

新 精 神 を再考する

詩的エピステモロジーのための試論

和田 雅人

さらば言葉よ、あるいは詩の空位時代

つまるところ、現代は詩人というものにとって空位時代であって、関わり合いをもつ必要などないのだと思っています。あまりに旧態依然としているし、そうかと思えば準備の熱狂に包まれてもいるので、詩人は後々ないしは永遠のために密やかに仕事をするか、存命中の人たちに時々訪問名刺を送ったりするか、やることはないのです。訪問名刺というのはつまりスタンスなりソネなりのことですが、詩人がそんなものを送るのも、人々から酷評されることなどないといつは高を括っていると疑われてしまったがために彼らに手酷く扱われてしまわないようにするためなのです¹。

19世紀末に詩がおかれた状況をめぐり、マラルメはこのような診断を下している。実際、ミシェル・デコーダンの『象徴主義的価値の危機²』からレオン・ソンヴィル『シュルレアリスムの先駆者たち³』を経由してウィリアム・マルクスの『文学との訣別⁴』にいたるまで、この時期の文学を扱った著作が示しているのは、詩が——ときには自身の墓を建てる行為そのものを詩とすることで——自らの終焉を告げてきたことだ。もしも両者に面識があったなら、来たるべき新たな詩学の発明に向けた「準備の熱狂に包まれている」とマラルメから迷わずに見なされていた側であろうアポリネールもやはり、指針を失った詩の空位時代を書いている。ただしこの詩人においては、君主はこの世から一度去るのではあれ、かつてよりも強大になって詩の空間に君臨している。

¹ Stéphane Mallarmé, Lettre à Paul Verlaine, 16 novembre 1885, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie, et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1998, p. 789.

² Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, Privat, 1960.

³ Léon Somville, *Devanciers du surréalisme. Les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique 1912-1925*, Droz, 1971.

⁴ William Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIII^e-XX^e siècles*, Minuit, coll. « Paradoxe », 2005.

後世の人々よ おれのことを忘れないでくれ
おれが生きたのは 王たちが死んだ時代だ
やつらはばたりばたりと 静かに悲し気に死んでいった
そして3倍勇敢にも 偉大にもなったんだ⁵

この「ばたりばたりと死ぬ王たち」は、「心 王冠 鏡」というカリグラムにも現れ、そこでは王冠の図像を象りながら詩人の内に蘇りさえしており、一見したところ詩の現況に対するマラルメの悲観と好対照を成しているように思える。

代わる代わる
死ぬ王たちは
詩人たちの心に蘇る⁶

「3 倍偉大」にあたる語« trismégiste »は、本来はヘレニズム時代にギリシア神話とエジプト神話が混ざり合って生まれたヘルメス・トリスメギストスの縁語であるが、この諸学芸を司る混交宗教神の秘儀はルネサンス期になるとオルフェウスに伝授されたとみなされるようにもなった⁷。アポリネールはこの神秘思想史をなぞり、『動物詩集 またはオルフェウスの供揃え』ではオルフェウスにヘルメス文書の「ポイマンドレス」の一節を歌わせている。

見惚れるがよい この線の
輝かしい力と気高さ
ヘルメス・トリスメギストスがポイマンドレスにいう
光が響き渡らせた声というのが この線だ⁸

したがってアポリネールにおいては、詩を統べる統一原理としての「王」の形象が« trismégiste »の語を媒介にしてヘルメス＝オルフェウス（＝オルフェウスに豎琴を授けるアポロン＝アポリネール）の象徴関係に滑り込んでくるわけだが、ここで一度立ち戻って考えてみたくなるのは、先に見た「自伝」と呼び習わされているマラルメの手紙である。「空位時代」に先立つ文面で、

⁵ Guillaume Apollinaire, « Vendémiaire », *Alcools*, dans *Œuvres poétiques*, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 149. 以後本書からの引用は *Po.* の略号で示す。

⁶ « Cœur couronne et miroir », *Calligrammes*, dans *Po.*, p. 197.

⁷ アンドレ・シャステル『ルネサンス精神の深層 フィッチーノと芸術』桂芳樹訳、平凡社、1989年、295－302頁。

⁸ « Orphée », *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, dans *Po.*, p. 3.

