

---

# スペイン文化と日本文化における「いき」の構造

小阪 知弘

## 要 旨

本稿では、九鬼周造が提起する「いき」の構造の観点から、スペイン文化と日本文化を比較考察する。同時に、比較思想論の見地から日本文化に内在する「いき」の諸相とスペイン文化に看取される思想的要素、majo/maja「マッホ／マッハ」と呼ばれるスペイン語形容詞及び名詞の類似点にも注目する。「いき」が(1)上品、(2)色気、(3)渋み、などを表象する一方で、majo/maja「マッホ／マッハ」は(1)粋な、(2)伊達な、(3)着飾った、などを意味する。「いき」の構造的見地からスペイン絵画とスペイン文学を分析した結果、「いき」を表象する色彩である青色と灰色と緑色がスペイン絵画に散見され、「いき」の構造の一部を成す「暗示性」がガルシア・ロルカの作品群に看取された。本稿において展開させた比較分析を整理すれば以下のようにまとめることができる。すなわち、「いき」の構造には観察されない「西洋的な露骨さ」をmajo/maja「マッホ／マッハ」が備えているという決定的差異も見受けられるが、スペイン文化に息づくmajo/maja「マッホ／マッハ」の思想とロマたちやフラメンコが有する暗示的な様式美の世界が、日本文化の有する「いき」の構造と類似していると結論づけることができる。

## ABSTRACT

This paper analyzes the aesthetic similarity between Spanish culture and Japanese culture utilizing Shuzo Kuki's concept of "iki" (chic). At the same time it compares the concept of "iki" to the concept of majo

in Spanish culture. The Japanese concept of “iki” is expressed in three nouns: (1) elegance, (2) refined behavior, (3) grace; the Spanish concept of *majo*, in turn, semantically incorporates (1) elegance, (2) refined behavior, (3) graceful movement. The colors blue, grey and green that represent the concept of “iki” can be seen in the Spanish paintings. Additionally, the suggestive aspects that are parts of the concept of “iki” can be observed in such Spanish literature as the works of García Lorca. However, the Spanish concept of *majo* includes some blunt expressions differing from the concept of “iki”. This paper concludes that the Romany suggestive world of the flamenco that expresses the essence of the concept of *majo* is quite similar to the concept of “iki” aesthetically.

## RESUMEN

En este artículo analizaremos la semejanza estética entre la cultura española y la japonesa desde la perspectiva de la estructura de la elegancia japonesa, el “iki”, teorizado por Shuzo Kuki. Al mismo tiempo, compararemos el concepto de “iki”, con el concepto de *majo* que forma parte de la cultura española. Por un lado, el concepto de “iki” consta básicamente de tres elementos estéticos: (1) elegancia, (2) comportamiento sofisticado, (3) garbo. Por otro, el concepto de *majo* está compuesto esencialmente por tres elementos estéticos: (1) elegancia, (2) gracia, (3) porte garboso. Se observan el color azul, el gris y el verde que representan el concepto de “iki” en las pinturas españolas. Asimismo, se afirman los rasgos sugestivos que simbolizan el concepto de “iki” en la literatura española como las obras literarias de García Lorca. Sin embargo, hay una clara diferencia entre ambos conceptos, ya que la expresión ostensiva de *majo* no se encuentra en el concepto de “iki”. De este análisis comparativo, llegamos a la conclusión de que el mundo sugestivo del flamenco y los gitanos que representa el concepto de *majo* se asemeja estéticamente al concepto de “iki”.

## 1 はじめに

日本文化の思想的要素を表象する術語に「いき」という名詞がある。「いき」

は漢字では「粹」と表記され、日本人特有の精神構造を表す重要な思想的概念である。そこで本稿では、「いき」の構造的観点から、スペイン文化と日本文化を比較考察する。同時に比較思想論の見地から、日本の「いき」とスペイン文化に看取される思想的要素、majo/maja「マッホ／マッハ」と呼ばれるスペイン語形容詞及び名詞の類似点にも注目する。

## 2 「いき」の構造

九鬼周造は『「いき」の構造』（1926）において、「いき」の諸相を明確に定義している。まず、九鬼は「いき」を構成する意味的要素を以下3点挙げている。

- (1) 媚
- (2) 意気地
- (3) 諦め<sup>1)</sup>

また、九鬼は「いき」と関連する主要な語句として(1)上品、(2)派手<sup>はで</sup>、(3)渋み、を挙げている<sup>2)</sup>。そして九鬼は「いき」と対立する概念が「野暮」であることを指摘し、「いき」は「異性的特殊存在」であることを明示する思想的概念であることを強調している<sup>3)</sup>。九鬼は異性との交渉が「いき」の根本的概念を形成していることを論じた上で、「いき」に看取される異性との交渉を暗示する側面として、(1)なまめかしさ、(2)つやっぼさ、(3)色気、の3点に言及している<sup>4)</sup>。続けて、九鬼は「いき」が以下3点の意味合いを表現する特殊な概念であることを明記している。

- (1) 世態人情に通暁<sup>つうきょう</sup>していること
- (2) 異性的特殊社会のことに明るいこと
- (3) 垢<sup>あかぬ</sup>抜けしていること<sup>5)</sup>

「いき」を表現する具体的な例として、九鬼は湯上り姿や、流し目を挙げている。また、九鬼は「いき」に内在する暗示的方向性に焦点をあてながら、西洋的な媚態と「いき」の根本的な意味の差異を以下のように分析している。

