

## アポリネールにおける「可視性」に関する一考察

辻野 稔 哉

## Une réflexion sur &lt; la visibilité &gt; chez APOLLINAIRE

Toshiya TSUJINO

## Résumé

Dans la recherche des œuvres d'Apollinaire, on trouverait ambivalentes celles écrites pendant la Grande Guerre. André Breton, au moins, les a considérées un peu naïves et parfois nationalistes. De toutes façons, on doit relever sur ce point la visibilité en tant que problématique. Parce qu'il s'agissait toujours pour Apollinaire dans cette période des calligrammes et des scènes trop spectaculaires des champs de bataille. Autrement dit, le poète a examiné et représenté la limite de l'art verbal en réfléchissant à quelque chose de visuel.

**Mots-clefs :** Apollinaire, Breton, visibilité, Grande Guerre, calligrammes

**Key words :** Apollinaire, Breton, visibility, First World War, calligrammes

## はじめに

フランソワ・トリュフォー監督の代表作『突然炎のごとく』（仏語原題：*Jules et Jim*）の主要人物であるドイツ人ジュールとフランス人ジムは、共に第一次世界大戦（と後に呼ばれることになる戦争）に参加するが、幸い無事生還を果たす。そして、戦後ドイツで暮らすジュールとヒロイン、カトリーヌの家族をジムが訪れる。この時、彼らが互いに戦った戦争を振り返りながら、ジムが一つのエピソードを語る。ジムの知り合いの砲兵は、戦時下の休暇の折、移動途中の列車の中で一人の女性と知り合った。二人は住所を交換し、彼らは文通を始める。砲兵は戦場からせせと手紙を送った。最初は「お嬢さん、お元気ですか」といった調子で。次第にその女性に対する思いが募り、写真を送ってもらおうと、手紙の文句は熱烈になっていく。男はついに相手の母親から婚約の許しを得るに至る。そして最後には「君の乳房は僕が愛する唯一の砲弾だ」と書いた詩<sup>1</sup>を送る。「彼は言葉によって一人の女性を征服したのだ」とジムは語る。

このエピソードはほぼ史実であり、この砲兵とは詩人アポリネールのことである。彼は1914年8月、開戦の一週間後には兵役を志願している。アポリネールはローマで生まれ、フランスで育った人間だが、当時フランスの市民権を正式には取得していなかった為<sup>2</sup>、パリではこの志願が受理されなかった。幾多の事情を経て、12月南仏ニームにおいて志願が受理され、第38砲兵連隊に入隊する。翌年の1月2日休暇をニースで過ごし、ニームへ戻る途中の車中でマドレーヌ・パジェスという女性

に出会う。ジムが語った様に、手紙による交際を続けた後、同年8月にはマドレーヌの母親から婚約を許された。上記の詩編《Fusée》はその年の10月に送られた詩である。11月下旬、歩兵連隊に転科し少尉となり、最前線に着任。二人は12月の休暇の折、再会を果たす。そして翌1916年3月17日エーヌ県ベリー＝オ＝バック近郊の塹壕において、詩人は頭部を負傷。パリに送還される。その後、体調は完全には戻らないが、パリに於いて、ともかくも創作活動を続けることになる。マドレーヌとは、こうしたできごとの過程で次第に疎遠となり、結局アポリネールは別の女性と結婚する。そして1918年11月、いわゆる「スペイン風邪」と呼ばれたインフルエンザにかかり、病状が悪化。同9日、帰らぬ人となる。休戦2日前のことであった。

なぜトリュフォーがこのエピソードをあの映画に挿入したのかはまた稿を改めて考察しなければならない。が、さしあたり、この大戦が個々人の戦いではなく、人間や兵器の大量動員、大量投入が問題とされた戦争であったことが一つの前提である。文字通り無名の国民の、銃後も含めた総動員態勢による戦争。そのさ中であって、一人の男が自分の言葉によって、全く別次元の戦いを行っていたことを、運命の皮肉として示したかったのでもあろうか。この戦争は当初「1914年の戦争」と呼ばれるが、フランスではその未曾有の規模から「大戦争 la Grande Guerre」と呼ばれる事になる。今日、我々はこの戦争を「第一次世界大戦」と呼んでいるが、それは無論「第二次世界大戦」後のことである。いずれにせよ、この大戦