彼もまた立ち戻るべき始原としてオルフェウスを呼び寄せていたのではなかっただろうか。

それを書いた誰か、いや天才たちと言ってもよいが、その者の知らぬ間に試みられ、つまるところただ1冊の書物しか存在しないのだと確信された「書物」。すなわち地上世界のオルフェウスの解明であり、それは詩人の唯一の義務であり、真の文学的賭けなのです⁹。

詩人にとって現代が空位時代である理由は手紙の中で説明されているわけではないから、たとえばそれが言語の問題なのか、詩の問題なのか、それとも文化的な問題なのか、マラルメの考えているところはいくらこの手紙を読んでみても窺い知れるわけではない¹⁰。だが、この手紙の文面からいま取り出してみたいのはそうした危機の原因の分析ではなくむしろ、その時代が詩の空位期かいなかへはさして問題ではなく、詩が行き詰まっているように思えようが思えまいが真に重要なのは、詩人にはただ一つの義務があること、そしてそれにはオルフェウスの存在が関わっているのだとマラルメが考えていたであろう点だ。

オルフィスム、あるいは詩という発見術

アポリネールやマラルメのみならず、時代も国家も越えるように伏在し、文学史に名を連ねる詩人であれば触れていないことはないと言ええるこのオルフェウスという伝説に、後世の詩人たちは何を託してきたのだろうか。この大振りな問いにいたずらに性急に答えるべきではないが、さしあたり次のような見解を参照した上で考えてみたい。

思うにその一つの理由は、オルフェウスというこの半ば伝説的でかつ神秘的な楽人・詩人が、ホメロスに先立つ最古の詩人であり、ヨーロッパ詩の鼻祖、と言うよりも、原初の詩人 (Urdichter) として強く意識されてきたということにあるのではなかろうか。その思いが詩的想像力をかき立て、詩魂を揺り動かしてオルフェウスにまつわる数々の詩を生ましめてきたのではないか。詩人が詩のありか、そのありようを自らに問うとき脳裏に浮かぶのが、詩人の原型 (prototypos)、原初の詩人としてのオルフェウスなのだと思う。それに加えて

⁹ Mallarmé, *op. cit.*, p. 788.

¹⁰ 「空位時代」のより詳細な解釈については以下を参照のこと。原大地『ステファヌ・マラルメの〈世紀〉』、水声社、2019年、382－395頁。

世にたぐいなき楽人、音楽の化身としてのイメージも流布している。古くは音楽は詩と一体化し不可分のものであった¹¹。

実際マラルメにしても、ホメロス以来、西欧の詩は本来辿るべき道を踏み外してしまっていると考えていた節があるとされている¹²。オルフェウスは、その最も純粋かつ完全なかたちで詩を体現していた存在として詩人たちに担ぎ出されるのである。したがって、詩人たちはなぜオルフェウスを奉じるのかという問いは、では詩の根源的な全き状態とは何なのか、そしてなぜ詩人たちはそれをオルフェウスに見出すのかという問いと重なり合ってくる。当然ながら個々のオルフェウス像は一樣ではなく詩の問題設定の仕方によって詩人間で細かく異なりはするが、それでも予期されるのは、その答えがこれまでおもに見てきたそれぞれに時代を画する2人の詩人の詩学の共通項として抽出できるものであろうということだ。この観点からして、過度の単純化を承知の上で一方の詩学を「詩的言語によって理想世界がその内に定着しえた1冊の書物の実現」、他方を「生のあらゆる領域、あらゆる瞬間にポエジーを発見しようとする新精神」^{エスプリ・ヌーヴォー}という言葉に担わせるとすれば、それらが共有しているのは、詩によって非詩的な領域を遍く美的な次元に移行させようとする、ロマン主義的と形容できる美学上のプログラムではないだろうか。たしかにマラルメとアポリネールの間に何らの違いがないわけではなく、そのひとつは特に両者の詩が与える現実効果におそらく関わっている。「地上のオルフェウスの解明」という言葉が示すとおり、マラルメにおいてそれは詩的言語によって現実世界に然るべき再解釈を施すことであるのに対し、アポリネールにおいては「会話詩」に見られるように生の現実を掘み取ってきてそのままページ上に配列することから生み出される現実の無媒介性が詩の基軸になっているからだ。しかし彼らが共に詩によって企てているのはい

¹¹ 杵掛良彦『オルフェウス変幻 ヨーロッパ文学にみる変容と変遷』京都大学学術出版会、2021年、6頁。

¹² 「マラルメは食卓に着くと、彼ら（＝アンリ・ド・レニエとエレミール・ブルージュ）にワインとギルシュを小粋に手ずから注いで振る舞った。マラルメが彼らに言う。『ホメロスという重大な逸脱があつてから、詩は完全にわき道に逸れてしまったんじゃないだろうか？』ブルージュが『ホメロス以前には何が？』と聞くと、マラルメは答える、『オルフェウスだよ！』と。」Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, 1941, p. 683.