「白楊の枝の上で体をゆさぶる」セイレネスの<sup>ようない</sup>妖態や、「サチロス仲間に気に入る」バックス祭尼の狂態、すなわち腰部を左右に振って現実の露骨のうちに演じる西洋流の媚態は、「いき」とは極めて縁遠い。「いき」は異性への方向をほのかに暗示するものである<sup>6)</sup>。

引用した言説において、九鬼は西洋流の媚態が生得的に包含する露骨さを指摘しながら、「いき」が包摂する暗示的表現に注目している。さらに九鬼は、「いき」の表現形態の一部を成す「抜き衣紋」と「素足」に言及しながら、「いき」に内在する「暗示性」が西洋風の露骨さと対照を成すことを以下のように論述している。

抜き衣紋が「いき」の表現となる理由は、衣紋の平衡を軽く崩し、異性に対して肌への通路をほのかに暗示する点に存じている。また、西洋のデコルテのように、肩から胸部と背部との一帯を露出する野暮に陥らないところは、抜き衣紋の「いき」としての味があるのである。(中略)この着物と素足の関係は、全身を裸にして足だけに靴下または靴を履く西洋風の露骨さと反対の方向性を採っている<sup>7)</sup>。

このように、九鬼は「いき」に内包された「暗示性」が西洋的な露骨さと対照を成す点を明らかにしている。また、九鬼はオペラ『カルメン』(1873-1874)の包摂する世界観が「いき」と大きく異なる点を以下のように論じている。

カルメンがハバネラを歌いつつドン・ジョゼ(スペイン人、ドン・ホセのこと一引用者註)に媚びる *coquetterie* には相違ないが、決して「いき」ではない<sup>8)</sup>。

ここで九鬼が引用している『カルメン』に関してその概要を説明しておくことが敷衍される。カルメンとはスペイン人女性に纏わる伝説の一形態であり、

スペイン人の特徴的気質である「情熱」を表象する女性像である。具体的なカルメン像は、フランスの作家、プロスペル・メリメ（1803-1870）の小説、『カルメン』（1845）の中から生み出され、後にメリメの小説に基づいて、ジョルジュ・ピゼー（1838-1875）が四幕構成のオペラ『カルメン』（1873-1874）を創作した<sup>9)</sup>。九鬼が言及している「ハバネラの『カルメン』」とはオペラ『カルメン』のことを指している。この物語はカルメンというロマの女性とバスク地方出身のスペイン人、ドン・ホセの恋愛を主軸として展開する物語であり、カルメンがスペイン文化の情熱を表象する一方で、ドン・ホセは同文化に内在する嫉妬を象徴している。世界文学の一角を成す日本人作家、三島由紀夫（1925-1970）は『新恋愛講座』（1951）の中の「第七講 嫉妬」において、カルメンとドン・ホセに言及している。

嫉妬の強さは、必ずしも男と女とどちらが強いかといふことはなく、有名なカルメンの物語にあるやうに、ドン・ホセという男は嫉妬のあまりカルメンを殺してしまいます。（中略）カルメンはハバネラの歌にあるやうに男のやうな気ままな女で、彼女の自由をしばることはだれもできません。カルメンは恋から恋へと移り、一人の男をある瞬間には愛しますが、次の瞬間には愛してゐません。そのカルメンをほんたうに自分のものにしたとドン・ホセが感じるのは、カルメンが自分の刃に倒れて自分の目の下に横たはつてゐるそのときでありました<sup>10)</sup>。

九鬼はスペイン文化の「情熱」を表象する人物像であるカルメンがドン・ホセに言い寄る態度は媚びの一種であって、「いき」ではないと明言している。だが、前述したように、スペイン文化には *majo/maja* 「マッホ／マッハ」と呼ばれるスペイン文化独特の思想を表現するスペイン語形容詞及び名詞が存在している。したがって、ここから *majo/maja* 「マッホ／マッハ」に焦点をあてて、分析を進めていくことにする。

### 3 スペイン文化における *majo/maja*「マッホ／マッハ」の構造

スペイン文化における *majo/maja* 「マッホ／マッハ」の構造を理解するために、まず辞書の意味を把握しておくことが要請される。ここでは日本文化における「いき」と類似した意味的側面だけを抽出して論じることにする。そこで意味論的観点から見て定義の信憑性が高い以下3点のスペイン語辞典の定義に準拠することにする。具体的には、『スペイン語大辞典』（2015）と『現代スペイン語辞典』（2006）、そして『西和中辞典』（2004）の記述を参照する。

『スペイン語大辞典』では、*majo/maja* 「マッホ／マッハ」の形容詞としての意味と名詞としての意味が以下のように説明されている。

- 〔形容詞〕 粋（いき）な、伊達（だて）な、恰好（かっこう）のいい、着飾った  
〔名詞〕 ① 〔時に呼びかけで〕 粋な人、美男、美女  
② マホ、マハ 〔18～19世紀マドリードの伊達を気取った下層民〕：  
*La maja desnuda (vestida)* 『裸（着衣）のマハ』〔ゴヤ Goya の作品〕<sup>11)</sup>

