The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	時間の遠近法 : コクトー作品における異界訪問譚をめぐって
Author(s)	松田, 和之
Citation	Gallia. 2011, 50, p. 191-200
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/3578
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

時間の遠近法
―― コクトー作品における異界訪問譚をめぐって ――

松田　和之

鏡を通過するオルフェウス

文学・芸術のさまざまな分野で異彩を放ったコクトーだが、彼にとっては「詩」こそがすべてであり、その多彩極まりない作品群は「詩」が多様な媒体を通じて表現された結果にほかならない。そして、コクトーの「詩」は、常に「死」と密接に結びついていた。したがって、彼が現世と冥界とを往還した古代ギリシャの詩神オルフェウスに惹かれたのは、ある意味当然の成り行きだったのかもしれない。

オルフェウスをモチーフにしたコクトー作品は多分野にわたって残されているが、なかでも戯曲『オルフェ』*Orphée*（1926）と同題の映画（1949）は、神話が大胆に換骨奪胎され、そこに作者特有の世界観が色濃く投影されている点において、刮目に値する。両作品の登場人物は概ね共通しており、前者から後者へ流用された台詞も少なくない。だが、ともに魅力的な女性の姿で描かれる「死」が作中で果たす役割の違いに注目すれば、1949 年の『オルフェ』が単なる戯曲の映画化ではなかったことに気づかされる。20 余年の歳月を経て、『オルフェ』は神話の文脈からの逸脱の度をさらに深め、寓意的な性格が強い室内劇から生と死が濃密に親和するメタフィジックな恋愛映画へと変容を遂げたのだった[1)]。

とはいえ、二つの『オルフェ』は、同じ作者が同じ神話を下敷きにし、しかも同じタイトルを付けて発表した作品である。両者の相違点について云々する以前に、まずその共通点、つまり戯曲から映画にそのまま継承された趣向や設定について考察をめぐらせるべきだろう。それが本来の神話には見られないものである場合、自らのオルフェウス解釈に対するコクトーのこだわりを、さらには彼自身の世界観の一端を、そこに見て取ることができるかもしれない。そうしたコクトーの『オルフェ』に特有の趣向として何よりも注目されるのは、冥界との通用口の役割を果たす鏡の存在である。『オルフェ』という作品に初めて接した観客は、それが戯曲であれ映画であれ、主人公のオルフェ（オルフェウス）が鏡の中に入ってゆく、あの神秘的な場面を永く記憶に留めるに違いない。

宮川淳が「平面である鏡がなお深みをもち、ひとつの空間でありうること、想像力にとって、鏡の主題はそこにしかありえないのである。そしてそれこそが、

1）戯曲『オルフェ』が、随所で大胆な脚色を施されながらも、オルフェと妻のユーリディスの物語に留まっているのに対し、映画では、オルフェと謎の美女プリンセスとの恋愛を軸に物語が進み、作中でユーリディスが占める役割は大幅に後退している。

日用品でありながら、鏡が特権的な地位を与えられてきた理由だろう[2)]」と指摘したように、鏡はその特権的な地位ゆえに、古来より、冥界をはじめとする異界への通路としての機能を有するものと考えられてきた。またルイス・キャロルが『鏡の国のアリス』（1871）の中でコクトーに先駆けて主人公に鏡を通過させていたことも忘れてはならない。だが、そうした事実があるにせよ、オルフェウス神話に鏡という魔術的な小道具を導入した詩人の創意が色褪せることはないだろう。平面でありながら「ひとつの空間でありうる」鏡は人を異空間へと誘（いざな）うが、そもそもオルフェウス神話における冥界こそは異空間以外の何物でもなく、それを視覚的に表現する上でコクトーが鏡に着目したのは、まさに慧眼であったと言える。

