

Title	スペイン語のverso libreはどのように生まれてきたか : 理論的考察
Author(s)	松本, 健二
Citation	Estudios Hispánicos. 2003, 27, p. 47-61
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/97961">https://hdl.handle.net/11094/97961</a>
rights	
Note	

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

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

Osaka University

# スペイン語のverso libreはどのように生まれてきたか - 理論的考察 -

松 本 健 二

## 0. はじめに

スペイン語における韻文製作とは、一般的に、その生産者にとって純粹に自由な表現行為であるとは見做せない。韻文の製作過程においては、その生産者に対して各種の心的規制が働く。その心的規制は、結果的に、異なる人間によって製作された韻文作品に見られる形態的類似性となって現れる。スペイン語韻文の製作過程で、個々の生産者に働きかけるそうした心的規制とはいかなるものか。

韻文という言葉表現=芸術作品=儀礼〔演劇〕におけるツール=商品は、場合によってはその製作段階から、その韻文に使用される言語を共有する文化圏の人間の手によって、また一定の範囲内でその言語による文化を支配的文化と位置づける人々の手によって、何らかの場で何らかの機能をもって消費されてゆく。消費の過程は新たな商品生産の機会を生み出し、同時に韻文製作者に再製作の動機を与え続ける。生産活動としての韻文製作は、それが消費のサイクルに位置づけられるという点に関しては、絵画制作など他の芸術分野の創作過程との類似性を有している。

ペルーの詩人César Vallejo (バジェホ) を例にとってみる。ペルーの北部都市トルヒーヨでは、大学生、あるいは小学校教師という社会的階層に所属し、同時に地元のジャーナリズムの間では名を知られていた知識人のサークルにも出入りするようになる。この頃から韻文製作を始め、地元の新聞やリマの新聞、雑誌などに単一作品が掲載される。一般的に、単一作品が新聞、雑誌に掲載されているという結果は、場合によっては遠隔地の、場合によっては極めて異なる社会的階層の読者が、自分の書いた作品を一週間後には読むことを了解した上で製作にとりかかっているという製作時の環境を想像させる。バジェホの場合は、リマのブルジョワ階級向けの文芸誌*Varietades* を中心投稿対象としていたことから、ある程度特定の読者層を想定していたこともうかがえる。ただし、実際にはそうした掲載新聞、雑誌などと経済的、個人的に密接な関係にでもない限り、生産者は消費の

場の反応に関して予測を立てることが極めて困難な状況下で製作を行わねばならなかった。そうした投機的予測に関する資本家側のリサーチ、および生産者側の消費予測システムがある程度整備されている現代の高度資本主義社会の出版文化、これと1910年代のペルーのそれとでは、あまりにも条件が違うということは容易に想像がつく。

一般的に、文字テキストとしての韻文作品を生産する側の人間は、その消費の舞台として印刷物、書物を通した特定の読者層を有する。それら特定の読者層が形成する“特定の時代の読み方の基準”についてはHans Robert Jaussによる概念「期待の地平」がただちに想起される (Jauss, 1982: 139-185)。ただし、拙論で扱っている“特定”の読者層とは、実際に個別生産者が偶然置かれた社会的、経済的、歴史的状況の産物であって、それは現実に生産者が生きた世界の中で形成されてゆく“特定の需要者層”を指す。厳密に言うならば、この需要者層とは、受容理論的な読みのコンテクストの中で生じる文学的現象としての概念的な読者とは区別されるべき対象である。バジェホの場合、初期の投稿詩をまとめた第二詩集*Trilce* (1922) がリマで200部出版されている。この200部の消費の周辺動向について文学史の記述は揃って口を閉ざしてきたが、最近この時代の出版状況を生々しく証言する研究論文が発表されたのでそれを検討してみると、たとえばその前の年の1921年12月にグアテマラの崩壊した独裁政権から劇的な生還を果たした前期モデルニスモの詩人José Santos Chocano (チョコカノ) がこの年リマ中で出版、講演、社交活動を繰り広げていたことが分かる (Núñez, 1994)。1922年、リマの文学アカデミズム、出版ジャーナリズムは、チョコカノを中心に動いていたらしい。バジェホの投稿作品に関しては何度か批評も書いている作家のClemente Palmaも韻文に関してはチョコカノ派 *chocanista* であつたらしい (Núñez, 1994:387)。こうして、チョコカノの前期モデルニスモに特有の長詩行が、詩人という社会的記号を巧みに演出するチョコカノ自身の声によって市内の劇場やカフェで華々しく朗読される中、市場のリサーチも行わずに出版された200部の*Trilce*は、生産者にとって満足のゆく消費の場と機能を見失うことになる。バジェホがこの作品の製作に当たって試みた投機的予測があったとすれば、それは短期的レベルでは失敗に終わったと言える。

