

書き出し風景描写のレトリック

——パルド＝バサン『母なる自然』(1887) —— (前篇)

大 楠 栄 三

本稿はエミリア・パルド＝バサン Emilia Pardo Bazán (1851-1921) の初期小説第6作『母なる自然』 *La madre Naturaleza* (1887) について、書き出しに設定された降雨の風景描写を考察することによって、作家パルド＝バサンが1880年代中葉に目指していた小説美学の一端を明らかにするものである。

1. 書き出しの特異性

『ウリョーアの館』¹ の後篇

『母なる自然』は1887年、パルド＝バサンの代表作と称される『ウリョーアの館』 *Los Pazos de Ulloa* (1886) と同じ出版社の同一シリーズ(「現代スペイン小説家」)から出版されたが、その際、「『ウリョーアの館』の後篇」というサブタイトルが付されている²。

また、パルド＝バサンは1885年11月22日付けの書簡の中で、「いま手許にある小説は『ウリョーアの館』というものですが、後篇(『母なる自然』というタイトルになる)ができることになるでしょう。前篇しか書き終えておらず、それも校正さえ終わっ

1 パルド＝バサンの献辞付きの版(スペイン国立図書館所蔵)には、タイトル面に"LOS PAZOS DE ULLOA Novela original, procedida de unos APUNTES AUTOBIOGRÁFICOS POR EMILIA PARDO BAZÁN TOMO I"と記されており、この第1巻は"Apuntes autobiográficos"と本作品の第1章から11章までを含んでいる。出版社はBarcelonaの"DANIEL CORTEZO Y C.^A EDITORES", 出版年は"1886", "NOVELISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORÁNEOS"というシリーズ名が記されている。つまり、「前篇」"1.^a PARTE"とは記されていない。

2 パルド＝バサンがスペイン国立図書館に寄贈した彼女の献辞付きの版には、タイトル面に"LA MADRE NATURALEZA (2.^a PARTE DE LOS PAZOS DE ULLOA) POR EMILIA PARDO BAZÁN TOMO I"と記されており、この第1巻は本作の第1章から18章までを含んでいる。出版社は、『ウリョーアの館』と同じBarcelonaの"DANIEL CORTEZO Y C.^A EDITORES"で、同一のシリーズ"NOVELISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORÁNEOS"の最新刊と記されており、印刷中(EN PRENSA)として『母なる自然』の第2巻が記載されている。

ちなみに、このシリーズ「現代スペイン小説家」は初回配本がパルド＝バサンの『ウリョーアの館』第1巻で、『母なる自然』第1巻配本の時点でJosé Ortega Munilla *Idilio Lúgubre*, Antonio de Trueba *Leyendas genealógicas de España* (Dos tomos.), Carlos Frontaura *Miedo al hombre*, Enrique Gaspar *Castigo de Dios*が出版されていた。

ていませんが、前篇と後篇それぞれが400ページの2巻となる予定です³と語っている。これらの点からパルド＝バサンが、『ウリョーアの館』の執筆時から2作品を前・後篇からなる連作として構想していたこと、さらに、前篇を執筆し終えた時点で全体のおよその分量が分かるほど後篇『母なる自然』の構想が固まっていたことが伺える。

実際、『母なる自然』の舞台は『ウリョーアの館』と同じガリシア地方の村であり、当時の小説の常套として後篇の作中人物は例外なく前篇にすでに登場した人物となっている（作中人物再登場の手法）。もちろん前篇末（1880年）からおそらく5年の歳月を経て物語の「いま」が始まったという設定のため、その分作中人物たちは歳を重ねていることになる⁴。

2作品を前・後篇としてパルド＝バサンが明確に構想していたことは、『ウリョーアの館』の終わりと『母なる自然』の始まりが連続性を意識したシーンに仕上がっていることから確認できる。前作の最後に登場したペルーチョとマヌエラは、後篇の書き出しで最初に「二人」"pareja"として姿を見せ、後篇の主要な作中人物となる。それも、Lópezが強調するように、前篇と同じ日中、太陽が照りつける時刻に再登場するのだ⁵。まずは論旨の理解を容易にするために、『母なる自然』のあらすじを前篇と関連させながら略述する。

あらすじ

偽の侯爵ドン・ベドロと召使いサベルの息子ペルーチョPeruchoと、ドン・ベドロと正妻マヌエラ（前篇第29章中司祭フリアンが村を追放されているあいだに死去した）とのあいだに産まれた娘マヌエラManuelaの二人が再登場、夏休休暇でオレンセの学校から帰省中のペルーチョとマヌエラが真夏の豊かな自然の中ほのかな愛を育てている模様が、田舎療法士Antónがおこなう牛の治療を二人が手伝うといったエピソードを交えて描かれる（第1～4章）。

他方、姉のマヌエラを母のように慕っていた弟ガブリエルGabrielは、姉が遺した娘マヌエラと結婚する意思を固め、村にやって来る。砲術学校で学ぶために幼くして故郷サンティアゴ・デ・コンポステーラを離れ、卒業後はカルリスタ戦争に従軍し心身とも疲弊してしまった彼は、父の死を機に帰郷し、自分の娘の将来を案じる姉の手紙を見つけ、そうした思いを抱いたのだった。彼の乗った馬車が転倒したことをきっかけに村医者Juncal（マヌエラの出産に立ち会った）夫妻の世話を受け、彼の家に

3 "La novela que traigo entre manos se llama Los Pazos de Ulloa, y tendrá segunda parte, titulada la Madre naturaleza. Sólo llevo escrita la primera, que aun está por limar y corregir: primera y segunda parte formarán dos tomos de 400 pag, más abultados que ninguna de mis novelas." (Acosta 2004: 342).

4 Clémessy (1982: 229)は後篇『母なる自然』が前篇の「約15年後」の物語だと指摘している。しかし、これは『ウリョーアの館』第29章で司祭フリアンがウリョーアを後にしてからおよそ15年後という意味だろう。そうでなければ、最終章（第30章）で11歳になっていたマヌエラは、後篇の始まりの時点で26歳の大人の女性ということになってしまう。

5 López (1992: 27).

滞在しウリョーアの館の住人について聞き出す (第5～10章)。

ガブリエルがウリョーアの館を訪れ、館の住人たち、ドン・ペドロやサベル、彼女と公式に結婚した男Galloが時を経て変貌した姿が描き出される。彼はドン・ペドロにマヌエラとの婚姻の意思を伝え、彼女の案内で館の周囲を散策しながら気を引こうと努める (第11～18章)。彼に嫉妬したペルーチョは、翌朝早くマヌエラを誘い出し山に登る。二人は山頂の木蔭で口づけを交わす (第19～21章)。

一人館に残されたガブリエルは、二人のあいだに何か起こるのではないかと案じ彼らを捜し回る。やっと見つけ出したペルーチョにマヌエラへの思いを問い質した上で、彼の実の父親がドン・ペドロであること、つまり彼とマヌエラが兄妹であることを伝える。ペルーチョはドン・ペドロに真相を確認し絶望、ガブリエルの助言にしたがい館を出てマドリッドに向かう。このことを知ったマヌエラは神経性の発作を起こし倒れてしまう (第22～30章)。

ガブリエルはマヌエラに自分と結婚しようと提案するが、彼女はそれを断り、司祭フリアンの助言にしたがって修道院に入り神に仕えることを決心する。彼女からマドリッドに行ったペルーチョの世話を頼まれたガブリエルは、一人ウリョーアの館を立ち去る (第31～36章)⁶。

前篇『ウリョーアの館』の書き出し

描写技法に焦点を当てた研究の中でGarcía de León⁷は、ストーリー理解にとって必要な予備知識を読者に伝えるため、小説の書き出しでは時空間に関する説明がなされるものだと説いている。ところが、『ウリョーアの館』は空間描写や時に関する言及一切無しに、いきなり特定の「騎乗者」が懸命に馬を操る行為の描写から始まっている。

どんなにその騎乗者が全力を尽くして一本の手綱にしがみつき、なだめすかす言葉をささやいて押し止めようとしても、毛深いやせ馬は狂ったようなギャロップの不揃いの大股ではなかったが、腸をバラバラにするような小走り執拗に坂を下ろうとし続けるのだった。

Por más que el jinete trataba de sofrenarlo agarrándose con todas sus fuerzas a la única rienda de cordel y susurrando palabrillas calmantes y

6 あらすじから、『母なる自然』がきわめて短い期間に起きた出来事を扱った小説であることが分かるだろう。この短さはパルド＝バサンの小説のなかで際立っており、Lópezは「6日間」の物語だと指摘する (1992: 34)。ただし、小説の終行でガブリエルが「10日前に」ウリョーアの館にやって来たと回想していることから、6日は誇張しすぎである——“Pardo llenó este requisito, y acordándose de todo lo que había venido a buscar allí diez días antes, pensó, con humorística tristeza” (XXXVI: 379)。

おそらく2週間弱の物語と言えるだろう。なお、パルド＝バサンの著作をはじめとする一次資料からの引用は、巻末に記した版からで、末尾に章とページを付す。すべての引用文中の下線、傍点、ならびに邦訳がない場合の訳は引用者によるものとする。

7 García de León (2003: 76).

mansas, el peludo rocín seguía empenándose en bajar la cuesta a un trote cochintero que descuadraba los intestinos, cuando no a trancos desigualísimos de loco galope. (I: 3)

この書き出しでは第1文に続いて、周囲の空間が描写されないまま、騎乗者の風貌が細部にわたって描き出され、語り手がその外面的な情報をもとに騎乗者の正体を推測していく過程が詳述されている。このように外面的な情報のみの知覚であることが強調されていることから、われわれは『ウリョーアの館』の書き出しが「外的焦点化」された——物語世界のある1点から感覚的に知覚できる情報のみが呈示された——言説だということをすでに考察した⁸。

純粋な風景描写

後篇『母なる自然』の書き出しには、前篇とは逆に、作中人物が一人も登場しない。第1段落全体が（考察する際に引用するが）純粋な風景描写となっているのだ。それは、パルド＝バサンの最初の伝記を上梓したBravo Villasanteが「壮麗」だと称賛する描写であり、「自然」がまるで真の主人公のように立ち現れてくるものである⁹。

