

アポリネールの散文作品における「映画と蓄音機」をめぐって

辻野 稔 哉

Sur <le cinéma et le phonographe >
dans des œuvres en prose d'Apollinaire

TSUJINO, Toshiya

Résumé

Dans les derniers temps de la vie, Apollinaire a souvent parlé du <cinéma> et du <phonographe>. À ce moment-là, le cinéma parlant n'est pas encore populaire, mais le poète s'intéressait à ces deux technologies assez nouvelles. Nous allons analyser, dans ce petit article, des problématiques de la sensibilité audio-visuelle que nous pouvons trouver dans ses œuvres en prose.

キーワード：アポリネール, 映画, 蓄音機, 声, 身体

Mots Clés: Apollinaire, le cinéma, le phonographe, la voix, le corps

はじめに

20世紀初頭に活躍し、1918年に没したアポリネールは、「キュビスムの画家たち」との交友関係や、自ら「カリグラム」という表現形態を採用したことなどから、しばしば、文学と視覚芸術の接近性ととも語られる。そして晩年のアポリネールが「映画」にしばしば言及したことも良く知られている。『カリグラム』出版（1918年4月15日）の数ヶ月後、彼の友人でもあったアンドレ・ビイに宛てた有名な手紙の中にも次のような文章を見ることができる。

『カリグラム』について言えば、これは自由詩派の詩の理想化であり、印刷術が華々しくその活動を終え、映画や蓄音機といった新しい再生方法の夜明けを迎える時代における、印刷の精密さなのだ¹。

前年の1917年には、当時の彼の考えをまとめて発表した『新精神と詩人達』という講演を行っている。この講演は字句通りに受け入れることが躊躇されるアポリネール独特の言葉遣いに満ちてはいるが、彼の関心の方向性としてやはり興味深い部分を含んでいる。

とりわけ大衆芸術である映画が、映像による一冊の本となっている時代にあって、詩人たちが、思慮深く洗練された人々のための映像を構成しようと務めるのは、当然のことである。そういう人々は、映画製作者たちの粗野な想像力の産物に、満足してい

ないのだ。しかし、映画の製作者たちも、やがて洗練されていくだろう。そして、蓄音機と映画が、いわば日常の唯一の印刷形式となり、詩人達は、これまでに知られていない自由を手に入れる時が来るだろう²。

こうした映画に対する言説は、単なる気まぐれではなく、晩年のアポリネールの芸術に対する姿勢の一側面を表しているように思われる。ここで注意しなければならないのは、「蓄音機と映画」という表現である。言うまでもなく、1917、18年当時、本格的なトーキー映画は一般化していない。しかし、様々な試みから「声の出る映画」は予感されていたであろう。勿論アポリネールは、これらのテクノロジーに対して、すでになかなか以前から興味を抱いている。では実際に、こうしたテクノロジーは、アポリネールにとってどのようなものであったのだろうか。そしてこの一対の表現にはどのような意味が込められているのか。我々は、彼の作品、とりわけ散文で表現された物語群を中心に、この問題を改めて考えてみたい³。

1 『異端教祖株式会社』（1910）まで

アポリネールが、晩年の講演やインタビュー等で映画に度々言及し、映画の為のシナリオさえ書いていたことを思えば意外だが⁴、直接映画を主題として描いている小説は少ない。そうした中で、我々の興味を惹くのは『異端教祖株式会社』（1910）に収められた『贖世主アン

