

「踊るサロメ」の文体考察

真 屋 和 子

サロメの名は『新約聖書』のマルコ、マタイによるそれぞれの福音書にはあられわれず、「ヘロディアの娘」と記されているだけである。⁽¹⁾ガリレアの太守ヘロデは兄ピリポの妻ヘロディアと結婚したが、不義の婚姻を預言者ヨハネに咎められたため、彼を捕らえて投獄した。ヘロデ王の誕生日の祝宴でヘロディアの連れ子が踊り、ヘロデと客を喜ばせる。ほうびに何が欲しいか、とたずねるヘロデに、少女は母親にそそのかされてヨハネの首を望む。

中世、ルネッサンス期と歴史的変遷をへたサロメは、いわゆる *Fin de siècle* といわれる十九世紀末に神秘性と官能性をそなえた美女に変身し、絵画や文学にあらわれる。サロメの姿をめぐるのは、世紀末の二十年間に文学と造形芸術の間に相互触発がみられるが、その中心的存在はギュ

スターヴ・モロー(一八二六―一九八)の作品《ヘロデ王の前で踊るサロメ》(一八七〇)と《出現》(一八七六)であるといえよう。⁽²⁾

これらの絵はフロベール(一八二一―一八〇)に着想を与え、短編小説『ヘロディア』(一八七六)が誕生する。ジョリス・カルル・ユイスマンス(一八四八―一九〇七)は小説『さかしま』(一八八四)のなかで、この二枚の絵を登場させている。英国のオズカー・ワイルド(一八五四―一九〇〇)は、モロー、フロベール、ユイスマンスらの作品に触発されて、フランス的な伝統をもつこの主題にとりくみ、フランス語で戯曲『サロメ』(一八九三)を書いた。

三人の作家によって描かれたサロメの踊りの表現方法に

ついで考察を加えることによって、作家の意図を探りつつ、それぞれの踊りの特徴を浮かびあがらせたい。

ユイスマンスーモローの《出現》

小説『さかしま』のなかで、主人公のデカダン青年貴族デ・ゼッサントは城館に昼と夜が逆転した人口楽園をつくり、モローの二枚の絵《ヘロデ王の前で踊るサロメ》と《出現》を秘蔵している。彼は絵を前にして夢想するが、おこなっていることは絵に描かれた踊るサロメを言語化するころみにほかならない。すぐれた美術批評としても読むことができる。

デ・ゼッサントは、はじめに油彩《ヘロデ王の前で踊るサロメ》を前にして夢想する。壮大な異教的雰囲気が漂うなか、薫香とギターの調べにつつまれてサロメが登場する。右手に捧げもつ白い蓮の華は、ユイスマンスによるとエジプトやインドの神聖な花であるが、また「官能性・淫楽」の象徴でもある。「悪徳」をあらわす孔雀の羽の扇を手にしているのはヘロディアである。絵の右下には「奢り」のシンボルである黒い女豹が横たわっている。「薫香の邪悪な匂い、この教会の暑すぎる空気のなかで、(…)大きな

白蓮の花をもった右腕を顔の高さに折り曲げたサロメは、うずくまった女が爪弾くギターの調べに合わせて、しずしずと、爪先だつて前に進む⁽³⁾。

踊り始めたところを描いたこの絵の前で、まずデ・ゼッサントは夢想し、次に《出現》に移るといふ筋立てになっている。二枚目の絵には踊りの最中にヨハネの斬り首のまぼろしが出現したところが描かれている。しかし実際は、二枚の絵を前にしたデ・ゼッサントが、構成要素を分解したうえで再構成しながら一枚の絵を作りあげて論じているように思われる。二枚の絵の間を行き来しながら言葉によるひとつの豊かな絵を生みだすことによって、モローの絵に加わるのは時間的要素である。

踊りがはじまる教会の雰囲気とサロメ登場の様子に続いて、デ・ゼッサントの視線の動きにしたがってわれわれは踊りをみることになる。視線は、まずサロメの顔 (face)、胸 (seins)、乳首 (bouts)、そして肌の感触、体温の変化を告げる肌の色、という具合に次第に細部へと向かう。

瞑想的な、荘重な、ほとんど厳肅な顔をして、彼女はみだらな舞踊をはじめ、老いたるヘロデの眠れる官能を呼び



《ヘロデ王の前で踊るサロメ》 1876年 ロサンジェルス
アーマンド・ハマー・コレクション

(41) 「踊るサロメ」の文体考察



《出現》1876年 パリ ルーヴル美術館 デッサン室

さます。乳房は波打ち、渦巻く首飾りと擦れ合って乳首が勃起する。汗ばむ肌の上に留めたダイヤモンドはきらきら輝き、腕環も、腰帯も、指環も、それぞれに火花を散らす。真珠を縫いつけ、金銀の薄片で飾った、豪華な衣裳の上に羽織った黄金細工の鎖帷子は、それぞれの編目が一個の寶石で出来ており、燃えあがって火蛇のように交錯し、艶消しの肌、庚申薔薇色の膚の上に、あたかも洋紅色の紋と曙色の斑点をおび、鋼色の唐草模様と孔雀色の虎斑をおびた、眩い鞘翅(さやばね)類の昆虫のごとくうようよと蟻集する。(『さかしま』七七頁)