『母なる自然』の書き出しは、従来の研究では、作中人物の小説世界への導入手法の観点から、前篇『ウリョーアの館』第1章と後篇第5章の類似を指摘する文脈において、前篇との顕著な相違として言及されてきた¹⁰。書き出しとこれに続く第4章までのパートが「前小説」的な性格を帯びているため、時系列的には第5章が書き出しとなるべきであった、事実、本章は『ウリョーアの館』の書き出し第1章と驚くほど類似している、という主張である¹¹。

しかし、パルド＝バサンの初期小説8作品の中で純粋な風景描写で始まるのが、本作品と第4作『ピラモルタの白鳥』*El Cisne de Vilamorta* (1885) の2作品のみだということを考慮するなら、『母なる自然』冒頭の風景描写は容易に看過すべき事象

8 大楠 (2008)。

9 Bravo Villasante (1973: 136).

10 前篇と後篇の顕著な相違として、『母なる自然』の冒頭4章をLópezが挙げている(1992: 31)。確かに、作中人物導入の観点から見ると、『母なる自然』第5章から第6章にわたるガブリエルの導入——彼は前篇『ウリョーアの館』では言及されたに留まるため、後篇の小説世界で唯一の未知の人物だと言える——はきわめて興味深い事象である。ただし、従来の研究では、前篇第1章で騎乗者(司祭フリアン・アルバレス)が他の作中人物(ドン・ペドロ、プリミティボ、ウリョーアの主任司祭)を小説世界に導入する主体となっていることと、後篇第5章でガブリエルが馬車に同乗した村のカシーケ(トランペータ)の視点から描き出されることの類似が指摘されたにすぎない(Baquero Goyanes [1986: 87], López [1992: 94])。しかし、ガブリエルは1人だけの知覚をとおして導入されるわけではない。続く第6章では別の人物(村医者フンカル)が彼を「名指し」する主体となる。すなわち、『母なる自然』の主要な作中人物ガブリエルに関しては、「多元的な導入」が行われていることになるのだ。

11 Mariano Lópezは後篇第5章と前篇第1章の類似を指摘し、次のように述べている——“Los cuatro primeros capítulos pueden considerarse como la prenovela [...]. Estos capítulos están en realidad desplazados, y a la hora de establecer una supraordenación mental hay que colocarlos al final de *Los pazos*, o en *La madre Naturaleza*, pero en otro orden, ciertamente después del capítulo V, el cual en rigor debería ser el primero.” (López 1981: 92-93)

ではないはずである。そこでまず、作中人物の登場しない2つの風景描写と比較することによって、『母なる自然』の風景描写の特徴を顕在化しようと思う。

第一の比較対象は、上に挙げた『ピラモルタの白鳥』の書き出しである。『母なる自然』が「降雨」であるのに対して、これは「日没」の描写となっており、同じ自然現象の描写ということになる。さらに同じ自然の事物(草"hierba"、キイチゴの茂み"zarzal"、木の幹"tronco")が描かれている点からも、興味深い比較となるはずである。

第二の対象は同じ『母なる自然』の、「終行」を飾る降雨の描写である。物語内では2週間ほどの時間が経っていることになるが、書き出しと同様、雨が降り出す直前の雲が起こりたつ様子が描かれている。清水正和がゾラの『ルーゴン・マッカール叢書』に関して「書き出し」と「終行」の関係を考察し、興味深い照応や連関を見出しているように、この比較から何らかの有益な結果を導き出せるに違いない¹²。

『母なる自然』＝自然主義小説

『母なる自然』はパルド＝バサンの作家経歴において最後の「自然主義」小説と位置づけられてきた¹³。

「自然」が彼女の作品において重要な位置を占めることはBorda Crespoらが指摘しているが、『母なる自然』ではタイトルに始まり、「自然」がまさに「主人公」として決定的な役割を果たしていると言える¹⁴。それは、すべての作中人物に対し強大な影響をおよぼし、とくに主人公の男女の感情と行動を決定づけることになる。ガリシア地方で自然がもっとも豊潤な実りをもたらす夏に物語が設定されることによって、ペルーチョとマヌエラは自然の影響から逃れることはできず、本能にしたがって愛し合うことになる¹⁵。この小説が自然主義小説として評価されたゆえんは、第一に、こうした環境決定論の観点からである。もちろん、ゾラの、とくに『ムーレ神父のあやまち』(1875)の影響を論じる研究においてもこの点が強調される¹⁶。

第二に、父親が同じ兄妹であるため、自然が育む愛が二人を「近親相姦」へと誘う点である。González Lópezは本作で「自然主義的なエロチシズム」が最高潮に達したと述べ、Clémessyはパルド＝バサンにイベリア半島で近親相姦愛をテーマにした小説を初めて出版した作家という功績を捧げる¹⁷。兄妹間のアンチロマン的、反牧歌的な恋愛をテーマとしたことが強調され、この点から自然主義と結びつけられたわけ

12 清水 (1992: 97-138)。

13 自然主義小説と評されるパルド＝バサンの主な小説は、第3作*La Tribuna* (1883)、第5作*Los Pazos de Ulloa* (1887)と第6作『母なる自然』の3作品、あるいは第2作*Un viaje de novios* (1881)を含めた4作品である: Baquero Goyanes (1986: 11), El Saffar (1987: 94)。

14 Borda Crespo (2001)。自然を主人公と見なす解釈はBaquero Goyanes (1986: 15), Oleza (1984: 81)など。

15 Hemingway (1983: 19-20), Baquero Goyanes (1986: 13), Shaw (1986: 230), Reati (1988: 45), López (1992: 31)など。

16 Brown (1937: 244; 1957: 106), Hemingway (1983: 16)など。

である¹⁸。

最後に、風景や自然の事物（主人公二人の髪や瞳、脚も含む¹⁹）の微細な描写。顕微鏡でなされた細密画を思い起こさせると称されるほどの、ストーリー上おそらく「不必要な」までに精細な描写が、自然主義小説の顕著な特徴として指摘されてきた²⁰。同時に、この特徴はGilesによって「印象主義的」技法として認知されることになる²¹。

テーマと描写の技法の観点から「自然主義小説」という評価が定着した感のある『母なる自然』であるが、この解釈は『母なる自然』が内包する本質的な興趣を読者が味わう妨げとなっているのではないだろうか。書き出しの風景描写のレトリック、すなわち、それがいかなる小説美学にもとづく描写であるのかを考察することによって、『母なる自然』の見逃されてきた一面を明らかにしよう。

2. 書き出し風景描写の特徴

2.1. 『ピラモルタの白鳥』の書き出し

日没の美しさ

第4作の書き出し第1段落を占める山の落日であるが、これが人間のまったく含まれない、純粹な風景描写であることに異論はないだろう。ただし、続く第2段落冒頭に「一人の男」が「その場所と時間のもつ詩趣と隠逸を享受」する主体として導入されているを見逃してはならない。岩山をわざわざ登ってきたこの男は、山に沈む夕陽という光景を楽しみながら歩いている。微妙に変化する暮れ方の光景に美を見出し、愛でているわけである。ピラモルタ村の住人である彼には見慣れた光景であるにもかかわらず。別稿²²でアラン・コルバンと小倉孝誠を引きながら、このような光景に「絵画的な美」を見出す（詩人の彼は後にその壮麗さを謳う）という彼の価値観がロマン主義の産物であることを論証した。

松林のはるか向こうに、落陽が炎の帯を広げ、その帯の上に松の幹をブロンズの円柱と同じように浮き出させていた。小道は深い溝だらけで、冬の大雨によってえぐられた跡を見せていた。ところどころ転がった小石が道を歩きにくくしており、石は歯槽から抜けた奥歯のように見えた。薄明かりの物寂しさが風景にベールを掛けはじめていた。少しずつ日の入りの白熱光が弱まっていき、白く丸い月が空に昇ったが、そこにはすでに明星が輝いていた。ヒキガエル物の憂げな二重母音が明瞭に聞こえ、一陣の涼風が、道端に生えるしおれた草と埃まみれのキイ

17 González López (1976: 64-65). Clémessy (1982: 234). 他にRomán Gutiérrez (1988: 193)など。

18 Knox (1958: 68-69), López (1992: 38).

19 マヌエラの脚の描写 (XX: 252), テントウムシの描写 (XVI: 213) など。

20 González López (1976: 65), Baquero Goyanes (1986: 135, 143, 157), López (1999: 38).

21 Giles (1962: 307, 310-311).

22 大楠 (2006)。

書き出し風景描写のレトリック —パルド＝バサン『母なる自然』(1887) — (前篇)

チゴの茂みを揺り動かした。松林の幹はいっそう黒さを増し、稜線の緑色がかった明るみを背景にインクの縦縞のように際立つのだった。

一人の男が小道を、その場所と時間のもつ詩趣と隠逸を享受しようとするかのようにとてもゆっくりと下っていた。

Allá detrás del pinar, el sol poniente extendía una zona de fuego, sobre la cual se destacaban, semejantes a columnas de bronce, los troncos de los pinos. El sendero era barrancoso, dando señales de haber sido devastado por las arroyadas del invierno; a trechos lo hacían menos practicable piedras sueltas, que parecían muelas fuera de sus alveolos. La tristeza del crepúsculo comenzaba a velar el paisaje: poco a poco fue apagándose la incandescencia del ocaso, y la luna, blanca y redonda, ascendió por el cielo, donde ya el lucero resplandecía. Se oyó distintamente el melancólico diptongo del sapo, un soplo de aire fresco estremeció las hierbas agostadas y los polvorientos zarzales que crecían al borde del camino; los troncos del pinar se ennegrecieron más, resaltando a manera de barras de tinta sobre la claridad verdosa del horizonte.

