

サンティアゴからパリへ

— 1917年の詩作におけるビセンテ・ウイドブロのフランス語使用

De Santiago a París:

el uso del francés en los poemas del 1917 de Vicente Huidobro

鼓 宗
Tsuzumi Shu

Vicente Huidobro se marchó de Santiago de Chile y después de breve estancia en Madrid llegó a París a instalarse allí con su familia en la capital de Francia a finales del año 1916. El año siguiente el poeta chileno fundó allí con Pierre Reverdy, poeta narbonés, *Nor-sud*, revista protectora de “l'esprit nouveau” de Apollinaire, en la cual colaboró. El mismo año con la ayuda de Juan Gris, pintor madrileño, Huidobro publicó un poemario *Horizon carré*, escrito no en castellano, su lengua materna, sino en francés. En el presente artículo voy a considerar, mediante la antología crítica *Selva lírica* (1917), cómo apreciaban en Chile al poeta de los poemarios como *Ecos del alma* (1912), *Canciones en la noche* (1913), *La gruta del silencio* (1913), *Las pagodas ocultas* (1914) y *Adán* (1916), publicados antes de la partida a Europa del autor. Después investigo su estancia en Madrid y París teniendo en cuenta el ambiente artístico de ambas ciudades. También estudio cómo llega Huidobro a escribir los poemas y publicarlos en francés.

Key words

Vicente Huidobro, Chilean poet, Avant-garde poetics, Juan Gris, *Horizon carré*

はじめに

1916年12月、ビセンテ・ウイドブロはパリに到着する。そこで最初に出版した詩集は、母語のスペイン語ではなくフランス語で書かれていた。『四角い地平線』*Horizon carré*（スペイン語訳は *Horizonte cuadrado*. Huidobro, 1917：以下、HC）である。フランスのアンディゴ・

エ・コト・フェムから2002年に出版された版 (Huidobro, 2002, 7/9) の巻頭では、序文の筆者オランダ・ヒメノ・グレンディが、イSPANアメリカの前衛文学においてこのチリの詩人が果たしたパイオニアとしての役割を強調するのはすでに余計なことだと断ったうえで、HCによってウイドブロは自らの詩人としての〈相貌〉を獲得したと述べている。それを『赤道儀』*Ecuatorial* (1918) や『極北の歌』*Poemas árticos* といった詩集によってさらに確固としたものとするのだが、後者2冊では母語であるスペイン語を用いているのに対して、前者では異国の言語であるフランス語と格闘していることを特筆すべきであろう。

同様に南アメリカの出身者であり、フランス語で詩作をした人々として、ペルーのセサル・モロ César Moro (Lima, 1906-1956) — 1930年代、ウイドブロと同時代の詩をめぐる論争を引き起こした¹⁾ — や、エクアドルのアルフレド・ガンゴテナ Alfredo Gangotena (Quito, 1904-1944) の名前を挙げられる²⁾。しかし、この2人が母国語から遠ざかって大半の作品をフランス語で遺したのと異なり、チリの詩人の場合には比較的早くにスペイン語での創作に戻っている。しかし、フランス語を用いたために、同様の道をたどった者たちが受ける誇り、「フランスかぶれ afrancesado」という汚名を着せられることになった。ウイドブロが住み着いて間もない土地のことばであるフランス語で詩作を試みたのは、なぜだろうか。

本稿では、チリにおいてすでに詩人としての地位を確かなものとしつつあったウイドブロが、どのような意図をもって不慣れたフランス語で創作し、HCという詩集を出そうと考えたのか、当時のアンソロジーや周囲の状況についての記述を参照しながら考察する。

サンティアゴ・デ・チレでの活動

HCを出版した1917年の当時、チリでウイドブロが受けていた詩人としての評価は、20代半ばという若さを考えると、けっして低いものではなかった。早くから詩人としての経験を積んでおり、その発表の場を自身でも用意してきた。1912年に、ホルヘ・ウブネル・ベサニリャ Jorge Hübner Bezanilla (1892-1964) とともに最初の詩誌『若いミューズ』*Musa Joven* を創刊。6号まで刊行を続ける。さらに1913年には、近い将来にパブロ・デ・ロッカ — ウイドブロのもつヨーロッパ性と純粋性の対極に位置づけられる前衛詩人 — を名乗ることになるカルロス・ディアス・ロヨラ Carlos Díaz Loyola とともに、『青』*Azul* 誌を発行した。両誌とも、ことにダリーオの詩集の表題をそのままとった後者の誌名に表れているように、ニカラグアの詩人への陶醉ぶりがうかがえる。それは19世紀末にはじまりその当時なお衰えることのなかったものだが、アメリカ大陸側から生じたスペイン語詩の刷新の運動を支持する当時の風潮を反映したものであった。

とはいえ、ダリーオやモデルニスモに対するウイドブロの傾倒は無条件のものではない。マドリードで出された『生命と希望の歌』*Cantos de vida y esperanza* (1905) のような、より

新しい詩集こそが、チリの若い詩人をよく引きつけた。そこにはダリーオの詩の深化が、すなわちモデルニスモを形成していく上で身につけたものだが、唯美的な色彩を与えるもの——象徴主義にまなんだ洗練や高踏派から受け継いだ形式美——といった元来の性質にくわえて、人間的側面への興味——精神の内側についての深い思索や社会への強い関心——が色濃く表れている。このことは、いずれ『アルタソル』においてスペイン語詩の言語的な実験を極限にまで進めながら、ニーチェとワーグナーの影響を受けた『天震』というこれも極めて人間的な詩を同時に発表することになるという、ウイドブロの詩の特質を表しているように思われる。

