

ブレイズ・サンドラール『シベリア横断鉄道とフランスの小さなジャンヌ』とロシア・イメージの問題

阿部 宏慈

0 はじめに

一九二〇年、当時まだ一介の文学青年であったジャン・エプスタン [Jean Epstein (1897-1953)] は、尊敬する詩人ブレイズ・サンドラール [Blaise Cendrars (1887-1961)] にあて、計画中の現代詩人論の下書きを送付する。のちに『アッシャー家の崩壊』をはじめとする映画作品によってフランス前衛映画運動の代表旗手となるエプスタンに対し、すでに最初の自由詩『ニューヨークの復活祭』(1913)といずれ彼の代表作として知られることになる『シベリア横断鉄道とフランスの小さなジャンヌのための散文』(同、以下『シベリア横断鉄道』と略記する)を含む第一詩集『全世界 [世界中から] *Du monde entier*』(1919)によってギヨーム・アポリネール [Guillaume Apollinaire (1880-1918)] とともに「新精神」の体現者として知られはじめていた十歳年長の詩人は、論文の完成を励まし、論文が脱稿を見るやいなや、自ら関わりの深かった出版社ラ・シレーヌ社から、一通の書簡形式の「あとがき」を付して刊行させた。それが、エプスタン最初の著書となる『今日の詩人、知性の新たな段階』である。その「あとがき」書簡の全文は、上記の経緯に関するクロード・ルロワの解説とともに、『人文科学雑誌 [*Revue des Sciences Humaines*]』誌一九八九年十月〜十二月号(通巻216号)のサンドラール特集で読むことができる。

この「あとがき」で、サンドラールは、彼自身も含めて、この論文で分析の対象となった芸術家達の辿ってきた時代の変遷を以下のように祖述する。

「ジャン・エプスタン、君は一つの世代の終わりに属する者達に蔓延する精神病を辿ってみせている。しかし、われわれのなかの何人かの場合、この病はもっと進行してしまっていて、君が指摘した段階を超えてしまっている。君は僕らを背中から見ており、僕らは、あの肩に四角い白布を縫い付けられた歩兵達のように、想定されていた目標地点をすでに行き過ぎてしまい、言ってみれば自分がぶっばなした大砲の弾を頭にくらいはじめているのだ。古い危機の終わり、新しい危機の始まりが、君には見えるだろうか？それはとても大切なことだ。それは君の目にもますます明らかになっていくだろう。

明らかな切断 [Brisure nette]。鋼鉄線上の一直線の旅立ち。

ひとつの時代。タンゴとロシア・バレエとキュビズムとマラルメと知的ボルシェヴィスムと気違い沙

汰の時代。

それから戦争。ひとつの空白。

次にまた別の時代。建設と同時話法 [simultanisme] と肯定の時代。キャラコ、ランボー、代替わり。ポスター。文字に浸食される家々のファサード。言葉の跨ぐ通り。今や必要不可欠の近代的機械。稼働中のボルシェヴィスム。世界。

今日の詩に関して、君は、はじめて正鵠を得てまともなことを言った。君は党利党略を用いず、これら文学の闘士お歴々全員の切り札を十分にシャッフルした。君はなにしろたくさんの人に焦点を合わせようとするので、絶えずピントを調節しなおさなければならない。こうして、彼らは、一般に文芸雑誌が広めているような悲しい光の中で彼らに与えられた序列とは別の見方でみられるようになる。

われわれは、君の本によって新しい生き方や感じ方を学べるというわけだ。

ブレーズ・サンドラール

ニース、1920

1]

『シベリア横断鉄道』が発表された一九一三年と詩集『全世界』の発表年である一九二〇年の間には、「明らかな断絶」がある。知られるように、サンドラールは第一次世界大戦従軍中に負傷し、片腕を失った。戦線の悲惨な状況は、この体験そのものの徴とでもいべきタイトル（『切られた手 *La main coupée*』1946）を有する書において描かれることになるだろう。サンドラールという一人の個人の生だけではない。時代そのものが、ひとつの巨大な切断をこうむったのだ。戦争前の時代は「タンゴとロシア・バレエとキュビズムとマラルメと知的ボルシェヴィスムと気違い沙汰の時代」と形容されるものだった。そして戦争という断絶を経た後の時代は、「建設と同時話法 [simultanisme] と肯定の時代。キャラコ、ランボー。[略] 今や人間に欠かすことのできない近代的機械。稼働中のボルシェヴィスム」の時代とされる。もちろん、この手紙が書かれた時点では、「失われた世代」のパリが現出するのにはまだ若干の間があるのであって、タンゴに代わりパリのダンスフロアを席卷していくだろうジャズやチャールストンのリズムはまだ先のことだ。むしろ、戦争の記憶は未だ生々しい。何よりもまず戦争という一種の中断を経て開放された政治的運動の波動が、パリの知的生活を直撃するという段階だろう。戦前には「知的」なレベルにとどまっていたボルシェヴィスムが、この戦後の政治的激動の中で現実のもの

¹ Blaise Cendrars, *Lettre à Jean Epstein*, postface à *La poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence* (La Sirène, 1920), texte établi et présenté par Claude Leroy, in *Revue des Sciences Humaines*, No.216, 1989-4, pp.181-82.

.として稼働し始める。戦前の詩的世界の象徴的な高みを描いていたマラルメは、ランボーにとってかわられる。ランボー！ブルトンたちは『リテラチュール』を創刊し、シュルレアリスムの運動はすでにその歩みを刻み始めているとはいえ、『シュルレアリスム宣言』が刊行されるまでには、これもまだ若干の間がある。さらに、戦前の一時代を象徴していたロシア・バレエ、それは何によって取って代わられるのだろうか？近代的な機械によってか？あるいはポスターに代表されるグラフィック・アートによってか？

第一次世界大戦のもたらした切断が、西欧世界全体に及ぶ巨大な切断であったことは言わずもがなであろう。その上で、この巨大な切断の前と後を表徴化するのが、ロシア・バレエとボルシェヴィスムであるのは、注目に値する。ある種のオリエンタリズムとエキゾティスムに彩られた前衛的芸術のパリ征服から、うってかわって政治的な前衛の時代への転換。後者はさらにそれにふさわしい表現様式としてのあらたな前衛芸術を探し求めるだろう。こうして、ジガ・ヴェルトフの『キノ・プラウダ』シリーズや、エイゼンシュテインの諸作によって流布していく<革命のロシア>のイメージへの大きな転回が生じるのは、これからほんの二、三年後ということになる。いずれにせよ、まさにロシア・イメージが時代そのものの大きな切断に関わっているのだ。

フランスにおける、中でも知識人層におけるこの革命的イメージの受容に関しては、ミシェル・ヴィノクが次のような状況を記述している。一九二〇年の一月に「目的は手段を正当化する」というテーマで歴史学の講義をおこなった歴史家のアルベール・マティエにとっては、眼前に生起しつつある革命は、歴史的な事実としてのフランス大革命と比較されることによって理解されなければならない事態であった。マティエは「ボルジェヴィキはジャコバン派の方法を改良しただけのこと」とし、「ロシアの革命家たちは、あえて意図的にフランスの革命家を模倣した。彼らは同じ精神で動かされていた。類似した環境のもとで、同じ問題の中を模索していたのである」と述べているという²。逆にいえば、現にまさに「稼働しつつある」とサンドラールの言っている「ボルシェヴィスム」についての判断、プロレタリアート独裁による第三インターナショナルの始動への判断を下すことが、この時代の知識人にとっては、彼らの立脚する地点を明確にするためにも、回避することの困難な重大な使命と見なされていたということであろう。

文学史的には、この二〇年という年はまた、トリスタン・ツァラのパリ到着、そしてサンドラールらの「新精神」に対する、ブルトンをはじめとするシュルレアリストたちの側からの世代交代の要求によってしるしづけられる³。ようやく詩人としての活動が軌道に乗り始め、その初期の代表作でもある『シベリア横断鉄道』の発表にこぎつけた詩人が、片腕を犠牲にしながら塹壕の泥濘の中で過ごさなければならなかった歳月は、同時にまた彼に続く世代の台頭を準備する期間ともなったのである。

その『シベリア横断鉄道』が舞台とするのは、さらにさかのぼって一九〇五年のロシアで過ごされた思春期の終わりである。<血の日曜日>によるロシア革命胎動の時期そのものを生きた自己の体験を語ること。それは、未だ革命の成立しない一九一三年の時点と、戦後の一九一九年の時点とでは必ずからその持つ意味を変えていくだろう。

² ミシェル・ヴィノク、塚原史・立花英裕・築山和也・久保昭博訳『知識人の時代：バレス/ジッド/サルトル』（1997, 1999）紀伊国屋書店、2007、pp. 185-87。

³ 同書、pp. 196-197。

本論は、サンドラールの詩作品を中心に、第一次世界大戦前後のフランス詩におけるロシア・イメージの問題を分析することによって、先に分析したロシア・バレエによる影響とは異なるロシア・イメージの一側面を明らかにしようとするものである。

1 十九世紀フランスにおけるロシア・イメージの底流

十九世紀の末から二十世紀の初頭に限っても、フランスにおけるロシアのイメージの形成は、決して単純なものではない。さまざまな紆余曲折と、複雑な諸要素の相互的な関係によって規定されるのであって、単純に素描できるようなものではない。文学に限定するならばそれはドストエフスキーやトルストイといった作家達の作品のフランス語への翻訳によるロシア文学の受容の問題にひとまず収斂することも可能である。しかし、文学のみならず文化的な産物の受容を動機づけるのは、むしろそれをささえる社会的文化資本全体であり、同時にまたフランスという国民国家の社会全体に底流として存在する歴史的な記憶であるだろう。ところで、われわれが問題にする二十世紀の初頭以前の時期、特に十九世紀には、ロシアがフランスという共同体にとってのある種の記憶の場として機能するのは、しばしば皇帝ナポレオンの挫折した遠征の記憶によってではなかったか。

ナポレオンのロシア遠征に関する十九世紀全体を通じてのイメージ研究は、それはそれで広範な資料にあたる必要を生じるだろう。ここでは一例のみ、大衆文化におけるロシア遠征のイメージの事例をマクシム・デュ＝カンの回想から見ておくことにする。彼は、一八八〇年のフロベールの死ののちに書き始められ、八二年から八八年にかけて刊行された『文学的回想』の中で以下のように述べている。これは一八五〇年代にパリでおこなわれていたラングロワ大佐のパノラマ興行に関する記述である。

「私は、子供の時に、はじめてタンブル大通り近くの広大な円屋根の建物で興行されていたラングロワのパノラマに連れて行かれたときの感動を覚えている。それはナヴァランの戦闘⁴のパノラマだった。[中略]何と言うことだろう。砲弾が吹き上げた水柱は決してくずれおちることなく、同じ大砲の光がずっと輝き、戦艦ミリウス号の船長は指揮のために振り上げた腕を決して下ろさない。その不動性は私を凍り付かせた。なぜなら私にはそれは超自然的なものだと思えたからだ。それ以来、私はいつも同じ印象を抱いた。ただ、もっと理性的な程度にはあるが。たとえば、『モスクワの戦闘』、『モスクワの炎上』、『エロー [バグラティノヴスク] の戦い⁵』、『ピラミッドの戦い⁶』の前でも感じた⁶。」

たとえばパノラマのような十九世紀の大衆的なメディアにおけるロシアのイメージは、このようにナポレオンの

4 ギリシャ独立戦争時、英仏露連合軍がトルコ＝エジプト連合軍に対して大勝した海戦(1827) "Navarin (bataille de)" *Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse*, 1983, tome 7, p.7299.

