

飛行・映画・詩

—ジャン・コクトー『喜望峰』における天使のフィギュアをめぐる—

家 山 也 寿 生

社交的なパリの詩人としてそのデビューを華々しく飾るはずだった新古典主義的作風の詩集三作を反故としたジャン・コクトー（1889～1963）にとって、1915年春から着手され1919年初めによく日を見た『喜望峰』は、真に最初の、前衛的であろうとした詩集である。そして、この大胆さの手本となったのがロラン・ギャロス（1888～1918）なのであろう、冒頭からその名が現れている彼は詩人とともに作品の中心人物となっているのだから。今日でこそ全仏オープンテニスの会場名として知られるギャロスは1913年9月23日に世界初の地中海横断を果たした飛行士で、コクトーも一度は副操縦席に乗せてもらい宙を舞ったことがあるという。1915年春には戦闘機の故障で不時着、ドイツ軍の捕虜となるも——ちなみに、このとき搭載されていた機銃掃射装置（パイロットが前方から敵機を狙い撃つことのできる兵器）が敵軍の知るところとなり、その改良型「フォッカーE1」を装備するドイツ軍機がやがて空中戦で優位に立つ——三年後によく脱走。しかし帰国後まもなく再び戦地へ赴いてゆく。『喜望峰』の原稿がほぼ仕上がっていた1918年10月17日、戦闘中に墜落死を遂げたギャロスの訃報に接し、コクトーは序文でも献辞でもない一種の覚書をその日の日付で書き記して、これを詩集の冒頭に配したのであった⁽¹⁾。

作品の発端となった現実の次元で事態がどれほど悲壮な結末を迎えたとしても、もちろん詩集のなかではギャロスが称えられ、詩を書きあげてゆく過程でコクトーがギャロスの偉業に触発されていたことに変わりはない。それは『喜望峰』の構成からも十分に察せられる。全十篇のうち、最初の「献辞」と「前文」を形式的見地から対象外とすれば、本文を構成するのは残り八篇であり、これらは、個々の副題と内容からみて、詩人がもっぱら自らのことを語る前半部とロラン・ギャロスのことを語る後半部に分けることができる⁽²⁾。大地から離れてポエジーの天空へとうまく飛び立ってゆくことのできない詩人が、1914年9月に間近で目にしたランス空爆の惨状や、地に足を付けてしっかりと働く舗装工のことを語り、飛行機のエンジン音ながら言語という機械を操ってその妙なる音を響かせる詩的創造の営為を夢見するという前半部を受けて、後半部では、飛行場の様子や、ギャロスとの試験飛行、さらにはこのパイロットの名を一躍轟かせた地中海横断飛行へと話題は移ってゆく。よって、詩人であれ飛行士であれ、人間たる自分たちには天の高みに昇ろうとどんなに努めてもやはり克服しがたい限界があるという、落胆に似た感慨の表明が最後を結ぶにせよ、詩集全体の構成そのものがギャロスの活躍を前面に押し出す形になっている。

こうして、『喜望峰』は飛行士ロラン・ギャロスに捧げられた詩集であり、彼の偉業を称え、それに倣い、触発され、あるいは勇気付けられてコクトーもまたアクロバティックな詩文を披露してみせた作品となる。ゆえに、なによりもまず飛行と詩作とのアナロジックな関係から『喜望峰』を読み解き、その前衛性を評価することがこれまでの研究の定石であった⁽³⁾。この方向性に転回の余地がないとしても、それと同じくらい、さらに踏み込んだ読みを展開する余地もなかった。この点で、アポリネールに代表される同時代の詩的動向のなかに『喜望峰』の実践を位置づけてみせたセルジュ・リナレスの精緻な研究報告⁽⁴⁾も、この詩作品の読解作業が現在直面している行き詰まりに、パースペクティブの拡大によって対処したものと思ふことができよう。

いずれにしろ、話題の中心が飛行のモチーフによって独占されてきたばかりに、『喜望峰』においてどのような詩法が打ちたてられようとしていたのかという問題を提起するどころか、その契機となる手掛かりもこれまで指摘されることはなかった。そもそも、“荒業”とも形容しうる数々の詩的エクリチュールをこの作品のなかで試みるコクトーに、それらを統括する規則なるものがあつたのかどうか定かではない。まして、確立し表明しきれなかった何らかの指針、その痕跡をテキストから探り当て、その全貌を再構成する試みは極めて危うい作業とならざるをえない。それでもなお以下の論述が突き止めようとするのは、『喜望峰』執筆中のコクトーがいわば詩作の導き手たる天使の存在にいくつかの関心を寄せている点に注目し、天使のモチーフをひとつの足掛かりとして練り上げられていったであろう詩法の、せめて一端でも明らかにすることである。換言するならば、この霊的存在に言及している箇所を読み解きつつ、コクトーが思い描く天使出現のヴィジョンと関連付けて『喜望峰』の文体に認められる特異性を説明することである。

