

## 三島由紀夫とマンディアルグ (II)

—薔薇・刃・聖セバスティアン—

松原 冬二

アンドレ・ピエール・ド・マンディアルグ (André Pieyre de Mandiargues, 1909-1991) と三島由紀夫 (1925-1970)、20世紀のほぼ同時代を生きたこの二人の作家は、ともに戦後の文壇を活躍の舞台とし、前者は過剰なエロスと時代遅れの幻想趣味で、後者は煽動的な行動と苛烈な右翼思想で、微温的な社会や穏健な世相をたえず挑発しつづけた。性と死、血や残酷の主題、演劇性、神秘思想、あるいは古典主義とバロックの混淆する文体など、両作家における文学的な特質は、厳密に一致するとは言い難いまでも、共通する部分が多い。ただ、マンディアルグのエロティック小説『閉ざされた城の中で語るイギリス人 *L'Anglais décrit dans le château fermé*』(1953年)の日本語訳を心待ちにしていたという澁澤龍彦による証言<sup>2</sup>より他に、三島の側からマンディアルグに言及したエピソードはほとんど皆無にひとしい。一方で、70年代以降のマンディアルグのテクストからは、最後の小説『すべては消えゆく *Tout disparaîtra*』(1989年)にいたるまで、「Mishima」という固有名詞は随所にあられ、つねに最上の意味をふくんで用いられている<sup>3</sup>。

本稿は、拙論「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——」(『仏文研究』、第50号、2019年、pp.31-55)で考察した内容をベースに、さらなる分析を加えた論考である。前論では、1965年のパリにおける両作家の出会いから、70年の割腹自殺を契機としたマンディアルグにおける三島の「英雄化」の過程、そして76年にマンディアルグがフランス語に翻訳した三島の戯曲『サド侯爵

<sup>1</sup> マンディアルグも三島も、戦前からすでに執筆活動をつづけていたが、職業作家として正式に文壇にデビューしたのは、それぞれ、マンディアルグが1946年出版の短篇小説集『黒い美術館 *Le Musée noir*』において、三島が1949年出版の自伝小説『仮面の告白』においてであった。

<sup>2</sup> 澁澤龍彦『三島由紀夫おぼえがき』、中公文庫、1986、pp.55-56。

<sup>3</sup> 『すべては消えゆく』のなかに、主人公のユゴーが娼婦ミリアムに連れられて、建物に付属した塔の螺旋階段を登る場面があり、その螺旋階段が、女性の隷属状態にたいする「ホメロスの時代」の古典的なエロスから「三島の時代」にふさわしい現代的なエロスへと物語を転換させる象徴的なオブジェとして利用されている (André Pieyre de Mandiargues [以後 APM と略記]、*Tout disparaîtra*, Gallimard, 1989, pp.117-118)。

夫人 *Madame de Sade*』のテキスト分析までを考察の対象とした。三島という人物あるいは彼の作品のマンディアルグにおける「受容」というテーマに焦点を絞るため、マンディアルグ自身のテキストは、『サド侯爵夫人』の翻訳といくつかのエッセイ、対談や講演記録のみを参照するにとどめた。つまりこの前論は、三島（の作品）の側に光源を置いて、そこからマンディアルグを照射した論考だったといえる。本稿では、その光源の位置を逆にして、今度はマンディアルグの側から三島を照らし、彼の創作テキストを透かして浮かび上がる三島の姿と、その存在の意義を明らかにしたい。

具体的には、おもに、マンディアルグが『サド侯爵夫人』の翻訳を出版する一ヶ月前の、1976年10月に出版された短篇小説集『刃の下で *Sous la lame*』を取り上げ、そこに揺曳する三島をめぐる一連のテーマ系—薔薇・刃・聖セバスティアン—と、マンディアルグの文体との交点を探る。とりわけ献辞を「三島の魂に *aux mânes de Mishima*」捧げた冒頭的一篇「1933年 *Mil neuf cent trente-trois*」をくわしく分析することで、70年代以降—より正確には『サド侯爵夫人』の翻訳を手がけた75年前後から作家の後半生にかけて—、共感という単純なパトスを越えて、まるで三島の魂に取り憑かれたかのようにその存在を意識し続けた作家の、心の遍歴をさぐる。それによって、『サド侯爵夫人』と対をなすか、あるいはそれを補完する創作小説としてのこの作品の意義を明らかにし、かつ本稿の分析内容を相補的なかたちで前論へとつなげ、今までほとんど研究対象として顧みられることのなかった三島とマンディアルグの関係を、体系的なひとつの論述として提出することを目指す<sup>4</sup>。

<sup>4</sup> 三島とマンディアルグについて体系的に研究した論考はほとんどない。『サド侯爵夫人』の原文とマンディアルグの翻訳を比較して、三島の日本語をフランス語に移す作業をつうじて、マンディアルグがいかにして三島のもつサドのイメージを自分の文体のなかで解釈し直そうとしたかを論じたミシェル・ド・ボワシユー (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) の論文のように、両者をつなぐ共通のテキストの分析から二人の作家を相対的に位置づけようとする論考は見つかるが、マンディアルグのテキストを通して三島のイメージにせまろうとする研究は皆無といえる。もちろん、『刃の下で』の分析から、残酷性や演劇性というテーマにおける日本文化との類縁性を採り出そうとするパスカル・ピアの論考 (Pascal Pia, « Un certain climat latin », *Carrefour*, n° 1676, 11 novembre 1976, pp. 12-13) や、『刃の下で』を詳細に分析して「刃」のもつ象徴的なイメージにせまろうとしたクロード・ボヌフォアの論考 (Claude Bonnefoy, « Les ors vénéneux du baroque », *Les Nouvelles littéraires, des arts, des sciences et de la société*, n° 2555, du 21 au 28 octobre 1976, p. 6) など、『刃の下で』を対象とした研究は数あるものの、それらは総じて、三島との関連を捨象した純粋なマンディアルグ論である場合が多い。マンディアルグ研究の中心が西欧である点を鑑みるなら、三島とマンディアルグの関係を問う研究は、やはり日本においてよりほかに望むことができないのであろうか。

## 第一章 「薔薇」と「刃」—死とエロスの美学をめぐる—

### 1. 三島由紀夫とマンディアルグ：出会いから「英雄化」まで

まず、マンディアルグが三島の戯曲『サド侯爵夫人』を翻訳するまでの歴史的な経緯を簡単に振り返る。二人が直接顔を合わせたのは1965年9月、ヨーロッパ旅行中の三島が映画『憂国』の試写会のためにパリに滞在した折だった。共通の友人であったロスチャイルド男爵夫人の招きで、二人はおなじ晚餐の席につき、英語で言葉を交わした。話題は「サド侯爵」と「聖セバスティアン」におよび—三島はこの年の6月から8月にかけて『サド侯爵夫人』を執筆しており、さらに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（共訳）を『批評』誌に連載していた—、マンディアルグは三島のなかに、「ふたつの大文字の『S』」にたいする自分との「共通した趣味」を発見し<sup>5</sup>、この日本人作家の「人間」としての側面に深く魅了されるにいたる。後日、パリの自宅に三島を招待し、文学観や美意識、エロスの主題についてのさらなる対話を重ねた。「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<sup>6</sup>」と後年のマンディアルグは率直に語っている。サド（サディズム）と聖セバスティアン（マゾシズム）にアクチュアルな関心を寄せていた当時の三島が、サド＝マゾシズムを核とするエロティシズムを「文学を推進する強力な原動力 *un puissant moteur de la littérature*<sup>7</sup>」と考えるマンディアルグに、おなじ精神の罪悪をかかえる者同士がひそかに感応しあう、ある種の共犯者意識をもたらしたのである。

ここで強調すべきは、この1965年の出会いまで、マンディアルグは三島の作品をまったく読んだことがなかったという事実である—「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<sup>8</sup>」。三島の人間性に惹かれ、その文学的主题に共鳴し、そこから作品の鑑賞へと進んだのである。三島の「人間」が最初にあり、「作品」はその「人間」の証明として後からくる。そしてこの出会いから5年後、1970年に三島はその「人間」と「作品」に最期の証明をあたえるべく、壮絶な割腹自殺をとげる。「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<sup>9</sup>とマンディアルグは端的に述べている。初対面からその人間性で自分をふかく魅了した人物が、そのわずか5年後に、ハラキリという演劇的で、もっともスキャンダラスな死をむかえる—余人には推し量りがたい衝撃とともに、この瞬間、三島はマンディアルグのなかで「現

<sup>5</sup> APM, « Mandiargues en deuil d'éros », *Libération*, 9 janvier 1984.

<sup>6</sup> APM 「三島由紀夫について」、『海』（5月特別号）、中央公論社、1977, p. 303.

<sup>7</sup> APM, « Un puissant moteur de la littérature », *Troisième belvédère*, Gallimard, 1971, p. 321.

<sup>8</sup> APM 「三島由紀夫について」、*op.cit.*, p. 296.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 306.

代におけるもっとも模範的な英雄の一人 *l'un des héros les plus exemplaires de notre temps*<sup>10</sup>) に化身する。「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<sup>11</sup>」、この言葉が証明するように、マンディアルグの考える「英雄＝作家」とは、「偉大な作家」であるというだけでは不十分で、その作家的営為と行動とが矛盾なく一致する「人間」でなければならなかったのであり、さらに三島の場合は、その行動主義という哲学そのものに殉じた、つまりは英雄的行動を自らの死によって完遂した、さらに「類稀な例」だったのである。

こうしてマンディアルグは三島を「もっとも偉大なる我が英雄 *mon héros capital*<sup>12</sup>」と崇めるにいたり、70年代以降、折り返しを過ぎた彼の文学キャリアのなかで、少しずつ三島との接点を模索しはじめる。その第一の成果が、三島の戯曲『サド侯爵夫人』（仏語タイトルでは『サド夫人 *Madame de Sade*』）の翻訳出版であった。この出版自体は1976年11月の出来事であるが、マンディアルグが英訳版ではじめて『サド侯爵夫人』を読んだのは、二年前の1974年にさかのぼる。そこから1975年の一夏をかけて、イタリアのトスカーナで、一気に翻訳作業を終わらせたのである<sup>13</sup>。

## 2. 「薔薇へのオマージュ」：エロスの存在としての「赤薔薇」のイメージ

さて、マンディアルグが11月に『サド侯爵夫人』を出版した1976年をふたたび振り返ってみよう。マンディアルグはこの年の6月に、薔薇を主題とする文化的・絵画的なイメージを集めた豪華装丁本『大薔薇書 *Grand Livre de la rose*』に「薔薇へのオマージュ *Hommage à la rose*」と題する序文を寄せている。このなかでマンディアルグは、生と死の両面価値をもつ薔薇のシンボリズムと恋愛の比喩としてのエロティスム、中世の錬金術師がもちいるアナロジーにおける薔薇の主要な役割などを紹介し、空間の大宇宙（マクロコスモス）と人間精神の小宇宙（マイクロコスモス）を結合する「巨大な装置の本質的なシンボル *le symbole essentiel du vaste appareil*」としての薔薇へのオマージュを捧げる<sup>14</sup>。そして、薔薇の象徴性をめぐるこの論述の最後に、三島と聖セバスティアンのイメージを置き、次のように締めくくっている。

[...] 偉大なる日本の見者たる三島、彼にとっての薔薇は、ダンテやマラルメにと

<sup>10</sup> APM, *Un Saturne gai*, entretiens avec Yvonne Caroutch, Gallimard, 1982, p. 157.

<sup>11</sup> APM 「三島由紀夫について」、*op.cit.*, p. 306.

<sup>12</sup> APM, *Un Saturne gai*, ed.cit., p. 157.

<sup>13</sup> 『サド侯爵夫人』出版にいたるまでの流れ、およびその後の舞台上演の状況をめぐる考察など、この戯曲については、テキスト分析もふくめて拙論「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』——」のなかで、より詳しく論じてある。

<sup>14</sup> APM, « Inédit : Hommage à la rose », repris dans *Le Figaro*, « Littéraire », n° 1590, 6-7 novembre 1976, pp.15 et 17.