5 一八〇七年にケーニヒスベルクの南、現在のバグラティノヴスクにおいてナポレオン一世率いるフランス軍とプロシヤ＝ロシア連合軍が衝突した戦闘。寒さのせいもあり、四万の将兵が死んだ激戦。『ラルース大辞典』による。"Eylau [bataille d']", *Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse*, 1983, tome 4, p.4091.

6 Maxime du Camp, *Souvenirs littéraires*, tome I (1820-1850), [1905], réimp. chez Slatkine Reprints, Genève, Suisse, 1993, pp.356-57.

ロシア戦役やギリシャ独立戦争のスペクタクルのイメージであった。この体験のトラウマはもちろんフランスのみに残っていたわけではないだろう。トルストイの『戦争と平和』もチャイコフスキーの『一八一二年』も、ロシア戦役の記憶を除いては語り得ない。しかし、それらのロシア側の文学的な所産や音楽的な所産がフランスに伝わるのには、十九世紀の後半を待たなければならなかった。つまり、ロシア音楽やロシア文学の巨大な影響が少なくともフランスにおいて顕在化してくるには、一八八〇年代まで待たなければならなかったように見える。

たとえば、ロシア音楽とフランス音楽の交流の問題がある。音楽という、一見すると国民国家的な枠組からは自由な芸術のように思える領域であっても、政治的な含意や、民族主義的な志向から自由であることはできないだろう。それどころか、二十世紀初頭はむしろ国民音楽や民族音楽の台頭によって特徴づけられる。たとえば、二十世紀において「現代音楽の基盤」を「完成」したのがディアギレフ率いるロシア・バレエ団によるドビュッシーの『遊戯』とストラヴィンスキーの『春の祭典』の初演であった⁷とすると、第一次世界大戦の前夜から大戦中における流れは、そのような革新のコスモポリットな傾向にブレーキをかけることになるだろう。ドビュッシーは、ストラヴィンスキーがあまりにも「シェーンベルクに近づく」ことを警戒し、その一方で自身は、誇りをこめて「フランスの音楽家」を標榜しようとした⁸。あるいは、同じ時期、ハンガリーにおいてはベラ・バルトークが、民俗音楽の収集と分類を契機として、民族主義的音楽家としての道を歩み始めるだろう。ハンガリーだけではない。東ヨーロッパ全体が同じような方向性をとるだろう。それというのも、「東ヨーロッパにおけるオーストリアの支配権は第一次世界大戦の数年前から民族主義運動に脅かされており、当然のこととして作曲家たちも同じように、ウィーンの支配から自分たちの音楽を解放」しようとしていたからである⁹。

しかしながら、このような状況に至る以前の十九世紀末には、ロシア音楽とフランス音楽の交流は、むしろ蜜月状態を呈していたとも言える。もちろん、だからこそ、ロシア・バレエのようなコラボレーションが可能であったのだろう。それは決してロシアとフランスの間の政治的軍事的な協調と無縁ではない。ガブリエル・フォーレに関する浩瀚な評伝をものした、ジャン＝ミシェル・ネクトゥーによれば、「サン＝サーンスとアントン・ルビンシュタインのお陰により、一八八〇年頃には、『[フランス] 国民音楽協会』と『ロシア音楽協会』の友好関係も確立されていた」というのだ。

「イヴァン・トゥルゲーニェフ [ツルゲーネフ] はフォーレの『ヴァイオリン・ソナタ第一番』作品十三に関するサン＝サーンスの記事を、『某ロシア新聞』のために翻訳することを申し出ていた。トゥルゲーニェフはまた、セルゲイ・タネエフが一八七六年の秋にパリを訪れた折には、彼をフォーレに紹介してもいる。タネエフは彼の師のチャイコフスキーに宛てた手紙の中で、フォーレが書き上げたばかりの『ヴァイオリン・ソナタ第一番』のもつ《驚嘆すべき美しさ》について絶賛している。チャイコフスキー自身も、一八八六年と一八八九年の二度にわたって『国民音楽協会』に迎えられている [後略]¹⁰」

⁷ ポール・グリフィス、石田一志訳『現代音楽小史 ドビュッシーからブーレーズまで』音楽之友社、1984、p. 42.

⁸ 同、p. 47.

⁹ 同、p. 62.

¹⁰ J・M・ネクトゥー、大谷千正監訳、日高佳子／宮川文子訳『評伝フォーレ 明暗の響き』新評論、2000、pp. 400-401.

一八八九年、チャイコフスキーは再び「国民音楽協会」に迎えられてコンサート形式での『カリギュラ』初演をおこなうが、同年に開催されたパリ万国博覧会では、リムスキー＝コルサコフが指揮者としてパリに招かれることになる。後者は、アレクサンドル・グラズノフを伴ってきたし、このような経緯から、それから二〇年以上も経ったのち、ガブリエル・フォーレは「彼の人生最大の旅行」である、ロシア行きを執行することになったというのである¹¹。それゆえ、ジャンケレヴィッチがフォーレの『夢のあとに』を「シューマンよりも、チャイコフスキーやラフマニノフの最も情熱的な歌曲と比較されるべきなのかもしれない」と述べ、『夜想曲第一番変ホ短調』についても「ショパンよりはチャイコフスキーに近い、和声的な響きの世界を醸し出している」とする¹²のも理由のないことではないだろう。その一方で、たとえばピアノ曲ひとつとっても、フォーレの場合あるいはフィールドからショパンを経てフォーレに至る「夜想曲」であったり、メンデルスゾーンに発する「無言歌」であったり、つまりは音楽言語の普遍的な伝統にさおさすものであるように見えるが、対する、チャイコフスキーの場合は、『四季』のような小品集であっても、「トロイカ」「松雪草」といった標題にある種の土着的なイメージへの固執をうかがわせるのは興味深い。その意味では、フランス側の作曲家たちが（少なくとも第一次世界大戦中のドビュッシーにいたるまで）いずれもことさらにフランス性を強調しないのに対して、ロシアの作曲家たちは、何らかのかたちで土着性のある種のイメージ戦略として選択するという差異を見ることもできる。

チャイコフスキーの受容をはじめとするロシア音楽とフランス音楽の交流が盛んになった一八八〇年代はまた、フランスにおけるロシア文学、中でもドストエフスキーの流行の時期もあった。ドストエフスキーのフランスにおける受容、さらには個別の作家（たとえばプルースト）に対する影響は、すでに多くの先行研究がある。ここではカレン・ハッドッド＝ヴォトリングの『心打つ幻覚、プルーストとドストエフスキー、一つの比較小説美学¹³』によって概観するにとどめる¹⁴。それによれば「ドストエフスキーの死につづく数年から、一九二二年までの間には、ドストエフスキーの作品の翻訳をめぐって二つの異なる局面が見られた」と言う。ドストエフスキーが世を去った時、プルーストはまだ思春期の少年であったが、それでも彼の作品に関心をいだいたであろうと推測ができる。そして、ここで述べられている一九二二年はもちろんプルーストの死去する年である。つまり、プルーストが活動した時期はまさにこのようなドストエフスキー受容の二つの時代に重なっているのであり、それら二つの局面は「この作家のフランスにおける受容の進展と密接に結びついている¹⁵」というのだ。

「第一段階はドストエフスキーの死の直後に来る。彼の作品の最初の翻訳は一八八〇年代に出現し、ほとんどただちに爆発的な成功をおさめる。それは“ロシアブーム”の頂点であり、ドストエフスキーはツルゲーネフとトルストイと並び賞賛される。しかしながら、[十九]世紀最後の十年間には、ドストエフ

¹¹ ネクトゥー、同書、pp. 400-403.

¹² ウラジミール・ジャンケレヴィッチ、大谷千正・小林翠・遠藤菜穂美・宮川文子・稲垣孝子訳『フォーレ 音楽から沈黙へ：言葉では言い表し得ないもの』新評論、2006、p. 61、p. 271.

¹³ Karen Haddad-Wotling, *L'illusion qui nous frappe, Proust et Dostoïevski. Une esthétique romanesque comparée*, Honoré Champion, 1995.

¹⁴ もっとも、そのヴォトリングの記述も、多くをジャン＝ルイ・バックエスの博士論文『フランスにおけるドストエフスキー [Jean-Louis Backès, *Dostoïevski en France (1884-1930)*, thèse dactylographiée, Paris IV, 1972]』に負っているが、ここではヴォトリングの記述による。

¹⁵ Karen Haddad-Wotling, *op.cit.*, p. 37.

