

『水鏡』におけるビセンテ・ウイドブロの 創造主義的手法の展開

その他のタイトル	Evolucion del estilo creacionista de Vicente Huidobro en los poemas de El espejo de agua
著者	鼓 宗
雑誌名	関西大学外国語学部紀要 = Journal of foreign language studies
巻	1
ページ	41-52
発行年	2009-10
URL	http://hdl.handle.net/10112/764

『水鏡』におけるビセンテ・ウイドブロの 創造主義的手法の展開

Evolución del estilo creacionista de Vicente Huidobro en los poemas de El espejo de agua

鼓 宗
TSUZUMI Shu

En mi artículo, ‘El germen del vanguardismo en *El espejo de agua* de Vicente Huidobro’ (“Journal of foreign language education and research”, num.17, 2009, Osaka, Instituto de Investigación de Estudio de Lenguas Extranjeras, Universidad Kansai), señalé que dicho libro de poemas publicado en 1916 tiene mucha importancia en la formación de la poética huidobriana y en su realización. Allí también estudié los 4 primeros poemas del poemario: ‘Arte poética’, ‘El espejo de agua’, ‘El hombre triste’, ‘El hombre alegre’. En esta ocasión trataré de interpretar el resto de los poemas de *El espejo de agua*: ‘Nocturno’, ‘Otoño’, ‘Nocturno II’, ‘El año nuevo’, ‘Alguien va a nacer’. En estos poemas es elemental la imagen de líquido, elementos fluidos, mientras que su manera de crear el mundo poético debe mucho al cubismo en la pintura, lo que significa que el nuevo mundo forjado en los poemas por el poeta chileno no es concreto ni mera imitación de la realidad; es absolutamente abstracto, como las obras cubistas de Picasso o Juan Gris. Pensando en estos temas, preparo la futura investigación de *Horizon carré*, libro de poemas escrito en francés, que es crucial en la producción literaria de Huidobro.

キーワード

Latin American literature (ラテンアメリカ文学)、Spanish avant-garde (スペインの前衛主義)、avant-garde poem (前衛詩)、*El espejo de agua* (『水鏡』)、Vicente Huidobro (ビセンテ・ウイドブロ)、Creacionism (創造主義)

1. はじめに

詩集 *El espejo de agua* 『水鏡』 (1916) は、チリの詩人ビセンテ・ウイドブロの書誌において重要な位置を占める。その理由は、ウイドブロが後に主導することになる詩学「^{クレアシオニスム}創造主義」の事実上の宣言、‘Arte poética’ 「詩学」を収録していること。キュビズム的な手法の導入に

よって、その詩学の最初の実践となっていることである。『水鏡』に収められた詩篇のうち、「詩学」、「El espejo de agua」〔水鏡〕、「El hombre triste」〔悲しみの男〕、「El hombre alegre」〔陽気な男〕については別の場所で取り上げた¹⁾。本稿では、同詩集の後半を占める「Nocturno」〔夜想曲〕、「Otoño」〔秋〕、「Nocturno II」〔夜想曲 その二〕、「El año nuevo」〔新年〕、「Alguien va a nacer」〔誰かが生まれようとしている〕を取り上げた後、『水鏡』で実現されたことが、いかにして次の詩集 *Horizon carré* 『四角い地平線』へと結びついていくのかを論じたい。

2. 『水鏡』の詩篇

『水鏡』はわずか9編、16ページからなる短い詩集である。その一編一編は独立した内容を持ちながら、全体には統一された調子が込められている。「悲しみの男」と「陽気な男」という題名が示すように、明らかに対比が意識されている作品もある。あるいは、「夜想」と「夜想 その二」は、あいだに別の一編を挟みながら、複数の詩篇に継続性を持たせている顕著な例である。以下に、詩を一編ずつ解題していく。

1. 「夜想曲」

「夜想曲」とは、前衛主義的というより19世紀的な発想である。ウイドブロは内容と形式の進歩には熱心であったが、言葉の選択においては、むしろ日常的なもの、あるいはモデルニスモ的なものさえも使用を避けなかった。

