

ミューズの泉から遠ざかり、超越する詩人へ —デルミラ・アグスティーニの『白い本』と『朝の歌』の分析—

駒井 睦子

要旨

デルミラ・アグスティーニの創作の足取りを辿ることは、男性作家が優位を占めていた西洋文学史における女性作家の歩みを辿ることでもある。文学に携わろうとする女性たちが家父長制社会の枠組みの中で、内面を引き裂かれるような状態に追い込まれてきたことは、フェミニズム批評において既に指摘されてきた。そのような女性作家は、まず男性作家の模倣、男性の視線を内面化する状態から創作を始め、やがてオリジナリティを求める段階へと進もうとする。

本論文は、このような女性作家の辿る道筋を示した先行研究に従い、アグスティーニの詩作における独創性の獲得への道程を明らかにすることを目的とした研究構想の一環である。アグスティーニは他の女性作家と同様、スペイン語圏の男性詩人の創作を模倣し、男性のまなざしで対象をみるが、やがて自身の作品スタイルを確立させていく。その時、詩人は女性の声を詩に反映させ、作中の女性が主体性を確立するようになる。

本論文ではアグスティーニの最初の詩集『(壊れやすい) 白い本』と2冊目の『朝の歌』の中から幾つかの詩を取り上げ、ルベン・ダリオやベッケルといったスペイン語圏の著名な詩人の作品と比較し、アグスティーニが先達の男性詩人たちから受けた影響と、その後の詩人の創作の道程について考察する。

詩人や創作を主題にした詩では、詩人は男性であり、詩の女神ミューズから靈感を得たいと望む。アグスティーニはその後、「侵入者」と題した詩において、女性の主体が官能的な欲望をあらわにするさまを描く。エロティシズムへの接近はその後の詩集『朝の歌』においてさらなる変化をみせる。中でも「言葉にできないもの」という詩が、アグスティーニの創作に対する苦悩や、それらを超越しようとする詩人の大胆な挑戦を我々に示す作品であることを明らかにする。

**Alejada de la fuente de la Musa para convertirse en la poeta trascendente:
un análisis de los poemas de *El libro blanco (frágil)* y de *Cantos de la mañana* de
Delmira Agustini**

Mutsuko KOMAI

Abstract

Seguir el camino de la creación poética de Delmira Agustini, según el transcurso de los años en los que se escribió, es como seguir el camino de la creación literaria de todas las escritoras femeninas que vivieron dentro del mundo literario occidental, ocupado mayoritariamente por los escritores hombres. La historia de cómo las mujeres escritoras sufrieron una ambivalencia que las desgarró en su interior, fue ya analizada por la crítica feminista. Según esta, primero las escritoras comenzaron su creación

imitando la manera de los escritores hombres interiorizando sus miradas masculinas dentro de sí para luego obtener su propia originalidad.

Este trabajo, siguiendo esa visión feminista, es una parte del proceso para esclarecer el camino de la creación poética por Delmira Agustini; ¿qué captó la poeta para escribir obras tan originales?, ¿cuál fue la manera de establecer un estilo propio, habiendo imitado los poemas precedentes de poetas masculinos como Bécquer y Rubén Darío?

En este artículo se han analizado sus primeros dos libros de poemas: *El libro blanco (frágil)*, publicado en 1910 y *Cantos de la mañana*, publicado en 1913. En la primera parte de *El libro blanco*, la poeta suele escribir obras sobre el tema de la creación poética, como si el yo poético fuera hombre, y pide a la Musa (mujer) la inspiración para escribir. En este momento las mujeres son tan solo objetos de la mirada de los hombres. Sin embargo, en la segunda parte de la obra, titulada “Orla rosa” aparece un poema donde la voz de la mujer muestra un deseo erótico y audaz.

En el segundo libro otra vez la poeta vuelve al tema de la creación literaria, pero al mismo tiempo trata de un dolor desgarrador que le está “devorando alma y carne”. Este poema titulado «Lo inefable» es el que la marcó ya alejada de la fuente de la Musa y la convirtió en una poeta trascendente.

1. はじめに

19 世紀末から 20 世紀初頭のウルグアイで活動した女性の詩人、デルミラ・アグステイーニ (Delmira Agustini : 1886-1914) は、近代ラテンアメリカにおける女性詩人の先駆的存在として知られている。首都モンテビデオの裕福な中流階級の家生まれたアグステイーニは、同時代のブルジョア家庭で育った女性たちと同様に両親の庇護下にあったが、早くから文学に対する関心を示し、10 代から詩作を始めた。

彼女は、家族の支援を受け詩人として文壇に名を知られるようになった後、6 年ほど交際した婚約者と結婚したものの、わずか 2 ヶ月で実家に戻り離婚の申し立てを行った。その理由は様々に推測されたが、明らかにされることはなかった。復縁を望む元夫は、遂にアグステイーニを銃で射殺したのちに自殺、詩人は 27 歳でその短い生涯を終えたのである⁽¹⁾。死後現在に至るまで、アグステイーニ関連の研究は続けられているが、常に彼女の伝記的事実に注目が集められてきたことが繰り返し指摘されている (Crócker Pedrón 2000 : 14 ; García Pinto 1993 : 20-21 ; Bruña Bragado 2008 : 13)。

また、その研究においては伝記的な逸話だけではなく、しばしば詩人の外見や身体的特徴にも言及される。例えば、文芸誌『夜明け』*La alborada* に掲載された、アグステイー

1 先行研究では 28 歳とする記述がみられるが、死亡したのは 6 月で、10 月の誕生日を迎える前である (Silva 1968)。

ニが詩作品を編集部を持ち込んだ時の記述には、「人形のような小さな手で編集部の雑然とした机の上に作品を置いた⁽²⁾」、「繊細で優しい、クリスタルのような声」で詩を朗読したさま、「そのバラ色の小さな身体」などがあり、先行研究で引用されてきた（「ある早熟の女性詩人」『夜明け』（1903年）（“Una poetisa precoz”, *La alborada* (1903), citado por Bruña Bragado 2008: 69）。まるで小さな女の子のように描かれた当時のアグスティーニは、既に16歳前後であったはずである。モロイは、このような〈女の子〉のイメージは常に詩人につきまとい、その後の批評にも影響を与えていると述べる（Molloy 1984: 14）。

