

## アポリネールの詩的冒険

——「月曜日 クリスティヌ街」その他——

中 川 信 吾

勝利とはなによりも

はるかに遠くを見ること

すべてを

その近くで見ることに

そしてすべてが新しい名を持つものを見ることであろう

——「勝利」<sup>(1)</sup>——

アポリネールの詩集『カリグラム』の中に「月曜日 クリスティヌ街」<sup>(2)</sup>という詩がある。僕は今でも、この詩を読んだ時の驚きを忘れない。その後、彼の作品を多く読むにつれ、いわゆる〈会話詩〉の手法で書かれたこの詩は、アポリネールの詩的冒険の一つの頂点であり、現代詩を考える上で非常に重要ないくつかの問題点を含んでいると考えるようになった。この小論の目的は、アポリネールの詩的冒険のあとをたどりながら、「月曜日 クリスティヌ街」が提出する問題を検討することにある。



ところで僕は今、アポリネールの詩的冒険と書いたが、アポリネールにはもう一つ別の側面がある。いつてみれば、アポリネールの中には違った二人の詩人が存在するのだ。勿論どんな詩人にも傾向の違う作品が存在し得るし、また作品が次第にその傾向を変えることはあり得る。いやむしろそれが当然かも知れない。しかし、僕が言ったアポリネールの中の二人の詩人とはそういう意味ではない。彼の中には、生涯を通じて変らずに存在しつづけた一人の詩人と、あたかもそれに反発するかのように変貌しつづけるもう一人の詩人（これが、これから見ていこうとするアポリネールである）とが並存しているのだ。このことが彼の作品を複雑なものに、彼をとらえがたい詩人にさせている一つの原因になっている。では彼の内に変らずに存在しつづけた一人の詩人とは何か。それが、よく知られている「ミラボー橋」のアポリネールである。「ヴェルレーヌとヴィヨンの郷愁をたたえた語調を再び発見した」とルネ・ラルーが云う詩人、またヴァレリーが、彼らは「自己の生活のすべての明白な出来事の感動を、万人の内部本質の中に基礎づけることによって語る。……彼らの語るのを聞こうとすれば、太陽の光を享受したという経験、幸福であった、否、特に不幸であったという経験、何物かを欲し、所有し、これを失い、そして残念に思うという経験、あらゆる人間に共通なきわめて単純な、そしてその一つ一つが堅琴の絃のどれか一つに交感する、そういうった生活感覚を味わった経験、それだけあれば足りるのである……」<sup>(4)</sup>と定義する抒情詩人にそのままあてはまる抒情詩人としてのアポリネールである。

そして、くりかえすようだが、アポリネールにあっては彼の内部のこの二様の詩人に時期的な区別はない。例えば、一九一七年にアンドレ・ルーヴェイルのデッサンをともなうメルキール・ド・フランス社から出版された

詩集『ヴァイタン・インペンデレ・アモリ（命は恋に捧げまし）』は六編のメランコリックな定形四行詩、完璧な抒情詩からなっている。<sup>(5)</sup>その一篇は次のようなものである。

見棄てられた僕の青春よ

しおれた花飾りのように

見棄てられた僕の青春よ

いま季節がやってくる

侮蔑と疑惑の季節が

景色というのが書割だ

見せかけの血潮の川が流れてる

星の花さく木の下

道化ひとりが通行人

お前の頬に 背景に

冷たいライトがちらついて

ピストルの音 叫び声

闇の中に一つの肖像が微笑んだ

額ぶちの硝子がわれて

何やらわからぬ一節が

音と意味 未来と意思の出

間にためらっている

しおれた花飾りのように

見棄てられた僕の青春よ

いま季節がやってくる

悔恨と理性の季節が

一九一七年といえ、後に詩集『カリグラム』に収められることになる大部分の詩はすでに書かれていたはずである。『カリグラム』のあの大胆な革命的とさえいえる詩群と、ここにあげた詩篇とが同一詩人の作品とは考えられない程である。そこから、これらの詩を一九一六年三月の彼の戦線での負傷（アポリネールは一九一五年四月から前線にいた）<sup>(6)</sup>がもたらした変化の結果だとする考えが生まれる。しかし、『カリグラム』の中にさえ、これは負傷以前の作品である同じような調子の「消えゆく美女」「見つけた捲毛」などの作品が含まれている以上、（これらは一九一五年八月にマリー・ローランサンのために書かれた）この傾向がアポリネールの生涯を通じて変らずに

存在した一面であると考えた方が自然であらう。

とは云つても、この二様の詩人の並存は、アポリネールが自分自身をいかなる詩人と見ていたか、あるいはなうとしていたか、ということとは関係がないように思える。

アポリネールが戦線から、恋人であったマドレーヌ・パジェスに書き送った手紙は、今日、『思い出のように優しく』という表題の下にまとめられていて、戦場での彼を知るうえに大変参考になるものだが、同時にこの書簡集は、アポリネールの自作の詩に対する考えを知る上でも大変貴重なものである。その中で彼は、自分の好きな作品として次の六つをあげている。——「るつぽ」「婚約」「ぶどう月」「旅人」「夢判断」「窓」

はじめの四つの詩は詩集『アルコール』に含まれている。次の「夢判断」はアポリネールの唯一の散文詩であり、「るつぽ」「婚約」と共に一九〇八年に発表され、翌一九〇九年に出版された幻想的なコント『腐ってゆく魔術師』の終章となった。最後の「窓」は後に『カリグラム』に収められる。

