

ラテンアメリカのアヴァンギャルド：
 具体的で幻影的な聴衆を構成する
 ——パフォーマンス的宣言と宣言するパフォーマンス——（下）

ヴィッキー・ウンルー
 崎山政毅 訳

（承前）

メキシコの聴衆をもとめる取り組み：

『拡声器 一九二六：メキシコの演説 *Magnavoz 1926: Discurso mexicano*』

エストリデンティスモの一派に属する作家のハビエル・イカサによって一九二六年に出版された『拡声器 一九二六』は、同様にパノラマ的スケールでのパフォーマンスを指示している。「イピランガのもつれ騒ぎ」と同種であるこのテキストのジャンルにかかわるアイデンティティは多義的で、演劇と語りと論争の一個の総合を提示している。このジャンルの多義性は、ジョン・S・ブラッシュウッドがイカサの作品におけるアヴァンギャルド的傾向についての研究で論じたように (Brushwood; 10)、イカサのもっとも実験的な小説である『パンチート・チャポポテ *Panchito Chapopote*』 (一九二八年) を特徴づけるものでもある⁸⁾。『拡声器 一九二六』にはこのテキストの序文で「演説 *discurso*」という副題がつけられているにもかかわらず、イカサはそれを茶番劇と呼び、その上演形式に注釈をつけている (Icaza; 16-7)。さらに、後年の作品に現れる著者イカサの文学的産物のリストの群れが、「演劇」という括りのもとにこの作品を置いている⁹⁾。この創作が直接の題材にしているのは、それが書かれることとなったメキシコ革命後の文脈である。序文によれば、イカサが『拡声器 一九二六』を書いたのは、彼が一年間の不在の後にメキシコに帰国し「今日のメキシコのパノラマ」を提示しようと努めたときのことであった (ibid.; 19)。彼の説明では、このテキストが探求しているものはとりわけ、メキシコの社会的・文化的将来の指導権を得ようと競っている対立しあうさまざまなイデオロギー的パースペクティヴをドラマ化するということである。それらのパースペクティヴとは、理想主義的 - 神秘主義的なもの、保守的 - 実際的なもの、左翼的 - 共産主義的なもの、そして土着的 - ナショナリズム的なものを指している。『拡声器 一九二六』においては、これらの観点はメキシコの民衆に語りかけようとしている個々の声によって演じられている。そうした複数の語りかけが、脚本の中での対話のごとくこのテキストの中に実際に配置されているのである。対話の間には、社会的背景と歴史的総括を示すいろいろな語りの介入が差し挟まれている。それらの語りのセクションは、アヴァンギャルドの創造的作品や宣言に特徴的な、切り取られた上で総合された複数の声明から構成されているだけでなく、ブラッシュウッドが指摘しているように、脚本におけるト書きとよく似たものになっている。「メキシコは立ち直る」 (ibid.; 23)、「選挙。民衆

は投票しに行かない」(ibid.; 26)、「誰一人として注意を払わない」(ibid.; 30)といった声明は、それらの「ト書き」に典型的なものとなっている。

パフォーマンスのテキストとしての『拡声器 一九二六』は、それらの様式化された語りのセクションによって分けられた六つの場面から出来上がっている。最初の場面には、メキシコ国民の状態についてのト書きがいくつも付けられており、反革命派や啓蒙の使命に燃える教師やインディオを含む、分裂の下にあるメキシコに住む人びとのさまざまな部分が問題点の実例を挙げて語るのである。その後の四つの場面はそれぞれ、メキシコの未来をめぐる競合中の四つのイデオロギー的立場をひとつずつ代表する声による、「演説」あるいは発言から構成されている。そしておのおのの発言の後には、分裂した社会のさまざまな部分におけるその受容のされ方が続いている。四つの発言のうち三つまでは、それぞれが異なるメキシコの火山の噴火口内部に据え付けられた、別々の「拡声器」あるいはスピーカーから発せられる。エネストリデニエスモの画家であるラモン・アルバ＝デ＝ラ＝カナルによる木版画がこのテキストの序文の前に置かれていて、このテキストに書かれたパフォーマンスのシナリオをヴィジュアルに説明している。その版画では、慎ましやかな物腰の質素な服を着たひとりの男が、サボテンに囲まれたピラミッドの上に立ち、火山に顔を向けている。潜望鏡型のスピーカーがひとつその火山の噴火口から突き出ており、それに背景に並ぶようにしてさらに二つのスピーカーが見えている。『拡声器 一九二六』の暗黙裡の読者であり潜在的に「舞台上にいる」観客に背中を見せて火山に向き合っているこの男の居場所のゆえに、彼のことを拡声器から繰り広げられるパフォーマンスが意図している聴衆と見なすことができる。このテキストでは、宇宙の人種というメキシコの未来に関する理想主義的 - 神秘主義的観点を表現するホセ・バスコンセロスの声が、ポボカテペトル山の噴火口の内側から第一の発言を伝える。第二の声は、移民受け入れと外資導入を奨励することでメキシコが南米のサザンコーン諸国を見習うように急き立てるイタリア人のジャーナリストのもので、イスタクシワトル山の拡声器から発される。オリサバ山頂からは第三の拡声器が、雷鳴が轟き、プロレタリアートの正典が読誦され、「インターナショナル」の旋律が鳴り響く只中にレーニンの声を発する。これらのパフォーマンスは、科学者たちの合唱、「憤慨する」アメリカの学生たちによる悪罵、凡人たちの合唱、そしてロマン・ロラン Romain Rolland (アルプス山脈から) やアルフォンソ・レイエス Alfonso Reyes (エッフェル塔から) の声までも含めた、さまざまな応答を引き出す。しかしメキシコの庶民、つまり拡声器の演説が求める当の聴衆は、彼らが聞いているものを無視し、欠伸をし、哄笑し、踊り、泣き、肩をすくめるにとどまっている。

イカサがこの作品の序文で述べているように、『拡声器 一九二六』は第四番目の演説、すなわちメキシコの未来についての土着的 - ナショナリズム的パースペクティヴを支持している。拡声器をつうじて発された最初の三つの発言につづいて、シェイクスピアが庶民から返ってくる貧弱な反応を説明するために舞台上上がる。いわく「言葉、言葉、言葉…」(ibid.; 39)。このとき、第四番目かつもっとも重要な発言者であるディエゴ・リベラ (エネストリデニエスモのメンバーたちが大いに称賛した人物) が、テオティワカン遺跡のピラミッドをよじ登り、次のように同意を示すのである。「かのシェイクスピア老は正しい。やつらはただのおしゃべり屋なのだ」(ibid.; 39)。「太陽のピラミッド」を叩いて火花を飛び散らせながら、リベラは言葉を圧倒する任務を主張してこう語る。「われわれはピラミッドの建設者たちから学ぼう。中断されてしまった彼らの仕事を引き継ごう。われわれはメキシコの作品を形にしよう。その仕事はメキシコのものとならなければならない。それはメキシコを表現するために避けられないことなのだ」(ibid.; 40)。明らかに、リベラは拡声器を用いずに聴衆に語

りかける唯一の話者であり、統一された大衆的注目を獲得し、呼びかけを肯定的に受容される唯一の存在なのである。「創造的な大衆がピラミッドのふもとに結集した。画家たち、何人かの知識人たち、農学者たち、教師たち、決意を固めたすべての人びとがわれわれはメキシコの作品を形にしてゆく」(ibid.; 40)¹⁰⁾。

『拡声器 一九二六』がもっている宣言としての質は、さまざまなレベルで効果的に働いている。この一篇がドラマ化しているのは、メキシコの未来をめぐる対立しあう種々の観点と、はっきり示されている聴衆によるそれらの観点の受容のされ方である。そうした対立の物語を実演することによって、この作品は、エストリデンティスモの活動に適した状況を用意するメキシコの文化的・美的自律性に関する論争との具体的な関係性を作り上げている。同時にこれらの論争は、バスコンセロスによる文化的な混血性 *mestizaje* への賞賛を含めて、視覚芸術なかんづくディエゴ・リベラおよびその他の壁画作家たちの作品に見られるアヴァンギャルド的的制作を取り巻くものである。その意味では「イピランガのもつれ騒ぎ」と同じく、『拡声器 一九二六』は文化とイデオロギーを彫琢するための土着的な立場を率直に主張している。さらに加えて、この作品はエストリデンティスモがとる立場、つまり近代的でダイナミックなメキシコの光景を造り上げるはずの行動の数ある形のうちのひとつにすぎないものとしての芸術という観点を、より明確に実演しているのだ。芸術活動と他のさまざまな仕事とのこうした暗黙裡の統合は、この作品の語りにかかわるあれこれのト書きからたびたび浮き彫りにされる。たとえば、「学生たちは自らを組織化する。労働者たちは組合を結成する。農民たちは団結する。芸術家たちは絵筆を手放さない。作家たちは、誰にも注目されなくても、辛抱強く筆を執る」(ibid.; 27-8)。ブラッシュウッドが指摘しているように、この作品はまた、その「前口上 Proemio」や一九三四年にメキシコ国立美術館でイカサが行った講演「革命と文学 *La revolución y la literatura*」で示されたもろもろの理念を含む、メキシコの文化状況についてより説明的なイカサ自身によるさまざまな著作との間に、重要な結合関係を有している。