爪先立ちで踊るサロメの身体は、まるでオペラグラスをのぞいているかのように仔細にみられている。主人公の視線は、サロメの踊りに官能を呼びさまされたヘロデ王の熱い視線でもあるだろう。

原文では、小説のほとんどの部分が過去形の動詞で語られているが、モローの絵のくだりに関しては現在形が用いられている。そのため小説のなかに額縁付きではめ込まれた絵のような体裁をもつ。しかし、現在形を用いることによって、描かれた人や事物に生命がかよって動きはじめ、

額縁の枠をのみだして人や物が迫ってくる。デ・ゼッサンの視線は同時にわれわれの視線となる。引用した文は、原文ではただ一つの長い文から成り立っており、肉体と豪華な装身具の錯綜した様子を、息つく暇もなく凝視させる。

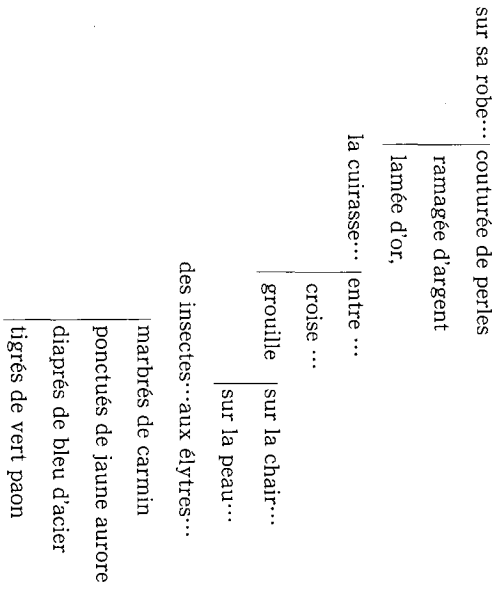
「波打ち (ondule)」: 「勃起する (se dresser)」など、動きをあらわす動詞がすべて現在形で語られることによって、なまなましいサロメの肉体が眼前に浮かびあがる。「勃起する」と訳されている動詞 *se dresser* の主語は *leurs bousins* で、ここでは「胸の先」、つまり「乳首」のことであるが、俗語で「男根」をも意味する。したがって、「まっすぐ立つ、そびえ立つ」などの意味をもつ *se dresser* という動詞がユイスマンスによって偶然に選ばれたものではないことがわかる。しだいに激しさを増すサロメの舞踏のかけに、見る者の欲情と高揚ぶりを隠すという巧みな技法によって、モローが表現した「官能」という抽象概念を暗示的に伝えている。

寶石や黄金細工の動きにも現在形が用いられている。息を吹き込まれた装飾品は、たちまち彼女の肉体を愛撫する手に変身し、肌からまる蛇のように交錯し (*croise*)、虫のようにうようよと (*grouille*) 這いまわるのである。

これに対し、宝石や装身具が静止している状態は、過去分詞が形容詞的に用いられ、その羅列によって文が紡がれている。動詞と過去分詞の見事な使い分けによって、動くものと静止しているものの対比を際立たせているが、その静と動が刻む文章のリズムは、舞踊のリズムそのものであるといえるだろう。

モローの絵の装飾性をユイスマンスの構文の複雑さに重ね合わせて、フランソワーズ・メルツァーはつぎのように指摘している。「豪華絢爛たる情景を背に、装飾をほどこされ宝石をちりばめられたモローのサロメを、散文で模倣しようとしている。また、この文章には首句反復、すなわち文頭に同一の系統的配列を用いる修辞法が繰り返されている。つまり、…を縫いつけ、…の刺繍をほどこし、…をちりばめ、…のごとく燃えあがり、…の斑点おび、…の虎班おび、(…)などである」⁽⁵⁾。つづけてメルツァーは、同意語の執拗なまでの反復と構文の複雑さが、読者に強烈な薫香と、熱気に満ちたバジリカの雰囲気と、「殺人者サロメ」の幻想を喚起させる、という興味深い見解を示している。しかし強調されるべき点が、文章の複雑さだけでは不十分であろう。複雑な文章の錯綜のなかには、ある秩序が認め

られないだろうか。実際、どのように文が組み立てられているか、衣装の描写をみてみると、 phrase en éventail と呼ばれる末広がりの扇形をなす文章構造をもっていることがわかる。