フィオン ドルムザン男爵の冒険物語 *L'Amphion faux messie ou histoire et aventures du baron d'Ormesan*⁵⁾』という同じ男を主人公とする続き物の小説である。ドルムザンの物語は6つのエピソードから構成されているが、ここで問題なのは最初の二話と最終話である。第一話「ガイド *Le guide*」では、語り手の「私」が学校時代の仲間であるドルムザンにパリで再会する所から始まる。ドルムザンは怪しげなガイドをしているが、自称芸術家である。彼はあらゆる芸術の前途は行き詰まっていると主張し、自ら制作して来た絵や詩を廃棄して、新たな芸術を発明したという。そして、パリを歩き回り、その様々な場所の喚起する感情を一つの交響楽のようなものとして捉える「アンフィオニイ芸術」と称するものを創作していると嘯く。『贗救世主アンフィオン』という連作のタイトルは、このギリシャ神話のアンフィオンに因んでつけられている。アンフィオンは、豎琴の名手で音楽で石垣や教会を築くための切石を動かしたとされており、ここでは「新しい芸術」が音楽へと結びつけられている。だが実際にはドルムザンは、観光客相手にカフェ・ナポリタンをアカデミー・フランセーズと紹介し、通りがかりのクレディリヨネ銀行をエリゼ宮だと称する類の方法でインチキな名所案内を済ませ、客から莫大な料金をせしめる贗ガイドである。バスに同乗していた語り手の「私」は、ドルムザンの大きな「声」を聞き、その案内ぶりに唾然とするのであった。

続く第二のエピソードが「美しい映画 *un beau film*」と名づけられたもので、ここでは、語り手はドルムザン男爵である。彼は、1901年に仲間と映画会社を創り、今で言うドキュメンタリーフィルムを秘かに撮影して興行していたという。やがて、犯罪の現場を撮影することを考えるが簡単ではない。役者を雇うことを考えたが、「実物」のみを撮ってきた彼らは芝居では満足できない。そこで、しゃれた身なりの若いカップルを拉致し、別の男をピストルで脅してカップルを短刀で殺害するように命令して撮影を行った。実は、このカップルはバルカン半島のある小国の大臣夫人と、北ドイツの貴族の王子であったため、センセーショナルを巻き起こし、ドルムザン達はこの映画の興行で大金を手にしたという。荒唐無稽な話ではあるが、興味深いのは、警察がこの映画を「実写だとは想像もしてしなかつた⁶⁾」と書かれている点である。1907年に書かれたとされるこの物語が構想された時点で、映画というメディアは、その内容が全くのフィクションとして受け取られるアトラクションであったことを示すのだろうか。実際、この映画の中で殺害される二人の「声」らしき描写は無い。無論サイレントの時代の話であり、当然のようにも思えるが、ここでは「機械」が動きだして、この光景を記録し、殺害の後、その「機械」

は止まった (*Notre appareil fonctionnait et enregistrait cette scène lugubre. [...] Ensuite, l'appareil s'arrêta. Pr 1, p.200*) という描写でこのシーンが終えられており、声については全く触れられていない。

そして、最終話が「遠隔触覚 *Le toucher à distance*」と題された物語である。ここでは再び「私」が語り手となる。この話では、アルダヴィッドというユダヤ教の救世主とされる男が、世界の各地に同時に現れ、世を騒がすことが語られる。ある日、「私」がそれらのできごとを新聞で読んでみると、突然ドルムザン男爵が私の前に姿を表す。そして、自分こそがアルダヴィッドであるとして、その秘密を明かす。彼によれば、4年前にちょっとした遺産を相続し、その金を使って科学の探求、それも無線の電信電話、写真映像の転送、カラーや立体写真、映画や蓄音機などの研究 (*[.....] des recherches ayant trait à la télégraphie et la téléphonie sans fil, à la transmission des images photographiques, à la photographie en couleurs et en relief, au cinématographe, au phonographe, etc. Pr 1, p.219*) に身を投じたという。そして「遠隔触覚」なる新しい科学 (*une science nouvelle*) の原理を発見したという。彼は、秘かに受信器 (*des appareils récepteurs*) を世界各地に仕掛けた後、オーストラリアに居て、そこで送体器 (*l'appareil transmetteur*) を用いることによって離れた様々な場所へ肉体を投射し、偏在する救世主を演じたというのである。しかも、その投射された肉体は完全に元の人間と同じ能力を発揮できるので、離れた場所から女に子供を3人も生ませたという。語り手の「私」は、民衆を愚弄するこの贗救世主に激怒し、ピストルで撃ち殺す。すると世界の各地で救世主が謎の死を遂げるという結末を迎えることになる。

