

ジャン・コクトーの映画『オルフェ』

Le film *Orphée* de Jean Cocteau

青 木 研 二
(Kenji AOKI)

ジャン・コクトーの映画『オルフェ』は、1949年秋に製作され、パリでは1950年9月に公開されている。この作品は、『永劫回帰』(1943)に始まり、『美女と野獣』(1946)、『双頭の鷲』(1948)、『恐るべき親たち』(1948)と続く、コクトーの一連の映画製作への傾倒にいちおうの終止符を打つものとなった。ひきつづきコクトーは、ジャン・ピエール・メルヴィル監督の『恐るべき子供たち』(1950)にも協力しているが、彼が中心となって製作した映画としては、あとは『オルフェの遺言』(1960)があるだけだといってよい。

映画『オルフェ』は、戯曲『オルフェ』(1925)、映画『詩人の血』(1930)と続き、映画『オルフェの遺言』でしめくくられる作品群の中に位置づけられるものである。それらにおいては、彼の関心事であるオルフェ神話や無意識世界が主要なテーマとしてとりあげられている。『オルフェ』は、今あげた他の三作品と並んで、神秘的で難解な作品とみなされてきた。そうした印象が何に起因するものなのか、この作品の考察を通じてそれを多少なりともあきらかにして行くことにしたい。なお、本稿は映画論そのものではなく、脚本論という形で進められている。映画への言及はなるべくさしひかえ、どうしても必要と思われる範囲内にとどめている。その点をあらかじめおことわりしておきたい。

『オルフェ』の主要な登場人物をあげてみると、まず詩人のオルフェ、その妻であるユーリディス、死神のプリンセス、その二人の部下であるウルトビーズとセジェストの五人である。これらの登場人物は、作者のコクトーおよび彼をとり巻く何人かの実在の人物たちと密接な相関関係を有していると考えられるのだが、まず、もっとも中心的な存在であるオルフェとプリンセスの二人に焦点をあてて考察を進めて行くことにしたい。

この作品において、オルフェの人物像は、作者コクトーによってどのように設定されているだろうか。冒頭に、前衛派の若者たちがたむろしている《詩人たちのカフェ》のシーンが出てくる。そこにオルフェもいるのだが、彼は若者たちからよく思われていない。彼は、「高名な詩人であり、その名声ゆえに前衛派から嫌われている。」(294)のである。彼は、カフェにやって来た刑事から、自分の妻はあなたの大ファンだとお世辞をいわれる(305)。また、もっとあとの方には、人々がセジェスト失踪に関する容疑でオルフェを告発しに警視庁におしかけたとき、警部はむしろオルフェをかばう様子を見せるシーンがある(336)。そして、プリンセスの姿をオルフェがたまたま目撃し、そ

のあとを追って街の中を走り回っている際中、彼は娘たちにとり囲まれてサインを求められたりする（333-334）。このように、オルフェは体制側に属する人々からの受けがよく、大衆的にも人気の高い詩人である。こうしたオルフェの人物像からは、当然コクトー自身が自己に向けたアイロニカルな眼ざしが感じとれるわけである。オルフェは、詩人としての栄光につつまれた自己の境遇を仮死状態的なものと受けとめ⁽¹⁾、「ぼくの人生はすっかりやわになりかけていたんだ。成功と死の悪臭を放ちはじめていたんだ。」（327）という。オルフェは、このような死からの覚醒を待ち望んでいるのであり、それゆえ、現実的な死の状態を打破し真の生をとり戻すために、むしろ死の世界への傾斜を深めて行くのである。〈生の中の死〉ではなく、〈死の中の生〉をめざすこと、これはコクトーが一貫して保持し続けていた考え方である。

そうした死の世界への入りこみは、コクトーにおいては二つのケースにわけて考えた方がよいと思う。ひとつは無意識の世界への潜行であり、これは彼の芸術的な方法ともなっている。すでに『詩人の血』の中でその世界の様相は描き出されていた。もうひとつは、作品世界の中で主人公が実際に悲劇的な最期を遂げることである。主人公を迫害にさらし彼の生を悲劇的なものにすること、彼を受難者たらしめること、これもまたコクトーに終始つきまとい続けたイメージであった。セジェスト失踪の件でオルフェを弾劾するために、彼の家におしよせて来た前衛派の若者たちの叫び声、どよめきを耳にして、オルフェは、「芸術家が傑作を彫り出す大理石の身になって考えたことがあるかい。大理石にしてみれば、ぶんなぐられ、ぶちこわされ、嘲られているとか思えないだろうよ。ウルトビーズ、ぼくは終わりだ。生（vie）がぼくを彫り刻もうとしている。こうなったら最後までやらせておいてやろうよ。」（373）と口走る。自己の生を悲劇化することへのこうしたオルフェのこだわりは⁽²⁾、戯曲『オルフェ』の冒頭にかかげられているコクトーの詩の一節、「人の望む幸福が何と醜いことか／人の味わう不幸が何と美しいことか⁽³⁾」に対応していると思われる。弾劾を受けつつオルフェが不幸な死を遂げることで、彼の受難の中に、コクトーは〈美〉の存在を感じとっている⁽⁴⁾、こうしたオルフェの不幸な死——そこには、受難者＝キリストというアナロジーが読みとれる——が、コクトーにおけるポエジーの源泉のひとつである無意識世界への沈潜と結びつくのは、これまた当然の成り行きであった。ただし、ここでひとつ注意しておく必要がある。すなわち、現世での栄光に腐敗を嗅ぎとる感覚、壮烈な死の願望は、あるいは幸福に〈醜〉を、不幸に〈美〉を見出す意識は、基本的にコクトーの創造した作中人物の〈生〉のレベルにおいて想定されているのであって、彼の創り出した作品そのものを俎上にのぼせてあれこれあげつらっているわけではないということだ。作品そのものの生や死が問題になっているのではない。コクトーは、あくまでも詩人の悲劇的な〈生〉、受難というパフォーマンス的なレベルのイメージにこだわったのである。

詩人の死と無意識世界への遊行との関係について、ここでもうひとつ別な観点を示しておくべきであろう。つまり、オルフェは自らの限界性を打破するために積極的に死を選びとったと考えられるのである。こうしたオルフェの願望には、プリンセスにおける、〈運命〉への反抗としての〈自由意志〉の問題との共通性をみることができる（この点については、あとでくわしくとりあげることにしたい）。

冒頭のカフェのシーンで、オルフェはそこにいあわせた紳士に、「あの連中はおそらく、このわたしも何も新しいものを出していないと思っているんでしょう。詩人が有名になりすぎるのはけしからん、とね。」（302）と語る。すると紳士の方も、「ねえ、オルフェ……君の一番の欠点は、ゆきす

ぎもどこまでにすべきか、わかってしまうことなんだよ。」(303)と応じる。このようにオルフェは、自分が芸術的マンネリズムの状態にあり、やることが中途半端だと他者から思われていることを意識している。しかし一方では、死の世界に思い切って踏みこんでいくことがなかなかできない。たとえば、オルフェは死んだユーリディスのあとを追って、ウルトビーズの導きにより鏡の中の世界に入っていくことになるのだが、その直前に、「死についてしゃべったこともある。夢にだってみた。詩にも歌った。死のことはよく知っているつもりだった。でもほんとはなにも知っちゃいなかったんだ……。」(348)とウルトビーズに語るのである。ここには、芸術と自己の関係をめぐってのオルフェ自身のいらだち、もどかしい思いを読みとることができるだろう。しかし、最後にはオルフェはためらいを捨て去り、自己の限界性を突破しようとする意志を爆発させる。前に述べた、結末近くで暴徒たちを前にしてオルフェが激昂するシーン、「どうしても悲劇が必要だったんだ。」と叫ぶシーンがそれである。悲劇をひき受けることによって、彼は敢然と死の世界に向かうのだが、実はここで見られるオルフェの荒々しい感情は、この作品の冒頭で、セジエストがひどく酔っぱらってカフェにやって来て、オルフェを嘲り、傍若無人のふるまいを見せるシーンを想起させるのである。まるでセジエストの荒々しさが、オルフェに移しかえられたかのようなのだ。このセジエストの荒々しさには、詩集『オペラ』(1927)の中的一篇、「天使ウルトビーズ」に描き出されている〈天使〉のイメージの荒々しさと相通ずるものがある。激しく爆発する感情の中にこそポエジーの働きが認められる、というのがコクトー自身の考え方であった(セジエストについてはあとでまたとりあげることにしたい)。こうしたコクトーの〈天使〉観については、評論集『知られざる者の日記』(1953)所収の「詩の誕生」でくわしく知ることができる。そこでは、〈私〉の内部で悪魔のように暴れまわる〈天使〉がポエジーの源泉とみなされている⁽⁵⁾。『オルフェ』において、結末近くのオルフェの死は、冒頭のセジエストの死と同様に、内なる〈天使〉性の爆発によってもたらされるものだといつてよいだろう⁽⁶⁾。