＊

『喜望峰』のなかに登場する天使の表現としてすぐ目に留まるのは、ギャロスその人を喩えている「鉛の天使 ange de plomb」(23)である。もっとも、これは実在する人物の単なる偶像化であつて、似たような修辞ならば、ほぼ同じ時期に書かれながら結局は発表されずに終わった詩集『棧橋』から二つの例を挙げることもできる。「天使たち」と題された一篇では、それと明示されていなくともヴェルレーヌとランボーが天使にみなされており、「天使たちの落下」では、コクトー本人と同定しうる語り手が、自分は空から舞い落ちてしまった特殊な存在だと打ち明けているのである⁽⁵⁾。無論こうした偶像化では、かつて実在した、あるいは現に生きている人間たちのことが、天使に纏わるある程度パターン化されたストーリーに嵌め込まれて語られるにすぎない。すなわち、空から舞い落ちて崇高な言葉を失いかけた天使である詩人が、その言葉をどうにか取り戻そうとするかのように詩を書く一方、飛行士のほうは鉛の天使であるがゆえに、空中を華麗に舞い、いくら空高く昇ろうとしても、結局は地上に舞い戻ってこなければならない……というように物語られることはほぼ必定である。と同時に、これら人物に関する記述には、本来の天使なるものに備わっているにちがいない何がしかの霊的な性質を認めることなどほとんどできず、

偶像化という仮託の行為に伴いかねない安易さや皮相さ、軽率さを露呈させてしまっている。

こうした偶像化の例とは逆に、『喜望峰』のなかで天使そのものが話題となる箇所であれば、これは第三篇「逃亡の試み」前半部（51-58）にみられる。もっとも、ここでも旧約聖書創世記が語るようなヤコブと天使との格闘の場面を語り手が体験しているのかと思いきや、一夜明けて何もかもがあわい夢であったと分かるにすぎない。「天使を捕まえたとはばかり思っていた」(56)と述べる「わたし」には、たとえ自分をヤコブとみなしながら天使との格闘をおぼろげに夢見ることができたとしても、あるいはそれが夢でしかなかったからこそ、その夢を物語る詩のほうは、天使の存在を証拠立てる何ものも提示できないままこの逸話を打ち切らざるをえなくなる。

しかしながら、自分が目にしたはずのヴィジョンを単なるエピソードの形でしか語ることができずに終わってしまう問題の箇所には、どのような状況で天使が現れるのかという点に触れている興味深い冒頭部分がある。

Une hélice
visible ailleurs
son fantôme ronfle chez nous
prouvant le disque
et fauche la main incrédule

プロペラは
よそでは見えても
ぼくらのところでは円盤の形をして
その幻だけがうなり
疑い深い腕を切り落とす

donc
cet ange ailleurs distrait

だから
よそでは上の空のあの天使

cela peut
chez nous
apparaître

それがぼくらの
ところに現れる
かもしれない

L'adorable géant ra len ti se condense

見事な巨体が スロー モーションで 凝縮されて

tout à coup là

突如そこに

ここで注目すべきは、天使が現れるときのスピード感である。プロペラの羽根が回転しているときは見えにくく、そこへ迂闊に手を伸ばすと深手を負ってしまうことから逆算して考え、空中に拡散しているらしい天使の巨大な姿は、その移動速度を落とせば見えるようになる……、そのように想像されているのだ。“速度を落とせば現れる天使”という奇抜な発想について把握しておこうとするならば、1920年代の一連の評論文のなかでコクトー自身がこれに言及している文章

を任意に、あるいはすべて引用しながら解説を加えると、おおよその理解が得られる。たとえば『ジャック・マリタンの手紙』には次のようなくだりがある——「わたしの家で、送風機の向こうに見えた一枚の写真のおかげで、友人だったギャロスはプロペラ越しに掃射する原理を発見したのです。わたしはと云えば、通常を超えて送風機を夢見たものでした。もはや唸らない、空気を送りもしなければ、切断することもないその場の速度、単調な気流です。目に見えないものはわたしにとってこの速度となりました。わたしの待ち望んでいるものがなにかお察しでしょう：なにか壊れてしまうもの、出現する天使なのです」⁽⁶⁾。“不動の速さ”なるものの探求がギャロスをめぐるエピソードに端を発していると仄めかされているわけだが、この逸話について、1951年にラジオ対談を収録するコクトーはより詳しく語ることになるだろう。それによると、ギャロスが飛行技師のモラーヌとともにコクトーのアパルトマンを訪れた時のこと、壁に飾ってあったのか、ヴェルレーヌの写真を見つめていたモラーヌがこう言ったのだった——「送風機の向こうにヴェルレーヌが見えるのに、見えない時もある。つまり通過する視線とそうでない視線があるわけだ。とすると、プロペラ越しに射撃するなら、通りぬける弾もあればそうでない弾もあるのだろう。たぶん、どこか正しいところ、正確な箇所にプロペラを鋼板で補強しておいて射撃するなら、コックピットに一人であることができるようになるだろう」⁽⁷⁾。こうして、モラーヌとギャロスはプロペラと機銃の動きをシンクロナイズさせて前方から敵機を攻撃する装置を独自に開発し、これに感化されたコクトーは“動かないでいる速さ”を思い描いたのだった。

