

『水鏡』における創造主義の萌芽

*El germen del vanguardismo en El espejo de agua,
de Vicente Huidobro*

鼓 宗
TSUZUMI Shu

Vicente Huidobro (1893-1948), autor de *Altazor*, obra maestra de la poesía en lengua española, desde joven produce su idea de la nueva poética, que se llamaría <<creacionismo>> en el futuro. El poeta se traslada a Europa a finales del año 1916. En París participó en actividades del grupo de los vanguardismos, y además en Madrid fundó el ultraísmo que influyó mucho en los poetas hispanohablantes. En este breve artículo, echaremos un vistazo a las relaciones del poeta chileno con el cubismo y después comprobaremos cómo se realiza la estética de este movimiento vanguardista en el poemario huidobriano, *El espejo de agua*, publicado en Buenos Aires en 1916.

キーワード

ビセンテ・ウイドブロ (Vicente Huidobro)、『水鏡』 (*El espejo de agua*)、
ラテンアメリカ文学 (Latin American literature)、チリ文学 (Chilean literature)、
前衛詩 (avant-garde poetry)、前衛主義 (Avant-garde)、
創造主義 (creationism/ creacionismo)、キュビズム (cubism/ cubisme)

はじめに

スペイン語詩に対するビセンテ・ウイドブロの最大の功績は、伝統的な隠喩が支配し音楽的な韻律が重んじられた19世紀後半から20世紀初葉にかけてのモデルニスモの詩から言語の統辞的な組み換えや単語の意味それ自体の解体へと移行していく、前衛詩 *Altazor* 『アルタソル』を書き残したことである。この実験的な長詩は、出身国のチリだけでなくスペイン語圏全体において詩語の刷新改革に大きな影響を及ぼした。しかしながら、ウイドブロの存在はこの『アルタソル』の発表以前からスペイン語の前衛詩の発展にとって不可欠のものであった。たとえば、それは *El espejo de agua* 『水鏡』のような作品を通じて——時には当人の発言そのものによって——スペイン語詩の変革の動きを主導していた。

メキシコの詩人オクタビオ・パスは、西欧における近代詩の誕生から前衛主義への移行について歴史的な考察をおこなった詩論 *Los hijos del limo* 『泥の子供たち』の中で、ウイドブロのヨーロッパでの活躍が及ぼした影響の大きさについて語っている¹⁾。数種の有用な年表によって明らかなように、1916年の暮れにマドリードを経てパリに居を定めたウイドブロは、1918年にマドリードで *Ecuatorial* 『赤道儀』と *Poemas árticos* 『極北の歌』を発表したが、パスによればスペイン語詩の前衛主義はこれらの詩集でもって始まった。パスは次のように述べている。“Huidobro fue adorado y vilipendiado. Su poesía y sus ideas prendieron en muchos jóvenes y dos movimientos nacieron de su ejemplo, el <<ultraísmo>> español y el argentino – ambos rechazados airadamente por el poeta como imitaciones de su <<creacionismo>>. (「ウイドブロは仰望されもすれば、誹謗されもした。彼の詩と理念は、多くの若者の間に広まり、彼を手本にして二つの運動が生まれた。スペインとアルゼンチンの『^{ウルトラリスモ}超絶主義』である。双方ともウイドブロの『^{クレアシオニスム}創造主義』の模倣ということで、詩人から怒りとともに退けられたが。)”²⁾

詩人が現実をただ単に反映する存在ではなく、むしろそれを生み出すのだというウイドブロの詩論は、ピエール・ルヴェルディのものにきわめて類似しており、一方、その詩はカミングズのそれに似ている、とパスは指摘する。このテーマについては別に詳細な検討が必要であろうが、ウルトラリスモを主導し前衛芸術に深い理解を示した批評家ギジェルモ・デ・トッレ (マドリード、1900–ブエノスアイレス、1971)、時にもっともすぐれた創造主義の詩人と見なされる27年世代の一人ヘラルド・ディエゴ (サンタンデル、1896–マドリード、1989)、アルゼンチンにウルトラリスモを持ち帰ったホルヘ・ルイス・ボルヘス。その後のスペイン現代詩の展開を思えば、先のルヴェルディを含めてアポリネールやマックス・ジャコブといったフランスの前衛主義の詩の広範な試みに比しても、ウイドブロという、ある意味で辺境の地であるラテンアメリカから突如として訪れた存在がスペイン語圏の詩人たちに与えた衝撃と影響の広範さは絶大である。

