するに当たって、ウィリアムズの念頭にあったに違いない芸術家がいる。「向日葵の画家」として広く知られている一九世紀オランダの画家フィンセント・ファン・ゴッホ(Vincent van Gogh, 1853-1890)である。エリン・ヘイル(Alleyn Hale)は、ウィリアムズが早くからゴッホの伝記や書簡集を通じてその画業と人生に大きな関心を寄せていたこと、二人の芸術家には時を超えた数奇な因縁と類縁性があること、当初は『ポーカーの晩』(*The Poker Night*)と題されていた『欲望』という名の電車がゴッホの『夜のカフェ』(*The Night Café*, 1888)に触発されて書かれたこと、等々の興味深い事実を次々と明らかにし、「ファン・ゴッホは、恐らくは『カミノ・リアル』(*Camino Real*, 1953)『東京ホテルのバー』(*In the Bar of a Tokyo Hotel*, 1969)『一人芝居』のような作品でウィリアムズが描く、社会と対立する多くの芸術家像のモデルであったのだろう」(ヘイル、一九九〇年、三四)と指摘する。⁽⁷⁾有名な「耳切り事件」の後、町の人々から危険視され、精神病院に収容された一件以来、いつまた狂気の発作に襲われるかもしれないという恐

怖に怯えながら、その恐怖を打ち消すかのように黙々と絵画制作に取り組んだ晩年のゴッホ。アウトサイダー・アートを意識的に実践した先駆的存在とみなされることもあるゴッホを、ウィリアムズ自身も「狂気への下降にも似た筆舌に尽くし難い美の瞬間を捉えることのできた」(『回想録』二五〇)画家と評している。これらの事情を鑑みれば、本作品の芸術家フェリースの人物造形に、ゴッホがモデルとして一定の影を落としていることは、ほぼ間違いないだろう。ヘイルは更に「ファン・ゴッホの向日葵は、ウィリアムズの『二人芝居』のモチーフになった」(コリン[Kolin]五)と断言しているが、しかし残念ながら、そのように考えられる十分な根拠をどこにも示していない。そこで、ここでは『向日葵』(*Sunflowers*, 1888)を生んだアルル時代のゴッホの画業と人生をやや詳しく素描し、「向日葵」のモチーフを巡る二人の芸術家の関連性を探ってみることにする。⁽⁸⁾

一八八六年から一八八八年にかけて滞在したパリで印象派、そして何よりも日本の浮世絵の明るい色彩表現に魅せられたゴッホが次に赴いたのが、南仏アルルの地だった。陽光溢れるこの地を理想化された光の国「日本」に見立てたからである。この時期の作品に頻出するモチーフの一つが、『種まく人』(*The Sower*, 1888)等で描かれる太陽である。牧師の息子として生まれ、聖職者を志したこともあるゴッホが、初期作品で教会を描いていた場所に頻繁に太陽を描いている事実からも推察される通り、あらゆる生命の源としての太陽は、当時の彼にとって新たな信仰の対象とも言うべき聖なる存在だった。農民画家の道を模索した初期

かりを気にして海水浴をいっこうに楽しもうとしない母に、父は砂浜からこう叫ぶ。「ホテル・コマースに戻って、会計担当と勘定の話を続けたいいい（……）、それから日の光を浴びないことだ、君の体には合わないから！」。この父親に海の中に導かれ、フェリースは「まるで最初から心得ていたみたいに、泳げるようになった。」（三三三—三三四）。

