

『カルメン』はどのように作られているか (1)

——脱神話のための試論——

末 松 壽

文章がそれによって構成される諸関係はどれも、人間精神にとって説話内容の真実性と同じくらい有益で、もしかしたらそれよりももっと貴重な真実なのである (ピュッフオン)

序

知識というものはじつに膨大なもので、面識もなく読んだことがあるわけでもないのに、私たちは沢山の作家について多かれ少なかれ様々のことがらを知っているし、ある種の意見とか感情を抱いてすらいる。同じことは文学 (史) 上の流派とか運動、事件とかについてもいえる。学校教育、ジャーナリズム、他人との語り、講演会、批評作品や書評、また他の文化現象 (映画、演劇、音楽、美術、テレビジョン……) の媒介などの何によって形成されるものであれ、このような了解が知識としてのいわゆる「文学」の一部を成すことは認めざるを得ない事実であろう(1)。

とりわけ、多くの人が、じかにふれたことがなくてもどんな物語なのか知っているし、名前を聞くだけで一つや二つの場面を連想することさえできるような作品や登場人物が少なからず在るといふ現象は注目すべきであろう。ドン・ファンとかファウストなどは、作者——もともとそれを編み出した特定の個人がいたとして——から離れて、文化共同体のなかを独り歩きする。近松や同時代の浄瑠璃を読んだことのないどれほどの人々が忠臣蔵をしっていることか。お伽噺とか寓話の登場人物と同じく、あるいはまたパンのみにて生きるのではない動物である私たちにおける金言や諺の運命にも似て、これらの人物は、彼らについて語り、書く者が多ければ多いほど、その人々に依存することが少なく、むしろそれだけいっそう自律的な生命を得ていくかのように見える。作者と同じように、それが

そこにおいて現れた作品すら忘れられる。歴史・社会的なコンテクストから解放されるといふか、あるいはむしろ常に新たなコンテクストのなかで引用され生きていくといふか。こうしてドン・ファンはシシュポスと同じ資格で神話の人物となる(2)。

ここでとりあげるプロスペル・メリメ(P. Mérimée, 1803-1870)の『カルメン』(*Carmen*, 1845-1847)も似た境遇にある作品だといえる。じっさい、カルメンなる女は作品やその作者よりも有名で、この名をきく人は、やれ情熱に生きる女だとか、やれ世の中を無視して奔放にかけまわる女だとか、あるいはこれまたおきまりの一輪の花を口にくわえた粋なジプシー(?)を想像さえするだろう。ところで、この人物の神話化については、1875年3月に初演をみたメイヤック(H. Meilhac)とアレヴィ(L. Halévy) (台本)、ビゼ(G. Bizet) (音楽) の共作になるオペラ・コミックが決定的な役を果たしたことは周知のとおり(3)。(ちなみにオフエンバックの『青ひげ』(1866)もこの二人の台本による)。当時パリのブルジョワジーが、道徳上の理由であれ伝統からはずれた(ワグネル風の)美学の故にであれ、愛好しなかったこの作品は、同年秋ウィーンで喝采された後、ロマン・ロランやニーチェの賛辞とともに人気を得て(4)、今では、ひとりフランスのみならず世界のオペラ(史)における代表作の一つとなっていることは、上演やレコード、映画化の状況をみれば、誰でも納得する(5)。

ところで、このような神話的なイメージがいかなる構造をもっているのか、今日の私たちの生活意識にとってどのように機能しているのか、またこういった集団的な観念がいかに形成され、そしてついには消滅していくのか(ファウスト神話はいまもお生きているか?) とかの解明は、エスカルピ風の文学の社会学——なぜならそれは文学の「生き残り」の一つの形であろうから——にとって面白いテーマであろう。(と言っても、上にあげた論文「文学上の成功と生き残り」は作家の作家としての社会的認知のメカニズムの解明に重点を置いている)。あるいはもっと大胆な逆説で、いわゆる「文明国」に応用された一種の文化人類学にとって。けれども、こと文学、とりわけメリメの作品にかまけようとする者にとっては、神話化はまたひとつの風化とも見える。実際そこに、あるファンたちにおける一種のこだわりが由来するかと思われるのである。「メリメの作品がこうして再び売り込まれたとしても、それは依然として——残念なことだが——ビゼのオペラの陰に退いたままなのである」(6)。メリメ作品集の編集者はこう述べているのだが、私たちとしては、さらにもう一つ指摘することがある。それは、カルメンのイメージが慣例となった紋切り型をはめられて、オペラ作品の母胎からさえ離れ

て——これを知らない者でもカルメン「行進曲」を口ずさむことはある——徘徊する時、作品の読みは免除されがちになるのみか、たとえ読みが行われても、単純化され歪められた既成のイメージがこの読みにつきまとい、それを条件づける予断として影響するおそれがある、という点である。読み手は真っ白なタブラ・ラサの状態にはなれないのだから。

予断による読みの方向づけというこの危険をさけるためには、読者もっている（と思っている）莫大な知識をできるだけ「括弧」に入れてテキストに帰らねばならない。早い話が、このいわゆる女性像こそ作品のただひとつの、でなくとも最重要の問題であるなどと思ひこむ必要はさらさらない。そもそもカルメンは主人公なのか。いろいろの読み方はあるにせよ、まず何よりもテキストに対面した時の印象を拠りどころにしなければならない。というのも、印象を受けたということは、それなりの刺戟が他ならぬテキストに少なくともいくらかはあったということなのだから。もちろん、真の困難は、この印象そのものがかならずしも意識されない先入観によってはじめて知覚されるのかもしれないということにある。けれども、そのことを弁えたうえで、作品に面したときまず何に気づくか、何に驚きそしてもしかしたら苛立つかという問いに出発点を定めるより他はないと思われるのである。それは何か。作品が書かれている言語(signifiants)にかかわる事実であり、それが作られている構成の特徴である。これを価値のない、あるいはむしろ余計な突き抜けるべき「窓ガラス」（ヴァレリ）としてはなるまい。それが何を指し示すかとか、何を意味するかとか、さらには——形而上学的な誘惑！——何のために、とか問うまえに、この直接与件そのもののあり方をできるだけ完全に記述すべきなのである。私たちがまず構成にみられる語りの手法を観察することから始める所以である。

第一章 語 り

I. 構 造

1. 小説のコミュニケーション

『カルメン』は四つの章で構成されている。最初の三章にあたる部分は1845年10月1日に「両世界誌」(*Revue des Deux Mondes*)に発表された。この時には章

