



Guillaume Apollinaire における虚構の空間

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2010-08-09 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 田淵, 晋也 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00006509

Guillaume Apollinaire における虚構の空間

田 淵 晋 也

G. Apollinaire の作品が構成する空間について論及するには、1907年から1908年にかけて誕生した「キュビズム」との関連、つまり、彼がキュビズムの運動の有力な理論家、及び提唱者であったことを喚起しておかねばならない。広く諸研究家が指摘し、また評価する《Alcools》詩篇中の〈Zone〉、及び《Calligrammes》中の諸詩篇に見られる意識的試みは、この関連のうちに捉えられるべきものである。所謂、「同時並立記述 (simultanéisme)」と呼ばれるこの手法は、異なるものを同時に相互の関連なく記すことによって、全体の調和を生み出す詩法として、当時、Blaise Cendrars などによって積極的に求められた方法である。この文学運動の命名は、1908年、H. M. Barzun によってなされたものであるが、それにとどまらず、当時、広般に用いられた一つの技法である。

Apollinaire においても、1914年6月15日付の《Soirée de Paris》誌に、〈Simultanéisme-libretisme〉と題する論文を寄せ、絵画、演劇、詩、散文に見られるこの技法を指摘した後、決してこれは Barzun の主張するような、一つの流派に、時代的にもまた同時代的にも属するものではなく、各自が各々の責任において追求する一手法であると述べている。そして、この論文中、彼は、同時的記述 (écrit-simultanéité) とは、「生活における日常光景」に接する時のようなもの、さらには、「オーケストラの指揮者が錯綜した楽譜を一瞥で識別する」時の態度であると、規定している。

彼のこのような意味での同時的記述への関心の表明は、これにとどまらず、詩論〈L'Esprit nouveau...〉の中でも、靈感の解放という意味での詩人のもつ自由奔放性を次のようにいう。Les poètes font aujourd'hui l'apprentissage de cette liberté encyclopédique. Dans le domaine de l'inspiration, leur liberté ne peut pas être moins grande que celle d'un journal quotidien qui traite dans une seule feuille des matières les plus diverses, parcourt des pays les plus éloignés. On se demande pourquoi le poète n'aurait pas une liberté au moins égale et serait tenu, à une époque de téléphone, de télégraphie sans fil et d'aviation, à plus de circonspection vis-à-vis des espaces. (L'Esprit nouveau...)*1

詩人の靈感を解放する場としての「新聞」「ポスター」への関心の表明は、生活の全てにインスピレーション解放の場を求めなければならぬ、という彼の主張でもある。

v. 11 Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut

v. 12 Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a des journaux (Zone)

素材としての「新聞」「ポスター」の効用にとどまらず、彼は、その技法を意欲的に自らの作品に取り入れた。それは詩篇だけではなく、《Hérésiarque et Cie》をはじめとする散文作品を支える大きな支柱となっている。

〈Le toucher à distance〉の物語の発端が新聞であるだけでなく、——Dépliant le journal, un matin, mes yeux tombèrent sur l'information suivante, datée de Cologne……—物語の効果を狙った主要部分は全て、新聞という媒体を通して示されている。さらにこのような表現法は、新聞という直接媒体を通すことなく、後の作品〈Roi-Lune〉では、より明確に紙面的効果を目差すものとなる。

Les microphones perfectionnés que le roi aurait à sa disposition étaient réglés de façon à apporter dans ce souterrain les bruits les plus lointains de la vie terrestre. Chaque touche actionnait un microphone réglé pour telle ou telle distance. Maintenant c'étaient les rumeurs d'un paysage japonais. Le vent soufflait dans les arbres, un village devait être là, car j'entendais les rires des servantes, le rabot d'un menuisier et le jet glacial des cascades....*2

相異なるものを同時に並べて記し、それによって全体の調和を求めるこの手法は、映画芸術に見られるモンタージュ手法を思い出すまでもなく、イメージそれ自体がもつ属性から導かれる必然の帰着である。イメージがオブジェによって構成されるものである以上、その間に普遍的関連があろうはずはなく、また、普遍的把握はあり得ない。あるものは、観念による把握だけである。

Apollinaire において、このような意味での同時記述は、上例に見たきわめて単純明確なものにとどまらず、彼の散文作品でも枢要を占める記述法となっている。そして、同時記述の特性によって、Apollinaire 的虚構空間を構成するのである。その一例を、〈Les pèlerins piémontais〉（《Hérésiarque et Cie》）で検証する。

「巡礼たちがどの路からもいっばいに集ってきた……」で始まる冒頭の一節は、Laghet の僧院の参道に集まる人の群を、あますところなく、微細に一つ一つと描いていく「めかしこんだ博徒や、彩り豊かに科を作り、三々五々連れ立って行くモナコ娘たち」、「昼食を予め注文しに、旅籠に立寄る参拝者」、「牝驪馬に跨る百姓女」等々と人の目にとまる一切に報道記事の筆致で触れていく。

そして第二節では、描写は Laghet の僧院の回廊に入り、そこに陳列されている、Laghet の聖母に因んだ奇蹟を示す宗教画の一つ一つを年代順に描写していく。次いで、コントの一方の主人公であるピエモンテ人の巡礼一行の到着が記され、主題である若年の修道僧とピエモンテの少女の物語が、会堂のミサを背景に展開される。読者はやがて、このピエモンテ生れの足萎え少女と、この修道僧がかつては恋仲であったであろうこと、そして、彼らは言い難い理由で離別せねばならなかったことを、仄めかされるのである。ミサの最中、聖歌隊席にこの修道僧

の姿を認めた少女は三年ぶりに〈Amedio!〉と叫んで起つ。……そして、少女の母の懇願によって僧服を脱いだ若者が、担架に乗った少女と並んで僧院の外に出た時、少女は若者の腕に抱かれて死ぬ。参道には、新たな巡礼の群が押し寄せてくる。若者は踵を返してふたたび僧院の奥に消える。

筋立としては、これだけであって、殊更な描写は一切行なわれていない。ピエモンテ地方の方言が随所に鏤められていることを除き、ルポルタージュ風とも思える筆致で担々と語られるだけである。少女と若者の間も、その過去については、作者は全く語らない。読者は、少女の言葉、その母親の言葉から、単なる暗示を見るだけである。示されているのは、過去も未来もない、現在の光景だけだ。

だが、ここにおいて注目すべきは、それらの背景を形造るものの描写である。即ち、ピエモンテ人の巡礼中のひとり、両足を切断された男、母親に抱かれた幼児、さらには冒頭で示されているモノコ娘たちである。彼らは、一度ならず、物語の進展と平行して描写、記述され、別個の、彼ら独自の物語を展開する。両足を持たぬ男は、先ず老人に背負われて登場する。やがて件の少女が起った時、彼の祈る声はひときわ高く響く――

—Je te le demande, Vierge sainte! moi pauvre estropié, moi, le caganido (excrément du nid), guéris-moi! Rends-moi mes deux jambes afin que je puisse gagner ma vie...

