

〔論文〕

オルフェウスあるいはフラジャイルの詩学

山口拓夢

はじめに

本稿では、19 世紀のオッフェンバック、20 世紀のリルケ、テネシー・ウィリアムズ、ジャン・コクトーらが、近現代にどのようなオルフェウス神話の変奏を描き出し、それぞれのオルフェウス像を開花させたのかを一章ごとに論じてゆく。

そのことでこれらの表現者のオルフェウス像の特徴と、その底流に流れるオルフェウス自体の神話的な本質を浮き彫りにすることを試みる。

第一章

本章では、近代のオルフェウス神話の表現のひとつとして、オッフェンバックの『地獄のオルフェ』(1858 年初演)を取り上げて、そのオルフェウス神話史上の意味を考える。

まず、リッサン著『オッフェンバック—音楽における笑い』から、このオペラ・ブッファを紹介してみたい。

始めに、オッフェンバックの経歴から見て行こう。

「ジャック・オッフェンバックは 1819 年 6 月 20 日、イザーク・エーベルストとマリアンネ・リンツコップフ夫妻の 10 人の子供のうち 7 番目の子として、ケルンに生まれた。ジャックの父親のイザークは、当時のユダヤ人の風習に従い、彼の生まれ故郷であるオッフェンバッハ＝アム＝マインにちなんで名前をつけた(リッサン p.19)。」

作曲家ジャック・オッフェンバックは、ユダヤ系ドイツ人として 19 世

紀初頭に生まれ、その後渡仏して成功を収めた芸術家だった。

「オッフェンバックはパリにおいて音楽家と交わり、音楽的生活を送ることによって、自然に音楽的教養とでもいうものを身につけてゆく。それ以降（師の）アレヴィは、オッフェンバックにさまざまなことを教えてゆく。またオッフェンバック自身も、オペラ・コミック座の一員としての立場を利用し、そこでの上演をひとつ残らず聞き、知らず知らずのうちに創作に必要なテクニックを身につけていった。ダンスホールや軽喜劇、カフェ・コンセールが集まっているタンブル街にも足しげく通う。こういう場所で歌われる歌やダンス音楽は、一市民から成り上がった皇帝の時代にふさわしく、プチブル的趣味を反映していた。お世辞にもあまり品がよいとはいえない、フレンチ・カンカンの調子のよいリズムにのったギャロップが、過渡期にあった小市民社会を表していた（リッサン p.21）。」

オッフェンバックのパンチの利いた悪ふざけのセンスは、こういう雑多な歓楽街の娯楽の空気によって育まれていった。作曲家として数々の劇を手掛けたオッフェンバックは、ついに長年暖めていたいわゆる「オルフェ」の作曲に着手する。

それは「オリュンポスの神々が皆一同、舞台で大はしゃぎをする壮大な計画（リッサン p.43）」だった。大はしゃぎ！それこそオッフェンバックの作風の最大のポイントだった。

そもそも彼はギリシア神話のパロディを大の得意としていた。その延長線上に、オルフェウス神話のパロディとして登場した『地獄のオルフェ』は、彼の代表作として繰り返し上演された。台本はフロモンタル・アレヴィとエクトール・クレミュー。原案はオッフェンバック自身である。その後『美しきエレーヌ』や『ホフマン物語』を手掛けたオッフェンバックは、1880年10月5日、病で没した。オッフェンバックは、フランス・オペラ・ブッフアの創始者であり、ニーチェやワーグナーの同時代人であった。

いよいよ、そのジャック・オッフェンバックの代表作『地獄のオル

フェ』の内容に、分け入って行こう。

リッサンの『地獄のオルフェ』の第一幕の説明はこう始まる。

「舞台はテーベ近郊の田舎町、上手にオルフェの小屋。戸口には看板が掛かっている。『テーベのオルフェオン学校の校長。受講料・月謝もしくは一回ごと。』下手にはアリステの小屋。同様に看板が掛かっている。『アリステ。蜂蜜製造、卸し売り、小売り。イメット山に倉庫あり。』（リッサン p.92)」

オルフェウスの妻、エウリュディケ（仏 ユウリディース）はこの蜂飼いアリストaios（仏 アリステ）と大っぴらに浮気している。

「オルフェがそこに現れ、アリステの戸口に花を飾る妻を目撃する。オルフェはかねがね妻に仕返しをしようと思っていた。それはユウリディースがオルフェのことを、夫として、また近作の協奏曲を無理に聞かせようとする音楽家として軽蔑しているためである（リッサン p.95）。」

滑稽な作曲家のオルフェが、オッフェンバックの分身であることは、容易に想像できる。この作品は、作曲家が作曲家を茶化す、という意味でも笑いを誘う。

「オルフェはユウリディースと離婚したいと望んでいたが、第二帝政下に生きる善良な一市民として世論を畏れ、妻の感情を苛立たせながらも、自分なりにこの夫婦愛を追求することで満足している。だから彼は妻に、アリステの家のまわりの畑にわなをしかけておいたことを知らせる。ところでアリステとユウリディースは待ち合わせをしていた。ユウリディースは気が狂ったように、アリステに用心するよう、走って告げに行く（リッサン p.97）。」

ユウリディースがこの罌の毒蛇に咬まれて死にそうになると、アリステは羊飼いの服を脱ぐ。アリステの正体は、冥王ハデス（仏 プリュトン）だった。この趣向は斬新であるが、エウリュディケを死なせるアリストaiosが潜在的に冥王ハデスと等しいことは、ギリシア神話から類推できる話である。隠れていたギリシア神話に内在する論理をあぶりだした『地獄