ところでサロメが身につけている衣装は、文章構造とまったく同様、裾をひく扇状に広がっているのである。こ

こにモローの絵とユイスマンスの文体が共鳴し合うかたちで内容と形式の一致がみられる。

換喩は、帆で船を、鳥居で神社をあらわすという修辭法であるが、これを文章のレベルに置きかえた、部分で全体をあらわす描写方法は読み手の想像力をかきたてる。サロメの身体をひとつの統一体として感じるができるのは、「波打つ乳房」によって、描かれてはいない手足や腰の動きを感じるからであるし、「乳首が勃起する」のは、宝石を生きた手に変えるほどの身体の動きがあるからである。

また「肌がティーローズ色(黄みがかったピンク色)」になる様子は、欲情の昂ぶりと綯い交ぜになった官能的な動きを伝えてくれる。精緻な描写に、材質感、皮膚感覚、体温までが感じられる。

踊るうちにヴェールは乱れ、ほとんど裸体となつてしまったところへ、聖者ヨハネの首のまぼろしが出現する。ユイスマンスの文章では、寶石類を表現するために液体の比喩が加わる。ヨハネの首からしたたりおちる血と平行関係を保ちながら、サロメは「柘榴石やエメラルドを川のよう

に引きずっている」(八二頁)のである。

ているのはサロメだけである。サロメはヨハネを見ずえ、ヨハネの陰鬱な視線はサロメにのみ注がれている。モローにとつてなんらかの心的意義を有すると思われる「視線の交差」こそが、画家に《出現》の構図を選ばせた所以ではないだろうか。モローには《オイディプスとスフィンクス》、《エウロペーの誘拐》、《一角獣》⁽⁶⁾など、互いに視線を交わし、見る者が同時に見られる者となっている絵が多い。また、問題としているモローの絵がフロベールの歴史小説『サランボー』(一八六二)から着想を得て描かれたという事実も興味深い。モローはフロベールのなかでもとりわけこの作品を愛読していた。この小説では、「見る」行為が重要なはたらきをしており、見つめる者をうちのめすほどの強烈な視線が、作品のクライマックスを飾っている。⁽⁷⁾

大皿に盛ったヨハネの首では生きた視線の交差は望めない。交差する眼差しを可能にするためには、時間、空間、現実・非現実などのあらゆる境界線をとりはらい、夢や幻想を構図にとりこめばよい。たとえばモローが影響を受けた画家の一人アングルには、詩人オシアンが夢想するところとその夢想の内容である叙事詩の一場面を同時に描いた《オシアンの夢》という作品がある。モローのように想像

力の世界にあらたな現実を求め、象徴主義やデカダンス、世紀末文芸といった風潮をもたらした画家にとってはおさら、夢やまぼろしを描く思いつきは自然のなりゆきにちがいない。⁽⁸⁾

モローはサロメの踊り、ヨハネの斬首、首との対面、それぞれの場合を別個に描いた絵を残している。⁽⁹⁾中空の首という構図であれば、連続した三つの場面を一枚の画布に暗示的に表現できる。そしてなによりも、視線の交差を強烈に印象づける方法でもある。人間の内面の描出をこととしたモローは、構図そのものより先に、心の奥底深くから発する視線を描くことに関心があつたのではないだろうか。まぼろしとして一つの画布に描いたことよって《出現》は多くを語る。われわれのまなざしは重層化された絵のなかの層を通りぬけ、サロメの内なる声にも耳を傾ける。ヨハネの首を所望したのがサロメ自身であることも暗示されているのである。モローにおける視線の交わりについてユイスマンスは触れていないが、中空の首の後光を「巨大なガラス状の眼玉」(八二頁)であると表現しているのは示唆深い。

このようにしてモローは、残酷な欲望をもつ女、十九世

紀末特有の官能と罪の香りにむせかえる宿命の女 *femme fatale* の典型的な形象としてのサロメを誕生させることができたのだろう。そしてユイスマンスは言葉によって同様のことをなした。

フロベール—ブルーストの視点から

モローの絵に触発されながらも資料調査をして、より聖書に忠実に『ヘロディア』を書いたのがフロベールである。ワイルドのサロメが、自らの欲情と官能を貫く自立性をもった女として描かれているのに対して、フロベールのサロメは聖書に忠実に、母ヘロディアにそそのかされて首を要求する自立性に欠く少女として登場する。⁽¹⁰⁾ 作品のクライマックスはサロメの踊りであり、いかに踊らせるかということに心をくだいている。フロベールのサロメの描写にもっとも特徴的なのは、比喩的表現だと思われるので、比喩がサロメの舞踊にどのようなようにはたらいているかを考えてみたい。