我々はドルムザンのシリーズを通して、彼が3通りの方法で人々を欺くことを確認できる。「映画と蓄音機」の技術は、もちろんマス・コミュニケーションへと結びつけられている。「ガイド」では、ドルムザンはガイドをする言葉＝声で人々を欺き、「美しい映画」ではまさに映画で世を欺く。そして、最終エピソードでそれらを統合した「遠隔触覚」によって贗救世主となるのである。「遠隔触覚」は、現代で言えばインターネットを使ってホログラフィーのアバターを制御する技術を思わせる。しかし現代のヴァーチャルリアリティをさらに突き抜け、人間のコピーが跋扈する想像の世界を描いている。つまり、ここでは蓄音機と映画をシンクロさせた「トーキー映画」の世界ではなく、空想的「科学技術」が描かれていることをひとまず確認しなければならない。この連作は、最後には「私」が放った弾丸によってドルムザン本人も含めた841の死体を出現させていて、笑いを誘

う幻想譚なのであるが、何よりも大衆の通常の認識を欺く、あるいは混乱させるそのことに興味の焦点が当てられていることを確認しなければならない。そこに何らかのテクノロジーが介在することが、20世紀の初頭において当然であるかのように描かれているが、一方でその厳密な機能を描写することに特に注意が払われている訳でもない。このドルムザンの物語の最後は次の様な「私」の述懐で終わっている。

また、私はドルムザン男爵の驚くべき発明に関するどんな情報ももたせない。だが、彼の驚嘆すべきあるいは愉快的な冒険は、長い間私に喜びをもたらしてくれたのである。(Pr I, p.223)

次に我々は、このドルムザンの連作をやや異なる角度から補う主題を、同じ『異端教祖株式会社』に見出す。それは『アムステルダムの水夫 Le matelot d'Amsterdam』と題された短編で、そこには「美しい映画」と同じ様な構図の物語が存在する。こちらの話では、アムステルダムへの帰路でサザンプトンに寄港したある水夫が、謎の紳士にピストルで脅されることになる。その紳士は、最初は水夫が売っていた鸚鵡に興味を示し、それを購入するのでついて来るように言い、とある別荘に水夫をさそい込む。するとそこには、拘束された女性が居て、紳士に向かって「ハリー、わたしは無実です」と叫んでいる。事情も明らかにせぬまま、その紳士は水夫を脅して彼に女を殺させ、さらに水夫が自殺したように見せかける。やがて、殺されたのは英国のさる貴族の妻であることが警察によって判明する。警察はもとより、彼女の夫もなぜ妻が見も知らぬ水夫と一緒に居たのか皆目分からず悲嘆にくれる。やがて、夫は世間から隠遁するが、彼の自邸では鸚鵡が「ハリー、わたしは無実です」と繰り返している、というのが物語の骨子である。

「美しい映画」と同じような代理殺人が描かれているが、ここでの主題は「声」の一種の録音である。なぜ紳士が妻を殺させたのか、それについての説明は一切語られない。愛情のもつれからの殺人であることがほのめかされるが、そうした因果関係はここでは問題とならない。蓄音機ならぬ鸚鵡が彼女の「声」を再現する、その台詞(Harry, je suis innocente ! Pr I, p.180)がこの物語の最後の一行であることが問題なのである。勿論この紳士は、繰り返される「声」が彼の妻のものだと意識して聞いているはずである。歴史的に言えば、1877年に蓄音機は発明されており、人の声が録音および再生可能であることがすでに自明の時代である。しかし、機械による音声あるいは人の声の再現とは異なり、鸚鵡という生きものを通した死者の「声」の再現という点に、ここでの不気

味さがある。まさに、すでにここに居ない者の身体性を「声」が強く喚起するからである。この「声」を聞くことは、かつてあった人の死を確認すると同時に否定することでもあるだろう。