「重大な逸脱」« la grande déviation »という含みのある表現からも明らかだが、諸家も指摘する通り『詩集』の巻頭詩「挨拶」からしてホメロスのな道具立てを用いているところを見ると、マラルメが一概にホメロスを貶めていたわけではないと考えるのが妥当だろう。

わば詩の全面化した世界の実現であり、ことアポリネールにおいてはオルフェウスの超自然的な歌と堅琴が事物を魅了し森羅万象を集わせたように、詩の主体とその外部が等し並みに浸され溶け合う一つの「行列¹³」なる全体を現実空間化させることであり、さらには、主観そのものとなった詩がそれまで詩とされていなかった領域をことごとく侵犯していくことである。しかもこれは同時に、詩の存在意義の証明として未だ到来してすらいない未来の共同体に資する営為を遂行することとも関わっているだろう。最もアクチュアルなフォルムをとろうとして割り当てられていた生態圏から躍り出るポエジーが自らの発展を阻む障壁を退けてすべてを詩に飲み込んでいこうとする、この自己の「詩的意識」化とでも呼べるような運動は、アポリネールにおいては彼の詩作と美術批評の転換点であった 1908 年ごろに胚胎したのち、後期の詩篇、とりわけ前線への出征時に書かれたもののうちに、現実の —— しかしそれ以前には存在せず、想像もできなかったような —— 光景を土台として、明確に開花することになる。

けれどもぼくはこの戦争の甘美さの中を 長い塹壕筋に沿って
戦友たちとともに流れたのだ
幾ばくかの銃火の叫びが 絶えずぼくの存在を告げる
ぼくは床を穿った 数多に枝分かれます
小さな河川となって いたるところに流れ込むのだ
ぼくは最前線の塹壕の中にいる けれどもぼくは
いたるところに存在する というよりかは
いたるところにあり始めている
未来の世紀のことを始めるのはこのぼくだ
成し遂げるには手間取ろうが いや
空飛ぶイカロスの寓話よりまなおいっそう

未来にギョーム・アポリネールの話を遺すのだ
戦の場にあり どこにでもいる術も心得た
銃後の幸福な都市に
世界の他のあらゆる場所に

¹³ 『アルコール』所収の「行列」«Cortège» (Po., p. 74-76) は、オルフェウスは姿を見せないものの、内省的に「ギョーム・アポリネール」の到来を呼びかける一人称の語り手が、過去に見知った人、物、記憶が成す行列と、さらにそこに諸民族が連なることで一つの「私」が生成される様を眺めているという詩であることをここでは想起しておきたい。デコーダンは、ここでの主客の交感にユナニスム的モチーフを見て取る。Voir Michel Décaudin, *Le Dossier d'Alcools*, édition annotée des préoriginales avec une introduction et des documents, Droz-Minard, 1971, p. 128.

鉄条網に立往生し死んでいった者たちの中に
女たちの中に大砲の中に馬たちの中に
天頂に天底に東西南北に
徹宵の野営の熱情の中に¹⁴

[…]

見えない地平線 わたしは歌う
市民と女たちがこの歌を聞かんことを

[…]

わたしは戦場にひとり
わたしは白い塹壕 緑と赤茶色の森

[…]

地平線たるわたしが勝利のために歌う

わたしは見えない者 消え去ることのできぬ者

まるで波のような者

ゆこう 水門を開けろ わたしは躍りかかってすべてを覆す¹⁵

重火器の閃光と轟音が入り乱れ、視聴覚に極度の刺激を与える戦場の魔術的な光景を戦争の美として礼賛したとしてアポリネールの忌避されるべき一面として挙げられることの多い詩であるが、その実まさにこれらの戦争詩には、前線で繰り広げられているスペクタクルがそのような紋切り型の「映画を見に行く¹⁶」ことに比せるものばかりではなく、開戦後、軍事技術の発展

¹⁴ « Merveille de la guerre », *Calligrammes*, dans *Po.*, p. 272.