投函される手紙――二つの『オルフェ』――

本来は物理学の用語であった「時空」という言葉が現在では幅広く使われているように、アインシュタイン以降、「空間と時間は切り離せない関係にある」とする認識が一般化している。冥界が異空間であるとすれば、そこではどのような時間が流れているのだろうか。やはり現世とは時の流れ方が異なるのだろうか。残念ながら、こうした問いに神話は何も答えてくれない。地下の冥界からエウリュディケを地上に連れ戻るまさにその直前、猜疑心を抑えきれなくなったオルフェウスは、背後につき従う愛妻の存在を確認するべく、冥界の王ハデスとの約束を違えて後ろを振り返ってしまう。人間の弱さと神々の非情さがオルフェウスから妻を永久に奪い去り、失意の詩人は地上に戻ることになるが、その際に、時間的な異変は何も起こらない[3)]。冥界にも、地上と同じ時間が流れているのだろうか。

この点に関して、コクトーは二つの『オルフェ』を通じて独自の解釈を打ち出している。まずは戯曲の第8場に注目しよう。全13場から成る1幕劇『オルフェ』では、「死」の所持品である赤い手袋をはめたオルフェが両手を前方にかざしながら鏡の中に入ってゆくところで、第7場が終わる。そして彼が愛妻ユーリディス（エウリュディケ）を伴って冥界から帰還するのは、第9場の冒頭のことである[4)]。ということは、常識的に考えれば、オルフェが冥界で過ごした時間はちょうど第8場の上演に要する時間と等しくなければならない。では、問題となる第8場では一体何が描かれているのだろうか。

登場人物は、コクトー作品に固有のキャラクターである天使ウルトビーズと郵便配達人の二人に限られる。前者からオルフェとユーリディスが不在である旨を告げられた後者は、扉の下から手紙を挿入する。第8場で描かれるのは、こうし

2）宮川淳『鏡・空間・イマージュ』水声社、1987年、10頁。

3）オルフェウスとエウリュディケの悲恋物語の起源はウェルギリウスの『農耕詩』（前37-29?）の第4巻にまで遡ることができるが、同書においても、そして後世への絶大な影響力を誇るオウィディウスの『変身物語』（後2-8?）においても、特に異常な時間の経過は見られない。

4）二人は相次いで鏡の中から舞台に登場する。神話とは異なり、コクトーのオルフェウスは愛妻を冥界から連れ戻すことに成功するが、現世に戻った後も、妻の顔を見ることは禁じられていた。不自然な夫婦生活を余儀なくされる二人。夫婦仲は次第にこじれ、やがてふとしたはずみでオルフェに顔を見られたユーリディスは、静かに冥界へと戻ってゆく。強がるオルフェは「気分がせいせいする」という不謹慎な言葉を口にするのだった。コクトーの手にかかり、神話の崇高な悲劇は小市民的な悲喜劇と化してしまうのである。

た両者のごく簡単なやり取りだけであり、それ自体に特段の意味を見出すことはできない。だが、コクトーはその後にある仕掛けを施していた。唐突に幕が下り、すぐさま上がる。そして、今述べた二人のやり取りがそっくりそのまま繰り返されるのである。つまり第8場が形ばかりの中入りを挟んで二度演じられるわけだが、こうした破格な設定で以てコクトーが表現しようとしたのは、現世と冥界を流れる時間の速度の違いにほかならない。

オルフェが冥界で過ごした時間、つまり冥界へ赴き、その主(あるじ)との交渉を経て愛妻を現世に連れ戻すのに要した時間は、もちろんそれを正確に見極めることはできないが、当然半端なものではなかったはずである。だが、その間に現世では、ウルトビーズと郵便配達人が二言三言言葉を交わす程度の時間、せいぜい十数秒しか経過していなかった。つまり、現世よりも冥界の方が遙かに時間の流れが速いことになる。時間の経過を表現するのに、物理的な制約の多い舞台は決して適した場所であるとは言えない。ましてや、二種類の異なる時間の存在を表現するとなれば尚更であり、第8場の奇矯な演出はその難しさをよく物語っているように思える。その点、スクリーン上では、カット割り次第で短い場面の切り替えが容易に行えるため、現世と冥界を流れる時間の違いをさりげなく表現することができる。