自発的、自由奔放な自然と生命を信奉する父に対して、文化的・社会的規範や慣習を遵守する母。彼女は、自然から乖離した現代の合理的物質文明世界を経済原理に従って生きる現代人の典型でもある。現代の文明世界においては「非合理なるもの」として排除される宇宙的靈性を探求する神秘主義者の父との対立は、そもそも避けられなかったと言ってもよい。母の圧力によって、心霊術や占星術を放棄せざるを得なくなり、精神錯乱者として入院することを迫られた数日後、父は先述の凶行に及ぶ。この父母の陰惨な無理心中物語は、ディオニュソスの祭礼と起源的に深い関連を持つギリシア悲劇に一脈通じているように思われる。何故なら、その結末には文化秩序に対するカオスの反乱といった趣があるからである。日常的秩序を破壊し、人々を忘我的なカオスの狂乱に誘い込むのが、大自然宇宙の内奥にある生命力そのものを神格化したディオニュソスである。井筒俊彦（一九一四—一九九三）の言葉を借りれば、この荒ぶる神の闇の威勢を克明に描き出すギリシア悲劇では、「憎悪、怨恨、怨念、愛欲、嫉妬、呪い……。不義密通、近親相姦、様々な裏切り、理性の制御力を圧倒する激情の渦巻く中で、宗教的タブーが次々に破られ、法律をはじめとする社会的、人道的掟が次々に犯されていく。実に凄ま

じい狂乱の世界が、我々の目の前に展開」（二二二—二三）する。そして「ディオニュソスの精神を体现する思想家」（井筒、二二六）であったニーチェ（Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844—1900）以来、現代の精神風土を特徴づけるのは「カオスへの情熱、すなわち存在における根源的に非合理的なるものへの志向性」（井筒、二二九）であるが、それはひとえに、合理性を追求するあまりに硬直化した現代の文明世界が、生命本来の自然で自由な営みを圧迫し画一的に統制しようとする、自己閉鎖的な巨大な抑圧の体系としての相貌を顕わにしているからに他ならない。フェリースとクレアの父親のように、そのような閉塞的文明秩序への馴服を拒むアウトサイダーは、生命力の源泉としての無と混沌の相に根差した両面価値的な超越神ディオニュソスを仰望するのである。

両親の死後、フェリースが文明の画一的統制を拒み、生命のあるがままの姿を礼賛する父親の思想的後継者を自負して生きてきたことは、父親譲りの占星術のシャツを着て、父親同様に髪を長く伸ばしたその風貌からも明らかである（その風貌は、同時に両性的な美青年として描かれることも多いディオニュソスを連想させるだろう）。今朝庭先で「家の高さほどに大きく育った向日葵」（三一九）を見たと言言する通り、フェリースは無数の向日葵が野放図に生い茂る彼らの家を根源的生命礼賛思想の聖なる砦に見立て、頑なに守ろうとしてきたのである。しかし、二人の父親が錯乱した末に迎えた悲惨な最期は、言わば、ディオニュソスの蠱惑的な魔力にすっかり取り憑かれたが為に生じたものであった。時流に抗いながら向日葵の家を守り抜く営為には、混沌の淵に呑み込まれ

(Distant Early Warning Line) が構築されたように、北極圏が冷戦時代のホットスポットであったことが作者の想像力に影響を与えているに違いないが、より本質的な理由は、生命根絶の核の脅威に怯える現代世界を冬の時代、死の時代と作者が考えているからであろう。その極寒の最果て劇場では、(恐らくは大多数が西洋系の) 多国籍多文化の背景を持つ観客たちが既に「お腹を空かせて猛り狂っている猿たちのような」(三二〇) 唸り声を上げて、開演を今や遅しと待ち構えている。先に引用した冒頭の創作モノローグの続きの表現を用いれば、彼らは、言わば「要求しろ! ゆすれ! 見下げた奴だ! 拒絶しろ!」と囁く「小さな自動音声装置」(三二〇) を内に抱えた、愛なき現代人たちである。その彼らを前に、重大な「文化交流」の一環としてフェリスとクレアが演じようとするのは、いみじくも真冬とは正反対の、真夏の太陽の季節を舞台とする劇中劇である。当然、そこには現代という混沌の冬の時代を乗り越えるための、何らかのメッセージが込められているはずであり、そのメッセージの内容は、究極的には、不信のメカニズムによって恐怖心と裏腹の憎悪をたぎらせている人間たちで溢れかえった現代世界に改変を迫るものであるはずだ。舞台装置未着と裏方の失踪による突然の演目の変更、当然予想される台詞の失念、それを覆い隠すために必要となるであろう即興に次ぐ即興等々、考え得る限りの最悪の状況下においてもなおフェリスが今宵の公演の実現に拘るのも、恐らくはこのためなのである。