っての薔薇が白色だったのといささかも違わぬ確信と豪奢をもつ赤色だったのだ。三島がときによって同化した、聖セバスティアンの皮膚に食い込んだ矢の先端がひらく傷口のごとき赤。筋骨隆々たる身体に巻きつけられた薔薇をはじめとして、三島はこれまで何百回、何千回と薔薇について言及しているが、その中でもとくに、われわれの記憶の中には次のフレーズが残っている、すなわち「女性の忍従 (persévérance de la femme) は、あらゆる地獄の責め苦を、たった一本の薔薇に変えることができる」。記憶に刻印されたこの言葉から、わたしはおのずと、爆撃機が、爆弾を落とすがごとくに薔薇を投げ落とすというイメージを連想してしまうのだが、その理由は明らかだ。なぜなら、三島の日本は現在(1976年6月3日)までのところ、皮膚感覚として原子爆弾を体験した、唯一の被爆国であり、そのイメージを改善することで、人間の文明とその数々の象徴を一掃できると同時に、地上の表面で営まれる生活が止揚されるであろうから<sup>15</sup>。

ここには、三島にたいしてマンディアルグのいづく本質的なイメージのいくつか、凝縮されたかたちで提示されている。薔薇や聖セバスティアンを三島に結びつけている点は、マゾシズムや男色を想起させる三島のイメージの伝統的な紋切り型であるといえるが<sup>16</sup>、そうした紋切り型のイメージを、マンディアルグはあくまで、薔薇の象徴性にかんする独自の見解にもとづいて解釈している。わけでも、「赤薔薇」のイメージは、マンディアルグのなかで、三島という人間のエロスの存在そのものを体現する比喩であったといえる。

ダンテやマラルメの薔薇が「白薔薇」だったのにたいして、三島の薔薇が「赤薔薇」であるのはなぜか。この引用の少し前の段で、マンディアルグはダンテに触れて次のように書いている。「ベアトリーチェとともにダンテが天国 (Paradis) の最後の円圏へと到達したとき、彼女が指し示した、時間や空間に限定されることのない、えもいわれぬ薔薇 (rose ineffable) は、白薔薇、すなわち『汚れなき薔薇 *Rosa candida*』である」。すなわち、この白薔薇は「純愛 (pur amour) の印」なのだと言いつづける<sup>17</sup>。また作家は、マラルメの『エロディアド』もまた、この白薔薇のイメージにおいて描かれているとする。矢に刺し貫かれた聖セバスティアンの「傷口のごとき」赤い薔薇は、薔薇の比喩である女性の「忍従」に結びついて、マゾシズムの美德として、いわば自らの肉体に食い込む傷として表象され、白薔薇のごとき「穢れなき」純潔を表象すること

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>16</sup> マンディアルグもまた次のような発言を残している。「セバスティアンに見られる男色と同性愛の関係が、二重の意味で三島を魅惑したとも言えます。私が思うには、聖セバスティアンの例が三島をして、あのような存在の同性愛的かつマゾシズム的解釈へと向わせたのではないでしょうか」(APM「三島由紀夫について」、*op.cit.*, p. 298)。

<sup>17</sup> APM, « Inédit : Hommage à la rose », *op.cit.*, p. 17.

はない。白薔薇の象徴性が、女性の理想美や精神性、あるいはベアトリーチェをモデルとする天使的な至高性にその特質をみとめられるとするなら、赤薔薇の象徴性は、そうした抽象的特質とはまったく逆の特性、すなわち流血をともなう肉体の破壊、拷問、受苦、そして死、いわば存在の悲劇性に結びついているといえるだろう。赤薔薇のセクシュアリティはそのため、白薔薇の無垢な「純愛」にたいして、肉体の苦痛をともなうサド＝マゾシズムにならざるをえないのである—三島の言葉を借りるなら、それは自己を客体化せざるをえない「代理者」の孤独といえるだろう<sup>18</sup>。

三島の母、平岡倭文重は、自決後の彼の葬儀に、供花として白薔薇を持参した弔問客に向けて、「お祝いには赤い薔薇を持ってきてくださればようございましたのに。公威 [=三島]がいつもしたかったことをしましたのは、これが初めてなんでございますよ。喜んであげて下さいませな」と言い放ったという<sup>19</sup>。赤薔薇・白薔薇という語の概念的な同一性はともかく、マンディアルグの言葉に劣らぬほどの、感覚的な切迫感と説得力をもった言葉であるといえるのではないだろうか。血の連想にもとづく赤薔薇のイメージこそ、三島の悲劇的な生の象徴であったといえよう。ただ、この序文を締めくくる最後の一文で、マンディアルグは、聖セバスティアンに同化する三島の忍従、すなわち一本の薔薇に仮象する女性的マゾシズムを、「地獄の責め苦」を快楽へと変換する詩的なイメージとして描いている。原子爆弾を薔薇として表象することで、世界唯一の被爆国たる日本の悲劇（タナトス＝死のイメージ）が、ネガティブがポジティブに反転するように、人間の文明や地表で営まれる生活そのものを一変させる生（エロス）の比喩となる<sup>20</sup>。「薔薇 rose」は「エロス eros」のアナグラムであるかのごとく、「筋骨隆々たる

<sup>18</sup> 三島はサド＝マゾシズムについて次のように書いている。「マゾヒストは、彼を苦しめる相手を、愛人としてではなく、何か怖ろしい絶対的正義の具現者と考えることをのぞみ、サディストも、自分が苦しめる相手を、自分が苦しめているのではなく、何か絶対的正義の苛酷な命令で苦しめられていると考えることをよるこぶのである。[...] サディストの虐殺のよろこびにも、マゾヒストの受苦のよろこびにも、絶対的正義、絶対的悪、などの至上命令に対する代理のうしろめたさ、あるいは仮装の不満が伴うのである。人間は愛慾によって神になることはできぬ。ただ彼自身の愛慾が、彼自身の絶対化を妨げる。同時に、人間は愛慾によって絶対的な悪に到達することも不可能なのである。サディズムの犯行が悪を装っているとしたら、それは必ず虚栄心のかぶせた仮面である」（『小説家の休暇』、『小説家の休暇』、新潮文庫、1982, p. 62）。三島にとって、サド＝マゾシズムの実践者は、抽象的な絶対者（神あるいは悪魔）の媒介が必要であり、あくまで自分はその代理者であるという自覚がある。すなわち、それぞれが孤独の殻に閉じこもり、愛慾（という観念）によってお互いが直結することはないのである。

<sup>19</sup> 島内景二「琥珀の中の虫」、文藝別冊『総特集 三島由紀夫 没後35年・生誕80年』、河出書房新社、2005年11月25日、p. 18より引用。

<sup>20</sup> ここには明らかに、第一次大戦中にイタリアからアルプスを越えて戦闘機でウィーンに出征した詩人ガブリエーレ・ダヌンツィオのイメージが重ねられている。フランス語で書かれたダヌンツィオの戯曲『聖セバスチアンの殉教』を翻訳した三島とダヌンツィオを較べてマンディ

身体に巻きつけられた薔薇」の像容は、(個人的であれ集団的であれ) 悲劇を生を触媒として詩的に昇華しようとした三島の哲学そのもののアイコン(聖像的イメージ)であったといえるだろう<sup>21</sup>。身体とは、三島にとって悲劇の現場であり、その悲劇を詩的に反転させる象徴的なオブジェこそ、マンディアルグの考える「赤薔薇」のイメージだったのである<sup>22</sup>。「三島は、こう言ってよければ、一輪の薔薇の化身だったのであり、現代における『行動』の詩的な鏡だったので<sup>23</sup>」、こうした確信のなかで、マンディアルグは三島という鏡(行動の指針としての鑑)に映し出される英雄の薔薇を、今度は自分自身の「鏡=創作<sup>24</sup>」のなかに見出そうとする。

アルグは次のように言っている。「ガブリエーレ・ダヌンツィオはその貴族性、英雄主義、エロティスムと官能性、聖セバスティアンのテーマの故に三島とかなり似通った精神とすることができます。[...] それで彼は、飛行機からウィーンの街に詩篇を投下することでウィーンを爆撃しようとしたんです。これなどは、三島もやりそうな象徴的な仕草(ジェスト)だと思いますね」(APM「三島由紀夫について」、*op.cit.*, p. 306)。ジャン・シュズヴィルが1959年に編纂した『イタリア詩選』にダヌンツィオが選ばれていることに憤慨の意を表し(「堪忍袋の緒が切れるのは、ダヌンツィオにまるまる一章が割かれているのを見るときだ。想像してみたい、ロスタンがボードレール以上の場所を占めているフランス詩の選集を」APM, «Jean Chuzeville: Anthologie de la Poésie italienne», NRF, 1<sup>er</sup> août 1959, p. 333)、イタリア詩人としてのダヌンツィオをけっして評価していなかったマンディアルグだが、聖セバスティアンのテーマと、爆撃機から爆弾の代わりに詩篇を投下することで、戦争という悲劇を詩的に昇華しようとした英雄的な行動主義という点においてのみ、三島に比肩しようと認めている。

<sup>21</sup> 短篇小説「憂国」は、その意味で、悲劇(死)とエロス(生)を結合した三島の思想的完成であるといえるだろう。「[...] 中尉は目の前の花嫁のような白無垢の美しい妻の姿に、自分が愛しそれに身を捧げてきた皇室や国家や軍旗や、それらすべての花やいだ幻を見るような気がした」(「憂国」、『花ざかりの森・憂国』、新潮文庫、1992 [1968], p. 248)、国家的な悲劇と個人のエロスを結合するこうした表現のなかで、三島の生涯をかけた哲学の跡が透けて見えるだろう。あとがきに寄せた三島の次の言葉がその事実を雄弁に物語っている。「『憂国』は、物語自体は単なる二・二六事件外伝であるが、ここに描かれた愛と死の光景、エロスと大義との完全な融合と相乗作用は、私がこの人生に期待する唯一の至福であると云ってよい。[...] 私は小説家として、『憂国』の一編を書きえたことを以て、満足すべきかもしれない」(*ibid.*, p. 285)。

<sup>22</sup> 三島における悲劇と肉体との関係は次の言葉に集約されているといえる。「私が幸福と呼ぶところのものは、もしかしたら、人が危機と呼ぶところのものと同じ地点にあるのかもしれない。言葉を介さずに私が融合し、そのことによって私が幸福を感じる世界とは、とりもなおさず、悲劇的世界であったからである。もちろんその瞬間にはまだ悲劇は成就されず、あらゆる悲劇的因子を孕み、破滅を内包し、確実に「未来」を欠いた世界。そこに住む資格を完全に取得したという喜びが、明らかに私の幸福の根拠だった。そのパスポートを言葉によってではなく、ただひたすら肉体的教養によって得たと感じる事が、私の矜りの根拠だった」(「太陽と鉄」、『太陽と鉄』、中公文庫、1987, p. 69)。

<sup>23</sup> APM「三島由紀夫について」、*op.cit.*, p. 309。

<sup>24</sup> マンディアルグは、作家の創作行為を鏡の比喩をもちいて次のように書いている。「自らを鏡にすること、それは物語作家あるいは小説家としての私の第一の行動原理である。そして整理し、

### 3. 『刃の下で』における「刃」の象徴性

1976年6月に『大薔薇書』の「序文」を書いたマンディアルグは、11月に『サド侯爵夫人』の翻訳を出版するが、その一ヶ月前にあたる10月4日に、自身6作目となる短篇小説集『刃の下で *Sous la lame*』を出版する。全6作品を収めたこの短篇集の冒頭を飾り、全体の半分以上の頁数を占める短篇(中篇)小説「1933年 *Mil neuf cent trente-trois*」は、献辞が「三島の魂に *aux mânes de Mishima*」捧げられている—「魂」を意味する語に«*âme*»ではなく、古代ローマの祖霊を意味する«*mânes*»という古語をあてている点から、おそらく、三島の1966年の短篇「英霊の声 *La Voix des mânes héroïques*」を念頭に置いたのであろうが、それと同時に、祀る際に血の犠牲を要求したと伝えられる古代ローマの祖霊から喚起される原始宗教的なイメージを、この物語の基本構造のうち暗に暗示させようとしたのだと考えられる。

この短篇集に収録された作品にはすべて、文末に執筆を終えた日付が明記されている。掲載順に作品と執筆年代を並べると以下のようになる—「1933年」(1976年1月30日)、「皮膚とナイフ *Peau et couteau*」(1975年6月27日)、「ミランダ *Miranda*」(1973年6月9日)、「螺旋 *La Spirale*」(1973年4月15日)、「催眠術師 *L'Hypnotiseur*」(1972年8月7日)、「夢と地下鉄 *Le Songe et le métro*」(1971年3月15日)<sup>25</sup>。この日付に注目すると、執筆年代を遡るようなかたちで、意図的に、作品が配置されていることがわかる<sup>26</sup>。そして、短篇集の冒頭に置かれた「1933年」だけが、『サド侯爵夫人』の翻訳よりも「後に」執筆されていた事実に気づかされる。「私がこの戯曲の翻訳をしたのは、二年前の夏ですから1975年の夏、イタリア滞在中のことです。[...] 翻訳を終るとすぐ、私は一つの物語、やはりイタリアを舞台とする『1933年』と題する物語を書き上げました<sup>27</sup>」、このマンディアルグの言葉からもわかるように、イタリアで

---

私のイメージの貯蔵庫の中から選び出し、私の前に立てられ、将来私の小説になるであろう第二の鏡の中に、その収穫の果実を移さなければならないのだ」(APM, «*Miroir du roman*», *op.cit.*, p. 357)。

<sup>25</sup> APM, *Sous la lame*, Gallimard, 1976.