論旨からは若干逸れてしまうため付記するに留めるが、詩を締めくくる続く数行で示されるのは、たとえ遍在する詩的意識があり得るとしても、それは詩人の内にだけ留まる、共有不可能で間主観的ならざる経験だということだ。「それから きつともっと素敵だろうに／ぼくがその中にいるところのあらゆるものたちの方もまた／ぼくのことを考えていてくれるのなら／でもそんな風に変現されるものは何もない／なぜなら今このときにぼくが遍在しているとしても やっぱりぼくの内にいるぼくしかありようがないからだ」。すなわち、(アポリネール流の)オルフェウスの認識では、不断に生成と変化の運動にある新しい世界をその新鮮さとともに捉えたと、それを感じ生きる主体に世界を内在的に宿すということではしかあり得ない。Voir aussi « Dans l'abri-caverne », *Calligrammes*, dans *Po.*, p. 259-260. 「ぼくはきみの方へと飛んでいく きみもぼくに飛んできているように思える／ある力がぼくらから発して それはぼくらを溶接する強固な火だ […]／ぼくはきみを熱愛する おお我が妙なる女神よ たとえきみがぼくの想像の中にしかいないとしても」

¹⁵ « Chant de l'horizon en Champagne », *Calligrammes*, dans *Po.*, p. 265-267.

¹⁶ Paul Virilio, *Guerre et Cinéma I. Logistique de la perception*, nouvelle édition augmentée, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1991, p. 74.

に伴い戦闘形態が塹壕戦へと移行していったことで、眼前に広がるのが敵の視認や敵との接触も起こらないままの「何も見えない地平線」であったこともまた、こうして記されている。それは、アポリネールが1915年秋にこの2篇の詩を書いてからおおよそ1年後、『世界の心』の撮影のために遅ればせながらソナムの前線を見物しに来た「映画の父」の視点からヴィリリオが浮かび上がらせる戦場の様子を読めば、よりいっそうイメージしやすいだろう。

第一次世界大戦末期、グリフィスがプロパガンダ映画を撮ろうとフランスの前線に赴いてみると、戦争の旧弊アルカイックな部分は、最後のロマン主義的な戦闘である1914年のマルヌの戦いとともに、とつくと終わってしまった。[…] 古い時代の映画作家であるグリフィスは、目的よりも手段を重視する、新たな科学と技術のすさまじい発展の結果としてなされた事態を把握できない状態に突如として陥ってしまった。彼はそれらについてほとんど無知なのだ。

肉眼でみても、目の前に広がる広大な戦場には何もないように見える。木々も、植物類も、水も、地面すらもなく、決死の接近戦を繰り返す二人組も視界には見当たらない。ドイツ軍と連合軍の塹壕、連結壕の間はせいぜい60ないし80メートル離れているにすぎないのだが、「ここは通さない」という有名なスローガンは別の意味合いを帯びるようになる。実際、もはや何人も通らないのだ。1914年の戦闘員たちがどれほど私に打ち明けてくれたことか、もし敵を殺したのだとしても、どんな人を殺したのかは決して目にしなかったし、味方たちが彼らの目の代わりをしてくれていたということ。アポリネールがちょうど方向なき盲目の場として記述したこの抽象的な地帯を、兵士たちは自分たちの射撃の軌跡によってのみ認めるのだ（「ぼくの欲望はぼくが狙撃するところにある……」）。それはすなわち、想像の中でズームしようとする望遠鏡的意志であり、やがて肉片と化してしまうだろう前に、姿の見えない敵味方に形を与えることなのだ¹⁷。

「視覚が間接的になって現実との間に予期せぬ位相のずれが生じ、兵士は、殺されるというよりも現実から追い出され、非実体化し、視認できる目標だけは目立つ代わりに知覚可能な対象が突如としてまると失われる感覚を抱く¹⁸」わけなのだが、このようにして、戦地で生き残るために特定の感覚が異常に研ぎ澄まされ、脳内で何通りもシミュレーションされた数秒先の予言的な光景が空白の現実絶えず覆いかぶさる、塹壕が張り巡らしたこの前線

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid., p. 19. 強調部分は原文に準じている。なお、原註ではアポリネールの引用の出典は *Tendre comme le souvenir* となっているが、『カリグラム』の詩「欲望」から (Po., p. 263) としておくのがより一般的と思われる。