のオルフェ』の台本は冴えている。

プリュトンがユウリディースをあの世へ連れ去る前に、ユウリディースに手紙を書かせる。経緯を知ったオルフェに「世論」が妻を連れ戻しに地獄へ下ることを迫る。何と、妻を失った悲しみではなく、世論に押されて、やむなくオルフェは妻を取り返しに行く。何という退廃的な筋書きに変更されていることか。

ところ変わって第二幕は、神々の住む、オリュンポス山。退屈する神々にお道化者の神ヘルメスが、プリュトンが人間界から花嫁を誘拐した噂を知らせに来る。プリュトンがゼウス（仏 ジュピテル）に言い訳をしにくる。そこにオルフェが到着し、冥界のプリュトンからユウリディースを返してもらえるようにジュピテルに懇願する。ジュピテルは妻を返すようプリュトンに命じ、きちんと実行されるよう監視するために、オリュンポスの神々を引き連れて、大挙して冥界に出かける。

第三幕ではジョン・スティックスという召し使いが、ユウリディースに気に入られようと哀歌を歌う。

第四幕では、ジュピテルが、オルフェが地上に出るまで決してユウリディースの顔を振り返ってはならないと約束させる。

「オルフェはこの条件に従う。彼がもう少しでこの試練に打ち勝とうとしたとき、落胆したジュピテルは最後のたくらみを企てた。彼はオルフェの背後に雷を落としたのだ。光が舞台を一瞬よぎる。驚いたオルフェは、思わず後ろを振り返る（リッサン p.120）。」

ジュピテルはユウリディースをバックスの巫女の一人に加え、バックスの祝祭で終幕する。

以上が『地獄のオルフェ』の筋書きである。

私は、エンリケ・マツォーラ指揮 2019 年ザルツブルク音楽祭上演の、バリー・コスキー演出で再現された、ウィーン・フィル伴奏の『地獄のオルフェ』を観て、詳しい内容を確認した。140 分の長編歌劇である。

このなかでオルフェウスは作曲家で、バイオリン弾きで、かつ音楽の先生。若いニュンフを追いかけて回している。妻エウリュディケは蜂飼いアリ

スタイオスと浮気に明け暮れている。オルフェウスは浮気小屋に、アリストaiosを罰するために罫を仕掛けたと言う。その罫とは毒蛇だった。アリストaiosに抱かれたエウリュディケは、毒蛇に咬まれて死んでしまう。これはアリストaiosの思うつぼ。というのもアリストaiosの正体は冥王ハデスだったのだ。冥王ハデスはエウリュディケを冥界に連れ去る。

オルフェウスは束の間の自由を味わった後、「世論」の老婆に付き添われて、エウリュディケを冥界から連れ出しに行くことになる。ところ変わって舞台はオリュンポス山。神々は浮気者だが厳父の王であるゼウスの統率のもと、恋愛沙汰も取り締まられて、天界の美酒にも飽きてうんざりと暮らしていた。

そこにヘルメスが、地上の美人が冥王ハデスにさらわれたという噂を言いふらす。ハデスは兄のゼウスにオリュンポスを讃える歌をうたって機嫌を取るが、エウリュディケ誘拐の事実を突きつけられる。ゼウスはハデスに有罪を言い渡し、オリュンポスの住人を全員連れて、悪徳の園の冥界へ、オルフェウスがエウリュディケを取り戻すのを助けに行く。退屈していたオリュンポスの神々は、大喜びで冥界へ移動する。

冥界では、ハデスに放っておかれて、エウリュディケが元の夫オルフェウスを恋しがる。召し使いのスティックスが、自分は生前ボーティアの王だったのに、今ではエウリュディケを慕って悲しく仕えるだけ、と哀歌をうたう。

エウリュディケのところに、ゼウスがハエに変身して誘惑に来る。エウリュディケとの火遊びに盛り上がっていると、オルフェウスが妻を迎えに来る。オルフェウスは「世論」に付き添われて、妻を連れ帰りたいと訴える。

ゼウスは、オルフェウスにエウリュディケを連れ帰ることを許す。ただし、あの世の川を越えるまでは、決して振り返ってはならないと約束させる。エウリュディケの手を引いたオルフェウスは、ゼウスの落雷に驚いて後ろを振り返ってしまう。エウリュディケは冥王ハデスのところには戻ら

ずに、悦楽の神バックスの巫女になることにする。バックスのダンスの祝祭で舞台は閉幕。背景に魔王サタンが一輪車を漕ぐ舞台装置。

登場人物全員がおふざけ者で、真面目なのは「世論」だけ。人間も神々も、完全に墮落している。冥王ハデスは悪魔の衣装で、ゼウスもハデスもやっていることは大差ない。オルフェウス神話は形無しで、辛うじて神話の話型のみが、ぎりぎり守られている。

この誠実さのかけらもない、享樂のおふざけと化したオルフェウス神話を、私たちはどう受け止めたらいのか。

まずヒントとなるのが、この『地獄のオルフェ』が、バックスの祝祭で閉幕する点である。この輕歌劇は悲劇的なオルフェウス神話を、一貫して人生の享樂を肯定する祝祭劇に仕立て直している。オルフェウスの神話史のなかで、オルフェウスの悲劇は、ディオニュソス的な生命の肯定へと舵を切っている。

すなわち、オッフエンバックの『地獄のオルフェ』は、オルフェウス神話史のなかの『ツァラトゥストラ』だと言える。

ニーチェの『ツァラトゥストラ』の終盤、賢者ツァラトゥストラは次のように言う。

「すべての悦びは、万物の永遠を願う。それは蜜を願い、滓を願う。それは真夜中の酔いを願う。墓を願う。慰めの墓の涙を願う。黄金の夕映えを願う。悦びが欲しないものがあるか。それはすべての嘆きよりも、より深遠で、怖れよりも渴いていて、切実で、飢えている。悦びは自らを欲し、自らを噛み、円環への意志がみなぎる。(中略)悦びは万物の永遠を欲する。深遠な永遠を欲する(『ツァラトゥストラ』第4部・酔える歌・11節)。」