ドルムザンの連作に描かれた視聴覚の統合は、現実を逸脱した結末に到っていたが、その前段階として「映画」はあくまでフィクショナルなものとして受容されていた。そこにドルムザンの声が伴って、初めて「救世主」が成立したのであった。そして空想的ではあるが、銃撃された「救世主」たるアバターの一体一体が大きな「叫び声 un grand cri」をあげて死体となったのである。この奇妙な結末と、鸚鵡の「声」の陰に透けて見える女の身体との間に、我々は居心地の悪い齟齬を感じないだろうか。それは「声」と「身体」のコピーとリアリティの問題である。ありとあらゆる物語を語る「トーキー映画」がありふれた存在となった今、「声」を伴う「映画」が、フィクションをいきなり超えてリアリティを持つわけではない。21世紀初頭の「トーキー映画」はひとまずフィクションとして留まっている。一方で、現在の我々も録音された亡き人の「声」を聞く時、フィクションにはない「現実性」を感じ取るのもまた事実である。ドルムザンの連作と水夫をめぐる二つの物語は、後に講演でアポリネールが言及することになる「蓄音機と映画」がまだ一体となる以前のメディアに対する感性、もしくはそれらが一体となることの捉え難さや過剰な期待を伝えてはいないだろうか。映像も声も、人間の生身の「今ここ」から切り離して存在し得ることは了解されていた。だが、その二つが組み合わせられた時、どのようなリアリティもしくはイリュージョンを人に与えるのか、アポリネールの散文作品群は、この視聴覚体験をめぐるさらに続いて行く。

2 ドルムザン以降の「声」

1910年に出版された『異端教祖株式会社』はゴンクール賞を惜しくも逃すが、アポリネールの散文作品はそれ以降も次々と発表される。以降の散文はのちに『虐殺された詩人』(1916)に収められることになるが、ここでは1911年の『ル・マタン』紙に発表された『おしゃべりな回想』という「声」をめぐる興味深い短編を見ておきたい。ここでは、語り手の「私」が隣室の会話＝「声」で眠りを妨げられることが主題である。最初の日は、アメリカ英語の男女が会話をしており、チスラムという男が女を口説いている。次の日彼はフランス語で、そしてまた次の日はイタリア語で女を口説いている。最後にはチスラムは英語で男と話をしている。しかも互いに相手をチスラムと呼んでいる。耐えかねた「私」が宿主に苦情を言うと、チスラムはアメリカの有名な喜劇役者で腹

話術を使うという。彼は昔彼が結婚を望んだ女達との会話を一人で演じているのであり、時には自分自身と会話をするという説明であった。

興味深いのは、ここに「声」の持つ他者性と、その一方で身体との強い結びつきを示す「声」というものの両義性が描かれていることである。「私」にとって、隣室の見知らぬ者同士の会話と思われたものは、宿主の説明によって、腹話術による過去の再現という認識に更新される。「私」がその「声」を聞いたはずの女は隣室には存在していなかった。もとより女達の本当の「声」を「私」は知らない。では、「私」が聞いたのは誰の声と言えよいか。また、男同士の会話の中で、両方のチスラムが相手に「チスラム」と呼びかけ、二人称複数形でもある「あなた vous」で話していた。これは単なる独り言なのだろうか。一方で「私」は、実は会話を聞いている間に彼ら彼女達が皆一様にアメリカ西部の訛り (l'accent particulier des Américains de l'Ouest, le déplorable accent des Yankees de l'Ouest) があることには気付いており、「声」は一つの身体性を帯びた存在として事後的に同一性を追認される。この時、語り手である「私」には、その声の主は見えておらず、視覚的な情報は一切無い。そしてこの短編は、「私」が最後までその「声」の主に出会うことはなかったと告げる文章で終わっている。こうした所に、「声」とその声の持ち主であるはずの身体について、人間が抱く認識からこぼれる部分、あるいは両者のずれといったものへのアポリネールの興味が伺える。