映画『オルフェ』において主人公の冥界往還が描かれる場面に注目しよう。オルフェは、プリンセス（＝オルフェに固有の「死」）が置き忘れていった手袋をはめ、両手を前方にかざしながら液状化した鏡の中に入ってゆく。上述した戯曲の第7場の場面がほぼ忠実に映像化されているが、まさにハイライトシーンと呼ぶに相応しいこの場面に引き続き、舞台上では描くことが叶わなかった鏡の向こう側の世界が、映画では、素朴なトリック撮影を交えて具体的に表現されている。そこは «zone» と呼ばれる、いわば生と死の緩衝地帯だった[5]。廃墟然とした異空間をウルトビーズに導かれて手探りで進んでゆくオルフェ。やはり観る者に忘れ難い印象を与える場面だが、注目したいのは、これら二つの奇想天外なシーンではなく、その間に差し挟まれた何の変哲もないごく短いショットだ。

そこでは、戯曲と同様に、やはり郵便配達人の来訪が描かれている。ウルトビーズはオルフェに同行しているため、戯曲のように彼に応対することはできない。二度呼び鈴が鳴らされた後に手紙が投函されるが、ちょうどそれが郵便受けの投入口を通過しかけたところでショットが切り替わる。約15分間にわたって冥界、より厳密にいえば «zone» で死後裁判めいた物語が展開され、その後、オルフェとユーリディス、それにウルトビーズは、鏡を通って現世に戻ってくる。郵便受けの投入口から木製の郵便箱の中に手紙が落ちるショットが差し挟まれるのは、«zone» からオルフェ宅に場面が切り替わる、まさにその直前である。これら二つの整合するショットを通じて、オルフェたちが «zone» にいた間に現世では時間

5）«zone» の撮影は第二次世界大戦で破壊されたサン＝シールの陸軍士官学校の兵舎跡で行われた。ちなみに、1954年2月24日の日記によると、«zone» に身を置く状態が「チベット死者の書」で言うところのバルドに相当することを、コクトーは認識していたようだ。

がほとんど経過していなかったことを、観客は知らされる。コクトーはさらに念を押すかのように、彼らが鏡の中に入るシーンと部屋に戻ったシーンの双方で、6時を告げる柱時計の鐘の音を効果音として用いている。

戯曲『オルフェ』の第8場で苦し紛れとも取れる強引な手法で提示された冥界の時間の異質性が、同題の映画において、より自然に、そしてより誇張された形で再び示されたのだった。オルフェウス神話に施した自らの脚色に対するコクトーの並々ならぬこだわりが窺われるが、彼はさらに、こうした創意を神話の文脈から切り離し、それを骨子に独立した作品を制作している。映画作家としてのコクトーの実質的な処女作となった『詩人の血』*Le Sang d'un poète*（1930）である。

倒壊する煙突――映画『詩人の血』――

前衛映画の聖典としてブニュエルの『アンダルシアの犬』（1928）と並び称されるだけあって、『詩人の血』は公開以来、その脈絡を欠いた面妖な映像が精神分析の対象とされたり、イエス・キリストの生涯と重ね合わせた解釈までなされるなど、折に触れて物議を醸してきた。この作品で何を描こうとしたのか、ヴィユ＝コロンビエ座での上映時に行われた講演で言葉を濁したコクトーは、アンドレ・フレニョーやロジェ・ステファヌとの対談の場でも、「肝心なのは理解することではなく信じることだ[6)]」とでも言わんばかりに、インタヴュアーを煙に巻く発言を繰り返している。非現実的ながらも強靭なリアリティを感じさせる一連の映像には観る者の安易な理解を撥ねつけるものがあるが、ここで問題にしたいのは、そんな中にあって例外的に意味が解りやすい二つの短いショットである。

オープニング・クレジットに続き、この作品が「非現実的な出来事の現実的なドキュメンタリー」であることを告げるコクトーの言葉と献辞が活字で映し出された直後に、音もなく崩壊しつつある一本の煙突を映したわずか10秒ほどのショットが配されている。ここでは煙突が倒れ切らないうちにショットが切り替わるが、映画のエンド・マークの直前、まさに最終ショットにおいて、その続きの場面が、つまり崩れかかった煙突が完全に倒壊してしまうまでの様子が、やはり10秒ほどをかけて描かれる。単独では意味をなさないこれら二つのショットが映画『オルフェ』における二つの投函される手紙のショットと同工異曲であることは論を俟たない。『詩人の血』で描かれた内容は、実は煙突が倒れる間のほんの一瞬の出来事に過ぎなかったのだ。この映画の舞台は、現世よりも時の流れが速い異界であったと考えられる。その速度の違いは知覚の及ぶ限度を大きく超えている。通常では目にもとまらない世界を、コクトーは描いて見せたのだった。