こうした、

[投稿⇒(文芸サークルへの外部からの参与)⇒非営利目的の出版⇒

評価待ち]

という不安定かつ投機的、そして一方通行的でリアルな消費の流れは、あらかじめ社会階層的にも経済的にも商品生産の流れに乗りやすい立場にあるフィクション製作者がたいてい有していた、安定した循環的な消費サイクル、すなわち、

[社会的階層の確認⇒求められる文章活動のリサーチ⇒文芸サロン、サークルの形成⇒新聞投稿者など外部参与者の検閲によるサロン、サークルの意味強化⇒社会的階層の再確認⇒新たな文章活動需要の形成]

とは大きく異なるものであった。社会的に「求められる姿を探して、それを生き」「求められる文体を生産する」という伝統的韻文生産者のあるべき姿（たとえばチョコノのそれ）を逸脱しても、なお文学史にその名を留めたのは、バジェホの韻文が1938年以降スペイン内戦と国際義勇軍という別の時代の別の社会の消費サイクルの中で需要されていったからに過ぎない。その後、ペルー時代に書かれた初期韻文作品に見られるダダイズムなど同時代文学との共通性が、文学アカデミズムの場を中心として議論されるようになっていったわけである。我々は今日の視点から、1923年以前に存在した「ペルーの詩人」バジェホが単に消費サイクルから逸脱した無名の詩人であったという事実を見落としてはならない。韻文の消費サイクルにおける需要層とは、作者が想定するところのいわゆる「潜在的受け手 (Sartre, 1948:116-201; 1965:61-154)」と似ているが若干異なる存在である。需要者層とは、正確には「顕在化することを想定して商品が生産される潜在的な消費者」であり、必ず時間的な相を含んでいるからである。個別作品に関しては、必ずそれが一定の顕在化を達成し得たか否か常に歴史的判定が下され得る。当然それら需要者層が「潜在的なままである」ということは、生産と消費の現場においては「商品価値が減少した」という事実以外のことを意味しない。実際にバジェホの *Trilce* においては、短期的にはあるが、そのような結果が生じている。

が、問題はむしろ、なぜ韻文製作の現場において、消費の結果に関し、これほどまでの予測不可能性が生じたのかという点にある。なぜバジェホの場合、短期的な投機予測があれほどまでに失敗したのか。それを理解するためには当時の韻文製作業界の様子を観察しなければならない。

既に述べたように、スペイン語の韻文製作の過程では、様々な心的規制

がその生産者に対して働く。従って、その生産過程では、形態に関して大幅な投機的冒険は行わないのが慣例となっており、その結果、韻文の形態の類似性には、各時代、各地域による傾向、そしてその傾向の時代による変動というものが存在する。韻文の場合、その形態は基本的に反復による律動パターンを形成する。従って、もし生産者が消費の予測を行うにしても、あるいは投機的な冒険を行うにしても、基本的には、この反復による律動パターンをめぐる処理において、どの程度まで生産者が心的規制を形態に反映させるか、すなわち既存の形態パターンをいかに踏襲 [からいかに逸脱] するかということが、韻文という商品の基本コンセプトとなる。律動形成が全てに優先する傾向のある韻文の生産現場において、しばしば独創性より重要視されるのは語選択における経済性である。現場の生産者が「この語とこの意味を組み合わせれば売れる」という判断からたちまちのうちに韻文を作成してゆくという工程に関して、後世の学者が異論を差し挟むことは非論理的であるし、そうした各時代の現場の経済性こそ、綿密に調査されるべき対象でもある。ただ、そうした強固な律動形成への力が常に働き、どちらかと言えば保守的な傾向の優勢であったスペイン語韻文の生産現場において、歴史的に、形態パターンからの逸脱行為の方が比較的優勢となり始めた時期がある。前期モデルニスモである。そして、そこで浮かび上がってくる形態トピックが、拙論でとりあげる *verso libre* である。