蜂雀の羽毛を使った小さな履物をはいてサロメがあらわれる。モローとユイスマンスのサロメは裸足の爪先立ちであった。やがて踊りがはじまる。

足は、笛と四竹の拍子につれて、前に後ろに、踏み交わす。柔らかに曲げたその両の腕は呼べど去りゆくものの影を呼ぶ。身は、蝶よりも軽く、猟奇に狂うピシケのごとく、彷徨る魂のごとく、行方を追うて、今にも飛びたつかと見える。

ジングラの悲しげな笛の音が四竹に代わった。(…)身をおねらせて、波のうねりのように腹を揺り、両の乳房を打ち震わしつ、面はきつと高くあげて、足はいつまでも踏みつづけた。『フロベール全集』第四巻、二六〇頁)

現在形ではなく過去形(単純過去)で描かれている踊りは、ユイスマンスの場合と比べて動きや身振りが大きい。

娘は身をよじり、下腹を波のうねりのようにくねらせ、乳房を小刻みに震わせるのである。蝶が、ピシケが、魂が、そして波が、たとえとして用いられている。原文では、比較的の多くは前置詞 *comme* (…のように) であらわされ、ほかに *pareil à* (…によく似た)、動詞 *sembler* (…のように見える)、そして比較級が用いられている。

踊りはしだいに激しさを増す。フロベールのサロメの踊りは常に、笛や堅琴、カスターネットやタンバリンのような

楽器の伴奏があり、酔客の興奮と熱狂に混じりあう。比喩的表現の頻出にも拍車がかかる。

やがて、踊りは執念に炎える恋の狂乱となった。サロメはインドの巫女のごとく、滝にうたれるヌビヤの神楽乙女のごとく、酒神を祭るリジャの女のごとく踊った。その体は、嵐に揺られる花のように、前後左右に舞い狂う。耳に垂れた金剛石が跳り、背中の薄絹が妖しく光る。腕から、足から、衣から、男の心を燃えさせたせる眼に見えぬ火花が迸る。堅琴の音が和した。群集は喝采をもってこれに報いた。(二六〇頁)

ここでは比較や隠喩の連なりによって、たとえられたイメージの下にサロメの姿が埋もれんばかりである。しかも「滝にうたれるヌビヤの神楽乙女」や「リジャの女」の踊りを知らないものにとっては、異国的雰囲気と、激しさが増す踊りを漠然と感じとるだけである。あるいはそれで十分なのかもしれない。

つづく文章では、サロメは膝を伸ばしたまま脚を左右に大胆に開き、顎が床に触れるほどに前屈する。羊飼いや

ローマの兵士ら、そして老司祭までもが情欲に胸を高鳴らせる。そしていよいよ踊りも終わりに近づく。

ついでサロメは、物狂おしく、妖女が廻す紡車のように、アンチパスの食卓のまわりを踊りめぐった。アンチパスは、喜悅にむせぶ声をあげて呼びかける——「ささ、おいで！おいで！」サロメはなおも廻りつづけた。真鍮琴は割れよと鳴り、群集はどっと喝采をあげる。(…)

サロメは両手を床につき身を逆さまに翻すと、踵を宙に、そのまま、大きな甲虫のように台座の上を一周するや、ぴたりと、停った。(二六〇—二六一頁)

サロメ動きが、真に動きとして感じられるのは「びたりと、停った」あとでしかない。廻ったり、逆立ちしたりする大きな動きにもかかわらず、なぜかサロメの踊りには流れるようなつながりが感じられない。比喩的表現がもたらすイメージの氾濫が、踊りの流れをさえぎるようにはたらいているのではないだろうか。なぜなら、たとえられたイメージは一つの絵であり、踊りは継続しているかもしれないが、重ねられる像はつきつきと場面の切り替えというか

たちで展開されているからである。踊りを描くにあたって、状態をあらわすためだけではなく、動作にも比喩を多用しているために映画の連続性ではなく、数多くのスナップ・ショットの連続性しか得られないのではないかと思う。部分に全体を、断片に連続性を感じさせたユイスマンスに對し、その逆の印象をあたえないだろうか。

比喩については、フロベールが旧約聖書の「雅歌」を意識したことは十分に考えられる。「雅歌」には比喩的表現が満ちあふれているからである。「ヘロディア」を書くにあたって、着想を得た事柄をできる限り作品のなかに盛り込もうとしているようである。逆立ちについては、フロベールが生まれ育ったルーアンの大聖堂北門(扉の上の半円形小間)に刻まれた「逆立ちして踊るサロメ」に彼は心を動かされ、それが『ヘロディア』という作品の源泉の一つとなったといわれている。また、エジプト旅行の体験も大きく影響している。旅で実際に目にした踊りを作品に反映させようとした結果、描写が多様なイメージとなったのかもしれない。