さてモデルニスモの影響を完全に逃れることはかなわなかったが、ウイドブロは模倣的な叙情性への決別を早々に表明している。1920年代前半までの詩学を支配した創造主義クレアシオニズモにつながるといわれるものだが、サンティアゴ文芸協会における1914年の宣言「私は仕えない」“Non serviam”に先立って、早くも1913年11月15日号の『青』誌でウイドブロは次のように述べている。創造する力をもった古典の詩人や作家たちは尊敬と賞賛に値するが、しかし、それゆえに彼らを模倣すべきではない、と。そして、未来派から感化されたものとおぼしいが、蒸気機関車や飛行機や自動車³⁾が往来する現在、本物の詩人は時代を震わすことができ、時代の先を進むことができるのだとうたっている。

このように先取の精神をかかげたウイドブロが主宰する2誌は、サンティアゴの若い知識人たちのグループの支持を受けた。そうした人々として、マルティン・エスコバル Martín Escobar、アルベルト・モレーノ Alberto Moreno（1886-1918）、ペドロ・シエナ Pedro Siena、ダニエル・デ・ラ・ベガ Daniel de la Vega（1892-1971）、ロハス・セゴビア Rojas Segovia、ホルヘ・シルバ Jorge Silva、アリレド・ギリエルモ・ブラボ Alfredo Guillermo Bravo、カルロス・バレーリャ Carlos Barella、フアン・グスマン Juan Guzmán、アンヘル・クルチャガ・サンタ・マリア Ángel Cruchaga Santa María（1893-1964）といった詩人たちの名前が挙げられる（Molina Nuñez & Araya, 1917 : 193）。

ウイドブロの文学活動は、文芸誌の発行で主導的な役割を果たし、若い同年輩の詩人たちをまとめただけにとどまらない。その生家は多くの富裕層が住居を構えたラス・デリシアスの並木通り³⁾沿いに立っており、公共の建築物かとも見まがうほどの豪邸であった。そこでは渡欧の直前までサンティアゴの知識人や文学者たちが集うサロンが開かれていたという。屋敷の規模から推し量れるように、ウイドブロ家はチリの名家の一つであった。しかし、この集まりには身分や信仰、そしてこれがもっとも肝要なことだが、文学や芸術の派を問うことなくさまざまな人が出入りしていたという（Molina Nuñez & Araya, 1917 : 295）。時には不遜とも取れる言動を示し、生涯を通じて敵も少なくなかったウイドブロだが、一方で大きな人望を得ていたことがうかがえる。

しかしこの時期のウイドブロに何よりも高い評価をもたらしたのは、雑誌の創刊と同じ頃からほぼ毎年のように発表していた詩集であろう。ウイドブロの詩集のなかで最初にキュビズム

的もしくは創造主義的な傾向を示したものだが、サンティアゴではおそらく入手が不可能であった『水鏡』*El espejo de agua* (Huidobro, 1916b: 以下、EEA) を別にして、処女詩集の『魂のこだま』*Ecos del alma* (Huidobro, 1912: 以下 EDA) にはじまって、『夜の歌』*Canciones en la noche* (Huidobro, 1913b: 以下 CN)、『沈黙の洞窟』*La gruta del silencio* (Huidobro, 1913a: 以下 LGS)、『秘密の仏塔』*Las pagodas ocultas* (Huidobro, 1914)、『アダム *Adán*』 (Huidobro, 1916a) の5冊を世に送っている。

これらの詩集のうち最初の2冊についてウイドブロは、そこに発表された詩篇が、わずかな例外をのぞいて、自分の美学を満足させるものとはなっていないことを刊行間もなく表明している (De Costa, 1984: 21)。EDA は過剰なロマンティシズムと修辞に彩られた作品である。そして『若いミューズ』誌に載せた詩篇を中心に編んだ CN は、同じく『青』誌の詩を集めた LGS にたどり着く過程をうかがわせるに過ぎないと指摘している⁴⁾。しかし、ウイドブロはその時点で完成に一応の満足をおぼえていた LGS を1冊、ガブリエラ・ミストラルに献呈している。この頃すでに「究極の勝利と決定的に理想的な高みへの栄光ある到達」を確信されており (Molina Nuñez & Araya, 1917: 120)、将来最初のチリからのノーベル文学賞受賞者となる閨秀詩人は、この年下の詩人の贈り物に対して友人を通じて好意的な評価を伝えている。

ウイドブロ自身が他の詩人を推挙する場合もあり、たとえば、1892年生まれで同年輩の詩人カルロス・バレーリャの詩集『沈黙の鐘』*Campanas silenciosas* (1913) に韻文からなる献辞を寄せている (Molina Nuñez & Araya, 1917: 186)。さらにこの頃の活動は詩の領域にとどまらず、同じ年にニカラグアの作家ガブリエラ・リバス Gabry Rivas と戯曲『愛が去るとき』*Cuando el amor se vaya* を共同執筆している。この劇はディアス・デ・ラ・アサ劇団 *la compañía Díaz de la Haza* によってサンティアゴの *Place Theatrela* で上演された。またいずれも陽の目を見ずに終わるのだが、複数の著作の出版を準備していた様子があり、同年の出版の評論集『徒然に……』*Pasando y pasando...* (Huidobro, 1914b) の著者紹介には、近刊予告として6編の作品が挙げられている。このうち『女は気まぐれ』*La donna é movile* (sic) は2幕の喜劇、『シューベルトのセレナーデ』*La Serenata de Schubert* は3幕の戯曲となっている。本格的な戯曲『ジル・ド・レ』*Gilles de Rais* が発表されるのが1932年とかなり後のことになるのだが、青年ウイドブロがすでにこの頃、芝居に関心を抱いていたことは興味深い。

このようにウイドブロの初期の創作活動をたどっていると、この詩人は20歳になるまでに自分の進むべき道をしっかりと見据えていたことが浮かび上がってくる。パリやマドリードで探求することになる前衛主義の詩にはいまだにたどり着いていないが、その姿がおぼろげながらも浮かびつつあったのがこの時期ではないだろうか。

常に指摘されるように、1914年、サンティアゴの文芸協会における講演「私は仕えない」と、1916年には、アルゼンチンのブエノスアイレスに赴いてイスマノアメリカ協会でおこなった講演は、詩人の経歴において非常に重要なものとなる。その理想の詩の実現はまだ先のことにな