キーに対するある種の冷ややかな反応が現れる。翻訳の動きはにぶくなる。しかし、続く世紀の初め、新しい世代の作家や批評家達のあいだでの賞賛の高まりと平行して、フランスにおけるドストエフスキー再流行が、一連の新訳とともに始まる。最後に、ジャン＝ルイ・バッケースは第三段階を区別する。それはほぼプールの死に続く一九二三年から一九二四年に始まる。この時期、ドストエフスキーへの関心はこれ以上に著しく高まる。それはまたドストエフスキー作品数点の完訳が実現された時期でもあり、これらは引き続き、なかでも、プレイヤッド叢書におさめられていくことになるのだ。¹⁶⁾

これらの翻訳のうちでも特に初期のものが、今日の基準からすればほとんど翻案に近いものであったことをバッケースにしたがってヴォトリングは指摘している¹⁷⁾。

プールの同様、ドストエフスキーから大きな影響を受け、またそのことを批評という形式で表明したのはアンドレ・ジッドである。上記に指摘されている第三段階の始まりを告げるのは、まさにそのジッドの『ドストエフスキー』であるだろう。ジッドの場合も、一八九〇年前後から『罪と罰』他の作品を読み始めているし、さらに九六年のヴァレリー宛の書簡では、『カラマーゾフ兄弟』への言及とともに「『白痴』を読みたまえ」という忠告を与えていることが知られる。それは、ニコライ二世のフランス訪問の時期とも重なり、ために幾つかの雑誌がロシア特集を組むという一種の「ロシア・ブーム」の余波でもあった。もちろん、そのためには、ヴォギエのような批評家によるロシア文学の批評的紹介がなければならなかったことは言うまでもないことだろう¹⁸⁾。しかし、ロシア音楽との協調的な関係と同様、フランス社会全体に広まっていた親ロシア的な傾向もまた、この偉大なロシア作家の受容にあたってなにかがしかの影響を与えていたことは推定に難くない。

すでに指摘したように¹⁹⁾、十九世紀末から二十世紀の初頭というこの時期は、仏露軍事協定の締結（1892）から仏露軍事同盟（1894）を経て、一九〇〇年の万国博覧会におけるアレクサンドル三世橋の建造といった言わばフランスとロシアの間の外交関係の最も良好であった時代である。しかしそこにおけるロシア・イメージは、旧来のステレオ・タイプの延長線上にあって「農奴」と「皇帝」の国を描き出し、さらには、度重なるユダヤ系の住民の虐殺（ポグロム）のイメージを負った、必ずしも上記のような宮廷文化やあるいは芸術の国としてのイメージとは相容れないものをもつものであった。加えて、このようなロシアのイメージに新たな翳りをもたらしたのが、日露戦争におけるロシアの敗北であった。東方の、オリエンタルな香りさえ帯びた宮廷文化は同時に黄色い禍に対するヨーロッパの防壁でなければならなかった。ロシアの敗北は、いわばこのヨーロッパというひとつの「岬」を、東方からの波から守る防波堤のほころびを意味したのだ。

ポール・ヴァレリーは、そのようなヨーロッパのありようを、つねに思考しつづけた思想家でもある。

¹⁶⁾ *Ibid.*, pp.37-38.

¹⁷⁾ *Ibid.*, pp.38-40.

¹⁸⁾ Daniel Moutote, "Dostoïevski et Gide", in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 76^e année, No5, septembre/octobre 1976, p.49.

¹⁹⁾ 阿部宏慈「プールの死とロシア：ロシア・パレエのフランスにおける受容とロシア・イメージの問題」山形大学大学院社会文化システム研究科紀要、第3号、平成18年7月、pp.1-22.

「ナポレオン

は、ヨーロッパとは何か特別なものであるということを感じていた。そして、ヨーロッパのダイモンは組織化 [l'organisation] であると感じていた。それは思想や芸術における構築にあたるものであり、だからこそ彼はヨーロッパにおけるただ二つだけの理性的な大国は、それらのおかれた状況やその中庸的性格からして、フランスとロシアでなければならないからには、そしてまたイギリスは、何しろヨーロッパにとって最も肝要であるものに対して、あらがいがかく引き寄せられているだろうからには、永久にヨーロッパに対して対立することしかできないであろうからには、——イギリスという強国を破壊するしかないと考えるに至ったのだ [略] 20]

しかし、その一方で、ヴァレリーはまた、イギリスとロシアを、「ヨーロッパ外の二大強国 [Deux puissances extra-européennes²¹]]」とも呼んでいる。イギリスをヨーロッパの「外」と規定することとロシアをもって同様に「外」とすることの間には何らの差異も存在しないのであろうか。本質的に地中海的な精神であるヴァレリーの思考からすれば、イギリスもロシアも同じようにラテン的ヨーロッパの外であるのだが、にもかかわらず、その合理主義的精神においてはむしろロシアはヨーロッパに属するという判断が働いたと見るべきであらうか。ヨーロッパの内と外のいずれとも見なしうるような二面性が、少なくともフランスから見た（あくまでもフランスを中心として見た時の）ロシアの特異性であるとするなら、そのことは、日露戦争という事件によって一層の切実さをもって迫ってきたものであろうと考えられる。

フランソワ・ドルシヴァルは、十九世紀フランスにおけるロシア・イメージに大きな影響を与えたとされる著作として、アナトル・ルロワ＝ボーリュによる『ツァーの帝国とロシア人 [L'Empire des tsars et les Russes]]』を挙げて以下のように述べている。

「一八八二年に刊行された記念碑的な労作であり、フランス人のロシアに対する見方を完全に変化させた著書でもある『ツァーの帝国とロシア人』の著者であり、学士院会員であるアナトル・ルロワ＝ボーリュは、ニコライ二世の治世のこれら最初の数年、再びロシアの地を踏査する。帰国ののち、彼は、そこで得た観察の結果を一八九七年になって『両世界評論』誌で述べる。『今日では』と彼は書いている。『主のみ恵みにより、[アレクサンドル三世の治世の最後の数年のように] 皇帝の櫓の前で爆弾が炸裂するということとはもはやなく、皇帝のお召し列車の通過にあわせて鉄道に地雷が敷設されていることもなくなった。アレクサンドル三世の治世の最初の時代にはまだまだ頻繁におこなわれた陰謀は、ニコライ二世の元で遂に終結したかのように見える。革命家たちは失望し、政治的自由への野心は、より辛抱強いものになったように見える』²²」

²⁰ Paul Valéry, [...] (1897-1900. *Tabulae meae Tentationum, - Codex Quartus, I, 192, Cahiers, II, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1974, p.1447.*)

²¹ *Ibid.*, p.1454.

²² François D'Orcival, "1905, le prologue de la tragédie", *Revue des Deux Mondes*, mars 2005, pp.97-98.

同時に、ドルシヴァルによれば、ルロワ＝ポーリューは、このような革命行動の沈静化と平行して、ロシア全体が「西洋世界と比肩しうる産業」を獲得しようと決意したことを述べたうえで、そのことによってロシアもまた「西洋の諸国民が経験してきたのと同じ社会的闘争を」遠からず経験しなければならない運命にあるだろうと予見していたという。かくして、一見平静に見える都市は産業の振興にともない、あらたな都市住民や産業労働者階級をかかえ、これまででない「新しい精神 [esprit nouveau]」に満たされていくことになる。「レーニンは逮捕され、投獄され、釈放と同時に遠ざけられた。彼はいずれ戻ってくるだろう。」²³

ルロワ＝ポーリューの記事からわずか二年後には、サンクト＝ペテルスブルクの学生による創立記念祭の企画に端を発した弾圧とデモ、そして抗議行動が、「挑発＝弾圧＝抗議行動」という循環のサイクルを作り出し、やがて教育大臣ニコライ・ボゴレボフの暗殺などといった事件へと発展していく²⁴。事態は、上記の記述において予見されていた方向に進むのだが、同時にそれは再びあらたなテロルと騒擾の契機を含みながら進展していく。一方で、自らの戴冠式のセレモニーに集まった民衆が、千数百名という単位で圧死した際にも、事件のおぞましさに恐怖を表明しつつも、駐露フランス大使の主催する舞踏会への出席をためらうことはなかった皇帝にとっては、主たる関心事はむしろ極東における支配権の拡大であった。「ニコライ二世は、彼に限ったことではないのだが、シベリアの東方国境線、日本、朝鮮、中国に取り憑かれていた²⁵」のだ。そしてこのような「皇帝の夢」を乗せて、シベリア横断鉄道は、東へ東へと伸びていったのだ。

こうして、一九〇四年には日露戦争が勃発するだけでなく、九月十七日には、民主社会主義および革命的社会主義を標榜する反政府勢力がパリに終結し、帝政の廃止と議会制民主主義の確立を求める自由解放のための同盟を結ぶだろう。モスクワをめぐる動きは、極東とパリにおいて加速し、これ以後「ロシアは、革命と無政府主義の時代に入っていく²⁶」。そして翌一九〇五年は「血の日曜日」によって幕を開ける。それゆえ、二十世紀初頭のロシア・イメージの転換を日露戦争の敗北に起因する新たなロシア・イメージの形成だけに求めたのでは、十分ではないだろう。日露戦争の敗北はまた、引き続き生起する革命の〈悲劇〉の序曲でもあるからだ。革命のロシア。言わば『悪霊』（ドストエフスキー）から『蒼ざめた馬』（ロープシン）を経て『正義の人々』（カミュ）へと至る、革命のロシアのイメージである。秘密政治結社における密告と処刑も、爆弾を投げる際のためらいを語るテロリスト群像も、決して、単なる文学的な文彩ではあり得ないということを一旦認めた上で、それでもやはり、ロシア的なるものと革命のイメージの結合は、これもまたきわめて重要なロシア・イメージの側面をなしていたことは否定できないだろう。

ブレース・サンドラールが（ピストルを握りしめて）シベリア鉄道に乗り込んでいくのもまた、まさにそのようなロシアであるのだ。

²³ *Ibid.*, p.98.

²⁴ *Ibid.*, p.99.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p.100.

