



Title	ジャン・ジュネ『アダム・ミロワール』小論
Author(s)	松田, 和之
Citation	待兼山論叢. 文学篇. 1992, 26, p. 57-68
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/47812
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

ジャン・ジュネ『アダム・ミロワール』小論

松 田 和 之

ジュネがいわゆる「コクター・ファミリー」に属した時期は、彼らが共通の知人の紹介で出会った1943年から1949年までとされる。以後ジュネは、急速にコクターのもとを離れてゆくのである¹⁾。1948年、二人の蜜月の最後の時期に初演された『アダム・ミロワール』は、ジュネが唯一残したバレエのためのシナリオ作品であり、一般に「ジュネの諸作中でコクターの影響が最も顕著なもの」²⁾と見做されている。そのせいか従来この小品に対する大方の評価は、他の他作品に比べて決して恵まれたものとは言えず、「模倣の産物、ほとんど盗作に近い作品」とさえ断じられる。

『アダム・ミロワール』は、1948年の春にロラン・プチのバレエ団により初演された。プチはそれに先立つ1946年に、コクターの『青年と死』の上演で近代舞踏史に残る大成功を収めている。若者役の踊り手と死を象徴する踊り手の絡み等、両作品の顕著な類似は常々指摘されるところである。ジュネとプチ一座を引き合わせたのはコクターであり、『アダム・ミロワール』は『青年と死』の後を繼ぐべく構想された作品であった。その意味で二作品の近似性は十分領けようが、むしろそうした背後関係に伴う先入観が、両作品を余りに安易に結び付けているのではないか。本論は、内容・演出双方の観点から『アダム・ミロワール』のシナリオを読み直し、その

意味と意義を改めて検証する試みである。

I

コクトーが敢えてミモドramと定義付ける『青年と死』は、題名のとおり青年と死、二人の踊り手によって演じられる。舞台は見すぼらしいアトリエ。中央部に即席の絞首台。仕事に行き詰った若い画家は自殺を決意する。そこへ突如黄色の短いドレスを着たエレガントでスポーティーな少女が現れる。侮辱され憤る画家。二人の踊り手の絡み合っては離れる激しいダンス。やがて画家が自殺の意志を見せると、娘は急に彼の機嫌を取り、この若者を絞首台へと誘う。その仕種に彼は激昂、再び娘を追い回すが、彼女は遂にアトリエから逃げ失せる。残された画家は、激しい苦悶を表すダンスの末に首を吊って果てる。そこへ骸骨の面をつけた死神が登場。指を鳴らすと、死んだ画家が絞首台から降りて来る。死神が仮面を外すと、その正体が他ならぬ先程の少女であることが知れる。外した仮面を青年の顔に付けて、死が彼を連れ去る³⁾。

死んだ直後の青年は死女に導かれて死者の世界へ旅立つ。1920年代、30年代のコクトー作品に繰り返し描かれるテーマが⁴⁾、このバレエ作品にもはっきりと認められる。ただ注目すべき差異は、青年を死者の世界へと導く死女が、従来生前の彼の妻または恋人であったのに対して、『青年と死』では未知の女性、死のアレゴリーとも言える存在にその役割が振られている点である。コクトーは、骸骨の仮面といいういささか陳腐の観すらある小道具を効果的に用いて、彼独自の死神像を鮮やかに描いて見せている。戯曲『オルフェ』（1927）の中で死神がその助手に語った次の言葉が、ここで思い起こされよう。

あなたは私を、屍衣を身に付け大鎌を持った骸骨だと思っていたでしょう。

〔……〕もし私が世間の人達が信じているような姿でしたら、人目に立って仕

事にならないわよ。5)

戯曲『オルフェ』で既成のイメージを投げ捨てたコクトーの死神が、『青年と死』においては黄色いミニスカートをはいた少女という、実に現代的な出で立ちで登場するのである。そして、死神がもはや死の擬人化というレベルに止まらず、生者的情感を持つ一人の女性として描かれるのが、1950年公開の映画『オルフェ』である。その意味で『青年と死』は、いわば二つの『オルフェ』の橋渡し的作品とでも言えようか。6)