本論では、初期の創造主義の基調となったキュビズムの詩の特徴を確認した後、ウイドブロが渡欧した際、最初に発表した詩集 *El espejo de agua* 『水鏡』を取り上げて、そこで表明されているものだが、後の創造主義へとつながる主張とその実践を論じていく。

ウイドブロとキュビズムの詩

ビセンテ・ウイドブロという詩人は“creacionismo”「創造主義」という一流派を標榜こそしたが、何らかの芸術集団を自らが率い指導するようなことはしなかった。しかし、生来きわめて自尊心が強く、複数の研究者が指摘するようにトリックスターとしての役割を意識的に担おうとさせた節がある。ウイドブロのキュビズムは、「創造主義」の理論を実践する上で具体的な手法としてたどり着いたもので、自身は特段キュビストとは名乗らなかった。ウイドブ

ロが実践する新しい詩学はすでにサンティアゴ・デ・チレで温め、ヨーロッパへと携えてきたものだった、とはこのチリの詩人自身の弁である。確かに、*Canciones en la noche* (1913)『夜の歌』、*Pagodas Ocultas* (1914)『隠れたパゴダ』、*Adán* (1916)『アダム』のようなサンティアゴで発表された詩集には、新しい詩のかたちを求める詩人の模索の跡がうかがえる。しかし、その獨創性を否定できないとはいえ、作品の変遷や伝記的事実からうかがうかがり、まったくの手がかりや手引きなしにウイドブロが「創造主義」の新しい詩学を見出したとは言えない。そして繰り返しになるが、特にウイドブロの詩の発展に深い関係を持つのがキュビズムの思想である。

ウイドブロがキュビズムにもっとも接近した時期の詩集としては、先述の『水鏡』、*Horizon carré*『四角い地平線』、『極北の詩』、*Automne régulier*『規則的な秋』が挙げられる（このうち、二番目のものと最後のものはフランス語で執筆されている）。そして実際、『水鏡』こそは、少なくとも著者自身が主張するところでは、チリで出版しヨーロッパに持ち込んだ詩集であるが、それ以外はパリに移住して後、発表されたものばかりである。従って、チリにいる時にすでに何らかのアイデアを抱いていたにしても、ウイドブロがキュビズムの詩学を発展させたのは、おそらく、パリにおける諸々の影響下において、さらに具体的にいえばキュビズムの絵画との関係においてであろう。

ところで詩におけるキュビズムとは何か、絵画のそれと比べて定義しがたい面がある。というのも、この用語自体は、対象を立方体や球や円錐にいったん解体し、分析した上で二次元の画面に再構成するという絵画の技法上の特性に由来する名称である。これに対して、その根本的な発想が言語芸術や音楽芸術にそのまま適用できるのかという大きな問題がこの考察の前に立ちふさがるからである（あるいは造形芸術においても、三次元下に対象を再現する彫刻美術の場合は、二次元的構成の絵画とは違う制作上の課題を抱えることになるだろう）。

ポール・セザンヌの静物画や風景画から出発し、ピカソの『アヴィニョンの娘たち』以降に20世紀の画家たちによって追求された絵画のキュビズムが、ドローネーによる「オルフィスム」のような分派を持ったり、分析的キュビズムや総合的キュビズムといった発展を遂げたりしながらも、ピカソとジョルジュ・ブラックの作品が一般の鑑賞者の目にはほとんど見分けがつかずがたかったように、一時は対象を共通した処理方法と問題意識で扱ったのに比して、詩のキュビズムは書き手の考え方によってもっと多様でありえる。いや、多様というより実態が定めがたくあいまいであり、それゆえに、より確かな定義の可能な造形芸術のあり方に寄りかかる部分が大きい。詩のキュビズムは絵画のキュビズムと緊密な関係を持っているのである。

キュビズムの手法を用いた詩は、対象を叙情や情緒でもって歌うのではなく、無機的なという表現を用いてもよいまでに表層的に捉えようと試みる。ベネズエラの研究者スサナ・ベンコは、キュビズムの詩において、視覚性が占める重要性を指摘している³⁾。ウイドブロの場合には、パリの生活において先にこの光の都に住み着いていたスペイン人の芸術家たち——すでに「洗

