

Title	Hérodiadにおけるestrade空間の形成
Sub Title	La formation de l'estrade dans Hérodiad
Author	大鐘, 敦子(Ogane, Atsuko)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2005
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.89, (2005. 12) ,p.252(65)- 268(49)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	立仙順朗教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00890001-0268

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Hérodiad における estrade 空間の形成¹

大鐘 敦子

フロベールの生前に出版された最後の短編集『三つの物語』*Trois Contes*の末尾を飾る『ヘロディアス』*Hérodiad* は、資料踏査と“知の活用”を得意とした作家のリアリスムの手法と、作家本来のロマン主義的傾向が融合した極めて象徴的な作品である。また文学史的にみても、これはサロメのダンスが言語によって初めて表現された作品²であり、その後十九世紀の象徴主義および世紀末美術等の文芸運動に少なからず影響を与えたと考えられる。サロメといえば、その逸話の起源は『福音書』の挿話（「マタイによる福音書」第 14 章および「マルコによる福音書」第 6 章）やフラヴィウス・ヨセフスの記述（『ユダヤ古代史』（第 17 巻、第 18 巻）に遡り、中世ヤルネサンスを通じて特に絵画の『洗礼者ヨハネの斬首』のテーマとともに描かれてきた³。しかし、「宿命の女」ファム・ファタルとして現在のような妖艶さや破滅的な魔性の女として定着してゆくのは 19 世紀後半であり、1983 年のオスカー・ワイルドの『サロメ』とピアズリーの挿絵が決定的な印象を人々に残すことになった。ところが実際には、ワイルドの一幕物の悲劇の中でダンスの描写は、一行のト書きがあるのみである⁴。ではフロベールはどのようなダンスを描いているのだろうか。

サロメの名は、文芸の分野で *Hérodiad*, *Salomé*, *Hérodiade* と様々に変遷し、王妃と王女のアイデンティティーが重なり合って発展してきた⁵。その中でも、フロベールは聖書の記述に忠実にヨハネ斬首のテーマを取り上げ、ユダヤ王妃ヘロディアスの名をタイトルにしている。また、物語を一

日に継起する出来事として政治的・民族的歴史と組み合わせ、古典演劇的な三単一の法則に則って構成し、第三章のクライマックスに饗宴、「サロメのダンス」、そして「ヨハネの斬首」を展開する。各章においてヘロディアスの周辺で身体の一部を覗かせていたサロメがヘロディアスの傀儡とわかるのは、斬首が終わりサロメの侍女である老婆が首を食卓へ返しに来たときである。このとき初めてヨハネの斬首がヘロディアスの策略によることが判明する。拙論ですでに論じたようにフロベールは刑の執行の前段階として、ユダヤ教の大祭司が供犠の際に羽織るマントをめぐるのパリサイ派やサドカイ派の競合、ヘロディアスのユダヤ大祭司としての血統、ミトラ教の洗礼儀式、ヘロディアスが祝杯をあげる際のミトラ帽、ヘロディアスの大地母神キュベレーへの化身等を配置して、ヨハネ斬首がヨハネの供犠として捉えうることを暗示している。斬首が決行されるにおいては、正当な供犠に不可欠な「大祭司のマント」*le manteau du grand prêtre*、「正当な供犠のオーガナイザー」*sacrificatrice* としてのヘロディアス、「正当な生け贄ヨハネ」*sacrifice* が結集し、象徴的な宗教儀式が展開しており、その流れの中では「サロメの踊り」は生け贄に捧げる巫女の踊りに匹敵するものと読み取ることができるだろう⁶。フロベールは正当な生け贄ヨハネを捧げるのにふさわしい場をどのように描いているだろうか？本稿では、この象徴的な宗教儀式が執り行われていく壇上 *estrade* が、どのように形成されて象徴的祭壇に変貌し、サロメのダンス空間が完成していったのか、決定稿と草稿から検証してみる。

1. 決定稿における *estrade* 空間

ヘロディアスとサロメの策謀が完遂される饗宴の空間は、第三章冒頭で次のように提示されている。

Elle avait trios nefs, comme une basilique, et que séparaient des colonnes en bois d'algumim, avec des chapiteaux de bronze couverts de sculptures. Deux

galeries à claire-voie s'appuyaient dessus ; et une troisième en filigrane d'or se bombait au fond, vis-à-vis d'un cintre énorme, qui s'ouvrait à l'autre bout.

