

イメージから読み解くガルシア=マルケスの文学 —『大佐に手紙は来ない』における排泄のイメージをめぐって—

鈴木 愛 美

はじめに

受講生セミナーでは、コロンビアの作家ガブリエル・ガルシア=マルケス（Gabriel García Márquez, 1927-2014）の初期作品『大佐に手紙は来ない』（*El coronel no tiene quien le escriba*, 1961）¹について論を述べた。従来はその社会的な側面が注目されがちだった本作について、本論では、ガルシア=マルケスが主人公の大佐を通して一人の人間の内面をどのように描こうとしたのかを考えたい。その際に、大佐の描写において反復される排泄のイメージに着目し、その意味するところを解き明かすことによって、大佐の内面を読み解いていく。

1. ガルシア=マルケスの文学における『大佐に手紙は来ない』の位置づけ

1955年に第一長篇『落葉』（*La hojarasca*）を発表したガルシア=マルケスは、1960年代初頭に中篇『大佐に手紙は来ない』、長篇『悪い時』（*La mala hora*, 1962）、短篇集『ママ・グランデの葬儀』（*Los funerales de la Mamá Grande*, 1962）の3作品を続けて発表する。前作『落葉』の幻想的な作風から一転、これらの作品にはコロンビアの共同体がリアリスティックな筆致で描かれており、その作風はのちの『百年の孤独』（*Cien años de soledad*, 1967）や『エレンディラ』（*La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, 1972）などのファンタジー的な要素を盛り込んだ作品群とも趣を異としている。

本稿で論じる『大佐に手紙は来ない』は、かつてコロンビアの内戦に従軍した老大佐が、来ることのない退役軍人恩給の知らせを待ちながら困窮していく様を描いた物語である。作中で言及されるスエズ運河国有化や、ネエルランディア協定などの史実から、物語の舞台は「暴力の時代」（*La Violencia*）²のさなかにあった1956年のコロンビア、大佐が従軍した内戦は1899年から1902年に起こった千日戦争（*Guerra de los Mil días*）が想定されていると考えられる。

千日戦争を経て、暴力の時代の戒厳令下に暮らす大佐夫婦は貧困に苦しみ、息子アグスティンは政治文書を配布した廉で殺害される。つまり本作には政治的暴力による犠牲が二世代にわたって描かれているわけだが、ガルシア=マルケスの作品の中でも『大佐に手紙は来ない』が

これほど現実社会を意識した小説となったのはなぜだろうか。ガルシア=マルケス自身は暴力の時代の混乱を直接経験することはなかった。だが、当時のコロンビアでは国内の社会状況をテーマとした作品が次々と書かれており——ガルシア=マルケスによれば、そうした小説の多くは文学的な価値は低かったものの——彼もまたその風潮に少なからず影響されることになる[González Bermejo 1981: 244]。あるインタビューでは『落葉』から『大佐に手紙は来ない』への作風の変化について、「あの時は自分の抱いている文学的な理念から多少離れたとしても、目の前にあるこの国の現実と向き合わなければならないと考えていた。幸い、最初から抱いていた文学的理念に戻れたけれどね」[ガルシア=マルケス、メンドーサ 2013: 76]と語っており、こうした発言からも『大佐に手紙は来ない』が時代を強く意識して書かれた作品であることが窺えるだろう³。

このようにコロンビアの史実が色濃く反映された本作について、これまでの批評は混乱期に生きる個人としての大佐像に注目してきた。例えばルベン・ペラージョが「政府に対する個人の抵抗というテーマを強調している」[Pelayo 2001: 43]と述べ、リチャード・カードウェルが「困難な状況にありながらも、無意識に権力に立ち向かい、それに打ち克つ人物像」[Cardwell 1987: 6]を見出だしているように、大佐の人物像は、当時のコロンビア社会における政治的権力に対立する個人として解釈されてきた。

ただし、本論ではこれらの社会的モチーフをあくまでも作品の背景として捉え、大佐の内面がいかに描かれているのか、という点に焦点を当ててみたい。というのも「大佐」という人物の強烈な個性、そしてその人物像がフラッシュバックや身体表象といった様々な手法を駆使して語られている点を考慮したとき、そこにはコロンビアの現実を描くことに主眼を置くというよりも、むしろコロンビアの現実を背景としながら、一人の人間の内面をいかに語るかを模索する作者の姿勢が見出だされるように思われるからだ。