漕船」を出て郊外のモンルージュへと住所を変えていたパブロ・ピカソや、公私にわたって誰よりも相談相手となったファン・グリスといった画家たち——との交流を通じて、この20世紀絵画の一大潮流の実作品の制作過程を目の当たりにしていた。

キュビズムの絵画では、一つの対象を複数の視点から捉えるという発想が、この見方を理解しない鑑賞者から時には子供の絵とさえ見られてしまうような、たとえばピカソの『泣く女』のような、いびつな女性の正面／横顔を描かせる。しかし詩の場合には、ページを左から右へと、上から下へと読み進んでいくという因習によって、鑑賞者は詩篇の中の常に一ヶ所だけを読んでいるという状況におかれる。これはやはり連続する音の流れの中の一瞬だけを捕らえざる得ない音楽芸術に似た、時間芸術の持つ宿命といってよい性質であろう。詩がキュビズムの思想を取り入れる際に、もっとも困難をともしながら実現させようとしたことが、一つの事象の複数の面を一時に見ること、すなわち詩における同時性の獲得であった。

いずれにせよ、この同時性の問題を解決したキュビズムの絵画が立方体や円錐などの図形を用いて描き出す現実、画家がモデルとした現実そのもののキャンバスにおける再現ではなく、自律した独自の世界である。平面の中の現実とは平面でしかありえない。現実を分析し再構成するために用いられた形象は現実を表す記号であり、現実の模倣ではない。キュビズムの詩もまたそうした意味で、すなわち詩人の創造による自律性をもった世界であるという点で、ウイドブロの詩論の根本を形づくる。

キュビズムのもっとも代表的な擁護者は、すぐれた批評家でもあった詩人ギヨーム・アポリネールである。ウイドブロがヨーロッパの土地を踏むしばらく前に、アポリネールの『アルコール』(1913)が発表されている。この詩集には、1899年の夏頃に書かれた「月の光」や「隠者」といった詩篇からアポリネールの生涯の総決算ともいえるべき「地帯」までを含む、10年以上に渡って書き溜められた作品が収められている。『アルコール』はまさに前衛芸術の勃興の時期に書かれた記念碑的作品だが、その発表の遅延はアポリネール自身が意図したところではなく、一度ならず途中で出版を考えたものの、その都度実現せず、結局1913年の刊行になったものだという。

時期によって、それぞれの詩篇のもつテーマや調子は異なるが、一点共通するのは詩集全体を通じて句読点がないことである。『アルコール』の訳者の滝田文彦が指摘している通り⁴⁾、ステファン・マラルメが一部のソネットに取り上げ、未来派のフィリッポ・トンマーゾ・マリネッティが試みていた手法をアポリネールはこの詩集で初めて大胆に採用しているのだ。このような新しい表記法を用いて「坩堝」や「地帯」といった詩篇に、詩人独自の世界を創り出している。

1900年代からこうした詩の革新をこつこつと試みてきたアポリネールが、1910年代になってキュビズムに近い前衛的な傾向を強めたウイドブロに何らかの影響を及ぼしたと考えるのが妥当だろう。

この点について、ウイドプロ自身は渡欧の後に進めていった革新的な前衛主義の試みを、チリにいた頃からすでに着想しており、それを実現すべく努力していたと自己の先見性を強く主張している。だが、実際にその前衛主義的な手法が確かなかたちで詩作に反映されるようになったのは、1916年にブエノスアイレスで小部数の初版が印刷され、1918年にマドリードでより広く普及した版が発行された『水鏡』である。『水鏡』こそ、ウイドプロがキュビズム的な特徴を与え、それを「創造主義」という名前で呼ぶことになる固有の前衛主義を発展させる上での礎石となった詩集なのである。

前衛主義の宣言としての『水鏡』

『水鏡』に収められた詩篇の数は9編である。*Saisons choisies*『選ばれた季節』（1921）に収められた「水鏡」のフランス語版のように収載された詩にはそれぞれのいくつかの異稿があるが、一冊の詩集を形づくるものとしては詩篇の数がきわめて少ない。しかしながら、ウイドプロ研究者がかならずといってよいほど引用してきたように、冒頭の作品‘Arte poética’「詩法」が明らかにするこの詩人の詩作に対する姿勢の表明はマニフェストとして重要かつ貴重なものである。これが詩集の冒頭を占めると同時に、その表題となっている「水鏡」の前に置かれている事実も「詩法」がもつ重みを物語るものであろう。この「詩法」について、その各行の形式と内容を以下にたどってみたい。