『詩人の血』において『オルフェ』との関連で見逃せないのは、主人公の詩人が、オルフェと同様に、鏡の中の世界に入ってゆく設定がなされている点だろう。水槽の中に主人公役の俳優を飛び込ませることで得られた稚拙ながらも力強い映像は、水銀槽を用いて入念に撮影された映画『オルフェ』の繊細なトリック映像の

6）映画『オルフェ』で鏡の中に入ってゆこうとするオルフェに向かってウルトビーズが言う台詞。コクトーが好んで用いた言葉である。

礎になったものであり、二つの映画が類縁関係にあることの証でもある[7]。『オルフェ』に拠れば、鏡の中の世界では現世よりも時の流れが遙かに速いらしい。だとすれば、『詩人の血』においては、時間の進行が桁違いに速い異界の中に、さらにそれに輪をかけて時が速く流れるもうひとつの異界が存在していることになる。この晦渋な前衛映画は、入れ子状の多層世界を描いた作品でもあったのだ。

浦島型とオルフェ型――二種類の異界訪問譚――

『詩人の血』における鏡の向こう側の世界、さらにはこの映画の物語世界全体をも異界と見なすことはできるが、それらが冥界であるとは言い難い。だが、そもそも異界という言葉は、狭義において、冥界と同義で用いられることもあり、両者の明確な区別が難しい場合も少なくない。『オルフェ』においては、オルフェウス神話を下敷きにしている関係上、鏡の中の世界は冥界であるという設定がなされているが、映画『オルフェ』で描かれた «zone» などは、伝統的な冥界のイメージとは無縁であり、むしろ異界という言葉で形容した方がしっくり来るように思える。いずれにせよ、冥界は異界の最たるものにほかならず、オルフェウスの冥界往還譚は、東西の神話や伝承において事例に事欠かない異界訪問譚のヴァリエーションのひとつであると捉えることができる。

先に見たように、映画のオルフェは異界からの帰還後、異界における時間の流れが現世のそれよりも格段に速かったことを知るが、同じく異界から帰還した後に、逆に現世の方が異界よりも時間の流れが速かったことを身を以て痛感させられる人物がいた。日本人には殊のほか馴染みが深いあの人物。浦島太郎だ。彼が竜宮城という名の異界で数日間の至福の時を過ごす間に、現世では700年もの月日が流れていた。あのお伽噺では、玉手箱という独自の小道具により、現世と異界に流れる時間の違いが劇的に表現されていたが、主人公が異時間を体験する異界訪問譚は、実は決して珍しいものではない。興味深いのは、その場合の時の流れが、異界の方が速い場合と現世の方が速い場合に二分される点だろう。便宜上、前者をオルフェ型、後者を浦島型と名付けることにしよう。

世界的に多く見られるのは浦島型である。例えば、浦島伝説の起源をケルトの地に求める説もあるようだが、その真偽はさておき、異界訪問譚の宝庫であるケルト神話には、浦島太郎の物語に酷似した説話が少なくない[8]。オルフェ型の説話も確認されてはいるが、数は極めて少ないようだ。ケルト人と並んで数多くの異界訪問譚を生み出したのが中国人である。彼らにとっては、異界といえば先ず以て仙界であり、そこでは現世よりも遙かにゆるやかな時間が流れていると考えられてきた。中国には、当然浦島型の説話が数多く残されているが、「邯鄲の夢(枕)」の故事など、オルフェ型に分類できる異界訪問譚も決して稀ではなく、その特徴として、主人公たちが入ってゆく異界が枕の中や木の穴の中に存在する点

7）『詩人の血』において一本指で奏でられた主題を管弦楽で鳴らしたのが『オルフェ』である。コクトーは事あるごとにこうした言い回しを用いて両作品の密な関係に言及している。

