

ジャン・コクトーの『永劫回帰』

青 木 研 二

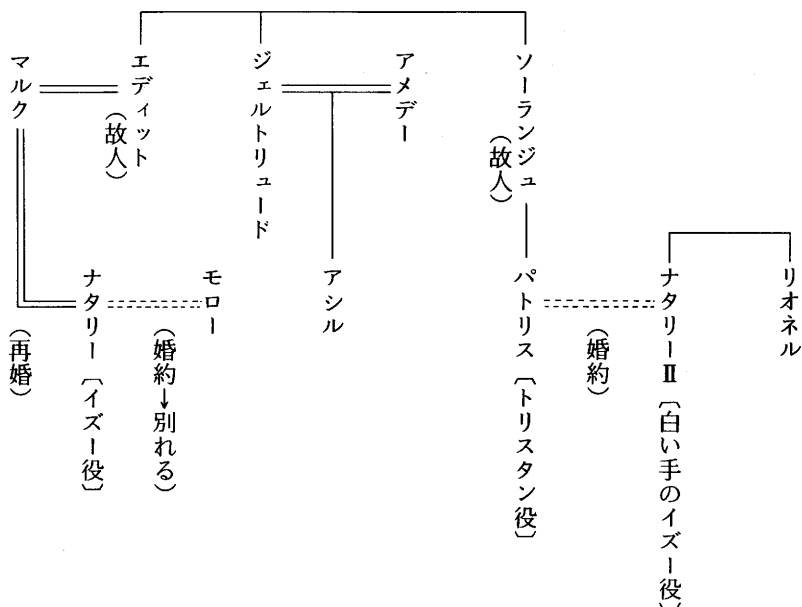
映画『永劫回帰』は、ジャン・コクトーの脚本、ジャン・ドラノワの監督によって1943年に製作された。この映画は、中世ヨーロッパに広く流布した有名な<トリスタン・イザー伝説>を下敷にして、時代を現代に置きかえてつくりあげられたものである。<トリスタン・イザー伝説>について簡単に述べておくと、トリスタンが、伯父マルクの王妃となるイザーをアイルランドから連れて帰る途中、誤って媚薬の入った酒を彼女とともに飲んだために、強固な愛の絆で結ばれてしまい、伯父への裏切りを重ねたあげく、二人のほぼ同時的な死によって終るという、宿命的恋愛を描いた物語である⁽¹⁾。この映画はその年の10月に公開され、大変なヒットを記録した。日本でも1948年に『悲恋』と改題して紹介され、キネマ旬報年間ベストテンでは第10位にランクされている。

この映画は、恋人同士の死で終る<愛の宿命性>のメロドラマをま正面からとりあげているわけで、そこに非常に大衆受けした原因があると考えられるが、<トリスタン・イザー伝説>という神話的物語のもつ骨子自体がもともと強烈なパワーをそなえているのであり、コクトー自身そのことを意識して、「こんなにうまくいったのも、幾世紀という年月も、なおその魅力を汲みつくし得ないような深い魅力をたたえている伝説を活用した、まさにそのおかげだと思っていますよ⁽²⁾。」と述べている。このことにあわせて、<トリスタン・イザー伝説>はヨーロッパでは非常によく知られた物語であるから、それが現代を舞台としてどのように改変されどのように辻褄を合わされているかという点も、大いに人々の興味をそそるところであつたらう⁽³⁾。

ドラノワの映画化はかなり脚本に忠実であつたが、前述のようにコクトー自身の監督したものではない。本稿は、あくまでコクトーの脚本を考察の対象としてとりあげているので、その点あらかじめおことわりしておきたい。本題に入る前に、理解の一助となるよう、この作品に出てくる主要人物の関係を一覧表にして示しておく（次頁を参照）。

少し補足的な説明をつけくわえておくと、エディットとソーランジュとジェルトリュードは姉妹であり、パトリスとアシルは従兄弟の間柄になる。パトリスとジェルトリュード一家の三人は、マルクの広大な邸宅に身を寄せて暮らしている。この作品の主人公たちは、<トリスタン・イザー伝説>に出てくる人々とほぼ対応しているものの、かなりの簡略化がなされている。両者の対応とくいちがいについては、いちいち説明すると煩瑣になるし、また本稿の目的とするところでもないので、必要に応じてその都度説明して行くことにしたい。

この作品の中心人物は、もちろん恋人同士であるパトリスとナタリーだが、それに次いで重要なのが、その特異なキャラクターで生彩を放っている小人のアシルである。<伝説>において、アシ



ルは、マルク王に仕える道化師のフロサンに相当するが、家臣のひとりであり王の甥（つまりトリスタンの従兄弟）にもあたるアンドレが重ね合わされている。この映画でまず最初に登場し、鮮烈な衝撃を与えるのが、このアシルである。

彼は、庭番クロードの飼犬を空気銃で射ち殺したり、パトリスが彼の愛犬ムールクを自分にけしかけてかみつかせた、と母親に告げ口したり、ナタリーとパトリスの密会の場所をマルクに教えたり——これはパトリスがその場をうまく切りぬけるわけだが——する。さらに彼は、マルクが三日間家をあけるという口実を設けて、夜中にパトリスがナタリーの部屋を訪れた現場をおさえる企みを成功させる。こうしたトラブルメーカー的性格、コクトー自身のことばを借りれば「悲劇を呼ぶ武器⁽⁴⁾」たる役割、狂言回しとしての役どころには、印象的なものがある。しかし、このアシルにおいてさらに強烈な印象をのこすのは、城の中の廊下をかけめぐり、あちこちに神出鬼没的に現われ、戸口のかげでたびたび盗み聴きをくり返す彼の姿である。彼は誰よりも早く物音に気づくし、誰よりも早く人の姿を遠くから見分ける。こうした超能力めいたものが彼にはそなわっている。そもそも、小人という存在は、「統制を受けていない無意識の諸表現を具体化している」のであり、「無意識の悪意一切をわかちもつことがあり得る⁽⁵⁾」のである。アシルの神出鬼没ぶり、その悪意等は、彼が無意識の具現者であると考えれば、納得が行くのではないだろうか。さて、ここで問題になってくるのは、＜無意識＞という場合、いったい誰の＜意識＞とのかかわりを想定すればよいのかということである。われわれとしては、やはりパトリスとアシルの相関関係というものを考えざるを得ないだろう。

パトリスとアシルは従兄弟同士であり、ともに24才である。しかし二人のキャラクターは相互対立的である。パトリスは好男子であるが、アシルは醜い小人である。ところが、パトリスの行動にはあまり積極的なところがなく、概して消極的・受身的であるのに対し、アシルの方は数々の積極的な行動を展開してみせる（彼の行動はある種の邪悪さを含んでいるように見えるが）。それから、

物語の冒頭の方で、アシルがパトリスの部屋に忍びこみ、パトリスのネクタイを盗むシーンがある。いささか見えすいているが、ネクタイはあきらかに男性的なるものの象徴であって、パトリスに対するアシルの嫉妬と憧憬の入り混った感情をこの行動のうちに読みとることができるだろう。ともあれ、両者の関係は、パトリスにないものがアシルにあり、アシルにないものがパトリスにあるといった具合で、緊密かつ相補的な対応関係を示している⁽⁶⁾。してみると、アシルは、パトリスの陰画的な諸イメージの具現者であり、一種の分身であるということができないのではないだろうか。ユングのいい方を借りれば、アシルはパトリスの〈影〉のような存在であり、この〈影〉がパトリスに様々な攻撃をしかけてくるのだ。パトリスにとってアシルは、「怪物じみた胎児⁽⁷⁾」のごときものであるといえるだろう。