「詩法」は各連不定の6連から構成される。それぞれの連は、5行、2行、6行、2行、2行、1行からなり、最後の一連がもっとも有名な一行“El poeta es un pequeño Dios”（「詩人は小さな神である」）である。各連の冒頭は3字下がっており、連と連の間は一行開けてあるが、取り立てていうべき視覚的な斬新さはそこにはない。

「詩法」の最初の連では、作者が詩にどのようなものであつて欲しいと願っているかが簡潔に述べられている。“Que el verso sea como una llave / Que abra mil puertas. / Una hoja cae; algo pasa volando; / Cuanto miren los ojos creado sea, / Y el alma del oyente quede temblando.”（「詩行は千の扉を開く／鍵のようであれ。／一枚の葉が散る。何かが飛び去る。／目が見つめるものすべては創造されよ、／そして耳傾ける者の魂は震えよ。」）。1918年に発表されるアポリネールの『カリグラム』がそうであるように、キュビズムの詩に特徴的な句読点の抹消にこそたどり着いていないが、比較的短い句をつなぐセミコロンの使い方や、読点や句点の布置に新しい詩のリズムを模索している様が如実にうかがえる。キュビズムという観点から見れば、現在分詞のかたちをとっている *volar* や *temblar*、過去分詞のそれを与えられている *crear* も含めて *caer*, *pasar*, *mirar*, *quedar* といった比較的単純かつ基本的な動詞がひんばんに使われており、単に名詞句による事象の並置が行われているわけではない。しかしながら、*como* のような直喩は用いられているものの、この詩を構成しているのは、先に挙げた動詞と、

el verso, una llave, mil puertas, una hoja, algo, los ojosといった一連の名詞である。そして必要最小限の冠詞や数形容詞を別にすれば、形容詞は一切用いられていない。

またこのわずか5行に使われている名詞にも、慎重に選択された痕跡がうかがえる。というのも1917年に2月9日の日付で母マリア・ルイサ・フェルナンデスに書き送った手紙には3行目から5行目にかけて、実際に出版されたものとの差異がある⁵⁾。そこでは“Una hoja cae…”で始まる行が次のようになっている。“Pasa volando un pájaro, una hoja cae. / Cuando busquen los ojos que nada vean / Y [sin embargo] el alma sin embargo / Quede temblando.” (「鳥が飛び行き、一葉が散る／何も見ていない目が探し求めようというとき／それでも魂は／震えていよう」。[]内は詩人自身による訂正前)。発表されたものでは“Cuanto miren los ojos creado sea,”となる行の変更も目をひくが、本来飛ぶものである“un pájaro”が、得体の知れない漠然としたものを指す“algo”という代名詞に置き換えられていることも注目に値する。コンマで分かたれているものの一つの文であった飛翔する鳥の表現と落葉の描写が、セミコロンの短く刹那的に切り取られている。そこには、鳥は飛ぶものであるという自然の図式が捨て去られており、“algo”という言葉が発することで何か未知のものを視覚的な像に結び付けようという意図が汲み取れるのである。

最初の連で開陳された詩のあるべき姿は、第二連でさらに短く、直截に語られている。“Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra; / El adjetivo, cuando no da vida, mata.” (「新しい世界を創造し自分のことばに気をつけろ。／形容詞は、命を与えなければ、奪う。」) このわずか2行にウイドブロが「創造主義」という命名のもとで育むことになる新たな詩法のすべてが、とはいわないまでも核心となる部分が込められている。前半は、エマソンが「自然」で述べた“Build therefore your own world”という言葉に影響を受けたものであるという見解が、ミレヤ・カムラティやセドミル・ゴイックといった研究者によって指摘されている⁶⁾。第一連に登場する目もエマソンによれば、古代ギリシャ以来「美」の感覚を伝える「最上の芸術家」である⁷⁾。

ここでは方法を示していないが、詩人が詩によって新しい世界を作り出すことこそがウイドブロにとっての詩を作る究極の目的なのである。すなわち、そこで求められているのは、目前の世界が含んでいる美をもっぱら賛美し模倣するのではなく、これまで詩人自身によってさえ知られていなかったものだが、言葉によってのみ存在しうる世界を生み出すことである。そしてその極意として、いかにも確信ありげに述べられているのが、形容詞を極力はぶくという態度であって、“mata”という間違いなく衝撃を与えるような表現でもってそのことを読者に強く印象付けている。