はフランスのベル・エポックの終わりを告げ、広い意味での19世紀的な物事に終止符を打ち、20世紀という新たな時代の到来を告げる物でもあった。アポリネールはこの戦争中も復員後も様々な活動を行ったのだが、それらについての評価もまた様々である。我々は本稿において、そうした戦時下のアポリネールの創作活動について、もう一度考えてみたい。

### 1 戦中・復員後のアポリネール像

アポリネールは、1913年に代表作となる詩集『アルコール *Alcools*』を発表したが、そこには自らの時代を歌う若き詩人の息吹が溢れ、句読点を一切排するなど、形式的にも大胆な試みが行われていた。またピカソやブラック達とも親交が深く、キュビズム擁護を早くから打ち出していた彼は、同じ1913年『美的省察-キュビズムの画家たち<sup>3</sup>』と題する評論集にそれまでの考察を纏めて上梓している。さらに、小説家としても活躍して1910年のゴンクール賞候補(『異端教祖株式会社 *L'Hérésiarque & C<sup>o</sup>*』)にまでなっており、幅広い文筆活動を行ったことが知られている。その他にもレコードに自分の詩の朗読を録音したり、当時急速に進歩を遂げていた映画にも大いに興味を抱き、彼が仲間達と作った雑誌『ソワレ・ド・パリ *Les Soirées de Paris*』は、定期的に映画時評を掲載する初めての文芸誌となった。要するに、1914年の戦争開始以前において、彼は20世紀初頭のフランスを代表する前衛的詩人であった。

そして、1914年からは、文字で絵や図柄を構成する「カリグラム *calligrammes*」を好んで描く(書く)ようになり、以後アポリネールはこの手法を用いて様々な詩を発表することになる。「大戦争」は、そうした活躍の続く1914年の8月に勃発したのだった。詩人の従軍から死への道程はすでに述べた通りだが、戦地にあっても、また負傷してパリに復員してからも、彼は創作活動をやめなかった。詩人は、戦場から友人や恋人に手紙や詩を数多く書き送ったし、パリに戻ってからも詩を作り、戯曲を発表し、講演を行ったりしている。しかし、その営みは1918年の11月で永遠に断ち切られる事になる。彼には「戦後」を生きる事が許されなかった。我々がこのことにわざわざ言及するのは、アポリネールの戦争期の創作活動について、様々な批判が一方的に為されたままになったことを思うからである。

この点について、すなわち従軍以降のアポリネール像、アポリネール評価に大きな影響を与えた人物の一人がアンドレ・ブルトンであろう。ブルトンは1915年頃アポリネールと相知り、手紙をやりとりする仲であったが、1916年5月10日、負傷した詩人が開頭手術を受けた翌日に、その病院で初めて本人との対面を果たす。その後

二人は、18年の詩人の死まで、毎日の様に顔を合わせたと言われる<sup>4</sup>。

ところでブルトンは、1952年に発表された *Entretiens* というインタビュー・証言集において、当時のアポリネールを様々に回想しているが、従軍以降のアポリネールについては、極めて厳しい評価を下している。

そこでは、時代の最悪の現実が避けて通られ、厳密な意味での「カリグラム」において自由奔放に繰り広げられる遊戯活動のために、当然至極な不安がしりぞけられているのです。その一方で、精神は、不条理この上ないことに戦争の〈道具立て〉の中に己の糧を見出す事に固執しているのです。戦争という恐るべき「事実」を前にして、アポリネールは幼児期への沈潜願望、(中略)アニミズム回帰願望をもって反応したのでした<sup>5</sup>。

ここには、出征後のアポリネールの作品に対するブルトンの批判がはっきりと述べられている。ブルトンにとってカリグラムは遊戯活動であり、1914年以降のアポリネールの様々な作品は、戦争という現実と直面する事なく、幼児期への退行的な願望を反映したものと断じているのである。さらに、ブルトンの批判はアポリネールの別の側面にも向けられる。

(・・・)アポリネールが「新精神と詩人たち」という題の、かなり長い、宣言的性格の文章を発表したのです。はっきりいって、この文章は私たちの部分的賛同しかえられませんでした。(中略)国家的次元に、さらにはナショナリズムの次元にさえ、議論を引きずり込もうという意図(「文明の一切の秘密を保持するフランス・・・」)こうアポリネールはのべています)は、より一層許しがたく思えました<sup>6</sup>。