という一見すると何も存在しない場が、アポリネールの詩的意識の現実への
限ない横溢への呼び水となっている。そして実際、現象上の意識と化して身
体感覚を失いつつ空間を漂い、距離も時間も征服して遠くを間近に見て触知
するというモチーフは、この時期以降アポリネールの死まで彼の詩と批評で
間欠的に表れるが、これまで平板かつ散文的な読みしか誘ってこなかったこ
れらの詩句は、以上のような文脈から理解され直さなければならないだろう。

というのもこの戦争を通じて不可視の芸術がはるかに推し進められ
たのだ¹⁹

勝利とは何よりもまず
遠くをよく見ること
すべてを見ることとなるだろう
それも間近に
然らば一切は新しい名を持たん²⁰

わたしはついに分離してしまった
あらゆる自然の事物から
わたしは死ねる 罪など犯さずに
そしてかつて誰も触ったことのない物に
わたしは触れた 触って確かめた

わたしは探索した 誰も想像を
巡らせたことのないあらゆることを
何度も何度も手に持って測ったのだ
計り知れない生さえも
わたしは微笑んで死んでゆける

しばしばわたしは空高く飛んだ
あまりに高く 全部さよならだ²¹

ベルクソン、バシュラール、リシャールの系譜に連なり現象学的方法論から詩の読解を試みるミシェル・コロも、最後に引いた「丘」からは、科学が分析的に、あるいは詩人の想像力が詩的に探求すべき未踏の無限としての「地

¹⁹ « Il y a », *Calligrammes*, dans *Po.*, p. 281.

²⁰ « La victoire », *ibid.*, p. 312.

²¹ « Les collines », *ibid.*, p. 173-174.

平線」を読み取ってきているが²²、確かに見過ごすべきではないのは、後期のアポリネールは絶えず非詩的な領域の詩化に向けて駆動され、詩を世界についての新たな発見や認識をもたらすための手立てとして捉えているということだ。そしてポエジーがそのように機能するために用いられる道具立てとして、19世紀の詩が実証主義科学の台頭への反発として自らから追放したように思える科学的なもの²³——科学に奉仕し、アポリネールの詩のモチーフになっていくところでもある音響・光学メディアもここには含まれる——が詩に取り込まれていく。科学とは別様の、しかし科学と排斥し合うわけではなく補完的に作用すべき、言語に限らずあらゆる領域における「創造的認識」をもたらすものという新たに見出されたポエジーのこの価値は、「新精神と詩人たち」に記されることになる以下のアポリネールの定理を導き出していくことになる²⁴。「人間が創造できる限りで発明し、創造する者しか詩人と呼ばれるべきではない。詩人とは新たな喜びをたとえそれが耐え難いものであろうとも発見する者のことだ。人間はあらゆる領野で詩人になることができる。それには冒険的になって発見に赴きさえすれば充分だ²⁵。」

²² Michel Collot, *La Poésie modern et la structure d'horizon*, PUF, coll. « Écriture », 1989, p. 112-113.

²³ むろん主観性と客観性をめぐる 19 世紀の芸術と科学の関係をこれほど単純に共約不可能と見なせるわけでもなく、実際にはもう少し複雑である。たとえばオーギュスト・コント流の実証主義にしても、これは「科学主義 *scientisme* とはまったく正反対」であって、「〈諸科学の体系〉」を成立させるところの「客観的総合は、主観的総合が伴わなければ、つねに不完全であり続ける。[...] 客観的方法だけを使用するというやり方は、主観性の増大という事態を前にして維持しえないものになってしまう」からだ（ジャン・ルフラン『十九世紀フランス哲学』川口茂雄、長谷川琢哉、根無一行訳、白水社、2014 年、112 頁）。ただし、「この場合の『主観』というのは、個人的で心理学的な意識のようなものではない。歴史的かつ集団的な実在としての人間、人類である。コントの言う『主観的総合』や『主観的崇拜』も、個人の恣意的な活動ということではない。」（フェリックス・ラヴェッソン『十九世紀フランス哲学』杉山直樹、村松正隆訳、知泉書館、2017 年、110 頁）

²⁴ 分析的知として諸科学に分割された世界を詩の中で統一する力能をオルフェウスの詩学に認めた研究として次のものがある。エリザベス・シューエル『オルフェウスの声 詩とナチュラル・ヒストリー』高山宏訳、白水社、2014 年。

