



|              |                                                                             |
|--------------|-----------------------------------------------------------------------------|
| Title        | 文学史の記述に見るルベン・ダリオ作品の＜音楽性＞                                                    |
| Author(s)    | 松本, 健二                                                                      |
| Citation     | Estudios Hispánicos. 2000, 24, p. 13-24                                     |
| Version Type | VoR                                                                         |
| URL          | <a href="https://doi.org/10.18910/97944">https://doi.org/10.18910/97944</a> |
| rights       |                                                                             |
| Note         |                                                                             |

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

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

The University of Osaka

## 文学史の記述に見る ルベン・ダリオ<sup>①</sup>作品の＜音楽性＞

松 本 健 二

### 1. はじめに

『文学史とポエジーの間でー ルベン・ダリオの効力と時代錯誤』と題する論文において、筆者の Binns は、マドリードの地下鉄駅名になるなど現在もく名前だけは＞有名なこのニカラグアの詩人に対し何度かなされた非神格化の試み、さらにそれと前後して生じた再評価の動きを、代表的な論文とエッセイ数点に焦点を当てつつ、的確に分析している。受容における非神格化・再評価の波は大きく3度に分けられる。後期モデルニスモの詩人達による盲目的な模倣と離反。そして主に前衛の流れに属する詩人達による同じく模倣と拒否。こうした主に詩人を中心とした動きを、Binns は「親殺し」「放蕩息子」といった比喻で巧みに表現している。さらに1950年代以降、Octavio Paz や Saúl Yurkievich に代表される詩人達による作品再評価の動きと、1967年に相次いで行われた生誕百周年記念行事を契機として湧き上がった数多の盲目的礼賛に対抗する形で生じた、Luis Cernuda などこれまた詩人を中心とした非神格化の動きである (Binns : 1998)。

Binns の言うように、ダリオについては、いわゆる史的価値のほうが実際の作品価値に勝っている現状が存在することは確かだ (238)。作品自体を具体的に分析し、積極的にその有効性を評価する Paz らの試みも、結局のところは César Vallejo など前衛詩人を世に送り出した＜先駆者＞としての史的存在という姿をかえて浮き彫りにしてしまっているとも考えられる。例えば、ダリオについて＜前衛性<sup>②</sup>＞＜社会性<sup>③</sup>＞＜苦悩<sup>④</sup>＞＜魔術的リアリズム<sup>⑤</sup>＞といった1920年代以降のイスマノアメリカ文学を論じる小道具である種々のキーワードを持ち出したところで、結局のところ単なる＜先駆的存在＞であることを確認するにとどまる。否定しようが肯定的に評価

しょうが、そこに絶対的な史的価値という前提が持ち込まれる限り、ダリオ作品に内在する＜有効性の有無＞という疑問は存在し続けるだろう。

だが、文学史におけるダリオの評価は常に一定の側に傾いているのだろうか。じっさいのところ、その＜史的価値＞は、常に同じ文脈で現れるのであろうか。例えば韻律を扱った論文においてダリオに付与された＜史的価値＞と、現代詩を帰結点とする今日の文学史においてダリオに付与された＜史的価値＞とを同列に並べてよいのか。さらには、Binns のように、史的価値の対概念として、「ポエジー」というような普遍的価値を匂わせる曖昧な用語を持ち出すことにも問題があると言える。

だが、彼を祀った数多くの記念碑、イスパノアメリカ文学の確立者としての姿、大学の講義や文学史、学術論文(私自身のこの論も含めて)、これらの裏で、セルヌダやバケロ、リンらの提起した問いはこれまでもまして強く我々に突き付けられている。「では実際のところ、今日、ルベン・ダリオの＜ポエジー＞についてはどうなのか？」(238)

ダリオのどの作品に今日的ポエジーがあるか、どの作品には無いかなどといった答え無き不毛の論争はさておき、まず問われるべきは、文学史における位置付け、「史的価値」そのものの曖昧さであろう。