『拡声器 一九二六』で用いられたレトリック戦略は、パフォーマンス的宣言をめぐる環境に寄与するものでもある。寄せ集めたト書きをあれこれ指示する外的な語りの声とメキシコの民衆に語りかける内的な語りの声を含めて、この作品に登場する話者たちすべてが、断定的で論争を呼ぶこと必至の行動原理をもって、宣言様式で語っている。たとえば、「一体の国民を形成することが絶対に必要である」とか「断固としてメキシコ人でなければならない」(ibid.; 28, 40)といったように。マリオ・ヂ・アンドラーヂの作品における「愛国青年団」とひとしくここではディエゴ・リベラが、アヴァンギャルドお好みのコミュニケーション的形式のひとつである第一人称複数命令形を用いて、宣言が発する「われわれ」の声を引き受けている。「われわれはピラミッドの建設者たちから学ぼう。中断されてしまった彼らの仕事を引き継ごう。われわれはメキシコの作品を形にしよう」(ibid.; 40)。アヴァンギャルドの宣言に見られる誇張された集合的イメージを組み入れることをつうじて、『拡声器 一九二六』はブラジルの「イピランガのもつれ騒ぎ」と同様に上演不可能なパフォーマンスのための脚本となっているのである。近代的なコミュニケーション・テクノロジーのメタファーを引き合いに出しながら、この作品は、ニューヨーク、パリ、モスクワ、アルプス山脈、そしてアルゼンチンからのさまざまな遠方の声の間でのグローバルな規模での相互作用を、それらを総合する「全アメリカの学生たち」という登場人物の介入によって企ててみせている。そして、マリオの作品が何でも呑み込むその巨大な聴衆、すなわちサン・パウロの市民たちを作品そのもののパフォーマンスに組み込んでいるとすれば、『拡声器 一九二六』はまったく同じことを同様に包括的な「メキシ

コの民衆」によって実行しているのである。

しかし、イカサのテキストにおけるもっとも際立ったパフォーマンス的で宣言的な質とは、行為と言葉との間の、すなわちダイナミックな視覚的なものと聴覚的なものとの間の緊張関係である。「もつれ騒ぎ」の副題（「冒瀆的オラトリオ」、傍点は引用者）と『拡声器 一九二六』という表題のどちらもが、音声によって支えられたコミュニケーション形式に訴えている。だがこの双方ともが、アヴァンギャルドの宣言に典型的な力強くダイナミックな話者たち（マリオの作品では歌手たち）の視覚的な集合的イメージによって、聴覚的な様式の足元を掘り崩しているのである。イカサの作品でのそうした話者は、拡声器を介してメキシコの民衆に届かせようとする遠くからのさまざまな声と対極をなす、その直接的で身体的な存在感の主であるディエゴ・リベラのイメージによって構成されている。「やつらはただのおしゃべり屋なのだ——ディエゴ・リベラはテオティワカンのピラミッドによじ登りながら叫ぶ。ディエゴ・リベラは手に持ったトウモロコシの茎の先端で太陽のピラミッドの先端を一打ちし、ピラミッドの頂上で火花をつくりだす」(ibid.; 39)。そして演説を終えると、「ディエゴ・リベラは確かな足取りで、頭をもたげ、太い茎を手に持って降りてくる」(ibid.; 40)。

言葉での表現と視覚表現のこのパフォーマンス的相互作用は、このテキストそのもののパフォーマンス的な位置づけを図像として生き生きと描いた木版画の使用において、さらに強調されている。いくつもの火山から伸び出ている拡声器に顔を向けたメキシコの男性という光景は、この作品のパフォーマンスが聞かれるだけでなく見られるべき何ものであることを強調しているのである。さらに言えば、このテキストが特権を与えている言葉を凌駕する視覚的な作業と行動において、かの木版画は、『拡声器 一九二六』がその主張を力説するために用いたパフォーマンスに関わるさまざまなメタファーを明らかにするものとなっている。火山の内側に設置されたスピーカーのイメージは十二分に、近代的なものと土着的なものとの、あるいはテクノロジーと自然との明白な並置を示している。同時に、それが表しているのは、滑稽な劇中劇、つまり他の重要人物の役を演じたり代理をすることでその人物のふりをする何ものかに具現される演劇的な二枚舌を示す、きわめてわかりやすいイメージでもある。スピーカーが火山の中からぬっと現われているにもかかわらず、それらのスピーカーが増幅する声はじっさいには、バスコンセロスがニューヨークから、イタリア人のジャーナリストがアルゼンチンから、そしてレーニンがモスクワから語るように、別のどこかから聞こえてくる。より重要なことは、これらの拡声器がテクノロジーによる人間の生の声の複製・増幅・歪曲を投影していることである。つまり、拡声器をつうじた結果はそうした生の声の直接性と現前を欠いているが、テキストが示している人を惑わせるような拡声器のイメージはそれがもつ力を示唆してもいる。それとは対照的に、雷光を引き起こすリベラの声は無媒介かつ直接のものとして設定されており、それは眼前に存在し目に見えて力強いものである。演劇的なものを廃絶せんとする演劇のごとく、リベラの短い発言は、創造性と行動に味方をして舌先だけのもろもろの演説を終わらせるようもとめる。「話す必要はない。インディオはとて頭がよく、言葉というものが無用であることを理解しているゆえに、語りに注意を一切払わない。ものごとは実行しなければならない。創造しなければならないのだ」(ibid.; 40)。「メキシコの作品」を実行に移そうと決意した画家、作家、農民たちを含む、結集した「創造的大衆」に向けたリベラの発言への反応は、パフォーマンスのメタファーを拡張し、情熱的な運動の表現に一大変動をもたらす一種のアルトー的視覚演劇を構成するのである。

トコティンやサンティアゴの仮面を被った者たち *Tocotine y Santiagos* (訳注1) が巨大なダンスを踊りながら、彼[リベラ]を取り巻いている。ピラミッドは生き返ったように見える。何か空中に漂っている。鷲と蛇が赤き太陽から勝利を告げる。ピラミッドに供えられた全燔祭の贄に火がつけられる。吹きすさぶ突風がそれを消し、焚かれた炎は溪谷を圧倒する山塊の高みに現われる。予言は成就した。大気が震える。[アステカ文明の創造神]ケツァルコアトルが今やその民の中へと蘇ったのだ (ibid.; 41) ¹¹⁾。

リベラによる直接の語りかけが話者と聴衆との間の分割線を越えて反応を引き出す唯一のものであるため、彼の言葉は、拡声器をつうじて具体化された媒介を経た経験の土台を掘り崩し、演じる者とそれを見る者の間の隔たり、つまり芸術と生との隔たりを廃絶するかもしれない文化のさまざまな形を示唆する。「イピランガのもつれ騒ぎ」の場合と同様に『拡声器 一九二六』はそれ自体の受容のされ方をドラマ化し、二種類の異なる聴衆を設定しているのである。しかしイカサの作品をまとめあげているコミュニケーションの図式は、マリオのオラトリオを形作ったものよりもさらに幾分か込み入っている。先に述べた、アヴァンギャルドの種々の宣言における、他の芸術家たちに直接語りかけたいという欲望と大衆的聴衆に影響を与えたいという欲望の間の緊張関係を複製し倍増しながら、『拡声器 一九二六』は二つのレベルでのパフォーマンスと受容を提起する。こうした傾向については、革命後に公教育省でのバスコンセロスの指導をつうじて取り組まれた教育改革と識字運動の時期のさなかに、メキシコ的なこの作品が生み出されたことに注目すべきである。したがって、語りの枠組みの内部での演劇的対話のレベルにおいて、この作品が、四つの「演説」がめざした受容者たちに、つまり自分たちが聞いたものをかわるがわる無視したりそれに反応したりするメキシコに住む人びとから出来上がった、それぞれ異なる部分に影響を与えようとする種々の取り組みをドラマ化しているわけなのだ。真に大衆的な聴衆に対してパフォーマンス的宣言のもつ多義性をはっきり示すことで、「演説」に耳を傾けるこの聴衆は、敵対的であるとともに有効的である存在としての役を割り当てられている。そのことは語りに関するト書きで触れられており、四つの演説において焦点化されている。拡声器の演説に反応し損ねるとき、この聴衆はどうでもよい類の「やつら」として描写されている。だが、その聴衆が反応するのは（「大衆は拍手喝采する」）、「われわれ」を用いたリベラの命令形をつうじて直接に語りかけられるときである。たとえば、「われわれはメキシコの作品を形にしよう」といったように (ibid.; 40)。

けれども語りの枠組み自体のレベルでは、この作品のパフォーマンスのためのト書きをいろいろと定めている著者の声は、リベラが語りかける「大衆」に対してではなく、他の誰かに対して話しかけている。重なり合う声の不協和音がメキシコの未来は未決着のままにあることを示唆するこの作品の終幕において、著者の声はますます論争的になり、著者自身の「演説」を幅広く規定された聴衆とエリートの聴衆というアヴァンギャルド宣言に典型的な二重の聴衆に同時に届かせるのである。その場面は次のように叙述されている。「しかし選ばれた集団が反応を返す。この集団は不服従の叫びを上げる」 (ibid.; 45 傍点は引用者)。この集団は、語りの声（宣言の未来派的論調を再度繰り返しながら）終わりに宣言しているのだが、「その創造力あふれる勢いが生み出す子供たる華々しい未来の保証」 (ibid.; 47) に手を届かせている「われわれのあの青年たち」のことを指している。この捕えどころのない幻影的な聴衆、すなわち若さあふれる未来の建設者たちこそが、『拡声器 一九二六』

