

博士学位論文（東京外国語大学）
Doctoral Thesis (Tokyo University of Foreign Studies)

氏名	高木 佳奈
学位の種類	博士（学術）
学位記番号	博甲第 245 号
学位授与の日付	2018 年 3 月 12 日
学位授与大学	東京外国語大学
博士学位論文題目	酒井和也とラテンアメリカの「新たな芸術」 ——帰国二世アーティストの移動と表現——

Name	Takaki, Kana
Name of Degree	Doctor of Philosophy (Humanities)
Degree Number	Ko-no. 245
Date	March 12, 2018
Grantor	Tokyo University of Foreign Studies, JAPAN
Title of Doctoral Thesis	Kazuya Sakai and Latin American “New Art”: Migrations and Expressions of a Kikoku Nisei artist

酒井和也とラテンアメリカの「新たな芸術」
——帰国二世アーティストの移動と表現——

高木 佳奈

目次

序論.....	7
1. 本研究の位置づけ	8
1-1. 日系移民史研究の一例として	9
1-2. ラテンアメリカ地域研究の一例として.....	12
2. 先行研究について	14
2-1. 主な先行研究.....	14
2-2. 先行研究の問題点.....	15
3. 構成	15
4. 凡例	16
第1部 二つの海——日本語とスペイン語、文学と絵画——.....	18
第1章 幼少期.....	20
1. 両親	20
2. ロベルトと和也.....	21
3. 佐賀県からの移住	22
第2章 日本へ.....	23
1. 初めての日本.....	23
2. 中学時代.....	24
3. 敗戦と戦後	26
4. 卒業後.....	28
第3章 帰国.....	29
1. 12年ぶりの生まれ故郷.....	29
1-1. 二度目の船旅.....	29
1-2. 酒井ロベルトから Kazuya Sakai へ.....	31
2. アルゼンチンから発信する「日本」	32
3. 言語的表現と視覚的表現の間で.....	34
第4章 メキシコへ.....	37
1. 1963年ニューヨーク	37
2. メキシコにおける酒井	39
3. 『プルラル』と批評.....	40
4. 来日	42
第5章 晩年～没後.....	43
1. テキサスへ	43
2. 没後の評価	44
第2部 「新たな絵画」への挑戦.....	46

第6章 ラテンアメリカ美術の可能性.....	48
1. 文化の「生粋」性	48
2. ラテンアメリカ文化とは.....	49
3. 1975年のシンポジウム	51
3-1. 「12人の現代ラテンアメリカアーティスト」展.....	51
3-2. 現代ラテンアメリカ美術に独自の表現は存在するか？	52
3-3. 模倣から生まれる創造	53
第7章 アルゼンチン美術界における酒井の足跡.....	54
1. 1950年までのアルゼンチン美術.....	55
2. 画家 Kazuya Sakai の誕生	57
3. 東方から来たアルゼンチン人	59
4. 酒井の位置づけ	61
4-1. アルゼンチン・アンフォルメル先駆けとして	61
4-2. 「ボア」と「ファーズ」	62
4-3. 直観的抽象.....	63
5. アルゼンチン美術の国際化.....	64
第8章 アンフォルメル——書と動——.....	67
1. 書への接近	67
2. 禅の思想を表現する	70
3. アクションの追求	73
第9章 ニューヨークの洗礼	74
1. 米国におけるラテンアメリカ美術展	74
2. ポップアートへの傾倒	77
第10章 メキシコ美術の変革	78
1. 「断絶」の世代.....	79
1-1. メキシコ美術における「壁」	79
1-2. ルプトゥーラとギャラリーの役割	80
2. サロン・インデペンディエンテ.....	81
2-1. アーティストたちの独立.....	81
2-2. 芸術と自由.....	84
第11章 ヘオメトリスモ——色彩のハーモニー——.....	85
1. メキシコにおけるヘオメトリスモ	85
2. 直線から曲線へ	86
3. グラフィックデザインとの親和性.....	88
第12章 元禄シリーズ——絵画の「翻訳」——.....	89
1. 絵画の原風景.....	89

2. Kakemono.....	91
3. 旅の終わりに.....	93
4. 酒井にとっての「日本」.....	95
第3部 心の中の『日本』を探して—翻訳・日本文化紹介—	98
第13章 日本語新聞『亞國日報』におけるスペイン語文学の翻訳.....	99
1. 日本語で書くということ.....	100
2. アルゼンチン現代文学の紹介.....	101
3. 日本文学の翻訳へ.....	103
第14章 近現代文学の翻訳.....	104
1. 東西の混淆としての芥川文学.....	104
1-1. 芥川文学の近代性.....	104
1-2. 作家研究のために.....	105
1-3. 作家と作品の間にある深淵.....	107
2. アルゼンチンにおける日本文学の受容.....	108
2-1. アルゼンチンにおけるオリエンタリズムと日本.....	108
2-2. 『スール』日本文学特集号.....	110
2-3. 戦後文学への関心.....	111
3. 安部公房と「作家の体験」.....	111
3-1. 抽象化された具体的な経験.....	111
3-2. 日本的であること、国際的であること.....	113
3-3. 内部の風景.....	114
4. 『日本：新たな文学に向けて』.....	115
4-1. 元禄時代.....	116
4-2. 私小説から新たな文学へ.....	117
4-3. 酒井の日本文学史.....	118
第15章 古典文学の翻訳.....	118
1. 翻訳者から研究者へ.....	119
2. 日本研究発展のために.....	120
3. 酒井訳のオリジナリティ.....	122
第16章 能.....	123
1. 三島由紀夫『近代能楽集』.....	123
2. 「見る能」と「読む能」.....	124
3. メキシコ公演.....	125
第17章 文化紹介.....	126
1. 文化団体の設立.....	126
2. 出版物.....	129

2-1. 『BUNKA』と日垂文化協会.....	129
2-2. アショーカ・コレクション.....	130
3. 日本文化としての禪.....	131
第18章 日本文学を世界文学に——翻訳者たちの挑戦——.....	132
1. オクタビオ・パスと『プルラル』.....	132
1-1. パスと日本.....	132
1-2. 出会い.....	133
1-3. 酒井について.....	134
2. ドナルド・キーンが語る酒井.....	136
2-1. ラテンアメリカにおけるキーンの功績.....	136
2-2. 翻訳者同士の友情.....	137
3. 翻訳者、研究者としての酒井.....	138
3-1. 「ラテンアメリカの視点」.....	138
3-2. 日本におけるラテンアメリカ文学研究.....	140
3-3. ラテンアメリカにおける翻訳者の問題.....	141
結論	143
1. 酒井が求めた「新たな芸術」とは.....	143
2. なぜ酒井は移動し続けたのか.....	145
3. 結び.....	148
図版	150
1. 図版(別紙).....	150
2. 図版典拠.....	150
酒井和也展覧会一覧.....	156
1. 個展.....	156
2. グループ展.....	158
酒井和也翻訳一覧.....	165
参考文献一覧.....	168
1. 一次資料.....	168
1-1. 酒井による著作、デザイン.....	168
1-2. 翻訳.....	172
1-3. カタログ.....	175
1-4. 批評、インタビュー、その他の資料.....	179
2. 二次資料.....	183
謝辞.....	192
補遺 インタビュー抜粋	194
1. 酒井ホルヘ(実弟).....	195

2. ドナルド・キーン (日本文学者).....	203
3. ビセンテ・ロホ (画家)	214
4. 伊藤昌輝 (元在メキシコ日本大使館勤務).....	226

序論

本論では、アルゼンチン、メキシコ、米国で画家、翻訳家として活躍した帰国二世アーティストの酒井和也 (Kazuya Sakai, 1927-2001) を取り上げる。酒井の生い立ちや日系人ならではの経験を手掛かりに絵画、翻訳作品を分析し、その表現活動がどのようなものであったのか、また彼が目指した「新たな芸術 (Nuevo Arte)」とは何だったのかを明らかにする。植民地時代を経て、多くの移民を受け入れて発展してきたラテンアメリカにおいて、マイノリティである日系人の創作活動がどのように受容されたのかを酒井を例に考察し、1950～1970年代のラテンアメリカ文化を見つめ直すことが本研究の目的である。

帰国二世とは、アルゼンチンで生まれた二世のうち、日本で教育を受け、その後帰国した者のことをいう¹。酒井は1927年にブエノスアイレスで生まれ、小学校から大学中退までを日本で過ごした後、アルゼンチンに帰国し、画家、翻訳家としてデビューした。古典文学から芥川龍之介、三島由紀夫、安部公房といった近現代文学まで幅広い作品をいち早くスペイン語に翻訳したほか、日本文化の紹介にも努め、文化団体の設立、雑誌の出版、講演活動などに携わった。画家としては、ラテンアメリカのみならずヨーロッパ、北米の展覧会に出品し、高い評価を得た。ニューヨーク滞在を経て1963年にメキシコに移住し、大学で日本文学を教えるかたわら、オクタビオ・パス (Octavio Paz, 1914-1998)² 主宰の雑誌『プルラル (Plural)』の編集長を務め、メキシコ文化を牽引する存在となった。その後テキサスに移り住み、ラテンアメリカ出身のアーティストとしてテキサス大学ダラス校などで美術を教え、晩年まで精力的に絵画を描き続けた。他にグラフィックデザイナー、美術・音楽批評家、ラジオパーソナリティとしても活躍した、多才なアーティストである。

一見関連がないように見える酒井の活動には、「新たな芸術」への挑戦という、彼のライフワークとも言える共通した目的があった。酒井自身が「新たな芸術」という言葉を用いたわけではないが、彼が活躍した時代に美術、文学、音楽の各分野で「新たな」表現が模索されていた³。美術の分野では、1950年代後半以降、メキシコで「新たな絵画 (nueva pintura)」⁴の登場が注目された。これはナショナリズムの傾向が強くなっていたメキシコ壁画運動と

¹ 米国では「帰米二世 (kibei nisei)」、カナダでは「帰加 (kika nisei)」、ブラジルでは「帰伯二世 (kihaku nisei)」、ペルーでは「帰来 (kirai nisei)」と呼ばれる。

² メキシコの詩人、批評家、外交官。1990年にノーベル文学賞を受賞。

³ ブラジルのボサノヴァ (Bossa Nova、「新しい感覚」の意)、シネマ・ノーヴォ (Cinema Novo、「新しい映画」の意)、アルゼンチン、チリ、メキシコなどで起こったヌエバ・カンシオン (Nueva Canción、「新しい歌」の意) など。

⁴ 「メキシコの新たな絵画 (nueva pintura mexicana)」とも呼ばれる。美術批評家のテレサ・デル・コンデ (Teresa del Conde) によれば、現在ではデル・コンデが命名した「ルプトゥーラ (Ruptura)」という呼称が定着し、「新たな絵画」という呼称は現在ではあま

一線を画し、純粋に芸術を追求しようとしたアーティストたちの作品に対して用いられた言葉である。酒井はメキシコにおける幾何学的抽象の代表的画家として知られ、その作品は「新たな絵画」としてメキシコ美術界で注目を集めた。文学においては、酒井自身が「新たな文学 (nueva literatura)」という言葉を用いて、三島由紀夫や安部公房らの作品を紹介した。これは私小説とは異なる新しい世代の文学を指し、酒井の著書『日本：新たな文学に向けて (*Japón: hacia una nueva literatura*)』のタイトルに用いられた (Sakai 1968a)。現代文学に限らず、当時ほとんど知られていなかった日本文学そのものが、酒井の翻訳によってラテンアメリカにもたらされた「新たな文学」であったとも言える。また酒井はラジオ番組や『プルラル』の批評を通じて最先端のジャズや現代音楽を発信し続け、「新たな音楽 (Nueva Música)」⁵の紹介に努めた。本論では、酒井が追求したこれらの絵画作品や翻訳、その他文化活動を総称して「新たな芸術」と呼ぶことにする。

その一方で、酒井は古いものにも強い関心を示した。『源氏物語』や『徒然草』をはじめとした古典文学や謡曲をスペイン語に翻訳し、浮世絵、琳派、書などの日本美術、ひいては現代彫刻に影響を及ぼしたとして埴輪まで紹介している (Sakai 1960)。これらは酒井が目指した「新たな芸術」の対極にあるものではなく、むしろ源泉となるものとして貪欲に吸収された。その根底には「模倣から生まれる創造」という考えがあり、酒井は古いものから学び、自らの表現に活かすという手法で創作を行ってきた。酒井の翻訳、日本文化紹介と絵画制作は密接に関わっており、相互に影響を及ぼし合っていたといえる。

本論の目的は、酒井が目指した「新たな芸術」とは具体的に何だったのか、そして酒井は何に抵抗し、何を壊そうとしていたのかを明らかにすることである。酒井を通じて、当時のラテンアメリカ文化が抱えていた葛藤と、それを乗り越えるべくアーティストたちが模索したラテンアメリカ文化の新たな可能性について再考する。

1. 本研究の位置づけ

本研究では、未だ包括的な研究が存在しない酒井和也について、その経歴と業績を明らかにし、絵画、翻訳作品の両面から分析を行う。日本では酒井についてあまり知られていないが、アルゼンチンやメキシコでは美術、日本研究の両分野で近年再評価の動きが高まってお

り使われなくなった (Del Conde 2014: 158)。しかし本論では、同時代にラテンアメリカ各地で起こった様々な「新たな」芸術運動との関連を明らかにするために、「ルプトウーラ」と「新たな絵画」を併用して用いる。詳しくは第 10 章を参照。

⁵ 酒井はインタビューで「私はブエノスアイレスにいた頃から音楽と深い関わりがありました。ブエノスアイレスではフアン・カルロス・パスの理論を取り入れた新たな音楽というグループと繋がりがありました (Desde los tiempos porteños me vinculé mucho a la música. Allí tuve contacto con el grupo Nueva Música cuya fuente teórica fue Juan Carlos Paz)」(Driben 1986: s/n) と語っている。フアン・カルロス・パス (1897-1972) はアルゼンチンの作曲家で、1934年に十二音技法を取り入れ、「新たな音楽集団 (Agrupación Nueva Música)」を立ち上げた。

り⁶、その一端を担うことも、本研究の目的の一つである。

酒井を理解する上で鍵となるのが、ラテンアメリカ文化の起源をめぐる議論と、彼の帰国二世としての経験である。当時、ラテンアメリカ文化とは何かという議論が起こり、土着文化とヨーロッパ文化のどちらの影響を重視するかという点で対立が見られた。そのどちらでもない日系人である酒井の作品はラテンアメリカで高い評価を得たが、酒井が受け入れられた背景を明らかにすることで、ラテンアメリカ文化に起こった変化が見えてくるだろう。また、日本でもアルゼンチンでもマイノリティであった帰国二世として生きた経験は、酒井の作品に大きな影響を及ぼしたと考えられている。そのため、酒井を論じる上では、日系人が歩んだ歴史と 20 世紀のラテンアメリカ文化史の両方を知る必要がある。

そこで本研究では、日系移民史研究とラテンアメリカ地域研究の両面から、酒井の人物像にアプローチする。日系人アーティストの中でもとりわけ多彩な、そして越境的な活動を行い、多くの移民が暮らすラテンアメリカの文化を彩った酒井の存在は、長い日本人移民の歴史の中でも、またラテンアメリカの移民文化研究にとっても、興味深い一例となるはずである。また酒井が行った日本文化紹介は、日本とラテンアメリカの文化交流史において重要な足跡を残している。今日世界中で親しまれている日本文化がラテンアメリカに広まった経緯の一端を、酒井という一人の功労者を通じて明らかにする。

1-1. 日系移民史研究の一例として

作者と作品の関係については常に議論の的となるが、帰国二世であった酒井の作品が論じられる際、ほとんど例外なくその生い立ちに言及される。実際に、絵画作品には日本文化の影響が顕著に表れているものが多く、酒井自身もそれを隠してはいない。アルゼンチンで日本人の両親のもとに生まれ、帰国二世として日本で教育を受けた経験は、無視できないものと考えられている。その一方で、出自が強調される割に、酒井の日本時代については不明な点が多い。本論ではアルゼンチンの日本人移民史や酒井以外の帰国二世の証言を参照し、遺族の証言や新たな資料をもとに酒井の経歴の空白期間を埋め、その人物像をより立体的に描いていく。それにより、絵画、翻訳作品のより詳細な分析が可能になるだろう。

酒井の経歴にしばしば引用される⁷のが、以下のインタビューである。

私は生まれから言ってアルゼンチン人であり、日本で教育を受けました。両親は私に日本人であってほしいと願っていたし、私が日本人⁸であることは疑う余地がないでしょう——私の場合、顔はうそをつきません——、また私が受けたわずかな教育も日本のもの

⁶ 詳しくは第 5 章を参照。

⁷ Casanegro (2005: 103)、Sakai y Quartucci (2013: そで著者紹介) など。

⁸ “japonés”には一世を含む日本国籍を持つ日本人と、日系人を含むエスニシティとしての「日本人」の両方の意味が考えられる。しかし酒井自身が日本国籍を持っていないながら「100 パーセント日本人ではない」と感じていたという点から、ここでは「日本で生まれ育った日本人」を指していると考えられる。

です。しかし、私はアルゼンチン人、そしてラテンアメリカ人だと感じているし、そのような自己認識をしています。同時に、私が 100 パーセント日本人ではないにもかかわらず、日本人であると感じていることは否定できないし、おそらく日本人として行動し、思考し、反応しているのでしょう。ひとつの帰属先を持たないために、私は常にこうした曖昧な状態に置かれています。私は自分の文化的アイデンティティを定義するために、二つの部分を統合しなければならないと考え、ずっとそうして生きてきたのです。

Soy argentino de nacimiento y fui criado en Japón. Mis padres querían que fuera japonés y evidentemente lo soy —la apariencia no engaña en este caso—, y mi poca educación es japonesa, pero puedo decir que me siento y me identifico como argentino y latinoamericano. Al mismo tiempo, no podría negar que me siento japonés y posiblemente actúe, razone, y reaccione como un japonés, aunque no soy totalmente japonés. Esa ambivalencia es constante por esa carencia de pertenencia. Me habitué a la necesidad de integrar las dos partes tratando de definir mi identidad cultural. (Del Conde 1987: 20)

酒井自身の言葉からは、絵画や翻訳は単なる自己表現ではなく、日本とラテンアメリカという二つの文化を受け継いだ二世ならではの葛藤から生み出されたものだったということが読み取れる。その複雑な出自を理解するためには、アルゼンチン人が日本に対して抱いていたイメージや、当時の日系人が置かれていた状況を知る必要がある。ヨーロッパ系が多数派を占める首都ブエノスアイレスでは、日系人はマイノリティ中のマイノリティであり、日本や東アジアは身近な国とは言い難かった。酒井がアルゼンチンで画家、翻訳家として歩み始めた当初、日本の美術や文学についてスペイン語で得られる情報は限られていた。酒井にとって、日本を知り、紹介することはすなわち自身を知り、また知ってもらうことであった。

抽象絵画、グラフィックデザイン、古典・近現代文学の翻訳、日本文化紹介、音楽批評といった一見関連性がないように思われる酒井の多彩な活動の背景には、二つの自分を統合するというライフワークがあった。「100 パーセント日本人ではない」という思いは、酒井を日本文化の研究に没頭させた。同時に「アルゼンチン人でもある」⁹強みを活かし、一つの伝統を持たず、様々な文化を取り入れて発展してきたアルゼンチン文化の特性を、自ら体

⁹ 酒井は「アルゼンチン人、ラテンアメリカ人でもある」と述べており、メキシコで長く暮らすうちに「ラテンアメリカ人」としての連帯感を抱くようになっていたことがわかる。しかしラテンアメリカの国々は多様であり、アルゼンチンとメキシコはそれぞれ異なる文化を持っている。「私がアルゼンチンの二世なので」(酒井 1972: 260) といった酒井自身の言葉や、ドナルド・キーンをはじめ酒井をよく知っていた人々の証言(補遺「インタビュー抜粋」を参照)からも、酒井が自分はアルゼンチン人だという意識を持っていたことが読み取れる。そのため本論では、酒井のインタビューの中でも「アルゼンチン人でもある」という部分を強調して引用した。

現してきたのである。酒井の絵画作品及び翻訳、日本文化紹介活動を読み解いていくことで、彼が帰国二世としての葛藤をどう乗り越え、それを表現してきたのかを明らかにしていく。

酒井を日系人アーティストとして論じる上で注意しなければならないのは、彼の日本人の部分のみを見て作品を語ることは出来ない、ということである。酒井が日本文学の翻訳者として知られ、絵画作品にも日本文化の影響が顕著であることは確かである。しかし同時にヨーロッパや米国などその他の文化も表現として取り入れており、酒井の醍醐味はその混雑性にあると言える。その背景には「日本人でもあり、アルゼンチン人でもある」という思いがあったのだが、それを可能としたのは、土着文化とヨーロッパ文化が混ざり合って発展してきたラテンアメリカ文化のダイナミズムであった。酒井が日系社会を飛び出し、南北アメリカ大陸を股にかけて活躍したことからもわかるように、その越境的な活動は日本の文脈のみでは捉えきれないものである。

酒井はバイリンガルであることを活かして日本に関する情報をスペイン語で発信し続け、日本よりもスペイン語圏で高く評価された。当初はスペイン語文学の日本語訳を日本語新聞に発表していたが、すぐに日本語からスペイン語への翻訳にシフトし、より多くの読者に向けた活動を展開していった。その翻訳はホルヘ・ルイス・ボルヘス (Jorge Luis Borges, 1899-1986)¹⁰ やオクタビオ・パスらスペイン語文学の巨匠たちに読まれ、彼らの日本観にも多大な影響を与えた。国境やジャンル、言語を越境した彼のダイナミックな活動は、これまでの日系移民史研究のイメージを覆すものである。

従来の日系移民史研究では、酒井のような人物はあまり取り上げられてこなかった。美術分野における日系人の活躍については、ブラジルのトミエ・オオタケ (大竹富江, 1913-2015)、半田知雄 (1906-1996)、マナブ・マベ (間部学, 1924-1997) らの存在がよく知られている¹¹。しかしスペイン語圏では、メキシコのルイス・ニシザワ (Luis Nishizawa, 1918-2014) を除き、日本で研究されている日系人アーティストはほとんどいない。文学については、英語圏のマイノリティ文学研究の発展を受け、アジア系文学の一つとして日系文学の研究が充実している。また、一世の俳句・短歌を論じたものも多い。しかしラテンアメリカ、特にスペイン語圏に関する研究はまだ始まったばかりであり¹²、翻訳を論じたものは限られている。

また、日系社会は日本の延長線上で論じられることが多く、ホスト社会との関わりが軽視

¹⁰ アルゼンチンを代表する作家。日本文学にも高い関心を示した。妻のマリア・コダマ (María Kodama, 1937-) はアルゼンチン出身の日系二世。

¹¹ 2014年には群馬県立美術館にて「陽光の大地 ブラジル日本人画家たちと大岩オスカー」展が開催された。また日系ブラジル人アーティストを論じた都留ドゥヴォー (2017) の研究がある。

¹² ラテンアメリカにおける日系文学研究の嚆矢として、ブラジルの日本語文学を論じた細川周平の研究がある (2008; 2012; 2013)。他に、アルゼンチンへの移住者による小説を論じた守屋貴嗣 (2012; 2013) や、アルゼンチンのハイクを論じた井尻香代子 (2011) の研究がある。ペルーに関しては、ランディ・ムース (2016)、間藤茂子 (2013; 2014) の研究や、翻訳 (シモセ 2012; ワタナベ 2016) がある。

されてきた。日本から遠く離れた地で日本の習慣、文化、言語、アイデンティティがいかに保たれているか、という関心から、日本の飛び地としての閉鎖的なコミュニティ観が築かれてきたと言える。しかし実際にはホスト社会との接点を全く持たずに生活することは困難であり、日系人の多くはホスト社会で活躍している。従来の日系研究は一方通行でホスト社会の視点を欠いたものが多く、日系社会という枠組みに縛られていると言えるだろう。

酒井は様々な点で従来の日系研究には類を見ない存在である。日本生まれの一世とも、日本を知らない二世とも異なる帰国二世として育ち、時には日本人として、時にはアルゼンチン人として、南北アメリカ大陸を移動し続けた。翻訳家、日本研究者として自らの文化的背景を追求し、帰国二世ならではの視点からスペイン語で「日本」を発信し続けた。画家としては、曖昧だと感じていた自分を表現すべく、様々な文化を吸収して「新たな絵画」への挑戦を続けた。越境を続けた酒井和也という一人の日系人の人生を辿ることで、日系人の文化活動の一端が明らかになるだけでなく、日系移民史研究に新たな視座をもたらすことができるだろう。

1-2. ラテンアメリカ地域研究の一例として

酒井はラテンアメリカ地域研究にとっても、非常に興味深い研究対象である。前述したように、独立後もヨーロッパの強い影響下にあったラテンアメリカでは、その文化の起源を土着文化に求める立場とヨーロッパに求める立場の対立が見られた。前者はナショナリズム、後者はヨーロッパのものまねという批判を受けつつ、ラテンアメリカ独自の文化を模索していたが、酒井はこうした議論に、文学と美術の両面から深く関わっている。

第二次大戦後にスペイン語への翻訳が急増した日本文学は、土着文化とヨーロッパ文化の対立を超越する可能性の一つとして受容された。その象徴的な例として挙げられるのが、アルゼンチンを代表する文芸雑誌『スール (*Sur*)』の日本文学特集号 (1957) と、オクタビオ・パス主宰の雑誌『プルラル』(1971-1976) であり、酒井はいずれの場合も重要な役割を果たしている。前者には日本語からスペイン語に直接翻訳できる唯一の翻訳者として二作品を掲載し、後者には翻訳や批評を掲載しただけでなく、アートディレクター、編集長としても参加した。特に『プルラル』にとって酒井は欠かせない存在であり、創刊号に掲載された『徒然草』をはじめ多くの日本文学作品を紹介しただけでなく、編集長として雑誌の方向性も左右した。

美術の分野では、作品だけでなく、酒井の存在そのものがラテンアメリカ文化とは何かを問うものだった。抽象絵画が流行していた 1950 年代のブエノスアイレスで、書を取り入れたアンフォルメル¹³ の作品で注目を集めた酒井は、「東方から来たアルゼンチン人」と紹介された¹⁴。アジア系アーティストが珍しかった時代であり、当初はその出自が人々の関心を引いたが、次第にアルゼンチン美術を牽引する若手アーティストとして認められていった。

¹³ フランス語で“Art informel”、スペイン語では“Informalismo”と呼ばれる。

¹⁴ 詳しくは第 7 章を参照。

土着／ヨーロッパという二項対立を乗り越え、新しい移民の文化を取り入れた酒井の作品は、ラテンアメリカ文化の一つの可能性として受け入れられたのである。

メキシコでは、ナショナリズムの色を濃くしていった壁画運動¹⁵に対抗して「新たな絵画」の創造を目指した「ルプトウーラ (Ruptura、「断絶」の意)」の世代の一員として知られている。同時に「ヘオメトリスモ (Geometrismo)」¹⁶と呼ばれる運動を代表するアーティストであり、1968年のオリンピックに合わせて開催された官展に対抗し、独自の展覧会を立ち上げたグループの中心メンバーとしても活躍した。前衛美術は欧米のものまねでオリジナリティがないという批判に対し、日本では伝統的に見られる「模倣から生まれる創造」という考えを主張し、琳派や浮世絵を大胆に解釈し直すことで実践した。

こうした創作活動の背景には、帰国二世として生きてきた経験が影響している。アルゼンチンでもメキシコでも、芸術がナショナリズムに利用されることに抵抗を示したが、それは戦時中に受けた皇民化教育が影響していると考えられる。また、欧米の文化だけでなく日本やラテンアメリカの文化を積極的に取り入れてきたのは、それらを融合させることで、異なる二つの文化を持つことが矛盾しないことを証明してみせるためであった。酒井は自身をアンビバレントな存在だと感じる一方で、それを大いに利用していたのである。ラテンアメリカの人々の目には、酒井は時に日本人、時にアルゼンチン人として映った。酒井と交流のあった美術評論家のホルヘ・ロメロ・ブレスト (Jorge Romero Brest, 1905-1989)¹⁷は、興味深い証言を残している。

いかにも奇妙な人物だ。この西洋人に混じった東洋人は、
きっと東洋人に混じればひどく西洋風なのだろう。
二つの世界にまたがり、
一方を選んで他方を軽蔑する代わりに、
喜んで両方を利用することを好む男、
そして、本人はそうではないふりをしていても、
普遍性という彼の野心は、抑えることができない。

Extraño personaje, sí, este oriental entre los occidentales,
al que supongo terriblemente occidental entre los orientales.
Un hombre que puesto a cabalgar entre dos mundos,
en vez de elegir uno y despreciar el otro,
prefiere golosamente aprovechar de ambos,

¹⁵ メキシコ壁画運動については、加藤 (2003) を参照。

¹⁶ 1960～1970年代のメキシコで起こった、幾何学的表現を用いた抽象芸術運動。詳しくは第11章を参照。

¹⁷ アルゼンチン国立美術館 (Museo Nacional de Bellas Artes) 館長 (1955-1963) 及びディ・テラ視覚芸術センター (Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella) 代表 (1963-1969) を務めた。

y aunque disimule,

da rienda suelta a su ambición de universalidad. (Romero Brest 1963: 5)

日本人でもありアルゼンチン人でもあるという「曖昧な状態」は、東洋／西洋を二項対立的に捉えれば、矛盾になりかねないものであった。それに対し酒井は、両者が対立するものではないことを証明するために、二つの自分を統合するという目的を持って作品を生み出してきた。いわば東西の相克を超越しようという挑戦であり、その結果生み出された作品は、土着文化とヨーロッパ文化の間で揺れるラテンアメリカの人々を惹きつけたのである。酒井は日本とアルゼンチンの文化以外にも、欧米の抽象絵画やポップアート、ジャズなどを貪欲に取り入れ、融合させた。そうした多様性の共存を体現する酒井の作品は、ラテンアメリカ文化の可能性を示すものであったと言える。

2. 先行研究について

2-1. 主な先行研究

酒井については、残念ながら日本ではほとんど知られていないが、彼が活躍したアルゼンチン、メキシコ、米国では、数多くの展覧会が開催され、カタログも残されている。特にアルゼンチンとメキシコでは、酒井が参加した芸術運動について、また日本文学の翻訳について、没後も研究され続けている。酒井は画業と翻訳業の両分野で知られており、その功績が高く評価されているが、より研究されているのは画業についてである。

2005年にブエノスアイレスのレコレータ文化センター (Centro Cultural Recoleta) で開催された没後初の大規模回顧展のカタログ (Costa Peuser 2005) は、初期から晩年までの絵画作品を網羅した、最も充実したものである。また2016年にメキシコシティの近代美術館 (Museo de Arte Moderno) で開かれた、メキシコ時代の作品を中心とした展覧会のカタログ (Museo de Arte Moderno de México 2016) は、グラフィックデザインも取り上げたモノグラフとなっている。その他に酒井に特化したものではないが、ラテンアメリカ現代美術や、酒井が参加した芸術運動についての研究は数多く存在する。特にアルゼンチンのアヴァンギャルド芸術を論じたアンドレア・ヒウンタ (Giunta 2008)、壁画運動以降のメキシコ美術を論じたレイラ・ドリーベン (Driben 2012)、サグラリオ・イリアナ・マルティネス・フアレス (Martínez 2013) らは、酒井の存在を大きく取り上げている。

日本文学の翻訳、研究については、日本文学研究者のギジェルモ・クアルトゥッチ (Guillermo Quartucci) がアルゼンチンにおける日本文学の普及について、酒井の功績を高く評価している (クアルトゥッチ 1998)。クアルトゥッチはメキシコ大学院大学での酒井の講義録 (Sakai y Quartucci, 2013) も編纂しており、膨大な翻訳作品の一覧を作成した。また雑誌『プルラル』を分析したジョン・キング (King 2007) も、編集長、グラフィックデザイナー、翻訳者としての酒井の役割を評価している。

日本では、酒井に特化した先行研究と呼べるものは存在しないが、美術、翻訳の両分野で酒井に言及しているものがある。ラテンアメリカ美術研究者の加藤薫はその著書『ラテンアメリカ美術史』において、アルゼンチンの抽象絵画に関するページで酒井を日系移民の画家として紹介している（加藤 1987: 302, 336）。芥川龍之介の外国語訳について論じた畠田明子（2001; 2003）は、酒井による「歯車」の翻訳が世界的に見ても早いものであったことを指摘している。

2-2. 先行研究の問題点

前述の先行研究はそれぞれ美術史、日本研究の別個の枠組みで論じられたものであり、全体像を捉えるものではない¹⁸。酒井の画業と翻訳業は密接に結びついており、相互的に考察する必要がある。また、酒井は画家、グラフィックデザイナー、翻訳家、日本研究者、美術・音楽批評家、ラジオパーソナリティと、多彩な活躍をしており、包括的な研究が求められる。本研究は、主に絵画、翻訳、日本研究に焦点を当て、「新たな芸術」を手がかりに、酒井というマルチアーティストを立体的に描き出す初めての試みである。

また、前述したように酒井の作品を理解する上でその出自は非常に重要だが、先行研究では不明な部分が多かった。本論では従来の研究では扱われてこなかった日本語資料や、遺族より提供された新たな資料、筆者が行なった関係者へのインタビューを用い、酒井の日本時代について、可能なかぎり明らかにする。

3. 構成

本論は、酒井の経歴をたどった第1部、絵画を取り上げた第2部、翻訳及び日本文化紹介について論じた第3部の三部構成となっている。

第1部では、酒井の生い立ちと経歴を時系列でたどる。酒井の作品を論じる上で必ずと言っていいほど言及される出自と日本時代の経験を、新たな資料を手がかりに明らかにしていく。日本文化の影響は、ときに明確に、ときに暗示的に作品に表れているが、酒井の経歴については不明な点が多く、具体的にどのような経験をし、どのように作品に影響しているのかという点は論じられていない。本論では、日本人移民史やインタビューなどを参照しながら、アルゼンチンへの初期の移民であった両親や、日本で過ごした青年時代と戦争体験、アルゼンチンへの帰国とその後の移動について明らかにする。画家、翻訳家としての具体的な活動については第2部以降で取り上げるため、ここでは足跡を辿るにとどめる。

第2部では、酒井の画業について論じる。酒井が活躍した時代のラテンアメリカ美術の

¹⁸ レコレータ文化センターのカタログは、酒井の翻訳活動に言及し、日本文学翻訳者のアマリア・サトウ (Amalia Sato) がその功績を評価する文章を寄せている (Sato 2005: 25-26)。しかしあくまで絵画作品のカタログであり、酒井の翻訳者としての一面を紹介するにとどまる。

背景を明らかにした上で、酒井の作品を時代ごとに分析する。前述したように、日系人という比較的新しい移民である酒井の存在は、ラテンアメリカ文化とは何かを問うものだった。土着文化とヨーロッパ文化という二つの立場が対立する中で、酒井の作品がどのように受け止められたのかを明らかにする。また、翻訳家、批評家、日本研究者として膨大な量のテキストを残しているが、酒井は自身についてあまり多くを語っていない。そのため絵画は唯一の直接的な自己表現であり、作品分析によって酒井の人物像に迫っていく。一か所に定住することがなかったように、次々と変化させていった作風の変遷を辿りながら、その表現に込められた思いを読み解いていく。

第3部では、酒井の翻訳業と日本文化紹介について論じる。酒井は1950年代という戦後早い時期から日本文学作品を次々と翻訳し、ラテンアメリカにおける日本文化の普及と日本研究に大きく貢献した。本論では、酒井がラテンアメリカでどのように日本を発信し、どのように受容されたかについて考察する。また、翻訳から読み取れる酒井の興味関心の大部分が、絵画表現とも重なっている。これらのテキストから、アーティストとしての酒井を知る手がかりを探る。

本論では酒井の業績（展覧会、著作、翻訳）について、先行研究に最新の情報と新たな資料を追加してまとめた。また、補遺には酒井の実弟、酒井ホルヘ（Jorge Sakai）や、交流のあった日本文学者のドナルド・キーン（Donald Keene, 1922-）¹⁹、画家のビセンテ・ロホ（Vicente Rojo, 1932-）、元在メキシコ日本大使館勤務の伊藤昌輝（1941-）へのインタビュー抜粋を掲載した。

4. 凡例

酒井の経歴に関しては、主にレコレータ文化センターのカタログに掲載されている年表（Casaneiro 2005）を参照した。これは最も内容が充実したカタログだが、弟のホルヘは誤りがあると述べており²⁰、実際に酒井の存命中に開催された展覧会のカタログであっても、経歴の情報は一貫していない。本論ではインタビューや新たな資料を元に、適宜修正を加えた。

酒井は日本語、スペイン語、英語で執筆を行っている。スペイン語資料を引用する際は、拙訳の後に原文を引用した。日本語のみの引用は、酒井が日本語で執筆したものである。酒井のスペイン語による著作や翻訳については原則として拙訳の日本語タイトルを用い、初出のみ原文タイトルを示した。また酒井は「酒井和也」、「Kazuya Sakai」、「ロベルト・サカイ」、「酒井ロベルト」という表記を執筆言語や発表媒体によって使い分けていたため、本文中の引用でも区別して用いた。

¹⁹ ニューヨーク生まれ。コロンビア大学名誉教授。2012年、日本に帰化。雅号は鬼怒鳴門。

²⁰ 補遺「インタビュー抜粋1」を参照。

最後に、酒井の名前について述べておきたい。一般的に、イサム・ノグチ（野口勇, 1904-1988）やカズオ・イシグロ（石黒一雄, 1954-）のように、日系人に対しては漢字表記が判明している場合でもカタカナ表記が用いられることが多い²¹。しかし本論では引用や一部の例外を除き、「酒井和也」という漢字表記を用いた。これは酒井自身が日本語で執筆する際に用いた表記に従ったものであり、本論が日本語で書かれていることに起因する。

後述するように、日本とアルゼンチンの両方の国籍を持っていた酒井には、ロベルト（Roberto）というスペイン語名があった。「ロベルト・サカイ」という二世であることを示唆するこの名前を、酒井は一時期日本語新聞で名乗っていたこともあった。しかし、スペイン語圏に向けた活動が中心になると、一貫して「Kazuya Sakai／酒井和也」という日本語名を用いた。弟のホルヘも、酒井が「自分の名前は酒井和也だ」と言っていたことを証言している²²。酒井和也という漢字表記では、「日本人」でもあり、「アルゼンチン人、ラテンアメリカ人」でもあった酒井を完全に表すことはできないかもしれない。しかし安易にカタカナ表記を用いてしまうと、酒井が名前に込めた思いを無視するだけでなく、「外国人」というレッテルを貼ることにもなりかねない。本論では、酒井がこの名前を選ぶまでの過程を明らかにし、日系人に限らずハイフン付き²³で呼ばれる人々の名前に対する意識を丁寧に読みとっていきたい。

²¹ 酒井以外の日系人については、一般的に定着している表記を用いた。

²² 詳しく補遺「インタビュー抜粋1」を参照。

²³ 日系アメリカ人（Japanese-Americans）、ユダヤ系アメリカ人（Jewish-Americans）など、ハイフンが付く（hyphenated）エスニシティを持った人々のこと。詳しくは Lesser（1999）を参照。

第 1 部

二つの海

—日本語とスペイン語、文学と絵画—

私は常に二つの海を航海してきました。[中略] 私は自分が画家なのか、作家なのか、それとも単なる日本文学愛好家なのか、ずっとわからないままです。

Siempre estuve navegando en dos aguas [...]. Nunca sé si soy un pintor o un escritor, o un simple interesado en la literatura japonesa.

(Mas 1969: 58)

酒井の生い立ちについては、不明な点が多い。特に、画家としてデビューする以前の幼少期や日本時代のことは、カタログの経歴にはほとんど書かれていない。最も内容が充実しているレコレータ文化センターのカタログには、年表に以下の情報が記載されているのみである。

• 1927

10月1日、日本人の両親のもと、三人兄弟の次男として酒井和也が生まれた。

• 1934-35

日本に転居し、学業を修めた：「大学での文学研究を含め、学校教育を受けた」。早稲田大学で文学と哲学を学んだ。

• 1927

Nació Kazuya Sakai el 1º de octubre, el segundo de tres hermanos varones, de padres japoneses.

• 1934-35

Se trasladó a Japón, donde realizó sus estudios: “ciclo escolar, incluidos sus estudios universitarios de literatura”²⁴. Estudió literatura y filosofía en la Universidad de Waseda. (Casanegro 2005: 103)

生前に本人が目を通したはずのプロフィールであっても、生年月日や日本に行った年、帰国した年などが異なっていることがある。妻のスミコによれば、そういったことに頓着しない性格だったらしい²⁵。自身についてあまり多くを語ることもなく、批評やエッセイでも、日本で過ごした子供時代、青年時代についてはあまり触れていない。

しかし酒井の絵画が紹介されるとき、必ずと言っていいほどその生い立ちに言及される。日本人の両親のもとアルゼンチンで生まれたこと。日本で教育を受け、終戦を迎えたこと。作品がこうした事実と結びつけて論じられることが多い以上、彼がどのような幼少期を送り、日本でどのような経験をしたのかを知る必要がある。これまで謎に包まれていた日本時代を明らかにすることで、作品の背景のみならず、酒井が移動を続けた理由や、様々な分野で活躍した動機の一部が見えてくるだろう。

第1部では、遺族の証言など新たな資料を用いて酒井の経歴をたどり、不明な点についてはアルゼンチンへの移民や帰国二世の歴史を参照しながら、その空白期間を埋めていく。

²⁴ Driben (1986) からの引用。

²⁵ 筆者によるインタビューより (2015年8月、於ダラスの自宅)。

第1章 幼少期

1. 両親

酒井の父、和市^{わいち}は1891年(明治24年)7月14日生まれ、佐賀県神埼郡三田川村(現在の吉野ヶ里町)の出身である。ブラジル移住第二陣(旅順丸)に参加し、コーヒー園契約労働者として1910年に移住した(賀集 1956: 315; 佐賀県 1986: 482)。しかし過酷な環境から多くの移住者が入植地を後にし、新たな土地を目指した。和市は翌年7月27日にアルゼンチンに転住しているが(賀集 1956: 315)、ブラジル移住第二陣に参加した佐賀県人のうち、他に22名がアルゼンチンに転住している(佐賀県 1986: 289)。和市らのように、初期のアルゼンチンへの移住者は他国からの転住者が多かったと言われている。

和市はアルゼンチンに転住後、多くの日本人が働いたブラジル系のカフェ・チェーン「カフェ・パウリスタ(Café Paulista)」で修行を積み、1916年8月23日にブエノスアイレス市内コリエンテス大通り2526番地にカフェ「ハポネス(Café japonés)」²⁷を開店した。杉山延吉、七草木万之丞²⁸、坂本俊一²⁹、三科三章との共同経営だった(賀集 1956: 315)。カフェは当時の日本人移住者の代表的な職業の一つであった。コリエンテス大通りはブエノスアイレスの繁華街を通る活気あふれる通りである。和市について紹介した記事には、「日本移民創草時代に商業の中心地コリエンテス街の二千五〇〇番台に店舗を開業したということは当時の人々が如何に先見の洞察力の明あつたことがわかる」(らぶらた報知 1964)とある。また1920年代～30年代には、詩人、作家、画家たちがカフェに集い、サロンのような場となっていた。当時の代表的な文化人グループの一つであるボエド(Boedo)は、日本人が経営するカフェを拠点としていた(アルゼンチン日本人移民史編纂委員会 2002: 136)。都心に位置し、人通りの多いコリエンテス大通り沿いにあったカフェ・ハポネスにも、無名のアーティストたちが集っていたのかもしれない。

その後和市はチリのバルパライソ経由で一時帰国し、東京で中原^{なかぼる}ナミと出会い、結婚した³⁰。ナミも佐賀県の出身で、上京中に関東大震災を経験したという。二人は神戸から「たこま丸(Tacoma maru)」に乗船し、1924年9月7日にアルゼンチンに到着した。ラテンアメリカ移民研究所(Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos, CEMLA)の入国記録³¹には、和市33歳・商人、ナミ22歳・無職とあり、両者とも既婚で出生地は“Mitagawa”

²⁶ 「和一」と表記されている資料もある(アルゼンチン日本人移民史編纂委員会, 2002; 佐賀県 1986; らぶらた報知 2013a)。

²⁷ 日本人移住者が経営する「ハポネス」という名のカフェ店は他にも複数存在していた。「ハポン(日本)」や「ザ・ジャパン」という店もあった。「東京」、「大坂」といった都市の名前をつけた店も多く、日本に関連する名前が好まれたことがわかる(アルゼンチン日本人移民史編纂委員会 2002: 371)。

²⁸ 福島県出身。カフェ・ハポネスの広告(アルゼンチン日本人移民史編纂委員会 2002: 137)には七草木萬之丞と表記されている。

²⁹ 佐賀県出身。和市と同じブラジル移住第二陣に参加し、翌年アルゼンチンに転住。

³⁰ 詳しくは補遺「インタビュー抜粋1」を参照。

³¹ <http://cemla.com/buscador/> (2013年9月23日閲覧)

と記されている。

賀集九平は、『アルゼンチン同胞五十年史』(1956)の中で「五十年史を飾る人々」として「(一) 植民者としての本文を完うした人 (二) 日亜親善に尽した人、(三) 公共団体につくした人 (四) 事業的に成功した人」を 150 名挙げており、その中に和市の名前もある。和市は在亜日本人会、「カフェー店同業組合」等の役員を務めたとして、その功績が讃えられている(賀集 1956: 315-316)。ナミも 1975 年にアルゼンチン政府から移住功労賞を授与されている(佐賀県 1986: 296)。

2. ロベルトと和也

酒井は 1927 年 10 月 1 日、ブエノスアイレスに生まれた、と多くの資料に記載されている。しかし、以下のような記述も見られる。

酒井和也は真夜中の、日付が変わる頃に生まれた。[中略] 彼の誕生は、1926 年 9 月 30 日のことだった。誕生日のお祝いは—祝うことは滅多になかった—10 月 1 日に行われたが、身分証には 2 日に生まれたと記載されている。彼についてわかっていることは少なく、彼自身が語ることも、その時々によって変わる。

Kazuya Sakai nació a medianoche, a la hora en que nace el día siguiente. [...] Su advenimiento ocurrió el 30 de septiembre de 1926; celebra su cumpleaños —muy raras veces— el 1º de octubre, pero en sus documentos consta que nació el 2. Se sabe poco de él y lo que él mismo cuenta varía según las circunstancias. (Full Time 1958: 36)

実際に、酒井の存命中に作られたカタログにも 1926 年生まれと記載されているものがあり³²、誤植ではなく、酒井自身の申告が一貫していなかったと考えられる。もともと、誕生日を祝うことは滅多になかったと書かれているように、日系社会でも数え年が用いられていたすれば、誕生日や年齢に対してこだわりがなかったと推測できる。

アルゼンチンは出生地主義の国なので、自動的にアルゼンチン国籍が与えられる。しかし、当時のアルゼンチンの法律では日本語の名前をつけることは許されていなかったため、ロベルト (Roberto) というスペイン語名が与えられた。両親が大使館を通じて日本にも出生届を出したため、日本とアルゼンチン両方の国籍と名前を有することとなった。

³² Fundación Pipino y Márquez (1960)、Museo Provincial de bellas artes Rosa Galisteo de Rodríguez (1959) など。弟のホルヘもインタビューで 1926 年生まれと語っている(補遺「インタビュー1」を参照)。また CEMLA の入国記録を見ても、1950 年 4 月 21 日時点で 23 歳とあり、逆算すると 1926 年生まれということになる(第 3 章を参照)。しかし、酒井の存命中に出版された書籍、展覧会カタログなどの資料のほとんどに 1927 年生まれと記載されているため、本論でもそれに従う。

酒井は三人兄弟の次男で、1歳上に兄和民／アルベルト (Alberto)、4歳下に弟和明／ホルヘ (Jorge) がいた。両者とも日系社会に貢献した人物として知られている。アルベルトは大阪商船に勤務し (らぶらた報知 1964)、後に在亜日本人会の副会長や佐賀県人会会長を務めた。ホルヘは「イケバナ (Ikebana)」³³という生花店を経営し、ブエノスアイレスの日本語学校、日亜学院の理事長を務めた。

1929年の世界恐慌はアルゼンチンにも影響を与え、1930年にクーデターが起こり、「忌まわしき十年間 (década infame)」と呼ばれる時代に突入する。カフェ・ハポネスも恐慌の煽りを受けて閉店に追い込まれた。1933年に一家は知人を頼ってサンタフェ州ラファエラ市に転居し、洗濯店経営に転向した (らぶらた報知 2013a)。洗濯店もまた、日本人移住者の代表的な職業の一つであった。

3. 佐賀県からの移住

アルゼンチンへの初期の移住者は、沖縄県や鹿児島県出身者が多かった。佐賀県からの移住者は突出して多いというわけではないが、カフェ店経営者には佐賀県出身者が多かったと言われている。その多くが和市と同じ船でブラジルに渡り、転住してきた者である (佐賀県 1986: 295)。

佐賀県出身で最も有名な移住者は、アルゼンチンへの正式日本人移民第一号といわれる しんやよしお 榛葉 賛雄³⁴である。榛葉は東拓浦郡湊村 (現在の唐津市) の出身で、16歳の若さで1900年にアルゼンチンに入国している。スペイン語が堪能で、日本文化についてアルゼンチンの新聞に寄稿したり、スペイン語で講演を行ったりと、アルゼンチンにおける日本文化紹介の嚆矢というべき存在であった。1936年にブエノスアイレスで開催された第14回国際ペンクラブ大会では、島崎藤村と有島生馬の通訳も担当している (ガラシーノ 2016: 134)。また作家、鳥類学者のウィリアム・ハドソン (William Hudson, 1841-1922) の妹ラウラと結婚したことでも知られている。榛葉は日露戦争勃発後に移住を呼びかける記事を『唐津新報』に掲載しており (ガラシーノ 2016: 133)、和市もこれを目にした可能性が高い。榛葉は在亜日本人会の会長も務めており、日系社会では知られた存在だった。当時まだ県人会は存在していなかったが、同郷のよしみで家族ぐるみの親交があったとしても不思議ではない。

榛葉と酒井家の間に接点があったとすれば、日本文化紹介の先駆者である榛葉が幼い酒井に影響を与えたという可能性は十分に考えられる。しかし、両者の態度には大きな隔たりがあった。ガラシーノによれば、榛葉はその著書『日本帝国の歴史 (Imperio del Sol Naciente, Su Maravillosa Evolución Moderna)』(1934)を通じて、「日本帝国の対外行動の正当性と、その裏づけとされる文化的優位性を宣伝」している (ガラシーノ 2016: 139)。

³³ 「イケバナ」の店名は酒井が命名したという (らぶらた報知 2013a)。

³⁴ 榛葉賛雄についてはガラシーノ (2016) 及びアルゼンチン日本人移民史編纂委員会 (2002) を参照。

一方、第3部で論じるように、酒井が紹介し続けたのは国家としての日本ではなく、日本が持つ多様な文化であり、その優れた点をヨーロッパと比較することはあっても、優位性を主張することはなかった。むしろ日本文化における中国や欧米文化の影響を重視しており、文化を国という概念では捉えきれないことを理解していた。こうした考えは、戦時下の日本で帰国二世として生きた経験に基づいていた。

第2章 日本へ

1. 初めての日本

1938年6月³⁵、酒井は日本で教育を受けるため、兄と共に佐賀県に住む母方の伯母のもとに送られた（アルゼンチン日本人移民史編纂委員会 2006: 66）。当時、酒井は10歳だった。まだ幼かった弟のホルヘは2年後に来日している。伯母は未亡人で一人息子を亡くしており、三兄弟を実の子供のように可愛がってくれたという³⁶。

ホルヘによれば、両親も後から行くつもりだったが、戦争の勃発がそれを阻んだ。戦前の移民は出稼ぎ目的で、定住の意思はなかったと言われている。両親が幼い三兄弟を日本で学ばせたのは、帰国後の子どもたちの教育を案じたためであろう。実際、上の二人はかなり日本語ができたようだが、ホルヘが来日したばかりの頃は兄弟間ではスペイン語で話すことが多かったという³⁷。アルゼンチンでは日本語を話す機会は限られており、両親が日本人であっても、読み書きを習得するのは難しい。たとえ離れ離れになっても、両親は子どもたちが日本で教育を受け、高い日本語力を身につけることを望んだ。

酒井は佐賀市内の春日尋常小学校で学んだ³⁸。当時のことを以下のように振り返っている。

私はアルゼンチンで生まれ、まだ幼いときに日本に行き、小学校に通いました。そこで私の最初の大きなトラウマが始まりました。日本語というのは少し複雑なのです。女性が話す言葉、男性特有の言葉、子供が話す言葉、若者が話す言葉、そして一般的な大人たちの言葉がある、というように。私は子供たちの言葉を知らなかったので、大変でした。

³⁵ レコレータ文化センターのカタログでは酒井が日本に渡った年を1934～35年としている（Casanegro, 2005: 103）。また、『らぷらた報知』の記事には和民（アルベルト）が「一九三七年十二才の時【中略】佐賀縣立佐賀中學校に入學」とある（らぷらた報知 1964）。しかし、弟ホルヘの証言（補遺「インタビュー抜粋1」を参照）及び『アルゼンチン日本人移民史』（アルゼンチン日本人移民史編纂委員会 2006: 66）の記述から、本論では1938年とする。

³⁶ 詳しくは補遺「インタビュー抜粋1」を参照。

³⁷ 同上。

³⁸ 同上。

Nací en Argentina y todavía niño llegué a Japón donde acudí a la escuela primaria; allí empezó mi primer gran trauma. El idioma japonés es un poco complicado. Hay un lenguaje que habla la mujer, otro que es el propio para el hombre, otro que hablan los niños, otro los jóvenes, y el de los adultos en lo general. Así. Yo tuve problemas porque no sabía el idioma de los niños. (Cordero 1974: 46)

様々な場面で使い分けられる日本語を覚えるのは大変だったことだろう。兄弟間ではスペイン語を使っていたように、アルゼンチンにいた頃、子供同士ではスペイン語で会話していたと考えられる。学校に馴染むためにはアルゼンチンの日系社会で習得した日本語では不十分であり、子供たちの話し方を身に着けなければならなかった。

『アルゼンチン日本人移民史 第二巻戦後編』には三兄弟が机に向かって勉強している1940年夏の写真が掲載されている(アルゼンチン日本人移民史編纂委員会 2006: 66)。また、弟ホルへの初等科6学年の通信簿、家庭・環境欄には、以下のように記されている。

父母ハ南米アルゼンチン在住スルコト二十有餘年ニシテ今日ニイタリ洗濯業ヲ営ム。共ニ教育ニ熱心ニシテ最愛ノ子三人トモ手放シシテ 帰国 セシメ内地ノ教育ヲ受ケシム。尚当村教育ニ対シテモ積極的ニ援助ス。長男次男共ニ佐中在学中ナリ。現在の保護者中原タツハ母ノ姉ニシテ、本村尼寺ニ居住シ真ニ親代リトナッテヨク甥ノ面倒ヲ見ル。全ク涙グマシキ観アリ。(アルゼンチン日本人移民史編纂委員会 2006: 66-67. 傍点引用者)

「帰国」と書かれているが、アルゼンチン生まれの彼らにとって、日本は生まれて初めて訪れる場所である。言葉や文化、食べ物などにはある程度親しんでいても、日本での生活はアルゼンチンでのそれとは大きく異なっただけではなかったはずだ。ホルへは「いじめられることも時たまあった。最初のころは毛色がかわっているとかがとわれてね。でも、あとでいろいろ友だちができたました」と証言している(アルゼンチン日本人移民史編纂委員会 2006: 66)。酒井も同じような苦労や経験をしたことだろう。

2. 中学時代

ホルへの通信簿に書かれている「佐中」とは、酒井が学んだ旧制佐賀中学校のことである。入学年度は不明で、何年間在籍していたのかわからないが、佐賀中学校の後身である県立佐賀西高等学校の同窓会名簿には、酒井が1947(昭和22)年に卒業したとある(栄城同窓会1991: 212)³⁹。

³⁹ 名簿には「酒井一也 メキシコ大学教授」と記載されている。兄の和民(アルベルト)は昭和20年卒業とある。

佐賀中学校は県内屈指の名門校で、昭和 18 年卒業生の回想によれば、当時かなり厳しい校則があったことがわかる。

- (一) 冬でもマント、マフラー、手袋は勿論、ズボン下もはいてはいけないこと。
- (二) 肌着は一枚だけで毛織物はダメ、木綿に限ること。
- (三) 飲食店映画館興業物は一切立入禁止のこと。映画を観るのは停学覚悟、うどん一杯食べるのには決死的勇気を要しました。
- (四) 雪の日霜の日も、朝礼は裸足で校庭に整列のこと。霜焼けで赤黒くなった足に小石の当る痛さは、私には在校五年間のうち最大の苦痛でした。最後にはズボンのポケットに手をつっこむと姿勢が悪くなると云うことで、縫い閉じてしまいました。

(佐賀県立佐賀西高等学校創立百周年記念事業委員会 1977: 309)

雪の降らないブエノスアイレス生まれの酒井には、耐え難い校則だっただろう。

こうした校則に加え、昭和 17 年頃には学帽が戦闘帽に改められ、学生生活も戦時一色となっていた(佐賀県教育史編さん委員会 1990: 683)。陸海軍上層部には佐賀中学卒業生が多く、戦時中は「1. 総員軍人を志願すべし。2. 自由主義的進学は認めず」という進学指導が行われており、その甲斐あって 1944 年春には全国一の軍人志望校として陸軍大臣表彰を受けている(佐賀市史編さん委員会 1979: 786)。また、「武士道と云ふは死ぬ事と見つけたり」で有名な『葉隠』は佐賀藩士山本常朝によって書かれたものであり、佐賀中学の教育方針にも用いられた。戦時中には「佐中三誓」が以下のように定められた。

- 一、我等はすめら御国の学徒なり。一死尽忠誓って国体を護持せん。
- 一、我等は葉隠の学徒なり。修文練武誓って遺烈を継承せん。
- 一、我等は決戦下の学徒なり。挺身勤労誓って米英を激摧せん。

(佐賀市史編さん委員会 1979: 782-783)

「米英を激摧せん」という一文を宣誓させられた時、酒井は複雑な心境だったのではないだろうか。アルゼンチンが日本と国交を断絶したのは 1944 年 1 月、宣戦布告をするのは 1945 年 3 月のことであり、両国が敵同士だった期間は短い。しかし、ラテンアメリカの多くの国が 1941~1942 年の間に国交断絶や宣戦布告を行った⁴⁰。同級生が皆アルゼンチンという国を正しく理解していたとは限らず、誤解を受けて非難されたこともあったかもしれない。特攻隊にいた帰国二世の比嘉エドゥアルドは、「軍隊で二世と知られたら大変だ。殺されてしまう。それで二世ということは全然、口にしなかった」と証言している(アルゼンチン日本人移民史編纂委員会 2006: 70)。アルゼンチン出身の二世であることを公言できない状況

⁴⁰ 詳しくは山田 (1997: 91-94) を参照。

が、酒井の周辺にもあったことだろう。

佐賀中学校でも勉学に集中できない状況が続き、酒井も学徒動員に駆り出された。弟のホルヘは久留米に荷物を届けたことを記憶している⁴¹。従軍は免れたようだが、「18歳で大日本帝国軍に入隊させられ、沖縄で戦う寸前だった (A los 18 años lo enrolaron en el ejército imperial japonés y estuvo a punto de combatir en Okinawa [...])」(Full Time 1958: 36) とインタビュー記事に書かれている。また、兄アルベルトは長崎医科大学在学中に志願して入隊している。アルベルトは大学の恩師であった永井隆の『長崎の鐘』を1955年にアルゼンチンで翻訳、出版しているが、序文で亡くなった友人たちを偲んでいる (Nagai 1955)。アルベルト自身は原爆投下の際、新潟におり無事だったが (亞國日報 1950a)、両親と離れ、日本で共に支え合ってきた兄弟が命の危険にさらされ、気が気ではなかつただろう。

戦時中の皇民化教育は、酒井に多大な影響を及ぼしたと考えられる。アルゼンチンで生まれ育ち、ロベルトというスペイン語名を持つ二世であることは、不利になることはあっても有利に働くことはなかつただろう。軍事教練を受け、「日本人」として戦う準備をさせられた経験は、「日本」とは何かを考えるきっかけとなった。後年、日本文化紹介を精力的に行ったのは、日本に関する間違った知識を正すためだけでなく、均一的な日本人像やステレオタイプを見逃すことができなかつたからである。また、ナショナリズムを高揚する作品に対抗したり、芸術への政治的介入に抗議の声を上げたりしたのも、こうした経験が影響していると考えられる。

3. 敗戦と戦後

酒井は旧制佐賀中学校在学中に敗戦を迎えた。この経験について、後年以下のように語っている。

戦争で苦しんだ人とそうでない人の間には、大きな隔りがあると思います……。戦後世代の人々のように物事を見ることを妨げる、たくさんの制約があります。原爆の衝撃に精神的に苦しめられた経験……。それは、消すことはできません……。

Creo que hay una gran diferencia entre las personas que sufrieron una guerra y las que no la sufrieron... Tengo un cúmulo de condicionamientos que me impiden ver las cosas como la generación de posguerra. Haber sufrido psíquicamente el impacto de la bomba atómica... eso no lo puedo borrar... (Mas 1969: 57)

酒井自身は原爆を目にしておらず、出征も免れた。しかし、民間人や子供をも巻き込んだ戦争は、酒井の心にも消えない傷を残した。

1968年にメキシコで出版された日本文学の概説書『日本：新たな文学に向けて (Japón:

⁴¹ 筆者によるメールインタビュー (2013年10月19日)。

hacia una nueva literatura)』では、太宰治の『斜陽』を論じる上で、敗戦が日本人にとっていかに大きな出来事であったかについて、以下のように説明している。

無条件降伏の受諾は、日本のような国にとってはとりわけ屈辱的で悲惨なことだったと言える。自殺的な戦争に反対していた人々にとってさえそうであったのに、ましてや、大日本帝国と政府がやっていることは全て正しく正当だというたつた一つの確信を持って、長年戦争の動機を疑うことなくただ戦い、犠牲になった人々にとっては、屈辱以外の何ものでもなかった。政府高官から最も貧しい市民に至るまで、敗戦とは言葉にしたり再構築したりすることは困難な、ショックだったのである。そのとき尋常ではない大きな精神的カオスと価値の混乱が生まれた。秩序、確立された制度、モラルは完全に崩壊し、人々は何を考え、どう行動すればいいのかわからず、自分たちの人生と国の未来に悲観した。[中略]

多くの人々にとって、敗戦は理解を超えたものであり、急に太陽が朝ではなく夜のぼると言われるようなものだった。

Se entiende que la aceptación de una rendición incondicional fue particularmente humillante y penosa para un país como Japón. Humillante incluso para los que no estaban de acuerdo con la guerra suicida, y más aún para aquellos que, sin cuestionar las motivaciones, simplemente lucharon y se sacrificaron durante largos años, con la única creencia de que todo lo que hacía el Japón como imperio y como gobierno era lo correcto y lo justo. Para ellos, desde los altos funcionarios hasta los más humildes ciudadanos, la derrota fue un *shock* difícil de describir o reconstruir. Se produjo entonces un caos espiritual y una confusión de valores de proporciones inusitadas. El orden, las instituciones establecidas y la moral sufrieron un colapso total, la gente no sabía en qué pensar, ni cómo obrar, y se atribulaba por el futuro de sus vidas y del país mismo. [...]

Para muchos, la derrota estaba más allá de su comprensión, algo así como si de pronto nos dijeran que el sol sale de la noche y no de mañana. (Sakai 1968a: 86)

当時 17 歳だった酒井にとっても、敗戦は生活を一変させる、天変地異のような出来事だった。

また、天皇崇拝については辛辣な言葉を浴びせている。

[中略] 人々は帝国が不死身であること、更に歴代天皇の神聖な出自を頑なに信じていたが、これは高度に発展した近代国家としては驚くべきことである。

[...] creían firmemente en la invulnerabilidad del imperio, y lo que es más, en la ascendencia divina de sus emperadores, cosa que sorprende tratándose de un estado

moderno y altamente desarrollado. (Sakai 1968a: 86)

敗戦から 20 年以上が経ち、当時自分が受けた教育がいかにか前近代的であったかを振り返っている。しかし、この言葉に込められた怒りにも似た感情は、酒井も他の日本人同様、自分が受けてきた教育や国家を信じていたからこそ、裏切られたという思いから来ているのかもしれない。

また第 3 部で後述するように、酒井はアルゼンチンで太宰をはじめとする戦後文学を翻訳・紹介している。酒井は戦後の占領下でもたらされた「自由」、「民主主義」、「個人の尊重」が勝者によって押し付けられたものであり、矛盾をはらんでいたことを指摘している。更に、歴史は繰り返されると述べ、岸信介元首相を例に、戦犯とされた人々が政界に復帰している点、新憲法が様々な問題を孕んでいる点に言及している。酒井は、沖縄が占領下に置かれ、安保条約が存在している現在（執筆時の 1966 年）も戦後であるという認識を示している (Sakai 1968a: 87-88)。日本を離れて 16 年が経ち、帰国する度に経済成長によって変貌した街に驚いただろうが、経済的な豊かさの裏に、戦後はまだ終わっていないという思いを持ち続けていた。

戦後文学に高い関心を寄せる一方で、酒井は自身の戦争体験を語ることはほとんどなかった。日本文学の解説は客観的な内容で、個人的な経験は含まれていない。しかしインタビューで語られたわずかな言葉からは、戦争体験がいかにか悲惨なものであったかが読み取れる。酒井は特に平安時代や江戸時代の文化に関心を抱くようになるが、それは自身が過ごした戦時中の日本ではなく、平和な時代の日本文化を愛したからだと考えられる。

4. 卒業後

1947 年に酒井は佐賀中学校を卒業した。戦争によってアルゼンチンに帰国できずにいた二世たちの帰国が始まるのは、1948 年のことである。同年、兄と弟はアルゼンチンへの帰国者に乗せた最初の航空便で帰国を果たしたが、酒井は病気のため日本に残り、伯母と共に博多で療養生活を送った⁴²。

その後単身上京し、早稲田大学文学部に入学した⁴³。戦時中の佐賀中学校であればこのような「自由主義的進学」は到底認められなかっただろう。軍国主義一色だった中学時代の反動からか、酒井は文学を専攻として選んだ。あるインタビューで酒井は、「日本では作家を

⁴² 補遺「インタビュー抜粋 1」を参照。

⁴³ 酒井の学籍について早稲田大学教務部教務課に問い合わせた結果、文学部では在籍確認が出来なかった (2016 年 10 月 17 日在籍調査結果報告書より)。当時を知る者がおらず (弟のホルヘは当時既にアルゼンチンに帰国)、正確な入学年度や所属に関する情報がないこと、卒業せずに中退していること、また資料紛失の可能性などもあり、裏付けを取ることができなかったが、カタログの経歴や遺族の証言から、1947 年～1950 年の間に早稲田大学文学部に在籍していたと考えられる。

目指していたが、その考えは最悪だとわかり、アルゼンチンで他の表現方法を探してみた。それで絵を試してみた (En Japón quería ser escritor pero supe pronto que era pésimo y estando en la Argentina busqué otro medio de expresión, y así probé la pintura) (Del Conde 1987: 20) と語っているが、作家を目指していたのはこの頃のことだろう。

酒井はこの時期に買い集めた本をアルゼンチンに持ち帰っていたが、近年、弟のホルヘによってブエノスアイレスの日本語学校、日亜学院の図書館に寄贈された。その一部には酒井自身のサインが日付、場所とともに記されている。日本文学以外に、アベ・プレヴォーの『マノン・レスコー』やランボー、ボードレール、マラルメなどの詩集があり、フランス文学への強い関心がうかがえる。また、日英対訳のダンテ『新曲』には英語と日本語の書き込みがあり、熱心に英語を学んでいたことが見て取れる。

興味深いのは、Roberto Sakai と酒井和也の二通りの署名を残している点である。その多くが Roberto Sakai というスペイン語名となっており、スペイン語や英語の日付⁴⁴が記されている。先に帰国した兄弟や、両親が待つアルゼンチンへの帰国に向けて、少しずつスペイン語を取り戻そうとしていたことが見て取れる。その一方で、戦時中は憚られたであろうスペイン語名の使用は、「日本人」として生きることを強制されてきた酒井が、戦後ようやく二世であることを主張できるようになった解放感の表れとも見える。

二つの名前、二つの国籍を持っていた酒井は、画家としてであれ、翻訳家としてであれ、またアルゼンチンでも、メキシコでも、米国でも Kazuya Sakai として知られている。1970年代に日本語で書かれた評論等も酒井和也の名前で発表されている。しかし戦後からアルゼンチンに帰国してしばらくの間、Roberto と和也という名前の使い分けが見られた⁴⁵。親しい友人でもあったドナルド・キーンは、「いつか彼は、アルゼンチンの法律で、和也という名前は使えず、スペイン語の名前を取らなければならないと言っていました。(中略)そのことを非常に不愉快に思っていたらしい(補遺「インタビュー抜粋 2」)と証言している。日本でもアルゼンチンでも、一つの名前では自身を表現しきれないと考えていたのかもしれない。

第3章 帰国

1. 12年ぶりの生まれ故郷

1-1. 二度目の船旅

早稲田大学を中退した酒井は、1950年⁴⁶にアルゼンチンに帰国した。日本での母親代わ

⁴⁴ 「1948年12月30日、日本、博多にて (30 de Dic.-1948 en Hakata- Japón)」など。

⁴⁵ 詳しくは次章を参照。

⁴⁶ レコレータ文化センターをはじめ多くのカタログでは酒井の帰国を1951年としているが、酒井と同じルイス号にてアルゼンチンに渡った横堀治雄へのインタビュー (2013年9月、ブエノスアイレス)、CEMLAの入国記録及び『亞國日報』の記事 (亞國日報 1950b,

りだった伯母と共に、2月14日に横浜を出航し、同年4月21日にブエノスアイレスに到着した。CEMLAの入国記録⁴⁷には、以下のような記録がある

氏名：Sakai, Roberto

年齢：23歳

婚姻状況：未婚

信仰：不明

国籍：アルゼンチン

職業：学生

乗船名：ルイス号

出港地：横浜

入国日：1950年4月21日、ブエノスアイレス

出生地：空欄

酒井が乗船した1950年のオランダ船ルイス号は、戦後初の移住再開（呼び寄せ移住）として注目を集め、日本の新聞にも取り上げられた⁴⁸。戦後の二世の帰国は1948年から始まっているが、これはあくまでアルゼンチン国籍を持つ者に限定されていた。ルイス号には、アルゼンチン在留邦人の近親者に限定されていたが、新たな移住者が乗船していた。家族や親類の到着を待ちわびる人々のためにアルゼンチンの日本語新聞でもルイス号のニュースが度々報じられた⁴⁹。『亞國日報』⁵⁰は一足先に帰国していた兄アルベルトが永井隆の『長崎の鐘』の翻訳権を得たことを、酒井が知らせに行くと記事にしている。

永井隆博士の『この子を残して』⁵¹の翻訳者アルベルトさんに同著者の翻訳権を持つマリア會管區長田川神父が譲渡した出版権を伝えるため同國サンタフェ州ラフアエラに行くアルベルトさんの弟のロベルト酒井さん（二三）—佐賀縣出身—などの顔も見えていた（亞國日報 1950d）

ルイス号に乗船していた大高フアナの手記には、航海の様子が克明に記されている。それによれば、横浜を出向した船は神戸に寄港し、「台湾を遠くに見ながら南下」した後、香港

1950c, 1950d, 1950g) から、1950年で間違いないと思われる。

⁴⁷ <http://cemla.com/buscador/> (2013年9月23日閲覧)

⁴⁸ 読売新聞 (1950)、毎日新聞 (1950)。

⁴⁹ 亞國日報 (1950b, 1950c, 1950d, 1950f, 1950g)。

⁵⁰ 1947年創刊、1991年廃刊。

⁵¹ アルベルトが実際に翻訳し、アルゼンチンで出版したのは『長崎の鐘』(Nagai 1955)だが、「永井隆博士の全著書に関する西語翻訳権を酒井兄弟の名において獲得することに成功した」(亞國日報 1950a)というニュースも報じられた。また永井隆は日本から『亞國日報』に寄稿している(亞國日報 1950e)。

に4日停泊したが、下船は許されなかった。また「香港からフィリピンのマニラまで日本の沈没した商船や軍艦の残骸のいたましい姿があちこちに残っており、みんながデッキから手を合わせて黙祷を捧げていました」とあり、酒井も同じ光景を目撃した可能性が高い。戦地に赴くことのなかった酒井にとって、戦争の悲惨さを改めて実感する機会となったことだろう。半日停泊したマニラでも「パスポートを取り上げられて下船はできず、町の人たちが港いっぱい日本人を見にやって来ていて、戦争中に日本兵が暴れたので現地人は日本人を極度に恐れていました」とある。その後シンガポール、インド、モーリシャス、ザンジバル、モザンビーク、ロレンソ・マルケス、ダーバン、イースト・ロンドン、ポート・エリザベス、ケープタウンを経てブエノスアイレスに到着した。ダーバンでは1週間停泊し、町を見物する時間もあつたようだ（アルゼンチン日本人移民史編纂委員会 2006: 117-118）。

1950年4月21日にブエノスアイレスに入港したルイス号は、多くの日本人移民によって迎えられた。当日の日本語新聞には「出迎えには福島縣人はじめ多数邦人があり、港はかつての日本船入港のときを思わせる賑やかさであつた」（*亞國日報* 1950f）と書かれている。ルイス号はその後日本に戻り、沖縄に寄港し更に約200名のアルゼンチンへの渡航者に乗せてくることになっていた（*亞國日報* 1950g）。酒井らの到着は、戦後長らく中断されていた移住が再開したことで、日系社会に希望をもたらすものだった。

1-2. 酒井ロベルトから Kazuya Sakai へ

帰国後、酒井はアルゼンチン第二の都市コルドバにあるコルドバ大学芸術学部で学び始めた⁵²。コルドバから家族が暮らすサンタフェ州ラファエラまでは約300km程離れている。絵画を学ぶと同時に、在学中から日本語新聞『*亞國日報*』に「酒井ロベルト」の名でスペイン語文学の翻訳連載を始め、翻訳家としてのキャリアをスタートさせた。大学を中退するとブエノスアイレスに移り、1952年に初個展を開催して画家としてデビューを果たす。画家としてはKazuya Sakaiを名乗っており、1954年までは二つの名前を使い分けていたことになる。しかし1954年に芥川龍之介の『羅生門』を翻訳して以来、画家としても翻訳家としても、一貫してKazuya Sakai/酒井和也を名乗るようになった。この変化は、酒井が日系社会を飛び出し、アルゼンチン社会全体に自身の作品や日本文化を発信するようになったことに起因すると考えられる。この点については第3部で詳しく述べる。

Kazuya Sakaiという日本語の名前を持ったアルゼンチン出身の画家として、酒井はデビュー直後から注目を集めた。1950年代後半にはアンフォルメル作品が高く評価され、国内外の展覧会に出品し、1958年にはブリュッセル万国博覧会で金賞を受賞している。また在アルゼンチン日本大使館文化部に勤務し⁵³、日本文化の普及にも努めた。翻訳も相次いで

⁵² 在学年度は不明だが、『*亞國日報*』の記事から、1952年1月時点では在籍していたことがわかる（酒井ロベルト 1952）。弟ホルヘの証言によれば、一年程コルドバにいたらしい（補遺「インタビュー抜粋1」を参照）。

⁵³ 在職期間は不明だが、在アルゼンチン日本大使館が1956年11月に開催した「雪舟展」のカタログには、「文化担当官補佐（Agregado Cultural Adjunto）」と記載されている。

出版し、日本文学の第一人者としてみなされるようになっていった。

私生活では、1953年に同じくアルゼンチン出身の二世カワノ・スミコと結婚した。スミコの両親も佐賀県出身である。結婚式の証人は作家のエルネスト・サバト (Ernesto Sabato) 夫妻が務めた⁵⁴。酒井は1952年にサバトの小説『トンネル (El túnel)』を翻訳しており、公私共に親しい付き合いがあった。二足の草鞋を履きながらも、若くして成功を収め、順風満帆な人生を送っていたが、1956年には父がマル・デル・プラタで客死するという悲劇に見舞われている。以下は『亞國日報』に掲載された訃報である。

酒井和一氏逝去

同胞間のカフェー業の先輩として往事鳴らしたことのある酒井和一氏は夫人と共にマル デル プラータに避暑中であつたが、前號で発表した如く夫婦で散歩に出た際自動車にはねられ、和一氏は脳震とうをおこして、その後意識不明の重態にあつたが昨日七時五十分遂⁵⁵に亡くなつた

遺骸は距離の関係でラフアエラ市まで運べないため武市 [ブエノスアイレス市: 引用者注] に引きとり、チャカリータ墓地でとりあえず火葬し葬儀をすますことになる模様である (亞國日報 1956b)

また、文芸欄には喜城の名で追悼句も掲載された。

酒井和一氏の訃報を傳う

いわし雲こころもとなき訃をつたへ (亞國日報 1956d)

酒井がアルゼンチンに帰国してから6年目のことである。長い間離れ離れで暮らしていた父と過ごした時間は、あまりにも短かった。

2. アルゼンチンから発信する「日本」

酒井がアルゼンチンに帰国した1950年は、最初の正式移民である榛葉賛雄の入国からちょうど半世紀が経った年であった。ブラジルやペルーと比べるとその数は圧倒的に少なかったが、日本人移住者はアルゼンチン各地に定住し、日本人会や県人会が組織されていた。

(Servicio cultural e informativo de la embajada del Japón 1956)。

⁵⁴ 酒井スミコへのインタビューより (2015年8月、於ダラスの酒井宅)。また酒井の雑誌インタビューの紹介記事には以下のような記述も見られる。「スミコ・A・カワノと結婚。結婚式の立会人はマティルデ・クミンスキー・リヒテルとエルネスト・サバト夫妻が務めた (Está casado con Sumiko A. Kawano. Sus padrinos son Matilde Kuminsty Lichtee de Sábado (sic) y Ernesto Sábado (sic))」 (Full Time 1958: 36)

⁵⁵ 原文は旧字体。

アルゼンチンは1945年3月に対日宣戦布告を行っており、強制収容が行われたペルーなど他の日系社会と比べると、被害は比較的少なかったと言える⁵⁶。1948年以降、酒井のような帰国二世が続々とアルゼンチンに帰国を果たし、日系社会は活気を取り戻していった。

とはいえ、ヨーロッパ系が大半を占めるブエノスアイレスにおいて、日系人はマイノリティ中のマイノリティであった。アルゼンチンから見て日本はちょうど地球の裏側に位置しているが、地理的にも、文化的にも、日本は遠い国だった。しかし、1950年代になると日本に対する関心が急速に高まっていき、酒井もそれを肌で感じていた。

何時ものことながら日本についての質問が私に殺到する。私はこれ程皆が日本について関心を抱いてをり、これ程日本というものが知られていないのかと驚いた。こういう人々はほとんどインテリ階級の人々であり、著名な人が多いので、まさか、本があってもそれを全然読まずに、日本のことは紹介されていませんねと云う筈はない。又私自身もこの國でいろいろ⁵⁷の本屋をあさつてはみたが、實際日本文化に関する良心的で學問的な研究書乃至紹介書の少いのに驚く。(サカイ 1952j)

実際に、榛葉賛雄が1930～40年代に出版したものを除き、アルゼンチンで出版された日本に関する書籍はほとんど存在しなかった。その上、榛葉の著作は「日本帝国の宣伝」(ガラシーノ 2016: 138)を目的としたものであり、1950年代にアルゼンチンの知識人たちが求めていた情報ではなかった。アルゼンチンを代表する作家のホルヘ・ルイス・ボルヘスは日本文学を愛好し、英訳を読んでいたが、スペイン語で日本文学を紹介したものはないに等しい状況だった。

アルゼンチンに帰国し、日本を外から見つめるようになったこと、そしてアルゼンチン人の日本文化に対する高い関心を知ったことで、酒井は翻訳にとどまらず、日本文化を発信する様々な活動を行うようになる。1955年には「極東文化センター (Centro de Estudios del Lejano Oriente)」を、1956年には「日亜文化協会 (Instituto Argentino-Japonés de Cultura)」の設立に携わり、文学に限らず美術、映画、宗教といった幅広いテーマで日本文化を発信した。こうした日本に関する文化団体だけでなく、アルゼンチンの非日系団体でも様々な文化紹介を行っており、酒井の人脈の広さを示している。現代美術を支援した「ベール・イ・エステイマル協会 (Asociación Ver y Estimar)」では三度にわたり日本・中国美術についての講座を開講し (Asociación Ver y Estimar 1959; 1961; 1962)、ボルヘスが編集長を務めた国立図書館の雑誌にも浮世絵の記事を寄稿している (Sakai 1957)。またブエノスアイレス大学 (1958年頃)、トゥクマン大学 (1962) で教え、東洋文化についてのラジオ番組を担当 (1957-1963) した (Casanegra 2005: 104-105)。

興味深いのは、1952～1955年の間「エバ・ペロン市」と改称されたラプラタ市主催の講

⁵⁶ 詳しくはアルゼンチン日本人移民史編纂委員会 (2006) を参照。

⁵⁷ 原文はくの字点が使われている。

演会にも招待されている点である。当時の大統領フアン・ドミンゴ・ペロン (Juan Domingo Perón, 1895-1974) の妻エバ (María Eva Duarte de Perón, 1919-1952) はエビータの愛称で絶大な人気を誇っていた。1952年に亡くなるとブエノスアイレス州の州都であるラプラタ市は彼女の名前に改称され、ペロンが失脚する1955年9月までこの名称が用いられた。1955年6月9日、「エヴァ・ペロン市」の市庁舎ホールにて日本映画の上映と酒井による講演会が行われた⁵⁸。ペロンと日系社会の間には深い繋がりがあったと言われているが⁵⁹、公的な文化イベントで日本の映画が上演され、これだけの注目を集めたのは特筆すべき点である。このイベントについて、『エル・アルヘンティノー』紙は酒井が講演している姿と、満席で立ち見が出ている観客席の二枚の写真付きで大きく報じている (El Argentino 1955)。

このように、酒井は画業と翻訳業で得た人脈を最大限に活用し、学術的なものから一般向けのものまで、幅広い文化紹介を行った。

3. 言語的表現と視覚的表現の間で

12年ぶりにアルゼンチンに戻った酒井だったが、10歳から23歳までを日本で過ごした彼にとって、生まれ故郷はもはや馴染みの薄い場所になっていた。まず、言葉の壁が立ちほだかった。酒井自身、「アルゼンチンに戻ってきた時、スペイン語はほとんど話せなかった (Cuando volví a la Argentina, apenas podía hablar español)」 (Del Conde 1987: 20) と語っている。弟のホルヘも帰国した際の苦労について、「私は日本に行ったとき、10歳だったでしょう、それに5年間の戦争。8年間、スペイン語を使う機会がなかったもので、忘れてしまったんですよ」 (アルゼンチン日本人移民史編纂委員会 2006: 66) と述べている。

酒井の言語能力については、生前交流があった関係者へのインタビュー⁶⁰により、日本語もスペイン語も流暢に話していたことが明らかになった。在メキシコ日本大使館に勤務していた伊藤昌輝は「完全に日本人の日本語で、日系人二世の日本語じゃなかった」と証言しているし、画家のビセンテ・ロホは、「完璧なスペイン語を話していました。確かに、少しアルゼンチンのアクセントがありましたね」と述べている。しかし、両者ともメキシコで酒

⁵⁸ 酒井スミコ所蔵のプログラムによれば、『着物 (Kimonos)』、『A través (sic) de la ventana de un tren (車窓から)』、『日本のとある家族 (Una familia japonesa)』が上映された。酒井の肩書きは「日本大使館広報文化部所属 (del Servicio Cultural e Informativo del Embajada del Japón)」となっている。また、ペロンの「人民のための芸術、そして人民への奉仕としての科学 (Arte para el pueblo y ciencia al servicio del pueblo)」という言葉が記されている (Municipalidad de Eva Perón 1955)。

⁵⁹ ペロンは日本にいる二世や移住者の親族の呼び寄せに尽力し、日系社会との謁見もたびたび行った。詳しくは野村 (1998) 及びアルゼンチン日本人移民史編纂委員会 (2006: 98-102) を参照。

⁶⁰ ドナルド・キーン、伊藤昌輝、ビセンテ・ロホへのインタビュー。詳しくは補遺「インタビュー抜粋」を参照。

井と知り合った人物である。酒井はアルゼンチンに帰国後、子供の頃に使っていたスペイン語を徐々に取り戻していき、ネイティブと遜色ないレベルに至ったことがわかる。1954年に初めて翻訳した芥川龍之介の短編「羅生門」と「藪の中」は、大幅な改訳が加えられ、1959年に再出版された。翻訳者としての経験のみならず、スペイン語能力もこの間に向上したと考えられる。しかし、それはアルゼンチン生まれの酒井にとっても、努力を要するものであった。

私は日本で全ての教育課程を受け、かなりの時間が経ってから、戦後アルゼンチンに帰国したとき、スペイン語を学び直さなければなりません。日本で少しスペイン語を勉強していましたし、話す力は当然、他の学習者に比べればありました。しかし実際には、例え覚えていたとしても、言語の正確性は失われていくものなのです。

En Japón cursé todos mis estudios y cuando mucho tiempo después volví a Argentina, después de la guerra, tuve que reaprender el español. Es verdad que había estudiado un poco de español en Japón, y que naturalmente tenía mucho más facilidad que otros estudiantes para hablarlo, pero la realidad es que aunque uno se acuerda se va perdiendo la justeza del lenguaje. (Cordero 1974: 46)

酒井自身は日本語とスペイン語の使用について、1986年のインタビューで以下のように述べている。

—あなたは言語について話しましたが、あなたはバイリンガルに生まれたと言えますね。

—確かに、私はバイリンガルに生まれましたが、しかしブエノスアイレスにおいてです。

常にどちらかの言語が優位にあり、私の場合、それはスペイン語でした。一人の中で二つの言語が移り変わるのですが、同時に二つの言語で考えることは難しいです。また、そのように翻訳することも不可能なので、二つの言語を交互に用いるのです。

—それでは、不安なときにはどちらの言語で考えますか？

—それがどういう不安かによりますし、区別することはできません。

- Usted habla del idioma, podría afirmarse que nació bilingüe.

