



淡江外語論叢

淡江大學外國語文學院 印行 Published by College of Foreign Languages and Literatures, Tamkang University

December
2020

言語、文学、文化 言語、文学、文化
 Language, Literature, Culture
 Langue, Littérature, Cultures
 Lengua, Literatura, Cultura
 Sprache, Literatur, Kultur
 Язык, Литература и Культура
 言語、文学、文化 言語、文学、文化
 Language, Literature, Culture
 Langue, Littérature, Cultures
 Lengua, Literatura, Cultura
 Sprache, Literatur, Kultur
 Язык, Литература и Культура
 言語、文学、文化 言語、文学、文化
 Language, Literature, Culture
 Langue, Littérature, Cultures
 Lengua, Literatura, Cultura
 Sprache, Literatur, Kultur
 Язык, Литература и Культура
 言語、文学、文化 言語、文学、文化
 Language, Literature, Culture
 Langue, Littérature, Cultures
 Lengua, Literatura, Cultura
 Sprache, Literatur, Kultur
 Язык, Литература и Культура
 言語、文学、文化 言語、文学、文化
 Language, Literature, Culture
 Langue, Littérature, Cultures
 Lengua, Literatura, Cultura
 Sprache, Literatur, Kultur
 Язык, Литература и Культура

No 34

34 淡江外語論叢

Tamkang Studies of Foreign Languages and Literatures December 2020 淡江大學外國語文學院 印行



淡江外語論叢 December 2020 No. 34

目 錄

- 西班牙黃金時期鉅作《羊泉村》之慣用語中譯分析
..... 古孟玄/ 吳敏琦 1
- 珠寶漂流記：《伯爵夫人的耳環》一書中
物品情感與商品邏輯的衝突
..... 林德祐 25
- Una mirada intertextual hacia el amor y el erotismo en el poemario de
Pablo Neruda Veinte poemas de amor y una canción desesperada
..... 袁子涵/ 陳嘉蕾 42
- El espacio urbano y la memoria histórica en *Los aires difíciles* de
Almudena Grandes
..... 曾麗蓉 75
- Les représentations leibniziennes de l'écriture chinoise et des
hexagrammes du Yijing
..... 馬朱麗 93
- « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre » et « Finette Cendron » :
deux guides de survie des salons français à la fin du XVIIe siècle
..... 康鈺珮 121
- 「レーダーホーゼン」における「絶対的眞実のようなもの」
..... 關冰冰/ 楊炳菁 153

日本語学科におけるキャップストーンコースの試行

—学習成果の総合評価—

..... 羅濟立 170

〈本期收論文為 12 篇，獲推薦 8 篇。〉

Tamkang Studies of Foreign Languages and Literature No.34

CONTENTS

No.34 December 2020

- Analysis of the Chinese Translation of Idioms in the
Masterpiece of the Spanish Golden Age Fuenteovejuna
.....Ku, Meng-Hsuan/ Wu, Min-Chi 1
- The circulation of the jewelry :
the commodity transaction and the symbols of
sentiments in Madame de
.....Lin, Te-Yu 25
- An Intertextual View towards the Love and Eroticism in Pablo
Neruda's Poetry *Twenty Love Poems and a Song of Despair*
.....Yuan, Tzu-Han/ Chen, Jia-Lei 42
- The urban space and historical memory in Almudena Grandes' *The
wind from the East*
.....Li, Jung-Tseng 75
- The Leibnizian Representations of Chinese Writing and of
the *Yijing* Hexagrams
.....Marie-Julie Maitre 93
- Cinderella or "The Little Glass Slipper" and "Finette Cendron":
two survival guides from the French salons at the end of the
seventeenth century
.....Kang, Yu-Pei 121
- "Absolute Reality" in *Lederhosen*
.....Guan, Bing-Bing/ Yang, Bing-Jing 153

A Study on " Capstone Course " of Department of
Japanese: Summative Evaluation of Learning Outcomes
.....Luo, Ji-Li 170

〈本期收論文為 12 篇，獲推薦 8 篇。〉

淡江外語論叢

第 34 期 2020 年 12 月

Tamkang Studies of Foreign Languages and Literatures No.34, Dec 2020

淡江大學外國語文學院 發行

Published by College of Foreign Languages and Literatures, Tamkang University

發行人/Publisher：吳萬寶/ Wan-bau Wu

主編/Chief Editor：吳萬寶/ Wan-bau Wu

編輯委員/ Editors：林怡弟/ Yi-ti Lin、楊鎮魁/ Chen-kuei Yang

戴毓芬/ Yu-fen Tai、張雯媛/ Wen-yuan Chang

康鈺珮/ Yu-pei Kang、蔣之英/ Chih-ying Chiang

顏徽玲/ Huei-ling Yen、徐安妮/ An-nie Hsu

葉凌/ Ling Yeh、賴錦雀/ Jiin-chiueh Lai

劉皇杏/ Hwang-shing Liu、張珮琪/ Pei-chi Chang

執行秘書/Executive Secretary：劉育惠/ Yu-hui Liu

編輯助理/Editorial Assistant：吳翊歆/ Yi-hsin Wu

地址：25137 新北市淡水區英專路 151 號

淡江大學外國語文學院

電話：886-2-2621 5656 ext.2558

886-2-2622-4593

電子信箱：jtsfee@gmail.com

版權所有 未經同意不得轉載或翻譯

Address: Tamkang University

College of Foreign Languages and Literatures

No.151, Yingzhuang Rd., Danshui Dist., New Taipei City 25137, R.O.C.(Taiwan).

Tel: 886-2-2621 5656 ext.2558 886-2-2622-4593

E-Mail: jtsfee@gmail.com

All rights reserved. Reprint and translation rights must be obtained by writing to the address above.

ISSN 1562-7675

西班牙黃金時期鉅作《羊泉村》之慣用語中譯分析

古孟玄 / Ku, Meng-hsuan

國立政治大學歐洲語文學系 西班牙組 副教授

Department of European Languages and Cultures, Associate Professor

吳敏琦 / Wu, Min-chi

國立政治大學歐洲語文學系 西班牙組 大三生

Department of European Languages and Cultures, junior student

【摘要】

隨著地理大發現，西班牙的社會經濟逐漸繁榮，而在藝術領域亦也出現了顯著發展，亦被稱為西班牙文學之「黃金時期」。在浩瀚繁多的文學創作裡，尤以戲劇最為蓬勃發展，像是洛佩·德·維加(Lope de Vega,1562-1635)在《羊泉村》(Fuenteovejuna) (1609-1613)一書中，便深刻描寫了羊泉村的村民反抗暴君的故事，並在最後透過天主教雙王赦免羊泉村民，展現了君王的仁慈收尾。洛佩·德·維加雖為西班牙戲劇之魁首，但在華語世界中，對於他的作品翻譯十分鮮少，此外，現存之作品譯本年代大多久遠，詞彙使用也有些不合時代之處；再加上中國南北和海峽兩岸用詞的差異，使得譯本在用字上可能造成讀者理解上的問題。另外，在句構上也可看出受到西文句構影響的痕跡，因此，本研究採用描述翻譯的研究方式，並配合「歸化」與「異化」的理論，以觀察譯者在翻譯時使用之技巧，希冀能透過此篇研究增加大眾對於經典文學譯注的認識。

【關鍵字】

羊泉村、洛佩·德·維加、歸化、異化、描述翻譯學

【Abstract】

Between the fifteenth and seventeenth centuries, the age of discovery heralded the arrival of colonialism and capitalism in Spain. Economic growth and territorial expansion led to increased prosperity, which in turn allowed the arts to flourish. During this so called "golden age" of Spanish literature, the fertile minds of literary masterminds gave rise to vast and varied creations of which drama was the most significant. Dramatists like Lope de Vega (1562-1635) made brilliant contributions to the development of Spanish drama. In his masterpiece *Fuenteovejuna* (1609-1613), Lope de Vega provided a fictionalized account of the *Fuenteovejuna* rebellion. In *Fuenteovejuna*, Lope de Vega conveyed his political ideals and expressed his empathy toward the peasants. Although Lope de Vega is the master of Spanish drama, only a few hundred of his plays have been passed down to this day. Moreover, in the Chinese-speaking world, most of the existing translations are antiquated, and the usage of vocabulary is somewhat out of date. Therefore, this research will adopt "Descriptive Translation Studies" as the research method, which considers translation far more than simply the transition between symbols. Each translation is produced under a specific cultural background. Any description and practical interpretation of translation practice cannot be separated from its inherent context. Hence, this study will use this theory as the basis, and try to use the techniques of "domesticating translation and foreignizing translation" to analyze the translation of *Fuenteovejuna*. Nowadays, the investigations about the translation of "*Fuenteovejuna*" are relatively rare in Taiwan and in China; therefore, we hope that through this paper, we can increase the public's understanding and interest of classic literature and promote the reading of these masterpieces.

【Keywords】

Fuenteovejuna, Lope de Vega, domesticating translation, foreignizing translation, Descriptive Translation Studies

一、引言

從歷史的角度來看，可以發現西班牙在八到十五世紀時一直受到摩爾人¹的影響，直到 1492 年，天主教雙王征服格拉那達(Granada)後，才真正驅逐所有摩爾人的勢力，建立一統一的國家。在這樣的情況下，國王和平民百姓為了民族的共同利益，常常聯手削弱封建勢力，亦即傳統歐洲社會的莊園主。對於當時內憂外患的西班牙而言，王權是當時帶領民族走向進步之明燈，也因此，在《羊泉村》(Fuenteovejuna)中，洛佩.德.維加(Lope de Vega)描寫了人民團結戰鬥的精神，歌頌農民不畏強暴的正義鬥爭，並塑造勞倫夏(Laurencia)的巾幗英雄意象。在這篇作品中，可以明顯發現作者的政治傾向，他同情農民，排斥封建貴族，並如同所有文藝復興時期學者，擁護賢民的君王。洛佩.德.維加將暴君和明君放在同一歷史大舞台上，藉由暴君費爾南(Fernán)的荒誕無度對比國王 Don Fernando 的廉政愛民。由此，我們也可以發現洛佩.德.維加想要透過文本所表達之社會主義思維及女性主義思維。此外，在作品中，洛佩.德.維加也帶入了宗教色彩，當自稱羊泉村主人的隊長費爾南魚肉鄉民時，村民痛斥他是「殘忍的魔鬼」及「邪惡的尼祿」。在村民心目中，他違背了上帝的旨意，已經失去了擔任羊泉村主人的資格。當聽聞隊長「你們不都是屬於我的嗎」及「我是你們的主人」的陳述時，羊泉村全體村民斬釘截鐵地回答：「我們的主人，是天主教國王和王后。」他們對天主教國王和王后充滿了美好的期待，同時，也帶入了對於宗教虔誠的意涵（吳澤義 1985: 5-13）。然而，面對這樣經典的劇本，在華語世界中卻鮮少有對於此文本的翻譯本或是相關研究；此外，譯本的年代也早已久遠，除了有些詞彙是不符合現今用法的問題外，甚至有語法錯誤，冀望此研究可幫助西班牙文學的翻譯進展。

而在實際應用層面上，在《翻譯理論之演變與發展:建立溝通的翻譯觀》一書中，作者提及在翻譯戲劇時，有時為了達到效果，不得不刪改劇情內容。語言之變動，更是常有之事。反之，我們也不能為了保持某個字句，而犧牲了整體的劇情或是效果。胡功澤(1994:131)曾引用穆寧(Mounin)所言：「(在為舞台翻

¹ 穆斯林，在西班牙文中指稱異教徒。

譯時，)首先要忠於原著在原來演出國家裡造成舞台效果的成分，然後才忠於原著裡每個句子的字、文法、句法，甚至風格。〔…〕假如前後兩者不可得兼時，應該先考慮把舞台效果翻譯出來。」此外，戲劇一直都是為某一特定的觀眾而寫，為了引起立即的舞台效果，觀眾的文化背景對於劇情以及表達方式有決定性的影響。由此可見，如果在翻譯時只為了將原句意思呈現，而疏於考慮到劇情或是其意涵，容易造成觀眾的誤解，尤其當原句出現諺語或是一些手勢動作時，若未考量到各地風俗習慣以及文化的差異，將使讀者不易理解劇情內容。

韋努蒂(Venuti)曾引用過布朗紹(M. Blanchot)的言論：「翻譯是純粹的差異遊戲：翻譯總得涉及差異，也掩飾差異，同時又偶爾顯露差異，甚至經常突出差異。這樣，翻譯本身就是這差異的活命化身。」(羅選民 2004:103)而馮全功(2019:5-13)認為翻譯本質上是一種「跨文化交流活動」，如果沒有差異的存在，也就不會有歸化和異化的存在，「掩飾差異」是歸化，「顯露差異」或「突出差異」是異化。其中，文化差異包括語言、詩學、意象、思維等多個維度，而歸化和異化可以分為三個層面，即句子上的方法層面、語篇上的策略層面和對待異域文化態度上的倫理層面。任何翻譯，只要變換了語言，便有歸化的存在，異化也都是以歸化為基礎的，所以韋努蒂才說：「歸化的翻譯不是異化，但異化的翻譯只能用歸化的語言」(郭建中 2009:44)。然而，「歸化的語言」往往也有異化的痕跡，不然也就不會有「翻譯腔」的存在了。由此，筆者試圖探討在《羊泉村》的譯本中，譯者所使用之技巧及其對於慣用語的分析手法。

二、慣用語的中西翻譯分析

本研究的主題為西班牙在黃金時期著名作家洛佩·德·維加的知名著作 *Fuenteovejuna* (Lope de Vega, 1981) 以及其中譯本內容探討。目前搜尋到的中譯本有二：較古老的版本為《羊泉村》(朱葆光譯，1962，北津人民出版社，例句用 TM1 指稱)；另外一本為《羊泉村》(尹承東譯，1997，重慶出版社，例句用 TM2 指稱)。在本研究中將會參考這兩本譯本去做探討，並針對文本中的慣用

語的中西翻譯加以分析，將之細分為 1.原文為慣用語，譯文也是慣用語，2.原文為慣用語，譯文為非慣用語以及 3.原文為非慣用語，譯文為慣用語三項探討。而在分析的過程將一併討論繁簡中文習慣用法的差異，抑或是其他更適合的翻譯方式。

1.原文為慣用語，譯文也是慣用語

1.1 運用成語進行翻譯

此類語句在翻譯上是使用成語進行翻譯，使得語句更加文雅，也使得詞藻更加華美，然而，有時成語的運用並不全然都會使得語句變得典雅，反之，若運用不當甚至可能會造成讀者在理解上的困難，甚至產生語句情境錯誤的情況。以下將會針對在《羊泉村》的兩本中譯本中運用成語進行翻譯之語句。

例 1 當 Comendador 說如果 Maestre 真是那麼沒禮貌的人，使得大家都討厭他，人們早就想"poner la boca a sus pies"(Lope de Vega 1981:83)一句中，"poner la boca a sus pies"直譯意思是「把他的嘴巴放到腳上」。在 TM1 中是將之翻譯為「碎屍萬段」。然而，在 TM2 中則將之翻譯為「跪倒在他的腳下」，兩句意思南轅北轍。但"poner la boca a sus pies"的意思是將某人的頭放置到其他人的腳下，具有羞辱的意涵，因此 TM2 為誤譯。

例 1: TO: Si supiese un descortés cómo le aborrecen todos y querrían de mil modos **poner la boca a sus pies**, antes que serlo ninguno, se dejaría morir.(83)

TM1:如果他真是那麼沒禮貌的人，惹得人人討厭，不等他自殺，人們就**將他碎屍萬段**。(8)

TM2:一個人傲慢無禮，定會遭到眾人的厭棄，大家寧肯**跪倒在他的腳下**，也絕不願像他那般不懂禮儀，當失禮者明白眾人對他如此厭煩，定會羞愧地無地自容。(4)

例 2 之語句背景為 Flores 在向 Comendador 報告自己似乎打了 Frondoso 之事。原文中的"de oreja a oreja"(Lope de Vega 1981:131)之意為「從左耳到右耳」，較常看見的用法有像是以下語句: "...noté que su cara me sonreía **de oreja a oreja**..."(Vargas Llosa 1977: 377)，意為「我注意到他對我擺出一抹大大的微笑」，

因從這個微笑「從左耳到右耳」代表其為一個大大的微笑。而在此例子中，Flores 說自己打的巴掌是「從左耳到右耳」(Lope de Vega 1962:66)，可解釋為他打了 Frondoso 的左右臉。在 TM1 中，則將這種動作譯為「左右開弓」，形容雙手交替打人耳光，實為合適。但在 TM2 則將之譯為「不管三七二十一」(Lope de Vega 1997: 66)，這句翻譯為誤譯，因為「不管三七二十一」之意為「不分皂白、不顧一切」，與原文意思出現落差。而"un beneficio famoso"為慣用語，意思是「巴掌、耳光」。雖 TM1 及 TM2 皆有將此慣用語之意正確譯出，然而，在 TM2 中是將此句譯為「一頓耳光賞給他」(Lope de Vega 1997: 66)，雖讀者也可理解語句，但如果將之譯為「賞給他一頓耳光」將能使語句更加通順。另外，在"que su presencia y su capilla imitaba"(Lope de Vega 1981: 131)的 TM2 譯文中出現了誤譯的情形。本句之意涵為「那人外表很像他，再加上他包著頭巾，也很像是他」，而非「風帽和外表都不差」(Lope de Vega 1997: 66)。

例 2: TO: Anoche pensé que estaba a la puerta de Laurencia,y a otro, que su presencia

y su capilla imitaba,**de oreja a oreja** le di **un beneficio famoso**.(131)

TM1:昨天晚上，大概是在勞倫夏的門口，我遇到一個人，包著頭巾，好像是他，我便**左右開弓**，給了他**一記耳光**。(66)

TM2:昨天晚上，我想在洛倫西婭門口徘徊的就是他，風帽和外表都不差，我不管三七二十一，**一頓耳光**賞給他。(66)

1.2 運用俗語進行翻譯

此類語句在辭彙的使用上會較為俚俗，貼近人民日常生活。雖不如成語般優雅，但能減少讀者與文字之間的距離。另外，也可以藉由此類字詞來推測說話者之身分。

例 3 之情境為 Esteban 在敘述 Comendador 對於他們種植作物的種種限制。在原文中，以"calabazas"(南瓜)一字暗指 Comendador 等人是「笨蛋」。TM2 的譯者運用「歸化」技巧，將之譯為「大傻瓜」(Lope de Vega 1997: 48)，使得語句不但符合原文意涵，也變得更口語化。而在 TM1 中，譯者運用「異化」技巧，

將之譯為「笨南瓜」(Lope de Vega 1962: 55)，由「笨」字也可以看出原文想要表達之意涵，並可使讀者對此會心一笑。但在 TM1 中，譯者在翻譯"legumbres, calabazas, pepinos y mostazas"時，誤譯為「蔬菜、黃瓜、胡瓜和南瓜」(Lope de Vega 1962:55)，這些作物正確名稱依序為：「豆類、南瓜、黃瓜和芥末」。

例 3. TO: Ellos en el sembrar nos ponen tasa:dacá el trigo, cebada y las legumbres,

calabazas, pepinos y mostazas...Ellos son, a la fe, las **calabazas**. (124)

TM1:播種時他們定下規矩，什麼地方種小麥、燕麥和蔬菜，什麼地方種黃瓜，胡瓜和南瓜，其實他們才是真正的**笨南瓜**。(55)

TM2:播種時，他們煞有其事的給我們立下種種規矩，這兒種小麥、燕麥和豆莢，那兒種南瓜、黃瓜和芥末…其實他們自己就是**大傻瓜**。(48)

同樣的情形也出現在當 Comendador 企圖染指 Laurencia，卻因 Frondoso 出現保護 Laurencia，使得他的計謀無法完成時，Comendador 所說的話："¡Perro, villano!" (Lope de Vega 1981: 121)。在原文中，"villano"一字的意思相近中文的「鄉巴佬」，為很口語、俚俗的說法。在 TM1，譯者將之正確翻譯為「鄉巴佬」(Lope de Vega 1962: 51)，使得讀者更容易理解；然而，在 TM2 中則出現誤譯，因為"villano"一字為名詞，而非形容詞，雖然「鄉下的臭狗」(Lope de Vega, 1997: 48)一詞也可以表達侮辱之意，但就會有失原文意涵。另外，當 Comendador 要打 Esteban 時，Esteban 所說之"Por señor os sufro. Dadme." (Lope de Vega 1981: 152) 也出現相同的情況。原文中出現的"señor"除了有「先生」之意，也代表對於權貴的尊稱。在 TM1 中，譯者將之譯為「大人」(Lope de Vega 1962: 102)實為合適，因「大人」指的是「在高位者，如王公貴族，或是父母長輩」。然而，TM2 所譯之「老爺」(Lope de Vega 1997: 105)雖也是舊社會對官吏及有權勢的人的稱呼，但現今在使用此字時，蘊含諷刺的意味；此外，現今大多數人看到「老爺」也會想到「舊社會官僚、地主人家的男主人」。而在 Esteban 面對他的女兒 Laurencia 所做的指控時，所說的"¿Por qué, mis ojos?" (Lope de Vega 1981: 159)亦

然。"ojos"一字原意為「眼睛」，但在西班牙文中，常使用"mis ojos"(我的雙眼)、"mi corazón"(我的心)等字來表達「親暱感」，為常見的親暱稱呼。而在此處，我們可以發現在 TM1(Lope de Vega 1962: 110)及 TM2(Lope de Vega 1997: 117)中，譯者皆將語句譯為「心肝」。值得注意的是「心」與「肝」在本意上都是人體器官，但在中文中，也常以「心肝」一詞表達親近感，用以稱呼愛人或是用在家中長輩對於晚輩的親暱稱呼。

1.3 小結:「歸化」與俚俗語之運用

由上述例子我們可以發現在原文為慣用語，譯文也為慣用語的翻譯上，TM1的譯者使用成語進行翻譯的情況較TM2的譯者為多。在翻譯技巧上，兩者皆使用了「歸化」的技巧，使得語句更貼近讀者。但仍有幾處在翻譯上，出現了「誤譯」的情形，抑或是讀者未能將語句意涵表達出來。

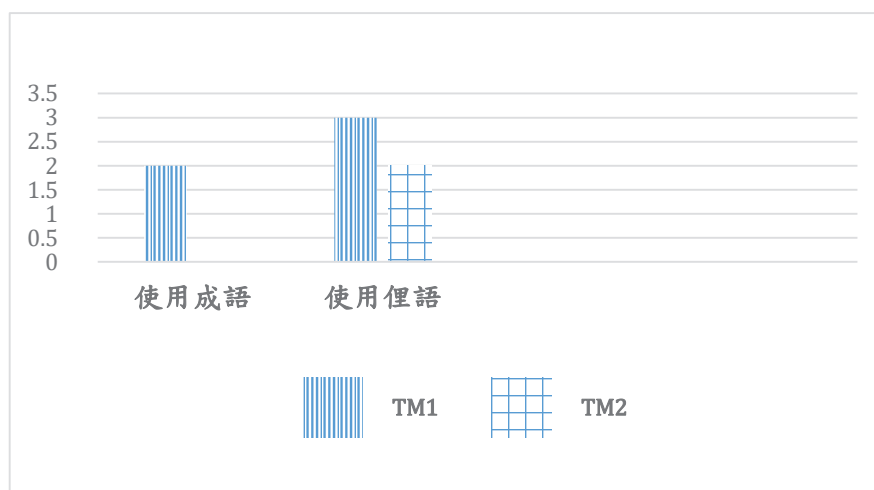


表1.原文為慣用語，譯文也是慣用語之情形

2.原文為慣用語，譯文為非慣用語

2.1 字詞之雙關意涵

在此類型的例句中，我們可以發現原句中的字詞往往具有雙關意涵，然而在翻譯上，因為譯者未能將其意涵翻譯出來，往往會致使讀者不能理解原文想表達的涵義，然而，若將該字詞直接意譯，又無法呈現原文特點。

例 4 之情境為 Esteban 在和 Fuenteovejuna(羊泉村)的參議員討論糧食歉收之事。原文中"más de treze"(Lope de Vega 1981: 123)的意思為「很多人」，因為在傳統上認為大於十三即為多數。但在 TM1 中，未將此意涵譯出，而是將語句誤譯為「雖然已糟蹋的不同尋常」(Lope de Vega 1962: 54)。另外，也出現了古西文字"contradizen"，現今用字為"contradicen"(反對，不同意)；而"treze"亦是，其現今用字為"trece"(十三)。兩譯本的選字並未呈現以上所述古西文的時代感。

例 4 TO: El año apunta mal, y el tiempo crece, y es mejor que el sustento esté en

depósito, aunque lo contradizen **más de treze**. (123)

TM1: 年景不好，越來越糟，應該把剩下的都予以儲藏，雖然已糟蹋的不同尋常。(54)

TM2: 今年糧食歉收，這些時會鬧飢荒，最好把口糧存在倉庫，儘管許多人

不贊成這樣。(53)

而"Yo tengo ya mis azotes, que aún se ven los cardenales sin que un hombre vaya a Roma. Prueben otros a enojarle"(Lope de Vega 1981: 153)之語句情境為 Mengo 叫大家別再說話，因為若激怒 Comendador 一行人下場很慘。在原文中，使用雙關字"cardenales"，因為這個字除了「紅衣主教」的意思之外，也代表「瘀青、青斑、紫斑、鞭痕」，但在兩本譯本中皆未能將此特色呈現出來。而在"Gallinas, ¡vuestras mujeres sufrís que otros hombres gocen"(Lope de Vega 1981: 159)一句中，我們可以發現在原文中出現了"Gallina"一字，此字的原意為「母雞」，但在西班牙文中，常用"Gallina"去形容某人個性懦弱，因此，在 TM1 中，譯者將此字詞譯為「懦夫」(Lope de Vega 1962: 112)，但在 TM2 中，譯者未將此意涵譯出，而是將語句直譯為「老母雞」(Lope de Vega 1997: 118)。

2.2 諺語背後之意涵

此類型之例句為原文為諺語或是俚語，但在翻譯時，譯者往往使用「異化」技巧，將語句直譯，雖然這樣的譯法能保留原本諺語的色彩，但也可能致使讀者在理解上的障礙。

例 5 為當 Laurencia 在跟她的朋友 Pascuala 談話時，她表示不管村人的流言蜚語，她的決心還是屹立不搖的情況。我們可以很明顯的發現在 TM1 中，譯者並未將"de esta agua no beberé"(Lope de Vega 1981: 91)這句俗諺的意思解釋出來，而是照著字面翻譯成「這種水我不喝」(Lope de Vega 1962: 15)。而在 TM2 中，是將之翻譯為「這般絕對的話語誰也別說。」(Lope de Vega 1997: 13)這樣的翻譯較能使讀者理解其意涵。此外，若在此處翻譯成「我才不淌這渾水。」就能使用傳統諺語去對應原文，並能促進讀者對於文本的理解。

例 5 TO: Anda ya; que nadie diga:"De esta agua no beberé."(91)

TM1:得了，誰也不會說，這種水我不喝。(15)

TM2:得了吧，這般絕對的話語誰也別說。(13)

例 6 為當 Pascuala 在批評男人的作為時所說的話。原文裡面的"judías" (Lope de Vega 1981: 94-95)指的是猶太人，因為在西班牙人眼中，猶太人通常較為小氣，所以會使用這個字來形容一個人為人吝嗇。但是在 TM1 和 TM2 中，譯者只有意譯這個字的意思，並未能呈現原文背後的文化特點。此外，在 TM2 中也出現誤譯的情況，因"anda el nombre de las pascuas"(Lope de Vega 1981: 94-95)之用法是源自 López Estrada 的 *el celoso extremeño*(Miguel de Cervantes Saavedra 1965: 154)，意思為「辱罵」，但是譯者將之翻譯成「一切皆成為過眼雲煙」(Lope de Vega 1997: 16-17)。

- 例 6 TO: Pues tales los hombres son:cuando nos han menester,somos su vida, su ser, su alma, su corazón; pero pasadas las ascuas,las tías somos **judías**,y en vez de llamarnos tías, anda el nombre de las pascuas.(94-95)
- TM1:男人就是這樣，他們用得著我們的時候，我們就是他們的生命，他們的命根子，他們靈魂，他們的心肝，他們的欲火一滅，便叫我們**吝嗇鬼**。好聽的話沒有了，只剩下難聽的辱罵。(18)
- TM2:男人就是這樣的東西，他們用得著我們的時候，我們就是他們的生命，他們的一切，他們的靈魂，他們的心肝寶貝，一旦他們的欲火燃盡，我們變成為了**小氣鬼**，好聽的話沒有了，一切變為過眼雲煙。(16-17)

另外，當 Laurencia 向 Mengo 訴說 Comendador 不分晝夜對他窮追不捨時，說了 "No nos deja a sol ni a sombra." (Lope de Vega 1981: 135)。原文中的 "No...a sol ni a sombra" 為慣用語，意為「不分晝夜、不論白天黑夜」，但在中文中，並未存在一個特定的慣用語去形容這個狀態，所以在譯文上，TM1 的譯者將語句譯為「不分日夜」(Lope de Vega 1962: 75)；而 TM2 的譯者則將之譯為「不論白天黑夜」(Lope de Vega 1997: 73)。而當 Flores 在 Comendador 被羊泉村村民殺死之後去向天主教國王 Fernando 稟報時，說了 "Católico rey Fernando,a quien el cielo concede la corona de Castilla,como a varón excelente:oye la mayor crueldad que se ha visto entre las gentes desde donde nace el sol hasta donde se oscurece." (Lope de Vega 1981: 168)。在原句中出現了 "desde donde nace el sol hasta donde se oscurece"(Lope de Vega 1981: 168) 一詞，意思是「全世界，世界上」，但在 TM1(Lope de Vega 1962: 127)和 TM2(Lope de Vega 1997: 134)中，譯者皆將語句直譯為「從日出到日落的地方」，雖然這樣的譯法並無錯誤，但是會使得語句過於冗長。此外，譯者在翻譯 "varón excelente" (Lope de Vega 1981: 168) 一詞時使用成語「出類拔萃」(Lope de Vega 1962: 127)及「無與倫比」(Lope de Vega 1997: 134)來形容天主教國王 Fernando。

2.3 小結:「異化」與雙關及諺語之意涵

在此類型的例句中，我們往往可以發現譯者在翻譯時因為多採用「異化」技巧，將原文直譯，雖能保留諺語本身之字詞，但卻無法呈現出其意涵抑或是辭彙本身之雙關意思。另外，讀者亦可能因為文化知識之缺乏，甚至是因為各地風俗民情不同而產生在閱讀上的障礙。透過統計，亦可看出 TM1 及 TM2 的譯者在雙關字詞的詮釋上較不能反映出原文意涵，除非熟諳當地文化以俚俗用法，有時很難完整表達出完整意涵。另外，在諺語及俗語的翻譯上，我們可以發現譯者多會將語句直譯，雖然語句在詞藻的使用上沒有這麼精闢，但在讀者的理解上並不會造成太大的問題。

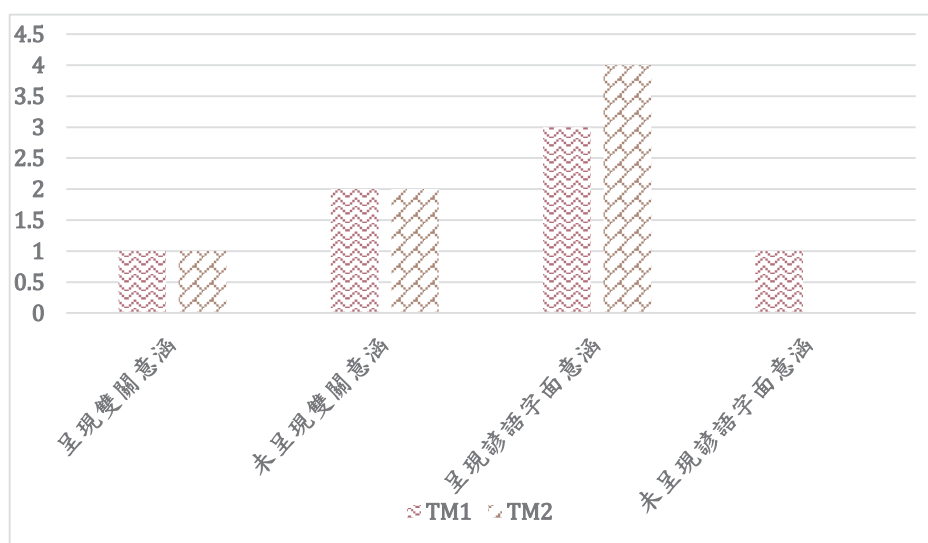


表 2. 原文為慣用語，譯文為非慣用語之情形

3.原文非為慣用語，譯文為慣用語

3.1 運用成語進行翻譯

此類語句在原文中並非使用慣用語，但在翻譯上，譯者為使語句更加典雅，運用成語進行翻譯，更加修飾詞藻。然而，若運用不當甚至可能會造成讀者在

理解上的困難，甚至會導致語句意思出現錯誤。

例 7 之情境為 Esteban 在和羊泉村的參議員抱怨占星學家的行為。在 TM2 中，譯者使用成語「口若懸河」、「喋喋不休」及「千方百計」來形容占星學家總是試圖想要說服老百姓，使他們相信自己所說的話。在 TM1 中出現了誤譯的情形，因為 "No se puede sufrir que estos astrólogos"(Lope de Vega 1981: 123) 的主詞使用「無人稱」用法，意指「大家」或是「全部人」都是，且 "sufrir" 的意思為「遭受、忍受」。而 "...nos quieran persuadir con largos prólogos los secretos a Dios sólo importantes"(Lope de Vega 1981: 123) 之意為「想說服我們上帝的秘密非常重要，不可輕忽」而非「勸我們相信，那些上帝才知道的秘密」(Lope de Vega 1962: 55)。

例 7: TO: No se puede sufrir que estos astrólogos, en las cosas futuras ignorantes,

nos quieran persuadir con largos prólogos los secretos a Dios sólo

importantes.(123)

TM1:他反正不操心，那些對未來毫無所知的星象家。星象家們嘮叨不休，勸我們相信，那些上帝才知道的秘密。(55)

TM2:無法忍受的是，那些占星學家自稱能預言未來，實則是愚昧無知。他們口若懸河，喋喋不休，千方百計地讓我們相信，唯有上帝的秘密絕對不可輕視。(54)

例 8 之背景為 Barrildo 和 Leonardo 在談論印刷術所帶來的影響。在 "los intentos resuelve en vana espuma"(Lope de Vega 1981: 125) 的翻譯上，在 TM2 中譯者將之直譯為「良好的意圖就會變成泡沫」(Lope de Vega 1997: 56)，文字淺顯易懂。而在 TM1 中則是使用成語，將之譯為「原來的意圖，就付諸東流」(Lope de Vega 1962: 57)，使文字變得更加華美。而在 "y aquel que de leer tiene más uso"(Lope de Vega 1981: 125) 的翻譯上，在 TM1 中譯者將之直譯為「讀了有用的東西」(Lope de Vega 1962: 57)，但其實譯者是想表達「閱讀有很多用處」，換言之，也就是 TM2 所寫的「開卷有益」(Lope de Vega 1997: 56)。在 "de ver letreros sólo está confuso"(Lope de Vega 1981: 125) 的翻譯上，若直譯之，意為「光看書名

(標題)就感到混亂」。在 TM2 中，譯者將之譯為「單看標題就把腦袋搞成一瓶漿糊」(Lope de Vega 1997: 56)，使語句更加通俗。

例 8: TO: Antes que ignoran más siento por eso, por no se reducir a breve suma; porque

la confusión, con el exceso, los intentos resuelve en vana espuma; y aquel
que de leer tiene más uso, de ver letreros sólo está confuso. (125)

TM1: 我認為，正是因為印書沒有限制，無知的人越來越多，因為書的內容混亂，達到極點，原來的意圖，就**付諸東流**，這些所謂讀了有用的東西，只要看看書名，就令人頭疼。(57)

TM2: 看到印了這麼多書，我也感到很不舒服，為不讓人變得更加愚昧，最好還是少印些書，因為書印的過濫，人們就會愈發糊塗，良好的意圖就會變成泡沫，爆炸開來成為無用之物，莫說什麼**開卷有益**，單看標題就**把腦袋搞成一瓶漿糊**。(56)

同樣的情況也發生在當 Mengo 想要針對他與 Laurencia 及 Barrildo 的談話作結論時，所說的" Pues desse modo no hay amor sino el que digo, que por mi gusto le sigo y quiero dármelo en todo." (Lope de Vega 1981: 101)亦然。在 TM1 中，譯者使用成語「追根結柢」(Lope de Vega 1962: 27)，使得文藻更加優美，然而在台灣，我們常用的說法應為「追根究柢」，而非「追根結柢」。而在 TM2 中，譯者使用「增譯」技巧，以「男女相愛並不存在」(Lope de Vega 1997: 25)一句作為補充，使得讀者更容易理解 Mengo 的觀點。另外，在翻譯 Flores 所說的語句時，譯者也使用了大量的成語，像是在他發表對 Maestre 的評論時所說的" Aquí no te toca nada; que un muchacho aún no ha llegado a saber qué es ser amado." (Lope de Vega 1981: 83)。若將 TO 直譯，其意應為：「現在他絕不會理你，因為他還是一個不知如何受寵愛的男孩。」在 TM1 中，為了使語句更加通順，譯者將「不知如何受寵愛」譯為「不會籠絡人心」(Lope de Vega 1962: 6)，明顯出現了誤譯的情形，因「籠絡人心」多用於諷刺那些為謀求權益而耍手段拉攏別人的人。

另外，譯者也加上了「乳臭未乾」一詞去形容團長。而在 TM2 中，譯者則使用了較為口語的方式，將語句譯為「這小子腦袋尚未開竅，尚不知怎樣討人歡喜」(Lope de Vega 1997: 5)，使語句更為生動。另外，當他叫叫村民們去迎接 Comendador 的凱旋歸來。我們可以發現在 TM1 中，譯者使用「興高采烈」(Lope de Vega 1962: 33)以表達喜悅的情緒時，而在 TM2 中，則出現了「歡天喜地」(Lope de Vega 1997: 30)去加以形容。然而在 TM1 中，「最好的桂冠就是殷勤」(Lope de Vega 1962: 33)一句卻出現了「誤譯」，因為「殷勤」通常指的是「討好、巴結」，但原文所想表達之涵義應為「熱烈歡迎」。此外，在翻譯 Flores 在和 Comendador 解釋發生了什麼事情時所說的" Gente de este vil lugar, que ya es razón que aniquiles, pues en nada te da gusto, a nuestras armas se atreve." (Lope de Vega 1981: 138)一句時亦出現相同情況。在 TM1 中，譯者以成語「桀敖不馴」(Lope de Vega 1962: 78)，形容村民性格兇悍倔強，傲慢不順從。此外，在 TM2 中，譯者使用成語「耀武揚威」(Lope de Vega 1997: 78)，形容村民對 Flores 等人炫耀武力，顯示威風。而在"Gente de este vil lugar"(Lope de Vega 1981: 138)的翻譯上，在 TM2 中譯者將之譯為「這個地方的刁民」(Lope de Vega 1997: 78)，使得語句更加口語化。

此外，我們也可以發現譯者在翻譯跟天主教雙王相關的語句時，也使用了許多的成語，推測可能是因為二者本身地位崇高，文化素養較高，因此不管是他們自身說話，抑或是他人在對他們說話時，用字也會較為高雅。例如在 Ciudad Real(雷爾城，或雷亞爾城)的參議員(Regidor)前往晉見他，向他陳情表示 Comendador 的惡行，並提及當地老百姓面臨的困境時便出現此種情形，因在 TM2 中，譯者以成語「水深火熱」(Lope de Vega 1997: 40)表達老百姓的生活極為痛苦。另外，當王后 Isabel 聽到國王 Fernando 要派 Don Meñique 去保衛 Ciudad Real(雷爾城，或雷亞爾城)時，為了對 Don Meñique 表示鼓勵與祝福，說了" Partiendo vos a la empresa, seguro está el buen suceso."(Lope de Vega 1981: 117)。在 TM1(Lope de Vega 1962: 43)和 TM2(Lope de Vega 1997: 43)中譯者皆使用代表「勝利、成功」的成語如：「旗開得勝、馬到成功」使得語句的詞藻更加華美。

同樣地，我們亦可發現譯者在翻譯 Maestre 所說的話時，也使用不少的成語，因 Maestre 身分地位畢竟較高，雖然年事較輕，但所受的教育必然不差。因此，在翻譯他向 Comendador 敘述戰爭的失利以及命運的無常性時所說的。在 TM2 中，譯者使用成語「飛黃騰達」描述得志的心態；以「一落千丈」描述失志的心態，以成語的對比性使得文字更加優美。然而，在 TM1 中出現的誤譯，因為 *si la fortuna ciega a quien...* (Lope de Vega 1981: 146) 之意為「如果命運使某人成為瞎子」，而非「如果盲目的命運」(Lope de Vega 1962: 92-93)。而在 Maestre 向天主教雙王道歉，表示自身錯誤並請求陛下開恩時所說的 "Y si recibir merezco esta merced que suplico desde aquí me certifico en que a serviros me ofrezco." (Lope de Vega 1981: 184) 亦是。我們可以發現在 TM2 中，譯者使用慣用語「效犬馬之勞」、「肝腦塗地」及「碎骨粉身」(Lope de Vega 1997: 160) 等字詞，表達願像犬馬那樣為君主奔走效力，心甘情願為其效勞之感，使得語句更加通俗。然而，我們也可以發現 TM2 的譯者出現「翻譯腔」的問題，將語句譯為「在這兒我就向陛下表示忠心」(Lope de Vega 1997: 160)，在此處若能將語句譯為「我保證之後會對陛下忠心」將能使語句更加通順。

除上述例子外，我們也可以發現譯者在翻譯跟 Laurencia 及 Frondoso 的愛情相關的語句時，也使用了大量的成語。例如：例 9 為 Frondoso 要求 Mengo 吟首祝賀詩時，Mengo 所說的話。在 TM2 中，譯者在翻譯 "Vivan muchos años juntos los novios" (Lope de Vega 1981: 96) 一句時，使用成語「海誓山盟」(Lope de Vega 1997: 99)，祝福新郎新娘二人感情始終不渝，白頭偕老；而在 TM1 中，譯者也使用成語「百年偕老」(Lope de Vega 1962: 96)，冀望新人感情長長久久。另外，在 "Llevan a entrambos difuntos" (Lope de Vega 1981: 148) 的翻譯上，在 TM1 中，譯者使用「魂歸地曹」(Lope de Vega 1962: 96) 一詞，使得語句更加通俗，因為在傳統中華文化中，人過世後都會到陰曹地府，此處以這種翻譯形式更能使讀者理解語句情境。

例 9: TO: Vivan muchos años juntos los novios, ruego a los cielos,y por envidia

ni celos ni riñan ni anden en puntos.Llevan a entrambos difuntos,de puro
vivir cansados.¡Vivan muchos años! (148)

TM1:我向上天祈求，讓新婚夫婦**百年偕老**，沒有嫉妒，沒有氣惱，沒有口角，也沒有
吵吵鬧鬧，一直到活膩了，一同**魂歸陰曹**，恩恩愛愛，白頭到老。(96)

TM2:我來祈求上帝，讓新郎新娘**海誓山盟**，永不分離，沒有妒忌，沒有猜疑，沒有吵
架，沒有爭執，待他們純粹活得累了，就把他們收到天國去。願他們相親相愛，
共同完成人生之旅。(99)

相同的情況也出現在眾人在祝福 Frondoso 與 Laurencia 時所唱的歌曲"
Acercóse el caballero,y ella, confusa y turbada,hacer quiso celosías de las intrincadas
ramas;mas como quien tiene amor los mares y las montañas atraviesa fácilmente." (Lope
de Vega 1981: 150)中。在 TM2 中，譯者使用成語「手足無措」(Lope de Vega 1997:
101)去形容女子驚慌失措、神色慌張的神情。然而在同句中，譯者亦誤用「把」
之語法，像是「男人一旦慾火燃燒，高山大海也難以把他阻擋。」(Lope de Vega
1997: 101)一句並不符合中文文法，此處若譯為「男人一旦慾火燃燒，高山大海
也難以阻擋他。」將較為通順。另外，在 TM1 中，「打算把密茂的枝葉，當成
百葉窗遮擋。」(Lope de Vega 1962: 98)一句亦出現相同的問題，若將之譯為「打
算用密茂的枝葉，當成百葉窗遮擋自己。」較佳，因原句缺乏受詞，會使讀者
無法理解語句含意。

而當 Frondoso 為了見到 Laurencia 一面，前往河邊去找她時，Laurencia 出
於擔憂，提醒 Frondoso 所說的"...que murmura el pueblo todo,que me miras y te miro,y
todos nos traen sobre ojo." (Lope de Vega 1981: 117) 一句亦是。在 TM1 中，譯者
以「眉目傳情」(Lope de Vega 1962: 43)，表達兩人之間的情愫；而在 TM2 中則
是使用「眉來眼去」(Lope de Vega 1997: 40)。此外，在 TM2 中，譯者也使用成
語「竊竊私語」(Lope de Vega 1997: 40)來形容村民們對於他們的咕噥及低語。
然而 TM1 中的「另眼相看」(Lope de Vega 1962: 43)為誤譯。因為「另眼相看」
的意思為「用特別的眼光或態度相待，以示重視或歧視。」但是原文中並未提

及村民們有以這樣的眼光看他們，只提及村民們都會看他們，或是注意他們。而在 Frondoso 對 Laurencia 表示自己冒著危險，只為了見她時所說的"la vida, cuando te oigo"(Lope de Vega 1981: 118)一句中。若將此句直譯，意思為「當我聽到你的聲音時，我就有了生命」。TM2 將這種情感譯為「神采奕奕」(Lope de Vega 1997: 43)，形容 Frondoso 精神飽滿，容光煥發的狀態實為合適。此外，當 Laurencia 對 Frondoso 表示自己一定會嫁他為妻，所說的"...fia que ha de tener ser, Frondoso, tu mujer buen suceso" (Lope de Vega 1981: 141)亦然。在 TM1 及 TM2 中，譯者皆以祝賀結婚之成語，如：「百年之好」(Lope de Vega 1962: 84)及「天作之合」(Lope de Vega 1997: 85)去形容。然而，在 TM1 中出現了誤譯，因為動詞"fia"(相信)之主詞為 Frondoso，而非 Laurencia 自己，因此，語句應譯為「請你相信我，弗倫多索」而非「我相信，弗倫多索」(Lope de Vega 1962: 84)。而在 Frondoso 向 Esteban 坦承自己對於 Laurencia 的愛慕之情，並懇求他將 Laurencia 嫁給他時，說的"Pues señor, con el seguro del amor que habéis mostrado,de Laurencia enamorado,el ser su esposo procuro." (Lope de Vega 1981: 143)一句亦出現相同情況。在 TM2 中，譯者使用成語「肺腑之言」(Lope de Vega 1997: 89)，形容 Frondoso 向 Esteban 所言皆出自內心的情緒。

在翻譯 Comendador 所說的話時，譯者亦使用成語以使得語句更加優美，但在此處因 Comendador 的性格較為粗鄙，雖然在翻譯上雖然不影響句意，但若使用過多的成語反而會使得讀者認為 Comendador 的修養極佳。像是在 Comendador 對於 Laurencia 表示她對於自己不理睬，這樣的態度有辱於上帝賜給她的美貌時所說的"Aquesos desdenes toscos afrentan, bella Laurencia,las gracias que el poderoso cielo te dio, de tal suerte,que vienes a ser un monstruo." (Lope de Vega 1981: 119)時便是如此。在 TM2 中，譯者使用成語「沉魚落雁」(Lope de Vega 1997: 48)加強形容 Laurencia 的美貌，使得詞藻更加華美，而在 TM1 中，譯者則簡單以「嬌豔」(Lope de Vega 1962: 49)一詞書寫。

而當 Comendador 向 Flores 抱怨 Esteban 說話滔滔不絕、口若懸河，使他感到厭煩時，所說之"¡Oh, qué villano elocuente!"一句亦是。原文的 elocuente 一字之意為「有口才的」，在 TM2 中，譯者使用成語「能言善辯」(Lope de Vega 1997: 62)

去形容這樣的狀態，而在 TM1 中，譯者則是直接將之譯為「話太多」。另外，當 Comendador 在指示 Ortuño 和 Flores 要怎麼處置 Mengo 時所說的"Que lo azotéis.Llevadle, y en ese roble le atad y le desnudad,y con las riendas..." (Lope de Vega 1981: 139)一句也出現相同的情況。在 TM2 中，譯者使用成語「皮開肉綻」(Lope de Vega 1997: 80)形容抽打的力道之大，並以「哭爹叫娘」(Lope de Vega 1997: 80)去形容抽打致使的疼痛感，使得語句變得生動，讓讀者彷彿身歷其境。由上述幾個例子，我們可以發現 TM2 的譯者在翻譯 Comendador 所說的語句時較習慣使用成語，而 TM1 的譯者則是習慣將語句以較口語的方式直譯，營造俚俗感。

在描述 Comendador 的惡行惡狀時，我們可以發現當羊泉村的參議員 (Regidor)和 Esteban 在談論 Mengo 被打的慘況時說了" No hay negra bayeta o tinta como sus carnes están." (Lope de Vega 1981: 142)。在 TM2 中，譯者使用成語「慘不忍睹」(Lope de Vega 1997: 87)去形容傷口狀況。而在 TM1 中，譯者則是將語句直譯為「墨水和黑呢子都比不了」(Lope de Vega 1962: 85)，在意思上並無錯誤，唯前句的「皮青肉紫」(Lope de Vega 1962: 85)已將傷口顏色描述出來。而在 Pascuala 聽到 Jacinta 向他請求幫助，免於受 Comendador 欺凌時所說的"yo no soy hombre que te pueda defender"(Lope de Vega 1981: 137)一句亦然，若是將此句直譯，意思為「我不是男人，無法保護你」。但在 TM2 中，譯者將之譯為「我不是男人，對你愛莫能助」(Lope de Vega 1997: 76)，在此段譯文中，譯者使用成語「愛莫能助」，使語句變得更加優美。

在描述 Laurencia 的勇敢以及巾幗英雄之性格時，譯者亦使用大量成語進行翻譯，使得語句更加華美，並使得字句更加生動。像是當 Laurencia 跟村裡女人們在討論要去反擊 Comendador 時所說的"Ir a matarle sin orden.Juntad el pueblo a una voz; que todos están conformes en que los tiranos mueran." (Lope de Vega 1981: 161)便是。我們可以發現在 TM1(Lope de Vega 1962: 114)和 TM2(Lope de Vega 1997: 121)中皆出現了成語「齊心協力」，用以表達村民們團結一心，同心協力之感。而在她呼籲村裡的女人一同起身對抗 Comendador 時所說的:"¿No veis cómo todos van a matar a Fernán Gómez,y hombres, moços y muchachos furiosos al hecho corren? ¿Será bien que solos ellos de esta hazaña el honor gocen? Pues no son de

las mujeres sus agravios los menores."一句亦然。在 TM1 及 TM2 中，皆使用成語如：「怒氣衝天」(Lope de Vega 1962: 114-115)、「怒不可遏」(Lope de Vega 1997: 122)來表達憤怒的情緒。此外，在此例句中也出現了古西文字 moços，現今用字為 mozos(男孩)。另外，在 TM2 中，譯者也出現翻譯腔的問題，將語句直譯為「難道這場偉業的光榮，只配他們享去」(Lope de Vega 1997: 122)，在此處若將語句譯為「難道只有他們能享受這場偉業的榮譽」較為適當。另外，當 Laurencia 對於村民不設法營救她時所作出的指控時所說的："¿Vosotros, que no se os rompen las entrañas de dolor, de verme en tantos dolores?" (Lope de Vega, 1981: 159) 一句亦然。在此例句中，我們可以發現在 TM1 中，譯者使用了成語「心如刀割」(Lope de Vega 1962: 111)；而在 TM2 中譯者則使用了「心急如焚」(Lope de Vega 1981: 118)。值得注意的是，「心如刀割」一詞所要表達之意為極其痛苦或悲傷，但心急如焚以形容非常著急的狀態，若深究原文意涵，應將語句譯為「心如刀割」較為合適，因為原文的"dolor"一詞之意是「痛苦」。

3.2 運用俗諺進行翻譯

此類語句使用俗諺進行翻譯，雖大多數人常會認為諺語並不如成語般優雅，但因其具備俚俗感，反而能拉近讀者與文本之間的距離。此外，因為俗諺為某一語言透過文化習俗等而產生，因此用此形式進行翻譯也能使讀者更能理解文本。