次に、この脚本において、ヒロインのナタリーがコクトーによってどのように描き出されているかを調べてみよう。パトリスとナタリーの出会いは、マルクの領地の島にある酒場で、ナタリーの婚約者のモローとパトリスが乱闘を行ない、モローのナイフでパトリスが大腿部に重傷を負わされた時のことである。ナタリーの看護を受けて、熱もおさまった頃、ナタリーとことばを交して、パトリスは彼女の両親が海で死に、パトリスと同様に彼女も孤児であることを知る。「僕たちは海の子なんだね」とパトリスはいう。ここで、両者の間に精神的な血縁意識が生じたことが感じられる。また、場面は飛ぶが、パトリスとアシル一家を前にして、マルクがナタリーと結婚すると宣言したそのあと、ジェルトリュードにたずねられて、パトリスは、ナタリーとは「幼馴染です……僕はアシルを知ってるのと同じぐらいに彼女のことも知っています。」と答える。このパトリスの返事は、客観的にいえば真実ではないのだが（島で初めて出会ったのだから）、ここでもナタリーとの深い絆が意識されている。アシルがひきあいに出されていることが暗示するように、ナタリーもまたパトリスの分身的存在であると見なすことが可能である。しかし、この二人はむしろ兄（弟）－妹（姉）的な関係にあると考えた方がよい。パトリスが24才、ナタリーが22才という設定からは、兄と妹の関係を見てとることができるが、モローに刺された傷の看病を受けている時点では、姉－弟的な関係であり、また、ナタリーとマルクの結婚後は両者の関係が逆転し、パトリスとナタリーが雪の中の小屋で逃亡生活を送る時に一番典型的に示されているように、パトリスがナタリーの介護者的な立場にまわり、兄－妹的な関係へと入れ替わる。そしてまた最後には、死して横たわるパトリスを包みこむかのようにナタリーが傍らに横たわり、姉－弟の関係を再び復活させる。このように、保護者－被保護者の役割は一定していないが、二人の間に兄（弟）－妹（姉）的な関係が読みとり得ることは確かであり、この点、小説『恐るべき子供たち』（1929）の主人公ポールとエリザベートの関係に類似している。次に、ナタリーのイメージには〈聖性〉が付与されていることを指摘しておきたい。媚薬が効いてしまったことを、パトリスがナタリーの部屋に告白しに行く時、彼は「どこまでもどこまでも、空に上るように」螺旋階段を上って行く。ここには、地上的な恋愛を越えた何ものかが暗示されている。それから、パトリスとナタリーが逃亡生活を送る場所は、雪の中の小屋であり、あたり一帯は白い雪の世界である。ここにもまた〈聖性〉が投影されていることはあきらかである。さらにナタリーについて指摘を続けよう。最後にアシルの銃撃の傷がもとでまさに死なんとしている、意識混濁に近い状態にあるパトリスが、ナタリーを乗せたボートの到着するのを待ちこがれつつ、ナタリーⅡに「海だ……海の上だ……海の上に、何か見えないかい？」（La mer!…C'est sur la mer…Tu ne vois rien sur la mer ?）と問いかけるせりふがある。

この「海」（mer）と母（mère）のあからさまな類縁性は、海への回帰と同時に、パトリスの母胎回帰的な願望を示しているだろう。パトリスの側からの、こうしたナタリーへの回帰・合体の願望は、『恐るべき子供たち』のラストシーン、譚言めいたことをしゃべり錯乱的な無意識の状態にあるエリザベートに、ポールが共振するかのように吸いよせられ合体して行くシーンと、非常によく似たものがあるということができる。つけくわえておけば、このエリザベートもまた「聖処女」（la vierge sacrée）という呼び名をジェラルドから与えられているのである。こうした共振、合体によって、二つの作品の主人公たちは、単なる男女間の恋愛や結びつきを越えた領域への参入を果たすことになる。

ナタリーについてさらに考察を進めてみよう。アシルがこっそり媚薬を入れたカクテルを飲んでしまったナタリーは、「こわいわ」と不安を口にする。このあとで、アシルが二人の方に媚薬の入っていたビンを投げつける。夜になってナタリーはパトリスの部屋に姿を現わし、「私は病気です」と訴え、自分たちがアンスのつくってくれた媚薬を飲んでしまったことを話す（パトリスはこの時初めて媚薬の話を聞いたわけである）。さらに雪の中の小屋でも、「私、病気になりそうでひどくこわいの」と語り、マルクに発見され城に連れ戻されると、本当に衰弱状態に陥ってしまう。このようにナタリーを描き出すことを通じて、パトリスの悲劇的な結末が予告されていると考えられるのではないだろうか。ナタリーはパトリスの運命の告知者であり、死の世界への導き手であるという意味で、＜死の天使＞と呼ぶことができるだろう⁽⁸⁾。

以上調べてきたように、パトリスにとってナタリーは姉ないしは妹であり、聖女であり、母なるものであり、死の天使でもある。作者によってこうした多義性を与えられているがゆえに、ナタリーは単なる恋人というイメージ以上の、ある種の神秘性をまとった超現実的存在として読者の前に差し出されている、ということができる。

パトリスは、島で伯父マルクの結婚相手を探すことを当初の目的としていたのだが、モローから受けた傷もほぼいえた頃、このナタリーが伯父の妻にふさわしいと考え、そのことを口に出す。初めナタリーは、パトリス本人からの求婚だと思いがいして、涙を流す（パトリスはそれに気づかない）。ナタリーはこの時からすでにパトリスを愛しているわけである。パトリスはといえば、海を渡ってナタリーを連れ帰る舟の上で、遠まわしに自分の思いをうち明けようとするのだが、ナタリーの方で話をそらしてしまう。ナタリーは自分がパトリスを愛していることを決して表に出さず、パトリスはそれを額面どおりに受け入れてしまうといった風情である。しかし、『永劫回帰』は、パトリスとナタリーの微妙な恋愛心理のやりとりをメイン・テーマとして書かれた作品ではない。ナタリーは、はっきりとした個性をもつ自立的な女性として描き出されているわけではなく、一方のパトリスも受動的な性格が強く、生活力の旺盛な自己決断型の人間というイメージはない。この作品は、それぞれに独自の個性と行動を示す男女の間の心理的なかけひきを描き出したものではないのである。とはいっても、ナタリーはパトリスに対してゆるぎのない愛情を抱き続けるし、また雪の中の小屋のシーンでは、これからのパトリスの行く末を案じてからか、マルクにしたがって城へと戻る。こうした事情から、ナタリーのパトリスへの愛情は、姉（妹）－弟（兄）的であると同時に母性的なニュアンスを含んでいることが読みとれるだろう。