先に述べたように、「夜想曲」という題を与えられた詩篇は2編ある。そして、両者のあいだに「秋」が配されている。まずは最初の詩篇を覗いてみよう。“Las horas resbalan lentamente / Como las gotas de agua por un vidrio.”（「時がゆっくりと滑ってゆく／ガラスを伝わる水滴のように」）という第一連でもって始まる「夜想曲」には、「水鏡」や「悲しむ男」に見られた流体のイメージが引き継がれている。それはたとえば、「水鏡」では“Se hace arroyo y se aleja de mi cuarto.”（「小川になって部屋を遠ざかる。」）という表現をとったものであり、「悲しむ男」では“El chorro de agua en el jardín.”（「庭の水の流れ。」）という言葉を用いて表されたものである。

「夜想曲」の前に置かれた「陽気な男」というと、この二編の持つ「流体」のイメージから離れているようにも思われる。しかし、その冒頭の連には“*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。」）と歌われている。確かに、一度は“*No lloverá más,*”と断じている。しかし、“*algunas*”という形容詞が示唆するとおり必ずしも多くの量ではないが、“*lágrimas*”という単語がここでも、詩集に偏在する液体のイメージを与えている。「夜想曲」における最初の連は、それをさらに強調するものだといえよう。

2行目には、“Como las gotas de agua por un vidrio.”とある。過ぎ行く時間を説明するための比喩として、隠喩や喚喩ではなく、直喩が用いられている。時の経過を、たとえば隠喩としてガラスを伝わる水滴に置き換えるのではなく、“como”という語を通して水滴がガラスを伝わっていく様に喩えているのは、“las horas”「時間」が流体のイメージを受け継ぐものであることを明確に示すために必要であったためか。後にも触れるように、『水鏡』の詩篇には視覚的な像を喚起する力が秘められている。そのような力をもたらず要素として、詩集を通じて一つのイメージを貫き通す姿勢を挙げることができるだろう。

次の一連にはただの1行、“Silencio nocturno.”（「夜の沈黙。」）とだけある。われわれは、“Silencio”、すなわちいっさいの音のない状態に置かれる。ウイドプロに多少の日本への知識があったにしても、ここでの“Silencio”は東洋的な無常観に通じるものではない。むしろ、“nada”「無」に通じるような、何もない状態、何かが生み出される前の空虚を意味している。ことが発せられず、世界が誕生する前の時間を意味するものだ。“nocturno”は、「詩法」において、その濫用を戒めた形容詞である。だが、この単語は詩篇の表題そのものであり、この第二連においては、「夜」すなわち「闇」を、光の失われた状態を示唆するものであることを考えると、自らにはめた枷をはずすことにしたとしても得心がいく。

第三連の2行では、“El miedo se esparce por el aire. / Y el viento llora en el estanque.”（「恐れが宙にあふれる。／そして風は池で泣く。」）と続くように、空間に向けて感情が流れ出す。「陽気な男」に見られる“lágrima”と結びつく“llora”という語、そして“estanque”という液体を表す語の使用が目を引く。後者は動きのある液体ではなく、澱んだ水、静的な液体である。それは、『水鏡』にも登場する、モデルニスモの白鳥が溺れ死んだ場所でもある。この時、“El miedo”「恐れ」が満たすべき空間は、「沈黙」であり、「無」なのであろう。2行目の文頭にある“el viento”の語義は、RAEに従えば、1に“corriente de aire producida en la atmósfera por causas naturales.”であり、2に“Aire atmosférico.”である²⁾。ゆえに、この“llorar”の主体は、1行目の最後の“el aire”と呼応するものだと受け取れる。そして、“el estanque”は、上で確かめたように、静的な状態に置かれた液体であり、“el viento”の動的な状態との対比を汲み取ることができる。しかし、“el viento”から“el estanque”への流れは、“llorar”という動詞が示すように動的である。“El miedo”「恐れ」という感情が、“el aire”「宙」という空間に流れ込み、“el viento”「風」となったものが、あるいは“lágrimas”「涙」となって、最後に“el estanque”「池」に注ぐという一連の流れをここに見出すのは難しくない。

第四連は、“¡Oh!...”（「ああ！」）という叫び。視覚的には、他の行よりも数字余分にオフセットすることにより、この感嘆を際立たせる工夫がなされている。“¡Oh!...”という激しい感情の動きを呼び起こしたのは、次のこれも1行から成り立つ第五連、“Es una hoja.”（「それは葉の一枚。」）である。この1行が、詩人に感嘆の声を上げさせた理由を知るには、次の第六連に目を向ければよい。これもただの1行、“Se diría que es el fin de las cosas.”（「物事の終わり

