

マンディアルグの戯曲『イザベッラ・モツラ』

——演劇的フィアスコと「残酷演劇」の理論をめぐって——

松原 冬二

20世紀の幻想作家アンドレ・ピエール・ド・マンディアルグ(1909-1991)の45年余りにわたる作家キャリアは実に多彩であったといえる。1945年に出版された短篇集『黒い美術館 *Le Musée noir*』で文壇デビューを果たし、つづく51年出版の短篇集『狼たちの太陽 *Soleil des loups*』によって幻想短篇作家としての名声を確立したのち、50年代にはイタリアを舞台とした2冊の小説、すなわち『大理石 *Marbre*』(53年)と『海百合 *Le Lis de mer*』(56年)を出版し、60年代にはいって小説『余白 *La marge*』(67年)が同年のゴンクール賞を獲得するなかで、長篇小説家としての声価も高めていった。彼のキャリア初期はかように長・短篇の小説が創作活動の核をにない、詩人という彼の「忘れられた」側面は別にしたり、小説家としての肩書きが一般にマンディアルグの名に結びついてひろく世に知られることになる。その後もこの小説というジャンルは、生前の絶筆となる長篇小説『すべては消えゆく *Tout disparaîtra*』(87年)にいたるまで、彼の旺盛な創作意欲をそそぐ器としてもっとも多く選ばれるジャンルとなる。しかし彼の靈感というきまぐれな酒はけっしてこの名器だけにそそがれたわけではなく、数こそ少ないが、創作のために彼が選んだ器はもうひとつあった。それが70年代以降の作家の創作活動に新境地をひらいた演劇(戯曲)というジャンルである。

本論はマンディアルグ研究にあって注目されることの少ない戯曲に光をあて、円熟期をむかえた70年代以降の作家の文体が、演劇という閉じられた空間芸術と台詞だけで構築される特殊な表現形式のなかで、いかなるテクストを生みだしたかを検討する。具体的には戯曲としてのマンディアルグの処女作『イザベッラ・モツラ *Isabella Morra*』(2幕、1973年)をとりあげ、16世紀の南イタリアで実際に起こった女性詩人イザベッラの悲劇がいかにして劇作への衝動を作家のうちに引き起こしたのかをさぐり、そこからマンディアルグの詩論のアナロジーとして構造化されるこの作品が、作家キャリアの前期と後期をわける70年代の初めにあえて劇作品というかたちで発表され、上演されたことの意義について考えてみる。

I. 演劇的フィアスコにみる「詩」としての戯曲と劇作家マンディアルグ

1) 『イザベッラ・モッタ』執筆から上演まで

マンディアルグが彼の処女戯曲『イザベッラ・モッタ』を刊行したのは1973年10月である。その前年の72年に彼はレオノーラ・カリントンの要請に従って、ナサナエル・ホーソーンの短篇を翻案したオクタヴィオ・パスのスペイン語の戯曲『ラパッチーニの娘 *La Fille de Rappacchini*』をフランス語に翻訳・出版している。マンディアルグはこの翻訳の作業をとおして、他者の作品ではあるが、はじめて戯曲のテキストを自らの手で執筆するという経験を得た。この経験が作家を鼓舞し、自作戯曲の執筆へと駆り立てたことは間違いないだろう。マンディアルグは『イザベッラ・モッタ』執筆について、「2年間という図書館通いを除いて、わたしは1972年の夏から同年の12月31日にかけて、この戯曲を、当初考えていた以上に、軽快 (*facilement*) かつ迅速 (*rapidement*) に、ただし作家の手になる戯曲ととらえられるような言葉使い、また言葉の濫用を避けることに全精力を傾けながら書き上げたのです²⁾」と語っている。「軽快かつ迅速に」という言葉からは、入念に文体を仕上げるスタイリストとして知られ、1冊の小説を書きあげるまでに数年を要する典型的な「遅筆」の作家マンディアルグにとって³⁾、この戯曲の執筆がいかに異例の創作経験であったかがわかる。またそれとともに後半のくだりでは、作家の「余技」として自分の戯曲を解釈されてしまうことへの強い警戒心が示されており、彼が実際的な舞台上での上演を目的として、観客（あるいは読者）と舞台（あるいはテキスト）のあいだに、言葉の吟味を省いた情動的で直接的な関係が生まれることにはいかに心を砕いていたかがうかがわれるのである。

実際、マンディアルグはこの戯曲のテキストを校了したのち、さっそく上演にむけた交渉を開始している。白羽の矢が立ったのは、当時すでにセンセーショナルな舞台で名声を博していた演出家ジャン＝ルイ・バローを中心とする「ルノー＝バロー劇団 *Compagnie Renaud-Barrault*」である。マンディアルグはガリマール出版社に提出した校正済みの原稿をバローのもとに持ち込み、そのテキストについての意見をもとめ、舞台演出をもちかけている。ほどなくその交渉はみのり、念願叶って翌年の74年4月、演出にバロー、イザベッラ役に「美青年のように力強く、そして優雅な⁴⁾」アニー・デュペレ (*Anny Duperey*) を配し、パリのオルセー劇場 (*Théâtre d'Orsay*) で初演をむかえている。

2) 演劇的フィアスコ

しかしこの初演は、マンディアルグの演劇的野心に冷や水を浴びせるかのごとく、きわめて辛辣な劇評にさらされることになる。拷問の場面、ルネッサンス期イタリアのなかへの日本製のバイクの闖入、主演女優の脱衣シーンなど、伝統的な古典演劇と

いうよりも日本の同時代のアングラ演劇につうじような醜聞を恐れぬ大胆な演出で観客を驚かせたにもかかわらず、劇評を担当した評論家の筆鋒はおもにこの演劇のもつ「文学的な」静的側面に向けられた。たとえば初演を観劇したマチュー・ギャレによる次の劇評を引用しておこう。「イザベッラが生き、語ることのすべては、夢や想像の産物である。彼女は内的にしか生きておらず、そのエロティスムは知的なものでしかない（それにまた、仄めかし以上のエロティスムが存在するであろうか?）。ところが、我々がオルセー劇場の美しい舞台上で見たものは——センスを疑う漫画が、一連の身振りや愛撫がときに露骨に演じられ、幻想のすべてを吹き払ってしまっている。テキストが何の役に立ったのか、それにこのように演出されなければならないのだとしたら、あの質的な高さはいったい何だったのか⁵⁾。ここで指摘されているのは、テキストとしての戯曲と舞台上の演出とのあいだの乖離の問題である。すなわち文学テキストとして優れた戯曲であることは認めるが、それが舞台上に移されると途端にテキスト執筆の段階で作者が意図した幻想の本質的な部分が失われてしまうというわけである。そのためギャレは、「舞台芸術の要求にほとんど心を砕くことのない人間が考えついた静的なこの作品を、演出によって生動あらしめねばならなかった⁶⁾」演出家バローにたいする同情も表明している。のちに再演を観劇したジルベール・シャトールにも同じ口吻がみられる。「おそらくは（しかしきっと）マンディアルグ氏の登場人物たちは、『文学的な』夾雑物からはまだ完全に脱しきれていないのではないか。[...] また舞台上の役者たちも、語るものが困難であると感じたのではないだろうか。まったくこれは職人の修行時代の問題なのだ。マンディアルグ氏もリハーサルや上演をとおして、すでに自覚されているに違いない⁷⁾」。劇作家という「職人」になるまえの修業時代の試作にすぎないと痛烈に断じている。「作家の手になる戯曲ととらえられるような言葉使い、また言葉の濫用を避けること」を念頭において執筆したはずのこの戯曲が、皮肉にも、その高い文学性のゆえに糾弾される結果に終わったのである⁸⁾。

この「演劇的フィアスコ（しくじり）」の原因を、上演からおおよそ40年後の2011年に、ジェラルド＝ドニ・ファルシーは次の二点において分析している。「『イザベッラ・モッタ』フィアスコの第一原因、それはバローがすでに数十年前の彼ではなかったことにある。上演当時の彼は、ジル・サンディエ曰く「パリ人の趣味におもねり、折衷的な才能を示すだけ」の存在であったため、マンディアルグを助けて『イザベッラ・モッタ』の上演や演出をまかせるに最適な人材とは言えなかったのではないだろうか。そして第二の原因は、当然ながらマンディアルグ本人に帰せられるのだが、それは対話（dialogue）に関する点である。『イザベッラ・モッタ』は、明らかに、物語のコードから演劇のコードへの移行が困難であったことの痕跡をとどめている⁹⁾」。ファルシーはまず、戦後の演劇界を席卷したバローの革新性も、70年代にはすでに下火を迎えており、あたらしい演劇の波を支えるだけの創造性に欠けていた点、すなわち

バローの演出家としての力量不足をフィアスコの第一原因にあげ、ついでそこから一転して劇作家としてのマンディアルグの「対話」にたいするアプローチの問題を指摘する。すなわち戯曲としてのテキストの段階からすでに、「演劇的コード」を踏襲した対話（あるいは台詞）への柔軟性に欠けていた点を問題視しているのである。この二点目はさきにシャトーが「文学的」と評した部分と重なる。登場人物同士の「対話」によって支えられるはずの演劇作品において、とりわけアクションが少なく対話によって舞台が進行するこの『イザベッラ・モッタ』において、生命線ともいえる対話の文体的未熟を指摘されることは、駆け出しの劇作家として致命的な欠陥を露呈したことを意味する。