このように、ナタリーとパトリスの間には、姉（妹）－弟（兄）的な関係があるとともに、母子的な関係があると考えられるが、別な見方をすれば、これは他者の介入を許さない関係であり、閉鎖的な

世界を形づくっている（二人の関係は、やはり『恐るべき子供たち』のエリザベートとポールとの関係を連想させずにはおかない）。パトリスとナタリーは、「海の子」であり、孤児であり、「幼馴染」であるという精神的共感によって結ばれている。そして、彼らはそれぞれ海への回帰を志向する⁽⁹⁾。また、アンヌ（ナタリーの育ての親である）からナタリーの写真を見せられ、二人のただならぬ結びつきに気づいたナタリーⅡは、「パトリスは、あたしたちとは別の世界に暮らしているのよ……。」と兄のリオネルにいうが、これも二人の関係が他者をしめ出す特殊なものであることを示している。いいそえるなら、この二人には共通して、躁鬱病的な気質と夢遊病者のような素質が濃厚ににじみ出ている。マルクがナタリーとの結婚を宣言する少し前に出てくる、ナタリーとパトリスがチェスをするシーン、それと、マルクが岩の上で二人の密会を待ち伏せする危機をきりぬけ疑惑を晴らしたあと、二人がドライブから帰宅したシーンでは、二人が大声で笑い興じるところがある。これと対照的な鬱状態は、ナタリーの場合は不安や病気として表われているし、パトリスの場合は、リオネルの自動車工場で修理工として働いている時の心理的虚脱状態に典型的に表われている。それから、夜中にナタリーがパトリスの部屋を訪れ娯楽を飲んだ話をするシーンと、逆にパトリスがナタリーの部屋を訪れて娯楽が効いてしまったことを告げて彼女にキスするシーンとがあるが、ここでの二人の行動は夢遊病者のようなものである。詩人は無意識という闇にかかわる者である、とコクトーは考えていたわけだが、この作品でも、夜半、夢遊病者のように歩く者たちの中に、彼はボエジーの発動を感じとっていたのではあるまいか⁽¹⁰⁾。

ともあれ、コクトーの作品の中で、主人公たちが緊密な閉ざされた関係をつくりあげている場合は少なくない。『恐るべき子供たち』のエリザベートとポールだけでなく、『恐るべき親たち』（1938）の母親イヴォンヌと息子ミッシェル、『双頭の鷲』（1946）の王妃とスタニスラスの関係にもそれが感じられる。こうした緊密な関係が何者かの介入によって破られ、悲劇的な結末を生むというところも同じである。とくに、『恐るべき子供たち』と『永劫回帰』の主人公たちの類似性はかなり目につくので、もう少し説明してみることにしよう。

エリザベートとポールは姉と弟という設定になっているが、＜子供たち＞というタイトルからもわかるように、自立した生活を営む成熟した大人ではなく、また男女の差異もそれほど強調されてはいないし、趣味・嗜好もほぼ似通っていて、分身同士といってもよいほどである（二人の間には近親相姦の愛情があるが、心理学的に言えば、これは自己と対象とを同一視するナルシズムに由来していると考えられるので、やはり分身的ということに近い）。このエリザベートは姉であると同時に母親的でもあり、ラストシーンでは、謔言まじりの錯乱状態の中にポールをひき入れ、彼を自己のうちに併合して死の世界へと去って行く⁽¹¹⁾。ポールとエリザベートが住んだり使ったりする部屋は、しばしば船のイメージで比喻され、ラストシーンでも、アガートを残して船のように「飛び去ってしまった部屋」（la chambre envolée）という描写が出てくる。これと、パトリスとナタリーの死のシーンで、マルクが口にする「誰も、もう二人には追いつけない」というせりふとの類似はあきらかである。コクトー自身、『永劫回帰』のラストシーンをめぐって、当初は次のような構想——移動撮影装置に関する技術的問題があって実現はされなかったのだが——を抱いていた。「今朝、われわれはこの映画の最後の映像を撮影しなければならなかった。カメラは飛び去り、相並んで死んでいるジャン・マレーとマドレーヌを空虚の中、小舟の上に残して行く。〔ワグナーの〕『トリスタン』を聴きながら、私はしばしばそんなことを考えていた。生者たるマルク

ほかの人々はまたたく間に遠ざかり、小さくなるように見える。これは『恐るべき子供たち』の結末である⁽¹²⁾。』

二人の愛は死ぬことによってのみ成就されるわけだが、コクトーはくまえがき>で、「パトリスとナタリーの本当の生は、じつは死である。」と記しているし、物語の最後は、「……かくて彼らのまことの生が始まる。」というナレーションで結ばれる。ここで私が思い起こすものは、空虚・虚無の中にある何ものかとしてのポエジーというコクトーの発想、「詩は死に似ている⁽¹³⁾。」という詩行に示される彼の芸術観、彼の一貫した死の世界への関心等であるのだが、この点について深入りすることはさしひかえたい。

さて、再びパトリスとナタリーの関係に戻ろう。すでに述べたように、二人は個性的、自立的な男女として描かれてはおらず、未分離的な——分身関係を思わせる——ところがある。民話や物語においては、結婚の儀式に、異質な対立的要素をそなえた者同士の結合・統一による、より高次の段階への到達というイニシエーション的な意味が与えられることがよくある。パトリスとナタリーの場合、対立しあう異質な者同士という感じはあまりなく、むしろ未分化的な印象が強い。したがって、二人の<死の結婚>のシーンで、ある<超越的なもの>を浮かびあがらせるには、少々パワーが不足しているように思われるのである。ナタリーの多義性を帯びたキャラクターは深い魅力をひめているのだが、それへのパトリスの回帰・合体の願望を見てとるだけでは、迫力が今ひとつ欠けているのではないだろうか。ここで、われわれはあらためて、アシルの存在に目を向け、とくにパトリスとアシルの相関関係について考えてみなければならないだろう。

私の考えでは、このコクトーの作品の基本的骨格は、ナタリーとの愛にかかわるパトリスのイニシエーションの物語として構成されている。イニシエーションは、文化人類学等で広く流布している概念であるが、何らかの試練や儀式をへることによって、外部的な他者・社会に対する自己の役割を変革させ、それまでの自己の生活様式や意識のあり方を一変させるものであり、いわゆる人生の節目をつくり出すものである。いいかえるならば、儀式的な虚構としての<死>を経験することによって新たな<生>を獲得するということであり、<死と再生>のプロセスがイニシエーションのもつ意味にはかならない。この作品において、パトリスのイニシエーション体験は、モローのナイフで刺された傷、アシルがパトリスとナタリーに飲ませた媚薬、パトリスがリオネルを伴ってナタリーに会いに行き、これに気づいたアシルから受けた銃撃の致命的な傷、の三つから成りたっている。パトリスはそれぞれの体験をへることで、ナタリーとの愛の新たな段階に踏み入るのだが、やはり重要なのはあとの二つの方であり、アシルのパトリスに対する攻撃に見られるサディズム・マゾヒズムの関係である。ともあれ、これら三つの段階について、さらに検討を進めてみることにしよう。