一八五〇年、ルイ・ブイエ宛書簡のなかでフロベールは、旅行先のエジプトから、自分が見た舞姫の踊りがどのよう

なものであるか伝えようとしてつぎのように書いている。

「踊りの描写は全部省略してしまおう。書いたってうまくいきっこないからね。わかってもらうには、身振りで示さなければならぬのだ。そうだな、それでもあやしいものだ」⁽¹²⁾。サロメの踊りを描くときも同じように、表現しきれないもどかしさを感じていたにちがいない。

ところで、フロベールを愛読していたマルセル・ブルースト(一八七二—一九二二)は「フロベールの『文体』について」という批評文を書いているが、そのなかで彼は、「おそろしくフロベールの作品のどこにも、美しい隠喩など一つもないだろう」と述べている。⁽¹³⁾ 隠喩(メタファー)とはここでは比較、比喩も含んでいることが、ブルーストによる引用文でわかる。隠喩でも比較でも同様だが、異なる二つのものに共通する要素をとりだして一つの文章にする際、できるだけかけ離れた二つの異なるものを結びつけるほうが困難である。ブルーストはフロベールが、誰でも思いつきそうな平凡なたとえしか用いない点を批判しているのである。サロメの踊りに関しては、比喩が効果的に用いられているだろうか。花や蝶や波が世紀末芸術において好まれたモチーフではあるにしても、動きのたとえとして

はありきたりである。

同じ批評文のなかで、フロベールにおける型破りの文章構成の特異性を称賛しているが、そのひとつが副詞の用いかけた独自性である。副詞が文節や綜合文の終わりにおかれるばかりでなく、一冊の本の最後の言葉となる場合がある、と指摘して『ヘロディア』の場合を例にあげている。⁽¹⁴⁾

『ヘロディア』の末尾をみてみよう。

Comme elle était très lourde (la tête de Saint Jean), ils
la portaient alternativement. (それ(ヨハネの首)はひ
じょうに重かったので、かれらはそれを運んだ、かわるが
わるに。)

ブルーストは「副詞や副詞句などは、フロベールの作品では常に、大変醜いと同時に意表をついたやりかたで重く配置されている」といって、フロベールの天才を説明している。⁽¹⁵⁾ 実際、ここでの *alternativement* という副詞の用いかたは、文章の構造やリズムそれ自体が醸し出す重さといまわって、ヨハネの首の存在感や重みまでも感じさせる。言葉の選択や、おかれた位置によって、モローのヨハネの

首の迫力となまなましさに比肩するものとなっている。このようにして物語の終わりに余韻を残しているのである。

同様のはたらきをしているのが、サロメの踊りの最後におかれた副詞「びたりと」である。《Elle se jeta sur les mains, les talons en l'air, parcourut ainsi l'estrade comme un grand scarabée; et s'arrêta, brusquement》(サ

ロメは両手を床につき身を逆さまに翻すと、踵を宙に、そのまま大きな甲虫のように台座の上を一周するや、びたりと、停った)文の最後の副詞 *brusquement* によって、急激な、しかも凍結したかのような逆立ちしたサロメの静止があらわされていたサロメが揺れ戻しとして感じられてくる。

ついでにふれるならば、ここでの *et* (そして) の使いかたは、ブルーストが、副詞と並べて称賛するフロベール独自のものであるといえるだろう。ブルーストは、「大変まづい例だが、思いつくままに」といって別の例をあげているが、彼によれば、フロベールの *et* という接続詞は、文法の定めた目的どおりに機能せず、「リズムの一位位内の休止のしるしであり、一つの場面を分割するもの」なのである。

サロメが「福音書」ではひとりの少女であったように、フロベールのサロメも性的には曖昧な存在である。「少女」である。官能と淫蕩の毒が身体から発散しているかのようなモローやユイスマンスのサロメとはその点が異なる。官能性より、活発さ、ある無邪気さを表現しようと心をくだいていたのだとすれば、非連続的な動きを感じさせる踊りはフロベールの意図するところだったのかもしれない。

ワイルド―見えざる踊り

フロベールを師と仰いで敬意を払っていたワイルドは、フランス語で『サロメ』を書いた。この作品がフロベールの『ヘロディア』を思わせる、と指摘されたワイルドは、つぎのように答えたということである。「なにしろ文学においては父親を殺さなくてはいけないからね」⁽¹⁸⁾。フランス語で『サロメ』を書くという行為は彼にとって、「父親殺し」だったということだろうか。

作品のクライマックスがサロメの踊りの場面であるにもかかわらず、わずか一行のト書き「サロメ、七つのヴェールの踊りを踊る」⁽¹⁹⁾で記されているにすぎない。さっけなさについてはしばしば指摘される。演出者や読み手ゆだねて