オルフェの死をめぐっては、さらに〈剽窃〉という問題をとりあげなければならない。オルフェは、ウルトビーズの車のラジオから流れ出るメッセージ(詩の一節のようなもの)に夢中になる。『オルフェ』に付した序文の中で、コクトーは、「オルフェは自分に固有のメッセージを捨て、外部からくるメッセージを受け入れようとする。そのとき、すべてが崩壊をはじめるのである。」(295)と説明している。〈剽窃〉という詩人にあるまじき行為を犯したためにオルフェは破滅するのだ、とコクトーはいつているように思われるのだが⁽⁷⁾、これは、先に述べた限界性の突破(=〈天使〉性の爆発)を意味する死とは対照的な、不名誉で恥辱的な死である。ここには、『オルフェ』のひとつの特徴でもある、表現内容の曖昧性・両義性が表われているといってもよい。しかし、また別な観点からこの問題をとらえてみると、この〈剽窃〉の実体が再びあやふやなものに見えてくるのである。

その観点とは次のようなものだ。プリンセスは、カフェで初めてオルフェの姿を目にしたときから、オルフェを愛するようになり、セジエストの交通事故の証人として彼を自分の車に乗せ、山荘まで連れて行き、また送り返す。その後、彼女は部屋で眠るオルフェの枕もとに夜な夜な姿を現わすことになる。山荘から戻ってからというもの、オルフェは、ウルトビーズの車のラジオから流れるメッセージの聴きとりに熱中するのだが、こうしたオルフェの姿に、ウルトビーズは、「セイレーンの声には気をつけることです。」(328)と警告のことばを投げかける。このあとユーリディスが事故死し、プリンセスがセジエストを伴って鏡の中から出現して、ユーリディスを連れ去るために

一連の処置を行なう。その際、プリンセスはセジエストにメッセージの送信を命令するのだが、これがとりも直さず、車のラジオから聞こえてくるメッセージなのである。メッセージは、上位の存在であるプリンセスが、現実とは異なる自分の世界にオルフェをひきつけようとしてしかけた罠なのだ、と解釈することができるわけである⁽⁸⁾。この観点からすると、オルフェは素朴な魂の持主、子供のような人間であって、それが知らぬ間に罠にかけられたのだということになる。このように、無事の者が試練にかけられるのだと考えるならば、前に述べた〈受難〉としての死に近い意味合いが再度浮上してくる。ともあれ、オルフェの死には、矛盾するようないくつかのニュアンスが含まれているわけで、この点だけをみても、『オルフェ』という作品に内在する曖昧性を感じとることができるだろう。あとでまたふれるが、こうした曖昧性は他にもまだ存在している。

ウルトビーズの導きで鏡の中の世界へ侵入することによって、あるいは乱闘中ピストルの暴発で死ぬことによって、オルフェは、〈ゾーン〉の世界へ、「生と死をへだてるノーマンズ・ランド」(298)の世界へ旅だつことになる。しかしながら、こうした〈死＝無意識〉の世界への旅は、すでに『詩人の血』でも、戯曲『オルフェ』でもとりあげられてきた、コクトーにとってはおなじみのテーマである。そこではもはや初発のパワーは求めるべくもない。同じテーマのなぞり、二番煎じになる危険性をはらんでいたのである。それゆえ、コクトーの関心は、『詩人の血』や戯曲『オルフェ』では十分に展開し得なかった側面に向けられることになった。すなわちコクトーは、映像的トリックを駆使しつつ、主人公たちの鏡の通りぬけ方（毎回ちがう方法をとっている）に工夫をこらしたり、オルフェとウルトビーズが進んで行く〈ゾーン〉の非現実的な風景を描き出したりすることに全力を注いだのである。

コクトーは序文で、「詩人が生まれるには幾度となく死ななければならないのだ。」(294)と述べている。この作品において、オルフェは三度死の世界にふれる。一度目は、セジエストの交通事故の証人として山荘に連れて行かれたとき、二度目は、妻の死後ウルトビーズに案内されてゾーンを通りぬけて、裁判の開かれている部屋（やはり山荘の中にある）にたどり着いてしまったとき、三度目は、ピストルの暴発で死亡したあと再びゾーンを通りぬけたときである。回を重ねるごとに、オルフェの死の世界への入りこみは深くなって行く。つまり、一度目の山荘行きは、オルフェにとっては夢の世界なのか死の世界なのかさだかでない出来事として描き出されており、二度目と三度目はいずれもゾーンを通過するわけだが、三度目のゾーン通過の方は、二度目とはちがって、案内者のウルトビーズにとっても難儀な旅であり、彼は、「(……)オルフェを導くべきでないところへ導いている。」(378)したがって、ゾーンの世界の旅は、二度目のときよりも非現実的な雰囲気さがさらに強まっている。要するに、より次元の高い〈非現実〉の世界にオルフェは向かって行くことになるわけで、ここにはあきらかにイニシエーション的な階層性を読みとることができる⁽⁹⁾。こうしたイニシエーション体験をオルフェに与える者は、もちろんプリンセスである。いってみれば、プリンセスは、オルフェに〈運命〉を投げかける存在なのである。

このオルフェは詩人である。しかし実直なタイプの人物ではなく、その性格はかなりいい加減であるといわざるを得ない。彼は、現実の世界ではどこか浮き足だっていて、心ここにはないといった風情である。彼が積極的で真剣な態度をみせるのは、ラジオから流れるメッセージの聴きとりに熱中するときや、結末近くで死をあえて受け入れようとして感情を爆発させるときぐらいである。それ以外では、現実世界での彼の暮しぶりは概して受身的であり、とりとめのない印象を与える。一

方、死の世界に赴いたときでも、彼はプリンセスに対して従順であり、これといって詩人としての特質を発揮してはいない。プリンセスがセジェストにメッセージの送信を指令していることを、このオルフェは知らない。してみると、彼はプリンセスの手の平の上を行ったり来たりしているだけだという感想も湧いてくる。さらに、彼はラジオで聴きとったメッセージをカフェの紳士に送りつけたりもする。この紳士は前衛派の連中に肩入れしているのだから、こうしたオルフェの行為は、セジェストの失踪をめぐる彼への疑惑を深めるだけであり、どこかしら不可解である。それから最後に、オルフェがピストルの暴発で死んでプリンセスと再会したとき、「どこへ隠れよう。」(379)と思わず口走ったりする。これは、『双頭の鷲』における、スタニスラスの「大急ぎで逃げ出しましょう。王妃よ、大急ぎで逃げ出しましょう⁽¹⁰⁾。」というせりふにとってもよく似ている。以上のように、オルフェには、『双頭の鷲』のスタニスラスや、『恐るべき子供たち』のポールにつながる気の弱さを感じられるし、そそっかしく気まぐれなところも彼らと共通する。つくくわえておけば、オルフェは、メッセージを聴きとろうとして車の中に閉じこもるわけだが、こうした彼の〈閉鎖的空間〉への嗜好にも、やはりポールに近いものが見出せるだろう。