²⁵ Guillaume Apollinaire, « L'esprit nouveau et les poètes », dans *Œuvres en prose complètes*, textes établis, présentés et annotés par P. Caizergues et Michel Décaudin, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1991, p. 950. 以後本書からの引用は *Pr.* II の略号で示す。

新精神とその射程

「科学と哲学の間を友愛的に歩むことを拒むあらゆる文学は、他人のみならず自らの破滅を招く文学であるということが人々に理解される日はそう遠くはない²⁶」。このように断言しておきながら、他方では「我とわが身を罰する者」なる詩を遺したボードレールの言葉であるだけにより一層の厚みを伴ってこの言葉から伝わってくるのは、少なくとも19世紀の後半には広く共有されていたとされる、文学の担う反合理的な地位である。ボードレールにしても、批評では合理性や進歩を文学の指針として祭り上げることはあっても、詩でもそう書くことは許容しなかった。「新精神と詩人たち」の講演が行われたときも事情は同じで、アポリネールに前衛詩人の旗手の姿をみていた者たちは、その急進性の欠如に失望することになる。後日、『メルキュール・ド・フランス』に掲載された講演録を読んだ者の一人は、アポリネールの「すかさずの思索と無意味な騒音に衝撃を受けて²⁷」いる。確かに、冒頭からして「古典派の堅固な良識の後継者」を自認する新精神は、まず毒にも薬にもならない宣言に思えたのだろう。さらにアポリネールは、自然科学の学者たちに比して詩人たちは新精神の体现者として劣っていると捉えられかねないようなことも書いている。

[...] 新精神は進取の気性の再興と時代の明快な理解のために、そして、内部の世界にも外部の世界にも新たな展望を開くために闘う。この新たな展望というのは、あらゆる分野の学者たちが日々発見しそこから引き出す数々の驚異にいささかも引けを取らないものである。

こうした驚異は、機械を改良する職人たちに想像力と詩的な繊細さで遅れを取ってはならないという責務をわれわれに課している。すでに、科学の言語は詩人たちの言葉と深刻な不協和を生じさせている。まったく耐え難い有様だ。数学者たちは彼らの夢や関心事を述べる権利があるが、片やそれは詩人たちの這いつくばった想像力をはるかに凌いでしまっている。決然として新精神に乗り出したいのかどうか決めるのは詩人たちにかかっている。新精神から外れてしまえば三つの門戸しか開かれていないのだが。模作、風刺、そしていくらそれが崇高であるにしても哀愁がその門だ²⁸。

²⁶ Charles Baudelaire, « L'école païenne », dans *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction d'André Guyaux et Andrea Schellino, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2024, p. 472.

²⁷ André Breton, *Les Pas perdus*, dans *Œuvres complètes*, édition établie par Marguerite Bonnet, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1988, p. 293.

²⁸ *Pr. II*, p. 953-954.

しかし、アポリネールが思い描いていたであろう詩の理想形を再構成し、詩人の思考に伏流し続けている詩による創造的認識への意志を確認したあとで読んでみれば、「新精神」をただの無害なテキストとして片づけてしまうこともそう簡単にはできなくなる。そのとき見落としてはならないように思えるのは、ジャン・ビュルゴスがそれとなく「実験＝創造の概念」 *notion d'expérience-création* と名付けている新精神の性格である²⁹。彼がそれを引き出してきたのは以下の箇所からである。

したがって新精神は向こう見ずな文学的実験をも許容するが、こうした実験は得てして抒情性に乏しいものだ。だから抒情性は今日の詩における新精神の一分野にすぎず、詩というのは研究や探求にしばしば甘んじ、それらに抒情的な意味合いを与えようとしていない。それらは詩人そして新精神が集積する素材であり、これらの素材は真理の基底を成すだろうが、その簡潔さと慎ましさは人々を少しもうんざりさせはしない。なぜならその帰結や結果は偉大な、実に偉大なものとなりうるからだ³⁰。

