

ビセンテ・ウイドブロと1910年代のスペイン前衛詩

Vicente Huidobro y la poesía vanguardista española de la década de 1910

鼓 宗

TSUZUMI Shu

Vicente Huidobro, que nació en 1893 en Santiago de Chile y murió en 1948 en Cartagena, es conocido como autor de Altazor, una de las obras cumbre del vanguardismo hispanoamericano. Comenzó a escribir poemas bajo la influencia del modernismo que presidía Rubén Darío, poeta nicaragüense. En 1916 Huidobro viajó a Argentina y a los países de Europa, escapando de los ambientes intelectuales muy cerrados de Chile. En Buenos Aires dio una conferencia, en la cual por primera vez se refirió a la idea del <<creacionismo>> que fundaría más tarde. Los últimos meses de aquel año visitó Madrid y París. Se instaló en la Ciudad de la Luz, donde se habían reunido muchos poetas, pintores, músicos, que eran simpatizantes o al menos aficionados al arte vanguardista. Huidobro trabó amistad con Pierre Reverdy, Pablo Picasso y Juan Gris, entre otros. Tres años después se trasladó de París a Madrid presionado por la amenaza de la Primera Guerra Mundial. Allí vio el <<ultraísmo>> naciente en la tertulia del Café Colonial bajo la tutela de Rafael Cansinos-Assens, escritor español. En este breve artículo investigamos lo que pensaba y deseaba realizar Huidobro, siguiendo sus actividades en la década de 1910 y también a través de la lectura de algunos de sus poemas de aquella época.

はじめに

チリの詩人、ビセンテ・ウイドブロ Vicente Huidobro (1893・1948) の名前は、長編詩『アルタソル』 Altazor とともにスペイン語圏全体の詩史に深く刻みこまれている。しかし、ウイドブロの功績は『アルタソル』を遺したことにとどまらない。この記念碑的な作品を発表するかなり前から、20世紀初頭に澎湃として起こったヨーロッパ前衛芸術運動のなかで、ウイドブロは独自の役割を果たしていた。つまり、「詩人は自らの世界を創造する神である」とうたう創造主義 *creacionismo* を唱え、スペイン語詩における前衛主義の先頭に立ったのである。フランスでは、本来、絵画表現であったキュビズムを詩へ応用しようとする試みに関わり、スペインでは、やがてラテンアメリカ諸国にも広まり、新しい世代の詩人たちへの刺激となるウルトライスマ *ultraísmo* の誕生に寄与したのである。

残念なことに日本では、ウイドブロの作品はほとんど紹介されていない。わずかに、詩誌「ユリイカ」1981年5月臨時増刊号に掲載された、木村榮一「ビセンテ・ウイドブロと創造主義」と、「HISPANICA 37(1993)」に載った三角昭子「Temblor de Cielo: 死から死への旅」がまとまったかたちで取りあげているにすぎない。ほかには、思潮社から出た『モダニズム研究』(1994)所収の木村榮一「ラテンアメリカのモダニズム」と坂田幸子「ウルトラリスモ」という2編の論考に、ウイドブロの名前が登場する。前者では、ニカラグア出身のルベン・ダリーオ、ペルーのセサル・バジェーホとともにイベリア半島におけるモダニズムの旗手としてウイドブロを挙げて、創造主義の思想を解説している。一方、後者では、スペインでウルトラリスモが成立した過程をたどり、ウイドブロがその運動の先駆的な存在であったことを指摘している。

しかしながら、『アルタソル』をはじめ、『水鏡』El espejo de agua(1916)や『極北の詩』Poemas árticos(1918)といった肝心の詩集の紹介は進んでいない。かろうじて日本語で読めるものとして、1979年に集英社が刊行した「世界の文学」の中の『現代詩集』に収められた『赤道儀』Ecuatorial(1918)それに「ユリイカ」のダダイズム特集(1979年)に掲載されたハンス・アルプとの共作「深夜城の庭師 犯罪小説」という小編がある¹⁾。未知谷という出版社から邦訳が上梓された、リヒャルト・ヒュルセンベック Richard Hulsembeck 編著の『ダダ大全』Almanach Dada(1920)にも、フィンセント・ウイドブロ²⁾の名前が見つかる。ウイドブロについては簡単な経歴が紹介されているだけだが、編者ヒュルセンベックをはじめ、トリスタン・ツァラ、フランシス・ピカビア、ハンス・アルプ、ポール・デルメ、フィリップ・スーポーといった錚々たる詩人とともに名を連ねている。その点、第一次世界大戦後、このチリ生まれの詩人が占めていた重要な地位を物語っているのかもしれない。

このようにウイドブロ研究をめぐる状況は、セドミル・ゴイック Cedomil Goic 編による『詩集』Obra Poética(ALLCA XX, 2003)や、『ビセンテ・ウイドブロ全集』Obras Completas de Vicente Huidobro(Andrés Bello, 1976)といった複数の選集や全集が出版され、たくさんの研究書が執筆されているスペイン語圏に大きく遅れをとっている。しかし、20世紀のスペイン語詩の流れをたどるとき、ウイドブロの存在を抜きにしては語れない。

本稿では、『アルタソル』を発表する以前、ウイドブロがフランスとスペインにおいて前衛主義文学の誕生とどのような関わりをもったかについて考察してみたい。

ウイドブロの詩的態度

冒頭でも述べたように、ウイドブロの名前を不朽のものにしているのは、彼が唱えた創造主義であり、1930年頃までに書き上げて1931年になって出した長編詩『アルタソル』にほかならない。詩人の頭の中で『アルタソル』の原形ができたのは、1919年頃であったと考えられる。

というのも、セビーリャ出身の作家、ラファエル・カンシノス・アッセンス Rafael Cansinos-Assens (1883・1964) が、「スペイン通信」*Correspondencia de España* に寄稿した「ビセンテ・ウイドブロ」*Vicente Huidobro* と題した記事で、この若い詩人が「落下傘の旅」*Voyage en Parachute* という意欲的な新作に取り組んでいることを伝えているからである。原題で分かる通り、まだフランス語で構想を練っていたらしいこの詩こそ、のちの『アルタソル』であることはまちがいない³⁾。この年、ウイドブロのパリ滞在は4年目に入っていた。