拙論では、スペイン語韻文の生産活動全般において、20世紀に入ってから広範な規模でその存在が認められることになる *verso libre* という現象を、前期モデルニスモを中心に理論的に考察し、同時にバジェホの *Trilce* が作品としては明らかな *verso libre* の特徴が見られるにも関わらずなぜ当時のペルーの消費サイクルに乗らなかったのかも合わせて考察する。

## 1. *verso libre* について

### 1. 1.

スペイン語韻文を対象としてその史の変遷を追う研究史は、その多くが後期モデルニスモまでを視野に入れつつ具体的形態規範に関する詳細な比較検討を重ねてきた。史料制約があったとは言え、このことは注目に値する事実である。そして、こうした文献を比較していると、伝統的形態規範を大きく覆し、スペイン語韻文に関する概念を根底から揺さぶることになったモデルニスモ韻文作品の研究、ここにおいてまず必ず現れると言っ

でもよい形態トピックにverso libreというものがある。このverso libreとは、スペイン語文学の自律的問題としてのみ考えた場合も、verso libreで書き始めたモデルニスモの韻文生産者たちのその生産の姿勢がモデルニスモ以前の韻文生産者たちのそれと明らかに一線を画すという意味において、画期的な現象と言える。

verso libreの定義の前にまずversoそのものの意味を確認しておくことから始める。

## 1. 2. verso-s

Lausberg (1969:191) は、ラテン語の文飾におけるprosaとは、常に前方へ進行する談話を意味し、定期的な韻律周期の循環を意味するversus (verso) と対立する概念であると指摘している。散文prosaに周期的な後方回帰はあり得ない。周期的な後方回帰、文字テキスト上の韻文における行変換、音声テキスト上の韻文における韻律周期、これらに欠ける散文の特徴に関してはFrye (1969:263) がJeremy Benthamの言葉を借りて指摘したように、散文とは基本的に言葉がページの（常識的には印刷可能な限りの）端まで続くことだけが原則であり、文字テキスト上での散文生産者は、後世、自らの創造物に印刷上の偶然性が大きく介入する可能性をあらかじめ了解した上で執筆を行っていることになる。なお、音声テキスト上での散文という概念は、それを想定すること自体が非論理的である。

Marchese and Forradellas (1997:330-333) は、prosaとversoは特に対立する本質的概念ではなく、あくまで特定のテキストを分類するための項目の二つに過ぎないと位置づける。

Domínguez Caparróz (1992:180) はprosaから離れてversoだけを単純に「詩行」verso-sと定義する。「詩作言語における分割の基本単位。詩作上の構成要素をひとつあるいは複数備え（同じ要素が前の単位に存在し、そして次の単位に存在することが常に予測される）、休止によってその範囲を限定される。従って詩行とは律動ritmoを構成する単位であり、音声的かつ回帰的な文彩である。詩行が現れるためには一定の連続性が不可欠である。」実はこれは極めて慎重な詩行verso-sテキストの定義でもある。文字化されたテキストに限定せず、戯曲などにおける話される詩行verso-s colloquial-esをも視野に入れた、より幅広い定義を行っているからである。

Balbín (1975:15-60) とQuilis (1983:16-17) は単一詩作品poemaの構成に

言及する中で詩行節 *estrofa-s* の下位単位として詩行 *verso-s* を定義付けている。Balbín がその必要性が疑わしい瑣末な詩行内律動単位をもって分析する傾向があるのに対し、Quilis は詩行が「他の単数あるいは複数の詩行と結びつくことで初めて存在意義をもつ」というように、その存在要件を音韻論の見地からより単純かつ明確に定義している。

現代では一般的に文学的ジャンルとして *verso* (韻文) という語も用いる。しかしながら、この韻文 *verso* とは、散文 *prosa* の対概念というよりは、むしろ詩行によって構成されたテキスト全般を指すものと見做すほうが、より妥当である。

以上を踏まえた上で、スペイン語の *verso* という語については、文字テキストに限って整理するならば、以下のようにまとめることができる。

- ① スペイン語の *verso* とは詩行 *verso-s* を意味する。詩行 *verso-s* で構成されたテキスト、ジャンル名 (韻文 *verso*) を表す場合もある。
- ② 単詩行 *verso* は前後の休止によって範囲を限定されている。詩作上の構成要素が前後の他の詩行 *verso-s* において反復されるという回帰性を特色とする。