3) 自己超克としての演劇——スペクタクルから対話へ

しかし演劇的コードに合致する、いわば「自然な」対話にたいする文体上の技術不足は、この戯曲を執筆する段階においてすでにマンディアルグ本人によって強く意識されていた部分でもある。『イザベッラ・モッタ』上演直後の対談のなかで、「あなたはなぜもっと早く戯曲を書かなかったのですか」という対談者の質問に答えてマンディアルグは次のように言っている。「あなたは『なぜもっと早く書かなかったのか』とおっしゃりたいのですね。わたしは、登場人物がほとんど会話することのない物語作品をたくさん書いてきました。彼らは、数ある他の小説家の作品におけるほど会話をしません、その理由は間違いなく、わたしをフランス・ポンジュや英国の行動主義 (behaviorisme) の小説家たちの同類とし、わたしを行動 (comportement) の作家とみなさせる、この近視眼 (myopie) のせいなのです。それにもかかわらず、わたしはつねに、情熱をもって演劇について考えてきました。それはわたしにとって大事なものであったのですが・・・わたしはただの臆病者なのです¹⁰⁾」。このマンディアルグ自身の発言から、対話にたいする弱点をすでに自己認識していたことが諒解される。ここでマンディアルグがポンジュや行動主義の作家と自身を比較して「近視眼」という言葉をもちているのも示唆的である¹¹⁾。他の対談のなかで彼は「いずれにせよ、わたしは一気呵成に仕上げることができないのです。わたしは近視眼者 (myope) のように、ペンを握って非常に小さな点を、完全に納得のいく段階に仕上げるまで、何度も何度も際限なく書き改めるのです。一枚に書き加えずぎたら、それを丸めてゴミ箱に放り込みます。それゆえタイプ打ちの人に渡すわたしの原稿はほとんど修正されていないというのが当たり前の状態なのです¹²⁾」と告白している。すなわち作家マンディアルグにとって、人間もふくめて外界はすべて描写するための対象 (objet) にすぎず、それを「近視眼者」の視点で余すところなく外側から書き尽くすことで幻想的な世界像がつくりあげられてゆくのである。これほど「対話」と対極にある文学観はないだろう。しかしそれこそが、マンディアルグの幻想作品をもっともヌーヴォー・ロマンに近づけている文体的特質なのである¹³⁾。

しかしそれではなぜマンディアルグは自己の文体的特質とは背馳する戯曲という難物に挑まなければならなかったのか。まず、先の上演直後の対談のなかで彼自身が認めている「臆病」という自身の性格的特徴がひとつの原因をなしたのであると考えられる。すなわち臆病だからつねに「情熱をもって」考えてきた演劇を作品化することに二の足を踏んできたのであるが、この臆病という性格を克服するためにはあえて戯曲という試練に挑まなければならないという克己の心理構造である。しかしこの臆病という性格はまた、彼の近視眼の文体（あるいは詳述の文体）を生む要因のひとつでもあった。彼は1969年のイヴ・ド・バイゼルの対談でこの点に関して次のように語っている。「わたしは自分の臆病さの中に安らぎがあると感じています。わたしは、自分が近視眼のなかに引きこもっていると感じるのとまったく同じく、自分の臆病さの中に引きこもっていると感じるのです。実際のところ、わたしは人を認識したくないのです。臆病の状態にあるように、他者の非識別（non-reconnaissance）の状態にあるのです、ただしそれはわたしの意志とは関係なく起こります、また他方で、わたしは人生の諸状況にたいしてたいへん記憶力がよく、誰かに出会った状況も、その人にそのとき起こったこともほとんどいつも思い出させるのですが、たいいていの場合、その人はその状況を覚えていないのです。[...] 関連な語りや、大衆を前にしての鷹揚な話しぶりという事柄についていうと、わたしのような多少とも吃音（bégaiement）を抱えている人間にとって、そこで起こっているのは、臆病さと密接に関連したひとつの現象なのです。大衆を前にしたり、講演会に臨まねばならなかったりするとき、あるいは俳優であれば舞台に姿をあらわすとき、俳優や講演者、あるいは夕食の席でスピーチをする人間であっても、つねに少しばかり孤立した状態にあるのです。光の下に姿をさらすと、彼の臆病さは絶頂に達します。その瞬間から、彼の内に何らかのものが結実し、ある緊張感が精神の中にうまれるのです¹⁴⁾。幼年時からの痼疾である「吃音（どもり症）」が彼に臆病な性格を賦したことは、作家自身が回想のなかでたびたび語っている事実である¹⁵⁾。しかし彼は第二次大戦中の1943年に散文詩集『汚れた年月の中で *Dans les années sordides*』を自費出版し、自分が作家であることを周りに告白した瞬間、この吃音という宿痼から解放されたというエピソードもまた同時に語っている。「わたしは執筆を始め、必要あって、それを出版しました。すると突然、わたしのどもりがすっかりなくなったのです¹⁶⁾」、あるいは「わたしのどもりはほとんどと言っていいほどなくなってしまった。書くことで、書いていることを隠さなくなったことで、わたしはふたたび言葉を取り戻したのだ¹⁷⁾」と、作家としての自己肯定がコンプレックス（心理的抑圧からくる吃音というヒステリー反応）を解消するきっかけとなった経緯を述べている。日々の生活において吃音に苦しめられていたルイ・ジューヴェもまた、演劇界に足を踏み入れると、それが消え去っていることに気付いたという。創作という価値創造が、吃音という劣等感を相殺したのだと考えることができるだろう。書くことで、「言葉を取り戻す」ことで吃音を克服した

マンディアルグも、それが要因となって性格に骨がらみとなった臆病という気質までは克服するにいたらなかった。臆病者が自身の近視眼のなかに閉じこもって完成させた文体を、こんどはその臆病という気質を克服するために、自分の外に向かう言葉すなわち「対話」へと変換させねばならない。ゴンクール賞によって一般の認知をえて、作家としてのキャリアの絶頂をむかえたマンディアルグが、こうした自己の実存の問題に直面して導きだした解決が「戯曲（演劇）」というこれまで禁忌としてきた未知のジャンルのなかに、吃音を克服した過去を再現するかのように、ふたたび自身の言葉を賭けることだったのである¹⁸⁾。

とはいえ他者を前にした「非識別」の状態や、公衆を前にした「孤立」の状態から精神のうちに「何らかのもの」が生まれると断言する作家にとって、言語によるコミュニケーションとはあくまで他者との外的対話ではなく、自己との内的対話のなかのみに存在していたことは疑う余地がない。詩的感動からしか創造は始まらぬと公言するマンディアルグにとって、詩（あるいは詩情）とは「限りなく結晶体（cristal）に近い形式の中に、ひとつの感動（émotion）を刻みこむこと¹⁹⁾」であり、「一篇の詩は思考の一点における言語の結晶化作用（cristallisation）の試み²⁰⁾」であった。また「詩は、わたしが書くもの全体の拍車のようなものだ。ときに、わたしの小説や短篇のあるものは、一篇の短い詩を足がかりにするときがある²¹⁾」とも告白しており、彼にとってあらゆる創作の原点にあるのはあくまでも個人的な感動をきざむ「詩 poésies」なのであった。年齢60を超えた作家がこれまでの自身の創作動機を劇的に変えることは困難であろう。それゆえ演劇においてもまたこの「詩」からはじまる創作術が適用されていると考えることができる。実際、マンディアルグは『イザベッラ・モッタ』上演直後の対談のなかで次のように語っている。「私は感動（émotion）に敏感です。私は自分の中にあるなんらかの感動に答えるためにしか決して仕事をいたしません。私は愛によってしか、賞賛のためにしかけっして批評することはありません。この戯曲は私自身の肖像なのです…²²⁾」。すなわち感動によって自身のなかに結晶化した詩を、戯曲という形式の型に流し込んでできあがった作品が『イザベッラ・モッタ』であると言っているのである。つまりはこれまで自身が実践してきた創作の方法論をそのまま演劇に適用しただけということになる。マンディアルグの演劇的フィアスコの原因をこのあたりに探ることはけっして誤りではないだろう。すなわち散文や詩を執筆するための枠組みをそのまま演劇作品に適用したため、シャトーのいうように、あまりに「文学的」な作品に仕上がってしまったのである。マンディアルグ自身もこの点には自覚的だったと考えることができる。後年の対談のなかで次のように告白している。「わたしの書く対話（dialogues）は非常に文章的であります。[…] わたしが演劇を好むのは、なにより言語との関係においてなのです。わたしはほとんど演出的なことを顧慮しません。[…] 大事なのはテキストです。わたしの戯曲をあえて演劇にしないということになれば、それはまた一篇の詩になると言えます²³⁾」。この言葉がすべ

てを要約していると言えるだろう。先のファルシーの表現を借りるなら、マンディアルグは「物語のコード」を「演劇のコード」に変換せずそのまま戯曲に適用したことで、すなわち「演出的なことを顧慮せず」にテキストのみで舞台を組み立てようとしたために、総合的な空間芸術である演劇作品としては失格の烙印を押されたのである。

しかしながら、70年代から作家のあたらしい活動領域にくわわった戯曲（結局生涯で3作しか残していないが）の執筆は、マンディアルグ本人に、たとえ劇作家としての完全な成功をもたらさなかったとしても、少なくとも「対話」にたいする積極的な意識の変革を促す結果となった。死の3年前である1988年の最晩年の対談のなかで、マンディアルグは過去を振り返って次のように語っている。「演劇との接触はわたしに多くをもたらしました。実際もっとも初期のレシのなかで、わたしは登場人物たちの会話に多大な困難を覚えていました。演劇作品を書くことでわたしは対話に熟達しました。わたしの最近〔1987年〕の小説『すべては消えゆく』は、ほとんど全編が二人の登場人物の間のディスカッションという形式で書かれています²⁴⁾。たしかにマンディアルグの初期の作品と晩年に近い作品とをくらべると、あきらかに登場人物同士の対話を中心に展開する物語が増えていることに気付く（その最たる例が『すべては消えゆく』の第一章で展開する、芝居の割り台詞を彷彿させるユゴーとミリアムの地下鉄での対話であろう）。そもそもマンディアルグの文学は批評家によって「演劇的」と評されることが多く、つねに演劇（とりわけバロック演劇）との比較がなされてきた²⁵⁾。しかしそれはあくまで外面的な「スペクタクル」にたいする趣味であって、「対話」への関心ではない。マンディアルグの作品を「偽装的演劇 *théâtre déguisé*」とみなした最初の研究者イヴ・ベルジェも、それはあくまで「連続する場 *scènes*（あるいは景 *tableaux*）が通常の劇場的連続ではなく、絵画的連続であるということ」であり、この「外在性の絵画」は「外的なスペクタクル、すなわち登場人物の動き、彼らの動作、空間に宿る形体や色彩のみに関心を持ち、心理状態にはほとんど関心を払わない。形体と色彩に、内的世界を『表現 *signifier*』させねばならないのだ」と喝破している²⁶⁾。「演劇との接触」を機に、『イザベッラ・モッラ』の執筆を境に、「客体 (*objet*) としての登場人物」が「主体 (*sujet*) としての登場人物」へと徐々にシフトしていったのだと考えられるだろう。