まず、モローから受けた傷であるが、これは、乱闘の時にモローのナイフが柄のところまでパトリスの腿にささったもので、かなりの深手であった。パトリスはナタリーの看護を受けるが、この時からナタリーはあきらかにパトリスへの愛情を抱いている。そしてパトリスの方も、愛情の芽生えを意識していて、遠まわしい方でそれをナタリーに伝えるが、ナタリーは自己の真情を隠して話をそらしてしまう。このあたりの経緯は恋愛心理ドラマ的であるが、ともかく愛情の生成が語られているという意味で、最初の段階を形成している。

次の段階は、ナタリーの結婚後のことになるが、雷鳴と嵐の日に、城の中にはナタリーとアシル

しかいないところへ、パトリスが雨に濡れて戻って来た時に生ずる。パトリスが酒でも飲もうといひ出してカクテルをつくると、アシルが毒薬のラベルのはってあるビンの中味をこっそり入れてしまう。ナタリーにアンヌがくれたものなのだが、アシルはそのことを知らず、彼の行為にはあきらかに殺意がこめられている。そして、二人がそのカクテルを飲んだあとでアシルが姿を現わし、ビンを二人の方に投げる。これは彼らに与えられた一種の〈死〉であるといえるだろう（そのビンの中味についてナタリーは知っているが、パトリスはまだ知らない）。それから、夜にナタリーがパトリスの部屋を訪ねるシーンがあり、岩の上でマルクが二人の密会を待ち伏せするシーンをはさんで、逆にパトリスがナタリーの部屋を訪れるシーンが来る。ここで、アシルのしかけた罠にはまって、二人はアシルとジェルトリュードとマルクに不義の現場を見つけれられてしまう。この段階においては、愛の宿命性がはっきりと前面に浮かびあがってくる。このあと、パトリスとナタリーの逃避行があり、やがてナタリーはマルクに雪の中の小屋から連れ戻される。そして、パトリスは旧友の自動車工場経営者リオネルのところにやっかいになるが、そこへアメデーが現われ、ナタリーはいたって元気で、パトリスが結婚するというのでほっとしている、とうそをつく。パトリスはこのうそ話に動揺してしまい、ナタリーⅡと結婚することになる⁽¹⁴⁾。ここまでが第二段階であるが、パトリスの方の愛情は絶対的なものではなく、ぐらつきを示している。

かくしてパトリスは、ナタリーⅡとの結婚式をあげるべく、かつて自分がナタリーと出会った島に向かう。ここで最終段階が始まる。ナタリーに思いをはせるパトリスは、もう一度だけ会いたいといひ、リオネルを誘い、海を渡ってマルクの城へと出かける。パトリスは、外からナタリーの部屋に合図を送るが、部屋を移ってしまった彼女には届かない。アシルが気づいて、彼を銃撃する。パトリスは逃げ去る。その時沼地をぬけて行ったため、傷口が悪化し死を迎えることになる。ここで、〈死〉とひきかえに〈絶対的な愛〉という第三段階が実現する⁽¹⁵⁾。このあと、危篤状態のパトリスの頼みを容れて、リオネルは再び出発し、ナタリーとマルクを伴って戻って来るが、白いスカーフは見えずつもの赤い旗しか見えないというナタリーⅡのことばを耳にして、パトリスはナタリーと再会する前に息絶え、次いでナタリーもその傍らに横たわって死んで行くことで物語は終る。

以上のように、三つのイニシエーション体験を通じて、パトリスの愛は漸進的に高められて行く。パトリスにも攻撃的なところがないのではないのだが（たとえば、アシルに自分の愛犬をけしかけてからかったり、彼を地下の酒蔵でとりおさえたり、ナタリーと彼女にからむモローの間に割って入ったり、ジェルトリュードとアシルがナタリーを島に送り帰す途中で彼女を奪い去ったりするエピソード）、概していえば、彼は他者からの激しい攻撃にさらされる受身的な人物として描かれている。ここで気づくのは、あたかもパトリスが自己を犠牲にする体験を重ねることによって、〈大いなる何ものか〉に自己を受け入れてもらうための準備を整えているかのように見えることである。マゾヒスト的に受難を耐え忍んでいるかのような印象を与えるのである。至福の世界をめざしつつ現世で苦悩する殉教者といったイメージが思い浮かんでしまうのだ⁽¹⁶⁾。こうしたパトリスの示すマゾヒズム・受難者意識——ヴァルネラビリティといいかえてもよいが——は、作者のコクトーによってなされた筋書の改変であるということが出来るが、こうした改変に、コクトー自身の考え方が強く反映していることはあきらかであると思われる。とくにその詩の中に数多く見られるのだが、コクトーによれば、詩人とは裁かれる者であり、処罰される者であり、憎しみを受ける者であり、弓を向けられる者であり、火あぶりにされる者であり……と考えられていて、詩人＝受難者という意識

が根強く存在している⁽¹⁷⁾。キリスト（最大の受難者である）にコクトーは自己をなぞらえているのだ、という指摘さえもなされている⁽¹⁸⁾。また、ヴァルネラビリティについていえば、コクトー本人がそれを自覚していて、たとえば、「それにジロドーは、いつも僕にいていた。『人は、僕らの頭をたたこうとして、君の頭をたたいているんだ。君は、僕らが雷を避けるのにうってつけの避雷針だよ』とね⁽¹⁹⁾。」と述べている。

このようにパトリスがマゾヒスト的であるとすれば、アシルの方はサディスト的である。サディズム的なのは、彼がパトリスにしかける攻撃だけではない。戸口で盗み聴きをして、その目ざとさ・早耳でもって相手の気づかぬうちに情報を手に入れ秘密をさぐりあてる行動様式は、他者からの侵入を受けることなく他者を侵犯し、自己の絶対的優越をつくり出すことを意味するわけで、すぐれてサディスト的である⁽²⁰⁾。ところで、アシルがなぜパトリスを攻撃するのかといえば、自分にはとうていあずかり得ない異性間の愛を実現しているパトリス・ナタリーという美男美女カップルに対する強い嫉みゆえであろうということは、もちろんすぐに思い浮かぶ。しかし、アシルの母ジェルトリューードが、ナタリーの出現によって自分たち一家が追い出されるのではないかという不安を抱き、マルクの二人への憎しみを誘い出すために、現実的・打算的レベルであれこれと陰謀をめぐらすのにひきかえ、アシルのパトリスに対する攻撃にはそれが感じられない。まるでアシルは現実を超越したレベルでパトリスを攻撃しているかのように見える。アシルは二人に毒を盛るが、二人は死なず、互いに愛の宿命性を意識するにいたる。またアシルは、パトリスを銃撃するが、これによって二人の現世を越えた愛が成就する。アシルは結果的に二人の結びつきを強めているのである。アシルの攻撃には、『恐るべき子供たち』の中の、ポールがダルジェロスから受けとる毒薬の球を連想させるところがあるが、いってみればパトリスは、アシルという彼の分身（＝相補的存在）によって電撃的な啓示を与えられているかのようなのである。コクトーが、「驚異」と「詩」は「待ち伏せして私を襲わなければならないのだ⁽²¹⁾」と語り、「ポエジーは稲妻のように起る⁽²²⁾。」と述べていることからすれば、こうしたパトリスとアシルの間に生起する関係を＜電撃的ポエジー＞と呼ぶことができるのではないだろうか。またコクトーは、意識と無意識の結婚からポエジーという怪物が生まれるという意味のことをしばしば語っているが⁽²³⁾、もう一步踏みこむならば、パトリスへの攻撃は、アシルを媒介としての、より上部にあるものの意志のなせる技であるとさえ私には思われるし⁽²⁴⁾、アシルは、「自分の中に住みついた未知の力に仕えている⁽²⁵⁾」ようにさえ見える。（筆者が、ポエジーをアシルの側にひきつけすぎている印象を与えるかもしれないが、この点についてはあとでまたとりあげる。）