- En efecto, nací bilingüe pero en Buenos Aires. Siempre hay un idioma que tiene prioridad para uno, en mi caso es el español. Las dos lenguas evolucionan en uno pero es difícil pensar con ambas simultáneamente; también es imposible traducir de esa manera, entonces las dos se usan alternadamente.

- ¿Y cuando está angustiado en qué idioma piensa?

- Depende de que tipo de angustia, no puedo delimitarlo. (Driben 1986: s/n)

酒井が早稲田大学文学部で学び、作家を志していたことは既に述べた。インタビューでも、

日本語で短編をいくつか書いていたことを語っている (Cordero 1974: 46)。バイリンガルの作家は珍しくなく、バイリンガルに生まれたことが、作家への道を閉ざしたとは考えられない。しかし、頭の中で優位な言語が入れ替わるように、日本語でしか表現できないこと、スペイン語でしか表現できないことがあると酒井は感じていたのかもしれない。翻訳を行うことで、原文を完全に他の言語に写し取ることは不可能であることも悟っていたことだろう。そうした言葉では表現しきれないものを、酒井は絵画で表現しようとした。

アルゼンチンに戻ってから、問題が起きました。「日本語で書いていて、ここで自分に何が出来るだろう？」と考えました。そのとき私は、二つの国籍、二つの言語、そして二つの全く異なる文化を持っていました。スペイン語圏の国で、スペイン語を完璧に操ることができなくても——そのとき、私はほぼバイリンガルと言ってよかったです——私が使えた唯一の言語、それが絵画という、言語を必要としない表現方法だったのです。それが画家になった理由の一つです。

—Cuando volví a Argentina se me planteó el problema. ¿Qué puedo hacer yo aquí —pensé— escribiendo en japonés? Tenía para entonces dos nacionalidades, dos idiomas y dos culturas absolutamente distintas. El único lenguaje que yo podía utilizar en un país de habla española, sin el dominio total del español —para entonces era yo casi bilingüe—, era la pintura, que es un medio de expresión que no requiere del idioma. Esa es una de las razones por las que me hice pintor. (Cordero 1974: 46)

言語を必要としない絵画や写真といった視覚的表現は、日本人移住者や日系人の間でよく用いられた。しかし酒井は文学の道も諦めきれず、画家として成功した後も翻訳という形で文学に関わり続けた。それは、翻訳もまた創造であると考えていたからであった。

—なぜ最終的に翻訳者になったのですか？

—正確に、忠実に他者の文学を訳すことは、文学を生み出す一つの方法です。私は演劇を含む、日本文学を専門に学びました。私は解釈者であり、その題材について研究しますが、それに翻訳も含まれます。文学において私は翻訳者であり、翻訳者であると誇りを持って言えます。翻訳者という言葉は二流、三流を意味すると考えて、そう呼ばれることを認めない人もいます。私は反対に、翻訳者と呼ばれるのはとても良いことだと考えています。私がやっていることと、人々が翻訳者の仕事に対して抱いている考えは、全く関係ないのです。

—¿Por qué se hizo finalmente traductor?

—Interpretar correctamente, fielmente la literatura de otros, es una forma de hacer literatura. He estudiado como especialista la literatura japonesa, incluyendo el teatro. Soy intérprete y hago investigaciones sobre esta materia, lo cual incluye la

traducción. Dentro de la literatura, yo soy un traductor, y lo digo con mucho orgullo. Hay gente que no se resigna a que le llamen traductor, porque lo consideran como un término de segunda o de tercera categoría. A mí, en cambio, me parece muy bien. Claro que la idea del oficio de traductor que tiene la gente nada tiene que ver con lo que estoy haciendo. (Cordero 1974: 46)

このように、アルゼンチンに帰国した直後から酒井は文学と美術という二つの分野で自らの表現を追い求めていった。そして両分野で若くして成功を収め、アルゼンチンではアンフォルメル画家と日本文学の専門家という二つの顔で知られるようになった。しかし1963年にニューヨークに滞在後、メキシコに移住し、帰郷することはあっても、ブエノスアイレスに住むことは二度となかった。常に新しいものを求め、スタイルの破壊と創造を続ける酒井は、生まれ故郷にとどまることよりも、新天地を求めたのである。

第4章 メキシコへ

1. 1963年ニューヨーク

1963年、酒井は個展開催のために米国に滞在した。酒井の作品を扱っていたブエノスアイレスのボニーノギャラリー (Galería Bonino) が米国に支店を開店したため、酒井も同行してクリーブランドとセントルイスで個展を開催することになったのである。

個展終了後にニューヨークを訪れた酒井は、しばらくの間そこに留まった。もともと短期間の滞在予定だったのか、それとも米国での成功を夢見て永住するつもりだったのか、目的はわからない。また、詳しい滞在期間も不明である。しかし、ニューヨークでの経験が酒井に大きな影響を与えたことは確かである。特に絵画制作の面では、ニューヨーク滞在を機にアンフォルメルの作風からポップアートの影響を強く受けた作風へと大きく変化している。

レコレータ文化センターのカatalogによれば、ニューヨークでは酒井の活動に大きな影響を与える人物との出会いもあった。『日本文学選集 (*Anthology of Japanese Literature*)』(1955) を出版し、日本文学翻訳者として注目を集めていたドナルド・キーン⁶¹。後にオマージュ作品を捧げることになる、音楽家のジョン・ケージ (John Cage, 1912-1992)。同じく日系二世のアーティストで、既に世界的な活躍をしていたイサム・ノグチ。後の作品のインスピレーションにもなったジャズとの出会いもあった。ビートルズの訪米時期とも重なり、その熱気にも刺激を受けただろう (Casaneiro 2005: 105)。ニューヨークでの出会いが、その後の酒井の活動を様々な方向に導いていった。

また、酒井はニューヨークで自由な空気を感じた。それはアルゼンチンと日本という二つの国の間で揺れていた酒井に救いをもたらすものであった。

⁶¹ 酒井とキーンの出会いについては第18章及び補遺「インタビュー抜粋2」を参照。

アイデンティティの問題はとても複雑で、ときにトラウマを引き起こし、どこに向かって発散すればいいのか、相応しい反応ができていないのかわからないことがあります。ある場所では自然な反応が、他の場所ではそうでないことがありますから。感情的なことは除いてです。私は自分が日本人だと感じる時もあり、またアルゼンチン人だと強く感じていることも否定できません。その上、10年経って、メキシコのことも色々とわかるようになりました。[中略]

こうした状況の中で、途中、私たちはニューヨークに数年滞在したのですが、それは私にとってとても大きな衝撃でした。そのときから私は大きく変化し、ニューヨークが私に残した印はとても強いものでした。ニューヨークは、快適に過ごせる街なのです。なぜならそこでは私の感覚が目覚め、そして恐らく私が何者でもなく、街の人々にとって私は日本人でも、メキシコ人でも、アルゼンチン人でもなく、そんなことはどうでもいいことだからです。そこは私が外国人だと感じる必要がなく、アイデンティティも必要ない、私が誰かということを一いち説明してまわる必要もない唯一の街なので、ほっとできるのです。

El problema de la identificación es muy difícil, a veces causa traumas y uno no sabe por dónde disparar, uno no sabe si está reaccionando adecuadamente pues hay ciertas reacciones humanas que son naturales en un lugar y no lo son en otro. Sin contar las cosas emocionales. En un momento me siento japonés y tampoco puedo negar que me siento muy argentino; y, por otra parte, después de diez años entiendo muchas cosas de México. [...]

En medio de todo esto, en medio del camino, nosotros estuvimos unos años en Nueva York y esto sí me ha causado un gran impacto. A partir de ese momento cambié mucho, el sello que ha dejado Nueva York ha sido muy fuerte, es una ciudad donde me siento a gusto porque mis sentidos despiertan y tal vez porque ahí no soy nadie, para ellos no soy japonés, no soy mexicano, no soy argentino, ni les importa. Me hace descansar porque es la única ciudad donde no me siento extranjero, no necesito identidad, no tengo que estar a cada momento explicando a la gente qué diablos soy. (Norvind 1977: s/n)

日本でもアルゼンチンでも、常に自分が何者かという問いを突きつけられてきた酒井は、ニューヨークの自由な雰囲気には驚き、出自を問われないことに気楽さを感じた。酒井自身も「私は、二つの国籍、二つの言語、そして二つの全く異なる文化を持っていました」(Cordero 1974: 46) と語っているように、一般的に日本とアルゼンチンの文化は大きく異なるものと考えられている。そのため、異なる二つの文化が共存しうるのかという問題の答えを、人々は酒井に見出そうとし、酒井もそれに答えようとしてきた。しかし出自が問題とされず、外

国人として疎外感を感じることもなかったニューヨークでの経験によって、酒井は自分の中にある二つの文化を矛盾ではなくひとつの在り方として捉えられるようになったのではないだろうか。

2. メキシコにおける酒井

酒井は1963年にメキシコシティにあるメキシコ大学院大学 (El Colegio de México) に招かれ、講演会を行った (Romero Keith 2000: 105)。翌年から一年間客員講師を務め、その後正式に雇用され、メキシコに移住した。図版1はこの頃撮影された写真である。既に画家、翻訳家として成功していたが、メキシコでは更に活躍の場を広げ、日本研究、雑誌編集、グラフィックデザイン、音楽・美術批評、ラジオ番組に携わるようになった。

メキシコ大学院大学は、1964年にユネスコの支援によって国際学研究所の一部門として新しく東洋研究部門 (Sección de Estudios Orientales)⁶²を設立し、酒井はそこで日本文学を教えた (Álvarez 1996: 32-34)⁶³。日本文学の授業については、近年、受講生のノートをもとに講義録が出版された (Sakai y Quartucci 2013)。1966年にはラディオ・ユニベルシダー (Radio Universidad)において、日本文学のラジオ講座も受け持っている⁶⁴。1968年には、それまでに執筆した論文をまとめた日本文学の概説書『日本：新たな文学に向けて』を出版している。同大学は現在でもスペイン語圏における日本研究の中心地の一つであり、ラテンアメリカ各国から留学生を受け入れている。メキシコ国立自治大学 (Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM) に移った後も日本文学研究に打ち込み、多くの学生を教えた。酒井の教えを受けたビルヒニア・メサ (Virginia Meza)⁶⁵、ミゲル・オリベラ・ヒメネス (Miguel Olivera Giménez)⁶⁶らは、その後翻訳者、日本研究者として活躍した。

画家としては、ニューヨーク滞在後、ポップアートの影響が顕著な作品を描いていたが、その後ヘオメトリスモと呼ばれる幾何学的抽象絵画を次々と制作した。この時期の作品は

⁶² その後アジア・アフリカ研究所 (Centro de Estudios de Asia y África) へと名前を変えた。

⁶³ アジア・アフリカ研究所設立30周年を記念して出版された『メキシコから見たアジアとアフリカ——アジア・アフリカ研究所の30年—— (Asia y África desde México. 30 años del Centro de Estudios de Asia y África)』には、際立った功績を残した教員の一人として酒井に言及し、1964年の「日本文学補足講座 (Curso suplementario de literatura japonesa)」や、「日本の浮世小説 (La novela japonesa del mundo flotante)」、「斜陽：戦後の日本文学 (El sol que declina: la literatura japonesa de posguerra)」という講演会を担当したことが述べられている (Álvarez 1996: 32-34)。

⁶⁴ 1966年4月4日～7月13日の全11回 (ラディオ・ユニベルシダー所蔵の音源より)。

⁶⁵ メキシコ大学院大学での教え子。林芙美子『放浪記』、樋口一葉『闇桜』を翻訳 (Rieko Abe との共訳)。

⁶⁶ メキシコ大学院大学での教え子。1970年に出版された『羅生門とその他の短編 (Rashomon y otros cuentos)』に、「M. O. G.」名義で序文を書いている他、酒井の『日本：新たな文学に向けて』の書評も執筆している (Olivera 1969)。

没後の回顧展でも大きく取り上げられ、酒井を象徴するスタイルとして知られている。

酒井がメキシコで暮らした約 10 年の間に、歴史的な出来事があった。1968 年のメキシコオリンピック（10 月 12 日～10 月 27 日、メキシコシティ）である。他の大会同様、文化プログラムが企画され、「文化オリンピック（Olimpiada Cultural）」として各国が競うように文化イベントを催した⁶⁷。日本も様々な文化紹介を行ったが、そのうちの一つに能の公演があった。酒井は謡曲の翻訳者として、この公演に協力している⁶⁸。その一方で、メキシコ政府が企画した美術展覧会に反対し、独自の展覧会を行ったグループの一員でもあった⁶⁹。その目的はアーティストの自立を守るというものだったが、芸術上の主義主張とは別に、政治的状況との関連を指摘する研究もある（Martínez 2013）。当時メキシコでも反政府運動が頻発しており、オリンピック開会 10 日前には、政府が学生や労働者を武力制圧し多数の死者を出したトラテロルコ事件⁷⁰が起きていた。

大学も学生運動の拠点となりこうした事件に巻き込まれていたが、酒井自身は教員であっても政治に参加することはなく、アルゼンチン時代から政治的発言をすることもなかった。しかし、アーティストの自由な創作活動や言論の自由を守るためには、時として戦わなければならない状況が当時のメキシコにはあった。酒井が関わったもう一つの象徴的な事件が、次節で論じる『プルラル』廃刊であった。

3. 『プルラル』と批評

メキシコ時代の多彩な活動の中でも特に重要なのが、雑誌『プルラル』への参加である。『プルラル』はオクタビオ・パスが 1971 年にメキシコで創刊した月刊の文芸雑誌である。雑誌研究の手法で同誌を論じたジョン・キング（John King）は、『プルラル』をアルゼンチンの文芸雑誌『スール（Sur）』の継承者と見ている（King 2007: 2）。後述するように、酒井とパスは『スール』が 1957 年に組んだ日本文学特集号の紙面上で出会っている⁷¹。日本文学の愛読者であり、非ヨーロッパ文学も積極的に紹介したパスにとって、酒井はうってつけの人物であったと言える。

酒井は当初、日本文学の翻訳者、そしてグラフィックデザイナーとして同誌に参加した。酒井の親しい友人であった画家のビセンテ・ロホによれば、パスが『プルラル』のデザイン

⁶⁷ 近代オリンピックにおける文化プログラムについて論じた太下義之は、文化プログラムの概要を 5 つの時代に区分している。それによれば、第 15 回ヘルシンキ大会（1952）から第 24 回ソウル大会（1988）は「芸術展示」の時代にあたり、公式プログラムとして芸術展示が行われた。メキシコ大会の前に開催された東京オリンピック（1964）でも、古美術や歌舞伎などが紹介された（太下 2015: 154-156）。

⁶⁸ 詳しくは第 16 章を参照。

⁶⁹ 詳しくは 10 章を参照。

⁷⁰ 詳しくはポニアトウスカ（2005）を参照。

⁷¹ キーンの証言によれば、酒井とパスが実際に出会ったのは 1967 年のことである。詳しくは第 18 章を参照。

をロホに依頼したが、ロホは断り、酒井を推薦したという⁷²。それ以前にドナルド・キーン
の紹介で酒井と知り合っていたパスは酒井にデザインを任せただけでなく、創刊号で第第
的に『徒然草』抄訳を取り上げるなど、度々酒井の翻訳を掲載した。第2号までのデザイン
はロホと共同で行い、第3号以降は単独で担当した。図版2は酒井が手がけた表紙の一つ
である。当時酒井が描いていたヘオメトリスモの作品を元にデザインされた表紙が度々用
いられており、『プルラル』を象徴するものとなった。第3号から編集にも携わるようにな
り、第13号からは編集書記とアートディレクターを兼任し、第23号からは編集長兼ア
ートディレクターとなった。

その後酒井は米国に移住し、第56号(1976年5月)からは役職を離れた。しかし同年、
『プルラル』を出版していた新聞社のエセルシオール(Excérsior)社長フリオ・シェレ
ル・ガルシア(Julio Scherer García, 1926-2015)⁷³が政治的圧力によって辞任に追い込ま
れるという事件が起こった。これは直前に任期を終了したルイス・エチェベリーア大統領
(Luis Echeverría, 1922-)による、政府に批判的だった『エセルシオール』紙に対する弾圧
と見られており、「エセルシオールへの攻撃(El golpe a *Excérsior* / the *Excérsior* coup)」
と呼ばれている(King 2007: 180-183)。『プルラル』の編集部はこれに抗議するため一度廃
刊し、『ブエルタ(Vuelta)』⁷⁴という新しい雑誌を作った。『ブエルタ』創刊号(1976年12
月)の表紙には「我々は戻ってきた(Estamos de vuelta)」というサブタイトルが刻まれ、
冒頭でパスが「エセルシオールへの攻撃」を批判した(Paz 1968: 4-5)。編集顧問には酒井
も名を連ねており、2ページ目に大きく掲載された編集部のメンバーのサインにも酒井のも
のが見られる。創刊号には酒井の世阿弥『風姿花伝』に関する記事も掲載された⁷⁵。その後
も引き続き美術批評を掲載⁷⁶したり、表紙に絵画作品が使用されたりした(図版3)。

『プルラル』には日本文学の翻訳だけでなく、美術や音楽批評の記事も不定期で掲載して
いた。メキシコ時代、酒井が強い関心を見せていたのが、ジャズや現代音楽である。ラディ
オ・エドゥカシオン(Radio Educación)⁷⁷とラディオ・ユニベルシダー⁷⁸の二つのラジオ局
で音楽番組のパーソナリティを務めた他、この時期の絵画作品にもジョン・ケージやマイル
ス・デイヴィス(Miles Davis, 1926-1991)といった音楽家の名前を冠したタイトルがつけ
られており、その関心の高さがうかがえる。キングは、美術や音楽に多くの頁が割かれたの

⁷² 詳しくは補遺「インタビュー抜粋3」を参照。

⁷³ メキシコのジャーナリストで、1968年にエセルシオール社の社長に就任。

⁷⁴ *Vuelta*には「帰ること」という意味がある。

⁷⁵ 酒井は『風姿花伝』の翻訳を進めており、そのイントロダクションとして執筆したもので
であると述べている(Sakai 1968c: 25)。

⁷⁶ 第3号(1977年2月)に米国の彫刻家アレクサンダー・カルダー(Alexander Calder)
についての記事を掲載(Sakai 1977)。

⁷⁷ 「ジャズの新しい音(“Nuevo sonido en el jazz”)(1977-1979)、「現代の音楽(“Música
de nuestro tiempo”)(1976-1979)を担当。https://www.e-radio.edu.mx/Kazuya-Sakai?id_program=162&step=40(2017年11月27日閲覧)。

⁷⁸ 1975~1976年(Casanegro 2005: 107)。

は、編集長だった酒井の影響が大きいと述べている (King 2007: 138-146)。編集長として、酒井は『プルラル』の方針に強い影響力を持っていたことがわかる。

4. 来日

酒井は 1950 年にアルゼンチンに帰国してからも、度々日本を訪れている。東京国立近代美術館が所蔵している 4 点の作品⁷⁹から、1965 年に来日したと推測できる。またダラスの酒井宅には三島由紀夫、安部公房から酒井に宛てた書簡⁸⁰が残されている。それによれば、1965 年に来日した際、三島、安部それぞれに直接会う機会もあったようだ。後に安部は酒井に岡本太郎と大江健三郎を紹介している。

1968 年にメキシコで出版された日本文学の概説書『日本：新たな文学に向けて』の序文には、1966 年に東京を訪れた際の印象も含めて書いた (Sakai 1968a: 10) と述べている。その印象は、日本文学や能についての解説の中に断片的に現れる。「17 世紀末、100 万人の人口を抱えた江戸 (現在の東京) は、現在もそうであるように、おそらく世界一の大都市であった。(al final del siglo XVII, con un millón de habitantes, Edo (actual Tokio) era probablemente la ciudad más grande del mundo, como lo es actualmente) (Sakai 1968a: 20)」と、東京という大都市の規模を強調する反面、都会に息苦しさも感じていた。在京中、能を見に行っていたことについて、「私は楽しみと同じくらい、学びのために根気よく公演に通い続けたが、それは東京という、神経を破壊するモンスターから逃れるためでもあった。(Pacientemente asistí a las funciones tanto por placer como por disciplina, y también para escapar de ese monstruo demoledor de nervios que es Tokio)」(Sakai 1968a: 118) と語っており、安らげる場所ではなかったことがわかる。

また、1972 年に日本ペンクラブが主催した日本文化研究国際会議⁸¹にも、発表者として参加している。会議は 11 月 20 日～23 日の 4 日間にわたり国立京都国際会館にて開催され、酒井は「安部公房文学に関する一考察」というタイトルで発表した。肩書は、「メキシコ国立大学」となっている。また京都市内見学 (11 月 21、22 日) や、実地研究旅行 (11 月 24、25 日)⁸²も企画されていた。京都市内見学には国立京都博物館、南禅寺、金剛能楽堂などを巡るコースが複数用意されており⁸³、酒井もいずれかに参加したと考えられる。佐賀県で暮らしていた頃や、早稲田大学に在学していた頃、関西を訪れる機会があったかどうか不

⁷⁹ 詳しくは第 9 章を参照。

⁸⁰ 酒井スミコ所蔵。

⁸¹ 詳しくは日本文化研究国際会議議事録編集委員会編 (1973) を参照。

⁸² 奈良方面と伊勢・名古屋方面の二つのコースがあったが、酒井が参加したかどうかは不明。

⁸³ 22 日には「D 庭園めぐりと能」(修学院離宮)、「E 禅と能」(南禅寺)、「F 古美術と能」(国立京都博物館) の三つのコースがあり、いずれのコースにも金剛能楽堂が含まれている。

明だが、世界中から集った日本文化の専門家たちとの京都観光は刺激的なものであったに違いない。

翌年には京都国立近代美術館（1973年9月26日～11月4日）と東京国立近代美術館（1974年1月5日～2月17日）で開催された「アメリカの日本作家」展⁸⁴に酒井の作品が3点出品された。開催された本展覧会は南北アメリカ大陸に住む日本人、日系人アーティストの作品を集めたもので、メキシコからは酒井の他に、ルイス・ニシザワ、村田篤史雄（1910-1992）、竹田鎮三郎（1935-）が参加した。このとき酒井が来日したかどうかは不明だが、この展覧会は、酒井が日本においても画家として評価されるようになったことを示している。

第5章 晩年～没後

1. テキサスへ

酒井は1974年にアイオワ大学で客員講師として美術史を教えた（Casanegro 2005: 106）。その後一度メキシコに戻るが、エドワード・ラロク・ティンカー財団（Edward Larocque Tinker Foundation）のラテンアメリカ研究者招聘制度によってテキサス大学に招かれ、アーティスト、研究者として、ラテンアメリカの美術を教えた（1976-77）。この制度は1974年に始まり、酒井が3人目の招聘であった⁸⁵。その前年、雑誌『プルラル』がテキサス大学オースティン校で開催した「12人の現代ラテンアメリカアーティスト展」⁸⁶がきっかけとなったと考えられる。酒井は当時同校で教えていた美術批評家のダミアン・バジヨン（Damián Bayón, 1915-1995）と共に、キュレーターを務めた。テキサス大学はスペイン話者が多く居住するテキサス州にあり、ラテンアメリカ研究の中心の一つでもある。

酒井はテキサス大学のオースティン校、サンアントニオ校で教えた後、ダラス校で定年まで教える。この時期には翻訳活動はあまり行っていないと見られるが、絵画制作は精力的に続け、《元禄シリーズ》という新たな作風に辿り着いている。

アルゼンチン、日本、米国、メキシコと移動を続けた酒井だったが、終の棲家となったのはダラスだった。2001年8月27日に73歳で亡くなった。あるインタビューでは、以下のように語っていた。

—最後の質問ですが、あなたはどこで生涯を終えたいですか？

⁸⁴ 詳しくはカタログ（京都国立近代美術館 1973）及び京都国立近代美術館のホームページを参照。<http://www.momak.go.jp/Japanese/exhibitionArchive/1973/94.html>（2017年7月15日閲覧）。

⁸⁵ https://liberalarts.utexas.edu/llilas/_files/pdf/visiting-academics/tinker_previous.pdf（2017年10月17日閲覧）。

⁸⁶ 詳しくは第6章を参照。

—ボルヘスが最期のときを過ごしたい場所として挙げていたのは、とりわけ、ブエノスアイレス、モンテビデオ、オースティン、ジュネーブ、奈良でした。私もそういうことにしておきましょう。

- Finalmente, ¿dónde le gustaría terminar su vida?

- Borges decía que los lugares en los que hubiera querido morir eran, entre otros, Buenos Aires, Montevideo, Austin, Ginebra, Nara. Dejémoslo así. (Driben 1986: s/n.)

2. 没後の評価

酒井の絵画や翻訳は、没後も評価され続けている。酒井が亡くなった2001年は『プルラル』創刊から30年の年にあたり、それを記念して『「プルラル」の30年 (*A treinta años de Plural*)』が出版された。編集長としての業績だけでなく、酒井が手がけた表紙の数々がカラーページで紹介されており、同書の表紙も酒井がデザインした第51号(図版2)を模したものとなっている。酒井が『プルラル』に欠かせない存在であったことが改めて評価されたと言える。

2002年にはブエノスアイレスのプリンシピウムギャラリー (*Galería Principium*)、2003年にはメキシコシティのペカニンスギャラリー (*Galería Pecanins*) で個展が開かれた。また、2004年にはアルゼンチン時代に共に活動したアーティストたちとのグループ展「戻らなかった者たち—アブストラクション、色彩、離郷— (*Los que no volvieron: abstracción, color y desarraigo*)」が開催された。最初の大規模な回顧展は、2005年にレコレータ文化センター (*Centro Cultural Recoleta*) で開催された。これは酒井の初期の貴重な作品から最晩年の作品までを網羅しただけでなく、翻訳家としての業績も評価している点で重要である。酒井がアルゼンチンを後にしてから40年以上が経っていたが、メキシコやテキサスでの活動も紹介され、再評価された。それまではアルゼンチン時代のアンフォルメル作品のイメージが強かったが、ヘオメトリスモや《元禄シリーズ》の作品も数多く展示され、酒井の全体像を明らかにした功績は大きい。

2013年は酒井が大きく取り上げられた年となった。ブエノスアイレス現代美術館 (*Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires, MACBA*) では「酒井和也 音楽の心から生まれた絵 (*Kazuya Sakai. La pintura desde el espíritu de la música*)」と題する個展が開かれ、ヘオメトリスモの作品が数多く展示された。酒井の作品における音楽性を強調した展示となり、オープニングではバンドの生演奏が酒井の作品を彩った。同年、メキシコ大学院大学での日本文学についての講義録が出版された (*Sakai y Quartucci 2013*)。これに合わせて編者のギジェルモ・クアルトゥッチによる記念講演会がラテンアメリカ・アジア・アフリカ学会⁸⁷第14回国際大会(国立ラプラタ大学、2013年8月)にて行われた。ラテンアメリカ中からアジア・アフリカ研究者が集まった同大会では、日本研究に多大な貢献を

⁸⁷ Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y Africa (ALADAA).

した酒井を讃えて、「酒井和也へのオマージュ (“Homenaje a Kazuya Sakai”）」というサブタイトルが掲げられた。

更に 2016 年にもメキシコ近代美術館 (Museo de Arte Moderno de México) でもメキシコ時代の酒井の絵画とグラフィックデザインについての展覧会が開かれており、酒井の作品は没後 15 年が経っても色褪せていない。また、版を重ねている安部公房の『砂の女』と上田秋成の『雨月物語』の翻訳は、多くのスペイン語読者に親しまれている。

酒井は 1969 年のインタビューで以下のように語っている。

私は常に美術と文学の間を行き来してきました。人生を捧げる仕事をはっきりさせなかったのです。だから私の人生は失敗だと思っています。どちらもフルタイムで取り組むことが要求されるもので、分配することは出来ないのです。

Es cierto que siempre navego entre el arte y la literatura. [...] Es la indefinición de una vocación. [...] Por eso creo que mi vida es un fracaso. Ambas cosas exigen una dedicación *full-time*, uno no puede repartirse. (Mas 1969: 58)

確かに、酒井は二足どころか三足、四足の草鞋を履く生活を送っていたため、道半ばで頓挫してしまった計画がいくつかある。エルネスト・サバトの小説『トンネル』の日本での出版⁸⁸、スペイン語の芥川龍之介全集出版⁸⁹や『源氏物語』、『枕草子』の完訳⁹⁰などである。これらが実現しなかったことは、日本におけるラテンアメリカ文学研究にとっても、スペイン語圏における日本文学研究にとっても大きな損失だったと言える。絵画に関しても、晩年まで一つの作風に留まることなく表現の追求を続けていたが、恐らくまだまだ描きたいものがあっただろう。しかし酒井は一つのことに集中する代わりに、様々なことに挑戦した。その結果、それぞれの分野で得られた成果が相互に良い刺激をもたらし、また新たな作品を生み出すこととなった。こうした多彩な活動が酒井の醍醐味であり、酒井の生き方そのものであったと言える。

⁸⁸ 詳しくは第 13 章を参照。

⁸⁹ 詳しくは第 14 章を参照。

⁹⁰ 詳しくは第 15 章を参照。

第 2 部

「新たな絵画」への挑戦

おそらく絵を描くということは、何よりもまず、考えるということなのです。
Posiblemente pintar es, ante todo, pensar. (Del Conde 1987: 22)

翻訳、批評、ラジオ、デザインと多岐にわたる酒井の表現手段の中でも、絵画には自由で直接的な自己表現が見られ、酒井を知る上で貴重な手がかりとなる。酒井はほとんど美術の専門教育を受けていなかったにもかかわらず、アルゼンチンに帰国した二年後には個展を開催して成功を収め、メキシコでも第一線で活躍し、テキサス移住後も最晩年まで絵を描き続けた。

第2部では、歴史的、文化的背景をふまえながら、アルゼンチン、ニューヨーク、メキシコ、テキサスにおける酒井の作風の変化を追っていく。酒井は一つのスタイルにとどまることなく、次々と新しいスタイルに挑戦していった。画家が作風を変え続けることは決して珍しくないことだが、酒井の場合は美術批評家のダミアン・バジョンが懸念を示すほどであり(Bayón 1974: 154-155)、同一人物が描いたとは思えないほど大きな変化が度々見られた。アンフォルメル、ポップアート、ヘオメトリスム、キュビズムと常に新たなスタイルが模索されたが、一貫して見られるのは「新たな絵画 (nueva pintura)」への挑戦である。

「新たな絵画」とは、1950年代後半、メキシコで大きな影響力を持っていた壁画運動と一線を画したアーティストたちの作品に対して用いられた言葉である。1920～1930年代にメキシコ革命への共鳴から生まれた壁画運動は、国家の支援を受けてナショナリズムの色を濃くしていった。それに対抗し、純粹に芸術を追求しようとしたアーティストたちによって生まれたのが「新たな絵画」であり、後に「ルプトゥーラ (Ruptura、「断絶」の意)」の世代とも呼ばれたが、そのスタイルは具象から抽象まで様々であった。1960～1970年代にかけてメキシコで活躍した酒井の作品も、「新たな絵画」として認知されている。現代メキシコ美術史に重要な一ページとして刻まれている「新たな絵画」だが、実は酒井の新しいものを追求する姿勢は、アルゼンチン時代に遡ることができる。アルゼンチンではナショナリズムに利用された風景画に対抗して抽象絵画が興隆したが、酒井もその流れを汲み、真っ先に叙情的抽象を取り入れた画家として高く評価された。

酒井をはじめとするラテンアメリカのアーティストたちが求めた「新たな絵画」とは、ラテンアメリカならではの絵画を模索した結果生まれたものだといえる。先コロンブス期の文化と旧宗主国の文化が混在するラテンアメリカでは、ヨーロッパ美術の影響をどう捉えるかが問題となった。特に酒井が活躍した1950～1970年代には、ラテンアメリカ美術の海外進出が進み、オリジナリティについて盛んに議論された。酒井の作品を理解するためには、こうした背景を踏まえる必要がある。

そこで第6章では、ラテンアメリカ美術をめぐるオリジナリティについての議論を取り上げる。酒井自身も参加したラテンアメリカ文化に関する議論から、彼の創作理念を探っていく。第7章では、アルゼンチン美術における酒井の位置づけと評価について論じる。Kazuya Sakai という日本語名でデビューし、当初は日本人画家として紹介された酒井がアルゼンチンを代表する若手画家に至った経緯を分析する。第8章では、アルゼンチン時代のアンフォルメルの作品における、書や禅の影響を分析する。第9章では、ニューヨーク滞在を機に一変した作風を取り上げる。第10章では、「新たな絵画」運動と、メキシコ美術界

において酒井が果たした役割を考察する。第 11 章では、ニューヨーク滞在後からメキシコ時代の作風の変遷について論じ、メキシコで一大運動に発展したヘオメトリスモの作品を分析する。第 12 章では、テキサス移住後、日本の古典的作品をもとに描かれた《元禄シリーズ》から、掛け軸や落款といった伝統的形式を用いた表現を分析する。

第 6 章 ラテンアメリカ美術の可能性

ラテンアメリカは、先コロンブス期の文化と、植民地時代にもたらされたヨーロッパ文化の両方を受け継ぎ、更に 20 世紀以降、多くの移民を受け入れて発展してきた。その文化の起源やオリジナリティについての議論は、特に 1950 年～1970 年代に活発になり、酒井自身もアーティストとしてこうした議論に参加している。酒井が創作を行ったアルゼンチンとメキシコは、ラテンアメリカ文化とは何かという問に対してそれぞれ特徴的な答えを提示した、興味深い例である。酒井の作品分析に入る前に、当時のラテンアメリカ人アーティストが直面していた問題について、アルゼンチンとメキシコを中心に考察する。

1. 文化の「生粋」性

ラテンアメリカ美術と聞いて、まず何を思い浮かべるだろうか。メキシコのピラミッドやペルーのマチュピチュなど、古代遺跡を思い浮かべる人も多いかもしれない。岡本太郎⁹¹は「メキシコというのはなんて怪しからん所だ。何千年も前から断りも無く、私のイミテーションを作っているなんて」と言っている（川崎市岡本太郎美術館 2002: 2）。岡本も魅せられたメキシコの古代美術は、ラテンアメリカ「生粋」の表現として多くの人々に感銘を与えている。その一方で、植民地期以降の美術はあまり知られていないのではないだろうか。その理由について、ラテンアメリカ美術研究者の岡田裕成は以下のように述べている。

スペイン人に滅ぼされたアステカやインカは、あくまで彼の地に生まれた独自の文明・文化であった。これに対し、征服後のラテンアメリカは、「本国」による収奪の対象ともなる「植民地」であり、必然的に、その文化はヨーロッパの強い影響を受けることになった。ヨーロッパではないところに生まれた「ヨーロッパ風」の美術——そんなものを見るよりも、「本国」ヨーロッパの美術を見ておけばよいではないか。そうした考えを抱くことに不思議はないし、じっさいそこには一理があるようにも思える。（岡田 2014: 6）

こうしたラテンアメリカ美術に対する眼差しについて、岡田は「文化の『生粋』性」の問題を提示している（岡田 2014: 6）。ラテンアメリカ「生粋」の文化は先コロンブス期のもので、

⁹¹ 岡本太郎は 1968 年～1969 年の間に《明日の神話》制作のためにメキシコを度々訪れている。酒井は安部公房からメキシコを訪れる岡本を紹介されている。

それ以降のものにはあまり価値がないという見方である。現代美術の中でもメキシコ壁画運動を代表するディエゴ・リベラ (Diego Rivera, 1886-1957)、ダビッド・アルファロ・シケイロス (David Alfaro Siqueiros, 1896-1974)、ホセ・クレメンテ・オロスコ (José Clemente Orozco, 1883-1949) や、フリーダ・カーロ (Frida Kahlo, 1907-1954) が例外的に高い人気を誇っているのは、彼らの作品がヨーロッパの影響を受けつつもメキシコらしい表現だと考える人が多いからだろう。

岡田は更に、「欧米の^{ヘゲモニー}覇権を常に意識するなかで、自己の位置を測ってきた」(岡田 2014: 9) 日本もまた、この問題と無縁ではないと主張する。日本の場合、日本画／洋画という独自のジャンルを作り出すことによって、欧米の影響を受けた自国の美術と折り合いをつけようとした⁹²。日本画は、テーマやスタイルにかかわらず、用いられる材料と技法によって日本画と呼ばれる。和紙や絹地、岩絵具を用いれば日本画——「日本の絵」——だと認められるのに対し、このような区分が存在しないラテンアメリカでは、何をもってラテンアメリカ美術とするのか。主題——ラテンアメリカの風景や人々——か、それとも作者の出自だろうか。しかし、ラテンアメリカにはヨーロッパに祖先を持つ人々も多い。「生粋」のラテンアメリカ美術とは、ヨーロッパ人が入植した 500 年以上前まで遡らなければ見つからないのだろうか。

酒井のような日系人と呼ばれる人々にとっても、文化の「生粋」性の問題は複雑である。二つの文化を受け継いでいるがゆえに、日本文化についても、ホスト社会の文化についても、「生粋」ではないという判断が下されてしまう。その最も顕著な例は、イサム・ノグチであろう。ノグチの評伝を執筆したドーレ・アシュトン (Dore Ashton, 1928-2017) によれば、「多くの日本人はノグチの彫刻を模倣と考えて」おり、『『アメリカで作られた日本趣味』を代表』するものだと考えられていた (アシュトン 1997: 253)。ドウス昌代もまた、日本人の父と米国人の母を持つノグチが、米国では「半東洋人^{セミ・オリエンタル}」と呼ばれていたことを指摘している (ドウス 2000 上: 289)。作者のエスニシティによって作品の価値が理解されないことがあったのである。

日系人の文化を日本の延長線上に見るだけでは、その本質は見えてこない。彼らの作品に日本文化の影響があるとすれば、ホスト社会の影響についても検討すべきであり、様々な人々が暮らすラテンアメリカだからこそ生まれるオリジナリティも当然ある。ラテンアメリカの「文化の『生粋』性」の問題は、酒井にとっても自らの問題と密接に結びついていたと言える。

2. ラテンアメリカ文化とは

これまで述べてきたように、征服者と被征服者の両方の文化を受け継いだラテンアメリカでは、その文化の起源が常に議論的となってきた。バジヨンによれば、「ラテンアメリカ

⁹² 詳しくは北澤 (2005) を参照。

カ美術は一般的に 1920 年代に目覚めを迎えた (El arte latinoamericano en general se despierta en la década de los 20) (Bayón 1974: 17) が、ラテンアメリカ独自の美術が模索されるようになると、その議論は活発化した。

メキシコの歴史家、美術史家のホルヘ・アルベルト・マンリケ (Jorge Alberto Manrique, 1936-2016) は、「自分たちは何者なのか」という問いに対して、「ヨーロッパ人であり、ヨーロッパ人ではない」という逆説的な答えを出している。これは、大量のヨーロッパ移民を受け入れたアルゼンチンやウルグアイのような国と、メキシコやペルーのように先住民文化が色濃く残る国の事情の違いを的確に言い表している。マンリケは、前者のようなクリオーリョ (criollo) の国は、ヨーロッパ文化を自らのものと捉えているのに対し、後者のようなメスティーソ (mestizo) の国では、ヨーロッパとの違いを打ち出そうとしたことを指摘している (Manrique 1974: 20)。

マンリケが引用し、自身の主張の土台としているのは、エドムンド・オゴルマン (Edmundo O'gorman, 1906-1995) の著書『アメリカは発明された (*La invención de América*)』(1958) におけるアメリカ史をめぐる議論である。それによれば、『旧』世界のレプリカ」として発明された「新世界」は、「もう一つのヨーロッパになるという可能性に存立」しており、「ヨーロッパを模倣する道と、ヨーロッパの価値を受け入れはするが独自の方法でそれを実現するという道」を現実には歩んできた。オゴルマンは前者をスペイン語系アメリカ史、後者を英語系アメリカ史が歩んだ道だと述べているが、独立戦争を経て、ラテンアメリカ独自の道を模索する試みも生まれてきたと付け加えている (オゴルマン 1999: 184-193)。マンリケの主張は、ラテンアメリカ美術の「目覚め」以降その差異が顕著になった、模倣と独創の二つの立場を指している。そして独創の道は、先コロンブス期の土着文化に求められた。美術に限らず様々な分野で土着／ヨーロッパという二項対立が見られ、20世紀のラテンアメリカのアーティストは皆、多かれ少なかれこの二つの傾向を意識せざるを得なかった。

極端な言い方をすれば、アルゼンチンはヨーロッパ美術の影響をより強く受け、メキシコは、土着主義的な壁画運動が圧倒的な勝利を収めた国であった。もちろん実際にはより複雑だが、前者にはヨーロッパ美術のものまねという批判が付きまとい、オリジナリティの欠如に悩まされた。一方、ラテンアメリカの独自性を主張する後者は、時としてナショナリズムに陥る傾向があった。またアルゼンチンの美術史家アンドレア・ヒウンタ (Andrea Giunta) は、冷戦期には「自由」を象徴する抽象絵画と、壁画運動に代表される社会主義リアリズムの対立構造が見られたが、これにラテンアメリカ美術も加わっていったことを論じている (Giunta 2008: cap.7)。このように、土着／ヨーロッパ、ナショナリズム／コスモポリタニズム、具象／抽象といった様々な二項対立が複雑にせめぎ合う中で、ラテンアメリカ美術は新たな道を模索していた。

このような転換期を迎えてきた 1950～1970 年代に、対極に位置するともいえるアルゼンチンとメキシコの両国で、酒井は画家として成功を収めた。それは、酒井がどちらの立場

にも偏ることなく、両者の相克を乗り越えようとしてきたからであった。酒井自身の中にも日本／アルゼンチンという異なる二つの文化が存在し、それらが矛盾しないことを自らの表現を持って証明しようとした。次節では、酒井がどのようにしてこの問題を克服したのかについて、ラテンアメリカ文化に関するシンポジウムでの発言から読み解いていく。

3. 1975年のシンポジウム

3-1. 「12人の現代ラテンアメリカアーティスト」展

1975年9月28日～11月2日の間、テキサス大学オースティン校の美術館にて、「12人の現代ラテンアメリカアーティスト展 (*12 Latin American Artists Today*)」が開催された (The University of Texas at Austin, The University Museum 1975)。これは雑誌『プルラル』が主催し、当時同大学で教鞭をとっていたダミアン・バジョンと酒井がキュレーターを務めたものである。酒井はキュレーターの役割に徹し、展示には出品しなかったが、美術館館長の計らいで一点だけ作品が展示された (King 2007: 141)。以下はバジョンと酒井によって選出された12人のアーティストである。

マルセロ・ボネバルディ (Marcelo Bonevardi, 1929-1994): アルゼンチン出身、ニューヨーク在住

セルジオ・ヂ・カマルゴ (Sérgio de Camargo, 1930-1990): ブラジル出身。

カルロス・クルス＝ディエス (Carlos Cruz-Diez, 1923-): ベネズエラ出身、パリ在住。

マルエル・フェルゲレス (Manuel Ferguéllez, 1928-): メキシコ出身。

ギュンター・ゲルソ (Gunther Gerzo, 1915-2000): メキシコ出身、ハンガリー移民の二世。

エドガー・ネグレ (Edgar Negret, 1920-2012): コロンビア出身。

ブライアン・ニッセン (Brian Nissen, 1939-): イギリス出身、当時はメキシコ在住。

ビセンテ・ロホ (Vicente Rojo, 1932-): バルセロナ出身、メキシコに帰化。

フェルナンド・デ・シスロ (Fernando de Szyszlo, 1925-): ペルー出身。

フランシスコ・トレド (Francisco Toledo, 1940-): メキシコ出身。

ルイス・トマセロ (Luis Tomasello, 1915-2014): アルゼンチン出身、パリ在住。

ロジャー・フォン・グンテン (Roger von Gunten, 1930-): スイス出身、メキシコに帰化。

この展覧会と並行して、10月27日から3日間、現代ラテンアメリカ美術に関するシンポジウムが開催された。ドーレ・アシュトン、オクタビオ・パス、現代メキシコ美術を代表する画家ルフィーノ・タマヨ (Rufino Tamayo, 1899-1991) を含む、錚々たる顔ぶれの批評家、アーティスト31名の他に、自費での参加者も多く集まった。シンポジウムの議事録は後に『ラテンアメリカ人アーティストとアイデンティティ (*Artistas latinoamericanos y su identidad*)』と題され、バジョンの名前で出版された (Bayón 1977)。

3-2. 現代ラテンアメリカ美術に独自の表現は存在するか？

シンポジウムの中心テーマの一つとなったのが、「現代ラテンアメリカ美術に独自の表現は存在するか」というものだった。第一セッションではこの点について激しい議論が交わされた。ペルーの美術史家であるファン・アチャ (Juan Acha, 1916-1995) は、ラテンアメリカ人であることを議論するための概念が欠如していると主張した。メキシコの画家ホセ・ルイス・クエバス (José Luis Cuevas, 1934-) は、ラテンアメリカのアーティストがニューヨークの美術の真似ばかりしていると嘆き、「植民地アート (un arte colonial)」と批判した。ペルーの美術批評家のカルロス・ロドリゲス・サアベドラ (Carlos Rodríguez Saavedra) は、出自にかかわらず、ラテンアメリカ在住のアーティストが高いレベルの作品を生み出すことがラテンアメリカ美術の存在証明になると主張した。ペルー出身の画家フェルナンド・デ・シスロは、ラテンアメリカ美術は既にコスモポリタニズムとアメリカニズムの対立を克服しており、10年前のように欧米で認められることを望んではないと述べた。またアチャの発言に対して、ラテンアメリカのアイデンティティに関する議論は30年前に終わっており、ラテンアメリカ美術が存在するかどうかを議論する必要はないと主張した。アルゼンチンの批評家マルタ・トラバ (Marta Traba) もデ・シスロに賛同している (Bayón 1977: 27-60)。

果たして、デ・シスロの言うようにラテンアメリカ人アーティストのアイデンティティについて議論することは、1975年時点で既に時代遅れだったのであろうか。確かに、ラテンアメリカ独自の文化が存在することは、文学の分野でも美術の分野でも証明されていた。しかし、ラテンアメリカを構成する人々が多様化し、その文化も拡大していった。当時のラテンアメリカを代表するアーティストとして選ばれた12人の顔ぶれを見ても、外国生まれの者、ニューヨークやパリで活動する者など、様々なバックグラウンドを持っている。酒井と親しかったロホはバルセロナ出身で、スペイン内戦から逃れてメキシコに帰化している。ラテンアメリカ美術は、亡命者や移民によって新たな様相を呈していたのである。

また、このシンポジウムがスペイン語圏からの移民が多く暮らすテキサス州で行われたという事実も見逃せない。当時既に米国南西部を中心にチカーノ (メキシコ系アメリカ人) やラティーノ (ラテン系アメリカ人)、ヒスパニック (スペイン語圏出身のアメリカ人) と呼ばれる人々が大きな存在となっており、1960年代以降に注目を集めたチカーノ・アート⁹³に代表されるように、スペイン語圏の文化は北米にまで拡大していた。シンポジウムが開催されたテキサス大学はラテンアメリカ研究に力を入れており、酒井もこの翌年、エドワード・ラロック・ティンカー財団のラテンアメリカ研究者招聘制度で同大学に招かれている。

確かにラテンアメリカは、その文学や美術の質の高さを世界に認めさせることに成功した。しかし「承認」を得たからといって、ラテンアメリカ文化に関する議論が尽きたわけ

⁹³ 米国におけるメキシコ系アーティストによる運動。詳しくは加藤薫 (2002) を参照。酒井自身はテキサス移住後もチカーノ・アートと直接的な関わりを持つことはなかったと見られる。

はない。酒井のようなアジア系を含む世界各地からの移民によってラテンアメリカを構成する人々の多様化が進み、またラテンアメリカから北米への移民 (emigrantes) によって、ラテンアメリカ文化は広がりを見せていた。1975 年に行われたこのシンポジウムは、単なる過去の議論の掘り返しではなく、ヨーロッパ／ラテンアメリカという構図が当てはまらなくなった当時の状況から生まれた、興味深い議論だったと言えよう。

3-3. 模倣から生まれる創造

酒井は 2 日目のラテンアメリカ文学の批評に関する第二セッションで司会を務めた。進行役に徹したため自らの意見を述べる機会は少なかったが、いくつか興味深い発言もある。欧米がモデルとして存在することによる「ラテンアメリカ人であることのアンビバレンス」について議論になった際、酒井は中国や日本における、模写の文化を例に挙げている。先達の作品をコピーすることが独自のスタイルの創造につながるという考えは、オリジナリティに関する議論に光を投げかけるのではないかと主張する (Bayón 1977: 73)。

前述した第一セッションでも、バジヨンがウンベルト・エーコの次の言葉を引用して似通った発言をしている。

「アルゼンチンの知識人は貪欲に、そしてほぼ同時に、フランス、ドイツ、イタリア、米国で起こったことに従っている。このような他文化への依存を自覚しているために、自分たちはオリジナルなものをなにも生み出していないと常に疑っており、自虐しながら他所の製品を使っている。このように振る舞って、自分たちが多様なディシプリンにいかにもオリジナルな貢献をしてきたか、またすることが可能であるかに気づいていない」

“... el intelectual argentino sigue con una voracidad y actualidad ejemplares cuanto ocurre en Francia, Alemania, Italia, o los Estados Unidos, y como es consciente de esta forma de dependencia de otras culturas, continuamente vive en la duda de no producir nada original y se desprecia mientras utiliza productos ajenos. Obrando así no se da cuenta de cuantas contribuciones originales está dando o es capaz de dar a diversas disciplinas.”⁹⁴ (Bayón 1977: 46-47)

アルゼンチン文化はヨーロッパ文化の影響を強く受けており、オリジナリティがないと思われがちである。しかし実はあらゆる文化を吸収して新たなものを生み出す力を持っているということを、バジヨンはエーコの言葉を借りて主張している。酒井が日本を例に挙げて主張した「模倣から創造が始まる」という考えは、実はアルゼンチン文化の特徴でもあった。

日本文化についても、中国の真似にすぎないと欧米では言われてきた (キーン 2014: 41)。

⁹⁴ バジヨンによるイタリア語からの翻訳・引用。

しかし酒井も述べているように、「模倣から創造が始まる」という考えがあるため、日本国内では日本文化のオリジナリティの有無が議論されることはあまりない。植民地であったアルゼンチンとは歴史的背景が異なるが、模倣することに対する考え方が大きく異なっている。旧植民地でなくとも、欧米の影響を受けていない地域などほとんど存在しない。バジヨンもアイデンティティと近代化の問題は、途上国であればどこでも起こりうることだと述べている (Bayón 1974: 52)。船で日本とアルゼンチンを往復し、20代で既に地球一周分の旅をした酒井は、寄港地で様々な文化を目にしたことだろう。そこでアルゼンチンや日本と同じもの、異なるものを見つけ、オリジナリティとは何かを考えたかもしれない。

酒井は自身の創作活動について、あるインタビューで以下のように述べている。

あらゆる新しい絵画は、今やある意味では過去の作品の繰り返しですが、それでも絵を描く必要があるのは、誰でも自分のやり方で描くからです。そこに絵画言語の革新と生命力があるのです。これは抽象芸術だけでなく、全ての芸術に言えることです。[中略] 当たり前のことですが、文字通りコピーする場合を除き、同じタイプの絵でも、画家のアイデア、センス、好み、文化的背景によって様々な絵が生まれるのです。

Todo cuadro nuevo ahora es en cierta forma una repetición de obras hechas, pero es necesario pintarlas porque cada quien lo hará a su manera: en eso reside la renovación y vigor del lenguaje pictórico. Se puede decir del arte abstracto o por extensión, de cualquier tipo de arte. [...] Por decir algo obvio, salvo que se copie al pie de la letra, un mismo tipo de pintura varía dependiendo de las ideas, gustos inclinaciones, o procedencia cultural del pintor. (Del Conde 1987: 22)

酒井は過去の作品から学び、「自分のやり方」で新たに作品を生み出すことこそがオリジナリティに繋がると考えていた。「文化の『生粋』性」が問題とされるラテンアメリカで創作活動をする上で、日本文化に根付いている「模倣から創造が始まる」という考えは、酒井にとって大きなヒントとなった。しかしそれは日本の伝統であると同時に、アルゼンチンが無意識に行ってきたことでもあった。

第7章 アルゼンチン美術界における酒井の足跡

次に、アルゼンチン帰国後の酒井の画業を見ていく。酒井が画家としてデビューしてから成功を収めるまで、あまり時間はかからなかった。酒井は当時流行していた抽象絵画の画家として注目を集めただけでなく、日本美術や禅の思想を作品に取り入れることで、独自の作風を築いていった。本章では、酒井が活躍した1950～60年代を中心に、当時のアルゼンチン美術の流れと酒井の位置づけについて論じる。

1. 1950年までのアルゼンチン美術

アルゼンチン美術史家のマリア・ホセ・エレーラ (María José Herrera) によれば、アルゼンチンには独立前後から美術学校が存在したが⁹⁵、アルゼンチン美術の興隆はアーティスト主体の活動が盛んとなった19世紀後半以降に見られた。1876年にエドゥアルド・シボリ (Eduardo Sívori, 1847-1918) ら若手アーティストによって結成された芸術振興会 (Sociedad Estímulo de Bellas Artes, SEBA) や、1893年にアルゼンチン初の絵画、彫刻展覧会の一つを主催したエル・アテネオ (El Ateneo)⁹⁶といったグループの活発な活動により、アルゼンチン美術は盛り上がりを見せた。しかし民間主体の活動には限界があり、SEBAの要請によって、1895年にアルゼンチン国立美術館 (Museo Nacional de Bellas Artes)⁹⁷が設立された。また5月革命100周年を記念して開催された「100周年記念国際芸術展 (*Exposición Internacional de Arte del Centenario*)」(1910年)をきっかけに官展を望む声も高まり、1911年からサロン・ナシオナル (Salón Nacional) が開催されるようになった。これにより、受賞作品が国立美術館のコレクションに加えられるという、作品収集の制度も整えられていった (Herrera 2014: 18-32)。

当時のアルゼンチン美術はフランス美術の影響が顕著で、特に印象派が好まれた。また5月革命100周年の前後からアルゼンチン独自の美術が模索され、アルゼンチンの自然 (パンパ、イグアスの滝など) を描いた風景画や、 gaucho や建国の英雄を描いた国粋主義的な絵画が多くなっていった (Herrera 2014: 52-53)。そのせいか、1918年にブエノスアイレスを訪れ、10ヶ月間滞在したマルセル・デュシャン (Marcel Duchamp, 1887-1968) は、アルゼンチンには見るべき芸術がないと知人への手紙に書いている (Herrera 2014: 69)。

市場価値を左右する影響力を持つに至ったサロン・ナシオナルでも、ナショナル・アイデンティティを高揚する作品が好まれた。こうした傾向や、権威主義に抵抗する動きは前衛アーティストの様々なグループから生まれ、1910年代末から1920年代にかけて、独立サロンが数多く開催された (Herrera: 75-80)。これはフランスのアンデパンダン展 (*Salon des Artistes Indépendants*, 独立芸術家展) の影響を受けたものであると見られる。1884年のサロンの落選画家と反アカデミズムの画家によって設立されたアンデパンダン展は世界中に広まったが、後述するメキシコのサロン・インデペンディエンテ (1968年) もこの流れを汲んでいる。

アルゼンチンで前衛美術が始まったのは、1920年代以降のことである。1920年代以降、ブエノスアイレス都市部の近代化、工業化が急速に進み、文化的繁栄の時代を迎えた。アル

⁹⁵ 独立を指揮したマヌエル・ベルグラノ (Manuel Belgrano) が1799年に設立したデッサン学校や、フランシスコ・デ・パウラ (Francisco de Paula Castañeda) 神父の学校 (1816年)、国立ブエノスアイレス大学のデッサン講座 (1821年-) があった (Herrera 2014: 18)。

⁹⁶ 作家のリカルド・グティエレス (Ricardo Gutierrez)、画家のエドゥアルド・シアフィーノ (Eduardo Schiaffino) らが1892年に設立。

⁹⁷ 詳しくはバルサ、カナキス (1990) を参照。

ゼンチンを代表する画家、ベニート・キンケラ・マルティン (Benito Quinquela Martín, 1890-1977)、エミリオ・ペトルチ (Emilio Pettoruti, 1892-1971)、シュル・ソラール (Xul Solar, 1887-1963) らがヨーロッパで学び、活躍したのもこの頃である。文壇では芸術至上主義的なフロリダ (Florida) と左翼的なボエド (Boedo) という前衛文学のグループが競い合い⁹⁸、それぞれ前衛アーティストを支援した。ボルヘスも参加したフロリダグループの雑誌『マルティン・フィエロ (*Martín Fierro*)』(1924-1927) や、後に日本文学特集号で酒井の翻訳を取り上げた文芸雑誌『スール (*Sur*)』(1931-1992) が登場し、ブエノスアイレスはラテンアメリカの文化的中心地の一つとなっていた⁹⁹。

バジョンによれば、ブエノスアイレスでは 1944 年頃から抽象芸術が流行し始めた (Bayón 1974: 141)。それを象徴するのが、雑誌『アルトゥーロ 抽象芸術の雑誌 (*Arturo. Revista de artes abstractas*)』である。1944 年に創刊し、一号のみの刊行であったが、アントニオ・ベルニ (Antonio Berni, 1905-1981)、カルメロ・アルデン・キン (Carmelo Arden Quin, 1913-2010)、ジュラ・コシツェ (Gyula Kosice, 1924-2016)、トマス・マルドナード (Tomás Maldonado, 1922-) といったアルゼンチンの抽象芸術を牽引したアーティストたちが参加していた。『アルトゥーロ』のメンバーは分裂し、コンクリート・インベンションアート協会 (Asociación Arte Concreto- Invención, AACI) と、マディ (Madí) という二つのグループが生まれた。前者はマルドナードが設立したもので、当時世界的な流れとなっていたコンクリート・アート¹⁰⁰を追求した。後者はアルデン・キンやコシツェらのグループで、長方形ではない、変形した枠を用いた¹⁰¹。このように、1940 年代後半には幾何学的抽象がブエノスアイレスを席卷していた。

アルゼンチン美術史の大家であり、前衛美術を支援したホルヘ・ロメロ・ブレストは、1948 年に雑誌『ベール・イ・エスティマル (*Ver y Estimar*¹⁰²)』を創刊した。その後ロメロ・ブレストの教え子らによって「ベール・イ・エスティマル協会 (Asociación Ver y Estimar)」が設立され、抽象芸術を後押しするブエノスアイレスの重要な文化団体の一つと

⁹⁸ 詳しくはウンルー (2012) を参照。

⁹⁹ ラテンアメリカのアーティストの多くはパリに留学したが、「ブエノスアイレスはパリに行けない者たちにとってのパリ (Buenos Aires es el París... de los que no pueden ir a París)」(Bayón 1974: 28) であった。ブエノスアイレスは、その街並みから「南米のパリ」と呼ばれる。この例えには住人の意識も表れており、酒井は「よく考えてみると、この国の人々はパリを隣の町位に思っていることがわかる」(サカイ 1952j) と述べている。

¹⁰⁰ 小学館『世界美術大事典』によれば、「具体芸術 (Concrete art)。一九三〇年ファン・ドゥースブルフが導入した用語。具体とはいっても、これは非具象的な抽象芸術であり、多くの場合、明快な色彩配合と正確な幾何学形を基本にした芸術を意味する。『コンクリート・アート』ともいう。彼は具象的美術作品に比べ、抽象美術の作品こそ直接的表出であり、より具体的存在物であることを主張している」(相賀 1989: 146)。

¹⁰¹ アルデン・キンの作品は、フランク・ステラ (Frank Stella, 1936-) らが 1960 年代に用いたシェイプドキャンバス (shaped canvas) の先駆けとも言われている (Bayón 1974: 147-148)。

¹⁰² “ver”は「見る」、「estimar」は「評価する」を意味する。

なった。酒井も同協会では日本・中国美術に関する講座を開講している (Asociación Ver y Estimar 1959; 1961; 1962)。

このように、酒井がアルゼンチンに帰国した 1950 年頃には、抽象絵画、特にコンクリート・アートがブエノスアイレスの美術館やギャラリーを賑わせていた。

2. 画家 Kazuya Sakai の誕生

弟のホルヘによれば、酒井が幼い頃、絵を描くことが特別好きだったという印象はないという¹⁰³。酒井自身も日本にいた頃は作家を志しており、「私が絵を始めたのはとても遅く、20歳を過ぎてからですし、これまで正規の美術教育は受けていません。(Yo empecé a pintar muy tarde, a los veintitantos años y no he tenido una educación formal en pintura.)」(Norvind 1977: s/n) と語っている。

第1部で述べたように、1950年にアルゼンチンに帰国した酒井は、コルドバ国立大学芸術学部に入學した。作家になることを断念し、文学に代わって絵画を表現方法として選んだ酒井は、絵を描くことに喜びを見出した。

私が絵を描くのは、絵という芸術をとっても愛しているからです。私は自分が画家であると思っています。どの程度良い画家であるかわかりませんが、絵を描いているときは自分のもの、個人的なもの、唯一のものを作っていると感じます。それでも満足することはありません。

Pinto porque tengo un gran amor a ese arte. Siento que soy pintor, no sé hasta qué punto bueno o malo, pero cuando pinto siento que estoy creando algo mío, personal, único. A pesar de todo no quedo satisfecho. (Cordero 1974: 46)

コルドバ大学での専門や在籍期間は不明だが、同大学で教えていたエルネスト・ファリーニャ (Ernesto Fariña) という、風景画で知られる画家と知り合った¹⁰⁴。ファリーニャが実際に酒井に絵の手ほどきをしたかどうかはわからない。いずれにしても、数年後には卒業することなくブエノスアイレスに戻ったため、酒井が美術の専門教育を受けた期間は短いと考えられる。アルゼンチンに帰国して2年後の1952年、酒井はブエノスアイレスにあるラ・クエバギャラリー (Galería La Cueva) で初の個展を開催する。ほとんど下積み時代を経ずにデビューし、その才能が認められるのに時間はかからなかった。

酒井が初の個展を開催したラ・クエバギャラリーは、ブエノスアイレスを代表するギャラリーの一つで、積極的に前衛美術を紹介したことで知られる。カタログ (Galería La Cueva 1952) と『亞國日報』の記事 (刀葉 1952) に掲載された写真から、当初はキュビズムの作

¹⁰³ 補遺「インタビュー抜粋1」を参照。

¹⁰⁴ 酒井スミコへのインタビュー (2015年8月、ダラス)。

品を描いていたことがわかる。記事の執筆者は酒井を「セミ・アブストラクト¹⁰⁵」と紹介し、作品をまだ写真でしか見ていないと断りを入れた上で、以下のように評している。

つまりこの繪をよくみると、女が椅子に寄つているのだらうということが誰にもわかる。しかし女の體もなければ、きちんと椅子に座つてもいない。しかし、酒井君はアブストラク¹⁰⁵の派的（抽象的）な手法によつて色と光と線の配合で或一つの混迷を描き出し、そこに新¹⁰⁶たしい人間性を見出そうとし、それによつて人をひきつけようというのである。従つてこゝに描き出されている線や色や光は、一々意味があり、この女の右のほ¹⁰⁷に強い光があり、それが強烈な印象を人に與えるとすれば、そこに強烈な光を持つてくる。また左ほおが影になつているとすればそこを暗くする、といつたようにし、組合わせているから畫題も座つている女でなくて、組合わせ（コンポジション）となつている。（刀葉 1952）

酒井はアンフォルメルや幾何学的抽象の作品で知られているが、当初は女性が椅子に寄りかかっているという具象的なモデルを、キュビズムの手法によって描いていたことがわかる。

翌年にピカソ（Galería Picasso）、バン・リエル（Galería Van Riel）という二つのギャラリーで立て続けに展示を行っていることから、初個展で成功を収めたことは明らかだ。レコレータ文化センターのカタログに掲載されている1953年制作の二点の油絵（Costa Peuser 2005: 40-41）は四角形を組み合わせた幾何学的抽象の作品であり、デビュー後しばらくはブエノスアイレスで主流だったコンクリート・アートを描いていたことがわかる。しかし酒井がコンクリート・アートに携わっていた期間は短く、徐々にアンフォルメルに移行していった。

酒井のような新人が注目を集めたことから、当時の抽象絵画の勢いが感じられる。戦後、幾何学的であれ叙情的であれ、抽象絵画はローカリズムに対抗し、「自由」を象徴するものとみなされていた（Giunta 2008: 239）。一方で、大衆的傾向の強かったペロン政権下では、難解な抽象絵画は不遇の時代を迎えた。ナチスのように作品が焼かれることはなかったが、1951年にはエビータの名前を冠した官展が開かれ、宗教的なテーマや風景、民衆を描いた作品が推奨され、アーティストや批評家の反発を招いた（Herrera 2014: 124）。酒井が絵画制作を始めた当初、抽象絵画への風当たりは強かったわけだが、そのような状況下でもナショナリズムに抵抗し、自らの表現を貫く姿勢はメキシコ時代にも一貫して見られる。

興味深いのは、画家としては、初個展から一貫して「Kazuya Sakai／酒井和也」¹⁰⁶の名前を用いていたことである。前述したように、1951～1954年の間、酒井は日本語新聞に「酒