ここでは、1918年に発表されたアポリネールの評論『新精神と詩人たち *L'Esprit nouveau et les poètes*』におけるナショナリスト的な態度、さらにはこの評論における伝統回帰の姿勢や大胆さの欠如などが指摘されている<sup>7</sup>。

確かに、この評論や当時の発言をそのまま受け取るならばブルトンの意見には尤もな部分も多く、彼はアポリネールの晩年の諸特徴を的確に把握しているようにも思える。しかし、例えばカリグラムは、大戦前に始められたものであり、我々はその試みにアポリネール独自の意義を見出すのだが、これは以下の節で徐々に明らかにしたい。また、「文明の一切の秘密を保持するフランス」云々といった表現も、第三共和制期の植民地主義を思わせる

のは確かであるが、様々な場面でやや大げさにパリの仲間たちを持ち上げるアポリネールに、戦前から見られた傾向とも言える。ましてや、大戦中の1916年によく「フランス市民権」を取得し戦った詩人<sup>8</sup>が、この時期に愛国的な高揚感を持ったとしても不思議は無い。そして、アポリネールの幼児期への沈潜願望、否むしろ母体回帰的欲望と言った方が適切なのであるが、この欲望こそアポリネールの作品を大きく特徴付けるものであり、我々が次節で見るように、その生涯を通して彼の作品中に見出される傾向である。従って、ブルトンの指摘は確かに正しいのだが、ブルトン自身が戦前のアポリネールに抱いていたイメージがあまりにも憧憬に満ちたものであったため、戦中・復員後の詩人の作品に対する落胆を増幅してしまっている感がある。そういう意味で、ブルトンの言葉はほぼ正鵠を射ているのだが、同時に一面的であるように思われてならないのである。

## 2 アポリネールに見られる多面性

アポリネールがその代表作『アルコール』で見せた様な、既存の表象形式への抵抗（句読点の廃止、不規則な韻の導入など）やそのテーマの現代性（都市化、近代化した市民生活、芸術活動そのものへの自己言及性など）は良く知られるところであり、すでに言及した美術の分野でのキュビズム擁護なども詩人が見せた芸術革新運動の一環であった。従って、若き日のブルトンを初めとして、フィリップ・スーポーヤルイ・アラゴンといった後のシュルレアリスト達にとって、アポリネールは先行する世代を代表する「新しい詩人」であった。

しかし、一見して明らかなように思われる彼の革新性は、そう単純なものではない。例えば『アルコール』の冒頭を飾る「地帯 Zone<sup>9</sup>」は、「ついにお前はこの古びた世界に飽きたのだ」という有名な一節に続いて、パリの様々な姿が歌われる詩編であるが、すでに四行目に「ここでは自動車までが古ぼけ／新しさを失わないのは宗教だけだ」というやや意外な詩句が現れる。急速に進む近代化、都市化の渦中にあるパリが歌われるこの詩には、キリスト教を中心とする宗教的な事象も多く歌われている。実際、1889年に作られた「近代化の象徴」であると思われているエッフェル塔（2行目に歌われている）より、カトリック教徒たちの寄付によってモンマルトルの丘に作られたサクレクール寺院（1877年の着工であるが、完成は1914年）の方が新しいパリのモニュメントなのであり、パリとはそのような近代的なものと古くから伝わるものが常に入り混じって作り上げられる都市であることを、これらの詩句は示唆する。あるいは、時代の最先端を行く技術（ここでは例えば自動車や飛行機）に潜む人間の能力を超え出るモノは、同時にどこか宗教

的な心情を人々にもたすのだと詩人は看破したのかも知れない。そして、この詩の最後では、パリを彷徨い歩いて夜明けを迎える「おまえ」（＝詩人自身と解釈できよう）に対し、「おまえはこれから眠るのか オセアニアとギニアの彫像に見守られ／彼らもまたキリストなのだ 形と信仰が違うとは言え」と語って異教的な信仰にまで言及した後、「さらば さらば／太陽 切られた首よ」という、広く知られる二行で締めくくられる。最後のこの一節の解釈は様々だが、朝焼けを歌う詩句としては一種異様な趣がある<sup>10</sup>。いずれにしても、ここで歌われているのは、近代化を単純に「進歩」として礼賛する態度ではなく、近代化によって生まれた風景と、そこに生じる人間の原始的、宗教的な感情といったものをも含んだ同時代のダイナミズムに向き合う態度であろう。