そして、若者が僧服を脱ぐ時、モノコ娘らの忍び笑いが起り、一方ではこの片輪が叫び出す――Sacramento! guéris-moi! canaille! chienne! ou je te crache au visage. さらに傍らでは、聖母を〈Bambola〉と取り違えた幼児が母親の叱責をうけて泣き出す。

彼らの間には相互の関係はない。唯あるのは、この時、Laghet の僧院に居たということ、即ち、各々は Laghet の僧院の背景と化し、雑踏する僧院を現わすオブジェとなっていることである。ある意味では、少女と修道僧の悲恋物語もまた、僧院の回廊を飾る画布のように、Laghet の背景となっている。この背景の細部には、執拗にあたりにつきまとう蠅も、同じ扱いで首尾一貫して描きこまれている。その他、冒頭に姿を見せる牝驃馬、あるいは食事の支席についても、文末に同時に描写される。

La mère écartait les mouches qui venaient aux yeux et sur la bouche de la morte. Les mules piaffaient dans les écuries. Des auberges venait le bruit de la vaisselle entrechoquée. Dans le cloître, on chantait toujours la litanie attristante dominée par le nom de la Vierge : Santa Maria...*3

一義的なものに平行して、二義以下の進展が描かれること、及び、絶えず情景に附帯する瑣細なオブジェ——この場合は、弁当、蠅——の記述があることは、Apollinaire にあっては特徴的である。

〈L'Hérésiarque et Cie〉の諸短篇の中にこうした例を求めると、「水汲み女の行列

(〈Simon Mage〉)」、「葉缶、祈祷書 (〈Que Vlo-ve?〉)」、「壁面の彫像 (〈La rose de Hildesheim〉)」、「猿 (〈Le matelot d'Amsterdam〉)」、「コロ踊り (〈L'otomika〉)」等々である。

そして、これらオブジェは、しばしば時間の経過、流れを示す為に用いられる。つまり、〈Les pèlerins piémontais〉の物語は、日常時間的に言えば、十時前から正午前までに起こった一連の出来事である。しかし、断続的に呈示されるイメージの継続の中に、このような時間推移を感じることは難しい。何故なら、映画撮影をかりてこれを譬えれば、彼の虚構空間はイメージの交換によって構成され、描写主体たるレンズが殆ど移動せぬからである。稀に移動しても、例えば Laghet の僧院の回廊におけるように、時間推移を示すためではなく、むしろ、空間を設定する為である。そして、レンズは、パンを行なう以外ほとんど固定されており、決してレールの上を何かを追って移動することはない。

このようなイメージの変換連続によつて構成される情景にあって、時間を知ることができるのは、副次的オブジェの描写によつてである。即ち、参詣を前にして注文された食事が出来上った合図である、皿を並べる音などによつてである。ここに至って十時から正午前までの二時間足らずの時間推移を知ることができるのである。このことは、〈Simon Mage〉でも、同様である。

Une longue théorie de femmes gantées, portant une cruche sur la tête, traversa la place. Elles s'approchèrent des apôtre, et l'une d'elles, gracieuse forte, ayant déposé sa cruche, s'agenouilla devant Pierre en disant : Maître...^{*4}

洗礼を乞うた女は、ペテロに命じられ洗礼の水を取りに立ち去る。そして、魔術師とペテロの闘争があり、魔術師は敗れて去る。一義的テーマは、当然この両者の闘いにある。この闘争が終了した頃、先刻の女たちが帰ってくる。

Alors, il disparut, et les apôtres le cherchaient en vain des yeux sur la place, où revenait, par la porte de la ville, la théorie des Samaritaines, qui, les bras levés, maintenaient sur leur tête balancée le vase rempli de leur eau baptismale.^{*5}

彼女たちは再現した時、前とは逆方向から来ることにより、また、腕を上げていることによって壺が満たされていることを示していることから、日常時間の推移を示す。だがこれとて、その異なる二つの時間に挟まれた第一義的闘争場面に、この日常時間を侵入させるものでは決してない。むしろ、一義的情景を、この日常時間の導入によって乱すのを恐れるかのように、さりげなく示される。この時間の表出のもつ効果は、読者に、読者の体験した情景の物語的時間、凝結した時間を強調するためである。

このことは、例えば〈Que Vlo-ve? (〈L'Hérésiarque et Cie〉)〉に認められる「湯沸し」の効果を見ればさらに明白である。この場合、これは、時間の推移を示すというより、むしろ、時間の固着を試みている。

- I. Que vlo-ve? avait tiré du pain et du fromage de tête de cochon. II mangeait lentement en écoutant jaser ses compagnons, et aussi bouillir l'eau pour le café de la Chancesse. (p. 131)
- II. Que vlo-ve? et le babo continuaient à se tirer des pintes de sang en l'honneur de la Chancesse qui dansait maintenant la maclotte vis-à-vis de Guyaume, tandis que la bouilloire chantait plus fort. Le babo faiblissait. (p. 134)
- III. La lampe brasillait et fumait. Sur le feu, l'eau était en colère, elle nasillait, ronflait, ronchonnait. Que vlo-ve? affalé sur un banc, caressait sa guitare. (p. 136)
- IV. Que vlo-ve? et la Chancesse regardaient le corps. L'eau bouillait. Tout à coup Que vlo-ve? se leva et chanta : "...Arveye!..." (p. 136)
- V. Et Que vlo-ve? cria : Nom de Dio! nom de Dio! Sur le feu, l'eau murmurait la prière des morts. (p. 137)

上の五例の湯沸しは、いづれも、一方では情景の象徴として働くと共に、他方では一義的物語の発端または区切りを示すものである。そしてその一義的物語とは、――

——Que vlo-ve? continuait à couper...Le bras se détacha enfin. Que vlo-ve? poussa un cri de satisfaction et de sauvagerie. Comme son veston roussi de vieillesse et taché de sang avait une pochette sur la poitrine, Que vlo-ve? y enfonça le bras dont la main pendait comme une belle fleur... (p. 136)