(TC, p. 160)

饗宴の空間は「バジリカのような」と形容されている。歴史的変遷をたどれば、「バジリカ建築」はユダヤの集会堂「シナゴグ」やローマ時代の公の建物として機能したのち、初期キリスト教時代において「キリスト教会」に変貌したといわれている。第三章冒頭で単なる建築用語として登場するこの語は、ヨハネの斬首を通過儀礼としてキリストの時代が始まるというユダヤ教からキリスト教への転換の過程のなかで、物語の結末においてより深い宗教的意味合いを帯びてくる⁷。人物たちの構図としては、ヘロディアスは「三つ目の金の透かしの上廊」に位置して宴会を見下ろしており、サロメが登場する「巨大なアーチ型開口部」に対峙している。一方、三人の主要人物——ユダヤ太守ヘロド・アンティパス、ローマ総督ヴィテリウス、その息子アウルス——が座る総督のテーブルは、中央広間の奥、ヘロディアスがいる「金の階上席」の真下に位置している。

La table proconsulaire occupait, sous la tribune dorée, une estrade en planches de sycomore. Des tapis de Babylone l'enfermaient dans une espèce de pavillon.

(TC, p. 160)

ここでもっとも注目に値するのは、物語の決定的な場面が展開する「総督たちの食卓が据えられた壇上 *estrade*」が「バビロンの綴れ織り」に囲まれた閉ざされた空間であるということである。「バビロンの」という形容は、退廃的な印象を与え、サロメのダンス空間として最も似つかわしいものとなっている。

宴たけなわに食卓ではパリサイ派やサドカイ派を中心に「預言者エリヤの生まれ変わり」の話題に議論が集中してゆき、壇上 *estrade* の王の食卓でアンティパスの後ろにいた男がやにわに壇上から下りてキリストを擁護

する。高みから下りたのは、キリストの存在を知らしめるという重要な宣言をするためである。だがこの壇上の高みはまた、太守や総督には恐怖の要因にもなりうる。なぜなら、騒動のさなかに「ホロコーストの残骸で」飢えをしのいでいる律法学士や僧侶の下僕たちが、太守を殺さんばかりに壇の下まで襲いかかるからである。estradeの上では、些細な挿話も「ホロコースト」という語の喚起力によってその後始まる斬首＝供犠を予感させる。

アンティパスが窮地に陥った時、場は急展開し始める。アンティパスが護身用にヘロディアスから譲り受けたローマ皇帝のメダルを会場の客たちに掲げたとたん、アンティパスの頭上の「金の上回廊」にいたヘロディアスが姿を現し、「皇帝万歳！」を唱えて祝杯をあげ、それを合図に大広間の真正面奥のアーチからヴェールをつけたサロメが登場し、アンティパスのいる estrade 壇上に近づいて、その高みでヴェールを取り去り正体を現すからである。その間ヘロディアスは常に estrade 上の食卓の上方にある「金の上回廊」に位置し、成り行きを見守っている。そしてアンティパスから斬首の許可を取り付けるため、サロメが魔女のサバトのように太守の周りを急旋回し、逆立ちのまま「巨大なスカラベ」のごとく這い回るのもこの壇上においてなのである。斬首が終わってからもその首の検分のため、首はサロメによって上回廊のヘロディアスへ届けられ、手先の老婆によって階下に戻されて行き来し、ようやくヘロディアスの陰謀が太守に明らかになる。壇上 estrade と上回廊 tribune の間の動きは、ヨカナンが首が捧げられるまで続けられる。従って、食卓も estrade もひいては饗宴の場全体が estrade を中心に供犠のための象徴的な場となっている。ところが、こうした estrade — tribune 間の配置は、草稿の第一段階から構想されていたわけではなかった。ではいったいこの場はどのように構想されていたのだろうか。以下に estrade が重要な役割を果たすいくつかの場面の形成に立ち会うことにする。

1) 象徴的な祭壇への変貌

では、このように周到に設定された *estrade* の舞台装置は饗宴の時空でいったいどのように象徴的な祭壇へと変貌するのだろうか？

まず第一に、*estrade* をめぐる描写において、「生け贄を捧げる」という祭壇のイメージが付きまとうことが挙げられる。総督の食卓に座りつつもユダヤ人の慣習に疑惑を抱きホロコーストの恐怖に慄くヴィテリウスは「モロックの祭壇」のイメージを膨らませるが、下書きには「モロックの祭壇」、「モロックの国にいたのだ」という言葉が書き付けられている。また同じ草稿において「人間の生け贄」という表現が「子供の供犠の習慣はまだなくなつてはいないといわれていた」にとつてかわり、決定稿では大人、つまり誰かがここで生け贄になるというイメージが多少和らげられている。だがもっとも注目すべきは、続く草稿の「供犠」に関する余白に「至聖所」*sanctuaire* という言葉が書き付けられていることである。「密かに、のちに絞殺する目的で男が一人養われている」という書き付けの左余白、「神殿のなかで」というくだりにこの言葉は加筆されていた。供犠のために肥えさせていた生け贄ということであろう。作家の想像力と資料収集の狭間で、バジリカは「神殿」の意味と重なり合い、この段階では、*sanctuaire* という語は明らかに「供犠の祭壇」という観念と結びついていた。

