

# 存在の不確かさの彼方へ ルベン・ダリオ「夜曲」における生と死

棚瀬 あずさ

## I 序

19世紀末のイスパノアメリカに起こった文学運動モデルニスモ<sup>1</sup>は、その中核的役割を担っていた詩人ルベン・ダリオ（1867-1916）が1899年初めにブエノスアイレスからマドリッドへ移住したことに促されて、スペインへと波及する。ダリオは大西洋の両岸で文学的名声を得た一方で、精神的な平穩からは遠ざかっていったらしい。酒に溺れ、金を使い果たしては友人に借金を乞いながら、各地をさまよい暮らす悲劇的な詩人——晩年の彼には、こんなイメージがまといつている。

ダリオが活動の拠点をスペインに移した時期は、彼の作風が変化する時期と重なる。ブエノスアイレスで活動した1890年代のダリオの詩には、神話や異国のモチーフを多用しながら、視覚や聴覚にとっての心地よさ、官能的な快樂など、いわば感覚的な美を讃えるものが多いが、1900年代以降の彼の詩は、内的な思索へと向かった。

「夜曲」“Nocturno”と題された三篇の詩は、そのような内省の詩を代表する作品である。うち二篇は詩集『生命と希望の歌』*Cantos de vida y esperanza*（1905）に、一篇は詩集『放浪の歌』*El canto errante*（1907）に収められている。三篇の「夜曲」において、詩人は夜を舞台に、みずからの過去を回顧し、人生を嘆く。同じような嘆きは『生命と希望の歌』以降のダリオの他の詩にも見られるが<sup>2</sup>、なかでも「夜曲」は「わたしの苦しみを詩に表そう」“Quiero expresar mi angustia en versos …”というような、きわだって直接的な表現による苦しみの告白が印象深い。本稿では、『生命と希望の歌』の二篇を第一夜曲（「わたしの苦しみを詩に表そう」）、第二夜曲（「夜の心音を聴診器でとらえた者たちよ」“Los que auscultasteis el corazón de la noche, …”）、『放浪の歌』の一篇を第三夜曲（「夜の静けさ」“Silencio de la noche, …”）と呼ぶこととしよう。<sup>3</sup>

夜という題材は、とりわけロマン派の詩人に好まれた。主観を重視し、自己にとっての真実を探求しようとする彼らにとって、世界が闇に包まれる夜は、内面へと向かう思索のための格好の舞台だったのである<sup>4</sup>。このような感性は、モデルニスモ期のスペイン語圏にも浸透して夜の詩を多く生み<sup>5</sup>、詩人たちはそれらに好んで「夜曲」という題を付けた。

当時、ダリオ以前にも、フリアン・デル・カサル、ホセ・アスンシオン・シルバ、フアン・ラモン・ヒメネスなどが、「夜曲」の題を持つ詩を発表している<sup>6</sup>。「夜曲」という語を作品の題に用いることは、もともとは音楽の領域で始まったことから<sup>7</sup>、おそらく語がもたらす音楽への連想が、詩の音楽性を重視するモデルニスモの詩人たちの気に入ったのだろう。ダリオの「夜曲」は、したがってまさに当時の流行に則った作品だと言える。しかし、これから確認するように、夜という舞台はダリオの「夜曲」において、詩の主題との間に分ちがたい関係を結びながら、固有の詩的表現を生み出しており、このことがダリオの「夜曲」を、モデルニスモの詩人たちによる「夜曲」の中でも、またダリオの数ある作品の中でも、忘れがたいものになっている。

本稿において着目するのは、ダリオの三篇の「夜曲」が分ち合う共通の比喻の構造、すなわち、生と死に対応する、眠りと目覚めである。三篇は、不眠の夜という状況設定だけでなく、この構造が支える一貫した主題によって結び合った、一種の連作と捉えることができるのである。

[...], y la  
pesadilla brutal de este dormir de llantos  
¡de la cual no hay más que Ella que nos despertará!

[...]、そしてこの  
号泣に満ちた眠りが見せる残虐な悪夢、  
わたしたちをこの悪夢から覚ますのは〈彼女〉しかいない！（第一夜曲、22-24行）

詩人にとって、生は「眠りが見せる残虐な悪夢」であって、女性名詞「死」“muerte”を擬人化した「〈彼女〉」は、人を「悪夢から覚ます」。生は眠り、夢であり、死は目覚めである。第二夜曲において、この構造は、「生まれて以来のわが生である夢！」“¡y el sueño que es mi vida desde que yo nací!”（16行）という叫びとなって表れ、第三夜曲においては、「眠れないこと、そしてそれなのに／夢を見ること」“No poder dormir, y, sin embargo, / soñar.”（5-6行）という逆説をもたらす。

本稿の目的は、この構造のもとに描かれた生と死をめぐる詩人の思想を分析することによって、夜という状況設定が、「存在の不確かさ」という、三篇の「夜曲」を貫く主題を表現するのに欠かすことのできない要素として、詩の中に組み込まれているさまを明らかにすることである。