彼女の〈少女らしさ〉とでも言うべき外見とその創作は、当時のスペイン語詩世界を牽引した〈巨匠〉ルベン・ダリオによって更に強固に結びつけられている。それはアグスティーニの3冊目の詩集のエピグラフで、「柱廊」（Pórtico）というタイトルが付された半ページに満たない文言である。一部を抜粋する。

こんにち詩を書いている女性たちの中で、その覆いをかけない魂と満開の花の心で、デルミラ・アグスティーニくらい私の気持ちを刺激した人は誰もいない。時に赤みがかったバラ、そして時に白いユリの花だ。（中略）もしこの美しい少女が抒情詩において今までと同じようにその精神を見せ続けるならば、我々のスペイン語世界を驚かせてくれるだろう⁽³⁾。（Darío citado por Agustini 1993: 223）

女性が文学に携わることが稀であった時代において、その人生に興味を向けられるのはやむを得ないかもしれない。しかし男性の詩人の場合には、作品研究においてほとんど言及されない年齢や見た目といった身体的特徴が、女性作家の場合にはかくも過剰に強調されることに、後の研究者たちは一様に疑念を呈している。

アグスティーニは悲劇的でスキャンダラスな最期を迎えたが、その私生活は謎に満ちており、詳細はあまり知られていない。それゆえ1969年に出版された『私的な書簡』*Correspondencia íntima* は、隠された詩人を知ることができる重要な資料として扱われている。中でも当時の婚約者にあてた手紙の中で見せる表記の誤り⁽⁴⁾には驚かされる。詩作

2 “un trabajo que depositó con sus manecitas de muñeca en nuestra mesa revuelta”, “con una entonación delicada, suave, de cristal”, “como su cuerpecito rosado”

3 “De todas cuantas mujeres hoy escriben en verso ninguna ha impresionado mi ánimo como Delmira Agustini, por su alma sin velos y su corazón de flor. [...] Si esta niña bella continúa en la lírica revelación de su espíritu como hasta ahora, va a asombrar a nuestro mundo de lengua española”.

4 婚約者にあてた手紙にだけ明らかな綴り違いや、スペイン語の基本動詞の活用ミスなど、教養あるスペイン語ネイティブにはあり得ない間違いが多くみられる。例として次のような文章が挙げられる。“Mi vida! yo tiero, yo tiero... y yo tiero una cabecita de mi Quique que caba men aquí adento. Si no la teno ponto yo me mero de davia!...”（Agustini 1969: 28）また、詩人は家族からの呼び名「お嬢ちゃん」La Nena を、恋人への手紙のサインに使用していた。

品の中では古典の素養があることを十分にうかがわせる語彙を駆使し、傑出した感性の持ち主であることを示す詩人が、敢えて子供のような誤りを犯した手紙を綴っているのだ。このようなアグスティーニが見せる二面性は、例えば「仮面」と呼ばれることもある (Molloy 1984: 16)。

女性作家がこのような二つの顔——どちらが仮面であるかは、ここでは問わないが——を有する、一種の分裂状態に置かれることは、フェミニズム批評においては既に指摘されている。

家父長制文化は男を「人間」のモデルとして「人はいかにあるべきか」の命令を絶えず女に向けて送り続けている。向上心の強い女ほど、この命令に忠実に従おうとする。彼女は家父長制文化の枠組みで高く評価されていることがらを、積極的、理性的、意志強固に実行しようところぞす。ところが、男の場合なら、このような性質は高く評価されるのに、女である彼女は「女らしくない」の一言のもとに、人間としての価値を下げられる。(中略) さて彼女は、「女らしくない」と見られるのは困るので、今度は、受動的、感情的、意志薄弱な女性的役割に自らをほめ込むことにする。(織田 1988: 26-28)

このように織田は、なぜ女性作家がアンビヴァラント、一種の分裂状態に陥りやすいのか、家父長制文化にその根源があることを看破している。更にショウォールターは、『女性自身の文学』において、女性作家の辿る文学的軌跡を三つの主要な段階に分類している。

先ず、支配的な伝統のもっとも一般的な様式の模倣、および、その芸術基準と社会的役割に関する見解の内面化という長期の段階がある。つぎに、そうした基準や価値に対する抗議、および自治権の要求を含む少数派の権利と価値の擁護という段階がある。最後に、自己発見の段階、つまり、反対という依存からいくらか解放されて内面を志向し、アイデンティティを探求する段階になる。(ショウォールター 1993: 9 傍点原著者)

ショウォールターはこの三段階が時代的に明確に区分されているカテゴリーではなく、またすべての段階が重なり合っている可能性があるとも言う。一人の女性作家の創作の変遷について時代順に検証すると、彼女の中でどのような内面の変化が生じているのかを知ることができるだろう。

このことに鑑みると「デルミラ・アグスティーニの詩を研究すると、女性の詩人として二重のアイデンティティによって、彼女が通ってきた葛藤のプロセスを見出すことが可

能になる⁽⁵⁾」と述べるヒロン・アルバラードの言葉は示唆に満ちている（Girón Alvarado 1995：63）。アグスティーニの詩作品を分析することで、女性の詩人がどのようにして男性詩人の手本から抜け出し、独自の声を獲得するに至ったかという苦悩に満ちた道を知ることができるだろう。そこで本論文は、アグスティーニの1冊目と2冊目の詩集における詩作の変化を中心に辿り、女性詩人が歩む創作の段階をアグスティーニがどのように経ていったのかを、作品分析から明らかにすることを試みる⁽⁶⁾。

