



Title	ルベン・ダリーオ論：『青・・・』連作詩
Author(s)	松本, 健二
Citation	Estudios Hispánicos. 1999, 23, p. 97-111
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97942
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

ルベン・ダリーオ論：『青・・・』連作詩

松 本 健 二

1. はじめに

ルベン・ダリーオの『青・・・』(Rubén Darío. *Azul...* 1888, Valparaíso/1890, Guatemala. 以下『青』と略記)は散文と韻文の部に二分することができる。散文テキストは23篇の短編小説からなる¹⁾。韻文テキストは初版において6篇、さらに1890年の第2版においては13篇が追加されている。本論は、この第2版を『青』とし、その中の4部構成による連作詩『抒情の年²⁾』(*El año lírico*.)を論じたものである。先行研究の中では次の言葉が該当作品に関する一般的評価を約言していると考えられる³⁾。

彼が精魂を傾けて刷新しようとしたのは韻文ではなく散文である。その意味で『青』の持つ歴史的重要性の根拠はその短編すなわち詩的散文にある。[Anderson Imbert(1967)p.38]

renovar という動詞にこだわるならばこの意見もまた真実に他ならない。しかし本論では刷新の有無という文学史に基づいた評価基準を一旦切り捨て、あくまでスペイン語詩の形態的伝統との関連性を考慮に入れつつも、ダリーオの作品における「リズム」「音楽性」といったキーワードを中心に改めて検討を加えたい。

2.

2.1. 春のロマンセ

2.1.1. リズム

ダリーオの韻文作品全体の形態的傾向としてしばしば指摘されるのはその多様性である。これは行 (verso) の種類を音節数で分類した古典的名称を念頭に置いて眺めてみれば一目瞭然である。ダリーオの場合は例えば8音節行を好んで使用したというような特定の行種への数的偏向が見られない点に最大の特徴があるといってもよい⁴⁾。行種の多様性という傾向は、明らかにベッケルを意識して書かれた習作集『詩集』(*Rimas*. 1987, Santiago de

Chile.) に既に見られるが、同時にモデルニスモ全体の特徴とも言える極めて重要な点である。例えば9音節10音節といった中世以降等閑視されてきた行種を積極的に採用したという評価は高い⁵。これらは刷新とも伝統の見直しとも表現できる微妙な問題であり、新形式の創造とは定義できない。行種の次に分類事項として想定できる節 (estrofa)、すなわち複数行によるブロック構成法に関しても、ダリーオに取りたてて斬新な創造があったわけではない。脚韻においても同様のことが言える。

次に語配列パターンを論じる際の最大の問題点である韻律を考ねばならない。ただし、用語としての韻律は、漢詩における詩の音声的パターンを意味する語なので、同様にしばしば *métrica* の訳語としても扱われるが、これは誤りである。むしろ *métrica* とは「詩脚の法則」であり、より限定された意味しか持たない。韻律とは言語学における *prosodia* の訳語というのが現状であって、詩脚の法則 *métrica* の訳語との併用はできれば避けるべきであろう。もし韻律という語が詩を語る際に使用されていても、「脚に基づく韻文の伝統的音声パターン・審美的価値基準が介入する」と広義に解釈すべきであって、独立した規則ではなく、あくまで詩に内在する言語学的韻律にまつわる一言説と見なすべきである。

従来のスペイン語詩の韻律論に関しては山崎 (1982) (1983) がリズムという音楽用語の誤用を指摘している。これは例えば、行末語の強勢音節が奇数音節か偶数音節かによってその他行内語句中の強勢音節のリズム形成における価値が上下するという Quilis(1969) などの説の不可解さの源が、本来音の長短も含んだ規則性である「リズム」という用語と単なる強弱の規則性すなわち「拍子」という用語との混同にあると説いたものである。すなわち厳密に音楽用語としてリズムを語る際には、必ず時間的長短を視野に入れておかねば、結局「リズムとは何か」という不毛の議論に戻らざるを得なくなるのである。

もともと、詩の韻律を考察する基本的概念に音節分けと強勢の位置関係のみしか設定しない態度、すなわち脚に基づく議論である *métrica* という論自体が、実際の発話(詩の場合は吟唱)においてアクセント以外の強勢パターン例えばイントネーションパターンが介入することや、スペイン語アクセントが厳密には強弱以外の差異尺度を持つことを度外視している点で問題があると言える。例えばいわゆる語彙的強勢以外に音節間の差異化尺度は