だが、この「至聖所」のイメージは総督ヴィテリウスの脳裏を横切ったというだけではなかった。少し先の第三章冒頭の草稿 p°379 において、またもこの「至聖所」という語が見られるのである。このとき作者は、「金の上回廊の下にしつらえられた総督の食卓」「台座の上で」という下りのあとに *estrade* の上の「バビロンの綴れ織りが張り巡らされた閉じられた空間」について模索しているが、この空間は、「一種の<天幕、住居、至聖所>、あずまや」*une espèce < de tente, d'appartement, de sanctuaire >, de pavillon* と書き直されている。

La table^c

ble || établie sous la tribune dorée ↑proconsulaire au fond ↑était^d ↑se dressait^e ↑sous la tribune dorée^f ψ^g – Sur une estrade ↑au milieu en planches ↑en parquet en planches de || cèdre à ↑où l'on montait par trois gradins – Des tentures en ↑des tapisseries de Babylone ↑appendues ↑æcro ↑aux murs ↓autour en faisaient ↓l'enfermaient dans^h || une espèce ↑[2 ill] de tente, ↓d'appartement – de sanctuaire ↓de pavillon.

饗宴の場面において、ユダヤ教会における「至聖所」に該当する言葉が使われるのは一見奇異にうつるかもしれない。しかし、この語自体は f°381 の草稿からは削除されても、estrade の羽目板の素材が「ヒマラヤ杉」から聖書的な「虚栄」というコノテーションを持つ「イチジク材」⁸に置き換えられていることを考えると、台座の空間をより宗教的なものにしようとする傾向が見て取れる。

祭壇のイメージとして第二に挙げられるのは、パリサイ派についての下書きⅡ (f°348) に記された「パリサイ派は会食を宗教行為になぞらえる」という比較である。読書ノートにはユダヤの慣習に関する記載がいくつかある。また決定稿における会食場面では「聖水撒布」aspersion という儀式的な行為を表す語が用いられており、「エレアザールは神殿にしか用いてはならない楓子香と香をませあわせたものを振りかけられたとき身震いした」のである。またこの aspersion という語は饗宴の食卓で「甦り」についての議論が白熱する中で一層重要性を増してくる。なぜなら、フロベールは「ミトラ教の信奉者がその洗礼について語る」という書き付けを削除して、「タウロポリウムの灌水」l'aspersion du taurobole に書き換えているからである。タウロポリウムとは、キュベレー信仰において「聖なる牛の返り血を浴びて甦る」という洗礼であるが⁹、ここでフロベールは明らかに洗礼というイメージを表すために宗教的文脈における「灌水」aspersion という語を用いていたのである。このように様々な細部の語彙は供儀と祭

壇のメタファー（隠喩）となっている。「演壇」 *estrade* は、「至聖所」的な空間として立ち現れ、ヨカナンの首が捧げられる象徴的な祭壇として形成されていったのである。

2) バビロンの空間の形成

ところで、アンティパスがヘロディアスの手先であるサロメの魅惑的なダンスに陥落する *estrade* の空間は、執筆の初期から「バビロンの綴れ織り」に囲まれた空間だったわけではない。それどころか、絨毯も「バビロン」のものではなく、閉鎖的空間でもなかった。ではヨカナンを捧げるべき空間は、どのように書き進められ、何が作者をその完成に導いたのだろうか？

第三章冒頭の下書き I [f°347]では、この絨毯 *tapis* の設定が決定稿とはかなり異なっている。まず、バジリカ様式の 3 つの内陣を隔てているものとして、「木の列柱にかけられた色物のタピスリー」 *tapisseries de couleur* と加筆がなされている。同じ草稿の少し先ではバジリカの天井や上廊、棧敷席の描写があり、「上廊の列柱の間、雑多な色の絨毯」 *tapis bariolés* と加筆後削除されている。つまり、大きな内陣を他の二つの内陣と隔てているのはかなり大きなタピスリーであり、上廊にかけられた「雑多な色の絨毯」はより小さいものであると想像がつく。一方、決定稿で演壇の上に位置している「タピスリーが囲んでいる総督の豪華な食卓」は、下書き段階では「雑多な色の絨毯」の記述より二段落もあとに描かれていた。つまり最初の下書き I では、「上廊」、「色物のタピスリー」「色まだらの絨毯」と「総督の食卓」はばらばらに配置され、それぞれに独立していたことになる。