¹⁰⁵ 本文では「セミ アブストラクト」となっている。

¹⁰⁶ 京都国立近代美術館で開催された『アメリカの日本作家』展のカタログには漢字で「酒井和也」と表記されている（京都国立近代美術館 1973）。

井ロベルト」の名前でスペイン語文学の翻訳を連載していた。つまり 1954 年までは、画家としては日本語名の「Kazuya／和也」、日本語新聞では二世であることが明確な「ロベルト」を名乗り、二つの名前を使い分けていたのである。どちらも酒井の本名ではあるが、アルゼンチンにおいては、「Kazuya／和也」という日本の戸籍名はあくまでも通名でしかなく、一世、二世の区別なく単純に「日本人」と見られる可能性が高い。それでも画家として活動する上で日本語名を選んだのは、一世も二世も関係なく、アルゼンチン、ひいては世界で活躍するアーティストを目指したからではないだろうか。弟のホルヘは、兄が「自分の名前は酒井和也だ」と言っていたことを証言している¹⁰⁷。アルゼンチンへの帰国前後には二つの名前の間でゆらぎが見られたが、日系社会を飛び越えて活動するようになると、一貫して「Kazuya Sakai／酒井和也」を名乗るようになった。画家として活動する上では、初めから日系社会の外を意識していたのかもしれない。

3. 東方から来たアルゼンチン人

しかし、“Kazuya Sakai”という名前はやはり、アルゼンチンでは異国の響きとして受け止められた。ラ・クエバ、ピカソ、バン・リエルといった有名ギャラリーに作品が飾られ注目を集めると、アルゼンチンの主要紙の一つであるラ・ナシオン紙 (*La Nación*) にも取り上げられるようになったが、特筆すべきことに、1953 年の記事では、酒井は「若手日本人画家 (joven pintor japonés)」¹⁰⁸と紹介されている。またその作品には「彼の生まれた国 (su país natal)」の影響があると書かれている (*La Nación* 1953)。これは明らかに日本を指しており、誤った情報である。

日本人の両親と日本国籍を持ち、日本から帰国したばかりの酒井が「日本人画家」と呼ばれたのは、差別意識ではなく誤解によるものだろう。移民の多いアルゼンチンでは、例えアルゼンチン生まれのアルゼンチン国籍保有者であっても、両親の出身国によって「〇〇人」と呼ばれることは珍しくなかった¹⁰⁹。しかし酒井の場合、「日本人画家」という肩書は鑑賞者の眼にフィルターをかけてしまいかねない。それを覚悟の上で、酒井は“Kazuya Sakai”

¹⁰⁷ 補遺「インタビュー抜粋 1」を参照。

¹⁰⁸ この記事は酒井が日本生まれであるという誤った情報に基づいて書かれているため、この“japonés”は「日系人」ではなく「日本人」と訳した。

¹⁰⁹ アルゼンチン出身の二世で日本研究者の小那覇セシリアは、「今でも、二・三世を『ハポネース』[「日本人」の意: 引用者注]と呼ぶことはよくないこととされている。[中略]なぜ日系ブラジル人やアルゼンチン人は『ハポネース』という呼称に対して、ネガティブな反応が大変強いのかという問いの答えは、『日本人移住者＝「客」(外国人)』という考え方との関係があり、二・三世であるにもかかわらず、生まれ育った社会からまだ『外国人』として扱われていることを意味するからである」(小那覇 1998: 238)と述べている。アルゼンチンで生まれ育った二世と、日本から戻ってきたばかりの帰国二世であった酒井とでは置かれていた状況が異なるとはいえ、「日本人」と呼ばれることに不快感を示す二世は多かったといえよう。

という日本語名で画壇に挑戦したのである。

このような見方には、酒井の名前や生い立ちだけでなく、翻訳者としての仕事も影響したことだろう。デビュー直後の酒井の画家としての知名度は不明だが、翻訳者としては、既にアルゼンチンの文化人サークルと接触していた。1952年の「エコール・ド・パリーの一人 **Mané Katz** のことども」と題された記事には、酒井が翻訳を手掛けた作家のエルネスト・サバトの家で、画家のマン＝カツツ (**Emmanuel Mane-Katz, 1894-1962**) と知り合ったことが書かれている (サカイ 1952j)。自身の小説を日本語に翻訳した¹¹⁰酒井のことを、サバトは画家としてよりも文学者として認識していただろう。つい最近まで日本にいた日本語の翻訳者という情報が、「日本人」アーティストというイメージを築いたと考えられる。

その後書を取り入れた作品で知名度を高め、酒井自身も日本文化への言及を隠さなかったために、もともとあった「日本人」というイメージは強まっていった。1960年6月に開催されたピピーノ＝マルケス財団 (**Fundación Pipino y Márquez**) 主催の第2回ビエンナーレ (コルドバ、ブエノスアイレス)¹¹¹で、酒井の《**Thunder I**》が一等賞に輝いた。審査員を務めた美術批評家のコルドバ・イトウルブル (**Córdoba Iturburu, 1899-1977**) は、以下のように評している。

私にとって酒井の作品は、はっきり言って、非常に興味深いこのアーティストの価値ある仕事の中でもとりわけ、他とは比べ物にならない重要な一作である。常に美しい日本の文字を想起させる彼の個性的な記号を土台に、酒井はすばらしい形の調和と、厳格なまでに控えめな色彩の暗示的なコンポジションを完成させた。

La obra de Sakai es para mí, sin reserva alguna, una pieza de valores singulares aun dentro de la labor, ya valiosa, de este interesante artista. Sobre la base de su personal grafía, evocativa siempre de la bella escritura japonesa, Sakai ha realizado una composición sugestiva, de noble equilibrio formal y de severa sobriedad colorística. (Córdoba Iturburu 1960: 37)

しかし、このような見方は常にオリエンタリズムと隣り合わせである。同記事には、「批評と気の利いたユーモア (**Crítica y buen humor**)」として、審査委員のフリオ・パイロ (**Julio Payró, 1899-1971**) がイトウルブルに宛てたメモ書きが引用されている。

「インファンテが代表を務めた／ピピーノ・コンクールで／東方からやってきた／アルゼンチン人が受賞した」

El concurso de Pipino / presidido por Infante / lo ha ganado un argentino / que nos

¹¹⁰ 酒井はサバトの小説『トンネル』をロベルト・サカイの名前で翻訳している (サバト 1952)。詳しくは第13章を参照。

¹¹¹ 詳しくはカタログ (**Fundación Pipino y Márquez 1960**) を参照。

vino de Levante. (Córdoba Iturburu 1960: 37)

これに対してイトゥルブルは、二等を受賞したイタリア系のマリオ・プッチャレリ (Mario Pucciarelli, 1928-) に言及して返事を書いた。

「そして二等は、兄弟よ／—差別ではなく—／アルゼンチンで生まれた／イタリア人が受賞した」

Y el segundo premio, hermano / —dicho sea sin inquina,— / lo ha ganado un italiano / que ha nacido en la Argentina. (Córdoba Iturburu 1960: 37)

出生地主義をとるアルゼンチンでは、「アルゼンチンで生まれたイタリア人」は国籍上、アルゼンチン人である。アルゼンチンでは、イタリア系は移民の中では多数派を占める。酒井もまたアルゼンチン生まれであるが、「東方からやってきたアルゼンチン人」という表現には、「イタリア人」よりも強い響きがある。ヨーロッパで修行する画家が多い中、日本という全く異なる文化圏から来た酒井が一等を受賞したことは、驚きを持って迎えられた。しかし酒井はもはや「日本人画家」ではなく、アルゼンチン生まれであることが知られるようになっていた。

同年、5月革命150周年を記念して開催された「アルゼンチン美術の150年 (150 años de Arte Argentino)」(アルゼンチン国立美術館)でも酒井の作品が展示され (Costa Peuser 2005: 116)、アルゼンチンを代表する画家として認められた。酒井のイメージが「日本人アーティスト」から「アルゼンチン人アーティスト」へと変わったのは、後述するようにアルゼンチン美術の国際化と多様化が影響している。日本という非ヨーロッパの国にバックグラウンドを持つ酒井の活躍は、アルゼンチン美術の多様性を示すのに最適だと考えられた。

4. 酒井の位置づけ

1950年～60年代にかけて、酒井はブエノスアイレスの抽象表現主義運動において重要な役割を果たした。アンフォルメル画家として、また書や禅といった東洋の文化を取り入れた画家として、短い期間ながらアルゼンチンの美術界に足跡を残している。

4-1. アルゼンチン・アンフォルメルの先駆けとして

酒井は1957年に「7人の抽象画家展 (*Siete pintores abstractos*)」(ピサロギャラリー、1957年10月1日～19日)¹¹²に参加している。参加者は酒井の他にオスバルド・ボルダ (Oswaldo Borda, 1929-)、ビクトル・チャブ (Victor Chab, 1930-)、ホセフィーナ・ロビロ

¹¹² 詳しくはカタログ (Galería Pizarro 1957b) 及び批評 (García Martínez 1957) を参照。

サ (Josefina Robirosa, 1932-) ¹¹³、ロムロ・マッシオ (Rómulo Macció, 1931-2016)、マルタ・ペルフォ (Martha Pelufo, 1931-1979)、クロリンド・テスト (Clorindo Testa, 1923-2013) である。

画家・美術批評家のホルヘ・ロペス・アナヤ (Jorge López Anaya, 1936-2010) は、その著書『アンフォルメル・アヴァンギャルド ブエノスアイレス 1957～1965年 (*La vanguardia informalista. Buenos Aires 1957-1965*)』において、「7人の抽象画家展」をアルゼンチン・アンフォルメルの先駆けとして位置づけている (López Anaya 2004: 17-18)。自身もアルゼンチン・アンフォルメルに参加した当事者でもあるロペス・アナヤは、図版4を含む三点の酒井の作品を掲載し、アンフォルメルを中心を担ったアーティストの一人としてを高く評価している。「7人の抽象画家」たちについては、「皆『熱い』抽象への傾倒を示しており (Todos evidenciaban la inclinación hacia una abstracción “cálida”」、それが「幾何学的抽象、もしくは『冷たい』抽象への抵抗として (como oposición a la abstracción geométrica o “fría”」、また「自発的表現と即時的でありながら内包された身振りを重視して (como valoración de la expresión espontánea y de la gestualidad inmediata, pero contenida)」生まれたと述べている (López Anaya 2004: 17)。戦後アルゼンチン美術界を席卷したコンクリート・アートや幾何学的抽象といった「冷たい」抽象から、「熱い」抽象へと時代が移り変わったことを強く印象づけたのが、酒井ら「7人の抽象画家展」のメンバーであった。

4-2. 「ボア」と「フェーズ」

「7人の抽象画家」のメンバーは、詩人で美術批評家でもあるフリオ・リナス (Julio Llinás, 1929-) が作った「ボア (Boa)」というグループにも参加している。ボアは、パリの「フェーズ (Phases)」グループと交流を持っており、二つのグループをあわせて「ボア・フェーズ」と呼ぶ。

フェーズは、フランスの詩人、美術批評家のエドゥアール・ジャゲール (Édouard Jaguer, 1924-2006) が作ったシュールレアリストのグループであり、1954年に雑誌『フェーズ (Phases)』を創刊した。ジャゲールは1948～1951年に西ヨーロッパで起こった前衛美術運動「コブラ (COBRA)」にも参加していたが、1954年当時、既に芸術の中心地はヨーロッパからニューヨークに移り変わっており、シュールレアリスムもかつての勢いを失っていた。ヒウンタによれば、ジャゲールはシュールレアリスムを再興し、アーティスト同士が国境を越えて繋がる場を築くことを目的としていた (Giunta 2008: 83)。

リナスはアルゼンチンにいながら創刊号から『フェーズ』に参加し、アルゼンチンでも同様のグループを作ろうと考えた。雑誌『ボア (Boa)』は1958年5月に創刊し、3号まで刊行されたが、第1号の表紙には酒井の作品が使われている (図版5)。「ボア」はアメリカ大陸に生息するへびの名前で、ヨーロッパの「コブラ」をラテンアメリカ風に訳したタイトル

¹¹³ 「7人の抽象画家展」のカタログには、最初の夫の姓であるミゲンス (Miguens) の名前が記載されている。

である (Giunta 2008: 86)。

1950年代には世界各地でこのような国際的なグループが生まれ、雑誌や展覧会を通じて海外のアーティストと連携を図ったが、国や美術館などのイニシアチブによるものではなく、アーティストが主体となっていた点に特徴がある (Giunta 2008: 83)。「ボア・ファーズ」も世界各地で展覧会を開催しており、酒井は「国際ファーズ展 (*Exposición Internacional Phases*)」(1959)¹¹⁴、「ボア展 (*Boa*)」(1961)¹¹⁵の他、アルゼンチンとウルグアイで開催された「ファーズ展 (*Exposición Phases*)」(1958)¹¹⁶にも参加している。後述するように、酒井はメキシコで官展に対抗し、アーティストの自立を主張して独自の展覧会を開催するグループで中心的役割を果たしており、「ボア・ファーズ」での経験が活かされているといえよう。

4-3. 直観的抽象

ロメロ・ブレストは、酒井を幾何学的抽象やマディ・グループの次の世代として、直観的抽象 (*abstracto-intuitivos*) に分類している (Romero Brest 1969: 38-42)。直観的抽象には他にホセ・アントニオ・フェルナンデス＝ムーロ (José Antonio Fernández-Muro, 1920-2014) とその妻サラ・グリーロ (Sarah Grilo, 1919-2007)、ミゲル・オカンポ (Miguel Ocampo, 1922-2015)¹¹⁷、クロリンド・テストがおり、酒井を含めた5人で「グループ・デ・シンコ (5人のグループ)」とも呼ばれた。4人は酒井よりも少し年長であり、特にフェルナンデス＝ムーロ、グリーロ、オカンポの三人は元々幾何学的抽象の画家として知られていた。テストは建築家としても活躍している。

ロメロ・ブレストがこの5人を1つのグループに分類したのは、1960年の「フェルナンデス＝ムーロ、グリーロ、オカンポ、サカイ、テスト」と題したグループ展によるところが大きい。この展覧会はブエノスアイレス近代美術館 (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires)¹¹⁸とブラジル、バイア近代美術館 (Museu de Arte Moderna da Bahia)¹¹⁹で開催され、大きな注目を集めた。ロメロ・ブレストは他にも直観的抽象のアーティストはいたが、この5人が「1960年頃に最も有力な画家たちだった ([...] eran los pintores más valiosos hacia 1960)」(Romero Brest 1969: 39) と述べている。1940年代後半～1950年代にかけてブエノスアイレスの前衛美術を牽引したマルドナードの幾何学的抽象やマディ・グループから、若いアーティストたちへの世代交代を象徴する展覧会だった。

¹¹⁴ サンタフェ州立ロサ・ガリストオ・デ・ロドリゲス美術館にて開催。Museo Provincial de bellas artes Rosa Galisteo de Rodríguez (1959) を参照。

¹¹⁵ バン・リエルギャラリーで開催 (Costa Peuser 2005: 116)。

¹¹⁶ バン・リエルギャラリー、モンテビデオ近代美術館 (Museo de Arte Moderno, Montevideo) で開催 (Costa Peuser 2005: 116)。

¹¹⁷ ミゲル・オカンポは作家のビクトリア・オカンポ、シルビーナ・オカンポ姉妹のまたいところにあたる。

¹¹⁸ Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes (1960)。

¹¹⁹ Museu de Arte Moderna da Bahia (1960)。

2004年に国立芸術財団 (Fondo Nacional de las Artes) がフェルナンデス＝ムーロ、グリーロ夫妻とサカイにマリオ・プッチャレリ、アルベルト・グレコ (Alberto Greco, 1931-1965) を加えた 5 人の展覧会をブエノスアイレスで開催したが、そのタイトルは「フェルナンデス＝ムーロ、グリーロ、プッチャレリ、サカイ 二度と戻らなかった者たち—アブストラクション、カラー、離郷— (*Fernandez Muro, Grilo, Pucciarelli, Sakai. Los que no volvieron: abstracción, color y desarraigo*)」¹²⁰だった。フェルナンデス＝ムーロはマドリッド生まれで、1938年に家族でアルゼンチンに移住した。ブエノスアイレス出身のグリーロと結婚後、1970年から亡くなるまで、妻とともにマドリッドで暮らした。プッチャレリはローマ、グレコはバルセロナに移住している。アーティストが活躍の場を求めて故郷を後にすることは、珍しくない。しかし、ブエノスアイレスの抽象絵画の一時代を築いた彼らが二度と戻らなかったという事実は、ブエノスアイレスがアーティストを魅了し続け、芸術だけで食べていけるだけの市場を提供することができなかったことを示す一例とも言える。世界的芸術都市としてパリ、ニューヨークと肩を並べることを目指したアルゼンチンの野望は達成されることがなかった。2004年の展覧会は、活気あふれた時代への回顧と見る事が出来る。これについては次節で述べる。

5. アルゼンチン美術の国際化

美術史家のアンドレア・ヒウンタは、1950年代後半～1960年代のアルゼンチン美術を、国際主義 (Internacionalismo) の観点から分析している (Giunta 2008)。それによれば、自国文化の優位性を示すためにアルゼンチン美術の国際化が叫ばれ、ブエノスアイレスを世界的な芸術都市にするという計画が進められた。具体的には、国内での大規模な国際的展覧会、国外でのアルゼンチン人アーティストの展覧会が開催されたり、若手画家の留学が推奨されたりと、アルゼンチン美術の水準を上げ、国際的に認知されることが悲願とされた。こうした動きは、アルゼンチン国内だけでなく、米国の対ラテンアメリカ文化政策の両面から進められた。1961年、ケネディ政権によって「進歩のための同盟 (Alliance for Progress/Alianza para el Progreso)」が提唱され、ラテンアメリカの共産化阻止を目的として様々な援助が行われたが、その中には文化的支援も含まれていた。

1950年代末には、酒井もアルゼンチンを代表する中堅画家となっていた。その作品はヨーロッパ、北米各地で展示されただけでなく、ブリュッセル万国博覧会 (1958年、金賞を受賞)、サンパウロ・ビエンナーレ (1961) ヴェネツィア・ビエンナーレ (1962) といった国際的な展覧会にも出品されており、アルゼンチン美術の国際化戦略に取り込まれていった。

ヒウンタは前衛美術を支援した民間文化団体のトルクァト・ディ・テラ研究所 (Instituto

¹²⁰ 2004年8月19日～9月16日、Fondo Nacional de las Artes で開催 (Patricia Rizzo 2004)。

Torcuato Di Tella, ITDT)¹²¹の役割に注目している。ITDT は 1958 年の設立以来、ポール・セザンヌ (Paul Cézanne, 1839-1906)、アンリ・マティス (Henri Matisse, 1869-1954)、ワシリー・カンディンスキー (Wassily Kandinsky, 1866-1944)、パブロ・ピカソ (Pablo Picasso, 1881-1973)、ジャクソン・ポロック (Jackson Pollock, 1912-1956)、ウィレム・デ・クーニング (Willem de Kooning, 1904-1997) らの海外の重要な作品や、アルゼンチン若手アーティストの作品を収集し、展示を行った (Giunta 2008: 104-108)。その中には酒井の作品も含まれており、買い付けを担当していたイタリア人美術史家のリオネロ・ベントゥーリ (Lionello Venturi, 1885-1961)¹²²がギド・ディ・テラ (Guido Di Tella, 1931-2001)¹²³に宛てた手紙にも酒井の名前が登場する。

アルゼンチン人画家の展示について、あなたが送ってくださった写真とスライドを検討しました。もちろん最終的な決定はまだ出来ませんが、特に酒井和也の作品に興味深いと思いました。

Acerca de la muestra de pintores argentinos, he examinado las fotografías y las transparencias que me ha enviado. Sin naturalmente (sic) poder darle un juicio definitivo, he encontrado particularmente interesantes las obras de Kasuya (sic) Sakai. (Giunta 2008: 111)

ベントゥーリの言葉を裏付けるように、酒井は度々 ITDT が主催する国内外の展覧会に参加し高い評価を得た。1960 年には「トルクアト・ディ・テラ財団コンクール (*Premio Fundación Torcuato Di Tella*)」(アルゼンチン国立美術館)、1961 年には「国際展覧会 (*Exposición Internacional*)」(アルゼンチン国立美術館) と「ITDT コンクール (*Premio Instituto Torcuato Di Tella*)」(アルゼンチン国立美術館)、1966 年には「世界におけるアルゼンチン (*Argentina en el Mundo*)」(トルクアト・ディ・テラ研究所) に出品している (Costa Peuser 2005: 116)。

アルゼンチン美術の発展と海外進出は、アーティストの側からも提案が出された。ケネス・ケンブル (Keneeth Kemble, 1923-) は、1961 年に「米国におけるアルゼンチンの新しい絵画・彫刻巡回展企画プロジェクト (“Proyecto para la organización de una muestra circulante de la joven pintura y escultura argentinas en lo Estados Unidos”）」という草稿を執筆した。これはアルゼンチンが高い文化レベルを持った国であることを米国で証明するという、野心的な巡回展を企画したものである。興味深いのは、参加アーティストのバックグラウンドが国際色豊かであるという証左として、日系人、つまり酒井のことが例に挙

¹²¹ イタリア系アルゼンチン人実業家のトルクアト・ディ・テラ (Torcuato Di Tella, 1892-) を記念して作られたトルクアト・ディ・テラ財団 (Fundación Torcuato Di Tella) によって 1958 年に設立された。

¹²² ベントゥーリはトルクアト・ディ・テラの友人だった (Giunta 2008: 104)。

¹²³ トルクアト・ディ・テラの子で、外務大臣を務めた。

げられている点である。この企画は ITDT に託され、一部は採用された (Giunta 2008: 119-122)。

ITDT は 1964 年に米国ミネアポリスで「アルゼンチン・ニューアート (*New Art of Argentina*)」¹²⁴、1965 年に「世界におけるアルゼンチン (*Argentina en el Mundo*)」¹²⁵という大規模な展覧会を開催した。ロメロ・ブレストは後者の出展作品を「国際的知名度 (*proyección internacional*)」「質 (*calidad*)」「成功 (*éxito*)」「海外進出 (*inserción en el exterior*)」「話題性 (*actualidad*)」という 5 つの評価基準をそれぞれ 0~3 点で採点している (合計点の最高は 15 点)。酒井には 2 点、2 点、1 点、3 点、1 点の計 9 点をつけており、26 人中 10 番目の評価となっている (Giunta 2008: 221-223)。ロメロ・ブレストの目には、海外でも活躍する有望なアーティストだが、それに見合った成功が伴っていないと映っていたようだ。「話題性」が 1 点なのは、アルゼンチンを離れ、米国を経てメキシコに移り住んだばかりで、展覧会への参加が少なかったからだろう。

このようにアルゼンチン美術が海外、特に北米に盛んに輸出され、酒井の作品も度々出品された。米国における展覧会については第 9 章で詳しく論じるが、アルゼンチン美術の海外進出が進められるにつれて、欧米の美術のコピーに過ぎないという批判にさらされるようになった。前述した「ヨーロッパであり、ヨーロッパではない」ラテンアメリカのオリジナリティをめぐる問題である。これに対してアルゼンチンの自身、批評家であるラファエル・スキル (Rafael Squirru, 1925-2016) は、以下のように主張している。

There is no reason to be ashamed of a relationship between Latin American art and European art; indeed, it would be ridiculous not to expect such a relationship. As the very words imply, Latin America is a product of both native American and European forces, which were joined in the 15th century with the beginning of the European immigration that has continued steadily ever since. [...] It is not a question of imitating any particular style; it is simply a question of being oneself, and to be Latin American is to be European as well. When I say “European as well” I am implying that Latin Americans are something more than European.

¹²⁴ ミネアポリスの Walker Art Institute にて開催 (1964 年 9 月 9 日~10 月 11 日)。参加アーティストは Líbero Badii, Antonio Berni, Osvaldo Borda, Delia Cancela, Ernesto Deira, Hugo Demarco, José Antonio Fernández Muro, Noemí Gerstein, Sra Grilo, Enio Iommi, Gyula Kosice, Eduardo Mac Entyre, Romulo Macció, Marta Minujin, Luis Felipe Noé, Miguel Ocampo, Marta Peluffo, Rogelio Polesello, Mario Pucciarelli, Delia Puzovio, Kasuya (sic) Sakai, Rubén Santantonin, Antonio Seguí, Carlos Silva, Carlos Squirru, Clorindo Testa, Luis Remigio Tomasello, Jorge de la Vega, Miguel Angel Vidal, Magariños D. 詳しくは Walker Art Center & Instituto Torcuato Di Tella (1964) を参照。なお、同年 2 月 18 日~3 月 8 日までブエノスアイレスのトルクアト・ディ・テラ研究所でも展示が行われた。

¹²⁵ Costa Peuser (2005: 116) より。

[...]

Is a Latin American version of abstraction, whether lyrical or geometrical, the same as that of Europe, the United States, or Japan? No! The forms of expression are international but the Latin American Artist handles them in a new, different, original manner all his own. (Squirru 1964: 84)

スキルの主張は、ラテンアメリカの人間はヨーロッパ的なあらゆる主題を扱うことができると主張したボルヘスの「アルゼンチン作家と伝統 (El escritor argentino y la tradición)」(1951) に共通するものである。スキルはラテンアメリカ美術が抽象絵画の枠組みにおいても独自の表現を達成しようと考えていた。

しかしアルゼンチン美術の国際化の野望は、1960年代末には失敗に終わった。その背景にはアルゼンチン国内の経済、政治、軍事、社会的混乱があったが、ヒウンタは「進歩のための同盟」が失敗に終わり、米国がラテンアメリカに軍事的な結びつきを求めるようになったことを一因として挙げている (Giunta 2008: 300-301)。いずれにしても、ブエノスアイレスは第二のパリやニューヨークにはなれなかった。この結果と酒井がアルゼンチンを後にしたことは、決して無関係ではないだろう。

第 8 章 アンフォルメル——書と動——

前章では、大きな転換期を迎えたアルゼンチン美術界において、当初は日本人画家として紹介された酒井が次第にアルゼンチン人アーティストとして受け入れられ、ラテンアメリカの多様性を示す例として積極的に輸出されたことを述べた。本章では、具体的に作品分析を行い、酒井自身が何を表現しようとしたのかを明らかにする。

1. 書への接近

前述したように、幾何学的抽象から出発した酒井は、1950年代半ば頃までに叙情的抽象へと転換する¹²⁶。これは、戦後ブエノスアイレスで一世を風靡した幾何学的抽象が、1950年代には叙情的抽象に取って代わられた流れと一致する。いわゆる「冷たい抽象」から「熱い抽象」へと時代が移り変わる中で、酒井はアンフォルメルの先駆けとして注目を集めた。

酒井の叙情的抽象は、前衛書ともとれるような作品からスタートしている。《無題》(1958年、図版 6) は油彩画だが、力強い筆の動きには非常に勢いがあり、絵具の重さを感じさせない。飛び散った絵具が余白を強調しており、余韻を感じさせる作品となっている。複雑な

¹²⁶ 1956年にガラテアギャラリー (Galería Galatea) で開催された個展の招待状 (酒井スミコ所蔵) に印刷された作品から、遅くとも1956年には叙情的抽象に移行していたと考えられる。

直線と曲線の組み合わせは文字のようにも見える。日本語を知らないアルゼンチン人は日本の文字だと思うだろう。日本語を知っている者にとっても、判読できない前衛書に見える。

その後酒井は墨を用いた紙本、絹本の作品も残している。1962年にブエノスアイレスのガラテアギャラリー (Galería Galatea) で開催された展覧会には「酒井和也 書道 (Kazuya Sakai. Caligrafías)」¹²⁷というタイトルが付けられ、日本語新聞でも「書道展」として紹介された。

抽象画家として活躍している酒井和也画伯が今度は抽象書道の展覧会をピアモンテ街五六四のガラテア画廊で開いている。出品は二十点ほど、禪問答をテーマに紙や絹などに濃淡の墨の色を見せて奔放な絵が躍っているほか、目の覚めるような鮮やかな朱墨の色を使った絵も陳列されている。(らぶらた報知 1962b)

1960～1962年制作の作品が展示された同展覧会は「書道 (caligrafía)」というタイトルがつけられた唯一のものである。これ以前の作品には《絵 (Pintura)》、《コンポジション (Composición)》といったタイトルが目立ち¹²⁸、前衛書というよりも、絵画であることを意識していることが見て取れる。いずれにしても、前衛書と抽象絵画が接近していたように、この時期の酒井も書と絵画の境界に囚われることなく創作を行っていた。

酒井は雑誌『BUNKA』¹²⁹第2号(1958)に「日本近代書における伝統とスタイル (Tradición y estilo en la caligrafía moderna japonesa)」と題した記事を掲載し、1954年にニューヨーク近代美術館で開催された「日本現代書道展」や、上田桑鳩(1899-1968)、森田子龍(1912-1998)らの作品を写真付きで紹介している(Sakai, 1958b)。また比田井天来を前衛書の先駆者として取り上げ、墨人会¹³⁰や大澤雅休(1890-1953)、大澤竹胎(1902-1955)、関谷義道(1920-)、江口草玄(1919-)、篠田桃紅(1913-)らを紹介している。この点からも、酒井が手習いとしての書道ではなく、芸術としての前衛書を意識して作品に取り入れていたことがわかる。そして前衛書が、当時既に米国でも認められるに至っていたことを熟知していた。

この記事には、書の伝統と戦後生まれたばかりの前衛書に対する酒井の考えがよく表れている。

¹²⁷ 1962年11月15～24日 (Galería Galatea 1962)。

¹²⁸ 1956年にガラテアギャラリーで開催された個展のカタログによれば、26作品中21作品が《コンポジション (Composición)》というタイトルとなっている (Galería Galatea 1956)。また1958年にボニーノギャラリーで行われた個展でも、《黒のコンポジション (Composición en negro)》や《絵 (Pintura)》といった作品が展示されている (Galería Bonino 1958)。いずれのカタログにもタイトルとサイズのみ表記されており、支持体、技法、画材は不明。

¹²⁹ 日亜文化協会発行の雑誌で、酒井が編集長を務めた。詳しくは第17章を参照。

¹³⁰ 1952年に森田子龍、井上有一、江口草玄、関谷義道、中村木子の5人によって結成されたグループ。詳しくは栗本高行(2016)を参照。

良い書は、最も美的感覚の高い芸術作品としてその価値が認められており、作者の人格を忠実に表現するものとして評価されている。つまり、書の芸術は東洋では造形上のヒエラルキーにおいて絵画と同等であるが、これは他の国では見られない現象である。

[中略]

しかしながら、「読まれるもの」としての書というこの伝統的な傾向は、表現の意図を特に気にせず、ただ「鑑賞されるもの」としての書へと変わっていった。この革命は中国ではなく日本で起こったが、これは近年の日本で起こった芸術上の出来事の中でも最も特別なことである。

日本の前衛書家たちは、最大限の表現と創造の自由を得るために、何世紀にもわたって囚われていたその伝統を壊す必要があると感じた。前衛書家たちが重視したのは、「上手に書くこと」や、文学的な意味を持った特定の何かを書くことではなく、書の筆の運びを自由に構成することによって、彼らが持つ感動や感情、もしくは造形上のアイデアを表現することだった。

La buena caligrafía es apreciada como una obra de arte en su más elevado sentido estético y valorizada como la fiel expresión de la personalidad del autor, es decir, que el arte de la caligrafía tiene en oriente la jerarquía plástica de una pintura, fenómeno que en ningún otro país se ha registrado. [...]

Sin embargo, esta tendencia tradicional de la caligrafía *para ser leída* se fué transformando en una caligrafía *para ser apreciada* gratuitamente, sin importar mayormente lo que se ha tratado de expresar. Esta revolución tuvo lugar en el Japón, no así en la China, y se puede decir que es uno de los acontecimientos artísticos más extraordinarios ocurridos en el Japón de estos últimos años.

Los calígrafos japoneses de vanguardia sintieron la necesidad de romper con esa tradición a la que estaban sujetos durante varios siglos, para obtener una mayor libertad de expresión y de creación. Lo que importó a los calígrafos de vanguardia no era precisamente el *escribir bien*, o escribir algo determinado con sentido literario, sino expresar a través de las composiciones libres de trazos caligráficos la emoción, el sentimiento o las ideas plásticas que poseían. (Sakai 1958b: 23-25)

文字を書くという行為に、意味を伝えるための記号ではなく感情の発露としての芸術性を付与した前衛書運動は、酒井に一つの可能性を提示した。それは、言語の壁を越えた表現である。日本語とスペイン語のバイリンガルとして育ち、常に二つの言語を行き来してきた酒井にとって、言葉は非常に曖昧なものだった。作家を志すも断念したのは、一つの言語では自身の全てを表現できないと悟ったからであろう。酒井は日本語のみ、もしくはスペイン語のみでは表現しきれない自分を描こうとした。文字のように見える「何か」は、自分の中に

存在する様々な文字、言葉、記憶、感情などをつなぎ合わせていったものが表現されているのかもしれない。

文字としての機能に囚われずに表現を追求していった結果、前衛書同様、描かれたものは形を失っていった。《絵 No. 49 (Pintura No.20)》(1960年、図版7)では色彩が増え、絵具は厚みを帯び、墨では出せない光沢感が作品の中心を成している。図版6では画面にきれいに収まっていたのに対し、図版7では絵具が画面から少し飛び出している。一筆一筆が重なり合い、境界線が曖昧になり、記号としての形を保っていない。

ブエノスアイレスの美術の流れも幾何学的抽象から叙情的抽象へと移り変わっていったのと同じ頃、酒井は前衛書に表現の可能性を見出し、若くして成功を手に入れた。前衛書ともとれるこれらの作品は、酒井の「日本人画家」というイメージを強化することとなった。しかし酒井の創造の源泉は、日本文化だけではなかった。貪欲に表現を模索し続けていた酒井は、アルゼンチンに次々と輸入されるヨーロッパや米国の新しい絵画も取り入れていく。

2. 禅の思想を表現する

鎌倉時代に禅宗が伝わって以来、日本でも禅林墨跡が学ばれてきたように、酒井も書を取り入れ始めた当初から禅への関心を強めていった。前述のガラテアギャラリーの個展では、『無門関』と『碧巖録』の公案や、白隠慧鶴、仙厓義梵へのオマージュなど、全ての作品に禅にまつわるタイトルがつけられている。以下はカタログに記載された作品一覧と、タイトルの直訳である。『無門関』及び『碧巖録』に関するものは相当する部分を記載した。

1. Ni el viento ni el estandarte (Mumonkan XXIX). (1960)¹³¹

《風でもなく、幡でもなく》(『無門関』「第29則 非風非幡」)

2. La vara del Maestro zen Basho (Mumonkan XLIV). (1960)¹³²

《禅僧芭蕉の拄杖》(『無門関』「第44則 芭蕉拄杖」)

3. El león de la melena dorada (Hekiganroku XL (sic)). (1960)¹³³

《金毛の獅子》(『碧巖録』「第39則 雲門金毛獅子」)

4. No hay mente, no hay Buda (Mumonkan XXVII). (1961)¹³⁴

《これは心にあらず、これは仏にあらず》(『無門関』「第27則 不是心仏」)

5. ¿Qué es esto? (Hekiganroku LI). (1961)¹³⁵

《これなんぞ?》(『碧巖録』「第51則 雪峰是什麼」)

¹³¹ 紙本墨画 (Tinta sobre papel de arroz)、038 × 052 cm。

¹³² 紙本墨画 (Tinta sobre papel de arroz)、038 × 052 cm。

¹³³ 紙本墨画 (Tinta sobre papel de arroz)、038 × 052 cm。

¹³⁴ 紙本墨画 (Tinta sobre papel de arroz)、029 × 039 cm。

¹³⁵ 紙本墨画 (Tinta sobre papel de arroz)、029 × 039 cm。

6. Nansen corta en dos el gato (Mumonkan XIV). (1961)¹³⁶
《南泉、猫を真っ二つに切る》（『無門関』「第 14 則 南泉斬猫」）
7. El dedo de Gutei (Mumonkan III). (1961)¹³⁷
《俱胝の指》（『無門関』「第 3 則 俱胝豎指」）
8. ¿Has cenado? (Hekiganroku LXXVI). (1961)¹³⁸
《もう夕食を食べたか?》（『碧巖録』「第 76 則 丹霞問甚処来」）
9. Toca el tambor (Hekiganroku XLIV). (1961)¹³⁹
《太鼓を打つ》（『碧巖録』「第 44 則 禾山解打鼓」）
10. Nansen dibuja un círculo (Hekiganroku LXIX). (1962)¹⁴⁰
《南泉、円を描く》（『碧巖録』「第 69 則 南泉拜忠国師」）
11. Homenaje a Hakuin. (1962)¹⁴¹
《白隠へのオマージュ》
12. Homenaje a Hakuin. (1962)¹⁴²
《白隠へのオマージュ》
13. Homenaje a Sengai. (1962)¹⁴³
《仙厓へのオマージュ》
14. Mu. (1962)¹⁴⁴
《無》
15. ¿Cuál es tu nombre? (Hekiganroku LXVIII). (1960)¹⁴⁵
《君の名前は?》（『碧巖録』「第 68 則 仰山問三聖」）
16. No hables, no guardes silencio (Mumonkan XXIV). (1960)¹⁴⁶
《話すな、沈黙するな》（『無門関』「第 24 則 離却語言」）
17. El cielo azul, el sol blanco (Hekiganroku IV). (1962)¹⁴⁷
《青い空、白い太陽》（『碧巖録』「第 4 則 徳山挾複子」）
18. El viejo toro (Hekiganroku XXIV). (1962)¹⁴⁸

¹³⁶ 紙本墨画 (Tinta sobre papel de arroz)、029 × 039 cm。

¹³⁷ 紙本墨画 (Tinta sobre papel de arroz)、029 × 039 cm。

¹³⁸ 紙本墨画 (Tinta sobre papel de arroz)、032 × 066 cm。

¹³⁹ 紙本墨画 (Tinta sobre papel de arroz)、032 × 065 cm。

¹⁴⁰ 紙本墨画 (Tinta sobre papel de arroz)、032 × 060 cm。

¹⁴¹ 紙本墨画 (Tinta sobre papel de arroz)、030 × 060 cm。

¹⁴² 紙本墨画 (Tinta sobre papel de arroz)、030 × 060 cm。

¹⁴³ 紙本墨画 (Tinta sobre papel de arroz)、041 × 057 cm。

¹⁴⁴ 紙本墨画 (Tinta sobre papel de arroz)、047 × 060 cm。

¹⁴⁵ 紙本墨画 (Tinta sobre papel de arroz)、068 × 088 cm。

¹⁴⁶ 紙本墨画 (Tinta sobre papel de arroz)、068 × 137 cm。

¹⁴⁷ 絹本墨画 (Tinta sobre seda)、039 × 054 cm。

¹⁴⁸ 絹本墨画 (Tinta sobre seda)、044 × 044 cm。

《老いた牛》（『碧巖録』「第 24 則 劉鉄磨台山」）

19. La flauta de hierro. (1962).¹⁴⁹

《鉄の笛》

20. Todas las voces (Hekiganroku LXXIX). (1962) ¹⁵⁰

《すべての声》（『碧巖録』「第 79 則 投子一切声」）

作品のタイトルを『無門関』や『碧巖録』に照らし合わせてみると、各則の標題をそのまま訳すのではなく、象徴的な内容を選んでタイトルに用いていることがわかる。例えば《8. もう夕食は食べたか?》は、「第 76 則 丹霞問甚処来」に登場する「喫飯了也未（飯を食べてきたか）」（末木 2003: 51）という台詞に由来している。《19. 鉄の笛》は江戸時代の学僧、玄楼奥龍が評唱・頌を付した頌古集『鉄笛倒吹』（1783）を指していると考えられる。酒井は後にメキシコで『鉄笛倒吹』の抄訳を『エル・ヘラルド』紙に掲載している（Genro 1968）。

酒井は書を取り入れ始めた当初から禅に言及した作品を制作していたが、アンフォルメルやアクション・ペインティング¹⁵¹における禅の影響はしばしば指摘されている。酒井がそれを強く意識していたことを示すのが、1962年にリマで受けた新聞のインタビューである。そこで酒井は、禅が特に米国で注目を集めており、マーク・トビー（Mark Tobey, 1890-1976）、フランツ・クライン（Franz Kline, 1910-1962）、ジョルジュ・マチュー（Georges Mathieu, 1921-）らアクション・ペインティングやアンフォルメルの画家たちにも影響を与えたと述べている（Costa Peuser 2005: 112）¹⁵²。栗本高行によれば、しばしば指摘されていたマーク・トビー、フランツ・クライン、ジャクソン・ポロックらの作品における中国や日本の書の影響は、クレメント・グリーンバーグ（Clement Greenberg, 1909-1994）によって早い時期に否定されていた（栗本 2016: 198-199）。しかし酒井はこれらの画家たちへの書の影響をはっきりと認めている。限られた紙面で、酒井は禅の思想について、「自然回帰」や「非合理主義」、「直観の重要性」などの言葉を使って端的に説明している。

酒井がアルゼンチンに帰国した際の入国記録では信仰の欄が「不明」となっていたが、彼自身がこうした教えを実践していたかどうかは別として、絵画表現に用いていたことは明らかである。アルゼンチンでも禅に対する関心は高まっており、酒井は1960年に鈴木大拙の『禅仏教入門』を翻訳・出版している。また前述したようにベール・イ・エスティマール協会でも日本、中国の思想と美術に関する講座を受け持っていたが、そこでも禅に触れてい

¹⁴⁹ 絹本墨画（Tinta sobre seda）、030 × 054 cm。

¹⁵⁰ 紙本墨画（Tinta sobre papel de arroz）、041 × 057 cm。

¹⁵¹ 小学館『世界美術大事典』によれば、「ポロックやデ・クーニングら第二次大戦後のアメリカの画家たちの抽象表現主義を定義するために、一九五二年、批評家ハロルド・ローゼンバーグによって命名された美術用語。アンフォルメル（不定形抽象）の運動と時代を共有するアクション・ペインティングは、作品を創り出す行為や肉体運動そのものが作品の表出内容であり、価値であるとする」（相賀 1988: 43）。

¹⁵² *El Comercio* (Lima, 1962, n.d.) からの転載。

る (Asociación Ver y Estimar 1959)。このように、酒井は翻訳を通じて禅に対する理解を深め、スペイン語で情報発信し、絵画にも取り入れていた。翻訳・日本文化紹介で得たものを絵画表現に活かし、絵画に取り入れるために更に研究を深めるというサイクルは、後の活動にも一貫して見られる。

3. アクションの追求

1960年代に入ると、酒井の作品にはタシスム¹⁵³やアクション・ペインティングの影響が顕著に見られるようになる。前衛書や禅が海外で高い評価を受けていたことを敏感に感じ取っていた酒井が、それらを取り入れた前衛美術に接近したのは自然なことだろう。酒井のみならず、当時アルゼンチンと欧米の美術は益々接近し、その時間差は急激に縮まりつつあった。ITDTのギド・ディ・テラは以下のように当時を振り返っている。

我々が印象主義を実践したのは、すでにヨーロッパで終わった後だった。キュビズムは20年後だったが、幾何学的抽象は少し後で、ヨーロッパより少し前だったという者もいる。アンフォルメルは2〜3年後、ポップは2〜3時間後だった。

Hicimos impresionismo cuando éste había terminado en Europa; hicimos cubismo un par de décadas más tarde, pero hicimos arte geométrico poco después y algunos dicen que un poco antes que en Europa; informalismo dos o tres años después y el movimiento pop dos o tres horas después. (King 1985: 27)

また、当時既に具体美術協会¹⁵⁴も米国で高く評価されるようになっていた。酒井が日本にいた頃には接点はなかったと考えられるが、後述するように海外向けの日本文化紹介の情報誌を活用し、日本研究が進んでいる米国の動向を注視しており、目にする機会もあったと考えられる。

ブエノスアイレス近代美術館に所蔵されている《絵画 No. 20》(1961年、図版4)は、アクション・ペインティングの影響が顕著な作品である。重いタッチで暗い色彩で描かれた作品で、線が何重にも重ねられている。絵具が重なった部分にはかなりの厚みがあり、より質感が強調されている。また、平筆で描かれた線が突然途切れ、静と動がせめぎ合う混沌とした世界が表現されている。

《無題》(1962年、図版8)では更に激しいアクションを強調した作品になっている。ITDTが苦労してジャクソン・ポロックの作品を購入し、コレクションに加えたのが1961

¹⁵³ Tachisme または Tachism。1940年代から50年代のフランスのアンフォルメル絵画の一つ。フランス語で「染み、汚れ」を意味する「タッシュ (tache)」に由来する。

¹⁵⁴ 『新潮世界美術辞典』によれば、「グタイ・グループ。正式には具体美術協会。昭和29年(1954年)吉原治良^{じろう}を中心に大阪で結成された前衛美術家の集団」(佐藤 1985: 425)。

年のことであり (Giunta 2008: 107)、酒井も実際に目にして影響を受けたと考えられる。絵具の飛び散りはこれまでの絵でも見られたが、画面右端のように絵具が垂れ流れるなど、偶然の要素が増えている。色彩だけでなく線もバリエーションが増え、細く引っ掻いたような線や画面を横切る極太の線が見られる。こうした偶然に任せた無意識の表現は、禅の思想を反映したものと考えられる。

酒井は幾何学的抽象を捨てて新たなスタイルを築くために、日本で生まれた前衛書を取り入れ、禅の思想を視覚的に表現し、アンフォルメルやアクション・ペインティングへと発展させていった。アルゼンチン時代の酒井の作品は、中国や日本の伝統と、それらを高く評価し創作に活かしていたポロックをはじめとする欧米の前衛アーティストたちの双方から刺激を受けたものである。酒井はブエノスアイレスから日本、パリ、ニューヨークを見つめ、独自の表現を模索した。その作品はアルゼンチン美術を代表するものとして 1960 年代に積極的に北米に紹介され、酒井自身もまた、北を目指したのである。

第 9 章 ニューヨークの洗礼

酒井は 1963 年から 1964 年にかけて、ボニーノギャラリーの援助を受け、ニューヨークに滞在した。短い期間ではあるが、この経験は酒井に大きな刺激を与えた。本章では、ニューヨーク滞在の前後に米国で行われたラテンアメリカ美術展について、またポップアートの影響を受けた 1960 年代前半の酒井の作品について論じる。

1. 米国におけるラテンアメリカ美術展

第 7 章で論じたように、アルゼンチンは 1960 年代に自国の美術作品を積極的に輸出し、パリや米国で認められることを目指していた。戦後、世界の芸術の中心はニューヨークに移り変わっていたが、歴史的にヨーロッパとのつながりが重視されてきたアルゼンチンではアーティストの多くがパリを目指し、その状況は 1960 年代初頭まで続いていた。1962 年にはパリ在住のアルゼンチン人による「新世代の 30 人のアルゼンチン人アーティスト展 (*30 Argentins de la nouvelle génération*)」が開かれるほどであった (Giunta 2008: 146)。しかし 1964 年には多くのアルゼンチン人アーティストがニューヨークに集まるようになっていたので (Giunta 2008: 249)、1963 年頃が転換期だといえる。これは酒井の滞在時期とちょうど重なる。

常に新しいものを求め続けた酒井がいち早く時代の流れに反応したのは当然だが、それ以上に日本で敗戦を経験したことが大きく影響していると考えるのが自然だろう。圧倒的な国力の差を見せつけられた敗戦体験と占領下の日本での経験によって、アルゼンチン人よりも強烈に米国という国を意識していたはずである。早稲田大学時代の蔵書から英語を学んでいたことは明らかだが、アルゼンチンでも知人のイギリス人女性に英語を習ってい

た¹⁵⁵。また第3部で述べるように、日本文学の翻訳に関しても、米国の先行研究を参照していた。酒井にとって米国は、文学においても、美術においても、学ぶべき国だったのである。

1959年、ワシントンDCのパンアメリカン・ユニオンギャラリーにて「現代ラテンアメリカ・ドローイング展 (*Contemporary Drawings from Latin America*)」¹⁵⁶が開催され、酒井の作品も展示された。1961年には「ラテンアメリカ—新たな出発 (*Latin America—New Departures*)」¹⁵⁷、「アメリカスの日本人アーティスト展 (*Japanese Artist of the Americas*)」¹⁵⁸、「モダン・ペインティング (*Modern Painting*)」¹⁵⁹、「アルゼンチンの9人の画家 (*9 Painters of Argentina*)」¹⁶⁰に立て続けて参加している。特に「ラテンアメリカ—新たな出発」展は、ボストン、ニューヨーク、ウィスコンシン、アイオワ、ニュー・ハンプシャー、テキサスを巡回する大規模な展覧会となった。これらの展覧会に際して、酒井が現地に赴いたかどうかは不明である。

「アメリカスの日本人アーティスト展」にはペルーからアルトゥーロ・クボタ (Arturo

¹⁵⁵ レイラ・ジャエル (Leila Yael) へのインタビュー (2015年8月12日、ブエノスアイレス) より。ジャエルはイギリス出身で、アルゼンチン在住。酒井の翻訳を出版したムンドヌエボ出版 (Ediciones Mوندnuevo) の経営者の一人で、酒井に英語を教えていたという。ムンドヌエボ出版については第16章を参照。

¹⁵⁶ Institute of Contemporary Art (ボストン)、Time & Life Bldg (ニューヨーク)、Beloit College (ウィスコンシン)、Des Moines Art Center (アイオワ)、Lamont Art Gallery (ニューハンプシャー)、Universidad de Texas, Austin (オースティン) を巡回。参加アーティストは Rudolfo Abularach, Enrique Arnal, Cundo Bermudez, José Y. Bermúdez, Servando Cabrera Moreno, Mario Carreño, Carybé, Juan Carlos Castagnino, Hugo Consuegra, José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Marcelo Grassmann, Enrique Grau, Fernando Lemos, Maria Luisa, Luis Martinez-Pedro, Aldemir Martins, Roberto Burle Marx, Matta, Alejandro Obregón, Ciro Oduber, Amelia Peláez, Eduardo Ramirez, Kasuya (sic) Sakai, Luis Seoane, Carmen Silva, Fernando de Szyzlo, Rufino Tamayo, Clorindo Testa, Leopoldo Torres-Aguero, Oswaldo Vigas, Enrique Zañartu, Wilfredo Lam. Pan American Union (1959) 及び The Renaissance Society at the University of Chicago のHPを参照。

<http://www.renaissancesociety.org/exhibitions/211/contemporary-drawings-from-latin-america/> (2017年6月4日閲覧)。

¹⁵⁷ 参加アーティストは Alejandro Otero, Manabú Mabe, Fernando de Szyzlo, Alejandro Obregon, José Antonio Fernández Muro, Sara Grilo, Miguel Ocampo, Kazuya Sakai, Clorindo Testa, Ricardo Martínez, Armando Morales。詳しくは Institute of Contemporary Art (1961) を参照。

¹⁵⁸ *Japanese Artists of the Americas: A Selection of Paintings by Kubotta, Peru; Mabe, Brazil; Nishizawa, Mexico; Okada, United States; Sakai, Argentina*. OAS Building (ワシントンDC、1961年4月12日~5月10日) にて開催。Pan American Union (1961) 及び Art Museum of the Americas のホームページを参照。
http://museum.oas.org/exhibitions/exhibitions_past_1960s.html# (2017年6月5日閲覧)。

¹⁵⁹ Monsanto Research Center (St Louis, Missouri) にて開催。

¹⁶⁰ Widger Gallery (Washington, D.C.) にて開催 (Costa Peuser, 2005: 116)。

Kubota, 1932-)、ブラジルからマナブ・マベ、メキシコからルイス・ニシザワ、米国から岡田謙三 (Kenzo Okada, 1902-1982)、そしてアルゼンチンからは酒井が参加している。酒井とマベは「ラテンアメリカ—新たな出発」展にも参加しており、両者ともあるときは日本人として、またあるときはラテンアメリカのアーティストとして紹介されていたのである。酒井は他にも海外在住の日本人／日系人アーティストの作品を集めた展覧会に参加しているが¹⁶¹、1961年に開催されたこの展覧会は画期的なものであったと言える。公民権運動の影響を受けてアジア系アメリカ人研究を含むエスニック・スタディーズが生まれたのは1960年代のことである。1961年という早い時期に、日系人アーティストのバックグラウンドに注目した展示が行われていたのは特筆すべき点である。しかも、米国のみならず「アメリカス (南北アメリカ大陸)」という括りで各国を代表する日系人アーティストが集められた。第二次世界大戦中に強制収容などの迫害¹⁶²にあった南北アメリカ大陸の日系人の中から著名なアーティストが生まれ、米国で作品が展示されたことは、日系人に対するまなざしの変化を象徴している。

1963年には、ミズーリ州セントルイス¹⁶³とオハイオ州クリーブランド¹⁶⁴で酒井の個展が開催され、酒井は米国を訪れる機会を得た。翌年、「マグネット：ニューヨーク (*Magnet: New York/Imán: Nueva York*)」¹⁶⁵、「アルゼンチン・ニューアート」、「ラテンアメリカ発ニューアート (*New Art from Latin America*)」¹⁶⁶、「ラテンアメリカンアート・トゥデイ (*Latin American Art Today*)」¹⁶⁷といった展覧会が立て続けに開催された。展覧会名には“New”という単語が目立ち、ラテンアメリカ美術は壁画運動だけではないということが強調されたことを裏付けている (Giunta 2008: 248)。壁画運動以外の「新しい」ラテンアメリカ美術を代表するものとして、酒井の作品が展示されたのである。

「マグネット：ニューヨーク」展は、IAFA (Inter American Foundation for the Arts) と、

¹⁶¹ 「在墨日本人芸術家 (*Artistas plásticos japoneses en México*)」(1987年、メキシコ、カリージョ・ヒル美術館)、「アメリカの日本作家」(1973年、京都国立近代美術館)。

¹⁶² 米国、カナダ、ペルー、メキシコでは日系人に対する強制収容が行われた。詳しくは山田 (1997) を参照。

¹⁶³ Martín Schweig Galleryにて開催 (1963年4月29日～5月18日)。Martin Schweig Gallery (1963)を参照。

¹⁶⁴ Gallery of the Cleveland Institute of Artにて開催 (Costa Peuser 2005: 115)。

¹⁶⁵ “Exhibición organizada por The Inter-American Foundation for the Arts, Galería Bonino, Nueva York; Museo de Bellas Artes, México, D.F., México; The University of Texas, Austin; Art institute Pittsburg, Los Angeles, Pennsylvania” (Costa Peuser, 2005: 116)。

¹⁶⁶ The Institute of Contemporary Art, Washingtonにて開催 (Costa Peuser 2005: 116)。

¹⁶⁷ Trinity School (ニューヨーク)にて開催。参加アーティストはAlejandro Obregón, José Antonio Fernández-Muro, Rufino Tamayo, Ricardo Martínez, Fernando Botero, Genaro de Carvalho, Gabriel Morera, Kazuya Sakai, Francisco Icasas, Sarah Grilo, Armando Morales, Alejandro Otero, Mario Carreño, Aloisio Magalhaes, Omar Rayo, Wilfredo Lam, Roberto Matta。詳しくはTrinity School (1964)を参照。

ボニーノギャラリーが主催したものである。ニューヨークだけでなく、メキシコシティ、オースティン、ピッツバーグ、ロサンゼルスでも開催された。ボニーノギャラリーは美術商のアルフレド・ボニーノ (Alfredo Bonino) が 1951 年～79 年までブエノスアイレスで経営していたギャラリーで、フリオ・パイロとマヌエル・ムヒカ・ライネス (Manuel Mujica Láinez, 1910-1984)¹⁶⁸ (両者ともアルゼンチンの作家、美術批評家) が顧問を務めた。1960 年にはリオデジャネイロ、1963 年にはニューヨークに支店を開店しており (Herrera 2014: 157)、積極的にアルゼンチン人アーティストを海外に売り出していた。ボニーノは酒井の作品を数多く取扱い、国内外で個展を開催しただけでなく、酒井の米国行きを援助した。

このように、1950 年代末～1960 年代初めに開催された多くのラテンアメリカ美術展に酒井は参加していた。第 7 章でも論じたように、書や禅を取り入れた酒井の作品は、アルゼンチン美術の多様性を示すものとして、国際化の戦略に取り込まれていた。しかし、酒井はニューヨーク滞在を経て、それまで築き上げてきた作風を一度捨てることになる。

2. ポップアートへの傾倒

ニューヨーク滞在は酒井の作品に決定的な変化をもたらした。メキシコ移住後の数年間、酒井はアンフォルメルスタイルを捨て、ポップアートの影響が色濃く見られる作品を残している。図版 9～12 は全てメキシコ移住直後の 1965 年に描かれたもので、《作品》というタイトルしかつけられていない。現在、東京国立近代美術館が所蔵しているが、1965 年頃、酒井が日本を訪れた際に寄贈したものと考えられる¹⁶⁹。これらの作品には、酒井が目にした米国そのものが描かれていると考えられる。

図版 9 はコラージュを用いた作品で、水玉の包装紙の切り抜き、アイメイクが施された目や近代的な建築物の写真が使われている。赤で囲まれた“james bond...”や、新聞の見出しの“Our new”といった活字も見られる。中央に縦に書かれているのは“GUN”の文字だろう。酒井は“Gun”という言葉を他の作品のタイトルにも使っている¹⁷⁰。まさしくジェームズ・ボンドのスパイ映画のような、緊張感の漂う作品である。

図版 10、11、12 は画面上の大きな黒い矢印と、右上の縞模様、目のように見える小さな黒い円がついた四分円が描かれている点で共通している。図版 10 の画面左上の VA の文字は、スペイン語の ir (行く) という動詞の活用形だろう。画面右上に横向きに配置されている A の字もまた、矢印のようにも見える。これらは前進、進歩を連想させる。ニューヨークの摩天楼を目にした酒井が感じた人類の進歩であると同時に、画家として歩みを止めず進み続けるという決意の表れともとれる。この三作品には米国を指す記号も見られる。図

¹⁶⁸ 酒井はムヒカ・ライネスの小説を日本語に翻訳し『亞國日報』に連載している。詳しくは第 13 章を参照。

¹⁶⁹ 東京国立近代美術館学芸員の話による (2016 年 7 月 28 日訪問)。

¹⁷⁰ レコレータ文化センターのカタログには《Gun II》(1967 年) という作品が掲載されている (Costa Peuser 2005: 56)。

版 10 の右上には、青い長方形と赤・白の縞模様があり、星は描かれていないが、明らかに星条旗である。図版 11 の作品には“NEW YORK”を指していると思われる“NEW Y”の字が読み取れ、図版 12 には“UNION SQ→”と書かれている。このように、ニューヨークの街そのものが作品の主題となっている。そしてそれは鮮やかで勢いがある反面、混沌とした世界観で描かれている。

コラージュや文字の使用、星条旗、近代建築などの具象物を描くスタイルは、アンフォルメルとは対極の表現である。また“james bond...”や“GUN”といった文字はポップアートの特徴である大衆文化や大量消費社会を連想させるものであり、日本美術の伝統や、禅の思想とはかけ離れている。米国で催された数々の展覧会では、アルゼンチン出身の日系人アーティストとして、その評価を確かなものとしてきた。しかしニューヨーク滞在後はまるでその殻を脱ぎ捨てるかのように、意識的に「日本」を排除し、アメリカナイズされたともいえる作品を描いた。

常に新しいものを求め、作風を変化させ続けてきた酒井が当時米国を席卷していたポップアートに挑戦したのは当然のことと思われる。しかし、ニューヨークが酒井に与えた影響はそれだけではなかった。前述したように、出自を問われないニューヨークの自由な雰囲気は、エスニシティの問題から酒井を開放した。酒井は「100 パーセント日本人ではない」という思いから日本文化の研究に没頭し、絵画で自己表現を行ってきた。それは自身のバックグラウンドの追求であると同時に、「日本的」なものを求める周囲の期待に応える行為でもあったのではないだろうか。両親からは「日本人」として生きることを望まれ、アルゼンチンで唯一の日本文学専門の翻訳者として、日本文化に対する需要に応え続けた。その後の作品を見れば、酒井にとって日本文化が重要なものであり続けたことは間違いない。しかしニューヨーク滞在をきっかけにアルゼンチン人と日本人の間で葛藤する必要はないという思いに至り、そのどちらとも無縁の表現に挑戦したのかもしれない。

酒井のニューヨーク滞在は短期間で終わった。そのためか、メキシコ移住直後に描かれたポップアートの影響を受けた作品は、あまり多く残されていない。しかし、ニューヨークでの体験は酒井にそれまでの作風を捨てさせる程強烈なものであった。またこの時期の作品は、その後のメキシコ時代のヘオメトリスモに至るプロセスを示している点でも重要である。

第 10 章 メキシコ美術の変革

アルゼンチンで画家として成功を収めた酒井は、ニューヨーク滞在を経てメキシコに移住する。当時、メキシコ美術界は大きな転換期を迎えていた。本章では、酒井が暮らした 1960～70 年代のメキシコ美術の変革と、酒井が果たした役割について論じる。

1. 「断絶」の世代

1-1. メキシコ美術における「壁」

メキシコ壁画運動は、欧米でも高く評価され、ラテンアメリカ美術の存在感を示すことに成功した最初の運動であった。その中心を担ったのは、言わずと知れたディエゴ・リベラ、ホセ・クレメンテ・オロスコ、ダビッド・アルファロ・シケイロスの三巨匠である。壁画運動は、メキシコ革命の思想から生まれた。1910年に始まったメキシコ革命は、「単なる政治革命ではなく、社会改革であると共にメキシコ独自の文化体系を再構築しようという意図ももった、文化革命」であり、壁画運動は「革命を国民全体の共有財産として歴史の中枢に刻みこむ作業」であった（加藤 2003: 22-23）。

公共事業を請け負うなど国家的支援を受けた壁画運動は、長らくメキシコ美術界を支配した。その最盛期は三巨匠が活躍した1920～1930年代だが、加藤によれば、壁画の制作量が最も多いのは1964年で、長期的に見れば1952年～1968年がピークだという（加藤 2003: 2312-32）。つまり酒井がメキシコに到着した1963～1964年頃は、制作量に限って言えば壁画運動の最盛期であった。

民族主義的なメキシコ革命の思想を受け継ぎ、社会主義リアリズムの性格を備えた壁画運動では、ナショナリズムを高揚する作品も多く生まれた。壁画運動を評価するバジョンも、同運動が「最も崇高な意味での政治的プロパガンダ（*propaganda política, en el sentido más noble del término*）」（Bayón, 1974: 55）だったと述べている。

国家との結びつきを強め、権威的な存在となっていく壁画運動に対して距離を取り始めたのがルフィーノ・タマヨ¹⁷¹やカルロス・メリダ（Carlos Mérida, 1891-1984）である。その後の世代は壁画運動やナショナリズムとは一線を画すようになり、彼らの作品は「メキシコの新たな絵画（*nueva pintura mexicana*）」と呼ばれ、後に「ルプトウーラ（*Ruptura*、「断絶」の意）」の世代という呼称が定着した。酒井が移住した1960年代のメキシコは、こうした動きの真っ只中であつた。酒井自身はメキシコに到着した頃について以下のように語っている。

メキシコは重要な時期を迎えていました。アーティストたちは壁画運動とナショナリズムによってもたらされた現状を打開しようとしていました。[中略] 私は伝統的なものを壊し、最新の絵画がすべきことに取り組もうとしている画家たちのグループを知り、とても刺激的だと思いました。私自身も何かしたいと思い、その試みにおいて、私にも仲間がいると感じました。

Fue un period de mucha trascendencia en México. Los artistas trataban de romper con el *status quo* impuesto por el muralismo y el nacionalismo. [...] Me pareció muy estimulante el hecho de conocer a un grupo de pintores que quería romper con lo

¹⁷¹ 三巨匠よりも若い世代に属していたタマヨは、壁画運動に参加し、自身も壁画を制作しているが、社会主義リアリズムとは距離を取り、独自の路線を歩んだ。

tradicional y dedicarse al quehacer de la pintura moderna. Yo mismo quería hacer algo y me sentí muy acompañado en esa empresa. (Romero Keith 2000: 105-106)

ブエノスアイレスでアンフォルメル画家として名を馳せていた酒井は、これらの運動に参加し、中心的役割を担っていく。

1-2. ルプトゥーラとギャラリーの役割

メキシコシティに居を構えた酒井は、メキシコ大学院大学で日本文学を教えながら、ニューヨークで受けた刺激をもとに次々と絵画を制作した。それらの作品の多くはフアン・マルティンギャラリー (Galería Juan Martín) に展示されたが、同ギャラリーは酒井をメキシコのアーティストたちの輪に招き入れる役割も果たした。フアン・マルティンギャラリーは「新たな絵画」を志す前衛芸術家たちを数多く支援し、当時のメキシコ美術の最先端が集まる場だった。酒井と親しかった画家のビセンテ・ロホによれば、メキシコに来たばかりの酒井と同ギャラリーで知り合い、ロホが経営する ERA 出版 (Editorial ERA)¹⁷²から酒井の翻訳を出版するなど、絵画以外でもともに仕事をする仲間となった¹⁷³。また作家で後に『ブルラル』の編集部で共に働くフアン・ガルシア・ポンセ (Juan García Ponce, 1932-2003)¹⁷⁴も批評家としてギャラリーに協力しており、メキシコにおける酒井の人脈形成に大きな影響を及ぼしたと見られる。酒井が初めてフアン・マルティンギャラリーで個展を行ったのは1965年のことである¹⁷⁵。テキサスに移住した後も定期的に展示が開かれ、現在でも酒井の作品を数多く所有している。経営者のフアン・マルティン (Juan Martín) はバスク出身で、50年代半ばにメキシコに渡ってきた人物である。メキシコ国立自治大学の紀要 (*Revista de la Universidad de México*) の編集長補佐を務めており、酒井の翻訳家としての仕事にも関わっていた。

当時メキシコシティにはペカニンスギャラリー (Galería Pecanins)¹⁷⁶などいくつかのギャラリーが存在し、「新たな絵画」を志すルプトゥーラの画家たちの受け皿となっていた。彼らがギャラリーに展示することを好んだのは、国立美術館などの公的機関が展示するナショナリズムに満ちた作品と一線を画したかったからである。「新たな絵画」を生み出すためには、そのような「公」の芸術に対抗する必要があった。そして自由な表現を受け入れて

¹⁷² ERA 出版は1960年にロホ、ホセ・アソリン (José Azorín) とネウス、ホルディ、キコのエスプレサテ三兄弟 (Neus, Jordi y Quico Espresate) によって設立された。ERA という社名は Espresate、Rojo、Azorín の頭文字をとったもので、「時代」という意味もある。

¹⁷³ 補遺「インタビュー抜粋3」を参照。

¹⁷⁴ 弟で画家のフェルナンド・ガルシア・ポンセ (1933-1987) もフアン・マルティンギャラリーに作品を展示している。

¹⁷⁵ 1965年3月12日～31日 (Galería Juan Martín 1965)。

¹⁷⁶ 1972年、1973年、1982年、1987年、2003年に酒井の個展を開催している (Costa Peuser 2003: 115)。

くれる「私」の空間であるギャラリーに、アーティストたちは居場所を求めたのである。

ルプトゥーラという呼称は、オクタビオ・パスがタマヨについて評論（1950）で用いた言葉に由来する。パスの言葉をもとに美術史家のテレサ・デル・コンデ（Teresa del Conde）が1978年に命名し、定着した。ルプトゥーラの画家たちはもともと一つのグループとして活動していたわけではなく、その手法も活動時期も異なるが、1940年代後半～70年代に活躍したアーティストたちを包括して使われる用語である。そのため誰をルプトゥーラと定義するかは批評家によって異なるが、酒井はルプトゥーラの一人として先行研究でも多く取り上げられている¹⁷⁷。

特筆すべきは、ルプトゥーラには外国人アーティストが多く含まれているという点である。前述したように、当時内戦から逃れてきたスペイン人が多くメキシコに亡命しており、酒井が親しくしていたロホもその一人である。酒井ら外国人によって伝えられた海外の動向は、閉塞感を感じていたメキシコ人アーティストらに影響を与え、運動を盛り上げる結果となった。

1960年代後半になると、当初は評価されなかったルプトゥーラの画家たちが無視できない存在となっていった。メキシコ美術界に存在する二つの潮流を明確に示したのが、1966年に国立芸術院（Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA）が主催した「66年の対決（Confrontación 66）」¹⁷⁸という展示である。壁画運動の流れを組むナショナリズム的な絵画と欧米の影響を受けた絵画が、「対決」という形で示された展示だった。この展示によって「新たな絵画」が認知され、公的な場での展示も行われるようになったが、評価は定まらず、論争の的となっていた。

2. サロン・インデペンディエンテ

2-1. アーティストたちの独立

ルプトゥーラがその存在を知らしめた決定的な出来事は、1968年に開催された「サロン・インデペンディエンテ（Salón Independiente、「独立サロン」の意。以下SI）」である。SIが開催された1968年～1970年はルプトゥーラの最盛期とされている。以下、SIを論じたサグラリオ・イリアナ・マルティネス・フアレス（Sagrario Iliana Martínez Juárezの博士論文（2013）をもとに、時代背景とSIの功績について考察する。

SIの発端となったのが、1968年にメキシコで開催された夏季オリンピックである。前述したように、メキシコ政府は文化プログラムに力を入れ、「文化オリンピック（Olimpiada Cultural）」と題して様々なイベントを企画した。酒井はこの「文化オリンピック」に、日本研究者として、また画家として関わっている。前者については第16章で詳しく述べるが、

¹⁷⁷ Driben (2012)、Medina& Debroise (2014)、Romero Keith (2000) など。

¹⁷⁸ メキシコシティのベジャス・アルテス宮殿（Palacio de Bellas Artes）にて開催（Martínez 2013: 42）。

日本大使館に協力する形で能のメキシコ公演に積極的に参加している。しかし画家としては、「文化オリンピック」の公式行事として開催された美術展覧会に真っ向から反対し、SIの中心メンバーとしてメキシコ美術史に残る重要な役割を果たした。つまり酒井は「文化オリンピック」そのものに反対したのではなく、「文化オリンピック」の一環として開催された官展に反対したのであった。

「文化オリンピック」の目玉行事としてメキシコの現代美術を紹介する美術展、「太陽展 (Exposición Solar、以下 ES)」が企画され、1968年6月に募集要項が発表された。これに異を唱えるアーティストたちが参加をボイコットし、独自に開催したのがSIである。SIの創設メンバーたちは8月9日に抗議文を発表し、募集要項の変更を求めた (Martínez 2013: 49-53)。38人の賛同者には錚々たるメンバーが名を連ねており、酒井もその一人である。

ルフィーノ・タマヨ、カルロス・メリダ、ヘスス・レイエス・フェレイラ (Jesús Reyes Ferreira)、ギュンター・ゲルソ (Gunther Gerszo)、フェデリコ・カネッシ (Federico Canessi)、レオノーラ・キャリントン (Leonora Carrington)、ホセ・ルイス・クエバス、アルベルト・ヒロネラ (Alberto Gironella)、ラファエル・コロネル (Rafael Coronel)、エンリケ・エチェベリーア (Enrique Echeverría)、マヌエル・フェルゲレス (Manuel Felguérez)、ハイメ・サルディバル (Jaime Saldivar)、バルトリ (Bartolí)、アルテミオ・セプルベダ (Artemio Sepúlveda)、ビセンテ・ロホ、リリア・カリーリョ (Lilia Carrillo)、アントニオ・ペラエス (Antonio Peláez)、アマリア・アバスカル (Amalia Abascal)、フランシスコ・コルサス (Francisco Corzas)、フェルナンド・ガルシア・ポンセ、フランシスコ・イカサ (Francisco Icaza)、ロドルフォ・ニエト (Rodolfo Nieto)、カズヤ・サカイ、マカ (Maka)、レオネル・ゴンゴラ (Leonel Góngora)、トリニダー・オソリオ (Trinidad Osorio)、ロジャー・フォン・グンテン (Roger Von Gunten)、アーノルド・ベルキン (Arnold Belkin)、ルイス・ハソ (Luis Jaso)、アルナルド・コーエン (Arnaldo Coen)、イケル・ララウリ (Iker Larrauri)、マイラ・ランダウ (Myra Landau)、フアン・ルイス・ブニュエル (Juan Luis Buñuel)、ブライアン・ニッセン (Bryan Nissen)、フェリペ・エレンバーグ (Felipe Ehrenberg)、ガブリエル・ラミレス (Gabriel Ramírez)。

アーティストたちが特に抵抗したのは、その分類と序列に対してである。ESは絵画、彫刻、グラフィック・アート、水彩画の四つの部門に分け、それぞれ異なる賞金を設定していた。しかし、「新しい絵画」を目指す画家たちにとってこうした表現方法の違いは単なる技法上の問題に過ぎず、様々な素材を自由に用いて表現する彼らには受け入れがたいものだった。また、審査制度の存在や、賞金によって優劣をつけることも彼らの芸術的信条に反しており、商業主義的だと批判した。この抗議文を受けて INBA も対応を検討したが、結果的に両者の間の溝は埋まらず、SIのメンバーは独自の道を選択することになる。

SI開催の背景の一つとして反政府運動の影響が指摘されている (Martínez 2013: 56)。当

時メキシコでは学生や労働者を中心に反政府運動が頻発しており、オリンピックを間近に控えたメキシコ政府は軍事的弾圧を行った。その象徴的な事件が、1968年10月2日にトラテロルコ広場で多くの死者を出したトラテロルコ事件¹⁷⁹である。知識人たちは政府の対応を非難し、当時駐インド大使を務めていたオクタビオ・パスは抗議のために大使の職を辞任した。SIのメンバーの一部も、事件の翌日にESの会場であったベジャス・アルテス宮殿から自身の作品を撤収し、15日から開催されたSIに展示した。直接抗議活動を行わなかったアーティストたちにも影響はあった。第1回の会場に予定されていたメキシコ国立自治大学のキャンパスが9月17日の大学占拠により使用できなくなり、会場が変更されたのである(Martínez 2013: 89)。作品を発表するのも困難となるほど、当時のメキシコ社会は混乱していた。

しかし、全ての参加者が政治的意図を持ってSIに出展したとは言えないだろう。マルティネスのインタビューに対して、SIに参加した画家のマヌエル・フェルゲレス(Manuel Felguérez)は以下のように証言している。

SIを開催する上で、私たちは政治的意味を持たせるわけにはいきませんでした。その理由はとても単純で、参加者の多くはメキシコの画家でしたが、外国生まれだったので。そのため私たちは「これは一つの運動だ」と言って彼らを危険に晒すことはできませんでした。そうすれば彼らを招き入れることはできなくなっていたでしょう。そこで私たちはSIに政治的意味を持たせないよう決めました。SIは単に国の組織から独立した、パラレルの展示だったのです。

Para hacer un Salón Independiente no podíamos darle carácter político por una razón muy sencilla, de que muchos de los participantes son pintores mexicanos, pero nacidos en el extranjero, entonces no podíamos comprometerlos diciendo “este es un movimiento”, porque no los podríamos haber invitado. Entonces decidimos que no tuviera carácter político, simplemente era una muestra paralela, independientemente de la organización del Estado. (Martínez 2013: 217)

実際に当時のメキシコ情勢は非常に不安定で、酒井のような外国人アーティストたちは、厳しい立場に置かれていた。また彼らは、オリンピックそのものに反対していたわけではなかった。むしろESをボイコットすることでオリンピックに影響が出ることを懸念し、SIを開催したのである(Martínez 2013: 65)。

SIの創設に深く関わった酒井が、日本大使館の文化オリンピック関連イベントにも協力したのは、酒井にとってSIが政治的運動ではなく、アーティストとしての表現の自由を求める運動だったからだろう。酒井にとってメキシコオリンピックは、自らのライフワークである日本文化紹介の場であったと同時に、アーティストの自立を求める闘いでもあったの

¹⁷⁹ 詳しくはポニアトウスカ(2005)を参照。

である。

2-2. 芸術と自由

「ルプトウーラ」の世代がナショナリズムや国家の芸術への介入に抵抗し、純粋な表現の自由を求めたことは既に述べた。では、そうした理念のもとに創設された SI は、どのような点で画期的だったのだろうか。