『オルフェ』には、『永劫帰帰』、『双頭の鷲』から連続している〈永遠の恋〉のテーマが存在する。しかしこのテーマは、それほど進展をみないうちに、オルフェがプリンセスの意志によって現世へ送り返されることで終結してしまう⁽¹¹⁾。それはともかく、最後に時間を逆転させたプリンセスの行為は、死の世界の掟に反するものであり、プリンセスはウルトビーズとともに、自分の助手であった「バイクの男たち」につきそわれて刑罰の待つ世界へ去って行く。一方、現世に戻ったオルフェとユーリディスは生まれてくる子供のことを冗談まじりに語りあい、オルフェは、それまでの出来事をすっかり忘れて、「大切な愛はひとつだけ、僕たち二人の愛だけだ。」(385)というのである。コクトーが、刑罰—不幸の待つ世界に向かうプリンセスとウルトビーズに〈美〉を、軽薄でいかにも幸福そうなオルフェとユーリディスに〈醜〉を感じとっていることはあきらかだろう⁽¹²⁾。戯曲『オルフェ』では、登場人物のオルフェと作者のコクトーをほぼそのまま重ねあわせることができたのだが、『オルフェ』のラスト・シーンをみるかぎり、この作品で、コクトーはオルフェではなくプリンセスの方に感情移入している。当初コクトーは、オルフェ役にはジャン＝ピエール・オーモンを、ウルトビーズ役にはエドゥアル・デルミットを予定していた。してみると、コクトーは、オルフェをむしろ自分とはあまり関係のない切り離された人物として想定していたのではないだろうか。だからこそ、プリンセス(＝コクトー)とウルトビーズ(＝デルミット)が受苦の世界、超越的世界に向かい、その一方、コクトーとはそれほどつながりのない人物たちが俗世界へ送り返されるという構図が浮かんできたように思われる。オルフェ役は、結局ジャン・マレーが演ずることになった。しかし、彼とコクトーとの関係が疎遠になり、デルミットがコクトーの生活に入りこみ始めた当時の事情を考えると、マレーの場合も、プリンセスとオルフェの関係について、オーモンの場合とほぼ同じ見方でとらえることができるだろう⁽¹³⁾。このように『オルフェ』では、戯曲『オルフェ』とはちがって、コクトーの感情移入の重心はオルフェからプリンセスに移しかえられている、と私は思う。さて、このあたりで、プリンセスの方に目を向けて行くことにしよう。

前述のように、オルフェは三度〈死〉の世界にふれる。このオルフェの体験はイニシエーション的なものであり、それを彼に与えた人物はプリンセスである。プリンセスはオルフェを愛しているがゆえに、彼を「(……) 人間の世界においておきたくなかった……。」(379) のだった。こうした

死の世界の体験とは、上位の者（＝プリンセス）が下位の者（＝オルフェ）に投げかける〈運命〉のようなものだといってよい⁽¹⁴⁾。ラジオからのメッセージを流すように指令しているのはプリンセスであるが、前述のようにこのメッセージは彼女がオルフェにしかけた罠であるとみなすこともできる。しかるに、このプリンセス自身はオルフェがあればほど夢中になるメッセージにまったく興味を示さない。メッセージは単にオルフェをひきよせるための道具にすぎない、と考えているかのようである⁽¹⁵⁾。もっとも、プリンセスがセジストの処女作を載せた雑誌のスポンサーだったり、オルフェと死の世界で一度目に再会したとき、彼のかたわらで、自分に命令を下す〈上位の存在〉に思いをはせたりするところは、彼女のポエジーに関する嗜好、資質を表わしているようにも見えるのだが、概していえば、プリンセス自身はポエジーに関心をもっているわけではない。ところが、プリンセスのイメージ自体は詩的なものを発散しているかのように描き出されている。映画の中で、オルフェの枕もとに出現するシーンで、彼女の閉じた顔の上には見開かれた目が描かれているし、ユーリディスの死の際に登場する彼女の衣服は、黒から白へ、そしてまた黒へと変化する⁽¹⁶⁾。そして、オルフェが警察に出頭する途中、アーケードのところで現われては消えるプリンセスの姿に心をひかれ、そのあとを追う印象的なシーン——ひっそりとした寂漠感が漂っていて、どこかしら〈ゾーン〉に雰囲気似ている——もある。要するにこれらのシーンでは、現実世界でのプリンセスの異形ぶりが表現されているのであり、プリンセスのこうしたイメージ自体が、オルフェの住む世界から見れば詩的なもののシンボルとなっているように思われる。ポエジーに関心のないプリンセスという存在が、オルフェにとっては詩的なものとして感じられていることは、一見矛盾しているようにみえる。しかしそうではない。ポエジーを意識していない存在こそ詩的なのだというのが、そもそものコクトーの考え方だからである。

オルフェの立場からすれば、彼が赴く〈ゾーン〉の世界は不可思議な世界であり、彼は〈驚異の旅〉を体験することになる。しかし、そこに住んでいるプリンセスにとっては、ゾーンの世界は不思議でもなんでもない、ごくあたりまえの世界にすぎない。それだけでなく、死の世界で一度目にオルフェと再会したとき、彼女はオルフェに、「奇蹟は、あなた方の世界でしか起らないのよ……。」と語り、「この世界では、誰も心を動かされたりしないの。法廷から法廷へと移されるだけ……。」（359）と語る。プリンセスは、自分の住む世界が平板で味気ないものだと感じている。一方、プリンセスにとっての日常的な状況が、オルフェにとっては非日常的なものとして目に映っているといった具合なのだ。何か解せない感じは残るのだが、このことはあまり重要ではない。というのも、『オルフェ』におけるコクトーの関心は、死の世界のありように対してではなく、ひとつの世界から別な世界へと越境して行く、その越境のプロセスに対して向けられている、と私は考えているからである。コクトーは序文で、「オルフェに対する彼女（＝プリンセス）の愛、そして、彼女に対するオルフェの愛は、詩人たちが、自分の住む世界を超えたものに対して感じるあの深い魅惑をあらわしている（……）。」（298）と述べている。これは、死の世界そのものではなく、境界を越えて行く行為こそが詩人たちを強く魅了しているのだという解釈を十分に裏づけるものではないだろうか。

『オルフェ』の筋書とは、要約すれば、オルフェに恋したプリンセスが、オルフェを自分のいる世界にひき入れようとして、彼の妻ユーリディスをも死に至らしめるのだが、結局自分が身をひいて、オルフェをユーリディスともども現世に送り返すという話で、少しも複雑なところはない。しかしながら、この作品にはあと二人、重要な人物——ウルトビーズとセジスト——が登場する。この二

人が、プリンセス、オルフェ、ユーリディスの三人とからみあいながら微妙な関係をつくり出していることには、やはり注目しなければならないだろう。ところで、ラスト・シーンにおける、オルフェとユーリディスの俗世界への回帰、プリンセスとウルトビーズの別世界への出発、セジェストのゾーン残留という構図は、何を意味するのだろうか。すでに調べてきたように、プリンセスにはコクトー自身のイメージが投影されていると思われる。しかしそれだけでなく、彼の母親のイメージも投影されていると考えられるのである。まず、プリンセス＝コクトーという関係を想定すれば、プリンセスは、自分のパートナーの存在であった男（オルフェ）の恋人である女性に嫉妬したが、結局現時点における自分のパートナーのウルトビーズ——彼の役はもともとデルミットが演ずるはずであった——とともに去って行ったことになり、残されたセジェストの方にはラディゲのイメージを読みとることができる（セジェストとラディゲの関係についてはあとでふれる）。もうひとつ、プリンセス＝母親という関係を想定すれば、死者としての母——『オルフェ』創作の時点で彼女はすでにこの世を去っている——が、死者としての父（＝ウルトビーズ）とともに、セジェスト——ここではコクトーの分身ととるべきである——を残して去って行くと解釈することもできる。プリンセス＝母親とした場合、セジェストだけでなく、オルフェにも母親の息子たるコクトーのイメージを見出し得るわけで、受けとり方しだいで、コクトーが自己と同一視を行っている対象はセジェストであると考えても、オルフェであると考えてもどちらでもよいことになる。しかしながら、すでに述べたように、最後にプリンセスは不幸—〈美〉の世界に赴き、オルフェは幸福—〈醜〉の世界にとどまるのだから、コクトーは、基本的にはオルフェよりもプリンセスの方に深い共感をいだいていると思われる。

『オルフェ』は、『詩人の血』および戯曲『オルフェ』の延長線上にある作品であり、死＝無意識の世界への旅を主要なテーマとしているのだが、それ以外の作品の流れをくんだテーマも含んでいる。中でも目につくのは、愛しあう者同士の結びつきの絶対性のテーマ、〈永遠の恋〉のテーマであって、『オルフェ』においては、いうまでもなくオルフェとプリンセスの間にそれが設定されている。このテーマは、古くは『恐るべき子供たち』にも存在していたが、『永劫回帰』、『双頭の鷲』では、強く前面におし出されている。ただしコクトーの場合、宿命的な愛、現世超越的な愛の表現は、必ずしも男女間の変愛を指しているものではない、と私は考えている。むしろその根底には、自己のホモセクシュアル的な愛を観念的なレベルで強固にし理想化したいという願望、ホモセクシュアル的な愛の昇華願望が認められるのではないだろうか。ともあれ、そうした宿命的な愛の様相は、オルフェと死の世界で一度目に再会したときの、プリンセスの「お会いする前からずっと愛していたのよ……。」(357)というせりふや、映画での二人の逆さになった顔のクローズ・アップなどに示されている⁽¹⁷⁾。また、オルフェは、死の世界で二度プリンセスと再会するわけだが、いずれにおいても、二人が同じ愛の誓いのことばを口うつし的に反復するシーンが出てくる(358－359および379－381)。しかし、これと同じような愛の誓いの反復シーンがすでに『双頭の鷲』の中に存在しており、やはりここでも、『オルフェ』の方は二番煎じ的で、初発のパワーを失っているといわざるを得ない。それに、『オルフェ』の場合、境遇の差や断絶を乗り越えようとする二人の思いが結ばれあって、その愛を昂揚させ、超越的な領域への到達を可能にするという構成にはなっていない。