分けはなく、その代わりに点線があったという。終章は、1847年にミシェル・レヴィ社から公刊された『カルメン』——タイトル・ワークのほかに*Arsène Guillot* (1844年3月初出)と*L'Abbé Aubain* (1846年2月)を収録——において追加される。この時に章の番号が入るが、第一章の点線だけは残る(7)。

さて、このような連辞構成をもつ作品を誰が話すのか。

大まかには、物語は二人の発話者が分担しているとまずは言える。I、II、IVを語る話し手の「私」、そしてIIIを引き受けるドン・ホセである。けれども少し細かく見れば、さっそくいくつかの補足や是正が必要になることがわかる。そのことは説話学の基礎的な概念をふりかえる機会にもなるだろう。

まず問題の第三章だが、これを導入する二章終わりの移行(*transition*)と三章の冒頭(*incipit*)はこうなっている——

今からお読みいただく悲しい事件を私が知ったのは彼の口からなのです。/ III / 私は、と彼はいった。バスタン地方はエリソンドの町に生まれました。ドン・ホセ・リサッラベンゴアと申します。あなたはよくエスパニヤのことをご存知ですので… (II、III、956) (8)。

「彼はいった」という挿入句によって明らかなように、III全体が、囚人である彼の発言を報告する引用として規定される。引用するのは他ならぬ「私」なのであるから、この章も厳密に言えば「私」——語り手でありそのまま文学上の慣習にしたがって書き手でもある——が枠をはめ統括するテキストである。けれども、ドン・ホセを三人称とする引用の標識はここで決定的に、だがさりげなく現れただけで、後は全体としてドン・ホセが〈私〉の名において話す。これを「彼」と呼んだ(書いた)「私」の方はドン・ホセによって終始「あなた」と呼ばれることになる。書き手は聞き手となって自らの設けた枠の中に入ってしまうのである。

このことは、相関した別の問いを提出する。話し手は誰に話すのかというのがそれである。話しかけられる者(*allocutaire*)(9)が誰であるかについては、第三章以外での「私」の発話の相手を明らかにすることが残っている。これは第一章をみれば分かる。カエサルが紀元前45年3月17日、ポムペイウスの二人の息子およびラビエヌスと戦ったムンダの戦場はどこなのかという考古学上の問題について、「私」は一つの仮説を抱いていて、これを証明する論文をまもなく公にするつもりだという。そして諧謔が導く次のくだりが来る。

私の論文が、ヨーロッパの全学界を宙吊りにしているこの地理学上の問題をついに解決することになるのをまちながら、私はあなた(方)に小さな物語をお話したい

のです(*je veux vous raconter une petite histoire*) (937-938. 強調点筆者)。
この「あなた(方)」とは、「私」の話しかける相手であり、この物語の聞き手である。つまり、現実の読者を代理するために作品の中に呼びこまれた内在的な「読者」にほかならない。このような「あなた」への話しかけは第二章にも見られる(951)。

こうして、バンヴェニスト以来よく知られた一つの原則を確認することができる。すなわち、あらゆる言表が二つの種類に分かたれること、これである。

2. 談話／説話

いま見た「あなた」への話しかけは談話(*discours*)を構成する。それは発話者の「私」およびそれが必然的に要請する話しかけられる者「あなた」の現在(*présence*)によって組織される、現在時制を基調としたパロールである。それに対して、説話(*récit*)——そしてテキストが示すように物語(*histoire*. これは歴史ともなる)——は単純過去を基調として展開する(10)。予告に続く説話は次のように始まる。

ある日のこと、疲れはて、死ぬほどのどが渴き、灼熱の太陽にやかれてカ(ル)チェナ平野の高地をうろついていた時、私は見た(*j'aperçus*) (938. 括弧筆者)。
書き手はしかし予告に先立つテキストのなかで、すでに一度だけ説話の時制を用いて、1830年の初秋アンダルシヤにいて、「まだ残っていた疑念をはらすためにかなり長い遠出をした」(937)と書いていた。つまり実は「物語」はもう始まりかかっていたのである。談話と説話の区別は、第三章においても変わらない。ドン・ホセは自分の身の上を単純過去で語りつつ、それを聞いている「私」に宛てた談話をはさみこむことを忘れない。先に見た第三章を開く言表は談話に属することはいった後でも、彼は再三にわたって、もう一方の言表に属する発言——「定義の現在のような非時間的な現在」(11)とは異なる充ちないみでの談話——を入れていく。最初の例を読もう。

…不幸なことに、わたしはセヴィリヤのタバコ工場の歩哨に立たされた。もしセヴィリヤに行かれたことがおありでしたら、貴下は、城壁の外、グアダルキヴィル河そばにあるあの大きな建物をごらんになったでしょう(956)。
まもなく私たちは同一の文の中に談話と説話とが混じり合う奇妙な例にも出会うだろう。

しかし、上のパラグラフで参照した二つの文章はバンヴェニストの原則に一見

して反するかと思われる事実をふくんでいる。というのは言語学者は、「厳格に遂行される歴史（＝物語）的な説話には、「三人称」の形しか認められないであろう」（*Ibid.*）と述べているのである。ところが、引用はいずれも、一人称を単純過去で用いている（*j'aperçus; on me mit de garde*）。そして、その双方において説話行為が「厳格に」なされていることに変わりはない。これをどう考えようか。確かに、純粹の歴史記述においては、カエサルからシャルル・ドゴールにいたるまで、三人称が必須であろう。「私」がほかならぬカエサルの書を携帯して旅をする事実のよしみで、ここで一つ脱線をしておこう。『ガリア戦記』が戦役の主役である総督の行為を固有名で、したがってまた動詞の語形が表現する三人称で記述することはよく知られている。この形は発端状況の説明に続くくだりに最初の出現をみる。

彼らが我々の属州をとおって進む準備をしていることがカエサルに知らされた（*nuntiatum esset*）ので、彼は急遽、都を発つ（*maturat*）。できるかぎり大きな行程でガリア・トランサルピアに向かう（*contendit*）。そしてゲヌアに到着する（*peruenit*）。全属州にできるだけ多くの兵をあげることを命じ（*imperat*）（それは、ガリア・トランサルピア全体で一軍団あった（*erat*））、ゲヌアにあった（*erat*）橋を落とすことを命ずる（*iubet*）(12)。

一貫して用いられている動詞の現在形は、従属節や挿入句の未完了過去（*esset, erat*）との併用からわかるように、過去形を代用する現在形、文字どおりの歴史的現在である。もちろん、（依然として三人称の）完了過去——単純過去に匹敵する——は10行あとは現れる。

しかし彼は、命じておいた兵士たちが集合する時間の猶予をかせぐために、考える時間をとる旨、使者たちにこたえた（*respondit*）（I, vii, 6, p. 7）。

