



Title	反詩の第二段階 : ニカノール・パラ『アルテファクト』をめぐって
Author(s)	松本, 健二
Citation	Estudios Hispánicos. 2017, 41, p. 45-75
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/98032
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

反詩の第二段階

——ニカノール・パラ『アルテファクト』をめぐって——

松 本 健 二

1. 第一段階

ニカノール・パラ (Nicanor Parra, 1914-) は 1954 年の『詩と反詩』(*Poemas y antipoemas*) で反詩という創作上の戦略をスペイン語圏に広く認知させることに成功した。反詩が具体的に *anti* の対象としたのは 1950 年代初頭のチリ詩におけるエスタブリッシュメント、具体的にはビセンテ・ウイドブロに代表されるヨーロッパ型のアヴァンギャルド、パブロ・ネルーダが体現するホイットマン流の叙事詩路線、パブロ・デ・ローカのようなアンガージュマンを前提とする文学者のあり方などであるが、パラ自身はこの詩集で特定の詩作法の理念をマニフェストとして提示したわけではなく、モラレスの指摘するようにその詩は《反抗的ではあったが戦闘的ではなかった¹》ため、実は反詩の定義は刊行当時から今に至るまで様々に揺れている。改行制限を課しただけの散文ともいべきその文体は、いわゆる詩らしい文体装飾を極度に嫌い、平明で日常的な常套句を好む。反詩を西欧語文学において 19 世紀末にまで遡る反逆の伝統につながるものとみなし、ホイットマンやパウンドといった米国の本流に対抗する形で現れたウィリアム・カーロス・ウィリアムズとの類似性を指摘する論考もある²。新しいところでは、2006 年版の全集編纂に関わったニアル・ビンスが、反詩をイスポノアメリカにおけるポストモダニズム文学の嚆矢と位置付けている³。ビンスは、1950 年代のスペイン語詩人がアレン・ギンズバーグのような英語圏のモダニズム後の詩人を同世代とみなしていたとするオクタビオ・パスの指摘⁴に着想を得て、パラが実際にギンズバーグやローレンス・ファーリンググッティの知人であった事実、1967 年にニューヨークで刊行された『詩と反詩』英訳版の翻訳にそれら二人に加えてウィリアムズや W. S. マーウィンらが加わっていた事実を指摘したうえで次のように述べている。

ウィリアム・カーロス・ウィリアムズの口語調、ファーリングETTI流の大きな体制に対するアナーキーな嘲笑、ギンズバーグの日常語によるリズム、こういったものとの関係性を強調するより重要だと思われるのは、三人の米国詩人たちの存在がモダニズム文学の支配からの、特に T. S. エリオットからの断絶を意味しているのと同じく、パラの反詩もまた正典化したスペイン語詩アヴァンギャルドからの、特にネルーダという覇権的文学からの断絶を意味するという点である⁵。

チリは有力なモデルニスモ詩人を輩出していない。1935年にエドゥアルド・アンギータとバロディア・テイテルボイムによってようやくチリ詩選 *Antología de poesía chilena nueva* が編まれ、それ以降のチリにおける詩の規範を決定づけるも、その中心にいたウイドプロとネルーダとデ・ローカはみな孤高の詩世界構築に拘泥し、同じ国に乗り越えるべき障壁となる先人がいなかったこともあって、自らがひとつの詩の流派の開祖であるかのような言説や態度表明を繰り返していた。ピンスの言葉を借りるなら、1940年代に詩を書き始めたチリの若手詩人たちは《三つの巨大なエゴどうしの小競り合い⁶》を目の当たりにしていたことになる。ガブリエラ・ミストラルは国外生活が長かったためにチリ国内での存在感が薄く、またその詩のスタイルは古典的なものであったため、若手詩人の目標ではなかった。こうした状況下、1950年代初頭のパラは、自らの詩作が上述した3人のような《絶対志向》を嫌い、ピンスの言葉を借りるなら徹底的に《全体化志向に反する (anti-totalizador)⁷》戦略を選択、大衆音楽や日常言語にまで扉を開く等、詩的言語の運用においてあらゆる意味での境界設定 (limitaciones) や排外性 (exclucividad) を退ける方向へと向かった。そうしたパラの詩作は確かに米国におけるギンズバーグやファーリングETTIのそれに相似していたと言える。

いっぽう 1951年にいち早くパラの詩を紹介する記事を書いていたエンリケ・リンは1967年にキューバの『カサ・デ・ラス・アメリカス』に投稿したチリ現代詩をめぐるエッセイでパラに触れ、フランスにおける反小説 (アンチロマン) と反詩は別物だとしたうえで次のように述べている。

いっぽうニカノール・パラは詩的なテクストを書く作家であり、反詩とは生きた詩以外の何物でもなく、それは従来型詩的要素の脱詩化

(despoetización) なのあって、スペイン語の口語による新しい詩への最も重要な貢献のひとつである。パラをある流派の創始者と定義する必要はないように思う。かなりの数の若い詩人に影響を及ぼしているとはいえ、独立した流派と呼べるようなものは存在しないからだ⁸。

反詩とはあくまでパラによる詩法 (arte poética) の自己定義であり、それはリンが指摘しているように詩という芸術そのものの否定ではなく、むしろ近代詩特有の反逆的なあり方のひとつ、オクタビオ・パスのいう《断絶の伝統 (la tradición de la ruptura)⁹》の延長線上にある作風に過ぎないとも言えよう。リンが指摘しているように反詩の美学は特定流派として共有されることもなかった。パラという人物が、理系の学問世界に軸足を置き、チリ文壇と密接な関係を有することもなかったため、直接的行動へと向かう政治性や戦闘的党派性とは無縁なタイプの作家であったことも理由のひとつであろう。

モラレスはパラが『アルテファクト』の構想を練っていた1970年にロサンゼルスで行ったインタビューで得た証言を元に、反詩を《逆さまの宇宙発生論 (cosmogonía al revés)》と定義している¹⁰。パラはビッグバン理論を応用し、現在の人類は百万年前に爆発したひとりの巨人の断片なのであり、詩とはその始原の巨人を再構築する無益な試みであるという想念に自分はとりつかれている、とモラレスに語った。そして《反詩の当初から私は歴史的廻行ともいえる手段を駆使してその巨人を再現しようと試みてきた¹¹》と述べるパラは、その手がかりをルネサンス詩から古代ギリシアの詩へと追い続け、ついには太古の海中にいた微生物の細胞にまで辿り着いたのだと言う。これは『詩と反詩』の末尾を飾る「その人の独白 (Soliloquio del Individuo)」に明瞭な形で表現されているパラ独自の詩的宇宙観である。時空を超越した詩的主体が、異なる様々な空間で生きた記憶を回想するというこの詩の結末、場所は現在、おそらくパラ自身と思われるひとりの人物のいる部屋へと戻ってくる。

Después me dedicué mejor a viajar,	やがて私は旅ばかりするようになった
A practicar, a practicar idiomas,	言葉の練習 言葉を
Idiomas,	練習した
Yo soy el Individuo.	私はその人だ
Miré por una cerradura,	私は鍵穴から見た

Sí, miré, qué digo, miré,	そう 見た なんと見たのだ
Para salir de la duda miré,	疑念を払うべく私は見た
Detrás de unas cortinas,	カーテンの陰から
Yo soy el Individuo.	私はその人だ
Bien.	さて
Mejor es tal vez que vuelva a ese	あの谷に戻ったほうがいいかもしれない
A esa roca que me sirvió de hogar,	家代わりになってくれたあの岩に戻り
Y empiece a grabar de nuevo,	もう一度刻み始めたほうがいいのかも
De atrás para adelante grabar	後ろから前に向け
El mundo al revés.	世界を逆さまに刻むのだ
Pero no : la vida no tiene sentido. ¹²	でもだめだ 生に意味はない

原始の岩場になにかの形を刻み付けたこの詩的主体は、最後、その始まりの瞬間に立ち戻って神話をやり直したほうがいいのかも、と一瞬逡巡しているかのようである。しかし最終行でそれを諦め、現前の生を存在として裏付ける根拠、意味が欠如しているという冷徹な認識に至る。モラレスはパラの作品中の詩的主体によるこうした観念上の運動を一種の宇宙進化論的なループと捉えたうえでこう述べる。《比喩的に言えば反詩とはある種の神話であるが、その神話は起源や誕生といったものを過去から未来へ向けて語り直すのではなく、あくまで現在から、我々が享受している精緻に構造化された現前の宇宙から出発し、次にその宇宙をひとつひとつの断片、ひとつひとつの形象に分解し、さらにその過程を通じ詩的主体そのものが自らの身を引き裂くのである¹³。》モラレスは1970年の段階でこの《分解 (desintegración)》という言葉が後の『アルテファクト』におけるパラの試みを読み解くうえで重要であることを既に予見している。

