

〈論文〉

ルベン・ダリオの詩における放浪のモチーフ*

棚 瀬 あずさ

はじめに

放浪、すなわち故郷を離れてさまざまな場所をめぐり歩くというモチーフは、文学においてきわめて普遍的なものである。スペイン語文学のモデルニスモを率いたルベン・ダリオ Rubén Darío (1867-1916) の作品においても、放浪のモチーフは初期から晩年にいたるまでしばしば現れる。例えば、ダリオがブエノスアイレスで活動した頃の代表作「彷徨」《Divagación》(1894) は、まさしく放浪を描いた詩のひとつである。詩人はこの詩において、想像の中で古代ギリシアの神話的世界からヨーロッパ諸国へ、さらに東洋へとめぐり、各地のイメージを呼びかけの対象であるひとりの女性に投影していく。また、放浪のモチーフは、詩集『さまよえる歌』 *El canto errante* (1907) やエッセイ集『巡礼の旅』 *Peregrinaciones* (1901) といった作品集の表題にも見出される。

本稿の目的は、放浪のモチーフがダリオの詩においていかなる意味を持つかについて検討することである。ダリオは、19歳で祖国ニカラグアを離れてからはほとんど帰郷することなく、アメリカ大陸とヨーロッパをまたにかけて各地を転々としながら活動したことが知られており、放浪のモチーフはもちろん、このような彼自身の生きざまと密接な関わりを持っている。しかし、詩において放浪のモチーフは、自伝的な言及に留まらない複数の意味を帯びた象徴として反復されている。後述するように、放浪は詩人という存在のあり方の象徴であり、ダリオの唱えた詩学にも結びつい

ていると考えられるのである。本稿では、まずダリオの実生活における放浪について記した上で、いくつかの詩を取り上げながら、放浪のモチーフが象徴するものについて論じる。最後に、円熟期の自伝的な作品「レオポルド・ルゴネス夫人に宛てた書簡詩」«Epístola a la señora de Leopoldo Lugones»(1907)の分析から、この詩に描かれた放浪が、ダリオをめぐる伝記的事実と、放浪のモチーフの象徴する詩人のあり方とを同時に参照させ、詩の意味に非常に豊かな奥行きをもたらしていることを確かめる。

I 伝記的事実としての放浪

ダリオの実生活における軌跡は、まさに放浪といえるものだった。1867年、ニカラグアに生まれたダリオは、13歳で地元の新聞に詩が掲載されはじめ、少年詩人として国内に名を広めた。初めて国外に出たのは1882年、15歳の時で、エルサルバドルに翌年まで滞在した。1886年にはチリへ移り住み、1889年の半ばにニカラグアに戻ったものの、ひと月ほど滞在した後約3年のあいだ中米諸国を転々とした。1892年にアメリカ大陸発見400周年記念式典に出席するためスペインに滞在したのち、1893年1月に一度ニカラグアに帰ったが、4月にはニューヨークとパリを經由してブエノスアイレスに移った。そしてそれ以降ダリオがニカラグアにいたのは、1907年11月から翌年4月までと死の直前の数か月という、2度のわずかな期間のみである。ブエノスアイレスで約6年を過ごしたあと、1899年の初めにはマドリードに、1900年にはパリに移り、1914年までパリとマドリードを拠点に活動した。この期間にも、欧州各国を旅したほか、「ルゴネス夫人に宛てた書簡詩」の下敷きとなった1906年のリオデジャネイロ、ブエノスアイレス、マジョルカへの旅、1910年のメキシコ訪問、1912年の南米巡回講演などによって、数えきれないほどの場所を巡った。1914年末にニューヨークに移った頃からは健康状態が著しく悪化した。1915年にはグアテマラに、同年末にはニカラグアに移り、1916年2月、ニカラグアにて49歳で永眠した。

ダリオがこれほどにも転々と場所を変えながら活動した理由は、第一に、生計を立てていくためだった (González 2007 : 16)。19世紀末のイスパノアメリカでは、都市の発展と並行して大衆向けの大規模な新聞の創刊が相次ぎ、詩人のほぼすべてが経歴のいずれかの時点で記者として活動した。ダリオもチリ時代以降生涯にわたって各地の新聞や雑誌に記事を寄稿しつづけ、その報酬があったからこそ詩作に従事できた (González 2007 : 8 ; Schmigalle 2008 : 7)。ダリオの移動は、ブエノスアイレス駐在のコロンビア総領事の役職を与えられて同地へ、『ラ・ナシオン』 *La Nación* の特派員としてマドリードやパリへ、というように、基本的には記者としての要請と、時おり得られる外交官のポストがきっかけであった¹⁾。

もっとも、それはダリオの希望にかなうことだった場合が多いようだ。1912年に発表された自伝によれば、ブエノスアイレスにはチリにいた時以来行くことを夢みていたといい (Darío 1950 a : 108)、1898年にスペイン行きが決まった経緯も次のようなものだったという。

Conversando, Julio Piquet me informó de que *La Nación* deseaba enviar un redactor a España para que escribiese sobre la situación en que había quedado la madre patria. «Estamos pensando en quién puede ir», me dijo. Le contesté inmediatamente : «¡Yo!» [...] Se arregló todo en seguida. «¿Cuándo quiere usted partir?»—me dijo el administrador. —«¿Cuándo sale el primer vapor?» «Pasado mañana.» «¡Pues me embarcaré pasado mañana!» (Darío 1950 a : 139-140)

(私はフリオ・ピケの話で、『ラ・ナシオン』がスペインに記者を一人送って、母なる祖国の[米西戦争後の]状況がどうなっているのかについて書かせようとしているのだと知った。「誰が行けるか検討しているところなんだ」と彼は言った。私は直ちに答えた。「僕だ!」[...] あらゆることがすぐに整えられた。「いつ出発なさりたいですか」と

担当者は私に訊ねた。「最初の汽船はいつ発つんですか」「明後日です」「それなら明後日の船に乗ります！」)

Aníbal González (2007: 16) は、先述の経済的な動機に加えて、ダリオが自らの標榜する新しい美的思想の振興に熱心であったことが各地への移動を促したと論じている。この見解はある程度は正しいだろう。なぜなら、ダリオがモデルニスモの旗手としての確かな名声を得たのは、詩人論集『異色の人々』*Los raros*²⁾ (1896) や詩集『俗なる詠唱』*Prosas profanas* (1896) の発表という、夢みたブエノスアイレスでの活動があってこそそのことであり、また、当初イSPANアメリカに起こったモデルニスモがスペインにまで伝わったのは、ダリオがヨーロッパに活動拠点を移したことに促された結果だからである。しかし、これらのことは移動の動機というよりは、むしろ派生的な影響だったかもしれない。ダリオは著作の中で、パリや、エキゾチックな東洋の世界など (Darío 1950b: 163)、まだ見ぬ遠くの地への憧憬について頻繁に記しており、この種の感情が彼を移動に駆り立てていたように見受けられる。

ダリオは執筆を通じて、自分の移動に、こういった憧れの感情に関わる象徴的な意味を与えた。エッセイ集『巡礼の旅』に収められたイタリア紀行の冒頭には、イタリアの地に対してダリオの抱いてきた憧れが綴られている。そして続く箇所では、彼は詩作に携わる者にとってのその地の豊饒さを讃え、ウェルギリウス、ペトラルカといったローマとイタリアの詩人や、ラマルチーナなどの名前を挙げながら、こう述べる。

Bien vinieron siempre aquí los peregrinos de la belleza de los cuatro puntos cardinales. (Darío 1950 c: 505)

