

三島由紀夫とマンディアルグ（I）

——英雄の誕生から『サド侯爵夫人』まで——

松原 冬二

第二次大戦後のフランス文壇において、血とエロスと残酷を主題とする幻想文学の数々を、幾何学やバロックにもとづく独自の美学において作品化してきた作家アンドレ・ピエール・ド・マンディアルグ（André Pieyre de Mandiargues, 1909-1991）にとって、同じ主題を扱い同時代に活躍した作家、三島由紀夫（1925-1970）は、畏敬すべき日本人作家であったのと同時に、「もっとも偉大なる我が英雄 *mon héros capital*¹」と称えるほどに特別な存在でもあった。しかし、マンディアルグが三島の影響をその異端ともいえる文学世界のなかに色濃く反映させてゆくことになるのは、とりわけ1970年代以降、およそ40年にわたる作家キャリアの後半にいたってからである。それは、三島が1970年11月25日に市ヶ谷の自衛隊駐屯所で割腹自殺を遂げたセンセーショナルな事件が世界を駆け巡り、フランスで三島への関心がいつそう高まりをみせた時期と重なる。すなわち三島は、その壮絶な死によってマンディアルグのなかで偶像化し、「英雄」へと昇華したのである²。

本論の目的は、これまでのマンディアルグ研究ではほとんど取り上げられることのない三島由紀夫との関係を、おもにマンディアルグ側の証言や資料をもとに再構成し、両作家に通底する死とエロスを中心とした美学の本質を明らかにすることにある³。とりわけ論述の対象として、1976年にマンディアルグがフランス語に翻訳して

¹ André Pieyre de Mandiargues [以後 APM と略記] , *Un Saturne gai* [以後 SG と略記] , entretiens avec Yvonne Caroutch, Gallimard, 1982, p. 157.

² 文学者の自決、しかもハラキリというもっとも苛酷かつ演劇的な死を選んでみせた三島にたいするマンディアルグの関心は高く、イタリア人画家であるボナ夫人とともに、その偶像的な三島崇拜は、夫婦の寝室に拡大された三島の写真を飾るほどに熱狂の度を見せていた。「毎朝、三島の眼の前で、繰り返しますが私の愛する女の眼の前で、眼覚めたのです。私が三島に魅惑されたのは、彼の眼に魅惑されたことが大きいのです」(APM「三島由紀夫について」、『海』、中央公論社、1971年5月特別号、p. 310)。

³ 三島とマンディアルグの関係を問う論考は、管見ながら、フランスにおいては皆無

出版した三島の戯曲『サド侯爵夫人』をとりあげ、このテキストの翻訳から舞台化にいたるまでの流れを概観しながら、70年代のマンディアルグにおける三島文学の影響を探る。

第一章 「英雄」としての三島由紀夫

1. マンディアルグと三島の出会い

そもそも三島とマンディアルグは面識があったのか。1985年に行われた対談のなかで、マンディアルグは、「20年ほど前に、三島と夕食をともにする機会をもち、そのとき英語で彼と会話をしました⁴」と答えている。さらに1977年の対談では、三島の「最後のパリ滞在の折」に、「彼のパリにおける最も親しい友人の一人フィリップ・ロスチャイルド男爵夫人宅で、三島と同じ晩餐のテーブルについた」と証言している⁵。正確な年号と日時は明らかにされないが、これらの証言から得られる「1960年代なかば」の「三島の最後のパリ滞在」という情報から、二人が出会ったのは、三島がみずから原作・監督・脚色・主演を手がけた映画『憂国』（1965年4月30日完成）の試写会のためにパリに滞在した1965年9月、彼の最後のヨーロッパ旅行の折であったことがわかる。

この晩餐の席上で、三島と交わした対話をマンディアルグは次のように振り返っている。「そのとき三島は、西洋世界でもっとも彼の心を打った二人の人物が、サン・セバスティアンとサドだと私に告げました。ふたつの大文字の『S』、それは結局、われわれ二人が蛇にたいしてもつ共通した趣味に合致するのです⁶」。サド＝マゾシス

であるといえる。日本においては、ミシェル・ド・ボワシュー (Michel de Boissieu) による《*Madame de Sade : Mandiargues traduit Mishima*》(岡山大学大学院社会文化科学研究科紀要第35号、2013, pp. 13-22) のみが、現在までのところ、参照できる唯一の論文である。この論文のなかでボワシューは、三島の『サド侯爵夫人』とマンディアルグによるこの戯曲の仏語翻訳とを比較し、残酷性を喚起する表現をやわらげながら、知的な側面におけるサドのイメージを強調しようとするマンディアルグの文体的特質を明らかにしている。また、1979年にルノー＝バロー劇団による『サド侯爵夫人』の日本公演に合わせてマンディアルグが来日した際、演劇誌の『新劇』（白水社、1979年12月）が「マンディアルグ特集」を誌上で組み、そこに三島を語るマンディアルグのインタビュー記事や各界の論者による『サド侯爵夫人』に関する論考が一斉に掲載されたが、それ以外に単独のモノグラフィとして両作家の関係に触れた論文は存在しない。

⁴ APM, « Mandiargues en deuil d'éros », *Libération*, 9 janvier 1984.

⁵ APM, *op.cit.*, p. 296.

⁶ APM, *art.cit.*

ムのそれぞれの側を代表する二つの名であるサドとサン・セバスティアン、二匹の S 字の蛇というヘルメス的なシンボルのなかにこの二つの名を溶かし込みながら、マンディアルグはこのエロスの主題をめぐる文学観や美意識について、二人のあいだに神秘的な紐帯が結ばれたことを仄めかしている。折しも、三島はこの年の 4 月から 11 月にかけて、ダヌンツィオの戯曲『聖セバスチアンの殉教』の翻訳を『批評』誌に連載し、さらに同年 11 月には『文芸』誌に自身の戯曲『サド侯爵夫人』を発表している。このヨーロッパ滞在の直前にあたる 6 月から 8 月にかけて『サド侯爵夫人』を執筆したばかりの三島にとって、サドとサン・セバスティアンは、当時においてもっともアクチュアルな存在であったことは疑いえない。一方のマンディアルグも、サド＝マゾシズムに関しては、「文学の最良の道具の一つ」であり「作家が生み出す感動の強力な熱源の一つ」であることをつねに公言してはばからない作家である。マンディアルグは後に、「私は自分のことを、サド＝マゾシズムに関しては三島と同じ精神の系譜に属する作家だと考えています⁸」と率直に語っている。サド＝マゾシズムというエロティズムに関するもっともラディカルな主題が、三島とマンディアルグを「同じ精神の系譜」のうえに位置づけ、初対面であるにもかかわらず、それぞれが互いの姿を映し出す鏡となって、思想的に共鳴する文学者の姿をそのなかに認めさせたのである。実際、この社交的な晩餐のあとも、スケジュールに追われた短い滞在期間の間を縫って、三島は個人的にマンディアルグの邸宅を訪ねており、このフランス人作家とさらなる思想上の対話を重ねている。

ただ留意せねばならぬ点がひとつあるとすれば、それは、マンディアルグがこの 65 年の対話にいたるまでほとんど三島の作品を読んだことがなく、世界的に名を馳せた日本の有望作家のひとり程度にしか認識していなかったという事実である。それではなぜ、二人は非公式の会食の席で顔を合わせるようになったのか。あくまで推測の域を出ないが、おそらくは、パリ滞在中の三島を『新フランス評論 *NRF*』のオフィスに招待したガリマール社のドミニク・オーリーが、澁澤龍彦経由ですでにマンディアルグの異端的な文学性に興味を抱いていた三島⁹を、親友であるマンディアルグ本人に

⁷ APM, SG, p. 160.

⁸ APM, *op.cit.*, p. 303.

⁹ 1956 年に澁澤龍彦が刊行した『マルキ・ド・サド選集・第一巻ジュスティヌ』（彰考書院、7 月 30 日刊）に三島が序文を寄せたことをきっかけに二人の交際ははじまっている。マンディアルグが 1953 年に匿名で地下出版したエロティック小説『閉ざされた城の中で語るイギリス人』の翻訳を澁澤に依頼したのは、他ならぬ三島であった一しかし、この本の全訳が出版されたのは三島の死後である（cf. 澁澤龍彦『三島由紀夫おぼえがき』、中公文庫〔中央公論社〕、1986, pp. 55-56）。なお『サド侯爵夫人』の「跋」で、三島はこの戯曲を、澁澤の執筆した『サド侯爵の生涯』（1964 年刊）をもとに構想したのだと明かしている（外題脇には「澁澤龍彦著『サド侯爵の生涯』に

引き合わせたのではないだろうか。あるいはこの滞在と同時期に、AP 通信をつうじて、谷崎やショーロホフとともに三島がこの年のノーベル文学賞の有力候補に挙げられているという情報をつかんだマンディアルグが、オーリーに頼んで、本人に会見を申し入れたのか。いずれにせよ、作家本人の人格をはからずも暴露してしまう「作品—とりわけスキャンダラスで思想性の強い三島の作品—による偏見や先入観をいっさい持たない状態で三島と向き合ったマンディアルグは、この夜、ひとりの「文学者」としての三島ではなく、ひとりの「人間」としての三島に魅了されたのだった。「彼のものを本格的に読んだのは、その夕、三島と識り合った後のことです。男爵夫人宅の夕べ（ソワレ）で私を深く魅了したこの人物に対して私は大いに好奇心を抱き、彼の作品を読み始めたのです¹⁰」。