『現代スペイン語辞典』では *majo/maja* 「マッホ／マッハ」は以下のように定義されている。

- 〔形容詞〕 粋（いき）な、伊達（だて）な、恰好（かっこう）のいい、着飾った  
〔名詞〕 ① 粋な人。美男、美女  
② 18世紀—19世紀マドリードの伊達を気取った下層民。  
*Maja desnuda (vestida)* 『裸〔着衣〕のマハ』(Goya の作品)<sup>12)</sup>

『西和中辞典』では次のように記述されている。

- 〔形容詞〕 〔話し言葉〕 粋（いき）な、しゃれた、男ぶり〔女ぶり〕のよい、恰好（かっこう）のいい  
〔名詞〕 〔まれ〕 いなせな男、小粋な女、しゃれ者。◆特に18世紀終わりから19世紀初めにかけて、マドリードの下町で伊達（だて）な恰好を

してボヘミアンの生活を怒っていた人々を指す。*La maja desnuda* (*vestida*)『裸〔着衣〕のマハ』(Goyaの絵)<sup>13)</sup>

スペイン語辞典3点における定義を参照すれば、「いき」と関連する *majo/maja* 「マッホ／マッハ」の辞書の意味を次のように整理することができる。すなわち、*majo/maja* 「マッホ／マッハ」は形容詞としては、「粋な、伊達な、<sup>い</sup>粋な、<sup>だ</sup>伊達な、<sup>かっ</sup>恰好のいい、<sup>こ</sup>着飾った」という意味であり、名詞としては「<sup>い</sup>粋な人及び、<sup>い</sup>美男、<sup>い</sup>美女」を表象する思想的概念である。このように、スペイン文化が備える *majo/maja* 「マッホ／マッハ」は「<sup>い</sup>粋な」という形容詞であり、「<sup>い</sup>粋な人」を指す名詞であることから、日本文化が有する「いき」の構造と類似する思想的概念であることがわかる。とくに、*majo/maja* 「マッホ／マッハ」が(1)なまめかしさ、(2)つやっぽさ、(3)色気、の3点を内包している点からも日本文化が有する「いき」と類似している。また、名詞としての *majo/maja* 「マッホ／マッハ」が、異性的特殊存在であり、異性的特殊社会に明るい点でも「いき」と近似していると言うことができる。だが、スペイン文化が有する *majo/maja* 「マッホ／マッハ」の概念と日本文化が備える「いき」には決定的な意味的差異が存在することにも注視しておく必要がある。「暗示性」の観点から両概念を概観し、その差異を浮き彫りにするため、宮廷画家フランシスコ・デ・ゴヤ (1746-1828) が描いた『裸のマハ』(1795-1800) に焦点をあててみる。

『裸のマハ』(1795-1800) は『着衣のマハ』(1800-1807) と対になった絵画であり、同一人物における衣服の有無によって生じる差異の感覚を精妙に視覚化した作品である。また、両絵画作品は同一人物が同じポーズをとり、同じ構図のもと描かれていることから差異を表現すると同時に構図の反復を表象した傑作である。論点を『裸のマハ』に戻すことにする。「いき」の観点から『裸のマハ』を概観した時、その絵画空間において表現されているのは「西洋的な露骨さと媚態」であることは一目瞭然である。別言すれば、九

鬼が「いき」と正反対の概念的特徴として挙げる「西洋的な露骨さと媚態」を象徴した作品であるため、『裸のマハ』は日本文化の一部を成す「暗示性」を特徴とする「いき」の思想的概念とは合致していない。むしろ、流し目や湯上がり姿などで視覚化される「いき」の思想的概念に近似しているのは、『着衣のマハ』だと捉えることができる。

ここまで論じてきたことを総括すれば、スペイン文化が備える *majo/maja* 「マッホ／マッハ」の意味的構造を以下7点にまとめることができる。

[*majo/maja* 「マッホ／マッハ」の意味的構造]

- (1) 粹な人。美男，美女
- (2) なまめかしさ
- (3) つやっぼさ
- (4) 色気
- (5) 異性的特殊存在
- (6) 西洋的な露骨さ
- (7) 西洋的な媚態

では続けて、「いき」の構造が看取されるスペイン絵画に着目して論述を展開させることにする。

#### 4 スペイン絵画における「いき」の構造

スペイン絵画において日本文化が備える「いき」の構造を包摂するのは、エル・グレコ（1541-1614）の絵画とパブロ・ルイス・ピカソ（1881-1973）の絵画である。まず、エル・グレコの絵画世界に焦点をあて、続けてパブロ・ピカソの絵画世界を取り上げる。

1579年、ドメニコス・テオトコプロスという名のギリシア・クレタ島出身の画家がトレドにやって来た。この画家は1614年に没するまでスペインの古都、トレドに住み続け、カトリシズムの神秘的な世界観を明暗法と縦長

の構図を駆使して多くの絵画を創作した。彼は長年イタリアで絵画修行をしたギリシア人であったため、イタリア語で「ギリシア人」を意味する性質名詞である、エル・グレコと呼ばれるようになったのである。エル・グレコは『オルガス伯の埋葬』（1586-1588）や『受胎告知』（1596-1600）といった傑作を描いている。九鬼は「いき」の構造の視座に基づいて、エル・グレコの絵画世界を以下のように精察している。