## II 生—眠り、夢として

ハムレットは有名な独白の中で、「死ぬ、眠る。眠る、おそらくは夢を見る—そう、そこでひっかかる。一体、死という眠りの中でどんな夢を見るのか？」<sup>8</sup>と述べた。第三夜曲において、詩人は自身をハムレットに見立てるが、このことは詩人の独白である「眠れないこと、そしてそれなのに／夢を見ること」の撞着性をいっそうきわだたせる。眠りは、ハムレットの言葉においてもそうであるように、一般的には死と結び付けられてきた。眠りを生と結び付ける「夜曲」の奇妙な比喩は、詩人が生を夢として捉えていることに由来する。そこで、本稿ではまず次のような問いに答えたい。詩人は生という眠りの中でどんな夢を見るのか？

ひとつには、これはみずからの存在の儚さへのヴィジョンである。多くの研究者は、第二夜曲の「生まれて以来のわが生である夢」から、カルデロン・デ・ラ・バルカの戯曲『人生は夢』*La vida es sueño* (1635) を連想している<sup>9</sup>。『人生は夢』において、夢は儚いものの喩えである。第一夜曲の「みずからをつかの間の存在だと感じることの恐怖」“*el horror de sentirse pasajero*” (20行) という一節は、夢という語を用いてはいないものの、たしかにそのような人生観の表れだと言えよう。また、ダリオが1884年、つまり17歳の頃に、ニカラグアの国立図書館員としてスペインの古典を学ぶ機会に恵まれたこと、そして同年9月にはその読書体験をもとに、新聞上に本格的なカルデロン論を連載していたことも思い出される<sup>10</sup>。若きダリオに、主人公セヒスムンドの語る諸行無常的思想が感銘を与えたことは想像に難くない。彼が「夜曲」において生と夢とを結び付ける際には、当然カルデロンの夢が念頭にあったと考えてよいだろう。

しかし、おそらく「夜曲」における夢は、儚さの比喩にはとどまらない。ダリオの作品を見わたすと、執筆時期に関わらず、概して夢 *sueño* という語が多く用いられていることに気づく。そして、彼の語法における夢は、たんに移ろいやすさを意味する修辞とは異なっている。例をいくつか挙げよう。レオナルド・ダ・ヴィンチを歌ったある詩には、夢についてこんなふうに書かれている。

そして、靈感に満たされた  
至高の巨匠よ、このように、  
夢の曖昧な形は  
受肉して、かほどにも純粋な線となり、  
それゆえ夢は  
死すべき者の世界の血を受ける、[...] (「レオナルドへの挨拶」、14-19行)<sup>11</sup>

類似した表現は、ダリオがあるエッセイで音楽について述べた「ワーグナーは自身の夢に命を与えるために、ハーモニーの雲を太古の朝焼けの愛へと導く」<sup>12</sup>という部分にも見られる。これらの記述は、芸術家の「夢」の知覚可能な形体としての芸術作品という発想に基づいている。この「夢」を別の言葉に言い換えるとすれば、それは、天上的、形而上的な究極の美をめぐる芸術家の観想、というようなものになるはずだ。

語の意味をより広い視点でとらえるために、上に挙げたものとはいくらか異なる文脈を持った用例も確認しておこう。詩集『俗なる詠唱』*Prosas profanas* (1896) の序文では、ダリオはみずからの美学について、このように述べる。

きみたちはわたしの詩に、王女、王、帝国の出来事、遠くの国や存在しない国の光景を見ることだろう。なにをお望みか！ わたしは自分の生まれることになった世の中と時間を嫌悪する。共和国大統領には、あなたに歌うのと同じ言語では敬意を表することはできまい、おお、ヘリオガバルスよ！ 彼の宮廷—黄金、絹、大理石—をわたしは夢の中で思い出す……。 <sup>13</sup>

無論、たんなる睡眠中の夢についての話をダリオがここでするはずもない。ここには、ヘリオガバルスの宮廷の夢を見るというフィクションによって、なにか伝えたいことがあるはずなのである。ダ・ヴィンチやワーグナーの夢、そしてヘリオガバルスについての夢に共通する要素、それは、目の前に存在しないものへと思いをめぐらせることである。

先述したように、1890年代のダリオの詩の特徴は、神話や異国に由来する空想的なモチーフの多用である。そして多くの場合には、そのモチーフは空想から生まれたものであることが、詩そのものの中で明らかにされる<sup>14</sup>。つまり、眼前に存在しないものを歌うこと自体が、詩の主題のひとつになっているわけである。この意味において、それらの詩は〈夢〉の詩であったと言えるだろう<sup>15</sup>。1900年代以降の作品では、以前の作品中で用いられた要素をメタ的に取り込むことで、過去の回想が行われる。興味深いことに、年代の移行にともなう作風の変化にもかかわらず、神話や異国であれ、自身の失われた過去であれ、眼前に存在しないものを描く傾向は一貫して変わらない。作風の変化は、空想的なモチーフに対する詩人の距離の取り方の変化にすぎないのである。

そして「夜曲」もまた、まさしく〈夢〉についての詩である。前に述べたとおり、視界が闇で覆われる夜は、内なる思索にふさわしい舞台であって、詩人はその中で、目の前には存在しない事物について語ろうとする。第一夜曲においては、詩人は「薔薇と夢のわが青春のこと、／そして莫大な痛みと心配りの小ささから／苦くも花を摘み取られたわが人生のこと」“mi juventud de rosas y de ensueños, / y la desfloración amarga de mi vida / por un vasto dolor y cuidados pequeños” (2-4行)を思う。第二夜曲ではこのように、いまここにな

いものへ、そしてありえたかもしれない別の現在へと、思いを馳せる。

Como en un vaso vierto en ellos mis dolores  
de lejanos recuerdos y desgracias funestas,  
y las tristes nostalgias de mi alma, ebria de flores,  
y el duelo de mi corazón, triste de fiestas.