るが、これらの講演においてウイドブロは自らの詩と向き合う姿勢を鮮明に表していた。なおブエノスアイレスでは、オルテガ・イ・ガセーヤラモン・ペレス・デ・アラヤという年長のスペインの代表的な哲学者と文学者の知己を得ている。後者にはLGSで「見せかけの涼気 LOS FRESCOS ILUSORIOS」と題された4つの詩篇を捧げている。こうした献辞は、スペインの作家・詩人であれば、バリエ・イン克蘭、ヒメネス、ベナベンテ。ラテンアメリカの出身者であれば、グアテマラ生まれのエンリケ・ゴメス・カリーリョ Enrique Gómez Carillo（1873-1927）、アルゼンチンの詩人エバリスト・カリエゴ Evaristo Carriego（1883-1912）、チリの詩人マクス・ハラ Max Jara（1886-1965）、ウルグアイの詩人フリオ・エレラ・イ・レイシグ Julio Herrera y Reissig（1875-1910）などにも捧げられており、この時期にウイドブロが傾倒していた対象を明らかにしている。

ヨーロッパを目指して

これまでに見てきたようなウイドブロの文学的活動は、サンティアゴの文学界で注目を浴びずにはおかなかった。1917年にチリの首都で出版された『叙情の密林』*Selva lírica*（Molina Nuñez & Araya, 1917）は、フリオ・モリーナ・ヌニェス Julio Molina Nuñez とフアン・アグスティン・アラヤ Juan Agustín Araya という二人の詩人によって編まれたチリの詩のアンソロジーである。500ページほどもある同書の目的は、同時代の詩を蒐集するだけでなく、それらの作品に批評的なまなざしを向けることにあった。

収載された詩人と作品の数、そして、チリの詩の概論、詩人それぞれに経歴と批評を付したアンソロジー、少なくないページ数の補遺という構成から判断すると、『叙情の密林』には、チリにおける同時代の詩の総合的な案内の書であろうとする姿勢がみとめられる。積極的に主観を表明したような文体となっているため、多少の偏りもないとは断定しがたいが、編纂の姿勢はそれを極力排除しようと努めている。

巻頭には、モリーナ・ヌニェスによる、アロンソ・デ・エルシリヤの『アラウカナ』*La Araucana* にはじまりモデルニスモ以降の同時代詩にいたるまでを概観したチリの詩史。さらにアラヤが述べる同書の目的。それら二つの巻頭言に、3セクションからなる第1部と1セクションの第2部とに分けられた90名以上の詩人たちの詩篇がつづく。さらに何らかの理由で選者にアンソロジーへの収録をためらわせた詩人たちの名鑑が付されており、そこには辛辣な批評も見受けられる。補遺的なページは、それにとどまらない。先住民族であるアラウコ族の詩人の名鑑は考察をとまなっており、貴重な資料といえよう。チリ国内で催されている詩のコンクールの案内も詳細である。

ウイドブロの名前は同書にたびたび登場する。パブロ・デ・ロッカを紹介するページでは、ウブネル、フリオ・ヌニサガ Julio Munizaga、ペドロ・シエンナ Pedro Sienna、アンヘル・ク

ルチャガ・サンタ・マリア Ángel Cruchaga Santa María とともに時代の《最先端の者たち》“《novísimos》”として持ち上げられている。そして、彼らは共通してコスモポリタンであり、いくらかボヘミアンがかったところがある “cosmopolita y algo bohemia” と評されている。

ウイドブロの詩篇は、第一部のⅡに配されている。他の詩人たちの場合と同様に、人物と詩の傾向の紹介がそれに先立つ。選ばれた詩人は、いずれもが賞賛の言葉を受けている。しかし、そのことを差し引いても、ウイドブロの詩人としての素質はとりわけ高く評価されているように思える。“Ninguno tan laborioso, tan entusiasta, tan fiel a sus ideales, como Huidobro. Nació para poeta, morirá en gracia de poeta.” (ウイドブロのように誰も勤勉でなく、熱狂的でもなく、自らの理想に忠実でない。彼は詩人となるために生まれて、詩人の恩寵のうちに死ぬだろう) (Molina Nuñez & Araya, 1917: 295)。さらに最大限の賛辞といってよいこの評価につづけて、詩人がLGSの妻と息子に宛てた献辞で “Dei gratia vates” (神の恩寵の預言者) と誇らしく自身の署名に添えていることが指摘されている。

国内詩壇で高評を得て、ウイドブロは自らの詩業に自信を持ったに違いない。先達の影響を逃れて独自の詩想を発展させること、そうした目標を達成しつつあるという自負を抱いたことであろう。その後、手始めに南アメリカ大陸のアルゼンチンへ渡って自分の文学観を披瀝し、そして活躍の場をヨーロッパへ移そうとする。

なぜヨーロッパか。フェルナンド・デ・エレラやルイス・デ・レオン、カルデロンやロペ・デ・ベガのようなスペインの作家は当然ことながら、ホラティウスやウェルギリウス、ダンテやミルトンといった古典の作家にはじまり、19世紀のドストエフスキーやポー、20世紀に入るとのダヌンツィオやマリネッティといった詩人や作家たちの作品に親しんできたチリの青年にとって、ヨーロッパが文学の中心の地であったことは疑いを入れない。あるいは、多くのアメリカ大陸生まれの作家にとってそうであったように、ヨーロッパは最新の文学が生まれる場所であり、その文化が差し出す芸術の長い伝統こそが魅惑の源であった。