2 『シベリア横断鉄道』の冒険

『シベリア横断鉄道』は「十六歳の冒険家として自らを描き出す、二十六歳の詩人の作品である」²⁷。ブレーズにはまだ右手があり、先のエプスタン宛の手紙にあったように自ら想定した「目標地点」を「行き過ぎてしまった」とはまだ考えていなかったろう。サラエボ事件も存在しない世界で、革命はまだ「知的な」段階にとどまっていた。さらにその時点から振り返って見たロシアは、おそらくは、いまだ現実化するかどうかさえ不明な未来の革命に向かって、＜悲劇＞のはじまりを秘かに告げる、沸き立つような冒険の大地として現れてくる。今やほとんど死に瀕している帝政ロシアの末期の輝きをたたえて、黄金色にきらめく無数の塔の街としてイメージされるモスクワ。

「その頃、僕は思春期だった

僕は十六そこそこで、もう子供の頃のことを忘れていた

僕は、生まれた土地から一万六千哩の彼方にいた

僕はモスクワに居たのだ、千と三本の鐘塔の街、

七つの駅の街に、

そして僕はその七つの駅と、千と三本の鐘塔でもまだ飽き足りなかった

というのも、僕の思春期はそんなにも熱く、そんなにも激しかったものだから

僕の心は、こもごも、エフェソスの寺院のように、あるいはモスクワの赤の広場のように燃え立

ったのだ

日の沈む時。

そして、僕の目は数々の古道を照らしていた。

そして僕はすでにあんまりへぼ詩人だったので

最後までやりとげることができなかった。」

ロシアは、そしてモスクワは、何よりもまず、思春期のはやり立つ感情の昂揚と、古の道を照らす落日のイメージとの融合として現れる。

「クレムリンはまるで巨大なタルタル風ケーキだった

それも、ぱりぱりの黄金色の皮付きで

白亜の大聖堂の巨大なアーモンドと

鐘の蜂蜜のような金色。

年老いた修道士が、僕のためにノヴゴロドの伝説を読み上げてくれていた。

²⁷ Annick Bouillaguet, "Blaise Cendrars, lecteur de lui-même", in *Poétique*, 112, Novembre, 1997, p.410.

僕は喉が渇いていた。
そして、僕は楔形文字を判読していた。
すると、突然、精霊の鳩が広場に飛び立ち、
僕の手も、アホウドリの羽音を立てて飛び立ち、
そしてこれが、あの最後の日の、最後の思い出だ
それも完全に最後の旅の
そして、海の。²⁸」

朝の光を浴びて輝く鐘塔を大きなブリオシュに喩えたのはプレストであるが、ここではクレムリンの円屋根が巨大なタルタル風ケーキに喩えられる。「食欲の人、空腹の人、欲望の人であるブレーズ・サンドラールは飽くことなく世界を見つめ、それを視覚的に、さらには嗅覚的に繰り返し味わうのだ」とピエール・ラグリユは述べている²⁹。音楽とともに食事は（同じラグリユは「料理詩 [poèmes culinaires]」という言い方でするだろう³⁰）サンドラールの詩的世界の重要な彩りである。他方、聖なる建築とパンやケーキといった食品の連想は、どこか宗教的なニュアンスを感じさせる。「タルタル風のケーキ」という謎の表現は、神秘的な異国性と精神の糧としての聖なるパンとを結びつけるもののようにも見える。だからこと広場には「精霊の鳩」が飛び立たなければならぬのだ。もちろん、その宗教性はどれほど深刻な意味合いをもつものなのか、判然としない。というよりも、「楔形文字」や「ノヴゴロドの伝説」とほとんど同等に置かれた宗教性でしかない。しかも、ここに言う「楔形文字」も「ノヴゴロドの伝説」もとりあえずは何を意味するのか、判然としないのであって、それらは、むしろ、ロンドンやサンクト＝ペテルスブルクでの滞在の記憶の断片的な喚起であろうと考えられるだろう。それはまさに、この赤の広場において、食欲と欲望に突き動かされる「思春期」のブレーズの脳裏に蘇ったとりとめのない連想、謎めいた異国的で神秘的な事物を前にしての連想であったと解するべきだろう。実際には、「ノヴゴロドの伝説」は、サンドラールがのちに繰り返し彼の作品リストの冒頭に置く、失われた処女出版作品のタイトルである。それがどのような作品であったかは、長いこと不明であったが、一九九五年に再発見され、大きな文学的な事件となったのだが、その内容をもってここに言う「ノヴゴロドの伝説」を解読するには、若干の問題がある。そのことは後で述べよう。

ともかく、作品冒頭で思春期の少年として登場する「僕」、若くしかし空腹の放浪者を待ち受けていたのは、揺れ動く時代の波動であった。

「僕は、ロシア革命の大いなる赤いキリストの到来を予感していた

[Je presentais la venue du grand Christ rouge de la révolution russe...]

²⁸ Blaise Cendrars, "Prose du Transsibérien et de la Petite Jeanne de France", in *Poésies complètes*, nouvelle édition des œuvres de Blaise Cendrars dirigée par Claude Leroy, Denoël, 2005, pp.19-20.

²⁹ Pierre Lagrue, "Blaise, la joie de vivre et le mal d'écrire", in *Europe*, 54^e année, No. 566, juin 1976, p.18.

³⁰ *Ibid.*

太陽は膿んだ傷だった
それは燠火のように口を開いていた³¹。」

エミール・ヴェルハーレンや（そしてもちろん）アポリネールを想起させずにはおかない「太陽＝傷＝燠火」という連想の感覚性³²、そして日没のイメージは、同時に燃え上がる革命の赤と連結する。それはまた、かつて、グスタフ・ルネ・ホッケが、マニエリスムの思考形式と名付けたような「奇想」のイマージュりに連結している。思い出そう。このような奇想の系譜は、一九五〇年代末においても「アジア的」な想像力と命名されることになる。それは十九世紀末の象徴主義の展開から生まれて、＜プロレットポエジア＞の誕生によって終息する「ロシアのもっとも壮大であった精神の開花期」を意味していた。グスタフ・ルネ・ホッケは次のように、述べていた。

「私たちの関連にとって最少限明らかにしておかなくてはならないことは、往時オリエントから大ギリシャへと展開された、新しい創造的＜アジアニスム＞は、一九〇〇年頃、パリ、ベルリン、ロンドン、さらにニューヨークへすらも、ロシアからこそ強力に侵入して行ったということである。なかばは現代的な、なかばは古風な衣裳をまといながら、スラヴ精神は、その明智と神秘主義、生命力とメランコリー、形式にたいする歎びと畏怖の感情（＜芸術＞にたいしてさえも）との混淆において、ヨーロッパにおける古来からの形式的マニエリスムならびにマニエリスムの思考形式を精神化し内面化すべく重大な貢献をなしてきてきた³³。」

サンドラールがアポリネールに与えた影響を考え³⁴、さらにはここでサンドラールが回想する第一回のロシア滞在（1904-07）を考えあわせるなら、このロシアからフランスへという詩的革新の運動の伝播は、それをことさらに「マニエリスム」と名付けるかどうかはとりあえず措くとして、ここに一つの具体的な軌跡を描いて見せていると見ることができる。第一、先の連で述べられていた「ノヴゴロドの伝説」は、サンドラールの最初の長編詩作品そのものであるのだが、たとえ宝石商の見習い店員にすぎなかったにしても若き日のサンドラールが、サント＝ペテルスブルクにおいてこの作品をロシア語訳によって刊行したと主張しつづけていることは、単に自己の文学的出発点にある種の神秘的な「伝説」を作り出そうとする意図だけでは説明がつかないであろう。この「シベリア横断鉄道の本メロス」（ドス＝パソス³⁵）にとって、自らの文学的な営みの起点をサント＝ペテル

³¹ Cendrars, "Prose du Transsibérien et de la Petite Jeanne de France ["Prose"]", p.20.

³² たとえばアポリネール「猛火 [Le Brasier]」における炎と太陽と魂の連想。«Où sont ces têtes que j'avais / Où est le Dieu de ma jeunesse / L'amour est devenu mauvais / Qu'au brasier les flammes renaissent / Mon âme au soleil se dévêt» (Guillaume Apollinaire, "Le Brasier", in *Alcools, Œuvres poétiques*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1965, p.108.

³³ グスタフ・ルネ・ホッケ、種村季弘訳『文学におけるマニエリスム』（1959）、第一巻、現代思潮社、1977、pp.243-44.

³⁴ 「ギョーム・アポリネールがサンドラールから何らかの財産を得たということは否定しがたい」とロベール・サバティエも述べていた。Robert Sabatier, *La Poésie du XXe siècle, II, Révolution et conquêtes*, Albin Michel, 1982, p.74.

³⁵ Robert Sabatier, *op.cit.*, p.71.

スブルクにおくことには、それにふさわしい意味付けがあったと考えるべきだろう。しかも、この謎めいたペンネーム (Blaise Cendrars) をおのれのものとしたのが、この時期であったかどうかは必ずしも判然としなくても、このペンネームの中には少なくともこのロシアにおける思春期のイメージに結びつけられている炎と密接に関わる言葉、「燠火 [braise]」と「灰 [cendre]」が隠されている³⁶。おそらくはスイス生まれの宝石商見習いのフレデリック・ソーゼール (Frédéric Sauser) が、思春期の炎にも比せられるべき (と少なくとも詩人が自らに仮託するであろう) イメージのなかへと自己を変容させ、消し去ろうとした土地が、そこには想起されているのだ。そしてそれが、このモスクワの燃え立つ炎と燠のイメージへと転嫁されていると考えることは十分に可能だろう。というか、そのような伝記的な解説を (事実はどうあれ) このペンネームもイメージ群もともに作り出していると言った方が良いかもしれない。もちろん、それは必ずしも詩人サンドラールの誕生とサンクト=ペテルスブルクの文学風土 (あるいはまさに世紀末から革命の前後まで至る新しいポエジーの創出) の直接的な因果関係を証明するものではない。しかし、サンドラールに大きな部分を負いながら新たなポエジーの創出、なにかんづく自由詩の全面的な展開を推進するであろうアポリネールもまたこのような系譜に属すると考えることすら可能であるとするなら、ディアギレフのパリ征服に先立つこの詩的なロシア性の伝播は、象徴派を中心とするフランス世紀末の文芸美学のロシア化と再移入という、ある意味ではロシア・バレエときわめてよく似た経緯をたどったものであると考えることも可能だろう。だからこそ、一九九五年の「ノヴゴロドの伝説」の再発見は一個の文学史的な事件ともなりえたかもしれないのだ。

長いこと失われたものと (あるいは詩人の想像力の中にしか存在しないと) 考えられてきた末に、一九九五年に至って劇的に (ブルガリアはソフィアの古本屋で!) 再発見されたというこの作品は、しかしながら、今日なおその真正性について議論が終結していない。一九〇七年に執筆された筈のこの作品中に、セルゲイ・エセーニンの死によって世界的に名を知られることになったホテル (「イギリス・ホテル」) の名前が出てくる³⁷のだが、たしかに創業は一八七六年のこのホテルであっても、作品中にあるように「イギリス・ホテル」の名前を名乗るのは一九二五年以降であるといった奇妙な時代錯誤が存在するというのだ。それを指摘したのは、ロシア出身のパリ=ナンテール大学の学生の博士論文 (オクサナ・クロピナ「サンドラール: ロシア的ラプソディー」) であるのだが、これをきっかけに、この作品 (「ノヴゴロドの伝説」) は後世の (少なくとも一九八八年以後の) 創作であるとする偽作説が論議を呼んでいる。作品中にはさらにロシア語の文法や綴字法の食い違いなどが存在するとされ、『フィガロ・リテレール』紙のラファエル・スタンヴィルによれば、サンドラールの最初の作品であるよりは、のちのサンドラール作品をすべて知悉した何者かによる偽作であるという疑いがほとんど拭えない³⁸。そのこと自体が、サンドラールのポエジーの誕生におけるロシア的なるもののイメージの大きさ (今なお消えることのない) を告げるものであるとも言えないでもないが。

³⁶ "Blaise = braise", Cendrars = cendres, *Und alles wird mir nur zur Asche Was ich liebe, was ich fasse*, Louis Sauser dit Freddy n'avait pas choisi son pseudonyme par hasard." Alain Jouffroy, "Cendrars 1990", *Revue des Sciences Humaines*, No.216, 1989-4, p.22.