2. 白からバラ色へ —— 『(壊れやすい) 白い本』

2.1. 詩人と女神の構造

アグスティーニの創作が、文学運動モデルニスモを牽引したルベン・ダリオの影響下からスタートしたことはよく知られている。ダリオはスペイン語圏全体に多大な影響をもたらし、若い詩人たちから熱狂的な支持を受けた。アグスティーニの初期作品にはダリオと同じように、詩人や詩作についての言及が多く見受けられる。その場合、詩中に現れる詩人はすべて男性として描かれている。ショウォールターによる第一段階である。その時、女性作家は男性の視線を内面化し、作中の語り手yoを創造する。このことを、1907年に出版された詩人の最初の詩集『(壊れやすい) 白い本』*El libro blanco (frágil)*（以下『白い本』）の最初のセクションから幾つかの詩を取り上げて検討してみたい⁽⁷⁾。

『白い本』の最初のページを飾るのは「詩人は錨を上げる」*«El poeta leva el ancla»*（95）と題された作品である。詩人は錨と帆をあげ、創作という大海原へ意気揚々と出発しようとする。若い詩人の意気込みや希望が高らかにうたわれている作品が、初めての詩集の巻頭を飾っているところに着目したい。

金の錨が歌う …… 青い帆が上る
 夢の翼が新たな日に向けて開いているように。
 私の女神よ、出発しよう！

5 “Al estudiar la poesía de Delmira Agustini, se puede descubrir el proceso conflictivo por el que atravesó debido a su doble identidad como mujer poeta”.

6 本稿で扱うアグスティーニの作品については引用文献表に挙げた版（カテドラ版）から引用し、直後にページ数を（かっこ）で示す。また、本稿に掲載された詩の翻訳はすべて執筆者による。

7 『白い本』に収録された作品に対し、詩人は何度も推敲を重ねているため異同が幾つも存在する。本稿ではアグスティーニの作品についてはすべてカテドラ版（Cátedra）を採用する。ただし『白い本』については、筆者の研究（駒井2019年(a)）に従い、2つのパートに分かれているものとして扱う。第1パートにはサブタイトルがなく45篇が、第2パートには「バラ色のふちかざり」「Orla rosa」というサブタイトルがあり、計7篇が収録されている。

陽気な舳先の前に美しい海が広がっている。

El ancla de oro canta... la vela azul asciende
Como el ala de un sueño abierta al nuevo día.
Partamos, musa mía!
Ante la proa alegre un bello mar se extiende.

詩のタイトルにおいて、詩人には男性の定冠詞が付いている。比喻としての船乗りでもある詩人は「私の女神よ」と呼びかけながら、一人称体で「金の錨」や「青い帆」、「陽気な舳先」を持つ輝かしい船に乗り、眼前に広がる「美しい海」についてうたう。船乗りが今や乗り出そうとしている海は、詩人が女神と共に出発しようとしている詩作の世界のことである。夢がこれから羽ばたこうと、その翼を広げている時は「新たな日」である。冒頭のわずか4行に、創作に対する喜びと若々しい活力を読み取ることができる。

アグスティニーの初期作品においては、創作者は常に男性であり、女性は創作のインスピレーションを与えるミューズである。同様のテーマを描いたもう1篇の詩、「詩人と女神」«El poeta y la diosa»(130-131)でも、やはり詩人は男性だ。詩人は神秘的な洞窟にいざなわれ、ほのかな光に照らされた先には女神がいる。この女神もまた、詩人の創作を助けるミューズなのである。女神が与えてくれるネクタルは、創作の源となる霊泉の水だろう。引用は第4連の一部と第5連である。

銀のぼんやりとした光が照らす
神秘的な室の中
私の獐猛な緋色の口は
女神の白い足の
オリンポス神々のクリームに
口づけた！
(中略)

夢想と妖精と
—— 彼女は妖精であり女神なのだ ——
謎めいたその住まいの凍える光に陶醉し、
私は模様のついたグラスを掲げ
震えて言う「注いでおくれ！」と。

A una vaga luz de plata,

En cámara misteriosa,
 Mi fiera boca escarlata
 Besó la olímpica nata
 Del albo pie de la diosa!
 [...]

Ebrio de ensueños, del hada,
 —Es hada y diosa— y la helada
 Luz de su mística estancia,
 Alzo mi copa labrada
 Y digo trémulo: Escancia!

モデルニスモ期の詩の特徴の一つに色彩表現の豊かさが挙げられるが、アグスティーニの詩においても、鮮やかな彩りが眼前に浮かび上がって来るようだ。引用を省略した第1連の冒頭で語り手／詩人は神秘的な洞窟に足を踏み入れている（「私は震えながら神秘的な洞窟に入った」「Entré temblando a la gruta misteriosa」）。薄明りに照らされた「室」とは洞窟の内部なのだ。緋色の唇を持つ詩人と、生クリームのように白い女神は色彩の上で対照をなす。女神の足の白さは純粹さや純潔、無垢といった、伝統的に女性に求められてきた資質の象徴だ⁸⁾。

ヒロン・アルバラードは、この作品と『白い本』に収録されているもう1篇の「渇き」《La sed》(98)は、ルベン・ダリオの詩「秋」《Autumnal》(263-266)を模倣、修正したものと述べている⁹⁾。ダリオの「秋」は散文と韻文の2部構成になっている詩文集『青……』《Azul...》の後半、韻文のパートに収められている4篇の作品からなる連作詩「抒情の年」《El año lírico》の1篇である。この4篇にはそれぞれ「春」「夏」「秋」「冬」(《Primaveral》, 《Estival》, 《Autumnal》, 《Invernal》)と、四季を表す形容詞がタイトルとして付されている。4篇の主題は異なる。「春」では神話のような森に官能的な女性が姿を現す。「夏」の舞台はアジアの密林となり、雌を射殺された雄の虎が見る夢が語られる。「秋」においては詩人が女の妖精に啓示を渴望し、与えられるさまが描写され、「冬」のテーマは失われた恋

8 ダリオの有名な作品「内面の王国」《El reino interior》においても「純白／赤」、「純潔、美徳／官能、罪」という対照的な概念がそれぞれ女性と男性にあてはめられている。ダリオの「内面の王国」とアグスティーニの詩との関連については筆者が既に指摘している（駒井2019(b)：66-67）。

9 “Este poema (‘La sed’), lo mismo que ‘El poeta y la diosa’, es una imitación y corrección del poema de Rubén Darío titulado ‘Autumnal’ (Girón Alvarado 1995: 71).