『アルタソル』の構想から完成までにかかった歳月は、カンシノス・アッセンスの記事が書かれた時点から起算して10年以上になる。ウイドブロは、その期間の大半をパリとマドリードで過ごしており、その経験が、重要な意味をもったであろうことは想像にかたくない。

カテドラ Cátedra 社版『アルタソル』の注釈本で、編者レネ・デ・コスタは、長年にわたるウイドブロの創作活動を二つの時期に分けている⁴⁾。すなわち、ラテンアメリカ詩の金字塔といわれる『アルタソル』と、こちらは散文詩である『天震』*Temblor de cielo* (1931) を発表するまでと、それ以後である。この見方によれば、前者は、「詩人は神である」という信念のもとに創造主義の詩論を掲げ、新しい詩の世界を切り開こうと格闘していた時期である。そして、『アルタソル』と『天震』を完成させると、それ以降、ウイドブロは自ら提唱した運動から距離を置くようになった。その代わりに、『アルタソル』で得た新しい表現法を駆使して、より「人間的なもの」を描こうと試みるようになるのである。

もっとも、詩とはつねに新しく生まれ変わってゆくべきものだ、というウイドブロの考え方は終生変わらなかった。それは発表した詩の変遷をたどれば確認できる。ここで、晩年の1945年以降に書かれたフアン・ラレア Juan Larrea (1895・1980) 宛ての日付のない手紙⁵⁾で、ウイドブロ自身が語っている言葉に耳を傾けてみよう。

詩人は何よりも驚異を愛している。しかし、驚異が科学の手に落ちてしまったために、詩人は孤児となった。それは詩に対する死亡宣告にほかならないが、このとき死んだのはそれまで詩と呼ばれてきたものだ。この死を乗り越えれば、きっと新しい詩が出現するはずである。

そして、以下のようにつづけている。

“El nuevo ser nacerá, aparecerá la nueva poesía, soplará en un gran huracán y entonces se verá cuán muerto estaba el muerto. El mundo abrirá los ojos y los hombres nacerán por segunda vez - o por tercera o cuarta.”⁶⁾（「新しい存在が生まれたら、新しい詩が登場するにちがいない。大嵐のさなかに風が立つと、亡くなったものがどれほど深い眠りについたのかははっきりするはずだ。世界はめざめ、人間はふたたび、あるいは三たび、四たびと生まれ変わることになるのだ」）

この一節には、たとえ既成の詩が疲弊してしまっており、ほとんど息絶えた状態にあったとしても、それは仮死状態にあるに過ぎず、詩語は、詩人に新たな命を吹きこまれてよみがえるのだ、というウイドブロの信念がうかがえる。

モデルニスモとの訣別

ビセンテ・ウイドプロは、1893年1月10日に、チリのサンティアゴ市アラメダ・イ・サン・マルティン街に生まれた。同世代の重要なラテンアメリカの前衛詩人として、アルゼンチンのオリベイロ・ヒロンド Oliveiro Girondo(1891・1967) や、ペルーのセサル・バジェーホ César Vallejo(1892・1938) がいる。ウイドプロとともにチリの前衛詩の発展に寄与したパブロ・デ・ロッカ Pablo de Rocka は、1894年に誕生している。

ビセンテの両親は富裕な家の出であった。スペイン貴族の血を引く父親は、広い地所を所有し、牧畜とワイン醸造業を営んでいた。ビセンテは少年時代、法律書や教会法の書籍が並ぶ図書室に出入りを許されていた。また、家の中に、じかにミサに出席できるようなバルコニーを備えた家族用の礼拝堂があったという。1900年には、家族とともにヨーロッパに滞在し、フランスでは、複数の家庭教師をつけられ、教育を受けた。ただし、このときビセンテはわずか7歳。これが文学の手ほどきになったかどうか定かではない。

帰国後、ビセンテは、サンティアゴにある、イエズス会系のサン・イシドロ小学校に通うようになった。そこで、聖母や祖国の英雄をとり上げた詩に触れ、伝統的な韻律や詩作法を学んだ。やがて12歳になると、母親の手ほどきを受けながら、最初の詩「それが僕さ」 *Eso soy yo* を書いた。

中等教育に進むと、修辞学の教師P・ラファエル・ロマンから詩について指導を受けた。そのあと、チリ大学では文学を専攻した。在学中に、「社会問題」⁷⁾ という論考を雑誌に発表している。しかし、1912年、文学活動に専念する意思を固め、大学を中退した。

この頃、ウイドプロは、『向かい風』 *Vientos Contrarios* (1926) 所収の「告白せざる告白」 *La confesión inconfesable* の中で、“Debo ser el primer poeta de América.”(「アメリカ大陸で最高の詩人にならなければならない」)と述べている。そうした意気込みはまもなく、スペイン語圏における最高の詩人になり、さらには、今世紀最高の詩人になるのだということまで高まっていく。

まだ文学者として無名であった青年ウイドプロの野心は、途方もなく大きい。若さゆえの気負いもあったはずだが、そのような大それた願望を抱いた背景には、当時のラテンアメリカ文学が置かれていた状況があるように思われる。というのは、ニカラグアという、チリに比べると文化的に恵まれているとはいえない国から、一世を風靡する高名な詩人が出ていたのである。モデルニスモ運動の旗手、ルベン・ダリーオ Rubén Darío (1867・1916) がそれである。ダリーオの詩は、世紀末から20世紀初葉にかけてのスペイン語詩が咲かせた大輪の花だったといっている。

ここで、ダリーオに至るまでのラテンアメリカ文学とヨーロッパ文学の関係について簡単に振り返ってみたい。エルナン・コルテスやフランシスコ・ピサロらが征服したあと、新大陸で