むしろわれわれが注目しなければならないのは、次の点であろう。つまり、コクトーは序文で、プリンセスもまた何者かの命令を受けて働く部下、官吏であって、「彼女に与えられている力はごく限

られたものである。」(297-298)と述べているのだが、彼女の行動には、自らに課せられた拘束、限界性をうち破ろうとする意志が認められるのである。私の考えでは、『オルフェ』という作品の根本には、限界を乗り越えることによって、上位の世界、〈超越的〉な世界にふれることができるのだとする発想が、やはり存在している。そして、超越をめざすこうした行動は、コクトーの表現を使えば、〈運命〉への反抗、〈自由意志〉の行使ということにもつながっている。

オルフェと二度目に死の世界で再会したとき、プリンセスは時間を逆転させて、オルフェを現世に送り返そうとする。彼女は、「オルフェ……。最後のお願ひよ。これからわたしのすることを理解しようとはなさらないでね。正直なところ、こちらの世界の者にだって理解をこえることなの……。」(382)という。ここで彼女は、より上位の未知なる何ものかをほのめかしているようにも見える。それはさておき、ゾーンの世界で違反行為を犯し、それゆえに刑罰の待つ世界へ去って行くこと、これは、やはり一種の〈超越的〉行為であるといっていよいだろう。一方、〈永遠の恋〉の相手であったオルフェは、幸せそうな俗世界へ、〈超越〉とは無縁の世界へ送り返される。しかし、ここで注目すべきは、先に述べたプリンセスの行為が、暴徒たちを迎えてオルフェが激昂するシーンを連想させることである。オルフェは〈受難〉を積極的に受け入れ、自らの〈天使〉性を爆発させることによって死の世界に赴いたのだから、苦しみを受け入れつつ自己の限界性を乗り越えようとした点で、両者には共通するものが感じられるのである。もう一度くり返していえば、オルフェにとって、たどり着いた先のゾーンの世界そのものがポエジーを表わしているのではない。〈受難〉を受け入れつつ境界を踏み越えるプロセスにこそポエジーがあり、それが「自分の世界を越えたものに対して感じるあの深い魅惑」のいわんとしているところなのではないだろうか。しかし、プリンセスとオルフェは、それぞれちがった状況、ちがったやり方で境界を乗り越えて行くのであり、同時並行的に行動してはいない。また、最後にプリンセスは、刑罰の待つ世界へ赴くことで〈超越〉を果たすわけだが、これは、〈永遠の恋〉の相手のオルフェを世俗の世界へ送り返した行為の反作用によって実現したかのような印象も与える。その辺が、『恐るべき子供たち』や『永劫回帰』や『双頭の鷲』での愛のあり方とはだいぶちがうところである。ここには、コクトーの何らかのアイロニーがこめられていると考えるべきであろうか。この点については、あとでまたふれることにしよう。

「彼女（＝プリンセス）は越権行為を働き、〈運命〉を侮辱する⁽¹⁸⁾。」とデュブルが述べているように、〈運命〉に反抗すること、いいかえれば〈自由意志〉を行使すること、これが、『オルフェ』の重要なテーマのひとつとなっている。上位の存在に対するプリンセスの反抗は、主として次のような行動に表われている。すなわち、別世界の住人であるオルフェを愛してしまったこと、命令がないのにユーリディスを死なせたこと、時間を逆転させてオルフェを現実の世界に送り返したことの三つである。しかしここで、それらの行動とプリンセスの意識のありようとの関係をもう一度検討してみる必要がある。

プリンセスのオルフェへの恋は、どのようにしても結ばれるはずのない相手に愛を求める理不尽なものであるし、〈永遠の恋〉もマンネリズムを感じさせるテーマである。ユーリディスを死なせたのは、彼女がオルフェの妻であることへの嫉妬、ごく世俗的な意味での嫉妬からであった。そして、オルフェを現世に送り返したのは、成立不可能な愛を不可能と認め、あきらめたからであるといえることができる。プリンセスの行動、つまり〈上位の存在〉の意志に対する彼女の反抗は、どこか気まぐれ的で根拠のないものだという印象がぬぐい去りがたいのである⁽¹⁹⁾。してみると、逆に〈自由

意志〉を行使しているのではなく、むしろ上位の存在のそそのかしを受けて、プリンセスは自覚しないままあやつられているのではないかとも思われてくる⁽²⁰⁾。いったいプリンセスは〈運命〉に反抗し〈自由意志〉を発揮しているのか、それとも〈運命〉にあやつられて行動しているだけなのか、どうもはっきりしない。これは、オルフェの最後の死が受身的で不名誉な死（〈剽窃〉に由来する）なのか、〈天使〉性の爆発による限界の突破を意味する死なのかあきらかでないことを連想させる。このような曖昧性は、『オルフェ』の中にいくつか見出すことができる。もうひとつ例をあげておこう。すでに述べたように、プリンセスとオルフェの間にも、〈運命〉の与え手とその〈運命〉に対抗する者の関係を読みとることができる。最後にオルフェがピストルの暴発で死んで、プリンセスと再会したとき、彼は、「やるときみのところまで来る方法を見つけた……。」(379)と語りかける。ところがプリンセスの方は、「あなたを人間の世界においておきたくなかった……。」(379)というのである。ここでもやはり、二人の再会はオルフェが積極的な行動に出たことの結果なのか、それともプリンセスのしくんだ筋書の結末なのか曖昧なままである。

自分にも〈上位の存在〉がいることを、プリンセスは意識していないわけではない。彼女は、「あの人は眠っていて、わたしたちはあの人の夢……あの人の悪い夢なのだという人もあるわ。」(358)とオルフェに語る。これは、上位の存在の気まぐれ、思いつきによって自分たちはなすすべもなくもてあそばれている、という彼女の認識を示している。したがって、〈運命〉に対する反抗という視点と、〈運命〉の側からの操作という視点の関係を図示すれば、次のようになる。

上位の存在 \longleftrightarrow プリンセス \longleftrightarrow オルフェ (\longleftrightarrow ユーリディス)

〈運命〉の側からの操作に重点をおいて考えると、上から下への関係はサディズム的であり、下から上への関係はマゾヒズム的である。こうしたサディズム－マゾヒズムの関係性は、コクトーの作品にはしばしば見られるものである⁽²¹⁾。『オルフェ』においては、そうした関係性が、鎖状の階層構造を形づくっていることを特徴として指摘できるだろう。サディズムの場合は、上位の存在が下位の存在に対して示す気まぐれ、あるいはしかけられた罠のイメージが思いうかぶし、マゾヒズムの場合は、無辜の者が味わう苦しみ、積極的に受け入れられた〈受難〉のイメージが思いうかぶ。ミロラドならば、オルフェのマゾヒスティックな行動の中に、エディプス・コンプレックス意識にもとづく、自己処罰願望を強く読みとるかもしれない⁽²²⁾。しかし私としては、〈受難〉の積極的な受け入れは、むしろ限界性の乗り越え＝〈超越〉を果たすために必要な前提としての意味合いが大きいのではないかと考えている。

『オルフェ』が〈永遠の恋〉や〈運命〉をテーマとしていることは、戯曲『オルフェ』には見られない特徴であるが、それらのテーマは、『永劫回帰』や『双頭の鷲』からの連続性という観点でとらえるべきである。しかし、プリンセスとオルフェ以外の主要な登場人物たち、すなわちウルトビーズ、ユーリディス、セジュストのキャラクターについて考えて行くためには、やはり『詩人の血』と戯曲『オルフェ』の登場人物たちのキャラクターを参照することが必要になってくる。また、戯曲『オルフェ』と映画『オルフェ』との間には、かなりの内容的変化が見られるのだが、そこに、コクトーをとり巻く状況の変化、人間関係の推移が多大な影響をおよぼしていることを見のがすわけには行かない。さらに、これら三人の登場人物の造型には、実在の人物であるラディゲのイメージが