Y el pesar de no ser lo que yo hubiera sido,  
la pérdida del reino que estaba para mí,  
el pensar que un instante pude no haber nacido,  
¡y el sueño que es mi vida desde que yo nací!

グラスへ注ぐようにして、わたしはその〔詩句の〕中に注ぎ込む、  
遠い記憶と不吉な悲運の痛みを、  
花に酔い痴れた魂の悲しいノスタルジアを、  
祭りの悲しみに憑かれた心の疼きを。

そして、あるべき自分ではなくなったことの嘆き、  
わたしのために存在していた王国を失ったこと、  
ただ一瞬で生まれなかったかもしれないという思い、  
それから、生まれて以来のわが生である夢を！（9-16行）

〈夢〉を見ること、つまりいまここにはないものを空想することは、決してただの逃避ではなく、あるべき本当のいまを模索する行為だろう。しかし、結局それは眼前の不在をきわだたせてしまう。「生まれて以来のわが生である夢」という一節によって、このような〈夢〉は、避けられない宿命としての様相を帯びてくる。そして、この空想と不在の間の葛藤は、夜という舞台の下で劇的な効果をもたらす。

すなわち、眠れない夜は、相反する二つの経験を詩人に与える。第二夜曲に「夜が地上の幻影を包み込む」“la noche envuelve la terrena ilusión”（18行）とあるように、闇は眼前の不在を覆い隠すことによって、詩人にとってある種の慰めとなる。しかし同時に、闇は詩人を〈夢〉へと誘いこむ。目覚めていて、夢——文字どおりの——を見ることがないにもかかわらず〈夢〉の中へ追い込まれていくというアイロニーは、詩人をさいなむ悲嘆の情の峻烈さをいっそう印象深く呈示する。

### III 死——目覚め、女、あるいは曙光の訪れとして

死は、三篇の「夜曲」を通じて、詩人の意識にひびく通奏低音のように、存在感を仄めかす。夜は「死者たちの時刻」“la hora de los muertos”（第二夜曲、7行）であり、第一、第三夜曲では、死は代名詞「〈彼女〉」“Ella”によって間接的に指し示される。

「夜曲」において死に与えられた形象は三重である。それはまず目覚めであり、また、〈彼女〉と呼ばれる女の訪れである。さらに、第三夜曲においては、死は曙光の訪れでもある。すなわち、文の構造にしたがえば、最終行の「〈彼女〉だろうか！」“¡Si será Ella!”は、11行目の問い「夜明けは何時に来るだろう？」“¿a qué hora vendrá el alba?”に対応するものであって、〈彼女〉は女性名詞「夜明け」“el alba”を指すのである<sup>16</sup>。死がこのように語られていることは、詩人のどのような展望を反映しているのか。

死が目覚めであることの意味は、第一夜曲の終結部にはっきりと見て取れる。それは眠りと夢を断ち切るもの、つまり生からの解放である。

El ánfora funesta del divino veneno  
que ha de hacer por la vida la tortura interior,  
la conciencia espantable de nuestro humano cieno  
y el horror de sentirse pasajero, el horror

de ir a tientas, en intermitentes espantos,  
hacia lo inevitable desconocido, y la  
pesadilla brutal de este dormir de llantos,  
¡de la cual no hay más que Ella que nos despertará!

一生にわたる内なる責め苦をなすであろう  
神聖な毒を収めた不吉な壺、  
わたしたち人間という泥がもつ恐ろしい意識と  
みずからをつかの間の存在だと感じることの恐怖、絶え間ない

おののきを覚えながら、避けられない未知へと向かって  
手探りで進むことの恐怖、そしてこの  
号泣に満ちた眠りが見せる残虐な悪夢、  
わたしたちをこの悪夢から覚ますのは、〈彼女〉しかいない！（17-24行）

目覚めとしての死は、死によって、生の苦しみやほかならぬ死の恐怖から、そして〈夢〉、つまり眼の前に存在しないものへの宿命的な思いから、解放されることへの詩人の期待感を表している。しかし詩人は、解放の先にあるものが何なのかを、目覚めの形象を通じては述べていないようだ。

死が女の訪れとして描かれているのは、女性名詞「死」「muerte」を擬人化したことによる必然的な帰結だが、それ以上の意味も読み取れる。男女の関係における女の両義的なイメージ、つまり、謎めいて時に畏怖を与えるものでありながら、かつ抗いがたい魅力によって心を惹きつける欲望の対象としての女のイメージを、詩人は死のそれと重ね合わせたのかもしれない。また、イカサ・ティヘリノは、死を待つ詩人の思いが、恋人を待つ男の思いと混ざり合っていると述べている<sup>17</sup>。詩人が恋人を待つような熱烈さでひたすら死を待ち望んでいると言えるかどうかは後に論じるとして、少なくとも、死の強迫観念に取り憑かれた人が、死はいつ来るのか、あるいははまだ来ないのかと気を揉むことのもどかしさには、恋する男のそれに通じるところがあるのは確かであろう。さらに、グノーシス主義、ヘルメス主義などの秘教的思想において、死の使者がしばしば女性としてイメージされていることも思い出される<sup>18</sup>。ダリオの作品に見られる宗教観は、後に詳しく述べるように諸教混交的であり、オカルティズムの思想をも受け継いでいることがよく知られているからである。