Un hombre bajaba por la senda, muy despacio, como proponiéndose gozar la poesía y recogimiento del sitio y hora. (I: 649)

時の経過と動く作中人物

男(主人公セグンド)が風景を楽しみながら歩いていたと述べたが、彼が書き出し1行目から山の「小道」にいたことが、引用文中に3度"el sendero", "el camino", "la senda"と言及されることによって明示されている。

他方、第1段落に描かれているのは瞬間的な光景ではない。段落中程までは、すべての動詞が未完了(線)過去形(「広げていた」"extendía"、「だった」"era"、「していた」"hacían"、「はじめていた」"comenzaba")であるため、異なる状況間の同時性、すなわち、冒頭から「薄明かりの物寂しさが風景にベールを掛けはじめていた」"La tristeza del crepúsculo comenzaba a velar el paisaje"までは、一つの瞬間が描き出されていると解釈できる。これは、視覚が一挙的に知覚した情報であっても、文字では順次的に表現せざるを得ないからである。

ところが、この文以後、すべての主節の動詞が完了(点)過去形に換えられている。完了過去形の連鎖——「弱まっていった」"fue apagándose"、「昇った」"ascendió"、「聞こえた」"Se oyó"、「揺り動かした」"estremeció"、「黒さを増した」"se ennegrecieron"——は、こうした出来事が時系列に沿って順次的に起きたこと、後半部に複数の瞬間が収まっていることを表現していると解釈できるのである。

時の経過が刻まれていることは、描写文中において同一の事物についての形容が変

化している点からも確認できる。「松の幹」が2度言及されている ("los troncos de los pinos"="los troncos del pinar") が、冒頭で「ブロンズの円柱」"columnas de bronce"と表現されたそれが、段落末では「インクの縦縞」"barras de tinta"と異なる形容を受けているのである。なぜ、松の幹の色（ブロンズ色→インク色）と形（円柱→縦縞）が変化したのか。それは事物の色と形を規定する要因である光、この場合は陽光が変化したからである。初め「炎の帯」"una zona de fuego"に染まっていた山の稜線が、最後には「緑色がかった明るみ」"la claridad verdosa"を放つようになった。つまり、太陽がさらに沈んだ、時間が経過したからに他ならない。

山の落陽を楽しむ男に話を戻そう。男は書き出しから山の小道にいたのだが、彼の「下っていた」"bajaba"という未完了（線）過去形は、第1段落中に使用されている完了過去形の連鎖によって表現された光景のさまざまな変化との同時性を示すことになる。要するに、第1段落の描写文に流れる時間のあいだ、男は小道を「とてもゆっくりと」"muy despacio"下りながら情景を楽しんでいたことになるのだ。

作中人物が知覚した光景：動き

落日を見つめながら山道をゆっくり下る男という設定は、描写文に何らかの痕跡を残すはずである。コルバンは「空間の評価は、空間を通過する方法と無関係に構築されるわけではない」と述べ、島田雅彦が視点人物の移動速度に応じて「風や気温の感じかたや、音のざわめきの聞こえかたや、地面の起伏の受け取りかた、汗ばむ肌感覚など、すべてが違ってくる」と解説しているように、呈示される情報自体に「ゆっくり小道を下る」という行為が反映される²³。他方、ロマン主義の作家たちが「自然の風景と心象風景のあいだに相互的な浸透作用を見た」²⁴ からは、凡庸なロマン主義詩人（「ピラモルタの白鳥」を自称する）セグンドの内面性の投射も見出せるに違いない。

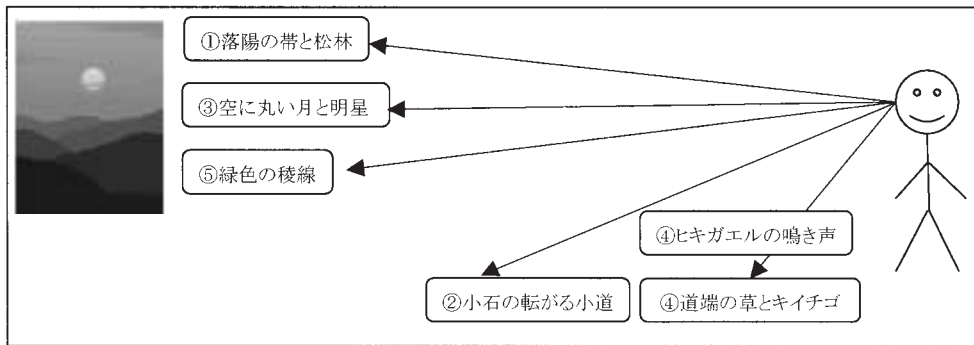
まず第一に、書き出しの描写文中に「激しい動き」²⁵ が生じていることが感じられるだろう。それは、「遠景」（下線箇所）を描いた文章と「近景」の文章の2種類が交互に現れているため。一方で、山並みと沈む太陽、それを背景に松林、大空の月と明星といった「遠く」に見える景色が描き出され、もう一方に男が歩いている山道の状態とそこで聞こえるヒキガエルの鳴き声、道端の草やキイチゴといった間近の景色が描き出されていることに起因している。すでに別稿で詳細な分析²⁶をおこなったように、この描写は対象との距離と対象を見るアングルの異なる（少なくとも）5つの画像から成り立っていることが確認できるのだ。

23 コルバン (2002: 105), 島田 (2009: 146)。

24 小倉 (1995: 68)。

25 保坂 (2005: 252)。

26 大楠 (2006: 149)。



大澤真幸は映画を見る行為に関して、「対象との距離や対象への視角が変化すること、あるいは部分のみが対象化されるということ、ときには極端に接近した地点からの像（クローズ・アップ）が与えられるということ、これらのことは、視点が対象と同じ空間を共有し、その内部を移動していることを示している」²⁷ と述べている。われわれは大澤が挙げるすべての現象を『ピラモルタの白鳥』の書き出しに認めることができる——「対象との距離や対象への視角」の変化（①落陽の遠景+目の高さ→②小道の近景+見下ろす→③空の遠景+見上げる→④道端の草の近景+見下ろす→⑤山の稜線の遠景+目の高さ）、「部分のみが対象化」（道に転がった小石の画像）、「極端に接近した地点からの像」（しおれた草と埃まみれのキイチゴの茂みの画像）。すなわち、山間の日没という場面を細かい画面に分割して提示する技法に、「視点」と化した男の緩慢な移動の反映を読み取ることができるのである。

次に、男は落陽を目で見つめるのと同じように、自分が内部にいる空間を他の身体感覚を使って知覚していることが確認できる。とくに「とてもゆっくり小道を下っていた」男は、小道が「歩きにくい」と地面の起伏を感じ取り（靴底から伝わる足の触覚による）、「ヒキガエルの二重母音」を聴き（聴覚）、「涼風」を感じ（皮膚感覚）、自分が歩く小道の端で風に揺れる「草」と「キイチゴ」に目を留める（視覚）。知覚の主体が位置する場所、すなわち近景の描写においては、視覚以外の感覚がもたらす情報が増えるのは当然であろう。

最後に、「男」が書き出し第1段落の知覚の主体となっている以上、セグンドの内面性、もっと厳密に言うなら、ベッケルにかぶれた三流詩人としての資質が描写の表現に読み取れるかもしれない。実際、落陽を「炎」、松の幹を「ブロンズの円柱」や「インクの縦縞」、転がった小石を「歯槽から抜けた奥歯」、ヒキガエルの鳴き声を「二重母音」と喩える表現をはじめ、夕暮れの薄明かりが「物寂しい」、ヒキガエルの鳴き声が「物憂げ」だといった紋切り型の表現には、確かに、彼の詩人としての凡庸さが投射されていると言えるだろう。

27 大澤（2005：103）。傍点は引用者。

以上の考察で、「知覚の主体」となっている作中人物の存在がこの日没描写に明確に反映されており、彼の五感を使った知覚行為が動きとともにきわめてリアルに、合理的に描き出されていることが確認できたと思う。

2.2. 『母なる自然』の終行

めぐみの雨の兆し

最終章末に描かれた夕立が降り出す直前の光景であるが、校訂版を編集したLópezは、同じ夕立の描写を書き出しと終行に繰り返すことによって小説に閉じられた「枠構造」を与え、この枠内で作中人物たちに生じた変化に読者の関心を向けさせようとしたに違いないと解釈している²⁸。

その午後、盛夏の酷暑がようやく和らぐきざしを見せ、空に気まぐれに散らばった丸い雲とうすい絹雲は涼しさの、おそらくは雨の前触れ、雨を期待させるものだった。湿気の粒子を含んだ涼しく快活なそよ風が枝葉を震わせていた。遠くでは小麦を積んだ荷車がキーキーと音を立て、カエルとコオロギが夕暮れのシンフォニーを高らかに謳い上げながら、意気揚々と姿を現し陽に焼けた耕地を冷やそうとする雨と風を迎え入っていた。すべてが生命、冷淡だがリズムミカルで穏やかな生で満たされていた。

Aquella tarde, el gran ardor de la canícula daba señales de aplacarse ya, y eran preludeo y esperanza de frescura, y acaso de agua, las nubes redondas y los finos *rabos de gallo* que salpicaban caprichosamente el cielo. Una brisa fresca, vivaracha, que columpiaba partículas de humedad, hacía palpitar el follaje. A lo lejos chirriaban los carros cargados de mies, y las ranas y los grillos empezaban a elevar su sinfonía vespertina, saludando a la lluvia y al viento antes de que hiciesen su aparición triunfal y refrigerasen la tostada campiña. Todo era vida, vida indiferente, rítmica y serena. (XXXVI: 379)

この描写には、『ピラモルタの白鳥』書き出しのような、自然の美しさが描かれ称えられているとは到底感じられない。夏の炎天下に雨が降り出そうとする光景の美的価値を計っているわけではないのだ。ここに描かれているのは、「盛夏の酷暑」を和らげてくれる「風」、「焼けた耕地」をほどよく潤してくれる「雨」であり、日本なら「慈雨」と呼ぶべき「めぐみ」の雨である。

28 López (1999: 45-46).

作中人物が知覚した光景：静止

評価される価値は異なるが、この光景も『ピラモルタの白鳥』の書き出しと同じ、「見つめられた光景」という設定がなされている。描写の前後に、次のように作中人物が「視線を向ける」ことが明記されているからである。

ウリョーアの谷を鳥瞰できる坂の頂で（ガブリエルは）振り返り、腕を組んだまましばらくの間、高貴な隠れ家の屋根、陽の最後の陽光を受け輝きを見せる庭園の池、そして谷の冠のようにそびえる遠方の峰々と青みを帯びた稜線に視線を釘付けにしていた。

En lo alto de la cuesta, donde se domina a vista de pájaro el valle de los Pazos, se volvió, y estuvo buen trecho con los brazos cruzados, la vista clavada en el tejado de la solariega huronera, en el estanque del huerto que destellaba fuego a los últimos rayos del sol, en los lejanos picos y azuladas crestas que servían de corona al valle. (XXXVI: 378-9)

ガブリエル・パルドは最後にウリョーアの館の方を振り返り、谷に視線をうずめた。

Gabriel Pardo se volvió hacia los Pazos por última vez, y sepultó la mirada en el valle [...]. (XXXVI: 379)