例 10 為當 Comendador 跟他的部下 Flores 談論到團長是否知道他時，Flores 在評論團長時所說的話。在 TM1 中，雖譯者使用了「他是初生犢兒，不怕虎」(Lope de Vega 1962: 5)一句，巧妙將中文諺語運用在譯文。然而，asombrar 的意思為「感到驚訝」，並無「害怕」之意。而在 TM2 中，譯者雖有將後句的「感到驚訝」正確翻譯，然在前句中，譯者使用「少年持重」一詞，意指「某人雖然年輕，卻很穩重。」但在原句其實無法辨別，因原句中"muchacho"(Lope de Vega 1981: 82)，意為「男孩」，此處無法得知意涵。

例 10 TO: Es muchacho, no te asombre.(82)

TM1:他是**初生犢兒**，不怕虎。(5)

TM2:他是少年持重，您見了不必吃驚。(4)

而當 Laurencia 和 Pascuala 說到隊長的僕人如何試圖打動她，所說的 "Dijéronme tantas cosas de Fernán,su señor,que me pusieron temor;mas no serán poderosas para contrastar mi pecho." (Lope de Vega 1981: 92) 一句亦然。在 TM1 中，譯文為：「他們對我說起他們的老爺費爾南如何如何，信口開河，想嚇倒我，但是他們費盡牛勁，也休想打動我的心。」 (Lope de Vega 1962: 16) 但「費盡牛勁」一詞為中國大陸的說法；在台灣較常用的說法為「費盡九牛二虎之力」。而在 TM2 中，譯者則是將 Comendador「費爾南」名字誤譯為「費爾南多」 (Lope de Vega 1997: 14)，除了此處，其餘翻譯並無問題。另外，當 Laurencia 叫 Frondoso 不要詛咒 Comendador，因為越詛咒他，他活得越久時說了 "Tente en maldecir,porque suele más vivir al que la muerte desean." (Lope de Vega 1997: 84)。我們可以發現在 TM2 中，譯者使用中國傳統諺語「一咒十年旺」 (Lope de Vega 1981: 141)，使得語句更加俚俗，但因在台灣並沒有這個諺語，因此讀者在閱讀時，可能會無法發現譯者在翻譯時的巧思。而當 Mengo 聽到 Esteban 和 Barrildo 都提議要反攻 Comendador 時，說了 "Mirad, señores,que vais en estas cosas con recelo." (Lope de Vega 1981: 147)。在 TM2 中，譯者在翻譯上使用了諺語「三思而後行」 (Lope de Vega 1997: 115)。然而，「三思而後行」一詞是出自於論語「季文子三思而後行。子聞之曰：再，斯可矣。」其中的季文子是魯國的大夫，做事情過分小心，一件事情，想了又想，想了又再想叫「三思」。孔子聽到他這種做事的態度，便說：「再，斯可矣！」亦即，孔子認為季文子做事過分小心，思慮太多，所以孔子說：「再思考一次就可以了。」然而，現今大家所理解的「三思而後行」之意為「行動前要多次思考」。雖有上述爭議，但有鑒於這是現今大多數人對於此句諺語之理解，故在此使用此諺語也未嘗不可。

3.3 小結:「歸化」、直譯與誤譯之分析

由上述例子我們可以發現在原文非為慣用語，譯文為慣用語的翻譯上，TM2的譯者較習慣使用成語進行翻譯；而TM1的譯者則使用直述之語句較多。此外，TM1和TM2的譯者皆有使用諺語進行語句的翻譯，透過這種譯法，不僅能使讀者更加能夠貼近文本，也能增進讀者對於文本的理解。在翻譯技巧上，兩者皆使用了「歸化」的技巧，使得語句更貼近讀者，但仍有幾處在翻譯上，出現了「誤譯」的情形，抑或是讀者未能將語句意涵表達出來。

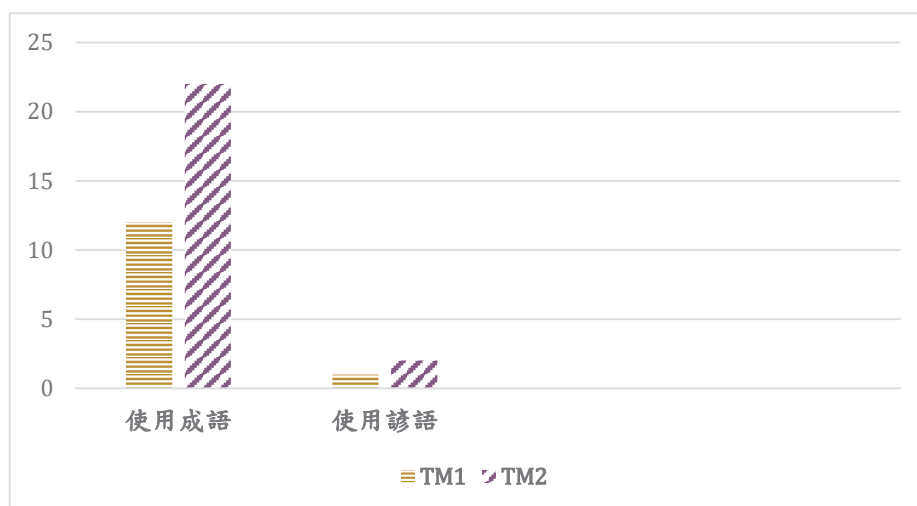


表 3. 原文非為慣用語，譯文為慣用語之情形

三、結語

在本研究中，我們可以發現在翻譯技巧上，TM1 和 TM2 的譯者大多使用「歸化」的技巧，使得語句更貼近讀者，使得讀者在閱讀上更為流暢。具體而言，在原文為慣用語，譯文也為慣用語的翻譯上，TM1 的譯者使用成語進行翻譯的情況較 TM2 的譯者為多。然而，在原文為慣用語，譯文為非慣用語的例句中，兩本譯本皆出現了數例未正確翻譯之情形，兩者相比，TM2 的譯者將語句意涵正確呈現之比例又比 TM1 高。若從翻譯技巧之層面切入，我們可以發

現兩譯本的譯者在翻譯時大多皆採用「異化」技巧，將原文直譯，也因而無法呈現出其意涵抑或是辭彙本身之雙關意思。此外，讀者亦可能因文化知識之缺乏，甚至是因為各地風俗民情不同而產生在閱讀上的障礙。具體而言，在雙關語句的翻譯上，TM1 和 TM2 的譯者出現錯誤的句數相當，然而在諺語意涵的呈現上，TM2 譯者的翻譯較 TM1 佳。最後，在原文為非慣用語，譯文為慣用語的例句中，譯者皆使用了中文較為俚俗的用法，使得語句更加貼近讀者，也增進讀者對於文本的理解。另外，我們亦可發現在翻譯時，譯者也會使用成語來翻譯非慣用語的語句，使得詞藻變得更加華美，然而，我們仍應注意這樣的譯法是否會使得語句跟人物的個性脫節，倘若角色之設定為一位農民或是平民百姓，但其所說之語句卻出現大量的成語，也將會造成設定上的矛盾。我們發現在原文為非慣用語，譯文為慣用語的例句中，TM2 的譯者較習慣使用成語進行翻譯；而 TM1 的譯者則使用直述之語句較多。總結來說，TM1 雖忠於原文形式，當原文為慣用語時，譯文也使用慣用語，然原文意涵呈現的正確度卻不如 TM2。而 TM2 將一般的敘述文字譯為慣用語，則可推敲出此譯本並不拘泥於原著文字形式，傾向於以傳達原著之文字意涵為首要考量。

四、參考文獻

- Cervantes Saavedra, M. de (1965). *Novelas Ejemplares*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Gideon, T. (1995). *Descriptive Translation Studies—and beyond*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Lope de Vega, F. (1981). *Fuenteovejuna*, Madrid: Cátedra.
- Vargas Llosa, M. (1977). *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona: Seix Barral.
- 洛佩·德·維加 (Lope de Vega), 1962 年,《羊泉村》,朱葆光譯。北津人民出版社。
- 洛佩·德·維加 (Lope de Vega), 1997 年,《羊泉村》,尹承東譯。重慶出版社。
- 胡功澤 (1994),《翻譯理論之演變與發展:建立溝通的翻譯觀》,台北:書林出版有限公司。
- 吳澤義, 1985 年,〈維加和他的傑作羊泉村〉。青海師範大學學報(社會科學版), 1985 年第 4 期, 頁 80-83。
- 郭建中, 2009 年,〈異化與歸化:道德態度與話語策略—韋努蒂《譯者的隱形》第二版評述〉。中國翻譯, 2009 年第二期。頁 34-38。
- 馮全功, 2019 年,〈試論歸化和異化的生成動因與三個層面〉。中國翻譯, 2019 年第 4 期, 頁 5-13。
- 羅選民, 2004 年,〈論文化/語言層面的異化/歸化翻譯〉。外語學刊, 2004 年第 1 期, 頁 102-106。

本論文於 2020 年 10 月 15 日到稿, 2020 年 11 月 23 日通過審查。

珠寶漂流記：《伯爵夫人的耳環》一書中物品情感與商 品邏輯的衝突

林德祐* / Lin Te-Yu*

國立中央大學法國語文學系 副教授

Department of French, National Central University, Associate Professor

【摘要】

《伯爵夫人的耳環》(*Madame de*)是法國女作家薇慕韓(Louise de Vilmorin)於 1951 年發表的小說，篇幅不長，結構縝密，語言細膩，評論家皆認為此小說具有古典小說典雅的特質。故事敘述女主角由於積欠債務，私下變賣了一個結婚時的首飾，事後為了圓謊，引發了一連串珠寶輾轉交易的過程，最後女主角陷入了丈夫與情夫之間兩面困窘的處境，引發誤會，悲劇收場。本文擬從物品象徵的情感與商品的交易邏輯兩道軸線探討《伯爵夫人的耳環》一書中物件在人際關係之間的輾轉交流背後蘊含的意義。

【關鍵詞】

薇慕韓、伯爵夫人的耳環、物品情感、商品交易邏輯

【Abstract】

Madame de, is a middle length novel of the French novelist Louise de Vilmorin, written in 1951, with the deliberate structure and the refined language. The criticism estimates that the novel is a classic with its elegance. The story describes the countess sells secretly a pair of her earrings of her marriage to finance her gambling, therefore, in order to cover the lie, she has encountered a series of the consequences caused by the commercial circulation of the jewelry. Finally, the countess has fallen into the dilemma of misunderstandings between her lover and the

*國立中央大學法文系副教授。

* Associate Professor, National Central University.

husband, hence the story ended up as a tragedy. This article tries to discuss the objects as symbolized sentiments and their commercialization as two main circuits of analysis to discover the hidden meanings of the objects' circulation between human relation in *Madame de*.

【Key words】

Louise de Vilmorin , *Madame de*, objects as symbolized sentiments, objects' commercialization

前言

法國人類學家巴贊（Jean Bazin）專門研究物品在人類社會之中的關係。雖然她研究的領域比較是人類學與社會學，但他也相當推崇文學具備的知識與經驗論功能。他認為，小說敘述非常適合放入物品的歷險記，文本中的敘述正好可以提供讀者探看物品遞轉易主的路徑。就這位人類學家而言，行動者（或施動者）可分兩種：「第一種是物品本身，物品一旦拋擲到餽贈和反饋重複往返的空間之中，便展開一連串讓手、轉手的歷程，展演出從一座島嶼換過一座島嶼的路徑—小說的描述可說是以物品作為主角；第二種行動者是人類，他們彼此敵對，相互干擾，互不相容，熱衷於繁複的操弄手段（誘引、恫嚇、餽贈與修辭……），企圖置身到物品輾轉的路徑之中，試圖暫時擁有某物，享受賞玩某物的樂趣」（Bazin 22-23）。換言之，物品本身並沒有自身的價值，而是透過加諸在物品的一系列的行動，如佔有、交換、使用，或透過評價、評估等行為而衍生出來，多少從屬於歷史或社會脈絡的衡量。這也成為社會學或人類學學者關注的課題，例如研究物品的珍貴性如何形成，珍貴性又如何特別出現在某些物件之中。事實上，物品的珍貴價值往往來自其背後，穿梭在人類與社會之間錯縱複雜的路徑。

本文試圖從上述物品價值與敘述的觀點出發，研究法國二十世紀女作家薇慕韓（Louise de Vilmorin）的小說《伯爵夫人的耳環》（*Madame de*, 1951）¹，探討物品的意義如何在人物的社交與商品交易之中不斷分裂，回過頭來顛覆人際關係。這部作品獨到之處就在於，作者安排了一連串物品的轉手與折返，拓展出一系列的情節，譜成故事的架構，物品的重要性比起人物有過之而無不及。雖然小說是以女主角的稱謂作為標題²，但是真正的主角可說是一對鑲著心型鑽石的耳環：小說標題雖然指向女主角的傳記、小史，但是從情節內容來看，更可以視為這對首飾一段曲折離奇、輾轉反覆的冒險路徑。³在小說中，許多時候，敘述者甚至把這對珠寶提升到主詞的位置：它們「訴說著」（27），它們「召喚著」（28），就連書中人物也都驚覺這對耳環某種「自主性」，其中一個人物

¹本文研究的小說之標題採用國內對該片名的中譯：《伯爵夫人的耳環》。

²法國小說中以女主角的名字或稱謂作為標題其來有自，十七、十八世紀的小說家特別喜歡採用女主角的名字為標題，如拉法耶特夫人（Madame de Lafayette）的《克萊維王妃》（*La Princesse de Clèves*）、《蒙邦希耶公主》（*La Princesse de Montpensier*）或杜菲（Honoré d'Urfé）的《阿斯特來》（*Astrée*），也因此薇慕韓的小說原標題《某夫人》（*Madame de*）暗喻貴族社會，似乎有意要放置在這一到古典時期的文學脈絡之中，同樣的矯飾風氣與注重集體表相，同樣的崇尚名流文化。

³從這裡也可以理解為何電影版的中文譯名：《伯爵夫人的耳環》，反而聚焦在物品本身，而非女主角本人。

發現物品又折返原地時，還打趣地說：「好東西會挑顧客，會幫自己找到好人家」(34)⁴，頗有「良禽擇木而棲」主動尋覓的意味。這對耳環可說是小說中真實的人物，透過它們在人物手中轉出轉入的路徑，串聯出許多小插曲。物品原本是身外之物，然而在小說的詮釋下，物品逐漸反賓為主，重要性甚至凌駕了人物，彷彿相形之下人物反而淪為被動，受到物品擺弄。

一、矯飾風的寫實視野

薇慕韓的這本小說出版於 1951 年，當時文壇已經不再是以莫里亞克 (François Mauriac) 的心理分析小說為主流，甚至任何與古典主義相關的創作都很容易被貶為過時、食古不化。1950 年葛哈絲 (Marguerite Duras) 出版了《太平洋水壩》(*Un barrage contre le Pacifique*)，再往前推，1948 年，莎侯特 (Nathalie Sarraute) 出版了《陌生人肖像》(*Portrait d'un inconnu*)，這些書寫都具有顛覆傳統的特性，不但不是以心理分析見長，甚至書寫的本身也暗含對傳統文學的反諷或挖苦。

然而，薇慕韓似乎反其道而行，甚至變本加厲。小說延續法國十七世紀的小說文學傳統，語言刻意採取古典主義時期的典雅矯飾風，含蓄婉約、風格凝鍊，從小說情節的安排，又可看出典雅的語言包裹著澎湃的情感，以微妙的布局傳遞迂迴、變動的人際關係，表象與本質的差距，像是一本微型的《危險關係》(*Les Liaisons dangereuses*)⁵。小說並未明確交代時代與背景，時間與地理的線索闕如，然而讀者依然可以找出真實的指涉，足以想像可能的環境，小說內部具有自成一格的一致性、合理性、邏輯性。結構主義以來，文本的線索成為理解小說世界的重要線索，有時甚至與作家或自傳式的外部社會脫離，自成一格，但我們必須承認，有些小說家賦予虛構作品一種完整的社會意義。即便說，薇慕韓刻意要淡化小說中的歷史或社會的連結，切斷與真實界的銜接，致使我們無從將文本放入某種社會學的視角來研究。一個文學作品若能為社會學科帶來啟發性的價值，前提就是，該作品中的主題或主體，必須立基於一個自真實中提煉出來的脈絡框架之中。舉例來說，普魯斯特 (Marcel Proust) 的《追憶似水年華》(*À la recherche du temps perdu*) 之所以能夠引起社會學式的論

⁴本文關於《伯爵夫人的耳環》的引文採用巴黎 Gallimard 出版社再版的袖珍叢書，有些引文的中譯則採用了胡品清收錄於《秋之奏鳴曲》的譯文。

⁵ Marcel Arland 為這本小說寫書評時就把《伯爵夫人的耳環》與《危險關係》相提並論，同樣都是在優雅的背後暗藏危機。

文研究，正是因為小說中隱約涉及了 1880 年到 1920 年這段期間法國貴族與資產階級深層的社會變動。普魯斯特的小說共同指向了一個明確的歷史背景，有真實的歷史事件為依據，例如「德雷福斯事件」(L' affaire de Dreyfus) 正可作為其與真實連結或定位的中介。

然而，在《伯爵夫人的耳環》中，女作家似乎刻意淡化時空背景，不明確指出時代與地點，讀者只能依賴某些線索或物件，按圖索驥，隱約揣測故事有可能發生的年代與城市。從物品或空間的呈現，交通工具、建築物、服飾或家具裝飾物的描述，可以推測大約是在十九世紀與二十世紀交界的期間。地理上來說，讀者能夠掌握到的大概是：故事發生在歐洲，不知道哪一座城市，只知道這是一座大都會，可以發展出這樣繁複多彩的社交生活，有高官或各國大使出入（電影版直接把城市設定為巴黎）。從女作家的傳記生活來看，女主角的許多特徵都與她極為相似：經常出入社交圈、高貴的氣質、卓越的品味，是名門之後，就連個人情史也相當豐富。許多女作家的傳記都將她描繪成「情史豐富的魅惑者」(une séductrice aux passions nombreuses)。⁶

由於女主角沒有真實的命名、城市或時代也未具體明示，作家似乎賦予她的小說一種普遍、普世的特徵，小說本身試圖傳遞的訊息也是對人性或人際關係的沉思：虛榮、表相遊戲、愛情關係的脆弱性、社交生活的繁瑣。小說一開始作者採用格言體的句法寫成獨立的一段：「愛情，不論它的年紀有多大，凡它所觸及的事件總是顯現出一種與現在相關的特徵」(12)，正強調愛情與人際關係永恆不變的面貌。因此，要如何理解作家為何不明確地點出時代與空間背景？她並不是要賦予小說某種神祕遁世的色彩，而是提供小說一種普世典範的價值。

雖然歷史背景脈絡不明，但是作者的影射還是可看出一些社會寫實的面向，小說中涉及的場景其實就是作家本人最熟悉的貴族名流與資產階級社會：

伯爵夫人姿態優美，也是服飾最典雅的女人，而在那個社會中，一個女人的成功與名望不僅有賴於姣好的面容，更有賴於服飾的華麗……凡是她選擇的東西，都具有一種新意義，一種新的重要性。她有創見，她發現別人覺察不到的東西，她令人讚嘆(薇慕韓 13)。

⁶ 關於薇慕韓的傳記，可參考：Jean Bothorel 的《路易絲·薇慕韓的生平》(*Louise ou la vie de Louise de Vilmorin*) (Grasset, 1993)；Geneviève Haroche-Bouzinac 撰寫的《路易絲·薇慕韓—波希米亞的一生》(*Louise de Vilmorin Une vie de bohème*) (Flammarion, 2009)。

故事的背景是法國的上流社會，講究典雅的品味，人物過著奢華的生活。女主角擅長交際，舉手投足皆能成為時尚的指標。即便小說沒有明確的標示出社會環境，書中的背景呈現出一種典型的「馴化的世界」(monde domestique)，一切講究合宜、得體，尤其注重集體社群的呈現與人際關係的維持，追求崇高卓越也成為社會網絡建立的符號象徵。小說中大使這號人物的行為舉止也幾乎都是建立在禮儀、合宜的典範之下，而這種禮儀的行為有時甚至可變得殘酷。例如後來大使與伯爵夫人鬧翻了，但是在公開的場合依然會碰面，兩人依然必須出席，大使依然能夠運用一種不愠不怒的姿態與他寒暄，卻不願聽任何的解釋。

二、珠寶的選擇

女主角是一個貴族名流的妻子，瞞著先生在外面負債累累，自尊心作祟之下，不敢向丈夫說出真相，為了自行解決負債，她決定偷偷變賣一份珠寶。故事的起始源自這場珠寶的變賣，珠寶的轉手決定了人物的命運，同時也改變了物品本身的命運。小說中的夫妻關係是建立在一道嚴格的社會等級，雖然是夫婦，伯爵與夫人之間的關係並非建立於情感之上，他們的婚姻是一種社會地位的維繫。伯爵先生家財萬貫，對妻子的儀態與社交場合的表現感到自豪，也因此對她的開銷從不過問，正因為這樣的信任感，致使伯爵夫人債台高築時，也不願開口向她先生要錢，自尊心與虛榮心作祟，無計可施的絕境下，她才想到要鋌而走險，偷偷變賣一個價值不菲的珠寶，來解燃眉之急。

值得一提的是，女主角選擇要變賣珠寶時，作者運用了內聚焦的敘述手法，讓我們可以瞥見女主角內心的想法與顧慮：「(伯爵夫人)打開了她的珠寶箱，覺得賣掉一件家族的珠寶是不謹慎的行為，一大宗價值較廉的珠寶不翼而飛，也是解釋不過去，所以她決定賣掉一副耳環，那副耳環璀璨明亮，而且匠心獨具，由兩粒心形鑽石鑲成」(14)。這段描述也讓我們看見，不同層級的物品之間數量比例的關係：一個傳家之寶必須要一大批其他珠寶加總起來才能價格相當。另外，雖然敘述者也描述了女主角在選擇珠寶時的萬般掙扎，故事後來的敘述卻也讓我們意識到，再怎麼昂貴的珠寶，它與其他的珠寶依然具有同質性或可互換的性質。伯爵夫人雖然變賣了耳環，也在舞會現場上演耳環失竊的戲碼，可是後來為了平息媒體大肆報導造成的困擾，不讓竊盜案疑雲甚囂塵上，趕緊又帶了一副色澤或樣式旗鼓相當的首飾，成功地瞞過眾人的眼光，令

賓客相信珠寶已尋獲。「伯爵夫人的珠寶匣有大量的珠寶，她可以隨心所欲穿戴珠寶。當晚她就配戴了另一個家傳珠寶，光澤與等級都與報稱失竊的那一對耳環不分軒輊」。(20) 換句話說，伯爵夫人選擇變賣的，其實並非獨一無二的珠寶，品質或數量上來說，都可用珠寶業的品味與標準來理解。在眾多珠寶首飾之中，哪一個才是多餘的？為何這對耳環被指定為多餘？如果這件珠寶和其他首飾盒中的珠寶具有同質性或可互換性，那麼唯一特出的地方則在於它原初的背景，「那是她丈夫在他們結婚的第二天送給他的一件豪華的禮物」(14)。換言之，伯爵夫人居然同意拋出這副對她來說應該別具意義的耳環，或許作者藉此暗示，夫妻兩人的感情早已名存實亡。

以故事中的社會秩序來看，賣掉一份家傳的珠寶是「不謹慎的」，相當於賣掉一大批為數可觀。家傳的珠寶，可說是一種不可變賣的珠寶，或是一種不可毀損的資產。人類學者就曾經指出，在某些特別講究交換規則的社會中，有些東西是絕對不可動的，因為這類物件關涉共同身分的維繫與個人與群體的識別，家族的珠寶正是屬於這種不可毀損的物件。

透過女主角選擇要變賣珠寶的這一場景，作者讓我們看見人類對物品的依賴，以及物品在個人與群體之中引發的效應。女主角之所以選擇扔出這對耳環，那是因為這個物件對她而言，情感價值已經蕩然無存了，而且她覺得沒有義務要保留這對耳環；從社會層次來看，私人情感與家族義務都已經喪失。對她而言，這是一對多餘的珠寶（雙重的無用），不再具有任何情感上的眷戀，因此可以轉換成金錢。然而，如果耳環的價值因此淪為交換的價值，並非是由於物品本身的特性或質變，而是物品與它的擁有者共同經歷的歷史與遭遇引發的行動所導致。作家似乎區分了商品與不可毀損物品的差別，這樣的區分也並非絕對不可變動或不可逆轉。這裡涉及的問題並不是社會交易框架下的可賣、不可賣的問題，而是個人在乎、不在乎的區別，不被在乎的就是多餘。

三、輾轉耳環

決定要變賣心型耳環之後，女主角去找他們家的珠寶商，就是當初丈夫買入鑽石耳環的那位珠寶商。而且女主角也預先想好，刻意上演一段戲碼，讓珠寶的不翼而飛變得合情合理。伯爵夫人利用參加舞會的場合，製造耳環意外弄丟的戲碼，讓丈夫以為珠寶確實不見了。然而，這場珠寶遭竊鬧得沸沸揚揚，而且又是發生在上流社會的公開場合，自然變成報紙的頭條。珠寶商見報後也

意外地變成了握有「贓物」的竊賊。為了擺脫窘境，珠寶商不得不登門造訪伯爵先生，告訴他事情的來龍去脈，並請他將珠寶買回。伯爵先生買回了珠寶，順勢送給了一位主動求去的西班牙裔情婦，她正準備返回南美洲，作為分手的禮物。

其實在這本小說中，伯爵先生可說是最不在意物品商業價值的人：生活優渥，出手闊綽，物質無虞，金錢對他而言從來不構成問題。最初就是他買下了這對昂貴的耳環，送給他的妻子當作新婚贈禮，隨著故事的發展，也是他一而再、再而三地買回這對珠寶，而每次的買回（贖回）都是純粹是在「撒錢」。花錢買同樣一件物品，買了幾次就花了幾次錢，沒有任何一點回收、回饋，這樣的舉動無異於切斷物品的商業交易價值，而且每一次的交易對象都是同一位珠寶商。從這個物品的轉手路徑來看，可以發現物品彷彿具有一種虛構的特性，許多文學作品都不乏以物品的轉手、流轉最為敘述的驅動力或敘述邏輯⁷。然而這當中也可以看出物品具備的社會邏輯：重要的不是物品的價錢，不是經濟上的損失，而是物件在社會空間中所扮演的角色：這對耳環必須體現伯爵夫人的高貴與典雅，同時也間接地迴映出丈夫的崇高、卓越、無與倫比。伯爵先生之所以一而再、再而三，不惜代價買回珠寶，這正顯示，對他而言，必須避免珠寶的消失或出現在不恰當的地方，招惹來的流言蜚語、閒言閒語，進而危害名聲與威望，也破壞了夫婦的形象。珠寶商第四次上門前來請伯爵先生買回珠寶的時候，也是一語道破這個面子的問題：

「我考慮到，別人看到這對珠寶時，」珠寶商說，「可能會誤以為你們有甚麼困難，不得不把這對耳環賣掉，所以我就不請自來了」。

「你的顧慮完全正確」。伯爵先生回答。語畢，他第四回買下這對珠寶，珠寶商也因為第四度賣掉珠寶感到抱歉。兩人握了握手，就這樣，兩人因為捲入了這場珠寶歷險記，注定以後還會再相見。
(薇慕韓 55-56)

⁷法國十九世紀的短篇小說大家莫泊桑 (Maupassant) 也曾經以真假珠寶的題材，撰寫短篇故事一則。評論家 Alexandre Péraud 亦發表過類似的論文，從三本不同世紀的法國文學作品探討珠寶在敘述邏輯中牽動的情感與經濟意義，這三本小說分別是：1698 年杜菲尼 (Dufresny) 的《鑽石的冒險》(L' Aventure du diamant)，1829 年巴爾札克 (Balzac) 的《家庭的和睦》(La paix du ménage) 以及本文探討的《伯爵夫人的耳環》。

換言之，珠寶其實與擁有者的社會地位有關，是這道價值體系決定了它的特徵或身分。如果從工業化資本主義的角度來觀看這種「純揮霍」的交易，伯爵先生的行徑可能會顯得荒謬、不合理，但是我們必須從傳統貴族的理性邏輯來看待物品與人的關係，才能理解伯爵先生對物品的考量：如果一個社會的存在真實是建立在財務與專業的功用之上，對它來說，物品的確只是一些瑣碎的事物，無用之「餘」，然而在宮廷的社會之中，這些瑣碎、多餘的物件正體現出社會存在的表象，傳遞出每個個體在社會等級中所處的地位。(Elias 84) 小說的背景當然不是十七世紀的法國宮廷社會，但是小說的敘述卻讓我們看到一種貴族的理性真實與資產階級的對立與差異：貴族害怕喪失地位或形象，商業人士害怕失去金錢。「之所以如此看重地位，自己的頭銜，這並不是一種對表象的追求或只愛追求表面功夫，對宮廷的人而言，這是在確認自己符合個人的身分」(Elias 94)。因此，伯爵先生的行徑顯示，物質金錢的損失事小，名聲毀損才是他真正擔憂的。對他而言，錢是無關緊要的小事情，佔有珠寶才能維持他的地位和身分。耳環珍貴的特徵，並不是在於它在交易買賣中可以價值多少錢，物件之所以貴重，並非在其物質特性，而是在它牽動的社會名聲與地位。

四、定情之物

西班牙情婦回到了南美洲之後，流連賭場，最後必須變賣掉伯爵先生的分手禮物，心型耳環。耳環在櫥窗發光不到幾個小時就被一位正準備動身前往法國的大使買下。這位新上任的歐洲大使在餐會上認識了伯爵夫人，兩人一見如故，開始有一些私下的約會，但也沒有到需要避開伯爵先生耳目的地步。兩人漸漸陷入戀愛，大使後來終於把心型耳環送給伯爵夫人作為定情之物：伯爵夫人看見這對珠寶，驚訝感動之餘，也沒敢對大使說出耳環背後的真相。

故事展演至此，禮物出現了兩種範疇的區分，不見得是建立在物件的本質（珠寶的純度），而是物品價值的呼應。大使想要送給伯爵夫人兩種範疇、兩種類型的禮物：

聖誕節的那一天，你會收到我送妳的禮物，我送妳的紀念品，表面上沒有價值的，一個丈夫可以允許自己的妻子從男友那邊接受的小禮物。可是我現在送妳的這份禮物是我們之間愛情的信物，因此它

是純潔無瑕的、無與倫比的，不該公開的。(薇慕韓 26)

「你瞧這兩顆心，」他繼續說，「這是我們的心，保存它們，隱藏它們，尤其是把它們混在一起吧！我很高興能夠送妳一件只有我們單獨相處時才能配戴的飾物。」(薇慕韓 26-27)

這一對心型耳環的價值似乎與其他珠寶有所區隔，而它的價值正顯現在與其他珠寶的對照中才顯現出來。但是這裡涉及的並非珠寶商業往來的價值。

物品因為這場餽贈而變得「貴重」，伯爵夫人欣喜地收下這份禮物，甚至還希望能夠公開地配戴這對耳環：「我不願被剝奪因面對全世界戴著這珠寶的驕傲的權利，也不願被剝奪因聽見兩顆心在我耳邊講你而抒發的情感」(薇慕韓 27)。之前珠寶是多餘，現在珠寶躍升為主角。

兩顆心在她的耳邊「講話」、「呢喃」、「喋喋不休」……物品變成了故事的演員！到目前為止，這對耳環並沒有因為誰而特別「珍貴」；到目前為止，這對耳環似乎沒有足夠的象徵意涵蘊藉其中，始終無法擺脫被變賣、被轉手的命運，彷彿最初的「多餘」，不斷複製出後來的「多餘」。然而，就在大使把耳環贈送給伯爵夫人之後，從這一幕起，珠寶的命運有了轉折：珠寶被注入情感，承載著情意，變成愛情的信物，有別於一些時節應景的禮物。然而，這劇情上的轉折卻是建立在一場謊言之上，因為伯爵夫人避而不談珠寶真實的過去，也因此預埋了接下來一發不可收拾的誤會。

五、從秘密到公開化

失而復得，伯爵夫人對於這對耳環自然愛不釋手，更何況這珠寶如今成為愛情信物，她於是又在丈夫面前上演一齣意外尋獲耳環的戲碼，然而，伯爵先生認出這對耳環，馬上就推測出大使與妻子之間可能的戀情。為了拯救名聲，他單獨會晤大使，告訴他原委，並要求大使將珠寶賣給他的珠寶商，他會再將珠寶贖回。重新買回珠寶之後，伯爵先生彷彿是要處罰妻子的漫天謊言，強迫她把珠寶送給一位姪女，她剛生產，這對耳環剛好可以變成一個祝賀別人喜獲麟兒的禮物。

作家敏銳的地方在於，她演繹出一段物品隨著情境，一下子載入、一下子釋出的路線，從物品的擲出與回返勾勒人物變動的情緒。一開始是將珠寶脫

手而出的坦然，接著又是重新獲得珠寶的喜出望外，接著又要面臨珠寶被剝奪的鬱鬱寡歡，物品自然牽動著人物的情緒，但是作家敏銳之處在於，讓同一物件，在不同的情境，催引出擁有者不同的情緒。作家串聯了許多的意外、巧合、偶發事件，虛構的發展不外乎將這些意外、偶然串聯起來。小說中每個人物關於物品轉手的歷程都有一個環節是他們不清楚的：沒有一個人物能拼湊出完整的珠寶歷險記，這個空缺在人際關係間產生了誤會，強調了人際關係與物品價值之間不可化約的關係。從大使送珠寶給伯爵夫人，到後來伯爵夫人被迫轉贈珠寶給親戚，此間這對耳環蘊含了雙重、甚至多重的意義：既是秘密戀情的信物，也是謊言的證據，婚外情的呈堂證供。每個人物都只知道一部分關於珠寶的漂泊史，每個人對於珠寶都抱持著一份只關乎自己的感覺，就像女主角自己的陳述：「即使我買回了這對首飾，我還是不能配戴它，它蘊含著一個只有我自己知道的真相」（50）。

一直以來，珠寶都是游移在私密領域之中，如今透過公開的饋贈，一種剩餘的物件轉變成神聖的物件，從夫妻、戀人之間的物件，轉變成公開、公諸於世的物件。作家還特別佈置了一段儀式性的場合，讓珠寶正式脫離原本私密、個人的層次，轉變成公開的禮物：

一見到伯爵先生和夫人進來，大家都用親切的寒暄招呼他們。有一再的握手禮，有女士們之間的互吻。大家讚賞嬰兒，然後伯爵夫人俯身向她的姪媳，在耳邊低語，把她帶來的禮物塞在手裡。那年輕的母親開了匣子，驚喜地叫了一聲。在場的人全都輕輕地讚美並道謝，俯身向那天起變為家傳首飾的鑽石（薇慕韓 30）。

這樣的安排自然也是對女主角的撒謊的懲罰：她不但被迫與這件耳環分離，而且還必須在眾人面前，事與願違地與耳環分離，讓耳環進入到公開、公眾的空間之中，進入到一種表象的空間，炫耀的空間。在這樣的社會空間場景中，透過公開的饋贈儀式，物品進入到更崇高的範疇，變成傳家首飾，也同樣地撤出了交換體系的網絡。在這個社會中，與物品脫手多少都是逾越一種不成文的社會規則。

同樣的一個物件，在兩個不同的時間點，有了不一樣的觀感。由此可知，所謂的範疇並不是完全不變的，而是來自一種建構之中，物品也正是透過它所累積的內涵而尋獲自己的定位。換言之，沒有哪一件珠寶就是傳家之寶，傳家

之寶不是天生的，而是變成的！

六、物品的殘餘內涵

大使與伯爵先生晤談之後，恍然大悟，了解那對耳環的真相，發現自己追求的戀人竟然欺騙了他。心痛之餘，他決定疏遠伯爵夫人，終止兩人的關係，此事讓伯爵夫人陷入悲傷之中。

作家很清楚地讓我們看見，物品的象徵意義遠遠超過其經濟的價值，物品所衍生出來的價值遠比其原本的效益還要大。令大使痛心的，並不只是因為伯爵夫人對他說謊，而是在於這對耳環既是他們兩人的愛情定情物，同時也鑲著前一段感情的記憶。「你不是曾經毫無恐懼地接受了我一件含有你全部的過去的禮物嗎？」(薇慕韓 32) 對大使而言，物品承載著這兩種內涵是無法折衷或相容的，一段是婚姻制度的愛情，是因利益結合的愛情，一段是真正情投意合的熱情。「當他確知伯爵夫人並不在乎把他倆的回憶和其他會傷害他的回憶混在一起的時候，他就覺得心裡的愛一瀉而空了」。(薇慕韓 32) 物件超載著兩種記憶，而這兩段記憶彼此卻是全然矛盾或對立，作者似乎就是在這個矛盾之中尋找劇情的張力。

伯爵夫人的回答也讓我們看見，把物品轉變成商品時，銘刻在上面的意義已經消逝了。「我不再有過去！我只執著於你。那首飾，我不是把它賣掉了嗎？」(薇慕韓 43)。賣掉一個物件，意味著我們不再重視附著在上面的記憶，伯爵夫人不正毫無遺憾就變賣掉那一對耳環嗎？而且也從而轉換了物品的層次，將物品投擲到商品交易的路線中，買賣交易的性質凌駕了情感的屬性。賣掉了珠寶，也就是把物品放置到商品交易的價值體系中，全盤否定了原初的情感價值，伯爵夫人的認知中物品已經脫離了過去，不再受過去的記憶叨擾。從大使那邊收到這份禮物時，珠寶對她而言的意義是全新的，是愛情的涵義填充其中。第二次的贈禮早已抹去第一次贈禮的意義了。

閱讀《伯爵夫人的耳環》時，直覺聯想到一種「多餘」、「剩餘」、「殘餘」的感覺。卻是以這種「餘」的姿態，這對珠寶不斷回返原先的位置，顛擾原本的系統，使原本的意義不斷分裂，甚或原先的意義與衍生的意義重疊，產生系統的不相容。如何以「餘」的觀點來觀看這本小說？原本是多餘，多餘的相反是不足，是匱乏，珠寶再度回返時，卻因為餽贈者不同，填補了原先的空缺，然而珠寶如果填滿了空缺，它的內在性質卻已經不再相同，從婚姻合法的物件，

轉變成婚外情的愛情證物，同一物件卻承載著雙重的意義，而且這雙重意義彼此還矛盾、不相容，最終悲劇收場。珠寶與人際的關係始終無法擺平，始終擺盪在匱乏與超出的尺度之間。

耳環送給了姪子的家族，事情看似告一段落了，塵埃落定，過沒多久又出現戲劇性的轉折。伯爵夫人看到珠寶再次出現在她眼前，因為她的姪女前來請她買回，換得現金或許才能幫助他們走出破產的危機。

小說家的想像力一直圍繞著這副一開始就被定位成多餘的耳環而不斷纏繞，不斷地拋出，卻也不斷地迴返。在前一個階段，珠寶已經正式的「移轉」給另外一個家族，透過公開的儀式，變成了另一個家族的資產，照理說，珠寶已經置身不可變賣、不可毀損的物件行列之中，故事或珠寶的命運似乎可以告一段落了。然而，小說家的想像力便是驅動這珠寶「漂流記」的動力。一開始，作家便是用想像力讓一件原本應該不動如山的珠寶「離家出走」，安排女主角選擇這個新婚的禮物拿去典當，變換現金。如今又是以同樣的想像力讓一個已經塵埃落定的珠寶再次回返到女主角身邊，彷彿沒有誰能夠留住珠寶。珠寶到了誰的手上就變成一種多餘，有時候是一種「燙手山芋」，有時候是可變賣的解危的物品。然而，要如何解決這種重複多餘的歷程？這關係到小說家如何安排劇情，尤其如何安排這個物品的命運，而這個物品的命運則又映現出女主角的命運。故事的結尾是，女主角因為自己的戀情撲空，無法獲得大使的諒解，過度傷心引發心病，憂鬱而死：

躺在自己的病榻上，雙手一攤，吐了最後一口氣死去。半張開的手掌中現出那一對心型的耳環，彷彿她想要把這一對心交給某個陌生人。大使與伯爵先生彼此互看了一眼。「她死了，你把這一顆心拿走吧，」伯爵先生說，「另外一顆心是她的，由我保管」。大使拿走了伯爵夫人遞給他的這顆心，沒有多作停留就離開房間，請人載他去找珠寶商：「請把這顆心鑲到一條金項鍊，」他說，「把這條項鍊戴到我的頸部，我一刻都不能等。」沒多久，他回到家，發號了一些命令，請人家整理行李，寄了一些電報，離開那一座城市。（薇慕韓 61-62）

到目前為止，耳環一直都被視為獨一無二的物品，至少是從商品體系中來看。在此耳環被永遠分開，變成兩件獨立的珠寶，共同指向對同一個人的記

憶。將耳環分離，也標示出這件珠寶最後的旅程，物品最後的結果也同樣映現出個人最後的結局。耳環分開變成兩件獨立的珠寶，轉變成一種聖物，一種「人」、「物」合一的物品，而聖物的意思並不是說物品召喚人物的行徑，而是在於「物品曾經屬於某人，這個物品也保有此人的痕跡、蹤影，也與此人維持著一種聯繫」。(Heinich 28)至此，原本是剩餘的珠寶，如今進入到聖物的行列，從「剩」轉「聖」，不再受制於紛紛擾擾的人際關係或社會規範。

轉入轉出之間，珠寶的身分可說完全改變了，大使送給伯爵夫人同樣的珠寶，但是與之前的價值已經不一樣了。當大使贈送耳環給伯爵夫人時，珠寶已經撤除了它自己的過去。數量上來說，珠寶還是一樣的，但就象徵層面來看，珠寶已經不再是以前的珠寶了。一個戒指——一個手環——原本可能只是一家工廠或工匠製造出來要來買賣用的。如果戒指變成一個婚姻的締結物，它的本質就變得不一樣，它變成了一個某種特殊背景下的禮物，如果硬是要抽離，它會變成另一種物品。這種禮物或許可稱之為「述行」禮物，意即這種物品的轉手或交易，通常伴隨著一些正確的通關語，放置在某類型的背景場合之中，有助於夫妻關係的締結，而這手環日後也將表徵或體現這段關係。⁸物品之所以變成結婚禮物，或能夠體現這段婚姻關係，正是因為通過餽贈行為，遵守某些儀禮規定而產生。珠寶的特殊性並不來自其本身不變的珍貴性，而是來自它與某段個人小史有關的連結。《伯爵夫人的耳環》所闡釋的意涵就是一種「述行」禮物的概念。

結論

一般認為，像珠寶這一類物件是用來執行某些目的，比方說，建立關係、締結友誼。然而這樣的說法往往否定了物件在輾轉曲折的路徑中所累積或殘餘的意涵，以及隨著物件轉入轉出所承載或釋出的意義。《伯爵夫人的耳環》所隱含的意義就在於此，或許也可以用這段巴贊的話來理解：「餽贈，或甚至回饋（自行收藏、典藏收集）都是一種行為或事件，禁止把物品淪降為價值或符號。物品似乎展現了自己的抵抗力，展現自己的力量。只要把一個普通或平凡的東西拿來贈送，這個物品就會變成一件獨一無二的東西，在某些場合，甚至可以代表我個人，或成為我個人的見證。使物品具有生命力的，正是餽贈。因

⁸此處「述行」禮物的概念是借助奧斯丁（John Austin）的述行語言的理論，亦即闡述說話的同時也是在做事；說話就是行動本身，說某些話就是做某些事。可參考奧斯丁，《如何以言語行事》。

此，並不是物品本身有甚麼靈性，於是想把它拿來贈予某人。」(12)

「使物品具有生命力的，正是餽贈」。或許我們還可以進一步解釋，是餽贈的場合、背景、脈絡……。對女主角而言，這對心型耳環原本是丈夫在結婚隔天贈送的物品，由於這只是一場門當戶對的聯姻，珠寶並沒有被賦予甚麼情感的意涵；這也解釋為何女主角可以因為債務纏身便把這對耳環變賣掉；然而，同樣的一對珠寶由一位心儀的男子贈送，卻因為新的餽贈行為而產生前所未有的內涵。成為禮物，並不是因為我們賦予某一物件某種價值，而比較是因為某種特殊的行為或行動而產出某種意義，就好像劇中女主角曾被迫以一種公開的、儀式性的場合將珠寶送給姪女。因此可以對照一下贈禮的行為有何不同：大使的贈送珠寶賦予珠寶一種情感的眩染，而丈夫的贈送行為只不過是一種約定俗成、合乎禮儀的行為。即便從物質性來說，這對耳環不見得是最能夠表徵愛情的強度，對女主角而言，正因為是大使贈送而賦予一種愛情象徵的意涵。物品會載入意義，也會洩出意義，隨著物品在人類手中轉出轉入，小說家將這一多餘的物件作為敘述的驅動力，同時玩弄了「餘」的雙向意義：既是「超出」，也是「匱乏」，珠寶擺盪在這「剩餘」與「多餘」的辯證意涵之中，映現著愛情與人類難以磨合的關係。

引用書目

中文書目：

薇慕韓著，胡品清譯，〈某夫人〉，收錄於《秋之奏鳴曲》。台北：水牛，
(1986) 2008。

奧斯丁著，張雅婷、邱振訓譯，《如何以言語行事》，台北，暖暖書屋，2019
年。

外文書目：

Barbérís, Dominique, «Madame de de Louise de Vilmorin», *Revue critique de
fixxion française contemporaine*, 2012.

Bazin Jean, « La chose donnée », *Critique*, 596-597,1997, pp. 7-24,.

Bonnet, Thierry, « Qu'est-ce qu'un objet précieux ? Au sujet d'un roman de Louise
de Vilmorin », *Ethnologie française*, Vol. 36, No. 4, 2006, pp. 723-733.

Bothorel, J.(1993), *Louise ou la vie de Louise de Vilmorin*, Paris, Grasset.

Duchet, Claude, « Roman et objets : l'exemple de *Madame Bovary* », in *Travail de
Flaubert*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais »,1983 (1969), pp. 11-43.

Elias, N.(1969), *La société de cour*, Paris : Calmann-Lévy.

Haroche-Bouzinac, G. (2019), *Louise de Vilmorin Une vie de bohème*, Paris,
Flammarion.

Heinich, Nathalie, « Les objets-personnes ? Fétiche, relique et oeuvre d'art »,
Sociologie de l'art, 6 : 25-55.

Péraud, Alexandre, «Les trois odyssees extra-conjugales d'un diamant (leçons
comparées d'économie moderne)», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol.
114, 2014, pp.183-199.

Vilmorin, L. (de)(1951), *Madame de...*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

Wagener, F. (2008), *Je suis née inconsolable: Louise de Vilmorin, 1902-1969*, Paris,
Albin Michel.

Darrieux, D.(2003), *Danielle Darrieux: filmographie commentée par elle-même*,
Paris, Ramsay.

電影：

Ophüls, Max (réalisation), *Madame de*, scénario de , Marcel Achard, Max Ophüls, Annette Wademant, 1953.

本論文於 2020 年 10 月 5 日到稿，2020 年 11 月 2 日通過審查。

Una mirada intertextual hacia el amor y el erotismo en el poemario de Pablo Neruda *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*

袁子涵 / Yuan, Tzu-han

浙江外國語學院 西方語言文化學院 西班牙語系 講師

Faculty of Spanish Department of Western Languages and Cultures Zhejiang
International Studies University, Lecturer

陳嘉蕾 / Chen, Jia-lei

馬德里卡洛斯三世大學 人文學院 博士生

Department of Humanities, University Carles III of Madrid, PhD student

【Resumen】

La intertextualidad quiere decir que un texto siempre tiene referencias a conocimientos previos contenidos en los textos anteriores. El presente trabajo se ha enfocado en las alusiones amorosas y eróticas de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, la obra poética de Pablo Neruda. Es necesario señalar que, si bien se trata de una de las obras hispánicas más conocidas a escala mundial, la relación textual entre este poemario y las convenciones literarias hispánicas es desconocida especialmente por los lectores sinohablantes. En vista de esta laguna, el presente trabajo, primero, está encaminado a pasar revista a las tradiciones amorosas y eróticas de la civilización hispánica (occidental), que se varían según etapas; posteriormente, pretende indagar cómo las convenciones literarias han influido en esta obra nerudiana de un modo u otro.

【Palabras Clave】

Veinte poemas de amor y una canción desesperada, intertextualidad, Pablo Neruda, poesía amorosa hispánica, erotismo, imagen femenina

【Abstract】

The intertextuality implies that a text always contains references to previous knowledge in the other texts. This paper focuses on the amatory and erotic allusions in *Twenty Love Poems and a Song of Despair*, collection of romantic poems of Pablo Neruda. It is necessary to point out that, although it is one of the best-known Hispanic poetry in the world, the textual relationship between this book and Hispanic literary traditions is rarely known by Chinese-speaking readers. In view of this gap, first, this paper aims to review the romantic and erotic traditions of the Hispanic (western) civilization that have been changed a lot over time. Additionally, it tries to investigate how literary erotic conventions have influenced on Neruda's book in one way or another.

【Keywords】

Twenty Love Poems and a Song of Despair, intertextuality, Pablo Neruda, Hispanic love poetry, eroticism, female image

1. Introducción

La noción de intertextualidad fue planteada por primera vez por Julia Kristeva y sigue evolucionando gracias a las contribuciones de otros académicos. A partir de la teoría de la escritora búlgaro-francesa, esta concepción propia del posmodernismo se define de la siguiente manera:

[...] todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble. (apud Villalobos Alpizar 2003:141)

A juzgar por sus palabras, se deduce que cada texto no puede percibirse como una entidad “cerrada y autosuficiente”, sino una unidad que ha bebido de las fuentes de algunas convenciones lingüísticas y extralingüísticas (Villalobos Alpizar 2003:138). En definitiva, en una obra literaria siempre se documentan sombras de las anteriores, lo que, sin embargo, no se podría juzgar simplemente como “reproducción”, “imitación” o incluso “plagio”. A medida que la escritura de los textos previos se conserva de generación en generación, los textos nuevos conllevan, asimismo, códigos culturales y sociales que caractericen la época en que se hallan sus autores.

Las aportaciones posteriores de Gérard Genette han enriquecido las perspectivas de ahondar en la cuestión de transtextualidad, definiendo, de modo más pormenorizado y sistemático, las nociones de *intertextualidad*, *paratextualidad*, *metatextualidad*, *architextualidad* y *hipertextualidad*; entre las cuales, las ideas de la última se perciben más próximas a nuestro objetivo de realizar el análisis contrastivo entre el poemario nerudiano y los textos poéticos antiguos. En concreto, el francés define la relación de hipertextualidad como “une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette 1989:14). A ello se agrega lo innecesario que es expresar lo mismo del texto A en el texto B. De hecho, los hipertextos reciben ciertas modificaciones muy a menudo, pero, dependientes del grado de operación, se subdividen en la “transformación directa y seca” y la “imitación”; entre ellos, el

segundo género se refiere a una transformación estilística más compleja (Genette 1989:15).

En lo que respecta al tratamiento controvertido del amor y el erotismo, no cabe duda de que el poemario nerudiano que abordaremos, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (en adelante, *Veinte poemas* por sencillez), igualmente recurre a las tradiciones poéticas hispánicas. Es importante señalar que incurriremos en un error si pensamos que la poesía erótica hispánica siempre se caracteriza por una expresión explícita y directa. De hecho, los escritores occidentales también han afirmado que el erotismo crudo puede perjudicar la belleza poética (por lo menos en la antigüedad). He aquí un ejemplo de *Veinte poemas*:

Se parecen tus senos a los caracoles blancos.

Ha venido a dormirse en tu vientre una mariposa de sombra.

(Poema 8, 2008:105)

No es difícil encontrar la asociación metafórica entre la “mariposa de sombra” y el órgano sexual femenino. En este sentido, pese a la mención directa de *senos* en este poema, es observable que Pablo Neruda acude al símil y la metáfora implícita para reforzar la elegancia poética. Para profundizar en la lectura de este poemario, los lectores deberían ver más allá del erotismo, pues el etiquetarla de “producto erótico” sería empobrecerla.

En el presente trabajo, hemos pretendido enumerar los rasgos propios de la expresión sobre el amor erótico en las etapas anteriores y analizado la influencia que han tenido las tradiciones poéticas hispánicas en *Veinte poemas*. Por otro lado, hemos preconizado investigar si las referencias textuales de la época clásica han experimentado transformaciones y ofrecido interpretaciones polivalentes en esta obra, si tenemos en cuenta la distancia temporal que se encuentra entre Pablo Neruda y los poetas antiguos.

2. El “amor cortés” en la época medieval

En la poesía juvenil de Pablo Neruda, se percibe que la mujer se ubica en un concepto idealizado e inmaterial, condicionado por una imagen muy cercana a la naturaleza y al mundo del sueño. En vez de ser una persona real, la mujer está alejada del “yo” lírico, e incluso del mundo verdadero:

Me gustas cuando callas porque estás como ausente,
Y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca.