(ここにはいつでも、東西南北の美の巡礼者たちが訪れたのだ。)

ダリオは自らの道行きを、美しさに憧れる詩人の「巡礼」になぞらえてい

るのである。移動という伝記的事実の叙述と、美の探求という精神的行為への見立てとが共存しているこのような象徴化の手続きは、ダリオの詩においては、次章で確かめるように、より多様な形で行われている。

II 放浪のモチーフの持つ意味

1 放浪の形と変遷

放浪のモチーフがダリオの詩に最初に取り入れられたのは、彼が初めてニカラグアを出るよりも前のことである。1880年7月18日にレオン（ニカラグア）の文芸誌『エル・エンサジョ』 *El Ensayo* 第4号に掲載された「詩人」*«El poeta»*には、放浪する詩人がこのように描かれる。

I el mundo a carcajadas se burla del poeta

I le apellida loco, demente soñador,

I por el mundo vaga cantando solitario,

Sin sueños en la mente, sin goces en el alma,

Llorando entre el recuerdo de su perdido amor! (Sequeira 1945: 25)

（世界は大笑いで詩人をあざけて、／頭のおかしい夢想家呼ばわり、／彼は世界をひとりぼっちで歌ってさまよう、／頭の中には夢もなく、魂には喜びもなく、／失った愛の思い出に泣きながら！）

ダリオが各地を転々としはじめる前であるにもかかわらず、詩人は世界を放浪する。このことから、放浪のモチーフが詩の中で持つ意味は、伝記的事実を示唆するにとどまらないことがわかるだろう。

Guillermo Guitarte は、人生をひとつの道行きとして捉える「人生の道」の隠喩がダリオの詩において一貫して用いられ、発展しつづけたことを指摘し (Guitarte 1986: 295)、その変遷について網羅的な分析を行った。この研究は、放浪のモチーフのパターンと変遷を論じたものとしても読むことができるので、ここで内容を紹介しておこう。最初期の詩におけ

る「人生の道」には、人生を天上へ向かう巡礼の道行きととらえるキリスト教の伝統的な発想が色濃い(295-296)。また、「人生の道」には、先ほど引用した「詩人」に見られるような、地上での共感と居場所を得ることができない「詩人の道」が重ね合わされる(298-299)。これは、チリ時代までの詩において、名声を求めて歩む「栄光への道」となって発展する(299-303)。チリで出版した詩文集『青……』*Azul...*(1888)や『俗なる詠唱』の時期には、名声は道行きの目標から、道を踏破するための助けに過ぎないものに変化し、かわりに「聖なる都」や「悲しみに暮れた王女」を探し求める「遍歴の道」が現れる(309-311)。円熟期の詩集『生命と希望の歌』*Cantos de vida y esperanza*(1905)以降の詩には、名声に対する幻滅が示され、生きることへの疲労感が漂うようになって「栄光への道」は姿を消す(322-324)。そしてまた、「春にうたう秋の歌」«Canción de otoño en primavera»(1905)の“¡Ya no hay princesa que cantar!”(もう歌うべき王女はいない!) (659)という一節に窺えるように、目標であったものが消滅することで「遍歴の道」もなくなる(322-325)。この結果、ダリオ晩年の詩における詩人の道行きは、あてどない漂泊に変わっていく(326-329)。以上がGuitarteの説である。

放浪のモチーフがダリオの詩の中で、このように終始反復されたのはなぜか。それはひとつには、このモチーフがダリオの実生活や、そこでの憧れの感情と響き合うものだったからに違いない。しかし、加えて注目したいのは、放浪のモチーフが、名声を求めるのであれ、目標なくさまようのであれ、詩人というもののあり方の提示に用いられつづけていることである。ダリオの詩において、詩人とはどのような存在か、あるいはどのようにあるべきかについて書き込まれたものの多さは、あらゆる時代を貫く特徴のひとつだった³⁾。放浪のモチーフは、この主題と結びついて繰り返されているのである。このことに留意しながら、モチーフの持つ意味についてさらなる考察を加えてみよう。

2 放浪のモチーフが持つ3つの意味

(1) 歩きつづけること——詩人の思索や推敲のプロセス

放浪のモチーフは第一に、詩人の思索や推敲、鍛錬といった創作のプロセスのアレゴリーとして機能している。初期の詩において詩人の目標とされていたものは名声だった。そこでの典型的な詩人像は、「詩人からムーサに」《El poeta a las Musas》(1894) にみられる、「月桂冠」を求めて歩んでいく詩人というものである。

Yo ansío la corona que la Fama
brinda a los sacerdotes de lo bello,
y corro en busca del divino lauro,
verde siempre al fulgor apolineo.(330)

(私は欲しくてたまらない、〈名声〉が／美の祭司たちに授ける冠が。
／だから、アポロンの輝きを受けていつも緑の／神聖な月桂冠を求めて
駆けめぐる。)

『青……』や『俗なる詠唱』の時期に、詩人の目指すものが、ひとときわ抽象的な、理想の究極美とでもいうべきものになると、それを表すいろいろな象徴が導入され、詩人の理想探求を暗示するアレゴリーもいっそう多様な形をとっていく⁴⁾。航海する神話上の英雄のイメージは多くの作品で用いられており、中でもアルゴナウテスへの言及は特に多い (Guitarte 1986 : 311-322)。「女サテュロスの言葉」《Palabras de la Satiresa》(1899) では、女サテュロスは詩人に向けて次のように詩作を指南する。

«Tú que fuiste—me dijo—un antiguo argonauta,
alma que el sol sonrosa y que la mar zafira,
sabe que está el secreto de todo ritmo y pauta

en unir carne y alma a la esfera que gira,
y amando a Pan y Apolo en la lira y la flauta,
ser en la flauta Pan, como Apolo en la lira.» (616)

(彼女は私に言った。「古代のアルゴナウテスだったあなた、／太陽がばら色に染め、海がサファイア色に染める魂よ、／知っておきなさい、あらゆるリズムと手本の秘密は／／肉体と魂を、めぐる天球とひとつにすることに、／そして豎琴と横笛においてはパンとアポロンを愛し、／横笛を吹くときにはパンに、豎琴を奏でるときにはアポロンになることに、あるのだと。)])

ここで詩人がアルゴナウテスのイメージと重ねられているのは、金羊毛を探索するアルゴナウテスが、理想を探求する詩人の象徴となっているからであろう。すると、例えば「ケンタウロスの対話」《Coloquio de los centauros》(1896) の冒頭で、詩の舞台となる場所について書かれた “la isla en que detiene su esquife el argonauta / del inmortal Ensueño” (不滅の〈夢〉のアルゴナウテスが／船を止める島) (572) という詩句も、理想を追い求める詩人を連想させるものであることがわかる。

「王女」のイメージもまたダリオに好まれ、放浪のモチーフとともに用いられた。“La princesa está triste...” (王女は悲しみに暮れる……) (556) という始まりの一節が有名な「ソナティナ」《Sonatina》(1895) においては、最終連で王女の守護妖精が次のように話し、王女のもとへひとりの騎士が訪れることを予言する。

«Calla, calla, princesa—dice el hada madrina—;
en caballo con alas, hacia acá se encamina,
en el cinto la espada y en la mano el azor,
el feliz caballero que te adora sin verte,
y que llega de lejos, vencedor de la Muerte,

a encenderte los labios con un beso de amor.»(557)

(「おや、おや、お姫さま」と守護妖精が申し上げる、／「翼を持った馬に乗り、こちらへ向かっているのです、／腰には剣、手には大鷹、／まだ見ぬあなたをお慕いし、遠くのほうからやってくる／幸せの騎士、〈死〉の克服者が、／愛の口づけであなたの唇を燃えあがらせるために。』)