ところでここで重要なことは、右のこれらの詩が、いずれも先にのべた分類の革新的な詩人としてのアポリネールの方に属する作品だと云うことである。更にアポリネールは、これらの詩をさして、「婚約」については、それが「るつぽ」と共に『アルコール』の中で「最も新しく、最も抒情的であり、最も深い詩」であり、「すぐには受け入れられにくいとはしても、私の最良の詩」であると云い、また「窓」に関して「私は『アルコール』以後の詩が大好きです。それらは少くとも一冊の詩集の分量はあります。そして私は、ドローネーのカタログの冒頭をかざった「窓」が大変、大変好きです。それらは、もはや私がその活気を失ってしまった全く新しい美学から生じたものです。」と云う。このことはアポリネールが、自分自身を革新の詩人であると考えていた、あるいは、そういう詩人でありたいと希っていたことを示すものではなからうか。ルネ・ラルーは云う。<sup>(11)</sup>

「彼は重い過去を背負って、新精神のしもべ「美しい赤毛の女」<sup>(12)</sup>の中に引用された《熱い理性》のしもべとなることを欲したのである。この詩の最初の言葉は次のような悲愴な祈りだった。

我々を完全な秩序だった人たちに

比較するときには寛大であって欲しい

我々は到る所に冒険を探しているのだ」

それでは、このアポリネールの冒険とは何だったのか。アポリネールが彼の内なる抒情詩人（それを伝統的詩人と云ってもよいだろう）の枠をのり越えるべく試みた詩的冒険とは何だったのか。それはいつ頃から、どのようにして始まったのか。



アポリネールは彼の美術批評『立体派の画家たち』<sup>(13)</sup>に含まれるピカソ論の中で、詩人・芸術家を二つに分類して次のように云う。

「ミューズが作品を書きとらせる詩人たち、未知の存在にその手をとられ、道具のように使われている芸術家たちがいる。彼らには疲れというものはない。あらゆる時に、あらゆる日に、あらゆる国で、あらゆる季節に、

彼らはいささかも努力せず、多くのものを作り出すことが出来る。彼らは人間ではなく、詩の、あるいは芸術の道具にすぎぬ。彼らの理性は彼らにたいして無力であって、彼らは少しも闘わない。彼らの作品は戦いの痕をまったく留めていないのだ。彼らは少しも神には似ず、自分自身がなくても一向に差支えない。いわば自然の延長なのであって、彼らの作品は知性の手を経ずに生まれる。彼らが作り出す調和が理解を絶するものであっても、彼らは感動的な人たりうるのだ。これと正反対の別の詩人たち、別の芸術家たちがいる。彼らは努力する。しかし自然と相対したとしても自然からいかなる直接の交感を受け取ることもない。彼らはすべてを自分自身から引き出さねばならないのである。どのような魔神も、どのようなミューズも、彼らに靈感を与えたりはしない。彼らは孤独のうちに住んでいて、表現できるものは、自分自身の呟きだけなのだ。しかし、くり返し呟くことによって、さまざまな努力、さまざまな試みのすえ、ついに表現しようと希っているものを表現できるようになるかも知れない。神の姿を象どってつくられたこれらの人びとは、いつか手を休めて、自分の作品を眺めることがあるだろう。だがそこに見出すのは、なんとという疲労、なんとという不完全さ、なんとという不細工さであろうか！

\*

ピカソはかつて、前者のような芸術家であった。しかし、彼が後者のような芸術家になるにあたって示した、あの変貌ほどすばらしい光景はかつてなかった。」

ここにアポリネールがいうピカソの変貌とは、勿論、《青の時代》(一九〇一―四)《桃色の時代》(一九〇五―六)の後に、一九〇七年、あの「アヴィニヨンの娘たち」によってピカソが行なった立体派<sup>キュビズム</sup>への第一歩だったことは云うをまたない。モンマルトルにある《洗たく船》<sup>(14)</sup>のピカソのアトリエでこの絵を見て、一度は度胆をぬかれた

アポリネールは、しかし、すぐにこの絵の持つ革命的な意味を悟ったのであった。

アポリネールは更に続ける。

「彼がほとんど独力でなしとげた芸術の大革命、それは、世界が彼の新しい表現となったことなのである。  
おどろくべき巨大な焰よ。

新しい人間、世界は彼の新しい表現となった。彼は、おなじように優しくもなり得るような荒々しさをもつて、世界の諸要素、その細部を列挙する。さらに、この新たに生れいでたものは、自分に役立てるためばかりでなく、人々との交感を容易ならしめるために、宇宙に秩序をもちこんだのである。その列挙は叙事詩の偉大さを思わせ、その秩序とともに劇的事件を捲きおこすであろう。<sup>(15)</sup>」

ここにあるのはピカソの芸術の技術的解説などではない。ここにあるのは、ピカソの冒険の持つ意味を真に理解した者の持つ共感である。彼の内に同じ冒険への波動がなかったなら、どうしてアポリネールはこの全く新しい芸術（Ⅱ絵画）の誕生を理解し得たであろうか。時は一九〇七年、ピカソはまだ全く無名の一貧乏画家にすぎなかったのだ。これが真の批評である。批評とは本来そういう仕事のことをいうのである。だからこのピカソ論はそのままアポリネール論といった性格をもっているといえる。アポリネールがここに云う前者の詩人・芸術家とは（彼が注意深く、詩人と芸術家Ⅱ画家というように区別していることに注意する必要がある）先に引用したヴァレリーの云う抒情詩人を指すのだと云い得よう。アポリネールは、自分がそのような詩人であることを充分に知っていたのである。ピカソの変貌は、アポリネールをも変貌へと導くのだ。彼らは冒険へと船出する。