けれども、小説ジャンルの言語において頻繁に一人称が用いられることは周知の事実である。疑問は、単純過去が説話の特徴づけるという規定についてもおこるだろう。作品における説話行為は、統括的な語り手のそれにつきるわけではない。章の内部には、登場人物がおこなう説話が見られる。たとえば第三章では、葉巻工場で刃傷沙汰におよんで捕まえられたカルメンが、彼女を引いていく伍長にむかってまことしやかに自分の身の上と事件の経過を話すし、また密輸グループに入って生きることになったドン・ホセが、自分の恋人になった女に実は夫がいて、彼女がこれを徒刑場から逃がした経緯を知ることになるル・ダンカイールの短い語りもある。これらの語りは、先にのべた語りとレヴェルを異にすることは言うまでもないが、更に言語上の特徴によってはっきり識別される。というのは、そ

れは、時制として現在形ないし複合過去を基調にしているのである。それに対して、枠となる上位の説話は、一章から三章まですべて、単純過去による語りである。確認のために、これらの内部的な語りを導入する箇所を見よう。

『あたしはエチャラル生まれなの』と彼女は言った(*dit-elle*)。(...)ボヘミア人たちに連れられてセヴィリヤに来たの…… (960)。

『何だって！夫だって！じゃ、あれは結婚しているのか？とわたしはかしらに訊ねた(*demandai-je*)。』

『そうだ、と彼は答えた(*répondit-il*)、あれと同じようにすばしっこい片目のガルシヤとだ。可哀そうに、懲役に行ってたのだ。カルメンが牢獄の医者をつまぐ丸め込んだので…… (974)。

ごらんのように、言う、問う、答えるという行為が単純過去（一人称の例もある）で記述されるのに対して、説話の枠をはめられた発言そのものは現在形(*suis; est mariée*)または複合過去(*ai été emmenée; a embobeliné*)、(そして半過去)で表現されている。そしてこれらを説話とよばない法はあるまい。

このような一人称のそしてまた複合過去による説話は、いささかハードで狭い言語学者の規定に反する事実である。この問題を考えなければならない。まず一人称については、例外があるいみで逆に原則を再確認することになるだろう。談話における「私」の意味との対照によって、説話における「私」の特殊性が明らかになるからである。

タバコ・マニユファクチャーについてのドン・ホセの説明の続き、

わたしには今でもあの扉とすぐそばの衛兵詰所が目に見えるようです (III. 956)。
この「私」は、過去に位置する説話の主人公と区別される。というのは「今でも」(*encore*)というのがその指標なのだが、談話の一人称は、いま・ここの「私」——発話主体であり同時に「について話される」主題でもある——を示すのである。談話についてバンヴェニストは、「一・二人称においては、連座する人と同時にこの人についての言説がある」と書いている (引用書、p. 228)。同じことをギョームはこう解説する。「「私」はたしかに話す人である。だが注意しよう。話す「私」は自分自身について話す。「あなた」はたしかに、にむけて話される人である。しかしこれは、また注意しよう、自分のことに関して話しかけられる人である」(13)。こうして「私」は二重構造をもつことが分かる。ギョームに倣って図示しよう。

$$\text{私} = \frac{\text{話される人}}{\text{一人称}} \quad \Rightarrow \quad \Leftarrow \quad \frac{\text{話される人}}{\text{二人称}} \quad \text{あなた(14)}$$

談話の「私」はここ・いまの、従って主体と重なった指示対象について話す。そしてこのとき「私」 / 「あなた」は可逆的である（上の矢印でそれを示す）。後者は前者を「あなた」と呼んで自ら発話者「私」となりうるからである(15)。

カルメンの身の上話の「私」とてまったく同じである。ル・ダンカイルの語りには一人称は現れないものの、それでも今ここにいる話者の主観性が判断（哀れな男）、感嘆（ああ！あれは大した娘だ）、推定（らしい）として現れることに変わりはない。

これとの対比で、説話の主人公の「私」を規定することができる。この一人称——語られる「私」——はここに今いない。これは離在者(*abs-ent*)である。しかし、そこにいない者についての説話を行う「私」がいるのではないか。もちろん。だが、この「私」は隠れている。もしそれがひとたび発言者として姿を現すならば、つまり自己をいま発話するかぎりにおける「私」として指すならば、それは談話の「私」となって現れてしまう。この無い者として在る説話者の「私」と指示対象としての「私」とは、時間・空間において同一ではない。そのいみでは、純然たる説話に現れる一人称は、じつは「三人称」の等価物であるということが出来る。ギョームの式を再び用いれば、説話における「私」の構造は次のようになろう。

$$\text{私} = \frac{\text{話される人}}{\text{(一人称)}} \quad \text{Cf. 彼} = \frac{\text{話される人}}{\text{(言語人称なし)}} \quad (16)$$

要するに「私」が出現するとしても、それはもっぱら話される者としてである。言語人称は隠蔽されていて、談話における三人称のあり方にたものとなる。

けれども、談話を特徴づけるもう一つの規定については、言語学者の命題には緩和ないし柔軟化をもたらすことが必要になると思われる。すでに私たちが知っているように、発話者が主題としての自己と時空的に重なった語り、そしてこれが聴き手（二人称で呼ばれるが、話し手に代わって「私」となって発言することもできる）にむけて行う語り、現在形や複合過去（そして場合によっては未来形）

を基調とする説話があるからである。つまり、談話としての説話行為である。このことは、バンヴェニスト自身も認めざるを得なかった。有名な一例がカミュの『異邦人』である。それゆえ彼はいう。

…統計をとれば、全体として完了形 (=複合過去) で書かれた歴史的説話が稀なことが一目瞭然となるであろう (p. 224. 括弧筆者)。

つまりこれは顕著な傾向ではあるものの、統計的な頻度の問題なのである。テキストになった説話についてならば、なるほど言語学者のいうとおりである。しかし、日常会話における説話がけっして珍しい現象ではないことを忘れてはなるまい。それがカルメンヤル・ダンカイールの語りに他ならない。

それゆえ、複合過去と単純過去の使い分けは、イタリア語文法の用語、近過去 (passato prossimo)/遠過去 (p. remoto) が想像させるかもしれないように、発話の時との時間的な距離の大小によってきまるわけではない。三章を開始する「エリソンドに生まれた」という複合過去でのべられる事件は、このバスク人の身の上におこる事件——単純過去で表明される——のすべてに先立つ。それは物理的なではなく心理的あるいは実存的な距離によって決まる。複合過去による説話はすぐれて「自伝的」(虚構自伝のこともある) な表現なのである。バンヴェニストはいう。