——のごとく、現実とはおよそ遊離した、幻想的、非理性的世界である。ここでは、あらゆる心理的、感情的論理は拒絶されており、素材自体の分裂解離と、時間的持続の断絶された世界が展開される。そして、時間的持続の断絶は、上例のように反覆して現われる現実時間への復帰ともいえる描写により劃されることによって、絶対的時間へと昇華される。云わば、凍った空間を凍った空間として固着せしめるため、その区切りとして日常的時間が導入されるのである。

だが、彼の作品で断続的に示される時間感覚は、決してこれにとどまるものではない。こうした、日常的時間に還元されるものより、さらに重要で、且つ、特徴的な時間感覚の導入がある。上例の一部、即ち、「沸騰する湯沸しの音」、あるいは「壺を頭上に乗せて歩む女の行列」などの内にも、重複して現われる時間知である。女たちの行列は、その歩んでくる方向の違いや、腕の位置によって示される日常的時間の推移を示すだけでは決してない。それは、恐らくは絶え間なくいつまでも続く、単調な「湯沸しの音」と同様、それが、同一の姿をもった女たちの行列であることから、また、頭上の壺の所為で、ゆっくりした歩みを見せていることから、流れる水のような、時間感覚である。

このことは同様な反覆挿入を見せる他の例において、さらに顕著である。

Guyaume versa du péket dans un verre qu'il avait apporté. Il but, fit claquer sa langue, puis lâcha un pet en disant à Prosper :

—Essaye de l'attraper, toi qui as été Parisien. Et comme c'était le coucher du soleil, un long troupeau de vaches, mené par une petite fille aux pieds nus, passa lentement et longtemps devant l'auberge. (p. 129—p. 130)

長く続く牛の行列が、ゆっくりと画面を横切っていく。そこに、永遠に流れ去る水、永遠の時間感覚を知るのは容易であろう。同例をさらに掲げる。

————— Moi, je rentre à l'hospice, et je serai grondé parce que j'arriverai en retard.

Il s'en alla doucement et ses pas résonnèrent longtemps sur la route... (p. 136)

ここでこの節の最後におかれた〈…………〉に注目しなければならない。これは、足音の余韻を喚起し、また、永遠の余白を意味するものである。Apollinaire の作品、殊に《L'Hérésiarque et Cie》では、このような〈…………〉は、意識的、且つ、効果的に用いられている。冒頭が〈…………〉で始まる〈Simon Mage〉を初めとし、23篇中8篇が中断符による帰結を示しており、また、文中に用いられているものは枚挙の暇がない。〈・〉で、これを断絶することなく、継起する時間を、その永遠性の下に開放する意図を見せるかのように思える。上例の詩人 Guyame の足音においても、これによって示される時間は、永遠の時間体験、換言すれば、無時間という時間体験、永遠の今としての存在、「日常的時間の生成を克服した時間体験」を背後に有する時間感覚である。

この時間体験は、Carrell の指摘するところとも一致する。即ち、「はじめは、諸組織から始まった時間評価は、われわれの意識の関に達し、深くわれわれの中に憩って定め得ない感じをはっきりさせるものであろう。この感じというのは、滔々たる暗い流れの如きものであって、この上を照す探照光の輝きのようにわれわれの意識状態が、黙々として流れ去る水の上にゆらめいている。われわれは、自分が変化することに、以前の自我と同じでないことに気づく、それにも拘らず、われわれは依然として同一であることに気づいている。」^{*6}

Apollinaire では、このような時間感覚は、その時間知の基調をなすものである。これらが、さらに明確に現われる、詩集《Alcools》では、Vienne la nuit sonne l'heure/ Les jours s'en vont je demeure (〈Le pont Mirabeau〉) を掲げるまでもなく、抒情的に詠われている。

Et sombre sombre fleuve je me rappelle/ Les ombres qui passaient n'étaient jamais jolies (〈Les fiançailles〉)

Que lentement passent les heures/ Comme passe un enterrement/ Tu pleureras l'heure où tu pleures/ Qui passera trop vite/ Comme passent toutes les heures (A la Santé)

そして、彼の作品では後になるほど、このような抒情的調子が徐々に消え去り、その時間知、即ち、過ぎ去った全過去の時間を、永遠の現在に固着しようとする意図だけが残る。同詩集の、制作年代的には最後にあたる〈Zone〉(1913年)と、これらと比較する時、あるいは、後の詩集《Calligrammes》の内に、いかに上のような詩篇が少いかを見る時、(《Calligrammes》では、わずかに〈La boucle retrouvée〉にその痕跡が認められるのみである。) そのことは、明白である。

彼においては、このような個人的過去を普遍的現在に固着しようとする試みは、当然、個人

にとどまることなく一般的方向に向う。それは、伝説上の人物にまで及び、それらを永遠の現在、永遠の今としての現在に固着しようとする。

ここに、さらに大きい、さらに重要な Apollinaire の芸術領域を解明しなければならない。つまり、永遠の今としての存在の時間的体験を固着しようとする以上、時間感覚と不可分であり、また同様に根元的な感覚、空間感覚を問題としなければならない。

今まで述べてきたように、Apollinaire の時間知は永遠の現在として、物語全体を覆うものであった。この時間と共存する空間はいかなるものであり、また、その時間との関係はどうであろうか。

前述の babo の腕を切断する情景以上に、その時間と空間が融合して現われる一典型がこの〈Que Vlo-ve?〉の内に認められる。やや煩雑にわたるが引用してみよう。殺人の罪を犯した Que Vlo-ve? は、死の唄をギターで鳴らしながら、夜の道を河へ向って進む。

Or, l'Amblève était proche et coulait froide, entre les aunes qui l'emmanellent. Les elfes faisaient craquer leurs petits souliers de verre sur les perles qui couvrent le lit de la rivière. Le vent perpétuait maintenant les sons tristes de la guitare. Les voix des Elfes traversaient l'eau, et Que vlo-ve? du bord les entendait jaser :

— Mnieu, mnieu, mnieu.

Puis il descendit dans la rivière, et, comme elle était froide, il eut peur de mourir. Heureusement les voix des Elfes se rapprochaient :

— Mnié, mnié, mnié.

Puis, nom de Dio! dans la rivière il oublia brusquement tout ce qu'il savait, et connut que l'Amblève communique souterrainement avec le Léthé, puisque ses eaux font perdre connaissance. Nom di Dio! Mais les elfes jasaient si joliment maintenant, de plus en plus près :

— Mniè, mniè, mniè...