ダリオの詩において、死が女に見立てられるのは初めてではない。「白いページ」「La página blanca」(1895)において詩人が見る幻影や、「ケンタウロスの対話」「Coloquio de los centauros」(1896)でケンタウロスが語る言葉には、すでに女の姿を持つ死が現れていた。

そして、ヒトコブラクダに乗って歩むのは、  
〈青ざめた女〉、  
暗色の服をまとった女、  
打ち負かしえぬ〈女王〉、侵すことのできない美女――  
〈死〉。(「白いページ」、33-37行)<sup>19</sup>

〈死〉！俺はそれを見たことがある。それはやつれた陰鬱なものではないし、  
湾曲した鎌を握っても、苦しみの表情を浮かべてもいない。  
ディアナに似ていて、彼女と同じくらい貞淑で純潔だ。  
顔には年頃の乙女のような気品があり、  
星の薔薇でできた花飾りを身につけている。(「ケンタウロスの対話」、187-191行)<sup>20</sup>

これら二つの詩においては、死が語頭の大文字書きによって擬人化され、さらにその姿態が描写されるというプロセスを経て、死というものについてアレゴリーによる説明が加えられている。しかし、これらとは異なり、「夜曲」における女としての死には、具体的な姿態がいっさい与えられていない。それはただ「〈彼女〉」として名指されるのみである。このことは、第一夜曲において死が「避けられない未知」と呼ばれていることと通じ合っている。詩人は死の姿について一切の確信を持たない。姿態描写の不在が示すのは、死の内実の絶対的な不可知である。

死に対する詩人のヴィジョンは、曙光の訪れという形象によって遙かな展開を見せる。これはひとつには、1950年代にイカサ・ティヘリノとセペダ=エンリケスが指摘したように、キリスト教的な死の表象だろう<sup>21</sup>。つまり死を、新約聖書に説かれた永遠の命の到来としてとらえるのである<sup>22</sup>。「夜曲」とほぼ同時期に書かれたキリストへの呼びかけの詩「《Spes》」<sup>23</sup>に、やはり夜明けのイメージによって救済への待望が表されていることは、「夜曲」の解釈の上でも見逃せない。

どうか言ってくれ、わたしを従える臨終へのこのすさまじい恐怖は、  
忌まわしいわたしの罪からくものすぎないのだと。  
言ってくれ、死ぬときには新しい日の光を見つけるだろう、  
そして、わたしに「立ちあがって歩め！」と言う声を聞くだろうと。（「《Spes》」、5-8行）<sup>24</sup>

ただし念頭に置かねばならないのは、イカサ、セペダ=エンリケスらの解釈は、1960年代のオクタビオ・パス、リカルド・グリヨン、アンデルソン・インベルトらによる相次ぐ言及によって、ダリオの作品に表れた諸教混交的な宗教観が注目を集める以前のものだということである<sup>25</sup>。パスによるダリオ論「巻貝とセイレーン」“El caracol y la sirena”（1964）から、該当する箇所をあげよう。

大学における批評は概して、ダリオの作品を貫くオカルティズムの傾向に目をつぶることを好んできた。この沈黙は彼の詩の理解を損なう。[...] キリストは、彼にとっての神々の一人、名づけることのできない彼の神が取るひとつの形にすぎない。<sup>26</sup>

ダリオの作品には、先に引用した「《Spes》」や「希望の歌」“Canto de esperanza”（1905）のように、明らかにキリスト教的な救済への待望について述べたものがある一方で、異教的な要素も随所に見られる。詩人としてのダリオは、必ずしも唯一の神への信仰を貫き通すことをせず、彼自身の言葉を借りれば「大聖堂と異教の廃墟のあいだを」<sup>27</sup>絶えず揺れ



動いていたのだった。神が唯一でない以上、死の思想の形もまた唯一ではないだろう。

とはいえ、たとえキリスト教的な意味を差し置いても、死に与えられた曙光の形象は、やはり詩人が死に向けた希望を指し示すものであるように思われる。なぜなら、ダリオの作品において、光のイメージはしばしば美や理想、真理と結びつくものだからだ。作品集『青』Azul... (1888)に収められた散文「チリにて」“En Chile”の最終篇を例にとってみよう。語り手は、ある美しい女との一瞬の出会いをこのように表現する。

象牙の塔、神秘の花、恋せずにはいられない星.....。彼女は通り過ぎ、わたしは一瞬のうちに遠ざかる無慈悲な曙光を見る人のように、彼女を見た。[...] わたしは光かがやく妖精の衣とその宝冠の星を見て、切に焦がれた美しい愛の望みを思った。だが、この上なく気高い宿命的なその光線は、ただわたしの頭の奥に、一人の女の顔を、青い夢だけを、残したのだった。<sup>28</sup>