上の2つの引用で明らかのように、ガブリエルは動いていない。坂の頂きで振り返り、さまざまな場所に「視線」を向けている。さらに、見つめていたのが「しばらくの間」"buen trecho"であったことが、描写の前後に同じ動作「振り返った」"se volvió"が繰り返されることによって強調されている。

ただし、上の夕立が降り出そうとする光景は、描写文中の動詞が例外なく状況の並列性を表す未完了（線）過去形であることから、さまざまな場所に視線を向けていたそうした「しばらくの間」（時の経過）の一つの瞬間の描写だと解釈できるだろう。

では、見つめる人物がじっと立ち止まっていること、また、時間が静止した、瞬間の描写だという設定は、上の描写文にどのように投射されているのだろうか。まず感得できるのは、『ピラモルタの白鳥』の書き出しのような「激しい動き」がないことである。もちろん、文字表現である以上、順次的に記述せざるを得ないのだが、それでも、ガブリエルのさまざまな知覚行為の一挙性・並列性が感じ取れるはずである——【皮膚感覚】「暑さが和らぐ」＋【視覚】「空に散らばった雲」＋【皮膚感覚】「涼風と湿気」＋【視覚】「そよぐ枝葉」＋【聴覚】「荷車の音とカエル・コオロギの鳴き声」＋【思考】「すべては生」。この描写文中には、大澤が指摘する「対象との距離や対象への視角」の変化をはじめとする視点が内部を移動していることを示す

痕跡は一切見出せない。むしろ、丘の頂きにじっと立ち止まっているが故に視覚だけでなく他の身体感覚まで鋭敏になっていることが読み取れる。まさに知覚の主体となっているガブリエルの身体性をリアルに反映した描写文だと言えるだろう。

2.3. 『母なる自然』書き出し：夕立の描写

めぐみの雨

終行と同じく、「雲」"las nubes"で始まり、その形状と動きが詳細に描き出されている。この書き出し第1段落に描かれているのが、豪雨と呼ぶべき激しく大量に降る雨だということは一読して明らかだろう。しかし、Baquero Goyanesが「第1章冒頭を飾る嵐は人を怯えさせるような邪悪さを一切示していない。それは植物の繁茂を際立たせる官能的な枠にすぎない」²⁹と解釈しているように、物語の季節が植物のもっとも生い茂る盛夏に設定されていることから、この雨は終行同様、「めぐみ」の雨であり、激しさもTasende-Grabowskiの評言を借りるなら、「寛大な力」"una fuerza benigna"を表していると解釈してよいだろう。前篇『ウリョーアの館』第20章、地下室にいた司祭フリアンとヌチャ（マヌエラの母親）を襲う嵐の描写³⁰と較べたとき、この夕立の善良さは際立っている。「官能的なときもあるが、多くの場合、抒情性と称せるほどの非凡な美をともなった」³¹描写である。

積み重なった薄いインクのような紫がかった灰色をした雲々が、空の高みにおいてまさに教皇選挙会に馳せ参じるように次々と集積し、夕立となるかどうかを討議した。結局、夕立となる決意をかため、厚みのある太い雨粒を放出することから始めた。それは夏の正当なる降雨であり、草の葉先をねじ曲げ、キイチゴの茂みにけたたましい音を立てた。続いて、雲は競いあって大急ぎで尽力を倍増させ、激しく斜めに降る雨脚へと溶解して、地面を湿らせ、茂みを水浸しにし、微細な植物を水没させ、木々の樹冠を可能な限りすり抜け、とめどない涙のごとく幹の下に向け、しわだらけで日に焼けた顔面を滴り落ちるのだった。

1本の樹の下に2人は隠れた。庇護してくれた樹は巨大な栗の木で、堂々とした広い樹冠を太く堅固な幹の柱の上にほとんど建造物のように華々しく拡げ、雨

29 Baquero Goyanes (1986: 164).

30 "miró [Julián] por la ventana, y el paisaje le pareció tétrico y siniestro; verdad es que entoldaban la bóveda celeste nubarrones de plomo con reflejos lívidos, y que el viento, sordo unas veces y sibilante otras, doblaba los árboles con ráfagas repentinas. El capellán bajó la escalera de caracol con ánimo de decir su misa, que a causa del mal estado de la capilla señorial acostumbraba celebrar en la parroquia. Al regresar y acercarse a la entrada de los Pazos, un remolino de hojas secas le envolvió los pies, una atmósfera fría le sobrecogió, y la gran huronera de piedra se le presentó imponente, ceñuda y terrible, con aspecto de prisión, como el castillo que había visto soñando. El edificio, bajo su toldo de negras nubes, con el ruido temeroso del cierzo que lo fustigaba, era amenazador y siniestro. [...] El cielo se oscureció más en el momento de expresarse así Nucha; un relámpago alumbró súbitamente las profundidades de las arcadas del claustro y el rostro de la señorita, que adquirió a la luz verdosa el aspecto trágico de una faz de imagen." (XXX: 185 y 189)

31 Tasende-Grabowski (1991: 30-31).

書き出し風景描写のレトリック —パルド＝バサン『母なる自然』(1887) — (前篇)

を降らしはじめた雲に向かって勇猛に跳びかかるかのようなだった。族長的な樹であり、ナンキンムシやアブラムシ、アリや幼虫の生殖の連鎖を冷たい無関心な態度で見つめ、みずからの割れた樹皮の内部にそれらの揺りかごと墓を与えるような樹であった。

Las nubes, amontonadas y de un gris amoratado, como de tinta desleída, fueron juntándose, juntándose, sin duda a cóncave, en las alturas del cielo, deliberando si se desharían o no se desharían en chubasco. Resueltas finalmente a lo primero, empezaron por soltar goterones anchos, gruesos, legítima lluvia de estío, que doblaba las puntas de las hierbas y resonaba estrepitosamente en los zarzales; luego se apresuraron a porfía, multiplicaron sus esfuerzos, se derritieron en rápidos y oblicuos hilos de agua, empapando la tierra, inundando los matorrales, sumergiendo la vegetación menuda, colándose como podían al través de la copa de los árboles para escurrir después tronco abajo, a manera de raudales de lágrimas por un semblante rugoso y moreno.

Bajo un árbol se refugió la pareja. Era el árbol protector magnífico castaño, de majestuosa y vasta copa, abierta con pompa casi arquitectural sobre el ancha y firme columna del tronco, que parecía lanzarse arrogantemente hacia las desatadas nubes: árbol patriarcal, de esos que ven con indiferencia desdeñosa sucederse generaciones de chinches, pulgones, hormigas y larvas, y les dan cuna y sepulcro en los senos de su rajada corteza. (I: 55-56)

「見つめる人」の不在

書き出し第1段落全体が作中人物の登場しない風景描写となっているのは『ピラモルタの白鳥』と同じである。ただし、第4作では第2段落冒頭に光景を「見つめる人」(厳密には、見つめるだけでなく五感を駆使する人)という設定の作中人物が登場していた。『母なる自然』終行の描写においても、前後に作中人物が「見つめた」ことが明示されていた。「見つめられた風景」という設定がなされていたのである。

Fernando Reatiは、観察するという行為、すなわち視覚の優位が写実・自然主義小説の第一条件であり、「19世紀、個人の視線を真実のパラメーターとして特権化する、現実を観察する一手法が全盛を極める。それは現実とは見えるものであり、見えるものとは個人の観客が目にするものだ」という考えからであった」と指摘、パルド＝バサンの『ウリョーアの館』と『母なる自然』を取り上げ考察している。そして、両作品において「観察というジェスチャーに対するパルド＝バサンの強迫的なまでの配

慮」が見て取れると結論付けている³²。パルド＝バサンは描写の真実らしさを保持するために、作中人物の視線（作者的な語り手の視線を中継する場合も含め）、すなわち作中人物が「見つめる」という設定を活用したというのである。事実、彼女の「強迫的なまでの配慮」を『ピラモルタの白鳥』書き出しと『母なる自然』終行の描写にわれわれは認めた。

ところが、Reatiは言及していないが、『母なる自然』書き出しには、第2段落冒頭に登場する「2人」（ペルーチョとマヌエラ）が「1本の樹の下に隠れた」と記されているだけで、これ以後も作中人物が「見つめる」という設定がまったく記されていない。

短い時間

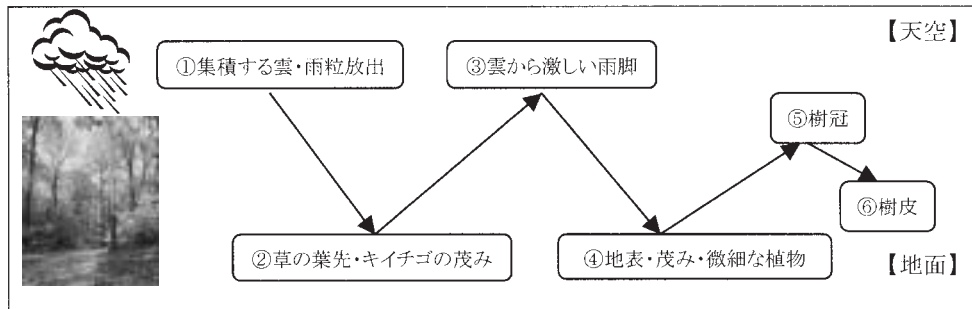
では、描写文を詳細に考察してみよう。これまでの描写と較べまず目に付くのは、すべての主節の動詞（5つ）が完了（点）過去形だという点であろう——"fueron", "empezaron", "se apresuraron", "multiplicaron", "se derritieron"。雲が空に「集積し」た後、雨粒を放出し「始め」、競いあって「大急ぎとなり」、力を「倍増させ」、激しい雨脚へと「溶解した」。夕立が降り始める光景が「動き」に置き換えられ、一段落中に時の経過が表現されている。

次に、現在分詞が際立って多いことに気付くはずである。ほぼ同じ長さの『ピラモルタの白鳥』書き出しに3個、『母なる自然』終行（より短い描写だが）に1個、対して『母なる自然』書き出しには7個（イタリックの箇所）。とくに後半部における4連続使用が目目を引く——"*empapando la tierra, inundando los matorrales, sumergiendo la vegetación menuda, colándose como podían*". 現在分詞は、主動詞との同時性を表す場合と順次的な動作を表す場合の2種類あるが、どちらにせよ先ほど指摘した「時の経過」が短いものだったという印象を読者に与えるはずである。