のもっとも重要な演者が影響を与えることを心から欲している存在なのである。

民衆の芸術か、それとも少数者のための芸術か：『ブルジョア呆響曲』

マリオ・ヂ・アンドラーヂの「冒瀆的オラトリオ」的な精神においては、音楽的メタファーは、ニカラグア人のホアキン・パソスとホセ・コロネル・ウルテーチョによって書かれた笑劇風のパフォーマンス的宣言である『ブルジョア呆響曲』（一九三一～三六年）を形作っている。この『呆響曲』は、最初一九三一年にドラマ仕立ての詩として発表されたが一九三六年に「道化芝居 *farseta*」に変形されたもので、「ニカラグア反アカデミー」によって三回上演された。ブルジョア芸術のパロディと種々の音楽的モチーフの配置の点では、この作品は「イピランガのもつれ騒ぎ」に似てはいるが、多くの口語表現の形をアヴァンギャルド的戦略に結び付けている点で、生き生きとした話し言葉を称揚する言い回しの演劇にはるかに重きを置くものとなっている。またこの作品は、ニカラグアのアヴァンギャルド表現者たちによる土着的芸術の肯定を具現化したものでもある。

オペラ・ブッフア〔滑稽風刺劇のオペラ〕の形式を借り、伝統的なスペイン風の会話 *coloquio* をもとにして、『ブルジョア呆響曲』がさらりと証言するのは、「ティティー猿そっくりの」一人娘フィフィーがしがない青二才の詩人エル・プエタ〔三文詩人〕と結婚することになったプチブルジョアの夫婦——ドン・チョンボン〔因業親爺氏〕（ドン・トロンボン〔トロンボーン氏〕、ドン・ボンボン〔チョコレートボンボン氏〕、ドン・ボンビン〔山高帽氏〕とも呼ばれる）とドニャ・チョンバ〔腹黒夫人〕（あるいはドニャ・トロンバ〔雨あられ夫人〕、ドニャ・ボンバ〔爆弾夫人〕）——に訪れる悲喜劇的生活である。この不幸な結婚をとりあつかった出版物には、スペイン語圏アメリカのモデルニスモ末期に見られる度を越した表現をパロディ化した、ひどく下手くそな韻律詩が含まれている。たとえば「孫のイグアナ」はハコボという名で、「泥棒の産物／それは薄汚い混ざり合い／ブルジョアジーと詩でできていく」（*Pasos y Urtecho* 1931; 35. SMC. 182.）¹²⁾。このリエゾンに見られる内輪受けの独りよがりな美的な不毛さは無際限に繰り返すことができるものである。ドニャ・チョンバがエル・プエタの到来が彼女の一家の破滅を知らせるものだと恐れ慄いているにもかかわらず、彼がブルジョアの雰囲気長くひたればひたるほど、彼が作る詩は乏しくなり、彼の存在に対するその他の登場人物の満足度は増していくのである。だが物質至上主義的なこの牧歌的恋物語は女の死神 *La muerte* によって不意に中断される。死神は彼女が抱える袋に彼ら全員を入れて連れ去ってしまう。エル・プエタの登場場面で発されているぎごちない押韻詩や陳腐なイメージとは対極的に、この作品のその他の部分で繰り返されるのは、一連の民衆詩や、繰り返しの多い韻律、言葉遊び、早口言葉、そして他の登場人物たちの台詞を形作っているオノマトペを駆使した芝居である。

もっとも明らかなレベルにおいて、『呆響曲』は因習と化した芸術の諸形式とブルジョア社会との関係性およびそうした諸形式が生み出す特定の言語的決まり文句への喜劇的だが鋭い批判を構成している。この作品の文学的テーマは、ドン・チョンボンの広間に置かれたさまざまな家具を演じながら注釈を加える役回りの俳優たちが熱弁をふるう、メタ演劇的な開幕時の前口上で告知される。彼らは順々に自己紹介をし、他の登場人物を紹介し、それからこのパフォーマンスの主題となる事柄を紹介する。その主題とは、この家族の「ご立派な ^{メリトリア} お話／^{イストリア} 手短で文学的な ^{スマリア}」（*ibid.*; 16, SMC, 177.）にほかならない。つまりこれは、観客はそのことをはっきり伝えられるのだが、文学的な物語、ドン・

チョンボンの「もっとも大切な美の女神」たる最愛の「自動ピアノのマノーラ」など、彼が偏愛する美の対象を含めた個人的な所有物の長々しい目録によって強化された一個の現実なのである。ブルジョアジーによる美的なもののこうした具象化は、フィフィーに言い寄っているさなかにヘボ詩人（エル・プエタ）が座る「韻を踏んだ椅子」としての彼の押韻詩の特徴づけによってより効果的になっている。エル・プエタ自身と彼の芸術が用いる言語が、何よりもこの劇による因習的な芸術に対する批判を演じている。この青年芸術家は、型にはめられて身動きが取れないような韻文、つまり、ぎごちない押韻体系と大げさな韻律のパターン・メタファー・共感覚でできた駄目な詩のパロディを意識しないまま作ること、彼が恋慕する相手を口説くのである。たとえば次のように。

君の熱い手はまるで夏
マノ ベラノ
 それがぼくに与える印象は小鳩
インプレシオンバハリート
 告解をする男の子のような、
コンフェシオン チキート
 そして多孔質な君の
ポロシダー
 誠実
シンセリダー
 僕から指を離させるのは恐れ
デド ミエド
 ドン・チョンボンへの。
 君のまなざしは重苦しい
ミラーダス カルガーダス
 一杯の愚直さで
パボサーダス
 向けられているのは縮こまったぼくの心
アクルカード
 握りしめられた拳のような
セラード
 君の心が不安なとき
インキエト
 内緒ごとのように、
セクレート
 けれど君の頭は元気
カベサ テイエサ
 素気ないリボン飾りをつけて
ニョーニャ モーニャ
 そして僕は座るのは君の柔らかい脚の間
ティエルナスビエルナス
 君の足元に逆向きに
ビエス アル・レバス
 のろのろとした腿肉
ベレサス パタス
 テーブルの
メサス
 そしてくすぐったいのはお尻
コスケージャス アンカス
 椅子の。(ibid.; 24, SMC, 179.)
シージャス

パフォーマンス的宣言として、『呆響曲』は芸術の刷新を目指すニカラグアのアヴァンギャルド表現者たちのプログラムと具体的なつながりを持っている。この集団の二重の指針、つまり文学表現を近代化することと自立的に存続する国民的伝統を創出することは、一九三一年四月にグラナダ市の『ニカラグア日報 *Diario nicaragüense*』に掲載された、「ニカラグア反アカデミー」の宣言において提示された。一方でこの集団が宣言した目標は、ニカラグアに「ニカラグアではほとんど知られていないが、この十年以上にわたって世界を席卷してきたアヴァンギャルドのさまざまな技法」(MPP; 378)を普及させることであった。この企てはフランスや北米の詩の翻訳をつうじて着手された。他方で、こうした美的近代化キャンペーンの最終目的は、若い作家たちに「国民を感じ取るこ

と、「国民感情を表現すること」、「ニカラグアに在ることと居ること *ser y estar* という情動に自由を与えること」、そして何よりも「ニカラグアの芸術的な再-創造に着手すること」を可能ならしめることであった (MPP; 377-8)。この目的に向かって、青年詩人たちは、国民的な詩、国民的な劇、そして国民的な絵画・彫刻・音楽・建築を創り出そうという彼らの狙いを肯定したのである。さらに、言語的パフォーマンスへの具体的な強調によって、『ブルジョア呆響曲』は、部分的には北米文化の影響に対する反発である、「ニカラグア反アカデミー」による土着言語の焦点化を宣言している。「イピランガのもつれ騒ぎ」や『拡声器 一九二六』をパフォーマンス的宣言と考えることができるのなら、『呆響曲』は言葉による特殊な「実演」のための宣言である。「反アカデミー」による国民的芸術の諸形態の探究が持っている明示的な言語的特質は、この集団による論争的な活動である、言語の発明に取り組んだ「アヴァンギャルドの広告ビラ *Cartelón de vanguardia*」においてははっきり認められる (50A; 173)。

このニカラグアの作品は「イピランガのもつれ騒ぎ」や『拡声器 一九二六』を形作っているパノラマ的なスケールで展開してはいないものの、アヴァンギャルドの宣言に典型的な誇張された集合的イメージによって際立っていることにはかわりない。しかし『呆響曲』においては、誇張表現は道化芝居のレベルで繰り広げられている。それはたとえば、さまざまな美の対象物を人間扱いしてしまう (自動ピアノのマノーラや「韻を踏んだ椅子」)、ブルジョアジーの物質至上主義的な強迫観念である。また、子供の代わりにイグアナを生み出してしまふ、ブルジョア娘とエル・プエタとの不毛な結婚である。そしてまた、ブルジョアジーとの結びつきをつうじてまったく詩が作れなくなる、この詩人である。そして、エル・プエタの押韻詩が増強する退屈さのあげく文字どおりに滅び去る登場人物たちでもある。アヴァンギャルドの宣言の黙示録的な論調がもっている何ものかが、『呆響曲』において、登場人物全員が袋に詰められて運び去られなければならないという、死神婆さんの決断の不可避性に対するのと同じぐらいに、死神の到来に対しても行きわたっている。「イピランガのもつれ騒ぎ」で展開され、ポッジョーリが論ずるにはアヴァンギャルドの未来派的転回力の典型となっている、アヴァンギャルド詩の自発的な自己破壊を転倒させることで、ドン・チョンボン宅の居候エル・プエタの痕跡を残さない死および除去は、来るべき新たな芸術のためにふさわしい必然的な生け贄であるように見える。