Elle avait trois nefs comme une basilique, la plus g^{de} é-
 deux tait séparée par les || autres, par ↑*par tapisseries de couleur ac-*
crochées à des colonnes en bois d'algummin ↑*à cha[pi]teaux*
 ↑*de métal*¹ couvert de sculptures. & || Ils supportaient deux
 rangs ↑**galeries* de tribunes à clairvoie ↑*bombée comme la voile*
 le plafond était haut. - ↑*α dans* ↑*au milieu de* ↑*cette obscurité*
 dans les tribunes ↑*galeries* peu petits points || étoiles. ↑*la*
*nuis*⁴ *dans une forêt* par la baie ↑*ceintre*, sur ↑*on voyait* d'au-
 tres lumières sur les terrasses de la || ville. ↑*- dans les tribu-*
nes entre les colonnes tapis bariolés de [ill] ↓ *- au pied des colon-*
*nes, des pauvres, mangeant dans des écuelles de bois*⁵

次の下書き VI [f°352]で作者は上回廊で叫び声をあげる女子供を書き込みむむことで上回廊 *tribune* の場面を掘り下げて、その後上回廊の位置が確定しはじめる。棧敷席については、二枚目の下書き [f°353]では、「二つの棧敷席」 *deux galleries* がまだ登場しておらず、「ヒマラヤ杉の列柱」、「一つの棧敷席」、「三つ目の棧敷席」の記述があるのみである。また f°347 では上回廊と対峙する「開口部の大アーチ」に隣接して描かれていた「上廊の列柱の間に掛かった色まだらの絨毯」 *tapis bariolés* は、f°353 では「壁に掛かったバビロニアの絨毯」 *tapis babyloniens* に書き換えられたものの、第三章冒頭の「色柄物のタピスリーが掛っている」 *des tapisseries de couleur accrochées* という表現とともに一旦削除されてしまう。ここではじめて「バビロニアの絨毯」のイメージが生成されはじめる。フロベールが草稿の過程で特に類似音の反復に敏感で半諧音の駆逐に努めたことを考えると、色物の「絨毯」をめぐる [tapi / barj] や [tapis / babi] という類似音が、バビロンの娼婦という淫乱さを纏ったヘロディアス母娘のイメージと絡み合い、言葉の地すべり的な変質をもたらして *babyloniens* という言葉が紙面にたち現れたと考えられるだろう。またこの f°353 では、その余白に総督の食卓にあるべき「三人用の寝椅子」 *triclinium* が加筆されている。書き直しの過程で次第に「絨毯にかこまれた総督の食卓のある壇上」 *estrade* と

いう道具立てが結びつき始めているといえるだろう。

次の段階[*bruilion-esquisse I*, f°354]で、上回廊の構造は定まり始め、*tapisseries babyloniennes* が、第三章の第一段落目に書かれたのち削除されるかわりに、同じ草稿の先の「王にふさわしい食卓」を描写した段落に移行する。そして、「金かながいの正面上回廊の真下、広間の一番上座には～」で始まる段落で、「演壇 *estrade*」という語が登場し、これに「三つの階段」*trois gradins / marches* が加筆されることになる。またこの前段落には、「総督の食卓」を世話する宦官の様子が描かれており、「王にふさわしい食卓」と次段落の「演壇」にもかかる形で、「金かながいの上廊の下で」*sous la tribune dorée* が加筆され、空間の構造が確認されていくのである。同様に、f°379 では *des tapisseries de Babylone*、f°381 では *des tapis < babyloniens > de Babylone* が加筆されて、「バビロニアの絨毯」という形容は確実なものとなっていく。また、f°361 では、上回廊にいるヘロディアスとその真下の *estrade* 上にいるアンティパスとの力関係も「シリア的原理に基づく象徴的配置」として確認されている。ヘロディアスのキュベレーの偶像のようないでたちについて、「彼女は立っている。もう一つ別のもっと小さい偶像にも似たアンティパスを見下ろしている。女性原理が男性原理を支配している。」と、シリアの女性原理優位が指摘され、ヘロディアスが上回廊にいることが、単なる偶然ではないことがわかる。

[f°361 (637v)]

Le tétrarque	Hérodiad .. son costume. - <i>Debout, au bord.</i> - Avec les [α <i>comme il y avait deux lions</i> d' [Avec les deux lions ² ↑cabrés à ses flancs [elle avait l'air d'une idole ↓de Cybèle
	On se tait.
Sa figure	Elle était debout. dominant Antipas pareil à une autre idole.
Après avoir invité [à faire comme elle les convives par leurs noms, preuve	[plus courte le Principe femelle dominant le Principe mâle religions syrien[ne]s ³ plus courte - (en Syrie, c'est le principe femelle qui domine ⁴

「バビロニアの」という語は、第二章でヘロディアスを「バビロンの娘！」と糾弾するヨカナンという言葉と重なり合いながら反響する。バビロンといえば新約聖書「ヨハネの黙示録」に登場する「バビロンの大淫婦」に代表されるように淫蕩と墮落の象徴である。その「バビロンの綴れ織り」に取り囲まれた空間でヘロディアスの手先であるサロメが踊るのだから、アンティパスを虜にする空間は着々と整っていたといえよう。