(Poema 15, 2008:137)

Tú, mujer, qué eras allí, qué raya, qué varilla
De ese abanico inmenso? Estabas lejos como ahora.

(Poema 17, 2008:147)

Como se puede observar en el poema 15, la mujer es silenciosa y distante, apenas ausente, a la que la voz del “yo” nunca toca y alcanza. Sin embargo, no se ve ninguna frustración en este poema; por el contrario, se resalta una actitud elogiosa y admirable del sujeto lírico hacia el silencio de la mujer amada. En cuanto al poema 17, el amante sufre la congoja por la separación definitiva entre ellos. La verdad es que el poeta va desconociendo a la mujer, ya que ella está cada vez más lejos que nadie.

Esta noción de idealización y lejanía de la figura femenina, de hecho, recorre la tradición literaria occidental y se remonta a la concepción poética del amor cortés. Hagamos un pequeño recorrido teniendo en cuenta que esta corriente literaria debe interpretarse en su contexto histórico, el de la Edad Media, donde las conexiones con la estructura social son fundamentales. En concreto, hemos de tomar en consideración la posición social que ocupaban las mujeres de la clase alta en el sistema feudal de Occidente. Comenta Alexandrian (1990:37) al respecto:

En la clase privilegiada, la mujer representaba ante todo un feudo. Ella no tenía que elegir al marido; se disponía de ella a partir de los doce años para pactar una alianza matrimonial, recompensar a un vasallo, etcétera. Su papel consistía en ser la criada del hombre.

En consonancia con Alexandrian, Victorio (1983:14) añade que “la mujer era sobre todo un instrumento de la política, empleado para establecer alianzas. [...] la sumisión es el sumo de las cualidades femeninas”. Las mujeres quedaban reducidas, pues, a ser objetos sexuales de los hombres, carecían de la prerrogativa de disfrutar el placer carnal y debían mantener una fidelidad absoluta al matrimonio.

Influido por la lírica trovadoresca, surgió el género literario denominado “amor cortés” contra los comportamientos lujuriosos y violentos de los hombres. En la concepción del amor cortés, el amor real se desligaba del matrimonio. Las relaciones sexuales con el cónyuge de ninguna manera generaban el placer carnal y erotismo (Victorio 1983:19). La cortesía era justamente la virtud más relevante de los amantes verdaderos, que en su mayoría estaban representados en una doncella casada y un trovador humilde. Los poetas solían rendir respeto a las damas de la clase alta, no solo por su belleza sin igual, sino también por sus virtudes morales. Según señala Alexandrian (1990:38), se repiten las tramas principales en la erotología cortesana:

Desde el principio, al verla u oírla, (el trovador) se sentía atravesado por las flechas de Cupido: era el enamoramiento, siempre provocado por los ojos o las orejas, y que en los casos del «amor a distancia» podía ser inspirado por una desconocida a la que nunca volvería a ver, y de la cual oía decir maravillas. A partir de entonces entraba en el *joy*, goce del deseo que lo elevaba con una exaltación deliciosa y desesperada a la vez. [...] se convertía en un adepto del erotismo puro (*fin's amors*). Profesaba a partir de entonces en el «servicio amoroso», que comportaba diversos grados: el primero era el de suspirante (*fenhedor*), papel oscuro en el cual se contentaba soñando con ella sin decirle nada. Luego pasaba al estado de suplicante (*precador*), en que declaraba su amor.

En consonancia con Alexandarin, Georges Duby (2012:13) sugiere que el amor cortés se reduce a un juego amoroso: el amante pretende ganar a la dama no por la fuerza, sino por los cortejos verbales. En este género poético “sublimado” la consumación sexual era marginal o solo se presentaba una fugaz desnudez femenina. Se ponía de relieve una comunión espiritual entre los amantes.

La imagen femenina en esta clase de poesía era esencialmente idealizada y lejana. La idealización de la mujer procedió del amor religioso y se reforzó en el periodo de Petrarca. Se identificaba la amada con la Virgen María y hacía referencia explícita o implícita a Dios por las bondades que se acumulaban en ella (Duby 2012:42).

Que hagan las aficiones

ser tu dios lo que más amas,
bien lo muestran las passyones
que en sus coplas y canciones
llaman dioses a sus damas
[...]
sy los vieses, jurarías
que por el dios de Macías
venderán mill Jhesus Christos.

(Fray Iñigo de Mendoza {1425-1507}, copla 346)

En este poema se ironiza sobre este amor irrazonable y falso, de tintes sacrílegos. Cabe señalar que en aquel entonces el amor erótico estaba impregnado de las tradiciones cristianas. Como indica Díez Fernández (2006:5), “Si el erotismo contradice el espíritu judeo-cristiano, es porque es malo en sí mismo”. Es difícil que los lectores actuales perciban estos efectos exagerados de poemas como este, ya que no compartirán con los hombres antiguos el mismo grado de amor absoluto hacia Dios.

Francesco Petrarca, uno de los poetas italianos que más han influido en la literatura clásica española, se enamoró de una dama de tal belleza que conseguía que el cielo y los objetos lujosos perdiesen su esplendor y que todos los hombres se rindiesen ante ella. A raíz de las ideas platónicas, las nociones de “belleza” y “amor” están intrínsecamente vinculadas. En el nivel físico, hemos de decir que el retrato femenino que pintan los trovadores siempre se queda inmóvil y fijo. Como analiza Colombí-Monguió (2012:82) en la típica belleza física de la doncella de *Razón de amor*, la doncella siempre destaca por su “[...] tez blanca y rosa, pequeña boca de labios llenos, nariz recta y talle fino. [...]”. Para los poetas petrarquistas, la belleza, en vez de ser simplemente física, se contempla como una virtud espiritual e inmortal que tiene la habilidad de purificar y perfeccionar a todos los que la amen. Asimismo, la lejanía constituía una cualidad llamativa de las doncellas en la poesía petrarquista. Son seres inaccesibles y divinos, sin sustancia real. Se transforman, por consiguiente, en “resplandores celestiales, ideales, perfectas y despiadadas” (2012:45).

La belleza suscita el amor en los amantes, mientras que la idealización de la mujer y la distancia social entre los enamorados (la amada siempre ocupa un estrato social más alto que el amante) hacen que la unión de los dos sea imposible. Sin embargo, es este amor utópico

e inalcanzable el que posibilita que los hombres alcancen la perfección que les falta (Garrote Pérez 2002:161)¹.

Veamos a continuación una parte del poema de Jorge Manrique (poeta castellano del Prerrenacimiento, 1440-1479):

Acordaos por Dios, señora,
quánto ha que comencé
vuestro seruicio,
cómo vn día ni vna hora
nunca dexo ni dexé
de tal officio.

Acordaos de mis dolores,
acordaos de mis tormentos
qu'e sentido,
acordaos de los temores
y males y pensamientos
qu'e sufrido.

Acordaos cómo en presencia,
me hallaste siempre firme
y muy leal,
acordaos cómo en ausencia
nunca pude arrepentirme
de mi mal.

Acordaos cómo soy vuestro
sin jamás auer pensado
ser ageno,
acordaos cómo no nuestro

¹ Según añade Garrote Pérez (2002:169-170), los hombres son almas caídas que han sido expulsadas del paraíso feliz por Dios. Pretendiendo conseguir un camino ascendente para regresar de nuevo al mundo superior, ellos ven la necesidad de perfeccionarse por medio del amor con una mujer espiritualmente bella e idónea. La mujer se contempla la otra mitad del hombre y puede suscitar en él los recuerdos de la divinidad perdida.

el medio mal qu'e passado
por ser bueno.
[...]

(Jorge Manrique, *Coplas*)

El fragmento que hemos citado trata de un amor fervoroso, insatisfecho y doliente por parte del “yo” poético hacia una doncella casada. Además, se evidencian suficientes características básicas del amor cortés. El sujeto poético se deja situar en una posición humilde y servil frente a la mujer. Evidentemente, el amor está ligado al culto a Dios. Además, el poema no cae en la vulgaridad del adulterio escandaloso, sino que utiliza un lenguaje cortés y pone énfasis en las virtudes morales de los enamorados. Por ejemplo, el “yo” debe mantener firme y leal a la amada; bajo la visión onírica de la mujer ideal, se enfrenta a los males que tenía para alcanzar un “yo” ideal².

Veamos que en *Veinte poemas* se aglomeran múltiples topos o imágenes lexicalizadas que recorren a lo largo de la poesía culta española, a pesar de los matices nerudianos que revistan. Ciertamente, la abundancia de los topos incorporarán de inmediato a los lectores en un ambiente tierno y pacífico en que se producirá naturalmente el amor puro. Para empezar, es muy frecuente encontrar las escenas típicas en la lírica medieval, tales como el vergel, el huerto, el prado florido, el olivo, el rosal, el manzano, la primavera, etc., todas las cuales hacen alusiones a la fertilidad o al paraíso clandestino de los enamorados. Según pone de manifiesto Victorio (1983:65), estos lugares deliciosos, también denominados *locus amoenus*, no se refieren a paisajes naturales verdaderos, sino a un concepto metafórico en el marco de las aventuras amorosas. Del mismo modo, Pablo Neruda ha recurrido a los elementos primaverales para expresar la felicidad de la amada a la que se entrega el sujeto lírico.

Te traeré de las montañas flores alegres, copihues,

² Según plantea Colombí-Monguió (2012:90), la mujer idolatrada que existe en la ensoñación del poeta, funcionando como un espejo, consigue reflejar cómo se ve el enamorado a sí mismo, por lo que la figura narcisista está agazapada con facilidad.

Avellanas oscuras, y cestas silvestres de besos.

Quiero hacer contigo

lo que la primavera hace con los cerezos.

(Poema 14, 2008:132)

Aún más, es habitual que aparezcan símbolos mitológicos en la poesía medieval, como por ejemplo, Cupido y Venus, la segunda llevando pareja a su mensajero paloma. Siendo el ave de Venus, la paloma no solo representa la paz y el amor, sino también el beso y la unión corporal en la tradición grecorromana (Colombí-Monguió 2012:118). El ave también se considera un símbolo insistente en la poesía nerudiana, sobre todo en la etapa inicial, sin sufrir grandes cambios en el sentido que le dotan las tradiciones grecorromanas (Alonso 1968:230).

[...]

la paloma redonda

hace sus nidos blancos frecuentemente en ti.

(“Juntos nosotros”, *Residencia en la tierra*)

En *Veinte poemas* el poeta chileno ha practicado las imágenes contrarias, que constituyen el típico juego del petrarquismo. Por ejemplo, la amada sirve como una fuente de la vida y la muerte para el amante, es decir, ella tiene la capacidad de otorgarle al hombre toda la plenitud vital, en tanto que lo atormenta con una actitud indiferente hacia su sufrimiento; a veces se contraponen un pasado placentero a un presente amargo por la pérdida del amor, como se desprende en los siguientes versos, extraídos respectivamente de Garcilaso de la Vega y de Pablo Neruda:

si no, sospecharé que me pusiste
en tantos bienes porque deseaste
verme morir entre memorias tristes

(Garcilaso de la Vega, *soneto X*, vv. 12-14)

Te recuerdo como eras en el último otoño.

Eras la boina gris y el corazón en calma.
En tus ojos peleaban las llamas del crepúsculo.
Y las hojas caían en el agua de tu alma.
[...]
Cielo desde un navío. Campo desde los cerros.
Tu recuerdo es de luz, de humo, de estanque en calma!
Más allá de tus ojos ardían los crepúsculos.
Hojas secas de otoño giraban en tu alma.

(Poema 6, 2008:97)

Obsérvese que en el primero se expresa directa y emocionalmente cómo la fatalidad amorosa arrastra al amante, mientras que en el segundo se desvela implícitamente una nostalgia por la lenta muerte de los recuerdos felices. Si bien el tono emotivo transmitido en los dos es diferente, podríamos captar fácilmente la similitud en la esencia: para el amante, el presente se hará más miserable cada vez que esté recordando los momentos felices de un pasado en el que todo lo poseyó. Esta comparación explica la conexión de la poesía nerudiana con los rasgos heredados del amor cortés medieval y del petrarquismo renacentista.

Aunque las mujeres se elevan hacia la postura idealizada, se perciben únicamente como un espíritu distante y mistificado. En este sentido, si bien el amor cortés blande la bandera del erotismo, en esencia contribuye a reprimir “lo físico mediante su abstracción” (Victorio 1983:37).

3. La lírica popular

La literatura petrarquista representó el discurso más extendido y reconocido en toda España durante casi tres siglos. El rechazo del amor carnal y el elogio del espíritu constituían la trama más relevante del petrarquismo, frente al cual se encontró una poesía erótica atrevida, como por ejemplo la colección *Jardín de Venus*, que se creó para poner de relieve el deleite físico y desdibujar los sentimientos amorosos (Alzieu, Jammes y Lissorgues 2000:IX-X; Quintero 1992:235-236). En este tipo de colección siempre se reúnen poemas construidos por poetas, que en su mayoría son anónimos, según algún esquema métrico irregular o fluctuante (Díez Huélamo y Garrote Bernal 1990:32). Quintero (1992:236) afirma que estos poemas

eróticos demostraron la rebeldía de las dos vertientes: por un lado, el lenguaje más directo sobre la escena sexual transgredió las normas morales de la sociedad conservadora española; por otro lado, el discurso burlesco y satírico resultó chocante para el petrarquismo culto.

(1) El sexo masculino: *consuelo, coral, cosa, demonio, espada, espuela, flauta, huso, hacho, herramienta, lanza, llave de natura, palo, pájaro, pieza, etc*³.

¿Dónde está el *consuelo* que en ti
Mil veces me consolaba,
El que viniendo furioso
Cordero manso quedaba?

Las *lanzas* bien correrá
Con ánimo el justador,
y de alcanzar tal favor,
de alegre se morirá.

(2) El sexo femenino: *crisol, delantera, deseo, escudo, flor, huerto, huerta, mar, mina, nave, paraíso, porcelana, puerta, etc.*

Sobre dos muslos de marfil Tarquino
Embarcó su *deseo* y, con tormenta,
de la *mar* de Lucrecia el golfo tiente,
que para todo un rey halla camino.

(3) Sustituir el disfemismo *follar*: *caminar, correr (dulce fin, carrera), gozar, guerrear, hacer (oficio, deber), meter (dentro), etc.*

El vulgo comúnmente se aficiona

³ Todos los ejemplos están registrados en *Poesía erótica del siglo de oro* (2000), editado por Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues.

a la que sabe que es doncella y moza,
porque así le parece al que la *goza*
que le coge la flor de su persona

(4) El placer sexual: *contento*, *gloria*, (*venir el*) *gusto*, etc.

Tanta es la *gloria* que el galán y dama,
En amorosos lazos enredados,
Reciben en los gustos de Cupido

Si cotejamos la poesía del amor cortés y la lírica popular, observaremos que la primera discrepancia reside en la temática. Generalmente, la temática dominante en el género culto se resume en una relación amorosa entre un amante humilde y una amada superior. La lírica popular, por su parte, alberga una variedad de relaciones sexuales que se dirigen a todas las clases sociales.

La segunda discrepancia consiste en el lenguaje utilizado. Con los abundantes ejemplos de este apartado, da la impresión de que estos poemas eróticos también han acudido a muchas modalidades retóricas y eufemísticas para debilitar el grado de sexualidad. Quintero (1992:238) apunta que la poesía erótica del Siglo de Oro es un “híbrido” de los discursos populares y cultos. El estilo aplicado en la poesía popular resulta llano, elemental y menos elaborado. Está libre de los ornamentos retóricos “pesados” y contribuye a ofrecer imágenes visuales más sencillas y agudas. Por ejemplo, las imágenes metafóricas de “lanza”, “palo” o “pájaro” son fáciles de comprender en su interpretación sexual, de modo que ponen énfasis en un erotismo que consideramos “chabacano”. De este modo, es discutible si tales códigos logran dar un disfraz de decencia a los actos indecorosos (Alzieu *et al.* 2000:VII). Además, la lírica popular se caracteriza por el paralelismo, la exclamación o la simple reiteración de secuencias sintácticas, de ahí que se intensifique la tensión emotiva (Díez Huélamo y Garrote Bernal 1990:32-33). El tono humorístico de los poemas populares distorsiona la seriedad de la literatura oficial, por lo que fueron ganándose la popularidad entre los lectores. En cuanto al amor cortés, según sus reglas una descripción minuciosa de la unión sexual no es apta para el arte elevado. Según señala Alexandrian (1990:39), el sujeto, embriagado en el concepto de

“cortesía”, suele contentarse con el beso, la contemplación o el tacto de la desnudez femenina, lo que solo consigue dar a los lectores efectos eróticos relativamente suaves.

Para Victorio (1983:59), la mayor diferencia entre la erotología cortesana y la lírica popular consiste en el tratamiento de la imagen femenina. Los trovadores del amor cortés tienden a desnaturalizar a las mujeres. No se les atribuye ningún sentimiento humano. En cambio, las mujeres de la poesía popular suelen ser quienes se expresan, “haciendo de ellas no sólo personas, sino también personajes de su propia vida” (1983:60). Veamos enseguida un ejemplo:

Soñaba una doncella que dormía
con un galán que amaba tiernamente,
y que él en todo andaba diligente
Y descuido ninguno no tenía.

Ella, aunque mal, al fin, se resistía,
diciendo: «¿Qué dirá de mí la gente?»,
en efecto cumplió con su accidente,
dando los dos remate a su porfía.

El galán la besaba y abrazaba
con más calor que un encendido leño;
lo dulce a derramar no comenzaba,

cuando se despertó, y dijo al sueño:
«¿Durar un poco más, qué te costaba,
pues para mí era gusto no pequeño?»

(Poeta anónimo, Alzieu *et al.* 2000:243)

En efecto, este poema tiene un tono satírico y se burla de la idealización de la mujer transmitida en la poesía culta. En comparación con las mujeres silenciosas, distantes y virtuosas, aquí la dama aparece insatisfecha con el acto sexual que solo existe en la ensoñación

y, por tanto, mediante los últimos versos en tono interrogativo expresa su deseo en forma más libre y atrevida.

No obstante, si bien en alguna lírica tradicional prevalece la voz femenina, se trata de una libertad limitada. No se encuentran enormes diferencias en la cosificación sobre las mujeres entre el discurso culto y el popular: en la sociedad patriarcal, independiente del estrato social a que pertenecían, las solteras sufrían la vigilancia rigurosa de su padre y sus hermanos, mientras que las casadas la sufrían de su marido (Duby 2012:13). Si volvemos a leer los poemas citados, caeremos en cuenta de que las mujeres siguen siendo el objeto sexual de los hombres en la literatura popular. Por ejemplo, el uso de *goza* del ejemplo (3) es característico del Siglo de Oro. Este vocablo tenía un tinte machista y significaba “conocer carnalmente a una mujer”, es decir, la mujer no tenía el derecho de gozar el placer sexual (Conde 1996:28). La represión sucede igualmente en la poesía del amor cortés, pero de distinto modo. El amor por las damas “superiores” en la literatura culta contribuía a trazar una división clara distinguiendo a los caballeros de los vulgares villanos (Duby 2012:19). Ciertamente, los hombres “disfrutaban” de tal amor imposible, ya que lo contemplaban como una prueba para derrotar su apetito sexual y se ponían de relieve, por tanto, sus virtudes caballerescas (2012:28).

En *Veinte poemas* también se encuentra un reflejo de la lírica popular. En lugar de mostrar una sensualidad reprimida como ocurre en la lírica cortés, el poemario nerudiano posee unas líneas que expresan directa y explícitamente el acto sexual:

Oh la boca mordida, oh los besados miembros,
Oh los hambrientos dientes, oh los cuerpos trenzados.

Oh la cópula loca de esperanza y esfuerzo
en que nos anudamos y nos desesperamos.

(“Una canción desesperada”, 2008:166)

Claro está, el lenguaje nerudiano es más elaborado que el discurso popular. Empero, se ilustra una unión carnal fervorosa mediante acciones explícitas como “boca mordida”, “besados miembros”, “hambrientos dientes” y “cuerpos trenzados”. En vez de presentar la fugaz desnudez, las palabras de Neruda nos conducen a una cópula que ha logrado unir a los

enamorados en el nivel físico, aunque traslucen una frustración por el fracaso de unirlos en el nivel espiritual.

4. La poesía rococó en la Ilustración⁴

Si bien tenemos en cuenta la influencia decisiva del Romanticismo en *Veinte poemas*, un análisis sobre la poesía sentimental de la Ilustración no va a llevarnos lejos del foco de nuestro interés, ya que la utilización de los sentidos humanos en la poesía se desarrolló justamente en la literatura ilustrada y siguió avanzando en las etapas posteriores.

La Ilustración (fr. *Les Lumières*) hace referencia a la luz del sol y representa “los derechos humanos, la libertad y la igualdad, el progreso, esa obsesión ya para siempre por la felicidad, la cara menos perversa, en fin, de todo el paradigma ilustrado que hoy sigue formando parte de nuestras sociedades contemporáneas” (García García 1997:159). La literatura ilustrada, de este modo, pretendía denunciar la “superstición” religiosa y difundir el razonamiento humano, mientras que la Inquisición Española puso en marcha una censura para impedir cualquier contagio de tal rebeldía. A medida que la ciencia fue desarrollándose en los campos de la biología y la medicina, los hombres fueron despegándose de su pasión absoluta por la divinidad y la espiritualidad y empezaron a valorar el cuerpo humano: cómo funcionaba, por qué se enfermaba, por qué moría, etc. (Palacios Fernández 2006:192; Gies 2016:14). Durante la Ilustración, el cuerpo humano, así como la sensualidad y sensibilidad humanas, dejaron de ser solamente un reflejo del alma y se convirtieron en el foco de la investigación para los escritores ilustrados.

Bajo la contemplación atenta de los cuerpos, surgieron categorías literarias novedosas como la poesía rococó, que se opuso a la espiritualidad y a lo sobrenatural, y que abogó por la materialidad del cuerpo (Palacios Fernández 2006:199). Siguiendo a Juan Pablo Forner (apud Gies 2016:30), el lenguaje rococó se caracteriza por “el lujo y la elegante

⁴ Antes de la Ilustración, se encuentra el periodo Barroco, que tiene como herencia los rasgos de la poesía manierista, que son, entre otros, la exuberancia, la desmesura y el recargamiento de los elementos naturales, mitológicos y estéticos en todos los ámbitos artísticos (Díez Huélamo y Garrote Bernal 1990:119). Además de reforzar el petrarquismo renacentista, Barroco se caracteriza por el florecimiento de la poesía cuya temática dominante reside en la religión, la moralidad o la sátira política y social (1990:124-125). Decidimos no entrar en este periodo para evitar repetir los puntos que acabamos de analizar en los apartados anteriores.

esplendidez de la corte de Felipe IV.” Por tanto, este género cuenta con un estilo jovial, lúcido, libre, vivo y estético. El lenguaje barroco, por otro lado, no solo contiene vocablos más solemnes, sino que también presenta más tensión y energía (Gies 2016:29-30).

Según subraya García García (1997:164-166), los poetas ilustrados son especialistas en utilizar los sentidos para que el canto amoroso oscile entre el sensualismo delicado y el juego erótico lascivo y malicioso. Esto ocurre porque se difunde una filosofía sensualista, que procede de la epistemología de Locke y Condillac. En concreto, en vez de lanzar miradas hacia el mundo abstracto e irreal, los escritores ilustrados se identifican “con lo que perciben sus sensaciones, entre ellos la naturaleza en la que vive”. Esta identificación está más reforzada durante el Romanticismo. Para precisarlo, veamos el siguiente poema de Meléndez Valdés, “Oda III” de *Los besos de amor*, en el que se utilizan cuatro sentidos humanos: el gusto (*su dulce labio aprieta*), la vista (*con sus nevados brazos*), el tacto (*y mil veces me besa*) y el oído (*y ella entre dulces ayes; ternuras y suspiros con balbuciente lengua*).

Cuando mi blanda Nise
lasciva me rodea
con sus nevados brazos
y mil veces me besa,
cuando a mi ardiente boca
su dulce labio aprieta,
tan del placer rendida
que casi a hablar no acierta,

y yo por alentarla
corro con mano inquieta
de su nevado vientre
las partes más secretas,

y ella entre dulces ayes
se mueve más y alterna
ternuras y suspiros
con balbuciente lengua

ora hijito me llama,
ya que cese me ruega,
ya al besarme me muerde,
y moviéndose anhela,

entonces, ¡ay!, si alguno
contó del mar la arena,
cuenta, cuenta, las glorias
en que el amor me anega.

Hemos de resaltar que la figura de la mujer resulta diferente a la que se crea en la poesía del amor cortés o la lírica popular. Por un lado, el lenguaje poético que se emplea en la poesía rococó es sublimado y no tiene nada que ver con las escenas mundanas presentadas en los textos populares. Por otro lado, en contraposición con el amor cortés, rompiendo la imagen femenina tradicional, que siempre es una diosa perfecta e inalcanzable, la mujer de este poema es vívida y seductora gracias a la utilización de los sentidos en la descripción de su cuerpo sensual y delicioso.

Además, el poeta escribe líneas para librarse de la represión sexual que ha impuesto la religión. Es muy evidente la unión carnal entre los enamorados. Recuérdese que, en el caso del amor cortés, se pone de relieve una distancia obvia entre el amante y la amada. La relación sexual siempre se muestra insatisfecha, lo que proviene en esencia de la lejanía de la doncella casada. En la Ilustración, hubo cada vez más intelectuales que se fueron alejando de la ética convencional y que abogaron por la ley de naturaleza. Como afirma Zavala (apud Palacios Fernández 2006:195), “la pasión, la sexualidad forman parte sustancial de esta nueva libertad propuesta [...]”. Los escritores volvieron a reflexionar sobre la moralidad acerca del sexo y prestaron importancia a la libertad sexual. Tal y como se manifiesta en el poema extraído, los versos como *corro con mano inquieta / de su nevado vientre / las partes más secretas* aluden implícitamente a la masturbación, de lo que se refleja la liberalización de las costumbres sexuales.

Los ejemplos que demuestran los rasgos sensualistas de la Ilustración podríamos hallarlos en el poema 5 y el poema 14.

Voy haciendo de todas un collar infinito
para tus blancas manos, suaves como las uvas.

(Poema 5, 2008:94)

Las uvas funcionan como un símbolo delicioso y deleitoso y, esencialmente, están dotadas de un carácter sensual sobre todo en la poesía juvenil de Neruda (Alonso 1968:246). Las frutas, en este caso, están encaminadas para poner de relieve la belleza de las manos femeninas a través de la combinación de la vista, el gusto y el tacto.

yo te amo, y mi alegría muerde tu boca de ciruela.

(Poema 14, 2008:121)

En cuanto al poema 14, en este verso citado Neruda reúne la belleza femenina con los efectos visuales y gustativos de la fruta para que los lectores puedan sentir el color, el olor y el sabor de la boca fresca de la amada.

5. La poesía erótica en el Romanticismo

En realidad, la construcción de la imagen femenina y del amor sensual en *Veinte poemas* contiene los rasgos más relevantes heredados de la etapa romántica.

A finales del siglo XVIII, el Romanticismo llegó a Europa, trayendo consigo una interpretación renovada en lo referente al arte, la literatura y la sensibilidad universal. Según señala Oviedo (1997:13), la oda romántica se difundía por el orbe latinoamericano en el primer tercio del siglo XIX y presentaba una oposición con los pensamientos ilustrados y los neoclásicos, cuyos valores residían en la objetividad y la racionalidad.

Lo fundamental es que este periodo pretende mantener muchos elementos que pertenecen a las tradiciones, al mismo tiempo que se propaga un sensualismo más progresivo e intensificado, unido intrínsecamente a la naturaleza. Negando el lazo directo con un ser supremo, los románticos se sienten muy abandonados ante el cosmos, fuente del subjetivismo y de la angustia sobre su propia existencia. Russell Sebold (1983:17-18) explica así la filosofía romántica de la naturaleza:

Al pasar la linde entre microcosmo y macrocosmo, el romántico empieza a sentirse connaturalizado con las fuerzas supraterrrestres y por fin, sediento de lo infinito se metamorfoseará imaginariamente en divinidad suprema, en eje de sus cosmos.

Como se observa en los siguientes versos nerudianos, el poeta recurre a las imágenes personificadas de los componentes naturales para poner de manifiesto la belleza de la mujer. Por ejemplo, en las líneas. *crepúsculo cayendo en tus ojos, muñeca, / caracola terrestre, en ti la tierra canta* se refuerzan de nuevo los efectos visuales y auditivos. En el primer verso, la luz del crepúsculo representa un fuego lento que está ardiendo en los ojos de la mujer, mientras que en el siguiente verso la tierra forma parte de ella y empieza a cantar dentro de su cuerpo. El “yo” funciona, por su parte, como un sujeto contemplador de la mujer y siente la dulzura del amor a través de la vista (*Entorno a mí estoy viendo tu cintura de niebla*) y el oído (*Ah tu voz misteriosa que el amor tiñe y dobla*). En la literatura romántica, con las percepciones sentimentales sobre la naturaleza, el poeta es capaz de involucrarse en el cosmos universal. Es algo que hereda la imagen de la mujer en *Veinte poemas*, pues, además de lejana, es astronómica y la naturaleza se funde, por consiguiente, en su extensión de conciencia.

Crepúsculo cayendo en tus ojos, muñeca,
Caracola terrestre, en ti la tierra canta!
[...]
En torno a mí estoy viendo tu cintura de niebla
y tu silencio acosa mis horas perseguidas,
y eres tú con tus brazos de piedra transparente
[...]

(Poema 3, 2008:85)

En consonancia con Sebold, Oviedo (1997:14) apunta que los poetas románticos se caracterizan por un entusiasmo en el lenguaje elegante y estético, la naturaleza y todo lo asociado con lo místico y lo sobrenatural. Se ofrece a continuación un poema de José Cadalso, *A la primavera, después de la muerte de Filis*. Cabe decir que el poeta escribe este poema

después de la muerte de su amada María Ignacia Ibáñez, a quien se nombró *Filis* en el poema (Gies 2016:19):

No basta que en su cueva se encadene
el uno y otro proceloso viento,
ni que Neptuno mande a su elemento
con el tridente azul que se serene;

5 ni que Amaltea el fértil campo llene
de fruta y flor, ni que con nuevo aliento
al eco den las aves dulce acento,
ni que el arroyo desatado suene.

En vano anuncias, verde primavera,
10 tu vuelta de los hombres deseada,
triunfante del invierno triste y frío.

Muerta *Filis*, el orbe nada espera,
sino niebla espantosa, noche helada,
sombras y susto como el pecho mío.

Como se aprecia en el poema citado, el alma poética está asociada con la naturaleza del mundo real y el cosmos⁵. Como se puede apreciar en los vv. 2 y 13, a los elementos naturales *viento*, *niebla* y *noche* se les atribuyen respectivamente las propiedades de sentido negativo “proceloso”, “espantosa” y “helada”. A través de la combinación entre los paisajes naturales y las propiedades lúgubres se ilustra un ambiente de desconsuelo y desesperanza provocado por la pérdida de la amada. La contraposición de los elementos primaverales en la

⁵ En sentido estricto, la mayoría de las obras de José Cadalso tienen que catalogarse en la literatura ilustrada o la neoclásica. Sin embargo, el alto emocionalismo y la realidad cósmica transmitidos en el poema citado son característicos de la literatura romántica. Gies (2016:20) explica que “El hombre no puede menos de trasladar hacia la realidad natural ese entusiasmo que antes había sentido hacia el mundo ideal. Sólo en el romanticismo llegará a recrear la realidad cósmica, transformada por la imaginación poética”.

segunda estrofa, que ofrecen un ambiente de optimismo y de esperanza, es aparente: aunque el campo “fértil” se llene de “fruta y flor” y las aves “con nuevo aliento” den “dulces acentos”, nada podrá cambiar la extrema tristeza y nostalgia que se verterán en estas líneas. Los dos versos, *En vano anuncias, verde primavera, / tu vuelta de los hombres deseada*, insisten en la neblina que reina en el poeta.

Obsérvese que el paisaje parece ceñirse a los sentimientos humanos, como se manifiesta en *invierno triste y frío* (v. 11). La naturaleza no tiene la capacidad de sentir, mientras que es el poeta quien consigue contagiarla de tristeza. Igualmente, se identifican la “niebla” y la “noche” con “las sombras y susto” del pecho “mío”. El discurso finalmente retorna al “yo”, el origen de la subjetividad. De este modo, se entiende que la naturaleza, en lugar de ser un ingrediente auxiliar de los sentimientos del poeta, se transforma en su extensión de conciencia y espíritu. He aquí un ejemplo en el poema 9:

Voy, duro de pasiones, montado en mi ola única,
lunar, solar, ardiente y frío, repentino,
dormido en la garganta de las afortunadas
islas blancas y dulces como caderas frescas.

(Poema 9, 2008:109)

En este poema el “yo” se convierte en un aventurero, que emprende su viaje a pesar de los momentos “lunar, solar, ardiente y frío” que va a experimentar. En este caso, la figura masculina demuestra la plena fidelidad al amor y tiene ganas de sacrificarlo todo para alcanzar la unión con la mujer. El amante tiene la seguridad de poder llegar a “la garganta de las afortunadas islas blancas y dulces”, la cual representa simbólica y metafóricamente el cuerpo de la mujer. Nos interesa investigar la interpretación de las imágenes contrarias *lunar* y *solar*, *ardiente* y *frío*, que representan no solo los cambios bruscos del tiempo durante la navegación, sino también los cambios en el estado de ánimo del “yo” lírico. En esta expresión se encuentra un vínculo más estrecho entre el sujeto y el cambio temporal, es decir, los días y las noches no andan por sí mismos; el sujeto ya se ha incorporado a este macrocosmos y experimenta física y espiritualmente el tiempo y la naturaleza.

Según Burrow (2001:132-133), la búsqueda de la conciencia personal forma una parte fundamental de las temáticas de la literatura romántica:

Como había ocurrido antes con el romanticismo, se anhelaba una fuente de conocimiento interior, profundo, experimentado de forma inmediata, antes y más allá de la racionalidad, a la que de forma creciente se llamaba “el inconsciente” o, entre los dispares discípulos de Nietzsche, “lo dionisiaco”. Desde alrededor de 1900 algunas formas de irracionalismo pasaron a ser una característica de la vanguardia intelectual.

Precisamente, existen pasajes que traducen una angustia existencial en *Veinte poemas*:

Cuerpo de mujer mía, persistiré en tu gracia.
Mi sed, mi ansia sin límite, mi camino indeciso!
Oscuros cauces donde la sed eterna sigue,
y la fatiga sigue, y el dolor infinito.

(Poema 1, 2008:71)

Se trata de un “yo” sumergido en el conflicto incesante y en la frustración infinita frente a la amada distante e inalcanzable. Se aprecia en los últimos dos versos una contraposición entre la “sed eterna” y el “dolor infinito”. A nuestro parecer, la “sed” no se refiere únicamente a la persecución del amor eterno de la mujer amada, sino también a la búsqueda de un “yo” ideal. Sin embargo, cada vez que el poeta ha hecho este intento, la realidad se lo arrebató despiadadamente, de modo que cae en una desilusión y un pesimismo excesivos. En este fragmento se transmite una visión renovada del mundo que caracteriza a la literatura romántica, una actitud pesimista, dolorosa y angustiada frente a un pasado idealizado.

En cuanto a la representación femenina, cabe señalar que el papel de la mujer no experimentó cambios fundamentales en la poesía romántica, como apunta Vallejo (1993:355): “[...] los ideales del amor cortés se observan (en la poesía romántica), pero se mantiene — artificialmente— el deseo exagerado como estado normal y se eleva a nivel trascendente”. Terminada la ilustración, aunque se elevó en cierto modo la función de las mujeres en el plano social y científico, las figuras femeninas seguían inventándose a raíz de la imaginación estereotipada de los hombres, especialmente durante el proceso de la masculinización

literaria⁶. En concreto, las cualidades femeninas tienen su raíz en las tradiciones cristianas y consisten principalmente en la belleza estática, la pureza espiritual y la virginidad (Vallejo 1993:354). Si la belleza funciona en movimiento, siempre trae consigo una potencia de seducción. Como se manifiesta en los siguientes versos, las mujeres parecen solo vivir “en” y “por” el deseo sexual de los hombres.

Mirad de estas ninfas
las cándidas frentes,
sus bocas rientes
de hermoso carmín.
¿Quién puede, decidme,
mirarlas sereno,
sin que arda su seno
en fuego sin fin?

(Fernando Calderón, “Brindis en un baile”)

Veamos un ejemplo de Bécquer, cuyas obras presentan un modelo femenino en contraposición con el que se demuestra en la estrofa escrita por Calderón.

¿Qué es poesía?, dices mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul.
¿Que es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía... eres tú.

(Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*, “XXI”)

Se eliminan totalmente los elementos corpóreos para enfatizar la figura angelical y virtuosa de la mujer. Según plantean Díez Huélamo y Garrote Bernal (1990:198), se encuentra una aspiración a la perfección del amor y de la mujer en la poesía becqueriana. Para el poeta

⁶ Medina y Zecchi (2002:14-16) indican que, influidas por el liberalismo romántico, se presenciaron cada vez más escritoras dedicadas a destruir el modelo del ángel del hogar y reclamar el deseo sexual por las mujeres. Sin embargo, muchas publicaciones femeninas no tienen el éxito y la difusión esperables debido al papel dominante de la masculinización literaria y la hostilidad social hacia las escritoras.

sevillano, la mujer se identifica con la musa de la inspiración y el objeto poético⁷, mientras que el amor se contempla como un sentimiento sublimado que preexiste a toda la creación poética. La supresión del deseo y la voluntad del objeto poético hacen que la belleza femenina no se atribuya a un individuo vital, sino a un concepto abstracto (Vallejo 1993:355).

6. El modernismo y el erotismo⁸

Es demasiado problemático dictar qué es modernismo, cuándo nació y cuándo terminó esta corriente artística. Según indica Gustav Siebenmann (1982:262), el modernismo europeo surgió por una preocupación por el estancamiento e incluso el retraso cultural de Europa. Teniendo en cuenta tal reacción contra la mediocridad artística, inferimos lo difícil que es sintetizar las características fundamentales del modernismo, ya que cada escritor se apasionó por hacerse único. Así señala Díaz-Plaja (1979:147):

[...] se busca el aislamiento porque se cree que en la soledad está la fuerza, por el afán de que nada cohiba ni coarte la independencia de la personalidad. Puede decirse que el lema del artista moderno es el que puso Federico Nietzsche al frente de su libro *La gaya ciencia*: «Vivo en mi propia casa; nada he imitado de nadie, me he burlado de todos los maestros que no se han burlado de sí mismos».

En sus palabras, se entiende que la libertad y el individualismo constituyen los rasgos más relevantes del modernismo. Se reclaman la soberanía del “yo” en la escritura y un rechazo

⁷ La comparación entre la mujer y la poesía en las obras becquerianas supone una oposición contra la escritura femenina. En la concepción becqueriana, la escritura es un privilegio masculino, mientras que la mujer solo tiene el talento de sentir la ternura y la pasión de la poesía. En otras palabras, la mujer se limita a ser receptor de lo que escribe el hombre.

⁸ Después del Romanticismo, se desarrolló un género literario más fuerte denominado el naturalismo, que se oponía a la inmortalidad del alma y estaba a favor de la libertad sexual y el hedonismo y, por tanto, estaba más cerca de la pornografía (Palacios Fernández 2006:197). Cabe destacar que muchas obras dieciochescas tenían un interés anticlerical con el objetivo de burlar la castidad falsificada de los clérigos, de lo que se deduce que la literatura de aquella etapa estaba al servicio de las ideas sociales y políticas, en lugar de expresar puramente el amor y la sensualidad. Como este tema está un poco lejos de nuestro foco de interés, no vamos a analizarlo con más profundidad

contra todos los “viejos moldes” (Díaz-Plaja 1979:13). En este sentido, Oviedo (1997:218) indica la diferencia principal entre el romanticismo y el modernismo sobre el tratamiento de esta licencia. En el primer caso, los poetas románticos se limitaban a ser “amorfos, difusos o simplemente descuidados”, en tanto que los poetas modernistas percibían la libertad como una responsabilidad inevitable que tocaba a todas las formas de arte.

En los primeros años del siglo XX, el modernismo llegó a América Latina justamente cuando esta tierra anhelaba encontrar una identidad propia y descartar la visión preestablecida, no solo en el sector artístico, sino también en todas las capas sociales. Cabe resaltar que América Latina compartía con Europa el vacío y la angustia por modificar lo antes posible las expresiones estéticas tradicionales y fijadas (Oviedo 1997:223). Planteaba Nordau las principales tendencias en el modernismo: el egotismo y el misticismo (Díaz-Plaja 1979:14-16).

Nordau afirmaba que una tendencia importante del modernismo es el egotismo, cuyo lema reside en “una sobrevalorada conciencia del «yo», y con ella una exasperada tendencia a negar el «no yo»” (1979:15). El egotismo revela un espíritu de anti-tradición. Influidos por el movimiento del parnasianismo, los poetas no necesariamente se ocupaban del mensaje ideológico que transmitían, sino que prestaban más importancia a la belleza del lenguaje, como indica Díaz-Plaja (1979:15): “No hay bien ni mal; hay sólo belleza o fealdad”.

Por otra parte, en la concepción de Nordau el *misticismo* es

un estado de alma en el cual se cree percibir o presentir relaciones ignoradas e inexplicables entre los fenómenos, en el cual se reconocen en las cosas indicaciones de misterios y se les considera como símbolos mediante los cuales algún poder oscuro trata de revelar, [...], toda clase de cosas maravillosas que se esfuerza uno por adivinar, las más de las veces en vano (1979:14).

El desarrollo del misticismo lleva consigo el surgimiento del *simbolismo*. Frente a los temas religiosos y misteriosos, los poetas simbolistas optaron por transformar el misterio en un símbolo para evocar la esencia del mundo, en vez de definirlo o nombrarlo de manera racional y científica. Se aficionaron a la correspondencia entre los sonidos y los colores, la cual produciría una influencia indeleble en las poesías posteriores. Entre los partidarios del simbolismo destacan Mallarmé y Baudelaire, cuyas obras ilustraban un ambiente mórbido,

melancólico e inquieto con sus imágenes evanescentes y con un estilo lingüístico demasiado estético y sensual. En lo que respecta a *Les fleurs du mal*, la obra más prestigiosa de Baudelaire, Alexandrian (1990:204) opina que su creatividad consiste en el conflicto impactante entre el lenguaje más decente y la idea más perversa sobre el goce carnal.

Pues bien, retornemos al desarrollo del modernismo en el mundo hispanoamericano, durante el cual surgió Rubén Darío, poeta más representativo del modernismo en el orbe hispánico. En su poesía se refleja el ímpetu por sustituir las expresiones provincianas, que según Oviedo (1997:284) todavía predominaban en las tradiciones literarias de América Latina, por unas expresiones más cosmopolitas. Para este propósito, el poeta se movía entre diferentes ciudades para buscar nuevos escenarios. Eran el medioevo, el orientalismo, la sensualidad pagana y el misticismo cristiano a los que solían recurrir Darío en su poesía (1997:285). En cuanto a los juegos retóricos, el nicaragüense mantenía un interés vivo en la utilización de la sinestesia, un rasgo muy distinguido en la poesía modernista, con la intención de mostrar los repliegues más íntimos del mundo interior del poeta. Si decimos que los poetas simbolistas están persiguiendo una armonía extrema entre la música y la poesía, lo que está haciendo el nicaragüense es todo lo contrario: adelgazar los efectos sonoros y crear una estructura más renovada e irregular en la versificación española (1997:228-229).

He aquí un poema de Rubén Darío titulado *Ite, missa est*:

Yo adoro a una sonámbula con alma de Eloísa,
virgen como la nieve y honda como la mar;
su espíritu es la hostia de mi amorosa misa,
y alzo al son de una dulce lira crepuscular.

Ojos de evocadora, gesto de profetisa,
en ella hay la sagrada frecuencia del altar:
su risa en la sonrisa suave de Monna Lisa;
sus labios son los únicos labios para besar.

Y he de besarla un día con rojo beso ardiente;
apoyada en mi brazo como convaleciente
me mirará asombrada con íntimo pavor;

la enamorada esfinge quedará estupefacta;
apagaré la llama de la vestal intacta
¡y la faunesa antigua me rugirá de amor!

En este poema se pone de manifiesto un conflicto entre el cristianismo y el pitagorismo, que también puede sintetizarse en la lucha irreconciliable entre la virtud y el pecado. Tal y como muestra el título, se trata de un versículo latino articulado en la liturgia romana. La presencia repetida de los términos religiosos como *su espíritu es la hostia de mi amorosa misa* y *en ella hay la sagrada frecuencia del altar* quiere decir que el poeta intenta colocar la religiosidad en el marco del erotismo y del placer carnal. De los temas contradictorios se infiere que el poeta valora la mística “sin fe” y concibe el coito como una liturgia deliciosa (Díaz-Plaja 1979:148).

A rasgos generales, este poema puede dividirse en tres partes. En la primera estrofa se describe la adoración por parte del “yo” hacia la mujer. El amante quiere idealizar a la mujer amada y se comporta como un creyente fiel a su diosa, lo cual, como hemos visto, es característico del amor cortés medieval. La segunda estrofa trata de una descripción física de los ojos y labios de la mujer. En este sentido, se contribuye a proporcionar una imagen sensual del cuerpo femenino, enriquecida gracias a la utilización de la sinestesia y del símil en el poema, como por ejemplo, *dulce lira crepuscular* o *rojo beso ardiente* (sinestesia) y *virgen como la nieve y honda como la mar* (símil). Además, se identifica la sonrisa de la mujer con la de Monna Lisa, que destaca por su figura misteriosa y ambigua en la cultura universal.

A pesar de la religiosidad tratada en esta estrofa, se enfatiza la intención de profanar la ideología cristiana, como se ve en *gesto de profetisa* y después en la última estrofa *la enamorada esfinge, la vestal intacta y la faunesa antigua*. Estos símbolos mitológicos llevan consigo alusiones eróticas muy evidentes. Concretamente, la esfinge, cuya figura es una mezcla del hombre y del león, se tiñe de la fuerza masculina. La vestal intacta, por su parte, representa la inocencia de la virgen; sin embargo, una vez perdida la virginidad, se transformará en la faunesa que “me rugirá de amor”, un personaje mitológico conocido por su vida lujuriosa.

En las últimas estrofas el hombre se convierte en un seductor del amor y parece insaciable ante sus deseos carnales. Se intensifica una frivolidad erótica a lo largo de estos dos

tercetos mediante la acción emotiva de [...] *besarla un día con rojo beso ardiente*. En resumen, si bien este poema abunda en los símbolos religiosos y medievales, lo que se corresponde con el gusto de los poetas modernistas como Darío sobre el misterio y las tradiciones anteriores, se revela una actitud transgresora precisamente mediante la combinación del erotismo liberal con la religión.

Pues bien, intentaremos analizar detenidamente el poema 1 de *Veinte poemas*, pues se trata de un poema saturado de alusiones eróticas modernistas por la demostración directa y vívida de la desnudez femenina y, sobre todo, de una ruptura con los principios estéticos que propusieron los poetas románticos.

Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos,
te pareces al mundo en tu actitud de entrega.
Mi cuerpo de labriego salvaje te socava
y hace saltar el hijo del fondo de la tierra.

(Poema 1, 2008:77)

El comienzo del poema demuestra a los lectores un mapa corporal de la mujer. Según señala Morelli (1997:27), la imagen cubista de la mujer se hace destacable precisamente gracias al quiasmo⁹, el cruce entre los adjetivos (*blancas / blancos*) y los sustantivos (*colinas / muslos*). En los vv. 2-4 se refleja una contraposición patente entre el cuerpo femenino y el masculino. Además, con el hemistiquio *te pareces al mundo* se infiere que el poeta pretende buscar la asociación de la amada con el universo amplio e infinito. En cambio, el hombre se caracteriza por un “cuerpo de labriego salvaje” y, en consecuencia, consigue una figura llena de un ansia sedienta, que resultaría primitiva, e incluso “feísta”. El amor alcanza su plenitud carnal, a pesar de ser transitorio y difícil de mantener.

Cuerpo de piel, de musgo, de leche ávida y firme
Ah los vasos del pecho! Ah los ojos de ausencia!
Ah las rosas del pubis! Ah tu voz lenta y triste!

⁹ Según indica la RAE (2014), el quiasmo es la “disposición en órdenes inversos de los miembros de dos secuencias consecutivas”. Consulte su definición en la página <https://dle.rae.es/?id=UovPU9W>.

En estos versos se resalta la aplicación de los cinco sentidos humanos en el mundo amoroso que rodea a Pablo Neruda. Cabe tener en cuenta que el poeta chileno y Rubén Darío coinciden en el empleo de la sinestesia para reforzar la sensualidad erótica, una técnica típicamente simbolista. En concreto, el cuerpo “de musgo” o “de leche” constituye una operación aliada del tacto y del gusto; los “vasos del pecho”, de la vista; las “rosas del pubis”, una expresión muy directa, transmite la imagen del cuerpo delicioso mediante el olfato y la visión; por último, “tu voz lenta y triste” implica el oído.

Según señala Morelli (2008:33), el modernismo erótico de *Veinte poemas* se evidencia principalmente en la plasticidad del cuerpo femenino. Igual que en el poema 1, en el poema 13 salta a la vista la desnudez femenina.

He ido marcando con cruces de fuego

El atlas blanco de tu cuerpo

(Poema 13, 2008:127)

La desnudez femenina, que es característica por la blancura, da un gran impacto visual a los lectores gracias al diseño geométrico cubista que se proporciona en estos versos.

Resumiendo, el erotismo nerudiano aquí presenta características modernistas que lo distinguen del amor romántico. En concreto, influido por el naturalismo, el modernismo concibe una idea más liberal: es decir, en vez de considerar la desnudez como un tabú, la literatura modernista recurre a ella para entrar en la intimidad amorosa (Morelli, 2008:33). Al contrario de las tradiciones anteriores que transmiten la pura belleza del amor, este poemario pretende romperla a través de la configuración del amor salvaje y primitivo a fin de expresar un deseo ardiente y, en efecto, un amor universal, accesible para todos los lectores. Muy probablemente, con esto se explica por qué *Veinte poemas* ha ganado un éxito tan notable y ha llegado a ser un manual de amor para lectores de diferentes culturas.

7. Conclusiones

En vista de la intertextualidad, casi todos los textos son reconocidos de acuerdo con su dependencia de otros textos previos y la obra de Pablo Neruda, claro está, no es una

excepción. Para concluir esta breve historia del erotismo en el mundo hispánico, se podría deducir que este poemario ha bebido de fuentes literarias que mantienen una misma línea evolutiva. De ahí que el tratamiento que el poeta chileno hace de la mujer y del amor en general no sea muy diferente al que los lectores hispanohablantes están acostumbrados a encontrar.

Además, hemos encontrado las transformaciones estilísticas en esta obra, si tomamos en consideración que se observan mezcladas huellas de las tradiciones amatorias y eróticas de distintas etapas. Por un lado, no cabe duda de que este poemario destaca por las características modernistas, por lo cual, en comparación con la proyección pasiva y comedida transmitida en la erotología clásica, logre presentar una imagen más atrevida y libre de la mujer, así como del amor erótico. Por otro lado, conviene indicar que *Veinte poemas* sigue creándose desde la perspectiva masculina: si bien la mujer, siendo el objeto poético más relevante del poemario, es el sujeto lírico que entreteje las relaciones internas de cada poema con su omnipresencia en la obra. Es un “yo” activo y poderoso que tiene la habilidad de alternar la fisonomía de la mujer y cambiar la naturaleza según desee. Es un “yo” que aparece rendido al amor pero se vuelve cada vez más débil, solitario y desesperado por el alejamiento de la mujer y los recuerdos del pasado. Además, este “yo” también es reflexivo y ensimismado; recurre finalmente a la poesía, enterrando las imágenes del amor del pasado y preparando otro viaje en adelante. La mujer, que es inmaterial y atemporal, se funde con el amor, el dolor, con todos los sentimientos del hombre.