³⁷ "descendu à l'hôtel d'Agngleterre de Saint-Petersbourg / où l'orchestre tzigane avec ses balalaïka / vous vide la raison à coup de balai [...]" Cendrars, *op.cit.*, p.328.

³⁸ Raphaël Stainville, "Un faux Cendrars au goût bulgare", in *Figaro littéraire*, le 14 octobre, 2007.

だから、ペンネームの中に「燠」と「灰」を隠すこの詩人にとって、ロシアは炎によって彼を養う土地と映った。しかも、その「炎」は形式的なレトリックである以上に、実際に鳴り響く大砲の砲口から放たれる炎でなければならなかった。

「僕はモスクワにいた、そこで僕は炎を食べて生きてかった
僕にはまだ僕の目を星座のように刻み込む塔も駅も足りなかった
シベリアでは、大砲が轟いていた、戦争だった
飢え、寒さ、ペスト、コレラ
そして、愛の神の泥水が、何千という商売女たちを
押し流していた
駅という駅で、僕は最後の列車が出て行くのを見た
誰ももう旅立てなかった、というのも、もう切符は売られてなかったからだ
そして、去りゆく兵士たちは、できるなら留まりたかったろう……
年老いた修道士が僕にノヴゴロドの伝説を歌ってくれていた。³⁹⁾」

アポリネールが、いずれパリで目撃することになる移民の群れ（「君は目にいっぱい涙をたたえて、あの哀れな移民たちを見る／彼らは神を信じ、祈りを挙げる、女たちは子供に乳を与え／彼らは、彼らの匂いで、サン＝ラザール駅をいっぱいにする⁴⁰⁾」）とは対照的に、この兵士たちは、感傷的な同情の対象とはなり得ない。なぜなら、この詩の語り手「僕」にとって、彼らはいっだって未来の自分であり得たからだ。こうして、ある日ついに「僕」自身も旅立つことになる。

「そこで、ある金曜日の朝、ついに僕の番となった
十二月のことだった
そして僕もまた旅立った、宝石の行商人のお供でハルビンへと赴くことになったのだ。
[略]
僕はじつに心のどかで幸福だった
僕は、密輸商人ごっこをしているような気でいた
僕らはゴルコンド [インドの城西遺跡] の財宝を盗んだ、
そして、シベリア横断鉄道のお陰で、それを世界の反対側まで
隠しに行けるというわけだった
僕はジュール・ヴェルヌのサルタンバンクを攻撃した

³⁹⁾ Cendrars, "Prose", p.20.

⁴⁰⁾ Guillaume Apollinaire, "Zone", *op.cit.*, p.43.

あのウラルの盗賊たちの手からそれを守らなければならなかったのだ⁴¹」

アポリネールの憂愁に満ちた観察に比べて、サンドラールの旅はまさにジュール・ヴェルヌの作品に登場するような冒険のイメージに満ちている。放浪者サンドラールの心を満たす悲しみは、アポリネール以上にとりよめない思春期特有の悲傷であるのだ。

「けれども、けれども、
僕は悲しかった、子供みたいに⁴²」

列車はシベリアの大地を疾走しつづける。旅の道連れ、「フランスの小さなジャンヌ」は尋ねる。「ねえ、ブレーズ、私達モンマルトルからはだいぶ遠くに来たの？」それに対する「ブレーズ」の答え。

「そうさ、ジャンヌ、僕らは遠くに来た、君はもう七日も前から走ってる
モンマルトルから、君を育てたモンマルトルの丘から、
君が身を潜めていたサクレ=クール寺院からずっと遠くに
パリは消えた、その巨大な炎も
あとは延々と灰ばかり
降ってくる雨
ふくれあがるひとの群れ
ぐるぐる回るシベリア
北へと帰る雪の重い広がり⁴³」

またしても「炎」と「灰」。それを鎮めるかのような「雪の重い広がり」。「そして、世界は、プラハのユダヤ人街の大時計のように、もの狂おしくも、逆回りする⁴⁴」という。アポリネールなら「プラハのユダヤ人街の大時計の針は逆に回り／君は、ゆっくりと、君の人生へと後じさりしていく⁴⁵」と述べるところだろう。しかし、サンドラールの主人公には、「死の舞踏」の骸骨よろしくタンブリンをならしながら後じさりにあの世へと下る余裕はない。列車はシベリアの大地を疾走し、彼にはただただ列車の進行にまかせ、列車のリズムに身を任せて前進するしかない。

「風の薔薇 [羅牌 [rose des vents]] の花卉を筆れ

⁴¹ Cendrars, "Prose", p.21.

⁴² Cendrars, "Prose", p.22.

⁴³ *Ibid.*, pp.24-25.

⁴⁴ *Ibid.*, p.29.

⁴⁵ Guillaume Apollinaire, "Zone", *op.cit.*, p.42.

さてこそいよいよ嵐が解き放たれた
列車はもつれた網の目の上を走る
悪魔のような起き上がり小法師
決して出会うことのない列車がある
あるいは道に迷う列車も
駅長達はチェスに興じる
トリックトラックに
ビリヤードに
赤玉 [Caramboles]
拋物線 [Paraboles]
鉄道は新しい地理だ
シラクサ
アルキメデス
彼の喉を切り裂いた兵士たち [Et les soldats qui l'égorèrent]
それからガレー船 [Et les galères]
そして戦艦
彼が発明したかずかずの驚異の道具
そしてあらゆる虐殺
古代の歴史
近代の歴史
渦巻き
難船
僕が新聞で読んだタイタニックの沈没さえも
僕の詩ではとても展開しきれないほどたくさんイメージ=連想
なぜなら僕は下手な詩人だからだ
なぜなら宇宙は僕をあふれてしまうからだ
なぜなら僕は列車事故についての保険をかけるのを忘れたからだ
なぜなら僕は最後まで行く [なしとげる] ことはできないからだ
それに、僕は怖い⁴⁶

列車のリズムは、点景のように、断片的なイメージを次々に展開し、しかもそれらのイメージは時には明らかな音声的な連想のみによって支配された連続になって、延々と繰り返されて行く。それらのイメージがあまりにも

⁴⁶ Cendrars, "Prose", pp.29-30.

連続して、音楽的に、リズムカルに生み出されてくるために、ついにイメージは、宇宙となって詩人をあふれ出してしまふ。詩人には、そのような詩人としての責務、押し寄せてくるイメージを受け止め、言葉にしていくという責務に堪えきれほどの力はない。第一、この解き放たれた嵐の中を疾走する列車に乗り合わせた詩人は、万一事故に遭遇しても、損害を補償してくれる保険をかけることさえ忘れていた始末だからだ。その上、今や行く手に待っているのは戦争である。

「戦争に関することだったら、クロパトキンの『回想録』のなかにすべて読むことができる
さもなければ日本の新聞で、それはまた残酷な挿絵入りだ
資料を集めてみたところで何になる
僕は僕の記憶のがたがた揺れに
身をゆだねるのだ⁴⁷」

クロパトキンは、日露戦争におけるロシア側の指揮官である。旅人は「日本の新聞」を目にすることもできる。それは（おそらくは西洋の感覚からするならば）過度に刺激的な「残酷な」挿図によって飾られている。「ブレーズ」はまた、バイカル湖を一周する路線の完成にも立ち会い、旗と提灯に飾られた列車にゆられながら、皇帝を讃える哀愁を帯びた歌を耳にしたりもする。しかし、皇帝を讃える歌はたちまちその皇帝のために命を失った数多くの兵士達の映像に重なりあうことになる。

「僕は見た
僕は見た、押し黙った汽車を、極東から戻ってくる黒い汽車を、まるで亡霊のように
行き過ぎる汽車を
そして僕の目は、まるで後尾車両の角灯のように、まだその汽車どものあとを走って
いる
タルガでは、十万人の負傷兵が、治療を受けられずに死にかけていた
僕はクラスノイアルスクの病院を訪ねた
そして、キロクでは、頭の狂った兵隊を乗せた長い長い貨車とすれちがった
検疫所では、ぱっくり口を開けた傷口が、大音量のオルガンさながら血を流すのを見
た
そして、切断された四肢はそのまわりで踊り、あるいはしゃがれ声の大気のなかに飛
び立っていった⁴⁸」

こうして遂に「ブレーズ」はハルビンまで到着する。しかし、彼はもうそこで鉄道を乗り捨て、船に乗らなければ

⁴⁷ Cendrars, "Prose", p.30.

⁴⁸ Ibid.