マンディアルグにとって演劇とはまず、「行動主義」からの脱却と「臆病」な性質の克服という自己超克の手段であった。3作という寡作な作品数から推しても、マンディアルグは必ずしも劇作家として名を成そうとは考えていなかったに相違ない。事実、演劇的フィアスコが戯曲にたいするマンディアルグの創作欲を挫いたとは到底考えられないし、1981年に出版された彼の最後の戯曲『アルセーヌとクレオパトラ *Arsène et Cléopâtre*』は上演すらされていない。とするなら、（舞台上演される）演劇作品としての側面から『イザベッラ・モッラ』を分析することにはさほど意味はないのかも知れない。そうではなく、登場人物を主体としたマンディアルグ文学のひとつ

の分岐点としてとらえ、そこに結晶されたマンディアルグの「詩」の本質を読み解くことのほうが、その後のマンディアルグ文学をとらえるうえで有効であると考えられるのである。

II. 戯曲としての『イザベッラ・モッラ』

1) イザベッラ・モッラの悲劇——謎めいた死の真相をめぐって

そもそもなぜマンディアルグはこの16世紀の女性詩人イザベッラ・モッラの悲劇を戯曲として作品化しようと思いついたのか。その発端となる出来事を彼は次のように語っている。「ある日わたしは、ドミニク・フェルナンデスが彼の本『母なる地中海 *Mer Méditerranée*』のなかで、ほとんど世に知られていない小著『信仰と受難の英雄列伝 *Vies de foi et de passion*』の作者であるイタリアの哲学者ベネデット・クローチェについて書いた叙述に引きつけられました。わたしはこの資料を読みました。そこに収められていたルカーニア〔現バジリカータ州〕の女性詩人 (poétesse) イザベッラ・モッラの伝記にとりわけ引きつけられました。彼女のたどった軌跡は、すぐにわたしを虜にしたのです²⁷⁾」。ドミニク・フェルナンデスが1965年に出版した『母なる地中海』は、おもにイタリア南部4州(古代のマグナ・グラエキア)とシチリア島、サルデーニャ島をとりあげ、ローマ以北の諸都市との文明格差を「南部問題 *problemi del Mezzogiorno*」としてあつかった好著である。その第二章「南部 *Sud*」のなかでフェルナンデスは、「南部について語る人間たちのオプティミズム」とは反対に、南部人には本質的に「懐疑主義、自己への不満、無益なアイロニー」などを醸成する「不幸への適正 (*goût du malheur*)」が備わっていると指摘し、その象徴としてイザベッラ・モッラの生涯と作品を紹介している²⁸⁾。そしてフェルナンデスがイザベッラの伝記を記す際に参考にしたのが、マンディアルグの言及するイタリア人哲学者ベネデット・クローチェの伝記物語集『信仰と受難の英雄列伝 *Vite di avventure di fede e di passione*』(1935年)の第四章「イザベッラ・ディ・モッラとディエゴ・サンドヴァル・デ・カストロ *Isabella di Morra e Diego Sandoval de Castro*」である²⁹⁾。作家自身の言葉からもあきらかなように、マンディアルグが戯曲『イザベッラ・モッラ』を執筆する際に伝記的な事実にかんする直接的なソースとして利用したのが、このクローチェによるイザベッラの伝記物語である³⁰⁾。クローチェの記述をもとに、マンディアルグの戯曲の骨格をなす16世紀の南イタリアで起こったイザベッラの悲劇を以下に略述してみる。

16世紀前半、神聖ローマ皇帝カルロス一世(カール五世)の率いるスペイン軍とフランソワ一世の率いるフランス軍がイタリアの領地をめぐって争っていた時代、美術史的にはマニエリスム・バロックという新しい様式が生まれつつあるルネッサンス後期の爛熟した芸術革命期、ときの法王ファルネーゼ家のパウルス三世によって反宗教改革のためのトレント公会議が開催され、その後の血塗られた歴史の発端を刻んだ

1545年にイザベッラの悲劇は起こった。モッラ家の歴史はおもに、マルカントニオ・ディ・モッラ (Marcantonio di Morra) すなわちイザベッラの弟カミッロの息子であるマルカントニオが1629年にナポリで出版した一族の歴史を綴った書『華麗なるモッラ家の歴史 *Familiae nobilissimae de Morra historia*』に基づいて再構成されている。つまりはイザベッラの甥であるマルカントニオの（おそらくは父カミッロから伝え聞いた）証言のなかに、彼女の残酷な死についての顛末が語られているわけである。

イザベッラの父ジョヴァン・ミケーレ・ディ・モッラ (Giovan Michele di Morra) はイタリア南部ルカーニア地方 (現バジリカータ州) のファヴァーレ (Favale) を領する男爵であり、この所領内で8人の子供に恵まれた。上からマルカントニオ (甥の歴史書作者とは同名異人)、シピオーネ、イザベッラ、デーチオ (Decio)、チェーザレ (Cesare)、ファービオ (Fabio)、カミッロそして妹ポルツィアの6男2女である (クローチェは他の7人の兄弟妹が凡庸な「古代ローマ風の名前 *nomi dell'antica Roma*」を与えられているのにたいして、詩人イザベッラのみが「美しきモッラ *bella Morra*」の韻律も心地よく響く)「ロマン派風の名前 *nome romantico*」を与えられている点を指摘している)。フランス軍の将ロートレックの軍隊がスペインの支配するナポリに侵攻した際、ジョヴァン・ミケーレは (本来の彼の義務であるはずの) 皇帝軍に合流せず敵国フランスに肩入れして便宜をはかった廉で、戦後の1533年にファヴァーレの封領をナポリ王国により没収され、次男のシピオーネとともにフランスのフランソワ一世の宮廷に亡命する。そこから彼は二度と戻ることはなかったが、彼の亡命から数年後、ナポリでは彼を追求することが打ち切られ、彼の所領はそのまま長男マルカントニオに返還された。この領主不在のファヴァーレの地を舞台に、こののち弟たちによる姉の惨殺劇が起こるのである。

現在ではヴァルシンニ (Valsinni : シンニ溪谷の意) と呼ばれる16世紀のファヴァーレは海拔250メートルの高地に位置し、まわりを黒樫で覆われた海拔600~900メートル級の山々に囲まれ、その急峻な断崖によって近隣から遮断され、まさに陸の孤島ともいべき孤立する空間をなしていた。この陰鬱な疎外された空間をイザベッラは詩のなかで「地獄の谷 *valle inferna*」、「さびれて暗い *erme ed oscure*」「みじめでおぞましい地方 *vili e orride contrade*」などと形容し、そこに生きる人々を「知性を欠いた精神異常者 *gente irrazionale, priva d'ingegno*」と辛辣に非難しつつ、この野生に支配された寂れた空間から抜け出し、父のいる洗練されたフランス宮廷に自分を連れだしてくれる「紳士 *gentiluomini*」の出現を夢見ては憂悶にふさぐ日々のなぐさめとする。それゆえ「彼女はスペインとフランスの間の戦争に翻弄されたが、心からフランスの勝利を願った³¹⁾」。しかし「結局、念願の、あるいは夢見ていた救い、彼女が期待を寄せていたフランスからの援助の手はけっして彼女に差し伸べられることはなかった³²⁾」。

そこに現れたのが、生粋のペトルルカ主義の詩人で王付財務官としてコセンツァの

城主を務めていたスペイン人貴族ディエゴ・サンドヴァル・デ・カストロであった。彼はファヴァーレからほど遠からぬボッリータ (Bollita、現ノーヴァ・シーリ Nova Siri) の城を率領する妻アントニア・カラッチョーロ (Antonia Caracciolo) に会う名目で、足繁くこの城に通っていた。しかしその実、彼は妻の名義を借りてイザベッラに内通の手紙を送り続けていたのである³³⁾。詩で愛を綴ったこれらの手紙の仲介をしたのがイザベッラの文学教師であった。しかしある日、幾篇かの詩篇をおさめ (二人のあいだで詩篇以外のものが交わされたことはないとクローチェは断言する)、まだ未開封のままに隠されていたドン・ディエゴからの手紙をイザベッラの弟たち (デーチオ、チェーザレ、ファービオ) が発見し、怒りに身をうちふるわせながら姉を詰問する。「この人里離れた土地によって残忍かつ粗暴にしつけられた³⁴⁾」3人の兄弟は、あくまでアントニア・カラッチョーロとの文通だと主張するイザベッラに耳を貸すこともなく、仲介をつとめた教師を始末した後、即座に、情け容赦もなく姉のイザベッラを短刀の一撃で殺してしまうのである。イザベッラは享年25歳くらいであった。

ところでこの殺戮劇がたんなる痴情によるスキャンダルを動機とする殺人と異なるとして奇妙なのは、イザベッラが、なんと「一度も」ドン・ディエゴに会ったことがないという事実である (少なくともその形跡はないとクローチェは強調する)。すなわちイザベッラは、まったく見ず知らずの男を、ただ詩人であり貴族であるという資格のみで、自分の救世主であると想像して愛し、そして殺されてしまったというわけである。それならこのドラマは、たんに自分の想像力の犠牲になった無垢な処女の悲劇であるというにすぎないのか。いや、そうではない。この血塗られたドラマの謎はもっと深いところにある。というのも次のような奇妙な事実をクローチェが付け加えているからである。すなわち「残存するイザベッラの詩のなかのどこにも、サンドヴァル・デ・カストロと文通を交わしていたという証拠を見つけることはできない。[……] 苦しみに耐えつつ自由をただ求めていたイザベッラが、はたして彼の愛情に応えたといえるだろうか。[……] サンドヴァルが教師の仲介によって、彼女の甥の伝記記者〔マルカントニオ〕によればただ一度、彼女に手紙と詩を送り届けたということであり、この国に流れる噂によれば、彼は数度手紙を送り、彼女がそれにたいする返事を送ったということになっている³⁵⁾」。すなわち妻名義によるドン・ディエゴからの文通がイザベッラにわたっていたことは確からしいが、その手紙にたいして彼女が返信 (返歌) を送ったかどうかに関しては憶測と噂の域を出ないということである。もしそうなら、彼女はまったくの冤罪である可能性があり、ただ好き者 (= 数寄者) のスペイン貴族に見初められたという理由のみで殺された公算が高くなる。真相ははたしてどこにあったのか……われわれに知る術はない。ただイザベッラの肖像が建つヴァルシンニの町では、いまでも彼女の悲劇にまつわるモッタ家の呪われた歴史が人々のあいだで (まことしやかに) 語り継がれている。ここまでがマンディアルグの戯曲であつかわれる物語の概要である。