が、音声テキストも合わせると、この定義は若干修正を要する。Zumthor (1990:135) は主に *oral poetry* の観点から、ギリシア・ローマという一地方文学に端を発する *verse/prose* という二項対立の図式こそ世界的にはむしろ特殊な言語文化遺産と見做されるべきであり、その枠組みを決して普遍化することはできないと警告する。McLuhan (1962:200) は、無韻詩 *blank verse* とはそもそも歌曲の要素中の文字だけを音曲から切り離れた時点で初めて発生した極めて視覚的な文学概念なのではないかと指摘する。Ong (1981:17-30) がいわゆるホメロス問題に関して Milman Parry による研究をもとに提示してみせた驚くべき試論、すなわち『イリアス』の詩行中の独創的表現形態のほとんどが、詩行を口頭で組み立てる際の制作方法によって強いられたエコノミーによるものであり、一人の (あるいは複数の) 天才的生産者による突然の発明品ではないという主張は、文字テキストを優位のものに見做して疑わない文学研究者は特によく吟味しておく必要がある。そもそも詩行の研究はすべて文字化されたテキストをその対象とする。いわゆる伝統 *tradicional* 詩と民衆 *popular* 詩を、その伝播の様態から差異化するという文学アカデミズムの立場を支えている根拠は、あらゆる民間伝承詩をその原本となっている文字テキストが忘失された時点で “popu-

lar”にしてしまうという原則しかないのではないのかという指摘もある (Zumthor, 1990:15)。また、その生産現場を想像した場合、文字テキストと音声テキストの中間点に存立していると言える「話される韻文 verso coloquial」、すなわち戯曲における詩行の流通と消費の様態を考慮に入れた場合、我々はよりいっそう複雑かつ微妙な問題に立ち至るだろう。たとえば McLuhan (1960:130) は、シェイクスピアに言及しつつ、印刷の普及により大量の詩行を急速に読むことが可能になったことで、逆に演説風の話される韻文が育ったと述べている。

そうした指摘も踏まえ、拙論では、近代スペイン語の文字文学と印刷文化に立脚した詩行 verso-s の定義 (上述)、そして視覚的理解の優位を前提とし提出されてきた言説のみを対象史料とし、またそうした視覚文化のヘゲモニーの真っ只中であって、今回のテーマである verso libre がどのような位相で提出されたのかを考察するに留める。

### 1. 3. 脚韻、詩行音節数、反復の規則性

詩行が範囲を限定されている休止とは、詩行頭と詩行末、すなわち詩行の改行部の余白に存在する。また、一般的に12音節以上の詩行になると、音韻論的な要請から中間点に休止を設定し、視覚的には1単詩行のところに聴覚的には2詩行が観測される〔設定される〕ことが多い。スペイン語韻文の場合、前後の詩行で反復される詩作上の構成要素とは主として行末の音響に存在する。母・子音で構成される場合は、終わりから2つ目の音節の音節形成母音以降の文字全てが構成要素となる。母音のみで構成される場合は、終わりから2つ目の音節以降の音節形成母音2つで構成される。この構成要素が、前後の詩行で同じ音響的特性を持つ構成要素に対応する。これを脚韻 rima と称し、例外の処理法も含めて、生産の現場においては一定のパターンが観測されている。

同じ規則性を構成する要素として1詩行の音節数 número de sílabas がある。音節数には主として文学アカデミズムや文法的規範言説の中で維持されてきた様々な文学的通称も存在し、この通称を詩行の韻律 (格) metro と称することもある。詩行が他詩行の音節数と一致する詩作品を同一音節数詩行作品 versos métricos [regulares] と呼び、逆に音節数に関し明確な規則性が認められない作品を非同一音節数詩行作品 versos amétricos [irregulares] と呼ぶことがある (Navarro Tomás, 1956:13)。Quilis (1984:47) は



音節数調整に規則性をもたせない詩作法を *versificación irregular* [libre] と称し、すでにここで libre という語を使用している。同一音節数詩行作品には全行まったく同一音節数詩行のみで構成されている詩作品もあれば、7音節詩行のペアと11音節詩行のペアなど複数種類の音節数詩行の組み合わせによって構成されている詩作品もある。

こうして、詩行は他詩行と同一の音節数を備え、なおかつ行末の音響を他詩行末のそれと類似させることによって、反復の規則性、すなわち律動を生み出すのである。ただし、音節という明快な文法トピックが他の律動形成要素を制して圧倒的存在感を示している点について、このラテン語的な「音節的韻律法」によって律動形成の生産現場が拘束されてきたスペイン語文学の歴史的経緯に関しては、Octavio Pazが詩人の視点から「(スペイン語における) 論述と文法の帝国主義を明らかにするもの (1972:73) (カッコ内筆者)」と述べている。