2. 作品を貫く「排泄」のイメージ

大佐の内面を読み解いていく上で着目したいのが、作品において反復される「排泄」のイメージである。とりわけ結末の場面はそのキーワードを顕著に連想させる。結末において、大佐は「糞でも食うさ（“Mierda”）」[86]という一言とともに「すっきりとした、すなおな、ゆるぎのない気持ち（“puro, expícito, invencible”）」[86]に満たされる。もう一つ、玉突き場で大佐が警官の取締りに遭う場面にも排泄のイメージは見出だされる。ここで警官に追い詰められた大佐は、相手の「その目に飲み込まれ、砕かれ、消化され、排出されるような（“se sintió tragado por esos ojos, triturado, digerido e inmediatamente expulsado”）」[73]感覚に襲われる。注目すべきは、これら2つの場面に見出だされる排泄のイメージが、いずれも大佐の感情と結びついて語られている点である。こうした排泄のイメージと大佐の感情との関係は、彼が物語の間中抱え続ける内臓の痛みにつながっていくと考えられる。以下の引用は、大佐が内臓の不快感に耐えようとする場面である。

目が覚めたとき、彼は気分が悪かった。(中略)彼は吐き気をもよおした。(中略)吐き気はほんものではなかった。粗削りの板の台にうずくまって、大佐は欲求(吐き気)が途中で止まってしまったことの不快さを味わった。その重苦しさはやがて消化管のにぶい痛みにかわった。「まちがいない」彼はつぶやいた。「十月になるときまってこいつがおきる」。彼は臓腑の中のきのこが静まるまで、例のなにかを信じてひたすら待つような姿勢をとった [25]。

内臓の痛みは「毒きのこや鬼ゆり (“hongos y lirios venenosos”）」[11] といったグロテスクなイメージを伴いながら、物語の随所で大佐を苦しめる。とりわけ引用の場面で注目したいのは、大佐の「吐き気」が途中で止まっている、すなわち吐き出してしまいたいのに、それができずに「にぶい痛み」として体内に留まり続けている点である。後に詳しく検討するように、こうした内臓の不快感を大佐の慢性的なフラストレーションの現れと解釈するならば、先に言及した2つの排泄のイメージは、その鬱屈した感情が解放される場面として読み解くことができるだろう。

とりわけ結末の場面は、それまで物語に張りつめていた緊張感を一気に解き放ち、読者にカタルシスをもたらす衝撃的な場面である。つまり、物語の間何度も繰り返される内臓の痛み、そして結末を含む排泄のイメージの反復は、作品それ自体が排泄のイメージに貫かれていることを意味しているのである。

以上の観点から、本論ではメタファーとしての排泄のメカニズム、そして排泄のイメージの反復が意味するところを解き明かすことによって、それが大佐の内面とどう結びつき、人物造型に深みを与えているのかについて考察する。

3. フラット・キャラクターとしての大佐

抽象的なイメージの考察に入る前に、まず大佐の大まかな人物像を捉えたい。大佐の特徴を最も顕著に表すのは、政府の約束を鵜呑みにして、10年以上も手紙を待ち続ける姿だろう。毎週金曜日には決まって船着き場へと向かう、このような無垢とも、頑固ともいえる型にはまったふるまいは、イギリスの作家E.M. フォースター (E.M. Forster, 1879-1970) のいうフラット・キャラクターの定義に当てはまる。フォースターによれば、小説のキャラクターはフラット・キャラクター (“flat character”) とラウンド・キャラクター (“round character”) の二通りに分類される。ラウンド・キャラクターが物語において多様な側面を見せ、変化していくのに対して、フラット・キャラクターは思考や性質が単一であるために、いつ登場しても変化が見られないのが特徴である [Forster 2005 (1927) : 73-81]⁴。