蛇足ながら、その後の顛末も簡単に記しておく。姉の殺害後、司法の追求を受けた3人のうち罪に問われた2人（デーチオは直接殺人に加わっていなかったらしい）は父のいるフランスに逃亡し、そこでファヴァーレに残った兄とはかつてドン・ディエゴの殺害計画をたてる。イザベッラ殺害の翌年である1546年の秋、ドン・ディエゴの家臣を買収し、彼が隠遁先のベネヴェントから妻のいるボッリータに通っているという情報を手に入れた三人は、その途上にあるノイア（Noia、現ネオーポリ Neopoli）の街道で彼を待ち構え、火縄銃を3発はなち彼を殺害する。「一発目は彼の目に命中し、二発目もまた眉の下、三発目は首に当たり、彼は後頭部からくずおれた³⁰」。この殺害にたいしてスペインの司法当局は「彼はその行動の浮薄さゆえに殺された由、というのも彼は男爵の妹のもとを頻りに訪れていたから」というでっちあげの供述により幕引きとしている。一方ナポリ側では司法の追求が続いたが、ドン・ディエゴ殺しの共犯者として長男（マルカントニオ）の長期拘禁という判決を課すのみで、結果として領地内で起こった異国人とのスキャンダルをもみ消すことを優先させた。3人の兄弟は当然ファヴァーレに身を置くことがかなわず、父ジョヴァン・ミケーレのいるフランス宮廷に保護を求め（しかしすでに父は亡くなり兄のシピオーネがカトリヌ・ド・メディシスの書記官として仕えていた）、1600年頃までこの姉の眷恋の地で生を営んだという。

2) 『イザベッラ・モツラ』の構想におけるクローチェとの異同

マンディアルグはこのクローチェの著述を読むとすぐに戯曲の構想にとりかかった。「わたしは実際、いや増す陶醉とともにこのテキストを書き上げ、イザベッラの詩篇を時に応じて利用しました。それらのうち10篇か12篇ほどのソネと3篇の無韻律のカンツォーネが、いくつかの図書館に保存されていたのです³⁷」。戯曲には事実イザベッラによる11篇の詩が引用されているが、それらもクローチェの引用した箇所からの孫引きではなく、みずからオリジナルの文献にあたったことが確認できる。しかし筋立てや登場人物、細かい事実にかんする情報はすべてクローチェの記述をもとに構成しており、作家の告白どおり、クローチェの本が直接的なインスピレーションとなって「いや増す陶醉とともに」この戯曲の執筆にとりかかったのだと信じてよい。

ただしマンディアルグは「歴史的な事実」にかんしては全面的にクローチェに依拠しながらも、いくつかの部分でオリジナルの設定を盛り込んでいることも事実である。まずなにより、マンディアルグはクローチェが噂や憶測に基づくものとして保留した部分、すなわちイザベッラがドン・ディエゴの恋心に応えたか否かにかんする部分は、完全に肯定の態度をしめしたままで話をすすめている。ただし彼女がドン・ディエゴに会ったことがないという事実だけはそのまま採用して、である。ここからマンディアルグがこの戯曲を、架空の恋人を想定し（実際ドン・ディエゴは戯曲には登場しな

い)、みずからの想像力の犠牲となって殺された女性詩人の物語として構想しようとしたことが明瞭にわかる。クローチェの記述を読んでなおこの設定を貫き通したのだから疑う余地がないだろう。おそらくマンディアルグはイザベッラの物語を読み、その悲劇に共感したからこの戯曲を思いついたのではなく、みずから包蔵する主題がまずあり、その主題に共鳴する女性詩人の物語を読んだからこの戯曲を構想するにいたったのだと考えて間違いない。しかしマンディアルグが歴史にたいして誠実だったのは、そうしたイザベッラの恋心を正当化するような詩篇をけっして捏造することなく、彼女の書いたオリジナルの詩篇のみを尊重して戯曲を書き上げたという点である。

ではマンディアルグが包蔵していた主題とはいったい何だったのか。それを考える上でけっして無視してはならないのが、クローチェの記述のどこにも書かれていないにもかかわらず、マンディアルグが戯曲の進行に欠くべからざる中心主題として据えたきわめて大胆な追加設定である。それはイザベッラを殺めた3兄弟が実の姉にたいしていただいた道ならぬ性的欲望についての罪、すなわち「近親相姦」である。軽皇子と衣通姫の伝説やボルジア一族、「青い血」のハプスブルクを例に挙げるまでもなく、貴族階級における高貴な病としての近親相姦はふつう、ある種の精神上の特権意識から発する（穢れなき一族への）倒錯的な愛情として知られている。しかしこの閉ざされた南イタリアの片田舎ファヴァーレの貴族であるモツラ家においては、あくまでもマンディアルグの設定においてであることを断った上でだが、こうした精神的な貴族意識は孤独な自然のなかに風化し、逆に野蛮な肉欲と卑しい嫉妬がそれに取って代わっているのである。イザベッラのたった一人の妹ポリツィアは3人の兄によってすでに手込めにされており、そのことを問いただすイザベッラにポリツィアは臆面もなく次のように答える。「正直なお嬢さん、お聞きなさいな、私は感じもしない苦しみを忍んでいるふりをしながら、流れもしない涙を無理やり流しながら、彼らの要求を受け入れているのよ、それにその戯れは私にとって愉快だし、笑わずにはいられないものなのよ。それに彼らもまた、自分の仕儀がこの上なく上手くいったことに満足して笑っているのよ。彼らは畜生ではないわ³⁸⁾」。すでに一族のあいだに瀰漫するこうした野蛮な風俗にたいしてイザベッラは「彼らは魂や言葉によるあらゆる高揚 (toute l'élévation de l'âme ou du langage) を軽視しているのだわ³⁹⁾」と抗弁する。また妹を諭すように「そんな関係はかりそめの愛 (des amourettes) でしかないのよ、可愛いポリツィア、恋愛があなたにたいして絶対的な支配をおよぼすとき、あなたがそんなものは投げ打ってしまうことをわたしは望みます⁴⁰⁾」と言ったりもする。こうした台詞からもわかるように、彼女にとって詩による言葉の交換こそが唯一絶対の愛の定義であり、ドン・ディエゴはそれゆえ肉体を廃絶された存在、すなわち「詩 (人)」という記号に還元されざるをえないのである⁴¹⁾。なぜなら「わたしが授かり、またわたしの存在理由でもある天与の才に忠実に従うなら、わたしが欲し、わたしが愛すべき男は詩人であるのだから⁴²⁾」。それを「全く理解の外だわ」と拒絶反応をしめす妹にたい

してイザベッラはさらに、決然と「あなただってわたしが彼と知り合うことを拒んでいることはもうずっと以前からご存知なのでしょう⁴³⁾」と言い放ち、ドン・ディエゴとの恋愛関係をあくまで精神上的の交歓にすぎないのだと割り切ってみせる⁴⁴⁾。こうしてマンディアルグはファヴァーレの城というひとつの閉ざされた空間のなかに肉欲による快樂と詩による快樂、すなわち肉体と精神の対立構図をつくりあげるのである。それゆえ肉体の側に化身する3人の兄弟が、精神の側に立つ詩人イザベッラを殺害するという筋書の展開は、必然的に肉体による精神の殺害という主題へと収斂することになる。それではこうした肉体と精神の相克の問題に近親相姦のテーマはどのように関連付けられているのか。この点にかんしてマンディアルグは明快に答えている。「近親相姦のテーマ。近親相姦にかんする小説は現在ではもはや受け入れられません。それはその通りだとお答えしましょう。近親相姦的な恋愛は、愛のひとつの過剰(outrance)な形式ではありますが、わたしにとって非常に情熱的なものに思われるのです。[...] これ『イザベッラ・モッタ』は詩(poésie)を主題とした戯曲です、そしてわたしの知るかぎり、詩を主題とした最初の戯曲なのです。正確には、近親相姦的な嫉妬を基調とした詩の暗殺劇なのです⁴⁵⁾」。詩を主題とした最初の戯曲と言い切るあたりに作家としてのマンディアルグの矜持がうかがえるのであるが、ここに「過剰の形式」としての近親相姦のテーマを絡ませたところに、クローチェの記述を(乱暴に言うなら)意図的に曲解するマンディアルグの真の目的があったことをけっして見逃してはならない。そしてここにこそ、マンディアルグが「戯曲」というジャンルを選んだ決定的な理由があるのである。

3) エリザベス朝演劇のバロック・イメージ

マンディアルグは1964年の対談のなかで、対話者にシュルレアリスムの影響を問われた際に次のように答えている。「わたしは絶えず反古典主義的な美学、すなわちバロック、プレシオジテ、エリザベス朝演劇、ロマン主義そしてシュルレアリスムに魅せられてきました。[...] わたしは過剰(l'outrance)、暴力、自分自身や自分の感情、自分の思考をとことんまで突き詰めてゆこうとする欲望を愛しています。こうして夢や魂の夜の側に属するすべてのものがわたしを魅するのです」。そしてこの対談の最後にエロティズムを話題にして、「それはさきほどわたしが言及した『反古典主義運動のもつ過剰(l'outrance)』の一部をなしています。それはあらゆる芸術とあらゆる時代(17世紀であればマニエリスムの学派、18世紀であれば聖侯爵によって)のなかで、解放する偉大な炎のひとつ(l'une des grandes flammes libératrices)なのです」と語っている⁴⁶⁾。反古典主義に属する一連の美学とそれらにもとづいて人間を「解放する」エロティズムの特徴をマンディアルグは「過剰」という言葉で総括する。すなわち過剰なエロティズムの形式としての「近親相姦」は、反古典主義的な美学の系譜に含まれるということである。さらにマンディアルグは1963年の対談のなかで次の