#### 1. 4. 規則性の例外

##### 1. 4. 1. verso-s suelto-s

スペイン語の詩作品中に脚韻を形成しない詩行 verso-s が出現する場合は、それを無韻詩行 verso-s *suelto-s* [blanco-s] [libre-s] と称する。左記3形容詞の意味づけの差異を吟味してみる。sueltoは「まとまりのある全体から離れた」「バラバラの」という若干否定的な意味付けが行われている。これは詩行によって構成された詩作品が基本的に全ての行において脚韻を形成するものであるという発想から生じた表現である。blancoは「空白の」という表現により、詩作品全体の中で脚韻など音響的特性が与えられていないことが示されている。そして libre は「自由な」「縛られない」という表現によって、該当する詩行を肯定的に、そして(暗に)脚韻という形態的統合の働きを否定的に意味付けしているように思われる。blancoをもっとも中立的な表現と見做しても、sueltoと libre との間では、脚韻を形成する[しない]詩行の意味付けをめぐってかなりの質的相違が見られる。

単詩行としての無韻詩行 verso-s *suelto-s* は、有韻詩行 verso-s *rimado-s* の間に存在し得る。これに対し、無韻詩行のみで構成された詩作品を無韻詩行作品 *versos sueltos* と呼ぶ。これが言葉の本来の意味における *versos sueltos* である。スペイン語の無韻詩行作品 *versos sueltos* とは、Baehr(1970:78-80) と Quilis (1984:169) が述べているように、イタリア語の無韻詩行作品 *versi*

scioltiをその源とし、1526年ベネチアの大使Andrea NavageroとJuan Boscánが邂逅して以降スペインにも根付いた11音節詩行endecasílabo作品の中にすでに16世紀から存在した。11音節詩行作品の中に無韻詩行作品が存在した件に関してはNavarro Tomás (1956:191) もendecasílabo sueltoというトピックをあげて説明を加えている。この種の無韻詩行作品はラテン語古典作品の翻訳、あるいはラテン語的、疑古典的な調子を詩行作品に与えるために重宝されたが、脚韻を放棄し、詩作品が律動を生み出す可能性を極端に減少させた点については、“不調法であるbárbaro”と評した人文学者も存在したと言われている (Baehr, 1970:79)。無韻詩行作品に関しては、脚韻の不在によってラテン語韻文との比喩的類似性を暗示させ、またそれにより“見かけ倒しの華美pompa”をねらうといった、特殊な目的から生まれた形式であると見做すことができる。しかしながら、この無韻詩行作品の形態が輸入された時期を考慮すると、その後この形態が一向に普及しなかったのは、およそ400年間に渡りスペイン語韻文製作者に対し何らかの形で脚韻形成への形態的強制力が常に働き続けてきた証拠であるとも言える。逆に「脚韻形成を放棄すること」を普遍的に「自由なlibre創作行為であること」と見做す根拠は、スペイン語韻文製作の現場においては存在しない。

そういう意味では、無韻詩行を表すスペイン語用語はverso-s suelto-sもしくはverso-s blanco-sで統一しておくほうが、より妥当である。

#### 1. 4. 2. verso libre [poema de versos libres]

Quilis (1984:170-171) は (el) poema de versos libres [(el) verso libre] というように詩作品そのものを表す語のみをとりあげ、敢えて詩行としてのverso libreの位置づけは避けている。音節数という要素が複数詩行に関連する問題である以上、ある単詩行がそれのみで自由詩行verso libreであると判断される状況ばかりを想定することは非論理的である。従って拙論ではこれ以降verso libreをすべて複数詩行もしくは作品レベルの問題として扱う。12音節以上の単詩行の場合、視覚的情報提供の比率を増大させた結果、休止などによる実質上の（音韻論的なレベルでの）複数単詩行の認知の可能性が低下しているケースもあり得る。限りなく散文に近い単詩行と言えるが、そうした単詩行の場合は、単詩行として観測した場合でもverso libreの様態を分析することが可能である。ただし、拙論では考察の対象外とする。