8）ケルトの異界訪問譚については、キリスト教との関係も含めて、田中仁彦『ケルト神話と中世騎士物語―「他界」への旅と冒険―』（中公新書、1995年）に詳しい。

が挙げられるという。それらは「ミニチュアの世界にほかならず、ここでは時間の流れも急テンポとなる」とする井波律子の指摘には留意しておきたい[9)]。

浦島太郎といえば、時にその名字がカタカナで用いられることがある。光速に近い速度で宇宙旅行を続けた飛行士が地球に帰還すると、そこでは、飛行船内で経過した時間の何倍もの厖大な時間が過ぎ去っていた。思考実験から導き出されるこうした現象は、浦島太郎の物語の時間経過を思い起こさせることから、俗に「ウラシマ効果」と呼ばれている。それがアインシュタインの相対性理論に依拠したものであることは言うまでもない。世界各地の民間説話に共通して見られる時間観が、高度な現代物理学の理論から導き出された時間観と奇妙にも合致するのである。科学的な裏付けを伴った「ウラシマ効果」は、小説や映画など、SF 作品のモチーフとしてしばしば取り上げられてきた[10)]。とはいえ、浦島型の時間観が文化の差異を超えて世界的に普及している理由を物理学に求めることはできない。その要因は、もっと身近なところにあるように思える。

浦島太郎が訪れた異界は竜宮城だった。中国に見られる浦島型の説話の舞台は概して仙界であり、桃源郷である。そしてケルト人たちの異界は、大抵の場合、キリスト教的な罪の意識にいまだ染められていない悦楽の園であった。浦島型の異界は、総じて愉しい世界であると言ってよい。人間誰しも、愉しいことをしていると時間が速く過ぎ去るように感じられるものである。そうした体感時間の違いが誇張されて浦島型の時間観が育まれたのではないだろうか。さらに言えば、時間の軛(くびき)から解放されたいと願う人々の潜在的な思いが、時間の流れが極端に遅い世界、あるいは時間のない世界を創り出したとも考えられる。

オルフェ型に関しても、ある程度は同じことが言えるだろう。オルフェウスの冥界への旅は決して愉快なものではなく、むしろ恐怖と苦悩に満ちたものであったに違いない。嫌なこと、辛いことをしている時には時間が長く感じられるものであり、そうした体感時間の違いがオルフェ型の時間観にもやはり反映されていると考えられる。だが、主人公が異界で愉しい時間を過ごすオルフェ型の説話も皆無ではない。恐らく浦島型についても同様な例外は認められるだろう。現世と異界における時間の異質性が人間の喜怒哀楽に左右される体感時間と無縁でないことは充分に察せられるが、どうやらそれだけで説明がつく問題でもなさそうだ。

夢と麦粒計算――オルフェ型の時間観――

浦島型はさておき、ここでは、コクトー作品に特徴的なオルフェ型の時間観に焦点を絞って考えてみたい。オルフェ型の物語として、新しいところでは、やはりルイス・キャロルの『不思議の国のアリス』(1865) と『鏡の国のアリス』(1871) を言い落とすことはできない。主人公の少女アリスはウサギの穴や鏡を通って異界を訪れるが、物語の最後に、その奇想天外な冒険譚はいずれも彼女の

9) 井波律子『中国文学の愉しき世界』岩波書店、2002 年、99-102 頁。
10) 例えば、映画『猿の惑星』(1968)。ラストシーンの砂に埋もれて朽ち果てた自由の女神像は、「ウラシマ効果」が衝撃的な形で顕現した事例として忘れられない。

見た夢であったことが明かされる。アリスの場合に限らず、オルフェ型の異界訪問譚には、それが主人公の夢に過ぎなかったことを匂わせて終わるものが多い。確かに夢は時間を狂わせる。夢の中では通常よりも時間が速く流れているのではないか。覚醒時にふとそうした疑念にとらわれた経験を持つ人は少なくないだろう。オルフェ型の主人公が異界から帰還した直後に感じる時間的な違和感は、束の間の浅い眠りから覚めた時に感じるあの違和感と似ているのかもしれない。