II

こうしたコクトーの『青年と死』の性格を念頭に置いて、ジュネの『アダム・ミロワール』⁷⁾に目を転じよう。この作品は前後二部に分けて考察できる。舞台は壮麗な宮殿の大広間という設定で、数多の大鏡に限なく覆われている。まず登場するのが、ドミノと称される人物。紫の仮装衣をまとい、常に黒いクレープの扇で顔を隠している。「どの鏡にもドミノの姿は映らない。」(p. 35) 一般にドミノは死神と解される。ドミノが舞台を一回りして退場した後、セーラー服姿の若い水夫が現れ、鏡から鏡へと移動、絶えず自分の鏡像にぶつかりながら、半狂乱の態で踊る。次に一枚の鏡の異変に気付く。「その鏡の中の鏡像の動作が、水兵の動作と正確に合致していないように見える。水兵は不安になる。[……] 水兵が後ずさりすると、鏡像も後退。水兵が近寄ると、鏡像も接近。再び水兵が後ずさりすると今度は鏡像が前進、そのまま鏡の外へ出る。」(pp. 36-37) 互いに警戒し合う水兵と鏡像。程なく両者は打ち解け、恋人同志のように踊る。「彼らは首を抱え合い、次いで頬と頬をぴたりとくっ付けて踊る。」「極めて卑猥で、エロチックな」ダンスが繰り広げられ、『アダム・ミロワール』は前半部のクライマックスを迎える (p. 38)。

こうしたこのバレエの梗概にコクトーの『青年と死』に見た死生観の一

端を見出すのは、まず不可能であろう。題名自体が示すとおり作中に大きな位置を占める鏡にしても、生者の世界と死者の世界の出入り口というコクトー作品に固有な意味合いが、そこには希薄である。

むしろ『アダム・ミロワール』は、ホフマンを筆頭に19世紀文学を席巻してポーやワイルドをも巻き込み今世紀に至る、ドッペルゲンガー（分身）のモチーフを扱った一連の作品の系譜に連なるものと考えられる。自律的な存在と化した自らの鏡像を前に恐れ戦く水兵、やがて鏡像と愛し合う水兵。ドッペルゲンガーに対する二つの感情、死の不安とナルシシズム⁸⁾、をこれほど簡明直截に描き出した作品は稀でさえある。『アダム・ミロワール』の舞台に接したミロラドは、このドッペルゲンガーの場面を作中最も高く評価し、

鏡像が鏡から抜け出して水兵と悩ましいパ・ド・ドゥを踊る。こうした一連の展開は、ナルシシズムから同性愛が生まれるという、ナルシシズムと同性愛の関係を示す見事なアレゴリーである。作品の結末は余りよく覚えていないが、この場面ほど成功したものではなかった。⁹⁾

と回想している。恐らくこの言葉は大部分の観客のこの作品に対する印象を代弁するものであろう。こうしたドッペルゲンガーの主題を舞台に掛ける場合、必然的に特殊な演出が要求される。ジュネは次のように指示する。

一人の踊り手が、鏡の形をした舞台装置の後ろにいて——チュールのヴェールを被って——水兵の姿態を左右逆に模することで、鏡像の役割を務めること。
(pp. 35-36)

鏡像の自律を舞台上で表現するためのごく自然な発想であり、また唯一可能な手段でもある。ミロラドも回想の中で言及しているが、恐らくこの鏡像のトリックは十分効を奏したに違いない。だが、同時代に同様のトリックが用いられて一世を風靡した作品がなかったか。