女には、「星」「曙光」「光かがやく」「光線」というように、光に関する語が幾重にも重ねて用いられている。「理想」「El ideal」という題を持つこの最終篇においては、美や愛のなしうる究極の形が、光として描かれているのである。このような光への指向性は、ダリオの作品においては、星や太陽の賛美<sup>29</sup>、さらには白鳥や大理石などの白いものへの嗜好にも、見て取ることができる。

加えて、『生命と希望の歌』の冒頭の詩では、詩人は芸術を讃える際、聖書に伝わるキリストの言葉「わたしは道であり、真理であり、命である」“Ego sum via et veritas et vita”（ヨハネによる福音書 14 章 6 節）を模して、次のように述べる。

生命、光、真理、この三重の炎が、  
内なる無限の炎を生む。  
キリストのように純潔な〈芸術〉は叫ぶ――  
「われは光、真理、生命なり！」(85-88 行)

詩人はもともになった聖書の一節の頭韻を崩してまで、「道」“via”から「光」“lux”への置き換えを行っている。これは、光というものに対するこの上ない崇敬の証であろう。

以上のことから、死が曙光の訪れに喩えられていることは、死後の救済に向けて詩人が持つ真摯な希望の表れだと考えられる。救済はキリスト教的なものでもあり得るし、あるいは異教的なものを想定してもよい<sup>30</sup>。詩人はただ永遠の安息を求めているのであり、それをもたらすのがいかなる神なのかは、ここにおいて大きな問題ではないのではないだろうか。

もっとも、このような希望の存在は、必ずしも「夜曲」の詩人が持つ死への展望が明るいものであることを示さない。第三夜曲の終わりの問い「〈彼女〉だろうか！」は、二重の意味を持ちうるからだ。ひとつには、来たのは死なのか、そうではないのかということ。そしてもうひとつは、これから訪れる死が、みずからの望む姿をした〈彼女〉そのものなのか、それともそうではない何か、つまり更なる苦痛や虚無であるのかということ。曙光の訪れとして描かれた救済としての死は、現にそうである死の姿としてではなく、「〈彼女〉だろうか！」という疑念の中で呈示されているにすぎない。

詩人が問いかけの直前に耳にする「十三時」“las trece horas”（14行）を打つ時計の音は、たんなる調子外れな時計の振る舞いであるようにも読めるし<sup>31</sup>、エドレイラの言うように、死へと向かう超越的時間の訪れを告げる音とも読める<sup>32</sup>。詩人は、闇に視界を妨げられて現実と超現実が境を失ったあいまいな時空間の中で、ひとり死を思い、答える者のない問いを發する。

#### IV 結論——存在の不確かさの彼方へ

本稿では、ルベン・ダリオの三篇の「夜曲」に表された生と死をめぐる思想を、眠りとしての生、目覚めとしての死という、三篇に共通する比喩の構造に着目しながら明らかにしてきた。

眠り、夢としての生は、自身の存在の儚さへのヴィジョンであるとともに、眼前に存在しないものへ宿命的に思いを致すことの喩えでもあった。詩人はあるべき本当のいまを求めて、眼前に存在しないものを夢見るが、そのことは眼前の不在をきわだたせてしまう。夜の闇は、眼前の不在を覆い隠すことで、詩人にとってある種の慰めとなる。しかし一方で、闇は内なる思索を促し、存在しないものへの思いをいつそうかき立てる。

目覚めとしての死は、生という苦しみからの解放を意味していた。ただし死は、詩人を惹きつけるものの、その内実は姿形を持たない女のように、詩人にとって絶対的に知り得ぬ謎である。ひょっとすると死は、光を与える夜明けのように、永遠の救済をもたらすものかもしれないが、あるいはそうではなく、別の苦しみや虚無なのかもしれない。詩人は、死はいつ訪れるのか、死とは何なのかという、決して答えが与えられることのない問いに直面する。

そして、生と死にまつわるこれらの思いはみな、「存在の不確かさ」という主題に通じてゆく。自身がいま存在していることの不確かさ。眼前に存在する世界の不確かさ。死ぬとき、つまりいまここにいる自分という存在が別のものになるとき、それはなにをもたらすのかを、決して知ることができないこと。詩人はこのような不確かさの彼方を憧れる

からこそ、その苦しみを詩に歌う。だが、「夜曲」の中で彼に救いがもたらされることはない。

しかし、「夜曲」においては、夜という状況設定がこの主題と巧みに組み合わせられ、美しく、陰影ゆたかな表現を生んでいる。生と眠りや夢の類推、それに対する死と目覚めの類推、闇がもたらす回顧や想像上の風景、曙光として表される救済への希望、これらはすべて、夜という舞台なしにはありえなかった。詩人の語りは、実存的問いの避けられぬ限界に直面するがゆえに悲劇的だが、夜はその悲劇をも包み込み、詩人の想像力と現実の闇とが溶け合った、唯一無二の風景を織り成しているように思われる。