小林久美子が指摘するように、ガルシア=マルケスの作品における主要人物たちは、しばしばフラットに描かれる⁵。本作に描かれる大佐の頑固さは、例えば6年後に発表された『百年の孤独』において、ホセ・アルカディオ・セグンドがメルキアデスの残した羊皮紙の解読に執心する様子や、80年代の作品『コレラの時代の愛』(El amor en los tiempos del cólera, 1985) において、一人の女性を51年9カ月と4日愛し待ち続けたフロレンティーノ・アリーの極端な一途さを思わ

せる。逆に言えば、この初期作品の段階で、のちのフラット・キャラクターたちの原型がすでに生まれていたともいえるだろう。

平石貴樹はフラット・キャラクターの特徴として「フラットであるため読者にわかりやすい、という好条件を担保としながら、孤独の思想へ行動へとかれらは邁進する」[平石 2003: 102]と指摘する。その例に漏れず「わかりやすい」大佐のふるまいは、冒頭で言及したように、ガルシア=マルケスがコロンビアの現実を描く上でも有効だったはずである。政府の約束を信じて恩給を待ち続ける大佐の姿は、政治状況に翻弄される個人を体現するものであり、そこには政府に対する作者の批判的な視点が読み取れる。一方で大佐が軍鶏を売ろうとするサバスという男性は、時代の流れを利用して富を得た人物として描かれており、彼がラウンドなキャラクターとして対置されることによって、また大佐を搾取しようとする存在として描かれることによって政府対個人の構図はより引き立つ。だが、ここではもう一歩論を進めて、こうした大佐のフラットさの背景にあるメンタリティがいかなるものとして描かれているのか、そこに目を向けることによって大佐の内面を探りたい。

結論から言ってしまうと、大佐のフラットさを支えるメンタリティとは「待つ」ことへの絶対的な信頼にほかならない。タイトルは「手紙」が作品の中心的なモチーフであることを印象づけるが、大佐が手紙に執心するのは主に前半部分で、物語の後半に入ると彼の関心は軍鶏へと移行する。こうした態度の変化について、ピーター・G・アールは大佐の経済的な意識の変化を指摘する [Earle 1981: 89]。だが、確かに大佐は手紙を待つだけの状況に危機感を抱きはするものの、手紙に関しても、軍鶏に関しても、他者に託して「待ち続ける」というスタンスは変わらない。むしろ危機感を抱きながらも待ち続ける態度は、自ら苦しみに突き進むことを選び取っているようにさえみえる。

このような大佐の矛盾するふるまいを、作者は単なる身振りとしてではなく、過去の経験に裏付けされたものとして描いているように思われる。というのも時折フラッシュバックされる内戦の記憶は、千日戦争を思わせる歴史的モチーフとしてのみならず、大佐のメンタリティを形成する「大佐自身の過去」としても機能しているように読めるからだ。

彼（大佐）はマコンド地区における革命軍出納責任者として、内戦の資金を入れた二つのトランクをらばの背にしばりつけ、六日間の苦しい旅をしたことがあった。彼は腹をすかして死にそうなそのらばを引きずり、協定が調印される三十分まえ、ネエルランディアの野営地にたどりついた。大西洋岸革命軍の主計総監だったアウレリアーノ・ブエンディアーア大佐は、その軍資金の領収証を作成し、二つのトランクを引渡し品に加えた。

「はかりしれない値打をもった書類です」大佐は言った。「アウレリアーノ・ブエンディアーア大佐みずからペンをとってしたための領収証があるんだ」[39]

作中で大佐が何度も内戦の夢にうなされる様子は、過去の凄惨な闘いが、50年以上経てなお彼のトラウマであり続けていることを意味しているだろう。一方で引用の場面では、内戦中に自ら重役に届けた書類の重要性を説いているように、彼が戦時の極限状態に追い込まれた状況か