Et partout, à la ronde, les Elfes des poughons, ou fontaines qui bouillonnent dans la forêt, leur répondaient...

(p. 138)

ここに描かれているのは、明らかに、自責の念に駆られる Que vlo-ve? の自殺である。しかし、この死は、あたかも眠りにおちていく人のように、徐々に意識を失っていく過程で示される。初めのガラス靴の触れ合う鋭い連続音は、やがて〈Mnieu, mnieu……〉という柔らかいエルフの声にかわり、それは、〈Mnié, mnié〉から、あたり一杯に充ちあふれる〈Mniè, mniè〉に占められる。アクサン・テギュからアクサン・グラーブへの推移に注目すべきである。ここには、現世の一切の記憶を失わしめるという黄泉の国の河 Léthé によって示されるように、Que vlo-ve? の過去の全てが、彼から失われると共に、われわれ読者からも失われて、未来も過去もない、ただ現在の瞬間のみがある。

いわばそれは、夢に至る記述が試みられているようである。即ち、夢を見るものは、過去と未来を思い浮かべることがなくなり、瞬間の中に生きる。Apollinaire の作品では、このような夢の世界と共通する物語の展開がしばしば見られる。彼の作品においてはひとつの場面が他の

場面と容易に入れかわり、前にあったものは全く忘れ去られてしまうことが多い。またこのことは、彼の短篇には、所謂帰結がないものが多いかを指摘すれば十分である。あるいは同様に、その作品中、甚だ矛盾する事象が連続して、更には平列して繰り展げられる。そしてこれらが、差程奇妙におもえないのも、また、夢の世界と同様である。ここでは、一つ一つの場面が、関連ある状況や出来事を示すことはない。

Apollinaire の作品、詩、散文を問わず彼の作品では、その主要部分を占めるものはイメージであるから、当然、夢の世界と重複する様相をもつ。もっとも、ここで言うイメージの意味を明確にしなければならない。即ち、イメージがその独自の立場と存在を示すためには、それは決して観念に従属するものであってはならない。逆に言えば、イメージがわれわれの深奥部分を啓示するのは、それが観念に反映され、屈折される以前においてである。イメージはその本性から言って、観念に先行するものである。元々、芸術家にとってイメージとは、観念に対応するものではなく、その期待、欲望、欲求に対する啓示として示されるものではなかったか。

従って、このようなイメージの連続によって構成される Apollinaire の虚構空間は、三次元的空間と言うことはもはや出来ない。同質の多様性によって構成され、連続的で非可逆的な、万人に共通な空間といったものは、ごくわずか、また、相応の意味を持つ場合にしか存在せず、作品の枢要を形成するのは、非連続的で個人的な、言わば四次元の空間構成である。そのことは、イメージの非連続性を主に用いている〈Que Vlo-ve?〉だけではなく、彼の作品で、いかに時間の膨張と収縮が、主要な構成手段となっているかを見れば明らかである。しばしば喧伝される不死のテーマも、また遍在テーマも、このようなものとして解することが出来る。しかし、この不死及び遍在は、このような四次元世界を極端に拡張したものであって、典型例として示すには、他の例を掲げる方が適当と思われる。

作品〈Le sacrilège〉の中で、挿話的に語られる逸話は、彼のこの時間の扱い——時間の膨張と収縮——を明確にしている。

Là, les moines étaient réunis, le Père gardien parlait : —Qu'est devenu le Père Séraphin? Il était vertueux. Peut-être, au semblant de nos frères de jadis qui furent égarés par des oiseaux célestes et restèrent pendant des siècles en extase, reviendra-t-il dans cent ans...

Les moines se signèrent et chacun d'eux avait à citer une histoire :

—L'un des moines de Heisterbach, qui avait douté de l'éternité, suivit un écureuil dans la forêt. Il pensa y être demeuré dix minutes. Mais en revenant au couvent, il vit qu'au bord du chemin les petits cyprès étaient devenus de grands arbres...

Un autre dit :

—Un moine italien pensa n'avoir écouté qu'une minute un rossignol chanter, mais en retournant au monastère...

Un jeune moine ergoteur ricana :

—On cite quelques aventures de cette espèce chez les Grecs, et qui sait? en ces oiseaux, au Moyens-Age, était peut-être passée l'âme des antiques Sirènes... (p. 35)

「瀆聖」のこの挿話が、一篇の独立短篇に拡大されたものに、再発見された作品中の〈Le Robinson de la gare Saint-Lazare〉*7がある。Robinsonの世界では、その異状感の所以は、日常時間で三年足らずの歳月が経過しているにもかかわらず、サン・ラザールの駅から発ったRobinsonにも、またそれを待った御者の上にも、この時間が何の痕跡もとどめていないところにある。彼らは、切符を買うため一時馬車を降りた客と、それを待った御者の関係以上の何ものでもない。ここには、三年の歳月を待った御者の不安も怒りも焦躁も、また、待たせた客の心理も、一切が抹殺されている。ただ馬車賃の支払いにおいて、56,322フランの上に歳月があるのみである。

その他、挿話の積み重ね、または、モザイク模様にはめられた挿話によって構成されるApollinaire虚構空間の、最も特徴的なものは、或る意味ではフロベールの表現描写を見せる〈Simon Mage〉のペテロと魔術師シモンの闘争の場、〈L'Otmika〉、〈Que Vlo-ve?〉の冒頭の一二頁を掲げることができる。彼の構成する散文作品では、どこから始められようと、読者にとっては全く関係ないことであるかのように、筋立ても、また現実事象も無視して描かれていく。フランドル派の幻想画家イエローム・ボッシュの装飾的幻想に充ちた絵画を前にした時のように、一つ一つ描き加えられた部分のどの一つを切り取っても、全体の与える効果には一見変りないようで、それでいて、画面全体が生み出すものは、その一つ一つとは関係ない新奇な戦慄である。ボッシュの絵画では、人を殺す男の傍で尼僧が平然と盃を傾ける情景に類したことは、しばしば目にするところである。われわれも既に、これに似た表現は、〈Que Vlo-ve?〉のbabo虚殺の情景などで十分接してきた。