上下2分割

描写文中に読者は、『ピラモルタの白鳥』書き出しで感じたのと同じような「激しい動き」を感じ取るのではないだろうか。ただし、それは遠景と近景といった水平方向に距離の異なる景色が交互に描き出されているからではない。垂直方向に違う距離、すなわち天空（引用の下線部）と地面の描写が交互に現れているからである。

32 Reati (1988: 33, 47). 傍点は引用者。



読者は描写の舞台が、このように「上下二段」に明確に区切られているような印象を受けるのではないだろうか。第一の要因は「下」の描写にある。雨が「草の葉先」をねじ曲げ、「キイチゴの茂み」にけたたましい音を立てる。その後、雨脚を強めた雨は「地面を湿らせ」、「茂みを水浸し」にし、「微細な植物を水没」させる。樹の「しわだらけで日に焼けた顔面」をつたい落ちる。端的に言うなら、空や雲に較べて、下界に関するあまりにも微細な描写がなされている。微細な事物が、雨に降られどうなったかという状態が詳細に描き出されているからである。Baquero Goyanesは第16章のテントウムシの描写について次のようにコメントしている——「こうした自然主義者の眼差しには近眼のようなものがあるに違いない。物や人を描写する際に、描写の微細化la minimización descriptivaを可能にする拡大レンズか巨大な虫眼鏡で見つめるのでなければ、それらの事物にきわめて近づく必要があるだろう」³³。

こうした微細な描写が、天空に浮かぶ雲や巨木の樹冠の描写と交互に現れるため、上下二段に分けて置かれた二枚のパネル画を見ているような印象を受けるのだ。たとえば、この描写に見つめる人が設定されていたと仮定しよう。空を見上げていた人が、いきなり下を向き地面の草の葉先を見つめ、キイチゴの茂みのざわめきに耳をそばだてる。その後、また視線を上に戻して天空を見つめる。すぐに視線を地表に向け、微細な植物が水に浸る様子を凝視する。続いて、巨木の樹冠を見上げ、そのひび割れた樹皮に目を凝らす。目が眩み対象に焦点を合わせることができない。つまり、ぼやけた画像しか知覚できないことだろう。要するに、『母なる自然』の書き出しは、これまでに考察した描写のどれよりも、身体感覚との連関性の低い、極めてリアリティーに乏しい描写となっているのだ。

33 Baquero Goyanes (1986: 179-180). ちなみに、彼が指摘するテントウムシの精細な描写は——“A las primeras sílabas del conjuro el insecto se bullió; a las segundas removió sus patas, que parecían hechas de cabitos cortos de seda negra; a las terceras entreabrió las alas de coral, descubriendo debajo otras de gasa, de sombría irrisación, que tenía replegadas como las alas membranosas del murciélago; y antes de que la fórmula cabalística terminase, alzó el vuelo rápidamente y se perdió en el aire.” (XVI: 213)。

「風景」描写？ 「印象主義」的描写？

『母なる自然』の書き出しには作中人物が見つめるという設定がなされていない。これは『ウリョーアの館』と本作品の前・後篇をとおして極めて珍しいことである。当然、「見つめる」(知覚する)という身体行為がまったく反映されない描写となっている。コルバンが主張するように、「風景とは解釈であり、空間を見つめる人間と不可分」だとするなら、これは「風景描写」ではないことになる³⁴。Knoxが「ここに注意深い観察者がいきなり姿を見せているが、それは感受性の強い芸術家だ」³⁵と指摘しているが、この「感受性の強い観察者」とは、もちろん次の段落に登場する作中人物「二人」ではない。『母なる自然』において前篇『ウリョーアの館』以上に頻繁に小説世界へ介入してくる、「全知の語り手」ということになるだろう³⁶。

パルド＝バサンの作品中の描写に関しては、彼女と同時期に活動した印象派の画家たちとの類似を指摘する研究がなされてきた。事実、われわれも『ピラモルタの白鳥』書き出しの日没描写に、微妙な色彩を表す形容語が多用され、光の移ろいが追求されていることを確認し、印象派が用いた色彩分割に通ずる感覚を読み取った³⁷。

パルド＝バサン研究の大家であり、これまでもたびたび引用したBaquero Goyanesも次のように指摘している——「パルド＝バサンはほとんど印象主義者のやり方で色彩と戯れる。輪郭や色調がはっきり区別された絵ではなく、逆に、完全にくすんだ色に溶解するまで混ぜ合わせた絵に仕上げることによって。これを達成するためにパルド＝バサンは、使用された形容詞で確認できるように、すべての色調のトーンを落とし弱くするのである」³⁸。

書き出し一行目の「雲」の色は——「薄いインクのような紫がかかった灰色」"un gris amaratado, como de tinta desleída"。つまり、単なる「灰色」ではなく、「暗紫色」(キイチゴ色)"morado"がかかった「灰色」だと形容されている。二色混ぜ合わせり、よりくすんだ色になったことだろう。その上、「薄まったインク」のようだと再修飾することによって、トーンを「落とし弱く」した灰色だと明記されている。『母なる自然』の書き出しには、Baquero Goyanesの指摘する「印象主義者のやり方で色彩と戯れる」パルド＝バサンを確認できるのである。

他方、パルド＝バサンと同時代の芸術(建築、音楽、彫刻、絵画など)との関係を考察したYolanda Latorreは、印象主義絵画の影響を受けた小説文体に関して、ゾラの大家H. Mitterrandの分析結果を援用しながら次のような特徴を示している——

34 コルバン (2002: 10-11)。傍点は引用者。

35 Knox (1958: 67)。

36 『母なる自然』における頻繁な「全知の語り手」の介入を、たとえばRomán Gutiérrez (1988: 193)が指摘している。

37 大楠 (2006: 142-146)。

38 Baquero Goyanes (1986: 158)。傍点は引用者。書き出しの風景描写の色調についてLópez (1992: 64)も指摘している。

現在分詞の使用、名詞句の傾向、連結辞（接続詞）省略あるいはイメージの素速い連続など³⁹。

『母なる自然』書き出しには、すでに指摘したように、7個の現在分詞が使用されている（イタリック）—— " *fueron juntándose, juntándose*", "*deliberando si se desharían o no se desharían*", "*empapando la tierra, inundando los matorrales, sumergiendo la vegetación menuda, colándose como podían*".

核となる名詞に修飾語が連鎖的に付随して、長い名詞句を構成していることも確認できる（核となる名詞をイタリック）—— "*las nubes, amontonadas y de un gris amoratado, como de tinta desleída*"、"*goterones anchos, gruesos*"、"*rápidos y oblicuos hilos de agua*"、"*un semblante rugoso y moreno*". 少なくとも二つ以上の形容詞（句）が名詞を修飾している。

さらに、連結辞の省略によって強い表現となっている——"*goterones anchos, gruesos, legítima lluvia de estío*"、"*se apresuraron a porfía, multiplicaron sus esfuerzos, se derritieron*".

素速いイメージの連続は、次のような完了（点）過去形の動詞の連鎖と、それに続く現在分詞の連鎖に見て取ることができる（イタリック体）——"*se apresuraron a porfía, multiplicaron sus esfuerzos, se derritieron en rápidos y oblicuos hilos de agua, empapando la tierra, inundando los matorrales, sumergiendo la vegetación menuda, colándose como podían*".

すなわち、この書き出しの描写は、フローベールからユイスマンにかけてのフランス小説に観察できるとされる「印象主義的」文体から成り立っているのだ。しかし、この描写を「印象主義的」だと判断するには問題がある。Amado Alonsoは「印象主義の言語学的概念」のなかで綿密な考察を展開し、「文学的印象主義」固有の特徴を指摘する——「作中人物の印象を介しての外的現実の表象と比喩を使っての心理的経験の印象への転置である」。風景描写に関しては、「風景は作中人物が見ているもので、評価や感情は小説の中で動いている役者や観客のものでなければならない」⁴⁰。

文体的には十二分に「印象主義的」と判ずることが可能な『母なる自然』の夕立の描写も、「見つめる人」という設定がないゆえに、「風景」でもなければ、同時代の「印象主義的」感性も否定せざるをえなくなるのだ。以上の考察によって、『母なる自然』書き出しの描写が、パルド＝バサンの小説の中だけでなく、もっと広い感性の歴史という文脈（同時代性）において特異な存在であることが明らかになっただろう。ここから改めて、書き出しの風景描写のレトリック、つまり、いかなる小説美学に依存した描写なのかを探っていこう。

39 Latorre (2002: 42).

40 Alonso (1956: 152, 181). 傍点は引用者。

3. 書き出し描写のモデル

今日「自然主義小説」という解釈が定着した感のある『母なる自然』であるが、執筆に際しパルド＝バサンが受けた文学的影響に関しては、研究者、それも大家の意見が別れる。Baquero Goyanesが絵画に較べ文学作品の影響は「きわめて僅かであり、それもかなり俗っぽいもの」、「表現のレベルに限られる」と主張するのに対し、Clèmessyは一つの作品や一つの時代に限定することができないほど顕著だと述べ、主に3作品を挙げている⁴¹。まずは他の研究者が指摘する『母なる自然』のモデルを概観し、その後にClèmessyが挙げた主要な3作品の考察に移ることにしよう。

Brown (1937) からHardin (2000) まで多くの研究者が『聖書』、中でもその「始まり」(ゲネシス) となる「創世記」の影響を指摘する。Brownは第25章で「楽園の日々のアダムとエバのように」(XXV: 303)と形容されていることを引き、ペルーチョとマヌエラをエデンの園の二人の住人、「母なる自然」を彼らを欺し知恵の木に導くヘビと解釈して、「創世記」のモデル性を主張する⁴²。これに加え、Lópezは、『ウリョーアの館』終行で司祭フリアンの前に「天使か大天使」(XXX: 278)のように姿を現した二人が『母なる自然』冒頭に再登場する点、書き出しの夕立に「大洪水」の引喩が見て取れる点、「庇護する樹」"árbol protector" (I: 56)、"族長的な樹" "árbol patriarcal" (I: 56)と称される大樹の下に二人が雨宿りする点を根拠に、「創世記」への疑いのない追憶を指摘する⁴³。