もちろん、コクトー自身が後々に繰り返してきたことで今となってようやく明らかとなる発言内容に依拠し、こうした解説で『喜望峰』の読解に代えるだけでは十分ではない。ここでは、以上のようなアイディアと表現がさきに触れた詩篇「天使たちの落下」に記されていた“沈黙したままの不動の速さ *VITESSE IMMOBILE EN SILENCE*”にも反映されていることに一瞥を呉れて着想の時期を確かめておくに留めるが、いずれにしろ肝心なのは、天使が現れたという幻のような出来事を単なるエピソードとして語るのではなく、スピードが遅くなってゆくうちに突如として天使の姿が見えるなどという視覚的体験を、どのようにして言葉そのもののうちに具現させ、詩の内容と形式を鑑賞する読者にも迫体験してもらうことができるかという点、つまり、天使のヴィジョンと詩的エクリチュールの融合にある。天使の出現をひとつの挿話とすることに比べれば、そのヴィジョンそれ自体を言語表現として再現することのほうがはるかに難しいはずだ。

そこで、詩句の展開するスピードという観点から言えば、たとえば、うえに引用した箇所における「*ra len ti*」という単語の分割は速度の減少を視覚的に表現していることになる。同じような事を単語レベル、文章レベル、そして詩節レベルにも当てはめて考えると、紙面に散在する文字や単語や詩句は、ただ単に大空を舞う飛行機の躍動感を模しているとなみなして済ますわけにはゆかなくなる。むしろ、空白のなかに散らばって理解しづらくなる詩句の配列は、空高く上昇するにしたがって空気が薄くなり呼吸困難となる状態にあってこそ突如見えるのかもしれない天使の凝縮された姿のようなものとみなしうる。そして、一見するとスピーディに感じられる文

体やイメージの連鎖は、それらが素早いと本当に感じられるためには、むしろじっくりと注意深くテキストを読む姿勢を読者に要求する。この点に関して、セルジュ・リナレスはこう指摘している——「厳密に印字上の見地からすると、連結自由詩はアポリネールにおいてはオブジェの輪郭を維持する必要によって保たれ、コクトーにおいては沈黙と欠落への強制によって保たれている。[...] しかもエクリチュールはつぎのような試練を読者にあたえる。つまり、炸裂する一篇の詩を眺めることによって、読者はたえず自分の眼差しを作っては作り直してゆくことを強いられるのだ。こうして、リズムと統辞法の圧力に応じて空白を足したり引いたりする計算が、文体の速さを読む行為の遅さに突如変えてしまう」⁽⁸⁾。努めて客観的であろうとするこうした指摘を受けて、「天使が現れるときの速度の減少」という詩人当人のアイディアを借用するわたしたちには、より詩的にこう言い換えることができる。すなわち：ページのうえに散らばっている文字や単語がスピーディに文意を言い表しているように見えても、それらを判読するためには理解力の速度を遅らせ、じっくりと読み解く作業が必要となる；そこで、目を凝らすように意識を凝らせば、詩句のもつ比喩的意味やイメージ連鎖が凝縮されて突如現れる；よって、視覚的にとらえがたい天使と理解力の面でとらえがたい詩的テキストはアナロジーの関係にあるのだ、と。

ただ問題がひとつ残る。以上のような事態は詩を読む側に身を置いてこそ類推し、言明しうるなにか幻視的な効果全般であって、そうした効果を生み出す詩人のほうは、意味内容をどうにか盛り込みつつ言葉が自由自在に配置されてゆく感覚にどれほど導かれえたのかという疑問である。コクトーはこうした詩句の配列を意図的に、十分な配慮のうえで行っていたことはないのだろうか。そうではなく、言葉が現れる偶発性に完全に身をゆだねきっていられたのであろうか。

＊

おそらくコクトーにとっても、捉えがたい天使の姿を言語表現のうちに具現することは決して容易ではなかったのだろう。彼はときに、見るべき存在としてではなく、その声が聞こえてくる者としての天使に触れている。『喜望峰』と同じ時期、第一次大戦中に書かれていながら1925年によく刊行された『永眠序説』の冒頭では、詩人の内部で眠っていたアンフォルムな天使は「北部戦線へ赴き、人間の愚行や戦地の惨状をみてこれを書きとめなさい」、そう詩人に告げる声そのものである。また同じく『永眠序説』から、ほかの詩篇よりも遅れて1921年3月頃に執筆された唯一の散文詩である点において特異な一篇となっている「訪問」のなかでは、天使ではないにせよ、親友だったにちがいない死者が、やはり速度の違いにも言及しながら語りかける体裁となっている⁽⁹⁾。もちろん、これら対話者の声を演じるのは語り手本人であり、仮にこれを語りの擬態による不可視なものの実体化とでも呼べば、相手の姿がたとえ見えなくとも、この実体化に依拠しつつ詩人と天使や死者たちとの意思疎通そのものは成り立つ仕組みになっている。