換言すれば、Apollinaireのつくり出す空間は、日常の感覚とは関わりない領域に在る空間ということが出来る。ヤスペルスによると、「空間は、時間と共に、感覚的なものの中に遍在するもの」であって、「空間は並存、時間は継起」によって求められる。そして、Apollinaireの造り出す文学空間を、ヤスペルスの分類定義に従えば、第三の空間にあたる、「極端には非ユークリッド空間の数学に至るまでの空間知、即ち、思想的に構成された無直観的对象空間」と言うことが出来よう。^{*8} だが、Apollinaireの空間構成が、このような無直観的对象空間、或る意味では、四次元空間を形成するためには、以上述べて来た要因だけでは、十分でない。メビウスの環を構成するには、人は常に捻りを与えねばならない。

Apollinaireにあってはその独自の虚構空間を形成するための捻りに相当するものは、作品の要の部分に見られる〈surprise〉、若しくは、〈humour〉の効果である。〈Que Vlo-ve?〉におけるbaboの切断された腕がQue vlo-ve?のポケットから花咲き、la Chancesseとの抱擁を阻む光景、あるいは作品自体が逆説の〈humour〉で構成されている〈Juif latin〉、その

他、彼の作品で、こうした〈humanr〉の占める役割は大きい。

Lorsque Louis Gian arriva après minuit, ils se précipitèrent sur lui, le bâillonnèrent et, l'ayant hissé sur la grille de la villa, l'empalèrent et se sauvèrent en se donnant des tapes...

L'empalé mourut, avec volupté peut-être. Il était beau comme Attys. Les lucioles luisaient autour de lui...
(“Le Giton” p. 83)

あるいは、作品〈Hérésiarque et Cie〉の教会の教義に関する演繹の効果などは、これに類するものであり、彼の作品から、こうした、所謂「薔薇色の諧謔」を除いたら、作品は構成され得ない。

そして上に見た如く、この驚きを伴った諧謔の効用は、明らかに、日常的段階における単なる笑い、気晴らしの効用と一致するものではなく、はるかに決定的役割を当てられている。即ち、彼の用いる諧謔は、常に驚きと表裏一体をなすものであって、それは精神に落差を生じさせる種類のものである。シュルレアリストの詩人、Robert Desnos が、「Apollinaire は、精神の領域に諧謔の侵入を認めた最初の人間であった」と指摘しているのは、この意味において当然である。

このような驚きを伴う諧謔は、恐怖、殊に、日常的理性を越えたところに生じる理由のない恐怖に通じるものであって、感覚の逆転を生み出す。そして、この感覚の逆転、即ち、日常的感覚の断絶の間に構成されるものが、四次元の、思想的に構成される無直観的対象空間であり、時間と場の無限の観念を包括した虚構空間である。

Apollinaire 自身、このような空間の追求を、現代芸術のなかに意識的に求めていたと、言うことができる。彼は、絵画論において、近代絵画を説明するにあたって、次のように言う。

Jusqu'à présent, les trois dimensions de la géométrie euclidienne suffisaient aux inquiétudes que le sentiment de l'infini met dans l'âme des grands artistes.

Or, aujourd'hui, les savants ne s'en tiennent plus aux trois dimensions de la géométrie euclidienne. Les peintres ont été amenés tout naturellement, pour ainsi dire, par intuition, à se préoccuper de nouvelles mesures possibles de l'étendue que dans le langage des ateliers modernes on désignait toutes ensemble et brièvement par le terme de quatrième dimension.

(“Les peintres cubistes” p. 51)

このような日常時間を超越した場に生じる空間、換言するなら、ある種の神秘世界にも通じる空間構成は、彼の作品の登場人物にのみ現われる特性ではなく、彼の作品の場の重要な特性となっている。彼の詩情あるいは抒情性と言われるものの指向する方向は、まさに、この世界である。そのことは、既に十分、〈Que Vlo-ve?〉などで検証して来た。また、彼自身、1909年11月、Alfred Jarry の追悼論文のなかで、Jarry の文学的特性について次のように語る時、とりもなおさず、これは彼自身の特性、あるいはその指向するところを示す言葉と解せられる。

...On ne possède pas de terme qui puisse s'appliquer à cette allégresse particulière où le lyrisme devient satirique, où la satire, s'exerçant sur de la réalité, dépasse tellement son objet qu'elle le détruit, et monte si haut que la poésie ne l'atteint qu'avec peine, tandis que la trivialité ressortit ici au goût même, et, par un phénomène inconcevable, devient nécessaire.

(3^e volume des Œuvres complètes, p. 854-855)

現実の事象を破壊し、飛翔し、異次元……詩情という言葉で彼はこれを常に表現する……を構築しようとする試みは、彼の作品のなかに常に現れる考証学的知識の羅列嗜好の内に見ることができる。

彼の考証学の銜いについては、例えば、〈Passant de Prague〉の中で、一頁全行に及ぶ〈Juif errant〉に関する蘊蓄を聞かされるまでもなく、夙に広く諸研究家の指摘する Apollinaire の一特性である。この考証的学殖の由来するところは、Marcel Adéma が指摘しているように、「ほとんど知られていない著者から集めた珍奇な事柄」*10で構成されるのを常とする。即ち、上述の〈Passant de Prague〉の引証においても、Scott Bates が詳細に論証しているように、Gaston Paris の《Légendes du moyen âge》から求められたものである。そのほか、このような例は枚挙の暇がない。

彼のこの考証学的記述において、一貫して認められるのは、まず、極めて詳細緻密に記述される体裁にもかかわらず、彼個人の統一された見解から選ばれているものは極めて少く、また、物語全体の中心をなすものでは決してないことである。そのことは、このような考証学的出典が、しばしば、ある書物の全体的引用であることが最近の研究によって明らかにされていることから、彼のこれに託する意図が認められる。

換言するなら、考証学的知識の羅列に求められている効果は、物語の背景の形成であって、その特性となる雰囲気醸成触媒である。それは、彼の作品で同じくしばしば見られるサディズム的イマージュの効果とも、ある点では一致している。いかに真実めいて詳細に引用されていても、あくまで背景にすぎない。このことは、先に述べたボッシュの絵画に見られる、背景の緻密な筆致と同様の効果を与えるとも言うことができよう。

即ち、同じ背景の効果とは言え、印象派の絵画に見られるような、前面の主題となる対象を強調するためにあるのでは決してなく、それ自体で一つの対象を形成し、それでいて画面全体の効果を生み出す要因となるものである。つまり、ボッシュの絵画には、テーマはあっても、一つの対象は存在しないように、Apollinaire の作品においても、主題はあっても、物語の主人公と呼ばれるものが殆ど見られないのと同様である。それらはすべて、一つ一つが同じ意味において同列であって、全体として一つの効果を生み出すために作用しているのである。