Kirbyはインスピレーションの源として新たに、スペイン・ルネッサンス期の詩人で聖書学者ルイス・デ・レオンFray Luis de León (1528-91) の『雅歌』*Cantar de los cantares*を挙げる⁴⁴。これは『旧約聖書』の「雅歌」をヘブライ語原典からカスティーリャ語に翻訳し注釈を付したもので1561年頃の作品だとされている。彼は主に二つのシーンに影響を見て取る。一つはマヌエラとペルーチョの愛が山の頂でまさに頂点に達するシーン(第19～21章)、もう一つは前篇でまだ幼いペルーチョが司祭フリアンの指導のもと読み書きを覚えた際にメモを書き付けたフライ・ルイスの『雅歌』を、後篇でガブリエルが館の居室で見つけ、目を通しての内に二人の関係に気付く

41 Baquero Goyanes (1986: 67), Clèmessy (1982: 231-233).

42 Brown (1937: 247, 1957: 101). 引用は、ガブリエルが自問自答するシーン——"una pareja linda, salida apenas de la adolescencia, sola, sin protección, sin enseñanza, vagando libremente, como Adán y Eva en los días paradisíacos" (XXV: 303)。

43 López (1992: 27, 55). ただし、次の引用で明らかのように、「天使か大天使」と似ていると指摘されるのはペルーチョだけであって、二人ではない——"Era el muchacho el más guapo adolescente que puede soñar la fantasía; y si de chiquitín se parecía al Amor antiguo, la prolongación de líneas que distingue a la pubertad de la infancia le daba ahora semejanza notable con los arcángeles y ángeles viajeros de los grabados bíblicos" (XXX: 278)。

44 Kirby (1978) の主に、909-911ページ。また、El SaffarはKirbyの指摘を受けて、自然そのものがユートピアの牧歌的ビジョンを生みだす母親だとするなら、「その父親は『雅歌』のフライ・ルイスである」と述べる(El Saffar 1987: 94)。ルイス・デ・レオンや『雅歌』に関する書誌的情報は、Becerra Hiraldo (2003: 9-77)による。

シーン (第22～25章) である。とくに第一のシーンにおける、ペルーチョの髪の毛の描写 (XXI: 271)⁴⁵ と、二人が初めてキスを交わす場面 (XXI: 272)⁴⁶ の描き方から、『雅歌』のアダプテーションは疑いないと主張する。

他方、パルド＝バサンの幼少時における読者体験の記述⁴⁷をもとに、Larsenは「西洋の父」ウェルギリウス (前70-前19) の『アエネーイス』との類似を指摘する⁴⁸。両作品に共通する悲しみを帯びた調子、狩猟イメージの頻出などを挙げるが、もっとも説得力があるのは、ペルーチョとマヌエラの二人に、天の企みによって禁じられた恋に陥るアエネーイスとカルタゴの女王ディードーとの類似を読み取った点だろう。第21章、二人を恋に誘う場所がローマの旅団が構築した城塞跡⁴⁹に設定されているのは単なる偶然ではないと主張するのである。

以上、『母なる自然』への文学的影響を考察する研究を概説したが、これらの作品が、書き出し描写のモデルとなっているとは到底考えられない。やはり、パルド＝バサンにインスピレーションを与えた可能性が高いのは、多くの研究者が指摘する次の3作品ということになるだろう。ちなみに、いずれの作品も1人ではなく「カップル」が物語の主演となっている⁵⁰。

『母なる自然』執筆 (1886) の数年前、1882年末から日刊紙に連載を始め翌年一冊にまとめ出版した評論集『今日の問題』*La cuestión palpitante* の中で、パルド＝バサンは3作品いずれに関しても細かいコメントを付している。よって、彼女がこれらの作品を読み親しんでいたことは疑いない⁵¹。ただし、Fernández-Coutoが作成し

45 "Si hermoso era a la vista el pelo de Perucho, no menos dulce al tacto. ¡Con qué elástica suavidad se enroscaban de suyo los bucles alrededor del dedo! ¡Cómo se deshacían y partían cada uno en innumerables anillos, ligeros y gallardos, y cómo volvían luego a unirse en grueso y pesado tirabuzón, el bucle estatuario, la cifra de la gracia espiral! ¡Con qué indisciplina encantadora se esparcían por la frente o se agrupaban en la cima de la cabeza, haciéndola semejante a las testas marmóreas de los dioses griegos!" (XXI: 271).

46 "Al fin, sin saber cómo, sin estudio, sin premeditación, tan impensadamente como se encuentran las mariposas en la atmósfera primaveral, los rostros se unieron y los labios se juntaron con débil suspiro, mezclándose en los dos alientos el aroma fragante de las frambuesas y fresillas, y residuos del sabor delicioso del panal de miel." (XXI: 272)

47 『ウリョーアの館』に付された『自伝寸描』*Apuntes autobiográficos* (1886) にパルド＝バサンは次のように記している——"Pedí encarecidamente que me enseñasen latín en vez del piano: deseaba leer una *Eneida*, unas *Geórgicas*, y unas *Elegías* de Ovidio que andaban por el armario de hierro." (1999: 14).

48 Larsen (1987: 16-21).

49 "Dos eran los Castros: Castro Pequeño y Castro Mayor [...]. El estado de conservación de los dos campamentos era tan maravilloso; se veían tan claras las líneas del reducto y el círculo perfecto de la profunda zanja que en torno lo defendía, que aquella fortificación de tierra, levantada probablemente por legionarios romanos anteriores a Cristo, si es que no fue en tiempos aún más remotos trabajo de defensa practicado para sustentar la independencia galaica, aparecía más entero y robusto que las fortalezas, relativamente jóvenes, de la Edad-media." (XXI: 263)

50 Hardin (2000: 8).

51 マドリッドの日刊紙*La Época*に1882年11月7日から翌年4月16日まで20号にわたって連載、1883年 Leopoldo Alas *Clarín*の序文をともなって評論集 (20章からなる) として出版された。周知のように、出版と同時にスペイン社会で物議をかもし、スペインにおける自然主義論争の起爆剤となった著作である。

たパルド＝バサンの蔵書目録（一時フランコ将軍の所有となった彼女の蔵書およそ8千冊の目録であるが、散逸したのも多いため完全ではない）には、『ダフニスとクロエ』と『ポールとヴィルジニー』はそれぞれ2冊掲載されているのに対し、『ムーレ神父のあやまち』は1冊も見あたらない⁵²。

3.1. 『ムーレ神父のあやまち』 *La Faute de l'abbé Mouret* (1875)

本書は、エミール・ゾラ *Émile Zola* (1840-1901) の『ルーゴン・マッカール叢書』第5巻として1875年に出版された。それまでの巻が大都市パリあるいは地方都市プラッサンを舞台としたのに対して、『ムーレ神父のあやまち』では荒涼とした岩山に囲まれたレザルトー村と、その近郊にある広大な庭園パラドゥーが交互に登場する。訳者の倉智は、本小説を「華麗なる悦楽の三連祭壇画と見立てることができる。第一のパネルは言ってみれば「聖職」、第二のパネルは「あやまち」、第三のパネルは「贖罪」だと述べている⁵³。

第一部は、貧しい寒村レザルトーの神父となったセルジュ・ムーレの生活が描かれている。ムーレ神父は、口うるさいが面倒見のよいトゥーズ婆と、知恵おくれで動物好きの妹デジレに囲まれ、ときには婚姻や土地をめぐる村人たちの争いに介入しながら、簡素な日々を送っている。しかし、ある夜、狂気の血を引く彼は、聖母マリアへの愛慕が性愛の狂乱にまで高まり、官能的発作のうちに失神して倒れる。

第二部にはパラドゥーを舞台とした非現実的な世界が描かれる。セルジュは叔父パスカル博士に救い出され、地上の楽園とも言うべきパラドゥーに連れてこられる。アルビーヌ——外的世界から遮断された原初の自然のなか育った美しい少女——から献身的な看病を受けた彼は、記憶を失ったままではあるが、少しずつ生命力を取り戻す。ありとあらゆる植物や花々が咲き乱れるパラドゥーにおいて、二人は次第に性愛の衝動にとりつかれていき、巨樹のもとセルジュの「あやまち」は成就される。しかし、セルジュは庭園の壁の割れ目から侵入したアルシャンジア修道士に見つけられ、村に連れ戻される。

第三部、ムーレ神父は罪の意識にさいなまれながら懺悔の生活を送っているのだが、彼に会いに来たアルビーヌに誘われ、一度はパラドゥーに戻る。だがアルビーヌは、セルジュの子を宿していたにもかかわらず、愛を失った彼を追い返し、花々で満ちた寝室で死の床に就く。最後、彼女はムーレ神父の祭式によって村の墓所に葬られるのだった。

52 Fernández-Couto (2005: 74, 321). 彼女が所有していた版は次のものである——Longo: *Daphnis et Chloé*, traduction de Paul-Louis Courier. Paris: Librairie de la Bibliothèque National, 1875. *Daphnis et Chloé*. Paris: Nilsson, [18 ?]. Bernardin de Saint-Pierre: *Pablo y Virginia*, Valencia: [s.n.], 1827. *Paul et Virginie*. Paris: Calmann Lévy, 1880.