そして、見えない他者の声を借りてその存在を成り立たせてしまうこのような擬態、少なくともその徴候のようなものが、『喜望峰』『逃亡の試み』後半部（63－64）にも認められるのである。

Il faudrait se retourner vite
n'importe comment
n'importe où
surprendre l'ange et le domaine

はやく 方向転換すべき だろうか
なんと少しでも
どこでも
天使と領域に不意打ちをかける

Suis-je le mort
dans ce fauteuil

ぼくは死者なのか
この椅子に座って

La lente petite escorte un geste adieu final
s'abîme écran vide
une trépidation blanche
ou Scott et ses amis
retournent mourir
jadis
chaque soir
dans un linceul Véronique esquimau cinématographe

ゆっくり進んでゆく小連隊 最後の別れの仕草
沈む なにも映らないスクリーン
白い振動
そこへスコットとその同僚らが
死にに戻ってゆく
かつて
夜ごと夜ごと
ヴェロニカのエスキモーの活動写真の屍布のなかで

Ils arrivèrent à nos yeux
comme une étoile
déjà morte
Et non cet héroïsme vain
de touristes

彼らはぼくらの目に届いた
すでに死滅したひとつの
星のように
観光客たちの取るに足らぬ
ヒロイズムではなく

mais un rapt

むしろ誘拐

Le film surnaturel ouvre un espoir
de découvertes
dignes de nous

この超自然なフィルムはぼくらに
ふさわしい発見への
希望を開示してくれる

Et plus de cartes

しかも もう地図はない

| | |
|----------------------|----------|
| plus de boussole | 羅針盤もない |
| plus de confitures | 油脂まみれの |
| au suif plus | ジャムも 海豹を |
| d'aérostat d'or | うっとりさせる |
| charmeur des phoques | 金色の気球もない |

| | | | | | |
|-----------------------------------|---------|------------|-------------|---------|---------|
| Ailleurs | Fluides | Ouvertures | 別の場所 | 神秘的な放射物 | フェイド・イン |
| Ce n'est pas dans le sable humain | | | 天使が足跡をのこすのは | | |
| qu'un ange laisse | | | 人間の砂のうえ | | |
| des empreintes | | | ではない | | |

これらの詩句をある程度正しく理解するうえで必須の予備知識は、イギリスの探検家ロバート＝ファルコン・スコットとその一行が、無念にもノルウェーの探検家アムンゼンに一ヶ月遅れて1912年1月17日に南極点に到達、基地への帰還を目前にして食料が尽きて凍死したという、その出来事だけではない。この探検隊に関するドキュメント映像がその後一般公開されていたことも知っておく必要がある。たとえば、1914年6月14日の『ル・マタン』紙には、この月の第一週に上映された問題のフィルムに関するコレットの記事が掲載されていた。このなかの一節には、「冒険好きで賢明な、面長の顔立ちをしたスコットは、白い砂漠のなかを遠ざかってゆかなければならなかった、ゆっくりと、馬の手綱を握りしめ、極上の、この上なく貴重な“さよなら”の仕草を（一体誰に？わたしたちに？）送りながら……」⁽¹⁰⁾とあり、上記引用箇所を読まれる「最後の別れの仕草」という詩句と合致する。しかもこれらの詩句のなかには映画に関する言葉も散見され、よって「わたし」が座っている「fauteuil」を映画館のシート、「ailleurs」をスクリーンの向こう側に広がる領域、「fluides」を映写機が放つ光の束、そして「ouvertures」をフェイド・インと解すれば、語られている事柄が実際に意味するところもおおのずと明らかとなってくる。

これら実際の指示対象を確かめたうえで、さて、「わたしは死者なのか」という詩句に注目したい。スクリーンのかなた、南極大陸のかなたへと旅立ってゆくスコットたちを眺めている「わたし」は自分が死者の側にいるような思いにしばし囚われている。『永眠序説』では、天使の声を自分の内側から聴き取るふりをしたり、死者が語りかける声を演じたりして、自分と他者を使い分けるまでに至っていたコクトーも、いまだ『喜望峰』では、自分が死んでいるのではないかと自問する状態に留まっている。こうした心境には、向かい合った関係を失ったまま、自分が本来あるべき場所にいないことを戸惑っているようなニュアンスが認められる。どこかここでない場所に戻らなければならないのだろうか……、そう語り手は述べており、そうした領域において、

あるいはその境界地点において天使と対面しようと待ち望んでいる。天使やその向こう側に広がる空間との対応関係をどのように成立させればよいのか分らないまま、死者の側にひとり身を置いている感覚に襲われ、ふと自らを死者とみなす自問の言説がここに挿入されているのである。