2. 三島という英雄像の確立

この会見から 5 年後、三島は割腹自殺という凄絶な死によって人生の幕を閉じる。アンドレ・マルローやマルグリット・ユルスナールをはじめ、その死に深く感銘を受けたフランス人作家は数知れない。当然ながら、マンディアルグも例外ではない。「自殺は自然死よりも、恐らくはよりくっきりと一人の人間のシルエットを記憶に残す、そしてその人間が芸術家であれ作家であれ、自殺はその作品に独自の彩りを添える¹¹」、こう考えるマンディアルグにたいして、三島の自殺が、日本文学研究者によるひとつのスキャンダラスな事件以上の衝撃を残したであろうことは想像に難くない。

『天人五衰 *L'Ange en décomposition*』、おそらくは『豊穡の海 *La Mer de la fertilité*』の中で最も美しい小説、三島はその最後の文字を筆で書きつけてからまもなく、ついに見事な自殺を遂げた。[...] 彼は私にとって、この時代における最も模範的な英雄の一人である¹²。

文学の完成と同時に自らの生涯を閉じた三島は、マンディアルグのなかで、その「行動」によって自らの「文学」を正当化した「最も模範的な英雄の一人」となる。一人の「人間」としてマンディアルグを魅了した人物が、その5年後、今度は彼にとっての理想を体現する「英雄」となる。すなわち、文学と行動が乖離するのではなく、両者が矛盾なく重なった瞬間に、三島という「人間」は、マンディアルグのなかで、あ

扱」と明記されている)。

¹⁰ APM, *op.cit.*, p. 296.

¹¹ APM, « La Mort volontaire », *Deuxième belvédère*, [1962], Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1990, p. 93.

¹² APM, *SG*, pp. 156-157.

らゆる作家の頭上に君臨する燦然たる「英雄」となったのである¹³。「三島の文学と行動は一貫したものだ」と私は思います。彼の行動は彼の書物の中に浸透しているのです¹⁴」とマンディアルグは端的に述べている。しかし「英雄」とは同時に、彼にとっての理想(イデア)であるがゆえに、けっして近づくことのできない禁断のイメージでもあった。

私は、カーライルを読んだときにおそらく生じたのであろう、英雄主義(héroïsme)への趣味をときおり人から非難されてきました。ですが私は、私が賞賛し熱烈に愛する三島の恐るべき方法によるとしても一ただし、私该方法をとることが出来ないのは先刻承知のことだが一、作家はひとりの「英雄」であってほしいと願うのです¹⁵。

けっして行動的な作家であったとは言い難いマンディアルグにとって、三島のとった「恐るべき方法」は、彼のいる文学世界と彼には絶対に到達し得ない「英雄」の領域とのあいだに横たわる、絶望的な関であった。作家としてのジレンマと、英雄と化した作家にたいする永遠の憧れとのあいだで引き裂かれたマンディアルグの忸怩たる思いが、最後の「作家はひとりの『英雄』であってほしいと願う Je voudrais donc que l'écrivain soit un « héros »」という願望の表現のうちに滲み出ている。

「あなたにとって英雄とは？」という質問にマンディアルグは、「純粋な者たち les innocents」と答えている¹⁶。レイモン・ラディゲに憧れて20歳での夭折を願い、『血と薔薇』創刊号において矢に貫かれたサン・セバスティアンに扮し、映画『憂国』において自らの死を演じた三島は、死とエロスという自らの哲学に殉じたもっとも純粋な存在であったと考えられる—「三島は偉大な作家でありながら、しかも彼の全文学を敢然と越える人間であるという類稀な例をわれわれに残したのです¹⁷」。同じ死と

¹³ それゆえマンディアルグは、三島とブランシヨを比較する対談者にたいして怒りを隠さない。「[質問をさえぎって] 三島とブランシヨの間にはいかなる比較も成立しませんよ。ブランシヨは純粋な[単なる]インテリだ。三島は私にとって「英雄」なのです。[...] ジョルジュ・バタイユは少し三島と近いかもしれない。しかし私は、三島をその英雄性の故にバタイユよりはるかに上に置くのです」(APM, *op.cit.*, pp. 305-306)。

¹⁴ APM, *op.cit.*, p. 306.

¹⁵ Élisabeth Reynaud, *Le Sang de l'écriture*, [entretiens avec 32 écrivains], Édition du Rocher, 2002, p. 39.

¹⁶ APM, « André Pieyre de Mandiargues répond au questionnaire », *Biblio*, n°9, novembre 1966, p. 19.

¹⁷ APM, *op.cit.*, p. 306.

エロスを主題としていくつもの幻想作品を物してきたマンディアルグはしかし、割腹という「恐るべき方法」ではなく、エクリチュールという「行為」を通して、この純粋な存在に少しでも近づこうとした。

私が常に文学の最良の道具の一つとして、またバルザックやフロベールをはじめ、作家が生み出す感動の強力な熱源の一つであると目したサド＝マゾシズムについていえば、それはまた性 (sexes) を消し去るか、あるいはむしろそれを混ぜ合わせるという利点をもっているのではないのでしょうか？わたしにはそうであると思えます、それに書いていて全く正しい方向に進んでいるのだという実感を私に与えてくれるもっとも幸福な瞬間は、書いている私が誰で、何者なのかということが全く分からなくなる時であるようにも思えるのです。男性であると同時に女性であること、おそらくは男性でも女性でもないこと、これこそが純粋な両性具有であり、書くことで私はその状態へと導かれてゆくのです¹⁸。

エクリチュール（書く行為）によって、マンディアルグは男性でも女性でもない（同時にどちらでもある）純粋な両性具有に近づくのだと書いている。そのような「書いている私が誰で、何者なのか」分からなくなる存在へと近づくことは、まさに作家という存在の消滅、すなわち書く主体としての自己（アイデンティティ）の死に他ならない¹⁹。そして、サド＝マゾシズムという「性＝存在」を消し去る手段をもちいて自らの死を演じる²⁰、まさしくその瞬間—エロスと死が交わる瞬間—に、マンディアルグは無上の幸福を感じるという。マンディアルグのエクリチュールが三島の割腹自殺のシミュレーションであると考えるのはあまりに突飛過ぎるが、自らの消滅を願い、死を演じるこうした身振りのなかに、三島という英雄に同化しようとする無意識の願望の一部を透かし見ることができないだろうか。「三島の作品の読書、私の彼に対する一種の信仰 (culte) が、私がサド＝マゾシズムの道を掘り進む上で励ましとなっていることは確かです²¹」と作家は語る。こうしてある種の強迫観念のごとく、自らの

¹⁸ APM, SG, p. 160.

¹⁹ 執筆に臨む作家の脳裡をよぎる死の意識について、マンディアルグは次のように書いている。「〔白紙は〕空虚な鏡のようなもので、不安感をあおる。何らかの死の影がこの鏡と頭のあいだに滑り込むことなくして書くことはできない」（APM, *Le Désordre de la mémoire*, entretiens avec Francine Mallet, Gallimard, 1975, p. 181）。

²⁰ Cf. 「読書あるいは執筆、受動的であれ能動的であれ、文学は一つの奇妙な劇場である、それは筆者自身にとって、無害の状態ではいられないという危険を孕んでいる」（APM, SG, p. 171）。

²¹ APM, *op.cit.*, p. 303.

死を英雄の死に重ね合わせながら、1970年代以降のマンディアルグは、三島の亡霊に取り憑かれてゆくことになる。

ところで、マンディアルグは三島を同時代の作家の誰とも共通項でくることができないとする一方で、「サド、サドとなら多分比較可能です」と述べている。その根拠として、自らが属する貴族階級を冒瀆し続けたサドのスクヤンダラスな行為と、自分自身の肉体を破壊した三島の自殺が、どちらも「自分自身に対して加えられた冒瀆が直ちに栄光に逆転する」逆説的な偶像化の手段であったと説明する²²。ギリシアのアポロンやローマのアンティノウスに憧れて10年以上もかけて鍛え上げた三島の肉体と、中世の時代からサド家が属していた貴族階級一個人と社会の違いはあれ、長い歴史に彩られながら完成を遂げた栄光の対象をこともなげに破壊してしまう果敢な行動主義のなかに、マンディアルグは悲劇的ともいえる英雄性の本質を認めているのである。多大な時間を費やして築きあげてきた鍾愛すべき対象の破壊、あるいは崩壊というテーマは、三島の戯曲『サド侯爵夫人』のなかでも、この戯曲を執筆する直接的な動機となった侯爵夫人ルネの夫サド侯爵にたいする理想主義とその突然の瓦解というテーマのなかに、その類型を探ることができる²³。「この二人の名前〔サドと三島〕は私には本当に魔術的な筈です」と率直に語るマンディアルグにとって、この二つの名前を結びつけた『サド侯爵夫人』が、文字どおり魔術的な魅力を孕んでいたことは疑いえない。それゆえ、次章ではこの戯曲を取り上げ、翻訳から上演にいたるまでの過程を追いながら、両作家に通底する美学や文学観の本質について考えてみる。

第二章 戯曲『サド侯爵夫人』の翻訳とパリ公演

1. 『サド侯爵夫人』をめぐる日仏の状況と翻訳までの足取り

マンディアルグとの会見を終え、1965年10月に東南アジア経由で日本に帰国した三島は、その翌月の11月、ダヌンツィオの戯曲『聖セバスチアンの殉教』（池田弘太郎との共訳）を出版した後、『サド侯爵夫人』を雑誌『文芸』に掲載し、河出書房新社より出版する。それとほとんど時を同じくして、三島が顧問兼総責任者につき、文学座から独立したばかりの新しい劇団NLTによって『サド侯爵夫人』は舞台にか

²² APM, *op.cit.*, p. 298.