Baehr (1970:80-81) は、脚韻の有無に焦点の当たっていた無韻詩行とは異なり、*verso libre*の主要な特徴として、個々の詩行の音節数のばらつきと、脚韻構成における母音押韻の優越という2点を挙げている。

詩行音節数と脚韻という二つの生産条件に関して外的な心的規制から解放されている、そのように*verso libre*の基本概念を定義してもよいだろう。しかしながら、そうした「外的な心的規制」がどの程度強く働いていたのか、また、大量生産され始めた*verso libre*に関する特有の新たな音節数調整や脚韻形成の規制性、すなわち「20世紀のスペイン語韻文作法 (López Estrada, 1987)」をある程度理論付けることも可能ではないのか、そうした史料整理に関する認識論的問題点も重ね合わせて考慮する必要がある。

スペイン語の*verso libre*に関する先行研究の文献整理、およびその発祥の問題に関する資料整理はParaiso (1985) が既に行っている。それによると、スペイン語の*verso libre*の起源に関しては、大きく以下のように分けることができる。

③ スペイン語文学内の自律的な進化。

④ 他言語の韻文における*verso libre*と同種の現象の取り込み。

外国語文学の影響についてParaisoは極めて慎重である。Gustave KahnやJules Laforgueなど象徴派の*vers-librisme*の概念を摂取していたのは前期モデルニスモのプエノスアイレス・グループ、すなわちRubén Darío (ダリオ)、Ricardo Jaimes Freyre (ハイメス・フレイレ)、Leopoldo Lugonesらに留まり、またそれも形態的な摂取というよりむしろ意味的なレベルの摂取、象徴派の精神的な側面への趣味的接近が優勢であったとし、さらにWalt Whitmanに至っては1912年にArmando Vasseurによるスペイン語訳が出版されるまでは実質名前だけの存在でテキストはほとんど読まれておらず、むしろ言語的にもなじみのあるポルトガル語文学テキスト、たとえばEugenio de Castroの作詩法が何らかの形でダリオに刺激を与えたと論じている (Paraiso, 1985:62-64)。また、イタリアのオペラ、ワグナーの歌劇など、ダリオ自身が当時膨大な数の新聞記事を執筆している19世紀的な「話される韻文」との関係も見逃せないと述べている (Paraiso, 1985:65-67)。

スペイン語の韻文の場合、母音による押韻の許容範囲が広がったこと、また特に吟遊詩など音声テキストのレベルにおいて生産段階における音節数調整への文法規制が弱かったこと、文字テキストのレベルでもスペイン語の韻文の需要層が音節数の異なる詩行ペアの組み合わせを柔軟に許容し

てきたことなどから、こと脚韻形成に関する限りは、実はフランス語文学に比して生産段階における心的規制がある程度弱かったものと推測できる。従ってParaiso (1985:61) も述べているように、スペイン語のverso libreとは、先行する韻文諸形態との急激な歴史的断絶の後に生じたものではない。生産現場における行動様式の集団的自己規制、調整をはかるには、単に生産の現場だけに留まらない、新たな需要層の獲得、教化、宣伝が必要とされる。そうした時期が前期モデルニスモに該当するとすれば、それを経てverso libreが比較的量产され始めた時期が後期モデルニスモに重なる。

以上のことから考えると、スペイン語文学におけるverso libreとは、詩行verso-sや無韻詩行verso-s suelto-sなどと異なり、純粋な言語現象としてのみではなく、常に歴史的な地平の中で、つまり、モデルニスモ以降に発生した20世紀スペイン語文学の韻文の問題として、20世紀スペイン語文化の需要と消費のサイクルの中で考察する必要がある。敢えてスペイン語のverso libreの定義を試みるならば、下記ようになる。

- ⑤ 詩行音節数調整や脚韻形成など、伝統的なスペイン語韻文生産の形態規制から逸脱した、あるいは新たな独自の形態を構築しようとした痕跡の見られる詩行作品。ただし具体的には、前期モデルニスモに書かれた、詩行音節数規制の弱い [ない] ことを特徴とする作品群以降のものを指す。

## 2. 生産の現場 - 前期モデルニスモ (ブエノスアイレス)

全ての中心にはルベン・ダリオがいる。verso libreの生産現場に関する限りダリオの特徴は下記の3つにまとめることができる。

- ⑥ verso libreにつながる実験的長詩行 (作品) を多数生産したこと。
- ⑦ verso libreを提供するための理論的背景をエッセイなどを通して周到に準備し、またそれにより「新しい形態はどのようなものであれ内在的に優れた特徴を備えている」という韻文生産における“売り手優位のイデオロギー”を強化したこと。
- ⑧ 出版の中心地を遍歴し、①②の情報を巧みに発信し続けたこと。