すでに述べたように、パトリスとナタリーはそれぞれくっきりした個性をもつ男女として描き出されてはいない。自立的な異性同士の統合という形でラストシーンをとらえることはできないし、また、二人の恋愛心理の微妙なやりとりに主眼が置かれているわけでもない。それどころか、パトリスは愛することに関して、どこか不能めいた雰囲気さえ漂わせている。二人の同時的な死のシーンそれ自体はドラマチックな衝撃を与えるものの、全体としてはパトリスのイニシエーションの物語という色彩の方がやはり強いのではないだろうか。数々の試練、苦難をへることによって、母胎回帰的、海への回帰的なニュアンスをはらみつつ、パトリスは＜超越性＞の世界への参入を成しとげるのである。

たしかに、この作品の基本的テーマは＜愛の宿命性＞であり、その直接のシンボルはアシルが二

人に飲ませた媚薬である。そして、二人の関係にいらだち憤激する城主のマルク、夫と息子とマルクをもあやつるジェルトリュード、二人の結びつきに嫉妬するナタリーⅡ等が、それぞれのレベルでの抑圧・攻撃を行ない二人を徐々に追いつめることで、二人の愛の緊密性が浮き彫りにされてくるかのように見える。しかし、本質的テーマは、アシルとパトリスのサディズム－マゾヒズム的なやりとりのうちに表われているのであり、この二人のかかわりを通じて、パトリスの愛は、単なる人間的な愛をこえた＜超越性＞の高みへと押しあげられて行くのである。

今まで見てきたように、この作品の主要な人物はパトリスとナタリーとアシルの三人であるが、次いで重要と思われるのはリオネルとナタリーⅡの兄妹である。そこで、この二人とパトリスの関係について考えてみよう。

マルクがナタリーを城に連れ戻したのち、パトリスは自分の車を売ろうとして自動車工場にたち寄るが、その経営者リオネルはパトリスの旧友であった。パトリスと自分たち兄妹は「捨て子」(enfants abandonnés)で同じ身の上だといって、彼に部屋と仕事とを提供する。さらにリオネルは、パトリスに妹と結婚するようすすめる。結婚が決まって、式をあげるために島に行くが、リオネルと妹は、パトリスの恋人ナタリーの存在を知ることになる。しかし、ナタリーⅡが激しく嫉妬するのにひきかえ、リオネルの方は、ナタリーともう一度会いたいというパトリスの頼みを聞き入れ、一緒にマルクの城までついて行く(ここは＜伝説＞に近い筋書だが、二人が一緒に行かなければならない必然性はあまり感じられない⁽²⁶⁾)。また、瀕死の重傷を負って島に戻ったパトリスを熱心に看護するのもナタリーⅡよりむしろリオネルだし、パトリスの最後の訴えを容れて、ナタリーを迎えに行くのもリオネルである。このように、リオネルはパトリスに寄りそうようにして心理的に一体化しており、パトリスの方は、その親切に甘えているように見える。ここには、ホモセクシュアル的な関係を読みとらざるを得ないであろう。これは、リオネルという母親的存在に対して、精神的に、そしてアシルの銃撃によって身体的にもダメージを受けている子供の示す甘えという関係であり、『恐るべき子供たち』における、ダルジェロスの雪の球を胸に受けて衰弱したボールと級友ジェラルドとの関係を思わせるものがある。いいそえておけば、パトリスとリオネルの気質には相似たところがある。パトリスは悪い冗談や皮肉めいたことを口にしたりして、軽薄なところがないでもないのだが、リオネルも、ナタリーⅡとパトリスが結婚する話を知った時、パトリスの足の指にかみついたりして、やはり軽薄さを感じさせる。リオネルは、事務所でウクレレをひいたり、島での結婚式のためにアコーディオンをもって行ったりするが、このあたりもリオネルの性格的な＜軽さ＞を示している(これに対し、パトリスはナイチンゲールの鳴き声のまねを得意としている)。

一方、ナタリーⅡの態度には、あまりリオネルと共通するものが見られない。アンヌにナタリーの写真を見せられて、ナタリーⅡは激しい嫉妬を覚える。彼女は、ナタリーとパトリスが宿命的に結びついており、自分がそこからしめ出されていることを直観的に悟ったからである。リオネルと出会った時、彼女はパトリスと自分の結婚を否定し、パトリスは別世界の住人だという。このあとナタリーⅡは、嫉妬につき動かされた行動を示すのであるが、パトリスとリオネルがモーターボートに乗ってこっそり出発するのを見てしまったり、瀕死のパトリスがリオネルにナタリーを連れてきてくれと頼むのを、陰で聞いてしまったりする。ここでわれわれは、アシルの行動を思い起こすことができるだろう。盗み聴きはアシルの得意技であり、パトリスに対して抱く彼の憎しみも強いものがある。アシルがパトリスを銃撃したあとこの物語には登場しないことを考えあわせると、嫉妬

にかられたナタリーⅡは、アシルの代理人役を果たしているかのように見える。「あたしはこのナタリーの影にすぎないの。」と、ナタリーⅡはリオネルにいうが、ナタリーⅡはアシルの影であるとも考えられるのである。

リオネルはパトリスにあれこれと世話をやき、パトリスはリオネルに甘えを見せるというホモセクシュアル的な関係は認められるものの、リオネルとナタリーⅡは結局は局外者であり、この点もまた、『恐るべき子供たち』のエリザベートとポールの姉弟と、その外部にいるアガートとジェラルムの人間関係を連想させる。

登場する機会は少ないとはいえ、この作品において、パトリスと深いつながりを有すると思われる人物がもうひとりいる。それはモローである。モローは、酒場でパトリスと乱闘し、パトリスに重傷を負わせるのだが、もう一度登場するところがある。パトリスの傷がほぼいえた頃、彼はアンヌの家に行き、気がおさまらないからあいつをなぐってやるとナタリーにいうが、逆にいいくらめられて何もせずに帰って行くシーンがそれである。そのあとずいぶんたって、パトリスがナタリーⅡと結婚するために島に行った時、彼は、モローの消息を酒場の主人から聞かされる。モローは海で溺れて死んだのだが、こわがられていたにもかかわらず、その死を人々は惜しみ、悲しんだということだった。ここでのパトリスは、モローの死に何がしかの共感を抱いているかのように見える。なぜなら、海で死んだモローもまた「海の子」であったわけで、パトリスとの共通性が見てとれるからだ。あえて深読みをするならば、ここでわれわれは、荒々しき者、たくましき者に対するパトリスの追慕の情を推測することができるのではないだろうか。自分に欠けている粗野な荒っぽさをもつ相手に心ひかれ、パトリスはホモセクシュアルめいた感情を抱いているように思えるのである⁽²⁷⁾。こう考えるなら、モローのナタリーへの酒の強要——このことでパトリスは介入したわけだが——とはほぼ同じ行為が、パトリス自身によって反復されていることは暗示的なものではあるまいか。パトリスは、雷鳴と嵐の日に気の進まぬナタリーにカクテルを飲むようすすめるのである。このようにモローとパトリスの間にホモセクシュアル的な関係を想定することができる、と私は思うが、リオネルとパトリスの関係があれこれ世話をやく母親と息子の間柄に近いとすれば、こちらの場合は、たくましい兄とそれに思慕の念を寄せる弟といった間柄に近いだろう⁽²⁸⁾。