自由に踊らせるための余白であるとする解釈が一般的であるようだが、ワイルドの意図はかならずしもそれだけではないように思える。余白とみえて、実は見えざる踊りを書き込んでいるのではないだろうか。「見えざる踊り」というのはワイルド自身の言葉である。

オーブリー・ヴィンセント・ピアズリー(一八七二—一九八)の挿絵入りでダグラス英訳の『サロメ』が出版される以前のことであるが、ワイルドはピアズリーにフランス語版『サロメ』を贈る際、つぎのような替辞をそえている。

「七つのヴェールの踊りが何たるかを知り、あの見えざる踊りを見ることのできる、私をのぞく唯一の芸術家オーブリーへ。オスカー」⁽²⁰⁾。作品のなかに、ヨハネの首と向き合うサロメが、「おまえの口に口づけしたよ、ヨカナン」(二二五九頁)という場面があるが、このせりふに触発されてピアズリーは絵を描いた。またその絵がきっかけとなって『サロメ』の挿絵を描くことになる。

それでは、「見えざる踊り」をどのように見ればよいのだろうか。作品のなかで重要な役割を演じているのは月である。登場人物の心理や欲望をうつす鏡でもある月は、彼らによってイメージを重ねられて、サロメの肉体そのもの

でもあるかのようにあつかわれている。若いシリア人はサロメを「銀の花」にたとえ、サロメは月を「銀の花」にたとえる。彼はまた、月が「モスリンの雲」のヴェールを纏っている姿をみて、愛らしい王女サロメに重ね合わせている。⁽²¹⁾それからしばらくのちには、雲の衣をぬいで「糸纏わぬ姿」となっている月にへロデ王が気づく。

さきほどから雲が衣をかけようとしているのだが、あれが拒んでいる。糸纏わぬ姿を天空にさらしている。雲間をよろめき歩んでいる、酔いどれ女のように……(二二四一頁)

サロメが踊りはじめる前から、ワイルドは月のサロメに踊らせているとも読める。戯曲の最初の場面で、月を見て、「小さな王女さながら、黄色いヴェールを身に纏い、銀の足をして。(…)まるで踊っているようだ」(二二三〇頁)という若いシリア人の言葉を思い起こそう。舞台では実際に月に雲のヴェールをかけたたりぬがせたり、雲間を縫ってよろめかせたりする必要はない。ト書きに語らせるのではなく、せりふに見させる術⁽²²⁾とでもいふべきものをワイルド

ドは心得ているからである。せりふを読ませたり聴かせたりすると同時に、せりふに見させているのである。例は他にもいくつかあげられる。踊りのほうびとしてヨカナーンの首を所望するサロメに困惑したヘロデが「そればかりは望んでくれるな」といって、ほかにあたえうる宝を並べ立てる場面をみてみよう。ヘロデの口から数珠つなぎにでてくるのは宝石類の名前である。

(….) 世にも珍しい宝石なのだ。四連の真珠の首飾りをもっている。あまたの月を銀の光線で連ねたかのようにだ。黄金の網にかかった五十もの月のようにだ。その品はさる女王が象牙の胸にかけていたものだ。おまえがこれを身につければ、女王に劣らず美しかろう。紫水晶を二種類もっている。一方は葡萄酒のように黒い。他方は水をさした葡萄酒のように赤い。虎の眼のように黄色いトパーズ、(….) 冷え冷えとした焰を放って燃えつづけるオパール、(….) 死んだ女の瞳にも似た縞瑪瑙をもっている。(….) 青い花のように青いサファイアをもっている。(….) 緑玉髓を、ルビーをもっている。紅縞瑪瑙を、風信子石を、そして玉髓をもっている。すべておまえにあたえよう。(二二五—

五六頁)

ここに浮かびあがるのは裸のサロメであり、彼女がヨカナーンの首を所望するのではなく、ヘロデに従順になるならいつでもそれらの豪華で類まれな宝石と異国の香りでつまれる用意のある裸として、彼女の身体は存在している。ヘロデの口から、さまざま種類の宝石の名が発せられるたびに、われわれの想像力はモローのサロメのように裸の身体を飾っていく。ヘロデのせりふは王が隠しもつ巨万の富をほめかすと同時に、これらの富に対して、その天秤の反対側にかけているのは、ヨハネの首を斬らせまいとする王の強い気持ちであることもわかる。

せりふに見させているもっとも強烈な例は、ヨカナーンに口づけする場面である。ヘロデはサロメの欲望や言動に罪とおぞましさを感じ、「松明を消せ。わしはこうしたものを見とらない。こうしたものに見られとらない。松明を消せ。月を隠せ。星を隠せ」と命じる。これをト書きが繰り返す。「奴隷たち、松明を消す。星が消えてゆく。大きな暗雲が月にかかり、やがてすっかり隠す。舞台は完全に暗くなる」(二二五—二二五九頁)。われわれは眼で見ることを