想定できないのか。意味に関連した文内の強勢パターンは考慮に入れなくてよいのだろうか。音節以前に例えば子音のみで形成されるパターンは考えられないのか。テキストの分析に実際の発話状況までを含めるのも乱暴な議論に見えるが、音節分けや脚韻・強勢の分析のみによって詩の音声的パターンが解明されるという一見実証的な論法こそ、現代スペイン語の複雑な韻律論を無視し、一行内に次元の異なる複数の音声パターンが混在し得るという韻文の持つ可能性をも無視したものである⁶。

例えば次にあげたのは『青』における『春⁷』(*Primaverál*.)の冒頭1節であるが、果たしてこの詩に単一のリズムはあるだろうか。

Mes de rosas. Van mis rimas / en ronda, a la vasta selva, /
a recoger miel y aromas / en las flores entreabiertas. /
Amada, ven. El gran bosque / es nuestro templo; allí ondea /
y flota un santo perfume / de amor. El pájaro vuela /
de un árbol a otro y saluda / tu frente rosada y bella /
como a un alba; y las encinas / robustas, altas, soberbias, /
cuando tú pasas agitan / sus hojas verdes y trémulas, /
y enarcan sus ramas como / para que pase una reina. /
¡Oh amada mía! Es el dulce / tiempo de la primavera. //

[*Primaverál*. vv.1-18]

例えば一行目を典型的な揚抑脚 (pie trocaico) として分析する。偶数行において類音韻が形成されていることを指摘する。しかし同様の作業を全行に渡って行ったところで、この詩の音声的パターンの分析が完了したわけではない。それではアクセントのある音節の位置的関係と脚韻の性質を述べただけである。例えば1行目の第4音節の次に短い休止は無いのであろうか。実際の発話においては吟唱者が思い思いに抑揚をつけたり個々の音節発話時間に恣意的な差をつけることもあろう。総合的な詩の音声的パターンは具体的な数値を伴う普遍的規則性に還元され得るものではない。特定の吟唱法、速度、拍子、旋律などを実作者が指定していない以上、受容者もテキストの音声的パターン形成の一翼を担っている。Aという詩の音声的パターンをA'と定義するのは、象徴詩における語の意味を単一化するのと何ら変わり無い、詩の持つ豊かな可能性を奪う暴挙となりかねない。

普遍的な単一の音声的パターンの設定が不可能である以上、では詩のリズ

ムを一体どう定義し、どう検証するかということになるが、拙論ではむしろリズムという語の定義を避け、様々な異なる次元での語配列ボタンを作者の意図の在・不在を問わず片っ端から検証してゆくことで、逆に詩のリズムとは「どういうものであり得るか」を考えてみたい。従って今後リズムという語を使用する場合もそれは音楽用語ではない⁸。言語学的韻律論のみにこだわるつもりもなければ、伝統的作詩法の諸用語のみにこだわるつもりもなく、むしろ最終的には視覚的效果や意味的要素にもらんだ直観的な印象批評になってゆくことと思うが、対象が細切れの音素や文字の集合である以前に「芸術」である以上、これも仕方のないことである。

2.1.2. 音楽・脚韻の陶醉と頭韻の快樂

前掲の詩『春』は、8音節行がそれぞれ18, 20, 20, 16, 16, 24行という6つの節を構成している。全偶数行が -e-a という類音韻を形成していることから拙論ではロマンセの名称を採用した⁹。

¡Oh amada mía, es el dulce / tiempo de la primavera! [*op. cit.* vv. 17-18]
この2行は、1・2・3・5・6各節の最終2行であり、この詩唯一の反復句 (estribillo) である。これを見ても分かるように、ダリーオはいわゆる句跨り (encabalgamiento) を頻繁に交え、時に16音節感覚で、時に12音節感覚で詩を書いている印象を受ける。例えば17行の *mía* の後は明らかな休止点であり、これを境に4音節と12音節の2行に分かれると想定できる。ダリーオはこのロマンセについて晩年次のように述懐している。

『抒情の年』の『春』において私はロマンセという交響曲に新たな音符を書き加えることができたと考えている。そのためにはあらゆる手段を用いたし、そうした作業の先達である過去の偉人、ゴンゴラやキューバの詩人セネア¹⁰に頼ることもあった。

[Darío, OC1 p. 201]

「交響曲」や「音符」という言葉を用いている以上、音楽と詩の類縁性が気になるが、旋律も無く、個々の音節が韻律論的に標準と見なされた以外に極端な音の長短差を持たぬ以上¹¹、こうした用語はあくまで比喩と見なさねばならない。交響曲に関して言えば、例えば上述の2行の反復句であるが、句跨りの効果や視覚的には感嘆符の使用などによってそれぞれ先行する行との差異が際立つと同時に、各2行が節を越えて対応しているという点で詩全体の統一感形成にも貢献している。部分的集合における差異が全体の集合における調和を形成するというこうした特徴こそ、まさに「交