ら、間一髪のところでは使命を果たしたことへの達成感や誇りも抱いているであろうことが読み取れる。

こうした極限状態からの解放という構図は、まさに物語の現在において大佐が求め続けているものである。彼が困窮しながら手紙や軍鶏に託して待ち続けていられるのは、この内戦におけるカタルシスの記憶に支えられているからだといえる。苦しみに突き進もうとする態度と、そこからの解放を求める態度とは矛盾しているように見える。だが、例えば妻の現実的な意見に対して、「おまえ（妻）の言うとおりなら、人生はそよ風みたいなものだ」[65] と言い返し、夫婦喧嘩の後には軍鶏に向かって「人生は厳しいよ、相棒」と「共犯者のように」笑うように[45]、おそらく彼は、困難なくして願いが果たされることはないのだと信じている。つまり大佐にとって苦しみと解放のカタルシスとは不可分のものなのである。

4. 自己の信念と現実との対立

ここまで、フラット・キャラクターとしての大佐像、そしてそのフラットさの背景には待つことへの絶対的な信頼がある点、そのメンタリティは内戦の経験によって形成されている可能性について論じてきた。

ただし、現実への苦悩、過去の回想、そして待つことへの期待、この3つの感情の間を行き来する語りは、大佐が自分の信念に逃避しきれずに、現実との軋轢によって次第にフラストレーションを募らせていく様を示している。とりわけ繰り返し言及される内臓の痛みは、大佐が貧困を実感するとき、妻の喘息の音を聞くと、手紙が届かなかったときなど、いずれも彼が現実と直面し動揺する場面において生じており、彼の精神的な苦痛を示すバロメータとして読み取れる [11, 25, 43, 55, 78]。これらのフラストレーションが、先述した玉突き場と結末、この2つの場面において、排泄のイメージを伴いながら衝動的に解放されるわけだが、では、その解放とはどのようなメカニズムによってもたらされているのだろうか。この問いを考えていく上で、本章では大佐の信念に対立するものとしての「現実」に目を向けてみたい。

大佐にとって現実を体現する最大の存在は妻である。彼女は夫に軍鶏を手放すよう繰り返し要求し彼を追いつめる一方、現実的であるがゆえに様々な工夫を凝らして生活を支える頼もしい女性でもある。大佐にとって未知の材料と方法によって次々と食事や洋服を作り出す彼女の手腕は「奇跡（“el milagro”）」[31] として称賛されるが、ここでは大佐の言う「奇跡（“milagro”）」という言葉に、異質なものの、現実離れたものに対する驚嘆も読み取れる点に注目したい。例えば家事に奔走する妻の出で立ちは大佐の目には滑稽に映り [65]、彼女を奇異なものとして捉える視点は、次の場面にも見出だされる。

それから妻の方が考え込んだ。彼女は殺虫剤のポンプをもってひとまわりした。大佐はその姿勢がなにか現実ばなれ（“irreal”）していると思った。家の精霊に相談するため、彼らと呼び集めているかのようなだった。やがてポンプを模様のついた小さな飾り棚の上に載せると、彼女はその糖蜜色した目で大佐の糖蜜色した目をじっとみつめた [30]。

残り少ないお金を、自分たちのために使うか、いずれ富をもたらしてくれるはずの軍鶏のために使うか悩む場面である。きわめて現実的な問題について悩む様子が、大佐の目には魔法使いの儀式のように映る。さらに、このように現実的な女性が異質なものに見えるという視点は、妻のみならずサバス夫人など他の女性に対しても見出される。

女性が現実を体現する存在として描かれ、なおかつそうした女性たち到大佐が不可解な印象を抱くのは、いわゆる現実そのものが大佐にとっては非現実的（“irreal”）であるからだ。このような大佐と女性たち、両者の現実に対する意識の根底には、「死」に対する意識の違いがあると考えられる。暴力の時代の、自然死が珍しいとされる環境 [15] にありながら、大佐の身振りはどこか死を遠いものとして捉えているように見える。例えば冒頭のトランペット奏者の葬式の場面では、なかなか彼の死を認識することができない。また、アグスティンの死を悼む様子もなく、彼が殺される原因となった秘密文書をやりとりする様子はあまりに不注意である。

一方で女性たちは常に死に敏感である。死者に度々思いをはせる大佐の妻、死について話し続け、見知らぬ女の幽霊について真剣に考えるサバス氏の妻、アグスティンの喪中に配慮する女性など、この作品に登場する女性たちは死者を身近な存在として捉えている。トランペット奏者の葬式の場面では多数の女性が参列する様子が強調されており、語りは死と女性とを常に結びつけているといえる。