53 倉智 (2003: 482)。次のあらすじを記すに当たって、倉智の解説を参照した。

自然主義版「創世記」

本書を『母なる自然』の第一のモデルだとBrown (1937) 以来多くの研究者が指摘している。Brownは自然のなかで愛を育むペルーチョとマヌエラ、セルジュとアルビーヌを、ヘビに欺されるアダムとエバと捉え、両小説とも「創世記」の自然主義バージョンにすぎない。「健康で若い男女のカップルを何の制限もなく純真なまま自然のなかに置いたとき、不可避免的に悲劇的な運命をたどる」という同じ仮説を立証しようとしたものと指摘する⁵⁴。ヘビの役を果たすのが「母なる自然」であり、「禁断の実」——楽園で食べることを禁じられた「善悪の知識の木」の実——は、両作品に設定された兄妹愛と神父の恋という「モラルの壁」となるだろう。二組の男女はこれを口にしたゆえに楽園を追放されたというわけである。

ただし、両作がアダムとエバと異なる結末をたどる点。つまり、『ムーレ神父のあやまち』でアルビーヌは死ぬがセルジュは神父として生きつづける、同様に『母なる自然』では、マヌエラは修道院に入るがペルーチョは前と変わりなく生きる点。すなわち、楽園追放(アダムとエバは別れない)がカップル二人の離別として表現されている点を強調し、「創世記」の自然主義版と呼ぶのである。そして、この点からパルド＝バサンが「創世記」よりもゾラの『ムーレ神父のあやまち』に直接的なインスピレーションを得たにちがいないと主張している⁵⁵。

Clémessyは、『母なる自然』に描き出された自然——「繁茂した植生、助言者であり共犯者となる自然、罪深い愛を庇護する樹」——はゾラの「パラドゥー」を思い起こさせる要素だと述べ、Brownに賛同を示す⁵⁶。他方、HemingwayはBrownの環境決定論的な仮説は支持するが、留保を付け、両作品の影響関係は一般に言われる以上に複雑だ、「創世記」に登場しない人物、『ムーレ神父のあやまち』のデジレ(セルジュの妹)や『母なる自然』のガブリエルをいかに解釈するのかと問題を提起する⁵⁷。

他方、これら3人の研究者は指摘していないが、パルド＝バサンも『ムーレ神父のあやまち』が「創世記」の「明白なアレゴリー」であり、「『ムーレ神父のあやまち』において作者は象徴的な意図を隠すことはない。"Paradou" (天国) という名前や木陰で罪を犯すことになる巨樹までも創世記を思い起こさせる」と述べている⁵⁸。

54 Brown (1937: 244, 248), Brown (1957: 106).

55 Brown (1957: 106).

56 Clémessy (1982: 233).

57 Hemingway (1983: 16, 1987: 45-46, 1992: 139).

58 Pardo Bazán (1989: 278).

パラドゥーの描写

パルド＝バサンと同世代のユイスマン Joris-Karl Huysmans (1848-1907) の代表作『さかしま』 *À Rebours* (1884) のなかで、主人公デ・ゼッサント——現実から逃避し偏執狂的に理想を追い求める気むずかしい独り者——は、ゾラなら『居酒屋』よりも『ムーレ神父のあやまち』を好むと述べ、以下のようにパラドゥーの描写を賛美する。

彼 [ゾラ] にもまた、今まで彼が研究してきた同時代の世界から遠く離れようとするノスタルジイ、要するに、詩そのものである要求に迫られる日があった。かくて、彼は陽光のもとに樹液のたぎる理想的な田園へとひた走ったのである。そして、大空の幻想的な発情や、大地の永い悶絶や、花々の貪欲な器官のなかへ落ちる、豊饒な花粉の雨などを空想した⁵⁹。

パルド＝バサンも同様に『今日の問題』の中で次のように賞賛している——

『ムーレ神父のあやまち』の3分の1を占める描写のシンフォニー、天国のポエムが凡庸だとは思わない。パリの市場や下層地区の下劣な文体を金属に刻んだのと同じ堅固な彫刻刀が、夢想の密林のなかで成長、繁殖し、留め金を壊して中空を香りで満たす豊潤な植生の壮麗な形状を刻み出すのである⁶⁰。

『母なる自然』書き出しのモデル？

『ムーレ神父のあやまち』の書き出しは、「トゥーズ婆やは、教会の中にはいってくるや、手にしていたほうきとはたきを祭壇に立てかけた」(I: 5)。パラドゥーが舞台となる第二部書き出しは、「二つの大窓が、白いキャラコ地のカーテンで完全に遮られ、部屋の中は夜明けのようなほの白さだった」(II: 153)。明らかにモデルではない。

本書には、雨降り、それも夕立のシーンが一つある。第三部、アルビーヌがセルジュに会いに教会を訪ねた場面である。アルビーヌがパラドゥーに戻るように説得するが、ムーレ神父は神の家から出て行くようにと彼女を拒み、彼女が立ち去った後も、その幻影に苦悩する。この場面と呼応するように雨が降り出し、そして最後に降り止む。日本語訳で38ページ(375～412ページ)にわたる降雨のシーンだが、その特質を表しているのは次の描写である。

59 ユイスマン (2007: 251)。

60 Pardo Bazán (1989: 273)。

書き出し風景描写のレトリック —パルド＝バサン『母なる自然』(1887) — (前篇)

彼女は口を閉ざした。そして少し歩き、小さな会堂内をしげしげと見廻した。雨が降りつづき、窓ガラスに幾筋もの灰色の細い流れをつくっていた。湿気をたっぷり含んだ冷えびえとした光が、壁面をべっとり濡らしているかのようだ。外からは、雨の音のほか何もきこえてこない。スズメたちはきっと瓦の下にもぐりこんでいるのだろう。ナナカマドの木はびしょ濡れの枝を雨に煙る空に突っ立てている。大時計がゆっくり喘ぐように5時の鐘を打ち鳴らした。(III: 390-391)

Elle se tut, elle fit quelques pas. Elle examinait la petite église. La pluie continuait à mettre aux vitres son ruissellement de cendre fine. Une lumière froide, trempée d'humidité, semblait mouiller les murs. Du dehors, pas un bruit ne venait, que le roulement monotone de l'averse. Les moineaux devaient s'être blottis sous les tuiles, le sorbier dressait des branches vagues, noyées dans la poussière d'eau. Cinq heures sonnèrent, arrachées coup à coup de la poitrine fêlée de l'horloge [...]. (III 8: 342)

この描写には「注意深く見つめる」"examiner"人としてアルビーヌが設定されている。「小さな会堂内」を見廻した彼女が、視線を外に向け「窓ガラス」に目を留める。耳を澄ますと、外から「雨音」だけが聞こえ、窓の外に「ナナカマドの木」が濡れて立っている。すると、時計の鐘が聞こえてくる。視覚だけでなく聴覚も活用して、外界を知覚するアルビーヌがリアルに描き出されていることが確認できるだろう。とくに、「スズメたちはきっと瓦の下にもぐりこんでいるのだろう」(下線部)は、彼女が「頭のなかで独白をつぶやいている」⁶¹ ように聞こえないだろうか。ここには確かに、チボーデがフローベールの文体に見出したのと同じ特徴的な用法の半過去("devaient")が使用されており、「自由間接体」と判別できる⁶²。これもアルビーヌが知覚の主体となっている(「内的焦点化」されている)ことの反映である。「知覚する人」が設定されている点、ならびに明らかに上下二分割の描写となっていない点から、この描写がモデルとなったとは考えられない。

降雨の描写ではないが、第二部、二人がパラドゥーを散策している内に迷い、行き止まりの「緑の壁」にぶつかったシーンには、描写の分割感を読み取ることができる。

華麗な羽根飾りをつけた積み藁のように、ぎっしりと花々の詰まった藪が立ちはだかり、もはや進むことができなかった。

トゲハアザミが密生して下部の台座をしっかりと固め、そこから真赤なダイコンソウ、[……] どこか異国の十字勳章みたいに趣向を凝らした白の十字花をつ

61 バルガス＝リョサ (1988: 241)。

62 チボーデ (1977: 304-312)。

けたクラルキアなどが、いり乱れて生い茂っている。

その上部には、薄紅色のヴィスカリア、黄色いレプトジフォン、白いコロシアが、そしてそれらの鮮やかな色にまじってクジャク石のような緑色のボンボンをつけたダギュリュスが、競い合って咲いている。

さらにその上部を飾っているのは、真紅のジギタリスと青いルピナスである。それらの林立しているさまは、緋色と濃紺でどぎつく彩色したビザンチン風円形建造物のほっそりとした列柱さながらである。一方、最上部には血のような赤みの葉をつけた一本の巨大なヒマが、褐色化した赤銅のドームのように枝を大きくひろげていた。(II: 205)

il ne pouvait plus avancer, un tas de fleurs bouchait le sentier, un jaillissement de plantes tel, qu'il mettait là comme une meule à panache triomphal. En bas, des acanthes bâtissaient un socle d'où s'élançaient des benoîtes écarlates, [...] des clarkia aux grandes croix blanches, ouvragées, semblables aux croix d'un ordre barbare. Plus haut, s'épanouissaient les viscaria roses, les leptosiphon jaunes, les colinsia blancs, les lagurus plantant parmi les couleurs vives leurs pompons de cendre verte. Plus haut encore, des digitales rouges, des lupins bleus s'élevaient en colonnettes minces, suspendaient une rotonde byzantine, peinturlurée violemment de pourpre et d'azur; tandis que, tout en haut, un ricin colossal, aux feuilles sanguines, semblait élargir un dôme de cuivre bruni.

(II 7: 195)

「下部で」"En bas"、「その上部に」"Plus haut"、「さらにその上部に」"Plus haut encore"、「最上部には」"tout en haut"——下から上に向かって確かに4区画に分けて描写されている。ところが、『母なる自然』の書き出しのような「激しい動き」は感得できない。なぜなら、これが下から上に向かって連続性を意識した描写、行き止まった二人が下から上へ視線を動かすという身体性を反映した描写となっているからである。他方、この描写には、前に指摘したような「印象主義」の特徴、多彩色や比喩による転置などを確認できるだろう。

パラドゥーに誘われるかのように、「神々しいまでの静寂の中」二人がやっと見つけた「禁断の場所」、一本の巨樹の描写も次のように始まる——「そのとき、本能的にアルビヌとセルジュは頭を上げた。ふたりの前に、山のような木の葉の巨大な茂みが立ちはだかっていた」(II: 288) "Alors, instinctivement, Albine et Serge levèrent la tête. En face d'eux était un feuillage colossal" (II 15: 263)。この後、1段落にわたって「大地の旺盛な生命力」を体現する巨樹の描写が続く。Singerが「ゾラの樹は繁殖力の象徴であり、その描写は性と自然への誇張した賛辞だ」と述べ、

『母なる自然』の愛情に満ちた牧歌性と対比させるように、二つの描写には大きな違いがある⁶³。もちろん、この描写に作中人物が「見つめる」という設定がなされていることは言うまでもない。

以上の考察によって、『ムーレ神父のあやまち』への『母なる自然』の書き出しの依存は見出せないと言っていいだろう。

【本研究は科研費（基盤研究C 17520189）の助成を受けたものである】

一次資料

Pardo Bazán, Emilia. (1882-1883). *La cuestión palpitante*, J. M. González Herrán, ed. Barcelona: Anthropos, 1989.

— (1885). *El Cisne de Vilamorta*. Madrid: Ricardo Fe. *Obras completas I*. Madrid: Biblioteca Castro, 1999, pp. 641-826.

— (1886). *Los Pazos de Ulloa*. Barcelona: Daniel Cortezo y Cía. E. Penas, ed. Barcelona: Crítica, 2000.

— (1886). *Apuntes autobiográficos. Los Pazos de Ulloa*. Barcelona: Cortezo y Cía, 1886, pp. 5-92. *Obras completas II*. Madrid: Biblioteca Castro, 1999, pp. 5-59.