人に寄せる詩人の想いである⁽¹⁰⁾。アグスティーニはダリオを師とあおぎ、彼の作品と親和性の高い詩作品を幾つも物している⁽¹¹⁾が、これもその部類に入るだろう。ダリオの「秋」のテーマは、詩人と女の妖精の間で繰り返される、詩作の靈感への探求である。「私」すなわち詩人はある時、妖精が語る詩的な物語に耳を傾けるが、無限の渇きに襲われ、妖精に深く広大な靈感を与えてほしいと頼む。彼女は詩人を山の頂上、夜明け、みずみずしく美しい花が咲く場所、そして風がさまざまな声を運び去る所に案内する。新しい場所にいざなわれても詩人は満足せず、「もっとだ！」と要求するが、とうとう一人の女性の美しい顔を見出すことができる。

ダリオの「秋」にはインスピレーションを希求する詩人と、それを与えようとする妖精(ミューズ)の関係があり、アグスティーニの作品にはこの構造が取り込まれている。「秋」では、女神／妖精は詩人の求めに応じて自然現象を見せる。アグスティーニの「詩人と女神」においては、「百もの乳白色のグラスに／珍しい葡萄酒を私に注ぐ」(“En cien vasos opalinos / Escancióme raros vinos”)。詩人はすべてを味わい、最後に全てを求める(「すべてが美味しい、麗しい……／「少しずつすべてを与えてくれ！」(“Todos deliciosos, bellos!... / —Poned un poco de todos!”))。

アグスティーニのもう1篇の詩「渇き」においても、詩中の一人称は渇きを訴える。すると女性の魔法使い(maga)が飲み物を次々と与えるが、「私」はそれに満足しない。最初のグラスには神々の飲む酒であるネクタルが入っているにもかかわらず、詩人はそれではない、と拒絶する。次に彼女は不思議な果物を取り出し、手で絞る。すると、美しいグラスは赤くきらめく液体で満たされる。しかし「私」はそれも甘すぎる、と退ける。そして魔法使いが「私」を連れていったのは「香り高く輝く緑の丘」で、「ダイヤモンドの透明な小川」が流れている場所であった。「私」はその水を勢いよく飲む。その場面が描かれている最終連をここに引用しよう。

私は透明な水をごくごくと飲みほした……

おお、みずみずしさよ！ おお、清浄さよ！ おお、神聖な感動よ！

「魔法使いよ、ありがとう、素晴らしい水の清澄さよ！」

Bebí, bebí, bebí la linfa cristalina...

¡Oh frescura! ¡oh pureza! ¡oh sensación divina!

10 松本は、これら4篇を通読すべき作品だと述べるが(松本 1998:11)、本稿においては、ヒロン・アルバラードの指摘に従い、3篇目の「秋」とアグスティーニの2篇「詩人と女神」、「渇き」との関連性をみておきたい。

11 最も知られているのはダリオの「白鳥たち」とアグスティーニの「白鳥」であろう(Molloy 1984)。

—Gracias maga, y bendita la limpidez del agua!

激しい渇きに憑かれた詩人が最後にようやく満足するのは、自然を流れる小川の澄んだ冷たい水であった。神々のネクタル、珍しい果物でできた赤く甘い飲み物を退け、詩人は天然の水を欲する。詩人が水を称える言葉（みずみずしさ、清浄さ、神聖さ、清澄さ）は、自然のままの清らさに向けられ、あたかも女性を愛でるかのようなのである。グリオの「秋」と同様、女性は自然をつかさどる者とされているだけでなく（Girón Alvarado 1995: 80）、女性と自然は一体化している。

〈求める男〉と〈与える女／ミューズ（妖精、魔法使い）〉の構図と、希求者は与える者を二度（時には三度）拒否し、三度（時には四度）目に受け入れるパターンは、18世紀スペイン詩に先例がある。それは次に引用する、グスタボ・アドルフォ・ベッケルの Rima X（Bécquer 2011: 68）である。

私は情熱的、私は髪が褐色の女
私は情熱の象徴、
私の魂は喜びへの希求で満ちている。
私を探しているの？
「いや、おまえではない、違う」

私の額は青白く、編んだ髪は金色、
私は永久にあなたの幸運を与えることができる。
私を呼んでいるの？
「いや、おまえではない」

私は夢、不可能な存在、
かすみと光の茫漠とした幻影、
私は実体がなく、手で触れることができない者、
私はあなたを愛することができない。
「おお、来てくれ、来てくれ、お前なのだ！」

—Yo soy ardiente, yo soy morena,
yo soy el símbolo de la pasión,
de ansia de goces mi alma está llena.

¿A mí me buscas?

—No es a ti, no.

—Mi frente es pálida, mis trenzas de oro:

puedo brindarte dichas sin fin,
yo de ternuras guardo un tesoro.

¿A mí me llamas?

—No, no es a ti.

—Yo soy un sueño, un imposible,

vano fantasma de niebla y luz;
soy incorpórea, soy intangible:

no puedo amarte.

—¡Oh ven, ven tú!

色鮮やかで、喜びや幸運に満ちた二人を拒否した希求者が、三度目によく受け入れる女性は「実体がなく、手で触れることができない者」と自らを名乗る。幻だが、「かすみと光」である彼女は、アグスティーニの「渇き」の「透明な水」にみたように自然と関わりがあり、なおかつ身体を持たない存在だ。アグスティーニの初期の 2 篇の詩には、ダリオだけではなく、近代スペイン語詩を代表する男性詩人の一人にその原型がある。詩と詩人、女性との関係性に言及するならば、加えてベッケルのこの詩を思い起こしておきたい (Bécquer 2011: 81)。

詩とは何でしょうか？ 君はその青い瞳を

僕の瞳にひたと据えながら言う。

詩とは何かだって？ 君がそれを僕に聞くのかい？

詩とは 君のことだよ。

XXI

¿Qué es poesía?, dices mientras clavas

en mi pupila tu pupila azul.

¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?

Poesía... eres tú.

これはスペイン語詩世界における詩人とミューズの関係を象徴している例として、幾度となく引用された有名な詩である。スペイン語で詩を表す語はいくつかあるが、ここでは女性名詞の *poesía* が用いられ、被造物が女性名詞であることから、創造者、すなわち詩人が男性であることを示す。この文学的伝統は、アグスティーニの『白い本』の中でも引

き継がれており、ミューズが詩のインスピレーションを〈男性詩人に〉与える存在である作品は、これまで扱った作品の他にも「ミューズ」«La musa» (111)、「灰色のミューズ」«La musa gris» (114-116) などがある。

ここまでアグスティニーニの『白い本』の第1部における、詩人やミューズに関連する作品構造が、ベッケルにさかのぼる近代スペイン語詩の伝統的傾向であることを確認した。次に、第2部「バラ色のふちかざり」では、これまでとは傾向が異なる詩が書かれることを示す。

2.2. 「バラ色のふちかざり」：女性の感情の発露

第2部であるこのパートには計7篇の詩が収録され、中には第1部の詩作品とは異なるトーンのものも幾つもある。「『バラ色のふちかざり』はイスパノアメリカ文学界における、独創的で異質の詩人としてのアグスティニーニの真の始まりである⁽¹²⁾」とヒロン・アルバラードは指摘する (Girón Alvarado 1995: 90)。「親しい女」«Íntima» (163-164) は、詩中の一人称が女性であることが形容詞 (en mí misma) によって明示され、二人称単数の相手に向かって自分の愛や心情をうたいあげる。ミューズではない生身の人間としての女性が語り手とされ、豊かな感情をあらわにする、その最初の2連を確認しよう。

私は青い夜の最も深いところで
人生の夢をあなたに告げよう ……
私のむき出しの魂はあなたの両手の中で震えるでしょう、
あなたの肩の上に私の十字架がのしかかるでしょう。

人生の頂きはあまりに孤独だ、
あまりに孤独、そして冷やかだ！ 私は
自身の内部に欲求を閉じ込め、
象牙の塔のように全身でそびえたった。

Yo te diré los sueños de mi vida
En lo más hondo de la noche azul...
Mi alma desnuda temblará en tus manos,
Sobre tus hombros pesará mi cruz.

12 “‘Orla rosa’ es la verdadera iniciación de Agustini como poeta original y diferente en el mundo literario hispanoamericano”.

Las cumbres de la vida son tan solas,
Tan solas y tan frías! Yo encerré
Mis ansias en mí misma, y toda entera
Como una torre de marfil me alcé.

この女性は自分の感情を表明するだけでなく、人生の夢や欲望を自ら感じ取り、伝え、また相手にも自分の生の重みを感じてほしいと望む。愛や生、そして欲望を冷静に見つめ、伝達しようとする強い意志を感じさせる主体は、身体性も獲得している。と同時に、語り口も以前よりも決然とした、強い意志を感じさせる。実際には形容詞や名詞の性別によって、詩中の一人称の性を女性に仕立てている作品は多くないが、ヒロン・アルバラードは、第2部でのテーマの変化や、それによって引き起こされる語彙の変化⁽¹³⁾によって、この作品群を女性の主体の語りとしてみている。

2.3. エロスへの接近「侵入者」

この項の最後に、「バラ色のふちかざり」において最も野心的な作品「侵入者」«El intruso» (168) を取り上げる。語り手の性別は特定されていないにもかかわらず、比喩表現によって男女の性別、二人の官能的な夜の情景が明らかにされる。

愛よ、夜は悲劇的ですから泣いていた
あなたの黄金の鍵がわたしの鍵穴の中で歌った時。
その後凍り付く影の上で扉が開き
あなたの姿は光と白のひとつの染みとなった。

あなたのダイヤモンドの目がここですべてを照らした。
あなたのみずみずしい唇が私のグラスで飲んだ。

(中略)

そして私はあなたが鍵穴に触れると震える。
そして私はあなたの早生の口が私の生の上で花開いた
すすり泣く暗い夜を祝福する！

Amor, la noche estaba trágica y sollozante

13 ヒロン・アルバラードは「本能、喜び、遊び、感情、歓喜、生きる喜びなどの、新しい価値観が賛美されている」と言う。“También se exaltan nuevos valores: el instinto, el placer, el juego, el sentimiento, el gozo y la alegría de vivir” (Girón Alvarado 1995 : 105).

Cuando tu llave de oro cantó en mi cerradura;
Luego, la puerta abierta sobre la sombra helante
Tu forma fue una mancha de luz y de blancura.

Todo aquí lo alumbraron tus ojos de diamante;
Bebieron en mi copa tus labios de frescura,
[...]

Y tiemblo si tu mano toca la cerradura;
Y bendigo la noche sollozante y oscura
Que floreció en mi vida tu boca tempranera!

タイトルの「侵入者」をはじめ、鍵と鍵穴の関係、恋人の唇が「私のグラスで飲む」などの表現が、男女の肉体関係を暗示している。「すすり泣く」夜もエロティックな女性の声を想起させる。ブルーニャ・ブラガードはこの第2部「バラ色のふちかざり」について、「男性の規範を攪乱するために、アグスティーニが間もなく書き始める、モデルニスモの愛と官能と冒瀆的なレトリックと生々しいエロティシズムに基づいた抒情詩は、『バラ色のふちかざり』の7篇の詩によって徐々に始まっていた⁽¹⁴⁾」(Bruña Bragado 2008: 76)と分析している。語り手が女性であることは、形容詞や名詞では示されないが、比喩によって明確にわかるだろう。近代ラテンアメリカにおいて、女性の主体が大胆に肉体への欲望を語る詩は、アグスティーニによって道を切り開かれたのである。また、身体への言及も際立つ。このようなオリジナリティのある創作活動はその後どのような展開を見せたのか、次に出版した詩集『朝の歌』の中から、特に有名な詩を中心に扱いながら考察する。

3. 過渡期の詩集 —— 『朝の歌』

1910年、2冊目の詩集『朝の歌』の出版により、アグスティーニの詩的名声は確実なものとなった。しかしこの詩集において詩人は、先ほど扱った「バラ色のふちかざり」に似たような、大胆なエロスの発露の方向に突き進んだわけではない。先に引用したブルーニャ・ブラガードも次のように述べる。

しかしながら、アグスティーニが「バラ色のふちかざり」で先に示したあれほどの

14 “Los siete poemas de ‘Orla rosa’ inauguran tímidamente, pues, la trayectoria lírica que Agustini desea emprender en un futuro muy próximo y que se apoya en el erotismo descarnado y la retórica amorosa, sensual y sacrilega del modernismo para subvertir los patrones masculinos”.