またこの草稿では、別の問題がフロベールを捕らえていたと思われるがその拘りはアンティパスの陥落に一層ふさわしい場をつくりあげる。三つの階段がついた *estrade* への書き込みに「それは一種の天幕のようなものだった」*en faisait une espèce de tente, d'appartement tendu de tapisseries babyloniennes* (下線部は論者による)とあり、[t]や[tā]という音に惹かれたのか作者は次に「掛け布」*tentures* という語も加筆して、「天幕の張られた一種の閉じられた空間」を模索しているようである。この過程で *table proconsulaire, tente, tribune dorée, estrade, tapisseries babyloniennes* のイメージが集結したといえる。ボナコルソ生成批評版によると、作者はここで下書き I に関連した書き直しをいったん取りやめ、次の場面の彫琢に取り掛かっている。先にも見たように、ヤコブが *estrade* に登場する場面、サロメが *estrade* で踊る場面、*tribune* 上回廊でのヘロディアスとサロメの密談の場面の推敲を重ねた後で、再び「台座—上廊」*estrade — tribune* 空間の推敲にとりかかる。そしてサロメのダンスの最終ポーズの下書きに続いて、f°379 ではいよいよ「総督の食卓」の段落を細部にわたり掘り下げていく。

まずはじめに、それまで記述してきた総督の食卓の給仕係である宦官に関する描写を一挙に削除し、上回廊の真下であることと三つの階段を備えていることを端的に確認したあと、「バビロンの綴れ織りが一種の天幕を形作っていた」という下りを掘り下げる。[a]の母音に拘って「吊り下がって」*appendues aux murs, accro, autour*、と表現を変えながら、*estrade* が「バビロンの綴れ織りに閉ざされていた」*l'enfermaient dans* という言い回しを加筆して、閉塞した息苦しい空間を作りあげるのである。そして先にも挙げたように、この加筆の過程でフロベールが「一種の至聖所」*sanctuaire*

という語を加筆していたのである。フロベールの草稿での書き直しは、徹底的に踏査した科学的資料に基づいているだけではなく、語と語の音韻的な結びつきにも常に深くかかわっている。P. -M. de Biasi が「フロベールのテキストの口述化」と指摘したように¹⁰、gueuloir を自分に課して作品を声高に読み上げていたフロベールは、イメージと音韻の交差のうちに物語の本質をあぶり出していったのではないだろうか。

3) 再生のシンボルの形成

最後に、フロベールのサロメのダンスの最大の特徴ともいえる演壇での「逆立ち」に関連して、その際にたち現れる「巨大なスカラベ（黄金虫）」と「虹」という二つの再生のシンボルが如何にして形成されたかについて草稿を辿ってみたい。拙論ですでに論じたように、これらの象徴はその「再生」や「契約の成就」という意味合いにおいて、王妃ヘロディアスによるヨカナンの供犠をキリスト教成立に不可欠な原理とし、ヘロディアスが化身する大地母神キュベレーのタウロポリウムの祭儀や宴会で人々の口の端に上るミトラス教の再生の儀式とリンクして、饗宴場面を再生のコノテーションで満たしている。しかし、この「スカラベ」と「虹」のシンボルもまた下書き段階からあったものではないのである。ではいったいこれらはどのような過程を経て生み出されたのだろうか。

筋書きの第一段階では、単に「サロメの登場—ダンス—ヘロディアスとの密談—要求—アンティパスの誓い」[f°89]とあるのみであった。次の第二段階[f°112]では、王の食卓にいるアンティパスたちを監視するヘロディアスとダンスの三段階が書き付けられて、サロメが踊りの最後に太守の手口に付けしたり、興奮したアンティパスが射精しそうになるなど決定稿にはない肉体的な関係が強調されている。f°376 になって初めてサロメの巡回や両手をついての逆立ちが加筆されるが、あの「巨大なスカラベ」はまだ登場しない。それどころか、アンティパスの返事を待つサロメの最後のポーズを喚起するために初めに想定されていたのは、スフィンクスのイ

メージだったのである。「スフィンクス」への言及はまず f°160 の草稿上部余白に「<彼女、スフィンクス>、神秘的な印象、恐ろしさ、謎」という覚書に現れる。こののち f°402 では、「スフィンクスの目・表情で彼（アンティパス）の前で止まる」という文章の左側余白に、ダンスする足の魅力について「花のように繊細で黒い瞳のように雄弁な足。危険ではあるが魅力的な偶像」と目や足の描写が深められて、スフィンクス化したサロメのイメージは「偶像」と表現されるに至る。並行して、「両手をついて」という本文に「頭を下に逆さに翻る」という加筆がなされ、f°376 で「何歩か、大きな足取りで」gds pas という記述があったところに、「何歩か」「まるで大きなスカラベのように」comme un gd < scarabée > scarabée と二度にわたって「スカラベ」のイメージが加筆されるのである。