は、植民地時代を通して、宗主国スペインと同じ傾向の作品が書かれた。新大陸における先住民や風俗についての「発見」を伝える宣教師や航海家、それに征服者が書いたさまざまな記録は興味深いし、フアナ・イネスニというメキシコのすぐれたバロック詩人は登場したものの、ラテンアメリカ文学のあり方に大きな影響を及ぼすことはなかった。けれども、18世紀に入り、スペイン王朝がハプスブルク家からブルボン家に移ると、それまで見られなかったスペイン以外の諸外国の影響が及んでくるようになった。まずフランスの古典主義、ついで啓蒙思想が移入された。ことに後者はラテンアメリカ諸国の独立運動をうながすことになった。ナポレオン軍のスペイン侵攻をきっかけに、日の沈むところなき帝国といわれたスペインは、さらに崩壊の道をたどり、アメリカ大陸の植民地はつぎつぎと独立を果たした。このとき、独立運動の拠りどころとなったのが、啓蒙思想だったのである。

こうして、新大陸では独立への精神を鼓舞する愛国的というかロマン主義的な作品が書かれるようになった。しかし、世紀末に至るまでは、文学作品はスペインやフランスのロマン主義や写実主義の模倣の域を出なかった。

1888年、新しい世紀のスペイン語詩につながる大きな変革が、ダリーオの美しい音楽的な響きをそなえた『青...』Azul... によってもたらされた。ダリーオがスペインの影響を脱し、フランスの高踏派や象徴派から学んだものを使い、起こした新風はモデルニスモ modernismo⁸⁾ と呼ばれ、『俗なる詠唱』*Prosas profanas* (1896) によってついには宗主国を含めたスペイン語圏じゅうに広まった。

ラテンアメリカにおいてモデルニスモ運動に関わった詩人として、ダリーオのほかにも、その先駆的な存在だといわれるキューバのホセ・マルティ José Martí (1853・1895)、メキシコのマヌエル・グティエレス・ナヘラ Manuel Gutiérrez Nájera (1859・1895)、アマード・ネルボ Amado Nervo (1870・1919)、ボリビアのリカルド・ハイメス・フレイレ Ricardo Jaimes Freyre (1868・1933)、あるいはアルゼンチンのレオポルド・ルゴネス Leopoldo Lugones (1874・1938) らが挙げられる。スペインでは、ウナムノ、ピオ・バローハ、アソリン、パリエ・イン克蘭といった「98年の世代」と称される作家たちにも影響が及んだが、誰よりもフアン・ラモン・ヒメネス Juan Ramón Jiménez (1881・1958) とアントニオ・マチャード Antonio Machado (1874・1947) という二人の詩人の作品にモデルニスモの息吹きが感じとれる。

19世紀のスペインでは、ホセ・デ・エスプロンセダやララが、ラテンアメリカでは、ドミンゴ・ファウスティノ・サルミエントやホセ・エルナンデスが、ロマン主義的な作品を発表していた。モデルニスモの作品は、そのロマン主義の精神を受け継ぎながら、フランスの象徴主義と高踏派から吸収した詩法を取り入れたものである。そのようなフランス詩の影響は、20世紀のスペイン語詩の革新が、諸外国の最新の文芸思潮から豊富な滋養を得てはじめて達成されたことを物語っている。

ウイドプロが詩人として歩みはじめたのは、モデルニスモ運動の熱気がまだ冷め切っていない

い1900年代のことである。しかし、ダリーオによってはじまったこの運動も、同じテーマを繰り返すうちに陳腐化していった。モデルニスモに変わる新しい詩法が、スペイン語詩に求められる機運が生まれつつあった。ウイドプロの新しい詩と理論は、そうした時代の要求に応えるものとして迎えられたのである。

ウイドプロと創造主義

1912年、ウイドプロは自分の美学をおおやけにする場を手に入れた。みずから初めて編集を手がけた文芸雑誌「若き詩の女神」*Musa Joven*がそれである。もっとも、この頃のウイドプロは、まだモデルニスモの影響から抜け出してはいない。

たとえば、『沈黙の洞窟』*Grueta de silencio*(1913)の第一部には、ヴェルレーヌ、マラルメの原詩の引用とともに、ダリーオへの献辞が収められているし、詩風も一時代前のものだ。さらに、この本を出す直前に亡くなったアルゼンチンの詩人エバリスト・カリエゴ *Evaristo Carriego*(1883・1912)に捧げた「カリエゴへの哀歌」*Elegía a Carriego*は、次のように終わっている。

“Cuando tú te alejaste una flor pueblerina / Lloró, lloró, la luna hasta quedarse marchita, / Y entre las cuerdas dulces de una mandolina / Se suicidió una blanca *vidalita*.”(おまえが村に咲く花を遠ざけたとき / 月はさめざめと泣いた、涙がかかるほどまでに、 / そして、妙なるひびきを奏でるマンドリンの弦のはざままで / 白く悲しい恋歌が身をなげた)ここに見られる象徴的な要素といい、音楽的な調べといい、彫琢されたことばといい、モデルニスモの特徴をよく表している。

ところが、同年に出た『夜のうた』*Canciones en la noche*の第2部「夏の日本情緒」*Japonerías de estío*にある4編のカリグラムは、のちに『アルコール』*Alcools*の詩人、ギヨーム・アポリネールがおこなうことになる同じ趣向に先んじるものであった。そのうちの「調和する三角形」*Triángulo armónico*は、1912年10月に「若き詩の女神」誌に発表されたものだった。これら4編は、当時、ワーグナーの音楽に触発されて、カンディンスキーらのヨーロッパの画家や芸術家たちが抱いていた総合芸術への志向と一致するものであった。つまり、絵画と音楽、絵画と書、あるいは建築と音楽、というように独立したジャンルの芸術同士を結び合わせようとしたものにほかならない。

ウイドプロの場合、詩=文学と絵画の融合をめざしていた。「夏の日本情緒」の4編でまず注目させられるのは、詩文を四角形や三角形や矢印型にならべ視覚効果をねらっている点である。聖堂を模した特異な詩形をもつ「村の礼拝堂」*Capilla aldeana*の与える印象は、まさに鮮烈といいている。最初の数行を引用してみよう。

ピセンテ・ウイドブロと1910年代のスペイン前衛詩（鼓）

A v e
Canta
Suave
que tu canto encanta
sobre el campo inerte
sones
vierte
y ora-
ciones
llora.
[...]