パフォーマンス的宣言として『ブルジョア呆響曲』は、文化と芸術をめぐる対立しあう観点の実演に取り組んでいる。とくにこの作品が物語っているのは、ブルジョア社会に認可を受けることによって因習と化してしまった芸術の諸形態と、『呆響曲』そのものが繰り広げ、ニカラグアのアヴァンギャルド表現者たちが主張する、戯れの言語実験との間の衝突についてである。「イピランガのもつれ騒ぎ」に関してと同様、この作品にとって敵対的な間接的に語りかけられる聴衆——アヴァンギャルド宣言の「やつら」に相当する聴衆——は主要な登場人物に具象化されている。「もつれ騒ぎ」では、「愛国青年団」と「わが熱狂」とによって演じられる「われわれ *nós*」は、「因習になずんだ種々の西欧志向」とそれを支持するブルジョアの「中風病みの老いぼれ共」に芸術的に対立するものとして自らを規定している。『呆響曲』の道化芝居的構造にあっては、攻撃対象たるそうした対立集団は、エル・プエタと彼を庇護するブルジョア一家という形で舞台の中心的な場所を占めている。アヴァンギャルドの宣言における在りようとして、不健康でイグアナを生み出すこの敵対者は、たとえばホセ・コロネル・ウルテーチョのエッセイ「ブルジョア精神への論駁 *Contra el espíritu burgués*」で「生気のない *inerte*」、「弱々しい *débil*」、「[肺病に罹っているように] くたびれはてた

tísico」ものとして描かれたように (50A; 95)、「ニカラグア反アカデミー」が特徴づけたブルジョアの聴衆に相応している。だがここでは、^エル・^プエ^タの芸術に対立する位置に自らを規定するこの作品の潜在的な発話者「われわれ」は、具体的な登場人物ではなく、むしろ作品自体が持つパロディ形式において具体的に表現されているのである。芸術の革新を具現化する特定の登場人物がいなくてもかかわらず、そうした実験形式を介して『呆響曲』は、^エル・^プエ^タの厄介な詩が故意のパロディとなっている消耗しきった文学的伝統と対極をなす、オルタナティブな芸術観を提示しているのだ。

『呆響曲』は表面上では、前口上・二幕・納め口上という、登場人物の出会いを薄っぺらにまとめた場面の区切りからなる「道化芝居」である。だがさらに重要なのは、ひとつの「^呆響^曲」としての、つまりホアキン・パソスが「交響曲的詩についての試論 Un ensayo de poesía sinfónica」で描写した創造的過程のためのメタファーとしてのこの演劇のアイデンティティにほかならない。そうした概念は部分的には、ひとつの作品構成の中でのさまざまな声の織り交ざりに関係している。そうした織り交ざりは、それぞれ音楽的な表題を持った七つの節からなる詩のヴァージョンであった、初出時の『呆響曲』においては明らかである。音楽的表題とは、ブルジョア的形式でのプレリュード、家庭内のアンダンテ、弱音器での対話、激怒のアジタート、商売のモデラート、心理的ピアノ、そして蜜月のフィナーレ、である。「呆響曲風交響曲 *sinfonía-chinfonía*」の創造にあたってパソスがそのエッセイで説明するところでは、それは交響曲の編成原理にそっくりだが、音楽的な見せかけを欠いているものだという (50A; 54-6)。紆余曲折に富んだそうした美的実践の計画は、「イピランガのもつれ騒ぎ」での部分的に重なり合う複数の声の配置にひけをとらない。けれども、『呆響曲』の同時に発される声の在り様は、言語的諸要素の根本的なレベルにおいてさまざまな言葉やシラブルや響きを複数の声からなるひとつの交響曲へとまとめ上げる機能を果たしている。この過程を見て取ることができるのは、正確なタイミングではっきり発音されれば「呆響曲」たる総合効果を創出する個々の登場人物の声の只中に配置されている、『呆響曲』の詩行においてである。

(扉をノックする音が聞こえる)

内側の声

タン！ タン！

^{サグアン}
玄関で…

(家具を演じている役者はみんな頭を隠す)

すぐにドニャ・チョンバの声——内側から——

^テ開く^ンの^{フエルタ}ぎ^テます、^ン扉を開く^ンの^ンぎ^ンますよ、ノルベルタ・ベルタ
^{トゥル エタ}
吵めの娘

(ノルベルタ横切る)

ドアの立てる声——バタンと大きな音を出して——

パン！！！！

ドン・チョンボンの声——内側から——

^ポ
準備^ンしろ

^メ
食事^サのテレサ、

^テ硬^イくな^エった^サトルティーヤ、

マヨネーズ、
サルサ・イングリサ
ウスターソース、

それから…

ドニャ・チョンバの声 (内側から)

ススススススススススススス…

夫婦のふたりが同時に (退場しながら)

チョー!!!

内側の声

チョン。(ibid., 16-7, SMC, 177.)¹³⁾

すでに述べたように、ダイナミックな話者というイメージは、アヴァンギャルドの宣言を発する「われわれ」を構築するために根本的なものなのである。だが、『呆響曲』ではこの集合的な話者は特定の登場人物の形をとって登場することはなく(舞台上には明示されたアヴァンギャルド詩人はひとりもない)、むしろダイナミックな発話そのものである創造的で生産的な言語活動をこの作品が前景化することにおいて現われている。登場人物の間での言葉のやりとりは、彼らがともに創り上げるさまざまな音響がもたらす交響曲をとおして繰り広げられる、根源的に言語的な関係性をなしている。そのために集団的に練り上げられた「呆響曲」は、エル・プエタとフィフィーとの無様なやりとりの対極をなしてユーモラスでリズムカルなものとなっている。この作品は本質的に、二種類のパフォーマンスを対比することによって二つの芸術観を対照させているのである。この一篇が示しているのは、ブルジョア一家が最後に交わすのが「腹ごなしの集まり *tertulia de la digestión*」、つまり消化を助けるための会合なのだが、この集まりとは鑑識眼のない一般観客のことを指すものもある。このようなこなれた引喩は、ブレヒトが彼の実験的叙事詩劇で挑戦を試みたさいに伝統的演劇につけた「料理劇場」なる名称を思い起こさせる¹⁴⁾。その陳腐なドラマの演技のレベルにおいて『呆響曲』は、ブルジョア的料理劇場を持続させてきたセンチメンタルな物語をパロディ化している。そのことと対照的に、『呆響曲』の言語的諸形式は、新たな類の芸術を具体的に提示することで、相当凡庸なその演技台本の足元を掘り崩しているのである。

しかしながら、このパフォーマンスには聴衆がおり、パフォーマンス的宣言としての『呆響曲』はその観客の現前を直接ほめかしている。すでに示したように、ブルジョア一家とその居候の詩人は、その芸術的な嗜好と振る舞いが攻撃にさらされている暗黙裡の聴衆(アヴァンギャルド宣言の「やつら」)の化身なのである。しかし舞台上に具体化されていないとはいっても、別の聴衆が呼び出されている。その場に居合わせている観客に家具の事情説明的な台詞(「私は椅子のパキージャよ」)が直接に語られ、時折はさまれるメタ演劇的なジェスチュア、たとえばドン・チョンボンが(不幸に見舞われたさいに)幕を下ろすよう懇願したり、そうした不運が結局のところ芝居に過ぎないという事実に見出したりするような仕種によって、観客のそうした現前が強調されるのである。だがこの現前する観客が暗黙裡に示している「君たち」は、選ばれた少数者のための芸術と多数者のための芸術との狭間に置かれたアヴァンギャルド的言説における緊張関係を、そして同時に、アヴァンギャルド宣言が聴衆に届かせようと企てている多義性を例示している。種々の民衆的な言葉遣いを流用することで『呆響曲』は、それらの言葉遣いが身近によくわかっている伝統を作り上げている潜在的な大衆的聴衆に語りかけるとともに、そうした聴衆をパフォーマンスに組み入れているので

ある。だが、道化芝居のパロディ仕掛けの文脈にそうした周知の「言葉をともなう行為 doing-with-words」を組み込むことによって、この作品は『呆響曲』の作者たち（および「ニカラグア反アカデミー」の作家たち）が抱いている美的関心事を分かち合うかもしれない聴衆を構築している。この聴衆は、いろいろな家具による紹介や語りの役回りのような審美的距離を置く仕掛けをつうじてほめかされているが、この作品の持つ文学的関心事を認識し、『呆響曲』が具現化してみせたニカラグアの文化的刷新のための美的プログラムを進展させることに参加するよう求められているのである。

パフォーマンスを介した文学的衝突：『アナキージェの奇跡 *El milagro de Anaquillé*』

同種の土着的精神性をもって、アレホ・カルペンティエールの『アナキージェの奇跡』（一九二七年）は、音楽、舞踏、演劇そしてアフリカ系キューバ人の儀式から得たさまざまな戦略を、文化と芸術に関するこの作家の初期の思想を示すパフォーマンス可能な一つの表現行為に総合させてみせている。「一幕で演じられるアフロ-キューバ的舞踊ミステリー *Misterio coreográfico afro-cubano en un acto*」という副題をつけられたこのバレエは、革命後のキューバにおいて、アマデオ・ロルダン Amadeo Roldán の音楽を伴奏として時折上演された。このバレエの台本は一つの情景を構成しており、パフォーマンスに対する二つの文化的態度の間での対立を実演するために登場人物のさまざまな演技や動きそして身振りを指示している。二つの態度とは、ハリウッド様式での「ロケを行なつての」映画制作とアフリカ系キューバ人のニャニゴ *ñāñigo* 入会儀礼のことである。