日常生活において夢が持つ意味は、時代を遡るほどにその大きさを増してゆくはずである。古今東西の説話に見られるオルフェ型の時間観が夢のメカニズムと通底していることに疑いの余地はないだろう。コクトー自身、オルフェ型の異界訪問譚でもあった『詩人の血』に関して、それが夢の内容を描いた作品ではなく夢のメカニズムを模倣して創られた作品であることを、各所で言明している。だが、彼がオルフェ型の時間観に固執した背景には、どうやら夢とは別の要因があったようだ。『定過去』*Le Passé défini*（1983- ）に収められた晩年の日記の中で、オルフェウスの冥界往還に伴う時の経過に脚色を施したきっかけについて、コクトーは次のように述べている。

> 一枚のシガレットペーパーを二つに切る。そのうちの一枚をもう一枚の上に重ねる。それらを二枚一緒に切る。――この作業を続けて五十回行うこと。さて、積み重ねられたシガレットペーパーの厚さやいかに。二千六百万キロメートル。（麦粒計算。）亜酸化窒素の幻覚効果もあって、私は乗法によってもたらされる数の増大がとてつもないものであることを実感させられたのだった。それならば、一秒が数世紀に相当してもおかしくはない。こうした現象からインスピレーションを得て、オルフェが旅に要した時間をあのように設定したのである。――（それは、投函された手紙が郵便受けの底に落ちる間の出来事であった。）（1951/10/6）[11]

思いがけない影響関係が浮かび上がってきたが、この日記の記述を額面どおりに受け取ることはできない。コクトーがここで映画『オルフェ』を話題にしていることは最後の括弧書きの件（くだり）からも明らかだが、上で見てきたように、彼はそれ以前に戯曲『オルフェ』や映画『詩人の血』にも同様な趣向を施していたのだった。したがって、その着想の源に「麦粒計算[12]」があったと考えるのは早計に過ぎるが、少なくともコクトーが両者の共通点を意識していたことだけは確かだろう。

11）Jean Cocteau, *Le Passé défini* Ⅰ-Ⅲ, Gallimard, 1983-1989. 以下、本文中で括弧付きの年月日を添えた引用はすべて同書（日記集）からのものである。頁数は割愛し、（年 / 月 / 日）で日記の日付を示すに止める。和訳はすべて拙訳による。

12）将棋やチェスの起源とされるチャトランガの発明者が、時の国王からどのような褒美が欲しいかと問われ、ゲームボードの全 64 枡の一つひとつに順次二倍の数の麦粒をあてがってくれるよう所望する。国王にはごく慎ましやかな望みにしか思えなかったが、やがて各枡に配される麦粒の総数が国中の麦をかき集めても足りない天文学的な数になることが判明するのだった。こうした古代インドの故事に因んで「麦粒計算」という言葉が用いられるが、日本でも、曽呂利新左衛門が麦粒ならぬ米粒を使って豊臣秀吉をやり込める同様な逸話が残されている。

常識的に考えれば荒唐無稽に思えることでも、理論上可能な場合がある。オルフェ型の時間の経過もそうしたもののひとつであることを、彼はここで言いたかったのではないか。では、コクトーの念頭にあったオルフェ型の時間観を裏付ける理論とは、一体どのようなものなのだろうか。

時間の遠近法

評論集『知られざる者の日記』*Journal d'un inconnu*（1953）の「距離について」«Des distances» の章の冒頭には、仏独の著名な物理学者、ポール・ランジュヴァンとアインシュタインの問答がエピグラフとして添えられているが、コクトーはそこで、時間と空間に関して、現代物理学の成果とは一線を画する独自の持論を展開している。もっとも、「錯綜していて、しかもくどい、あまりに多くの覚え書き」（1952/8/14）から成る同章の論旨をつかむのは容易なことではない。コクトー自身もそのことを重々承知しており、自らに科学的な論理を展開する知性が欠如していることを、本文中で、さらには同時期の日記中でも、繰り返し嘆いている。とはいえ、「『知られざる者の日記』の「距離について」の章は科学界にとって爆弾のようなものであった[13]」という言葉からも窺えるように、コクトーがそこで披露した自らの創見に少なからぬ自負を抱いていたことは間違いない。堂々めぐりの感が否めないその内容を理解する上で鍵となるのは、当初そのタイトルに充てられる予定だった「遠近法」«les perspectives» という言葉だろう。