一方、キュビズム擁護などの美術評論を纏めたものである『美的省察-キュビズムの画家たち』は、また別の矛盾した要素を包含している。それは、そこでの画家達の「語られ方」に見出される。この評論集では、最初に「美的省察」と題する同時代の美術に関する一般論が展開され、それに続いて「新しい画家たち」という総題の下にピカソ、ブラックといった9名の画家たちが紹介され、補遺、覚え書きが付け加えられている。ここで注目されるのが、ピカソと、ブラック以下の芸術家たちについての記述の違いである。ピカソについて、アポリネールはいわゆる「青の時代」からの特徴を詩人独特の言い回しで賞賛し、ピカソの芸術追求のドラマを語った後、この画家の変貌を語る。

実際には、例えば解剖学などもはや芸術の中にはなかったもので、それをもう一度発明し、偉大な外科医の学識と方法論とでもってピカソ自身の殺害を実行する必要があった。

\*

彼がほとんど独力でなしとげた芸術の大革命、それは、世界がいまや彼の新しい表現になるのだということである。

おどろくべき巨大な炎よ。

新しい人間。世界は彼の新しい表現なのだ<sup>11</sup>。

ここでは、「アヴィニヨンの娘達」以降のピカソが詩人に与えたインパクトが、如何に大きなものであったかが率直に語られている。一方、ブラックに関する記述はこの画家が「キュビズムの画家」として最初に公衆の前に現れた人間だという記述で始まる。「この注目すべき（公衆との）接触は、1908年のサロン・デ・ザンデパンダン（独立展）で生まれた。<sup>12</sup>」そして、アカデミー公式のサロンに対してこのサロン・デ・ザンデパンダンが

果たした役割について、「それは、二十五年来、フランス絵画の歴史の肉とも魂ともなった様々な傾向、様々な個性を、つぎつぎとわれわれに教えて来たのである。<sup>13)</sup>」と書く。さらに「しかも、フランス絵画とは、宇宙と対決して偉大な伝統の論理を追求し、つねに強烈な生の意識を明らかにする、今日では唯一の注目すべき存在なのだ。<sup>14)</sup>」と続けている。ここに、我々がすでに指摘しておいた、戦後ブルトンが非難したものと同様の態度を見出す事ができる。それは確かに、第三共和制期的ナショナリズムの現れと言えるだろう。しかしまた、美術批評の分野でのスタンスや仲間達を世間にアピールするための、アポリネール独特の大きな表現の一つとも考え得るだろう。この様な態度は、従って、戦前戦後の区別無くアポリネールには見られるのである。続くジャン・メツァンジェについては、まず最初に当時のスーラ達の流派を指す「新印象主義」にメツァンジェを分類する。そしてこの新印象主義者達が「分割描法 *division*」を創り出し、それを1886年以来発展させて来たのだ、と述べる。また、唐突に、スーラを17世紀フランス古典主義の喜劇作家モリエールを思い出させる画家であると述べ、その優美さ、抒情性、鋭い感覚などにその共通点を見出している。

これらの例が示すように、『新しい画家たち』においては、ピカソを除く画家達の「新しさ」は、「フランス芸術」の歴史とその発展の中に位置づけられるものである。そして、ほとんどの画家達が、「何々主義」といった言葉や「誰々の影響」といった語りによって分類され、作品発表等の年号と共に語られる。対して、ピカソの章では、いっさい年号などは登場せず、表現に対する画家の模索や苦闘が詩人の言葉で語られる。言わば、この章では、アポリネール自身が行っている様々な詩における試みを、ピカソに重ね合わせて語っているのである。我々は以前にも、このピカソとその他の画家達への記述の乖離を、同評論集における「裂け目」として指摘した<sup>15)</sup>が、「新精神と詩人たち」との比較を念頭においてこの作品を考えると、改めてこのことが重要なポイントではないかと考える。すなわちブルトンが示した「評価と落胆」は、アポリネールがもともと持っているアンビヴァレントな語りの二重性、「表現方法の根本に関わる断絶とも言える変革」と「歴史や伝統を踏まえた相対的新しさ」という実は異なる二つの「新しさ」を同じレベルで語る態度にも要因があるのではないだろうか。