そして、もうひとつ着目したい点がある。それは、天使の不意を打ってやろうとするコクトーがスクリーンに映し出される光線に着想を得ていること、とりわけ真っ白な大地であり真っ白なスクリーンでもある空間のかなたへと出発してゆくスコットたちを思い起こしていることだ。もし詩人にも、スコット大佐のように何かを見つけ出す期待感に胸躍らせながら戻ってゆかなければならない場所があるとすれば、それは、同じく真っ白で、天使がなんらかの痕跡を残すような紙葉のうえであり、文字や単語や詩句をそこに散りばめることこそ詩人の冒険であっただろう。スクリーンのかなたへと消えていったスコットたちとは逆に、コクトーは、白い紙切れのうえに言葉をつづり、それらの文字列を、天使が残していった痕跡に見立てようとするのである。

そう考えるときの、つまり耳に聞こえる天使の声を騙るのではなく、目に見える天使の姿をなんとか再現しようとするときのコクトーがフィルムの映写にヒントを求めていることは、すでに挙げた散文詩「訪問」からも事後的にうかがい知られる。

一本の同じネガフィルムがぼくらの行動を次々と繰り広げる。でもきみたちの場合は、壁が光線をさえぎってしまい、きみたちを解き放つのだ。風景のなかをきみたちが動いてゆくのが見えてしまうのだ。ぼくらの光線は壁を通りぬける。なにものもこの光をさえぎったりはしない。ぼくらは虚空のなかでのびのびと生きている。⁽¹¹⁾

死んだ友が詩人に語りかけているこの台詞から読み取られるのは、人間の姿がなにかスクリーンのような壁に突き当たって見える光であるのに対して、死者たちの姿は、その壁を通りぬけるので目には見えない実体だということである。天使に匹敵するそうした死者たちの姿がもし見えるとすれば、それは彼らの動くスピードが減速し、見る側の人間が高熱に魘されるときだともこの散文詩のなかでは述べられている〔本稿の註（9）を参照のこと〕。しかし、そうした状況で死者と再会することができるとしても、それはおそらく想像上のスクリーンのうえにでしかありえないだろうし、そもそもある霊的存在の姿が見えるなどという出来事の信憑性を詮議することがここで重要なのではない。詩の鑑賞に徹する者として観察を深めてゆくべきは、そうした架空の、あくまで想像されているにすぎない出来事が、詩を書くという実際の行為へとどのように転じ、詩の記述や形式そのものにどのように反映されるかという点である。光をスクリーンに投影して天使や死者のイメージを映し出すように、インクを紙のうえに付着させ文字となす作業によって天使の出現を再現しようとするならば、一篇の詩はどのような姿形を帯びるのであろうか。

そこで最後に、『喜望峰』のなかで天使についてももう一度触れられている箇所を取り上げたい。しかもこの箇所は、飛行体験、フィルム上映、そして詩の記述といった、これまで論じてきた要素を併せ持っているだけにいっそう注目に値する。問題となるのは最終詩篇「放蕩息子の寓話」の一部（135-139）。1913年9月23日早朝に南仏のサン・ラファエルを飛び立ったロラン・ギャロスが、そのおよそ八時間後にチュニジアの港町ビゼルトへ到着するまでに関する記述である。「パイロットはしがみつく *Le pilote se cramponne*」(137) から後の部分では、長時間飛行の疲れや眠気に襲われて飛行士があわや墜落の危険にみまわれることなどが語られるが、それに先立つくんだりでは、かなり突飛な幻、ないしは想像上のイメージが提示される。受胎告知の天使ガブリエルが上空から現れるかもしれない場所で屈強な天使たちの集団が蠢いているというのだ(135)。1919年の初版にはこの部分に「バルク・デ・フランスのラグビー」という一節が挿入されており⁽¹²⁾、とすればこれら天使たちは実際には三十人のラグビー選手を指すわけである。しかも、この試合の様子は、とある日曜のラグビー観戦に由来するのではなく、スローモーション・フィルムの上映による試合の光景だと推察される。というのも、コクトーはやがて『ジャック・マリタンへの手紙』において、『喜望峰』とは関係なく（しかし、あいかわらず速度の問題に関わる文脈のなかで）こう語るからである——「スローモーションのフィルムによって、すべてが速度の問題だとわたしは理解しました。ラグビーの試合をご覧ください。三十人の男どもがタバコの煙になるのです」⁽¹³⁾。1926年のコクトーが思い起こしているのは、十年以上も前に観て、『喜望峰』執筆時になんの説明もなく引き合いに出していたフィルムである。そうした経緯をたどり直して再び考えると、『喜望峰』に登場する天使たち＝ラグビー選手らが揺らめきもつれ合う煙のように走り回り、その頭上に巨大な天使ガブリエルが突如現れるという連想も、コクトーの想像力のなかでは映画や速度のモチーフと相まって順当なものであったことがおぼろげに見えてくる。そして後に続く場面（137）、マラリアの高熱にうなされるマダガスカル入植者のようにそんな突飛な場面を思い描き、寝床に横たわって浮遊する幻に囚われているのは詩人本人なのであろう。