ところで「声」に関しては、アポリネールが自身の声を残していることは良く知られている。1913年12月24日、アポリネールは、1911年に作られた言語アーカイブの設立者である言語学者フェルディナン・ブリュノの依頼に応じて、3篇の詩「ミラボー橋」「旅人」「マリー」を録音した⁷。一緒に録音された何人かの詩人達の声は、翌年5月27日にソルボンヌにおいて公開された。それらについて、アポリネールはピエール・ルイスの声はくぐもっていて良く分からなかっただとか、ギユスターヴ・カーンの声は完璧に聞き取れた、といった報告を行っている。また、自分の詩は良く聞き取れたが、自分以外のその場に居た人たちに分かったかどうかは不明だと述べている。ここでは「声」の再現性が、装置の性能の問題には帰されていない。誰の再生音が良かったのかが話題の中心であるが、あたかも音響の録音・再生装置はあくまで透明な存在であり、個体差あるいは録音時の詠唱の上手下手が問題なのであって、吹き込んだ側の対応に結果の善し悪しが帰されているかのようである。つまり、吹き込み側のパフォーマンスが、そのまま再生時の効果として出現するような書きぶりなのである⁸。また、録音された自分の声への違和感が再び感じられたと述

べ、13年の録音時に最初に聞いた時には自分の声だとは思えなかったのだと書いている。これは、まさに「機械的に」記録された「現実の声」への意識であろう。アポリネールにとってこうした体験は、具体性を持って、今ここには無い人やものの「声」ないし「音」との時空を超えた繋がりを描くことに繋がったであろうし、同時に文字に還元され得ない「声」の身体性やラカ的な意味での現実性を感得する体験であったのではないだろうか。

さらに「声」について付け加えると、小説集『虐殺された詩人』の表題作『虐殺された詩人』において、詩人を糾弾し、主人公であるクロニアマンタルを死に至らしめる農芸化学者トグラットが、詩人弾劾の論文を発表したのは『声 *La Voix*』という大新聞だという設定になっている。このメディアは瞬く間に迫害者の「声」を伝搬させ、電話や無線がそれを増幅する。やがて、大衆の「声」が詩人達を追いつめ、クロニアマンタルもそうした大衆の「声」と共に虐殺される。こうした現代のSNSにつながるような「声」のあり方もアポリネール作品は描いていることが分かる⁹。

「声」をめぐるアポリネールの作品群は、ステイーブン・コナーが指摘する様な、「電話の声」あるいは「能動的かつ散漫に行われる声の自己増殖」(「遠隔触覚」、『虐殺された詩人』)と「蓄音機的な声」あるいは「機械的複製の死せる受動性」(『アムステルダムの水夫』、『おしゃべりな回想』)について¹⁰、その両面を散文テキストにおいて表現しようとしたものと解釈できよう。

3 視聴覚体験の果て

さてそれでは、第1章で扱った『異端教祖株式会社』に収められていたドルムザンシリーズに見られた様な視聴覚体験は、『虐殺された詩人』(1916年)ではどのように語られているだろうか。「遠隔触覚」に最も近い幻想世界を語るのが『月の王』(初出は1916年10月の『メルキュール・ド・フランス』誌)である。ここでの語り手の「私」は、1912年のミュンヘン近郊に居るとされる。だが、道に迷ってさまよううちに、ある岩穴にたどり着く。その奥では、あやしげな性行為が行われていた。

この若者たちは、すっかりだらしない態度をとった。彼らは自分たちの逞しさを見せつけると、箱を開け、器械のスイッチを入れた。器械はゆっくりと回りだしたが、それは蓄音機のシリンダーにかなり似たものだった。器械を操作している者たちは、さらに、一方の端が器械につながっているベルトのようなものを身体に巻き付けた。(中略)それらの若者たちの手は、しなやかな恋人達の肉体に触れてい