完了形は過去の事件とその想起がなされる現在とのあいだに生きた絆をうちたてる。これは証人として、参加者として事実を報告する者の時制である (*Ibid.*)。

3. 「我われ」(Nous)

一人称複数 (nous, 我われ) の問題が残っている。煩瑣な議論になるが、これを検討しないわけにはいまい。

「我われ」の文法的な意味は、バンヴェニストが示したように二つに分かれる。まずそれは、優位にたつ「私」とそれに服する「私でないもの」との結合であって、この後者が二人称の場合と三人称の場合とに分かれるからである(17)。即ち、一は二人称を包括する「我われ」であり、一はこれを排除する「我われ」である。言語学者はこれら二つの意味に応じて二つの異なる語形を有する言語がいくらかでもあることを示しているのだが、私たちにとっては以上の意味の識別で十分である。ところで、小説を扱う場合にはここにもう一つの二項区分をもちこむ必要がある。もちろん談話/説話のそれである。けれども正確な記述を期するためには、道具はまだ十分に精緻ではない。それは『カルメン』における「我われ」の最初

の使用例を見ればすぐにわかる。

ガイドはその間、あまり食わず、ほとんど飲まず、話すことは全くなかった。私たちの旅の初めから、これが無類のお喋りだということは分かっていたのに（I, 941, ルビ筆者）。

説話の端的な説話部分、いわゆる地の文で「私」がガイド（三人称）をふくめて用いるこの「我われ」は、物語がガイドにではなく、現れてはいない「読者」の「あなた」に宛てられている限りにおいて、談話レベルの排除的な「我われ」に匹敵する。それに対して、説話内での談話、登場人物たちの会話は、「書き手」－「読み手」のコミュニケーション回路にはけっして関与しない。説話時空の枠から出ることはないからである。それゆえ、説話についてはその内部に地の文とセリフを識別しなければならないことになる。

これら三つの二項対立、排除/包括、説話（地の文/セリフ）/談話を組み合わせれば、理論的には次のような六つの場合が可能になる。

- ① セリフにおける排除的な「我われ」。つまりある登場人物が別の登場人物に話しかけながらこれを除いて形成する「我われ」である。
- ② セリフにおける包括的な「我われ」。ある人物が他の人物に話しかけながらこれを包んで形成する。

これら二つにおいては「読者」の問題は起こらない。続く四つの場合には「私」が同時に語り手であり登場人物でもあるという二重性——一人称小説の特殊性——を考慮しなければならない（なお包括/排除は「読者」とのかかわりの観点から考える）。

- ③ 地の文における排除的「我われ」。語り手が他の人物をふくめてつくるもの。「読者」は排除される（先の例文がそれ）。
- ④ 地の文における包括的「我われ」。語り手が他の人物をふくめてつくる。「読者」が包括される。という意味は、「あなた」が聞き手でもあり登場人物でもある（あった）という「私」に類比した二重性（第三章だけの可能性）をもつかもしいないからである。もし他の人物を排して「読者」を包括すれば、それはもはや談話⑥となる。

続いて、上位のレベルにある大枠としての談話が来る。

- ⑤ 談話における排除的「我われ」。登場人物である語り手が、さらに談話者となって聞き手に話しかけながら、これを除いてつくるもの。
- ⑥ 談話における包括的「我われ」。談話者となった語り手が聞き手を包んでつくる。

では『カルメン』の最初の三章は（第四章は別に検討する）、どのような「我われ」を織り成すのか。調査の結果を簡単に報告しよう。（以下、例の指示において、最初に挙げるのは発話者を、箇所は最初の生起を示す）。

① 『カルメン』の登場人物のセリフには排除的な「我われ」は数少ない。あるドメニコ会士＋その同僚たち（もちろん三人称）（II, 953）。登場人物である「私」が二人称。この神父だけは再三にわたって彼の所属する団体を「我われ」として際立たせる（954）。他にはドン・ホセ＋ガルシヤ（III, 980）。対話者はカルメン。ル・ダンカイルが対話者となった同様の例（981）。これで全部である。

② セリフにおいては、人物たちは様々の組み合わせで「我われ」という包括的な世界を構成する。ドン・ホセ＋「私」（もちろん二人称）（I, 941）；「私」＋ガイド（945）；ドン・ホセ＋カルメン（III, 960）；その逆（965）；ル・ダンカイル＋（ドン・ホセをふくむ）密輸グループ（973）；ドン・ホセ＋ル・ダンカイル（981）；その逆（981）……一つ妙な例があることを注記しよう。ドン・ホセの感傷に訴えるためにバスク出身を装うカルメンのことは――

あばずれ達はみんなあたしに向かってきたの。あたし達の国の青いベレーをかぶってマクイラをもつ男の子なら、短刀をもったセヴィリヤのほらふきなんかにはびくともしませんよって、あたしが言ってやったものだから（III, 960-961. 強調筆者）。この一人称複数(chez nous)はカルメン＋ドン・ホセ（＋同国人）を内容としているのだが、実際には発言者は嘘をついているのであって、そういう「国」などどこにもない。それでもこの故国がバスク人の胸をゆきぶることに変わりはない。先に述べたように、以上は「書き手」－「読み手」のコミュニケーション回路には関与しない。

③ これにも非常に様々の組み合わせが現れる。無論、語り手は「私」かドン・ホセにかざられる。「私」＋ガイド（三人称）（I, 941）。以下の例においてもそうだが、二人称「読者」は排除されている。「私」＋ドン・ホセ（I, 941）；これにガイドが加わることもある（941）。「私」＋カルメン（II, 949）；ドン・ホセ＋同国人（一般あるいはその一人）（III, 956）；ドン・ホセ＋カルメン（十二人の竜騎兵）（959）；後者を除いたもの（960）；ドン・ホセ＋竜騎兵（961）；ドン・ホセ＋連隊（970）；ドン・ホセ＋密輸団（972）；ドン・ホセ＋ル・ダンカイル（973）……

④ これには例がない。言い換えれば、語り手のドン・ホセが、彼と同じように作中人物である「私」を包括して、聞き手でもある「私」にむけて説話すること

はない。

⑤ 「語り手」から「聞き手」への話しかけにおける排他的「我われ」（つまり「あなた」とはちがう「私たち」）には例がある。これがその一つ。

わたしはポーム競技に熱をあげ過ぎました。それが身の破滅をまねいたのです。私たちナヴァール人はポームをやるときには何もかも忘れてしまうのです（III, 956. 強調筆者）。