パラの詩のスタイルは今日に至るまで様々に進化変遷してきているが、1950年代から60年代にかけては、54年の『詩と反詩』で始めた路線、上述してきたような反伝統的な姿勢と独自の詩的宇宙観に立脚した創作態度に則って自らのいわば反詩的なスタイルを固定させていった時期、いわば反詩の第一段階といってもいいだろう。

その第一段階のその後の流れを概観しておくと、まず1958年にチリの民謡クエカに着想を得た詩集『長いクエカ』(*La cueca larga*)を刊行、37年の第一詩集『名のない詩歌選』(*Cancionero sin nombre*)で既に示していた

詩のもつ音楽的側面への興味を失ってはいなかったことを証明した。ホルヘ・エドワーズが指摘するようにパラの文学的創作の源泉には大きく二つのルートが存在する¹⁴。いっぽうにスペイン語圏と英語圏のテキストとしての近代詩が、もういっぽうには妹のビオレタ（Violeta Parra, 1917-67）と共に幼少期から培っていた音としての大衆歌謡がある。ビオレタがニカノールに勧められて、故郷チジャンをはじめラパヌイから先住民マプーチェの共同体に至るチリ全土を周遊し、各地で眠っていた民謡を採取していったのはちょうど53年から59年にかけてのことであり、これは兄のクエカ詩集の作品群が執筆された時期にちょうど重なっているとも言われている¹⁵。ビオレタの死後に書かれたとされる詩でパラは妹の偉業をこう称えている。

Has recorrido toda la comarca	お前は地域をあまねく回り
Desenterrando cántaros de greda	土でできた壺を掘り出して
Y liberando pájaros cautivos	枝と枝のあいだに絡まった
Entre las ramas. ¹⁶	鳥たちを解き放った

パラは詩の音楽性を重視するタイプの詩人ではなく、後述するように詩をむしろ徹底的に視覚的なものと捉えていた時期もあって、この詩集の刊行に際して彼が《チリのニコラス・ギジェン¹⁷》などと評されたのも結局は見当外れのものである。ただ、その私生活においてチリ民俗音楽に一貫して愛情を抱き続けてきたのは事実であり、1994年9月に彼の80歳を祝って開催されたイベントで自らクエカを踊る姿も報告されている¹⁸。詩集『長いクエカ』はビオレタに表象される《隠れた民衆文化の発掘》というチリ独自の文学的営為に対するパラ流の目くばせであったと言えるだろう¹⁹。

1962年に刊行された『サロン詩行』（*Versos de salón*）でパラは反詩的な路線に戻っている。ここでのパラは『詩と反詩』における《詩》の部分を大胆に削り、そこにあった憂愁や浪漫や獲たる不安といった近代詩特有の情緒を完全に封じ込め、明瞭なアイロニーと理知的で簡潔なユーモアを徹底して追求し、詩的主体にも簡素ではあるがより過激な挑発的言辞を繰り返させている。この詩集についてパラはこう述べている。《『サロン詩行』以降の詩は日の光のもとで、まばゆい外気のなかで作られたものだ。灰色で暗い色彩は消えた。『サロン詩行』のイメージはモノクロではなく、むしろ紫とかレモンイエローなどサイケデリックなものだ²⁰。》パラはこうした過激な方向転

換をシュルレアリスム的な発想に基づくとし、それはマンドラゴラ・グループ等のチリに既にあったシュルレアリスムではなく、むしろエンリケ・リンやアレハンドロ・ホドロフスキーといった若い世代と 1952 年に街頭コラージュ *Quebrantahuesos* という実験的で挑発的な表現活動に触れる機会があったことがきっかけだと述べている。パラはサンティアゴ中心街にある老舗レストラン *Naturista* の壁にコラージュを掲示している最中のリンとホドロフスキーと自分の様子を通りの反対側からシュルレアリスム詩人ブラウリオ・アレナスが見守っていたのを皮肉っぽく回想している。《アレナスは先を越されたと思ったのだろう、彼はあんな極端なゲームをやることは決してなかったから。同時に腹を立ててもいた。私たちが騒々しいシュルレアリスムに向かいつつあったからだ。彼のは詩的でささやかなシュルレアリスム、宝石店のシュルレアリスムだ。私たちは違った。全身全霊をかけていたから²¹⁾。》

『サロン詩行』には後の『仕掛け』を予感させる警句的な詩もある。

Durante medio siglo	半世紀のあいだ
La poesía fue	詩は
El paraíso del tonto solemne.	厳かな阿呆の樂園だった
Hasta que vine yo	私がやってきて
Y me instalé con mi montaña rusa.	我がジェットコースターと居座るまでは
Suban, si les parece.	よければ乗るがいい
Claro que yo no respondo si bajan	途中で落ちて口と鼻から血を流しても
Echando sangre por boca y narices ²²⁾ .	もちろん責任は負わないが

詩の題「ジェットコースター (*Montaña rusa*)」とは反詩全般をめぐる言説と捉えてよいだろう。半世紀の間というのはモデルニスモ以降のチリ詩あるいはイスマノアメリカ詩全般と考えられ、仮にそうであれば《厳かな阿呆》という言葉で仄めかされているのはネルーダやウイドプロロアアレナスといったチリの男性詩人と解釈し得る。特にネルーダについては詩「アンデス山脈万歳 (*Viva la cordillera de los Andes*)」が明らかな当てこすりだという説が刊行直後から出され²³⁾、また 1970 年にサンティアゴ市内のカフェでネルーダとパラが同席した際、パラが朗読した詩をネルーダが堂々と批判したというエピソードもある²⁴⁾。公的世界では国民的詩人としての立場を確たるものにしつつあったネルーダにとって、詩を介して何かと自分の詩人像に難癖を

つけてくるパラという存在が煙たく感じられたのは想像に難くない。

いっぽう、この詩集からパラは自らが作り上げた《反詩》というイメージそのものにも詩のなかで言及し始める。『詩と反詩』ではどちらかといえば自省的な詩的主体による独白調の文体が目立っていたが、この『サロン詩行』以降は明らかに読者全般に呼び掛ける文体が増えていくのである。

Yo no permito que nadie me diga	私は誰にも許さない
Que no comprende los antipoemas	反詩は分からないと言うのを
Todos deben reír a carcajadas.	皆がケタケタ笑うべきである
Para eso me rompo la cabeza	そのために私は頭をひねる
Para llegar al alma del lector.	読者の魂に届くために
Déjense de preguntas.	質問はなしだ
En el lecho de muerte	死の床では
Cada uno se rasca con sus uñas.	誰もが体を爪で引っ掻く
Además una cosa :	ああもうひとつ
Yo no tengo ningún inconveniente	私としては痛くもかゆくもない
En meterme en camisa de once varas ²⁵ .	こうやって口出しをしていても

上記の詩「警告（Advertencia）」にも《死の床》なるイメージが現れているが、こうした死をめぐる冒瀆的で挑発的な言辭はパラの詩がもともと得意とするところである。『サロン詩行』では死者を語り手とする詩や、自らの死に対する弔辞なども織り込まれている。しかしそれはどれも陰鬱なものではなく、素朴な口語で語られるそれら死のイメージはむしろ哄笑を誘う陽気なものである。パラが本書をサイケデリックというのは、死や病や実存的懊悩といった濃厚に暗鬱で、かつ見方によっては非常にグロテスクなテーマを扱った「ミイラたち（Momias）」や「地獄旅行（Viaje por el infierno）」や「死と乙女（Muerte y doncella）」といった詩が、不思議なほどにドライな語句ととぼけた口語的文体によって綴られているという、そのギャップに由来しているのかもしれない。

Aprovecho con gran satisfacción	死の科学がもたらす
Esta oportunidad maravillosa	この素晴らしい機会を
Que me brinda la ciencia de la muerte	大いに楽しみながら利用して

Para decir algunas claridades	我が地上での冒険について
sobre mis aventuras en la tierra.	いくつか明らかにしておきたい
Más adelante, cuando tenga tiempo	これから先もし時間があれば
hablaré de la vida de ultratumba.	あの世の暮らしも語ってやる
Quiero reírme un poco	少し笑いたくなる
Como lo hice cuando estaba vivo :	生前よくそうしたものだ
El saber y la risa se confunden ²⁶ .	知と笑いは見分けがつかないもの

詩集の題はサロン、すなわち社交場に集うプチブルを揶揄したものであり、これについてはパラ自身がこの詩集について《チリの中産階級、意識の高いプチブルの詩に過ぎない。私は実はマルクス主義者だが、戦闘的な共産主義者ではない。それは違う、なにしろ怠惰なもので。私は闘いとカデモとかビラ貼りとかには向いていない人間だ。インテリとして机上で戦うのみだ。でも私の気持ちはいつだってプロレタリアに向いている》と63年の段階では自嘲的に述べているが、彼のこの時点でのこうした静観的で傍観者のな政治的立場は後に70年のホワイトハウス訪問によって大きく揺らぐことになる。