Bibliografía

- Alexandrian, S. (1990), *Historia de la literatura erótica* (traducción española de Daniel Alcoba). Barcelona: Planeta.
- Alonso, A. (1968), *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Alzieu, P., Jammes, R. y Lissorgues, Y. (eds.) (2000), *Poesía erótica del siglo de oro*. Barcelona: Crítica.
- Burrow, J. (2001), *La crisis de la razón: El pensamiento europeo 1848-1914*. Barcelona: Crítica.
- Colombí-Monguió, A. (2012), *De amor y poesía en la España medieval: prólogo a Juan Ruiz*. Ciudad de México: Grupo Destiempos.
- Conde, J. C. (1996), “¿Una aguja en un pajar?”. En *Los territorios literarios de la historia del placer : I Coloquio de Erótica Hispana: (Montilla, Casa del Inca, 18-20, junio, 1993)*, pp. 23-34. Madrid: Huerga y Fierro.
- Díaz-Plaja, G. (1979), *Modernismo frente a noventa y ocho*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Díez Fernández, J. I. (2006), “Asedios al concepto de literatura erótica”. En Díez Fernández, J. I. y Martín, A. L. (eds.), *Venus veneradas: tradiciones eróticas de la literatura española*, pp. 1-18. Madrid: Universidad Complutense.
- Díez Huélamo, B. y Garrote Bernal, G. (1990), *Lírica española en la lengua castellana*. Madrid: Ciclo Editorial.
- Duby, G. (2012), “El modelo cortés”. En Basarte, A. y Dumas, M. (eds.), *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*, pp. 11-34. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- García García, M. A. (1997), “La erótica de la razón en la poesía de Meléndez Valdés de Anacreonte a Locke”. En Cruz Casado, A. (coord.), *El cortejo de Afrodita: ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*, pp. 159-172. Málaga: Universidad de Málaga.
- Garrote Pérez, F. (2002), “La fórmula poética petrarquista: resumen ideológico y función lírica”. En *Humanismo y tradición clásica en España y América*, pp. 153-188. León: Universidad de León.
- Genette, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gies, D. T. (2016), *Eros y amistad: sobre literatura y cultura en España (Siglos XVIII y XIX)*. Barcelona: Calambur.

- Medina, R. y Zecchi, B. (eds.) (2002), *Sexualidad y escritura*. Barcelona: Anthropos.
- Morelli, G. (1997), *Cómo leer Veinte poemas de amor... de Pablo Neruda*. Madrid: Júcar.
- Neruda, P. (2008), *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Gabriel Morelli (ed.). Madrid: Cátedra.
- Oviedo, J. M. (1997), *Historia de la literatura hispanoamericana 2. Del Romanticismo al Modernismo*. Madrid: Alianza.
- Palacios Fernández, E. (2006), “Panorama de la literatura erótica del siglo XVIII”, En Díez Fernández, J. I. y Martín, A. L. (eds.), *Venus veneradas: tradiciones eróticas de la literatura española*, pp. 191-240. Madrid: Universidad Complutense.
- Quintero, M. C. (1992[1994]), “Aspectos del discurso erótico en la poesía del dieciséis” En *Actas Irvine-92: [actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas]*, vol. 3, pp. 235-244, Oakland: Universidad de California.
- Real Academia Española (2014), *Diccionario de la lengua española*. 23.^a edición. Disponible en: <https://dle.rae.es/>.
- Sebold, R. P. (1983), “El desconsolado sentir romántico”. En *Trayectoria del romanticismo español*, pp. 13-42. Barcelona: Crítica.
- Siebenmann, G. (1982), “Modernismos y vanguardia en el mundo ibérico”. En *Anuario de Letras: Lingüística y filología*, Vol. 20, pp. 251-286. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vallejo, C. (1993), “La imagen de lo femenino en la lírica de los poetas del romanticismo hispanoamericano: inscripción de una hegemonía”. En *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 48, 2 (May-August), pp. 336-373. Madrid: Instituto Cervantes.
- Victorio, J. (1983), *El amor y el erotismo en la literatura medieval*. Madrid: Editora Nacional.
- Villalobos Alpízar, I. (2003), “La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes”. En *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 41, N° 103, pp. 137-146. San José: Universidad de Costa Rica.

本論文於 2020 年 6 月 27 日到稿，2020 年 8 月 27 日通過審查。

El espacio urbano y la memoria histórica en *Los aires difíciles* de Almudena Grandes

曾麗蓉¹ / Tseng, Li-jung²

靜宜大學西班牙語文學系 教授

Department of Spanish Language and Literature,
Providence University, Professor

【摘要】

本研究主要探討阿穆德娜·葛蘭黛絲作品《困境》(2002)中的城市空間處理方式以及與歷史記憶之間的互動關係。第一部分將分析《困境》的小說敘事結構。第二部分論述空間符號以及城市空間與小說人物之間的認同與互相呼應。我們將研究城市如何滲透進入居民的潛意識中，並且再也不是一個中性和被動的環境。第三部分試著檢視城市空間與歷史記憶之間密不可分的關係。我們還將分析作者如何以城市空間為基礎，發展與集體記憶相聯結的歷史敘事。最後，將研究歷史記憶、城市空間之間的相互作用及其象徵意義。

【關鍵字】

空間、城市、記憶、歷史、葛蘭黛絲

¹ 曾麗蓉，西班牙瓦拉多立大學文學博士，現任靜宜大學西班牙語文學系專任教授。

² Li-Jung Tseng, Ph.D Doctor in Spanish Literature in the University of Valladolid, Spain, is currently Professor at the Spanish Department, Providence University, Republic of China (Taiwan)

【Abstract】

This research aims to investigate the treatment of the narrative space and the interaction between urban spaces and historical memory. The first part examines the narrative structure of *The wind from the East*. The second part deals with interpretation of spatial signs and the identification between the urban spaces and the characters in the novel. We will study how the city filters into the subconscious life of its inhabitants and it is no longer perceived as a neutral and passive environment. In the third part, we will observe the interrelation between the spaces and the historical memory. We will also analyze how the writer develops history based on urban spaces that are linked to collective memory. Finally, we will study the interaction between historical memory, urban space and its symbolic meaning.

【Key words】

space, urban, memory, historical, Almudena Grandes

Almudena Grandes³ ha ocupado, sin duda, un lugar de primera fila entre los más prestigiosos escritores de nuestra época. Su singular y polifacética obra literaria ha sido objeto de múltiples reconocimientos. Empezó su carrera literaria con la publicación de *Las edades de Lulú* (1989), galardonada con el XI Premio de literatura erótica La Sonrisa Vertical, a la vez que se convirtió en uno de los fenómenos más espectaculares en la narrativa española de finales del siglo XX. En 1991 escribió la segunda novela *Te llamaré Viernes* que no tuvo gran repercusión. En 1994 publicó *Malena es un nombre de tango*, adaptada al cine por Gerardo Herrero. Junto con las siguientes novelas *Atlas de geografía humana* (1998) y *Los aires difíciles* (2002), esas cuatro primeras novelas abarcaron el primer ciclo del quehacer literario de Almudena Grandes. El segundo ciclo se inició con *El corazón helado* (2007), que ganó el premio José Manuel Lara y el de Gremio de Libreros de Madrid. En 2010 publicó *Inés y la alegría*, que consiguió varios premios, entre ellos, destacan el premio de la Crítica de Madrid y el Premio Sor Juana Inés de la Cruz. También es la primera de las seis obras novelísticas de un ambicioso proyecto denominado *los Episodios de una guerra interminable*. En 2017, la escritora publicó la cuarta novela de esa serie, *Los pacientes del doctor García*, con la que le concedieron el Premio Nacional de Narrativa en octubre de 2018 y que la ha situado entre las figuras más destacadas de la narrativa española actual. En realidad, la autora madrileña compone esa serie de obras que resaltan tanto por la estructura meticulosa y la espontaneidad de su lenguaje, como por la fuerza de la caracterización de sus personajes y espacios urbanos. Almudena Grandes es, sin duda, una de las novelistas de mayor relevancia en el contexto literario actual.

³ Almudena Grandes Hernández nació en Madrid, el 7 de mayo de 1960. De pequeña, quiso ser escritora. Pero, por voluntad de su madre, cursó estudios de Historia y Geografía en la Universidad de Complutense de Madrid. Tras diplomarse, empezó a escribir textos para enciclopedias. También hizo algún papel en la película titulada *A contratiempo* de Óscar Ladoire. En 1989 publicó la primera novela *Las edades de Lulú*, con la que inició su carrera literaria, y más tarde ganó el XI Premio de Novela Erótica La Sonrisa Vertical. Al año siguiente, fue llevada al cine por Bigas Luna. Su obra más reciente es *La herida perpetua* en la que se trata de los problemas de España y la regeneración del presente.

I. La historia de la estructura equilibrada

Entre las novelas de Almudena Grandes, vemos dos ciclos delimitados en su trayectoria novelística, establecidos por la propia escritora. Son dos etapas separadas por una novela bisagra, *Los aires difíciles*, publicada en 2002 que obtuvo el Premio de Cálamo al Mejor Libro 2002 y Premio Crisol 2003, como afirmó la misma autora: “[...] *Los aires difíciles* no es sólo un comienzo, sino también una bisagra entre dos ciclos sucesivos” (Grandes 26). En realidad, el primer ciclo empieza por la novela erótica y se amplía en el ciclo testimonial en el que se indaga sobre los secretos de la intimidad femenina y se centra en la educación y aprendizaje sentimental de la mujer española de la segunda mitad del siglo XX. En el primero, la escritora da más importancia a la caracterización de los personajes que a las mismas historias novelescas. A partir de *Los aires difíciles*, Grandes ha cambiado su manera de planear y de escribir novelas (Grandes 21).

En realidad, Almudena Grandes cree que nunca podrá funcionar la novela sin una perfecta organización del material narrativo. Por eso, en *Los aires difíciles*, la autora intenta, de todos modos, encontrar una estructura completa y definitiva, capaz de ordenar y sostener todo el material narrativo (Grandes 23). Valiéndose de una estructura planteada, la novela se abre con la dedicatoria (a Luis, por el poeta García, su marido) y la cita inicial de unos versos de Soledades juntas de Manuel Altolaguirre, de los que viene dado el título de la obra:

Hubiera preferido
ser huérfano en la muerte,
que me faltaras tú
allá, en lo misterioso
no aquí, en lo conocido
Haberme muerto antes
Para sentir tu ausencia
En los aires difíciles

La obra consta de cinco partes. En la primera, titulada “Dos principios”, de 12 páginas, y “un Final”, de 18 páginas, nos habla sobre la organización de una familia

atípica. Ambos capítulos son de una extensión breve en comparación con otras partes. Luego se suman tres partes extensas, pero equilibradas, que forman el tronco fundamental de la narración novelesca. Cada uno de estos tres apartados se subdivide en cuatro capítulos, compuestos por otras tres partes separadas por espacios en blanco. Es más, la extensión de las tres partes mayores va aumentando conforme avanza la trama novelesca: la primera comprende 150 páginas, la segunda, 187, y la tercera se amplía hasta las 206. Por lo tanto, se trata de “una estructura armoniosa y equilibrada, tanto en los números como en la materia de la que se ocupa, pues las tramas resultan bien compensadas, hasta el punto de que les dedica el mismo espacio a las historias de Sara y Juan” (Valls, 139).

En “Dos principios”, nos cuenta el comienzo de una nueva vida del médico traumatólogo Juan Olmedo y la contable jubilada Sara Gómez Juan, que se instalan a principios de agosto en una urbanización de la costa gaditana dispuestos a reiniciar sus vidas. Y las tres partes extensas forman el cuerpo principal de la ficción. La novela concentra tres historias en una, formadas por sendas historias familiares y sentimentales del médico traumatólogo Juan y Sara. Y en la tercera se trata del encuentro de ambos protagonistas con Maribel, la asistente de Juan en Rota (Cádiz), quien pone en contacto y sirve de nexo entre los dos. Los dos protagonistas arrastran un pasado fracasado, aunque en grado distinto, y sufren una frustración amorosa. Juan huye de una tragedia familiar y un amor secreto e ilícito, que han estado a punto de arruinar su vida. Sara, hija de padres de clase humilde y obrera, tuvo una niñez desventurada y padeció las humillaciones de sus padres, perdedores en la Guerra Civil. Luego la adoptó una familia rica. Vivió una "singular infancia de vida prestada" con su madrina en el barrio de Salamanca. Tras unos años, su madrina la abandonó y tuvo que luchar por la vida al volver a la humilde casa de sus padres. La tercera historia la protagonizó Maribel, la sirvienta de Juan con el que mantuvo una relación sentimental de tipo sexual. Ella aún llevó una existencia más complicada que los dos protagonistas, tanto desde el ángulo sentimental como del económico. Sobre todo, en vez de ayudarla su ex-marido, el Panrico, le ocasionó muchos problemas hasta el extremo de que intentó asesinarla. Su madre también fue cómplice de su ex-marido. Su hijo adolescente, Andrés, resultó ser su único compañero y consuelo.

De esta manera, el pasado y el presente de los personajes se armonizan en una trama en la que desarrolla la triple historia, alternando la narración de la vida pasada, llena de fracasos y soledad, junto con una polifonía de voces y múltiples analepsis para tener completas sus memorias familiares y amorosas. En las partes iniciales, el pasado de cada personaje aparece por separado y finalmente, en la última parte, todo termina con una singular convivencia de vecinos y amigos de esos personajes de esa obra novelística.

Como ha indicado el título, *Los aires difíciles* es una novela extensa que posee un doble significado. Por una parte, se refiere a los fenómenos atmosféricos; por otra, se alude a las luchas y turbulencias interiores de los personajes. Llega a ser una fabulación que “integra la narración del naufragio de unas vidas rotas con la exploración de pasiones y sentimientos de sus protagonistas en un movimiento climático potenciado por la suspensión de la intriga policíaca [...]” (Basanta 46). De este modo, Grandes refuerza su estructura narrativa con el uso de “los aires difíciles del viento del Levante” para acentuar el paso de tiempo y sirve de una conexión entre el pasado y el presente. Todo el texto lo relata un narrador omnisciente que sabe muy bien bucear en la profundidad de la introspección en el alma destrozada de Juan y Sara. En fin, es preciso destacar que Almudena Grandes dispone de extraordinarias dotes para construir un relato de múltiples planos.

En suma, como hemos observado, *Los aires difíciles* se divide en una introducción junto con tres secciones, seguidas por un final. Dentro de cada sección se fragmenta la narración aún más, en bloques con espacios en blanco entre ciertos párrafos. De esta forma, la autora se sirve de la estructura narrativa para reflejar las versiones fragmentadas de la Guerra y posguerra que conocen los protagonistas. Además, los lectores tenemos que tomar los fragmentos narrativos desde las diferentes perspectivas y arreglarlos para formar una versión coherente de las vidas y motivaciones de los personajes principales de la obra narrativa. Asimismo, la estructura armoniosa y equilibrada, en busca de la alternancia y la progresión semejante del pasado de los protagonistas y del presente en el lugar donde se han encontrado, se caracteriza por la sofisticada técnica de la escritora, desarrollada con un lenguaje preciso y espontáneo. De este modo, la estructura responde coherentemente tanto a la temática de la obra narrativa como a la visión del mundo

de la época que expone.

II. El espacio urbano

Es de notar que el escenario urbano es muy común en la narrativa española en la actualidad. Al recrear esos ámbitos, es esencial que los personajes hagan un desplazamiento y recorrido por los mismos a fin de proporcionar así su trazado concreto. El espacio urbano, la ciudad, se convierte en un microcosmos que abarca tanto los personajes como los ambientes y los acontecimientos. En numerosas ocasiones, “su fuerza sémica es tan relevante que alcanza la total protagonía dramática, actuando a veces como un ser humano (Álvarez Méndez 132). “Al margen de los supuestos modelos, y de su condición real o imaginaria, lo cierto es que la ciudad es una de las creaciones más complejas. [...] La ciudad humana no realiza por instinto, es consecuencia de un proceso histórico, está cargada de símbolos (Merino 134-35). En este sentido, muchos escritores han destacado siempre al desarrollar sus tramas por la ubicación de la historia en ámbitos reales urbanos que conjugan con la visión que de los mismos puede aportar la imaginación creadora y la fabulación mítica. Por eso, no es nada de extrañar que se considere la ciudad como “un reflejo o una representación del alma colectiva” hasta llegar a ser como “un género literario”, como afirmó García Jambrina:

Una ciudad es, por otra parte, un texto que no se acaba nunca de escribir y no dejamos nunca de leer; un territorio en el que se entrecruzan la memoria y el deseo. Una ciudad es en sí un gran relato, una novela de novelas, una tupida red de narraciones que se entrecruzan y se bifurcan, un gran símbolo, una creación autónoma de la imaginación, un hipertexto al que se vinculan infinitos textos. [...] Y es que, en cada ciudad, hay, amalgamadas, una ciudad exterior y una ciudad interior, una ciudad visible y una ciudad invisible, una ciudad histórica y una ciudad mítica, una ciudad real y burguesa y una ciudad imaginaria y utópica, una ciudad empírica y una ciudad virtual, una ciudad de piedra, hierro, cristal, y hormigón y una ciudad de papel y tinta. (García Jambrina, 135-36)

En esta línea, la obra de Almudena Grandes, evidentemente, también está

estrechamente vinculada con la capital española donde nació y creció siempre. Para ella, Madrid no es solo el centro de su vida, sino también su fuente de inspiración. Por eso, tanto en *Los aires difíciles* como en la mayor parte de sus obras, la autora suele elegir la ciudad de Madrid como territorio literario por excelencia, tomándola como punto de partida para situar y desarrollar los acontecimientos de sus personajes. En este sentido, la ciudad, lejos de ser mero fondo de la trama, funciona como depósito para los pensamientos y las emociones de la gente que vive en ella, y se perfila como un componente fundamental de las tramas. De hecho, en la narrativa de *Grandes*, el espacio urbano, además de ser una categoría significativa, asume el papel de ser “vertible actante que determina la búsqueda de los personajes, actúa sobre ellos y les obliga a reaccionar; es una categoría dinámica que se impone a la instancia narrativa” (Tudoras 21).

En *Los aires difíciles*, se cuenta una triple historia que ocurre entre unos barrios de Madrid y algunos lugares de la costa gaditana como centro el municipio de Rota. En efecto, el desplazamiento de los protagonistas de Madrid a Rota supone una novedad en la obra, distinta de las anteriores de *Grandes*, es decir, la ampliación del espacio, porque suma al ámbito madrileño otros escenarios españoles. La obra arranca con que Juan se ha trasladado a vivir a Rota con su hermano menor y su sobrina: “había salido huyendo de Madrid. Incluso eso lo había hecho por Tamara, pensando en ella principalmente” (*Los aires difíciles* 26). De este modo, la acción tiene lugar en esa aislada urbanización de Rota, un espacio pequeño urbano, rodeado de jardines y piscinas, junto a la playa de Punta Candor donde se conocen Sara y Juan. Ambos huyeron de Madrid para instalarse en Rota y empezar una nueva vida.

Aunque se desarrolla el relato en la costa gaditana, entre el verano del 2000 y la Navidad, Madrid sigue cobrando un importante protagonismo mediante los recuerdos dolorosos del pasado, las continuas evocaciones de los narradores y los sucesivos desplazamientos y recorridos de los protagonistas por toda la ciudad. Por ejemplo, Sara nació en una buhardilla de la calle Concepción Jerónima, cerca de la Plaza Mayor. Luego se trasladó a la calle de Velázquez, ubicada en el barrio de Salamanca tras ser adoptada por su madrina, a la que debe su crianza y educación. Cuando Sara tenía 16 años, como un acto de crueldad, la devolvieron a su humilde domicilio paterno sin que ella consiguiera comprenderlo. Finalmente, con sus

ahorros, Sara compró una vivienda en una zona de clase media baja. Otro personaje principal, Juan, nació en un piso alquilado de Villaverde Alto, barrio popular obrero y degradado de la periferia. Después, se instaló como profesional en la calle Marún de los Heros, junto a la Plaza de España. Sus padres, tras ser propietarios, también se mudaron a la calle de Francos Rodríguez, en el barrio de Estrecho. Su hermano Damián, el más rico de la familia, vivió en un chalet de la Colonia Bellas Vistas. Todos ellos, cuando iban modificando su estatus social, cambiaron de casa, conforme al desarrollo de los complicados avatares de la existencia de cada uno.

En esa ciudad, Sara y Juan se enfrentan a hechos difíciles dentro de su vida cotidiana en la ciudad y llevan una existencia enmarañada, llena de zozobra. Ambos tienen un pasado en Madrid, una historia que quieren olvidar. Juan llevó trágicamente una relación adúltera con su cuñada Charo, novia juvenil suya y ahora esposa de su hermano Damián. Asimismo, la experiencia peculiar que tuvo Sara con sus padres y padrino marca su trayectoria vital. En especial, se sintió utilizada y humillada tras ser abandonada por su familia adoptiva. Ella lo tuvo todo y de golpe lo perdió todo. Se encontró perdida y desarraigada porque no sabía adónde iba ni a qué mundo pertenecía. Y ambos tienen en común el haber sufrido distintas historias de amor que eran dolorosas todas. Ninguno de ellos vive la experiencia iluminadora del amor, cuyos deseos de alcanzar la felicidad nunca acaban por fraguar. Y la ciudad es testigo de esos hechos lamentables.

Asimismo, junto a esos espacios urbanos, sobresale en Los aires difíciles el foco espacial de la casa. En esa obra narrativa de Almudena Grandes se emplea la casa como un símbolo para reflejar la intimidad de los personajes, sus vivencias, y sus recuerdos (Bachelard 35-6). En realidad, la vivienda de los personajes es un marco escénico muy significativo en la novela, dotado de un poder semántico que está supeditado a la relevancia de la vida cotidiana de los personajes principales. Por ejemplo, entre los espacios urbanos que constituyen el conjunto de la pintura de Madrid, uno de los espacios destacados como la casa de los padres de Sara, que parece compartir la tristeza, el abandono y las heridas de los derrotados de la Guerra Civil española:

Arcadio Gómez Gómez y Sebastiana Morales Pereira vivían en la calle

Concepción Jerónima, en un edificio que se caía a trozos, junto al Ministerio de Asuntos Exteriores. La fachada, del color indefinido de la suciedad y el abandono, mostraba sus heridas con la serena complacencia de un leproso, desconchones superficiales, con los rebordes resecos, desprendidos del fondo, y otros más profundos, que en algunos lugares revelaban una amalgama grisácea que una vez debió de ser yeso o desnudaban la pared hasta dejar a la vista su esqueleto de ladrillo. Junto a uno de los balcones del primer piso se distinguían aún las huellas de un tiroteo. Debajo estaba el portal, con su puerta de madera repintada de marrón y una cerradura tan antigua que se abría con una llave de hierro grande y oxidada, con el extremo en forma de trébol (Los aires difíciles 43-44).

Son bastantes los subespacios del hogar, por ejemplo, “un pasillo oscuro y húmedo”, la pared con un “interruptor que encendía una bombilla suelta, moribunda de luz amarilla”, y la escalera “con sus peldaños de madera desgastada en el centro de casa escalón, y unas barandilla de hierro forjado que apenas servía de recordatorio de tiempos mejores” (Los aires difíciles 44). Aquí, las escaleras se muestran como un ámbito que pone de relieve lo arduo de la existencia de esos personajes. Esa morada de los padres de la protagonista, convertida en un mundo miserable de oscuridad, desvela en gran medida el sufrimiento vivido de los vencidos de la guerra. En este sentido, todos esos subespacios mencionados adquieren un protagonismo destacado que reflejan el desamparo y la soledad de las figuras narrativas.

De esta forma, nos damos cuenta de una identificación fundamental de los protagonistas con los espacios. La identificación aparece al describir Madrid como lugar del sufrimiento de las heridas de un sombrío pasado. La ciudad y los personajes salen heridos de las luchas de la vida. Así el proceso de la decepción y la frustración se identifica con la percepción de Madrid como ciudad de dolores. En este sentido, la ciudad sirve como un símbolo testimonial de un pasado doloroso, ahogado en frustraciones amorosas de los personajes por ser el ámbito que acoge la ansiedad de los personajes en sus paseos atolondrados y mudanza constante. En esa línea, en la obra, la ciudad se filtra en la vida subconsciente de sus habitantes y deja de ser percibida como un entorno neutral y pasivo.

A fin de cuentas, en la narrativa de Almudena Grandes, la ciudad es el espacio

acotado para el personaje y el ser humano moderno. Sobre todo, en Los aires difíciles, la ciudad supera la mera condición del escenario de modo que logra cobrar un protagonismo decisivo que determina tanto estilísticamente gran parte de la acción novelesca como en el plano temático. Para los personajes, ese espacio urbano funciona como el ámbito de las luchas interiores, de la convivencia y de sus encuentros con los demás. Sirve tanto como un símbolo de incomunicación, aislamiento, sufrimiento y tortura de un pasado trágico que los personajes querían dejar atrás, como de un periodo de cambio e incertidumbre social y personal. Por lo tanto, los personajes se alejaron de la ciudad para instalarse en Rota que se convierte en el símbolo del mejor refugio posible para superar sus miedos, sus fantasmas, sus odios y sus frustraciones. Por eso, ese espacio, además de interesar como paisaje, asume el papel de implicarse en el comportamiento de los personajes. Así, a través de la recreación de ese espacio urbano desde la funcionalidad no sólo referencial sino también simbólica, Almudena Grandes consigue reflejarnos tanto la complejidad de la naturaleza humana como la vida repleta de problemas.

III. La memoria histórica y el espacio urbano

La memoria histórica es uno de los temas que más preocupan a los españoles en las últimas décadas. En consecuencia, también ha sido uno de los temas en los que más se ha profundizado y más relevantes en cuanto medio de recursos rescatados del olvido de la historia. Durante muchos años, el tema de la Guerra Civil española y la posguerra ha quedado silenciado o se ha polemizado solo desde una perspectiva, bien por la terrible censura de la dictadura, bien por el “pacto de silencio” que se forjó tanto en la Transición como en su consolidación. En efecto, la presencia de la Guerra Civil española es una constante temática en las novelas de Almudena Grandes. Tanto ese conflicto bélico nacional como sus consecuencias cobran especial protagonismo en el grueso de sus obras novelísticas, en las que las referencias a la Guerra Civil han formado parte del mundo narrativo de la escritora madrileña que “se caracteriza por el uso de la memoria como instrumento para resolver sus conflictos de identidad” (Becerra Mayor 242). En realidad, a la autora le ha interesado el problema de la memoria histórica, puesto que para la misma autora, la memoria es el motor de la creación y un modo muy eficaz para salvarla del olvido y comprender mejor así la

realidad presente. Por tanto, Grandes sugiere que una primera manera es hablar de ella, en vez de mantener silencio. En especial, “la memoria es el origen de sus ficciones, nacidas no de un registro objetivo de la realidad, sino de la construcción subjetiva de la memoria personal” (Basanta, 54).

Como en algunas obras anteriores de Grandes, tales como *Las edades de Lulú* (1989) y *Malena es un nombre de tango* (1994), en *Los aires difíciles*, notamos frecuentemente que los personajes principales se encuentran determinados por los sucesos del pasado. En esa línea, la Guerra Civil constituye un episodio histórico de gran significación para llevar a cabo la construcción del yo en relación con el pasado en el universo narrativo de la escritora. Valiéndose de las peripecias sentimentales y familiares del pasado de Sara, nos da a conocer la contraposición entre las dos Españas y el peso de la Guerra Civil española. La misma escritora también ha afirmado que el regalo que le hizo Sara ha sido su pasado, su condición de rehén perpetuo de los vencedores de 1939 (Grandes 27):

Gracias a ella, comprendí que el único tema que había sido capaz de transitar por todos mis libros sin agotarse, sin desvirtuarse, prometiéndome siempre más de lo que yo lograba extraer de él en cada intento, era el pasado de España, la huella de la memoria en cada generación de españoles que se había sucedido tras la Guerra Civil.

En este sentido, no cabe duda de que la narración de *Los aires difíciles* gira en torno a dos núcleos temáticos: primero “la actualización y revalorización de experiencias no escritas, sino vivas en la memoria colectiva. El segundo es la importancia del espacio como medio esencial de refinamiento cultural” (Beisel 195). De este modo, “es lógico que para llegar a la recuperación de la memoria sea necesario recrear escenarios y sucesos de la vida cotidiana del pueblo y sustraer del olvido algunos retazos esenciales de la memoria de esa época” (Tseng 156). Por eso, en la novela, los espacios urbanos sirven como portadores tanto de la identidad, como de la memoria individual y colectiva. De esta forma la escritora desarrolla la historia con base en el espacio urbano que va ligado con la memoria histórica. Así se ponen

de relieve los espacios urbanos en los que la narradora intenta recrear lo olvidado. Por eso, en la obra, nos damos cuenta de la presencia de la idea de que la memoria se relaciona estrechamente con el espacio y de que “solo quien permanece en él puede recordar (Tseng 157). De esta forma, podemos hablar de los “lugares de memoria”, como apunta Pierre Nora: “On one hand we find an integrated, dictatorial memory [...] a memory without a past that ceaselessly reinvents tradition, linking the history of its ancestors to the undifferentiated time of heroes, origin and myth” (Nora 285). A la vez, según Nora, el lugar de memoria “are fundamentally remains, the ultimate embodiments of memorial consciousness that has barely survived in a historical age that calls out for memory because it has abandoned it” (Nora 289). Sobre todo, como señala Nora, los lugares de memoria disponen de un carácter material, simbólico y funcional. De este modo, en *Los aires difíciles*, el espacio urbano equivale a un lugar físico que se convierte en lugar de memoria, puesto que la imaginación del observador, del lector, le proporciona determinada profundidad simbólica. Por tanto, la existencia del lugar de memoria se encuentra ligada a la necesidad indispensable de que exija una voluntad de recordar.

De hecho, *Los aires difíciles* supone una reflexión basada en los problemas de la memoria histórica. Aunque los narra de una forma escueta, se dirige contra formas de la memoria oficial establecidas, muchas veces desacreditadas durante el franquismo. Al mismo tiempo, nos propone las posibilidades literarias de crear un recuerdo ni dogmático ni épico. En la obra, a través del proceso de la reconstrucción tanto de las dos familias de Sara, como de sus peripecias sentimentales, nos enfrentamos de nuevo a las dos Españas, la España de los vencedores y la de los vencidos. El padre de Sara, un perdedor en la Guerra Civil, Arcadio, comentó su vinculación al movimiento obrero y a la Guerra Civil hasta el extremo de estar condenado a muerte y permanecer en la cárcel entre 1939 y 1947, año de la conmutación de la pena y de su salida. Así, los padres de Sara, en la posguerra, padecieron la miseria y la humillación de los vencidos de la guerra. La madre de Sara, Sebastiana, al hablar con su hija: “el orgullo es para nosotros, Sari, el orgullo no te a dar de comer” (198). Para ella, la vida es muy dura y despiadada. Así Sara recuerda las palabras de su madre: “Ahora, la vida, esa vida tan dura de la que su madre hablaba como si fuera un pariente, una vieja conocida, la había convertido en su

propia mascota, y tenía que empezar a pensar en sí misma de otra manera”(201). Es más, su madre recordó cómo entraron en contacto con la familia de los Ochoa Villamarín, vencedores en la guerra (194-197) que disfrutaban de una posición económica privilegiada. Y Sara pasó muchos años bajo la sombra de este hecho en un intento de forjarse una identidad personal de esta existencia fragmentada. Así, Sara, habiendo padecido tantos acontecimientos traumáticos, intentó ignorar heridas del pasado refugiándose en el olvido y el silencio.

Así, en *Los aires difíciles*, Almudena Grandes consigue entablar un diálogo interior en sus personajes sobre la relación entre la historia nacional y la memoria y su historia personal dentro de este contexto. Sara tuvo una niñez desventurada, sufrió las humillaciones de los vencidos de la guerra civil española. La historia personal suya encarna la historia de “las dos Españas” que necesitan integrarse de alguna manera si España quiere avanzar hacia adelante, como ha observado Valls, “los personajes principales, tanto los adultos como los niños, no solo tienen que batallar con el presente, sino también aprender a vivir con su oscuro pasado, pues, al fin y a la postre, arrastran dos existencias” (Valls 148).

Es más, el recorrido de los espacios urbanos concuerda con los viajes de recuerdo de los personajes, ya que sobre el recorrido por las calles madrileñas, se sobrepone otro viaje no solo por la memoria de la escritora, sino por la memoria colectiva. De esta manera, podemos afirmar que el espacio urbano resulta ser un espacio para el recuerdo y la memoria:

A cambio, llegó a disfrutar mucho de los paseos en los que Sara la embarcaba cada tarde, como si las dos pudieran ir juntas de excursión a su propio pasado. Sebas volvió con su hija a su antiguo barrio, recorrió con ella la calle Espíritu Santo, la plaza de San Ildefonso, la Corredera Alta, y la Baja, recordando en voz alta el nombre de cada tienda, de cada taberna, de cada vecino, de cada compinche de su padre, de cada clienta de su madre, y fue ampliando poco a poco el mapa de su memoria, añadiendo otras geografías, la de las verbenas, la de la república, la de la guerra, la de la cárcel, la de la posguerra, hasta completar el plano de una ciudad que su hija desconocía completamente (197).

En resumidas cuentas, la novelista se hará promotora del rescate de la memoria del pueblo por medio de esta narración que transcurre en la capital de Madrid, la ciudad que testimonia las frustraciones individuales y colectivas. De esta manera, tanto la ciudad como la protagonista salen heridas de la batalla de la vida, pero sobreviven por su resistencia. Así, el proceso de la decepción personal poco a poco va elevando el nivel de la percepción de Madrid como ciudad herida y traumática. Por eso, ese espacio urbano, junto a su abundancia de referencias geográficas obvias, se va transfigurando y se asocia a significados más subjetivos, a las emociones de la autora, a la memoria personal y colectiva. De este modo, conseguimos ver un espacio ficticio en el que se conversa con el pasado histórico y no dogmático. De aquí que se produzca la conexión inquebrantable entre el espacio urbano y la memoria histórica hasta que el espacio y la memoria se identifican.

Conclusión

En resumen, la estructura sirve como una composición armónica por la equilibrada distribución de los materiales narrados. Esa concepción de la estructura se ve muy bien en la composición de *Los aires difíciles*. La trabada estructura del relato se ve íntimamente ligada a su significación. Sobre todo, la pluralidad de voces condiciona de modo esencial la compleja estructura fragmentada de la novela. En cuanto a la dimensión espacial, esa obra narrativa de Almudena Grandes nos revela evidentemente la riqueza de la construcción y configuración del espacio literario. El espacio urbano de referencia real, al incorporarse a una estructura ficcional, adquiere significaciones más complejas. En la obra, es obvio que en los espacios concretos de la ciudad, se ve otra ciudad sumergida, “una especie de subconsciente urbano, podríamos decir, al que han ido a parar todos los sueños frustrados, deseos oscuros e instintos reprimidos de la ciudad [...]” (García Jambrina 136). Asimismo, el tema de la memoria histórica constituye el eje vertebrador de la novela. El espacio urbano, junto con las calles y barrios madrileños recorridos por los personajes, son físicos, pero también se encuentran ligados a la memoria personal y colectiva. En fin, Almudena Grandes, capaz de crear universos de ficción tan laberínticos como la vida real, consiguió escribir una novela de intensidad en la que “los conflictos históricos se aúnan con los colectivos, el presente con la historia, los condicionamientos

económicos con los avatares sentimentales, y todo ello sustentado en la complejidad y crudeza que exige la sinceridad de sus planteamientos, proporcionándonos la sensación de que la autora ha sabido valerse de lo mejor de la tradición, sin olvidar las conquistas de la modernidad” (Valls 153).

Bibliografía

- Andrés-Suárez, Irene y Rivas Antonio (2012), *Almudena Grandes*, Madrid: Arco/Libros S.L.
- Álvarez Méndez, Natalia (2002), *Espacios narrativos*, León: Universidad de León. Bachelard, G. (1965), *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Basanta, Ángel (2002), «La trayectoria novelística de Almudena Grandes» en Andrés-Suárez, Grandes, Almudena. *Los aires difíciles*, Barcelona: Tusquets. ---«Las edades de Almudena. La escritura al lado de la vida» en G, Irene y Rivas Antonio (2012), *Almudena Grandes*, Madrid: Arco/Libros S.L., pp. 13-32.
- Beisel, Inge. (1991), *El arte de la memoria: Incursiones en la narrativa española contemporánea*, Mannheim: ASK.
- García Jambrina, L. (2010), «Operación Photoshop. (Unas reflexiones sobre la ciudad de Salamanca en mi obra de ficción, seguidas de un cuento». En *Lugares de ficción. La construcción del espacio en la narrativa actual*. Edición de María Pilar Celma Valero y José Ramón González, Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, pp. 135-141.
- Halbwachs, Maruce. (1992), *On Collective Memory*, Chicago: University of Chicago Press.
- Irene y Rivas Antonio (2012), *Almudena Grandes*, Madrid: Arco/Libros S.L., pp. 33-55.
- Merino, José María. (2004), «Los parajes de la ficción». *Ficción continua*, Barcelona: Seix Barral, pp. 102-119.
- Nora, Pierre. «Between Memory and History: Les Lieux de Memoire». *History and Memory in African-American culture*. Ed. Robert O'Meally Genevieve Fabre. (1994), New York: Oxford University Press, pp. 284-300.
- Tseng, Li-Jung (2013), «El espacio imaginario y la memoria en tres novelas de Julio Llamazares: *Luna de lobos*, *La lluvia amarilla* y *El cielo de Madrid* » en 《 Siglo XXI 》 No. 11 Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, pp. 133-168.
- Tudoras, Laura Eugenia (2004), *La configuración de la imagen de la gran ciudad en la literatura posmoderna (ámbito románico)*, Madrid: Universidad

Complutense de Madrid.

Valls, Fernando (2012), «Tener y no tener: los vientos secretos de Almudena Grandes» en Andrés-Suárez, Irene y Rivas Antonio (eds.) *Almudena Grandes*, Madrid: Arco/Libros S.L., pp. 135-154.

本論文於 2020 年 10 月 15 日到稿，2020 年 11 月 20 日通過審查。

Les représentations leibniziennes de l'écriture chinoise et des hexagrammes du *Yijing*

馬朱麗 Marie-Julie Maitre

淡江大學法國語文學系 副教授

Department of French, Tamkang University, Associate Professor

【摘要】

本文介紹了萊布尼茲對於中文字與《易經》卦象的表述。我認為萊布尼茲之所以選擇中文作為通用表意文字的符碼，但因為它既不是組合詞也不是允許計算的腳本，所以放棄了它。他與白晉往來的書信中對於二元算術與耶穌會建立的《易經》八卦的談論使他恢復了對中文字的興趣。這些八卦以組合形式出現，因此有資格作為萊布尼茲的通用表意文字的符碼。對於透過八卦建立通用表意文字，萊布尼茲既充滿希望卻也同時躊躇不前。白晉改變了萊布尼茲對漢字的看法。萊布尼茲認為中文字其實具有更多的哲學性，但卻較少的象形圖像性。因為他與白晉認為《易經》卦相與中文字具有家族關係。

【關鍵詞】

萊布尼茲，中文字，通用表意文字，白晉，《易經》，八卦。

【Abstract】

This article introduces the Leibnizian representations of Chinese writing and the *Yijing* hexagrams. I argue that Leibniz chose Chinese writing for his Universal Characteristic and then abandoned it because it was neither a combinatory nor a script that allowed calculation. His epistolary exchange with Bouvet revived his interest in Chinese writing with the analogy between binary arithmetic and the hexagrams of the *Yijing* established by the Jesuit. The hexagrams appear as combinatorial and therefore eligible to participate in Leibniz's project as signs. However, he is plagued by ambivalence, led by both the hope of building a Universal Characteristic from the hexagrams, and a caution against using them. Bouvet changed Leibniz's view of Chinese characters which he considered less pictographic and more

philosophical because of their genealogical link with the *Yijing* hexagrams assumed by the two men.

【Keywords】

Leibniz, Chinese writing, Universal Characteristic, Bouvet, *Yijing*, Hexagrams.

I. Introduction¹

Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) est un philosophe qui se situe temporellement aux débuts de la réception de la culture chinoise en Europe. Ses travaux concernant la Chine se sont portés sur la langue, notamment l'écriture chinoise et sa potentielle utilisation dans son système philosophique. Certains commentateurs soutiennent que Leibniz reconnaît une dimension philosophique de l'écriture chinoise et symbolique du *Yijing*². Mais on trouve également l'idée contraire selon laquelle Leibniz estime les caractères chinois (c'est-à-dire les signes graphiques formés de traits, et qui composent l'écriture chinoise) comme négligeables parce que corrompus et donc sans valeur philosophique et métaphysique³. Qu'en est-il réellement ?

Afin d'éclaircir cette contradiction, j'étudierai dans cet article la manière dont Leibniz s'est représenté (puisque'il ne l'avait pas apprise) l'écriture chinoise mais aussi les hexagrammes du *Yijing*, dont il pensait qu'ils étaient à l'origine des caractères chinois. J'entends le mot « représentation » à la fois comme le fait de rendre présent quelque chose qui est irréel, absent ou impossible à percevoir directement ; et comme l'image elle-même fournie à la conscience par les sens, la mémoire. Autrement dit, dans cet article, j'utilise le mot « représentation » comme le fait de rendre présent quelque chose (l'écriture chinoise) d'impossible à percevoir directement pour Leibniz mais aussi son image de cette chose qu'est l'écriture chinoise. En effet, puisque Leibniz n'avait pas appris l'écriture chinoise (entendue comme étant composée de l'ensemble des caractères chinois), il la connaissait indirectement via ses correspondants ou des proto-sinologues, c'est-à-dire les acteurs du début de l'étude de la Chine en Europe⁴.

Étudier les représentations de Leibniz de l'écriture chinoise et des hexagrammes du *Yijing* implique de placer cette analyse dans le contexte de ses recherches sur la Caractéristique universelle⁵. Cette dernière est un langage universel se réduisant à un « calcul arithmétique » permettant de juger les controverses et d'inventer un nouveau savoir tout en éliminant

¹ Cette recherche a été soutenue par le Ministère de la science et de la recherche de Taïwan (Projet *The Chinese as the Universal Language: Imagining China during the Enlightenment in Europe through Leibniz' Writings and his Sources*, 8/2016-7/2017, MOST 105-2410-H-032-037). Sauf indication contraire, toutes les traductions sont miennes et je fais référence à l'original en raison de la limitation de l'espace. Je remercie les deux relecteurs pour leurs commentaires qui m'ont aidé à enrichir cet article.

² Voir Nelson qui parle de « [...] Leibniz's affirmation of the philosophical dimensions of the Chinese language or the symbolism of the Yijing » (2011 : 383). Le *Yijing* est un des cinq Classiques chinois que l'on peut considérer comme « un système de notation d'actes de divination » (Cheng 1997 : 268) dont la plus ancienne strate date d'environ 1100-1000 AEC (Leibniz 1994 : 22).

³ Voir Bachner (2013 : 33) : « By identifying the extant Chinese script as negligible, because corrupted, and so of no philosophical and metaphysical value, Western intellectual feats — Müller's endeavors, as well as Leibniz's own "decoding" of the hexagrams as numerals — unearthed the real character of Chinese writing ».

⁴ Voir Mungello (1989).

⁵ La « Caractéristique » est la discipline qui développe le système de signes ou caractères qui constituerait le langage universel artificiel que Leibniz projetait de créer, et prend une majuscule (Antognazza 2009 : 93).

l'ambiguïté du langage naturel. Je pense que c'est lors de la recherche des signes ou caractères pour son projet que Leibniz s'est intéressé à l'écriture chinoise.

Dans cet article, je soutiens que Leibniz a eu diverses représentations de l'écriture chinoise, étant éligible puis refusée pour jouer le rôle de signes dans sa *Caractéristique universelle*. J'affirme également que sa correspondance avec le Jésuite Joachim Bouvet (1656-1730) a provoqué un changement dans ses représentations de l'écriture chinoise, et l'a fait considérer les hexagrammes du *Yijing* comme pouvant être accommodés pour inventer une nouvelle *Caractéristique*. Le Père Joachim Bouvet était un correspondant et un informateur de Leibniz. Ce Jésuite français basé à Pékin fut envoyé par Louis XIV avec d'autres « Mathématiciens du Roi »⁶ pour enseigner à l'Empereur de Chine les sciences et les mathématiques avec un espoir de conversion à la religion chrétienne⁷.

Pour éclairer cette discordance, je vais tout d'abord clarifier le projet de *Caractéristique universelle* de Leibniz avant ensuite d'analyser les représentations leibniziennes de l'écriture chinoise puis celles des hexagrammes du *Yijing*. Enfin, je tenterai de comprendre l'ambivalence de Leibniz à utiliser les hexagrammes dans son projet.

II. Le projet leibnizien de *Caractéristique universelle*

Leibniz a essayé de construire une *Caractéristique universelle*, c'est-à-dire un langage formel universel conçu pour éliminer l'ambiguïté et la fluctuation du langage naturel, se réduisant à un « calcul arithmétique » permettant de juger les controverses et d'inventer un nouveau savoir (Antognazza 2009: 92)⁸. Le philosophe prévoyait plusieurs étapes dans l'élaboration de sa *Caractéristique universelle*, et ce dès son ouvrage de jeunesse, la *Dissertatio de Arte Combinatoria* (1666). Il s'agissait de 1/ l'identification systématique de tous les concepts simples/primitifs en un alphabet des pensées humaines (l'*Encyclopédie générale*), 2/ du choix de signes pour représenter symboliquement ces idées simples avec une corrélation fixe et univoque, non ambiguë, 3/ du développement d'une méthode combinatoire qui gouverne la combinaison de ces concepts primitifs qu'on peut également représenter symboliquement, afin de créer les idées complexes (Antognazza 2009: 434 ; Rossi 1993: 202 ; Eco 1993: 308 ; Couturat 1901: 48-50).

⁶ Le Père Joachim Bouvet faisait partie des cinq Jésuites mathématiciens envoyés en Chine par Louis XIV, appelés les « mathématiciens du roi ». Le groupe était formé des Pères Louis Le Comte (1655-1728), Jean de Fontaney (1643-1710), Jean-François Gerbillon (1654-1707) et Claude de Visdelou (1656-1737). La tâche qui leur était assignée s'inscrit dans une volonté de rectifier les cartes de France à travers des mesures géodésiques, qui mesurent la ligne la plus courte entre deux points d'une surface. Voir Von Collani 1988 et 2007, et Mungello 1989: 300-312.

⁷ La stratégie de conversion en Chine était celle de la *propagatio fidei per scientias* (propagation de la foi par la science) à laquelle Leibniz adhèrait. Cette stratégie reposait sur une conversion non violente qui faisait appel à la raison. Daniel J. Cook (2020: 257) explique qu'il s'agissait d'« utiliser les connaissances et la technologie avancées de la chrétienté européenne en même temps que l'instruction théologique et les directives missionnaires appropriées ».

⁸ Voir Couturat 1901: 81-118; Kikai 1983: 374-383; Widmaier 1983; Perkins 2004: 140-145; Pombo 1987; Rossi 1993: 201-217; Eco 1997: 307-321.

C'est donc dans la recherche des signes pour sa Caractéristique universelle (étape 2) que Leibniz s'est intéressé à l'écriture chinoise. Mais quels signes le philosophe cherchait-il pour son projet⁹ ? Lecteur de Bacon, Leibniz était familier de la notion de « caractère réel », c'est-à-dire « des signes conventionnels qui représentent ou signifient non point les sons ou les mots, mais directement les notions et les choses » (Rossi 1993: 187). Le caractère réel, signifiant directement une idée sans le moyen de la parole, était universel puisque lisible par chacun dans sa propre langue ; ce qui correspondait à deux des critères auxquels les signes de la Caractéristique universelle devait satisfaire (Perkins 2004: 142).

Or selon Bacon, l'écriture chinoise était composée de caractères réels. Ce dernier souligne « [...] qu'en Chine et dans les régions d'Extrême-Orient, on emploie des caractères *réels*, non *nominaux* ; c'est-à-dire qui expriment non point des lettres ou des mots, mais des choses et des notions » (Bacon 1605, vol. 1, livre 2: 146-147).

C'est aussi grâce à Bacon qu'il a compris qu'il serait possible d'écrire une langue philosophique avec ces caractères réels. Le philosophe cherchait donc des caractères réels et philosophiques pour sa Caractéristique universelle qui devaient permettre à la fois la représentation des idées mais aussi l'analyse des pensées (Widmaier 1983: 17). Leibniz s'est par conséquent intéressé aux caractères chinois qui, à ses yeux, représentaient directement des idées et étaient universels.

III. Les représentations leibniziennes de l'écriture chinoise

Parce qu'il savait que les caractères chinois étaient des « caractères réels », Leibniz a pensé à l'écriture chinoise pour son projet de Caractéristique universelle et je vais en examiner les raisons à travers l'analyse de ses représentations des caractères chinois. Cependant, les représentations du philosophe furent changeantes et il est possible d'identifier quatre périodes¹⁰. De 1666 à 1679, Leibniz pensait les caractères chinois comme les hiéroglyphes, les caractères réels, idéographiques mais non combinatoires donc il a cessé de penser à eux pour la Caractéristique universelle. Puis de 1679 à 1701, il a eu connaissance de la *Clavis sinica*, une clé pour déchiffrer l'écriture chinoise qui était inconnue des Européens et qui lui donna l'espoir de trouver une structure rationnelle qui manquait à l'écriture chinoise. Sa vision positive fut parachevée par son échange avec Joachim Bouvet entre 1701 et 1707. Grâce au Jésuite, Leibniz a pensé utiliser les hexagrammes du *Yijing* pour sa Caractéristique universelle¹¹. Enfin, de 1707 à 1716, Leibniz s'est montré plus prudent mais n'a pas oublié

⁹ Il existe d'autres critères de sélection pour les signes de la Caractéristique universelle de Leibniz que je n'ai pas l'espace de développer ici. Voir Perkins 2004: 142; et Dascal 1978.

¹⁰ Voir les découpages de Cook & Rosemont 2000: 129 ; Hao 2000: 188 ; Widmaier 1983: 134. Je suis d'accord avec les périodes que Rita Widmaier a élaborées et j'apporte d'autres éléments qui justifient ce découpage.

¹¹ Il passe d'une vision hiéroglyphique sacrée à une vision intellectuelle et philosophique de l'écriture chinoise, voir Walker 1972: 305.

l'écriture chinoise. Ainsi, dans un second temps, j'analyserai les raisons pour lesquelles il a renoncé à utiliser l'écriture chinoise dans son projet.

III-1. L'écriture chinoise candidate pour le projet de Caractéristique universelle

Premièrement, Leibniz s'est représenté les caractères chinois comme réels, c'est-à-dire exprimant des choses ou des idées. Du Jésuite Joachim Bouvet, Leibniz apprend que le chinois était composé de deux langues indépendantes, la langue parlée et la langue écrite¹². Dès sa *Dissertatio de Arte Combinatoria* (1666), Leibniz considérait les caractères chinois davantage pictographiques que phonétiques (GM V: 50). Le philosophe écrivait ensuite dans *Nouveaux essais sur l'entendement humain*¹³ (1765) que l'écriture chinoise paraît être « inventée par un sourd » (Leibniz 1765, réed. 1990: 108). Les Jésuites s'étaient en effet aperçus que « l'écriture chinoise permet de transcrire, sans modification de forme, non seulement des dialectes aux prononciations différentes, mais aussi des langues étrangères » (Alleton 1994: 273). Cela expliquerait pourquoi l'écriture chinoise lui semblait avoir été constituée indépendamment des sons.

Leibniz soutenait donc l'hypothèse selon laquelle l'écriture chinoise était idéographique. Pour lui, les caractères chinois étaient des signes écrits qui représentaient directement une idée, indépendamment des sons, ils étaient « idéogrammes »¹⁴. Cette hypothèse s'explique parce qu'au départ, Leibniz avait vu la possibilité que l'écriture chinoise était hiéroglyphique, c'est-à-dire pictographique et sacrée (Widmaier 1983: 133). L'écriture chinoise pouvait en conséquence servir dans son projet de langue universelle puisque cette dernière devait pouvoir organiser les choses avec une parfaite correspondance entre les mots et les idées comme les choses.

D'après Viviane Alleton ce caractère « idéographique » a été appliqué à l'écriture chinoise dans son ensemble si bien qu'on l'a analysé comme indépendante de l'expression orale. Il semble donc que Leibniz, qui se représentait l'écriture chinoise comme idéographique et indépendante de la parole, ait participé à cet imaginaire européen sur la langue et l'écriture chinoise (Alleton 1994: 260).

Ensuite, puisque Leibniz considérait les caractères chinois idéographiques et comme des caractères réels, il les pensait également « internationaux » puisqu'ils étaient utilisés par des peuples de langues différentes. Dans le *Excerpta Miscellanea Ad Rem Etymologicam Acientia...* du 30 avril 1694, il écrit que

¹² Le Jésuite lui écrivait que « la langue chinoise et ses caractères sont comme deux langues différentes, dont l'une parle à l'oreille et l'autre aux yeux » (Bouvet à Leibniz, 4 novembre 1701, WB: 362).

¹³ Publiés posthument mais rédigés en 1703-1704.