第 1 回の SI は、1968 年 10 月 15 日にイシドロ・ファベラ文化センターにて開催された。参加した 46 名のアーティストたち¹⁸⁰は、キュレーターの手を借りることなく、自分たちで作品の展示作業を行った。金銭的支援を極力避けて自立性を保つための工夫である。メキシコのシンボルである太陽がテーマとされた ES に対して、SI は特別なテーマを設けることはせず、あらゆる表現方法が集結する展示となった。SI は大成功を収め、すぐに第 2 回の開催が決定した (Martínez 2013: 89-96)。翌年 1 月から第 2 回開催に向けての準備が進められた。資金集めのために 8 月には競売が行われ、実現はしなかったがハプニングとパレードが企画され、酒井もデザインに関わった (Martínez 2013: 99-100)。海外からの招待アーティストも参加したが、宿泊には SI のメンバーが自宅を提供した。第 1 回にはなかったカタログも作成されたが、資金不足からモノクロ印刷だった。オープニングには 3000 人近い観客が訪れた。第 3 回では初めての試みとして、ダンボール、紙、絵具を用いたグループ展示が行われた。ダンボールと紙は、安価な素材というだけでなく、コラージュの手法も可能にした。さらに、支援企業からの寄贈によってまかなわれたため、金銭的問題をも解決した。これはメキシコ初のインスタレーションだと言われている (Martínez 2013: 142)。第 3 回ではカタログの代わりに 8 ページの冊子が作成されたが、酒井は「展望」という題で冊子の紹介ページを執筆している。

このように、金銭面で苦勞しながらも展示としては成功を収めた SI だったが、第 3 回を最後に解散してしまう。その原因について、マルティネスは組織化による自由の抑圧という、SI が抱えた矛盾を指摘している (Martínez 2013: 175-177)。第 1 回の直後から第 2 回の開催に向けて、SI は組織化されていった。役員会と様々な規則が設けられ、役割分担が決められた。酒井は役員を務めたが、マルティネスが行ったインタビューの証言から、中心的役割を果たしていたことがわかる。1969 年 8 月、酒井も参加していた役員会議で、メキシコ近代美術館に対する批判を行うことが決定された。その結果、メンバーの一部は同美術館から作品を撤収させることとなった。

SI の規則はかなり厳しいものだった。メンバーには、SI の理念に反するコンクール（競争目的、芸術をジャンルや国籍で分類したもの）に出展しないことを求めた。また、一年間 SI に作品を展示しなかった者への罰則もあり、反発を招いた。自由を求めて創設されたはずの SI が、結果的に規則に縛られてしまったのである。規則に対する反対の声が上がる中、

¹⁸⁰ ES の募集要項に対して抗議文を出したメンバーの多くが SI に参加したが、全員が参加したわけではない。

酒井とニッセン、ロホは最後まで役員会を支持し、SIに残った (Martínez 2013: 177)。3人ともメキシコ生まれでないことを考えると、その不安定な立場がメキシコ人アーティストよりも強くSIという発表の場を必要としたのかもしれない。

3年間という短い期間ではあったが、SIはメキシコ美術史に確かな足跡を残した。文化オリンピックという国家的プロジェクトに対抗して開催されたSIは、政治的な文脈のみならず、芸術における「自由」という問題を提起して、メキシコ芸術界を変えようとした。ルプトゥーラとSIは、壁画運動以後のメキシコ美術に大きな足跡を残したと言える。

第11章 ヘオメトリスモ——色彩のハーモニー——

1. メキシコにおけるヘオメトリスモ

メキシコに移住し、ポップアートの影響を受けた作品を描いた後、酒井は再び幾何学的抽象絵画を描くようになる。酒井はデビュー直後にもブエノスアイレスで幾何学的抽象を描いていたが、ほとんど作品は残されておらず、すぐに叙情的抽象へとスタイルを変えている。一方、メキシコ時代にはヘオメトリスモの作品を数多く残しており、同運動を代表する画家とみなされている。

メキシコでは1960年半ば頃から幾何学的抽象が登場し (Moyssén 1977: 53)、ヘオメトリスモと呼ばれる運動へと発展した。ヘオメトリスモが流行した1960～1970年代は、ちょうど酒井がメキシコで暮らした時期と重なる。酒井はメキシコにおける最初のヘオメトリスモの画家の一人として注目を集め、運動の中心的存在でもあった。ヘオメトリスモは、酒井も参加した「メキシコ・ヘオメトリスモ展——現在の動向—— (*El geometrismo mexicano. Una tendencia actual*)」(1976年、メキシコ近代美術館)¹⁸¹によって広く認知され、絵画のみならずグラフィックデザインや建築の分野にも波及する一大運動となった。

展覧会のカタログの他に『メキシコ・ヘオメトリスモ (*El geometrismo mexicano*)』という本も出版された (Manrique et. al. 1977)。同書はヘオメトリスモを幾何学的抽象表現の一つとし、キュビズムやロシア構成主義、新造形主義、バウハウスの系譜に位置づけている (Rodríguez 1977: 13-27)。またラテンアメリカのヘオメトリスモとして、アルゼンチンのコンクリート・インベンションアート協会や、マディの存在が挙げられている (Acha 1977: 40)。しかし、幾何学的抽象 (Geometric Abstraction / Abstracción geométrica) ではなく、

¹⁸¹ 参加アーティストは Carlos Mérida, Gunther Gerzo, Mathias Goeritz, Feliciano Béjar, Kazuya Sakai, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Teodoro González de León, Helen Escobedo, Eduardo Terrazas, Juan Luis Díaz, Carlos Olachea, Hersua (Manuel de Jesús Hernández), Fernando González Gortázar, Eduardo Vázquez Baeza, Francisco Moyano, Sebastián, Victor Morales, Ignacio Salazar, Rubén Valencia, Roberto Realh de León, Omar Gasca, Van Hoff。酒井は14点の作品を出品している (Instituto Nacional de Bellas Artes, 1976c)。

“~ismo (~ism)”が付いたヘオメトリスモという呼称を敢えて用いている点からも、幾何学的抽象を発展させたメキシコ独自の運動として捉えられていることがわかる。とはいえ、ホルヘ・アルベルト・マンリケが述べているように、メキシコのヘオメトリスモは共通の理論に基づいたものではなく、後から一つの運動として認識されたものである。ヘオメトリスモの代表的画家の一人とされるビセンテ・ロホも「厳密には運動ではありませんでした (No era exactamente un movimiento)」¹⁸²と語っており、「軸のない運動 (un movimiento sin eje)」(Manrique 1977: 86)であった。多様なバックグラウンドを持ったアーティストが、1960年～1970年代のメキシコでそれぞれ「新たな絵画」を模索した結果生まれた表現の一つが、ヘオメトリスモだった。

その特徴は、直観的、個人的な表現にある。一見合理的で普遍的に思われがちな幾何学の使用は、実は直観的で個人的なものであるとフアン・アチャは主張する。またマンリケは、メキシコでは「不純物に満ちた (lleno de impurezas)」、「生命力という必然の構成要素を持った有機物のヘオメトリスモ (un geometrismo orgánico, con un componente inevitable de vitalidad)」が起こったと述べている (Manrique 1977: 85-86)。「不純物」とは、各アーティストが持つ様々な個人的経験を指している。ヘオメトリスモには先コロンブス期の文化の影響も指摘されており (Lloret 2014: 94-106)、酒井のように日本文化を取り入れた画家もいた。一見特定の文化とは無関係に見えるヘオメトリスモは、幾何学的抽象を通してアーティスト個人の経験を表現したものであった。

2. 直線から曲線へ

酒井のヘオメトリスモは、二つの段階に分けられる。1960年代後半から70年代前半にかけては、直線のみで構成された幾何学的抽象絵画を残している。《絵画 5 (Pintura 5)》(1968年、図版13)は、画面を横切る水平の線と、四角形や斜めの線が交錯している。線で区切られた面はそれぞれの空間を浮かび上がらせており、カラーフィールド・ペインティングの影響も指摘できる。

しかし、酒井のヘオメトリスモの代名詞として知られる作品は曲線を用いたものであり、1970年代に幾つもの作品を残している。直線から曲線へと変わっていく過渡期を示した作品が《マイルス・デイヴィス、ジャック・ジョンソンへのトリビュート (II) ライト・オフ (Miles Davis, A Tribute to Jack Johnson (II) Right Off)》(1973年、図版14)である。直線と曲線の面が重なりあい、遠近感を醸し出している。山や谷、波を連想させる風景画のような本作は、同系色を用いることによって統一感を生んでいる。また、油絵具ではなくアクリル絵具を使用している。この時期にアトリエで撮影されたと思われる写真が図版15である。後ろの壁には「SI」の文字が読み取れるが、これはサロン・インデペンディエンテのポスターである。

¹⁸² 補遺「インタビュー抜粋3」を参照。

直線と曲線が共存する過渡期の作品を経て、酒井は自身の真骨頂とも言える一つのスタイルに到達する。それが、曲線のヘオメトリスモである。酒井はこの作風でいくつもの作品を生み出し、高い評価を得た。ブラントン美術館に所蔵されている《キリマンジャロの娘 III (マイルス・デイヴィス) (Filles de Kilimanjaro III (Miles Davis))》(1976年、図版16)もその一つである。

直線のヘオメトリスモと比べ、曲線のヘオメトリスモには、途切れることのない流れを感じさせる動きがある。また色彩がより鮮やかで、原色が多用されているにもかかわらず、調和が保たれている。フアン・アチャは、曲線のヘオメトリスモを①曲がりくねった帯状の線、②中心に位置する円、③背景の3つの要素から分析している。アチャは、複数の帯が円に到達することなく、様々な色に照らされてその色を変えていく様と、それを支える背景が生み出すダイナミックな流動性、統一性が見られることを指摘している (Acha 1976: s/n)。

曲線のヘオメトリスモの特徴である流動性には、酒井自身がタイトルで示しているように、琳派と音楽という、二つの影響が見られる。《光琳へのオマージュ シリーズ II、No.11 (松島の赤波) (Homenaje a Korin. Serie II. N°11 (Olas rojas en Matsushima))》(1976年、図版17)は、尾形光琳の《松島図屏風》(18世紀、図版18)を元にした作品と考えられる。光琳は宗達の《松島図屏風》を四度模して描いているが、酒井が目にしたのは恐らく最も有名なボストン美術館所蔵のものだろう。また中央に描かれた大きな渦は、光琳の《紅白梅図屏風》(18世紀、図版19)も連想させる大胆な構図である。琳派の装飾性や曲線美は、酒井のその他のヘオメトリスモ作品にも見られる特徴である。琳派は家系ではなく私淑によって断続的に継承されてきた流派であり、その精神は、様々な文化を吸収して自らの表現を築いてきた酒井の創作スタイルとも共通する。酒井は他に俵屋宗達の作品を元にした絵画も描いており、琳派の系譜をたどっていったことがわかる。

音楽に関しては、《マイルス・デイヴィス》といったタイトルからも明らかなように、早い時期からその影響が指摘されてきた。1977年には「酒井和也 音楽風の絵画 (*Kazuya Sakai. Paintings: a la música*)」¹⁸³と題する個展がテキサス大学オースティン校の大学美術館にて開催された。バジンはそのカタログで以下のように述べている。

Contrary to most artists, for whom music has often been at most a sort of “backdrop” to their creative activities, in the case of Kazuya Sakai we can say that he almost literally “composes” his paintings as a musician might compose a musical piece. (Bayón 1977: 5)

酒井の絵画作品において、音楽は単なる「背景 (backdrop)」ではなく主題そのものであり、酒井の創作は「作曲 (compose)」に近いものであるとバジンは考えていた。実際、酒井は音楽家に対して強い憧れを抱いていた。

¹⁸³ 1977年2月6日～3月13日 (The University of Texas, Austin 1977)。

文学者としては、私は欲求不満な画家です。画家としては、欲求不満な文学者です。そしてその二つの間で最も私が欲求不満に感じているのは、音楽家になれなかったことです。

Como literato soy un pintor frustrado; como pintor, un literato frustrado; y, entre las dos cosas, lo que más me ha frustrado es que no pude llegar a ser músico. (Norvind 1977: s/n)

酒井の文学者としての活動と画家としての活動が相互に影響しあっていたように、ラジオ番組や雑誌で音楽批評を行っていたことも、創作に良い効果をもたらした。酒井は音楽家になることは出来なかったが、音ではなく視覚的表現によって、音楽性が感じられる作品を生み出そうとした。直線ではなく曲線で描かれるようになった結果、よりリズム感が感じられるようになり、聴覚にまで訴える作品となっている。《舞楽 I、II (Bugagku I y II)》(1976年、図版 20) もその一例で、二枚のパネルにまたがる大作である。これは俵屋宗達の《舞楽図屏風》(17世紀、図版 21) を元にした作品だと考えられ、音楽と踊りが主題となっている。

このように、酒井は繰り返し曲線のヘオメトリスモを用いて色彩の実験を続けた。それは油彩画だけにとどまらず、『光琳へのオマージュ (Homenaje a Kōrin)』(1975年、図版 22) という私家版のデザイン集を出版している。『プルラル』の紙面でも「尾形光琳へのオマージュのための8つの習作 (“Ocho ejercicios para un homenaje a Ogata Kōrin”）」(1975年、図版 23) という特集でいくつものパターンを生み出しており、無限の可能性を追求し続けた。

曲線のヘオメトリスモの作品群により、酒井はヘオメトリスモを牽引する画家として名を馳せた。これらの作品は、メキシコの抽象絵画を代表するイメージの一つとして、現在でも高く評価されている¹⁸⁴。

3. グラフィックデザインとの親和性

酒井の作品の中でも特にヘオメトリスモの作品群が知られているのは、メキシコ・ヘオメトリスモ運動のシンボルとなっているからだけでなく、グラフィックデザインとの親和性から多くの人々の目に触れる機会を得たからでもある。

酒井はアルゼンチンにいた頃から雑誌『BUNKA』の表紙デザインを手掛けるなど、画家としての技能を活かした仕事もしていた。しかしその才能が最も開花するのは、メキシコでヘオメトリスモの作風を確立させてからである。それまでのアンフォルメル作品は、絵具

¹⁸⁴ 一例を挙げると、2008年にスペインのグラン・カナリア島のラ・レヘンタ・アートセンターで開催された展覧会のカタログの表紙には酒井の曲線のヘオメトリスモの作品が用いられている。詳しくは Centro de Arte La Regenta (2008) を参照。

の質感（厚み、光沢感、掠れなど）で表現する部分が大きかった。しかし、ヘオメトリスモは線と面の表現であるため、写真や印刷でもその魅力を発揮することが出来た。また装飾性、デザイン性の高い琳派を取り入れたことで、グラフィックデザインに転用しやすかったとも言える。

『プルラル』のロゴタイプ（図版 2）は、酒井の親しい友人で、ヘオメトリスモの重要な画家であると同時に当時グラフィックデザイナーとしても活躍していたビセンテ・ロホが酒井と共に手掛けたものである¹⁸⁵。最初の数号以外はほぼ酒井が単独でデザインを担当し、紙面には度々ヘオメトリスモのデザインが使われた（図版 24）。また『プルラル』は、当初は新聞サイズのモノクロ印刷で、その後カラーページができるが、キングによればそれはアートディレクターを務めた酒井の強い主張があつてのことであり、美術に関する記事を定期的に取り上げることも酒井の提案だった（King 2007: 139）。1973 年頃から『プルラル』の表紙には酒井のヘオメトリスモの作品が度々用いられたが、印刷を想定した色使いから、その都度デザインされたと考えられる。創刊から 30 年を記念して出版された『「プルラル」の 30 年』では、第 51 号（図版 2）のデザインを元にした表紙が使われているほか、酒井が手がけた全表紙を特集している。

酒井は『プルラル』以外にも、メキシコ国立自治大学の紀要や、美術雑誌などのデザインを幅広く手がけた¹⁸⁶。雑誌は酒井の翻訳家、日本研究者としての活動と、画家としての経験を活かせる、複合芸術としての機能を果たしたと言える。その功績はメキシコで高く評価されており、『メキシコのグラフィックデザイン 100 年 1900–2000 (*Diseño gráfico en México. 100 años. 1900–2000*)』は、酒井が手掛けた『プルラル』やメキシコ国立自治大学の紀要の表紙が取り上げられている（Troconi 2010: 184, 271, 280）。

第 12 章 元禄シリーズ——絵画の「翻訳」——

1. 絵画の原風景

テキサス移住後もしばらくはヘオメトリスモの作品を描いていた酒井だったが、1980 年代になるとテーマを変え、《元禄シリーズ (Serie Genroku)》という連作に取り組むようになる。抽象表現主義から一旦離れ、キュビズムの手法で日本の風景を描くようになるが、これは日本絵画の古典的作品の再解釈と見ることができる。

酒井の元禄時代に対する関心は、メキシコ時代から始まっている。1968 年にメキシコで出版した日本文学の概説書『日本：新たな文学に向けて』では、井原西鶴や近松門左衛門といった元禄文学に頁を割いている。ヘオメトリスモの作品ではタイトルによって琳派の影響を明示しているが、《元禄シリーズ》ではより明確に日本美術との結びつきを描くようにな

¹⁸⁵ 補遺「インタビュー抜粋 3」を参照。

¹⁸⁶ Sakai (1969; 1972a; 1975p)、Palacios (1965) など。

った。

《元禄シリーズ No.87「松島への帰還 No.1」(Serie Genroku No. 87. “Retorno a Matsushima No. 1”)》(1987-1988年、図版 25) は、その一例である。タイトルのみならず、金地や松、波などのモチーフが、俵屋宗達《松島図屏風》(17世紀、図版 26) をもとに描かれたことを示唆している。画面右上の地が赤い部分に描かれた州浜は、《松島図屏風》の左隻(図版 26 上)の州浜と同じ形をしている。ワシントン DC のフリーア美術館に収蔵されているこの作品を再解釈し、独自の表現で描き直すという、これまでとは異なる表現手法を用いている。

《雷雨の富士「富嶽三十六景」シリーズ (Real Mt Fuji in thunderstorm. Serie “Thirty six views of Mt Fuji”)》(1991年、図版 27) は、富士山を多角的な視点から描いたシリーズ作品である。葛飾北斎の『富嶽三十六景』の「山下白雨」(1830-1832年頃、図版 28) を下敷きにしたと考えられるが、酒井の作品では嵐の表現がより激しい描写となっている。また、紙とアクリルが用いられており、より版画に近い色調となっている。

酒井はヘオメトリスモの時代にも、《光琳へのオマージュ》など、日本美術の巨匠から受けた影響を明らかにしていた。しかし、その曲線美が琳派へのオマージュであったと同時に、同じパターンでマイルス・デイヴィスの音楽を表現しており、琳派の特定の作品を元に描いたわけではなかった。琳派とジャズ、現代音楽が合わさって一つのスタイルとなっていたのである。しかし「松島への帰還 No.1」は《松島図屏風》を下敷きとし、明らかにそれとわかる記号が用いられている。《松島図屏風》をキュビズム的に解釈し、自身の表現に構築し直したもの、つまり酒井の「翻訳」と言うことができるだろう。琳派は模写によって受け継がれてきた流派であり、酒井は模倣から生まれるオリジナリティを意識していた。宗達の作品をもとに独自の作品を生み出すことによって、酒井も琳派の系譜に自らを連ねたのだろう。琳派に限らず、日本美術における原風景ともいえる《富嶽三十六景》を自らの言語に「翻訳」することで、その表現を自分のものとし、昇華していったのである。

《元禄シリーズ》について、酒井はインタビューで次のように語っている。

現在の手法は 1982 年頃に始まり、1984 年始めに形が定まり、その翌年に今の《元禄シリーズ》を始めました。元禄時代、私は便宜上この歴史用語を使っているのですが、その精神は、簡素で質素な幾何学的模様の組み合わせにもかかわらず、日本美術にはあまり見られない奇抜さと大胆さを伴って、手工芸品への愛情と確かな装飾主義を暗示しています。その時代(16~17世紀)に芭蕉の俳諧、利休の茶道、近松の文楽、そして西鶴の小説が生まれたことを思い出してみると良いでしょう。私は元禄時代に、精神性と奇想の融合を見出しています。そのため、広い意味での元禄時代とその芸術は、刺激的な指針として私の役に立っていますが、私はそれをコピーするための型として用いることは出来ません。本当に、コピー、今風に言うと「自分のものにする」ものは、少ないのです。近年は抽象絵画の精神的価値についての研究に興味を持っています。先程

言ったように、芸術の普遍的効力の可能性は、変貌させること……心の中にあるものを変貌させることにあるのです。私の新しい絵はそれほど新しくはありません。単に私が一度も通ったことのない古い道に戻っているのですが、幸いにも、それは私が何度も夢見た道なのです。

Mi proceso actual empezó hacia 1982, se formuló a principios de 1984 y al siguiente año comenzó la actual serie Genroku. El espíritu de la época Genroku, un término histórico que utilizo por conveniencia, connota, no obstante la combinación de una geometría muy severa, ascética, un amor a la artesanía y un cierto decorativismo, con una excentricidad y audacia pocas veces vistas en el arte japonés. Es bueno recordar que en esa época (siglos XVI a XVII) surgieron el haikai con Bashó, la ceremonia del té con Rikyú, el teatro Bunraku con Chikamatsu y la ficción con Saikaku. Veo en Genroku la unión de lo espiritual con lo extravagante. Por eso la época y el arte Genroku, en un sentido muy amplio del término, me sirven como guía estimulante pero no lo puedo tomar como un modelo para copiar. En verdad hay poco que copiar, o “apropiar”, como dicen ahora. En los últimos años me ha interesado indagar en los valores espirituales de la pintura abstracta. Como ya dije, las posibilidades de una constante vigencia del arte radica en su poder de transfigurar... de transfigurar un contenido espiritual... Mis cuadros nuevos no son tan nuevos, sino simples retornos a viejos caminos nunca transitados, pero por suerte, muchas veces soñados. (Del Conde 1987: 24)

酒井は簡素でありながら装飾性を備えた元禄文化に強く惹かれ、自らの作品に取り入れた。それは「何度も夢見た道」という言葉からも明らかなように、実際に目で見て知っている日本ではなく、美術や文学作品によって酒井の心の中に築き上げられた「日本」であった。元禄文化は、「絵画の原風景」ともいべき手本として酒井を魅了し続けたが、それを「変貌させる」ことによって、独自の表現を生み出そうとしてきたのである。

2. Kakemono

酒井は1993年に《Kakemono (掛け物)》¹⁸⁷と題した一連の作品を発表した(ファン・マルティンギャラリー、10月～11月、図版29)。これは軸装された、所謂掛け軸の作品である。カタログには、酒井自身による掛け軸の歴史、用途、材料(和紙、絹)についての説明が掲載されている。酒井は掛け軸を「掛かったもの (objeto colgante)」と訳している。

¹⁸⁷ 酒井は展覧会のタイトルを *Kakemonos* と複数形にしている。「掛け物」を指していることは明らかだが、そのニュアンスを残すため、作品名はローマ字表記にした。

物理的にボリュームがあり、ときに威圧感のある枠を用いないことは、自然界の広大な空間を暗示するために、絵画はキャンバスや紙の大きさによって決められてしまう実際の空間よりももっと奥に広がるべきだという芸術的考えにも基づいているに違いない。[中略]

水平な広がりを得るために、日本の画家たちは襖や複数のパネルからなる屏風を用いてきた。つまり、中国人も日本人も絵画表現に最もふさわしいと考えた手法が「掛け物」だったのであり、それによって中国の絵も日本の絵も名声を得たのである。

ある意味では、日本の伝統的素材を使って描くには、「掛け物」のような作品に仕上げで提示することが当然だろう。

El prescindir del marco, físicamente voluminoso y a veces imponente, se debe también a la idea estética de que a la pintura debe extenderse más allá del espacio físico determinado por el tamaño de la tela o el papel para sugerir el vasto espacio de la naturaleza. [...]

Para lograr la extensión horizontal, los pintores japoneses hicieron uso de las puertas corredizas, y de biombos de múltiples paneles. En suma, fue el *kakemono* el medio que tanto los chinos como los japoneses encontraron más adecuado para su expresión pictórica y que dio fama a la pintura de esos países.

En cierto modo, al pintar con materiales tradicionales japoneses, lo lógico es presentar la obra montada como *kakemono*. (Galería Juan Martín 1993: s/n)

酒井はこれまでも紙や墨を用いることがあったが、晩年は特に「日本の伝統的素材」へのこだわりを強くしていった。そして、和紙や墨といった「日本の伝統的素材」を用いたものを展示するには、掛け軸が最も適していると考えたのである。

酒井のアルゼンチン、メキシコ時代の作品のほとんどは額装されていない。現代美術の作品、特に抽象絵画では額を使わないことのほうが多い(小笠原 2008: 20)。酒井のアンフォルメル作品もヘオメトリスモの作品も、絵具や線が画面を飛び出していたり、パネルを数枚組み合わせて一つの作品にしたりと、額縁には収まりきらないものが多かった。一方掛け軸は、額縁のように作品を閉じ込める枠としてではなく、空間的広がりをもたせるものだと酒井は認識していた。酒井も解説しているように、掛け軸は床の間に飾られることを想定しており、これまでの油彩画と比べるとサイズは小さい。しかし中廻し¹⁸⁸や柱¹⁸⁹といった回りの部分に「自然界の広大な空間」を感じさせると酒井は考えていた。

1990年代とはいえ、海外で材料を揃えるのは容易ではなかったはずである。カタログでは、軸装に仕立てた義弟で建築家のカワノ・オサミ¹⁹⁰に感謝の言葉が述べられている。現

188 本紙の上下にある部分。

189 本紙の左右にある縦長の部分。

190 酒井の妻スミコの弟。デザイナーとしても活躍し、テキサス大学オースティン校で開

在では日本画でも木製パネルが用いられることが多くなっているが、酒井はあえて軸装という選択をした。これまでの作品でも日本美術の伝統を取り入れてきたが、アンフォルメル、ヘオメトリズム、キュビズムなどと融合させており、そのまま用いることはしなかった。一方《Kakemono》は、作品そのものは《元禄シリーズ》や最晩年の水墨画に近いものだが、日本美術の形式を踏襲した枠組みに収められることによって完成する作品である。酒井は作品に用いた掛け軸のスタイルについて、その時代まで限定し、再現している。

この展示のために、基本的には17世紀の日本に広く見られたスタイル、特に審美眼を持った茶人たちによって発展してきたスタイルを使用した。おわかりのように、これらの作品は日本の伝統絵画とはあまり関連がないため、ある程度の自由な変更をほどこした。

Para esta exposición se ha usado básicamente el estilo prevaleciente en Japón en el siglo XVII, en especial el desarrollado por los estetas de la ceremonia del té. Obviamente se han tomado ciertas libertades puesto que las obras poco tienen que ver con la pintura tradicional japonesa. (Galería Juan Martín 1993: s/n)

中身が「日本の伝統絵画」とはかけ離れたものであるにもかかわらず、それを掛け軸の形に仕上げた理由は何だったのか。酒井が述べている掛け軸の視覚的効果は理由の一つだが、それだけでは説明がつかない。晩年が近づくに連れ、酒井の作品には一見すると「伝統回帰」ともとれる「日本的」要素が多くなっていく。

3. 旅の終わりに

酒井は最晩年に、和紙と墨だけを用いた抽象的な作品を残している。《眺め》(1995年、図版30)と《碧巖122-1》(1996年、図版31)は、亡くなる5~6年前に描かれたものである。《眺め》はジグザグに折り重なった線が画面を斜めに横切る、不安を煽るような作品である。滲みやかすれが見られるが、墨の濃さはほぼ均一である。一方《碧巖》は、上から木の枝が三本垂れ下がっており、そのうち一本は薄い墨で描かれ、小さな花をつけている。画面中央にはやはり植物のようなものが描かれている。《眺め》と異なり、余白が活かされた静かな作品である。タイトルの「碧巖」とは、中国の仏教書の『碧巖録』を指すと考えられる。酒井の蔵書の中には、朝比奈宗源訳注の『碧巖録』(岩波文庫、1952年)がある¹⁹¹。

両作品とも、タイトル、日付、サイン、落款が見て取れるが、落款は同じものではない¹⁹²。

催された「12人の現代ラテンアメリカアーティスト展」のカタログのデザインも担当した(The University of Texas at Austin, The University Museum 1975)。

¹⁹¹ ダラスの酒井スミコ宅での調査より(2015年8月)。

¹⁹² 酒井の蔵書に残されている落款にもいくつか種類があり、複数使用していたと考えられる。

また《眺め》が142.5×76cm、《碧巖》は142×75cmと、全紙(136.3×70cm)に近い大きさとなっている。《Kakemono》同様、「日本の伝統」に従っているのである。前衛アーティストとしてスタイルを築いては壊し、新たな表現を模索し続けた酒井が晩年にたどり着いたものとは何だったのか。

繰り返しになるが、酒井は「日本人でもあり、アルゼンチン人でもある」という思いから、自分のバックグラウンドを知るために日本文学の翻訳や日本文化紹介を行い、それを絵画制作に活かしてきた。アルゼンチン時代の作品から日本美術の影響が指摘され、本人もそれを隠さなかった。しかしそれは常に暗示的なものであり、アルゼンチン人である自分や欧米の美術、音楽といった他の様々な要素と融合させて描かれてきた。そんな酒井が晩年に「伝統」という枠に敢えて収まったのは、型にはまることを恐れ変化し続けてきた人生の最期に、自分だけの型を見つけたからではないだろうか。それは、漢字で刻まれた「酒井」という落款に込められている。アルゼンチンに帰国直後は二世であることを示す「ロベルト酒井」を名乗り、「Kazuuya Sakai/酒井和也」に名前を統一した後も、絵画作品には、“Sakai”というローマ字のサインを残していた。日本語で執筆する際には「酒井和也」という漢字表記を用いたが、どこかで画家としての“Kazuuya Sakai”と、翻訳者としての「酒井和也」という切り替えが働いていたように思える。しかし長年の創作活動を経て、ようやく「酒井和也」というひとつの名前、一人の人間に、表現方法の違いを越えて、自分のすべてを込められるようになったのではないだろうか。

晩年の作品をもって、酒井が「日本人」であることを選択したと断定するのは間違いである。確かに《元禄シリーズ》以降、日本帰帰ともとれる日本美術への言及が多く見られる。しかし、伝統を取り入れつつ様々な文化と融合させ、自らの言語へと「翻訳」する手法は衰えていない。

私は日本風に絵を描いているわけではありませんが、ある程度意識はしています。それはリージョナリズムや民俗的表現を築くためではなく、自分たちの根を張ったフォルムの絶え間ない発明を続けるためですが、その根源というのは、変化するもの、形が変わるもの、普遍的な表現になるものです。

Yo no pinto a la japonesa pero hay cierto grado de conciencia no para hacer regionalismo o folclorismo, sino para ir siguiendo una constante invención de formas con nuestras raíces, pero éstas transformadas, transfiguradas, vueltas en expresiones universales. (Abelleyra 1987: 26)

酒井はアルゼンチンでもメキシコでも、常にナショナリズムと闘ってきた。そのため民族主義に陥ることなく日本文化を取り入れ、独自の表現に昇華させることに苦心してきた。晩年の作品は日本の古典作品を下敷きにして生み出されたが、その先にある普遍的な表現の可能性を見据えたものであった。

晩年の酒井の変化はそのスタイルではなく、作品を日本の伝統美術の型になぞらえることを恐れなくなった点にある。自らを日本美術の系譜に連ね、時には掛け軸や落款を用いても、「アルゼンチン人でもある」自分は決して消えないという思いが読み取れる。一つの言語や名前では表現しきれないと思っていた自分自身が、幾つものスタイルを経て、ようやく酒井和也という一人の人間として示せるようになったのではないだろうか。

しかし、これらの作品は最期のスタイルではなかったのかもしれない。移動を続け、常に変化を求め続けた酒井がもし葛飾北斎のように90歳近くまで生きていたとしたら、おそらくまた新たな作風を生み出していたことだろう。だが酒井は画家であると同時に翻訳、日本文化紹介、雑誌編集、ラジオパーソナリティなど多くのことにエネルギーを注ぎ、その70年余りの生涯を全速力で駆け抜けた。そこが酒井の魅力であり、作品の面白さを生み出している点なのである。

4. 酒井にとっての「日本」

これまで見てきたように、酒井は様々な文化を取り入れ、自らの表現に昇華させることで「新たな芸術」を模索してきた。その中でも日本文化は、特別な意味を持っていたと言える。翻訳、文化紹介を通じて研究し、絵画でも時に暗示的に、時に明確に言及してきた日本文化は、酒井のライフワークにおいて大きな比重を占めている。では、酒井が描いた「日本」がとはどのようなものだったのだろうか。1987年のインタビューでは、以下のように振り返っている。

[絵を：引用者注] 始めたとき、日本の明確なトポロジーに従って、少しずつイメージが確立していったのです。でも私は日本をととても遠くから見っていました。当時のアルゼンチンのコンクリート・アートは私を幾何学的抽象へと誘いました。もっと後になって書の動作を取り入れるようになると、翻訳するようなやり方で、現在の刺激と混じり合っていた初期のイメージを見始めました……記憶と現実の層を造っていったのです。私は自分の中にあつた日本、翻訳するときや日本文学についての記事を書くとき以外はとくに気に留めていなかった日本を、何度も再発見しました。寺社、宮殿、城、障子、屏風、書、漆器など、子供の頃に見て忘れていたものが後の日本旅行によって生き返ったのです。私のどの時期の絵画においても、私の空間の見方は、間違いなくその過去に影響されています。

Cuando comencé, poco a poco las imágenes se fueron instaurando de acuerdo a una determinada topología japonesa. Pero veía a Japón con mucha distancia. El arte concreto argentino de ese entonces me indujo a experimentar con abstracciones geométricas. Al empezar a introducir, más tarde, signos caligráficos, empecé a ver la manera de traducir mis imágenes iniciales que se mezclaban con los estímulos

presentes... Fuí creando un banco de memorias y actualidades. Una y otra vez retomaba el descubrimiento de un Japón que había estado dentro de mí y al que no prestaba atención, excepto cuando traducía o escribía artículos sobre literatura japonesa. Los templos, palacios, castillos, paneles, biombos, caligrafías y lacas vistas cuando niño y olvidadas empezaron a revivir en mis viajes posteriores a Japón. Mi manera de ver el espacio es (sic) definitivamente condicionada a ese pasado, no importa en qué estapa de mi pintura me encuentre. (Del Conde 1987: 20)

第 1 部でも述べたように、アルゼンチンに帰国した後も酒井は何度も日本を訪れている。その際、忘れかけていた日本での思い出が少しずつ蘇っていった。しかし酒井が描いたのは日本そのものではなく、心の風景として刻まれていた日本であった。

私がおそらく無意識に持っていて、今また現れたもの.....それを取り戻す必要性があるということなんです。それは多分もう忘れていた、普遍的な価値を持つ日本なのです。当然、私が住んだり、訪れたりした場所から得た要素も取り入れています。私はアジアから、ヨーロッパから、アルゼンチンから、そしてメキシコから学びました。今は米国からです。しかし仕事に関しては、影響を受けないようにしています。自分が今どこにいるかは考えすぎないように、自分の心の内に向かって探し求めています.....私は本当にたくさんの場所に住んできました。

Se trata de una necesidad de recapturar... lo que tal vez incoscientemente guardaba y que ahora reaparece: un Japón quizá ya olvidado que implicaba ciertos valores universales. Incorporo obviamente elementos que me proporcionaron los lugares donde viví y visité. Aprendí de Asia, de Europa, de Argentina y de México; ahora de los Estados Unidos, pero en cuanto a mi trabajo me he impermeabilizado. Busco hacia adentro sin pensar mucho dónde estoy... he estado en tantos lugares. (Del Conde 1987: 24)

酒井は日本、アルゼンチン、メキシコ、テキサスへと移動を続け、それに従って作風も変化していった。しかし目の前にあるものをそのまま描くのではなく、自分の内面を見つめ、心の中にあるものを描こうとしてきた。

酒井の作品に描かれた「日本」が彼の心の風景であったことは、第 3 部で述べるように、安部公房の小説への共感からも読み取れる。酒井は翻訳や日本文化紹介を通じて日本を遠くから見つめ直し、表現の糧にしてきた。酒井自身は翻訳も創作の一つと考えており、絵画も翻訳も広い意味で酒井の表現だったと言える。しかし絵画制作が直接的に自らを表現する実践だとすれば、翻訳や日本研究はそれを裏付ける理論と思索の場という役割を持っていた。

第3部では、酒井がどのように日本文学、日本文化を発信してきたかを辿り、酒井の創作活動をもう一つの側面から分析する。

第3部

心の中の『日本』を探して

—翻訳・日本文化紹介—

—なぜ最終的に翻訳者になったのですか？

—正確に、忠実に他者の文学を訳すことは、文学を生み出す一つの方法です。

—¿Por qué se hizo finalmente traductor?

—Interpretar correctamente, fielmente la literatura de otros, es una forma de hacer literatura.

酒井は古典から現代文学まで、数多くの作品をスペイン語に初訳した。酒井の翻訳はホルヘ・ルイス・ボルヘスやオクタビオ・パスらラテンアメリカの作家たちに読まれ、彼らの日本観に影響を与えただけでなく、ラテンアメリカにおける日本文学の普及に大きく貢献した。酒井が翻訳を始めた1950年代のアルゼンチンでは、それまでほとんど知られていなかった日本文学への関心が高まり、翻訳が次々と出版された。その多くに酒井は翻訳者として、また企画者、解説者として携わっており、アルゼンチンにおける日本文学研究の第一人者とみなされるようになった。メキシコ移住後は、設立間もないメキシコ大学院大学東洋研究部門や、メキシコ国立自治大学などで日本文学を教えた。前者は現在でもラテンアメリカにおける日本研究の中心の一つであり、酒井はその創成期に重要な役割を果たしている。

翻訳は、酒井にとって日本文学研究の一環であると同時に、日本文化紹介の手段でもあった。文学作品だけでなく、能や仏教についての解説書を翻訳することで、日本文化紹介を行った。これらの翻訳を発表する場として、日亜文化協会の機関紙『BUNKA』や、東洋文化紹介のためのシリーズ本「アショーカ・コレクション (Colección Asoka)」を自ら立ち上げた。

こうした翻訳・文化紹介活動は、「日本人」でもあり、「アルゼンチン人」でもあると感じていた酒井にとって、二つの部分を統合するためのライフワークでもあった。翻訳は、日本語とスペイン語という二つの世界をつなぐ手段だったのである。日本文学の翻訳者として知られる酒井だが、実はそのキャリアはスペイン語文学の日本語訳から始まっている。二つの世界を行き来する人生を送ってきた酒井にとって、翻訳や文化紹介は自分自身を理解してもらう行為でもあったと考えられる。酒井が残したテキストは、抽象絵画よりもより直接的に酒井の関心を読み取る重要な手がかりとなる。

第3部では、酒井が翻訳した文学作品やその解説、日本文化紹介のためのテキストをジャンルごとに分析し、酒井がどのような意図を持って翻訳を行ったのかを考察する。第13章では、アルゼンチンに帰国した直後から始めた日本語新聞におけるスペイン語文学の翻訳について取り上げる。第14章では近現代文学の翻訳について、芥川龍之介と安部公房を中心に論じる。メキシコ移住後から熱心に取り組むようになった古典文学の翻訳と紹介については第15章、謡曲の翻訳と能のメキシコ公演については第16章で論じる。第17章では、アルゼンチンにおける日本文化紹介活動について、酒井が関わった文化団体や雑誌を分析する。第18章ではラテンアメリカにおける日本文学の普及に大きく貢献したオクタビオ・パスとドナルド・キーンについて、酒井との関係を中心に論じる。また酒井の翻訳者としての立場を、日本語で書かれたテキストから分析する。

第13章 日本語新聞『亞國日報』におけるスペイン語文学の翻訳

まず、アルゼンチン帰国後の酒井の翻訳活動を見ていく。日本文学の翻訳者として知られる酒井だが、実は彼の最初の翻訳は、日本語新聞に連載された、スペイン語文学の日本語へ

の翻訳だった。これらの翻訳からは、その後の活動に通じる文学的関心や、日本文学の翻訳へとシフトするきっかけが見て取れる。

1. 日本語で書くということ

戦時中に発行停止となっていた日本語新聞は、1947年に三紙が創刊して復活を遂げた。そのうち長く残ったのが『亞國日報』と『らぷらた報知』¹⁹³である。いずれも文芸欄を設けており、読者が俳句、短歌、エッセイなどを寄稿し、交流する場となっていた。投稿者の多くは一世であり、余暇に日本語に触れ、故郷を懐かしむために創作を行っていた¹⁹⁴。中には結社を作ったり、作品集を出版したりと文芸活動に熱心な者もいたが¹⁹⁵、一世たちの多くは日本語への愛着から創作を行っていた。

一方、帰国二世であった酒井は、多くの一世たちとは異なる立場で文芸欄にかかわっている。アルゼンチンに帰国後、酒井は『亞國日報』にスペイン語文学の翻訳と映画、演劇批評を掲載するようになる。それらが創作ではなく、全て翻訳と批評であることからわかるように、酒井にとって日本語は郷愁を綴るためのものではなく、翻訳を介して異なる文化を写し取ったり、論じたりするためのツールだった。第1部で述べたように、酒井は日本にいた頃作家を志していたが断念し、翻訳という形で文学に関わり続けることを選んだ。

白状すると、勉強を始めたときは、作家になりたいと思っていたんです。それで哲学と文学を学んだのです。しかしすぐに、自分は作家としては出来損ないだとわかりました。

[中略]

作家になることは諦めました。[中略] 自分には文学を創ることは出来ないと気づいた後のことです。日本語でいくつか短編や短いものを書いてはいましたが。しかし文学を諦めることはしませんでした。それとこれとは別です。文学は私の情熱なのです。

Tengo que confesar que cuando empecé a estudiar mi idea era convertirme en literato. Por eso estudié filosofía y letras; pero poco después comprobé que como escritor era un fracaso. [...]

Renuncié a ser escritor [...] en cuanto me di cuenta de que no podía crear literatura, aunque alcancé a escribir algunos cuentos y otras pequeñas cosas en japonés. Pero no renuncié a la literatura. Son dos cosas distintas. La literatura es mi pasión. (Cordero 1974: 46)

¹⁹³ 1948年創刊。

¹⁹⁴ ブラジルの日本語文学を論じた細川周平は「郷愁」をキーワードに短詩形文学を分析し、移住者たちの創作の背景には故郷への「思い」があったことを明らかにしている(細川 2008)。

¹⁹⁵ アルゼンチンにおける日本語文学に関しては守屋貴嗣(2012; 2013)を参照。

元々日本語で創作を行っていたが¹⁹⁶、作家になることを断念してからは、翻訳や批評という手法で文学に携わっていくようになる。

一世との立場の違いは、名前にも表れている。酒井は画家としては日本語名である和也を名乗り、1954年以降の日本文学の翻訳でもこの名を用いている。しかし、日系社会を対象とした『亞國日報』ではロベルト・サカイ¹⁹⁷というスペイン語名で翻訳を発表しており、二世であることを意識しているようである¹⁹⁸。二世の名前は、スペイン語能力の証明にもなっただろう。とはいえ、二世ではあっても酒井は日本で教育を受けた帰国二世であり、日本語の高い読み書き能力を身に着けている点において、アルゼンチンで生まれ育った二世とも異なる。さらに酒井は早稲田大学文学部で学んでおり、その後中退したものの、文学の知識も兼ね備えていた。日本語もスペイン語も自在に操ることのできた酒井のような文学翻訳者は、日系社会においても稀有な存在だった。

2. アルゼンチン現代文学の紹介

以下、酒井が『亞國日報』に発表した翻訳を挙げる。

- ① フェデリコ・ガルシア・ロルカ (Federico García Lorca, 1898-1936) 「詩篇」(「騎手の唄」「夜曲」「並木、並木、」「睡遊詩歌」、1951年)
- ② パブロ・ネルーダ¹⁹⁹ (Pablo Neruda, 1904-1973) 「絶望的な歌 (La canción desesperada)」(1951年)
- ③ エルネスト・サバト (Ernesto Sabato, 1911-2011) 『トンネル (*El túnel*)』(1952年)
- ④ マヌエル・ムヒカ・ライネス (Manuel Mujica Láinez, 1910-1984) 「彫刻家と魂 (El imaginero)」(『神秘ブエノスアイレス』第十四話 (*Misteriosa Buenos Aires*, XIV)、1953年)
- ⑤ ロベルト・アルルト²⁰⁰ (Roberto Arlt, 1900-1942) 「せむし男 (El jorobadito)」(1954年)

③に関して、酒井は連載前に「恐らく最初の亞國小説の日本語譯」(酒井 1952)と紹介し、著者の略歴や国内外の批評について解説を寄せている。訳者紹介欄には、酒井が『トンネル』

¹⁹⁶ 残念ながら酒井が日本語で執筆した小説、短編は見つかっていない。

¹⁹⁷ 酒井ロベルトという表記も見られる。

¹⁹⁸ 酒井は後に日本語で執筆した評論の中で、「私がアルゼンチンの二世なので」と述べている(酒井 1972: 260)。ちなみに酒井は「日系/Nikkei」という言葉は用いていない。「『イッセイ』の後という位置づけが否めない」(比嘉 2002: 256)「ニセイ」に代わって「ニックエイ/Nikkei」という語がアルゼンチンのスペイン語に広まったのは1990年代のことである(石田 2013: 462)。アルゼンチンにおける「日本人」、「日系人」、「二世」といった呼称の使い分けとその変遷については、比嘉(2002)及び石田(2013)を参照。

¹⁹⁹ 酒井の翻訳では「パブロ・ネルダ」と表記されている。

²⁰⁰ 酒井の翻訳では「ロベルト・アールツ」と表記されている。

の翻訳権、日本での出版権を得たため、出版前に『亞國日報』で連載して読者の意見を聞きたいという旨が述べられている。つまり日本語新聞での翻訳連載は酒井の申し出によるものであり、日本で出版するための予行演習だった。実際にはこの翻訳が日本で出版されることはなく²⁰¹、その後酒井の関心は日本文学の翻訳へと移っていくが、当初はスペイン語文学の翻訳者というキャリアを思い描いていたことがわかる。

酒井は『トンネル』翻訳後、演劇、映画評を不定期に掲載していたが、翌年の元旦に「亞國現代文學を作る人々」という記事を発表し、「亞國の現代文學を作る人々をこれから事情の許す限り約一年に渡つて紹介するつもりである」(酒井 1953a) と予告した。酒井は他に、「フロレンシオ・サンチェス (Florencio Sanchez (sic))、リカルド・グイラルデス (Ricardo Guiraldes)、ロベルト・アールツ (Roberto Alt (sic))、エドゥアルト・マゼア (Eduardo Mallea)、アルツエロ・カツデビーラ (Arturo Capdevila)、ホセ・インヘニエロス (Jose (sic) Ingenieros)、E・マルティーネス・エストラーダ (E. Martinez (sic) Estrada)、ロベルト・パイロ (Roberto Payro (sic))、エンリーケ・ラレータ (Enrique Larreta)、ホルヘ・ルイス・ボルヘス (Jorge Luis Borges)、A・B・カサレス (A. B. Casares)、エルネスト・サバト (Ernesto Sabato)、シルビーナ・オカンポ (Silvina Ocampo)、レオポルド・ルゴネス (Leopoldo Lugones)、オラシオ・キログ (Horacio Quiroga)」を取り上げる予定であると述べており、アルゼンチン現代文学を網羅する企画だったことがわかる。その第一弾として取り上げられたのが④のムヒカ・ライネスだったが、残念なことにこの企画は一年間中断した後、⑤のアルルトをもって終了している。

酒井は高い言語能力と日本で得た文学の知識を活かし、ラテンアメリカ文学のブーム以前に、いち早くアルゼンチン現代文学を日系社会に紹介した²⁰²。「厚顔の至りではあつたが、亞國の小説を皆様に読んでもらいたかつたばかりに肯へて勇を鼓舞したわけである」(酒井 1952) と述べているが、実際多くの一世代にとってスペイン語で小説を読むことは困難であり、アルゼンチンに住んでいながらアルゼンチンの小説に触れる機会ほとんどなかったはずである。日本語の書籍が限られている中で、日本語に飢えていた移住者たちに、酒井は新たな楽しみをもたらしたと言えよう。

当時すでに一世と二世の価値観の違いが議論されるようになっており²⁰³、両者の相互理解が課題とされていた。アルゼンチン文学の紹介は、一世にアルゼンチンという国を知ってもらうという目的もあったに違いない。酒井は帰国二世であり、日本生まれの一世とも、アルゼンチンで生まれ育った二世とも異なっていた。酒井にとって、こうした翻訳活動は自身の存在にかかわる行為だったのではないだろうか。一世にアルゼンチン文化を紹介するこ

²⁰¹ 高見英一訳が 1977 年に出版されている。

²⁰² 他に一世である興村禎吉が 1962 年にアルゼンチン文学の古典『マルティン・フィエロ (Martín Fierro)』を、1974 年に『ドン・セグンド・ソンプラ (Don Segundo Sombra)』を翻訳している。サバトら現代作家の翻訳はおそらく酒井が初めてであり、時期もかなり早かったと言える。

²⁰³ 詳しくはアルゼンチン日本人移民史編纂委員会 (2006: 409-411) を参照。

とも、日本語を解さない二世を含む、アルゼンチンの人々に日本文化を知ってもらうことも、いずれも自らを理解してもらうための行為だったのかもしれない。

一方で、アルゼンチン文学に初めて触れる読者にとって、酒井の作品選択は親切とは言い難かった。新聞連載という制約がある中で、いわゆる文学史的に古典的作品を列挙するのではなく、自らの文学的関心に従い、新しい文学を紹介しようという酒井の意図が作品のラインナップから見て取れる。サバトの『トンネル』は原作出版の4年後、ムヒカ・ライネスの『神秘ブエノスアイレス』は3年後に翻訳されている。またアルルトは、酒井が「亞國文學の革命児」と紹介しているように、その独特の文体から異端視され、死後再評価された作家である。酒井は評価の定まった作品ではなく、当時の最先端の文学を紹介しようとしていた。そうした先見性はその後の日本文学の翻訳にも見られ、三島由紀夫『近代能楽集』や安部公房『砂の女』などをいち早くスペイン語に訳している。

3. 日本文学の翻訳へ

翻訳者として歩み始めた酒井は、アルゼンチンの作家と知り合う機会も得るようになった。1952年に『トンネル』を原作とした映画の撮影現場を訪れた感想が『亞國日報』で述べられている。

譯者は親しくサバト氏と話し合う機会を得た。翻譯の外に東洋文學について語りあつた。[中略] クリモスキ²⁰⁴は『羅生門』に就て話した。日本人である僕へのお世辭ばかりだと思われぬ。皆の東洋熱は僕を驚かせた。春信や歌麿の浮世繪を通じての日本への憧れがあるように見受けられた。戦艦『大和』が沈んでも春信が生きて行くとは非常に嬉しい。(酒井 1952)

酒井はアルゼンチン人の日本文化に対する興味に驚きと喜びを表現している。これは日本で敗戦を経験し、帰国の際に撃沈された戦艦を目撃した酒井の素直な感想であると同時に、読者の一世たちを励まそうという気持ちもあつたのだろう。後述するように、映画『羅生門』はアルゼンチンでも成功を収め、酒井が日本文学翻訳に携わるきっかけを作った作品だが、アルゼンチンでの公開前から既に話題になっていたようだ。

同じく親日家で来日経験もあつたムヒカ・ライネスについては、以下のように述べている。

かういふムヒカ一家は日本に對して限りない愛情を抱き日本の文化に特別の關心と研究を捧げている。しかし彼等は『すきやき』や藝者の日本ではなくて、何か外のもの、あの東洋と西洋の抽象が現代になつて交錯した歴史的必然性というものを、特に西洋

²⁰⁴ レオン・クリモフスキー (León Klimovsky, 1906-1996)。サバト原作の映画『トンネル (El túnel)』(1952年)の監督、脚本を務めた。

文化の又はヨーロッパ近代精神の崩壊の危機を前にして、古く新しい日本の文化を見極めようとしているのだ。(酒井 1953, 傍点著者)

酒井はムヒカ・ライネスの日本に対する関心が単なるジャポニズムではなく、西洋の影響を受けた現代日本への興味であったと述べている。近代以降の日本を東洋と西洋の混淆として見る傾向は、アルゼンチンの知識人の間で共有されていたものである。詳しくは次章で論じるが、伝統を残しつつ近代化に成功した例として日本が注目を集めていたことを、酒井も強く意識していた。

『亞國日報』の連載を通じてアルゼンチンの文壇と繋がりを持つようになり、日本文化に対する需要を知ったことが、酒井を日本文学の翻訳に駆り立てた。アルゼンチンにおける日本語読者は限られているが、日本文学をスペイン語に翻訳すれば、より多くの人に呼んでもらうことができると考えたことだろう。いずれにしても、日本語新聞での連載は翻訳者としてのキャリアとなっただけでなく、日本にいた頃には見えなかった日本の一面を再認識するきっかけとなった。

第 14 章 近現代文学の翻訳

本章では、芥川龍之介の作品をきっかけに次々と翻訳された日本近現代文学とその受容について論じる。

1. 東西の混淆としての芥川文学

1-1. 芥川文学の近代性

酒井が日本文学の翻訳を行うようになったきっかけは、芥川龍之介の『羅生門 (*Rashomon*)』(1954) だった。これ以降酒井は日本語新聞から遠ざかり、より広くアルゼンチン社会に向けて日本文学を発信するようになる。翻訳者としても酒井和也を名乗るようになったのはこの頃からである。

『羅生門』の出版には、前年にアルゼンチンで公開され、成功を収めていた黒澤明の映画が影響している。同じく 1954 年に江原武ら一世のグループが KOSHIE という出版社を設立し、「羅生門」「藪の中」を含む『日本の短編小説 (*Cuentos japoneses*)』というアンソロジーを出版²⁰⁵しており、その関心の高さがうかがえる。酒井訳は「羅生門」「藪の中」「地獄変」の三作品で、両者とも映画の原作となった二作品を冒頭に掲載している点から見ても、映画の反響に応える形で出版されたことは明らかである。

酒井はその後、1957 年に「袈裟と盛遠 (*Kesa y Morito*)」を雑誌『スール (*Sur*)』に掲載

²⁰⁵ 小森兄弟、島津重一、江原武の共訳で、三人の名字の頭文字をとって KOSHIE と命名された。詳しくはアルゼンチン日本人移民史編纂委員会 (2006: 373) を参照。

し、1959年には『地獄変 (*El biombo del infierno*)』²⁰⁶、『河童 歯車 (*Kappa. Los engranajes*)』を立て続けに出版する。『地獄変』は、先に出版された『羅生門』に「鼻」と「袈裟と盛遠」を加えたものだが、再録された作品には大幅な改訳が見られる。『河童、歯車』には表題の二作品の他、ボルヘスが序文を寄せている²⁰⁷。

『羅生門』の解説ではアルゼンチン人読者に向けて丁寧な説明がなされ、日本文学の概説とも言える内容になっている。歴史的背景として、俳句と和歌の伝統から、明治期のロシア文学、フランス自然主義文学の影響、私小説の誕生まで、井原西鶴、二葉亭四迷、泉鏡花、夏目漱石、志賀直哉らの名前を挙げながら解説している。その上で酒井は、芥川が俳句の精神と西洋文学の影響を受け継いだ作家であり、ピエール・ロティ、アナトール・フランス、オスカー・ワイルドらの作品に東洋と西洋の接近の可能性を見いだしたと述べている。

『地獄変』の解説はより芥川に特化したものとなっており、新現実主義や雑誌『新思潮』、晩年までの作風の変化について解説している。ここでも酒井は芥川に見られる日本的な生得の要素と、西洋から取り入れた要素の融合について論じている。

つまり、先達の大半とは反対に、彼は師を求めて西洋に駆り立てられたのではなく、彼のほとんど病的までに敏感な感受性と、本物の俳人の繊細な心に、懐疑主義と節度、そして西洋の洗練された感覚の文化を慎重に加えたのだが、それは『河童』や『鼻』に認められるような心理学的、風刺的描写に深みを与えた。

Es decir, contrariamente a la mayoría de sus predecesores, él no se precipitó a Occidente en busca de maestros, sino que muy cuidadosamente sumó a su sensibilidad aguda, casi patológica, y a su espíritu grácil de auténtico poeta *haiku*, el escepticismo, la medida y la refinada cultura sensorial de Occidente, que confirieron profundidad a sus descripciones psicológicas y satíricas, como se puede juzgar en *La nariz* y *Kappa*. (Sakai 1959a: XV)

芥川文学における俳句の伝統と西洋文学の影響を指摘した酒井の解説は、後述するようにボルヘスによって強化され、アルゼンチンにおける日本文学の受容に大きく影響したと考えられる。

1-2. 作家研究のために

『羅生門』以降、芥川作品がアルゼンチンでどう受容されたかについて、酒井は以下のよ

²⁰⁶ 1970年にブエノスアイレスで酒井訳の『羅生門とその他の短編 (*Rashomon y otros cuentos*)』が出版されているが、これは『地獄変』をポケット版にしたものであり、収録作品も訳もほぼ同じである。イントロダクションは酒井の教え子であったミゲル・オリベラ・ヒメネス (Miguel Olivera Giménez) によるもの。

²⁰⁷ 酒井は「ボルヘスが私の友人なので、友人としてその序文を書いてくれた」(酒井 1972: 268-269) と述べている。

うに語っている。

同作品集 [『羅生門』: 引用者注] は、映画「羅生門」の原作、またはそのシナリオという程度で迎えられたに過ぎなかったように記憶しているが、1959年『地獄変』[中略]が出るに及んで、文芸批評家や一般インテリの態度が随分変わったのである。何故魅惑されたかという「羅生門」「鼻」「藪の中」「袈裟と盛遠」「地獄変」などの一連の作品から受ける感覚的印象が、彼らが想像し、念頭においていた日本のイメージ——それは神秘、抒情、暗示、洒脱、残虐的な美、洗練、諧謔のエレメントの織り混ったイメージにぴったりと合ったからだと思う。[中略]ところが、その同じ年の末に続けて第三作品集『河童、歯車』が出るに及んで、芥川の所謂現代小説 [中略] に接した批評家、読者は、全く異なった作家の作品ではないかと思われるような、不可解な違和感を感じたと思う。[中略] 彼らの脳裡深く、版画の如く、鋭いのみで刻み込まれていた、多分に芥川を通じての日本のイメージとのひどい誤差が生じ、出来上がった絵プリントの強烈な色彩がずれ、全くピントがぼけ色褪せてしまったのである。(酒井 1972: 263-264, 傍点著者)

『羅生門』と『地獄変』で紹介された作品は全て王朝物だった。先行する映画のイメージから、現代を舞台にしたものよりも、エキゾチックな要素を含む物語が求められたのだろう。しかし、酒井はその期待を裏切るかのように『河童、歯車』を出版し、芥川のイメージを覆した。

芥川作品は1950～60年代にかけて王朝物を中心に世界各国で翻訳されたが、翻訳数の少ない「歯車」の酒井によるスペイン語訳は、世界的に見ても早い時期に登場している²⁰⁸。これについて酒井は以下のように述べている。

私が1959年に「歯車」を訳したのは、「歯車現象」が作家が経験した事実そのままの現実だと信じ込んだためでもあり、彼の自殺へ至る精神的葛藤や苦悩や病的症状の発見を解く鍵に違いない、これならば、そういうプロセスそのものの作品として、人間芥川理解のために [中略] 重要なものだと思ったからでもあった。(酒井 1972: 275-276. 傍点著者)

酒井が芥川の他の代表作よりも、作家研究のために重要と考えられる作品を優先的に選んだことは興味深い。酒井自身も、「短編としてはプロットらしいものはなく、読物^{よみもの}としてはさほどおもしろくない」とさえ述べており、商業的成功は見込めないにもかかわらず、「日本のある時代の精神のドラマ」が表れているという理由から「歯車」を選んだと述べている

²⁰⁸ 寫田 (2001: 178-184; 2003: 563)。酒井のスペイン語訳はロシア語、中国語に次いで早く、英訳よりも早く出版されている。

(酒井 1972: 276: 傍点著者)。芥川の王朝物は単なるエキゾチックな物語ではなく、次節で紹介するように、ボルヘスは序文でその近代的な手法について述べているが、おそらく読者の大半は「神秘」や「残虐的な美」といったイメージに囚われたことだろう。それに比べ「歯車」は、現代を舞台とした内省的な作品であり、作者の異なる一面を提示している。酒井は単なるジャポニスムに終わらない、日本文学研究に貢献しうる作品紹介を志していた。

1-3. 作家と作品の間にある深淵

酒井はメキシコ移住後も芥川の「酒虫 (El gusano del vino)」、「虱 (Los piojos)」、「煙管 (La pipa)」²⁰⁹を翻訳している。更に、「スペイン語決定版と称する作品二十五編所収の芥川龍之介集」(酒井 1972: 267) 出版の計画も明らかにしている。また 1968 年に出版された『日本: 新たな文学に向けて』では、芥川の死 (1927 年) を独自に文学史上の一つの区切りとしており、芥川に傾倒していたことがわかる。

しかし酒井は次第に芥川への関心を失っていき、『芥川龍之介集』が出版されることはなかった。その理由について、日本語で執筆した「芥川龍之介の文学——ラテンアメリカの視点——」という評論で以下のように述べている。

対照的に見える谷崎や安部公房の小説に異常なまでに魅かれるようになってからは、一見複雑なエレメントが渾然とした形式内容をもつ芥川の絢爛たる歴史小説に、多分その絢爛たる故に、または余りにも意表を突く鮮やかな知性の閃きの故に、またはその奇想天外なプロットのトリックを知り尽くしたため私の感覚に与える新鮮味の喪失の著しい故に、あるいは近代人のデリケートな心理の離れ業のような描写のかげに彼の文学を発見しはするが、人生を見出すことが出来ないが故に、或いは彼が余りにも意識的な作家で、彼の知性——少し古くさくなったのであろうか——が叙情性のあふれ出るのを制御してしまった故に、或いはそれらの大部分の作品が精巧で、優雅ではあるが、余りにも小型な四畳半的であるが故に、私は興味——芥川文学を文学として楽しむ興味、芥川文学を学問的に研究する興味を失いつつあるのかもしれない。(酒井 1972: 266-267, 傍点著者)

当時の酒井にとって芥川作品は、形式や技巧に優れていても、「人生を見出すことが出来ない」ものとなっていた。翻訳した「袈裟と盛遠」に関しては、「優雅でサスペンスのテクニクを使った気の利いた短編であるが、同時に凍りついたような、なじみがたい作品である」(酒井 1972: 282) とさえ言っている。

また、「私には、どうしても芥川作品と芥川龍之介という人間の間には、意外な距離、

²⁰⁹ メキシコのマデーロ印刷 (Imprenta Madero) から出た私家版で、翻訳者の名前は掲載されていないが、マデーロ印刷の経営者の一人であるビセンテ・ロホへのインタビューから酒井訳だと判明した。詳しくは補遺「インタビュー抜粋 3」を参照。

超え難い深淵が横たわっているのを感じるようになってきたからである」(酒井 1972: 281)とも述べている。酒井は「歯車」を翻訳した際、そこに芥川が自殺に至るプロセスが見いだせると考え、他の代表作を差し置いて翻訳に選んだ。しかしこの評論を執筆した 1970 年(出版は 1972 年)にはその考えを改め、芥川作品はあくまでフィクション(酒井は「作りもの」とも言っている)であり、作者の人生と同一視することはできないという考えに至った。そして「文学するため のみに生き」、「自己との対決を避け」(酒井 1972: 283, 傍点著者)て死を選んだ芥川作品が味気ないものに思え、興味を失っていった。同時に、作家の体験が作品に現れていると酒井が考えた安部公房のような作家に関心を移していく。

2. アルゼンチンにおける日本文学の受容

2-1. アルゼンチンにおけるオリエンタリズムと日本

次に、酒井が紹介した芥川作品が、アルゼンチン人読者にどのように受け止められたのかを見ていく。酒井は芥川が人気を博した理由として、以下のように振り返っている。

ラテン・アメリカ、特にアルゼンチンに限って言えば、芥川の歴史小説のややもすると変態的趣向の素材の選択、その異様なプロット、魅惑的な想像力などは、怪異、ファンタジー、皮肉、パラドックスを好み、またそういう要素の多い文学の伝統を持つアルゼンチン(たとえばボルヘスの短編小説など)の文学者、インテリ、一般読者にアピールしたのは、思えば当然であったのかも知れない。(酒井 1972: 266)

酒井が芥川と共通する作家として挙げたボルヘスは、実際に芥川を高く評価し、アドルフォ・ビオイ・カサーレス、シルビーナ・オカンボと共に出版した『幻想文学集』(*Antología de la literatura fantástica*)の第二版(1965年)に「仙人」を収録している。これは初版(1940年)には含まれていなかったもので(Asiain 2014: 85-86)、ボルヘスが日本文学の英訳を愛読していた²¹⁰ことを差し引いても、1950年代に出版された酒井訳の影響は無視できないだろう。1960年代に入るとスペインでも芥川が紹介されるようになったが(畠田 2001: 167)、それまでは KOSHIE 社版と酒井訳がスペイン語で読める数少ない翻訳であり、「歯車」は英訳すら出ていなかった。

ボルヘスは序文で芥川を「東西の混淆」として紹介しているが、この見方にも酒井の解説の影響が見て取れる。酒井はこの序文を翻訳、要約し、アルゼンチンでの受容の例として紹介している。以下、酒井による翻訳である。

²¹⁰ 幼い頃にアルジャーノン・B・ミットフォード (Algernon B. Mitford) の『昔の日本の物語』(*Tales of Old Japan*) を英語で愛読していたボルヘスは、1935年に出版された『汚辱の世界史』(*Historia universal de la infamia*) で吉良上野介についての短編を掲載するなど、日本に対して強い関心を示していた。ボルヘスと日本との関係については、Gasió (1988) 及びコダマ (2013) を参照。

芥川文学には東西が混融されており [中略]、しかし彼の作品の^{テーマ}主題や情緒が東洋的であっても、そのレトリックは確かに西欧的であり、『袈裟と盛遠』と『藪の中』にはロバート・ブラウニングの『指輪と本』の小説作法が用いられているが、これらの作品の^{かもし出す}、ある種の抑制された悲哀や、軽快なタッチ、視覚的造形的な傾向には.....
日本的なものを見る。[中略] 芥川は東西文化の^{衝突}衝突による日本の近代化が生んだ苦痛な精神の危機の産物としての殉教者であった。(酒井 1972: 270-271)²¹¹

芥川文学における西欧的手法については、前述したように酒井の解説でも述べられていたが、芥川を「日本の近代化が生んだ苦痛な精神の危機の産物」とする見方は、ボルヘス独自のものである。酒井の訳では省略されているが、ボルヘスは「東西文化の^{衝突}衝突」について「悲劇的 (trágico)」という言葉を用いており、日本の近代化の負の側面を強調している。ボルヘスのこうした見方には、芥川の死の直前に書かれた「歯車」を読んだことも影響していると考えられる。

前述したように、来日経験があるムヒカ・ライネスも、日本が持つ「東洋と西洋の抽象が現代になつて交錯した歴史的必然性」に関心を抱いていた。こうした日本の近代化に対する強い関心は、ボルヘスやムヒカ・ライネスに限ったことではなく、アルゼンチンの知識人の間で共有されたものであった。アルゼンチンのオリエンタリズムを論じたアクセル・ガスケ (Axel Gasquet) によれば、ヨーロッパから輸入されたオリエンタリズムの概念は、アルゼンチンでは国内の先住民とヨーロッパに祖先を持つクリオージョの関係性に援用され、独自の発展を遂げた。「文明と野蛮 (civilización y barbarie)」という二項対立によって進められた近代化は、日本の明治維新と同じく西洋化であり、アジアは「野蛮」だとみなされていた。しかし実際に日本を訪れたエドゥアルド・ウィルデ (Eduardo Wilde, 1844-1913) 以降、伝統を残しつつ近代化に成功した例として日本を模範的に論じる傾向が生じたという (Gasquet 2007: 167-202)。

映画『羅生門』をきっかけに注目を浴びた芥川文学は、酒井の翻訳によりその文学性が高

²¹¹ 酒井の翻訳は要約である。引用部分に相当する原文は以下の通りである。“Discernir con rigor los elementos orientales y occidentales en la obra de Akutagawa es acaso imposible; [...] Entiendo, sin embargo, que no es aventurado afirmar que los temas y el sentimiento son orientales, pero que ciertos procederes de su retórica son europeos. Así, en Kesa y Morito y en Rashomon, asistimos a diversas versiones de una misma fábula, referidas por los diversos protagonistas; es el procedimiento de Robert Browning, en The ring and the book. En cambio, cierta tristeza reprimida, cierta preferencia por lo visual, cierta ligereza de pincelada, me parecen, a través de lo inevitablemente imperfecto de toda traducción, esencialmente japonesas. Diríase que el encuentro de dos culturas es necesariamente trágico. [...] Esta casi milagrosa renovación exigió, como es natural, una desgarradora y dolorosa crisis espiritual; uno de los artífices y mártires de esta metamorfosis fue Akutagawa que se dio muerte el día 27 de julio de 1927” (Borges 1959: 9-11)

く評価され、アルゼンチンの作家たちにも広く読まれた。その背景にはアルゼンチン独自のオリエンタリズムがあり、最初に翻訳された日本人作家である芥川の作品は、日本の近代化を体現するものとして受け止められた。現在に到るまで数多くの芥川文学がスペイン語に翻訳されているが、酒井の翻訳とボルヘスの序文は、スペイン語圏における芥川のイメージ形成に大きく影響していると言えるだろう。

2-2. 『スール』日本文学特集号

『羅生門』以降、アルゼンチンにおける日本文学への関心は急速に高まった。それを象徴しているのが、1957年の『スール』²¹²日本文学特集号である。アルゼンチンを代表する文芸誌であり、広くスペイン語圏で読まれた『スール』が日本文学の特集のために全頁を割いたことは画期的だった。パスによるイントロダクション、ドナルド・キーンによる解説（ホセ・ビアンコ/José Bianco 訳）の他、石川啄木『ローマ字日記』（カルロス・ビオラ・ソト/Carlos Viola Soto 訳）、谷崎潤一郎『陰翳礼讃』（ビオラ・ソト訳）、芥川龍之介「袈裟と盛遠」（酒井訳）、志賀直哉「范の犯罪」（ビオラ・ソト訳）、横光利一「時間」（ビオラ・ソト訳）、川端康成「ほくろの手紙」（ミゲル・アルフレド・オリベラ/Miguel Alfredo Olivera 訳）、太宰治『ヴィヨンの妻』（オリベラ訳）、林芙美子「下町」（オリベラ訳）と、詩歌（安藤一郎、萩原朔太郎、北川冬彦、北原白秋、草野心平、宮沢賢治、中原中也、中野重治、立原道造、高村光太郎、竹中郁、田中克己、与謝野晶子）（アルベルト・ヒリ/Alberto Girri による英訳からの翻訳）、三島由紀夫「綾の鼓」（酒井訳）、フアン・ペドロ・フランセ（Juan Pedro Franze）による沖縄音楽の解説が掲載された。酒井は、「袈裟と盛遠」と「綾の鼓」の二作品を翻訳している。酒井訳以外は全て重訳²¹³だが、初めてスペイン語に訳された作家も多い。

それまであまり日本文学が知られていなかった状況を考えれば、これは歴史に残る企画だった。また、『スール』は従来ヨーロッパ文学を中心に取り上げてきたが、直前にもインド文学の特集を組むなど、読者離れが進んでいた雑誌の改革に取り組んでいた。これはアルゼンチンの知識人のヨーロッパ中心主義から多文化主義への転換ともいえるが、その第二弾として日本文学が取り上げられたことは特筆に値する。パスによれば、前年にニューヨークでビクトリア・オカンポ、キーンと会い、『スール』で日本文学を取り上げる話が出たという。パスは取り上げられるべき作品の中に芥川の名前と三島の近代能を挙げている（Paz 1957: 1-2）。芥川作品の翻訳者として知られ、同年『BUNKA』に三島の「葵の上」を翻訳

²¹² アルゼンチンの女流作家ビクトリア・オカンポ（Victoria Ocampo, 1890-1970）によって1931年にブエノスアイレスで創刊された文芸雑誌。数多くの外国文学を紹介し、ラテンアメリカで広く読まれた。1992年廃刊。詳しくは King (2009) を参照。

²¹³ 詩歌以外はどの言語からの翻訳なのか記載されていないが、ドナルド・キーンの証言（補遺「インタビュー抜粋2」を参照）から、キーンが1956年に出版した『現代日本文学選集（*Modern Japanese Literature: an anthology*）』の英訳を元にスペイン語に翻訳されたと推察される。

した酒井の参加は必須だったのだろう。

酒井のキャリアにとって、アルゼンチンのみならず海外からも著名な作家が参加した国際的な雑誌『スール』への参加は重要な意味を持った。アルゼンチンにおける翻訳業が軌道に乗っただけでなく、後にパスが『スール』を手本に創刊した『プルラル』²¹⁴の編集に携わる上でも貴重な経験となったに違いない。

2-3. 戦後文学への関心

『スール』の日本文学特集号の後、1960年に酒井訳の太宰治『斜陽 (*El sol que declina*)』がスール社から出版された。残念ながら解説が付されていないため出版の背景はわからないが、日本文学特集号に『ヴィヨンの妻』が掲載されたことが影響したのだろう。『スール』272号にはセリア・サラゴサ (Celia Zaragoza) による書評が掲載されたが、サラゴサはこの翻訳が酒井によって日本語から直接翻訳されたものであることを強調しており (Zaragoza 1961: 104)、重訳が当たり前だった当時、酒井の訳が特別な価値を持っていたことがわかる。

その後スール社は大岡昇平の『野火 (*Hogueras en la llanura*)』(1959)、三島の『仮面の告白 (*Confesiones de una máscara*)』(1961)を英訳からの重訳で出版している。つまり、酒井訳の『斜陽』や日本文学特集号に取り上げられた作家も含めて考えれば、戦後文学に高い関心が寄せられたことがわかる。また、スール社ではないが、野間宏『真空地帯 (*El gran vacío*)』も1958年に出版されており、酒井は解説を寄せている。そこで酒井は、人々の生活に甚大な影響を及ぼした戦争を描く上で、戦後派作家たちが政治、社会意識を持つようになり、文学に取り入れたと振り返っている。

戦後文学が次々と翻訳された背景には、敗戦と民主化という大きな転換を経験した日本への関心があったと考えられる。連合国を支持し、ペロン政権をファシストと批判していた『スール』は、1955年のクーデターでペロンが失脚すると、「国家の再建 (*reconstrucción nacional*)」を重要課題として論じた²¹⁵。彼らにとって、枢軸国だった日本が「民主化」される過程は、興味深いものだったに違いない。ただし、酒井は米国によってもたらされた「民主化」が矛盾を孕んだものであったことを指摘している (Sakai 1958a: 8)。

3. 安部公房と「作家の体験」

3-1. 抽象化された具体的な経験

酒井はメキシコ移住後、安部公房に強い関心を寄せるようになった。1965年の日本滞在時に安部本人とも知り合い、親しく付き合うようになっていた。1969年に『砂の女』の抄

²¹⁴ King (2007) によれば、パスは『スール』のような国際的な雑誌を目指して1976年に『プルラル』を創刊し、外国文学を積極的に紹介した。

²¹⁵ 詳しくは King (2009) を参照。

訳をメキシコ大学院大学の紀要『ディアロゴス (*Diálogos*)』に発表後、1971年にERA出版から完訳を刊行している。翌年には「時の崖」を『プルラル』に、「犬」を『レビスタ・デ・ベジャス・アルテス (*Revista de Bellas Artes*)』に掲載した。後者はメキシコのINBAが発行する雑誌で、酒井も度々寄稿している。「犬」を選んだのは、画家を主人公とした本作が美術雑誌にふさわしいと考えたのかもしれない。

1924年生まれの安部は酒井より三つ年上で、ほぼ同世代である。また、安部は満洲育ちであり、アルゼンチンの帰国二世である酒井とは境遇は異なるが、生まれた国と、育った国という二つの故郷を持つという点で、同じような経験をしている。酒井が安部の文学に惹かれた背景にはこうした共通点があったと考えられる。

安部の文学について語る言葉からは、酒井の絵画にも見られるアーティストとしての姿勢が表れている。1972年に行われた日本文学者のジークフリート・シャールシュミット (Siegfried Schaarschmidt) との対談では、以下のように語っている。