響曲」「新たな音符」などという比喻でダリーオが説明したかった独自の詩の構成法である。音符に関しては、音色 (timbre) に関する特徴を指摘せねばならない。脚韻は既に述べたように偶数行の類音韻である。trémula / espléndida / libélula / trémula / cinegética と、各節 1 つずつ palabra esdrújuraを交えて単調な反復の中にアクセントをつけているのが興味深い。脚韻形成句57語の内訳は、名詞25、形容詞23、動詞 8、副詞 1。同一語の反復は、反復句の primavera 5回を別とすれば、詩の舞台である selva 2回、esdrújura の trémula 2回、ダリーオの愛用した形容詞soberbia 2回、この詩の主人公である女性の形容詞 bella 2回、語り手の同類である poetas 2回、この詩のもう一つの舞台である神話の形容詞 griega 2回と、反復件数が行数の割に少なく、3回以上の繰り返しをしている語も無いため、無駄な同一語句反復を極力避けていることが分かる。なおかつ名詞と形容詞がほぼ同数である点はやはり技巧と見なさざるを得ない。また脚韻形成句の動詞 8 が各 6 節に渡って 2 - 1 - 1 - 1 - 1 - 1 - 2 とほぼ均等に配分されているのも単なる偶然の結果とは思えない。

次に前掲の冒頭節を見ると、語頭に振動音が巧みに織り交ぜられていることが分かる。rosas / rimas / ronda / recoger / rosada / robusta / ramas / reina / 特に1~4行において目立っており、まるで形容詞 entreabiertas 中の r も巻き込んで振動音にしまうかのような波が感じられる。英詩によく見られるこうした頭韻(aliteración)の使用はダリーオの述べるようにゴンゴラの影響かもしれない。そうでなくても元来ダリーオは頭韻が好きである。例えば文の構造にも相似が見られる次の2行においてやはり振動音による頭韻が形成されている。

Yo voy a decirte rimas, / tú vas a escuchar risueña; / [op. cit. vv. 27-28]
そして統語的構造は異なるが次の行で

si acaso algún ruiñeñor / viniese a posarse cerca / [op. cit. vv. 29-30]
と末語に ruiñeñorを置いて上 2 行と連携を保ち続ける。さらに後続の3行の中にもやはり rosa / regia と2箇所語頭に振動音を持つ語が配置されているのである。また、次の近接した2行においては子音 b / g による頭韻が見られる。

Ella tiene el buche blanco, / [op. cit. v 77]

En la garganta el gorgoeo, / [op. cit. v 79]

例えば次の行も頭韻のおかげで妙に調子が良いとしか言いようが無い。

ni el ánfora de ansas bellas, / [*op. cit.* v 108]

最終節の2行における子音 b による力強い頭韻も注目すべきである。

Quiero beber el amor / sólo en tu boca bermeja. / [*op. cit.* vv 111-112]

またダリーオには鼻音の使い方に関して明らかな癖がある。例えば4～7行を見れば分かるが、割合少ない行の中に子音の n / m をまとめたがるのである。(en / entreabiertas / ven / gran / templo / ondea / un / santo) 次の4行などは明らかに n 反復による効果を意識していると思われる。

donde se bañan desnudas / las blancas ninfas que juegan. /

Rien al son de la espuma, / hienden la linfa serena; / [*op. cit.* vv 41-44]

この鼻音による効果を好む癖はその後の作品においても現れるであろう。またninfav42 / linfav44 等に見られるいわゆる内部韻も多く、類音反復による効果を脚韻のみに求めているのは片手落ちとなる。

2.1.3. 森と音楽のアナロジー

このロマンセは抒情詩であるが、作者自身の情感を表現したという類の詩ではない。むしろ上に述べたような音の効果によって、作者の個人史に密着した情感を排除し、春の森の中で艶かしく戯れる理想の女性の姿を極めて人工的なイメージの中に華麗に浮かび上がらせただけの詩である。生身の人間の「描写」はここには無い。これは単なるフランス高踏派の影響というよりむしろ、牧童という架空の人物に仮託して人工的な愛の物語を語るといいうゆる牧歌詩に起源を見るべきものであり、この点ではダリーオがゴンゴラを参照したと述べていたことも納得できるし、おそらくその先には若い頃に愛読したガルシラーソやエレラなどスペインの古典詩人たちがいたに違いない¹²。