²³ Cf. 「澁澤龍彦氏の『サド侯爵の生涯』を面白く読んで、私をもっとも作家的興味をそそられたのは、サド侯爵夫人があれほど貞節を貫き、獄中の良人に終始一貫尽しているながら、なぜサドが、老年に及んではじめて自由の身になると、とたんに別れてしまうのか、という謎であった。この芝居はこの謎から出発し、その謎の論理的解明を試みたものである」（三島由紀夫『サド侯爵夫人』初版〔1965年、河出書房新社刊〕に付された「跋」より抜粋）。三島由紀夫『サド侯爵夫人／わが友ヒットラー』、新潮文庫、2004〔1979〕、p. 220より引用。

けられ、11月14日の東京公演を皮切りに京都・大阪・名古屋・横浜と翌年7月までのロングラン公演が行われた—1966年1月には芸術祭賞演劇部門を獲得した。寺山修司の天井桟敷や唐十郎の状況劇場などのスペクタクル演劇が好評を博すなか、ほとんど動きがなく劇的状况も皆無と言えるこの純粋な台詞劇が興行的な成功を収めたのは、こうした静的な舞台が逆に新鮮な驚きを観客に与えたことと並んで、三島戯曲の最高傑作といわれるこの作品が、美学的かつ文学的に完成された空間のもつ緊張感を舞台にもたらしたからであろうと推測される²⁴。

日本で大成功を収めた『サド侯爵夫人』はその後、ドナルド・キーンによる英訳版『サド夫人 *Madame de Sade*』をもとに1967年にアメリカで初の英語による上演が行われ、さらに69年にフィンランド、75年にはメキシコで海外公演が行われた。こうしてこの戯曲は、おもに舞台上演をとおして世界的な評価を獲得してゆくことになる²⁵。一方で、発刊から10年近くを経てもなお、サドの本国フランスでこの戯曲が上演されたという記録はなく、あまつさえフランス語による戯曲の翻訳も出版されていなかった。宮崎正弘がその著書『三島由紀夫の現場』のなかで指摘するように、「世界の中で三島文学の精神性に最初の理解を示したのは圧倒的にフランス人であった²⁶」ことを考えると、50年代のサド裁判も記憶に新しい当時のフランスにおいて、サドを主題としたこの戯曲が10年以上も日の目を見ることがなかったという事実は、非常に不可解であったと言わざるを得ない。事実、1961年にマルク・マクシミリアン訳で『金閣寺』が刊行されたのを皮切りとして、1970年11月の自決以後に作家としての三島への関心がにわかに高まりをみせたこともあり、70年代の半ばにはすでに『豊穡の海』全四巻を残して、主要作品のほとんどがフランス語に移されていた（なお『豊穡の海』第一巻の『春の雪』がはじめてフランス語に翻訳されたのは1980年である）。こうした流れのなか、1976年11月によろやく、ドナルド・キーンによる英訳版のタイトルをそのまま援用したマンディアルグによる初の仏語翻訳版『サド侯爵夫人 *Madame de Sade*』—正確に訳すなら『サド夫人』—が、ガリマール社より出版される

²⁴ 演劇批評誌『シアターアーツ』は、1994年、創刊記念特集「戦後戯曲の50年」で、国際演劇評論家協会日本センターに所属する全員を対象にアンケートを実施した。「戦後戯曲の代表作と思われる戯曲を一人20本ずつ」列挙する形式で、一位に選ばれたのが、三島の『サド侯爵夫人』だった。Cf. 有元伸子、久保田裕子編『21世紀の三島由紀夫』、翰林書房、2015、p. 294.

²⁵ 1990年にはスウェーデン語訳（ワダとバールンドの共訳）で、イングマール・ベルイマン監督によってスウェーデン王立劇場で上演され、そのスウェーデン語の翻訳劇がそのままアメリカで満場の観客を前に上演された。また2009年にイギリスで上演された際には、二ヶ月間のすべての日程が売り切れになったという。Cf. 島内景二『三島由紀夫』、ミネルヴァ書房、2010、p. 176.

²⁶ 宮崎正弘『三島由紀夫の現場』、並木書房、2006、p. 51.

にいたったのである。

2. 『サド侯爵夫人』と『イザベッラ・モツラ』

短篇作家としての長いキャリアと、長篇小説『余白』が1967年のゴンクール賞を獲得したことで、70年代までのマンディアルグは一般に、小説家としての認知を受けてきた。しかし作家キャリアの後半にさしかかった70年代に入って突如、それまでついぞ手を染めることのなかった演劇というジャンルに開眼し、73年に戯曲『イザベッラ・モツラ *Isabella Morra*』を、79年には二作目となる戯曲『世紀末の夜 *La Nuit séculaire*』を執筆し、いずれも出版直後に舞台化している。創作における「対話 *dialogue*」を極端に苦手としていたマンディアルグは、この作家としての弱点を克服すべく、あえて台詞のみでテキストを構成する戯曲という未踏のジャンルに挑んだのだ²⁷。また劇作家として創作にはげむ一方で、マンディアルグは73年にオクタヴィオ・パスのスペイン語の戯曲『ラパッチーニの娘 *La Fille de Rappaccini*』を翻訳・出版し、外国語のテキストを母語へと移す作業をとおして、劇作品のもつ独特の文体を積極的に自分のなかに取りこもうとしていた。そうしたなか、74年4月に彼の処女戯曲『イザベッラ・モツラ』をパリで上演したルノー＝バロー劇団の出版担当兼演出家のシモーヌ・ベンムサから、三島の『サド侯爵夫人』を訳してはどうかという打診を受けたのである。英訳版に目を通したマンディアルグは、この作品を「今世紀に入って書かれた最大の戯曲²⁸」と手放しに称え、すぐにその翻訳作業にとりかかることになる。ドナルド・キーンによる英訳版からの重訳を避けたかったマンディアルグは²⁹、当時パリに留学中であったヴァレリー研究者の三浦信孝に頼んで日本語からの逐語訳を用意してもらい、この逐語訳と英訳版とを携えて、1975年の夏、イタリアのトスカーナ州南部の町モンテプルチアーノで、1ヶ月半ほどを費やして翻訳を完成させた。翌1976年11月にガリマール社から出版され、その勢いのまま、翌月の12月はじめに、『イザベッラ・モツラ』の舞台化を請け合ったルノー＝バロー劇団により、パリのブチ・オルセー劇場でフランス初となる『サド侯爵夫人』の自国語による上演が実現したのである。このパリ公演の後、日本財団と三島の妻・瑤子夫人の招きで、同劇団は

²⁷ マンディアルグの戯曲をめぐる当時の状況については、拙論「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」の理論をめぐる—」(『仏文研究』第49号、2018, pp. 75-101)を参照のこと。

²⁸ APM「作家の天職—書くことと話すこと—」、『新劇』、白水社、1979年12月、p. 67。

²⁹ しかし三島本人は生前、英語以外の翻訳に関しては、英語からの重訳を望んでいたという。その理由をドナルド・キーンは「英語への鋭い感覚というものを彼は持っていたのですが、例えばフランス語などに対してはまったくだめでした」と述べ、「長い間ヨーロッパには日本語の文学作品を翻訳できる学者が少なかった」ためと説明している。Cf. 『21世紀の三島由紀夫』, *op.cit.*, p. 307。

1979 年に来日し、仏語版『サド侯爵夫人』を東京と京都で上演した—その際、マンディアルグ自身も劇団に帯同して来日し、ボナ夫人とともに何度も三島の家を訪ね、瑠子夫人の案内で、三島が夜通し執筆を続けていた屋根裏の書斎を見学している。