バレエの登場人物は、北米人のビジネスマン、船乗り、そして蓮^フ葉^ラ娘^ッ、小鬼のニャニゴ、イヤンバ Iyamba（アフロ-キューバ系のニャニゴ崇拜カルトの最高指導者）、一団のグアヒーロたち *guajiros*（キューバの貧農たち）、八人のサトウキビ担ぎ、そして首に縄を巻きつけたアフロ-キューバ的魔力をもつ双生児の「双子の神 Jimaguas」である。バレエの舞台装置は、ステージ両端に据えられた二軒の草^ニぶ^キ屋^ノ根^ノ小屋 *bohíos* が際立っている。一方はもっとも中心的なグアヒーロの小屋で、もう一方はイヤンバの小屋である。グアヒーロの小屋の扉には、恐れ慄いた少年の顔が描かれており、イヤンバの小屋の入口にはけばけばしいサン・ラサロの像が飾られている。サトウキビ畑とヤシの木が背景となっていて、その後ろから様式化された製糖工場の三本の巨大な煙突がぼんやりと情景に覆い被さっている。バレエの八つの場面のそれぞれにおける動きはロルダンの楽譜での特定の音楽的テンポに対応している。中心的なグアヒーロと彼の仲間が、彼の草^ニぶ^キ屋^ノ根^ノ小屋の前で、仕事を終えて音楽を演奏しながらくつろいでいると、そこにアメリカのビジネスマンで映画製作者である男とイヤンバの対決が割って入る。そこで繰り広げられる出会いは、グアヒーロを人質にされた聴衆としての競い合う二種類のパフォーマンス、つまりバレエ中に演じられる二つの劇として設定されている。舞台上での演者たちと観客たちとのこの分裂を強調するために、ビジネスマンと「双子の神」はマスクを被り、機械人形のように動き、「非現実的で怪物じみた」様子を見せる（OC 1; 271）。それとは反対にこれらの競い合う誇示行為の観客として、グアヒーロたちは「自然に」見えるようにされており、メーキャップなしでほとんど顔色をなくしているように見える。彼らが目撃している二つのパフォーマンスが実演しているのは芸術に対する二つの文化的態度の間での衝突であり、それらの態度をめぐってはひとつの文化のさまざまな表現がもう一つの文化によって一連なり

に連動させられる状態に置かれている。

第一場でグアヒーロたちは、舞台裏では乱暴に突き倒している玩具の馬を引っ張って、仕事に戻る。グアヒーロたちがギターをかき鳴らし緩やかなタップダンス *zapateo* を始めるのと同時に、ビジネスマンがその頭のサイズの二倍はあろうかという巨大な仮面をつけて第二場に入る。北米の観光客をカリカチュア化した存在である彼は、ゴルフのひざ丈ズボンと厚い毛糸の靴下を穿き、異常な帽子を被って、格子縞の上着を見せびらかしている。彼はまた、身の回り品の重さで腰が砕けそうになっている。その身の回り品とは、奇妙なポスターのコレクション、自転車のタイヤ用ポンプ、いくつかの謎めいた荷物、肩から吊り下げた映画カメラの三脚である。グアヒーロたちは踊るのを止めて彼をじっと見つめる。その場と人びとをじっくりと点検した後で、ビジネスマンは、支離滅裂な尻振り踊りを踊りながら第三場で登場する船乗りと蓮っ葉娘を呼びつける。グアヒーロたちが「びっくり仰天しながら」そのダンスを見ていると、ビジネスマンが突然に気も狂わんばかりの活動に取り掛かる。最初に彼はイアンバの小屋に漆喰を塗り、リグリー社のガムから始まり「ロータリークラブ会員専用キリスト教会（世界最大）*Church of the Rotarian Christ (The biggest in the world)*」(OC 1; 273 原文は英語)にまで至る、売り物とサービスを宣伝するさまざまなポスターが貼られた道具小屋にしてしまう。次に「架空のタイヤをふくらませよう」と(OC 1; 273)、自転車のポンプでサトウキビの列に空気を注入する。彼が空気を入れるにつれて、摩天楼が徐々にサトウキビの後ろにふくらんでいく。そのビルがある高さ到達したとき、ポンプは爆発し、尻振り踊りの音楽が止む。第四場では、ビジネスマンが蓮っ葉娘にスペインの踊り子の衣装を着せ、船乗りに闘牛士の格好をさせる。グアヒーロたちに囲まれながら、彼らは下品なヴォードヴィル風のスペイン舞踊を踊り、その光景をビジネスマンが撮影する。船乗りの闘牛士が剣でスペインの踊り子を地面に刺し通すと、それらの踊り手たちは「こっけいきわまる」ドラマティックなポーズのまま動きを止める(OC 1; 274)。

第五場では、サトウキビ担ぎたちとイアンバがおごそかに登場し、わざとカメラの前を列をなして行進して撮影最中のフィルムを台無しにしてしまう。その結果に怒り心頭のビジネスマンを無視してイアンバは彼の小屋からポスターをはがし、ビジネスマンが抗議しに近寄ろうとすると、イアンバの眼力あふれる一瞥が彼をその場に釘付けにする。イアンバが彼の小屋の前のサン・ラサロの像の下にあるベンチに、誇張された陶製の鉢や貝殻や鳥の羽を置き、サトウキビ担ぎたちはベンチの周りに円を描くようにしゃがみ込む。第六場は、イアンバたちの集団が、小鬼の踊りを含むニャニゴの入会儀礼を執り行う。強い関心を示したビジネスマンは、イアンバの小屋の向かいにカメラを据え付け、船乗りには虎皮パンツを、蓮っ葉娘にはハワイアン・ダンスの衣装を着せ、それらの俳優たちにニャニゴの新しい入会者に加わるよう指示し、撮影を再開する。第七場では、俳優たちが場に入ってくることを新入会者たちが差し止めることで、ふたりの「監督」の間で対立が続く。イアンバと小鬼はビジネスマンの鼻の下に呪文で炎を呼び出し、ビジネスマンがそれに対して彼の三脚を投げ下してサン・ラサロの祭壇を破壊する。新入会者たちが祭壇を守ろうとして駆け寄ると、「説明不可能な力の作用」にかけられたかのように引き留められて、突然動きを停止する(OC 1; 276)。最終場では、「双子の神」がイアンバの小屋から現われる。円柱状の頭をもち飛び出た目をした、それらの巨大な黒い人形は長い紐でつながれており、「超自然的で情け容赦ない」様子をしている(OC 1; 277)。ビジネスマンは恐怖のあまりに退くが、「双子の神」は「激しい踊り」のテンポを速め、小屋の両側に自分たちの位置を定め、「ぶっきらぼうな動き」で彼らをつないでいる紐を生け贅の首のまわりにしっかりと縛り付ける。この瞬間、摩天楼はしほみ、製糖工場はのろのろと悲しげな響き

を発し、他の登場人物たちは彫像のように凍りつき、新入会者たちは空に向かって両腕を差し伸べる (OC 1; 277)。

このバレエの特定の要素 (玩具の馬、ふくらませることができる摩天楼、様式化された仮面) が示しているのは現代アヴァンギャルド演劇に対するカルペンティエールの関係であり、それが強調するのはこの作品のもつ強い自己主張をもった演劇性である¹⁵⁾。最初の場景での車輪が付いた玩具の馬の巧みな退場はこの作品が架空のものであることを明らかにしており、バレエに組み込まれたメタ演劇的な演技は、信念と表象を形成するさいに作動する異文化間のさまざまなファクターに注意を集中させる。カルペンティエールの初期作品に関するその研究の中で『アナキージェの奇跡』についてきわめて詳細な分析を行っているフランク・ジャーニーは、この作品が植民地期の笑劇、滑稽劇、一九二〇年代初頭のプロレタリア寓話劇、バリエ＝イン克蘭 Valle-Inclán のグロテスク演劇 *esperpentos*、そしてピランデッロ Pirandello 的な舞台装置といった諸要素を取り入れた混成的作品だと示唆している¹⁶⁾。しかし、この作品の宣言的な質は、キューバのアヴァンギャルド活動の形成を支えたアフロ・キューバ的な文化と芸術をめぐる早い時期の論争に対する、この作品の具体的な関係性から引き出されている。またこの作品は、一九二〇年代のキューバの芸術家や知識人によって共有されていた、キューバ問題へのアメリカ合衆国の関与に対する反感を寓話化したものでもある。