形容詞という要素は、その詩篇が読者に思い描かせる新たな世界の像をあいまいな、あるいは感傷的なものにして損ねかねないという危惧をウイドブロは抱いたのであろう。その形容詞をできるかぎり排除したい。この姿勢は詩集『水鏡』を構成する詩篇全体に適用されており、

上で述べたように最初の連にすでに現れているものである。

第三連、“Estamos en el cielo de los nervios. / El músculo cuelga, / Como recuerdo, en los museos; Mas no por eso tenemos menos fuerza: / El vigor verdadero / Reside en la cabeza.”（「ぼくたちは神経叢の空にいる。／筋肉が、美術館に／思い出のように、掛けられている／だからといってぼくたちの力が劣るわけではなく、／真の活力は／頭のなかに在る。」）では、“el cielo”という彼の詩の常套句に続く“los nervios”や“el músculo”といった生理的な言葉が、象徴派やモデルニスモの伝統的な詩を乗り越えようとする、不意打ちとでも言ってよいような斬新な効果を狙って用いられている。それは前の連で語られた詩人によって創造される新しい世界への第一歩である。

第四連は第二連と同じく2行からなるが、この詩篇はむろん完全な自由詩であり、各行の音節数はまったく異なる。この連では、同時代の詩人たちに向けて次のように呼びかける。“¿Por qué cantáis la rosa, ¡oh, poetas! / Hacedla florecer en el poema.”⁸⁾（「ああ、詩人たちよ、なぜバラを詠むのか／それを詩の中で咲かせたまえ」）。詩人はバラの花にどのように相対すべきなのかというこの喩えは、上に述べてきたのと同じ態度のかたちを変えたもう一つの表現なのだが、モデルニスモまでの伝統的な詩が用いてきたような自然の中に見出された美をただ言葉によって賛美しようとする方法を捨てて、詩が語るものは言葉によって造出されるべき、現実の世界とは独立して存在する、詩人の裡にある新しい世界なのだというを訴えている。

第五連は“Sólo para nosotros / Viven todas las cosas en el poema.”⁹⁾（「ただ、ぼくたちだけのために／すべてのものは詩の中で息づく」）と語るが、ここに至って詩の中で歌われるものすべてが詩人の周りの実在する外界とは切り離された独立した世界を形作るものであることが高らかに宣言される。

このようにしてついに最後の連、“El poeta es un pequeño Dios”という1行にたどり着くのだが、ここまで見てきたように、いかにして「詩人が小さな神である」ことができるのかという方法論の一端をウイドプロは各連において順を追って明らかにしてきている。まさに表題の示すとおりこの詩は「詩法」のいわば処方なのである。

1914年のブエノスアイレスにおける講演‘Non serviam’（最初の出版は1945年発行のアンソロジー）を除けば、いわゆる「宣言」と呼べる類のものは1920年代になってから公にされていることを考えると、この「詩法」は、繰り返すが、古い詩を捨て新しい詩を創造しようというウイドプロの前衛主義宣言である。もっとも『水鏡』に収められた詩篇は、いまだ意図するところを完全には達成しきれずに、言い方を変えれば、さらなる発展の余地を残しながら、冒頭の「詩法」に則って語られているが。

「水鏡」の意味するもの

「詩法」には、詩集の表題となっている「水鏡」が続く。この詩篇は単なる自然の描写ではもちろんなく、詩的言語による独自の、自律する世界の創造への第一歩である。

“Mi espejo, corriente por las noches, / Se hace arroyo y se aleja de mi cuarto. // Mi espejo, más profundo que el orbe / Donde todos los cisnes se ahogan.” (「夜々を流れる、ぼくの鏡は、／小川になってぼくの部屋を遠ざかる。／／天体より深い、ぼくの鏡、／そこでは白鳥がみな溺れ死ぬ。」)