この地上の万物への肯定感が、ジャック・オッフエンバックの『地獄のオルフェ』には満ちている。それは、神話史のなかのオルフェウス像を完全に転覆させ、世を震え上がらせた。

ここではオルフェはゼウスやハデスに翻弄されるフラジャイルな喜劇の狂言回しとして仕立て直されていた。

第二章

1922年に書かれた、オーストリアの詩人ライナー・マリア・リルケの『オルペウスに捧げるソネット』（1の26）では、オルフェウスについて、こう歌われている。

「だが あなた 神々しいひとよ 最後まで響かせてやまぬひとよ
侮られたディオニュソスの女たちが襲いかかったとき
あなたは 彼女たちの叫びを秩序でかき消した うつくしいひとよ
破壊の女たちからそそり立ったのは あなたの建設の音楽だった

あなたの頭と豎琴を壊してしまえる者はだれもいなかった
彼女たちがどんなに荒れ狂っても
彼女たちが あなたの胸をめがけて 投げつけた鋭利な石はみな
あなたに当たって穏やかなものとなった 耳が与えられて

ついには復讐の念にかられて 彼女たちはあなたを
こなごなにしてしまった
だがあなたの響きは 獅子や岩のうちに
そしてまた樹々や鳥たちのうちに なお たゆたいつづけていたのだ
そこにあって あなたは いまも歌いつづけている

ああ いなくなった神よ 限らない痕跡よ ただあなたが最後には敵
意によって 引き裂かれ 撒き散らされたのであればこそ
いま私たちは聴く者となり 自然の口となっているのだ

（加藤泰義訳著 p.9-10）」

この詩について、訳著者の加藤泰義氏は言っている。

「このソネットで、オルペウスは引き裂かれ、撒き散らされて、なお

生きつづけていることが歌われている。しかもそのいのちは、獅子や鳥や樹などあらゆるもののうちに形をとって現れるだけではなく、岩のうちに偏在していることが言われている。それらを全部含めるものとして『自然』という言葉が語られている。オルペウスとは、自然のなかに、自然として、偏在する『大きないのち』とっていい（加藤訳著 p.11）。」

ここで加藤氏が述べている、大きないのちとは、ギリシア語でゾーエーと呼ばれる永遠の生命を指している。古代ギリシア人は、個々の生であるビオスに対して、永続する生命の流れをゾーエーと呼んで区別していた。

ハンガリーの神話学者カール・ケレーニイによると、以下のように言える。

「ゾーエーは自分自身が破壊されるという経験を承認しない。それは終わりのない、無限の生として経験される。その点でゾーエーの経験は、ビオスつまり有限の生のもとに行われる他のあらゆる経験とちがっている（ケレーニイ『ディオニューソス』岡田訳 p.20）。」

リルケの考えるオルフェウスとは、このゾーエーである大きないのちの呼び声であり、歌である。このソネットの作者は、冥界から立ち昇り来るオルフェウスの大いなるいのちと向き合い、対話を重ねて行く。

訳著者・加藤泰義氏の読みでは、この大きないのちは、ハイデガーの言う「存在」の呼びかけと、言い換えることができる。ハイデガーのいう、存在の呼びかけとはどのようなものか。

「人間は存在者の主人ではない。人間は存在の牧人である。…人間は牧人の本質的な貧しさを得るのだが、牧人の尊厳は、存在そのものからその真理を守護すべく呼びかけられていることにある。この呼びかけが到来するのは、現存在の被投性がそこから出てくる、投げることにしてである（ハイデガー『道標』。引用は『哲学原典資料集』p.208）。」

大きないのちの使者であり、存在の呼びかけであるオルフェウスに対し

て、リルケは世界の明暗、生命の輝き、人生の諸相をこのソネットで歌いかけている。

以上のことを前提として、『オルペウスに捧げるソネット』の要所要所を取り上げて、この章では読みといてゆく。

「そこにそそり立った一本の樹 おお 純粋なそそり立ち
 おお オルペウスが歌う おお 耳のなかに亭々とそびえる樹
 そしてすべては黙っていたが その沈黙のうちでさえ
 新しい始まりと合図と変身とが もう進んでいたのだ

静まりかえった獣たちがひしめいて駆けてきた
 明るい まばらとなった森の ねぐらからも 巣からも跳び出して
 そして 彼らがそんなにもひっそりしていたのは
 たくらみからでも 不安のためでもなく

ただ聴き入っていたからだ 唸りも 叫びも 相手を欲しがめる声も
 その胸のなかで 小さくなってしまったようだった
 そんな彼らを 受けいれてやる小屋とてなく

暗い欲望のままにもぐりこむ 入口の柱の
 ぶらぶら揺れる隠れ場とて見当たらぬところ—
 そこへ あなたは 彼らの耳のなかに 神殿を建てたのだ

(ソネット第1部1。加藤訳著 p.29-30)」

獣だけでなく石や木立さえも歩み寄らせるオルフェウスの歌声が、どこからともなく聞こえてくる。それは辺りに染み渡り、聞く者の耳を陶醉で満たす。

加藤泰義氏は言う。

「オルペウスはエウリュディケーを追って冥府に降り立ち、そしてま

た地上に戻った。そのひろがり、個々のいのちとその死を含んだ大きないのちであり、それは限りなくひろがり、限りなくつづいてゆく。そのひろがり、音楽の形をとり、そしてその音楽は樹木の形をとって、いま現れたのである。