談話を規定する現在形そして複合過去(c'est ce qui m'a perdu)の使用とともに、(他ならぬ)「私たち」(nous autres Navarrais)というドン・ホセ特有の語彙の出現に注目しよう。実際、この部類の例を提供するのは、自分の同郷人(三人称)をふくめてこれを用いるこのバスク男だけに限られている(960, 963, 970)。ドン・ホセにとって真の共同体とは、放浪の異郷にあって思う母の住む土地を置いて他にはないのだと推測することができよう。

⑥ 話し手—聞き手の間の真の共同性の標識となる包括的「我われ」は一度だけ、これまた第三章に現れる。問題のテキストはこれ——

その頃のことです。わたしが貴下に出会いましたのは。最初はモンティリヤの近くでした。その後コルドヴァで。このわたし達の二度目の出会いのことはお話ししますまい(984. 強調筆者)。

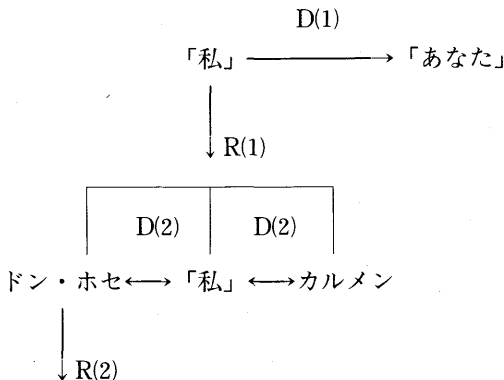
古典的な説話の規定、単純過去におかれる「出会った」(je vous rencontrai)に続いて、談話を特徴づける未来形(je ne vous parlerai pas)が出て来る。この談話が説話についてのメタテキストであるように、この「出会い」もまた過去の事件へと送りかえす。聞き手の「私」は人物の「私」へと、そして読者の私たちは結局のところ第二章の説話へと送りかえされる。(この点は作品の時間性の観点からまた触れることになるだろう)。

以上の調査を通じて、ある奇妙な事実が浮かびあがることにお気づきであろうか。一方で作中人物たちはいとも簡単に「我われ」の関係を結ぶ。話しかけられる者を排除することは少なく①——端役にすぎないドメニコ会士を別にすればほんの二回だけ——、これを包括することは多い②。ところが、地の文に移るや、「読者」の事実上の排除が目立ち③、包括は皆無となる④。説話者が聞き手との間に結ぶ関係の淡泊さは明らかである。これは説話のもつ無人称という性格に由来するのか？それだけではあるまい。なぜかといえば、無人称性への対抗措置として、語り手は頻繁に談話を行うからである。そしてそこでの「あなた」への頓呼は数知れない(I, 938; II, 951; III, 956……)。にもかかわらず、聞き手と

の間に「我われ」が形成されるのは一度しかなく⑥、むしろこれを除外することの方が多⑤のである。それを行うのが専らドン・ホセであることも忘れてはならない。統括的な語り手である「私」の方は、「読者」を排除はしないけれども、これと包括的な絆を結ぶこともまた決してない。まるで「私」の辞書には「我われ」という語はないかのように。登場人物「私」はなれなれしく他人と交わる。ガイドとは「仲良し」として別れた（I, 947）し、二度目に会ったドン・ホセは早速に「友だち」（mon ami）である（II, 952）(18)。ところが、語り手「私」の「読者」にたいするこのよそよそしさはどうだ！ 一方で人物「私」の人なつっこさのおかげで「読者」もまた——そしてこれを通じて私たちも——容易に物語の中に招かれる。共感である。けれども語り手の「私」は「読者」との馴れ合いを嫌う。連帯の拒否。一体どういうことか。作者のいわゆる性格や思想という外在的な理由を言い立てても空しかろう。それでは他方の「私」の（そしておそらくメリメその人の）交際ずきを説明できないのだから。問題は二重の「私」の間にある相反性にあるのである。それは、作品が提示する世界のありかた、あるいは人物たちが読者にとっていかなる人々なのかということに関わるのではないかとの予感を私たちはもっているのだが、今はただこの分裂の事実を確認しておくにとどめよう。

4. システム

さて、これまで観察してきたことの一つ、『カルメン』における言説生成の機構を見取り図にすれば、次のようになる。



(図においてDは談話を、Rは説話をあらわす。Rの矢印は発出の、Dのそれは話しかけをしめす)

このシステムにおいて、D(1)、R(1)、D(2)はI・II(およびIV)章に、R(2)はIII章に対応する。なおR(2)内での登場人物たちのやりとり(談話。D(3)と表せる)は省いている。これまで私達は、説話(2)が実際は説話(1)内での引用であること、そしていずれの説話においても主体は隠れていて、もし姿を現すならそのとたんに談話があらわれること、最後に説話(2)では、説話(1)の担当者が「読者」の代役をはたすことを見てきた。

このような系統図が他の小説についても描けることは周知のとおり。じっさい、説話と談話とが入れ混じる小説はざらにあるし、説話の中に別の説話がうめこまれた作品も稀ではない。例えばディドロの『運命論者ジャックとその主人』(1778-)はこれら二つの特徴を兼ねそなえている。けれども『カルメン』との相違がいくつかある。第一にそこでは(1)の「読者」がまず発言し、それに「語り手」がこたえることである。有名な書き出しを思い出してほしい。

「その人達はどのようにして出会ったのですか」「みんなと同じように偶然に」「その人達の名前は何でしたか」「それがあなたにとって何の係わりがありますか」「どこから来ていたのですか」「いちばん近いところからです」「どこに行っていたのですか」「自分がどこに行くのか分かるものでしょうか」「彼らは何を話していたのですか」「主人は何も言わなかった。ジャックは、彼の大尉が、この世におこる良いこと悪いことの全ては天上に書かれているといったものだと言っていた」(19)。

ところが『カルメン』においては、「読者」はもちろん、もっと具体的な談話状況をもつ第三章(「私」はドン・ホセと面談する)でも、聞き手は意見や感想をもらすことはおろか、一言の質問すらしない。「私」/「あなた」の可逆性は実現しない。さらにディドロにおいては「私」はほぼ純粋な発言者として現在する。ただジャックらの話しを伝えるのではなく、例外的に自ら挿話をさしはさむ時に(例えばポンディシェリーの詩人の話、同書56-58ページ)、これがどうやら文芸に従事する人であることが判る。それゆえ『ジャック』では、上層に「私」-「あなた」の談話、次にジャックと主人の旅の話(ここに二人の談話も入る)、そして深層に、宿の女主人によるポムレ夫人の復讐譚やジャックの語る恋の物語があつて、それらがほぼ全体を組織する。ところが『カルメン』においては、「私」は特定の資質、身分なり職業をもっていることが書き出しから知られる。というのは、「私」はカエサルの戦いの故事を研究していて、論文を発表する意図を表明しているからで