便船が　そして生れ変った僕の生がゆく  
巨大な焰をあげながら<sup>(16)</sup>

その冒険は、世界をとらえ直すことから始まる。「世界が彼の新しい表現となる」とはそのことを云っているのである。そして世界とは人間を取りまく現実のことだ。

しかし、とらえ直すという以上、彼がそれまで現実をどのようにとらえていたかをまず見なくてはならない。それは、人間の行為とは各人の現実に対する反応の仕方であり、詩人の行為は詩を書くことである以上、アポリネールのあらゆる作品に多かれ少なかれ反映していることは云うをまたない。だがここには、それが典型的にあらわれていると考えられる次の詩をあげよう。

戸<sup>(17)</sup>

ホテルの戸がおそろしい微笑をうかべている

ああお母さん　なんになるでしょう

魂を売ってまで　人に使われる身になったって

ビミユスよ深い悲しい水の中をつがいになって泳ぐ魚

昨日の朝マルセーユに水揚げされたあのいきのよいかす鯨

ぼくは聴く　はるかな歌が死にまた死んでいくのを

何のねうちもないぼく自身のようにつましく

坊や わたしはできるだけのことをしてあげたのよ お働きなさい

この感動的な抒情詩が恐らくアポリネールの一九〇七・八年頃までの現実に対する態度であつた。彼は自分を取り巻く現実を、自分にはどうしようもないものと感じている。現実とは、世界は、彼の面前に、秩序として動かしがたいものとして存在する。彼がうたうのはそんな現実に対する自分の悲しみであり、苦しみであり、また喜びなのである。まさしく先に引用したヴェレリーが指摘する抒情詩人である。そしてこのうたに現実に対する反抗が、憎悪が、また怒りがなくことに注意しよう。このことは後に重要な意味を持つて来るのだから。

さて、アポリネールは今やそういつた自分の現実に対する態度を変えようとしている。勿論、現実とは彼の回りにいままでどうりに存在する。変わるのはその現実をとらえる彼の視点の方である。そして彼は「婚約」（彼がもっとも新しい詩と自ら云っていたことをくり返そう）の中に次のように書くのだ。

もはやぼくは自分を憐れみなどしない

そしてぼくはぼくの無言の苦しみを表わすことができないのだ

この二行を先の「戸」と較べて見るとき、すでにその違いはあきらかである。そしてそんな彼が

ぼくは後をふりかえる勇氣を持った

死体となった僕の日々が

ぼくの道をしるしている……

と云い得るのはだから当然であろう。彼は彼の古い現実に対する態度を捨てるのだ。

許してくれ、僕の無智を

許してくれ、もはや古い詩句のたわむれを忘れ果てたことを

ぼくはもう何も知らないそしてただぼくは愛している

花々はぼくの眼にふたたび焰となる

ぼくは神のように考える

そしてぼくの創造しなかったものをあざわらう

だがもしいつか ついに固体化した影が

ぼくの愛の明白な多様性を実現しながらふえる時が来たら

ぼくはぼくの作品を賞賛しよう<sup>(18)</sup>

この詩句と、先に引用したピカソ論をくらべて見ればその類似はあきらかである。ここには、現実をとらえなおそうとするアポリネールの意志が明確化されている。今まで花々と見えていたものは、今、彼の眼には焰と映る。

だからそれは花ではない。彼をとりまく現実世界はその確固たる權威を失う。そして權威を持つのは今や彼の方である。彼は神にまでなるのだ。そして彼は創造する。いままで彼は彼を取りまく世界の中に取り込まれた存在にすぎなかった。彼は世界の一部だった。しかし、今や世界とは彼であり、彼が創造するもののである。彼は自分が「創造しなかったものをあざわらう。」何故ならそれは彼にとって現実でないものなのだから。では彼が創り出すものとは何か。それは詩人であるアポリネールにとっては作品Ⅱ詩であるに違いない。今や彼の詩は現実を映す鏡ではない。現実そのものである。

「芸術家は、なによりも非情たらんとする人間である。

彼らは苦心して、非情なものの痕跡、自然のどこにも見あたらず痕跡を求めるのだ。

それらこそ真実なのであって、それら以外の現実というものを我々は知らない。」<sup>(19)</sup>

このアポリネールに於ける視点の逆転が持つ意味は重要である。おそらくこの逆転がなくても彼は大詩人であり得たであろう。この時期までの詩がそのことを充分に説明しているし、また、今日一般に知られ、親しまれている彼の詩は、抒情詩人としての彼の作品なのである。だがこの逆転がなかったならば彼の詩的冒険はなかったであろうし、現代詩はその歴史を変えていたであろう。

ところで我々は、アポリネールのこの声と同じ声をすでにどこかで聞いたことがなかっただろうか。アポリネールがここに云う、自然のどこにも存在せず芸術のみが真実である非情な世界、それこそ、ポオ、ボードレーールからマラルメへと流れる『芸家術』<sup>(20)</sup>たちの夢ではなかったのか、彼らがこの世界の上に、不条理な偶然の支配するこの