『サロン詩行』と同じ62年に折り畳みのパンフレットという形で刊行された『宣言 (Manifesto)』は反詩についてパラが書いた唯一のマニフェストであり、この時点までの反詩をめぐる様々な言説の集約ともいえるものである。パラは69年のマリオ・ベネデッティとの対談で『宣言』執筆過程を回想し、直前の中国旅行の際に中国人詩人から《革命的詩人の役割は敵を決め、狙いを定め、撃つこと》だと聞いたのをヒントに、当時のアレクサンドリ政権をモチーフにした《瀕死の資本主義による白鳥の歌》にするつもりだったと述べているが、インタビューではその場の思い付きを話しているとは思えない節もあるパラのことである、ベネデッティに合わせたリップサービスかもしれない、真に受けるのは危険かもしれない²⁷。いずれにせよ当初予定の詩集は完成せず、その巻頭言だけがパンフの形で刊行された。

Señoras y señores	紳士淑女の皆さん
Ésta es nuestra última palabra.	これが我ら最後の言葉
— Nuestra primera y última palabra —	我らの最初にして最後の言葉
Los poetas bajaron del Olimpo.	詩人たちはオリンポスから下山した
Para nuestros mayores	年寄りたちにとって

La poesía fue un objeto de lujo	詩とは贅沢品だった
Pero para nosotros	だが我々にとっては
Es un artículo de primera necesidad :	最大の生活必需品である
No podemos vivir sin poesía.	我々は詩なくしては生きていけない
A diferencia de nuestros mayores	年寄りたちとは違って
- Y esto lo digo con todo respeto -	- あくまで敬意を込めて言うが -
Nosotros sostenemos	我々は主張する
Que el poeta no es un alquimista	詩人とは錬金術師ではない
El poeta es un hombre como todos	詩人とは皆と変わらぬ人間である
Un albañil que construye su muro :	壁を塗る職人である
Un constructor de puertas y ventanas ²⁸ .	ドアや窓をつくる大工である

全体を通して 1960 年代前半というラテンアメリカ知識人にとっての革命の季節に書かれたことを匂わせる語句が散見するが、特筆すべきは《小さき神 (pequeño dios) の詩》《聖なる牝牛 (vaca sagrada) の詩》《狂える牡牛 (toro furioso) の詩》というチリの文学者の誰もが容易に理解できる符丁でウイドブロ、ネルーダ、デ・ローカという 3 人のベテラン詩人がやり玉に挙げられていることだろう。パラは反詩という概念を詩に表現するようになって以来、詩人というものが、モデルニスモを経てアヴァンギャルドへと至る過程において、ある種の文化的特権階級、いわばオリンポスの山にあらかじめ住処を有する特別な存在だとする奇妙な考え方が自他ともに抜けきっていないことに違和感を覚えていたようである。パラはこの宣言において詩人を壁塗り職人や大工と同じく生活必需品をつくる職人なのだとみなすことで、反詩があくまで職人が誰にでもわかる日常言語を素材として構築するものであり、その受容も日常生活のなかで万人により実現するのが理想なのだと訴えている。

パラは 1958 年にソ連を旅行し、63 年にもロシア詩人マルガリータ・アリゲールに招かれモスクワとレニングラードに半年滞在、自ら朗読会なども開催し、詩人アンナ・アフマートヴァとも知り合った。パラは 1972 年にスペイン語版『ロシア語現代詩選 (Poesía rusa contemporánea)』の監訳者としてロシア語詩に深くかかわることになる。選集にはアレクサンドル・ブローク、ウラジーミル・マヤコフスキー、ボリス・パステルナーク、エフゲーニイ・エフトシェンコ、アフマートヴァ、アリゲール等が名を連ねている。ロ

シア語の専門家が翻訳をした初版は 1963 年に既に刊行されていて、おそらくパラもロシア滞在中にそれを読み、同時代ロシアの詩に触れる機会があったものと思われる。そのロシア旅行に着想を得て書かれた詩を集めて 1967 年に刊行したのが『ロシア歌集 (*Canciones rusas*)』である。これはスペイン語訳『ロシア語現代詩選』にも含まれているマヤコフスキー作品の強い影響下で書かれたと言われている、マヤコフスキーのテキストと似たような階段状の改行スタイルが採用されている。

1969 年にはこれまでの詩集から漏れていた未発表作品すべてを修正した『分厚い作品 (*Obra gruesa*)』が刊行され、55 歳になっていたパラによる一種の集大成であろうと思われたのだが、実はこのときあるプロジェクトが同時進行していた。

2. 第二段階

1967 年、ベネズエラの文芸誌『イマヘン』にパラの *Artefactos* と題する 32 編の短詩が掲載された。どれも 2 行から 6 行の、一篇ずつ完結した、落書きか広告のようなユーモラスなものばかりであった。その後も *Artefactos* は各国の雑誌に断続的に掲載され、1969 年キューバの『カサ・デ・ラス・アメリカス』に 9 編が掲載された。うちの 4 編は 1972 年の絵葉書版 *Artefactos* に収録されている。収録されなかった 5 編は以下の通りである。

(1) ADVERTENCIA

Se prohíbe cruzar el cementerio
El cementerio no es camino público
Se ruega dar la vuelta por el retén

警告

墓地の横断禁止
墓地は公道にあらず
留置場を迂回されたし

(2) HIJO

Dónde estás
Oye los sabios consejos de tu padre
Cree más en la teoría la papa caliente
Que en los estudios de idiomas por
correspondencia

息子よ

どこにいる
父の賢い助言を聞け
熱々ポテトの理論を信じろ
通信語学教室なんかじゃなく

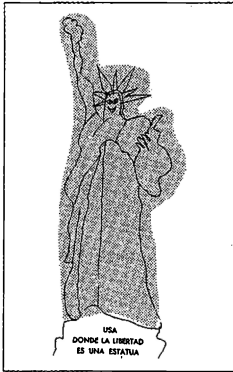
- | | |
|--|------------------------------|
| (3) ESPERANDO MICRO | バスを待ちながら |
| Mientras espera micro | バスを待っているあいだ |
| Diga al revés las siguientes palabras | 次の言葉を逆さに言ってみな |
| ADAN | ADAN（訳注：アダム、逆さは NADA
「無」） |
| EVA | EVA（訳注：イヴ、逆さは AVE「鳥」） |
| GOD | GOD |
|
(4) OTRO AVISO |
もうひとつ広告 |
| Se vende Chile | チリ売ります |
| Tratar con Frei | フレイに連絡されたし |
|
(5) ASMA |
喘息 |
| Isla Negra no es la solución ²⁹ | イスラネグラは解決策にあらず |

(1) や (4) は街中で見かける看板や広告を想起させる。(4) は当時の現職大統領の名が現れ、新聞などの戯画を連想させる趣旨である。同じチリに固有の話題を扱った (5) では、保養地やネルーダの自宅があったことでも知られる沿岸部のイスラネグラの名が現れる。(2) はパラの身近な家族をモチーフにしたユーモラスな反詩的内容、(3) は言葉遊びと、テーマや作風は多岐に渡る。第一行はすべて大文字になっているが、これはパラの自筆原稿がそうになっていたからである。この第一行は題のようになっていることもある（「バスを待ちながら」のように）、詩の一部として読めるものもある。artefacto とは人の技術によってつくられたもの、人工物、工芸品、武器、仕掛けといった意味を持ち、さらに arte のもつ今日的な「芸術」という意味にも想像が及ぶ多義的な題である。なおパラは絵葉書版が出るまで単体の詩は artefacto と呼び、さらに計画中の図画を含むものについては artefacto visual と呼んでいた。1972 年に『アルテファクト』が刊行されて以来、パラは、短詩単独であろうが図画との混交製法であろうが、これらのスタイルを一律で《アルテファクト》と称するようになっていく。雑誌に掲載された当初は、ベネズエラのギジェルモ・スクレ³⁰ やウルグアイのエミール・ロドリゲス・モネガル³¹ といった目端の利く批評家のみが注目する程度であったこのユーモラスな短詩アルテファクトは、最終的にパラ自身によって選別さ

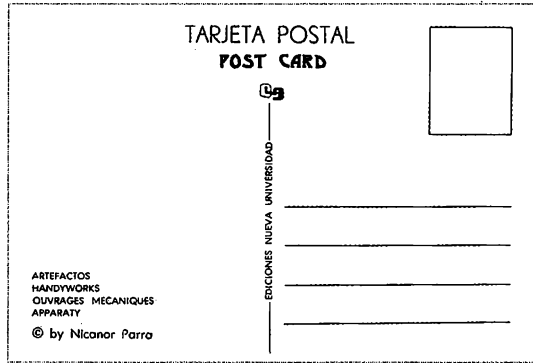
れ、新たな詩も含めた青いボールペンによる手書き原稿 242 編となって、1972 年、チリ・カトリック大学出版局のクリスティアン・サンタマリアに郵送された。パラはサンタマリアにある注文をしていた。すべての詩を何らかの図画と共に絵葉書としてデザインすること。