深く関与しているという点が、とりわけ重要である。

まず最初に、ウルトビーズをとりあげてみよう。『阿片』（1931）に記されているように、コクトーがひどい阿片中毒にかかっていたころのこと、ある日ピカソを訪ねて、夢うつつの状態でエレベーターに乗りこんだとき、ウルトビーズの名前をエレベーターの把っ手の銅板の上に発見したのだった⁽²³⁾。この出来事を契機として書かれた詩が『天使ウルトビーズ』であり、コクトーの生活のパートナーであったラディゲを思わせる天使ウルトビーズが、荒々しい性格をもった「僕の守護の天使」として登場する。前述のように、この暴力的な天使は、『知られざる者の日記』では、詩人の内部にあって悪魔のように暴れまわる存在であると考えられており、コクトーはそこにポエジーの源泉のひとつを見出していたのだった。しかし、戯曲『オルフェ』に登場するウルトビーズは、すでにこうした暴力性を失っている。彼はガラス屋を職業としており、ガラスを背中にしょっている——これは天使の羽のおきかえである——が、こうしたこわれやすいものを身につけていては、とうてい荒々しい行動をとることはできない。荒々しさは初めから剥奪されているといってよい。彼は、オルフェの勝手気ままなふるまいに心痛めるユーリディスのよき相談相手である。つまり、ユーリディスの守護者的な存在である。ところが、守護を受ける立場のユーリディスの方にも、実はラディゲのイメージを読みとることができるのである。たとえば、ユーリディスの冥府行きを予言する馬のアイディアは、ラディゲの死を予言した交霊術の催して使われたテーブルに由来しているし、死亡したユーリディスと彼女を探しに冥府に赴くオルフェの関係には、病死したラディゲとその死にひどい衝撃を受けたコクトーの関係を重ねあわせることができる⁽²⁴⁾。また、ユーリディスを間にはさんで対立するオルフェとアグラオニス（バックス神の巫女たちの女王）には、たしかにラディゲを自分の方にひきよせようとして争ったコクトーとアンドレ・ブルトンの反目が暗示されているように思う⁽²⁵⁾。それゆえ、ウルトビーズはもはやコクトーの守護天使であるラディゲではなく、ユーリディス（＝ラディゲ）の守護天使に変貌しているわけである。ここで、ラディゲ→ユーリディス、ブルトン→アグラオニスという性の転換が生じていることにもやはり注目すべきであろう。もっとも、現実の人物のイメージが、性の転換を行なった上で登場人物に移植されることは、コクトーにおいてはそれほど珍しくはない。そもそも、コクトーの作品中のヒロインが、彼自身の分身的存在となっている（と思われる）場合も少なくないからである。

以上のように、ユーリディスはラディゲの分身とみなすことができる。彼女はオルフェの妻（共同生活のパートナー）であるが、詩にはほとんど関心がない。それどころか、彼女の言動はオルフェのいらだちのもととなっている。この点からすれば、ユーリディスには、コクトーの母親のイメージも投影されていると考えることができる⁽²⁶⁾。つまり、戯曲『オルフェ』におけるユーリディスのイメージは、ラディゲ的でもあり母親的でもあるといえるだろう。ところが、『オルフェ』になると、ラディゲ的なものは、新たな登場人物であるセジエストのイメージの中にほぼ全部吸収されてしまう。戯曲『オルフェ』においては、オルフェよりも先に死の世界に来ていたユーリディスが、首を切られて死んだオルフェの道案内役をつとめる——彼女の方が無意識の世界に通じているわけである——という設定になっていて、その意味でもポエジー性を帯びていたのだが、『オルフェ』ではそれも消失し、現実世界の平凡さのシンボルにすぎなくなってしまう。それゆえ、ウルトビーズとユーリディスの間からは、守護者－被守護者の関係が消えて行き（ウルトビーズは守護天使の性格を失って行き）、両者は本質的に切り離されている世界に住む者であって、単にその一方（ウルトビーズ）

が他方（ユーリディス）に恋心をいだいているだけという印象が強くなっている。もっとも、ウルトビーズは自由に姿を現わしたり消えたりできるので、天使的な超能力性はある程度残っている。もうひとつ、『オルフェ』におけるウルトビーズのこれまでにない特徴は、プリンセス——前述のように、コクトーないし彼の母親のイメージが投影されていると考えられる——の部下として設定されていることである。また、戯曲『オルフェ』において、彼はガラス屋を職業としていたが、このガラス屋はウルトビーズから完全に分離し、ゾーンの世界をさまよい歩く人物となっていることも指摘しておきたい。

このウルトビーズは柔軟性に富んだキャラクターの持主で、他の登場人物たちのそれぞれと接点がある。いってみれば、ジョイント的な役割を果たしている人物である。ユーリディスに対しては、男が女に対していただく愛の意識の入り混じった思いやりを見せる。オルフェに対しては、彼がラジオのメッセージに夢中になると、「セイレーンの声には気をつけることですな。」と警告するし、ユーリディスが事故死すると、それはプリンセスの勝手なしわざによるものだ、とすぐに見ぬいてしまう。いかにも知恵者という感じである。また、オルフェがゾーンを通りぬげるときに道案内をするわけで、このことも、ウルトビーズがプリンセスと同じく上位的な存在であることを示している。ユーリディスが死んだあと、オルフェが鏡の中の世界に入っていく前のところでは、彼に、「あなたが会いたいのは、ユーリディスですか、それともあなたの死神なんですか。」(349)というぶしつけな質問を浴びせる。このように、ウルトビーズのオルフェに対する接し方は、対等的であるといっていよい。それだけでなく、自分の上司であるプリンセスに対しても、彼は対等に近い態度で接している。今しがたとりあげた、ユーリディスの死の真相を見ぬいてプリンセスに質問を投げかけ、彼女を怒らせるエピソードはその一例である。他にも、プリンセスと自分が裁判を受けるシーンでは、彼女に不利なことはいわないし、結末のオルフェを現世に送り返すシーンでは、プリンセスの意図に協力して、自分もまた処罰をあえて受け入れる。プリンセスとウルトビーズは、『オルフェ』においてもとても緊密なパートナーシップを形成しているといえるだろう（それゆえにコクトーは、ウルトビーズ役にはじめデルミットを予定していたと考えられる）。また、ウルトビーズは自由に出沒できる能力があり、セジェストの素朴な憧れの対象になっている⁽²⁷⁾。セジェストは詩才はあるが行動面で不器用さを感じさせるのに対し、ウルトビーズはポエジーに関心はないが現実的にてきぱきしていて有能である。オルフェとプリンセスはその行動に不自然でとりとめのないところがあり、彼らの生き方もどこかぎくしゃくしている（プリンセスの場合でも、自分の住む世界に異和感をいだいている）。ユーリディスは平凡な妻の役柄に終始する。ひとりウルトビーズだけが慎重な行動をとり、思慮深さを感じさせるのである。いってみれば、他の人物がすべて〈子供〉的であるのに対し、彼だけが周囲に目配りすることができる〈大人〉の雰囲気をもっているのだ⁽²⁸⁾。

前述のように、戯曲『オルフェ』では、ユーリディスにラディゲのイメージが強く投影されているのだが、『オルフェ』になると、彼のイメージは全面的にセジェストに移しかえられていると考えられる。今度は、このセジェストについて考察して行くことにしよう。

冒頭の場合で、ひどく酔っぱらっているセジェストが出てくる。身分証明書をもっていないので、刑事たちが彼を連行しようとするが、暴れ出し、運悪く二台のオートバイ——実はプリンセスの部下が乗っている——にはねられて事故死する。地面に倒れた彼の唇からは血が流れ出す。このシーンは、『詩人の血』第三話における、ダルジュロスの投げる雪の球を受けて倒れ、口からおびただしい血を

流す少年のイメージを連想させずにはおかない。オートバイによって与えられた死は、ダルジュロスの雪の球のように〈運命〉の一撃的であり、雪の上に倒れた少年と路上のセジェストの姿はとてもよく似ている。『詩人の血』第三話の少年は、コクトー自身の幼い頃のイメージと重ねあわせることができるが、第四話の少年の方は、黒人の守護天使が出現する関係で、むしろラディゲのイメージが強く表われていると考えられる⁽²⁹⁾。要するに、この少年には、ラディゲとコクトー両方のイメージを読みとることができるのである。『オルフェ』のセジェストの場合は、ラディゲのイメージが強いわけだが、彼に対しても、コクトーはやはり相当に感情移入を行なっている。たとえば、ジャック・セジェストの頭文字J・Cは、コクトー自身のそれと同じである。それに、戯曲『オルフェ』で、オルフェの首が警部の尋問を受けるシーンがあって、その時オルフェは、年齢は18才で名前はジャン・コクトーだというのが、『オルフェ』のセジェストも18才なのである。