そして万物のいのちの形は、生成と消滅の間で、つねに千変万化の変容をみせている。いま鳴り響いたオルペウスの歌のひろがり、万物の動きの新しい始まりとなるものであり、変容への新しい合図となるものである（加藤訳著 p.31）。」

すべての命の息吹となり、再生の合図となるオルフェウスの歌の力は、あらゆる形をとって現れる。それは死を含んだ命であり、弱さを孕んだ強さである。そのような第一歌が基調となって、リルケのオルフェウスに対する語りかけの歌が始まる。

続く第二歌は次のように歌われる。

「そして　ようやくそれは少女であった　そして
歌と豎琴の　ひとつにひろげる幸福のなかから立ちあられ
まとっている春のうすぎぬを透かして　明るくかがやいた
そして　私の耳のなかに　^{ふしど}臥所を作った

そして私のなかで眠った　すべてが彼女の眠りであった
いつか私がおどろいて感じいった樹々も
いま感じられる遠いひろがりも　ここにしみた牧場も
私自身をおそった　どのおどろきも

彼女は世界を眠っていた　歌う神よ　どのようにしてあなたは
彼女がもう目覚めていようとも思わなかったまでに
彼女をしあげたのか　みるがいい　彼女はよみがえって
そして眠った

どこに彼女の死はあるのだろうか おお あなたは この主題を
 またみつけるだろうか あなたの歌が涸れ尽くしてしまわないうちに
 どこへ沈んでゆくのだろうか
 彼女は 私を離れて…ようやく少女であった…

(ソネット第1部 2. 加藤訳著 p.32-33)」

オルフェウスの歌が示すいのちの広がり、少女の幻影のかたちでリルケに現れた。それは、幸せな少女のまどろみであったが、この少女は死から蘇えたと歌われている。ここには、リルケがこの『オルペウスに捧げるソネット』を書くきっかけとなった、友人の娘で、夭折した少女ヴェーラ・アウカマ・クノープの面影がある。

「…ここで歌われた少女の姿は、たしかに少女一般とっていい。しかし、これにヴェーラの存在が重ねられていることは否定できない。ヴェーラの死はリルケに痛切なものを残した。その痛切さが形をとってこの墓碑となった。このソネットで歌われる少女は地上から立ち去った少女である。立ち去った者は立ち去ったままで終わらない。残された者と立ち去っていった者との間には、ますます純一なつながりが深められてゆく。そのつながりのうちに彼女は『よみがえる』。ヴェーラは死の『遊び友だち』(ソネット1の25)として、死を生前から素直に迎え入れていた。いま死者の国から通常の死の障壁を乗り越えて浮かび出る彼女とのつながりは、そのつながりが純一痛切であればあるほど、彼女の『死』を考えさせる。…(加藤訳著 p.38)」

この歌で「あなたはこの主題をまたみつけるだろうか」とうたわれているのは、エウリュディケの死という、若い娘の冥界行きのテーマである。リルケは詩人と若い娘の死別という神話の核となる設定を、少女ヴェーラと詩人リルケ自身の姿に重ね合わせて詩を書いている。大いなるいのちの賛歌であるはずのこのソネットに深く刻まれているのは、若い娘の死と冥界という、ハイデガーが扱わなかったモチーフである。

ソネット第2部13では、次のように歌われる。

「先立っておいで すべての別れに ちょうどそれが おまえのうしろにいるかのように いま過ぎてゆく冬に似て
なぜなら いくたびかの冬のなかにも 一つの冬は果てしなくつづき
冬を越しても おまえの心は ふだんにも堪えているのだから

エウリュディケーのうちに いつも死んでおいで—わずかにもなお歌
いあげ
なお讃えつつ 戻るがいい 純粋なつながりのなかへ
ここ 消えてゆく者たちのもとに 在るがいい 傾きの国に
音立てて砕け散った 鳴り響くガラスコップであるがいい…
(ソネット第2部13. 加藤訳著 p.209)」

このことばは、オルフェウス自らが、詩人リルケに向けて語りかけているようにみえる。私のように、エウリュディケーのうちに、幾度も死んでくるがいい。バックスの信女に八つ裂きにされた私、オルフェウスのように、音を立てて砕け散った、鳴り響くガラスコップであるがいい。

この「砕け散ったガラスコップ」の表現は、オルフェウス自身が、自らの本質である「フラジャイル」すなわち壊れ易さを打ち明けた、決定的な語句だと言える。リルケは喪の悲しみ、離別の悲しみ、自らの本質である「壊れ易さ」が招いた非業の死の運命を織り込んで、冥界から立ち昇る、すべてを受け入れる声としてオルフェウスをとらえる。夭折の少女の小さな死を、神々の相のもとの大きないのちへと結ぶことができるのは、脆弱さを抱えた神秘の神話的媒体である、オルフェウスにしか成しえない業である。

最終歌で、樹木や石や獣を酔わせて止まないオルフェウスの歌声が繰り返されて、このソネットは輪を閉じる。

第三章

この章ではアメリカ南部出身の20世紀半ばの戯曲作家、テネシー・ウィリアムズの作品、『地獄のオルフェウス』を取り上げて、20世紀半ばのアメリカでオルフェウス神話がどのような形で表現されたのかを考察する。

この戯曲の原題は Orpheus Descending、すなわち『(冥界へ) 下降するオルフェウス』である。オルフェウスとみなされる主人公は、ヴァル・ゼイヴィアという流れ者の青年。

ト書きには次のようなヴァルの紹介がある。

「彼は若い男で、歳は30ぐらい。叫びにもあったような、どこか野性的な美しさを具えている。彼は決してジーンズやTシャツを着てはおらず、黒のサージのパンツを穿いている。穿き古したてかりがあり、極端にはないがタイトにフィットしている。注目すべきは蛇革のジャケットであり、白、黒、グレーのまだら模様である。ギターを手にし、その一面に書き込みがある（広田訳 p.43-44）。」