— (1887). *La madre Naturaleza, segunda parte de "Los Pazos de Ulloa"*. Barcelona: Daniel Cortezo y Cía. I. J. López, ed. Madrid: Taurus, 1992.

— [1926]. *El lirismo en la poesía francesa, Obras completas XLIII*. Madrid: Editorial Pueyo.

Bernardin de Saint-Pierre, Jacques-Henri. (1788). *Paul et Virginie*. Paris: Garnier Frères. P. Trahard, ed. Paris: Garnier, 1964. 『ポールとヴィルジニー』田邊貞之助訳、新潮社、1967。

Freire López, Ana María. 1999. *La "Revista de Galicia" de Emilia Pardo Bazán (1880)*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Huysmans, Joris-Karl. 1884. *À Rebours*. Paris: Charpentier. 『さかしま』澁澤龍彦訳、河出書房新社、2007。

Longo. (3 C?). *Dáfnis y Cloe o Las pastorales de Longo*, traducción directa del griego, con introducción y notas por un aprendiz de helenista. Madrid: Librería de Fernando Fe; Sevilla: Librería de Hijos de Fe, 1880. *Dáfnis y Cloe: novela pastoril* [traducción de Juan Valera]. La Laguna: Artemisa, 2006. 『ダフニスとクロエー』松平千秋訳、岩波書店、1989。

63 Singer (1943: 32).

- Valera, Juan. (1860). "Florilego de cuentos, leyendas y tradiciones vulgares." *Obras desconocidas de Juan Valera*. Cyrus C. DeCoster, ed. Madrid: Castalia, pp. 223-253.
- 一. 1880. "Introducción y notas por un aprendiz de helenista." Longo. *Dáfnis y Cloe*. Madrid: Librería de Fernando Fe; Sevilla: Librería de Hijos de Fe, pp. V-XLII y 123-160.
- Zola, Émile. (1875). *La Faute de l'abbé Mouret*. Paris: Charpentier et Cie. H. Mitterand, ed. Paris: Gallimard, 1991. 『ムーレ神父のあやまち』清水正和・倉智恒夫訳、藤原書店、2003。
- テオクリトス『牧歌』古澤ゆう子訳、京都大学学術出版会、2004。
- 『ギリシア・ローマ抒情詩選』呉茂一訳、岩波書店、1991。

参考文献

- Acosta, Eva. 2004. "En busca de la ocasión perdida: algunas cartas de Emilia Pardo Bazán a Andrés Martínez Salazar." *La Tribuna* 2: 321-357.
- Alonso, Amado y Raimundo Lida. 1956. "El concepto lingüístico de impresionismo." *El impresionismo en el lenguaje*. Buenos Aires: Universidad, pp. 105-205.
- Baquero Goyanes, Mariano. 1986. *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*. Murcia: Universidad.
- Becerra Hiraldo, José María. 2003. "Introducción." Fray Luis de León. *El Cantar de los Cantares de Salomón*. Madrid: Cátedra, pp. 9-77.
- Borda Crespo, M^a Isabel. 2001. "Naturaleza y paisaje en el quehacer narrativo de Emilia Pardo Bazán." *Letras de Deusto* 31. 92: 29-44.
- Bravo Villasante, Carmen. (1962). *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Magisterio Español, 1973.
- Brioso Sánchez, Máximo. (1982). "Introducción." Longo. *Dáfnis y Cloe*. Madrid: Gredos, pp. 7-32.
- Brown, Donald Fowler. 1937. "Two Naturalistic Versions of Genesis: Zola and Pardo Bazán." *Modern Language Notes* 52. 4: 243-248.
- 一. 1957. *The Catholic naturalism of Pardo Bazán. Studies in the Romance Languages and Literatures (University of North Carolina)* 28. Chapel Hill: UP.
- Clémessy, Nelly. (1973). *Emilia Pardo Bazán como novelista: de la teoría a la práctica*. Tr. Irene Gamba. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1982.

- El Saffar, Ruth. 1987. "Mother Nature's Nature." *Anales galdosianos* 22: 91-102.
- Fernández-Couto Tella, Mercedes. [2005]. *Catálogo da Biblioteca de Emilia Pardo Bazán*. A Coruña: Real Academia Galega.
- García Gual, Carlos. (1996). "Introducción: el tiempo de Eros y los espacios de Pan." Longo. *Dafnis y Cloe*. Madrid: Alianza, 2005.
- García de León, Encarnación. 2003. *Un espacio propio para la descripción literaria*. Barcelona: Octaedro.
- Giles, Mary E. 1962. "Impressionista Techniques in Descriptions by Emilia Pardo Bazán." *Hispanic Review* 30. 4: 304-316.
- González López, Emilio. 1976. "Doña Emilia Pardo Bazán y el naturalismo español en la narrativa: *Los Pazos de Ulloa*, *La madre naturaleza* y *Un destripador de antaño y otros cuentos*." *Sin Nombre* (Santurce, Puerto Rico) 7. 3: 62-67.
- Guerrero, María Luisa. 1989. "Introducción." Bernardin de Saint-Pierre. *Pablo y Virginia*. Madrid : Cátedra, D.L, pp. 7-43.
- Hardin, Richard F. 2000. *Love in a Green Shade: Idyllic Romances Ancient to Modern*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Hemingway, Maurice. 1983. *Emilia Pardo Bazán: The Making of a Novelist*. New York: Cambridge University Press.
- . 1987. "Naturalism and Decadence in Zola's *La Faute de l'abbé Mouret* and Pardo Bazan's *La Madre naturaleza*." *Revue de littérature comparée* 61. 1: 31-46.
- . 1992. "Emilia Pardo Bazán: Narrative Strategies and the Critique of Naturalism." Nelson, Brian (ed.). *Naturalism in the European Novel: New Critical Perspectives*. New York: Berg, pp. 135-50.
- Kirby, Harry Lee Jr. 1978. "Pardo Bazán's Use of the *Cantar de los cantares* in *La madre Naturaleza*." *Hispania* 61. 4: 905-11.
- Knox, Robert B. 1958. "Artistry and Balance in *La madre naturaleza*." *Hispania* 41. 1: 64-70.
- Larsen, Kevin. S. 1987. "Virgilian Resonances in *La madre naturaleza*." *Hispania* 70. 1: 16-21.
- Latorre, Yolanda. 2002. *Musas trágicas: Pardo Bazán y las artes*. Lleida: Universitat.
- López, Ignacio Javier. 1992. "Introducción." E. Pardo Bazán. *La madre Naturaleza*. Madrid: Taurus, pp. 9-46.

- 一. 1999. "Introducción." E. Pardo Bazán. *La madre Naturaleza*. Madrid: Cátedra, pp. 9-71.
- López, Mariano. 1981. "A propósito de *La madre Naturaleza* de Pardo Bazán." *Bulletin Hispanique* 83: 79-108.
- McCail, Ronald. 2002. "Introduction and notes." Longus. *Daphnis and Chloe*. Oxford/New York: Oxford U. P., pp. vii-xxix.
- Oleza, Juan. 1984. "Emilia Pardo Bazán y la mitología de las fuerzas elementales." *La novela en el siglo XIX: del parto a la crisis de una ideología*. Barcelona: Laia, pp. 65-87.
- Patiño Eirín, Cristina. 1998. *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*. Santiago de Compostela: Universidade.
- Reati, Fernando. 1988. "Observación y observadores en dos novelas de Emilia Pardo Bazán." *España Contemporánea* 1. 2: 33-48.
- Román Gutiérrez, Isabel. 1988. *Historia interna de la novela española del siglo XIX. II: La novela realista*. Sevilla: Alfar.
- Shaw, Donald L. 1973. *Historia de la literatura española. El siglo XIX*. Barcelona: Ariel.
- Singer, Armand E. 1943. "The Influence of *Paul et Virginie* on *La Madre Naturaleza*." *West Virginia University Philological Papers* 4: 31-43.
- Tasende-Gabowski, Mercedes. 1991. "Otra vez a vueltas con el naturalismo..." *Hispania* 74. 1: 26-35.
- エッカーマン、ヨーハン・ベーター (1836) 『ゲーテとの対話 中』山下肇訳、岩波書店、2008。
- 大楠栄三 2006 「書き出しの風景描写—パルド＝バサンの *El Cisne de Vilamorta* 再考—」『HISPANICA』第50号、135-156ページ。
- 2008 「作中人物の導入と名指し —パルド＝バサンの初期小説 (1879—1889) において— (第二部: *Los Pazos de Ulloa* [1886])」『国際関係・比較文化研究』第7巻1号、49-99ページ。
- 大澤真幸 2005 「〈精神＝身体〉のパーспекティヴ」『美はなぜ乱調にあるのか』青土社、19-114ページ。
- 小倉孝誠 1995 『19世紀フランス：夢と創造』人文書院。
- 倉智恒夫 2003 「訳者解説」『ムーレ神父のあやまち』清水正和・倉智恒夫訳、藤原書店、475-490ページ。
- クルツィウス、エルンスト・ローベルト (1948) 『ヨーロッパ文学とラテン中世』南大路振一ほか訳、みすず書房、1991。

書き出し風景描写のレトリックーバルド＝バサン『母なる自然』(1887)ー(前篇)

コルバン、アラン (2001) 『風景と人間』小倉孝誠訳、藤原書店、2002。

サント＝ブーヴ (1852) 「ベルナルダン・ド・サン・ピエールについて」『ポールとヴィルジニー』田邊貞之助訳、新潮社、1967、166-197ページ。

島田雅彦 2009 『小説作法ABC』新潮社。

清水正和 1992 『ゾラと世紀末』国書刊行会。

田村毅・塩川徹也編 1995 『フランス文学史』東京大学出版会。

チボーデ、アルベール (1935) 『フロベール論』戸田吉信訳、冬樹社、1977。

ハイエット、ギルバート (1949) 『西洋文学における古典の伝統 上・下』柳沼重剛訳、筑摩書房、1969。

バルガス＝リョサ、マリオ (1975) 『果てしなき饗宴：フロベールと『ボヴァリー夫人』』工藤庸子訳、筑摩書房、1988。

保坂和志 2005 『小説の自由』新潮社。

松平千秋 (1987) 「訳注と解説」『ダフニスとクロエー』松平千秋訳、岩波書店、1989、169-211ページ。