チリの側から臨んだとき、文学的見地だけではなく歴史的にも、自由と平等を説き独立をもたらした啓蒙思想の源泉であるフランスは特別な存在であった。それに対してこの南アメリカの国は、かつての宗主国スペインを除けば、当時、ヨーロッパの国々からはたしてどれほどまで認識されていただろうか。1910年代よりかなり時代をさかのぼった話となるが、フランス人であるユゴーは、チリ征服で見聞した先住民たちの武勇を歌った叙事詩『アラウカナ』の作者エルシリヤについて、“Ercilla écrit ses vers sur des peaux de betes[sic] dans les forets du Mexique.” (「エルシリヤはメキシコの森林で、その詩行を獣の皮革に書き付けた」) (Hugo, 1837: 594, izquierda) と書いている。これを指摘しているのは、上で挙げた1917年の詩選集だが、上のような逸話をあえて取り上げているのは、南アメリカという地域について多くヨーロッパ人がなお不案内に違いないとチリ人の側で思い込んでいたことの証しではないか。

先にヨーロッパに渡り活躍したラテンアメリカの詩人として、マドリッドやパリで活躍し、

モデルニスモという潮流をスペインにもたらしたダリーオのような存在があるにしても、それはむしろ例外的な成功である。そのダリーオですらフランス語詩を耽読して育ったのであり、文学的な根源をヨーロッパに持つ。ウイドブロはニカラグアの詩人のチリ訪問が伝えられた際に熱烈な賞賛記事を執筆し、さらにその一部を『若いミューズ』に載せたと語っている（Huidobro, 1914b : 29）。同じことを繰り返すと、ダリーオがそうした憧憬の対象となったのは、何よりもそのすぐれた作品によるところが大きな理由であるにしても、ヨーロッパで成功を勝ち得たことによって初めて、年長の南アメリカ人が年若い駆け出しの詩人を夢中にさせたのだと考えられる。そうであれば、ウイドブロが先人に倣ってマドリードを訪ね、パリを目指したのも自然の成り行きといえよう。

渡仏の希望は早々に実現する。HCを出す前年、23歳になっていた若者は、在イタリアのチリ公使館の名誉使節としてヨーロッパ滞在の機会を得る。ガルシア＝ウイドブロ家の家柄が大いに貢献したはずだ。使節の肩書きはあくまで名目であって、イタリアでは一切の活動をしていない。代わりに第一次世界大戦の中立国であったスペインのカディスに上陸、いったん首都マドリードに足を向ける。しかし、生活でも創作活動でも言語上の困難を避けられるカステリーヤの都に長く留まらず、すぐにパリに入ったことは、フランスの首都こそが最先端の文学状況に触れられる文化都市であると考えていたためだと理解できよう。むしろ積極的にパリを目指していたものと思われ、チリからスペインへ向かう汽船の催しのプログラムに、ピカソの名前の他、パリの住所の書付が残されている（De Costa, 1984 : 41）。

この頃、オルテガ・イ・ガセーという新しい芸術の理解者が頭角を現そうとしてもいたけれども、マドリードではサンティアゴの状況と似て、なおモデルニスモを——場合によっては後期ロマン主義を——信奉する向きが少なくなかった。マドリードに漂っていた芸術に対する保守的な志向、さらに言えば、新奇なもの、前衛的な芸術に好意的でない空気を1ヶ月に満たない滞在のあいだに感じたのかもしれない。それは、文学とは分野が異なるが、先にピカソやグリズといった画家たちをパリに行くように仕向けたものと同じ空気であるように思われる。

後にも触れるように、1909年2月20日に公にされたマリネッティの未来主義の宣言と理論はチリのウイドブロの手元にも届いていたが、1916年にスイスのチューリッヒで産声を上げたダダについてはどうであったろう。いずれウイドブロもこの既存芸術の徹底した破壊運動に近づいていくのだが、スペインとダダとの関係ということでは、1917年1月——同時期にウイドブロもパリで新しい雑誌の発行に関わる——には、1913年に渡ったニューヨークからヨーロッパに帰還したフランシス・ピカビアが、バルセロナで機関誌『391』を創刊し、ツァラをはじめ、マン・レイやハンス・アルプといった人々がそこに稿を寄せるようになる。ちなみにこの最後に挙げたストラスブル生まれの彫刻家・画家とウイドブロは、1930年代になって『3編の模範小説』*Tres novelas ejemplares* を共著で出版することになる。

時間を遡れば、1912年に初のキュビズム絵画の展覧会がバルセロナのダルマウ画廊で開かれ

ている。ウイドブロが最初に訪れたスペインの都市がこの地中海沿いの港町であれば、その後の足跡が変わった可能性もあるかもしれない。詩人がスペインに腰を落ち着けるのは、ようやく1918年の夏になってからであり、さらにマドリードで創造主義の機関誌『創造』*Creación*が発行されるには1921年を待たなくてはならない。なお、ウイドブロの存在が刺激となって誕生したスペインの前衛主義ウルトラリスモの重要な雑誌の一つ『セルバンテス』*Cervantes*は、すでに1916年から発行されていたが、まだ産声も上げていない運動と関わりがあるわけもなく、そこに載せられるのは、エミリア・パルド・バサン、ミゲル・デ・ウナムノ、ピオ・バローハといった前の時代の作家たちの原稿であった。

1910年代に入ろうという頃のスペインの文化状況を、そうすることの困難にあえて目をつむって短い行数で要約すると、ウナムノ、アソリン、イン克蘭、バローハといった〈98年世代〉と呼ばれる人々がまだ健在であり、ペレス・デ・アラヤ、ガブリエル・ミロやコンチャ・エスピーナ、それにオルテガ・イ・ガセーといった作家たちが活躍していた。詩人では、やはり〈98年世代〉に属するアントニオ・マチャードと、もう一人ファン・ラモン・ヒメネスが他の者たちの手本となった。