¹⁴ Tandis qu'en réalité, la majorité des caractères chinois sont des idéo-phonogrammes, c'est-à-dire l'association d'un caractère utilisé pour le sens et d'un autre pour le son. Voir DeFrancis (1984) qui affirme que 95% des caractères chinois sont formés avec des composants phonétiques et Boltz (1994) qui précise qu'ils sont toujours des caractères idéo-phonétiques.

[C]eux-ci ont raison qui savent qu'il est propre à devenir un caractère universel, dont la forme écrite serait comprise dans le monde entier ; un peuple pourrait le prononcer autrement qu'un autre peuple si on pouvait obtenir le consentement des hommes du monde entier sur la désignation d'une chose par un caractère... (Dutens VI, part. 2: 135).

Il en a reçu la confirmation une dizaine d'années après par le Jésuite Jean de Fontaney qui affirmait qu'« [a]u Tonkin néanmoins et au Japon on connoit les caracteres chinois, mais chacun les lit en sa langue » (10 septembre 1705, WB: 510). Cette représentation de l'écriture chinoise montre leur utilité potentielle pour sa Caractéristique universelle, car il pensait qu'ils avaient la possibilité de devenir universels, compris de tous mais prononcés d'une manière propre à chaque peuple.

Troisièmement, Leibniz pensait que l'écriture chinoise pouvait être artificielle. Il tenait cette idée du mathématicien et orientaliste néerlandais Jacob van Gool (1596-1667). Mais le philosophe n'était pas certain de cette idée. Il a ainsi demandé au Jésuite Bouvet si « la langue chinoise estoit faite par artifice aussi bien que les caracteres » (15 février 1701, WB: 320). Pour clarifier les concepts utilisés par Leibniz, il semble que le philosophe évoque d'un côté la langue chinoise, et de l'autre les caractères chinois. De manière générale, on peut comprendre la « langue » comme un instrument de communication propre à un groupe humain, c'est un ensemble institué et stable de signes verbaux ou écrits propre à un groupe social. Dans cette lettre, il me semble que Leibniz emploie l'expression « langue chinoise » pour signifier la « parole », entendue comme l'actualisation individuelle de la langue ; puisqu'il évoque des signes écrits, c'est-à-dire l'écriture chinoise quand il parle des « caractères ». Bouvet lui a répondu que cette conjecture de Golius lui paraissait véritable parce qu'il pense qu'il y a de « l'artifice dans leur construction » (4 novembre 1701, WB: 358-360.) Si l'écriture chinoise était artificielle, et donc non naturelle, alors elle pourrait servir le dessein de langage universel du philosophe, lui-même langage artificiel. Dans la Caractéristique, *un* caractère renverrait en effet à *une* idée et de manière univoque pour éviter les ambiguïtés.

De plus, cette artificialité était liée à la logique des caractères chinois que l'on peut décomposer en fondamentaux et composés, les premiers formant les seconds par une combinaison. Cette idée avait été confirmée par les travaux sur la *Clavis Sinica*, ou clé pour déchiffrer l'écriture chinoise qui était l'objet des recherches des proto-sinologues comme Andreas Müller (1630-1694) et Christian Mentzel (1622-1701). La croyance en cette clé constituait pour Leibniz un espoir de trouver une structure rationnelle, un système combinatoire pour l'écriture chinoise qui lui faisait défaut et qui la disqualifiait pour lui servir de base pour les signes de sa Caractéristique universelle (Perkins 2004: 143).

Quatrièmement, le philosophe avait appris du Père Augustin Cima que les caractères chinois étaient composés de caractères fondamentaux (appelés aujourd'hui les radicaux), dont les combinaisons formaient tous les autres (Dutens V: 485). À Veyssièrre la Croze le philosophe écrivait que « [s]il y avait un certain nombre de caractères fondamentaux dans la littérature chinoise, dont les autres ne fussent que les combinaisons, cette littérature aurait quelque analogie avec l'analyse des pensées » (5 novembre 1707, Dutens V: 487). Ici Leibniz semble

employer le terme de « littérature chinoise » pour l'écriture chinoise dans le sens d'ensemble des caractères chinois. Leibniz pensait que les caractères chinois radicaux pouvaient être rapprochés des idées simples de la Caractéristique universelle parce qu'ils renvoyaient directement à une idée. Ils contiendraient les structures simples pour analyser les pensées.

Mais rappelons-nous que les représentations leibniziennes des caractères chinois furent changeantes et à partir de 1679, Leibniz a finalement abandonné l'écriture chinoise pour son projet de Caractéristique universelle.

III-2. Leibniz renonce à utiliser l'écriture chinoise pour son projet de Caractéristique universelle

Leibniz ne considère plus l'écriture chinoise comme une candidate pour les caractères de sa Caractéristique universelle et je vais analyser les raisons de cet évincement.

Tout d'abord, Leibniz a envisagé les caractères chinois comme ambigus. Cela correspond à la transition de 1679 entre la première et la seconde période où Leibniz pense que l'écriture chinoise ne pouvait être utile pour sa Caractéristique universelle. Au Herzog Johann Friedrich Von Hannover il écrivait que

Si nous sçavons les caracteres des Chinois, je crois que nous trouverions un peu plus de rapport, mais dans le fonds [ils] sont sans doute bien éloignés de cette analyse des pensées, qui fait l'essence de mon dessein, et ils se contentent apparemment de quelques rapports qui sont entre les choses, comme les hieroglyphes des Egyptiens (avril 1679, A II, I: 706-707).

Leibniz a alors pensé que les caractères chinois étaient éloignés de l'analyse des pensées, qu'ils renvoyaient à des rapports entre les choses et donc qu'ils ne pouvaient plus servir pour le projet de Caractéristique universelle. Il les plaçait au même plan que les hiéroglyphes égyptiens.

Ainsi, pour que l'écriture chinoise soit éligible pour établir sa Caractéristique, il fallait que la structure du caractère indique la composition et la définition de la chose représentée, et ce de manière univoque, ce qu'il croyait en considérant l'écriture chinoise artificielle¹⁵. Or un caractère chinois peut avoir différents sens et ne représente pas une seule chose (Roy 1972: 146). Ainsi dans la lettre au Herzog Ernst August Von Hannover Leibniz soulignait que

Cette sorte de calcul général donnerait en même temps une espèce d'écriture universelle, qui aurait l'avantage de celle des Chinois, parce que chacun l'entendrait dans sa langue, mais qui surpasserait infiniment la Chinoise en ce qu'on la pourrait apprendre en peu de semaines; ayant les caractères bien liés selon l'ordre et la connexion des choses; au lieu

¹⁵ Dans la lettre à Oldenburg écrite durant son séjour à Paris (1673-1676), Leibniz affirmait que le nom de chaque idée « exprimera sa définition; et comme toutes les propriétés d'une chose découlent logiquement de sa définition, le nom de la chose sera la clef de toutes ses propriétés » (GP VII: 13).

que les Chinois ayant une infinité de caractères selon la variété des choses, il faut la vie d'un homme pour apprendre assez leur écriture (août 1685 - octobre 1687, A II, I: 876).

Ensuite les caractères chinois ne sont plus éligibles pour le projet de Leibniz parce qu'il est possible d'utiliser la Caractéristique universelle sans avoir un savoir préalable. Dans ce cas, on pourrait gagner ce savoir en même temps qu'on utiliserait la Caractéristique universelle. C'est pourquoi le philosophe déclarait à Jean Gallois que « les caractères de cette écriture doivent servir à l'invention et au jugement, comme dans l'Algèbre et dans l'Arithmétique » et qu'« un ignorant ne s'en pourra pas servir ou s'efforçant de le faire il deviendra savant par la même. Car cette écriture est instructive bien plus que celle des Chinois ou il faut estre sçavant pour sçavoir écrire » (décembre 1678, GM I: 187). Il est notoire que l'écriture chinoise, tout comme celle des autres langues, nécessite un apprentissage préalable.

D'autre part, Leibniz, comme d'autres penseurs qui cherchaient à établir un Langage universel, soutenait qu'on pouvait l'apprendre en très peu de temps, voire « en quelques semaines » (*Ibid.*). Dans une lettre à Rémond du 10 janvier 1714, il souligne qu'il « [i]l serait très difficile de former ou d'inventer cette Langue ou Caractéristique, mais très aisé de l'apprendre sans aucun Dictionnaire » (GP III: 605). L'écriture chinoise ne servirait donc pas pour la langue universelle, car chacun sait qu'elle ne s'apprend pas en quelques semaines et pas sans dictionnaire.

Puis, le fait que la langue chinoise soit une langue particulière est aussi ce qui va pousser Leibniz à l'abandon de l'écriture chinoise comme servant sa Caractéristique universelle, partie de son projet de langue universelle. Dans une lettre au Père Verjus datée du 12 décembre 1697, son dessein de langue universelle est indépendant des langues particulières¹⁶.

Enfin, l'ultime défaut des caractères chinois pour sa Caractéristique universelle est que, bien qu'ils soient des caractères réels, ils ne sont ni une combinatoire, ni utiles au raisonnement. En effet, parmi les caractères réels, Leibniz divise ceux qui servent seulement à la représentation des idées et ceux qui servent au raisonnement (Couturat 1901: 81). Les caractères chinois, mais aussi les hiéroglyphes égyptiens, les symboles des astronomes et des chimistes appartiennent au premier genre tandis que les chiffres arithmétiques et les signes algébriques appartiennent au second. Mais « c'est le second genre de caractères qu'il désire pour sa Caractéristique, et c'est pourquoi il déclare imparfaits et insuffisants ceux du premier genre » (*Ibid.*)¹⁷. La difficulté, comme le souligne Franklin Perkins, est de « calculer » avec les caractères chinois (2004: 143). Or comme le pensait Leibniz avec Hobbes, penser c'est calculer. Maria Rosa Antognazza observe ainsi que Leibniz souligne la différence entre l'écriture symbolique chinoise et sa propre Caractéristique dans le fait que cette dernière a pour but le calcul des pensées (2009: 434).

¹⁶ « [...] le Calcul philosophique nouveau de cette Spécieuse universelle, restant indépendant de quelque langue que ce soit, [...] » (WB: 57).

¹⁷ Il est possible de relativiser l'argument de Louis Couturat avec Rita Widmaier (1983: 17) qui précise que Leibniz souhaitait plutôt des caractères qui réunissent les deux fonctions de représenter les idées et de servir au raisonnement.

Finalement, bien que les caractères chinois soient des caractères réels, ils ne sont pas utiles au raisonnement, ni ne constituent une combinatoire. Mais c'est sans compter sur la correspondance avec le Jésuite Bouvet et les connaissances sur les hexagrammes du *Yijing* qu'il procure à Leibniz.

IV. Les représentations leibniziennes des hexagrammes du *Yijing*

Leibniz a commencé à correspondre avec le Père Bouvet en octobre 1697¹⁸. Je soutiens que cet échange aurait relancé l'éligibilité de l'écriture chinoise comme modèle possible dans son projet de Caractéristique universelle et j'analyserai dans ce second mouvement quelles connaissances des hexagrammes du *Yijing* le Jésuite apporte à Leibniz avant d'étudier les représentations leibniziennes des hexagrammes du *Yijing*.

IV-1. Les connaissances du Jésuite Joachim Bouvet

Dans la lettre à Leibniz du 28 février 1698 écrite depuis La Rochelle avant son départ pour la Chine, Joachim Bouvet parle pour la première fois de son étude du *Yijing* ou *Livre des mutations* sans toutefois le nommer.

Le Jésuite explique au philosophe que lors de son étude de l'ouvrage, il croit avoir découvert la clé des « des premières caractères de cette nation composés de petites lignes horizontales entières et brisées, dont ils attribuent l'invention à Fo-hii, [...] » (28 février 1698, WB: 170). Suivant la tradition chinoise, il identifie Fuxi 伏羲, ou encore Fo-Hi (2900 avant l'ère commune (AEC))¹⁹ ; comme le premier à avoir transmis à l'humanité le système des huit trigrammes (八卦 *bagua*) représenté en cercle dans la figure 1²⁰. Leibniz suppose donc, d'après ce qu'il tient de Bouvet, que ce serait Fuxi qui aurait inventé l'écriture chinoise. On peut le lire

¹⁸ Le 18 octobre 1697, Joachim Bouvet prend l'initiative d'écrire à Leibniz pour le féliciter de sa publication des *Novissima Sinica* (première édition en 1697, réédition en 1699). Il s'agit d'un recueil de documents sur la Chine dans lequel Leibniz prend fait et cause pour les Jésuites contre Rome lors de la querelle des rites. Cette querelle est une conséquence de la tolérance des Jésuites et des rivalités politiques en Europe. En effet, des Pères envoyés en Chine ont remarqué que les missionnaires servaient plus les rois d'Europe que Rome elle-même. Il a donc fallu nommer des Jésuites ni Portugais, ni Espagnols, et c'est ainsi que des Français furent envoyés en mission. Des difficultés sont apparues après les premières installations des autres congrégations religieuses (Dominicains, Franciscains, Augustiniens) qui ont cherché à discréditer les Jésuites auprès du Pape. Deux griefs étaient reprochés aux Jésuites. Le premier était que les Pères toléraient chez leurs néophytes le culte de Confucius et des ancêtres, pratiques dites païennes incompatibles avec la foi chrétienne. En second lieu, pour traduire Dieu, ils employaient le terme de ciel matériel, *Tien* 天. En conclusion, « au lieu de convertir des païens, ils perpétuaient l'idolâtrie » (Vissière 2001: 12). La réplique des Pères était que « le mot *Tien*, signifiant en réalité le *Seigneur du Ciel*, convenait parfaitement au vrai Dieu. Le culte des ancêtres n'était pas une cérémonie religieuse mais civile... » (*Ibid.*). Voir Mungello 1994, et Étienne 1966.

¹⁹ Fuxi est un personnage de la mythologie chinoise et un héros civilisateur.

²⁰ La tradition chinoise date effectivement les huit trigrammes de base de l'époque de Fuxi. Les figures se situent dans les annexes, à la fin de l'article.

dans son *Explication de l'arithmétique binaire* de 1703 : « [o]r comme l'on croit à la Chine que Fohy est encore Auteur des Caractères Chinois » (89)²¹.

Le Jésuite explique que ce système est composé de huit trigrammes et de soixante-quatre hexagrammes. Il représente tous les changements possibles dans l'univers considérés comme une interaction de deux éléments, la ligne entière —, représentant le pôle masculin, de l'activité, tandis que la ligne brisée – – représente le pôle féminin, passif, de réception. Cette succession de trois traits pleins ou brisés sert à exprimer les mutations de la nature et représentent les éléments du monde à savoir le ciel, la terre, le vent, le tonnerre, et le bois, le feu, l'eau, la montagne et le fleuve.

Si le Père Bouvet a découvert la clé de ces caractères c'est parce qu'il pense que les Chinois ont perdu depuis longtemps la signification de ce système, « dés long temps avant Confucius », c'est-à-dire avant 551-479 avant l'ère commune (ci-après AEC) (Bouvet à Leibniz, 28 février 1698, WB: 170). Le Jésuite précise qu'il a médité longtemps « sur le système des petites lignes » et que ce dernier « [...] passe ici depuis très long temps pour un énigme inexplicable, [...] » (Bouvet à Leibniz, 4 novembre 1701, WB: 338)²².

Parmi les Jésuites français envoyés en Chine, le Père Bouvet était basé à Pékin, proche du centre du pouvoir. Il se situait dans le courant des Jésuites figuristes qui pensaient que les Chinois contemporains avaient perdu accès à la pensée originelle chinoise contenue dans le *Yijing*, et que cette pensée était similaire au christianisme primitif. Le figurisme part de l'hypothèse selon laquelle les classiques chinois, comme le *Yijing*, renferment des traces du christianisme présentées sous forme de symboles, de figures et d'allégories. Il établit donc un lien de parenté entre les classiques chinois et la Bible²³.

Après quelques lettres échangées avec Joachim Bouvet, Leibniz lui expose son nouveau calcul numérique dans celle du 15 février 1701. En effet, le philosophe avait développé une arithmétique binaire (figure 2), un système de numération à base 2 où tous les nombres peuvent s'écrire à l'aide de deux chiffres seulement (0 et 1)²⁴. Cette arithmétique binaire résulte de ses

²¹ En réalité, cette hypothèse de l'origine de l'écriture chinoise dans les trigrammes a été refusée par la plupart des sinologues parce que ces inscriptions sont trop éloignées de celles trouvées sur les os d'animaux et les carapaces de tortues. Voir Wei 2014: 34 et Boltz 2000: 1-4.

²² Lors de ses recherches sur le *Yijing*, il est intéressant de noter que Joachim Bouvet n'a pas utilisé les commentaires de cette œuvre. Or comme le dit Anne Cheng, « C'est le commentaire qui fait le classique » signifiant ainsi qu'il est difficile de faire la part entre le commentaire et le texte d'origine si bien qu'elle parle d'« intertissage » entre les deux textes (Cheng, Kalinowski, Feuillas 2006, 00:18:27- 00:21:19). Le commentaire est donc tout aussi important que l'œuvre en elle-même. Cela peut expliquer pourquoi les informations du Jésuite sont inexactes et erronées.

²³ Le courant figuriste chez les Jésuites correspond à l'application en Chine de l'hermétisme, l'ancienne théologie, philosophie éternelle ou encore *prisca theologia*. C'est un courant qui se développe à la Renaissance chez des auteurs comme Marsile Ficin ou Pic de la Mirandole. Cette pensée soutient que les écrits païens contiennent des vestiges de la vraie religion et date des anciens Patriarches. Parmi les anciens théologiens se trouvent Adam, Enoch, Abraham, Zoroastre, Moïse, Hermès Trismégiste etc. Le texte de référence, appelé *Corpus hermétique*, est attribué à Orphée ou Hermès Trismégiste et date de la période hellénistique. Voir Mungello 1989: 307 et suivantes; et Von Collani 1981.

²⁴ Leibniz n'était pas le seul à s'être penché sur un système de nombre avec une base deux. Thomas Harriot (1560-1621) avait déjà dressé une table de valeur binaire (mais il n'avait pas noté en chiffres) en 1600. Juan Caramuel y

recherches de Caractéristique universelle et Leibniz la cite comme exemple de caractéristique parfaite (GP VII, B III: 24).

Au Jésuite, Leibniz explique que son arithmétique binaire représente la création ex-nihilo par les deux seuls chiffres 0 et 1. Autrement dit, la création est représentée par le mélange de l'unité et du néant car toutes les créatures viennent seulement de Dieu et de rien : « C'est que suivant cette methode tous les nombres s'écrivent par le melange de l'unité et du zero à peu près comme toute[s] les creatures viennent uniquement de Dieu et du rien. »²⁵ Leibniz considérait que son arithmétique binaire offrait une représentation explicative de la Création. Dans sa lettre au Duc Rodolphe August de Brunswick-Lüneburg-Wolfenbüttel du 2 janvier 1697 où il présente son invention arithmétique, il explique que la Création est difficile à enseigner. Par conséquent, il est excellent de représenter la Création avec les plus simples des nombres, à savoir le 0 et 1, qui représentent eux-mêmes l'origine des nombres²⁶.

Avant de recevoir la lettre du 15 février 1701 de Leibniz, le Père Bouvet avait déjà établi un lien entre les hexagrammes du système de Fuxi et les nombres dans sa lettre du 8 novembre 1700. Le Jésuite y affirmait que les nombres étaient la base du système de Fuxi, et que son diagramme était une métaphysique numéraire²⁷. Dans la lettre du 4 novembre 1701, le Père Bouvet continue d'établir un lien entre l'écriture des hexagrammes et les nombres quand il évoque les

[...] caracteres de Fo hii, le quel est regardé à la Chine comme le 1er auteur des lettres ou jeroglyphes de cete nation pour la formation des quels on dit communément qu'il employa les 64 combinaisons des lignes entieres et brisées de son systeme, les quelles sont comme autant d'expressions differentes de nombres (WB: 338-339).

Leibniz semble convaincu par les dires de Bouvet selon lesquels les hexagrammes du système de Fuxi reposent sur les nombres. Il reprend cette idée dans la lettre à Carlo Maurizio Vota du 4 avril 1704²⁸ et dans l'*Explication de l'arithmétique binaire* (1703) : « [...] son [i. e. Fuxi] Essai d'Arithmétique fait juger qu'il pourrait bien s'y trouver encore quelque chose de considérable par rapport aux nombres et aux idées, si l'on pouvait déterrer le fondement de

Lobkowitz (1606-1682) dans *Mathesis Biceps* (1670) a étudié les systèmes de numération avec des bases différentes de 10 où l'on trouve quelques pages sur le système binaire. Puis Jean Neper (1550-1617) a développé une science du calcul par l'utilisation de bâtonnets dans son traité *Rhabdologie* (1617). Francis Bacon avait aussi développé un système basé sur deux lettres *De numeris multiplicibus ex sola characterum numericorum additione agnoscendis* (1665) et Pascal avait décrit un système de nombres duodécimal. Voir Zacher 1973: 9-40 et Knobloch 2018: 242.

²⁵ Leibniz à Bouvet, 15 février 1701, WB 304.

²⁶ In Ching & Oxtoby 1992: 72. Il est intéressant de noter que Leibniz, un protestant, échangeait et partageait certaines idées avec Joachim Bouvet, un Jésuite catholique. Cela représente un œcuménisme, dans le sens où les divisions sont surmontées pour offrir une visibilité du christianisme, et notamment en Chine, une conversion des Chinois au christianisme.

²⁷ Voir WB: 278.

²⁸ A I, XXII A: 324-325.

l'écriture Chinoise, d'autant plus qu'on croit à la Chine, qu'il a eu égard aux nombres en l'établissant » (89).

Dans cette publication, Leibniz explique que Fuxi est à l'origine de l'écriture chinoise. Il qualifie les hexagrammes d'essai d'arithmétique qu'il pense être la source d'importantes connaissances quant aux nombres et aux idées. La condition pour y accéder serait de trouver le fondement de l'écriture chinoise qui selon le philosophe repose sur les nombres et les mathématiques.

Par la suite, le Jésuite établit une analogie entre l'arithmétique binaire du philosophe et la progression des hexagrammes de Fuxi. En effet, parce que selon lui les hexagrammes ont une base mathématique, parce qu'ils se construisent avec un couple de signes simples que sont les lignes entières et brisées rappelant le 1 et le 0, et parce que la méthode de progression est en redoublement ; le Père Bouvet pense que la table dyadique de Leibniz correspond exactement au système des *gua* ou *coua*, 卦 de Fuxi. Cette analogie est visible dans la figure 3.

Dans la lettre du 4 novembre 1701 à Leibniz, le Jésuite confie que « [...] cette Table est sans y rien changer la même chose que le système des *coüa*, ou petites lignes du prince des Philosophes de la Chine, je veux dire de Fo-hii [...] » (WB: 334). Leibniz avait envoyé à Bouvet sa table numéraire binaire qui allait jusqu'au nombre 32 (figure 2), mais Joachim Bouvet lui demande de pousser jusqu'au nombre 63, qui avec le 0 fait 64 au total. Puis il l'invite à imaginer que les 0 de l'arithmétique binaire correspondent à la ligne brisée – – et les 1 à la ligne pleine — des hexagrammes. Enfin, il lui suggère de couper sa table en deux moitiés de 32 rangs et de les « dresser proche de l'une de l'autre en deux colonnes, de manière, que les deux extrémités, qui se touchoient avant la section, soient dans une situation opposée » (*Ibid.*).

Leibniz sera alors en mesure de faire coïncider sa table divisée en deux, partant du bas, du côté droit puis du côté gauche, correspondant ainsi à l'arrangement circulaire du diagramme du *Xiantiantu* 先天圖 (figure 4)²⁹. Ainsi, le philosophe pourra constater « toute la merveilleuse harmonie » (*Ibid.*) qui se trouve dans sa table. Cette harmonie réside dans le redoublement ou dédoublement, la multiplication ou division par deux qui se trouve dans son arithmétique et dans la table des hexagrammes³⁰. Elle s'observe clairement dans la figure 5 quand le trait brisé ou 0 et le trait plein 1 sont remplacés par les couleurs blanche et noire.

Le Père Bouvet se base sur le *Xiantiantu*, aussi appelé « ordre de Fuxi », et en avait inclus une copie pour Leibniz (figure 4). Le Jésuite associe ce diagramme à Fuxi tandis qu'en réalité il est communément attribué à Shao Yong, 邵雍 (1011-1077). Leibniz avait pu observer les huit trigrammes (figure 1) et les soixante-quatre hexagrammes dans le *Confucius sinarium*

²⁹ A partir du II^{ème} siècle avant notre ère sous la dynastie Han, *Hanchao* 漢朝 (206 AEC-220 EC), les huit trigrammes étaient présentés selon deux modèles : le diagramme du *Xiantiantu* 先天圖 et le diagramme du *Houtiantu* 後天圖.

³⁰ Voir Maitre 2020: 98-117.

philosophus édité par le Père Philippe Couplet (1687) et qui correspond au *Houtiantu*, l'ordre que l'on trouve dans le *Yijing* (pp. xxxvii-xlvi) (figure 6).

La lettre du Jésuite parvient à Leibniz seulement le 1er avril 1703. En réaction à ces révélations du Jésuite, Leibniz fut surpris mais enthousiaste. Il parle d'une parfaite convenance entre son arithmétique binaire et le *Xiantiantu* dans la lettre à Bouvet du 18 mai 1703 (WB: 402)³¹. Les commentateurs ont posé la question de savoir s'il s'agissait d'une analogie ou non, et si c'était une analogie, de quel genre d'analogie s'agissait-il. J'ai recensé les positions très contradictoires adoptées par les différents commentateurs de cette relation entre hexagrammes et arithmétique binaire³².

Je pense qu'il s'agit d'une analogie relevant d'une identité de forme engendrée par le matériel utilisé dans les deux structures ; d'une analogie de méthode entre la dyadique et le *Xiantiantu* produisant une identité de structure ou isomorphisme, et enfin partiellement d'une analogie de fond³³.

Cette analogie n'est-elle pas une réduction de l'autre à du déjà connu comme le soutient Jean-Pascal Alcantara (2006: 3)? Cela correspondrait à une réaction de « fausse identification » qu'Umberto Eco (1993: 2) a recensée avec d'autres quand on rencontre une autre culture³⁴. Il s'agit de la présence des « livres de référence », c'est-à-dire d'une vision pré-établie du monde que l'on porte avec soi et qui est celle de notre tradition culturelle. Cette influence selon Eco « est telle que les voyageurs, quelles que soient leurs découvertes et les réalités perçues, vont tout interpréter et tout expliquer en fonction de ces ouvrages » (*Ibid.*).

Cette idée de réduction de l'autre à du déjà connu est visible chez Zhang Longxi (1992), un commentateur qui a également questionné plus généralement la vision de la culture chinoise de Leibniz et plus précisément de la langue chinoise. Zhang explique que la langue chinoise fait partie d'un langage avec un système d'écriture non phonétique qui fonctionne différemment de celui en Occident. Cela fascine les Européens qui, ayant comme grille de lecture la tradition occidentale, cherchent un modèle alternatif d'écriture. Des philosophes comme Leibniz ont pensé l'écriture chinoise selon leurs propres désirs liés à leurs recherches, ce qui correspond à ce qu'appelle Jacques Derrida une « hallucination européenne » concernant l'écriture chinoise³⁵. Comme le rapporte Eric S. Nelson, Zhang Longxi « soutient que Leibniz impose l'esprit européen au contenu chinois, en élargissant l'argumentation de

³¹ La structure du roi Wen (figure 6) n'est quant à elle pas du tout binaire.

³² Voir Maitre 2020: 32-81.

³³ Voir *Ibid.*: 81-91.

³⁴ Les autres réactions possibles sont la conquête, le pillage culturel, les échanges et l'exotisme (Eco 1993: 1-2).

³⁵ Voir Derrida 1967: 114.

Derrida » et explique que le philosophe présuppose que les éléments du *Xiantiantu* manquent de facticité, de matérialité, de résistance ou de texture propre (Nelson 2011: 385).³⁶

En opposition à l'argument de Zhang, Nelson avance un contre argument selon lequel Leibniz a adopté des éléments de la pensée chinoise et la logique inhérente aux hexagrammes et aux caractères chinois comme modèle pour ses propres projets linguistiques, logiques et mathématiques. Il est donc selon lui impossible de prétendre que ce soit une projection sans rencontre, sans réceptivité et sans apprentissage (*Ibid.*). C'est un point de vue que je partage.

IV-2. Les représentations leibniziennes des hexagrammes du *Yijing*

Après avoir reçu la lettre du Jésuite, Leibniz pense que l'analogie entre son arithmétique binaire et les hexagrammes du *Xiantiantu* prouve que les Chinois avaient développé une combinatoire, sorte de caractéristique de manière indépendante, et que de surcroît, elle était réductible à une analyse numérique comme il le concevait pour sa propre Caractéristique (Antognazza 2009: 436). Leibniz l'affirme dans une lettre du 4 avril 1703 à Carlo Maurizio Vota où il relate qu'il avait expliqué à Bouvet son arithmétique binaire et qu'il en résulte « [...] une merveilleuse rencontre. Il se trouve que cette manière d'Arithmétique nouvelle à nous a été connue de Fohi qui a vécu il y a quatre mille ans et plus, et qui passe pour le fondateur des Sciences et de l'Empire de la Chine » (A I, XXIIA: 323-324).

Leibniz pensait que Fuxi avait créé une combinatoire et il lui paraissait que « [...] Fohi a eu des lumières sur la science des combinaisons, [...]. Mais cette arithmétique a été perdue, [...] (Leibniz 1716, rééd. 1987: 139). En effet, s'il y a une analogie entre l'arithmétique binaire et les hexagrammes du *Yijing*, alors Fuxi possède une science combinatoire. Et c'est précisément le prérequis le plus important qui manquait à l'écriture chinoise pour qu'elle soit utilisable dans la Caractéristique universelle. Leibniz recherchait des caractères qui représentent les idées mais qui permettaient aussi le calcul des pensées, de les combiner ensemble tels les chiffres arithmétiques et les signes algébriques.

Le philosophe va même plus loin en affirmant que Fuxi connaissait l'arithmétique binaire. Finalement, Leibniz pense que son arithmétique binaire n'était donc pas une invention mais une redécouverte des principes de Fuxi.

Leibniz soutient donc que les hexagrammes expriment l'arithmétique binaire³⁷ et l'arithmétique binaire est contenue dans les hexagrammes³⁸. En retour, l'arithmétique binaire

³⁶ Eric S. Nelson explique qu'« [a]u lieu de problématiser la notion discutable de logocentrisme, [le] travail [de Zhang Longxi] est un argument pour la radicaliser au-delà de Derrida en l'étendant de la métaphysique occidentale à la philosophie chinoise classique en l'appliquant à la notion chinoise de *dao*. » (2001, note 52: 385). Cela montre que Zhang Longxi étend la critique de Derrida pour l'appliquer à l'ensemble de la métaphysique « occidentale », ce qui me fait suggérer l'idée d'étendre l'analyse de Zhang Longxi à la problématique de savoir si l'analyse du *Xiantiantu* n'était pas une manière pour le Jésuite et Leibniz d'appliquer un « esprit européen » sur un « contenu chinois ».

³⁷ Voir Leibniz à Verjus, 18 août 1705, WB: 478.

³⁸ Voir Leibniz à Des Bosses, 12 août 1709, in Leibniz 1716, rééd. 1987: 188.

explique les hexagrammes parce que, cette arithmétique ayant été perdue, Joachim Bouvet a retrouvé le sens caché des hexagrammes grâce à l'arithmétique binaire du philosophe³⁹. Le Jésuite pensait que les Chinois avaient perdu le sens des hexagrammes et il en retrouve l'explication alors qu'il ignorait les recherches sur le *Yijing*, étant isolé de la société littéraire chinoise⁴⁰. Leibniz lui, n'ayant pas tous les éléments pour juger, accepte cette situation.

Leibniz forme lui-même une hypothèse concernant les soixante-quatre hexagrammes dans sa lettre du 18 mai 1703 à Bouvet :

Je soupçonne que Fohi a assigné les 64 nombres (soit simples, soit redoublés en 128, ou plus avant) à des termes, qu'il a conçus comme les plus radicaux, et qu'il a donné à chacun de ces termes son caractère qui designoit aussi son nombre ou rang; et que puis de ces termes et caractères plus simples et capitaux, il a formé les autres, en adjoutant des petits traits, mais dans la suite des temps ces caractères ont été altérés, tant par la nature de l'usage populaire qui change peu à peu les traits (comme il se voit en comparant l'ancienne écriture de quelque langue avec la moderne), que par ceux qui ne connoissant plus la raison ny la méthode des caractères les accommodoient à leur caprices fondés souvent en métaphores ou quelques autres rapports plus légers (WB: 412).

Semble apparaître ici le plan de Leibniz pour établir une Caractéristique universelle : chercher les concepts les plus radicaux, puis leur assigner un caractère, et former les concepts complexes à partir des radicaux. Mais il y a eu altération des caractères du système de Fuxi qui se sont perdus au fil des ans et qui ne se retrouvent plus dans l'écriture chinoise moderne⁴¹. Les hexagrammes étant considérés par Leibniz comme les ancêtres de l'écriture chinoise, ils confèrent à cette dernière le caractère rationnel qu'il espérait mais dont il n'aura jamais la confirmation étant donné l'arrêt de la correspondance avec Bouvet après 1702 et le savoir européen sur l'écriture chinoise de son époque dont il avait connaissance.

Qu'est-ce que cela signifie ? Si l'arithmétique binaire est requise pour la Caractéristique universelle, voire en est la version parfaite⁴² ; et si Leibniz reconnaît dans les hexagrammes de Fuxi une combinatoire, et même l'arithmétique binaire ; alors les hexagrammes peuvent servir dans sa Caractéristique universelle. Leibniz a donc interprété les symboles du *Yijing* comme étant l'expression et la source d'une véritable philosophie et une nouvelle logique et mathématique (Nelson 2011: 377).

³⁹ Voir Leibniz 1703: 87 et Leibniz 1716, réed. 1987: 138.

⁴⁰ Voir Mungello 1977: 63-64.

⁴¹ C'est justement ce lien généalogique qui aurait selon Andrea Bachner fait estimer Leibniz que les caractères chinois sont négligeables parce que corrompus et donc sans valeur philosophique et métaphysique (2013: 33).

⁴² Sarah Carvallo-Plus rappelle que le système d'arithmétique binaire est requis pour l'élaboration de la Caractéristique universelle (2001: 18) et Leibniz pensait que son arithmétique était elle-même la Caractéristique parfaite (Phil., VII, B III, 24 in C: 284).

Comme le souligne Perkins, cette connexion entre les hexagrammes et l'arithmétique binaire de Leibniz ajoutait une raison pour laquelle Leibniz portait un espoir sur ces symboles dans son projet de *Caractéristique*. Cela suggérait que le *Yijing* portait un système mathématique formel qui pouvait être utilisé dans une *Caractéristique* (2004: 144-145).

L'écriture ancienne, les hexagrammes de Fuxi, pouvaient donc jouer un rôle dans la *Caractéristique* universelle de Leibniz même s'il n'avait pas de preuve que les hexagrammes de Fuxi étaient utilisés comme nombres (Lach 1945: 446), là n'est pas le souci étant donné qu'on a affaire à une interprétation des lignes brisées ou pleines du *Yijing*.

Joachim Bouvet a donc changé le regard du philosophe sur les caractères chinois, après avoir eu connaissance des hexagrammes du *Yijing* à travers ce lien généalogique entre eux, Leibniz les considère moins pictographiques et plus philosophiques. Alors qu'il refusait le lien entre caractères chinois et hiéroglyphes égyptiens, Leibniz se justifiait ainsi au Jésuite :

Car il me semble que les caracteres Egyptiens sont plus populaires et vont trop à la ressemblance des choses sensibles, comme animaux et autres; et par consequent aux allegories; au lieu que les caracteres Chinois sont peutestre plus philosophiques et paroissent bastis sur des considerations plus intellectuelles, telles que donnent les nombres, l'ordre, et les relations; ainsi il n'y a que des traits de tachés qui ne butent à aucune ressemblance avec quelque espece de corps (18 mai 1703, WB: 422-424).

Contrairement à ce qu'affirme Andrea Bachner, Leibniz considère donc les caractères chinois comme philosophiques et confère une dimension philosophique au *Yijing*⁴³. Leibniz n'exclut pas la Chine hors de la philosophie comme le feront les philosophes qui le suivront⁴⁴. Bien au contraire, Leibniz étend la rationalité aux « autres » et cette dernière n'est pas une totalité intégrante mais une multiplicité extensive (Nelson 2011: 391).

V. Leibniz a l'espoir d'utiliser les hexagrammes du *Yijing* dans sa *Caractéristique* universelle tout en restant prudent

Leibniz a donc l'espoir d'utiliser les anciens caractères chinois du *Yijing* comme symbole écrit pour sa *Caractéristique* universelle tout en restant prudent. Cette ambivalence chez le philosophe est très visible dans ses échanges épistolaires, la présence de ce mélange de sentiments à des dates similaires est particulièrement frappante. En effet, dès la lettre envoyée au Père Verjus fin 1698, Leibniz disait au Jésuite qu'il a pensé

[...] qu'on pourrait peut-être accommoder un jour ces caractères, si on en était bien informé, non pas seulement à représenter comme font ordinairement les caractères, mais même à calculer et à aider l'imagination et la méditation; d'une manière qui frapperait

⁴³ Voir Nelson 2011 p. 384, 390.

⁴⁴ Voir Cheng 2005 et Maitre 2010. Une réflexion sur Leibniz et l'orientalisme en philosophie sera traitée dans un travail à part c'est pourquoi ce sujet n'est pas traité dans cet article.

d'étonnement l'esprit de ces peuples, et nous donnerait un nouveau moyen de les instruire et gagner (Widmaier & Babin: 196).

Mais en même temps qu'il nourrit cet espoir, on retrouve une prudence dans ses mots, « qu'on pourrait peut-être accommoder un jour ces caractères, si on en était bien informé ».

Puis, dans sa lettre à Leibniz du 4 novembre 1701, c'est Bouvet qui initie cette possibilité pour Leibniz d'utiliser le système du *Yijing*, « cette ancienne caractéristique », qu'il pense correspondre au projet de Leibniz (WB: 340).

Leibniz semble acquis à l'idée qu'il serait possible d'utiliser les symboles des hexagrammes dans son projet, en témoigne sa lettre à Bouvet du 15 février 1701 : « [e]n mettant les discours dans ces caractères, on calculerait et démontrerait en raisonnant, je crois qu'on pourrait trouver une manière de combiner cela avec les vieux caractères des Chinois qui ont déjà été l'objet de votre méditation, [...] » (WB: 316).

Dans sa lettre du 18 mai 1703 à Bouvet, Leibniz affirme que l'analogie entre son arithmétique binaire et les hexagrammes du *Yijing* permettrait d'« inventer une caractéristique nouvelle, qui paraîtra une suite de celle de Fohi, et qui donnera le commencement de l'analyse des idées, et de ce merveilleux calcul de la raison » (WB: 414). La Caractéristique qu'il pourra bâtir sur les lignes de Fuxi rapporte les idées aux nombres « aura en même temps l'avantage de les soumettre au calcul comme les nombres ... » (*Ibid.*: 416).

Mais en même temps, dans son *Explication de l'arithmétique binaire* (1703) Leibniz confie qu'il ne sait pas si cela peut être un avantage d'utiliser les hexagrammes dans la Caractéristique universelle.

Or comme l'on croit à la Chine que Fohy est encore Auteur des Caractères Chinois, quoique fort altérés par la suite des temps : son Essai d'Arithmétique fait juger qu'il pourrait bien s'y trouver encore quelque chose de considérable par rapport aux nombres et aux idées, si l'on pouvait déterrer le fondement de l'Ecriture Chinoise, d'autant plus qu'on croit à la Chine, qu'il a eu égard aux nombres en l'établissant. Cependant, je ne sais s'il y a jamais eu dans l'Ecriture chinoise un avantage approchant de celui qui doit être nécessairement dans une Caractéristique que je projette (p. 89).

La prudence est sans doute de mise pour une publication dans le monde scientifique, surtout quand on sait que Leibniz a très peu publié ?

Pourtant le philosophe continue de penser qu'avec les hexagrammes de Fuxi on pourrait établir une Caractéristique universelle, et atteindre la perfection de la science des nombres. Écrivant une lettre à Joachim Bouvet (qu'on pense qu'il n'a jamais envoyée), il souligne, en parlant des caractères de Fuxi,

[...] qu'on approchera mieux par là de la perfection de la Science des Nombres, que par toute autre voye; parceque toutes les expressions y vont par ordre, et que tout est fondé en

periodes de deux notes combinées 0 et 1, ce qui donne de merveilleux abregés; mais outre les Mathematiques, je voy que ces mêmes caracteres peuvent avoir des usages considerables en philosophie (28 juillet 1704, WB: 456).

Dans les *Nouveaux Essais* (1704), Leibniz évoque les caractères des Chinois et souligne qu'« [o]n pourrait introduire un caractère universel fort populaire et meilleur que le leur, si on employait de petites figures à la place des mots, [...] » (Leibniz 1765, réed. 1990, IV, VI, § 2: 314). Il semble que le philosophe parle de l'écriture chinoise, et non pas des hexagrammes du *Yijing*, sinon il aurait sans doute écrit les « anciens caractères des Chinois ».

Enfin, dans sa dernière lettre au Père Bouvet du 13 décembre 1707, Leibniz dit abandonner l'idée d'utiliser les caractères de Fuxi quand il déclare « [j]e ne me soucie pas beaucoup de l'usage métaphysique des Caracteres de Fohi et d'autres semblables, parce que j'ay une toute autre idée de la vraye caractéristique, qui serviroit egaleement à exprimer les pensees et à les diriger, et seroit comme une Logique vive » (WB: 602).

Écrit-il cela parce qu'il ne reçoit plus de nouvelles du Jésuite depuis 1702 ? Parce que le 8 octobre de la même année, il écrivait à Veyssière la Croze :

Vous m'avez réjoui en me mandant vôtres application à la recherche des caractères Chinois, & l'espérance que vous avez d'y faire des progrès. Cette recherche me paroît d'autant plus importante que je m'imagine, que si nous pouvions découvrir la clef des caractères Chinois, nous nous trouverions quelque chose qui serviroit à l'analyse des pensées (Dutens V: 484-485).

L'ambivalence de Leibniz, partagé entre doute et prudence sur l'utilisation des hexagrammes pour sa Caractéristique universelle, est nettement visible. Le manque d'information puisqu'il dépendait uniquement des Jésuites mais aussi à l'arrêt des échanges avec Bouvet dès 1702 (Leibniz ne reçoit plus ses lettres) pourraient expliquer cette ambivalence. Bien qu'il ne cesse de rêver à réaliser la Caractéristique universelle, jusqu'à la fin de sa vie, la Caractéristique universelle n'a jamais abouti⁴⁵.

VI. Conclusion

En définitive, le rapport entre Leibniz et l'écriture chinoise est plus compliqué que ce qu'on lit généralement dans les écrits sur ce sujet : il a élu l'écriture chinoise pour sa Caractéristique universelle puis l'a abandonnée parce que ce n'est pas une combinatoire ni ne permet un calcul. C'est oublier l'échange épistolaire avec le Père Bouvet qui relance son intérêt dans l'écriture chinoise. Avec l'analogie entre l'arithmétique binaire du philosophe et les hexagrammes du *Xiantiantu*, ces derniers apparaissent comme combinatoires et donc éligibles pour participer au projet de Leibniz en tant que signes. Il est néanmoins en proie à une ambivalence, animé à

⁴⁵ Sur ce sujet, je renvoie à mon ouvrage en cours d'écriture sur l'interprétation leibnizienne de l'écriture chinoise et des hexagrammes du *Yijing* et leur rôle dans la Caractéristique universelle.

la fois par l'espoir de construire une Caractéristique universelle à partir des hexagrammes et par une prudence à les employer. C'est Joachim Bouvet qui change son regard sur les caractères chinois qu'il considère moins pictographiques et plus philosophiques en raison de leur lien généalogique avec les hexagrammes du *Yijing* supposé par le Jésuite et le philosophe.

VII. Références bibliographiques

- A Leibniz, G. W. (1923). *Sämtliche Schriften und Briefe*. (Ed. par l'Académie des Sciences de Berlin). Series I-VII. Darmstadt, Leipzig, et Berlin.
- C Leibniz, G. W. (1903). *Opuscules et fragments inédits de Leibniz : extraits des manuscrits de la Bibliothèque royale de Hanovre*. Couturat, L. (Ed.).
- Dutens Leibniz, G. W. (1768). *Opera omnia, nunc primum collecta... studio*. Tomes I-VI. Dutens, L. (Ed.). Genève.
- GM Leibniz, G. W. (1875-90). *Die Mathematische Schriften (I-VII)*, Gerhardt, C. I. (Ed.). Berlin: Weidmann.
- GP Leibniz, G. W. (1875-90). *Die Philosophischen Schriften (I-VII)*, Gerhardt, C. I. (Ed.). Berlin: Weidmann.
- WB Widmaier, R., et Babin, M.-L., eds. (2006). *Der Briefwechsel mit den Jesuiten in China (1689-1714)*, Französisch/Lateinisch- Deutsch, Hamburg.
- Alcantara, J.-P. (2006). « Cette caractéristique secrète et sacrée... » : Leibniz et Bouvet, lecteurs du *Yijing*, Intervention au séminaire du Centre d'Études et de Recherches sur l'Humanisme et l'Âge Classique (UPRES-A CNRS 5037, équipe de recherche du Centre International Blaise Pascal) Chiffres et secrets, organisé par Descotes, D, Université de Lyon III.
- Alleton, V. (1994). « L'oubli de la langue et l'« invention » de l'écriture chinoise en Europe », *Études chinoises*, vol. XIII, n° 1-2: 259-282.
- Antognazza, M. R. (2009). *Leibniz, An Intellectual Biography*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Arrault, A. (2001). « Mutations et calcul binaire : de la Chine à l'Europe », *Recherches sociologiques*, XXXII, n°3, Université catholique de Louvain, unité d'anthropologie et de sociologie, 81-96.
- Bachner, A. (2013). "What Original? Origin Stories, Script Teratologies, and Leibniz's Hexagrammatology", *Comparative Literature* 65:1, 26-35.

- Bacon, F. (1605, réed. 1803). *Of the Advancement of Learning*. vol. 1, Book 2. In *Works*, 10 vol. London: Printed for J. Johnson [etc.].
- Boltz, W. G. (2000). « The Invention of Writing in China », *Oriens Extremus* 42-01.
- Boltz, William G. (1994). *The origin and early development of the Chinese writing system*. New Haven: American Oriental Society.
- Carvallo-Plus, S. (2001). *Leibniz*. Paris: Hachette.
- Cheng, A. (1997). *Histoire de la pensée chinoise*. Paris: Seuil.
- Cheng, A. (2005). « ‘Y-a-t-il une philosophie chinoise ?’ : est-ce une bonne question ? », *Extrême Orient- Extrême Occident*. Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.
- Cheng, A., Kalinowski, M. & Feuillas, S. (2016). *Les Classiques en Chine*. SAM Network / Les Belles Lettres, <https://www.sam-network.org/video/anne-cheng?curation=1107.8>.
- Ching, J. & Oxtoby, W. G. (1992). « Moral Enlightenment, Leibniz and Wolff on China », *Monumenta Serica*, Monograph Series XXVI, Steyler Verlag, Nettetal.
- Cook, D. J. & Rosemont, H. Jr. (2000). « Leibniz, Bouvet, The Doctrine of Ancient Theology, and the Yijing », Li, W.C. & Poser, H. (2000) *Das Neueste Über China, G. W. Leibnizens Novissima Sinica von 1697*. Stuttgart: Franz Steiner.
- Cook, Daniel J. (2020). “Discourse on the Natural Theology of the Chinese”, Lodge, P. & Strickland, L. (2020). *Leibniz’s Key Philosophical Writings. A Guide*. Oxford : Oxford University Press, 250-269.
- Couplet : (Ed.). (1687). *Confucius sinarium philosophus*. Paris : Horthemels.
- Couturat, L. (1901). *La Logique de Leibniz*. Paris : F. Alcan.
- Dascal, M. (1978). *La Sémiologie de Leibniz*. Paris: Aubier.
- DeFrancis, J. (1984). *The Chinese Language : Fact and Fantasy*. Honolulu : University of Hawaii Press.
- Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. Paris : Minuit.
- Eco, U. (1993). « Ils cherchaient des licornes », Conférence à Pékin.
- Eco, U. (1997). *La Recherche de la langue parfaite*. Paris : Seuil.
- Étiemble, R. (1966). *Les Jésuites en Chine 1552-1573 la querelle des rites*. Paris, R. Juillard.
- Hao, L.X. (2000). « Leibniz’s Ideal of Characteristica Universalis », Li, W.C. & Poser, H. *Das Neueste Über China, G. W. Leibnizens Novissima Sinica von 1697*. Stuttgart : Franz Steiner.

- Kikai, A. (1983). "On the Universal Characteristic of Leibniz", *Leibniz, Werk und Wirkung*, Hannover, 374-383.
- Kircher, A. (1667, Ed. 1986). *China Illustrata*. (Van Tuyl C. D. trad.) Amsterdam.
- Knobloch, E. (2018). « Determinant Theory, Symmetric Functions, and dyadic », Antognazza, M. R. (Ed.). *The Oxford Handbook of Leibniz*. Oxford University Press.
- Lach, D. (1945) « Leibniz, and China », *Journal of the History of Ideas*, Vol. 6, N° 4, 436-455.
- Leibniz, G. W. (1703). « Explication de l'arithmétique binaire ». *Mémoires de mathématique et de physique de l'Académie royale des sciences*, Académie royale des sciences. <ads-00104781> <https://hal.archives-ouvertes.fr/ads-00104781>
- Leibniz, G. W. (1716, réed. 1987). *Discours sur la Théologie Naturelle des Chinois*. (Frémont, C. (Ed.). Paris : L'Herne.
- Leibniz, G. W. (1765, réed. 1990). *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*. Paris : Garnier-Flammarion.
- Leibniz, G. W. (1994). *Writings on China*. (Cook, D. J. & Rosemont, H. Jr.). Chicago and La Salle : Open Court.
- Maitre, M.-J. (2010). "Réception et Représentation de la Philosophie Chinoise en France du 16è au 21è siècle". Thèse de Doctorat, Université Jean Moulin Lyon 3.
- Maitre, M.-J. (2020). *L'analogie de Joachim Bouvet entre le Xiantiantu de Shao Yong et l'arithmétique binaire de Leibniz. Analyse d'une rencontre intellectuelle transculturelle*. 私立淡江大學法國語文學系.
- Makeham, J. (1986). « The history of the development of Zhou Yi 『周易』 studies in the west : an overview », *中国研究集刊* 3, 40-57.
- McKenna, S. E. & Mair, V. H. (1979). « A Reordering of the Hexa-Grams of the I Ching », *Philosophy East and West* 29 (4). 421-441.
- Mungello, D. E. (1977). *Leibniz and Confucianism : The Search for Accord*. Honolulu : University Press of Hawaii.
- Mungello, D. E. (1989). *Curious Land, Jesuit Accommodation and the origins of sinology*. Honolulu : University Press of Hawaii.
- Mungello, D. E. (1994). *The Chinese Rites Controversy : Its History and Meaning*. Monumenta serica monograph series, Vol. 33.

- Nelson, E. S. (2011). « The Yijing And Philosophy : From Leibniz To Derrida », *Journal of Chinese Philosophy* 38 :3, 377–396.
- Perkins, F. (2004). *Leibniz and China : A Commerce of Light*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Pombo, O. (1987). *Leibniz and the problem of universal language*. Münster : Nodus Publikationen.
- Rossi, P. (1993). *Clavis Universalis : Arts de la mémoire, logique combinatoire et langue universelle de Lulle à Leibniz*, (Patrick Vighetti trad.). Grenoble : Ed. Jérôme Million.
- Roy, O. (1972). *Leibniz et la Chine*. Paris : Vrin.
- Sypniewski, B. P. (2000). « China and Universals : Leibniz, Binary Mathematics, and the Yijing Hexagrams », *Monumenta Serica : Journal of Oriental Studies*, 53, 287-314.
- Vissière, I. & J.-L. (2001). *Lettres édifiantes et curieuses des Jésuites*, Paris, Edition Desjonquères.
- Von Collani, C. (1981). *Die Figuristenin der Chinamission*, Franckfurt: Verlag Peter D. Lang.
- Von Collani, C. (1988), « P. Joachim Bouvet, S. J. : Sein Leben und sein Werk », *Philosophy East and West* 38 (4) :450-452.
- Von Collani C. (2007), « The First Encounter Of The West With The Yijing Introduction To And Edition Of Letters And Latin Translations By French Jesuits From The 18th Century », *Monumenta Serica : Journal of Oriental Studies*, 55, 227-387.
- Walker, D. P. (1972). « Leibniz and Language ». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 35.
- Wei, B. (2014). « The Origin and Evolvment of Chinese Characters », *Gdańskie Studia Azji Wschodniej*. 5.
- Widmaier, R. (1983). *Die Rolle der chinesischen Schrift in Leibniz' Zeichentheorie*. Wiesbaden : Steiner.
- Zacher, H. J. (1973). *Die Hauptschriften zur Dyadik von G. W. Leibniz. Ein Betrag zur Geschichte des binären Zahlensystems*. Frankfurt am Main : Vittorio Klostermann.
- Zhang, L. X. (1992). *The Tao and the Logos : Literary Hermeneutics, East and West*. Durham : Duke University Press.
- Wei Deming 卫德明, Wang Xipeng 王汐朋, “‘Yi Jing’ de shijian guannian” 《易经》的时间观念, *Xiandai zhexue 现代哲学*, 2014-3, pp. 85-92.