戯曲『サド侯爵夫人』は、18 世紀後半のパリを舞台に、サド侯爵夫人ルネのサロンに集う 6 人の女性を唯一の登場人物として、一幕ごとに 10 年ほどの時間的経過をとまなう全 3 幕の台詞劇である。侯爵夫人ルネ、ルネの母モントルイユ夫人、そして妹のアンヌの 3 人が実在したサド家の親類で、美德の側を代表するシミアヌ男爵夫人、悪徳の側を代表するサン・フォン伯爵夫人、そして庶民を代表する家政婦シャルロットの 3 人が架空の人物として登場する。三島曰く、これは「女性によるサド論」であるから、サド夫人を中心に、各役が女性で固められなければならない、その上で「サド夫人は貞淑を、夫人の母親モントルイユ夫人は法・社会・道徳を、シミアヌ夫人は神を、サン・フォン夫人は肉欲を、サド夫人の妹アンヌは女の無邪気さと無節操を、召使シャルロットは民衆を代表して、これらが惑星の運行のように、交錯しつつ廻転してゆかねばならぬ³⁰」のである。各人がこうして己に割り当てられた役割を引き受けながら、欠席裁判のごとく、投獄されて不在のサド侯爵をめぐって善と悪の本質について議論を戦わせる。つねにサド侯爵—三島の原作でルネは夫を「アルフォンス」と呼ぶが、マンディアルグの翻訳では「ドナティアン」に呼び名が変更されている³¹—の側に立って献身的な妻として振る舞い、自由の身となった彼に再会することだけを唯一の希望としてきたルネが、第 3 幕のクライマックス、革命政府によってバステューユの牢獄から解放され、およそ 20 年ぶりに自邸に帰ってきた夫を召使いに命じて門前払いにし、「侯爵夫人はもう決してお目にかかることはありませんまい」と毅然と言い放ったところで舞台は幕となる。

別役実は、この戯曲全体をつうじて唯一の「演劇的行為」といえるのが、このルネによるサド侯爵の拒絶の場面であり、「それ以前のすべては、その一つの行為を行為たらしめるための状況設定」に過ぎない、と鋭く指摘する。そして、「戯曲は、サド夫人の行為の非論理的なるがゆえのリアリティを強調しているのではない。むしろ、

³⁰ 三島「跋（『サド侯爵夫人』）」, *op.cit.*, p. 220.

³¹ サド侯爵の正式名称「ドナティアン・アルフォンス・フランソワ・ド・サド Donatien Alphonse François (Marquis) de Sade」から、三島はセカンド・ネームのアルフォンスを選択したが、マンディアルグは「サド侯爵にふさわしくない平凡で滑稽な名前」であると判断し、ファースト・ネームであるドナティアンに修正した。その他、サド逮捕に関するいくつかの年代の誤りを修正した以外は、「原文に忠実な翻訳」であるとマンディアルグは強調している—事実、フランス語のテキストの表紙には「翻案 adaptation」ではなく、「翻訳 version」と記載されている。Cf. APM「三島由紀夫について」, *op.cit.*, pp. 302-303.

ほとんどリアリティを損うほど、夫人の行為を論理的なものに仕立てているのである。我々観客の内に残るのは、サド夫人の実在性ではなく、それを実在たらしめた論理のほうなのだ³²」とこの戯曲の本質を要約している。すなわち、この戯曲において重要なのは、登場人物の「実在性」ではなく、登場人物の台詞によって構築される「論理」のほうなのだ。無駄なアクションの一切を削ぎ落とし、純粋に登場人物同士の対話のみで構成されたディクシオン劇、言うなれば役者自体を透明な記号に還元し、その記号の描く論理の軌跡のみを見せる舞台であると言える。三島自身も、この戯曲の主たる目的は、サド夫人の突然の心変わりの謎を「論理的に解明」することであると明快に述べているが、そのための演出指示として次の点を強調している。

舞台の末梢的技巧は一切を排し、セリフだけが舞台を支配し、イデエの衝突だけが劇を形づくり、情念はあくまで理性の着物を着て歩き廻らねばならぬ。目のたのしみは、美しいロココ風の衣裳が引受けてくれるであろう。すべては、サド夫人をめぐる一つの精密な数学的体系でなければならぬ³³。

舞台を数学的に計算された、きわめて知的な構造体とすること、そしてその「数学的体系」のなかで役者は、可視化された抽象概念として、すなわち悪徳や美德などの「イデエ」を代理する記号として、行為によって「見せる」のではなく台詞によって「聞かせる」ために存在せねばならない。三島のこうした意図を即座に理解したマンディアルグは次のように語っている。「英訳を読んだ段階で、私は、この作品が一切の演劇的效果をはぎとろうとした演劇作品であること、おそらくは現代におけるもっとも知的な演劇作品であることに驚かされました³⁴」。先の別役の指摘にもあったように、「一切の演劇的效果」すなわち役者のアクション（実在性）をはぎとった結果としての、論理のみによる「知的な演劇作品」である点がこの戯曲の本質なのである。そうした本質をみとめ、作品自体がもつ反時代的ともいえる演劇性そのものに、マンディアルグは驚きを表明したのである。パトリス・シェローを代表とするロマンティックな演出がパリの演劇界を席卷していた当時、こうした古典回帰ともいえる純粋な台詞劇は、たしかにひとつの驚きではあった。しかし、マンディアルグのこの驚きのなかには、たんに『サド侯爵夫人』の知的構造にたいする驚きのみならず、劇作家マンディアルグとして数年前に体験した、まったく同じひとつの状況にたいする鮮烈な記憶

³² 別役実「三島戯曲の方法意識—『サド侯爵夫人』の構造」、『ことばの創りかた』、論創社、2012, pp. 146-147 et 151.

³³ 三島「跋（『サド侯爵夫人』）」, *op.cit.*, pp. 220-221.

³⁴ 三好郁朗「時間の黄金—アンドレ・ピエール・ド・マンディアルグ京都講演より」, *op.cit.*, p. 95.

が結びついているのである。

じつに奇妙な一致というべきか、運命的な偶然ともいえるのだが、『サド侯爵夫人』を知る前年の1973年に出版・上演された処女戯曲『イザベッラ・モッラ』において、マンディアルグは三島のこの戯曲とまったく同じ構造を採用しているのである。すなわち『イザベッラ・モッラ』とは、16世紀に南イタリアで起こった事件に取材し、その悲劇に関与した実在のモデルを登場人物にもちい、ヒロインのイザベッラを「詩(ポエジー)」に化身させることで「美德」の側に立たせ、その詩を抹殺しようと彼女を拷問する3人の兄弟を「俗物」や「悪徳」の側を代表させることで、両陣営の対照関係を軸に展開する戯曲である。さらには「舞台に一度も登場しない」ドン・ディエゴというイザベッラとの不倫関係を疑われた不在の登場人物をめぐって、まさに欠席裁判のごとく、議論によって互いの主張を戦わせる純粋な台詞劇なのである。劇的なアクションの一切が排され、論理のみが舞台の進行を支配する、まさに『サド侯爵夫人』を予感させるような内容であった。しかし、当時の劇評において「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作品」だの、「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」などと酷評され、ジェラール＝ドニ・ファルシーがいみじくも「演劇的フィアスコ(しくじり)」と表現するような惨憺たる結果に終わったのである³⁵。こうして劇作家としての前途に冷や水を浴びせられ、失意に沈むマンディアルグが、この上演からほとんど時をおかずに手にした作品、それが英訳版の『サド侯爵夫人』だったのである。それまで翻訳も上演記録すらもなかったこの戯曲の中に、英雄と仰ぐ人物と自分との創作上のシンクロニズムを発見したとき、どれほどの慰めとどれほどの感動が彼を襲ったことか、推して知るべしではなからうか。劇作家としての道をほとんど閉ざされかけていたマンディアルグにとって、『サド侯爵夫人』は、希望と救済をもたらす福音のように響いたはずである。この戯曲の翻訳と上演はそれゆえ、マンディアルグのその後の劇作家としてのキャリアを左右するほどの、重要な転換点であったと言えるのである。ウェルギリウスに導かれるダンテのように、翻訳作業をすすめながら、マンディアルグは英雄の導きを身内に感じていたのではないだろうか。

3. 『サド侯爵夫人』のパリ公演：「女形」の役割をめぐって

1965年11月に東京で上演された劇団NLTによる『サド侯爵夫人』は、豪華絢爛なロココ風の衣裳を着た6人の女優によって演じられた。松浦竹夫による演出ではあるが、この劇団の顧問である三島の意向を忠実に反映した舞台であったことは間違いな

³⁵ このあたりの状況に関しては、上掲の拙論「マンディアルグの戯曲『イザベッラ・モッラ』」において詳しく書いたので、そちらを参照のこと。

い。それゆえこの舞台こそが三島の考える新劇あるいは翻訳劇の形式——フランス演劇の形式を日本の新劇がもつ伝統的な翻訳劇の形式に落とし込んだ形式——をもちいた『サド侯爵夫人』の理想的な演出であり、以後、日本での上演はこの舞台を原型に発展してゆくことになる。