敢えて言えば、このような効果は、作品を理性的に理解させるためにあるのではなく、むしろ、読者の理性を混沌に導き、その混沌の中で、作品全体を有機的に受け入れさせるためにあ

る。現代においては、作者、読者を問わず、作品に接する者から、秩序立った分析癖、即ち理性の介入、理由を求める心を抹殺することは容易ではない。しかし、それにもかかわらず芸術作品が、このような理由のない世界を構成することに、存在を求める時、これらはしばしば認められる種類のものである。

Apollinaire の描く考証的学殖のなかでは、彼の意図は、極めて明白である。彼の考証的学殖表出の特徴は、「珍奇なもの」(Wallon 語などの方言の使用、あるいは、異郷趣味が見られること。)
「意表をつく、異状なもの」の記述(<Un bean film>、<Cox-City>などに見られる発想。)
「嫌悪を掻き立てる、醜悪なもの」(<Trois histoires de châtements divins>など。)
「街奇的で、妖鬼めくもの」(<Simon Mage>の呪文)などに現われるものである。

そして、これらによって喚起される空間は、ある種の悦楽を伴った夢想的空間となる。ここで、「幻想の文学」という視点から、上のような Apollinaire 空間の特性をさらに追求してみよう。

本来、Apollinaire 空間の特性の一つは、今まで繰り返し見てきたように、日常的時間の喪失、時間性の固着された空間、あるいは、別の時間によって統禦される空間にあることができ、さらにそれは、広義の幻想文学の範疇に入れることのできる特性である。勿論この場合、前述のヤスペルスの定義にあるように、あくまで、「空間と時間は感覚的なものの中に遍在するもの」であって、「異状精神生活にも、正常精神生活にも常に現存し、決して、脱落することも出来ないし、また導出することも不可能な根元的なもの」とする前提には変りない。このような時間と空間という根元的なものを捉えるにあたっては、その現われ方のみが問題となる。これについてヤスペルスは……「ただ両者がいかなる工合に存するかということ、その現われ、その体験様式、量と持続の点でのその見積りのみが種々の変化を受ける」と言う。つまり、この変化を行なわせるところに、Apollinaire の一つの特性があり、また、その結果生じるものが Apollinaire 的世界構成と言うことができる。

Apollinaire においては、この脱落することのできないはずの「時間」を、出来るだけ「無限」の方向へ押し進めることによって、「空間」を虚空に固着せしめようとする試みがある。そして、このようにして形造られる「時間」と「空間」の相関関係は、いずれも当然、思考的空間になるはずであり、また、それ故に、幻想的、神秘的空間との一致を見せる。

なぜなら、われわれの日常生活では、「時間」体験は、「意識の流れ」によって把握されるものであって、このような「意識の流れ」は、継続のうちに捉えられ、普通は中断されないものであるからである。従って、このような継続するはずの時間を、なんらかの方法によって中断し、そこに、別個の流れを形成する試みは、広義の幻想の文学に認められるものである。上例のヤスペルスの言葉によって、これを表わすなら、……「われわれは、自分の体験の中で空間性を捨てることが出来るが、時間は相変らず残っている。だが体験の中で時間を突破するこ

とが一体あるであろうか。神秘家はみなあるという。時間を突破する場合には、永遠の時間が静止として、『今のままの停止』として経験される。」

ここに述べられているように永遠の時間の体験は、宗教の世界では神秘家のそれであり、また、文学では、幻想の文学の一属性であるということが出来よう。

事実、Apollinaire の描く、大部分の時間と空間の世界像は、仮令いかに彼が時間性を扱っているように見える時でも、……例えば、〈Arthur Roi passé Roi futur〉(≪Le Poète assassiné≫) ……それは、空間の設定をより強固に固着させる為の方策と化し、彼の「時間」は「空間」に譲っているといわねばならない。彼の手法の一つ、前記の「同時並立記述法」は、典型的にこれに属するものである。〈Zone〉(≪Alcools≫)、〈Vendémiaire〉(≪Alcools≫)に見られるごとく、そこでは一切の過去が現在から等距離におかれていて、何らの識別、順位構成が行なわれていない。17才の彼も、20才の彼も、すべてが現在の彼の一部と化し、現在を構成している。このことは、空間的広がりにおいても同様で、Midi の都市も、Nord の都市も、その一切が Paris の一部として、Paris に呼応するのである。

そして、このように永遠に固着された時間と空間を形成するため、Apollinaire は、前述の、驚きを随伴する諧謔を作品に充満させる。この「驚嘆」で作品を満たすこともまた、幻想の文学に認められる特性である。R. Caillois は、幻想を定義して、「日常性にたいする驚異の侵冠」と言い、L. Vax は、「幻想は、知覚される世界像、あるいは道徳的美的世界像の恒常性の破壊から生ずる」と述べた上で、このような「破壊」は、普通にはあり得ない巨人、小人、さらには、重い物体の飛翔、悪魔的悪行、化物などの日常世界への侵入によって行なわれる、と規定している。

今迄述べて来た Apollinaire の作品に見られる諸テーマは、殆どの場合、こうした幻想的なものの主題と一致を見せている。以下、簡略にそれらを再確認しながら纏めてみる。知覚される世界像の恒常性、即ち、現実の世界では決してあり得ぬことという約束を破ることによって構成されるテーマとしては、先ず、〈La disparition d'Honoré Subrac〉の壁面に溶けこむ男の物語、あるいは、d'Ormesan 男爵の「遍在」テーマ等を指摘することができる。さらにこれに属するものとしては、透明人間 (homme invisible) の拡張されたテーマともおもえる〈L'œil bleu〉(≪Le Poète assassiné≫)、「取り憑かれ」のテーマ、「錯乱」のテーマとも解せられる、「影」が主体との関連において重要な役割を果す〈Le Départ de l'Ombre〉(≪Le Poète assassiné≫)、〈Le Promenade de l'ombre〉(≪contes retrouvés≫)、さらに、「不死」のテーマである〈Juif errant〉も、一方ではこれに属するものである。

第二の、道徳的世界像を裏返すことによって構成される作品としては、〈Juif latin〉、あるいは、彼がしばしば好んで語る魔術師シモン、Horace Tograth、〈Matelot d'Amsterdam〉の貴族などの人物像がこれに対応するものである。