（「鳥は / おだやかに / 歌う / おまえのうたはうっとりさせる / 生気のない野のうえに / 音を / そそぎ / 祈りを / 泣く。[以下略]」）

この十字架の下には、礼拝堂の本体が控える。詩形の斬新さに比べると、詩語はなおモデルニスモの響きをひきずっている。アポリネールがのちにおこなったように、現実の断片をキュビズムのコラージュ風に統合するというカリグラムの特徴はまだ十分に得られていない。

そのあとも、ウイドブロは、カリグラムの手法の探求をつづけた。それは、かならずしも「夏の日本情緒」のように詩行で何かの図形をかたどるやり方ではない。のちの『四角い地平線』 *Horizon carré* (1916) では、時系列にとらわれることなく事象を表現する方法を模索して、言葉の配列に工夫をこらしている。『四角い地平線』に発表され、ヒュルセンベック編『ダダ大全』にも収められた「風景」 *Paysage* は、その顕著な例である。文学史の多くの資料において、カリグラムの創始者の栄誉を、アポリネールに譲ることになったが、1913年という早い時期に、二十歳にもならない青年ウイドブロが、ヨーロッパから遠く離れた都市、南アメリカのサンティアゴで、画期的な実験をおこなっていたことに感嘆の念を禁じえない。

ウイドブロが抱いた文学革新の意欲は、詩作だけではなく、散文にもおよんだ。1914年、「若き詩の女神」に発表したエッセイを集めた『次から次へ』 *Pasando y pasando* を出版しているのである。

この頃の発言で見逃せないのは、事実上、最初の創造主義宣言ととれる「ノン・セルウィアム」 *Non serviam* である。1914年にサンティアゴ学芸協会 *Ateneo de Santiago* で口頭発表されたもので、1ページほどの短い文章にすぎないが、そこにはすでに創造主義の萌芽となる思想が含まれており、ウイドブロの美学を知るうえでは重要な作品である。

詩人はこれまで、世界を表層において模倣するだけで、何もかも創造してこなかった。そう

考えていたウイドプロは、母なる自然にたいして反旗をひるがえし、“No te serviré.”(「もう仕えるのはやめた」)と誇らしげに言い放っている。詩人はもはや母なる自然に仕える奴隷ではなく、その主人となり、詩人だけが新しい植物相や動物相を含む現実を生み出すことができるのだと主張している。

とはいえ、「創造主義」という言葉が使われるようになるのは、もうしばらくあとのことであつた。1920年4月28日、スペインの詩人ヘラルド・ディエゴGerardo Diego(1896・1989)に書き送った手紙で、ウイドプロはこの言葉の起源をこう語っている。

“En mi conferencia sobre estética en Buenos Aires en julio de 1916 yo dije en uno de tantos párrafos, la primera condición de un poeta es *crear*, la segunda *crear* y la tercera *crear*”⁹⁾(「1916年7月、ブエノスアイレスにおける美学についての講演会で、いろいろしゃべったなかで、詩人にとって一番大切なのは**創造すること**であり、二番目も三番目も**創造すること**なのです、と述べたのです」)。

さらに、ウイドプロは、真の詩人は自然をアリストテレス的に模倣するのではなく、自然が一本の木を作るように詩を作るべき創造者なのであると主張した¹⁰⁾。のちに出版された講演録から、一部を引いてみよう。

[...]Figuraos el placer que hubiera sentido un hombre que hubiese podido contemplar el momento en que Dios creaba los mundos y las cosas. El placer que hubiese sentido ese hombre es el que yo desearía dar algún día a mis lectores, con la sola diferencia que el placer que yo querría darle no sería como aquél, un placer esencialmente dinámico, sino puramente poético: el poeta debe ser un pequeño Dios. [...]”¹¹⁾
(「神が世界と事物を創造する瞬間を目撃した人間の喜びを思い浮かべてください。その人間がおぼえた喜びは、ぼくがいつか読者に与えたいと望んでいるものにほかなりません。ただちがうのは、ぼくが与えたい喜びは、本質的に躍動的な喜びではなく、純粹に詩的なものです。詩人は小さな神にならなければならないのです[以下略]」)

「詩人は小さな神」だと言ったウイドプロは、以後、詩の中に自然の生命を吹き込もうとして奮闘をかさねる。

では、創造主義という言葉が生まれたこの年、ウイドプロの身边には何が起きていたのだろう。

スペインにおける前衛文学の胎動

ウイドプロが初めてヨーロッパの土を踏んだのは、第一次世界大戦中の1916年のことだつた。23年間、サンティアゴという伝統に縛られた社会で過ごしてきたウイドプロにとって、ヨーロッパは進歩と自由を意味する憧れの地であつた。偏狭で保守的な祖国チリの文壇を脱け出し、世界に通用するすぐれた詩人になりたい、という願いがかなおうとしていた。ちなみに、

この年の2月、チューリッヒの芸術家クラブ「キャバレー・ヴォルテール」が開業し、トリス・タン・ツアラに率いられたダダ運動が産声をあげている。

ウイドブロはヨーロッパに出かける前に、『アダム』Adánを発表している¹²⁾。詩集は、創造主義の着想をもたらした源泉のひとり、米詩人、ラルフ・ウォルド・エマソン Ralph Waldo Emerson (1803・1882) に捧げられており、表題が示すとおり創世的なイメージをたたえている。この最新詩集をひっさげて、ウイドブロはラテンアメリカ文芸協会 Ateneo Hispano-Americano の会議に出るために、ブエノスアイレスを訪れた。この会議で新作の朗読をおこない、オルテガ・イ・ガセー José Ortega y Gasset (1883・1955) やペレス・デ・アヤーラ Ramón Pérez de Ayala (1880・1962) というスペイン人哲学者や作家の知遇を得た。

11月、ウイドブロがヨーロッパに出かけるための道が開けた。チリ政府によって、在イタリア公館の名誉文民使節として派遣されることになったのである。23歳のウイドブロはイタリアには行かず、スペイン南部の大西洋に面した港町カディスに上陸したあと、マドリードに向かった。そこで、スペイン文壇において頭角をあらわしはじめたラモン・ゴメス・デ・ラ・セルナ Ramón Gómez de la Serna (1888・1963) のもとを訪れた。