さてここで、もう一つブルトンが挙げていた、戦時期のアポリネールが示した「幼児期への沈潜願望」について少し触れておきたい。ブルトンがそこで念頭に置いているのは、おそらく一連のカリグラムや復員後に発表された戯曲『ティレシアスの乳房 *Les Mamelles de Tirésias*』

といった作品であると思われる。アポリネールのカリグラムは、確かに一見して幼稚な発想であるように思えるし、マラルメにおける先行的な試みもすでにあり、その評価は様々である。少なくともブルトンの目には、大戦争のもたらした悲惨な状況に照らして、あまりにも「遊戯的な」表現法だったのであろう。ただし、この点について我々は、後で再び取り挙げて検討したい。

一方、戯曲『ティレシアスの乳房』(1917年)は、ブルトンに大きな影響を与えたことで有名なジャック・ヴァシェ(1895-1919)が、アポリネールと決定的に反目するきっかけとなった作品である。ブルトンも作品自体ががっかりさせるもの(*décevante*)だったと述べているが、確かに、男性が妊娠して子供を産むという設定は荒唐無稽であり、「産めよ増やせよ」といった戦時下の国策に沿ったテーマを繰り返すこの劇に、ブルトンやヴァシェたちが失望したのも無理は無い。しかし、この劇はアポリネール自身がその序文で述べているように、もともと1903年に書かれたもので、男性が妊娠したり、女性が男性化するという風な設定は、必ずしも大戦争に直に結びついていたのものではないと考えられる。それはむしろ、アポリネールの他の作品(例えば『腐っていく魔術師 *L'Enchanteur pourrissant*』(1908年)での、メルランが閉じ込められる洞窟での状態や、『虐殺された詩人 *Le Poète assassiné*』(1916年)のクロニアマンタルの墓、詩編「犬サフラン *Les Colchiques*」(1907年)に見られる単性生殖の世界など)にも見られるような、男女の区別が人間にもたらされる以前の状態、精神分析で言うエディプス期以前の母と子の相補的な状態への回帰願望と相通じるものではないだろうか。そのような母体回帰の願望が、戦時下での多産奨励政策へと結びつくことには確かに問題があるのだが、詩人のこの潜在的願望は彼の生涯を通じて見られるものであり、特に件の戯曲に限った特徴ではない。

こうして見て来ると、ブルトンが非難した要素は、それ自体としてはアポリネールが以前から持っていたものであり、変節や後退などと呼ばれるものとはやや異なるように思われる。それでは、アポリネールは戦争期を通じて何も変わらなかったのだろうか。もし変化があったとするならば、ブルトンが捉え損なった、戦中あるいは復員後のアポリネールの活動を特徴付けるものとは何なのであろうか。

### 第3章：アポリネールにおける<可視性>の持つ射程

ポール・ヴィリリオは、その『戦争と映画 I *Guerre et Cinéma I*』の中で、次の様に書いている。

彼ら(第一次大戦を戦った兵士達)はまた、エルン

スト・ユンガー、アポリネール、マリネッティといった人々がすでにその魔術的で、視覚刺激的な性格を認めた、あの砲弾の光が描き上げる夢幻劇の最初の観客でもあった、といわなければならない<sup>16</sup>。(括弧内は筆者補足)

第一次大戦における戦いとは、かつての白兵戦や個としての戦いなどはその意味を失い、絶え間ない砲弾、銃弾にさらされながら、数百万の兵士たちが塹壕に身を潜める日々が延々と続く、そのような戦闘であった。そして、夜になれば、曳光弾や照明弾が砲撃に加わる。こうした戦闘は、兵士たちの理性を麻痺させ、アポリネールも最前線の塹壕で泥に埋もれながら、死への恐怖、鉄と火の轟音の中の神秘的な恐怖を味わう事になる。ところで、ヴィリリオが指摘する通り、アポリネールはそのような戦場における照明弾や投光器の描く光景を幾つもの詩の中で歌っている。

Cette nuit est si belle où la balle roucoule  
 Tout un fleuve d'obus sur nos têtes s'écoule  
 Parfois une fusée illumine la nuit  
 C'est une fleur qui s'ouvre et puis s'évanouit  
 今夜はまことに美しい 弾丸は鳩のように鳴き  
 砲弾の河全体が我々の頭上を流れる  
 ときおり一発の照明弾が闇を照らす  
 それは咲いては消えて行く一輪の花<sup>17</sup>  
 (「名誉の歌」Chant de l'honneur)