サンタマリアは当時懇意にしていたギジェルモ・テハダ³² という若い画家を呼び寄せ、早速作業に取り掛からせる。この経緯についてテハダ自身はこう回想している。《最初に青いボールペン書きの原稿を受け取りました。それからコラージュやイラストなどを多用し、字体もいろいろ変えながら、白黒の絵葉書をつくっていったのです。自家製の少しがたつく机の上であのテキストや文字と取っ組み合った夜のことは今も覚えています。あの頃のチリは公的には社会主義に、そして秘密裡というか、非公式にはピノチェト主義へと向かいつつあった時期でした。私は才能不足でしたが、一生懸命に取り組むことで不足分を補えたと思います。実際、あの仕事はとても気に入りました。というのも詩人を一人選べと言われたら、私は間違いなくパラを選んでいたでしょうから。クリスティアン・サンタマリアは私にすべてを任せてくれました。パラは旅行中で、口出しは一切してきませんでした。今から思うと、当時の異常な仕事環境そのものに、反アジェンデ陣営を相手に戦っていた——その逆の闘いもありました——あのアジェンデ時代のカーニバル的で即興的な空気があったように思います。》テハダの言葉からは極左と極右の対立が緊迫の度を増しつつあった 1972 年人民連合政権下のチリの空気がよく伝わってくる。そして、パラの詩のなかには、人民連合やその支持者層を揶揄するような、政権寄りの思想を有するテハダやサンタマリアの立場からすると「困った内容」のものがいくつもあったことから、結局そうした内容の 54 枚にはテハダによる図像をつけず、パラの自筆原稿をそのまま絵葉書に印刷することが決まった。

こうして出来上がった 242 枚の絵葉書 (13,2×9 cm.) は、区切りを挟んで左右 121 枚ずつを並べて収めた蓋つきボール箱として《刊行》された。葉書の表は郵便物としてそのまま利用可能な仕様であった。次に複写版を掲げている (6) と (7) は実際には同じ大きさであり、一枚の絵葉書の裏と表をなしている。この絵葉書という「作品」のうち、裏側のスペイン語テキストのみがパラの創作ということになる。



(6) 裏



(7) 表

(7) の表側は 242 枚すべてに共通するデザインである。上部中心にはスペイン語と英語で《郵便葉書》と記され、宛名欄と通信欄の境界線上には版元の名が記載されている。左下隅にはいちおう版権がパラにあることが明示されていて、その上にスペイン語 *artefactos* の英・仏・伊の3言語による訳語が添えられている³³。この表面も合わせてアルテファクトという作品であるとみなすことができる。裏面 (6) がパラによるテキストにテハダがイラストなどをコラージュした部分だ。ここでは、とぼけた表情をした自由の女神の基底部分に《USA／自由が／像でしかない場所》とまるで 2017 年 2 月現在の米国を予見するかのようなテキストが刻まれている。テキストの再現についてテハダは、改行部分をできるだけ尊重するという以外は字体変換や鏡像文字の使用やサイズの調整等、彼自身の解釈に従い自由に翻案しているようである。

箱の内側には《昨日：反詩。今日：アルテファクト。明日：彼が告知する（落書き？）》で始まるクリスティアン・サンタマリアによる紹介文が同封されていた。サンタマリアは《私たちはこれが論争的な作品であるのを知っている。見て蕁麻疹を起こす人もいるだろうが、パラの作品なのだから珍しいことではない。周りだけ見て終わる人もいよう。その外見だけを。冒涇、いや信仰と救済の不安？ ポルノ的通俗性、いや証言文学？ 政治闘争、いや《関与の文学》に対する自由の叫び？ パラの経歴——本書刊行を大学出版局として心おきなく正当化するに足る経歴——は洗礼者ヨハネの言葉「あの方は盛んになり私は衰えなければなりません」を思わせる。反詩人は現実に

潜り、沈むことで創造する³⁴。》と述べ、カトリック大学出版局としてはかなり大胆な刊行物に取り組んだのだという点を盛んに強調している。そもそも中身は絵葉書であり、間違えば書籍売り場ではなく土産物屋に置かれてしまいかねない商品なのである。

絵葉書として詩を提示したことには文学史的な観点からも大きな意義があったと考えられる。原稿と完成作品のあいだにテハダという造形芸術のコーディネーターを挟むことで、テキストと原著者のあいだに成立する正統的な所有関係は希薄化する。さらに、葉書という実用品のなかに詩を埋没させることで、詩が活字本や音読のレベルで有していたアウラもはく奪される。要するにバラが『アルテファクト』で投げかけたのは伝統的な作者性 (autoridad) をめぐるラディカルな問いかけであるとも考えられ、実際、これまでもしばしばマルセル・デュシャンによるレディメイド等、既製品と創造物との意味的落差に焦点を絞った芸術との類縁性が指摘されてきた。バラ自身は創造物と作者性との関係をこう語っている。《個人的には「創造」をいう言葉をかなり前に自分の語彙から削除している。私には「創造」というのがいかにも気取った、神話めいた、欺瞞の言葉に思えるのだ。創造という言葉を使うくらいなら、私は単に「つくる」という動詞でいい。創造された詩と呼ばれる詩集ではなく、組み立て式の詩 (poemas prefabricados) と呼ばれる詩集を書きたい。私はむしろ不定形の言葉を探したい。既に手垢のついた腐りかけの文化的意味作用に毒されていないような言葉を³⁵。》またバラは1970年にメキシコで行なわれた別のインタビューで、既製品としての詩、受け手がテキストのもつ詩的要素を文学として受容するだけでなく異なる記号体系によって新たに読み替えることができるようなコンテキストの発想を、マスメディアや街頭に溢れる広告のキャッチコピー、さらにはニューヨーク滞在中によく見かけた公衆トイレの落書き (graffiti) から得たとも述べている。バラがニューヨークで見かけた落書きの大半は政治的なものだったという。《今度の本の題は W. C. Poems にしてはどうかとふと思ったのだ。トイレの壁文学というのは今でこそ廃れているが、20年ほど前はそこら中にあっただ。そして昨今のトイレ文学はたいい政治的なものである。だからいくつか書き写しておこうと思った。なぜなら私はそうした文学と政治の混じった行為に関心があるからだ。そうした行為は私的なもので、非人格的で、無責任で、とても深い存在理由がある。トイレの壁に書かれているのは魂の叫びなのだ。心の奥底から湧き上がってくる叫びだ³⁶。》

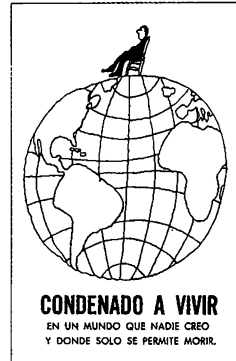
初期に書かれたアルテファクトをテハダが絵葉書として図像化したのが下記3点である。



(8)



(9)



(10)

(8) は《文学部の／学生諸君／トイレの壁に／くだらないことを書かず／（ちんちんとかまんことか）／神と書きなさい／聖母マリア様と書きなさい》という部分がバラの原案で、イラストはテハダ直筆によるものである。これは出版元のカトリック大を意識して書かれたと言われており、こうした場合によっては宗教に対して冒瀆的なメッセージとも解釈できるアルテファクトもあったことから、出版局では念のため大学の関係者を招いて刊行前にお披露目会議を行なったという証言もある³⁷。(9) は《もしもし／話しているのは／私じゃないのでよろしく》という詩であるが、これについてテハダは頭部のない人物が電話の受話器を握る絵をデザインしている。テハダはおそらくこのアルテファクトが詩集全体の詩法を暗示していることを正確に理解し、発話者、すなわちテキストの背後にいる実作者バラが失踪している状況、少なくとも本人は失踪を宣言している事実を巧みにイメージ化している。おそらくテキストのみではここまでの理解は容易ではなく、テハダのイメージを介することで初めて、作者性をめぐる冒険という、作品『アルテファクト』の芸術としての本質が、それを見る者に直接的な形で伝わるのだ。(10) は《誰が創造したわけでもない／死ぬことだけが許された世界で／死すべき定め》という、反詩の第一段階でしばしば見られたバラ流の冷めたアイロニーが漲るテキストに、手描きの雑な地球図が付されることで、テクス

トとはやや違う不思議なユーモアが醸成されている。ここでの《誰が創造したわけでもない (que nadie creó)》という語句にはパラ流の創造行為をめぐるアイロニーの一端が垣間見える。