III

1951年に行われたアンドレ・フレニヨーとの対談においてコクトーは、かつて自身の映画で用いた数々のトリック、彼の言う「職業の秘密」を、かなり詳細に開陳してみせる。彼の代表作となった『オルフェ』に関しては、当然ながら話が弾む。オルフェ役のジャン・マレーが鏡の中の世界へ入って行く有名なシーンに使われた水銀槽のトリック、生と死の狭間の空間「ゾーン」を移動するシーンの撮影秘話等、数々のトリック撮影に話題が及ぶが、とりわけ注目すべきは、生と死、二つの世界を繋ぐ扉としての鏡、そこに映る主人公達の姿を撮影する際に使われたトリックである。二つの世界を行き来するオルフェ達の鏡像を普通に正面から撮影すると、どうしてもカメラとスタッフまで一緒に映ってしまう。そこでコクトーは、ちょうど『アダム・ミロワール』でジュネが用いたのと同じトリックを駆使するのである。

この映画で重要なのは鏡ではなく、開いた空間、つまり鏡の枠の中なのです。私達は対をなすオブジェで飾られたそっくりの部屋を、枠の向こうに拵えました。〔……〕マリア・カザレスはその第二の部屋から出て来る。彼女と同じ服装で彼女と背中合わせに立っている替え玉が、彼女と逆の方向に離れてゆき、彼女の鏡像の役を演じるのである。¹⁰⁾

鏡の中から出てくる人物の撮影方法である。逆に鏡の中に入ろうとする人物はいかに撮影されたか。マレーが死者の国へ赴こうと鏡に近付くシーンでは、鏡像の役をマレー本人が演じて、鏡に向かって両手を差し延べるマレーの役を、同じ上着、同じ手袋を付けた映写技師が、肩の上に固定した携帯用カメラでこのシーンを撮影しながら、演じるのである。ジュネが用いたトリックを更に応用したアイデアであった。人物のみならず舞台空間の小物についても、それにそっくり似せた偽物を準備して左右逆に配置、実に巧妙に鏡の効果を創出するのである。

「死とオルフェが『恋人同志』になる」映画を制作する計画は¹¹⁾、1946年の夏頃から進められてシナリオも翌年には完成していたが、プロデューサーとの折り合いがつかずに難航、ようやく撮影が開始されるのは1949年のことであった。フレニヨーとの『シネマトグラフをめぐる対話』の中で披露されたトリックの数々は、果して1947年のシナリオ完成の時点では既に構想されていたのであろうか。コクターは『オルフェ』のシナリオのト書き中に、フレニヨーに気前よく語ったトリックの大部分を、簡潔ながらも明記している。水銀槽のトリックも然り。カメラのアングルによるトリックも然り。フィルムの逆回し等の古典的なトリックも含めて、1947年にシナリオを書き上げる最中、幾多の監督経験を経て「映画のシンタックス」にも習熟しつつあったコクターの脳裏には、様々なトリックのアイデアが渦巻いていたに違いない。

ところが、適宜なトリック撮影の指示が散りばめられた『オルフェ』のシナリオに、フレニヨーとの対話であれほど饒舌に語られた鏡像のトリックに関する言及に限って、どうしたことか全く見当たらないのである。この事が何を意味するのか。恐らく1947年のコクターには、鏡の撮影に関して未だ明確なヴィジョンが定まっていなかったのではないか。ここで思い出されるのは、ジュネの『アダム・ミロワール』初演の年である。1948年、つまりシナリオ作成と撮影開始のちょうど間の年にあたる。当時まだ「コクター・ファミリー」の一員であったジュネの初めてのバレエ作品、自らの『青年と死』の後を受けて書かれたこの『アダム・ミロワール』の舞台にコクターが接しなかったとは、到底考え難い。とすれば、そこに繰り広げられる印象的な鏡像のトリックに触発されたコクターが、『オルフェ』で重要な役割を担う鏡の映像処理にこのトリックを更に洗練して用いたことは、想像に難くないのである。鏡のトリックについて事細かく語った後、彼はフレニヨーに、次のように言う。暗にジュネを意識した言葉とは取れ

まいが。

私は、別の人物によって演じられる鏡像を、何も自分が発明したとは言っていません。私はそれを映画におけるひとつのシンタックスとして使っているのです。¹²⁾

コクトー色の強い作品として片付けられる『アダム・ミロワール』が、実は逆にコクトーへの影響力すら秘めていたことになる¹³⁾。バレエの後半部に戻って、この作品に込められたジュネの独創を探ってゆこう。