「土地言葉での芸術 *Arte vernáculo*」への傾倒・参加は、カルペンティエールや他の『進歩評論』創刊者たちが署名した「ミノリスタ集団の声明 *Declaración del Grupo Minorista*」宣言で肯定され、同誌に載ったこの宣言ではアフロ・キューバ文化の影響力の認識が触れられていた。『アナキージェの奇跡』は、ニコラス・ギジェンの初期の実験詩やカルペンティエール自身の他の著作を含む、アフロ・キューバ運動によって生み出されたさまざまな他の実験作品によく似ている。ちなみにカルペンティエールの他の著作とは、わずかなアフロ・キューバ的な詩の一群、小説『エクエ・ヤンバ・オー！、レバンバランバ ¡Écue-Yamba-Ó!, *La rebambaramba*』 (別のバレエ作品)、オペラ・ブッフアの作品である『地べたの上の君 *Manita en el suelo*』のことである。さらにその上、『アナキージェの奇跡』はニカラグアの『ブルジョア呆響曲』に、自覚的に土地言葉を用いたその内容だけでなく、道化芝居的な様態を介したアヴァンギャルド的論調の誇張表現についてもよく似通っている。「イピランガのもつれ騒ぎ」や『拡声器 一九二六』でのパノラマ的表現と比べると、『アナキージェの奇跡』は (『ブルジョア呆響曲』と同じく) 対照的に世界の片隅のように思われるところで繰り広げられている。だがしかし、過剰に芝居がかったビジネスマンと「双子の神」の特徴づけ、サトウキビの処理センター *central* の巨大で様式化された煙突、破裂しかねないまでに膨らんだ摩天楼、ビジネスマンの逆上したような活動ともものを詰め込みすぎて手に負えない鞆、そしてこの作品における身振りと体の動かし方のさまざまな様式化のすべてが、誇大に表現された場の状況をつくりだすことに力を貸しているのである。

だが、この作品が有するもっとも有力でもっとも明確な宣言としての質は、パフォーマンス芸術に対する二つの根源的に異なるアプローチのはっきりとした対置、つまり (少なくとも表面上は) 明らかに一方を他方よりもよしとするような隔離に存する。『アナキージェの奇跡』においてはそれらの差異が文化的な観点で構築されているために、カルペンティエールのこの作品は、オースティン・タイグリーが『現代演劇文学とその他の世界 *The Modern Stage and Other Worlds*』で近代的な実験演劇の規定的特質として措定したものを提示しているのである。つまり「価値の単一な組み合わせ

せで出来上がっている単一の世界という概念は繰り返し多元的な価値を持つ多元的で複数の世界に対する関心と衝突を起こすように事が運ばれる」(Quigley; 9) ような、共通点をもたない世界同士の対置である。カルペンティエールのバレエにおいては、未開なるもの *the primitive* と近代的なるもの *the modern* (ほとんどクリシェとなっている、アヴァンギャルドお好みの並置である) が衝突し合う複数の世界を構成する。しかし同時に、クイグリーの「多世界モチーフ」を保ちつつも、この衝突そのものが演劇的観点で役割を与えられている。バレエの劇中劇をとおして、二つの世界の文化的遭遇が二つのパフォーマンス様式の間での関わりとして演じられているのである。ビジネスマンのペルソナは、近代性のカリカチュアを提示している。つまり、ロータリークラブ会員用の宗教やリグリー社のガムのような、マーケティングのために機械的に複製され箱詰めされた、過剰な商品供給と受け狙いの外見とステレオタイプの演出から出来ている世界である。芸術の監督者としてビジネスマンは映画撮影のために二つのパフォーマンスを興行する。それは船乗りと蓮っ葉娘によるスペイン舞踊と、イヤンバが仕切る入会儀礼へのターザンとハワイアン・ダンサーの扮装をした彼らの闖入である。撮影のプロセスが暴きだすのは、それ自体が人真似の紛い物であること、つまりそのプロセスの他者たちの近代の観点からの描写を形作るせっかちな偽造にすぎないということだ。パフォーマンスが示すのは、そのように(再)生産された芸術は誰かの生きた経験にほとんど通い合うものを持たず、ただたんに(文字通り)ある文化による他者の文化に対する優位という空想を投影するだけなのである¹⁷⁾。

ビジネスマンの芸術に対するアプローチと対極的かつ対抗的に、イヤンバが彼自身の意志表明をやってのける。パフォーマンスのイベントとしての入会儀礼は、表面的にはビジネスマンの活動に似ている。ビジネスマンが撮っている映画の俳優よろしく、儀礼の参加者たちは自発的な変容過程を経ることとなる。各々のパフォーマンスが必要としているのは、日常生活から現われ出ながら日常生活から分離されている、榨取られた空間の創出である¹⁸⁾。ビジネスマンはグアビエロの小屋の周りの場所をスペイン舞踊と闘牛のためにシナリオに組み込む。同じようにイヤンバは、ベンチを据えてサトウキビ担ぎたちに輪を描いてそれを囲むよう指示することによって、入会儀礼の空間を目立たせる。どちらのパフォーマンスも場景の外部から命令が下されている。つまりビジネスマンは自分のカメラの後ろに立って彼の俳優たちの動きに注文をつけ、イヤンバは輪の外側に立ってその境界線の内側で起こることを終始操るのである。付け加えれば、各々のパフォーマンスは、ビジネスマンの映画のためのさまざまなコスチュームと小道具、入会儀礼のためのベンチや陶製の鉢、貝殻、鳥の羽といった、特殊な装飾品を必要としている。どちらのパフォーマンスも、二つの文化の間での相互作用を知らせる権力関係を示している。買弁的な砂糖会社への当てこすりは、ビジネスマンの映画が彼が描いていると称する文化の搾取に関与していることを示すものである。イヤンバの小屋に広告資料を貼りめぐらせることでその小屋が自分のもののように主張した後で、ビジネスマンはさらに、彼が目当たりしている儀礼を横取りして、もっと売れ行きのよさそうな商品に変えてしまおうと企む。そのプロセスで彼は、自分の文化が持っているもっとも壮大な再生産のための道具の力、つまりその道具の技術力に訴える。けれどもイヤンバは、ビジネスマンの出しゃばった動きに応じて入会儀礼を進めることで、彼の文化が有するきわめて蠱惑的な表象の手法、すなわち凶事の前兆たる「双子の神」を呼び出すニャニゴの魔法をかけるのである。

宣言のもつ精神性の点では、この作品が取り上げている近代社会で機械的に再生産される表象と伝統的社会のしきたりである儀礼との間の対立は、疑いの容れようもなく後者に軍配が上げられて

いる。表題そのものが、奇跡的な出来事として「双子の神」の出現を経験するという、聴衆および文化的パースペクティブへの訴えかけなのである。ビジネスマンが抱く芸術概念が紛い物で搾取的なものとして描かれる一方で、イヤンバの儀礼は、それを信じている新入会者たちの関与によって彫琢される、敬虔な行為として表現される。映画製作者の作業が、ヴァルター・ベンヤミンの言葉を借りれば複製技術時代の芸術におけるアウラの喪失を提示しているのならば、イヤンバの力の披瀝が表しているのは、現前性のアウラで満ちた文化実践であり、その実践への参加者たちの現実生活の神聖だが親密な一部なのである。未開なるものと近代的なるものを並置すること、すなわちアヴァンギャルドの言説に普及した実践によって、カルペンティエールのバレエは創造力と批判力において一方の文化を他方よりも豊かなものとして描いてみせる。表題での奇跡が預言しているように、ニャニゴの入会儀礼は、いとこの孫のような表象のシミュラクラに過ぎないように見えるターザンとハワイアン・ダンサーの隣に、けた外れの怪物じみた「双子の神」を呼び出すのである。さらに、この「双子の神」こそ、ビジネスマンの種々の計画を最終的中断に追い込むことでそれらに対する究極の批判を遂行する存在にほかならない。これらのコントラストが表現しているのは、キューバの芸術表現にとってアフリカの文化的諸形式が、例えば勃興しつつある北米の大衆文化よりも豊かな資源となっているという、アフロ-キューバ的立場である。その上に、一個の美の形式としてのカルペンティエールのバレエはそれ自体が、船乗りと蓮葉娘が実演してみせた「脱臼した」尻振り踊りの好敵手として、そして彼らのたわけたスペイン舞踊よりも優れたものとして、描かれている。

しかしながら『アナキージェの奇跡』を組み立てているさまざまな宣言の質は、聴衆の構築を介して、本章で論じてきた他の諸作品よりも入り組んだコミュニケーション図式をその内に潜ませている。そのもっとも明確に特定できる実体は、この作品における敵対的な「やつら」、すなわち近代社会の大衆文化をばらまき散らすヤンキー連中である。彼らはこのバレエの鮮明な攻撃目標であり、アフロ-キューバ文化が自らをより力強く、生命力にあふれ、自己を提示するものとして反照的に規定するための照準を提供してくれる存在なのだ。さらに、イヤンバはこの作品での「われわれ」、つまり引く手あまたの集合的な文化的主体の具象化である。このバレエがほとんど全編を通して言葉を用いずに繰り広げられているにも関わらず、イヤンバはその眼差しと動作の力によって、この作品にとってのダイナミックな「話者」を、あるいはアヴァンギャルドの宣言や意志表明によくあつようなパフォーマンスの^{ヴィルトゥオーソ}名手を作り上げている。だがしかし、この作品における潜在的な「君たち」はもっとも多義性に富んだコミュニケーション要素であり、バレエの観客に相反するものを含む合図を送り、コミュニケーション過程そのもの、とりわけその受容者の役割に注意を集中させる質を持っている。

あるレベルにおいては、バレエの二つの劇中劇のそれぞれが、各々の聴衆を作り出している。入会儀礼は、何よりも現前し信仰心を持ち参与してくる注視者に対して演じられている。それとは対照的に、ビジネスマンが製作中の映画は、そもそものパフォーマンスから時間と空間を隔てることによって媒介された反応を抱く、未来の観客を含意している。かてて加えて、ビジネスマンとその俳優たち、イヤンバとその新入会者たち、この双方がお互いのパフォーマンスの見物人であり、彼らが示す混然とした反応は、彼らの間で見解がずれている文化の力をめぐる諸問題を露わにする。しかし『アナキージェの奇跡』におけるもっとも重要な舞台上の聴衆はグアヒーロたちであり、それは彼らの主な役割がそこで生起するあらゆることを目撃することにあるためばかりでなく、この作