舞台はアメリカ南部のツアー・リヴァー・カウンティという田舎町。

ヴィー・タルボットという保安官の妻は、ヴァルについて次のように紹介する。

「ミスター・ゼイヴィアはこの町の人じゃないの。ゆうべ嵐のなか、クルマが故障したもんだから、留置所に留めてあげたのよ。仕事をさがしてるって言うから、レイディとジェイブに紹介してあげようと思って、ジェイブが働けないなら、店に人手が必要でしょ（広田訳 p.48）。」

ト書きが記すように、オルフェウスとみなされるヴァルは「野性的な美しさ」を特徴とする。それは、ギリシア神話では、獣や木立や石ころをうっとりさせると言われるオルフェウスの自然界との深い共振を現代的に表現している。

その特徴は、この戯曲では何よりも彼の蛇革のジャケットで示されてい

る。蛇革＝野性、衣服＝文化であると解される。そしてオルフェウスの豎琴の音楽性は、流しのギターという形で示されている。放浪癖、野性、音楽家、幻惑性といった神話的性格をヴァルもまたオルフェウスから受け継いでいる。

また破天荒な娘として町から仲間外れになっている、キャロル・クートレルは、ヴァルにこう語りかける。

「あんたそのジャケット着て、蛇の指輪してた、ルビーの目をした
(広田訳 p.50)」

キャロルはヴァルに誘いをかける。

「あんたのこと、もっともっと知りたいからよ！今晚いっしょにくり
出して、ジュークしたいの (広田訳 p.52)。」

ジュークするというのは、ジュークボックスに合わせて踊って、飲んで、また踊って、そのあと一夜を明かす、という俗語である。

それに対してヴァルはこう断る。

「—そんなことだろうと思ったよ。俺はそっちの道へは行かない。し
こたま飲んで、葉っぱ吸って、赤の他人とモーテルにしけ込むなん
て、20代のガキならいい、けど俺はきょうで30歳、足を洗ったん
だ、そっちの道からは。(暗い目つきで見上げて) もう俺は若くない
(広田訳 p.53)。」

ヴァルは遊び人という性格から「足を洗った」と言う。これは、ヴァルの本心だろう。けれども、異性を引きつける彼の「匂い」は、町の女たちを巻き込み、悲劇的な結末に至る。

ヴァルは職を求めて、レイディ・トーランスという女性の経営する服地雑貨店を訪れる。店の二階には瀕死の病人の年老いた夫ジェイブが寝込んで、死の時を待っている。レイディはイタリア人の果樹園と酒造場を経営していた男の娘で、いやいやながら老ジェイブと結婚して、その死を望みながら、靴や服地を売る雑貨店を切り盛りしている。この戯曲でオルフェウスの連れ合い、エウリュディケにぴたりと当てはまる女性は登場しないが、敢えて挙げれば、このレイディ・トーランスがエウリュディケに相当

する。

レイディに自己紹介したヴァルは、有名な、足のない鳥の話をする。

「こんな小鳥がいるのを知ってるかな、足がなくて、だからどこにも止まれなくて、一生空で羽ばたくしかない。ほんとだよ。一度見たことある、死んで地面に落ちてたんだ、色は淡いブルーで、体は小指みたいに小さい、そうなんだ、小指みたいに小さな体でとても軽い、手のひらにのせると羽毛ほどの重さもないけど、翼を広げるとこれくらいあって、でも透明だった、空とおなじ色で透き通ってる、身を守るための色なんだ。カムフラージュってやつ。空と見分けがつかない小鳥だから、鷹にもつかまらないし、姿が見えない、青空高く太陽をかすめるように飛んでいるから。(中略) 地上に降りてくるのはたった一度、死ぬときだけ! (広田訳 p.86-87)」

この足のない鳥の話は、ヴァル自身の詩的なイメージであるとともに、行く当てもなくさ迷い、自由であるけれども、悲しく儚い、神話のオルフェウスの詩的なイメージでもある。

美しい野性を具えた蛇革のヴァルが、同時に自由だが儚い足のない鳥でもある。ここに、テネシー・ウィリアムズがヴァルに託したオルフェウスの面影の本質が示されている。

レイディはヴァルを店員として雇うことを決めて、ヴァルは夜の闇に消えてゆく。

数週間後、ヴァルとレイディが働く店に、破天荒な娘キャロルが村八分にされて、逃げ込んで来る。キャロルはヴァルの異変に気づき、忠告する。

「…あんたここにいちゃ危ないわ、蛇革さん。あのジャケット着てれば、『俺は野生だ、ひとりぼっちだ!』って堂々と言えたのに、きれいな紺の囚人服に着替えてしまった! …ゆうべあたし、またあんたのこと考えて目を覚ましたの。一睡もせずに飛ばしてきた、危険を知らせたくて… (彼女の震える手がくちびるを覆う) 一伝言はそれよ、あん

たに危険を知らせにきたの！言うこと聞いて、あたしといっしょに逃げてほしい、さもなきゃ一手遅れになっちゃう（広田訳 p.118）。」

はぐれ者キャロルの直感は、見事にヴァルの不幸な未来を言い当てている。それは、オルフェウスが神秘のヴェールを脱いで、余りに無防備に、荒くれた現世に身をさらしているという警告である。

そこにキャロルの兄、デイヴィッドが妹を迎えに来る。

デイヴィッドは、レイディの昔の恋人である。レイディは長年隠していた秘密を打ち明ける。

「あんたに伝えたいことがあるの、一度も言っていなかったことが。（中略）—あたし—お腹にあんたの子供がいたの、あんたにふられたあの夏（広田訳 p.122）。」

場面が変わり、保安官の妻で日曜画家ヴィーが、レイディとヴァルの働く店に死にゆくジェイブを慰めるために描いた教会の油絵を抱えて訪ねてくる。ヴィーは、自分のインスピレーションについてヴァルに説明する。