だと言われることだろう。』とある。葉は枯れ、やがて散る。いずれ散るはずの葉が、事物の終わりを示す。

ここまでを振り返ると、「夜想曲」では、“Silencio”が、ことばのない、無の空間を表し、“estranque”が、流れ出た感情が溜まり澱んだ状態を指し示した。そのように、『水鏡』には世界が滞留している様、これから迎えようとしている誕生を待ちながら、何もできずに置き去りにされている様が、姿かたちを変えて繰り返し語られている。“una hoja”という一語によって置き換えられている“el fin de las cosas”も、そのような行き止まりの状況を表している。それにもかかわらず、背後には新しい世界の誕生への期待がある。それは「詩法」の最後でウイドプロが宣したように、“un pequeño Dios.”「小さな神」であるところの詩人が創造しなければならない、新たな自然、新たな世界の誕生である。そのために、「夜想曲」も含めて『水鏡』をかたち作る詩篇にはすべて、古い世界の死を歌う必要が生じる。

この詩の最後の連で、それは決定的になる。“Todo el mundo duerme … / Un suspiro; / En la casa alguien ha muerto.”（「世間の皆が眠る……／吐息。／家^{いえ}うちで誰かが死んだ。」）眠り、そして死。世間の眠りは、世界の死と再生に対する無関心であろうか。“suspiro”は、悲痛、苦悩などを表明するものだが、内から外へ漏れる息である。内から外へという動きも、詩集全体を支配する要素となっている。

この嘆息の後、“En la casa”という、これも詩集で繰り返されるものだが、閉ざされた空間で誰かが息絶える。しかし、死者は特定の人物ではなく、顔の見えない“alguien”である。この「死」は再生を期してのものと捉えることができよう。

2. 「秋」

「夜想曲」の着想は「夜想曲 その二」へと引き継がれるが、この2編のあいだに挟まれるかたちになるのが、「秋」である。

「秋」の第一連では再度、‘lágrimas’ということばが用いられる。『水鏡』において、「涙」は繰り返し流されてきたが、ここでこぼされる「お前」の涙は“Las últimas.”、最後となるものだ、と断言されている。

“Guardo en mis ojos / El calor de tus lágrimas … / Las últimas. / Ya no llorás más.”（「ぼくの目に保とう／お前の涙の熱さを……／最後の涙。／お前はもう泣かない。」）

この連の最後の行、“Ya no llorás más.”とは、何を意味するのだろうか。ここで流される涙は「陽気な男」で、「お前の髪」に輝いていたものと同じものなのか。

第二連では、「葉」について触れている。「夜想曲」では、“Es una hoja”と単数であったものが、ここでは“hojas”と複数形になっている。“Por los caminos / Viene el Otoño / Arrancando todas las hojas.”「道を通して／〈秋〉が訪れる／すべての葉を剥ぎ去りながら。」）到来しようとしている「〈秋〉」が、文中にありながら“el Otoño”と大文字で始まっていることは、それ

がただ毎年めぐりくる自然の季節以上のものを指していることを意味している。またこの「〈秋〉」には、いささかも叙情的なものはない。

ここで「夜想曲」の第2連から第5連の引用を振り返ると、“Silencio nocturno. // El miedo se esparce por el aire. / Y el viento llora en el estanque. // ¡Oh!... / Es una hoja.”。「葉の一枚」とされているのは、「夜の沈黙」であり、宙にあふれる恐れであり、風が池で泣く状態である。すると今問題にしているこの詩篇において、道を通して「〈秋〉」が訪れる際に剥ぎ去っていかうとしているものは、こうした恐れや、涙によって表される悲しみのような感情なのであろうか。

「秋」が到来し、そこにもたらされる「夜の沈黙」。詩篇「秋」は何ものかの終わりを告げている。“¡Oh qué cansancio!”（「ああ、何という倦怠か！」）という第三連の1行は、古い世界の終わり、変わるべき世界の期待を前にしての詠嘆となる。