1972年当時、詩を視覚芸術として提示するのは、何も新しい話ではなかった。既にアヴァンギャルドの時代にウイドブロやファン・ホセ・タブラダがカリグラムを試みていたし、イスパノアメリカ全域におけるアヴァンギャルドの様々な文脈でコラージュや絵画と抱き合わせの詩形が試みられている。そもそも作品を詩の領域にあるとみなすのか、あるいは造形芸術とみなすのか、あるいは文字も単なるマテリアルと捉えたうえで混合的イメージ芸術だと考えるのかによっても、視覚的受容を重視する詩の定義は変わってくるだろう。文字テキストの存在だけを重視するのであれば、図像表現に付随するパラテキストもある種の詩的価値を帯びてくるかもしれない³⁸。フェルナンデス・セラートは、1992年にバラと共同で視覚詩のプロジェクトを実行したジョアン・ブロサ (Joan Brossa, 1919-98) 等、1960年代以降に本格的な活動を開始したスペインの視覚詩 (具体詩) の歴史をたどったその著書で、視覚詩という手法を自ら意識して創作者が自らその作品を世に問うたのは、アルゼンチン生まれの詩人フリオ・カンパル (Julio Campal, 1934-68) がビルバオで1965年に具体詩、すなわち *Poesía concreta* と銘打って個展を開催したのが嚆矢であろうと述べている³⁹。同書で分析されている現代スペイン具体詩の作品群は画廊で展示されるべき混合的イメージ芸術であると言えるだろう。いっぽう、たとえばカンパルの個展とほぼ同じ1966年にメキシコでオクタビオ・パスが発表した視覚詩『白 (Blanco)』はあくまでテキストであり、詩行の配置やフォントの色などに技巧を凝らすことで視覚的な記号作用性を高めただけの、いわば《まだ文字テキストとして読める類の》詩であると言える。ネット通信によるサイバーポエム等、極端に先端的なものを除けば、現時点までのスペイン語による視覚詩は大きくこの二つ、すなわち画廊展示を前提とする美術品と考えたうえでの創作か、あくまでテキスト作品として書物提示を前提とする創作のいずれかに特化しているように思われる。言うまでもないが、もともと30足らずしかないアルファベットは、文字自体にアラビア文字や漢字などの有する視覚的な表象性はなく、仮に詩において視覚性を重視するのであれば、せいぜい字体や記号など文字周辺の物理的操作を利用して詩を組み立てるか (カリグラム等のテキスト限定路線)、その他の造形芸術と組み合わせた複合形態 (テキスト外に表現の場を

求めるタイプ）に移行するかの二択になるであろう。絵葉書という形態をとったアルテファクトの場合は後者に該当するとも言えし、あるいはどちらにも該当しないとも言えるが、スペイン語圏の視覚詩全般と区別しておかねばならないのはむしろ、完成品のもつ作者性、要するに詩人の作品への排他的関与の度合いである。視覚詩では、概して特定の単一作者が、文字も含めた画面構成から色彩に至るまでを、単独で管理するのに対し、アルテファクトはいったんテキスト化された詩が場合によっては見も知らない画家（実際パラはテハダに会っていなかった）の手に託され、恣意的に解釈されるというプロセスを踏む。詩人はできあがるアルテファクトの全体像を自由にコントロールすることができない、というより、パラはコントロールを放棄する手段としてテハダを利用していたわけである。こうした原作者の匿名性を担保したテキスト生成のあり方は、広告やトイレの落書きというよりむしろ、衣服や商品に氾濫している誰が書いたのかもわからない疑似ポエムの文言のそれに近いかもしれない。



(11)



(12)



(13)

(11) は書物のイメージの横に《あらゆる名作の／第一条件／世間に／無視されること》というテキストが付されている。ここでテハダは全ての文字を異なる活字体で平行に並べることで、ある種の商品デザインのようなイメージを形成するのに成功しているが、これは今日であれば書店の梱包袋などに印刷してあってもまったく違和感ないものである。いっぽう (12) のテキストは《死は／集合的習慣》という、いかようにでも解釈し得るかなり難解な詩であるが、テハダはこれにボサダの骸骨絵によるコラージュという手段で対応している。テキストがある種の謎かけとなり、イメージがそれに対する回答なのであれば、元の文字テキストとしてのアルテファクトが無限の解釈の可能性を有していたということに見る者は気付き、さらに、そうした受容側における解釈の選択肢が無限にあるという状況は、実は詩という場が本来

有していたはずの最大の力なのである。テハダに限らない何らかの解釈主体を介在させる余白を多く残した詩であるという意味では、アルテファクトとは、受容と創作のプロセスが混在する開かれた詩的トポスを形成していると言えるかもしれない。(13) のテキストは《くそつたれ！／マプーチェ語を話せない奴／ここに入るべからず》とあるが、テハダは最初の mierda という語を鏡像文字にし、文字としてのスペイン語が先住民マプーチェのような他言語話者にとって有しているかもしれない異質性を敢えて強調する。

従来の反詩的なテーマもより凝縮された一言になって表れる。



(14)



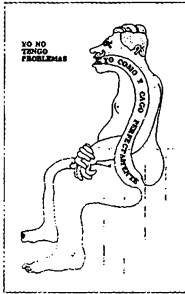
(15)



(16)

(14) は詩「その人の独白」で開示されたパラ独自の宇宙観を圧縮したテキスト《みなさんもう／お気づきかもしれませんが／私たちは詩の／先史時代にいるみたいです》をとばけた顔の原始人が呟いている。アルテファクトの様々なイメージは既に刊行されているパラの様々な詩に重ね合わせて読むことも可能であり、彼の詩選集が今後編まれるとすればアルテファクトを個別の詩の前後に挿絵のように並べるなどの工夫も考えられよう。(15) 《チリ詩は／十一音節化してしまった／いったい誰が／十一音節の呪縛を解いてくれるのか？／偉大なる／十一音節キラー！》では、十一音節詩行によるソネットのみならず、いまだに詩らしい詩が跋扈している旧態依然たるチリ詩を揶揄したものである。(16) 《すべては／詩／詩以外の》では、名詞 todo が絵柄で描かれ、《詩以外の》という最後の 1 行だけが他に比べて極めて小さく表記され絶妙のユーモアを醸し出し、「あらゆるものが詩になり得る」というメッセージを最も効果的に伝えるのはこの手段しかないと思わせる作品に仕上がっている。

テハダは様々な技巧を用いてパラのテキストに呼応しているが、なかでも明らかに生き生きとした調子でデザインされているのがスカトロ趣味のテーマ、パラ特有のブラックジョーク、そして実在の人物を絡めた宇宙観や世界観が表明されているテキストである。



(17)



(18)



(19)

(17) は左上に《私は／なんの／問題もない》とあり、そして裸の男の口から肛門までの管のなかを《私は食べ完璧な糞を垂れている》というテキストが潜り抜けていく。(18) は実際の自殺事件をモチーフにしたアルテファクトで、落下の軌道を表す吹き出し型の余白のなかに《何事も／遅すぎる／ということは／ない／89歳の老人が／妻のわがままにほんと嫌気がさし／離婚して／7階の窓から飛び降りた》というテキストが読める。(19) はアインシュタインの写真がコラージュされ、その上下のテキストは《世界は見ての通りだ／アインシュタインとかいう大馬鹿者が／言っているのとは違う》と謳っている。

こうした見る側にも楽しいイメージとは異なって、テハダがあまり乗り気でなかったことがうかがえるアルテファクトがいくつかある。そこでは概して文字テキストの方が勝っていて、イラストやコラージュは鳴りを潜めている。さらに、上述したように最終的にテハダが手を一切加えずパラの手書き原稿をそのまま印刷したものが54枚あるわけだが、これはいったいどういうわけなのだろうか。これについてはパラが当時のチリで置かれていた微妙な状況を確認しておく必要がある。