ダリオの肯定的評価を目指した論説文においては、必ず「刷新」という語が現れる。ただし、その「刷新」がいずれも形態上のそれを離れて、イスパノアメリカにおける作家のあり方も含めた、より総合的な革新として言及されるケースが非常に多い。この傾向は文学史になるとよりいっそう顕著になる。モデルニスモは単なる文芸における現象にとどまらないより広範な知的分野を巻き込んだ総合的な現象として捉えねばならないとする見方である。文学史が各作家、各作品の史的 position という目的を持ち、しばしば大学生を読者として想定している以上、これも仕方のないことではあるが、そうした場合、モデルニスモ固有の「形態」が巧妙に隠匿され、正確な理解がさまたげられているケースが多いのも事実である。

文学史はどちらかと言えば概説書であるから、学術論文に比べれば、用語の使用等にどうしても隙が生じることが多いのも仕方のないことだ。もっとも、隙は隙であるからこそ筆者の平生における思考方法、論ずる作家

や作品に対する本音が露呈しやすい場所であるとも言える。拙稿では、よく見かける割にはその実体が今ひとつよくわかりにくい用語 musicalidad (音楽性)、既にダリオに関する cliché、決まり文句となった感のあるこの言葉に類する表現が使用されている箇所 of 曖昧さに注目し、ダリオ作品の形態論に関する文学史執筆者の姿勢を検討してみたい。

## 2.1.

Bellini : 1986は、「ダリオの作家生命は『生命と希望の歌』で終わった。(中略)しかし彼は20世紀が新たな黄金世紀となるよう、スペイン語の詩に活力を与えた(308)」という結文を見る限り、Binns の言う典型的な＜史的評価＞に属する。

一見、Bellini は、ダリオ作品における韻律上の特徴<sup>⑥</sup>を手綺麗にまとめているかのようだ。作家略歴、作品紹介、モデルニスモ論など、多岐に渡る説明事項の中に、形式上の特徴を、要点のみに絞り、上手に組み込んでいる。しかし、ダリオを論じた章の一構成要素として見直した場合、それは単純な韻律上の特徴説明に留まるものではない。

まず『青』の一部を引用し、「詩の音楽性が読者をぐいぐい引っ張ってゆく(299)」と述べるが、ここでの音楽性とは、作品において読者を惹きつける聴覚的要素、すなわち耳に心地よい音響効果と考えてよい。具体的に検証可能な要素である。だが、実例を挙げての音響効果に関する叙述はここで終わり、以後二度とない。

転じて、『俗なる聖頌<sup>⑦</sup>』に関しては、繰り返し「豊かな色彩と音楽による饗宴(301)」「18世紀的雰囲気の中で華やかな色彩と高らかな音楽性<sup>⑧</sup>とが際立つ(302)」といった表現を使用し、色を意味する言葉の多用という目に見える現象と、＜音楽性＞という実体があるのか無いのかさえ分からない要素とを同列に並べる。

ここで注目すべきは、二つの音楽性、「音楽性(単なる言葉による音響効果)」と「音楽性(意味不明)」とが、それぞれ違う箇所で違う概念として使用されている点である。特に、最初の「音楽性(音響効果)」が説明不十分のまま、何度も繰り返される「音楽性(意味不明)」に意味的に吸収され、次第に＜華やかなもの＞として記号化されてゆくプロセスに注意しておきたい。たしかに形態を論じてはいるかもしれないが、最初は客観的観察を基

にしていた分析が、途中で単なる主観的な感想にすり替えられているのである。

Bellini は11音節行において新たなアクセント・パターンを形成することに成功した点など同作品における韻律上の特徴を述べ、それによってモデルニスモが「スペインにおけるイタリア・ルネサンス受容に等しい革命的意味を獲得した(301)」と述べる。ここでは韻律上の刷新という現象が＜形式上の変革(史的価値はあり)＞の記号となっている。ところが、すぐに「しかし」とした上で、「もし『俗なる聖頌』の貢献がそのみ、すなわち韻律上の革新だけであったなら、その到達度も非常に限られたものになってしまう。(301)」と、ここで論を急転回させる。実はこの仮定文において、韻律すなわち＜形式上の変革＞という記号は、巧妙に負のレッテルを貼られている。直接的にその非有効性を唱えているわけではない。一旦その特徴を事務的に説明した後、まさに掌を返すようにして、反語的にその相対的無効をほのめかすという論法である。ここにおいて、＜華やかなもの＞として記号化されてきた「音楽性」という概念に、印象や主観的価値判断を含まぬ単なる＜形式上の特徴＞の記号であったはずの「韻律上の刷新」という概念が吸収されてしまった。