ようにも語っている。「わたしのレシの大部分に、過剰 (l'outrance) と呼ばねばならぬものにたいする秘められた傾向があります。[···] こと幻想となるや、ことエロティスムとなるや、わたしは極端に緊張したいくつかの場面を書き、ロマン主義的あるいはバロックと呼ばれうる、またエリザベス朝的とも呼ばれうるような過剰に属するいくつかの場面を書くようにつとめています⁴⁷⁾。ここではとくにバロックやエリザベス朝演劇との関連から「過剰」を問題とし、戯曲を書く以前からすでに自作をバロック演劇的な傾向において自覚・分析していたことが分かる⁴⁸⁾。

マンディアルグはフランシーヌ・マレとの1975年の連続対談のなかで、「わたしはバロックの精神や形式を愛しています。[···] あらゆる戯曲の中でも、エリザベス朝演劇より以上に好きなものはありません⁴⁹⁾」と率直に告白し、さらにその「エリザベス朝文学のもつバロック風文体」については「その文体には幻想にまで誇張させられ、推し進められ、高揚させるものがある⁵⁰⁾」と語っている。さらに後段では、「犯罪、血まみれの行為、自殺、たんに死に関する事柄、これらは新しい幻想にある高貴さや輝きを添え、情動的な力強さを備えた演劇に達する⁵¹⁾」と答えている。すなわちマンディアルグにおける「新しい幻想」の要件には、血や犯罪、エロティスム、死など16世紀のエリザベス朝演劇が主題としたこれらのバロック・イメージが必要不可欠なのである⁵²⁾。具体的なイメージとしてマンディアルグはつぎの例を引いている。「わたしが思い出すのは、われわれがエリザベス朝期の悲劇や短篇の中に何度も見出す一つのテーマあるいは一つの魅力的な慣用、すなわち短刀の一撃で傷つけられた夫の体を柔らかな支えにして、その上で妻が凌辱されるというものだ⁵³⁾」。(ファリック・シンボルとしての) ナイフによる殺害と陵辱、エロティスムと死、マンディアルグが『イザベッラ・モッタ』に盛り込んだ主題そのものがここにある。すなわちマンディアルグが創造する幻想の主題とエリザベス朝演劇のもっている反古典的な主題とが、おなじバロック・イメージにおいてつながっていることがここから明瞭に見て取れるのである⁵⁴⁾。こうしてマンディアルグの考える「新しい幻想」のベクトルが、クローチェによるイザベッラ・モッタの記述とぶつかり、同じ16世紀のエリザベス朝演劇のもつ共時的なバロック・イメージへとつながっていったのだと推論できる。マンディアルグが『イザベッラ・モッタ』を戯曲として創作しなければならぬと感じたのは、こうした直観(インスピレーション)が働いたからだと考えられるだろう。かねてより創作の糧としてそのイメージを大事にしてきたエリザベス朝のバロック演劇が、イザベッラ・モッタというヒロインを得て、マンディアルグのなかで突如として具体化したのである。マンディアルグが嬉々として創作に励んだであろうことは想像に難くない。とはいえマンディアルグはこの戯曲をけっして伝統的なエリザベス朝期の古典演劇として構想することはなかった。むしろ彼はイザベッラを「現代型のヒロイン *héroïne moderne*⁵⁵⁾」として舞台にあげるのである。

4) 「残酷演劇」と現代性——神話の創出としての舞台

『イザベッラ・モッタ』の舞台は、バローをはじめとする演出家の創作意図とは別に、衣裳や舞台装置など作家本人による演出指示が細かくト書きの部分に指定されている。たとえば衣裳は16世紀当時のモードを踏襲すること、そして音楽は16世紀の作曲家でイザベッラとおなじバジリカータ（ルカーニア）出身のカルロ・ジェズアルドの音楽を用いること⁵⁶⁾など、時代考証をとりまぜた古典的な演出を指示する一方で、兄弟3人がまたがる乗馬の代わりに日本製のオートバイをもちい、台詞のみの出演となる長男のマルカントニオや母親のドンナ・ルイザの声をあからさまに磁気テープに録音された音声で代用させるなど、現代的なオブジェをも積極的に利用している。この点についての意図をマンディアルグは次のように説明している。「またわれわれはいくつかの記号 (signes) によって、わたしの言葉の現代性 (modernisme) を明らかにできたことに満足を感じました。[...] 重要なのはシンボルであるということで、こうしたリアリティ [オートバイや録音テープ] はそれによって重々しい働きをなすのです⁵⁷⁾」。この言葉からも明瞭なように、マンディアルグは16世紀の悲劇という古典的な素材をもちいながら、『イザベッラ・モッタ』をあくまで現代劇として構想したのである。その証拠にマンディアルグは次のようにも語っている。「わたしのオートバイは、16世紀に関連させた比喩であります、そしてご存知のごとく、過去へと降下する多くの比喩を用いる古典劇とは逆に、このオートバイの比喩は未来へと噴き出しているのです。それはアンドレ・ブルトンが大切にしている上昇感覚 (sens ascendant) をこれらの比喩に与えるのです⁵⁸⁾」。マンディアルグはこの「上昇感覚」という言葉を、1965年に出版されたスタンダールの『恋愛論 *De l'Amour*』についての評論書『ベイラムール *Beylamour*』〔スタンダールの本名 Henri Beyle にたいする愛といった意味〕のなかで、「偉大な生の流れ (grand courant vital)」にしたがう感覚と定義づけており、シェイクスピアやエリザベス朝演劇が扱う恋愛の諸事件をこの感覚と結びつけて論じている⁵⁹⁾。すなわち日常的な出来事（たとえば恋愛沙汰）が突如として非日常的で幻想的な色合いを帯びる感覚こそが「上昇感覚」なのである。マンディアルグはこの上昇感覚を観客の内に醸成するための「比喩」としてオートバイや録音機といった現代的なオブジェを活用したのである。

もちろん多少とも外連味を感じさせるこうした舞台演出だけで現代精神が発揚されるなどとはマンディアルグも考えていない。あくまでもそれは演出上の「比喩」であって、「主題」はまた別のところにある。マンディアルグはバローによる初演の舞台に付した短い自作紹介文のなかで、ヒロインのイザベッラについて次のように述べている。「この『ヒロイン』について、ここに一篇の短い戯曲がある。この戯曲は、アントナン・アルトー的な意味において、エリザベス朝演劇の精神に欠けることなく、それがむしろ現代精神 (l'esprit moderne) に近いことを証明することで、彼女の栄誉を称えている⁶⁰⁾」。ここで注目したいのは、マンディアルグが「現代精神」と「エリ

ザベス朝演劇の精神」をつなぐ仲介的な存在としてアントナン・アルトーの名前を出しているところである。また別の言い方をするなら、エリザベス朝演劇とアルトーがその著『演劇とその分身 *Le Théâtre et son double*』のなかで提唱した「残酷演劇 *théâtre de la cruauté*」の理論とに通底する精神が「現代精神」という言葉で表現されているのである。

では16世紀の物語を現代精神において表象する「残酷演劇」の演出術とはいかなるものであるのか。「わたしはアントナン・アルトーと残酷演劇を心から信奉しています⁶¹⁾」と率直に告白するマンディアルグにとってそれは、彼の考える現代演劇の中心概念でなければならなかったはずである。アルゼンチン人演出家ホルヘ・ラヴェッリについての評論のなかで、マンディアルグは彼の演技術に触れて次のように書いている。「演劇は狂った動物のように観客に襲いかかるものでなければならない。[……]こうした考えは古代ギリシア人やエリザベス朝期のイギリス人たちによって予感され、その後アルトーによって認識されるにいたったのであると思われるが、今日では新旧大陸の多くの演劇人がこうした考えを利用している。すなわち演劇を、公衆と分け合う本物の幻覚 (*hallucination*) とするのだ⁶²⁾。こうした「技巧 *artifice*」による「妄想 (*délire*) の共有」が「純粋なファンタスマゴリーの行為」となり、それが観客のあいだに「束の間の解放をもたらす」のだとマンディアルグは続ける⁶³⁾。ここには純粋に「残酷演劇」の理論が適用されており、アルトーの考える演劇による「神話の創出」が問題とされている。たとえばアルトーは次のように書いている。「神話を創造すること、これこそ演劇の真の目的 (*objet*) であり、普遍的で巨大な外観のもとに人生を解釈し、その人生から我々が好んで立ち返るイメージの数々を引き出すことである⁶⁴⁾。ここでアルトーが言っているのは、演劇舞台を現実の問題を解決のための神話的空間とし、そこで無意識の残酷性の発露とともに精神的に浄化されることを目指すことが「残酷演劇」の役割なのだということである。マンディアルグが「幻覚」や「妄想」という言葉で示しているのもこのアルトーによる「神話」に違いなく、それを共有することで「束の間の解放」がもたらされるのである。神話とは個人性から普遍性への跳躍であると考えてよい。イザベッラにとってこの跳躍（あるいは上昇感覚）のための媒質こそが「詩」なのである。彼女はドン・ディエゴの軍人的気質（野蛮）と詩人的資質（洗練）について揺れる心情を告白しながら、ポリツィアに次のように語りかける。

分からないわ、と言うよりむしろ、わたしのうちに彼の占める位置が何も確かではないのよ。わたしの身体のあらゆる部位に詩がしみ込んでいることは確かよ、間違いないわ、でも時折、昼よりも特に夜、わたしのこの肉体の容器の、ある特定の場所へ全思考を委ねることを享樂することがあるの。たいていは乳房の一つに、あるいはまたその両方に。そんな時わたしは歌を思い出すわ、それは普遍的

な調和を帯びているの、日の出によって極彩色になる朝露の一つ一つが世界を隈なくオリエント風にする偉大な曙の性質を帯びるように、それでわたしは、動悸のする2つの丘陵、あるいは聖なる言葉がほとぼしり出る2つの火山の深奥において、その調和とともに、その調和によって、その調和のためだけに存在するのよ。ヴェズーヴィオ、エトナ、わたしの胸が激しい靈感で重くなるとき、この一對の乳房をわたしはこう呼ぶのよ。ウルカヌス、ストロンボリ、わたしの内側の溶岩が軽くなったとき、わたしはこう呼ぶの⁶⁵。