止めさせられ、耳に神経を集中する。そこにサロメの声か響きわたる。

ああ、おまえの口に口づけしたよ、ヨカナン、おまえの口に口づけしたよ。(二二五九頁)

「ヨカナンに口づけする」というト書きは見あたらない。かりに舞台上の松明を消さず、行為による口づけを見るのであれば、せりふで見せられるときほど多くは見ないだろう。サロメの意志と情欲をこれほど見事に表現する方法がほかにあるだろうか。ワイルドのサロメの踊りは、口づけの場面まで含まれるように思える。

ワイルドがパリの文壇で、サロメの踊りに関して自分のアイデアをあれこれ話していたという事実を考慮に入れても、「サロメ、七つのヴェールの踊りを踊る」という簡潔なト書きに迷いがあつたとは思えない。変幻自在に色や形、姿や表情を変えて漂う七つのヴェールは、空を行く雲に似ている。²²⁾ 抽象的な形態を生み出す雲は、形や色の定まらな

い七つのヴェールに重ねられて、月とともに、抽象概念をあらわすのかもしれない。ワイルドは自分の書く戯曲が演

劇の台本であるだけでなく、それ以上に、読まれるべき作品であることを認識していたにちがいない。

むすび

ユイスマンスについて、「誰一人として彼ほど、鋭く、貫くような、曇りのない眼を持ったものはいない、誰一人として彼ほど、人びとの顔や薔薇模様の装飾や仮面の褶曲のなかにまで巧みに分け入ったものはいない。ユイスマンスは眼である」⁽²³⁾と、レミ・ド・グールモンは『マスクの書』のなかで評しているが、彼はモローの絵の画布の裏をえぐるかのように、身体の部分を繊細に描くことによってサロメを踊らせた。フロベールは、身体の大きな動きを表現することに心をくだいて踊りの言語化をこころみた。ワイルドは、真の意味では踊らせなかったかもしれない。しかし、踊りのすべてを「七つのヴェール」という言葉で象徴したのではないだろうか。簡潔なト書きによって、演出者や読者に想像力を羽ばたかせるための余白を残したというよりは、ワイルドは「七つのヴェール」を選んだのだ、というべきであろう。

ジャン・ジャック・ルソーは想像力について、「多くの

物事を想像させる力」こそ芸術家の能力であり、それは「事柄をうまく選択できるかどぶかにかかっている」といっている。⁽⁴⁾ 表現方法のちがいがこそあれ、この点について三人の作家に共通しているところである。

(1) ヨセフス・フラヴァイウス(三七一〇)の『ユダヤ古事記』によって、サロメの名を知ることが出来る。

(2) 厳密にはドイツの詩人ハイネの『マッタ・トルル』やマラルメの詩「聖ヨハネの雅歌」も視野に入れての相互浸透作用があったことも考慮すべきであろう。モローの影響が、画家であるルドンやピナスリーにも及んでいることはいうまでもないが、音楽の分野では、ワイルラの『サロメ』に触発され、作曲家リヒャルト・シュトラウスが一九〇五年に楽劇『サロメ』を完成させた。また、この舞台に靈感を得てクリムトは『ユディト(サロメ)』を描くなど、モローの直接的、間接的影響にははかり知れないものがある。

(3) ユイスマンス『なかしま』澁澤龍彦訳、桃源社、一九七五年、七七頁。(以下、本文中の引用は原則として頁数のみを記す。他の作品についても同様。)

(4) 原文は次のとおりである。La face recueillie, solennelle, presque auguste, elle commence la lubrique dan-

se qui doit réveiller les sens assoupis du vieil Hérode ; ses seins onduient et, au frottement de ses colliers qui tourbillonnent, leurs bouts se dressent ; sur la moiteur de sa peau les diamants, attachés scintillent ; ses bracelets, ses ceintures, ses bagues, crachent des étincelles ; sur sa robe triomphale, couturée de perles, ramagée d'argent, lamée d'or, la cuirasse des orfèvres dont chaque maille est une pierre, entre en combustion, croise des serpenteaux de feu, grouille sur la chair mate, sur la peau rose thé, ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants, marbrés de carmin, ponctués de jaune aurore, diaprés de bleu d'acier, tigrés de vert paon. (J.-K. Huysmans, *A Rebours*, texte présenté étayé et annoté par Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, 1977, p.143.) (強調は真園)

(5) Françoise Meltzer, *Salome and the Dance of Writing: Portraits of Mimesis in Literature*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1987, p.21.