各節において語り手に呼びかけられる amada mía という女性のイメージとは別に、語り手を誘惑するギリシア神話の女神達が登場していることを忘れてはならない。神話の固有名詞だけで牧歌的舞台は既に設定されており、最終節まで具体的な描写をされることの無い amada mía という女性のイメージと森のイメージと重なって詩の世界に奥行きを与えている。件の女性への呼びかけに始まった詩は、森の描写において「愛」に形象を与えた後、一旦神話のイメージ群へと移行し、最終節でようやく最初に呼びか

けた女性のイメージへ帰還して終わるのである。

このロマンセにリズムがあるとするならば、それは8音節のどの音節に強勢が配置されているかによって判明するようなりズムではない。脚韻、反復句、頭韻などにおいて個々の音色が織り成す綾、それがその音色の背後にある豊穡なイメージの世界の綾とさらに折重なることにより、吟唱の際に一種の波となって読者に伝わる。詩という名の森において、言葉と言葉が互いに様々な次元で交響するかのような印象さえ受けるのである。例えば詩の音響効果が特定の脚や単調な脚韻に還元されてしまっていれば、このような印象は受けぬであろうし、この詩ほどの語の多様性が無ければ、詩全体が森であるという印象も持たぬであろう。恐らくダリーオは、ロマンセにふさわしいと見なされた音声的なパタンを放棄し、彼自身耳に心地よいと感じる音の連鎖¹³のみを自由に追いかけて始めた時点で、彼独自の「リズム」とでも呼ぶべきものを見出したのではなかろうか。この詩における愛とは、実はそうした言葉どうしの共鳴という次元でも既に形成されているのである。ダリーオの詩における愛とは独自の意味、意味形成への意志を持った運動体である。ダリーオは意味の硬直化した俗世の愛など歌わなかった。むしろ言葉どうしの共鳴による快楽の創造、響応という絶対的法則を持つ人工的宇宙の形成こそ、その後のダリーオが一貫して追いつけた最終目標だったと言ってよい。この詩の愛は森というイメージに象徴されている。そして森と交響曲のアナロジーは既に若年のエッセイにおいて表明されているのである¹⁴。個別には全くバラバラに聞こえてくる音、すなわち木々のざわめき、鳥や獣の鳴き声、風音、雨の落ちる音、そういった一見無秩序な音の総合における調和を、壮大な交響曲に、そして自らの詩に見出さんがための比喻であり、ダリーオの詩自体に具体的な「音楽性」が存在するというわけではない。確かにこれまで分析してきた詩の美しさは主に音にあるが、その音の美しさは音楽ではない。ここは注意すべきであり、ダリーオの目指した音楽との共通点は上に述べたように交響曲的な調和構成のシステムに過ぎず、詩が音楽そのものになどなりえないことはダリーオ自身が身に沁みて分かっていたことである。個々の音素や単語はそれ自体では何ら美的価値を持たない。詩という構造の中でそれらバラバラの個体が連繋し合って美を創造するという過程がダリーオの中では交響曲や森という比喻につながってゆくのである。

2.2. シルバ

2.2.1. 伝統的形式シルバ

『抒情の年』中、他の『夏』から『冬』までの3詩篇の形式は、7音節行と11音節行の自由な組み合わせによる節で構成されたシルバ(silva)が採用されている。シルバに関してNavarro(1956)は、ボスカンとアンドレス・ナバジェロの出会い¹⁵から11音節行がスペインに広まるようになった黄金世紀に端を発するものとし、「脚韻や節形成における規則性を持たない11音節行もしくは11音節行と7音節行の組み合わせ(p.235)」という説明を行っている。また11音節行と7音節行による5行詩はリラ(lira)の名称で当時非常に流行した。山田(1960)も同様に「この詩形は、要するところ、作詩者の趣向によったと云ってもいいもので、7音節および11音節の配合による不定行数の詩で、consonante 及び asonante 双方の押韻をとる例が見受けられ、時には無韻の場合すらある(p.31)」と説明している。シルバとは、比較的簡易な脚韻によるロマンセと違って行数や11/7行の配分率等に制約が無い分だけ、逆に作者の技巧や個性が試される形式であると言える。

2.2.2. 夏・華やかな人工世界

『夏』(Estival.)は雌を殺された雄虎が人間の女や子供を食う夢を見るというもので、なんら深遠な象徴を感じさせる詩ではないが、ここは形態から見てゆくことにする。詩は3部に分かれ、1番で虎どうしの出会いを、2番で英王子による狩りの場面を(舞台は植民地インド¹⁶なのであろう)、3番で命からがら逃げ延びた雄虎の夢を描いている。

1番は7節あり順に10-10-8-55(+2)-5-4-13の行数を持つ。第4節は中に2箇所 pie quebrado があるため実際は57行ある。この2箇所は意味的效果をねらった11音節行内部の分断と見なす。2番は4-14-12行の3節に分かれる。3番は12行1節のみである。全行に渡って完全韻が形成されているが、その特徴を最終3番の12行を例にとって述べる。

Aquel macho que huyó, bravo y zahareño / a los rayos ardientes /
del sol, en su cubil después dormía. / Entonces tuvo un sueño: /
que enterraba las garras y los dientes / en vientres sonrosados /
y pechos de mujer; y que engullía / por postres delicados /
de comidas y cenas, / como tigre goloso entre golosos, /

unas cuantas docenas / de niños tiernos, rubios y sabrosos.