パラは1960年代を通し、カサ・デ・ラス・アメリカスにおけるアイデエ・サンタマリア等との親交を通じ、キューバと比較的良好な関係を築いてい

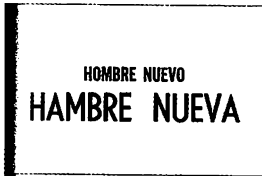
た。しかし、1970年4月、カサの文学賞選考委員としての仕事を果たすべくハバナへ渡航する1か月前、ワシントンで開催された国際的な詩の大会に招かれ、その際ホワイトハウスにも呼ばれて各国の詩人ら数人とニクソン大統領の妻パトリシアと会食、それが写真と共に世界に報道された。キューバ政府はカサでのパラのすべての活動を停止する命令を下し、これ以降、実質パラとキューバの関係は断絶する。チリに帰国したパラを待ち構えていたのは、人民連合政府成立直前のインテリや学生を中心とした左派陣営による轟々たる非難の嵐であった。既にカサ側からも詩人口ベルト・フェルナンデス・レタマルによる強烈な弾劾文書がチリのメディアに送られ、それが新聞紙上に掲載されていた。《パラがハブニングと呼ぶパトリシア・ニクソンとの会見があったのは去る4月15日のことだ。和平交渉に見せかけの希望が見えかけていた時期、ヤンキーどもがカンボジアから軍を撤退させる約束をした直後に許しがたい侵略を開始した時期、続いて学生の大量殺戮が行われたそんな時期にだ。弁明は却下する。ただただ憤るのみだ。革命の正義を求む。至急再教育を求む。抑圧された人民による反帝国主義闘争万歳。人民連合万歳⁴⁰。》読むだけで疲れてくる御用作家特有の愚かな駄文だが、1970年当時のチリでは、こうした文言がなんの違和感もなく受け止められるほどに、国家社会主義樹立への機運が盛り上がりを見せ、反米闘争におけるキューバとの連携を模索する動き、ある種のキューバ熱が、左派インテリ層を中心に蔓延していたのである。この後、カサの息のかかったチリ作家協会会長から公開の弾劾文を突き付けられたパラは、それへの皮肉交じりの返答も書き送っているのだが、勤務先大学をはじめとするチリ文化界の一部の人々のあいだで彼は孤立していった。スペイン語圏の一部の文学者とキューバ革命政権の関係が破たんし始めるのは1971年4月に起きたいわゆるパディージャ事件がきっかけであるが、パラはその直前から既に革命キューバやチリ人民連合支持派との関係を取り返しがつかないほど悪化させていたと言える。パラは『アルテファクト』と同じ1972年に、チリではなく敢えてニューヨークで、英語との対訳版詩集『緊急詩 (*Emergency Poems*)』を刊行しているが、そこにはこうした政治上難しい立場に立たされた詩人の心境吐露とも解釈できる詩がいくつか収められている。

Atravesamos unos tiempos calamitosos
imposible hablar sin incurrir en delito de contradicción

imposible callar sin hacerse cómplice del Pentágono.
Se sabe perfectamente que no hay alternativa posible
todos los caminos conducen a Cuba
pero el aire está sucio
y respirar es un acto fallido.
El enemigo dice
es el país el que tiene la culpa
como si los países fueran hombres.
Nubes malditas revolotean en torno a volcanes malditos
embarcaciones malditas emprenden expediciones malditas
árboles malditos se deshacen en pájaros malditos :
todo contaminado de antemano.
我々は不幸な時代の真ただ中にいる
話せば必ず矛盾に陥り
黙れば必ずペンタゴンの共犯者になる
他に選択肢がないことはまづもって明白だ
すべての道はキューバに通じる
だが空気は汚れていて
息を吸うのもままならない
敵は言う
罪があるのはその国だと
国というものが人であるかのように
呪われた噴煙が呪われた火山の周りに渦巻き
呪われた艦隊が呪われた作戦に出かける
呪われた木々は呪われた鳥たちに碎け
なにもかもがあらかじめ汚染されている

「現代 (tiempos modernos)」と題されたこの詩の後半は、パラにおける反詩の第四段階ともいべき後の環境詩 (ecopoema) を想起させるイメージ群であるが、そうしたイメージも含めてここでいったい何が揶揄されているかは一目瞭然であろう。アルテファクトの多くはこうした特殊な状況——表現者として自由な言論の場を確保するという基本的姿勢は変わらず、そのうえで文学者として国境や政治体制を超えた普遍的価値観の共有にこだわる立場

を堅持した結果、図らずも革命キューバとチリ人民連合界限からも等しく距離を置かざるを得なくなった——に追い込まれていたパラによる政治色の非常に濃いテキストという側面もある。1960年代を通してチリ共産党系の広報誌などで積極的な活動を展開していたテハダにとって、いくつか描きにくいアルテファクトがあったであろうことは容易に理解できる。



(20)



(21)



(22)

(20)～(22) は当時のキューバやチリの人々ならだれもが知る歌やスローガンを元にしたアルテファクトである。(20) はゲバラの提唱した《新しい人間 (HOMBRE NUEVO)》の2語の文字をそれぞれひとつだけ入れ替えて《新たな飢え (HAMBRE NUEVA)》ともじったものである。イラストは一切ない。カストロはともかく、67年のボリビアでの死以降、ゲバラの名はチリなど南米の若い左翼学生にとってはある種神聖なものであったはずであり、テハダとしてもこの種の挑発的言辞を自らの手でイメージにするのは難しかったのだろう。いっぽう (21) はアジェンデ人民連合政権の事実上の応援歌となっていたヌエバカンシオンの名曲 “Venceremos” (我々は勝利する) をもじったものである。動詞 *vencer* と *convencer* をひっかけて《わかる? / 君らは勝利した / けれど / 説得はできなかった》と書くことで、アジェンデ界限の子供じみた好戦性と勝利至上主義を痛罵している。パラはこの駄洒落をよほどに気に入ったのであろう、同じ語句の動詞時制を未来形に変えただけのアルテファクトもつくっている。(22) も同じく後にヌエバカンシオンの名曲となる左翼運動のスローガン “El pueblo unido jamás será vencido” (人民が団結すれば絶対負けることはない) をもじって《左翼と右翼が団結すれば / 絶対負けることはない》としていて、これにはテハダも多少感銘する部分があったのだろうか、下に市民の顔が描かれている。特に (22) は、パラがピノチェト軍事政権成立後にラテンアメリカの多くの知識人からパージされるきっかけともなった一枚であり、チリ・クーデターやバディージャ事件の前後に様々な《転回》を遂げたラテンアメリカ文学者の全般的同行を

知るうえでも欠かせない、歴史的にも非常に重要なアルテファクトであると言えるだろう。

これ以外の政治的なアルテファクトを挙げていくと、やはり大物カストロを題材にしたものが多いことに気づく。テハダがカストロのイメージを敢えて用いず抽象的な線描だけで逃げているアルテファクトは《PERDONA LA FRANQUEZA/HASTA LA ESTRELLA DE TU BOINA/“COMANDANTE” ME PARECE DUDOSA . . /Y SIN EMBARGO SE ME CAEN LAS LAGRIMAS（申し訳ないが率直に言って／あなたの「司令官」ベレー帽の星までもが／私には疑わしく見えてくる……／それでも涙がこぼれてくる）》とカストロに対するアンビバレントな感情が読み取れるテキストだったり、また、テハダがカストロの写真をコラージュした別のアルテファクトでは《SI FUERA JUSTO FIDEL/DEBIERA CREER EN MI/TAL COMO YO CREO EN EL :/LA HISTORIA ME ABSOLVERA（仮にフィデルが公正な男なら／彼は私を信じるべきではないか／私が彼を信じたように／歴史は私に無罪を宣告するだろう）》とカストロの有名な言葉をもじって、キューバからの追放措置に言及したりもしている。さらに、パラの自筆原稿がそのまま印刷されたアルテファクトにも、そうした政治色の強いものがいくつかある。

- | | |
|---|---|
| (23) QUEMEN ESA BANDERA
CHILENA
mucho mejor una hoz y un martillo ⁴¹ | チリ国旗なんて燃やしてしまえ

鎌とハンマーのほうがずっといい |
| (24) ¿ Es efectivo que te nacionalizarás
boliviano?
-Sí, señor
-Por qué
-Porque este país es una mierda | ボリビアに帰化するってマジかね？

はいそうです
なぜだ
この国は糞だからです |
| (25) CUBA SI
yankees también | キューバは OK
ヤンキーも OK |

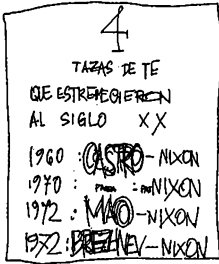
(23) では、スローガンや応援歌と同じく大勢の人々を顔のない大衆に変える記号のひとつである国旗が主題になっている。テハダがイラストを描いて

いる別のアルテファクトでは《QUE QUEDE EN CLARO/QUE NI LA PROPIA/UNIDAD POPULAR/ME HARA ARREAR LA BANDERA/DE LA UNIDAD POPULAR〈断っておくが／人民連合が／わざわざ来ても／私に人民連合の旗を／飾らせることはできない〉と、人民連合の旗にアイロニーの矛先が向けられている。(23)にしても(24)にしても、言葉だけを見れば、国家社会主義が実現したチリになどもう住みたくないというパラの心情が読み取れるのだが、テハダのデザイン次第では何か別の意味を帯びるアルテファクトに変成していた可能性もあるだけに、それを放棄してテキストだけが残されたことが今となっては惜しまれる。