## ルベン・ダリオ「夜曲」三篇 日本語訳

### 夜曲（『生命と希望の歌』その他の詩篇 5／第一夜曲）

わたしの苦しみを詩に表そう、その詩は語るだろう、  
廃された、薔薇と夢のわが青春のこと、  
そして莫大な痛みと心配りの小ささから  
苦くも花を摘み取られたわが人生のことを。

それから、かすかに見える船で行くおぼろな東方への旅と、  
冒瀆の花を咲かせた祈祷の穀粒と、  
水たまりのあいだで迷う白鳥の狼狽と、  
望まぬボヘミアンの、作りものの夜の青のことを。

遠くのクラビコードよ、きみは沈黙と忘却の中において  
決して夢に崇高なソナタを与えてくれはしなかった。  
みなしごの船、名高い樹木、  
夜が銀色の甘さでやわらかにつつむ暗がりの巣……

みずみずしい草の香りをたたえた希望、  
春の朝の小夜啼鳥のさえずり、  
不幸な宿命によってへし折られた白百合、  
幸せの探索、悪の追求……

一生にわたる内なる責め苦をなすであろう  
神聖な毒を収めた不吉な壺、  
わたしたち人間という泥がもつ恐ろしい意識と  
みずからをつかの間の存在だと感じることの恐怖、絶え間ない

おののきを覚えながら、避けられない未知へと向かって  
手探りで進むことの恐怖、そしてこの  
号泣に満ちた眠りが見せる残虐な悪夢、  
わたしたちをこの悪夢から覚ますのは〈彼女〉しかいない！

## 夜曲（『生命と希望の歌』その他の詩篇 32／第二夜曲）

夜の心音を聴診器でとらえた者たちよ、  
執拗な不眠のさなかで聞いた者たちよ、  
扉が閉じる音を、遠くの車の  
唸りを、あいまいな響きを、かすかなざわめきを……

謎めいた静けさのひとつとき、  
忘れ去られた人々が監獄から現れ出ころ、  
死者たちの時刻、休息の時刻に、  
きみたちは苦しみのおったこの詩句を理解することだろう……

グラスへ注ぐようにして、わたしはその中に注ぎこむ、  
遠い記憶と不吉な悲運の痛みを、  
花に酔い痴れた魂の悲しいノスタルジアを、  
祭りの悲しみに憑かれた心の疼きを。

そして、あるべき自分ではなくなったことの嘆き、  
わたしのために存在していた王国を失ったこと、  
一瞬の差で生まれなかったかもしれないという思い、  
それから、生まれて以来のわが生である夢を！

これらはすべて、深い静けさの間に訪れる。  
静けさの中、夜が地上の幻影を包みこむ。  
そしてわたしは感じるのだ、おのれの心臓を貫き動かす  
世界の心臓が鼓動するようだ。

## 夜曲（『放浪の歌』／第三夜曲）

夜の静けさ、夜、満ちわたる  
痛いほどの静けさ…… 魂はなぜこんなふうに見えるのだろう？  
聞こえる、ざらざらと、自分の血の流れるのが。  
わたしの頭蓋の中を、静かな嵐が過ぎてゆく。  
不眠！ それは眠れないこと、そしてそれなのに  
夢を見ること。みずからの精神を断片に  
解剖してゆく、わたしというハムレット！  
わが悲しみを  
夜のワインへ、  
闇の驚くべき結晶へ、溶かしこむこと。  
そして独語する。——夜明けは何時に来るだろう？  
扉が閉じられた……  
誰かが通り過ぎた……  
時計は十三時を打った…… 〈彼女〉 だろうか！

## 注

\* 本稿に引用したテキストの日本語訳は、『ハムレット』の訳を除いてすべて拙訳である。紙面の都合から、「夜曲」以外については原文を省略した。[] は筆者による補注。

<sup>1</sup> スペイン語文学における「モデルニスム」は、およそ 1880 年代から 1920 年代にかけてイスペインアメリカに起こった新しい文学動向を指す用語であり、ジョイスやエリオットらに代表される 20 世紀初頭の実験的な文芸思潮を指す「モダニズム」とは系統を異にする。モデルニスムに属するとみなされる作家たちの作風は、概括的に述べれば、時代が下るにつれて、描写的で形式や音楽性を重んじる詩から、内観や日常性を扱う詩へと向かう傾向が見られる。本稿に後述するダリオの作風の変化も、ある程度この傾向に一致する。

<sup>2</sup> 例として、“Lo fatal”、“La dulzura del ángelus”、“Melancolía”（以上、『生命と希望の歌』）、«Eheu!»（『放浪の歌』）など。

<sup>3</sup> 第一、第二夜曲は、いずれも『生命と希望の歌』が初出だと見られている。第三夜曲の初出は、マドリードの *Renacimiento* 誌、1907 年 6 月号。本文中の「夜曲」からの引用には Darío, *Obras completas* 5, 899-900, 931-932, 1018（順番に、第一、第二、第三夜曲）を参照した。韻律の特徴についてはイカサ・ティヘリノ、イサベル・パラソらが詳しく論じている。第一、第二夜曲は 14 音節の詩行が基調であるが、13 音節の詩行が混じり、14 音節の詩行の中にも異なる句切りと詩脚を持つものが混在する。イカサは、このような韻律法はスペイン語詩に前例がなく、また、リズムの揺らぎが、夜の静寂や詩人の心のおののきを表していると述べる（Ycaza Tigerino, *Los Nocturnos de Rubén Darío y otros ensayos*, 41-43）。第三夜曲は戯曲風の自由韻律で書かれており、詩人がハムレットにみずからをなぞらえる内容との相乗効果を生んでいる。

<sup>4</sup> Edreira, *El nocturno en la poesía modernista*, 21.