最後に、美的世界像を殊更に打ち壊すことによって、一つの効果を生み出そうという試みは、彼においてもまた、〈D'un monstre à Lyon ou l'envie〉に見られる両性具有、あるいは、彼の作品にしばしば姿を見せる不具者、または、膀胱結石の石をはめた指輪（〈La famille vertueuse...〉）、結核患者の痰の染みが主題となった〈La serviette des poètes〉などを挙げることができる。

これらはいずれも、幻想の文学に現われる諸主題と重複した型で示されている。即ち、それらは、恐怖、醜悪であるという理由からではなく、また、既成道徳を破壊するため、という理由からでもなく、唯それが、有り得べからざることであるから、即ち、人を驚愕させるものであるから、という理由によって、専ら採用されている。

この点に関しては、Vax の言う〈Vouloir le fantastique c'est vouloir l'absurde et le contradictoire. L'impossible réalisé, cessant d'être impossible, perd son caractère fantastique.〉に見られる態度と、Apollinaire の態度は一致を見せる。つまり、前述した彼の考証的知識の由来する資料が、Adéma の指摘にあったように、正確度、学問的価値によって選択されているのではなく、人に知られていないものから主に選ばれていることや、また、後述するように、一見無造作に書かれているように見える彼の原稿から、同時代の人物、または人口に膾炙した事件、人名が丹念に削除されていることにも、彼の態度の根幹の一つが窺える。

さらには、醜悪なものの記述に関しても、彼の下書原稿と比較する時（L'Année Républicaine と題された〈Zone〉の原稿ノート〔M. Décaudin ; Le dossier d'Alcools 附録参照。〕〈Passant de Prague〉の préoriginale〔Olivres complètes, tome I 参照〕）、極端に卑俗なもの、醜悪なものが、同じく削除されていることから、彼の意図は、唯単に露悪的な記述にあるのではなく、人を驚愕させ、それによって生じる日常感覚の断絶を目的としたことが知られる。

だが、以上見てきた幻想の文学の主題と著しい重複を示す Apollinaire の主題にあっては、一つの顕著な特徴とも言うべきものがあるのに、ここで容易に気付く。つまり、このような主題はいずれも、単なる吸血鬼物語や、怪奇物語と異なり、極端な荒唐無稽は注意深く避けられており、常に現実と緊密な表裏一体をなして表出されていることである。即ち、いかなる場合においても、当初から現実と関りないところで、単なる〔虚〕の世界を築くことは決して行なわれていない。常に、〔虚〕と〔実〕の中間に読者をおき、半信半疑のままに読者を幻想の世界、虚構の世界に導き、惑乱させて、再び、〔実〕とも〔虚〕ともつかぬ場で読者を突き離すのである。そして、読者としては、この曖昧な状態におかれているだけに一層、ある種の驚きを伴った新鮮な感覚が持続されるのであって、これこそ作者の直接意図したものの一つであろう。

敷衍すれば、〈La Serviette des poètes〉で示されるナプキンにしても、一人の結核患者が、彼の洗濯されぬナプキンを知らずに用う三人の他の詩人たちに次々と感染させていくという限

りの筋立ての上では、いかにも、極めて現実でありそうな話である。そして、そうした現実の上に、彼らの吐出した痰に各人の似姿を描かせるという、幻想を盛りこむのである。こうした手法は、彼の作品では、特徴的に見られるものであり、このような〔虚〕と〔実〕の世界こそ、まさに Apollinaire 的世界とすることができる。

例えば、〈Le passant de Prague〉においても、尨大詳細に互る考証を掲げて、「彷徨えるユダヤ人」の存在を説得しようとする一方、〈Je croyais, dis-je, que vous n'existiez pas. Votre légende, me semblait-il, symbolisait votre race errante (P.19) .〉と、彷徨えるユダヤ人とおぼしき人物に出会った「私」は、はなはだ道理にかなった言葉で物語の導入を行なう。そして、物語の結末では、その「永遠のユダヤ人」に百年に一度の仮そめの死が訪れるのであるが、——C'est un juif. Il va mourir (P.25) ——これとて、文中で、この人物がいかにかがわしいかを見せつけられて来た読者は、これが一介の妄想に捉えられた人物であったのか、それとも「彷徨えるユダヤ人」であったのか、確言不能の境に陥る。

そして、われわれにとっては、明確に断言できないだけに一層、この物語の与える効果も大きいと言わねばならない。

このことは、勿論、作者としては十分意図したところであり、物語の展開の上からも推敲しつくされたところである。同上の〈Le passant de Prague〉を、その préoriginale である、1902年6月1日付の *Revue blanche* 誌に掲載されたものと比較してみると、以下の削除が本文で行なわれている。

En face de nous se dressait la colline du Hradschin (sur laquelle se dressent : le château, où est la salle de défenestration, la cathédrale, le belvédère où Schiller a situé son poème le Gant.)
… (p. 19)

… (Voyez, de Daniel à Dreyfus,—que n'ont-ils pas souffert dans le pays que leur sagesse honorait ! Pour parler du dernier : eût-il espionné,—l'espionnage, métier périlleux, est-il si vil?...)
〔同上頁〕

上例の削除は、Dreyfus 事件、あるいは Schiller という、読者各人が個有のイメージを托す余地の残るものを突如挿入することによって生じる幻想の世界、即ち〔虚〕の世界の崩壊を怖れたためである。

事実、Apollinaire の作品の中に、一見相互の関連をもたず、無作為に挿入されたと思われる逸話、奇談の類は、殆どの場合、読者を少しづつ〔虚〕の世界の側へ押しやるこうした効果を狙って用いられていることが多い。既に見たように、初めは、道理に基づいた書出しによって、読者を易々と物語の内に誘いこむ。そうした上で、〔虚〕と〔実〕の挿話を、一見無造作に、しかし、実は用意周到な配慮の下に、相互に描きこんでいくのだ。それはあたかも、画家が一方では写実的たらんと気を配りながらも、実は、思いつく限りの超自然的、幻想的な逸話を極彩色で、背景に塗りこんでいくやり方である。しかもそれは、前面に押し出された所謂主題とは無関係になされるのである。

これを具体的に言えば、前述の如く〈Le sacrilège〉の中で、僧侶たちが互いにかわす、失踪した隠者の物語は、それ自体、全体の筋とは関係をもたぬものである。しかし、読者にとっては、そうした幻想的挿話を一つ一つ踏み越えていくうちに、ついに〔実〕より〔虚〕の世界、幻想の森深く導かれてしまう。初めは、街中から始ったはずの自分たちの道が、田畑の間を抜ける畦道となり、やがて気付いた時には、人影さえ見えぬ、否、かつて人間がこの場に踏み入ったかどうかも分らぬ、陽も射さぬ森の一部と化した小路を歩んでいることになるのだ。