1910年代のスペインの前衛文学について語る際に欠かせないのは、まだ若いラモン・ゴメス・デ・ラ・セルナの存在で、若干20歳で創刊した『プロメテウス』*Prometeo* (1908-1912)は、もっと後の1923年になってオルテガ・イ・ガセーが発行する『西欧評論』*Revista de Occidente*に先駆けて、ヨーロッパの前衛的な文芸思潮を紹介した。誌面には、主宰者自身の前衛劇やマリネッティの宣言が掲載された。1909年からパリに逗留したゴメス・デ・ラ・セルナは1914年にマドリードに戻って以降、カフェ・ポンボで開かれたテルトゥリア「土曜の会」でフランスの首都で得た諸芸術についての最新の知見を披瀝することになる。さらに1914年頃、マドリードで開催された展覧会「高潔な画家たち」“*Los pintores íntegros*”を組織し、メキシコ人画家ディエゴ・リベーラのキュビズム時代の作品を展示するなど、新しい芸術の潮流をスペインの首都に伝えるのに果たした功績には比肩するものがない。

そうしたゴメス・デ・ラ・セルナの活動にもかかわらず、ピレネーの西側で文学の前衛主義がウルトラリスモという大きなうねりになるためには、グレゲリアの発案者が仕掛けた火薬だけでは足りず、ウイドブロという起爆剤が必要とされた。しかし、1916年暮れのチリの青年のマドリード滞在はあまりに短く、詩人自身にもスペインの前衛主義を導く用意ができていなかった。すべてはウイドブロがふたたびマドリードを訪れる1918年を待たなければならない。

パリへの到着

チリの詩壇では自身が世界の中心にいることに馴染んでいたウイドブロは、辺境の国から海を越えて渡ってきた一介の詩人という立場に身を置くことになったとき、パリの詩人たちに対

して激しい対抗的意識を抱いたに違いない。それは、実際には完成に至っていないのだが、模倣ではない独自の詩学を確立したという自負心に由来したはずだ。では、ウイドブロを迎える側のパリの街は、どのような状況にあったか。

1916年12月、ウイドブロがパリに到着してすぐに年が明け。光の都は戦時下にあったが、1914年7月に勃発し全ヨーロッパに暗い影を落としていた大戦は、フランスがついた連合国の側にとって好ましい方向に展開していた。1914年9月にはドイツの軍勢は首都まで50kmまでの距離に迫ったが、マルヌ川の会戦での勝利を契機として西部戦線は押し戻された。キュビズムの理解者でありウイドブロにも感化を与えたアポリネールも、ドイツとの塹壕戦に送られた一人だった。1916年に頭部に負傷してパリに送還されてきたのは周知の通りで、同じ年に短篇集『虐殺された詩人』を出版し、『テレジアの乳房』を上演した。やはり招集を受けて、看護兵として精神病患者の治療に当たっていたブルトン⁵⁾は、1917年にはパリに戻り、アポリネールの崇拝者であったこの若者はスーポーやアラゴンらと新しい文学の道を探りはじめた。

終戦はまだ先であったが、一時は沈滞していたパリの文化的な活動も勢いをふたたび取り戻そうとしていた。開戦時には解体しかかったセルゲイ・ディアギレフ率いるバレエ・リュスが、エリック・サティの音楽、コクトーの脚本にピカソの舞台装置と衣装という異才を集めた『バラード』を上演したのも、この年のことであった。

『新フランス評論』*NRF*の場合のように、開戦によって多くの文芸雑誌が姿を消していた。しかし、ウイドブロのパリ到着の頃には、配給制となっていた紙の供給状況も好転しつつあった。1916年に創刊されたピエール・アルベール＝ピロの『シック』*SIC* 誌は、そうした文学的な不毛のなかで最初に見出された光明となった。

ウイドブロが、当面の協力者となり1年ほど後には反目し合う詩人ピエール・ルヴェルディを知ったのも、このアルベール＝ピロを通じてであった。パリに着いて間もない1917年の1月、リュクサンブール公園に近いユイガン Huyghens 通りで開かれたルヴェルディの詩のリサイタルでの出来事である。アンリ・マティスの肖像画⁵⁾やデッサンのモデルを務めた女性グレッタ・プロゾル Greta Prozor が、その場に居合わせた全員の紹介をおこなったが、その際にことさらチリからの客人には脚光が当てられたという。この時、ウイドブロは朗読された詩にひどく感動し、ルヴェルディに近寄って抱擁している（De Costa, 1984: 42）。このようにして二人の詩人のあいだに最初の強い絆が結ばれた。

ルヴェルディは、スペインとの国境に近い南仏はラングドック地方の街、ナルボンヌに生まれた。1910年10月に故郷を後にしてパリに出、モンマルトルに住みついた。まだ貧しい境遇にあった画家たちがアトリエとしたアパート〈洗濯船〉^{バトール・ラヴォワール}で、ピカソ、ブラック、マックス・ジャコブ、ファン・グリコといった人々と交流を持ち、印刷所で校正の仕事をしながら、『散文詩集』*Poemes en Prose*（1915）、『楕円形の天窓』*La Lucarne Ovale*（1916）、『いくつかの詩』*Quelques Poèmes*（1916）といった3冊の詩集を出版していた。

一方、朗読会を主催したピロは、ウイドブロの評に従えば、未来主義を標榜しながら象徴主義を抜け出せずにいるような詩人であった。それでも『シック』誌自体は、コクトー、アポリネール、サンドラール、あるいは画家ジーノ・セヴェリーニや詩人ルチアーノ・フォルゴレのようなイタリアの未来派の人々の原稿を掲載し、象徴主義を乗り越える新しい潮流を生み出そうとしていた。

ルヴェルディも『シック』誌の寄稿者の一人であったが、この雑誌を前時代的と考えるようになっており、それと対抗しうる文芸誌の企画を実現するために奮闘していた (De Costa, 1984: 8)。1917年2月、リサイタルの翌月、マックス・ジャコブは服飾デザイナーのジャック・ドゥーシェに宛てた手紙の中で、1912年にアポリネールが発行した『パリの夕べ』*Soirée de Paris* のような、しかし寄稿者たちの志向はより均質的なものを目指した新しい雑誌が構想されていることを伝えている⁶⁾。それはルヴェルディの新雑誌について触れているのだが、この時、ジャコブは、発起人である詩人がひとりのブラジル人と接触していると記している。この南米人とはウイドブロのことだと思われる。この誤解はパリにおける南アメリカへの関心の程度を示しているようで興味深い。あるいは、ブラジル人とは、『若きミューズ』の発行に際してウイドブロの共同発行人となったりオデジャネイロ州ペトロポリス生まれの詩人、ウブネル・ベサニリヤを指しており、この二人を取り違えたのであろうか。