ある。これは地理学（「私は地理学者たちが自分たちの言っていることを知らないのではないかといつも疑ってきた」、I, 937）、歴史学、端的には考古学の少なくとも愛好者である（940, 947）。彼はカエサルを書を携えての現地調査はもちろん文献調査も行っている（オスナ公の蔵書、937；コルドヴァのドメニコ会の図書室、II, 948, 953-954）。それだけではない。この人物は、第四章においてはまた別の領域——ボヘミア人たちにかかわるその言語をふくむ民族（誌）学——の研究者であることを明かす。ここでもフィールド・ワークや資料調査への言及がみられる。この学者が「小さな物語」を語り始めるのである。

もうひとつ「私」の重複性という相違がある。ディドロでは、語り手の「私」はたまたま一種の登場人物になる（さきに挙げた逸話において「私」は詩人と対話する）ことを除けば、一貫して話し（談話）語る（説話）ことをその役目としている。ところが一人称小説である『カルメン』においては、「私」は話し語る者でありかつ説話内での登場人物である。つまり彼は証人なのである。そのことは物語の真実らしさを保証し、読者を説得するうえで有効であろう。

このいみでは『カルメン』はアベ・プレヴォの『マノン・レスコオ』（1731）に近いといえる。もちろんここでは、挿話の一致（例えば新大陸への言及、III, 983, 985）や筋構成の照応、あるいは文学史がいたく関心を示してきた登場人物のいわゆる性格などの類似をではなく⁽²⁰⁾、作品の形式ないし手法における類似を問題にしているのである。『ある貴人の回想と冒険談』の第七巻（最終巻）を構成するこの作品において、語り手「私」は、冒頭でアメリカに追放される女たちの一人マノンとそれについてきた若者デ・グリウとにパッシーで出会った経緯を語る⁽²¹⁾。時制は単純過去。すなわち「私」もまた登場人物である。そして二年後、カレーの町でアメリカから戻ってきたデ・グリウに再会し、これが自分の「生涯の話」（といっても十七歳からのこと）を「私」に語る（p. 367）。説話の機構にかんしては異なるところはないのだが、「カルメン」のIおよびIIに対応する部分が『マノン』では極く短い（4パラグラフ）ことが特徴といえる。そして「私」がデ・グリウの生活に介入することもほとんどない。冒頭での出会いとそこでの援助、これに尽きる。以上ふたつの量的な差異が、ひるがえって『カルメン』の特徴を示すといえよう。実際、この作品では、作中人物「私」のドン・ホセやカルメンとの関わりを語る説話部分が相対的に大きい（I, IIはプレイヤッド版で19ページを数える。IIIは33ページを、なおIVは6ページ）。

以上の比較は、語り手に注目した場合の小説の形式について次のようなタイプ区分を示唆するであろう。すなわち、

- A. 語り手「私」の潜在……………三人称小説
- B. 語り手「私」の顕在
- C. 語り手「私」の顕在+登場人物「私」の現在……………一人称小説

AとBの差異は語り手「私」の潜在/顕在にあり、BとCのそれは登場人物「私」の不在/現在にある。けれどもAとBとは登場人物「私」の不在において共通し、それが現れるCと区別され、他方BとCとは語り手「私」の顕在において共通し、それが顕在しないAから識別される。つまりBは中間形態である。『ジャック』はほぼ全体としてBに属し、『マノン』や『カルメン』はCに属する。あまり類をみない「二人称小説」は、これらのいずれでもありうるように思われる。(ビュートルの『心がわり』(1957)では一人称はまず顕在しない(Aタイプ)。けれども、一貫して現れる「あなた」への頓呼——この作品が使用する複合過去時制とともに談話の特徴——は注意深く隠れている話者によってでなければなされ得ない(B)。そこにこの作品に独特の異様な感じ(気まずさ)が由来する。とりわけ「あなた」の意識をめぐってこの話しかけが行われる時には、「あなた」は「私」の単なる置き換えにすぎない(C)印象を与える。)

ところでCにおける「私」の二重性とは、「私」が人(personne)でありかつ同時に特定の資質や身分などをもった人格(personnalité)であるという重複性にほかならない。これに対してBでは人だけが現在していて、人格はそこにはないのである。そして人としても人格としても「私」が現れないAこそが、歴史記述にもっとも近い純粋の説話ということになる。それゆえ、小説説話の構成にとって人としての「私」はより優れて本質的な要因であって、人格としての「私」のほうはより偶有的なものであらうと予想することができる。まず人は人格なしにすまずことができる(B)が、人格は人なくしてはありえない(C)からである。もっともAの形がある以上、「私」をもって必須の要因とすることはできない。むしろ「人」は現れる限りにおいて語り手としては不変で、他方の人格の方は可変的であると言うべきであらう。

この推定は、例えばメリメの初期短編集『モザイク』(1833)によって確認することができる。そこに収録された主な作品②を上での分類にあてはめれば次のようになる。

- A. 『フェデリゴ』(初出 1829年) ——ナポリの民話に取材した物語で、「昔々あ

るところに」(Il y avait une fois……) (501) で始まる。

B. 『シャルル十一世の幻視』(1829) ——記録文書を読む「私」(465) は一種の歴史家といえようか。『タマンゴ』(1829) ——「私」の介入は独特の傾向をもつ。
① 「なぜかしら」(480)、② 「(と思う)」(481)、③ 「どちらかは知らないが」(483)、④ 「私は知らない」(486)、⑤ 「なんで私が描写によって読者を煩わせようか」(497)、⑥ 「どれほど経ってかは知らないが」(498)。これが「私」の生起の全てである。ほぼ全てが否定文であることに注意しよう。このうち①、③、⑥は成句にすぎず(といってもそこでは On ではなく Je が主語)、ただ一つ肯定文の②は括弧に入った挿入句であって、遠慮深いコメントにすぎない。④も挿入句。⑤は「読者」を頓呼しない。こうして「私」が現れていながら、真の談話状況は成立しない。『トレドの真珠』(1833?) ——「エスパニヤ語からの模倣」とされるこの掌篇は「バラッド」(民間伝承詩)もしくはロマンセロの趣をもつ。語句の反復や偶数音節の多用(アレクサンドラン詩句さえ)が見られる。第一パラグラフの一部分を例にあげる。

Qui me dira quelle est la plus belle des femmes?

Je vous dirai quelle est la plus belle des femmes:

C'est Aurore de Vargas, la perle de Tolède (23).