ゴメス・デ・ラ・セルナは、のちに小説、詩、戯曲、伝記、カリカチュアとさまざまな分野で才能を発揮するようになる。代表的な作品としては、本人が「ユーモア+メタファー」¹³⁾ と定義する、詩的な散文による簡潔な表現形式である『グレグリーア』Greguerías が挙げられる。当時、マドリードでは、あちこちのカフェで、作家や詩人、芸術家の集まりが開かれており、テルトゥリア *tertulia* と呼ばれていた。ゴメス・デ・ラ・セルナも、ソル広場に近いかフェ・ボンボで、自らのテルトゥリアを主宰しており、そこにウイドブロは顔を出したのだった。

また、詩人で作家のカンシノス・アッセンストと出会った。彼は、批評家や翻訳家としても活躍しており、若い詩人や作家たちから慕われた。詩人としては、フアン・ラス Juan Las の筆名で、『不死のオード』Odas inmortales や『七本の枝つき燭台』El candelabro de los siete brazos などの作品を発表している。

12月になると、ウイドブロは芸術の都、パリに向かった。とりあえずサン・ジョルジュ街に、のちにヴィクトル・マッセ街に居を定めた。

翌1917年3月、仏詩人ピエール・ルヴェルディ Pierre Reverdy (1889・1960) によって、『北・南』誌 *Nord-Sud* が創刊された。このフランス前衛派の重要な月刊文芸誌は、1918年10月まで刊行される。全面的に編集に携わったウイドブロは、むろん、執筆担当しており、2号から10号まで、『水鏡』の仏訳を連載している。この翻訳は、同年、フランス語で出した『四角い地平線』の第一部に収められた。

ウイドブロがパリ滞在中に知り合い、交遊した芸術家の数は多い。いずれも前衛的な思想を実践した、綺羅星のような存在ばかりである。たとえば、ギヨーム・アポリネール、マックス・ジャコブ、ジャン・コクトー、ポール・エリュアール、アンドレ・ブルトンといった詩人

たち、パブロ・ピカソ、フアン・グリス、ディエゴ・リベラのような画家たち、ジャック・リブシツ、マルクシスらの彫刻家たち、そして作曲家のエリック・サティ。当時、パリにいた、ガートルード・スタイン、エズラ・パウンド、E・E・カミングスといったアメリカの作家や詩人たちとも顔見知りだった。

こうしたなかで、ウイドブロにとって重要な意味をもったのは、キュビストたちとの付き合いであった。ピカソは、1922年5月16日に、エドゥアール七世劇場Théâtre Edouard VIIでおこなわれたウイドブロの詩の展示会のために、詩人の肖像を描いてくれた。この絵は、『アルタソル』の初版にも使われた。

さらに、ピカソやブラックに並ぶキュビズムの画家、フアン・グリスは、スペイン語で意思の疎通がはかれたので、ウイドブロがフランスで創作活動をおこなう上でのいちばん頼りになる相談相手となった。キュビズムの手法で詩人の肖像のデッサンを描いたグリスは、ウイドブロが自作を仏訳したり、フランス語で詩作したりするとき、助言を惜しなかった。

アポリネールやルヴェルディは、表層で対象を捉えて、無機的な連続として描写する新しいキュビズムの詩を模索していた。彼らは、ピカソやブラックのキュビズムの絵画に導かれた、実験的な詩を書いたが、そのとき、ウイドブロと似通った道をたどっていたのである。

1918年の詩集 4 編

1918年、ウイドブロは、戦火を逃れるためにパリを離れて、トゥールーズに近い町ボーリウ・プレ・ロッシュに疎開した。フアン・グリスとジャック・リブシツといっしょだった。その後、ウイドブロはマドリードに向かい、王宮正面にあるオリエンテ広場6番地に居を構えた。そこで、年内に4冊の詩集を上梓した。

3月から4月にかけて執筆した『赤道儀』は、324行からなるキュビズムの手法を応用した作品である。冒頭に、ピカソへの献辞がある。ピカソも、自分に捧げられたこの詩に興味を示したらしい。81行と詩篇全体の四分の一に過ぎないが、この画家がフランス語への翻訳を試みた手稿が遺されている。

『赤道儀』は、終局に近づいた第一次世界大戦の不穏な空気をたたえている。詩行を並置したり、開始位置をずらしたり、巧みに時制を操りモンタージュをおこなったり、とさまざまな技法が凝らされている。その結果、物語的、音楽的、あるいは映画的な効果が生まれた。たとえば、詩行の並列はこんな具合におこなわれている。

ピセンテ・ウイドブロと1910年代のスペイン前衛詩（鼓）

[...]

Cantando nos sentamos en las playas

Los más bravos capitanes

El capitán Cook

En un ice-berg iban a los polos

Caza auroras boreales

Para dejar su pipa en labios

En el Polo Sur

Esquimales

Otros clavan frescas lanzas en el Congo

[...]

（「[略]

おれたちは歌いながら海岸にすわりこむ

恐れを知らない船長は

キャプテンクックは

氷の山を極地に向い

南極で

エスキモーの

北極光の狩りをする

口にパイプを置いてきた

ほかの連中はコンゴで真新しい槍を突き立てている

[略]」¹⁴⁾

書かれている内容が自由に空間をゆききするが、詩行そのものは紙の上に並置され、言葉が、現在形、線過去、点過去、現在完了という時制を使い分けるかたちで綴られている。ウイドブロはそのような手法によって、絵画においては10年前にはじまったキュビズムの手法を、詩にとりこんだのである。

『エッフェル塔』Tour Eiffel(1918)¹⁵⁾も、当時の視覚芸術に見られた前衛主義から靈感を得て書かれた作品である。ギュスターヴ・エッフェルが1889年のパリ万博のために設計した鉄塔は、300メートルという高さを誇るが、20世紀に入っても、世界でもっとも高い建造物のひとつとして、人間の技術の高さを示しつつけてきた。エッフェル塔をモチーフとした芸術作品としては、ロベール・ドロネーが制作した一連の絵画が名高い。ウイドブロは、ドロネーの作品に触発されてこの詩を書いたのだと思われる。というのも、ドロネーがエッフェル塔を描いたオルフィスムの作品のコピーが、詩集の表紙を飾っているからである。ウイドブロは

『エッフェル塔』で、詩行をつかった塔の形作りこそしていないものの、文字の配列による視覚的な実験を試みている。

Tour Eiffel¹⁶⁾

Torre Eiffel

Guitarra del cielo

Tu telegrafía

Atrae las palabras

Como un rosal las abejas

Durante la noche

Ya no corre el Sena

Telescopio o Clarín

Torre Eiffel

Y es una colmena de palabras

O un tintero de miel

En el fondo del alba

Una araña de patas de alambre

Urdía su tela de nubes

Mi niño

Para subir a la Torre Eiffel

Se trepa por una canción

Do

Re

Mi

Fa

Sol

La

Si

Do

Ya estamos arriba [...]