なによりも韻文という品物の“付加価値”を消費サイクルの多種多様な局面において差異化をはかることで“顕在化”させ、文字詩行テキストが将来持ち得る“多様な着地点”を旺盛に提供し続けたことこそ、ダリオの果たした最大の功績であると言える。

その着地点へ最初に目に見える形で到達したのが、プエノスアイレスにおける韻文革新の動きの中におけるダリオの「もっともよき同盟者 (Henríquez Ureña, 1978:175)」の一人であったハイメス・フレイレである。Paráiso (1985:71-101) が「創始者」と位置づけているように、ハイメス・フレイレは *Castaria bárbara* (1899) によって verso libre の実作者としても見做せると同時に、1912年 *Leyes de la versificación castellana*. (1906年に発表した雑誌記事を編集したもの) を発表したことで、verso libre に関する理論家と見做すこともできる。当時のアカデミズムにおける作詩法、韻律論 métrica はもっぱら単詩行内の律動形式を論題としていた。そうした先行言説をハイメス・フレイレは3種に分け、どれも綺麗に否定してゆくのである (Paráiso, 1985:86)。1) ギリシア・ラテン語詩行式の長短バタンの律動形式を単詩行内の複数音節に求めるもの。2) スペイン語の文法規範に則った強弱バタンの律動形式と1との融合をはかった言説。律動節 *cláusura rítmica* という名で2~3音節のブロックに単詩行を分割しようとした。Andrés Bello などイースパノアメリカの研究者がこうした言説を積極的に提示した (Bello, 1979:527-548)。3) スペイン語の文法規範を詩行の観測の際ただ無批判に応用しただけの言説。ハイメス・フレイレは1~3すべての理論的欠陥を指摘した上で、詩行における律動形成とはあくまで複数詩行の問題であり、音韻論的周期 *período prosódico* すなわち単詩行における強勢は、ただひとつ、行末にしか存在しないと述べるのである (Paráiso, 1985:86)。ただし律動形成という問題に執着するあまり、第九・十章で言及されている verso libre というトピックに関して、ハイメス・フレイレは基本的には否定的な見解を述べているようである (Paráiso, 1985:88-89)。が、詩行音節数に規則性のない韻文作品にも固有の律動形成が観測されるという新見解を、前期モデルニスムに属する詩人 José Asunción Silva (アスンシオン・シルバ) の *Nocturno*. (1894) を具体例としてあげ提出している (Paráiso, 1985:89)。

以上のことから、前期モデルニスムにおいては、verso libre の生産を順調に軌道に乗せるべく、以下にあげる二つの予備的工程が進行していたものと推測することができる。

- ⑨ 主として音響の側面から生産段階で加えられる心的規制を取り除くため、韻文生産者自身がメタ的言説のレベルで生産者側の論理を戦略的に提示したと同時に、新たな音響パターン形成という高度な差異

化システムの初期段階を形成した。

- ⑩ ⑨によって差異化された実際の詩行テキストが消費サイクルに乗る準備を特定の人物（ルベン・ダリオ）が用意周到におこなった。

### 3. 結論

20世紀初頭より、イSPANアメリカにおいても、雑誌をはじめとする視覚メディアが韻文テキスト消費の第一線に躍り出て、他の消費の様態を圧倒することになる。無名のプロレタリアートが投稿した詩行テキストをアシエンダの領主が読む可能性のある雑誌メディアにおける韻文生産の様態と、閉ざされた文学サークル内での朗読を前提として生産された韻文生産とは自ずとそのあり方も異なってくる。逆に生産者の立場に立って考えるならば、文学アカデミズムやマスメディアなど様々な虚構を担保にしつつ（たとえ元本がゼロの場合でも）、知恵と才覚次第では、消費サイクルの中でいくらかでも自分の生産品の卸値を維持する〔増額する〕ことが可能になったのだ。スペイン語のverso libreはそうした過渡期において、ブエノスアイレス、ポゴタ（アスンシオン・シルバ）、ニューヨーク（José Martí）といったこれまた微妙な舞台からまずその版図を広げていった。