パトリスと何らかの意味で深いかわりをもつ人物に関する考察は以上のとおりである。あと残されているのは、城の主でありナタリーの夫であるマルク、アシルの母のジェルトリュード、アシルの父のアメデーの三人である。彼らについても少し調べておくことにしよう。

この三人の中で、最も強烈なキャラクターの持主で、強力な存在感を示すのは、ジェルトリュードである。彼女は、パトリスとわが子との大きな落差からパトリスに憎しみを抱いているし、またナタリーとマルクの結婚のあと、自分たち三人が城を追い出されかねないという現実的の不安にとらわれていて、何とかパトリスとナタリーを悪者にしようと、様々な陰謀をめぐらせる。彼女は、マルクには二人への疑惑を吹きこみ、二人の仲を裂くためにアシルとアメデーには指図を与える。いってみれば、ジェルトリュードはこの作品における〈あやつり師〉的存在である⁽²⁹⁾。次に、アメデーは武器のコレクションを趣味とする人物で、ジェルトリュードに頭があがらないように見える。ジェルトリュードとちがって、彼にはアシルをつき放して冷淡に眺めているところがある⁽³⁰⁾。パトリスが結婚するうわさを聞きつけて、アメデーは自動車工場に出かけ、ナタリーはほっとしていると吹きこむわけだが、ここは唯一アメデーにしてはなかなか悪知恵を働かせているシーンである。

そしてマルクは、パトリスが伯父さんの結婚の相手を見つけてあげますというとすぐ同意したり、ジェルトリュードに疑惑を吹きこまれてまんまとのせられてしまったりするが、城の所有者としての、一族の長としての威厳と抱擁力を示すところもないではない。たとえば、食事の時に、パトリスの犬が息子にかみついたとジェルトリュードが話し出すと、彼はそれをうちきらせるし、ジェルトリュードの苦しみ理解を示したりもするし、何よりもパトリスとナタリーが死ぬシーンでは、「誰も、もう二人には追いつけない」というのである⁽³¹⁾。

ともあれこの三人は、それぞれやり方にちがいはあるものの、パトリスを追いつめる役目を果たしているのだが、パトリス―ナタリー―アシルの三者の関係からすれば、局外者的であり、リオネル、ナタリーⅡ、モローと比べても、より外部的な人々であるということが出来る。

さて、もう一度アシルに戻らなければならない。アシルは、パトリスの分身といえる存在であるわけだが、彼への銃撃を最後にこの作品から姿を消す。アシルのもつ役割は、ある程度ナタリーⅡの行動に移し変えられ、維持されていると見なすことができるが、パトリスとナタリーがともに息絶えてこの世を去ったのち、ひとりアシルはとり残されてしまうのであり、対象喪失の空虚な状態に陥っていると考えるほかないだろう。ここには何か割り切れないものが残る。今までわれわれは、パトリスがこの物語の中心的存在であることが自明であるかのようにして考察を進めてきたのだが、これは本当に自明なことであろうか。アシルこそ真の主人公であるという解釈は成り立たないだろうか。もう一度、彼について調べてみよう。

冒頭近くで、アシルはパトリスのネクタイを盗んでポケットに忍ばせておくが、ほかにもいくつかの物をポケットに入れており、母親に見せるよう命令される。それらは、「自動車のプラグ、意味ありげな絵はがき、ドアの取っ手、死んだ小鳥」等である。こうした大人にとっては何の意味もないようながらくたにこだわるアシルは、体だけでなく、精神的にも子供らしさをひきずっており、『恐るべき子供たち』のエリザベートとポールが、ひきだしの中にしまっておくがらくたの宝物を連想させずにはおかない。アシルの子供らしさは、雷をこわがって邸の中を走りまわったり、蠅のためにネクタイをつくったりするエピソードにも示されているが、まさに子供たちの中にこそすぐれた詩人的素質がある、といていたのはコクトーその人である。彼の考えによれば、子供たちのことばはポエジーの偉大な力を有しているのであり⁽³²⁾、「すべての子供たちは、彼らのなりたいのものになれる不可思議な能力をもっている。詩人たちの心の中には子供らしさが残っているが、詩人たちにはこの能力を失うのがつらい⁽³³⁾。」と記している。さらに、この作品の中で最も濃密な母子関係を示しているのは、アシルとその母親であることを思いあわせるなら、実はアシルにこそ作者の感情移入が激しくなされているのではないかと考えられるのである。

前述のように、パトリスは数々の分身の中心的存在であり、三つのイニシエーションを体験する者であると考えてきた。しかし、発想を逆転させて、ポエジーを創造する者、ポエジーを体現する者はアシルであって、彼こそが真の主人公であると想定することができるのである。つまり、幻想的存在としてのパトリスを生み出し、次いでナタリーを生み出したのはアシルであり、彼のみが物語の中の現実的レベルに位置しているとも考えられるのだ。アシルは、パトリスとナタリーを死の世界、〈超越性〉の世界に送りこむことによって、彼らの存在を消滅させる。しかるのちに、アシルは再び虚無からの創造に着手し、新たなパトリスとナタリーの物語をつくり出して行くであろう……。

ここでわれわれは、この作品のタイトルとなっている〈永劫回帰〉について、多少言及しておか

なければならないだろう。〈まえがき〉には、「この映画のタイトルはニーチェから借りている。しかし、ここでいう『永劫回帰』とは、主人公たちはいっとうに気づいていないときにも、同じ状況が繰返し作り出されていることがある、という事情を指している。」と記されている。この記述とは少しずれるかもしれないが、アシルの想像の世界の中で生成して消滅し、また反復される物語の円環性を、この〈永劫回帰〉という概念で語ってもよいのではあるまいか⁽³⁴⁾。しかしながら、コクトーのいわゆる〈不死鳥学^{フエニクスロギ}〉の概念を、この〈永劫回帰〉にひきよせて理解することは当を得ていない、と私は思う。〈死-再生〉のパターンを反復する不死鳥は、イニシエーション的な発想を強く含むものであって、段階的な進歩、上昇の意識と結びついているから、これはニーチェのいう〈永劫回帰〉とは相容れないだろう。むしろ、物語の〈変奏的反復〉に、コクトー的な〈永劫回帰〉の意味を求めることができるのではないだろうか。つまり、コクトーにおいては、物語の主人公たちの性格を構成する諸要素が、その組み合わせ・配合を変えて別な作品の主人公の性格をつくりあげるのに使われるという場合は少なくないのである⁽³⁵⁾。たとえば、『恐るべき子供たち』、『恐るべき親たち』、『永劫回帰』の三作を比較してみるだけでも、そのことはよくわかると思う（これは、ある程度すでに行なってきたことである）。