IV

「水兵と鏡像がまさに結ばれようとするその時」再びドミノが登場。「ドミノが現れるや否や、踊り手達は不安に陥る。」(p. 39) 怯えるカップルの間にドミノが分け入り、三者が一緒に踊る。やがて意を決したドミノは水兵を扇の柄で刺し殺し、死体を引きずりながら退場。残された鏡像は寂寥感漂うダンスを踊る。そこへドミノが再登場、逃げる鏡像を捕えて、自らの黒手袋、紫の衣、そしてクレープの扇を順次脱いでは彼に被せる。その結果、鏡像がドミノに変貌を遂げ、同時にドミノの正体が実は先程彼が殺害した水兵であることが、観客に明かされる(p. 40)。ドミノに追い回される水兵は、先に自らの鏡像が抜け出してきた鏡の中へ、逃げ去る。ドミノの侵入を拒む鏡(p. 41)。追跡を諦めたドミノは、冒頭さながらに舞台を一回りした後、「水平線に沈む船の帆柱のように」中央奥の鏡の中へ消え去って行く(p. 42)。前半部に較べて遙かに錯綜した筋の展開を見せるこの後半には、観客を戸惑わせるに十分なものがあると言える。

こうした『アダム・ミロワール』後半部に、果して『青年と死』との類縁関係が認められるだろうか。死神と見做される謎のドミノにしても、仮面(扇)の下に思ひがけない正体が隠されている点では相通じるもの、『青年と死』における死神とは、どうも根本的に発想を異にするように思

われる。コクトーの場合肝心なのは、女である死神が青年を死者の世界へ導くことである。最後までその性別が判明しないジュネのドミノに、こうしたイデーは見て取れない。ジュネはドミノについて巻頭でわざわざ、

そこに死神の姿を認めるのは安易に過ぎよう。これは死神ではない。とする
と何者なのか？ 作者は知らない。（p. 34）

と断っている。明らかにコクトーの死神を意識した添え書きである。この言葉に作者の mystification 以上のものを認め、ドミノ＝死神という図式を退ければ、この小品の新たな像が浮かび上がってくる。

V

『アダム・ミロワール』を構成する三人の踊り手の内で、鏡像は水兵から派生したものであり、当然水兵＝鏡像という図式が成り立とう。そして終盤の印象的な「変容」の場面でジュネが意図したのは、鏡像＝ドミノ、ドミノ＝水兵という二つの図式の呈示に他ならなかったのではあるまいか。かくして、このバレエの骨格を成す水兵＝鏡像＝ドミノという構図が明らかとなる。つまり三人の踊り手が、実は同一人物の異なる三つの姿を演じているのである。それを裏付けるかのように、ジュネは三人の踊り手に「動作が一種の同一性を帯びるためのかなり長期間の訓練」を要求する（p. 42）。

心理学の見地に立てば、ドッペルゲンガーの関係にある水兵と鏡像は、いわば「擁護する私」と「批判する私」を表すと解釈できる。自我の分裂を意味するのである。フロイトの言葉を使えば、自我と超自我の関係に相当しよう。では分裂した自我を象徴する水兵と鏡像を脅かし、それでいながら実は彼らと表裏一体を成す第三の存在、ドミノとは一体何か。