るかのように宙をさまよい、彼らの口は空中に無我夢中のくちづけを繰り返した。(中略) 彼らの口から音が洩れた、それは愛のささやきであり、官能の喘ぎであり、非常に古い人々の名前であった。(中略) 私はより注意深くそれらの淫らな言葉を聞き、死者の腕の中に悦楽を見出したこれらの放蕩者たちがその欲望をすっかり遂げる場に立ち会ったのである。(Pr I, p.310)

これはドルムザンの謎の「遠隔触覚」を空間ばかりか時間を超えて実現する機械を描いたものと解釈できる。上記の引用を見れば明らかだが、この機械を用いている若者たちの姿は、現代のヴァーチャルゲームの世界に遊ぶ人々の姿を彷彿させる。注目すべきは、『月の王』では、時空を飛び越え、歴史上のはるか彼方とのコミュニケーションへと想像力が拡大している点である。「私」は、これを一種のタイムマシンのような機械として捉えているようだが、ここでも映像に加えて蓄音機に似た機械が登場して、今ここには無い「声」「音」の聴取や時空を超えた身体への触覚的なアクセスが描かれている。さらに「私」は次のように想像を巡らす。

発明者が地下の放蕩者の楽しみのみをこれを提供する代わりに、音声機器と組み合わせることによって、その秘密を一般に公開すれば、断片的に発見された過去の完全な再現を発明者に許すであろうことに疑いは無い。そして、まだ少しの間は未踏の土地の探検家がいるように、やがて過ぎ去った時間の探検家が現れるだろう。(Pr I, p.311, 下線は引用者)

我々にとって、ここで過去の再現とされているものを「映画」に見立てることはたやすい。過去の断片としての写真あるいはフィルムの一コマコマを拾い集め、蓄音機とシンクロさせるならば「トーキー映画」ができあがるはずである。しかし物語の筋から考えれば、ここにおいても「私」が思い描くのは身体を伴った過去の完全な再現であり、それは夢想されているに過ぎない。ドルムザンのまやかさを打ち砕いたように、ここでの「私」は、メタフィクショナルな立場から、上記の言説を打ち消す。

しかし、先回りはやめよう、こうしたことはなおまったくユートピアの領域を出ない。(Pr I, p.312)

ところが「私」の洞窟の探検はさらに続き、やがてもはやこの世にいないはずのバヴァリア王ルードヴィッヒ II 世と出会う。彼は、世界中に仕掛けられたマイクロフォンとオルガンの様な機械によって、様々な音に酔いしれてい

る(« [.....] cet appareil précis m'apporte le murmure.», Pr I, p.314)。そこには、ドルムザンに通じる、無線通信等の技術がもたらすグローバルな空間把握と音の伝送の細かな表現が確認できる。最終盤で「私」は洞窟を出るが、そこはもみの森であった。テキストのこの箇所では、光あるいは視覚的なイメージが次々と現れ、幾千もの光が駆け巡って火花や炎、アルファベット文字や数字や人や獣の形等々となるのが、同じ様な動詞の羅列、前置詞 en のたたみかけによって表現される。それに続いて今度は音楽が鳴り響き、そこに居たものたちは不思議な音に溺れるといった描写が続く。やがて、王は、目覚まし時計に似た器具あるいは楽器(un instrument assez semblable à un réveille matin)を身に付け、そこに集う人々と共に空の彼方へと飛び去ってしまう。王が最後に語るのとは次の様な台詞である。

「これぞ色彩というもの、王は言った、この芸術こそ最も偉大なもの、それは絵画よりも豊かな...そしてこの自動音楽、これほど生き生きしたものがあろうか? さて、諸君、散歩に参ろう。」

« Voilà, voilà des couleurs, disait le roi, et cet art est le plus grand, il a plus de ressources que la peinture... Et cette musique mouvante, est-elle assez vivante? Maintenant, mes amis, allons nous promener.» (Pr I, p.318)