芸術を何らかの知の創造に差し向けられた実験の場として規定するという、今では「アート＆サイエンス」といったような表現に姿を変えて今に至るまで続いているように思えるこの芸術観は、アポリネールが表向きは（マラルメと共に）退けたはずの³¹、「『医者』の語を『小説家』という語に置き換えさえすればよい³²」と言うほどまでにクロード・ベルナール流の自然科学に歩みを揃えて文学に「実験」を取り入れたゾラと、奇しくもここで軌を一にするように思える。ただしアポリネールは、詩的＝知的探求の実践方法としてもはや紙ないし書物——あるいは詩人の言わんとすることをより正確に理解するなら、自然言語記号のみによる知的営為——を特権視してはいない。この講演の半年ほど前、「書物は消滅するでしょうか」と問われた際、

²⁹ Jean Burgos, « Sur la poétique de l'esprit nouveau », dans *L'Esprit nouveau dans tous ses états. En hommage à Michel Décaudin*, textes réunis par Pierre Brunel, Jean Burgos, Claude Debon et Louis Forestier, Minard, coll. « la thésothèque », 1986, p. 155.

³⁰ *Pr. II*, p. 948.

³¹ 「（文学的な審美眼や芸術に関する分別のない哲学者に追隨する芸術家たちとは）異なる芸術家であるわれわれは、自然主義と象徴主義に対してははっきりと反発します。なぜならこの二つの流派は好んで「静物＝死んだ自然」の表現に心を砕いているからです。エミール・ゾラの『パリの胃袋』や、不毛さの詩人であるマラルメの作品がどれほどこの見解に当てはまるかわかりでしょう」« Interview par Pérez-jorba », dans *Pr. II*, p. 993.

³² Émile Zola, *Le Roman expérimental*, édition avec dossier, présentée par François-Marie Mourad, Flammarion, 2006, p. 48.

彼はすでにその終焉を宣言していたが³³、蓄音機と「イメージの本」である映画とが、人間の知性の新たな一面を開くとされている。

代表的な大衆芸術がイメージの本たる映画である時代に、映画製作者たちの粗野な想像力に満足しない瞑想的で洗練された精神の持ち主たちに向けて詩人たちがイメージを制作しようと努めなかったのは奇妙なことだった。こうした映画製作者たちは洗練されていくだろうし、蓄音機と映画だけが唯一行使される表現手段となって、今まで思いも寄らなかった自由を詩人たちが手にする日を想像することは可能である³⁴。

21 世紀になって間もない頃に、「一般に『映画』という語彙で知られている視聴覚的な表象形式が、娯楽としてであれ芸術としてであれ、その消費形態のいかにかわらず、100 年を超えるその歴史を通して、音声を本質的な要素として持つことはなかった³⁵」とした蓮實重彦の仮説を踏まえたとき、アポリネールがこの時点ですでに視覚と聴覚の複製に同等の価値にしていることは、それ自体注目に値するだろう。視聴覚の同期に関わる詩人のこうした鋭敏な先駆性ゆえに、フランソワ・アルベラとマリア・トルタヤダは、20 世紀の視聴覚メディアを巡るエピステーメの構想にアポリネールの諸テキストを配置するところでもあるのだが³⁶、ある種の地下水脈のようにすべてに潜在しようとするアポリネールの詩の意識がこうして、ごく自然になされる書物／視聴覚メディア、芸術／科学といった対立を無化するように作用し、詩的エピステモロジーあるいは科学的ポエジーと呼べるような知の布置の可能性のひとつを準備していると考えられるだろう。レジス・ドゥブレが「グラフィクスフェーメル 文 字 圏」から「ヴィデオスフェーメル 映 像 圏」への移行と呼んだものを「メディアオロジーの易者³⁷」であるアポリネールが生き、それと同時にポエジーの

³³ 「書物は衰退の途を辿っている。一世紀か二世紀しないうちに滅びることだろう。書物には後継者がいるが、唯一後継者となり得る可能性は、蓄音機のレコードと映画のフィルムのうちに秘められている。われわれはもう読み書きを学ぶ必要はなくなるだろう。」« Interviews. M.Guillaume Apollinaire et la nouvelle école littéraire » dans *Pr. II*, p. 989.

³⁴ *Pr. II*, p. 944.

³⁵ 蓮實重彦「フィクションと『表象不可能なもの』 あらゆる映画は、無声映画の一形態でしかない」『メディア哲学』石田英敬、吉見俊也、マイク・フェザーストン編、東京大学出版会、2015 年、17-18 頁。

³⁶ François Albera et Maria Tortajada, « L'épistémé 1900 », dans *Le Cinématographe, nouvelle technologie de XX^e siècle*, sous la direction de André Gaudreault, Catherine Russell, Pierre Véronneau, Lausanne, Payot, 2004, p. 45-62.