フロイトの最大の功績は、無意識という概念の確立であるとされている。自我と超自我に加えて、無意識を表すエスなる審級を打ち出し、これら三

者から成る新たな局所論を発表したのは、1923年であった。人格の欲動的な極であるエスは、快感原則のみに従う本能的なもので、自我および超自我と葛藤を起こす。当然反社会的な性格を帯び、殺人行為などはエスの突出により引き起こされるものと解される。水兵が自我、鏡像が超自我を表現するものとすれば、彼らを怖がらせる不気味な殺人者ドミノとは、エスのアレゴリーに他なるまい。ドミノの姿が最初鏡に映らなかったのは、意識され得ないエスを象徴するための設定ではないか。そして、ドミノに「開幕の場面で見せたのと同じ仕草で」幕切れの場面を演じさせ(p. 41)、作品の循環構造を明確に打ち出すジュネは、時間の観念を持たないエスの性格をそれによって示唆しようとしたのであろう。ドミノ—水兵—鏡像という三者の登場順が、エス—自我—超自我という、三つの審級が人の心の中に形成される順番とぴたり一致するのは、実に意味深長である。

『アダム・ミロワール』を演じる三人の踊り手は、同一人物の心を構成する三つの要素を演じる。錯綜した筋書きで水兵=鏡像=ドミノという図式を呈示、三者の秘められた同一性を示唆したジュネの真意は、自我、超自我、エスから成るフロイトの精神構造論を舞台上で寓意することにあつたのではないか。

この理論がより平易な語り口で述べられるフロイト晩年の大著『統精神分析入門』(1932)の仏語訳が、*Nouvelles conférences sur la psychanalyse* の題名で、後にジュネの作品の版権を一手に握ることになるガリマール社より、1936年に既に出版されていることに留意したい¹⁴⁾。旺盛な読書欲と該博な知識を誇ったジュネがフロイトの思想に通じていたことは、十分に考えられる。

当時フロイトの精神分析がシュールレアリスムの理論的な支柱になっていたことは、よく知られているが、『アダム・ミロワール』が書かれた時期のコクトーとフロイトの関係にも興味深いものがある。コクトーの日記

中にフロイトの名が見られるのに加えて、本論でも取り扱った二作品、『青年と死』と映画『オルフェ』のト書き中に、揃って『グラディーヴァ』に言及した箇所が見受けられる。またコクトーの映画『詩人の血』(1930)は、精神分析の恰好なサンプルにされていた。「コクトー・ファミリー」に属した当時のジュネも、当然フロイトに無関心ではいられなかったであろう。二度の精神鑑定の体験を持つ彼にすれば尚更である¹⁵⁾。

ドミノ、水兵、鏡像がそれぞれエス、自我、超自我を体現したものであるとすれば、それら三者により演じられる『アダム・ミロワール』という作品は、まさしく人の心、極言すれば小宇宙たる「人間」そのものを意味するであろう。三人の踊り手が順次舞台から消えてゆき迎える閉幕は、即ち「人間」の死を寓意するのである。そして幾多の「鏡」に覆いめぐらされた空間ほど、このバレエの舞台に相応しいものはなかった。鏡は、平面であるにもかかわらず、空間の深みを併せ持つ一種特権的な具であり、人間の自意識を増長せしめ、自己の内面へと誘う。元来心理学と密接に係わり合う装置なのである。

作品の冒頭に記されているように(pp. 33-34)、最初ジュネの頭には『マダム・ミロワール』*Madame Miroir* という題名が浮かんだが、「カーニヴァルの人形めいてグロテスクな感じがする」ので思い直し、《Madame》の語を様々に弄った挙げ句に語頭の《M》を省略、アダム《adam》という綴りを含有する《'adame》に変換する。『アダム・ミロワール』*'adame Miroir* という不可思議な題名の由来である。それを解けば、文字通り鏡を表す Miroir に加えて、'adame とは、その綴りからすると、人類の祖先アダム Adam の女性形と取れる。イブが分離する以前の未だ男女両性を具有する原初の人類アダム、つまりアンドロギュヌスとしてのアダムを、より的確に表す綴りであると言えよう¹⁶⁾。この題名は、性差を超えた「人間」という存在、それに「鏡」、これら二つの要素を統合した

ものと解釈出来る。一見無意味な洒落を思わせる『アダム・ミロワール』という題名が、その実見事に正鶴を射たものであることが納得されるのである。

『アダム・ミロワール』には、鏡、セーラー服、死神を連想させるドミノ衣装、こうしたいかにもコクトー好みの小道具が散見される。しかしそれらを用いてジュネが真に目論んだのは、フロイトの思想を戯画化して舞台に掛けようとする野心的な試みであった。『アダム・ミロワール』、この鏡が映し出すのは、ジュネ独自のフロイト解釈に他ならないのである。