三. 「向日葵の家」の番人

フェリスとクレアが急ぎょ演じるのは、彼らの実人生に基づいているに違いない「極めて個人的な」(『さけび』六二) 作品、二人と同名の兄妹が登場する「二人芝居」である。舞台は、ニュー・ベセズダと呼ばれるアメリカ深南部の架空の町の、ある夏の日。この町に長い間、家に引き籠って暮らす二人の兄妹がいる。それが「フェリス」と「クレア」である。二人の両親はかつてこの町で無理心中をした。占星術家で神秘主義者だった父が発狂し、母を射殺した後、自殺したのである。以来、フェリスとクレアは、このトラウマティックな一件をどうにか咀嚼しようとしてきたのだと言ってもよい。その未完の芸術的成果とも言えるのが「二人芝居」である。

フェリスとクレアが幼少期の思い出として語る一連の挿話が、両親のあいだに存在した確執を明らかにしてくれる。「奇異を嫌う」母は、子供たちが「聖なる花」と呼んで大好きだった、家の庭の到る所に野放図に咲いた向日葵を切りたがるが、父は首を縦に振らない。同様に、「みっともないほどに長く伸びた」父の髪を切りたがる母に対して、父は「次の日曜日から五千日後に切ろう」とはぐらかすばかりだった(六九年版、二八)。更には、家族で海水浴旅行に赴いた時、彼らは母の意向で海岸のホテルではなく、商業地区の裏手にある「ホテル・コマース」(Hotel Commerce) に宿泊しなければならなくなる。宿泊代のことば

れだけはつきりしてきては……」(『さけび』七)と漏らすフェリース。もはや隠しおせないこの不気味な像は、世間の不評に抗いながら自らの芸術完成に専心するあまり、狂乱の精神状態にある彼の自画像である。直後の場面で彼が創作しているモノローグにも明らかなように、フェリースは今、「パニックにまで成長した際限のない恐怖——爆発寸前の、爆発したが最後、回復の望みすらない」(『さけび』八)狂気の発作に陥るのではないかと怯えている。事実、この日、フェリースとクレアの元には、劇団員一同からの狂気宣告とも決別宣言とも取れる電報が届いている——「妹さんとあなたは——**気が狂っている!** もうずっと給料を貰っていないので——」「われわれ一同、帰りの旅費を拝借しました——」(三二二)。劇団員の名前すら一切覚えようとしないう芸術家フェリースのエゴマニアが招いた当然の結果である。

しかし、ここで注意しなければならないのは、パニック状態を視覚化したかのような混沌とした舞台が、単にフェリースの主観的心象風景を反映したものではなく、同時に「誰もが現在生きている、悪夢のような世界の走馬灯的光景」(三〇八)を暗示するものでもある、とウィリアムズが規定していることであり、本作品に時局性・隠喩性があることを作者が明言していることである(『新選エッセイ集』[*New Selected Essays*] 二二二)。つまり、フェリースのパニック状態は、同時代の世相を映す「文化の病」でもあるということだ。⁽⁶⁾ 本作品が執筆された一九六〇年代から一九七〇年代は、時あたかも非西洋圏の覇権⁽⁷⁾を巡る米ソの局地戦とも言えるベトナム戦争が泥沼化した時代であり、敵陣営より

もより強大な軍事力を保持することが戦争の抑止になるという強者の威圧的な力の論理のもとに核の拡散が進み、一触即発の最終核戦争の脅威に世界が最も怯えていた冷戦の時代である。マーシャル・マクルーハ(Marshal McLuhan, 1911-1980) が提唱した「地球村」(Global Village) や、バックミンスター・フラー (Buckminster Fuller, 1895-1983) の「宇宙船地球号」(Spaceship Earth) なる概念のように、地球が一つの運命共同体として実感とともに発想されるようになったのも、ほぼこの頃である。