ここで言及されているこの芸術 cet art とは「映画」なのだろうか。絵画より豊かな可能性を持つ芸術とはいずれにしても圧倒的に視覚的なもので、そしてすべてを取り囲むかのように音楽が聞こえる中、「私」は王の「声」を聞き、やがて飛び去って行く姿を目撃している。この場面では、皆が身につけている < un instrument > について、他の箇所でのような解説の言葉は見られない。ただ、そこまでの筋立てから考えれば、まだ見ぬテクノロジーがどこかで作動しているのだととるのが自然であろう。そして、ユーモアに溢れた < un réveille matin > が暗示しているように、全ては夢物語なのかも知れない。

おわりに代えて

本稿では、アポリネールの散文作品を中心に時の流れに沿って「映画」や「蓄音機」についてその表象のあり方を辿って来た。ここで我々は、詩人という存在を「映画と蓄音機」に結びつけて語っていたあの1917年の講演『新精神と詩人たち』へと立ち戻ることになる。本稿のはじめに挙げた引用箇所が続いて、彼は次のように語っている。

「詩人達がまだ所有している唯一の手段によって、この（言葉の単純な芸術より壮大な）新たな芸術を作ることに努力していることは、全く驚くにあたらない。そこでは、詩人は驚くべき領域に広がるオーケストラの指揮者であって、全世界、そのざわめきと外観、人間の思想と言語、歌を、踊りを、あらゆる芸術、あらゆる技巧を、そしてモルガーヌがジベル山に出現させた蜃気楼よりさらなるものを、意のままにするだろう。未来の、眼で見て耳で聞く本を創作する為に。」(Pr 2, pp.944-945)

ここに登場するモルガーヌがジベル山でみせたという幻影のイマージュは、アポリネールが好んだ言い回しで、しばしば彼の文章に登場する他、彼の詩の中にもそのケルトの伝説は衍している。アポリネールにとっては、詩人が芸術作品を生み出すことの比喩である。我々は同じ様な文句を戯曲『ティレシアスの乳房』のプロローグにも見出すことができる。

劇作家が

自分の意のままにできる全ての蜃気楼を役立てることは正しいことです

モルガーヌがジベル山でしたように

群衆や命の無いものに喋らせることは正しいことです

彼がそうしたければ

そして、時間も空間も考えに入れないことも正しいことです

(中略)

人生の断片と呼ばれるものを

写真にとるようなことを唯一の目的とするのではなく

人生そのものをその全き真実において出現させることです

なぜなら戯曲は完全な宇宙でなければならないからです

(Po, p.882)

ここに見られるのは、映画について彼が語ったことそのものではないだろうか。「新精神と詩人達」と『ティレシアスの乳房』はほぼ同じ頃に世に出ており、彼の晩年のビジョンを概ね伝えている。アポリネールは、演劇と映画の比較について、SIC誌のインタビューに答えて「サーカス的な演劇が、他の芸術と同様に、いっそう激しい、あるいはいっそう突然のいっそう単純な形で生まれるでしょう。しかし、総体的ドラマツルギーを生み出

す大演劇は、映画です。¹⁾」と述べている。それゆえ、19世紀のオペラやワグナーの演劇的表現といったもののその先に「映画」が置かれているとひとまず考えられる。それは、総合芸術²⁾を目指すのであるが、我々が見て来たように、圧倒的な視覚体験である必要性から、「絵画」よりも「演劇」よりも「映画」といった風に、ファンタジックでフィクショナルな世界をアポリネールが追求めたからのように思われる。アポリネールの言葉で言うならば、彼は「映画」に未来を見ていたのだが、(4DXの上映館で見る映画は彼の想像力に追いつきつつあるのかも知れないが、)それは通常の意味においての現実を超えて行く想像力の世界に向かっている。一方、それだけ「視覚性」が文学を覆い尽くそうとしていることに自覚的でありながら、また文字表象のシステムの改良(カリグラム)を自ら実践しながら、「音声」と「文字」のシステムを維持しようとしたのもアポリネールの特徴的な態度である³⁾。このように彼は「新しいもの」を夢見る一方で、文字化可能な「声」を自分の文学の対象と考えていたと言えないだろうか。それは裏を返せば、「文字」によって「声」の現実性へと迫って行くことを選んだのだと考えられるのである。