<sup>26</sup> マンディアルグの死後、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)に寄贈された手書きの創作ノートの中に、『刃の下で』の構成に関する略案がみられる。番号を付した(おそらくページ数を示す)タイトルを並べた次のリストがそれである、「15 *Le Songe et le métro* / 6 *L'Hypnotiseur* / 14 *La Spirale* / 13 *Miranda* / 14 *Entre peau et couteau* / 55 *Mil Neuf cent trente-trois (I Fano – II Ferrare)*」(cf. Marie-Paule Berranger, «*Les Carnets de création : «logiques d'incohérence*»», *Plaisir à Mandiargues*, actes du colloque du centenaire, Caen-IMEC, dir. Marie-Paule Berranger et Claude Leroy, Hermann, 2011, p. 137)。このリストを参照すると、おそらく最初の構想の段階では、執筆年代順に作品を収録する計画をたてていたのではないかと考えられる。しかし単に、執筆年代を整理するためだけに書いた覚書だった可能性もある。いずれにせよ、こうしたメモの存在によって、マンディアルグが明らかに執筆年代を意識して「意図的に」掲載順を組み立てたのであることは間違いないといえる。

<sup>27</sup> APM 「三島由紀夫について」、*op.cit.*, p. 303.

『サド侯爵夫人』の翻訳を終えた後、パリに戻って、眷恋の地イタリアで英雄の傑作に取り組んだという夢うつつの熱気も冷めやらぬなか、イタリアと三島をそれぞれ創作の舞台と主題に据え、一気に執筆された物語が、この「1933年」だったのである。

マンディアルグは『刃の下で』の自作解題を次のように書いている。

ここで問題とされるのは、もちろん、ナイフの『刃 *lame*』である、それは『抜き身 *nudité*』であるという単純な事実によって、物語のなかにエロティズムを導入し、同時に、血と死が現出する前ぶれともなる。

刃とはまた、そのシノニムから、昔のニッポンの版画に描かれた海の波 (*vague*) でもある、『海嘯 *mascaret*』や『満ち潮 *marée*』の姉妹たる螺旋形の波、そのなかで男は、「永遠の逆巻く流れ *dans le déroulement infini*」に身をのまれ、ぐるぐると旋回したあと、女の足下に身を投げる。しかし、女とはじめて一つになろうとする男はすべて、一種のカミカゼ特攻隊 (*kamikaze*) なのではないだろうか？相手に傷を与える道具たる匕首の刃はまた、引き裂くもの (*déchirant*) と引き裂かれるもの (*déchiré*) のあいだをつなぐ連結符として、つまりは愛 (アモール) の矢として考えることも可能であろう<sup>28</sup>。

ことさらに「ニッポン」や「カミカゼ」という言葉を強調せずとも、日本人たるわれわれの目からすれば、ここに三島のイメージをみることはいとも容易い。「引き裂くものと引き裂かれるものをつなぐ連結符」あるいは「愛の矢」という比喩もまた、「抜き身 *nudité*」の刀身と男根 (*nudité*) の形態的類似から連想されるエロスと死 (タナトス) の観念的な結合という、三島とマンディアルグが生涯をかけて追求したエロティズムの主要な命題であったことは、指摘を俟つまでもないだろう。注目すべきは、三島ひいては日本の文化イメージを経由してマンディアルグがたどりついた、まったくあたらしい、独自のエロティズム観が展開されている点である。すなわち、死とエロスというひとつの紋切り型のエロティズムを核としながらも、「刃 *lame*」と「波 *lame*」というフランス語の多義性—マンディアルグは「波 *vague*」とのシノニム (同義語) をあえて強調しているが—を利用し、死を賭した性的試練としてのエロティズムの悲劇性を、よりドラマティックかつ、宇宙的なマクロ・スケールでいっそう際立たせているのである。引用のなかで用いられている「海嘯」や「満ち潮」という言葉も、1971年にマンディアルグが出版した短篇集『海嘯 *Mascarets*』のなかに収められた短篇小説のタイトルから意図的に引かれており、どちらの作品も、月と地球の引力の関係から引き起こされる潮の満ち引きや海嘯という自然現象を、人間の性の営みのアナロジーとして扱った、「ミクロ

<sup>28</sup> APM, *Sous la lame*, ed.cit., plat inférieur.

＝マクロ」の交錯する宇宙論的エロティスムの逸品である<sup>29</sup>。こうしてマンディアルグは、三島の腹を切り裂いた日本刀の「刃 lame」から、「lame」の多義性を手がかりに、日本の版画に描かれるはげしく逆巻く海の「波 lame」—「魂 l'âme」を翻弄する波—を連想し、それをみずから構想する宇宙論的エロティスムの本質的なイメージとして、ここに提示したのである。

さらにこの事実はつぎのような考察をみちびきだす。すなわち、マンディアルグの考える宇宙論的なエロティスムの起源には、かならず「幼児性 *enfantillage*」という感性の刻印が捺されているという点である。幼・少年期の十年間ほど、春から夏にかけてのヴァカンスを両親とともに必ずノルマンディのコー地方にあるベルヌヴァルで過ごしたマンディアルグは、大西洋の潮の満ち引きと、海岸の白亜の断崖が精神にもたらす性的な啓示を、幼年期の原体験として何度も語っている。「水におよぼす月の作用は、あまりに神秘的であるので、子供はうまくそれを理解できません。[・・・] 子供はそうした作用をほとんど無意識的に、あるいは私の好みにあう言い方なら『詩的に』感じとるのです」。そして「この偉大なる引力の詩的啓示」は、「宇宙を調べ、私の思考の中で、ほとんど同意語となるほどまでに愛 (*amour*) と混ざり合っているのです<sup>30</sup>。月の引力を受けた波の、寄せては返す永遠の往復運動に、幼年期のマンディアルグは、「無意識的に」エロティスムについての最初の啓示を受けとったのである。この官能的な原体験はその後、ほとんど強迫観念のように、いくつかの主題の変奏をともなつて、作品のなかでなんども繰り返される<sup>31</sup>。

『刃の下で』のなかにも、この主題の変奏をになうひとつの物語が収録されている。この選集の二番目に置かれ、そのタイトルからすでに三島を連想させる「皮膚とナイフ」という短篇である。「1933年」以外に、『サド侯爵夫人』の英訳版を読んだ1974年に降に執筆された集中唯一の作品であることから、少なからず三島の影響下において書かれた作品であることに間違いはない。この作品のなかで、主人公のサリュスト・タンは、恋人の女性をホテルの一室に連れ込み、そこでナイフを発見したことをきっかけに、幼年期の思い出のなかへと精神を退行させ、昔の記憶のなかをただよいながら、子供が「昆虫採集の標本箱」に「一匹の蝶」をピンでとめるように、恋人の心臓をナイフで刺

<sup>29</sup> Cf. APM, *Mascarets*, Gallimard, 1971.

<sup>30</sup> APM, *Le Désordre de la mémoire*, entretiens avec Francine Mallet, Gallimard, 1975, pp. 77-78.

<sup>31</sup> 先に紹介した「海嘯」や「満ち潮」のほか、たとえば1959年の短篇集『燠火 *Feu de braise*』に収められた作品「幼児性 *L'Enfantillage*」では、女性と性的交渉におよびながら、精神だけが幼年期の幸福な時代にもどってゆく男の物語が描かれているし、1965年の短篇集『みだらな扉 *Porte dévergoncée*』におさめられた作品「洞窟 *La Grotte*」でも、おなじく女性と性的交渉におよびながら、その女性をモーターボートにみたてて、精神に発生した大海原のなかをイメージの赴くままに大冒険する男の物語が描かれている。

し貫いて殺害する<sup>32</sup>。この選集の基調となる「刃 lame」の主題に、マンディアルグのエロティスムを規定する「幼児性」の主題が重なり、子供の無意識のなかに「愛」の観念を引き起こす詩的な「波 lame」のイメージを透かしたその先に、三島の姿があらわれる。子供の精神にもどった主人公が残酷な殺人を犯すこの物語は、何よりも、子供の純粋な残酷性を描いた三島の小説『午後の曳航』（1963年）に比較できる。しかしまた、「無動機の犯罪」というテーマのなかに、1956年の小説『金閣寺』との類縁がみられる。この小説は、三島が、金閣寺の放火という一見して無動機にみえる犯罪を、心理的に動機づけようところみた野心作であった。無動機の犯罪とはなにか、三島は次のように答えている。「動機なき犯罪とは、現代では空想の所産にすぎず、無動機に見える犯罪ほど、非合理的なノンセンスな動機に動かされているのである。私が『金閣寺』で書いたことは、犯罪の動機の究明であったが、『美』という浅薄な愚かしい観念だけでも、国宝に対する放火というような犯罪の十分な動機になり得る<sup>33</sup>。「皮膚とナイフ」の主人公の犯罪行為もまた、かくのごとしであろう。昆虫標本のなかで死んだ蝶の美しさを愛でる子供の、残酷なまでに純粋な「美」の観念をとおしてみれば、犯罪はそのまま詩的な行為へと昇華する。そして欲得づくではない、無償の殺人という観念はそのまま、「カミカゼ」や「ハラキリ」の純粋性へと結ばれてゆく。敵機に特攻する日本兵のカミカゼも、「憂国」や『奔馬』（『豊穡の海』第二巻）に描かれる右翼青年のハラキリも、みずから「美」とみとめる価値観にのみ殉じる、いわば論理なき悲劇であり、純化された結晶体のような、青春を一瞬にして燃焼させる残酷なまでの単純さに、その英雄性の根拠があったはずである。マンディアルグは『刃の下で』について、この選集がもしエリザベス朝演劇風の残酷性が支配する「あるなんらかのラテン的気質」に属しているとするなら、それは「日本の小説やコント、演劇、映画が今日において採用している仮借なき単純さ (simplicité impitoyable)」との類縁を示すものであると書いている<sup>34</sup>。この「仮借なき単純さ」とは、マンディアルグが三島の作品のなかに感じとった、悲劇や英雄性を醸し出す「日本的な美」—「残酷の美」—の、もっとも根幹に横たわる特質なのではなかっただろうか。

マンディアルグはこうして、『刃の下で』を執筆するなかで、「刃」を仲介として展開する死とエロスのテーマが、日本の残酷の美へと結ばれる交点において、三島由紀夫という英霊 (mânes héroïques) の存在をとらえようとしたのである。「三島の魂 (mânes)」に「捧げられた唯一の短篇にして、『サド侯爵夫人』の翻訳直後に書かれた「1933年」は、それゆえ、「二つの大文字のS」のうち、サド (サディズム) との関係における三島の思想の中核に触れたマンディアルグが、もうひとつの「S」、すなわち赤薔薇とともに「三島がときによって同化した」聖セバスティアンのテーマ『仮面の告白』から

<sup>32</sup> APM, « Peau et couteau », *op.cit.*, pp. 75-90.

<sup>33</sup> 三島由紀夫「裸体と衣裳」、『裸体と衣裳』、新潮文庫、1983、p. 62.