TABLE
DES
NOMBRES.

0	0
1	1
2	10
3	11
4	100
5	101
6	110
7	111
8	1000
9	1001
10	1010
11	1011
12	1100
13	1101
14	1110
15	1111
16	10000
17	10001
18	10010
19	10011
20	10100
21	10101
22	10110
23	10111
24	11000
25	11001
26	11010
27	11011
28	11100
29	11101
30	11110
31	11111
32	100000
&c.	&c.

← Figure 2 – Table des nombres de l'arithmétique binaire de Leibniz (Leibniz 1703 : 86). Source : <https://hal.archives-ouvertes.fr/ads-00104781>)

0	1	10	11	100	101	110	111
0	1	2	3	4	5	6	7

Figure 3 – Correspondance entre les *bagua* et l'arithmétique binaire de Leibniz (Leibniz 1703 : 88). Source : <https://hal.archives-ouvertes.fr/ads-00104781>)

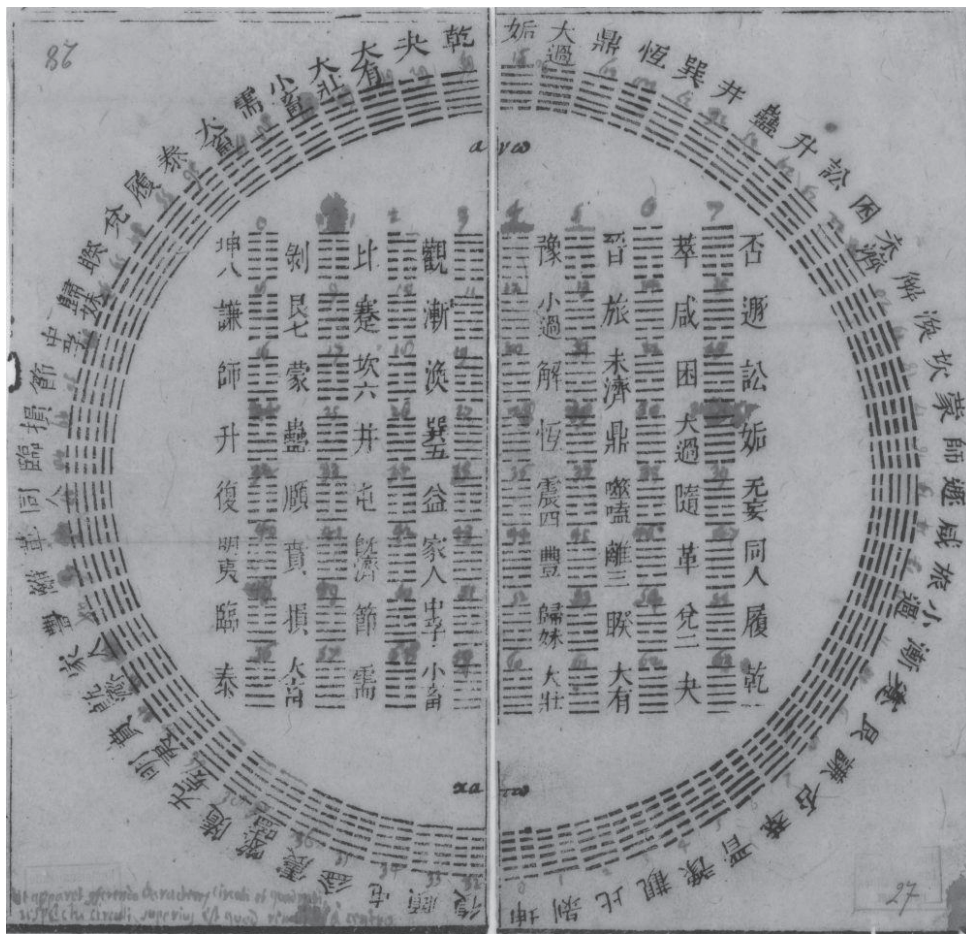


Figure 4 – Représentation des 64 hexagrammes du *Yijing* selon « l'ordre de Fuxi », *Xiantiantu* 先天圖 (Sämtliche Schriften und Briefe, Reihe I, Band 20: 556). Source : Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek – Niedersächsische Landesbibliothek, Hannover (shelf mark: LBr 105, Bl. 27(LK-MOW Bouvet10); LBr 105, Bl. 28 (LK-MOW Bouvet10))

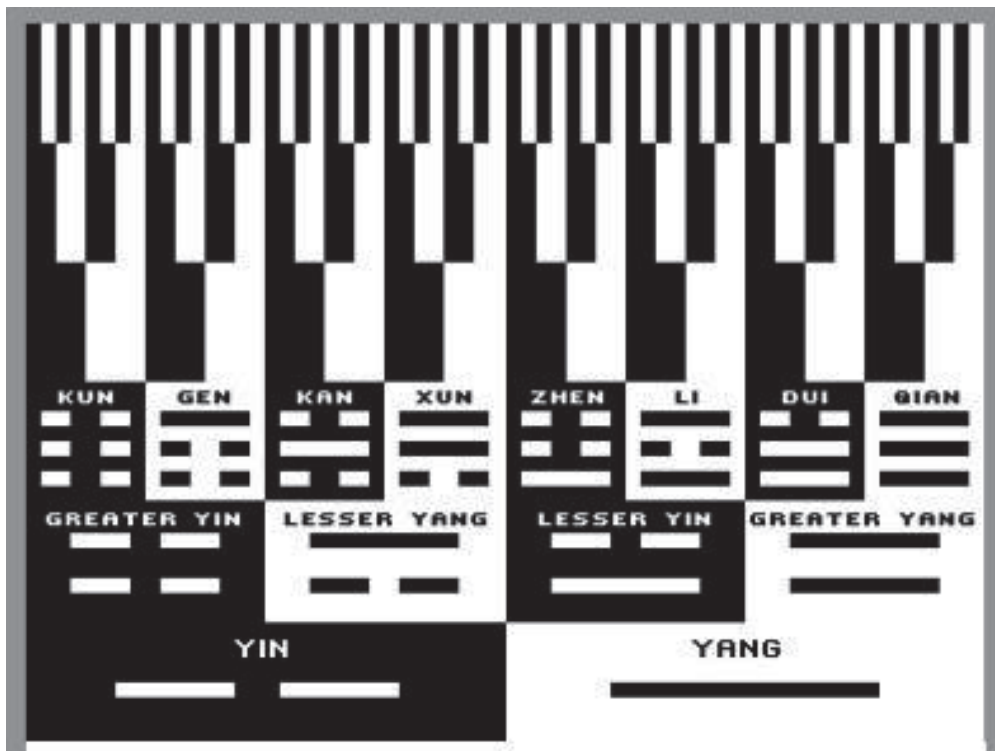


Figure 5 – Diagramme du *Xiantiantu* (ordre de Fuxi) révélant le principe du redoublement de deux éléments, © 2003 S J Marshall, source : <https://biroco.com/yijing/images/xiantian.gif>

Tabula sexaginta quatuor Figurarum,
 seu Liber mutationum *Te k'im* dictus.

1. Cælum.	2. Terra.	3. Aqua.	4. Montes.	5. Aqua.	6. Cælum.	7. Terra.	8. Aqua.
Cælum.	Terra.	Tonitrus.	Aqua.	Cælum.	Aqua.	Aqua.	Terra.
9. Venti.	10. Cælum.	11. Terra.	12. Cælum.	13. Cælum.	14. Ignis.	15. Terra.	16. Tonitrus.
Cælum.	Aque m.	Cælum.	Terra.	Ignis.	Cælum.	Montes.	Terra.
17. Aque m.	18. Montes.	19. Terra.	20. Venti.	21. Ignis.	22. Montes.	23. Montes.	24. Terra.
Tonitrus.	Venti.	Aque m.	Terra.	Tonitrus.	Ignis.	Terra.	Tonitrus.
25. Cælum.	26. Montes.	27. Montes.	28. Aque m.	29. Aqua.	30. Ignis.	31. Aque m.	32. Tonitrus.
Tonitrus.	Cælum.	Tonitrus.	Venti.	Aqua.	Ignis.	Montes.	Venti.
33. Cælum.	34. Tonitrus.	35. Ignis.	36. Terra.	37. Venti.	38. Ignis.	39. Aqua.	40. Tonitrus.
Montes.	Cælum.	Terra.	Ignis.	Ignis.	Aque m.	Montes.	Aqua.
41. Montes.	42. Venti.	43. Aque m.	44. Cælum.	45. Aque m.	46. Terra.	47. Aque m.	48. Aqua.
Aque m.	Tonitrus.	Cælum.	Venti.	Terra.	Venti.	Aqua.	Venti.
49. Aque m.	50. Ignis.	51. Tonitrus.	52. Montes.	53. Venti.	54. Tonitrus.	55. Tonitrus.	56. Ignis.
Ignis.	Venti.	Tonitrus.	Montes.	Montes.	Aque m.	Ignis.	Montes.
57. Venti.	58. Aque m.	59. Venti.	60. Aqua.	61. Venti.	62. Tonitrus.	63. Aqua.	64. Ignis.
Venti.	Aque m.	Aqua.	Aque m.	Aque m.	Montes.	Ignis.	Aqua.

Has

Figure 6 – Représentation des 64 hexagrammes selon l'ordre dit de « Wen Wang » 文王, (Couplet 1687: 42). Source : Staatliche Bibliothek Regensburg, shelfmark 999/2Philos.3043: 42.

本論文於 2020 年 10 月 7 日到稿，2020 年 10 月 28 日通過審查。

**« Cendrillon ou la petite pantoufle de verre » et
« Finette Cendron » : deux guides de survie des salons
français à la fin du XVIIe siècle**

康鈺珮/ Kang, Yu-pei

淡江大學法國語文學系 助理教授

Department of French, Tamkang University, Assistant Professor

【摘要】

文學童話誕生於義大利並在法國開花結果。早期的文學童話並不是寫給兒童的讀物，而是獻給法國沙龍人士的娛樂。如果說，夏爾·貝侯是為這種文學定調的創始人，那麼多爾諾瓦夫人便是發起這個新興文體的啟蒙者。再者，貝侯與多爾諾瓦男爵夫人「恰巧」都曾以灰姑娘為題，講述有關王子找尋小碼女鞋主人的故事。這篇文章旨在探討貝侯的《灰姑娘》與多爾諾瓦夫人的《機靈的桑德隆》這兩篇同年出版的同主題故事，並分析他們的寫作風格及道德觀。藉由這兩則故事的比較，可以了解到路易十四宮廷的流行文化(衣著、髮型、法式假痣等)以及當時女性的狀態(教育及婚姻)。作為那個時期最有名的故事之一，這兩則童話被視作當時法國沙龍女性的兩個生存法則。透過男性與女性兩種不同的觀點，兩位作者將其童話當作十七世紀晚期控制女性思想的工具以及解放女性的手冊。

【關鍵字】

灰姑娘、貝侯、多爾諾瓦、童話、道德

【Abstract】

Born in Italy and flourished in France, the literary fairy tale was originally not a reading for children but a form of literary entertainment destined to French salons. If we say that Charles Perrault was the founder who set the tone for this genre, it was Marie-Catherine d'Aulnoy the initiator who launched the Parisian mode for this new form. The academician and the baroness “coincidentally” wrote on the same theme, *Cinderella*, where the main plot is the search by a prince of the owner of an extremely

small sized slipper. In this article, we examine "Cinderella or The Little Glass Slipper" from Perrault and "Finette Cendron" from Madame d'Aulnoy, two parallel tales published in the same year, to analyze their writing style and their moral value. Like in a tiny ecology, by comparing the two stories, we can also discover the fashion (styles of dresses, hairstyles, even French mouches) and the condition of women (education and marriage) in the century of Louis XIV. As one of the most famous stories of the time, they can be treated as two survival guides for the privileged women in French salons. Through their different points of view, male and female authors, the two writers used their tale as a springboard to control but also, paradoxically, liberate women of the late French seventeenth century.

【Keywords】

Cinderella, Perrault, d'Aulnoy, fairy tale, ethics

Introduction

Branche du conte merveilleux, le conte de fées d'origine orale et populaire peut retracer son origine littéraire en Italie : *Les Nuits facétieuses* en 1550 et 1553 de Giovan Francesco Straparola et *Le Conte des contes ou Le Divertissement des petits enfants* de Giambattista Basile, entre 1634 et 1636. Ce nouveau genre s'est épanoui dans les salons français à la fin du XVII^e siècle dans lesquels Charles Perrault et Marie-Catherine d'Aulnoy jouent des rôles extrêmement importants. Si l'on dit de Perrault qu'il est le fondateur et l'instaurateur de la nature du conte de fées, alors c'est Madame d'Aulnoy l'initiatrice qui inspira et lança la mode de cette forme littéraire.

En effet, le conte de fées ne reçut pas son appellation officielle avant l'apparition des *Contes de fées* de Madame de Murat en 1698, qui était influencée par Madame d'Aulnoy et le titre de son œuvre *Contes des Fées* en 1697-1698¹. Néanmoins, nous avons découvert que l'inspiration de Madame d'Aulnoy pour le terme *conte de fées*, semble-t-il, est de 7 ans plus tôt que la date généralement admise ; cette expression, en réalité, apparut pour la première fois dans son roman *Histoire d'Hypolite, conte de Duglas* en 1690, où le jeune Hypolite raconte un récit, le fameux « L'île de la Félicité² ». Dans le récit, Hypolite est présenté comme tentant de se souvenir d'« un **conte** approchant de ceux **des Fées**³ » (Aulnoy 1690:143). *Contes des Fées* et *Conte de fées* diffèrent, comme nous le constatons selon que le premier type de récit est narré par des fées : comme le dit Magali Monnier, Madame d'Aulnoy faisait partie des conteuses qui « s'assimilaient aux fées et utilisaient parfois ce terme pour se désigner mutuellement » (Monnier 2011:244) ; le second type met en scène un récit féerique.

Parmi les conteurs et conteuses durant la première période de l'apparition du conte de fées littéraire dans les salons français (1690-1715), Perrault et Madame d'Aulnoy sont deux écrivains représentatifs, qui écrivirent sur le même thème, *Cendrillon*. Rappelons tout d'abord que *Cendrillon* est un thème de conte universel.

¹ Cette œuvre contient 4 tomes dont les trois premiers sont publiés en 1697 et le dernier en 1698.

² Lorsque Madame d'Aulnoy publia ce conte en 1690, il n'y eut pas de titre. Il le reçut lors de la publication des *Voyages Imaginaires* en 1787.

³ Les mots en caractères gras sont soulignés par l'auteur de l'article.

Selon Ting Nai-tong (dans son ouvrage *The Cinderella Cycle in China and Indo-China* publié en 1974), il y a au moins 21 versions chinoises portant sur ce thème, dont la première est datée du IX^e siècle de notre ère : Duan Chen-shi écrivit son conte « Ye Xian », qui est, semble-t-il, l'archétype de tous les contes de ce type. Dans le conte, la réussite de l'héroïne tient à ses pieds extrêmement petits et incomparables, et c'était pourquoi elle gagna le cœur du prince. Ce détail (le pied de taille petite en tant que norme esthétique) a été transféré dans la première version européenne, « La Chatte des cendres » de Giambattista Basile, et on le retrouve dans « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre » de Perrault, « Finette Cendron » de Madame d'Aulnoy et enfin « Aschenputtel » des frères Grimm. Dans tous ces contes, depuis le premier prototype, l'intrigue est liée à un soulier perdu d'une taille excessivement petite, qui excite l'amour d'un prince désespéré de retrouver sa propriétaire.

Cet objet d'amour quasiment exclusif est non seulement lié à une norme esthétique (fortement teintée par les désirs masculins) mais aussi à la condition sociale des femmes ainsi chaussées. « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre » de Perrault et « Finette Cendron » de Madame d'Aulnoy ne sont en effet pas seulement des contes de fées, ils peuvent aussi être considérés comme des guides de survie pour les filles et les femmes privilégiées dans les salons français de la fin du XVII^e siècle.

Cet article analyse ces deux contes parallèles publiés la même année. Nous esquisserons d'abord l'historique du conte de fées, nouveau genre né dans les salons français, les ouvrages féeriques des deux auteurs étudiés et leurs styles d'écriture. Ensuite, nous comparerons les deux textes en faisant une analyse textuelle. Enfin, nous approfondirons cette analyse par les explorations de phénomènes cachés dans les textes : la mode de l'époque de Louis XIV, les angles visuels masculin et féminin jugeant une jeune fille et d'autres aspects. Nous confronterons leurs différents points de vue tenant à la morale, la vertu et au mariage des femmes.

1. Bref rappel historique

Le premier mars 1697, Jean-Baptiste Dubos écrivit une lettre à Pierre Bayle en décrivant un nouveau genre littéraire s'épanouissant à la fin du XVII^e siècle : « Madame Dau[l]noy adjoute un second volume au[x] *Contes de ma mere l'oye* de

Monsieur Perrault. Nostre siecle est devenu bien enfant sur les livres : il lui faut des contes, des fables, des romans et des historiet[t]es⁴. » Dubos annonçait la grande mode des contes de fées dont nous savons, malgré ce que Perrault essaya de nous faire croire, qu'ils n'étaient pas d'abord destinés aux enfants. En effet, à l'époque de Perrault et Madame d'Aulnoy, le conte de fées n'avait pas rapport direct avec les enfants. Le titre des *Contes de ma mère l'Oye* semble dédié aux petits, mais si l'on fait attention à la préface de *Grisélidis, nouvelle, avec le conte de Peau d'asne, et celui des Souhairs ridicules*⁵, le recueil des trois premiers récits féeriques en vers de Perrault, et la préface « À son altesse royale Madame » des *Contes des Fées* de Madame d'Aulnoy, on comprend que ces deux œuvres étaient destinées en fait aux filles nubiles de leur temps, surtout les jeunes filles privilégiées fréquentant les salons. En outre, ces deux contes n'étaient pas destinés au tout venant populaire ; il s'agissait de littérature aristocratique, de divertissements pour la noblesse. *Les Contes de ma mère l'Oye* était dédié à Anne-Marie-Louise d'Orléans, duchesse de Montpensier, c'est-à-dire Mademoiselle ; les quatre tomes des *Contes des Fées* étaient dédiés à Élisabeth-Charlotte de Bavière, c'est-à-dire Madame, seconde épouse de Philippe d'Orléans et mère de Mademoiselle.

Après le succès du roman de Madame d'Aulnoy, *Histoire d'Hypolite, comte de Douglas* et l'apparition du conte de « L'île de la Félicité » en 1690, Perrault lui emboîta le pas presque immédiatement en publiant coup sur coup ses recueils de contes : « La Marquise de Saluces ou La Patience de Grisélidis », une nouvelle en vers en 1691 ; « Les Souhairs ridicules », un conte en vers en 1693 et un recueil en 1694, réunissant les deux œuvres précédentes en y ajoutant « Peau d'Âne », un autre conte en vers. En 1695, il commença à faire circuler son manuscrit des *Contes de ma mère Loye*, comprenant les contes de « La Belle au bois dormant », « Le Petit Chaperon rouge », « La Barbe bleue », « Le Maître Chat ou Le Chat botté » et « Les Fées » ; « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre » n'était pas encore inclus dans la liste. En 1696, il publia de façon anonyme son premier conte en prose, « La Belle au bois dormant » dans le *Mercurie galant*, suivi par la suite par *Histoires ou contes*

⁴ Voir la lettre 1227, écrite à Paris le premier mars 1697. <http://bayle-correspondance.univ-st-etienne.fr/?Lettre-1227-Jean-Baptiste-Dubos-a-&lang=fr>, consultée le 24 juin 2020.

⁵ Cette préface était un ajout dans la troisième édition en 1694 publiée par Jean-Baptiste Coignard pour le féliciter de son succès et de ses trois rééditions en un an.

du temps passé, avec des moralités, un recueil de 8 contes en prose en 1697⁶. Cette œuvre, connue aussi par son autre titre *Les Contes de ma mère l'Oye*, fut publiée avec l'épître dédicatoire signée P. P., initiale de Pierre Perrault, le nom du fils cadet de l'académicien, Pierre Darmancour, âgé de 17 ou 18 ans à l'époque⁷ (Perrault 1981:26). Ce dernier aspirait à devenir secrétaire de « Mademoiselle », nièce de Louis XIV, à qui fut dédicacé l'ouvrage. Même si Perrault n'avoua jamais être l'auteur de ses *Contes de ma mère l'Oye*, cet ouvrage est reconnu comme son chef-d'œuvre. Perrault, réconcilié avec Boileau (Nicolas Boileau-Despréaux), chef de file des Anciens, en 1694 semble utiliser le nom de son fils de façon à éviter une nouvelle polémique avec les tenants de l'antiquité. Madame d'Aulnoy, encouragée par le succès des *Contes de ma mère l'Oye*, fit paraître ses quatre volumes des *Contes des Fées* en 1697-1698⁸ et encore quatre volumes de *Contes nouveaux ou les Fées à la mode* en 1698. Selon le calcul de l'éditrice Nadine Jasmin, de 1697 à 1698, il parut quatorze volumes de contes de fées pour un total de cinquante-huit contes, de Mme d'Aulnoy, de Mlle de La Force, de Mme de Murat, de Perrault, du chevalier de Mailly et de Jean de Préchac (Aulnoy, *Contes nouveaux ou Les Fées à la mode* 2008:614-615). Dans cette mode qui fit rage, seul Perrault a vu sa renommée survivre jusqu'à nos jours. Il nous apparaît d'autant plus important de le confronter avec son illustre (à l'époque) collègue, Madame d'Aulnoy. Leurs carrières littéraires les avaient amenés à graviter dans les mêmes milieux mais ils provenaient de couches différentes de la société.

1.1. Charles Perrault et ses *Contes de ma mère l'Oye*

Charles Perrault (1628-1703), né dans une famille bourgeoise tourangelle installée à Paris, est un des lettrés qui tâcha de polir la matière littéraire de l'époque. En tant que chef de file des Modernes dans la fameuse Querelle des Anciens et des Modernes, Perrault publia en 1694 son *Apologie des femmes* pour répondre la

⁶ Perrault obtint l'autorisation de publier ses *Histoires ou contes du temps passé* en décembre 1696 et la mise en vente fut faite en janvier 1697.

⁷ Trois mois après la publication de cette œuvre, il se trouva impliqué dans un meurtre prémédité et fut arrêté le 2 mars 1700. Pour plus de détails, voir la préface de l'éditeur Jean-Pierre Collinet (Perrault 1981:36).

⁸ Madame d'Aulnoy obtint privilège de publier ses *Contes des Fées* en mars 1697. Ses quatre tomes furent publiés entre avril 1697 et février 1698.

fameuse satire X en 1693 de Boileau contre les femmes. Dans ses *Contes de ma mère l'Oye*, Perrault utilisa un ton simple et clair en imitant, comme il le dit, le discours des nourrices mais plein d'intelligence et finesse. Jean Mainil interprète ce style mis en œuvre dans les contes de la Mère l'Oye comme un déguisement : « sous les habits d'un corpus populaire pour les faire mieux correspondre au mythe d'une origine ancienne, rustique » (Mainil 2016:14). Dans ce recueil, il démontra tout le prix qu'il attachait aux femmes mais également son souci de moraliste. À la fin de chaque conte, il mit une ou deux moralités en vers pour renforcer quelques notions ou adages moraux qu'il voulait mettre en valeur dont « les formulations sont plus adaptées à son époque » (Mainil 2016:16), cachées derrière ces bagatelles.

En réalité, Perrault n'est pas le premier qui met un sens moral et des instructions dans son œuvre. Son prédécesseur, Basile, selon Mainil, écrivit également des morales fortement « lapidaires » et « prosaïques » (Mainil 2016:16). Perrault illustra aussi en vers maintes observations très fines de la société dans laquelle il vivait et où se côtoyaient toutes les classes sociales. Selon Jean-Paul Sermain, le vocabulaire de Perrault est parfois semé d'expressions archaïques, propre à décrire dans une langue limpide, les us de son temps. Ces morales sont sous une « forme versifiée » (Sermain 2016:47) ; elles ne sont pas des leçons aux enfants mais aux « gens de bon goût » qui sont « capables de juger de la valeur littéraire des contes, conformément à leurs habitudes d'appréciation des textes modernes » (Sermain 2016:59). La conclusion des contes lui sert à enseigner aux jeunes filles de son époque la conduite morale en établissant un modèle de femme convenable à la belle société du temps.

Grâce à la préface de *Grisélidis, nouvelle, avec le conte de Peau d'asne, et celui des Souhais ridicules* publié en 1694, nous pouvons en effet voir ce que Perrault voulait établir : un nouveau genre visant à moraliser les privilégiées dans les salons, permettant ainsi de lutter contre les excès de conduite libertine engendrés en raison de cette nouvelle culture. D'après Mainil, le conteur mit la morale au centre de son programme et de son entreprise poétique (Mainil 2016:11). Il nomma ses contes *fables* pour définir l'orientation de ses récits féeriques et pour établir une continuité avec les Anciens. Il annonça ses futurs contes féeriques à la fin de la préface en mentionnant « les Fées », un de ses contes des *Histoires ou contes du temps passé*.

Pour mieux comprendre les contes de Perrault, il est utile de les rapprocher des *Fables* de Jean de La Fontaine. Comme l'explique Jean-Pierre Collinet, si La Fontaine choisit dans ses *Fables* de « rapprocher la poésie de la prose », Perrault « poétise le prosaïsme de ses contes » ; de plus, si les fables de La Fontaine n'avaient pas existé, jamais Perrault n'aurait pensé à composer ses contes, imaginé de « se poser comme son émule, voire son alter ego sinon son héritier direct, à le concurrencer et l'égaliser, ou même le surpasser » (Collinet 2008:199-200). Ceci explique sans doute pourquoi Perrault écrivit « Le Chat botté » en utilisant l'anthropomorphisme, et pourquoi il introduisit le loup dans « Le Petit Chaperon rouge ». Dans « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre », Perrault écrit que l'héroïne « ne se sentait pas de joie⁹ », ce qui constitue un hommage direct à l'auteur du « Corbeau et le Renard ».

Perrault reliait certes ses contes à la tradition ancienne (grecque et romaine) des fables, suivant en cela Jean de la Fontaine, en comparant l'*Histoire de la Matrone d'Éphèse* avec sa nouvelle *Grisélidis*, la fable de *Psyché* avec son conte *Peau d'Âne*, mais il voulait aussi prouver que la morale de ses récits est supérieure à celles des Anciens. Il souligna que la morale de la *Matrone d'Éphèse* est « très mauvaise, et qu'elle ne va qu'à corrompre les femmes par le mauvais exemple » (Perrault 1981:50). Il accusa les fables et les contes des Anciens de n'avoir d'autre but que plaire en méprisant les bonnes mœurs. Il s'appuya donc sur l'exemple des contes populaires donnés aux enfants même s'ils n'étaient pas aussi élégants que les fables des Grecs et des Romains : leur morale consistait à enseigner l'enfant à être « honnête, patient, avisé, laborieux, obéissant » (Perrault 1981:51). Ces réflexions, développées dans la préface de *Grisélidis* et d'autres textes, constituaient un message pour la bourgeoisie. Si l'académicien dédia ses recueils de contes à l'aristocratie, et si le public était d'abord celui des salons, il faut bien voir que c'est à son milieu d'origine qu'il s'adressait. La teneur morale des contes de Perrault visait en effet à être un instrument d'éducation à direction des filles des familles bourgeoises qui voulaient préserver les « âmes pures » de leurs filles de toute allusion à la sexualité ou à l'expression crue de la violence. Cette position n'est pas tout à fait celle exprimée

⁹ La phrase originale dans « Le Corbeau et le Renard » est : « À ces mots le corbeau ne se sent pas de joie ».

par Madame d'Aulnoy.

1.2. Marie-Catherine d'Aulnoy et ses contes « des » Fées

Appartenant à la petite noblesse normande, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d'Aulnoy (1651-1705), est considérée comme une des écrivaines pionnières qui dans leurs contes ont commencé à dévoiler la soumission des femmes et le mariage sans amour et à ouvrir la voie à l'émancipation féminine (Trinquet 2010:49). C'était de plus un esprit subversif qui excellait à se servir d'allégories et de satires pour diffuser, sans en avoir l'air, sa philosophie de la vie. Son style est proche de celui de Jean de La Fontaine, notamment par son usage du néologisme et des critiques masquées de la cour et de la société. Constance Cagnat-Debœuf remarque que Madame d'Aulnoy excelle à faire des « jeux de mots » dans ses contes. C'est également dans l'usage des « métamorphoses animales » qu'elle ressemble à la manière du fabuliste (Aulnoy, *Contes de fées* 2008:11). Ses textes font aussi allusion à l'actualité (Aulnoy, *Contes de fées* 2008:15) ; son ironie et son style parodique font de cet auteur une créatrice ludique (Aulnoy, *Contes de fées* 2008:19).

Selon l'éditrice Nadine Jasmin, la quantité et la qualité de ses contes faisaient de Madame d'Aulnoy une conteuse se détachant du lot. On lui attribue deux recueils, huit tomes et vingt-cinq contes au total. Elle est également connue par la longueur de ses récits, « trente-cinq pages en moyenne, contre huit pages pour Perrault ou quinze pages pour Mlle de La Force¹⁰ » (Aulnoy, *Contes nouveaux ou Les Fées à la mode* 2008:8). Jasmin a analysé le mélange de différents genres littéraires comme le conte folklorique, le roman sentimental, pastoral, l'allégorie, la comédie de mœurs et la farce burlesque. Ses contes empruntent à toutes les traditions, à toutes les sources, en les mêlant dans le même recueil, voire le même conte.

La conteuse traitait dans ses œuvres féeriques, aussi dans sa vie, du problème des mariages forcés des femmes (Thirard 1993:87). Après la mort de son père, Monsieur Le Jumel de Barneville, la famille passa une période de difficultés économiques. Sa mère, la Marquise de Gudane, la maria à l'âge de quinze ans à François de La Motte, baron d'Aulnoy, un homme de « basse extraction et d'un rang

¹⁰ La comparaison est effectuée par l'éditrice dans la collection « Bibliothèque des Génies et des Fées » parue chez Champion, volumes 1, 2 et 4.

équivoque, mais fort riche » (Defrance 1998:13), trois fois plus âgé qu'elle. En outre, « le baron est libertin, il apprécie autant les liaisons féminines que masculines et la jeune épouse est sans doute maltraitée » (Defrance 1998:14). Les contes de Madame d'Aulnoy manifestent son souci du sort fait aux femmes, relatif à sa propre expérience.

La longueur extrême du récit, l'ironie, la cruauté, l'évocation, la violence et la parodie, ce sont les caractéristiques de son style d'écriture. D'ailleurs, elle est une conteuse qui renforça l'aristocratisation du conte en racontant exclusivement les aventures des princesses et princes pour éviter le risque de « mésalliance », comme Perrault et plus que Perrault, atteste Jasmin, « les princesses n'épousent ni roturiers ni fils de meuniers, les paysannes ne sont que des princesses déguisées et les sages bergers, des rois retraités » (Aulnoy, *Contes nouveaux ou Les Fées à la mode* 2008:13-14). D'après Cagnat-Debœuf, sa nature littérale de la conception « ludique » et ses « prétentions féministes » font que ses œuvres féeriques adoptent les formes de la modernité (Aulnoy, *Contes de fées* 2008:9). D'ailleurs, elle renforça la glorification des figures féminines par « l'abaissement, voire l'effacement des figures masculines » (Aulnoy, *Contes de fées* 2008:34). Dans ses contes, les figures masculines sont souvent faibles, impuissantes ou infidèles. Selon Marie-Agnès Thirard, la baronne excelle à utiliser la forme emblématique de la métamorphose pour rédiger ses récits féeriques. Leur thème central est similaire de celui de ses romans historiques et galants : « un labyrinthe narratif aux détours sinueux » racontant « la toute puissance de l'amour » et « le pouvoir inéluctable » de la magie (Thirard 2008:386). Émile Montégut l'indique, les contes de Madame d'Aulnoy sont comme un « tableau allégorique » de la société et une « mascarade féerique, dont les personnages ont le ton et le tour d'esprit et de langage des grands seigneurs et des belles dames d'autrefois » (Montégut 1862:99, citation 1).

Pour comprendre pourquoi Madame d'Aulnoy insistait sur le fait que ses contes étaient « des Fées », il faut examiner l'Épître « Aux Fées modernes » de Madame de Murat, lettre insérée comme préface dans ses *Histoires sublimes et allégoriques*. Elle nous rappelle que les fonctions des anciennes fées « étaient basses et puérides, ne s'amusant qu'aux servantes et aux nourrices [...] C'est pourquoi tout ce qui nous reste

aujourd'hui de leurs faits et gestes ne sont plus que des contes de ma mère l'oie » (Murat 1699:Épître). Elle contrastait la bassesse de ces vieilles femmes dont Perrault encensait la sagesse avec les nobles occupations des fées modernes, allusion transparente à ces nobles dames qui fréquentaient les salons (Trinquet 2007:40)¹¹. Elle signalait en effet que les Fées modernes étaient en fait les savantes fortunées, libres et douées dans les salons, qui étaient « toutes belles, jeunes, bien faites, galamment et richement vêtues et logées », celles qui n'habitaient que « dans la cour des rois ou dans des palais enchantés ». Les responsabilités de ces fées modernes étaient beaucoup plus lourdes, elles n'étaient occupées que de grandes choses, dont les moindres étaient de « donner de l'esprit à ceux et à celles qui n'en ont point, de la beauté aux laides, de l'éloquence aux ignorants, des richesses aux pauvres et de l'éclat aux choses les plus obscures » (Murat 1699:Épître). Elles firent plus que les petits prodiges opérées par les vieilles fées d'antan mais consacraient leur vie à la société qui les entourait.

Dans la préface des *Contes des Fées*, intitulée « À son altesse royale Madame », la conteuse annonce : « Voici des reines et des fées [, qui...] viennent chercher à la cour de Votre Altesse Royale » (Aulnoy, *Contes de fées* 2008:47) ; les événements et les personnes de ses contes évoquaient ceux de la cour de Louis XIV. Elle fit l'éloge de Madame, vantant ses qualités de « bonté », de « générosité » et ses « vertus », mettant ainsi l'accent sur l'enseignement moral qu'elle voulait donner à ses contes.

2. Analyse textuelle des deux textes

Les deux contes étudiés dans cet article furent écrits et publiés dans le français l'un après l'autre en 1697¹² ; leurs morales s'adressent à un public qui est différent de celui d'aujourd'hui. Leur prototype est le conte intitulé « La chatte des cendres »,

¹¹ Selon Charlotte Trinquet, Merluce, la marraine de Finette, est le surnom de Mélusine, en soi une référence aux textes littéraires ; cela peut être traité comme un jeu intertextuel, consistant à transporter des références littéraires dans les contes. Grâce à ce genre féerique, les lectrices pouvaient laisser leur imagination s'enfuir dans un monde magique et s'éloigner temporairement des contraintes de la société patriarcale.

¹² D'après Jean Mainil, le troisième tome qui contient « Finette Cendron » fut publié le 31 août 1697, et *Histoires ou contes du temps passé* le 11 janvier 1697. D'ailleurs, l'académicien reçut privilège le 28 octobre de l'année précédente et même déjà sous les presses de Barbin le 23 septembre, c'est la raison pour laquelle Madame d'Aulnoy avait assez de temps pour faire référence à l'ouvrage de Perrault (Mainil 2001:162).

dû à Giambattista Basile, écrit en langue napolitaine et publié à titre posthume¹³. La notion de cendre qui existe dans « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre », « Finette Cendron » et même « Aschenputtel », vient de cette première version européenne : comme un phénix l'héroïne renaît de la cendre.

Grâce à ce nouveau genre, Perrault énonça clairement l'idéal social convenant aux femmes de son époque. Sous la plume de l'écrivain, Cendrillon est une fille docile, douce, bienveillante et patiente. En effet, les héroïnes chez Perrault sont souvent bien jolies, fidèles, dévouées, modestes, obéissantes et parfois un peu naïves. Pour le conteur, selon Lilyane Mourey, la « bêtise » (terme de l'auteur) est une qualité chez la femme et l'intelligence peut être dangereuse (Mourey 1978:36,40). Il fallait aussi veiller à la conduite des jeunes filles et à cet égard, la morale du « Petit Chaperon rouge » est le meilleur exemple. Il y avait toujours une morale que les femmes de l'époque devaient respecter, sans quoi les conséquences pourraient être funestes et très directement : les héroïnes pouvaient par exemple être mangées par le loup, métaphoriquement « un galant qui l'initie au plaisir de la chair » (Sermain 2016:60).

Une des deux moralités de « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre » critique la coquetterie féminine, met en valeur la « bonne grâce » et exalte la passivité féminine lui permettant de faire la conquête de l'homme par une attitude douce et obéissante ; l'autre renforça la relativisation des « qualités » de la noblesse obtenues par le Ciel, c'est-à-dire Dieu, qualités innées mais simultanément, reconnaissance que la société de l'Ancien Régime est structurée par des rapports hiérarchiques faisant usage de la recommandation auprès de personnages plus puissants que soi.

Suivant Mainil (Mainil 2001:159-161), Madame d'Aulnoy est apte à faire la réunion de deux contes différents en un seul ou même de démultiplier les contes oraux et littéraires alors que ses textes créent un réseau inter- et intra-textuel et acquièrent de nouvelles significations ; « Finette Cendron » est par exemple un conte d'union de trois récits. Nous associons facilement son titre à un conte de Marie-

¹³ D'après la préface du *Conte des contes ou le divertissement des petits enfants*, seuls quelques extraits de ces contes furent traduits et introduits en France seulement au XVIIIe siècle (Basile 1995). Cependant, un auteur, Ghislaine Chagrot, examinant les sources des contes de Perrault, émet l'hypothèse qu'il avait pu lire une édition italienne dans la bibliothèque de son frère. <https://gallica.bnf.fr/essentiels/perrault/contes/sources>, consulté le 28 octobre 2019.

Jeanne L'Héritier de Villandon, nièce de Perrault, paru en 1695. En effet, son conte « Finette ou l'Adroite Princesse » n'influença pas seulement son oncle, qui transforma les quenouilles de verre apparues dans le conte de sa nièce en pantoufles de verre (Heidmann 2016:11) ; Madame d'Aulnoy se servit également du nom de Finette, lié à la « finesse d'esprit », pour accentuer le courage et la bienveillance de l'héroïne. De plus, le conte combine sans doute des éléments appartenant à deux histoires, celle du « Petit Poucet » (ATU 327¹⁴) et celle de « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre » (ATU 510) de Perrault. D'ailleurs, selon Mainil, les contes de Madame d'Aulnoy peuvent aussi être hybrides. L'héroïne de « Finette Cendron » est aussi un Petit Chaperon rouge qui rend visite à une femme âgée en apportant du beurre, des œufs, du lait et de la farine, elle est aussi comme la femme de Barbe bleue qui est attirée par une clef magique. Au contraire des contes de Perrault, la personnalité féminine de la curiosité et l'initiative est une force de réussite pour ses héroïnes (Mainil 2001:169-170).

Sous la plume de la baronne, les personnages féminins étaient en effet souvent plus courageux et moins passifs que ceux des contes de Perrault où les héroïnes apparaissent souvent le jouet des circonstances. Dans « Finette Cendron », l'héroïne est brave, active et bienveillante ; elle n'a pas besoin de l'aide de sa marraine ni de celle de ses parents, elle se tire de toutes les difficultés par ses propres moyens. Elle n'attend pas les opportunités mais les fait advenir, toujours active et optimiste, au contraire de Cendrillon chez Perrault, qui attend toujours d'être sauvée. Dans « Finette Cendron », les rois et les princes sont décrits comme de vains et inutiles personnages. Ainsi le roi ne savait rien faire et quant au prince, il ne sut que dépérir, et « jaune comme un coing » (Aulnoy 1882:36), se mourait d'amour. On retrouve bien là l'ironie de la conteuse, toujours très capable de faire remarquer la faiblesse masculine : le prince est en fait semblable à une jeune fille dépérissant d'amour.

Dans le conte, Madame d'Aulnoy utilisa les noms des trois princesses pour distinguer les femmes suivies les coutumes établies (l'aînée Fleur-d'Amour et la puînée Belle-de-Nuit, deux noms romantiques) et la femme « moderne » Finette, un surnom dérivé de Fine-Oreille, a l'oreille fine et délicate, écoutant toujours aux portes

¹⁴ « Le Petit Poucet » fait partie du type 327 de la classification d'Aarne-Thompson-Uther ; et « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre » le type 510.

dans le but de percer les desseins de ses parents, et son nom désigne l'intelligence et la promptitude. Finette revendiqua elle-même le sobriquet de Cendron et, à la cour d'un roi, s'en pare comme d'un titre. Sa consœur, Cendrillon, n'est, sous la plume de Perrault, que la fille d'un gentilhomme quelconque et reçoit son surnom par moquerie. Les deux héroïnes étaient aux prises avec deux autres jeunes filles, Cendron avec ses vraies sœurs et Cendrillon avec les filles de sa marâtre. Ces dernières voulaient absolument l'abaisser en lui donnant d'abord le surnom Cucendron¹⁵ puis Cendrillon.

Finette, fille de roi, redevient princesse après bien des aventures. Il s'agit donc d'un conte de « réparation » puisque l'état qui était le sien à l'origine lui sera rendu. Perrault, au contraire, fit de Cendrillon une simple fille de gentilhomme qui, à travers bien des sacrifices, se hissera finalement au rang de princesse. Il s'agit donc d'une promotion sociale, obtenue par le seul moyen qui était convenable aux femmes de l'époque, à savoir le mariage. Il est possible que ces différences soient dues en fait au statut social des deux auteurs, homme de lettres d'origine bourgeoise pour l'un, femme de la petite noblesse pour l'autre. On peut cependant faire observer, étant donné que les deux histoires se terminent par un mariage, que ces morales étaient destinées aux jeunes filles à marier et à leurs familles. Même dans le récit de Madame d'Aulnoy, une histoire plus féministe, le mariage est toujours l'affaire la plus importante pour une femme.

La liste des contrastes n'est pas terminée. Dans le conte de Madame d'Aulnoy, Finette trouva d'elle-même une boîte au trésor pleine de vêtements de luxe et des bijoux pour participer aux bals organisés par le prince ; lorsque le prince tomba amoureux de la mule extrêmement petite trouvée à la chasse et attrapa la maladie d'amour, c'était elle qui prit l'initiative de prouver au prince qu'elle en était la propriétaire. Au contraire, Perrault précisa clairement dans une des moralités de « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre » que même possédant toutes les qualités, une femme ne peut rien faire sans l'aide d'une marraine ; au contraire, Madame d'Aulnoy souligna l'autosuffisance de l'héroïne avec ou sans aide, la volonté, l'esprit

¹⁵ Selon le *Dictionnaire de la langue française* (Littré), tome I en 1873, *cucendron* est un nom dont l'étymologie est un composé de « cul » et « cendre », et désigne un enfant ou une personne malpropre ; selon *Le Grand Robert de la langue française*, tome II de 1986, l'étymologie de *cendrillon* vient de « cendre » et « souillon », et désigne une servante maltraitée qui s'assied près de l'âtre pour faire la cuisine.

et la magnanimité permettant aux filles d'âge nubile de triompher. Ce contraste entre deux types de morales destinées aux jeunes filles n'épuise pas la matière des contes que nous examinons. Les histoires de Madame d'Aulnoy et de Charles Perrault, destinées à la gent féminine, faisaient de nombreuses références à la mode esthétique du temps.

3. Analyse des phénomènes cachés sous les deux textes

Après l'analyse textuelle, nous essayons de dévoiler les cinq phénomènes cachés sous les deux textes étudiés : les contes comme guides de la mode, la question du mariage, le fétichisme du pied sous-entendu, la peur de la fille restant (à la famille) et la tolérance comme la meilleure vengeance à l'époque de Louis XIV.

3.1. Deux guides de la mode pour les femmes de salons

Le conte de fées, à l'origine, est un produit de la mode dans les salons du XVIIIe siècle ; même le titre du deuxième recueil de contes de Madame d'Aulnoy, publié en 1698, était dénommé *Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*.

Chaque différent conte du type *Cendrillon* raconte la mode dans sa propre société. Grâce à ces récits, nous pouvons avoir une idée plus complète des règles esthétiques dominantes du temps. Il y a une esthétique physique en commun : le pied petit est à la mode. Les contes du type *Cendrillon* parlent de la mode, notamment ceux de Perrault et de Madame d'Aulnoy, et adaptent leurs récits aux attentes aristocratiques de leur public. Les deux héroïnes, Cendrillon et Finette montrent leur capacité de bon goût à diriger la mode, un privilège noble ; les pauvres étaient bien entendus exclus de cette recherche. Les deux héroïnes maîtrisent la tendance de la mode. Elles se coiffent joliment, et se vêtent conformément à leurs rangs. Au travers de la description de ces deux contes, nous pouvons connaître les tendances à l'époque de Louis XIV.

Rebecca-Anne C. Do Rozario redéfinit *Cendrillon* en examinant le pouvoir des vêtements pour redéfinir l'identité. Pour réintégrer la société publique et avoir la possibilité de se marier et de retrouver son statut et son autorité, une jeune fille a besoin de bons habits. On peut dire que les spécificités de ses chaussures, de ses

tenues, de ses coiffures et de ses compétences en matière de la mode font de cette histoire un conte populaire à travers les siècles. Ces récits montrent que les vêtements devinrent un outil d'émancipation féminine, notamment offerte par une bienfaitrice située au-delà du contrôle patriarcal, les fées. Ce que Cendrillon voulait est en effet de quitter la cuisine et de rejoindre la classe noble. Elle apprit à négocier le système de la mode, restaura et augmenta son statut grâce à son innovation vestimentaire (Do Rozario 2018:4-6). Cendrillon et ses « consœurs » sont caractérisées par leur don de mener les femmes à suivre la mode qu'elles avaient créée. Les sœurs de Zezolla (conte de Basile) envient chaque nouvel ensemble qu'elle porte à la fête ; les Demoiselles et les dames de la cour s'affairent le lendemain pour essayer de reproduire la robe de Cendrillon ; Finette est si à la mode que les femmes s'empressent de suivre son exemple vestimentaire (Do Rozario 2018:53).

3.1.1. « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre » et l'écologie de la mode de cour au siècle de Louis XIV

Perrault était expert à décrire de façon extrêmement détaillée la mode vestimentaire des hautes classes. Dans sa version, il y a de nombreuses descriptions de la mode dans la cour à la fin du XVIIe siècle. Les deux demi-sœurs de Cendrillon savaient bien suivre la mode. « Je mettrai mon habit de velours rouge et ma garniture d'Angleterre », dit l'aînée ; « je n'aurai que ma jupe ordinaire ; mais en récompense, je mettrai mon manteau à fleurs d'or, et ma barrière de diamants, qui n'est pas des plus indifférentes », dit la cadette (Perrault 1981:172). Les deux Demoiselles qui étaient sur un bon pied dans le monde savaient bien s'habiller mais aussi se coiffer : « On envoya quérir la bonne coiffeuse, pour dresser les cornettes à deux rangs, et on fit acheter des mouches de la bonne Faiseuse » (Perrault 1981:172). Les cheveux font partie de l'arsenal de la séduction, au même titre que les mouches. Malheureusement, une partie du langage utilisé pour décrire certaines parures est devenue floue au cours des siècles, par exemple, « barrière de diamants », « garniture d'Angleterre » ou même le style de coiffure « cornettes » sont devenus des termes morts et oubliés avec le temps¹⁶ (Do Rozario 2018:67-68).

¹⁶ Pour plus de détails sur les interprétations des chercheurs, voir pages 68-69 (Do Rozario 2018:68-69). La garniture d'Angleterre désigne probablement un type de broderie utilisé en complément d'une robe.

Perrault est habile à décrire les choses fines et à la mode de l'époque : les deux demi-sœurs habitaient dans les « chambres parquetées, où elles avaient des lits des plus à la mode, et des miroirs où elles se voyaient depuis les pieds jusqu'à la tête » (Perrault 1981:171). Selon Do Rozario, c'est sous le règne de Louis XIV que les Français développèrent la technologie pour créer des miroirs assez grands pour renvoyer l'image totale d'une personne. À la mode, le miroir est indispensable. De telles grandes innovations peuvent être observées dans la célèbre Grande Galerie (ou Galerie des Glaces) de Versailles, qui n'avait pas encore vingt ans lorsque Perrault rédigea ses contes (Do Rozario 2018:66). Le miroir est l'endroit où les habits chics des deux Demoiselles s'observent car « elles étaient toujours devant leur miroir » (Perrault 1981:172). Perrault fit plus qu'une fois du miroir un élément clé et en vogue de ses contes, comme les grands miroirs chez la Barbe bleue, « où l'on se voyait depuis les pieds jusqu'à la tête, et dont les bordures, les unes de glace, les autres d'argent et de vermeil doré, étaient les plus belles et les plus magnifiques qu'on eût jamais vues » (Perrault 1981:150). On se souvient que pour les médiévaux, le miroir était associé à la fois à la pureté (l'âme reflétant la lumière divine) et à l'impureté. C'est ce que montre la figure de la Grande Prostituée dans la tapisserie de l'Apocalypse d'Angers, où Babylone est représentée sous les atours d'une femme aux cheveux dénoués se mirant et s'admirant dans un miroir. La fabrication de miroirs renvoyant une image claire a été accomplie grâce aux efforts des artisans de Venise, depuis le XVe siècle. La Sérénissime gardait jalousement son secret qui finit pourtant par être percé par la France, sous l'impulsion de Colbert et de sa Manufacture. Il s'agissait donc à la fois d'un instrument de grand luxe et d'un produit hautement convoité¹⁷.

Sous la plume de Perrault, la marraine fée est décrite comme maîtresse du goût, elle déploie sa magie afin de transformer une paysanne en reine et de parer l'héroïne avec des « habits de drap d'or et d'argent tout chamarrées de pierreries » (Perrault 1981:173) et « une paire de pantoufles de verre, les plus jolies du monde » (Perrault 1981:174). Son œuvre quasi-démiurgique influence le monde puisque toutes « les Dames étaient attentives à considérer sa [celle de Cendrillon] coiffure et ses habits,

¹⁷ Pour l'histoire de la fabrication et l'introduction du miroir de l'Italie vers France, on peut consulter *Histoire du Miroir* (Melchior-Nonnet 1994:27-65).

pour en avoir dès le lendemain de semblables, pourvu qu'il se trouvât des étoffes assez belles, et des ouvriers assez habiles » (Perrault 1981:174). Sortant ainsi des mains de sa (re)créatrice, Cendrillon apparaît comme un modèle à imiter immédiatement. On peut ainsi considérer Cendrillon comme une « influenceuse ». Mais rien ne resta de cette magnificence après minuit sauf les pantoufles, élément clé du récit et finalement seul véritable don de fée, en lesquelles s'incarna une magie rémanente et toujours présente et qui n'attendait qu'une occasion de se manifester, celle des petits pieds de l'héroïne.

À l'époque de Perrault, les corsets étaient devenus une pièce de vêtement indispensable aux personnes de qualité et la frugalité temporaire pouvait aider à souligner taille et poitrine : les deux demi-sœurs restèrent deux jours sans manger, « tant elles étaient transportées de joie. On rompit plus de douze lacets à force de les serrer pour leur rendre la taille plus menue » (Perrault 1981:172). Selon Do Rozario, les habits nuancés, les coiffeurs coûteux et les régimes draconiens devaient permettre aux deux demi-sœurs de donner la meilleure impression vestimentaire à la cour et aux divertissements aristocratiques (Do Rozario 2018:69).

3.1.2. « Finette Cendron » ou la mode à travers richesses et matières

Raymonde de Robert traduit le phénomène du penchant de contes de fées à décrire la richesse, le luxe et les endroits admirables comme une « insistance sur les motifs purement ornementaux » (Robert 2002:374). Sous la plume de Madame d'Aulnoy, notamment, la mode était montrée par la description de la richesse et des matériaux précieux de la cour de l'époque.