こうした時代背景を踏まえると、本作品には当時の混迷した世界情勢を連想させる様々な台詞上の表現や状況設定があることに気づく。まるで地下シェルターのような窓ひとつない劇場。作品の冒頭近く、舞台上にゴキブリを見つけたクレアは、「確か、どこかで読んだことがある、ゴキブリは放射能に免疫性があるから、最後の最後まで生き残るって……」(三二二)と呟いている。劇団員も去り、舞台装置も小道具も揃わない状況で、たった二人で芝居をするべきかどうかを巡って、「まるで今夜が世界の終りでもあるかのように」(『さけび』一三)話し合うフェリースとクレア。西洋三ヶ国語で観客に公演の中止をアナウンスしようとするクレアを阻止し、演目の変更を観客に告げて開演に踏み切るフェリースの言葉からは、今夜の公演が「文化交流という極めて重大な企画」(『さけび』二三)であることが明らかになる。

二人が辿り着いたのが極寒の最果ての地であるのは、一九五九年以来、アラスカにソ連からの攻撃を仮想した「遠距離早期警戒レーダー網」

す。伝統的な演劇形式では、私が経験していた狂乱状態を表現できなかったのです。(デヴリン、二八五「傍点筆者」)

有名なこの演劇革命宣言は、ウィリアムズ流の演劇版「アウトサイダー・アート」(Outsider Art) 創造の表明ととることもできる。二〇世紀初頭、精神科医によって精神病患者の絵画が紹介されたことに端を発するアウトサイダー・アートは、一九四〇年代後半にフランスの画家ジャン・デュビュッフェ (Jean Dubuffet, 1901-1985) が提唱した「アール・ブリュット」(Art Brut) という概念とともに広く認知されるに至る。一般的に、正統的な芸術伝統の「外部」にいる人間が内発的で野放図な創造性の導かれるままに生み出す芸術作品とされ、正当な美術教育を受けていない独学者、精神病患者、知的障害者、霊能者、幻視者等による多くの作品がアウトサイダー・アートとして認識されている⁽⁴⁾。あたかも製作者のトランス状態を反映したかのような、奔放で野性的な作風の作品が多いアウトサイダー・アートは、不可解で内密的、常軌を逸したものであるとして時に拒絶や嫌悪の対象になりながらも、その一方で多くの二〇世紀芸術のパイオニアたちの靈感の源泉となった。モダニズム芸術から抽象表現主義、サイケデリック・アートに至るまで、現代芸術の一つの大きな方向性としてあったのは、文化的伝統や規範や理性の軛から解放された内なる野性の探求だったからである。

美術作品に造詣が深く、自ら絵筆を握ることもある上に、アウトサイダーを自認していた節の多分にあるウィリアムズもまた、この範疇の個々

の芸術家・作品についてどの程度の知識があったかはともかく、アウトサイダー・アートなる理念そのものについては、当然よく知っていたに違いない。ウィリアムズの後期作品群の中でも、とりわけ『二人芝居』は、主題と形式の両面において極めてアウトサイダー・アートの試みと呼べるであろう。本作品は、「恐らくは少々感性に錯乱したところのある詩人」(三〇九) フェリスによる、恍惚と狂気の混じり合う、混沌たる創作過程そのものを舞台化したものとも言えるからであり、その中でウィリアムズは、アウトサイダー／アーティストの視点から現代世界の本質を見極めようとするのである。

二. 現代という冬の時代

作品の冒頭、フェリスとクレアは、失敗続きの公演の果てに、いずれとも知れぬ極寒の最果ての地の劇場に辿り着いている。「今にも崩壊しようとしている一つの精神の、混乱した心象風景を暗示する」(三〇八) ように、舞台奥には種々雑多な舞台装置がそこかしこに散乱している。とりわけ人目を引くのは、忽然と現れたかのような、不吉な様子をした巨人像である。「巨大な力を秘め、暗い主観的偏向を帯びた彫像」の「苦痛と苦悩に満ち、正常とは言い切れぬ何物かを暗示するその姿」(『さけび』七) に圧倒されたフェリスは、躍起になってすぐさま巨人像を片づけようとするが、微動だにしない。「いつから始まったんだ、この混乱は? ——どこで? 隠そうと努めてきたが、もう駄目だ。こ