<sup>34</sup> Cité par P. Pia, *art.cit.*, p. 12.

『聖セバスチヤンの殉教』にいたるまで、三島が自らの実存の問題としてつねにとりあげてきたマゾシズムのテーマにいどむことで、この二つの「S」が三島を頂点として形成する三位一体の「暗黒の」思想を、自らの文体のなかに完成させようところまで意欲作であったと考えることができるのである<sup>35</sup>。

## 第二章 「1933年」における神秘思想と聖セバスティアン

### 1. 秘教主義とサド=マゾシズム

「1933年」の舞台は、イタリア中北部の州エミリア=ロマーニャの東側にある二つの都市、ファーノとフェッラーラである—二部構成の第一部がファーノ、第二部がフェッラーラを舞台とする。三島をモデルにしたと思われる主人公アベル・フォリーニョは、イギリス人の妻モードをつれてファーノへ来ているのだが、ある夜、ホテルのベッドで妻と寝ていたとき、突然の殺意の発作に襲われて、隣で熟睡している妻の頭部を殴りつぶしてしまいたいという理不尽な欲求にとらえられる。すんでに思いとどまったアベルは、理性を取り戻すため、そのままホテルを出て深夜のファーノの町を彷徨し、夜が明けるとともに駅へたどりつく。そこで天啓に打たれたように、行き先をファーノから160キロほど北にある都市フェッラーラにさだめ、始発の列車に飛び乗る。

ここまでが物語のほぼ半分にあたる第一部の内容である。深夜のファーノを舞台とするこの第一部は、「マラテスタ城塞 la forteresse Malatesta」を起点として始まる<sup>36</sup>。中世以来、マラテスタ家の所領であったファーノには、旧マラテスタ家の遺構が多いが、ルネッサンス期に悪名を馳せたマラテスタの都市ファーノをはじめの舞台にしている点は、非常に暗示的であるといえる<sup>37</sup>。アドリア海にのぞむ東の小都市リーミニには、シジスモンド・パンドルフォ・マラテスタがサン・フランチェスコ聖堂を改築して建てたテンピオ・マラテスティアーノ（マラテスタ家の殿堂）がある。このなかの、占星術を主題とした「諸惑星の礼拝堂」には、シジスモンドのホロスコープをもとに、彼の属する黄道上の巨蟹宮と夏至の太陽を一致させた象徴的な壁画がある。占星術を利用し

<sup>35</sup> マンディアルグは「1933年」について次のように述べている。「この物語はサド=マゾシズムの刻印を押されており、この本に収めた他のコントも、多かれ少なかれサド=マゾシズムの色彩を帯びています。これは三島との連帯性というか類縁性によるものです。サド=マゾシズムは三島の手によって、一種の根源的な美德=力(ヴェルテュ)にまで高められたと言えましょう」(APM「三島由紀夫について」、*op.cit.*, p. 303)。

<sup>36</sup> APM, «Mil neuf cent trente-trois», *op.cit.*, p. 11. 以後、本文中で「1933年」からの引用をおこなう場合は、該当箇所の見数のみを記す。

<sup>37</sup> パスカール・ピアも、マラテスタ家の所領であったファーノと、ルクレツィア・ボルジアの嫁いだエステ家の支配したフェッラーラが舞台として選ばれている点に注目し、「イタリアの年代記についてのマンディアルグの博識が、舞台の選択に何らかの役割を果たしたことは十分に考えられる」と述べている。Cf. P. Pia, *art.cit.*, p. 13.

て、シジスモンドが自己の姿を（異教的な）神々の一人として祀ったプライベートな神殿が、このテンピオなのである。時の教皇ピウス二世は、カトリック寺院を改築したこの神殿を、「悪魔を礼拝する異教徒のものと思われるような」神殿と断罪した<sup>38</sup>。

一方、ルネッサンス期に占星術が開花したのは、エステ家が支配する都市フェッラーラにおいてであった—とりわけ、1385年にアルベルト5世によって建てられたエステ家の離宮スキファノイアは、ボルソ・デステの治世（1450～71年）に占星術のテーマを描いた壁画で飾られた「サローネ・ディ・メーシ（暦の間）」によって有名である。ファーノとフェッラーラは、このように、エゾテリズムや異教的な神秘思想を文化的な背景とする歴史都市であり、それらの都市を、カトリック国家である現代のイタリアと二重写しにすることで、物語は、「正統＝異端」あるいは「理性＝狂気」といった二元論的なパースペクティヴを帯びてくることになる。さらに、異教の神々をあがめ、占星術に血道をあげた「狂った」領主というイメージは、自分の妻を発作的に殴り殺そうとするサディスティックな狂気につかれた主人公「アベル・フォリーニョ Abel Foligno」という名のなかに、すでに刻印されているともいえる。イタリア語で狂気を意味する「フォッリーア follia」に、「類似」や「変成」を意味する接尾辞«-igno»がついたフォリーニョという名は、「狂人めいた男（半狂人）」あるいは「狂気に変ずる男」を意味する語になると考えられるからである—たとえば形容詞«crudo»（生の）に接尾辞«-igno»をつけた形容詞«crudigno»は「半生の」という意味になる。

異教的な二元論のイメージは、さらに、ファーノの夜空を見上げて、東の空に、緑色の明るい光りをはなして輝く「明けの明星」をみとめたアベルの心境へと反映する。

たぶん、夕刻にはヘスペルス (Hesperus) あるいはウェスペル (Vesper)、明け方近くにはルシフェル (Lucifer) あるいはフォスフォルス (Phosphorus) と呼びならわされている金星だろう。そして、もしこの天体が、よく言われるように、善悪の本質的な二元性 (dualité essentielle du bien et du mal) を象徴するのであれば、午前4時のファーノの空にそれが観測されるとき、いくぶんなり邪悪な意味をとまなわぬはずはないのだが、それがあまりにびったりと今のフォリーニョの気分にかなっているため、かえって一抹の不安を感じずにはいられないほどなのだ<sup>39</sup>。

夕方には美と善を司る女神「ウェスペル (ヴィーナス)」の姿をとり、夜明け前には悪と不吉の象徴たる墮天使「ルシフェル」となる、金星がしめすこうした二元性は、夕べには善良な良人として妻を愛し、「午前4時のファーノの空」にかかった邪悪な金星のもとでは、その妻を殺害したい理不尽な欲求に駆られるという、アベルの二分された人

<sup>38</sup> Cf. 伊藤博明『ルネッサンスの神秘思想』、講談社学芸文庫、2012、pp. 297-299.

<sup>39</sup> APM, *Sous la lame*, ed.cit., p. 13.

間性を、天体の運行という占星術的なメタファーによって表している。妻に対する殺意は、のちに明らかにされるように、ふだんから自分の嫌悪する桂冠詩人テニスの詩行を引用したり、考古学的な知識をひけらかしたりするスノッブな妻モードにたいする隠された願望でもあり、その無意識的な悪の願望を、禍々しい本質をもつ金星のもうひとつの姿が暴露したのである。自らの身内にいただく二元性を暴露されたアベルであるが、それを否定したり拒否したりするのではなく、それがあまりにもびったりと自分の「気分にならなっている」ので、自分が「十分に狂っている *assez fou*」という「証拠 *preuve*」(p.13) を与えてくれた「金星=随天使ルシフェル」にたいし、親愛のしぐさでこたえる。そして、ちょうど天を追放された随天使のように、街路に鼻汁を飛ばし、ネクタイを締めずにだらしない服装で町を彷徨するなど、育ちのいいイギリス人の妻を侮辱するような不作法な行為の数々にふける。ふだんは愛によって擬装され、抑圧されていた自分の無意識にかかえる悪の本質(妻への反目と殺意)を自覚することで、アベルは精神的に解放されるのである。

リーズ・シャピュイは、「1933年」を「イタリアに関連させたフロイトのテキストの反響あるいは移植である」とし、さらに「フロイトによる自我の考古学的探求に結びつけられたイタリアは、文化と芸術において、エロスとタナトスが反目しては絡み合う場とみなされる」と書いている<sup>40</sup>。妻にたいする愛(エロス)と、サディスティックな殺意(タナトス)というアンビヴァレントな感情が、この第一部では、主要なひとつのテーマとして描かれている。しかし、フロイトによれば「多くの場合、マゾヒズムとは自分に向けられたサディズムの延長にほかならない」のであり、また「サディストは、つねに同時にマゾヒストである」<sup>41</sup>。外部の性目標へと向かうサディズムは、反転して自分への攻撃性に転じる場合、マゾシズムとなる。妻への愛(エロス)と殺意(タナトス)を描いた二元論の物語は、舞台をフェッラーラに移した第二部において、自分にたいする性(エロス)と死(タナトス)というあらたな二元論の物語へと移行する。外部へ向いたサディズムの問題が、こんどは内部へと反転し、三島的なマゾシズムの問題へと発展してゆくのである。

## 2. 五角形都市フェッラーラ

妻にたいする身内の殺人衝動を鎮めるため、ファーノを発とうと駅の窓口に向かったアベルは、「説明しがたい内面の稲妻かある天啓のひらめきによって」(p.39) フェッラーラ行きの「片道切符」を購入する。そして、フェッラーラについての記憶をまさぐりながら、次のようにつぶやく。

<sup>40</sup> Lise Chapuis, « La matière d'Italie dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues », *L'Information littéraire*, n° 2, 2003, p. 49.

<sup>41</sup> ジークムント・フロイト「性理論三篇」、『エロス論集』(中山元編訳)、ちくま学芸文庫、1997, pp. 66 et 68.

行き先はなるほど、五角形都市 (cité pentagonale) フェッラーラか、どこよりも曖昧な都市、サヴォナローラの揺りかご、それからルクレツィア・ボルジアの墓場、タッソーの狂気を庇護した安息所、名高き暗殺者にして崇高な音楽家たるヴェノーサ公カルロ・ジェズアルドがとくに好んだ滞在地<sup>42</sup>。

フェッラーラは、中世以来エステ侯爵家の支配下に置かれ、フィレンツェやヴェネツィアとともにルネッサンスの文化的爛熟をささえた中核都市である。有名なルクレツィア・ボルジアが嫁いだ先がこのエステ家であり、ルドヴィーコ・アリオストが仕えたのもこのフェッラーラ宮廷である（『狂乱のオルランド *Orlando furioso*』はルクレツィアの夫アルフォンソー世の弟で枢機卿のイッポリート・デステに捧げられている）。しかしアベルのこのつぶやきのなかに、アリオストの名はなく、タッソーやサヴォナローラの名によってこの都市が喚起されている。あきらかに、狂気を病んだタッソーと、拷問の末に殉死したサヴォナローラのイメージを選択的に採用したのであると考えられる。だが、それよりも奇妙なのは、カルロ・ジェズアルドの名である。歴史的に著名とはいいがたいこの人物は、1590年に妻を殺害し、その後エステ家のエレオノーラ・デステと結婚した貴族階級の作曲家として知られている。潜在的な妻の殺害者としてのアベルの運命を暗示するとともに、芸術家で殺人者というバロック期イタリアの狂気を代表するような人物としてマンディアルグが好んだ作曲家のひとりであり、『サド侯爵夫人』の翻訳にとりかかる一年前に書いた彼の処女戯曲『イザベッラ・モッラ *Isabella Morra*』（1973年）の上演における舞台音楽に、ジェズアルドの作曲した音楽を採用したほどである。すなわち、ここで選ばれている名前はそれぞれ、殺人、拷問、狂気、近親相姦（ルクレツィア）など、フェッラーラ宮廷にまつわる禍々しい背徳的なイメージに結びつけられているのである。

しかしそれだけではない。なにより、われわれがこの歴史都市について思い浮かべるもっとも歪んだイメージの根源は、ヴェネツィアが錬金術のメッカであったように、ルネッサンスにおける秘教主義（エゾテリズム）のメッカであったという点である<sup>43</sup>。

「エステ家の侯爵たちは、スキファノイア [Schifanoia : イタリア語で「厭うべき退屈」の意] と呼ばれるひとつの宮殿を持っていた<sup>44</sup>」と、マンディアルグは、占星術のテーマをちりばめたこの宮殿に象徴されるこの都市の秘術的側面にたいして、戦前の 1930

<sup>42</sup> APM, *Sous la lame*, ed.cit., p. 38.