「…外見って人をあざむくものよ、目に映ったままのものなんてないの。ものを見るには—ヴィジョンがないと！…（広田訳 p.130）」

「—なるほど。ヴィジョンか。ものを見るには—ヴィジョンがないと！（立ち上がり、真面目な顔で大きくうなずいてみせる）（広田訳 p.130）」

彼女の言うことに、ヴァルは一つ一つ納得する。変わり者扱いされているヴィーは、予言者オルフェウスをこの劇で代弁する人物である。

場面が変わって、レジから借りた金を返して、店から姿を消そうとするヴァルに、レイディが告白する。

「だめ、だめ、行かないで…あんたが必要なの!!!」

—彼は五拍、彼女と向き合う。彼女の叫びにある真の情熱に心動かされると、背を向けてアルコーブへ行く…アルコーブのカーテンを引きながら、振り向いて彼女を見る。…（広田訳 p.160）」

こうしてオルフェウスとエウリュディケは結ばれるが、ここから悲劇が待っている。レイディの夫のジェイブは、俺たちがレイディの父親を果樹

園ごと丸焼きにしたと口走る。

しばらくのち、ヴァルの子どもを宿したレイディが叫ぶ。

「あたしの勝利よ、あたしの勝利よ、死神さん、あたしは子供を産んだから！（広田訳 p.222）」

聴きつけたジェイブが二階から降りて来て、レイディたちに発砲する。銃弾がレイディに直撃する。ジェイブは大声で人を呼び、店員が泥棒に入って女房を撃ったと嘘を言う。

ヴァルは逃げ場を失い、どっちへ行けば！と叫ぶ。駆けつけた男たちにリンチされて、ヴァルは蛇革のジャケットを残して落命する。

石塚浩司は、『ウィリアムズ 暗がりの詩人』のなかで、テネシー・ウィリアムズについてこう語る。

「実際、ウィリアムズ自身、自らの創作活動を現実世界からの『避難所』であると語ったりその産物を『孤独な魂の叫び』と呼んだりしているように、彼にとって書くことは居心地の悪い世界に身を置く自らの孤独な心を歌いあげることだった（石塚著 p.7）。」

居心地の悪い世界に身を置く、「よそ者」の悲劇。『地獄のオルフェウス』のヴァルも、南部のあらゆる者たちの町で、孤独な「よそ者」の悲劇をたどった主人公だった。

このヴァルをオルフェウス神話に重ね合わせることで、ウィリアムズは南部の小さな町の悲劇を、普遍性のあるドラマに仕上げた。誘惑的で、野性の美を持つ人物が、そのトラブルを引き寄せる攻撃誘発性のために脆くも八つ裂きにされる。日曜画家で予言者のヴィーは、復活したイエスのヴィジョンを見て絵を描いた。その絵にはまさにヴァルの面影を見ることができる。

脆さと攻撃誘発性を持つヴァルの悲劇的な運命は、まさにイエスその人と重なるものだった。劇中、ヴァルは「天国の草」という歌を口ずさむ。

「俺の足は天国の草を踏みしめて歩いた。

日が沈むまで、晴れた空がガラスのようにかがやくあいだ。

俺の足は天国の草を踏みしめて歩いた、
 日が昇るまで、夜の空を孤独な星たちがめぐりゆくあいだ。
 やがて俺の足は地に降り立って歩き、
 俺を産んで母は泣いた。
 どんなに遠く歩いても、どんなに速く歩いても、

俺の足は天国の草をもとめ、いまもうずく。
 俺の足は天国の草をもとめ、いまもうずく (広田訳 p.231)。』

攻撃誘発性を持つオルフェウスは、そしてイエスもまた、失樂園の現世を生き、悲劇的な死を迎える重たい運命を避けることができない。けれども、この神秘の媒体は、何度殺されても、人々の心に繰り返し蘇えり、立ち現れてくる。

第四章

次にまず、1950年、フランスの詩人ジャン・コクトーが脚本、監督を手掛けた有名な映画『オルフェ』を取り上げて考察する。

映画のなかで1950年当時を生きるオルフェは、パリの詩人カフェにいる。

そこに異国の王女が、酔っ払いの若者セジエストを連れて来る。詩人カフェで喧嘩騒ぎが起きる。警察が駆けつける。

セジエストはバイクに轢かれて死ぬ。王女はセジエストを車に乗せて郊外の洋館に行く。オルフェは事件の証人として車に同乗を迫られ、洋館に行く。

セジエストは、死の儀式を経て、王女の従者になる。オルフェは運転手に連れられて自宅に帰ってくる。

夫が異国の王女と失踪したと聞いて、妻ユリデイスが悲しんでいる。再会するオルフェとユリデイス。

けれども、オルフェは以前とは人が変わっている。異国の王女の車のラジオから流れてくる詩のことは夢中で書き留めている。王女の車の運転手は、動揺するユリデイスを気遣う。オルフェは書き留めたセジエストの詩であるラジオのことは新聞に自作の詩として投稿する。

オルフェの寝室に鏡を通して異国の王女が繰り返し訪れる。ユリデイスは自転車で出かけようとするが、地獄のバイクに撥ねられてセジエストのように死んでしまう。妻を連れてあの世へ鏡から消えた王女。冥界の車の運転手に向かってオルフェは言う。「妻に会いたい、あの世へ行きたい。」「あなたが会いたいのはユリデイスですか、王女ですか。」と冥界の車の運転手が言う。両方だ、とオルフェは思わず答える。