（「

エッフェル塔

エッフェル塔
天空のギター

おまえの無線電信は
バラがハチをいざなうように
ことばを引き寄せる

夜のあいだ
セーヌ川はもう流れない

望遠鏡それともラッパか
エッフェル塔

それはことばの巣箱か
あるいは蜜のインク壺か

曙光の奥深くで
針金の枝をもつクモが
雲の布地を織っていた

ぼくの子供が
エッフェル塔に上がろうとして
うたをよじ登る

ド
レ
ミ
ファ
ソ
ラ
シ
ド

さあてっぺんに着いたぞ [以下略] 」)

このように、絵画芸術への接近から、ウイドブロは詩的表現の自由をつかみ、作品を豊かなものに変えていった。

1918年には、上に引いた2作品のほかに、『極北の詩』と『アラリ（戦闘の詩）』[Hallali](#)

(*Poème de guerre*) を出版している。前者は、ポーリウ・ブレ・ロッシュ行きで苦楽をともにしたファン・グリスとジャック・リブシツに捧げられている。44編の詩からできているが、18行までの長さにおさまる短いものが多い。空間的な構成が意識されており、ある詩では、詩行の一部が斜めに印刷されている。一方、『アラリ(戦闘の詩)』に収められた5つの詩は、すべてフランス語で書かれており、そのほとんどが、哀歌の調子を帯びている。最後の「勝利の日」*Le jour de la victoire* だけに、預言的な内容がこめられている。

この年、ウイドプロは、トリスタン・ツアラとの友情によって、ダダイズムへも接近を図った。ダダに対する貢献としては、「ダダ」誌第3号 *Dadá 3* (1918) に『四角い地平線』の中の「カウボーイ」*Cow boy* を、ヒュルセンベックの『ダダ大全』(1920) には、「雷雨」、「風景」の2作品を提供している。

ウイドプロの場合に見られるように、ダダイズムは、スペイン語圏の前衛主義者たちから格好の模範ないしは乗り越えるべき対象と見られていた。しかし、第一次世界大戦の厭世的な空気の中で、ダダの創立者たちが反美学、反芸術、反道徳といった反抗精神に満ちていたのに対して、第一次世界大戦では中立を保ったスペインの若者たちの気分は、前衛主義運動に魅かれながらも異なっていた。

ダダは、言語体系や既成概念のような意味あるものを徹底的に破壊しようとしたが、その否定的な態度が生み出したのは一種の虚無感であった。しかし、スペイン語圏の詩人たちは破壊のあとの無秩序を求めたのではない。ウイドプロは、詩人は言語の力を借りて新しい世界の創造主となるのだ、という信念を抱いたおかげで、ツアラがぶつかったような崩しがたい壁に阻まれずにすんだと言えるだろう。

こうした言語のもつ創造力は、のちのパブロ・ネルーダやオクタビオ・パスといったラテンアメリカ詩人に豊穡な実りをもたらすことになる。ただし、20世紀のラテンアメリカを代表する詩人たち全員が、ウイドプロの言語実験から影響を受けたわけではない。ウイドプロがおよぼした直接の影響は、ヘラルド・ディエゴ、ファン・ラレア、あるいはホルヘ・ルイス・ボルヘスといった詩人に限られているという見方が一般的だが、言語が世界創造を可能にする力を秘めていると信じている点で、ウイドプロはラテンアメリカ詩の言語芸術の伝統に連なっていることはまちがいない。

ウルトライスモの揺籃

マドリードの文学者たちは、パリの前衛主義文学の最新事情をもたらしたウイドプロを歓迎した。そもそも、その旗手として活躍していたウイドプロ自身が、大きなトピックだったのだから。やがて、ウイドプロはエドゥアルド・マルキナ *Eduardo Marquina* (1879-1946)、ラモン・デル・バリェ・イン克蘭 *Ramón del Valle-Inclán* (1886-1936)、エンリケ・デ・メサ *Enrique de*

Mesa (1878・1929) といった少し年長のスペイン人作家たちとも近づきになった。

以前マドリード滞在の折に訪れていたゴメス・デ・ラ・セルナのテルトゥリアは、相変わらずカフェ・ボンボで開かれており、盛況を極めていた。マドリードにあって、パリで味わった文学的な雰囲気求めていたウイドブロは、フランスの都まで名を馳せていたという¹⁷⁾この伝説的な文芸サロン、カフェ・ボンボにたびたび足を運んだのである。

カフェ・ボンボのテルトゥリアには、ギジェルモ・デ・トーレ Guillermo de Torre (1900・1971) 入イサアク・デル・バンド・ビリャル Isaac del Vando Villar、ウンベルト・リバス Humberto Rivas、エウヘニオ・モンテス Eugenio Montes (1897・1982) mauriシオ・バカリッセ Mauricio Bacarisse (1895・1931) らが集まっていた。彼らは、ウイドブロと同様、新しい詩を追いかけていた。ウイドブロは、こうした若い詩人や作家たちとも親しく交わった。

マドリードでは、ラモンの集まりのほかにも、いくつかのテルトゥリアが開かれていた。カンシノス・アッセンスが、カフェ・コロニアルで開いていたテルトゥリアもそのひとつで、やはり賑わいをみせていた。ウイドブロは、こちらにも出入りした。カンシノス・アッセンスは、ウイドブロの詩論を擁護し、『エッフェル塔』のスペイン語への翻訳をひき受けた。