すでに述べたように、戯曲『オルフェ』のユーリディスには、母親とラディゲのイメージが二重に投影されている。しかし『オルフェ』においては、ユーリディスからラディゲ的なものは失われて、ラディゲはセジェストという人物に収斂されてしまう⁽³⁰⁾。視点をかえて、登場人物ではなく、ラディゲという実在の人物の側からながめてみると、戯曲『オルフェ』において、ラディゲのイメージは、ユーリディス（死の世界に去った者）、ウルトビーズ（ラディゲのイメージをもつユーリディスを守護する天使）、馬（ラディゲの死神の媒介者的存在）などに分散して投影されているのだが、『オルフェ』では、ラディゲのそうした分散的イメージが、セジェストのキャラクターに集中することになる。つけくわえておけば、セジェストが荒々しい性格の持主だったことを考えると、もともとコクトーの守護天使としてのウルトビーズ（＝ラディゲ）には暴力的なイメージがあったので、このウルトビーズの性格がセジェストに移しかえられたのだということもできる。

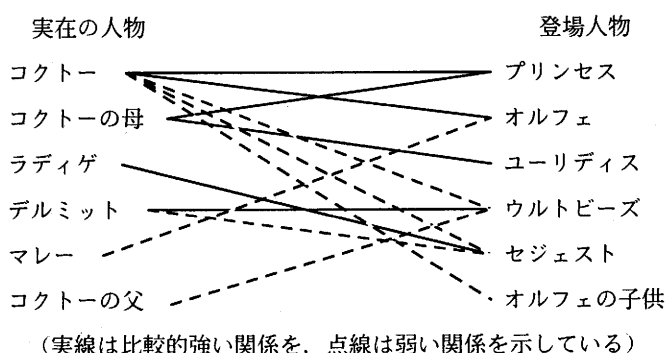
さて、セジェストにあらためて目を向けてみたい。プリンセスは、彼の処女作が掲載された雑誌のスポンサーであった。このことは、自分のお気に入りの若者を何らかの手段によってひき立て、世に送り出したがったコクトー自身の気質をどうしても連想させる（この場合コクトーは、息子の世話をやく母親的存在である）⁽³¹⁾。さらに、セジェストの事故死は、コクトーのパートナーだった者たちがなぜか次々と早死にして行ったこと——コクトーが何か目に見えない力でそれを促進したかのような印象を与えるほどなのだが——との対応を感じさせる。プリンセス＝コクトーではなく、オルフェ＝コクトーという解釈をとれば、死神のプリンセスは、ミューズ、ポエジーの化身であって、それが詩的才能のある若者セジェストを自分のもとにひきよせたことになる。ともあれ、もろもろの観点からみて、セジェストにラディゲのイメージが投影されていることはあきらかであろう。

このセジェストは、現実界にいたときは荒々しく、前衛派のアイドル的存在であった。しかし死んだあとは、プリンセスの部下として従順に仕えている。彼は不器用でそっかしく、素朴である。これに対し、体制的でやる事が中途半端だと思われていたオルフェの方が、結束近くでは激昂し、荒々しさを発揮することになる。こうした作品の構成には、前衛—保守という区分に対するコクトーの屈折した思いがこめられているように思う。

セジェストは、最後にひとりゾーンの世界にとり残される。すでに述べたように、コクトー＝プリンセスとデルミット＝ウルトビーズが、過ぎ去った思い出の中のラディゲをふりすてて消えて行く、とわれわれは考えた。しかしこの場面では、別な解釈も可能であった。とり残されるセジェストには孤児的なイメージが感じられる。コクトーは、そうしたイメージには強い感情移入を行なっ

ているのが通例である⁽³²⁾。それゆえ、セジエストはコクトーの分身的存在であって、プリンセスとウルトビーズは、息子であるコクトーを残して去って行く母と父—今はこの世にはいない—を表わすと考えてもよいわけである。この場面だけをとりあげても、セジエストにはラディゲとコクトー双方のイメージを読みとることができる、と私は思う。

以上検討してきたように、『オルフェ』においては、実在の人物と登場人物がそれぞれ分身的に様々に分岐し、複雑にからみあっている。このことが、この作品をわかりにくいものになっている主要な原因のひとつであるといつてよいのではないだろうか。ここで、そうした多様な関係をまとめて、簡略に図示しておきたい。



とりわけコクトーは、ほぼすべての登場人物に分身的に感情移入しており、彼らの間を融通無碍に行き来している⁽³³⁾。つけくわえておけば、『オルフェ』の続篇にあたる『オルフェの遺言』では、実在の人物であるコクトーおよびデルミットと、登場人物である詩人およびセジエストとの関係が非常に接近し、両者の区分がほとんど不可能なほどになっている。こうした状況は、『オルフェ』における実在の人物と登場人物の関係性に由来する、ひとつの必然的帰結である、と私には思える。

『オルフェ』の登場人物たちについての考察は、これでひとまず終わることにしたい。これから先は、総合的な見地からこの作品の特徴をいくつかとりあげ、それらをめぐって私の考えを述べて行きたいと思う。

まず、この作品が創作されるにあたっては、やはりその生成を促した、コクトー独自の考え方、発想が背景に存在する、と私は考えている。この点に関しては、大変示唆に富んだコクトーの著作がある。それは、評論集『知られざる者の日記』である(実のところ、この著作はすでに何度かひきあいにしている)。

『オルフェ』の映画の中で、オルフェを熱中させるセジエストのメッセージには、デルミットの声ではなく、コクトー自身のナレーションが使われている。つまり、コクトーのナレーション—セジエスト—オルフェという連鎖が存在する⁽³⁴⁾(プリンセスもまた介在してはいるのだが)。このように上位の存在から下位の存在へ鎖状につながって行く構造は、一種の〈入れ子構造〉と呼ぶことができるのではないだろうか。コクトーは、『知られざる者の日記』の中で、〈入れ子構造〉への関心をしばしば表明しており、今しがた私が指摘した『オルフェ』の構造について、彼自ら説明しているといつてもよい一節が見出される。その部分を次に引用しておきたい。

「おそらくわたしたちは、有限な存在であり、そして、有限ないくつかの体系を内に含むものです。そして、これらの有限な体系自体、別の体系を内に含むという具合に、無限に続いて行きます。おそらく、わたしたちはみな、有限な体系（滅びるものであるところの）の一つのなかに棲んでいて、そうした有限な体系自体、同じく滅びるものであるところの別の有限な体系のなかに含まれるのです。お互い同士たがいに入りこみあっている、有限なるもののこの無限、（……）これこそ神の王国ではないでしょうか。いや神自身ではないでしょうか。だからわたしたちの義務とは、自分たちの分限を容認するということなのです（被造物は、それぞれの分限のなかで、ガラス鉢のなかの蛙のようにあがりおりしています）。うんざりするような遠近法のなかで道に迷うなということなのです⁽³⁵⁾。」

さらに、コクトー-セジェスト-オルフェのメッセージ伝達構造には、円環的な関係が存在する、と私は思う⁽³⁶⁾。この問題は、コクトーのいう expiration（息を吐き出すこと）と inspiration（息を吸いこむこと；靈感）に結びつけて考えることができる。expiration については、『オルフェ』の序文で、「本来の靈感は、われわれから、われわれ自身の夜から、来るもののことであり、外部から、いかに神聖に見えようと所詮は他者のものである夜から、来るものではないのだ。」（295）と説明されている。これに続けて、「ところが、オルフェは自分に固有のメッセージを捨て、外部から来るメッセージを受け入れようとする。そのとき、すべてが崩壊をはじめるのである。」とあり、オルフェは inspiration に頼ったために破滅に向かうという考え方が示されている。しかしセジェストのメッセージは、コクトー自身のナレーションによるものだから、expiration といってもさしつかえないのである⁽³⁷⁾。実は、戯曲『オルフェ』でも、コクトーはほぼ同じように考えていたのだった。馬が、「マダム・ユーリディスは地獄から帰っておいでになれましょう。」と予言し（これは、『オルフェ』におけるラジオのメッセージに似ている）、その予言は馬の姿を借りた悪魔のしかけた罠であるとみなされているだが⁽³⁸⁾、その一方、「この馬は、潜水夫のように、僕の夜の中へ入ったり出たりする⁽³⁹⁾。」とあり、オルフェ自身の内部から湧き出る expiration とも考えられている。ここでもまた曖昧性が顔をのぞかせている。しかしこの曖昧性については、コクトーの表現にならって「お互い同士たがいに入りこみあっている」状態だといった方がよいかもしれない。前述のように、『オルフェ』においては、上位の存在-プリンセス-オルフェという連鎖的な関係が存在し、プリンセスやオルフェの行動は〈自由意志〉の行使なのか、上からの操作の結果なのか判然としなかったわけだが、そうした状況の中にも、〈入れ子構造〉を読みとることができるし、〈お互い同士の入りこみあい〉のイメージを読みとることができるだろう。