「いき」の形相因は非現実的理想性である。一般に非現実性、理想性を客観的に表現すれば、いきおい細長い形を取ってくる。細長い形状は、肉の衰えを示すとともに霊の力を語る。精神自体を表現しようとしたグレコは、細長い絵ばかり描いた。ゴシックの彫刻も細長いことを特徴としている。我々の創造する幽霊も常に細長い形をもっている。「いき」が霊化された媚態である限り、「いき」な姿は細っそりとしていなくてはならぬ<sup>14)</sup>。

九鬼は「いき」の構造が内包する「非現実的理想性」を分析しながら、グレコ絵画に見られる「霊化された媚態」に着目している。ここでは、「いき」の構造的観点から、エル・グレコが創造した『無原罪のお宿り』（1607）を分析する。同絵画は聖母マリアが神の子イエスを宿ったことを表象する作品であり、絵画空間全体が縦長で構成されている。絵画空間内の人物たちは聖母マリアを含めて全員縦長の構図で描かれている。絵画空間の上部を彩る光を帯びた鳩は神学的な意味で聖霊を表しており、マリアは楽器を奏でる天使たちに取り囲まれている。絵画空間の下部には聖母の純潔を象徴するユリの花が描き込まれており、画面下方の背景には、エル・グレコが住んでいた中世のトレドの町が広がっている。この絵画においては「いき」の構造は絵画世界の中心人物を成す聖母マリアの存在に見受けられる。聖母マリアは光に包まれて舞い降りてきた聖霊としての白い鳩を見上げながら、「霊化した媚態」を表象している。聖母の構図は縦長であると同時に、その形態に一種のねじれが看取される。天使に囲まれた聖母マリアには「いき」の構造が備える「霊の力」に満ち溢れている。画面上部に組み込まれた聖霊としての光輝

く白い鳩が表象する天上世界と、下方に広がる中世都市トレドが表現する地上世界は、聖母マリアと天使の存在によってひとつの詩的世界として統一され、絵画空間全体は天上世界と地上世界の融合が現前化した「非現実的理想性」を荘厳に表現している。以上の絵画分析から、エル・グレコが描いた『無原罪の宿り』は、「細っそりとした」形態と「霊化した媚態」、そして「非現実的理想性」という「いき」の構造が本質的に有する3要素を現出させていることを理解できる。では次に、パブロ・ピカソの絵画世界に着目する。

ピカソは次々と革新的な作品を発表し、二十世紀絵画に革命を起こした天才画家である。スペイン人画家、ピカソはひとつの作風にとどまらず、生涯を通じて絵画的手法を変え続け、自らの芸術的可能性を模索し続けた。俯瞰的視座から変貌の天才画家、ピカソの絵画的変遷を概観すると以下のようになる。

- (1) 「青の時代」(1901-1904)
- (2) 「薔薇色の時代」(1904-1907)
- (3) 「アフリカ彫刻の時代」(1907-1908)
- (4) 「キュビズムの時代」(1908-1918)
- (5) 「新古典主義の時代」(1919-1925)
- (6) 「シュルレアリスムの時代」(1925-1936)
- (7) 「ゲルニカの時代」(1937)
- (8) 「晩年の時代」(1968-1973)<sup>15)</sup>

ピカソは「最初の二十世紀絵画<sup>16)</sup>」と呼ばれる『アヴィニョンの娘たち』(1907)、「キュビズムの記念碑的な名作<sup>17)</sup>」である『三人の音楽師』(1921)、そして「破壊の総計<sup>18)</sup>」という異名を持つ『ゲルニカ』(1937)など、数々の傑作を生みだしていった。本稿では、「いき」の構造の備える色彩的観点から、『ラス・メニーナス』(1957)と「青の時代」に焦点をあてて分析を展開させる。

色彩的見地に立脚して九鬼は「「いき」な色彩とは、まず灰色、褐色、青

色の三系統のいずれかに属するものと考えて差し支えないであろう<sup>19)</sup>と定義している。続けて、九鬼は「いき」な色としての灰色を以下のように論述している。

第一に、鼠色は「深川ふかがわねずみ辰たつみ巳ふう」といわれるように「いき」なものである。鼠色、すなわち灰色は白から黒に推移する無色感覚の段階である。そうして色彩感覚のすべての色調が飽和の度を減した究極は灰色になってしまう。灰色は飽和度の減少、すなわち色の淡さそのものを表している光感である。「いき」のうちの「諦め」を色彩として表せば灰色ほど適切なものはほかにない。それ故に灰色は江戸時代から深川鼠、銀鼠ぎんねず、藍鼠あいねず、紅掛鼠べにかけねずなど種々のニュアンスにおいて「いき」な色として貴ばれた。(中略) 具体的な様態においては、灰色は必ず二元性を主張する形状に伴っている。そうしてその場合、多くは形状が「いき」の質料因たる二元的媚態を表し、灰色が形相因たる理想主義的非現実性を表しているのである<sup>20)</sup>。

このように、九鬼は灰色の有する「いき」の色彩的要素を説明している。さらに、九鬼は「いき」な色彩としての青色を次のように詳述している。

青系統の色はなにゆえ何故「いき」であるか。まず一般に飽和の減少していない鮮やかな色調としていかなる色が「いき」であるかということを考えてみるに、何らかの意味で黒味に適するような色調でなければならぬ。(中略) 色調のみについていえば、赤、黄などいわゆる異化作用の色よりも、緑、青など同化作用の色の方が「いき」であるといい得る。また、赤系統の温色よりも、青中心の冷色の方が「いき」であるといっても差し支えない。(中略)