彼は、やがて誕生するスペインの前衛主義、ウルトリスモの詩人たちの精神的な指導者であった。したがって、彼のテルトゥリアは未来のウルトリスモ一派の溜まり場だった。ウイドブロも、日本語で「超絶主義」もしくは「超越主義」と訳されているこの運動に参加することになった。

ウルトリスモとは、カンシノス・アッセンスの言葉を借りれば、創造主義とダダイズムが融合して生まれた「主義」にほかならない¹⁸⁾。言葉自体は、ラテン語の“ultra”、すなわちスペイン語で“más allá”「もっと向こうへ」の意味をそなえている。言い換えれば、未来派、チューリッヒ・ダダ、キュビズム、表現主義といった当時ヨーロッパで知られていたあらゆる「主義」を乗り越えることをめざしていたのである。

ウルトリスモ運動において、カンシノス・アッセンスのほかにもうひとり理論家として指導的な役割を果たしたのは、ギジェルモ・デ・トーレである。彼はカンシノス・アッセンスに傾倒してテルトゥリアに通っていた若い詩人だった。

トーレによれば、ウルトリスモ運動は、1919年1月に、J・リバス・パネダス J. Rivas Panedas、ペドロ・ガルフィアス Pedro Garfias、セサル・A・コメット César A. Comet とともに4人で結成したグループ「ウルトラ」からはじまった¹⁹⁾。そこに集った若い詩人たちは創造と革新の意欲にみちていた。モデルニスモはもちろん、時としてダダイズムやキュビズムなどに依拠する同年代の詩人たちの作品さえも、すでに古い過去のものともみなそうとした。

ウルトリスモの詩人たちは、隠喩の秘める力を借りて、疲弊してしまった詩的言語をよみがえらせようとした。その思想の柱となったのは、創造主義はいうまでもなく、イタリアの未来派と、当初はそれとほとんど区別されることがなかったダダイズムが与えた影響であった。

結局のところ、彼らは自分たちの詩学の源泉となるような前衛主義の模範を必要としていたのである。ダダの唱導者、ツアラと友人であり、運動に協力を惜しまなかったウイドブロが、ダダとウルトリスモの仲介役を果たしたことは想像にかたくない。

『極北の詩』のようなウイドブロの詩や、マックス・ジャコブの詩も、ウルトリスモの詩人たちのよき刺激剤となった。ウイドブロが伝えた前衛派をめぐる最新の情報は、マドリードの若い詩人たちを奮発させた。1919年の「セルバンテス」誌には、トリスタン・ツアラとフランス・ピカビアによるダダ宣言が掲載された。

ウルトリスモの担い手を自認する若い詩人たちは、カンシノス・アッセンス主宰のテルトゥリアだけでなく、ゴメス・デ・ラ・セルナの文芸サロンにもひきつけられた。先にも述べたが、ウイドブロはいずれの会合にも関わっている。両者はいわばライバルであったが、つねに運動の主導を握ろうとするカンシノス・アッセンスに対して、ゴメス・デ・セルナがもつ自由な気風が魅力的に感じられたのである。それに、グレゲリーアに見られる遊びの要素と、驚きの探求は、ウルトリスモが備えることになる特徴だった。

ウルトリスモの詩人たちの作品発表の場は、もっぱら文芸誌上であった。ヘラルド・ディエゴの『イメージ』*Imagen*²⁰⁾ や、ギジェルモ・デ・トーレの『螺旋』*Hélices* が一冊の本にまとめられたのは、稀有な例である。雑誌という比較的是かない生命の媒体を通じて発表されたウルトリスモの詩、宣言、プログラム、批評は、のちに、グロリア・ビデ *Gloria Vide* や、自らも運動の渦中に身をおいだギジェルモ・デ・トーレといった研究者たちが見出すまで忘れ去られていた。ウルトリスモの本格的な研究書など、皆無に近かった。

ウルトリスモの詩人たちが作品を発表したのは、「ギリシア」*Grecia*、「ドン・キホーテたち」*Los Quijotes*、「セルバンテス」*Cervantes*、「ウルトラ」*Ultra*、「コスモポリス」*Cosmópolis*、「スペイン」*España*、「タブラ」*Tableros*、「ペルセウス」*Perseo*、「反射板」*Reflector*、「地平線」*Horizonte*、「頂点」*Vértices*、「すべり台」*Tobogán*、「アルファル」*Alfar*、「ロンセル」*Ronsel*、「寓話」*Parábola* といったじつにさまざまな雑誌であった。このなかで、最も重要な役割を果たしたのは、「ギリシア」誌である。ウイドブロは、「ギリシア」、「セルバンテス」、「タブラ」、「ウルトラ」誌に寄稿している。

こうした誌名のなかには、前衛主義の雑誌というより古典への回帰を思わせるものが混じっている。そこにはモデルニスモの思想から脱しようともがく、スペイン詩のありさまがうかがわれる。

実際に書かれたウルトリスモの詩で後世まで読みつがれた傑作は見当たらない。それにもかかわらず、ウルトリスモの詩人たちがスペイン語詩革新のための運動を展開した功績は決して小さくない。

ウイドブロは、ギジェルモ・デ・トーレをはじめとするウルトリスモの詩人たちとの交遊をつづけながら、運動に関わる態度を崩さなかった。しかし、やがて彼らとのあいだで文学的

論争が持ちあがる。結局、ウイドブロは、ウルトラリスモの詩人としてではなく、みずから編みだした創造主義にしたがって詩作をつづけていくことになる。

ウルトラリスモのラテンアメリカへの普及に貢献したのは、ウイドブロよりもむしろアルゼンチン人のホルヘ・ルイス・ボルヘス(Jorge Luis Borges(1899・1986))の方であった。青年ボルヘスは、1919年、留学先のスイスからの帰国途上にスペインに滞在し、アンダルシア地方の都、セビーリャでウルトラリスモのグループと接触した。のちに、マドリードに出たとき、指導者的な存在のカンシノス・アッセンスのもとを訪れ、親交を深めた。以後、永年にわたって文学の師と仰ぐことになった。1921年に帰国すると、「われら」*Nosotros* 誌にウルトラリスモの主旨を生かした宣言を発表した。さらにみずから音頭をとり、「舳先」*Proa* や「プリズム」*Prisma* という文芸誌を刊行し、ウルトラリスモ運動を広めようと努めた。しかし、まもなくボルヘスは、難解ながらも明晰な古典主義的文体に転向する。そして、ウルトラリスモに傾倒した時期の作品を過去の汚点ととらえ、大幅に修正したり書誌から抹消したりした。それでもウルトラリスモが、若き日のアルゼンチンの詩人を夢中にさせたことはまぎれもない事実である。