実り多いエロティックな作品の傾向を『朝の歌』において深め続けることがなかったことに驚かされる⁽¹⁵⁾。(Bruña Bragado 2008 : 80)

だが、多くの作家の創作過程を時系列的に追う時に常にみられるように、創作は常に一直線に変化し続けるのではない。時間を経て再び同じテーマに回帰することもありうる。例えば、『朝の歌』には、『白い本』で取り上げた、詩人の出発を船出に見立てた「詩人は錨を上げる」とよく似ている「奇跡をもたらす小船」《La barca milagrosa》(185)という詩がある。

大いなる思考のような小船を一艘私に用意してくれ……
その船を「影」と呼ぶものも、「星」と呼ぶものもいるだろう。

Preparadme una barca como un gran pensamiento...
La llamarán «La Sombra» unos, otros «La Estrella».

アグスティニーニにとって、詩作は船出と同じ意味を持っていたのだろう。見た目は小さな小舟 (barca) ではあるが、「大いなる思考」に等しい価値を持っている。男性名詞の「船」(barco)ではなく、女性名詞の「小舟」であるところに、女性詩人の意欲が感じられないだろうか。カークパトリックはこの詩の一部分を論文のエピグラフに引用し⁽¹⁶⁾、旅への誘いが、アグスティニーニと同世代の文人たちに特徴的な、超越性への模索や始まりへの執着心を強調すると述べ、この詩を創作への意欲と結びつけている (Kirkpatrick 2000 : 175)。

『朝の歌』には、このように最初の詩集と同じ傾向の作品がみられるが、その一方で以前繰り返し返されていた、詩人とミューズ、創作といったテーマからは距離が置かれている。しかし、エロスへの接近もみられない。

ショウォールターが示した、女性作家がたどる三つの段階の内、模倣の第一段階については既に本稿で指摘したが、続く段階はアグスティニーニの場合、どのような形をとるのだろうか。そのことが端的に示されるのが、『朝の歌』収録の「言葉にできないもの」《Lo inefable》(193)である。詩人のまなざしは内省的で、「私」の死を次のように予感する。

15 “Sorprende, sin embargo, que Agustini no continúe explorando en *Cantos de la mañana* la veta erótica que tan fructífera se adivina en ‘Orla rosa’”.

16 引用された詩行は「船よ、同類の魂よ、深い啓示と予期せぬ事柄があるどのような新しい土地へ我々は行くのだろうか……？ 私はもう生きて夢見たくてたまらない……」(“Barca, alma hermana; ¿hacia qué tierras nunca vistas, de hondas revelaciones, de cosas imprevistas, iremos?... / Yo ya muero de vivir y soñar...”)という箇所である。

私は奇妙な死を迎えるだろう…… 「生」は私を殺さず、
「死」は私を殺さず、「愛」は私を殺さない。
私は傷のような無口な思考によって死ぬのだ……
あなた達は魂と肉体をむしばみ、まだ花咲かせていない

人生に根を張るはかり知れない思考の
不思議な痛みを感じたことはないのか？
あなた達は全身を焼き尽くすのに輝かない
眠る星を内面に一度も抱えたことがなかったのか？

苦痛の極みよ！…… 残忍な歯のように
はらわたに打ちつけられた、胸を引き裂く、不毛の
悲劇の種子を永遠に抱えることは！……

だがある日、それを引き抜くと
神聖な奇跡の花が開く！…… ああ、両手の中に
神の頭を抱いたとしてもこれより素晴らしいことではないだろう！

Yo muero extrañamente... No me mata la Vida,
No me mata la Muerte, no me mata el Amor;
Muerdo de un pensamiento mudo como una herida...
¿No habéis sentido nunca el extraño dolor

De un pensamiento inmenso que se arraiga en la vida
Devorando alma y carne, y no alcanza a dar flor?
¿Nunca llevasteis dentro una estrella dormida
Que os abrasaba enteros y no daba un fulgor?...

Cumbre de los Martirios!... Llevar eternamente,
Desgarradora y árida, la trágica simiente
Clavada en las entrañas como un diente feroz!...

Pero arrancarla un día en una flor que abriera
Milagrosa, inviolable!... Ah, más grande no fuera
Tener entre las manos la cabeza de Dios!

詩中の語り手は、自分を待ち受ける「奇妙な」死に対して思いを馳せる。自分が死ぬのは芽を出さず、内面で自分を焼き尽くそうとする「思考」ゆえだと言う。花咲かせない思考、輝かない眠る星とは、胸を引き裂く不毛の種子、すなわち詩を書くことができない詩人の苦悩である。カークパトリックは、「言葉にできないもの」が創造の苦しみについての詩であることは明らかだと述べつつ、その極度な身体性が出産と比較されていると指摘する⁽¹⁷⁾ (Kirkpatrick 2000:181)。コルタツもまた、「死に至らしめる原理的なこの思考は、母親をむさぼり、焼き尽くし、引き裂こうとする、苦しく絶望的な妊娠と多産の記号であることが完全に明示されている」と述べ、内面から身体をむさぼる創作の苦痛を妊娠や出産と関連付けている⁽¹⁸⁾ (Cortazzo 2000:201)。