さらに、〈永劫回帰〉と直接にかかわることではないかもしれないが、コクトーには好んで作品に額縁の対応を設ける傾向が見られることを指摘しておきたい。これは、要するに類似性を帯びた映像的イメージ（もしくは映像そのもの）が中間部をはさんで印象的に反復されるということで、映画『詩人の血』の冒頭と最後の崩壊する工場の煙突、映画『オルフェの遺言』の冒頭と最後の、煙入りのシャボン玉をナイフで破裂させるシーン（冒頭の方はフィルムが逆回しになっている）がその典型であるが、最もよく知られているのは、小説『恐るべき子供たち』の中で、ダルジェロスがボールの胸に投げつける雪の球と、最後の方でボールに与える毒薬の黒っぽい球との対応であろう。『永劫回帰』において、パトリスが受けた、モローのナイフによる腿の傷と、アシルの銃撃による脚の傷の反復の類似は見やすいものであるが、実は、後者のアシルの行為は、むしろ冒頭のアシルがクロードの飼犬を射ち殺すエピソードとより強く対応している、と私には思える。これら二つの銃撃行為が額縁的に対応しているとすれば、犬の射殺は、これから展開されるパトリスの物語——死によって終結する——が、アシルの幻想であることを暗示する伏線となるわけである。

とはいえ、パトリスと彼の数々の分身とのかかわりがこの作品の中核的部分をなしていることは否定しがたい。これらの分身たちとパトリス本人の間には、様々なニュアンスのちがいはあるにしても、何らかの対応関係がうかがわれる。アシルとパトリスの間には、サディズム-マゾヒズム的な関係を読みとることができるし、リオネルとパトリスおよびモローとパトリスの間には、ホモセクシュアル的な関係を想定することができる（前者の場合は自己と対象とが心理的に分離していない状態を、あとの二つの場合は自己と対象の同一視を基盤としている、と考えられる）。またジェルトリュードとアシル、ナタリーとパトリスの関係には、マザーコンプレックス的なニュアンスが示されているし、パトリスにとってリオネルが母親的機能を果たしていることもあわせて考慮すべきであろう。こうしたサディズム-マゾヒズム、ホモセクシュアリティ、マザーコンプレックス等の現象は、心理学的には、幼児的世界への退行ないしは固着によって起こると考えられているものである。要するに、自他未分離的なナルシズム（＝自己愛）の意識が根底にあるわけで、ここにコクトー自身の内面の影がさしていることはいうまでもないのだが、もはやこの問題に深入りしている余裕は

ない。

コクトーにおいて分身が登場するのは、この『永劫回帰』だけではない。分身は一種のオブセッション的なものとなっているのだが、ある観点からすれば、分身の創造こそ、まさしく作家が独力でなしとげる出産にも似た行為であるということができよう。そしてこれは、次のようなコクトーの発言と結びつけて考え得るのではあるまいか。「芸術は、僕ら人間を構成する男性要素と女性要素の交接によって生まれる。この二要素は芸術家にとっては、普通人におけるより以上にきつ均衡状態に保たれる。つまり芸術は、一種の不倫行為、自己と自己との恋愛、単性生殖の結果に他ならない⁽³⁶⁾。」

『永劫回帰』は、中世の＜トリスタン・イーズ伝説＞を現代に翻案して、その＜愛の宿命性＞のテーマをくり返しただけの作品ではない。それをひと皮めくれば、コクトー自身の芸術観、思想、気質等が数々の登場人物の中に濃密に投影され、彼らの間で様々なレベルの分身的関係がとり結ばれ、錯綜した世界が形成されていることが見えてくるのであり、ほとんどコクトー自作の物語といったらよいほどの改変がほどこされているのである。その意味で、コクトーがよく口にする＜非現実の現実＞を描き出すという芸術的目標は、コクトーその人の現実を十二分にもりこむことによって達成されているといえるだろう。コクトーは、大衆の映画鑑賞力に信を置き、「深読みする危険」、「関連をでっちあげて知識人の誤謬にふたたびはまりこむ危険」の方を警戒しているのだが⁽³⁷⁾、われわれがあきらかにしてきたような、複雑な構造と内容をもつ物語を、コクトーがいつもやすやすと書きあげた（ように見える）ことには、やはり驚かざるを得ない。そこにこそ、才人コクトーの＜才人＞たる面目が遺憾なく発揮されている、と私は思う。

＜付記＞

『永劫回帰』のテキストは、*L'Eternel Retour, Paris-théâtre*, mars 1949に拠ったが、本稿の中では、『永劫回帰』、杉本秀太郎訳（ジャン・コクトー全集Ⅷ、創元社に収録）の訳文を引用させていた。ただし、『永劫回帰』からの引用は回数が多いので、頁数をいちいち記載することはしていない。

コクトーのその他の作品に関しては、主に *Œuvres complètes de Jean Cocteau*, Marguerat, 1946-1951に拠り、創元社版ジャン・コクトー全集に収録されているものは、その訳文を使わせていただき、この全集の方の頁数を記した。

訳文には一部書きかえさせていただいた部分があることをおことわりしておきたい。

注

- (1) この物語は、完全な形では現存していない。フランスでは、ジョゼフ・ベディエによる、断片を寄せ集めて巧みに再構成された『トリスタン・イーズ物語』（*Le Roman de Tristan et Iseut, renouvelé par Joseph Bédier, H. Piazza*〔邦訳、佐藤輝夫訳、岩波文庫〕）がよく知られている。本稿の中で＜トリスタン・イーズ伝説＞について言及する場合には、このベディエ編の物語をよりどころとしている。