しかし、1976年12月初旬にマンディアルグのテキストをもちいてパリのプチ・オルセー劇場で上演されたジャン＝ピエール・グランヴァル演出によるルノー＝バロー劇団の『サド侯爵夫人』では、このオリジナルの舞台とはまったく異なるアプローチがとられた³⁶。すなわち、衣裳と舞台を担当したギスラン・ユリーによって、三島のロココ趣味はことごとく否定されて、簡素なドレスがこれに取って代わり、色彩や照明も極端に制限され、くすんだ灰色の敷物と姿見が一枚あるだけの、限りなく無に近い抽象的な空間が用意されたのであった（むろん79年の日本公演でも、このパリの舞台演出はそのまま踏襲された）。三島は1967年に中央公論社から出版された『サド侯爵夫人』豪華版の「補跋」のなかで、「フランス17世紀18世紀文学の抽象的性格は、居宅や衣服の装飾過剰と相関関係にあると睨んでいたが、従って、もしそれを、日本的簡素や単純と混同したら、大まちがいを演ずると考えていた³⁷」と書いている。すなわち、三島にとってロココ風の豪華衣裳は、日本的な「侘び・寂び」が徹底して簡素な形式を要求するのとは逆に、西洋的な抽象観念と相補的に結びつき、その論理の透明性を視覚的な過剰によって支える土台のような役割を果たしていたのである。76年のパリの舞台は、こうした原作者の発想をことごとく退け、装飾における一切の無駄を削ぎ落とし、純粹に「台詞だけを聞かせる舞台」を用意した。あくまで三島が舞台に期待した「一つの精密な数学的体系」をヴィジュアル面において忠実に再現しようとしたのである。マンディアルグ自身が監修をつとめたこの舞台には、当然ながら、彼の意向が少なからず反映されていたはずである。余計な技巧の一切を排し、三島の言葉が紡ぎ出す隠喩の美しさと説得的な論理の力を、シンプルにフランスの観衆にぶつけることだけに集中した舞台からは、三島の言葉（とそれを伝える自分のフランス語）に絶対の信頼を置くマンディアルグの作家としての矜持や自信とともに、抜き差しならぬ状況に身を置いた劇作家としての覚悟のほどを感じ取ることができる。

ところで、三島は1965年11月に上演された『サド侯爵夫人』のプログラムで次の

³⁶ ジャン＝ピエール・グランヴァル (Jean-Pierre Granval) は、ジャン＝ルイ・バローの妻マドレーヌが先夫とのあいだにもうけた一人息子。1946年の劇団設立当初からのメンバーであり、はじめは役者として活躍したが、その後演出家に転身した。三島の戯曲の演出には必ず彼が起用され、76年の『サド侯爵夫人』のほかにも、マンディアルグによる三島戯曲の翻訳第二弾となる『熱帯樹 *L'Arbre des tropiques*』(84年刊)の演出も彼が手がけており、85年にパリのロン＝ポワン劇場で上演された。

³⁷ 三島「豪華版のための補跋（『サド侯爵夫人』）」, *op.cit.*, p. 229.

ように書いている。「しかし女ばかりの舞台では、声質が単調になりがちで、（これは宝塚の舞台を、考えればすぐわかる）、殊にセリフ本位の芝居の場合は、それが心配になり、構想中、老貴婦人の役を出して、女形で、やらせる、とも考えたが新劇における女形演技の無伝統を思うと、それも怖くなってやめてしまい、結局女だけの登場人物で通すことにした³⁸」。あくまで新劇風の演出を目指した三島にとって、歌舞伎の伝統的な「女形」を採用することは、徹底して西洋化された舞台に和の様式美を加えることで、ちぐはぐな印象を観客に与えてしまうため、初めから断念せざるを得ない構想であった。この点に関して、1986年3月に『サド侯爵夫人』がパリで再演された際に行われた対談のなかで、マンディアルグは、「わたしにとって危惧すべきことがあるとすれば、それは女性の役を男性が演じてしまうことです³⁹」と、三島を代弁するかのような発言を残している。というのも、76年の初演以来じつに10年ぶりにパリで再演された、ソフィー・ルカチエフスキー演出によるこの86年の舞台は、女性用のドレスを着た6人の男優によって劇のすべてが演じられたからである—同年11月にギリシアのアテネで行われた舞台では、同演出に加え、さらに（日本の着物を意識した）ゆったりとした絹の衣裳が用意された。以来、パリにおける公演では、日本の女形という伝統を積極的に演出に取り入れようとする動きが顕著となる。1993年のオリヴィエ・フーベール演出による3度目のパリ公演では、ふたたび女優による舞台が戻りはするが、4度目のパリ公演となる2004年のアルフレード・アリアスの演出では、日本の着物を着たアリアス自身が能面をつけてルネ役を演じ、女中のシャルロット以外はすべて洋服を着こんだ素面の男優で固めるという大胆な創意を示している。つづく2008年のジャック・ヴィセー演出によるパリ公演では、アリアス演出とはまったく逆に、女中のシャルロットのみが男性によって演じられた—ちなみに、すべての公演でマンディアルグの翻訳が台本に用いられている。

1986年にモントルイユ夫人を演じたディディエ・サンドルは、雑誌の取材にたいし、「パロディーや物まねとして女性を演じるのではなく、女性という記号となった男性を演じること」で、「いっそう感性を研ぎ澄まし、さらに先まで進むことができたのです」と答えている⁴⁰。当時の劇評をいくつか参照すると、「俳優たちは、女装という罫に落ちることも、男性と女性が同居するある種の無性的 (asexuée) な状態へとごまかすこともなく、女性性の向こう側へとすすんでいる⁴¹」、とサンドルの意見を裏

³⁸ 三島「『サド侯爵夫人』について」, *op.cit.*, p. 222.

³⁹ Cité par Marion Scali et Kina Lillet « Le Choix de Sophie », *Libération*, 19 mars 1986.

⁴⁰ « Didier Sandre : Madame de Montreuil », *Le Quotidien de Paris*, 4 mars 1986.

⁴¹ Pierre Marcabru, « Curiosité théâtrale : Madame de Sade de Yukio Mishima », *Le Figaro*, 13 mars 1986.

書きするような評から、「日本的抽象化をほどこした舞台⁴²」、あるいは「彼らの演技に魅せられた観客は彼らの性別を忘れ、それを思い出すことなく、演劇の正確なリズムや運動のなかにとらわれてゆく⁴³」と論じる評までさまざまである。総じて、記号としての女性を演じる男優という発想が、「性別 *sexe*」を超越した属性を登場人物に付与し、それが論理によって抽象化された舞台をさらに抽象化する効果—異化効果—を生み出すのだと好意的に論じる語調が目立つ。なかには、「俳優は西洋的な女装 (*travesti*) から日本的な女形 (*oyama*) へと傾き、たえず揺れ動いている⁴⁴」と、日本と西洋の文化のあいだで葛藤する俳優の身体こそがこの戯曲の見物であると言わんばかりの論調も見られる。2004年に、能面・カツラをつけて芸者のような衣裳でルネを演じた演出家のアリアスもまた、「私は素面では三島のテキストを演じることはできなかつたでしょう」と素直に告白しつつ、「言葉へと踏み出すためには、こうした別の『自己 *moi*』を演じる必要があったのです」と答えている⁴⁵。歌舞伎の女形にたいする安易な解釈、日本文化を意識した外連味たっぷりの演出、といった日本人の視点からの批判はひとまず控えるようにしよう。その上で、サンドルの場合は性を越えた存在へと化身するため、アリアスの場合は自己を超越した境地にいたる触媒として、女性性を「仮象」あるいは「仮面」として利用したのだと主張しており、フランス・メディアもその意図におおむね賛同の意を示している。どちらの場合も、「純粋に言葉と向き合うために」というこの台詞劇の特質を理解した上での判断であるのだろうが、「女性」と「ロジック (論理)」を切り離して—すなわち「女性性」という実存的部分を捨象して—、純粋に「ロジック」のみを追求しようとするこうした演出の方向性は、果たして原作者の意図にかなっていると言えるのだろうか。

日本で『サド侯爵夫人』が演じられる場合、一部の例外は別として⁴⁶、男性の登場人物が舞台上に現れることはほとんどない—近年の鈴木忠志演出では、舞台の最初と最後に「男」が登場してト書きを読み上げるが、これは男の脳内で女たちの劇が展開されることの暗示であり、劇中に男性が登場したことにはならない。とりわけ「女形」という存在は、所作とともに女性の主観的な情緒を演ずる日本固有の役柄であるわけだから、客観的な乾いた論理を滔々と女形が弁ずる姿は、日本人の感覚からすると噴

⁴² Armelle Héliot, « Madame de Sade : cherchez la femme », *Le Quotidien de Paris*, 3 mars 1986.

⁴³ Marion Scali et Kina Lillet, art.cit..

⁴⁴ Armelle Héliot, « Madame de Sade », *Le Quotidien de Paris*, 12 mars 1986.

⁴⁵ Propos recueillis par Odile Quirot, « Moi, Madame de Sade », *Le Nouvel observateur*, 11 mars 2004.