運転手が地獄の手袋をはめさせて、鏡のなかへのオルフェの冥界行きを助ける。オルフェが手袋で触れたとたん、鏡が液状化して、冥界への入り口となる。

オルフェは妻に会うために、そして死神の女と会うために、あの世への通路を進む。冥界の車の運転手に引き連れられて、オルフェは歩く。途中擦れ違うのは、ガラス売りの商人。彼もまた死者だった。

オルフェと車の運転手は石造りの館に着く。そこでは異国の王女、実は死神の女が、地獄の裁判官から尋問を受けていた。

「お前は地獄の掟を破って、オルフェをここに連れて来るために、いろいろ勝手なことをしただろう。オルフェを愛しているのか。」「はい、愛しています。」「ではここに署名をして。」裁判官たちは、「死神の女とその運転手は、仮釈放とする。」と言い渡す。「オルフェとユリデイスは地上に返す。ただし、オルフェは今後、決して妻の顔を見てはならない。」と裁判官たちは判決を下して消える。抱き合う死神の女とオルフェ。禁断の愛を交わす。オルフェは冥界の運転手に付き添われて、鏡のなかからユリデイスを連れて冥界を脱出する。

自宅に戻ったオルフェとユリデイス。だが依然として、オルフェはユリデイスの顔を見ることを許されない。陰悪になるオルフェとユリデイス。オルフェはついにユリデイスの顔を振り返って見てしまう。消え去るユリ

デイス。

一方、自宅の外ではオルフェをセジェスト殺しの盗作者だと騒ぎ立てる群衆が、オルフェの館になだれ込む。運転手の渡した拳銃を奪われて、銃撃されて命を落とすオルフェ。ついにオルフェとユリデイスは、ほんとうの冥界の住人となった。

後悔する死神の女は運転手に命じて禁じ手を使う。時間を巻き戻して、最初にオルフェが冥界に来たときを逆回転させて、オルフェを過去に引き戻してゆく。鏡を抜けて地上に戻り、自宅の寝室に帰り、何事もなかったかのように、平穏に妻ユリデイスとの幸せな暮らしに戻るオルフェ。

だが、死神の女は、決定的な掟を破った罰を受けるために、地獄の奥深くへと消えてゆく。

要約すると、以上のような内容の映画である。

ギリシア神話とコクトーの『オルフェ』を比較すると、何もかも異国の王女すなわち死神の主導で話が推移するドラマである点が、もとの神話と大きく異なる。死神の女がオルフェに恋することがなければ、何事も起こらなかったはずの物語である。

この異国の王女すなわち死神の女との恋が、コクトーの『オルフェ』の中心テーマとなっている。これはもちろん古代のオルフェウス神話にはない、コクトーの新趣向である。この、死神の女との恋という新趣向のお陰で、オルフェウスのエウリュディケに対する思慕の念が極めて疑わしいものとなっている。本来のオルフェウス神話と、そこどころがかけ離れている。つまり、オルフェウスは妻エウリュディケと死神の女2人を愛するのであり、極めて不実である。この3人は三角関係にある。さらに、冥界の車の運転手のユリデイスへの片思いを加えると四角関係である。

次に、ギリシア神話と大きく違うのは、冥王ハデスがまったく登場しない点である。コクトーは自分のストーリーに冥王を絡めると話がさらに混乱すると思ったのであろう。地獄の裁きを担うのは、名もない地獄の影の薄い裁判官たちである。そして、蜂飼いアリストイオスも登場しないが、セジェストという若き詩人がオルフェの前の犠牲者として登場する。

だが、この死神の女との恋という趣向は、オルフェウス神話に潜在的に備わったある可能性を浮き彫りにする。

それは、詩人オルフェウスは、「死」そのものに魅せられて、冥界へ下降したのではないか、という問いかけである。妻を奪い返すというのは表での理由で、実は詩人は死の謎に魅せられたのではないか。

この問題提起は、オルフェウス神話のかなり深い所を突いている。表現者は、現実の枠内に留まることができず、現実の背後に横たわっている闇の世界へ降りてゆくことで、さらなる靈感を授かろうとする。死の禁忌への侵犯は、芸術の本質的な衝動と結びついている。そう考えると、詩人と愛と死の三つ巴の関係をより理解する視座を、コクトーは提供していると捉えることができる。

そして、冥界からのラジオの声が、オルフェに新たな詩を書かせる。木立や石や獣を陶醉させるオルフェウスの歌声は、冥界との強いつながりのなかで、初めて理解できる性質のものではないか。そうだとすると、コクトーの新趣向はあながちまちがっているとも言えない、ある種の説得力を持つと言える。

この映画『オルフェ』の10年後、70歳のジャン・コクトーは、続編として映画『オルフェの遺言』という作品の脚本・監督を手掛けている。史実として、古代末期に「オルフェウスの遺言」という偽書が存在したことを、当然ジャン・コクトーは知っていたに違いない。

そのうえで、コクトー自身が主演して、自らオルフェウスと化して、異界をさ迷うフィルムを撮ったと考えられる。

映画『オルフェ』の冥界からの上昇場面で、この『オルフェの遺言』は始まる。

ルイ16世の衣装を着て、時空の旅人としてジャン・コクトー自身が登場する。時空を超える研究をしている博士の少年時代と老後を往復し、現役の博士の前に姿を現わし、時空を超える銃弾を手渡す。その銃弾の試し打ちの的となり、コクトーは時空の旅人を止める。コクトーはダンテの『神曲』をなぞって、幻想の世界をさ迷い、実人生での養子で、映画『オ