要するに、「いき」な色といわば華やかな体験に伴う消極的残像である。「いき」は過去を擁して未来にな生きている。個人的または社会的体験に基づいた冷やかな知見が可能性としての「いき」を支配している。温色の興奮を味わい尽くした魂が捕色残像として冷色のうちに沈静をく汲むのである<sup>21)</sup>。

これで九鬼が定義する灰色と青色の備える「いき」の色彩的要素を確認できたので、具体的なピカソ絵画の分析に移行することにする。まず、「青の時代」の概要を把握しておくことにする。ピカソは親友、カルロス・カサヘマスと

パリへ行き、モンマルトルに部屋を借りて、生活し始めた。カサハマスはパリで洗濯女ジュルメヌに恋心を抱くが、カサハマスの努力は報われず、その恋がかなう事はなかった。恋の報われなかったカサハマスは結果的に、拳銃自殺をしてしまう。ピカソは親友カサハマスの死を悼み、青色を強調した作品『カサハマスの埋葬（追憶）』（1901）を描き、以後、青色を基調にした一連の作品を生み出していったのである<sup>22)</sup>。ここでは「青の時代」の作品群の中から、『サバルテスの肖像』（1901）を分析対象に選定し、同ピカソ絵画に見受けられる「いき」の色彩構造に言及する。同絵画はピカソの親友、サバルテスの肖像画である。絵画空間の色彩は青色を中心に緑色や黒色も部分的に配色されている。黒色の衣服に身を包み、やや左向きに構えているサバルテスの表情には「いき」の構造を特徴づける「諦め」の感覚と色気を伴った消極的残像が垣間見られる。具体的に、サバルテスの姿には「過去を擁して未来に生きている」姿勢が散見される。つまり、同肖像画は「いき」な色彩である緑がかった青色で統一されており、主題である肖像画のサバルテスには、「諦め」の感覚と色気を伴った消極的残像、そして「過去を擁して未来に生きている」姿勢という「いき」の構造が包含する3要素が組み込まれている。したがってここまで進展させてきた色彩分析から、『サバルテスの肖像』は「いき」な絵画と見做すことができる。次に「いき」の構造の知見から、ピカソが描いた『ラス・メニーナス』の色彩を考察する。

ピカソの『ラス・メニーナス』はディエゴ・デ・ベラスケス（1599-1660）が創作した『ラス・メニーナス』（1656）を典拠として描かれた絵画作品である。別言すれば、ピカソの『ラス・メニーナス』（1957）は原典であるベラスケスの『ラス・メニーナス』の翻案作品であると言える。ベラスケスの『ラス・メニーナス』が茶色、赤色、白色、金色など様々な色彩で成り立っているのに対して、ピカソの『ラス・メニーナス』は青灰色を中心とした色調で構成されており、所々、黒色も使用されている。ベラスケスの『ラス・メニーナス』が空気遠近法と線遠近法、そして明暗法という3つの手法で描

かれているのに対して、その変奏曲とでもいうべきピカソの『ラス・メニーナス』では、2つの遠近法は無視され、明暗法も使用されていない。ピカソは構図をベラスケスの絵画から借用して、新しい別の絵画を創造したのである。リンダ・ハッチオンが『アダプテーションの理論』（2006）において、翻案作品には「反復と差異<sup>23)</sup>」が混在していることを指摘しているように、ピカソの『ラス・メニーナス』における「反復」は主題と構図の反復であり、「差異」は色彩的差異と空間構造的差異である。西洋美術研究者、高階秀爾が指摘しているように、ベラスケス絵画が「完璧な空間世界を作り出している<sup>24)</sup>」のに対して、ピカソ絵画は遠近法を無視したキュビズム風の形態で構成されている。また、ベラスケス絵画の画中右側に描き込まれている画家ベラスケスは、ピカソ作品ではまるでエル・グレコが描く人物像のように縦長に引き延ばされ、「細っそりとした」形態と「霊化した」雰囲気を用意している。そして、既に老境に達していたピカソが構図を借用して描いた青灰色を基調とする『ラス・メニーナス』は「諦め」の感覚が垣間見られる。「いき」の色彩構造に照らし合わせてここまで進めてきた絵画分析を整理してみると以下のような結論を導き出すことができる。すなわち、ピカソが創作した『ラス・メニーナス』には以下4点の「いき」の構造の要素が観察される。第一に、ピカソの『ラス・メニーナス』は「いき」な色彩である青色と灰色の組み合わせで構成されている。第二に、ピカソ作品には、「いき」の構造の一要素である「諦め」の感覚が表出している。第三に、同ピカソ絵画の作品世界内に描かれた画家ベラスケスはエル・グレコが描く人物像のように縦長に引き延ばされ、「いき」の構造が備える「細っそりとした」形態を有している。第四にピカソが描いたベラスケスは「いき」の構造の一要素を成す「霊化した」存在として創造されている。以上4点の絵画的特徴によって構造化されたピカソの『ラス・メニーナス』は「いき」の構造が備える生得的特質である「理想主義的非現実性」を帯びた極めて「いき」な絵画作品だと結論づけることができる。次に、スペイン文学に見受けられる「いき」