[Darío, *Estival*. vv. 138-149]

-eño / -ientes / -ia / -ados / -enas / -ososという6種類の完全韻が形成されている。そしてそれぞれの対は1～2行間隔で配置されており、その対が鎖のように継起する。引用部分以外の他の節においても、こうした1～3語による完全韻を鎖状に並べてゆくという脚韻形成がなされている。138-139行がそうであるように句跨りが数多く、吟唱の段階でそうした脚韻の妙を音声的にどれだけ味わえるかどうか疑問に思うが、完全韻の連続に気付かないまでも詩の統一感と躍動感が同時に味わえるという意味で、この脚韻の持つ重要性は捨て置けない。おそらく吟唱の際は引用部にも明らかのように振動音による頭韻など他の音声的側面も加味され、脚韻のみによる効果が詩のリズムを作り出しているとは言えないが、この詩においては脚韻が「反復」という効果に加えて「調子の変化」の効果も担っていて、詩を前進させる駆動機としての役割を十分に果たしているのである。また特定の音にこだわらず多様な脚韻を一定の間隔で次々と繰り出す姿勢には、極度の人工性を指向する職人的な醒めた情熱がうかがえる。そして雄虎の殺戮の夢を描いた引用部にエロティックな解説を誘う余地があるように、詩全体を『春』よりいっそう野性的なエロスが覆っているが、それが一見無秩序にも見える奔放な脚韻の華やかさと対応していることにも注目しておかねばならない。

2.2.3 冬と秋・探求の物語と自己言及性

同じくシルバによる『秋』(*Autumnal*.)は一転して全偶数行において -ia による類音韻が形成されているだけの非常にシンプルな構造を持つ。これは最終行の結語 *pensativa* が示しているように全体のトーンが瞑想的で落ち着いたものであることによる。特に前半の節構成には意図的単調さが見られ、次の第2節など全て7音節行で構成されている。

En las pálidas tardes / me cuenta un hada amiga /
las historias secretas / llena de poesía; /
lo que cantan los pájaros, / lo que llevan las brisas, /
lo que vaga en las nieblas, / lo que sueñan las niñas. //

[Darío, *Autumnal*. vv. 13-20]

17・20行に見られる同一構造文の短期間内における反復といった、変化を志向しないリズムは、そのまま次の『冬』に持ち越されている。また、この詩でダリーオは自らのミューズが歴史上実在するものではないことを吐露している。今回それを深く論じるつもりはないが、この作品がダリーオの「詩作信条 (arte poética)」とでも呼ぶべき表現に満ちていることは指摘しておきたい。この時期のダリーオがマラルメの詩を読んでいたかどうかについては諸説があり確かなことは分らないが¹⁷、彼自身は詩集の題名についてユーゴーやプリニウスやオイディウスなどから引用をしつつ、要するにそれが自分にとって理想を表す色であると述べている¹⁸。『秋』における女性のイメージは詩的インスピレーションの源としての象徴性を担っている。超越的な美の象徴である女性のイメージの探求物語が展開する後半部においては、唐突な *pie quebrado* が多用され、極めて劇的な展開を見せる。特に妖精に誘われて「黄金の庭園」や「燃え盛る星々」の間を激しい渴望に苛まれつつさまよう詩人の台詞 — *Más...* — が後半規則的に3度繰り返され、最終節で絶対の美を詩人に垣間見せた後の妖精の返事 ¿*Más ?...* — と対応し、芸術家を主人公とする閉じられた物語を形成しているのである。また最終節において

Y yo tenía entonces /
clavadas las pupilas / en el azul; y en mis ardientes manos /
se posó mi cabeza pensativa. [op. cit. vv. 69-72]

という表現で題名「青」への言及も見られるように、この詩集の本質を解説する表現が多い。こうした絶対の探求というテーマは手を変え品を変え後のダリーオの作品に頻繁に登場することになる。

さて、母音-iaによる類音韻は次の『冬』においても継続し、今回その核となって全脚韻を支配しているのは形容詞 *fría* である。

En la alcoba la lámpara / derramando sus luces opalinas; /
oyéndose tan sólo / suspiros, ecos, risas; /
el ruido de los besos; / la música triunfante de mis rimas, /
y en la negra y cercana chimenea /
el tuero brillador que estalla en chispas. /
Dentro, el amor que abrasa; / fuera, la noche fría.