<sup>43</sup> 16世紀、フランシスカス・パトリシウス（フランチェスコ・パトリージ）が秘教主義的プラトン主義—プラトンの思想とヘルメス文書の神秘のあいだの混交思想—を広めるのに尽力し、ラテン語の教養的な詩篇の著者パリングeniusが『生の獣帯 *Zodiacus Vitae*』を著したあと、エステ家の宮廷では、おおくの秘教的な流れが発達した。

<sup>44</sup> APM, « La Cité métaphysique », *Le Cadran lunaire* [1958], Gallimard, 1972, p. 106.

年代からずっと関心を持ち続けてきた。そして、こうした隠秘的なイメージをもつフェッラーラを、この都市がえがく空間的な特徴（五角形の都市プラン）に結びつけて、マンディアルグは象徴的に「五角形都市 *cité pentagonale*」と呼んだのである<sup>45</sup>。

アベルの脳裡に真っ先に浮かんだ「五角形都市」という言葉は、あきらかに、フェッラーラのはなつこうした秘教的な側面を暗示している。「数のシンボル、それは中世やルネッサンスの時代のシンボル体系において、きわめて重要な意義をもった数のカバラです—五角形という形態があらわされるたびに、その下にはつねに多少とも錬金術的あるいは秘教的なものがあらわれます<sup>46</sup>」とマンディアルグは書いている。五角形のペンタグラマ (*pentacle / pentagramme*) はまた、ピュタゴラス主義にとっての聖なる印であり、身体と魂の調和を意味し、(マニ教的な傾向をもつ) グノーシス主義者にとっては、4つのエレメントに「光」をあわせた聖なる数5を表象化した特別な意味をもつ。四元素の秘密の統一としてのペンタグラマはそれゆえ、隠秘主義者にとっての魔法の印となるのである<sup>47</sup>。五角形の印（ペンタグラマ）を街区にきざむフェッラーラは、こうして、歴史的にも空間的にも、神秘思想の成就しうるひとつの磁場となりうるのである。

ところで、マンディアルグは三島について次のように言っている。「私の意見では、『豊穡の海』の唯一脆弱な点は、輪廻転生という仏教思想、あるいは仏教観念を利用することに執着していることだ。三島は本物の信仰心を持ってこの思想を信じていたとは私にはどうしても得心できない、なぜなら三島は信仰の人というよりもずっと好奇心 (*curiosité*) の人であるように私には思われるからだ」、つづけて「エジテリスムに関して、私は自分自身、信仰の人でなく好奇心の人であるように思われる。[...] 宗教あるいは神秘思想の教えはどちらも、精神的錬金術によるかのように、われわれを待ち受ける死の不意打ちに対する準備段階として、われわれを洗練し、精錬することに集約されるように私には思われる」<sup>48</sup>。この言葉から、マンディアルグが、みずからの「死」に備えさせるための精神的な鍛錬の方策を、あらゆる宗教をふくむ神秘思想のなかに見出していたことがわかる。こうした「死」についての独自の観念は、三島の「死」についての深い洞察から生じたものであることは確かだろう。なぜなら、本物の信仰によらず、あくまでも作家的な「好奇心」から独自の神秘思想へと達し、それによって死を克

<sup>45</sup> この名称は、デ・キリコとともに1910年代にフェッラーラを中心に活動した形而上学派のひとり、マンディアルグの妻ボナの叔父でもあった画家フィリッポ・デ・ピシスの書いたフェッラーラについての自伝的散文集『百の驚異をもつ都市あるいは五角形都市の神秘 *La Città delle cento meraviglie overossia i misteri della città pentagona*』(1923年)から採られている。

<sup>46</sup> Joyce O. Lowrie, « Entretien avec André Pieyre de Mandiargues », *The French Review*, vol. 55, n° 1, octobre 1981, p. 80.

<sup>47</sup> Cf. « Pentacle », dans *Encyclopédie des symboles*, édition française établie sous la direction de Michel Cazenave, La Pochothèque, Librairie Générale Française, 1996, pp. 515-517.

<sup>48</sup> APM, *Un Saturne gai*, ed.cit., pp. 161-162.

服する段階にまで精神を錬磨させつつ、ついにはその思想によって殉じた人物が、三島に他ならなかったからである—少なくとも、神秘思想にかんして同じ「好奇心」の人であったマンディアルグはそのように考えていた。

神秘思想の成就する地としてのフェッラーラは、それゆえ、もっとも三島に影響を受けていた当時のマンディアルグにとって、三島の神秘思想を展開するための欠くべからざる舞台背景であったのだと考えられるだろう。

### 3. 集団性とアナーキズム

そもそも、「1933年」というタイトルは何を意味しているのか。それは物語を読めば、「この美しい国で11年前にクーデタが大勝利をおさめた」(p. 31)、また「その夜、つまりは1933年7月13日から14日にかけての夜、パレルモで[...]レーモン・ルーセルが亡くなった」(p. 47)という歴史的な記述から、この物語の展開する年号の設定が1933年であることがわかる。では、なぜ1933年なのか。第二部は、4日前にフェッラーラに到着したばかりのアベルの回想からはじまる。そこでアベルは、フェッラーラの町が、ある人物の偉業を讃えて興奮のるつぼと化している様子を目のあたりにする。

数日来、新聞各紙、とりわけ日刊地方紙「コッリエーレ・パダーノ」は、偉大なフェッラーラ人イタロ・バルボと、彼が率いる大西洋横断水上飛行艇隊サヴォイア=マルケッティの挙行を祝賀する記事に多くの紙数を割いていた。昨日の公式発表によれば、飛行小隊はぶじに大西洋を横断し、ラブラドル州のカートライトに到着したという。[...]ファンファーレ、歌、叫び声、騒乱が、事前に決められていた規定に沿って、このたびの吉報を祝い、あらゆる年代の男たちが黒シャツを着こみ、心底からのよろこびを爆発させながら、街路へと繰り出した<sup>49</sup>。

1933年(7月)とは、じつは、ファシスト党の元帥で、フェッラーラ出身の航空士イタロ・バルボが最初の大西洋横断に成功した、記念すべき年だったのである。この歴史的な偉業をたたえて、男たちはみな、ファシスト党の旗を振り、「黒シャツ」を着て、深夜にいたるまで暴徒のごとき乱行のかぎりを尽くす。そうした乱痴気騒ぎのなかに、状況を飲み込めぬまま、アベルは突如として巻き込まれたのである。

しかし、こうした喧噪にまみれた町の描写は、作者による空想の産物ではけっしてない。マンディアルグは1933年7月にフェッラーラの町を実際に訪れており、そのときじかに体験した出来事をもとに、この場面を構成しているのである<sup>50</sup>。「私はそれ[同

<sup>49</sup> APM, *Sous la lame*, ed.cit., p. 44.

<sup>50</sup> マンディアルグがはじめてフェッラーラを訪れたのは1932年(23歳時)であり、このとき

時期のレーモン・ルーセルの死]に衝撃を受けました、なぜなら、その後、バルボの飛行小隊が合衆国に到着したときに、私はフェッラーラにいたからです。私がある一番目のコント [「1933年」]の中で語ったことのすべてを、私は体験したのです。[…]ファシズムのなかには、あるアナーキズム的な側面があり、それはまったく素晴らしいものでした—それに、まったくもって魅惑的な人物イタロ・バルボの町であるフェッラーラではとりわけそうでした<sup>51</sup>。マンディアルグはファシズムのもつアナーキズム的な側面を肯定的にとらえ、その熱狂のなかに巻き込まれた体験を、素晴らしい思い出として語っている。すなわち、この短篇小説の主人公アベル・フォリーニョとは、1933年当時のマンディアルグ本人を投影した人物でもあったのである。

とはいえ、この物語の主人公アベルは、あくまで三島をモデルとして形成されている点に疑いはない。それゆえこの物語は、マンディアルグにとって、フェッラーラにおける過去の自分を追体験しながら、さらにその状況のなかに三島を回想するという二重構造がとられているのである。言葉を換えるなら、アベルというひとつの仮面的人格(ペルソナ)のなかに、マンディアルグと三島という二人の人物が二重写しで投影されているのである。こうしてマンディアルグは、みずからの体験をたくみにフィクションの領域へと横滑りさせながら、三島との人格的融合を目論む。物語の後の展開において、こうした英雄との一体化の幻想は、より生々しいイメージをともなって顕在化することになる。次節以降では、その点に焦点を絞ってさらなる考察を進める。

#### 4. ファリック・シンボルと神秘主義

こうして狂乱の渦と化したファシストの群に同化したまま、アベルは大聖堂—名称は明記されないが、前後の記述から推測される位置関係と、グリフオンの彫像をファサード前面に配した全体構造から、あきらかに現実のサン・ジョルジョ大聖堂(Duomo di Ferrara フェッラーラ大聖堂)をモデルにしていることがわかる—のなかになだれ込み、そこで冒瀆のかぎりをつくした乱痴気騒ぎに加わる。そして、「たがいに酒杯を交わした兄弟たちと一緒にあって、また男らしさ(virilité)を共有しているという奇妙な感情もはたらいて、フォリーニョは、彼らと腕を組み、群集が内陣の中央に残した狭い通路の傍に、強固な人垣をつくった」(p.45)。おなじファシストの制服(黒シャツ)に身をよるい、連帯感のうちに結ばれた若者たちの、我を忘れた狂騒状態のなかで、未開の宗教儀式に参加する文明人のように、門外漢であるはずのアベルも徐々にはめをはずしてゆき、ついには、おなじ意識を共有するひとつの存在のなかへと自我を溶かし、「デ

---

は車で、友人のアンリ・カルティエ=ブレッソンとレオノール・フィニの二人をともなっている。またマンディアルグ自身の告白と、彼とフィニとの往復書簡から1933年のみならず、翌年の1934年にもフェッラーラを訪れていることがわかる (cf. Leonor Fini, APM, *L'Ombre portée: Correspondance 1932-1945*, traduit de l'italien par Nathalie Bauer, Le promeneur, 2010, p. 42)。

<sup>51</sup> Entretien avec J. O. Lowrie, art cit., p. 79.

イオニュソス的」ともいえる無我の陶醉状態へとこぼれる<sup>52</sup>。こうして個別性をはなれ、若者たちとの集団性の意識に達したアベルは、彼らと一緒に大聖堂の外に出て、聖堂前広場で次のような行動に出る。

気がつく、フォーリーニョは仲間の酔漢らと一緒にになってグリフオンの背にまたがっていたが、この古い彫像は、いま現在、彼のからだを支えている小円柱と同じ種類の薔薇色の大理石に刻まれたものだった。

[...] その薔薇色の大理石でできた物体は、形態といい、色彩といい、また静脈の浮きでた質感といい、まさしく、壁の土台に埋められた巨人像の一部をなしているかのような、巨大な男根 (énorme phallus) のそれに他ならなかった<sup>53</sup>。

ここで描かれている場面は、4日前にフェッラーラに到着した間際に起こったお祭り騒ぎを、現在のアベルが回想している場面であることを思い出しておきたい。「いま現在、彼のからだを支えている」薔薇色の大理石の小円柱というのは、歩き疲れたアベルが、その上に腰を下ろして、4日前の騒動を想起している、現在のフェッラーラの街路上に置かれた標柱の一種なのである。つまり、「巨大な男根」の形をした現実のオブジェと、4日前にまたがったグリフオンの彫像とが、アナロジックなひとつイメージとして、アベルのなかで直観的につながったのである。

ファシストの若衆たちとの集団性と連帯意識、そこにつながるファリック・シンボル（男根的なイメージ）、ここには、三島が憧憬のまなざしとともに、再三にわたって理想化してきた「悲劇的な世界」、すなわち、ホモセクシャルな男性的世界がある。三島の職業作家としてのデビュー作となる自伝的小説『仮面の告白』のなかで、三島は自分の幼年時代を振り返り、夏祭りの神輿の一団が自分の家になだれ込んできた際に身内に起こった、官能的な衝撃について語っている。「が、唯一つ鮮やかなものが、私を目覚めさせ、切なくさせ、私の心を故しらぬ苦しみを以て充たした。それは神輿の担ぎ手たち

<sup>52</sup> ディオニュソス的なものとアポロ的なものの対立構図を示すニーチェは、前者の状態について次のように書いている。「個別化の原理の崩壊の際に人間のもっとも内奥の根底から、のみならず自然の根底から、湧き上がる歓喜に満ちた恍惚状態を受け取るならば、われわれは〈ディオニュソス的なもの〉の本質を一瞥することになる。これは〈陶醉〉という類例によってわれわれにもっとも身近なものとなる。すべての原始的人間と民族が讃歌のなかで語っている麻酔力のある飲物〔ワイン〕の影響か、それとも全自然に快感をみなぎらせる春の接近か、いずれかによって、ディオニュソス的な興奮が目覚め、それが高まるにつれて主知的なものは完全に消滅して忘我状態と化すのである」（『ニーチェ全集・第一巻（第I期）』〔浅井真男、西尾幹二訳〕、白水社、1994 改版〔1979〕、p. 33）。

<sup>53</sup> APM, *Sous la lame*, ed.cit., pp. 45 et 48.