最初の2連でまず目に付くのは、複数の研究者が指摘しているように、ある種のはかなさを感じさせる美しい優美な鳥としてモデルニスモの詩が好んで歌った“los cisnes”という対象が、ここでは“se ahogan”と息絶えようとしていることである。象徴派の流れをくむモデルニスモの古い価値観を葬り去ろうというウイドプロの強い意志がこの非詩的な動詞には感じられる。『水鏡』全編を通じて見れば、モデルニスモの詩人たちがしばしば用いた名詞はほかに、rosa (薔薇)、estanque (池)、ensueño (夢)といくつもの類似の単語を挙げることができる。同じことの繰り返しになるが、それらは、旧来の詩において音楽的な美しい響きと映像を求めて必用とされたのとは完全に違った扱い方で、ここでは使われている。これは、後でいくつかの事例を拾ってみるとおり、モデルニスモの詩語を過去のものと思なしたウイドプロがそうした前時代の詩との決別の意を表すためにあえて選んだものである。

その一方で、この詩集の中で繰り返されている“mi espejo”は、自己を映し出すもの、すなわち詩人の分身として提示される。つまり、この詩における“espejo”の存在は、ウイドプロが新しい世界を創造しようと試みる過程において、その中心的な役割を担わせるために生み出した必然のイメージとなっている。さらにそれが流体と化し、外へと流れ出ることにより“el orbe”という語の使用とあいまって、この詩篇が描き出す世界に広がりとお行きを与えている。この4行には“profundo”という形容詞が使われているが、そうした文脈においてこの語は選び抜かれたものであり、「殺さず」に「命を与えている」と言えるだろう。

“Es un estanque verde en la muralla / Y en medio duerme tu desnudez anclada” (それは城壁の中の緑色の池だ／そのただ中に錨で繋がれたお前の裸身が眠る) という第三連にも、先に述べたように“un estanque”というモデルニスモの詩の常套句が登場する。“arroyo”に引き続く流れるもの、液体の連想がここにも働く。しかし、その流体の真ん中で“duerme tu desnudez”というモデルニスモが期待する美を裏切らない表現をとりながら、最後に添えられた一般的な感覚では意外だけれど文脈によればまことに適当な“anclada”という形容詞がそれまでの流れをせき止め、固着させる。

第四連においても“Sobre sus olas, bajo cielos sonámbulos, / Mis ensueños se alejan como barcos.”（その波の上を、夢遊病の空の下を／ぼくの夢が船のように遠ざかる）とあり、“sus olas”、“mis sueños”といった語が、第三連までを通じて読者が脳裏に描いてきたであろう像を引き継ぐ。ことに“como barcos”という直喩は、前の連の最後にある“anclada”が導くものであろう。“bajo cielos sonámbulos”については、地上を流れる水から上方へと一瞬視線が移動するが、“sónambulos”という形容詞がゆらゆらふらふらと揺れ動く液体に結びつく像を裏切らない。またここで“se alejan”と、第一連に見られた表現が繰り返されるのだが、そのことから“mi espejo”、“arroyo”、“mis sueños”が重なり合う一つの事柄の多様性として了解される。

第五連、最後の連では、船の印象が受け継がれるとともに、詩人ウイドブロがモデルニスモの詩学を閉ざし、自身の新しい詩学の始まりを高らかに歌い上げている。“De pie en la popa siempre me veréis cantando. / Una rosa secreta se hincha en mi pecho / Y un ruiseñor ebrio en mi dedo.”（艦に立って歌うぼくをお前たちはいつも目にすることだろう。／秘密のバラがぼくの胸で膨らみ／酔ったナイチンゲールはぼくの指先ではばたく。）“una rosa secreta”も“un ruiseñor ebrio”も、それ自体はモデルニスモの余韻を引きずる表現だが、それが詩人の胸に、あるいは指先に捉えられているかぎりにおいて、まったく異なる次元の新しい詩学のうちに取り込まれるに至る。そうした意味で詩篇「水鏡」は、ウイドブロにとって詩集『水鏡』の冒頭に置かれて、いわば「創造主義宣言」の役割を果たしている「詩学」の最初の実践となっている。

「悲しむ男」と「陽気な男」

‘El hombre triste’（「悲しむ男」）と‘El hombre alegre’（「陽気な男」）とは、その題名が示すように互いに呼応する詩篇と考えてよいだろう。いずれにも複数の異稿があり、その一部は手稿であり、別のものは1917年にパリで出たフランス語による*Horizon carré*『四角い地平線』の版とそのスペイン語訳である。興味深いことに、これらの異稿では句読点がすべて省略されており、アポリネールの『アルコール』の表記を連想させる。