⁴⁶ たとえば2011年、男優ばかりの同一キャストで『サド侯爵夫人』と『わが友ヒトラー』(1968年12月刊)を交互上演する蜷川幸雄演出「ミシマダブル」が渋谷のシアターコクーンで上演された。

飯物であろう。女形という役柄をめぐっては、たんに「女装をした男性が女性性を演じる」という意味以上に大きな隔たりが、フランス人と日本人の感覚のあいだにはある。またこの戯曲は、けっして世間には受け入れられないサド侯爵という一人の男性の悲劇であると同時に、女性によるその魂の救済という側面もある。澁澤龍彦は、「戯曲の大詰めで、作者はおそらく、悲劇というものが本質的に男の領分に属するものであるという、そのイロニーを読者に投げつけて、筆を擱かすにはいられなかったのであろう⁴⁷⁾」と書いている。究極的には男性の劇であるという逆説が、この戯曲を二重に構造化し、女性の役割をいっそう引き立てるのである。なぜマンディアルグが「女性の役を男性が演じてしまう」ことに恐れを抱いていたのか、それはこの劇が、男性の論理という枠を通して女性が演じる劇であったからに他ならない。こうした原作者の意図を、マンディアルグは正しく理解していたのである。そうした意味で、マンディアルグ監修によるルノー＝パロー劇団の76年の舞台は、正統的な三島解釈だったと言えるのではないだろうか。

次章では、この戯曲のテキスト分析をとおして、サド侯爵という共通の磁場を介して重なりあう、三島とマンディアルグの思想上の接点を探る。

第三章 『サド侯爵夫人』の構造と主題にみる三島とマンディアルグの交点

1. 「美德」と「悪徳」の対立構図

『サド侯爵夫人』には明らかにフランス17世紀の古典悲劇、とりわけラシーヌの影響が見られる。三島のラシーヌ礼讃は有名で、シェークスピアのように舞台上で殺害の場面を演じるようなドラマティック演劇よりも、「リリースムと感傷とロマンチズムの完全な欠如」からくる「硬質な透明さ」を表現するラシーヌ劇を積極的に評価していた⁴⁸⁾。事実、三島は1955年に、『フェードル』を浄瑠璃に翻案した『芙蓉大内実記』を書いており、さらに1957年にはラシーヌの悲劇『ブリタニキウス』の翻訳劇(安堂信也の翻訳をもとにした三島の翻案)を上演し、みずからローマ兵の役を演じている。後者の劇の特質を三島は次のように述べている。「『ブリタニキウス』のような古典悲劇は、すべてが台詞、台詞、台詞であって、そこには脈々と、西欧の劇の源流であるギリシャ古劇の、ディスカッションの伝統、劇的対立の伝統、劇的状況の極度の単純化の伝統、抽象化の伝統、反写実主義の伝統、劇的論理の厳格性の伝統が流れている⁴⁹⁾」。またドナルド・キーンは、ラシーヌ劇に登場する女性に固有の「冷

⁴⁷⁾ 澁澤「サド侯爵の真の顔」, *op.cit.*, p. 118.

⁴⁸⁾ Cf. ドナルド・キーン「三島とラシーヌ」、『MISHIMA! 三島由紀夫の知的ルーツと国際的インパクト』、昭和堂、2010, pp. 203-204.

⁴⁹⁾ *Ibid.*, p. 209.より引用。

艶」という概念が、三島の理想になったのだと指摘する⁵⁰。抽象と厳格の支配する「硬質な透明さ」を目指す舞台、そのなかで情念の炎を内に秘めた「冷艶」な女性が、台詞によるディスカッションを中心として構築する劇的な緊張感、こうしたラシーヌ劇のもつ特質を自身の戯曲として実現した作品が『サド侯爵夫人』なのである。

ラシーヌ劇のフェードルのように、リリズム（情念）をロジック（論理）でコーティングする冷艶な女性像は、侯爵夫人ルネのなかに結晶化されている。第2幕で妹アンヌが、姉のルネにたいして次のように言う箇所がある。以下に、三島の原文とそれに対応するマンディアルグのテキストを併記する。

お姉様は何でもそんな風に、理解と詩でアルフォンスを飾っておしまいになる。詩で理解する。あんまり神聖なものや、あんまり汚らしいものを理解するただ一つのやり方。それは少なくとも女のやり方じゃありませんわ⁵¹。

Vous finissez toujours par enjoliver Donatien de vos comparaisons et de vos images poétiques. Vous comprenez tout à travers la poésie, ce qui est peut-être la seule façon d'accepter ce qui est extrêmement sacré ou extrêmement profane. Mais ce n'est pas une façon de femme⁵².

ルネは、みずからの身内にわだかまる「神聖なもの sacré」と「汚らしいもの profane」を、「詩 poésie」によって理解しようとするのだとアンヌは指摘する。すなわち、反対物が共存する混沌とした内面の情念世界を、「詩」（マンディアルグの訳では「詩的比喩と詩的イメージ」）によって、ひとつの美しい表現に還元することで、サドという自分に理解できない存在を理解しようとしているのだということである。この劇がつねに「悪徳」と「美德」の対立—サド的なテーマを軸に展開していることを念頭に置くと、つねに「貞淑 fidélité」と周りから評価されるルネは美德を代表する側に属し、一方で、獄中のサドは、当然ながら悪徳を代表する側に属することになる。サドに貞節を誓い、彼の帰還を待ちわびるルネは、必然的に、悪徳と美德を平等に抱える存在となる。すなわち彼女は、劇中において、美德と悪徳の対立を解消する役割をになった存在なのであり、その解消のための手段が「詩」であるというわけである。言い方を変えるなら、悪徳という毒を腹中にかかえたルネが、みずからの美德という抗

⁵⁰ *Ibid.*, p. 204.

⁵¹ 三島『サド侯爵夫人』, *op.cit.*, pp. 57-58. 以後この本からの引用は、本文中に作者（三島）と頁数のみで示す。

⁵² Yukio Mishima, *Madame de Sade*, version française établie par André Pieyre de Mandiargues d'après la traduction littérale du japonais de Nobutaka Miura, Gallimard, coll. « Du Monde entier », 1976, p. 60. 前注同様、このテキストからの引用も以後、本文中に作者（APM）と頁数のみで示す。

体によって「詩」という解毒剤を作り出すことで、人格の安定を保っているのである。こうしたルネを、詩を解さぬ俗物の典型である母のモントルイユ夫人は次のように評するしかない。「お前は聖いもの (sacré) と瀆れたもの (ignoble) とを一つなぎにして、自分をおとしめている」 (三島、p. 40; APM, p. 41)。

2. サド的神秘主義：「聖なるもの」の概念をめぐる

マンディアルグは『サド侯爵夫人』翻訳の二年前に執筆した戯曲『イザベッラ・モッタ』について、次のように語っている。「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⁵³」。『イザベッラ・モッタ』のヒロイン・イザベッラは詩人として名を残した16世紀の実在の人物である。史実に取材したこの悲劇は、詩人としてのイザベッラを「肉欲」や「悪徳」の化身たる兄弟三人が惨殺する物語である。まさに俗物による「詩の暗殺劇」である。女性と詩を同一化してしめし、それを悪徳の側から攻撃させる構図は、『サド侯爵夫人』と類似する。ただ一点違っているのは、イザベッラが詩によって悪徳を退けようとしたのに対して、ルネは悪徳を詩によって美德に融合させようとしている点である。それは第2幕における次のルネの台詞に典型的に表されている。

あなた方は御存知ないんです、薔薇と蛇が親しい友達で、夜になればお互いに姿を変え、蛇が頬を赤らめ、薔薇が鱗を光らす世界を。兎を見れば愛らしいと仰言り、獅子を見れば怖ろしいと仰言る。御存知ないんです、嵐の夜には、かれらがどんなに血を流して愛し合うかを。神聖も汚辱もやすやすとお互いに姿を変えるそのような夜を御存知ないからには、あなた方は真鍮の脳髄で蔑んだ末に、そういう夜を根絶やしにしようとお計りになる。(三島、pp. 85-86)

Vous ignorez tout du monde où la rose et le serpent sont assez intimes pour échanger leurs apparences dans la nuit, de telle façon que les joues du serpent rougissent et que la rose se couvre d'écailles brillantes. Devant un levraut, vous dites : « Qu'il est gentil ! » Et devant un lion : « Qu'il est terrible ! » Mais vous n'avez aucune idée des nuits de tempête où ils se sont unis dans une commune effusion de sang. Vous ne sauriez concevoir les nuits de même sorte où la sainteté prend l'aspect de l'ignominie et réciproquement. (APM, p. 91)

ルネはここで、「真鍮の脳髄 tête de laiton」(マンディアルグ訳では、次の文中にこの語が組み込まれている)しか持たぬ凡庸の徒には、こうした醜と美(蛇と薔薇)、

⁵³ APM, « C'est la poésie qu'on assassine... », entretien avec Jean-Louis Ezine, *Les Nouvelles littéraires*, 6-12 mai 1974, p. 21.