先に論じた「侵入者」においても、アグスティニーの作中には身体に関する記述が多くみられることを指摘したが、この詩でも同様に身体性が際立つ。死をもたらす苦痛に身体をむしばまれる詩人が、ようやく不毛の種子を引き抜くと、誰にも侵すことのできない、(inviolable) 奇跡の花が開く。ついに「言葉にできないもの」を言葉に、それも詩に昇華させることができたのである。その偉業は「両手の中に／神の頭を抱いたとしても」、及ばないほどの出来事なのだ。問題をはらむこの最後の2行は、預言者ヨカナーンの首を両手に抱く魔性の女サロメを想起させる。例えばカークパトリックは、「頭部切断のイメージはサロメの性的な反逆を連想させ、神に比して語り手をより高い位置に置く」と述べる⁽¹⁹⁾ (Kirkpatrick 2000:181)。

この詩を詳しく分析した論文を著したコルテス・ベレスは、フェミニズム批評の名著であるギルバートとグーバーの共著『屋根裏の狂女』を援用し、「この『言葉にできないもの』において『書くことへの不安』の痕跡が判別できる。後半の8行には、苦悶に等しい苦しみの状態が生じている⁽²⁰⁾」と言う (Cortés-Vélez 2012:119)。「書くことへの不安」とは、ギルバートとグーバーがハロルド・ブルームの著書『影響の不安』の男性優位主義的文学史論を批判しながら、女性作家が創作に際して味わう不安⁽²¹⁾を名付けたものである⁽²²⁾。コルテス・ベレスは、詩中において語り手を苦しめる「不毛の種子」とは何か、という問いを投げかけ、ギルバートとグーバーを引用しつつ⁽²³⁾、ペニスが受胎の手段であるなら精液が創作の力の源でありうる、その一方で女性はミューズあるいは詩的靈感の

17 “‘Lo inefable’ es obviamente un poema sobre el dolor de la creación, y su extrema fisicalidad tiene un paralelo con el acto de dar a luz”.

18 “[...] alcanzándose así la plena explicitación de que ese pensamiento mortífero del principio es signo de fecundidad, de una dolorosa y desesperada preñez que devora, quema y desgarr a la madre”.

19 “su imagen de la decapitación sugiere la traición sexual de Salomé, y sitúa al hablante en una posición más elevada con respecto a Dios”.

20 En ‘Lo inefable’ pueden discernirse marcas de ‘ansiedad de la autoría’. En la octava del soneto se plantea un estado de tormento que raya en la agonía”

21 本論文でも女性作家が抱く不安や苦悩について織田 (1988) を引きながら論じたとおりである。

源泉であることを強いられているとする⁽²⁴⁾ (Cortés-Vélez 2012: 120)。では、女性はどのように詩の源泉から、創作の主体へと移行することができるのか？ 更にコルテス・ペレスは「神の頭を抱く」行為を去勢として読み取り、「神への去勢と神を性的に扱うことによる冒瀆への暗示とを結びつけ、同時に『神の頭部切断！』を思い描いているイメージ⁽²⁵⁾」であると論じる (Cortés-Vélez 2012: 121-122)。コルタッソもこの詩について「新しい女性が生まれるためには神を殺害するに等しい勝利が必要とされる⁽²⁶⁾」と分析している (Cortazzo 2000: 201)。

神の頭を抱くという衝撃的な詩行は、神殺しや去勢といった解釈を生み出す一方で、創造者の知性を所有する行為として認識することも可能である。しかし長い西欧の文学的伝統の中で、執筆から遠ざけられていた女性が抱き続けてきた不安や苦悩に思いを馳せるとき、身体を焼き尽くす苦痛から解放される／詩を書くことが、支配者＝神への反逆、すなわち禁忌を犯す行為である可能性を否定することはできないだろう。

4. おわりに

本稿は、デルミラ・アグスティーニの詩作品のうち1冊目と2冊目の詩集を取り上げ、男性詩人の模倣から創作を始めた女性の詩人がどのようにその影響を乗り越え、独創的な詩世界の構築に向かったかという足取りを追った。アグスティーニの詩は、これまで女性が口にすることがはばかれたエロティックな欲望を明示的に綴ったことで知られているが、そのような作品は最初から書かれたわけではなかった。最初の詩集『白い本』出版以前にも詩人は文芸誌などに作品を発表している⁽²⁷⁾が、その時期には性に関わるような詩は書かれていない。

本稿で取り上げた『白い本』は2つのパートに分かれており、第1のパート収録の詩作品ではやはり性愛に関するテーマは扱われず、語り手を男性の詩人とみなし、新たな旅路

22 「事実、文学上の父性の比喩を論じた際に指摘したように、長い歴史の中で文学者の間に見られる関係を示すブルームの構図は、父と息子の関係であり、とりわけそれはフロイトが定義づけたあの関係である。(中略)ブルームの文学史の構図は排他的とも言えるほどに男性中心のものであり、当然のことながら、家父長的である」(ギルバート、グーバー 1988: 67)。

23 「家父長制度的な西洋文化の中では、作品の著者は父であり、先祖であり、美学上の家父長であり、そのペンはペニスのごとく生殖に用いられる業物(わぎもの)なのである」(ギルバート・グーバー 1988: 10)。

24 加えてコルテス・ペレスは本稿でも参照したベッケルの「詩とは……君のことだよ」という詩行を引用し、女性が性的な刺激の対象とされてきたことに言及している (Cortés-Vélez 2012: 120)。

25 “imagen en que se conjugan emasculación divina y la sugerencia blasfema de la manipulación sexual de Dios, a la vez que se fantasea con ¡su decapitación!”