Anderson Imbert (1967 : 86) が指摘しているように、この騎士は詩人の象徴であると解釈でき、守護妖精の予言は詩人と理想美の邂逅をほのめかすものと捉えることが可能である。というのも、ダリオは『A・ド・ジルベール』*A. de Gilbert* (1889) というエッセイに、“Y así voy en el mundo, por un camino de peregrinación, viendo siempre mi miraje, en busca de mi ciudad sagrada, donde está la princesa triste, en su torre de marfil...”(こうして私は、わが聖なる都を探し、いつでもわが蜃気楼を見つめながら、世界中を、放浪の道を行く。その都には悲しみに暮れた王女がいるのだ、象牙の塔の中に……) (Darío 1950 b : 244) と書いており、この箇所では王女を探して遍歴するのはほかならぬ詩人ダリオだからである。初期に用いられた詩人の目標の象徴「月桂冠」はありふれたものだったが、「ソナティナ」の結末は、救世主の到来 (Anderson Imbert 1967 : 86)、騎士道物語の聖杯探求、ジョフレ・リュデルの伝説 (Marasso 1973 : 52-54) など、数々の連想を生む豊饒さをそなえている。

『生命と希望の歌』以降の時期には、「ペガサス」*«Pegaso»*(1905) のように、自信にあふれた勇ましい詩人像を提示する詩もあるが、一方では、あてどなく歩む詩人の姿によって、詩人の内面における失望、迷いや、詩作そのものに由来する苦しみが表現されるようになる。例として、パリでダリオと親交のあったコロンビア人画家 Domingo Bolívar に捧げられた「憂鬱」*«Melancolía»*(1905) を引用しよう。

Hermano, tú que tienes la luz, díme la mía.
 Soy como un ciego. Voy sin rumbo y ando a tientas.
 Voy bajo tempestades y tormentas
 ciego de ensueño y loco de armonía.

Ese es mi mal. Soñar. La poesía
 es la camisa férrea de mil puntas crüentas
 que llevo sobre el alma. Las espinas sangrientas
 dejan caer las gotas de mi melancolía. (675)

(兄弟よ、きみの持っている光を、どうか私にわけてくれ。／私はまるで盲人のよう。あてどなく進み、手探りで歩く。／私は行く、嵐と雷雨の中を、／夢に目が眩み、調和に狂って。／／これがわが病。夢を見ること。詩は／私が魂の上に身につけた／千の針先で血を流させる鉄のシャツ。血に濡れた棘は／わが憂鬱の滴を落とす。)

目指す場所をはっきりと知らぬまま、それでも理想に焦がれ、魂の苦行である詩作を続けていくこの詩人のさまは、哀れで痛ましい。

(2) 異邦人であること——異質さとボヘミアニズム

故郷から離れてさまようことは、常に異邦人であることを意味する。放浪する詩人のモチーフが繰り返し用いられるのは、ダリオが、詩人は周囲の人間とは異質な存在であると考えていたためでもあるだろう。

ここでいう詩人の異質なあり方とは、基本的には、柳原（2007：100-132）が論じる、モデルニスモ期の文学に広く共有された反大衆・反ブルジョアのボヘミアニズムに等しい。このあり方は両義的で、詩人は積極的にその姿勢を選びとりながら、同時に周囲から遠ざけられた状態でもある。大衆とは、ダリオのロダン論（1900）に、

La muchedumbre gusta de los grandes conceptos claros, de la retórica y de la oratoria.[...]

Así, la belleza de cierta parte de los trabajos rodinianos es para iniciados. A primera impresión, un visitante que no tenga prejuicio artístico y que se detenga delante de algunas estatuas, no verá nada. La muchedumbre, por su parte, no comprendería en absoluto.(Darío 1950 c : 443)

(大衆は、明快で立派な警句とレトリック、誇張的な文体を好む。[...] //だから、ロダンの作品のある部分の美しさは、通人のためのものだ。芸術に関する予備知識を持たず、いくつかの彫像の前で立ち止まるような見物人には、第一印象では何も見えないだろう。一方、大衆ときたら全く理解することができないだろう。)

とあるとおり、芸術に関するこまやかな理解力を全く持たない者たちである。したがって詩人は、ダリオ自身が『生命と希望の歌』の序文で“Yo no soy un poeta para los muchedumbres.”(私は大衆のための詩人ではない)(Darío 1968 : 625) と述べたように、創作において自主的に人々との交わりを拒否する。

しかし他方で、詩人は周囲から虐げられ、蔑まれる。初期の詩「恩知らず」«Ingratitud»(1882)には、才あるがゆえに辱めを受ける詩人が、人々から離れて“Allá va”(あちらに行く)(Sequeira 1945 : 71)、という形で詩人の受難が描かれている。ダリオがチリで職業文筆家としての活動を始めた『青……』の時代になると、生きる術を得られず貧しさに苦しむ詩人が多くの作品に登場し⁵⁾、詩人の敵は、人々の蔑みという漠然としたものから資本主義社会へと変わる。例えば、詩「黄金の歌」«La canción de oro»(1888)では、物乞いのようにみすぼらしい詩人が、ブルジョワの象徴である豪華な宮殿の前で歌をうたうものの、その歌には誰ひとり耳を傾けることはなく、彼は食べ物をいっさい持たぬまま去ることになる

(Salomon 1978 : 19-22)。資本主義社会の中で困窮する詩人という主題はのちにも歌われつづけており、次章で扱う「ルゴネス夫人に宛てた書簡詩」にも読み取ることができる。また、詩人の受難は、『生命と希望の歌』第9歌（1903）の“¡Torres de Dios! ¡Poetas! ¡Pararrayos celestes / que resistís las duras tempestades, / como crestas escuetas, / como picos agrestes, / rompeolas de las eternidades!”（神の塔よ！詩人たちよ！／切り立つ峰のごとく、／険しい頂のごとく、／激しい嵐に耐える／天空の避雷針よ、／永遠の防波堤よ！）（641）や、同第11歌（1905）の“Para ti, pensador meditabundo, / pálido de sentirse tan divino, / es más hostil la parte agria del mundo.”（自らの神々しさを感じるあまりに青ざめた、／思いに耽る思索家よ、きみにとっては／世界の辛辣な場所はいっそう敵意にみちている。）（643）のように、さらに抽象化された形で表現されるようになった。これらにおいて詩人を痛めつけるものは、チリ時代のような資本主義社会に限られず、考えを異にする他の文筆家による批判などでもありえよう⁶⁾。そこには、反大衆・反ブルジョワ的ボヘミアニズムを超えた、時代の文学を代表する者ならでの苦しみが表れているように見える。

（3）コスモポリタンであること——モダンであるための詩学

放浪することが世界中のあらゆる場所を訪ね歩くことであるならば、それはダリオの唱えた詩学にも結びついている。1894年の「彷徨」に世界各地への想像上の放浪が描かれていることは先に述べたが、この詩は言葉の持つ力に関する詩でもある。なぜなら、“¿Te gusta amar en griego?”（ギリシア語で愛を交わすのは好きかい？）（552）、“Sones de bandolín. El rojo vino / conduce un paje rojo. ¿Amas los sonos / del bandolín y un amor florentino?”（マンドリンの調べ。赤い小姓が／赤いワインを運んでくる。マンドリンの／調べとフィレンツェの愛はお好きかな？）（553）というように、ほかならぬ詩人の言葉によって、詩人と恋人とは居場所を変えないままに、さまざまな場所のイメージ——それはほとんどが文学に由来する