の構造を色彩的観点から洞察してみる。

## 5 スペイン文学における「いき」の構造

スペイン文学ではしばしば、「いき」な伊達男や伊達女が登場し、作品世界に艶やかな情緒を添える場面が見受けられる。スペイン黄金世紀演劇を代表する劇作家のひとりであるティルソ・デ・モリーナ（1584-1648）が執筆した『セビーリヤの色事師と石の招客』（1630年以前）では、登場人物のひとりであるオクタビオの発話を介して、以下のように「いき」な伊達男たちが描写されている。

なるほどセビーリヤは屈強で颯爽たる風姿の男たちや、<sup>あて</sup>艶やかで美しい女たちを輩出することで有名だからな。優雅にもマントで純潔な太陽を隠す姿はセビーリヤでしかお目にかかれない<sup>しろもの</sup>代物だ。天にも昇る心地だよ<sup>25</sup>。

ティルソはスペイン南部の都市、セビーリヤにおいて「屈強で颯爽たる風姿の男たちや、<sup>あて</sup>艶やかで美しい女たち」が闊歩する姿を素描し、「マントで純潔な太陽を隠す」「いき」な姿を優雅に表現している。

色彩的観点から「いき」の構造を概観した時、灰色や青色と共に浮上してくる色彩がある。それは緑色である。九鬼は「いき」の構造的視座から、以下のように緑色に言及している。

また一般にブロンドの髪の色を表象する色である金色よりは、黒髪のみどりの方が「いき」の表現に適合している<sup>26</sup>。

九鬼は西洋人の髪の色を表象する色である金色、すなわちブロンドの髪と対照化させながら、みどり色が「いき」な色であることを強調している。スペインはヨーロッパの一角を成す国であるが、711年から1492年までアフリカからやって来たイスラム教徒たちがスペインの大地を包含するイベリア半

島を支配していたため、非ヨーロッパ的な「ヨーロッパにおける東洋<sup>27)</sup>」より正確には、「イスラム的東洋<sup>28)</sup>」としての側面も備える国となった。スペイン人には金髪に碧眼という容姿を備える人も多少いるが、黒髪に黒い瞳で肌の浅黒い人も数多く存在している。別言すれば、緑がかった黒という色彩はスペイン南部を織りなす色なのである。スペイン文化特有の緑色を巧みに表現した作家がいる。その作家とはフェデリコ・ガルシア・ロルカ（1898-1936）である。

ガルシア・ロルカは二十世紀スペイン文学を代表する詩人、劇作家である。ロルカはスペイン文化の諸要素を投影して戯曲、『血の婚礼』（1933）や詩集、『ジプシー歌集』（1928）などを創造した。ロルカ作品は諸外国語に翻訳され21世紀に突入した今でも彼の芝居は世界中で上演されている<sup>29)</sup>。色彩的知見からロルカ作品を静観してみると、「いき」な色彩の一部を形成する緑色が作品世界の随所を彩っているのが見えてくる。ここでは、ロルカが創作した幾つかの詩作品に見受けられる緑色の色彩的様相に焦点をあてて考察してみる。ロルカは詩集、『カンテ・ホンドの歌』（1926）の一部を成す詩篇、「音楽喫茶」カフェカンタンテにおいて以下のように緑色を用いている。

水晶のランプと  
緑の鏡。

薄暗いステージの上で  
フラメンコの歌手、パララが  
死と語らっている。  
彼女は死を呼ぶ  
だが、死は来ない  
そこで、彼女はもう一度呼んでみる。  
人々は  
嗚咽を吸いこむ。  
緑の鏡の中で、

絹の長い裳裾が  
動いている<sup>30)</sup>。

ロルカはフラメンコのステージ、タブラオでフラメンコの女性歌手が歌う姿とバイラオーラ (bailaora) すなわち、女性フラメンコダンサーが踊る姿を描写しながら、彼女たちの「いき」な姿を、緑色を用いて見事に表現している。また、ロルカは『歌集』(1921-1924) に収められている詩篇、「木立よ、木立」の起筆を以下のように構成している。

木立よ、木立  
乾いた緑。(中略)

アンダルシアの子馬に乗った  
青と緑の服を着て  
黒の長いマントに身を包んだ  
四人の騎手が通りすぎた<sup>31)</sup>。

緑の色彩を基調とする作品世界を背景として、ロルカは「青と緑の服を着て／黒の長いマントに身を包んだ／四人の騎手」が通りすぎゆく様を躍動的に描くことによって、「いき」な詩的世界を現出させている。さらにロルカは、『ジプシー歌集』(1924-1929) の一角を成す伝説的な詩篇、「夢遊病者のロマンセ」において、緑色に彩られた詩的世界を以下のように巧みな筆致で律動的に活写している。

緑よ、わたしはおまえを愛している、緑よ。  
緑の風、緑の木々よ。  
海の上に浮かぶ船  
山の中を駆ける馬よ。  
腰のまわりに影をまとい  
彼女は手すりで見ている  
緑の肉体、緑の髪

冷たい白銀の瞳をして<sup>32)</sup>。

ロルカは緑という言葉を用いて起筆を開始し、「緑の風」, 「緑の木々」, 「緑の肉体」, 「緑の髪」と、緑色を用いて作品の色彩的な世界観を統一した上で、スペイン南部に渦巻く生命力を力強く表現しながら同時に、ロマたちが生きる周辺社会に内在する一種独特の「いき」な世界観を色彩的かつ詩的に構築している<sup>33)</sup>。