最後の連では、“Una lluvia de alas / Cubre la tierra.”（「翼の雨が／大地を覆う。」）と続く。“gotas de agua”や“lluvia”、といった名詞・名詞句、あるいは“llover”のような動詞を用いて表された「空から水滴が降ってくる現象」である雨は、これまで lágrimas という比喻によって受けられていた。ところがここでは、最後の涙になると冒頭の連で宣言されていたように、雨を組成するのが液体ですらない“alas”となる。今日でこそ、翼の羽根が天から降り注ぐという情景は必ずしも独創的なイメージとはなりえない。だが、『水鏡』の執筆時において、それはウイドプロが写実主義的な発想から跳躍しえたことを意味するものである。「秋」の最後を締めくくるこの連は、いわゆる詩的な美しさを湛えているが、それよりも大切なことは、創造主義的なイメージ、つまり詩の中にしか存在しない世界が紡ぎ出されているという事実である。“Una lluvia de alas”は、後の“Horizon carré”、すなわち「四角い地平線」という表現においてウイドプロ自身が肯定したように、詩の中でしかありえない世界の創出なのである。

3. 「夜想曲 その二」

「夜想曲 その二」は、「秋」で生み出された詩の新しい世界を、別のかたちで表現している。第一連には、ここまでの詩篇と同じように、閉塞した空間から外への解放というベクトルを見出すことができる。“ La pieza desierta; / Cerrada está la puerta; / Se siente irse la luz.”

（「 人気のない部屋。／扉は閉ざされている。／光が消え去るのが感じられる。」）1行目の“La pieza desierta”は、名詞“La pieza”と形容詞“desierta”から成り立っており、無人の部屋を意味する。その傍らで、形容詞“desierta”は名詞“desierto”「砂漠」を想起させ、壁によって仕切られた有限の空間と、果てしなく広がる空間との対比を連想させる。さらに“La pieza desierta”の扉は閉ざされている。それにもかかわらず、“la luz”は外から差し込むのではなく、まず内側にあり、そこから外に向かって出て行こうとしている。

そして、第二連。ここで、創造主義的な詩的空間の創出と強く結びついた表現が、ふ

たたび登場する。“ Las sombras salen de debajo de los muebles, / Y allá lejos, los objetos perdidos, / Se ríen.” (「影が家具の下から出て行く、／そしてあの遠くで、失われた品々が、／笑う。」)。“los objetos perdidos”とは、いったい何を指しているのか。様々な推測が可能だが、いずれにせよ無生物である「品々」が、“reírse”という行為の主体となる。それは比喩的な表現、擬人法ではなく、ウイドブロの詩にあってはまさに字義通りの意味を持つ。ウイドブロの詩では、無生物であっても笑うことが許されるのである。

第三連は、“La noche.” (「夜」)の一言。ここまで述べてきた創造主義的な詩作は、夜に行われたのだろうか。“La noche.”という1行からおそらく、次の連の冒頭に見られる、閉ざされた空間への連想が働く。すなわち第四連、“La alcoba se inunda. / Estoy perdido. / Un grito lleno de angustia; / Nadie ha respondido.” (「寝室は水浸しになる。／ぼくは迷子だ。／苦悩に満ちた叫び。／誰も答えなかった。」)の冒頭、“La alcoba”に結びつく。それは、“inundarse”という動詞によって暗示されるように、流体によって満たされる。その満たされた、けれども、閉じた空間の中で、行為“perderse”の主体は“yo”となる。詩人の苦悩、だが、誰からも返答を得られないという状況は、「夜想曲」とともに「悲しみの男」の持つ空気を受け継いでいる。

4. 「新年」

「夜想曲」や「夜想曲 その二」の行き詰った状況を打ち破るのが、「新年」である。第一連では、“El sueño de Jacob se ha realizado; / Un ojo se abre frente al espejo / Y las gentes que bajan a la tela / Arrojaron su carne como un abrigo viejo.” (「ヤコブの夢は現実となった。／片目が鏡の前で開き／スクリーンに降りる人々が／自分の肉を古い外套のように投げ捨てる。」)と歌われる。

「ヤコブの夢」には、睡眠という行為を通じて、「夜想曲 その二」に登場した“La alcoba”とのつながりを見出すことができる。ここで言及されるヤコブは、十二使徒の大ヤコブ、もしくは小ヤコブではなく、イサクの子、旧約聖書に語られるイスラエルのヤコブである。「創世記」第25章から35章にかけてが、ヤコブの物語に該当する。

ヤコブは母と結んで父イサクを欺き、本来双子の兄エサウのためになされるべき祝福を受けて長子権を掠め取る。この後、報復を恐れて逃げる際に見た夢が、天国に通じる階段の夢である。ヤコブは叔父ラバンのもとに身を寄せて、その長女レアと次女ラケル、さらに彼女らの下女たちとのあいだに、12人の息子と1人の娘を授かる。その12人の息子たちは、イスラエルの諸部族を象徴する。ヤコブは神との格闘の上、イスラエルの名を得た。