(Marasso 1973 : 43-52 ; Salinas 2005 : 108-109) ——が呼び出されていくからである。また、終盤の次の一節は注目に値する。

Ámame así, fatal, cosmopolita,
 universal, inmensa, única, sola
 y todas ; misteriosa y erudita :
 ámame mar y nube, espuma y ola.(556)

(こんなふうに関心を愛してくれ、宿命の、コスモポリタンな、／宇宙であり、莫大で、ただひとつの、唯一にして／すべてであるきみ、神秘にして碩学のきみ。／愛してくれ、海にして雲である、泡にして波であるきみよ。)

ここで、詩人の呼びかけの対象だった女性は、人間としての存在を超越する性質を持つものになるが (Jrade 1983 : 105-106 ; Marasso 1973 : 52 ; Salinas 2005 : 112-113)、その形容のひとつである「コスモポリタン」は、ダリオが自身の詩学について著す際に用いたキーワードなのである。

筆者がダリオのブエノスアイレス時代の著作の分析を通じて拙稿 (2012 : 122-127) で詳しく論じたように、ダリオの評論やエッセイにおいて、「コスモポリタン」という語は、文学における規則や慣習の教条主義的な厳格さから解き放たれて、新たな詩的言語を生む詩人のあり方を表している。ダリオにとってコスモポリタニズムとは、たんに外来の思潮を積極的に受け入れることではない。それは、決まりきった型と決別し、無限の可能性のもとで未踏の美を追い求めるという、「モダン」であるための詩学である⁷⁾。

ダリオはスペイン語詩において最も多くの種類の韻律を用いた詩人であり (Navarro Tomás 1982 : 201)、その着想源は、19世紀のフランス詩やスペインの古い詩はもとより、イタリアのダンヌンツィオやポルトガルのエウジェニオ・デ・カストロといった同時代の詩人たち、ギリシア・ロー

マの詩形など、実に幅広い。したがって、ダリオは韻律の多様性において、まさに自らの唱える「コスモポリタン」な詩人のあり方を実践していたといえる。ダリオは自伝の中で、自身が慣習や流派に縛られた従来の文学の限界を打ち破っていったさまを、次のように表現した。

Yo hacía todo el daño que me era posible al dogmatismo hispano, al anquilosamiento académico, a la tradición hermosillesca, a lo pseudo-clásico, a lo pseudo-romántico, a lo pseudo-realista y naturalista, y ponía a mis «raros» de Francia, de Italia, de Inglaterra, de Rusia, de Escandinavia, de Bélgica y aun de Holanda y de Portugal sobre mi cabeza. (Darío 1950a : 128)

(私はスペインの教条主義、学問のこわばり、表面的な美ばかりを扱う伝統、にせ古典主義、にせロマン主義、にせリアリズムとにせ自然主義になしうるかぎりの打撃を与え、フランス、イタリア、イギリス、ロシア、スカンジナビア、ベルギーから、さらにはオランダやポルトガルからさえ、わが「異色の人々」を自分の頭に置いていった。)

この記述によって説明されたダリオの詩作のあり方は、「彷徨」における放浪と、あるいは『さまよえる歌』冒頭の詩で次のように流浪する詩人の姿と、確かに通じ合っているだろう。

El cantor va por todo el mundo
sonriente o meditabundo.[...]

Sobre el lomo del elefante
por la enorme India alucinante.

En palanquín y en seda fina
por el corazón de la China ;

en automóvil en Lutecia ;
en negra góndola en Venecia ; [...].(701)

(詩人は世界中に行く、／ほほえみ、あるいは考えこんで。／／ [...]／／象の背中にまたがって行く／眩惑的で巨大なインド。／／輿に乗り、なめらかな絹に包まれて、／中国の地のど真ん中。／／車に乗ってルテティアへ、／黒いゴンドラでヴェネツィアへ。)

つまり、故郷を離れ、いつも居場所を変えながら世界をめぐり歩く詩人のモチーフには、常に規則や慣習に逆らい、自らの詩のあり方をも改めながら、未知の美、すなわち新しい詩的言語の形を無限の可能性の中に求め、発見していくべきだというダリオの詩学もが反映されている。前章で、実生活での放浪の動機のひとつにまだ見ぬ美しい場所への憧憬があったことを述べたが、詩における放浪のモチーフはこの意味で、より象徴的なレベルにおいても美の可能性の探求を表すものとなっている。

以上、ダリオの詩において放浪のモチーフが象徴するものとして、詩人の創作プロセス、詩人という存在の異質さとボヘミアニズム、詩的言語の新たな可能性を探求するダリオの詩学の3つを指摘した。次章では、「ルゴネス夫人に宛てた書簡詩」に描かれる放浪が、ダリオをめぐる伝記的事実と、本章に論じた放浪のモチーフの象徴する詩人のあり方とを同時に指示し、詩の意味にきわめて豊かな奥行きをもたらしていることについて論じよう。

Ⅲ 放浪のモチーフにおける意味の交錯——自伝、象徴、詩的言語の探求

1 「ルゴネス夫人に宛てた書簡詩」における放浪のモチーフ

ダリオの友人である詩人ルゴネスの妻フアナに宛てた書簡の形を取る、『さまよえる歌』所収の「レオポルド・ルゴネス夫人に宛てた書簡詩」（以下「書簡詩」）（Darío 1996：213-220）⁸⁾は、2行ずつ押韻する全214行のアレハンドリノ（14音節詩）で構成された、明らかに自伝的な作品である。1906年、ダリオは第3回パン・アメリカ会議に派遣されたニカラグア代表団の一員として、7月から8月にかけてリオデジャネイロに滞在し、ブエノスアイレスを経由したのち、10月に当時の活動拠点であったパリに戻り、翌月には内縁の妻フランシスカとともにマジョルカ島を訪れて1907年3月までそこで過ごした。「書簡詩」の詩人はこの実際の旅の行程に倣い、第1部（1-22行）と第2部（23-51行）ではリオデジャネイロ、第3部（52-98行）ではブエノスアイレスとパリ、第4部（99-112行）、第5部（113-152行）、第6部（153-209行）、第7部（209-214行）ではマジョルカというように舞台を変え、行く先々で詩行を連ねていく。

ところが詩人は、特定の旅について書いているにしては不自然なことに、その時の居場所と自分の状態を記すばかりで、旅の目的もこれからの行程も明らかにしない（Zanetti 2008：139；2010：64）。詩人の旅のこの不可解さは、まるで詩人が居場所を変えつづけることを運命づけられているかのような印象を生み出し、放浪という事実そのものに注意を向けさせる。「書簡詩」に描かれた、ダリオの実際の旅に基づく放浪は、このようにして、きわめて現実的な様相を呈しながらも同時に、前章に論じた、詩人というもののあり方を表す詩的象徴としての機能をも獲得する。

第1部から第3部まででは、詩人は主に自身の神経衰弱や実利的な才覚のなさについて記し、それらに由来する苦しみを、次のように皮肉や自虐的ユーモアを交えて訴える。

Me recetan que no haga nada ni piense nada,
 que me retire al campo a ver la madrugada
 con las alondras y con Garcilaso, y con
 el *sport*. ¡Bravo! Sí. Bien. Muy bien. ¿Y *La Nación*?
 ¿Y mi trabajo diario y preciso y fatal? (41-45行)

(彼ら [医者] は私に何もするな、何も考えるなどと言います。／田舎に引き籠もって、夜明けを見たり、／ひばりやガルシラソやスポーツで／過ごせば、と。ブラーヴォ！ええ。結構。大変結構。でも『ラ・ナシオン』は？／日々の食いぶちのための大事な仕事はどうするんです？)