Dans la version de Madame d'Aulnoy, la mère biologique de l'héroïne abandonna ses propres enfants sous prétexte de ne pas pouvoir leur « fournir assez d'habits à leur gré » (Aulnoy 1882:31) ; il n'était donc pas question de nourriture mais de parure. Selon l'interprétation de Mainil, la raison pour laquelle la mère des trois filles s'en débarrassa n'est pas par haine, ni par manque de nourriture comme chez Perrault, mais parce que « les goûts de luxe des trois filles ne pourront être satisfaits » (Mainil 2001:165) ; ce trait était aussi la meilleure preuve de l'aristocratisation du conte. En d'autres termes, ce qui fait un noble ou un roi c'est le

vêtement. Finette porta au bal des mules de velours rouges, toutes brodées de perles. Selon Do Rozario, seuls les papes, les rois et les courtisanes portaient des chaussures rouges. Dans les années 1670, Louis XIV prit un décret ordonnant que seuls les aristocrates de la cour puissent porter des talons rouges (Do Rozario 2018:189).

Nous retrouvons l'ironie propre à Madame D'Aulnoy dans son traitement de la parure. Lorsque les parents de Finette, roi et reine à l'origine, en sont réduits à travailler, la reine se prépara à devenir la femme d'un poissonnier en adaptant des chaussures épaisses avec un jupon court et une camisole blanche, des vêtements de basse classe. Il s'agit bien entendu d'une pique contre sa propre classe par la baronne qui semble prendre un malin plaisir à humilier la royauté. Finette elle-même doit se plier aux conditions de la femme « ordinaire » et on la voit réclamer par deux fois à sa marraine de l'aide pour retrouver le bon chemin de la maison, qu'elle obtient par le truchement de nourriture, la première fois grâce à un gâteau fait de ses blanches mains et la deuxième en tuant deux poulets, un coq et deux petits lapins, à l'instar de n'importe quelle paysanne. Cependant, il y a échange de parures contre de la nourriture, puisque la marraine, en plus de lui fournir l'appui d'un cheval magique, lui fait don de vêtements précieux et de millions de diamants. La trajectoire de Finette peut être décrite comme une parabole inversée : de princesse, elle devient pauvre mais finit par reprendre les privilèges de sa classe d'origine. Comme nous l'avons déjà remarqué, Finette est beaucoup plus maligne et active que Cendrillon ; au lieu d'en être réduite à coiffer ses sœurs, elle choisit de coiffer sa marraine et reçoit des habits précieux et des millions de diamants comme récompenses. L'histoire pourrait prendre fin car l'héroïne est assez riche pour s'en sortir, et l'on peut penser qu'une simple bourgeoise s'en tiendrait là, mais elle n'était pas satisfaite de ce résultat, par la suite, elle acquit le château de l'ogre et de l'ogresse, ensuite une clef d'or et une cassette de joyau et enfin réussit un mariage royal. La princesse Finette se conduit certes comme une femme du peuple, au lieu de se comporter comme une princesse, toujours à vouloir être servie, mais l'auteure du conte ne met pourtant pas en valeur des qualités « bourgeoises » : l'habileté de Finette est méritoire puisqu'elle accepte d'abord de déchoir, contrairement à ses sœurs. Déchoir certes, mais pour mieux rebondir. Ce qui est important, c'est la capacité d'initiative d'une jeune fille

réussissant par ses propres mérites.

Finette, pour aller aux bals comme ses sœurs, se para comme le soleil et la lune grâce à une cassette fée. Dedans, il y avait de beaux habits, des diamants, des rubans, des dentelles, du linge. Elle se changeait tous les jours et toujours à la mode. Après la transformation, elle était beaucoup plus belle que la belle Hélène et devenait objet d'imitation. Sous la plume de la conteuse, la description des vêtements se focalise sur la grande valeur de la matière et la qualité du tissu : « Elle s'habilla magnifique (sic), sa robe était de satin bleu, toute couverte d'étoiles et de diamants ; elle avait un soleil sur la tête, une pleine lune sur le dos, tout cela brillait si fort, qu'on ne la pouvait regarder sans cligner des yeux » (Aulnoy 1882:37). Au-delà de la fantasmagorie, les objets précieux correspondent au goût d'une cour royale. On retrouve, comme chez Perrault, des indications liées aux usages féminins du temps. Par exemple, les deux sœurs « se levèrent donc, se frisèrent, se poudrèrent, puis elles mirent des mouches et les belles robes d'or et d'argent toutes couvertes de diamants ; il n'y a jamais été rien de si magnifique » (Aulnoy 1882:34). Cette magnificence¹⁸ propre aux descriptions des deux auteurs que nous étudions ici est bien entendu un des traits attendus du conte de fées. En revanche, comme nous l'avons déjà abordé, les héroïnes de Perrault et d'Aulnoy diffèrent sensiblement dans leurs attitudes vis-à-vis des aventures qu'elles vivent. Nous devons revenir sur ce point fondamental.

3.2. L 'enfant docile ou rebelle : l'angle de vue masculin ou féminin sur le mariage

« Tu voudrais bien aller au Bal, n'est-ce pas ? », la marraine dit à Cendrillon, « seras-tu bonne fille ? » (Perrault 1981:173) Voici les paroles de la marraine fée de Cendrillon lorsqu'elle entra en scène pour la première fois dans le conte. Selon Charlotte Trinquet, à la fin du XVIIIe siècle, l'amour et le mariage¹⁹ étaient les deux motifs exclusifs qui régissaient dans le siècle la vie des jeunes filles (Trinquet

¹⁸ Dans le conte, la richesse, la nourriture et le meuble sont également l'enjeu de cette mode : « les clochettes d'or [...] chambre de perles et de diamants [...] les meubles riches [...] rien ne leur manquait, du blé, des confitures, des fruits et des poupées en abondance [...] les deux sœurs] se couchèrent dans des lits de brocart et de velours [...] » (Aulnoy 1882:35). Cet inventaire à la Prévert mélange le puéril (les poupées) au précieux (les confitures) et au concret le plus luxueux.

¹⁹ À ces deux motifs, Trinquet en ajoute un autre, le sexe. Il nous semble que ce motif n'apparaît pas très clairement dans les deux contes que nous comparons. Il est pourtant clair que certains contes de fées de la même époque (comme le fait remarquer l'auteur) évoquaient la sexualité sans trop d'ambages.

2010:48). La qualité de docilité est la première qui différencie la version de Perrault de celle de Madame d'Aulnoy, chacun des deux conteurs représentant au fond une attitude contrastée face au mariage et à l'amour. Cette différence d'attitude doit bien entendu être mise en regard avec, d'une part, le sexe des auteurs et d'autre part la mise en place d'une morale bourgeoise à l'époque.

Les deux moralités de « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre » nous font remarquer que la beauté, pour Perrault, est certes un rare trésor mais qu'au final, la « bonne grâce est le vrai don des Fées » (Perrault 1981:177) ; ces leçons traduisent aussi l'importance du rôle de parrain et de marraine pour une jeune fille à l'époque, qui pouvait décider de son bonheur et de son mariage. Sans marraine, malgré son esprit, son courage, sa naissance et son bon sens, l'héroïne ne pouvait pas absolument faire un mariage royal : c'est bien grâce à une marraine fée que Cendrillon devient reine. Cette fée souhaitait que Cendrillon pût se comporter comme une bonne fille, docile et obéissante. C'est la raison pour laquelle elle lui procura pendant deux jours des sortilèges mais sous condition : toutes les belles choses qu'elle donna par magie à Cendrillon étaient éphémères et se dissolvaient après minuit, sauf les pantoufles, accessoire narratif indispensable faisant intermédiaire entre le prince et l'héroïne (Perrault 1981:174). Néanmoins, au deuxième bal, Cendrillon faillit trahir l'espérance de sa marraine (« la jeune Demoiselle ne s'ennuyait point, et oublia ce que sa Marraine lui avait recommandé » (Perrault 1981:175)) à cause des paroles mielleuses du fils du roi qui était un conteur de fleurettes titré (« fut toujours auprès d'elle, et ne cessa de lui conter des douceurs » (Perrault 1981:175)). Cendrillon, non pas désobéissante mais étourdie, ne dut son « salut » qu'à la fuite (« s'enfuit aussi légèrement qu'aurait fait une biche » (Perrault 1981:175)). Le conte du « Petit Chaperon rouge » montre a contrario ce à quoi l'auteur faisait allusion : selon Trinquet, la mort symbolique du Petit Chaperon rouge représente le résultat d'une mauvaise éducation morale des jeunes filles, toujours en danger de tomber dans les rets des séducteurs. Perrault mettait ainsi l'accent sur l'instruction bourgeoise basée sur la prudence à l'opposition de l'éthique héroïque, l'amour et l'honneur de l'aristocratie (Trinquet 2010:49-50).

En revanche, là où Cendrillon semble le jouet passif des événements, Finette

poursuit son bonheur, chez Madame d'Aulnoy, en prenant l'initiative de chercher elle-même le prince charmant à cheval telle une amazone. En conséquence, d'Aulnoy semble affaiblir le rôle tutélaire de la marraine. Dans sa version, la fée Merluche (allusion transparente à Mélusine, la fée serpent), donna plutôt à Finette la possibilité d'être indépendante. La marraine fit pour cela passer à l'héroïne une épreuve, celle consistant à abandonner ses sœurs, à l'instar de sa mère. L'héroïne transgressa l'interdit et continua à garder sa bonté pour ses aînées. Elle souffrait en même temps les malices de ses sœurs qui la battirent et l'égratignèrent « jusqu'au sang », « la battirent comme plâtre », se jetèrent sur elle et la frappèrent presque jusqu'à morte (Aulnoy 1882:32,36). À la fin, elle passa l'essai, reconquit le royaume de ses parents, reconstruisit la relation avec sa marraine, se maria avec le prince et devint la reine.

Sur un autre point, d'Aulnoy, comme l'a remarqué Mainil (Mainil 2001:172), dégage son héroïne des solidarités lignagères au sens où le caractère de Finette contraste fortement avec celui de sa mère et de ses sœurs de sang : Finette l'emporte dans ses épreuves en raison de sa personnalité alors que sa mère et ses sœurs sont vouées à l'échec.²⁰ Les sœurs de Finette par exemple ne comptent que sur les avantages de la fortune, c'est-à-dire leurs dots suffisantes, un sac de beaux habits tout d'or et d'argent et une quantité de trente ou quarante millions de diamants, dérobées de leur petite sœur. Cela, pensent-elles, devrait suffire pour épouser un prince. Par contre, pour Finette, même le mariage final doit faire l'objet de délibérations : elle prend l'initiative (alors que c'est plutôt le rôle des familles à l'époque) de négocier son propre contrat de mariage. Est-ce cependant l'intelligence de la princesse qui lui permet de triompher et d'imposer ses volontés, de faire ramper, presque littéralement, un prince à ses pieds ?

3.3. Le pied féminin au centre du conte

Chez Perrault, le fils du roi obsédé par Cendrillon « épouserait celle dont le pied serait bien juste à la pantoufle » ; chez Madame d'Aulnoy, le prince Chéri trouva la mule de Finette à la chasse, alors il « la fait ramasser, la regarde, en admire la petitesse et la gentillesse, la tourne, la retourne, la baise, la chérit et l'emporte avec

²⁰ Mainil ajoute que dans le cas de Cendrillon, il ne s'agit pas des vraies sœurs ou de la vraie mère de l'héroïne mais de « pièces rapportés » issues du second mariage de son père.

lui. » Depuis ce jour-là, le prince ne mangea plus parce qu'il était malade d'amour de la mule toute petite et jolie. Ces deux hommes ne voulaient épouser que la propriétaire de leur petite chaussure ramassée.

Un soulier d'or chez Duan Cheng-shi (la version initiale du IXe siècle), une mule chez Basile, une pantoufle de verre chez Perrault, une mule de velours rouge, brodée de perles chez Madame d'Aulnoy et un soulier d'or chez les frères Grimm ; tous ces contes sont traversés par le même thème de la chaussure féminine. La version de Perrault est la plus impressionnante à cause de la matière, en verre. Pour la fameuse paire de pantoufles de Perrault, il existe une hésitation sur l'identification de la matière, en verre ou en vair ; cette question était posée par Balzac dans son ouvrage *Sur Catherine de Médicis* car le vair, c'est-à-dire la fourrure d'écureuil, était utilisé dans les habits royaux dans les cours médiévales. Par contre, le verre, le mot que Perrault utilisa, peut aussi être traité comme un emprunt à l'invention de sa nièce. Dure et fragile, une pantoufle en verre n'est confortable ni pratique. Il semble que Perrault avait voulu magnifier encore plus le rôle central de cet objet d'amour.

Les contes du type *Cendrillon* abordent le fétichisme du pied du côté masculin et féminin de différentes manières. Prenons la version de Madame d'Aulnoy par exemple, qui montre crûment le fétichisme du pied éprouvé par un homme. Lorsque le prince Chéri trouva une mule toute petite et délicate en velours rouge, brodé de perle, il réveilla son appétit de fétichiste. Un objet de fétiche peut se classer en trois catégories : une partie du corps, le prolongement du corps et certaines textures²¹ (Kang 2015:470-471). Dans la version de la baronne, le pied, la mule et le texture en velours rouge peuvent expliquer la raison pourquoi le prince Chéri « devenait maigre et changé, jaune comme un coing, triste, abattu » (Aulnoy 1882:36), une apparence évidente de la maladie d'amour du pied et de sa parure. Selon Carlota Vicens Pujol, Finette possédait le courage d'un homme, là où le prince Chéri se retrouva dans une situation de sujétion amoureuse (Pujol 2014:30-31). Le prince tomba furieusement amoureux de cette petite, mignonne, jolie mule ; épouser la fille qui pourrait la chausser était le seul antidote à son tourment. Par ailleurs, cette version montre

²¹ L'esthétique et la signification du petit pied de la Chinoise dans la culture chinoise (la contrainte, l'érotisme et le fétichisme), on peut consulter : *Cendrillon et le fétichisme du pied : Étude comparée des mythes et contes de fées européens et chinois*. Le point focal de notre étude étant les contes de fées français, nous renvoyons à cette recherche pour l'analyse approfondie de ce phénomène chinois.

également une forme de fétichisme féminin. Les filles du royaume essayaient de rentrer l'une après l'autre cette mule extrêmement petite de force : « Chacune ayant entendu de quoi il était question, se dégrassa les pieds avec toutes sortes d'eaux, de pâtes et de pommades. Il y eut des dames qui se les firent peler pour avoir la peau plus belle ; d'autres jeûnaient ou se les écorchaient afin de les avoir plus petits » (Aulnoy 1882:37). Il semble que Madame d'Aulnoy a influencé les frères Grimm dans une scène où la belle-mère incita les deux demi-sœurs à se couper pour l'une l'orteil et l'autre le talon, pour parvenir à se glisser dans le soulier.

Ce fétichisme de la chaussure chez Perrault et chez Madame d'Aulnoy doit être mis en relation avec la culture du *déshabillé* très à la mode à la cour de Louis XIV et chez sa maîtresse, Madame de Montespan (Do Rozario 2018:185-186). Selon le dictionnaire de l'Académie Française de l'édition 1694, au XVIIe siècle, la pantoufle et la mule désignaient le même style de chose, une « sorte de chaussure dont on se sert ordinairement dans la chambre » (Académie française 1694:175). De plus, Dejean fait observer que la mule et la pantoufle étaient exceptionnellement à la mode dans la cour de Louis XIV parce qu'elles étaient porteuses de sous-entendu fortement sexuels en raison de leur lien avec la chambre à coucher ; elles étaient de surcroît facile à mettre, ce qui renforçait encore leur caractère érotique (Dejean 2005:99). Il faut bien entendu préciser ici que la pantoufle du XVIIe siècle n'a que peu de rapport avec la « charentaise » moderne. Il s'agissait à l'époque d'un type de chaussure certes lié au coucher mais sans avoir la connotation de confort moderne que sa descendante a acquis depuis. Les jeunes filles ainsi chaussées rehaussaient certes par le port d'une pantoufle leur pouvoir de séduction mais n'étaient pourtant pas des femmes faciles, puisque la chaussure qui les mettait ainsi en valeur ne pouvait pas être chaussée par d'autres ou, pour le dire autrement, dirigeait vers elles un homme et un seul (le prince). Le mariage scellait ainsi à la fois le désir et sa seule réalisation légitime. Il constituait la victoire finale d'une héroïne affrontée à d'autres femmes poursuivant le même but.

3.4. Un type de conte narrant les aventures d'une fille nubile qui dépasse toutes ses rivales

La gentille Cendrillon, dans la version de Perrault, proposa à ses demi-sœurs de les coiffer. Selon Do Rozario, c'était parce qu'elle était une fille fort gentille ou, plus probablement, elle savait qu'elles ne représentaient aucune menace (Do Rozario 2018 :73). Cendrillon apparaissait alors comme la maîtresse de la mode puisqu'elle savait faire valoir ces accessoires. Ses qualités domestiques se doublaient d'un goût très sûr. Comme Pierre Lafforgue l'indique, *Cendrillon* est un type de conte qui déchiffre la rivalité fraternelle (Lafforgue 1995:42). Nous pouvons aller plus loin et l'interpréter comme un modèle d'histoire où la cadette, la plus faible des sœurs, triomphe de toutes ses aînées et gagne la « compétition » du mariage. Selon Bruno Bettelheim, aucun conte de fées ne rend aussi bien que les versions de *Cendrillon* les expériences intérieures du jeune enfant en proie à la rivalité fraternelle. Elles interprètent parfaitement les souffrances de la cadette et ses souhaits : l'humble élevé, le mérite reconnu, la vertu récompensée et le mal puni (Bettelheim 1976:237,239).

Selon Olwen Hufton (Hufton 1991:39), au début du XVIIe siècle en France, l'âge moyen du mariage était de 23 ans ; à la veille de la Révolution, le chiffre s'est élevé à 26 ans et demi à cause de la chute des salaires. Il fallait plus longtemps pour obtenir les dots. D'ailleurs, les filles des familles aristocratiques et de classe moyenne se mariaient moins que les ouvrières, en raison de l'augmentation du montant des dots. La plupart des familles mariait une ou deux filles pour établir des alliances avec d'autres familles et s'assurer une meilleure position sociale ; pour les autres filles, elles devaient garder leur titre de Demoiselle et restaient à la maison toute leur vie. Parmi les sœurs, en général, l'aînée avait plus d'espoir de trouver un époux à cause des ressources fort limitées de la famille. Ce fait explique pourquoi dans les contes de fées, c'est souvent la cadette qui dépasse ses sœurs et se marie. Le conte de fées fonctionne alors comme une compensation imaginaire. À l'époque, les hommes avaient la possibilité d'épouser des femmes riches, même des veuves, d'un rang inférieur ; mais les femmes ne pouvaient jamais se marier avec des hommes au-dessous de leur statut car elles partageaient désormais le même statut avec leurs maris et cela pouvait compromettre la réputation d'une famille. Tout cela permet de déchiffrer la compétition de Cendrillon et de ses jumelles avec leurs sœurs plus âgées.

En France et dans la plupart de pays européens, le canon et le critère de la beauté féminine étaient les mêmes : peau blanche, cheveux blonds, lèvres et joues rouges, sourcils noirs, le cou et les mains longs et minces, et le pied petit (Grieco 1991:70). Morpugo en donna même une liste pour sa femme idéale, en mentionnant trois parties qui devaient être exigües : la bouche, le menton et les pieds (Rodocanachi 1922:90-91 et note 4). Un pied petit était un élément fondamental dans les règles esthétiques pour une belle femme. Dans les versions de *Cendrillon*, la preuve de la chaussure mettait en exergue l'exigence d'exigüité pour les pieds des femmes.

L'influence des mœurs de la cour se fait sentir dans les contes, en particulier à travers la mention des compétences en danse des héroïnes. Cendrillon et Finette savaient bien danser, une activité de cérémonial en même temps qu'une occasion de contact avec les hommes. La danse était une formation capitale pour les filles de nobles. La danse n'est cependant pas une activité de sujétion féminine : comme le dit Jean-Paul Desaiwe, « la danse est le seul langage du corps qui permet à la femme de s'exprimer à l'égal de l'homme », et le « bal offre donc une occasion unique d'affirmer qu'elles aussi peuvent se mouvoir, et avec grâce, vivacité, entrain ou emportement », c'est la raison pour laquelle lorsque les demi-sœurs de Cendrillon et les sœurs de Finette entendirent qu'il y aurait lieu les bals, elles désirèrent ardemment d'y aller pour démontrer leur technique et pour avoir une occasion de rencontrer des princes. Selon Do Rozario (Do Rozario 2018:64), le fait que les (demi-)sœurs de Cendrillon et de Finette ne purent pas les reconnaître aux bals nous fait rappeler que les fêtes auxquelles les filles participaient pouvaient être des Mascarades, fort en vogue à cette époque. À ces exploits dansants, les filles de la noblesse devaient ajouter des activités plus manuelles. Selon Olwen Hufton en effet, une femme à l'époque devait aussi savoir les travaux de couture ; notamment pour les femmes de la noblesse, il leur fallait savoir tricoter, faire des bonnets pour leurs enfants, broder des gilets pour leur mari ou frère comme cadeau (Hufton 1991:51). On voit bien par là que la femme noble devait aussi avoir la maîtrise des travaux domestiques.

Sous la plume de Perrault et de Madame d'Aulnoy, il n'est pas insistance sur le charme des héroïnes, car pour ces auteurs, dans le contexte de contes à visée pédagogique et morale, la beauté morale est supérieure à la beauté physique. Ce trait

sépare nettement les contes de la réalité. Sara F. Matthews-Grieco l'explique, vers 1550, la beauté féminine s'est transférée dans les mœurs. Les poèmes n'exaltaient plus que les règles esthétiques ; les dames ont adopté fards, corsets et talons hauts ; les défauts physiques étaient cachés et retouchés grâce une tenue convenable (Grieco 1991:71). Au contraire, dans la plupart de contes, la beauté féminine n'était pas un plus mais un moins. Se greffait de surcroît sur cette méfiance de la beauté physique des remarques fort bourgeoises : pour une fille nubile, la dot esthétique n'était pas aussi efficace que la dot économique ; le charme féminin pouvait provoquer le malheur, en faisant tomber dans les pièges des vils séducteurs, si l'on pense à l'histoire du Petit Chaperon rouge²² (Nahoum-Grappe 1991:100).

La morale des contes insiste en effet beaucoup sur le comportement éthique attendu des héroïnes. C'est ce qui explique les changements que l'on peut constater entre les différentes versions (dont le prototype chinois), sur le plan du sort réservé aux sœurs.

3.5. La tolérance est la meilleure vengeance possible

De « Ye Xian » de Duan Chen-shi à « La Chatte des Cendre » de Giambattista Basile et « Aschenputtel » des frères Grimm, les méchantes sœurs étaient toutes punies par leurs mauvaises conduites : chez Duan Chen-shi, sa belle-mère et sa demi-sœur furent lapidées par des pierres et moururent ; chez Giambattista Basile, les sœurs furent fâchées de l'avancement de Zezolla qui, en conséquence, leur creva le cœur et leur révulsa l'estomac ; chez les frères Grimm, des colombes crevèrent aux deux sœurs un œil chacune. Dans ces versions de type du conte *Cendrillon*, il s'agit de se venger du mal par des moyens extrêmement brutaux. Par contre, chez Perrault et chez Madame d'Aulnoy, le thème est totalement différent : Les (demi-)sœurs étaient punies plus cruellement par des grâces infinies faites par l'héroïne pour « se venger plus généreusement » (Aulnoy 1882:38). Selon Trinquet, la moralité de Finette est que la vengeance s'atteint le mieux grâce à une attitude magnanime (Trinquet 2007:39). Elle conçoit la magnanimité de l'héroïne à l'image de Louis XIV. Sous les yeux de la baronne, le roi soleil était assez grand pour pardonner à ses

²² Toutefois, à une fille fortunée et vertueuse, la beauté pouvait conférer une qualité supplémentaire.

ennemis (Trinquet 2010:46). On peut peut-être trouver également à cela une inspiration chrétienne.

Un des proverbes de la Bible 25. 21-22 dit en effet : « Si ton ennemi a faim, donne-lui du pain à manger ; S'il a soif, donne-lui de l'eau à boire. Car ce sont des charbons ardents que tu amasses sur sa tête, Et l'Éternel te récompensera. ». Au lieu de punir les méchancetés, les deux versions du type de *Cendrillon* que nous examinons ici se distinguent des autres versions par la transformation des valeurs de vengeance, c'est-à-dire, de conservation de l'honneur de la noblesse : Dans la version de Perrault, Cendrillon fit loger ses deux sœurs au palais et les maria dès le jour même à deux grands seigneurs de la cour ; dans la version de Madame d'Aulnoy, l'héroïne regagnait le royaume et les titres de roi et reine de ses parents et ses sœurs furent reines comme elle. Chez le conteur et la conteuse, la morale finale insiste sur le fait que la « bonne grâce » de l'héroïne est un véritable don des fées, et applique dans la matière féerique l'éthique chrétienne du pardon.

Conclusion

Perrault et Madame d'Aulnoy, le premier directement, la seconde indirectement, ont pris parti contre Boileau critiquant à outrance la gent féminine dans sa célèbre Satire X. Tous les deux tentèrent d'utiliser la culture de salon et le conte de fées pour transformer et améliorer l'éducation et les valeurs féminines. Néanmoins, leurs moyens, leurs perspectives et leurs principes pour ces problèmes ne furent pas les mêmes. L'académicien qui faisait partie de la société patriarcale ne partageait pas les orientations de la baronne qui désirait ardemment la liberté de choix dans le mariage.

Perrault rédigea ce recueil de contes en prose en transformant les contes anciens pour enfants en histoire aux règles morales simples et faciles à comprendre adressées aux filles pubères. Perrault, chef de file et adversaire du très misogyne Boileau dans la fameuse Querelle des Anciens et des Modernes, se devait de travailler à l'éducation des femmes. De son côté, la baronne ne faisait en apparence que rassembler des contes et histoires de fées ; on peut parler d'un camouflage qui lui permit de défendre une nouvelle attitude à propos du mariage des femmes.

Une des Moralités de « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre » chez Perrault

précise qu'on (ici on indique plutôt les filles) ne peut rien faire sans l'aide d'une marraine. Il tenta d'établir la valeur, la morale et le concept du mariage d'une femme d'une façon conservatrice. Si une fille fortunée était aussi belle, cela était bien entendu un avantage. Toutefois, docilité, bonté, et patience étaient trois vertus qu'elle devait absolument avoir ; la bonne grâce, c'est-à-dire la bonne éducation et l'instruction féminines étaient le vrai don des fées. Cependant, à toutes ces qualités devait être ajouté l'aide indispensable d'un parrain ou d'une marraine, considérables et bien en cour.

Au contraire, dans « Finette Cendron » de Madame d'Aulnoy, la conteuse essaya de créer le modèle d'une fille indépendante et courageuse, qui put résister à un mariage forcé, à l'image de ce qu'elle-même fit dans sa vie réelle. Pour la baronne, l'autonomie du mariage et de l'amour était le plus important pour une fille nubile. Une femme d'esprit intrépide et volontaire pouvait triompher de tout par ses propres moyens. Encore fallait-il pouvoir trouver un prince...

Ouvrages cités

- Académie française. (1694). *Dictionnaire de l'Académie française* (1^{er} édition), tome 2.
- Aulnoy, M.-C. (d'). (1882). *Contes de Madame d'Aulnoy*. Paris : Garnier Frères.
- Aulnoy, M.-C. (d'). (2008). *Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*. Paris : Honoré Champion.
- Aulnoy, M.-C. (d'). (2008). *Contes de fées*. Paris : Gallimard.
- Aulnoy, M.-C. (d'). (1690). *Histoire d'Hypolite comte de Douglas*. Paris : Louis Sevestre.
- Aulnoy, M.-C. (d'). (1996). L'île de la Félicité de Mme d'Aulnoy : Le premier conte de fées littéraire français du roman *Histoire d'Hypolite, comte de Douglas* (1690). *Merveilles & Contes*, 10(1), pp.87, 89-116.
<https://www.jstor.org/stable/41390221>
- Basile, G. (1995). *Le Conte des contes ou le divertissement des petits enfants* (Françoise Decroisette :1). Strasbourg: Circé.
- Bettelheim, B. (1976). *The Uses of Enchantment*. New York : Alfred A. Knopf.
- Collinet, J.-P. (2008). Perrault et La Fontaine. *The Romanic Review*, 99(3-4), pp.191-209.
- Defrance, A. (1998). *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, Genève : Droz.
- DeJean, J. (2005). *The Essence of Style: How the French Invented High Fashion, Fine Food, Chic Cafés, Style, Sophistication, and Glamour*. New York: Free Press.
- Do Rozario, R.-A. C. (2018). *Fashion in the Fairy Tale Tradition : What Cinderella Wore*. London : Palgrave Macmillan.
- Grieco, S. F. M. (1991). Corps, apparence et sexualité. In Duby, G., & Perrot M. (Eds.), *Histoire des femmes en Occident 3 : XVIe - XVIIIe siècles* (pp.59-94). Paris : Plon.
- Heidmann, U. (2016) Reconfigurer les contes pour moraliser autrement. *Féeries : Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, 13, pp.1-17.
<http://journals.openedition.org/feeries/997>.

-
- Hufton, O. (1991). Le Travail et la famille. In Duby, G., & Perrot M. (Eds.), *Histoire des femmes en Occident 3 : XVIe - XVIIIe siècles* (1^{er} ed., pp.27-57). Paris : Plon.
- Kang, Y.-P. (2015). *Cendrillon et le fétichisme du pied : Étude comparée des mythes et contes de fées européens et chinois*. Saarbrücken : P.A.F.
- Lafforgue, P. (1995). *Petit Poucet deviendra grand: Le travail du conte*. Bordeaux : Mollat.
- Mainil, J. (2016). Conte et morale, ou Les nouveaux habits de la Moralité. *Féeries : Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, 13, pp.11-25.
- Mainil, J. (2001). *Madame d'Aulnoy et le rire des fées : Essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'ancien régime*. Paris : Kimé.
- Melchior-Bonnet, S. (1994). *Histoire du Miroir*. Paris : Imago.
- Monnier, M. (2011). Naissance et renaissance du conte de fées : de Marie-Catherine d'Aulnoy à Angela Carter. *Études de lettres*, 3-4, pp.243-258.
<http://journals.openedition.org/edl/206>
- Montégut, É. (1862). Des fées et de leur littérature en France. *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, 38, pp.648-675.
- Mourey, L. (1978). *Introduction aux contes de Grimm et de Perrault : histoire, structure, mise en texte*. Paris : Éditions Lettres modernes.
- Murat, H. J. (de). (1699). *Histoires sublimes et allégoriques*. Paris : Florentin & Pierre Delaulne.
- Nahoum-Grappe, V. (1991). La Belle femme. In Duby, G., & Perrot M. (Eds.), *Histoire des femmes en Occident 3 : XVIe - XVIIIe siècles* (pp.95-109). Paris : Plon.
- Perrault C. (1981). *Contes*. Paris : Gallimard.
- Pujol, C. V. (2014). La littérature salonniers ou comment le conte populaire devint féministe. (Autour de deux contes de Mme d'Aulnoy). *Les romancières sentimentales*, pp.21-33.
- Robert, R. (de). (2002). *Le Conte de fées littéraire en France, de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*. Paris : Honoré Champion.
- Rodocanachi, E. (1922). *La femme italienne avant, pendant et après la Renaissance : Sa vie privée et mondaine son influence sociale*, Paris : Hachette.

- Sermain, J.-P. (2006). Poétique du récit : vie morale et sens moral dans les Contes de Perrault. *Féeries : Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, 13, pp.47-64
- Trinquet, C. (2010). Happily Ever After? Not so Easily! Seventeenth-Century Fairy Tales and their Unconventional Endings. *PFSCS*, 37(72), pp.45-54.
- Trinquet, C. (2007). On the Literary Origins of Folkloric Fairy Tales: A Comparison between Madame d'Aulnoy's "Finette Cendron" and Frank Bourisaw's "Belle Finette". *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, 21(1), pp.34-49
- Thirard, M.-A. (1993). Les contes de Madame d'Aulnoy : lectures d'aujourd'hui. *Spirale. Revue de recherches en éducation*, 9, pp. 87-100.
- Thirard, M.-A. (2008). Les Contes de Madame d'Aulnoy ou l'art de la métamorphose. *The Romanic Review*, 99(3-4), pp.381-395.

本論文於 2020 年 10 月 13 日到稿，2020 年 11 月 20 日通過審查。

「レーダーホーゼン」における「絶対的眞実のようなもの」

關冰冰/ Guan, Bing-bing

浙江外國語學院 副教授

Zhejiang International Studies University, Associate Professor

楊炳菁/ Yang, Bing-jing

北京外國語大學 副教授

Beijing Foreign Studies University, Associate Professor

[摘要]

迄今為止有關《背帶短褲》的研究多以媽媽的離婚為故事核心，將其解讀為「女性的自立與覺醒」。但同時也有研究者指出，從小說中無法讀取媽媽離婚的原因，並認為這顯示了人與人之間交流不暢以及家庭內部的空洞化。如果將小說看作是一個媽媽離婚的故事，的確可以發現該故事不但被多重敘述，而且實質不明。然而，如果仔細分析小說家「我」所重構的媽媽在德國的故事便可以發現，這並不是關於媽媽離婚的故事，而是一個關於「存在」的故事。通過重構，小說家「我」表達了村上春樹所謂的「絕對的眞實」。《背帶短褲》既是村上春樹以自己的方法復甦現實主義的努力，同時也是他「文學宣言」的一個實踐。

[關鍵詞]

村上春樹 背帶短褲 存在 「絕對的眞實」

【Abstract】

The existing research on *Lederhosen* has mostly centered on the mother's divorce and interpreted it as "the independence and awakening of the female". But at the same time, some researchers pointed out that the reason for the divorce of the mother could not be found in the novel. They believed that this reveals the lack of communication between people and the internal emptiness of the family. If we regard the novel as a story about a mother's divorce, it is easy to find that the story is narrated multiple times, and the essence is unclear. However, if we carefully analyze the story of the mother in Germany reconstructed by the novelist "I", we can find that this is not a story about a mother's divorce, but a story about "existence". Through reconstruction, the novelist "I" expresses what Haruki Murakami calls "absolute reality". *Lederhosen* is not only Haruki Murakami's efforts to revive realism in his own way, but also a practice of his "literary manifesto".

【Key words】

Haruki Murakami; Lederhosen; existence; "Absolute Reality"

一、はじめに

「レーダーホーゼン」は村上春樹の短編小説で、短編集『回轉木馬のデッド・ヒート』（講談社、1985 年）が出版された際書き下ろされた作品である¹。この小説は妻の同級生である「彼女」が「僕」に語った両親の離婚話としてまとめられた²が、村上春樹の強調した「聞き書き」³という形式より、むしろ「彼女」の語った内容のほうがより人々の関心を引き立てる。勿論、「彼女」の語った内容はあまりにも不思議なもので、その半ズボン一着で「父親を捨てた」（P253）⁴「母親」への注目は当然自然なことであろう。実際、「レーダーホーゼン」に関する研究を考察すれば同じような傾向にあることがわかる。「身に着けるはずの「レーダーホーゼン」とその身体との<距離>（寸法）にこだわらざるえない結果、生身の父と母との間にはとんでもない（距離）が派生してしまった話」⁵、「<のばしたり縮めたり>され続けてきた自我」⁶、「「矛盾を抱えた女性性」の物語」⁷など、「レーダーホーゼン」をめぐる代表的論考は、いずれもレーダーホーゼンを売る店で、服の調節を見る「母親」がたった三十分で離婚の意を決めたことを研究の重点としている。そして「母親」の離婚によってもたらされた影響、言わば母娘関係および結婚に対する「彼女」の態度なども付随して論じられているのである。

¹ 「レーダーホーゼン」は村上春樹自身によって英訳から再び和訳された珍しい小説でもあり、再度和訳版は「逆輸入」として出版された短編集『象の消滅』（新潮社、2005 年）に収録されている。本稿は『村上春樹全作品 1979～1989⑤』（講談社、1991 年）に収録されたバージョンをテキストとして使い、違うバージョンの比較、論考について原則として触れないことにする。

² 佐野正俊「レーダーホーゼン」、村上春樹研究会編『村上春樹作品研究事典（増補版）』、鼎書房、2007 年、P235。

³ 「聞き書き」について、村上春樹は次のように解釈している。「書いているのは「僕」という一人称だが、話をするのは誰か他の人間である。」（村上春樹「自作を語る 補足する物語群」、『村上春樹全作品 1979-1989⑤』、講談社、1991 年、P XI～XII。）

⁴ 本稿の引用は『村上春樹全作品 1979～1989⑤』（講談社、1991 年）によるもので、ページ数だけを記す。

⁵ 高橋世織『『回轉木馬のデッド・ヒート』——距離の主体とその変奏（ディスタンス・ヴァリエーション）』、栗坪良樹、柘植光彦編『村上春樹スタディーズ 02』、若草書房、1991 年、P183。

⁶ 酒井英行『村上春樹 分身との戯れ』、翰林書房、2001 年、P90。

⁷ 加藤典洋『村上春樹の短編を英語で読む 1979～2011』、講談社、2011 年、P386。

以上挙げた「レーダーホーゼン」論は、不思議な出来事を究明しようとするものとして、幾分合理性を示している。おそらく現実世界では、半ズボンという理由で離婚を決心した人はあまりにも珍しく、それによって「母親」の心理にいかなる変化が起きたかは、研究者にとって最も興味深く、かつ研究の価値があるところであろう。また、「母親」の心理究明という発想のもとで行われた論考は容易に「母親」の嫌悪感と怒り、具体的に言えば、「夫そっくりの体型の人物を見つめるうちに」⁸生じた自分の夫に対する「耐えがたい嫌悪感」(P262)と、「自分⁹がどれほど激しく夫を憎んでいるかということ」(P263)を離婚の理由とし、そこに現れた「母親」の心理変化は、たとえ表現が違っていても「母親」の「女性としての自立と目覚め」¹⁰と総括できるだろう。しかし、そのアプローチの方法と結論は果たして妥当であろうか。

すでに安藤宏氏が指摘したように、作中における「僕」の役割が予想以上に大きなもので、その「僕」は、「<彼女>の話の聞き手、あるいは単に登場人物としての意味を担うだけにとどまらず、一人の「小説家」として、レーダーホーゼンのエピソードの意味を自分なりの価値基準に従って意味づけてゆく役割を担っている」¹¹存在である。これを言い換えればつまり、もし「母親」の離婚のみに焦点を絞って研究を進めていけば、語り手である「僕」の役割を後退させ、女性としての自立と目覚めのような結論しか出せないに違いない。一方、「僕」の要素も含めて考えた安藤氏は、「語り手<僕>を含め、事件を「なぜ」という観点から説明できる人物は、実はただの一人もいない」¹²と指摘し、さらにこれを「人物相互に、驚くほど言葉によるコミュニケーションが欠如してい

⁸ 佐野正俊「レーダーホーゼン」、村上春樹研究会編『村上春樹作品研究事典（増補版）』、鼎書房、2007年、P235。

⁹ ここにおける「自分」は「母親」のことを指す。

¹⁰ 「女性としての自立と目覚め」は先行研究の通説を踏まえたくえでまとめたものである。ただ、この結論は、小説の結びのところで「彼女」に否定されており、これは「一人の女性が旅先で自立を獲得する」(P263)話として理解するのは「駄目」(P263)で、「話のポイントは半ズボンにある」(P263)と強調されたのである。

¹¹ 安藤宏「「レーダーホーゼン」関係からの遁走」、『国文学ハイパーテキスト・村上春樹』、学燈社、1998年2月臨時増刊号、P157。

¹² 同 11。

る」¹³ことによるものと見なし、「[家族]関係の内部に、ほとんど当人たちですら無自覚な空洞化ができている」¹⁴ことだけでなく、「小説家<僕>は<体験>から疎外されてしまう現代的な孤独な形」¹⁵も表していると結論づけた。

「レーダーホーゼン」は小説家である「僕」が<「彼女」の話>に基づいて書いたものであるため、「僕」という要素を考慮に入れた安藤氏の研究は極めて示唆的なものである。ただ、たとえ「僕」の役割を考慮に入れておいても、氏の研究は他の先行研究と同様に、「母親」のドイツでの出来事を「母親」の離婚話と見做したうえで考察したものである。しかし、「レーダーホーゼン」は本当に「母親」の離婚話を中心に紡ぎ出されたのだろうか。

村上春樹は「レーダーホーゼン」およびそれを収録した『回轉木馬のデッド・ヒート』について、次のように書いたことがある。

ここに書いてあることはほとんど嘘だが、ここで僕が言いたいことは隅から隅まで混じりけのない真実である。これはある意味では、僕の正直な文学的宣言でもある。僕がここでやろうとしていることは、リアリズムというものを終始一貫したまったくの嘘で塗りかためてみることである。手垢にまみれて使いふるされたリアリズムというものにもう一つツイストを加えて、それを僕なりのやり方で蘇生させてみたかったのだ。そしてそこからある種の絶対的な真実のようなものを僕なりに掘り出してみたかったのだ。

僕自身はこの作品集の中ではレーダーホーゼンという話がいちばんよく書けているんじゃないかと思う。¹⁶

¹³ 同 11。

¹⁴ 同 11。

¹⁵ 同 11。

¹⁶ 村上春樹「自作を語る 補足する物語群」、『村上春樹全作品 1979-1989⑤』、講談社、1991年、P XI～XII。（下線筆者、ゴシック体原文。）

短編集『回轉木馬のデッド・ヒート』において、「レーダーホーゼン」が「いちばんよく書けている」ことは何を意味しているのだろうか。おそらくこの小説は村上春樹の言った「ある種の絶対的な真実のようなもの」をよく表現し、それによって作者の愛着に見舞われたのだろう。もしそうであるなら、「コミュニケーションの欠如」や「家族関係の空洞化」などといった安藤氏の結論はある種の社会現象の指摘に近いもので、「絶対的な真実のようなもの」はもちろんのこと、村上春樹の「文学的宣言」ともとても無縁なものに違いない。それでは、村上春樹が表現しようとする「絶対的な真実のようなもの」は一体何だろうか。本稿はこのような問題意識から出発し、「レーダーホーゼン」の基本構造を分析したうえで、その「絶対的な真実のようなもの」を究明したい。

二、重層的に語られた<「母親」のドイツでの出来事>——「レーダーホーゼン」の基本構造

「レーダーホーゼン」は次のように始まる。

僕がこの本に収められた一連のスケッチのようなものを書こうと思ったのは、何年か前の夏のことだった。そのときまで僕はこのような種類の文章を書きたいと思ったことは一度もなかったし、もし彼女が僕にその話をしてくれなかったら——そしてこういう話は小説の題材として成立し得るものなのかどうかと質問しなかったとしたら——僕はあるいはこの本を書いていなかったかもしれない。そういう意味ではマッチを擦ってくれたのは彼女だったということになる。

しかし彼女がマッチを擦ってから、その火が僕の体に燃えうつるまでにかかなり長い時間がかかった。僕の体についている導火線のうちのある種のはひどく距離が長いのだ。ときにはそれはあまりにも長すぎて、僕自身の行動規範や感情の平均的な寿命さえも超えてしまうことがある。そうなるとその火がやっと体に届いても、もはやそこには何の意味も見出せないということも起こり得るわけである。でもこの場合、発火はなんとかその制限時間の中におさまリ、結果的に僕はこの文章を書くことになった。(P251)

最も注目されている「母親」の出来事と関係がなさそうなこの冒頭の部分にはいくつか重要なメッセージが含まれていると思われる。まず、前述のように、「レーダーホーゼン」は「僕」という一人称によって書かれた小説であるが、小説家である「僕」の回想であるということも看過できない。冒頭の一句は過去を思い出す雰囲気醸し出し、それによってたとえ後に描かれた「彼女」と「僕」とのやりとりが臨場感に溢れていたとしても、「何年か前の夏のこと」で、「長い時間がかかった」ことは否認できない。次に、「もし彼女が僕にその話をしてくれなかったら」、「僕はあるいはこの本を書いていたかもしれない」というところからわかるように、「彼女」は「この本」を成立させた者で、「この文章」の題材の提供者でもあった。また、その提供したものは<「彼女」の話>であり、今の文章のきっかけとなったわけである。最後に、「僕の体についている導火線のうちのある種のはひどく距離が長いのだ。……でもこの場合、発火は何かその制限時間の中におさまり、結果的に僕はこの文章を書くことになった」という表現から見れば、「彼女」から聞いた話はその当時に記録されたわけではなく、何年か経ってから書かれたものである。言い換えれば、この文章には、小説家である「僕」の<現在>¹⁷の認識が織り込まれていて、その<現在>の認識があるからこそ今の小説ができたと言っていだろう。

「レーダーホーゼン」は「僕」の回想で、その回想には<「彼女」の話>だけではなく、「彼女」に関する他の情報も入っている。つまり、「僕」の回想は「彼女」との関係から始まり、「彼女」の体つきと職業、不運な恋愛に対する妻と「僕」の意見、「彼女」が話してくれた原因などを経て、<「彼女」の話>に辿り着いたわけである。それでは<「彼女」の話>は一体どんなものだろう。もし梗概や先行研究などの指摘に従って言えば、<「彼女」の話>は「母親」の身に起きたドイツでの出来事で、特にレーダーホーゼンの店で離婚を決めた三十分間のことを指しているのである。しかし、小説を読めばわかるように、<「彼女」の話>は「母親」から聞いたドイツ旅行時の出来事にとどまら

¹⁷ <現在>は小説家である「僕」がこの文章を書く時期のことを指している。

ず、それに関連するメッセージも多く含まれているのである。レーダーホーゼンを買うきっかけと最後の結果、両親の人柄と夫婦関係、再会前後の「母親」に対する気持ちおよび「現在」¹⁸の考えなど、「彼女」の話は包括的な性質を見せている。要するに、「僕」の回想と同様、「彼女」の話には最も中心的な部分とそれをめぐる周辺のものが存在し、「彼女」の「現在」の認識も織り込められているのである。

「彼女」の話は包括的な性質のものであるが、言うまでもなくその中心的な部分は「母親」の身の上に起きた不思議な離婚話である。ただ、この不思議な離婚話は、実は両親が離婚後の三年目に「彼女」が「母親」と再会した時に言われたもので、「母親」の話と名付けられてよからう。そもそも「母親」はこの不思議な出来事の当事者であり、自ら語ったので、「母親」の話は最も信憑性の高いものだと思われるが、実際には「母親」の話も三年後の「母親」の回想だけでなく、小説内においては一人称ではなく、三人称の形を取ったことも看過できない。つまり、三人称によって語られた「母親」のドイツでの出来事を除いて、「母親」の話には、直接話法で記述された「母親」の言葉は「これまであなたに何も話さなかったのは、いったいどのように話せばいいのかわからなかったからだ」、「私自身にさえものごとの進み具合がよく把握できないでいたのよ」、「でもそもそもはあの半ズボンが原因だったの」(P257)といったくらいで、最も信憑性が高いように思われる「母親」の話は、「母親」の出番が一番少なかったと言っていいだろう。ちなみに、「これまであなたに何も話さなかったのは、いったいどのように話せばいいのかわからなかった」などといった「母親」の表現から見れば、「母親」の話も「僕」の回想と「彼女」の話と同様に、「母親」の「現在」¹⁹の認識が織り込められているのである。

以上のように、「レーダーホーゼン」は「母親」のドイツでの出来事が中心的内容となっているが、その中心的内容は「母親」の回想から「彼女」の回想へ、「彼女」の回想から「僕」の回想へと、重層的に語られており、結局三人称の形によって語られること

¹⁸ この「現在」は、「彼女」が二時間も早く「僕」の家を訪ねた時を指す。

¹⁹ 「母親」の「現在」の認識における「現在」は離婚後「彼女」と再会する時を指す。

となった。

三、実質不明な<「母親」のドイツでの出来事>

「レーダーホーゼン」の基本構造は上述したようなもので、次に「母親」のドイツでの出来事についてさらに詳しく考察したい。

以下の引用は「母親」のドイツでの出来事を表現する部分の冒頭である。

そのレーダーホーゼンを売る店はハンブルクから電車に乗って一時間ほどの小さな町にあった。母親の妹がその店のことを調べてきてくれたのだ。

「レーダーホーゼンを買うならその店がいちばん良くてドイツ人はみんな言うてるわ。作りもとてもしっかりしているし、値段もそれほど高くはないんだって」と妹は言った。

母親は一人で電車に乗り、夫のみやげにレーダーホーゼンを買うためにその町に出かけた。彼女は列車のコンパートメントでドイツ人の中年の夫婦と一緒になり、英語で世間話をした。彼女が「自分は今からみやげのレーダーホーゼンを買に行くところだ」と言うと、夫婦は「どこの店に行くつもりか？」と質問した。彼女が店の名を告げると、二人は異口同音に「それなら間違いない。その店がいちばんだ」と言った。それで彼女は意を強くすることができた。(P258)

まず指摘しておきたいのは、三人称を取ったこの部分も「僕」の回想の一部であり、「僕」が<現在>という時点に立って書いたものである。ただここでは語り手の「僕」は極力自分の存在を隠し、「神の視点」に近い語りの方を取っただけなのである。周知のように、「神の視点」は、物語の客観性と繋がっており、あらゆる登場人物の内面に入ることができる。したがって、「神の視点」に近いこの部分においては、「母親」のドイツでの出来事はもちろんのこと、採寸する三十分間に起きた「母親」の心理変化も記されるべきである。しかし、興味深いことに、この部分には、確かに「一人で旅をすることはなんて素晴らしいのだろう、と丸石敷きの道を辿りながら彼

女は思った」(P258)のような「母親」の気持ちを表すところがあったが、基本として語り手が「母親」の内面には立ち入らず、「母親」の心理変化が起きた三十分間のことにも触れなかったのである。

「神の視点」を演じた語り手の「僕」が最も肝心な三十分間の「母親」の心理を描かなかった原因は、おそらく「よく話しの筋がわからないな」(P262)という「僕」の一言に集約できる。つまり、小説家である「僕」は、確かに<「彼女」の話>に基づいて「母親」のドイツでの出来事を再構築したが、その中核となる実質的な部分が分からなかったため、「母親」の心理変化に関しては描写不可能だったというわけである。

それでは、直接「母親」から話を聞いた「彼女」は、「母親」の当時の心の動きを理解したのだろうか。以下「彼女」と「僕」の対話を利用して「彼女」の理解を分析したい。なぜなら、<「彼女」の話>も<「母親」の話>も小説家である「僕」の回想なので、「母親」の心理についての理解は直接話法で記された「彼女」の言葉に頼るしかないだろう。

(一)

「母親が父親を捨てたのよ」とある日彼女は僕に教えてくれた。「半ズボンのことが原因でね」

「半ズボン？」と僕はびっくりしてききかえした。

「変な話なのよ」と彼女は言った。「あまりにも突拍子もない話で、他の人にあまり話したこともないんだけど、あなたは小説書いているから何か役に立つんじゃないかしら。聞きたい？」

是非聞かせてほしい、と僕はいった。(P253)

(二)

「それで、君はもうお母さんのことを憎んではないの？」と僕は妻が席を立ったときをみはからって彼女にそう訊ねてみた。

「そうね、もう憎んではないわ。決して親密なわけでないけれど、少なくとも憎

んではないと思うわ」と彼女は言った。

「それはその半ズボンの話を聞かされたから？」

「ええ、そうね。そうだと思うわ。その話を聞いたあとでは私は母のことを憎みつづけることができなくなったの。どうしてだかうまく説明できないけれど、きっとそれは私たち二人が女だからだと思うの」

「それでもし——もし、さっきの話から半ズボンの部分を抜きにして、一人の女性が旅先で自立を獲得するというだけの話だったとしたら、君はお母さんが君を捨てたことを許せただろうか？」

「駄目ね」と彼女は即座に答えた。「この話のポイントは半ズボンにあるのよ」。(P263、下線筆者)

(一) は半ズボンの話を持ち出したところで、(二) はその話が幕を下ろした部分である。「彼女」、「母親」、レーダーホーゼン、この三者の関係は以上の引用が端的に示していると思われる。まず、「この話のポイントは半ズボンにあるのよ」というところからわかるように、レーダーホーゼンの存在は極めて重要で、「母親」の離婚の原因だけでなく、「彼女」が「母親」のことを理解するポイントにもなる。しかし、小説は「彼女」がどのようにレーダーホーゼンのことを認識しているかに触れず、ただ「私たち二人が女だから」という表現で、「母親」への理解を示した。勿論、「彼女」が女性の立場に立って、母としての「母親」ではなく、妻としての「母親」を理解した上で半ズボンという離婚原因を受け入れたと解釈できるが、これはあくまで研究者が「彼女」に代わって出した結論にすぎない。「彼女」の理解として、以上の解釈は一定の合理性を示したが、果たして「母親」の考えか否かは不明なままである。つまり、小説においては、「彼女」も小説家である「僕」と同様に、「母親」のドイツでの出来事の実質が分からなかったと言えよう。