Les réflecteurs dardent leurs lueurs comme des yeux  
 d'escargots  
 探照燈はかたつむりの眼のようにその光を放っている<sup>18</sup> (「イタリアへ」À L'Italie)

Les atroces lueurs des tirs  
 Ajoutent leur clarté soudaine  
 À tes beaux yeux ô Madeleine  
 銃火の恐ろしい発射光が  
 その突然の輝きを加える  
 お前の美しい眼に おおマドレーヌよ<sup>19</sup>  
 (「同時性」Simultanétés)

こうした語句は、戦場光景描写の異様な一部を成している。しかもこれらの光は、昼間の荒涼たる野原にははっきりと姿を現すことの無い敵の存在をも示しているのだし、生と死、恐怖と恋情を重ね合わせるものでもある。実は、ヴィリリオが上記の文章を書く70年近く前、すなわち1916年にあのブルトンも、手紙の中で次の様に

書いている。

いま、私はかなり心地よいめまいを数時間体験したような気がします。たとえば、砲撃の中で数時間もかけて、たんかを運ぶ〈シニョル〉(私の仲間たちの隠語です)を撤退用舟艇までひきずっていった、あの美しい真夜中の場合がそうです。あの体験は、泳いだり、馬を疾走させたりする快樂に似ています。しばらくの間、アポリネールの美神が私をささえてくれるのです<sup>20</sup>。

ブルトン自身、アポリネールが歌った様な戦場の光景にある種の快樂を感じ、魅入られていたのである。こうした、ヴィリリオの言う戦場の〈spectaculaire〉な光景について、アポリネールは友人への手紙の中で、以下のように述べている。

そして戦争そのものについては、あなたにはいちいち言わないでおきます。その恐怖、神秘、荒々しい美しさは筆舌に尽くしがたいものです<sup>21</sup>。

無論の事、ここで言われている美しさとは通常のそれではなく、一種異様な光景を指すものであろう。この手紙の数行後に「崇高な放棄の印象 impression de sublime abandon」という語句もあり、我々がすでに引いた詩句とも合わせて考えるとき、これらの表現に、視覚に訴えつつ言葉による把握を許さない過剰なものの存在を感じ取ることができるだろう。

S  
 A  
 LUT  
 M  
 O N  
 D E  
 DONT  
 JE SUIS  
 LA LAN  
 GUE É  
 LOQUEN  
 TE QUESA  
 BOUCHE  
 O PARIS  
 TIRE ET TIRERA  
 T O U JOURS  
 AUX A L  
 L E M A N D S

図：二等砲兵牽引兵 2e canonnier conducteur (部分)

我々は、こうした「可視性 la visibilité」とでも言うべ

きものへの挑戦の一つがカリグラムであったのだろうと考える。有名なエッフェル塔のカリグラム<sup>22</sup>はその代表的な例だが、そこでは、通常のフランス語であれば、左から右へ書かれる語句が、図の上から下への流れとなっているだけで、文章の線形性は保たれており、とりたてて斬新さは無い。しかし、単語の音節の区切れを犠牲にしてまで塔の形状を保ち、それでいて頭韻・脚韻を踏んでいる所も見られるし、最後の ALLEMANDS（ドイツ人）という単語を引き裂く様に配置する等の工夫が見られる。他の作品を見ても、一般にアポリネールのカリグラムは、デザイン的な洗練からはほど遠く、それゆえに遊戯的なものに過ぎないとも見なせるが、その文字列の振れ、纏れこそが「可視性」を言葉にすることの不可能性を表しているのではないだろうか。

この主題に関する別の例を見てみよう。例えば、彼が1907年に発表した短編小説「詩人たちのナプキン La Serviette des poètes」<sup>23</sup>（『異端教祖株式会社』所収）である。このごく短い話の登場人物は、画家とその恋人、そして彼らの家を代わる代わる訪れる4人の詩人たちである。彼らが画家の家で食事をすると、ナプキンが1枚しかないので、皆同じナプキンを代わる代わる使うことになる。ところが、その詩人たちの中に胸を患った者がいて、詩人たちは次々と病に感染し、ナプキンは彼らの血で汚れていく。やがて、4人の詩人は皆死んでしまう。用無しになったナプキンを画家の恋人が拵げてみると、ナプキンの四隅には、汚れによって詩人たちの顔が浮かび上がっていた、という物語である。