アールは現実的な人物として大佐の妻とともに医師を挙げているが [Earle 1981: 84]、医師という立場も、死や病に日常的に接している点で女性たちと共通している。これらの死に近い人物たちが、ともに現実的な視点から大佐に忠告する存在として描かれているのは偶然ではないように思われる。つまりこの作品において、死への意識は現実を認識する上で重要なファクターとして描かれているのだ。医師や女性たちが死と隣り合わせの現実を生きていることを自覚しているのとは対照的に、大佐が現実を意識しながらもそれを十分に受け入れることができない背景には、死に対する意識の乏しさがある。

5. 排泄のイメージの反復が意味するもの

ここで改めて玉突き場の場面と結末、この2つの排泄の場面を想起するとき、注目すべきはいずれの場面においても大佐が「死」を意識せざるを得ないほどの危機的な現実と直面し、そこからの逃避を果たしている点である。順を追って各場面を検討していきたい。まず、下記は大佐が玉突き場で警官の取締りに遭う場面である。

そして、そのときはじめて、自分の息子を撃った男の顔を間近に見た。男はライフルの銃身を大佐の腹に向けながら、すぐ目のまえに立っていた。背の低い、日に焼けた、先住民のような顔をした男で、まだこどもっぽい臭いをさせていた。大佐は奥歯をぐっとかみしめ、指の先でライフルの銃身をゆっくりと払いのけた。

「失礼」と大佐は言った。

彼は小さく、丸い、こうもりのような目と向かい合った。たちまち彼はその目に飲み込まれ、砕かれ、消化され、排出されるような気がした。
「行っていいです、大佐」[73]

ここで大佐は秘密文書を持ったまま、アグスティンが殺害された時と全く同じ状況に置かれることによって擬似的な死を経験しているといえる。「その目に飲み込まれ、砕かれ、消化され、排出されるような気がした」と語られるように、この瞬間、大佐は圧倒的な現実の力に打ちめられている。一方、緊迫した状況下でどうにか難を逃れた安堵感も見出だされるように、この場面においては2つの排泄の作用が認められる。

つまり、この場面では、自己の信念と現実との間を揺れ動く宙吊りの精神状態に「死への自覚」という圧倒的な現実が入り込み、そのショックによって、大佐の中に澱のように溜まっていたフラストレーションが衝動的に排泄（=解放）されているのである。ここで排泄の対象をフラストレーションと限定するのは、繰り返しとなるが、排泄という観点からこの作品を読み解くとき、排泄物として想起されるのは、内臓の痛みを象徴される彼の精神的苦痛にほかならないからである。

同様の排泄のメカニズムは、結末の場面にも見出だされる。この場面に至って大佐は、それまでに何度も繰り返され、その度にはぐらかしてきた「あたしたちはなにを食べるの？（“qué comemos”）」という問いに向き合わざるを得ない状況に追いつめられる。妻のこの台詞は生きるか死ぬかの問いかけと同義である。

彼の妻はもうがまんできなかった。

「そのあいだ（闘鶏の日までの間）あたしたちはなにを食べるの？」彼女はそう詰問し、大佐の下着の襟をつかんだ。そして彼を烈しくゆさぶった。

「言ってちょうだい、あたしたちはなにを食べればいいのか？」

大佐は七十五年の歳月——その七十五年の人生の一分、一分——を要して、この瞬間に到達したのであった。

「糞でも食うさ」

そう答えたとき、大佐はすっきりとした、すなおな、ゆるぎのない気持ちであった [86]。

大佐の「糞でも食うさ（“Mierda”）」という返答、そして「すっきりとした、すなおな、ゆるぎのない気持ち」[86]という心境は、あくまでも希望を捨てない態度とも、生と死の両方を拒絶する態度とも解釈できる。だが排泄のイメージという観点から見れば、この場面が、大佐がそれまでのアンビヴァレントな感情から解放され、長年の間積み積もった澱を排泄する瞬間であることは間違いない。