Lloran voces sobre mi corazón… / No más pensar en nada. / Despierta el recuerdo y el dolor, / Tened cuidado con las puertas mal cerradas. // Las cosas se fatigan. / En la alcoba, / Detrás de la ventana donde el jardín se muere, / Las hojas lloran. // En la chimenea languidece el mundo. // Todo está oscuro, / Nada vive, / Tan sólo en el Ocaso / Brillan los ojos del gato. // Sobre la ruta se alejaba un hombre. / El horizonte habla, / Detrás todo agonizaba. / La madre que murió sin decir nada, / Trabaja en mi garganta. //

Tu figura se ilumina al fuego / Y algo quiere salir. / El chorro de agua en el jardín. //
 Alguien tose en la otra pieza, Una voz vieja. // ¡Cuán lejos! // Un poco de muerte /
 Tiembra en los rincones. (ぼくの心で様々な声が泣く……/もう何も考えるな。/記憶と
 苦痛を呼び覚まし、/しっかり閉まらない扉に用心しろ。//物たちは疲れきっている。
 //寝室で、/庭が息絶える窓の背後で、/木の葉たちが泣く。//暖炉で世界が憔悴し
 ている。//すべてが暗く、/何も生を持たず、/ただ西方で/猫の瞳が輝くだけ。//
 道を一人の男が遠ざかる。/地平線が語りかけ、/背後ですべてが苦悶していた。/何も
 いわずに死んだ母が、/ぼくの喉で働きかける。//あなたの姿が炎に照らされて/何か
 が外に出ようとしている。/庭の水の流れ。//誰かが別の部屋で咳きこむ、/年老いた
 声が。// なんと遠いことだろう！//少しばかりの死が/四隅で震えている。)

以上が「悲しむ男」であるが、ここでは詩人自身の母を失くした悲しみが歌われている。その中で注目されるのは、“El horizonte habla, / Detrás todo agonizaba.” という2行であろう。“El horizonte” という単語の使用は後の「四角い地平線」をすでに先取りしたものだが、ここではそれが語りかけてくる。実景ではなく詩人の内面の表現となっている。さらにその背後で世界がいったん苦悶し死に瀕しているが、この死はむしろ新しい世界の再生へとつながるものだと捉えるべきものであろう。

しっかり閉ざされてこそいない、あるいは立て付けのよくないが“Las puertas” という名詞が、そして背後で庭が死のうとしている“la ventana”、さらに“la alcoba”、“el jardín”、“la chimenea” などの一連の単語が、この世界が閉ざされている状態にあることを想起させる。しかし、“El chorro de agua en el jardín.” という1行に、「水鏡」に通じる流体の連想が働き、流れ出す水が詩人の意識と重ねられて、“Y algo quiere salir.” という先立つ1行が示すように、外部へと世界が広がりつながっていく。最後の3連はまた母親の死のもたらす寂寞とした感情が伝わってくるのではあるが。

他方、「陽気な男」は「悲しむ男」の気分を引きずっているように始まり、けっして全体が“alegre” という形容詞が表すような状態にはない。むしろ、最後にそこにたどり着く過程を追うかのように展開する。第一連は次のように歌う。“No lloverá más, / Pero algunas lágrimas / Brillan aún en tus cabellos.” (もう雨は降らないだろう、/しかし数滴の涙が/お前の髪に輝いている。) 髪に輝く“algunas lágrimas” が「悲しむ男」を支配する“triste” という感情を受け継いでいる、というか如実に、直截に表現している。

しかし、次の1行からなる連で、“Un hombre salta en el sol.” (ひとりの男が日向で跳ねる。) と悲しみに沈んだ気持ちを跳ねのけるかのようなようである。続く2連ではまだ完全な回復は見られないが、第五連で悲嘆は一掃される。“Sus ojos llenos del polvo de todos los caminos. // Y su canción no brota de sus labios. // El día se rompe contra los vidrios / Y las angustias se

desvanecen.”（道々の埃にまみれた彼の目。／／彼の歌は唇に芽吹かない。／／日がガラスに当たって砕け／苦悩が消え去る。）“El día se rompe contra los vidrios” は次の連の2行につながるのだろうか。“El universo / Es más claro que mi espejo.”（世界は／ぼくの鏡よりも明るい。）再度の鏡の登場である。世界についてのこの肯定的な表現には希望がうかがえる。

“El vuelo de los pájaros y el gritar de los niños / Es del mismo color, /

Verde, / sobre los árboles, // Más altos que el cielo, / Se oye las campanas al vuelo.”