現実のはるか上に構築しようとした「詩Ⅱ絶対」の世界ではなかったのか。あるいはランボー、「吾思う、なんていうのは誤りです。他人が吾について考えると言うべきです。……「吾れ」は一個の他者であります。」この見<sup>（21）</sup>者の意識から出発するランボーが、現実を貫徹したその向う側にかい間見ることを望んだ「詩Ⅱ超現実」の世界ではなかったか。

それでは今、アポリネールも、これら先人たちの冒険の軌跡をたどろうとするのだろうか。その答はこれからの彼の冒険（勿論、その結果である詩を通してだが）が示してくれる訳だが、結論を先に云えば、アポリネールが選んだ道は、彼ら先人たちの道ではなかった。現実認識の相違が、おそらくは、両者をへだてたのだった。

確かに多くの研究者が認めるように一九〇八年の「夢判断」にはアポリネールのランボー的世界への傾斜は認められよう。しかし例えばその中の一節、

真赤に灼けた天上の石炭がまじかにあったので、俺はその烈しい熱を怖れた。俺をまさに焼き尽そうとしていたのだ。だが俺は、男と女の異った永遠とともに意識していた。似もつかぬ二匹の獣が交尾して、ばらのつるが、枝もたわなに月の房のなっているぶどうだに絡みついていた。<sup>（23）</sup>

と、ランボーの『イリュミナシオン』の一篇「海景」<sup>（24）</sup>

しろがねとあかがねの車が――  
はがねとしろがねの車が――

水泡を打ち、――

茨の切株を押しあげる。

荒野の潮流が、

引潮の巨大な轍が、

輪をえがきながら車へ流れる、

森に立並ぶ柱の方へ、

突堤に立並ぶ幹の方へ、

その角は渦巻く光と衝突する。

とを比較するとき、両者の違いはあきらかである。M・J・デュリーは云う<sup>(26)</sup>「ランボーは宇宙的な冒険を浮びあがらせる。アポリネールは一つの物語を語る」と。アポリネールにはランボーの冒険は不可能だった。また、

僕は持ちたい家の中に、

理解のある妻と、

書物の中を歩きまわる猫と、

どんな季節でも 彼らなしには

生きていけない友達とを。<sup>(26)</sup>

とうとうアポリネールには、決して公この世の外ならどこえでも<sup>(27)</sup>と叫ぶことはできないであろう。

「ボードレールの生活嫌悪の情熱は、樹木や、花や、女たちや、宇宙全体や、芸術そのものまでも、何か有害なものに変えることを目指していた。」<sup>(28)</sup>

と書くアポリネールが公この世<sup>(29)</sup>を愛していたのは当然である。

それでは彼が選んだ道とは何か。彼がいう、自然のどこにも存在せず芸術のみが真実である非情な世界とは何か。僕は、それは「詩Ⅱ現実」の世界とでもよぶべきものだと考えている。

彼があらためて現実をながめたとき、彼は彼のまわりに不動の秩序として存在していた現実が、その權威を失っていくのを見た。世界は彼が思っていた程すばらしいものではないのかも知れない。しかし彼はこの世界を、この現実を愛している。彼が生きられる場所はこの現実の中にしかないのである。とすれば彼の努力は、この現実を彼の力ですばらしいものに変えていくことしかない。彼の力、それは勿論詩人アポリネールにとっては彼の詩である。だからそのとき、この世界の美と真実をになうのは詩であるだろう。そして、そのときの詩人の努力とは、この現実の中にまだあるすばらしいものを万人の眼の前に露にすることにあるだろう。それこそ詩Ⅱ現実の世界である。しかも「あらゆる時代に通用する現実というものを発見することはできない」<sup>(29)</sup>のであり「真実はつねに新しいものとなる」以上、詩人は未知の領域（それはこの世界のかくされた部分のことである）へと入り込むことにもなるであろう。アポリネールは次のように書く。<sup>(30)</sup>

「詩人にとっては、どんな些細な事柄も、多様な意味を帯びた歓喜の火が炎をあげている広大な未知の領域への足がかりであり、出発点である。発見に出發するには、たとえ好みから制定した規準であろうと、それらの多くに照らして崇高なものとされている事柄を選ぶ必要はない。日常の事柄から出發できるのだ。たとえば地に舞い落ちるハンカチ一枚も、詩人にとっては、全宇宙を持ちあげる樞になりうる。……だから今日の詩人は、自然のいかなる動きも軽視しない。詩人の精神は、群集、星雲、大洋、国民などをもっとも広大な、もっとも捉えがたい複合体のなかになにかを発見しようとする。のみならず、見かけはきわめて何気ないもの、たとえば、ポケットを探るひとつの手、こすって火のともるマッチ、動物の鳴き声、雨後の庭園のかおり、暖炉に燃え上る炎などのなかにも、なにかを発見しようとする。しかし、詩人は、単に美を求める人間とはかぎらない。さらに真実が未知の世界へ入りこませてくれるかぎり、なかならず、真実を求める人間である。……こういう歓喜にふさわしい人にとって新しいものが美しくないわけはあるまい。余人はすぐさま、この崇高な新しさの価値を下げようとするだろう。するとこの新しさも常識の領域に入るのであるが、ただし、それも詩人が、美と真実の唯一の分配者として、提示しておいた限界内のことにすぎない。」