作品が作家の属性ではなくて、作家があるいは作品の属性であるかもしれないというようなことを安部さんはいわれています。このことをたとえば砂ということにあてはめてみますと、砂がどこの砂であってもいいので、必ずしもどこの特定の砂でなければならないような、そういう砂の描写はしていない。けれども、私は作家の体験というものがあると思うのです。一回見たものが強烈にその作家を印象づけて、それをまたある時点において使って表現することがありえるわけです。『砂の女』では、私は別に満州ということ強調しはしないけれど、あるいは満州というような経験が、何かの意味で、無意識的にであっても、『砂の女』にでてきたかもしれない、こう思うのです。ただ安部さんの描写するものが特定のものではないということはいえると思います。何か抽象化されたものであって、ただしそれが非常に具体的なものに見える印象を読者に与える。(酒井, シャールシュミット 1972: 16)

「何か抽象化されたものであって、ただしそれが非常に具体的なものに見える」とは、この時期に酒井が描き続けた《光琳へのオマージュ》(図版 17) シリーズに代表されるヘオメトリスモの作品群にそのまま当てはまる。円と曲線という抽象的な図形の組み合わせから成る一連の作品は、特定のものを描いていないにもかかわらず、琳派の曲線美を確かに連想させる。酒井が安倍の作品を翻訳するようになった時期と、ヘオメトリスモの作品を描くようになった時期は重なっている。

酒井が安部の作品に具体的なもの、つまり満洲での体験を見ている点は興味深い。酒井は自身については寡黙だが、安部に対する言葉から、作品におけるエスニシティの問題が見えてくるからである。

3-2. 日本的であること、国際的であること

前述の対談で、安部文学が国際的かどうかという点に議論が及び、シャルシュミットは以下のように述べている。

もちろん安部さんの作品の中には、満州なんかを扱っていて、日本を外側から見るような経験はあるんでしょうけど、全体から見ると、安部さんがインターナショナルなものをもっていらっしゃるということは、安部さんがほかならぬご自身の個人の生きておられる日本の現実をとらえて、それを作品にしているというところから、逆に国際性が生れてくるのじゃないかしら。(酒井, シャールシュミット 1972: 15)

これに対し酒井は、

安部さんの作品が日本的であることの説明なんですけど、安部さんが日本人であり、日本語を使って、日本の環境を書かれた場合に、テーマが国際的な問題であっても、また個人的な問題であっても、日本的なものが浮かんでくるのは当然です。私が言いたいのは、安部さんの取り扱う問題は、どこの国にも起こり得る問題であり、国際的であろうということを意識せずに自分の問題を追求していったときに日本語を使っているための、日本的な発想があり得る。ただ日本的であるのは比較の問題だと思うのです。(酒井, シャールシュミット 1972: 15)

と述べている。一見『砂の女』の砂の描写についてのコメントと矛盾するようだが、「抽象的なものが具体的に見える」ことと、「日本的であるのは比較の問題」であることが両立するところに、酒井のエスニシティ観を解く鍵がある。

酒井にとって、安部の満洲体験は無視できないものであった。それは一見抽象的に見える安部の文学を根無し草とみなすことへの反論である。同時に、それを郷土愛のように論じることも、酒井には納得できなかった。シャルシュミットが言う「特殊性から普遍性へ」という主張を、安部自身も否定している。

けっきょく、その事実よりも、そういう主張に疑問をもっているわけです。つまり、普遍性を獲得するためには、特殊性を通じなければならないという主張があるでしょう。事実はそのとおりだとしても、それをわざわざ主張するということは、なんらかの意味で閉鎖的な考え方につながると思うのです。たとえばナショナリズムをうたう場合、戦争中なんかはしきりにそういう主張がされたわけです。ほんとに普遍性を獲得するためには、日本に帰れという主張ですね。[中略] これらはずねに保守的、閉鎖的なものを含んでいる。だからその主張にぼくは反対しているのです。一方、科学的な方法として、たとえばダーウィンの「進化論」なんかの場合には、やはり具体性から出発して普遍性

を獲得しているわけです。【中略】これは正しい方法だし、ぼくの小説の方法も、だからいつでも、なるべく概念から出発せずに、たとえば見えるものとか、さわれるものとか、そういう具体的なものから始めるように心掛けています。しかしそれは、即物性、あるいは具体的なものから出発するというので、単に特殊性から出発するというのとは、多少ニュアンスが違うのじゃないかと思う。(キーン 2013: 221-222)

外地育ちの安部も、二世である酒井も、ナショナリズムには敏感だった。日本を描きながら、国際的／普遍的な作品を書くことは可能である。しかし、日本を「特殊」と捉え、そこに普遍性を見出すことには両者とも否定的だった。

酒井の作品における「日本的なもの」は、確かに大きな存在感を放っている。しかし、酒井が日本人であることに起因する「日本的な発想」と同じように、アルゼンチン人でありラテンアメリカ人として生きた酒井の「ラテンアメリカ的な発想」も見られる。同時にジャズへの言及やポップアート、キュビズムといった欧米の美術の影響もあり、「国際的発想」も持っていたと言えるが、それはあくまで「比較の問題」だと酒井は考えていた。それをふまえると、先に引用した酒井の言葉は、自身の作品が常に「日本的」だと評されることに対する、不満のようにも聞こえる。酒井は自身の作品に対する批評について以下のように述べている。

It's very strange. When I show my work in Mexico, they talk about my New York Influences. When I show my work in Japan, they talk about my Mexican colors. When I show my work in Texas, they talk about the mixture of Japanese and Latin American influences. But in my own head and heart, I have always remained the same. (Goddard 1989: 7H)

移動を続け、作風を変化させ続けた酒井の作品に、批評家はそれぞれの土地の影響を見出そうとする。確かに酒井は様々な文化を表現に取り入れてきた。しかしそれらは自分自身の問題を追求した結果作品に表れたものであり、一つの要素をもって酒井の特徴とみなすことはできないのである。

3-3. 内部の風景

酒井が安部について語った言葉に、もう一つ興味深いものがある。

たとえば『砂の女』という小説をだれかが突然読んだ場合に、日本の風景は砂ばかりじゃないかと理解するかもしれない。ただ安部さんの内部の現実の風景というものがある。その風景を打ち出す場合に、隠された風景というのがあるわけです。往々にして、内部の風景が本物であって、外部の風景がうそである場合がある。この国を本来の日本

であると考えの人が、あるいは間違っているかもしれない。自分の想像している国がほんとうの日本であって、ここに自分が住んでいて、自分の手でさわり、自分の目で見、自分の感覚で感じる、そういう日本がうそであるということが文学的にいえるわけです。(酒井, シャールシュミット 1972: 15)

「自分の想像している国がほんとうの日本であって、ここに自分が住んでいて、自分の手でさわり、自分の目で見、自分の感覚で感じる、そういう日本がうそである」という言葉には、酒井の実感が込められていると考えられる。日本人の両親を持ち、「日本人」として育てられた酒井だったが、初めて日本の土を踏んだのは、10歳のときである。その心のなかには、両親から聞かされた話で膨らんだ「内部の風景」があったことだろう。また、1950年にアルゼンチンに帰国して以来酒井は度々日本を訪れているが、居を構えることはなかった。その間、日本は高度経済成長を経て、大きく変貌を遂げた。日本を訪れる度に、様変わりする風景に驚いたに違いない。そして幼い頃に見た日本が少しずつ現実味を失い、「内部の風景」として心に刻まれていったのではないだろうか。

酒井が絵画に描いた日本は、この「内部の風景」だったのだろう。特に《元禄シリーズ》の《松島図屏風》や《富嶽三十六景》を元にした作品(図版 25、27)は、実際の日本の風景ではなく、日本美術の伝統を受け継ぐ形で描かれた酒井の心の風景である。「日本文化とは何か」を問い続けた酒井が描き出したのは、安部の小説に描かれた砂のような、現実よりも本当らしい、観念上の日本だったのだろう。

4. 『日本：新たな文学に向けて』

酒井は様々な場所で日本文学の概説を執筆してきたが、それらをまとめた唯一の本が、1968年に出版された『日本：新たな文学に向けて』である。酒井は、スペイン語に翻訳されたドナルド・キーンのエッセイを除き、本書がメキシコにおいてスペイン語で書かれた唯一の日本文学に関する本であるとしている(Sakai 1968a: 10)。本論ではこれまで随所で本書に言及してきたが、翻訳者、日本研究者としての酒井の立場という視点から、酒井が日本文学を紹介する上で何に重点を置いていたのかを明らかにする。なお、本書は二部構成となっているが、第2部「能」については第16章で述べるため割愛する。

第1部「日本近代文学のパノラマ」の目次は以下の通りである。

1. 前史：17世紀の日本小説における浮世

(Antecedentes: El mundo flotante de la novela japonesa del siglo XVII)

2. 文壇と日本人作家の立場

(El mundo literario y la posición del escritor japonés)

3. はじまり：1870年から20世紀最初の10年まで

(Los comienzos: Desde 1870 hasta el primer decenio del siglo XX)

4. 危機の時代：1910年から太平洋戦争開始まで

(La época de crisis: Desde 1910 hasta el comienzo de la guerra del Pacífico)

5. 『斜陽』：戦後文学の様相

(*El sol que declina*: Algunos aspectos de la literatura de posguerra)

6. 安部公房と新たな文学

(Abe Kōbō y la nueva literatura)

酒井自身も序文で述べているように、体系的にまとまりをもった文章として書かれたものではない。メキシコに移住してから3年間の間に、講演、出版、普及といった様々な目的のために書かれた文章を集めたものである (Sakai 1968a: 9)。そのため日本の近現代文学を網羅するものではないが、偏りのある内容だからこそ、酒井の興味関心が反映されていると言える。酒井が日本文学史の中で特に興味深いと感じていた事柄、作家、作品がわかる内容となっている。

4-1. 元禄時代

「1. 前史：17世紀の日本小説における浮世」は、日本近現代文学の前史として収録されているが、もともとは酒井の芸術的関心から書かれたものであろう。西洋では浮世絵が有名だが、文学における浮世の芸術、つまり浮世草子については知られていないことを指摘し、浮世の思想と井原西鶴を中心に解説している。酒井は1954年にブエノスアイレスで行われた浮世絵の展覧会²¹⁶のキュレーターを務めた他、アルゼンチン、ブラジルで浮世絵に関する冊子を出版している²¹⁷。酒井が日本文化紹介に携わるようになったきっかけは、アルゼンチンの知識人が抱いていた日本文化に対する高い関心だったことは、既に述べた。映画『トンネル』の撮影現場で鈴木春信、喜多川歌麿の話が出たことを語っており、浮世絵はアルゼンチン人にとって最も身近な日本文化の一つだったのだろう。本書では菱川師宣を紹介している。

浮世絵や浮世草子を生み出した元禄時代への関心は、絵画作品《元禄シリーズ》でも明らかだった。酒井は元禄時代が「疑う余地もなく、近代日本の文化史上最も興味深い一章のひとつ (sin lugar a dudas, uno de los capítulos más absorbentes de la historia de la cultura japonesa moderna)」(Sakai 1968a: 15) であるとし、紫式部と並ぶ日本文学史上最高の小説家として西鶴、最高の詩人として松尾芭蕉、悲劇の最高傑作の作者として近松門左衛門を取り上げている。その一方で、儒教の影響を排除し、国学の研究が進められたことに対して、「しばしばウルトラナショナリズムや外国人嫌悪に傾いた (se volcó con no poca frecuencia al ultranacionalismo y a la xenofobia)」(Sakai 1968a: 15) と批判している。

²¹⁶ ポニーノギャラリー (Costa Peuser 2005: 104)。

²¹⁷ Sakai & Svanascini (1956a; 1956b)。

4-2. 私小説から新たな文学へ

「2. 文壇と日本人作家の立場」では、日本の文壇の特殊性について解説している。

芸術の創造における文化的環境の影響を強調することに関心はないが、日本、特に近代日本の場合には必要なことである。なぜなら、急速な国際社会への参入にもかかわらず、日本には西洋から見ると奇妙な性質や様式が残っているからである。未だに心理的には文化的中心地から孤立しており、日本の文学も美術も、西洋とは異なるパターンに沿っただけであることは周知の事実である。そしてそれは、無分別にも戦後の「アメリカナイゼーション」などと呼ばれている出来事の後も起こっている。また、日本が20世紀のはじめから外国の「最新の」芸術と文学を、恐らく最も早く導入、翻訳してきた国であり続けているという、ほとんど知られていない事実があるというのに、変わらないのである。

No es mi interés el enfatizar la influencia del medio cultural en la creación artística, pero se hace necesario en el caso de Japón, en especial del Japón moderno, ya que, pese a su rápida incorporación a la vida internacional, conserva ciertas características y modalidades extrañas a Occidente; sigue psicológicamente aislado del resto de los grandes centros culturales, y es notorio que tanto su arte como su literatura responden a patrones diversos a los que estamos acostumbrados. Y esto sucede a pesar de lo que algunos denominan en forma desaprensiva la “americanización” de posguerra, y pese al hecho casi desconocido de que Japón, desde principios de siglo, fue y sigue siendo el país que quizá con más rapidez introduce y traduce las últimas “novedades” artísticas y literarias extranjeras. (Sakai 1968a: 40)

酒井は、日本が20世紀のはじめから外国文化をいち早く取り入れ、また敗戦後大きな転換を迎えていたにもかかわらず、パターン化された文学や芸術しか生まれていないことを批判している。

また戦前の文壇を「ゲッター」と呼び、作家たちが社会から孤立して虚構に閉じこもって生きていたと述べている (Sakai 1968a: 44-47)。小説を人生と同一視する、いわゆる私小説については、戦後の私小説批判の流れを汲み、否定的に紹介している。私小説の一部は芸術の最も純粋なレベルに達した感動的な作品であるとする一方で、社会の辺境に位置する作家たちのグループの内部に向けられたものだったと述べている。そして、私小説を書かず、文壇の流れを変えた三島由紀夫、安部公房、大江健三郎の三人をより高く評価している (Sakai 1968a: 52-54)。

酒井は三島ら新しい世代を「新たな文学」に位置づけ、タイトルにも用いた。「新たな文学」とは、メキシコで酒井ら「ルプトウーラ」の世代が追い求めた「新たな絵画」を意識し

て付けられた名前だと考えられる。前述したように、酒井は安部公房の作品に共感を示し、その創作スタイルには共通点も見られた。酒井はメキシコの「古い絵画」を乗り越えようとする過程で、「新たな文学」を生み出してきた作家たちに自己を投影していたのである。

4-3. 酒井の日本文学史

「3. はじまり：1870年から20世紀最初の10年まで」以降は時代区分に沿った流れとなっているが、前提として、日本と西洋の時代感覚の違いが説明されている。日本独自の元号に加えて、時代の移り変わりの早さが西洋とは異なり、日本では「西洋の3倍」早く時間が流れるという「何人かの歴史家の意見」を紹介している。その理由として、西洋との距離を縮めるために次々と新しいものを取り入れてきた歴史があり、経済大国となった今でも、「遅れている、『後進的』であるという、『遺伝的』とも言える感覚 (*esa sensación casi “hereditaria” de estar atrasados, de ser “subdesarrollados”*)」があると述べている (Sakai 1968a: 57)。また日本語の変化もめまぐるしく、現代日本人にとっては、森鷗外の『舞姫』のほうが、『ボヴァリー夫人』を読むよりも難しい (Sakai 1968a: 59) というわかりやすい例を挙げているが、セルバンテスの時代からそれほど大きく変化していないスペイン語を話す読者にとっては、驚くべきこととして受け止められたことだろう。

時代区分について、酒井は独自の説を唱えている。それは、芥川の死 (1927年) を文学史上の一つの区切りとみなすことである。芥川以前／以後という区分が日本のオーソドックスな批評とは異なると断りを入れつつ、芥川の死がちょうど日本の政治、社会、文化的転換期に当たるとしている。

芥川と共に文学史上の一つの時代が終わり、輝きの少ない、より混乱した時代が幕を開けるが、それは個人・社会意識における人間のイメージを反映した一つのアイデンティティを見つけようと闘った時代であった。

Con Akutagawa termina una era literaria y se abre otra menos brillante, más confusa, que lucha por hallar una identidad que refleje la imagen del hombre en la conciencia del individuo o en la conciencia social. (Sakai 1968a: 73)

奇しくも芥川の没年は酒井が生まれた年でもある。前述したようにその後芥川に対する評価を変えているが、酒井はこの作家に特別な感情を抱いていたことがわかる。

第15章 古典文学の翻訳

メキシコに移住後、酒井の関心は安部公房や川端康成²¹⁸といった一部の現代作家を除き、

²¹⁸ 「ほくろの手紙」を『プルラル』に掲載 (Kawabata 1974)。

能楽と古典文学へと移っていった。本章では 1960～1970 年代に酒井が翻訳した中古・中世・近世文学を取り上げる。

1. 翻訳者から研究者へ

酒井がメキシコに移住してから古典作品を精力的に翻訳するようになったのは、大学での講義のためだったと考えられる。メキシコ時代、酒井はメキシコ大学院大学やメキシコ国立自治大学で日本文学を教えていた。アルゼンチン時代にもトゥクマン大学やブエノスアイレス大学などで日本語や日本文化を教えていたが、メキシコではより専門性の高い授業が求められた。前述したように、メキシコ大学院大学にはユネスコの支援を受けて設立された東洋研究部門があり、地域研究の専門家の授業を求めて、日本研究を志す学生がラテンアメリカ中から集まっていた。

酒井が担当した授業の内容は、近年出版された講義録で知ることが出来る (Sakai y Quartucci 2013)。これは当時の録音と受講生のノートをもとにまとめられたもので、メキシコにおける日本文学研究の創成期を知るための貴重な資料である。編者で序文を執筆した日本文学者のギジェルモ・クアルトゥッチによれば、講義に用いるテキストのスペイン語訳がない場合がほとんどで、酒井はその都度翻訳を行い、学生に配布していた。クアルトゥッチも指摘しているように、講義用の翻訳と、後に出版された翻訳には違いが見られる点も興味深い。毎週の講義のために翻訳を用意するにはかなりの労力を要したと思われるが、そのおかげで新たに多くの作品がスペイン語に初訳された。

これらの翻訳は、解説を付して大学の紀要や『プルラル』に掲載された。映画で脚光を浴びた芥川を中心に、アルゼンチン人読者の関心を意識しつつ自らの基準で作品選定を行っていたアルゼンチン時代と比べると、文学史に沿った作品を選んでいると考えられる。この時期には翻訳だけでなく、日本文学の概説書『日本：新たな文学に向けて』(1968) や『能楽入門：日本の古典演劇』(1968) を出版しており、より学術的な仕事が目立つ。日本文学を教える上で欠かせない古典作品と、メキシコでも上演され注目を集めていた能楽作品を、広く紹介しようという意図があったのだろう。

一方で、大学の紀要や、編集長を務めた『プルラル』では出版社の制約も少なく、比較的自由に作品を選ぶことが出来ただろう。アルゼンチンで出版した翻訳作品は、商業ベースのものが中心だった。アルゼンチン時代に東洋文化の紹介を目的として自ら立ち上げた「アシヨーカ・コレクション」²¹⁹でも、需要の有無は無視できなかったはずである。しかし、大学の紀要ではそのような心配は無用だった。また『プルラル』は当初、大手新聞社のエセルシオール社から発行されていたが、責任者であるオクタビオ・パスが内容の決定権を持っていた。たとえマニアックな作品であったとしても、日本文学を愛し、連歌を嗜んだ²²⁰パスであれば大抵のものは許可したことだろう。

²¹⁹ 詳しくは第 17 章を参照。

²²⁰ オクタビオ・パスと日本文学の関係については、Asiain (2015) を参照。

メキシコ時代の翻訳作品は、酒井がどう日本文学を教えたかという点だけでなく、酒井自身の純粋な興味関心を知る上でも、重要な手がかりとなり得るのである。

2. 日本研究発展のために

酒井がメキシコ時代に翻訳した古典文学作品として、雑誌に掲載された『方丈記』²²¹、『枕草子』²²²、『蜻蛉日記』、『徒然草』、『源氏物語』の抄訳が挙げられる。また、1969年には『雨月物語』の単行本を ERA 社から出版した。

『源氏物語』については、出版されたのは『プルラル』に掲載された「夕顔」²²³のみだが、酒井は完訳の計画を立てていたことを明かしている (Excélsior 1971)。またドナルド・キーンも完訳実現に協力したことを証言している²²⁴。あるインタビューで出版の時期について聞かれると、酒井は以下のように述べている。

—私たちはいつその本を楽しむことが出来るのでしょうか？

—まだわかりません。すごく大変な仕事になると思います。このことについて、ある日コルタサル²²⁵と話したのですが、彼はこう手紙に書いてきました。「あなたは紫式部に殺されるかもしれないけれど、我々にとっては翻訳が出ることはとても喜ばしいこと

²²¹ メキシコ大学院大学東洋研究部門の紀要『東洋学研究 (*Estudios Orientales*)』第1号 (1966年1月号) に掲載。“Introducción”, “El gran incendio”, “El torbellino”, “El traslado de la capital”, “La difícil existencia en ese mundo”, “La renuncia a este mundo”, “epílogo”を掲載。

²²² キーンは、オクタビオ・パスが酒井訳の『枕草子』(1969)に抱いた感想について、興味深い証言をしている。「オクタビオはそれをあまり褒めなかったんです。褒めなかった理由は、私の感じでは、メキシコ人はアルゼンチンの人をあまり好きでないという感じです。メキシコ人はアルゼンチン人を偽物のヨーロッパ人だとか、自分たちのインディアンとしての過去を無視して、自分たちをヨーロッパ人だと思っている人たちだという、そういうような考え方がありました。『枕草子』は正確に翻訳されました。しかし、僕はスペイン語は十分に話せませんが、パスさんはタイトルの訳について言っていました。酒井さんは *El libro de la almohada* と訳しましたが、*almohada* は文字通り枕、英語の *pillow* の意味です。パスさんはただ直訳で枕についての本ではなく、“*libro de cabecera*”、フランス語の “*livre de chevet*” と訳すべきだと言っていました。意味は、いつも自分の枕の近くにある本、非常に好きで寝る時でもそばにあるという意味です。」(補遺「インタビュー抜粋2」) オクタビオ・パス研究者のアウレリオ・アジアインによれば、コロンビア大学に保管されているパスからキーンに宛てた手紙にこのやりとりが残されている。パスは酒井の翻訳を読み、タイトルが不適切であると追伸で述べているが、キーンは酒井の訳が正しいと返事を送っている(アジアイン提供、未刊行)。初出のタイトルは正しくは“*El libro de almohada*”で、その後1974年に『プルラル』に『枕草子』の抄訳が掲載された際には定冠詞を付けた“*El libro de la almohada*”となっている。

²²³ Murasaki Shikibu (1972).

²²⁴ 補遺「インタビュー抜粋2」を参照。

²²⁵ フリオ・コルタサル (Julio Cortázar, 1914-1984)。アルゼンチンの作家。

です。あなたは不実な友人を持ちましたね」

—¿Y cuándo podremos disfrutarla?

—No lo sé aún. Creo que será algo que me llevará mucho. Aludiendo a esto, que platicué un día con Cortázar, me escribe: “Puede ser que la dama Murasaki acabe contigo, pero qué placer para nosotros cuando salga la traducción. Ya ves qué péfido amigo tienes...”. (Cordero 1974: 47)

しかし酒井による『源氏物語』の完訳が出版されることはなかった。コルタサルはさぞかし落胆しただろうが、「紫式部に殺される」というのは決して誇張ではなく、それほど骨の折れる仕事だったということだろう。ましてや、翻訳以外にも画業、雑誌編集などいくつもの仕事を抱えていた酒井にはなおさら困難なことであった。

前述したように、これらの翻訳はこれまでのものと比べるとより学術的で、専門性の高い内容となっている。注は膨大な量にのぼり、『雨月物語』の約三分の二が注に充てられている。もともと底本にあった現代語の注も含めて翻訳しており、日本に関する知識のない読者でも楽しめるようにするには、注は必須だった。しかし、酒井は翻訳者として極力注に頼らない姿勢を見せており、『プルラル』に掲載された『枕草子』の解説には、「なるべく注の少ない章段を選んだ」とある。また、『雨月物語』と同じく ERA 社から 1971 年に出版された安部公房の『砂の女』の翻訳には、イントロダクションも注もなく、本文のみである。なるべく注をつけず、読者に物語を楽しんでもらいたいという思いと、スペイン語読者に馴染みのない用語を解説しなければならないという思いの間で葛藤があったことが見て取れる。

これらの翻訳の多くは、岩波書店の『日本古典文学大系』を底本としている。1957 年から 1967 年にかけて刊行された 100 巻にのぼる同全集の大半を、酒井は自費で収集していた²²⁶。加えて、複数の参考文献と、最新の研究動向についても触れている。また、解説では必ず欧米における翻訳の有無に言及している。英語、フランス語、ドイツ語などの翻訳と、その評価についても述べているが、酒井は特にドナルド・キーン、アーサー・ウェーリ、エドワード・G・サイデンステッカー、アイヴァン・モリスらの翻訳を高く評価し、参照している。章段の区切りにも影響が見られ、例えば『方丈記』には、底本とは異なる章段と章題が用いられているが、これはキーンの英訳を反映させたものである。『蜻蛉日記』にもサイデンステッカー訳の影響が見られる。

膨大な量の注と、日本語の文献、欧米語への翻訳への言及は、将来を担う若手研究者のために書かれたものである。メキシコ大学院大学の東洋研究部門は設立間もなく、日本研究は始まったばかりだった。日本文学を学ぶには、スペイン語の翻訳は限られており、英訳やその他のヨーロッパ言語の翻訳に頼らざるをえない状況があった。酒井は学生たちのために数多くの作品を翻訳し、参考文献を提示し、日本研究者を育てていったのである。

²²⁶ ダラスの酒井スミコ宅での調査より (2015 年 8 月)。

3. 酒井訳のオリジナリティ

キーンやサイデンステッカー、モリスらの英訳を参照していたことは酒井自身も明らかにしているが、欧米の先行研究をそのままスペイン語に翻訳していたわけではない。その顕著な例は1969年の『東洋学研究 (*Estudios Orientales*)』²²⁷と、1974年の『プルラル』に二度にわたって掲載された『枕草子』である。両者の間には、大学の紀要と商業誌という掲載誌の違いだけでなく、5年間の隔たりがあり、二種類の抄訳の内容は一部異なる。前者は底本の『日本古典文学大系』に従っており、計24段が掲載された。一方後者は、前半の大部分が底本と同じ章段となっているが、後半の章段は大きく異なっており、既に出版されていたモリスの英訳とも異なっている。解説には「メキシコ国立自治大学人文系研究調整機関のために3年前から取り組んでいる完訳の章段を採用した (*Las secciones fueron tomadas de la traducción completa que durante los tres últimos años he realizado para la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México*)」(Sei Shōnagon 1974: 49)と書かれており、酒井が独自に用いた章段であった可能性がある。

『枕草子』には複数の写本が存在するため、現代語訳でも様々な章段が用いられてきた。酒井が底本に用いた『日本古典文学大系』は現在最も一般的な三巻本を用いているが、ウェーリやモリスは能因本に基づいた金子元臣の『枕草子評釈』を底本としている。酒井は解説でウェーリ、モリス訳に言及し、特にモリス訳には最良のものという評価を与えており、当然これらの翻訳を参照したと考えられる。『プルラル』に掲載された訳のみでは酒井がどのような章段を構想していたのか判断することは出来ない。しかし、5年間の間に翻訳を重ね、日本の注釈書や英訳を参照した結果、『日本古典文学大系』を元にしつつ、他の底本の良いところを取り入れる形で章段を構成していったのだと考えられる。英訳をそのままスペイン語に訳し直すのではなく、先行研究を参照しつつ、独自の解釈を加えた酒井の翻訳姿勢が見て取れる。

また、1969年にERA出版から単行本として出版された『雨月物語』にも大胆な改変が見られる。「文学的価値が低い」として「貧福論」が削除されているのである。出版元のERA出版は酒井の親しい友人であった画家のビセンテ・ロホが所有する出版社で、膨大な量の注を見ても字数に限りがあったとは考えられず、酒井の独断であったことが窺える。むしろ、文学的価値が低いと判断した「貧福論」よりも、専門的な内容で読者を飽きさせるかもしれない注を優先させたと言えるだろう。本書は現在スペインで再版され、多くの読者の手に渡っている。完全な形で『雨月物語』のスペイン語訳を読むことが出来ないのは残念ではあるが、酒井のこだわりが表れていて興味深い。

²²⁷ メキシコ大学院大学東洋研究部門の紀要で、酒井の翻訳を数多く掲載した。

第16章 能

酒井は1950年代末から1960年代にかけて、謡曲を次々と翻訳した。その関心は翻訳にとどまらず、能の解説書を出版したり、メキシコでの上演に協力したりもした。音楽を伴う舞台芸術であると同時に文学作品として読むことができる複合芸術としての能に対して、マルチアーティストであった酒井は高い関心を示した。

1. 三島由紀夫『近代能楽集』

酒井の能楽への関心は、三島由紀夫の近代能から始まる。1957年に『BUNKA』に「葵の上」を、同年『スール』に「綾の鼓」を翻訳し、1959年に単行本『斑女 近代能六作品 (La mujerdel abanico. Seis piezas de teatro Noh moderno)』を出版した。前述の二作品の他に「斑女」「邯鄲」「卒塔婆小町」「道成寺」の四作品が掲載されており、1957年に出版されたドナルド・キーンによる英訳 (*Five Modern No Plays*) に「道成寺」を加えたものとなっている。作者紹介と能楽の詳細な解説に加え、各作品の初演情報も記載されている。『斑女 近代能六作品』を出版した当初には、能楽への関心というよりも、三島という同時代の作家に対する関心があったと考えられる。酒井は翻訳権の交渉のために新潮社に手紙を送り、三島本人から快諾を得た。三島とはその後手紙のやり取りをし、来日した際、自宅にも招待されている²²⁸。

『斑女 近代能六作品』が出版されたのと同じ1959年に、酒井は三島の近代能の元になった「綾鼓」²²⁹を翻訳し、『BUNKA』に掲載した。アルゼンチンの読者に三島の近代能の魅力を伝えるために、オリジナルも知ってもらふ必要性があったからある。しかし、日本文学についてもあまり知られていなかったアルゼンチンにおいて、能がどんなものか知っていた者はほとんどいなかっただろう。加えて、酒井の翻訳や『スール』に掲載された作品は全て現代文学であり、日本の演劇や古典文学については紹介されていなかった。能とは何か、という点から説明する必要があったのである。

酒井の能楽への関心はメキシコ移住後益々高まり、『能楽入門：日本の古典演劇』を1968年に出版した他、『プルラル』などに謡曲の翻訳を発表している。日本にいた頃、酒井がどの程度能楽に親しんでいたのかわからないが、三島の近代能が能の再発見のきっかけとなったに違いない。前述したように、酒井はアルゼンチン人の日本文化への高い関心に驚き、外から日本を見つめなおすきっかけを得た。1966年の日本滞在時には度々能を見に行っている (Sakai 1968a: 118)。

『斑女 近代能六作品』は高い評価を受け、その後酒井役ではないが、『仮面の告白』が翻訳・出版されるに至った。三島の近代能は単に戯曲としても楽しむことが出来るが、数百

²²⁸ 酒井スミコ所蔵の書簡より。

²²⁹ 「綾鼓」の作者は不明とされているが、酒井は世阿弥の作品として紹介している。『スール』に掲載された三島の「綾の鼓」にも、「世阿弥の作品に基づく」とある。後にメキシコで出版した『能楽入門：日本の古典演劇』には世阿弥が「綾鼓」をもとに書いたとされる「恋重荷」を掲載している。

年前の作品にどのようにアレンジを加え、現代に蘇らせたのかを理解するにはオリジナルを知る必要がある。これをきっかけに酒井は能楽への関心を広げ、次々と翻訳を発表するようになる。

2. 「見る能」と「読む能」

次に、酒井による能の解説を分析し、どのように紹介しているのかを探る。これらの文章からは酒井の芸術観を読み取ることが出来、日本文化紹介活動のみならず、絵画作品を理解する上でのヒントとなるだろう。

酒井が能について語る際、翻訳者としての立場と、アーティストとしての立場の間で葛藤があった。それは演劇を文学作品として「読む」ことの限界であった。リズムに乗せて演じられる能を、謡曲、すなわちテキストだけで理解できるのかという問いは、日本でも議論されている。釜池進はこの問題について、能が演じられるものであるという戸川秋骨、野上豊一郎と、謡曲を文学作品として読むことができるという田代慶一郎や市川三喜の二つの立場を挙げている（釜池 1989）。

田代は、その著書『謡曲を読む』（1987）において、欧米では演劇の独立した文学性が認められているのに対し、日本では野上らの態度が主流であることを指摘している。また、謡曲の文学的価値を認めているのは、三島由紀夫という例外を除き、外国人翻訳者であったことも述べている。謡曲を翻訳できるかどうか、という問題は、謡曲のテキストのみでその価値が伝わるかという問題でもあり、戸川は能の演劇性を理由に翻訳を断念している。一方、エズラ・パウンドがアーネスト・フェノロサの断片的な訳と想像力を元に翻訳した謡曲は、翻訳の正確性はともかく、文学作品として高く評価されている。同じく能を見たことがなかったウェーリ²³⁰の翻訳もまた、謡曲の文学性を証明している。田代は「松風」を訳したロイヤル・タイラーの、「日本に行かなくても能の研究は可能」という発言を取り上げ、謡曲の独立性を主張している。

翻訳者としての酒井は、もちろん謡曲の文学性を認めており、だからこそスペイン語訳を手がけた。しかし、『日本：新たな文学に向けて』の中で、能をテキストとして「読む」ことに疑問を呈している。また、テキストを「読みながら」能を見ることにも反対しており、「感じる」ことの重要性を主張している。ここには、酒井の芸術至上主義ともいえるこだわりが見て取れる。

釜池によれば、ウェーリは「生涯能を見ることのないイギリス人読者にも伝わる翻訳」を目指していた（釜池 1989: 165）。一方、キーンは能の海外公演に尽力しており、能の素晴らしさを伝えようとした。つまり、謡曲の文学性とは別に、能が演劇であることも軽視しなかったのである。後述するように、酒井が『能楽入門：日本の古典演劇』を出版したのは、1968年のメキシコ文化オリンピックにおける能公演に合わせたものだった。つまり、能を見る可

²³⁰ 田代は「ウェイリー」と表記している。

能性が極めて高いメキシコ人に向けての翻訳だったのである。ウェーリの時代と異なり、キーンや酒井の時代には、外国人が日本で、もしくは日本以外の場所で能を見る機会が増えていた。能の演劇性を重視した酒井にとって、謡曲の翻訳は上演のための補助資料という側面が強かった。

もちろん、実際に上演を見た観客よりも翻訳を読む一般読者の方が多かったはずで、酒井もテキストとしての謡曲翻訳に力を注いでいる。しかしアーティストとしての酒井はそれに満足することが出来ず、自身も公演に協力することで、その溝を埋めようとした。

3. メキシコ公演

酒井の数々の日本文化普及活動の中でも、能の公演への協力は重要である。メキシコの人々が能のテキストを「読む」だけでなく、実際に目で「見て感じる」絶好の機会となった公演に携われたことは、それまでの酒井の普及活動が報われる経験となった。

前述したように、1968年のメキシコオリンピックでも「文化オリンピック」と題して各国の文化イベントが一年を通して行われた。文化オリンピックを主催した INBA の当時の代表は、ホセ・ルイス・マルティネス (José Luis Martínez) だった。彼は外務省の招待で来日した際に能を気に入り、INBA 側からの要請によって公演が実現した (河竹 1969: 10)。この2年前にドナルド・キーンの企画によってメキシコシティで宝生流の公演が行われていたが、今回は観世流が派遣された。

酒井はメキシコシティ²³¹とグアダハラハラ²³²で行われた公演に同行し、上演前のスペイン語による解説を担当した。河竹登志夫 (1924-2013)²³³と共にテレビにも出演し²³⁴、広報活動を行った。また、公演に合わせて『能楽入門：日本の古典演劇』が INBA から出版された。文化オリンピックの期間中、毎日のように様々なイベントが催されており、市民は食傷気味だったという。その上能公演の入場料が高額だったため、酒井は客入りを心配していた (河竹 1969: 102)。しかし蓋を開けてみれば大盛況で、好評を得ることができた。

自ら翻訳や解説を行い、能の紹介に努めながらも、アーティストとしての酒井は、知識だけで能を理解することの限界を痛感していた。それは、翻訳という行為そのものの限界でも

²³¹ 6月13～15日、ベジャス・アルテス劇場。日替わりでAプログラム(隅田川、葵上)とBプログラム(恋重荷、船弁慶)を上演。詳しくは河竹(1969)を参照。

²³² 6月18～19日デゴリアード劇場。同上。

²³³ 日本の演劇学者。1968年のメキシコ公演に文芸顧問として同行し、報告書を出版(河竹1969)。

²³⁴ 河竹はこのときのことを、以下のように後述している。「開演の前日テレビによる三十分間の紹介が行なわたが、何の打合せもなく、時刻ぎりぎりにメキシコ側出演者がやってくるというのんきさ。その人は、酒井和也といい、本職は画家だが、メキシコ学園大学で日本文学や能を教えている野心的な若い二世の学者で、鼻下とアゴにヒゲをたくわえた愉快な人である。この人が、各演目の前に、平均五分ぐらいずつのスペイン語解説を担当した」(河竹1969: 51)。

あり、言語の超えがたい壁だった。文化オリンピックでの能公演によって、酒井は言葉を超えた文化の力を実感したことだろう。同時に、自身の翻訳や解説が無力ではなかったことも感じたはずである。6月17日付の鈴木団長から国際文化振興会（KBS）に宛てた電報では「初日以来各演目毎に酒井教授のスペイン語解説を加えたことが観客の理解を大いに深めたよう認められた」（河竹 1969: 43）と伝えられている。

文学作品としての謡曲の翻訳と、音楽を伴う演劇としての能の上演。その両面に関わったという点で、本公演は酒井のライフワークとも言える、手法を越えた表現の追求の一つであったと言える。

第17章 文化紹介

酒井は日本文化紹介活動も幅広く行っており、翻訳はそうした活動と密接に結びついていた。酒井自身も浮世絵のカタログ（Sakai y Svanascini 1956a; 1956b）や埴輪についての解説書（Sakai 1960）を出版しているが、その分野の重要な文献を翻訳し、序文や注などで自ら解説を加えることも文化紹介の方法の一つだった。

1. 文化団体の設立

戦前から日本人移住者を中心に様々な団体が結成され、日本文化紹介を行ってきた²³⁵。日本大使館文化部に勤務していた酒井も、そうした活動に深く関わっている。『アルゼンチン日本人移民史』によれば、1952年に創設され、上院議員のアティリオ・アンティヌッチが会長を務めた日亜文化交流協会は日本大使館の協力を得て運営されており、酒井は重要な働きをした（アルゼンチン日本人移民史編纂委員会 2006: 369）。しかしペロン政権が崩壊し同協会が活動を停止したため、1955年、新たに「極東文化センター（Centro de Estudios del Lejano Oriente）」²³⁶が設立された。

極東文化センターの定款は以下の通りである。

- 一、本センターは東洋、特に日本の文化の研究を目的とする
- 一、本センターは如何なる政治的、宗教的性格をも帯びず且つ右の如何なる活動をもなし得ない
- 一、本センターの活動内容は左の通りである
 - ①東洋、特に日本の宗教、哲學、文學、藝術及び歴史に関する研究をし、その結果を發表する
 - ②定期的に會合、講演會、討論會、映寫會、展覽會等を催す

²³⁵ 詳しくはアルゼンチン日本人移民史編纂委員会（2006: 第5章）を参照。

²³⁶ 『亞國日報』の記事では「東洋文化センター」と紹介されている（亞國日報 1955）。

③専門的な図書館を設置する

④世界の、本センターと同様の活動をなす大學、研究所文化センター、協會、文化人と密接な知的交換を行う

[中略]

◇研究會 ①宗教、哲學の部②文學の部③美術の部④演劇、舞踊の部⑤音樂の部⑥建築の部⑦歴史（人種、考古、言語學を含む）の部

（亞國日報 1955）

上記の定款とはほぼ同じ内容の酒井直筆の原稿がダラスの自宅から見つかり²³⁷、酒井が執筆、もしくはスペイン語の定款を翻訳したと考えられる。

創立メンバーには、酒井の他に作家のホルヘ・ルイス・ボルヘス、フリオ・パイロ、エルネスト・サバトや哲学者のビセンテ・ファトーネ（Vicente Fatone, 1903-1962）ら錚々たるメンバーが名を連ねた（Sanchís Muñoz 1997: 229）。「大使館のイニシアティブによって當國著名文化人を集め」（亞國日報 1955）たとされているが、メンバーを見ると、酒井の人脈によるところが大きかったと思われる。作家のボルヘスやサバトとは翻訳者として付き合いがあり、美術批評家でもあるパイロは酒井の絵画を取り扱っていたボニーノギャラリーの顧問を務めていた。もちろん、日本大使館職員という肩書を大いに活用しただろうが、帰国してわずか5年でこれだけの人脈を築いていたことは、特筆すべき点である。

しかし、極東文化センターが実際にどのような活動を行ったのかは不明である。ほとんど資料が残されていないことから、めぼしい成果を出せないまま空中分解してしまったと考えられる。活動内容には国内外の大学や文化センターとの知的交換が挙げられているが、当時、アルゼンチン国内には日本語を教える大学はほとんど存在していなかった。「恐らくこの種の研究団体は西語諸國で始めてのものであり、將來アルゼンチンが東洋研究の中心（中南米での）になることと思われている」（亞國日報 1955）と期待されていたが、実現することなく終わってしまった。専門的な學術研究を目的とした極東文化センターは、時代を先取りしすぎていたのかもしれない。

その一方で一般向けの文化紹介を目的とした、「日亜文化協會（Instituto Argentino-Japonés de Cultura）」は成功を収め、酒井の情報発信の場となっていた。同協會は極東文化センターとは無関係で、1955年頃から設立に向けて話が進んでいたようである（亞國日報 1955）。酒井は1956年の設立から中心的な役割を果たし、副幹事と機関紙『BUNKA』の編集長、会報の責任者を務めた。『BUNKA』については次節で詳しく論じる。

日亜文化協會は様々な文化イベントを開催した。それらの多くは酒井自身の翻訳業、画業と密接に関係するものであった。『アルゼンチン日本人移民史』には、以下のような記述がある。

²³⁷ 2015年8月、酒井スミコ宅での調査。

1956年7月「東京管弦楽団」の指揮者、上田仁（まさし）が日亜文化協会の後援のもと訪亜、1カ月以上にわたりアルゼンチン国営ラジオで4回演奏を行い、好評を博した。一般クラシックにかぎらず、アルゼンチン人音楽家や他の現代作曲家の作品も演奏し、早坂文雄、芥川也寸志、渡辺浦人といった日本人現代音楽家の作品も取り上げた。そのほか、日亜文化協会が主催した多彩な文化活動の中で特筆に値する催しを挙げると、「禅と墨絵についての講演」²³⁸、「三島由紀夫作『現代能』の西語朗読」²³⁹、「法隆寺建立に関する講演及びそのフィルム上映」²⁴⁰、「日本版画の解説」²⁴¹、「仏教彫刻についての講演」²⁴²、「葛飾北斎や古代日本の彫刻」²⁴³、「中世日本の美術等を紹介したフィルム上映」²⁴⁴などがある。また、喜多川歌麿没150年記念に際して、いくつかの催しが行われた²⁴⁵のに続き、室町時代の画家雪舟生誕500年を祝う催し²⁴⁶もあった。両方ともアルゼンチン国立美術館で行われ、ブレスト館長〔ホルヘ・ロメロ・ブレスト：引用者注〕や井上大使²⁴⁷等が出席した。これら多彩な催しの企画・実行の多くを酒井和也が受け持った。（アルゼンチン日本人移民史編纂委員会 2006: 371）

この他に、酒井による「近代日本文学の性格」²⁴⁸、「広重と日本の風景（Hiroshige y el paisaje japonés）」²⁴⁹などの講演会や、映画『羅生門』の上映²⁵⁰が行われた（亞國日報 1956c）。年度初めには「文化活動開始式」が行われ、津田正夫大使²⁵¹が出席し、記録映画が上映され

²³⁸ 開催年、開催場所不明。

²³⁹ 同上。

²⁴⁰ 同上。

²⁴¹ 『亞國日報』の記事には「また四月二十六日より五月五日までフロリダ街七五〇番のペウセル書店奥のサロンで日本政府所有の版畫百點の展覧會を催すが、これはかつてなき有益なものである。五月に入ると日本語、日本畫、日本版畫などの講座を開始するとう」（亞國日報 1956c）とある。

²⁴² 開催年、開催場所不明

²⁴³ 同上。

²⁴⁴ 同上。

²⁴⁵ 同上。

²⁴⁶ 同上。雪舟は1420年に生まれ、1506年に亡くなっているため、没後450年の誤りだと思われる。大使館主催で没後450年記念のイベントが1956年11月に開催され、酒井が講演をおこなっているが、パンフレットには日亜文化協会の名前は記されていない（Servicio cultural e informativo de la embajada del Japón 1956）。

²⁴⁷ 『アルゼンチン日本人移民史』には、井上孝次郎大使夫妻と酒井の写真（1957年7月）が掲載されている（アルゼンチン日本人移民史編纂委員会 2006: 371）。

²⁴⁸ 1956年4月25日、トランスラジオの講堂にて（亞國日報 1956c）。

²⁴⁹ 1956年5月、Salón de Actos Transradio Internacionalにて（酒井スミコ所蔵の案内状より）。

²⁵⁰ 『亞國日報』の記事には「天皇誕生日十時からシネ ビアリツツで羅生門を上映する」（亞國日報 1956c）とあるため、1956年4月29日に開催されたと考えられる。

²⁵¹ 元新聞記者で、1958～1963年に在アルゼンチン日本大使を務めた。著書に『ボカ共和

た(らぶらた報知 1958)。

日亜文化協会は酒井の翻訳や批評を発表する場であると同時に、絵画制作に活かすための日本美術研究の場でもあった。

2. 出版物

2-1. 『BUNKA』と日亜文化協会

前述したように、1956年に設立された日亜文化協会において、酒井は副会長と機関紙『BUNKA』の編集長及び会報の責任者を務めた。『BUNKA』は年に一回の発行で、1957年から第3号まで発行された²⁵²。全てスペイン語で、アルゼンチン人を対象としたものだった。「ブエノス・アイレス市内をはじめ、ラ・プラタやコルドバ市の書店で発売された」(アルゼンチン日本人移民史編纂委員会 2006: 371)という。協会の会長を務めた詩人のオスバルド・スバナシーニ(Oswaldo Svanascini, 1920-2015)²⁵³や作家のムヒカ・ライネスなどアルゼンチン人の参加もあり、両者の視点から様々な日本文化を取り上げた。

酒井は『BUNKA』に三島「葵の上(La princesa Aoi)」、芥川「鼻(Lanariz)」、世阿弥「綾鼓(El tambor de damasco)」の翻訳の他、埴輪、書道、伎楽に関する記事を掲載したが、これらの一部は後に単行本として出版されている。酒井の翻訳以外にも、幣原道太郎の世阿弥の解説(酒井の注釈付き)²⁵⁴や、鈴木大拙の翻訳²⁵⁵があり、後の翻訳出版に繋がっている。このように、酒井は関心を持っていた作品を『BUNKA』に試験的に掲載していた。

『BUNKA』と日亜文化協会の会報²⁵⁶には、国際文化振興会の会報や、朝日新聞社の*Japan Quarterly*からの記事をはじめ、北米のニュースが多く見られる。例えば三島に関しては、1957年のメキシコ訪問や『近代能楽集』の米国での出版、上演について報じられており、こうしたニュースが翻訳作品の選定に影響したと考えられる。酒井は米国という日

国見聞記 知られざるアルゼンチン』(中央公論社, 1984)など。

²⁵² 酒井はインタビューで『BUNKA』について以下のように語っている。「質問:なぜスペイン語圏では唯一日本文化に特化した雑誌『BUNKA』はもっと頻繁に刊行されないのですか? 回答:お金の問題です……確かにお金よりもずっと大事なことはあります。しかしそうした大事なことを成し遂げるのにもまさにお金が必要なのです……(P. — ¿Por qué no aparece con más frecuencia “Bunka”, que es la única revista de habla hispana consagrada a la cultura japonesa? R. — Razones de numerario... Es cierto que hay cosas mucho más importante que el dinero. Pero precisamente se necesita dinero para hacer esas cosas importantes...)」(Full Time 1958: 144)

²⁵³ 画家、詩人。酒井と共にアソカ・コレクションで数多くの東洋文化に関する本を執筆し、1996年からブエノスアイレスの東洋美術館の館長を務めた。東京の国立西洋美術館に作品がある。<http://collection.nmwa.go.jp/P.1960-0003.html> (2017年10月22日閲覧)。

²⁵⁴ Shidehara, Michitaro (1959)。原文はKokusai Bunka Shinkokaiの*Bulletin* (No. 27, Nov, Dic, 1957)に掲載されたものと記されている。翻訳は『スール』にも参加したカルロス・ビオラ・ソト(Carlos Viola Soto)による英訳から。

²⁵⁵ Suzuki (1958)。A. E. Finnによる英訳からの翻訳。

²⁵⁶ ブエノスアイレスの国立図書館(Biblioteca Nacional)所蔵。

本研究における「先進国」の最新の動向を注視し、積極的にアルゼンチンに紹介していた。

『BUNKA』の他にも、酒井はスバナシーニとの共著で『日本の版画 (*Estampas japonesas*)』(1956)、スバナシーニとの共訳で『日本の詩 (*Poemas japoneses*)』(1956)を日垂文化協会から出版している。

2-2. アショーカ・コレクション

日本文化を発信する場として、酒井はブエノスアイレスでスバナシーニと共にアショーカ・コレクション (*Colección Asoka*) というシリーズ本を立ち上げた。これは日本に限らず、東洋 (インド、チベット、中国、日本など) の思想、芸術、文学を幅広くスペイン語で紹介する目的で、ムンドヌエボ出版 (*Ediciones Mundonuevo*)²⁵⁷から刊行された。コレクションの名前はインドのアショーカ王に由来する。

コレクションは色の名前が付けられた以下の四つのシリーズに分かれている。

- ・パープルシリーズ (*Serie morada*): 哲学、宗教
- ・珊瑚シリーズ (*Serie coral*): 文学
- ・ターコイズブルーシリーズ (*Serie turquesa*): 芸術
- ・オークルシリーズ (*Serie Ocre*)/セピアシリーズ (*Serie sepia*): 人類学、歴史 ²⁵⁸
(Mishima 1959: そで; Okakura 1961: そで)

以下はアショーカ・コレクションの中で酒井が直接関わった作品の一覧である。

【著作】

『埴輪：日本の古代彫刻 (*Haniwa. Escultura antigua japonesa*)』(1960)

【翻訳】

芥川龍之介: 『地獄変』(1959)、『河童、齒車』(1959)

三島由紀夫: 『斑女 近代能六作品』(1959)

鈴木大拙: 『禅仏教入門 (*Introducción al budismo zen*)』(1960)

【解説】

岡倉覚三、マリア・テレサ・ソラ (*María Teresa Solá*) 訳: 『茶の本 (*El libro del té*)』(1961)

²⁵⁷ マンドラゴラ社 (*Editorial La Mandrágora*) から改名。酒井は 1958 年に経営者の *Hermann Ehrenhaus* と *Leila Yael* に知り合っている (*Casanegro 2005: 104*)。

²⁵⁸ 1960 年に出版された『埴輪：日本の古代彫刻』のそでには記載されていない (*Sakai, 1960*)。1959 年の三島由紀夫『斑女 近代能六作品』ではオークルシリーズ、1961 年の岡倉覚三『茶の本』ではセピアシリーズとなっている。

『埴輪：日本の古代彫刻』は42ページの小冊子で、16枚の埴輪の白黒写真が掲載されている。酒井は埴輪をイサム・ノグチの作品に影響を与えた古代彫刻として紹介しており、ここからも酒井が北米の動向を意識していたことがうかがえる。

興味深いのは、そでに記載された今後のラインナップである。『日本美術の特徴 (*Características del arte japonés*)』や、高楠順次郎の著作²⁵⁹など、実際には出版されなかったものもある。また1965年以降にメキシコで翻訳、出版する上田秋成の『雨月物語』も含まれており、当時から翻訳の構想があったことがわかる (Mishima 1959: そで)。

3. 日本文化としての禅

第2部でも述べたように、酒井は仏教、とりわけ禅に関心を抱いていた。1960年に鈴木大拙『禅仏教入門』を翻訳するが、これはスペイン語で書かれた禅に関する本としては、アショーカ・コレクションから出版されたオイゲン・ヘリゲルの『弓と禅』に次いで二冊目だと解説で述べている。

アルゼンチンの読者にまだ馴染みの薄かった禅について解説する上で、酒井は仏教用語の訳語の難しさを取り上げている。固有名詞の発音が言語(中国語と日本語)や宗派によって異なり、アルファベット表記も統一されておらず、読者の混乱を招いていると指摘している。そこで酒井は、日本が現在でも禅が実践され研究されている唯一の国であるとして、禅のための言語は日本語であるべきだと主張する。原典では鈴木大拙が中国語と日本語の表記を併用しているにもかかわらず、酒井は日本式、それも臨済宗の方式を中心に採用している。更に、スペイン語ではアジア言語を適切に表記するためのシステムが確立されていないため、日本語はヘボン式に、中国語はウェード・ジャイルズ式に従ったとある。また正しい発音が伝わるように、長音記号や、スペイン語話者には難しい y, j, z, gi, tsu などが、英語やドイツ語の発音に例えて説明されている。酒井自身、Kazuya²⁶⁰という名前をスペイン語話者に正しく発音してもらうことに苦労したことが想像できるが、文化を伝えるためにまず言葉を正しく伝えるという姿勢で翻訳に臨んでいたことがよくわかる。

酒井自身の信仰については、ラテンアメリカ移民研究所の入国記録²⁶¹に宗教という項目があり、両親が「仏教徒 (budista)」と答えているのに対し、23歳で日本から帰国した酒井の記録には「不明 (desconocida)」と記されている。終戦後、国家神道の正当性が覆され、神であった天皇が人間宣言をするという事態を目の当たりにして、宗教というものに敏感になっていたのかもしれない。一方酒井と親交のあったボルヘス²⁶²は酒井が仏教徒(禅宗)

²⁵⁹ *Aspectos esenciales de la filosofía budista*. スペイン語のタイトルから、『仏教の根本思想』(1931)だと推測される。

²⁶⁰ ラテンアメリカのスペイン語では z と s の発音が同じで、酒井の名前はしばしば“Kasuya”と誤表記されている。

²⁶¹ <http://cemla.com/buscador/> (2013年9月23日閲覧)。

²⁶² ボルヘスは仏教に関心を寄せ、アリシア・フラード (Alicia Jurado, 1922-2011) と共

だったと述べている。

私は酒井和也と大いに議論しました。彼は仏教徒、それも日本の禅宗だったのですが、私がブッダは歴史的に実在したと信じていたので、怒ってしまったのです。そして彼は、それは事実ではない、ブッダは存在しなかった、しかし教えは存在したし、重要なのもその教えだと言っていました。

Y yo tuve una gran discusión con Kasuya (sic) Sakai, que es budista —del budismo zen japonés—, que se enojó conmigo porque yo creía en la realidad histórica del Buda. Y él decía que no, que el Buda no había existido, pero que lo que existía es la ley, y que lo importante es la ley. (Borges y Ferrari 2005: 124)

歴史や伝説を用いて小説を書いたボルヘスにとっては、ブッダの逸話は魅力的な想像力の源泉だったのだろう。一方、酒井は研究者の視点から仏教を見ており、ボルヘスのようにブッダを神秘的な存在として見ることはできなかった。

ボルヘスが言うように酒井が仏教徒であったかどうか、また禅の教えを実践していたかどうかは不明である。しかし西洋で流行した禅は、日本研究者である酒井にとって避けては通れない道であった。鈴木大拙を翻訳し、禅の思想を自らの絵画にも取り入れることで、はびこる誤解や偏見を正しながら日本文化としての禅を広めていったのである。

第 18 章 日本文学を世界文学に——翻訳者たちの挑戦——

前述したように、ラテンアメリカにおける日本文学の翻訳の大きな転換となったのは、1957 年に出版された『スール』の日本文学特集号だった。この画期的な特集の立役者となったオクタビオ・パス、ドナルド・キーン、そして翻訳者として参加した酒井は、その後も日本文学の普及に大きく貢献した。本章では、パス、キーンの証言をもとに、ラテンアメリカにおける日本文学の翻訳や、酒井の功績について論じる。

1. オクタビオ・パスと『プルラル』

1-1. パスと日本

オクタビオ・パスと日本文化の関係については、アウレリオ・アシアイン (Aurelio Asiain) の研究に詳しい。それによれば、パスは幼少期に祖父の家の日本庭園に親しみ、ピエール・ロティ、ラフカディオ・ハーンやアーサー・ウェーリの翻訳、ホセ・フアン・タブラーダ (José Juan Tablada, 1871-1945)²⁶³のスペイン語ハイクを好んで読んでいた。1952 年には外交官

著で仏教に関する本を出版している (Borges y Jurado 1991)。

²⁶³ 詳しくは太田 (2008) を参照。

として日本にも滞在しており、1957年には林屋永吉と『おくのほそ道』を共訳した。これは『スール』の日本文学特集号の直前のことであり、同特集のきっかけを作ったのもパスである。アシアインによれば、パスは「キューバやプエルトリコよりも日本のことを多く書き、英語、イタリア語の詩よりも多く日本の詩を訳した」(Asiain 2014: 12)。

アルゼンチンの知識人が日本を近代化の模範として見ていたのに対し、パスは日本人独特の感受性に惹かれた。芭蕉の句や連歌²⁶⁴を研究することで、詩の可能性が広がると考えていた。パスは日本について、以下のように語っている。

日本はもはや芸術的、文化的好奇心の対象ではなくなった。日本は世界のもう一つの見方であり(であった?)、それは私たちの見方とは異なるが、優れているわけでも劣っているわけでもない。日本は鏡ではなく、人間の別のイメージや異なる存在の可能性を見せてくれる、窓なのである。

El Japón ha dejado de ser una curiosidad artística y cultural: es (¿fue?) otra visión del mundo, distinta a la nuestra pero no mejor ni peor; no un espejo sino una ventana que nos muestra otra imagen del hombre, otra posibilidad de ser. (Paz 2014a: 298)

「鏡」とは、エドワード・W・サイード (Edward W. Said, 1935-2003) がオリエンタリズムとして批判した、自己の否定的な面を他者に投影する行為を指している。「鏡」ではなく、別のイメージを見せてくれる「窓」というパスの言葉には、彼の思想が表れている。自らの雑誌に「プルラル=複数の」というタイトルをつけたパスは、東西といった二項対立ではなく、多様な文化の一つとして日本を見ていたのである。

日本文学に大きな関心を寄せ、実際に翻訳も手がけていたパスだったが、日本語が読めなかったために、林屋永吉という協力者を必要とした。酒井もまた、共訳こそなかったが、パスの雑誌『プルラル』に翻訳を提供した協力者の一人だった。それだけでなく、編集長、アートディレクターとして活躍した、『プルラル』に欠かせない存在でもあった。

1-2. 出会い

『スール』の誌上で知り合った二人だったが、実際に知り合ったのは酒井がメキシコに移住後の1967年のことだった。メキシコ大学院大学で講演を行うためにメキシコシティに一ヶ月滞在していたキーンが、パスに酒井を紹介したのである。このときの様子をキーンは以下のように証言している。

その後、1967年に私はコレヒオ・デ・メヒコ [メキシコ大学院大学: 引用者注] で日本文学について二度講演することになり、ひと月その街で過ごしたが、その頃オクタビオ・パスもたまたまメキシコに帰っていた。彼は、パリへ行ったカルロス・フエンテス

²⁶⁴ パスは1969年にパリで連歌会を開催した (Asiain 2014: 45)。

の家に間借りしていた。私は Kazuya Sakai と一緒に彼を訪ねていった。Sakai は日本人を両親に持つ、アルゼンチン育ちの古い友人で、素晴らしい作品を描く画家でもあった。コレヒオ・デ・メヒコで日本文学の講座を持ち、私を自宅に泊めてくれた。彼らを引き合わせた瞬間、私は二人の間に緊張が走るのを悟った。少しずつ事の次第が分かってきた。パスは Sakai に日本人を見ていた。一方、Sakai はアルゼンチン人であることに誇りを抱いていたので、日本人のように扱われることは彼を不愉快にさせずにおかなかつた。時が過ぎて二人は親友になり、雑誌『Plural』で一緒に働くことになった。(キーン 2014: 83-84)

パスが酒井を日本人として扱い、それが酒井を不愉快にさせたというキーンの洞察は興味深い。酒井は幼少期から日本人として扱われることに慣れていたはずだが、それでも彼を不快にせずにはいられなかった。

しかしキーンも述べているように、両者は互いを理解し合うようになっていった。パスは後に酒井のことを「日本・アルゼンチン・メキシコ人 (un japonés argentino mexicano)」(Paz 2014b: 719) と呼んでおり、酒井の複雑な出自に対する理解だけでなく、メキシコ人としての同胞意識まで示している。酒井もまた、パスの日本への関心が単なるオリエンタリズムではなかったことをすぐに見抜いたことだろう。

1-3. 酒井について

パスは酒井の翻訳を高く評価しており、酒井について以下のように述べている。

「第二次世界大戦後、ラテンアメリカの人たちは再び日本文学に関心を寄せるようになった。その証拠にわれわれの『奥の細道』、それに雑誌『Sur』の日本近代文学特集号および Kazuya Sakai の翻訳がある。彼は孤高の、しかし百人力の翻訳家である」

(キーン 2014: 83-84、キーンによる翻訳)

Después de la segunda Guerra Mundial los hispanoamericanos vuelven a interesarse en la literatura japonesa. Citaré, entre otros muchos ejemplos, nuestra traducción de Oku no Hosomichi, el número consagrado por la revista Sur a las letras modernas del Japón y, sobre todo, las traducciones de un traductor solitario pero que vale por cien: Kasuya (sic)²⁶⁵ Sakai. (Paz 2014a: 298)

『プルラル』の創刊号には、酒井訳の『徒然草』抄訳が掲載された。ジョン・キングは、

²⁶⁵ 2014年にメキシコで Fondo de Cultura Económica から出版された『オクタビオ・パス全集』では酒井の名前が全て Kasuya という表記になっているが、『プルラル』について酒井と頻繁に手紙のやりとりをしていたパスが間違えたとは考えにくく、編集の際に起きたスペルミスだと考えられる。ラテンアメリカのスペイン語では z と s の音が同じなので、しばしばこのように誤表記される。

この選択にはパスの関心が表れており、世界文学が欧米だけではないことを示す意図があったと述べている (King, 2007: 68)。パスが日本文学に特別な関心を寄せていたとはいえ、第 1 号で大々的に取り上げられたことは特筆すべき点である。これについてパスは、以下のように述べている。

また、私たちはあまり知られていない世界に扉を開きたかったのです。例えば創刊号では、共通の友人で、画家、学者でもある酒井和也が、14 世紀の日本人作家のアンソロジーを掲載しました。兼好という、詩人で仏僧の作家です。

También queremos que abra las puertas a mundos poco conocidos. Por ejemplo, en el primer número nuestro común amigo, Kasuya (sic) Sakai, que es un pintor pero también un erudito, publicó una antología del escritor japonés del siglo XIV, Kenko, poeta y monje budista. (Paz 2014b: 1049)

他にも、『プルラル』は酒井訳の謡曲や安部公房、川端康成の短編を掲載した。これは当時の酒井の関心に沿ったものであるが、これまでにない雑誌を作ろうというパスの方針の表れでもある。

メキシコは閉鎖的な国、もしくは外へ通じる道が一つ（昔はフランス、今は米国）しかない国です。私たちは、自分たちの文化の扉を四方に開きたかったのです。一定の成果をあげることができました。例えば、今では多くの人が東洋文学、特に日本文学に従事していますが、私達が最初に『プルラル』に日本や中国についての記事を掲載したのです。私たちの協力者の一人が酒井和也です。彼は日本人・アルゼンチン人・メキシコ人で、偉大な詩人である小野小町についての能の作品群を『プルラル』に翻訳しました。México ha sido un país cerrado o con una sola vía de comunicación hacia el exterior (ayer Francia, hoy Estados Unidos). Nosotros queremos abrir las puertas de nuestra cultura a los cuatro puntos cardinales. Hemos logrado algo. Por ejemplo, ahora muchos comienzan a ocuparse de las literaturas orientales, especialmente la japonesa, pero los primeros que publicamos en *Plural* textos de Japón y China fuimos nosotros. Uno de nuestros colaboradores fue Kasuya (sic) Sakai, un japonés argentino-mexicano, que tradujo en nuestra revista la serie de piezas *Nô* que giran alrededor de Ono no Komachi, la gran poetisa. (Paz 2014b: 719)

日本文学は、パスの個人的に関心もあつたとはいえ、メキシコ人読者に欧米以外の世界文学に目を向けさせるための格好の素材と捉えられていた。1971 年の『プルラル』創刊時、『スール』の日本文学特集号から 10 年以上が経ち、川端康成が 1968 年にノーベル文学賞を受賞していたが、メキシコでは日本文学への関心は未だ限定的だったのである。

翻訳家としてだけでなく、編集者・デザイナーとしての酒井の能力にもパスは多大な信頼を寄せていた。『プルラル』編集部勤務していたアドルフォ・カスタニョン (Adolfo Castañón) によれば、酒井は「山を動かせる²⁶⁶とオクタビオ・パスが信頼を寄せた人 (persona en quien Octavio Paz depositaba una fe capaz de mover montañas)」(Castañón 2015: 532) であった。また、『プルラル』に魅力的な構成を与えた (le dio a *Plural* un formato atractivo)」(Paz 2014b: 624) と語っている。

パスも酒井もそれぞれのやり方で日本文学を翻訳・紹介したが、その二人が『プルラル』を共に作り上げたことで、メキシコ人読者は日本文学に親しむ多くの機会に恵まれた。メキシコの文壇に新たな風を吹き込んだ『プルラル』に、翻訳者、デザイナー、批評家、編集長として酒井が果たした役割は、高く評価されている。

2. ドナルド・キーンが語る酒井

『スール』の日本文学特集号のもう一人の立役者であるドナルド・キーンもまた、後に酒井の親しい友人となった。筆者はキーンにインタビューを行い、酒井についての貴重な証言を得ることが出来た。

2-1. ラテンアメリカにおけるキーンの功績

前述したように、酒井がアルゼンチンで翻訳を始めた頃、スペイン語で書かれた日本に関する書籍はほとんど存在しなかった。そのため、ボルヘスら知識人は英語や他のヨーロッパ言語を介して情報を得ていたのである。英語圏にはアーサー・ウェーリ、エドワード・サイデンステッカー、アイヴァン・モリスなどの著名な翻訳者が数多くいるが、中でもドナルド・キーンがラテンアメリカの日本研究に与えた影響は重要であり、酒井も大きな影響を受けている。

『スール』日本文学特集号において、酒井を除く全ての翻訳が重訳だったが、その多くはキーンが 1956 年に出版した『現代日本文学選集 (*Modern Japanese Literature : an anthology*)』から訳されたものだった。既にあるキーンの英訳から掲載作品が選ばれたので、作品選定にもキーンが間接的に関わったと言える。また、キーンは 1967 年にメキシコ大学院大学で講演を行い、その後 1969 年に一ヶ月間日本文学を教えている。このとき、『東洋と西洋の間の日本文学 (*La literatura japonesa entre Oriente y Occidente*)』という本を同大学から出版している。また、キーンは 1966 年に能のアメリカ、メキシコ公演をプロデュースした²⁶⁷。前述したように酒井も 1968 年の文化オリンピックで能の公演に協力して

²⁶⁶ 聖書 (マタイによる福音書 17 章 20 節) に登場する言葉。「不可能を可能にする」という意味で使われる。

²⁶⁷ 11 月にメキシコシティのベジャス・アルテス劇場、ヒメネス劇場で上演 (河竹 1969: 117-118)。

いるが、キーンの前例は大きな力となったことだろう。

酒井はアルゼンチン時代から、キーンをはじめとする英語圏の研究から学び、翻訳の際に参照し、ラテンアメリカの日本研究が欧米のレベルに追いつくよう、努力してきた。キーンのエッセイ「日本人の美意識（“Japanese aesthetics”）」を英語からスペイン語に翻訳し、『プルラル』に掲載してもいる（Keene 1973）。キーンとの出会いは、翻訳者、研究者として酒井を大きく成長させた。また、酒井がラテンアメリカにおける日本文学研究の礎を築く上で、キーンの存在は重要なモデルとなったのである。

2-2. 翻訳者同士の友情

酒井とキーンが実際に会ったのは1963年のことである。ニューヨークに滞在していた酒井の方から連絡し、キーンを訪ねて行った。1955年に『日本文学選集』を出版し、当時既に著名な翻訳者だったキーンと知り合ったことは、ニューヨークでの経験の中でも特に大きな刺激だったに違いない。キーンによれば、二人はすぐに親しくなり、次に会ったときには妻のスミコも同伴したという。その後、酒井がニューヨークを訪れた際にはキーンの自宅に泊まる間柄となった²⁶⁸。

キーンはパスの他にも、アイヴァン・モリスを酒井に紹介した。また、『源氏物語』の翻訳を計画していた酒井のために、助成金申請のアドバイスをしたり²⁶⁹、中央公論社に掛け合ったり²⁷⁰もしている。また、ポピュラー音楽を好んでいた酒井がクラシック音楽も聞くようになったのは、キーンの影響だという。二人は共通の趣味であるオペラの話でも盛り上がった²⁷¹。

²⁶⁸ 補遺「インタビュー抜粋2」を参照。

²⁶⁹ キーンから酒井に宛てた手紙に、以下のような記述がある。「源氏物語のスペイン語訳の計画が進んできたことは好い便りです。Formentor 賞の頃、Seix Barral 社の方々とは付き合いがありましたが、それはもう十五年前の話です。私は一度、国際交流基金の出版助成金の顧問になっていますが、四、五年前から私が日本にいない時、会員を集めてきましたので、私の意見に餘り耳をかたむけない傾向です。しかし、源氏のスペイン語訳は大丈夫ではないかと思われます。出版社の方から国際交流基金に申請すべきです。出版費の一部しか払わないような記憶です。訳者は出版社から前払いを求めてもいいと思いますが、出版社に餘裕がない場合、サントリ文化財団のような組織に申請してもいいです。現在、日本にもお金を出してくれる基金等が少なく、コロンビア大学の出版部の社長はこの間日本に来て助成金を探してくれましたが、餘り集めなかったようです。」（1982年11月8日付。酒井スミコ所蔵）

²⁷⁰ これについてキーンは、「こういうことがありました。当時私は中央公論社と大変親しかったです。社長は私の本当に親しい友達で、当時中央公論社は上手く行っていました。全集ものでお金がありましたから、スペイン語の翻訳のためにお金を貸してくださいませんかと言いました。そして嶋中さんは考えたのですが、きっと数年間の仕事ですから、相当の金があると。終いには出来なかったのです。」と語っている（詳しくは補遺「インタビュー抜粋2」を参照）。

²⁷¹ キーンから酒井に宛てた手紙に、以下の文章がある。「正直に言って酒井さんのオペラ・マニアに驚きました。驚きばかりではなく、喜びました。ニューヨークでの私の最大

キーンは「私の仕事は、日本文学が世界文学であるということを証明すること」だと語っている²⁷²。酒井の目的も同じだっただろう。『スール』や『プルラル』において、酒井の翻訳はヨーロッパ文学と肩を並べて掲載された。キーンが英語圏で達成したことを、酒井もスペイン語圏で成し遂げたのである。

3. 翻訳者、研究者としての酒井

3-1. 「ラテンアメリカの視点」

吉田精一、武田勝彦、鶴田欣也編『芥川文学——海外の評価——』（1972年、早稲田大学出版部）には、酒井の「芥川龍之介の文学——ラテン・アメリカの視点——」（執筆は1970年8月26日）という評論が掲載されている。「ラテン・アメリカで芥川龍之介の作品を紹介する人が他にいないために」、編著者の一人である鶴田欣也から執筆を依頼されたが、酒井自身は「芥川龍之介の専門家または研究者である〔中略〕とは、毛頭思っていない」、「単なる芥川の翻訳者に過ぎない」（酒井 1972: 251）と断りを入れた上で、ラテンアメリカにおける芥川文学の受容について解説している。その理由について、以下のように述べている。

[中略] 敢えて本稿を書く決心をした最大の理由は、やはりラテン・アメリカの「後身諸国」においても、日本近代文学が翻訳、紹介され、それに対する認識が、除々ながらも、日本の識者が想像もしていないほど、高まってきたという事実を、稚拙な日本語ながらも、日本の読者諸氏に知らせたかったからである。（酒井 1972: 252）

アルゼンチンで1954年に『羅生門』を翻訳して以来、数多くの日本文学作品を紹介してきた酒井は、スペイン語圏の人々の日本文学に対する関心を目の当たりにしてきた。1968年に川端康成がノーベル文学賞を受賞したことは、日本文学が世界中で読まれるようになったことを強く印象づける出来事だった。しかし、欧米だけでなく、地理的に最も遠いラテンアメリカにおいても同じように日本文学が愛好されているということ、酒井は伝えたかったのである。

芥川に関する本題に入る前に、日本と海外における日本文学研究の現状について9ページにわたって主張を繰り広げており、酒井の翻訳者としての立場が表れていて興味深い。酒井は英文学者の武田勝彦の「日本における外国文学の研究の歴史と、海外における日本文学の研究とを比較すると、前者の方が古く、その間口も広く、奥行も深い」（傍点は酒井によるもの）という言葉引用し、武田の主張に疑問を投げかけている。主な論点は、海外における日本研究に対する日本人研究者の態度と、日本におけるラテンアメリカ文学研究の不

の楽しみはメットへ行くことです。」（年不明、4月14日付。酒井スミコ所蔵）

²⁷² ドキュメンタリー番組「私が愛する日本人へ ～ドナルド・キーン文豪との70年～」(NHK、2015年10月10日放送)。

足の二点である。

一点目に関して、酒井は海外の日本研究が正しく評価されていないという不満を露わにしている。日本人研究者が「いわゆる『青い眼の日本文学者』に対して実に冷淡であり、排他的であり、彼等の研究を無視、又は軽視している傾向が濃厚」であり、「他方、日本の文学作品が海外で如何なる反響を呼んでいるか、ということに対して、時として異常なまでに神経を尖らせている」(酒井 1972: 252-253) と批判している。酒井は武田の言葉から、日本はこれだけ外国文学の研究で成果を上げているにもかかわらず、日本文学は海外で十分に研究されていない、という日本人研究者の態度を読み取っている。それに対し、海外における日本文学研究が不十分であることを認めつつ、その原因は外国人だけにあるのではないと反論している。

日本の近代文学、また芥川龍之介の優れた研究書、論文はどれ程欧米で翻訳されているだろうか。そして、もしも海外に紹介するための日本文学の研究所を設立した場合、日本の国文学界は「青い眼の日本文学者」に頼らざるを得ないのではないだろうか。だから、武田氏の論法を悪用すれば、海外における日本文学の研究が非常におくれているがために、これらの優秀な日本の碩学の研究書が当然紹介されるべき段階に至っていないということになる。こう見れば、問題は次の一点に帰結する。誰が誰をどういう理由で紹介するのか。国文学者の大部分の外国人に対する優越感や不満は、彼ら外国人がまともに日本文学を研究すらしていない、たかが 翻訳者 ではないか、ということであり、そして、我々日本人がこれ程までに外国文学を間口広く、奥行き深く研究しているのに、という前提をおいている。外国において依然として日本文学に対する要求水準の低い読者群が存在していることを遺憾としているわけである。これは勿論、残念ながら、事実であるが、問題を簡略化して、海外における日本文学研究がおくれている、というだけの理由を掲げることは、責任逃れのように思われる。日本人が民官ともに日本文化普及のために、十分の努力を果たしてきたか、ということに合わせて問うべきではないだろうか。(酒井 1972: 255-256, 傍点著者)

「誰が誰をどういう理由で紹介するのか」と酒井は問いかける。日本では、古くは中国から、江戸、明治時代以降は欧米から、外国の技術や文化を学ぶために翻訳が行われてきた。海外でも日本文学が研究されるべきだという日本人文学者の主張には、日本文学は欧米の文学に負けないくらい優れており、外国人も学ぶのが当然だという態度が隠されていると酒井は考えている。

日本文化の発信に消極的な日本人よりも、「たかが 翻訳者」である外国人のほうが、日本文化普及に貢献してきたと酒井は主張する。「日本人が民官ともに日本文化普及のために、十分の努力を果たしてきたか」という問題提起は、在アルゼンチン日本大使館文化部の現地職員として働き、メキシコでも文化オリンピックなどのイベントに協力してきた酒井の実

感からきている。冒頭でも述べていたように、芥川の専門家ではなく「たかが 翻訳者」である酒井が日本語で芥川を論じる意味は、国文学者にはない、日本を外から見つめる視点を持っているからである。それを酒井は「ラテンアメリカの視点」と呼んでいるが、日本でよく知られていないラテンアメリカで生活してきたからこそその視点があると、酒井は考えていた。

3-2. 日本におけるラテンアメリカ文学研究

二点目の日本におけるラテンアメリカ研究の不足に関して、酒井は以下のように述べている。

そして、さらに、武田氏のいうように、もしも日本における外国文学の研究が、それほど間口が広いというのであれば、日本でどれくらいラテン・アメリカの近代文学が紹介され、研究されているかと問いたくなる。勿論、これは、私がアルゼンチンの二世なので、我田引水的論法にとられるであろう。が、しかし私が昨年（一九六九年）ニューヨークで開催された「日本文学研究討論会」(Conference on the Status of Studies in Japanese Literature) に、ヴラウアー²⁷³、キーン両氏の招聘によって出席した際、篠田一士と会って、同氏のラテン・アメリカ現代文学の造詣の深さに舌を巻いたのだが、私の知っている限りでは、同氏は日本の西欧近代文学の間でも例外であると思う。日本で翻訳されたラテン・アメリカ近代文学が、スペイン語に訳された（英、仏、独語からの重訳を含む）日本近代文学の作品の数に到底及ばないのである。日本で外国文学という時、大体ヨーロッパ及び北米文学を指している。明治以来今日に至る迄の西洋文化享受の偏見が、今なお尾を引いて、ヨーロッパ、北米一辺倒であり、とりもなおさず、それが現代日本の世界観、文化の視野の偏狭さを語っている。（酒井 1972: 260-261）

篠田一士は 1968 年に初めてボルヘスを日本語に訳した英文学者で、ラテンアメリカ文学を日本に紹介した功績が認められている。しかし篠田訳は重訳であり、酒井が言うように当時の日本のスペイン語文学研究は遅れていたと言わざるをえない。ラテンアメリカ文学の世界的なブームは 1960 年代から 1970 年代にかけて起こったが、日本では遅れて 1970 年代後半にブームが到来した。スペイン語文学研究者の野谷文昭は、日本におけるラテンアメリカ文学の翻訳について、ボルヘスなど一部の作家を除き、多くが 1970 年代以降に翻訳されたと述べている（野谷 1998: 286-296）。日本の外国文学研究は間口が広いという武田の主張に対して、酒井は「私は未だかつてスペイン及びラテン・アメリカで、日本のスペイン文学研究家の論文集が、スペイン語で発表されたことを聞いた覚えがない。」（酒井 1972: 256）という厳しい反論をしている。

更に、1966 年に出版された『新潮世界文学小辞典』で取り上げられているラテンアメリカ

²⁷³ 日本文学者のロバート・ブラワー (Robert Brower) のことだと思われる。

カの作家がボルヘスとネルーダだけであることを嘆いている(酒井 1972: 261-262)。酒井は取り上げられるべき作家としてパス、コルタサル²⁷⁴、カルペンティエル (Alejo Carpentier, 1904-1980)²⁷⁵、ガルシア・マルケス (Gabriel García Márquez, 1928-2014)²⁷⁶、レサマ・リマ (José Lezama Lima, 1912-1976)²⁷⁷の名前を挙げている。しかし、この評論の執筆から一年後、雑誌『文藝』(河出書房新社)で「ラテンアメリカ文学特集」が組まれた。『プルラル』第3号(1971年12月)では、酒井が担当したと思われる記事(Plural 1971: 41)²⁷⁸でこの特集を取り上げ、パス、バルガス・リョサ (Mario Vargas Llosa, 1936-)²⁷⁹、カルペンティエル、コルタサル、カルロス・フエンテス、フアン・ルルフォ (Juan Rulfo, 1917-1986)²⁸⁰、ジョアン・ギマランエス・ローザ (João Guimarães Rosa 1908-1967)²⁸¹が日本に紹介されたと報じている。ラテンアメリカでも日本文学が普及したように、日本でラテンアメリカ文学が読まれるようになったことを、酒井は同じ翻訳者、文学研究者として喜んだに違いない。

3-3. ラテンアメリカにおける翻訳者の問題

酒井は日本におけるラテンアメリカ文学研究の遅れを指摘していたが、ラテンアメリカにおける日本文学研究にも問題があると感じていた。それは、翻訳の質と量の問題である。

一般的にラテンアメリカの国々では専門の翻訳者が少なく、もともと勉強していた専門分野を訳すしっかりした人が、その言語を知っているだけではなく、とても誠実なやり方で、学術的かつ徹底的に、例えばシェイクスピアを訳すようなことは少ないと思います。よくあるのは、ラテンアメリカで翻訳に従事している人が、依頼を受けて、もしくはその言語を理解していると思って、又はある朝目が覚めてハムレットの一節を訳してみたいと思って翻訳をするというようなことです。

残念なことに、ある言語を熟知しているからといって、質の高い文学作品の翻訳が保証されるということは絶対にありえないのです。そしてそれが根本的な問題なのです。な

²⁷⁴ 酒井のテキストではコルターサス (Julio Cortázar) と表記されている。

²⁷⁵ キューバの作家。酒井のテキストではカルペンティエルと表記されている。

²⁷⁶ コロンビアの作家。1982年にノーベル文学賞を受賞。酒井のテキストではガルシア・マルケス (Gabriel Garcia Marquez) と表記されている。

²⁷⁷ キューバの作家。酒井のテキストではレサーマ・リーマと表記されている。

²⁷⁸ “Letras, letrillas, letrones”という巻末のセクションに掲載された。これは他の雑誌からの記事や、『プルラル』のスタッフによって書かれた記事が掲載されたセクションである (King 2007: 69)。『文藝』についての記事には執筆者の名前が記されていないが、当時の『プルラル』スタッフの中で日本文学を担当していたのが酒井だけであったことから、酒井が執筆したと考えられる。

²⁷⁹ ペルーの作家。2010年にノーベル文学賞を受賞。

²⁸⁰ メキシコの作家。

²⁸¹ ブラジルの作家。

せならラテンアメリカでは専門的な翻訳者が不足しているからです。もちろん、素晴らしい翻訳もあります。作家や詩人が好きな作品を訳したりすることがありますが、そういったものがそうです。そういうのは素晴らしい翻訳ですが、とても少ないです。コルタサルが訳したエドガー・アラン・ポーの二巻本もその一つです。翻訳はとても良いのですが、しかしコルタサルがエドガー・アラン・ポーの専門家であるとは言えないでしょう。

Creo que en los países latinoamericanos en general hay pocos traductores especialistas, gente consistente que traduzca la especialidad que ha estudiado previamente, que no sólo conozca el idioma, sino que en forma muy seria, muy académica, muy a fondo, haga por ejemplo una traducción inglesa de Shakespeare. Lo común es que quienes se dedican a traducir en estos países, lo hacen por encargo, o porque consideran conocer el idioma o porque un día se levantan y sienten ganas de traducir un verso de Hamlet.