[Darío, *Invernal*. vv. 118-127]

母音 u/i の多用、最終2行における母音 a と子音 f による頭韻など、やはりこの詩でも音色による効果が独自のリズムを形成している。また引用部に見られるように複雑な倒置構造を持たぬ単調な名詞句の羅列も指摘せねばならない。音色や文構造など全てが『夏』のそれと対照的であると言える。また *suspiro / ruido / música / tuero / fuera* といった行頭語第1音節における母音 u の反復も他の詩篇では見られなかった¹⁹。また『冬』の大きな特徴として自己言及性²⁰があげられる。

el vino negro que la sangre enciende, / y pone el corazón con alegría, /
y hace escribir a los poetas locos / sonetos áureos y flamantes silvas. /

[*op. cit.* vv. 92-95]

アイロニーが『生命と希望の歌』(*Canto de vida y esperanza*. 1905, Madrid) だけではなく初期からダリーオ作品の特徴であったことが分かる。

2.3. 四季を貫くもの

これまで見てきた春夏秋冬4篇の詩は別個に切り離して読まれるべき作品ではなく、4篇の間にも意味的な連繋がある。『春』の舞台となった森は『夏』で *el idilio monstruoso bajo las vastas selvas primitivas*[vv. 98-99] として言及され、ロマンセとシルバという詩形の相違こそあれ、この2篇がほぼ同じイメージの世界を目指していることを暗示する。春夏2篇を支配しているのは語の具体性、語の物理的側面であって、語の放散する諸々の観念や類似性による想像を誘う象徴言語ではない。言葉どうしの共鳴が観念の運動を許さないというこの2篇の特徴には、外部から働きかけるある種の引力が人間の理性や観念を支配する暴力として働く原初的な「愛」の隠喩を読み取らねばならない。受容の側の主観を自由に遊ばせないことを目的に、極めて人工的・絵画的なイメージの形成がなされたその韻文には全く象徴的の深みが感じられないが、実はそれこそ作者の意図したところに違いない。このように『春』と『夏』において目に見える実体を備えていたエロスであるが、それが『秋』においては形而上的テーマに変貌する。エピグラフ、ラテン語の名詞 *Eros, Vita, Lumen*.(エロス, 生命, 光) は、エロスの一方的・暴力的な支配を脱し、本能を外在化・記述しようとする近代芸術家の探求物語が幕を開けることを知らせる。しかし『秋』ではまだ近代的な自省の精神は十全に発揮されているとは言えない。プラトンの真

善美の探求と、どこか『神曲』天国篇にも似た天上の至福漂う『秋』には、限らない超越の意志、人間の神へ向かっての上昇の意志の隠喩を読み取らねばならぬだろう²¹。そしてそこから一転して現世に戻ってくる『冬』のイメージを支配しているのは、自己言及性すなわちアイロニーである。パオロとフランチェスカを歌うその韻文に『春』や『夏』のような圧倒的官能性が感じられないのは、そこを作者の理性という薄い膜が覆っているからである。つまり『冬』において、もはや愛は創造されるものではなく、客観的に言及される対象と化しているのだ。

全体をもう一度通読すれば、この詩による「1年」が、思春期に始まる一人の人間の一生に、あるいは西欧の精神史にさえもパラフレーズできるということが分かるだろう。例えばの話であるが、まさかヴィヴァルディの『四季』にここまでの解説の余地があるとは誰も思うまい。詩は音楽ではない、言葉の芸術である。純粋な韻律論だけでその魅力が言い尽くせるものでもなかろうし、同時に芸術である以上は音楽の旋律に類似した具体的に感知できる美も備えている。

この連作詩篇『抒情の年』にはダリーオという作家の全てが凝縮されているように思える。人工的なイメージの世界形成への意志、音楽と森のアナロジー、観念の遊戯を許さぬ圧倒的肉感を備えた言葉の群れ、脚韻にとどまらぬ言葉どうしの照応、絶対の探求への意志、決して自虐に陥ることのない洒落たアイロニー。そして何より興味深いのは、この4編の詩がロマンセやシルバといったスペイン語詩の伝統的なスタイルに則って書かれているという事実である。