また、ロルカは実在した女性人物を基にして創作した詩劇、『マリアナ・ピネーダ』（1927）において、女性登場人物のひとりであるアンパーロの発話を通して、闘牛の町、ロンダの闘牛場に生成される「いき」な雰囲気や以下のように劇的に叙述している。

古き伝統の町、ロンダでも珍しい  
見事な闘牛を見てきたの。  
漆黒の牡牛が五頭  
緑と黒のリボンをつけて。(中略)

チャラチャラ飾りのついた  
丸い扇子を手にした娘たちが  
色鮮やかな二輪馬車に乗って  
大声で話しながら集まってきた。  
ロンダの町の若者たちは  
大きな灰色のソンプレロを  
まゆ毛のところまで深くかぶり  
美しい馬にまたがっていた<sup>34)</sup>。

ロルカは「ロンダの町の若者たちは／大きな灰色のソンプレロを／まゆ毛のところまで深くかぶり」と記して、1920年代のロンダの町に実在した「いき」な伊達男たちの艶やかで「暗示性」に富んだ詩的な姿を力強く描写している。

ロルカが描き出すスペイン南部に居住するロマたちや伝統芸能であるフラメンコは、「西洋的な露骨さ及び媚態」とは正反対の、周辺に位置する者た

ちが生得的に備える「暗示性」を内包していることから、日本文化の「いき」の構造とロルカが創造する詩的世界は近似する結果となっている。このように、ロルカは自らが紡ぎ出す作品世界を通して、ロマたちとフラメンコが備える暗示的に様式化された「いき」の世界を躍動的かつ詩的に表現している。

## 6 結論

本稿における比較分析から、日本文化に特有の「いき」の構造は、スペイン文化における *majo/maja* 「マッホ／マッハ」と意味概念的に類似していることが明らかとなった。だが、スペイン文化が備える *majo/maja* 「マッホ／マッハ」が「西洋的な露骨さ」と「西洋的な媚態」を有しているのに対して、「いき」が表象するのは「暗示性」だという、決定的な意味的差異が両概念の間に見受けられることも確認できた。また、「いき」の構造的観点から、スペイン絵画を考察したところ、青色や灰色という「いき」の構造の一部を成す2種類の色が基調色として使用され、「いき」な作品世界が構築されていることが見えた。スペイン文学、とくにロルカの詩作品と劇作品を「いき」の見地から洞察した結果、彼が構築する詩的世界には緑色が多く用いられ、作品世界はスペイン南部に住む「大きな灰色のソンプレロを／まゆ毛のところまで深くかぶ」った「いき」な伊達男たちやロマたちそして、スペイン特有の伝統芸能であるフラメンコに焦点があてられていることから、「いき」の本質的要素のひとつである「暗示性」が表出しており、ロルカ独自の「いき」な世界が表現されていることを理解することができた。以上の比較分析から、スペイン文化に息づく *majo/maja* 「マッホ／マッハ」の思想とロマたちやフラメンコが有する暗示的な様式美の世界が、日本文化の有する「いき」の構造と類似していると結論づけることができる。

## 註

- 1) 九鬼周造『「いき」の構造』岩波書店, 2009, 28-29頁。
- 2) 同上書, 35頁。
- 3) 同上書, 35-36頁。
- 4) 同上書, 22頁。
- 5) 同上書, 41頁。
- 6) 同上書, 56頁。
- 7) 同上書, 62-64頁。
- 8) 同上書, 17頁。
- 9) 『カルメン』が表象するスペイン文化の一要素である情熱に関しては、以下の研究書を参照のこと。小阪知弘『ガルシア・ロルカと三島由紀夫 二十世紀二つの伝説』国書刊行会, 2013, 73-75頁。
- 10) 三島由紀夫『決定版三島由紀夫全集 第二九巻』新潮社, 2003, 56-68頁。
- 11) 山田善郎(監修)『スペイン語大辞典』白水社, 2015, 1392頁。
- 12) 宮城昇・山田善郎(監修)『現代スペイン語辞典』白水社, 829頁。
- 13) 高垣敏博(監修)『西和中辞典〈第二版〉』小学館, 2004, 1236頁。
- 14) 九鬼周造『「いき」の構造』, 前掲書, 58頁。
- 15) ローランド・ベンローズ『ピカソ その生涯と作品』(高階秀爾・八重樫春樹訳), 新潮社, 1978, 72-358頁; Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work*, New York, Schocken Books, 1952, pp. 70-392.
- 16) 神吉敬三『巨匠たちのスペイン』毎日新聞社, 1997, 280頁。
- 17) ピエール・カバヌヌ『ピカソの世紀 キュビズム誕生から変容の時代へ 1881-1937』(中村隆生訳), 西村書店, 2008, 698頁。
- 18) 神吉敬三『巨匠たちのスペイン』, 前掲書, 314頁。
- 19) 九鬼周造『「いき」の構造』, 前掲書, 80頁。
- 20) 同上書, 81頁。
- 21) 同上書, 82-83頁。
- 22) ピカソの「青の時代」に関しては、以下2点の研究書を参照のこと。ローランド・ベンローズ『ピカソ その生涯と作品』, 前掲書, 72-100頁; Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work*, cit., pp. 70-93; 小阪知弘『村上春樹とスペイン』国書刊行会, 2017, 69-171頁。