そこから一転して、長時間飛行のなかでしばしの眠気に襲われて墜落しかけるパイロットへと話題は移ってゆくのだが、ここで改めて五頁にわたる全体をそれこそ鳥瞰するように読み通してみると、地上あるいはスクリーンに映されたグラウンドと大空とが左右対照ならぬ上下対照の関係にあることに気づかされる：熱にうなされる入植者が上昇する感覚にとらわれるのに対し、眠気に襲われたパイロットは地中海へと急降下してゆく；ラグビー選手たちが「あらゆる方向に *dans tous les sens*」(135) 動きまわるのに対し、やはり上空でも「あらゆる方向に *dans tous les sens*」(139) 似たような場所が広がっている；天使ガブリエルが試合場にやってきて男たちの頭を切り落としてゆくのに対し、神がその輪郭を現す氷の平原ではパイロットが頭ならぬ意識を失う。そして、地上（スクリーン上の地上）と空との対応関係のなかに、もうひとつの空間が加えられる。それが紙面である。以下に引用する138ページには、右上から左下にかけて斜めに切り込みを入れたように「活版印刷のアルペジジョ」という言葉が配してあり、この配置の仕方その

ものによって、詩句がずれて不揃いとなった紙面というイメージがまざまざと提示されている。

| | |
|------------------------------|--------------|
| Comme les fils du télégraphe | 超特急の特等席からみえる |
| aux orchestres de l'express | 電信機のコードのように |
| les lignes du journal | 新聞の字面のように |
| les arpèges | 活版印刷の |
| typographiques | アルベッジョが |
| lâchent la page | 紙面を解放する |
| vers l'incongru | 広大な横滑りの |
| d'un dérapage immense | 突拍子のなさにむかって |
| une seconde | 陰惨な眠りの |
| au sommeil noir | ほんの一秒のうちに |

それは裁断された詩句が紙のうえに撒き散らされる瞬間であり、大空のような、あるいはまたスクリーンのような紙面のうえを言葉が、文字が自由闊達に駆けめぐり始める予兆である。よって、この次のページに移って、上空高く飛ぶパイロットの方向感覚の一時的な麻痺を語るに際し“上下左右がなくなる”と述べられているとしても、これはもはや飛行中の出来事のみを指し示しているだけではなく、飛行士と同じように上下感覚を失いかけている詩人によって統辞上の制約から解かれた言葉のことも言い含まれている。

| | |
|---|--------------------|
| Ici | ここには |
| plus de haut de | もう上も |
| bas de | 下も 右 |
| droite | も |
| de | 左 |
| gauche | もない |
| Un lieu pareil dans tous les sens | あらゆる方向にひろがる同じような場所 |
| La solitude étroite | 窮屈な孤独 |
| Oxygène fou du silence | 沈黙の気違いじみた酸素 |
| Un sommeil profond s'empare des pilotes | 神がその輪郭をあらわす氷原で |
| aux banquises où Dieu s'ébauche | 深い眠りが操縦士たちをとらえる |

なぜならば、あたかもプロペラのように回転する文字列のスピードを落としてみれば、これらの詩句のなかからある不揃いな形が見えてくるからである。いや、徐々に見えてくるのではなく、突如として見えてしまうというべきか—— *haut-aux, droite-étroite, gauche-s'ébauche, lieu-Dieu, pareil-sommeil, tous-fou-où, sens-silence*。こうして、紙面に散りばめられて繰り返されるこれら同一音、注意深く目を凝らして眺めなければそうとは気付かれないであろう不規則な韻律を成しているこれら同一音は、回転する送風機の翼の向こう側にモラーヌが見たにちがいない途切れとぎれのヴェルレーヌの姿さながらに、詩句となって現れる天使の姿を形作るのだった。

＊

ジャン・コクトーは、新たな詩法の芽生えについて1919年の初版序文やその草稿の段階から何度か言及していた。以下に列挙するこれら文章を読んで気付かされるのは、これまでの引用箇所にも記されていた「あらゆる方向に*dans tous les sens*」という表現であり、ひいては『喜望峰』完成間直にしてコクトーが意識し始めていたにちがいない詩的メカニズムの存在である。

二度、詩人〔この作品の語り手である詩人〕は物語る。マルヌでの勝利を語る「葬送農耕詩」とギャロスの地中海横断を語る「放蕩息子の寓話」である。そこでは文体が弛緩し、あらゆる方向に散らばる音韻体系が耳を打つ。⁽¹⁴⁾

マルヌでの戦闘（第二の歌「葬送農耕詩」の末尾）と最後の歌「放蕩息子の寓意」は、新たな平衡感覚にもとづいて、あらゆる方向において韻を踏んでいる。その他の歌は、道半ばにして見いだされ適応されたこれと同じようなりズムには従っていない。⁽¹⁵⁾

こうして、しばしばひとつのイメージを打ち出すと、その周囲で、わたしに固有の厳密な詩法にもとづいて細部が組織される。とりわけ、他よりも後で執筆された「寓意」(地中海横断の話)がそうであり、ここでは脚韻、半階音、韻律の作用によって、見開き二ページそれぞれが“装置”の機能全般に必要なメカニズムのように構成されたひとつの全体をなしている。⁽¹⁶⁾