³⁷ Régis Debray, *Cours de médiologie générale*, Gallimard, coll. « Folio essais », 2001, p. 293.

形態形成にも変化が迫られるとき、詩人たちが誘われているのは、アポリネール自身がそうしたように「人が世界に機械を仕掛けたように詩にも機械を仕掛ける³⁸」ことである。この哲学者が、「媒介作用の文学的側面を誇張するきらいもある系譜だが」と前置きした上で詩人というものの性質を述べたとき伝えようとしているのも、ポエジーというものが狭い意味での文学に釘付けにされたままなのではなく、技術的、政治的な作用を受けながらある文化のシステム内でその領土を画定するものだということである。

専門外の領域への侵入を、最も先まで進めたのは詩人たちである。まるで詩人たちにおいては、恣意性はより低く、関与性はより高いかのである。語りの方やその素材、音響資材、図表の形式などにより多くの注意を払う詩人たちは、あたかも他の誰よりも先んじて、意味の偏見から解放されて、みずからに、そしてわれわれに、「記号の感覚対象」と、その感覚対象の変異とを発見させる術を心得ていたかのである。こうした家系図を示すことによって学問としての信頼性が損なわれるとしたら、そしてそこから、詩法が教義に墮落したと非難されるのであれば、それは残念なことである。「これがそれを滅すだろう。書物が建造物を滅すだろう」と述べるヴィクトル・ユゴーは、メディアオロジーの要約をなすわけではないが、「環境」と「メディウム」の二つの言葉を別にすれば、メディアオロジーにとって必須の入祭唱をなしている。ボードレーは、グーテンベルクの世界に突如侵入してきたニエプスの写真術に、動揺と魅力とを同時に感じている。アポリネールは、ラジオと映画が導き入れる断絶を本能的に推し量っている。ブルトンとそれに先立つダダイストたちは、写真に跳びつき、そのメディウムを最も優れたものから最も悲惨なものまで、あらゆる方向へと引っ張っていく。私はあえて、このリストに散文の偉大な詩人、風変わりで天才的な人物を加えようと思う。マクルーハンである。私はここに、イメージに関係する者として、視覚の思想を唱えるもう一人の詩人、セルジュ・ダネーをも連ねるだろう³⁹。

先行するメディア圏から新たなメディア圏へのシフトが生じる際、それは元のメディア圏を抹消する完全な上書きとして起こるわけではなく、それぞれの圏がメディアオロジー的地層を形成しつつも相互に絡み合いもするとされる。したがって旧来支配的だった技術とそれに基づく伝達様式が間欠的あるいは潜在的に現在でも機能することをドゥブレが否定しているわけではない。「2100年までに書物は滅びるだろう」としたアポリネールの予言に関しても、

³⁸ Pr. II, p. 954.

³⁹ レジス・ドゥブレ『メディアオロジー宣言』西垣通監修、嶋崎正樹訳、NTT 出版、1999 年、120-121 頁。

詩人がその見立てをどれほど信じていたのかには疑わしさが残り、字義通りに受け取れるものではない。その理由としては、早世してしまったこともあってか、彼が書物以外のメディアを積極的に用いることはなかったこと、それからほぼ同年代のサンドラールやカニユドやジャン・エブシュタインといった詩人たちが映画そのものあるいは文学と映画にまたがるポエジーについての思考を練り上げていく一方、アポリネールがそのようなテキストを記すことがなかったことを挙げることができる。

それでもやはり、以上にみてきたようにアポリネールの詩と「新精神と詩人たち」を追っていくと、20世紀初頭の詩が科学的なものや新たなメディアを飲み込みながら（あるいは飲み込まれつつ）拡がりをみせていることに気づけ、さらにその流れを掴むための足掛かりを得ることはできる。アポリネールが企図していたのも、後世の人間に詩の未踏^{テラ・インコグニタ}の地を見出させることに他ならなかった。

ぼくらは諸君の敵ではない
広大で不思議な領野をきみにあげたいと望んでるんだ
そこでは 摘みたいと思う誰にでも
花咲く神秘が差し出されている⁴⁰

⁴⁰ « La jolie Rousse », *Calligrammes*, dans *Po.*, p. 313.