[f(402 (651r et 652r)]

— Elle ↑avait saute sur la-~~t~~ les mains, la tête en bas ↑les
 ses pieds délicats comme ~~rabée~~ ↑scarabée || puis s'arrête devant lui, en ↑œil de ↑sa fi-
 gure de sphinx ↓pas l'air fatigué – sans rien dire. – ↓un peu de
 sueur sur ses tempes comme de la rosée sur du marbre blanc.
 —⁴ attendant sa récompense.
 — «Parle! ↑Antipas plus épuisé qu'elle demande moi-ce que
 tu voudras.

ここで、Un grand scarabée が sphinx と一行違いで現れることに注目したい。初期段階にあったスフィンクスのイメージに、両足が顔に被さりながら「大きな足取りで」演壇を巡るイメージが加味され、[s]という頭韻にも引きずられてこの語が生み出されたのであろう。また「スフィンクス」も「スカラベ」もマキシム・デュ・カンとの東方旅行の思い出として若きフロベールに強い印象を残し、ともに「上る太陽」soleil levant と深い関係のある言葉であることをフロベール自身も意識しており、書簡や『東方紀行』に印象を書き綴っている¹¹。しかし最終的に「スフィンクス」のイメージはサロメの無言の威圧的な表情に活用されるだけで削除され、「スカラベ」

が踊りのクライマックスで用いられることになった。「スフィンクス」は世紀末で頻繁に用いられたファム・ファタルの紋切り型ともいえるシンボルであったためフロベールが意図的に利用するのを取りやめたとも考えられる。しかし、「太陽の象徴」であり、日々再生することから古代から「再生・復活」のシンボルといわれているエジプトの「スカラベ」¹²をヨカナンの斬首完遂の場面に用いることで、第一章からヨカナンの言葉として謎のように響いていた「彼栄えんがためには、われは衰えざるべからず」
« Pour qu'il grandisse, il faut que je diminue ! » [TC, p. 134] という救世主キリストとの役割交代を示唆し、最終場面で上る太陽 *soleil levant* によってキリストの時代の幕開けを象徴することができたといえるだろう。

他方、逆立ちするサロメの顔に覆いかぶさるごとく描かれる「虹」の象徴については、フロベールはむしろ視覚的側面にまず惹かれていたようである。「虹」という語ははじめから書き付けられていたのではなく、またダンスの最終ポーズである逆立ちの描写に現れてもいなかった。三段階に分かれたダンスの最後のダンスの下りに「金褐色の背中」という表現がある。そこに「後ろにのけぞって、体を弓のように反らせて」とまず「弓型」*arc* と加筆される形で現れるのである。また同じ草稿の上部余白にも「体を折り曲げ、のけぞり弓なりになる」という書き付けがある。激しく、体が後ろに反り返り、嵐でたたきつけられる花のように前や後ろにゆれるダンスをフロベールは模索していたからである。その後 f°420 では大きな変化はなく、f°411 の左側余白に書かれた「両肩に両足。色とりどりのパンタロンが両肩の上に垂れ下がる」という表現に等号がつけられて、単なる *arc* ではなく、「二つの虹」*deux arc en ciel* [sic] という加筆がなされるのである。両足のパンタロンが垂れかかる様子を「二つの弓」と書いてから *arc* に引きずられて「虹」*arc en ciel* と書いたのか、「様々な色をした」*bariolés* にインスピレーションを得て「虹」としたのか、あるいは両者の影響かは定かでないが、少なくともまだこのとき *arc-en-ciel* という語は完成途上であったといえるだろう。つまり、「虹」のイメージは「弓」という語から派生していたのである。P.-M. de Biasi が「フロベールの創作のごく初期の

草稿は、ばらばらに独立したとりどりの視覚的なシナリオを中心に作られている¹³」というように、「虹」のシンボルもまた「弓なりのダンス」や「様々な色」、「逆立ちによる弧の形」が重層的に作用してできたといえるだろう。しかし、「虹」arc-en-ciel が聖書的なコノテーションによって「新しい契約の成立」や「旧体制から新体制への変換」を表し¹⁴、「スカラベ」のダンスの最後に現れて、「再生」の象徴と相互に結びついてゆくことを考えると、この語はダンスの描写を表す単なる「弓なり」という語から、ヨカナン（ヨハナ）の死がもたらす新しい世界の成立、ユダヤ教的世界観からキリスト教的世界観への転換を象徴するために不可欠な語、最も重要な鍵としてたちあらわれたといえる。削除された「スフィンクス」という語が同時代的な流行語「宿命の女」を印象付けるにとどまり、「弧、弓なり」という語も身体的様相を提示するのみであるのに対し、推敲の果てに現出した「スカラベ」と「虹」は、『ヘロディアス』という説話的文脈においてヨカナンにもリンクする象徴的な聖性をサロメに纏わせることになる。