ゆえに、まさしく「放蕩息子の寓話」の引用箇所が、コクトーが確立しつつあった詩法を、すくなくともその一部を实践していたと考えられ、次のような結論が導き出される：『喜望峰』の詩的形式は、なんの前触れもなく偶然かつ突然コクトーによって見出されたのではない；それは、飛行体験やスローモーションの体感、スクリーンに投影されるイメージ、これらが天使の出現というモチーフと結びつけられて編み出されたものである；具体的には、とらえがたい天使の姿を文字や単語そのものとみなし、そのかすかな姿を、途切れとぎれの韻律からなる詩句として造形

するに至ってはじめて実を結んだのだ。もちろんそれは、なにか定式化できる詩法と呼ぶにはあまりに脆く、文字や単語が思いがけず呼応しあう移ろいやすいものであった。アンフォルムである天使の姿が、テキストの至るところに散りばめられた韻律のうちに突如として認められる……、そんな偶発的な状態に身を置きながら詩を書きつづってゆくためには、明晰な意識や出来合いの約束事に頼ってばかりいてはうまくゆくまい。これらを一旦無視して文字や単語の思いがけない連鎖を待ち構え、偶然の一致を捕らえなければならなかったにちがいない。しかしだからこそ、それまでの三つの新古典主義的な、古めかしい詩集を打ち捨てて、新たな詩的領域を目指しボエジーという飛行機を操縦していったコクトーにとって、『喜望峰』は発見の期待に胸高鳴らせ、ときには墜落の危機にみまわれながらもようやく見出された新天地だったのだろう、たった一度しかヴァスコ・ダ・ガマの名(51)に言及していないこの詩集のタイトルが真に意味するように。

そして、以上の作品解釈において再確認しておくべきは、こうした詩の新しいフォルムが生成する過程で、当時の技術革新（ここでは飛行機と映画）が詩人の発明の才を大いに刺激していたことである。もちろん、飛行や映画の技術がそのまま詩的形式の革新に導入されるわけにはゆかなかったにせよ、コクトーはこれらテクノロジーに付随する複数のモチーフ、たとえばプロペラの回転や空中飛行の感覚、スローモーション映像やスクリーンという空間などを、詩を書く行為の諸局面に当てはめながら、新たな詩的形式の創出を模索していたのだった。しかも、これら技術がもたらす可能性の安易な模倣に終止するのではなく、当時の未来派に代表されるような機械礼賛や“もっと速く”がモットーであった時代にありながらも、スローモーション映像に注目して「不動の速度」なるものを想像し、さらには天使出現のヴィジョンという一見古風な神話的モチーフと絡めてみせた点が『喜望峰』の特異性であり、まただからこそ、この詩集の特異な文体を背後で成り立たせているメカニズムをこれまで覆い隠してきたのであった⁽¹⁷⁾。

付記：本稿は、日本フランス語フランス文学会2004年度秋季大会（2004年10月2日、於 北海道大学）で行われた学会発表「ジャン・コクトーの『喜望峰』における天使」、その原稿と関連資料をもとに書き改めたものです。

註

- (1) Jean Cocteau, *Le Cap de Bonne-Espérance* [Éditions de la Sirène, 1919], in *Œuvres poétiques complètes* [OPC], Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 5. このブレイヤード版は1919年の初版に従っており、ここで言及した覚書は、若干の手直しを加えて再録された1925年の拾遺集 (*Poésie 1916-1923*, Gallimard, 1925) からは削除されている。なお、本稿のなかで『喜望峰』から引用する際には、1925年版そのままの「ポエジー叢書」版 (*Le Cap de Bonne-Espérance suivi de Discours du Grand Sommeil*, Gallimard, coll. "Poésie", 2003) を使い、算用数字を直後に付してこの版のページ番号を指し示した。また、参考までに付けた対訳は筆者によるものであることをお断りする。
- (2) 全十篇の構成と各篇のタイトルは以下の通り。
- I 献辞：ドイツで囚われの身のロラン・ギャロスに捧ぐ
 - II 前文：ある詩法の草案
 - III 逃亡の試み：大地から逃れる手際の悪さ
 - IV 葬送農耕詩：人々のもとへの帰還
 - V 舗装工の歌：大地への帰還
 - VI パイプオルガン：そこに詩人は飛行機の音を聞きながら霊的なマシンと操縦者のことを想う
 - VII 格納庫：飛行機が製造されているピランクルの格納庫
 - VIII ロラン・ギャロス：ほんの少し大地から身を離していた者
 - IX 死への誘い：ギャロスとの最初の飛行；大地の呼びかけ
 - X 放蕩息子 of 寓話：ギャロスの名立たる飛行と大地へのその帰還
- (3) 『喜望峰』について論じた研究書・学術論文としては、以下のものを参照のこと：Serges Linares, *Jean Cocteau, le Grave et l'aigu*, Éditions Champ Vallon, 1999；Gilbert Pestureau, "Le Cap de Bonne-Espérance : audace, hélice et jazz", *Jean Cocteau aujourd'hui*, textes réunis par Pierre Caizergues, Méridiens Klincksieck, 1992, p. 25-34；Suzanne Winter, "Le court chemin d'Athènes au Cap de Bonne-Espérance", *Le siècle de Jean Cocteau*, textes et documents réunis par Pierre Caizergues et Pierre-Marie Héron, Centre d'Étude du XXe siècle de l'Université Paul-Valéry, 2000, p. 77-88；Marielle Wyns, *Jean Cocteau, l'empreinte de l'ange*, L'Harmattan, 2005；吉田城, 「ブルーストとコクトー：飛行の詩学」, 『仏文研究 Études de langue et littérature françaises』第36号, 1999年。
- (4) Serges Linares, "A la croisée des courants", in *Europe*, n° 894, octobre 2003, p. 46-67.
- (5) Jean Cocteau, *Embarcadères*, in *OPC*, p. 133-134 & p. 147. 参考までに「天使たちの落下」抜粋を対訳とともに挙げる。