最終的に論者は、『生命と希望の歌』などの後期ダリオ作品を論じつつ、韻律上の技巧開発という、現代詩としてははなはだ非能率的な要素に質的には圧倒的に勝る要素として、「豪華な形式への嫌悪/より複雑な表現方法/本質的(esencial)な言葉(305)」などといった、＜内面/非外形/普遍的に有効な作詩法＞を匂わせる難解な表現を、おもむろに登場させることとなる。実際のところ、これらの難解な表現は、実はどれもこれも＜非・華美＞という極めて主観的な価値判断に貼られた記号に過ぎないのだが、前掲の仮定文「もし韻律上の革新だけに終わっていたら・・・」が論の展開上、強い効果を保ち続けているため、読者にとっては、あくまで＜非・形式＞の記号として映る。ここからは内容を論じる、と、ただそう言っているだけに見えるが、実はそこには別の意図が隠されている。

前掲の詩選集第2版が出来上がったとき、既にダリオは単なるお上品で貴族趣味の、形式における開拓者としての詩人というだけではなかった。ロドによると、前はそうした資質のために人間的内容や世界的に通用する価値に貧しい詩人だった。

しかし、今や彼は『俗なる聖頌』のきらびやかな大理石の陰に、どのような生身の肉体が、どれだけの苦悩が隠されているのかを、はっきりと表明し、その人間性全てを白日の下にさらけ出すことで自己を表現する立派な芸術家となっていた。(304, 下線松本)

形態に関する論者の主観(音楽性)と、形式上の特徴(韻律の刷新)という、次元の異なる二つの概念を同一視する論法が存在することを確認しておきたい。

## 2.2.

不思議なことだが、Anderson Imbert: 1970のある種ざっくばらんな語りの調子は、ダリオ作品の音響効果を論ずる際、結果的にたいへん有効な武器となっている。たしかに、ダリオを論じた部分は緻密な構成になっているとはとても言えず、論者がその主観を適当に織り交ぜつつ、自由気ままに書いたという印象を与える。だが、全くのでたらめを書いているとも思えない。確かに、『俗なる聖頌』＝＜模倣可能なレトリックの宝庫＞：『生命と希望の歌』＝＜より深みのある詩的表現＞という俗説を展開してはいるものの(405)、ダリオ作品の意義を、あくまで韻律上の特徴を中心とした具体的観測の可能な形式上の革新にあると見なしている点は、評価されてしかるべきである。

＜音楽＞にまつわる用語も使用されている。「言葉のあらゆる音楽的可能性を膨らませた(406)」という表現だが、これは、新たな音響パターン作成という、ダリオの成し遂げた仕事を表現する比喻に過ぎない。「彼の詩を一度読めば、誰でも聴覚が研ぎ澄まされる。そうするうちに、同じ詩を朗読しても、より多くの音が口から出てくるようになるのだ(407)。」<sup>⑧</sup>

次のような一文も存在する。「しかし彼はリズムの達人というだけではなかった。生きる喜びや死への恐怖を、比類無き優雅さを込め詩にしてみせた(407)。」もっともここでの但し書き「しかし・・・」に Bellini のそのような戦略的意図は感じられない。この文を取り上げ批判する気になれないのは、冒頭に述べたように、＜あまりにいい加減すぎる＞という美德を備えているからであろう。言うなれば、いい加減すぎて下心がない。論者の取り上げている＜非・形式＞の要素も、あくまで「生きる喜びや死への

恐怖」であって、「本質的な言葉」などという一見高尚だが実は意味不明の表現には無い説得力がある。

<音楽性>を具体的に検証が可能な言葉の音響効果と見なし、作品解釈の枕詞に使用せず、それ自体を肯定的に評価するという記述も文学史には存在するという事、それをここで確認しておきたい。

### 2.3.

Franco : 1987も、項目「ダリオ」の結文を見る限り、基本的には Binns の言う<史的評価>を踏襲する形となっている。「大部分のダリオ作品も、今となっては時代錯誤以外の何物でもない。また、その詩の多くにおいて創作の源となっている古代神話への嗜好も、共有する者はもはや誰もいない。それでも、彼の果たした歴史的的重要性に関しては、疑いの余地がないのである。(160)」