1990年に行われたフアン・アンドレス・ピニャによるインタビューで『アルテファクト』前後の政治の季節について尋ねられたパラは次のように回想している。《1960年代末、つまりあのチリの改革と革命の時代に、私は周囲で進んでいた様々な問題提言を相対化せよと言われているような気がしたのだ。すぐに私は(政治的な)自立性を確保するようになり、あるとき、自分で書いたものでない限りいかなる文書にも署名をしないと公言した。私の独立宣言は左翼にとっては都合が悪かったらしく、ついには彼らに隠喩的な意味で処刑されるに至ったのだ。私は自由に行動する、であるからには自分の進むべき道も自分で決めると宣言した。そうした意識の持ち方を言葉にしたのも覚えている。作家はひとつの独立共和国だ、とどこかで書いたのだ。そんなわけで、それからはいかなる集団行動にも参加しないことにした。自分の考えと一致した活動については別だが、その場合も私の支援をアプリオリにあてにしてもらっては困る。その気持ちを込めてつくったアルテファクトが《... Y ASI/FUE COMO/LO CONVIRTIERON/DE TONTO UTIL DE/IZQUIERDA/EN/TONTO INUTIL/DE DERECHA (…というわけで／彼は／左翼の／役に立つ男から／右翼の／役立たずに／変身させられた)》なんだ⁴²。》

米国滞在経験も長いパラは英語詩人との交友関係も幅広く、キューバを中心とする大陸規模の社会主義革命を目指す人々が米国による帝国主義打倒等という意味不明のスローガンを流布することにどうしても我慢がならなかったのかもしれない。(25)のアルテファクトは、カサを中心とするキューバの文化界には敬愛の念を抱きつつも、反米か親米かという極端かつ不合理な二択を迫るキューバや当時のチリ社会の空気を苦々しく思っていたであろうパラの心情が、短いながらも鮮明に滲み出ている。しかしこれもまたテハダ

によるイメージが完成することはついになかったのである。



(26)



(27)



(28)

(26) は自筆原稿のまま印刷されたもうひとつのアルテファクトである。そこには《20 世紀を／震撼させた／ティーカップ／1960 年：カストローニクソン／1970 年：パラバット・ニクソン／1972 年：毛沢東－ニクソン／1972 年：ブレジネフ－ニクソン》と、ニクソンと会談した 3 人の大物政治家の名が強い筆致の大きな文字で書かれているのに対し、パラ自身の名とニクソン夫人のファーストネームだけはちまちまとした極小の字で書かれている。他の自筆アルテファクトにこうした表記上の乱れはないので、やはりパラはこの作品とその元になったエピソードにだけ特別な思いがあったのであろう。パラはトイレの落書きを匿名の詩人による魂の叫びだと述べていた。仮にアルテファクトのなかにパラ自身の魂の叫びを見出すとするならば、それに多少なりともテハダが共鳴した痕跡が見いだせるものがあるとするならば、それはたとえば (27) であろうか。力強いゴチック体で《いつまで／うんざり／させるつもりだ／私は左翼でも右翼でもない／あらゆるものと衝突するだけだ》と記されたテキストの上では、普段は大人しいが、怒るとけっこう怖い巨象が天に向かって辛そうに吠えている。(28) では《詩人が歌い／踊っているときは／そこに邪魔をするな／邪魔をするな》と allende という副詞を用いて暗にサルバドル・アジェンデ（とその界限）に呼びかけたテキストがあり、その下では酔っぱらっていきそうな男女がクエカのようなものを踊っている。作者という歴史的人物像を作品から可能な限り消去することを目指して生まれたはずのアルテファクトというイメージ混合テキスト

が、当時パラが直面していた困難をもっとも効果的に表現するツールとして機能しているのは皮肉としか言いようがない。

反詩の第二段階は 1970 年から 72 年までの 2 年間に凝縮されている。その軸のひとつは詩における作者性をめぐる冒険と詩の視覚的要素の持つ可能性の探求にあり、もうひとつは政治の季節に直面していたパラが表現者としていかに現実世界の思想力学と距離を保つかを模索し続けたその（隠された）苦闘にあった。前者については、パラ自身が 1970 年の段階で、これから製版するアルテファクトの完成予想図について次のように述べている。《忘れてならないのはアルテファクトが夢に根差す詩であるという点、そして夢で人がするのはまず「見る」ことであるという点だ。それに近代芸術は基本的に視覚イメージの芸術だ。現代芸術を換言すればテレビということになるが、テレビというのも視覚イメージの連続だ。あそこを支配しているのは光の戯れなのだ。私には視覚イメージこそが優れたイメージに思える。正直に言って耳で聞く詩には興味がない。これっぽっちもだ。そんなわけで今では強制されでもしない限りは自分でも朗読をしないようにしている。今人に詩を紹介するならテキストを渡す。昔であれば、子どもの頃は朗読するほうが好きだったから、声に出して紹介していた。今は違う、ただ詩を読んでもらいたいだけだ。それにアルテファクトとは読者の視覚を通して構成される。アルテファクトは書物になれば 1 編が 1 ページを占める予定だし、アールヌーボー以来そうであるように字体も全体的な造形美学に合わせて選ばれるから、そうして出来上がった本は文学テキストでもあり、同時に視覚的テキストでもあることになる⁴³。》しかし結果的に出来上がったのは本ではなく絵葉書集だった。パラはアルテファクトの制作を通じ、自分以外の表現者の介在によって発生する恣意性をも完成テキストに反映させれば、起点となる表現者には予期し得ない意味作用が生み出されることもあるという事実を発見した。いっぽう、テキストの背後にいる詩的主体を言語外のイメージとの混在によって断片化、隠蔽することで、皮肉なことに、かえって自らの内奥に抑圧していた最も痛切な叫び声、自らが理想と考える文学者としてのひとつの社会的立場を、より凝縮した形で、より効果的に表現することが可能になったのである。

アルテファクトの試みは軍政の断絶もあって直接的な反響をもたらすことはなかったが、チリではこの後ファン・ルイス・マルティネスやディエゴ・マキエイラ等、従来型の詩と画廊展示型の視覚詩とを自在に行き来する詩人

が多数現れることになる。軍政期には検閲を通過しやすい造形芸術に多くの文学者が移行していった。その軍政期をトラウマの体験と共に潜り抜けた詩人のラウル・スリータは、やがてテキスト発表の場を書物や活字のそれから砂漠や空といった自然空間へ展開することになる。スリータの盟友である小説家のディアメラ・エルティッツは写真家のパス・エラスリスと組んで移行期の和解プロセスに重要な役割を果たしていくことになる。チリの文学者による表現媒介をめぐる様々な冒険は、1972年のアルテファクトに始まり、今なお進行中であると言えるのだ。

パラ自身は、軍政下、これまでとはまた異なる大胆な詩作法に挑む。反詩の第三段階（偽キリストによる説教詩）、そして第四段階（環境詩）については稿を改めて論じることしたい。

*この研究成果は平成26～28年度科学研究費基盤研究（C）26370386「チリにおける反詩の系譜－ニカノール・パラとエンリケ・リンの文学に関する総合的研究」の助成を受けた。また、平成29年1月28日東京スペイン語文学研究会で筆者が本テーマに関する口頭発表をした際にフロアの皆さんから寄せられた貴重な意見の数々を部分的に反映している。

- 1 Morales, 2015, 135. 本稿引用部の翻訳は指示なき場合は全て松本による。
- 2 Oliphant, 1975.
- 3 Binss, 2014, 108-113.
- 4 パス, 1994, 234.
- 5 Binss, 2014, 109.
- 6 Binss, 2014, 112.
- 7 Binss, 2014, 113.
- 8 Lihn, 1997, 367.
- 9 パス, 1994, 15-39.
- 10 Morales, 1972, 128-132.
- 11 Morales, 1972, 131.
- 12 Parra, 2006, 63-64.
- 13 Morales, 1972, 130.
- 14 Edwards, 2003, 63-64. エドワーズはこの時期にパラがホセ・エルナンデスの『マルティン・フィエロ』に代表されるガウチョ詩をよく読んでいたと回想してい