（鳥たちの飛翔と子供たちの叫びは／同じ色、／ 緑色だ、／木々のうえて、／／それは空よりも高いのだが、／飛びゆく鐘の音が聞こえる。）“El vuelo” や “el gritar” といった抽象名詞に色を見出すのは、アルチュール・ランボールのソネット「母音」を思い起こさせる。『水鏡』に発表された版では、この“Verde” という色に言及した1行だけがずっと後方にオフセットされており、視覚的にひときわ目立つようにされているのだが、複数ある手稿や『四角い地平線』の版では削除されているのは興味深い。“los árboles” という名詞から連想されるものであるところから不要と判断したのか、あるいは両者の結びつきがあまりに現実的であるために詩人の創造する世界の連想を陳腐なものにすることを恐れて退けたのであろうか。

もっとも、『水鏡』では、この「陽気な男」の“Verde” の表記にしか見られない文字配列の効果は、異稿になると大文字のみによる表記や、単語のオフセットなど、実験性が強くなる。それは『四角い地平線』においてより強い自信を持って採用され、そこに収載された‘Paisaje’「風景」のような詩篇や*Tour Eiffel*『エッフェル塔』（1917）のような詩集で展開される絵画的要素を持った詩の最初の一歩になっている。それは緑色の鳥の飛行や子供たちの叫び、あるいは空より高い木々、飛ぶ鐘の音といったウイドプロが詩の中のみ創り出そうとした世界と同様に重要な冒険であるように思われる。

結 び

たとえば、複数の事象の同時性を再現するという点においては、『水鏡』はキュビズムの思想を『赤道儀』のような詩集で達成しえた十全さをもってまだ表現していない。しかしながら、ここまで見てきたとおり、目前の事象を詩人たちが伝統的にそうしてきたように自然を模倣するのではなく、自律した独自の世界を創造するという意識においてキュビズムの画家たちやあるいはアポリネールのような詩人と共通した姿勢を表明し、実践しようとしてきたことは確かである。‘Nocturno’「夜想曲」、‘Otoño’「秋」、‘Nocturno II’「夜想曲 その二」、‘Año nuevo’「新年」、‘Alguien iba a nacer’「何者かが生まれようとしていた」といった後半の詩篇の検証を残しており、それについては稿を改めたいが、『水鏡』という詩集がウイドプロのその後の詩作にとって重要な一歩であったことは否定しがたい事実であろう。

注

- 1) たとえば、‘Cronología’ en Cedomil Goic (ed.) *Obra poética/ Vicente Huidobro; edición crítica*, 2003, Madrid, ALLCA XX, pp.1363-1405. など。
- 2) Paz, Octavio, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. 1974, Barcelona, Seix Barral. pp. 184-185. (竹村文彦訳)。
- 3) Benco, Susana, *Vicente Huidobro y el cubismo*, 1991, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana.
- 4) ギヨーム・アポリネール『アルコール』(1968年、東京、平凡社)p. 230-231.
- 5) ブエノスアイレスで出たという『水鏡』の初版の奥付に従えば刊行年は1916年であるが、この点には異論がある。ヨーロッパで普及した版は1918年にマドリードで印刷された *El espejo de agua, Poemas 1915-1916* である。この問題についてはセドミル・ゴイックの見解をもとに前稿(鼓「前衛詩人たちの論争——ビセンテ・ウイドブロ『水鏡』の発行年の真偽をめぐって——」『関西大学外国語教育研究10号』 pp.67-78)で論じた。今回参照したCedomil Goic編 *Obra poética* の注ではマリア・ルイサ・フェルナンデス宛の手紙のものを、“La única anticipación de este poema”(「この詩の唯一先立つ版」)として扱っている。
- 6) Cedomil Goic (ed.) 2003. p.406.
- 7) エマソン「美」参照。『自然について』(1996年、東京、日本教文社)p.55。
- 8) “A thought so passionate and alive that like the spirit of a plant or an animal it has an architecture of its own,” <<The poet>>, *Essays*.
- 9) “Know then that the world exists for you.” というやはりエマソンの「自然」の一文との呼応が指摘されている。