『オルフェ』には、〈入れ子構造〉にかかわるもうひとつ重要な場面がある、と私は思う。それは、結末のオルフェとユーリディスが俗世界に戻り、これと対照的にプリンセスとウルトビーズがセジェストを残して刑罰の待つ世界に去って行く場面である。すでに述べたように、ひとつの解釈としては、この場面は、母（プリンセス）と父（ウルトビーズ）が息子のコクトー（セジェスト）を残して去って行くことを意味すると考えられる。俗界に戻った二人の方に目を向けてみると、彼らには胎児の子供がおり、ゾーンの側の三人と相似的な親子関係が認められる。してみると、俗界にいるオルフェ-ユーリディス-胎児の関係に、父と母と胎児のコクトーを読みとり得るのではないだろうか。あるいは、この場面の喜劇的だが皮肉っぽい雰囲気から、コクトーとその愛人のナタリー・パレとこの世に生をうけなかった二人の間の子供を読みとり得るのではないだろうか。ともあれ、年

代的なずれをもつ二組の親子関係が同時的に存在しているわけである。われわれは、ここでも〈入れ子構造〉、〈お互い同士の入りこみあい〉、円環構造などの関連性を見出すことができるであろう。

少し前に戻ることになるが、私がひきあいに出した、〈入れ子構造〉に対するコクトーの関心を表わしている一節を、ここであらためてとりあげてみたい。コクトーはその中で、〈有限〉ということばと対比させながら、〈無限〉ということばを使っていた。彼は、どこまでも続いて行く〈入れ子構造〉の連鎖に〈無限〉のイメージを感じとっていたのだが、この〈無限〉は、もうひとつ別な意味でも用いられている。コクトーは、自らの能力や権限を越え出て行こうとする意図、住んでいる世界の境界を乗り越えようとする意図を実現することで獲得されるものを、このことばによって表わそうとしているのである。コクトーは、『オルフェ』の序文で、越境することの魅惑について語ったあと、「それはまた、われわれにとりついたあの無数の本能にはっきりとした形を与えることも、それを働かせることもできないわれわれの不具を、なんとか克服せんとする詩人たちの執着をあらわしてもいる。」(298)と述べている。そして、これと対応するかのような一節が『知られざる者の日記』の中に存在している。「人間は不具者である。わたしの言いたいのは、人間はある尺度によって限定されているということだ。この尺度ゆえに、人間は、尺度というものがない無限を理解することができない⁽⁴⁰⁾。」両方の文章を照らしあわせてみればあきらかなように、コクトーは、不具性の克服による、すなわち限界の乗り越えによる〈自由〉の獲得をめざしており、そこで〈自由〉を享受することは、〈無限〉を感受することとほぼ同じ意味をになっているわけである。

〈無限〉に近いイメージをもつことばとして、われわれは〈永遠〉を思いうかべることができるだろう。コクトーは、実際、この〈永遠〉にも関心を示している。ただし、彼が〈永遠〉によっていただくイメージは、〈無限〉のそれとはだいぶ異なっている。やはり『知られざる者の日記』から、コクトーが〈永遠〉について語っている一節を引用してみよう。「永遠は未だに、われわれの時間の観念に属する一つのことば(un terme)である。時間と同じように、永遠は、われわれの理解を越える。『いつも(toujours)』ということばの中には、静止的な現象とは反対の、連続の観念がある。生命の短い人間がその静止的な現象を逆に持続の幻影におきかえてしまうからである。(……)。したがって、ここで、推移も静止も示さない一つのことばを発明しなければならない。だが、このようなことばを発明することは不可能であろう。というのは、ことばというもの(les termes)は因襲に属していて、存在せずに存在するものは因襲の中にとどまてはいないからである。それは虚無の反対であり、また生の反対でもある⁽⁴¹⁾。」ここでコクトーは、Aでも非Aでもない、およそ想定不可能などにもない世界を思い描いていると考えられるが、このことでどうしても頭に浮かんでくるのが、『オルフェ』の〈ゾーン〉のイメージである。序文で、〈ゾーン〉は、「生と死をへだてるノーマンズ・ランドなのだ」(298)と定義されていた。しかしこれは、単純に生と死の境界領域を表わしているものではないと思う。今引用した『知られざる者の日記』と同様に、コクトーは、〈ゾーン〉によって想像を絶するどこにもない場所を脳裏に思い描いていたのではないだろうか。われわれは、これを〈否定の詩学〉と名づけることができるだろう。この〈否定の詩学〉には、二つのものを同時的に否定するニュアンスがあるのだが、実は『オルフェ』にはもうひとつ、連続的、積み重ね的な否定のしかたも存在する。たとえば、二度目のゾーン通過のときに、ウルトビーズは、オルフェを「導くべきでないところに導いている」(378)。ここには、段階的に否定を重ねることによって、より上位の何ものかを暗示しようとする作者コクトーの姿勢が感じられる。しかしこの場合でも、A

でも非Aでもない、想像を絶する世界に近いイメージが結局は出てくるように思われる⁽⁴²⁾。

表面的にながめれば、『オルフェ』の物語は、過去の諸作品から継承した宿命的な愛のテーマと、無意識世界への潜行のテーマとをなぞりつつ構成されているように見える。しかしその背景には、これまで述べてきた〈入れ子構造〉や〈お互い同士の入りこみあい〉に対するコクトーの関心があり、またそうした関心とのつながりから、〈無限〉や〈永遠〉のイメージがこの作品の上に微妙な影をおとしている、と私は考えている。『オルフェ』に漂っている神秘性、難解性の一因は、そこに求めることができるし、またコクトーにとってこの作品がもつ芸術的な〈新しさ〉も、そのあたりにあったのではないだろうか。

〈付記〉

『オルフェ』の脚本のテキストは、*Orphée*, Editions J'ai lu, 1950に拠ったが、本稿の中では、『オルフェ』、三好郁郎訳（ジャン・コクトー全集Ⅷ、東京創元社に収録）の訳文を引用させていた。なお、引用文の末尾、および筆者による内容要約のあとには、頁数を記してある。

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、東京創元社版ジャン・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) オルフェは、ユーリディスに、「これまでのぼくは、自分の栄光の上で眠り込んでいたんだ。」(331)という。
- (2) 同じ場面の少し前のところで、オルフェは、「中途半端や妥協はもうたくさんだ！ 適当にやるなんて、できっこないんだ、ウルトビーズ。どうしても悲劇 (drame) が必要だったんだ。」(372)と叫ぶ。
- (3) 『オルフェ』、堀口大樹訳（ジャン・コクトー全集Ⅶに収録）、24頁。
- (4) 『詩人の血』第四話で、詩人が自殺するシーンをめぐって、コクトーは、「彼ら（＝複数の人々）が拍手するのは、自殺する詩人に対してなのです。」（岩崎力訳〔ジャン・コクトー全集Ⅷに収録〕、56頁）と述べているが、そこでも彼は、詩人の不幸な死に〈美〉を感じとっていると思われる。こうしたコクトーの意識は、『オルフェの遺言』において、ミネルヴァの槍につらぬかれて詩人が死ぬシーンにもひきつがれている。
- (5) 『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）、244頁を参照。
- (6) これは、コクトーの愛好する〈額縁的対応〉の一種と考えることもできる（拙稿、「ジャン・コクトーの『永劫回帰』」、茨城大学教養部紀要、第23号、1991年、438頁を参照）。
- (7) 『詩人の血』の第四話では、詩人と女がトランプをする場面があり、詩人は、テーブルの脚のそばに横たわった少年の胸からハートのエースを盗み出すのだが、少年の守護天使にそれをめ