最後に、当事者としての「母親」自身は自分のことをどう把握しているのかについて考察したい。そもそも、ドイツでの出来事は「母親」が当の本人で、一番発言権を持っているはずだったが、しかし、前述したように、ドイツでの出来事は小説家である「僕」

の再構成で、「母親」の出番が一番少なかっただけでなく、「私自身にさえものごとの進み具合がよく把握できないでいたのよ」(P257) といったように、「母親」自身が三年経っても、最初から最後までドイツでの出来事の実質がわかっていない、あるいはわかっていても表現できなかったのである。

以上の分析からわかるように、「母親」のドイツでの出来事は重層的に語られたが、一番肝心なところとも言える「母親」の店での心理活動は語られてもいないし、誰もがわかっていないのである。言い換えれば、「レーダーホーゼン」においては、最も表現すべきところが誰にも理解できず、実質不明のまま残されているだけなのである。ただ、ここで注意してほしいのは、以上の結論はその出来事を「母親」の離婚話として理解したうえで初めて成立できたものである。もしそうでなければ、あの三十分間の「母親」の心理活動は特に語られる必要はないだろう。

四、「僕」の〈現在〉の認識

もし「母親」のドイツでの出来事を「母親」の離婚話と見做したら、それは実質不明な物語となるに違いない。しかし、小説の冒頭部からわかるように、小説家である「僕」はその物語から〈意味〉を見いだしたのである。実質不明な出来事から意味を見いだすことは不可能なはずである。なぜなら、認識しようとする対象がはっきりしていない場合、その内部への認知は不可能であるからだ。したがって、小説家である「僕」は〈意味〉を見いだすことができたことからわかるように、「母親」のドイツでの出来事はおそらく「母親」の離婚話ではないだろう。

ここで改めて三人称によって語られた「母親」のドイツでの出来事を見てみたい。前述したように、この部分における語り手の「僕」は極力自分の存在を隠している。しかし、たとえ語り手の「僕」が顔を出さなくても、語る内容からも「僕」のメッセージが伝わってきて、そこから〈意味〉を見いだすことの可能性、さらにその〈意味〉の内実を読み取れると思われる。

一行の空白と「*」のマークで区切られたこの部分は内容から見ればさらに二つの部分に分けられる。一つ目は「母親」がレーダーホーゼンの店に向かう途中の描写で、

もう一つはいかにその店で大柄の老人と交渉したかという内容である。勿論、二つのうち、後者の方がより重要な位置を示している。なぜなら、このような交渉は後に「母親」が父に似たドイツ人を連れて、レーダーホーゼンを作ってもらふことと関連があるからである。しかし、いくら交渉が二つの部分においてより重要だと認められたとしても、クライマックスとも言える採寸の三十分間ほど重要ではないだろう。というのは、その三十分間に起きた母親の心理変化が離婚につながっており、半ズボン一枚で父親を捨てた不思議な話の直接的原因だったわけだからである。だが、理解しにくいことに、これほど重要な三十分間は「僕」の再構成には全く存在しない。これは小説家である「僕」が出来事の実質がわからないから、書けなかったと前述したが、逆に言えば、「僕」にとって三十分間のことは表現したいものではなく、交渉こそより重要なところで、<意味>を見出す鍵を握っているのではないだろうか。

以下の引用は「母親」と店の大柄の老人との会話である。

「とすると、ここにいらっしゃらないわけですか」

「そうです、もちろん。だって日本にいるんですから」と彼女は答えた。

「とすると、そこにはひとつの問題が生じます」と老人は丁寧に言葉を選びながら言った。

「つまり我々は存在しないお客様には品物を売ることはできません」

「主人は存在します」

「それはそうです。御主人は存在していらっしゃる。もちろんです」と老人は慌てて言った。

「英語が上手くしゃべれんで申しわけ無いです。私の言わんとすることは、うむ、御主人がここにおられないのであれば、御主人のためのレーダーホーゼンをお売りすることはできんということです」

「どうして？」と彼女は混乱した頭で訊ねた。

「店の方針なんです。方針。我々はおみえになったお客様に体型にあったレーダーホーゼンを実際にはいていただき、細かい調整をし、その上ではじめてお売り

するのです。百年以上のあいだ、我々はそのようにして商売をしております。そのような方針の故に我々は信用を築いて参ったのです」

(中略)

「例外は認められんです。この不確かな世界の中で、信用ほど得がたくそして崩れやすいものはないのです」(P259—260、下線筆者)

極めて重要なので、長く引用した。簡単に言えば、両者の会話は店の方針についての説明と理解である。この店は「存在しないお客様には品物売ることはでき」ない方針で、レーダーホーゼンをはく本人が店を訪れるしか買うことができないということである。これは店の信用のためであり、さらにこの堅苦しい方針があるからこそ、百年以上の老舗になったわけである。一方、「母親」はどのように店の方針を理解しているのだろうか。上記引用の下線部を見てみたらわかるように、少なくとも「母親」は当初老人の言う〈存在〉に対して異なった理解を示した。確かに大柄の老人は上手に英語が喋れないかもしれない。しかし、これは言葉遣いの問題ではなく、「母親」が老人の考えを理解できなかったためにもたらした誤解と言っていいだろう。この会話では、老人と「母親」の二人とも〈存在〉を使ったが、実は二つの〈存在〉は次元が異なっているのである。「母親」の言った〈存在〉は夫がこの世にいる、つまり生きていることを意味し、老人の口から出た〈存在〉は「母親」の夫がその場にいる、つまり夫の体型を指しているのである。勿論、「主人は存在します」という「母親」の反撥を聞いて、老人は慌てて「御主人は存在していらっしゃる」と言い、「母親」の〈存在〉を使ったが、この理解のギャップにこそ、〈意味〉を見いだすための鍵が隠れていると言えよう。

店の老人たちにとっては、自ら店に来ないお客様、いわば「存在しないお客様」はレーダーホーゼンをはく正体がわからないものである。そのような対象には実際にレーダーホーゼンをはかせることもできないし、細い調整もできない。したがって、信用のために売ることができないわけである。もしそのようなお客様に売るとすれば、ルール違反となり、たとえレーダーホーゼンを作りあげたとしても、信用できないものになってしまうのである。店の老人が指摘した夫の「存在しない」は実は「母親」のドイツでの出来事と同じ性

質なものだと言える。前述したように「母親」のドイツでの出来事は重層的に語られたが、その出来事の実質は実は誰にもわかっていない。言い換えれば、「母親」のドイツでの出来事は、「母親」の夫と同じように確かに<存在>しているが、店の老人にとって正体不明なものと同様、その出来事の中核とも言える実質的な部分が「僕」、「彼女」並びに「母親」にとってはわからないものである。つまり、「母親」のドイツでの出来事も実は<存在>していないのである。

こういう角度から言えば、小説家である「僕」は店の老人たちと同じ境遇に臨んでいると言えよう。もし、店の方針に従えば、レーダーホーゼンの服もできないし、<「母親」のドイツでの出来事>も語られない。だが、小説を読めばわかるように、「母親」が自分の夫と同じ体型のドイツ人を連れてきてレーダーホーゼンを作ってもらった。こうなった以上、小説家である「僕」も<「彼女」の話>に基づいて<「母親」のドイツでの出来事>を織り直すことができるだろう。しかし、もし、そうすれば、レーダーホーゼンを作り上げても、「ルール違反」(P260)となり、百年以上の老舗の信用が崩れてしまうかもしれないと同様、<「母親」のドイツでの出来事>が語られていても、小説家である「僕」の信用も失う可能性がある。おそらく「僕」は信用崩れについてはっきりわかっており、したがってそういう作業をしなかっただろう。「僕」が再構成する際、今まで最も注目されている「母親」のお店での三十分間のこと、つまり、「母親」の離婚話の中でのいちばん重要な部分を書かなかったのである。表面的に見れば「僕」が再構成したのは、今まで最も注目されている「母親」の離婚話のようだが、実はそうではなく、「母親」のドイツでの出来事を利用して、<存在>に関わった問題を表現したのである。

もし出来事の実質がわからなければ、その出来事は<存在>しないものとなり、たとえ、織り直されていても信用できないかもしれない。これはおそらく「僕」の<現在>の認識で、「母親」のドイツでの出来事を再構成する際見出した<意味>とも言えよう。

五、終わりに

「レーダーホーゼン」は一人の女性が旅先で自立を獲得した話ではなく、家庭内にお

けるコミュニケーションの欠如など現代社会を反映した物語でもない。短編集『回転木馬のデッド・ヒート』の中で「いちばんよく書けている」「レーダーホーゼン」は、小説家である「僕」の再構成を通して、「ある種の絶対的な真実のようなもの」をよく表現したと言える。それは確かに起きた「母親」のドイツでの出来事が、実際には誰にもわからず<存在>しない出来事に過ぎず、たとえそれをある物語にしても信用できないもので、当然真実なども反映できないだろう。つまり、「ある種の絶対的な真実のようなもの」とは、真実でないものは何なのかということであり、これは小説家である「僕」が見出した<意味>で、村上春樹が表現したい「ある種の絶対的な真実のようなもの」の内実であろう。

さらに言えば、重層的に、そして三人称の形で語られた「母親」のドイツでの出来事は従来のリアリズムで表現されたようなもので、つまりいかにも客観性が保証されているように見えたが、実際には実質不明なまま<存在>しない物語にすぎなかった。このようなリアリズムはまさに「手垢にまみれて使いふるされたリアリズムというもの」²⁰であり、村上春樹が求めたものではないことも明らかである。村上春樹は自分なりの方法で従来のリアリズムを「蘇生させてみたかった」²¹と言ったが、このような意味から言えば、「レーダーホーゼン」は「いちばんよく書けている」ものだけでなく、村上春樹の「文学的宣言」の具現化と言ってもいいだろう。

* テキストは『村上春樹全作品 1979-1989⑤』（講談社、1991 年）による。

²⁰ 村上春樹「自作を語る 補足する物語群」、『村上春樹全作品 1979-1989⑤』、講談社、1991 年、PXII。

²¹ 同 20。

参考文献（五十音順）

- 安藤宏（1998），「「レーダーホーゼン」関係からの遁走」『国文学ハイパーテキスト・村上春樹』，2 月臨時増刊号。
- 加藤典洋（2011），『村上春樹の短編を英語で読む 1979～2011』，東京：講談社。
- 酒井英行（2001），『村上春樹 分身との戯れ』，東京：翰林書房。
- 佐野正俊（2007），「レーダーホーゼン」，村上春樹研究会編『村上春樹作品研究事典（増補版）』，東京：鼎書房。
- 高橋世織（1991），「『回転木馬のデッド・ヒート』——距離の主体とその 変奏（ディスタンス・ヴァリエーション）」，栗坪良樹、柘植光彦編『村上春樹スタディーズ 02』，東京：若草書房。
- 村上春樹（1991），「自作を語る 補足する物語群」，『村上春樹全作品 1979-1989⑤』，東京：講談社。

本論文於 2020 年 10 月 15 日到稿，2020 年 11 月 26 日通過審查。

日本語学科におけるキャップストーンコースの試行

— 学習成果の総合評価 —

羅濟立 / Luo, Ji-li

東吳大學日本語文學系教授

Department of Japanese Language and Culture, Soochow University

【摘要】

「總結性課程」被視為檢驗學習成果最典型的方式，東吳大學日文系 107 學年度起開設總結性課程。本文旨在透過筆者之教學實踐，以及其他組別的授課計畫檢視總結性課程的教學成果。結果顯示，從學生的課堂參與、策劃研究主題、日語口頭發表和成果報告，學生產出的學習成果展現了系所的教學成效，檢驗了核心能力達成程度。但學生學術準備度是總結性課程成敗的關鍵，系所應系統性規劃「奠基石、拱門石、合頂石」課程，總結性課程才能發揮功效。學生也應藉機反省個人能力不足之處，透過自律學習或生涯學習以銜接職涯發展。

【關鍵詞】

總結性課程、日文系、學習成果、總結性評量、合頂石

【Abstract】

Capstone courses have been viewed as a typical assessment of learning outcomes. The Japanese Department of Soochow University offered Capstone courses from the 107 academic year. This study investigated the teaching results of the Capstone courses through the author's teaching practice and the teaching plans of other groups. The results showed that capstone courses demonstrate the teaching effectiveness of the department and test the level of achievement of key competencies from students' classroom participation, planning and research

projects, Japanese oral presentations, and achievement reports, the learning outcomes produced by students. Moreover, a systematic restructure of university curriculum, including implementation of prior cornerstone and keystone courses, is necessary to make capstone courses work successfully. Students should also take the opportunity to reflect on their deficiencies in their personal abilities, and bridge their career development through self-disciplined learning or lifelong learning.

【Keywords】

capstone course, department of Japanese, learning outcomes, summative evaluation, capstone

1. はじめに

近年、政府は業績責任の影響下で、高等教育の質を確保するために定期的に学科（大学院も含む）の評価を行っている。高等教育の評価が「リソースのインプット」と「プロセス」から「アウトプット」と「学生の学習成果」に焦点を当てる国際的な傾向に移行するにつれて、「学生学習の有効性」が評価の主流になった。台湾の高等教育評価財団（高等教育評鑑基金會）は国際的な動向を参考に、2012 年以降、学科の評価において「学生の学習成果」を重要視するようになった。評価は、学科が育成するキーコンピテンシー、リソースの配置、カリキュラムの設置、学生の学習成果の評価方法、および期待したほど良くない場合の学習効果の改善方法などが含まれている(劉維琪 2010)。

大学の学習成果を評価する方法は色々あるが、近年、アメリカとオーストラリアで広く実施されている「キャップストーンコース」(capstone course)は、学習成果の総合評価として最も典型的なコースと見なされている。「キャップストーン (capstone)」とは、建物が完成したときに最上部と最後の石を指し、構造を安定させる完成を意味しており、最高の業績(crowning achievement)の喩えである(Benjamin2010)。キャップストーンコースは高等教育の文脈に置いて、4 つの意味がある。第一に、卒業前の「総仕上げ(finishing touch)」のコース。第二に、これまでに学んだコースの統合。第三に、最高の成果。第四に、近年、これは大学の学習の総合評価と見なされている(El-Sayed & Beyerlein2007、Moore2005、Smith2011)。一方、キャップストーン・プログラム (Capstone Program、以下 CSP) とは、アメリカで 1990 年代に公共政策・公共行政分野における教育プログラムとして考案され、大学教育の総仕上げとして最終年次に行われるもので、社会で現実に起こっている問題に対して解決策を提示する実践的教育プログラムである。学生は、CSP を通じて、学士課程まで学び積み上げてきた理論的知識を基礎に、応用として、社会の現実的な諸問題の解決に資する解決策を提示し、最終的に、実践プロセスについて評価を受ける（地域公共人材大学連携事業 2012）。

Levine (1998) は、学生の立場から大学 4 年では ICRT という 4 つの機能を働かせる必要があると指摘している。(1) 統合(Integration)：大学はほとんど独立したコースであり、内容は専門的すぎて断片化されている。最終年は学生に以前の学習を統合する機会を提供し、大学の学習が単位の蓄積だけでなく、統合された有意義な学習体験になるようにする。(2) 総仕上げ(Closure)：最終年は、学生が大

学で学んだことを要約でき、完璧な終止符を打つようにする必要がある。(3) 振り返り(Reflection)：最終年の統合と要約を通じて、学生に学んだことは何か、強化する必要のあるものは何か、といったことを振り返らせる。(4) 接続(Transition)：最終年の学習を通じて、学生は完成品を出し、特定の学習成果を卒業後のキャリアに結び付けることによって、就職や進学に備える。そのため、大学 4 年の学習体験を強化する最も一般的な方法は、キャップストーンコースである(Gardner&VanderVeer 1998、Levine1998)。その本来の目的は、統合、総仕上げ、振り返り、および接続の機能を達成するのを支援することである。このコースのデザインでは、一方では学科の学生のキーコンピテンシーを育成するという特徴に対応する必要があるが、他方では、内容、指導方法、および評価はすべて、学生に前述の 4 つの機能を達成するように促すことを目的としている。キャップストーンコースの実施を通じて、学生の最終的な学習成果が学科の教育効果を具体的に示し、学科のキーコンピテンシーの達成度を確認することもできる。キャップストーンコースが「最も理想的な総合評価」と見なされるのはこのためである (Dunn & McCarthy2010)。というのも、学習の成果から学生が教師の指導内容を学んだかどうか、学科の設定した目標を達成したかどうかを理解することができ、フィードバックとしてカリキュラムと教育の基礎を調整することもできるからである。

Clar 他(2008)による実証研究では、キャップストーンコースは、卒業に向けた学生の準備の程度を記録するため非常に有用であり、学科はこれに基づいて改善策を見出すことができると指摘している。また、キャップストーンコースを実施しなかった学科の多くが大学評価・認定を受けるときに、学習成果の証拠を収集するのに忙しいことが多い一方、キャップストーンコースを実施した学科はすでに資料を用意しており、評価・認定の過程は非常にスムーズであるとされている。したがって、キャップストーンコースは、大学評価の過程で妥当な投資(well-placed investment)と見なされている。換言すれば、キャップストーンコースは、もともと学習の観点から学生が統合、総仕上げ、振り返り、接続の機能を達成するのに役立つように開設されていたが、その後、資料を収集する余分な時間と労力を費やすことなく、学科が外部の認定と評価の際にも役立つことが認められた。学生の学習成果を直接利用することによって、未修正の、教育目標を達成した資料を提供するため、学生の学習と学科の教育効果の理解という 2 つの機能が考慮されたのである。

以上のことを踏まえて、筆者が勤めている東呉大学日本語学科ではカリキュラムイノベーションの一環として「總結性課程実施細則（キャップストーンコース実施方法）」を制定し、2018 年度からキャップストーンコース「總結日本語文」が始まった。本稿は、2018 年度前期に、最終年次の学生を対象にした必修科目「キャップストーンコース」（2 単位）において行われた、学習成果の総合評価の取り組みについての実践報告であり、2 つの研究課題を探求することを目的とする。1 つ目は、キャップストーンコースが信頼性、有効性、および効率のある学習成果を総合的に評価する優れた方法であろうか。2 つ目は、キャップストーンコースの実施には何か問題点があるだろうか。台湾の日本語学科にとっては、キャップストーンコースは海外から導入された新しいものであり、まだ始まったばかりなので、より多くの議論を呼び起こし、推進・実践していきたいと考えている。以下においては、まず本学科におけるキャップストーンコースの設置由来についてごく簡単に述べ、次に、筆者および関連教師の担当したキャップストーンコースの実施に関する事例について検討することによって、キャップストーンコースの評価と分析を行いたいと思う。

2. 東呉大学日本語学科のキャップストーンコースについて

2.1 キャップストーンコースの設置由来

東呉大学日本語学科では 2018 年度から「總結性課程実施細則（キャップストーンコース実施方法）」を制定し、主に（1）日本語、日本語教育（2）日本文学、日本文化（3）日本職場、日本社会の三分野で 8 つの「總結日本語文」クラスに分けて実施されている。学習者はそこから教師の専門や授業計画などに従ってクラスを選ぶことができる。キャップストーンコースの授業概要と目的をまとめると、下記のようなになる。

(1) 学生が今まで身に付けた日本語の「聞く・話す・読む・書く・訳す」技能と思考力を生かして、日本語、日本語教育、日本文学、日本文化、日本職場、日本社会、または台湾社会に関連する研究プロジェクトを考える。

(2) 学生が想定した課題について、情報の収集、分析や考察の方法論を勉強し、それに基づく課題の研究成果を日本語でプレゼンテーションをし、最後にレポートを作成する。

(3) 教師が研究課題の実践過程において支援を図り、効果を評価する。

以下に 2018 年度に開設された 8 つのキャップストーンコースの授業内容や特色について簡単に述べたいと思う。

2.2 「總結日本語文 B 組」の実例分析

2.2.1 授業の概要

「總結性課程實施細則」にしたがって、筆者が担当した「總結日本語文 B 組」という授業の目的と方法を次のように思案した。「これまでの日本語学科の講義で学んだ知識を活かしながら、好きな研究テーマを設定し、資料やデータを集め、分析を行う。具体的な日本語・日本語教育・日本学に関する現象を実際に分析することで、初歩的な分析・研究能力を習得し、「いろいろな日本」の姿を観察し、大いに楽しむ方法を紹介するとともに、「日本のこと」とどのように向き合っていけばいいのかを考える。つまり、「面白いと思うこと」を具体的な成果の形にまとめるプロセスを体験的に学習する。前半は講義形式を主とするが、ワークシートや課題への取り組みを通して、受講者の全員が「考える」ことを重視する。後半は PPT を使い、日本語で現段階で考えたものをプレゼンテーションしてもらおう。」

授業の到達目標は下記の 5 点が考えられる。(1)これまで学び積み上げてきた日本の知識を、この授業の学習内容とあわせて再構築できる。(2)主に日本語・日本語教育に対する問題意識や考え方を十分に養い、適切な問題設定ができる。(3)普段はあまり意識することのない日本語・日本語教育に対する感覚を鍛える。(4)問題解決のための計画をデザインすることができる。(5)調査結果・分析を適切な形でまとめ、プレゼンテーションすることができる。

これに対して、評価は (1) 授業内の活動への参加状況 (出席率、ディスカッションへの貢献度や提出物を含む) (25%)、(2) プレゼンテーション (45%) と

(3) 学期末のレポート (30%) によって総合的に評価を行った。レポートは、授業内容を十分に踏まえて書かれているかどうか、自らの日本語学習を振り返ることができるかどうかを評価基準とした。

授業の時間と内容について、授業は前期 (2018 年 9 月 11 日～2019 年 1 月 8 日) の毎週の火曜日の 5、6 限目であり、憲法記念日と開国記念日の休みを除き、計 16 回数えられる。受講学生人数は 30 名であった。授業内容の概略を述べると、次のような流れである。(1) イントロダクション (授業の趣旨説明、ニーズ調査、学習リソースの紹介)、(2) モデルデータの観察と分析、(3) 研究テーマ・方

法の検討、(4) 資料・データの収集と整理、(5) 招待講演会と意見交換、
(6) プレゼンテーションの準備、(7) 成果発表、(8) 授業のまとめ（授業全体の振り返りと総括）、(9) 期末レポートの提出。

2.2.2 授業評価アンケートの結果と考察

期末の教学評価では、この科目は 5 点満点で 4.68 点を獲得し、それはパーセンテージの 93 点に相当する。つまり、基本的に教学成果が学生から認められたと言ってもよからう。再確認のために、2019 年 3 月の下旬に、授業評価に関するアンケート調査を行った。調査票は授業について尋ねる 6 項目からなる。選択肢問題が 3 項目（問 1～問 3）あり、「非常にそう思う」「そう思う」、「どちらでもない」、「そう思わない」、「まったく思わない」の 5 件法を用いた。また記述式問題が 3 項目（問 4～問 6）ある。回答者は計 23 名である。

選択肢問題について、まず、問 1「学際的なアプローチと実践的で統合された学習体験を使用することにより、学生が大学で学んできた知識を統合し、学習成果を実証し、さらに日本語のリスニング、スピーキング、リーディング、ライティング、翻訳、理解、コミュニケーションの包括的な能力を強化することができる。」という教学目標に達成したかどうかを尋ねてみると、肯定的（非常にそう思う＋そう思う）に答えたのは 66.7%である一方、否定的（そう思わない＋まったく思わない）な回答者も少なからずおり、33.3%であった。この結果から、短い 16 回の授業で教育目標に達成するために更なる工夫が必要であることが示唆される。

次に問 2「日本語学や日本語教育を教えることではなく、学んできた日本語の知識と情報収集の能力を活用して、アカデミックな規範や個人的な興味を満たす日本語、日本語教育に関するレポート、小論文を書くのを支援する。」という授業の目的に達成したかどうかを聞いた。33.3%が「非常にそう思う」、33.3%が「そう思う」と回答し、計 66.6%が授業目的の達成を認めている。ただし 16.6%が否定的な回答である。問 1 と問 2 の結果から、すべての回答者が授業の目標と目的に達成しているとは思っていないことがわかった。この結果は、教師が授業デザイン、教授法などを考え直す必要があることを示している。つまり、授業の要求に応えるという明確な目的と責任、または要求に応えるためのアイデア、方法、そして構成など、調査・発表の基本的な要素である「デザイン」という概念を確実に教室現場で学ばせなければならないと考えられる。

問 3 で「どの授業の内容が比較的役立ったか。」として授業内容の有効性を聞いた。複数回答を可としてあったために重複回答もあったが、学生の過半数が同意したのは、まず、4 人中 3 人から回答があった「研究のプロセス、倫理（小論文の作成法、モデル論文例の紹介）」であった。これは恐らく、この授業を受けるまで、同じような性質をもつクラスがないため、「論理的思考力」と「問題解決力」を培う論文作成の能力の必要性が感じられるからであろう。また、2 人中 1 人の割合に相当する「図書館、ネットリソースなど、学習リソースのガイダンス（58.3%）」と「期末レポート（50%）」であった。この結果から、情報リテラシーが重要視されていることが窺える。また、日本語による期末の成果発表は学生を成長させるものであることがわかった。学生にとっては学習の質の向上に資するものであった。成果発表を行うことにより、その準備期間に語学力が向上した。さらに、自分の発表が評価されたことにより大きな達成感を得ることができた。続いて 5 人中 2 人の回答があった「論文執筆のスキル（41.7%）」、同率で「課題 1：関連する研究テーマに関連するデータを収集し、参考文献を整理する。（41.7%）」「研究成果についての口頭発表（41.7%）」、そして「PPT のスキル（33.3%）」、同率で「課題 2：興味を持っている研究テーマについて文献を 3 本以上リストアップし、それについてコメントをする。（33.3%）」であった。「専門家の招聘講演と意見交換（25%）」が最下位であることが特筆される。招聘講演のテーマは「私は日本語学習と言語出版の道を歩んでいる。」「学術論文を書くために必要なこと」であり、本授業の教育方針に一致しているが、なぜ強く共感されなかったのか、さらに探求する必要がある。

一方、記述式問題について、問 4「キャップストーンコースを半年履修した感想を記入してください」については、12 名が回答している。そのうち、「無し」と答えた 2 名を除き、9 名が肯定的、1 名が否定的な感想を出した。「論文の書き方とおおよその形式を理解」し、「多くの研究方法を学び、論文を段階的に書き直して、その楽しみを見つける」こと、「思う通りに書ける」こと、「興味のある研究分野を探索し、大学院での研究への道を開く」ことができた。この結果から、今回の取り組みでは、学生が自ら考え、主体的に取り組む姿勢が見られたことが読み取れる。これは、自分たちのアイデアや成果が日本語力に直結する可能性を秘めていることも推測される。また、教師に関して、「先生が優しい」、「それぞれの不足点を明確に指摘し手掛かりを与えてくれた。」と答えている。授業について、「学習の原則を失うことなく、簡単でシンプルなレッスン」で、「学習過程では辛かったが、課題やレポートが完了した後、非常に満足感

が]あり、「全体的にいい」授業であった。しかし、1 名が「多様化が足りない」と指摘している。学術的な文章を書く話が多すぎたか、できれば研究テーマを日本語学・日本語教育のものにしたほうがよいという制限を感じたからだろうか¹、一部の学習者はコースの内容が十分ではないと感じている。授業デザインの改善を試みるために学習者のニーズを詳しく調査すること、イントロダクションで学習内容が理解できるように学習者とのコミュニケーションを深める必要があることが示唆される。

問 5「このコースから何を学んだのか。何を得たのか」については、12 名が回答している。すべての学習者が「文・段落を構成する方法」「日本語で論点を表現するスキル」「情報を探す方法」「研究を価値あるものにする方法」という言葉を用いて小論文・レポートの作成法に関する新しい知識・スキルを獲得したと答えている。この調査結果は、授業や課題を通してレポート作成の能力が向上したことを裏付けている。

問 6「来年このコースを受講しようとする後輩、またはこのコースに関するアドバイスがあれば述べなさい。」については、12 名が回答している。回答が多かった内容は、「興味のあるテーマがよりやる気になる。」「先生が導いてくれるから、小論文を書くのは難しくない。」「ゆっくりと研究方向を見つけることができ、将来の学習に非常に役立つ。特に進学を希望している者にとっては。」「決めたテーマに自信を持って、間違いを恐れないで。」とあるように、研究論文・レポートに関する新しい知識、スキルの獲得や関心に関連づけたものである。また、1 名が「コースはより多様化できればさらによい」ことに言及しており、他の 1 名が「グループ分けしたほうがいい」と言及している。確かにグループ分けのメリットとして、チームで問題を共有し、解決策を協働作業で導くプロセスから、チームワークやリーダーシップなどが育成できると考えられている。一方、能力のある人は仕事が沢山回ってきたり、一部のメンバーが責任を負わなかったりして、教師は評価を行うことが難しくなる、といったデメリットも認められる。如何にグループ分けの悪い影響を抑え、メリットの効果を最大化すべきかは今後の課題である。

2.3 他の組の授業内容

次に、東呉大学の授業計画 (<https://web.sys.scu.edu.tw>) に基づいて他の組の授業内容についてごく簡単に述べることにしたい。

¹ 期末レポートの研究テーマを日本語学・日本語教育に設定した学習者は 30 名のうち 19 名で、それ以外のものに設定した学習者は 11 名である。

「總結日本語文 A 組」では、日本語で活力ある台湾の過去・現在・未来を日本向けへ発信することを通して、メディア制作人材を育成することが目的とされる。国際ニュース編集センターをシミュレートし、学習者がインターンレポーターとして機能し、日本語のニュース翻訳を書いたり、オーディオニュースを作成したり、台湾の地域文化やロハスの美学を報告したりする。これにより、学習者の自律的な学習態度と実践的な制作への積極的な参加を育むこともできるし、学習者が四年間身に付けた専門的な日本語能力を活用し、複数のメディアレポートを作成することによって、台湾の事情を理解することもできる。と同時に、日本人にも台湾の言語文化や社会をより一層深く理解してもらうことが期待される。

評価は、出席、最初の成果発表、学習シートまたはテスト、メディアレポートの日本語訳や短いコメント、プレゼンテーションと模擬記者會、実践的な作品の出版などが含まれている。具体的な成果として、10～15 分のビデオプログラムを作成するか、写真とテキストを含む 6～8 ページのインタビューレポートを公開することによって期末レポートとして提出する必要がある。

「總結日本語文 C 組」は、台湾人、台湾における日本景観、日本語景観、旅先へのイメージ、飲食文化など台日比較文化に興味のある学習者のための授業である。授業では、「教師選定の課題のケースメソッド→履修生の自立性強化のための課題選定指導→協働力育成のための組み分けの指導→プロジェクトの計画書作成の指導→中間発表の指導→プレゼンテーションによる発表会開催→レポート作成の指導→レポートと学習ファイルの提出」という流れで、学生がメーカー(Maker)精神を身に付け、イノベーション(innovation)を生み出し、自分自身が今まで身に付けてきた日本語力をチェックし、同級生との協働 (cooperative learning) でプロジェクトを実施し、成果を出し、そして、その成果を発表することによって、実社会における日本語運用能力の強化を図ることが期待される。

評価は、出席、授業参加、プロジェクト作成、プレゼンテーション、筆記試験、学習プロフィール、レポート作成などが含まれている。全体的に、授業はケースメソッドの形で学習者に考えさせ、自選課題については学習者同士の協働の形で小論文をまとめさせ、口頭発表をさせることによって、台日異文化理解能力と交流能力を学習者に習得させ、優れた台日交流人材の育成を目指している。

「總結日本語文 D 組」は幅広い日本ビジネスの中で、特に台湾の IT (情報通信産業)・IA (電子設備産業) 産業とのつながりを探る授業内容である。授業は、

講師の講義や専門家の招聘講演を通して IT・IA 産業の概念を身につけること、通訳と発表の際の注意事項の提示、新しい分野への挑戦と解決の方法を身につけること、協働学習で動画作成、成果発表会でのプレゼンのテクニックを強化することによって、文科系の学習者にそれまであまり触れたことのない新しい領域としての理科系 IT 産業に切り込んでいく勇気を身につけさせることを目標にしている。

授業の前半では、毎週宿題と各グループが日中語彙対訳フォームを提出することで、関連する文章の読解力を強める。また、光電パネル業界、ドローン業界、および 3C 製品業界から、電子技術職場の専門家を招待して、業界の概要と職場準備の方向性について講義してもらう。後半では、プレゼンテーションとレポート作成の段階に入り、グループ分けで電子産業現場の通訳（日本語の中国語訳）、電子業界のインタビュー編集（日本語訳）、または台湾メーカープロフィール編集、産業製品に関する知識の紹介などを実施する。期末に成果を一冊の本にまとめて、電子業界で活躍できる日本語人材を育成することが期待される。

「總結日本語文 E 組」では、日本語によるビジネスプレゼンテーション能力の向上が授業の目的とされるため、論理的に物事を説明したり、敬語を適切に運用する言語能力が重要視される。中間試験では、組分けで学生が自ら選定した異なる二種類の商品やサービス、または提案について模擬ビジネスプレゼンテーションを行う。論理的な説明力、的確な表現力の練習を優先させるため、中国語で発表するプレゼンターに日本語通訳付きというビジネス場面で多用されるプレゼンテーション方式で行う。また、聴衆に訴求内容を明確に伝えるための構成方法、スライドの視認性、プレゼンテーション時に使用する定型表現や言い回し、プレゼンテーション時の話し方や立ち振る舞いなどを確認するため、各組は中間試験の前に、教師と 1～3 回のミーティングが必要とされる。期末試験では、6 組に分けられた学生が中間試験と異なる商品やサービス、あるいは提案について日本語でプレゼンテーションを行う。

評価は、予行演習の場合、お客様アンケートによる相互評価を利用する。つまり、教室で行われる模擬ビジネスプレゼンテーションを商品やサービスの説明セミナー、新商品発表会、提案等のビジネス場面により近づけるために、予行演習の時に発表担当以外の学生にお客様アンケートを記入してもらう。また、中間試験と期末試験のプレゼンテーションでは、教師の主観的な評価を避けるため、評価指標と評価基準が可視化されたルーブリック表による相互評価を採用する。教師と学生の共同評価によって、より客観的な評価結果を得ることが期待される。

「總結日本語文 F 組」では、言語研究の面白さを理解することを目的とされる。授業は基本的には、ブレンストーミング、帰納、推論といった一連のトレーニングであり、教師は毎週日本語学関連の質問を投げて学生と一緒に考え、学生が問題を考える過程で日本語研究の方法や重要性を理解できるようにする。前半では、講義の形で言語現象を考察したり、関連論文を読む。後半では、受講生が口頭発表を行い、最後に期末レポートを提出する。

「總結日本語文 G 組」は、文学に興味を持つ学生のための授業であり、様々な文学作品を読んで日本の文学の特徴をつかみ、文学作品の背後にある意味を調べ、比較文学の視点を紹介して、独立して探求し分析する能力を養うこと、現代のサブカルチャーにおける文学作品のプレゼンテーションを探求し、分野を超えた視野を広げることが目的とされる。授業は、指導者の「講義」と受講者の「発表」の二つで構成されている。「講義」では、教師が文学研究の基礎知識、文献の収集方法と解説分析、およびレポートや小論文の書き方について説明する。「発表」では、中間発表として、学生が各自選んだテーマ、これまでに収集したデータ、今後の計画について説明する。また、学生同士がお互いのテーマやその内容について論議し、コメントを交換する。最後の成果として、文学に関連する小論文、文化的小論文や創造的なプロジェクトやアイデアなどを提出する。

「總結日本語文 H 組」では、日本の民俗文化、伝統文化、ポップカルチャー、舞台芸術、観光など、日本文化・日本事情に興味のある学習者を対象に、日本語の「応用力」、資料の「検索力」、論点の「考える力」、自分の考えをまとめる「統合力」、相手に理解してもらう「伝え力」の育成が目標とされる。授業では、まず、関連する文章の解析を通して、研究テーマやレポートの書き方などについて説明する。そして、自分のプロジェクトを発表し、学生同士と話し合い、添削していく。最後に、PPT によるプレゼンテーションを行い、教師や学生同士からの質疑を受ける。評価は、出席、ポスター発表、ワークシート、授業内の発表、ディスカッション、発表会の評価シート、小論文の構想発表、研究計画書の提出、研究の最終プレゼンテーション、質疑応答、小論文の提出などが含まれている。

2.4 研究成果発表大会

以上に述べてきたように、キャップストーンコースの教師は、学生を研究プロジェクトの分野に導き、大学部学生の学術研究の能力を高め、課題を見つける方法、研究テ

ーマの設定、データの分析などを指導し、実践的な制作と研究革新を促すことに取り組んでいる。学部生の研究プロジェクトを奨励するため、学校の後援のもとで 2020 年 1 月 13 日に初回のキャップストーンコースによる研究成果発表大会が開催された。

コンテストが個人組と団体組に分けるが、各組の担当教師の積極的な指導に伴い、合わせて 14 組が応募した。予選を精査した結果、個人組と団体組がそれぞれ 5 組入選し、合計 10 組が決勝に進出し、1 月 13 日にプレゼンテーションが行われた。審査員としては、キャップストーンコースを担当していない 3 名の先生を招聘した。

決勝戦では、各組のメンバーが全員落ち着いて堪能な日本語でプレゼンテーションをした。研究の内容も充実しており、非常に独創的で重要性を持つ研究テーマであった。各メンバーも研究テーマに十分に備えており、審査員の質疑にスムーズに答えることができた。審査員の質問やコメントによって、学生が研究内容をより完成度を上げることができると考えられる。

3. 考察

東呉大学日本語文学科大学部のキーコンピテンシーには、(1) 日本語の聴解力、発話力、読解力、書写力、翻訳力、(2) 日本事情の理解力、(3) 国際的視野と異文化交流能力が挙げられる。以上に述べてきたように、キャップストーンコースを実施すると、キーコンピテンシーをある程度育成することができるだけでなく、以下のメリットも見られる。

(1) 学んだことを統合して活用すること。大学の最初の 3 年間のコースは、より細かくて専門的になるため、学生が学んだことを統合し、身に付けた能力を活かす機会はめったにない。前述のキャップストーンコースの内容は、学んだことを統合して活用する機会を学生に提供することを強調した。また、レポートや小論文を書くことで、独立して研究を完成させることができるという自信を育むことができた。研究プロジェクトについてグループで協働する学生は、実際の状況の解決策を見つけるために協力できるという達成感を持つことができた。討論に参加することで、判断力を高めることができた。

(2) 真実で信頼できる、効果的かつ効率的な評価方法。キャップストーンコースは、最も直接的でフィルタリングされていない情報を提供し、「実際の出力(actual output)」と「望ましい出力(desired output)」が一致するかどうか、学生の学習成果を確認することができるため、効果的な評価ツールと言える。そして、キャップストーンコー

スの宿題は、小論文やレポート、口頭発表のいずれであっても、学生の真の能力を公に検証するため、頼りになる評価方法である。また、外部認定や評価のとき、学生の作品の既存データを学習成果の証拠として利用し、教師を動員して追加データを収集する必要がなく、教師や学科の負担を軽減できるため、効率的な評価ツールと言える。一方、キャップストーンコースは総合評価とみなすこともでき、その結果は、学校の運営、教育目標の達成、カリキュラム企画、教育の質に関する貴重な情報を提供し、学科の教育政策決定調整の基礎として利用できる。キャップストーンコースの信憑性、信頼性、有効性、効率性、および学科へのフィードバックを提供する特性が取り上げられるため、学科が学習目標を達成したかどうかを評価する主なツールの 1 つになる。ちなみに、2020 年の学科評価では、本学科のキャップストーンコースを巡った議論が沸騰し、審査委員から高い評価を得た。

しかし、キャップストーンコースの実施や効果に疑問に思う点もある。まず第一に、学生は統合する能力を欠いている。学生が卒業間近なので、このコースでのディスカッションや発表は、今まで学んだことを統合し、関連するテーマについて深く考えることができるはずだと考えているが、実際には、学生は関連するテーマについて浅い考えしか持っておらず、以前に学んだことを統合する能力を欠いている。そのためには、導入や統合の方法やスキルを明確に示す必要がある。第二に、4 年生には日本語力や発表のスキルがあると期待していたが、筆者が担当する授業の履修生は日本語力、論文を書く能力などがまちまちであった。日本語力の維持や日本語語学習の継続には生涯学習の概念の深化が大切なので、大学を出ても自律学習ができるように学生を指導する教師の心構えが必要である。また、学科では批判的思考スキルの重要性を強調し続けており、多くのコースもこの方面で学生の能力を高めているため、教師は 4 年生が批判的思考スキルをかなり磨いているはずだと期待していたが、そうではなかった。

一方、キャップストーンコースは新しく開設された授業で、これまでに学んだ他のコースと変わらないと考えているため、学習ストラテジーや態度も変わらない学生がいる。キャップストーンコースは、各自の研究プロジェクトについて話し合い、デザインし、研究成果を書くことが必要である。しかし、一部の学生は受動的であることに慣れており、教師が学生に教室で積極的な役割を果たすことを要求することに同意できない。また、教師は、このコースは他のコースよりもインテリジェンスとワークロードの点で学生にとってより高い要件を持っている労働集約的な必修科目であると考えている。しかし、履修生は

卒業間近だという意識を持ち、あまり気にしなかった。大学院に受かったり、仕事を見つたり、その他の仕事をしている学生もいるので、学習意欲が強くない。

その他に、担当教師たちとの話で分かったが、教師は自分の専門分野でキャップストーンコースを開いて、自分で力を入れていたにもかかわらず、学習意欲をかき立てることができず、挫折感が高まる一方であった。また、このコースは、学生が自分と同じ興味を持つ教師を選択することを呼びかけるため、教師の作業負荷が大幅に増えるのである。さらに、学生の研究成果の質はさまざまで、骨の折れる仕事もあれば、以前の宿題の延長で、創造性がないものもあり、最後まで教師に助けを求める学生もいるなど不適切なものもあった。

上記の学生の学術能力不足に対する指摘は、キャップストーンコース自体の問題ではなく、学科の全体的なカリキュラム・デザインと指導方法の問題を反映していることが分かった。最初の 3 年間のしっかりとした学術的準備は、キャップストーンコースの成否の鍵である。したがって、キャップストーンコースを成功させるためには、このコースだけでなく、最初の 3 年間のコースにも関わっている。つまり、キャップストーンコースは、論理的かつ体系的な全体コースの最後の 1 マイルである。学術能力が最初の 3 年間でしっかりしておらず、キャップストーンコースを受講するときに不足を発見し、それを強化したい場合、すでに大学の最後の年なので、手遅れである。総じて言えば、キャップストーンコースは、学生に学んだことを統合する機会を提供し、また、機関に信頼できる効果的かつ効率的な方法で学習成果を表示するための優れた方法を提供している。ただし、キャップストーンコースの成否には、教師と学科が協力してコースの重要性を伝える必要がある。また、学科は確固たる基盤と準備を築くために、最初の 3 年間のカリキュラムを真剣に企画する必要がある。

以上のことを踏まえて、キャップストーンコースが学習成果の総合評価として機能するためには、それが教育目標とキーコンピテンシーに密接に関連していく必要がある。また、学科は、教師とコミュニケーションをとることによってコンセンサスを確立し、キーコンピテンシーを明確かつ具体的に定義する必要がある。そうしないと、解釈が異なるため、教学のプロセスで学科が期待するキーコンピテンシーから逸脱する可能性がある。

Ferren & Paris (2013) の指摘したように、キャップストーンコースが機能するべきであり、入学当初からのカリキュラムの企画、教授法、および評価などは指導目標とキーコンピテンシーに密接に関連しており、体系的かつ段階的に実施する必要がある。つまり、キャップストーンコースを体系的な観点から見なければならぬことを示している。日

本語学科のキャップストーンコースはまだ揺籃期にあるが、それを有効にするには、4 年間のカリキュラムを体系的に考える必要がある。図 1 の 3 レベルの建物構造が参考になる。

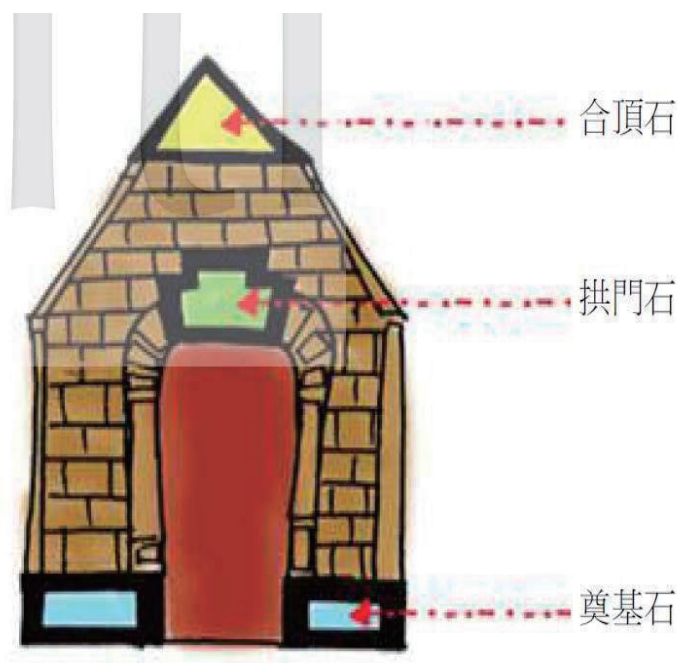


図 1 建物のコーナーストーン、キーストーンとキャップストーン²

図 1 によって示されているように、「コーナーストーン（奠基石）」とは、建築構造全体の土台となる石を支えるために、起工式で最初に配置された最も基本的な石を指す。「キーストーン（拱門石）」とは、建物のアーチの上部にあるくさび形の石を指し、アーチの最後の石であり、アーチが重量に耐えられるようにすべての石を固める。「キャップストーン（合頂石）」とは、建物全体の最後の石を指し、この石を置くことは完成を意味する。学科はこの概念を拡張し、体系的にコースを、コーナーストーンコース²、キーストーンコースとキャップストーンコースに分けられる。また、3 つのタイプのコースはすべて、問題解決能力の育成を考えた実践的な内容が重要視されるべきである。

² 陳幼慧「課程設計與有效教學」

<http://ufo-edu.web2.ncku.edu.tw/var/file/116/11116/img/473/456200981.pdf> 2020 年 9 月 20 日検索

「コーナーストーンコース」は、大学 1 年生の最も重要で基本的なコースである。「日本語会話」などの授業での実践的なタスクを実施することによって、学生にどんなキーコンピテンシーや運用能力を学ぶべきかを予備的に理解し、その後の学習動機を刺激する。次は「キーストーンコース」であり、2 年目と 3 年目の「日本語文法」、「日本語小説」、「日本文化概論」、「日本事情」などのコースでは、理論と実践によってキーコンピテンシーを育成する。また、運用力を大切にしたコースデザインによって、企画から完成までの過程を体験し、日本語を使う機会が増えるだけでなく、理論を実践に応用する上での課題をチャレンジし、問題解決後の達成感を味わうことが可能である。「キャップストーンコース」は、最終曲であり、以前の学習を統合し、実際に臨んでいる問題を解決する。

期末の教学評価では、多くの学生が、最初の 3 年間で基礎科目を真剣に学び、しっかりとした基盤があれば、研究プロジェクトを執行する過程で順調になると述べている。また、一部の学生は、キャップストーンコースでは問題を解決する能力を学ぶことができ、それは大学院の研究分野と就職の選択に役立ち、総仕上げと接続の機能を果たすと評価している。そのため、教師たちは、教学を革新するという概念を受け入れ、実践指向のカリキュラムについてコンセンサスを持ち、変化を試みることをいとわない必要がある。教師は、教育部による「教学実践研究」プロジェクトなどを申請して外部リソースを獲得し、コースの内容と指導方法を再デザインし、教学革新を重要な目標と考えなければならない。と同時に、学生の意見調査と討論、および業界からのフィードバックを通じて、改善策を図るべきではないだろうかと考えられる。

4. おわりに

以上に述べてきたように、東呉大学日本語学科 2018 年度前期のキャップストーンコースについて、担当教師の授業計画、または受講者の活動を、担当教員の視点からまとめ、教育する学生への指導内容を省察した。学生たちは、調査・研究の進め方を方法論テキストで学んだ。また、他の研究を批判的に読解し、調査・研究の基礎を習った。そして自らの研究テーマを開拓した。調査・研究の発表は半年間で 2 度ぐらい、パワーポイント（PPT）を用いた口頭発表を 2 回ぐらい行い、期末レポートを提出する必要がある。この経験を通じ、表現力や情報機器を効果的に用いた情報発信力が向上した。また論文執筆を通じて、日本語学や日本語教育、日本学に対する関心が深まったと思われる。さらに、学生の授業参加、プロジェクト参加、プレゼン

ーション、レポート作成の状況から見れば、教師として授業目標の達成を実感できた。

また、筆者の担当したキャップストーンコースのアンケート調査の結果と考察は、授業改善に対する一つの具体的で効果的なモデルの開発につながり、一定の効果をもたらしたことを示している。このような考察は、より充実した授業デザイン、さらにはカリキュラム構築のために、本授業の教育的価値を検証することが一つの有効な手段となり得ることを示唆している。今後さらにデータの蓄積を行っていき、研究に対する波及効果についても検討していきたい。

なお、キャップストーンコースを体系的な観点から見なければならない。入学当初からのカリキュラムの企画、教授法、および評価などは指導目標とキーコンピテンシーに密接に関連しており、体系的かつ段階的に実施する必要がある。日本語学科のキャップストーンコースという新しい概念については、より多くの議論を引き起こし、より完璧な実践になることを願いたい。

付記

本稿は、2019 年 11 月、台北市台湾大学で開催された「東アジア日本研究者協議会第 4 回国際学術大会」で口頭発表した内容に大幅に加筆し、訂正を行ったものである。

参考文献:

中文文獻

劉維琪(2010)・〈推動學生學習成果評量的機制〉《評鑑雙月刊》，26，6-7 頁。

日文文獻

板垣吉晃・佐々木秀顕・藤岡克則・田中寿郎（2017），「材料工学系におけるエンジニアリングキャップストーン・プログラムの試行」『大学教育実践ジャーナル』，第 15 号，31-35 頁。

地域公共人材大学連携事業（2012），『キャップストーンプログラムマニュアルーキャップストーンプログラムの実践と課題ー』
www.ryukoku.ac.jp/uni_colo/img/pdf/cap.pdf

英文文獻

Benjamin, L. T. Jr. (2010). *History of psychology as a capstone course*. In D. S. Dunn, B. B.

Clark, J. E., Engel, D., Napolitano, M., Richardson, J., Rodriguez, M., Sterling-Deer, C., & Kasprzak, C. (2008). *Integration, reflection, closure & transition advancing capstone learning at LaGuardia*.

http://tedsm.math.ntnu.edu.tw/TEDS-M_2008_

[International_Study_in_Taiwan_Mathematics_Teacher_Education.pdf](#)

Dunn, D. S., & McCarthy, M. A. (2010). The capstone course in psychology as liberal education. In D. S. Dunn, B. C. Beins, M. A. McCarthy, & G. W. Hill (Eds.), *Best practices for teaching beginnings and endings in the psychology major* (pp. 155-170). New York, NY: Oxford University Press.

El-Sayed, M., & Beyerlein, S. W. (2007). Creating a capstone course. In S. W. Beyerlein, C. Holmes, & D. K. Apple (Eds.), *Faculty guidebook: A comprehensive tool for improving faculty performance* (pp. 273-276). Lisle, IL: Pacific Crest Software.

- Ferren, A., & Paris, D. (2013). How students, faculty, and institutions can fulfill the promise of capstones. *Peer Review*, 15(4), 4-7.
- Gardner, J. N., & Van der Veer, G. (1998). *The senior year experience: Facilitating reflection, integration, closure and transition*. San Francisco, CA: Jossey-Bass.
- Levine, A. (1998). A president's personal and historical perspective. In J. N. Gardner & G. Van der Veer (Eds.), *The senior year experience: Facilitating reflection, integration, closure and transition* (pp. 51-58). San Francisco, CA: Jossey-Bass.
- Moore, R. C. (2005). The capstone course. In W. B. Christ (Ed.), *Assessing media education: A resource for educators and administrators* (pp. 439-462). Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Smith, L. D. (2011). *Capstone courses- An overview*.
<http://www0.sun.ac.za/ctl/wp-content/uploads/2011/12/What-is-a-capstone-course8.pdf>

本論文於 2020 年 10 月 13 日到稿，2020 年 11 月 13 日通過審查。