強と弱（獅子と兎）、そして「神聖 *sainteté*」と「汚辱 *ignominie*」がひとつの価値となって結ばれる詩的な世界を知ることにはできないと痛烈に批判する。この台詞はそのまま、第2幕のルネの最後の台詞「アルフォンスは、私だったのです *Donatien, c'est moi*」（三島、pp. 88-89；APM, p. 94）に呼応し、さらに第3幕クライマックスにおける「ジュスティーンは私です *Justine, c'est moi*」（三島、p. 117；APM, p. 124）という彼女の台詞へとつながる。澁澤龍彦の翻訳に三島も序文を寄せた『ジュスティーンあるいは美徳の不幸』において、サドは、美徳の化身として描いたジュスティーンをあらゆる悪徳にさらし、最後は陵辱の果てに落雷死させる。いわばサドという悪徳の神（作者）のはなった怒りの雷によって、最後、美徳（ジュスティーン）は断罪されるのである。ジュスティーンと自分を同一視するルネは、天使の燃える槍によって刺し貫かれた聖テレサのように、サドという悪徳の神より発する天啓の光（稲妻）によって身を貫かれ、宗教的な死（恍惚）を体験した神秘思想家に類似している。事実、この最後の台詞のあと、ルネはサド本人に会うことなく、回心したかのように、そのまま修道院に入る。こうした彼女の決心をマンディアルグは「サド的神秘主義」のなかに閉じこもる行為であると指摘し、次のように語っている。

その目的とは、宇宙のサド的結晶化、〔言いよどんで〕つまり彼女は、サドによって企てられた精神の構築、一種のバベルの塔、天まで届く「悪」の塔を打ち建てようとする、あるいはこの建築が完成されんことを激しく願うのです。3幕でサド夫人は、観客にむかってあたかも一つの間を突きつけるように、われわれがいま住んでいるこの世界は、サド侯爵が創った世界なのだ、と宣言するのです⁵⁴。

「宇宙のサド的結晶化」とは、サドという神の視点を借りて、「悪の塔」の上から、「神〔サド〕が創った世界」を解釈することである。この戯曲が一貫してサドを「不在」としていることには大きな意味がある。マンディアルグが別の箇所「しかしこの作品の中でサドについて語る六人の女性は、十字架にかけられた主について語る六人の弟子を連想させると思うのです⁵⁵」と述べているように、この戯曲を司っているのは神と想定された不在のサドである。島内景二も、マンディアルグと同様に、「限界のある人間は、広大無辺の『神』の実像を知り得ない。だから人間たちは三者三様、十人十色の『私の考える神』という小さなイメージ（像）をモザイクのように無数に寄せ集めて、神の実態に迫ろうとする⁵⁶」と書いている。その上で、第2幕のルネによる次の台詞は、彼女の「サド的神秘主義」の実態を解く鍵として重要である。

⁵⁴ APM, *op.cit.*, pp. 299-300.

⁵⁵ APM, ジャン＝ルイ・バロー他「パリの『サド侯爵夫人』」, *op.cit.*, p. 325.

⁵⁶ 島内, *op.cit.*, p. 176.

アルフォンスはならずものではございません。あの人は私と不可能との間の閾のようなもの、ともすれば私と神との間の閾なのですわ。泥足と棘で血みどろの足の裏に汚れた閾。(三島、p. 82)

Donatien n'est pas un coquin. C'est une sorte de seuil entre moi-même et l'impossible, ou peut-être entre Dieu et moi ; seuil que souillent des pieds fangeux, des pieds blessés par les épines du chemin. (APM, p. 87)

この台詞から明確に分かることは、サドのことを神と自分との間の「閾 *seuil*」と喩えることで、サドの哲学—すなわちサディズム—を介して神の領域に近づくことができるということを告白しているのである。「私たちが住んでいるこの世界は、サド侯爵が創った世界なのでございます」(三島、p. 118; APM, p. 125)と第3幕で言い放ったルネはさらに、「アルフォンスは天国への裏階段 (*un escalier dérobé qui va jusqu'au ciel*) をつけたのです」(三島、p. 119; APM, p. 126)とキリスト教信者としてはあるまじき冒瀆的な言辞を吐く。第2幕ではまだ神と自分とのあいだの「閾」であったサドが、第3幕ではほとんど神と一体化し、ルネの信仰の対象にすらなっている。第3幕のクライマックスで、修道院入りを決意したルネの最後の長台詞がそれを見事に要約している。

それでも決心は渝りはしません。アルフォンス。私がこの世で逢った一番ふしぎな人。悪の中から光を紡ぎ出し、汚濁を集めて神聖さを作り出し、あの人はもう一度、由緒正しい侯爵家の甲冑を身につけて、敬虔な騎士になりました。[・・・] あの人の冷たい氷の力で、血に濡れた百合はふたたび白く、血のまだらに染った白い馬は、帆船の船首のように胸を張って、朝の稲妻のさし交わす空へ進んでゆく。そのとき空は破れて、洪水のような光が、見た人の目をのこらず盲らにするあの聖い光が溢れるのです。アルフォンス。あの人はその光の精なのかもしれませんわ。(三島、pp. 120-121)

Cela ne changerait pas ma résolution. Donatien, l'homme le plus mystérieux que j'aie jamais connu, a su tirer du mal un jeu de lumière et il a transmué en sainte essence la substance de l'ordure qu'il avait recueillie. Cuirassé de l'armure de sa noble maison, il est redevenu un chevalier mystique, [...]. [...] Son épée glaciale rend leur blancheur aux lis mouillés de sang ; son cheval blanc, taché de sang, se cabre comme une proue de navire et fonce vers le haut du ciel à travers les éclairs du matin. A cet instant le ciel se déchire ; un flot de lumière, une lumière sacrée qui aveugle ceux qui la regardent, s'abat sur la terre. Donatien est peut-être l'esprit de cette lumière. (APM, p. 127)

黙示録的な幻視が、ルネの信仰告白を美しいイメージで飾る。神格化されたサドは輝く「光の精 *esprit de lumière*」となり、物質的な存在であることをすでにやめてしまっている—マンディアルグの訳では、「汚濁にまみれた物質 *substance de l'ordure*」と「聖い精髄 *sainte essence*」という語の選択により、「物質＝俗」と「精髄＝聖」の対照がよりはっきりと示されている。神の「精神」—すなわちサドの「精神」—を身内に宿したルネにとって、邸に帰還した「肉体」としてのサドはそれゆえ、すでに俗物以外の何者でもないのである。こうして現実のサドを追い返した彼女は、『豊穡の海』で月修院に出家する聡子のように、「サド的神秘主義」に閉じこもるために修道院に入る決意をするのである。

3. 「フランス革命」の弁証法：二元論的世界の相対化と悪の美学

しかし、第3幕にいたるまでの彼女の頭の中では、彼女が人工的に脳内で作りあげた理想としてのサド像と、彼女が待ちわびている生身の肉体としてのサドという、いわば霊肉の二元論がつねに彼女の葛藤の種になり、彼女を囲む5人の女性の介入で、つねに美德の側と悪徳の側を揺れ動いていたはずである。事実、第2幕までのルネは、自由の身となったサドと再会することだけを望み、サドの哲学を理解し、肯定することで、夫との絆を保とうとする貞淑な妻の鑑であった。それゆえ第3幕における突然の心変わりには、これまで緻密に積みあげられてきた論理の軌跡の理性的な解答としては理解できるのだが、劇的な必然性という点では少しばかり唐突な印象を免れない。しかし、この戯曲が、幕ごとにほとんど10年ごとに推移する時間の経過を指示していることに注目するなら、第3幕の時代背景が1790年4月、すなわち「フランス革命勃発後9ヶ月」に設定されている事実、最後のどんでん返しにいたる劇的瞬間との相関関係を見ることができないだろうか。

フランス革命は、言うまでもなく、それまで特権階級とされてきた貴族が没落し、ブルジョワが台頭するきっかけをつくった世界初の市民革命である。それまでキリスト教道徳をもとに「自然」であるとされてきたものの価値が、人工的にでっち上げられた「技巧」に過ぎなかったのだと人々が気づき、啓蒙思想の影響下に、キリスト教の神とその威光が衰退し、代わって個人の価値観—個人的な宗教感情—に重きが置かれ始めた時代でもあった。たとえばロジェ・カイヨワは、革命を端緒とする「近代的精神」の特質を、外的な儀礼によって共通に崇められていた「聖なるもの」の個人への「内面化」、すなわち「大いなる神話時代」の終焉であると定義した⁵⁷。マンディアルグもまた、絶対的な価値観が相対化してゆく過程としての精神の近代性という側面を強調しつつ、フランス革命について次のように書いている。

⁵⁷ Roger Caillois, *L'Homme et le sacré*, Gallimard, 1950, p. 176.