全体的にやや単調なく作品内容解釈<時代背景考察>重視の傾向が目立つが、ダリオの紹介も、やはりもっぱら形態の観察を無視したものとなっているように思える。まさに枕詞であろうか、最初の段落で韻律刷新に関する言及を行い、さらには結文であたかも思い出したかのように「彼を模範としてイスマノアメリカ文学は形式と言語に対しより熱心に気を配るようになっていった(160)」と述べているが、その他、ダリオ作品自体の形態論に関し、取り立てて見るべき箇所はない。

「音楽性」という用語は一度使用されているが、Anderson Imbert 同様、それが同一子音の同行内における反復などの、いわゆる音響効果を表現するための比喩に過ぎないということは一目瞭然である(155)。しかし、「音楽性」という用語の実体記述にページを割かず、すぐに論述対象をずらせ、「音楽性とは(中略)神だけに与えられた調和の状態が外に向けて表明されたものであり、地上の人間の中で、その作業をもっとも良くなし得るのが詩人なのである(155)」などという、もはや詩論ではない、いわゆる詩談義に話をすりかえてゆく。形態論を上手に解釈へと繋げたつもりだろうが、<ハーモニー(和声)>という作品に見られる具体的現象を表す比喩から<自然界における調和>という形而上的概念への移行という論法は、数多あるダリオ論において珍しいものではない<sup>⑩</sup>。この二つの<ハーモニー>を繋げる方法はダリオを論じる際に極めて有効な手段となるのであ

る。しかし、概説書においてそれを実行しては、読み手をいたずらに混乱させてしまう可能性もあるかもしれない。

詩のこの部分においてルベンは、詩人のことを、神的一体性と可視世界との間を取り持つ仲介者、世界を導き、同時に隠されたハーモニーを開示する能力を授けられた者とみなしている。(155, 下線松本)

上記の下線部分に見られるような難解な表現は、それだけではやや理解し辛いかもしれない。それに、あくまで前提は詩内部の言葉によるハーモニーであって、抽象的概念としてのハーモニーとはもとを正せばダリオのレトリックである。

またいっぽうで、詩 *Marcha Triunfal*. に「音楽的効果を模倣しようとする試み(157)」を見出した、という箇所を見ると、＜音楽＞と＜言葉による音響効果＞という二つの要素をいったい論者がどう捉えているのか、やや気になるところだ。もちろんここでの「音楽」は、前述の「音楽性」のような言葉による音響効果の比喻でもなければ、伝統的な韻律論に関わる用語でもない。非言語表現としての音楽である。言葉による音響効果と非言語表現としての音楽は似て非なるものである<sup>⑩</sup>。音楽的要素の＜模倣＞とは無難な表現であるが、別の詩に同様の＜模倣＞を見出せないのかという疑問に対し、「私がそう感じたからだ」という以外、納得のいく解答ができないという欠点をはらんでいる。

「彼の詩は流行をそっくり真似ていたというばかりではなく、自らの抱いていた疑念と苦悩の赤裸々な表明であったのだ(160)」と説き「自己開示的な詩(154)」にこだわる Franco の文章を通読すると、ダリオ作品の内容的な傾向についての知識は得られても、結局その「歴史的重要性」が形態上のものではないという印象を受ける。本章冒頭にあげた結文を読むとさらにその印象は深くなる。

詩の解釈を重視するタイプの論者が、具体的な音響効果をそののみ取り上げその価値を論じるのではなく、あくまで抽象的な観念を論じるための素材として使用している。都合の良い形態のみを、自分の望む解釈の手がかりにしようとする傾向がある。さらには、言葉の音響効果によって生み出される＜ハーモニー(和声)＞と抽象的観念としての＜ハーモニー(調