<sup>5</sup> モデルニスムは一般的に、19 世紀中頃までにイスペインアメリカに広がっていたロマン主義とは区別される。しかし、グリヨンも述べているように、ロマン主義的な精神はモデルニスムの内奥に受け継がれている（Gullón, *Direcciones del Modernismo*, 14）。むしろモデルニスムは、ロマン主義がとるひとつの形として捉えることもできるものだろう。

<sup>6</sup> モデルニスム期にスペイン語圏で発表された「夜曲」の一覧は、Edreira, *op. cit.*, 75-77 を参照。

<sup>7</sup> その先駆けは、アイルランドのピアニスト、ジョン・フィールドが 1814 年に発表したピアノ独奏曲（*Ibid.*, 31）。ショパンやリストのノクターンは有名である。

<sup>8</sup> シェイクスピア『ハムレット』河井祥一郎訳、99 頁。

<sup>9</sup> Acereda, *Rubén Darío, poeta trágico*, 68; Anderson Imbert, *La originalidad de Rubén Darío*, 132; Edreira, *op. cit.*, 91.; Ycaza Tigerino, *op. cit.*, 25; Zepeda-Henríquez, “La poesía dariana en los Nocturnos,” 367.

<sup>10</sup> *El Diario Nicaragüense* 紙、1884 年 9 月 23-27 日。Sequeira, *Rubén Darío criollo*, 133-147 に全文が掲載されている。

<sup>11</sup> Darío, “Salutación a Leonardo,” en *Obras completas* 5, 875.

<sup>12</sup> Darío, “Puvis de Chavannes,” en *Obras completas* 4, 925.

<sup>13</sup> Darío, *Obras completas* 5, 763.

<sup>14</sup> ひとつ例を挙げておこう。『俗なる詠唱』冒頭の詩（Darío, *Obras completas* 5, 765-768）では、舞踏会における「エウラリア侯爵夫人」のコケティッシュな振る舞いが歌われる。その光景ははじめ線過去形で語られるが、次第に現在形の語り混じりはじめ、属する時代が曖昧にされてゆく。詩の後半で詩人は、「あれはフランスのルイ王の時代のことだったろうか？ [...] あるいは花咲く谷の羊飼いの娘たちが、白い子羊をリボンで飾ったところのことだったろうか？」と、その曖昧さを見ずから言葉にする。そして最後に、「わたしはその時代、時期、国を知らない、けれども分かるのだ、

エウラリアはまだ笑っていると、そして彼女の黄金の笑いは、無慈悲で永遠であると！」というように、目で見た事実の叙述にではなく空想上の光景に、無上の価値を見出すことを告げる。

<sup>15</sup> グリョンは、モデルニスモのエキゾティシズムを論じる際に、それは逃避ではなく「改革のための夢」“Soñar para reformar”だと述べ、奇しくも夢という語を用いている (Gullón, *op. cit.*, 93)。

<sup>16</sup> Acereda, *op. cit.*, p.78; Rull, “Pensamientos de Bécquer y ‘Nocturnos’ de Darío,” p.572; Ycaza Tigerino, *op. cit.*, p.31; Zepeda-Henríquez, *op. cit.*, 367.“Si será…”という表現は、例えば「それは本当なのだろうか?」「¿Si será la verdad?」のように、疑念を強調する際に用いられる。本稿では“¿Si será Ella!”を、〈彼女〉であるかどうかという疑念と、そうあってほしいという期待の入り混じった言葉であると解釈し、「〈彼女〉だろうか!」という訳をあてた。

<sup>17</sup> Ycaza Tigerino, *op. cit.*, 34.

<sup>18</sup> Ingwersen, *Light and longing*, 118.

<sup>19</sup> Darío, *Obras completas* 5, 815.

<sup>20</sup> *Ibid.*, 804.

<sup>21</sup> Ycaza Tigerino, *op. cit.*, 23, 34, 66; Zepeda-Henríquez, *op. cit.*, 367. イカサの著作の刊行年は1964年だが、「夜曲」を論じた部分は1950年代に行われた講演を記録したものである。

<sup>22</sup> 例として、マタイ 19:29、マルコ 10:30、ルカ 18:30、ヨハネ 3:15、5:24、6:40、6:47、17:3 など。

<sup>23</sup> 『生命と希望の歌』所収。同書が初出だと見られる。Spes はラテン語で「希望」の意。

<sup>24</sup> Darío, *Obras completas* 5, 886.

<sup>25</sup> ダリオにおけるオカルティズムの影響を本格的に論じた研究の先駆けは、Gullón の“Pitagorismo y modernismo” (1967)、Anderson Imbert の *La originalidad de Rubén Darío* (1967) など。

<sup>26</sup> Paz, “El caracol y la sirena,” 47-49.

<sup>27</sup> Darío, *Obras completas* 5, 912.“Divina Psiquis, …” (『生命と希望の歌』)、21 行。

<sup>28</sup> *Ibid.*, 708-709.