品でもっとも演劇的ではないゆえにもっとも聴衆に近い登場人物として彼らが明示的に設定されてもいるからである。ビジネスマンと「双子の神」の「非現実的で怪物じみた」見かけやサトウキビ担ぎたちの完璧に一致した動作、そして船乗りと蓮っ葉娘の大げさな身振りと対照的に、グアヒーロたちは、仮面やメーキャップの助けを借りることなく、「自然な」動きを示す。目を引くことのない彼らの特徴づけは、結局のところこのバレエが架空のものだという玩具の馬をつうじての合図と同様に、グアヒーロたちに彼らが眺めている見世物から距離をとらせ、現実を生きているこのバレエの潜在的注視者たちと彼らをきわめて密接に結びつける。この結びつきが、多義的に構築されたバレエの暗黙の聴衆を見分けるための鍵を提供するのである。

バレエでの競い合う二種パフォーマンスを舞台上で見物する存在として、グアヒーロたちはあるレベルにおいてドラマ化された「君たち」として配置されており、そうした「君たち」に対してパフォーマンス的宣言としての『アナキージェの奇跡』は語りかけようとしているのである。

しかし、グアヒーロたちが目の当たりになっている出来事との移り変わっていく関係性を介して、このバレエはその潜在的な「現に生きている」注視者の一部に向けた同様の焦点の変更を推し進める。その結果、この作品が直接に語りかける「君たち」の特性そのものは、大衆的聴衆に影響を与えたいと願う包括的な衝動と、それと同時に生起する選ばれた少数者と語り合いたいという欲望との間のアヴァンギャルド言説の緊張関係をさらけ出しつつ、多義的なままにとどまることになる。すでに論じたことだが、このバレエの表題は、奇跡的な出来事としてのイヤンバの魔力の誇示と気付くような観客の立ち位置にたよっており、それゆえ、この作品があからさまに支持するパフォーマンスのさまざまな実践に対して、忠実かつ集合的なアイデンティティによって描き出されることになる聴衆を構築している。このレベルにおいて、『アナキージェの奇跡』が語りかけているのはアヴァンギャルド宣言が「キューバの民衆」として呼び掛ける大衆的聴衆であり、彼らはアフリカから受け継いだものを進んで受けとめ、一九二〇年代のキューバの状況を規定してきたアメリカ合衆国の増大する文化的影響を拒絶するように、公然と指示を受けているのである。だが、グアヒーロたち自身のパフォーマンス（彼らの労働後のダンス）が始まるとき、彼らはそれに加えて二つのパフォーマンスを目撃しており、それらのパフォーマンスが繰り広げられるにつれて彼らの位置も移り変わっていく。最初、彼らはまずギターをかき鳴らし^{サバテ}タップダンスを踊るパフォーマーである。その後、ビジネスマンの活動を見て取るにつれて、彼らは知らず知らずのうちに腰が引けた参加者になってしまうが、それはビジネスマンがフィルムをとおして蓮っ葉娘と船乗りのダンスを取り囲む輪に彼らを組み入れるからである。最後に、イヤンバの儀式の輪の外側にいる観客であるグアヒーロたちは、それにもかかわらずこの場で、恐れ慄きながら礼儀正しい潜在的新入会者として位置づけなおされる。二つのパフォーマンスのイベントの双方によって彼らは、参加と疎外の挟間にある境界領域上に位置づけられ、普段の牽引力に従属することとなる。自分が見たものに対するグアヒーロたちの反応はこの移り変わっていく位置を強化するが、それは彼らがかわるがわる、ビジネスマンのパフォーマンスによって面白がり、疑い深くなり、怖じ気づき、驚きを感じ、イヤンバのパフォーマンスの前では恐れ慄きながら礼儀をわきまえるようになるからである。だが、彼らが後者に文化的に近しいとはいっても、グアヒーロたちはほとどのつまり参加している新入会者ではなく、そのかわりに入会儀礼を見守る人びとなのだ。かわるがわるの彼らの反応が占める媒介的な位置は、二つのイベント間のさまざまな差異に関する自覚をほのめかす。この自覚のおかげでグアヒーロたちは、彼らが見物するのと同様に彼らを見物している『アナキージェの奇跡』の暗黙裡の観客の

ように、批判的な立場の出発点に立っている。このパフォーマンス的宣言にとって、そのような批判的立場が意味しているのは、進んで従う新入会者のような忠実なファンではなく、この作品が提示している美的・文化的諸問題に関わる芸術家たちや批評家たちのようなより思慮深い聴衆なのである。

結 論

さまざまなアヴァンギャルドの宣言におけるレトリックをつうじて、ラテンアメリカの作家たちは文化と芸術をめぐる固有の立場を精密に作り上げたのだった。このプロセスにおいて彼らが構築したのは、未来の新たな芸術を建設するための理想的な同盟者であると同時に、攻撃されている彼らの美的実践と文化的立場を具現化する想像上の聴衆であった。宣言に本来備わっている演劇的な実質を生かしながら、宣言形式のパフォーマンスのテキストはそうした立場をドラマ化した。パフォーマンス的宣言としての「イピランガのもつれ騒ぎ」、『拡声器 一九二六』、『ブルジョア呆響曲』そして『アナキージェの奇跡』は、その受容者による検分に対して、それらが公然と支持する芸術の種々の実践を提示している。アヴァンギャルドの宣言や論争が主張しているのは、こうした作品群が、特有の美的方向性を感覚が経験する領野に転位させつつ、具体的になっていくということである。切迫したアヴァンギャルドの意志表明によって、さまざまな作品が創出する即時性の感覚がパフォーマンスの主題から立ち現われるが、それは進行中の自己顕示的作品としてそうした作品が、それらが支持する芸術の実演行為を描き出すためである。それゆえマリオ・ヂ・アンドラーヂのオラトリオはブラジル主義的な詩的ポリフォニーの実例を示し、モデルニズモの受容のされ方をドラマ化してみせるのである。『拡声器 一九二六』が呈示するのは、ディエゴ・リベラによる特別扱いの演説に帰される、総合的言語の有機的統一と直接性である。『ブルジョア呆響曲』は、押韻や言葉遊びや早口言葉の「呆響曲的に」巧妙な重ね合わせをひけらかす。そしてカルペンティエールのバレエはアフロ・キューバ的儀礼が持っている視覚的で活動的な力を見せつけるのである。

これらの作品の感覚的直接性は、型にはまった対話の回避によって強化されている。ビジネスマンが船乗りと蓮葉娘を映画のシーンに呼び出すさいに「OK」と言う以外、カルペンティエールのバレエの登場人物はまったく言葉を発さない。「もつれ騒ぎ」や『呆響曲』での登場人物の台詞のやりとりによるコミュニケーションの目的は、詩的機能とそれらの作品での音楽的にみごとな複数の声の重ね合いを補助することにある。そして、『拡声器 一九二六』の副題に「演説」という語がつけられていてもなお、この作品自体は、言葉だけでパフォーマンスを作り上げる拡声器の話者たちの足元を掘り崩すことで、もっとも言葉少なくそしてもっとも視覚に訴える話者を公然とひいきしている。再現的な描写であるよりもパフォーマンスを遂行するように、これらのパフォーマンス的宣言における言語は語り伝えるためではなく実演することのために用いられている。これらの作品における音楽的・言語的・身体動作的な志向性が有する効果は、さまざまな芸術戦略の固有な組み合わせによる活力と経験にもとづく拡張性を提案することにある。同様にそうした戦略は、どういふわけか満ち溢れる生命にあまり馴染まないものとして描かれている他の文化的諸実践——秩序正しいブルジョア芸術、マスメディアのコミュニケーション、因習的な詩、ハリウッドの映画製作——と対比されている。宣言形式でのこうした論争的図式は、ほとんどマニ教的な二分分裂を想定してい

るが、それは各々の作品において一方の芸術の台頭に関わる条件がもう一方の粉碎、すなわちアヴァンギャルド言説に典型的なニヒリズム的かつ未来派的なダイナミズムにほかならないからである。そのため『呆響曲』でのブルジョアの居候詩人は死神によってあっという間に連れ去られてしまうのである。また、ディエゴ・リベラの力強い演説は拡声器をつうじた声の不協和音を黙らせ、それに代わってアルトー的などんちゃん騒ぎの視覚的な提示を生み出す。そしてカルペンティエールのバレエにおける儀礼がもつ力は、近代社会の眼差しをそらし、近代的な文化モニュメントの数々をしばませてしまう。さらに、マリオの「愛国青年団」は秩序立ったブルジョア世界との激しい衝突に屈してしまうけれども、彼らの受難は未来の新たな芸術のための一時的な犠牲にすぎないのである。