の、世にも淫らな・あからさまな陶酔の表情だった<sup>54</sup>」。同じ着物に身をつつんだ神輿をかつぐ若者たちの陶酔した集団性に、三島は幼年時代と訣別する「一つの象徴のような場景」をみとめる。さらにその集団性は、死をはらんだ「悲劇性」の直観によって、三島のなかにエロスとタナトスの綜合を予感させる。幼年時代の三島は、練兵から帰る軍隊を門前で見上げ、その汗の匂いのなかに、最初の官能の喜びを知る。「兵士たちの汗の匂い、あの潮風のような・黄金に炒られた海岸の空気のような匂い、あの匂いが私の鼻孔を搏ち、私を酔わせた。[···] その匂いは、もちろん直ちに性的な快感に結びつくことはなしに、兵士らの運命・彼らの職業の悲劇性・彼らの死・彼らの見るべき遠い国々、そういうものへの官能的な欲求をそれが私のうちに徐々に、そして根強く目ざめさせた<sup>55</sup>」。腺病質で、肉体的にも繊弱であった幼年期から青年期にかけての三島にとって、こうした男性的世界の形づくる集団性や、それが宿命的にはらんでいる純粋な悲劇性の世界は、つねに羨望的でありつづけた。肉体的な条件が整わぬという理由から、つねに自分が拒まれていた、近づきえぬ理想郷であった。三島にとって何らかの真正な信仰が存在したとするなら、それは、こうした世界への参入というイニシエーションの体験であったであろうことは疑いの余地がない。

後年、ボディビルや剣道などで肉体の改造にいどみ、「筋肉」という通行証を手に入れた三島は、自分が憧れて止むことのなかった男性的な集団性の世界の神秘を垣間見る。『サド侯爵夫人』と同じ時期に書かれ、1968年に出版されたエッセイ「太陽と鉄」のなかで、三島は、神輿かつぎの体験を次のように語っている。

なぜならそのとき、私は自分の詩的直観によって眺めた青空と、平凡な巷の若者の目に映った青空との、同一性を疑う余地のない地点に立っていたからである。このような瞬間こそ、私が久しく待ち設けていたものであるが、それは太陽と鉄の恵みに他ならなかった。[···] 私の見たものは、決して個人的な幻覚でなくて、或る明確な「集団的視覚」の一片でなければならない<sup>56</sup>。

集団の一部に同化することで、個人的な感覚を超越する「集団的視覚」を共有し、青空のなかに同じ幻をながめ、同一性の感覚に恍惚となる体験—まさに、筋肉という男性的条件を手に入れた者だけに許される、神秘(神秘的感覚)との接触を可能にするイニシエーション体験だといえるだろう。しかしまた、古代のイニシエーションの儀式が、たとえば天上格子から死んだ牡牛の血を流して死と再生の儀礼を施した古代のミトラ教のように、個人の死を越えて集団への蘇生を象徴させたのと同じく、三島にとっての神

<sup>54</sup> 三島由紀夫『仮面の告白』、新潮文庫、2005 [1950] , p. 34.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>56</sup> 三島由紀夫「太陽と鉄」、*op.cit.*, p. 17.

秘体験もまた、『仮面の告白』のなかで幼年期の三島が予感していたとおり、男色的な恍惚(エロス)と死の悲劇性(タナトス)とが結びついたアンビヴァレントな体験だったのである。

肉体は集団により、その同苦によって、はじめて個人によっては達しえない或る肉の高い水位に達する筈であった。そこで神聖が垣間見られる水位にまで溢れるためには、個性の液化が必要だった。のみならず、たえず安逸と放埒と怠惰へ沈みがちな集団を引き上げて、ますます募る同苦と、苦痛の極限の死へみちびくところの、集団の悲劇性が必要だった。集団は死へ向って拓かれていなければならなかった<sup>57</sup>。

こうして三島は、自意識を遠い彼方へと追いやり、「わたし」を「われわれ」に置き換える。そして「わたし」(個人)の死を「われわれ」(集団)の死に変換するのである。集団は、死を冀うマゾシスティックな欲求をつねに身内に感じることで、集団性というエロティックな存在を維持しうる。存在するために死を希う、こうしたエロティスムについての逆説こそ、三島が文学をとおして、生き方をとおして示し続けた神秘主義(エゾテリスム)の核心ではなかつたらうか。

## 5. 太陽の二重性：栄光と死のダブル・イメージ

その象徴的イメージが、「太陽と鉄」のエピローグとして挿入された、「地球をとりまく巨きな巨きな蛇の環」の形而上学ではなかつたらうか。超音速ジェット機に搭乗し、地球の大気圏を突破した三島が垣間見た、地球の周囲を白い雲のようにめぐって存在する「すべての対極性を、われとわが尾を嚙みつづけることによって鎮める蛇」のイメージである<sup>58</sup>。この反対物の統合原理としてのウロボロス蛇を認識するために、「天空の鋭利な刃」としてのF104に乗り込んだ三島は、その天空の神聖に触れて、次のような叫びをあげる。

何と強く私はこれを求め、何と熱烈にこの瞬間を待ったことだろう。私のうしろには既知だけがあり、私の前には未知だけがある、ごく薄い剃刀の刃のようなこの瞬間。

F104、この銀いろの鋭利な男根は、勃起の角度で大空をつきやぶる。その中に一疋の精虫のように私は仕込まれている。私は射精の瞬間に精虫がどう感じるかを知るだろう。

[...] ついにGがやってきた。それは優しいGだったから、苦痛ではなく、快樂だ

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 100.

った。

すべては静かで、壮大で、青空のおもてには白い雲の精液が点々と迸っていた。

風防ガラスをつらぬいて容赦なくそそぐ太陽光線、この思うさま裸かになった光りの中に、栄光の観念がひそんでいると考えるのは、いかにも自然である<sup>59</sup>。

ファリック・シンボルとしてのF104に仕込まれた精虫に同化する三島、「刃」となって大気圏の膜をつきやぶる勃起した男根の「引き裂くもの *déchirant*」としての鋭利なイメージ、宇宙的な規模で展開する射精のエクスタシー、G（烈しい上昇運動）によって反対物の統合原理たる蛇（認識の比喻）の断片となって宇宙に拡散する精液、生（性）と死のイメージを通して最後に垣間見られた太陽のなかの「栄光の観念」—エロティスムと神秘主義がダイナミックに混淆した、美しくも見事な認識論であるといえるだろう。そしてここには、あきらかに、月の潮汐作用（往復運動）にエロティックな直観をはたらかせたマンディアルグの宇宙論的なエロティスムとの類縁が見られ、さらには、「刃」と男根との同一性にもとづいて、死とエロスをひとつの観念に止揚しようとした『刃の下で』のテーマへとつらなる、一種のイデア的な素描が見られる。

「三島は好奇心の強い男だったと見えて、現在の日本の航空界が擁する最も強力で一等物凄い戦闘機に試乗してみた。彼は『太陽と鉄』と題する本の中で、その経験について書いていますが、あれは絶対に素晴らしいものです<sup>60</sup>」、こうした証言（1977年3月）から、マンディアルグが三島のこの一節を読んでいたことは確実であるといえる。自分と共通する三島のエロティスム観に触れて、言いしれぬ昂奮をおぼえつつ、ここから多くの靈感を得たであろうことは想像に難くない。「1933年」の主人公アベルが、ファシストの男衆とともにグリフオンの彫像にまたがる場面も、こうした観点から見ると、非常に象徴的であるといえる。男根のイメージと重ねられたグリフオン（飛翔体）に乗るという行為そのものが、すでにF104との相似を思わせるのであるが、それ以上に、グリフオンという架空の生物もまた、種々の暗示を含んでいる。そもそも、グリフオンとは、日本語で鷲獅子（じゅじし）と表記されるように、「鷲」と「ライオン」のハイブリッド生物である。「鷲」は言うまでもなく、大空を飛翔する空の王者として知られる鳥であるから、「上昇」のイメージを喚起する。では、一方の「ライオン」はどうか。マンディアルグは1959年の短篇集『燠火』に収めた短篇「ダイヤモンド *Le Diamant*」のなかで、太陽の光から生まれたライオンの赤く輝くたてがみをもつ青年を登場させ、ヒロインのサラをダイヤモンドのなかで犯す役割を与えている。また同じ短篇集のなかの短篇「幼年時代」では、女性と性交に及びながら幼年時代に退行する主人公ジャンの記憶のなかに、太陽と同化したライオンの顔をもつ乳母ニーナの幻があらわれ、光耀く

<sup>59</sup> *Ibid.*, pp. 106 et 111.

<sup>60</sup> APM 「三島由紀夫について」、*op.cit.*, p. 305.

太陽の高みへと主人公を引き上げる<sup>61</sup>。このように、マンディアルグにとって「ライオン」とは、エロティックな象徴性をはらみつつ、太陽のイメージと分かちがたく結びついているのである—おそらく、錬金術のイコノグラフィにおける「赤いライオン」（あるいは太陽を呑み込むライオン）が、「ルベド *rubedo*」（赤化）の最終段階にいたるシンボルとしての賢者の石を象徴することから、錬金術のシンボル体系を巧みに文体のなかに織り交ぜるマンディアルグにとっては、必然的な結びつきであったともいえる。こうして、鷲とライオンの混合体であるグリフォンは、「太陽に向かって上昇するエロティックな男根」として解釈することが可能となり、F104 に乗って太陽へと上昇する三島と、物語のなかのアベルが、同一のイメージとして重なりあうのである。

しかし、ここで忘れてはならないのは、「太陽」は三島にとって生と死を同時に象徴するアンビヴァレントな存在であったという事実である。軍隊の栄光のなかに死の予感を見出す三島の思想において、栄光をあらわす太陽は、当然ながら死の予兆も同時にはらんでいなければならなかった。「太陽と鉄」のなかで三島は次のように書いている。

「太陽は死のイメージと離れることがなかったから、私はそれから肉体上の恵みをうけることになるうとは、夢にも思わなかった<sup>62</sup>」；「……私はかくして、永いこと私に恵みを授けたあの太陽とはちがったもう一つの太陽、暗い激情の炎に充ちたもう一つの太陽、決して人の肌を灼かぬ代りに、さらに異様な輝やきを持つ、死の太陽を垣間見ることがあった<sup>63</sup>」。三島はさらに次のように解説している、すなわち、ここで言われている「第一の太陽」は、肉体のエロスと結びついて明るい生の喜びをもたらすのに対し、

「第二の太陽」は内側の知性と結びついて、暗い死の観念を生み出すのだと。皮膚を境に存在する、この内と外の太陽を統一することが三島哲学の中核であり、それを解決する唯一の手段が、身体の内と外をつなぐ「刃」の一閃だったのである—『奔馬』の最終行「正に刀を腹へ突き立てた瞬間、日輪は臉の裏に赫奕と昇った<sup>64</sup>」というあまりに有名な一節は、この哲学の要約であることは言うまでもないだろう。飛翔する「男根＝刃」が太陽を目指して上昇するというイメージは、それゆえ、エロスと死が、外面と内面が、肉体と精神が、ひとつに統一されるイメージと重なるのである。同じ考え方を共有するマンディアルグが、三島に捧げる物語に、ましてや三島をモデルとした主人公の思想のなかに、こうした神秘主義的な哲学を滑り込ませなかったとは到底考えがたい。

われわれはグリフォンの彫像以外にも、物語の第二部のなかに、いくつかの暗号を読

<sup>61</sup> Cf. 「澄みわたった空の頂に彼はいた、そして、ニーナ・クリチコナの顔でもあるやさしく燃える太陽のほうを目指して、昔どおりのやり方で彼に差し伸べられている彼女の手を支えに、ますます高く上昇していくのだった」。APM, «*Enfantillage*», *Feu de braise*, Grasset, «*Les Cahiers Rouges*», 1959, pp. 212-213.