ばならない。なぜなら「ちょうど赤十字の事務所に火が放たれたばかりだから⁴⁹」だ。炎で始まった旅は、炎に包まれて終らなければならないとでも言うように。

3 同時性の美学と前衛主義

それでは、何ゆえに「シベリア横断鉄道」でなければならなかったのか？何しろブレースは、いつまでもロシアに留まりはしない。彼はたちまち北海沿岸へと取って返し、船で大西洋を渡って、新大陸へと向かうだろう。アメリカへ。ブラジルへ。つまりは、古いヨーロッパを離れて。「ついに君はこの古い世界に飽き果てた」と歌ったアポリネールは、その実、むしろあるいはイギリスへ、あるいはライン地方や東欧へ、さらには南フランスをめぐるけれど、要するにヨーロッパという名の岬を自在に飛び出ることにはしない。一方のサンドラールは根っからの放浪者であるのだ。ちょうど、彼がロンドンでともに仕事をしたというチャーリー・チャップリンの主人公のように。

それでは、なぜシベリアへと向かうのか。

アラン・ジュフロワは言う。

「われわれ、われわれ西欧人は、もはや西方には進むべきところがない。『シベリア横断鉄道』の進行に沿って描き出される神秘的でいらだたしい問いかけのエネルギーを再び手に入れるためには、絶えず東に向かって戻らなければならない。絶えず東方へと再出発しなければならない。世界に向かって開かれたばかりのあの国々を通して。それらの国々は、詩人が、自分の歌を商品に変えてしまうことなく、対象や事物のアウラを歌いつづけるなら、ひょっとするとあえて[西欧社会とは]違った形の社会を描き出そうとするかもしれないのだ。そのアウラは、いまだに工業的な平板化を逃れているものの狭い小径のなかに生き延びている。つまり、それらの意味である⁵⁰。」

事物がアウラを失い、商業的な物象化と工業的な均質化をこうむる西洋近代の圧倒的な流れのなかで、もはやアメリカに代表されるような西方に進むことには意味はない。必要なのは絶えず東方へと戻ることだとジュフロワは言う。東方には、世界に開かれ始めたばかりの日本が、そして中国があった。アジアの神秘はいまだに生きているのだろうか。ロシアそのものがアジア的なものを表象していたとするなら、シベリア横断鉄道はアジアの深奥、極東の神秘を表出するイメージであったろう。それは、西欧的な商品経済のもたらす物神化に対する意味の抵抗としてここでは描き出されている。事物がそのアウラを保ちつづけている世界としての東洋。その東洋と西洋とを結ぶシベリア横断鉄道。

けれども、その西欧文明の東進は、血をもって報いられる。女性的な原理としての「フランスの小さなジャンヌ」と男性的な原理としての列車。モンマルトルの丘という女性的表象から遠く離れて、「ウラルの盗賊たち」

⁴⁹ Ibid., p.32.

⁵⁰ Alain Jouffroy, "Cendrars 1990", *Revue des Sciences Humaines*, No.216, 1989-4, p.24

の襲撃という危険をかいくぐりながら東洋（インド）の神秘的な「財宝」を隠しに行く旅は、ある意味では当然のことかもしれないが、去勢のイメージそのものの「切断された四肢」に出会うことになるだろう。純白の雪に覆われたシベリアの大地を疾駆する血まみれの横断鉄道というイメージは、あまりにも精神分析的すぎる。しかし、その時、ロシア的なるものは女性的原理として出現するのか、それとも男性的な原理として出現するのか、サンドラールはチタでは、あやうく結婚させられそうになる。それも「ヤンケレヴィッチ氏の娘に」。父親は静かな店を構え、娘は「夜になると僕のベッドにもぐりこんでくる」。しかも、ブレースはピアノに向かい、ムスルグスキーを、ヒューゴー・ヴォルフのリートを演奏する。しかも「ヨーロッパの汽車は四拍子で走るが、アジアの汽車は五拍であるいは七拍のリズムで走る」とサンドラールはいうのだ。極東に入った途端にリズムが五拍や七拍に変わり、それはやがて弱音ペダルをきかせた子守唄に変わることをさえるのだ⁵¹。

視覚的な表現（「僕は見た」）の与えるトラウマ的イメージは、列車の響きの聴覚的音楽的なイメージによって鎮められる。あるいは、嗅覚的なイメージによって。「僕は目を閉じたままでもあらゆる国を匂いで嗅ぎ分けられる／そしてあらゆる列車をそのたてる音で聞き分けられる」とサンドラールは言う⁵²。異国的な匂いと異国的なリズム。それらがもたらすエグゾティスム。シベリア鉄道のもたらす魅惑はまさにこの陶醉であるだろう（「僕は、たしかに、五〇〇キロ以上もの間ずっと酔っぱらい続けていたと思う⁵³」）。

それはある意味では十九世紀以来のオリエンタリズムの延長線上にあるだろう。ボードレールやゴーティエなどに始まる異国的な事物の官能的な魅惑は、ほとんど修辭的なクリシェとなって、鉄道とともにシベリアの果てにまで延伸されてきていると言ってもいい。しかし、重要なのは、そのようなオリエンタリズムが被る傷の方であるだろう。プーレストが活写したように、ロシア・バレエがもたらす熱狂はあくまでもパリの、何といたってもあたらし物好きの社交界人士においてであったのは、先の拙論において見た通りである。それに対して、社交界から遠く離れたシベリアでは、ロシア・バレエの後に来るべき革命の胎動を感じさせる事態がすでに動き始めていたと考えるべきだろう。

しかし、それは、文学的なレベルにおいては、むしろ異なる文化的位相の文彩の徹底的な混淆として現れる。鉄道や、タイタニック号や、新聞といった、近代的な事物のもつポエジーを、オリエンタリズムを支える十九世紀的なポエジーと同列に置いて歌い上げること。それはもちろんアポリネールが「僕は、パリの、オーモン＝ティエヴィル街と、テルヌ大通りに挟まれたあの工場街の優美さが好きだ⁵⁴」と歌い上げた新しいポエジーと同質のものである。サンドラールの独自性は、それがさらに様々な（しかもどちらかと言えば大衆的で散文的な）ジャンルの混淆と、そしてまた異なる時空間の併置を伴うという点である。

何よりもまずこの詩は、韻文と散文という巨大な制度をタイトルから混乱させてしまう。それを支配しているのは、リズム、たしかに音楽的なリズムではあるが、既定の韻文のもつような音楽性とは異なる、あるいはおそらく伝統的な音楽ジャンル（西洋的な四拍子を基盤とする伝統音楽）に対して、むしろジャズや東洋音楽に接近する五拍や七拍子のリズムに乗せられた音楽的な語りものというジャンルを形成してしまう。第一それは「散文」

⁵¹ Cendrars, "Prose", p.32.

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Apollinaire, op.cit., p.40.

と名付けられた詩作品である⁵⁵。そのこと自体が、この作品の二重性を（やや大げさな言い方をすれば自己言及的な二重性を）示している。一本の映画が『カメラを持った男』と自らを命名し、現にカメラを回す巨大な男を登場させるというような意味での二重性である。この点についてはまた後で述べる。さらに、この作品は何よりも自伝というジャンルに自らを偽装する。十六歳だった「僕」の冒険。しかもこの自伝は、ひとりの少年の冒険譚、それも少年を読者とするであろうヴェルヌの冒険小説をモデルとする冒険小説でもあるのだ。ヴェルヌ作品の徹底的な散文性の醸し出すポエジー。あるいは新聞記事、ルポルタージュ、さらには探偵小説にサスペンス。

「この詩の中には、数多くの物語ジャンルが統合されている。たとえば、それもパロディーとしてだが、推理小説である。『シベリア横断鉄道』の素材はむしろ列車のほうではないかと思われるほどにその行程が描かれるこの有名な列車には、たしかに、作者と運命を重ねあわせるひとりの少年を乗せているのであり、しかもこの少年は、サンクト＝ペテルスブルクの商人のために働いていて、その主たる仕事は、シベリア横断鉄道で黄金と宝石を運ぶことであるのだ⁵⁶。」

もともと、この少年はただにジュール・ヴェルヌの読者であるだけでなく、サンクト＝ペテルスブルクの帝国図書館で、ジェラルド・ド・ネルヴァルの肖像の下に引用された彼の言葉「私は他者 [別の人間] である [Je suis l'autre]」を発見して歓びにふるえた少年でもある。やがて、シベリア横断鉄道の旅を終え、ニューヨークに渡ったこの少年は、作家として、詩人として立つことを決意すると同時に、自ら描いた自画像の下の余白に同じ言葉「私は他者である [Je suis l'autre]」を書き写すことになるだろう⁵⁷。しかも、彼はまたサスペンス小説につきもののありきたりの道具立て（ピストル、積荷の上での寝泊まりなどなど）によって、単なる自伝的冒険物語の主人公という枠組をも脱臼させてしまうだろう。旅の記録、あるいは文字でつくられた旅の写真帳。

このようなジャンルの混淆は、単に形式的な冒険であるということにとどまらない。それは、別の人格を借りること、別人になること、なりすますこと、偽装することに等しい。かといって、ランボーの「<私>は一個の他者である [Je est un autre]」というような存在論的な自己同一性の裂け目を生じるような事態ではない。むしろ、軽々と、いくらか正気をうしないながら（「たしかに僕らはみんな幾らか狂っていたと僕は思う⁵⁸」、いくつもいくつもの人格へとなりすましながら飛び立って行くという方があっている。

第一、この詩が一人称で語られているからといって、それを誰が一体真に受けるだろう。自伝形式の詩は自伝形式の詩であって、自伝ではない。ブレース・サンドラールになる以前のフレデリック [フレディ]・ソーザーは、本当にシベリア鉄道に乗ったのか、乗らなかったのか？「それが一体どうしたというのですか？私は [読者

⁵⁵ サンドラール自身はこの一風変わった命名についてそれは低ラテン語の“prosa”あるいは“dictu”から来ている、と説明し、「詩というのは私にはどうも気どりで閉鎖的なような気がしたのだ。散文はもっと開放的で庶民的だ。」Notice à la "Prose" par Claude Leroy dans l'édition mentionnée, *op.cit.*, p.345.

⁵⁶ Annick Bouillaguet, article cité, p.410.

⁵⁷ Claude Leroy, préface aux *Poésies complètes* de Blaise Cendrars, *op.cit.*, , p.IX.

⁵⁸ Cendrars, "Prose", p.31.