1918年の終わり頃、ウイドブロは、姉妹の結婚式に出席するためにチリに帰国した。故郷に戻るにあたって、パリからマドリードに移ったときに受けた熱烈な歓迎を期待していたようだったが、そうはならなかった。チリの詩人たちは、まだモデルニスモの呪縛から逃がれることができずにいた。そのせいか、前衛主義の詩に対する関心が薄く、ウイドブロが持ち帰ったヨーロッパ文学の最新事情も好奇心を呼びさますことはなかった。ウイドブロは、サンティアゴからギジェルモ・デ・トーレに出した手紙の中で、またパリに渡り、フランスとスペインとアメリカ大陸を結びつける雑誌を発行したいと述べている。彼はすっかり母国の文学界の現状に幻滅したのである。1920年には、パリに出て、ヴィクトル・マッセ街で新しい暮らしをはじめた。

1920年代、ウイドブロはますます意欲的に活動した。フランス語による『選ばれた季節』*Saison choisies* (1921)、『正常な秋』*Automne régulier* (1925)、『突然』*Tout à coup* (1925) という3冊の詩集を出版する。さらに、マドリードでは、「国際芸術誌：創造」*Creación: Revista Internacional de Arte* (1921・1924) を創刊し、フランス語、スペイン語、英語、イタリア語、ドイツ語による詩に加え、シェーンベルクの音楽や、ブラック、グリズ、ピカソらのイラストレーションを掲載した。創造主義についての発言をまとめた『宣言集』*Manifestes* (1925) をパリで上梓したのもこの時期である。そして、1931年に『アルタソル』を出した。つまり、21年から31年までの10年間は、実現に努めてきた創造主義の理論が、さまざまな試みを通して詩のかたちで実を結んでゆく過程であった。その詳しい事情については、稿をあらためて考察してみたい。

注

- 1) 木村榮一「ピセンテ・ウイドプロと創造主義」(「ユリイカ」1981年5月臨時増刊号)の末尾に、『アルタソル』の「序」の翻訳が掲載されている。
- 2) 『ダダ大全』には、『四角い地平線』(1917)の中のカリグラム「風景」*Paysage*が所収されている。ここでは、ピセンテという名前が、フィンセントというドイツ語読みにされている。
- 3) スペイン語で発表された『アルタソル』の原題は、*Altazor o el viaje en paracaídas* すなわち、『アルタソル、あるいは落下傘の旅』となっている。
- 4) De Costa, René, Introducción, en *Altazor y Temblor de cielo*, 1981, Madrid, Cátedra.
- 5) ‘Carta a Juan Larrea’ en Vicente Huidobro, *Obra poética*, Madrid, ALLCA XX. p. 1669.
- 6) Op. Cit.
- 7) *La Estrella de Andacollo*, p.221.
- 8) この *modernismo* という用語は、英語の *modernism*、つまり「モダニズム」、「近代主義」という言葉にあたるスペイン語である。しかしながら、スペイン語の近代詩の運動としての *modernismo* は、英語の *modernism* が指し示すところとは一致しない。そのため、ここではスペイン語文学について語るときに一般的に用いられる、「モデルニスモ」という呼び名を通すことにする。
- 9) ‘Carta a Gerardo Diego’ en Vicente Huidobro, *Obra poética*, p. 1661.
- 10) 鬼塚哲郎訳(『世界文学辞典5』p.479b、1997年、東京、集英社)
- 11) Huidobro, *Poesía y poética 1911·1948*, p.43. 1996, Madrid, Alianza.
- 12) Huidobro, *Adán*, 1916, Santiago, Imprenta Universitaria.
- 13) 平田渡「ラモン・ゴメス・デ・ラ・セルナ略伝 文芸サロン「ボンボ」とグレグリーア誕生のあとさき」p.343、『関西大学東西学術研究所創立五十周年記念論文集』所収(pp.339·361)、2001年、大阪、関西大学東西学術研究所。
- 14) 訳は内田吉彦による。『世界の文学37 現代詩集』p.19、1979年、東京、集英社。
- 15) この詩は当初、フランス語で書かれ、『北・南』誌(1917年8月・9月号)に掲載された。スペイン語版は、かなり遅れて1925年と1926年に発表された。Teófilo Cid, J. Zañarutuらの訳がある。
- 16) *Índice de la nueva poesía americana* (1926, Buenos Aires, El Inca, pp.133·135、*Obra poética*, Madrid, ALLCA XX, pp. 621·623 収載)のスペイン語版に拠った。オリジナル版とことばの配置に、若干の異同がある。『北・南』のフランス語版では、視覚的效果は比較のおとなしく、文頭がすべてそろった。
- 17) 平田渡。p.348.
- 18) 「一九一八年当時このカフェは、文学上のさまざまな『主義』^{クレアシオニスム}創造主義やダダイズム、さらに両者が融合して、さらに一層開放的な^{ウルトライスマ}超越主義が生まれた の唱える新しい美的形態の実験室と化していた」ラファエル・カンシーノス＝アセス「回想ホルヘ・ルイス・ボルヘス」(坂田幸子訳)、『ボルヘスの世界』(2000年、東京、国書刊行会) p.91. 所収。
- 19) José M. Barrera López, *El ultraísmo de Sevilla: tomo 1*, 1987, Sevilla, Alfar. p.29. 最初の『ウルトライスマ宣言』は、1919年初頭、「ラ・プレNSA」紙 *La prensa* に発表された。
- 20) ディエゴがウイドプロに捧げた詩「勲」*Gesta* が収められている。

〔付記〕本稿は、「スペイン・フランス・ラテンアメリカの前衛派の文学の比較研究」という共通テーマのもと、2002年度関西大学学部共同研究費をうけた成果の一部として公表するものです。