イザベッラのうちに満たされた詩が彼女を酷薄なファヴァーレの現実から解放し、南イタリアの大地へと同化させる。身内に詩を感じることで、イザベッラの魂は肉体によって閉じられた個人性を脱し、自然(宇宙)の普遍性へむかって開かれるのである。ヴェズーヴィオ、エトナ、ストロンボリは(シチリア群島を含む)南イタリアを代表する活火山であり、ウルカヌスは火山の象徴としてのローマ神話の火の神である。マンディアルグはバロック的な想像力をとくに古典主義的伝統を焼き尽くす「炎」と形容することを好み、とくに炎のインスピレーションをうちにたたえた火山というイメージを詩人や画家に適用し、オクタヴィオ・パス、マックス・エルンスト、アンドレ・マッソン、ホアン・ミロ、そしてジャック・オーディベルティらを「火山性 volcanisme」の芸術家と位置づけている⁶⁶。かようにマンディアルグにとって、バロックのインスピレーションたる炎は火山との関連から引き離して考えることができず、その火山によって地表を覆われたイタリアは、こうした「火山性」の詩をつねに啓示する場として考えられていたのである。それゆえ南イタリアの火山を二つの乳房と同化させるイザベッラのアナロジックな想像力は、彼女を詩そのものの擬人化された姿として提示するとともに、大地の女神ガイアのような神話性のイメージでつつみこむ。それゆえ「イザベッラ=詩」の抹殺は、神性を帯びた身体への冒瀆となり、肉欲におぼれる妹のポルツィアはイザベッラを前にして思わず「聖女イザベッラ (Sainte Isabella)、純潔なる人、罪人たるわれわれのために捕らえられ...⁶⁷」と漏らし、モッタ家の若い召使いカルリナも「われらに祈りを、聖母イザベッラ様 (madona Isabella)⁶⁸」と彼女を崇める。そしてマンディアルグの最大の創作部分である第二幕後半のクライマックス、すなわち兄弟3人に捕らえられ縛られたイザベッラが「嘘」についてドン・ディエゴと密通を交わし処女を失ったと告白する場面においては、ト書きに「この瞬間から、彼女は違う世界の中にいるようである。兄たちは、一種の不安を感じて彼女を酷く扱う。光が弱まる。イザベッラはプロジェクターの光に照らされる⁶⁹」とあるように、後光を身に帯びた彼女は、人類の贖罪のために身を犠牲にするキリストのごとく、兄弟妹たちの肉欲の罪を背負って殉死する聖女のごとくあつかわれる。こうして詩と神性を体現したイザベッラは、舞台上で肉体における死というイニシエーションの場面を観客に啓示するのである⁷⁰。こうしてイザベッラは残酷演劇の理論にしたがって神

話を創出する「現代型のヒロイン」となる。

5) 「残酷演劇」と錬金術

「残酷演劇」の理論において「神話」を創出することを力説したアルトーはまた、演劇空間を神話化することから起こる作用について、錬金術のイメージをもちいて次のように書いている。すなわち、この劇場で演じられる大いなる賭けは、「実際に (réellement) 黄金を作り出し」、「あらゆる外観を、精神化された黄金と同等の存在となるただ一つの表現へと溶かす」、それゆえ「演劇の原理と錬金術の原理との間には、本質にかんする神秘的な同一性がある」ということである⁷¹⁾。アルトーはこうして、演劇と錬金術との親近性(同一性)を、物質的に演じられる舞台を通しての観客による精神の浄化という一点において示す。中世以来ヨーロッパに伝承されてきた錬金術の理論は、卑金属を黄金に精製する「大作業 Grand Œuvre」をとおして、錬金道士の精神を錬磨することが真の目的とされた。10代の頃からルドルフ・シュタイナーやエリファス・レヴィの隠秘哲学に親しんできたマンディアルグは、当然ながらこうした錬金作業のもつ理論的側面についての深い洞察を得ていた。それゆえつぎのように錬金術を語る彼の口調は、伝統的な錬金術の理論に支えられて構築された知識に他ならないのである。「物事が二重化しているのです、なぜなら、錬金術師のなかには非金属から黄金を作り出すものもありますが、実験室の実験と同時に、つねに魂の浄化ということがなされなければならないからです。人間が賢者の石 (pierre philosophale) を手にすることができるのは、魂がもっとも純粋となったときなのです⁷²⁾」。マンディアルグがこうした錬金術の理論を作品に投影したことは理の必然と言えるだろう。事実、『イザベッラ・モッタ』のなかには次のようなやりとりが見られる。ドン・ディエゴとの手紙の交換を仲介した文学教師(トルカート)を殺した兄弟たちが、縛り上げたイザベッラにそれを冗談まじりに告げる場面である。

デーチオ：見間違いだ。彼女は微笑まなかったし、決して微笑まないだろう。俺は大いに信じたいものだね、彼女が共鳴し合う我ら三人組の中に、火である [feu : 今は亡き] トルカート先生からおそらくご教示があったとおりに、そこから大作業がはじまる硫黄、水銀、塩の結合を認め、尊重することを。

ファービオ：まさにおまえの言うとおりに。火・・・しかしアタノールは彼女だ、そして彼女の中にこれから我らが仕上げる作品について彼女は何も知らないのだ⁷³⁾。

かなり露骨に錬金術の用語を鑲めた台詞のやりとりである。すなわち「火」「(大作業) (あるいは「作品 l'œuvre)」、「硫黄、水銀、塩」、「アタノール」がそれにあたる。残酷演劇における演劇と錬金術の一致というイメージがここに投影されていると考えることができるだろう。しかしそれだけではない。先に引用したポルツィアとの

やりとりのなかで、作家は「火山」とイザベッラを同一視することによって、炎の隠喩である詩を体内に満たした詩の化身としてのイザベッラを象徴的なイメージとして提出した。ここでも錬金作業で使われる火を保護する反射炉としての「アタノール」を彼女のイメージと同一化している（丸みを帯びたアタノールの形態と女体とのアナロジーを指摘する専門家も多い⁷⁴⁾。すなわち「火＝詩」を内部にたたえたイザベッラという同一のイメージを錬金術の象徴を通してふたたび呈示しているのである。ここにはマンディアルグの詩論が深く反映している。「錬金術の効力を、その実践者の魂の昇華という厳密な一点に単純化するとするならば（そして私にはその点が疑わしいとは思わないが）、錬金術と詩 (poésie) との間の親近性は明白ではないだろうか」とマンディアルグは端的に述べたあと、「錬金術を、あるいは秘教として伝えられている技術や知識を知ることによって自らを高めようと欲するすべての者たちにとっての最低限の学科であるシンボリズムの実践は、平凡さから身を引き離し、絶えず詩人の思考が進化し、爆発する『天上の célestes』あるいは『超人間的な surhumains』空間へと、出来得る限り近付くために利用することができる上昇のための最良の道具ではないだろうか」と、シンボルをもちいたアナロジックな想像力という点における錬金術と詩との同一性を強調する⁷⁵⁾。そしてそれが詩人を「超人間的」な、言うなれば神性を帯びた存在として「天上」へ引き上げるのだという⁷⁶⁾。アルトーの残酷演劇が提唱する「神話としての演劇」と「錬金術としての演劇」がこうして『イザベッラ・モッラ』の舞台の上で具体的なイメージをとおして結晶するのである。

マンディアルグがあくまでこの演劇を「現代的 moderne」と称した所以はかくのごとくである。彼は舞台上で「現代の神話」を語り、体現しようと目論んだのだと考えられる。すなわち、イザベッラとはマンディアルグの詩論そのものの化身であり、それを抹殺する兄弟は68年以降のフランスの現実そのものの象徴だったのである（それゆえ彼らはオートバイにまたがる）。詩によって現実を変革しようとしたアンドレ・ブルトン、ひいてはシュルレアリスムの理想を継承する詩人マンディアルグによる束の間のシュルレアリスム劇を、われわれはこの『イザベッラ・モッラ』のなかにもとめることができるのではないだろうか。演劇的フィアスコはかようにして「シュルリアリスト」マンディアルグの輝かしい栄誉となる。

注

1) モニック・ペティヨンが指摘するように、マンディアルグにおいて「優れた短篇作家、小説家、批評家、演劇作家という名声が、いわゆる詩作品をいくぶんなりと覆い隠してしまっている」(Monique Pétilon, « Mandiargues, l'alchimiste », *Le Monde des livres*, 20 juillet 1979, p. 20) ことに異論の余地はない。同様にアラン＝ピエール・ピエも、「1943年にマンディアルグがいくらかの読者を獲得したとしても、今日なによりまず彼が知

られているのは、レシ〔短篇〕や小説の作者としてである」(*Paysage poétique d'André Pieyre de Mandiargues*, éd.cit., p. 10) ことを指摘し、そのうえであえて詩人としての側面に光をあてた研究に着手している。なおマンディアルグの詩作品については拙論「マンディアルグの詩における視線の変容——「窃視者の視線」から「エロスの視線」へ」(『仏文研究』、京都大学フランス語学フランス文学研究会、第47号、2016、pp. 69-89)を参照のこと。

2) « C'est la poésie qu'on assassine... », entretien avec Jean-Louis Ezine, *Les Nouvelles littéraires*, 6-12 mai 1974, p. 21.

3) Cf. 「わたしの小説はとても込み入っています。それらのひとつひとつは3年から4年かけて書きます」(« André Pieyre de Mandiargues », entretien avec Bettina Knapp, *French Novelists Speak Out*, Troy, 1976, p. 49) ; 「わたしはいつも遅筆であり、非常にゆっくりと仕事をします。ただ、つねに状況 (circonstances) を問題にする詩の場合は別ですが。小説、それはまったく別物なのです」(René Bourdier, « André Pieyre de Mandiargues ou le Goncourt en marge de la course », entretien avec René Bourdier, *Les Lettres françaises*, 22 novembre 1967, p. 4)。しかし遅筆であることは「幻想作家」としてのマンディアルグがとる必然的な戦略であることを見逃してはならない。すなわちリアリズムによる入念な細部の書き込みは、テオフィル・ゴーティエを先駆とする近・現代的な幻想のスタイルとしてマンディアルグが採用するもっとも根元的な文体的特質なのである。この点にかんしてベルナール・ノエルは次のように書いている。「伝統的には、描写が入念になればなるほどリアリズムであるといわれるだろう (そしてリアリズム作家の資質は、彼がただトロンプレイユを作り上げているのだということを忘れさせることにある)。マンディアルグの場合は、彼が創作すればするほど念入りになってゆくのだが、彼の入念さは想像世界に実質をあたえ、現実をもとにだますことを第一とする。彼の非現実性のリアリズムは、ひとつひとつの語を限界まで震えさせることへといたる」(Bernard Noël, *Treize cases du je*, Flammarion, coll.« Textes », 1975, p. 39)。

4) Matthieu Galey, « Quand les “ gros cubes ” écrasent la poésie », *Les Nouvelles littéraires*, 13 mai 1974, p. 20.