1 Michel DÉCAUDIN は « L'écrivain en son temps », dans *Apollinaire, en somme*, Honoré Champion Éditeur, 1998, p.179 でカリグラムという手法の検討において、この文章を重視している。Guillaume APOLLINAIRE, *Œuvres poétiques* (以下では *Po* と標記), Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1965, p.1078

2 Guillaume APOLLINAIRE, *Œuvres en prose complètes, t. II* (以下 *Pr 2* と標記), Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1991, p.944

3 アポリネールの映画を始めとする新しいテクノロジーへの興味は、勿論しばしば言及されている。例えば、Claude DEBON は « Fils de personne », dans *Apollinaire, en somme*, Honoré Champion Éditeur, 1998 において我々が本論で取りあげている様な作品についての言及を行い、アポリネールが同時代のテクノロジーを無条件には礼賛しなかったが、詩人の作品世界にそうしたものが組み込まれていったことを確認している。

4 Pierre-Marcel ADÉMA は *Guillaume Apollinaire, la Table ronde*, 1968, pp.292-293 においてアポリネールがアンドレ・ピイと書いた脚本『ブレアの女 *La Bréatine*』に触れ、「主題に新奇なものは何もない」と書いているが、この作品については、稿を改めて考察する必要がある。

5 Guillaume APOLLINAIRE, *Œuvres en prose complètes, t. I* (以下 *Pr 1* と標記), Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1977, pp.195-223

6 La police ne supposa pas un instant que nous offrions la réalité de l'assassinat du jour. (*ibid.*, p.201)

7 Guillaume APOLLINAIRE, *Œuvres en prose complètes, t. III* (以下 *Pr 3* と標記), Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1993, pp.213-214 を参照。また, Laurence CAMPA もアポリネールの伝記において, この出来事とアポリネールの反応に注目している。Laurence CAMPA, *Guillaume Apollinaire*, Gallimard, 2013, pp.455-456

8 誰と誰が駄目で, 誰が最も良かったといったパフォーマンスの評価をしている。拍子をつけて歌いながら詩を作っているのだから, ルネ・ジルがしたように詩を歌うべきだった, などとも書いている。しかもこれは, 福田裕大が「フランスにみる録音技術の黎明期」, 塚本昌則・鈴木雅雄編『声と文学 拡張する身体の誘惑』, 平凡社, 2017所収, pp.479-511 で指摘しているように, 未だ再現性という意味では技術的な水準が十分ではなかったにも関わらず, 当時の芸術家達が抱いた反応のようである。

9 *Pr 1*, pp.289-300

10 スティーブン・コナー「近代的－聴覚的自我」秋吉康晴

訳, 『表象 09』, 月曜社, 2015, p.93

11 ADÉMA, *Op.cit.*, pp.322-323

12 同じ, 『ティレシアスの乳房』のプロローグにおいて, 彼は「人生におけるのと同じくしばしば何の見かけ上のつながりも見せずに／音と身振りと色と叫びと騒音と／音楽と舞踊とアクロバットと詩と絵画と／合唱と筋とそして数多くの舞台装置を結びつけられる」ものとしての演劇を想像している。(Po, p.881)

13 「新精神と詩人達」の上記の引用において, 「詩人達が, 今もって使用している唯一の手段を頼りにして (avec les seuls moyens dont ils disposent encore) と述べていることに注意しなければならない。またアポリネールは詩編「勝利 La victoire」において「映画には身振りで十分なのだ／だが語ることに固執しよう／言語を呼び起こそう La mimique suffit bien au cinéma / Mais entêtons-nous à parler / Remuons la langue」(Po, p.310) と歌っている。