フロバールがこの作品を書くにあたって、「appareil scientifique (科学的資料)を用いて書く¹⁵」と強調したのは、その資料的リアリズムの重要性を示唆していた。しかし、この作品が徹底した資料踏査や当時の実証科学に基づいた膨大な文献調査から出発して、果てしない推敲のあかつきにサンボリズムの極致ともいえる文体にたどり着いた過程には、推敲における視覚的イメージの追及と言葉の響きあいとのかかわりの中から生まれた錬金術があり、それがこの作品を「科学的資料」に基づく「科学的装置」*appareil scientifique* に変貌させたのである。

註

- 1 本稿は 2004 年 5 月に慶應義塾大学文学研究科に提出した学位取得論文 *L'« Appareil scientifique » et la symbolique polyvalente — Le rite du sacrifice ou la danse de Salomé dans Hérodias de Gustave Flaubert* の一部を加筆・訂正したものである。本稿で使用したテキストは、Gustave Flaubert, *Trois Contes* 所収、*Hérodias*, introduction et notes par P.-M. de

- Biasi, *Le Livre de Poche classique*, 1999 である (以下、TC と略す)。*Hérodiad* の草稿に関しては、Bibliothèque Nationale de France に所蔵された Mss, n.a.fr. 23663(1-2) および Giovanni Bonaccorso 版を参照し、草稿の転記については Bonaccorso 版に準拠した。草稿のページ番号はボナコルソ生成批評版に基づきボナコルソ版の folio 番号を示し、図表については、後続する括弧のなかに Bibliothèque Nationale の草稿整理番号をも記載した。なお、ボナコルソ版の↑記号は一回目の加筆、↑は二回目の加筆を表し、|| は改行を表す。
- 2 Cf. P.-M. de Biasi, « Introduction » des *Trois Contes*, édition de P.-M. de Biasi, Flammarion, GF Flammarion, 1986, pp. 31-32 : « On ne sait rien de certain sur l'origine de ce projet d'*Hérodiad* qui est d'ailleurs un sujet sans précédent en littérature française (Mallarmé compose son *Hérodiade* en 1864, mais l'essentiel de l'œuvre reste inédit en 1876). » ; 工藤庸子, 『サロメ誕生—フロベール / ワイルド』, 新書館, 2001, pp. 68-71 : 「フロベールの散文テキストは踊りそのものの言語化に挑んだという意味で、先例がない。」
 - 3 Cf. *Salomé dans les collections françaises*, Saint-Denis / Musée d'Art et d'Histoire, 25 juin-29 août 1988, pp. 13-16 : Mireille Dottin, « Le développement du « mythe de Salomé » » ; Helen Grace Zagona, *The Legend of Salome and the principle of art for art's sake*, Librairie E. Droz, 1960, pp. 13-22 ; 高階秀爾, 「「サロメ」—イコノロジー的試論」, 『西欧芸術の精神』, 青土社, 1979, pp. 276-298.
 - 4 Oscar Wilde, *Salomé*, édition bilingue, Flammarion, 1993, p. 141 : « Salomé danse la danse des sept voiles. »
 - 5 サロメの名は 19 世紀の文芸においては様々に移り変わっている。例えば、スタンダールは『パルムの僧院』のなかで、ルイーニの『サロメ』を誤って『ダ・ヴィンチのヘロディアード』とよんで、ロンバルディア美人の典型を示すものとして語っている。Cf. F.C. St. Aubyn, « Stendhal and Salomé », in *Stanford French Review*, Stanford, 1980, pp. 395-404. ハイネは『アッタ・トルル』(1843)の中で、ヨハネの首を鞠投げずるかのようなヘロデヤを描き、バンヴィルは『踊り子』(1870)の詩篇の中で「計画を完遂させようとするサロメ」を、マラルメは『ヘロディアード』(1871 ~ 晩年)で母親の名をタイトルにしてサロメを描いた。
 - 6 Atsuko OGANE, « Mythes, symboles, résonances — Le « festin » comme rite de sacrifice dans *Hérodiad* de Gustave Flaubert — », in *Études de Langue et Littérature Françaises*, 2000, pp. 44-56.