5) *Idem.*

6) *Idem.* しかし同時にギャレは、つとにエロティック作家として世評の誤解を受けていたマンディアルグにたいしても同情的な見解を示している。「『イザベッラ・モッタ』の作者の演劇的不運を説明するには、おそらく、こうしたささいな前兆が不可欠であった。有名税というべきその「悪評」が、彼に付きまどっていた。マンディアルグは死よりも強い、言葉についての、肉体の拷問に打ち克つ頭脳への愛についての美しい対話詩を書いたのであったが、人々は彼の戯曲を、(皮革や太いシリンダーを基調としたその道具立ても相まって) 一種のエロティックな悲劇なのだと考えようとした」(*idem.*)。

- 7) Gilbert Chateau, « Théâtre », *NNRF*, n° 261, 1^{er} septembre 1974, p. 119-120.
- 8) 舞台演出には適さない戯曲そのものがかかえる本質的な欠点をアンドレ・ミゲルはするどく指摘する。「ただ惜しむらくは、マンディアルグの戯曲にはドラマティックなあらゆる弾性が欠けており、展覧 (l'exposition) という段階をほとんど超えておらず、ただ舞台の上に一連のバロック的な多色仕立てのタブローを提供することができているというにすぎないのであり、それはアクションそのものを見せるというよりもアクションの呈示 (illustration) となっているのだ」(André Miguel, « André Pieyre de Mandiargues : *Isabella Morra* », *NNRF*, n° 259, 1^{er} juillet 1974, p. 117)。
- 9) Gérard-Denis Farcy, « Du côté du théâtre et du cinéma », dans *Plaisir à Mandiargues*, actes du colloque du centenaire, Caen-IMEC, dir. Marie-Paule Berranger et Claude Leroy, Hermann, 2011, p. 244.
- 10) Entretien avec Jean-Louis Ezine, art.cit., p. 21.
- 11) マンディアルグはポンジュをイタリア人画家ジョルジョ・モランディと比較し、「彼は自発的な近視眼状態 (myopie volontaire) のなかに閉じこもり、言葉をもちいて行動するのだ」(APM, « Préface », *Morandi, Œuvres de 1912 à 1962*, Villand et Galanis, 1968, non paginé) と書いている。
- 12) Jean-Louis de Rambures, *Comment travaillent les écrivains*, [entretiens], Flammarion, 1978, p. 123.
- 13) 「あなたにとって小説を書くことは例外的なことですね」と告げる対談者にたいし、マンディアルグは次のように答えている。「おっしゃるとおりです…わたしは連続した物をこさえるということがまったくできないのですよ…あくまで精神的にですが、わたしはとても近視眼的 (très myope) なのです。もっとも微細な詳細部分が、わたしの集中力のすべてを要求するのです。おそらくは、当時の多くの作家たちと同様に、わたしが賛嘆おくあたわざるレイモン・ルーセルの影響と、とりわけヌーヴォー・ロマンの影響でしょう」(« Pieyre de Mandiargues dévoile sa poésie », entretien avec Sonia Lescaut, *Arts*, 16-22 décembre 1964, p. 8)。
- 14) « Entretien avec André Pieyre de Mandiargues », entretien avec Yves de Bayser, *Plexus*, novembre 1969, n° 29, p. 45.
- 15) Cf. 「戦争以前は内気な多りで、旅行以外では家にずっとこもり、人を避けていました。まったく嫌な人間でした。私は神経衰弱だったのです。裕福で働かなくてもよかったので、誰にも知らせず書いていました。まったく臆病だったのです」(Bettina Knapp, *French Novelists Speak Out*, [entretiens], Troy, New York, 1976, p. 50)。
- 16) *Idem*.
- 17) André Pieyre de Mandiargues [以後 APM と略記], *Un saturne gai*, entretiens avec Yvonne Caroutch, Gallimard, 1982, p. 109.
- 18) 『イザベッラ・モッラ』執筆後の 1975 年にマンディアルグは、バローの要求に従

って、鍾愛する三島由紀夫の『サド侯爵夫人 *Madame de Sade*』を（英語の逐語訳を介して）翻訳・上演している。対話のみによる典型的な台詞劇として知られるこの戯曲が、マンディアルグの対話にたいする感性を高め、『イザベッラ・モッタ』にくらべ、否定しえない進歩を示している」（G.-D. Farcy, *op.cit.*, p. 246）とファルシーが評するように、彼の次の戯曲『世紀末の夜 *La Nuit séculaire*』（1979年）への見事な布石をなしたことは間違いないだろう。

19) APM, *L'Âge de craie, suivi de Dans les années sordides, Astyanax et Le Point où j'en suis*, Gallimard, « Poésie », 2009, p. 10.

20) « L'un et l'autre Mandiargues », [entretien avec Claude Bonnefoy], *Les Nouvelles littéraires*, n° 2692, 21-28 juin 1979, p. 5.

21) « André Pieyre de Mandiargues », entretien avec Claude Couffon, *Les Lettres françaises*, du 5 au 11 novembre 1964, n° 1053, p. 4.

22) Entretien avec Jean-Louis Ezine, *art.cit.*, p. 21.

23) Entretien avec Claude Bonnefoy, dans *Panorama critique de la littérature moderne*, Paris, Belfond, 1980, pp. 362-363.

24) « Les Multiples visages d'André Pieyre de Mandiargues », entretien avec Aliette Armel, *Magazine littéraire*, n° 257, septembre 1988, p. 103.

25) マンディアルグ作品における演劇性に言及した論説は数多く、すべてをここに紹介することはできない。代表的なものを挙げると、「マンディアルグはバロックである、これはいい過ぎでも、言わな過ぎでもない」と断言するサラ・ステティエは、とりわけ詩作について、「マンディアルグの詩の空間は、何らかの演劇性に欠くことは無い。それは言葉によって建てられたバロックの舞台背景がもたらす快樂なのだ」と書いている（Salah Stétié, *Salah Stétié, André Pieyre de Mandiargues*, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1978, p. 76）。またマンディアルグの作品をバロックのエクリチュールや絵画から影響を受けたものと解釈するアラン＝ピエール・ピエは、その研究書の中で、マンディアルグの詩情に触れて、「こうしたシンボルやアレゴリーの利用は、中世から継承されたものであるが、それはバロックの出現においていっそう加速する、すなわちバロックのスタイルでは、視覚空間がスペクタクルや演劇化のためにつくりだされるのだ」と書いている（Alain-Pierre Pillet, *Paysage poétique d'André Pieyre de Mandiargues*, Rafael de Surtis Editions, 1999, p. 51）。ほかにもマンディアルグの作品を「聞かせるというよりもむしろ見させる（donner à voir）ために、また観客のうちに、同意以上に驚きを喚起するために作られた劇場」であるとするオクタヴィオ・パス（Octavio Paz, « Les Métamorphoses de la pierre », dans *Courant alternatif*, Gallimard, 1972, p. 117）や、マンディアルグの作品とバロックの演劇性を関連づけて分析したアラン・クレルヴァルの論文（Alain Clerval, « André Pieyre de Mandiargues : Un érotique baroque », *La Nouvelle Revue Française*, n° 224, août 1971, pp. 77-81）を挙げることができるだろう。

- 26) Cf. Yves Berger, « André Pieyre de Mandiargues », dans *Écrivains d'aujourd'hui 1940-1960 : Dictionnaire anthologie et critique*, établi sous la direction de Bernard Pingaud, Grasset, 1960, pp. 399-407.
- 27) « Choquer est aussi moderne aujourd'hui que prêcher au temps des croisades... », entretien avec Claude Baignères, *Le Figaro littéraire : arts spectacles et formes de notre temps*, 20 avril 1974, p. I.
- 28) Dominique Fernandez, *Mère Méditerranée*, [1965], Grasset, « Livre de Poche », 2000, pp. 71-75.
- 29) Benedetto Croce, *Vete di Avventure di fede e di passione*, [1935], Edizione Laterza, 1953 [terzo edizione], pp. 293-330.
- 30) ただしマンディアルグはクローチェの記述に全面的に依拠していたわけではなく、個人的にも図書館などを利用して、とくに戯曲の中に多用されているイザベッラのイタリア語の詩（作中では作家自身がフランス語に翻訳している）についての資料をおおく収集している。実際に、ノルマンディのカーン大学に付属する現代出版資料研究所 (IMEC, Abbaye d'Ardenne, Caen) に残されたマンディアルグの「1971年—1974年」の黄色い手帳には、1961年にモンテムロ・マテラ出版社から上梓されたイザベッラの『詩集 *Canzonere*』に載録された彼女の詩篇が入念に清書されている。Cf. Marie-Paule Berranger, « Les Carnets de création : « logiques d'incohérence » », dans *Plaisir à Mandiargues*, actes du colloque du centenaire, Caen-IMEC, dir. M.-P. Berranger et Claude Leroy, Hermann, 2011, p. 130.
- 31) B. Croce, *op.cit.*, p. 312.
- 32) *Idem*.
- 33) ドン・ディエゴについては当時から、かなりきな臭い噂がつきまとっていた。ペトラルカやベンボに心酔する彼は1542年にローマで小詩集を発刊しているが、その翌年、どういう理由かは詳らかにしないが、ナポリのヴィカリア (Vicaria) 大法廷で欠席裁判の末に有罪判決を受け、コセンツァの城は没収されている。その後イタリアを遍歴してフィレンツェの設立間もないアカデミーに迎えられたが、そこでの言動が人々の揶揄の対象となり、あいかわらず「追放の身で出頭を拒んでいた *bannito e contumace*」 (*ibid.*, p. 310) 彼は、1546年すなわちイザベッラ殺害の翌年、教皇領のベネヴェントに難をのがれ、ここから妻のいるポッリータの城に通っていた。
- 34) *Ibid.*, pp. 297-298.
- 35) *Ibid.*, pp. 314-315.
- 36) *Ibid.*, pp. 320-321.
- 37) Entretien avec Claude Baignères, *art.cit.*, p. I.
- 38) APM, *Isabella Morra*, Gallimard, 1973, p. 20.
- 39) *Idem*.