ここでは、田畑を歩んでいた時には、想いもつかなかったような、有り得べからざるものばかりで満ち満ちている。理由のある世界などは、既に思い出にすぎない。時間さえ、ここでは可逆的となり、逆流する。その瞬間においては、Apollinaire のつくり出す空間は、まさに一つの超自然的空間である。

しかし、彼は、決して読者をそこに放置しない。換言すれば、彼自身、その場に長く留れない。大部分の場合、彼は、今迄とは逆の順序を踏んで、光の射す街道までわれわれを連れ戻すのだ。即ち、Fernisoun (〈Le juif latin〉) も、人を殺した Que vlo-vé? も、ついには自殺し、Tenso 老人 (〈L'otmika〉) も、略奪の既成事実の前には、結婚を承諾する。しかし、このように極めて道理に基づいた結末も、その推移を既に知っているわれわれには、ひと度、幻想の森を見たわれわれには、決して現実の道理としてのみ、それを眺めることは出来なくなっている。この現実が〔虚〕なのか。そして、〔虚〕であるとおもっていたものが〔実〕なのか。このような心的状態をつくり出すことが、Apollinaire の意図であったとすることができる。そして、このような効果こそ、幻想の文学の一特性であるということが出来よう。

L. Vax は、この特性について、本来的怪奇の世界を「幻妖」(féérique) であるとし、これを、絶えず現実との相関によって捉えらるべき fantastique な世界と区別して次のように言う。

Alors que le féérique place hors du réel un monde où l'impossible et, partant, le scandale, n'existent pas ; le fantastique se nourrit des conflits du réel et du possible. *11

このような「幻妖」なものと「幻想」のものとの二つに分類するなら、明白に Apollinaire の形成する世界像は、後者に属するものである。彼の描く物語の主人公たち、あるいは、その主要なテーマにおいても、それらは決して、初めから現実と関わりないところで造り出された一つの Apollinaire 的ユートピアではなく、絶えず現実との相剋によって築き上げられる Apollinaire 的幻想の世界である。そのことは、彼の主人公たちにしばしば現れる闘争のテーマによっても明らかである。従って、Apollinaire の形成する空間は、当然、時間との関連において捉えられる空間であるが、その永遠の時間によって支えられる空間は、その永遠の時間が、絶えず日常的時間によって枠付けられ、また、脅かされていることによって、一瞬しか幻想の凍結した空間を形成し得ない。それらは決して、féérique なもの、言わば、童話の空間を、初めから個有の空間、時間、人物を有しているのではない。絶えず日常、即ち、現実と

の相関において、その空間、時間、人物を形成するのであり、また、そうであるからこそ、逆に読者に真の驚異を与え得るのである。

しかし、こうした Apollinaire の世界像の特性を fantastique 文学の特性と類似したものと見なすなら、そこに、より本源的な一つの特性が導かれる。即ち、fantastique の文学にあっては、神秘主義のそれと違って、決して絶対を問題とすることなく、有り得べきものと現実との相剋、葛藤それ自体が問題とされる。神秘家は、自らの描く世界像を信じているが、幻想家は信じていない。幻想家は幻想を幻想と知って、それで尚、その世界を築こうとするのである。

換言するなら、幻想家が問題とするものは、対象そのものではなく、その対象の導かれる過程である。積木遊びに譬えるなら、その材料は元々木の切端であって、大理石でもガラスでも鋼鉄の板でもない。そのことは、理由ある世界に子供が住んでいる時はよく分っている。だが、それを承知で、子供は、殿堂を、神殿を、城砦を、……否、彼がかつて見たことのないもの、ある意味では、現実に決して存在しないものを、築こうとする。揺れ動く、不安定な支柱に、横木をそっと置く、天蓋をのせる。……崩れるか？……こういった有り得べきものと現実の相剋の過程にこそ、彼の遊びの本質がある。出来上ってしまえば、それは何の意味もない。あるいは、いつまで試みても完成しないはずのものかもしれない。

Apollinaire にあっても、常に過程、あるいはそれに到る態度が問題であって、対象それ自体が目的とされることはない。そのことは、彼の実人生でも十分窺えるところである。即ち、決して捉えられぬ永遠に向って、揺れ動く過程の中で生きること、そこに、彼の最も顕著な特性があると考えられる。

彼の主人公の形成もまた、その「神秘家」の、「予言者」としての、姿勢が問題であって、何を予言し、何を信じているかは、等閑に付されていると同様、彼の美学においても、常に、「見ること」「解釈すること」がすべてであって、対象それ自体に働きかけるものではなかった。彼の後に、彼の踏んだものと類似した道を独自の方法で築き、彼もまた、その先達の一人と目されているシュルレアリストたちとの比較において、これを言うなら、Apollinaire にとっては、芸術は人生を表現するものであって、人生を改革する希望では決してなかった。つまり、Apollinaire の求めたものは、芸術のもつ領域の拡大であり、その全的表現を求めることであって、現実そのものに対する懐疑に関しては、本質的に後のシュルレアリストとは、態度を異にするものである。

だが、彼の開拓した虚構の空間は、20世紀フランス文学の領域を、より明確に拡大するものであったと言っても、過言ではあるまい。

註

1. <Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire> (André Balland et Jacques Lecat, Paris), Tome III. p. 902.
2. Ibid., p. 132.

3. <L'Hérésiarque et Cie> (Stock, Paris), p. 159~160.
4. Ibid., p. 97.
5. Ibid., p. 99.
6. ヤスペルス；精神病理学総論，上巻（岩波書店）
7. <Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire>, Tome I.
8. 彼の分析によると、第一は、「自分がその中心であって、自分の位置の見当づけによって、空間を知覚する仕方、左から右、上と下、遠近という質的構造をとる。」第二は、「三次元世界の直観空間であって、その中で自分は直接見当づける空間を絶えず持ちつづけながら運動する。」Apollinaire では、視点はいつでも物語の外に置かれ、決して物語自体を追ってはいないのであるから、上例の一、二は、いずれも該当しないと、考えられる。
9. Marcel Schneider ; La Littérature fantastique en France (Fayard, Paris)
10. Marcel Adéma ; Guillaume Apollinaire, le mal-aimé. (Plon, Paris) .P#132.
11. Louis Vax ; L'Art et la littérature fantastiques (Coll.<Que sais-je?>) p. 5.