これらの顔は、小説の最後で、「芸術の限界 la limite de l'art」, 「命の果て les confins de la vie」といった言葉と結びつけられるが、我々がそこに感じ取れるのは、詩人たちの口から出た言葉ならぬものがナプキンに残したもので、それが詩人たちの死と引き換えに現れた「顔」という「可視性」だったということである。そもそも、画家と詩人という対立軸がまずあり、その上で詩人の口から拭われた食べかすや彼らの吐く血が、絵を描く。言葉そのものではなく、口から出た物でありながら声＝言葉とは異なるもの、あるいはそこで言葉からこぼれ落ちたものが、視覚的な表象へと通底していることを表しているのである。

通常の文章が描く線形性を離れた不器用な歪みであるカリグラムも、同様な事態の表現と捉えられるのではないか。アポリネールのカリグラムは、言葉による何物かの可視化への試みであるため、いびつで幼稚なものに近い。しかし、「言葉の世界」と「言葉にならぬもの」の狭間において、詩人は何か「可視的」なものを表現しようとしており、それにはそれまでの通常の表現形式では事足りぬのである。「詩人のナプキン」が書かれたのは

カリグラムが始められる7年も前であり、ましてや戦場の光景もまだ知らぬアポリネールであるが、我々はこの「見える事」ないし「見えるもの」の問題化と、それを言語化することのずれ、それも致命的な不可能性といったものの原形を見出すのである。

こうした意識は、詩人の最晩年の作品にそのまま繋がって行く。例えば、1917年に発表された「勝利 La Victoire」という詩編には次のような言葉を見る事が出来る。

Nous n'aimons pas assez la joie  
De voir les belles choses neuves  
O mon amie hâte-toi  
Crains qu'un jour un train ne t'émeuve  
Plus

Regarde-le plus vite pour toi<sup>24</sup>  
私たちは美しく新しいものが見られる喜びを  
それほど好んでいるわけではない  
おお 私の愛しい人よ 急ぎなさい  
いつの日か 汽車が もう  
あなたを感動させなくなることを憂うがいい  
もっとはやく汽車を見るがいい

ここには、進歩や新しい技術のもたらす快感への強い肯定感のようなものは感じられない。それは1913年の「地帯」で、車さえもはや古びたものになる、と歌っていたことに通じている。しかしここでは、「見る」ことへの意識がやや強迫的なまでに強調されていることが感じられよう。この詩の最後も同様である。

La Victoire avant tout sera  
De bien voir au loin  
De tout voir  
De près  
Et que tout ait un nom nouveau<sup>25</sup>  
勝利とはなによりもまず  
遠くでよく見ることを  
すべてを  
近くから見ることを  
全てが新しい名を帯びることを

このように、「見ること」と、それが「言葉を獲得すること」によって「語り得るもの」になること、それが勝利として歌われている。新たなものそれ自体が重要なわけではない。まず、「何かが見えるということ」と、「それを語る」とは別である。それは、遠くにあるものであれ近いものであれ、常にずれを伴うだろう。しかし

ながら、にもかかわらず／それゆえに、ある可視的なものと言葉との出会いをもたらすのが「詩人」なのであり、詩が勝利となる時であろう。アポリネールが、戦争期を通じて行って来た様々な試みは、このような詩人の在り方の追求だったと考える。

### 終わりに

ヨーロッパにおける大戦争は、芸術の分野においても当然多くの影響をもたらした。その勃発からほぼ1世紀が経とうとしている現在、この戦争をあらためて見つめようとする研究が盛んになってきたように思われる。この困難な時代のフランスにおいて、アポリネールの存在は決して小さいものではなく、今後さらに緻密な研究が求められよう。そういう意味でこの小論は一つの考察に過ぎない。確かに、ブルトンが言うように、戦時下のアポリネールが愛国的詩人のごとく振る舞ったことは否定し難い。しかし、戦争と言う凄まじい光景を見、呆然としながら、そのようなものを人が見てしまうということ、すなわちそこにある「可視性」を言葉によって表現しようとしたことを無視してはなるまい。実際、第一次大戦を経て、写真や映画といったメディアの重要性が飛躍的に高まるのだし、アポリネールも『新精神と詩人たち』の中で、映画のさらなる発展を予想している。しかし、彼はあくまで文筆活動による表現にこだわった。そして、我々が見て来たように「可視性」と「言表」とのズレを文字による表現の臨界点として示すこと。それがアポリネールが「詩人」として常に意識していた点であり、戦時期を通して加速させ、最後まで貫いた態度だったのでないだろうか。