彼はまた、“A mi rincón me llegan a buscar las intrigas, / las pequeñas miserias, las traiciones amigas, / y las ingratitudes.[...] / [...] /Soy así. Se me puede burlar con calma. Es justo.”(私の隠れ家には、陰謀や、／小さな不幸や、友人の裏切りや、／忘恩が私を探しにやってきます。[...] / [...] /私はこうなのです。誰しも落ち着き払って私を騙せます。当然です。) (71-78行) というように、人々による辱めについても語る。これらの箇所には、周囲とは異質であるがゆえに苦しみを味わう、前章第2節で論じた詩人のあり方が反復されているのを見ることができるだろう。

第4部と第5部においては、マジョルカで心の平穏を得た詩人が、静かな海や市場、ラモン・リュイの生家の描写を通してマジョルカを称讃する詩行が続き、放浪のモチーフはひととき影を潜める。しかし、第6部においては、これから述べる形で、伝記的事実としての放浪と、詩人という存在のあり方を表す詩的象徴としての放浪との間に緊張関係が生み出され、「書簡詩」はクライマックスに至る。詩人はまず、これまでの人生を回顧して“¿Por qué mi vida errante no me trajo a estas sanas / costas antes de que las prematuras canas / de alma y cabeza hicieran de mí la mezcolanza / formada de tristeza, de vida y esperanza?”(どうしてわが放浪の人生は、

魂と頭の／若白髪が私を悲しみと、生命と希望との／ごたまぜにしま
う前に、私をこの清らかな／海岸へ連れてきてくれなかったのでしょ
う?) (181-184行) と述べ、放浪のモチーフを再び顕在化させる。続いて
次のように、航海する神話上の英雄のイメージを呼び出す⁹⁾。

Hay en mí un griego antiguo que aquí descansó un día
después de que le dejaron loco de melodía
las sirenas rosadas que atrajeron su barca. (189-191行)
(私の中には、舟をおびき寄せる／ばら色のセイレンたちのメロディ
に狂わされた次の日に／ここで休んだ古代ギリシア人がいます。)

航海する英雄のイメージのダリオの詩における役割は、前章第1節で確か
めたとおりである。つまり、この箇所では、「書簡詩」の詩人は自らの放
浪をなによりも、理想を探求する詩人の象徴として提示しようとするので
ある。だが彼は、“Mas ¿dónde está aquel templo de mármol, y la gruta /
donde mordí aquel seno dulce como una fruta?”(でも、あの大理石の神殿
は、そして／私があの実のように甘い乳房をかじった洞窟は、どこにあ
るのでしょうか?) (197-198行) という問いかけののち、次のように述べ、
それまでの言葉を単なる感傷的な空想として退けてしまう。

Calma, calma. Esto es mucha poesía, señora.
Ahora hay comerciantes muy modernos. Ahora
mandan barcos prosaicos la dorada Valencia,
Marsella, Barcelona y Génova.[...] (201-204行)
(まあ、まあ。これはあまりにも詩に過ぎます、奥さま。／今では実
に現代的な商人がいます。今では／黄金色のバレンシア、マルセイ
ユ、バルセロナ、ジェノバから／散文的な船が送りこまれます。)

わずか6行からなる第7部では、詩人は“guárdame lo que tú puedas del olvido.”(私についてのできるかぎりのことを、忘却から守ってください。)(214行)という願いとともに、急ぐようにして手紙を結ぶ。第6部の“Ah, señora, si fuese posible a algunos el / dejar su Babilonia, su Tiro, su Babel, / para poder venir a hacer su vida entera / en esta luminosa y espléndida ribera!”(ああ、奥さま、ある者たちにとって、自ら／のパピロニア、テュロス、バベルを捨てて、／人生のすべてをこの光に満ちたすばらしい海辺で／過ごすことが、もし可能なのだったら！)(159-162行)という一節は、詩人がやがてマジョルカを去ることをほのめかしているが、彼はその後の行き先を最後まで記さない。まるで詩人がこの後も、目的地を知らぬままにひたすら旅を続けていくかに見えるこの結末は、「憂鬱」など、『生命と希望の歌』以後の詩によく描かれるあてどない放浪を思わせる。

以上のように、「書簡詩」においては、伝記的事実を題材にした詩人の旅に、放浪のモチーフが象徴するさまざまな意味が織り込まれ、詩の展開の上で重要な役割を果たしている。さらに、「書簡詩」における放浪の意味は、ダリオがこの詩において実現した詩的言語の新しさを考慮に入れると、いっそうの広がりを持つものになる。

2 「ルゴネス夫人に宛てた書簡詩」の新しい詩的言語

「書簡詩」の新しさとは何か。まずは韻律の観点から検討しよう。「書簡詩」の韻律の特色は、アレハンドリノとしては破格の強勢や音節の配置が数多く取り入れられていることである。アレハンドリノは伝統的には7音節の半句2つとその間の句切れによって構成され、各半句の6音節目には強勢が置かれ、文のシンタックスはこの構成に一致させられる¹⁰⁾。しかし、「書簡詩」にはこの慣習を破る以下のような方法が見られる。

まず、詩行間や半句間では、句またがり頻繁に行われている。中でも以下の3つの形は、伝統的韻律に照らしてとりわけ珍しい。

- ① 伝統的な句切れの位置にまたがって一つの単語が配置され、本来無強勢の音節が第1半句の6音節目にあたる詩行。長さが不均等の半句2つで構成されるとみなすことができる¹¹⁾。“Mi ditirambo brasileño es - diti-rambo”(21行) (6音節目の下線と句切れを表すハイフンは引用者)、“quiero decir que me enfermé. - La neurastenia”(31行)のほか、第98、101行。
- ② 詩行の6音節目に配置された無強勢の単音節の小辭が、第1半句の最終音節となり、強勢を持つようにみなされる詩行 (Bassagoda 1947 : 97)。“y la esmeralda de - esos pájaros-moscas”(7行)、“en la tierra de los - diamantes y la dicha”(13行)のほか、第22、43、53、57、64、88、104、110、169、179、182、193、214行。

- ③ 詩行間の句またがりのうち、無強勢の小辭が1行目の行末に配置されるもの (Martínez Fernández 2001 : 300 ; Zanetti 2008 : 143 ; 2010 : 68)¹²⁾。“a pesar de Nabuco, embajador, y de / los delegados panamericanos que”(27-28行)、“con las alondras y con Garcilaso, y con / el *sport*. ¡Bravo! Sí. Bien. Muy bien. ¿Y *La Nación*?”(43-44行)のほか、第155-156、159-160行。

次に、句またがり以外の方法として、以下のものを指摘できる。

- ④ 伝統的な中央の句切れとは異なる位置に文の終止符が置かれ、休止が生まれている詩行。“Ya no existe allá fiebre amarilla. ¡Me alegro! / *Et pour cause*. Yo pan-americanicé”(10-11行)、“tropical. Me encantó ver la vera marchicha.”(14行)のほか、第20、22、31、38、44、55、76、78、79、80、81、93、137、145、153、155、171、179、201、202、204、209行。

ダリオは「書簡詩」において、以上のような革新的な方法を用いることで、音節数を揃える伝統的な詩法に則りながらも、従来のアレハンドリノにおいては実現しえなかった多様な音響パターンを生み出している。また、詩の内容と韻律との関係に着目すると、詩人の感情の動揺がより激し