さらに、大佐のこの返答は妻に対する拒絶にほかならない。この物語で最も救われないのは妻だといえるが、彼女が現実を体現する存在であることを考慮すれば、結末は大佐にとって最大の脅威をねじふせる瞬間ととらえることもできる。

この点について、レネ・プリエートは結末を大佐の「自己実現（“self-realization”）」と解釈し、それまで主従関係にあった妻からの自立を宣言する場面であると述べている。プリエートは大佐の内臓の痛みが自己を解放できない「便秘」の状態を表していると指摘し、玉突き場での排泄作用によって大佐がその「呪い（“excremental curse”）」から解放されたと論じている。だが、プリエートはこの場面以降、大佐がずっと解放された状態にありつづけていると解釈しており、結末までの間に再び彼が現実との軋轢を感じはじめている点については見落としている [Prieto 1987]。

各々の場面で大佐は浄化を経験しているが、その作用は連続しているのではなく、あくまでも反復されているものである。というのも2つの排泄の場面の間には、彼の一旦リセットされた感情が再び不穏になっていく様子が描かれているからである。確かに、玉突き場で警官の取締りをかわした直後の場面では大佐の爽快な気分が強調されており、その後しばらくは妻の愚痴も気に留めない様子を見せる。だがそれは一時的なものであって、この後大佐は再び妻の態度に怯えはじめる [82, 83]。さらに軍鶏に対する街全体の期待を知ったとき「彼の腸の中でドラムの悲痛な反響が甦った」[78] のは、新たな現実の訪れを自覚し、それに脅かされているからにほかならない。

苦しみからの逃避が、死を意識するほどの現実と直面した時にのみ衝動的になされるのなら、大佐が本当の意味で救済されるのは死の瞬間でしかありえない。なぜなら排泄のイメージの反復は、大佐が排泄の作用によって現実、そして自己の信念の両方から瞬間的に解放されることを示すものであって、各々の排泄の場面で大佐に何らかの意識の変化が訪れているわけではないからである。このことは、大佐が再び自己の信念と現実との間で揺れ動く日常と、瞬間的なフラストレーションの解放とを繰り返していくことを意味している。つまり、大佐は生きている限り何度でも救われる存在であるとともに、永遠に救われない存在としても描かれているのである。

おわりに

以上に論じたように、『大佐に手紙は来ない』において反復される排泄のイメージは、大佐の死まで繰り返される苦しみと解放の反復を示唆するものである。現実に向き合うことも、自己の信念に逃避しきることでもできないまま、澱のように蓄積されていくフラストレーションが解放されるのは、彼が死という現実と直面し、その恐怖から逃れ果せた時にほかならない。その解放は大佐と読者に大きなカタルシスをもたらす一方、皮肉にも、その解放を信じるがゆえに苦しみに耐え続けることが大佐の生きる原動力となっているのである。このように、排泄のイメージを軸に大佐の人物像を読み解いていったとき、そこにはフラットでありながら、複層的な内面を持ち合わせた個人の姿が浮かび上がる。

物語の背景にあるコロンビアの社会状況はあくまでも背景であり、語りの視点は一貫して大佐という「個人」に焦点を当て続けている。だが、このような焦点化は個人の内面に深く迫るとともに、そのことによって、結果的に背景としてのコロンビア社会を描く上でも作品に深み

とリアリティをもたらしているように思われる。このあと大佐夫婦はどうやって生きていくのか、読者の関心事が何一つ明かされないまま突如幕が下ろされる暴力的な結末⁶は、大佐のアンビヴァレントな感情がループしながら永遠に続いていくことを予感させる。物語そのものが手紙も軍鶏の勝利も永遠に來ないのではないかと思わせる展開であるからこそ、そしてその展開は、苦しみと解放を行き来する大佐のメンタリティに裏付けられているからこそ、読者がページを閉じた後も、大佐がこれまでと同じように葛藤と浄化を繰り返していくことを予感させるのである。そこには、たとえ小説には終わりが來ても、祖国では不穏な現実が続いているという事実を冷静に見据える作者の視点が反映されているように思われる。現実の社会を背景としている以上、もし彼のアンビヴァレンスが解決されてしまったなら、その瞬間に物語のリアリティは失われてしまうからだ。本作における大佐の人物像、そして物語のリアリティは、排泄のイメージの反復によって支えられているのである。