## ★

ここには現実をとらえようとするアポリネールの意志と、彼の考える詩人の現実に於ける役割りがあきらかである。

彼の革新の方向は定まった。彼は新しい冒険にのり出すのだ。彼の次の課題は、この新しい思想を作品に定着させることである。詩人としての彼の行為とは詩を書くこと以外にはない。そして、その詩は今後、新しい詩でなく



てはならないのだ。そこには主題の問題と共に表現の問題がある。その主題が、伝統的な詩法では表現できないのはあきらかである。だからこそ、彼は「古い詩句のたわむれを忘れ果てた」と書いたのだ。今や新しいエステティクを、詩Ⅱ現実であるような作品を表現するエステティクを見出さねばならない。

いかにしてそれは可能か。この間はアポリネールをこの上ない困難に落し入れた。以後のアポリネールの作品は、この「詩Ⅱ現実」を実現するための彼の数々の試みを示している。

その最初の試みを我々は「ぶどう月」<sup>(31)</sup>に見ることができる。この詩は一九一二年の発表だが（その時始めて、アポリネールは句読点を廃止した。この点でもこの詩は興味あるものと云える。句読点の廃止に関しては後述する）制作はもっとはやく、一九〇九年だと考えられる。<sup>(32)</sup>このことは、表面的にはふぶどうの収穫の月のことである「ぶどう月」が同時に、フランス革命での共和暦の一月（九月二十二日～十月二十一日）をあらわし、あきらかにアポリネールがこの名前をかりて、過去からの自由という観念を表明しようとしたと考えられる（この詩の冒頭は「未来の人びとよ思い出してくれ、私は王たちの滅びる時代に生きていた」というものである。）こととあわせて、この詩の持つ意味を知る上で参考になる。

まず主題から見ていこう。それは次のようなものである。——詩人によってぶどうのようにつみとられた宇宙と生はぶどう酒となり、詩人を酔わせ、詩人を世界の主人とさせる。

君たちに似てそしてぼくたちに似ている世界よ

ぼくは君たちを飲んだそして渇きがとまらなかった

しかしそのときからぼくは宇宙の味を知ったのだ

ぼくは酔っている 全宇宙を飲みほし

河岸の上から 流れる波と眠るだるま船

とをながめて

ききたまえ ぼくはパリの喉だ

そして 気に入れば もっともっと宇宙を飲むだろう

きいてくれ 宇宙に酔いどれたぼくのうたを<sup>(31)</sup>

おそらくほとんど説明の必要はないと思うのだが、ここにはついに現実を手に入れたと考えているアポリネールがいる。しかし彼がいくらぼくは宇宙を飲んで酔っていると書こうと、それは彼の主観であって、詩Ⅱ現実の表現とはならないであろう。おそらくそのためには主題と共に生の現実を、複雑で、雑多で、無秩序で、様するに不条理であり偶然が支配する現実をそのまま表現するような詩法が必要であろう。そしてアポリネールはこの詩に始めて公同時性の表現Ⅴを取り入れたのである。

公同時性の表現Ⅴとは、ある定義によれば次の通りである。<sup>(33)</sup>——不均質な現実の同時的な様相を知覚しそして表現しようという努力。

この努力はまず絵画において立体派の画家たちによって始められた。つまり、一つの物体のあらゆる面から見られた像を、同時に、画面に描くことによって、だまし絵的手法によらずに、その物体のありのままを形象化しようと

いう努力である。画家たちのこの努力を目の当りに見ていたアポリネールが、その方法を彼の詩作に応用したのは当然であろう。この手法によってアポリネールはありのままの現実をとらえる一つの有効な手段を得たのであった。「ぶどう月」にはそれは次のように表現された。

主人公である詩人は、九月終りの美しいパリの夜、セーヌの河岸で、ぶどうを摘むように次々とぶどう酒になるべき宇宙を摘むのだが、この場合宇宙とは具体的には、フランスの、ヨーロッパのそして世界の町々である。そしてこれらの町々は、

ぼくは喉が渴いている……

来てくれ みんな ぼくの深い喉のうちに流れ込みに<sup>(31)</sup>

という彼の叫びかけに答えるのである。

そしてランスは答えた キンペールやヴァンヌと共に

……………

そしてリオンは フェルヴィエールの天使たちが

というように。我々は彼が列举する街によってヨーロッパ一週ができそうだ。そしてこれこそが彼の目的なのである。少くとも彼はこの詩の中に、互いに何の関係もない街々を並列させることによって幾分かは現実の世界を浮びあがらせたのだ。勿論それは不十分なものである。しかしこれが第一歩だ。彼はこれからこの公同時性の表

現<sub>レ</sub>を彼の詩<sub>ニ</sub>現実を実現させるために用いるであろう。我々はその一つの頂点を「月曜日 クリスティヌ街」に見るであろう。

しかし「月曜日 クリスティヌ街」をみる前に、これもアポリネールの詩的冒険の一つである句読点の廃止について簡単にみてみよう。先に述べたように句読点が最初に廃止されたのは、この「ぶどう月」の発表のときであった。その一ヶ月後に発表された「地帯」にもやはり句読点はなく、以後、彼の詩はすべて句読点が廃されることになる。だが、この句読点の廃止が一般の目にふれ、大きな反響をひき起したのは詩集『アルコール』が出版されたときであった。彼は『アルコール』のすべての詩の句読点を、一九一二年以前の作品をも含めて削除してしまつたのである。その理由は何か。アポリネールは批判に答えて次のように云う。<sup>(33)</sup>