<sup>29</sup> 例として、“A una estrella”、“Venus” (以上、『青』)、“Helios” (『生命と希望の歌』) など。

<sup>30</sup> 例えば、グノーシス主義における超越的な光の世界への帰還としての死などは、死に与えられた曙光の形象と重ねてイメージしやすいだろう。

<sup>31</sup> 「十三」trece を「三」tres に改めている版もあるが、近年は「十三」とするものが大半である。メヒア・サンチェスはこれを、マラルメの散文詩“Frisson d’hiver”から借用したイメージではないかと指摘している (Darío, *Poesía*, ed. Mejía Sánchez, LXXIX)。

<sup>32</sup> Edreira, *op. cit.*, p.93.

## 参考文献

- Acereda, Alberto. *Rubén Darío, poeta trágico: una nueva visión*. Barcelona: Teide, 1992.
- Anderson Imbert, Enrique. *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Ed. Ciriaco Morón Arroyo. 27a ed. Madrid: Cátedra, 2001.
- Darío, Rubén. *Obras completas*. Ed. M. Sanmiguel Raimúndez. 5 vols. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950-1955.
- . *Poesía*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. 2a ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- . *Antología*. Ed. Carmen Ruiz Barrionuevo. 7a ed. Madrid: Espasa Calpe, 2007.
- . *Azul... : Cantos de vida y esperanza*. Ed. José María Martínez. 8a ed. Madrid: Cátedra, 2010.
- Edreira, Orlando. *El nocturno en la poesía modernista*. New York: Abra, 1978.

- Ghiano, Juan Carlos. *Análisis de Cantos de vida y esperanza*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- Gullón, Ricardo. *Direcciones del modernismo*. Madrid: Editorial Gredos, 1971.
- Ingwersen, Sonya, A. *Light and longing: Silva and Darío: modernism and religious heterodoxy*. New York: P. Lang, 1986.
- Jrade, Cathy L. *Rubén Darío and the romantic search for unity*. Austin: University of Texas Press, 1983.
- Mapes, Erwin Kempton. *L'influence française dans l'œuvre de Rubén Darío*. Réimpression de l'édition de Paris, 1925. Genève: Slatkine Reprints, 1977.
- Marasso, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1973.
- Paz, Octavio. "El caracol y la sirena." En Rubén Darío. *Antología*. Ed. Carmen Ruiz Barrionuevo. 7a ed. Madrid: Espasa Calpe, 2007. 11-52.
- Paraíso, Isabel. *El comentario de textos poéticos*. Valladolid: Júcar, 1988.
- Rull, Enrique. "Pensamientos de Bécquer y 'Nocturnos' de Darío." *Revista de Filología Española* 52 (1969): p.563-579.
- Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío*. Barcelona: Península, 2005.
- Sequeira, Diego Manuel. *Rubén Darío criollo o raíz y medula de su creación poética*. Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1945.
- Watland, Charles D. *La formación literaria de Rubén Darío*. Managua: Comisión Nacional para la celebración del Centenario del Nacimiento de Rubén Darío, 1966.
- Ycaza Tigerino, Julio. *Los Nocturnos de Rubén Darío y otros ensayos*. Madrid: Cultura Hispánica, 1964.
- Zanetti, Susana. "La pérdida del reino y los Cantos de vida y esperanza." *Anales de Literatura Hispanoamericana* 35 (2006): 21-30.
- Zepeda-Henríquez, Eduardo. "La poesía dariana en los Nocturnos." *Cuadernos Hispanoamericanos* 72 (1955): 363-368.
- シェイクスピア、ウイリアム『ハムレット』河井祥一郎訳。角川書店、2003年。

# Más allá de la incertidumbre de la existencia

## La vida y la muerte en los “Nocturnos” de Rubén Darío

TANASE Azusa

En este artículo analizamos la idea de la vida y la muerte presentada en los “Nocturnos” de Rubén Darío (1867-1916). Los tres “Nocturnos” aquí analizados, es decir, los dos en Cantos de vida y esperanza (1905) y el uno en El canto errante (1907), comparten una misma composición de metáforas: vivir es un “dormir” y “soñar”, mientras morir es un “despertar.” A través de un análisis basado en esta composición, descubrimos lo siguiente:

La vida como sueño muestra la visión del poeta con respecto a la fugacidad de su existencia y, a la vez, con respecto a la fatalidad de meditar en las cosas que no existen ante sus ojos . La oscuridad de la noche es su consuelo, pero, al mismo tiempo, le invita a meditar más intensamente.

La muerte como despertar es acompañado con la imagen de una mujer (“Ella”) y del alba en los “Nocturnos.” Despertar significa la liberación del pesar de tal vida. Esto acaso sea la salvación existencial de la cual el poeta expresa su anhelo con la imagen del alba. Sin embargo, tanto la estructura de la oración como la imagen de la mujer sin figura nos revela que todas las perspectivas quedan dudosas.

La idea de la vida y la muerte así expresada nos conduce al tema de la incertidumbre de la existencia. Es la estrecha relación entre este tema y el escenario de la noche la que es responsable por las riquísimas metáforas utilizadas en los “Nocturnos.”