もっとも重要なことは、パフォーマンスとしてアヴァンギャルドの美的活動を構築することによって、これらの作品は重大な関心事を明らかにして主張したということである。それは新たな種類の芸術を概念化し創出する作業における、潜在的な新しい聴衆に対する五感をつうじた欲求にほかならない。あるレベルにおいては、それらのパフォーマンス的宣言は、具体的かつ直接語りかける敵を、そうした在り様と対照的に、作品が有する固有の美的なアイデンティティと立場を鍛造のために不可欠な、パフォーマンスの主人公のひとりとして配置している。こうした敵対者たちは、伝統に従順な芸術家たちおよび彼らを援助するブルジョアジーから、アヴァンギャルドのさまざまな作品が風刺とカリカチュアのためのモチーフを得てきた元であるマスメディアと大衆文化そのものの配給者たちにまでおよんでいる。しかしさらに意義深い存在は、それらのパフォーマンス的宣言が直接訴えかけ、ときには公然とご機嫌伺いをしている、想像上の支持者たる聴衆である。未来の新たな芸術や文化のために大衆的聴衆を引きつけたい、他の芸術家たちや批評家たちとともに美のプロセスそのものを自己批判的に探究したい、そうした同時に生じてくる欲望を例示することによって、それらの作品は一見矛盾に満ちた種々の仕方で、作品が直接に語りかけている聴衆を心に思い描くのである。サン・パウロの市民たち、メキシコの民衆、ニカラグアの民俗伝統を継承する草の根の創作者たち、あるいはキューバのゲアヒーロたちといった限りなく想像されていく現実存在からの作品に参加しようという支持を得るために、これらの創造力に満ちたテキストは、感覚で受けとめ得る魅力的なイベントを創出するべく、一目見てわかるようなパフォーマンスの現前性を開拓するのだ。それと同時に、そうした作品群は、より思慮深い観客を構築し、パフォーマンス時に、そしてそれを敷衍して文化と芸術の諸活動において、そのような想像上の聴衆での自己認識が存在するよう促すべく、メタ・パフォーマンス的なメタファーを効果的に配置しているのである。

注

- 8) 副題に「宗教劇 *retablo*」および「物語 *relación*」というふたつの語があるように、この小説は、演劇、歌、暈句、ラジオのアナウンス、ラモン・アルバ＝デ＝ラ＝カナルによる木版画といった諸要素からなる、アヴァンギャルド小説に典型的な、短い語りを綜合したものである。
- 9) たとえば、イカサの戯曲作品『軌跡 *Trayectoria*』を参照のこと。この書の著者による作品リストには『拡声器 一九二六』が戯曲として載せられており、その副題に「笑劇」とつけられている。
- 10) ブラッシュウッドは木版画に描かれたピラミッド状の男をディエゴ・リベラであるとしているが、この男のいる場所とその手に持ったサトウキビによって立証される論理的解釈である。しかし私がそれと同時に主張したいのは、頭を垂れて拡声器に向き合っているこの男の慎ましやかで物静かな様子が、ダイナミックで力あふれるリベラの表象よりも、書かれたテキストによるメキシコの一般民衆（演説の聴衆）の特徴づけの方に一致しているということである。だが、テキストがリベラを一般民衆と緊密に結びつけて

いるという事実が、木版画をめぐる双方の「読み」を妥当なものとしている。

- 11) アルトーの演劇論（『演劇とその分身』に収録）では、そうした激動をとらえた集合的イメージはありふれており、さらに重要なことに彼のパフォーマンス的作品「メキシコの征服」（同上書に収められている）は、演劇に対してアルトーが思い浮かべた形而上的関与の模範例をもとめてのメキシコ先住民族の諸文化（タラウマラ人）の探究と密接なつながりを持つ一篇だということである。
- 12) 『ブルジョア呆響曲』は翻訳者に対するまれに見るような挑戦を示している。その語句のほとんどはとも翻訳できるようなものではない。意味が幾分通じるようなさいには、言葉遊び、リズム、韻律の構図は翻訳不可能である。こうした理由によって、ここで提示したのは本書のテキストに組み込んだごく短い引用のできる限り逐語的な翻訳だが、それを含むこの作品の一節は翻訳していない。【訳注1を参照】
- 13) 本節ではこの作品が示すさまざまな声の織り成しの感覚をつかんでもらうため、いくつかのト書きを訳してみたが、対話そのものの翻訳は、もとの文章が持っている頭韻を踏みオノマトペを次々と繰り返す衝撃力を失わせることになりかねないものである。
- 14) 同類の用語法は、アヴァンギャルド表現者たちと交流を持ったラテンアメリカの作家たちによる演劇に関する著述に見て取れる。たとえば、ミゲル・アンヘル・アストゥリアスは「腹ごなしのための劇 *teatro de digestión*」なる語を論文「アメリカ演劇の可能性 *Las posibilidades de un teatro americano*」中で用いている。
- 15) ヨーロッパ現代演劇に対するカルペンティエールのコメントについては、論集『日録1—芸術、文学、政治 *Crónicas 1—Arte, literatura y política*』（OC 8）のとくに「映画と演劇 *Cine y Teatro*」の部分、および『日録2 *Crónicas 2*』の「ジャン・コクトーと環境美学 *Jean Cocteau y la estética del ambiente*」（OC 9; 17-26）ならびに「現代舞台美術家メジェス *Medgyes, escenógrafo moderno*」（OC 9; 234-8）を見よ。
- 16) ロベルト・ゴンサレス＝エチェバリアはその代表的著作中で、同じようにカルペンティエールの他の初期著作とりわけ『エクエ-ヤンバ-オー！』の文脈においてこの演劇を検討している。González Echevarría, Roberto, *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, Revised Edition, Austin, University of Texas Press, 1990, pp. 86-8.
- 17) カルペンティエールは現代の映画製作者によるラテンアメリカ文化の描き方の問題に、一九三一年九月に上梓した『ポスター *Carteles*』に収録されている、鋭い批評の短文「メキシコ、あるヨーロッパ映画による *México, según una película europea*」中で取り組んでいる。そこで彼は、ステレオタイプ的な表象についての関心を表明しながら、「もしわれわれが外国人をあてにして自分たち自身を撮影するならば、つねに裏切られ不快になることは確実である」（OC 8; 389）と述べている。
- 18) パフォーマンスが日常生活から切り離された身体空間の創出を引き起こす方法をめぐる議論については、シェクナーの『パフォーマンスの理論』を参照せよ。Schechner, Richard, *Performance Theory*, Revised Edition, New York, Routledge, 1988, pp.10-16.

【訳注1】 トコティンの仮面はエストリデンティスモにとって最後の拠点となったベラクルス州ハラパ市の伝統的儀式での踊りに用いられるマスク。「外来者」たるキリスト教徒とムーア人とが入り混じって表現されている。また、サンティアゴの仮面もトコティンと同じ儀式に用いられるものだが、同時にディエゴという名をもつ男性の守護聖人でもある。

【訳注2】 日本語への翻訳の場合、ルビの使用によって、エクリチュール上に限定はされるが韻の「翻訳」が可能になっている。下記の崎山訳「ニカラグア・アヴァンギャルド資料」、『立命館言語文化研究』第21巻3号、163-184ページを参照せよ。

参考文献

資料略記号

- GMT ジルベルト・メンドンサ・テレス『ヨーロッパ・アヴァンギャルドとブラジル・モデルニズモ』: Gilberto Mendonça Teles, *Vanguardia européia e modernism brasileiro*, Petrópolis, Brazil, Vozes, 1976.
- JT ジャック・トムリンズ (Jack Tomlins) による、「イピランガのもつれ騒ぎ」をふくむ『狂乱するサン・パウロ』の英訳 English translation of *Paulicéia desvairada* by Mário de Andrade including "As

enfibraturas do Ipiranga”.

- LHA ルイス・エルナンデス・アキノ『われらが文学的冒険：プエルト・リコの詩における諸イズム』：Luid Hernández Aquino, *Nuestra aventura literaria: Los ismos en la poesía puertorriqueña, 1913-1948*, San Juan, Puerto Rico, Ediciones de la Torre/University of Puerto Rico, 1966.
- MPP ネルソン・オソリオ編『イスパノアメリカ文学アヴァンギャルドの宣言・布告・論争』：Nelson Osorio T., *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988.
- OC 全集の略語、さまざまな作家のもの巻番号およびページ番号に使用
- OP ニコラス・ギジェン『詩集 一九二〇～一九七二年』：Nicolás Guillén, *Obra poética, 1920-1972*, La Havana, Arte y Literatura, 1974.
- PC マリオ・ヂ・アンドラーヂ『全詩集』：Mário de Andrade, *Poesias completas*, São Paulo, Livraria Martins, 1980.
- SMC 「ブルジョア呆響曲」、「ニカラグア・アヴァンギャルド資料」、『立命館言語文化研究』第21巻3号、167-184 ページ所収
- SMI 崎山政毅 (SAKIYAMA, Masaki) 訳「イピランガのもつれ騒ぎ」、『立命館言語文化研究』第24巻第1号、33-49 ページ。

参考文献

- Brushwood, John S., “Las bases del vanguardismo en Xavier Icaza”, *Texto Crítico* vol.24-25 (dic. 1982), Xalapa, Universidad Veracruzana, pp.161-170..
- Cuadra, Pablo Antonio (ed.), *50 años del movimiento de vanguardia de Nicaragua*, Managua, Ediciones El Pez y la Serpiente, 1979.
- Icaza, Xavier, *Magnavoz 1926: Discurso Mexicano*, Jarapa, Ver., Editorial Horizonte, 1926.
- Pasos, Joaquín y José Coronel Urtecho, *Chinfonía burguesa*, Granada, Nicaragua, 1931.
- Quigley, Austin, *The Modern Stage and Other Worlds*, New York, Methuen, 1985.
- Schechner, Richard, *Performance Theory*, revised edition, New York, Routledge, 1988.
- Schneider, Luis Mario, *El estridentismo, o, Una literatura de estrategia*, México, D. F., Bellas Artes, 1970.
- アレッホ・カルペンティエール、平田渡訳『エクエ・ヤンバ・オー!』、関西大学出版部、2002年

(本学国際文化学域文化芸術専攻教授)