3. 結論

『青』韻文部の4篇の連作詩は散文部より見劣りのする平凡な作品とは言いきれない。伝統的な形態を採用していながら、形式に縛られることなく、むしろ形式を利用し遊び尽くしたというのが正しいその韻文には独特の調子がある。音楽性は、交響曲の比喻に見られるように詩の言葉どうしの物理的・観念的網の目との類似性において捉えられなければならない。そして愛、エロス、絶対の探求、アイロニーといった、後年のダリーオ作品に共通するテーマを数多く含んでいるのである。

追記：拙論執筆にあたって恩師吉田秀太郎先生から貴重なダリーオ全集

を拝借した。これまでいただいた数多くの貴重なご指導ご助言への感謝も合わせ、この場を借りてもう一度厚く御礼申し上げます。

注

1 これら散文テキストを「短編小説 (cuento)」と称することができるか否かなどについて別に改めて論じる予定である。

2 抒情詩による年、抒情的な年、歌のある年、リラ(竖琴)の年、詩の1年、四季これすなわち詩、四季の歌など、様々な日本語訳があり得るだろうが、拙論では中立的なこの訳語を採用した。

3 他にTorres Bodet(1966)も『青』韻文部を積極的に評価せず、詩集が名声を獲得した理由をスペインの作家ファン・バレラによる第2版巻頭序文と散文部の斬新さという2点に帰している。

4 Henríquez Ureña (1960) p. 97.

5 Navarro (1956) pp. 386-460./ Baehr(1970) pp. 118-135.

6 とはいえながら、古くは例えばネブリハが、もう少し下ればアンドレス・ベリヨが、音節に長短という尺度を持ちこめないスペイン語の韻文における脚の定義を行うなど、黄金世紀以降 métricaによる詩の研究には見るべきものが多い。詳しくは例えば Díez Echarrí(1970)を参照せよ。ちなみにネブリハは同音韻という詩の一法則を、各種長短脚という「美しい」法則が打ち捨てられた後にはびこった嘆かわしい性質であると断じている。理由として形態に意味内容が従属するという欠点をあげている。がその直後に「これだけ広まってしまったのだから」と不承不承類音韻の説明を始める辺りが面白い。[エリオ・アントニオ・デ・ネブリハ『カステリャ語文法』中岡省治訳、1996年、大阪外国語大学、学術出版委員会、pp. 42-77.]

7 春夏秋冬4詩篇とも題名は全て形容詞である。形容詞にすれば4つの題名全ての語尾がnalに揃う、というのが採用の理由であろう。従って日本語訳で形容詞にする必然性はないと考え拙論では名詞に戻してある。

8 特にダリーオを論じる場合リズムという用語のより広範な解釈が求められる。ダリーオの詩にしばしば登場するイメージを今後分析してゆくには周期性や循環(サイクル)など生物学の用語との併用も考えねばなるまい。

9 1行8音節にこだわる必要の無いことはダリーオ自身が証明している。同じ『青』にある詩『秋の物思い』(Pensamiento de otoño.)は1行7音節による偶数行類音韻、これもロマンセと定義してよいだろう。古ロマンセ以前の中世文学例えば『エル・シードの歌』などには半行7音節の韻文が数多かったのは周知の事実である。

10 Juan Clemente Zenea. キューバの詩人。独立運動に関わって1871年に銃殺された。詩やエッセイの他、ミュッセ、ラマルティエヌ、レオバルディ、ロングフェローなどの翻訳を手がけており、ダリーオがこれらの翻訳詩に目を通していた可能性がある。

11 韻律論的な音の長短は基本的に強弱アクセントと見なされる現代スペイン語の場合極端な差を持たないはずである。いっぽう恣意的な音の長短とは、吟唱者の意図で無限に差

をつけることが可能なものである。

12 神話特に「妖精」という語の愛用はゴンゴラとの類縁性を想起させる。ゴンゴラの誇飾主義は音節数の多い詩行からの要請であり、8音節詩行など比較的短い詩行においては耳に心地よい平明な表現が多いことが既に指摘されている。[牛島信明『スペイン古典文学史』1997年、名古屋大学出版会 pp. 265-288.] またスペイン古典に関してダリーオは、マナグア時代に国立図書館で働いた頃ひたすら古典を読み漁っていたため、『青』も含めた初期作品に外国語作品の模倣は無いと自ら述べている。[Dario, OC1, p. 40]