新雑誌の計画は、執筆者の顔ぶれなどは決まりながら金銭面で行き詰ろうとしていた。それを知ったウイドブロはすみやかに資金提供を申し出る。サンティアゴ時代に2つの詩誌を主宰した経験が、ヨーロッパに渡った直後であるにもかかわらず、このルヴェルディが温めていた雑誌の発行に積極的に関わっていく後押しをしたのではないだろうか。文芸雑誌の編集作業の実際的な知識を有していたおかげで、話は大きな曲折なく進んだように思われる。またパリという異邦の地にあって、寄稿するべき場所を他者の提供する誌面に求めるのではなく、自らが主導する立場でそれを実現したいという前向きな意志もウイドブロらしいものといえる。むろん、渡欧に際して、この若者に家族だけでなく女中に1人と牝牛1頭を同行させるというウイドブロ家の豊かな財力が、そうした理想を実行に移させた背景にあったことは否定できない。従って電信の問題で仕送りが遅れると、ルヴェルディに約束した雑誌への資金提供も遅滞をきたし、別の金策に走ることを強いられる。

こうして産声を上げた新しい雑誌の誌名は『北-南』^{ノール・シュド}*Nord-sud* となった。1910年に開業し、その後の延伸でポルト・ド・ベルサイユとジュール・ジョフラン広場を結ぶメトロの会社の名前から取られたものである。表紙を飾る題字には、モンマルトルとモンパルナスとを結ぶ路線の切符に印字された字体がそのままに採用された。印象的な活字は、発行者や月号を示す他の文字群と比べて不釣り合いなほどの大きな割合を占めている。^{ノール・シュド}『北-南』という誌名は、編集者たちが当時最新のメトロという交通手段の近代性に魅了されたという理由だけでつけられたのではなく、北と南、すなわちヨーロッパと南アメリカという二つの大陸の移民と文化交流を象徴

するものでもあった（Nor-Sud, 1980 : XIII）。それは具体的には、ルヴェルディとウイドプロの2人の詩人の交流を示している。

実際、ウイドプロはルヴェルディを介して〈洗濯船^{バトールヴォワール}〉に集った画家たちや詩人・作家たちと交際を持った。『マニフェスト』*Manifestes*に収められた「私は見つける JE TROUVE」（Huidobro, 2003 : 1343-1345）と題されたブルトンのシュルレアリスムへの批判には、当時の様子を回想した記述が見つかる。1917年のある夕べ、ファン・グリスのアトリエでウイドプロたちは、紙片に詩行を書きつけて隣の者に渡し、先に何が書かれたかを知らずに次の一行を書き足していく遊びをしていた。パブロ・ピカソもこの遊戯に興じていたが、パルのタバコの自動販売機のようにコインを投入すると、新聞から切り抜いてきた単語を並べて詩を作る機械の思いつきを語ったというものだ。このピカソの着想はまさにツァラの「ダダの詩を作るために」を連想させる。ちなみに、1925年に発表されたこの論集で表明されたシュルレアリスムへの見解は、詩人を世界の創造主と考えるウイドプロとしては当然の態度だが、無意識や偶然に全権をゆだねる手法に否定的なものである。

ウイドプロの詩法は、ルヴェルディのそれと同じく、詩を実際に作る者、つまり詩人の意識の働きを重要視している。「詩人とは本質的に、実在の領域を、神の計画を、神秘的で明瞭な創造を渴望する人間なのだ」（ルヴェルディ、1969 : 133）と語るルヴェルディの詩学は、「詩人は小さな神である」とするウイドプロのものときわめて近いところにあるが、後者の『北-南^{ノール・シュド}』の12月号への最後の寄稿まで1年ほどのあいだ維持された二人の密接な関係は、一方の詩人から別の一方への感化という見方には収まらない。それぞれ詩的探求において実り豊かな成果をもたらした。いずれ持ち上がる創造主義^{クレアシオニスム}——詩のキュビズム——の提唱者をめぐる決着のつかない論議は、この時期の両者の相手に依存せず、しかし互いに強く刺激し合う関係がもたらしたもののように思われる。

グリスの協力

ウイドプロが渡仏して最初に発表した詩は『北-南^{ノール・シュド}』に掲載されたものであった。それはフランス語で書かれている。その際に詩作のための言葉としてフランス語を選んだ動機は、自分の詩篇が広く読まれるには、使用する言語はフランス語でなければならぬという単純で明快なものであったに違いない。パリでは皆フランス語を話すのだから。

“L'HOMME TRISTE”と題されたその最初の詩篇は、EEAに収載された「悲しむ男」“El hombre triste”を翻訳したものである。しかし、それは逐語的な訳になっておらず、スペイン語の原詩との相違が見られる。なおこの詩篇は、EEAの作品の大半がHCの第一部として出版される時にも収録されることになるが、その折、さらに変更が加えられた。このようにウイドプロのパリでの最初の詩篇は、フランス語で直接に著されたものとはならなかったが、この1

篇の詩の変遷をたどるだけでも、スペイン語の着想を翻訳し、それをさらに 그리스 と二人で練り上げていくという過程が見えてくる。

「悲しむ男」が載った『北-南』は、1917年3月15日の第1号——執筆者は、ルヴェルディ、アポリネール、ジャコブ、デルメ——ではなく、4月15日発行の第2号であった。作品はスペイン語ですでに書かれたものであったにもかかわらず、フランス語訳の原稿が創刊号の発行に間に合わなかったと考えるのが妥当だろう。その理由としては、ウイドブロのフランス語が詩作をおこなうために十分な水準に達していなかったために翻訳作業に時間を要したこと、そして、これはいっそう大切なことに思われるが、フランスに来てルヴェルディや 그리스 との交流から着想を得つつあった斬新な発想を、チリで書いていた詩に与えようとしたことが挙げられよう。