ウイドブロはサンティアゴ・デ・チレの名家に生まれ、その屋敷には礼拝堂が併設されていたという。8歳のときに入学し教育を受けたのは、イエズス会の運営する学校である³⁾。少年時代にカトリック教徒としての養育を受けたことは想像に難くない。しかしながら、同じ『水

鏡』に収められた「詩法」で、詩人を大胆にも「小さな神」と呼んだように、すでにウイドブロは敬虔なキリスト教徒ではない。それでありながら、ヤコブの名前を、旧約聖書を詩の中に持ち出したのは、いったいどうした理由からだろうか。

「新年」において、「ヤコブの夢」はすでに成就したことにされている。これをどのように理解したらよいのだろうか。ヤコブに対してなされた神の啓示は、彼の横たわる土地がその手に与えられ、神の加護のもとで、子孫たちが偉大な民族になることである。ウイドブロにとってこの約束の地に相当するのは、詩人が創造する、詩のうちにしか存在し得ない世界のことに思われる。

第二連 “La película mil novecientos dieciséis / Sale de la caja.”（「映画一九一六年が／箱から出てくる。」）には、現代的なイメージが登場する。映画である。この映画こそが、20世紀になって実現された「ヤコブの夢」ではないか。ここでは映画に対して、1916年という、詩集が発表された年の年号が与えられている。このことは、ウイドブロが、自らの美学を常に時代の先端に置かねばならない、という明確な意識を抱いていたことの証左だろう。

しかしこのように、映画という技術上の進歩を賛美する姿勢を見せながらも、ウイドブロは、マリネッティら未来派の推進者たちが思い描いていたような、機械の力強さやスピードの称揚といった文明の肯定的な側面だけを視野に入れていたわけではない。同じ時期に物質文明の進歩がもたらした新しい恐怖に目をやっている。すなわち第一次世界大戦である。空爆のための航空機の使用や、火器の飛躍的な発展は戦史にも前例のない大量殺戮を可能にした。

第三連は、ただの一句である。“La guerra europea.”（「ヨーロッパ大戦。」）と。1914年に勃発したこの戦争は、32ヶ国を巻き込み、ヨーロッパの版図を大きく変えた。チリという遠く離れた南アメリカの国の出身であっても、文学的関心をヨーロッパに寄せていた、そして実際にこの大戦のあいだに大西洋を渡ってその大陸を訪れたウイドブロにとって、この戦争が人々に伝播した空気は無縁ではなかった。

第四連 “Llueve sobre los espectadores / Y hay un ruido de temblores.”（「観客たちの上に雨が降り／震える音が伝わる。」）で降る雨は、商業化の初期には屋外で上映されることもあった映画の観客たちを襲ったものか。ずぶ濡れになった人々は、寒さに身を震わせている。しかしながら、この雨は、物理的な現象としての雨、ただ空から落ちてくる水滴ではない。2行目における “temblor” という語の使用は、この時期におそらくまだ具体的な構想を得ていたとは思えないが、それでも『アルタソル』以後の代表的な散文詩、*Temblor de cielo*『天震』を思い起こさせる。この震えはヨーロッパの大地を揺るがすものか、それとも人々のおののきか。いずれにせよ、詩の包含する空間の規模はきわめて大きなものへと移っている。

第五連の “Hace frío.”（「寒い。」）という単純な気候の表現は、雨に濡れそぼって骨の髄まで冷えきった観客たちのつぶやきであると同時に、ヨーロッパ大戦を経験した人々が、肌におぼえた感覚を表している。だが、ここまででヨーロッパ大陸全体に広げられた詩の空間は、第

六連 “Detrás de la sala / Un viejo ha rodado al vacío.”（「広間の向こうで／ひとりの老人が空虚へと転がった。」）で、ふたたび個人の身邊に引き戻される。“sala”は、屋外の雨と矛盾するが、あるいは映画を上映する間であろうか。この「ヤコブ夢」の実現、映画の上映の背後で、“Un viejo”、すなわち古い世界を担った男が、空虚へと身を投じる。この結末は、他の詩篇でも、たとえば「夜想曲」で、“En la casa alguien ha muerto”というかたちで提示されたことと同じ意味合いを持つ。