「句読点に關していえば、私は、それが私に不必要に思われたから廃止したにすぎません。事実、詩句の持つリズムとくぎり、それが本当の句読点なのであり、他のものは必要がないのです。」

この答は、かなりあいまいなものが、彼の大胆な試みが後の詩人たちに大きな影響を与えたのは事実である。更にビュートルは、句読点の廃止が、詩に聴覚的特性をあたえることに成功したとしている。<sup>(34)</sup> 注目すべき指摘であろう。こうして句読点の廃止はアポリネールに表現上の自由を与え、彼を詩<sub>ニ</sub>現実の実現へと一歩近づけたのである。ここから公会話詩<sub>ニ</sub>への距離は近い。



アポリネールの公会話詩<sub>ニ</sub>「月曜日 クリスティヌ街」は次のような詩である。

月曜日 クリスティヌ街

門番のおかみさんとそのおふくろさんときたら だれでも通してくれるのさ  
きみも男なら今晚おれにつきあえよ

ひとりが表門をみはっていれば

もうひとりがあがつていくのは簡単なんだぜ

ガス燈が三つともったぞ

女主人は胸がわるいんだ

きみの仕事が終わったら ひとつ雙六でもやるとしよう

やつオーケストラの指揮者なんだ 喉をいためているくせに

きみがチュニスにくるんなら キフくらい喫わせてやるよ

なんだか韻をふんでるようだね

うけ皿がつんであつて花々に暦

ペン パン ペン

大家に三百フランちかく借りがあるのさ

あいつに払うくらいなら おれのをほんとに切ってみせるぜ

おれの出発は二十時二十七分だ

六つのコップがいつも睨みあっているけど

おれたちは まだまだかすんでいくわけさ

もしもし

あんたはほんとにだらしないね

あの女ときたら さなだ虫そっくりの鼻をして

ルーズのやつ 毛皮を忘れていきやがった

おれは毛皮などもってるものか べつに寒くもないわけだし

あのデンマーク人 時間表をにらんで煙草をすって

それ 黒猫が酒場をよこぎっていく

あの喪章ときたらすばらしかった

涙のいずみがこんこんとわき

まっくろなドレスが爪のようだった

そいつはまったく無理なはなしさ

それ ここにありますよ

孔雀石の指環がね

地面がおがくすだらけじゃないか

それはほんとはなしなのさ

赤毛のウェイトレスが本屋にさらわれたというのはね

どこかで見たような新聞記者だが

聞いてくれ ジャック とても真面目なはなしなんだ

貨客混合の船会社だって

あいつがおれに言ったのさ わたしの作品をみてくださいませんか  
小さな女中をひとりだけ使ってみてはおりますが  
エッチングでも タブローでも

昼食がすんだらリュクサンブールの喫茶店だよ

このまえ あいつはここで肥った好々爺を紹介してね  
その男が俺に話してくれたんだ

スミルナでも ナポリでも チュニジアでも

それにしても 畜生 このごろのついていないこと

シナにいた最後のころなど

そう 八九年もむかしのことです

ここぞと思う土壇場には柱時計がなりひびくと

アースを頭にキャントがよくできたものです

長々とこの詩を引用したのは、この詩が途中で切ることができないものだからである。一見何の脈絡もない詩句（というより会話の断片）の寄せ集めに見えるこの詩は、しかし実に見事な統一を保っているのだ。このパラドックスは、この詩を考える上での一つのポイントとなるように思われる。例えばアポリネールの絶唱「狩の角笛」から引いた次の詩句、

想い出は狩の角笛

その音は風の中に死んでゆく （35）

は、その美しさと、それが呼び起すある観念の故に、その存在理由をただこの二行の中に充分に持っている。この二行は一篇の詩全体のコンテクストからはなれて独立し得るのだ。この二行は、充分に推敲され、吟味され、我々が通常使う言葉とは別のある意味を持たされているのである。我々が普通に詩語と呼ぶのがこれである。また例えば『アルコール』の冒頭を飾る長詩「地帯」の中の次のようなにげない詩句



わたしはオーモン・ティエヴィール街とテルヌ通りにはさまれた

パリのこのオフィス街のやさしさが好きだ<sup>(36)</sup>

誰もが通常使う平凡な言葉で書かれたこの二行は、しかしながら、この詩作品の中でのみ有効なある意味を持つが故にその存在理由を持つている。つまりこの二行はその外観にもかかわらず、詩の構成要素としてあらかじめ用意された言葉なのである。この詩句が韻をふんでいるかいないかなど問題ではない。より一般的に云えば、ある詩句、ある一行があらかじめ詩の中のある場所に入るように準備されているということが問題なのである。そのとき、この一行はある作品の中で充分な重味を持ち、詩句の入れかえは不可能となる。と同時にそのような一行、一行で構成された作品はどこでどう切ろうとその統一を失うことはない。そして切りとられた一部は、作品の意味の一部をにない充分な存在理由を持つのである。だから先の引用に戻れば、この二行はパリへのアポリネールの愛を表明し、彼の思い出を引き出す手口になっていると云い得るし、更に同じ「地帯」の冒頭の一行、

ついにいまは <sup>(36)</sup> この古い世界にあきたのだ

を引用して我々は、この詩句はアポリネールの宣言であり、「地帯」全体の意味を象徴しているということができるのである。逆に言えばだからこそ僕は、彼の作品の一部を引用しつつこの論をすすめることができるのだ。それが作品というものであらう。