誰が私に教えてくれる、いちばん綺麗な女はだれか

私があなたに教えてあげる、いちばん綺麗な女は誰か

それはオロラ・デ・ヴァルガス、トレドの真珠。

つまりこの「私」はギターを弾いて唄う歌手手として自己規定するといえる。『エトルリアの壺』(1830) ——「私」は自らを<historien>とよぶ(513)。それはしかしほとんど「語り手」位の意味に近いように思われる。

C. 『トーチカ奪取』(1829) ——「私」は書き手(473)。ある軍人が一人称で語った話しの報告である(『カルメン』第三章と同じ形式)。『マテオ・ファルコーネ』(1829) ——「私」は旅人(452)で、事件から二年後に主人公に会った。ファルコーネの物語は三人称で書かれている。『双六一番』(1830) ——旅行者の「私」(563)に船長が一人称で話す(『トーチカ奪取』と同じ手法)。

上の目録からいくつかのことが明らかになる。

① メリメがあらゆるタイプの物語を試みていること。ただし純粋に無人称の説話(A)はごく少ないことは注目してよい。作家は「私」の介入を好んでいるといえる。先に見た「私」の人なつつこきと無関係ではない。

- ② Cにおいては「私」は登場人物ともなるのだから確かに人格をもつ(例外『トーチカ奪取』)。それどころか「私」の人格性はBにも侵入する傾向を示す。抽象的な語り手の「私」はBに属する作品のうち『タマンゴ』に見られるだけである。
- ③ この人格ないし資質はさまざまである。書き手と暗黙に重なった一種の歴史家、歌い手、そして旅行者が少なくとも暗示される。それゆえこの展望から推論すれば、『カルメン』を語る「私」は、語り手としては他の作品にも共通する不変態であるが、それが考古学者とか人類学者であるという人格の特殊性は変異態として規定することができる。
- ④ 最後に「私」が登場人物になる場合(C)には、説話は単純過去で遂行され従ってそれは独自の時間と空間を有するのであるが、この時空は続いて展開する主要な物語のそれとは無関係である。つまり後者は聞き手の「私」が書き手となって記録したものにすぎない。登場人物でありながら、「私」が事件そのものの中に現れて話題となる人々と交わることはない。二重の物語は、次元を異にしているのである。そのことは逆に『カルメン』の独特の構成を照らしてくれる。『ジャック』や『マノン』との差異をなす「私」の比重の大きさは、また『モザイク』諸篇との差異でもあることがわかる。言い換えれば、『トーチカ奪取』、『マテオ・ファルコーネ』、『双六一番』の開く二つの時間性のうち、「私」の住むそれが発展した時に『カルメン』の形式が生まれるわけである。

それゆえ、筋が展開する次元である作品の時間性を吟味することが必要になろう。殊にI、II/IIIの関係を。しかしその前に簡単に指摘しておくことがある。それは、カルメンやドン・ホセとかかわり、事件一端の目撃者となり、したがって真実性を保証する「私」が実は虚構の人物であるという点である。なるほどこの類まれな旅人プロスペルが、「私」と同じように1830年秋アンダルシヤに行ったことは周知のとおり。6月27日に発ったこと、乗合馬車の中でテバの伯爵C. G. Palafox y Portocarrero (後にモンティホ伯爵となる人)と知り合い、マドリッドの屋敷に招かれ、夫人および二人の令嬢(姉の方のEugeniaは後にフランス皇帝の後となる)に紹介されたこと——メリメの人柄の一例——、九月初めにはセヴィリヤにいたこと、パリにもどるのは12月10日より前だということ(24)。そしてメリメがこの旅での見聞を、二度目の旅(1840年)のそれや文献類からくる情報とともに小説のさまざまな記述のうち用いていることも指摘されている(25)。事実、『エスパニヤ書簡』(初出1831-1833)には『カルメン』の材料となるらしい記載をいくらかでも発見できるだろう。もっともそこでメリメの見たこと/聞いたこと/編み出したことが明確に区別されているわけではないが。けれども、肝心かなめ

の主人公たちのモデルにメリメが交渉をもつことはなかった。小説の起源は1830年にテバ伯夫人に聞いた話だからである。『カルメン』制作を伝える1845年5月16日付けモンティホ伯夫人への書簡がそれを証言している。

私は、とじこもって書くことで一週間をすごしました。故ドン・ペドロの事蹟・偉業ではありません。十五年まえ、あなた様が私にお話しくださった物語です。台無しにしたのではないかと心配しています。もっばら公衆に身を捧げていた愛人を殺したマラガの威張り屋の話でした(26)。

作者の生活や作品の生成について多くの興味ある問題をふくむテキストだが、ここではまず『カルメン』の物語が、作者が直接に目撃した事件ではなくまたぎきに起源をもつということを確認しよう。またぎきは『モザイク』のいくつかの作品が、(作者ではなく)「私」について明かしていた起源でもあった。そしてもう一つ、メリメがスペイン人の事件(女は売春婦であったという)をバスク人とボヘミア女の話に作り変えたという点が注目に値する。このことは、手紙の続きが明言してもいる。

少し前からボヘミア人のことを丹念に研究していますので、私は女主人公をボヘミア女にしました(Parturier, *Ibid.*)

第一の点には補足することがある。くどく言えば、メリメは、カルメンのモデルとなる女性との間に物語のモデルとなる事件を起こしたドン・ホセのモデルとなる男には出会わなかったのである。というのは、『エスパニャ書簡』第二(27)には、メリメのある懲役囚との出会いの報告のうちに、「私」のドン・ホセとの最初の出会いの記述に共通するいくつかの要因を発見できるからである。そのうえ、カルメンにかんする限りその肖像は、最初の旅に先立つこと20年、すでになかばは描かれていたことを私たちは知っている。『クララ・ガジュルの演劇』(1825)の中において。二つの肖像を比べてみよう――

モール人の血をひくという(a)クララの姿、「そのいくぶん野性的な目の表情(b)、長い漆黒の髪毛(c)、すらりとした上体、白くてきれいにならんだ歯(d)、ややオリーフ色(=暗褐色)をした顔色(e) (p. 4)。

「私」の見た混血らしい(a)カルメンの姿、「その皮膚は一樣にまったく赤褐色に近かった(e)。目は斜視であったが見事に切れ長で(b)、唇は少し厚ぼったかったがはっきりと輪郭を描き、皮を剥いたアーモンドよりも白い歯(d)をみせていた。髪毛は少し太かったかもしれないが長くて黒く(c)、鳥の羽根のように青く光っていた(II, 951)。

対応する箇所は全く同じではないとしても少なくとも類似する。はっきりした相違はカルメンの背丈であろうか。「彼女は小さく、若くて美しかった。そしてとても大きな目をしていた」(949)。しかし「美しかった」(bien faite)は「すらりとした上体」(sa taille élancée)と相いれないことはない(28)。