ここで使われている“ha rodado”という動詞は、映画に関連しては「撮影する」という語義を持つ。この動詞は、「新年」の異稿で現在形の“rueda”とされており、さらに別の異稿では、“cae”ともなっている⁴⁾。最初に使用された“caer”は、ここで用いられている“rodar”の意味をはっきりさせる。“caer”にせよ、“rodar”にせよ、いずれも空虚に向かって落下していくことを、つまり下方へのベクトルを意識していたことは明らかである。

「新年」は、『水鏡』が、ことに「悲しむ男」から「夜想曲 その二」にかけての詩篇が帯びている陰鬱な空気をなお引きずっている。そこでは、1行または2行の短い連が続き、断片的な描写が重ねられる。上で確かめたように、“La película mil novecientos dieciséis”という表現に象徴されるように、この詩の構成自体が、複数のカットとシーンを繋ぎ合わせる映画の手法を思わせる。必ずしも名詞・名詞句が並列されているわけではないが、主観を排した短い詩行の積み重ねは、キュビスム的な詩法が顕著に現れている典型的な例であろう。

上で触れた「新年」の異稿とは、鉛筆書きの自筆原稿である。この原稿は、実際に出版された版の執筆よりも前に記されたと考えられている⁵⁾。“ La escala de Jacob / No era un sueño / Un ojo se abre frente al espejo / Y las gentes que bajan a la tela / han dejado su carne como un sobretodo viejo / El film 1916 / Va a comenzar / La lluvia cae delante de los espectadores / Detrás de la sala un viejo / muerto ha rodado al vacío”（「 ヤコブのはしごは／ 夢ではない／片目が鏡の前で開く／スクリーンに降りる人々は／古いコートのように肉を脱ぎ捨てる／ 映画 1916 が／ 始まる／観客の前に雨が降る／ 古い部屋の背後で死者である／老人が空虚へと転げる」）まず視覚的に注意を引くのは、7つの行におけるオフセット、そして句読点の廃止であろう。また10行にわたる単独の連で成り立っているところも、実際に印刷された版と大きく異なっている。

この手稿では、1行目の前に“Al aparecer en la escena”（「舞台に現れるとき」）という、一度は書かれた1行が消されている。オフセットについていえば、特に2行目の“No era un sueño”が、17字ほど後退しているのが目に付く。この手稿では、「ヤコブの夢」は天使たちの上り下りする「はしご」となっている。その成就是、“No era un sueño”というように、発表された版に比して婉曲的に示されている。

3行目には、またも“el espejo”が登場する。別の手稿ではその鏡の前で開かれる目が、“del operador”、つまり「映写技師」または「撮影技師」のものであることが明かされている。古い

上着を脱ぎ捨てた人々は“bajan a la tela”、下降するが、降りていくのは天井から続くはしごだろうか。もしそうであるならば、下る先は現世、すなわち人間界である。具体的には、“tela”という単語で言い表されているが、映画への言及を考えると、これは「銀幕」を指すのだろう。天上の世界、神の創造が、映画という形式を借りて、現実へと降りてくる。あるいは、ウイドプロは「映画」という芸術を、詩と同様に、映画制作者たちが神の手から創造主としての権利を奪った、新しい世界を生み出すものと捉えていたのかもしれない。

実際、ウイドプロは次の2行で、“El film 1916 / va a comenzar”と、新しい時代の到来を、映画というテクノロジーに寄せて謳歌している。その一方で、この版には、ヨーロッパを覆う第一次世界大戦のもたらした陰鬱な気分はない。

1916年は、グリフィスの『トレランス』が撮影された年であり、同じ頃、ヨーロッパでは『カリビア』（1914）のような本格的な長編映画が制作されるようになっていた。ウイドプロはそのような作品のいくつかを、きっと目にしていたのだろう。この手稿では、そうした映画のもたらした新しい美学が、直截に賛美されている。しかし、それはウイドプロの詩学が映画のそれを後追いすることを意味し、発表されたようなかたちへの手直しが、求められたのではないか。すなわち、映画という芸術の誕生を寿ぐのではなく、詩作の技法にかたちをかえて映画の特質を取り込もうとしたのである⁶⁾。