和) > とを重ね合わせる論の有効性と危険性、非言語表現としての音楽と言葉による音響効果とを単純比較する作業に潜む危険性、それをここで確認しておきたい。

#### 2.4.

Oviedo : 1997の冒頭は、ダリオに関して過去の文学史が与えてきた枠組みを明らかに意識しており、本来この作家を論じるには文学史よりも研究論文のほうがふさわしいとした上で、仕方なく項目を3つ(文化的背景/作家/作品)に分けることで妥協をはかった、と述べる(284)。その割にはこの3つが複雑に入り交じりつつ語られてゆくのだが、全体の論旨そのものは至って明確である。

特に、Oviedo が、純粋な言語現象である “la armonía verbal”(言葉によるハーモニー)と、抽象的な観念である “la melodía ideal”(理想のメロディー)をきちんと区別しておかねばならない、と指摘している点は、高く評価できよう(298-299)。前者は韻文中において具体的に観測が可能な現象であるいっぽう、後者はダリオが実際の詩において言葉にした観念であり、読者が詩を読む中で勝手に繰り広げる空想の世界である。

後者は拙稿に関わりが無いので、前者に関する記述のみ考察する。Oviedo は、純粋な言語現象という観点からダリオ作品を見た場合、この詩人が「偶像破壊者というよりは、天才的な改革者(genial renovador)であった。韻文の伝統的目録から、既に忘れ去られたはるか昔の構造を引っ張り出し、目的に応じて形を整え、またフランス語やその他諸外国語を通して知った新たな構造と混合させ、まさに独自の、誰にも真似の出来ぬ成果を達成した(298)」と論じているが、これはたいへん説得力がある。この議論が別の議論への前置きとなって、その後自らの価値を減らすということもない。

また、そうした韻律に関する一連の技巧を<遊戯>として捉えるレトリックがあるが、これによって、ともすれば専門用語が濫用されがちな形態論的記述にある種の余裕が生まれ、さらに説得力が増している(302)。

ダリオに割かれた章全体を眺めると、伝記的記述や内容に深く踏み込んだ論のほうが量としては圧倒的に勝っているのだが、その少ない形態に関する論述の中での上にあげたような正確な表現の数々、文学史としては高

く評価されてよいだろう。

### 3. ＜音楽性＞という記号

もともと＜音楽性＞なる言葉が捏造された由来は、受容の側ではなく、実はダリオ自身の書いた文章中にある<sup>⑩</sup>。比喩としての「音楽」を好んだダリオは、例えば同じ世代のマヌエル・ゴンサレス・ブラダやリカルド・ハイメス・フレイレのように、具体的な詩の技巧論・形態論を残していない<sup>⑪</sup>。散文においてワグナー等の歌曲に対する旺盛な関心を常に誇示し、さらには「音楽」に関する用語を世界表象の比喩として詩や散文の中で多用することで、受容の側に自らの＜音楽神話＞を作り上げようとしたのは、もとを正せばダリオ本人に他ならないのである。探求過程にいた以上、ダリオ本人も、詩の中における具体的な＜音楽＞の存在を意識していたわけではなかろう。そして、詩的比喩に過ぎなかったこの＜音楽＞は、本来持っていた「詩の韻律」+「世界表象としての音楽」という曖昧な二義性を残したまま、受容の側によって徐々に＜音楽性＞という批評の用語へと変貌してゆく。

しかし、文学史の記述の中で、この＜音楽性＞が色とりどりの記号となって氾濫していることは既に明らかである。時には＜言葉による音響効果＞の、時には＜華美＞の、時には＜前近代的な詩的形態＞、時には＜目に見えぬものの現れ＞の、時には＜音楽との類似＞の記号となる。そして、反文学史を目指す非・神格化作業、再評価を目指す作業、文学史の記述、この全てにおいて上述の記号化を裏で支えているのは、実は、モデルニスモ以降に相次いで登場し今もなお書き継がれている口語調の韻文、もはや韻文という用語を使用するのも憚られる、いわゆる＜自由詩＞に対する信仰である。

### 4. 自由詩と音楽－結論に代えて

周知のように Octavio Paz には優れたダリオ論 *El caracol y la sirena*<sup>⑫</sup> があり、Binns もこれをいわゆる＜再評価＞の流れをなす重要な作品の一つとして検証していたが、拙稿で扱ってきたダリオ作品の形態に関する文学史的叙述に潜む問題という観点からむしろ注目すべきは、西欧詩の形態をまさに史的に論じた *El arco y la lira*。中の記述である (Paz : 1973, 92-94)。