13 もちろんその感覚は古典作品の吸収に負うところが大きであろう。

14 Silva Castro (1934) p. 116. 収録の1887年バルパライソ時代の新聞記事においてワグナー『ローエングリン』のチリ上演を訴えている。この中でワグナー自身の文章を引用しつつ、交響曲の旋律が聞く者の精神を「美しい森にも似た状態」に導くとし、異なる種類の音が統一を目指すことを放棄すればその音楽は「惨めなイタリア旋律」に墮すと説く。ダリーオの記事によれば、ワグナー歌劇は当時ブエノスアイレスにおいて中南米初の公演が行われている最中であった。またワグナーを愛したバイエルン国王ルードウィヒ2世を主人公にその人工庭園を舞台にした小説『童貞王』の作者カチュル・マンデスは若いダリーオの愛読詩人であったという。さらにビクトル・ユーゴーの『東方詩集』に傾倒していたダリーオは「若い私の精神はユーゴーという巨大な森を探索し、彼の詩に歌われたあの森羅万象を飲み込む神話の海を見つめていた[Dario(OC1) p. 196]」という表現も残している。また『青』散文部収録の作品『つんばのサテュロス』(*El sátiro sordo*)は森を舞台にそこに住む神話の登場人物が活躍するというもので、ダリーオの好んだイメージの世界そのままの短編小説となっている。

15 Dámaso Alonso, *Cuatro poetas españoles*. 1962, Madrid, Gredos. p. 30 / Baehr (1970) p. 145.

16 ダリーオのオリエンタリズムは『青』散文部にも見られる特徴である。

17 木村(1994)はマラルメの詩『青空』との類縁性を指摘している。ブエノスアイレス時代1894年に書かれた新聞コラムに『青』と題するものがあり、ここでは明らかにマラルメの詩を意識した記述がある。件のマラルメの詩が入った『現代高踏詩集』は1866年出版であり、1886年チリ渡航より大統領官邸に入り浸るなどパトロンとのつながりがあったダリーオは仏語の原書にも数多く目を通していたらしく、特に高踏派に傾倒していたダリーオが上記の本を読んでいた可能性は極めて高い。上記コラムについてはDario(OC4) p.609 を参照せよ。

18 Dario(OC1) p. 196-197

19 同一母音反復による効果を的確に分析した好例として Dámaso Alonso, *Monstruosidad y belleza en el Polifemo de Góngora*. (Poesía española. 5 ta. ed., 1987, Madrid, Gredos, pp. 315-392)がある。

20 言葉が描写対象ではなく言葉みずからに言及し、語り手がストーリーではなく語りそのものに言及すること。自己反映性と同義に使われることが多い。[川口喬一・岡本靖正編『最新文学批評用語辞典』1998年、研究社]

21 ルージュモン(1993) pp. 112-123 を参照せよ。

参考文献

- Anderson Imbert, Enrique. (1967) *La originalidad de Rubén Darío*. Bs.As., Centro Editor de América Latina S.A.
- Baehr, Rudolf. (1970) *Manual de versificación española* (la versión española). Madrid, Gredos.
- Balbín, Rafael de. (1975) *Sistema de rítmica castellana*. Madrid, Gredos.
- Belmás, Antonio Oliver. (1968) *Este otro Rubén Darío*. Madrid, Aguilar.
- Darío, Rubén. (OC1/ 2/ 3/ 4/ 5) *Obras completas. Tomo 1-5*. 1950-1953, Madrid, Afrodísio Aguado, S.A.
- Díez Echarrí, Emiliano. (1970) *Teorías métricas del Siglo de Oro*. (reimpresión de la versión de 1948) Madrid, Revista de Filología Española.
- Henríquez Ureña, Pedro. (1960) *Obra crítica*. México, FCE.
- 木村榮一(1994)『ラテンアメリカのモダニズム』(『モダニズム研究』思潮社 pp. 463-481)
- Navarro, Tomás. (1956) *Métrica española*. New York, Syracuse University Press.
- アラン・レンベール/ジャン・ガーター(1960)『生命のリズム』松岡芳隆/松岡慶子訳, 白水社
- ドニ・ド・ルージュモン(1993)『愛について・上』鈴木健郎/川村克己訳, 平凡社ライブラリー
- Silva Castro, Raúl (1956) *Rubén Darío a los 20 años*. Madrid, Gredos.
- (1934) *Obras desconocidas de Rubén Darío*. Santiago de Chile, Prensa de Universidad de Chile.
- Torres Bodet, Jaime. (1966) *Rubén Darío, abismo y cima*. México, FCE.
- Quilis, Antonio. (1969) *Métrica española*. Madrid, Ediciones Alcalá.
- 山田善郎 (1960)『イスパニア詩法の基礎的断面—定型詩を中心にして—』*Más y menos*. No.XX pp.5-38. 大阪外国語大学西部会
- 山崎信三 (1982)『スペイン語詩の韻律学的分析とその問題点』(『イスパニカ』26, 日本イスパニヤ学会)
- (1983)『スペイン語詩のアクセントとリズム—音楽理論との比較—』(『イスパニカ』27, 日本イスパニヤ学会)