パリに着いた時、ウイドブロはどの程度までフランス語の知識を有していたのだろうか。1914年の評論集『徒然に……』で、ボードレール、ヴェルレーヌ、マラルメ、ギュスターヴ・カーン、フランシス・ヴィエレグリファン、ポール・フォールといった象徴派の詩人たち、あるいはフランシス・ジャム、ヴォルテール、アナトル・フランス、ユゴー、ゾラ、ロマン、ジュール・ルメートル、エミール・ファゲといった作家・詩人・批評家たち——その評価は様々だが——に言及し、あるいは詩句を引いていることから考えれば、その素養に欠けていたとはいえない。この言語がスペイン語と同じロマンス語の範疇にあり、彼自身イエズス会の学校でラテン語を学んでいたことも、習得に要する努力を軽減したはずである。また同じ学校に、かならずしも好意的な表現をしていないが、フランス語の教師が赴任してきたことを述べている (Huidobro, 1914: 13)。読書も少なからずしていたはずである。しかし、それは自家薬籠中のものと呼ぶにはほど遠く、文学的営為をおこなうための言語としては不足であった。

そのようなウイドブロのフランス語による詩作を手助けしたのが、ルヴェルディと、1906年からパリに定住していたスペイン人の画家、ファン・ 그리스 であった。特に後者とのあいだには、詩を書くにあたって重ねた試行錯誤の跡をうかがわせる複数の手稿が残されている。

この 그리스 との出会いも、1917年の比較的早い時期に起こった出来事であった。『キュビズムと伝統』 *Cubisme et tradition* の著者レオンス・ローゼンバーグに宛てた1917年3月21日付けの手紙で初めて、画家はチリから来た若い才能ある詩人について触れている (Gris, 2008: 167)。

ルヴェルディの場合と違い、 그리스 との友情は長く続いた。その最大の理由は、1887年生まれと年長の画家の面倒見がよい性格にあったことは間違いない。しかしそれに加えて、残された手紙やエッセイが伝えるものだが、 그리스 が絵画だけでなく詩についても示したすぐれた批評の才能こそが、両者の友情を途絶えさせなかった大きな要因といえよう。天職である画業とは異質のものでありながら、スペイン語で生み出された詩の構想をフランス語に移し変える作業をスペイン人画家は心から楽しんでた。

ウイドブロのフランス語のアクセント記号の使用法は、かなりあぶなげなものであったのは確かなようであり、時には助言者であるグリスも誤りを犯した。ウイドブロがスペイン語で書いた“Más allá de la última ventana”という一行を、グリスは“Au dela derniere fenettre [sic]”と訳しているが、アクセントの脱落に二人とも気付かない。画家のほうがりでの生活は長く、その分フランス語には堪能であったはずだが、しかしそれは正規の教育で身につけたものではなかった。先の引用にある誤りが、“fenêttre”と正しくつづられるのは、ようやく活字が組まれる時点になってからである（De Costa, 1984 : 44）。

1917年のあいだ、ウイドブロとグリスの共同作業は続けられる。ウイドブロの『^{ノール・シュド}北-南』への次の寄稿は、5月15日発行の第3号になる。アポリネールのボードレール論やルヴェルディのキュビズム論、あるいはブルトンやジャコブの詩篇と並んで、ウイドブロの「二つの詩」“Deux Poèmes”と題された詩が載せられている。Vicenteではなく、フランス風に Vincent Huidobro と署名されている。これらの原詩は、EEAの「秋」“OTOÑO”と「夜想曲 その2」“Nocturno II”であり、やがて書籍化されるHCでは、「秋」“AUTOMNE”と「夜」“NOIR”の2編となるものである。これらの詩篇では、たとえば、「秋」のEEAの版には相当するものがない“Des doigts invisibles”（「見えない指」）という1行が挿入されているように、加筆されたり、表現が変更されたりしている。さらにHCでは、同じ行が“Des doigts/

blancs de neige”（「指／雪の白さの」）と変更されることになるのだが、版が変わるごとに新しい表現が模索されていることから、ウイドブロとグリスの作業が、キュビズム絵画の探求のように継続的なものであったことが分かる。

その翌号、6-7月の第4号5号合併号（pp.20-21）には、単に“Poèmes”（目次での表記。本文では“QUATRE POÈMES”）として4編の詩が掲載された。最後の作品だけに「鏡」“La Glace”と題名が添えられている。それまでの号に掲載されたものと同様、もとはEEAに収められた詩篇、1編目が「夜想曲」“Nocturno”、2編目が「誰かが生まれようとしている」“Va a nacer alguien”、4編目が「水鏡」“El espejo de agua”のフランス語版で、翻訳にあたってやはり部分的に改変されている。これらも「真夜中」“MINUIT”、「魂」“AME”、「鏡」“GLACE”の3編に姿を変えて、HCで読むことができる。ところが、6行からなる3編目の詩はEEAになく、HCにも見つからない。そして、2編目の^{ノール・シュド}『北-南』8-9月の第6号7号合併号（24-25）には、後にドローネーの版画が添えられた書物として出版されることになる「エッフェル塔」“TOUR EIFFEL”が掲載される。さらに^{ノール・シュド}『北-南』10月の第8号の“POÈME”は、HCの“TAM”の原型となる詩篇だが、EEAには対応する作品が存在しない。つまり、1917年の半ば頃からウイドブロは、EEAに集めた作品を離れて、既存のスペイン語の原詩に頼らずに新たな構想を練りながら、フランス語で詩作するようになったものと推察される。

まとめ

前で触れたように、ウイドブロの同誌への寄稿は1917年12月に出た第10号で最後となるが、その1年間に書き溜めた詩篇をあつめた詩集HCが同じ年のうちに出版される。その第1部は基本的にEEAのスペイン語で執筆された作品をフランス語へ翻訳したものであり、第2部は最初からフランス語で発表されることを前提に書かれた詩篇となっている。