〈註〉

- 1 本論における『大佐に手紙は來ない』の引用はすべて *El coronel no tiene quien le escriba* (2010. Nueva York: Vintage Español)、および「大佐に手紙は來ない」(2007、『悪い時 他9篇』所収、内田吉彦訳、新潮社) に拠る。ページ数は日本語訳に拠り、角括弧に入れて記す。なお、引用における括弧内の説明はすべて引用者に拠るものである。
- 2 1940年代半ばから1950年代末頃までの間、自由党と保守党の対立による政治的暴力が激化した時代を指す。この混乱によって数十万人の命が失われた。
- 3 ガルシア=マルケスは当時の社会情勢を意識していたと明言する一方で、「『暴力の時代の小説』と呼びうる作品は書いていない」と述べている。その理由として「それ(暴力の時代)を直接体験しなかった」こと、「文学的な観点から、他の作家たちのように死者のリストを作ったり、その暴力がどのようなものだったかを綴ったりすることは重要ではなく、暴力の根っこにあるものや動機、そして暴力が生き延びた人たちに何をもたらしたのかを描くことが大切なのだと考えていた」ことを挙げている [González Bermejo 1981: 244]。
- 4 フォースターはフラット・キャラクターの例としてチャールズ・ディケンズの登場人物たち、ラウンド・キャラクターの例としてジェイン・オースティンの登場人物たちを挙げている。
- 5 小林久美子はウィリアム・フォークナー (William Faulkner, 1897-1962) のフラット・キャラクターがガルシア=マルケスの創作に与えた影響について指摘し、詳しく論じている [小林 2014]。
- 6 引用のとおり内田訳は大佐の台詞の後に地の文が続けているが、原文はこの順序が逆である。最後の台詞は “Mierda” で終わっているため、断絶される印象はより強いはずである。(以下原文: Se sintió puro, explícito, invencible, en el momento de responder: — Mierda.) [García Márquez 2010 (1961): 99]

〈引用文献〉

- ガルシア=マルケス、ガブリエル、プリニオ・アプレーヨ・メンドーサ. 2013. 『ゲアバの香り
ガルシア=マルケスとの対話』、木村榮一訳、岩波書店.
- 小林久美子. 2014. 「フォークナーとガルシア=マルケスのフラット・キャラクターたち」、『ユ
リイカ』、2014年7月、177-186ページ.
- 平石貴樹. 2003. 『小説における作者のふるまい フォークナー的方法の研究』、松柏社.
- Cardwell, Richard. 1987. "Characterization in the early fiction of Gabriel García Márquez", en
Bernard McGuirk, Richard Cardwell (eds.), *Gabriel García Márquez: new readings*, New
York: Cambridge UP, pp. 5-16.
- Earle, Peter G. 1981. "El Futuro Como Espejismo". en Peter G. Earle (ed.), *Gabriel García
Márquez*, Madrid: Taurus, pp. 81-90.
- Forster, E.M. 2005. (primera edición 1927). *Aspects of the Novel*. London, New York: Penguin.
- García Márquez, Gabriel. 2010. (primera edición 1961) *El coronel no tiene quien le escriba*. Nueva
York: Vintage Español. (邦訳: ガブリエル・ガルシア=マルケス. 2007. 「大佐に手紙は来ない」
『悪い時 他9篇』、内田吉彦訳、新潮社.)
- González Bermejo, Ernesto. 1981. "García Márquez: Ahora Doscientos Años de Soledad", en Peter
G. Earle (ed.), *Gabriel García Márquez*, Madrid: Taurus, pp. 239-262.
- Pelayo, Rubén. 2001. *Gabriel García Márquez: a critical companion*. Westport, Conn.: Greenwood P.
- Prieto, René. 1987. "The body as political instrument: communication in *No One Writes to the
Colonel*", en Bernard McGuirk, Richard Cardwell (eds), *Gabriel García Márquez: new
readings*, New York: Cambridge UP, pp. 33-44.

(すずき あいみ 本講座受講生)