い箇所ほど、変則的な形の詩行が多く含まれる傾向が認められる¹³⁾。これは、内容の展開に応じて、韻律の規則性に縛られない柔軟な音響を詩の言葉に取り入れる試みであるという意味において、Mapes (1977: 135) も述べているとおり、自由詩への接近であると言ってよい¹⁴⁾。ただし、次の2点には留意すべきだろう。まず、ダリオは上に挙げた4つの形を「書簡詩」以前の作品にも用いたことがある¹⁵⁾。さらに、「書簡詩」は、たとえ上述の方法が自由詩への接近であるとしても、音節数の統一と押韻という既存の様式が踏襲されている以上、あくまで伝統的韻律に基づいて書かれた詩だと考えざるを得ない。

以上に述べた韻律の特色を踏まえ、「書簡詩」の詩的言語の新しさについて考察しよう。神話や文学に由来する空想的イメージを用いるものが多いダリオの詩の中で、詩人の実生活における様子を直截に描き、その惨めさを強調する「書簡詩」のトーンは珍しい。告白調の内容には、親しい人物に私的な事柄を伝えるという書簡詩のジャンル固有の状況設定が活かされているもの¹⁶⁾、詩の文体は、“¡Bravo! Sí. Bien. Muy bien. ¿Y *La Nación*?” (44行) や、“Por eso los astutos, los listos, dicen que / no conozco el valor del dinero. ¡Lo sé!” (そんなわけで、抜け目ない人たち、利口な人たちは私のことを、／金銭の価値をわかってない、と言います。そうですとも!) (77-78行) に顕著であるように、手紙に書かれるよりは口で語られるほうが自然に感じられる箇所も多い。

「書簡詩」の上に述べた側面は、20世紀後半の詩人たちの注目を集めた。Octavio Paz は、ダリオ論「巻貝とセイレン」«El caracol y la sirena» (1965) において、『生命と希望の歌』以後の作品でダリオが成し遂げたことを列挙しながら、このように書く。

[C] omunicación entre el idioma escrito y el hablado, como en la Epístola a la señora de Lugones, indudable antecedente de lo que sería una de las conquistas de la poesía contemporánea: la fusión entre el

lenguaje literario y el habla de la ciudad.(Paz 1980 : 45)

(のちに私たちの時代の詩が達成したことのひとつである文学言語と都市の会話語の融合の、疑いようのない先例「ルゴネス夫人に宛てた書簡詩」におけるような、書き言葉と話し言葉の結びつき。)

20世紀後半には、「書簡詩」はスペイン語詩への口語の導入の先駆けとみなされたのである。とりわけ口語詩 (poesía coloquial)¹⁷⁾の流れに属する詩人たちが「書簡詩」に寄せる関心は高かった。例えば Mario Benedetti は1967年のダリオ論の中で、「書簡詩」について“es tan inobjetablemente actual que puede leerse como si hubiera sido escrita la semana pasada”(反駁の余地もないほどに現代的なので、まるでつい先週書かれたかのように読むことができる) (Benedetti 1995 : 167) との評価を与え、また、Ernesto Cardenal は、Alemany Bay によるインタビューにおいて、「書簡詩」は口語詩の最初の先例だと述べた (Alemany Bay 1997 : 197-198)。

Alemany Bay (1997) の論じる口語詩の一般的な特徴と比較しても、確かに「書簡詩」には、詩人の脱神格化 (80-85)、人名、地名、新聞名等の固有名詞の多用 (137-138)、フランス語、マジョルカ方言、英語、ラテン語等の外国語の挿入 (138-140)、ユーモアと皮肉 (141-150) など、口語詩と共通する要素が含まれている。しかし、ダリオの時代の文脈で言えば、伝統的韻律を利用しつつ、モデルニスモの詩にそれまで著しかった空想的できらびやかな美しさへの好みを見直し、より現実に近く時に醜くもあるような要素を取り込むという「書簡詩」の特徴は、いわゆるポストモデルニスモの傾向だと言えよう¹⁸⁾。

自由詩の発展を経た後に詩作する20世紀後半の詩人たちには、あらゆる言葉を韻律の制約を受けることなく詩に取り込みうる前提がある。特に、日常的な話し言葉のような音響効果を詩の中で実現するためには、彼らはダリオよりも格段に幅広い手段を持っているはずである。だが、それでも彼らが「書簡詩」を、口語を模した自分たちの詩の先駆と捉えるのは、ダ

リオがこの詩において、伝統的韻律を用いながらも、先に論じた革新的な技法を駆使して自由詩にも並びうるほど多様な音響効果を生み出し、それを、現実を直截に描くという、ダリオの典型的な詩とは一線を画する傾向と融合させ、詩人が自身のことを口で語っているかのように自然でリアリティのある言葉に昇華しているからこそであろう。

José Luis Martínez が“El lenguaje poético debe ser una creación única y sorprendente, y una continua sucesión de hallazgos”(詩的言語は唯一無二の驚くべき創造、絶え間ない発見の連続であるべきだ)(2000: 83-84)と述べ、その代表に「書簡詩」を挙げているように、ダリオはこの詩において、以上に記したことによって、前章で示した彼の詩学にまさに合致する唯一無二の創造を成し遂げたといえる。「書簡詩」の結末は、言葉の意味の上では、詩人をどこにも運ばないかのような痛ましい放浪を思わせるが、詩的言語の探求という別のレベルの放浪においては、ダリオをいつでも彼の目指すところであった未踏の領域に導いたのである。

終わりに

本稿では、ルベン・ダリオの詩において放浪のモチーフが持つ意味を、ダリオ自身の生涯における各地への移動との関係と、詩の中で象徴的に示唆される事柄との両面から明らかにした。ダリオは経済的な動機と未知の場所への憧れから、活動の場所を次々に変えていった。詩の中で放浪のモチーフが繰り返し用いられる理由のひとつは、ダリオの実生活が、まさに放浪といえるものだったからである。そしてまた、このモチーフは、詩と詩人という、ダリオの作品の重要な主題と結びつきながら反復された。詩人の放浪は、創作プロセスのアレゴリーであり、詩人という存在の異質さとボヘミアニズムを暗示し、さらには、新たな詩的言語の可能性を探求するダリオの詩学とも結びついたものだった。

ダリオは円熟期に至ってからも、詩作においてつねに新しい言葉を求めつづけ、その結果、自由詩にも劣らないほど変化に富む音響と、彼のそれ

までの詩の傾向とは異なる新鮮なイメージを備えた「ルゴネス夫人に宛てた書簡詩」のような、唯一無二の成果を生み出した。この詩では、そこに描かれた放浪が、伝記的事実としてのダリオの旅と、放浪のモチーフの象徴する詩人のあり方とを同時に参照させ、詩の意味に広がりをもたらしている。終盤の「これはあまりにも詩に過ぎます」という一節は、やや感傷に走りすぎた直前の箇所を書きぶりを軽妙にはぐらかす台詞だが、それは同時に自伝的言及と詩的象徴という放浪のモチーフの二重性を暴く言葉であり、さらに、詩人が従来自身の詩のあり方を対象化して別の詩的言語の可能性をひらいたことを示唆している。

常にモダンであることを欲したダリオは、昨日とは異なるものを書きつづけるために、絶えず自己刷新を繰り返さなければならなかった。そのような詩人の試みに、終着点はない。詩人は楽園的な休息の地マジョルカに留まることなく、新たにどこかへ向けて出発し、歩みつづけるのである。たとえ、終わることのない放浪を続けるその姿が、時に悲惨なものに見えたとしても。放浪は、実生活の上でも詩作の上でも、まさしくダリオのあり方を象徴するモチーフだった。