- 23) リンダ・ハッチオン『アダプテーションの理論』(片瀬悦久他・訳), 晃洋書房, 2012, 141-142 頁及び 175 頁; Linda Hutcheon, *A theory of adaptation*, New York, Routledge, (2nd ed), 2013, p. 114, p. 142.
- 24) 高階秀爾『ピカソ 剽窃の論理』筑摩書房, 2003, 72 頁。
- 25) ティルス・デ・モリーナ『セビーリャの色事師と石の招客』(佐竹謙一訳), 岩波書店, 2014, 54 頁; Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, Edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1990, p. 140. セビーリャの町と伊達男の関係性については, 以下の研究書を参照のこと。小阪知弘『スペイン 都市の詩学』国書刊行会, 2020, 247-248 頁。
- 26) 九鬼周造『「いき」の構造』, 前掲書, 62 頁。
- 27) 「ヨーロッパにおける東洋」に関しては, 以下の研究論文を参照のこと。本田誠二「スペイン人と日本人にとって西洋とは何か」『西洋とは何か』神田外語大学, 佐野学園研究助成, 共同研究, 「イスラムと西洋に関する教育の充実化」, 2009, 124 頁。
- 28) 「イスラム的東洋」に関しては以下の研究書を参照のこと。アメリコ・カストロ『スペイン人とは誰か—その起源と実像』(本田誠二訳), 水声社, 2012, 275 頁; Américo Castro, *Sobre el nombre y el quién de los españoles*, Madrid, Taurus Ediciones, (3ª ed), 1973, p. 223.
- 29) ガルシア・ロルカの作品世界に観察されるスペイン文化の諸相に関しては, 以下の研究書を参照のこと。小阪知弘『ガルシア・ロルカと三島由紀夫 二十世紀 二つの伝説』国書刊行会, 2013。
- 30) 拙訳。Federico García Lorca, *Obras completas, I, Poesía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996, pp. 328-329.
- 31) 拙訳。Ibidem, p. 370.
- 32) 拙訳。Ibidem, p. 420.
- 33) ロルカの作品世界における緑色の象徴的機能に関しては以下の研究書を参照のこと。Manuel Arango, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1995, p. 358.
- 34) 拙訳。Federico García Lorca, *Obras completas, II, Teatro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996, p. 94. 『マリアナ・ピネーダ』の作品世界に関しては, 以下の研究書を参照のこと。Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, (3ª ed), 1990, pp. 285-300; Gwynne Edwards, *El teatro de Federico*

*García Lorca*, versión española de Carlos Martín Baró, Madrid, Editorial Gredos, 1983, pp. 44-49. ロンダの町と伊達男の関係性については、以下の研究書を参照のこと。小阪知弘『スペイン 都市の詩学』, 前掲書, 276-277 頁。

## 参考文献

- ARANGO, Manuel Antonio. *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1995.
- CASTRO, Américo. *Sobre el nombre y el quién de los españoles*, Madrid, Taurus Ediciones, (3ª ed), 1973.
- EDWARDS, Gwynne. *El teatro de Federico García Lorca*, versión española de Carlos Martín Baró, Madrid, Editorial Gredos, 1983.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas, I, Poesía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas, II, Teatro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997.
- GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, (3ª ed), 1990.
- HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*, New York, Routledge, (2nd ed), 2013.
- MOLINA, Tirso de. *El burlador de Sevilla*, Edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1990.
- PENROSE, Roland. *Picasso: His Life and Work*, New York, Schocken Books, 1952.
- カバンス, ピエール『ピカソの世紀 キュビズム誕生から変容の時代へ 1881-1937』(中村隆生訳), 西村書店, 2008。
- カストロ, アメリコ『スペイン人とは誰か—その起源と実像』(本田誠二訳), 水声社, 2012。
- ハッチオン, リンダ『アダプテーションの理論』(片瀬悦久他・訳), 晃洋書房, 2012。
- 本田誠二「スペイン人と日本人にとって西洋とは何か」『西洋とは何か』神田外語大学, 佐野学園研究助成, 共同研究, 「イスラムと西洋に関する教育の充実化」, 2009, 124-145 頁。
- 神吉敬三『巨匠たちのスペイン』毎日新聞社, 1997。

小阪知弘

九鬼周造 『「いき」の構造』 岩波書店, 2009。

小阪知弘 『ガルシア・ロルカと三島由紀夫 二十世紀 二つの伝説』 国書刊行会, 2013。

小阪知弘 『村上春樹とスペイン』 国書刊行会, 2017。

小阪知弘 『スペイン 都市の詩学』 国書刊行会, 2020。

三島由紀夫 『決定版三島由紀夫全集 第二九巻』 新潮社, 2003。

宮城昇・山田善郎 (監修) 『現代スペイン語辞典』 白水社, 2006。

モリーナ, テイルソ・デ 『セビーリャの色事師と石の招客』 (佐竹謙一訳), 岩波書店, 2014。

ペンローズ, ローランド 『ピカソ その生涯と作品』 (高階秀爾・八重樫春樹訳), 新潮社, 1978。

高垣敏博 (監修) 『西和中辞典 [第二版]』 小学館, 2004。

高階秀爾 『ピカソ 剽窃の論理』 筑摩書房, 2003。

山田善郎 (監修) 『スペイン語大辞典』 白水社, 2015。