<sup>62</sup> 三島由紀夫「太陽と鉄」、*op.cit.*, p. 23.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>64</sup> 三島由紀夫『奔馬 豊穡の海（二）』、新潮文庫、2005 [1977], p. 505.

み取ることができる。たとえば、舞台となる五角形都市フェッラーラを考えてみよう。「身体と魂を調和させる」ペンタグランマ（五芒星）の秘教的シンボリズムについては先述したが、そのような統一原理としての五角形の象徴性のみならず、（拡大解釈を覚悟で少し想像力の翼をひろげてみるなら）、ここには三島との深い関連を探ることもできる。三島の搭乗したF104は、まず、アルファベットの「F」と数字の「1」と「4」に分解できる。「F」とはフェッラーラの頭文字であり、「1+4」は五角形都市の数5を想起させる。また5花卉の薔薇をも同時に想起させ、ユングによれば、タントラ派の考えでは、同じ5つの花卉をもつ睡蓮と薔薇は「子宮」を象徴する、そして「薔薇と睡蓮はたいてい4本の放射線を備えているが、それは円と4の組み合わせを、すなわち結合している対立物を暗示している<sup>65</sup>」、すなわち、西洋のペンタグランマとおなじ反対物（対立する四元素）の統一原理としての「5」の象徴性を暗示しているのである。こうして五角形都市フェッラーラの秘教的暗示は、三島のイメージと幾重にも重なり合いながら、三島哲学の根源にあるマゾシズムの象徴、「聖セバスティアン」のイメージへとたどりつく。

## 6. 「娼館」というトポスの象徴性

4日前の街の騒擾をのがれて、現代のフェッラーラの街路へふたたび意識をもどしたアベルは、そのまま彷徨を続け、「ただひとつの劇場 *théâtre unique*」（p. 49）と化したかのような午後4時の往来を、あてどもなくただよった末に、赤煉瓦でつくられた「教会の外観 *allure ecclésiastique*」（p. 51）を呈する、古めかしい一棟の娼館へとたどりつく。到着してから4日後の午後4時に、あたかも4という対立する数を統一するための最後の一点を付け加えるかのごとく、五角形都市の中心に一アベルのたどるヴォルテ通りやサン・ロマーノ通りは、実際にフェッラーラの中心部を走っている一、突如としてこの謎めいた娼館が現れるのである。

「かつては修道院 (*couvent*) であったか、あるいは修道院の付属施設であったのであろう」（p. 52）その建物へと招じ入れられたアベルは、階下にある控え室で、猫の毛並みのような褐色を帯びた短い髪をもち、「猫のような (*félin*)、またライオンのような (*léonin*) 特徴を帯びた」（p. 53）顔立ちをした、一人のハンガリー人の娼婦ジュリカに出会う。階上の個室に案内する前、彼女はアベルの耳に次のような言葉をささやく。「わたしには立派なペニスがあるのよ *Ho un bel cazzo*」（p. 54）。この唐突な告白に、理性は拒絶反応をしめすが、「あらゆるかたちで顕れる啓示 (*révélation*)」（*idem.*）へと彼を導いてゆく美德—「好奇心 *curiosité*」に引かれ、あの「神秘的なヘルマフロディトス（両性具有） *mystérieux hermaphrodites*」（pp. 54-55）のひとり、プラトンの『饗宴』で語られる「高貴なるアンドロギュヌス *noble androgyne*」（p. 55）を一目見ようと、こ

<sup>65</sup> C.G.ユング『個性化とマンダラ』（林道義訳）、みすず書房、1991、p. 188.

の「美しき怪物 *beau monstre*」(*idem.*)にしたがって個室への階段を上がる。階段は「二重螺旋 *double spirale*」を描き、壁は「牛の血の色 *couleur sang-de-boeuf*」(p. 56)に塗られ、臓物のなかを進んでいるかのような印象にうたれる。案内された部屋には、昔の修道院のなごりを思わせるどっしりとした「キリストの磔刑像 *crucifix*」(p. 57)が、ベッドの上方の「薔薇色」に塗られた壁に飾られている。そのベッドは、「バロック風の薔薇模様 *rosace baroque*」(*idem.*)を象った鉄枠に支えられ、その薔薇模様の中心的なモチーフをなしているのが「浮彫りの太陽 *soleil en relief*」(*idem.*)である。

以上がこの娼館に入ってから、アベルが階上の個室に案内されるまでの記述の概要である。まずなにより、中世の修道院を改築した娼館は、「聖」と「俗」の混淆した空間であることを暗示する。すなわち、肉体の交わり(エロス)を介して聖性にいたる、密儀宗教的なキリスト教異端への暗示である。ベッドのそばに飾られたキリストの磔刑像は、端的に、この冒瀆的な空間が、異端の神秘思想に—「薔薇色 *rose*」に染められていることを物語る。それは、「牛の血の色」に塗られた壁のあいだを通り抜けて、臓物の中をめぐるように上階への階段を昇るという象徴的な描写にもあらわれている。古代のミトラ教やキュベレー信仰をはじめとするキリスト教異端の儀式では、牡牛を犠牲に捧げ、その血を全身に浴びることで、入信者は秘蹟をほどこされた。臓物のメタファーは体内への回帰を暗示し、上へ昇るという行為とともに、秘教的なイニシエーションのロジックを予感させる。そして、上階の個室に置かれた祭壇としてのベッドの鉄枠には、「太陽」をモチーフとした「薔薇模様」が描かれており、陽物神としての太陽を神殿に祀った、古代バル信仰などの異端的な祭祀を想起させる。そして、そうした異端宗教的な道具立ての全部が、すなわち娼婦ジュリカの「ライオンのような」風貌、血と薔薇、エロスと聖性、太陽への上昇というモチーフの一切が、三島を中心とするひとつのイメージの体系を作りあげ、この娼館自体を、いわば三島という異教神(英霊)をたたえる一基の祭壇であるかのように印象づけるのである。

## 7. ヘルマフロディトスと「聖セバスティアン」

かつては僧房であったが、今は肉体の快楽にささげられている、この聖なる空間のなかで、ジュリカは服を脱いで裸になる。すると、「啓示」をもとめてこの部屋の敷居をまたいだアベルの目の前に、次のような秘密が顕示される。

彼女のセックスの位置には、堂々たる風格をもった—というのも腰のまわりと、両腿のあいだ、尻の上あたりにしっかりとベルトの重装備で支えられていたからだが一、本物の牛の鞅帯をもちいた革製の男根(*verètre*)が、しなった弓(*arc*)の木材のように彎曲してそそり立ち、その亀頭が、タバコ色に突き出た長い乳首くらいしか女性的な部分を持っていないのではないかというほど、小ぶりで、平らな乳房の下

側を軽く愛撫していた<sup>66</sup>。

「ヘルマフロディトス」の正体とは、本物の奇形 (monstre) ではなく、「およそ 27 センチ dix pouces」の巨大な革製の「張形 (人工ペニス) olisbos」 (p. 59) を女性器の位置に据えた、人工的な半陰陽でしかなかった。神秘的な啓示を期待するアベルの眼前でおこなわれた、身振りによるこうした男根の現出は、いうなれば、聖なる時間を人工的に反復する原始宗教における「祖型と反復 archétypes et répétition<sup>67</sup>」—密儀祭祀における陽物神 (太陽神) の顕現の瞬間に他ならない。この神秘的な瞬間、それまでの「俗なる世界」は「聖なる世界」に反転する。すなわち、ファーノにおいて妻を殺害することを欲望し、フェッラーラに来てからも「男らしさ」を標榜するファシストの乱痴気騒ぎに参加したアベルの攻撃的なサディズムが、「女性的な部分」をほとんど持たない人工ペニスを身につけた「ライオンのような」ハンガリー人娼婦の男性的変貌をまえに、受身的なマゾシズムに反転してしまうのである。事実、張形をはめたジュリカは、そのままアベルの両耳をつねあげ、ベッドに押し倒し、上からアベルにのしかかって接吻し、高笑いを上げながら、彼を動きのとれない受身の状態にする。すでに検討したとおり、この短篇集において、男根とは「刃」のシノニムであり、そのコードに従えば、「刃」の所有者は必然的に「引き裂くもの déchirant」、すなわち攻撃者となる。それまで「引き裂くもの」としての「男根=刃」を所有していたアベルが、ここで「引き裂かれるもの déchiré」としての逆の立場に身を置くのである。

こうして攻撃性の象徴としての「男根=刃」は、しなつた「弓 arc」のイメージをまとって、アベルを引き裂く矢 (flèche) をはなつ。ジュリカは、身動きのとれない受身のアベルをののしりながら、彼の姿を「殉教者聖セバスティアン saint Sébastien martyr」

(p. 60) にたとえ、この娼館の常連で、縛られて「矢印をあてがわれる flécher」 (idem.) ののが大好きなマゾシストの将校連と同じ役割を演じさせる。薔薇・刃・聖セバスティアン—マンディアルグが三島を表象する主要な 3 つのイメージが、エロティズムと神秘主義の混ざり合う非日常の空間と時間のなかで、ひとりの娼婦=巫女ジュリカによって示現される。

グイド・レーニの絵画「聖セバスティアン」を見た瞬間、思春期の三島は、「或る異教的な歓喜に押しゆるがされ」、生涯における最初の「ejaculatio (射精)」の快感を覚える<sup>68</sup>。『仮面の告白』に挟まれた長大な「聖セバスチャン《散文詩》」は、彼がはじめて記した背徳の記録である。以後、聖セバスティアンが三島のアイドルであったことは言わずと知れた事実であり、『血と薔薇』創刊号において矢に貫かれた聖セバスティ

<sup>66</sup> APM, *Sous la lame*, ed.cit., p. 59.

<sup>67</sup> Cf. M. Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, 1969 [1949], pp. 48-64.

<sup>68</sup> 三島由紀夫『仮面の告白』、ed.cit., p. 40.

アンに扮した写真は有名である。『サド侯爵夫人』の執筆とほぼ同時期に着手したダヌンツィオの戯曲『聖セバスチアンの殉教』の翻訳は、池田弘太郎との共訳というかたちで、1966年11月に出版された。この本の「あとがき」で三島は、聖セバスティアンという存在の逆説性に触れて、それを「エロスとアガペーの相剋」という言葉で説明している<sup>69</sup>。すなわち、キリスト教の精神愛（アガペー）と、若くて美しい彼の異教的な肉体（エロス）が、同じひとりの人間のなかに共存し、その精神（内）と肉体（外）の矛盾が、聖セバスティアンの悲劇を形づくっているというのである。すなわち、異端の肉体をまとったキリスト教者という自己矛盾こそが、三島の考える聖セバスティアンの根源的なイメージなのである。「より深く俺を傷つける者こそ／より深く俺を愛する者なのだ<sup>70</sup>」、自分をねらう射手たちに向けて叫ばれるこのセバスティアン自身の台詞は、自分の肉体を破壊する者しか愛することができないという、マゾシズムのもつ本質的な矛盾を、見事に言い当てた表現だといえる。死はそれゆえ、マゾシストにとっての至福や救いのイメージともなりうる。セバスティアン・コンプレックスとも呼ぶべき、こうした「内（観念）」と「外（肉体）」の背馳を、「刃」—内と外をつなぐ連結符—によって解消したのが三島の弁証法であったといえるだろう。

人工の男根を装着して、擬似的な両性具有を演じる娼婦ジュリカとは、男根という「弓」によってセバスティアンに矢をはなつ射手であり、妻にたいする殺意の発作に苦しむサディストたるアベルに、その反対原理たるマゾシズムを啓示する存在であったのではないだろうか。マンディアルグは次のように書いている。「私が常に文学の最良の道具のひとつとして、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か<sup>71</sup>」。男性と女性を混ぜ合わせた両性具有とは、マンディアルグにとって、サディズム（男性原理）とマゾシズム（女性原理）という反対原理を統一する象徴でもあったのである。その存在のなかに異教とキリスト教、肉体のエロスと観念の聖性を混在させる聖セバスティアンもまた、相反するものを一致させる象徴であり、そのように考えると、ジュリカとアベルとは、お互いがお互いの姿をうつす、合わせ鏡の一对のイメージであるとも捉えることが可能となるのである。マンディアルグの思想を反映させたジュリカ、聖セバスティアンとしての三島、この二人が、フェッラーラという秘教的なヴァーチャル空間のなかで、お互いのアバターとしての人格を接触させたのではなかっただろうか。

<sup>69</sup> ガブリエレ・ダヌンツィオ『聖セバスチアンの殉教』（三島由紀夫・池田弘太郎共訳）、美術出版社、1966, pp. 201-208.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>71</sup> APM, *Un Saturne gai*, ed.cit., p. 160.