註

* 本稿は、日本ラテンアメリカ学会第33回定期大会（2012年6月3日、愛知県立大学）及び東京スペイン語文学研究会第161回例会（2013年7月20日、東京大学）における口頭発表をもとに構成したものである。当日貴重な御意見を下さった方々に厚く御礼申し上げる。

本稿におけるダリオの詩の参照と引用には、基本的に Aguilar 版の *Poesías completas* (1968) を用い、ページ番号のみを直後の括弧内に記した。ただし、同版に収録されていない3篇（1880年の「詩人」、1882年の「恩知らず」、『青……』所収の「黄金の歌」と、同版には詩行の欠落がある「ルゴネス夫人に宛てた書簡詩」については、別の版に依拠した。作品名には、詩は初出年、書籍は刊行年を直後の括弧内に記した。外国語文献からの引用の日本語訳はすべて拙訳である。

1) 1903年から1907年までは在パリ・ニカラグア領事、1907年からは在マド

- リード・ニカラグア公使を務めた。
- 2) ここでの“raro”(異色)の語意については拙稿(2012:119-122)参照。
 - 3) 詩と詩人という主題は、*Epístolas y poemas* (1885年に原稿が完成したが、不運が重なって出版されなかった詩集)のライトモチーフ(Ruiz Barriornuevo 2002:40)。また、アルス・ポエティカである詩の多さは、『俗なる詠唱』と『生命と希望の歌』に共通する特徴(González 2007:119)。Salinas (2005:223-246)は、ダリオの詩の最重要主題はエロチシズムだとしながらも、「芸術、詩、詩人」をその「副主題」に位置づける。
 - 4) 『俗なる詠唱』第2版の«Yo persigo una forma...»は、放浪のモチーフを用いてはいないが、やはり詩人の理想探求を歌った詩として読める。
 - 5) 本文で扱ったもののほか、「El rey burgués」、「El velo de la reina Mab」、「El pájaro azul」、「El sátiro sordo」。
 - 6) ダリオは『さまよえる歌』の序文で、自身に向けられてきた批判についてこう書いている。“Tanto en Europa como en América se me ha atacado con singular y hermoso encarnizamiento. Con el montón de piedras que me han arrojado pudiera bien construirme un rompeolas que retardase en lo posible la inevitable creciente del olvido...”(Darío 1968:695)
 - 7) ダリオはエッセイ«Fotograbado»(1890)において、このようなあり方を体現するイスマノアメリカの詩人たちによる新しい文学動向をモデルニスマと命名した(Darío 1950b:19)。
 - 8) 初出は1907年1月4日、*Los Lunes del Imparcial* 紙。
 - 9) 『アルゴナウティカ』第4歌や『オデュッセイア』第12歌には、航海する英雄を惑わすセイレンのエピソードがある。
 - 10) アレハンドリノは、12世紀末に *cuaderna vía* の形でスペイン語詩に取り入れられ、14世紀末から約2世紀間は忘れられたがルネサンス期に復活し、やがてロマン派詩人たちが好んで用いるようになった。
 - 11) 長さの不均等な半句は、19世紀のフランスのアレクサンドランを模した形である(Mapes 1977:129-132)。
 - 12) この場合には、無強勢の単音節語が他の詩行と押韻するために脚韻が聴覚上感知しづらく、その結果、詩行の聴覚的な境界が句またがりの中でも特に曖昧になる(Martínez Fernández 2001:300)。
 - 13) 例えば、Zanetti (2008:147-148;2010:72)も指摘しているように、詩人がマジョルカで穏やかに過ごす箇所では、強勢や休止の変則的な配置が少なく、規則的な調子が支配的である。一方、本章第1節で引用した第41-45行や、第76-80行など、皮肉や自虐によって詩人が語調を強める箇所では、

①②③④のうち複数の方法が組み合わされている。

- 14) なお、スペイン語における自由詩的な詩法の試みは、1890年代以降多くの詩人によって展開された。ダリオ自身、本稿で示した以外にも多様な方法を実践したほか、Ricardo Jaimes Freyre や José Asunción Silva にはダリオに先行する自由詩的作品がある (Paraíso 1985 : 71-140)。
- 15) ①には Mapes (1977 : 132) が、②には Bassagoda (1947 : 97) が、『生命と希望の歌』に同様のアレハンドリノがあることを指摘している。③には、アレハンドリノではないが、『俗なる詠唱』第2版 (1901) の「讃歌」*«Loor»* (1899) に、“*cuerta haré cantar por la / luz que está*”(618) という同様の詩句がある。④には、「ケンタウロスの対話」に、“*Son los Centauros. Cubren la llanura. Les siente / la montaña. De lejos, forman son de torrente*”(572) など、この形の詩行が複数ある。
- 16) 書簡詩というジャンルのホラティウス以来の伝統においては、詩人と名宛人の友情を主題に、私的な事柄や文学に関わることなどが書かれてきた (Ruiz Barrionuevo 1997 : 105-106 ; 2002 : 133)。スペイン語初の書簡詩である Garcilaso de la Vega の Boscán 宛て書簡詩 (1534) は無韻の11音節詩だが、その後の書簡詩には、イタリア・ルネサンスの書簡詩に倣い、脚韻が ABA:BCB: CDC と続く3行詩が多い (Navarro Tomás 1974 : 208-209 ; Ruiz Barrionuevo 1997 : 106 ; 2002 : 134)。「書簡詩」がレオポルドではなく夫人宛てなのは、詩人の真情吐露を容易にし、また、文学に関する文飾的言及を省いて生活について多く語ることを可能にするためだという見解もある (Ruiz Barrionuevo 1997 : 110 ; 2002 : 135)。
- 17) 口語詩は、本文中で言及した詩人や、Jaime Sabines、Roque Dalton、Juan Gelman らによって代表される20世紀後半の詩の動向。
- 18) Fernández Retamar が、20世紀後半に口語詩が現れた背景について、莫大な影響力を持つ文学動向の後には反動として決まって散文的なものや口語への志向が生まれるのだと論じ (1995 : 164, 168)、モデルニスモとポストモデルニスモの関係と、バングアルディアと口語詩の関係の類似を指摘している (1995 : 173) のは興味深い。

参考文献

- 棚瀬あずさ. 2012. 「反逆と探求の詩学——ルベン・ダリオ『俗なる詠唱』序文の解釈を通じて——」(『HISPÁNICA』56号)、pp. 113-135。
- 松本健二. 1999. 「文学史の記述に見るルベン・ダリオ作品の〈音楽性〉」(『Estudios Hispánicos』24号)、pp. 13-24。