Desgraciadamente, el dominio de un idioma de ningún modo garantiza la calidad literaria de una obra traducida. Y ese es el problema fundamental, porque en nuestros países carecemos de traductores especializados. Por supuesto existen algunas traducciones geniales; las de escritores o poetas que ocasionalmente traducen algo de un autor que les gusta. Son traducciones formidables, pero son muy pocas; como los dos tomos de Edgar Allan Poe que tradujo Cortázar. La traducción es muy buena, pero no podemos decir que Cortázar sea un especialista en Edgar Allan Poe. (Cordero 1974: 46)

当時酒井はメキシコではほぼ唯一の日本文学研究者、翻訳者であった。当然酒井一人では全ての翻訳を手がけることはできない。アルゼンチンで『スール』の日本文学特集号に参加した際も、英訳からの重訳が大半を占めたことを残念に思いながらも、重訳に頼らなければならぬ状況を受け止めていたことだろう。コルタサルによるポーの翻訳を称賛する一方で、彼がポーの専門家ではないと指摘している点から、文体の美しさよりも、専門知識に基づいた忠実な翻訳の方が優れているという酒井の考えが読み取れる。

日本文学に限って言えば、実際にラテンアメリカでは専門的な日本文学翻訳者は現在でも決して多いとは言えず、重訳も多く出回っている²⁸²。1974年の酒井のこの発言から40年以上が経ち、日本文学は世界中で読まれるようになったが、他のヨーロッパ言語と比較すると、スペイン語への翻訳は遅れをとっていると言わざるを得ない。しかし酒井がメキシコで教えた学生たちが日本文学の専門家となり²⁸³、酒井の後に続いている。翻訳者・日本文学研究者として酒井が残したものは、確実に受け継がれていると言えるだろう。

²⁸² スペイン語圏における日本文学の翻訳については Stahl (2012) を参照。

²⁸³ 第4章を参照。

結論

私はアルゼンチン人らしくないですし、日本人らしくもないですし、メキシコ人らしくも、米国人らしくもないです。私には色々なものが混ざっています。なぜなら無意識に、人は相互に影響し合っているからです。

No soy ni muy argentino, ni muy japonés, ni muy mexicano, ni muy estadounidense: soy una mezcla de todo porque, inconscientemente, uno tiene una influencia por ósmosis. (Abelleyra 1987: 26)

1. 酒井が求めた「新たな芸術」とは

本論では酒井和也の絵画作品と翻訳活動について、帰国二世としての経験と、ラテンアメリカ文化を巡る議論を手がかりに分析を行い、酒井が目指した「新たな芸術」とは何だったのかを考察した。

酒井の経歴について論じた第1部「二つの海——日本語とスペイン語、文学と絵画——」では、これまで詳細が不明だった酒井の両親や日本時代について、遺族へのインタビューや新たな資料をもとに明らかにした。戦時下の日本で青春時代を過ごし、「日本人」として教育を受けたこと、戦後ロベルトというスペイン語名を用いた時期があったこと、帰国後、アルゼンチンの知識人たちの日本文化への関心を知り、日本文化紹介を行うようになったことなどがわかった。日本語とスペイン語の二つの世界を生きてきた酒井は、小説家になる夢を諦め、翻訳という道を選んだ。同時に画家として成功を収めるが、常に文学と絵画という「二つの海」を行き来し、双方から受けた刺激を創作活動に活かしていた。

第2部『『新たな絵画』への挑戦』では、アルゼンチンでのデビューから晩年までの絵画作品を時系列で論じた。酒井の絵画がラテンアメリカで受け入れられた背景には、ラテンアメリカ文化のオリジナリティをめぐる議論があった。ラテンアメリカ美術界において、その文化の起源を土着文化に求める立場とヨーロッパ文化に求める立場が対立する中、酒井は禅や琳派といった日本文化と、アンフォルメルやヘオメトリズム、ジャズなど欧米の文化を融合させ、二つの異なる文化を持つことは矛盾ではなく、むしろ豊かな創造性につながることを証明した。その根底には日本文化に伝統的に見られる「模倣から創造が生まれる」という考えがあったが、様々な文化を吸収して新しいものを生み出す手法は、多くの移民を抱えるアルゼンチンでも見られるものだった。

アルゼンチン・アンフォルメルの先駆けとしてデビュー後間もなく高い評価を得た酒井は、1950～60年代のアルゼンチン美術の国際化においても重要な役割を果たした。日本にバックグラウンドを持ち、書や禅を取り入れたアクション・ペインティングの作品は、ラテ

ンアメリカ美術の多様性を示すものとして積極的に輸出された。国家の支援を受けた壁画運動の影響が色濃く残るメキシコでは、ナショナリズムと距離を取り純粋な芸術を志す若手アーティストとともに「新たな絵画」を模索した。更に1968年の文化オリンピックの一環として開催された官展に対抗し、アーティストの自立を守るためにサロン・インデペンディエンテを立ち上げた中心メンバーとしても活躍した。晩年は軸装や落款を用い、一見伝統回帰とも思える作品を多く残したが、そこに描かれているのは国家としての日本ではなく、内部の風景として酒井の心に刻まれていた「日本」である。スタイルを築いては壊し続けてきた酒井が晩年に敢えて伝統という枠に収まるような作品を描いたのは、制限された表現の中にもオリジナリティを発揮する術を見出したからであった。

第3部「心の中の『日本』を探して——翻訳・日本文化紹介——」では、酒井の翻訳について解説や作品選定を分析し、彼がどのように日本文化を紹介したのかを明らかにした。日本語新聞で連載されたスペイン語文学の日本語訳も、その後の日本文学の翻訳も、日本とラテンアメリカの人々の相互理解を助けたいという思いから生まれたものであり、「日本人でもあり、アルゼンチン人でもある」自身のバックグラウンドを探る手段でもあった。酒井は英語圏の先行研究も取り入れて翻訳、文学研究を行い、研究者の育成に努め、ラテンアメリカにおける日本研究の礎を築いた。その翻訳は単なる紹介にとどまらず、作家研究に重要であるとして芥川龍之介の「歯車」をいち早く翻訳し、古典文学の翻訳では独自の解釈を取り入れるなど、独創的な活動を行った。酒井が精力的に日本文学の翻訳と日本文化紹介を行った結果、ラテンアメリカでも日本文学が広く読まれるようになり、1971年には酒井の訳した『徒然草』が『プルラル』の創刊号を飾るに至った。オリエンタリズムと闘い、日本文学が世界文学として読まれることを願って努力してきた酒井の努力が実った結果である。同じく日本文学の普及に努めたパス、キーンとの国境を越えたつながりも明らかになった。

酒井が翻訳を手掛けた作品を見ると、彼が二つの文化の「衝突」の結果生み出された文学作品に強い関心を抱いていたことがわかる。ヨーロッパ文学の手法を用いて王朝物を書いた芥川龍之介。米国による占領と「民主化」の混乱の中で生み出された戦後文学。現代を舞台に謡曲を執筆した三島由紀夫。そして抽象的な表現の中に、満洲での個人的な体験を描き出した安部公房。酒井が「新たな文学」として紹介したのは、東西文化が入り混じった近代以降の日本で生み出された、異なる文化の共存の可能性を模索した文学作品であった。

以上の考察から、酒井が追い求めた「新たな芸術」とは、二項対立を超越した表現であったと結論付けることができる。西洋と東洋、伝統と近代、抽象と具象といった一見対立する二つの要素が共存する可能性を、酒井は求めていたのである。その背景には、帰国二世としての経験と、土着文化とヨーロッパ文化の相克を乗り越えようと葛藤してきたラテンアメリカの歴史があった。「100パーセント日本人ではない」という思いから、酒井は「文化的アイデンティティの模索」のために翻訳や日本文化紹介に打ち込んできた。「新たな文学」やラテンアメリカ文化をめぐる議論からヒントを得て、「日本人でもあり、アルゼンチン人でもある」自分を抽象絵画で表現し、二項対立の克服を目指した。酒井は常に新しい表現を

求めると同時に、古いものから学ぼうとしてきた。禅、書、琳派といった伝統文化の研究から古典文学や謡曲の翻訳を通じて得たものは、結果的に絵画表現に還元されていった。

酒井は一つの表現方法を選ぶことができず、アーティストとしても、文学者としても、物足りなさを感じていた。しかし様々な表現手段を用いて相互的に創作を行うことこそが、分野を越境した酒井ならではの「新たな芸術」だったのではないだろうか。その最たる例が、琳派の伝統を受け継ぎ、ジャズからインスピレーションを得て作曲するように描かれたヘオメトリスモの作品群である。美術、文学、音楽の各分野で活躍し続けたマルチアーティストの酒井だからこそ達成し得た、越境的な表現だと言える。

2. なぜ酒井は移動し続けたのか

酒井の軌跡を辿っていくと、なぜ一か所にとどまることなく移動を続けたのかという疑問が湧いてくる。そして、その理由は酒井が帰国二世であったことと無関係ではないはずだと多くの人は考えるだろう。日本文学者のギジェルモ・クアルトゥッチは、酒井の死後出版された講義録を『渡り鳥 (*Ave de paso*)』と題した。1986年に酒井にインタビューを行ったレリア・ドリーベン (Lelia Driben) は、記事に「帰属のない場所 (“El lugar de la no pertenencia”）」というタイトルをつけた。これはインタビューで語られた酒井自身の言葉を元になっている。

—あなたにとってノスタルジーとは何ですか？

—それも言語と結びついています。人は心の中で一か所に住むことができ、私の場合、そこが日本よりもブエノスアイレスであることは明らかです。ブエノスアイレスは、私が最も頻繁にそこにいたいと思う街であり、必要な所有地であることを意味する街です。なぜなら私の場合、ノスタルジーは、とりわけ帰属する場所の欠如と関係しているからです。

- ¿Qué es la nostalgia para usted?

- Se vincula también con el idioma. Uno puede vivir mentalmente en un lugar, es muy probable que ese lugar sea Buenos Aires más que Japón. Buenos Aires constituye la ciudad en la que con mayor frecuencia deseo estar y significa, asimismo, una zona de posesión necesaria. Porque en mi caso la nostalgia tiene que ver, sobre todo, con la falta de un lugar de pertenencia. (Driben, 1986: 6)

酒井は白人が圧倒的多数を占めるブエノスアイレスで日本人の両親のもとに生まれ、10歳で親元を離れて約12年間日本で生活し、戦後帰国した。その後アルゼンチンで約13年間、米国滞在を経てメキシコで約12年間、テキサスで約25年間を過ごした。移動を繰り返すと同時に絵画のスタイルも次々と変わっていったため、常に新たな場所を求めて放浪

する旅人という、いささかロマンチックなイメージがつきまとう。確かに、それもまた酒井の一面であったかもしれない。

しかし、妻のスミコはメキシコに渡った理由について、「仕事があって呼ばれたので行っただけで、『移住』するつもりではなかった」と述べている²⁸⁴。その証拠に、酒井はブエノスアイレスにもニューヨークにもマンションを残して行っている²⁸⁵。戻るつもりがなかったわけではなく、帰属することを拒否していたわけでもない。生まれ故郷のブエノスアイレスについては、「私としては、ブエノスアイレスを忘れることが出来ません。もし一か所帰属先を選ぶとしたら、迷うことなくブエノスアイレスを選ぶでしょう (Por mi parte, no puedo olvidarme de Buenos Aires, si debo elegir un espacio de pertenencia no vacilaría en ubicarlo allí) (Driben, 1986: s/n) と述べている。酒井自身は「帰属の欠如」を感じていたが、その一方で、ブエノスアイレスが自身の拠り所として存在していたのであり、帰属先を探し求めて各地を彷徨っていたわけではない。

だとすれば、酒井が移動を続けたのは、純粋に創造のための刺激を求めたからだったと考えるべきだろう。1960年代初頭にアクション・ペインティングの手法を用いるようになっていた酒井がニューヨークを目指したのは至極当然のことであった。また日本文学研究の分野においても、東洋研究部門が新たに設立されたメキシコ大学院大学の方が、アルゼンチンよりも理想的な環境だったはずである。テキサス大学は、それまで教えていた日本文学ではなく、ラテンアメリカ美術を教えるという新たな仕事に挑戦する場を与えてくれた。酒井は様々な仕事に積極的に取り組み、それを表現に活かしてきた。一度も故郷を離れたことのない者と比べれば、帰国二世であり、20代前半で既に地球二周分の旅をしていた酒井にとって、移動はあまり問題にならなかったのかもしれない。しかし酒井を突き動かしていたものは何よりも好奇心であり、表現の追求のために、移動を続けたのである。

酒井というアーティストが興味深いもう一つの理由は、度重なる移動に伴い、その作風も変化していった点である。酒井は一か所に定住することがなかったが、同様に一つのスタイルにとどまることもなかった。その意味で、物理的な「移動」と、スタイルからスタイルへの「移動」があったと言える。キュビズムの作品でデビューし、ブエノスアイレスを席卷していた幾何学的抽象に組み、その後書とアクション・ペインティングを取り入れた作品でアルゼンチン・アンフォルメル先駆けとして高い評価を得た。しかしニューヨーク滞在を機にその作風はポップアートへと大きく様変わりした。壁画運動と距離を置いた「ルプト

²⁸⁴ 酒井スミコへのインタビューより (2015年8月、ダラス)。

²⁸⁵ 雑誌のインタビューには以下のような記述がある。「ブエノスアイレスに戻るかどうか? 『それが問題なんです』 酒井にはわからない。彼は計画を立てていない。ブエノスアイレスにはマンションを残してきている (¿Volver a Buenos Aires? “Bueno, ése es el problema”. No sabe. No tiene planes. Allí dejó un departamento) (Mas 1969: 58) 実際には、1967年に出版された『在亞日系人々名録』には「酒井和也 (Sakai Roberto Kazuya)」の名前があり、ブエノスアイレスの住所が記載されている (Asociación Japonesa en la Argentina 1967: 229)。

ウーラ」のアーティストたちが「新たな絵画」を模索し始めたメキシコに辿り着くと、再び幾何学的抽象に取り組んだが、今度はカラーフィールド・ペインティングの影響を受けて色彩と線の研究に没頭した。ジャズや現代音楽と琳派の曲線美を取り入れた作品は、ヘオメトリスマを象徴するものとしてメキシコ美術界に大きな足跡を残した。テキサスでは日本の古典的作品をキュビズムに「翻訳」し、それらを軸装することで、伝統という型の中で独自の表現に挑戦した。最晩年には紙と墨のみで、余白を印象的に用いて禅の思想を体現させた。

多少のタイムラグはあるにせよ、酒井の物理的な「移動」とスタイルの「移動」の時期は重なっていると言える。「模倣から生まれる創造」という考えのもと、様々な文化を吸収してきた酒井にとって、新たな地で新たなものに触れることが不可欠だったのかもしれない。しかし、まるで別人によって描かれたような全く異なるスタイルも、「新たな芸術」という観点から見れば、二項対立の超越という一貫した態度があることが明らかとなった。本論では酒井の多彩な活動だけでなく、変化し続けた作風に関しても一つのライフワークを見出すことができた。

とはいえ、ナショナリズムの傾向が強くなっていたメキシコ壁画運動と距離をとった「ルプトウーラ」の世代に属していることと、晩年の酒井に顕著に見られる「日本的」なモチーフの多用は、矛盾するように思われるかもしれない。しかし、「ルプトウーラ」が抵抗したのはナショナリズムや国家による芸術への干渉であり、土着文化や伝統文化を否定したわけではなかった。実際、「ルプトウーラ」のアーティストには土着的なモチーフを描いた画家も含まれている²⁸⁶。また酒井自身、埴輪について解説本を執筆したり、メキシコのオルメカ文明に関する本の挿絵を担当したりしている (Palacios 1965)。日本文化への言及は、晩年の作品のみならず、アルゼンチン時代のアンフォルメルや、メキシコ時代のヘオメトリスマにおいても、暗示的になされてきた。その一方で、特定の文化の優位性を宣伝したり、ナショナリズムを高揚したりする作品には断固反対した。また芸術が国家の介入を受け、表現の自由が奪われることにも抵抗した。

ラテンアメリカ美術における土着／ヨーロッパの対立において、酒井はどちらにも偏ることなく、二項対立的な見方自体を否定する作品を描いてきた。「日本的」な表現を取り入れていることについては、「リージョナリズムや民俗的表現を築くためではなく、自分たちの根を張ったフォルムの絶え間ない発明を続けるためですが、その根源というのは、変化するもの、形が変わるもの、普遍的な表現になるものです」(Abelleyra 1987: 26) と述べている。酒井にとって文化とは常に変化し続けるものであり、一見相反するように見えるものも、相互に影響し合い、そこからまた新しい文化が生まれると考えていた。

また酒井が描いた「日本」とは、必ずしも現実を映し出すものではなく、美術や文学作品から想像して築き上げられたものであった。帰国二世という生い立ちから、酒井の作品には

²⁸⁶ 先コロンブス期の文化に高い関心を示したペドロ・コロネル (Pedro Coronel, 1923-1985)、ブライアン・ニッセンや、メキシコの革命家エミリアーノ・サパタをモチーフに描いたアルベルト・ヒロネラなど。詳しくは Driben (2012) を参照。

常に「日本的」な要素が見出されてきた。しかしそこに描かれたのは国家としての日本や現在の日本ではなく、画家の心に刻まれた「内部の風景」であったことを忘れてはならない。

3. 結び

酒井は日系人というマイノリティでありながら、ラテンアメリカ文化の中心で活躍し、そこに確かな足跡を残した稀有な存在である。また美術、文学、音楽といった幅広い分野で活躍した点でも、他に類を見ない多才な人物であった。文化史的観点から見ても、数多くの日本文学作品をスペイン語に初訳し、日本文化の普及に務め、日本とラテンアメリカの架け橋となったと言える。移動を続け、日本とラテンアメリカを外から見つめ続けた酒井の人生を辿ることで、これまでとは異なる視点から両地域の文化を考察することができるだろう。

このように酒井は様々な点において例外的な存在であったが、酒井という一人のマルチアーティストの存在を通して、戦争に翻弄された日系移民の歴史や、20世紀後半のラテンアメリカ文化の多様化が見えてくる。エスニックマイノリティに生まれながら、それを強みとして画家、翻訳家として成功を収めた酒井は、アルゼンチンやメキシコを代表するアーティストとして認知されるに至った。ヨーロッパ文化と土着文化の対立が見られた当時、そのどちらでもない日系人である酒井の表現は、ラテンアメリカの新しいあり方として受け止められた。酒井の成功そのものが、多様化したラテンアメリカ文化の豊かさを象徴していると言えるだろう。

また酒井は、帰国二世という、日系移民の中でも極めて特殊な存在だと言える。一世ともアルゼンチン育ちの二世とも異なる経験をしたことで、どちらの立場にも理解を示し、世代間の葛藤を乗り越えようとした。更に、日系社会にとどまらず、ラテンアメリカの文学・美術両分野で活躍し、高い評価を得た。世代交代が進み、多様化する日系社会をラテンアメリカの文脈から考える上で、酒井のような人物は興味深い一例となるだろう。

本論では構成の都合上、絵画と翻訳・日本文化紹介を分けて論じ、雑誌編集や音楽批評、グラフィックデザインについては取り上げることができなかったが、視覚的表現と言語的表現の間にある共通点を明らかにすることは出来たのではないかと思う。安部公房に対する批評や謡曲の翻訳からは、酒井の芸術観を読み取ることができた。また絵画の主題となった禅の思想や元禄文化についても、テキストに示された酒井の考えがどのように実践されているのかを分析した。酒井は言語で表現できないことを絵画で表現し、絵画では表現できないことは文学作品の翻訳や評論によって表現してきた。これまで別個に扱われてきた両分野が重なる部分に光を当てたことで、酒井をより立体的に描くことが出来たのではないだろうか。今回論じることが出来なかったその他の活動についても、本論でまとめた酒井の経歴と業績が今後の研究に活かされると考えている。未だ全体像が把握されていない絵画作品については、カタログにも掲載されていない実験的な作品が多数存在するが、個人蔵のものが多く、すべてを取り上げることができなかった。今後研究が進み、新たな作品が発掘

されることを期待したい。

図版

1. 図版 (別紙)

2. 図版典拠

図版 1

写真: 酒井和也 (メキシコの自宅バルコニーにて, 撮影日不明)

Sumiko Kawano 撮影, VASARI ギャラリー提供. カタログ (The Marion Koogler McNay Art Institute 1979; Costa Peuser 2005) に掲載.

図版 2

雑誌『プルラル』第 51 号 (1975 年 12 月) 表紙.

筆者撮影, メキシコ大学院大学図書館所蔵.

図版 3

雑誌『ブエルタ』第 131 号 (1987 年 10 月) 表紙.

筆者撮影, 酒井スミコ提供.

図版 4

《絵 No.20》(1961 年).

キャンバスに油彩, 172cm × 162cm, ブエノスアイレス近代美術館所蔵, 画像提供. オスカル・バルドゥッチ撮影.

Pintura No.20 (1961).

Óleo sobre tela, 172cm × 162cm. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Foto: Oscar Balducci.

図版 5

雑誌『ボア』第 1 号 (1958 年 5 月) 表紙.

筆者撮影, VASARI ギャラリー提供.

図版 6

《無題》(1958 年頃).

キャンバスに油彩, 110cm × 80cm, 個人蔵. 筆者撮影.

Sin título (ca.1958).

Óleo sobre tela. 110cm × 80 cm. Colección particular.

図版 7

《絵 No.49》(1960 年).

キャンバスに油彩, 45cm × 60cm, ホルヘ・マラ・ラルーシュギャラリー所蔵, 画像提供.

Pintura No.49 (1960).

Óleo sobre tela, 45 cm × 60cm. Colección Galería Jorge Mara-La Ruche.

図版 8

《無題》(1962 年).

キャンバスに油彩, 96cm × 145cm. フリオ・セサル・クリベリ所蔵. VASARI ギャラリー画像提供.

Sin título (1962).

Óleo sobre tela. 96cm × 145 cm. Colección Julio César Crivelli.

図版 9

《作品》(1965 年).

キャンバスに油彩, 77cm × 75cm, 東京国立近代美術館所蔵. MOMAT/DNPartcom 撮影, DNP アートコミュニケーションズ画像提供.

Work (1965).

Óleo sobre tela, 77cm × 75cm. ColecciónThe National Museum of Modern Art, Tokyo (Photo: MOMAT/DNPartcom).

図版 10

《作品》(1965 年).

キャンバスに油彩, 90cm × 80.5cm, 東京国立近代美術館所蔵. MOMAT/DNPartcom 撮影, DNP アートコミュニケーションズ画像提供.

Work (1965).

Óleo sobre tela. 90cm × 80.5cm. ColecciónThe National Museum of Modern Art, Tokyo (Photo: MOMAT/DNPartcom).

図版 11

《作品》(1965 年).

キャンバスに油彩, 100.0cm × 100.0cm, 東京国立近代美術館所蔵. MOMAT/DNPartcom 撮影, DNP アートコミュニケーションズ画像提供.

Work (1965).

Óleo sobre tela. 100.0cm × 100.0cm. ColecciónThe National Museum of Modern Art, Tokyo (Photo: MOMAT/DNPartcom).

図版 12

《作品》(1965年).

キャンバスに油彩, 100.0cm × 100.0cm, 東京国立近代美術館所蔵. MOMAT/DNPartcom 撮影, DNP アートコミュニケーションズ画像提供.

Work (1965)

Óleo sobre tela. 100.0cm × 100.0cm. Colección The National Museum of Modern Art, Tokyo (Photo: MOMAT/DNPartcom).

図版 13

《絵 5》(1968年).

キャンバスに油彩, 140cm × 130cm, メキシコ近代美術館所蔵, 画像提供.

Pintura 5 (1968)

Óleosobre tela, 140cm × 130cm.

Museo de Arte Moderno de México.

図版 14

《マイルス・デイヴィス, ジャック・ジョンソンへのトリビュート (II) ライト・オフ》(1973年).

生キャンバスにアクリル, 154.5cm × 109.1cm, ブラントン美術館, テキサス大学オースティン校, アーチャー・M・ハンチントン基金所蔵. リック・ホール撮影, ブラントン美術館画像提供.

MilesDavis, A Tribute to Jack Johnson (II) RightOff (1973).

Acrylic on raw canvas. 154.5cm × 109.1cm. Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Archer M. Huntington Museum Fund (Photo: Rick Hall).

図版 15

写真: 酒井和也 (アトリエにて. 撮影日, 撮影場所, 撮影者不明).

VASARI ギャラリー提供.

図版 16

《キリマンジャロの娘 III (マイルス・デイヴィス)》(1976年).

アクリル, 200.6cm × 200cm, ブラントン美術館, テキサス大学オースティン校, アーチャー・M・ハンチントン基金所蔵. リック・ホール撮影, ブラントン美術館画像提供.

Filles de Kilimanjaro III (MilesDavis) (1976).

Acrylic. 200.6cm × 200cm. Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin,

Archer M. Huntington Museum Fund (Photo: Rick Hall).

図版 17

《光琳へのオマージュ シリーズ II, No.11 (松島の赤波)》(1976年).

キャンバスにアクリル, 160cm × 160cm, ブエノスアイレス現代美術館所蔵, 画像提供.

Homenaje a Korin. SerieII. N° 11 (Olas rojas en Matsushima) (1976).

Acrílicosobre tela. 160cm × 160cm. Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires.

図版 18

尾形光琳《松島図屏風》(18世紀).

紙本着色, 六曲一隻各 150.2cm × 367.8cm, ボストン美術館所蔵 (フェノロサ・ウェエルド・コレクション).

画像出典: ボストン美術館東洋部責任編集 (1991). 『ボストン美術館東洋美術名品集』日本放送出版協会, pp. 84-85.

図版 19

尾形光琳《紅白梅図屏風》(18世紀).

紙本金地著色, 二曲一双各 156.0cm × 172.2cm, MOA 美術館所蔵.

画像出典: MOA 美術館企画・監修 (2005). 『光琳デザイン』淡交社, pp. 8-9.

図版 20

《舞楽 I、II》(1976年).

キャンバスにアクリル (二面), 各 205cm × 200cm, メキシコ近代美術館所蔵, 画像提供.

Bugagk I y II. (1976).

Acrílico sobre tela (díptico), 205cm × 200cm c/u. MuseodeArteModernodeMéxico.

図版 21

俵屋宗達《舞楽図屏風》(17世紀).

紙本金地著色, 二曲一双各 155.5cm × 170cm, 醍醐寺所蔵.

画像出典: 狩野博幸, 奥平俊六, 安村敏信編 (1993). 『宗達と琳派の源流: 琳派美術館 1』集英社, pp. 72-73.

図版 22

『光琳へのオマージュ』(1975年).

マデーロ印刷 (私家版). 筆者撮影, 酒井スミコ提供.

Kazuya Sakai, *Homenaje a Kōrin* (1975). Imprenta Madero.

図版 23

「尾形光琳へのオマージュのための 8 つの習作」(1975).

雑誌『プルラル』第 50 号 (1975 年 11 月), p. 51. 筆者撮影, メキシコ大学院大学図書館所蔵.

“Ocho ejercicios para un homenaje a OgataKōrin”

Plural No.50 (noviembre de 1975), p. 51.

図版 24

雑誌『プルラル』第 3 号 (1971 年 12 月), p. 15 (挿絵).

筆者撮影, メキシコ大学院大学図書館所蔵.

Plural No.3 (diciembre de 1971), p. 15 (dibujos).

図版 25

《元禄シリーズ No.87 松島への帰還 No.1》(1987-88 年).

キャンバスにアクリル, コラージュ, 180cm × 180cm, 個人蔵. VASARI ギャラリー画像提供.

Serie Genroku N°87, Retorno a Matsushima No. 1 (1987-88).

acrílico y collage sobre tela, 180cm × 180cm, Colección particular.

図版 26

俵屋宗達《松島図屏風》(17 世紀).

紙本着色, 六曲一双各 152.0cm × 355.7cm, フリーア美術館所蔵.

画像出典:

One of a pair of Japanese paintings; reproduction of “Waves of Matsushima”

(F1906.231-232), Freer | Sackler

<https://www.freersackler.si.edu/object/FSC-RE-9/> (2017 年 11 月 28 日閲覧).

図版 27

《雷雨の富士「富嶽三十六景」シリーズ》(1991 年).

紙, アクリル, ガッシュ, 169cm × 122cm, 個人蔵. VASARI ギャラリー画像提供.

Real Mt. Fuji in Thunderstorm (1991).

acuarela y gouache sobre papel, 169cm × 122cm, Colección particular.

図版 28

葛飾北斎《富嶽三十六景山下白雨》(1830-32 年頃).

木版多色刷, 25.5cm × 37.7cm.

画像出典: [http://www.k-](http://www.k-hokusai.com/%E5%B1%B1%E4%B8%8B%E7%99%BD%E9%9B%A8/)

[hokusai.com/%E5%B1%B1%E4%B8%8B%E7%99%BD%E9%9B%A8/](http://www.k-hokusai.com/%E5%B1%B1%E4%B8%8B%E7%99%BD%E9%9B%A8/)

(2017年11月28日閲覧).

図版 29

カタログ『*Kakemonos*』(1993年10月～11月, フアン・マルティンギャラリー, メキシコ).

筆者撮影, 筆者所蔵.

Catálogo *Kakemonos* (octubre, noviembre de 1993, Galería Juan Martín, México).

図版 30

《眺め》(1995年).

紙に墨, 142.5cm × 76cm, 個人蔵. VASARI ギャラリー画像提供.

View122 (1995).

Tinta sobre papel. 142.5cm × 76cm. Colección particular.

図版 31

《碧巖 122-1》(1996年).

紙に墨, 142cm × 75cm, 個人蔵. VASARI ギャラリー画像提供.

Hekigan 122-1 (1996).

Tintasobrepapel. 142cm × 75cm. Colección particular.

酒井和也展覧会一覧

以下の展覧会情報は 2005 年にレコレータ文化センターで行われた回顧展のカタログ (Costa Peuser 2005) を元に作成し、最新の情報及びカタログ、案内状等の情報を新たに追加した。追加情報に関しては注で出典を示した。

1. 個展

1952 年 Galería La Cueva, Buenos Aires.

1953 年 Galería Picasso, Buenos Aires.

Galería Van Riel, Buenos Aires.

1954 年 Galería Krayd, Buenos Aires.

1956 年 Galería Galatea, Buenos Aires.

Galería La Cueva, Buenos Aires.

1957 年 *Sakai expone pintura*, Galería Pizarro, Buenos Aires.

1958 年 *Exposición No. 107*, Galería Bonino, Buenos Aires.

Departamento de Artes, Universidad de Tucumán.

1959 年 *Exposición No. 130*, Galería Bonino, Buenos Aires.

1960 年 *Exposición No. 7*, Galería Bonino, Rio de Janeiro.

Galería de arte São Luís, São Paulo.

1962 年 *Kazuya Sakai*, Instituto de Arte Contemporáneo, Lima.

Exposición No. 169, Galería Bonino, Buenos Aires.

Kazuya Sakai. Caligrafías, Galería Galatea, Buenos Aires.

1963 年 *Kazuya Sakai*, Martin Schweig Gallery, St. Louis, Missouri.

Kazuya Sakai, Gallery of the Cleveland Institute of Art, Ohio.

Kazuya Sakai. Pintura, Fundación Banco Popular de La Plata, La Plata, Argentina.

1965 年 *Kazuya Sakai*, Galería Juan Martín, México, D. F..

1966 年 Galería Juan Martín, México, D. F..

Exposición de Kazuya Sakai, Casa del Lago, UNAM, México, D. F..

1967 年 Galería Juan Martín, México, D. F..

1969 年 Galería Juan Martín, México, D. F..

1971 年 Galería Juan Martín, México, D. F..

1972 年 Galería Pecanins, México, D. F..

1973 年 *Kazuya Sakai. Acrílicos*, Galería Pecanins, Barcelona.

Galería Juan Martín, México, D. F..

1976 年 *Kazuya Sakai. Pinturas. Ondulaciones cromáticas y simultáneas*, Museo de Arte Moderno, México, D. F..

- Galería Juan Martín, México, D. F.²⁸⁷
Conferencias y exposiciones de pinturas de Kazuya Sakai, Casa de la cultura Jaliscense, Jalisco, México.²⁸⁸
- 1977 年 *Kazuya Sakai, paintings: A la Música*, University Art Museum, The University of Texas, Austin.
- 1978 年 Contemporary Art Gallery, Dallas.
Pinturas (1973-78) de Kazuya Sakai, Sala de Exposiciones, Promoción de las Artes, A.C., Monterrey, N.L. México.
- 1979 年 Galería Juan Martín, México, D. F.
Kazuya Sakai. Paintings. Constructions, Reliefs. 1976-1979, The Marion Koogler McNay Art Institute, San Antonio, Texas.
- 1980 年 Contemporary Art Gallery, Dallas.
 Galería Juan Martín, México, D. F.
- 1981 年 *The Sky of Texas, Special Collections*, The University of Texas, Dallas.
Paintings/Constructions/Reliefs. 1978-1981, The University of Texas, Dallas.
 Museo de la UNAM, México, D. F.
- 1982 年 *Works on paper*, Holden Fine Arts Center, Kruk Galleries, University of Wisconsin, Wisconsin.
 Galería Pecanins, México, D. F.
Kazuya Sakai. Works on paper, Objects Gallery, San Antonio, Texas.²⁸⁹
- 1985 年 *Kazuya Sakai. Genroku Series*, Elizabeth Rassiga Gallery, Reno, Nevada.
- 1986 年 *Kazuya Sakai. Serie Genroku/1986*, Galería Juan Martín, México, D. F.
Kazuya Sakai. Serie Genroku/1986, Galería Nacional de Arte Contemporáneo, Museo de Arte Costarricense, San José, Costa Rica.
- 1987 年 Galería Pecanins, México, D. F.
Kazuya Sakai. Serie Genroku, Museo de Arte Moderno, México, D. F.
- 1987—1988 年 *Serie Cenroku, 1985-1987*, Museo de Arte Contemporáneo, Morelia, México.
- 1988 年 *Genroku II/1988*, Grupo Arte Contemporáneo, México, D. F.
- 1989 年 *Kazuya Sakai. Obra reciente-pintura*, Instituto Cultural Mexicano, San Antonio, Texas.
Kazuya Sakai. Obra reciente, Galería Juan Martín, México, D. F.

²⁸⁷ Fundación Espigas (Buenos Aires) 所蔵のカタログより。

²⁸⁸ 酒井スミコ氏所蔵の案内状より。

²⁸⁹ レコレータ文化センターのカタログでは 1983 年と記載され、展覧会名は記されていない。酒井スミコ氏所蔵の案内状には 1982 年と記載されているため、ここでは 1982 年とした。

- 1990年 Five Oak Regional Cancer Center, San Antonio, Texas.
- 1992年 Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard University, Boston.
- 1993年 *Kazuya Sakai. Kakemonos*, Galería Juan Martín, México, D. F..
- 1994年 *The Pine Islands (Matsushima) Revisted*, The University of Texas, Dallas.
- 2000年 *Kazuya Sakai*, Galería Principium, Buenos Aires.
Mosaics: Kazuya Sakai, Dallas Visual Art Center, Dallas.²⁹⁰
- 2002年 *Kazuya Sakai*, Galería Principium, Buenos Aires.
- 2003年 Galería Pecanins, México, D. F..
- 2005年 *Kazuya Sakai. Itinerarios*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
- 2006年 *Geometrías*, Galería VASARI, Buenos Aires.
- 2013年 Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires.
- 2016年 Museo de Arte Moderno, México, D. F..

2. グループ展

- 1953-1954年 *Recuerdos del porvenir. Mesa revuelta de objetos artisticos*, Galería VIAU, Buenos Aires.²⁹¹
- 1954年 *I Salón de Pintura, Arquitectura y Urbanismo*, Galería Müller, Buenos Aires.
 Galería Pizarro, Buenos Aires.
- 1955年 *II Salón de Pintura, Arquitectura y Urbanismo*, Gath & Chaves, Buenos Aires.
- 1956年 *Pintura 1956*, Galería Peuser, Buenos Aires.
- 1957年 *Siete Pintores Abstractos: Josefina Miguens, Rómulo Macció, Víctor Chab, Osvaldo Borda, Martha Peluffó, Kazuya Sakai y Clorindo Testa*, Galería Pizarro, Buenos Aires.
14 pintores abstractos, Galería Galatea, Buenos Aires.²⁹²
I Salón de Pintura No-Figurativa, Galería Peuser, Buenos Aires.
 「日本人美術協会第一回合同展」, ベラスケス画廊, ブエノスアイレス.²⁹³
- 1958年 *Nuevas generaciones en la pintura argentina*, Galería Van Riel, Buenos Aires.
Exposición Phase, Galería Van Riel, Buenos Aires; Museo de Arte Moderno, Montevideo, Uruguay.
I Bienal de Arte Interamericano, Palacio de Bellas Artes, México, D. F..
Exposición Univeral e Internacional, Bruselas, Bélgica.

²⁹⁰ 酒井スミコ氏所蔵の案内状より。

²⁹¹ 酒井スミコ所蔵のカタログより。

²⁹² 同上。

²⁹³ 刀葉 (1957) より。

- Pintura Argentina*, La Paz, Bolivia.
- Pintores Argentinos*, Instituto de Arte Contemporáneo, Lima.
- Exposición de pintura abstracta*, Centro Argentino de Ingenieros, Buenos Aires.²⁹⁴
- El arte visual en el pabellón argentino en la exposición universal e internacional de Bruselas 1958*, Galería Lirolay, Buenos Aires.²⁹⁵
- 1959 年 *Exposición inaugural. 12 obras inéditas de pintores argentinos Contemporáneos*, Galería Bonino. Buenos Aires.
- Contemporary Drawings from Latin America*, Unión Panamericana, Washington.
- Exposición Boa-Phases*, Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fe, Argentina.²⁹⁶
- South American Art Today*, Museum of Fine Arts, Dallas.
- Primer Salón de Arte Moderno*, Ministerio de Educación, Mar del Plata, Argentina.
- 1960 年 *Exposición Homenaje, Exposición No. 138*, Galería Bonino, Buenos Aires.
- Blanc et Noir*, Gallerie International d'Art Contemporain, París.
- 2º Biental de Pintura Actual Pipino y Márquez*, LRA 7 Radio Nacional, Córdoba; Galería Van Riel, Buenos Aires.
- F-Muro, Grilo, Ocampo, Sakai, Testa*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- Fernández Muro, Grilo, Ocampo, Sakai, Testa*, Museu de Arte Moderna da Bahía, Brasil.
- Premio Fundación Torcuato Di Tella*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- I Exposición Internacional de Arte Moderno*, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires; Museo de Arte Moderno, San Pablo.
- De Daumier a nuestros días*, Museo de Bellas Artes "Emilio Caraffa", Córdoba, Argentina.
- Obras de artistas argentinos para el Museo de Lugo, Galicia*, Centro Lucense de Buenos Aires.
- 150 años de Arte Argentino*, Museo Nacional de Bellas Artes, organizada por la Comisión Nacional Ejecutiva del 150º Aniversario de la Revolución de Mayo y

²⁹⁴ 酒井スミコ所蔵のカタログより。

²⁹⁵ 同上。

²⁹⁶ 同上。

- la Dirección General de Cultura, Buenos Aires.
- Pintura Argentina Actual*, Musco de Arte Moderno, Río de Janeiro.
- 1961 年 *Latin America: New Departures*, Institute of Contemporary Art, Boston; Time & Life Bldg., New York; Museum of Art, University of Michigan; Beloit College, Wisconsin; Des Moines Art Center, Iowa; Lamont Art Gallery, New Hampshire; University of Texas, Austin.
- Exposición Internacional*, Fundación Di Tella, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- VI Bienal Internacional de San Pablo*, Brasil.
- Japanese Artists of the Americas*, Unión Panamericana, Washington, D. C..
- Modern Painting*, Monsanto Research Center, St. Louis, Missouri.
- Arte Argentino Contemporáneo*, Museo de Arte Moderno, Río de Janeiro.
- 9 Painters of Argentina*, Widger Gallery, Washington, D.C..
- Boa*, Galería Van Riel, Buenos Aires.
- 32 Pintores*, Cercle d'Art Contemporain, Musée de Liège, Bélgica.
- Premio Acquarone*, Buenos Aires.
- Premio Werthein de Pintura*, Buenos Aires.
- Premio Instituto Torcuato Di Tella*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- Premio III Salón de Pintura Actual*, Automóvil Club Argentino, Buenos Aires.
- Pintura Caligráfica*, Musée de Liège, Bélgica.
- 1962 年 *Exposición Internacional de Artes*, Saigón, Vietman.
- XXXI Bienal Internacional de Venecia*, Italia.
- Premio nacional Palanza*, Academia Argentina de Bellas Artes, Buenos Aires.
- Máximo 40 x 50. Pinturas*, *Exposición No. 170*, Galería Bonino, Buenos Aires.
- Exposición índice 1962. Exposición No. 162*, Galería Bonino, Buenos Aires.
- 1963 年 *Sudamerikanische Malerei Der Gegenwart*, Bonn, Berlín, Baden.
- L'Art Argentin Actuel*, Musée national d'Art, Moderne, París.
- El Arte Actual de América y España*, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, Barcelona, España; Roma, Italia; Berlín, Alemania; Berna, Suiza.
- Exposición de Pintura Argentina Actual*, Museo de Bellas Artes, Caracas.
- Raquel Forner-Kazuya Sakai. Dibujos. Exposición No. 176*, Galería Bonino, Buenos Aires.
- 1964 年 *Magnet: New York. Paintings. A Selection of Paintings by Latin American Artists living in New York*, Exhibición organizada por The Inter-American Foundation for the Arts, Galería Bonino, Nueva York; Museo de Bellas Artes,

- México, D.F.; The University of Texas, Austin; Art institute Pittsburg, Los Angeles, Pennsylvania.
- Latin American Art Today*, Trinity School, New York.
- New Art of Argentina*, organizado por The Walker Art Center y el Centro de Artes Visuales I.T.D.T.; The Akron Art Institute, Atlanta Art Association, The University Art Museum, The University of Texas
- Lateinamerikanische Kunstausstellung*, Kongresshalle, Berlín.
- New Art from Latin America*, The Institute of Contemporary Art, Washington.
- Pintura Argentina*, Galería Teatro El Círculo, Rosario, Argentina.
- 1966 年 *Argentina en el Mundo*, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires; The University Art Museum, Austin, Texas; Cornell University, Cornell.
- 1967 年 *The Emergent Decade*, Cornell University, Cornell, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
- 1968 年 *Arte Contemporáneo del Japón*, Museo de Arte Moderno, México, D. F..
- Primer Salón Independiente*, Centro Isidro Fabela, México, D. F..
- El Arte Abstracto Actual*, Museo de Ciencias y Artes, UNAM, México, D. F.
- 1969 年 *Artists of the Gallery*, Galería Bonina, New York.
- Pintura Argentina. 1923–1969*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- Segundo Salón Independiente*, UNAM, el Salón Independiente, México, D. F..
- 1970 年 *Artists of the Gallery*, Galería Bonino, New York.
- Tercer Salón Independiente*, UNAM, México, D. F..
- Exposición-Subasta. 1970*, Sociedad Hebraica Argentina, Buenos Aires.
- 1971 年 *Salón Independiente*, Centro de Arte Moderno, Guadalajara, México.
- New Art (Faculty Show)*, University Museum, Iowa.
- 1973 年 *Grabadores del Nuevo Mundo*, Galería Carmen Waugh, Madrid.
- 1973-74 年 「アメリカの日本作家 (*Japanese Artists in the Americas*)」, 京都国立近代美術館, 東京国立近代美術館.
- 1975 年 *Arte Argentino Contemporáneo*, Museo de Arte Moderno, México, D. F..
- Cinco Años de Artes Plástica en México*, Patronato Cultural del INFONAVIT, México, D. F..
- 1976 年 *Arte Objeto*, Platería Tane, México, D. F..
- Creadores Latinoamericanos Contemporáneos*, Museo de Arte Moderno, México, D. F..
- El geomctrismo mexicano. Una tendencia actual*, Museo de Arte Moderno, México, D. F..
- 1977 年 *Arte Actual de Iberoamérica*, Madrid.

- San Antonio Faculty Show*, Witte Museum, San Antonio, Texas.
Rojo, Felguérez, Sakai, Galería Miró, Monterrey, N. L., México.
Salón de Octubre, Casa de la Cultura Jalisciense, Guadalajara, México.
Geometrista Mexicano, Galería Juan Martín, México, D. F.
- 1978 年 *Artista Extranjeros en México*, Museo de Arte Moderno, México, D. F.
New Art Today, IBM Corporation, Austin, Texas.
 Contemporary Art Gallery, Dallas.
 Galería Bonino, New York.
- 1979 年 *Grabado Latinoamericano*, Galería Altamira, Quito, Ecuador.
Obra Gráfica Internacional 1971-1979, Promoción de las Artes, A.C.,
 Monterrey, N.L., México.
Salón de Adquisiciones, Promoción de las Artes, A.C., Monterrey, N.L., México.
Arte Latinoamericano Actual, Galería Juan Martín, México, D. F.
Arte Objeto. 20 esculturas en Plata, Museo de Arte Moderno, México, D. F.²⁹⁷
- 1980 年 Galería Juan Martín, México, D. F.
 Galería Bonino, New York.
 Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, México, D. F.
Latín American Art, The University of Texas, Austin.
- 1981 年 「現代ラテンアメリカ美術と日本 (*Arte Latinoamericano Contemporáneo y Japón*)」, 国立国際美術館.
Six Mexican Geometric Artists, The Mexican Museum, San Francisco.²⁹⁸
- 1982 年 *Nueva Pintura*, Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, México, D. F.
 Contemporary Art Gallery, Dallas.
Homenaje a Juan García Ponce, Galería Juan Martín, México, D. F.
Object Art, The Smithsonian Collection, Inter First Bank, San Antonio, Texas.
Wall Instalation, Sky of Texas, Ryan Cenrer, Irving, Texas.
The Abstraer Language in Mexico, Museum of Modern Art, México, D. F.
- 1984 年 *Contemporary Art*, Hermitage Gallery, Dallas.
- 1985 年 Southland Corporation, Dallas.
Abstracción en el siglo XX, Museo de Arte Moderno, Fundación Fortabat,
 Buenos Aires.
Homenaje a Fernando Gamboa, Galería Metropolitana, México, D. F.
Subasta Pro-Reconstrucción, Museo de Arte Carrillo Gil, México, D. F.
- 1986 年 Elizabeth Rassiga Gallery, Reno, Nevada.

²⁹⁷ メキシコ近代美術館所蔵カタログより。

²⁹⁸ 酒井スミコ所蔵のカタログより。

- 1987年 「在墨日本人芸術家 (*Artistas plásticos japoneses en México*)」, Museo de Arte Carrillo Gil, Embajada de Japón en México, México, D. F.
- 1988年 *Latín American Artists in the Southwest*, Contemporary Art Center, New Orleans, Louisiana.
- 1989年 *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estado Unidos, 1920-1970*, Museo de Arte de Bronx, New York.
CRASH, Computer Assisted Hardcopy, Beloit Art Museum, Beloit College, Wisconsin. *Computers and the Creative Process*, Museum of Art, University of Oregon, Eugene, Oregon.
- 1990年 *Homenaje a Klee*, Galería Juan Martín, México, D. F.
SIGGRAPH, Hudson River Museum, Yonkers, New York; Chunichi Shimbun, Nagoya.
International Festival of Animation, Berlín.
Computer Animation Festival, Los Angeles.
- 1991年 *Tribute to Ussachevsky*, Electronic Music Center, Columbia University, New York.
- 1992年 *Computer Graphics*, Jansen Perez Gallery, San Antonio, Texas.
- 1993年 *Nuevo Arte*, Grupo de Arte Contemporáneo, México, D. F.
- 1999-2000年 *Siglo XX Arte Argentino. Arte y Cultura*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
- 2000年 *Informalismo*, Galería Principium, Buenos Aires.²⁹⁹
- 2001年 *Silencios*, Galería Juan Martín, México, D. F.
- 2004年 *Fernández Muro, Grifo, Pucciarelli, Sakai. Los que no volvieron: abstracción, color y desarraigo*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.
- 2005年 *Nikkei Latin American Artists of the 20th Century. Featuring Artists of Japanese Descent from Argentina, Brazil, Mexico, and Peru*, Inter-American Development Bank, Cultural Center, New York.³⁰⁰
- 2008年 *México abstracto. La realidad de las formas*, Centro de Arte La Regenta, Islas

²⁹⁹ 酒井スミコ所蔵のカatalogより。

³⁰⁰ Inter-American Development Bank のHPより。

http://www.saludmesoamerica2015.org/en/publications/publication-detail,7101.html?searchlang=&doctype=Catalogs%20%26%20Brochures&country=country_en%3D%3DMexico%3Bcountry_en%3D%3DPeru&publicationcover=1&id=8043&doctype=Catalogs%20&topicdetail=0&keywords=Inter-American%20Development%20Bank%20%28IDB%29&dclanguage=en&tagdetail=0&doctypeid=CatalogsBrochures&author=Inter-American%20Development%20Bank%20%28IDB%29&%20brochures=&jelcodedetail=0&selectlist=Author (2017年9月18日閲覧)

Canarias.

2012 年 *Jóvenes y modernos de los años 50. En diálogo con la colección Ignacio Pirovano*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Buenos Aires.

2014 年 *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México, D. F..

酒井和也翻訳一覧

以下は酒井による翻訳作品の一覧である。原文タイトルと翻訳タイトルを対比し、翻訳が初めて掲載された年を記載した。なお、日本文学の翻訳についてはクアルトゥッチの先行研究 (Sakai y Quartucci 2013) を参照し、情報を追加した。

作者	原文タイトル	初出	翻訳タイトル
フェデリコ・ガルシア・ロルカ	“Canción del jinete”, “Serenata”, “Arbolé Arbolé”, “Romance sonámbulo”	1951	「詩篇」(「騎手の唄」「夜曲」「並木、並木、」「睡遊詩歌」)
パブロ・ネルーダ	“La canción desesperada”	1951	「絶望的な歌」
エルネスト・サバト	<i>El túnel</i>	1952	『トンネル』
マヌエル・ムヒカ・ライネス	“El imaginero” ³⁰¹ (<i>Misteriosa Buenos Aires, XIV</i>)	1953	「彫刻家と魂」(『神秘ブエノスアイレス』第十四話)
ロベルト・アルルト	<i>El jorobadito</i>	1954	「せむし男」
芥川龍之介	「羅生門」	1954	“Rashomon” / <i>Rashomon</i> (1954), <i>El biombo del infierno</i> (1959) に収録
	「藪の中」	1954	“En el bosque” / 同上
	「地獄変」	1954	“El biombo del infierno” / 同上
	「袈裟と盛遠」	1957	“Kesa y Morito” / <i>El biombo del infierno</i> (1959) に収録
	「鼻」	1958	“La nariz” / 同上
	「河童」	1959	“Kappa” / <i>Kappa, Los engranajes</i> (1959) に収録
	「歯車」	1959	“Los engranajes” / 同上
	「酒虫」	1966	“El gusano del vino”
	「虱」	1970	“Los piojos”
	「煙草と悪魔」	1971	“El tabaco y el diablo”
	「煙管」	不明	“La pipa” (私家版)

³⁰¹ 原題の直訳は「聖像彫刻家」。

三島由紀夫	「葵上」	1957	“La princesa Aoi” / <i>La mujer del abanico. seis piezas de teatro Noh moderno</i> (1959) に収録
	「綾の鼓」	1957	“El tambor de damasco” / 同上
	「斑女」	1959	“La mujer del abanico” / 同上
	「邯鄲」	1959	“La almohada mágica” / 同上
	「卒塔婆小町」	1959	“La bella y el poeta” / 同上
	「道成寺」	1959	“El ropero del amor” / 同上
世阿弥元清	「綾鼓」 ³⁰²	1959	“El tambor de damasco”
	「熊野」	1966	“Yuya”
	「至花道書」	1968	“Shikadosho: El libro de la flor suprema”
	「恋重荷」	1968	“La carga del amor” / <i>Introducción al Noh: Teatro clásico japonés</i> (1968) に収録
	「花鏡」	1969	“Kakyō: El espejo de la flor”
	「関寺小町」	1973	“Komachi en Sekidera”
鈴木大拙	『禅仏教入門』	1960	<i>Introducción al budismo Zen</i>
太宰治	『斜陽』	1960	<i>El sol que declina</i>
上田秋成	「吉備津の釜」 (雨月物語)	1965	“El caldero de Kibitsu” / <i>Cuentos de lluvia y de luna</i> (1969) に収録
	「菊花の約」 (『雨月物語』)	1967	“Cita en el día crisantemo” / 同上
	「白峯」 (『雨月物語』)	1969	“Shiramine” / 同上
	『雨月物語』	1969	<i>Cuentos de lluvia y de luna</i>
鴨長明	『方丈記』 (抄訳)	1966	“Hōjōki”
観阿弥清次	卒塔婆小町	1966	“Sotoba Komachi”
	通小町	1968	“Komachi y las cien noches” / <i>Introducción al Noh: Teatro clásico japonés</i> (1968) に収録

³⁰² 「綾鼓」の作者は不明とされているが、酒井は世阿弥の作品として紹介している。『スール』に掲載された三島の「綾の鼓」にも、「世阿弥の作品に基づく」とある。後にメキシコで出版した『能楽入門：日本の古典演劇』には世阿弥が「綾鼓」をもとに書いたとされる『恋重荷』を掲載している。

安部公房	「赤い繭」	1966	“El capullo rojo”
	『砂の女』	1969	<i>La mujer de la arena</i>
	「時の崖」	1972	“El abismo del tiempo”
	「犬」	1972	“La perra”
玄楼奥竜	『鉄笛倒吹』(抄訳)	1968	“La flauta de hierro”
十郎元雅	「隅田川」	1968	“El río Sumida” / <i>Introducción al Noh: Teatro clásico japonés</i> (1968) に収録
作者不明	「附子」	1968	“Busu” / 同上
清少納言	『枕草子』 (抄訳)	1969	“El libro de la almohada”
道綱母	『蜻蛉日記』 (抄訳)	1969	“Kagerō nikki: El diario de la vida efímera”
吉田兼好	『徒然草』 (抄訳)	1971	“El libro del ocio”
紫式部	「夕顔」 (『源氏物語』)	1972	“La historia de Genji. Capítulo IV: Rostro del atardecer”
ドナルド・キーン	“Japanese aesthetics”	1973	“La estética (sic) japonesa”
川端康成	「ほくろの手紙」	1974	“El lunar”

参考文献一覧

1. 一次資料

1-1. 酒井による著作、デザイン

酒井ロベルト (1952). 『トンネルに就いて』『亞國日報』1月1日.

サカイ, ロベルト (1952a). 「ブエノス・アイレス演劇寸描 (ソノー) “メデエー”について」『亞國日報』6月26日.

—— (1952b). 「展覧會廻り (ソノー) 明るイルツソと暗イルツソ」『亞國日報』6月28日.

—— (1952c). 「映畫評 (ソノー) よい映畫“野獸は死なねばならぬ”」『亞國日報』7月1日.

—— (1952d). 「映畫評 (ソノ二) じみな感動深い映畫“常に夜明けが来る”」『亞國日報』7月1日.

—— (1952e). 「映畫評 (ソノ三) 名畫バローの『ピュリタン』を觀る」『亞國日報』7月12日.

—— (1952f). 「ブエノス・アイレス演劇寸描 (ソノ二) 商業劇場に於ける“欲望と呼ばれる電車”」『亞國日報』7月15日.

—— (1952g). 「映畫評 (ソノ四) たのしいフランス映畫『テテ・ブロンドウ』」『亞國日報』7月17日.

—— (1952h). 「映畫評 (ソノ五) 性格ある時代劇『ファクンド』」『亞國日報』7月17日.

—— (1952i). 「展覧會廻り (ソノー) エコール・ド・パリーの一人 MANÉ KATZ のことども」『亞國日報』7月19日, 22日.

—— (1952j). 「ブエノス・アイレス演劇寸描 (ソノ三) ロルカの詩劇『血の結婚』」『亞國日報』7月26日.

—— (1953a). 「亞國現代文學を作る人々」『亞國日報』1月1日.

—— (1953b). 「北歐の文學者 Pär Lagerkvist」『亞國日報』3月5日.

酒井和也 (1954). 「ロベルト アールツ “亞國文學の革命兒”」『亞國日報』1月2日.

—— (1972). 「芥川龍之介の文学——ラテン・アメリカの視点——」. 吉田精一, 武田勝彦, 鶴田欣也編『芥川文学——海外の評価——』(pp. 251-291). 早稲田大学出版部.

—— (1973a). 「安部公房文学に関する一考察」日本文化研究国際會議議事録編集委員会編『日本文化研究国際會議議事録 1』(pp. 126-129). 社団法人日本ペンクラブ.

—— (1973b). 「安部公房の世界」日本文化研究国際會議議事録編集委員会編『日本文化研究国際會議議事録 2』(pp. 401-405). 社団法人日本ペンクラブ.

酒井和也, シャールシュミット (1972). 「外から見た安部公房——その前衛性・その国際性・その他——」『波』5月号, 12-17.

Sakai, Kazuya (1955). Los niños de Hiroshima. El mensaje de un pueblo asolado por la bomba atómica. *Plástica*, Año III, No. 15-16, agosto, s/n.

—— (1957a). Hiroshige y el paisaje en la pintura japonesa. *La Biblioteca*, Tomo IX, 2a época (1), 65-71.

- (1957b). Gigaku. Las máscaras más antiguas que se conservan. *BUNKA*, 1, junio. Buenos Aires: Instituto Argentino Japonés de Cultura, 18-20.
- (1958a). La literatura japonesa de Post-Guerra y la posición de Hiroshi Noma. En Hiroshi Noma. *El gran vacío*, traducción de Manuel Peyrou (pp. 7-12). Buenos Aires: Goyanarte.
- (1958b). Tradición y estilo en la caligrafía moderna japonesa. *BUNKA*, 2. Buenos Aires: Instituto Argentino Japonés de Cultura, 23-25.
- (1958c). Haniwa. Notas para una Historia del Arte Japonés. *BUNKA*, 2. Buenos Aires: Instituto Argentino Japonés de Cultura, 32-34.
- (1958d). Estampas japonesas. *Atlántida. Ilustración argentina*, 1101, noviembre, 37.
- (1959a). Introducción. En Ryunosuke Akutagawa. *El biombo del infierno y otros cuentos*, traducción e introducción de Kazuya Sakai (pp. XI-XIX). Buenos Aires: La Mandrágora.
- (1959b). Consideraciones sobre el teatro Noh. *BUNKA*, 3. Buenos Aires: Instituto Argentino Japonés de Cultura, 12-16.
- (1960). *Haniwa. Escultura antigua japonesa*. Buenos Aires: Mundonuevo.
- (1961). Introducción. En Okakura Kakuzo. *El libro del té*, traducción de María Teresa Solá (pp. 11-14). Buenos Aires: Ediciones Mundonuevo.
- (1965). La visión Zen del mundo. *Revista de la Universidad de México*. Vol. XX, No. 4, diciembre, 8-11.
- (1966a). El sol que declina (Algunos aspectos de la literatura japonesa de posguerra). *Revista de la Universidad de México*. Vol. XX, No. 8, abril, 15-20.
- (1966b). Notas de viaje (sobre el nuevo y el viejo Japón). *Revista de la Universidad de México*. Vol. XX, No. 10, junio, 26-28.
- (1966c). Notas de viaje (sobre el nuevo y el viejo Japón). *Revista de la Universidad de México*. Vol. XX, No. 11, julio, 24-25.
- (1966d). Notas de viaje (sobre el nuevo y el viejo Japón). *Revista de la Universidad de México*. Vol. XX, No. 12, agosto, 35.
- (1966e). El “mundo flotante” de la novela japonesa del siglo XVII. *Revista de Bellas Artes*, 10, 26-40. México, D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- (1967a). Presencia del teatro Noh. *Revista de la Universidad de México*. Vol. XXI, No. 7, marzo, 35.
- (1967b). El mundo literario y la posición del escritor japonés. *Revista de Bellas Artes*, 14, marzo-abril, 8-18. México, D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- (1968a). *Japón: hacia una nueva literatura*. México, D. F.: El Colegio de México.

- (1968b). *Introducción al Noh: Teatro clásico japonés*. México, D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- (1968c). La transmisión secreta de la Flor: Teorías teatrales de Zeami. *Revista de Bellas Artes*, 26, marzo-abril, 89-96, México, D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes Y Literatura.
- (1969). Ilustraciones. *Dialogos*. El Colegio de México.
- (1972a). Pintura. *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXVII, No. 3, noviembre, portada.
- (1972b). Vicente Rojo: todos los caminos conducen a un círculo. *Plural*, 15, diciembre, 41-42.
- (1973a). Historia de un viejo museo de arte moderno. *Plural*, 19, abril, 43-44.
- (1973b). Discriminatorio diccionario del arte (Dictionary of Twentieth Century Art, London, Phaidon, 1973, 420 pp.). *Plural*, 23, agosto, 40-41.
- (1973c). Latinoamérica en Japón. *Plural*, 23, agosto, 42.
- (1973d). The Crusaders. *Plural*, 25, octubre, 53.
- (1974a). Gene Krupa (1909-1976). *Plural*, 28, enero, 18-19.
- (1974b). El museo de Arte Moderno: una nueva fisonomía. *Plural*, 28, enero, 69-70.
- (1974c). Donald Bird: Jazz moderno/Academus. *Plural*, 30, marzo, 83-85.
- (1974d). Sonny Rolins de “El puente” a “Next Album”. *Plural*, 31, abril, 85.
- (1974e). Duke: We love you madly. *Plural*, 33, junio, 84-85.
- (1974f). Bonverdi: una lección de dibujo. *Plural*, 34, julio, 83-84.
- (1974g). Miles Davis. *Plural*, 34, julio, 84-86.
- (1974h). La complejidad en la sencillez. *Plural*, 35, agosto, 84-85.
- (1974i). Tapies Testimonio. *Plural*, 35, agosto, 85.
- (1974j). Fernando García Ponce o los límites de la persistencia. *Plural*, México, 36, septiembre, 95-96.
- (1974k). Herbie Hancock. Head Hunters/Jazz-Rock. *Plural*, 36, septiembre, 97-98.
- (1974l). Los paraísos de Von Gunten. *Plural*, 37, octubre, 78-79.
- (1974m). La cerámica japonesa entre la tradición y la vanguardia. *Plural*, 37, octubre, 79-80.
- (1974n). Gato Barbieri: hacia un auténtico jazz latino-americano. *Plural*, 37, octubre, 80-81.
- (1974o). Rogelio Polesello o la transfiguración del objeto. *Plural*, 38, noviembre, 79-80.
- (1974p). Joan Pere Viladecans: la metamorfosis de la realidad. *Plural*, 38, noviembre, 80-82.

- (1974q). John Coltrane en Japón. *Plural*, 38, noviembre, 82-83.
- (1974r). Reojo de revistas: Artes visuales. Editado por el Museo de Arte Moderno de México, No. 3, verano de 1974. *Plural*, 38, noviembre, 83-84.
- (1974s). Arnaldo Coen: hacia una nueva experiencia cromática. *Plural*, 39, diciembre, 96-97.
- (1974t). Una nueva galería. *Plural*, 39, diciembre, 97-98.
- (1974u). Billy Cobham. *Plural*, 39, diciembre, 99-100.
- (1975a). *Homenaje a Kôrin* (Portada: diseño de Osami Kawano. Edición fuera de comercio. México, D. F.: Imprenta Madero S. A..
- (1975b). Grabado japonés contemporáneo. *Plural*, 40, enero, 83-84.
- (1975c). Bill Evans: The Tokyo Concert. *Plural*, 40, enero, 86.
- (1975d). El diseño integral de Helen Escobedo. *Plural*, 41, febrero, 83-84.
- (1975e). Modern Jazz Quartet: fin de era. *Plural*, 41, febrero, 86.
- (1975f). Brian Nissen. *Plural*, 42, marzo, 83-84.
- (1975g). Miles Davis big fun. *Plural*, 42, marzo, 84-85.
- (1975h). Vicente Rojo o el enigma de la T. *Plural*, 43, abril, 83-84.
- (1975i). Texto. *Artes Visuales*, 6, abril-junio. México, D. F.: Museo de Arte Moderno, 34-35.
- (1975j). Últimas novedades. *Plural*, 45, junio, 85-86.
- (1975k). Arte actual catalán. *Plural*, 47, agosto, 79.
- (1975l). Brubeck/Modern Jazz Quartet. *Plural*, 47, agosto, 85-86.
- (1975m). Anthony Caro: lirismo y elegancia. *Plural*, 48, septiembre, 77-79.
- (1975n). 2 pianistas/2 generaciones. *Plural*, 48, septiembre, 79-80.
- (1975o). Manuel Felguérez: la persistencia de la imagen. *Plural*, 49, octubre, 80-81.
- (1975p). Ejercicio. *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXX, No. 2, octubre, portada.
- (1975q). Ocho ejercicios para un homenaje a Ogata Kôrin.. *Plural*, 50, noviembre, 51-54.
- (1976a). Otero: posesión del espacio real. *Plural*, 54, febrero, 80-81.
- (1976b). Salazar: variaciones en 'S'. *Plural*, 54, febrero, 81-82.
- (1976c). Lo mejor de 1975. *Plural*, 53, febrero, 84.
- (1976d). Cannonball, un 'big man' hasta el final. *Plural*, 54, marzo, 83.
- (1976e). La transmisión secreta de la Flor. *Vuelta*, 1, diciembre, 22-25.
- (1977). Alexander Calder (1898-1976). *Vuelta*, 3, febrero, 54-55.
- (2001). Introducción. En Okakura Kakuzô, *El libro del té*. Introducción y notas de Kazuya Sakai (pp. 7-10). Barcelona: Azul Editorial.

- Sakai, Kazuya & Osvaldo Svanascini (1956a). *Estampas japonesas*. Buenos Aires: Instituto Argentino Japonés de Cultura.
- (1956b). *Estampas japonesas: ukiyo-e*. São Paulo: Centro Cultural Brasil-Japão.
- Sakai, Kazuya. Prólogo, compilación y anexos de Guillermo Quartucci (2013). *Ave de paso: Kazuya Sakai en México*. Buenos Aires: Kaicron.