- 1 アポリネールの詩作品は、すべて Apollinaire, *Œuvres poétiques*, Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, 1965 (以下 *Œ.Po.* と略す) からの引用である。マドレーヌに送られたこの詩は1915年10月9日に送られたものだが、その後《Fusée》というタイトルで詩集『カリグラム *Calligrammes*』の中に収められた。
- 2 アポリネールは、1880年8月26日ローマに生まれ、その後モナコに移りそこで少年期を送る。その後、パリに移り住むが、その際(1899年10月11日)に外国人登録を行っている。
- 3 原題は、*Méditations esthétiques-Les peintres cubistes* なお、アポリネールの美術批評作品については、Apollinaire, *Œuvres en prose complètes, tome 2*, Bibliothèque de la pléiade, 1991 (以下 *Œ.Pr.*, t.2 と略す) をテキストとする。

- 4 André Breton, *Entretiens*, Gallimard, 1952, p.23 (邦訳：稲田三吉・佐山一訳『ブルトン、シュルレアリスムを語る』思潮社、1994年を参照させていただいたが、一部語句を改変した。)
- 5 *Ibid.*, p.25
- 6 *Ibid.*, pp.43-44
- 7 ブルトンはこの文章におけるこの様な大胆さの欠如といった欠点を、彼の負傷がもたらしたものと述べているが、このような見方をする研究者も少なくなく、日本での紀伊國屋版全集の編者渡邊一民も、そのあとがきにおいて、負傷による一種の狂気の可能性を示唆している。Cf. 鈴木信太郎、渡邊一民編『アポリネール全集』、紀伊國屋書店、1964年、「解説」(渡邊一民)、pp.901-923.
- 8 ウィルヘルム・アポリネール・コストロヴィツキに、フランス市民権を与えようとする旨が、戦時下の1916年3月9日付けの官報によく告示された。
- 9 *Œ.Po.*, pp.39-44
- 10 この詩編の初出である1912年の『ソワレ・ド・パリ』に発表された版では、この最後の一節は「Soleil levant cou tranché」(昇る太陽 切られた首よ)となっており、さらに朝日のイメージが強調されていた。Cf. Michel Décaudin, *Le dossier d' "Alcools"*, troisième édition revue, Librairie Droz, 1996, p.77.
- 11 *Œ.Pr.*, t.2, p.24
- 12 *Ibid.*, p.25. サロン・デ・ザンデパンダンは1884年にスーラたちによって始められた。
- 13 *Ibid.*, p.26
- 14 *Ibid.*
- 15 辻野稔哉、「キュビズム あるいは引き裂かれた美術史 - アポリネールの『美的省察 - キュビズムの画家達』をめぐって -」、『フランス文学研究』第14号、東北大学フランス語フランス文学会、1994年、pp.33-42.
- 16 Paul Virilio, *Guerre et Cinéma I logistique de la perception*, Cahiers du cinéma, 1984, pp.123-124. (邦訳：ポール・ヴィリリオ著、石井直志・千葉文夫訳『戦争と映画 知覚の兵站術』、平凡社ライブラリー、1999年)
- 17 *Œ.Po.*, p.305
- 18 *Œ.Po.*, p.276
- 19 *Œ.Po.*, p.286
- 20 1916年12月のヴァレリー宛書簡の一部。アンリ・ベアール著、塚原史・谷昌親訳『アンドレ・ブルトン伝』、p.50
- 21 Pierre-Marcel Adéma, *Guillaume Apollinaire*, La table Ronde, 1968, p.281
- 22 *Œ.Po.*, p.214
- 23 Apollinaire, *Œuvres en prose complètes, tome 1*, Bibliothèque de la pléiade, 1991, pp.191-194
- 24 *Œ.Po.*, p.310
- 25 *Ibid.*, p.312