- 柳原孝敦. 2007. 『ラテンアメリカ主義のレトリック』 エディマン。
- Alemany Bay, Carmen. 1997. *Poética coloquial hispanoamericana* (Alicante : Universidad de Alicante).
- . 2007. “Versiones, revisiones y subversiones de la poesía de Rubén Darío en el siglo XX,” *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 36, pp. 137–152.
- Anderson Imbert, Enrique. 1967. *La originalidad de Rubén Darío* (Buenos Aires : Centro Editor de América Latina).
- Bassagoda, Roger D. 1947. “Del alejandrino al verso libre,” *Boletín de Academia Argentina de Letras*, XVI, pp. 65–113.
- Benedetti, Mario. 1995 [1967]. “Rubén Darío, Señor de los tristes,” en *El ejercicio del criterio* (Madrid : Alfaguara), pp. 160–169.
- Darío, Rubén. 1950 a. *Obras completas I : Crítica y ensayo* (Madrid : Afrodísio Aguado).
- . 1950 b. *Obras completas II : Semblanzas* (Madrid : Afrodísio Aguado).
- . 1950 c. *Obras completas III : Viajes y crónicas* (Madrid : Afrodísio Aguado).
- . 1953. *Obras completas V : Poesía* (Madrid : Afrodísio Aguado).
- . 1968. *Poesías completas* (Madrid : Aguilar).
- . 1978. *La isla de oro/El oro de Mallorca* (Barcelona : J. R. S).
- . 1996. *Poesía selecta* (Madrid : Visor).
- Edwards, Philip. 2005. *Pilgrimage and literary tradition* (Cambridge : Cambridge University Press).
- Fernández Retamar, Roberto. 1995 [1969]. “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica,” en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* (Santafé de Bogotá : Instituto Caro y Cuervo), pp. 160–176.
- González, Aníbal. 2007. *A companion to Spanish American modernismo* (Woodbridge : Tamesis).
- Guitarte, Guillermo L. 1986. “¡Y no saber adónde vamos, ni de dónde venimos...!” *Anuario de Letras*, 24, pp. 281–357.
- Gullón, Ricardo. 1971. *Direcciones del modernismo* (Madrid : Gredos).
- Jrade, Cathy L. 1983. *Rubén Darío and the romantic search for unity* (Austin : University of Texas Press).
- López Estrada, Francisco. 1969. *Métrica española del siglo XX* (Madrid : Gredos).
- Mapes, Erwin K. 1977 [1925]. *L' influence française dans l' œuvre de Rubén*

- Darío* (Genève : Slatkine).
- Marasso, Arturo. 1973 [1934]. *Rubén Darío y su creación poética* (Buenos Aires : Editorial Kapelusz).
- Martínez, José Luis. 2000 [1972]. “Unidad y diversidad,” en César Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura* (México : Siglo XXI), pp. 73–92.
- Martínez Fernández, José Enrique. 2001. “Final de verso en partícula átona,” *Signa*, 10, pp. 295–311.
- Navarro Tomás, Tomás. 1974 [1956]. *Métrica española* (Madrid : Guadarrama).
- . 1982. “Ritmo y armonía en los versos de Darío,” en *Los poetas en sus versos* (Barcelona : Ariel), pp. 199–231.
- Paraíso, Isabel. 1985. *El verso libre hispánico* (Madrid : Gredos).
- Paz, Octavio. 1980 [1965]. “El caracol y la sirena,” en *Cuadrivio* (México : Joaquín Mortiz), pp. 9–65.
- Quilis, Antonio. 1997. *Métrica española* (Barcelona : Ariel).
- Ruiz Barrionuevo, Carmen. 1997. “La epístola y Rubén Darío,” *América*, 18, Tome 1, pp. 105–113.
- . 2002. *Rubén Darío* (Madrid : Síntesis).
- Salinas, Pedro. 2005 [1948]. *La poesía de Rubén Darío* (Barcelona : Península).
- Salomon, Noël. 1978. “América Latina y el cosmopolitismo en algunos cuentos de Azul,” en Mátyás Horányi (ed.), *Actas de Simposio Internacional de Estudios Hispánicos* (Budapest : Akadémiai Kiadó), pp. 13–37.
- Schmigalle, Günther. 2008. “Introducción,” en Rubén Darío, *¿Va a arder París...?* (Madrid : Veintisiete Letras), pp. 7–20.
- Sequeira, Diego M. 1945. *Rubén Darío criollo* (Buenos Aires : Guillermo Kraft).
- Zanetti, Susana (ed.). 2004. *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires* (Buenos Aires : Eudeba).
- . 2008. “Rubén Darío, cosmopolitismo y errancia : «Epístola a la señora de Leopoldo Lugones»,” *CeLeHis*, 19, pp. 131–158.
- . 2010. “Elegía a la ilusión cosmopolita en un singular poema dariano de sus últimos años,” en Jeffrey Browitt y Werner Mackenbach (eds.), *Rubén Darío : cosmopolita arraigado* (Managua : IHNCA-UCA), pp. 56–81.

〈Resumen〉

El motivo de la errancia en la poesía de Rubén Darío

Azusa TANASE

La errancia, es decir, dejar la patria y seguir vagando por distintos lugares, ha sido un motivo literario universal desde la Antigüedad. En este trabajo estudiamos las significaciones del motivo de la errancia en la poesía de Rubén Darío (1867–1916), utilizado en varios poemas a lo largo de su vida.

La propia vida dariana corresponde al calificativo de “errante”, pues él cambió muchas veces su lugar de actividad cruzando el Océano Atlántico, así por la necesidad económica como por su innato anhelo de conocer lugares desconocidos y hermosos. Por tanto el motivo de la errancia, en primer lugar, funciona como referencia autobiográfica.

Sin embargo, el motivo no solo indica los desplazamientos en su vida, sino que es símbolo de la manera de ser del *poeta*. La poesía y el poeta fueron temas constantes en la obra de Darío, y como el motivo estaba relacionado con ese tema se usaba constantemente. En general, la transición del motivo es la siguiente: en los poemas de juventud, el poeta se dirige hacia la “fama”; en la época de *Azul...* (1888) y *Prosas Profanas* (1896), la meta del poeta es alcanzar el ideal de lo bello; después de *Cantos de vida y esperanza* (1905), la meta desaparece y el poeta solamente vaga sin

ningún objetivo. Señalamos tres significaciones que implica el vagabundeo del poeta en la poesía dariana: 1) “seguir caminando” indica el proceso de creación del poeta como reflexiones, elaboraciones del texto, entrenamientos, etc.; 2) “ser forastero” indica la disidencia del poeta, sobre todo el carácter bohemio anti-burgués y anti-multitudinario, que es típico en la literatura modernista; 3) “ser cosmopolita” expresa la poética dariana que propuso en los prólogos de sus poemarios y ensayos, es decir, la de que el poeta tiene que liberarse de reglas y códigos literarios y perseguir su única lengua dentro de unas posibilidades infinitas.

En la “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones” (1907) de Darío, se superponen sobre el motivo de la errancia la referencia autobiográfica y los significados simbólicos arriba señalados. Este poema, formado por 214 alejandrinos pareados, se basa en un viaje que realizó Darío en 1906 desde Amberes hasta la isla de Mallorca, pasando por Buenos Aires y París. El narrador-poeta sigue el mismo trayecto y durante el camino le escribe a Juana, la esposa de su amigo Lugones. El desplazamiento continuo del narrador-poeta, además de ser autobiográfico, funciona también como símbolo de la manera de ser del *poeta*.

Además, la “Epístola” fue una gran novedad en la poesía de lengua española. Darío se valió de varios versos cuyas formas eran anómalas según la regla del alejandrino tradicional, y así produjo efectos fonéticos extraordinariamente flexibles. Al mismo tiempo, él introdujo un tono íntimo, prosaico y coloquial tan magistralmente, que los poetas de la segunda mitad del siglo XX, como Octavio Paz o Mario Benedetti, consideraron la “Epístola” un antecedente de la poesía coloquial de su propia época. Con este poema, Darío, por decirlo así, llegó a un lugar ignoto al que siempre aspiró en la errancia a nivel simbólico como la búsqueda de su única lengua.

Darío tuvo que renovar continuamente su propia manera de escribir porque quería ser “moderno”, y por eso pudo crear algo distinto a la tradición anterior e incluso a sus propias obras pasadas, como lo hizo en la “Epístola”. Recurriendo a la metáfora dariana, se puede decir que el poeta siempre se dirigía hacia alguna parte donde nunca había llegado nadie. Podemos concluir que el motivo de la errancia justamente simboliza el estilo de Darío tanto en su propia vida como en su creación.