それぞれの時代の審美的権威による産物である歴史的な韻律を、いわゆる広義の詩的リズムと相容れぬ概念と見なし、規則性への指向が近代の発明に過ぎぬと断じる Paz にとって、ダリオの詩とはいったい何だったのか。基本的には、Binns の言うように、次の世代を用意した改革者、全ての発端、である。Paz は今世紀の詩が「口語」に近づくことによって進化してきたとの観点から、その端緒を切り開いたのがダリオであると書いているが、それ以上の言及はない(93-96)。そしてダリオに関しては、相変わらず「音楽性」という用語を使っではいるものの、それが *El caracol y la sirena* で展開しているような、そして Oviedo が指摘しているような、目に見えぬ抽象的な「音楽」であることは言うまでもない。シュルレアリズムと深く関わり、自らが、今世紀すなわち口語詩全盛時代の優れた詩人である Paz は、ダリオの「形態上の革新」を単なる伝統的韻律論の中に位置づけるだけでは我慢できず、それを＜勇気ある実験＞とし、その成果を自分を含んだ次の世代に結びつけたいのではないか。

ダリオ作品の形態的特徴を論じる際には、ダリオ本人に関して「伝統的韻律の革新者」、そして「口語詩(自由詩)全盛時代の幕開きの象徴」という二つの姿を重ね合わせておく必要がある。もちろん、この二つの観点からの具体的分析は、どちらが有効かなどという不毛の主観的価値判断は度外視し、全く別個に行う必要がある。

Binns は、彼自身論じていた非・神格化論者や再評価論者同様、ダリオの史的価値を現代詩を基点に見ている。これでは＜史的価値＞そのものの捉え方が間違っている。例えば韻律という観点から見た場合、過去の多くのスペイン語の詩人同様、ダリオも伝統的遺産を巧みに利用しつつ新たな音響パタンをいくつも開発した。そのこと自体の価値を疑うのは、詩人の仕事ではあっても、研究者の仕事ではない。この韻律の開発を論じるにあたって、＜音楽＞に関する曖昧な概念を使用する必要もない④。

いっぽう、いわゆる自由詩においては、スペイン語詩が大事に貯め込んできた韻律という遺産を利用することは希である。従って、その音響パタンを論じる場合には、新たな観点、新たな尺度が必要である。そして、もしダリオ作品に、19世紀以前の伝統的韻律という観点から論証不可能な形態が存在するなら、その時は自由詩の分析同様、新たな観点を持ち込み、その特徴を検証する必要があるだろう。

López Estrada : 1969は伝統的作詩法と今世紀の自由詩との間にあくまで形態論的な橋を架けようとしたたいへん刺激的な試みであるが、その結論において著者はこう述べる。

以前提出したまま未解決だった疑問(筆者注:今世紀の自由詩が視覚的要素を重視しているのか聴覚的な要素を重視しているのか)がこれで解決する。そこには、なんともよく似た二つの図式が出来上がっていた。まず、新しい詩は、その草創期において闘争的性格を持っていた視覚に訴える表現手段を上述のごとく多用することになった結果、絵画との接点を見た。次に、音楽との接点だが、これはより密接なものとなろう。新しい詩のリズム構成要素は、より自由が効くが故に、詩的内容によりよく見合うよう、バロールの側から自らの効果をいっそう高めることが可能となったからだ。(180)

このように、非言語表現としての音楽への接近という観点からすると、ダリオどころか旧来の韻律に縛られていない今世紀の自由詩のほうがよほど音楽に近い位置にいると言えるのである。ダリオ作品の史的価値を形態から論じるにあたって、音楽という用語一語をもって片づけてしまうのは全くの片手落ちであることが分かるだろう。

〈注〉

① 筆者は過去数点の論文において「ルベン・ダリーオ」と表記してきたが、拙稿では「ルベン・ダリオ」と表記する。

② Vallejo, Huidobro ら＜前衛＞の先駆者とする評価については、Binns も論じているように、Yurkievich がその代表格である。Saúl Yurkievich. *Rubén Darío: los placeres de luz en el abismo*. en *Suma crítica*. 1997, México, Fondo de Cultura Económica

③ Ricardo Szmetan, *El escritor frente a la sociedad en algunos cuentos de Rubén Darío*. en *Revista Iberoamericana*, 146-147. 1989. <反アメリカ合衆国>の文脈においてダリオが論じられることが多いのは周知の事実である。Carlos Martín, *América en Rubén Darío*. 1972, Madrid, Gredos.