HC——無ノンブルだが、複数残っている手稿の一つでは78ページの数字が与えられている——は、フィリップ・スーポーの本なども出版しているパリのピエール・ビロー Pierre Birault社から刊行された。これはルヴェルディの最初期の詩集を出したのと同じ印刷所である。扉頁の前に、“Avec un dessin original de Juan Gris (フアン・グリスのオリジナル・デッサン入り)”というひと言が添えられており、その言葉通りに、書籍にはキュビズムの画家から提供されたサイン入りの素描が印刷されている。グリスはフランスの詩人の『散文詩集』や『眠れるギター』*La Guitare endormie* (1919)でも挿画を描いているが、彼らの詩のよき理解者であり、上で見たようにこの時期のもっとも信頼のおける協力者であった。HCはグリスの存在がなければ成立し得なかった作品といえよう。

そのHCは、1911年の処女詩集『魂の木霊』*Ecos del alma*にはじまり、『アルタソル』*Altazor* (1931)を経て、晩年の『忘れられた市民』*El ciudadano olvidado* (1941)にいたるウイドブロの詩の系譜において一つの里程碑となっている。すなわち、南アメリカ大陸の国チリにいなながら古い美学の廃止と新しい美学の必要を唱え、その実現に取り組んできた詩人が、ヨーロッパ大陸の国フランスはパリという戦時下にあつてなお文化の光輝あふれる都市を初めて訪れて、自らが信じる新しい詩の精神を具体化し、当時、もっとも先鋭的な詩を生み出していると考えられた国の詩人たちに評価を問う作品だったのである。

そして、その目的のために1916年12月にヨーロッパを訪れたウイドブロが携えていた詩集がEEAであった⁷⁾。この小部数しか発行されなかった詩集の初版の真偽についての論争は、創造主義と称される詩学の提唱者であることの正当性をめぐって後に生じたものであるが、それも渡欧する以前に、HCで実践した美学を応用した作品をすでにものしていたことを証明する必要がウイドブロにあったことが理由である。そして、そのような議論が意味を持つということは、ウイドブロがこの詩集においてそれだけの新しい詩的実験を試みていたことを表している。しかし、1918年になってマドリッドで再版なるものが刷られたEEA自体は、それを渡欧前におこなっていたことを示すアリバイ証明のようなものといえよう。そのEEAをフランス語に翻訳する過程で、当初スペイン語によって試みた創造の方法を發展させて新しい詩を生み出そうとしたという点において、より重要な位置を占めるウイドブロの詩書がHCなのである。このHCの各詩篇については、稿をあらためてを取りあげたい。

参考文献

- De Costa, Réne. (1984) *Vicente Huidobro: the careers of a poet*. Oxford, Clarendon press.
- Gris, Juan. (2008) *Correspondencia y escritos*. Barcelona, Acanalado.
- Hugo, Victor (1837) “Littérature et Philosophie mêlées” en en *Oeuvres complètes de Victor Hugo Tome II: prose*, Brurelles. p.594 , izquierda.
- Huidobro, Vicente. (1912) *Ecós del alma*. Santiago de Chile, Imprenta y cuaternación Chile.
- (1913a) *Canciones en la noche*. Santiago de Chile, Imprenta y cuaternación Chile.
- (1913b) *La gruta del silencio*. Santiago de Chile, Imprenta Universitaria.
- (1914a). *Las pagodas ocultas*. Santiago de Chile, Imprenta y cuaternación Chile.
- (1914b). *Pasando y pasando...: crónicas y comentarios*. Santiago de Chile, Imprenta y cuaternación Chile.
- (1916a). *Adán*. Santiago de Chile, Imprenta Universitaria.
- (1916b). *El espejo de agua*. Buenos Aires.
- (1917). *Horizon carré*. París: Pierre Birault.
- (2002). *Horizon carré*. París: IINDIGO & cote-femmes éditions.
- (2003). *Goic*, Cedomil[ed.] *Obra poética*. Madrid, Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Caracas; ALLCA XX.
- Molina Nuñez, Julio, & Araya, Juan Agustín. (1917) *Selva lírica: estudios sobre los poetas chilenos*. Santiago de Chile, Soc. Imp. y Lit. Universo.
- Moro, César. (1936) *Vicente Huidobro o el obispo embotellado*, Lima.
- Nor-Sud (1980) *Nor-Sud:Revue Littéraire 1917-1918*. Paris, Éditions Jea-Michel Place.
- ルヴェルディ、ピエール『ピエール・ルヴェルディ』1969. 東京 思潮社。

注

- 1) モーロによるウイドプロ批判に Moro (1936) がある。
- 2) この3人の南アメリカ出身の詩人たちによるフランス語使用について考察した論文に、Rojas, Waldo. “Huidobro, Moro, Gangotena: tres incursiones poeticas en lengua francesa” en *Taller de Letras* 36, Santiago de Chile, 2005. pp.39-54. がある。
- 3) 現在のリベルタドル・ヘネラル・ベルナルド・オイギンス大通り。オイギンス将軍はチリの独立の英雄で、この大通りの整備を命じた。
- 4) CN に付された注記。印刷所での発行の遅延のために、本来後の出版になる LGS への言及が可能となった。
- 5) Henri Matisse, *Portrait de Greta Prozor*. 1916, 147×93, óleo sobre tela.
- 6) Garnier, François, *Correspondance de Max Jacob, volume 1*, 1953, París, Éditions de Paris, p.144, en De Costa,1984: p.42.
- 7) EEA は、初版とされるものの奥付に従えば、1916年にブエノスアイレスで印刷されたことになっているが、実際には1918年にマドリードで3種の異なる版が発行された。この詩集の出版の経緯については議論があり、それについてはセドミル・ゴイックが編纂した『全詩集』（Huidobro, 2003: 379-389）に詳しい。