である] あなた方みんなをそれ [シベリア鉄道] に乗せてやったのではないですか？」とサンドラールは答える⁵⁹。これ以上に見事な回答はないだろう。どのみち、この一人称<僕>は、そこにはいないのだ。いや、そこにいたのは別の (別人の) <僕>であり、それは姿を変え、姿をやつしながら、至る所にいる。同時に。それがつまりは「同時話法 [simultanéisme]」の本質である。一見するとそれは、シュルレアリスムの「解剖台の上でのミシンと蝙蝠傘の出会い」のような異質の要素の併置であるようにも見える。

「たしかに、同時的なるものの表現形式の一つは、語やイメージのコントラストのなかにあるのであって、それらはふたつの対立する現実を接近させる直接性によって捉えるものであるのだ。[略] しかし、外的宇宙であれ、内的宇宙であれ宇宙の諸々の点全体が、それらの間で関係をむすぶのは、彼の視線、多様性に対する彼のとらえ方を通してであるのだ。『シベリア横断鉄道』が同時的に定着するのは、この関係である。混沌とした世界の現実、ロシアにおける流血の革命、修道士の瞑想のうちにある秩序の間の関係。近代世界の速度と愛の郷愁のうちにおける時間の停止の関係。ごつごつとした物質性と夢想への逃避の間の関係。存在の増殖と魂の単一性の間の関係⁶⁰。」

同時性は、遍在性でもある。視線の遍在性。それは、おそらく一九〇五年のサンドラールにはまだ獲得不可能な視点だったのではないだろうか。そのような視点を得るためには、やはり、アメリカを経て戻ったパリでの新しい芸術家たちとの出会いを待つ必要があったろう。その言わば帰国第一作である『[ニューヨークの] 復活祭』については、しかしながら、まだ『シベリア横断鉄道』ほどに自由な形式的な冒険はなされていない。しかも、『復活祭』の方は、タイトルにふさわしく、多分に宗教的な含意を多く持つのに対して、『シベリア横断鉄道』は、より「散文的」で、スナップショット的である。それは、一方ではたしかに横断鉄道のリズムによって想起される音楽的な (この作品は「音楽家達」に捧げられている) 記憶の物語ではあるとしても、同時にまた、鉄道の運行と詩の線的な運行の路線にしたがってちりばめられた視覚的な記憶の物語でもある。

それは、冒頭のクレムリンの塔についての描写から、きわめて視覚的なイメージの連続によってできあがっている。「タルタル風のケーキ」や「大きなアーモンド」といったイメージから、「黒い森の目覚まし時計と鳩時計」「シェフィールドの筒型の帽子箱と栓抜きセット」さらには「缶詰とオイル・サーディンでいっぱい の棺桶⁶¹」となると、これは (どれほど魅力的であっても) かなり奇想的なイメージへと近づくだろう。しかし、「僕は見た」というランボー『酔いどれ船』を思わせる表現⁶²によって導かれるイメージは、幻想的なイメージは伴いながらも、「見た」という断言に導かれているからには) 当然のことながら聴覚的であるよりははるかに視覚的なイメージのみを前面に押し出すことになる。言い換えれば、列車の響きとともに主調音のように視覚的事物につきまといてきた聴覚的なものを排除して、視覚的なイメージのみが存在を主張し始めるのである。たとえば「僕は見た／僕は見た、押し黙った汽車を、極東から戻ってくる黒い汽車を、まるで亡霊のように行き過ぎる汽車を」

⁵⁹ Notice à la "Prose" par Claude Leroy dans l'édition mentionnée, *op.cit.*, p.344.

⁶⁰ Monique Chefdor, "Cendrars et le simultanéisme», *Europe*, No.586, juin, 1976, p.28.

⁶¹ Cendrars, "Prose", p.21.

⁶² Notice à la "Prose" par Claude Leroy dans ladite édition, *op.cit.*, p.349.

という詩句に端的に現れている。それらがあたかもサイレント映画のフィルムの中の列車のように、音声を断たれ、押し黙って通り過ぎて行かなければならないのは、恐怖（「僕は怖い」）の体験が、そのあまりの強さによって一種の驚愕あるいは解離の状態を引き起こし、聴覚的な理解が遮断されたまま、視覚的な記憶のみが残りつづけているからではないのか？「カラスの群れ」を従えたこの真っ黒な列車群は、やがては旅順港の方向へと、消え去って行くのだとしても、この少々グロテスクでユーモラスな幽霊列車のイメージは、『シベリア横断鉄道』全体の映画的な視覚性を際立たせる。

映画的な形式。それはだからといって決して現実の断片を集めてきた、いわばキュビズム的な現実のコラージュではない、とサンドラールは言うだろう⁶³。たしかに、サンドラールのテキストには、ピカソやブラックが本当の新聞を絵画作品の中に貼付けるといような形でおこなったコラージュに近い手法が用いられているのは事実である。「しかし、類縁性 [rapprochement] は表面的なものでしかない。きわだって既存価値を転覆するようなところみであるこれらの手法は、それが喚起するかに見えるキュビズム的な手法とは逆に、テキストを現実のなかへと停泊させようとするような機能は何らもたない。まったく逆であって、それは脱現実化する [Elles déréalisent]。そして、その自己充足性、あらゆる再現表象的現前化 [à toute présentation représentative] に対するそのゆるぎなき自律性と異質性を声高に宣言するのである⁶⁴。」そのようなサンドラールの視線は、決してまたシュルレアリスム的な意味での「原始的状態」にある視線でもない。

「サンドラールの眼、本当の眼はネガティブの眼である。閉ざされた眼であって、開かれた眼ではない。ちょうど彼らだけが夜の眼に見えない『精霊的な獣たち』を見ることのできる、あの子供達の眼のような。彼らの眼が開くのは、眼に見える世界のさまざまなスペクタクルとはまるで別のものを見るためだ。それは『瞑想的』な眼、私が私自身の奥底へと落ちて行くときに眼ざめる目である。[中略] それは『内面に向けられた』眼である。人類が時の始まりには所有していたのに、その後なくしてしまった眼、『星のエッフェル塔』で——語の魔術的な意味において——喚起されていた古代のキツネザルたちなら持っていた眼だ。それは『第三の眼』、やがて脳へと進化していった松果腺であるのだ。デカルトは魂の座を松果腺の中に置いた。ところで、魂、ニッサンは、『星のエッフェル塔』に引用されている)『黒人詩歌集』で語られている伝説によれば、眼の中に宿るのである。そして、恒星間の旅人、火星の探検者は、子供の時に（大人になってから、母なる女性の腹部を開く前に）いくつもの肖像画の眼をつぶし、そして彼が本当に魂を失った時には、松果腺の障害によって死ぬ。そのために、盲目になったあげくに…。⁶⁵」

かくしてサンドラールのテキストの車輪は回る、とムリエ＝カジルは言う。「前へと、後ろへと。同時に、そし

⁶³ サンドラールとキュビズムの関係については、前出 *Revue des sciences humaines* 誌に掲載の以下の論文を参照のこと。Pascaline Mourier-Casile, "L'Œil de Cendrars", *Revue des sciences humaines*, No.216, 1989-4. 徳にキュビズムに関する否定的な見解に関しては pp.117-18.

⁶⁴ *Ibid.*, p.118.

⁶⁵ *Ibid.*, p.129.

て非継的に」⁶⁶。

同時性の詩学とは、このような視線の冒険以外の何ものでもないだろう。それは、しかし、キュビスト的な現実的オブジェの作品中への取り込みである以上に、現実を起点とした幻想的で魔術的なイメージの冒険である、というのがムリエ＝カジルの主張である。サンドラールが、ブラックやピカソに対して一定の距離をたもちながらも、むしろシャガール（『シベリア横断鉄道』の中でも言及されている⁶⁷）やフェルナン・レジェの方に親近感を示すのは、そのせいであると考えられる。手法的にはドローネーを思わせる「同時性」の詩人であるサンドラールだが、彼はまた、シャガールの幻想やレジェの映像詩の方に近い。何よりも後者は「映画に対する同様の情熱をサンドラールと分かちあう」のである⁶⁸。映画作家としてのレジェがその代表作『バレエ・メカニック』を撮り上げるのは一九二四年のことであるが、レジェとサンドラールのコラボレーションが密接であったのはむしろこの『シベリア横断鉄道』が執筆される一九一二年頃から大戦後にかけてである。

再現表象たとえば絵画作品の中にそのまま導入される、つまり多くの場合、貼付けられる新聞やポスターの断片というコラージュやアッサンブラージュの手法は、映像的な再現表象の側から見れば、まさに映画的イメージそのものである。映画とは、スクリーンという表象の枠組の中に切り取られ、はめ込まれ、コラージュされモンタージュされる映像の集積にはかならないだろう。

そのような映画のありかたは、言語的な再現表象である詩作品や小説作品にも影響を与えずにはおかないだろう。

「作家達が、彼らの書き物、彼らの詩や演劇における語りのなかに映画的な技法（断片化、アッサンブラージュ、アクセレレーション、シンコペーション）を“導入”するのを見るなら、このことはいっそう明らかである。私たちはここにその総合的 [未来派] 演劇 [théâtre synthétique] とともにマリネッティの姿を見ることができし、もっといえば、おそらくは、彼の“解放放たれた言葉”を見ることができ。ちょうど、アポリネールやあるいは、ロシアにおいてはマヤコフスキーがそうであるように。⁶⁹」

レジェとの関係だけではない。サンドラールの詩的言語（なかんずく『シベリア横断鉄道』）におけるイメージの同時的な集積は、ここに述べられているような技法そのものである。そこでは、断片化された諸々のできごとの記憶が、そのままにアッサンブラージュされ、しかも絵画的な空間のリズムによってではなく、映画的な時間軸上に、まるで列車の進行のようなリズムで刻み込まれていく。しかも、同時に。なるほど、全体に流れる時間は、語りの線状性に縛られないわけにはいかないだろう。それはまさに映画が、同時的な出来事を時間的な継起の形式によってしか示し得ないのと同じであろう。おそらくそれに反する事例はアベル・ガンスのマルチ・ス

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ “Comme mon ami Chagall je pourrai faire une série de tableaux déments / Mais je n’ai pas pris de notes en voyage”, *Cendrars, Prose*, p.30.

⁶⁸ Pascaline Mourier-Casile, article cité, p.121.

⁶⁹ François Albera, *L’avant-garde au cinéma*, Armand Colin, 2005, p.48.