当時のウィリアムズの暗い心境は、『回想録』中の次の言葉に集約的に表れている——「芸術家には、二つの死があります」、「肉体の死だけでなく、創作力が枯渇すれば、芸術家は死ぬのです」（二四二）。負の連鎖を断ち切り、死に体の状態からの脱却を図る起死回生の一作として演劇界に投じたのが、「私という人間の真髄に迫る」（『回想録』二二八）代表作、『欲望と言う名の電車』（*Streetcar Named Desire*, 1947）以来の私の最高傑作」（デヴリン [Devlin] 二五五）等々と事ある毎にウィリアムズ自身がその出来栄えに太鼓判を押していた『二人芝居』である。しかし、同時期の他の作品群と同様、ごく一部の例外を除けば、本作品もついに作者の存命中に好評を得ることはなかった。

作者ウィリアムズと同様に、作中のフェリースも「芸術家としての死」を意識せざるを得ない状況に置かれている。劇団を主宰する劇作家兼俳優のフェリースが今宵の舞台にかけようとする劇中劇自体が、彼の妹で女優のクレアによれば、「この後はもう何もない」、「彼の最後の作品」（三六二）であり、これまで再三に渡って演じてきたにもかかわらず結末まで辿り着いたことのない、未完の作品である。「芸術家でなければ、無に等しい」（『さけび』二二）と考えるフェリースは、この作品を「これまでにはないやり方で」（『さけび』一九）今夜こそ最後まで演じ切ろうとするのだが、その芸術家としての自負の裏には拭いがたいタナトスの願望が存在する。「芝居の小道具は実人生の小道具でもある」（『さけび』七〇）と宣言している通り、フェリースは結末に訪れるはずの主人公の拳銃自殺に事寄せて、自らの命を絶とうするのである。死をもって

自らの芸術を成就しようとする、正気の沙汰とは思えない究極の芸術至上主義である。

作者ウィリアムズの意図のひとつは、このように芸術家が時に陥る創作過程そのものに潜む狂気の淵を描くことにあったが、以下の引用にある通り、それは、当時ウィリアムズが劇作家としての新しい方向性を模索する革命期にあったことにも関係している。

実のところ、私自身の演劇も革命状態にあります。私は、初期の、大衆的人気を確立してくれた種類の演劇に再び手を染めるつもりはありません。今は別のものを、国内外の他の劇作家や他の流派の演劇に全く影響されることのない、独自の演劇を手がけています。それでもなお、これまでと変わらないのは、私の世界とその世界における私の経験を素材にふさわしいと思われる形式で表現していることです。（『回想録』序文、一七）

更に七五年のインタヴューで、ウィリアムズは次のようにも述べている。

四〇年代と五〇年代の私の演劇は、比較的伝統的な形式で書かれていました。というのも、私の精神が比較的安定していたからです。ほぼ重度の鬱病状態にあった、あのひどい時期はまだ始まっていませんでした。しかし、人生において以前よりもっと深刻な局面を迎えるようになると、スタイルを変えなくてはならなくなったので

真冬に咲く向日葵の夢

—— テネシー・ウィリアムズ『二人芝居』——

一．狂気のドラマトゥルギー

テネシー・ウィリアムズ (Tennessee Williams, 1911-1983) の『二人芝居』(The Two-Character Play) は、当初、一九六九年に作者の署名付きで三五〇部限定出版された。その後、一九七三年に『さけび』(Out Cry) として改訂版が、一九七六年にはタイトルを元に戻して再改訂版がそれぞれ出版されている。^① 出版されたものだけでも三種の異本が存在することになるが、未出版の上演台本を含めると、その数は更に増える。その上、七六年版に更に手を入れた上演台本も存在するらしいことを思えば、ウィリアム・プロッサー (William Prosser) のように「ウィリアムズがまだ生きていたら、きっと加筆を続けていたであろう。『二人芝居』は決して完成されることがなかったのだ」(七八) と考える評者がいても不思議ではない。^② いや、それどころか、彼の述べる通り、