- 7 Cf. R. B. Leal, « Spatiality and structure in Flaubert's *Hérodias* », in *Modern Language Review*, oct. 1985, p. 816.
- 8 イチジク sycomore は、キリスト教では「虚栄」を意味する。この木は「虚栄心」の象徴である。Cf. 『世界シンボル大事典』, ジャン・シュバリエ / アラン・ゲールブラン共著, 大修館書店, 1982.
- 9 Cf. 小川英雄, 「ミトラス崇拜とキュベレ崇拜の関係について」, 『オリエント』, 第 36 巻第 1 号, 日本オリエント学会, pp. 38-54 ; p. 46, p. 48. 「タウロポリウム」とはキュベレー信仰で行われた聖なる牛の返り血を浴びる秘儀で、*Hérodias* の説話的時間に近接したローマ帝政期にはその信仰の伝播は頂点に達していた。フロベールは草稿の中で「ミトラ教」の秘儀を表すときにも「タウロポリウム」という語を使用しているがこれは作者による誤用か当時の認識に従ったのか定かではない。慶應義塾大学の小川秀雄名誉教授によれば、フロベールの *Hérodias* 執筆当時において「牛を聖餐の儀式に使うミトラ教の秘儀」と「キュベレー信仰のタウロポリウム」が関連付けられていたことはありえるが、現代の考古学ではこの混同は否定されている ; Martin J. Vermaseren, *Mithra ce dieux mystérieux*, édition Sequoia, traduit en français, 1960.
- 10 P.-M. de Biasi, in *Magazine littéraire*, n° 401, septembre 2001, p. 39 : « La voix : Le gueuloir de Flaubert » : フロベールの草稿の分析から、音読による作家の文体の構造化が明らかになっており、そこでは音韻のパラダイグラム、息つき、半諧音の排除、音節数のリズムなどが新しい文体研究にとって非常に重要になってくるとド・ピアジは指摘している。
- 11 フロベールはその『エジプト紀行』の中で何度かスカラベに言及し、採集して自分のコレクションに加えたことを書き残している。また、これを指輪に細工し印章として重用していた。若いころから Jules Michelet を愛読していたフロベールは歴史家ミシュレの本を読破し賛嘆の意をこめた手紙を書き送っており、その『虫』*L'Insecte* も読んだことが判明している。したがってスカラベに関する象徴的な「再生・復活」という意味も熟知していたと思われる。Cf. *Corr., Œuvres complètes de Gustave Flaubert, deuxième série (1847-1852)*, Paris, Conard, 1926, p. 157 (lettre du Caire à Louis Bouilhet en date du 15 janvier 1850) ; *Corr., ibid.*, p. 342 (lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852) ; Gustave Flaubert, *Voyage en Égypte*, édition intégrale du manuscrit original établie et présentée par P.-M. de Biasi, Grasset, p. 219 ; Jules Michelet, *L'Insecte, dans Œuvres Complètes*, XVII, Flammarion, 1986, p. 325. 一方、スフィンクスについてもその巨大さ、威圧感、非人間性に圧倒された様子が書簡や

紀行文で指摘され、サロメの最後のポーズでの顔のクローズアップに
匹敵したスフィンクスの顔面と上体の克明な描写が残っている。フロ
ベールはその際スフィンクスが上る太陽 *le soleil levant* に向かっ
ていることにも気づいていた。Cf. *Corr., deuxième série*, p. 309 ; *Corr., ibid.*,
p. 156 (lettre à Louis Bouilhet du 15 janvier 1850) ; *Voyage en Égypte, op.*
cit., pp. 213-214 ; *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes,*
formes, figures, couleurs, nombres, sous la direction de Jean Chevalier,
Robert Laffont, Paris, 1969, p. 722-723 : « Le Sphinx veille toujours sur ces
nécropoles géantes ; sa face peinte en rouge contemple le seul point de l'hor
izon où le soleil se lève. »

- 12 Cf. *Dictionnaire des symboles, op. cit.* p. 679 : « Le scarabée est surtout
connu comme symbole égyptien. Symbole cyclique du soleil. Il est l'image
du soleil qui renaît lui-même : Dieu qui revient. (...) Aussi symbolise-t-il le
cycle solaire du jour et de la nuit. » ; 今森光彦, 『写真昆虫記 スカラベ』,
平凡社, 1991.
- 13 *TC*, p. 35, « Introduction » de P.-M. de Biasi.
- 14 Cf. *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 62-63 : « le symbole du pont
médiateur entre la terre et le ciel que traversent les dieux et les héros » ; *La*
Bible, op. cit., p. 14, Genèse, (IX : 12-17) : « Dieu dit ensuite : Voici le signe
de l'alliance que j'établis pour jamais entre moi et vous, et tous les animaux
vivants qui sont avec vous. »
- 15 *Corr., cinquième série (1862-1868)*, p.110 (lettre à Mademoiselle Leroyer de
Chantepie du 23 octobre 1863).