実を言えば、自然 (naturel) と人工 (artificiel) のカテゴリーはとても切り離して考えられるものではないのであるから、この反対物に支えられなければ何も存在できないというマニ教起源になる古代の観念を明らかにするのに、おそらく、フランス革命以上に好適な例は他にないのである⁵⁸。

ここでマンディアルグは、「自然と人工」という「反対物に支えられなければ何も存在できない」という古代マニ教の二元論の考えを、フランス革命の時代に特有の精神風土として捉えている。自然とはあるがままの姿であり、人工とは「自然への激しい愛が、もつとも厳格にしてもつとも非人間的な過剰 (outrances) にまで達し、それから最も驚くべき新たな技巧 (artifices) にまで高まった」 (idem.) 状態のことを指す。すなわち、(マンディアルグの説明による) マニ教的な二元論とは、自然という状態が、人工というカテゴリーによって刷新される可能性、すなわち古い価値の死とそこから新たな再生という「革新 révolution」の可能性を含んだ概念ということになる。たとえば、画家リューバの作品にこうした死と再生の「ダブル・イメージ」をつかみ取ったマンディアルグは、「この『ダブル・イメージ』は、そのなかで反対物が一つとなる黙示録的な性格をもった一種の痙攣を含んでいるように思われる。反対物が一つのものとなる可能性、リューバの神話世界はマニ教的な性格をもつ⁵⁹」と書いている。反対物によって止揚されることで、古いイメージが新しい概念とともに再生するという二元論的な弁証法は、それゆえ、フランス革命の時代の精神を反映する象徴的な現象となりうるのである。

翻って、『サド侯爵夫人』におけるルネの心変わりとは、こうした革命の精神を反映しているのではないだろうか。第3幕の冒頭、この劇の中で「悪徳」の側を代表するサン・フォン伯爵夫人が、革命の喧噪のなか、マルセイユの暴徒によって踏み殺されたアンヌがルネに語る場面がある。

警察官におそわれて暴徒は将棋だおしになり、あの方は踏みつぶされてお亡くなりになった。朝が来ました。暴徒はその亡骸を取り返し、戸板に載せて、民衆の女神として、崇高な犠牲者として、泣きながら運んでまわりました。どの町にもいる即興詩人が、「輝ける娼婦」という歌を作って、みんなで歌う。誰一人その身許を知る者はありませんでした。

〔・・・〕羽根毛をむしられ、皺だらけの腿もあらわに、あの方の屍は町なかを、海のほうへ進んでゆきました。老いがその青さを深め、滅亡がその波を若々しく

⁵⁸ APM, « Palenque », *Deuxième belvédère*, [1962], Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1990, p. 46.

⁵⁹ Cité par José Pierre, *Le Belvédère Mandiargues. André Pieyre de Mandiargues et l'art du XXe siècle*, Artcurial et Adam Biro, 1990, p. 175.

する地中海のほうへ。…御存知のとおり、それが革命の発端でした。(三島、pp. 95-96)

Mais la garde est arrivée en force, les gens, sous les coups, tombaient comme des quilles et Mme de Saint-Fond a été piétinée à mort. Au lever du jour, les insurgés ont relevé son corps, ils l'ont posé sur un volet de fenêtre et l'ont transporté par les rues de la ville avec des pleurs pour celle qu'ils nommaient déesse du peuple, martyre sublime. Un improvisateur s'est trouvé, qui composa une chanson intitulée : *La catin glorieuse*, qu'ils reprirent tous en chœur. Personne ne savait qui elle était.

[...] Déplumé, dénudé, jamais ouvertes, le cadavre est allé par les rues jusqu'à la mer. Cette Méditerranée dont l'azur est foncé d'être tellement antique et dont le flot unit la naissance à l'anéantissement. Comme vous savez, ce fut là le début de la Révolution. (APM, p. 101)

踏み殺されたサン・フォン夫人は「輝ける娼婦」という称号を得、これまで放蕩の限りを続けてきた墮落した人生を栄光へと転化させる。血みどろで、泥に汚れた娼婦が「女神」となり、その亡骸は聖体となって民衆に祀られる。そしてアンヌは、この事件が「革命の発端」になったのだと告げる。すなわちこの事件は、革命によって既存の価値が転倒し、醜と美、善と悪、汚と聖など、あらゆる反対物が新しい価値観のもとに相対化されたことを暗示しているのである。こうして古いキリスト教の道徳が、民衆の異教的な宗教によって破壊される。「自然」としてのサン・フォン夫人の死体が、民衆の「技巧」によって、人工的な偶像崇拜の対象へとすりかえられ、そこでキリスト教の古き神に代わる新たな聖性を獲得するである。マンディアルグはこの箇所、自分の革命観と三島のそれとの類同を予感したに相違ない。それは、三島が「滅亡がその波を若々しくする地中海のほうへ」と書いている箇所を、マンディアルグは、「(地中海の) 流れが誕生 (naissance) と死滅 (anéantissement) をひとつに結びつける」と、三島の意を汲んでかなり大胆に訳している点からも顕著である。宗教的な洗礼の水によって、肉体として死に、ついで民衆の神として再生するサン・フォン夫人の死体を、マンディアルグは明らかに、マニ教的な死と再生のダブル・イメージに結びつけて解釈しているのである。三島によって喚起されたイメージが、マンディアルグによって明確に言語化された好例であろう。

このように、『サド侯爵夫人』は、サド侯爵という中心人物の「在」と「不在」のコントラストを軸に、血と肌を連想させるサディズム的な「赤」と「白」—「[アルフォンスが] 赤葡萄酒 (vin rouge) の一樽を白百合の花の上におちませさせ、花卉 (calices blancs) から滴る赤いお酒をうっとり眺めていましたこと」(三島、p. 37; APM, p. 38)—、「創造」と「破壊」—「ものを傷つけること (détruire) にだけ心を奪われるあの人が、ものを創って (créer) しまったのでございます」(三島、p. 118;

APM, p. 125) —、「内」と「外」—「バステユの牢が外側 (extérieur) の力で破られたのに引きかえて、あの人は内側 (intérieur) から鑪一つ使わずに牢を破っていたのです」(三島, pp. 117-118; APM, p. 124) —、「美」と「醜」、「汚」と「聖」、そして何より「美德」と「悪徳」という反対物のコントラストによって一貫して彩られている⁶⁰。第3幕のラスト、二元論的な世界を相対化してしまう革命という精神風土のなか、ルネは、自分と相対する悪徳という価値を体現したサドの哲学を身内に引き受けることで、戯曲全体をとおして示されたこれらのテーマ群を、三島とサドの思想が交わるひとつの点に収斂させ、劇的瞬間として止揚したのだといえる。この瞬間、ルネはサド侯爵にかわる「怪物」となったのである。

おわりに：サド侯爵夫人という「怪物」の誕生をめぐって

「怪物」について、マンディアルグは次のように書いている。

怪物は理性によって作られる、また同様に怪物は無意識の産物、あるいは本物、偽装問わず錯乱の瞬間から得られる産物である。自然と反自然、知性の最も明晰な部分と魂の夜の最も深い部分との間にあるこうした絶え間のない曖昧さによって、怪物は芸術創造を前にしてそのどちらにも繋がっている。怪物は両者の釣り合いをとり、とりわけ両者を融和させるのだ⁶¹。

意識と無意識のはざままで、論理の明晰さと錯乱的な狂気が融合し、「怪物」が誕生する。非論理的なルネの行動を論理という逆説において解明しようとしたこの戯曲は、まさに「サド侯爵夫人」という怪物が、理非のはざま—あるいは理非の彼岸—において誕生する瞬間を描いた劇だったのでないだろうか。第1幕でルネは、「私は、良人が悪徳の怪物 (monstre de vice) だったら、こちらも貞淑の怪物 (monstre de fidélité) にならなければならないと思いますの」(三島, p. 40; APM, p. 41) と叫ぶ。第3幕の終幕間際、この「悪徳の怪物」を呑み込み、新たな怪物—革命の産んだ血みどろの落とし子—としてルネは転生する。

⁶⁰ ここに「女性」と「論理」を付け加えることもできるだろう。女性嫌いを標榜する三島は、基本的に女性とロジックを無縁のものと考えていたからである。「女性は抽象精神とは無縁の徒である。音楽と建築は女の手によってろくなものはできず、透明な抽象的構造をいつもべたべたな感受性でよごしてしまふ。構成力の欠如、感受性の過剰、瑣末主義、無意味な具体性、低次の現実主義、これらはみな女性的欠陥であり、芸術において女性的様式は問題なく『悪い』様式である」(三島由紀夫「女ぎらひの弁」[1954]、『決定版三島由紀夫全集 28』、新潮社、2003, p. 300)。

⁶¹ APM, « Pour une école de monstre », *Troisième belvédère*, éd.cit., p. 123.

※

1975年の夏に『サド侯爵夫人』の翻訳を終えたマンディアルグは、その勢いのまま三島を主人公のモデルとした短篇「1933年」を書き上げ、献辞を「三島の魂」に捧げる。この短篇を収録した『刃の下で *Sous la lame*』を翌76年に出版し、さらに『大薔薇書 *Grand Livre de la rose*』（Editions Clairefontaine et Vilo）と題され同年に出版された豪華装幀本に「薔薇へのオマージュ *Hommage à la rose*」という論考を寄せ、そのなかで、三島を赤い薔薇のイメージに結びつけてその悲劇的な行動の美学を称えている。かようにして1975年から翌年にかけてのマンディアルグは三島という存在にいわば「取り憑かれ」、そして彼の美学を作品のなかで咀嚼し、みずからの文学のなかに積極的に取り入れようとしていったのである。本稿ではその萌芽となった三島との出会いから、その英雄像の確立、そしてその第一の果実である『サド侯爵夫人』の翻訳・上演までを追いかけて、この戯曲のなかで重なりあう両者の思想について考察した。今後の研究では、70年代以降のマンディアルグ作品と三島の美学との影響関係についてさらなる考察を加えていきたい。