④ 『生命と希望の歌』中の詩 *Lo fatal*. を引き合いに論じられることが多い。この詩の史的価値の分析は今後の課題とする。

⑤ Sandro Abate, *El Modernismo, Rubén Darío y su influencia en el Realismo Mágico*. 1998, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur. / Francisco Sánchez-Castañer, *Estudios sobre Rubén Darío*. 1976, Madrid, Gredos. pp.25-29.

⑥ 拙論では韻律を métrica の訳語として、韻文の形態に関する伝統的構造の総体を示す語として用いる。

⑦ *Prosas profanas*. この題名における *prosa* は古語「ミサ歌唱曲」の意で用いられており、形容詞 *profano* (世俗の)との関係も常に宗教的文脈で論じられてきたが、筆者はいわゆる「散文」の意をも備えた、より重層的な題であると考えている。この題については別に論じる予定である。

⑧ 「詩的リズムは、朗読者には前もっての鍛錬を、聴取者あるいは読者には一定の経験を要求する。そのためであろうか、かつて詩の朗読はレトリック教育の一部をなす芸術にまでなり、その参加者は詩の技巧がもたらす効果を最大限発揮できるよう訓練された。(López Estrada : 1969, 35-36.)」

⑨ 松本健二『ルベン・ダリオ論：「青」連作詩』1998, *Estudios Hispánicos*, 23. 大阪外国語大学スペイン語研究室など。

⑩ 「従って、旋律は詩の芸術的媒介にはなっても、詩と同じ価値を持つとは言えないし、詩の代わりをつとめるわけにもいかない。(López Estrada : 1969, 33.)」

⑪ *Prosas profanas*. の序文における以下の部分を指す。「言葉の1つ1つに魂が宿るように、韻文の1行1行にも、言葉によるハーモニーに加え、理想のメロディーが生きている。この音楽はただ1カ所、アイデアからのみ生まれるものであり、まさに尽きることがない。(Darío, OC5, 764.)」Oviedo がダリオにおける「音楽」の意義についてその二重性を指摘した際もこの文章を念頭に置いていたと思われる。

⑫ Tomás Navarro, *Métrica española*. 1956, New York, Syracuse University Press. p.20. / Manuel González Prada, *Obras. Tomo III, volumen 5*. 1988, Lima, Ediciones COPÉ. pp.15-175.

⑬ Octavio Paz, *El caracol y la sirena*. en *Cuadrivio*. 1991, Barcelona, Seix Barral.

⑭ いまだに日本の大学生がイスパノアメリカ文学史講義のために購入する参考書があるが、そこにはダリオに関して次のような不可解な叙述があり、試験前の学生を悩ませている。「形而上的なベシズム、そこはかたないエロティシズム、<美>の創造的な音楽性—これが彼の詩法であり目的なのだ。(ジャック・ジョゼ『ラテンアメリカ文学史』高見英一、鼓直訳、白水社、p.64、下線松本)」

#### <参考文献>

Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana, I: La colonia. Cien años de República*. 1970, México, Fondo de Cultura Económica.

Bellini, Giuseppe. *Historia de la literatura hispanoamericana*. 1986, Madrid, Editorial Castalia.

Binns, Niall. *Entre la historia literaria y la poesía: vigencia y anacronismo de Rubén Darío*. en *Rubén Darío: estudios en el Centenario de Los Raros y Prosas Profanas*. 1998, Universidad de Sevilla.

Darío, Rubén. *Obras completas. Tomo 1-5. 1950-1953*, Madrid, Afrodisio Aguado S.A.

Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. 1993, Barcelona, Editorial Ariel.

López Estrada, Francisco. *Métrica española del siglo XX*. 1969, Madrid, Gredos.

Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 2. Del Romanticismo al Modernismo*. 1997, Madrid, Alianza.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. 1973, México, Fondo de Cultura Económica.