注

- 1) 主に参照したのは、Jean-Bernard Moraly, *Jean Genet- La vie écrite*, Editions de La Différence, 1988.
- 2) Milorad, *Jean et Jean* in *Album Masques*, Masques, 1983, p. 81.
- 3) cf. Jean Cocteau, *Le Jeune Homme et la Mort* in *Paris théâtre* n° 89, 1954, pp. 29-42.
- 4) オペラ・コミック『ポールとヴィルジニー』(1920)、戯曲では『オルフェ』(1926)と『地獄の機械』(1934)、それぞれの dénouement に顕著である。
- 5) J. Cocteau, *Orphée*, Stock, 1927, pp. 58-59. 同様な台詞は、映画『オルフェ』中にも見られる。
- 6) 映画『オルフェ』には、同名戯曲から多くの台詞が取り入れられているが、戯曲の映画化ではない。戯曲『オルフェ』では、死神は副次的な配役に止まり、ヒロインはあくまでもユーリディス。映画『オルフェ』では、プリンセス(死神、正確には「オルフェの死」)がヒロインに取って代わる。
- 7) Jean Genet, *'adame Miroir* dans *Fragments ...et autres textes*, Galimard, 1989. 本論中の()内の頁数は、全てこのテキストのものである。
- 8) cf. オットー・ランク『ドッペルゲンガー』有内嘉宏訳、人文書院、1988年。
- 9) Milorad, *op. cit.*, p. 82.
- 10) J. Cocteau, *Entretiens sur cinématographe*, Belfond, 1973, pp. 70-71.

- 11) cf. J. Cocteau, *Lettres à Jean Marais*, Albin Michel, 1987, p. 229.
- 12) *Entretiens sur cinématographe*, p. 72.
- 13) 同じ鏡像のトリックを利用した作品でも、『オルフェ』が、映画祭で賞を取るなど、芸術面でも興行面でも華々しい大成功を収めたのに対して、『アダム・ミロワール』は、さほどの注目も浴びずに次第に忘れ去られる運命を辿る。今日でも鏡と言えば即座に『オルフェ』を思い浮かべる人がいようが、『アダム・ミロワール』に思いを馳せる人は殆どあるまい。『オルフェ』が鏡像のトリックに関して『アダム・ミロワール』に多くを負っているとすれば、ジュネの心は決して穏やかではなかったろう。1950年の春、コクトーを「実に偉大な詩人」と讃える一文をベルギーの *Empreintes* 誌に寄稿したジュネであったが、早くも1952年には両者の間にもはや埋め難い亀裂が生じている。ちなみに『オルフェ』がパリで公開され大ヒットしたのが1950年暮れである。1952年8月20日付のコクトーの日記が伝えるところでは、ジュネが彼に「この十年来あなたがしてきたのは、スターになろうとすることだけだ」という辛辣な評価を下し、『オルフェ』を「自堕落な物 *dévergondage*」と扱き下ろしたらしい。こうした弟子の言動にコクトーは心を傷めるが、『オルフェ』の公開がジュネの離反の直接的な一因になっていることは、容易に理解されよう。
- 14) cf. Jean Laplanche & J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Presses Universitaires de France, 1967.
- 15) cf. Albert Dichy & Pascal Fouché, *Jean Genet, Essai de chronologie 1910-1944*, Bibliothèque de Littérature française contemporaine, 1988, pp. 91-92, p. 163.
- 16) バレエの踊り手は本質的にアンドロギュヌスの属性を有する。*'adame Miroir* とは、バレエ芸術の本質を捉えた題名でもある。cf. ゲルハルト・ツァハリアス『バレエ、形式と象徴』渡辺鴻訳、美術出版社、1965年。

(文学部助手)