- る。
- 15 Miranda, 2016, 22-23.
- 16 詩 “Defensa de Violeta Parra” より。この詩は 1953 年に書かれていた短詩をバラがピオレタの自殺（1967 年 2 月 5 日）の後に書き足して完成させたもので、その後 1969 年の詩集『分厚い作品』における「そのほかの詩」と題された章に含まれ刊行されることになった。Parra, 2006, 226-231.
- 17 Parra, 2006, 932.
- 18 Zúñiga, 2001, 158-161.
- 19 ジーン・フランコが『詩と反詩』から『長いクエカ』までのパラの詩について次のように論評している。《文学的なものに対する攻撃は、ニカノール・パラ（チリ、1914-）の Poemas y antipoemas（詩と反詩、1954 年）の中にもほのかに見える。パラは、他の左翼詩人たちとともに、大衆的なものへの共感を分かち合っている。La cueca larga（長いクエカ、1955 年）（クエカはチリの踊り）では、踊りのときに唱われる歌を、巧みに、陽気に取り入れている。《詩と反詩》では、「文学的」なものよりも大衆的なものを擁護している。詩には日常の話し言葉を用いている。またほとんどが独り言の形をとり、その中で詩人は、皮肉な、自己を卑下したやり方で、人生に関して、また人生における一寸した悲しみや、無邪気な愉しみについて語っている。ばかげたことが主要なテーマとなっている。詩人が格調をあげるのは、人生における尊厳性や気高さの欠如をあざけるときだけである。彼の傑作の 1 つ、《自画像》はある校長先生の口を借りて述べたものであり、彼のすさんだ顔や体は、在職中の愉しみの少なかった年月の跡をとどめている。「近代世界の悪」という詩の中で、パラは近代生活のすべてを非難し、人間は洞窟に戻った方がましだ、と暗示している。しかしそれは違う。そうしたからといって、どんな意義があるだろうか。パラは、「人生には意義がない」と絶望的な結論に達している。政治的な詩を書くことは、殊に 1950 年代以降は、決して共産党員に限られたことではない。ゲリラ運動、キューバ革命、カトリック教会内の革命的分子もまた、彼らなりの詩人を擁護していた。もっとも、ここでは特定の路線が強要されることはなかったが。また、これらの詩人の多くは、エリート型の詩を打破しようとしてか、新しい大衆的な詩を展開しようといった、良心的な企てを行なうことができなかった。キューバでは、パブロ・アルマンド・フェルナンデスが革命の英雄をうたった詩集 *El libro de los héroes*（英雄たちの書）を出したが、これは多分に、古典的な賛辞のもつ厳かさ、近代的な慣用語句との組み合わせが見られる。次にあげる詩では、ある神秘的な男が海からやってきて、

- ちょうどカストロがやったように、山の方に向かっていく。（フランコ、ジーン、1974 年、『ラテンアメリカ文化と文学－苦悩する知識人』吉田秀太郎訳、新世界社、191-193）》
- 20 Morales, 1972, 201.
- 21 Morales, 1972, 204.
- 22 Parra, 2006, 86.
- 23 当時パラの自宅はサンティアゴ西部のアンデス山麓にあり、いっぽうネルーダは沿岸山地のイスラネグラを住処にしていた。パラはネルーダ流の頌歌（oda）に見立てたこの詩で《私は高らかに叫びたい／アンデス山脈万歳／沿岸山地はくたばれ（Tengo unas ganas locas de gritar/Viva la cordillera de los Andes/Muera la cordillera de la Costa）》と書いて物議をかもした。
- 24 Parra, 2006, 942.
- 25 Parra, 2006, 89.
- 26 詩「死者が己について言ったこと（Lo que el difunto dijo de sí mismo）」Parra, 2006, 128.
- 27 Parra, 2006, 948-949. (1) 以下アルテファクトの通し番号は松本による。
- 28 Parra, 2006, 143.
- 29 Parra, 2006, 981-982.
- 30 スクレは 1967 年の *Artefactos* 初出時に同じ誌面で次のように述べている。《あらゆる論証的な筋道が破たんしている。言語はただ断片的な文として、単なるメモ書きとしてそこにあるのみだ。ベケットが舞台で試みたように、この詩人は表現手段の完全なる縮小を目指す。そしてこの道を進めば、私たちは現代生活の不条理に直面する。これらの詩はテキストではなくテキスト以前のプレ・テキスト（訳注：pretexto には口実という意味がある）。読者はそこに込められ提起されている冒険に自ら取り組みねばならない。要するにこれはユーモアを介した神話解体という大事業なのだ。世界という神話の解体。しかしまた言語とそれを用いて表現行為を行う人間自身の解体でもある。》（Parra, 2006, 986-987）
- 31 ロドリゲス・モネガルは 1968 年に次のように述べている。《*Artefactos* のパラはとりわけ大胆であるように思われる。彼は詩と詩の不在との境界線上で揺れている。[中略] パラは反詩に背を向け、しかし初期の抒情詩路線に戻るわけでもなく、さらに自らを脱ぎ捨て、詩的な無という刃のうえで機能する詩にまで本質化しようと試みている。》（Ortega, 49）
- 32 Guillermo Tejada (1947-)：テハダは 1960 年代末からチリ共産党系の雑誌にイラスト

トレーターとして関わった。74年にイタリアへ亡命、88年に帰国し、92年のセビーリャ万博でチリ館のデザインを担当した。

- 33 英語はここでは *handworks* (手仕事) とされているがバラ作品の英訳では *artifact* とも訳されることが多い。
- 34 Parra, 2006, 985-986. 聖書の引用 (ヨハネ福音書 3:30) は『新改訳聖書』を参照した。
- 35 Morales, 1972, 206.
- 36 Parra, 2006, 990.
- 37 Montes & Rodríguez, 2012, 71-72.
- 38 フランシスコ・ゴヤの版画に付された奇妙な但し書き、あるいは写真家マヌエル・アルバレス・プラボが好んで記した自作下の詩的キャプション等。
- 39 Fernández Serrato, 2003, 22-23.
- 40 Parra, 2006, 975.
- 41 Parra, 2006, 899-906. (以下同じ) この全集には全アルテファクトの活字版が収録されている。
- 42 Piña, 2007, 36. アルテファクトはバラが部分しか引用していなかったので Parra, 2006, 437 を参照した。
- 43 Morales, 1972, 219.

参考文献

- Ayala, Matías, 2010, *Lugar incómodo. Poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez*. Ed. Universidad Alberto Hurtado.
- Binns, Niall, 2000, *Nicanor Parra*. Eneida.
- , 2012, "Cincuenta años de poesía chilena (1950-2000)" en Barrera, Trinidad (ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo III*. Cátedra, 787802.
- , 2014, *Nicanor Parra o el arte de la demolición*. Univ. de Valparaíso.
- Carrasco, Iván, 1999, *Para leer a Nicanor Parra*. Ed. Universidad Andrés Bello.
- , 2007, *Nicanor Parra. Documentos y ensayos antipoéticos*. Univ. de Santiago.
- Cuadra, César, 2012, *La antipoesía de Nicanor Parra. Un legado para todos & para nadie*. Museo Histórico Nacional, Santiago.
- Davidson, Michael, 1988, "Palimtext: Postmodern Poetry and The Material Text" en *Post-modern Genre*, Univ of Oklahoma, 75-98.
- , 1997, *Ghostlier Demarcations. Modern Poetry and The Material Word*. Univ. of

- California Press.
- Fernández Serrato, Juan Carlos, 2003, *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y poética del Experimentalismo español (1975-1980)*. Alfar.
- Frysdale, Sabine/Escobar, Marcela, 2014, *Nicanor Parra. La vida de un poeta*. Ediciones B.
- Edwards, Jorge, 2003, *Diálogos en un tejado*. "Crónicas y sembranzas". Tusquets, Madrid.
- Goic, Cedomil, 2012, *Estudios de poesía. Cartas poéticas, otros poemas largos y poesía breve*. Lom, Santiago.
- Lihn, Enrique, 1997, *El circo en llamas*. LOM.
- 松本健二、2016 年、「躍動するアイロニー—ニカノール・パラ『詩と反詩』に関する一考察—」『Estudios Hispánicos』40 号
- Miranda, Paula H., 2016, "El poema-canción de Violeta Parra" en *Violeta Parra, Poesía*. Univ. de Valparaíso, 17-33.
- Montes, Hugo & Rodríguez, Mario, 2012, *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*. Zig-Zag, Santiago.
- Morales T., Leonidas, 1972, *La poesía de Nicanor Parra*. Ed. Universitaria, Santiago.
- , 2015, *Subversión y espectáculo. La antipoesía de Nicanor Parra*. Cuarto Propio, Santiago.
- Oliphant, Edward Dave, 1975, *Poetry and Anti-Poetry in the United States and Chile: Robert Lowell-William Carlos Williams; Enrique Lihn-Nicanor Parra*. Northern Illinois University, Dekalb.
- Ortega, Julio, 2012, *Nicanor Parra y la poética de la veracidad*. Del Centro Editores, Madrid.
- Parra, Nicanor, 2006, *Obras completas & algo† (1935-1972)*. Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- , 2015, *Antiprosas*. Univ. Diego Portales, Santiago.
- Parrilla, Eduardo E., 1997, *Humorismo y sátira en la poesía de Nicanor Parra*. Ed. Pliegos, Madrid.
- パス、オクタビオ、1994 年、『泥の子どもたち—ロマン主義からアヴァンギャルドへ』竹村文彦訳、水声社
- Piña, José Andrés, 2007, *Conversaciones con la poesía chilena*. Univ. Diego Portales.
- Schopf, Federico, 2010, *El desorden de las imágenes. Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Nicanor Parra*. Ed. Universitaria, Santiago.
- Zúñiga, Pamela G., 2001, *El mundo de Nicanor Parra. Antibiografía*. ZigZag, Santiago.