CHUTE DES ANGES

Sans nous on serait bien tranquille
 J'ai mis dix-neuf ans à comprendre ma race
 VITESSE IMMOBILE EN SILENCE
 Voilà le secret de Dieu
 Rimbaud
 Y a laissé toute une jambe.

天使たちの落下

僕らがいなければ随分と平穏なことだろう
 自分の種族を理解するのに僕は十九年費やした。
 沈黙したままの動かぬ速さ
 これぞ神の秘密
 ランボーは
 そこに片足をまるごと置いていた。

- (6) Jean Cocteau, *La Lettre à Jacques Maritain* [1926], in *Poésie critique 2*, Gallimard, 1960, p. 50. なお、その他の援用しうる文章については、出典のみを以下に列記するに留める：*Le Secret professionnel* [1922], in *Poésie critique 1*, Gallimard, 1959, p. 37；*La Lettre à Jacques Maritain*, op. cit., p. 37；*ibid.*, p. 42；*Opium*, Stock, 1930, p. 151-152。
- (7) Jean Cocteau, *Entretiens avec André Fraigneau*, Éditions du Rocher, 1988, p. 18-19.
- (8) Serges Linares, *art. cit.*, p. 58 & 62-63.
- (9) 実際、『永眠序説』から引用する以下の箇所では、天使出現における速度のモチーフをコクトーが再利用していることは明らかである——「僕らの世界では、君たちの世界でよりも速度はもっとずっと重要だ。僕が話しているのは、ある一点から別の点へ移動する速さのことではなくて、動かない速さ、速さそのものなんだ。[...]」ここでの速度はとても強力だから、この速さによって僕らは沈黙とモノトニーとの一点に位置づけられている。僕がこうして君と出会っているのは、僕が全速力でいるからではなくて、君のほうも今、高

熱にうなされて、生きている人々には稀な不動の速さを与えられているからなんだ」(Jean Cocteau, *Discours du grand sommeil*, in *OPC*, p. 444)。

- (10) Colette, “L'Expédition Scott au cinématographe”, article publié dans *Le Matin* du 4 juin 1914, et repris dans *Colette au cinéma*, Flammarion, 1975, p. 34.
- (11) Jean Cocteau, *Discours du grand sommeil*, in *OPC*, p. 444.
- (12) Jean Cocteau, *Le Cap de Bonne-Espérance* [Éditions de la Sirène, 1919], in *ibid.*, p. 76.
- (13) Jean Cocteau, *La Lettre à Jacques Maritain* [1926], in *op.cit.*, p. 42.
- (14) Jean Cocteau, 《Préface pour la version 1919》, in *OPC*, p. 7.
- (15) Jean Cocteau, 《Préface en tête de manuscrit 1 H. R. C.》, in *ibid.*, p. 1571.
- (16) Jean Cocteau, Brouillon de “Dédicace” [brouillon BHVP], in *ibid.*, p. 1566.
- (17) このような詩の形について、その生成過程が指摘されることはこれまでなかったし、『喜望峰』に対する全般的な沈黙に意を挫かれたコクトー自身もちゃんと説明しようはしなかった。しかしながら、天使出現のヴィジョンを同一音の反復によって文字列として紙面に投影するという記述スタイルそのものは、1925年3月頃に執筆された『天使ウルトビーズ』にしっかりと受け継がれてゆく。のみならず、これ以上ありえないほど駆使されてゆく。そして、この詩が書き上げられる数ヶ月前、初期の詩作品を集めた『ポエム 1916-1923』が1925年1月10日の奥付で刊行されていることから考えるならば、コクトーはこの拾遺集に含まれている改訂版『喜望峰』の手法で天使の出現をモチーフとした一篇の詩の記述に向かったのではないか、この改訂版が新たな執筆の一因となっていたのではないかと疑ってみることも不可能ではないだろう。なお、『天使ウルトビーズ』の文体に関しては、次の拙稿を参照のこと：家山也寿生、「煙のなかの天使——ジャン・コクトーの『天使ウルトビーズ』を読むために」(後), 『フランス文学語学研究』, 第20号, 2001年。