26 “para que la nueva mujer nazca se necesita de un triunfo similar al de asesinar a Dios”。

へ向かう詩人の意気込みや、詩人が女神ミューズに靈感を求める作品が幾つも書かれている。これらはアグスティーニが手本としたダリオや、19世紀スペインロマン主義を代表する詩人ベッケルと共通する主題である。アグスティーニは、男性詩人の模倣から創作を始めたのだ。

同じ『白い本』の第2部「バラ色のふちかざり」において詩人は、作品数は少ないが大膽な性への欲望を表現した。しかし2冊目の詩集になると、再び海へと旅立つ詩人が描かれ、アグスティーニが以前のテーマに回帰した様子がみて取れる。

本稿ではショウォルターの女性作家の三段階に着目してアグスティーニの詩作の変化について辿った。彼女が男性詩人による先達の影響下から抜け出すのは、まず「バラ色のふちかざり」収録の「侵入者」に現れる、女性の語りによる官能的な欲望の発露においてである。その創作は、『朝の歌』の「言葉にできないもの」において、新たな道へ進む。詩人の創作への苦悩と、それを超克するプロセスが描かれたこの詩には、神の頭を両手に抱くという、禁忌を犯す行為がみえる。女神とみなされ、男性詩人へ創作の靈感を与える存在であった女性が、タブーを犯し、先人を超越する新しい女性詩人へと変化を遂げる。これはショウォルターの言う第二の段階とみなされるのではないだろうか。同時に、女性が身体性を獲得することにも着目すべきであろう。

アグスティーニの第三段階、すなわち自己発見の段階の創作については、今後検証を重ねていきたい。

謝辞:本稿は科学研究費若手研究(課題番号 19K13144)の助成を受けたものである。また、査読をお引き受け下さった先生方からは、数々の適切なご指摘を賜った。心から感謝申し上げます。

参考文献

- Agustini, Delmira. 1993. *Poesías completas*, Edición de García Pinto, Madrid, Cátedra.
- . 1969. *Correspondencia íntima, Estudio, ordenación y prólogo de Arturo Sergio Vasca*, Biblioteca Nacional, Montevideo.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. 2011. *Rimas y leyendas*, Edición y guía de lectura de Francisco López Estada y María Teresa López García-Berdoy, Espasa Libros, Madrid.
- Darío, Rubén. 1995. *Azul... Cantos de vida y esperanza*, Edición de José María Martínez, Cátedra, Madrid.
- Bruña Bragado, María José. 2008. *Cómo leer a Delmira Agustini: algunas claves críticas*, Editorial Verbum, S.I., Madrid.
- Cortazzo, Uruguay. 2000. “Delmira Agustini: hacia una visión sexo-política”, *Delmira Agustini y el modernismo*:

27 それらは詩人の死後、全集に収録され、発表時に掲載した雑誌の名『夜明け』*La alborada* というタイトルのセクションに収録されている (Agustini 1993)。

- nuevas propuestas de género*, Tina Escaja (compiladora), B. Viterbo Editora, Rosario, pp.195-204.
- Cortés-Vélez, Dinorah. “‘Tener entre las manos la cabeza de Dios’: Deicidio, misticismo, y ansiedad de la autoría en un soneto de Delmira Agustini”, *Forum: Revista de la Universidad de Puerto Rico en Arecibo*, 2012.
https://www.academia.edu/3771478/_Tener_entre_las_manos_la_cabeza_de_Dios_Deicidio_misticismo_y_ansiedad_de_la_autor%C3%ADa_en_un_soneto_de_Delmira_Agustini より取得 (2020.10.30)
- Cróquer Pedrón, Elena. 2000. “T(r)opologías: El “caso” Delmira Agustini”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVI, Núm.190, enero-marzo, pp.13-24.
- García Pinto, Magdalena. 1993. “Introducción”, *Poesías completas*, Edición de García Pinto, Madrid, Cátedra.
- . 1998. “El retrato de una artista joven: La musa de Delmira Agustini”, *Revista Iberoamericana* vol. LXIV, Núms. 184-185, Pittsburgh, pp.559-571.
- Girón Alvarado, Jacqueline. 1995. *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini*, Peter Lang Publishing, Inc., New York.
- Jiménez, Olivio José. 1985. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión.
- Kirkpatrick, Gwen. 2000. “‘Prodigios de almas y de cuerpos’: Delmira Agustini y la Conjuración del Mundo”, *Delmira Agustini y el modernismo: nuevas propuestas de género*, Tina Escaja (compiladora), B. Viterbo Editora, Rosario, pp.175-194.
- Márquez, Celina. 1995. “Delmira Agustini: entre las llamas eróticas y la espiritualidad del alma”, *La Palabra y el Hombre*, Universidad Veracruzana, no. 96, octubre-diciembre, pp. 216-224.
- Molloy, Sylvia. 1984. “Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini”, *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Ediciones Huracán, Puerto Rico.
http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/11734/public/11734-17132-1-PB.pdf より取得 (2018.3.8)
- Silva, Clara. 1968. *Genio y figura de Delmira Agustini*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires.
- 織田元子. 1988. 『フェミニズム批評 理論化をめざして』勁草書房。
- ギルバート, サンドラ, スーザン・グーバー. 1988. 『屋根裏の狂女 ブロンテとともに』山田靖子・蘭田美和子訳、朝日出版社。
- 駒井睦子. 2019(a). 「デルミラ・アグスティーニ『(壊れやすい) 白い本』El libro blanco (frágil) のテキストをめぐる諸問題について」『清泉女子大学人文科学研究紀要』40号、pp.43-60。
- 2019(b). 「亡霊の痕跡——デルミラ・アグスティーニの初期作品の分析——」『ラテンアメリカ研究年報』No.39、pp.45-75。
- ショウォールター, E. 1993. 『女性自身の文学 ブロンテからレッシングまで』川本静子・岡村直美・鷺見八重子・窪田憲子共訳、みすず書房。
- ブルーム, ハロルド. 2004. 『影響の不安——詩の理論のために』小谷野敦、アルヴィ宮本なほ子訳、新曜社。
- 松本健二. 1998. 「ルベン・ダリーオ論：『青・・・』連作詩」、*Estudios Hispánicos* (23)、大阪外国語大学スペイン・イスペインアメリカ研究室、pp.97-111。
- ワイルド, オスカー. 1959. 『サロメ』福田恒存訳、岩波文庫。