「慣用的な遠近法だけしか人目には止まらない。誰も気にはかけていないが、それ以外にも数多くの遠近法が存在し、われわれはそれらに欺かれたまま日々を送っている」（1954/4/26）と考えるコクトーは、ミクロとマクロの双方の観点から卑近な例を交えながら、「時間は遠近法によって引き起こされるひとつの現象である[14]」という考えを敷衍してゆく。まず「最も微小な細菌の一つ一つの中により微小な細菌の一群が含まれ、さらにその微小な細菌の一つ一つの中にまたより微小な細菌の一群が含まれている」可能性が指摘され、それぞれの細菌が「それ自身にとっては決して小さいものではなく」（p.173）[15]、観察者から「遠い」ために小さく見えるに過ぎないことが喝破される。対象との距離を縮めるという点では、顕微鏡と望遠鏡の役割に本質的な違いは認められない。コクトーは日記の中で、「もし仮にわれわれの体系を顕微鏡で眺める者が存在するとすれば、われわれにとっての何千年もの時間が彼の目にはほんの一秒にしか映らないだろう」（1954/8/19）と述べている。「時間と空間は一体をなしている」（p.185）ため、「遠い」世界、つまり相対的に小さな世界では、空間のスケールに合わせて時間も凝縮されるは

13）*Le Passé défini* Ⅲ, p.437. コクトーが詩人で作家のクロード・ロワに宛てた 1954 年 11 月 21 日付けの手紙の中にこの言葉が見られる。

14）*Ibid.* コクトーと親交があったアマチュア学者ルネ・ベルトランの言葉。ロワ宛ての手紙の中で、『知られざる者の日記』の「距離について」の章を読み解く鍵となる言葉として紹介されている。

15）Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, Bernard Grasset, 1953. 以下、本文中の括弧内の頁数はすべて同書のものである。和訳は小海永二訳（『ジャン・コクトー全集Ⅵ』所収、東京創元社、1985 年）を用いたが、引用の都合上、一部文言を改めた。

ずである。したがって、その流れは自ずと急テンポなものになるだろう。こうした考え方は、中国に見られるオルフェ型の説話にも当てはまるものである。上述した「ミニチュア異界」に関する井波律子の指摘を思い出そう。

知覚を攪乱する遠近法の作用について、コクトーはさらにスケールを異にする例を挙げている。「飛行機から見た時は、人間の生命などは、その住む家やら文化やらの生命よりも前に消え去ってしまう。やがて、生命のみならず家も文化も消滅してしまう。さらにどんどん高く昇ると、地球の運動だけが目に見えるようになるだろう。さらに高くあがると、それも、そこに住んでいる者の動きが消えたように、消えてしまうだろう。」（pp.178-179）そして逆に、「飛行機が地上に近づく時、それまで彼の視覚にとっては彼の家であることを止めていた彼の家は、再び彼の家に戻る」が、「彼が空中にある間、彼の家であることを止めていたこの家は、その間じゅう、そこに住みそこで彼を待っている人々にとっては、一瞬も一軒の家であることを止めたことはなかった。」（p.186）こうした空間に関する遠近法の効果は、ある程度実感を以て受けとめることができるが、それが時間に適用される時、文意はたちどころに晦渋の度合いを深めてゆく。

コクトーは宇宙旅行から帰還する飛行士の身に起こり得るであろう現象について、「われわれの出発以来、地上に幾十万年が流れ去る間に、遠近法の現象は、その幾十万年がすでに流れ去っているという事実にもかかわらず、われわれが地球に近づくにつれて次々と時間を正しい位置に戻し、そして、その地球への接近がこわれた家を正しく再建し、その家の中にあるすべてのものとともに居住可能な状態に戻すのと同様に、一つの旅の正しい遠近法を再建してみせるであろう」（p.180）と述べている。宇宙で幾十万年を過ごして地球に戻ってきた時、そこでは人間が一回の旅に費やす程度の時間しか経っていなかった。こうした時間の遠近法の驚異的な作用を理解するためには、スペースシャトルによる宇宙旅行などとは全くスケールの異なる距離と速度を想定する必要があるだろう。飛行士が滞在した宇宙は、まさに異界であったはずだ。そう考えれば、この事例がほかでもないオルフェ型の時間経過を語っていることに気づかされる。夢や麦粒計算もさることながら、コクトーがオルフェ型の時間観を裏付ける理論的な根拠として最も重視したのは、人間の知覚を欺く時間の遠近法だったのである。