ところが「月曜日 クリスティヌ街」においては全く事情が違っているように思える。例えば、今ここから任

意に一部分を取り出して見るとしよう。(他の部分でも全く同じことである)

ガス燈が三つともったぞ

女主人は胸がわるいんだ

きみの仕事が終ったら ひとつ雙六でもやるとしよう

この三行は「月曜日 クリスティヌ街」という詩から取り出されたとき、その存在理由を失う。なぜならこの三行がなくても、あるいはこの三行の代りに他のいかなる詩句(この場合は会話の文句だが)を代入しても、この詩は何の意味的変化をこうむることがないからである。つまりこの詩のもつであろう意味は、この詩を構成している各詩句の意味とは関係がないのだ。この詩はガス燈がともった夕方の情景をうたった詩でもなければ、胸を病んでいる女主人のことをうたった詩でもない。逆に云えば、これらの詩句は、この詩のために準備され、推こうされた言葉ではなく、したがってその日常的な意味以上の意味を持たないということである。(ガス燈が三つともった、という一行は、ガス燈が三つともったという事実を伝達するだけで、この詩の中で別の意味をもたされているわけでは全くない)とすれば、ここに引用した三行は、この詩を何ら代表し得ないし、この詩の持つだろう意味をも伝え得ない。つまりこの詩は部分的引用が不可能なのである。僕が先に述べた見事な統一とはこのことだ。

さて、右のような事実は当然次のような重大な一つの疑問を提出させることになる。——各詩句の意味がその詩の意味と関係がないとされるような詩に意味があり得るのか。

我々は現在この詩がどのようなにして作られたかを知っている。ジャック・ディソールの証言によれば、それは次

のようなものである。「私がマドソンやアポリネールたちとの会合について持っている最後の思い出は、一九二三年の末頃、アポリネールがクリスティーヌ街に見つけておいた小さなカフェでのそれについてである。私はその翌日チュニジアに発つことになっていたので、友人にお別れを云うためであった。その夜、その小さなカフェには客は我々だけだった。赤毛のそばかすだらけのウェイトレスが、まるで水族館の中みたいにみえる光があふれているそのカフェで我我に酒をついでくれた。我々のそのカフェでの会話は、アポリネールが、そのテーブルの片すみで鉛筆で書いた詩、彼のもっとも美しい詩の一つの中に見い出されるであろう。」<sup>(37)</sup>この証言は、この詩が公会話詩<sup>(37)</sup>と言われる理由を示してくれる。しかし、この証言の重要性は、この証言が「月曜日 クリスティーヌ街」の理解のために何もつけ加えない点にこそあるのだ。アポリネールがこの詩で表現するのは、一九一三年の末頃の友人を送るためのカフェでの会合の状況ではない。これはきわめて重要なことだ。更に「月曜日 クリスティーヌ街」という題名に注意しよう。この題名はこの詩の詩句がそうであったように、他のあらゆる時と場所を示す題名にそれが代り得ることを示している。ということはこの詩が何もある特別な月曜日のクリスティーヌ街を表現しようとしているのではないことを示しているといえよう。我々はこの詩には何の意味もないという結論に達しそうである。この詩が「僕らはバーやカフェやビヤホールで話をしている。アポリネールは我々の中央に座を占めて、乱雑にやりとりされている会話の言葉の中から巧みに自分が選んだ文句のきれはしを、小声でうたいながら書きつける……」<sup>(38)</sup>と、アンドレ・ビーが証言するような、一座の座興である以外は。

しかし、考えてみれば、何も特殊なものをあらわさないということは逆に、すべてをあらわすということではないのか。ある特定の時間、ある特定の場所を示さない会話とは、いつでもどこでも我々が耳にし得る会話ということではないのか。それは会話の非人称化なのだ。そうだ、「詩人が生の只中に位置して、周囲の抒情味をいわば記

録する<sup>(39)</sup>」(傍点筆者) 会話詩は、この詩に見られるような、会話の断片の同時的な、しかも意味をなさない並列によって(この意味をなさないということは重要である。もしそれが意味を持ったならば特殊性があらわれよう)、云いかえれば、アポリネールがアンドレ・ブルトンへの手紙<sup>(40)</sup>の中で云う、無限に変化する生を表現し得る詩のばららの形式によって、すべてを我々のまわりにあるすべてを、つまり現実を表現し得るのではないのか。この詩「月曜日 クリスティヌ街」が意味することはここにある。この詩は、まさにその無特殊性によって、その抽象性によって、現実の一断片になるのである。それはまさに彼が冒険への出発点で願っていた非情な世界ではないのか。アポリネールはおそらくここで詩＝現実の世界にふれたのだ。

注

\* アポリネールのテクストは、Apollinaire; *Oeuvres Complètes* (4 volumes, édition établie sous la direction de Michel Décaudin, Balland et Lecat, éditeur) を用いた。O.C. と略す。

- (1) 『Calligrammes』: 『La Victoire』O.C. III p. 285.
- (2) Ibid.: 『Lundi rue Christine』O.C. III p. 172. 渡辺一民訳(71頁の引用)
- (3) ルネ・ラルー『フランス詩の歩み』文庫クセジュ、小松清・武者小路実光共訳、白水社、p. 170.
- (4) ポール・ヴァレリー『ヴィヨーンとヴェルレーヌ』佐藤輝夫訳、ヴァリエテ★、人文書院、p. 24.
- (5) 『Vitam impendere amor』O.C. III p. 146~155. 以下にあげたのはその中の「O ma jeunesse abandonnée」
- (6) アポリネールは第一次世界大戦に自ら志願して加わった。フランス国籍を持たない彼は兵役の義務はなかったのである。『カリグラム』の詩の多くは、この戦線から友人たちに送られたものである。
- (7) 『Tendre comme le souvenir』O.C. IV, p. 455. なおこの書簡集はガリマール社から単行本としてもでていて、それにはマドレーヌ・バジェス自身の序文がついている。なお河上徹太郎氏の労作『アポリネールの恋文』、垂水書房、はこの書簡集をあつかったものである。

(8) Ibid. p. 495.