きとられ、結局ピストル自殺する。このエピソードは、オルフェのラジオの聴きとりに大変よく似ている。

- (8) ルネ・ジルソンは、「(……) この車、このラジオが別世界と詩人との関係を確かなものにする。それらは、実のところ、オルフェの死神のしかけた罠である。彼女は、自分がもはや属していないのに情熱を再びかきたてられることになる世界へ、不思議なプリンセスとして戻って来たのだった。」(René Gilson, *Jean Cocteau*, Seghers, 1964, p.71) と述べている。
- (9) 『永劫回帰』のパトリスもイニシエーションの体験を重ねる。〈死-生〉のパターンを反復することによって、より高次の領域への到達が可能になるという発想は、ほぼ同じである(拙稿、『ジャン・コクトーの『永劫回帰』』、前掲書、432頁および438頁を参照)。
- (10) 『双頭の鷲』、中村真一郎訳(ジャン・コクトー全集Ⅶに収録)、424頁。
- (11) そもそもオルフェの愛は、プリンセスとユーリディスに二股をかけた愛である。
- (12) ウルトビーズは、最後に、「あの二人はもとの汚れた水へ戻してやるべきだったのです。」(387) とプリンセスにいう。
- (13) cf. 「コクトーがこの映画を撮影したとき、デルミット(セジェスト)が彼の生活に入りこみ、マレー(オルフェ)が少し離れて行ったところだった。それがわかれば、映画におけるセジェストとオルフェの関係は補足的な意味をもつわけである。」(Jean-Jacques Kihm, Elizabeth Sprigge et Henri C. Béhar, *Jean Cocteau, l'homme et les miroirs*, La Table Ronde, 1968, p.315)
- (14) コクトーの作品には、〈運命〉の与え手という性格をもつ人物がしばしば登場する。中でも、『恐るべき子供たち』のダルジュロスは〈神話的〉な存在として名高い。
- (15) このことは、戯曲『オルフェ』において、死神が、オルフェにメッセージを伝えていた馬を毒入りの角砂糖であっさりと殺してしまうシーンを連想させる(『オルフェ』、前掲書、42頁を参照)。
- (16) 臉に描かれた目、輝きをおびた衣服は、すでに『詩人の血』で使われているアイディアである。
- (17) 映画のこのシーンで、オルフェとプリンセスがとっているポーズは、死によって結ばれるトリスタンとイゾーのそれである、とジャック・ブ羅斯は指摘している(cf. Jacques Brosse, *Cocteau, Orphée*, Bordas, 1973, p.97)。
- (18) Pierre Dubourg, *Dramaturgie de Jean Cocteau*, Bernard Grasset, 1954, p.250.
- (19) 自分が関心をもっている相手を自分の領域にひき入れ、自らひき起こした事態に自ら結着をつける〈あやつり師〉というイメージは、『オルフェ』のプリンセスだけでなく、『恐るべき子供たち』のエリザベート、『恐るべき親たち』のレオ、『双頭の鷲』の王妃などに共通して見られる特徴である。しかしプリンセスの場合、そうした行動にやや不自然さが目立つように思われる。
- (20) コクトー自身、プリンセスは、〈自由意志〉ではなくて神々のそそのかしによって破滅すると考えており、次のように述べている。「わたしの映画『オルフェ』のなかで、プリンセスは、自由意志の罪のために罰を受けると思い込むが、スフィンクス(注: 戯曲『地獄の機械』に出てくる)の行動もそれと同様なものだ。神と人間の間在的存在であるスフィンクスは神々にもてあそばれる。神々は、スフィンクスを自由に行動させると見せかけ、エディプスを救うように

暗示するが、それはもっぱらスフィンクスを破滅させるためである。」（『知られざる者の日記』、前掲書、236頁）またコクトーは、〈自由意志〉について、「自由意志とは、結びつき合い、互いに組み込まれ合い、一体となった反対物同士の無限の共存である。人間は、自由に選択するのだと思っているが、それは、人間が自分勝手にばらばらにした選択肢のあいだで迷うからである。それらの選択肢は一体をなすものなのだ。右に行くべきか、左に行くべきか。どちらでも同じことなのだ。」（『知られざる者の日記』、前掲書、219頁）とも述べている。ここでコクトーは、視野を広げてとらえれば、人間はある限界の中で動いているだけで、彼にとっては〈自由意志〉という概念は存在しようがないのだ、と主張しているように思われる。

- (21) たとえば、『恐るべき子供たち』のエリザベートとポール、『永劫回帰』のアシルとパトリス、『双頭の鷲』の王妃とスタニスラスの間に、そうした関係がはっきり表われている。
- (22) ミロラドは、コクトーのエディプス・コンプレックスにおける父親像を重視し、コクトーが9才のときにピストル自殺した父への罪責感が、彼の作品の主人公の自己処罰願望と不可分に結びついていることを強調している（cf. Milorad, «La clé des mythes dans l'œuvre de Cocteau», *Cahiers Jean Cocteau* 2, Gallimard, 1971; «Le mythe orphique dans l'œuvre de Cocteau», *Jean Cocteau* 1, Lettres Modernes, 1972; ««Le Sang d'un poète», film à la première personne du singulier», *Cahiers Jean Cocteau* 9, Gallimard, 1981)。
- (23) 『阿片』、堀口大樹訳（ジャン・コクトー全集Ⅳに収録）、308頁を参照。
- (24) cf. Milorad, «Le mythe orphique dans l'œuvre de Jean Cocteau», *op. cit.*, pp. 112-113.
- (25) cf. Milorad, «Le mythe orphique dans l'œuvre de Jean Cocteau», *op. cit.*, pp. 113-114.
- (26) cf. Milorad, «Le clé des mythes dans l'œuvre de Cocteau», *op. cit.*, p.129.
- (27) セジエストは、「わたしにも、ウルトビーズのように、消えたり、あらわれたりできるのでしょうか？」(343)という。このことばには、有能な兄に憧れる弟のような雰囲気を感じられる。
- (28) ここで〈父性〉的という形容をもち出してもよいのだが、コクトーの場合、〈子供〉のイメージと〈大人〉のイメージとの対比で考えた方がより適切である、と私は思う。
- (29) ラディゲの母方の先祖はクレオルの出身である（cf. J. -J. Kihm, E. Sprigge et H. C. Béhar, *Jean Cocteau, l'homme et les miroirs*, *op. cit.*, p.150)。
- (30) cf. Milorad, «Le mythe orphique dans l'œuvre de Cocteau», *op. cit.*, p.123.
- (31) たとえば、J-J・キムらは、「マルセル・キルを役者にしたいと願っていたのと同じく、コクトーは、エドゥアールを俳優にしたいと願うのである。」（J. -J. Kihm, E. Sprigge et H. C. Béhar, *Jean Cocteau, l'homme et les miroirs*, *op. cit.*, p. 316）と述べている。
- (32) コクトーの作品の主人公は、しばしば孤児的人物として描き出されている。そのような例として、『恐るべき子供たち』のエリザベートとポール、『永劫回帰』のパトリスとナタリー、『双頭の鷲』のスタニスラスなどをあげることができる。
- (33) この点については、ジルソンの「友人のことを話しているときでさえ、コクトーは自画像を描いていた。というのも、この詩人は自分に似ている者たちしか愛さなかったからだ（……）」（René Gilson, *Jean Cocteau*, *op. cit.*, p.82）ということばや、『オルフェの遺言』の中の「あ

きらめるんです。画家というのはいつだって自分の肖像を描いているものなのですよ。」(三好郁郎訳 [ジャン・コクトー全集Ⅶに収録], 420頁) という、セジエストのせりふを思い起こすことができるだろう。

- (34) 『オルフェ』には、セジエストがメッセージを送っているとは考えられない状況が三か所出てくる。①セジエストが死んだあと、オルフェが証人として乗せられた車の中で、ラジオから流れるメッセージ (308)。②山荘到着後、床にセジエストが横たえられている部屋の隣で、オルフェがラジオから耳にするメッセージ (311)。③ウルトビーズは、以前に何度もこの種のメッセージを耳にしたことがある (328)。
- (35) 『知られざる者の日記』, 前掲書, 402頁。
- (36) 『オルフェ』における円環構造の最たるものは、オルフェが最後に死の世界に赴いたあと、プリンセスの力によって、ユーリディスの死以前の時刻へ送り返されることである。
- (37) 『知られざる者の日記』の中で、コクトーは、「靈感 (inspiration) とは息を吐き出すこと (expiration) にすぎない。」(前掲書, 214頁) と述べている。
- (38) 『オルフェ』, 前掲書, 54頁を参照。
- (39) 『オルフェ』, 前掲書, 32頁。
- (40) 『知られざる者の日記』, 前掲書, 222頁。
- (41) 『知られざる者の日記』, 前掲書, 362頁。
- (42) 上位の存在に思いをはせつつ、プリンセスがオルフェに、「その人はね、どこに住んでいるわけでもないの。」(358) という場面がある。