ともあれ、フランス人からみればスペイン人と同じく外国人でも、スペインではある特殊性をもつバスク人、フランスからでもスペインからでも更にはバスクからでも優れて「異人」であるジプシーを導入したことの意味は何であったのか。これが私たちにとって最大の問題となることを予告しよう。

これまで私たちは、説話学の基本概念の確認から始めてその補足そしてその応用へと進んできた。これを踏まえて、次に作品の手法にかかわる諸問題を考察しなければならない。(第一章 I 終わり)。

註 積

序

1. 「私たちは文学を読みによるよりは噂によって知ることの方がずっと多い」(R. Escarpit, < Succès et survie littéraires >, in *Le littéraire et le social*, p. 160-161, Collectif, Flammarion, 1970)。
2. アルベール・カミュの『シシュポスの神話』(1942)はドン・ファン主義に数ページをあてている。鷺見洋一氏が指摘するように、ドン・ジュアンの「伝説」と「神話」はそれぞれ、G. de BévilleとJ. Roussetの著書名である(「放蕩と処罰——ドン・ファン論」、『三田文学』、No. 20, p. 124 (1990年2月) 参照)。
3. 「オペラが神話に変形した『カルメン』」(G. Chaliand, < Présentation > des *Lettres d'Espagne*, p.13, Ed, Complexe, 1989)。
4. オペラ『カルメン』についての記述は、窪川英水、『カルメン』解説, p. 116(第三書房, 1987); J. Mallion et P. Salomon, < Notice > de *Carmen*, *Théâtre de Clara Gazul, Romans et Nouvelles*, p. 1567, La Pléiade (Gallimard, 1978)に負う。
5. 最近の上演としてはピーター・ブルック演出『カルメンの悲劇』(1982)が、映画としてはフランチェスコ・ロージ演出(1983)がある。ゴダールの『その名カルメン』は一種のパロディらしいが、それを伝えた噂(!)は制作年をさだかにしていない。

6. J. Mallion et P. Salomon, <Notice>, *Ibid.*

第一章、I

7. J. Mallion et P. Salomon, <Notice> de *Carmen*, *op. cit.*, p. 1547; <Notes et Variantes>, p. 1572.

8. 本稿で使用する『カルメン』のテキストはプレイヤッド版のそれ。参照指示におけるローマ数字は章を、アラビア数字はページを示す。なおこれは *Nouvelles de Prosper Mérimée* (M. Lévy, 1852) のテキストによっている。ガルニエ版 (*Romans et Nouvelles*, éd. M. Parturier, Tome II, 1967) も同じ。

9. O. Ducrot et Tz. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, art. <Énonciation> (T.T.), p. 406 (Seuil, 1972).

10. É. Benveniste, <Les relations de temps dans le verbe français> (1959), *Problèmes de linguistique générale*, I, p. 237-250 (Gallimard, 1966).

11. É. Benveniste, *Ibid.*, p. 239.

12. J. César, *De Bello Gallico*, I, vii, 1-2, p. 6 (Les Belles Lettres, 1961).

13. G. Guillaume, *Leçons de linguistique*, 1948-1949, Série C, p. 48-49 (Québec/Paris, 1973).

14. *Ibid.*, p. 49. ここでは分子/分母の位置を逆になっている。

15. É. Benveniste, <Structure des relations de personne dans le verbe> (1946), *op. cit.*, p. 230.

16. G. Guillaume, *ibid.*

17. É. Benveniste (1946), p. 223. ギョームは「あなた方」の「私」ではないという判別性を強調して、「我われ」のとりうる二人称排除の意味には言及しない (*op. cit.*, p. 50-51).

18. これはメリメ本人の人柄でもあったらしい。彼は行きずりの人と仲良し (bons amis) になる。『エスパニャ書簡』第二 (577) を見よ。『幼少年時代の思い出』の中で、彼をよく知っていたルナンが奇妙な証言をしている。『もし友達がいなかったならメリメはひとかどの人物になっていたろうに』 (P. Jossierand, <Introduction> à *Carmen et treize autres nouvelles*, p. 14, Gallimard, 1965). Cf. É. Faguet, *Études littéraires sur le XIX^e siècle*, <Prosper Mérimée>, p. 326.

19. D. Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, *Œuvres Complètes*, T.

XXIII, p. 23 (Hermann, 1981). 引用中の括弧は筆者による。

20. サント・ブーヴの指摘、「このカルメンは、も少し味の強いマノン・レスコオに他ならない」(*Le Moniteur universel*, 7 fév. 1853) (Mallion et Salomon, <Notes> de *Carmen*, *op. cit.*, p. 1566). Cf. P. Trahard, *Prosper Mérimée et l'art de la nouvelle* (1923), p. 13 (Nizet, 1952, 3ème éd.).

21. Abbé Prévost, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, *Œuvres*, T. I, p. 365-366 (Presses univ. de Grenoble, 1978).

22. 『モザイク』は以下にあげるものの他に、*Le Fusil enchanté* 及び *Ballades* の二篇 (*le Ban de Croatie*; *Le Heyduque mourant*), *Les Mécontents*, *Lettres sur* [sic] *l'Espagne* のうちの三篇を収めていた (<Bibliographie>, *Théâtre de Clara Gazul...*, *op. cit.*, p. LXXXI). なお『バラッド』の残る一篇 *La Perle de Tolède* はここでとりあげる。

23. P. Mérimée, *La Perle de Tolède* in *Colomba et dix autres nouvelles*, p. 77, Coll. Folio (Gallimard, 1964). 改行筆者。なお古典的な作詩法からいえば、第三行は前半句に字余りがあり13音節になる。

24. J. Mallion et P. Salomon, <Chronologie>, *Théâtre de Clara Gazul...*, p. LX et <Notice> des *Lettres d'Espagne*, p. 1382-1383.

25. Cf. M. Parturier, <Notice> de *Carmen*, *op. cit.*, p. 339-342; Mallion et Salomon, <Notice>, *op. cit.*, p. 1558-1561.

26. *Correspondance générale de Mérimée*, T. IV, p. 294 (ブレイヤッド版 <Notice>, p. 1558; ガルニエ版 <Notice>, p. 339による)。

27. P. Mérimée, *Lettres adressées d'Espagne au directeur de la Revue de Paris*, II (1831), p. 577-579.

28. カルメンについては、(メリメの友であった) カルテロンの *Escenas andaluzas* (大部分は 1831-1832年に発表された) の作中人物の容姿との類似も指摘されている (<Notes> de *Carmen*, p. 1576, *La Pléiade*). なお『エスパニヤ書簡』第四 (1830) (*op. cit.*, p. 595-596) を参照。