5. 「誰かが生まれようとしている」

「誰かが生まれようとしている」が『水鏡』を締めくくる。表題にある“va a nacer”という表現は、肯定的な未来への志向を表している。詩集『水鏡』は、“lágrimas”、“llorar”、“el dolor”、“el miedo”、“Un suspiro”、“muerto”、さらには“guerra”というようにいくつでも浮かぶが、そのような言葉によって、陰鬱な空気を保ちつづけてきた。しかし、この表題によってやはり、冒頭の「詩法」に歌われていたように、古い世界を乗り越えて新しい世界の誕生を迎えるという、未来を求める姿勢を貫いてきたことが示される。では、ここに言う、“Alguien”とは誰、あるいは何を指しているのだろうか。

すでに最初の連で、何かの胎動が感じられる。“Algo roza los muros … / Una alma quiere nacer.”（「何かか壁を引っかく……／魂が生まれようとしている。」）“algo”という正体の分からないものが、“los muros”、「壁」に、つまり空間を取り囲み、閉ざしているものに触れている。“los muros”は、ここまで“cuarto”、“habitación”、“alcoba”、“sala”といった語によって表されてきた部屋のイメージに結びつく。その「壁」を引っかくのはおそらく、内側からの動きである。今まさに生まれてこようとしている“Una alma”が、外界から隔離するように包み込む壁を破ろうとしているのだろうか。きわめて直截に“quiere nacer”と、その願望は表明されている。そして、壁によって閉ざされた空間を崩そうとする姿勢は、ウイドプロが『水鏡』に収めた複数の詩を通じて保ってきたものである。

第二連の“Ciega aún.”（「まだ目が開かない。」）、この一行は“aún”という副詞を伴ったたった一つの形容詞からなる。繰り返しになるが、形容詞は「詩法」において、“El adjetivo, cuando no da vida, mata.”という行においてその濫用を戒めたものである。しかし、ここでの“Ciega”は女性単数形で、前の連の“Una alma”を修飾するものであり、新しく生まれてこようとしている魂が、いかなる状態におかれているのかを示すための、本質的な説明として必要とされている。

第三連 “Alguien busca una puerta, / Mañana sus ojos mirarán. / Un ruido se ahoga en los tapices.”（「誰かが扉を探している、／明日にはその両の目で見ることだろう。／音はタピスリーの上で押し殺される。」）前連の“Ciega aún.”は、けっして悲観的な認識ではない。壁を内部から引っかき、殻を破って生まれることを望んでいる誰かは、ここではさらに出口となる扉を求める者であり、光を写さなかったその目は、“Mañana sus ojos mirarán.”とあるように、来るべき日にはしっかりと世界を見据えるであろうことが歌われている。また、この“mirar”という視覚と関連する行為も、「鏡」を連想させるものであろう。

第四連 “¿Todavía no encuentras?”（「お前はまだ見つけられないのか？」）とあるように、この新しい世界の探求者は、まだ手探りで歩み始めたばかりで、見るべきものを捉えきれずにいる。しかし、作者ウイドブロはこの生まれただかりの魂を保護するのではなく、ひとり立ちを促して、突き放す。第五連に“Pues bien, vete. / No vengas.”（「それでは、行け。／戻ってくるな。」）とあるように。

第六連と最後の第七連は悲観的な見解と、未来の展望が対照的に語られる。“En la vida / Sólo a veces hay un poco de sol. // Sin embargo vendrá, / Alguien la espera.”（「人生では／時々わずかにばかりに太陽が差すだけだ／／それでも訪れるだろう、／誰かが魂を待っている。」）“Un poco de sol”、太陽についての言及は、『水鏡』の他の詩における、“lluvia”、“llover”といった、雨にまつわる表現に照応するものとなっている。そして、かすかな、だが確かな希望を表している。

3. 『水鏡』から『四角い地平線』へ

『水鏡』の詩篇は、いずれ創造主義と呼ばれることになる詩学に則って書いたものであることを、後にウイドブロ自身が語っている。その発想は根源的な部分でキュビズムの詩法にきわめて近い。前稿でも指摘したように、複数の事象に同時性を持たせて再現するような手法はいまだに見られない。

詩篇に視覚的な要素を取り入れるという点については、いくつかの詩篇で、詩行のオフセットが用いられているくらいである。1913年の *Canciones en la noche* 『夜の歌』（1913）に収められたものだが、‘Japonerías de estío’ 「夏の日本情緒」という副題のもとにまとめられた