大森裕 二

「この『未完という』事実、作品の提示するヴィジョンに全くもってふさわしい」(プロッサー、七八) ように思われる。「書くことが存在の様式として深く根づいて」(『回想録』[Memoirs] 二四七) いたウィリアムズにとって、書くことは即ち生きることだったからであり、そのようなウィリアムズの芸術家としての生き様そのものを、作者の分身として登場する舞台芸術家フェリースに仮託して描いたのが、この『二人芝居』に他ならないからである。

しかし、書くことが生きることそのものであったということは、裏を返せば、書けなくなった作家は死人も同然、という認識を招くことになる。一九四〇年代から一九五〇年代にかけて、アメリカ演劇界の寵児として不動の人気と名声をほしきままにしたかつての栄光も遠のき、一九六〇年代以降、ウィリアムズは失敗続きの公演に失意のどん底を味わう。以前から悪癖となっていた酒と薬物への依存度はいよいよ深まり、重い抑鬱状態に陥る。創作力の衰えを否応なく認識せざるを得なかった

執筆者および専門分野の紹介（目次掲載順）

大森 裕二（おおもり・ゆうじ）工 学 部 准 教 授	アメリカ演劇，比較文学
坂田 貞二（さかた・ていじ）名 誉 教 授	ヒンディー文学，北インドの民間伝承
田中 洋子（たなか・ようこ）商学部講師（非常勤）	平安文学，日本語
Oscar Javier Mendoza García（オスカル・メンドサ）	外国語学部特任講師 文化人類学

表紙ロゴ『拓殖大学論集』は，西東書房，二玄社のご協力をいただきました。
2社に感謝申し上げます。

- (1) 「拓」 次の2項目を合成
手偏 西嶽華山廟碑（西東書房刊，p. 12 の「持」より）
石 西嶽華山廟碑（西東書房刊，p. 15）
- (2) 「殖」 西嶽華山廟碑（二玄社刊，p. 90）
- (3) 「大」 西嶽華山廟碑（西東書房刊，p. 9）
- (4) 「學」 史晨後碑（二玄社刊，p. 52）
- (5) 「論」 尹宙碑（西東書房刊，p. 36）
- (6) 「集」 西嶽華山廟碑（西東書房刊，p. 11）

編集委員	音在 謙介	犬竹 正幸	大森 裕二	木村 直人	佐藤 明彦	佐藤 健生
	佐野 正俊	塩崎 智	下條 正男	田野 武夫	安富 雄平	

人文・自然・人間科学研究 第 29 号 ISSN 1344-6622（拓殖大学論集 290）ISSN 0288-6650

2013 年 3 月 25 日 印 刷

2013 年 3 月 29 日 発 行

編 集 拓殖大学人文科学研究所編集委員会

発行者 拓殖大学人文科学研究所長 下條 正男

発行所 拓殖大学人文科学研究所

〒112-8585 東京都文京区小日向 3 丁目 4 番 14 号

Tel. 03-3947-7595

Fax. 03-3947-2397（研究支援課）

印刷所 (株) 外為印刷

THE JOURNAL OF HUMANITIES AND SCIENCES

Number 29

March 2013

CONTENTS

Article:

- | | | |
|--------------|--|--------|
| Yuji OMORI | The Dream of Sunflowers Blooming
in the Depths of Winter in Tennessee Williams'
<i>The Two-Character Play</i> | (1) |
| Teiji SAKATA | Death and Rebirth told in Hindi Folktales | (1) |
| Yoko TANAKA | The Various Aspects of the Reincarnation
from the Story of Hamamatsu-Chunagon
and the Chinese Historical Stories | (13) |

Study Note:

- | | | |
|--|--|--------|
| Oscar Javier MENDOZA GARCÍA | Carnaval y fiestas posteriores con remembranzas
carnavalescas en el Madrid del siglo XVII | (25) |
| Profiles and Works of Retiring Professor: Toichi IZAWA | | (47) |
| Instructions to Authors | | (51) |

Edited and Published by
INSTITUTE FOR RESEARCH IN THE HUMANITIES
TAKUSHOKU UNIVERSITY
Kohinata, Bunkyo-ku, Tokyo 112-8585, JAPAN