- (9) Ibid.
- (10) Ibid. p. 493.
- (11) 註(c)参照。
- (12) 『Caligarnnes』:『La Jolie Rousse』O.C.III. p. 288.
- (13) 『Les Peintres cubiste, Méditations esthétiques』:『Picasso』O.C.IV. p. 30 渡辺一民訳 この『立体派の画家たち』にはピカソの他に「ブラック、メッアンジエ、グレーズ、マリイ・ローランサン、ジュアン・グリ、フェルナン・レジェ、フランシス・ピカビア、マルセル・デュシャン、デュシャンヴィイオンが論じられている。いずれも現代絵画に偉大な足跡を残した画家たちであり、これが書かれた時代を考えれば、アポリネールの先見の明が見てとれよう。
- (14) 谷洗たく船※とはモンマルトルのラヴィニヤン街にあったバラックで(今でも残っている)、そこにアポリネールの友人であったピカソ、マックス・ジャコブ、ジュアン・グリなどが住んでいた。アポリネールはアンドレ・サルモンなどと共に毎日のようにここを訪れ、ここから現代芸術の一つの源流が生れた。
- (15) 註(13)参照。
- (16) 『Alcools』:『Le Brasier』O.C.III p. 114.
- (17) Ibid.:『La Porte』O.C.III p. 94.
- (18) Ibid.:『Les Fiançailles』O.C.III p. 130~1.
- (19) 『Les Peintres Cubiste, Méditations esthétiques』:『Sur les Peinture』O.C.IV. p. 17. 渡辺一民訳。
- (20) Marcel Raymond:『De Baudelaire au Surréalisme』(Librairie José Corti) p. 11.
- (21) Rimbaud: Correspondance à Georges Izambard, [13] mai 1871. Œuvres Complètes (Bibliothèque de la Pléiade, 1963) p. 268. «C'est faux de dire: Je pense. On devrait dire On me pense. .... Je est un autre.」
- (22) 特々 Jeanine Moulin:『Guillaume Apollinaire-Textes inédits』(Droz, 1952). p. 94~p. 112. M.J. Dury:『Guillaume Apollinaire: Alcools』(S.E.D.E.S. 1964) Tome II p. 68~p. 104. 註。
- (23) 『L'Enchanteur pourissant』:『Onirocritique』O.C.I. p. 98. 鈴木信太郎・渡辺一民訳。
- (24) Rimbaud:『Les Illuminations』XXV 『Marine』 Œuvres Complètes (Bibliothèque de la pléiade, 1963) p. 196. 衆建雄記。
- (25) M.J. Dury:『Guillaume Apollinaire: Alcools』(S.E.D.E.S. 1964) Tome II p. 84. «Rimbaud fait surgir une

aventure cosmique, Apollinaire raconte une histoire.》

- (26) 『Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée』: 「Le Chat」 O.C. III. p. 22.
- (27) Baudelaire: 『Le Spleen de Paris』 XLVIII. 「Any where out of the World-N'importe où hors du Monde」  
Œuvres complètes (Bibliothèque de la Pléiade, 1961) p. 303.
- (28) 『Les Diables amoureux』: 「Appendice: [Les Fleurs du Mal]」 O.C. II. p. 288.
- (29) 註(9)參照。
- (30) 『L'Esprit nouveau et les poètes』 O.C. III. p. 907.
- (31) 『Alcools』: 「Vendémiaire」 O.C. III. p. 145.
- (32) Michel Décaudin: 『Le Dossier d"Alcools"』 (Droz, 1960) p. 224.
- (33) Roger Lefèvre: 『Apollinaire: Alcools-Choix de poèmes』 (Nouveaux Classiques Larousse) p. 24.
- (34) Correspondance à Henri Martineau, 19. Juillet 1913. O.C. IV. p. 768.
- (35) ユタレーン『文藝の伝説—文壇の耳と眼』所載「アポリネールと現代詩のあやうさの役割」渡辺一民訳 p. 63.
- (36) 『Alcools』: 「Cors de Chase」 O.C. III. p. 140.
- (37) 『Alcools』: 「Zone」 O.C. III. p. 56.
- (38) Apollinaire: Œuvres Poétiques (Bibliothèque de la Pléiade, 1965), 「Lundi rue Christine」 Notes, p. 1081.
- (39) André Billy: 『Apollinaire』 (『Poètes d'aujourd'hui』, Ségniers, 1956). p. 29.
- (40) Critique littéraire, «"Les Soirées de Paris"=Simultanisme-librettisme」 15, juin 1914, O.C. III. p. 890.
- (41) Correspondance à André Breton, 14 Février 1916. O.C. IV. p. 875.