相対性理論と「超科学」

現世の時間と異界の時間は、時間の遠近法を考慮すれば、当然、浦島型ではなくオルフェ型の相違を呈するはずである。そうした確信が、「距離について」の章の「くどい」文章からひしひしと伝わってくる。とりわけ次に引く件は興味深い。

> 時間が一つのごまかしにすぎないということの証拠、それは、ある一つの乗り物が、首尾よくその体系を逃げ出してわれわれの体系の中に入り込むことに成功した時、その乗り物は、われわれの原子塵が世界になり、自分の逃走して行く背後で、彼自身の世界が原子になるのを見ることになるだろう、

> という点にある。もしもその乗り物が自分の体系に戻ろうとするとしたら、そこに戻るまでには、出発後何千世紀もさかのぼらなければならないだろう。だが、わたしがすでに言ったように、その体系に同化するにつれて、遠近法が変わり、そして、出発以来何世紀もの年月が経っているにもかかわらず、正常な時間の航海の後で、自分の世界に上陸するという、あのシーソー現象が起こることになるだろう。(p.185)

体系を異にする世界とは、つまりは異界のことだが、そこからやって来る「乗り物」としてコクトーが具体的にイメージしていたのは、いわゆる未確認飛行物体（OVNI：UFO)、俗に言う「空飛ぶ円盤」だった。『知られざる者の日記』が書かれた頃のコクトーの日記（『定過去』所収）には、当時、南仏で目撃談が相次いだ空飛ぶ円盤に関する記述が多々見受けられる。そこでは、空飛ぶ円盤が「速度と静寂の乗り物」と形容され、「空飛ぶ円盤の搭乗員たちがわれわれを見る目は、当然のことながら、初期の大航海者たちが未開人たちを見た目と同じようなものだろう。だが彼らには、われわれを殺戮したり教化したりする気はこれっぽっちもないようだ」(1954/4/21）という所感が述べられているが、とりわけ注目に値するのは、空飛ぶ円盤を集団催眠による心的現象と捉える穏当な解釈が退けられ、「それら（円盤）は恐らく空間ではなく時間を旅しているのだろう。多分それらは、自らの過去を訪れる未来人の乗り物なのだろう」(1954/7/20）という SF さながらの見解が披露されている点である。

こうした大胆な仮説が『知られざる者の日記』の「距離について」の章で展開された時間の遠近法に関する考え方とどの程度整合するものなのか、今ひとつ判然としない。だが少なくとも、晩年のコクトーが時間の謎に関して一家言を持つに至ったことだけは確かだろう。その過程で、在野のアマチュア学者たちの常識に囚われない自由奔放な発想が彼に及ぼした影響を無視すべきではない。コクトーに空飛ぶ円盤関連の貴重な情報を提供したサイエンスライターのエメ・ミシェル。そして『知られざる者の日記』の巻頭に献辞とともにその名が記された科学者で、宗教史家やエジプト学者、葡萄栽培家などの多彩な顔を併せ持つルネ・ベルトラン。ガブリエル・マルセルが「知の恥ずべき側面」として斬り捨てた彼らの思想を、コクトーは共感をこめて «la science de gauche»（1954/10/15）と呼んだ。いわゆる「超科学」に相当する言葉だが、それは彼自身の時間観をも包含する概念であると言える。浦島型の時間観と現代物理学の代名詞とも言える相対性理論との間に、不思議にも一脈相通ずるものがあるのに対し、オルフェ型の時間観は、現代物理学から異端視された「超科学」の理論によって裏付けられるのである。

（福井大学教授）