40) *Ibid.*, p. 24.

41) ちなみにガリマール社に提出したマニエリスムのなかで「詩 poésie」という単語は77回も繰り返されていたという。Cf. Entretien avec Jean-Louis Ezine, art.cit., p. 21.

42) *Ibid.* p. 27.

43) *Idem.*

44) マンディアルグはここでその引証として婚姻の女神ユノーに捧げたイザベッラのソネを引用している。その冒頭4行の一連は次の句で始まる。「大いなるユノー(Grande Junon)よ、お前の心は気高く／平凡な愛(amours vulgaires)を敵と遠ざけ／私の日々を喜びで満たし、私の年月を照らす／そなたのその清らかで誠実な熱情をもって〔・・・〕」(*ibid.*, p. 17)。

45) Entretien avec Jean-Louis Ezine, art.cit., p. 21. また後年の対談においてマンディアルグは次のようにも言っている。「イザベッラ・モッタをもちいてわたしが舞台にもたらししたのは、生活や夢の埒外にある詩の誕生であり、外的現実の残酷さによる詩の抹殺であります。それはまた女性のうちにおこる詩的高揚の男性的抑圧(répression masculine de l'élan poétique chez la femme)でもあります」(APM, *Un saturne gai*, entretiens avec Yvonne Caroutch, Gallimard, 1982, p. 151)。

46) « L'ange du bizarre est passé par là », entretien avec Pierre Ajame, *Les nouvelles littéraires*, 9 janvier 1964, n° 1897, p. 3.

47) « Mandiargues, celui qui a fait peur aux jurys », entretien avec Alain Jouffroy, *L'Express*, 6 décembre 1963, p. 43.

48) 後年、マンディアルグはバロックの特徴をマニエリスムとの比較から端的に次のように表現している。「マニエリスムの全作品は夢から引き出されたヴィジョン〔幻影〕を示すと言えるのであり、一方バロック芸術は本質的には演劇的なものである。今日われわれが〔エル・〕グレコの芸術をマニエリスムではなくバロックであると感じるのは、おそらく彼の登場人物たちをとるドラマティックな所作によるものだ。彼らは賞賛や苦しみ、死などのこなしを見事に演じきるために、明らかに『芝居をしている en scène』のだ」(APM, « Derrière les figures du Greco », *Troisième Belvédère*, Gallimard, 1971, p. 51)。一般にマニエリスム画家として知られるグレコをも、マンディアルグはその演劇的傾向においてバロックと位置づける。

49) APM, *Le Désordre de la mémoire*, entretiens avec Francine Mallet, Gallimard, 1975, p. 176.

50) *Ibid.*, p. 184.

51) *Ibid.*, p. 250.

52) たとえばE. グラマティコポウロウは「マンディアルグの書物には、『亡霊的 spectral、怪物的 monstrueux、仮面的な masqué』その全体にわたり、エリザベス朝演劇とバロックの刻印が読まれる」(Eugenia Grammatikoupoulou, « La Hantise du spectacle dans la narration d'André Pieyre de Mandiargues », *Roman et théâtre : Une rencontre*

intergénérique dans la littérature française, Éditions Classiques Garnier, 2010, p. 188) と述べ、マンディアルグの幻想の語りにおけるエリザベス朝のバロック・イメージを強調している。

53) APM, « Traduire les élisabéthains », *op.cit.*, p. 318.

54) とりわけマンディアルグを魅了したエリザベス朝期の演劇人にシェイクスピアがいる。1988年の対談で彼は次のように語っている。「シェイクスピアについてまだ話していませんでしたね。彼はかつて存在した天才のなかでもっとも驚くべき天才の一人です。わたしは最近ボナをシェイクスピアの『ティトゥス・アンドロニクス』を見に連れて行きました。彼女は時々、わたしが戯曲を書くときに、いつも陵辱、犯罪、殺人を繰り返したりあげるといって非難します。しかしティトゥス・アンドロニクスは絶えざる血の泉なのです。すべての者がたがいに殺し合う、わたしが多大な賞賛を送るあのエリザベス朝演劇のなかでよく起こるように」(entretien avec Aliette Armel, *art.cit.*, p. 104)。

55) Entretien avec Claude Baignères, *art.cit.*, p. I.

56) バジリカータ州ポテンツァ県ヴェノーザ出身の音楽家ジェズアルドは、1590年に不貞の妻とその愛人を殺害したあと、フェッラーラのエレオノーラ・デステと結婚した貴族階級の悪名高き作曲家として歴史的に知られている人物である。すなわちマンディアルグは意図的にイザベッラと共通したイメージを有する音楽家を採用したわけである。ただ細かい点を指摘するなら、ジェズアルドは16世紀後半に活躍した音楽家のため、正確にはイザベッラの生きた時代よりも半世紀ほど後の人物となる。

57) Entretien avec Claude Baignères, *art.cit.*, p. I.

58) Cité par Salah Stétié, *op.cit.*, p. 70.

59) APM, « Beylamour », *op.cit.*, pp. 195-196.

60) APM, « Isabella Morra », dans *Cahier Renaud-Barrault*, n°86, Gallimard, 1974, p. 30.

61) Entretien avec Jean-Louis Ezine, *art.cit.*, p. 21.

62) Dominique Nores et Colette Godard, *Lavelli*, suivi d'une étude sur Orden et le Théâtre musical, par Guy Erismann ; préface d'André Pieyre de Mandiargues, Christian Bourgois éditeur, 1971, p. 7.

63) *Idem.*

64) Lettre d'Antonin Artaud du 9 novembre 1932 adressée à Jean Paulhan et citée par V. Bartoli-Anglard, *Le Surréalisme*, Nathan, coll. « Université », 1989, p. 112.

65) « Je ne sais, ou plutôt je ne suis sûre de rien qui n'ait sa place en moi-même. Que tous les points de mon corps soient habités par la poésie, de cela je suis certaine, oui, et parfois, la nuit plutôt que le jour, il me plaît de me porter tout entière en pensée dans un endroit précis de mon enveloppe charnelle. Dans l'un de mes seins, généralement, ou dans les deux ensemble. Alors j'y retrouve mon chant, qui participe de l'harmonie universelle comme chaque goutte de rosée

diaprée par le lever du jour participe de la grande aurore qui est à l'orient de tous les lieux du monde, et je n'ai d'existence qu'avec elle, par elle et pour elle, au plus profond d'une double colline palpitante ou d'un double volcan d'où va faire éruption le langage sacré. Vésuve, Etna, ainsi nommé-je ma paire de seins quand ma poitrine est lourde d'inspiration violente ; Vulcano, Stromboli, quand mon poids de lave intérieure est léger. » APM, *op.cit.*, pp. 25-26.

66) Cf. APM, « Aigle ou Soleil », dans *Le Belvédère*, [1958], Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1990, p. 104 ; APM, « Terres nouvelles », *op.cit.*, p. 43 ; APM, « A force de mots », *NRF*, “Hommage à Jacques Audibert”, décembre 1965, p. 1066. とりわけオーディベルティはギヨーム・ド・サリュスト、デュ・バルタス卿あるいはペレなど、新旧のバロック詩人たちと比較されている。

67) APM, *op.cit.*, p. 67.

68) *Idem.*

69) *Idem.*

70) この点にかんするジュリアン・グラックの次の指摘は非常に示唆的である。「マンディアルグの精神の劇場でなされるほとんどすべての操作は、『見えるもの à vue』への変換である。演劇は、根本的には、ひとつの儀礼 (cérémonial) である。その儀礼が導入されるのは、自然的強制力 (すなわちエロス) が情動的選択に完全に取って代わろうとするときである」(Julien Gracq, *Carnets du grand chemin*, José Corti, 1992, p. 241)。要約すると、本来は理性によって整然と行われるはずの儀礼的演技であるが、マンディアルグの場合、この関係が逆転し、エロスによる狂気の導入 (嘘によるイザベッラの妄想) が行われたときに儀礼が発動するのである。

71) Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, [1938], Gallimard, « Folio/Essais », 1985, pp. 73 et 80.

72) « Entretien avec André Pieyre de Mandiargues », entretien avec Joyce O. Lowrie, *The French Review*, vol. 55, n°1, octobre 1981, p. 76.

73) « Décio : Illusion. Elle n'a pas souri ; elle ne sourira point. Je croirais assez qu'elle respecte en notre sympathique trio l'union du soufre, du mercure, et du sel, d'où naître le grand œuvre, selon qu'il lui fut probablement enseigné par feu messer Torquato.

Fabio : Tu dis bien : feu... Mais c'est elle qui est l'athanor, et elle ne sait rien de l'œuvre que nous allons exécuter en elle. » APM, *op.cit.*, p. 57.

74) たとえばユングは次のように書いている。「錬金術師の使うアタノールという溶鉱炉に体の意味があるのに対して、蒸留器あるいは蒸留びん [フラスコ] と呼ばれるものはヘルメースの器であり、子宮を意味する」(C. G.ユング『変容の象徴』[野村美紀子訳]、筑摩書房、1985、p.253)。

75) APM, « La Lune feuillée », *op.cit.*, p. 291.

76) この点にかんしてはミシェル・カルージュの次の考察も参照できる。「詩的神秘の

感覚をつかんだ者たちにとって、詩 (poésie) は『神聖な行為』である。すなわちそれは行為における通常の人間的段階を超えるということなのだ。錬金術のように、詩は『原初的創造 création primordiale』の神秘に結びつくこと、すなわちマイクロコスモスという炉のなかで大作業 (Grand-Œuvre) を完遂させようとするのだ」(Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, 1950, p. 84)。