バジェホがペルーを発った4年後のリマでCarlos Oquendo de Amatによって書かれた完璧なverso libreとも言える*Cinco metros de poemas*. (1927)は、韻文を純粋な視覚メディアと見做した上で意図的に製作された作品であった。その名のとおり5メートルの紙を折り畳んだ上にはダダイズム風のカリグラムが書き連ねられ、映画の中断を連想させる「10分間の休憩10 / intermedio / minutos」という突拍子もないページも現れる。

José Carlos Mariateguiとの関わり、共産党入党、1936年の死と、何かと共通点の多いこの二人の詩人であるが、この「5メートル」やバジェホの*Trilce*がなぜ着地点を喪失したか。それは前章で論じたような予備的工程がペルーの消費サイクルにおいて十分に進んでいなかったということの意味する。ブエノスアイレスとリマとではまた需要層を取り巻く環境も異なるし、ルベン・ダリオはリマで顕著な活動をしていない。1922年のバジェホの特徴をまとめるならば以下ようになる。

1) ダリオら前期モデルニスマが用意した創作の可能性および最新外国語韻文の消費動向に対する強い関心。2) ペルー国内の消費サイクルにおいて自らの作品を的確に位置づけることの失敗。

混血性mestizajeや山間部出身の九男という出自や地方出身者特有の言語的問題などによってもたらされた、リマの文学消費サイクル内での自己の意味付けの困難という、バジェホが歴史的に背負っていた宿命を考慮しないならば、前述1と2の間のずれ、すなわち“消費予測と市場実態の極端なくいちがい”こそが、バジェホの作品が着地点を喪失した原因だったと言える。そして、自分がそうした消費予測の失敗を補うだけの社会、経済的階層に所属していることを確認できない以上、バジェホがこの翌1923年を機にヨーロッパへ渡り、パリをスペイン語のverso libreの主たる生産消費の場と定めたことは、ある意味で論理的な結果であった。

次なる問題は、バジェホをはじめとする後期モデルニスモのスペイン語韻文生産者たちが、verso libreをどのような様態で使い、それらがどのような生産消費の場で登場してきたのかということである。

#### 参考文献

- Baehr, Rudolfo (1970); *Manual de versificación española*. Madrid, Gredos.  
 Balbín, Rafael de (1975); *Sistema de la rítmica castellana*. Madrid, Gredos.  
 Bello, Andrés (1979); *Obra literaria*. Caracas, Ayacucho.  
 Domínguez Caparróz, José (1992); *Diccionario de métrica española*. Madrid, Paraninfo.  
 Frye, Northrop (1965); *Anatomy of Criticism*. New York, Atheneum.  
 Henríquez Ureña, Max (1954); *Breve historia del modernismo*. México, FCE.  
 Jauss, Hans Robert (1982); *Toward an Aesthetic of Reception*. (Translation from the German by Timothy Bahti) Minneapolis, University of Minnesota Press.  
 López Estrada, Francisco (1987); *Métrica española del siglo XX*. Madrid, Gredos.  
 Marchese, Angelo and Forradellas, Joaquín (1986); *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel.  
 McLuhan, Marshall (1960) (with Carpenter, Edmundo); *Explorations in Communication*. Beacon Press.  
 - (1962); *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*.

- Toronto, University of Toronto Press.
- Navarro Tomás, Tomás (1956); *Métrica española*. New York, Syracuse University Press.
- Núñez, Estuardo (1994); *La recepción de Vallejo en el Perú, durante la etapa "trúlcica" (1922-1937)*. in *Vallejo, su tiempo y su obra. Actas del coloquio internacional. Tomo I*. Lima, Universidad de Lima.
- Ong, Walter J. (1982); *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London and New York, Methuen & Co. Ltd.
- Oquendo de Amat, Carlos (1990); *Voz de angel*. Lima, Colmillo Blanco.
- Paraíso, Isabel (1985); *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid, Gredos.
- Paz, Octavio (1972); *El arco y la lira*. México, FCE.
- Quilis, Antonio (1983); *Métrica española. Edición actualizada y amplificada*. Barcelona, Ariel.
- Sartre, Jean-Paul (1948); *Situations, II. Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard.
- (1965); *What is literature ?* (Translation from the French by Bernard Frechtman) New York, Harper & Row.
- Vallejo, César (1997); *Poesía completa II*. Lima, Pontificia Univ. Católica del Perú.
- Zumthor, Paul (1990); *Oral Poetry: An Introduction*. Minneapolis, University of Minnesota Press.