- (2) 『永劫回帰』, 65頁。
- (3) コクトーの翻案の中でも, マルク王が大松の上に身を隠して不義の恋人たちの密会の現場をとりおさえようとするエピソードや, 瀕死のトリスタンにイゾーの到着を知らせる合図となる白い帆のエピソード等が用いられているが, 脚本の筋立てからいえば整合性を欠き突出しているので, <伝説>を知らない者には奇異な感じを与えらると思われる(<伝説>を知る者にはこれも楽しめることかもしれないが)。
- (4) 『永劫回帰』, 59頁。
- (5) Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Seghersの「小人」(nain)の項目からの引用。
- (6) 映画『美女と野獣』の中の, 若者アヴナンと野獣である王子との間にも, これに近い相補的な関係を見出すことができる。
- (7) 『知られざる者の日記』, 高山鉄男ほか訳(ジャン・コクトー全集Ⅵに収録), 238頁。
- (8) 戯曲『双頭の鷲』の中で, 雷鳴の夜, 王妃の部屋に姿を現わした暗殺者, 亡き王と瓜二つの若者スタニスラスは, 王妃によって「死の天使」と名づけられることになる。
- (9) 城に戻って, 衰弱気味になったナタリーは, 海に見える部屋へとひっそり越す。一方, 物語の終り近くで, 瀕死状態のバトリスに対しナタリーⅡは, 「汗びっしょりね。」(Tu es en nage.) (「泳いでいる状態にある」ともとれる)という。地の文に, 彼の「顔は汗みずくで」(le visage en eau) (「水の中の顔」ともとれる)という一節もある。
- (10) たとえばコクトーは, 映画『カリガリ博士』の夢遊病の男セザールのキャラクターに, 詩人を見出している(ジャン・コクトー, 『映画について』, 梁木靖弘訳, フィルムアート社, 99頁を参照)。
- (11) エリザベートは, ポールとアガートの仲に嫉妬して二人をひき裂くが, この嫉妬の行動は, 姉というよりも, いわゆるグレートマザーの<恐ろしい母>の半面がひき起こしたものであるように感じられる。
- (12) Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, Gallimard, p. 308.
- (13) 『永眠序説』, 小浜俊郎訳(ジャン・コクトー全集Ⅰに収録), 189頁。
- (14) 興味深いことに, バトリスとナタリーⅡの結婚が決まるのは, 夜に眠れないといってナタリーⅡがバトリスの部屋に来て, そのあとすぐにまたバトリスがナタリーの部屋を訪ねかえた時のことである。
- (15) バトリスとリオネルは, 行く時は「洞窟の前を通り過ぎ, 橋を渡り」, 逃げ帰る時は沼地をぬけて行くわけで, イニシエーション的な<通過>のイメージがここでは具体的に描き出されている。
- (16) たとえばバトリスは, ナタリーⅡの「ねえ, 人生って素敵だと思わない?」という問いに, 「人生の方が僕にいい顔をしてくれないんだよ。」と答える。
- (17) つけくわえるなら, コクトーの文章にしばしば出てくる, 芸術家は綱渡りの軽業師であるという表現も, ナルシズムを混じえつつ, <受難>を展示的に耐え忍ぶ行為を意味していると考えられなくもない。
- (18) Serge Dieudonné, <<Dyonisos et Orphée>>, *Cahier Jean Cocteau 10*, Gallimard, pp. 232-234を参照。
- (19) ジャン・コクトー, 『シネマトグラフをめぐる対話』, 高橋洋一訳, 村松書館, 66頁。
- (20) 岸田秀, 『続ものぐさ精神分析』, 中央公論社, 159頁を参照。
- (21) 『存在困難』, 朝吹三吉訳(ジャン・コクトー全集Ⅴに収録), 353頁。
- (22) 『美の秘密』, 佐藤朔訳(ジャン・コクトー全集Ⅴに収録), 483頁。
- (23) たとえば, 『美の秘密』, 前掲書, 489頁や, 『映画について』, 前掲書, 190頁を参照。

- (24) 「詩人は、命令を受け取るのではあるけれど、何世紀にもわたって彼の人格のうちに積み重ねられた闇からそれを受け取るのだから、詩人は闇の中に降りて行くことはできず、闇が光の方におもむこうと欲するのだ。詩人はこの闇のつましい運搬用具にすぎない。」(『知られざる者の日記』, 前掲書, 214頁), とコクトーは述べている。
- (25) 『オルフェの遺言』, 三好郁郎訳(ジャン・コクトー全集Ⅶに収録), 427頁。
- (26) 主人公につきそって行く案内者, 同伴者, 立会人といった存在は, コクトーの作品には数多く見られる。映画では『オルフェ』のウルトビーズ, 『オルフェの遺言』のセジェストがそうである。このほか, 小説『ボトマックの最後』, 詩篇『レオヌ』, 『鎮魂歌』等の中でも, この種の存在が重要な役割を果たしている。
- (27) 主人公の性遍歴が語られる小説『白書』には, 主人公のホモセクシュアルの相手のひとりとして, 「水夫」が出てくる。
- (28) ホモセクシュアリティのパターンについては, 主に, 滝野功, 「同性愛の心理と思想」(『現代のエスプリ 239 性と愛の異常性』, 1987年6月号に所収)を参考にした。蛇足ながら, モローとパトリスの場合, 作者はパトリスに感情移入していると考えられるが, リオネルとパトリスの場合, 作者がどちらに強く感情移入しているかは, にわかに判断しがたい。
- (29) 『恐るべき子供たち』のエリザベートは, 嫉妬する<母親的存在>と化して, 弟ポールとアガートの仲を裂くために, やはり<あやつり師>として陰險な立ち回りを演ずる。また, ニュアンスはちがうが, 『恐るべき親たち』の伯母レオや, 『双頭の鷲』のフェーン伯も, 状況の推移を支配する中枢的な役割をになっている。
- (30) たとえば, ジェルトリュードの「アシルは子供じゃないって?」という問いに, アメデーは, 「そうさ…あれは小人さ。」と答える。
- (31) 一族の長としてのマルク, 一家の主としてのアメデーの存在感は弱い。これは, 『恐るべき親たち』のミッシェルの父親ジョルジュを連想させる。ちなみに, このジョルジュは潜水銃の改良に熱中している。
- (32) 『シネマトグラフをめぐる対話』, 前掲書, 120頁を参照。
- (33) 『阿片』, 堀口大樹訳(ジャン・コクトー全集Ⅳに収録), 346頁。
- (34) 同じような円環的反復は, 小説『ボトマック』に出てくるデッサンで構成された話や, 映画『オルフェ』の中で, プリンセスが時間を逆行させ, オルフェとその妻をよみがえらせるエピソード等に見ることができる。
- (35) cf. 「彼にとって<永劫回帰>がまず意味するのは, 劇的ないし心理的な諸状況の想定し得る目録にはかぎりがあるので, 人間はくり返される諸事件にたちむかわざるを得ないということである。人間の危機はいくつかの神話に集約される。神話が生み出す物語の数は果てしないように見えるが, その骨子は, 誕生から死まで人間につきまとうて離れない定数——愛, 禁則, 反抗——をくり返しているのだ。」(Serge Dieudonné, *op. cit.*, p. 227)
- (36) 『阿片』, 前掲書, 357頁。なお, 詩篇『不死鳥のスペイン風儀典書』の中にも, 「単為生殖のくたくたに疲れた錬金術師」という一節がある(飯島耕一訳(ジャン・コクトー全集Ⅱに収録), 283頁)。
- (37) 『映画について』, 前掲書, 137頁および203頁を参照。

主要参考文献

（『永劫回帰』に関する言及が見られるものにかぎった）

Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, Gallimard, 1989.

Jean Cocteau, *Entretiens autour du cinématographe recueillis par André Fraigneau*,

André Bonne, 1951.（邦訳あり，注(19)を参照）

Jean Cocteau, *Du cinématographe*, Pierre Belfond, 1973.（邦訳あり，注(10)を参照）

Roger Lannes, *Jean Cocteau*, Seghers, 1945 et 1989 (《Poète d'aujourd'hui》).

André Fraigneau, *Cocteau par lui-même*, Seuil, 1957.

Jean-Jacques Kihm, *Cocteau*, Gallimard, 1960.

Jean-Jacques Kihm, Elizabeth Sprigge et Henri C. Béhar, *Jean Cocteau, l'homme et les miroirs*, La Table Ronde, 1968.

Pierre Dubourg, *Dramaturgie de Jean Cocteau*, Bernard Grasset, 1954.

René Gilson, *Jean Cocteau*, Seghers, 1964 (《Cinéma d'aujourd'hui》).