『オルフェ』でセジェストの役を務めた青年と、ハイビスカスの花を甦らせたり、花を描こうとして自画像を描いたりした後、謎の裁判の被告となる。裁判官は、映画『オルフェ』で死神の女を演じた女性と、運転手を演じた男性。2人はコクトーに、詩人の罪の嫌疑を掛ける。1つ目は、無罪であるという罪。それは、これから罪を犯すかもしれないことを指す。2つ目は行ってはならない世界に足を踏み入れた罪。コクトーは、その罪を認めると言い、詩人とは、反抗する創造の魂だと抗弁する。

裁判官は量刑を言い渡す。「生きなさい。」あなたの歳では一番軽い刑だと伝えられる。それから、セジェストと幻想の旅を続ける。

時代錯誤の伯爵夫人の庭園をセジェストと歩き、半裸の組体操で犬のまねをし、ヨットで海を渡り、白バイの警官に呼び止められて姿を消す。再び現れると女神アテナ（ミネルヴァ）の前にいる。ミネルヴァが投げた槍が貫通し、コクトーは束の間死ぬ。遺体を囲んで 로마の人々が嘆く。

コクトーの遺体は起き上がって歩き出し、自分が脚本を書いたオペラ『オイディプス王』のオイディプスと擦れ違い、岩場を抜けて消える。

全編、コクトーが描いた絵や詩のことは、映画『オルフェ』の断片が散りばめられている。これはコクトー自身による詩人コクトーへのオマージュの映画であり、70歳のコクトーによる、オルフェの遺言である。

この映画についてコクトーはこう説明する。

「この映画は、私の生涯の影絵のようなものとなろう。一人の詩人あるいは画家の一生を撮っている映画の一つにして欲しいと私は幾度となく懇請された。しかしながら、私の影絵では、自己を語ることはできなかったし、いかなる面においても、逸話的な外観を見せることはできなかった。それは一つの長いドラマであり、習慣への、自分自身への長い闘いであり、無意識と意識の、無秩序と厳粛さとの恐るべき混合なのである（高橋洋一著『ジャン・コクトー 幻視の美学』p.272）。」

無意識と意識のはざまに身をさらす。それは詩人オルフェウスの本質的なフラジャイルな部分に飛び込む、ジャン・コクトーの最後の賭けだった

のではないか。オルフェウスとは、その神話の核心として、神々の「犠牲者」であり、自らの儚さゆえに落命する、詩人の原像であった。その神々の犠牲者としての役割、幻惑的な死への近さ、そして不死鳥として帰ってくる底力を、ジャン・コクトーは映画『オルフェ』と『オルフェの遺言』で示してみせた。

19世紀のジャック・オッフエンバックの輕歌劇『地獄のオルフェ』は、この世の享樂をあの世まで持ち込んで賛美する形でオルフェウス神話を描き直した。本稿ではそのオルフェウス神話史的な意味を提示した。

また、20世紀に入り、オーストリアの詩人リルケは、喪の悲しみ、離別の悲しみ、オルフェウスの「壊れ易さ」が招いた非業の死の運命を織り込んで、冥界から立ち昇る肯定の声としてオルフェウスを捉えた。夭折の娘の小さな死を、神々の大きないのちへと結ぶことは、弱さを抱えた永遠の詩人の神話的な器であるオルフェウスにしか成しえなかった。

20世紀半ばのアメリカの劇作家テネシー・ウィリアムズは、オルフェウス神話の舞台をアメリカ南部の荒くれた町に移し、野性の美しさを持つ、蛇革の服を着た流れ者ヴァルが、自らの妖しさゆえに不幸を招き、天国へ帰って行く物語として書き上げた。オルフェウスとイエス・キリストに共通する無垢な魂の悲劇性が、主人公ヴァルの姿を介して浮き彫りになる。

そしてフランスの詩人ジャン・コクトーは1950年の映画『オルフェ』で「死」に魅了される芸術家としてオルフェを描き、詩人と愛と死の三つ巴の相関性をオルフェウスのなかに見出した。また彼は1960年の自伝的映画『オルフェの遺言』で、意識と無意識のはざまをさ迷う幻視者としてのオルフェウスを自ら演じ、神々の犠牲者としてのフラジャイルさを本質として持つ詩人が、不死鳥として蘇える翼を持つ力であることを体現して見せた。

このようにオルフェウスは多様なかたちで表現され、詩人・音楽家の原イメージの器として、近現代にあざやかに蘇えったフラジャイルの象徴で

あることを本稿では示した。

引用文献

ダヴィッド・リッサン『オッフエンバック 音楽における笑い』高橋英郎・東多鶴
恵訳、音楽之友社、2000

F.Nietzsche *Also Sprach Zarathustra* (German/English Bilingual Text) Jiahu
Books 2013

リルケ『オルペウスに捧げるソネット』加藤泰義訳著、芸立出版、1982

カール・ケレーニイ『ディオニューソス—破壊されざる生の根源像—』岡田素之
訳、白水社、1993

『哲学 原典資料集』山本巍 他訳著、東京大学出版会、1993

テネシー・ウィリアムズ『地獄のオルフェウス』広田敦郎訳、早川書房、2015

石塚浩司『ウィリアムズ 暗がりの詩人』冬樹社、1985

高橋洋一『ジャン・コクトー 幻視の美学』平凡社、2003

参考資料

DVD『オッフエンバック：喜歌劇《地獄のオルフェ》』バリー・コスキー演出、
ウィーン・フィル演奏、エンリケ・マッツォーラ指揮、キング・インター
ナショナル、2019 公演

DVD『オルフェ』ジャン・コクトー監督、ファーストトレーディング、1950 制作

VHS『オルフェの遺言』ジャン・コクトー原作・脚本・主演・監督、東北新社、
1960 制作

ジャン・コクトー『ジャン・コクトー全集Ⅷ 映画その他』所収『オルフェ』三好
郁朗訳および『オルフェの遺言』三好郁朗訳、東京創元社、1987