1-2. 翻訳

- アールツ, ロベルト (1954). 「せむし男 (El jorobadito)」酒井和也訳, 『亞國日報』1月12日～2月6日 (全11回).
- ガルシア・ロルカ, F. (1951). 「詩篇」ロベルト・サカイ訳, 『亞國日報』9月1日.
- サバト, エルネスト (1952). 「小説『トンネル』」ロベルト・サカイ訳, 『亞國日報』1月8日～5月31日 (全49回).
- ネルダ, パブロ (1951). 「絶望的な歌」ロベルト・サカイ訳, 『亞國日報』9月22日.
- ムヒカ・ライネス, マヌエル (1953). 「神秘ブエノスアイレス」酒井ロベルト訳, 『亞國日報』1月22日～27日 (全3回).
- Abe, Kobo (1966). El capullo rojo. Traducción de Kazuya Sakai. *Revista de la Universidad de México*. Vol. XX, No. 11, 26.
- (1969). La mujer de la arena (fragmento). Traducción y presentación de Kazuya Sakai. *Diálogos*, Vol. V, No. 2 (26), El Colegio de México, 15-18.
- (1971). *La mujer de la arena*. Traducción de Kazuya Sakai. México, D. F.: Ediciones Era S. A..
- (1972a) La perra. Traducción de Kazuya Sakai. *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXVII, No. 3, noviembre, 13-17.
- (1972b). El abismo del tiempo. Traducción de Kazuya Sakai. *Plural*, 15, diciembre, 18-20.
- (2008). *La mujer de la arena*. Traducción del japonés de Kazuya Sakai. Madrid: Ediciones Siruela.
- Akutagawa, Ryunosuke (1954). *Rashomon*. Traducción de Kazuya Sakai. Buenos Aires: Ediciones López Negri.
- (1957). Kesa y Morito. traducción de Kazuya Sakai. *Sur*, 249, noviembre-diciembre, 27-33.
- (1958). La nariz. Traducción de Kazuya Sakai. BUNKA, 2. Buenos Aires: Instituto Argentino Japonés de Cultura, 19-22.
- (1959a). *El biombo del infierno y otros cuentos*. Traducción e introducción de Kazuya Sakai. Buenos Aires: La Mandrágora.
- (1959b). *Kappa. Los engranajes*. Prólogo de Jorge Luis Borges y traducción de

- Kazuya Sakai. Buenos Aires: Mundonuevo.
- (1966). El gusano del vino. Traducción de Kazuya Sakai. *Revista de Bellas Artes*, 11, México, D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 4-12.
- (1970a). Los piojos. Traducción de Kazuya Sakai. *Asia* (anuario), México, D. F.: Centro de Estudios Orientales, Universidad Nacional Autónoma de México, 147-153.
- (1970b). *Rashomon y otros cuentos*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina S. A..
- (1971). El tabaco y el diablo. Traducción de Kazuya Sakai. *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXV, No. 12, agosto, 22-23.
- (1974). Los Piojos. Traducción de Kazuya Sakai. *Plural*, 28, enero, 18-19.
- (n.d.). *La pipa*. Traducción de Kazuya Sakai. México, D. F.: Imprenta Madero (Edición fuera de comercio).
- Anónimo (1978). Busu. Traducción de Kazuya Sakai. En *Introducción al Noh: Teatro clásico japonés* (pp. 129-156). México, D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Dazai, Osamu (1960). *El sol que declina*. Traducción de Kazuya Sakai. Buenos Aires: Editorial SUR. S. R. L..
- Genro (1968). La flauta de hierro. Antología de koan-zen. Traducción, comentarios e ilustraciones de Kazuya Sakai. *El Heraldo de México. Cultural*, No. 147-154.
- Instituto Argentino-Japonés de Cultura (1956). *Poemas japoneses*. Traducción y notas de Kazuya Sakai y Osvaldo Svanascini. Buenos Aires: Instituto Argentino-Japonés de Cultura.
- Kamo no Chōmei (1966a). Hōjōki (fragmentos). Introducción, traducción y notas de Kazuya Sakai. *Estudios Orientales*, Vol. I, No. 1 (1), enero, México, D. F.: Centro de Estudios Orientales (El Colegio de México), 14-27.
- Kan'ami Kiyotsugu (1966b). Sotoba Komachi. Traducción de Kazuya Sakai. *Revista de la Universidad de México*, Vol. XX, No. 12, agosto, 36-40.
- (1968). Kayoi Komachi. Traducción de Kazuya Sakai. En Kazuya Sakai, *Introducción al Noh: Teatro clásico japonés* (pp. 107–106). México, D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- (1973a). Komachi y las cien noches. Presentación y traducción de Kazuya Sakai. *Plural*, 16, enero, 22-24.
- (1973b). Sotoba Komachi. Presentación y traducción de Kazuya Sakai. *Plural*, 16, enero, 24-26.
- Kanze Juro Motomasa (1968). El río Sumida. Traducción de Kazuya Sakai. En Kazuya Sakai, *Introducción al Noh: Teatro clásico japonés* (pp. 157-180). México, D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes.

- Katsumie, Masaru (1959). Universalidad del sentido estético japonés. *BUNKA*, 3. Buenos Aires: Instituto Argentino Japonés de Cultura, 4-11.
- Kawabata, Yasunari (1974). El lunar. Traducción de Kazuya Sakai. *Plural*, 36, septiembre, 67-70.
- Keen, Donald (1973). La estética japonesa. Traducción de Kazuya Sakai. *Plural*, 16, enero, 3-8.
- Michitsuna no Haha (1969). Kagerō Nikki: El diario de la vida efímera (fragmento). Introducción, traducción, notas y comentarios de Kazuya Sakai. *Estudios Orientales*, Vol. V, No. 1 (12), México, D. F.: Centro de Estudios Orientales (El Colegio de México), 317-332.
- Mishima, Yukio (1957). La princesa Aoi. Traducción de Kazuya Sakai. *BUNKA*, 1, Buenos Aires: Instituto Argentino Japonés de Cultura, 23-27.
- (1957). El tembor de damasco. Traducción de Kazuya Sakai. *Sur*, 249, noviembre-diciembre, 101-118.
- (1959). *La mujer del abanico. seis piezas de teatro Noh moderno*. Traducción de Kazuya Sakai. Buenos Aires: Mandrágora.
- Murasaki Shikibu (1972). La historia de Genji. Capítulo IV: Rostro del atardecer. Presentación, traducción del japonés y notas de Kazuya Sakai. *Plural*, 9, junio, 21-29.
- Sei Shōnagon (1969). El libro de almohada (Makura no sōshi) (fragmento). Introducción, traducción y notas de Kazuya Sakai. *Estudios Orientales*, Vol. IV. No. 1 (9), México, D. F.: Centro de Estudios Orientales (El Colegio de México), 41-69.
- (1974). El libro de la almohada (Makura no sōshi) (fragmentos). Presentación, selección y traducción de Kazuya Sakai. *Plural*, 30, marzo, 47-58.
- Suzuki, Daisetsu (1960). *Introducción al budismo Zen*. Traducción y notas de Kazuya Sakai. Buenos Aires: Mundonuevo.
- Ueda, Akinari (1965). El Cardero de Kibitsu. Libro II de los Cuentos de lluvia y de luna. Traducción de Kazuya Sakai. *Revista de Bellas Artes*, 5, México, D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 37-46.
- (1967). Cita en el Día del crisantemo. Introducción, traducción y notas de Kazuya Sakai. *Estudios Orientales*, Vol. II, No. 1 (3). México, D. F.: Centro de Estudios Orientales (El Colegio de México), 49-77.
- (1969a). Shiramine. Introducción, traducción y notas de Kazuya Sakai. *Asia* (anuario), Centro de Estudios Orientales (Universidad Nacional Autónoma de México), 135-162.
- (1969b). *Cuentos de lluvia y de luna*. Traducción, introducción, notas y comentarios

- de Kazuya Sakai. México, D. F.: Ediciones Era.
- (2010). *Cuentos de lluvia y de luna*. Traducción del original japonés, introducción, notas y comentarios de Kazuya Sakai. Segunda edición revisada. Madrid: Editorial Trotta.
- Yoshida Kenkō (1971). El libro del ocio (fragmento). Traducción, notas y comentarios de Kazuya Sakai. *Plural*, 1, octubre, 17-24.
- Zeami, Motokiyo (1959). El tambor de damasco. Traducción de Kazuya Sakai. *BUNKA*, 3. Buenos Aires: Instituto Argentino Japonés de Cultura, 27-29.
- (1966). Yuya, pieza de teatro Noh. Introducción, traducción y notas de Kazuya Sakai. *Estudios Orientales*, Vol. I, No. 2 (2), México, D. F.: Centro de Estudios Orientales (El Colegio de México), 37-75.
- (1968a). Shikadosho: El libro de la Flor suprema, Introducción, traducción y notas de Kazuya Sakai. *Estudios Orientales*, Vol. III, No. 2 (7), México, D. F.: Centro de Estudios Orientales (El Colegio de México), 153-173.
- (1968b). La carga del amor. Traducción de Kazuya Sakai. En *Introducción al Noh: Teatro clásico japonés* (pp. 89-106). México, D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- (1969) Kakyo: El espejo de la Flor. Introducción, traducción y notas de Kazuya Sakai. *Estudios Orientales*, Vol. IV, No. 2 (10), México, D. F.: Centro de Estudios Orientales (El Colegio de México), 154-188.
- (1973). Komachi en Sekidera. Presentación y traducción de Kazuya Sakai. *Plural*, 16, enero, 26-28.

1-3. カタログ

- 京都国立近代美術館 (1973). 『アメリカの日本作家』 京都国立近代美術館.
- Galería La Cueva (1952). Buenos Aires: Galería La Cueva, 6-20 de octubre de 1952.
- Galería VIAU (1953). *Recuerdos del porvenir. Mesa revuelta de objetos artísticos*. Buenos Aires: Galería VIAU, 15 de diciembre de 1953-6 de enero de 1954.
- Galería Galatea (1956). Buenos Aires: Galería Galatea, 24 de septiembre-6 de octubre de 1956.
- Galería Galatea (1957). *14 pintores abstractos*. Buenos Aires: Galería Galatea, 29 de abril-11 de mayo de 1957.
- Galería Pizarro (1957a). *Sakai expone pintura*. Buenos Aires: Galería Pizarro, 27 de agosto de 1957.
- Galería Pizarro (1957b). *Siete Pintores Abstractos: Josefina Miguens, Rómulo Macció, Víctor Chab, Osvaldo Borda, Martha Peluffo, Kazuya Sakai y Clorindo Testa*. Buenos Aires: Galería Pizarro, 1-19 de octubre de 1957.

Galería Bonino (1958). *Exposición No. 107*. Buenos Aires: Galería Bonino.

Centro Argentino de Ingenieros (1958). *Exposición de pintura abstracta*. Buenos Aires: Centro Argentino de Ingenieros, 21 de julio-11 de agosto de 1958.

Galería Lirolay (1958). *El arte visual en el pabellón argentino en la exposición universal e internacional de Bruselas 1958*. Buenos Aires: Galería Lirolay, 14 de septiembre-1 de octubre de 1958.

Galería Bonino (1959a). *Exposición inaugural. 12 obras inéditas de pintores argentinos contemporáneos*. Buenos Aires: Galería Bonino, 13-30 de abril de 1959.

Pan American Union (1959). *Contemporary Drawings from Latin America*. Washington, D. C.: Pan American Union, April 13-May 10, 1959.

Museo Provincial de bellas artes Rosa Galisteo de Rodríguez (1959). *Exposición Boas Phases. Confrontación internacional de arte experimental*. Santa Fe, Argentina: Museo Provincial de bellas artes Rosa Galisteo de Rodríguez, 4-20 de junio de 1959.

Galería Bonino (1959b). *Exposición No. 130*. Buenos Aires: Galería Bonino, 21 de octubre-3 de noviembre de 1959.

Galería Bonino (1960). *Exposición Homenaje (Exposición No. 138)*. Buenos Aires: Galería Bonino, 18-31 de mayo de 1960.

Fundación Pipino y Márquez (1960). *2º Bienal de Pintura Actual Pipino y Márquez*. Córdoba: IRA Radio Nacional, junio de 1960. Buenos Aires: Galería Van Riel, julio de 1960.

Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes (1960). *F- Muro, Grilo, Ocampo, Sakai, Testa*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, julio de 1960.

Galería de arte São Luís (1960). São Paulo: Galería de arte São Luís, noviembre de 1960.

Museu de Arte Moderna da Bahia (1960). *Grilo, Muro, Ocampo, Sakai, Testa*. Bahia: Museu de Arte Moderna da Bahia, noviembre de 1960.

Institute of Contemporary Art (1961). *Latin America: New Departures*. Boston: Institute of Contemporary Art.

Pan American Union (1961). *Japanese Artists of the Americas*. Washington, D. C.: Pan American Union, April 12-May 10, 1961.

Instituto Torcuato Di Tella (1961). *Premio 1961*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, agosto de 1961.

Automóvil Club Argentino (1961). *Tercer Salón Anual de Pintura A. C. A.*. Buenos Aires: Automóvil Club Argentino, 3-14 de noviembre de 1961.

Instituto de Arte Contemporáneo (1962). *Kazuza Sakai*. Lima: Instituto de Arte Contemporáneo, 24 de mayo-2 de junio de 1962.

Galería Bonino (1962). *Exposición No. 169*. Buenos Aires: Galería Bonino, 30 de agosto-

- 15 de septiembre de 1962.
- Galería Galatea (1962). *Kazuya Sakai. Caligrafías*. Buenos Aires: Galería Galatea, 15-27 de noviembre de 1962.
- Galería Bonino (1963). *Raquel Forner-Kazuya Sakai. Dibujos (Exposición N° 176)*. Buenos Aires: Galería Bonino, 3-15 de junio de 1963.
- Martin Schweig Gallery (1963). *Kazuya Sakai*. St. Louis, Missouri: Martin Schweig Gallery, April 29-May 18, 1963.
- Roberto Braviz López (1963). *Kazuya Sakai. Pintura*. La Plata: Fundación Banco Popular de La Plata, 27 de julio-3 de agosto de 1963.
- Trinity School (1964). *Latin American Art Today*. New York: Trinity School, February 10-March 6, 1964.
- Walker Art Center & Instituto Torcuato Di Tella (1964). *New Art of Argentina*. Minneapolis, Walker Art Center, September 9-October 11, 1964; Akron, Ohio, The Akron Art Institute, October 25 - November 29, 1964; Atlanta, Atlanta Art Association, December 13, 1964-January 17, 1965; Austin, Texas, The University Art Museum, The University of Texas, February 7-March 14, 1965.
- Galería Juan Martín (1965). *Kazuya Sakai*. México, D. F.: Galería Juan Martín, 12-31 de mayo de 1965.
- Universidad Nacional Autónoma de México (1966). *Exposición de Kazuya Sakai*. México, D. F.: La Casa del Lago, agosto de 1965.
- Galería Juan Martín (1967). México, D. F.: Galería Juan Martín, 24 de agosto-18 de septiembre de 1967.
- Jorge Feinsilber (1970). *Exposición-Subasta 1970*. Buenos Aires: Sociedad Hebrea Argentina, septiembre de 1970.
- Galería Juan Martín (1971). México, D. F.: Galería Juan Martín.
- Casa de la Cultura, Toluca (1971). *III Salón Independiente*. Toluca, México: Casa de la Cultura, Toluca.
- Patronato Cultural INFONAVIT (1975). *Cinco años de artes plástica en México*. México, D. F.: Patronato Cultural INFONAVIT, noviembre de 1975-enero de 1976.
- Instituto Nacional de Bellas Artes (1976a). *Kazuya Sakai. Pinturas. Ondulaciones cromáticas y simultáneas*. México, D. F.: Museo de Arte Moderno de México, octubre-noviembre de 1976.
- Instituto Nacional de Bellas Artes (1976b). *Creadores Latinoamericanos Contemporáneos. 1950-1976*. México, D. F.: Museo de Arte Moderno de México, octubre-noviembre de 1976.
- Instituto Nacional de Bellas Artes (1976c). *El geometrismo mexicano. Una tendencia*

- actual*. México, D. F.: Museo de Arte Moderno de México, noviembre-diciembre de 1976.
- Galería Juan Martín (1976). México, D. F.: Galería Juan Martín, 16 de noviembre-4 de diciembre de 1976.
- The University of Texas, Austin (1977). *Kazuya Sakai, paintings: A la Música*. Austin, Texas: University Art Museum, February 6-March 13, 1977.
- Galería Miró (1977). *Rojo, Felguérez, Sakai*. Monterrey, México: Galería Miró, abril de 1977.
- Promoción de las Artes, A. C. (1978). *Pinturas (1973-78) de Kazuya Sakai*. Promoción de las Artes, A. C., noviembre-diciembre de 1978.
- Galería Juan Martín (1979). México, D. F.: Galería Juan Martín, agosto-septiembre de 1976.
- Instituto Nacional de Bellas Artes (1979). *Arte Objeto. 20 esculturas en Plata*. México, D. F.: Museo de Arte Moderno de México, noviembre-diciembre de 1979.
- The Marion Koogler McNay Art Institute (1979). *Kazuya Sakai. Paintings, Constructions, Reliefs. 1976-1979*. San Antonio, Texas: The Marion Koogler McNay Art Institute, April 1-29, 1979.
- The University of Texas, Dallas (1981). *Paintings, Constructions, Reliefs. 1978-1981*. Dallas: The Eugene McDermott Library, April 13-May 29, 1981.
- Objects Gallery (1982). *Kazuya Sakai. Works on paper*. San Antonio, Texas: Objects Gallery, June 11-July 14, 1982.
- Elizabeth Rassiga Gallery (1985). *Kazuya Sakai. Genroku Series*. Reno, Nevada: Elizabeth Rassiga Gallery, October 17-November 9, 1985.
- Galería Juan Martín (1986). *Kazuya Sakai. Serie Genroku/1986*. México, D. F.: Galería Juan Martín, 5-24 de julio de 1986.
- Museo de Arte Costarricense (1986). San José, Costa Rica: Galería Nacional de Arte Contemporáneo, 24 de octubre-28 de noviembre de 1986.
- Instituto Nacional de Bellas Artes (1987). *Kazuya Sakai. Serie Genroku*. México, D. F.: Museo de Arte Moderno, Octubre-noviembre de 1987.
- Embajada de Japón en México (1987). *Artitas plásticos japoneses en México* (『在墨日本人芸術家』) México, D. F.: Museo de Arte Carrillo Gil, mayo-agosto de 1987.
- Grupo Arte Contemporáneo (1988). *Genroku II/1988*. México, D. F.: Grupo Arte Contemporáneo, 20 de octubre-8 de noviembre de 1988.
- Instituto Cultural Mexicano (1989). *Kazuya Sakai. Obra reciente-Pintura*. San Antonio, Texas: Instituto Cultural Mexicano, febrero-marzo de 1989.
- Galería Juan Martín (1989). *Kazuya Sakai. Obra reciente*. México, D. F.: Galería Juan

- Martín, agosto-septiembre de 1986.
- Galería Juan Martín (1993). *Kazuya Sakai. Kakemonos*. México, D. F.: Galería Juan Martín, octubre-noviembre de 1993.
- Galería Principium (2000). *Informalismo*. Buenos Aires: Galería Principium, 22 de noviembre-16 de diciembre de 2000.
- Galería Principium (2002). *Kazuya Sakai*. Buenos Aires: Galería Principium, 14 de agosto-7 de septiembre de 2002.
- Patricia Rizzo (2004). *Fernandez Muro, Grilo, Pucciarelli, Sakai. Los que no volvieron: abstracción, color y desarraigo*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 19 de agosto-16 de septiembre de 2004.
- Costa Peuser, Diego (2005). *Kazuya Sakai. Itinerarios*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.
- Inter-American Development Bank (2005). *Nikkei Latin American Artists of the 20th Century. Featuring Artists of Japanese Descent from Argentina, Brazil, Mexico, and Peru*. New York: Inter-American Development Bank Cultural Center Art Gallery, February 17-April 29, 2005.
- Galería VASARI (2006). *Geometrías*. Buenos Aires: Galería VASARI.
- Centro de Arte La Regenta (2008). *México abstracto. La realidad de las formas*. Islas Canarias: Centro de Arte La Regenta, 17 de octubre-14 de diciembre de 2008.
- Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (2012). *Jóvenes y modernos de los años 50. En diálogo con la colección Ignacio Pirovano*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, abril-junio de 2012.
- Alonso, Rodrigo (2013). *Kazuya Sakai. La pintura desde el espíritu de la música*. Museo de Arte Contemporáneo Buenos, 10 de agosto-19 de septiembre de 2013.
- Museo Universitario Arte Contemporáneo (2014). *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952 - 1967*. México, D. F.: Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 27 de marzo-3 de agosto de 2014.
- Museo de Arte Moderno de México (2016). *Kazuya Sakai en México 1965-1977. Pintura, diseño, crítica, música*. México, D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno de México, 6 de octubre de 2016-12 de marzo 2017.

1-4. 批評、インタビュー、その他の資料

- 亞國日報 (1950a). 「永井博士著書の西譯權 酒井兄弟の名で獲得す」『亞國日報』2月1日.
- (1950b). 「二月十四日横濱出帆のルイス號の乗船者」『亞國日報』2月11日.
- (1950c). 「戦後初の南米移民 ルイス號で横濱出帆 あこがれのアルヘンテイナへ」

- 『亞國日報』2月15日。
- (1950d). 「憧れの亞國へ戦後初の移民 廿九名が鹿立ち 大統領へ贈る繪も携えて」
『亞國日報』3月2日。
- (1950e). 「本年もがんばろう！永井博士よりたより」『亞國日報』4月4日。
- (1950f). 「出迎えに賑わうルイス號人港」『亞國日報』4月21日。
- (1950g). 「ルイス號出帆」『亞國日報』4月26日。
- (1955). 「著名文化人集り 東洋文化センター創立」『亞國日報』12月24日。
- (1956a). 「日亞文化協會生る」『亞國日報』2月4日。
- (1956b). 「酒井和一氏逝去」『亞國日報』2月4日。
- (1956c). 「日亞文化協會のプログラム」『亞國日報』4月26日。
- (1956d). 「文藝 俳句」『亞國日報』6月9日。
- (1957a). 「國展に輝いた人々」『亞國日報』1月4日。
- (1957b). 「サカイ『ブスカ マス ブスカ ヌエーボ』」『亞國日報』9月3日。
- (1957c). 「邦人美術の春 協會展など多彩」『亞國日報』11月5日。
- 酒井アルベルト (1951). 「ベッケル抒情詩」『亞國日報』10月6日～11月20日 (全4回)。
- (1953). 「Setenta Balcones y Ninguna Flor (Fernández Moreno)」『らぷらた報知』1月21日。
- 刀葉 (1952). 「新傾向の繪畫の見方」『亞國日報』10月7日。
- (1957). 「美術家協會展」『亞國日報』11月14日。
- 毎日新聞 (1950). 「憧れの亞國へ戦後初の移民 廿九名が鹿島立ち 大統領へ贈る繪も携えて」『毎日新聞』2月15日。
- 水谷清 (1957). 「酒井氏の個展に寄せる」『亞國日報』9月7日。
- 読売新聞 (1950). 「戦後初の移民32名 きようアルゼンチンへ鹿島立」『読売新聞』2月14日朝刊。
- らぷらた報知 (1958). 「日亞文化協會」『らぷらた報知』4月22日。
- (1962a). 「氣を吐く酒井氏 前衛書道にもいどむ」『らぷらた報知』1月1日。
- (1962b). 「東洋的幽玄さの酒井氏書道展」『らぷらた報知』11月24日。
- (1964). 「三人が三様の道を歩む 酒井兄弟は藝術の一家」『らぷらた報知』8月8日。
- Abelleyra, Angélica (1987). Kazuya Sakai; confluencia entre lírica y geometría. *La Jornada*, 4 de noviembre, 26.
- Acha, Juan (1973). Sakai: lo cromático como problema plástico. *Plural*, 27, diciembre, 66-67.
- (1976). El color ondulante y simultáneo de Kazuya Sakai. En Instituto Nacional de Bellas Artes, *Kazuya Sakai. Pinturas. Ondulaciones cromáticas y simultáneas* (catálogo). México, D. F.: Museo de Arte Moderno de México, octubre-noviembre de 1976.

- Asociación Japonesa en la Argentina (1967). Guía de la colectividad japonesa en la Argentina (『在亞日系人々名録』). Buenos Aires: Asociación Japonesa en la Argentina.
- Asociación Ver y Estimar (1959). *Cursos de estética e historia del arte* (programa). Buenos Aires: Asociación Ver y Estimar.
- (1961). *Cursos de estética e historia del arte* (programa). Buenos Aires: Asociación Ver y Estimar.
- (1962). *Cursos de estética e historia del arte* (programa). Buenos Aires: Asociación Ver y Estimar.
- Azuela, Alicia (1974). Kasuya Sakai (entrevista). *Siete*, Vol. 5, No. 34, junio, 43-50.
- Bayón, Damián Carlos (1962). Five from Argentine Abstract Art. *Américas*, Vol. 14, No. 2, febrero, 18-22.
- (1977). Introduction. En The University of Texas, Austin, *Kazuya Sakai, paintings: A la Música* (catálogo, p. 5). Austin, Texas: University Art Museum, February 6-March 13, 1977.
- Casanegro, Mercedes (2005). Las huellas de un recorrido. Cronología particular y datos generales. En Diego Costa Peuser, *Kazuya Sakai. Itinerarios* (catálogo, pp. 103-109). Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.
- Cordero, Dolores (1974). Traducir Fielmente la literatura de otros es hacer literatura (entrevista). *Revista de Revista*, 94, marzo, México, D. F.: Excélcior, 46-47.
- Córdoba Iturburu, Cayetano (1950). Artistas y exposiciones. La Segunda Bienal Cordobesa. *El Mundo*, 24 de junio, 37.
- Del Conde, Teresa (1987). Kazuya Sakai: una larga conversación (entrevista). En *Kazuya Sakai. Serie Genroku* (catálogo, pp. 17-24). México, D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- De León Penagos, Jorge (1971). Sakai Kazuya, Japón: hacia una nueva literatura, México, D.F., El Colegio de México, Centro de Estudios Orientales, 1968. (Ensayos, 1). *Asia* (anuario), México, D. F.: Centro de Estudios Orientales (Universidad Nacional Autónoma de México), 218-219.
- Driben, Lelia (1986). Kasuya Sakai. El lugar de la no pertenencia. Entrevista de Lelia Driben. En *Kazuya Sakai. Serie Genroku 1986* (catálogo, s/n). Galería Nacional de Arte Contemporáneo, 24 de octubre - 28 de noviembre 1986. Museo de Arte Costarricense.
- El Argentino (1955). Exhibieronse en la Municipalidad Local Films Japoneses. *El Argentino*, 10 de junio.
- Emerich, Luis Carlos (1971). El tercer salón independiente. *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXV, No. 7, marzo, 45.

- Excélsior (1971). Kazuya Sakai anuncia la traducción al español de la obra cumbre de la literatura japonesa: "Genji". *Excélsior*, 30 de Mayo.
- Full Time (1958). 25 preguntas a Kazuya Sakai (entrevista). *Atlántida. Ilustración argentina*, 1101, noviembre, 36 y 144.
- García Martínez, José A. (1957). Impulso, tormenta y viaje a lo irracional. *Histonium* (Buenos Aires), Vol. 18, No. 216, marzo, 58-59.
- Goddard, Dan R. (1989). Sakai's art reflects cultural influences. *The Sunday Express-News, San Antonio*, February 26, 7-H.
- Kartofel, Graciela (1987). Plástica: Kazuya Sakai. *VOGUE México*, 89, octubre, 148-149.
- La Nación (1953). Bellas Artes. Kazuya Sakai. *La Nación*, 4 de noviembre, 2.
- Manrique, Jorge Alberto (1967). La selección límite en la obra de Sakai. *Revista de la Universidad de México*. Vol. XXII, No. 4, diciembre, 22-24.
- (1973). Sakai: la pintura como reto. *Plural*, 27, diciembre, 35-38.
- Manrique, Jorge Alberto. Ida Rodríguez Prampolini, Juan Acha, Xavier Moyssén y Teresa del Conde (1977). *El geometrismo mexicano*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Mas, Fernando (1969, February). Pintor, escritor, oriental, occidental. Kazuya Sakai, el criollo errante. *Análisis*, 412, 57-58.
- Montes, Óscar (1969). Kazuya Sakai, Introducción al teatro Noh: Teatro clásico japonés, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1968; Kazuya Sakai, Japón: hacia una nueva literatura, México, El Colegio de México, 1968; Ueda Akinari, Cuentos de lluvia y de luna, (traducción, introducción, comentarios y notas de Kazuya Sakai), México, Ediciones Era, 1969. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, Vol. 6, No. 1 (31), enero-febrero, México, D. F.: El Colegio de México, 37-38.
- Municipalidad de Eva Perón (1955). *Ciclo cultural extraordinario. Películas japonesas* (programa). Municipalidad de Eva Perón (colección de Sumiko Sakai).
- Nagai, Takashi (1955). *La campana de Nagasaki*. Traducción de Namio Sakai. Buenos Aires: Editorial Oberon.
- Norvind, Eva (1977). Kazuya Sakai. *Vanidad*, Año 17, No.9, abril.
- Olivera Giménez, Miguel (1969). Kazuya Sakai, Japón: hacia una nueva literatura. México, D. F.: El Colegio de México, 1968 (Centro de Estudios Orientales: Ensayos 1.). *Estudios Orientales*, Vol. 4, No. 1 (9) 81-83.
- Olvera, Jorge (1966). Sakai: conjunción de oriente y occidente. *Revista de la Universidad de México*. Vol. XXI, No. 3, noviembre, 25-26.
- Palacios, Mario L. (1965). *La cultura Olmeca*. Dibujos de Kazuya Sakai. México, D. F.: Instituto Indigenista Interamericano.

- Romero Brest, Jorge (1963). *Kazuya Sakai*. Buenos Aires: Galería Bonino.
- Sakai, Alberto Kazumi (1953). Reminiscencias. *Akoku Nippo*. 1 de enero de 1953.
- Servicio cultural e informativo de la embajada del Japón (1956). *Homenaje a Sesshu. 1506-1956* (catálogo). Buenos Aires: Servicio cultural e informativo de la embajada del Japón.
- The University of Texas at Austin, The University Museum (1975). *12 Latin American Artists Today* (catalogue). Plural.
- Velasco Márquez, Jesús (1971). Salón de independientes. SI y ... NO. *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXV, No. 7, marzo, 46-48.
- Zaragoza, Celia (1961). Osamu Dazai: El sol que declina. Traducción de Kazuya Sakai. *Sur*, 272, 103-106.

2. 二次資料

- アシュトン, ドーレ (1997). 笹谷純雄訳『評伝イサム・ノグチ』白水社.
- 天野敬太郎 (1972). 「芥川龍之介作品外国語訳書誌」吉田精一, 武田勝彦, 鶴田欣也編著『芥川文学—海外の評価—』(pp. 3-42). 早稲田大学出版部.
- アルゼンチン日本人移民史編纂委員会 (2002). 『アルゼンチン日本人移民史 第一巻 (戦前編)』社団法人在日日系団体連合会.
- (2006). 『アルゼンチン日本人移民史 第二巻 (戦後編)』社団法人在日日系団体連合会.
- 池田洋子 (2000). 「《松島図屏風》に見られる宗達画の特性」同朋学園名古屋造形大学・名古屋造形芸術大学短期大学部編『名古屋造形大学・名古屋造形芸術大学短期大学部紀要』6, 144-135.
- 石田智恵 (2013). 「集団の名 集団の顔——アルゼンチンの社会変動と『ニッケイ』」天田城介, 角崎洋平, 櫻井悟史編著『体制の歴史 時代の線を引きなおす』(pp. 431-482). 洛北出版.
- 井尻香代子 (2011). 「アルゼンチンにおける日本の詩歌の受容について」『京都産業大学論集. 人文科学系列』44, 22-37.
- 入矢義高, 溝口雄三, 末木文美士, 伊藤文生訳注 (1992). 『碧巖録 (上)』岩波書店.
- (1994). 『碧巖録 (中)』岩波書店.
- (1996). 『碧巖録 (下)』岩波書店.
- ウンルー, ヴィッキー (2012). 「ラテンアメリカのアヴァンギャルド」崎山政毅訳『立命館文学』627, 93-66.
- 栄城同窓会 (1991). 『平成 3 年 11 月 会員名簿』栄城同窓会, 佐賀県立佐賀西高等学校栄城会館所蔵.
- 相賀徹夫編 (1989). 『世界美術大事典 2』小学館.

- 太下義之 (2015).「オリンピック文化プログラムに関する研究および『地域版アーツカウンシル』の提言」『季刊 政策・経営研究』三菱 UFJ リサーチ&コンサルティング.
http://www.murc.jp/thinktank/rc/quarterly/quarterly_detail/201502-03_153.pdf
 (2017年11月27日閲覧).
- 太田靖子 (2008).『俳句とジャポニスム：メキシコ詩人タブラーダの場合』思文閣.
- 小笠原尚司 (2008).『額縁への視線：額装というデザイン』八坂書房.
- 岡田裕成 (2014).『ラテンアメリカ越境する美術』筑摩書房.
- オゴルマン, エドムンド (1999).『アメリカは発明された イメージとしての 1492 年』青木芳夫訳, 日本経済評論社.
- 小那覇セシリア (1998).「第三部移住関係 第三章 アルゼンチンにおける日系移住者」. 日本アルゼンチン交流史編集委員会編『日本アルゼンチン交流史 はるかな友と 100 年』(pp. 234-241), 日本アルゼンチン修好 100 周年記念事業組織委員会.
- 加藤薫 (1987).『ラテンアメリカ美術史』現代企画室.
 —— (2002).『21 世紀のアメリカ美術 チカーノ・アート—抹消された“魂”の復活』明石書店.
 —— (2003).『メキシコ壁画運動—リベラ、オロスコ、シケイロス』現代図書.
- 狩野博幸, 奥平俊六, 安村敏信編 (1993).『宗達と琳派の源流：琳派美術館 1』集英社, 72-73.
- 釜池 進 (1989).「謡曲の翻訳—様式はどこまで表現できるか」『同志社大学英語英文学研究』49, 161-186.
- 鴨長明, 吉田兼好 (1957).『日本古典文学大系 30 方丈記 徒然草』. 西尾実校注, 岩波書店.
- ガラシーノ, ファクンド (2016).「ラテンアメリカから帝国を宣伝する：ひとりのアルゼンチン日本移民が語る西洋・オリエント・新世界」『大阪大学日本学報』, 35. 大阪大学文学部日本学研究室, 129-152.
- 川崎市岡本太郎美術館 (2002).『熱いまなざし 岡本太郎とメキシコ』(カタログ) 川崎市岡本太郎美術館.
- 河竹登志夫 (1969).『アメリカ・メキシコ能公演—その記録と反響』財団法人国際文化振興会.
- 北澤憲昭 (2005).『境界の美術史 「美術」形成史ノート』ブリュッケ.
 キーン, ドナルド (2012).『ドナルド・キーン著作集 第四巻 思い出の作家たち』新潮社.
 —— (2013).『ドナルド・キーン著作集 第九巻 世界の中の日本文化』新潮社.
 —— (2014).「常軌を逸した東洋通」松山彦蔵訳. オクタビオ・パス『太陽の石』(pp. 80-87). 文化科学高等研究院出版局.
 —— (2017).「モーストリー・クラシック創刊 20 周年 『文化の危機の時代には、続けてもらわないと困ります!』」『モーストリー・クラシック』241, 6月号, 12.
- クアルトゥッチ, ギジェルモ (1998).「第四部文化交流 第四章 アルゼンチンにおける日

- 本文学」.日本アルゼンチン交流史編集委員会編『日本アルゼンチン交流史 はるかな友と100年』(pp. 300-310), 日本アルゼンチン修好100周年記念事業組織委員会.
- 栗本高行 (2016).『墨痕—書芸術におけるモダニズムの胎動』森話社.
- 群馬県立館林美術館 (2014).『陽光の大地：ブラジルの日系人画家たちと大岩オスカー：兵庫県立美術館所蔵リカルド・タケシ・赤川コレクションを中心に』(カタログ) 群馬県立館林美術館.
- コダマ, マリア (2013). 高木佳奈 (聞き手・翻訳), 柳原孝敦 (翻訳校閲), 「インタビュー マリア・コダマ (ボルヘス夫人) ボルヘスと私と日本人の父と」『すばる』2014年2月号, 集英社, 188-198.
- サイード, エドワード W (1993).『オリエンタリズム (上)(下)』平凡社.
- 佐賀県 (1986).『佐賀県海外移住史』佐賀県農林部農業振興課.
- 佐賀県教育史編さん委員会 (1990).『佐賀県教育史 第三巻 資料編 (三)』佐賀県教育委員会.
- 佐賀県立佐賀西高等学校創立百周年記念事業委員会 (1977).『佐高創立百周年記念誌』佐賀県立佐賀西高等学校創立百周年記念事業委員会.
- 佐賀市史編さん委員会 (1979).『佐賀市史 第四巻 (近代編 大正・昭和前期)』佐賀市.
- 佐藤亮一 (1985).『新潮世界美術辞典』新潮社.
- 畷田明子 (2001).「諸外国における芥川研究」. 宮坂覺編『芥川龍之介作品論集成 別巻芥川文学の周辺』(pp. 165-175), 翰林書房.
- (2003).「翻訳」. 関口安義編『芥川龍之介新辞典』. 翰林書房, 562-563.
- シモセ, ペドロ (2012). 細野豊訳『ぼくは書きたいのに、出てくるのは泡ばかり—ペドロ・シモセ詩集』現代企画室.
- 末木文美士編 (2001).『現代語訳 碧巖録 上』岩波書店.
- (2002).『現代語訳 碧巖録 中』岩波書店.
- (2003).『現代語訳 碧巖録 下』岩波書店.
- 清少納言 (1958).『枕草子』. 池田亀鑑, 岸上慎二, 秋山虔校注『日本古典文学体系 19 枕草子 紫式部日記』), 岩波書店, 5-402.
- 高木佳奈 (2015).「酒井和也の翻訳と絵画—移動を続けた帰国二世の軌跡—」『ラテンアメリカ・カリブ研究』22, 13-22.
- (2016).「アルゼンチンから発信する『日本』—酒井和也の翻訳とその受容—」『ラテンアメリカ研究年報』36, 日本ラテンアメリカ学会, 1-25.
- (2017).「南北アメリカ大陸をつなぐ翻訳者たちの絆 —ドナルド・キーンに聞く、酒井和也とスペイン語圏における日本文学の翻訳—」『日本語・日本学研究』7, 東京外国語大学国際日本研究センター, 67-84.
- 都留ドゥヴォー恵美里 (2017).『日系ブラジル人芸術と<食人>の思想 創造と共生の軌跡を追う』三元社.

- ドウス昌代 (2000). 『イサム・ノグチ 宿命の越境者 上下』 講談社.
- 野村秀治 (1998). 「ペロン夫妻と日系人社会」. 日本アルゼンチン交流史編集委員会編『日本アルゼンチン交流史 はるかな友と 100 年』(pp. 242-243), 日本アルゼンチン修好 100 周年記念事業組織委員会.
- 野谷文昭 (1998). 「第四部文化交流 第三章 日本におけるアルゼンチン文学の受容」. 日本アルゼンチン交流史編集委員会編『日本アルゼンチン交流史 はるかな友と 100 年』(pp. 286-296), 日本アルゼンチン修好 100 周年記念事業組織委員会.
- 西村恵信訳 (1994). 『無門関』 岩波書店.
- 日本アルゼンチン交流史編集委員会編 (1998). 『日本アルゼンチン交流史 はるかな友と 100 年』 日本アルゼンチン修好 100 周年記念事業組織委員会.
- 日本文化研究国際会議議事録編集委員会編 (1973). 『日本文化研究国際会議議事録 1、2』 社団法人日本ペンクラブ.
- バルサ, マリア・セシリア. カナキス, アナ・エウヘニア (1990). 「アルゼンチン国立美術館の遠隔と歴史」『アルゼンチン国立美術館展 19 世紀フランス美術とアルゼンチン美術』(カタログ), 14-19.
- 比嘉マルセーロ (2002). 「アルゼンチンにおける『日本人』の諸相について——日本への『出稼ぎ』移住と移民の子孫のアイデンティティ志向の変遷を中心に——」柳田利夫編『ラテンアメリカの日系人——国家とエスニシティ』(pp. 249-297). 慶應義塾大学出版会.
- ボストン美術館東洋部責任編集 (1991). 『ボストン美術館東洋美術名品集』 日本放送出版協会
- 細川周平 (2008). 『遠きにありてつくるもの——日系ブラジル人の思い・ことば・芸能』 みすず書房.
- (2012). 『日系ブラジル移民文学 1—— 日本語の長い旅 [歴史]』 みすず書房.
- (2013). 『日系ブラジル移民文学 2—— 日本語の長い旅 [評論]』 みすず書房.
- ポニアトウスカ, エレナ (2005). 『トラテロルコの夜 メキシコの 1968 年』 藤原書店.
- 山田宙子 (1997). 「年表 4 中南米諸国在留邦人処遇年表」. 移民研究会編『戦争と日本人移民』(pp. 91-94), 東洋書林.
- 道綱母 (1957). 『かげろふ日記』. 鈴木知太郎, 川口久雄, 遠藤嘉基, 西下経一校注『日本古典文学大系 20 土佐日記 かげろふの日記 和泉式部日記 更級日記』 岩波書店, 85-396.
- ムース, ランディ (2016). 『ペルーの日系詩人ホセ・ワタナベ 「日本人性」とアイデンティティの追求』, パレード.
- 森由依子 (2015). 「『枕草子』章段区分の再検討」『詞林』 57, 大阪大学古代中世文学研究会, 20-35.
- 守屋貴嗣 (2012). 「アルゼンチン日本語文学論: 『巴茶媽媽 (パチャママ)』 について」『異文化. 論文編』 13, 221-243.

- (2013). 「アルゼンチン日本語文芸論：『あるぜんちん日本文藝』について」『異文化。論文編』14, 59-90.
- らぷらた報知 (2013a). 「記者席 唯一の優位日系高級花店『イケバナ』が消えたクリスティーナ モデルの犠牲 (上)」『らぷらた報知』8月15日.
- らぷらた報知 (2013b). 「記者席 イケバナ店主 酒井ホルヘ氏 公共事業面でも功績残す日亜学院新校舎建築陣頭指揮 (下)」『らぷらた報知』8月29日.
- ワタナベ, ホセ (2016). 『ホセ・ワタナベ詩集 (新・世界現代詩文庫 14)』, 細野豊, 星野由美訳, 土曜美術社出版.
- MOA 美術館企画・監修 (2005). 『光琳デザイン』淡交社, 8-9.
- Acha, Juan (1977). *El geometrismo reciente y Latinoamérica*. En Jorge Alberto Manrique, Ida Rodríguez Prampolini, Juan Acha, Xavier Moyssén y Teresa del Conde, *El geometrismo mexicano* (pp. 29-49). México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Álvarez de Antún, Mariela (1996). *Asia y África desde México. 30 años del Centro de Estudios de Asia y África*. México, D. F.: El Colegio de México.
- Asiain, Aurelio (2014). *Japón en Octavio Paz*. Edición, selección y prólogo de Aurelio Asiain. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bayón, Damián Carlos (1974a). *Aventura plástica de Hispanoamérica. Pintura, cinetismo, artes de la acción [1940 - 1972]*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- ed. (1974b). *América Latina en sus artes*. México, D. F.: Siglo XXI editores, S. A..
- (1977). *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Avila Editores C.A.
- (1981). *Artistas Contemporáneos de América Latina*. Barcelona: Ediciones del Serbal, S. A., UNESCO.
- Borges, Jorge Luis (1959). Prólogo. En Ryunosuke Akutagawa. *Kappa. Los engranajes*. Traducción de Kazuya Sakai (pp. 9-11). Buenos Aires: Mondounevo.
- (2011). El escritor argentino y la tradición. En Jorge Luis Borges. *Obras Completas 1* (pp. 550-557). Buenos Aires: Sudamericana.
- Borges, Jorge Luis y Alicia Jurado (1991). *Qué es el Budismo*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, Jorge Luis, & Osvaldo Ferrari (2005). *En Diálogo II*. México, D. F.: Siglo Veintiuno Editors, S.A. de C.V..
- Brughetti, Romualdo (2000). *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina. De los orígenes a nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones de arte Gaglianone.
- Cardoza y Aragón (1988). *Pintura Contemporánea de México*. México, D. F.: Ediciones

- Era, S. A. De C. V.
- Castañón, Adolfo (2014). *Tránsito de Octavio Paz (Poemas, apuntes, ensayos)*. México, D. F.: El Colegio de México.
- Córdoba Iturburu, Cayetano (1958). *La pintura argentina del siglo veinte*. Buenos Aires: Editorial Atlántida S. A.
- (1978). *80 años de pintura argentina. Del pre-impresionismo a la novísima figuración*. Buenos Aires: Ediciones Librería La Ciudad.
- Debroise, Olivier & Cuauhtémoc Medina ed. (2014). *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México/The Age of Discrepancies. Art and Visual Culture in Mexico 1968-1997 (2nd ed.)*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Turner.
- Del Conde, Teresa (2014). *Textos dispares. Ensayos sobre arte mexicano del siglo XX*. México, D. F.: Siglo XXI Editores, Instituto de Investigaciones Estéticas (Universidad Nacional Autónoma de México).
- Driben Leila (2012). *La generación de la Ruptura y sus antecedentes*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Equipo curatorial del Museo de Arte Moderno (2009). *México abstracto. La creación del museo de arte moderno en el espíritu de una época (1950-1979)*. México, D. F.: Museo de Arte Moderno.
- Galería Bonino (1970). *The Galería Bonino, in its ten years in New York...* (Typed manuscript). Galería Bonino archive (Fundación Espigas, Buenos Aires).
- García de Germenos, Pilar (2014). Salón Independiente: una relectura. En Debroise, Olivier & Cuauhtémoc Medina ed. (2014). *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México/The Age of Discrepancies. Art and Visual Culture in Mexico 1968-1997 (2nd ed.)*(pp. 42-50). México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Turner.
- Gasquet, Axel (2007). *Oriente Al Sur: El Orientalismo Literario Argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Eudeba.
- Gasió, Guillermo (1988). *Borges en Japón, Japón en Borges*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Giunta, Andrea (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Herrera, María José (2014). *Cien años de arte argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Keene, Donald ed. (1956a). *Anthology of Japanese Literature. Earliest era to Mid-Nineteenth Century*. Tokyo: Charles E. Tuttle Company.
- ed. (1956b). *Modern Japanese Literature*. New York: Grove Press.

- (1969). *La literatura japonesa entre oriente y occidente*. México, D. F.: El Colegio de México.
- ed. (1970). *20 Plays of the NŌ Theatre*. New York: Columbia University Press.
- King, John (1985). *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.
- (2009). *Sur: A Study of the Argentine Literary Journal and its Role in the Development of a Culture, 1931–1970*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2007). *The Role of Mexico's Plural in Latin American Literary and Political Culture: From Tlatelolco to the "Philanthropic Ogre"*. New York: Palgrave Macmillan.
- Lesser, Jeffrey (1999). *Negotiating National Identity: Immigrants, Minorities, and the Struggle for Ethnicity in Brazil*. Duke University Press (ジェフリー・レッサー著, 鈴木 茂, 佐々木 剛二訳, 2016. 『ブラジルのアジア・中東系移民と国民性の構築——「ブラジル人らしさ」をめぐる葛藤と摸索』明石書店).
- Lloret Ripoll, Luisa Fernanda (2014). *La retícula en el arte. Presencia de redes espaciales en el Geometrismo Mexicano* (tesina). Universidad Autónoma de Querétaro, Facultad de Bellas Artes, Maestría en Arte.
- López Anaya, Jorge (1997). *Historia del arte argentino (2ª ed.)*. Buenos Aires: Emecé.
- (2004). *La vanguardia informalista. Buenos Aires 1957-1965*. Buenos Aires: Ediciones Alberto Sendrós.
- Manrique, Jorge Alberto (1974). ¿Identidad o modernidad? En Damián Bayón, *América Latina en sus artes* (pp. 19-33), México, D. F.: Siglo XXI editores, S. A..
- (1977). Los geometristas mexicanos en su circunstancia. En Jorge Alberto Manrique, Ida Rodríguez Prampolini, Juan Acha, Xavier Moyssén y Teresa del Conde, *El geometrismo mexicano* (pp. 77-112), México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Martínez Juárez, Sagrario Iliana (2013). *El Salón Independiente de 1968, 1969 y 1970, desenlace de un prolongado conflicto estético* (tesis doctoral). México, D. F.: Centro de Cultura Casa LAMM.
- Michitsuna no Haha (1964). *The Gossamer Years. The Diary of a Noblewoman of Heian Japan*. Translated by Edward Seidensticker. Vermont & Tokyo: Charles E. Tuttle Company.
- Moyssén, Xavier (1977). Los mayores: Merida, Gerzo, Goeritz. En Jorge Alberto Manrique, Ida Rodríguez Prampolini, Juan Acha, Xavier Moyssén y Teresa del Conde, *El geometrismo mexicano* (pp. 53-75), México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

- Ooka Shohei (1959). *Hogueras en la llanura*. Buenos Aires: Editorial Sur, S. R. L..
- Pavelka Peet, Jeffery J. (2004). *Siglo XX grandes maestros mexicanos*. México: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey.
- Pérez-Barreiro, Gabriel ed. (2006). *Blanton Museum of Art. Latin American Collection*. Austin, Texas: Blanton Museum of Art (University of Texas at Austin).
- Paz, Octavio (1957). Introducción. Sur, 249, November-Dicember, 1-3.
- (2014a). *Obras completas, II. Excursiones/incursiones; Dominio extranjero; Fundación y disidencia; Dominio hispánico (2ª ed.)*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- (2014b). *Obras completas, VIII. Miscelánea. Primeros escritores y entrevistas (2ª ed.)*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Plural (1971). Letras, letrillas, letrones. *Plural*, 3, diciembre, 41.
- Rodríguez Prampolini, Ida (1977). La geometría en las artes visuales 1880-1945. En Jorge Alberto Manrique, Ida Rodríguez Prampolini, Juan Acha, Xavier Moyssén y Teresa del Conde, *El geometrismo mexicano* (pp. 13-27), México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Romero Brest, Jorge (1969). *El arte en la Argentina*. Buenos Aires: Paidós.
- Romero, Delmari Keith (2000). *Tiempos De Ruptura: Juan Martín y sus pintores*. México, D. F.: Americo Arte Editores S. A. de C. V..
- Sanchís Muñoz, José R. (1997). *Japón y la Argentina. Historia de sus relaciones*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- San Martín, María Laura (1993). *Breve Historia de la pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Claridad S. A..
- Sato, Amalia (2005). Kazuya Sakai (1927-2001). Traductor y editor, el arte de las invenciones culturales. En Costa Peuser, Diego (2005). *Kazuya Sakai. Itinerarios* (catálogo, pp. 25-26). Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.
- Sei, Shōnagon (1967). *The Pillow Book. Volume 1*. Translated and edited by Ivan Morris. New York: Columbia University Press.
- Shigeko Mato (2013). Imagining the Unnegotiable Home at the Margins in "La iluminación de Kazuo Nakamatsu" by Augusto Higa Oshiro. *Hispanófila*, 169, University of North Carolina, 175-192.
- (2014). Okinawan Peruvian Poet's Gender Performativity: On "Diario de la mujer es ponja" by Doris Moromisato. *The Latin Americanist*, 58 (2), Southeast Council on Latin American Studies and Wiley Periodicals Inc., 137-155.
- Squirru, Rafael (1964). Spectrum of Styles in Latin America. *Art in America*, 1, 81-86.
- Stahl, Anna Kazumi (2012). Lecturas posibles del japonés. Dos casos que destacan atributos del circuito de la traducción de literatura japonesa en América Latina. En

- Gabriela Adamo. *La traducción literaria en América Latina* (pp. 177-192). Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Traba, Marta (1994). *Art of Latin America: 1900-1980*. Baltimore: Inter American Development Bank.
- Troconi, Giovanni (2010). *Diseño gráfico en México. 100 años. 1900-2000*. México, D. F.: Artes de México.

謝辞

本研究は、筆者が東京外国語大学大学院博士後期課程在学中に、同大学総合国際学研究院の李孝徳教授、久野量一准教授、鈴木茂教授の指導のもとに行ったものです。また本研究は、JSPS特別研究員奨励費（平成25～27年度）及び大学女性協会ホームズ奨学金（2016年度）の助成を受けました。

長い間温かく指導して下さった指導教官、副指導教官の先生方と、審査委員を務めて下さった久米順子准教授（東京外国語大学）、柳原孝敦教授（東京大学）には、大変お世話になりました。この場を借りて感謝申し上げます。また執筆に際し貴重なご意見を賜りました川村湊名誉教授（法政大学）、田中道子教授（メキシコ大学院大学）、ギジェルモ・クアルトゥッチ教授（元メキシコ大学院大学）、小那覇セシリア教授（国立ラプラタ大学）、キム・ファンギ教授（韓国東国大学）、守屋貴嗣氏（法政大学）、西成彦教授（立命館大学）に厚く御礼申し上げます。

本研究の趣旨をご理解頂き、支援して下さった酒井和也氏のご遺族には感謝してもしきれません。酒井スミコ氏のご協力なしには本研究を進めることは不可能でした。作品の著作権の許諾を頂いただけでなく、ご自宅の蔵書や貴重な書簡類を見せて頂きました。その際、酒井氏の義弟にあたるカワノ・オサミ氏にも多大なるご支援を頂きました。酒井ホルヘ氏からは貴重なお話を聞かせて頂き、資料もご提供頂きました。心より御礼申し上げます。

また、インタビューを受けて下さったドナルド・キーン名誉教授（コロンビア大学）、アウレリオ・アシアイン教授（関西外国語大学）、伊藤昌輝氏、横堀治雄氏、調査にご協力頂いた東京国立近代美術館、日亜学院、佐賀西高等学校同窓会、早稲田大学教務部教務課、アルベルト松本氏、石田智恵氏（早稲田大学）に、感謝の意を表します。

最後に、これまで支えてくれた家族と、修士課程から共に学び、励まし合ってきた研究室の同期に感謝を伝えたいです。

Acknowledgements/Agradecimientos

I would like to express my gratitude to/Quisiera expresar mis agradecimientos a

Ms. Sumiko Sakai, Mr. Jorge Sakai, Mr. Osami Kawano, Galería VASARI, Galería Juan Martín, Galería Jorge Mara La Ruche, El Colegio de México, Museo de Arte Moderno de México, Blanton Museum of Art, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires, McNay Art Museum, Teresa Lozano Long Institute of Latin American Studies (LLILAS), Radio Educación, Radio UNAM, Letras Libres, Ms. Leila Yael, Mr. Vicente Rojo, Prof. Guillermo Quartucci, Prof. John King, Mr. Adolfo Castañón, Mr. Fernando García Ramírez, Mr. Christopher Domínguez Michael, Mr. Heriberto Acuña Palacios, Ms. Paula Hoyos Hattori, Mr. Matías Chiappe, Ms. Ayako

Kishimoto, Mr. Alejandro Kuda and Fundación Cultural Argentino Japonesa

for their invaluable support in the preparation of this thesis./por su invalorable apoyo en la preparación de esta tesis.

補遺

インタビュー抜粋

1. 酒井ホルヘ (実弟)

2013年9月9日ブエノスアイレス、於酒井ホルヘ宅。

酒井ホルヘ／和明 (Jorge Sakai, 1930-)

酒井和市、ナミの三男。ブエノスアイレスで生まれ、1940～1948年まで佐賀県で過ごす。アルゼンチンに帰国後、ブエノスアイレスで生花店「イケバナ」を経営し、アルゼンチン花店協会 (Asociación Argentina de Floristas) の会長を務めた (1968-1973)。1970年代にブエノスアイレスの日本語学校日亜学院の新校舎建築に尽力し、日亜学院理事長を務め、日亜学院名誉会員となる (らぶらた報知, 2013a; 2013b)。

高木：先月の『ラプラタ報知』にホルヘさんの記事が掲載されていましたね。ご両親のことが二回に分けて記事になっていました。

酒井ホルヘ (以下、ホルヘ)：はい、私はアルゼンチンで花卉店、花を売る店をやっていたんですが、邦人で唯一の店でした。アルゼンチンに来られた日本人の方はほとんど栽培、市内では洗濯業が主でした。花卉の栽培をやっておられる方はいまでもおられるんですが、ずいぶん流行っていて。ところがそれを売る店がなかった。私は鈴木さんという方、もうとっくに亡くなったんだけど、その人と共営で「イケバナ」という店を出したわけです。

私は三人兄弟で、上がアルベルト／和民、二男がロベルト／和也、和也はご存知でしょうが、画家だったんですけど、私は三番目だったんです。兄弟三人とも日本に、二次大戦が始まる直前に、両親はアルゼンチンにおりながら、勉強に行つてこいということで、三人日本に送られたんです。上の二人の兄が1938年、私は1940年に行きました。戦争の直前です。両親も店を閉めたり家屋を売ったりすることがあるもので、一緒に僕と日本へ行かれなかった。ところが手続きをしている間に第二次大戦になってしまつて。

高木：もともとは短期間で戻ってくる予定だったんですか？

ホルヘ：ええ、日本で勉強が終わつてアルゼンチンに帰る予定だったんです。両親も、二次大戦の日本と米国との対立が日に日に悪くなって、日本に行ったほうがいいんじゃないかという考えがあつたんじゃないかと思うんですけど。親父はすぐ自分で決めて、三人をやつて後に行くというつもりでいたんですけど、結局、1948年まで戦争中ずっと日本にいて、1945年に終戦だったんですけど、すぐは帰ることができなくて、1948年にアルゼンチンに帰国したんですよ。

兄は病気だったので、和民と私が二人で飛行機で1948年に帰ったんです。当時の飛行機はプロペラで太平洋を越えるのに大変だったんですけど。12日間かかったんです。それでアルゼンチンに着いて。和也は病気で残つて、親父の故郷は佐賀なんですけど、佐賀に母の

姉、私の伯母が未亡人で、一人息子も病気で亡くなって一人だったもんだから、和也を看護するということで二人福岡に残ったんですよ。だから伯母と二人、福岡に残って、彼は 1951 年、3 年後、アルゼンチンに帰って。帰ったのは飛行機ではなくて、船で帰ったんです。

高木: ルイス号ですね？

ホルヘ: そうです。伯母は一人息子が亡くなって一人だったものだから、父があなたもアルゼンチンに来なさいと行って、それで伯母もアルゼンチンに来てここで亡くなったんです。二人で 1951 年に船でここに戻ったわけです。なかなか面白いというか、珍しい経歴の家族なんですけど。

高木: 1948 年は戦後一番最初にアルゼンチンに戻ったグループですよ？

ホルヘ: そうです。本当は飛行機じゃなくてアルゼンチンの船で帰国するはずだったんです。ところが横浜に行ったら、そのアルゼンチンの船が、アルゼンチンは二次大戦中は枢軸国の仲間といわれて、当時は日本には米軍が進駐していて、だから横浜の港に入った船を追い出してしまった。私はまだ覚えているんだけど、港で私たちが乗るはずだった船がまた出ていく様子を見ていたんです。涙を流しながらね。それで仕方がないからどうしようかということで、父は長男と私を当時のパンアメリカ、当時はパナグラだった、米国の唯一の飛行機会社が日本からアルゼンチンに帰ったわけなんです。当時の日本からアルゼンチンに来る航空賃も相当かかったと思うんですよ。たった 30 人しか乗らなかった。なかなか長い旅で、座席も本当のベッドなんです。寝台になっていて。だから随分、親父は苦労して私たちがアルゼンチンに帰したわけです。それが 1948 年。1951 年に病気も良くなって、和也が伯母と二人で帰ったわけです。翌々年の、53 年だったと思うんですけど、この海水浴場でマルデルプラタというところがあるんですけど、そこに夏休みにいったときに自動車事故で、親父は亡くなったんです。

その後私は日本で栄養失調だったから、肺炎になっちゃって、当時はペニシリンだったんですけど、ちょうど私が肺病になったときは、エステットマイシンという新しい薬が出て、それがあったから私は助かったんです。10 か月くらい、コルドバの山脈のコスキンというところで養生して。そのあとブエノスアイレスに帰ったんです。

高木: それはお一人で行かれたんですか？

ホルヘ: そうなんです。そのとき、私は 18 歳でした。10 か月後にブエノスアイレスに帰ったんですけど、今度はこれから何をやろうかと、学校は日本の中学校を終わったのに、ここでは認定がないんです。だから仕方がないから、小学校から始めなくちゃいけない。小学校

の4年生だったから、小学校の4年生、5年生から。18歳で小学校の5年生の勉強をまた始めるのも大変だと思って、父の知り合いの鈴木さんという方、さっきも言いましたけど、故郷で花のお仕事をやった方、その人と共営で「イケバナ」という店をやったんです。

高木: 日本にいたころのお話を伺いたいのですが、最初に佐賀に行かれたんですか？

ホルヘ: ええ、直接佐賀に。佐賀に伯母がいたから。伯母と上の二人も佐賀にいた。私は1938年っていったら、私は1930年生まれだから、8歳だったの。うちの母が親父に、まだホルヘ、和明と言いますが、和明はまだ8歳だからあとで送るようにしたいと言ってね。父に頼んで。それで私は結局、二年後、1940年に日本に行ったんです。

高木: 和也さんは佐賀で小学校と中学校を卒業されたんですか？

ホルヘ: そうです。佐賀中学校。そのあとは早稲田に行ってね。

高木: 和也さんお一人で東京に行かれたんですか？

ホルヘ: そう。長男（和民）は長崎医専で勉強して。

高木: 早稲田の文学部と聞いていますが、専攻は？

ホルヘ: 文学です。日本文学。

高木: 早稲田では絵の勉強はしていなかったんですか？

ホルヘ: 絵は早稲田を出てからです。最初はアルゼンチンに帰って、コルドバに一年くらいいて、ブエノスアイレスに帰って、ブエノスアイレスで日本の大使館の文化担当だったんです。

高木: 新聞の記事によると、ご両親はラファエラに行かれたそうですが。

ホルヘ: 私の父は、ブエノスアイレスのコリエンテス大通りの2525番で大きなコーヒー店をやっていたんです。

高木: カフェ・ハポネスですね？

ホルヘ: そうです。当時はテーブルが 11 ある大きな店で、とても流行っていたんです。ところが 1930 年の経済危機でカフェ店は潰れちゃったわけ。それで田舎のコルドバのサンフランシスコで、父の友達で田中さんという人がいてカフェ店をやっていた。その人を頼って行ったんですけどね、コルドバのサンフランシスコという町から 100 キロくらいのところにある、サンタフェ州のラファエラというところに行って、カフェなり洗濯店なりを開きなさいと田中さんに言われてね、それでラファエラに行ったんですよ。当時は随分苦労しただろうと思うんですよ。お金もなくてね。それで、そこで洗濯屋を開いたわけなんです。

高木: 皆さんがお生まれになったのはブエノスアイレスのコリエンテス大通りにいたときですよ?

ホルヘ: そうです。

高木: ご両親はお二人とも佐賀の方ですか?

ホルヘ: そうです。

高木: 日本でご結婚されたんですか?

ホルヘ: 親父は独身でこっちに来て、七草木万之丞^{ななくさきまんのじょう}という方と共営で大きなカフェ店を出して成功して、1920 年にチリのバルパライソという港から日本に行って、母と知り合って、結婚してこっちに来たわけです。ちょうど母はそのとき東京に出ている、1923 年の関東大震災に遭って、父と出会って結婚して、1924 年に船で父とアルゼンチンに戻ったわけなんです。店は七草木万之丞という共同経営者に任せて帰った。だから長男の和民は 1925 年に生まれたんです。和也は 1926 年。私は 1930 年。

高木: ご両親は佐賀のどちらのご出身ですか。

ホルヘ: 佐賀の田舎なんです。神埼郡の三田川というところ。

高木: 三人共も日本の国籍とアルゼンチンの国籍を両方持っていたんですか?

ホルヘ: はい、持っていました。

高木: 日本では日本語の名前で生活されていたんですよ。

ホルヘ: そうそう。

高木: 普段はご家族では日本語で話していたのですか？

ホルヘ: 最初行ったときは日本語があまりできなかったから、スペイン語で話していたんですけど、あとは日本語ばかりで、それから戦争が始まって1945年に終わったけど、1948年まで日本にいたでしょう。だから、日本語ばかりでスペイン語は忘れちゃったんです。

高木: アルベルト（和民）さんと和也さんも、日本に行ったばかりの頃は日本語はあまり喋れなかったんですか？

ホルヘ: いや、私よりもできた。私は小さかったから。

高木: じゃあご兄弟ではスペイン語で話していた？

ホルヘ: そうです。

高木: アルベルトさんも翻訳をやっていたようですが。

ホルヘ: アルベルトは長崎医専だったんです。それで、長崎医専の教授の永井隆さん。『長崎の鐘』という小説を日本で書いたのですが、それを兄はスペイン語に訳したんです。永井隆先生は、長い間原爆の病気でね。上の和民が日本からこっちに戻る前にね、自分の先生だったんで、翻訳の権利を頂いたんですよ。

高木: 和也さんはメキシコとアメリカに行かれてからは、アルゼンチンには戻ってこなかったんですか？

ホルヘ: 短期間の旅行はしましたが、戻ってこなかった。最初はテキサスのサンアントニオ、それからヒューストン、ヒューストンからあちらの大学の教授になって。それはご存知でしょう。それからダラスの大学の教授になって、ダラスで亡くなったんです。

高木: 年に一度くらいは戻っていたんですか？

ホルヘ: 毎年は来なかったですね。

高木: 酒井さんは子供の頃から絵を描くのが好きだったんですか？

ホルヘ: そういう覚えはないけどね。

高木: 日本で、例えば日本画を勉強なさったとか。

ホルヘ: ノー。まあ勉強はしたと思うんですよ。

高木: こちらで先生についたとか、誰かから教わったということは？

ホルヘ: それでも、自己流じゃなかったでしょうか。私はよく覚えていないけれど。

高木: 早稲田大学は卒業はされていないと聞いたのですが。

ホルヘ: 卒業はしていません。

高木: 何年くらいいたのでしょうか。

ホルヘ: 4年か、5年。これ（レコレータ文化センターのカタログ）に載っていないかな。これは間違ったところがあるんですけど、大体はこれを読んだらわかります。

高木: 具体的に、間違っているところとは？

ホルヘ: 例えば、こういうこと言ったらおかしいけど、これを出した人は、私に一回も相談しなかったんです。

高木: 日本からアルゼンチンに戻られた時に、日本語の文学作品をたくさん持って帰ったのですか？

ホルヘ: ええ、たくさん持ってきました。

高木: 翻訳についてですが、スペイン語に訳したものは酒井和也、『亞國日報』でスペイン語から日本語に訳したものはロベルト酒井とありました。どのように使い分けていたのですか？

ホルヘ: 私は『らぶらた報知』の高木さんに言ったんですよ。ロベルトと書きなさんなど。彼は、自分はロベルトというアルゼンチンの名前があるけど、自分の名前は酒井和也だと言

っていて。だから、みんなロベルト酒井で知っている人はいないんですよ。みんな酒井和也なんですよ。

高木: 若い頃から日本語の名前を使っていた？

ホルヘ: 日本から来た当時は日本名を使っていたんですよ。

高木: こちらに戻ってこられた当時は日本語とスペイン語、どちらを普段の生活で使っていたんですか？

ホルヘ: 両方とも堪能だった。

高木: 読み書きも？

ホルヘ: そうです。

高木: メキシコに行かれたのはどういうきっかけがあったのですか？

ホルヘ: メキシコに行ったのは、コレヒオ・デ・メヒコ（メキシコ大学院大学）からの招待といますか。コレヒオ・デ・メヒコはメキシコで大学を卒業した後で勉強する方の、大学院です。

高木: 和也さんが通った佐賀の小学校はどこですか？

ホルヘ: 私が行った小学校は覚えているんだけど、同じだろうと思うんですけどね。私が行った小学校は、佐賀県佐賀郡春日の小学校に行ったんだけど、兄二人は小学校はどこだったか³⁰³。中学校は確かに佐賀なんですよ。佐賀中学。

高木: お母様のお名前は何と仰るんですか？

ホルヘ: ナミ。カタカナでナミです。

高木: お母様もやはり佐賀の神埼のあたりのご出身だったんですか。

³⁰³ その後のメールインタビューで酒井も春日小学校を卒業したという証言が得られた（2013年10月29日）。

ホルヘ：父は神埼ですけど、母の故郷は佐賀郡春日村です。母は伯母と二人姉妹でした。

高木：当時のお兄さんとの思い出話を教えてください。

ホルヘ：戦争中で、食べ物がないでしょう。伯母は未亡人で、一人息子も亡くなって、結局三人を育てるのに大変だったでしょう。だから父方の伯父が、毎年米を一俵送っていたんですよ。その米を大事にして、なるだけその米に豆を入れたり、かぼちゃを入れたり、白ご飯にしたら贅沢だからってことで、私ももちろん小さかったけど、本当に白いご飯を腹いっぱい食べたいなという気持ちがあった。もちろん戦争中だったからね。そして伯母は全然収入がなくてね。伯父（母方の伯母の夫）は店を持っていたんですよね。私が日本にいたときにはもう亡くなって、私は会うことができなかったけど。それから息子、いどこになるまさおも亡くなって、よく三人を育てたものだと私は感心してね。

私と和民の二人は飛行機でアルゼンチンに帰りましたが、次男の和也は病気で福岡に残って伯母が看病して、良くなって帰るときに、ぜひとも一人残っているおばさんを、アルゼンチンに呼んでくださいと父に頼んでね。それで和也と二人来たんですよ。伯母さんは、収入もないのに本当に私たち三人を可愛がって、勉強させて。私は小城の中学を終わっただけだったんですけどね、一人は早稲田、一人は長崎医専で勉強させて。その伯母さんがいたことを本当に運が良かったと思う。日本にその伯母さんがいなかったら、私たちの運命も変わっていたんじゃないかと思います。本当に幸運だったんですよ。だからとても伯母さんに感謝して、こっちに帰っても、一緒に暮らしていたんですけど、惜しいことに、胸膜炎で亡くなって。

私たちはああいう伯母さんがいたから、戦争中でも勉強ができるし、収入がないもので、伯母さんは自分が持っているものを色々売っていたんですよ。それからとても器用で、下駄の鼻緒を自分で作るんですよ。いろんな生地を知り合いの人から頂いて、一生懸命作ってそれを売って、そして私たちを、ただ食事を食べさせるだけじゃなくて勉強までさせたということには本当に感謝していました。

高木：日本での母親代わりだったんですね。

ホルヘ：ええ、母親代わり以上でしたね。本当に幸運だったんですよ。

2. ドナルド・キーン (日本文学者)

2016 年 1 月 21 日、東京、於キーン宅。

ドナルド・キーン (Donald Keene, 1922-)

アメリカ合衆国出身の日本文学者。コロンビア大学名誉教授、東京外国語大学名誉博士。2012 年に日本国籍を取得。

『スール』249 号 (1957 年) 日本文学特集について

高木：アルゼンチンで最も影響力のある文芸雑誌であった『スール』が日本文学特集を組んだことは非常に画期的だったと思います。オクタビオ・パスのイントロダクションによれば、前年にニューヨークでキーン先生とビクトリア・オカンポに会った際、この企画が持ち上がったようですが、この時のお話を詳しくお聞かせ頂けますか。

キーン：はい。私ははっきり覚えていないんですよ。なるべく私の記憶を辿って話してみたいと思います。多分オクタビオ・パスに会ったのは、共通の友達がいたからです。その友達はフォービアン・パワーズ (Faubion Bowers, 1917-1999) という名前でした。彼は日本で大変知られていました。なぜなら、彼は戦時中軍人でしたが、戦争が終わってから彼は日本の歌舞伎に特に深い関係がありました。当時はなるべく軍国主義の作品とかそういうものをやってはいけないという状況だったのですが、彼は一生懸命にやって、結果として、忠臣蔵を歌舞伎でやることができました。

当時は、オクタビオ・パスは東京にいました。メキシコの大使じゃなかったですか³⁰⁴。要人みたいなものでしたが、(パワーズと) 友達になりました。オクタビオは日本語は全然出来ませんでした。彼は日本に在る間に詩歌を書いたし、深く日本の文学と文化に興味がありました。おそらく彼は誰か友達から、『おくのほそ道』は日本文学の傑作だと聞いたのでしょう。ともかく彼は、その後林屋さん³⁰⁵という、メキシコで日本大使になった人と知り合って、一緒に『おくのほそ道』の翻訳をやることになりました。ちょうど同じ時に、私は二度目の英訳をやっていました。そして二人とも『おくのほそ道』に興味があるから、きっとパワーズさんが私たちを紹介したのでしょう。

私はオクタビオ・パスとすぐ、非常に友達になったのです。そして色々一緒にしました。当時彼はニューヨークにいて、奥さんとお嬢さんも一緒にいました。当時は特別に『おくのほそ道』について聞かなかったのですが、私の翻訳、英訳を彼にあげたんです。どれくらい役に立ったかわからないです。おそらく林屋さんの翻訳は正確だったと思いますが、しかし彼

³⁰⁴ 1952 年に東京の大使館を再開するために臨時代理大使として派遣された。

³⁰⁵ 林屋永吉 (1919-2016)：元駐ボリビアおよびスペイン日本大使。1952 年から在メキシコ日本大使館に勤務し、オクタビオ・パスとともに松尾芭蕉『おくのほそ道』をスペイン語に翻訳 (1957) した。

は適当にスペイン語に直すことが出来なかったから、オクタビオ・パスは私の英訳を見て、こういう風にいったらよりおもしろいとか、そういうことはあったんじゃないかと思いません。

私のもう一つの本、『日本文学入門』という本があります。イギリスで発表されましたが、しかし後でアメリカ版も出来ました。オクタビオは、それに非常に感心しました。自分と言うとおかしいですけど。しかし、私といろいろ話をしました。彼は本当に日本の文学に深い関心がありましたから、話すことは楽しかったです。

高木：オクタビオ・パスが『おくのほそ道』を翻訳した直後に『スール』の日本文学特集号が出ています。こちらは全て現代文学を取り上げていますが、なぜ現代文学の特集になったのですか？

キーン：覚えていません。私はビクトリア・オカンポとは一回しか会っていないんです。もう一度会いたいと思っていたんですが、大変な人が周囲にいましたから、私は終いに会えないと思いました。とにかく彼女は大きな存在だったのです。

おそらくホセ・ビアンコ³⁰⁶さんから、今までなかったことですが、今度『スール』に日本の文学を中心に掲載するから、あなたが好きなものを選んで、そして自分がスペイン語訳にすると言われました。私はその前に『日本文学選集』を出していました。ということで、『日本文学選集』にある作品を大分、『スール』のために使ったのです。

高木：それではここに掲載された作品のラインナップはキーン先生がほぼ一人で決められたのでしょうか。

キーン：私はそう記憶しています。しかしあるいは別の人が違うものを入れたかもしれないです。私は当時まだ若くて、『日本文学選集』は非常な成功でした。というのは、出た時に、二千部しか発行されなかったのです。そしてその二千部は、永遠に全部売れることはないだろうと思われていて、残っている部分をニューヨークのジャパン・ソサエティが買ってくれるということになっていました。しかし、二冊分出たのは、8月だと思いますが、クリスマスまでに全部売れたのです。要するに、そういう本がなかったのです。そして戦争がもう終わったし、日本の美術とか、日本のものが人気がありました。特に日本の国宝や映画がアメリカの色んな所で見られました。そのときまでは日本の美術は中国の美術の真似にすぎないとか、そういう考え方がありました。しかし實際上、国宝のようなものを見ると、誰も何も言えなくなったのです。すばらしいものだとわかったのです。

そういうことがあって、『日本文学選集』は成功を収め、未だに売られています。こういう本は他にはあまりないんです。私は運が良かったと言えますが、きっとオクタビオ・パスは、

³⁰⁶ José Bianco (1908-1986) : アルゼンチンの作家、翻訳家。

それを読んでいました。

酒井との出会いについて

キーン：よく思い出せないのですが、酒井さんは、私に会いたいということで、私のニューヨークの家に来たんです。

高木：それはいつ頃のことですか？酒井さんは 1963 年に初めてニューヨークに行っていますが...