## 8. 祖型と反復：聖セバスティアンがもたらすイニシエーション

物語のつづく展開が、さらなる可能性を示唆する。自分の演じる役割に嫌悪を催したアベルは、ジュリカを残して、逃げるように娼館を後にする。そしてそのまま、「聖ペテロの鍵 *Alle chiavi di Pietro*」と屋号をかかげる、半地下にある一軒のバーに足を踏み入れる。店内は「五角形 *pentagone*」のかたちをし、「5つの小さなテーブル」が置かれている (p. 62-63)。その店内には、「薔薇色の薄いブラウス」を着た女給仕がいて、アベルの持つグラスに「5杯目 *cinquième*」まで赤ワインを注ぐ (p. 63)。その強いアルコールを一気にあおり、意識の混濁したアベルは、想像力のなかで、ジュリカがいる「薔薇色の部屋 *chambre rose*」 (p. 64) に引き返し、そこであらためて「殉教者セバスティアン *Sébastien martyr*」 (p. 65) の役割を演じる。

五角形をはじめとする執拗な「5」の連続、赤や薔薇色を基調とする色彩イメージ—この物語を形づくってきた主要な要素が、半地下という日常をはなれた空間のなかで<sup>72</sup>、象徴的に繰り返される。現実の五角形都市フェッラーラの小さな雛形ともいべきこの非現実のバーは、あきらかに、現実の「行為」において到達されなかった事柄を、「想像力」において補償する、あるいは現実における不可能性を想像力において可能ならしめるために、アベルを救済するために置かれた、最後の道具立てに他ならない。「聖ペテロの鍵」という屋号も、死者の魂の救済のために、二重の鍵で天国への扉をひらく聖ペテロのイメージを暗示させる。ここには、三島の英雄的な「行為」を、想像力において追体験することしかできないマンディアルグの、孤独な自画像がある。想像力における聖セバスティアンの追体験は、三島の魂の称揚であるとともに、英雄に憧れながら、けっして同化することができない書齋派の自分自身にたいする、自嘲の意味を込めた、救済の手段でもあった。一人でワインを傾けながら、想像力のなかで薔薇色の部屋に戻ったアベルは、今度は、ジュリカをふくめた3人の娼婦によって、「セバスティアンが弓兵長の意のままになったように」 (p. 66)、首尾よくベッドに縛られ、自らへの祝福ともなる拷問の快楽を受けとる。3人の娼婦による「忍従」の苦行、すなわち三位一体の秘蹟を受けとったのである。ここではじめて、アベルはジュリカとエロティックな関係に入る<sup>73</sup>。それはすなわち、三島とマンディアルグがひとつの人格として「融合」す

<sup>72</sup> マンディアルグは1965年の短篇集『みだらな扉』の「序文」に、地下空間のイメージが幻想におよぼす物語的な効果について、次のように書いている。「みだらな扉は螺旋階段へと通じており、そこを降りてゆくと、多くの人がふだん、歩みや思考、言葉を運んでいる地表よりも、すこしばかり下の空間にたどりつく」。そこはバーやナイトクラブといった「地下のサロン」になっていて、強いアルコールが供される。そこでは「決まった演し物はなく、むしろ災難に見舞われる冒険や、心の空白から生じる物語が、多少なりとも、はっきりとしたかたちをとる」。APM, *Porte dévergondée*, Gallimard, 1965, pp. 11-15.

<sup>73</sup> 三島にとってエロティックな関係とは、他者の意思が封じられている状態、すなわちサド＝マゾシズムのような、一方が他方を支配して、それをオブジェ化している状態でしか考えられなかった。「他者に対してしか発現しないのが本来のエロティシズムの姿です。ところがその

ることの可能性を示唆する。それはまた、バーの女給仕 (garçonne) の「エベ Hébé」がおこなう象徴的なしぐさによっても暗示されている。アベルと向かい合わせに座ったエベは、赤ワインをつかって次のような行動をとる。

彼女は、まだ飲み干していないグラスに指を浸し、胸の前に置かれたテーブルの上に、彼女の名前 HÉBÉ を、つぎには彼女の向かいにいる男の名前 ABEL を、不器用な手つきで綴り、そしてその二つの名前を一本の連結符 (trait d'union) で結んだ。彼は口をはさまず、飲み続けた。彼女はふたたび指をワインに浸し、二つの名前を、やさしくひとつに混ぜ合わせた<sup>74</sup>。

血を想起させる赤ワインという液体をもちいて、男性名のアベルと女性名のエベを「連結符で」つなぐしぐさのなかには、明らかに、引き裂くものと引き裂かれるものをつなぐ連結符たる「刃」のエロティックなイメージがあり、さらにその名前を混ぜ合わせるというしぐさのなかには、両性具有への—またそこから派生するサド＝マゾシズムへの—暗示がある。すなわち、この名前の融合は、現実には怖じ気づいて逃亡してしまった行為が、あらためて果たされることを約束する救済の儀式であったと考えられるのである。事実、エベとのこの儀式を終えたアベルは、再びジュリカのいる娼館に戻る決意をする。その門前でアベルは、「青春よ、青春よ、美しき、春よ Giovinezza, Giovinezza, Primavera, Di bellezza」というファシストの讃歌を耳にし、そして、娼館のドアベルを鳴らそうとした瞬間、「明日はさだめなきもの Di domani non c'è certezza」の詩句で有名な、青春を主題にしたロレンツォ・デ・メディチの詩『バッカスとアリアドネの勝利』を脳裡に浮かべる (p. 71)。そして最後の台詞「この国は疑いなく、惨めな最後を迎えるだろう。でも俺は、いったいどのような結末を迎えるのか。あるいはもっと深刻に、どう終わればよいのだろうか」(idem.) を口にして物語は閉じる。

ところで、「エベ」とは、ギリシア神話のゼウスとヘーラーの娘で、昇天してヘラクレスの妻となる、青春の女神ヘーベである。古代ギリシアで18歳から20歳までの青年をあらわす「エペーボス」という語は、この青春の女神を語源とし、エペーボスをあらわす Ephebe という英語を、三島は『仮面の告白』のなかで若者や青年を指すときに好んで多用した。最後に若者の讃歌と青春の詩で幕を閉じる「1933年」は、アベルとい

---

他者というものは意思を持った主体である。これはエロティシズムにとっては非常にじゃまものになる。ですから、とにかく意思を持った主体を愛するという形では、男女平等というのは一つの矛盾でありまして、お互いの意思によって愛するというのは本当の愛のエロティシズムの形じゃない。相手が意思を封鎖されている。相手が主体的な動作を起せない、そういう状況が一番ワイセツで、一番エロティシズムに訴えるのだ」(三島由紀夫・東大全共闘『美と共同体と東大闘争』、角川文庫、2000, p. 23)。

<sup>74</sup> APM, *Sous la lame*, ed.cit., p. 69.

う、三島とマンディアルグの両者の人格をモデルとした主人公が、フェッラーラという秘境の地で、その人格を統合するためのイニシエーションを体験する物語であったといえる。「祖型」としての聖セバスティアンの行為を「反復」することで、聖性を獲得する（英雄と合一する）秘教的な通過儀礼。そして、そのように考えるなら、この短篇はもっぱら、マンディアルグの物語であったといえるかもしれない。英雄に憧れ、英雄に同化しようとして挫折し、そしてふたたび英雄に挑もうと決意する、ひとりの作家の魂の自伝であったのではないだろうか。

### 結語にかえて：「薔薇」のその後

1976年の短篇集『刃の下で』は、三島との出会いから生まれた傑作である。この事実には疑いはない。とりわけ冒頭の「1933年」は、1970年の英雄の死をきっかけとして、5年後の『サド侯爵夫人』の翻訳という、ある種の文体の憑依体験を経て、マンディアルグが「三島由紀夫」を描くことに全霊を捧げた作品だといえる。そこには、三島をモデルとして描きながら、徐々に自身の人格を主人公に同化させてゆく、作家の見えざる願望が、二重写しでたくみに表現されていた。それは同時に、70年代以降の、すなわちこの作品によって「三島」という影を自己同化したあとのマンディアルグの作家キャリアを暗示させる事実でもある。

「薔薇へのオマージュ」のなかで、マンディアルグは原爆を薔薇にたとえ、それを唯一の被爆国である日本と、聖セバスティアンに同化し、『薔薇刑』において裸体に赤薔薇を散らした三島というダブル・イメージに結びつけた。すなわち、原爆という生々しい体験を赤薔薇というマゾシスティックな精神イメージへと解消させた日本人の「忍従」という美德を、三島の姿にそえて称えたのである。肉体的な体験を精神の現象へと変換する赤薔薇のエロティックな象徴性はこうして、三島という作家像をとおして、マンディアルグのなかで日本の精神性へと接続されていった。

実際、『刃の下で』の次作となる短篇集『薔薇の葬儀 *Le Deuil des roses*』（1983年）の表題作「薔薇の葬儀」において、マンディアルグはこうした薔薇と日本の相似関係をみずからの創作へと昇華している。この作品のなかで、自らの死を演劇化しようとする日本人女性ナカ・ハンにはあきらかに自らの死を儀式化した三島のイメージが投影されており、そのナカ・ハンにかしづく4人の日本人娼婦はそれぞれ「薔薇の化身」として人格化される（「4+1」のテーマの再現）。この短篇についての対談のなかでマンディアルグは、この作品で問題とされているのは「奇想の日本 *un Japon de fantaisie*」というイメージであり、「なによりエロティスムからくる惑乱が演じられねばならぬ疑似日本的な場面」を描いた作品だと語っている<sup>75</sup>。この作品のなかでマンディアルグは、自身

<sup>75</sup> APM, « Mandiargues en deuil d'éros », *op.cit.*

の死を演じるナカ・ハンを白蛇のイメージにおいて描くことで、たとえば『近代能楽集』(1956年)で三島があつかった「道成寺」において白蛇に化身する女性のあやしい美、すなわち能のはなつ幽玄の美を表現しようとした。それをマンディアルグは日本的な「奇想」ととらえたのであろう。

こうしてマンディアルグは、『サド侯爵夫人』の翻訳以降、三島の哲学を、日本の美学として自らの創作のなかに積極的に取り入れるようになってゆく。三島という英雄像は、サド侯爵と聖セバスティアンというサド＝マゾ的な偶像のなかに溶け込み、死とエロスを喚起する「刃」の両義性に裏打ちされたのち、「赤薔薇」という象徴的なイメージとしてマンディアルグのなかに結晶化されたのである。ただ、バタイユのエロティスムを基調とする両作家の死生観や神秘哲学は、エロスと死の相剋から「聖なるもの」に触れるという概念においては一致するが、そこから三島が東洋的な仏教に依拠する禁欲的な精神世界を導入したのに対して、マンディアルグは一貫して西洋中世の錬金術や黒魔術とのアナロジーを重視した。ヘルマフロディトス(両性具有)という存在は、その点でマンディアルグと三島を隔てる文化的な敷居だったのかもしれない。とはいえ、『サド侯爵夫人』第三幕で、サド侯爵夫人ルネが母モントルイユ夫人にむかって叫ぶ印象的なセリフ「お母様、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」、この言葉をわれわれは、ある程度の確信をもって次のように変換できるのではないだろうか、すなわち「マンディアルグが住んでいる世界は、三島が創った世界なのです」と。