クリーン的な試みである。しかし、実際には多くの映画は、ガンス的な実験ではなく、むしろ断片の連続を「エピソードの同時性」として読みとるという「文法」を基盤として実践的にも理論的にも構成発展されて行くだろう⁷⁰。

フランソワ・アルベラは一九一〇年に製作公開されたコメディ映画『キュビストのリガダン』を紹介し、それが、もともとキュビズムを揶揄し、風刺することを滑稽のたねとするきわめて通俗的な（「芸術＝外の」）作品であることを認めつつも、居室や、周囲の風景、さらには街路まで「キューブ化」してしまうこの映画のなかに、ロシアにおけるアレクサンドラ・エクスターの舞台装飾、『パラード』のピカソ、スウェーデン・バレエとレジエとのコラボレーションなどと共通するキュビズム的な要素の映画の実現を見て取る⁷¹。

しかし、サンドラールとキュビズムが袂を分かつ地点は、おそらくブラックやピカソ、そしておそらくはドローネーもまた抱いていた、映画に対する否定的な評価に関わっているだろう。上に見たように、サンドラールは、むしろ時間的な軸にそっての同時的なエピソードのモンタージュをおこなっている。それに対して、画家達のキュビズムは『リガダン』氏の映画の実践とは異なり、あくまでも平面的な空間上に留まるべきものであるからだ。たとえば、アルベラは、「ヌーン [今日] 的演劇 [théâtre unique]」の提唱者であるアルベール＝ピロの「一枚の絵画は映画ではない、なぜならそれは同時的であって、継起的ではないからだ」として、映画的な同時性を認めようとはしないアルベール＝ピロの考え方とアポリネールの映画に対する否定的な見解を併置する。このような議論はさらに一九一四年以降アポリネールと、「同時性」の美学の提唱者であるバルザンとの間の論争に発達していくという。アルベール＝ピロの場合はさらに、あくまでも演劇における現代的なスペクタクルの導入を提唱していたという点において、むしろ映画よりも絵画の立場に近いと見なされるのだが、そのアルベール＝ピロもまた一九一八年以後は、否応なく映画について考えることを余儀なくされて行くのであり、それを担うのは、やがてブルトンとともにシュルレアリスムを唱導していくフィリップ・スーポーである、というのだ。その意味では重要なのは「映画の疎外」であり、それを本来の姿にむけて解放しなければならないというのが、アルベール＝ピロの議論になるというのだ。アポリネールもまたそれに同調する。ただし、それはあくまでも反＝映画の想像力という意味においてであり、アルベラによれば、アポリネールの唱える「新精神」は、詩人達に対して「映画的な産物の粗野な想像力に満足することなく、瞑想的で、もっと洗練された精神のためのイメージを構成すべきである」と勧める。「マヤコフスキーあるいはヴェルトフも、この意見に同調するだろう⁷²」。

サンドラールであればどうであろうか。フィリップ・スーポーが「映画詩」『無関心』を書く一九一七年⁷³は未だ戦争のただ中である。サンドラールは前前年の戦闘で片腕を失いコクトーのいわゆる「腕なしブレーズ [Blaise Sans-bras]」となって帰ってくる⁷⁴、十六年にはフランス国籍を取得。同様に、フランスへの忠誠

70 たとえば、R・エイヘンバウムの「映画の文体論の問題」(1927)。斎藤陽一訳『ロシア・アヴァンギャルド③ キノ 映像言語の創造』国書刊行会、平成6年、pp.418-19。

71 François Albera, *op.cit.*, pp.56-57.

72 *Ibid.*, .62.

73 *Ibid.*, p.63.

74 ジャン・コクトーは、ある種の皮肉な暖かみをこめて「可哀想なブレーズ、我がロシアのおちびさんたちは / 腕なし・ブレーズの方が良い! とする [Pauvre Blaise nos petits russes / Diraient Blaise Sans-bras, c'est mieux!]」と歌うのだ。「難しいのは戦争から腕一本減らして帰ってくるのではなく、たくさんの腕を加えて帰ってくるのだ」と。

を示そうとしてやがて致命的な傷を受けたアポリネールとは異なり、この「腕なし」詩人はさらにもう一つの大戦をも生き延びるだろう。ともあれ、一七年の詩人は、パリにおいて、若手の詩人達、画家達、デュフィ、カルコ、ブルトン、スーポー、デスノス、アラゴンらと出会う。もちろん、パスキン、モジリアーニ、キスリング、レジェらとの交流も続いている⁷⁵。スーポー達の新しい映画と文学の融合の試みを知らない筈はない。そして、この翌年の一九一八年には、アベル・ガンスとの共同作業が始まる。ブレーズは、本格的に映画の世界へと入って行くだろう。

まとめ

サンドラールが『シベリア横断鉄道』で辿ったのは、ひとつの若い放浪詩人の自己形成の旅ではなかった。それは、まさに今胎動しつつあり、やがてはフランスの人々にとっても重要な選択の問題として立ち上がってくるであろう社会主義革命の出発点への視線でもあった。さらにまた、そのような革命の動乱の中を生きていること、その現時点での近代主義的な詩的精神の革命にもかかわるのであった。キュビズム的な「現実主義」によって世界を再構成、再現表象するのではなく、継起的な物語言説でありながら、しかもドローネーの絵画作品に見られるような「同時性」によって現実の断片をモンタージュし、あらたな詩的幻想を生み出して行くこと、それがサンドラールの詩的冒険の果敢な挑戦であった。

そのような詩精神は、むしろ、映画的な想像力と根底において通じるものであったろう。しかも、あくまでも異なる、異質なできごとの同時的な併置というモンタージュの手法は、やがてエイゼンシュテインやヴェルトフらによって理論化され、体系化されて行く映画美学の根幹をなすだろう。しかし、この時点（『シベリア横断鉄道』執筆の一九一三年段階）では、その革新性は十分に意識化されていなかったかもしれない。それはある意味では、現に動き始めている革命を見据えた上での、一九〇五年の革命への訣別の歌でもある。なぜなら、ルーヴェールも指摘したように、『シベリア横断鉄道』がその抒情的な歌によって私たちに見せつけたのは、旅というものがもたらす苦い幻滅に他ならないからだ。そして、その上で、新たな旅立ちである戦線への出発は、フランス国籍と引き換えに、片腕を詩人から奪い去って行く⁷⁶。戦線から戻ってきた詩人には、今や現実の中で動き始めた革命が見える。彼は、戦前に発表していた他の詩作品とともに『シベリア横断鉄道』もまた、『世界中』の中的一篇として公刊するだろう。冒険は、詩的な冒険も映画的な冒険もさらに続くだろう。ことに映画とは付かず離れずの関係を続けながら。だからこそ、この後、サンドラールは、ガンスの傑作『鉄路の白薔薇』における

サンドラールのイメージは、ここでも「ロシア」と結びついている。Jean Cocteau, "A Blaise Cendrars" in *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1999, p.135.

⁷⁵ Monique Cheddor, "Chronologie et bibliographie de Blaise Cendrars", in *Europe*, juin 1976, p.231.

⁷⁶ «Déjà, la Prose du Transsibérien nous avait révélé, sous les espèces du lyrisme le plus soutenu, le désenchantement du voyage. Puis l'aventure guerrière de 1915 s'était close par l'amputation du bras droit du poète.» (Daniel LEUWERS, "Dan Yack, ou l'art de donner le change", *Europe*, No.586, juin, 1976, p.147.)

助監督としての協力（1919）に始まり、『黒いビーナス』の撮影（1921-22）、ブラジルでの映画製作の企画など、様々な形で映画への接触を保ちつづけるだろう⁷⁷。

やがて、映画史は、サンドラールがその詩的出発点に置いた一九〇五年という年をはじめそのタイトルに冠した作品によって新しいモンタージュの総決算とでも言うべき傑作を持つことになるだろう。しかし、それはフランスにおいてではない。もちろん、ロシアにおいて。

『一九〇五年』という映画を制作中です。近日中に撮影を始めます。七月は村でのロケ（モスクワ近郊の農家とタンポフ県）。八月と九月（多分十月も）は南部地方（オデッサとセヴァストポリ）。この映画には一年間が与えられています（一九二六年の八月までには仕上げます）。それと平行して、バーベリのシナリオ『ペーニャ・クリーク』を撮ることになるでしょう（この『オデッサ物語』は『レフ』で読んでましたよね）……。」（『戦艦ポチョムキン』二六ページ⁷⁸）

まさに、サンクト＝ペテルスブルクの帝国図書館から発した前衛的文学の営みは、こうして新たなメディアにおける、あらたなイメージの冒険へとつながるだろう。だからといってもちろん、エイゼンシュテインやヴェルトフとサンドラールとの直接的な影響を云々しようと言うつもりはない。むしろサンドラールの意味での同時性と、ある種の歴史的な地殻変動の遍在性が、ふたつの媒体を異にする表現様式において、十数年を隔てて同調したのだ、と言うべきだろう。

フランスの第一次世界大戦前後のロシア・イメージが、一方ではロシア・バレエのような文化的な事件によって規定されている側面があることは、先に見た。ここでは、もはやロシア・イメージを戦略的なエキゾティスムの表象として用いるというような状況はない。エキゾティックなイメージは、むしろすでに革命の炎のなかに消えようとしている。むしろそのこと自体、革命によって故国や故郷を追われる人々、あくまでも若い国家の担い手たちの表情、まさに現実に根ざしつつ、しかもある種の幻想にまで高まって行くようなイメージの魔術といった、エイゼンシュテインの映画に代表されるようなイメージの先駆が、このサンドラールの詩作品の中にはあるだろう。

革命という希望。そのイメージは、やがて両大戦間の「知識人」たち、なかでもアンドレ・ジッドやシュルレアリストたちの心をとらえずにはいないだろう。そして、その希望は、たちまち苦い失望に変わるかもしれない。その、一九二〇年代の後半以降のロシア・イメージについては、また別のかたちで研究しなければならないだろう。

残された課題は他にもある。

サンドラールの詩的な形式の冒険とロシアのポスト＝サンボリスト、あるいはフォルマリシト的な詩的形式の間の比較検討である。それにはまた、ロシアにおけるフランス前衛主義文学運動、なかんずくアポリネールを中心とする「新精神」の詩学を受容の研究が必要であろう。それを単に文学的な影響関係で測るのではなく、ロシ

⁷⁷ Francis Vanoye, "Le cinéma de Cendrars", in *Europe*, juin 1976, p.184.

⁷⁸ V・シクロフスキー、藤咲多佳子訳『エイゼンシュテイン』、『ロシア・アヴァン＝ギャルド』前掲、pp.320-21.

ア・イメージという観点から再考することができれば、それはまた新たな展望を可能にするかもしれないということを示唆して、とりあえず本稿を閉じよう。