キーン：その時だったでしょう。そして彼は、当時はまだオクタビオ・パスと知り合いではありませんでした。私が初めて紹介しました。彼（酒井）の話は、まあご存知でしょうが、アルゼンチンで生まれて、教育は大体日本で受けました。しかしアルゼンチンに帰って、結婚して、奥さんが彼にスペイン語を教えたのです。つまり、子どもの頃スペイン語を知っていたのですが、ずっと日本にいてあまり使わなかったのです。しかし奥さんは綺麗なスペイン語が出来まして、それで彼の知っていたスペイン語が戻ってきたんです。

高木：では酒井さんの方からキーン先生に連絡があって、ニューヨークに行った際に尋ねてきたと。

キーン：はい。そして会ってすぐ友達になって、今度は奥さんを連れてきたんです。

オクタビオ・パスと酒井について

高木：キーン先生が酒井さんにオクタビオ・パスを紹介されたということですが、キーン先生はこの時のことを、2002 年に国際交流基金で行われた「オクタビオ・パスを偲ぶメキシコ文化週間」の講演で語っておられます。少し長いですが引用します。

その後、1967 年に私はコレヒオ・デ・メヒコで日本文学について二度講演することになり、ひと月その街で過ごしたが、その頃オクタビオ・パスもたまたまメキシコに帰っていた。彼は、パリへ行ったカルロス・フエンテス³⁰⁷の家に間借りしていた。私は Kazuya Sakai と一緒に彼を訪ねていった。Sakai は日本人を両親に持つ、アルゼンチン育ちの古い友人で、素晴らしい作品を描く画家でもあった。コレヒオ・デ・メヒコで日本文学の講座を持ち、私を自宅に泊めてくれた。彼らを引き合わせた瞬間、私は二人の間に緊張が走るのを悟った。少しずつ事の次第が分かってきた。パスは Sakai に日本人を見ていた。一方、Sakai はアルゼンチン人であることに誇りを抱いていたので、日本人のように扱われることは彼を不愉快にさせずにおかなかった。時

³⁰⁷ Carlos Fuentes (1928–2012)。メキシコの作家。

が過ぎて二人は親友になり、雑誌『Plural』で一緒に働くことになった。パスはエッセイでこう述べている。

「第二次世界大戦後、ラテンアメリカの人たちは再び日本文学に関心を寄せるようになった。その証拠にわれわれの『奥の細道』、それに雑誌『Sur』の日本近代文学特集号および Kazuya Sakai の翻訳がある。彼は孤高の、しかし百人力の翻訳家である」(キーン 2014: 83-84)

高木：キーン先生が酒井さんを紹介したのはこの時ですね。

キーン：はい、私が初めてあったのはそのとおりでした。フエンテスのお宅でした。そしてその直前だったでしょうが、『枕草子』の部分訳を酒井さんがやったのです。オクタビオはそれをあまり褒めなかったんです。褒めなかった理由は、私の感じでは、メキシコ人はアルゼンチンの人をあまり好きでないという感じです。メキシコ人はアルゼンチン人を偽物のヨーロッパ人だとか、自分たちのインディアンとしての過去を無視して、自分たちをヨーロッパ人だと思っている人たちだという、そういうような考え方がありました。

『枕草子』は正確に翻訳されました。しかし、僕はスペイン語は十分に話せませんが、パスさんはタイトルの訳について言っていました³⁰⁸。酒井さんは *El libro de la almohada* と訳しましたが、*almohada* は文字通り枕、英語の *pillow* の意味です。パスさんはただ直訳で枕についての本ではなく、“*libro de cabecera*”、フランス語の“*livre de cheve* 高木”と訳すべきだと言っていました。意味は、いつも自分の枕の近くにある本、非常に好きで寝る時でもそばにあるという意味です。

しかし、それは初めだけでした。だんだん、パスさんは、酒井さんをいい人だと、本当に知っているという人だと思うようになり、だんだん友だちになったんです。そして『プルラル』ができた時に、酒井はメキシコで文学者としてあまり知られていなかったのですが、彼は文学の担当者になりました。半分は共産主義、半分は文学という、変な雑誌でした。雑誌を知っている人は、共産主義のことは読まなくていいと思って、文学のことを第一に思っていました。

それで酒井さんがメキシコで大きな存在になったのです。同時に彼は、絵を描いていました。そしてだんだん、絵が流行ったのです。大体私の記憶では、メキシコ人よりも外国人がその絵を買っていました。彼は画家として相当高く評価されていました。

³⁰⁸ オクタビオ・パス研究者のアウレリオ・アシアイン (Aurelio Asiain) によれば、コロンビア大学に保管されているパスからキーンに宛てた手紙にこのやりとりが残されている。パスは酒井の翻訳を読み、タイトルが不適切であると追伸で述べているが、キーンは酒井の訳が正しいと返事を送っている。初出では *El libro de almohada* だったタイトルは、その後 1974 年に『プルラル』に掲載された際、*El libro de la almohada* と変更された。

メキシコについて

高木：酒井さんは1964年からメキシコのコレヒオ・デ・メヒコで日本文学を教えていました。キーン先生は67年にコレヒオ・デ・メヒコで講演をされ、その後69年に一ヶ月間日本文学を教えていらっしゃいます。

キーン：あの時私は、スペイン語を読めましたけど、話すことができませんでした。それで私は自分の講義を英語で書いて、アルゼンチン人の女性が翻訳しました。翻訳はその女性が書いて、私は質問があったらわかりましたけど、返事を英語でしました。

当時日本語を教える場所は、スペイン語の世界ではメキシコだけだったのです。キューバ人や、アルゼンチン人、みんなメキシコに行っていました。

高木：この時、*La literatura japonesa entre Oriente y Occidente* という本をコレヒオ・デ・メヒコから出版されています。

キーン：はい。私はその本が出たことが大変嬉しかったです。

三島由紀夫について

高木：酒井さんは1959年に三島由紀夫の『近代能楽集』を翻訳しています。

キーン：はい。大体同じ頃です。僕のほうが早かったです。私はまず、『文芸』という雑誌に載った「班女」という近代能を翻訳したいと三島さんに言いました。初め、ニューヨークの一流の出版社は売れないだろうと言いました。しかし「卒塔婆小町」を読んでから意見を変えたのです。

高木：酒井さんは三島由紀夫と親交があったそうですが、キーン先生と三人で会われたことはありますか？

キーン：それは覚えていません。全然違いますけど、安部公房さんの時は一緒でした。

安部公房について

高木：キーン先生が酒井さんに安部公房を紹介したのでしょうか？

キーン：多分そうじゃないと思います。私のはじめて安部さんに会ったのはニューヨークでした。ちょうどオリンピックのときでした。彼は私に非常に悪い印象を受けたんです。私がか、ドラッグとかそういうものをやっていると思って。私は日本からアメリカに帰ってま

だ時差ボケで、そして彼は元医者でしたから、彼は私の歩き方が普通でないと思って、絶対私に会いたくないと思ったようです。

私は大江健三郎と親しかったので、終いに三人で食事をする事になりました³⁰⁹。その時から安部さんと大変親しくなりました。そして三島さんが自殺してから、日本の作家で一番近かったのは、安部さんでした。

高木：私は酒井さんが、満洲育ちである安部に対して共感を抱いたのではないかと思っています。キーン先生は、「満州と日本、二つの故国を持っていた安部は、どちらの国にも固執しなかった。彼が郷愁や郷土への誇りなどを抱くとは想像するのも難しいが、失われた故国、満州を決して忘れはしなかった（キーン 2012: 80）」と書いてらっしゃいますが、この表現は酒井さんにも当てはまると思うのです。一方で、「満洲育ちだったからこそ普通の日本人よりも日本人であるということを鋭く感じたのだ（キーン 2012: 448）」とも書かれていますが、これこそまさに、酒井さんが日本文化の研究を続けてきた理由だったのではないかと思います。

キーン：いつか彼は、アルゼンチンの法律で、和也という名前は使えず、スペイン語の名前を取らなければならないと言っていました。

高木：ロベルトですね。

キーン：ロベルト、そうでした。そのことを非常に不愉快に思っていたらしい。しかし彼はいろいろアルゼンチン的な面もありました。例えば女性の手にくすする時。そういうところはメキシコにないし、アメリカにもない。しかしアルゼンチンはヨーロッパ的ですから。彼はそうしました。丁寧に。

高木：逆に日本人らしいなとお感じになった部分は？

キーン：日本に長くおりますと、日本人の知人はたくさんいますから、普通のアメリカ人のように日本人らしいとか、アメリカと違うとか、そういう風に思うことはあまりないです。しかし、こういうことがありました。彼はニューヨークに泊まる場所がありませんでした。それで私のところに部屋がありますから、そこに泊まりました。彼は毎晩毎晩出かけていました。

酒井の言語能力について

³⁰⁹ 酒井は安部公房の紹介によって大江健三郎と知り合い、翻訳について手紙のやりとりをしている。

キーン：夫婦は大体スペイン語で話していました。しかし私は場合によってはわからないから、私のために日本語を話してくださったのです。しかし夫婦二人だけで日本語を使うことがあったかどうかは覚えていません。私のために日本語で話していました。私にとって日本語はスペイン語よりはるかにわかりやすかったです。

高木：キーン先生と酒井さんが二人で話すときは基本的に日本語で話されていたんですね。

キーン：はい、そうです。

高木：そしてオクタビオ・パスさんがいるときはスペイン語で話す、というふうに使分けられていらっしやったんですね。

キーン：そうですね。それができました。

高木：色々な方にインタビューして、酒井さんはほぼ完璧な日本語とスペイン語を話していたと聞いたのですが。

キーン：はい、そう思いました。私はスペイン語を勉強したのは二年間だけで、長い間全然使っていなかったです。ということで、相当苦勞して、聞いて、場合によってはどうしてもスペイン人ばかりの集まりの時に、一生懸命わかるようにしていましたが、私の耳で聞いたかぎりでは、酒井さんは全く他のメキシコ人と同じように話していました。彼はアルゼンチンのスペイン語ではなかったです。メキシコでした。

高木：メキシコ人の発音で、メキシコの表現を使っていたのですか。

キーン：アルゼンチンはジャとか言いますが³¹⁰、そういうふうな言葉は使わなかったです。やろうと思ったらもちろん出来たはずですが、私に、あるいはメキシコ人に話す場合はメキシコのスペイン語でした。メキシコのスペイン語はもっとスペインに近いです。

酒井の翻訳について

高木：酒井さんは日本文学の翻訳家として、英語圏、特に北米の動向を注視し、自分の研究に取り入れていたように思います。ラテンアメリカよりも日本研究が進んでいたアメリカ合衆国で話題になった作品を、積極的にスペイン語に翻訳していました。日本文学研究者の先輩として、キーン先生から翻訳する作品についてアドバイスをすることがあったのでしょうか。

³¹⁰ アルゼンチンでは y および ll の発音が独特であると言われている。

キーン：間接的にやったでしょう。私が翻訳する場合は彼と話して、これが面白いとか、しかしこういう本はきっとスペイン語によくなるだろうとか、そういう話はしませんでした。彼は英語にも少し関心がありました。彼は Gun という言葉が好きでした。そしてよく自分の抽象的な絵に Gun という言葉を使っていました。

高木：酒井さんの英語を聞く機会がありましたか？

キーン：多少あったでしょう。初めて会った時、酒井さんは確かポピュラーの音楽しか好きじゃなかった。しかし私はクラシックが好きです。そして最後に彼がクラシックを非常に好きになりました³¹¹。

高木：キーン先生のお手紙にもオペラについて書かれていましたが³¹²、音楽についても話が合ったのですね。

キーン：合ったでしょう。

キーン：酒井さんは英語圏で話題になった作品だけでなく、独自の基準で翻訳作品を選んでいました。例えば芥川の「歯車」は、自伝的な内容で作家研究に有益な作品であるとして、1959年に翻訳しています。

キーン：早いです。

高木：英訳よりも早いですね。

キーン：はい。そうです。

³¹¹ キーンは別のインタビューで、以下のように述べている。「私の友達に、メキシコに住んでいた画家で翻訳家の日系人がいました。サカイ・カズヤ (1927～2001) という人で、日本で教育を受け、帰ってからも日本語を勉強、古典にも親しみ、芥川龍之介や安部公房を翻訳しています。彼は初め、ジャズを好んで聴いていたのですが、何と最終的にクラシック以外聴かなくなったのです。『私の友達になりたいなら、このクラシックを聴かないと...』と彼を脅したわけではありませんが (笑い)、彼のクラシックへの傾倒には、私の影響があったでしょう。それくらい友人からの影響というのは、クラシックの場合、特に大きいのです。」(キーン 2017 : 12)

³¹² キーンから酒井に宛てた手紙に、以下の文章がある。「正直に言って酒井さんのオペラ・マニアに驚きました。驚きばかりではなく、喜びました。ニューヨークでの私の最大の楽しみはメットへ行くことです。」(年不明、4月14日付。酒井スミコ所蔵)

キーン：これはボルヘスが序文を寄せている点でも興味深い作品です。日本文学がほとんど知られていなかった当時のアルゼンチンで、このような作品選択は非常に先進的だったと思うのですが、この点についてどう思われますか？

キーン：彼は多分日本語を読んで大変感心しまして、英訳があるかどうか調べたらないということで、やはり自分は先駆的なことをやろうと思ったでしょう。

高木：やはり当時日本語から直接スペイン語に訳せる翻訳者は珍しかったと思います。

キーン：いなかったです。本当にヨーロッパの国でスペイン語が一番遅かったです。

高木：現在でもスペイン語の翻訳には重訳が多いですね。

キーン：イタリアも同じです。イタリアでは今でも、学生が日本語を覚えたいと思うとまず英語を勉強しなければならないのです。

高木：酒井さんはキーン先生のご友人のサイデンステッカー氏やアイヴァン・モリス氏とも交流があったそうですが、キーン先生のご紹介ですか？

キーン：多分モリスさんを紹介したと思います。

高木：日本文学研究者のつながりがあったのですね。

キーン：モリスさんは半分スウェーデン人でした。最初に知った国語はスウェーデン語でした。そして子供の頃に英国の学校に行って、英国の訛りがあったから、言葉に非常に敏感だったんです。アーサー・ウェーリの唯一の弟子といってもいい。

高木：キーン先生から酒井さんへのお手紙に、酒井さんの『源氏物語』翻訳の計画と補助金の申請についての記述があります³¹³。酒井さんは雑誌『プルラル』に「夕顔」を翻訳して

³¹³ 「源氏物語のスペイン語訳の計画が進んできたことは好い便りです。Formentor 賞の頃、Seix Barral 社の方々とは付き合いがありましたが、それはもう十五年前の話です。私は一度、国際交流基金の出版助成金の顧問になっていますが、四、五年前から私が日本にいない時、会員を集めてきましたので、私の意見に餘り耳をかたむけない傾向です。しかし、源氏のスペイン語訳は大丈夫ではないかと思われます。出版社の方から国際交流基金に申請すべきです。出版費の一部しか払わないような記憶です。訳者は出版社から前払いを求めてもいいと思いますが、出版社に餘裕がない場合、サントリ文化財団のような組織に申請してもいいです。現在、日本にもお金を出してくれる基金等が少なく、コロンビア大学の出版部の社長はこの間日本に来て助成金を探してくれましたが、餘り集めなかつ

いますが、それ以外の翻訳は実現していません。『源氏物語』の完訳を計画していたのでしょうか。

キーン：こういうことがありました。当時私は中央公論社と大変親しかったです。社長は私の本当に親しい友達で、当時中央公論社は上手く行っていました。全集ものでお金がありましたから、スペイン語の翻訳のためにお金を貸してくださいませんかと言いました。そして嶋中さんは考えたのですが、きっと数年間の仕事ですから、相当の金があると。終いには出来なかったのです。

高木：他に翻訳を計画していた作家、作品はあったのでしょうか？

キーン：『源氏物語』だけでした。あれは確かにやりたいと思っていました。

高木：酒井さんは日本人であり、また同時にアルゼンチン人でもあったわけですが、キーン先生が今日本人となられたことについて、酒井さんが生きていたら、何と言うと思われませんか。

キーン：まず国籍を忘れて、自分だけの良心、正しいやり方を考えるほうがいいです。私は日本が非常に好きです。日本人も好きです。しかし、日本が世界一だとかそういう話を聞くと、あまり好きじゃないです。

高木：酒井さんのインタビューを読むと、彼も同じ考えだったと思います。酒井さんも国籍にこだわらず、自分を日本人であり、同時にアルゼンチン人、ラテンアメリカ人であると言っていました。

最後に一言お願いします。

キーン：酒井さんは非常に大事なことをやった。しかし当時は、コレヒオ・デ・メヒコで日本語を勉強する人は、みんな英語から覚えたんです。メキシコに日系人は多いですが、そこ(コレヒオ)に一人で教えていました。彼らにとって大変苦しいだろうと思いました。

しかし世界は大体悪くなっていますけれども、いい面もあります。『源氏物語』の二千年の時に、あらゆる国の人が出ていました。モンゴルの人、ビルマの人、あらゆる国の人、『源氏物語』を読んでいます。

一つ私の体験をお話します。私はクルーズ船で大西洋を渡っていました。マデラというポルトガルの植民地の島に船が寄りました。ちょうどお祭りの日でした。小さい店が並んでいました。そして、そこに本屋があったんです。どんなものがあるだろうと入ってみたら、本

たようです。」(1982年11月8日付。酒井スミコ所蔵)

がピラミッドのように並んでいました。そしてそのピラミッドの一番上が、『源氏物語』のポルトガル語訳でした。それを見てとても嬉しくなりました。

3. ビセンテ・ロホ (画家)

2015年7月24日、メキシコシティ、於ロホ自宅。

ビセンテ・ロホ・アルマサン (Vicente Rojo Almazán)

画家、彫刻家。1932年バルセロナ生まれ、1949年にスペイン内戦から逃れメキシコに亡命、その後メキシコに帰化。「ルプトゥーラの世代」に属し、サロン・インデペンディエンテに参加。『プルラル』創刊当初、酒井とともにデザインを担当し、代表を務める ERA 出版では、酒井の翻訳、デザイン集を出版。

ロホ: 私は酒井ととても親しくしていました。色々なことを一緒にやりました。あなたは『プルラル (*Plural*)』の話をしましたが、それだけでなく私たちは多くの関係をここメキシコで築きました。

Rojo: Fuimos muy amigos Sakai y yo, además de que colaboramos en muchas cosas. Tú mencionas *Plural*, pero yo tuve una relación estrecha con él aquí en México.

高木: あなたはいつ彼と知り合ったのですか?

Takaki: Cuándo lo conoció?

ロホ: 彼が 60 年代の初めにメキシコに来たときです。最初にここに来たのは、主に画家としてでした。彼はマル・ブロック (Malú Block)³¹⁴ がいたフアン・マルティンギャラリーに作品を展示していました。ブロックは酒井がメキシコで行った最後の展覧会のいくつかにも関わっていました。しかし私たちは特に出版の面で緊密な関係を築きました。私は彼の安部公房と上田秋成の翻訳を二冊出版した ERA 出版 (Ediciones ERA) の一員でした。

Rojo: Cuando llegó a México, a principios de la década de los sesenta. Él llegó aquí primero, sobre todo como pintor. Él exponía en la Galería Juan Martín con Malú Block. Ella hizo las últimas exposiciones que él hizo en México. Pero nosotros tuvimos una relación muy estrecha sobre todo editorialmente. Yo formaba parte de Ediciones Era, donde publicamos dos de sus traducciones, de Kobo Abe y de Ukeda Akinari.

高木: 『砂の女』と『雨月物語』ですね。

Takaki: *La mujer de arena* y *Cuentos de la lluvia y de la luna*.

ロホ: そうです。私たちはとても親しい間柄でした。彼と彼の奥さんのスミ (スミコ)、そして私と妻のアルバ (Alba) はお互いのことが大好きでした。彼を画家として知り、すぐに友情を築き、彼は日本語の翻訳者としてまず先ほど言った二冊の本を発表しました。

³¹⁴ 1964年4月からフアン・マルティンギャラリーに勤務、現在の経営者。

そして『プルラル』の件は、少し変わった経緯でした。オクタビオ・パスが私に、『プルラル』のデザインを担当して欲しいと頼んできたのです。私はオクタビオと仕事をしたことがあり、二冊の本のデザインを彼と共に手がけました。『ビジュアル・ディスク (*Discos Visuales*)』と、マルセル・デュシャンに関する箱付きの本です。1968年の痛ましい事件³¹⁵が起これ、そのときオクタビオ・パスはインドにいて、私はメキシコにいました。オクタビオはメキシコに戻るまでに2年程要し、1971年に帰国しました。それ以前に、私たちはパリで会いました。そのとき彼に、メキシコで雑誌を創刊したい、私にデザインとアートディレクターを務めて欲しいと言われたのです。

私はサバティカルの一年間でパリに滞在し、絵を描いて過ごしていました。私は1950年代からデザインを手掛けていました。私はデザインすることが好きでしたし、多くのことを学びました。しかしもう20年間も「メキシコの文化 (*Cultura en México*)」という新聞の付録のアートディレクターを務めていました。そのため、デザインから少し離れたたいと思っていました。そこでオクタビオに、『シエンプレ! (*Siempre!*)』紙の付録(「メキシコの文化」)を辞めるつもりで、たとえ彼——当時既に非常に重要な人物でした——とであっても、新しいプロジェクトを始めるつもりはない、と言いました。

オクタビオがメキシコに戻ってきて、『プルラル』の発行を彼に提案した『エセルシオール』紙のフリオ・シェレール社長 (*Julio Scherer*) と直接交渉し始めました。私は参加しませんでした。『エセルシオール (*Excelsior*)』は新聞社のデザイナーと一緒に創刊号を作ったのですが、それは私に言わせればひどいものでした。そのとき米国ハーバードにいたオクタビオも、それを全く気に入りませんでした。それでシェレールに電話して、「これはだめだ、このデザインは俗悪だ」とはっきり言ったのです。そこでシェレール本人が私のところに来て、「オクタビオはすごく怒っているんだ。頼むから手を貸してくれないか? チームに入ってくれないか?」と言ったんです。私はシェレールに、「それはできない。それを引き受けることはできない。今そんな状況じゃないんだ。でも、代わりに専門知識を持った、うまくやれる人間を探してあげることはできるよ」と返事をしました。

私は酒井がアルゼンチンでデザインにかかわる仕事をやっていたということを知っていました。そういう話をしたことが何度もあったんです。それで酒井に、私のやり方を見ながら最初の2号と一緒に手掛けて、そのあと私が残した案をもとに、彼が指揮をとることを提案しようと考えました。酒井の日本の出自と、オクタビオの東洋への関心から、彼と良い関係にあることを知っていましたから。このようにして『プルラル』のデザインは生まれたのです。

Royo: Sí. Fue una relación, como digo, muy cercana. Y nos queríamos mucho, con él y con Sumi, su esposa, y con Alba, la mía. Lo conocimos como pintor, enseguida establecimos una buena amistad en la que primero se presentó como traductor del japonés, con los dos libros ya citados.

³¹⁵ トラテロルコ事件のこと。

Y el caso de *Plural* fue un poco extraño. A mí me había ofrecido Octavio Paz que me ocupara el diseño de *Plural*. Yo había trabajado con Octavio y había diseñado dos libros con él; *Discos Visuales* y un libro-caja sobre Marcel Duchamp. El caso es que en eso tuvo lugar el drama del 68, cuando Octavio Paz estaba en la India y yo estaba acá, en México. Octavio tardó como dos años en volver a México, fue en 1971. Antes, nos vimos en París. Fue cuando me dijo que él quería hacer una revista en México y que quería que yo fuera el diseñador y el director artístico de la misma.

Yo había pasado un año sabático pintando en París. Llevaba diseñando desde la década de 1950. Me gustaba el diseño y para mí fue una buena escuela. Pero ya llevaba veinte años como director artístico del suplemento *La Cultura en México*. Y ya quería irme desligando un poco del diseño. Le conté que de hecho estaba por dejar el suplemento de *Siempre!* y que ya no quería comenzar ningún otro proyecto, ni siquiera con él, a pesar de para entonces él ya era una figura importantísima.

Regresó a México, entró en tratos con el periódico *Excélsior*, directamente con el director, Julio Scherer, a quien le propuso editar *Plural*. Yo me abstuve. *Excélsior* hizo el primer número con un diseñador del periódico, que salió, yo diría, que bastante mal. Octavio se encontraba en EEUU, en Harvard, y a él tampoco le gustó nada. De modo que llamó al director y le dijo sencillamente que eso no podía ser, que era un diseño muy vulgar. Entonces el propio Julio Scherer me buscó y me dijo, “Octavio está muy enojado. Por favor, ¿por qué no nos echas una mano? ¿Por qué no te integras al equipo?” Le contesté que no; que yo no podía ocuparme de eso; que no estaba en condiciones; pero que en cambio sí podía buscarle a alguien que lo hiciera bien, con el conocimiento de un experto.

Yo sabía que Sakai en algún momento había hecho algo de diseño, seguramente en Argentina. Lo habíamos comentado muchas veces. De modo que pensé en proponer a Sakai que hiciéramos dos números juntos y que después él se quedaría al frente, a partir del esquema que yo hiciera. Yo sabía que por su origen japonés él tenía buena relación con Octavio, por el interés conocido de Octavio por el mundo oriental, y así fue cómo nació el diseño del *Plural*.

高木: オクタビオ・パスと酒井は既に知り合いだったのですね？

Takaki: Ya Octavio Paz y Sakai se habían conocido antes?

ロホ: そうだと思います。これは全てオクタビオが米国にいたときのことです。当時の編集長はトマス・セゴビア (Tomás Segovia) で、酒井と私は彼と連絡をとっていたのです。トマスは電話で直接オクタビオと連絡をとっていました。私も直接『エセルシオール』の社長

(シェレール) に、私は最初の 2 号を担当し、酒井がデザイナー、アートディレクターとしてやっていける準備ができたなら、後は酒井に任せるという自分の提案を話しました。更に、もう『エセルシオール』の印刷所ではなく、私がアートディレクターとして働いていたマデーロ印刷で印刷するという利点もありました。こうして私たちは『プルラル』を作ったのです。

Rojo: Supongo que sí. A todo eso Octavio seguía en EEUU. En aquel momento el jefe de redacción era Tomás Segovia, de modo que fue con Tomás con quien Sakai y yo nos entendimos. Tomás se comunicaba directamente por teléfono con Octavio. Y yo mismo le expliqué al director de *Excélsior* cuál era mi propuesta, que me comprometía hacer dos números y después dejar a Sakai al frente, una vez que Sakai se sintiera preparado como diseñador o director artístico. Además, tenía la ventaja de que ya no se iba a imprimir en las prensas con la gente del *Excélsior*, sino que se iba a hacer en la Imprenta Madero, en donde yo trabajaba como director artístico. Así fue como armamos *Plural*.

高木: では『プルラル』のロゴタイプはあなたがデザインしたのですか？

Takaki: Entonces usted diseñó el logotipo de *Plural*?

ロホ: はい、初めからずっと使われたロゴタイプやタイポグラフィは、中のページにも使えるように私がデザインしました。酒井はオクタビオとの関係が良好だったので徐々に『プルラル』の編集長になりました。

Rojo: Sí, yo hice el logotipo y la tipografía que se fueron utilizando desde el principio, así como para las páginas interiores. Sakai, gracias a su relación con Paz, poco a poco acabó como jefe de redacción de *Plural*.

高木: あなたは酒井がフアン・マルティンギャラリーで行った展覧会のカタログもデザインしていますね。

Takaki: Y usted diseñó un catálogo de una exposición de Sakai en la Galería Juan Martín.

ロホ: はい、その通りです。少なくとも二つはあったと思います。その後、やはりマデーロ印刷で、酒井の絵を冊子にしたとても美しい本を作りました。マデーロ印刷が年末に友人たちに配るために作っていた本です。酒井の本は、私が 6～8 人のアーティストの作品と一緒に作っていた小さなコレクションの一つでした。それらは既にある作品の複製ではなく、年末を祝うために特別に作られたものでした。それらの贈り物の中には芥川の「煙管」の翻訳もありました。

Rojo: Sí, seguramente. Yo creo que diseñé por lo menos un par. Luego, también en la Imprenta Madero, hicimos un cuaderno con dibujos de Sakai, muy hermoso. Era uno de

los libros que hacía Imprenta Madero para el fin de año y que regalaba a los amigos. Eso formó una pequeña colección que yo hacía, con seis, siete u ocho artistas que colaboraban con obra apropiada. No eran reproducciones de obras, sino que eran obras hechas especialmente para esa publicación de felicitación de fin de año. En uno de los regalos también se publicó una traducción de Sakai de Akutagawa, “La pipa”.

高木: ヘオメトリスモの運動はどのようにして起こったのですか?

Takaki: Cómo surgió el movimiento Geometrismo?

ロホ: 厳密には運動ではありませんでした。メキシコには明確な運動というものはありませんでした。定期的集まり、色々な点で共通の認識を持っていた友人同士のグループがありました。ヘオメトリスモに関する一冊の本があります。酒井は間違いなくその世界の中心にいた人物の一人です。しかし一連の流れは数々の偶然の中で生まれたものでした。例えばマヌエル・フェルゲレス (Manuel Felguérez) と私は、いわばとても純粋な幾何学的表現をしていた時期もありますが、正確にはヘオメトリスタではありませんでした。一方酒井はそうでした。彼は混じり気のない、明確な幾何学的表現を長年維持していました。そしてこれらヘオメトリスモに関する全てが一冊の本に結実したのは、私に言わせれば、皆の関心と、美術批評家で最終的にその本を形作ったホルヘ・アルベルト・マンリケ (Jorge Alberto Manrique) のコラボレーションが重なったからです。

Rojo: No era exactamente un movimiento. En México no ha habido movimientos muy concretos. Había grupos de amigos que nos reuníamos y que estábamos de acuerdo en muchas cosas. Hay un libro sobre el geometrismo. Obviamente que Sakai era uno de los centros de ese mundo. Pero toda la trama se fue dando dentro de una serie de coincidencias. Manuel Felguérez y yo, por ejemplo, en algún momento hicimos cosas geométricas muy puras, digamos, pero no éramos propiamente geometristas como en cambio sí lo fue Sakai. Sakai se mantuvo en una geometría limpia, clara, durante mucho tiempo. Y, para que todo esto resultara en el libro sobre geometrismo que digo, también coincidió con el interés y la colaboración con Jorge Alberto Manrique, crítico de arte, que fue quien finalmente dio forma al libro.

高木: 友人同士のグループがあったとのことですが、頻繁に集まっていたのですか?

Takaki: Dijo que había un grupo de amigos. Se juntaban a menudo?

ロホ: はい、でも友人、同僚としてです。「ここにヘオメトリスタが集まっているぞ」と主張するようなものではありませんでした。皆、様々な分野に関心を持ち、それぞれ大変異なる仕事を持っていました。私も酒井も、画家としての仕事とは別に、出版に携わってしまし

た。(ヘオメトリスモの) 本に載っている5~10人は共通点が多く、それで集まっていた。しかしあくまで友人の集まりで、運動を作ろうとしていたわけではありません。

Rojo: Sí, pero como amigos y colegas. No como diciendo "Aquí están los geometrístas", pues todos teníamos intereses en muchos campos, nos ocupábamos en trabajos y tareas muy diferentes. En mi caso y también en el de Sakai, por ejemplo, estos otros quehaceres tenían que ver con la edición. Los cinco, seis, ocho o diez artistas, los que estamos en el libro coincidíamos en muchas cosas que nos hacían reunirnos. Pero, como digo, eran reuniones de amigos, no estábamos para nada creando ningún movimiento.

高木: あなた以外に、酒井は誰と仲が良かったのですか?

Takaki: Aparte de usted, con quién tenía buena relación Sakai?

ロホ: ヘオメトリスモの画家たちと、当時「ルプトゥーラ」の世代と呼ばれたグループの全員とです。例えば、そこには幾何学的抽象以外にも、クエバス (José Luis Cuevas) やヒロネラ (Alberto Gironella)、ウラディ (Vlady)³¹⁶、エンリケ・エチェベリーア (Enrique Echeverría) といった具象画の画家たちもいました。当時は、自分の作品だけでなく、各自が持っている情報も提供し合ったとても豊かな時代だったのです。旅行に行って戻ってくると、カタログ、本、雑誌を持ち寄っていました。私たちの間にはこのようなとても活発な交流があったのです。更に、情報交換は美術に限ったものではなく、作家、詩人、映画関係者、音楽家、演劇関係者、写真家とも交流がありました。全てが革新的な時代で、互いに影響を与え合っていたのです。酒井に関わったもののひとつに、サロン・インデペンディエンテがあります。私は(メキシコ国立自治)大学の学長と皆で撮った写真を持っています³¹⁷。酒井はサロン・インデペンディエンテの運営にも深く関わっていました。当時は人々の関心も高く、様々な分野で革新が起こった時代でした。これらの発展は酒井がメキシコに来る前の1950年代の半ばから始まりましたが、酒井は到着後、これら全ての革新に参加したのです。1960年代もまた豊かな時代でした。

Rojo: Pues con todo el grupo de pintores del geometrismo, y también en aquel momento había lo que se ha llamado la Generación de la Ruptura. Ahí estaban, por ejemplo, los géometras abstractos, pero también había figurativos, como Cuevas, Gironella, Vlady o Enrique Echeverría. Era una época muy rica en la que todos ofrecíamos no solamente nuestro trabajos sino mucha información que teníamos. Salíamos de viaje y volvíamos cargados de catálogos, libros, revistas. Había un intercambio muy vivo de todo esto entre nosotros. Además, la información que intercambiábamos no solamente tenía que ver con

³¹⁶ 本名は Vladímir Kibálchich Rusakov。

³¹⁷ 第2回(1969)と第3回(1970)がメキシコ国立自治大学の「科学・芸術大学博物館(Museo Universitario de Ciencias y Artes)」で開催された。

arte, sino asimismo con escritores, con poetas, con cineastas, con músicos, con teatreros, con fotógrafos. Era todo una época de renovación y, de una manera u otra, todos interveníamos. Una de las cosas en las que intervino Sakai fue en el Salón Independiente. Inclusive tengo una foto donde estamos con el rector de la Universidad. Había mucho interés, era una época de renovación en muchos campos diferentes. Fue un desarrollo que empezó a mediados de la década de 1950, antes de que llegara Sakai, pero cuando llegó se integró a todo esto. La década de 1960 también fue muy enriquecedora.

高木: どこに集まっていたのですか?

Takaki: En dónde se juntaban?

ロホ: それぞれの家や、カフェで集まったこともあったでしょう。しかし酒井と私は大体互いの家に集まっていました。今日は映画に行こうとか、劇場に行こうとか。たくさんの交流がありました。

Rojo: En las casas, o quizá en algún café. Pero Sakai y yo nos reuníamos en nuestras casas, básicamente. Hoy vamos al cine, hoy vamos al teatro. Había mucha relación.

高木: 雑誌『プルラル』のメンバーも来ていたのですか?

Takaki: También venía la gente de la Revista *Plural*?

ロホ: もちろんです。『プルラル』のメンバーの中で同世代の、例えばホセ・デ・ラ・コリーナ (José de la Colina) がいました。アレハンドロ・ロッシ (Alejandro Rossi) もいました。その後私たちよりも若いエンリケ・クラウゼ (Enrique Krauze) が加わりましたが、彼は『プルラル』の後も残って、今は『レトラス・リブレス (*Letras Libres*)』³¹⁸の代表を務めています。またガブリエル・サイード (Gabriel Zaid) もいました。それぞれの強いつながりがあって、各自は独立した異なる傾向を持っていたのに、とても良い関係を築いていたのです。

Rojo: Sí; claro. Algunos de ellos, de nuestra generación, como José de la Colina, por ejemplo. O Alejandro Rossi. Luego se incorporaron otros, más jóvenes que nosotros, como Enrique Krauze, que luego se quedó ahí y que hoy es director *Letras Libres*. Y estaba Gabriel Zaid. Había una relación muy estrecha entre unos y otros, independientemente de que entre todos había tendencias muy diferentes en todos sentidos, pero en todo momento, sin embargo, había una muy buena relación.

高木: 「ルプトゥーラ」の世代には、外国人の存在が顕著だったと思います。あなたはバル

³¹⁸ 『プルラル』、『ブエルタ』の意思を受け継いで 1999 年に創刊された雑誌。

セロナ出身で、酒井はアルゼンチン出身でした。亡命や移住の経験が作品に影響を及ぼしていると思いますか？

Takaki: En cuanto a la generación de la Ruptura, la presencia de los extranjeros era muy notable. Usted es de Barcelona y Sakai es de Argentina. Usted cree que la experiencia de exilio o de la inmigración influyó en sus obras?

ロホ: 最初のとても興味深いアーティストたちのグループは、1940～50年代に戦争を逃れ、メキシコに到り着いた人たちですが、彼らはシュールレアリスムに近かったです。レオノーラ・キャリントン (Leonora Carrington)、レメディオス・バロ (Remedios Varo)、パーレン (Wolfgang Paalen)、マシアス・ゴエリッツ (Mathias Goeritz) ……彼らはここでかなりの関心を集めました。彼らはルプトゥーラではなく、上の世代に属しています。しかし新たな立場は既に始まっていました。加えて、メキシコには外から来た人々を受け入れ、取り込む並外れた力を持っているという利点があります。その点に関しては素晴らしい国です。メキシコほどの受容、支援、援助、協力のレベルに達している国が他にあるのか、私は知りません。当時はこれがとても上手いき、酒井はここに来てメキシコ人になったのです。誰も彼のことをアルゼンチン人だとは言いませんでした。酒井は活発に動き回り、様々なことを変化させた文化人たちの集まりの中でも大きな存在だったのです。

Rojo: Hubo un primer grupo muy interesante de artistas que llegaron a México huyendo de la guerra, en las décadas de 1940 o de 1950, que eran cercanos al surrealismo. Leonora Carrington, Remedios Varo, Paalen, Mathias Goeritz... que crearon aquí un cierto interés. No formaban parte de la Ruptura, eran mayores. Pero habían abierto nuevos puntos de vista. Y además está la ventaja de México que tiene una capacidad enorme para aceptar, integrar a las personas que llegan de fuera. Es un país, para eso, extraordinario. Yo no sé si otros países lleguen a ese nivel de aceptación, de apoyo, de ayuda, de colaboración. En aquel momento esto se daba muy bien, pues aquí llegaba Sakai y se convertía en un mexicano. Nadie le decía que era argentino. Era un miembro más del conjunto de figuras que estaban removiendo, modificando muchas cosas.

高木: よくわかります。日本は島国で閉鎖的なところがあるので、酒井がメキシコ人アーティストの展覧会に出品しているのは驚きます。

Takaki: Entiendo. Japón es una isla y es un país cerrado, por eso me sorprende que Sakai aparezca en las exposiciones de los artistas mexicanos.

ロホ: ええ、もちろんです。ここには驚くべき尊重と受容の力があります。また、酒井の最も重要な作品は、メキシコで描かれたものだと私は考えています。アルゼンチンでどんなことをしていたのかよく知らないのですが、ニューヨーク時代のことは知っています。

Royo: Sí, por supuesto. Como digo, aquí hay una enorme capacidad de respeto y de aceptación. Además yo creo que entre sus obras más importantes las hizo en México. Nunca tuve claro qué había hecho en Argentina, pero sí lo que hizo en Nueva York.

高木: アルゼンチンやテキサスよりもメキシコで、画家、翻訳家としてより知られていると思います。

Takaki: Creo que en México es más famoso que en Argentina o en Texas, como pintor y como traductor.

ロホ: 彼はここでとても大きく、濃密でプロフェッショナルな仕事をしました。

Royo: Aquí hizo trabajo muy fuerte, intenso y profesional.

高木: ホルヘ・ロメロ・ブレスト (Jorge Romero Brest) は酒井について、西洋人の中ではとても東洋的で、東洋人の中ではとても西洋的だったと語っています。あなたはどのような印象をお持ちですか？

Takaki: Jorge Romero Brest dice que Sakai parecía muy oriental entre los occidentales y muy occidental entre los orientales. ¿Qué tipo de impresión tiene usted?

ロホ: 私にとっては西洋の画家です。彼の全ての曲線や自由な筆使いが日本美術と関係があるのかどうかわかりません。しかし私は彼を西洋の画家として、またメキシコの画家として見ていました。

Royo: Para mí era un pintor occidental. Yo no sé si todas sus curvas tenían que ver con el arte de Japón, o el libre uso de los pinceles. Pero yo lo veía tanto como un pintor occidental que como un pintor mexicano.

高木: 知識人たちの間で、酒井は画家と日本文学翻訳者のどちらでより知られていたのですか？

Takaki: En los grupos de la gente intelectual, Sakai era conocido más como pintor o traductor de literatura japonesa?

ロホ: 両方の分野です。画家として非常に有名で、定期的に作品を展示していました。それと同時に翻訳をし、授業や講座を受け持ち、メキシコ大学院大学の東洋研究部門を率いていました。豊富な知識を持った人として知られていました。

Royo: Los dos campos. Era muy conocido como pintor, exponía regularmente. Y al mismo tiempo traducía, daba sus clases y sus cursos, y dirigía las Secciones de Estudios Orientales de El Colegio de México. Se le conocía como una persona muy rica en

conocimientos.

高木: 酒井にはアルゼンチンのアクセントがありましたか？

Takaki: Tenía acento argentino?

ロホ: 少しあったかもしれませんが。もちろん、完璧なスペイン語を話していました。確かに、少しアルゼンチンのアクセントがありましたね。一度も気づきませんでした。あったと思います。彼は実際には、アルゼンチン人でした。

Rojo: Quizá un poco. Hablaba perfectamente español desde luego. Sí, quizá tenía un poco acento argentino. Nunca se me ocurrió notarlo pero creo que sí. Era un argentino realmente.

高木: 酒井が『砂の女』と『雨月物語』を出版したとき、あなたが ERA 出版から出版することを提案したのですか？

Takaki: Cuando publicó *La mujer de arena* y *Cuentos de la lluvia y de la luna*, usted le propuso publicarlos en Ediciones Era?

ロホ: いいえ、彼の提案でした。明らかに私たちの日本文学に関する知識は彼ほど広くはありませんでしたし、この作品は翻訳できるかどうかなんてわかりませんでした。その二冊の本を提案したのは、酒井でした。(上田) 秋成のものは注が多く、専門的です。それに引き換え『砂の女』は簡潔でわかりやすい訳です。酒井は安部公房がいつかノーベル賞を獲るだろうと予想していました。私は彼がそう言っていたのを覚えていますし、当時の最も優れた日本人作家だろうと言っていました。

Rojo: No, él proponía. Obviamente, nuestro conocimiento de la literatura japonesa no era tan amplio y ni sabíamos que se podía traducir o no. Fue él quien propuso los dos libros. Lo de Akinari está lleno de notas, las de un experto. En cambio *La mujer de arena* es una traducción limpia y clara. Él suponía que a Kobo Abe le darían el premio Nobel en algún momento. Me acuerdo de que lo mencionaba, decía que era quizá en ese momento el mejor escritor que había en Japón.

高木: 当時日本文化に対する関心は高かったのですか？

Takaki: En ese momento había mucha interés en la cultura japonesa?

ロホ: それは常にありました。大抵の場合、日本文化は西洋にとって非常に魅力的です。私は ERA 出版のためにある提案をしました。なぜなら私は芥川がとても好きで、酒井がアルゼンチンで『羅生門』を翻訳していたからです。私たちは彼に芥川の短編を集めたアンソロ

ジーを作るよう提案しました。なぜなら、酒井は既に芥川の短編のほとんどを訳していたからです。Rojo: La hay siempre. Normalmente, la cultura japonesa es muy atractiva para Occidente. Una propuesta que hice, para Era, porque me gustaba mucho Akutagawa y porque Sakai la había traducido en Argentina, fue *Rashomon*. Nosotros le propusimos a Sakai que hiciera una antología con cuentos de Akutagawa porque casi ya los tenía traducidos todos.

高木: 酒井は芥川の全集を出版しようと考えていたのですか？

Takaki: Sakai quería publicar las obras completas de Akutagawa?

ロホ: 少なくとも『羅生門』、『河童』、『歯車』から、そしてそれ以外にもかなりの短編を訳していたと思います。

Rojo: Pues por lo menos desde *Rashomon*, *Kappa* y *Los engranajes*, y bastante más cuentos de los que había traducido, supongo.

高木: 酒井が日本語で書いた記事で、芥川の全集を出す計画があると書いていますが、実現していません。

Takaki: En un artículo que Sakai escribió en japonés dice que tiene el proyecto de publicar las obras completas de Akutagawa, pero no lo consiguió.

ロホ: 彼は 6~10 編ほどの短編を渡してくれましたが、プロジェクトを完遂することはありませんでした。『羅生門』、『河童』、『歯車』といった、芥川の長い短編、もしくは短い小説といえる作品を含む本を一冊出す、というのがアイデアでした。彼が米国に行ってしまったことも、実現しなかったことと関係していたと思います。

Rojo: Llegó a entregar más cuentos, seis, siete, ocho, diez, pero nunca completó el proyecto. Se trataba de publicar un libro con los cuentos que incluyeran *Rashomon*, *Kappa* y *Los engranajes*, que son más bien cuentos largos o novelas cortas, esta era la idea. Yo creo que el hecho de que no lo lograra también tuvo que ver con que en eso se fuera a EEUU.

高木: あなたはメキシコ国立自治の紀要や『メキシコの文化』などの雑誌でも酒井と一緒に仕事をしていますね。

Takaki: También usted colaboraba con él en la *Revista de la Universidad* y el suplemento *La Cultura en México*.

ロホ: 私が同世代の同僚の皆に頼んでいたように、彼にも挿絵を依頼していました。何が出

来るか、何が合うか考えるとき、それが出来る人を選びんでいました。そして酒井は私が依頼するとどんな仕事でも、彼はいつも喜んでやっていました。

Rojo: Yo le pedía dibujos, igual que le pedía a todos mis compañeros de generación. Cuando veía lo que podían hacer, en lo que iban a encajar, escogía a quien pudiera hacerlo. Y Sakai colaboraba en cualquier cosa que le pidiera, lo hacía encantado.

高木: 酒井にはロベルトという、スペイン語の名前もありましたが、ご存知でしたか？

Takaki: Sabía que Sakai tenía otro nombre en castellano, que era Roberto?

ロホ: いいえ、ロベルトという名前のことは知りませんでした。メキシコにはカズヤ・サカイとして来ました。

Rojo: No. Nunca supimos de Roberto. Aquí llegó como Kazuya Sakai.

4. 伊藤昌輝 (元在メキシコ日本大使館勤務)

2015年11月20日、東京。

伊藤昌輝

1941年大阪市生まれ。1965年～1969年まで在メキシコ日本大使館に勤務し、文化担当官として酒井と交流があった。その後駐ホンジュラス大使、駐ベネズエラ大使を歴任。著書に『スペイン語で詠う小倉百人一首』、『スペイン語で奏でる方丈記』、訳書にエルナン・コルテス『コルテス報告書簡』、オクタビオ・パス『太陽の石』(共訳)など。

高木: 在メキシコ日本大使館にお勤めだったということで、その当時のお話をお聞かせください。

伊藤: 私は1965年5月に最初の海外赴任としてメキシコに派遣されました。そして1969年の10月～11月に4年半ぶりに帰国しました。広報文化担当でした。1964年に東京オリンピックがあり、「次の68年オリンピックはメキシコだ」という頃でした。それでメキシコを強化しなければということで、しばらくして大使館の別館としてレフォルマ通りから少し入った繁華街(ソナ・ロサ)に文化センターが開設されました。

酒井和也さんは、私より少し早いか、ほぼ同じ頃にメキシコに来られたと思います。広報文化担当ということでしばしばお目にかかりました。コレヒオ・デ・メヒコ(メキシコ大学院大学)に日本から講演者が来られたときとか、文化行事の準備などの過程でお目にかかりましたが、あまりお役に立てるような特段のエピソードは覚えてはいません。

一緒に食事をしていたとき、全くつまらないことですが、酒井さんはアルゼンチンご出身ですから、メガネはメキシコで何と言ったかな、と訊かれたことがあって、「まだ着かれたばかりなんだな」と思ったことを未だに覚えています。アルゼンチンとメキシコでは同じスペイン語でもいろいろ呼び名が違うという感じを持っておられたのでしょうか。

酒井さんは画家でもあり、大使館文化センターに一点絵を寄贈していただいたことがありました。最初はコレヒオの先生ということで知り合いましたが、後で絵もやっておられて、文学もやっておられるのだということを知りました。お宅にも呼ばれたことがありましたけど、ご夫人もやはりアルゼンチンの二世の方でした。あの頃、コレヒオ・デ・メヒコの日本研究者として、ユニークな存在でしたね。太田さん³¹⁹という、メキシコ二世の方もコレヒオ・デ・メヒコにおられました。

能の公演と文化オリンピック

伊藤: 日本からお能が来たとき、われわれは正直お能についてあまり知らないものですから、

³¹⁹ María Elena Ota Mishima。歴史学者。メキシコ大学院大学で教えた。

当時佐野碩³²⁰さんがこの方面にもお詳しいと聞いていましたので、直接佐野先生に電話でご相談したことがあります。その後、あまり日を経ないうちにお亡くなりになりましたが。なにしろ日本のお能が初めてメキシコに来て、**Instituto de Bellas Artes** (以下、INBA)³²¹で公演することになったのです。佐野碩さんは日本の官憲に追われてロシアに逃がれ、ロシアからメキシコに渡られたと聞いていました。革命思想の人がよくあの頃メキシコに渡っていました。スペインの知識層も多くの人が国内の内乱から逃れて、メキシコに行きました。佐野碩さんはメキシコでは「演劇の父」としてその名を知らぬ人はありませんでした。日本の官憲に追われた佐野碩さんは日本の役人を嫌悪し、話しもしてくれないだろう、日本語も使われないだろうと言われていました。さてどうしたものか、私はだめもとだと、佐野碩さんにスペイン語で電話してみたんです。日本語で話して電話を切られたらいけないと思って。結局それだけで終わってしまいました、電話で色々とお話はできました。

メキシコにおける能の最初の公演は1966年か67年で、宝生流でした。佐野碩さんが亡くなられて、それで酒井和也さんに相談しました。具体的に何をお願いしたかは思い出せませんが、この本(『能楽入門：日本の古典演劇』)を書かれたのはそれが契機だったと思います。その前にも酒井和也さんは日本で能に関心を持たれたり、鑑賞されたりしておられたようですが、本当に能に関心を持つようになられたのは、ひょっとすると宝生流の能がメキシコに来ることになり、自分が手伝わなければならないという状況になったからかもしれません。大使館にも能の専門家はいませんから、いろいろと相談に乗ってもらいました。

その後観世流の能もメキシコに来ました。1968年だったと思います。当時のディアス・オルダス大統領³²²が、オリンピックは時間や速さを競うものではなく、古代ギリシアに戻って、スポーツも大事だけれど文化オリンピックにしたいのだと、各国から文化イベントを招聘したんです。それで日本もいろいろ出しました。その一つが、今度は観世流の能を持ってこようということでした。

高木：能以外にも色々なイベントがあったんですか？

伊藤：その頃有名な女優さんが何人かメキシコに来られ、「日本映画祭」を催したり、絵画展、大規模な日本の民族舞踊の公演とか、日本文化のあらゆるものがその一年の間にメキシコに来ました。

高木：それはオリンピックの間だけでなく、一年を通してですか？

³²⁰ 演出家、作詞家、社会主義運動家。1939年にメキシコに亡命。演劇学校を設立し、「メキシコ演劇の父」と呼ばれる。

³²¹ Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA、国立芸術院)

³²² Gustavo Diaz Ordaz。任期1964～1970年。

伊藤：そうです。1968年に限らず、同年10月のオリンピックをめぐっていつでも歓迎と言うので、各国競って文化イベントを持ってきたんです。日本もその一環で観世流のお能、その他種々の文化行事を行いました。

高木：文化オリンピックに対する反響はいかがでしたか？

伊藤：どのイベントもそれぞれ大歓迎され、日本ファンも増えたと思います。

高木：その企画は日本大使館が中心となってやられていたんですか？

伊藤：こちらから能にしてほしいとか、何をもってくるようにと言うわけにはいかないのですが、大使館は東京にメキシコ政府の意向を伝えて、日本から何か出せるもの、何かいいもの、日本を代表する文化の紹介ができるものを出してほしいと伝えたのです。それで、東京の方で能を出すとか、民族舞踊を出すということになりました。とにかく文化オリンピックということで、各国競っていました。メキシコも民族舞踊をベジャス・アルテス宮殿でやっていましたが、日本も優れた民族舞踊がありますから、それを派遣するとか。映画祭はもちろん、お能、その他 NHK 交響楽団もきました。とにかく日本として当時考えられるあらゆるものを送ってくれました。大使館としてはとにかく外務本省にぶつけて、本省が関係方面と相談して、1968年を目指してメキシコに何を出そうかということを考えてくれたんですね。

宝生流の能のときもそうでしたが、観世流が来たときにも酒井和也さんに協力していただきました。メキシコ側は舞台装置をどうすべきか分からないですよ。あの頃、日本からそのために事前にミッションが来たような記憶はないんですけど、色々細かい点では我々の手に負えないので、酒井和也さんに相談しながら、酒井さんが INBA とその辺はこうじゃないか、ああじゃないかということをやられた。色んな点で酒井さんが唯一能のことを分かっておられたと思います。東京から専門家が来たこともあったかもしれませんが。

高木：酒井さんが INBA やメキシコ側との間に立って、連絡係のような形で協力していたということですか？

伊藤：連絡係というと失礼かもしれませんね。それよりも、大使館及び INBA が能の公演をするにあたって必要なアドバイスを求めていた、という方が正確じゃないでしょうか。INBA と日本側との連絡の仲介は大使館文化部がやっていたから。ただ現場で、メキシコで能のことを知らなければならぬ時に、酒井さんに我々が聞いたり、INBA が直接聞いたり、ということじゃなかったでしょうか。自分が担当していたんですが、もう 50 年前であまり覚えていないのです。

高木: 能の専門家として、アドバイザーのような形で参加したんですね？

伊藤: 酒井さんも多分、当時は能の専門家ではなかったと思いますが、その後謡曲を訳され、解説もされています。当時のメキシコでは、酒井和也さんが能を何度か以前に見たことがあり、能について最もご存知な方でした。

酒井の印象

伊藤: 当時は東京から講演者がメキシコに来られると、まずコレヒオ・デ・メヒコで講演して頂くことにしていました。コレヒオ・デ・メヒコがメキシコのみならずラテンアメリカで日本研究の最も進んだ場所でしたから。そういうときには酒井和也さんを通していました。完全なバイリンガルでした。唯一のですね。あまり通訳をしてもらったことはないと思いますよ。というのは、あの方は誇りの高い人でしたから、そういう仕事は受けたがらなかったと思います。

ちょっと普通の日本人ではないような感じはしましたね。やっぱりアルゼンチン人としての誇りがあったと思います。けど普通の日系人の日本語じゃないですよ。完全に日本人の日本語で、日系人二世の日本語じゃなかった。スペイン語はアルゼンチン訛りのスペイン語でしたけど、もちろんネイティブです。そういう珍しい人でした。ご存知かもしれませんが、アルゼンチン人は他の中南米と比べて、より尊大という言葉が悪いですが、プライドの高い国民ですよ。あの人もそういうアルゼンチン人の性格を受け継いでおられる感じでしたね。普通の日本人に言えるようなことを、あの人に簡単に言うてはいけないなあと。私よりもかなり年配でしたから年齢の問題もありますが、それだけではなくて、キャラクターとしてプライドの高いような人で、あまり変なことは言ったらいけない、という感じでしたね。

酒井の日本語について

高木: 伊藤さんは酒井さんとはすべて日本語で話されていたんですか。

伊藤: もちろん二人だけのときは日本語でした。他にメキシコ人がいたときはスペイン語でしたけど。われわれ二人だけでスペイン語で話すということはなかったですね。

高木: そしてその日本語は日本人の日本語と全く変わらなかったんですね？

伊藤: そうです。普通の日本語で、何を言ってもわかる。二世として、つまり外国人として日本語を勉強したとか、家庭だけで覚えた日本語ではないですね。私も最近まで日系人協会に関係していて、今でも時々頼まれて中南米から来られる日系人に対するオリエンテーシ

ョンとして日本の政治経済や歴史・文化の講義をすることがあります。パラグアイの日系人は別格でものすごく日本語が上手ですけど、やっぱり日系の人は普通、アルゼンチンでもブラジルでもメキシコでも、皆二世、三世の人は、日本語ができるといっても大抵は家庭で覚えた日本語ですから、ちょっと高度な話、政治経済、歴史の話をしようと思うと日本語では難しいですね。酒井和也さんは逆に我々よりも日本の文学も読んでおられる完全な日本人ですし、完全なアルゼンチン人でした。そこがユニークでした。今までわれわれが接した日系の方は、皆さんどちらかといえば、日本語が出来ればかなり日本通と思っていましたけれど。

では日本人かという、やはりわれわれから見るとアルゼンチン人的なプライドの高さも感じさせるし、スペイン語もアルゼンチン訛りの本当にちゃんとしたネイティブのスペイン語を話す。そういう意味では非常に珍しい人ですね。日本語の上手な日系人はいますけど、ちゃんと文学を、古いものも含めて読める人はあまりいないですよ。会話ができるという語学力と、きちんと文学を読みこなしてきた人では違いますよね。酒井さんは文学をいろいろ読んできた人の日本語です。そういう日系人は、僕はあまり知らないです。日本文学に関心を持たれた日系人は他に知らないですね。

コレヒオ・デ・メヒコ (メキシコ大学院大学) について

高木：当時コレヒオの東洋研究部門で日本語が教えられていたわけですが、大使館から何か援助や支援があったのですか？

伊藤：それはなかったですね。金銭的な援助は全くなかったです。モラルサポートとしては、日本から研究者が来た時に紹介したり、コレヒオからこんな人を呼んでほしいといわれて呼んだり、ということはありませんでしたが。日本の外務省にも文化人派遣とか講演者派遣の制度があって、コレヒオからこんな人を派遣してくれないか、講演をしてほしいとか、それを我々が東京に申請するということはありませんでした。

それから、コレヒオに対する支援として、図書を寄贈したことがありました。あれは確か酒井さんからコレヒオの名において要請がありました。日本文学全集を原文で読める外国人は大学の日本語学科でもあまりいないと思うんですけど、コレヒオのアジア研究所にはあった方がよいということで日本文学全集を寄贈しました。

メキシコにおける対日感情

高木：当時、メキシコではコレヒオに東洋研究部門が設立されたり、文化オリンピックがあったりしたわけですが、一般のメキシコ人は日本の文化や文学に対してどのようなイメージを持っていたのですか？

伊藤：一般的なメキシコ人の対日感情は非常によかったです。メキシコに限らず、ラテンアメリカでは一般に、日本はアメリカを相手に戦争をして負けたけれど、あんな超大国を相手によくやった、という対日観があります。メキシコはアメリカと長い国境を接し、色々な重圧のもとに暮らしているわけですね。歴史的には戦争で領土を奪われたことあり、常にアメリカを意識してその下で暮らしている。日本はそのアメリカに立ち向かった勇敢な国民というイメージがあります。文化的にも、欧米と違う日本的な優しさとか礼儀正しさのイメージがあって、一般の対日感情は非常に良かったです。

一度日本のボクシングのチャンピオンがメキシコに来てメキシコのボクサーと試合をしたことがありました。そして日本のボクサーが判定負けしました。そうしたら翌日大使館に、「判定がおかしい、日本のボクサーはよく頑張っていて、メキシコの方が負けていたはずだ」という電話や手紙がたくさん届いたんです。ガソリンスタンドでもメキシコ人に「あれは日本人が勝っていたよ」と激励されたり。メキシコ人もえらく親日的で、気遣ってくれているなあという気がしました。

高木：日本文化に対する関心も高かったんですか？

伊藤：そうですね。

酒井の交友関係について

伊藤：オクタビオ・パスと一緒に『おくの細道』を翻訳された林屋永吉さんは、その後1969年に2度目のメキシコ赴任をされました。私は1969年末にメキシコを離れましたけど、ちょうど1年ほど林屋さんと一緒にいました。林屋さんは1968年のメキシコオリンピックのときに、大使館の応援のために東京からメキシコに出張してこられました。そして翌1969年の初頭にメキシコに赴任して来られました。そのときは大使館参事官・文化センターの所長として来られて、一年ほど私と一緒にいました。酒井和也さんはそのころまだメキシコにおられたはずですから、林屋さんもちろん酒井さんとの付き合いがあったと思います。私よりも相当年長ですから、林屋さんは深い付き合いをされたかもしれません。

高木：酒井さんが日本にいた頃のことはお聞きになったことはありますか？

伊藤：いや、そんなことは一切話題にしなかったですね。年齢の違いもありこっちも何となく個人的なことは聞きにくく、こちらからそういう話は出さなかったですね。

1968年メキシコ文化オリンピック期間中に日本が行った文化イベントの概略
(伊藤氏の記憶に基づく)

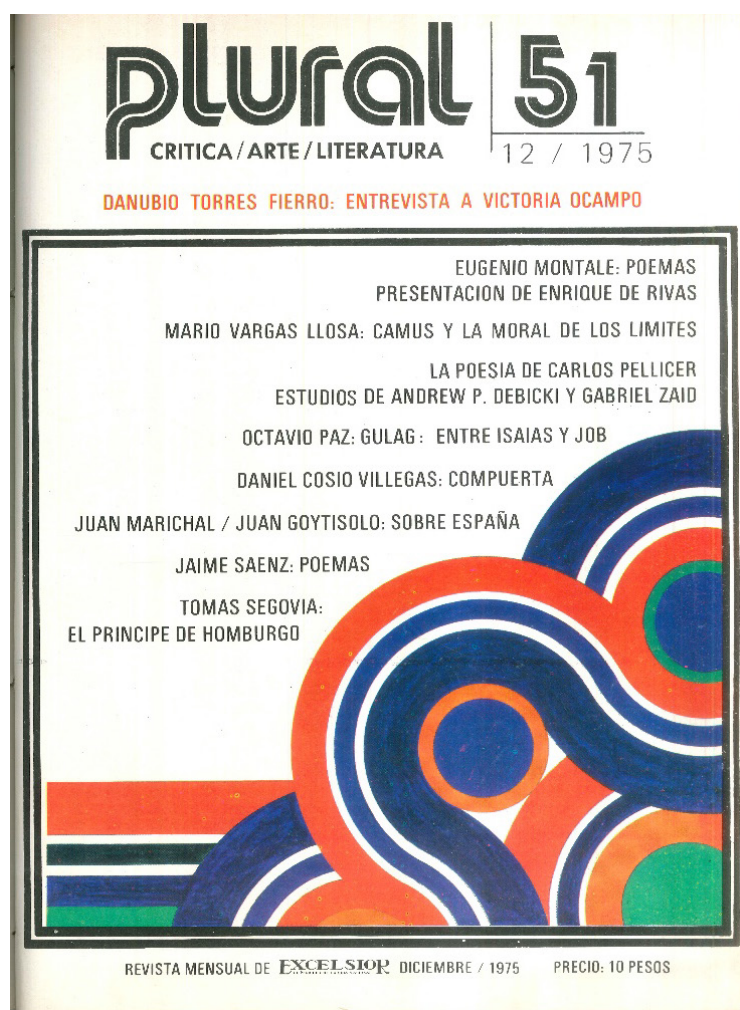
- ・お能の公演：2回、宝生流、観世流
- ・絵画展（於 メキシコ近代美術館）
- ・日本の民族舞踊（於 Palacio de BellasArtes）
- ・日本映画祭（於 Cine de Arte Regis。同映画館は1985年のメキシコ大地震で崩壊）。女優の佐久間良子、香山美子来訪。
- ・アカプルコ映画祭：日本より「怪談」を出品。女優の岸恵子が出席。
- ・岡本太郎来墨
- ・いけばな（華道）：各家元（勅使河原蒼風、小原豊雲、安達瞳子）
- ・NHK交響楽団（プエブラ市で演奏）

(別紙) 図版



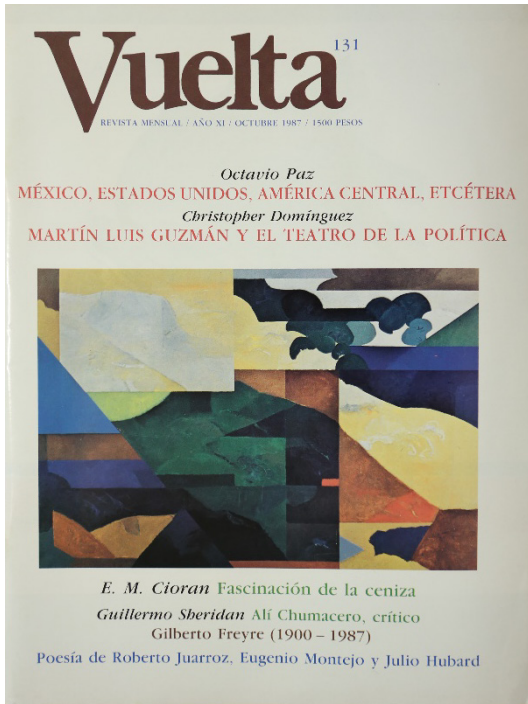
図版1

写真：酒井和也 (メキシコの自宅バルコニーにて)



図版2

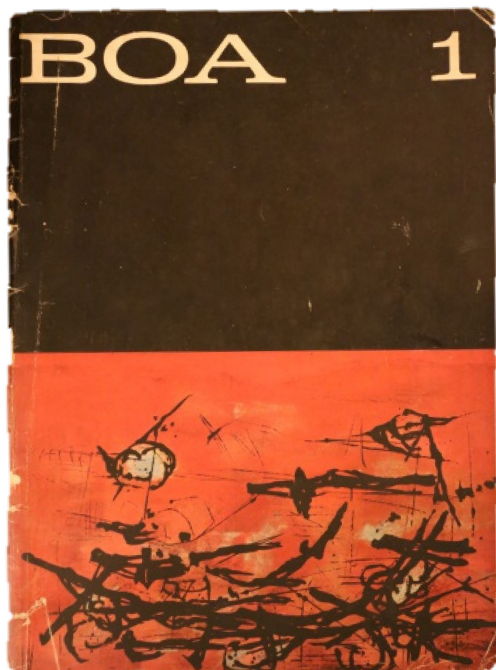
雑誌『プルラル』第51号
(1975年12月) 表紙



図版3
雑誌『ブエルタ』第131号
(1987年10月) 表紙

図版4
《絵 No. 20》(1961年)





図版5
雑誌『ボア』第1号(1958年5月)表紙



図版6
《無題》(1958年頃)



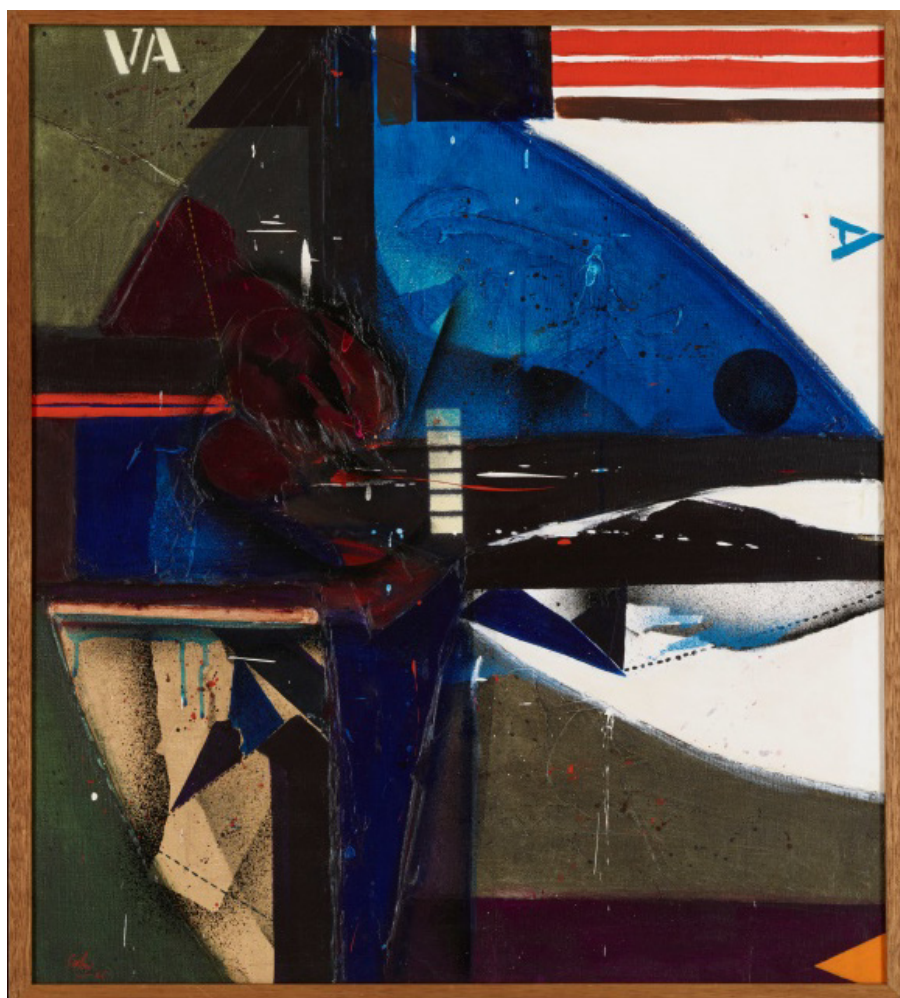
図版7 《絵 No. 49》(1960年)



図版8 《無題》(1962年)



图版9
《作品》(1965年)



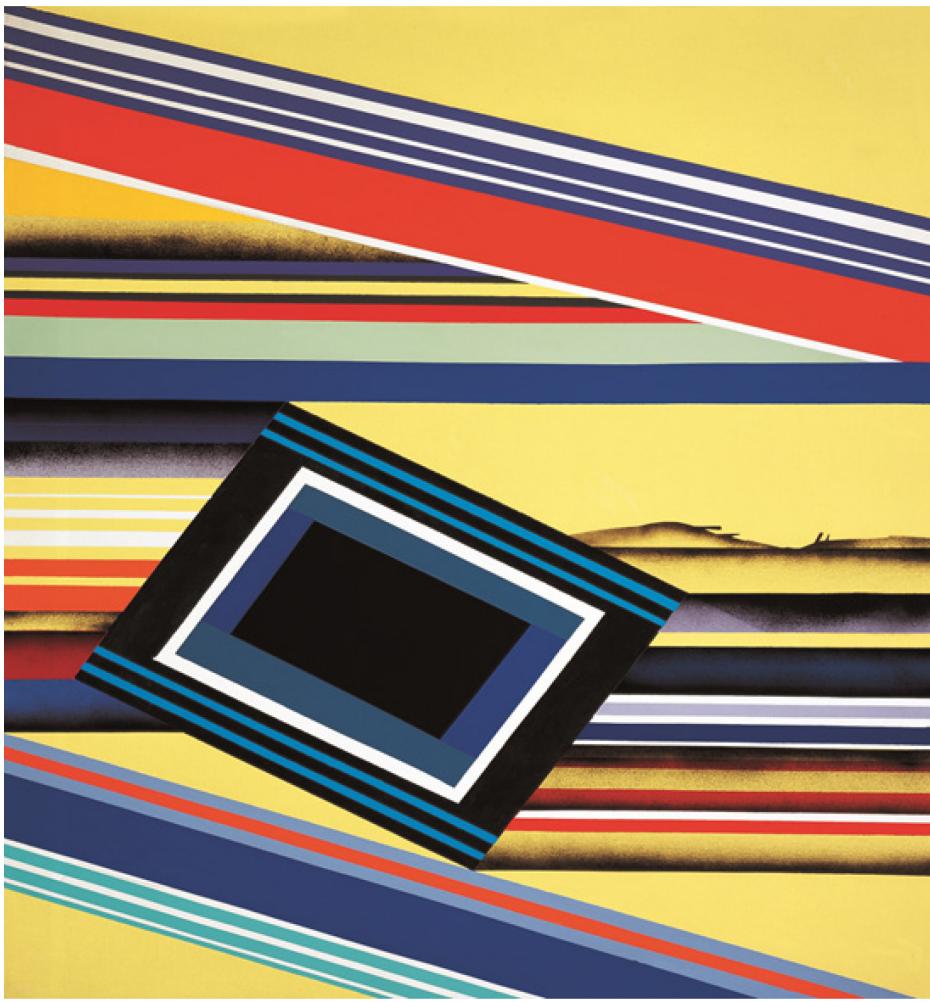
图版10
《作品》(1965年)



图版11
《作品》(1965年)



图版12
《作品》(1965年)



図版13
《絵 5》 (1968年)



図版14
《マイルス・デイヴィス、ジャック・ジョンソンへのトリビュート (II) ライト・オフ》 (1973年)



図版15
写真：酒井和也
(アトリエにて)



図版16
《キリマンジャロの娘III (マイルス・デイヴィス)》 (1976年)



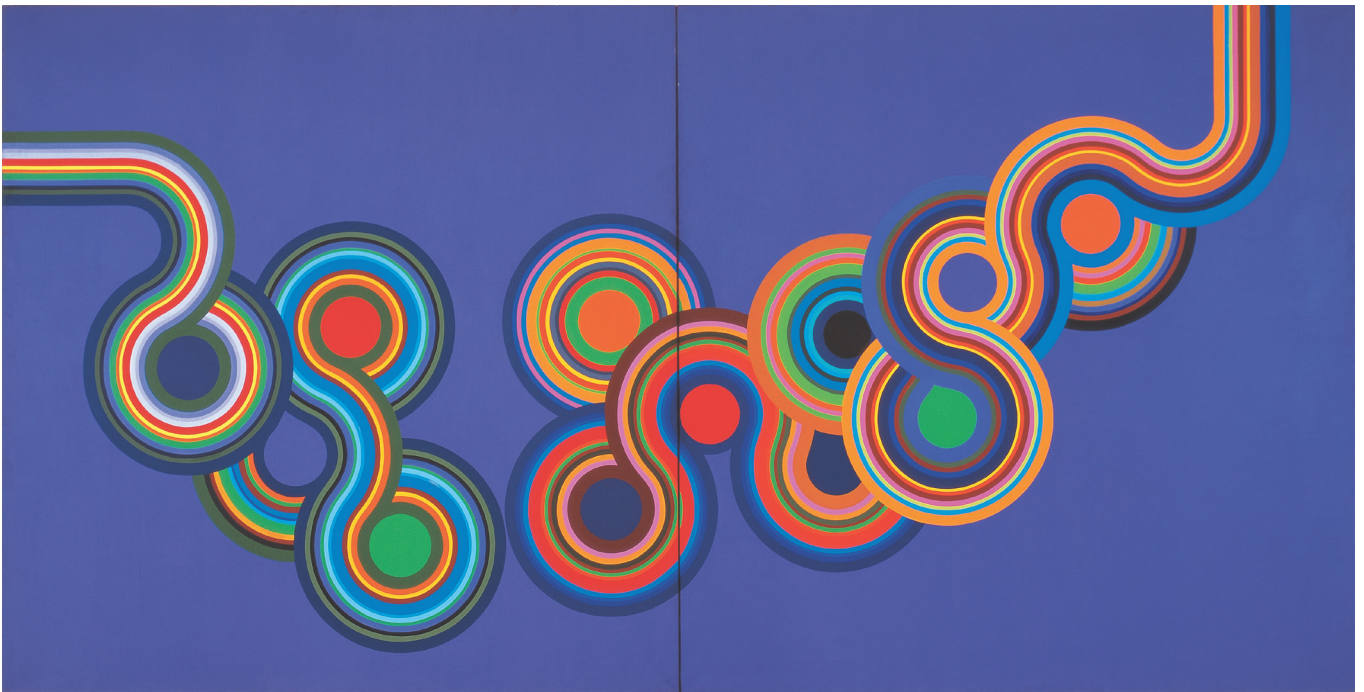
図版17
《光琳へのオマージュ シリーズII、No. 11 (松島の赤波)》(1976年)



図版18
尾形光琳《松島図屏風》(18世紀)



图版19
尾形光琳《紅白梅図屏風》(18世紀)



图版20
《舞樂 I、II》(1976年)



図版21
俵屋宗達 《舞楽図屏風》 (17世紀)



図版22
『光琳へのオマージュ』 (1975年)



**KAZUYA
SAKAI**

OCHO
EJERCICIOS
PARA
UN
HOMENAJE
A
OGATA KŌRIN

Ogata Kōrin (1658-1716) es, junto a Sōtatsu (1576-1643), uno de los artistas más representativos de la escuela Rinpa, que floreció en Japón durante los siglos XVI a XVIII y desarrolló la modalidad surgida en la época Momoyama, que estableciendo un estilo pictórico propio, alejado de los modelos chinos. Rinpa se distingue por sus diseños audaces, el respeto a la simplicidad de las formas, la asimetría compositiva y una técnica sorprendentemente elaborada, a la que debemos sus ricas texturas y el uso de colores brillantes. Kōrin, extremando el estilo establecido por Sōtatsu, enfatiza la elegancia y la complejidad de los diseños, y en muchas de sus pinturas, como en



Noviembre 1975

51

図版23

「尾形光琳へのオマージュのための8つの習作」
雑誌『プルラル』第50号 (1975年11月)
51頁



図版24

雑誌『プルラル』第3号 (1971年12月)
15頁 (挿絵)



図版25
《元禄シリーズ No.87
松島への帰還 No. 1》
(1987-88年)



図版26
俵屋宗達《松島図屏風》
(17世紀)





図版27
《雷雨の富士「富嶽三十六景」
シリーズ》(1991年)



図版28
葛飾北斎《富嶽三十六景 山下白雨》(1830-32年頃)



Kazuya Sakai
KAKEMONOS

図版29
カタログ『Kakemonos』(1993年
10月～11月、ファン・マルティン
ギャラリー、メキシコ)



図版30
《眺め》(1995年)



图版31
《碧巖122-1》(1996年)