(6) モローの「一角獣」は、クリュニー美術館(パリの)タピスリーに影響を受けて描かれた絵であるといわれるが、五感のなかの「視覚」をあらわしたタピスリーとの共通点も見出せるところである。

- (7) Gustave Flaubert, «Salambo», *Œuvres I*, texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumésnil, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, pp.992-994. Voir Gustave Larroumet, *Notice historique sur la vie et les œuvres de G. Moreau, membre de l'Académie*, Paris, Institut de France, Académie des beaux-arts, 1901.
- (8) 《出題》の欄に關しては、喜多崎親氏の説得的で興味深い論文がある。彼は、キローの「マッサン帖」『東洋研究』のなかにも浮世絵の模写と《出題》のなる創作との関連性をめぐり、源泉の一つの可能性を示している。喜多崎親「ギュスターヴ・キローの《出題》に就いて」『美術史』一三三号、一九九三年、一五二-一九頁。
- (9) 《洗礼者ヨハネの斬首》(一八七〇年頃)、『半獄のサロメ』(一八七三-七六年)、『庭園のサロメ』(一八七八年)など、参照のこと。
- (10) Gustave Flaubert, «Hérodias», *Œuvres II*, texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumésnil, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952, p.676. 『フロベール全集』第四巻 渡辺一夫他訳、筑摩書房、一九六六年、二二六-二二七頁。
- (11) Voir Gustave Flaubert, «Voyages et carnets de voyages», *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Tome 10, Paris, Club de l'Honnête Homme, 1973, pp.487-490. フロベールは「マシペト旅行」のなかで、彼が「夜をよめて」た編織リタニウクが「蜜蜂の踊り」を踊る様子を書いている。この踊りは「踊りながら衣装を脱いでいく」ものである。編織マシペーの踊りについては、斬首を思わせる首の動きでフロベールは言っている。次の文献を参照のこと。
- (12) Gustave Flaubert, *Voyage en Égypte*, édition intégrale du manuscrit original établie et présentée par Pierre-Marc de Biasi, Paris, Bernard Grasset, 1991, p.295. Voir aussi Victor Brombert, *Flaubert par lui-même*, Paris, Edition du Seuil, 1971, pp.160-161.
- (13) Gustave Flaubert, *Correspondance 1850-1859*, *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Tome 13, Edition nouvelle établie, d'après les manuscrits inédits de Flaubert, par la société des Etudes littéraires françaises, Paris, Club de l'Honnête Homme, 1974, p.28. フロベールは同書箇のなかで、編織のよめが、舞踏のよめ「アルメ」や遊戯の人たちについて書いている。
- (14) Marcel Proust, «A propos du «style» de Flaubert», *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p.586.
- (15) *Ibid.*, p.593.

- (15) Flaubert, *Œuvres* II, p.678.
(16) Proust, *op. cit.*, p.593.
(17) Flaubert, *Œuvres* II, p.676.
(18) Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, traduit de l'anglais par Marie Tadié et Philippe Delamaré, Paris Gallimard, 1987, p.408.
(19) Oscar Wilde, «Salomé», *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p.1252.
(20) *The Letters of Oscar Wilde*, London, R. Hart-Davis, 1962, p.348, note 3. フランス語で『サロメ』が書かれたのは一八九一年であるが、その二年後の一八九三年に出版された。アルフレッド・ダグラス(一八七〇—一九五三)による英訳が、オーブリー・ビアズリー(一八七二—一九八)の挿絵入りで刊行されたのは一八九四年である。
(21) Wilde, *op. cit.*, pp.1233, 1236. モスリンのヴェールに關していえば、世紀末のパリで人気を博していた踊り子ロイ・フラールは弾力性に富む肉体をもち、豊かなモスリンの衣装をひるがえす踊りによってパリの名士たちのアイドル的存在であった。波形や渦巻状の曲線など、空を流れる雲にも似た模倣とした幻想をかもしだす彼女の踊りを、ワールドと交わりの深かったマラルメが好んでみていたという。
(22) ワイルドが好んでいたボードレールは、「幻想的で輝

かしい」不安定な形態と色彩をもつ、雲の魅力を「芳醇な美酒」「阿片の雄弁」にたとえて述べたことである。Voir Baudelaire, «Salon de 1859», *Œuvres complètes* II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p.666. また、ロイルトの『サロメ』のフランス語原稿に目を通したとされるロヘル・ルイス(一八七〇—一九二五)は、『ゴリチウスの歌』(一八九四)のなかで、七つのヴェールの踊りを描こうとする。

(23) Remy de Gourmont, *Le Livre des Masques*, Paris, Mercure de France, 1923, p.201.

(24) Jean-Jacques Rousseau, «Sujets d'estampes», *Œuvres complètes* II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964, p.761. (邦訳『新英雄イーズ』安土正夫訳、岩波文庫、一九六〇年。)

〔付記〕 本論文は、二〇〇四年一月二七日に日本ワイルド協会で行なったシンポジウムのために準備した原稿をもとに、文体に關して発展させたものである。

(一橋大学講師)