詩篇で、詩行による絵画的な表現を試みたことから考えるといささか大胆さに欠けるといえる。しかし、『水鏡』において実践されようとしたキュビズム的な詩作は、むしろ詩行によって絵を描くという視覚的な効果以上に、根源的な考え方の部分でそれをよく体現している。視覚的な要素がウイドプロの詩集にふたたび姿を現すのは、『四角い地平線』になってからのことである。そこでは、詩行が、視覚的なリズムをともなって、もっと大胆に配列されるようになってくる。

『水鏡』がキュビズム的な発想に則って書かれているというのは、もっと本質的な部分においてである。キュビズムを代表的する画家であるだけでなく、理論化の面においてももっともよくこの運動を体現していたファン・グリスが述べるところでは、彼の描く絵画は現実の模倣ではなく、理念によって構成されており、そこにある現実とは次元を異にするものであった。そのような意味で、ウイドプロが詩作において行った探求と方向を同じくしている。グリスに従えば、キュビズムの絵画は実在する事物を描いているが、それは現実を写し取ったもの、現実のミメシスではない。思考で捉えた事象を、抽象的に再構成したものである。ウイドプロの詩もまた、同じ手法によって現実を再構成ではなく、創造する。

『水鏡』では、題名からうかがえるように、鏡が全体を通じて重要な役割を果たしている。この鏡、すなわち反射するもの、という存在は“el espejo de agua”という表現のほかにもかたちを変えて姿を現す。ウイドプロの詩において世界は、そのまま自然主義的に写し取られるものではない。思考という一種の鏡を通して、詩人の裡で、むしろ生み出されるものである。しかし一方で、ウイドプロは現実の世界と無縁に生きている、夢想の人ではない。それゆえに、ウイドプロの詩で創造される世界は、思考を媒介にした現実世界の鏡像となる。

母親の死と、第一次世界大戦という、この詩集に沈鬱な趣を与えている外的な要素の存在があるが、それにもかかわらず、『水鏡』の提示するウイドプロの詩の先行きは、必ずしも悲観すべきものではない。それは、この詩集で見つけた方法をさらに追求していくことで、今後のウイドプロの詩作の未来が開けることに、詩人自らが気付いているからにほかならない。

『水鏡』に記載された詩篇のうち、少なからずがフランス語に翻訳されて、*Nor-Sud*「北-南」誌に発表されたり、パリで引き続き出版された『四角い地平線』を構成する主要な作品となったりした。それは、『水鏡』がこの時期、ウイドプロにとって彼の着想をもっともよく体現した詩集であったことを意味している。これらの詩の読解を通じて確認してきたように、ウイドプロは『水鏡』の詩篇を書くことで、冒頭の「詩法」で示した方法論を具体的な詩作へと結び付けていく術を会得していったに違いない。『水鏡』に引き続く『四角い地平線』は、渡欧後、フランス語でものされ、パリで発表された。いわば文学的辺境であった南アメリカにしながら、ヨーロッパの前衛詩に劣らない革新性を確立したという自負を、作品によって証明することは、ウイドプロにとって必然であった。ウイドプロの詩に関して考察すべきことはまだ多い。次の稿では、いくつかの詩篇を『水鏡』から受け継ぐ、この『四角い地平線』について取り上げたい。

注

- 1) 鼓宗「『水鏡』における創造主義の萌芽」『外国語教育研究第17号』pp.99-110.
- 2) Real Academia Española(ed.), *Diccionario de lengua española*, 2001, Madrid, Espasa Calpe, p.2299.
- 3) Cedomil Goic(ed.) *Obra poética/ Vicente Huidbro; edición crítica*, 2003, Madrid, ALLCA XX, pp.1385-1387.
- 4) Ibid. p.403.
- 5) Ibid. p.404.
- 6) ウイドブロの並みならぬ映画への関心は、1923年にルーマニアの映画作家 Mime Mizu の依頼で脚本を書いた、*Cagliostro* が端的に表している。稀代の山師を主人公に据えたこの作品が、実際に制作されたのかは不明である。1927年には、同じ脚本がニューヨークでワーナーブラザース社が主催したコンクールで優勝し、映画化が実現しそうになる。しかし、初のトーキー映画『ジャズ・シンガー』の登場で、サイレントを前提とした同作はお蔵入りしてしまう。novela-film（「小説・映画」として出版されて陽の目を見るのは、1934年になってのことである。